



T.C.

GİRESUN ÜNİVERSİTESİ

SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ

RADYO TELEVİZYON VE SİNEMA ANABİLİM DALI

YÜKSEK LİSANS TEZİ

SERGEİ PARAJANOV SİNEMASINDA KÜLTÜRLERARASILIK: *ÂŞIK GARİP*  
ÖRNEĞİ

**HAZIRLAYAN**

YASİN SALA

**DANIŞMAN**

Prof. Dr. Hülya Uğur

EYLÜL 2019

## JÜRİ ÜYELERİ ONAY SAYFASI

Giresun Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü'nün 11/09/2019 tarihli toplantısında oluşturulan jüri, Sosyal Bilimler Enstitüsü Sinema Televizyon Anabilim Dalı Yüksek Lisans öğrencisi Yasin SALA 'nın SERGEİ PARAJANOV SİNEMASINDA KÜLTÜRLERARASILIK: *ÂŞIK GARİP* ÖRNEĞİ başlıklı tezini incelemiş olup aday 18/09/2019 tarihinde, saat 15.30 'da jüri önünde tez savunmasına alınmıştır.

Aday çalışma, sınav sonucunda başarılı bulunarak jürimiz tarafından Yüksek Lisans tezi olarak kabul edilmiştir.

Sınav Jürisi	Unvanı, Adı Soyadı	İmzası
Üye (Başkan)	Prof. Dr. Hülya Uğur	
Üye	Prof. Dr. Günseli Bayraktutan	
Üye	Doç. Dr. Ufuk Uğur	
Üye		
Üye		

**ONAY**

...../...../2019

**Prof. Dr. Güven ÖZDEM**

**Enstitü Müdürü**

## YEMİN METNİ

Yüksek Lisans tezi olarak sunduğum “SERGEİ PARAJANOV SİNEMASI'NDA KÜLTÜRLERARASILIK: *ÂŞIK GARİP* ÖRNEĞİ” adlı çalışmamın, tarafımdan bilimsel ahlak ve geleneklere aykırı düşecek bir yardıma başvurmaksızın yazıldığını ve yararlandığım kaynakların kaynakçada gösterilenlerden oluştuğunu, bunlara atıf yapılarak yararlanılmış olduğunu belirtir ve bunu onurumla doğrularım.

.../.../2019

Yasin Sala

## ÖNSÖZ

Bu çalışma, Sergei Parajanov sinemasını anlama isteğimin yıllarca “gecikmiş” bir neticesi olarak ortaya çıktı. Ama aynı zamanda bir zorunluluğu, gönüllülüğe dönüştürmenin çetin bir yolu oldu benim için. Bu nedenle en başta taşıdığı iddiayı sonuna kadar sürdürme noktasında kusurlar da oldu.

Ülkemizde dünya sineması üzerine çalışan araştırmacı çokluğuna rağmen, Türkçede Parajanov hakkında oluşan bilgi dağarcının yok denecek kadar az olması düşündürücüdür, üstelik Parajanov’un tüm kültürel ve coğrafi yakınlığına; tanınmayı ve üzerinde çalışılmayı fazlasıyla hak etmesine rağmen. Umarım bu çalışma, Türkçede Parajanov hakkında ortaya konulacak daha nitelikli çalışmaların yapılmasına katkı sağlar.

Çalışmama eleştirel dikkati ve önerileriyle katkı sağlayan, başta tez danışmanım Sayın Prof. Dr. Hülya Uğur olmak üzere, Prof. Dr. Günseli Bayraktutan ve Doç. Dr. Ömer Uğur’a teşekkür ederim. Çeviri yardımları için kardeşim Süleyman’a, Parajanov konuşmalarımızdaki içtenliği ile beni iyi hissettiren dostum Erhan’a, kültürlerarasılık kavramına dair kaynak yardımlarından ötürü ağabeyim ve hocam Ertuğrul Meşe’ye de teşekkürler.

Teşvikleri, hassasiyeti ve sevgisi ile daima yanımda olan sevgili eşim Bahar’a da ne kadar teşekkür etsem az.

Tezin içerdiği tüm emeği, daha layığını sunamamış olmanın mahcubiyetiyle, Mehmet Küçük’ün burun sızlatan hatırasına ve kıymetli hocam Sayın Kurtuluş Kayalı’ya adıyorum. Hayata karışması için çabaladıkları değerlerin önemszenmeye ve sahiplenilmeye artarak devam etmesini diliyorum.

Yasin Sala

Eylül 2019

## ÖZET

“Sergei Parajanov Sinemasında Kültürlerarasılık: *Âşık Garip* Örneği” başlıklı bu tez çalışmasında öncelikle kültür, kültürlerarasılık ve kültürlerarasılıkla akraba olan bir kavram dağarı ortaya konulmuştur. Bununla birlikte tezin amacını oluşturan, Parajanov sinemasının kültürlerarası özelliklerinin neler olduğu ve söz konusu özelliklerin biçim ve içerik açısından nasıl kullanıldığı sorusuna yanıt bulmayı kolaylaştıracağı için Parajanov sinemasının kültürlerarası boyutunun şekillenmesinde rolü olan Sovyetler Birliği kültürünün ve sinemasının temel özelliklerine de yer verilmiştir, böylece Parajanov sinemasının genel hatlarının anlaşılması için teorik bir art alan sunulmaya çalışılmıştır.

Çalışmanın son bölümünde Parajanov sinemasının kültürlerarası özelliklerini oluşturan öğeler tartışılmış ve *Âşık Garip* filminin kültürlerarasılığı hangi görünümlerine bağlı olarak yansıttığı doküman ve film analizi yöntemiyle elde edilen bilgiler ışığında incelenmiştir. Parajanov sinemasının kültürlerarası özelliklerinin çokkültürlülüğe ve kültürlerarasılağa ortam hazırlayan tarihsel ve kültürel bir mirasa sahip Kafkasya ve SSCB coğrafyası gibi dışsal belirleyicilerle birlikte, Parajanov’un çeşitli tarihsel dönem ve kültürlerle ait sanatsal alanlara duyduğu ilginin metinlerarası bir yaratım gücüne dönüşmüş olduğu bulgulanmıştır. Buna göre, Parajanov sinemasının kültürlerarası boyutunun, prodüksiyon aşamasındaki kültürel etkileşim açısından, filmlerinin biçim ve içerik özelliklerine değin uzanan bir genişliğe ve derinliğe sahip olduğu gözlemlenmiştir.

**Anahtar Sözcükler:** Parajanov, Kültürlerarasılık, Çokkültürlülük, Sovyetler Birliği, *Âşık Garip*, Metinlerarasılık, Kolaj.

**ABSTRACT**

In this thesis titled “Interculturalism in The Cinema of Sergei Parajanov: The Example of *Âşık Garip*”, primarily, culture, interculturalism and interculturalism associated with conceptual knowledge has been manifested. In addition, the main characteristics of the culture and cinema of the Soviet Union, which play a role in shaping the intercultural dimension of Parajanov's cinema, are also included, as this will facilitate to come up with an answer to the question of what are the intercultural features of Parajanov’s cinema and how these features are implemented in terms of form and content. Thus, a theoretical background was attempted to be put forward in order to comprehend the fundamental patterns of Parajanov’s cinema.

In the last part of the study, the elements that make up the intercultural features of Parajanov cinema are discussed and depending on which aspects of *Âşık Garip* film reflects intercultural aspects, it is examined in the light of the information obtained by document and film analysis method. It has been found that the intercultural characteristics of Parajanov's cinema have been transformed into an intertextual creation force with the help of external determinants such as the Caucasus and the USSR geography, which has a historical and cultural heritage that provides an environment for multiculturalism and interculturalism. Accordingly, it has been observed that the intercultural dimension of Parajanov’s cinema has a breadth and depth ranging from the cultural interaction network in production to the form and content features of the films.

**Key Words:** Parajanov, Interculturalism, Multiculturalism, Soviet Union, *Âşık Garip*, Intertextuality, Collage

**İÇİNDEKİLER**

<b>ÖNSÖZ.....</b>	<b>I</b>
<b>ÖZET.....</b>	<b>II</b>
<b>ABSRRACT.....</b>	<b>III</b>
<b>KISALTMALAR .....</b>	<b>VI</b>
<b>GÖRSELLERİN LİSTESİ.....</b>	<b>VII</b>
<b>GİRİŞ .....</b>	<b>1</b>
<b>BİRİNCİ BÖLÜM</b>	
<b>1. KÜLTÜRLERARASILIK: KAVRAMSAL TARTIŞMALAR.....</b>	<b>6</b>
1.1. Kültürlerarasılık ve Sanat.....	15
1.2. Kültürlerarasılık ve Sinema.....	18
<b>İKİNCİ BÖLÜM</b>	
<b>2. SOVYETLER BİRLİĞİ KÜLTÜRLERİ VE SİNEMASI.....</b>	<b>31</b>
2.1. Sovyetler Birliği'nde Kültür ve Sanat Politikaları .....	31
2.2. Sovyet Kültür Dünyası .....	32
2.3. Sovyetler Birliği'nde Sinema ve Sinema Politikaları.....	44
2.4. Sovyet Sinemasının Yapı Taşları .....	46
2.5. Sovyet Liderlerinin Sovyet Sinemasına Etkileri .....	49
<b>ÜÇÜNCÜ BÖLÜM</b>	
<b>3. SERGEİ PARAJANOV SİNEMASINDA KÜLTÜRLERARASILIK.....</b>	<b>62</b>
3.1. Parajanov Sinemasına Genel Bakış.....	63

3.2.	Parajanov Sinemasında Kùltùrlerarasılık .....	67
3.3.	<i>Âşık Garip</i> Filminde Kùltùrlerarası Yansımalar.....	77
3.3.1.	<i>Âşık Garip</i> Filminde Kùltùrlerarası Tema ve Motifler .....	81
3.3.2.	<i>Âşık Garip</i> Filminde Kùltùrlerarası Estetik.....	82
3.3.3.	Kùltùrlerarası Seyirci Pozisyonu Yaklaşımına Göre <i>Âşık Garip</i> Filmi.....	87
3.3.4.	Kùltùrlerarası Bilgi Kaynağı Olarak <i>Âşık Garip</i> Filmi .....	90
	<b>SONUÇ</b> .....	<b>94</b>
	<b>KAYNAKÇA</b> .....	<b>96</b>
	<b>ÖZGEÇMİŞ</b> .....	<b>102</b>





**KISALTMALAR**

<b>Bkz</b>	: Bakınız
<b>s</b>	: Sayfa
<b>ss</b>	: Sayfalar
<b>SSCB</b>	: Sovyet Sosyalist Cumhuriyetler Birliği
<b>UNESCO</b>	: Birleşmiş Milletler Eğitim, Bilim ve Kültür Örgütü
<b>vb</b>	: Ve bunun gibi
<b>vd</b>	: Ve diğerleri
<b>VGIK</b>	: Sovyetler Birliği Devlet Sinematografi Enstitüsü

## ŞEKİLLER DİZİNİ

<b>Resim 3.1:</b> Sayat Nova'nın erginlenmesi.....	<b>65</b>
<b>Resim 3.2:</b> Sayat Nova'nın sevgilisinin erginlenmesi.....	<b>65</b>
<b>Resim 3.3:</b> Sayat Nova'nın erginlenmesi.....	<b>65</b>
<b>Resim 3.4:</b> Durmuş Kağan'ın azat edilmesi.....	<b>66</b>
<b>Resim 3.5:</b> S.Parajanov ve A. Ginsberg.....	<b>69</b>
<b>Resim 3.6:</b> S. Parajanov ve A.Tarkovsky.....	<b>69</b>
<b>Resim 3.7:</b> Mıntıkada Temizlik.....	<b>71</b>
<b>Resim 3.8:</b> Mıntıkada Frengi.....	<b>71</b>
<b>Resim 3.9:</b> İran minyatürlerinde betimlenen aşıklar.....	<b>84</b>
<b>Resim 3.10:</b> “Şahnesem ve Aşık Garip.....	<b>84</b>
<b>Resim 3.11:</b> “Aşığa Ağıt”.....	<b>84</b>
<b>Resim 3.12:</b> “Aşığa Ağıt”.....	<b>84</b>
<b>Resim 3.13:</b> Kervanın geçişini önseyen tasvir.....	<b>85</b>
<b>Resim 3.14:</b> Kervanın Geçişi.....	<b>85</b>
<b>Resim 3.15:</b> Seviyor Sevmiyor.....	<b>86</b>
<b>Resim 3.16:</b> <i>Sayat Nova</i> .....	<b>88</b>
<b>Resim 3.17:</b> <i>Surami Kalesi Efsanesi</i> .....	<b>88</b>
<b>Resim 3.18:</b> <i>Aşık Garip</i> .....	<b>88</b>
<b>Resim 3.19:</b> Camideki Yemin.....	<b>92</b>

## GİRİŞ

Politik, sosyal, kültürel ve sanatsal çalışmalar için hem bir yöntem hem de kendi başına bir konu olan kültürlerarasılık, çok kültürlü ortamlardan doğan çatışmaların önüne geçmek veya sanatta yeni açılımlar sağlamak konusunda bir imkân olarak görülmekte ve değerlendirilmektedir. Planlanmış kültürel karşılaşmalardan kamusal yarar sağlama talebi, çok kültürlülüğü avantaja dönüştürme gayretleri için itici bir güçtür. Fakat kültürlerarasılığın bazı durumlarda Patrice Pavis'in şematize ettiği biçimiyle, (Pavis, 1999, s. 34) kaynak kültür ve hedef kültür olarak ifade edilen taraflar arasındaki bir etkileşim süreci biçiminde gerçekleşmesi, kaynak kültürün özelliklerinin hedef kültür tarafından kendine mal edilmesi ya da bağlamından koparılmasını içeren bir ilişki olarak da ortaya çıkabilmektedir (Barucha, 1988).

Kültürlerarası sürece dâhil edilen unsurların, bir potada eritilerek melez bir oluşumun parçası kılınması ise, kaynak kültürün mesafeli durduğu bir başka noktadır. Tüm bunlar, kültürlerarasılığın evrenselcilik, dünya vatandaşlığı, ortak kültür gibi birleştirici nosyonlara hizmet edecek bir strateji olarak kullanılmasına şüpheyle yaklaşılmasını anlaşılır kılmaktadır. Buna karşın, aslında kültürlerarasılık kavramı, toplumsal var oluşun insanlık tarihince yaşanagelen olgusal boyutlarından biridir; bu kavram tek tek olayların veya durumların barındırdığı kültürel çeşitliliği tartışırken yahut çok kültürlülüğe dayalı sosyolojik bir çalışmanın amacını belirtirken kullanılmanın ötesinde, daha kuşatıcıdır. Çünkü kökeninde, kültürlerarasılık yakın tarihimize ait kasıtlı bir çabanın değil; toplumsal var oluşun kasıtsız, kapsamlı ve kadim bir niteliğidir. Ne türden olursa olsun, her karşılaşma biçimi –savaş, ticaret, keşif, göç, misyonerlik ve yeni medyaların aracılık ettiği modern biçimler- aslında tarihi, kültürler arasındaki etkileşimlerin tarihi olarak ele almak için bir art alan sunmaktadır. Bahsedilen örnekleri müzikten mimariye, ritüellerden dile, edebiyattan sinemaya; dahası kültürün inşasında yeri olan hemen her alanda çeşitlendirmek mümkündür. Kültürel kimliklerin, aidiyetlerin veya bunların temsilcilerinin karşılaşmaları/etkileşimleri ve bunlara bağlı oluşan sonuçlar, kültürlerarasılığın

konusudur. Bahsedilen sonuçlar, yukarıda ifade edildiği gibi, çok kültürlülüğün kaynaklanan çatışmaları gidermenin veya çok kültürlülüğü bir imkâna dönüştürmenin peşindedir. Çok kültürlülük, kültürel çeşitliliğe dair bir durum tespittir. Kültürlerarasılık ise çok kültürlülüğün bir potansiyel olarak görülmesini/değerlendirilmesini ifade etmektedir. Dolayısıyla sanat da çok kültürlülüğün, kültürel karşılaşmaların, karışımların görünürlük kazandığı bir zemin olmasından ötürü, insanlığın ortak katkılarıyla oluşan tarihin ve bunun ne şekilde temsil edildiğine dair bir görüngü alanıdır.

Sovyet Sosyalist Cumhuriyetler Birliği (1922-1991) çatısı altındaki ulusların kendi kültürel kimliklerini sürdürmelerini kesintili de olsa teşvik eden politikaların da etkisiyle oluşan ve çokkültürlülükle de bağlantılı olan kültürlerarasılığın izlerini taşıyan Ermeni asıllı Sovyet yönetmen Sergei Parajanov (1924-1990), çeşitli kültürlerin yerel malzemelerine duyduğu derin ilgiyi yaratıcı duyarlılığıyla birleştirip bunları filmlerinde irdelemeye kapı açan geniş ve özgün bir çerçeve sunmaktadır. Parajanov'un son dört kurmaca filmindeki kültürel zenginlik hem görsel-işitsel malzemelerin çeşitliliğinde hem de özgün estetik bir tarzın inşasında öne çıkmaktadır. *Unutulmuş Ataların Gölgeleleri* (Teni zabytikh predkov, 1964) *Narların Rengi* (Tsevet Granata, 1968) *Surami Kalesi Efsanesi* (Ambavi Suramis tsikhitsa, 1988) ve *Âşık Garip* (Ashik-Kerib, 1988) filmleri Kafkas coğrafyasının yerel kültürlerinin iç içeliğini yansıtanın ötesinde, daha geniş çaplı kültürel bir etkileşimin sanat eseriyle temsil edilmesinin örnekleridir. Dolayısıyla Parajanov sinemasının kolaylıkla ayırt edilebilir olan tarzı, kültürlerarası bir etkileşime yashı olmasıyla yakından ilgilidir.

Parajanov'un bu tez kapsamında ele alınmasının tek nedeni, kültürlerarasılığın onun sinemasında bu denli belirgin olması veya filmlerini karakterize eden temel bir özellik olduğu iddiası değildir. Sergei Parajanov'a ve onun sinemasına ilişkin merak ve bilgi dağarcığının, çağdaşı olan diğer yönetmenlere nazaran oldukça kısıtlı olması, Parajanov hakkında bir çalışma yapmak için teşvik edici nedenlerden bir diğeridir. Örneğin dünya sinema yazınında Parajanov hakkında üretilen bilgi; çağdaşı, yurttaşı ve arkadaşı olan Tarkovski hakkında bilinenler karşısında oldukça sınırlıdır. Öyle ki Parajanov hakkında İngilizcede yazılmış ilk

kitap (*The Cinema Of Sergei Parajanov*, James Steffen) 2013 tarihlidir. Parajanov'un, sinemanın teamülleriyle; uzlaşmış temsil ve seyir anlayışlarıyla uyuşmayan/mesafeli olan tarzı, bu durumu görünürde açıklayabilir. Fakat bu açıklama, başka açıklamaları ve kavrayışları zorunlu kılmaktadır.

Parajanov filmleri dramatik anlatı konvansiyonlarına bağlı kalarak, kendi dışında somut bir gerçeği işaret etmek üzerine kurulu değildir; bununla birlikte filmlerinde yer alan göstergeler, sanki estetik bir temsil yaratmak için kullanılmış izlenimi uyandırsa da aslında ulusal/etnik kültürlerden, onların geleneksel anlatılarından, eski ve modern sanat formlarının biçim ve pratiklerine kadar uzanan ve bunları özgün bir yaratıcılık anlayışının içinde buluşturan sanatsal bir duyarlılığın kökleridir.

Parajanov sinemasında göstergeler, kolaj<sup>1</sup> tekniği aracılığıyla oluşturulmuş görsel işitsel bir yapıda kültürlerarası/çok kültürlü unsurların yer aldığı özgün bir tasarım olarak ortaya çıkmaktadır. Bu, ağırlıklı olarak Kafkas coğrafyasının birbiriyle temas içinde gelişen tarihsel, toplumsal ve kültürel mirasının, özgün bir kolajı olmakla birlikte aynı zamanda farklı sanat form ve geleneklerinin bir arada, iç içe kullanımıyla da ilgilidir.

Sinema gibi, tarihi uzun olmayan bir sanatın evrenselin yanı sıra ağırlıklı olarak yerel-kültürel sanat pratiklerinin temsil biçimlerinden beslenmesi ve Parajanov'un ellerinde özgün bir tarzda şekillenmesi kendi başına önemlidir. Farklı kültürler arasında meydana gelen etkileşimleri ifade eden kültürlerarasılık kavramının, estetik ve sanat konusunda bir bağlam oluşturmasının, post-modernite ile ontolojik bir bağı bulunmaktadır. Kültürlerarasılık olgusunun çağdaş görünümüleri ve post-modernizm, şeylerin birbirleri arasındaki sınırlar üzerinde dönüştürücü bir etkinlik olanağı sunmaktadır. Kültürlerarasılık üzerine mevcut bilimsel çalışmaların ve bunlara bağlı oluşan literatürün odağı olan toplumsal, politik ve sanatsal eğilimlerin, modernite referanslı ayrımları şeffaflaştırarak, arabulucu, çözümcü ve yaratıcı bir amacın basamağı kıldığı yadsınamaz. Zira kültürlerarasılık karşıtlıklar ya da karşıt görünen kültürel öğeler arasındaki sınırları aşma ve ortaklıklara dayalı bir

---

<sup>1</sup> Kolaj, nesnelere kesme, yapıştırma ve bir araya getirme ile oluşturulan çalışmalardır. Kavramın daha geniş çerçevede ele alındığı bir kaynak için bkz. David Banash, **Collage Culture, Readymades, Meaning, and the Age of Consumption** (Amsterdam-New York: Rodopi, 2013), s.173.

yeniden inşayı mümkün kılma potansiyeli taşımaktadır. Sözü edilenleri, “kültürlerarası” kavramının bir ön ad olarak eklemeli olduğu sosyal bilimler ve sanat çalışmalarında gözlemlemek pek ala mümkündür. Bu anlamda öne çıkan başlıca iki kavram, metin ve metinlerarasılıktır. Post-modern kavram dağarı içinde yer alan bu iki sözcük, kültürel üretim alanları sayılabilecek her şeyi ve bunlar arasındaki ilişki kurma yollarını ifade etmektedir. Parajanov’un sinemasını kültürlerarası yapan bir başka bağlamın da onun, bu anlamda metinlerarası bir boyuta sahip olmasıyla ilgilidir. Konuya üçüncü bölümde daha detaylı olarak değinilecektir.

Kültürlerarasılığın Sergei Parajanov sinemasında nasıl yansıdığı ve *Aşık Garip* filminin kültürlerarası özellikleri ne tür kullanımlar aracılığıyla içerdiği, tezin temel sorusunu teşkil etmektedir.

Buna göre Parajanov’un SSCB ve Kafkasya gibi kültürel çeşitliliğin, bir aradalığın ve etkileşimin hâkim olduğu bir coğrafyada yaşam sürmüş olmasının; akademik/sanatsal eğitiminin, onun geniş kültürel ve estetik bir dağara sahip olmasında oynadığı rolün; kişisel tarihindeki tecrübelerin, sanatçı duyarlılığında yarattığı kültürlerarası ve bunun belirli formlarını hazırlayan metinlerarası yaklaşımların aşağıdaki hipotezlere bağlı olarak nasıl sonuçlar verdiği çalışmanın sonuç kısmında değerlendirilecektir.

- 1) Bir filmin ya da yönetmenin sinemasının kültürlerarası özelliklere sahip olması, söz konusu film ya da yönetmenin sinemasının yapım sürecinin gerçekleştiği ortamın kültürlerarası niteliğiyle ilgilidir.
- 2) Sinema değer/üretim zincirinin farklı kültürlerden kişileri bir araya getirme özelliği filmlerin kültürlerarası olma olasılığını artırmaktadır.
- 3) Bir filmin ya da filmografinin kültürlerarası olması, yönetmenin sanatsal (estetik, dil, üslup) tercihlerine bağlıdır.
- 4) Bir yönetmenin yaşam öyküsü ve tecrübeleri sanatında kültürlerarası bir konum almasında belirleyici/ özendirici/ besleyici özelliğindedir.

Tezin başlıca araştırma yöntemi, yazılı ve görsel kaynaklardan elde edilen bilgilerden hareketle gerçekleştirilen doküman ve film analizidir. Bu amaçla çalışma

kapsamında incelenen *Áşık Garip* filmi başta olmak üzere, tezin kuramsal tartışmasını ve analiz kısmını destekleyecek yazılı kaynaklar, belgesel filmler ve Parajanov filmografisi incelenmiştir. *Áşık Garip* filminin analizi, temel olarak Andreas Jacobsson'un kültürlerarasılık ekseninde film incelemeleri için belirlediği "kültürlerarası tema ve motifler", "kültürlerarası estetik", "kültürlerarası seyirci pozisyonu", "kültürlerarası bilgi kaynağı olarak film" yaklaşımlarından hareketle gerçekleştirilmiştir. Ancak kültürlerarasılığa ilişkin belirli kavramlar doğrultusunda ve post-modern estetik formu ve ifadeyi mümkün kılan metinlerarasılık ekseninden de *Áşık Garip* filmine değinilmiştir.

Tezin varsayımlarını örneklendirmek için Parajanov sinemasının tipik özelliklerini yansıtmaları ve kültürlerarasılık çerçevesinde zengin bir içeriğe sahip olması nedeniyle *Áşık Garip* filmi analiz edilmiştir.

## 1. KÜLTÜRLERARASILIK: KAVRAMSAL TARTIŞMALAR

Kültür kavramı, sınırlandırılmış bir tanımla ifade edilmesinin zorluğu üzerine uzlaşmış bir kapsayıcılığa sahiptir. Etimolojik kökeninin toprağı işlemekle, tarımsal bir faaliyette bulunmakla ilgili olmasının (Eagleton, 2005, s. 9) ötesinde; tarihsel gelişim sürecine koşut olarak değer, anlam ve pratiklerin ortaklıklarına dayalı son derece çeşitli uzlaş alanlarını ifade etmektedir. Fakat aynı zamanda kültür paradoksal biçimde tanımlı gereğı tikelcidir, belirli bir ortaklık alanına vurgu yaptığı için dışlayıcı bir kavramdır (Wallerstein, 1998, s. 121). Örneğın herhangi bir ulusun kültüründen bahsederken, onu diğerk ulusların kültüründen ayıran yönlerine vurgu yapılmaktadır. Yani bir kültür, onu diğerk kültürlerden çeşitli kategorilerde ayıran özelliklerin toplamına bağılı olarak ayırt edilmektedir. Kültürler arasındaki sınırların bu yaygın tikelci yaklaşıma bağılı olarak çizilmesi ise, belirli bir kimlik veya aidiyet bağına sahip olmanın, insanlarca benimsenen ortak anlamlar ve değerler düzeyinde var oluşu sağlamaktaki önemi ile yakından ilgilidir. Raymond Williams'ın kültür kavramına ilişkin değınisi, kültürün kapsamının tarihsel koşullara bağılı olarak genişlediğı gerçeğinden hareketle, tanımsal boyutunda da değışimlerin yaşandığı ve yaşanmakta olduğı üzerinedir. (Williams, 2016, s. 105-112).Tüm bunlara bağılı olarak "kültür" denildiğinde ne anlaşılması gerektiğine dair çeşitli tanımlamalar bulunmaktadır. Philip Smith, Williams'tan hareketle kültürün tanımlı üzerine aşğıdaki genellemeleri paylaşmaktadır:

- 1) Bir birey, grup ya da toplumun entelektüel, ruhsal ve estetik gelişimini ifade etmek.
- 2) Bir dizi entelektüel ve sanatsal faaliyeti ve bunların ürünlerini (film, resim, tiyatro) saptamak. Bu kullanımda kültür, az çok "Güzel Sanatlar" ile eşanlamlıdır; bu nedenle, "Kültür Bakanlığı"ndan söz edebiliyoruz.
- 3) Bir insanın, grubun ya da toplumun yaşam biçiminin tümünü, faaliyetlerini, inançlarını ve göreneklerini belirtmek (Smith, 2007, s.14).

Tarihin biçimlenmesinde kültürel çeşitliliğın rolü, günümüzün kültürle ilgili çalışmalarında ve tartışmalarında tayin edicidir. Zira hiçbir kültür ürünü yoktur ki oluşumunda veya gelişiminde farklı kültürlerin etkileşiminden maya almamış olsun.



Gündelik yaşam pratikleri, siyaset, düşünce, inanç ve sanat gelenekleri söz konusu kültürel çeşitliliğin izlerini taşımaktadır. Farklı kültürlerin veya onların temsilcilerinin arasındaki temasın, etkileşimin teknolojik gelişmelere koşut olarak yoğunlaşmasıyla toplumlar (farklı kültürlerin temsilcileri) kültürel alışverişi, bir arada yaşamının kaynaştırıcı aracı haline getirmenin yollarını daha yoğun olarak aramaya başlamışlardır. Böylece coğrafi, ulusal, tarihsel sınırlandırmalara bağlı oluşan geleneksel/özgüncü aidiyet ve kimlikler, çok kültürlülüğün şemsiyesi altında yeniden şekillenmektedir. Diğer taraftan çeşitli kültürlerin birbirleriyle etkileşimini ifade eden bir kavram olan kültürlerarasılık ise hem insanlık tarihi kadar eskidir hem de çağımıza ait bir gerçeğe gönderme yapmaktadır.

Yukarıda söz edilen bağlamda ilk olarak değinilmesi gereken sözcük “çok kültürlülük”tür. Kavram farklı kültürel yapıların veya temsilcilerinin bir aradalığına, bir birlerinden bağımsız var oluşuna vurgu yapmaktadır. Kültürlerarasılık, farklılıklar arasındaki etkileşimi ifade etmekteyken, çok kültürlülük, durağan kültürel çeşitliliğe işaret etmektedir. Michel Bourse’un belirttiği gibi: “(...) kültürlerarası gruplar, bireyler ya da kimlikler arasındaki etkileşimleri dikkate almayı belirtmesi bakımından diğerinden ayrılır. Çokkültürlük daha ziyade bir durum saptamasına gönderme yapar ve nesnel bir gerçekliğe denk düşer(...)” (Bourse, 2009, s. 21). Yine de Clara Sarmiento’nun bahsettiği gibi bu iki kavramın bir birinin yerine kullanılması da söz konusudur. Anglosakson dünyada farklı kültürlerin karşılaşmalarını, entegrasyonunu, bir aradalıklarını ifade ederken tercih edilen kavram “çok kültürlülük”tür (Sarmiento, 2014, s. 608). Ancak burada çok kültürlülük, daha önce belirtildiği gibi kültürlerarasılığın içerdiği kaynaşma ve bir takım ortaklıklar yaratma potansiyelini içermemektedir.

Antropolog Jacques Demorgon çokkültürlülük ve kültürlerarasılık kavramlarını sosyolojik bağlamlarıyla ilintili olarak irdelemektedir :

Çokkültürlülük ile kültürlerarasılık kavramları kültürel görececilik (farklılıkçılık) ile evrenselci ideolojilerin hegemonik konumlarının savunulmasında işlevsel roller üstlenen kavramlardır. Çokkültürlülük bir kentin farklı mahallelerinde ya da dünyanın farklı bölgelerinde aynı anda mevcut olan ama birbirlerinden farklı olan kültürleri işaret etmek üzere kullanılır. Bu anlamda dünyada farklı kültür ya da uygarlık varlığından söz edilir. (...) çokkültürlülük kavramı bu haliyle reddedilmesi güç bir coğrafi ve tarihsel bir gerçekliği dile getirir. Yan yana konmuş kültürlerin

belirli bir biçimde aynı mekanda mevcudiyeti olarak tanımlanan çokkültürlülük durumunda, ötekilerin varlığı olumsuzlukları telafi eden kimi avantajlar sağladığı için kabul edilir. (...) Çokkültürlülük yok edici, ayrımcı ve kayıtsızlığa dayalı benlik-öteki arasındaki ilişkileri doğurabileceği gibi, kimileyin de farklılığa saygı gösterilmesini talep eden kültürel farklılıkçılığın ötekiler karşısında takınılacak ahlaki bir duruş olduğu savunusunun dile getirilmesinde önemli bir rol oynayabilir. Çokkültürlülükten farklı olarak kültürlerarasılık, kültürler arasındaki şiddete ya da barışa dayalı karşılaşma, ilişkiye girme ve karşılıklı bağlantı kurma anlarını dile getirir. Kültürlerarasılık kavramı kendi içinde ve diğer kültürlerle ilişkilerinde kültürel bütünleşme süreçlerini seçmiş olan kültürleri tanımlamak için kullanılır. Bu kültürler kendi kültürlerinin diğer kültürlere üstün olduğunu düşünür ve diğer kültürleri kendi içinde eritmek için bazen baştan çıkarma bazen de zora başvurma yollarını kullanırlar. (...) bu durumda kültürlerarasılıkta söz konusu olan, egemen bir kültürün kendi içindeki marjinal bir kültürü ancak kendi kültürel sistemi çerçevesinde kendi içine kabul etmesidir. (...) çokkültürlülük herkesin ne ise o olarak kalabileceğini öngörür, ama verili iktidar ilişkileri buna izin vermez. Kültürlerarasılık ise kültürlerin bir bütün oluşturabileceğini varsayar, ama burada da hangi kültürün baskın çıkacağı sorunu çözümlenmeden kalır (Demorgon, 1998, s. 30-37, aktaran Tatal, 2006, s.114-115).

İletişim bilimci Asker Kartarı (2014) ise kültürlerarası kavramını “üyeleri karşılıklı etkileşimde bulunan kültürler arasındaki karmaşık bağlantıya atıfta bulunur” (s.34) sözleriyle açıklamakta ve kültürlerarasılık olgusunu kültürün oluşumundaki başat role sahip unsurlardan biri olarak değerlendirmektedir. Aynı çalışmada Kartarı, çokkültürlülük kavramını ırk, etnisite, cinsiyet, inanç ve diğer kültürel kimlik ve aidiyet kategorilerine bağlı olarak meydana gelen çoğulcu bir toplum manzarası olarak açmaktadır ve çokkültürlülüğe ilişkin ayrıca şunları ifade etmektedir:

Çokkültürlülüğü kabul etmiş toplumlarda kültürel çeşitlilik hoş karşılanır ve desteklenir. Toplum içinde mevcut kültür gruplarının birbirine üstünlüğünden söz edilemez, toplumu oluşturan grupların kendi kültürlerini geliştirme çabalarına genel olarak katkıda bulunulur ve böylece baskın ya da geniş kesimini kabul ettiği kültür tarafından asimile edilmesinin önüne geçilmiş, çokkültürlülük korunmuş olunur. (...) çokkültürlülük kavramı, kültürlerin bir arada bulunması durumunu kapsayan bir kavramdır (Kartarı, 2014, s.38-39)

İngilizceden dilimize “kültürlerarası” olarak tercüme edilen “cross-cultural” kavramı “intercultural” sözcüğüyle karıştırılması olası bir başka kavramdır. Ne var ki, “cross-cultural” öz olarak kültürel farklılıklar arasındaki etkileşimin sınırlı bir öğrenme ve değişim alanı içinde kaldığı, bireyler arası etkileşimin gruplar boyutuna taşınmadığı bir durumu ifade etmektedir (Pym, 2004).

Değınilmesi gereken bir başka kavram, Kùbalı sosyolog Fernando Ortiz (1881-1969)'in ortaya attığı “transkùltüralizm”dir. Kavram dilimize “kùltürötesi” ya da “kùltürasıırı” olarak çevrilebilir. Asker Kartarı, kùltürlerarası iletişim üzerine yoğunlaşan çalışmasında transkùltürel kavramını “kùltürlerin, belirli etnik gruplara özgü, dilsel açıdan homojen ve belirli bölgeler içinde yalıtılmış olarak bulunmadığı, aksine yoğun ilişkiler, etkileşimler ve değışimlerin sonuçlarını, deyim yerindeyse, örüp dokuyarak kendilerini yeniden ürettiğı görüşünü ifade eder” (Kartarı, s. 35) biçiminde açıklamaktadır. Kartarı transkùltürel kavramının Ortiz'in görüşlerinden hareketle tartıştığı çalışmasında şunları ifade etmektedir:

Ortiz'e göre, kùltürasıırlık küresel kimliğı meşrulaştırmada anahtar rol oynayan bir kavramdır ve önce eski kùltürden vazgeçip (...) yeni oluşturulan/yaratılan ortak kùltürü benimsemeyle sonuçlanan iki süreci ifade eder. Yeni bir kùltür oluşturma ya da yaratmak için farklı kùltürlerin ya da farklı kùltürlere mensup insanların karşılaşması ve kùltür ürünlerinin birbirine “geçişerek” karışması gerekir. Kùltürasıırı geçişmenin ilk aşaması bireylerin kendi kùltürel kimliklerinden vazgeçmesidir. Vazgeçilen kùltürelkimliğın güçlü gelenekler ve çoğı zaman dinle desteklenen uzun bir geçmişe dayandığı dikkate alınırsa, eski kùltürel kimliğı bırakma sürecininçok uzun ve zor bir süreç olduğı kabul edilmelidir. İkinci süreç yeni ortak kùltürün yaratılması sürecidir ve karşılaşılan kùltürlerin hiçbirinin te başına temsil edilmediğı, başlı başına yeni bir kùltür olarak tanımlanır. Kùltürasıırı etkileşim sonucunda ortaya çıkan ve oluşuma temel teşkil eden kùltürlerin üyelerince benimsenen kùltür, ulusal devlet modelinde yaratılmaya çalışılından farklıdır. Çünkü kùltürasıırı geçişim süreci merkezi değıl, (...) sathi bir süreçtir. bu nedenle, kùltürasıırlık, azınlıkçı, diasporik, muhalif kùltür değıl; genellikle asli kùltürü ifade eder (Ortiz'den aktaran Kartarı, 2014, s. 36).

