

T.C.
İSTANBUL ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
RADYO, TELEVİZYON VE SİNEMA ANABİLİM DALI

YÜKSEK LİSANS TEZİ

AZERBAYCAN SİNEMASINDA UYARLAMA FİLMER:
ANAR RZAYEV ÖRNEĞİ

AYNUR NABİYEVA

2501181252

TEZ DANIŞMANI

DR. ÖĞR. ÜYESİ İLKAY NİŞANCI

İSTANBUL – 2022

ÖZ

AZERBAIJAN SINEMASINDA UYARLAMA FİLMLER:

ANAR RZAYEV ÖRNEĞİ

AYNUR NABİYEVA

Sinema tarihinde sinema edebiyat ilişkisi ve uyarlama filmlerin çekilmesi tam olarak Melies'in Le Voyage Dans la Lune (Ay'a Seyahat) filmiyle başlar. Melies'in edebiyatın anlatım bütünlüğü ve dilinden esinlenerek çektiği bu filmde sonra sinema ve edebiyat ilişkisi, Griffith'in Charles Dickens'in romanlarında kullandığı kurgu yöntemini sinema diline aktarması ve yeni sinemasal kurgu yöntemi oluşturması bu iki farklı sanat dalını birbirine bağlamıştır. Böylece en yeni sanat dalı olan sinema, geleneksel sanatlardan olan edebiyatı hem konu olarak kaynak almış, hem de edebiyatın anlatım dilini örnek alarak kendi anlatım dilini ve araçlarını oluşturmuştur.

Sinemanın zamanla oluşturduğu yeni yöntem ve teknikler edebiyatı da etkilemeye başlamış, bununla da bu iki sanat arasında etkileşim ortaya çıkmıştır. Uyarlama konusu ise sinema ve edebiyat ilişkisinin ilk adımıdır. Bu konu sinemanın doğuşundan günümüze kadar gelmiş, sinema kendi anlatım dilini geliştirdikçe yeni ve uyarlama türleri ortaya çıkmıştır.

Bu çalışmada da sinema edebiyat ilişkisi ve etkileşimi, bu etkileşime yaklaşımlar, farklı edebi türlerde yazılmış eserler sinemaya uyarlanırken kullanılan teknikler ve uyarlama sorunları araştırılarak bu gelişmenin Azerbaycan sinemasında nasıl ilerlediği incelenmiştir. Azerbaycan sinemasında çekilen 86 uyarlama film içerisinden yazar Anar'ın üç farklı edebi türde yazdığı eserinden uyarlanan film örnekleri ele alınarak Azerbaycan sinemasında edebi eserlerin filme nasıl uyarlanıldığı araştırılmıştır. Seçilen filmler orijinal eserle karşılaştırılarak içerik analizi yöntemiyle incelenmiştir. İnceleme sonucunda eserin dramatik yapısı filme uyarlanırken kullanılan sinematik yöntemler grafikleştirilerek eserle ne şekilde farklı özellikler taşıdığı ortaya çıkarılmıştır.

Anahtar kelimeler: Sinema Edebiyat İlişkisi, Etkileşim, Uyarlama, Senaryo, Kurgu, Azərbaycan Sineması, Anar.



ABSTRACT

ADAPTED FILMS IN AZERBAIJAN CINEMA:

THE CASE OF ANAR RZAEV

AYNUR NABIYEVA

In the history of cinema, the relationship between cinema and literature and the shooting of adapted films begins exactly with the film *Le Voyage Dans la Lune* (Journey to the Moon) by Melies. After this film, which Melies shot inspired by the narrative integrity and language of literature, the relationship between cinema and literature, Griffith's transfer the editing method used in Charles Dickens's novels to the language of cinema and creating a new cinematic editing method, connected these two different branches of art. Thus, cinema, which is a brand new art branch, took literature, which is one of the traditional arts, as a source, and created its expression language and tools by taking the expression language of literature as an example.

The new methods and techniques that cinema has created over time have also begun to affect literature, and interaction between these two arts has emerged. Adaptation is the first step in the relationship between cinema and literature. This subject has come from the birth of cinema to the present day, and as cinema developed its language of expression, and new and adaptation types emerged.

In this study, the relationship and interaction between cinema and literature, approaches to this interaction, the techniques used in adapting works written in different literary genres to the cinema, and adaptation problems were investigated and how this development progressed in Azerbaijani cinema. Among the 86 adaptation films shot in Azerbaijani cinema, examples of films adapted from the author Anar's work written in three different literary genres were examined, and how literary works were adapted to film in Azerbaijani cinema was investigated. Selected films were compared with the original work and analyzed by the content analysis method. As a result of the examination,

the cinematic methods used while adapting the dramatic structure of the work to the film were graphically revealed, and how they had different characteristics from the work.

Keywords: Cinema-Literature Relationship, Interaction, Adaptation, Scenario, Editing, Azerbaijan Cinema, Anar.



ÖNSÖZ

Sinemanın bir sanat dalı olarak kendinden önceki geleneksel sanatlarla, özellikle edebiyatla olan ilişkisi ve etkileşimi, sinema ve edebiyatın iki farklı sanat olarak benzerlikleri ve farkları, sinemada edebiyat uyarlamaları ve uyarlama türleri her zaman akademik araştırmalara konu olmuştur. Azerbaycan Sinemasında Uyarlama Filmler: Anar Rzayev Örneği de edebiyattan sinemaya uyarlama konusunu inceleyen akademik araştırmalardan biri olarak sinema edebiyat ilişkisini Azerbaycan sineması bağlamında araştırmayı amaçlamaktadır. Azerbaycan sinemasında uyarlama filmlerin ilk kez akademik seviyede detaylı bir şekilde incelenmesi araştırmanın önemini ortaya koymaktadır. Bu çalışmada Azerbaycan sinemasında edebiyattan sinemaya uyarlamalar zamanı hangi tekniklerin kullanıldığını detaylı şekilde araştırabilmek ve en doğru sonuca varabilmek için özellikle yazar kimliği ile bilinen, aynı zamanda senarist olan ve birkaç filmde yönetmenlik yapmış Anar'ın eserlerinden uyarlanan üç film örnek olarak seçilmiş, incelenmiş ve varılan sonuçlar grafikleştirilerek sunulmuştur.

İstanbul Üniversitesi İletişim Fakültesi Radyo Televizyon ve Sinema Anabilim Dalı'nda yüksek lisans programına başlağım ilk zamanlardan itibaren yüksek lisans tezimde sinemanın farklı bir sanat ile ilişkisini araştırmak istiyordum. Bunu en iyi şekilde Bakü Slav Üniversitesi Filoloji Fakültesi'nde aldığım dört yıllık edebiyat eğitimimle yapabileceğimi düşündüm ve sinema edebiyat ilişkisini incelemeye karar verdim. Birkaç araştırma yaptıktan sonra Azerbaycan sinemasıyla ilgili yapılan araştırmalarda sinemada edebiyat uyarlamalarına hiç değinilmediğini farkettim. Böylece tez danışmanım İlkey Nişancı'nın da onayı ile sinema edebiyat ilişkisini ve uyarlama filmleri Azerbaycan sineması bağlamında çalışmak kararına geldim.

Öncelikle bu kararı almakta ve konuyu seçmekte, aynı zamanda sinema eğitimimde bana büyük katkısı olan, tüm sorularımı büyük sabırla dinleyen ve yanıtlayan, bana yol gösteren, bu tezi yazmamda yardımcı olan çok değerli tez danışmanım ve hocam Dr. Öğr. Üyesi İlkey Nişancı'ya, Anar'la röportaj yapmak için aracı olan Azerbaycan Yazarlar Birliği başkan yardımcısı Rauf Aslanov'a, röportaj isteğimi kabul edip

sorularımı yanıtlayarak tezimi daha değerli yapan Azerbaycan'ın çok değerli yazarı Anar'a teşekkür ediyorum. Akademik çalışma olduğu için tezimde ismini Anar Rzayev olarak kullandığım için beni mazur görmesini rica ediyorum. Aynı zamanda tezim için çok gerekli olan Azerbaycan Kino Senetinde Edebi Eserlerin Tecessümü kitabının yazarı, yazar dramaturg, profesör Agşin Babayev'e bu kitabını benimle paylaştığı ve tezime katkıda bulunduğu için teşekkürlerimi sunuyorum, ona Allah'tan rahmet diliyorum.

Son olarak Azerbaycan'dan Türkiye'ye, İstanbul'a taşınmamda ve bu eğitimi almamda bana maddi ve manevi destek olan, benimle birlikte bu mücadeleyi veren canım annem Terane Aslanova'ya, yüksek lisans eğitimi sürecinde manevi desteğini esirgemeyen canım arkadaşım Afag Etibarlı'ya ve tezi yazma sürecimde hep yanımda olan, manevi desteğini esirgemeyen, beni her zaman motive eden ve sinema birikimleri ile bana yardımcı olan İstanbul Üniversitesi'nin bana kazandırdığı en büyük değerlerden canım arkadaşım Naz Melis Özdil'e sonsuz teşekkürlerimi sunuyorum.

AYNUR NABİYEVA

İSTANBUL, 2022

İÇİNDEKİLER

ÖZ.....	ii
ABSTRACT.....	iv
ÖNSÖZ.....	vi
İÇİNDEKİLER.....	viii
TABLolar LİSTESİ.....	xii
GİRİŞ.....	1

BİRİNCİ BÖLÜM

SİNEMA EDEBİYAT İLİŞKİSİ

1.1. Bir Sanat Dalı Olarak Edebiyat.....	4
1.2. Bir Sanat Dalı Olarak Sinema.....	9
1.3. Edebiyat ve Sinema Arasındaki Etkileşim.....	16
1.3.1. Senaryo.....	26
1.3.2. Kurgu.....	34
1.4. Sinemada Edebiyat Uyarlamaları.....	43
1.4.1. Uyarlama Türleri.....	52

İKİNCİ BÖLÜM

AZERBAYCAN SİNEMASI

2.1. Azerbaycan'da Tarihsel Arka Plan.....	57
2.2. Azerbaycan'da Sinemanın Doğuşu ve Teşekkülü (1898-1920).....	61
2.2.1. Azerbaycan Halk Cümhuriyeti Döneminde Sinema (1918-1920).....	69

2.3. Sovyetler Birliği'nin Kuruluşu ve Sovyet Sineması.....	71
2.4. Azerbaycan Sovyet Sineması (1920-1991).....	79
2.4.1. Azerbaycan Sovyet Sineması'nın Sessiz Dönemi (1920-1935).....	82
2.4.2. Azerbaycan Sovyet Sineması'na Sesin Gelişi.....	94
2.4.3. İkinci Dünya Savaşı Döneminde Azerbaycan Sovyet Sineması.....	98
2.4.4. Azerbaycan Sovyet Sineması'nın Savaş Sonrası Kriz Yılları.....	101
2.4.5. Azerbaycan Sovyet Sineması'nın Savaş Sonrası Canlanma Dönemi.....	105
2.4.6. 1970'lerde Azerbaycan Sovyet Sineması'na Yeni Neslin Gelişi.....	110
2.4.7. Sovyet Azerbaycan Sineması'nın Son Yılları.....	115
2.5. 1991'den Günümüze Azerbaycan Sineması ve Bağımsızlık Yılları.....	120

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

AZERBAYCAN SİNEMASINDA UYARLAMA ÖRNEKLERİ

3.1. Azerbaycan Sinemasında Uyarlama Filmler.....	127
3.2. Anar'ın Sanatçı Kişiliği.....	142
3.3. Araştırmanın Problemi.....	147
3.4. Araştırmanın Amacı.....	148
3.5. Araştırmanın Önemi.....	148
3.6. Araştırmanın Evreni.....	148
3.7. Sınırlılıklar ve Örneklem.....	148
3.8. Araştırmanın Yöntemi.....	149
3.9. Gün Geçti Filmi.....	150

3.9.1. Karakterler.....	151
3.9.2. Olay Örgüsü.....	152
3.9.2.1. Olay Örgüsünün Zaman Kurgusu.....	156
3.9.2.2. Olay Örgüsünde Müzik Kullanımı.....	157
3.9.2.3. Olay Örgüsünde Duygu.....	158
3.10. Tehmine Filmi.....	164
3.10.1. Karakterler.....	166
3.10.2. Olay Örgüsü.....	168
3.10.2.1. Olay Örgüsünde Mekan.....	172
3.10.2.2. Olay Örgüsünde Zaman Kurgusu.....	173
3.10.2.3. Olay Örgüsünde Müzik Kullanımı.....	174
3.10.2.4. Olay Örgüsünde Duygu.....	175
3.11. Geçen Yılın Son Gecesi filmi.....	184
3.11.1. Karakterler.....	185
3.11.2. Olay Örgüsü.....	186
3.11.2.1. Olay Örgüsünde Mekan.....	190
3.11.2.2. Olay Örgüsünde Zaman Kurgusu.....	190
3.11.2.3. Olay Örgüsünde Müzik Kullanımı.....	191
3.11.2.4. Olay Örgüsünde Duygu.....	192
3.12. Yazarla Röportaj.....	193
SONUÇ.....	199

KAYNAKÇA.....	201
----------------------	------------



TABLÖLAR LİSTESİ

Tablo 3.1. Azərbaycan Sinemasında Uyarılma Filmler.....	138
Tablo 3.2. Gürcü Familyası hikayesi ve Gün Geçti filminde karakterler.....	152
Tablo 3.3. Gün Geçti Filminin Olay Örgüsü.....	155
Tablo 3.4. Gün Geçti filminin sahne ve sekansları.....	155
Tablo 3.5. Filmin olay örgüsünde geriye dönüşlər	157
Tablo 3.6. Gün Geçti filmi Olay Örgüsünde Müzik	158
Tablo 3.7. Gün Geçti filmi Birinci Sekans Duygu Grafiği	159
Tablo 3.8. Gün Geçti filmi İkinci Sekans Duygu Grafiği	159
Tablo 3.9. Gün Geçti filmi Üçüncü Sekans Duygu Grafiği.....	160
Tablo 3.10. Gün Geçti filmi Dördüncü Sekans Duygu Grafiği.....	161
Tablo 3.11. Gün Geçti filmi Beşinci Sekans Duygu Grafiği.....	162
Tablo 3.12. Gün Geçti filmi Altıncı Sekans Duygu Grafiği.....	163
Tablo 3.13. Gün Geçti filmi Sekizinci Sekans Duygu Grafiği.....	163
Tablo 3.14. Gün Geçti filmi Dokuzuncu Sekans Duygu Grafiği.....	164
Tablo 3.15. Beş Katlı Evin Altıncı Katı romanında ve Tehmine filminde karakterler.....	167
Tablo 3.16. Tehmine Filminin Olay Örgüsü.....	170
Tablo 3.17. Tehmine filminin sahne ve sekansları.....	171
Tablo 3.18. Tehmine Filmin olay örgüsünde geriye dönüşlər.....	174
Tablo 3.19. Tehmine Film Olay Örgüsünde Müzik	175

Tablo 3.20. Tehmine Filmi Birinci sekansta duygu grafiği	177
Tablo 3.21. Tehmine Filmi İkinci sekansta duygu grafiği.....	177
Tablo 3.22. Tehmine Filmi Üçüncü sekansta duygu grafiği.....	179
Tablo 3.23. Tehmine Filmi Beşinci sekansta duygu grafiği.....	180
Tablo 3.24. Tehmine Filmi Altıncı sekansta duygu grafiği.....	181
Tablo 3.25. Tehmine Filmi Sekizinci sekansta duygu grafiği.....	182
Tablo 3.26. Tehmine Filmi Dokuzuncu sekansta duygu grafiği.....	183
Tablo 3.27. Tehmine Filmi Onuncu sekansta duygu grafiği.....	184
Tablo 3.28. Geçen Yılın Son Gecesi piyesinde ve filminde karakterler.....	186
Tablo 3.29. Geçen Yılın Son Gecesi Filminin Olay Örgüsü.....	188
Tablo 3.30. Geçen Yılın Son Gecesi filminin sahne ve sekansları.....	189
Tablo 3.31. Geçen Yılın Son Gecesi Filminin Olay Örgüsünde Geriye Dönüşler.....	191
Tablo 3.32. Geçen Yılın Son Gecesi Filminin Olay Örgüsünde Müzik.....	191
Tablo 3.33. Geçen Yılın Son Gecesi Filminin Olay Örgüsünde genel duygu grafiği.....	193

GİRİŞ

XIX. yüzyılın sonu XX. yüzyılın başlangıcı, dünya genelinde birçok alanda ciddi dönüşümlerin, yenilenmelerin gerçekleştiği bir dönemdi. Dünyada baş veren toplumsal ve kültürel değişimler, teknolojik gelişmeler sanatı da etkilemektedir. Tarkovski'nin de (2017: 77) söylediği gibi her sanat dalı her zaman ruhsal bir ihtiyacın sonucu olarak ortaya çıkar ve çağının derin sorunlarının ortaya konmasında özel bir rol oynar. Bu nedenle de böyle değişimlerin olduğu bir dönemde sinemanın yeni bir sanat dalı olarak doğuşu da tesadüf değildir. Sinema yeni dünyaya doğduğu için yeniliklerle beslenerek geliyordu. Bunun yanı sıra sinemanın oluşumunun temelinde aynı zamanda edebiyat ve tiyatro gibi en eski geleneksel sanat dallarının ve fotoğrafın da etkileri vardır. Bazin (2011: 182), sinemanın kuşkusuz doğuştan melez olduğunu söyler. Sinemanın yedinci sanat dalı olarak kendinden önceki, tarihi antik dönemlere kadar dayanan geleneksel sanatlardan beslendiği doğrudur. Ama sinemanın melez veya sentez olduğunu söylemek onun kendi içinde oluşturduğu ve geliştirdiği kendine özgü sinematik anlatım dili, kurgu yöntemleri ve birçok özelliklerine haksızlık olurdu.

Sinema, şüphesiz ki ilk ortaya çıktığı zamanlarda diğer sanatları, özellikle tiyatro ve edebiyatı örnek almıştır. Edebiyatla sinema arasında ise ilk başlarda ilişki kurduran neden olan mesele, öncelikle bu iki sanat dalını birbiriyle birleştiren bazı ortak özelliklerinin olmasıyla ilgiliydi. Bu ortak özelliklerden Siegfried Kracauer Film Teorisi (2015) kitabında detaylı şekilde bahsetmiştir. En başlıca ortak özellikleri her iki sanatın da hikaye anlatıyor olmasıdır. Ama esas mesele hikayeyi nasıl anlattıklarıyla ilgilidir. Sinemanın da edebiyatın da anlatım dili, yöntemleri ve olaylara bakış açısı ve yaklaşım tarzı onların farklı iki sanat olduğu gerçeğini ortaya çıkarıyor.