“Bağdaştırmacılık ve melezlik” çok kùltürlü toplulukların ya da yerleşik kùltüre sonradan entegre olan yabancı toplulukların asimilasyonunu ya da karma bir davranış repertuarı oluşturmasını ifade etmektedir. Almanya ve orta Avrupa'da yaşayan Ařkenaz Yahudilerinin kullandığı bir dil olan Yidiř dili buna örnek olarak gösterilebilir. “Bağdaştırmacılık”, kùltürler arasındaki ortak kategorilerin yan yana getirilmesiyle ilgilidir. Örneğın Fenike tanrıçası Astarte ile Afrodit'in, Mısırlı yazı tanrısı Toth ile Hermes'in özdeleştirilmesi gibi (Burke, 2011, ss. 75-84).

Antropolog Ulf Hannerz (1998) ise melezleşmenin tarihsel bir süreç gerektirdiğini vurgulamakta ve melezleşmenin “diller gibi kùltürlerin de tarihsel

olarak saf ve türdeşten daha çok, özünde karmaşık kökenleri” (s.161) olabileceğine işaret ettiğini söylemekte ve şunları kaydetmektedir:

(...) Ayrıca on dokuzuncu yüzyıl milliyetçiliğinin kültüre ilişkin genel kabul gören varsayımlarıyla bariz bir şekilde çatışmaktadır. “Melez” ( creole) ve “yaratma” (create) arasındaki benzerlikler rastlantısal değildir. (...) melez kültürlerin, insanların etkin bir biçimde kendi sentezlerini oluşturmaya çalışmalarının bir sonucu olduğunu söyleyebiliriz (Hannerz, 1991, s.161).

Melezleşme, farklı kültürlerin çatışmasını zaman içinde ortadan kaldıracak bir güç olarak görülmektedir. “Mezlik ayrılmış ve birbiriyle karşıt durumdaki politik-akademik kavramların, teori ve pratik arasındaki eski tip muhalifliğin, eleştirel düşünce ile politikanın artık kültürler arası çalışmalar içinde bilinen anlamda işlemediği bir alandır” (Sarmiento, 2014, s. 604). Mezlik, kültürlerarasılık temalı çalışmaların önemli kavramlarından biridir. Çünkü bu tip çalışmaların hareket noktalarından veya vardığı yargılardan biri kültürlerin karşılaşmasının kaçınılmaz sonuçlarından birinin melezleşme olduğu yönündedir. Kavrama ilişkin bir başka yaklaşımın temsilcisi olan edebiyat ve kolonyalizm araştırmacısı Ania Loomba ise, melezleşmenin, tarih boyunca yaşanagelen toplumsal karşılaşmaların tıpkı bitki ve hayvanlarda olduğu gibi biyolojik doğurgularını ifade etmenin ötesinde, kolonyal ilişkilerin ardından vuku bulan bir bilinç dönüşümünü/karmaşasını tartışmak için kullanmaktadır (Loomba, 2000, s. 201-202). Özellikle Franz Fanon'nun ve Homi Bhabha'nın kolonyalizm üzerine eleştirel argümanlarıyla genişlettiği tartışmasında Loomba, mezlik kavramının kimlik, aidiyet ve bilinç olguları üzerinde yaşanan değişiminin kolonyal ilişkinin tarafları olan toplumlar nezdindeki görünümünü ve sonuçlarını irdelemektedir. Buna göre mezlik, kolonyalist temaslar sonucunda, sömürülen toplumların sömürgeci toplumların bilincini sahiplenmeleriyle oluşan benlik durumlarını da karşılamaktadır (Loomba, 2000).

“Kendine mal etme” ilk Hristiyan din bilimciler tarafından, paganların adetlerinden seçmecî biçimde edinilen pratiklerle ortaya çıkmıştır. Kavram, Romalı düşünür ve devlet adamı Seneca (MÖ 4 - MS 65) tarafından seküler anlamda da kullanılmıştır. Kendine mal etme, özellikle pagan ya da Ortadoğu kültürlerine ilişkin unsurları “hazmetme” metaforuyla ifade edilmiştir (Burke, 2011, ss. 63-64).

Patrice Pavis'in kültürler arasındaki her türlü alış veriş sürecine uyarlanabilecek nitelikteki yaklaşımından hareketle "kendine mal etme"nin bir dizi işlemi takip ettiği görülmektedir. Yaklaşım, zorunlu olarak kültürleri hedef ve kaynak kültür olarak sınıflandırmayı gerektirmektedir. Yani kendine mal etme, kaynak ve hedef kültür arasındaki kültürlerarası sürecin boyutlarından birini ifade etmektedir, bu noktada bir kültürün, başka bir kültüre ait öğeleri alımlama sürecinin giderek onu kendi bağlamından uzaklaştırarak işlediği ve bir temsilin konusu biçiminde somutladığı durumlarda söz konusu olmaktadır (Pavis, 1999). Kaynak veya yöntem arayışının temellük etmeyle sonuçlanan görünümü olan "kendine mal etme", mevcut olanaklar üzerinde söz sahibi konuma erişmenin, onları giderek kendinin kılmanın ifadesidir.

Kendine mal etmeye yönelik üretilen diğer kavramlar; *transfer, kültürel değişim, ödünç alma* gibi sözcüklerdir. Dikkat edilmesi gereken bir nokta şudur: bütün bu kavramlar ağırlıklı olarak karşılıklı bir talebin değil, tek taraflı bir talebin sonucudur ve öyle ya da böyle bir kazanımı hedeflemektedir. Söz konusu kazanım, bir kültürün diğerini belirli açılardan "hazmetme"si ile ilgilidir. "Hazmetme" kültürel aktarımın alıcı kültür tarafından dönüştürülerek temini biçiminde de anlaşılmalıdır. Burke, kültürel değişimin bazen bazılarının zararına gerçekleştiğini, *hem de her bakımdan zararına gerçekleştiğini* unutarak onu tamamen bir zenginlik olarak sunmak istemediğini söylemektedir. Hızlı melezleşmenin bedellerine örnek olarak bölgesel geleneklerin ve yerel kökenlerin yitirilmesini göstermiştir. Şu da vardır ki, melezleşme kendi karşıt eğilimini de yaratmıştır: milliyetçi, etnisiteci varoluşlar, tek tipleştirilmeye açıkça karşı koyma iddiası taşımaktadır (Burke, 2011, s. 64).

"Uyuşma ve uzlaşma", Romalı yazar ve hatip Cicero (M.Ö. 106- M.S.43) tarafından Antik Roma'da belagat sanatında yetkinlik, hatiplerin konuşmalarını dinleyicilere göre uyarlamaları gerekliliğini vurgulamak için kullanılmıştır. İlerleyen yüzyıllarda Avrupalı misyonerlik faaliyetlerinin, taktiksel özellikleri yine bu kavram aracılığıyla ifadelendirilecektir. Günümüzde çoğulcu anlayışla ve kimliklerin değişken yapısıyla bağlantılı olarak etnisite incelemelerinde kullanılmaktadır. (Buckley ve Kenney'den aktaran Burke, 2011, s.71)

Kültürlerarasılığa dair bir başka kavram olan “kültürel tercüme”yi Utku Çağırıcı, antropolog Thomas Erikson’dan alıntıyla şöyle aktarmaktadır: “(...) kullanım ve kapsamlarını bildirecek biçimde yerel kavramların tüm anlamlarını açıklayan türdendir. Bu nedenle tekil kavramların çevirisiyle sınırlanamaz, diğer kavramlara da nasıl ilişkide olduğunu ve en nihayetinde nasıl zincirleme bir bütünü, yani kültür evrenini oluşturduklarını da gösterir” (Erikson’dan aktaran Çağırıcı, 2016, s.54).

“Kültürel tercüme”den söz ederken Peter Burke, Polonyalı Antropolog Bronislaw Malinowski’nin yabancı bir kültürü öğrenmenin yabancı bir dili öğrenmek gibi olduğu düşüncesini aktarmaktadır. Benzer biçimde, Burke da tercüme sözcüğüne mecazi bir genişlik atfedersek insanların dil üzerinden kurdukları ilişki sırasında, bireysel kodların dışındaki her anlamlandırma girişiminin bir tür tercüme sayılabileceğini ifade etmiştir. “Tercüme”, aktarılması gereken kültürel öğenin, hedef kültürün alımlayabileceği hale getirenlere ve bir tür uyarlama işlemi sayılan bu durumun taktiksel boyutuna vurgu yapmaktadır. Fakat diğer taraftan Burke, tercüme terimini; yanlış anlama, yanlış yorumlama, yanlış tanıma, yanlış okuma ya da kötüye kullanım gibi olumsuz ihtimallerin gölgesinden uzak görmemektedir. Verdiği bazı örnekler üzerinden kaynak kültüre dair kodların yanlış yorumlanışına kanıtlar sunmuştur ve sonuç olarak kültürel tercümenin diğer kavramlar gibi hem aydınlatıcı hem de yanlışla yol açabilecek bir mecaz olduğunu söylemiştir. Burke’a göre tercüme antropologlar, arkeologlar yahut tarihçiler tarafından okunabilen metinler olarak kültürlerin düşüncesiyle ilintili mecazlar paketinin bir parçasını oluşturmaktadır. Burke, buna gereğinden fazla itibar edilmesi durumunda, bir kültürün bir metinden farkının ne olduğunun sorulmasının gerektiğine ve tercümenin melezlikten daha az tehlikeli olmakla birlikte, kullanıcılarını yanlış yönlendirme olasılığına dikkat çekmektedir (Burke, 2011, ss. 87-94).

Antropolog Ayşe Çağlar’ın (2000) kimlik olgusu üzerine eğildiği çalışmasında kreolleşme kavramı “iç heterojenlik, kültürel karışım ve yeni özdeşleşme hallerine vurgu yapmaktadır (...) Bu kavramın tekabül ettiği süreçte, birbirinden farklı kültürel kökenlere sahip unsurlar farklılıkları ve çelişkileri ortadan kalkmadan bütünüyle sentezlenebilmektedirler” (s. 131) şeklinde açıklanmaktadır.

Kreolleşme, kavramın mimarı olan Fransız yazar ve düşünür Eduard Glissant tarafından çeşitli görünümlerine bağlı olarak aşağıdaki gibi ifade edilmektedir:

Rio de Janeiro, Meksiko, Paris banliyöleri, Los Angeles çeteleri arasında ortaya çıkan sokak dilleri birer kreoldür. Kreolleşme evrensel bir olgu, aslında melezleşen tüm banliyöleri bir bir sayabiliriz. Buluş yetileri ve hızı açısından kesinlikle olağanüstü bir olgudur. Kreollerin tümü kalıcı diller değil, ama toplulukların duyarlığında izler bırakıyor. Müzikte aynı olay: Amerika kıtasındaki caz müziği, beklenmedik bir kreolleşmedir. (...) Karayipler'in, Antiller'in müziği çoğu kez Avrupalı 'kadril' müziği ile Afrika müziğinin karışımından oluşur: Vurmalı çalgılar, esrimeli şarkılar (Glissant'tan aktaran Alpay, 2011).

Kültürlerarasılık olgusunun henüz kavramsallaştırılmadan önce, zaten insanlık tarihinin temel bir niteliği olarak mevcut olmasından kaynaklanan kuşatıcılığı; ona ilişkin bilimsel, akademik tartışmalara göz atarken bir başvuru alanı sunmaktadır. Böylelikle kültürlerarasılık gibi kadim bir olgunun, yakın tarihimizden beri sosyal bilimlerde, siyasette veya sanat çalışmaları içinde bir tema, eksen veya yönelim olarak yer bulmasının nedenleri, tarihsel gerçekliğinden koparılmadan değerlendirilmelidir. Bir kültürün hayatta kalması için kültürel mübadele yeteneğine sahip olmasını gerekli gören Fernand Braudel ile "bütün kültürlerin tarihinin kültürel ödünç alma tarihi" olduğunu belirten Edward Said'in bulunduğu ortak tez, "kültürel varlığın" doğası gereği kültürlerarası olduğu üzerinedir (Braudel ve Said'den aktaran Burke, 2011, s.82). Bu ifadelerden de anlaşılacağı gibi kültürlerarasılık, kültürün oluşumuyla bütünleşik bir boyuttur.

Kültürel farklılıkları karakterize eden özelliklerin dışlayıcı ve hegemonik tarzda zikredilmesine karşın; bütün bunların sorgulandığı, kültürler arasındaki tarihsel kastın söylem düzeyinde ve küçük ölçekli uygulamalarda sınırlı da olsa bozuma uğratıldığı; küreselleşme vaazlarının, güzellmelerinin bir ölçüde yüreklendirdiği politik, sosyal ve estetik alanların genişlemekte olduğu inkâr edilemez. Örneğin zorunlu kitlesel nüfus hareketlerinin yeniden şekillendirdiği toplumlarda yaşanan problemlerin aşılması için gösterilen çabalar; çok kültürlülüğü ve kültürlerarasılığı bir bağlam olarak ele alıp projelendirilmiş girişimlerin aracı yahut amacı haline getirmiştir. Dolayısıyla kültürlerarasılık kavramı, tarihsel gelişmelere koşut olarak, toplumsal etkileşimlerin zorunlu veya gönüllü de olsa daha yoğun yaşanmasıyla birlikte; günümüzde bilimin, sanatın ve politikanın kesişim

noktasında durmaktadır. Kùltùrlerarasılık hakkında belirtilmesi gereken önemli bir nokta ise, kavramın basit şekilde biz ve öteki karşılaşmasını ima etmekle sınırlı olmadığıdır (Sarmiento, 2014, ss. 603-604). Çok sayıda kùltürün etkileşimi ve bunların sonuçları kavramın kapsamı dâhilindedir. Kùltürlerarasılık kavramının işaret ettiği önemli bir başka yön ise, onun arabuluculuk ve müzakere misyonudur.

Tarihsel bir olgu olarak kùltürlerarasılık, sömürgecilik gerçeğinin dünya tarihinin şekillenmesindeki tecrübeler ve günümüz dünyasının kùltürel çeşitliliğinin hegemonyaya dayalı veya hiyerarşik konumlanışlarını da kapsayan bir gerçekliğe içkin olsa da, günümüz dünyasının arabulucu ve çözümcü politik ve kùltürel stratejilerinden biri olarak değerlendirilmektedir. Kùltürlerarasılık kavramı, günümüz dünyasının sosyolojik gerçeğinin göz ardı edilemez boyutlarından birini ifade etmektedir.

Birleşmiş Milletler Eğitim Bilim ve Kùltür Örgütü (UNESCO) tarafından yayımlanan çalışmada (2017), yeryüzünde kùltürel çeşitliliğin giderek genişlemesinin paralelinde yaşanan uyumsuzlukları ve çatışmaları, kùltürlerarası ilişki biçimlerini etkin kılarak aşmanın teorik ve pratik yolları üzerine odaklanılmakta ve bunun için sadece hükümetlere değil, toplumun bütün katmanlarına iş düştüğü savunulmaktadır (Mansouri ve diğerleri, 2017). Bunun dışında kùltürlerarasılık, mevcut düşünce sistematiğinin alış-veriş, yoksayma, hegemonya, kendine mal etme gibi durumlar üzerinde şekillenmesinin sorgulandığı düşünsel bir alan olarak ifade edilmiştir (Sweet vd., 2014, s.4).

Yine aynı çalışmada “kùltürlerarası felsefe” tamlamasının öncüsü olarak belirtilen Hint düşünür Ram Adhar Mall’ın (1937) ifadesine göre “kùltürlerarası felsefe” ister Avrupalı olsun, ister Avrupa dışından, her türlü merkeziliğin uzağında konumlanmış bir felsefi yaklaşımdır ve farklı kutuplara ait felsefeler için arabulucuk gibi bir işleve sahiptir (Akt. Sweet, 2014, s. 4). Bahsedilen arabuluculuk işlevi, kùltürel açıdan dışlanmış veya marjinalleştirilmiş olanın; makbul sayılmayanın, eşit öznellik vasıflarıyla kuşandırılıp simgesel olarak periferiden merkeze davet edilmesiyle gerçekleşir. Oluşturulan yeni karşılıklılık zeminleri farklı kùltürlerin temsilcilerinin birbirlerine ön yargısız yaklaşabilmelerinin olanaklarını sunmakta ve böylece çok kùltürlükten kùltürlerarasılığa evrilen bir çizgide kamusal yaşam için bir uzlaşma alanı sağlanmasına imkân vermektedir. Kùltürlerarasılık olgusunun



çözümçü potansiyelinin ele alındığı bir başka bağlam ise pedagojidir. Bu alanda öne çıkan çalışmada sosyal bilimci Arnd Michael Nohl, etnik azınlıklara mensup bireylerin eğitim süreçlerinde maruz kaldıkları olumsuzlukları, kültürler arasında eşitlik bilincinin inşa edilmesi yoluyla aşılmasına odaklanmıştır. Bu amaçla “kolektif aidiyetler pedagojisi” olarak adlandırdığı bir yaklaşım biçiminin sunduğu olanaklarla “noksan”, “fark”, “ayrımcılık” gibi kavramlarla çizilen sosyokültürel tabloyu değiştirmeye yönelik bir adım atmaktadır (Nohl, 2014).

Yukarıdaki bilgiler ışığında söylenecek olunursa, kültürlerarasılığın yalnızca ulusal kültürlerin, etkileşimini içeren bir kapsamın konusu olarak görülmesi indirgemecidir. Çünkü kültür, tanımı gereği yaşama içkin olan anlam, değer ve pratikler dağarı içindeki her şeyin ayrımından ve ortaklıklarından oluşan kategorileri de ifade etmektedir ve sanat da bunlardan biridir.

### **1.1 Kültürlerarasılık ve Sanat**

Sanatın çoğu disiplininin mevcut formlarını almalarında, tarih boyunca yaşanan kültürel alış-verişlerin yadsınamaz bir payı olmuştur. Buna göre kimi zaman kültürel karşılaşmalar, kültürel etkileşimlerin ve melezlenmelerin tetikleyici unsuru olarak işlev görmektedirken; etkileşimlerin ve melezlenmelerin neticesinde de kültürel ve sanatsal pratikler ortaya çıkabilmektedir. Bu ve benzeri örnekler siyasi ve ekonomik gelişmelerin yanı sıra, çok kültürlü toplumsal bir yapının zaten hazır bulunuşundan doğan etkilerin de sonuçlarıdır. Daha genel ifadeyle denilebilir ki: “Belirli bir yer, millet, toplum ve bağlam içinde kökleşmiş olsa bile, sanat doğası gereği kozmopolittir” (Gonçalves, 2016, s. 6).

Sanat farklı kültürlerin ve farklı kültürel aidiyete sahip kişi veya toplulukların birbirini tanıma, birbirleriyle ilişki kurma, etkileşime geçme kaynak ve tarzları için, - çoğu zaman bu doğrudan amaçlanmış olmasa bile-, zengin imkânlar içermektedir. İnsanlar arasındaki ortak duygu ve deneyimleri, benzerlikleri, aynılıkları fark etmenin; onları birbirine yakın kılacak her çeşit tecrübeyi edinmenin; var olan ön yargıların veya mesafelerin aşılmasının, böylece karşılıklı öğrenmeye ve tanımaya dayalı yeni bir bakış geliştirmenin yolları sanat aracılığı ile inşa edilebilmektedir.

Sanat ve kültürlerarasılık, mevcudiyetlerinin bileşkesi olarak “etkileşim”i, gereksinmektedir. Öyle ya da böyle her ikisi de bir tür etkileşim sürecinden beslenmektedir. Etkileşimin aktörlerini kişiler, toplumlar ve içsel-dışsal varlığı her yönüyle kapsayan dünya oluşturmaktadır. Bunların birbiriyle ilişkisi ait oldukları yaşantının gereğince ortaya çıkmakta ve gelişmektedir. Bahsedilen ilişki, bir kurallar manzumesine veya silsileye bağlı olarak tasarlanmayı gerektirmeyecek kadar kendiliğinden ve yaşama içkindir. Siyasi ve ekonomik nedenler ne olursa olsun bütün bunlar, söz konusu içkin oluşun uzantılarıdır. Ancak ulaşım ve iletişim teknolojisinde yaşanan gelişmelerin paralelinde kültürlerarasılık olgusunun bir boyutu incelik kazanmıştır.

Kültürel karşılaşmalar, halen bir kendiliğindenlik içerse de, kasıtlı çözümsel girişimlerin belirginleşmiş ve kültürel-sanatsal pratiklerin biçim ve kaynak arayışı için kasıtlı bir çaba haline gelmiştir. Siyasetin ve toplum bilimlerinin çözümcü/arabulucu tutumunun yedeğinde, kültürlerarası etkileşimi teşvik ettiği bir atmosfer de söz konusudur. Kültürlerarasılık olgusunun kavramsallaştırılması, onun niteliğinin ve etkilerinin kendi başına insanlık için bir konu olarak ele alınmasının teorik ve pratik yollarını açmıştır.

Avrupa-merkezci kültürün, kültürlerarasılık olgusunun tarihsel anlamdaki başrol oyuncusu olmaya devam etmesi, mevcut kültürlerarasılık söylemlerinin eşitlik ve karşılıklılık nitelikleri açısından sorgulanır yönler içermesine neden olmaktadır. Batı dışı kültür-sanat kaynak ve formları, kendi sanatsal kaynak ve biçimlerini “tüketmiş olan” (Baudrillard, 2012, s. 136) Avrupa uygarlığı için “beslenme” alanı olarak değerlendirilmektedir. Baudrillard’ın “Uzlaşmazlık” adlı denemesi “tükenmiş olma” durumunu çok daha kapsayıcı ve tarihsel bir yazgının sonucu olarak öne sürmekle birlikte, daha önemli bir şey yaparak Batılı özeleştiriliğin özgün bir örneğini sunmaktadır:

Tüm diğer kültürler olağanüstü konukseverdir, harikulade bir emme olanağına sahiptirler. Biz, av olan öteki ile gölge olan öteki arasında katıksız asalaklık ile ideal minnettarlık arasında gidip gelirken diğer kültürler, kendi oyunları içinde, bizim Batılı evrenimizden gelen de dâhil, kendilerine dışarıdan gelen her şeyi yeniden kullanma olanağını koruyorlar. Dışarıdan geleni anında ya da uzun vadede, kendi kodları ya da temel düzenleri tehdit edilmeden yeniden kullanıyorlar. Elbette, çünkü evrensel bir yasa yanılması içinde yaşamıyorlar; her zaman yasayı içselleştirme, kendimizin ve davranışlarımızın, beğenilerimizin ve zevklerimizimizin

odağında olmak zorunda olan bizim kadar kırılğan değiller. Yabancı kültürler bu tür bir kibri başlarına bela etmiyor. Kendi olmanın anlamı yoktur. Her şey Öteki'nden gelir. Hiçbir şey kendi değildir, kendi de olamaz (Baudrillard, 2012, s. 134).

Kültürlerarasılık konusu hangi bağlamda tartışılırsa tartışılsın, onu politik art alanından soyutlamadan ele almak için Baudrillard'ın söyledikleri önemlidir, çünkü kültürler arasındaki ilişkilerin tarihsel ve politik doğasına Avrupa-merkezci özne algısını eleştiren zihinsel bir yorum da getirmiştir. Söz konusu eleştirel bakış, başka düşünürlerce de zikredilmiştir. Kültürlerarası çalışmalara getirilen eleştiriler, gerçek anlamda eşitlikçi ve karşılıklı işleyen bir sürecin ne kadar başarılı gerçekleştirildiği, örneğin kültürel-sanatsal katılıma dâhil olan taraflar için ortak bir temsili var oluşun mümkün kılınıp kılınmadığı ile ilgilidir. Örneğin Hindistanlı tiyatro yönetmeni Rustom Bharucha (1953) tarafından bir başka tiyatro ve sinema yönetmeni olan Peter Brook'un (1925) Mahabharata'sının çeşitli uluslardan oyuncularla oluşmuş kadrosuyla Hint kültürüne ait bir anlatıyı kültürlerarası bir projeye dönüştürmekte hazırlık aşamasındaki tutumundan itibaren ne kadar başarılı olduğu ciddi şekilde sorgulanmıştır (Bharucha, 1988).

Yukarıdaki örnek, kültürlerarasılığın ortak temsil alanlarından eşit şekilde yararlanma imkânı sağlayabileceği gerçeğini göz ardı etmeyi gerektirmez, bu noktada Baudrillard'ın her şeyin var olmasını mümkün kılan etmenin kendi karşıtı olduğu, karşıt olmadan var olunamayacağını ifade etmesi önem taşımaktadır.

Tarihin bu ve buna benzer boyutları, sanat ve kültürlerarasılık konusuna eğilirken derin ve geniş bir bakış açısı sunmaktadır. Çünkü bu bakış açısı, toplumlar arasındaki sınırların dışında, onların aynı zamanda ortak bir var oluşun/yazgının parçaları oldukları esasını içermektedir. Sanat aracılığı ile bu gerçeğin ortaya konması mümkündür.

Sanat bireysel ve toplumsal ifade yolları arasında, amacı çoğu zaman doğrudan iletişim sağlamak olmamasına rağmen, en etkili olanıdır. Çünkü Gonçalves'in de ifade ettiği gibi, sanatın ifade gücü, yalın bir temsil değildir. Aynı zamanda o; inançlara, arzulara, tarihe, günlük yaşam koşullarına dayanan; estetiği ve uyumu da içeren kalıcı bir ifade gereksinimiyle ilintilidir. Dolayısıyla sanat arkaik

veya çağdaş tüm kültürler için aynı derece vazgeçilmezdir; çünkü o, tüm kültürler için ortak olan estetik ve uyum arayışının nihai sonucudur (Gonçalves, 2016, 4).

Buna göre insanın dünyayı ve kendini kavramasına hizmet eden sanat, aynı zamanda tarihsel yaşantının süregelen özelliklerinden biri olan kültürlerarası etkileşimi de içermektedir. Sanat ve kültürlerarasılık insanlığın ortak hakikatlerini fark ve temsil etme konusunda birbirlerine içkindir. Sinema ise bu içkinliğin en kitlesel ve duysal anlamda etkili temsillerini sunmaktadır.

## 1.2 Kültürlerarasılık ve Sinema

Sinemanın temsil olanağı dilin ve diğer sanatların olanaklarından daha kapsamlı ve etkilidir; çünkü sinema diğer sanatlardan, onların teknik, ifade ve temsil özelliklerinden özgürce yararlanabilmektedir. Ayrıca endüstriyel yönünden ötürü alımlanma imkânı geniş ve kolaydır. Bu da onu kitlesel anlamda diğer sanat dallarından daha avantajlı kılmaktadır. Dolayısıyla sinema, gerçeği temsil etme veya onu yeni baştan kurma noktasında en ikna edici olanaklara sahiptir. Kültürel kodlar, simgesel yapılar dilde ve sanat yapıtlarında görünürlük kazanırlar; ancak sinema bu konuda en avantajlı olanıdır; çünkü sinemanın temsil gücü gerçeğin en dolaysız görünümünü sunduğuna dair ikna edici bir güce sahiptir. Dolayısıyla algılarımız üzerindeki etkisi diğer sanatlardan güçlüdür. Üstelik görüntüleme teknolojilerinin adapte edilebildiği her metanın artık “gerçekten bile gerçek” olan bir dünyayı bahşedip durduğu, gerçeği “en gerçek” haliyle görebileceğimize dair vaatler sunduğu bir çağda sinema, onu bu anlamda her zaman rakipsiz kılacak teknik gelişmelere daima açıktır.

Tarih öncesinin temsil figürlerinin ele verdiği ilkel ve yalın yaşantısal bilgilerden, gelinen yüzyılın karmaşık sinema evrenine değin değişmeyen verilerden biri “göstermenin, göze getirmenin”, öyle ya da böyle bir gereksinim olarak mevcut olduğudur. Ama diğer taraftan bakma, bakan olma, bakışa sunulma temaşa etme arzusu da aynı mutlaklıkla halen mevcuttur. Bununla birlikte, çağımızın kabul edilen gerçeklerinden biri şudur ki “gösterme”nin varlığı ortaya koymakla, var olan şeyi

açığa çıkararak var oluşu pekiştirmekle; “görme”nin ise bilgilenme ve haz duymakla bir ilişkisi vardır. Sinema, söz konusu ilişkinin sağladığı imtiyazı da içermektedir.

Çeşitli sanatların karakteristiklerinin ve olanaklarının; modern çağın teknik ve düşünsel atmosferinin, arayışlarının bir sentezi olarak ortaya çıkmış olmasıyla beraber; sinema kendi tarihselliği ve teorik evreni içinde endüstriyel ve sanatsal boyutta bir oluşum olarak karşımıza çıkmaktadır.

Kültürlerarasılığa ilişkin kavram dağarı içinde yer alan terimlerin, sinema çalışmalarında ön adlara dönüşerek, yeryüzündeki kültürel etkileşim tablolarını tanımlamakta ve tartışmakta kullanıldığı görülmektedir. Kültürlerarası sinema, melez sinema, uluslararası sinema, kültürötesi sinema, diasporik sinema, göçmen sineması, aksanlı sinema, sürgün sineması gibi kavramlaştırmalar; genel olarak çokkültürlülüğün gün geçtikçe kendini daha da dayattığı bir dünyada şekillenen yeni insan ilişkilerinin ve tecrübelerinin sanatsal karşılıklarını ifade etmektedir. Zira kimlik, aidiyet, vatandaşlık gibi kavramların çoklu bağlamlar etrafında şekillenmekte olduğu bir dünya gerçeğinde sanatın ve özel olarak sinemanın sözü edilen gerçeği çeşitli biçimlerde içermekte olması ve bu nedenle belirli kavramlaştırmalara gerek duyulması kaçınılmazdır.

Kültürlerarasılığın sinemada bir eksen olarak değerlendirildiği koşullarda ortaya çıkan genel tablo, ağırlıklı olarak kavramın toplumsal ve siyasi boyutlarına temas eden dinamiklere bağlı olarak şekillenmektedir. Örneğin, yönetmenlerin kültürlerarası etkileşime bağlı oluşan tecrübelerinin bireyselden toplumsala uzanan özelliklerinin filmlerindeki ortak görünümü üzerinde yoğunlaşmaktadır. Kültürlerarasılığın sinema araştırmalarında bir bağlam oluşturduğu eksenlerden biri de budur. Bu anlamda öne çıkan ilk isim İranlı bilim insanı Hamid Naficy’dir.

Naficy’nin “aksanlı sinema” olarak kavramlaştırdığı perspektife göre sürgünlük, diaspora ve post-kolonyal kimlik bağlamlarında değerlendirilen yönetmen kategorileri, batılı kültürlere sonradan entegre olmak durumunda kalan yönetmenlerin filmlerindeki ortak özelliklerden hareketle bir çerçeve çizmektedir (Naficy, 2001). Naficy, aksanlı sinema tanımını aslında filolojik bir kavramın kapsamını genişleterek kültürel etkileşimin sinemadaki yansımalarını irdelemek için

kullanmaktadır. Aksan telaffuzda, sesli sözel ifadede yabancılığın, dışarıklığın kendini ele verdiği bir görünüm olarak belirmektedirken, sinemada da aynı şekilde bulunulan yerin, konuşulan dilin yerlisi olunmadığının çeşitli izlerine ve bu izlerin yarattığı ortaklığa vurgu yapmaktadır. “Eğer egemen sinemanın evrensel ve aksansız olduğu düşünülüyorsa; diasporik ve sürgün konulu filmler aksanlıdır” (Naficy, 2001, s. 4).

Konuya ilişkin saptamalarında Asuman Suner, Naficy’den hareketle aksanlı sinema hakkında şunları kaydetmektedir:

Batı’da yaşayan sürgün, diasporik, ve/veya postkolonyal/etnik kimlikli sinemacıların 1960’lardan bu yana ürettikleri filmleri adlandırmak için kullanılır. (...) “Aksan”, filmin öykü dünyasındaki karakterlerin aksanlı konuşmalarından ziyade, sinemacıların dünyaya bakışlarını, dünyayı algılayışlarını, dolayısıyla üsluplarını şekillendiren yerinden edilmişlik durumundan kaynaklanır. Aksanın kaynaklarından biri yönetmenlerin deneyimleriyse eğer, diğeri de filmlerin üretim koşullarıdır. Çoğunlukla bağımsız, dar bütçeli, küçük yapımlar olan aksanlı filmler, genellikle yönetmenlerin filmin üretim aşamasına farklı düzeylerde (senaryo yazımı, görüntü yönetmenliği, kurgu, oyunculuk) bizzat katıldığı, kimi zaman filmin üretim öncesi ve üretim sonrası aşamalarını da (yapımcılık, dağıtım, tanıtım) bizzat üstlendiği "zanaatkarca" bir üretim tarzı içerir. Bu tarz üretim, yalnızca sınırlı olanaklarla film yapmaya el vermekle kalmaz, aynı zamanda yönetmenlerin film üzerindeki kişisel denetimini arttırarak, kişisel bakış ve üslubun öne çıkmasına olanak sağlar (Suner,2006, s. 260).

Neslihan Kültür ise aksanlı sinemaya ilişkin şunları aktarmaktadır:

Aksanlı sinema 1960’lardan bu yana ortaya çıkan sinemasal yapıların, teorilerin ve pratiklerin dönüşümünden de etkilenir. Özellikle Latin Amerika sinemasının teorize olmasıyla ve dolaylı olarak üçüncü sinemanın ortaya çıkmasıyla, Teshome H. Gabriel tarafından olgunlaşmasıyla, aksanlı sinemanın referansları çoğalmıştır. Marksist ve Sosyalist kuramlardan beslenen üçüncü sinemaya göre, aksanlı sinema daha çok kişisel hikâyeler, etnisite, milliyetler ve kimlik stratejileri ve yerinden olma deneyimi ile bağlantılıdır. Bazı farklılıklara rağmen, aksanlı sinema da üçüncü sinema da tarihsel bir bilinçle hareket ederler. Politik altyapıları olup, eleştiriye açıktırlar ve melezdirler Aksanlı sinema, tarihteki diğer akımlar, türler gibi tek parça, bağımlı, merkezileşmiş ve hiyerarşik bir yapıya sahip değildir. Aksanlı sinemanın anlatım biçimlerindeki bileşenlerin belirlenmesindeki asıl ölçüt, bu bileşenlerin tek bir filmde ya da birden fazla filmde tekrarlanarak kullanılmış olmalarıdır. Aksan, sinemasal yapının biçimini etkiler, sinemasal yapının unsurlarına işler, anlatısını, temasını, görselliğini, karakterlerini ve temasını biçimlendirir. Her şeyden önce, melez yaşam deneyimleri anlatım formlarını da melezleştirmiştir. Ancak ulusal sinemaların, türlerin ve biçimsel anlatıların sınırlarında dolaşırlar (Kültür, 2017, s.6).

Aksanlı sinema, ana akım sinemanın konvansiyonları karşısında var oluşunu zorunlu kültürel karşılaşmaların yarattığı kimlik ve aidiyet problemlerinden beslenen ortak temalarla ve motiflerle sağlamaktadır. Ana akımın üretim koşulları karşısında ise alternatif üretim imkânlarının belirgin olduğu gözlemlenmektedir. Asuman Suner aksanlı sinemaya ilişkin şunları paylaşmaktadır: “Aksan, filmin öykü dünyasındaki karakterlerin aksanlı konuşmalarından ziyade, sinemacıların dünyaya bakışlarını, dünyayı algılayışlarını, dolayısıyla üsluplarını şekillendiren yerinden edilmişlik durumundan kaynaklanır. Aksanın kaynaklarından biri yönetmenlerin deneyimleriye eğer, diğeri de filmlerin üretim koşullarıdır” (Suner, 2006, s 258).

Aksanlı sinemacıları oluşturan gruplardan biri, vatanlarından zorunlu nedenlere bağlı olarak ayrılıp batı ülkelerinde yaşayan kesimi ifade eden sürgündeki sinemacıdır. Kısıtlanma, mahrum bırakılma, sansüre maruz kalma gibi uygulamalarından doğan mağduriyetlerin neticesinde, yalnızca özgün sinemasal tarzlarını geliştirmekte zorluk yaşamakla kalmayan, aynı zamanda kendi kimliklerini de korumakta zorlanan ve bu nedenle yurtlarını terk etmek durumunda kalan sinemacıların temel özelliği, vatanlarının ve sığındıkları ülkelerin kültürel dünyaları arasında yaşadıkları ikiliktir. Bu sinemacılar vatanlarına dönmeseler de içlerinde taşıdıkları dönüş isteğini ilk dönem filmlerinde yansıtmaktadırlar. Naficy, sürgündeki sinemacıların ilk filmlerinin kendilerinden ziyade anavatanlarıyla ve oranın halkıyla bağlantılı olduğunu belirtmektedir (Naficy, 2001, s. 12). Filmlerindeki işitsel ve görsel öğeler; zamansal ve mekânsal boyutlar aracılığı ile vatanlarıyla metinlerarası düzlemde anısal bir ilişki kurmaya devam etmektedirler. Naficy, vatanından uzakta olmanın, her zaman olmasa da sanatsal yaratıcılığı teşvik ettiğini ifade etmekte, bu durumun sürgündeki sinemacılar için de geçerli olduğunu öne sürmektedir. Zamanla daha da belirgin hale gelen yersiz yurtsuzlaşma hissine rağmen, sürgün sinemacılar geçmişi temsil eden anavatanlarıyla şimdikiyi temsil eden yeni ülkeleri arasında karmaşık ve giderek melez bir var oluşu sürdürmektedirler (Naficy, 2001, s.12).

Diasporada yaşayan yönetmenler, Naficy’e göre sürgündeki yönetmelerle benzer özellikler taşımaktadırlar, onlar da vatanlarından zorla ayrılma gibi

durumlarla karşı karşıya kalmışlardır ve sürgündekiler gibi onlar da vatanlarına ve mevcut yaşadıkları ülkelerin kültürlerine bağlı oluşan birer kimlik geliştirmektedirler. Ancak onlar kendileriyle aynı kültürel aidiyete sahip diğer bireylerle toplu bir var oluş bilincine sahiptirler ve ortak bir anavatan şuuruyla yaşamaktadırlar, kendileri gibi aynı vatandan ayrılmak zorunda kalan diğer topluluklarla duygusal bir bağları da bulunmaktadır. Ancak sürgündekilerin aksine kolketif var oluş bilincine daha sıkı sarılmışlardır. Diasporik sinemacılarda ortak hafızalarını besleyen idealize edilmiş bir vatan imgesi hâkimdir ve bu onların diasporik kimliklerini oluşturan temel faktördür. Diasporada yaşayan sinemacıların bir diğer özellikleri ise yalnızca vatanlarına duydukları bağlılıkla sınırlı kalmayan bir ilgiyle film yapıyor olmalarıdır. Filmlerinde yaşamakta oldukları ülkeyle ve diğer diasporalarda bulunan gruplarla da duygudaş bir üretim eğilimi belirgindir. Diasporik yönetmenlerin filmleri barındırdıkları çeşitlilik ve eklektizmle, sürgün sinemacılara göre daha aksanlıdır. (Naficy, 2001, s. 14).

Postkolonyal<sup>2</sup> etnik kimlikli sinemacılar, Naficy'e göre hem etnik hem de diasporiktir. Çoğu, göçmen ya da 1960'lardan beri Batı'da doğan ama batılı ve beyaz ırktan olmayan insanlardır. Anavatanları dışında yaşamakta oldukları ülkelerde etnik ve ırksal köklerine yaptıkları vurguyla diasporik sinemacılardan ayrılmaktadırlar. Postkolonyal kimlikli sinemanın öne çıkan özelliklerinden biri de kolonyalizmi uygulayan ve ona maruz kalan her iki etnik/ulusal yapıya ilişkin bir kimliğe sahip olunmasıdır (Naficy, 2001, s. 15-16).

Kültürlerarası sinema literatürü kapsamında bir başka yaklaşımın temsilcisi ise belgesel ve etnografik film yönetmeni ve araştırmacısı David MacDougall'dır. David MacDougall'ın *Transcultural Cinema* (Kültürötesi Sinema) adlı çalışmasında fotoğrafın ve filmin kültürlere ilişkin etnografik kayıtlar tutma ve onları sunma noktasındaki olanakları ve ayrıcalıkları ele alınmıştır. MacDougall'a göre kültürötesi kavramı, kültürlerin sınırlarının aşılması ya da sınırlarının kesişmesi anlamına gelmektedir. MacDougall, fotoğrafın ve filmin etnografik verilere yazılı etnografik

---

<sup>2</sup> Sömürgeci/kolonyal tarihin izlerinin sömürülen toplum ve bireylerin zihinlerinde yarattığı etkiyi ifade eden eleştirel bir yaklaşımdır. Daha kapsamlı bilgi için bkz. Ania Loomba, **Kolonyalizm-Postkolonyalizm**, Çev: Mehmet Küçük, (İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2000).



kaynaklara göre daha dolaysız erişim sağladıklarını ve daha gerçekçi veriler sunduklarını ifade etmektedir, yazılı kaynaklar genel olarak soyutlamalar yapmaya yatkınken; resimler genelde dünyanın fiziki devamlılığı hakkında bize dolaysız temsiller sunma avantajına sahiptir. Yazılı kaynaklar görmediğimiz insanları ve kostümleri daha ilginç kılarak onları bağlamlarından kopartır, böylece okurun özgür hayal gücüne bırakır. (MacDougall, 1998, s.246).

MacDougall, kültürlerarası olarak tanımladığı etnografik filmin, kendi tarihi boyunca insan yaşamının ortaklığının sürekliliğine yaptığı vurgu aracılığıyla antropologların egemen kültür ve kültürel farklılık kavramlarına meydan okuduğunu öne sürmektedir. Bu nedenle etnografik filmler genel olarak kültürel sınırları ortak bir duyuyla kesiştirdiği için kültürötesi olarak anlaşılabilir. Ama bunun dışında aynı zamanda kültürel sınırları reddettiği içinde etnografik filmler kültürötesidir. (MacDougall, 1998, s.245). Pek çok açıdan etnografik fotoğraflar ve filmler insanlığı anlamak noktasında yalnızca kültürötesi bir perspektif sunmakla kalmaz, aynı zamanda insanlığa dair tarihsel bir çerçeve de sunmaktadır. MacDougall, kültürötesi filmin yalnızca kültürlerarası bir özellik taşımadığını, bununla birlikte disiplinlerarası bir içeriğe sahip olduğunu belirtmekte; antropoloji ve sosyoloji arasındaki ilişkiyi restore ettiğini; kültürle tarihsel ve maddi dünyanın toplumsal aktörleri arasındaki bağı yeniden kurduğunu ifade etmektedir. Etnografik filmlerin ve fotoğrafların disiplinlerarası oluşu sayesinde ritüelleri, günlük sosyal etkileşim aktivitelerini vb., Pierre Bourdieu'nun habitus<sup>3</sup> kavramına daha yakın şekilde anlamak kolaylaşmaktadır (MacDougall, 1998, s. 262).

MacDougall'ın fotoğraf ve film hakkındaki değerlendirmeleri her iki temsil formunun da nesnel gerçekliği görüldüğü gibi yansıtma potansiyeline sahip oluşları ve bunun insan yaşamındaki ortaklık ve benzerliklerin kültürel sınırların ötesine geçen bir kavrayışı mümkün kılabileceği düşüncesine dayanmaktadır. Böylelikle temsile konu olan şeyin bilgisi, onun nesnellikinden hareketle insanın var oluşuna

---

<sup>3</sup> Antikite'den beri var olduğu bilinen ve çeşitli bilim insanı ve düşünürlerce de kullanılmış olan habitus kavramı, Bourdieu'nun modern toplumsal gerçeklere uyarlayarak geliştirmesi sonucunda bireyin düşünce ve davranış potansiyeli ile onu çevreleyen toplumsal ve kültürel ortam arasındaki ilişkiyle oluşan "yatkınlıklar sistemi"ne ilişkindir. Daha geniş bilgi için bkz. Pierre Bourdieu ve Roger Chartier, **Sosyolog ve Tarihçi**. Çev. Zuhâl Karaca, (İstanbul: Açılım Yay. 2014).

içkin olan ortak deneyimin herkesçe tanınabilir, dolaysız görünümünü aktaran bir medium ile sağlanmış olur. Gürkan, MacDougall'ın kuramına katkı sağlayan aşağıdaki ifadeleri paylaşmaktadır:

Sinema ve fotoğraf bize nesnel gerçekliği sunar. Onları büyülü yapan da zaten nesnenin, kendi anlamını bize göstermesidir. Buradaki gerçeklik, bizim gözlerimiz ile görerek oluşturduğumuz gerçeklikten farklı, kendi var oluşu ile betimlenen bir gerçekliktir. (...)her fotoğraf veya her görüntü bize gerçekliği nesnel biçimde göstermektedir (Gürkan, 2015, s. 65-66).

Sonuç olarak MacDougall, kültürötesi olarak tanımladığı etnografik filmler aracılığıyla insan yaşamına dair daha dolaysız bir bakış edinmenin mümkün olduğunu, böylelikle kültürel farklılık söylemleri üzerinden inşa edilmiş dünya görüşlerinin aşılarak var olan insan toplulukları arasındaki benzerlik ve aynılıklar üzerinden toplumları ve bireyleri bir birine yakınlaştıracak alternatif bir bakış açısı edinmenin mümkün ve önemli olduğuna dikkat çekmektedir.

Kültür ve kültürlerarasılık ile ilgili uzmanların çok yönlü ve karmaşık bir kültür tanımına aşına olmalarına rağmen, genelde bunların anlamı, çağrışımları ve kullanımları hakkında yeterince tartışmadıklarını ve kavramın diğer kavramlarla birlikte yeterince özenli kullanılmadığını belirten Andreas Jacobsson, kültürlerarasılık ekseninde film incelemeleri yapmakta olan akademisyenlerin, kültürlerarası çerçeveyi belirtmek için yaygın şekilde kullandıkları kavramların “çokkültürlülük”, “diaspora”, “postkolonyalizm”, “çeşitlilik”, “kimlik”, “kültür şoku”, “etnik merkezilik”, “stereotipler”, “kültürleşme”, “entegrasyon”, ve “asimilasyon” gibi kavramlar olduğunu ifade etmektedir (Jacobsson, 2017, s. 55-56).

Yukarıdaki kavramları dikkate alarak kültürlerarasılığın sinemada kültürel-sanatsal bir izleğin dışında, politik ve sosyolojik yaşantının bir boyutunu ifade ettiği fikri oluşabilir. Genel olarak sinemada kültürlerarasılığın bir eksen olarak değerlendirildiği koşullarda ortaya çıkan yaygın tablo, farklı ulusal ve etnik kültürlere ait figürler arasındaki karşılaşmaları, ilişkileri ve bunların sonuçlarını içermektedir. kültürlerarasılık olgusunu, göç teması üzerinden ya da yurt dışında yaşamakta olan Türk kökenli yönetmelerin filmleri üzerinden ele alan akademik çalışmalardan biri olan Neşe Kaplan'ın eserinde kültürlerarasılık olgusu Türkiye'den Almanya'ya gerçekleştirilen göçlerin fon veya tema oluşturduğu yapımlara

odaklanılmış ve söz konusu göç sürecinin ilk döneminden bu yana değişen toplumsal ve kültürel gerçeklere bağlı olarak filmlerin yapım ve temsil özelliklerindeki değişimlerin üzerinde durulmuştur. Buna göre 1960'lı yıllardan günümüze yaklaştıkça göçmen kimliğinde yaşanan değişimin ekonomik nedenlerden giderek kültürel ve siyasal özelliklere de belirgin şekilde kaydığı ve bu değişimin de filmlerde yer bulmakta olduğu belirtilmektedir. Kaplan'ın çalışmasında Türk sinemasında melodram tarzının egemen olduğu dönemde göçün sadece öyküyü destekleyen bir dinamik olarak kullanıldığı; ama Türkan Şoray'ın yönetmenliğini yaptığı *Dönüş* (1972) filmiyle göçün neden olduğu trajedilerin gerçekçi biçimde temsil edilmeye başlandığı ifade edilmektedir. 1980'li yıllarda ise işsizliğin, yabancı düşmanlığının, kuşaklar arasındaki çatışmaların; 1990'da itibaren ise Almanya'da yaşayan Türk kökenli yönetmenlerin; kimlik ve aidiyet farklılıklarından doğan çatışmaların çözümüne ilişkin temsillerin yer aldığını kaydetmektedir (Kaplan, 2017).

Neslihan Kültür'ün aksanlı sinema yaklaşımından hareket ederek Fatih Akın (1973-) sinemasına odaklandığı çalışmasında, Akın'ın tümüyle olmasa da; çok seslilik/dillik, yolculuk, ev sahibi ülkenin hoşlanma uyandıran mekânsal/mimari özelliklerinin sunumu gibi belirli yönleriyle diasporik sinemacıların filmlerinde yer alan özelliklerini yansıtmakta olduğu ifade edilmiştir. Kültür, farklı kültürler ve temsilcileri arasındaki karşılaşmaların, Akın'ın sinemasında geniş yer bulduğu ve çokkültürlülüğün kendi içinde taşıdığı uzlaşma olanaklarına işaret edildiğini belirtmekte (Kültür, 2017) ve öz olarak Akın'ın sinemasına ilişkin şunları ifade etmektedir:

Yönetmenin melez kimliği, diasporayı ele alış ve kullanım biçimi, sunduğu yeni kimlikler farklı bir diaspora sinemasına işaret eder niteliktedir. Akın özelinde bu sinema, hem diasporayı hem de yaşanan toplumu yansıtmayan, evrensel konular ekseninde "insan" hikâyeleri anlatan, çok kültürlü, egemen söylemi kıran ve değişikliğe açık olarak tanımlanabilir (Kültür, 2017, s. 16)

Zühal Çetin Özkan'a ait kültürlerarasılık ve sinema eksenli çalışmada Ferzan Özpetek (1959-) ve Fatih Akın (1973-) sinemalarının kültürlerarası etkileşimdeki rolleri üzerine odaklanılmıştır. Çalışma sinema aracılığıyla kültürler arasında

yakınlaşmayı kolaylaştıracak bir deneyimin mümkün olduğu düşüncesini temel olarak ve ayrıca Özpetek'in ve Akın'ın sahip oldukları çoklu aidiyet ve kimlik özelliklerinin temsile yansıyan örneklerini dikkate sunarak her iki yönetmenin filmlerine odaklanmaktadır. Özkan'a göre Özpetek filmlerinde yer alan Türk kültürüne ait öğeler, Avrupalı seyirci için Türk kültürüne yönelik bir öğrenme/tanımaya deneyimi sunmasıyla, bununla birlikte küresel ve geleneksel değerleri birlikte simgeleyen boyutuyla kültürlerarası bir özellik taşımaktadır.

Özkan, Fatih Akın filmlerinde Avrupalı olmak yerine daha ziyade Doğulu olmanın yer aldığını, Doğuyu temsil eden figürlerin ise yaşadıkları kimlik ve aidiyet çatışmasına yer verdiğini ifade etmektedir. Özkan da Kültür'ün ifadelerini pekiştirecek bir çizgide Akın'ın sinemasına yönelik çalışmasına aşağıdaki satırlara yer vermektedir:

(...) melez kimliği sayesinde de ulusal sınırlılıklardan sıyrılıp sanatta daha farklı ve özgür yaratılarda bulunmakta, bir başka deyişle iki dili kullanarak üçüncü ve farklı bir dil yaratmaktadır. "iki kültürlü bir yönetmen" olarak tanımlayan Fatih Akın'ın çalışmaları bu çok kültürlülük ortamını nasıl ele aldığı ve yansıttığı açısından önem taşımaktadır (Özkan, 2014, s. 346).

Film incelemelerinde, kültürlerarasılığın ağırlıklı olarak farklı kültürel kimlikler ve ortamların karşılaşması veya bir aradalığı olarak ele alındığını gözlemlemek mümkündür. Hâlbuki kültür kavramı yalnızca ulusal veya etnik bir sınırlandırmayla ilgili değildir; herhangi bir alana ilişkin pratikler, bu pratikleri anlamlı kılan simgesel bir yapı ve bu yapı üzerinden ortaklık sağlanabilmesi ile ilgilidir. Bunun için kültürlerarasılık kavramının film incelemelerinde biçime ve içeriğe ilişkin geniş bir kapsam sunabileceği söylenebilir. Aksi takdirde kültürlerarasılık bağlamında sinemayı, yalnızca kamusal kültürel karşılaşmaların bir temsili olarak ele alma zaafı oluşmaktadır ve böylece filmler, ağırlıklı olarak sosyal bilimsel temalar üzerinden tartışılacak bir malzeme olarak görülecektir. Dolayısıyla kültürlerarasılık kavramını, aşağıda gösterileceği üzere, Jacobsson'un belirttiği eksenlerden hareketle ve aynı zamanda sinemanın bileşenleri üzerinden; sanatsal ve estetik bir odağın konusu olarak ele alıp tartışmak, bu açıdan daha verimli bir alan

sunmaktadır. Böylelikle kültürlerarasılığa ilişkin düşünsel ve pratik dağarın sinemadaki temsili ve olanakları daha iyi kavranacaktır.

Jacobsson, kültürlerarasılığın film incelemelerinde kullanılma biçimleriyle ilgili bazı yaklaşımlar üzerinde durmuştur. Bunlardan biri, uzmanlığı sinema olmayan ama kültür ve kültürlerarasılık hakkında uzman olan kişilerin her iki alanı bir arada ele aldığı çalışmalardır. Bu çalışmalarda belirgin olan eğilimler, araştırmacıların kültürel farklılıkların yansıdığı bir zemin olarak filmin hikayesine aşırı odaklanmaları ve filmi kültürel yakınlaşmaların, dil öğreniminin bir aracı olarak görmeleridir (Summerfield'den aktaran Jacobsson, 2017, s. 58). Bununla birlikte ötekilik ve azınlık temsillerinin, filmlerde nasıl oluşturulduğuna da odaklanılmaktadır (Jacobsson, 2017, s. 58).

Uzmanlığı sinema olan araştırmacıların kültürlerarasılık eksenli çalışmaları da bulunmaktadır. Laura U. Marks'ın *The Skin Of The Film* adlı kitabı, Batı metropollerinde yaşayan azınlıklara odaklanmaktadır. Azınlıkların gerek politik gerekse sanatsal temsillerinin film ve video çalışmalarında nasıl işlediği Marks için önemli bir sorudur (Marks'tan aktaran Nelson, 2001, s. 2). Ama onun kültürlerarasılık kavramına yaklaşımı kültürel ve sinemasal melezlik hakkındaki önceki çalışmalara da dayanmaktadır. Ona göre insanlar göç ettikçe fikirler ve estetik kabuller de yer değiştirmektedir. Marks büyük dağıtım ağlarının dolaşıma girmesini sağladığı yapılardan ziyade, daha mütevazı imkanlarla seyirci bulabilen film ve videolarla ilgilenir ve bunlar da genellikle sanat filmleridir. Marks'a göre kültürlerarasılık hâkim Batılı estetik ve düşünce kalıplarına karşı verdiği mücadeleyi haklı çıkaran bir şemsiye terimdir (Marks, 2000, s.8-11).

Jacobsson sinemada kültürlerarasılık olgusunu dört kıstastan hareketle çözümlemeyi önerir. Bunlardan biri "kültürlerarası temalar ve motifler"dir. Temalar ve motifler sinemada kültürlerarası incelemelerin en yaygın olanıdır. "Hareketli görüntülere ve anlatılan öykülere bakmak; kültürlerin, kültürel farklılıkların ve kültürlerarası karşılaşmaların tasvirlerinin çağdaş toplumlarda olup bitenlerle ilgili olarak olumlu ya da olumsuz yahut mümkün olup olmadığının değerlendirilmesi" (Jacobsson, 2017, s. 60) bu başlık altındaki yargılardandır.

Marks'ın çalışması kültürlerarası tema ve motifler yaklaşımını örnekleyen bir eserdir. Ancak Marks, tema ve motif kavramlarını seyircinin filmi alımlama süreçlerini dokunsal, kokusal, tatsal bellek gibi duyuşsal bir çeşitlilik eksenine yayarak ele almaktadır. Marks'a göre ekranda/perdede görülen ve filmin cildini –cilt ya da deri sözcükleri, filmin duyuşsal algılanışının kaynağı olan ve filme ilişkin ilk verilerin elde edildiğı göstergeler bütününe ifade etmektedir- oluşturan her şey, seyircinin belleğinin maddesel formlar biçimindeki karşılığıdır (Marks, 2000, s. 243).

Asuman Suner, Marks'ın kültürlerarası sinema yaklaşımının Naficy'nin yaklaşımlarıyla benzer özellikler taşıdığını ifade etmekte ve aşağıdaki saptamalarda bulunmaktadır:

Marks da "kültürlerarası sinema" kavramını Batı'da kültürel azınlıklar olarak yaşayan, çoğunlukla Asya, Karayipler, Ortadoğı, Latin Amerika ve Afrika kökenli göçmen sinemacıların filmlerini tanımlamak için kullanır. Marks'a göre, Batılı merkezlerdeki yeni kültürel oluşumlardan kaynaklanan bir hareket olan "kültürlerarası sinema", iki ya da daha fazla kültürel bilgi rejimi arasında yaşıyor olma deneyimini ya da çoğunluğun hala beyaz ve Avrupa kökenli olduğu Batı'da azınlık olarak yaşama deneyimini deneysel üsluplar kullanarak ifade eden bir tür olmaya doğru evrilmektedir (2000: 3). Henri Bergson ve Gilles Deleuze'un kuramlarına odaklanan Marks'ın çalışmasının vurgusu, diasporik yönetmenlerin filmlerinde kültürel belleğin, hatırlama sürecinin duyuşsal yönünü harekete geçirerek nasıl yeniden oluşturulduğudur (Suner, 2006, s. 258).

“Kültürlerarası estetik”, farklı kültürel/estetik geleneklerin buluşması ve bunun sonucunda ortaya çıkan karışımla ilgilidir. Sinema tarihini oluşturan boyutlardan biridir. “Farklı (film) kültürlerden etkilerin bir karışımının, film yapım sanatının gelişiminin ayırt edici bir özelliğı olduğunu söylemek aslında çok cesur bir ifade değildir” (Jacobsson, 2017, s. 63). Bu yaklaşım, kültürlerin tarihsel yakınlıklarını, benzerliklerini, aynılıklarını fark etmenin, değerlendirmenin ve ortak bir dil yaratmanın anahtarlarından biridir.

“Kültürlerarası seyirci pozisyonu” yaklaşımı film incelemelerinde seyircinin ve araştırmacının kültürel kodlar için hazırlıklı olmasını gerekli görmektedir. Yalnızca tek bir kültürün sinema evrenine hâkim olmak, filmleri kültürlerarası çerçeveden değerlendirmek için yeterli değildir. Bu yaklaşıma göre, kültürel kutuplaşmaların önüne geçmek için kültürel farklılıklar hakkında genel bir bilgi birikimi de gerekmektedir. Yani yalnızca film kültürü yeterli değildir, aynı zamanda

“(…) kültürel olarak temellendirilmiş görsel-işitsel ifadeler hakkında bilgi” gerektirmektedir (Jacobsson, 2017, s. 64). Bu yaklaşım kültürlerarası çalışmalar/kültürlerarası iletişim çalışmaları alanlarından hareketle geliştirildiği için Jacobsson tarafından kültürlerarasılık teorisine en uygun yaklaşım olarak ifadelendirilmiştir, aynı zamanda yaklaşımın özünü en açık şekilde ortaya koyan ifadenin ise “çok merkezli kültürlerarasılık” olduğu belirtilmektedir (Jacobsson, 2017, s. 64).

Kültürlerarası seyirci pozisyonu yaklaşımı da yine Marks’ın çalışmasının kapsamında yer alan boyutlardan biridir. Marks farklı, ulusal, etnik ve sosyokültürel yapılara aidiyet duyan seyircilerin ve araştırmacıların filmleri alımlama noktasında sergiledikleri farklılıklara değinmektedir. Ancak bununla birlikte, kültürlerarası sinemanın, kültürel farklılıklara “meydan okuyan” bir özellik taşıdığını ve bu özelliği sayesinde farklı kültürlerden insanların yakınlaşmalarını kolaylaştıracak etkiler uyandırdığını ifade etmektedir: “(...) yapıtlar kültürlerin ayrılığına meydan okuyor ve bu ayrılığı sürdürmeye çalışan sömürgeci ve ırksal güç ilişkilerini görünür kılıyor (...) izleyicilerin kültürel ayrımcılık fikirlerini bozuyor ve her birimizi içine alıyor (...)” (Marks, 2000, s. xii).

“Özel bir bilgi kaynağı olarak kültürlerarası film” yaklaşımı, diğer üç eğilimi de kapsamaktadır. Böylelikle yalnızca diğer üç yaklaşımın görünür kıldığı temsilleri tespit etmekle kalmaz, aynı zamanda kültürlerarasılık için fikir ve kavramların da üretilmesine en açık şekliyle hizmet etmektedir. Kültürlerarası filmin bir bilgi kaynağı olarak çözümlenmesi için şimdiye kadar bahsedilen yaklaşım ve verilerin birbirinden bağımsız işlemediğine dair içselleştirilmiş bir bakış gerektirmektedir. Filmlerdeki motif ve temaların ne tür biçimsel yapılar içinde temsil edildiği kavranmalıdır (Jacobsson, 2017, ss. 65-66).

Sonuç olarak, sinemaya kültürlerarasılık çerçevesinden bakılması, tarihsel olarak etkileşim halinde olan çok kültürlü bir dünya kavrayışının gerekliliklerinden bağımsız değildir. Fakat kültürlerarası sinemanın yalnızca farklı kültürlerin karşılaşmalarının yalın bir temsili olmadığına anlaşılması bir gerekliliktir. Kültürel etkileşimin sinemadaki sonsuz temsili, sinemanın bileşenleri üzerinden analiz

etmenin çeşitli yollarını önemsemek de, kültürlerarası sinemanın seyircisinden ve araştırmacılarından beklediklerinin tamamlayıcı unsurlarıdır.

Kültürlerarasılığın bir bağlam teşkil ettiği sinema yazınına bakıldığında yaygın olarak görülen tablo, dinamiğini kültür farklılıklarının oluşturduğu; kahramanları/kişileri kadar, yönetmelerin de biyografik deneyimlerinden ya da yakın gözlemlerinden aşına oldukları kimlik ve aidiyet çatışmalarından/zenginliklerinden beslenen bir esin alanına dayalıdır. Çokkültürlülüğü kültürlerarası bir boyuta taşıyan deneyim/yaşantı biçimlerinin sosyokültürel yansımalarının konulaşmadaki baskın görünümü, kültürlerarasılığın sanatsal/estetik yaratıcılıktaki yansımaları gölgede bırakıyor izlenimi verse de; bu çalışma bağlamındaki kültürlerarasılık kavramı, farklı etnik/ulusal kültür ya da kültür öğeleri ve çeşitli estetik/sanatsal-kültürel kategoriler arasındaki etkileşimin sanatsal yaratıcılık potansiyeline yönelik çerçevesi içinde hareket edecektir.



## 2. SOVYETLER BİRLİĞİ KÜLTÜRLERİ VE SİNEMASI

Kültür ve politika hiçbir zaman birbirinden ayrılmamıştır ve ayrılmayacaktır (tersine inananlar da politik bir açıklama yapmaktadır). Bunun parlak ve trajik bir örneği Rus kültürünün XX. yüzyıldaki kaderidir: İnsanlık, böylesine büyük bir ülkenin, yıkıcı savaşlardan, sarsıcı bir devrimden ve şiddetli bir terörden geçmiş bir ülkenin topraklarında, kültür yaşamının çok uzun bir süre bütünüyle politikleştirilmesine yönelik kasıtlı bir deneyi belki de tarihte ilk kez gerçekleştirdi.

(Solomon Volkov, *20. Yüzyıl Rus Kültür Tarihi*)

Bu bölümde Sergei Parajanov sinemasının şekillenmesinde olumlu ve olumsuz etkileri bulunan Sovyetler Birliği'nin kültür-sanat politikalarına ve buna bağlı oluşan kültür ve sanat evrenine ilişkin genel bir tablo sunulmaya çalışılacaktır. Söz konusu tabloyla ilintili olarak Sovyet sinemasının tarihsel gelişiminde rol oynayan etmenlerin neler olduğu ve ne tür bir işleyiş gösterdikleri irdelenecektir. Böylelikle Parajanov'un sanatının ve sinemasının şekillenmesinde kültürel ve ideolojik potansiyelin anlaşılması için bir arka plan oluşturulmaya çalışılacaktır.

### 2.1 Sovyetler Birliği'nde Kültür ve Sanat Politikaları

Sovyetler Birliği (30 Aralık 1922- 26 Aralık 1991)'nin kültür-sanat politikaları ve dünyası, ideolojik ve politik bir tahakkümün altında biçimlenmiştir. Sovyet rejiminin başta kendi meşruiyetini sağlamaya, sonrasında ise yeni bir toplum yaratmaya yönelik politikaları, kültür ve sanat alanında karşılık bulmuştur. Kültür ve sanat, rejim tarafından fazlasıyla önemsenmiş ve bu alanlarda önemli yatırımlar yapılmıştır. Özellikle rejimin ilk on yılına damgasını vuran Rus avangart sanatçılarının katkıları, yalnızca Sovyet kültür tarihi için değil; dünya kültür-sanat tarihi için de önemli gelişmelerin yaşandığı bir süreç olmuştur. Ancak söz konusu sürecin ardından devletin merkeziyetçi tutumunun giderek yaşamın hemen her

alanına müdahil olması, sanatçıların baskı, yasak, sansür ve cezalandırma gibi uygulamalarla karşılaşmasına neden olmuştur. Söz konusu tablo, Parajanov'un özel yaşamı ve sinema kariyeri açısından benzer sonuçları doğurmuştur. Dolayısıyla Sovyet tarihi, Parajanov'un sanatçı kişiliğinin şekillenmesinde olumlu ve olumsuz yanlarıyla belirleyici olan etkenlerden biridir ve bununla bağlantılı olarak, Sovyet kültür dünyasının, politik ve ideolojik tahakküm karşısındaki durumu, Parajanov'un sanatını ve sinemasını anlamak için önemli teşkil etmektedir. Ne var ki, belirtilen amaca uygun olan bir çerçevenin sunulması için, yalnızca Sovyetler Birliği'nden hareket edilmesi, konunun ele alınması açısından yeterli olmayacaktır. Çünkü Sovyetler Birliği'nin kültür ve sanat tarihi kapsamındaki çoğu unsur, Çarlık Rusya'sının mirasına sıkı sıkıya bağlıdır.

Vladmir Brovkin Rus İmparatorluğunda sosyalizm düşüncesinin kök salmasının önemli iç motivasyonlarından birine dikkat çekmektedir:

Rus devrimcileri için sosyalizm fikri ilgi çekiciydi, çünkü toplumsal düzenin gelişmesini kapitalizmden daha iyi öngörüyordu. Popülistler için sosyalizm, endüstrinin yükselişi, sosyal adaletsizlik ve Batı materyalizmi ile ilişkili moderniteye karşı bir protesto oldu. Popülistler için sosyalizm, Rusya'da kapitalist bir gelişmeden kaçınmanın ütopyik görüşüydü. Popülistler, köylü topluluğunu adil bir mal paylaşımı sağlayacak ve sömürüyü ortadan kaldıracak bir kurum olarak idealleştirdiler. Popülist ideolojide iki temel fikir öne çıkıyor: insanlar ve kahraman. Eleştirel düşünen bireyin görevi olan kahramanlık, büyük Rus halkına hizmet etmektir. Kurtuluş devrimden geçecekti ve dolayısıyla bir birey devrimci olmalı ve halkı yönlendirmeliydi (Brovkin, 1998, s. 3).

Yukarıda bahsedilenler ışığında bir bakış açısının ortaya konulmasının, Sovyet kültürünün ve bununla bağlantılı olarak Parajanov sinemasının daha iyi anlaşılmasına hizmet edeceği düşünülmektedir.

## 2.2 Sovyet Kültür Dünyası

İmparatorluk Rusya'sının çeşitli alanlardaki geri kalmışlığından duyulan rahatsızlık sonucunda, I. Petro (1672-1725) ile birlikte Batılılaşma hamleleri olarak bir dizi reformun hayata geçirilmesi, Sovyet tarihine felsefi anlamda kapı aralayan gelişmelere zemin hazırlamıştır. Kilise üzerinde saray denetiminin sağlanması, din

eğitiminin daha laik bir çizgide yürütülmeye başlanması ve okullara felsefe eğitiminin konulması, çoğu dini olmayan konularda çok sayıda kitap basılması, Bilimler Akademisi'nin kurulması, başkentin Batı'ya daha yakın olması düşüncesiyle Petrograd olarak değiştirilmesi gibi çok sayıda girişim "Rus Ortaçağı" olarak adlandırılan dönemin kapandığı bir evreyi işaret etmektedir (Behramoğlu, 2001, s. 69). Bu dönem, aynı zamanda Rus edebiyatında yergi türünün ortaya çıkmasına zemin hazırlamasıyla (Behramoğlu, 2001, s. 70) Sovyet tarihinin şekillenmesine düşünsel ve eylemsel olarak katkı sağlayan aydın tipolojisini temellendirmek açısından önemli görünmektedir.

II. Katerina (1729- 1796) dönemi Fransız Aydınlanması'nın, Rus Aydınlanması'nın doğuşuna hizmet eden etkilenmelerin teşvik edildiği ve böylelikle Rus Aydınlanması'nın başlangıcı olarak görülen dönem olarak bilinmektedir. Bu dönem, olay ve olguların bağlı olduğu nedenlerin sorgulanmaya başlandığı ve bununla bağlantılı olarak aydın sınıfının bağımsız ve giderek saray çevresine karşı mesafeli ve muhalif kimliğe büründüğü bir gelişmeye sahne olmuştur (Walicki, 2008, s. 28).

Genel olarak kabul edildiği gibi, ideolojik bir vizyonun, çok uluslu ve çok kültürlü bir siyasi yapılanmanın yaratılmasında oynadığı rolün istisnai ve özgün örneklerinden biri de Sovyetler Birliğidir<sup>4</sup> (Baker, 2017, s. 118). SSCB yoğun ve uzun süren askeri, siyasi, ekonomik, toplumsal çatışmalarla paralel ilerleyen kapsamlı kültürel gelişmelere de ev sahipliği yapmıştır. Çarlık otokrasisi, yerini 1905'teki geniş çaplı ayaklanmalar ve 1917'deki Şubat ve Ekim Devrimleri'nin<sup>5</sup> ardından Bolşevikler<sup>6</sup> (Rus Sosyal Demokrat İşçi Partisi)'in iktidara gelmesi ve

---

<sup>4</sup> "(...)Sovyetler Birliği'nde felsefe her türlü ekonomik, siyasi ve kültürel faaliyetin temeli ve yönlendirici ilkesi olarak kabul edilmiştir." (Bkz: Ulus Baker, **Beyin Ekran**, İstanbul: 2017), s.118.

<sup>5</sup> "Şubat 1917'de, üç yıldır süren savaş yüzünden iyice zayıf düşmüş olan Çarlık rejimi yıkıldı ve yerine demokratik bir geçici hükümet kuruldu. Ancak, Lenin ve Troçki yönetiminde başlayan Ekim Devrimi, birkaç ay içinde, Rusya'da 1991 yılına kadar varlığını koruyacak yepyeni bir rejimi iktidara taşıdı" (Kuyaş, Ahmad, Ersoy, Kafadar, Karaömerlioğlu, Pamuk, Toprak, Tunçay & Türesay, 2006, s. 256).

<sup>6</sup> Rus Sosyal Demokrat İşçi Partisi'nin Menşeviklerle birlikte oluşan iki kanadından biridir. Sözcük anlamı olarak çoğunluk anlamına gelen Bolşevikler Ekim Devrimi'nin ardından iktidarı ele geçiren kanat olmuştur. Daha kapsamlı bilgi için bkz. Moshe Lewin, **Sovyet Yüzyılı**, Çev. Renan Akman, (İstanbul: İletişim Yayınları, 2008).

Aralık 1922’de Sovyet Sosyalist Cumhuriyetler Birliği’nin resmen ilan edilmesiyle yeni bir rejime bırakmıştır. Sovyet rejimi, tüm cumhuriyetlerinde kapsamlı olarak siyasal, ekonomik, toplumsal ve zihinsel bir dönüşüm süreci başlatmış ve böylelikle otokrasi döneminin atmosferini bütünüyle ortadan kaldırıp yeni siyasal birliğin tam olarak yaratılmasını hedeflemiştir.

Devrimi zorunlu ve bununla birlikte mümkün kılan somut gelişmelerin ardından, Karl Marx’ın (1818-1883) fikirlerinin Sovyetler Birliği gerçeklerine uyarlanmaya çalışılmasıyla, hem ekonomi-politik çözümün hem de bir idealin ortaya konulma çabası doğmuştur. Ancak bu çaba, parti yönetiminin politikalarının Marksist teoriyle Rusya gerçekleri arasındaki boşluktan kaynaklanan gerilimleri de içermektedir (Miller, 2010, s. 12). Zira teoride olması gerektiği gibi, SSCB komünizme evrilecek kapitalist koşullara sahip olmadığı için, rejimin politikalarının meşruiyet kazanmasını sağlayacak zeminin oluşturulmasında güçlükler yaşamıştır, bu nedenle kültür ve sanat alanında rejimin ve politikalarının meşruiyetini sağlayacak ve pekiştirecek uygulamalar gerekli görülmüştür.

Otokrasinin ve ona ait pratiklerin tümünden yok edilmesi, devrimin önderleri açısından bir gerekliliktir. Dolayısıyla rejim, bürokratik ve ekonomik işleyişi ve bunların temsil ettiği zihinsel yapının ürünü olan her şeyi yeni bir toplumsal yapının tesisi için dönüştürme yoluna gitmiştir. Böylece, aynı zamanda kültürel yaşamı oluşturan her şeyin (ölçüsünün) tartışıldığı ve yeniden belirlendiği; devlet kurumları eliyle sanat eğitim ve faaliyetlerinin teşvik ve organize edildiği istisnai bir kültür tarihinin de temelleri oluşmuştur. Sovyet rejiminin kültüre ve sanata bakışı, politik ve ideolojik bir çerçevenin içinden doğmuş ve kültür-sanat faaliyetleri güdümlü bir gelişmeyi takip etmiş olsa da, ileride değinilecek olduğu gibi, yalnızca Sovyetler için değil, aynı zamanda dünya sanat tarihi için de oldukça özgün ve verimli bir sürecin yine bu dönem içinde ortaya çıktığı söylenmelidir.