İki sanat dalında da amaç aynı yani hikaye anlatmak olsa biri okuyucuyu, diğeri seyirciyi etkilemeyi hedefler. Bu nedenle izlenilen yol farklıdır. Her iki sanatın da izlediği yolun farklı olduğu, sinemayla edebiyat ilişkisinin temeli olan uyarlamalarla ortaya çıkmıştır. Melies'la başlayan sinemada uyarlama geleneği, zaman geçtikçe ve sinema kendini geliştirdikçe, edebiyatta değişimler yaşandıkça ve sinemanın edebiyata etkisiyle

adım adım gelişerek gelmiştir. Sinema, edebiyattan etkilendikçe geliştirdiği yeni sanat ilkesiyle diğer geleneksel sanatları ve özellikle edebiyatı da etkilemiştir. Bu nedenle de sinema edebiyat ilişkisi tek taraflı olmamakla zamanla etkileşimli hale gelmiştir.

Film eleştirmenlerinin uyarlama sorunlarına ve türlerine göre yaptığı değerlendirmelerde edebiyattan uyarlanan filmlerinin bazıları başarılı, bir kısmı ise başarısız bulunmuştur. Anlatım dilinin ve araçlarının farklı olması orjinal eserin filme aktarılmasını zorlaştırıyor. Çünkü yazarın sınırsız hayal dünyası kameranın sınırlandırılmış merceğine sığmamaktadır. Edebiyatta ifade edilmiş her söz, her tasvir sinemanın yapısına uymayabilir. Bu durum uyarlamada en temel sorun olan orjinal metne sadakat sorununu ortaya çıkarıyor. Şüphesiz ki edebiyatın sınırsız dünyası sinemanın kurallarına sığdırılırken orjinal metne tamamen sadık kalmak mümkün değildir. Uyarlama zamanı olay örgüsü, karakterlerin sinematik anlatım diline uygun hale getirilebilmesi için hikayenin sıkıştırılması, gerekirse bazı sahnelerin kesilmesi ve karakterlerin çıkarılması bile olabilir. Bunun aksi de yapılabilir. Küçük boyutlu, ayrıntıya fazla yer verilmeyen edebi türlerden uyarlanan filmlerde hikayeye eklemeler yapılır veya herhangi bir olay ince ayrıntılarına kadar çekilir, yeni karakterler eklenebilir.

Çalışmanın amacı Azerbaycan sinemasında uyarlama filmleri araştırmaktır. Aynı zamanda bu tez çalışması, Azerbaycan sinemasında edebiyattan uyarlanan filmleri incelemesi, seçilen örnek filmlerde uygulanan uyarlama türlerinin detaylı şekilde incelenmesi ve grafiklerle gösterilmesi açısından önemlidir.

Azerbaycan Sinemasında Uyarlama Filmler: Anar Rzayev adlı tez, üç bölümden oluşmaktadır. Sinema edebiyat ilişkisi, sinemayla edebiyatın etkileşimi, senaryo, kurgu, uyarlama, uyarlama sorunları ve türleri bu çalışmanın temelini ve üç bölümlük tezin birinci bölümünü oluştururken, ikinci bölümde Azerbaycan'da sinemanın doğuşu ve gelişimi, Azerbaycan'da sinemanın ortaya çıkmasından önce ve sonra tarihi arka plan ve sinemanın gelişim sürecinde yaşanan zorluklar, elde edilen başarılar, kısaca Azerbaycan sinema tarihi incelenmiştir. Tezin üçüncü bölümde ise Azerbaycan sinemasında dönemlere göre uyarlama filmler araştırılmış, öne çıkan filmler hakkında bilgiler

sunulmuş, Azerbaycan sinemasındaki tüm uyarlama filmlerin listesi çıkarılıp örnek filmler seçilmiştir.

Okunan kaynaklar, yapılan araştırmalar sonucunda Azerbaycan sinemasında 86 uzun metrajlı uyarlama film çekildiği tespit edilmiştir. Bu filmlerin her birinin bu tez kapsamında incelenmesi mümkün olmayacağı için Anar örneği ile incelenecek filmlere sınırlılık getirildi. Anar, Azerbaycan edebiyatına ve sinema sanatına büyük katkıları olan, yazdığı eserler defalarca kez Azerbaycan’da ve ülke dışında, aynı zamanda Türkiye’de hem tiyatroya hem sinemaya uyarlanan, yazar, senarist, bazı filmlerinde yönetmenlik yapan, sanatçı kimliği ile seçilen biridir.

Bu araştırmada da tüm gerekli örnekleri ve Azerbaycan sinemasında uyarlama filmlerde araştırılması gereken tüm kriterleri bize sunduğu Anar’ın eserlerinden uyarlanan filmler örnek olarak seçilmiştir. Filmler seçilirken özellikle farklı edebi türler olmasına dikkat edilmiş, filmler incelenirken de üç farklı edebi türün filme nasıl uyarlandığına, uyarlanırken hangi yolun izlendiğine, hangi uyarlama türünün kullanıldığına dikkat edilmiştir. Filmler içerik analizi yöntemiyle kaynak eserle karşılaştırılarak incelenmiştir. Eserden farklı olarak filmde dramatik yapının nasıl kurulduğunu göstermek, eserde sözle ifade edilen duyguların filme nasıl uyarlandığını detaylı şekilde sunabilmek için grafikler çizilmiştir.

BİRİNCİ BÖLÜM

SİNEMA EDEBİYAT İLİŞKİSİ

“Sanat, halkın beğenisini eğitmiş ve halkın daha iyi beğenisi, sanatın daha üst düzeylere çıkmasını talep etmiş ve mümkün kılmıştır”.

Bela Balazs

1.1. Bir Sanat Dalı Olarak Edebiyat

Sanat, insanlık tarihinin başlamasıyla birlikte doğmuştur. İnsanlar yarattığı için sanat, onların yaşamı ve tarihi gelişimiyle doğrudan ilişkili olmuş, dünyanın gelişmesi, ülkelerin tarihi yapısının, siyasi ve toplumsal durumunun değişimlere uğramasından etkilemiş, böylece gelişmiş ve farklı türleri ortaya çıkmıştır. Bu nedenle sanat, insanların yaşamıyla ilgili tarihin bize sunduğundan daha fazlasını sunar. James Monaco (2002: 27) da kitabında Raymond Williams’ın sanat hakkındaki düşüncelerini aktarırken onun sanattan “anahtar sözcükler”den biri olarak bahsettiğini ve sanatın “toplum”, “eleştiri” ve “bilim” gibi uygarlığımızın işleyişi hakkında bol miktarda bilgi verdiğini söyler.

Bir milleti, bir devleti veya bir dönemi en iyi temsil eden şey o dönemin kültürü ve sanatıdır. Örneğin farklı dönemlerdeki yazarların eserlerini okuyarak onlardan o zamanki kültürü, tarihi yapılanmayı, yaşam şeklini, hatta giyim tarzını öğrenebiliriz. Aynı şekilde de resim, tiyatro, müzik, dans, mimari ayrı ayrılıkta kendi özellikleriyle kültürü ve yaşanmışlıkları anlatan sanat dallarıdır. Ama bu sanat dalları insanlık tarihinin daha erken dönemlerinde ortaya çıktığı ve insanlıkla birlikte büyüyüp geliştiği için daha olgun sanatlardır. Bu sanatlar birçok kültürel ve politik değişimleri görmüş, gelişmiş ve yenilenmiştir. Yedinci sanat olarak XIX. yüzyılda bu sanat dallarının yanına sinema da ekleniyor ki daha ilk dönemlerde acemi bir sanat olarak görülse de bir süre sonra en az

diğer sanatlar kadar olgunlaşmış, hatta en etkili sanat dallarından biri olmayı başarmıştır. Sinema kısa bir sürede kendini biçim, içerik ve anlatım olarak yetiştirmiştir.

Sanat, insanların kendilerini anlatma, ifade etme biçimi olarak ortaya çıkmıştır. Her bir sanat dalı da insanların düşüncelerini kendi ifade etme araçlarına, özelliklerine göre ve kendi oluşturduğu dil ile yansıtır. Eroğlu (2017: 200) dilin her tür araç ve malzemeye iletişimi sağladığı için bütün sanat dallarının ana vasıtası olduğunu ve her birinin bunu farklı duyumlarla ifade ettiğini söyler.

Genel olarak sanat herhangi bir ifade şekli olmamakla insanların düşüncelerinin estetik kimlik kazanmış şeklidir. Andre Bazin (2011: 18) de bütün sanatların insanın varlığı ile hayat bulduğu düşüncesindedir. Tarkovski'ye göre (2017: 30) eğer söz konusu tüketiciye yönelik bir sanat değilse, insanlara ve çevrelerine bu dünyada ne aradıklarının ve neden yaşadıklarının, varlık sebeplerinin ne olduğunu açıklamak sanatın amacıdır.

Sanatın en eski dallarından olan edebiyatın tarihi ise neredeyse insanlık tarihinin başlangıcına kadar dayanmaktadır. Edebiyatın tarihi insanın dile düşüşüyle başlar. Romanın tarihi yeni olsa da, hikayeler, meseller, masallar, destanlar ve şiirler insanlık tarihi kadar eskidir (Gülşen, 2016: 129). İlk zamanlardan bugüne kadar edebiyatın ne olduğu, ne işe yaradığı ve bu gibi başka sorular tartışma konusu olmuş, edebiyat, farklı şekillerde yorumlanmış ve tanımlanmıştır. Andrew Bennet ve Nicholas Rolye (2016: 10) edebiyatın ne anlama geldiğini açıklamaya çalışırken ondan anlaşılması zor bir sözcük olarak bahsederler.

Rene Wellek ve Austin Warren'e 1956: 8) göre Edebiyat Nedir? Edebiyat Ne değildir? Edebiyatın doğası nedir? gibi sorular basit görünse de bu sorular nadiren net bir şekilde yanıtlanabilir. Berna Moran da (2002: 304) aynı fikri destekler şekilde karşılaşılabileceğimiz değişik eserlerin her birinin farklı özellikler taşımasından dolayı değişik tanımlara sahip olduğunu, bu nedenle de sanatın, edebiyatın ve romanın tanımlarının doğru ve gerçek şekilde yapılamadığını söyler. Gürsel Aytaç (1999: 28) yeni sanat eserlerinin mevcut tanımları geçersiz hale getirmesiyle ilgili Joseph Kosuth'un "Art

is the definition of art” yani sanat, sanatın tanımıdır hatırlatmasını yapar. Her yeni sanat eseri o zamana kadarki tanımı yok eder ve tanımı yeniler.

Tanımlarına bakıldığında hemen hepsinin edebiyatın öncelikle en eski ve köklü sanat dallarından biri olduğu ve malzemesinin ise dil olduğu fikrinde ortak oldukları görülmektedir. “Şiirinden, masalından, dini menkıbelerinden modern romanına kadar bütün edebiyat şekilleri birbirine bağlıdır ve hepsi ana hatlarıyla anlatmak, hikaye etmek sanatıdır. Şiir de hikaye eder, masal da, roman da, piyes de, senaryo da: hatta bu hikaye ediş meselesi bir bakıma resme, heykele, musikiye ve hatta mimarlığa da şamil edilir. Zaten kısacası sanat yapmak: anlatmak, hikaye etmek demektir” (Çalışlar, 1987: 102).

“Dilden üretilmiş ve yine kendi bakımından dili etkileyen edebiyat sanatı, sanatlar içinde geleneğin en çok rol oynadığı bir sanattır; öyle ki, belleğin her an ve her sözcükte aktif olduğu bir sanat; öyle ki, büyük ölçüde ara devrelerle etki eden ve doğrudan algılama olmayan bir sanattır. Aynı zamanda, hatta yarışma biçiminde soyut düşünsel becerileri, duygusal ve aşırı duyarlı güçleri devreye sokar. Bütün sanatlar içinde en çok sayıda bağımsız bölümleri kapsar ve kullanır” (Valery, 1995: 111). Edebiyat, duyguların basit aktarımıyla sınırlı değildir, tek başına duyguları, düşünceleri, soyut sonuçları ifade edebilir. O içsel faaliyetimizin eksiksiz bir resmini çiziyor. (Yampolski, 1988: 288).

Edebiyat, insanlık tarihiyle birlikte ortaya çıkan bir sanat dalı olmasının yanı sıra hem de bilim dalı ve Şerif Aktaş’ın (1991: 117) da söylediği gibi mahiyeti itibari ile bir iletişim vasıtasıdır. “Edebiyat, birkaç soyutlama düzeyi ile iş gören ve hakikatin kokusunu ancak perdeler ardından verebilen bir sanattır. Evet, edebiyatın insanın hayal dünyasına açılma meselesindeki başarısı pek çok başka sanat dalı için söz konusu değildir. Evet, mekan ve zaman meselesindeki esnekliği, bir edebiyat eserine, bin yılı bir satırda ya da bir saniyeyi bin sayfada anlatma imkan ve hakkı verir. Okuyucunun hayal gücü ve yorumuna çok şey bırakması, büyük edebiyat eserlerini tüketilemez yapan başlıca özelliklerdendir” (Gülşen, 2016: 133).

Gürsel Aytaç da (1999:11) malzemesi dil olan edebiyatın kaynağının yaşantılar ve hayal gücü olan bir yaratıcılık, başka bir deyişle sanat dalı olduğunu söyler. Bazı tanımlara

göre edebiyat kurmaca, hayal ürünü, bazı tanımlara göre ise hakikatleri söyleyen sanattır. Edebi eser, gerçek izlenimi verse de sanatçının hayalinin ürünüdür ve sanatçının gözlemlerine ve düşüncesine uygun şekilde anlatılmaktadır. (Uğurlu, 1992: 141). Yani, edebiyat insanlara hitap etmekle onların hayal dünyasını açar ama aynı zamanda da gerçeklikleri, hakikatleri anlatır.

Edebiyatın kurmaca anlamındaki “hayal ürünü” yazı olarak tanımlanabileceği konusuna Terry Eagleton da (2014: 15-17) dokunuyor. Ama sonrasında edebiyatın belki bütünüyle farklı bir yaklaşım gerektirdiği, “hayal ürünü” oluşuna göre değil de kendine özgü oluşturduğu kullanmasıyla tanımlanabileceği kanaatine de geliyor. Eagleton’a göre edebiyat, Rus eleştirmen Roman Jakobson’un sözleriyle ‘sıradan konuşmaya karşı örgütlü bir şiddeti’ temsil eden bir yazı türüdür ve sıradan dili dönüştürerek yoğunlaştırır, günlük konuşmadan sistematik olarak sapar.

Edebiyat söz sanatıdır, daha doğrusu sözü güzel anlatma sanatıdır. Uğurlu’ya (1992: 141) göre edebiyat, genel anlamda söz ile yapılan sanat olarak tanımlanmaktadır ve bir yazı veya konuşma insanlarda heyecan uyandırıyorsa o edebiyat sayılmaktadır. Bu nedenle de Uğurlu, edebiyatı, düşünce, duygu ve hayallerin sözlü ve yazılı şekilde güzel ve etkili biçimde anlatılması olarak tanımlar. Terry Eagleton ise (2014: 17) edebiyatın dili günlük konuşmadan farklılaştırdığı fikrini, edebiyatın sözü güzel anlatma sanatı olduğunu örneklerle şöyle açıklıyor: “Otobüs durağında yanıma yaklaşıp ‘ey sükunetin el değmemiş gelini’ diye kulağıma fısıldarsanız edebiyatın huzuruna çıkmış olduğumu hemen fark ederim. Bunu kelimelerinizin dokusu, ritmi ve titreşimi, soyutlanabilir anlamlarını aştığı, onlardan ‘fazla’ bir şeye karşılık geldiği için ya da dilbilimcilerin daha teknik bir biçimde açıklayacakları gibi gösterenler ile gösterilenler arasında bir orantısızlık olduğu için fark ederim”.

Edebiyat, çoğu okuyucu tarafından geniş anlamda sözlü ve yazılı olan her şey olarak kabul edilmektedir. Romanlar, şiirler, biyografiler, denemeler ve birçok başka yazılı metinler hepsi edebiyattır. Rene Wellek ve Austin Warren (1956: 8), edebiyatın farklı tanımlarından konuşurken birinci yolun “edebiyat”ı basılı olan her şey olarak

tanımlanmakda olduğunu söylerler ve bunu, “O zaman ‘On dördüncü yüzyılda tıp mesleğini’, ‘Orta Çağı’nın başlarında gezegen hareketlerini’ veya ‘Eski ve Yeni İngiltere’de büyücülük’ü inceleyebiliriz” şeklinde açıklarlar. Berna Moran da edebiyat sözcüğünün anlamını bilmek onu tanımlamaz diyerek bu konuya değinmiş, örnekler vererek edebiyat sözcüğünün iki farklı anlamda kullanışını açıklamıştır: “Birincisi betimleyici anlamda kullanışı, ikincisi değerlendirci (evaluative) anlamda. Betimleyici anlamda kullandık mıydı bütün şiirler, romanlar, hikâyeler, oyunlar, iyisi kötüsü, tümü edebiyattır. Değerlendirci anlamda kullandık mıydı, o zaman kullanana göre eserler arasında bir ayıklama başlar” (Moran, 2002: 303).

Şu da açıktır ki edebiyat sanatın en eski dalı olarak insanlık tarihinin başlangıcından bugüne kadar farklı dönemlerde ve farklı coğrafyalarda tarihin çok olaylarından geçmiş, bütün yaşanmışlıkları almış ve kendi süzgeçinden geçirmiştir. Bu konuda edebiyatın insanlara sunduğu ve sunabileceği çok fazla materyali vardır. Edebi eser, yazıldığı mühit, tarih ve sosyal şartları sunar ki bu da okuyucuların eserde anlatılanları iyi kavramasını sağlar (Aktaş, 1991: 9). Bu anlamda edebiyat gerçeklikleri ifade eder.

“Sanat sadece hayatı yansıtmaz, ona şekil de verir. Bunu da edebi eserler aracılığıyla gerçekleştirir. Edebi eserlerin bir dünya görüşü taşıdıkları, gerçeği aradıkları, propoganda unsuru taşıdıkları belirtilmektedir. Edebi eserler ayrıca başka sanatlara zengin bir içerik sunarak sanatın gelişmesine katkıda bulunmaktadır” (Uğurlu, 1992: 142).