Sovyetler Birliği’nin İmparatorluk döneminden devraldığı en önemli miraslardan biri, çok sayıda farklı ulustan oluşan demografik yapısıdır. Bu durum, Sovyetlere çok kültürlülüğün ve kültürlerarası etkileşimin belirgin olduğu bir siyasal organizasyon olma özelliği kazandırmıştır. Çok kültürlülük ve kültürlerarasılık,

gerek Rus İmparatorluğunun gerekse de Sovyetler Birliğinin karmaşık ve geniş demografisinin bir sonucu olarak tarihsel bir gerçeği işaret etmektedir. Zira imparatorluk döneminde nüfusun yarısından fazlası (% 56) Sibiryaya, Baltık, Kafkas, Türkistan ve Polonya gibi halklardan oluşmaktadır (Kuyuş vd., 2006, s. 256). Oldukça geniş bir coğrafi alan üzerine kurulu olan Sovyet cumhuriyetleri, daha detaylı olarak aşağıdaki şekilde sıralanabilir:

Doğu Avrupa'da yer alanlar; Rusya Federasyonu, Beyaz Rusya, Ukrayna ve Moldova'dır. Baltık Ülkeleri olarak adlandırılanlar ise Estonya, Letonya ve Litvanya'dır. Kafkaslar'da ise Azerbaycan, Ermenistan ve Gürcistan bulunmaktadır. Orta Asya'da Kazakistan, Türkmenistan, Kırgızistan, Özbekistan ve Tacikistan yer almaktadır. Bu bölgelerin etnik kimliğini ise Slavlar (Ruslar...), Türkler (Azeri, Kazak, Kırgız, Özbek, Türkmen), Gürcüler, Ermeniler, Tacikler ve diğer etnik gruplar teşkil etmektedir. Dinî yapıyı ise genel olarak Hıristiyanlar, Müslümanlar, Museviler vd. oluşturmaktadır (Bulut, 2014, s. 8).

Sovyetler Birliğinin, Slav olan ve olmayanlarla birlikte Hıristiyan halkların yanı sıra Musevi ve Müslüman Türk halklarından oluşan farklı etnik, ulusal, dini aidiyet alanlarından halklara sahip olması, kültürel yapısının da bu çeşitlilikten beslenmesini sağlamıştır. Birliğin çatısı altındaki halkların yalnızca siyasi katılımını öne alan, kültürel katılım ve katkısının bir bakıma dışarıda bırakıldığı Sovyetler Birliği Kültürü yerine, Sovyetler Birliği Kültürleri ifadesi birliğin kültürel durumunun çoğulcu niteliğini yansıtmaya açısından önem taşımaktadır. Tarihçi Mark Von Hagen, Sovyet kültürüne katkı sağlayan unsurlardan biri olarak, kültürel çeşitliliğin altını çizmektedir. Hagen, 1920'lerde Ukrayna, Belarus, Yahudi ve Rus olmayan kültürlerin büyük bir gelişme yaşadığını ve içlerinden devrim yanlısı kahraman figürlerini temsil eden kişiler de ortaya çıktığını ifade etmektedir (Hagen, 1996, s. 298).

Sovyet rejimi boyunca yukarıda verilen demografik tablo devam etmiştir. Dolayısıyla söz konusu durum, imparatorluk ve Sovyet döneminin Slavlaştırma ve Sovyetleştirme politikalarına rağmen, kültürel çeşitliliğin belirgin olduğu bir coğrafyanın oluşumunda da pay sahibidir. Böylelikle Sovyetler Birliği Kültürleri ifadesi, Sovyet Rusya'nın başı çektiği bir ortak kültürel kimlik algısının haricinde, politik-ideolojik bağlamın dışında bir kültürel gerçeği ifade etmektedir. Söz konusu ifade, siyasi bir organizasyonun üyesi olmanın kimlik ve aidiyet durumunu

dışlamadan ama bunun yanında halkların kendi özgün kültürel varlıklarının da anımsanmasını kolaylaştırmaktadır.

Demografik unsurların dışında Sovyet kültür tarihi, çeşitli iç ve dış dinamiklere bağlı oluşan tarihsel bir birikiminden bağımsız değildir. Bu nedenle Rus ve Sovyet kültür dünyasının oluşumuna ve şekillenmesine dış dinamiklerin rolü açısından bakıldığında, Aydınlanma felsefesinden doğan potansiyelin kapsamlı etkilerinin ateşleyici olduğu ifade edilmelidir. (Walicki, 2009, s. 28) Sanat tarihçisi Arnold Hauser ise I. Dünya Savaşı'nın ardından gelişen eleştirel ve radikal düşünce akımlarının Faşizm ve Bolşevizm gibi eğilimlerin ortaya çıkmasında etkili olduğunu, aydınların toplumla ilişki kurabilmeleri için de komünizmin tercih edilen ideolojilerden biri olduğunu ifade etmektedir (Hauser, 2006, ss. 379-380).

Sovyet kültürünün tarihsel iç dinamiklerini oluşturan temel etmenler açısından, monarşi döneminin tüm hayatı kuşatan baskıcı tutumunu ve bunun yarattığı toplumsal, siyasal, ekonomik ve kültürel sıkışmanın ne tür girişimlere zemin hazırladığı dikkate alınmalıdır. Zira monarşinin, yalnızca siyasi tahakkümün değil, ondan hareketle düşünsel tahakkümün ve her türlü geri kalmışlık duygusunun da kaynağı olarak sorgulanmaya başlanmasıyla birlikte boy gösteren aydınlanmacı liberal fikirlerin giderek eylem potansiyeli yüksek olan sosyalist düşüncenin sahiplenilmesinde belirleyici rolü olmuştur (Atayman, 2005, ss. 76-78; Walicki, 2009, s. 38).

Gerek Rus İmparatorluğu'nun gerekse de Sovyetler Birliği'nin kültür dünyasının oluşumundaki en önemli faktörlerden biri, temelini edebiyatçıların oluşturduğu entelektüellerdir ve bu durum, Sovyet kültür dünyasını ele almak ve anlamak noktasında kendini bir gereklilik olarak ortaya koymaktadır. Zira Rus ve Sovyet kültürünü temsil eden temel bir figür olan entelektüellerin, başat rolü, kültürel ve düşünsel potansiyelin hayata geçirilmesine öncülük etmek biçiminde ortaya çıkmaktadır. Entelektüellerin Ruslara özgü niteliğini açığa çıkaran tecrübelerden biri, Sovyetler Birliği'nde sosyalizmin, kurucu ideoloji olarak benimsenen bir evreye taşınması ve tesis edilmesinde kritik roller oynamalarıdır. Her ne kadar Sovyet rejimi, İmparatorluk döneminin gerçeklerinden bağımsız bir oluşumu hedeflemiş olsa

da, entelijansiyanın<sup>7</sup> konumu ve işlevi açısından her iki dönem arasındaki benzerlikleri saptamak mümkündür. Rus ve Sovyet kültür dünyasının aktörü olan entelektüeller, siyasi iktidarla birlikte halkın geleceği konusunda kendisini söz sahibi görmek gibi bir özellik taşımaktadır. Solomon Volkov“Büyülü Koro” olarak sıfatlandığı, temeli edebiyatçılardan oluşan Rus aydınlarının salt kendi kültür tarihlerinin değil, aynı zamanda siyasi tarihleri açısından da birbirleriyle yeri geldiğinde ortak ses çıkaran bir kimlik taşıdıklarına da işaret etmektedir. Volkov (2018) bahsi edilen konuya Rus kültürünün söz merkezci niteliğinin altını çizerek örnekler üzerinden ışık tutmaktadır:

(...) Rusya'nın Batıda onun hakkında böyle düşünülmesi bile söz merkezci bir ülke olduğunu, bu yüzden de kültür yaşamının ana sahnesinde doğal olarak, Lev Tolstoy, Maksim Gorki ve Aleksandr Soljentsin gibi yazarların bulunduğunu unutmak güç. Bunların her biri kendince, daha sonraları Soljentsin'in bir aforizmasında kristalleşecek olan bir fikri, Rusya'da büyük yazarın ikinci bir hükümet olduğu fikrini hayata geçirmeye yöneldi. İktidarı etkilemeye çalıştılar, bu sırada iktidar da onları yönlendirmeye çalıştı. Bu devlerin hiçbiri kendi programını bütünüyle gerçekleştirmeyi başaramadı, ama üçü de kendi kişisel politikleşmiş mitlerini yarattı ve Rusya'nın toplumsal yaşamında onların mitlerinin oynadığı büyük rolü tam olarak değerlendirmek imkânsızdır (s. 8).

Volkov'un tespitlerini destekleyen bir başka yaklaşım da 19. yüzyıl gerçeklerinin Rus aydınları üzerindeki etkisini de hatırlatan Walicki'ye (2009) aittir:

Rusya'da edebiyat ve kültür alanlarında olağanüstü verimliliğin görüldüğü bir çağ olan 19.yüzyıl, onu yapısal bir bütün olarak görüp ele almamızı sağlayacak birçok özelliğe sahiptir. Bu, bir "intelligentsiya"nın, terimin özellikle Rusça anlamıyla, kendilerini ülkelerinin geleceğinden sorumlu gören eğitilmiş insanlar grubunun, görüş birliği içinde olmamalarına karşın, gericiliğe karşı mücadele anlayışında birleştikleri bir çağdı. Bu anlamda kullanıldığında "intelligentsiya" kavramının ahlaksal bir kategori olduğu kadar, hükümete karşı bir tavır sergilemekle aynı anlama geldiği düşünülürse, bir siyasal kategori oluşturduğu bile söylenebilir (s. 16).

Ulus Baker de (2017) Rus ve Sovyet entelijansiyanın özgün durumuna değinen benzer bir saptamada bulunarak şunları ifade etmiştir:

Ruslar yalnızca Dostoyevski'nin söylediği gibi filozof olmakla kalmadılar, aynı zamanda felsefi bir projeyi hayata geçirmeye kalkışan tek tarihsel uygarlığı oluşturdular. Projenin kendisinin önemi (Marksizm veya başka bir şey) apayrı bir

<sup>7</sup>Entelijansiya sözcüğü çoğunluğunu yazarların ve eleştirmenlerin oluşturduğu Rus ve Sovyet entelektüellerini, yalnızca kültürel yönleriyle değil; aynı zamanda siyasi ve düşünsel alandaki ağırlıklarının ilkesel bir dayanışmayı ifade etmesinden ötürü tercih edilmiştir. Söz konusu tercihe dayanak oluşturan eserler için bkz. von Hagen, 1996,s. 296. Baker, 2017, s.118. Lewin, 2008, s.16.

konudur –mesele daha çok felsefeyi bu kadar ciddiye almaktır ve bu Rus Devrimi’ne kadar varabilmiş bir süreçte gerçekleşmiş bulunuyor (s. 118).

Mark von Hagen (1996) entelektüellerin, Rusya’nın tüm sorunlarını çözmek için eğitime ve aydınlanmaya olan inancını geliştirdiğini aşağıdaki satırlarda şöyle belirtmektedir:

(...) etnik/ulusal önyargılar ve nefretler; batıl inançlar ve yoksulluk; bürokrasinin ataleti ve keyfiyeti gibi sorunların çözümünü hedeflediler (...) Böylece, meşruiyetten ödün vermemekle birlikte, entelijansiya, kendisini ve becerilerini (...) kaynakları yetersiz olan ve çözüm arayan bir rejime ve topluma sundu. (...) hiçbir zaman güvenlik organlarının saldırılarına ve sık sık baskı altına alma girişimlerine karşı güvencede olmadılar, ancak yine de ülkenin (...) sosyal seçkinleri olarak lider pozisyonlarını korumaya devam ettiler (s. 296).

Yukarıdaki bilgiler ışığında Rus ve Sovyet entelektüellerinin niteliği ve işlevinin kültür dünyaları içindeki önemlerini kavramak mümkündür.

Sovyet kültürünün inşasında önemli bir diğer figür de siyasi liderlerdir. Bolşevik lider Lenin (1870-1924)’in sanatı, yüzde sekseni okuma yazma bilmeyen fakat devrimi anlaması ve benimsemesi beklenen geniş kitleler için eğitimin temel araçlarından biri olarak görmüştür. Ancak bununla birlikte halkın evrensel kültüre karşı da aşına olmasını önemsemiş ve bu amaçla hazırladığı tarihi şahsiyetlerin heykellerinin yer aldığı bir propaganda planına “Marx, Engels, Robespierre ve Spartacus gibi tarihi devrimci kişilerle birlikte Tolstoy, Dostoyevski, Rublev, Chopin ve Byron gibi altmıştan fazla kültürel figürün bulunduğu bir liste yapılmıştır. Büst şeklinde ve gerçek boyutlarda (...) yapılan heykellerin resmi açılışları birçok kasaba meydanı ve caddede yapılmıştır” (Clark, 2011, s. 94).

Stalin’le (1878-1953) birlikte devletin kültür ve sanat üzerindeki himayesi daha da güçlenmiştir. Özellikle 1934’te, “Toplumcu Gerçekçilik” görüşü ile devletin, sanatın ilke ve işlevlerini yeniden belirlediği ve bunları dikte ettiği tarihten itibaren, kültürün ideolojinin hâkimiyeti altına alınması noktasında kapsamlı ve katı bir anlayış devreye girmiştir. Söz konusu gelişme, edebiyattan resme ve sinemaya değin “politik ideallerin kişileştirdiği erkek ve kadın kahramanlarla dolu bir dünya yaratmıştır” (Clark, 2011, s. 104). Solomon Volkov (2018), kavramın yapılan ilk tanımını şöyle aktarmaktadır: “(...) sanatçıdan gerçekliğin devrimci gelişmesi içinde



doğru, tarihsel açıdan somut bir tasviri talep eden, Sovyet edebiyat ve sanatının temel yöntemi” (s. 168).

Sovyet kültür dünyasının İmparatorluk döneminki ile benzerlik gösteren yönlerinden biri, entelektüellerin siyasi otorite tarafından maruz kaldıkları baskıdır. Bu durum, Sovyet devletinin kültürel alandaki hakimiyeti elinde tutarak kendi varlığını güvence altına alma çabasının sonucu olarak yorumlanabilse de, esasında daha derin tarihsel bir olgunun devam ettiğinin işaretidir.

Solomon Volkov (2018), Rus aydınlarına siyasi erk tarafından yaşatılanları eleştiren Novosti (Haberler) adlı bir gazetede yer alan “Yetenekleri nasıl yüreklendiriyoruz” başlıklı makaleden şunları aktarmaktadır:

Biz Puşkin’i bir intihar düellosuna sürükledik. Biz Lermontov’u kurşunlar altına gönderdik. Biz Dostoyesvki’yi kürek mahkûmu yaptık. Biz Çernişevski’yi canlı canlı kutuplardaki bir mezara gömdük. Biz en büyük akıllardan Gerstein’i kovduk. Biz Turgenyev’i sürgüne gönderdik. Biz Tolstoy’u aforoz ettik ve karaladık. Biz Rimski Korsakov’u konservatuardan kovduk (s. 42).

Edebiyat tarihçisi Antal Szerb (1901-1945), Çarlık döneminde aydınların siyasi otorite karşısında maruz kaldıkları cezalandırılma biçimlerinden örneklerle bahsetmeden önce şu özetleyici cümleyi kurar: “Rus yazın tarihinde yazarların yaşamöyküsü öyle sarsıcı bir okuma parçasıdır ki, insan otuzuncu yazarla ilgili olarak da aynı korkunç olayları okuyunca acı bir biçimde gülümser” (Szerb, 2008, s. 587). Szerb, Rus aydınının yazgısının toplumsal, kültürel-sınıfsal ve kişisel özelliklerinden söz ederek, Sovyet dönemini de karakterize eden bir kültür tarihinin özgün koşullarını dikkate sunmaktadır; buna göre aydınlar tarihsel ve kültürel yazgılarının onlara dayattığı yalnızlık ölçüsünde birbirlerinden güç alan bir var oluş biçimi geliştirmekle birlikte, kolay olmayan bir var olma çabasının da içinde yer almışlardır.

(...) Çarlık Rusya’sında yazar olan ya da başka bir biçimde "intelligentsia"nın üyesi olan kişi kendisini toplumdan dışlardı. Yüksek katmana dâhil olanlar kuşkulu bir birey diye, suça katılmak anlamına geldiği için ondan uzak durdu, kültürlü bir orta katman yoktu, köksüz kalmış olan 'intellectuel'in uğruna acı çektiği halk ise okuma yazma bile bilmiyordu. Aydınların küçük bir kümesi yazgılarının bir ötekine bağlı olduğunu başka yerlere göre çok daha güçlü bir biçimde duyumsamaktadır; tıpkı sekteryanlar gibidirler, sürekli olarak birliktedirler, sonu gelmeyen Rusça söyleşiler yapmaktadırlar (Rusça "duma" sözcüğü hem

söyleşi, hem de düşüncelere dalmak anlamına gelmektedir), dostlukları ve düşmanlıkları başka yerlere göre daha yoğundur. Bu durumda, Rus yazarlarının melankolisini ve devrimci eğilimini yalnızca Slav ruhu değil, daha çok Rus yazarlarının yazgısı ve durumu belirlemektedir (Szerb, 2008, s. 588).

Volkov (2018), 1929 yılına kadar Sovyetlerin halk eğitim komiseri olan Anatoli Lunacharsky'nin bir yorumunu şu sözlerle aktarmaktadır: “Başlıca kültür adamlarının Sovyet Rejimini nasıl karşıladığını düşünen Lunaçarski, 1927 yılında şöyle yazıyordu: ‘Büyük bir kısmı yurt dışına kaçmıştı ve geri kalanı uzunca bir süre sudan çıkmış balık gibi hissetiler kendilerini’(s. 83).

Buna ek olarak belirtilmesi gereken bir diğer tecrübe de yine Volkov tarafından paylaşılmaktadır: “Lenin yüz altmış ‘en etkin burjuva ideoloğunun’ yurtdışına sürülmesini sağlamayı başardı. Bunlar arasında Rus felsefesinin çiçeği olan (...) Lev Karsavin, Nikolay Berdyayev, Sergey Bulgakov, Semyon Frank, Fedor Stepun vardı. Sürülen filozoflar listesi şahsen Lenin tarafından onaylandı” (Volkov, 2018, ss. 105-106).

Yukarıda ifade edilen durumların ortaya çıkmasında, Sovyet sisteminin yapısal işleyişi açısından monarşiden bürokratik mutlakiyetçi bir yapıya evrilmesinin (Lewin, 2008, s. 477) etkili olduğu söylenebilir. Çarlık rejimi gibi Sovyet rejimi de liderlerini kült kişilikler olarak yücelten imgeler üretmiştir (Clark, 2011, s. 88). Dolayısıyla Çarlık yönetiminin sistemsel despotizminden aşına olunan tutumunun, Sovyet yönetimince aydın sınıf üzerinde tekrar edeceği bir pratik, özellikle Stalin iktidarı ile sistematik olarak yeniden boy göstermiştir.

Propaganda, soğuk savaş süresince var olan devlet güdümlü algılama biçimlerini şekillendirmekte kullanılan bir yol olarak oldukça etkiliydi. Sovyetler Birliği de propagandayı resmi ideolojisinin benimsenmesini sağlayacak bir algı yaratma amacıyla kültür, sanat ve eğitim alanlarında geniş biçimde kullanmıştır. Öyle ki, “Sovyetler Birliği’ndeki gibi uzun süreli yönetimlerde “propaganda” terimi olumsuz bir anlam taşımamış ve komünizm nesnel ve bilimsel bir dünya görüşü olarak tanımlandığından propaganda ile eğitim arasında çok az bir ayırım yapılmıştır” (Clark, 2011, ss. 87-88).

Sovyet propaganda faaliyetlerinin kapsamına ve aktörlerine dair bir örnek olarak, Ekim Devrimi'nin ardından ajitasyon denemeleri biçiminde adlandırılan tiyatro formunu göstermek mümkündür. Tarihçi Junya Takiguchi, Kızıl Ordu'nun siyasi eğitimlerinden komünist partinin gençlik yapılanmasına kadar uzanan temsilcilerin de yer aldığı bu denemeler sayesinde seyirciler için taklitten gerçeğe, eğlenceden politik ve gündelik meselelerin “doğru anlaşılması”na yönelik bir propagandaya yönelen gösterimlerin gerçekleştirilmiş olduğunu aktarmaktadır (Wood'dan aktaran Takiguchi, 2008, ss. 227-228).

“Devrimden sonra yıldız sistemi yirmi yıl kadar yer altına geçti (...) Paradoksal bir şekilde Sovyet kültürü için daha liberal koşullar yaratan savaş, etkilerini bugüne dek koruyan çok sayıda şarkının çıkmasına yol açtı (...)” (Lewin, 2008, s. 234). Çünkü sanat ve sanatçıların işlevinin siyasal çıkarlar doğrultusunda organize edilebilmesi, bir ayırım oluşturuyordu. Örneğin savaşın, müzik için daha özgür koşulların sağlanmasındaki rolü, askeri açıdan motive edici etkisiyle doğrudan ilgiliydi. “(...) Bu şarkıcılar savaş yılları boyunca cephede yurtsever ve eğlendirici programlar düzenleyerek, aşırı derecede kısıtlı olan plak üretimini güçlendirmeye çalıştılar” (Lewin, 2008, s. 224). Kültür politikası ve müzik ilişkisi üzerinden verilen bu örnek, sanatın diğer dalları için de geçerliydi. Bu durum, sanat ve kültür konularının devletin müdahalesine her an açık olduğunun ve rejimin sanat üzerindeki belirleyici gücünün açık ve örtük olarak her an var olduğuna emsal teşkil eden olağan örneklerden biridir. Söz konusu müdahaleci tavrın kültür ve sanat önderleri açısından aynı zamanda saldırganca boyutlara ulaştığı sayısız örnek mevcuttur, öyle ki söz konusu örnekler Rus ve Sovyet tarihinin bu bakımdan ne tür bir olgusalığa sahip olduğunu açık bir şekilde ortaya koymaktadır. Rus ve Sovyet kültürünü “iyi anlaşılmamış bir sistemin”<sup>8</sup> mağduru kılan başlıca özelliklerden biri de budur. Yani kültürel yaşamın aktörlerinin siyasi yapının önderlerince çeşitli baskı biçimleriyle göz ardı edilemeyecek şekilde karşı karşıya gelmek gibi bir zorluğu göze almak mecburiyetinde kalmalarıdır.

Szerb'in ve Volkov'un aktardıklarından hareketle İmparatorluk ve Sovyet döneminin toplumsal ve siyasi şartlarının kendi kültürel miraslarının küresel olarak

<sup>8</sup> Moshe Lewin, **Sovyet Yüzyılı**, Çev. Renan Akman (İstanbul: İletişim Yayınları, 2008 ), s.9.

tanınırlığını sınırlamak konusunda doğal bir engel oluşturduğu çıkarımını yapmak mümkün görünmektedir. İktidar tarafından dışlanma ya da cezaya çarptırılma aydınlar için maddi varoluşun zorlaşmasıyla birlikte, kültürel varoluşun da zorlaşması anlamına gelmektedir. Bu noktaya değin çizilmeye çalışılan tablo, Rus ve Sovyet kültür tarihinin belirli olgular bağlamında kavranılmasının önemine dikkat çekmeyi amaçlamaktadır.

Sovyet rejiminin kültür-sanat politikalarının, Çarlık rejimi dönemindeki entelektüel hareketliliğe dayanan yakın tarihinin anımsanması, rejim sonrası kültür ve sanat politikalarının ne tür bir devamlılığı temsil ettiğine ve bununla birlikte kendine özgü niteliklerine ışık tutacaktır. Sovyetler Birliği'nin kültür ve sanat politikaları, otokrasinin yerini sosyalizmin alacağı ve yaşamın bütün katmanlarıyla yeni siyasal rejim doğrultusunda şekillendirilmeye çalışılacağı genel bir hedefin tamamlayıcı ve araçsal unsurları olarak görülmüştür. Zira amaç, aynı zamanda sosyalist rejimin kendi varlığını bütün boyutlarıyla meşru kılmasını da içermektedir. Bunun da önemli araçlarından biri kültür ve sanatın Sovyet rejiminin ideolojik ve politik talepleri ve gereksinimleri ekseninde yürütülmesidir. Böylelikle sanat vasıtasıyla kitlelerin bilinçlerinin Sovyet rejiminin dünya görüşü eksenine çekilmesi ve sabitlenmesine çalışılacaktır. Toplumcu gerçekçilik, agit-prop<sup>9</sup> vb. gibi kavramlar veya dönemin sanat kurumları dünya sanat tarihini de doğrudan ilgilendiren gelişmelerdir, çünkü sanat teorileri ve tarihi açısından son derece verimli bir sürecin ortaya çıkmasında Sovyetler Birliği'ndeki kültür ve sanat evreni istisnai bir örnek teşkil etmektedir.

Ne var ki bu durumun, Rus aydınlanma hareketlerinin temel motivasyonu doğrultusunda anlamlandırılması gerekmektedir. Sovyetler Birliği'nin tarihsel koşullarını oluşturan özgün nedenlerle bir ideali hayat geçirme çabasının, İmparatorluk döneminin son yarım yüzyılından beri zaten mevcut olan çözüm arayışlarının ve muhalif hareketlerin bir devamı oluşuyla da açıklamak mümkün görünmektedir. İmparatorluk bünyesindeki sorunların niteliği rejim değişse de aynı

---

<sup>9</sup> “Agit-prop” Ekim Devrimi'nin ardından kitleleri hızlı ve derin şekilde etkilemek için kullanılan “ajitatif propaganda” tekniğinin kısaltmasıdır. Bkz: Toby Clark, **Sanat ve Propaganda**, (İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2011), s. 92.

kalmıştır, daha doğrusu SSCB kendi içinde aynı sorunlarla uğraşmaya devam etmiştir ve bu durum, Ekim 1917'deki devrimle başlayan sürecin kültürel veçhesinin siyasetin ve ideolojinin etkisiyle biçimlenmesinde rol oynamıştır. Sovyet kültür dünyasının ve politikalarının kaynağında ve şekillenmesinde böylesi bir genel tutumun Rus ve Sovyet kültürüne içkin bir olgu olduğunu gözlemlemek genel anlamda mümkündür.

Sovyet kültür tarihinin erken dönemine yönelik çalışmasında Takiguchi, Sovyetler Birliği'nde kültür kavramının, sanatla ilgili konuların yanı sıra, gündelik yaşam pratiklerini de içeren bir kapsamda ele alındığını belirtmektedir (Takiguchi, 2008, s. 221). Aynı döneme ilişkin çalışmasında Hagen, mevcut düşünsel atmosferin ulusal ve dini dayanaklardan uzaklaştırılıp bilimsel ve materyalist fikirlerle yer değiştirmesine çabaladığını ve bununla birlikte sanatçıların dini ritüellerin, tatillerin ve günlük davranışların yerine geçecek pratikler icat ettiklerini; tüm bunların yanı sıra yazarların, ressamların ve müzisyenlerin kitlelerin hafızasını yeni bir hafıza yaratarak dönüştürmek istediklerini, bu amaca yönelik olarak da köylü isyancılar, ateist işçiler ve entelektüel şehitler gibi figürlerin “yeni tarihin ve kahramanlar panteonun temsilcileri” olduklarını ifade etmektedir (Hagen, 1996, s. 298). Hagen bu dönemde yaşanan gelişmelerden biri olarak, Bolşeviklerce İmparatorluk Rusya'sının halk kültürlerinin etnik ve ulusal üstünlük iddialarına yer vermeyecek ve bu kültürlerdeki dini inanışların bütün görünümleri dışarıda bırakılacak şekilde araştırıldığını ifade etmektedir (age, s. 298).

Avangart sanatçılar sosyalizm fikrini sahiplenmiş kişiler olarak rejimin temsilcileriyle uzlaşa içindeydiler ancak Rusya'nın geri kalmışlığına son vermek ve günlük yaşamı bütünüyle değiştirmeye yönelik pragmatik iş birliği kültürel yaşamın daha da bürokratikleştirmiştir. Bu döneme hâkim olan “Sanat, sanat içindir” mottosu ise mevcut yaşam gerçeklerinin önceliği karşısında uygun olmayan bir yaklaşım olarak görülmüştür. İç savaş boyunca gelişen devletin kültürel faaliyetlere müdahale modeli eğilimi, söz konusu eğilim, sonraki dönemlerde de kültürel çoğulculuğu engelleyecek bir gelişmeye başlıca unsurlardan biri olmuştur. Entelektüeller ve kültür işleriyle ilgilenen bürokratlar işçi ve köylülerin beğeni ve tercihlerini denetlemek ve yönlendirmek için saha çalışmaları yapmakta, kitlelerin “pejoratif”

sanat ve kültür ürünleriyle karşılaşmalarını engellemeye çabalamışlardır (Hagen, 1996, ss. 292-293). Takiguchi, Sovyet devletinin kültür politikalarının halk üzerindeki etkilerinin “dışlama, marjinalleştirme, homojenleştirme, kriminalize etmeyi” içerdiğini; örneğin parti merkez komitesinin basın yayın imkânlarından yararlanma hakkını yalnızca belirli bir azınlığın inisiyatifine verdiğini ve diğerlerinin alternatif yayıncılık faaliyetlerinin ise, tutuklanmaları için yeterli olduğunu belirtmektedir (Takiguchi, 2008, s. 230).

Sonuç olarak, Sovyetler Birliği'nin kültür dünyasının şekillenmesinde siyasi rejimin ve temsilcilerinin politik ve ideolojik tutumları ve Sovyet entelektüelleri; bunların yanı sıra, 1920'lerden itibaren kültürel yaratım alanlarının tümüne hâkim olmaya başlayan bürokratik merkezileşme, belirleyici olmuştur. SSCB tarihi boyunca siyasi atmosferin görece daha ılımlı olduğu dönemlerde bile, rejimin kendini savunma refleksi daima işler durumda olduğundan kültürel yaratım alanları üzerindeki baskı mekanizması işlemeye devam etmiştir. Ancak Sovyetler Birliği'nin, İmparatorluk döneminin mirasını geniş ölçüde devralmış olması, onu, aynı zamanda kültürel mirasın da varisi yapmıştır. Dolayısıyla Sovyet kültürünü var eden unsurların, İmparatorluk Rusya'sının kültürel birikimini var eden özelliklerden tamamen bağımsız düşünülmemesi gerekmektedir.

### **2.3 Sovyetler Birliği'nde Sinema ve Sinema Politikaları**

Sinemanın Sovyetler Birliği'ndeki tarihinin temeli, monarşi dönemine, Çar II. Nikola'nın siyasi liderliği zamanına dayanmaktadır. Söz konusu dönemde, Lumière'lerin film gösterimleri ve Fransız film şirketi Pathé'nin açtığı ofisler sayesinde İmparatorluk Rusya'sı sinema ile tanışmıştır. (Nochimson, 2013, s. 77). 1906'da Rus iş adamları, kırsal bölgelerde film gösterimleri gerçekleştirmişlerdir. Rekin Teksoy film üretiminin şirketleşme evresi olarak belirttiği 1907 ile 1913 yılları arasında 129 yapıtın ortaya konduğunu ifade etmektedir. Sinema araştırmacısı Yuri Tsivian ilk Rus filminin ise, Alexander Drankov (1886-1949) tarafından çekilen ve

ilk gösterimi 1907’de gerçekleştirilen *Boris Godunov* adlı yapıt olduğunu belirtmektedir.

1. Dünya Savaşı koşulları ile birlikte, ithal filmlerin temininde yaşanan zorluklar, yerli filmlerin hem üretiminin hem de film pazarındaki hâkimiyetinin artmasının yollarını açmıştır (Teksoy, 2009,131 ve Tsivian, 2008, 196). Sinema araştırmacısı Yuri Tsivian, Sovyet Devrimine kadarki süreçte Rus sinemasının iki döneme ayrıldığını; 1908 yılında başlayan İlk döneme Fransız film tarzının ve film şirketi Pathé’nin etkisinin ve bu etkiyle rekabet eden Aleksandr Khanzhonkov’un tarzı egemen olduğunu, 1911 yılından itibaren başlayan İkinci döneme ise “Danimarka ve İtalyan salon melodramlarının etkisi”nin baskın olduğunu ancak bununla birlikte giderek “Rus tarzı” olarak adlandırılacak olan karakterlerin melankolik psikolojilerinin abartılarak vurgulandığı melodramatik bir temsil biçiminin hâkim olduğunu, fakat 1917’de Sovyet devriminin gerçekleşmesinin ardından söz konusu tarzın ortadan kalktığını ifade etmektedir (Tsivian, 1991, s. 196).

1917’deki devrimle birlikte sinema, Sovyet rejiminin ideolojisi doğrultusunda bir gelişme gösterir ve rejimle birlikte tesis edilmek istenen yeni Sovyet dünyasının en etkili propaganda araçlarından biri olarak değerlendirilir. Sinema Bolşevikler için güçlü bir silah olma potansiyeli taşımaktaydı; ancak bu, onun yalnızca yeni teknolojik boyutuyla ilgili değildi, kitlelere ulaşılması noktasında onların ilgisini çekebilecek cazip bir sanat formu olarak görülmekteydi. En önemlisi, % 82’si okuryazar olmayan (Volkov, 2018, s. 108) bir toplumu eğitmek misyonuyla kullanılabilirdi. Ancak söz konusu eğitimin önceliği, komünist ideolojinin benimsetilmesiydi.

Bahsedilen amaca uygun olarak sinema aracılığıyla hedeflenen eğitim, kitlelerin yeni sosyalist gerçeklik ve bu gerçeklikteki rolleri hakkında geliştirecek oldukları bilinçle tamamlanacak bir dönüşümü içermektedir. Böyle bir eğitim politikası, “komünizmin nihai amacına adanmış, (...) ‘Yeni Sovyet İnsanı’nın yaratılmasına katkıda bulunacaktır” (Miller, 2010, s. 13).

Sovyet rejimiyle birlikte, bütün kültürel yaratım alanlarında olduğu gibi, sinema da artık ideolojinin paralelinde bir sanat formu olarak devam etmekle birlikte, kendi özerk-sanatsal gelişimini teşvik eden bir sürecin içinden de geçmiştir. Yalnızca Rus sinema tarihi için değil, dünya sinema tarihinin gelişimi için de basamak oluşturan, sinemanın kuramsal ve teknik birikiminin mimarlarından olan Sergei Eiseintein, Dziga Vertov, Vsevolod Pudovkin, Lev Kuleşov, Alexandr Dovzenko gibi isimler, ideolojik belirlenmişliğin hâkim olduğu bir tarihsel evrede, sinema tarihinin temellerinin atılmasında önemli roller oynamışlardır.

#### 2.4 Sovyet Sinemasının Yapı Taşları

Sovyet sinemasının erken döneminin isimleri, sinemanın bir sanat olarak gelişimine hizmet edecek katkılarda bulunmuşlardır. Bu isimlerden biri de Sergei Eisenstein (1898-1948)'dir. Eisenstein "diyalektik montaj" olarak adlandırılan kurgu tekniğini yaratarak seyircinin, anlatıyı akıcı şekilde takip etmesini sağlayan klasik kurgu tekniğinin karşısına, seyirciyi içinde yaşadığı gerçekliği sorgulayarak düşünmeye yönlendiren bir montaj tarzını oluşturmuştur. Sessiz filmlerde kullanılan ara yazılar, Eiseintein'de yorum içeren mesajlar olarak da kullanılmaya başlanır. Film kareleri arasında devamlılığı kesintiye uğratan bir süreksizlik söz konusudur. Onun filmlerinde tek kişiden oluşan kahraman figürlerinin yerine işçi sınıfı geçmiştir (Nochimson, 2013, ss. 73-75). Sinemayı tüm sanatların sentezi olarak gören Eisenstein'in *Potemkin* (1925) adlı yapıtı bahsedilen özelliklerin belirgin olarak yer aldığı önemli filmlerinden biridir (Bordwell, 2008, s. 205). *Potemkin Zırhlısı* yalnızca Sovyet sineması için değil; dünya sineması için de en önemli filmlerden biri olarak kabul edilmektedir. "İnsanlar ve Kurtlu Et", "Kıç Güvertedeki Dram", "Kan İntikam İstiyor", "Odesa Merdivenleri" ve "Filoyla Karşılaşma" başlıklı epizotlar halinde kurgulanmış olan film, Çarlık Rusya'sında yaşanmış gerçek bir olaya dayanmaktadır. Potemkin zırhlısında görevli olan askerlerin yaşam koşullarının kötülüğünü ve buna karşı gösterilen mücadeleyi yansıtan film, Çarlık rejimine karşı bir bilinç oluşturmakta, devrime ilişkin bir düşünsel ve eylemsel potansiyeli teşvik etmektedir. Film Eiseintein'in başta kurgu olmak üzere plan kullanımları gibi çeşitli



sinemasal teknikleri etkili şekilde kullanması dolayısıyla sinema tarihi içinde öncü bir yere sahiptir. Teksoy, filmin iç deviniminin tasarlanışına ve teknik özelliklerine ve tüm bunlara bağlı olarak gerçek yaşamdaki etki örneklerinden birine dair şunları kaydetmektedir:

Eisenstein'ın kurgu anlayışının da en parlak örneğidir. Açılan ateş altında merdivenlerden aşağıya doğru kaçışan insanlar genel planda verilirken, yer yer araya korku dolu gözleri, haykıran ağızları, sendeleyeyen ayakları, çığnayan çiçekleri, kırık bir şemsiyeyi gösteren yakın planlar girer. Gittikçe artan duygusal yoğunluğu vurgulamak için yönetmen kalabalığın deviniminden yararlanır. İlk öne koşuşan insanların omuz planları, sonra genel planları verilir. Ardından, bu kargaşa merdivenlerden inen askerlerin düzenli adımlarına dönüşür. Derken, aşağıya doğru inen kalabalık, kollarında ölü çocuğunu taşıyarak ağır ağır yukarıya çıkmakta olan bir anayla karşılaşır Kalabalık bir yanardağ püskürtüsü gibi aşağıya akarken, kadının çaresizliği yukarıya yönelir. Yuvarlanırcasına aşağıya doğru inen bir çocuk arabası kurguyu tamamlar. Filmin bütünü aynı anlayışa, şiirsel vurgulama ile dramatik yoğunluklar arasındaki çatışmaya dayanır. Filmde yalnızca dört profesyonel oyuncu rol almıştır. Çünkü hiçbir rol öne çıkmaz, filmin başoyuncuları halk ve zırlıdır. Bölümün başındaki yaşlı kadın Eisenstein'ın annesidir. Askeri doktoru bir şoför, papazı bir bahçıvan oynamıştır. Papazın denize atılma sahnesinde ise bahçıvanın yerini takma sakallı Eisenstein almıştır. Öbür oyuncular Odesa halkı ve denizcilerdir. Tisse, kalabalık sahnelerde amatör oyuncuları ürkütmemek için alıcı hareketi yerine objektif değiştirmeyi yeğlemiştir. Ancak merdivenler bölümü için büyük bir kaydırma arabası yaptırılmıştır. Film günümüzde, Şostakoviç'in 1905 olaylarını konu edinen senfonisinden oluşan bir ses kuşağının eşliğinde gösterilmektedir (1933 yılında Endonezya' da Hollanda donanmasına bağlı De Zeven Provencien adlı zırlıda çıkan isyana katılan denizcilerin mahkeme sırasında Potemkin Zırlısı filminden esinlendiklerini söylemeleri, filmin ne denli etkili olduğunun bir örneğidir) (Teksoy,2005, s.143-144).

Film Eisenstein'ın kurguyu kitlelerin onları yönetenler üzerine sorgulayıcı tutum edinmelerini sağlamak adına etkili biçimde kullandığı en önemli eseridir. Buna ilişkin Nochimson'ın ifadeleri şöyledir: Onun (Eisenstein) asıl amacı seyircinin yöneten sınıfların işçi sınıfı üzerindeki tiranlığı üzerinde düşünmesini sağlayacak açık bir perspektif sunmak üzere diyalektik montajı kullanmaktır (Nochimson,2012, s. 75).

Dziga Vertov (1896-1954) günlük yaşamı “nasılsa, öyle” kayıt altına almayı (Baker, 2017, s. 229) ve göstermeyi sinemanın temel amacı saydığı Sinema-Gerçek (Kino-Pravda) ve Sine-Göz (Kino-Glaz) kavramları ile temellendirdiği kuramı ortaya koymuştur. Yapıtlarının yapım sürecinin de filmin bir parçası olarak yer alması sayesinde seyircileri için yabancılaşmayı ve gündelik algının dışında bir katılımı teşvik edecek bir tarz oluşturmuştur. Sinemanın, diğer sanat dallarından

yararlanmasının karşısında yer almış ve dramatik anlatıya hizmet eden unsurları sinemadan dışlanması gerektiğini savunmuştur. Vertov'a göre kamera aracılığıyla görünürlüğü kolaylaştırılmış ve zenginleştirilmiş bir dünyanın yalın sunumu, müdahale edilmiş bir gerçeklik temsilinin yerine geçmelidir (Gider Işıkman, 2013, ss. 134-137). Ancak, Vertov dramatik film öğelerini reddetmekle birlikte, duygu ve söylem yaratmak için kurguyu kullanmıştır (Ferro, 2017, s. 138).

Vsevolod Pudovkin (1893-1953) filmlerinde halktan gerçek kişiler kullanmak yerine ağırlıklı olarak toplumun çeşitli tiplerini temsil edecek oyuncular kullanıyordu. “Diğer Sovyet yönetmenlerinin aksine Pudovkin için hikaye önemliydi” (Nochimson, 2013, s. 87). Böylelikle seyircinin film karakteriyle özdeşleşmesine hizmet eden bir tutumu tercih etmekteydi. Filmlerindeki kişiler “kurumların uyguladığı baskının, ırkçılığın, emperyalist sömürünün bilincinde olan karakterlerdi” (Ferro, 2017, s. 139). Pudovkin'in sinema anlayışının merkezinde kurgu üzerine oluşturduğu yaratıcı düşünceler ve uygulamalar yer almaktadır (Yıldız, 2013, s. 59).

Lev Kuleşov (1899-1970) kendi adını taşıyan bir kurgu efekti olan “Kuleşov efekti”nin mucididir. Bu efekt farklı kadrajların art arda getirilmesi ile yaratılan dramatik etkiyi içermektedir. Kuleşov bunu şu sözleriyle ifade etmektedir: Kendi başına bir planın içeriği, değişik içeriklere sahip iki planın birbirine eklenmesi, ekleme yöntemi ve art arda sıralanışları kadar önemli olamaz” (aktaran Sokolov, 2012, s. xii). Kuleşov birbirinden bağımsız görüntü parçalarını art arda getirerek bunlar arasında bütünlük oluşturmanın sinemanın bir gerekliliği olduğunu ifade etmiştir (Sokolov, 2012, s. xii). Sokolov, Kuleşov'un film çekiminde kullanılacak plan ve kadrajların nasıl olması gerektiği üzerine teknik ve kuramsal çalışmaların “sinemanın değişmez kanunları” olarak ifade etmektedir (Sokolov, 2012, s. 58). Richard Taylor, Kuleşov'un daha 1917'de montajı sinemanın ayırt edici özelliği olarak tartışmaya başladığını aktarmaktadır. Teksoy, Sovyet sinemasının kurucusu olarak nitelendirdiği Kuleşov hakkında şunları belirtmektedir:

Sovyet sinemasının kurucusu sayılan Lev Kuleşov ( 1 899- 1970) Moskova Güzel Sanatlar Akademisi'nde resim öğrenimi gördükten sonra, yönetmen Evgeniy Bauer'in yardımcısı oldu. Daha ilk filmi Proyeht Inzhenera Prait'a da (Mühendis

Prait'a'nın Tasarısı, 1918) Rus sinemasında ilk kez kurgu kurallarını eksiksiz bir biçimde uyguladı. Sinemanın kuramsal yönünü önemseyen Kuleşov için sinemanın yaratıcısı yönetmendi, oyuncunun hiçbir önemi yoktu. Sinema oyuncudan, hele tiyatro eğitimi almış oyuncudan kurtarılmalıydı (Teksoy, 2005, s.132).

Aleksandr Dovjenko (1984-1956) Sovyet sinemasının Ukrayna'daki gelişiminin ve mimarlarından. Sovyet sinemasının yerel-kültürel kaynaklardan hareketle gelişimini önemsemiştir. Sovyet yönetiminin, film yapımı üzerindeki baskısının artmasına bağlı olarak Dovjenko da sosyalist temalı filmlerle kariyerini devam ettirmiştir (Kepley, 2008, ss. 452-453).

Yukarıda yer verilen Sovyet dönemi sinemacılarının çalışmaları, sinemanın bir sanat olarak kendi kuramsal ve teknik birikimi ve buna bağlı olarak dünya sinema tarihinin gelişiminde kritik önem taşımaktadır. Yaratıcısı oldukları diyalektik montaj, kino-glaz gibi teknik yeniliklerin, düşünsel/felsefi bir art alanla ilgisi bulunmaktadır.

## **2.5 Sovyet Liderlerinin Sovyet Sinemasına Etkileri**

Sovyet kültürünün tümü için geçerli olduğu gibi, Sovyet Sinemasının gelişiminde de Sovyet siyasi figürlerinin etkisi oldukça belirleyici olmuştur. Ekim Devrimi'nin ardından kültür ve sanat alanlarını finanse edecek temel kaynak devlet kurumlarıydı; iç savaşın yol açtığı olumsuz şartlar ve Bolşevik rejiminin her türlü kültür ve sanat alanını, yeni bir toplum inşa etmek için araç olarak görmesi, bu durumu hazırlayan temel faktörlerdendir. Ama Sovyet yönetimi için sinemayı diğer sanatlardan ayrıcalıklı kılan asıl faktör, çağının en kapsamlı teknik olanaklarının, onu aynı zamanda en etkili kitle araçlarından biri kılmasıydı (Taylor, 1991, s. 202).

Sovyet liderlerinin sinemaya atfettikleri önemi onların sözlerinden hareketle örneklendirmek mümkündür. Marc Ferro (2017), Troçki'nin sinemaya ilişkin görüşlerini aşağıdaki ifadeleri aktararak ortaya koymaktadır:

Sinemaya şimdiye kadar el koymamış olmamız ahmaklık demesek de beceriksizlik ve aymazlık konusunda vardığımız noktanın kanıtıdır. Sinema kendiliğinden hayati önem taşıyan bir araçtır, en iyi propaganda aracı.(...) Sinema

alkole, dine, yönelimin denge ağırlığını oluşturmalı (...) sinema salonları, bistroların ve kiliselerin yerini almalı, kitlelerin eğitimine destek olmalı (s. 98).

Taylor, Lenin'in "Bütün sanatlar içinde bizim için en önemli olanı sinemadır", sözlerini aktarmaktadır (Taylor, 1991, s, 202). Lenin döneminde (görev yılları 1917-1924) ideolojik ve politik gereksinimler doğrultusunda sinemanın gelişimini teşvik eden girişimler yaşanmıştır. Ağustos 1917'de Lenin, Sovyet sinemasının idaresi için Anatoli Lunacharsky'e yetki vermiştir (Taylor, 1991, s. 60). Lunacharsky, Sovyet sinemasının endüstrileşmesi için yabancı sermayenin temin edilebileceği fikrini savunmuştur ve bu amaçla Alman ve Amerikan film şirketleriyle iletişime geçilmiştir. Fakat yabancı yatırımcılar bu amaca uygun cevap vermemiş olsalar da uluslararası sosyalist organizasyonlardan destek görmüşlerdir (Kepley, 1991, ss. 69-70). 27 Ağustos 1919'da fotoğraf ve sinema ticaret sanayisi Halk Eğitim Komiserliği'ne devredilmiş ve sinemacılık böylece devletleştirilmiştir (Teksoy, 2005, s. 130). 1 Eylül 1919'da, sinemacı yetiştirmek amacıyla Moskova'da, bir sinema okulu olan VGIK'in açılmasıyla sinema devlet destekli bir eğitim alanı olma özelliği kazanmıştır (Teksoy, 2005, s. 130). Lenin döneminde film gösterimlerinin ülkenin kırsal bölgelerinde de gerçekleştirilebilmesi için düşük maliyetli bir çözüm olarak vagonlarında film gösterimleri yapılan ajitasyon trenleri kullanılmıştır (Kepley, 1991, s. 67). Rekin Teksoy (2005), sinemanın Sovyet rejimince kullanımının özgün boyutlarına aşağıdaki satırlarda değinmektedir:

Lenin için sinemanın kırsal kesime ulaşması büyük önem taşıyordu. Batıda ve Amerika'da nasıl tarım yapıldığını, fabrikalarda işçilerin nasıl çalıştığını gösteren filmlerin geniş kitlelere gösterilmesini istiyordu. Bir konuşma sırasında Lunaçarski'ye şöyle demişti: "Sanatın desteklenmesi görevini yürüttüğünüz için, sinemanın en önemsedığımız sanat dalı olduğunu bilmenizi isterim." (...) Vagonları sinema salonuna dönüştürülmüş trenler ülkenin en uzak köşelerine gidiyor, durulan her köyde, kasabada halka film gösteriliyordu. Bu trenlerdeki görevliler de, gidilen yerlerde haber ve belge filmleri çekiyordu. Eğitici ve öğretici yanları, belgesellere ve haber filmlerine öncelik tanınmasına yol açarken, stüdyoların çalışamaz durumda olması, dekor, oyuncu, elektrik gibi giderlerden kaçınma isteği, kurmaca film yapımını sınırlıyordu. Kurmaca film sayısı, ancak 1920'lerin ortasından sonra artmaya başlayacaktı. İç savaş "agitki" adı verilen yeni bir tür doğurmuştu. Bunlar çok kısa, çarpıcı, afiş etkisi uyandırmayı amaçlayan propaganda filmleriydi. 1918-20 yılları arasında, halkı Kızılordu'ya katılmak, buğdayını devlete vermek, düşmana karşı uyanık olmak gibi konularda uyaran yüze yakın film yapıldı. İyilerle kötülerin karşılaştırıldığı, sınıf kavgasının vurgulandığı agitki filmlerinde biçimden çok, içeriğin kolayca anlaşılır olması önemseniyordu (ss. 131-132).

Lenin'in film yapım ve gösterimlerini bu denli teşvik etmesinin düşünsel arka planında, Lunacharsky'nin görüşlerinin etkili olduğu söylenebilir. Zira Lunacharsky'nin sinemaya ilişkin görüşleri Bolşevik yöneticilerinkinden çok daha gelişkin ve öngörülüdür, Marc Ferro (2017) söz konusu farka ilişkin şu saptamaları yapar :

Bolşevik yöneticilerin çoğunluğu sinemanın daha ziyade toplumun dikkatini dağıttığı görüşündeydi; Lunaçarski dışında hepsi, tüm işlevini, doğasını, izleyicilerin hisleri üzerindeki etkilerini tamamıyla göz ardı ettiler.(...) Esas olarak haberlerden endişe duydular. (...) Bolşevik yöneticiler, devrimin başarısını yüceltecek filmlerin üretimini teşvik edeceklerdi. (...) ancak kendisi bir senaryo yazarı Lunaçarski dışında birçoğu, film yapımı hakkında katı bir bilgisizliğe sahipti; özellikle de çekimin ve daha ziyade kurgunun, senaryoda açığa çıkarabileceği başkalaşımı göz ardı ediyorlardı” (s. 137).

Lunacharsky Sovyet sinemasının melodram, macera ve komedi türlerine ağırlık vererek halkı eğlendirmesi gerektiği görüşündeydi. Bu görüş, devlet film tröstü Sovkino ve yarı bağımsız film stüdyosu olan Mezhabpromfilm tarafından da paylaşılmıştır. Richard Taylor, Lunacharsky'nin görüşlerinin, Sovyetlerde sinemanın “bir endüstri ve bundan daha fazlası” olarak algılanmasını sağladığını ve kendisinden sonra Sovyet Sinema Kurumu'nun (Soyuzkino) başına geçecek olan Boris Zakharovich Shumiatsky'nin sinema politikaları için de yol gösterici olduğunu belirtmektedir (Taylor, 1991, s. 198).

Stalin döneminde sinema endüstrisi üzerindeki devlet hakimiyeti güçlenmeye başlamıştır (Miller, 2010, s. 42). 1938'de çıkarılan bir kararnameyle hükümete bağlı olan Sinema Komitesi filmlerin üretim ve kiralama gibi aşamalarında söz sahibi kılınmıştır. Sinema Komitesi Sovyetler Birliği'nin her noktasında filmlerin temasını, üretimini ve dağıtımını denetleyebilecek bir işleve sahipti. Önceki tüm sinema kurumları da Sinema Komitesi'nin alt organları haline getirilerek zayıflatılmıştı. Bu durum, devletin giderek sinema alanında tekelleşmesinin yolunu açmıştır. Kararnameyle birlikte yapılan bir takım yenilikler ülke çapında senaryo yazımının teşvik edilmesini hedeflemekle birlikte, esasen filmlerin içeriğine müdahale etmeyi kolaylaştıracak bir girişim niteliğindedir (Miller, 2010, s. 43).

Sovyet Sineması'nda sansür mekanizmasının göz ardı edilemeyecek bir etkisi söz konusudur. Sansürü var eden temel faktör, Sovyet rejiminin savunma refleksidir.

Sovyet yöneticiler daima kitleleri kontrol etme kaygısı taşımaktaydılar, bu nedenle sinema, Sovyet rejimine yönelik karşıt fikirler için bir tür savunma alanı olarak değerlendirildiğinden onu her aşamasıyla kontrol altında tutmak önem taşımaktaydı. Dolayısıyla 1930'ların sonuna doğru sinemanın güncel politik meseleleri göz ardı etmesi veya rejimle kitleler arasındaki bağı sağlamlaştırmak için formüle edilen "milyonlar için sinema" görüşünün eğlence boyutunu dışlaması, rejim için kabul edilebilir değildi (Miller, 2010, s. 52).

1920'lerin sonuna kadar Sovyet film endüstrisi Parti ve hükümet temsilcilerinin baskısı altındaydı. Sovyet sinema idaresinin bağlı bulunduğu Sovkino'nun, ilk dönemlerinde ideolojik önceliklerden ziyade değersiz görülen, burjuva filmlerine kaynak ayırdığı ve sinema endüstrisinin gelişmesine yeterince hizmet etmediği yönündeki eleştirilerin yoğunlaşmasının ardından, 15-21 Mart 1928 tarihinde düzenlenen Parti konferansı ile Sovyet sinemasının gelişimini olumsuz etkileyecek devlet odaklı bir himaye sürecinin adımı atılmıştır. Konferansta Sovyet sinemasının "komünist aydınlanma"yı gerçekleştirmek için halkın ilgisini çeken macera, komedi, aksiyon türünde filmlerin üretilmesine devam edileceği görüşü kararlaştırılmıştır. Ayrıca dış kaynaklardan bağımsız bir sinema endüstrisinin yaratılabilmesi adına gerekli olan ekipman ve yetişmiş eleman sağlamak için kararlar alınmıştır (Miller, 2010, s. 16). 1929 ve 1930 yılları arasında düzenlenen yeni kararnamelerle sinema endüstrisinin mali gelişimini desteklemek için vergi indirimi ve muafiyeti gibi uygulamalar yürürlüğe konmuştur ( Miller, 2010, s. 18). 1930'da "Birleşik Sinema Endüstrisi Kurumlarının Geliştirilmesi" başlıklı kararname yeni kurulan Soiuzkino adlı bir kuruma filmlerin üretimi, kiralanması ve kullanımı ile ilgili geniş detayları içeren bir idari sorumluk verilmiştir (Miller, 2010, s. 18). Söz konusu kurum Rusya dışındaki diğer cumhuriyetlerde sinema idaresini Halk Aydınlatma Komiserliklerine bırakmıştır; ancak sinema endüstrisinin merkezileşmesine yönelik yaşanan bu gelişme, netice olarak "devlet film endüstrisinden bağımsız film stüdyolarının varlıklarını sürdürmeleri noktasında olumsuz sonuçlar doğurmuştur." (Miller, 2010, s. 19).

Stalin döneminin Sinema Komitesi başkanı olan Boris Shumiatsky'nin (1886-1938) oluşturduğu "milyonlar için sinema" görüşü, rejimin ve kitlelerin beklentilerini

ortak bir paydada buluşturmayı öne alan bir politikanın ürünüydü. Buna göre sinemaya resmi olarak eğitime ve eğlendirme işlevlerini birleştirmiş bir aygıt olarak bakılıyordu. “Shumiatsky’nin görev süresi boyunca, eğlenceyi komünist siyasal mesajla birleştirmeyi başaran, nispeten küçük miktarlarda da olsa bazı yüksek kaliteli kitlesele filmler yapıldı”, ancak hedeflediği film projelerinin çoğu ve özerk bir sinema endüstrisi oluşturma girişimleri, genel olarak Sovyetlerin ekonomik imkânlarının sınırlılığı, vergi ve kültür politikalarının yarattığı ağır koşullar gibi kronik olumsuzluklar nedeniyle amacına tam olarak ulaşmamıştır (Miller, 2010, ss. 49-50). Shumiatsky’nin Sovyet sineması içindeki en büyük çabalarından biri de yüksek kaliteli senaryoların yazılmasını teşvik etmek olmuştur (Taylor, 1991, s. 203).

Taylor, montajın sessiz sinema ve tiyatro arasındaki teorik ayrımı güçlendirmek için temel noktalardan biri olarak öne çıktığını ifade etmektedir. Eisensentein, Kuleshov, Pudovkin ve Vertov gibi yönetmenlerin sinemasında sesin olmaması onlara görsel anlatımın etkili kullanılmasında bir avantaj sağlamıştır. Böylelikle filmlerin politik etkilerinin anlatı yapısının basitleştirilmesi ve daha dikkat çekici kılınmasında bir avantaj sağlanabileceği söz konusu olsa da; bazen olay örgüsünün tamamen dışlandığı, anlatsal olmayan, deneysel temsil biçimleri bir dezavantaj olabilmektedir. Eisentein ve Vertov gibi isimlerin “burjuva anlatı biçimi” olarak adlandırdıkları geleneksel anlatı tarzı yerine, biçimci denemeleri tercih etmelerinin, Shumiatsky tarafından filmlerinin fikrinin seyirciye aktarılmasında uygun olmadığı düşüncesiyle eleştirilmiştir. Shumiatsky’nin söz konusu duruma ilişkin Sovyet yönetiminin resmi görüşlerini yansıtan düşünceleri şöyledir:

Bir filmin başarısı direkt olarak gerçekçi sanatsal motivasyonlarla oluşturulmuş olaylar dizisinin içerdiği eğlenceyle ilgilidir. Bu nedenle usta yönetmenlerimizden, olaylar dizisi belli bir hikâyeye göre düzenlenmiş eserler üretmelerini istemek zorundayız. Aksi takdirde, filmleri eğlenceli olamaz ve Sovyet sineması onlara ihtiyaç duymaz (akt. Taylor, 1991, s. 204).

Shumiatsky’nin ifadelerinin gerçekçi bir öngörü olduğunu, Marc Ferro doğrulamaktadır. Zira Sovyet sinemasının biçimsel yeniliklerin muhatabı olan işçi sınıfı ve köylüler western, macera veya güldürü filmleri izlemeye alıştı; bu nedenle montajın yenilikçi denemeleri sonucunda oluşan tablo, yönetmenler ve seyirciler için karşılıklı bir hayal kırıklığı olmuştur. Pudovkin’in *Beynin*

*Mekanizması*'sı (1926), Eisentein'in *Grev*'i (1925) ve *Ekim*'i, Vertov'un *Kameralı Adam*'ı (1929), Dovjenko'nun *Zvenigora*'sı (1928) gibi yapıtlar konvansiyonel seyir alışkanlıklarına sahip kitlelerce anlaşılmamışlardır (Ferro, 2017, ss. 140-141). Solomon Volkov da kitleler için yapılmış olmasına, kolektifleştirme ve sanayileştirme propagandası olarak düşünülmesine rağmen Vertov filmlerinin popüler olmadığını belirtmekle birlikte Vertov filmlerinin Eisenstein ve Pudovkin filmleriyle birlikte Batılı sinemacıların teknik ve sanatsal ustalıklarının bir ansiklopedisi" olduğunu eklemektedir (Volkov, 2018, s. 141).

Ferro, *Zhizn'Iskusstva* (Yaşam Sanatı) adlı Sovyet sanat dergisinden şu ifadeyi aktarmaktadır: "Sinemacılardan sanatçı, estetikçi olmaları beklenmiyor; otuz yıl içinde değil, kitleleri bugün eğitecek filmler yapmaları talep ediliyor" (2017, s. 141).

Kitlelerin eğitilmesi, Sovyet rejiminin kitle iletişim araçlarını rejimin taleplerince kullanarak ortak bir bilinç inşa etme çabasıdır. Nochimson, bununla bağlantılı olarak Stalin'le birlikte yaşanan değişimin, Stalinist bir doktrinin kabulü ve aşılması olarak ifade edilebileceğini belirtmektedir:

1934'te ilk Tüm Sovyet Yazar Sendikaları Kongresinde Stalinist bir doktrin olan sosyalist gerçekçilik ilan edildi ve sansür daha baskıcı hale geldi. Sosyalist gerçekçiliğin kuralları kongre tarafından konuldu. Sözde sinemayı doğruluk ve tarihsel tutarlılık standartında tutmayı amaçlayan bu kurallar ilk başta zararsız, hatta yararlı görülüyordu ancak bu doktrinin niyeti acımasız ve diktatörceydi. Doğrulukla kastedilen komünist dogma, tarihsel tutarlılıkla kast edilen ise tüm hikayelerin komünizmi kabul edilebilir bir insanlık geleceğinin tek kılavuzu biçiminde göstermesi gerektiği idi. Bu kuralların bir sonucu olarak sosyal gerçekçi anlatı için üç basmakalıp figürü içeren çok basit bir formül ortaya çıktı: Parti lideri, sıradan insan ve sınıf düşmanı. Parti lideri, eğitimsiz, köylü ancak özünde iyi ve akıllı yurttaşın politik olgunlaşmasına rehberlik edecek, böylece yurttaş sınıf düşmanını tanıyarak onu alt edebilecekti (Nochimson, 2012, s.91).

Sovyetik pedagoji ideolojik ve politik bir dönüşümü sistemli kılarak sinemacılar dâhil olmak üzere tüm sanatçılardan aynı görevi talep etmekteydi. Ancak bu durumun bariz birtakım olumsuz yansımaları da olacaktır. Ferro, Sovyet sinemasının avangart temsilcileri ile, devlet ve halk arasındaki tamamen birbirine karşıt olmamakla birlikte, "uzlaştırılması gereken" üç unsurdan bahsetmektedir: devletin ideolojik ve pedagojik talepleri, sinemacıların nitelikli sanat yapma istekleri



ve ilgisizliği ile sinema sektörünün ve mesleğinin çöküşüne neden olabilecek olan halkın eğlence talebi (Ferro, 2017, s. 141).

Stalin dönemi, sinemacıların var olma koşullarının devletin ve haklı talebiyle paralellik göstermesini zorunlu kılan bir gelişmeye sahne olmuştur. Eğer film yapmak isteniyorsa, halkı keyiflendirecek türden ideolojik filmlerle sektöre kaynak sağlanmalıdır. Marc Ferro böylelikle, Andrey Jdanov'un (1986-1948) etkisiyle Sovyet sinemasının ikinci dönemi olarak ifade ettiği sürecin, Toplumcu Gerçekçiliğin, başladığını belirtmektedir. Ancak Ferro'ya göre söz konusu değişim süreci, halk kökenli kişilerin devletin yönetim mekanizmalarında söz sahibi olmaya başlamasıyla ilgilidir.<sup>10</sup> Sovyet sinemasının ilk döneminin yenilikçi biçimsel tarzına mesafeli; film kahramanlarının tarihsel kişilikler değil, halktan kişiler; anlatı yapısının ise daha anlaşılır olduğu bir sinema talebi, sosyalist gerçekçiliğin de hakimiyeti altında baskın olmaya başlamıştır (Ferro, 2017, ss. 141-142).

Nochimson söz konusu sürecin sosyalist gerçekçilik anlayışında yaşanan sınırlanmayla da giderek daha verili bir çizgiye kaydığını belirtmektedir:

1940'ların sonuna doğru giderek paranoyaklaşan Stalin, sosyalist gerçekçiliğin tanımını daha da daraltır. Artık tüm Sovyet filmleri, komünizm hakikatinin yanı sıra Stalin'in başarılarını da yansıtmak zorundadır. Çok sayıda Sovyet filminde absürt bir biçimde gülümseyen diktatör imgesi ve onu neredeyse tanırsallaştıran tapınmacı diyaloglar dahil edilir (Nochimson, 2012, s. 90).

Sovyet sinemacılarının bu gibi taleplere ayak uydurmakta giderek gönülsüz davranmaları üzerine ise tecrit, tasarıların geciktirilmesi ve sansür gibi karşı tutumlar devreye girmiştir (Ferro, 2017, s. 143).

Sovyet sinemasının ikinci döneminin başarısı, sesli filmin imkanlarının kullanılmasıyla yakından ilgilidir. Böylece yaşanmakta olan sosyal değişimi temsil etmek açısından daha güçlü bir ifade fırsatı yakalamıştır. Bu dönemin sinemasının temel motifini, toplum yararına kendini kurban eden kahraman figürleri oluşturuyordu, böylece seyirciler özdeşlik kurabilecekleri ve bundan keyif

---

<sup>10</sup> Marc Ferro, bu gelişmenin daha geniş kültürel sonuçlarını şöyle ifade etmektedir: “(...) iktidarın toplumsal yapısı, 1917 ve 1927 yılları arasında radikal biçimde değişti: Bundan sonra, köylü yapılanmanın toplumsal açıdan elbette ki devrimci; ancak aile, Yahudi karşıtlığı, ırkçılık, disiplin ve eğitim alanlarında gelenekçi vatandaşları sayıca her yerde üstün geldi. Ve sanat alanında.”

alabilecekleri, dolayısıyla karşılığında para verebilecekleri filmlerle karşı karşıyaydılar (Ferro, 2017, s. 143).

Nochimson, bu anlamda öne çıkan önemli bir yapımın Georgi ve Sergey Vasilyev kardeşlerin 1934 tarihli *Çapaev* adlı filmi olduğunu belirtmektedir. Film, Rus devriminde yeri olan isimlerden Çapaev'i merkeze almaktadır.

Eğitimsiz, köylü geçmişiyle Çapaev ideal bir sosyalist gerçekçi kahramandır. Doğuştan gelen cesaretiyle sınıf düşmanına karşı başarılı olmuş Çapaev'i onurlandıran bir yapım sadece tarihi bir film değil, aynı zamanda komünizmin geleceğin hareketi olduğunun bir kanıtıdır. Vasilyev kardeşlerin Çapaev'i filmin başında çok kusurlu bir karakter olarak çizmelerine izin verilir çünkü hikaye ilerledikçe Çapaev, deneyimli komünist liderlerden doğruları öğrenir ve sıradan bir adamı büyük bir kahramana çevirenin Sovyet idealleri olduğunun altı çizilir (Nochimson, 2012, s.90).

Sinemaya verilen önem, diğer sanat dallarına nazaran farklılık göstermektedir; çünkü sinemanın sessiz olması, görselliğinin ağır basması, okuma yazma oranı düşük ve değişik dillerin konuşulduğu bir toplumda geniş kitlelerle iletişim kurulabilmesini kolaylaştırıyordu (Ferro, 2017, s. 144).

Lenin'in sinemaya dair fikirlerinin Troçki'ninkilerle örtüşmekte olduğu Rekin Teksoy'un (2005) satırlarında ifade edilmektedir:

Lenin için sinemanın kırsal kesime ulaşması büyük önem taşıyordu. Batıda ve Amerika'da nasıl tarım yapıldığını, fabrikalarda işçilerin nasıl çalıştığını gösteren filmlerin geniş kitlelere gösterilmesini istiyordu. Bir konuşma sırasında Lunaçarski'ye şöyle demişti: "Sanatın desteklenmesi görevini yürüttüğünüz için, sinemanın en önemsedığımız sanat dalı olduğunu bilmenizi isterim." (s. 131).

Vladimir Brovkin, Sovyet rejiminin politikaları doğrultusunda (gezici) sinemanın işlevinin anlaşılmasına ilişkin sosyokültürel tabloyu şöyle ifade etmektedir:

Tipik bir Rus şehrinde, belki de eyalet başkentinde bir tiyatro vardır. Gramofonlara daha kolay ulaşılmaktaydı ancak yine de her evde bulunmuyordu. Edebi dergiler ve gelişen bir kitap pazarı yoktu. Çoğu şehirde, nadiren yalnızca sinema veya filmler hakkında duyular alınmaktaydı Gezici sinema ise 1925 baharında kırsal bir alanda yirmi muazzam derecede başarılı gösterim yapmıştı (Brovkin, 1998, s.92).

Yeni Ekonomi Politikaları (Novaia Ekonomitçeskaia Politika) döneminde Sovyet sineması, devrim sonrasında kültürel yaşamını inşa etme ve rejimin propaganda faaliyetlerini gerçekleştirme noktasında hayati bir araç olmasının yanında, seyrettiği gelişime bağlı olarak kendi mali kaynağını yaratacak ekonomiyi de sağlamaya başlamıştır. Bu dönemde film gösterimlerinden elde edilen gelirler, haber filmleri ve belgesel gibi filmlerin maliyetlerini karşılamak için kullanılmış; ülkenin çeşitli yerlerinde tren vagonlarında gösterimler düzenlenmiştir. Söz konusu gösterimler, okuma yazma oranı çok düşük kitleleri rejimin ideolojisi doğrultusunda “eğitme”nin önemli faaliyetlerinden birini teşkil etmekteydi (Teksoy, 2005, s. 131).

Ian Christie, sözü edilen dönemi Sovyet sineması açısından en iyi özetleyen gelişme olarak Mezhbapromfilm’i örnek göstermektedir. Mezhbapromfilm Pudovkin, Kuleshov ve Vertov gibi yönetmenlerin de desteğini gören özel girişimle kurulmuş ve çok sayıda film üretilmesinde ön ayak olmuş stüdyoların başında gelmekteydi. (Christie, 1991, s. 84).

Sinema endüstrisinin merkezileşmesi ile birlikte filmler üzerindeki müdahale alanlarından biri de filmlerin temaları olmuştur. Buna göre sinemacıların sosyalist içeriği olmayan filmler üretmesini engellemek ve Ekim devrimi öncesi ve sonrası sürecin tüm politik uygulamalarıyla yüceltilmesini içeren filmlerin yapılması teşvik edilmekteydi. Ancak bu müdahale tarzının keyfî ve belirsiz kriterlere dayalı uygulamalarından ötürü çok sayıda film “bürokrasinin labirentleri”nde kaybolmuştur (Miller, 2010, ss. 103-104).

Sinema birlikleri ve toplulukları Sovyet sinema tarihi içinde atılan adımlardan biridir. 1922’de Moskova Sinema Personelleri Topluluğu, 1925’te Sovyet Sinema

Dostları Topluluğu, 1930 ve 1934 yılları arasında Sinema Personelleri Birlikleri, 1934’te Sinema Evi gibi örgütler sinema endüstrisinin kültürel, ekonomik, sosyal ve politik açılardan güçlenmesini teşvik etmeye yönelik girişimlerdir. Ancak söz konusu yapılanmalar resmi olarak yeterli destek göremediğinden, amaçlarına tam olarak ulaşamamıştır. 1930’larda bürokratik merkezileşmenin giderek güçlenmesi karşısında, söz konusu örgütlenmelerin sinema için sağlamayı umdukları kurumsal

ve entelektüel gelişmeler, başarılı şekilde hayata geçirilememiştir (Miller, 2010, ss. 105-120).

Miller, Sovyet film stüdyosu sisteminin ve sinema endüstrisinin temel problemi olarak tanımladığı merkezileşme ile, film stüdyoları örnekleri üzerinden yürüttüğü tartışmada, senaryo ve film yapım onaylarının, Mezhrabpromfilm ve Mosfilm gibi stüdyolardaki komisyonların son derece katı ve saplantılı ideolojik refleksleriyle karşı karşıya kalarak film üretimine çok ciddi zararlar verildiğini belirtmektedir (Miller, 2010, ss. 137-138).

Sinema eğitim ve öğretimine bakıldığında Ekim Devrimi'nin ardından Moskova'da 1920'lerin sonuna dek etkili olacak Devlet Sinematografi Okulu, Petrograd'da Sahne Sanatları Okulu, Odessa'da aktör ve kameraman yetiştirmeyi amaçlayan Devlet Sinematografi Okulu, Leningrad'da Sahne Sanatları Okulu gibi kurumlar açılmıştır (Miller, 2010, ss. 139-140). Verilen örneklerin, Sovyet tarihinde sinemanın rejim için öncelikle ideolojik bir aygıt olarak görülmesinin yanı sıra, sinemanın kendi özerk gelişimi için de gerekli olan kültürel temellerinin atılmasında son derece önemlidir. Eisentein ve Kuleshov gibi yönetmenlerin yanı sıra Abram Room, Mikhail Shneider, Grigori Alexandrov, Ivan Pyrev, Yuli Raizman, Mikhail Romm gibi çok daha fazla isim Sovyet sinema eğitiminin içinde yer alan isimler arasındadır (Miller, 2010, ss. 146). Miller yanlış yönetim politikalarının sinema eğitimi veren kurumların verimliliğini -örneğin yaratıcı fikirlerin hayata geçirilmesini genel olarak yeterince desteklememek, hatta engellemek ya da teorik bilgilerin uygulanmasındaki sınırlılıklar gibi- olumsuz etkileyecek sonuçlar da doğurduğunu, bu nedenle eğitim gören kişiler arasından çok azının sinema endüstrisine dâhil olabildiğini öne sürmektedir (Miller, 2010, ss. 153).

Stalin dönemi sonlanana kadar (1953) Sovyet sinemasına etki edecek rejim merkezli politikalar ve uygulamalar, sinema aracıyla rejimin ve temsilcilerinin meşruiyetini koruma ve pekiştirme çabasına dayanmaktadır. Sinema sanatçıları, kendi kişisel yaratıcılıklarının belirgin olduğu filmler yapmak konusunda daima baskı altında kalmışlardır. Rejimin onlardan beklediği, öncelikle iktidarları ile kitleler arasındaki bağın geliştirilmesi ve halkın rejimin politikaları doğrultusunda

yönlendirilmesine yardımcı olmaları olmuştur. Bir Sovyet sineması endüstrisi, onu var edecek çeşitli katmanlarıyla; sanatçılar, sinema çalışanları ve siyasi yöneticilerin ortak hayallerinden biri olmuştusa da devletin merkeziyetçi bürokrasisi, endüstriyi var edecek özgürlük alanlarını sınırladığından ve sinemaya ağırlıklı olarak pragmatik sonuçları açısından bakıldığından umulan sonuç tam olarak elde edilememiştir. Bu nedenle Sovyet sinemasının endüstriyel bir nitelik kazanmasına yönelik girişimler, kültürel yaratım alanlarının tümünde olduğu gibi, sinemada da ideolojinin kültür üzerinde belirleyici kılınması eğiliminin olumsuz örneklerini genel olarak temsil etmektedir.

Ancak II. Dünya Savaşı ve Stalin'in ölümünün ardından Sovyet sineması üzerindeki bürokratik egemenliğin yer yer aşılabildiği bir alan açılmış, beliren yeni entelijansiya ile birlikte hem Rus geçmişinin mirasına yakınlığın hem de yeni estetik ve eleştirel eğilimlerin birbirini beslediği bir hava esmeye başlamıştır. Nochimson'un bu döneme ilişkin olarak betimlediği tablonun bir kısmı şöyledir: “(...) çoğu Rus sinemacının istediği, filmlerinde gündelik insan arzularını ve düş kırıklıklarını işleyebilme özgürlüğüydü.(...) sinemacılar karakterlerinin sıkıntısı ne olursa olsun, komünizmi her derde deva ilaç olarak sunma baskısının hafiflediğini hissetmişlerdi” (Nochimson, 2013, s. 91).

Sovyet bürokrasisinin ve devlet denetiminin sıkı tutumuna rağmen kendi filmlerini yapmayı ve yaymayı başaran sinemacıların daha da özgürleşmeleri ise “perestroika”<sup>11</sup> ile gerçekleşecektir.