Karmaşık ve uzun geçmişi olan ve çeşitli eserleri kapsayan edebiyat kavramının tanımlarından hiçbiri edebiyatın gerekli özelliklerini tespit edemediği için bunlar herkes tarafından kabul edilmiyor. Çünkü yapılan tanımlar belli bir eserin tanımı olacağı için diğerlerini kapsamaz (Moran, 2002: 305). Paul. H. Fry da (2012: 3) edebiyatı anlatmaya çalışırken döngüsellik, simetri, biçim ekonomisi ve biçim ekonomisi eksikliği gibi biçime dayalı tanımlar, psikolojik veya sosyopolitik durumların “doğası”, taklidin karmaşıklığına, dengesine, uyumuna veya bazen dengesizlik ve uyumsuzluğa hitap eden taklit temelli tanımlar ve edebiyat ile diğer sözce türleri arasında epistomolojik farklılıkta

ısrar eden farklı tanımların olduğundan bahseder ve bu tanımların her birinin de geçerliliği olduğunu söyler.

1.2. Bir Sanat Dalı Olarak Sinema

Sinema XIX. yüzyılın sonlarında ortaya çıkmış, ilk başlarda sadece eğlenceden ibaret olsa da hatta geçici bir eğlence aracı olarak görülse de kısa zamanda sadece eğlence aracı olmadığını kanıtlamıştır. İnsanlar sinematografi ve onunla çekilmiş hareketli fotoğrafları çok merak ediyor ve şaşkınlıkla izliyorlardı. “Lumiere kardeşler tarafından çekilen sinema tarihinin ilk filmleri hareketli görüntüyü merak eden, dünyada görmediği yerleri bir perdede görme heyecanındaki insanlarla salonları doldurur. Lumiere’ler bu bakış açısı doğrultusunda, sinematografin bir geleceği olmadığını düşünürler. Onlara göre bu heyecan geçicidir ve etkisini kaybedecektir” (Nişancı, 2018: 17).

O yıllarda sinematografi sadece bir panayır alanı yan gösterisi, sansasyonel bir olayın hareketli bir resmi ya da sahne performanslarının kitlesel olarak yeniden üretilmesi için bir araçtı. Andre Bazin de (1966: 16) sinemanın bulucularının sinemayı ancak bir oyuncak saydıklarını ve sinema endüstrisinin de birkaç yıl panayır barakalarında Dupuytren müzelerinin ve denizkızlarının yanına sığındığını hatırlatıyor. Kendi yasalarıyla yönetilen özerk bir sanat değildi. Bununla birlikte, film hala bir tiyatro olsa da, daha geniş teknik olanaklar kısa süre sonra film yapımcılarını kapalı bir sahnede ve hatta olağan türden bir açık hava sahnesinde – filmin sahnesinde – imkansız olan sahneleri fotoğraflamaya yöneltti (Balazs, 1931: 24). “*Cinematographe*, on dokuzuncu yüzyıl boyunca icat edilen pek çok teknik harikadan biri olarak dış dünyanın kopya edilmesinde ulaşılan en ileri noktayı sergiliyordu. Ardından, sinemanın kitle iletişimindeki gücünün farkına varıldı; filmler, toplumsal bir kaynaşma potası, tanıtım ve propogandanın etkin bir aracı oldu. Sinema sayesinde dünya ‘küçüldü’; insanlar birbirilerine ne denli benzediklerini ve ne denli de farklı olduklarını gördüler” (Abisel, 2003: 9).

“Sinema, diğerlerinden farklı bir sanat biçimi olarak yeniliği nedeniyle bir dizi soruna yol açmış ve bizi yalnızca kendisine uygun bir estetik ilke oluşturma sorunuyla

karşı karşıya bırakmıştır... 1911'den itibaren, Blaise Cendrars, Picasso ve Apollinaire'in arkadaşı olan şair Ricciotto Canudo, sinemanın geleceğini ve olanaklarını ilk merak eden kişi olmuş, sinemaya 'yedinci sanat' adını vermiştir" (Mitry, 1997: 1). Sinema oluşturduğu bu sorunlarıyla ve Ricciotto Canudo'nun onu yedinci sanat adlandırmasıyla bereber merak edilen soruları da beraberinde getirdi. Artık sinemayla ilgili gün geçtikçe sorular artmaya başlamış en önemli ve merak edilen ise "Sinema nedir?", "Sinema sanat mı?" soruları olmuştur. Bugün de hala üzerine tartışmalar ve fikir ayrılıkları süren sinemanın en büyük sorunu sanat olup olmamasıyla ilgiliydi.

"Sinema bir sanattır ama tamamen yeni ve ayrı bir sanat değildir. Devinen görüntünün sanatı, resim ve heykeldeki gibi durgun görüntü sanatından ayrıdır... Devinen görüntü sanatı diğer sanatlar kadar eskiye dayanır, insanlığın kendisi kadar eskidir; sinema da onun en son emaresinden başka bir şey değildir" (Arnheim, 2002: 178). Arnheim sinemanın keskin bir şekilde sanat olduğuna inanırken Mitry kuşkuyla yanaşır, ama ifade ettiği düşüncelerinde de sinemayı yüceltir: "Sinema bir sanatsa, sanata getirilen her türlü kısıtlama karşısında yaratılmış bir sanattır. Sanat kesinlikle aşkınlığa giden bir yoldur, ancak onu yeniden üretmekten çok oraya yol göstermeye borçludur. Bunu ancak sinema yapabilir, çünkü onun ana unsuru hayatın kendisidir" (Mitry, 1997: 379).

"Sinema diğer bütün sanatlardan daha fazla, bizim etrafımızda akan ve bizim ötemizde olan dünyanın anlamını yakalayabilmek ve buna bir anlam atfetmek için doğal olarak daha yetilidir. Sinema doğanın sanatıdır, ilk nedeni bir foto-kimyasal süreç yoluyla otomatik olarak bize ulaşır ve ikinci neden ise daha önceleri görmediğimiz ya da görmeye istekli olmadığımız dünyanın değişik görünümünü, yönlerini bize ulaştırır" (Andrew, 2010: 271).

Arnheim (2002: 14) filmin sanatsal sonuçlar üretmek için kullanılabileceğini ama bu amaçla da kullanılması zorunluluğu olmayan bir araç olduğu fikrini öne sürer ve filmin sanat olabileceğini kararlı bir şekilde reddeden birçok eğitimli insanlardan bahseder. Onların temel sebebinin ise filmin gerçekliğin mekanik bir yeniden üretimi olduğu, bu fikri savunanların bu sonuca ise resimle sinemayı karşılaştırarak vardıklarını söyler.

Ötkem Başol da (2019: 75) sinemanın üzerinde en çok tartışılan ve polemige en açık sanat dalı olmasının sebebini, onun her şeyden önce teknik bir buluş olarak kabul edilmesinde görüyor. “Ne Edison’un ne de Lumiere kardeşlerin kendi icatlarını bir sanat dalı veya bir öykü anlatım dili olarak görmedikleri çok açıktır. Onlar birer teknisyendir. O halde senaryolu filmlerin kendi başına bir tarihi olması gerekir. Sinemanın bir öykü anlatma sanatı olması fikri Lumiere kardeşlerinin ilk filmlerini de içine alan bir süreç dahilinde gerçek anlamına ulaşır” (Başol, 2019:75).

Alim Şerif Onaran (2012:5) sinemayı tanımlarken onun sanat olduğunu ve tüm sanatların mirasçısı olduğunu ifade eder. Sinema sanatının en tartışmalı kısmı da aslında onun diğer sanatlarla olan etkileşimi ile ilgilidir. Sinema sanatı, artık yeni bir sanata, yeni bir heyecana ihtiyaç duyulduğu zaman, uzun bir aradan sonra ortaya çıkmıştır. Rekin Teksoy da (2009: 27) sinemanın geliştiği çağın koşullarının bir ürünü olduğunu söyler.

“Sinemadan önce de, belli hayati ihtiyaçların dayattığı teknolojik buluşlar sonucu olarak ortaya çıkmamış tek bir sanat dalı yoktu. Sinema, insanoğlunun gerçekliği daha derinlemesine kavrayabilme ihtiyacının sonucu olan teknoloji çağının bir aracı olarak doğdu. Ne de olsa her sanat dalı ruh ve duygu dünyamızın ancak bir boyutunu kavrayabilir” (Tarkovski, 2017: 78-79).

“Film, doğum gününü bildiğimiz tek sanattır – diğerlerinin başlangıçları antik çağın sisinde kaybolur” (Balazs, 1931: 21). Yedinci sanat olan sinemanın keşfi her ne kadar XIX. yüzyılda olsa da günümüze yakın ve hatırlanılan bir tarihtir. “Sinema gençtir, fakat edebiyat, tiyatro ve müzik sanat dalları tarih kadar eskidirler. Bir çocuğun büyüklerini taklit ederek eğitime başlaması gibi sinemanın da evrimi kutsal sayılan diğer sanatların evriminin belirleyicilerinin bir finali görünümü içindedir” (Bazin, 2011: 65).

Sinema gerçekten de sanatın yedinci dalı olarak içinde diğer bütün sanatlardan bir parça taşımaktadır. Ama sinemanın kendine has özellikleri ve ifade dili vardır. “Hem mekanda hem de zamanda ifade edilmesiyle sinema kendisinden önce gelen sanatlarla bağlantılıdır. Ancak bu, onlarsız hiçbir değeri olmadığı anlamına gelmez. Yalnızca

kendisine ait olan kaynaklara ve bu kaynaklar aracılığıyla bağımsızlığını garanti eden belirli bir niteliğe sahiptir” (Mitry, 1997: 4).

Monaco’ya göre (2002: 42), sinema, bir tür kopya süreci içerisinde gelişti ve roman, resim, dram ve mizizin karmaşık sistemlerini ve belirli öğelerini çok iyi işleyerek tarafsız kalıbıyla bu sanatların yeni doğrularını açıklığa kavuşturdu, bu sanatların, hatta mimarinin bile yeni sanatsal dile dayanarak kendilerini yeniden tanımlamasına yardımcı oldu. Monaco’nun bu düşünceleri aslında Andre Bazin’in fikirleriyle uyuyor. Sinema diğer geleneksel sanatlardan sadece almamıştır, aynı zamanda onların yenilenmesine ve çağa ayak uydurmasa olumlu etki etmiştir. Tarkovski’nin ise bu konuda tavrı açık ve keskindir. Tarkovski, sinemanın sentetik bir sanat olma fikrini reddeder, diğer sanatların sinemayı hırpaladığını, öldürdüğünü ve bu nedenle de sinemanın gerçek ruhunu bulmanın imkansız olduğunu söyler. Tarkovski’ye göre (2017: 57) edebiyatta yakalanan bir fikirle, plastik bir öğe olarak resmin bir araya getirilmesinden sinemasal bir imge değil, ne idüğü belirsiz eklektik bir yapı ortaya çıkar.

Birçok sinema eleştirmeni ve kuramcılar sinemanın sanatın yedinci dalı olduğu ile ilgili ortak fikirdeler. Sinemanın sanat olmasının yanı sıra birçok farklı özellikleri de kendinde barındırdığı bilinmektedir. Bu özellikleriyle ilgili sinema farklı şekillerde de tanımlanabiliyor. Aynı zamanda sinemanın kendine has, onu diğer sanatlardan ayıran özellikleri de vardır. “Temelde kurgu, sinemayı diğer sanat dallarından ayıran, sinemanın kendine özgü etki aracıdır” (Nişancı, 2018:17).

“Bir filmi meydana getiren parçalardan hiçbirinin kendi başına bir anlamı yoktur: *Sanat eseri olan, filmin bütünüdür*, parçaları değil” (Tarkovski, 2017: 117). Filmin de bir bütün oluşturmasını sağlayan kurgudur. “Birçok sinema kuramcısı, uygulayıcısı, düşünürü ve sinema üzerine çalışan akademisyen kurgunun, sinemanın bir sanat olarak kabul görmesinde en önemli etken olduğu görüşünde birleşir” (Nişancı, 2018: 21).

“Klasik sanatların amacı hareketin yokluğu aracılığıyla hareketi, yaşamın yokluğu aracılığıyla yaşamı belirtmek iken sinemanın sorumluluğu yaşamın kendisi aracılığıyla ifade etmektir” (Mitry, 1997: 379).

Sinemayı diğer sanatlardan ayıran özelliklerinden biri de bu sanatın bireysel değil, kolektif bir sanat olmasıdır. Yazar romanını tekbaşına yazar, ressam tek başına resmini çizer veya besteci tek başına müzik besteler. Ama sinema sadece senaristin ya da tek başına yönetmenin işi değildir. Bir film sanat niteliği kazanmak için farklı aşamalardan geçer. Balazs'ın (1931: 19) da söylediği gibi film, endüstrinin bir ürünü olarak pahalıya mal olur ve karmaşık bir kolektif yaratıcı süreçtir. Bu sürecin her aşamasında film, aynı dikkati ve anlayışı talep eder. Sinema kolektif çalışma ortamı talep eden bir sanat olmakla tiyatroya yaklaşır ama tiyatrodan farklı olarak bu durum sinemayı hem de ekonomik açıdan pahalı bir sanat yapar.

“Bütün sanatlar doğaları gereği ekonomik ürünlerdir ve bu nedenle ekonomik terimlerle değerlendirilmelidir. Yeniden, sinema ve diğer sanatlar, bu fenomenin başlıca örnekleridir. Mimarlık gibi sinema ve kayıt sanatları da hem sermaye-yoğun hem de emek yoğun sanatlardır; yani bunlardan büyük paralar harcanmasını gerektirir ve çok sayıda çalışana gereksinim duyarlar” (Monaco, 2002: 36). “Filmlerin üretimi öyle kaynaklar gerektirir ki, yalnızca sanat dikkate alınsaydı, hiçbir servet yeterli olmazdı. Üretimin devamını ve sonuç olarak teknik ya da sanatsal olası herhangi bir ilerlemeyi sağlayabilecek olan yalnızca ticari yoldur. Unutulmamalıdır ki sinema, ancak endüstriyel büyümesiyle ve onunla orantılı olarak bir sanat haline geldi. Bunu gözden kaçırmak, en bariz gerçeği görmezden gelmek demektir” (Mitry, 1997: 4).

Mitry (1997: 14), aynı zamanda sinemanın yeniden üretim ve iletişim aracı olduğunu da söyler: “Edebiyat için konuşma ne ise sinema için de görüntü odur. Sinema aynı zamanda belirli bir diyalektiğin aracı, bu aracı kullanma sanatı ve sonucu iletme aracı olarak da anlaşılır”. “Sinema, kayıtlar ve bantlar birer medyadır, yani iletişim araçları ya da kanallarındırlar. Sanat ağırlıklı olarak bu yönde kullanılabilir ama net bir biçimde tek kullanım alanı bu değildir. Film aynı zamanda yeni bilgi alanlarını açan önemli bir bilimsel araçtır. Aynı zamanda yazının yedi bin yıldan fazla süre önceki keşfinden bu yana ilk önemli genel iletişim aracıdır” (Monaco, 2002: 65).

Tarkovski (2017: 80) sinema sanatının seyirci kitlesinin çoğunluğuna da dikkat çeker ve geleneksel sanatların sinema kadar kitlesel izleyiciye sahip olmadığını söylerken geleneksel sanatlar için o eski ve saygıdeğer sanatlar ifadesini kullanır ve ekler: “Sinema adına bahtsızlık, öteki sanat dalları adına bir saadet”. Bunu fikri Nilgün Abisel’in (2003: 9) cümleleri çok aydın bir şekilde açıklıyor: “Sinemanın kısa sürede kitlelerle, sıradan insanla kurduğu bağ, onu, öteki sanatların ‘toplumsal statüsünden çok uzağa düşürüyordu”.

Diğer taraftan da Andre Bazin sinemayı çağımızın halk sanatı olarak adlandırır: “Sinemanın çağımızın halk sanatlarının en üstünü olduğu gerçektir; Ortaçağdan beri bu açıdan, sinemayla karşılaştırılabilecek bir başka sanat bulunamaz” (Bazin, 1966: 17). Arnheim (2002: 135-136) ise sinemanın ekonomik nedenlerle sıradan halka diğer sanatlardan daha yakın olduğunu söyler.

Sinemanın panayır barakasında doğması, eğlence aracı ve bir endüstri olması onun sanat olarak oluşmasını engelliyordu. Çünkü sanat eğlendiren değildir ve sanatı anlamak o zaman için her kesin yapabileceği bir iş değildi. Yine Tarkovski (2017: 33) sanatın, insanların birbirleriyle ilişki kurmalarını sağlayan bir üst dil olduğunu söylüyordu. Bu nedenle de onun diğer saygıdeğer sanatlardan farklı olarak fazlasıyla izleyici kitlesine ulaşması onun doğru anlaşılamayacağına yorumlanıyordu. Çoğu zaman da öyleydi. “Seyirci sinema bileti alarak sanki kendi deneyimlerindeki boşlukları doldurmaya çalışır, adeta ‘yitirilmiş bir zaman’ın ardına düşer; iletişimsizlik, tekdüzelik ve tedirginliklerle dolu bugünkü hayatının onda yarattığı manevi boşluğu doldurma arzusuyla yanar tutuşur” (Tarkovski, 2017: 80).

“Seyircisi her kim olursa olsun, ‘hareketli resim’ aygıtlarının para karşılığı gösteri düzenleyenlerin eline geçişiyle birlikte sinema, önce bir endüstri dalı sonra da bir sanat dalı oldu” (Abisel, 2003: 42). “Film sanatı, ancak yönetmenlerin bilinçli veya bilinçsiz olarak sinematografik tekniğin olanaklarını geliştirmeye ve sanatsal üretimler yaratmak için onlardan yararlanmaya başladıkları zaman adım adım gelişti” (Arnheim, 2002: 41).

Bir endüstri olarak karşımıza çıkan sinema yönetmenlerin oluşturdukları teknikler ve hilelerle zamanla sanatsal yönünü sergilemeye başladı. “Film sanatının doğuşu, yalnızca yeni sanat eserlerinin yaratılmasına değil, aynı zamanda bu yeni sanatı algılamak ve anlamak için yeni yeteneklerin ortaya çıkmasına da yol açtı” (Balazs, 1931: 33).

Halbuki sinema sanatı, ilk zamanlarda insanlara sunulduğundan daha fazlasıydı. “Geleneksel sanatlar kendilerine özgü araçlarla yaşamı dönüştürmek için varolurken, sinema yalnızca hayatı olduğu gibi gösterdiği zaman en derin ve özlü biçimde var olabilir. Diğer sanatlar yaratım sürecinde kendi konularını tüketirler; bunun tam tersine sinema kendi maddesini sergilemeye eğilimlidir” (Andrew, 2010: 193).

“Sinema nedir?” sorusunu ataştırırken görüyoruz ki, Andre Bazin, Tarkovski gibi yönetmenler, kuramcılar sinemanın ne olduğunu ve gelişimini açıklamadan önce “sinema nedir?” sorusunu sorar ve buna yanıt ararlar. Sinemanın ne olduğu konusunu toparlayacak olursak, sinema en başta sanattır, kendine özgü belli bir dil kullandığı için iletişim aracıdır, sinema politik ve siyasaldır ve en önemlisi sinema ilk ortaya çıktığı günden itibaren endüstridir.

Aynı soruyu Nilgün Abisel de sorar ve yanıtları aslında sinemanın sahip olduğu bütün özellikleri çok iyi şekilde açıklar:

“Şurası kesin ki, yanıtlarımız, yola çıkarken ele alacağımız ölçütlere bağlı olarak farklılaşacaktır. Örneğin, film aygıtlarının doğası esas alındığında, sinemanın hareketli görüntüyü kaydedip yeniden üreten bir araç olduğu söylenilebilir. İşlevleri açısından bakıldığında bir eğlence, eğitim, propoganda ya da kitle iletişim aracıdır denebilir. Filmlerin üretimiyle seyirciye sunuluşu arasındaki bütün işlemler, süreç ve örgütlenmeler çıkış noktamız olduğunda ise sinema bir endüstridir; devasa karları hedefleyen devasa uluslararası şirketleriyle dünya pazarını parsellemiş eğlence ve iletişim endüstrisinin bir alt sektörüdür. Sinema salonlarında film

izlemenin kendine özgü koşulları ve etkileri açısından bir ritüel olan sinema, film denilen bütün temel alındığında bir anlatı ya da anlam myaratma biçimi, özgün estetik değerleri açısından bir sanat dalı olarak görülebilir” (Abisel, 2003: 11).

“Sinema sadece bir sanat değil, bir kültür değil, aynı zamanda bir bilgi aracı, yani sadece gerçekleri yaymak için bir teknik değil, aynı zamanda yeni düşüncelere ufuk açabilecek araç olduğuna inanıyoruz” (Mitry, 1997: 366).

Badiou’ya (2013: 93-94) göre ise sinema, ebedi bir geçmiş sanattır, geçmiş ise sinemada uğrayış üzerine kuruludur. O, sinema çok özel bir anlamda yedinci sanat olduğunu, diğer altı sanatı ima ettiğini ve diğer sanatların artı-bir’i olduğunu söyler. Sinema üzerinde, onlardan hareketle, onları kendi kendilerinden eksiltten bir hareketle iş görür.

1.3. Edebiyat ve Sinema Arasındaki Etkileşim

Sinema ortaya çıktığı ilk zamanlardan itibaren onun diğer geleneksel sanatlara olan yakınlığı, onların sentezi olduğu konusu her zaman aktüel olmuştur. Çoğu zaman tartışmaya sebep olan bu konu farklı kuramcılar ve eleştirmenler tarafından farklı şekillerde yorumlanmış bazıları geleneksel sanatların sinemaya büyük etkisi olduğunu söylerken bazıları da Tarkovski gibi bu konuyla ilgili kesin tavırlar sergilemiş, Mitry’nin de söylediği gibi sinemanın diğer sanatlar olmadan da var olabileceği fikrini savunmuşlardır.

“Sinemada görüntülerin ardı ardına sıralanması, sinemayı farklı bir sanat kisvesi altına sokmaz. Sinemanın ortaya çıkışından günümüze gelene kadar geçirdiği evrimler, onu diğer sanat dallarıyla etkileşimi ve bu etkileşimlerden yeni bir oluşum yaratması, günümüzde sinemanın bir sanat dalı olmasının temel sebepleridir. Çünkü sinema, sadece teknolojik bir buluşun adı değil: içinde kendine özgü dili ve anlatımı barındıran hikaye anlatan, üzerine kuramlar geliştirilen bir sanat dalı olmuştur artık” (Toprak, 2011: 15).

Sinema da duyguları ve düşünceleri ifade eden bir sanat dalı olarak hayatı, gerçekliği kendi dili ve araçlarıyla anlatıyor. Bu anlamda aslında geleneksel sanat dallarının yaptığını kendi yöntemleriyle yaparak sanatı devam ettiriyor. Bazin de (1966: 19) sinemanın diğer sanat dallarının devamcısı olduğunu söylemekle birlikte sinemanın onlardan daha üstün olduğunu ifade ediyor. Bazin’e göre sanatçının söyleyebilecek bir şeyi olduğu ve bunu araçla söylediği ölçüde her sanatın kendine göre bir dili olduğu için sinema da öbür sanatların devamıdır. Ancak sinemanın anlatım olanakları diğer sanatlarından geniş olması onu ayrıca ele almak ve konuşma diliyle boy ölçüşebilen tek anlatım tekniği saymak daha yerinde olur. “Zaman içinde yer alan ve durmadan değişen olguları öyle büyük bir güç, şaşmazlık ve acımasızlıkla aktarır ki sinema, bu açıdan başka hiçbir sanat dalı sinemanın yanına bile yaklaşamaz” (Tarkovski, 2017:62).

XX. yüzyılın başlarında dünya genelindeki değişimlerden en başta sanat etkileniyordu. Bu dönemde hem yeni bir sanata hem de mevcut geleneksel sanatların değişmesine ihtiyaç vardı. Sinema da daha önce de söylediğimiz gibi böyle bir değişimin içinde zamanın ihtiyacı olarak doğdu. Bu yıllarda kalıplarını kırmaya çalışan, yeni yola giren ve yeni teknikler kullanan sanatlardan biri de edebiyattı. “Sinemayı doğuran ve geliştiren nedenler romanı da dönüştürdüğü içindir ki, Faulkner anlatı parçalarını kronoloji dışı bir kurguyla birleştirmekte, Joyce’un kullandığı bilinç akımı yöntemi kurgusal açıdan sinema tekniği ile aynı noktada buluşabilmektedir” (Çetin, 2011: 156).

Seçil Toprak, da bu dönem edebiyattaki değişimlerden bahsederken romanda zaman anlayışının değiştiğini ve bununla da kronolojik zaman sisteminin kırıldığını belirterek edebiyatın yeni durumunu ve sinemayla yaklaştığını şöyle açıklar:

“Geleneksel roman anlayışına, gözlemci bir kimlik ekleyen, yeni bir betimleyici roman dilinin ve yapısının örneklerini vermeye başlayan yazarlar, Balzac’ın romanı ‘ayna’ olarak niteleyen anlayışından farklı olarak roman estetiğinin sinema olanaklarına yaklaştırmaya yönelirler. Ancak burada iki sanat dalı açısından, birinin diğerini etkilemesinden çok, bir koşutluk durumu söz

konusudur. Yani, sinema sanatını yaratan toplumsal şartlar, roman sanatının da yeniden şekillenmesinde etkili olmuştur. İki sanat dalı da birbirine paralel olarak, zamanın ve değişen, sinema, böyle bir zaman içinde doğarken; roman da değişen yapısıyla yeni zamana ayak uyduran bir görüntü çizer” (Toprak, 2011: 17-18).

Sinemanın geleneksel sanatlardan doğan sentez bir sanat olduğu ve ayrıca sanat olup olmadığı fikri tartışılırken çoğu zaman atlanan bir konu vardı. Bu, sinemanın geleneksel sanatlardan beslenirken aynı zamanda onları da kendi yenilikleriyle beslemesi konusuydu. Sonuçta sinema yeni dünyaya doğmuştu. Böyle bir zamanda tarihi antik dönemlere dayanan sanatlardan geleneksel sanatı öğrenirken yaşanmakta olan dönemin yeniliklerini de onlara sunmaktaydı. Ama uzun zaman sinemanın kapasitesi anlaşılmamış ve geleneksel sanat normlarının dar kalıplarıyla sınırlandırılmıştır. “Temel hata, sinemayı, sanki hayat sonsuza dek sabitlemek amacıyla taşla dönüştürülmüş gibi, geleneksel sanat normlarına girmeye zorlamaktır. Sanat, sanatın onlarla yaratılmasına izin vermek yerine, sanat olduğunu kanıtlamak için filmlere empoze edildi. Sinema, çoğu zaman, yüce sayılan cansız, katı bir gerçeklik yaratmaya zorlanırken, gerekli olan tek şey, içkinliklerinde yakalanan ve gelişim sürecinde izlenen canlı nitelikleri yüceltmek için sinemayı kullanmaktır” (Mitry, 1997: 379).

Tabi ki geleneksel sanatların sinemaya etkisi ve sinemanın gelişimindeki rolü yadsınamaz. Sinema, ilk günlerden tiyatroyla kıyaslansa da temel olarak ilk çekilen filmler kaynağını edebi eserlerden almış ve uzun bir süre de edebiyat sinemaya malzeme vermeğe devam etmiştir. “Sinemanın, tiyatronun ele almayı umabileceğinden ölçülemeyecek kadar zengin malzeme sunma kapasitesini doğrudan göz önünde bulundurursak, sinemanın kendi doğası gereği, olağanüstü izlenim gücüyle edebiyata nasıl yaklaşabileceğini ve hatta onu aşabileceğini algılarız” (Pudovkin, 1954: 44). Ama bir süre sonra yönetmenler sinema hilelerini keşfettikçe ve yeni yöntemler denendikçe sinemanın sahip olduğu özellikler ortaya çıkmıştır. Peach (1988: 25), filmlerin kurgusallaştırılması, film üretiminin ekonomikleştirilmesi ve sinemada filmin

kurumsallaştırılmasının filmlerdeki değişikliklere önemli ölçüde katkıda bulunan üç önemli anın olduğunu söylüyor. Gerçekten de kurgunun ortaya çıkması sinemada dönüm noktası oldu. Kurguyla sahnelerin birbirine bağlanması, öykülü filmlerin çekilmesi, senaryo kavramının ortaya çıkması sinemayı artık sadece görüntü sanatı olmaktan çıkarıp görüntü ile anlatan sanat haline de getirdi. Sinemanın anlatan filmler ortaya çıkarması ve gözlemci özelliği onu edebiyatla yakınlaştıran birkaç sebepten biri olmuştur.

Ersel Kayaoğlu da (2016: 27-28) edebiyat ile film arasındaki sembiyotik ilişkiyi anlatırken filmin başlangıçta anlatım biçimlerinin oluşmadığını bu nedenle de edebiyatı ve tiyatroyu örnek aldığını, romanlardan ve oyunlardan sahnelerin filmlerde yer aldığını belirtiyor. O bu düşüncelerini Rus yönetmen ve film kuramcısı Sergei Eisenstein'in da saptadığı, film sanatı, edebiyatın deneyimlerini ilk başlarda kendi dilini, kendi konuşmasını, kendi söz sanatını ve kendi imgeselliğini oluşturmak için kullandığı düşünceleriyle esaslandırıyor.

Sinema ve edebiyat ilişkisi başlarda edebiyattan sinemaya uyarlamalarla başlamıştır. Uyarlamaların sebebi ilk dönemlerde sinema için yeterli malzemenin olmaması idi. Ama sinema edebiyat ilişkisi sadece uyarlamalarla sınırlı kalmamıştır. Sinema kendini geliştirdikçe iki sanat arasındaki benzerlikler ortaya çıkmış, bu ilişki çift taraflı etkileşimli bir hale gelmiştir. “20. yüzyılın ilk yarısında filmin yeni bir medya olarak büyük bir hızla yaygınlık kazanmaya başlaması, yüzyıllarca kitap medyası üzerinden yayılan edebiyatı da çok yönlü etkiledi. Edebiyat ile film arasında özleri ve işlevleri gereği hemen karşılıklı ilişkiler oluştu” (Kayaoğlu, 2016: 24). Bu nedenle de araştırmamızın bu kısmında sadece sinemanın edebiyattan aldıkları veya edebiyat sayesinde elde ettiklerinden değil, aynı zamanda sinemanın, tarihi neredeyse insanlık tarihiyle beraber olan edebiyata getirdiği yenilikleri ve bu iki mecraanın etkileşimini inceleyeceğiz.

Sinemayla edebiyat arasında ilişkinin en başlıca sebebi bu iki sanatın birbirleriyle ortak özelliklerinin olmasıyla ilgilidir. Aksi taktirde sinemayla edebiyat arasında herhangi bir etkileşim söz konusu olamaz ve uyarlamalar da yapılamazdı. Tarkovski, sinemanın

potansiyelini yüksek değerlendiren biri olarak onun diğer sanatlarla kıyaslanmasını ve geleneksel sanatların bir parçası olarak ortaya çıkması yönündeki düşüncelerinde keskin tavırlar sergilese de sinemanın edebiyatla olan bazı ortak özelliklerinden bahsetmektedir. Tarkovski'ye göre (2017: 54) sinemayla edebiyatı birleştiren özellik büyük ihtimalle, gerçekliğin sunduğu malzemeyi işleme ve mantıksal bir zincirin halkaları gibi bu malzemeyi zaman içinde yeniden düzenleme konusunda sanatçıların sahip oldukları sınırsız özgürlüktür.

Sinemayla edebiyatın en belirgin ortak özellikleri hikaye anlatmaları ve bu hikaye içindeki olayları mantıksal şekilde birbirine bağlamaktır. Amaçları aynı olsa da her iki sanat dalı da gerçekliği kendi dili ve araçlarıyla anlatırlar. Siegfried Kracauer, sinemayla edebiyatın benzerliklerinden bahsederken her ikisinin de hayatı tüm doluluğu ile sunmaya meylettiğini ve sonsuzluğun peşinde olduklarını söyler. Şöyle ki Kracauer'in düşüncesine göre, *Madam Bovary*, *Savaş ve Barış* ve *Kayıp Zamanın İzinde* gibi büyük romanlar da film gibi gerçekliğin geniş alanlarını kapsarlar ve hayatı olay örgülerini aşan bir ölçekte gözler önüne sermeyi amaçlarlar. Ayrıca her iki mecra sonsuzluğa ilgi duyar. Kracauer, Forster'in tezinden yola çıkarak hikayenin anlam bütünlüğünü bozmamak için hikayeyi anlatırken "hiç bağlanmadık uç bırakmamalıdır" fikrini desteklese de aynı zamanda bu yöntemin hikayeyi teatral yapacağını söyler. Bunun için romancının hikayeden koparak onu, gerçekliği bastırmamak ve gerçeklikten uzaklaşmamak şartıyla açık uçlu şekilde inşa edebileceği düşüncesini ifade eder. Yine Foster'den örnek vererek romanın da oyun gibi kapanışı olması gerekmediğini, planlanmak zorunluluğu olmadığı fikrini savunur. (Kracauer, 2015: 433-434-435). Aslında burada anlatılmak istenen konu filmin de edebi eserin de biterken okuyucunun zihninde olayların, sahnelerin hala anlam akışının devam etmesi gerekliliğidir.

"Sonsuzluk, edebiyatta, romanda, kelimelerin ardında gizli olan bir yönün ördüğü derinlikken, filmde, genelde zaman ve mekanın sonsuzlukla ilişkisi üzerinden 'hissedilir'. Romanda okuyucu sonsuzlukla ilişkisini, okuduğu kelimelerin, kelimelerden kurulu hikayenin ve o hikayelerin birlikte kurduğu çatının, kendi zihin dünyasında yürüttüğü

‘hayal’ potansiyeliyle kurar. Filmde bu durum biraz daha farklı işler. İzleyici, artık kelimelerden ve onların katmanlı hikayeleştirme biçimlerinden değil, daha dolaysız bir ‘yüzeyden’ sonsuzluğa yürümek zorundadır” (Gülşen, 2016: 135). Roman kaçınılmaz olarak her zaman soyuttan somuta doğru hareket eder, çünkü okuyucunun zihninde bir uzlaşım sal göstergeler kompleksi aracılığıyla bir “temsil” yaratır. Edebiyatın “mesajı” asla dolaysız değildir. Sinema ise somuttan soyuta doğru hareket eder. Amacını, yani dünyanın ve nesnelerin somut temsilini doğrudan sunar (Mitry, 1999: 58).

Sonsuzluğa duyulan ilgi edebiyatla sinemayı yaklaştırır ama burada iki farklı sanat dalı söz konusu olduğu için her ikisi de kendi sahip olduğu özellikleriyle sonsuzluğa özlem ve ilgi duyar, her biri kendi ifade araçlarıyla sonsuzluğa yönelirler. Bu zaman edebiyatın hayalci dünyası ortaya çıkar. Tarkovski’nin (2017:183) de söylediği gibi edebiyat, iç ve dış dünyayı sözcükler aracılığıyla tasvir ederken sinema, uzamda kendiliklerinden yer alan ve bizim de sürekli gözlemlediğimiz, doğanın bize doğrudan verdiği malzemeyi kullanır. Yazar önce o dünyayı zihninde canlandırır ve sonra yazar, film şeridiyse kameranın görüş açısına giren dünyadan görüntüleri mekanik bir şekilde tespit eder ve filme dönüştürür.

“Sinema ve özellikle romanın yakınlaştığı noktalara dair önemli bir ayrım da insanın zamandan uzaklaşabilmesidir her iki sanat dalında. Roman okurken olayların geçtiği mekanların, kişilerin betimlenmesi, duygusal veya düşünsel çağırışlar okuru romanın bütününden ve hatta o anın zamanından koparır ve alır. Sinemadaki bazı sahnelerde de aynı gücü bulabilirsiniz” (Toprak, 2011: 23-24).

Monaco da (2002: 47-48) sinemanın anlatı potansiyeline göre en güçlü bağının resim ve tiyatroyla değil, romanla olduğunu söylüyor. Şöyle ki hem filmler hem de romanlar anlatının perspektifinden ayrıntılı öyküler anlatırlar. Bir romanda basılı olarak anlatılanlar sinemada da anlatılabilir veya görüntülene bilir, ama bu zaman görüntülü anlatımla dilsel anlatım arasındaki farkın yanı sıra iki sanat arasındaki ayrımlar hemen ortaya çıkar. İlk ayrım ise film, gerçek zamanda işlendiği için çok sınırlandırıldığı halde romanların canları istediğinde bitmesi durumudur.

“Hem filmin hem de romanın hayatın akışını göstermesi, bu akışın aynı veçhelerine odaklandıkları anlamına gelmez” (Kracauer, 2015: 439). Kracauer, sinema ve edebiyatın farklı yönlerini araştırırken Tarkovski ile aynı düşünceleri bölüşür. Şöyle ki Kracauer, sinemada her şeyin fiziksel bir kendiliğinin inançlarına ve değerlerine karşı şeffaf dayandığını ve kameranın yakaladığı hayatın ağırlıklı olarak maddi bir süreklilik olduğunu söyler. Filmden farklı olarak romanın dünyası öncelikle zihinsel bir sürekliliktir. Roman da fiziksel yüzler, nesneler ve manzaralar gibi fiziksel varoluşlarla sık sık meşgul olsa da bu fiziksel varoluş romanın tasavvufundaki dünyanın sadece bir parçasıdır. Romanın sahip olduğu zihinsel süreklilik, çoğu zaman kayda değer fiziksel karşılıkları olmadığı için sinemanın kavrayışından kaçan bileşenleri içerir. (Kracauer, 2015: 439-440). Yazarın edebi eserde sözlerle ifade ettiği yansımalar sinemanın her zaman kendi sınırları ve kuralları içine sığdıramayacağı ve bunları seyirciye aktaramayacağı durumlar vardır. Bu anlamda edebiyat sinemadan daha duygusaldır ve anlatım gücü sinemadan daha yüksektir.