Perestroika sinemacıları katlanmaya zorlandıkları zincirlerden kurtardı; Goskino (Devlet Sinema Kurumu)'nun tekelinin sona ermesi, bütünüyle yeni bir dönem başlattı. (...) yirmili yılların tartışmalarını diriltten eğilimlerle yüz yüze gelindi: Ticari sinema ve yönetmen filmleri; her biri kendi bildirisine sahip olacaktı. (...) Bunun yanında avangart üretim içerisinde, çokça talepte bulunan ve Tarkovski geleneğini yeniden canlandıran eserler de ortaya çıktı. Bu eserler açıkça belli

---

<sup>11</sup> “Yeniden yapılanma anlamına gelen Rusça sözcük. Gorbaçov tarafından 1985'te başlatılan SSCB'deki yeniden yapılanma, komünizm ve demokrasiyi barıştırmayı, halkın da katılımını sağlayarak siyasal sistemin işleyişini değiştirmeyi, ekonomik alanda elde edilen sonuçları iyileştirmeyi ve Sovyet halkının yaşam düzeyini yükseltmeyi amaçlıyordu. Bu geniş hedef sonunda tüm Sovyet sisteminin parçalanmasına yol açtı” (Kuyaş ve diğerleri, 2006, 166).

etmeksizin, ekolojinin, Ortodoks köktencilik, insana dönüşün, her şeyi tahrip edilmiş, enkaz içinde bir dünyada vuku bulan Yeni Düşünce'den bağımsız olarak yeni ideolojinin akımlarını kapsıyordu (Ferro, 2017, s. 145).

Sinema eleştirmeni ve tarihçisi Andrei Stepanovich Plakhov'un (1991) söz konusu döneme ilişkin özetleyici ifadeleri ise şöyledir:

Sovyet sinemasının herkesçe kabul edilen ikinci sanatsal çıkışı, 1950'ler ve 1960'lar döneminde oldu. Bu dönemde, sadece Sovyet sinemasının ifade araçları yenilenmekle kalmadı, aynı zamanda Sovyet halkının tüm tarihsel deneyimine dayanan insan kavramı, Rus klasik yazınının yüksek insancılık mirasıyla birlikte, kendini gösterdi. Hatta global alt üst oluşlar bağlamında, her çocuğun küçük göz yaşlarından derlenen Dostoyevsky'nin acı imgesi de gözden kaçırılmadı" (s. 8)

Plakhov'un Sovyet sinema tarihinin son dönemlerine, yönetmen filmleri üzerinden odaklanan çalışmasında genel olarak görülebileceği gibi, artık yönetmeler ideolojik tahakkümün etkisi altında yapıtlar üretmek yerine, kendi kişisel duyarlıkları doğrultusunda filmler yapma şansı bulmuşlardır. 1950'lerin sonlarından itibaren Sovyet sinema endüstrisinin, sinema eğitimi ve film üretimi konusunda yaşanan gelişmelerle paralel olarak daha da gelişmesi, bu dönemin önemli özelliklerinden biridir. Zira artık Sovyet cumhuriyetlerinden Gürcistan ve Ukrayna gibi sinema gelenekleri oluşmuş cumhuriyetler dışında Litvanya, Türkmenistan, Kırgızistan gibi cumhuriyetlerde de sinema okulları açılmıştır. "Her biri Sovyet sanatının genel insancıl prensiplerini benimsemekle birlikte kendi ayırıcı özelliklerini de barındırmaktadır. Yerel tarih ve folklordan kaynaklanan konuları, dramaturgide pitoreskin (resimsi) ve şiirselliğin ağır basması ve önemli bir sanatsal nitelik, bazı filmlere popülerite kazandırdı" (Plakhov, 1991, s. 77).

Plakhov, Sovyet sinemasının içerik ve tema bağlamında yaşadığı değişimi şu sözlerle ifade etmektedir: "Sovyet sineması şimdi her zamankinden daha fazla büyük bir çeşitliliğe sahiptir. Bu çeşitliliğin kucakladığı duygusal renklerin tayfı o kadar geniştir ki, 'yaşama ve aşka ve gözyaşlarına uyanan' bir insan ruhunun hemen her durumu onun tarafından ifade edilebilir" (Plakhov, 1991, s. 33).

Yukarıdaki ifadelerden hareketle, Sovyetler Birliği'nde politik ve ideolojik tahakkümün yaşamın hemen her alanında olduğu gibi sinema üzerinde de, bir gerçeklik yanılması yarattığı ifade edilebilir. Zira Plakhov'un belirttiği gelişmeler

sinemacıların filmlerini artık zoraki ideolojik dolaymlar üzerinden değil, bizatihi kendi kişisel algılayış ve kişisel etkileşim olanakları ile yapabildikleri bir imkan alanını ifade etmektedir. Sergei Parajanov sinemasının özgün yönü de, görece böylesi bir kişiselleşebilmenin ürünü olarak görülebilir.



### 3. SERGEİ PARAJANOV SİNEMASI'NDA KÜLTÜRLERARASILIK

Sergei Iosifovich Parajanov, (9 Ocak 1924- 20 Temmuz 1990) Tiflis'te dünyaya gelmiştir. 1932-1942 yılları arasında Tiflis Rus Ortaokulu'nda temel eğitim almıştır. 1941-1943 yılları arasında Tiflis'te "Sovyet Oyuncakları" fabrikasında çalışmıştır. 1942'de Tiflis Demiryolları Taşımacılığı Enstitüsü'ne kaydolmuş, aynı yılının yaz mevsiminde buradan ayrılmıştır. 1943-1945 yılları arasında Tiflis Konservatuvarı Şan Eğitimi Bölümü'nde şan, keman ve dans eğitimi almıştır. 1945'te Sovyetler Birliği Devlet Sinematografi Enstitüsü (VGİK)'ne kabul edilmiş ve Igor Savchenko'nun yönetmenlik çalışmalarına katılmıştır. 1947'de Savchenko'nun *Üçüncü Grev* filminde asistanlık yapmıştır. 1948'de eşcinsellik suçlamalarıyla tutuklanmıştır. 1950'de *Taras Shevchenko* (Yön: Igor Savchenko) adlı filmde asistanlık yapmıştır. 1951'de ilk evliliğini yapmıştır. Aynı yıl Moldova'da mezuniyet filmi olan *Moldovan Fairy Tale*'i çekmiştir. 1952'de Enstitüden mezun olmuş ve yönetmen olarak Kiev Film Stüdyosu'nda işe başlamıştır. 1952'de *Maximka* (Yön: Vladamir Braun) adlı filmde asistanlık yapmıştır. 1955'te ilk uzun metrajlı filmi *Andriesh*'i çekmiştir. 1955'te ikinci evliliğini yapmıştır. 1958-1960 yılları arasında kısa belgesel çalışmaları olan *Natalia Uzhvy*, *Dumka* ve *Golden Hands* adlı filmleri çekmiştir. 1959'da *The Top Guy*, 1960'ta *Ukranian Rhapsody*, 1962'de ise *Kayadaki Küçük Çiçek* (Tsvetok na kamne) filmleri gösterime girmiştir. 1964-1965 yılları arasında filminin senaryosunu yazmış ve çekimlere 1965'te Dovjenko Film Stüdyosu'nda *Kiev Freskleri* adlı filminin çekimlerine başlamış ancak 1966'da filmin çekimleri politik gerekçelerle siyasilere tarafında durdurulmuştur. 1969'da *Sayat Nova*, *Narların Rengi* adıyla Erivan'da gösterilir. 1973'te Kiev'de tutuklanır. 1975 ve 1977 yılları arasında Ukrayna'da çeşitli hapisanelerde tutuklu olarak bulunur. 1982'de Tiflis'te tekrar hapis cezasına çarptırılacağı tarihe kadar çeşitli senaryo denemeleri ve sinema söyleşileri gerçekleştirir. 1984'te *Surami Kalesi Efsanesi*'ni çeker. 1985'te *Pirosmani Teması Üzerine Arabesk Çeşitlemeler* adlı video çalışmasını, 1988'de de son kurmaca filmi olan *Âşık Garip*'i tamamlar. (Steffen, 2013, ss. xv-xvii). Sergei Parajanov,



senaryolarını ve çekimlerini tamamlayamadığı çok sayıda projeyi arkasında bırakarak 1991’de Erivan’da yaşama veda eder.

### 3.1 Parajanov Sinemasına Genel Bakış

Parajanov sinemasını ele almak, onun sanatçı kişiliğinin oluşumunu etkileyen unsurların hatırlanmasını gerekli kılmaktadır. Bir Ermeni olarak Tiflis’te dünyaya gelmiş olması ve Tiflis’in çeşitli uluslardan halkların bir arada yaşadığı ya da çeşitli halkların folkloruna aşinalık kazandıran bir kültür coğrafyası olma özelliği taşıması, Parajanov’un sanatçı kişiliğinin özünde derin bir etki bırakmıştır. Diğer taraftan ailesinin, çocukluğundan itibaren Parajanov’un ilgi alanlarını belirleyecek bir yaşam tarzına sahip olması da bu bakımdan önem taşımaktadır. Annesi piyanisttir, babası ise antika eşyalar satmaktadır; Parajanov yaşamının son yıllarına kadar eski ve otantik eşyalara duyduğu ilgide –filmlerinde ve kolaj çalışmalarında sıklıkla görülecek olduğu üzere- bunun yoğun olarak etkili olduğunu belirtmektedir. (Steffen, 2013, s. 27). Sovyetler Birliği Devlet Sinematografi Enstitüsü’nde Shevchenko ve Dovjenko gibi isimlerden eğitim görmüştür. Bahsedilen eğitim süreci, Parajanov’un kendi sinemasını “şiirsel” olarak sıfatlandığı bir estetik biçimin kazanılmasında rol oynamıştır (Steffen, 2013, s. 17).

Karla Oeler, Parajanov sinemasında yer alan zengin folklor öğeleri, otantik kostümler, dikkat çeken dekorlar ve çeşitli etnik grupların müzikleri gibi birleşenleri şiirsel sinema<sup>12</sup> ekolünün belirtileri olduğunu ifade etmektedir (Oeler, 2006, s. 480). Daha önce Plakhov’dan aktarıldığı gibi yerel tarih, folklorik konular, dramaturgide resimsel ve şiirsel dramaturgi, sanatsal nitelik Sovyet sinemasının son döneminde belirmeye başlayan özellikler olarak Parajanov sinemasının da önemli özellikleridir.

---

<sup>12</sup>Şiirsel sinema, Sovyet sineması içinde yer alan; fakat Ukrayna’da Dovjenko Film Stüdyosu’nun öncülük ettiği bir ekol olarak ortaya çıkmıştır. Sovyet sineması içinde kavramın ortaya çıkışına ilişkin bilgilerin yer aldığı bir kaynak için bkz. Joshua First, **Ukrainian Cinema: Belonging and Identity During the Soviet Thaw**, (New York-London: I.B. Tauris), 2015. Bununla birlikte şiirsel sinemaya ilişkin bir başka eser için bkz. Andrei Tarkovsky, **Şiirsel Sinema**, Der. John Gianvito Çev. Ebru Kılıç (İstanbul: Agora Kitaplığı), 2009.

Parajanov'un gerek özel yaşamı gerekse kariyeri açısından belirleyici rolü olan Sovyetler Birliği faktörü, Parajanov'u anlamak açısından önemlidir. Parajanov'un Sovyet despotizmine ve rejimin baskılarının etkilerine ilişkin ifadeleri şöyledir:

Çalıştım ve acı çektim, üç despot vardı tepemde. Despotlar Kremlin'deydi. Bugün perestroika zamanı yansıtan bir kalp elektrosu işlevi görmeye çalışıyor. Belki de bir gün, tüm bu zamanları işleyen bir kitap ortaya çıkacak ve hakikaten kalp elektrosu gibi olan biteni o anlatacak. Stalin yükselirken, çorap fiyatlarını düşürdü. İnsanlar memnundu, çoraplar artık daha ucuzdu. Altı ayda bir çorapların ve atletlerin fiyatlarını düşürdü. Oysa ekmeğin fiyatı hiç değişmedi... Bir elektro çekim (...) O çağın Sovyet filmleri, sadece benimkiler değil, bir terörün elektrosu gibiydi. Korkunun elektrolarıydı. Filminizi kaybetme korkusu, açlıktan ölme korkusu. Kendi işinizden korkuyordunuz. Kişi/Birey Kültü buna bir son verdi. Egemenliğin güzelliklerini, korkunç despotların rejimini methetmek zorundaydık. Yetenekli yönetmenler böyle filmler yapmak için ruhlarını sattılar (Parajanov'dan aktaran: Holloway,1994).

Sergei Parajanov sinemasını iki döneme ayırmak mümkündür, ilk dönem Sovyet rejiminin sinemaya dair müdahaleci tutumunun, yaratıcı fikirlerin hayata geçirilmesinde yarattığı zorluklar altında şekillenmiştir. 1952'ten 1962'e kadar olan süreç, Parajanov'un sinema kariyerinin ilk dönemini teşkil etmektedir ve bu dönemde film üretimi devlet kurumlarının sıkı denetimine tabidir. Parajanov'un sinema kariyerinin erken dönemini temsil eden yapıtları arasında Ukrayna'da Dovzhenko Film Stüdyosu'nun desteği ile çektiği filmler olan *Andriesh* (1955), *The Top Guy* (1958), *Ukrainian Rhapsody* (1961), *The Flower of The Stone* (1962) adlı eserleridir. Coğrafyacı ve film eleştirmeni Jean Radvanyi, sözü edilen filmlerin Parajanov'un özgün tarzına dair küçük detaylar taşısa da Sovyet estetiğinin izlerini güçlü şekilde yansıtmakta olduğunu ifade etmektedir (Radvanyi, 2018, s. 52). Parajanov'un ilk dönem filmlerini reddetmesi ise (Briukhovetska, 2016, s. 50), Radvanyi'nin tespitini doğrulamaktadır.

Parajanov'un ustalık dönemini temsil eden filmler ise *Unutulmuş Ataların Gölgeleeri* (1964) ile başlamaktadır. Film Ukrayna'da etnik bir azınlığı oluşturan Hutsul halkına ait imkansız bir aşk hikayesini ele almaktadır. Parajanov'un uluslararası üne kavuşmasını sağlayan bu film Ukrayna'da milliyetçi çağrışımlar yaptığı gerekçesiyle politik çatışmaların konusu olmuştur. Ancak yine de çeşitli araştırmacılar tarafından Parajanov'un bu filmle birlikte Ukrayna şiirsel sinema

akımının önemli örneklerinden birini verdiği ifade edilmektedir. (Steffen, 2013, s. 56; Papazian, 2006, s. 304).

*Narların Rengi* (Sayat Nova, 1969) Parajanov'un Ermeni ozan Sayat Nova (1712-1795) hakkında çektiği, biçimsel olarak dramatik anlatı kalıplarıyla hiçbir şekilde örtüşmeyen ve olay örgüsü içermeyen sahnelerin birer tablo veya minyatür biçiminde tasarlanarak oluşturulduğu estetik bir yapıya sahiptir. Resim 1 ve 2'de söz konusu görsel estetik yapının örnekleri yer almaktadır. Resim 3'te ise Parajanov'un kadın figürün sağ elinde tuttuğu silahla anakronik öğelere yer vererek yabancılaştırmayı da devreye soktuğu görülmektedir.



**Resim 3.1:** Sayat Nova'nın erginlenmesi



**Resim 3.2:** Sayat Nova'nın sevgilisinin erginlenmesi



**Resim 3.3:** Sayat Nova'nın erginlenmesi

Parajanov Sayat Nova'nın yaşadığı çağın atmosferini gündelik nesnelere araçsal özelliklerinin dışında tablovari kompozisyonlar oluşturarak değerlendirmiştir. Filmde hem nesnelere ve mekanların kendi tekil estetik özellikleri hem de bir araya getirildiklerinde oluşturulan kompozisyona bağlı estetik yapı öne çıkmaktadır. *Sayat Nova* dramatik anlatı biçiminin temsil niteliklerine dayanarak bir ozanın yaşam hikayesini sunmak yerine, ona esin veren çağın objelerinin, müziğinin ve

mekanlarının sembolik biçimde düzenlenmesiyle oluşan bir filmidir. Filme ilişkin yaygın yorumlardan biri de, Sayat Nova ve Sergei Parajanov arasındaki benzerliğe vurgu yapmaktadır. Sayat Nova da Sergei Parajanov da Tiflis doğumlu Ermenilerdir. Her ikisi de çok kültürlükten maya almış birer sanatçı olarak Ermenice, Gürcüce ve Azerice bilmekle birlikte, bu kültürlerin dilinde eserler vermişlerdir. Bu nedenle *Sayat Nova*'nın aynı zamanda bir Parajanov biyografisi sayılabileceği görüşü yaygındır. Steffen, filmin asistanlarından Levon Grigorian'ın eseri "Kafkasların üç halkının kültürünün ortaya çıkarılması" olarak tanımladığını aktarmaktadır (aktaran Steffen, 2013, s. 115). Bu film de Sovyet estetik anlayışının bir hayli dışında görüldüğü için bürokratik engellerle karşı karşıya gelmiştir.

*Surami Kalesi Efsanesi*, (1985) Gürcü halk masalı uyarlamasıdır. Tüm çabalara rağmen esrarengiz şekilde uzun yıllar yapımı bitmeyen, tamamlanmasına ramak kala her defasında yıkılıveren kalenin inşaatının bitmesi için bir asker kale surlarına canlı olarak gömülerek kurban edilmesini anlatmaktadır. Film, olaylar örgüsünü takip ederek ilerlemesine rağmen dramatik anlatı yapısının gevşek olduğu, tablo ve minyatür görselliğinin taklit edildiği bir estetik yapıya sahiptir. *Sayat Nova* da olduğu gibi *Surami Kalesi Efsanesi*'nde de görsel ve işitsel öğeler tüm farklılık ve zıtlıklarına rağmen filmin estetik yapısının oluşturulmasında kullanılmaktadır.



**Resim 3.4:** Durmuş Kağan'ın azat edilmesi

Ancak bu filmde, aksiyonu takip eden fiziksel ve optik kamera hareketleri dramatik anlatı tazını destekleyecek nitelikte kullanılmakla birlikte sekansların içeriğine gönderme yapan geleneksel el sanatları ya da natürmort kompozisyonlarının ekrana gelmesiyle biçime ilişkin bir çeşitlilik yaratıldığı

görülmektedir. Filmin fikir ve yapım aşamasına dair gelişmelere bakıldığında, Sovyetler Birliği'nde yaşanan siyasi değişimin yansımalarını görmek mümkündür. Zira *Surami Kalesi Efsanesi* Parajanov'a bizzat Gürcistan Komünist Partisi'nin birinci sekreteri olan Eduard Shevardnadze'nin teşvikiyle çekirilmiştir (Steffen, 2013, s. 202). Bu önemli detay Sovyetler Birliği'nde Gorbaçov'un (1931-) ekonomik gelişmeyi sağlamak adına yürürlüğe koyduğu liberal politikaların sanat alanında özgürleşmelere da yansıdığı bir işarettir.

Parajanov'un son uzun metraj eseri olan *Áşık Garip* (1988), yönetmenin ustalık dönemi olarak adlandırılan yapıtlarının tüm sanatsal birikimini yansıtmaktadır. Film, tezin inceleme bölümünde daha detaylı olarak ele alınacaktır.

### **3.2 Parajanov Sineması'nda Kültürlerarasılık**

Parajanov sinemasının kültürlerarası niteliği, temelde birbirleriyle coğrafi ve bununla bağlantılı olarak tarihsel bir yakınlık veya ortaklık kuran çeşitli inanca ve etnik/ulusal kültüre ev sahipliği yapan Kafkas coğrafyası ile ideolojik, politik nedenlerle ve daha bürokratik bir işleyişle de olsa bünyesindeki çeşitli halklar arasında etkileşimi mümkün kılan Sovyetler Birliği ile yakından ilgilidir. Söz konusu durum Parajanov'un çocukluğundan itibaren çokkültürlülüğü ve kültürlerarasılığı yaşamının doğal niteliği kılacak ölçüde belirgindir. Çocukluğundan itibaren kavradığı dünyanın böyle bir dünya oluşunun, yaşadığı dünyayı böyle görmekte olduğunun en çarpıcı örneklerinden biri, *Narların Rengi* filminde Ermeni ozan Sayat Nova'nın şiirinden bazı dizelerin Türkçe, Ermenice ve Gürcüce seslendirilmiş olmasıdır: "Sen bizden ayrılıp başka bir dünyaya çekildin. Biz ise senin için bir koza ördük ki, o dünyada tekrar doğduğunda kelebek gibi uçasın."

Parajanov'un evlilik yaşamında da kültürlerarasılığın yansımalarını görmek mümkündür. Bir Ermeni Ortodoks olan Parajanov ilk evliliğini Ocak 1951'de Müslüman Tatar olan Nigyar Seraeva ile gerçekleştirmiştir Ancak evlilikten kısa bir süre sonra Seraeva erkek kardeşleri tarafından, aslında bir tür "töre cinayeti"ne kurban edilmiş, geleneklere karşı çıkarak bu evliliği yaptığı için öldürülmüştür.

(Steffen, 2013, s. 4). James Steffen, bu olayın Parajanov'u derinden etkilediğini ve Erivan'daki Parajanov müzesinde Seraeva'nın bir fotoğrafının sergilenmekte olduğu bilgisini aktarmaktadır (Steffen, 2013,s.30). Parajanov'un ikinci evliliği ise Ukraynalı bir bürokratin kızı olan Svetlena Shcherbatyuk ile gerçekleşmiştir. Parajanov'un her iki evliliğini de farklı uluslardan kişilerle yapmış olmasında SSCB'nin kendi çatısı altında yaşayan halklar arasındaki etkileşim olanaklarını kolaylaştırmış olmasının bir payı vardır. Birliğin çatısı altında yaşayan halkların ortak bir siyasi organizasyonun parçaları olmaları, çeşitli sosyokültürel etkileşimlere de kapı açmıştır.

Parajanov'un, farklı uluslardan çok sayıda sinemacı ve edebiyatçı ile dostlukları olduğu bilinmektedir. 1974'te Parajanov tutuklandığında Batılı sinemacılar tarafından komite çatısı altında bir kampanya başlatılmış ve Parajanov daha uzun sürebilecek bir mahkumiyeti iki yıllık bir ceza ile tamamlayıp tahliye edilmiştir. Kampanya da imzası olan isimleri Steffen şöyle aktarmaktadır:

Parajanov'un tutuklanma haberi 1974 Ocak'ında Batı'ya ulaştığında, önde gelen film yapımcıları serbest bırakılması için dilekçe yayınladı. Patrick Cazals'a göre, imzalayanlar arasında şunlar var: Agnès Varda, François Truffaut, Jean-Luc Godard, René Clément, Jacques Demy, Francesco Rosi, Marco Ferreri, Jacques Tati, Marcel Carné, Jacques Rivette, Luis Buñuel, Louis Malle, Federico Fellini, Joseph Losey, Luchino Visconti, Roberto Rossellini, Michelangelo Antonioni, Pier Paolo Pasolini, Sergio Leone, Bernardo Bertolucci ve Jules Dassin (Steffen, 2013, s. 195).

“Comité contre la répression” (Baskıya karşı komite) olarak adlandırılan bir topluluğa dönüşen bu komite, Parajanov'la birlikte Alman şair Kurt Biermann'ın Doğu Almanya'dan kovulmasını protesto eden eylemler düzenlemiştir. (Steffen, 2013, s. 195). Bu olay, Parajanov'un farklı ulusal/etnik kültürlerden yönetmenlerle/sanatçılarla sanat aracılığıyla kurduğu bağın, kültürlerarası etkileşimi hangi boyutlara taşıma potansiyeli olduğuna ilişkin bir veri sunmaktadır. Parajanov'u ziyarete gelen çeşitli uluslardan arkadaşlarıyla kurduğu ilişkide onun imzasını taşıyan bazı anlara bakarak sanatsal dürtülerinin şekillendirici boyutu hakkında fikir edinmek de mümkündür.



**Resim 3.5:** S.Parajanov ve A. Ginsberg



**Resim 3.6:** S. Parajanov ve A.Tarkovsky

Radvanyi, Parajanov'un filmleri dışındaki sanat çalışmalarından bahsederken "obje sanatı" kavramını kullanmaktadır (Radvanyi, 2018, s. 49). Aslında söz konusu tanımlama, Parajanov sinemasını bütünleyen bir özelliği de karşılamaktadır. Özellikle *Sayat Nova*'dan itibaren Parajanov filmlerinde nesnelere, gerçek yaşamdaki işlevleri ne olursa olsun, tıpkı Parajanov kolajlarında olduğu gibi, zanaat ürünü olmalarının onlara yüklediği araçsallıklarından sıyrılarak estetiğin, sanatsal yaratıcılığın yapı taşlarına dönüşmektedir. Ancak sözü edilen dönüşüm, yalnızca nesnelere için değil; ulusal-kültürel öğeler, geleneksel ve modern sanat pratikleri, ritüeller ve daha fazlası için de geçerlidir. Parajanov filmlerinde her şey, sanatsal bir yaratımın malzemesine dönüşebilir; fakat bu, yalnızca estetik yaratımı amaçlamış olan bir çaba bağlamında değerlendirilmemelidir. "Sovyet dönemi bağlamından, taşıdıkları sembolizmden ve kurallardan soyutlandığında Parajanov'un eserleri en dikkat çekici özelliklerini yitirir ve yalnızca bir takım karmaşık görsel sanatlar eserine dönüşür" (Abrahamian, 2018, s. 7).

Parajanov'un doğup büyüdüğü Kafkas coğrafyası imparatorluk ve Sovyet döneminde çeşitli etnik ve kültürel unsurların iç içe yaşamakta olduğu bir tarihe yataklık etmiştir, böylesi bir tecrübenin Parajanov sinemasındaki izlerini başta folklor ve inanç öğeleri üzerinden sürmek ise pek ala mümkündür. Radvanyi (2018) Parajanov'un doğup büyüdüğü kent olan Tiflis'in çok kültürlü atmosferini, şöyle anlatmaktadır:

Ermenilerin kendilerini Gürcüler kadar evlerinde hissettikleri (1. Dünya Savaşına kadar nüfusun yarısını oluştururlar) kozmopolit bir kenttir burası ama tüm

halkları tüm dinlerin keşiştiği bir atmosferi vardır. Parajanov'un baba evinin ötesinde minicik bir alanda Sironi Gürcü Ortodoks katedrali, Türk hamamlarının hemen yanında kentin son camilerinden biri, sinagog ve Ermeni ozan Sayat Nova'nın gömülü olduğu Surp Geuvorg Ermeni Kilisesi, vardır. (...) Parajanov'un kültürü de bu çeşitliliği andırır. Popüler ve donanımlı geleneklerin bir karışımıdır. Öncelikle Kafkaslara özgüdür, bu da söz konusu kültürün bereketli zenginliğinin her katmanını kabul etmek anlamına gelir ve elbette Gürcü ve Ermeni'dir, ama aynı zamanda Antik Yunan'a, İran'a Osmanlı ve Rusya'ya da dayanır ve 1801'de Gürcistan'ı fetheden Rusya üzerinden de Avrupalı ve Batılı özellikler taşır (s. 51).

Parajanov'un Tiflis doğumlu bir Ermeni olarak Sovyetler Birliği vatandaşı olması ve Sovyet sanat kurumlarında eğitim görmüş olması, onun farklı etnik/ulusal kültürlerden beslenmesine imkân yarattığı gibi, akademik olarak da ciddi ve verimli bir eğitimden geçmesini sağlamıştır. Tiflis'te aldığı kapsamlı müzik eğitimi ve Ukrayna'da Savchenko ve Dovjenko gibi yönetmenlerle birlikte çalışması onun sinema ve sanat dilinin temellerinin atılmasında önemli rol oynamaktadır.

Bununla birlikte Parajanov'un kültürel ve sanatsal ilgi dağarcığının genişliği de onun sinema dilinin oluşmasında belirleyici katkılar sağlamıştır. Radvanyi (2018), Parajanov'un zengin bir tarihsel ve kültürel birikimden beslenmekle birlikte, ne ölçüde geniş bir ilgi alanına sahip olduğunu eserlerine ilişkin aşağıdaki sözlerle ifade etmektedir:

Hem klasik göndermelerden oluşur, hem de filmlerinde giderek daha çok kullandığı geleneksel çalgılardan çoksesli Gürcü şarkılarına ve tek düzenli Ermeni ezgilerine varan müziği temel alır. Ayrıca resim sanatı konusunda da tüm dönemleri ve tüm türleri içeren derin bir bilgisi vardır (s. 51).

Radvanyi'nin ifadelerini pekiştirecek bir başka katkıyı da Steffen yapmaktadır. Steffen (2013), Parajanov'un görsel tarzını yaratmakta esinlendiği kaynaklardan söz ederken Ermeni ve Fars minyatürlerini, eski halk sanatlarını, Georges Méliès gibi ilk dönem sinemacıları andıktan sonra şunları ifade etmektedir:

(...) Parajanov eski hikâyeleri anlatmaktan ve eski şeyleri eski biçimlerde göstermekten çok daha ilginç bir şey yaptı. Bu bilinçli arkaik stilin olanakları altında, sofistike bir yapı kurdu: Sergei Eisenstein, Vsevolod Pudovkin ve Alexander Dovzhenko gibi daha önceki Sovyet sinemacılarının başlattığı kurgu, ses ve renk deneylerini genişleten şiirsel sinema biçimi. Aynı zamanda, çağdaş Avrupa sinemasını ve Sürrealizm gibi modern sanat akımlarını da bilmekteydi (s. 4).



Parajanov sinemasında kültür-sanat form/öğelerine dair çeşitliliğin kullanımını mümkün kılan kolaj, Yuliya Gulyan'ın da belirttiği gibi iki boyutlu formun yaratılmasında, nesnelerin çok katmanlı kullanımına imkan tanıyan bir özgürlük sağlamıştır. Bununla birlikte görsel yapının içinde yer alan her şey gibi, oyuncuların kameraya bakışları, gerçekçilik algısını bozan aşırı teatrallikleri, yaratılan mekân kompozisyonlarının yapaylığını desteklemekte ve seyirciye izledikleri şeyin bir film olduğunu işaret etmektedir (Gulyan, 2013, 55).

Parajanov'un yaşamının, çok sayıdaki diğer Sovyet aydını gibi, Sovyetler Birliği'nin politik yaşamını şekillendiren siyasi ve ideolojik unsurlarca da etkilendiği göz önünde bulundurulmalıdır. Bu gerçeğin Parajanov'un yaşamındaki en belirleyici sonuçları, “eşcinsellik”, “antika eser kaçakçılığı” gibi suçlanmalarla ömrünün yedi yılını hapisanede film yapamayarak ve hastalanarak geçirmesidir. Fakat Parajanov her ne kadar sinemadan uzak kalsa da mahkumiyet yıllarını senaryo, resim ve kolaj çalışmaları yaparak geçirmiştir, söz konusu sürecin sanatsal yaşamındaki katkısını ise şöyle ifade etmektedir: “Film yapmama izin verilmedi, bu yüzden kolajlar yaptım. Kolaj sıkıştırılmış bir filmidir” (Sarkisian'dan aktaran Kim, 2018, s. 33).

Ayrıca film eleştirmeni ve kültürel çalışmalar uzmanı Kiril Razlogov'un belirttiği gibi Parajanov, hapisane kültürünü, sanatsal yaratım gücünün esin kaynaklarından birine dönüştürmüştür (Razlogov, 2018, s. 33). Aşağıda sözü edilen etkinin yansımalarından örnekler paylaşılmıştır.



**Resim 3.7:** Mıntıkada Temizlik



**Resim 3.8:** Mıntıkada Frengi

Parajanov, hapisane deneyiminin, onun yaratıcılık anlayışı ve dünyayı algılayışını ne şekilde etkilediğini, sinemadan uzak kaldığı bu yılların, yaratıcılığı ve entelektüel fikirleri için ne tür sonuçlar doğurduğunu aşağıda şöyle ifade etmektedir.

Sovyetler Birliği esir kamplarındaki tecrit gerçekten dayanılması çok zor bir durumdu. Asıl trajedi, ruhsal çöküntüye uğrayıp işimi kaybetmek olurdu. Bu ortamda bir suçlu olabilirdim. Uzun suç kayıtları olan, kötü yola düşmüş, tehlikeli tutuklular vardı. Bu ortama düştüm birden, sonrasında sanatım beni kurtardı. Çizmeye başladım. Dört yıl on bir günden sonra, serbest bırakıldım. Louis Aragon, Elsa Triolet, sevgili arkadaşım Herbert Marshall ve John Updike sayesinde özgürlüğüme yeniden kavuştum. Cezamı tamamlamama on bir ay on sekiz gün kala affedildim. Bunun haricinde, mahkûmlar da beni sevdiler, onların itiraflarını dinleme görevini üstlenmişim. Her bir suçlunun itirafı, trajedileri ve suçları kulağıma fısıldandı. Tüm bunlar muhteşem bir senaryo ya da roman gibiydi. Bana verilen hediyelerdi bunlar. (...) Çizmeye başladım. Grafik sanatına döndüm. Bazı ilginç materyaller yarattım, bu tecritteki çizimlerim kaldı bende. (...) Olabilecek en kötü hapisane koşullarıyla karşılaştığımda, bir seçim yapmak zorunda olduğumu anladım: ya dibe vuracaktım ya da bir sanatçı olacaktım. Bu yüzden çizmeye başladım. Hapishaneden çıktığımda 800 çalışmam vardı (Parajanov'dan aktaran Holloway, 1994).

Kültürlerarasılık Parajanov sinemasında yalnızca estetik yapının inşasında belirgin olan bir özellik değildir, aynı zamanda özellikle Kafkas halklarını birbirine bağlayan tarihsel yakınlığı ve kültürel kaynaşmışlığı kapsamaktadır. Steffen (2013) Parajanov'un 1998 yılında Sovetskaia Kul'tura'ya verdiği demeçten aşağıdaki satırları aktarmaktadır:

Halkların, özellikle komşuların kültürleri, birbirleriyle iletişim kurma kanallarıdır. Sanat ve her şeyden önce, onun en popüler formu olan sinema, ortak insanlık tablosunun daha ileri taşınmasını sağlamalıdır. Yabancı ortaklarla birlikte filmler yapmak bir pratik haline gelmiştir ve bu elbette fena değildir. Ancak bu açıdan kendi evimizde her şey yolunda mı? Mesela biz, Transkafkasya'nın film yapımcıları olan kardeş halkların sözcüleri, birlikte tek bir fotoğraf çekemedik (s. 241).

Parajanov sinemasında kültürlerarasılık, Kafkas coğrafyasının tarihsel ve kültürel ortaklığının sanatsal bir temsilini ifade etmek noktasında karşılık bulmaktadır. Ancak kültürlere ilişkin temsiller, aslına uygunluk ya da saflık iddiası taşımamaktadır. Radvanyi (2018) söz konusu durumu aşağıda şöyle ifade etmektedir:

(...) teslim etmek gerekir ki (Parajanov) büyük bir tarihsel ya da etnografik doğrulma kaygısı taşımadan da olsa göstermeyi ister. Çünkü her şeyden önce belli bir eklektizmin ve hiçbir kültürün saf olamayacağına, yaratıcı edimin bu bollukla, etkileşimlerle

geliştiğine dair kesin bir görüşün ürünü denilebilecek estetik bir tasarıyla hareket eder (s. 55).

Olga Kim, film eleştirmenleri Lotman'ın (1987) ve Chernenko'nun (1987) Parajanov filmlerinde ortaçağ minyatürlerinin, fresklerinin ve ikonalarının hikaye anlatıcılığına dayalı bir çerçeve oluşturarak mitsel bir zaman yaratıldığı ifadelerini paylaşmaktadır (Kim, 2018, 19). Chernenko, bu tarzın geçmiş, şimdi ve geleceğe ait unsurları bir araya getirmeye imkân sunduğunu ve çeşitli "kültürel arketipler"e modern veya eski tarz bir diyalogun içinde yer verdiğini ifade etmektedir (Akt: Kim, 2018, s. 19).

Parajanov'un çeşitli kültürlerin sanat geleneklerine duyduğu ilgi yalnızca estetik bir form yaratma arzusu ile açıklanamaz. Olgunluk dönemine ait filmlerin ortak özellikleri, bu anlamda üzerinde durulması gereken bir noktayı işaret etmektedir. Her filme kaynak teşkil eden kültürel sanatsal malzemeler, aynı zamanda ait olduğu kültürü var eden ruhu de işaret etmektedir. Bu, Parajanov'u fazlasıyla ilgilendiren bir konudur, onun halk edebiyatı örneklerine ve mitolojilerine duyduğu ilginin arkasında yatan neden, esasında kültürleri özgün kılan özellikleri daha da görünür kılma arzusu ile de ilgilidir. Parajanov, verdiği bir demeçte Amerika'da *The Song of Hiawatha* adlı bir film çekmek istediğini belirtmektedir, söz konusu proje Kızılderili mitolojisine dayanmaktadır ve Parajanov bu filmi kutsal kitaplardaki anlatılar gibi çekmek istediğini ifade etmektedir. Diğer projesi olan *Faust*'tan bahsederken, eserin orijinalinin, ait olduğu kültürün devamlılığı için çok kıymetli olduğunu belirtmektedir (Holloway,1994). Bu, tipik bir Parajanov yaklaşımıdır. Zira Parajanov halkların kültürlerinin özgün boyutlarıyla korunmasını önemsemektedir: "Sinemada da, bütün sanatlarda olduğu gibi, en önemli şey, halkın gerçek kültürünün köklerine inmektir. Yoksa yapılan gerçek olmaz. (...) iyi bir film, (...) bir kültürü simgelemeli. Yoksa her ülkenin kendine ait kültürü ortadan kalkarak burjuvazinin ortak kültürüne dönüşür" (Parajanov'dan aktaran Atayman, 2004, s.323-324). Parajanov'un yukarıdaki ifadeleri, kültürlerarasılığı mümkün kılacak bir kültürel karakterin korunması biçiminde anlaşılmalıdır, yani itiraz ettiği nokta kültürsüzleşmedir. Ulusların ve halkların kültüre kimliklerinin birbirlerinden etkilenerken gelişmekte olduğu gerçeğini dışlayan bir düşünce olarak

yorumlanmamalıdır, zira Parajanov filmografisi dikkate alındığında birbirleriyle komşu halkların kültürel öğelerinin etkileşiminin söz konusu olduğunu gözlemlemek mümkündür.