Film bir kez çekilir ve seyircilere yönetmenin duygu ve düşüncelerinden ortaya çıkan gerçekliği yansıtır. Tarkovski’nin sözleriyle ifade edecek olursak sinema yönetmenin mutlak gerçekliğin kendi dünyasının yaratıcısı saydığı bir sanattır. Yani seyirci sadece yönetmenin onlara aktardığı kadarını görür ve hisseder. “Tek tek ele alındığında her kadraj, sahne ya da epizod, bir hareketi, kişiyi ya da manzarayı ya da nesneyi tasvir etmez, kelimenin gerçek anlamıyla tespit eder, sabitler. Dolayısıyla sinemada kendine özgü estetik normlar geçerlidir, asla ikinci bir anlamı daha olmayan son derece açık, belirgin, somut durumlar söz konusudur, ki seyircinin kişisel deneyimi de sık sık buna isyan eder” (Tarkovski, 2017: 185).

Edebi eser de yazarın duygularının okuyucuya yansıma şeklidir. Ama edebiyat bu konuda sinemadan farklı yol izler. Bir eseri birden fazla kez okunduğunda her defa farklı duygular yaşatabilme özelliğine sahiptir. Aynı zamanda geniş hayal dünyasına sahip okuyucu bir edebi eserde yazarın ne anlatmak istediği ile değil onun bu eserden ne anladığı ile ilgilenir. Tarkovski’nin de (2017: 184-185) söylediği gibi bin kişinin okuduğu

bin kitap, bin ayrı kitap demektir. Dizginlenmemiş bir fantezisi olan okur, yazarın en veciz dille anlattığı bir bölümde, onun gördüğünden daha fazla ayrıntıya ve daha çok belirgin görüntüye ulaşabilir.

Tarkovski, Şiirsel Sinema kitabında da bu konuya değinmiş, bu defa konuya Dostoyevski'nin Savaş ve Barış romanı üzerinden örnek vererek bu romanı binlerce kişinin okumasıyla yazarla okuyucu deneyimleri arasındaki farklılıkların sonucu olarak binlerce Savaş ve Barış'ın ortaya çıktığını söyler ve bunun sebebini edebiyatın özel olanla ilgisi olduğu ve aynı anda birçok yerde mevcut olabileceği ile açıklar. Aynı zamanda sinemada seyircinin bu şekilde seçim özgürlüğü olmadığına da dikkat çeker. Çünkü sinema, her sahne, her bölüm, eylemleri, manzaraları, karakterlerin yüzlerini edebiyat gibi betimlemez, kaydeder. (Tarkovski, 2009: 41). Sinemanın kaydettiği eylemler ve karakterlerin yüzleri seyircinin gördüğü kadardır. Oysa bir roman veya bir hikaye karakteri, yüzleri tasvir ederken ne kadar detaylı bilgiler verse de bunu hayalinde canlandırmayı her okuyucunun kendi inisiyatifine bırakır.

Sinemanın sahip olduğu doğrudan aktarma ve her şeyi somut bir şekilde yansıtması onu edebiyattan ayıran en önemli özelliğidir. "Film, izleyicinin her bir ayrı ayrıntıyı fark etmesini ve bunları yalnızca 'kötü havayı' 'trendeki adamlara' not etmek için değil, edebi eserde ayrı bir sırayla tamamlamamız gerektiği gibi tek tek göstermesini sağlayan, esasen özel ve oldukça etkili yöntemlere sahiptir" (Pudovkin, 1954: 23).

Sinemanın edebiyattan etkilendiği ve edebiyatla olan ilişkisi inkar edilemez. Ama sinemanın edebiyattan yararlanması ve bu ilişki zaman zaman sadece tek taraflı olarak yansıtıldığı için sinema kuramcılarını ve eleştircilerini bir noktada üzüntüye sokmaktadır. Halbuki sinema ile edebiyat arasındaki ilişki sadece uyarlanmalara dayanmamaktadır. Andre Bazin'in de (1966: 117-118) söylediği gibi sinema eleştirmeciliği, sinemanın edebiyattan yararlanmasını çok kez üzüntüyle karşılasa da, bunun tersine olan etkinin varlığı apaçık olduğu kadar meşru da sayılır. Çağdaş romanın, özellikle Amerikan romanının sinemanın etkisinde kaldığını söylemek neredeyse beylik bir şey olmuştur.

Bu konuda Seçil Toprak (2011: 19) sinema edebiyat arasındaki ilişkiyi ve etkileşimi araştırırken aslında sinema ile edebiyat arasında esas alışverişin Fransız Yeni Romanı ile Yeni Dalga sineması arasında yaşandığını söylüyor. Bu ilişkiyi ise yeni dalga yönetmenlerinin aynı zamanda edebiyat alanıyla da ilgilenmeleri, sinemanın felsefi yönüne vurgu yapmaları ve sinema üzerine düşünceleri, hatta kamera ile roman yazmaktan bile söz etmeleri belli ediyor. Bu zaman popüler roman türü ortaya çıkar ve Monaco'nun da dediği gibi romancılar öykülerini sinemada yaygın olan küçük birimler içinde anlatmaya başlarlar. Edebiyatla sinemanın etkileşim halinde olması ve edebi eserlerin filme aktarılması bu dönemde hikaye ve romanların uyarlanabilir nitelikte yazılmasına sebep oluyordu.

Zeynep Çetin de bu konuya değinerek daha Yeni Roman ve Yeni Dalga akımlarına gelinceye kadar sinemanın yaygınlık kazandıktan ve hızlı bir anlatıma ulaştıktan sonra, kendi anlatımı ile romana yeni bir yön verdiğini, özellikle bunun Amerikan yazınında eyleme dayalı, kısa diyaloglu ve hızlı gelişen romanların ortaya çıkışında görüldüğünü vurguluyor. Yeni Roman ve Yeni Dalga akımlarının birbirine etkisi ise James Joyce, Marcel Proust ve Dos Passos gibi romancıların sinemadaki gibi birbiriyle ilgisiz gibi görünen çekimlerin yan yana getirilmesine benzer biçimde birbirini izleyen ve her biri kendi öyküsünü anlatan bir dizi hareketli imgenin başarıyla kullanılmasının oluşturulmasıyla ortaya çıkan yeni romanlar gösteriyor. (Çetin, 2001: 154-155). “Şüphesiz, perdenin koyduğu yeni algılama biçimleri, omuz çekimi gibi görme tarzı ya da kurgu gibi hikaye yapıları romancının teknik açılarını yenilemesine yardım etmiştir” (Bazin, 1966: 118).

Sinemayla edebiyat arasındaki ilişkide en önemli konulardan biri dil konusudur. Sinemanın dil konusu ile ilgili kendi içinde iki zıt kutup vardır. Tarkovski (2017: 60) sinemanın hayatın doğrudan gözlemlenmesinden doğduğunu, edebiyat ve şiirden farklı olarak bir dile sahip olmadığını unutulmamalı derken onun aksine sinemanın bir dili olduğunu unutmamalıdır fikrini savunan Bazin (2011: 21, 38), görüntünün plastik kompozisyonunun ve montajın, sinema dilinin temel özellikleri olduğunu söylüyor.

Dudley Andrew (2010: 156) ise sinemanın kesinlikle dille belirli ilişkiye sahip olduğunu, bazı anlamlarda hatta çok verimli bir dil olabileceğini savunurken aynı zamanda Christian Metz, Jean Mitry ve diğer kuramcılarının sinemanın sözsel dille ilişkisinin olmadığı en iyi halde kısmi bir ilişkisi olduğu düşüncelerini de aktarır. Mitry (1997: 372) ise sinemanın yalnızca sanat eseri düzeyinde bir dil olduğunu iddia eder ve bunu bazen en nesnel ve gerçekçi filmlerde bile fikirlerin algılanabilir bir nitelik kazandığında görsel anlatımın şiirsel değere sahip olduğu ile açıklar. Aynı zamanda Mitry (1997: 58) sinemanın nesnelerin dili olduğunu söyler.

Seçil Toprak (2011: 28-29) sinemanın görsel işaretlere dayandığı için edebiyatla büyük fark yaşadıklarını söylese de ikisinin de dilini imgeler yoluyla kullanmasının bu iki sanatı yakınlaştırdığı düşüncesini dile getiriyor ve filmin, edebiyatın insana sağladığı zihinsel ve duygusal yolculuğu kendi dilinin olanaklarını kullanarak görüntüyle yakaladığı imgeye yaptığı vurguyla sağlamaya çalıştığını söylüyor.

Edebiyatın hammaddesi ve malzemesi doğrudan dildir, duyguları, hikayeyi dil aracılığı ile ifade eder. Sinema ise bunu görüntü dili ile yapar. Sanatı farklı dille kullansalar da amaçlarının aynı olması ve kendi ifade dillerini imgelerle kullanmalarının dışında dil konusunda sinema ve edebiyatı birleştiren başka bir faktör de vardır. Sinema, Faruk Uğurlu'nun da (1992: 138) söylediği gibi bir yandan görsel dili kullanırken, öbür yandan yeri geldikçe yazı dilini ve sözsel dili de kullanabilen ve imkanları zengin bir iletişim aracıdır. Bu nedenle sinemayı sadece görüntü dili ile sınırlamak onun sahip olduğu potansiyele ve melez yapısına haksızlık olur.

Sinemayla edebiyat birbirilerini sadece sanat açısından değil aynı zamanda endüstri olarak da beslemektedir. Şöyle ki *bestseller* romanları filme uyarlamak her zaman garanti bir adımdır. Çünkü bu çok satan romanları bir de görüntülü olarak okumak izleyicilerin dikkatini çekmektedir. Edebiyat sinemaya nasıl ekonomik destekte bulunuyorsa aynı zamanda günümüzde sinema da edebiyata katkı sağlıyor. Gişe rekoru kıran filmlerin romana uyarlanması artık romanın filme uyarlanması kadar mümkün olan bir iştir. Endüstriyel açıdan birbiri ile karşılıklı etkileşim halinde olmaları, bu iki mecranı

daha da yakınlaştırıyor. “Yazarların filmlerden etkilenme ve yazarken sinemasal dünya kurma heveslerinin yanı sıra, sinema ürünlerinin romanlaştırmaya gidilmesiyle, çoğu film öyküsünden yaratılan romanlar, filmle eşzamanlı olarak piyasaya sürülebiliyor. Bu da sinemayla edebiyatın birbirini pazar yönünden de etkilediğine dair saptama olarak görülebilir” (Toprak, 2011: 27).

1.3.1. Senaryo

Senaryo, hem edebiyata hem de sinemaya ait özellikleri ile hiç kuşkusuz ki sinema ile edebiyat arasındaki ilişkide ve genel olarak sinemada en çok konuşulan kavramlardan biridir. Günümüzde senaryo, sinema alanında kullanılan bir kavram olsa da tarihi sinemadan daha önceki zamanlara dayanmaktadır. Fransız film tarihçisi, yazar, yönetmen ve senarist olan Jean Paul Torok, senaryo kavramının tarihini araştırmış ve bu kelimenin etimolojik olarak Latince *scaenarium* teriminden türeyen ve mimaride “sahne alanı” anlamıyla bir “tiyatro sahnesi” olarak tanımlanan İtalyan senaryosundan geldiğini söylemiştir. Bu kelime, 16. yüzyılın sonunda ilk kez ortaya çıktığı İtalya’da, tam olarak “dekor” anlamına geliyordu. Bu anlam, sahne mekanının dekora göre düzenlendiği ve mimari olarak onunla birleştiği bir dönemde, İtalyan sahnesinin sahne tasarım tekniğinin “icadı”, Rönesans’ın sahne tasarımı, ardından Borok tiyatro ile bağlantılı olmuştur. Fransa’ya ise bu kelime 18. yüzyılda ulaşmış, burada İtalyan kökenine uygun olarak ilk kez “mizansen” anlamında kullanılmıştır. Aynı zamanda o burada Nicola Sabbatini’nin *Pratica di fabricare scene e macchine ne’tratri* (1638) adlı incelemesinde zemin, gökyüzü ve dekoratif çerçeve, perspektif izi, vb. tiyatro makinelerinin kullanımına bağlı olarak sahne efektlerinin değişmesi gibi senaryoya, yani sahne mimarisinin doğru düzenlenmesine odaklandığından ve böylece senaryonun ilk ortaya çıktığı zamanda sahnenin mekansal tanımının ve senografik organizasyonunun bir uzantısı olduğunu söyler. Günümüz senaryo terimi ise filme alınması amaçlanan bir hikayenin modern anlamında Georges Melies’in kalemi altında ortaya çıkmıştır. Senaryo bugün, sinematografik bir gerçekleştirme amacıyla oluşturulmuş bir hikaye veya anlatıyı

herhangi bir biçimde geliştiren bir yazılı belgenin genişletilebilir anlamını almıştır. (Torok, 1986: 97-98).

Senaryo ile ilgili tartışmalı konu onun edebi biçim veya edebiyatın yeni bir türü olup olmamasıyla ilgilidir. Bu konuyla ilgili sinemada iki farklı görüş oluşmuştur. Bir grup senaryonun edebiyattan bağımsız olduğunu ve sadece sinemaya ait olduğunu söylerken bir grup da senaryonun edebi biçim, edebiyat ürünü olduğunu savunmaktadır. Bela Balazs da senaryoyu edebi biçim olarak görenlerden biridir. O, film senaryosunun tamamen yeni bir edebi biçim olduğu ve filmin kendisinden bile daha yeni olduğu kanaatinde. Bunu ise film başladığında senaryonun daha olmadığı ve yönetmenin setteki sahneleri doğaçlama yaparak her oyuncuya bir sonraki sahne çekiminde ne yapması gerektiğini söylediği olarak açıklar, senaryonun film bağımsız yeni bir sanata dönüştükten sonra yeni ince görsel efektleri kamera önünde doğaçlama yaparak çekmek artık mümkün olmadığı zaman ortaya çıktığını söyler. Film senaryosu, filmin edebi etkileri hedeflemekten vazgeçip, kendi ayakları üzerinde durduğu ve görsel efektler üzerinden düşündüğü zaman edebi bir biçim haline geldi. Böylece senaryo artık teknik bir aksesuar değil, yazarın kalemine yakışır, kitap olarak bile basılabilen ve okunabilen bir edebi form olmuştur (Balazs, 1931: 246-247).

“Fransız senarist ve yönetmen Jacques Audiard için senaryo bir geçiş öznesidir. Sinemasal bir arzuyu beslemek, yapımcıları ikna etmek ve çalışanlara güven vermekten başka bir işlevi yoktur. Okunurken bile sadece bir film projesidir. Çekmecenin birinde kalan bir senaryonun hiçbir mevcudiyeti yoktur. Bu tanım senaryoyu değersiz kılmaz ancak film ortaya çıktığında anlam kazanan bir metne dönüştürür” (Başol, 2019: 29).

Tarkovski’nin sinemanın diğer sanatlarla arasındaki ilişkisi konusundaki tutumu senaryoda da devam ediyor. O da şüphesiz ki senaryonun edebi tür olmadığını düşünenlerdendir. Tarkovski’ye göre (2017: 128-129) bir senaryo ne kadar sinematografik ise, edebiyat alanında iddia taşıma şansını da o kadar yitirmiş demektir. Bir yazar yazmalıdır. Bir filmin ana fikri, bu fikrin işlenmesiyle oluşturulacak düşünce örgüsü ve bunların filme dönüştürülmesi yazar-yönetmenin işidir. Jean Mitry ise

senaryoyu kağıt üzerinde film olarak nitelendirir. Aynı zamanda “kağıt üzerinde” filmi yaratan ilk kişinin de Thomas Ince olduğunu söyler. Mitry’ye göre kağıt üzerindeki bu notlar filmin kendi özelliklerine göre çekileceğinin tek garantisiydi ve Griffith sinemaya montaj kavramını, yani kurgunun yarattığı sembolik anlamı veren ilk kişiye, Ince de bir çekim senaryosunun kesinliğine katkıda bulunan ilk kişiydi. Böyle olsa bile, senaryonun filmlerdeki her bir çekimin planlandığı sahneyi geliştirilmesi için kullanımı sesli filmlere kadar yaygınlaşmamış, 1912’den sonra kullanılmaya başlanmıştır. (Mitry, 1997: 297). İlk senaryo yazarı Thomas Ince olmasa da senaryo kavramının gelişmesinde büyük rolü olmuştur. Böylece filmlerin çekimi zamanı yönetmenlerin doğaçlama yapmasının karşısını almıştır.

Semir Aslanyürek, her iki tarafın da haklı ve haksız olduğu taraflarının olduğunu söyler. Çünkü film senaryosu da ne roman, ne piyes, ne de poem’dır. Semir Aslanyürek’e göre edebi senaryo, yani filmin öyküsü, kendine özgü bir yapısı olan bağımsız ve yeni bir edebiyat türüdür. O, tabii ki bununla filmin edebi senaryosunu kastettiğini söyler, çünkü çekim senaryosunun, yakından veya uzaktan edebiyatla hiçbir ilişkisi yoktur, olamaz da. (Aslanyürek, 2019: 44).

Syd Field “senaryo bir roman değildir, bir tiyatro oyunu hiç değildir” der ve senaryonun romandan ve tiyatro oyunundan farklarını açıklar. Field’e göre romanın senaryodan temel farkı romanda dramatik aksiyonun genellikle ana karakterin zihninde gerçekleşmesi ve bizim olaylar dizisini karakterin gördüğü haliyle, onun bakış açısıyla görmemizdir. Ama senaryo ve film romandan farklıdır. Field, filmin temel bir olaylar dizisini sahneye uyarlayan görsel bir ortam olduğunu ve resimlerle, görüntülerle, film parçaları ve bölümleriyle uğraştığı düşüncesindedir. Senaryonun doğasında resimler vardır ve meselesi “resimler oluşturmaktır”. Field’e göre senaryo, içinde diyalog ve betimlemeler barındıran, dramatik yapının bağlamına yerleştirilmiş ve resimlerle anlatılan bir hikayedir (Field, 2013: 32-33).

Senaryo okuyucu için değil, yönetmen, oyuncu ve genel olarak film çekim ekibi için yazılan bir taslaktır. “Senaryo, seyirci ile sinemanın yaratıcı tarafında çalışanların

buluşmasını sağlayan bir kılavuz, bir rehberdir” (Aytekin ve Eroğlu, 2014: 15). Tabi ki yönetmen de bir okuyucudur ama senaryoyu okurken yönetmen buradan yapması gereken işin ne olduğunu alan bir okuyucudur ve yönetmen bu senaryodan yeni bir sanat yaratır. Senaryo taslak olduğu için bir roman veya hikaye gibi derin duyguları içermez, duyguları nasıl ifade edeceğiyle ilgili oyuncuya ve yönetmene bilgi verir. Mitry’nin de söylediği gibi senaryo kağıt üzerinde filmidir. Yani senaryo bir film kadar somuttur ve hiyayeyi romandan ve diğer edebi türlerden farklı olarak dolaylı yolla değil doğrudan aktarır. “...edebiyat yazarı okuyucu ile kelimeler yoluyla buluştuğu için kelimelerle görüntü yaratan kişidir. Senarist ise kafasında yaratılmış ve neredeyse bitmiş olan görseli, başkalarına iletebilmek için kelimeleri kullanan kişidir. Ancak sonunda ulaşılması hedeflenen kitle, görsel beklentisi olan seyircidir. Bu doğrultuda, senarist yalnızca görüntülerle düşünen kişi olmalıdır” (Başol, 2019: 32). Oysa Bela Balazs, senaryoyu bitmemiş bir eskiz, bir zemin planı, bir sanat eserinin sadece bir taslağı değil, başlı başına eksiksiz bir sanat eseri olarak görüyor. Aynı zamanda hiçbir zaman sahnelenemeyecek “kitap” oyunları olduğu gibi, okunmaya yönelik ve çekilemeyecek film senaryoları da olduğunu söylüyor (Balazs, 1931: 249-250).

Tarkovski ise gerçek bir senaryonun tamamlanmış bir edebi eseri olmak gibi bir iddiasının bulunmaması ve senaryonun henüz başından gelecekteki film gibi tasarlanması gerektiğini düşünüyor. Tarkovski’ye göre eğer senarist, bir yazar gibi özgün ana fikrini edebi dille ifade etmeye çabalıyorsa, o zaman onun yazdığı senaryo olmayacak, her halükarda edebi bir eser olacaktır (Aslanyürek, 2012: 4, 6).

“Senaryo edebiyattan beslense de edebiyat dışı bir alandır; edebi bir okumaya dönük değildir, senaryonun yazılanı görsel dile aktaracak olan sınırlı bir okuyucu kitlesi vardır. Süslü cümleler, kitap diliyle diyaloglar, ‘teşbih, telmih, mersiye vb’ kullanılarak yapılan tasvirler senaryo için uygun değildir” (Aytekin ve Eroğlu, 2014: 17).

Edebi eserler gibi senaryonun da yazımı yaratıcı bir süreçtir. Senaryo da hikaye, öykü anlatır ve kelimelerden oluşur. Bu bakımdan edebiyata yakındır. Ama edebiyattan farklı olarak senaryo, öyküyü görüntüyle anlatma sanatı olan sinema için yazılır. Bu

zaman senaristin yapması gereken şey kelimelerle görüntü oluşturmaktır. Ötkem Başol'un da söylediği gibi roman yazarı kelimelere hayat veren, kelimelerle “görüntü” yaratan, senarist ise görüntülerden kelimeler kişidir. Yazarın kafasında ilk beliren nesne kelimelerdir. Bunları kullanmasındaki ustalık ve kelimelere yüklediği simgelerle okuyanı çok başka dünyalara götürebilir. Senaristin çizdiği dünya ise filmin görüntü ve eylemlerle kurguladığı ve bitmiş bir öykünün dünyasıdır (Başol, 2019: 181).

Roman ile senaryo arasındaki temel fark aslında romanın yazarın hayalinde daha bitmemiş olması ve yazdıkça genişleyebilen, sayfalarca yazılabilesidir. Senaryo ise bitmiş hazır bir metindir. Senarist senaryoyu yazmaya başlamadan daha nasıl biteceğini biliyor veya bilmelidir. Bu da senaryo yazma tekniklerinde en başta gelen maddelerden biridir. Bir senarist ne yazması gerektiğini, nasıl başlayıp neyle bitireceğini önceden çok iyi bilmelidir. “Bir öykü, bir roman için sayfa sınırı yoktur. Yazar yapıtını istediği uzunlukta oluşturur. Ancak sinema filmlerinin süresi seans standartları nedeniyle iki saati aşmamaktadır. Genel olarak senaryoda her sayfanın bir dakikaya karşılık geldiği kabul edilir. Bu bağlamda bir senaryo metni ortalama olarak 100 sayfa civarındadır” (Aytekin ve Eroğlu, 2014: 37).

Senaryo ile edebi türler arasındaki farkı Semir Aslanyürek ise şöyle açıklıyor:

“Edebi bir öyküleme metnini analiz edecek olursak, onun anlam ifade eden en küçük biriminin sözcük olduğunu görürüz. Bu sözcük çok somut olabileceği gibi, bazen de tamamen soyut olabilir. Edebi öykülemelerde sözcük tek başına bir anlam taşır ve mecazi bir anlatım söz konusudur olmadığı sürece, sözcüğün ifade ettiği anlam hep o anlam olarak kalır. Oysa senaryonun anlam ifade eden en küçük birimi dramatik eylemdir. Örneğin, ‘sıcak’ sözcüğü tek başına, mecazi bir anlam söz konusu değilse, edebi anlatıda sıcaklığı, ısıyı anlatır. Aynı sözcük senaryoda olduğu zaman bir eylemi anlatır” (Aslanyürek, 2019: 75).

“Senaryo yazarının çalışmasını genelden özele geçen bir dizi aşamaya bölmeye çalışırsak, aşağıdaki kaba şemayı elde ederiz:

1. Tema
2. Eylem (treatment)
3. Aksiyonun sinematografik çalışması

Elbette, böyle bir plan tamamlanmış bir senaryonun incelenmesinin sonucudur. Daha önce de belirtildiği gibi, yaratıcı süreç başka sırayla gerçekleşebilir. Ayrı sahneler hayal edilebilir ve aynı anda büyüme sürecinde konumlarını bulabilirler. Ancak, yine de, senaryo üzerindeki çalışmanın nihai bir revizyonu, sırayla bu üç aşamayı da hesaba katmalıdır” (Pudovkin, 1954: 5-6)

Ötkem Başol senaryo yazıldığında roman ve tiyatro olmakla iki tarzın öne çıktığından bahseder ve yazılı metinlerin birbirlerinden etkilendikleri için, senaryo metni yazılırken insanın iç dünyasını anlatan ve görüntüden çok düşünceye hitap eden roman tarzına yaklaştığını söyler. Bunun yapılmaması ve senaryo yazarken nelerin esas alınması gerektiğini ve senaryo yazma tekniklerini anlatır. Ötkem Başol’un bu konuda söylediklerini toparlayacak olursak, senaryo yazarken roman tarzına yaklaşmamak için yapılması gereken edebiyatla ilgili tüm fikirleri kenara atıp yazılanları basitleştirmek ve görsel hale getirmektir. Aynı zamanda anlatılan olayın tamamen tasvir olduğunu, yazarın sübjektif değer yargılarına yer olmadığı gerçeğini göz ardı etmemek gerekir. O, senaryonun en temel şartını ve en önemli kuralını da açıklıyor. Şöyle ki senaryoda yalnızca ekranda göreceğimiz insan, obje ve dekorlar yazılır. Senaryonun en önemli kuralı ise mümkün olduğunca açık ve net yazmaktır (Başol, 2019: 33-34).

“Senaryocu-yönetmen, sanat değeri büyük bir uzun öykü ya da roman değil, sadece başarılı sinema metni hazırlamakla görevlidir...ortaya çıkan metin, tamamlanmış bir filmde yer alacak ve bu anlatım sinemanın gerektiği şartlara uygun olacaktır... Kısacası, senaryo yazarı iyi bir roman, hikaye ya da oyun yazarı değil; her şeyden önce iyi bir senaryo yazarı olmak zorundadır” (Onaran, 2012: 11).

Senaryo, edebiyatla sinema arasındaki ilişkide ince çizgidir. Bu iki sanatı birbirilerine yakınlaştırmakla beraber iki farklı mecra olduklarını da ortaya çıkarıyor. Yazar romanı yazar, bitirir geri kalan okuyucuyla bitmiş roman arasında olan ilişkidir. Senarist ise senaryoyu bitirir ama başka bir yaratıcı sürecin kapısını açar. Senaryonun bitmesi işin bitmesi demek değil, aksine yeni başlayan bir sürecin başlangıcıdır. Senaryo filmin ortaya çıkmasındaki ilk, temel adımıdır. “Senaryo bir filmin kurgusunun ana hatlarının belirlendiği aşamadır. Yazım aşamasındaki sahne sıralaması çekim sonrasındaki kurgu sürecinde nadiren değişikliğe uğrar. Yani senarist filmin kurgusunun temelini atar” (Nişancı, 2018: 284). Aynı zamanda yazardan farklı olarak senarist sadece senaryoyu yazan kişi değildir. Senarist, filmin bütün tekniklerini iyi bilen yönetmen, aynı zamanda karakterlerin iç dünyasını açabilen bir psikoloğtur. Tarkovski, psikoloji konusuna sinemada yüzeysel yaklaşıldığından bahseder ve şöyle söyler: “Sinema sanatı, yönetmenin de, senaristin de her özel duruma ilişkin çok kapsamlı bilgi sahibi olmasını ister. Bu anlamda bir film yaratıcısı, yalnızca senarist-psikolog gibi değil, aynı zamanda bir psikiyatri uzmanı olmalıdır. Çünkü sinema sanatının plastiği, büyük ölçüde, hatta belirleyici ölçüde, karakterin her somut durumda nasıl bir ruhsallık içinde bulunduğuyla bağlıdır” (Tarkovski, 2017: 69).

Sinemada senaryo konusunda en önemli ve tartışmalı kısımlardan biri de senarist yönetmen ilişkisidir. Bazı durumlarda senaristin film çekimindeki rolü azımsanabiliyor. Pudovkin de bu konuya değinmiş, “ayrıntılı ‘filmsel’ uyarlama çalışmasının tamamı yönetmenin işidir” düşüncesinin yanlış olduğunu savunmuştur. Senarist neyin çekileceği ve nasıl çekileceği, neyin kurgulanacağı ve nasıl kurgulanacağı konusunda ayrıntılı talimatlar vermekten kaçınsa da, yine de yönetmenlik işinin olanakları ve özellikleri hakkında bilgiye sahiptir, yönetmene kullanılabilecek malzeme sunar ve şaşırtıcı derecede etkileyici bir film yaratmayı mümkün kılar (Pudovkin, 1931: 1-2). Ötkem Başol da (2019: 71) bu konuyu *Les Cahiers du Scenario*’dan yaptığı alıntıyla şöyle yorumlar: “Yapımcılar nasıl filmin tek sahibi olduklarına inanmışlarsa, yönetmenlerin de büyük çoğunluğu filmin tek yaratıcısı olduklarını benimserler. Zira onlar, kendilerine göre ismine film denen eseri, kağıt üzerindeki ‘geçici hal’den pelikül üzerindeki ‘bitmiş hal’e dönüştüren

kişilerdir... Buna karşılık, filmdeki karakterler, eylemler ve diyaloglara kadar her şey senaristin kafasından çıkmadır”.

İyi bir senaryo hem çekim sırasında hem de son aşama olan kurgu sırasında yönetmenin en iyi kılavuzudur. İyi bir senaryo da senarist ve yönetmenin birlikte çalışmasından doğan senaryodur. Aksi taktirde yönetmenin çekim zamanı senaryoda yaptığı değişiklikler yönetmen ve senarist arasında çatışmalara neden oluyor ki Pudovkin’in de üzerinde durduğu konu da aslında buradan doğmaktadır. Bu sorunların yaşanmadığı çekimlerde ya senarist aynı zamanda hem yönetmendir ya da yönetmene her detayı ile ayrıntılı, sinematografik bir senaryo sunmuştur. Tarkovski, sinema derslerinde şöyle der: “...eğer senaryo çok güzel ve bir o kadar da sinematografikse, o zaman onu filme aktaracak olan yönetmenin burada hiçbir işlevi yok demektir. Yok, eğer senaryo bir edebiyat eseriye, o zaman söz konusu senaryoyu ileride filme aktarmak isteyecek yönetmenin her şeyi yeniden yapılandırması gerekecektir” (Aslanyürek, 2012: 7).

“Yönetmenle senaristin bir proje üstünde çalışması birkaç şekilde olabilir:

a) Senarist ile yönetmen arasında yapımcı vardır ve senarist kendi yazıp bitirdiği senaryoyu yönetmene verir. Yönetmen de o senaryoyu çeker.

b) Senarist ile yönetmen, yönetmenin bir fikrini senaryolaştırmak için birlikte çalışır.

c) Senaristin bir projesi veya bir uyarlama için yönetmen ve belki birden fazla senarist birlikte çalışır” (Başol, 2019: 67).

Dmytryk de özgün film senaryosunda düzenleme sorunlarının söz konusu olmasından bahsediyor. Şöyle ki Dmytryk’e göre, gereğinden uzun yazılmış olan birçok sahne var ve geveze bir sahne, izleyiciyi yalnız bu sahneden değil filmin tümünden soğutabilir. Yönetmen ise, izleyicinin sabrının sınırlarının çok iyi farkında olmalıdır. Senaryodaki gereksiz açıklamalar, izleyicinin kavrama yetisine güvenilmediği anlamına gelir ve hiçbir izleyici ukalaca konuşmalarla aşağılanmaktan hoşlanmaz (Dmytryk, 2011: 20).

Senaryoyu edebi türlere yakınlaştıran diğer bir husus da senaryoda diyalog kullanımudur. Sessiz sinemada her zaman olmasa bile bazı gerekli durumlarda diyaloglar altyazı şeklinde geçmekteydi. Ama sinemaya sesin gelişiyile diyaloglar aktif kullanılmaya başladı, artık görselliğin yanı sıra konuşmalar da filmin konusunu desteklemekle, dramatizminia artırmakla onu daha heyecanlı ve anlaşılır hale getirdi. “Diyalog tam anlamıyla karakterin bir fonksiyonudur” (Field, 2013: 99).

Senaryodaki diyaloglar roman ve hikayelerdeki diyaloglardan farklı şekilde kurulmaktadır. “Filmsel sahnenin daha gergin, daha kısa olması dolayısıyla senaryo yazarının az sözle çok şey anlatan diyalogu seçmeye, gereksiz kelimeler kullanmamaya ve söylenen kelimeleri tekrar ettirmemeye özen göstermelidir” (Aslanyürek, 2019: 202).

Diyalogun bilgi vermek, öyküyü geliştirmek, karakterlerin kişiliklerini, tutum ve davranışlarını yansıtmak, sözcüklerin altında yatan niyet ve duyguları iletmek, senaryoya ritim ve akış sağlamak gibi birkaç işi birden yaptığını söyleyen William Miller, aynı zamanda senaryoda diyalogun nasıl olması gerektiğini de açıklar. Miller’e göre, diyalog edebi değil, sohbet tarzında olmalıdır. Tıpkı sohbette olduğu gibi, iyi bir film diyalogu da dolaylıdır. Diyalog hem karaktere hem de belirli bir andaki duygu ve heyecana uygun olmalıdır. Bir ritme ve karaktere özgü bir ifade biçimine sahip olmalıdır. Diyalog, tutarlı ve az olmalıdır. Yazar, karakterlerine yavan sözler spyletmekten ya da melodramların duygu yüklü sözlerini kullanmaktan sakınmalıdır. Yazar, sözlerin karakterin kullanım tarzından farklı duygu ve şiddet içermesine izin vermemelidir (Miller, 2016: 184-185-186).

1.3.2. Kurgu

Senaryo, her ne kadar edebi tür olmasa da sinemanın edebiyatla ilişkisi, sanat alışverişi sonucunda kazandığı bir özelliğidir. Edebiyata olan benzerliği de düz yazı olması, karakterleri, olayları, genel olarak hikayeyi anlatmasıdır. Ama sinemayla edebiyat arasındaki ilişki tek taraflı olmamakla beraber bu iki mecra arasındaki yakınlaşmayı ilişkiden daha çok etkileşim olarak adlandırmak çok daha doğru olurdu. Sinema, nasıl ki

kendi anlatım şekline uygun, filmin temelini oluşturan senaryoyu edebiyattan esinlenerek yarattıysa aynı şekilde sinemanın yine senaryo kadar üzerinde çok konuşulan ve birçok kuramcıya göre sinemaya sanat değeri kazandıran kurguyla edebiyatı etkiledi.

Edebiyatla sinema arasındaki kurgu ilişkisini araştırmadan önce sinemada kurgunun ne anlama geldiği konusu incelenmelidir. Zira sinemada kurgu, kavram olarak bile hakkında çok konuşulan konudur. Çünkü bazı kaynaklarda kurgu kavramına rastlasak da bazı kaynaklarda kurgu yerine montaj kavramı da kullanılmaktadır. Kimileri kurgu ve montaj kavramlarının aynı anlama geldiğini söylerken kimileri bu kavramları birbirilerinden ayırıyorlar.

“Bir filmin çekimlerinin biraraya getirilmesi işini karşılayan sözcük Amerika’da “*cutting*” ya da “*editing*”, Avrupa’da “*montage*”dır. İngilizce sözcükler istenmeyen parçaların atıldığı bir kırpma, kesip düzletme sürecini akla getirir. Daha önce de Michelangelo, heykeli, benzer bir biçimde, bir mermer bloğundan heykelin doğal biçimini bulmak için gereksiz bölümleri yontma olarak tanımlamıştı. Ham malzeme kesip biçilir, düzenlenir. Oysa “*montage*” bir inşa, ham maddeden oluşturma eylemini akla getirir”. (Monaco, 2002: 207-208).

“ ‘Montaj’ Fransızcada kurgu için kullanılan bir kelimedir; kelimenin İngilizcedeki tam karşılığı “birleştirme” veya “toplama” olabilir. Fransızcadaki montaj kelimesinde saklı olan anlamlar hem teknik hem de yaratıcı. Teknik olarak kurgu parçaların bir bütün halinde bir araya toplanmasıdır. Yaratıcı olarak montaj, görüntü ve seslerin ritimlerin, fikirlerin ve bir bütüne dair deneyimler üreten ilişkiler içerisinde birleştirilmesidir” (Pearlman, 2016: 164).