Parajanov'un yukarıdaki cümleleriyle filmleri arasındaki tutarlılık, onun sanata ve özel olarak da sinemaya bakışının esasında felsefi bir öz barındırdığını göstermektedir. Bu öz, Parajanov'u ve sinemasını anlamak adına var olan düşün alanına temel oluşturacak niteliktedir. Söz konusu öz, Heidegger'in sanat ile bir halkın tüm mevcudiyetini kapsayan kültürü arasında kurduğu bağ ile ilgilidir. Taylan Altuğ bu ilişkiyi aşağıda şöyle ifade etmektedir:

Heidegger'e göre sanat bir halkın etos'u<sup>13</sup> ile özel bir bağıntıya sahiptir. Varolanların açık kılınması olarak hakikat, sanat olarak ortaya çıkacak şekilde olup bittiğinde; bir halkın dünyası açılır ve tarihi başlar. Sanatın önemi, yalnızca varolanları "açık kılma" gücünden değil, fakat aynı zamanda bir köken olmasından ileri gelir. İçerisinde hakikatin olageldiği, yani tarihsel hale geldiği özel bir tarz olarak sanat, bir halkın tarihsel varoluşunun kökenidir. Heidegger, sanat ile bir halkın tarihsel varoluşu arasında kurucu bir ilişki olduğunu varsayar. Tarihsel kuruluş ya da yeniden kuruluş tasarısı içinde, sanat tarihsel insan varoluşunun bir imkânını açık kılma yeterliğini içinde barındırır (Altuğ, 2012, s.132).

Parajanov'a ait olan "bir halkın gerçek kültürünün köklerine inmek" ifadesi ile Altuğ'un Heidegger'den hareketle sanata ilişkin kurduğu "bir halkın tarihsel var oluşunun kökeni" ifadeleri, Parajanov sinemasını anlamak için birlikte düşünülmesi ve yorumlanması gereken ifadelerdir. Esasen bir sanatçı/yönetmen olarak Parajanov, aidiyet duyduğu kültürel/tarihsel coğrafyanın "çocuğu" olan eserler meydana getirmiştir, tüm biçimsel yeniliklerine rağmen, onun filmlerinin tarihsel ve otantik dokusunu var eden etken, geniş bir kültürel ve tarihsel aidiyetin parçası olma duygusudur.

Parajanov sinemasının kültürlerarası niteliği, bizzat Parajanov'un kültürlerarası bir sanatçı olmasından kaynaklanmaktadır. Zira Parajanov'un Ukrayna, Ermenistan ve Gürcistan'ın ulusal sinemasında edinmiş olduğu yer, onun bu özelliğinin sonucudur. Halbuki Parajanov'un her üç ulusun kültürel kaynaklarından hareketle ortaya koyduğu eserleri (*Unutulmuş Ataların Gölgeleeri*, *Sayat Nova*,

<sup>13</sup> Heidegger, "ethos" kavramıyla bir halkın veya ulusun kültürel kimliğini oluşturan değerler bütününden söz etmektedir. Daha kapsamlı bilgi için bkz. Taylan Altuğ, **Son Bakışta Sanat**, (İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2012).

*Surami Kalesi Efsanesi*) “ulusal kültürel gerçeği yansıtmamak” gibi ortak kitlesel tepkilerin hedefi de olmuştur. Çünkü Parajanov daha önce Radvanyi’nin de belirttiği gibi kültürel unsurları birbirleriyle etkileşime sokarak dönüştürme eğilimindedir. Bu durum, onun kültüre ve tarihe bakışının sanatsal bir ifadesidir.

Parajanov’un sinemasının özgünlüğünü oluşturan farklı sanat form ve geleneklerinin ve çeşitli materyallerin ortak bir yapı içindeki kullanımının post-modern estetik teorileriyle ve bununla bağlantılı olarak metinlerarası uygulama biçimleriyle ilişkisine değinmek açısından Abrahamian’ın saptamalarını dikkate sunmak gerekmektedir:

Parajanov’un sanatının en etkileyici yanlarından biri öz yeterliliğidir. Eserleri geniş bir tür yelpazesi üzerinde bazen çok yakından gezinir ama hiçbir türe tam olarak oturmaz. Parajanov uzmanlık kitapları çalışmamış veya sanatsal trendlerin peşinden koşmamıştı; hatta mucizevi bir şekilde taşramızda nadiren açılan nitelikte bir serginin öylece geçip gidebilirdi. Uzakta durmasının nedeni kibri veya ana akıma katılmak istememesi değil, sanatının kendine yetme özelliği idi (...) Yaratıcı dehanın zirvelerinin nerelerden geldiğini bilmeye ihtiyacı yoktu. Belki de bu yüzden, her ne kadar bazıları dadacı kolajlarla veya modern kavramsal yerleştirmelerle karşılaştırsa da Parajanov’un eserleri asla gereksiz değildi (Abrahamian, 2018, s 11).

Abrahamian’ın, Parajanov’un sanatının post-modern bir estetik anlayışın örneği olarak görüldüğü bakış açısına yönelik karşı tutumu, Parajanov’un yukarıdaki fikirleri temel alındığında anlamlıdır. Zira Parajanov’un, sanatsal ilkeleri bağlamında post-modern olmadığını anlamak açısından, sanatsal yaratım gücünün sonradan öğrenilemeyeceğine, bunun doğuştan gelen bir özellik olduğuna dair düşüncesi kendi başına yeterlidir (Parajanov’dan aktaran Holloway, 1994). Ancak Parajanov’un metinlerarasılığı uygulama biçimlerinin özgün bir yaratıcılık için devrede olduğu ve bu özgünlüğün sanata ilişkin geleneksel değerleri yok saymadığını da dikkate almak gerekmektedir. Zira Adnan Turani’nin postmodern sanat/estetik anlayışının çekirdeğinde yer alan bazı ortaklıklara yaptığı vurgu şöyledir:

(...) postmodern ressam, heykeltarihi ya da mimar yaratıcılık sıfatını umursamaz, alıntı yapmaktan ve tekrar üretmekten çekinmez. Ayrıca postmodernist sanatçı yorumunu kendi sanatı için gereksiz bulur. Postmodernist üsluptaki süreç, katılım, performans ve happening’in önemi vurgulanarak oluşur ve halkın katılımı ve kültürel değerlerin demokratik biçimde belirlenmesi için fırsat oluşturur.

Postmodernist, kültür üreticisinin otoritesini en aza indirir. Postmodernist, bazı anlamları dayatma ve gelip geçiciliğe karşı olan sürekliliği yeğlemeyi reddeder. (...) sanat eseri ona göre herkesin yapabileceği bir nesne haline gelir (Turani, 2011, s. 189-190).

Yukarıdaki satırlarda yer alan bilgilerle Parajanov'un sanata bakışı arasında belirgin bir ayırım vardır. Buna karşın Parajanov'un sinemasında post-modern estetiğin biçimlerinden son derece yararlandığı görülmektedir. Parajanov sineması, çeşitli sanat türlerine ait biçim ve içerik öğelerinin eklektik ya da birbirlerine ulanarak kullanımı ile metinlerarası bir boyut taşımaktadır. Post-modern terminoljide "metin" yazılı olanın ötesine uzanmaktadır: "Bütün olgular, bütün olaylar. Post-modernistler her şeyin bir metin olduğunu düşünürler" (Rosenau, 2004, s.15). Dolayısıyla metinlerarasılık denildiğinde her şeyin birer metin olarak ele alınıp okunabileceği ve bu şeyler arasındaki etkileşimin kapılarının sonsuz açıklığına vurgu yapılmış olunmaktadır: "sonsuz derecede karmaşık, iç içe geçmiş ilişkiler bütünü, 'metinler arasında herhangi bir yere varmadan ya da üzerinde anlaşılmamış bir noktada durdurulmadan sürdürülen bitimsiz konuşma' Mutlak metinlerarasılık (intertextuality) her şeyin diğer her şeyle ilişkili olduğunu varsayar" (Rosenau, 2004, s. 15). "Metinlerarasılık"taki "arasılık" son ekinin "kültürlerarasılık"taki son ekle aynı post-modernist ontolojinin sonucunda oluşmuş olması, metinlerarasılığı, kültürlerarasılığın görünümülerinden biri yapmaktadır. Kültürlerarasılığın sanatta post-modern terminolojiye dayalı olan uygulama ve görünüm biçimleri, Parajanov sinemasında biçim ve içerikte gözlemlenen çeşitliliği temellendirmek noktasında kolaylık sağlamaktadır. Bu durum, aynı zamanda metinlerarasılığın yöntemlerinden bazılarının, Post-modern estetiğin de uygulamaları bağlamında anımsanması anlamına gelmektedir. "Metinlerarası ağınlığını sürekli kılan bütün parçalar – parodi, pastiş, kolaj, brikolaj, palimpsest, üstkurmaca vs.- yirminci yüzyılın özellikle ikinci yarısında belirgin bir sıklıkla ve kuramsallaştırılmış bir bilinçle uygulanmaktadır" (Güçbilmez, 2005, s. 155). Yukarıda bahsi geçen metinlerarası ilişki kurma biçimlerini ifade eden terimler, Parajanov'un çeşitli sanat formlarına ait uygulama ve biçim özelliklerinden yararlanırken ortaya çıkan sonuçları değerlendirmek noktasında ihtiyaç duyulan kavramlardır. Ancak Parajanov'un sanat ve sanatçı gibi temel kavramlar konusundaki geleneksel tutumu göz önüne

alındığında onun post-modern yöntemleri, post-modern düşün evrenine ait olmayan bir duyarlılıkla kullandığı görülmektedir.

### 3.3 *Âşık Garip* Filminde Kültürlerarası Yansımalar

Bu bölümde Andreas Jacobsson'un kültürlerarasılık ve sinema ilişkisi üzerine yoğunlaşan çalışmasında, kültürlerarasılık çerçevesinde film incelemesi yapmak için ortaya koyduğu yaklaşımlardan hareketle *Âşık Garip* filmi analiz edilecektir. Sözü edilen bağlamda Jacobsson'un oluşturduğu özgün çözümleme modeline temel oluşturan ölçütler kullanılacak, önermeleri doğrultusunda "kültürlerarası tema ve motifler", "kültürlerarası estetik", "kültürlerarası seyirci pozisyonu" ve "bilginin özel bir kaynağı olarak kültürlerarası film" izleklerine bağlı olarak bulgular elde edilmeye çalışılacaktır. Ama öncelikle esere ilişkin bilgiler verilecektir.

Yönetmenliğini Davit Abaşidze ile birlikte Sergei Parajanov'un yaptığı filmin senaristi Gia Badridze, görüntü yönetmeni ise Albert Yavuryan'dır. Müziklerini Çavanşir Kuriye'nin yaptığı filmin oyuncu kadrosunda Yuri Mgoyan, Sopiko Çiaureli, Ramaz Çhikvadze, Konstantin Stepankov yer almaktadır. Yapım yılı 1988 olan filmin dili Gürcüce ve Azericedir.

Filmin çıkış hikâyesi, yönetmenin çocukluğunda annesinden dinlediği bir halk anlatısı olan *Âşık Garip* masalına dayanmaktadır. Orijinde Türk halk anlatılarından olan bu eseri Parajanov, Mihail Yuryeviç Lermontov (1814-1841)'un derlediği versiyondan öğrenmiştir. Garip ile Şahsenem arasındaki aşk hikâyesi Parajanov'u oldukça derinden etkilemiştir: "Ağladığımı hatırlıyorum. Ağlamıştım, çünkü Magul Migeri sevdiğini bekliyordu. Başka bir adamla evlenmek zorunda kalmıştı ve kendini öldürmek istiyordu. Aşkına ihanet etmemek için kılıç ve zehir kullanmayı bile denemişti. Sonra birden *Âşık* döndü. Bir Amerikan filmi gibi bitiyordu: Mutlu son" (Holloway, 1994)

*Âşık Garip* ile Şahsenem arasındaki aşk meselini merkeze alan eser, Garip'in Şahsenem'e ulaşmak için verdiği mücadeleyi, sonrasında ona kavuşmasını

anlatmaktadır. Âşık Garip bir halk ozanıdır, annesi ve kız kardeşiyle yaşamaktadır. Zengin Paşa'nın kızı Şahsenem'e âşıktır. Garip ve ailesi Şahsenem'i babasından isterler; fakat Paşa, yoksul olduğu için Garip'e kızını vermez. Bunun üzerine Garip, para kazanmak için 1001 gün sürecek bir yolculuğa çıkar. Fakat bu süreçte Garip'in öldüğü yalanını ortaya atarak, onun yokluğundan yararlanan zengin Kürşat Bey, Şahsenem'le evlilik hazırlıklarına başlamıştır. Şahsenem ise Garip'i beklemektedir, eğer Garip düğünden önce gelemezse, Şahsenem kendini öldürecektir. Yolculuğu boyunca çeşitli zorluklarla karşılaşan ve ruhen daha da olgunlaşan Garip, Hızır'ın yardımıyla memleketine gelir. Herkes onun Kürşat Bey'in yalanıyla öldüğüne inanmaktayken; o, ağlamaktan kör olmuş annesinin gözlerini Hızır'ın atının toynaklarına sürülmüş mendille açar. Bu mucize sayesinde Garip itibar kazanır ve Şahsenem'le evlenir.

Bir Türk masalı olan bu anlatıda, farklı Türki coğrafyalarda kişi ve yer isimleri, yan olaylar gibi bir takım detaylarda farklılıklar olabildiği görülse de, her *Aşık Garip* masalı temelde benzer epizot ve motifler barındırmaktadır. Masalın genel epizotları Baki Bora Hança'nın çalışmasından hareketle şu şekilde sıralanabilir:

1. Kahramanın Ailesi ve Sosyal Durumunun Tanıtımı: Bu epizot masalın giriş ve tanıtım bölümüdür. Garip'in babası çoğu versiyonda Şah Abbas'ın yardımcısı olan Hazan Vezir'dir. Bazı varyantlarda ise aile yoksul bir aile olarak anlatılmıştır. Ama genel varyasyonda her iki baba figürü de Kabe ziyareti sonrasında tanışır, aralarında gelişen dostlukla Şah, Garip'in gelecekte babası olacak olan ve şu an için adı Bağdat olan adamı yanında vezir yapar ve ona eski vezirinin ismi olan Hasan ismini verir.
2. Doğumu ve Eğitimi: Bu bölümde Garip ve Şahsenem'in babaları henüz doğmamış çocuklarını gelecekte birbirleriyle evlendirme sözü veriş, karakterlerinin dünyaya gelişlerini, çevrelerinde yer alan tipler tarafından erginlenme süreçlerine ilişkin katkıları ve onların dar çerçevede gelişim süreçleri hakkında bilgi vermektedir.
3. Kahramanların Âşık Olmaları: Kahramanlar birlikte eğitim gördükleri süreçte birbirlerine âşık olurlar ve sözlü olduklarını öğrenirler. Rüyalarna giren kırk erenler onlara Hak âşıkları olduklarını söyler.



4. Kahramanın Evlenmesinin Engellenmesi: Şahsenem'in annesi onu okuldan ayırır. Ve böylece Âşık Şahsenem'i görmekte zorlanır. Aşığın babasıyla Şahsenem'in babası arasındaki evlatlarını evlendirme sözü sosyal statülerinden ötürü bozulur.
5. Garip'in Gurbete İlk Çıkışı: Kahramanın sevdiğine kavuşması için başlayan zorlu yolculuk bu bölümde başlamaktadır.
6. İlk Buluşma: Garip'in yolculuğunun tamamlandığı ve Şahsenem'e kavuşmak için döndüğü bölümdür (Hança, 2009, ss. 60-64). Yukarıdaki altı epizot, masalın temel olay örgüsünü oluşturmaktadır. Hança'nın çalışmasında, masalın orijinalinde Garip ve Şahsenem'in ilk buluşmadan sonra çeşitli nedenlerle ayrılık ve kavuşmalarının tekrarlanmakta; fakat beşinci buluşmada evliliğin gerçekleşmekte olduğu bilgisi yer almaktadır (Hança, 2009, ss. 64-75).

Parajanov'un yorumunda filmin epizotları şöyle sıralanmaktadır: tanıtım ve yolculuğa sürüklenişi hazırlayan bölümler "Hasat Şenliği", "Seviyor, Sevmiyor, Seviyor", "Nişan Töreni", "Aşığın Felaketi", "Camideki Yemin"; erginlenme, kahramanın güçlenmesi ya da dostluklar kazandığı bölümler "Para Kazanmaya Gidiş", "İnatçı Yoldaş", "Atlıdan Yayana Yoldaş Olmaz", "Aşığa Ağıt", "İyilik", "Kervan Yolu", "Körün Düğünü", "Nadir Paşa'nın Malikanesi", "Harem", "Nadir Paşanın İntikamı", "Savaşçı Sultan", "Kirletilmiş Mabetler", "Tek Bir Tanrı Var"; kahramanın geri dönüşünü içeren bölümler "Şairin Ağıtı ve Duası", "Beyaz Atlı Evliya"; son epizot başlığı olan "Gelinin Babasının Şerefine" ise ileride değinilecek olduğu üzere, masaldan bağımsız olarak filmin üst kurmaca niteliğine gönderme yapmaktadır.

Jacobsson'un öne sürdüğü yaklaşımlardan bağımsız olarak, *Aşık Garip* filminin kültürlerarası boyutunun, filmin fikir, yapım aşamasına ilişkin birtakım noktalarına değinmek gerekmektedir.

Parajanov'un Türk masalı olan *Âşık Garip*'i, Rus yazar Mihail Lermontov'un kaleme aldığı versiyonundan uyarlamış olması, filmin kültürlerarası boyutunun ilk adımı oluşturmaktadır. Zira kültürler arasındaki çeviri ve uyarlama faaliyetlerinde, kaynak, hedef kültürün alımlama tarzına göre bir değişim geçirdiğinden, söz konusu

uygulama kültürlerarasılığın kapsamına girmektedir. *Aşık Garip* filminde de masalın aslına uygunluk açısından Lermontov'dan itibaren bir farklılaşmanın olduğu ifade edilmelidir. Söz konusu farklılaşma, bir peri masalı olan *Aşık Garip*'in İran, Türk, İslam kültürüne dair oryantalist bir bakışı da içerdiğini söylemek mümkündür. Örneğin “Nadir Paşa'nın Malikânesi” epizodunda çok sayıda cariye yer alması, cinsel çağrışımları olan freskler; zalim ve savaşçı sultanlar gibi figürlerin genişçe ve şatafatlı şekilde yer alması, eserin oryantalist etkiler barındırdığı yorumunu yapmayı mümkün kılmaktadır. Söz konusu bağlama ilişkin bir başka örnek ise, masalın orijinalinde Garip'in yolculuğunun yedi yıl sürmesine (Hança, 2009, s. 79) rağmen, filmde bu yolculuğun bin bir gün sürdüğü görülmektedir. Bu farkı oluşturan şeyin *Bin Bir Gece Masalları* gibi anlatıların temel oluşturduğu Müslüman-Doğu mitini tamamlayan oryantalist bir algı olduğu düşünülebilir. Müslüman-Doğu mitine yönelik oryantalist fantastik serüvenler için *Bin Bir Gece Masalları*'nın bir arketip olma potansiyeli Edward Said tarafından genişçe tartışılmaktadır (Said, 2008).

*Aşık Garip* filminin kültürlerarası boyutunu oluşturan bir başka özellik ise yapım sürecine ilişkindir. Türk masalına dayanan filmin yönetmenlerinden Sergei Parajanov'un Ermeni, David Abashidze'nin Gürcü; oyuncularından Yuri Mgoyan'ın Ermeni, Sopiko Çiaureli'nin Gürcü, Ramaz Çhikvadze'nin Ukraynalı, senaryoyu Lermontov'un versiyonundan uyarlayan senarist Gia Badridze'nin Gürcü olması; filmin yapım maliyetlerinin Gürcistan Film Stüdyoları tarafından karşılanması, çekimlerinin Azerbaycan ve Gürcistan'da (Gürcistan Etnografi Müzesi) gerçekleştirilmesi; müziklerinin Azerbaycanlı müzisyenler Dzhavanshir Kuliev ve Alim Qasimov tarafından bestelenmesi ve seslendirilmesi gibi faktörler, filmin kültürlerarası bir yapım olmasını sağlamıştır.

Yukarıdaki çeşitlilik sanatsal, kültürel öğelerin çeşitliliğiyle birleşerek filmin estetik yapısının, anlatı formunun ve kurmaca zemininin inşa edilmesinde oldukça belirgin katkılar sağlamaktadır.

### 3.3.1 *Âşık Garip* Filminde Kültürlerarası Tema ve Motifler

Jacobsson'ın sunduğu yaklaşımlardan olan “kültürlerarası temalar ve motifler”; farklı ulusal, etnik ve sosyal yapılara dayalı kültürlerden kişiler arasındaki ilişkilere odaklanmaktadır. Ancak kültür kavramının kapsamının ekonomik düzlemi de içine alabileceği düşünülürse, *Âşık Garip* filminde, aşk teması üzerinden zengin-fakir motiflerinin yer aldığı söylenebilir.

Garip'in ve Şahsenem'in babası olan Paşa'nın karşı karşıya getirilmesi ile yaratılan çatışmanın, hikâyenin dramatik gelişimi açısından temel oluşturduğu görülmektedir.

Filmde bu motife uygun bir başka örneğe Garip ile Kürşat Bey'in temsil ettiği figürlerin çatışmasına dayanmaktadır. Yoksulluk, saflık, fedakârlık gibi sosyal ve kişisel özellikleri temsil eden Garip figürüyle zenginlik, hilebazlık ve zorbalık gibi sosyal ve kişisel özellikleri temsil eden Nadir Paşa ve Kürşat Bey figürleri, aynı zamanda içinde yaşadıkları sosyokültürel ortamın farklı katmanlarını temsil etmektedirler. Bu örneklerin dışında filmde kültürlerarası tema ve motifler bağlamında bir başka temsil örneği ise “Kirlenmiş Mabetler” epizodunda yer alan işgal sahnesidir. Etnik verileri net olmamakla birlikte bu sahnede farklı inançlara sahip iki toplum arasında bir savaş ya da işgal yaşandığına dair bir zafer sevinci yer almaktadır. Ancak işgale uğrayan halkın çocuklarının ve Garip'in duvarları yıkılmış bir kiliseye sığındığı görülmektedir. Bu da çatışmanın farklı inanç ve kültürel aidiyetlere sahip toplumlar arasında olduğunu düşündürmekle birlikte, daha önceki çeşitli epizotlarda Garip'in cami ve mescit gibi mekânlarda dua ettiği sahneler anımsandığında Garip karakteri üzerinden kültürel ve inançsal bir ortaklığa vurgu yapıldığı çıkarımı yapılabilir. Zira bu sahneden sonraki epizodun adının “Tanrı Birdir” olması da bu anlamda yorumlanabilir.

### 3.3.2 *Âşık Garip* Filminde Kültürlerarası Estetik

Kültürlerarası estetiği oluşturan unsurlar, *Âşık Garip* filminde hem anlatı formunda hem de anlatının içeriğinde gözlemlenebilir niteliktedir. Anlatı formunun oluşturulmasında kültürlerarası estetiği var eden İran minyatürleri ve freskleri; Ortadoğu kültürlerinden aşına olunan geleneksel sözlü hikâye anlatıcılığına has nüveler, resim sanatına özgü kompozisyonlar ve anlatı ve görsel-ışitsel anlatı biçimi sinemanın teknik ve estetik olanaklarıyla birleşmektedir ve böylece Parajanov, *Âşık Garip* masalını, sinemanın modern anlatı alışkanlıklarının dışında geleneksel anlatı formlarından esinlenerek melez bir anlatı formu yaratmaktadır.

Bahsedilen anlatı tarzının ilk işareti, henüz filmin başlangıç jeneriğinden ve bunu takiben ekrana gelen minyatür ve fresk örneklerinden itibaren verilmektedir. Filmin başlangıç jeneriğine geleneksel telli ve yaylı çalgıların akort edilme sesi eşlik etmektedir. Çalgıların akordu süresince burgunun ve tellerin gittikçe gerilerek çıkarttığı ses değişmekte ve böylelikle bir şeye hazırlık yapıldığını düşündürmektedir. Bu işitsel gösterge, filmin biçimsel yapısına ilişkin bütünleyici bir kullanımdır. Zira geleneksel hikâye anlatıcılarının, halk ozanlarının anlatılarına başlamadan önce, dinleyenleri hazırlamak için sazlarını, onların yanında akort ettikleri bilinmektedir. Böylelikle Parajanov geleneksel sözlü hikâye anlatıcılarına özgü şekilde anlatıya hazırlık yapmakta olduğunu ima etmektedir, böylelikle seyircisini de birazdan anlatacak olduğu masalı izlemeye/dinlemeye hazırlamaktadır. Bu tercihin, filmin kahramanı olan *Âşık Garip*'in bir halk ozanı olmasına istinaden içerik ve biçimin örtüştürülmesi adına anlam yaratmak için de kullanılmış olabileceğini düşünmek mümkündür; ancak aynı göstergeyi, Parajanov daha önce *Surami Kalesi Efsanesi*'nde (1985) de kullanmıştır. Söz konusu anlatı biçimi, filmin bir kültürlerarası estetik yaratım örneği olduğuna dair önemli göstergelerdendir. Parajanov böylelikle görsel anlatıma ve teknolojik olanaklara dayalı modern bir sanat olan sinemayı, geleneksel sözlü hikâye anlatıcılığının formuyla birleştirmiştir. Zira filmin anlatısını kuran ve temsil eden geleneksel tarzın, *Garip*'i oynayan Yuri Mgoyan'ın elinden havalanan bir güvercinin kameranın üzerine kondurulması ile, filmin geleneksel anlatı biçimlerinin yanı sıra, sinemasal boyutu da

anımsatılmaktadır. Böylelikle filmde, geleneksel sözlü anlatı sanatlarına ait özelliklerin, sinema gibi modern bir sanatın olanaklarıyla birleştirilerek özgün bir anlatı formuna örnek oluşturmuştur. Dolayısıyla Parajanov geleneksel ve modern sanatın özelliklerini bir araya getirerek, kültürlerarası estetiğin biçim düzeyindeki görünümlerinden birini ortaya koymuştur. Akort sesinin ve kameranın, filmin kurmaca zamanının dışında, ancak seyir zamanının içinde yer alması, Parajanov'un seyirciye yönetmen/ozan/sanatçı olarak eserin kurmaca zamanının dışından hitap etmesini sağlamıştır. Böylece, yapıtın materyal varlığına yapılan gönderme, estetik form veya yabancılaştırma efekti sağlamanın ötesinde, minyatür sanatının da etkisiyle, Rönesans'tan itibaren perspektif sayesinde gerçeği temsil etmeye dayalı sanat geleneği ve bunun işaret ettiği dünyayı algılayış biçimi karşısında<sup>14</sup>, başka tür bir algılayış tarzının öne çıkarıldığını düşündürmektedir.

*Aşık Garip* filminin müzikal açıdan kültürlerarası niteliğine katkı sağlayan bazı özellikleri Parajanov'un ifadelerinden anlamak mümkündür. Garip'in seslendirdiği İslami çağrışımlara açıktır; ancak "Tanrı Birdir" epizodunun müziğinde kilise orgu kullanılmıştır. Bu epizodta farklı kültürlerden çocuklarla oluşturulmuş bir koroya Azeri âşık müziği olan muram öğretilmiştir (Holloway, 1994).

Kostüm ve makyajla İran minyatürlerindeki tasvirlerle benzetildiği görülen oyuncular ve diğer görsel materyallerle yaratılan kompozisyonlardaki durağanlık, Parajanov'un genelde tablovari/resimsel bir tasvir anlayışını yaygın olarak tercih ettiğine dair görüşlerden öte, kompozisyonlarda öne çıkan iki boyutlulukla ve oyuncuların kamera yönelimli performanslarıyla filmin, görsel estetiğinin minyatüre daha yakın durduğunu ifade etmek mümkündür. Zira Parajanov'un anlatısının genel formunun geleneksel-kültürel yönünü bütünlemesi bakımından, minyatürün *Aşık Garip* filminin görsel estetik yapısının temel esin kaynağı olarak yorumlanması, bu bakımdan daha uygun görünmektedir. Aşağıdaki görsellerde sözü edilen estetik tercihin örnekleri yer almaktadır.

<sup>14</sup> "Yeniden Doğuş (Rönesans) ile birlikte Avrupa'nın bir bakıma yeniden devraldığı derinlik boyutu, görsel imgenin çıplaklığı uğruna resmin içine yerleştirilir. Merkezi perspektifin amacı, görsel imgeyi, görünmeyenin temsiline dönüştürmektir. İmge mekânında neyin önde, neyin arkada, neyin uzakta ve neyin yakında olduğunu belirleyen bu perspektif yalnızca görüneni değil; görünmeyeni de ehlileştirmekte, onu karşıdan bakılabilir ve denetlenebilir bir uzama dönüştürdüğü için (...) bakana egemenlik bahşetmektedir" (Sayın, 2003, s. 16).



**Resim 3.9:** İran mintayüründe betimlenen âşıklar. **Resim 3.10:** Şahsenem ve Âşık Garip

Minyatürün *Âşık Garip* filminde görsel tarzın yaratılmasında temel esin kaynağı oluşunun en dikkat çekici örneklerinden biri, Garip'in annesi (Sopiko Çiaureli) ve Şahsenem'in, Garip'in ölüm haberinin ardından tuttıkları yas sahnesidir. Beyaz ev duvarının oluşturduğu iki boyutluluğu bozmayan dikey ve yatay yönelimli devinimlerle bu sahne, tasvirleri canlanmış bir minyatür gibi tasarlanmıştır. Aşağıdaki görsellerde sözü edilen sahneden kareler yer almaktadır.

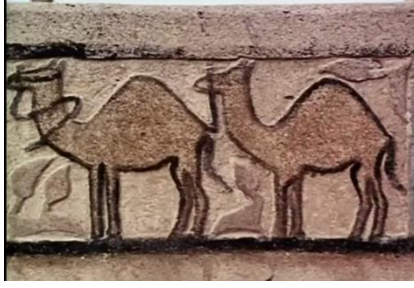


**Resim 3.11:** "Aşığa Ağıt" sahnesi



**Resim 3.12:** "Aşığa Ağıt" sahnesi

Parajanov epizotlara böldüğü hemen her sekansın öncesinde, sekansın içeriğine ilişkin bir fresk ya da minyatür örneğini ekrana getirerek, hikâyenin gelişimine göndermede bulunmuştur ve böylelikle bu öğeleri, kendi sinema dilinin birleşenlerine dönüştürmüştür. Aşağıda sözü edilen kullanımın örnekleri paylaşılmıştır.



**Resim 3.13:** Kervanın geçişini önseyen tasvir



**Resim 3.14:** Kervanın Geçişi

Parajanov filmin çeşitli bölümlerinin Azerbaycan’da ve Gürcistan’da çekerek (Steffen, 2013, s. 233) eserin farklı ulusal kültürlerin özelliklerinden beslenmesini sağlamak noktasında bir tercihte bulunmuştur.

Kültürlerarası estetik bağlamında bir başka dikkat çekici nokta ise filmdeki müziklerdir. Filmin açılış sahnesinde geleneksel telli bir çalgıyla seslendirilen müziğin hemen ardından otantik görsellekle bağdaşmayan elektronik tınılara yer verilmiştir. Modern ve geleneksel müziklerin art arda kullanılmasıyla oluşturulan bu işitsel katman, filmin formunun geleneksel ve modern detaylarla örüldüğüne ilişkin örneklerden biridir. “Camideki Yemin” epizodunda geleneksel çalgılarla seslendirilmiş ezgiye elektronik sesler eşlik etmektedir. “Para Kazanmaya Gidiş” epizodundaki halk dansı sahnesi de melodik geleneksel tınılara melodik olmayan ambiyans yaratmaya yönelik elektronik sesler karışmaktadır. “Aşığa Ağıt” epizodunda müzik bir Ermeni çalgısı olan duduk, elektronik sesler ve geleneksel çan seslerinin iç içe geçmesiyle oluşturulmuştur. “Kervan Yolu” epizodunda Parajanov, farklı müzikal kültürlerin iç içe geçmiş tınılarına kadın ve erkek vokalleri de eklemektedir. Kadın vokalin otantik, ağıtsal ezgileri ile geleneksel telli bir çalgıyla seslendirilmiş Schubert’in *Ave Maria*’sı bir arada kullanılmıştır. Aynı müzikal kullanımı Parajanov, “Beyaz Atlı Evliya” epizodunda da tekrarlamıştır. Çok sesli klasik Batı müziğine dair bir örneğin tek sesli müzikal geleneğe sahip bir kültürün çalgısıyla seslendirilmesi, filmde Parajanov’un kültürel çeşitliliğin üzerinde şekillenen estetik anlayışının özgün bir temsili olarak öne çıkmaktadır. Ayrıca, *Ave*

*Maria ezgisinin*, Hızır'ın bulunduğu sahnelerde kullanılması, her iki figürün de dini temsil niteliklerinden dolayı tercih edildiğini düşündürmektedir.

Söz konusu müzikal yorum, Parajanov'un kültürlerarası estetizmine dair örneklerden biridir. "Gelinin Babası" adlı son epizoda ve bitiş jeneriğine fonda çan sesleri eşlik etmektedir. Böylelikle Parajanov, bir Türk masalı olan *Âşık Garip*'in anlatı formunun kültürlerarası boyutuna müzikal bir ekleme daha yapmaktadır.

Gerçekçi olmayan, fazlasıyla teatral oyunculuklar filmin genel anlatı formunu desteklemektedir. Oyuncular aslında, masal kişilerini oynamadıklarını, onları yalnızca gösterdiklerini, gerçekçi oyunculuk biçimine başvurmamalarıyla ortaya koymaktadırlar. Oyuncuların tablo estetiği biçimde tasarlanmış sahnelerdeki bakışları kameraya, yani seyirciye yöneliktir; böylelikle filmin kurmaca düzlemine olduğu kadar, gerçekçilik algısı yaratmayan anlatı formunun işleyişine de katkı sağlanmaktadır. Aşağıda söz konusu sahnelere ilişkin bir örnek yer almaktadır.



**Resim 3.15:** "Seviyor, sevmiyor"

Bu katkıyı pekiştirmekte olan bir başka nokta ise dublajla seslendirilen oyuncuların konuşmalar esnasında dudaklarının hareketsizliğidir.

*Âşık Garip* filminde kültürlerarası estetik başlığı altında değinilen özellikler metinlerarası bir işleyiş üzerine kurulmuştur. Minyatür, fresk, âşıklık gibi sanatlara ait öğelerin, anlatı özelliklerinin birlikte kullanımıyla filmin biçimini ve içeriğini tımledikleri bir yapı oluşturmaları sağlanmıştır; aynı zamanda post-modern estetik konvasiyonun bir uzantısı olarak filmin kendi yapını niteliğine işaret eden bir üst



kurmaca boyut yaratılmıştır. *Âşık Garip*'teki metinlerarası boyut, öz olarak Parajanov'un filmografisinin ve diğer sanat çalışmalarının yapı taşlarını da kapsamaktadır. Parajanov'un bir konvasiyon haline gelmiş, alışkanlığa dönüşmüş ve aşinalık kazanılmış temsil ve seyir alışkanlıkları karşısında yeni temsil ve seyir biçimlerini gerekli kılan metinlerarasılık devrededir.

### 3.3.3 "Kültürlerarası Seyirci Pozisyonu" Yaklaşımına Göre *Âşık Garip* Filmi

Kültürlerarası sinema başlığı altında belirtildiği gibi, temelde kültürlerarası seyirci pozisyonu, kültürel farklılıklar hakkında ve "kültürel olarak temellendirilmiş görsel-işitsel ifadeler hakkında bilgi" gerektirmektedir. Bu bağlamda *Âşık Garip* filminin çeşitli kültürlerle ait zengin öğeler içerdiği düşünüldüğünde, yalnızca sinema kültürünün verilerine bağlı kalınarak anlamlandırılması mümkün olan bir yapıt olmadığı ve bu nedenle seyircisinden çeşitli sanatsal ve kültürel kodlara hâkim veya aşına olmasını talep ettiği söylenebilir.

Filme Kafkas coğrafyası üzerindeki halkların kültürlerine içkin olan çeşitli unsurların, başta minyatür olmak üzere, âşıklık gibi geleneksel sözlü-müzikli halk sanatlarının üsluplarının; sinemanın teknik ve estetik olanaklarıyla bir arada kullanılarak biçimsel ve estetik bir yapı oluşturulmuş olması, konvansiyonel seyir alışkanlıklarını zorlayacak bir deneyim sunmaktadır. *Âşık Garip*'in içerdiği kültürel ve sanatsal kodları yoğun bir sembolizmle temsil etmesi, öncelikle Parajanov'un yaratıcılık tarzının kolaj tekniği ile yakından ilgili olduğunun bilinmesi sayesinde araştırmacılara veya seyircilere filmin biçimsel boyutunu anlamlandırmak konusunda bir kolaylık sağlamaktadır. Araştırmacılar Parajanov sinemasının ve elbette *Âşık Garip*'in yerel-kültürel etkiler üzerinde şekillenen otantik özelliklerinin, geleneksel olmayan, hatta fazlasıyla çağdaş ya da fütürist sayılabilecek biçimsel bir tarz harmanlanmasını böylece bir bağlama yerleştirebilirler. Dolayısıyla *Âşık Garip*'te biçime ve içeriğe ilişkin görsel-işitsel imgelerin, yaratılan imajların, sanat tarihinin farklı dönem ve kültür coğrafyalarından maya alınarak oluştuğunun kavranılması ve buna bağlı olarak bir hazırlık yapılması, filme ilişkin çözümlemelerin verimliliğini sağlamaktadır.