“Dünya sinema literatüründeki “*editing*” ve “*montage*” kavramlarının asıl ayrılıp vurgulandıkları nokta ise; Rus sinemasının kurgu ekolünün ve kuramlarının “*montage*”, klasik Hollywood kurgu stiline “*editing*” olarak anılmasıdır” (Nişancı, 2018: 24).

Dictionary of Literary Terms’de ise kurgu kelimesi “*fiction*” kelimseinin karşılığı olarak şöyle açıklanmıştır: “Kurgu, öyküler için icat edilmiş edilmiş terimdir. Artık

genellikle roman, kısa hikayeler, masallar ve diğerlerine uygulanıyor” (Baldick, 2015: 140).

Sinemada anlatılacak öykünün kurgulanmasına daha senaryo aşamasında başlanır. Pudovkin de (1954: xiii) daha kitabına başlarken film sanatının temeli kurgudur der. Sinema dramaturgunun, senaryonun kurgusuna önem vermesi gerektiğini söyleyen Semir Aslanyürek, senaryo yazarken dünyayı parçalar halinde ayrıştırıp tekrar biraraya getirmek suretiyle yeni bir bütün oluşturuyoruz der ve senaryonun, çekim esnasında tekrar parçalara ayrıştırıldığını ve kurgu masasında tekrar ve belki de farklı bir bütünlük içerisinde biraraya getirilmenin mümkünlüğünü de açıklar (Aslanyürek, 2019: 193).

“Kurgu, daha çekim sırasında öngörülür, çekilen şeyin karakterini baştan belirleyip programlar. Kamerayla tespit edilen zamanın uzunluğu, yeğlinliği kurguya tabidir; yoksa spektülatif sembollere, güzel tablolar yaratmaya, organize kompozisyonlara ve sahne tasarımlara değil” (Tarkovski, 2017: 123).

“Montaj, kadrda akan zamanın bizzat kendisini birleştirmektir” (Aslanyürek, 2012: 69). “...sinemada aksiyonun ayrı ayrı çerçevelere bölünmesi ve daha sonra bu çerçevelerin bir kurgu akışı sağlayacak şekilde bir araya getirilmeleri sahneye koyma tarafından önceden tasarlanmıştır ve bir anlamda da ondan kaynaklanır. Sinemada sahneye koyma başlangıç noktasıdır ve sinemasal anlatımın özgün yapısı buradan doğar. Senaryoyu ve kurguyu belirleyen yalnız konu değildir, aynı zamanda sahneye koymadır da, daha doğrusu dramatik aksiyonun zaman ve mekan içinde oyuncular tarafından canlandırılma şeklidir” (Eisenstein, 1999: 32).

“Kurgu yalnızca bir sahne içindeki çekimler arasında bir devamlılık yaratmak için değil, aynı zamanda bir filmin zaman hatını kurmak için de kullanılır” (Monaco, 2002: 210). Alim Şerif Onaran da (2012: 70) kurgunun sadece film parçalarını devamlılığı sağlayacak şekilde art arda işlemekten ibaret olmadığı, iki çekim arasında fiziksel bir devamlılık ilgisinden öte ilişkiler olduğunu söyler. Onaran’a göre kurgu sinemacıya sadece betimleme ya da yansıtma değil, anlamlandırma gücü de verir. Bu yüzden, dünyayı olduğu gibi yansıtma yerine yorumlamayı, müdahale etmeyi seçen sinemacı için kurgu

çok önemli bir araç haline gelir. “Kurgu bir manipölasyon sürecidir. Birbiriyle alakasız yapılmış çekimlerin bile, bir araya getirilip, kurgu ile çekimlerin kendi içeriğinden bambaşka bir duygu yaratılması tıpkı çekim sırasında bazı öğeleri kadraj dışında bırakmak kadar estetik, politik ve ideolojik bir kaygının sonucudur” (Nişancı, 2018: 27).

“Kelimenin ilk anlamıyla kurgu, çekimlerin dramının mantığının gerektirdiği sırayla uçtan uca yapıştırılmasından ibarettir. Bu anlamda kurgu, sinemanın kendisi kadar eskidir. Bir hareketi kısaltmak, bir hareketi aşamalı olarak bitirmek veya ardışık zincirleri bağlamak için yapılan bir dizi kesimin bağlantısı olarak da anlaşılabilir” (Mitry, 1997: 18). Bazin (1966:45), kurgunun birkaç tanımını inceledikten sonra görüntülerin nesnel olarak taşımadıkları ve sadece bunların ilişkilerinden doğan anlamı yaratmak tüm kurgu tanımlarının ortak yönü olduğunu söyler. Pudovkin’in de (1954: xv) söylediği gibi kurgu, ruhsuz fotoğrafların canlı, sinematografik bir biçime dönüştürüldüğü temel yaratıcı güçtür.

İlk başlarda kurgu sadece çekimler arasındaki bağlantıyı kuruyordu. Bunu ise kurgu saymak doğru olmazdı. “Gerçekte montajın kullanımının çıkış noktası sessiz filmlerdir. Bunu öncelikle Griffith’in filmlerine indirgemek pek de yanlış olmaz. ‘Broken Blossoms’ (Kırık Tomurcuklar) filminin yanı sıra ‘Intolerance’ (Hoşgörüsüzlük) montajın sentetik kapsamının kullanıldığı yapımlardır. Bu işlem Sovyet sineması tarafından yoğun bir şekilde kullanılmıştır. Ses imajının, görsel montajdan daha az kırılğan olduğu, kabul edilen bir gerçektir. Bu nedenle montaj, görüntüler arasındaki hem plastik dışavurumculuğu, hem de sembolik ilgiyi eleyerek gerçekliği sağlamaktadır” (Bazin, 2011: 46). “Kurgunun tarihsel bağlamda varoluşuysa kelimenin tam anlamıyla ‘birden’ olur. Griffith’in sahneyi çekimlere bölmeye, farklı açılardan çekmeye başlaması ve bu açıları dramatik etkiye göre tekrar birleştirmesi sinemanın kendine has sanat aracı olan kurguyu doğurur” (Nişancı, 2018: 116).

Kurgunun edebiyatda ortaya çıkışının sinemanın etkisiyle olup olmaması konusunda ise farklı görüşler karşımıza çıkmaktadır. Şöyle ki sanatçının seçim yapmak zorunda kalmasının bir sonucu olarak kurgunun her sanat türünde var olduğu söyleyen

Tarkovski, çıkarıp atmayan, seçim ve birleştirme yapmayan sanat olmaz der. Ama sinemada kurgunun bu sanatlardan farklı özellikler taşıdığını söyler: “Sinemada kurgu, farklı zamanlarda çekilmiş büyüklü küçüklü film parçacıklarının birbirine yapıştırılmasıdır. Ve ancak onların birleştirilmesi, kesip atmayla oluşan boşluklar sebebiyle doğan zamanın varlığına ilişkin yeni bir his yaratır” (Tarkovski, 2017: 122-123). Mirty de (1997: 245) sinemada kurgunun nihai sonucunun romanda olduğu gibi kurgusal bir gerçeklik değil, hareket noktası, daha sonra aştığı algılanan bir gerçeklik olduğunu söyler. Ayrıca Bernard Pingaud’un da işaret ettiği gibi, sinemadaki zamanın seyircininkiyle örtüştüğünü, oysa romanda okuyucunun orijinal zamanı anlamaya yakın olsa bile onu deneyimleyemeyeceğini de ekliyor.

Edward Dmytryk ve Jean Porter Dmytryk ise sinemada kurgunun işlenişinin diğer sanatlardaki kurgulardan farkını açıklarken film parçalarının kesilip atılmaya başlanıldığında ilk gidenlerin spekülâtif sahneler ya da sekanslar değil, her kesin en sevdiği sahnenin bile perdede feda edilebilecek sahneye dönüşebildiğini söylüyor. Çünkü filmin çekimi sırasında yönetmen ve oyuncuların katkısı, filmdeki değerleri, anlamı, hatta öykünün yönünü değiştirebilir. Bir romanın bir bölümü çıkarılırsa, uygun bir geçiş sağlamak için bütün gereken şey bir ya da birkaç cümle olabilir. Film fotoğrafik baskı kadar kolay kontrol edilebilen ve ucuz birşey değildir. Romandaki bir ya da iki cümlelerin filmlerdeki karşılığı muhtemelen önceden çekilmemiş olan, yeni çekimler ya da eklenen sahneler binlerce dolara mal olacaktır (Dmytryk, 2011: 368).

Sinemada Diyalektik Kurgu kitabında Asiltürk de (2008: 25-26) kurgunun sanat yapıtlarının ortak paydası olduğunu ve sinemadan çok önce diğer sanatlarda da kullanıldığını, hatta romanın kurguyu sinemadan önce kullanmakla kalmadığını, sinemaya geçişinde önemli rol oynadığını vurgular. Bu kanıya ise Eisenstein’in da söylediği gibi Griffith’in sinemaya getirdiği koşut kurgu düşüncesine Dickens’in yönelttiği düşüncesiyle gelmiştir.

Aynı zamanda Seçil Toprak da (2011: 18-19) kurgunun roman ve sinemanın ortak noktalarından biri olarak görür, bunu ise iki sanat dalının da insanı ve çevreyi anlatırken

okuyucuyu ve izleyiciyi kurguyla yaratılan bir dünyayla baş başa bırakmalalı olarak açıklar. Aynı zamanda o sanatlar arası etkileşimde kurgunun ve değişen sanat anlayışlarıyla birlikte kurgu tekniğinin kazandığı önemi vurgular, bu konuda özellikle sinemanın öne çıktığını ve bu yönüyle edebiyatı etkilediğini söyler.

Edward Dmytryk ve Jean Porter Dmytryk (2011: 110) ise bunun tam tersi olarak sinemanın öteki unsurlarını başka sanat dallarından almış veya uyarlamış olsa da kurgunun, sinemanın yarattığı tek sanat olduğunu düşünüyorlar. Onlara göre film kurgusuyla sinema can bulmuş ve karşılığında sinemayı canlandırmıştır.

Ulyanovski Devlet Teknik Üniversitesi'nin Beşeri Bilimler Fakültesi'nde Filoloji bölüm başkanı olan Marina Yevgenevna Kroshneva da Teoriya Literaturı (Edebiyat Teorisi) kitabında edebiyattaki kurgu konusuna değinmiş ve şöyle açıklama vermiştir: “Kurgu yöntemi edebiyata sinemadan gelmiştir. Edebi terim olarak, anlamı görüntünün süreksizliğine (ayrıklığına) indirgenir, anlatının birçok küçük bölüme ayrılması, parçalanması altında sanatsal kavramın birliğini de gizler” (Kroshneva, 2016: 99). Yani nasıl ki ayrı ayrı epizodlar filmde birleşerek filmi bir bütün haline getiriyor ve bütün bir anlatım oluşturuyorsa, edebiyatta da yazar ayrı ayrı parçaları birleştirip bütün bir eser yazıyor.

Sinema bir süre kendi anlatım dilini oluşturuncaya kadar edebiyatın ve tiyatronun araçlarından ve anlatım dilinden kurtulamamıştır. Sinemanın ilk ortaya çıktığı dönemlerde edebiyatın baskın olduğu sinema görülmekteydi. Sinemanın kurguyu kendi oluşturduğu ya da bunu edebiyattan aldığı tartışma konusu aslında Griffith'in yöntemleri ve filmleriyle bir şekilde cevabını buluyor. Sinemada kurguyu bulan kişi Edwin Stanton Porter olsa da kurguyu geliştiren, yeni yöntemler deneyen kişi Griffith olmuştur. Griffith ise kendi anılarında da açıkca söylediği gibi kurgu yöntemlerini Charles Dickens'ten almıştır.

Eisenstein, Griffith'in kendi yaratıcı yöntemini Dickens'inkine bağladığını, filmlerindeki oradan oraya atlayan öykü anlatımını, geri dönüşleri, kurgu yöntemlerini Dickens'ten aldığını, aynı zamanda onun filmlerindeki baş döndürücü olgulara, soluk

kesen kovalamalara Dickens'in yön verdiğini, hatta Dickens'in romanlarında kullandığı en etkileyici yollardan biri olan “atmosfer”in her zaman ve her yerde kahramanların iç dünyasını ve etik görünüşünü ortaya çıkarma yöntemini, Griffith'in de hayattan ekrana doğru koşar gibi görünen taklit edilemez karakterlerinde görebileceğimizi söylüyor. Eisenstein aynı zamanda Griffith'in anılarından aldığı alıntıda Dickens'in de oradan oraya atlayan bir öykü anlattığını, bunu kendisinin de koşut kurguyla yapabileceğini, tek farkın onun yaptığının Dickens'ten farklı olarak roman yazmak değil de resimle öykü anlatmak olduğunu söyler (Eisenstein, 1977: 199-201). Griffith, kamera hareketleri, yakın çekimlerle duygusallığı artırarak Dickens gibi seyirciyi heyecanlandırmak, onların romanı içselleştirdikleri gibi filmi de içselleştirmelerini istiyordu. Abisel'e göre (2003:109) Griffith'in amacı seyircinin perdedeki eylemlerin içine çekilmesi, karakterlerle özdeşleşerek üzülp sevinmesi, ağlayıp gülmesiydi. Mitry'ye (1997: 98) Griffith'in esas kaygısı, bir hikayeyi mümkün olan en iyi şekilde anlatmak ve sonuç olarak seyirciyi dramının içine taşımak, duygularına hitap etmek için onları birer oyuncuya dönüştürmek, sanki kendileri yaşıyormuş gibi aksiyona katılmalarını sağlamaktı.

Griffith'ten önce aslında Melies da edebiyatın anlatım bütünlüğünü ve dilini kullanan yönetmenlerdendi. Teksoy'un da söylediği gibi Melies *Le Voyage Dans la Lune* (Ay'a Seyahat) filminde anlatım bütünlüğünü Jules Verne'in romanından esinlenerek sağlamıştır. “Yönetmenin ünlenmesine yol açan film, ilk kez çeşitli sahneleri peşpeşe sıralayarak bir öykü anlatıyor, sahneleri kararmalarla birbirine bağlayarak, yeni bir anlatım dilinin ilk önemli örneğini veriyordu” (Teksoy, 2009: 36-37). Stroheim de sinemanın bir olayı, seyircinin gördüklerinin gerçek olduğuna inanacağı bir biçimde anlatabildiğini, Dickens, Maupassant, Zola ve Frank Norris'in de romanlarında yaşamı böyle yansıttıklarını demiştir. (Teksoy, 2009: 118).

Eisenstein (1977: 12) garip bir şekilde bize diyalogların çapraz montajının en güzel örneklerinden birinin verenin Flaubert olduğunu, onun bunu *Madam Bovary* eserinde Emma ve Rodolphe'un ilk yakınlaştıkları sahnede yaptığını söylüyor. Burada

resmi konuşmacının konuşması ve gelecekteki aşıkların ilk konuşması olarak iki konuşma iç içe geçmiştir.

Edebiyatın kendine has kurgu düzeni ve her bir edebi eserin bir kurgusu vardır. Rene Wellek ve Austin Warren (1956: 25) yaratıcı edebiyatın “kurgu”, sanatsal, sözel bir “hayat taklidi” olduğunu, edebiyattaki kurgunun karşıtının ise “hakikat” değil, “gerçek” veya “zamanda ve mekanda var olma” olduğunu söylerler. Nasıl ki her sinemada kurgu anlatım bütünlüğü kurarak bir filmi diğer filminden farklı yapıyorsa bu aynı şekilde edebiyat eserlerinde de geçerlidir. Edebiyattaki kurgu tiyatrodan çok farklıdır.

Edebiyatta olaylar, anlatılan hikayeler zaman aşımına uğrar, sürekli geriye dönüşler, ileriye atlamalar zaman ve mekan değişimleri görülür ki bu da anlatılan hikayeyi sürükleyici ve heyecanlı hale getirir. Edebiyattaki bütün bu özellikleri de sanat olarak sinema yapabiliirdi. Enver Gülşen (2016: 143) edebiyatın uzun zaman dilimi, zamanı sorun etmeden aktarırken zaman sanatı olarak film sanatının da uzun zaman dilimindeki olayları aktarmak istediğinde edebi yollara başvurduğunu söylüyor. “Filmsel zaman bağlamında kronolojik akışı dramatik etki gerekleri için bozan, zamanın kronolojik akışını değiştiren iki yöntem geriye dönüş (flash-back), ileriye atlayış (flash-forward) adı verilir” (Nişancı, 2018: 217).

Edebiyatta geri dönüşler genel olarak dramatik anlatını, akışı ve sürekliliği bozmasa da Ötkem Başol (2019: 453) filmde geriye dönüşün dramatik akışı ve kurguyu sekteye uğrattığını, geriye dönüşlerin drama yazarlarının en çok eleştirdikleri ve uygulamayı sevmedikleri yöntem olduğunu söylüyor. Başol aynı zamanda filmde flashback’lerin kullanılma sebebini şöyle açıklıyor: “Senaristler, geriye dönüş uygulamalarını genellikle bir olayın geçmişten gelen nedenini göstermek, kronolojik olarak ileri giden kurgunun arasında nedensellik açısından boşlukta kalan bir yeri doldurmak ya da filmin karakteri hakkında geçmişe dayanan detaylı bilgiler vermek amacıyla kullanırlar” (Başol, 454),

Sinema edebiyattan örnek alarak ortaya çıkardığı kurguyu artık kendi anlatım dilini oluşturdudan sonra öyle yüksek bir düzeye çıkardı ki bir dönem sonra yazarlar

sinemanın anlatım biçimini ve kurgu yöntemlerini eserlerinde uygulamaya başladılar. Sinemanın geliştirdiği kendi kurgu yöntemleriyle edebiyatı etkilediğini yazarların artık eserlerini sinemasal kurguyla yazmaya başladığı zaman görüyoruz. “Filmde kurgunun önemi, sahnelerin birbirine bağlanması açısından, yazarların artık bir film gibi roman yazmaları, üstelik eserlerini görsel yönüyle düşünmeleri, çağımızın getirdiği *görerek düşünme eyleminin* bir sonucudur ki bu da sinemayla insan beyninde daha belirgin hale gelmiştir” (Toprak, 2011: 23).