Örneğin seyircinin anlamlandırması gereken ilk gösterge olan akort seslerinin, seyirci-araştırmacı tarafından anlamlandırılması, onun Âşıklık kültürüne dair geniş bilgi sahipliği olmasa da, en azından aşinalık kazanmış olmasını gerektirmektedir. Böylelikle filmin anlatı formunun yerel-kültürel bir sanat tarzına temas etmekte olduğu izlenimi, araştırmacı-seyirci tarafından edinilebilir. Benzer bir başka görüşü, filmin perspektifsel olmaktan genel anlamda uzak görselliği ile minyatür sanatının iki boyutluluğu arasındaki ilişkisi üzerinden de ifade etmek mümkündür. Sözü edilen bağdaştırma, seyirci-araştırmacının filmde yer alan kültürlere ilişkin derin bilgilenmesini gerektirmez; ancak görsel tasvir sanatlarına ilişkin kültürel aşinalığını gerektirmektedir.

Filmin sembolizminin öne çıkan öğelerinden biri olan narın, Kafkas coğrafyası üzerindeki halkların kültürlerinde işaret ettiği özgün ve ortak anlamlarının bilinmesi, seyirci-araştırmacının, narın yerel-kültürel ve mitolojik anlamı üzerinde bilgi sahibi olmasını gerektiren önemli göstergelerden biridir. Nar her ne kadar Ermenistan'ın ulusal sembollerinden biri olarak bilinse de Parajanov'un son üç uzun metraj filminde yer almaktadır. Moritz Pfeifer Parajanov'un, narın Ermeni, Gürcü ve Azeri halklarının ortak kültürünü sembolize eden bir gösterge olduğunu belirtmektedir (Pfeifer, 2015, s.2). Her üç filmde de nar ritüelistik eylemlerde yoğun olarak kullanılmaktadır. Narın kullanıldığı sahnelerdeki dramatik işlevleri açısından bakıldığında Sayat Nova'da kahramanın olgunlaşmasını, Surami Kalesi Efsanesi'nde iktidar/güç vurgusunu, *Âşık Garip*'te şifa bulmayı/vermeyi işaret eden anlamlarda kullanıldığı; fakat her filmin farklı kültürel kaynaklara dayalı olmasına rağmen, narın ortak kültürel kod olarak işlev kazanmış olduğu görülmektedir. Adı geçen filmlerde narın yar aldığı bazı sahnelerin görselleri aşağıda yer almaktadır.



**Resim 3.16:** *Sayat Nova*



**Resim 3.17:** *Surami Kalesi Efsanesi*



**Resim 3.18:** *Âşık Garip*

Pfeifer, Parajanov filmlerinde yer alan nar göstergesine ilişkin aşağıdaki değerlendirmeyi yapmaktadır:

Nar, Parajanov'un çalışmalarında o kadar belirgin bir şekilde durmaktadır ki, anlamını milliyetçi belirsizliğin bir örneğine indirgemek haksız görünmektedir. Üç filmin hepsinde de meyve, kahramanların yetişkinliğe, evliliğe, yolculuğa ya da ölüme geçişine eşlik eden önemli kutlamalar ya da eşik anlarında görünür. (...) narlar, edebiyat, sanat ve mimarlık tarafından iyi bir şekilde belgelendirilmiş olan Kafkasya'daki tarihi boyunca dini ve toplumsal ritüelleri sembolize etmişlerdir. En önemlisi, bu geleneklerin kökeni ve pratiği, Ermenistan'a özgü değildir, bölgedeki (...) İslam ve Katolik geleneklerini birleştiren bir semboldür (Pfeifer, 2015, s.2).

Daha önce belirtildiği gibi, Parajanov, sanatının ve özel olarak sinemasının bileşenlerini çeşitli halk kültürlerinden, farklı sanat formlarından ve belli kompozisyonlar içinde sanatsal kullanım değeri kazandırdığı materyallerden oluşturmaktadır. Sözü edilen bileşenlerin bir filmin yapı taşları olarak değerlendirilmesi noktasında ise, Parajanov sinemanın konvansiyonel seyirci/seyir alışkanlıklarına mesafeli bir sinema diline sahiptir; bunun nedeni ise, filmlerinin gerek biçim gerekse içerik bakımından sahip olduğu metinler/sanatlar/kültürler arası özelliğidir. Söz konusu özellikler bağlamında Parajanov filmleri, seyirciden/araştırmacıdan sinema kültürünün dışında farklı kültürel kodlara; çeşitli dönem ve coğrafyalara ait sanat form ve geleneklerine ve bunları ortak bir yapı içinde anlamlandırmaya yarayacak bir teorik hazırlık talep etmektedir. Tüm bunlar Parajanov sinemasının beslendiği kaynakların ayırımına varılmasını ve giderek onun poetikasının kavranılmasını sağlayacak gerekliliklerdir.

Bu çalışmamız kapsamında Parajanov'a ilişkin yapılan literatür taramasında ulaşılan çalışmaların, daha çok, eski Sovyet cumhuriyetlerinin Kafkasya bölgesi kökenli ya da diasporadaki Ermeni araştırmacılara ait olduğu görülmüştür. Söz konusu durumun nedenin, araştırmacılar ile Parajanov'un sahip olduğu ve Parajanov'un filmlerine de yansıyan ortak kültürel kodlar olduğu söylenebilir. Zira yapılan çalışmaların içeriklerine bakıldığında, estetik ve sanatsal temalarla birlikte baskın olarak yerel-kültürel temalar üzerine daha çok yoğunlaştıkları görülmektedir. Fakat Batılı araştırmacıların Parajanov sinemasına yönelik çalışmaları, çoğunlukla estetik ve biçimsel özelliklere yoğunlaşmaktadır. Bu durumu teşvik eden temel

faktörün, Parajanov sinemasının dikkat çekici biçimsel özellikleri olduğu ifade edilebilir.

*Âşık Garip* her iki araştırmacı profili açısından sözü edilen bağlamlarda zengin bir kaynak olarak yorumlanabilir.

### 3.3.4 “Kültürlerarası Bilgi Kaynağı Olarak” *Âşık Garip* Filmi

*Âşık Garip* üzerine daha önceki üç bölümde yapılan analizler, filmin aynı zamanda kültürlerarası bir bilgi kaynağı olarak ele alınmasına ilişkin sonuçları içermektedir. Çeşitli kültürel ve sanatsal unsurların filmde yer alıyor olması *Âşık Garip*'i hem kültürel hem de sanatsal/estetik özelliklerine bağlı olarak kültürlerarası bir bilgi kaynağı yapmaktadır. Zira filmde yer alan kültürel öğeler belgeci/gerçekçi bir anlayışla temsil edilmemiş olsa da kültürel aidiyetlikleri noktasında fikir vermektedir. Filmde yer alan mekânların ve ritüellerin çeşitliliği söz konusu anlamda değerlendirilebilecek unsurlardandır.

Garip'in erginleşmesini sağlayacak yolculuğu boyunca, çeşitli kültürlerin varlığına, dini göstergeler kullanılarak yer verilmiştir. Örneğin “yardımcı, dost” figürü olarak çizilen Hızır, İslamiyet'i temsil eden yardımcı/kurtarıcı figür olarak yer almaktayken; “Kirlenmiş Mabetler” epizodundaki çocukların Hıristiyan oldukları ise, askerlerden korunmak için Garip'le birlikte kilisenin sağlam kalan duvarları arasına saklanmaları ve ellerinde tuttukları Saint (Aziz) George (Aya Yorgi) ikonası aracılığıyla anlaşılmaktadır. Parajanov'un bu göstergeyi iki nedene bağlı olarak tesadüfi seçmediğini düşünmek mümkündür. Birincisi Saint George'un Hıristiyanlıktaki yardımcı/kurtarıcı rolünün, sahnenin dramatik anlamını pekiştirmesiyle ilgilidir. İkinci neden ise Selahattin Döğüş'ün de belirttiği gibi Hıristiyanlıktaki Saint George figürünün İslam inancındaki Hz. Hızır'ın karşılığı olması, daha da önemlisi Anadolu'daki Hızır kültürünün Hıristiyan inancındaki Saint George kültürüyle melezlenmiş olmasıyla ilgilidir. (Döğüş, 2015, ss. 77-91). Parajanov böylelikle görünür farklılıklarına rağmen, insanları birbirine bağlayan bir ortaklık olduğu düşüncesini pekiştirecek bir yorum alanı açmaktadır. Bu epizodun ardından

gelen “Tek Bir Tanrı Var” epizodu söz konusu yorum alanını derinleştirme ve doğrulama niteliğindedir.

Parajanov, kültürel çeşitliliğin her zaman barışçıl ve dostane sonuçlar vermediğini de göstermektedir. “Kirlenmiş Mabetler” epizodunda Türk ya da İranlı olduğu tahmin edilebilecek savaşçıların zafer jestleri, Garip’e yönelik saldırgan davranışları, söz konusu gerçeğin örnekleri arasındadır.

Garip’in hem camide hem de kilisede yer aldığı sahneler, kültürel ve inançsal farklılıkların bir arada, uyum içinde yer alabileceği ya da dayanışma içinde bulunabileceği vurgusunu öne çıkarmaktadır. Söz konusu tablo, Parajanov’un Ermeni, Gürcü, Azeri ve İran kültürlerinin kesişim alanı olan Kafkas coğrafyasına ilişkin gerçek düşüncelerinin de bir yansımasıdır.

Parajanov *Âşık Garip* filminin görsel tarzının tasarlanmasında her ne kadar ağırlıklı olarak minyatürden ilham almış olsa da, kamera kullanım tekniği bakımından modern çekim tekniklerine başvurmuştur. “Hasat Şenliği” epizodunda Garip ve Şahsenem’in kur yapma sahnesinde, kameranın oyuncuların devinimini geniş bir dairesel hareketle takip etmesi ve sonrasında oyunculara optik zoom yapılması sinemasal dil açısından modern ve geleneksel sanat üsluplarının harmanlanmış olduğunu göstermektedir. *Âşık Garip*’te kamera kullanımının filmin biçimsel yapısına hareket kazandırdığı çok sayıda örnek bulunmaktadır. “İyilik” ve “Kervan Yolu” epizodunda oyuncuların yürüyüşünü takip eden hareketli kamera kullanımı devam etmektedir; ancak oyuncuların arkasında bulunan mimari yapıların duvarlarıyla oluşturulan kompozisyonlar, minyatür görselliğine ilişkin bir etki yaratmaktadır, her iki üslubun bir arada kullanılması ise tasvirleri canlanmış bir minyatür izlenimi vermektedir.

Parajanov *Âşık Garip* filminin içerdiği tüm çeşitliliği, sinemasal bir bütünün bileşkesine dönüştürürken, söz konusu çeşitliliğin öğelerine hem Kafkasya halklarının ortak kültürelilikleri noktasında, hem de estetik/sanatsal bir dilin yaratılması noktasında yeni bağlamlar kazandırmaktadır. Bu da filmin sanat ve özel olarak sinema ekseninde değerlendirilebileceği bir bilgi kaynağına dönüşmesini

sağlamaktadır. Ayrıca film, içerdiği yerel-kültürel ve etnografik öğelerden hareketle de kültürlerarası bir bilgi kaynağı olma özelliği taşımaktadır.

Filmin kurmaca düzlemindeki kişi, mekan ve nesnelerin; tablo, minyatür, kolaj gibi biçimsel tekniklerin kurucu özellikleriyle bir araya getirdiği görülmekte ve bununla birlikte yerel-kültürel gerçeklik zeminine tümüyle sadık kalmamasına rağmen, Kafkas coğrafyası üzerindeki kültürel farklılıkları belirtecek detayları göz ardı etmediği gözlemlenmektedir. Örneğin “Camideki Yemin” epizodunda Garip ve Şahsenem’in birlikte dua ve yemin ettikleri sahnede, ritüellerin gerçeğe uygunluğu gözetilmemiş ve stilize hareketlere dönüştürülmüştür. Böylece ritüeller, anlatının işleyişinde gerekli olan anlamın yaratılması için kullanılmışlardır. Aşağıdaki görselde yemin sahnesinden bir kare paylaşılmıştır.



**Resim 3.19:** “Camideki Yemin”

Parajanov, stilize davranışları “Savaşçı Sultan” epizodunun dramatik etkisini pekiştirmek için de kullanmaktadır. Garip’in Savaşçı Sultana esir düştüğü bu epizotta sultanın askerleri, uzak doğu dövüş figürlerini anımsatan parodik hareketler sergilemektedir. Burada oyuncuların aynı anlam düzleminde yer alan; fakat farklı kültürlerle ait olan eylemlerin parodisini sunmaları hem yabancılaştırma hem de jestüel bir kolaj gibidir.

Jacobsson’un kültürlerarası film incelemeleri için ortaya koyduğu ölçütlerin haricinde, *Âşk Garip* filmine kültürlerarasılığın farklı görünümüne bağlı olarak bakıldığında, kültürlerarası ilişki ve etkileşim sürecini tanımlamakta kullanılan

çeşitli kavramların, filmdeki yansımaları üzerinde saptamalarda bulunmak mümkündür.

Çokkültürlülük açısından bakıldığında filmin, Kafkas halklarının tarihsel çokkültürlülüklerini onları birbirlerinden ayıran boyutlarıyla, bir çeşitlilik zemininde temsil ettiği görülmektedir. Belirgin olarak İslamiyet ve Hristiyanlığa ilişkin mimari, ritüelistik, işitsel/müzikal öğeler gibi göstergeler çok kültürlülüğe dair örneklerdendir. Böylelikle tarihsel ve coğrafi bir gerçeklik zeminine uygun bir temsil alanı yaratılmıştır. Ancak daha önce de belirtildiği gibi, Parajanov'un kültürel detayları kendi gerçekliklerine sadık kalarak değerlendirmek gibi bir ısrarı yoktur.

Kültürlerarasılık kapsamındaki bir başka terim olan melezlik, *Aşık Garip*'te anlatının görsel ve işitsel boyutlarının tasarlanmasında son derece belirgindir. Minyatürün, freskin, resmin ve sinemasal olanakların bir arada kullanımı; bununla birlikte çok sesli Batı müzik geleneğine ait bir eser olan *Ave Maria*'nın tek sesli Doğu müzik geleneğine ait olan bir çalgı ile seslendirilmesi gibi tercihler sanat üslup ve kaynakları üzerinde yaratılmış kültürel melezlik örnekleridir.

Kültürler arasında aynı kategoride yer alan unsurların bir arada kullanımını ifade eden bağdaştırma ise, *Aşık Garip*'te Hızır ve Aziz George figürleri ile öne çıkmaktadır. Daha önce değinildiği gibi, Hızır ve Aziz George, İslam ve Hristiyanlık kültüründe birbirine karşılık gelen kurtarıcı/yardımcı figürlerdir. İlk bölümde bağdaştırmanın; transfer, kültürel değişim, ödünç alma gibi sözcüklerle birbirlerini ikame edebilecek şeklide kullanılabileceği bilgisinin paralelinde bakıldığında, Aziz George figürünün Hızır figürünün oluşmasında söz konusu kavramların işaret ettiği olguyu karşılamakta olduğu görülmektedir.

## SONUÇ

Kültürlerarasılık ve Sergei Parajanov sineması ilişkisine odaklanan bu çalışmada, Parajanov sinemasında Kafkas coğrafyası üzerindeki halkların kültür, inanç ve ritüellerinin; farklı tarihsel dönem ve coğrafyalara ait sanat eserlerinin ve üsluplarının; sanatsal kullanım işlevi kazandırılmış objeler gibi kaynak ve materyallerin, kültürlerarası dili oluşturmada hem yapısal ve estetik olarak hem de içerik olarak kullanıldığı görülmüştür. Bu doğrultuda Parajanov'un filmlerinde kültürlerarasılığı var eden dinamiklerin çalışmanın girişinde öne sürülen hipotezler uyarınca şekillenmekte olduğu gözlemlenmiştir. Buna göre filmlerin çekildiği Sovyet Sosyalist Cumhuriyetler Birliği, çeşitli ulusları bünyesinde barındıran siyasi yapısı ile halklar arasında kültürlerarası etkileşimi teşvik etmiştir. Dolayısıyla Parajanov filmlerinde Ermenistan, Gürcistan, Azerbaycan, Ukrayna ve bölgenin diğer uluslarından insanların yer alması, Müslüman ve Hıristiyan inançlarının farklı alt kültürlerinden paganizme de uzanan geniş ve farklı dinsel pratik öğelerinin kullanılması, coğrafyanın ve halklar arasındaki ortak ya da aşına olunan kültürel kodların paylaşımının bir sonucudur. Parajanov'un geniş sanatsal/estetik ilgisinin metinlerarası işleyişi, onun sinemasının kültürlerarası özelliğinin önemli bir başka boyutunu temsil etmektedir. Zira Parajanov filmlerinde anlatının konusunu oluşturan kaynağın ya tarihsel ve otantik ya da masalsi bir tarih dışılıkla bağlantılı olmasına karşın, formun postmodern estetik uygulamalarla oluşturulmuş olması, görülür ve işitilir olanın estetik yaratımın sınırları içine çekilerek, birbirine ulandığı ve böylece kültürlerarasılığın metinlerarası uygulamalarla da var edildiği gözlemlenmiştir. Parajanov'un kendi kişisel tarihinin, tecrübelerinin ulusal/etnik kimlik ve aidiyet hislerinde tekil değil, çoğul bir kavrayışa sahip olduğu, filmlerine kaynaklık eden çeşitli halkların kültür öğeleriyle ortaya çıkmaktadır. Parajanov sinemasında kültürlerarasılığı besleyen bir başka boyut da budur.

*Âşık Garip* filminin kültürlerarası tema ve motifler, kültürlerarası estetik, kültürlerarası seyirci pozisyonu ve kültürlerarası bilgi kaynağı bağlamlarında yapılan analizinde, elde edilen bulgulara göre filmin; farklı sosyal, etnik ve inançsal aidiyet alanlarından kişi ya da toplulukların uyum ya da çatışma içeren karşılaşmalarını yansıtan tema ve motifler içerdiği görülmüştür. Minyatür ve fresk gibi



eski/geleneksel görsel tasvir sanatlarının yanı sıra, Âşıklık geleneğine özgü anlatı üslubunun özellikleri, filmin anlatı ve estetik yapısının kurulmasında etkili şekilde kullanılmıştır. Bununla birlikte geniş açılı lensler, optik yakınlaştırma ve hareketli kamera kullanıma başvurulmasıyla filmin anlatı formuna modern seyir alışkanlıklarına yakın katkılar yapılmıştır. Eser, barındırdığı masalsi atmosferin içinde Kafkas halklarının temsiline ilişkin belgeci/gerçekçi bir iddia götürmemekle birlikte, kültürel kodların aidiyeti ve ortaklığı bakımından çeşitli veriler içermektedir. Bununla birlikte, filmin geleneksel ve modern sanat tarihi açısından hem içerik düzeyinde, hem de anlatı yapısının oluşumunda çeşitli sanat türleri ve üsluplarının bir tür bileşkesini yaratmış olmasıyla estetik düzlemde kültürlerarası bir bilgi kaynağı olduğunu ifade etmek mümkündür.

Sovyet sinemasının dışında, Parajanov'un Ukrayna, Ermenistan, Gürcistan ulusal sinemalarının her birinde adının yer alması, onun, çok kültürlülüğü aynı zamanda kültürlerarası boyuta taşımış olmasıyla ilgilidir; çünkü adı geçen ulusların kültürel kaynaklarından beslenen filmler, Kafkas kültürleri arasındaki kadim ilişkileri motif olarak daima içermektedir. Söz konusu motifin oluşumunda Parajanov'un, kültürel çeşitliliğin egemen olduğu bir coğrafyada yaşamış olmasının önemi göz ardı edilemez; ancak daha da önemlisi, sözü edilen kültürel çeşitliliğin, Parajanov tarafından Kafkas coğrafyası üzerindeki halkların ortak ethosu olarak kavranmış olmasıdır. Parajanov'un sanatının ve sinemasının özgünlüğünün temelinde, bahsedilen kavrayışı, kültürler ve metinler arası bir yaratım gücüyle birleştirmekteki dehası yatmaktadır.

## KAYNAKÇA

ABRAHAMIAN, Levon, “Parajanov Kaleydoskopu”, **Parajanov with Sarkis ile** (ss. 6-15) içinde, Suna ve İnan Kıraç Vakfı Pera Müzesi, İstanbul 2018.

ADNAN, Turani, **Çağdaş Sanat Felsefesi**, Remzi Kitapevi, İstanbul 2011.

ALPAY, Necmiye, “Kreolleşme”. Radikal Gazetesi, 13.02.2011  
<http://www.radikal.com.tr/radikal2/kreollesme-1039887/> Erişim tarihi:  
14.08.2019

ALTUĞ, Taylan, **Son Bakışta Sanat**, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 2012.

YERES, Artun (Der.), **Göstermenin Sorumluluğu**, Donkişot Yayınları, İstanbul 2004.

ATAYMAN, Veysel, **Aydınlanma**. Donkişot Yayınları, İstanbul 2005.

BAKER, Ulus, **Beyin Ekran**, İletişim Yayınları, (4. Baskı) İstanbul 2017.

BANASH, David, **Collage Culture**. Editions Rodopi, Amsterdam - New York 2013.

BAUDRILLARD, Jean, **Kötülüğün Şeffaflığı- Aşırı Fenomenler Üzerine Bir Deneme** (Çev. Işık Ergüden), Ayrıntı Yayınları, (5. Baskı) İstanbul 2012.

BEHRAMOĞLU, Ataol. **Rus Edebiyatında Puşkin Gerçekçiliği**, Türkiye İş Bankası Yayınları, İstanbul 2001.

BHARUCHA, Rustom, “Peter Brook's ‘Mahabharata’: A View from India”. **Economic and Political Weekly**, Vol. 23, No. 32 (Aug. 6, 1988), pp. 1642-1647.

BORDWELL, David, “Sergei Eisenstein”, Çev. Ahmet Fethi, (Ed. Geoffrey Nowell-Smith), **Dünya Sinema Tarihi**, Kabalcı Yayınları, İstanbul 2008, s. 204-205.

- BOURSE, Michel, **Mezliğe Övgü** (Çev. Işık Ergüden), Ayrıntı Yayınları, İstanbul 2009.
- BOURDİEU, Pierre - CHARTİER, Roger, **Sosyolog ve Tarihçi**, Çev. Zuhâl Karaca, Açılım Kitap Yayınları, İstanbul 2014.
- BRIUKHOVETSKA, Oksana, “Parajanov’s Metamorphoses: from Versified Film to the Cinema of Poetry”, **Electronic Kyiv-Mohyla Academy Institutional Repository**, Sayı 179 (2016), s. 50-56.
- BULUT, Remzi, “SSCB'nin Dağılması ve Rusya Federasyonu'nda Serbest Piyasaya Geçiş”, **Mehmet Akif Ersoy Üniversitesi İktisadi ve İdari Bilimler Fakültesi Dergisi**, Cilt 1, Sayı 2 (2014), s. 7 - 19.
- BURKE, Peter, **Kültürel Mezlik** (Çev. Mustafa Topal), Asur Yayınları, İstanbul 2011.
- CAMPBELL, Joseph, **Kahramanın Sonsuz Yolculuğu** (Çev. Sabri Gürses), Kabalcı Yayınları, (2. Baskı) İstanbul 2010.
- CHRİSTİE, Ian, “Down to Earth: Aelita Relocated”, (Eds. Richard Taylor & Ian Christie), **Inside the Film Factory New Approaches to Russian and Soviet Cinema**, Routledge, London and New York 1991, s. 80-102.
- CLARK, Toby, **Sanat ve Propaganda - Kitle Kültürü Çağında Politik İmge** (Çev. Esin Hoşsucu), Ayrıntı Yayınları, (2. Baskı) İstanbul 2011.
- ÇAĞIRICI, Utku, **Çeviribilim Açısından Kültürel Çeviri Kavramı**, (Yüksek Lisans Tezi) İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Çeviribilim Anabilim Dalı, 2016.
- ÇAĞLAR, Ayşe, “Tire’li kimlikler: Teori ve yönleme ilişkin bazı arayışlar”, **Toplum ve Bilim Dergisi**, 129-150 Sayı:84, Yıl: 2000.
- DÖĞÜŞ, Selahattin, “Anadolu’da Hızır-İlyas Kültü ve Hıdrellez Geleneği”, **Türk Kültürü ve Hacı Bektaş Veli Araştırma Dergisi**, Sayı 74 (2015), s. 77-100.

- EAGLETON, Terry, **Kültür Yorumları**. (Çev. Özge Çelik)Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 2005.
- FERRO, Marc, **Sinema ve Tarih** (Çev. Handan Demir), Ayrıntı Yayınları, İstanbul 2017.
- GİDER IŞIKMAN, Nihan, “Dziga Vertov”, (Ed. Zeynep Özarıslan), **Sinema Kuramları -1 Beyazperdeyi Aydınlatan Kuramcılar**, Su Yayınevi, İstanbul 2013, s. 133-149.
- GONÇALVES, Susana, “We and They: Art as a Medium for Intercultural Dialogue”, (Eds. Susana Gonçalves & Suzanne Majhanovich), **Comperative and International Education: A Diversity of Voices**, Volume 39 Art and Intercultural Dialogue, Sense publishers, Rotterdam, Boston, Taipei 2016, p. 3-23.
- GULYAN, Yulia, **Filmic Collage Poetics of Myth in Sergei Parajanov’s Oeuvres** (MA Thesis), University of Amsterdam, Amsterdam 2013.
- GÜRKAN, Hasan, **Karşı Sinema**, Es Yayınları, İstanbul, 2015.
- GÜÇBİLMEZ, Beliz, **Sophokles’ten Stoppard’a İroni ve Dram Sanatı**, Deniz Kitapevi, 2005.
- HAGEN, von Mark, “Toward a Cultural and Intellectual History of Soviet Russia in the 1920s: Some Preliminary Directions for a Reevaluation of Politics and Culture”, **Revue des Études Slaves**, Volume 68, No 2 (1996), pp. 283-302.
- HANÇA, Baki Bora, **Garip Adına Bağlı Türkmen Destanları ile Türkmen Oğuznamesinin Kaynak ve Motif Olarak Karşılaştırılması** (Doktora Tezi), Ege Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Türk Dünyası Araştırmaları Anabilim Dalı Türk Halk Bilimi Bilim Dalı, İzmir 2009.
- HANNERZ, Ulf, “Çevre Kültür Senaryoları”, (Çev. Gülcan Seçkin & Ümit Hüsrev Yolsal) **Kültür, Küreselleşme ve Dünya- Sistemi**, (Der. Anthony D. King), Bilim ve Sanat Yayınları, Ankara 1998, s. 139-163.

- HAUSER, Arnold, **Sanatın Toplumsal Tarihi Cilt/2 Rokoko, Klasisizm, Romantizm, Naturalizm, Empresyonizm ve Film Çağı** (Çev. Yıldız Gölönü), Deniz Kitabevi, Ankara 2006.
- HOLLOWAY, Ron (Yönetmen), **Parajanov: A Requiem**, 1994.
- JACOBSSON, Andreas, “Intercultural Film: Fiction Film as Audio- Visual Documents of Interculturality”, **Journal of Intercultural Studies**, Volume 38, No 1 (2017), pp. 54-69.
- KAPLAN, F. Neşe, **Göç Kimlik ve Çok Kültürlülük**, Der Yayınları, İstanbul, 2017.
- KARTARI, Asker, **Kültür, Farklılık ve İletişim: Kültürlerarası İletişimin Kavramsal Dayanakları**, İletişim Yayınları, İstanbul, 2014.
- KEPLEY JR, Vance, “The Origins of Soviet Cinema: a study in industry development”, (Eds. Richard Taylor & Ian Christie), **Inside the Film Factory New Approaches to Russian and Soviet Cinema**, Routledge, London and New York 1991, s. 60-79
- KEPLEY, Vance, “Alexander Dovjenko” Çev. Ahmet Fethi (Ed. Geoffrey Nowell-Smith), **Dünya Sinema Tarihi**, Kabalcı Yayınları, İstanbul 2008, s. 452-453.
- KİM, Olga, “Cinema and Painting in Parajanov’s Aesthetic Metamorphoses”, **Studies in Russian and Soviet Cinema**, Volume 12 (2018), pp. 19-36.
- KUYAŞ, Ahmet; AHMAD, Feroz; ERSOY, Ahmet; KAFADAR, Cemal; KARAÖMERLİOĞLU, M. Asım; PAMUK, Şevket; TOPRAK, Zafer; TUNÇAY, Mete; & TÜRESAY, Özgür, **Tarih 1839-1939**, TUSİAD. İstanbul 2006.
- KÜÇÜKERDOĞAN, Bülent & YENGİN, Deniz, “Sergei Mikhailovich Eisenstein” (Ed. Zeynep Özarslan), **Sinema Kuramları -1 Beyazperdeyi Aydınlatan Kuramcılar**, Su Yayınevi, İstanbul 2013, s. 107-131.

- KÜLTÜR, Neslihan, “Aksanlı Sinema ve Fatih Akın”, **Maltepe Üniversitesi İletişim Fakültesi Dergisi**, Yıl: II. Sayı: IV, İstanbul Güz 2017, s. 3-17
- LEWIN, Moshe, **Sovyet Yüzyılı** (Çev. Renan Akman), İletişim Yayınları, İstanbul 2008.
- LOOMBA, Ania, **Kolonyalizm Postkolonyalizm**, (Çev. Mehmet Küçük) Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 2000.
- MacDOUGAL, David, **Transcultural Cinema**, Princeton University Press, USA 1998.
- MANSOURİ, Fethi, “Introduction: the Conceptual Conundrum Around Intercultural Dialogue”, (Ed. Fethi Mansouri), **Interculturalism at the Crossroads Comparative Perspectives on Concepts, Policies and Practices** UNESCO, Paris 2017, s. 13-22.
- MARKS, Laura U., **The Skin of the Film- Intercultural Cinema, Embodiment, and the Senses**, Duke University Press, (3. Printing) USA 2006.
- MİLLER, Jamie, **Soviet Cinema Politics and Persuasion under Stalin**. I. B. Tauris & Co Ltd, New York 2010.
- NAFİCY, Hamid, **An Accented Cinema: Exilic and Diasporic Filmmaking**, Princeton University Press, New Jersey 2001.
- NELSON, Tollof, “Cinemas: Revue D'études Cinématographiques/Cinemas”, **Journal of Film Studies**, Volume 11, No 2-3 (2001), pp. 293-301.
- NOCHİMSON, Martha P., **Bir Dünya Sinema** (Çev. Özgür Yaren), De Ki Basım Yayım, Ankara 2013.
- NOHL, Arnd-Micheal, **Kültürlerarası Pedagoji**, (Çev. R. Nazlı Somel) İstanbul Bilgi Üniverstesi Yayınları, 2014.
- OELER, Karla, “A Collective Interior Monologue: Sergei Parajanov and Eisenstein's Joyce-Inspired Vision of Cinema”, **The Modern Language Review**, Volume 101, No 2 (2006), pp. 472-487.

- ÖZKAN, Zuhâl, Ç., “Kültürlerarası Etkileşimde Sinemanın Rolü: Ferzan Özpetek ve Fatih Akın Filmlerinde Kültürlerarasılık”, **International Journal of Science Culture and Sport**, Ocak 2014, ss.340-349.
- PAPAZIAN, Elizabeth A., “Ethnography, Fairytale and "Perpetual Motion" in Sergei Paradjanov's Ashik – Kerib”, **Literature/Film Quarterly**, Volume 34, No 4 (2006), pp. 303-312.
- PAVÍS, Patrice, **Sahneleme: Kültürler Kavşağında Tiyatro** (Çev. Sibel Kamber), Dost Kitabevi Yayınları, Ankara 1999.
- PFEİFER, Moritz, “Life History of a Fruit - Symbol and Tradition in Parajanov's Caucasian Trilogy”. **East European Film Bulletin**, Volume 58 (October 2015).
- PLAKHOV, Andrei, **Sovyet Sineması** (Çev. Ergün Akça & Şerif Erol), Arena Yayıncılık, İstanbul 1991.
- PYM, Anthony, “Propositions on Cross-Cultural Communication and Translation” **Target**, Volume 16, No 1 (2004), pp. 1–28.
- RADVANYİ, Jean, “Parajanov, Kafkasya'nın Kötü Çocuğu”, **Parajanov with Sarkis ile** (ss. 48-55) içinde. Suna ve İnan Kırac Vakfı Pera Müzesi, İstanbul 2018.
- RAZLOGOV, Kirill, “Parajanov in Prison: an Exercise in Transculturalism”, **Studies in Russian and Soviet Cinema**, Volume 12, No 1 (2018), pp. 37-57.
- ROSENAU, Pauline M., **Post-modernizm ve Toplum Bilimleri**, (Çev. Tuncay Birkan), Bilim ve Sanat Yayınları, Ankara, 2004.
- SAİD, Edward W, **Şarkiyatçılık Batı'nın Şark Anlayışları** (Çev. Berna Ülner), Metis Yayınları, (4. Baskı) İstanbul 2008.
- SARMENTO, Clara, “Interculturalism, Multiculturalism, and Intercultural Studies: Questioning Definitions and Repositioning Strategies”, **Intercultural Pragmatics**, Volume 11, Issue 4 (2014), pp. 603 – 618.
- SAYIN, Zeynep, **İmgenin Pornografisi**, Metis Yayınları, İstanbul 2013.

- SOKOLOV, Aleksey G., **Sinema ve Televizyonda Görüntü Kurgusu** (Çev. Semir Aslanyürek), Agora Kitaplığı, (2. Baskı) İstanbul 2012.
- STEFFEN, James, “Parajanov's Playful Poetics: on the 'Director's Cut' of the Color of Pomegranates”, **Journal of Film and Video**, Vol. 47, No 4 (1995-1996), pp. 17-32.
- STEFFEN, James, **The Cinema of Sergei Parajanov**, The University of Wisconsin Press, USA 2013.
- SWEET, William, “Introduction: The Project of Intercultural Philosophy”, (Ed. William Sweet), **Cultural Heritage and Contemporary Change Series I. Culture and Values**, Volume 44, USA 2014, pp. 1-18.
- SUNER, Asuman, **Hayalet Ev: Yeni Türk Sinemasında Aidiyet, Kimlik ve Bellek**. İmge Yayınları, 2006.
- SZERB, Antal, **Dünya Yazın Tarihi** (Çev. Vural Yıldırım), Dost Kitabevi Yayınları, Ankara 2008.
- TAKİGUCHİ, Junya, “Cultural History of Early Soviet Russia and Its Repercussion to Political History”, **Acta Slavica Iaponica**, Volume 25, 2008, pp. 221-233.
- TAYLOR, Richard, “Ideology as Mass Entertainment: Boris Shumyatsky and Soviet Cinema in the 1930s”, (Eds. Richard Taylor & Ian Christie), **Inside the Film Factory New Approaches to Russian and Soviet Cinema**, Routledge, London and New York 1991, pp. 193-216.
- TEKSOY, Rekin, **Rekin Teksoy'un Sinema Tarihi- Birinci Cilt**. Oğlak Yayınları, İstanbul 2009.
- TSİVİAN, Yuri, “Early Russian Cinema: Some Observations”, (Eds. Richard Taylor & Ian Christie), **Inside the Film Factory New Approaches to Russian and Soviet Cinema**, Routledge, London and New York 1991, pp. 7-30.



- TSİVİAN, Yuri, “Devrim Öncesi Rusya”, Çev. Ahmet Fethi, (Ed. Geoffrey Nowell-Smith), **Dünya Sinema Tarihi**, Kabalcı Yayınları, İstanbul 2008, s. 193-197.
- VLADAMİR, Brovkin, **Russia after Lenin: Politics, Culture and Society, 1921–1929**, Routledge, New York, 1998.
- VOLKOV, Solomon, **20. Yüzyıl Rus Kültür Tarihi** (Çev. Sabri Gürses), Alfa Yayıncılık, İstanbul 2018.
- WALİCKİ, Andrzej, **Rus Düşünce Tarihi Aydınlanma'dan Marksizme** (Çev. Alaeddin Şenel), İletişim Yayınları, İstanbul 2009.
- WALLERSTEİN, Immanuel, “Ulusal ve Evrensel: Dünya Kültürü Diye Bir Şey Olabilir Mi?”, (Der. Anthony D. King), **Kültür, Küreselleşme ve Dünya- Sistemi** (Çev. Gülcan Seçkin & Ümit Hüsrev Yolsal), Bilim ve Sanat Yayınları, Ankara 1998, s. 121-137.
- WİLLİAMS, Raymond, **Anahtar Sözcükler**. (Çev. Savaş Kılıç), İletişim Yayınları, İstanbul, 2016.
- YIDIZ, Selahattin, “Vsevolod Illarionovich Pudovkin”, (Ed. Zeynep Özarlan), **Sinema Kuramları -1 Beyazperdeyi Aydınlatan Kuramcılar**, Su Yayınevi, İstanbul 2013, s. 59-106

## **ÖZ GEÇMİŞ**

Yasin Sala 1985'te Giresun'da doğdu. Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi, Tiyatro Bölümünde Lisans; Giresun Üniversitesi, Tirebolu İletişim Fakültesinde Yüksek Lisans öğrenimi gördü.