XX. yüzyılın 20’li 30’lu yıllarında sinemasal kurgularla yazılmaya başlayan romanlar artık iyice kendisini İkinci Dünya Savaşı dönemlerinde göstermeye başladı ve “yeni roman” kavramıyla devam edip geliştirdi. Edebiyatta sinemasal kurgu yöntemlerinin kullanılması elbette ki geleneksel anlatım biçiminden çıkmak, edebiyatı yeni dünyaya taşımak amacıyla yapılmıştır. Romanların yeni tekniklerle yazılmasına özellikle Amerikan edebiyatında rastlanıyor, ardından ise Avrupa edebiyatında da gelişmeye başlıyor. Bu romanların en güzel örneklerini Ernest Hemingway, Das Passos, Faulkner, Alain Robbe Grillet, , James Joyce ve başka yazarlar veriyor. Rekin Teksoy da (2009: 483) yeni romandan bahsederken bu akımın öncülleri olan Alain Robbe Grillet, Michel Butor, Paul Geauff, Claude Simon gibi yazarlar klasik romanın kalıplarını kırıp, Joyce ve Kafka’nın açtığı yolu geliştirmeyi amaçladıklarını ve romanlarında, psikolojik yaşamın zenginliği, karmaşıklığının bir arada olduğu çellişkiği duyguları görselliği öne çıkararak yazdıklarını söylüyor.

XX. yüzyılda edebiyat, özellikle romandaki değişimler konusuna Monaco da değinerek, bu dönemde artık romancılar da sinemadan kendi sanatlarını çözümleme ve kavramlaştırmayı, daha da önemlisi romancıların öykülerini sinemada yaygın olan küçük birimler içinde anlatmayı öğrendiğini söylüyor. Ayrıca Vladimir Nobakov, Jorge Luis Borges’in, Alain Robbe-Grillet’in, Donald Barthelme ve diğer birçok yazarın roman yaimı üzerine roman yazdığını da vurgulamıştır (Monaco, 2002: 50). “Magny’nin de dediği gibi sinema, modern romancılar için biliçli ya da bilinçsiz bir ilham kaynağıdır. Edebi eserlerine dahil ettikleri tekniklerden etkilenirler... Üstelik modern yazarlar,

modern roman çerçevesinin önemli parçası haline gelen “kesme” ve hatta “çapraz kesme” mekanizmasını kullanırlar” (Alqadi, 2015: 47). Modern roman yazarları aynı zamanda bir senarist veya bir yönetmendir.

Zeynep Çetin’e göre (2011: 156) sinemayı doğuran ve geliştiren nedenlerin romanı da dönüştürdüğü için Faulkner’in anlatı parçalarını kronolji dışı bir kurguyla birleştirmesinin, Joyce’un bilinç akımı yönteminin kurgusal açıdan sinema tekniği ile aynı noktada buluşmasının sebebi sinemayı doğuran ve geliştiren nedenlerin romanı da dönüştürmesidir.

1.4. Sinemada Edebiyat Uyarlamaları

Sinemayla edebiyatın ilişkisi kendini daha ilk zamanlarda edebiyattan sinemaya uyarlanan filmlerle göstermeye başlamıştır. Sinema ilk ortaya çıktığı günden itibaren edebiyatı ve akabinde tiyatroyu uzun bir süre kaynak olarak kullanmış, ortaya çok başarılı sanat örnekleri çıkarmıştır. Uyarlama filmlerinin de tarihi neredeyse sinemanın tarihiyle aynıdır. İlk başlarda sadece aktüalite filmler çekilse de bir süre sonra artık konulu filmler çekmek ihtiyacı ortaya çıkıyordu. Sinemanın henüz yeteri kadar işleyebileceği konunun olmaması ve aynı zamanda sinema metin yazarlarının olmaması sinemacıların konulu filmler yapabilmek için edebiyata yönelmesine neden oldu. Bu zamandan itibaren ise edebiyat sinemaya kaynak olmaya başladı. Film ve roman arasındaki kendi ilerlemelerindeki zamanın gelişi, bir dizi kronolojik olayın anlatımı gibi bariz benzerlik, film yapımcılarına kurmaca eserlerini perdeye taşımaları için bir teşvik sağladı. Filmlerin sunuş sürelerindeki artış harika kurgu eserlerinin daha mükemmel ve doğru uyarlamalarının yapılmasına teşvik etti (Mitry, 1999: 326).

Dünyada ilk öykülü filmin aynı zamanda ilk uyarlama film olduğu da söylenebilir. Kayaoğlu’nun da (2016: 43-44) söylediği gibi, Melies’in sinemanın ilk yıllarında Külkedisi masalı (1898), 1902’de Jules Verne’nin La Voyage dans la Lune (Aya Yolculuk) romanı, 1907’de Shakespeare’nin Hamlet’i gibi yapıtların uyarlama denemelerinde bulunmasıyla edebiyattan filme uyarlamalar başladı.

Linda Hutcheon (2006: 7) uyarlamanın tekrar ama çoğaltma olmadan tekrar olduğunu ve uyarlamanın arkasında birçok farklı niyetin olduğunu açıklar. Hutcheon'a göre, bu niyetlerden uyarlanan metni tüketme ve silme ya da onu sorgulama dürtüsü, kopyalayarak saygınlıktırmak arzusu kadar olasıdır.

Edebiyat eserlerinden uyarlama yapılan filmlerin başarısının nedeni uyarlanan eserlerin sinemada seyirci olan okuyucunun zaten daha önce onayından geçtiği ile ilgilidir. Çünkü sinemaya uyarlanan edebi eserler çoğu zaman okuyucuların beğenisini kazanan, çok satan roman ve hikayelerden seçiliyor. Mitry'nin de söylediği gibi başlangıçta uyarlama, uyarlanan eserin itibarının filme kazandırması gereken bir kalite garantisinden başka bir şey değildi (Mitry, 1999: 326). Ama bu her başarılı romandan uyarlanan filmlerin başarı elde edeceği anlamına gelmez. Bazen okuyucu seyirci olarak uyarlanan filmde eserden aldığı heyecanı ve etkiyi alamıyor. Sebep ise okuyucunun edebi eserde okuduğu her sayfayı filmde de birebir aramasıyla ilgilidir. Ama sinema edebiyatın sahip olduğu özgür ifade tarzını birebir beyazperdeye yansıtmamakta, aldığı edebi eseri kendi kuralları ve sınırları içinde seyircilere sunmakatadır.

Uyarlama filmlerde seyirci ve okuyucu konusunda Marciniak Malgorzata'nın düşünceleri farklıdır. Şöyle ki Malgorzata'ya göre (2007: 63) bir uyarlama, sinematik açıdan aktif okuyucuların kitaba nasıl tepki verdiğini görme fırsatı verdiği için izleyicileri sadece filmin kendisini değil, aynı zamanda uyarlanan metnin özel okumalarını da tartışmaya davet eder. Ayrıca o, edebi metnin kavramsal dünyasını görüntüler ve seslerle birleştirdiği için bir film uyarlamasının özellikle zevkli olduğunu söyler.

Ötkem Başol (2019: 672) büyük ün kazanmış veya klasik hale gelmiş romanların filmlerinin yapılmasının ticari açıdan mantıklı olduğunu ama aynı zamanda tehlikeli olduğunu da söyler. Çünkü romanda mutlaka sadeleştirme yapılacağı için romanın bazı bölümleri kısaltılıp yazara ihanet edilecektir, bu ise romanının yakaladığı başarıyı tutturamamak ve okuyucuyu hayal kırıklığına uğratmak tehlikesini kaçınılmaz kılıyor. Bu nedenle de dünyadaki çoğu senarist orta sınıf romanı uyarlıyor.

Kracauer, Film Teorisi kitabında filme uyarlanabilecek sinematik romanlardan ve sinematik olmayan romanlardan bahseder. Kracauer'e (2015: 443, 446) göre Steinbeck'in The Grapes of Wrath romanının başlıca temalarının sinematik ifadeye yatkınlığı sebebiyle John Ford'un romana ihanet etmeden uyarlaması gibi, film uyarlamalarına kolaylık sağlayan filmin kapsadığı sınırlar dahilinde kalan romanlar vardır. Bu romanlar, edebi mecra ile sinematik mecra arasındaki benzerlikleri daha baskın yapıyor. Aynı zamanda sinematik olmayan uyarlamalar da vardır ki onlar da Proust'un eserleri gibi sinematik açıdan idare edilemez bir evren inşa eden romanlardır. Sinematik olmayan uyarlamalara ise Jean Renoir'in Flaubert'ten uyarladığı Madame Bovary filmini örnek verir. Sebebinin ise Flaubert'in romanlarının fiziksel verilerinin hiçbir kombinasyonunun çağırıştırılamayacağı psikolojik olaylarda doruk noktasına ulaşmasıyla açıklıyor.

Tarkovski'ye (2017: 2-3) göre her düz yazı sinemaya aktarılamaz. O, şaheser diye adlandırılabilir, büyücülük denilebilecek kadar harikulade bir yetenekle oluşturulmuş kompozisyon ve genel olarak kitabın bütününe bize verdiği, her sayfada kendini açık seçik gösteren yinelenemez derecede şaşırtıcı karakterleriyle varolan eserlerin sinemaya uyarlanmasının sadece sinemayı da edebiyatı da hafife alacak insanların yapabileceği şey olduğu düşüncesindedir. Kracauer'den ve Tarkovski'den farklı olarak Stanley Kubrick'e göre ise süresiyle birlikte estetik bütünlüğü de kaybolmadığı sürece hemen her roman başarılı bir şekilde filme uyarlanabilir. Kubrick aynı zamanda bir film yapmak için kullanılabilir ideal romanın, onu uyarlayacak olan kişiye, hikayenin herhangi bir noktasında karakterin ne düşündüğü veya hissettiği konusunda yön verecek olan, karakterlerinin iç dünyasını ele alan bir roman olduğu düşüncesindedir (<https://bit.ly/3rxVaP4>, 02.12.2021). Malgorzata da (2007: 63) her eserin, birçok olası uyarlama için zemin hazırlar, çünkü her sanat, diğer sanatların unsurlarıyla oynayabilir.

Dilimize Fransızcadaki adaptation üzerinden giren adaptasyon, sanatta bir medyada ortaya konulmuş olan bir içeriğin elden geçirilerek başka bir medyada yeniden sergilenmesini ifade ediyor. Günümüz Türkçesinde daha yaygın biçimde kullanılan uyarlama sözcüğü hem uyumlu hale getirme ve esinlenme ediminin kendisini hem de

ortaya çıkan uyarlama sonucunda ortaya konulan yeni yapıtı ifade ediyor (Kayaoğlu, 2016: 40). Geniş anlamda uyarlama süreci kavramanın yorumlama kuramıyla pek çok ortak yanı vardır, çünkü güçlü bir anlamda uyarlama, önceki bir metinden bir anlamın edinilmesidir (Andrew, 2000: 29). Dolayısıyla da edebiyattan sinemaya uyarlanan eserlerden sinemada yönetmenin yorumuyla aslıyla birebir aynı olmayan yeni bir yapıt ve yeni bir sanat eseri ortaya çıkar. Beyazperdede gördüğümüz artık bir edebi eser değil başka bir sanat olan sinemanın eseridir. Bu nedenle de beyazperdede görülenle eseri okurken kafalarda oluşan görüntüyü kıyaslamamak gerekir. Yazarın ve okuyucunun hayal dünyası sinemanın merceğine sığamayacak kadar geniştir. Romancı karakterinin duygu ve düşüncelerine girerek onları tanımlarken, aynı etkiyi veremese de film bunu yapmak için kafa sesi (voice-over) tekniğini ya da simgesel kurgu tekniğini kullanır. (Miller, 2016: 247-248) Andrew Dudley, romanın bize insanla insan, insanla dünya arasındaki bağıllığı, konuşma sözcükleri ve hareketleri aracılığıyla soyut biçimde yaparken sinemanın aynı işi kaba algının olağan işleyişi ile gerçekleştirdiğini, sonuç olarak da tam bir uyarlamanın söz konusu olamayacağını anlatıyor (Andrew, 2010: 315).

Seçil Toprak, okurun eserde kurulan soyut dünyanın filmdeki somut halini kafalarında daha önce canlandırdıkları dünyayla karşılaştırmalarının film için bazen dezavantaja dönüşebileceğini söylüyor. Oysaki karşılaştığımız görüntü başta yönetmen olmakla çekimde yer alanların eserden algıladıklarının dışavurumudur. Toprak’a göre uyarlama, baştan yapılanma yani birbirinden farklı iki sanatın ürünlerinin kendi sanat disiplinlerine göre yeniden şekillendirmesi demektir. Eğer roman birebir sahnelense ortaya çıkan şey sinema filmi değil, olsa olsa romanın resimlenmiş hali olur (Toprak, 2011: 39). Romanın kendi başına bir anlamı olduğu için okuyucu üzerinde bıraktığı dolaylı etkisi filmin kalabalık üzerinde bırakacağı etkidен farklı olacaktır. Bu farklılık estetik yapıdaki farklılık araştırmalarının daha kapsamlı yapılması gerektiğini ortaya koyur ki bu da film yapımcısından daha fazla hayal gücü ve yaratıcılık ister. İyi bir uyarlama olayın ve ruhun düzenlenmesi sonucunda elde edilir (Bazin, 2011: 75). Gürmen de (2006: 95) edebiyat uyarlamalarında en çok dikkat edilmesi gereken şeyin yazarla eseri sinemaya aktaracak kişi arasında ruh örtüşmesinin olması kanaatindedir. Ama ne yazık ki

Kracauer (2015: 442), birçok uyarlamanın yararlandığı edebi eserin ruhunu dikkate almadığını söylüyor.

Nijat Özön (1963: 123) Sinema Terimleri Sözlüğü'nde uyarlama kavramını sinema için hazırlanmamış bir metni sinemaya uygun biçime sokma olarak tanımlamaktadır. Ötkem Başol (2019: 670) da uyarlama yapmayı, kitap formundan hem biçim hem de içerik açısından senaryo formuna geçmek olarak tanımlar. Sinema için hazırlanmamış metnin sinemaya uygun bir biçime sokulması bu metnin sinemanın anlatım sınırları içerisinde ifade etmek demektir. Yani sinema, örneğin 300-400 sayfalık bir romandan 60-90 dakikalık filme sığdırabileceği en önemli karakterleri, ana temayı ve izlenebilecek olayları alır ve onları kendi anlatım kalıbında yeniden oluşturur, kendi yöntemleri ve kurgu teknikleriyle yeni bir sanat ortaya çıkarır.

Mitry'ye (1999: 327-328) göre uyarlamak, anlamlar arasındaki farka dikkat etmeden gösterilenler arasında bir denklik olduğunu varsaymak demektir. O, farklı işaretler ve sembollerini farklı ifadelerle kullanan edebiyat ve sinemanın sadece farklı anlamlandırma güçlerine sahip olmadığını, aynı zamanda bilince gönderme biçimlerinin de farklı olduğunu söyler. Bu nedenle de edebi anlatım yöntemlerini sinemasal yöntemlere çevirmeye çalışılmanın anlamsız olduğunu düşünür. Aynı şekilde Tınaz Gürmen de (2006: 221) “edebiyattan sinemaya uyarlama olmaz” düşüncesindedir. Gürmen'e göre edebiyat eserinin sahip olduğu özelliği muhafaza edilerek sinema yoluyla anlatılmaya başlandığında o artık edebiyat eseri olmadığı için ortaya çıkan şey aynı etkiyi sağlamaz.

Yazar bir romanı veya hikayeyi onun filme aktarılabilirliği düşüncesiyle yazmaz. Yazarın yaptığı ve yapması gerek iş eserini en iyi şekilde okuyucuya sunmak ve onu etkilemektir. Bu nedenle de romandan filme aktarım kuşkusuz ki romanın konusunun sıkıştırılması, bazı kısımların kesilip çıkarılması, bazı karakterlerin elenmesi ile gerçekleşiyor. Edward Dmytryk (2021: 90-91), kurgulamak, sıkıştırmak ve kısaltmak her uyarlamanın temel işlemi olsa da bu işlemde kolaylıkla gözden çıkarılabilir bölümleri bile ayırırken üzerinde durulması gereken noktaların olduğunu söyler. Dmytryk'e göre

üzerinde durulması gereken esas noktalardan biri karakterlerin belirlenmesidir ki romanın her karakterini tanımlama şansı olsa da filmde böyle bir lüks nadiren yakalanır. Bu nedenle de filmde sadece birkaç karakter geliştirilirken diğerleri genel fırça darbeleriyle resmedilir.

Harika bir romandan yola çıkarak senaryo yazmak her şeyden önce bir sadeleştirme işidir söyleyen Linda Hutcheon (2006: 1) bir filmin mesajını görüntülerle ve nispeten az sözcükle ifade etmeli olduğunu, karmaşıklık, ironi veya laf kalabalığı için çok az toleransı olduğunu vurgular. Aynı zamanda, tüm uyarlamaların sadece kesmeyi içermediğini, özellikle kısa öykülerin genellikle filmlere ilham kaynağı olduğunu ekler. Örneğin, John John M. Cunningham'ın 1947 senesindeki The Tin Star kısa hikayesinden uyarlanan Fred Zinnemann ve Carl Foreman'ın High Noon filmi. Hikayelerin uyarlamaları, kaynak metnin üzerinde büyük ölçüde genişletilmek zorunda kaldı (Hutcheon, 2006: 19).

İyi bir uyarlama filminde yazarın ortaya koyduğu esas fıkirden ve anlatıya yön verecek, olayların, aksiyonun gelişmesine katkısı olabilecek karakterlerden uzaklaşılmalıdır. William Miller'e (2016: 247) göre uyarlama zamanı estetik yüzeysel yapının yakalanabilmesi, öykü, karakterler ve tema gibi alt yapı öğelerinden çok daha güçtür ve genellikle çalışmanın üslubunu uyarlamak zordur. O, uyarlamada esas önemli olanın uyarlamayı yapan yazarın özgün eserinin ana öğelerini alarak onun havasını yakalamak olduğunu ve başarılı bir film uyarlamasının çeviriden çok yorumlamaya yönelik olması gerektiğini söylüyor.

Bazin'e göre uyarlama, pedagojik ve sosyal değeri ne olursa olsun estetik olarak haklıdır, çünkü uyarlanan eser, bu terimin kelime biçimiyle karıştırılmasının bir sonucu olarak, bir dereceye kadar yanlışlıkla "üslubu" olarak adlandırılan şeyden ayrı olarak var olur. Gerçek estetik ayrımlar aslında sanatlar arasında değil, türlerin kendi içinde yapılmalıdır: psikolojik roman ile ondan yapılacak film arasında. (Bazin, 2000: 25-26).

Yaygın uyarlama algıları, edebiyatı filme göre ayrıcalıklı hale getirme eğilimindedir. Bunun bir nedeni de yazarın aurası olabilir (örneğin, modern bir film

yönetmeni için Shakespeare'nin bir oyununu uyarlamak kolay bir iş değildir). Bir başka açıklama da edebiyatın estetik değeri olabilir. Bir kitaptan ekrana uyarlama, film için farklı bir senaryo gerektirir. Filmler genellikle iki saatten fazla sürmezken, kitaplar birkaç yüz sayfa içerebilir. Bu, ortam yazılı olandan görsel forma geçerken değişikliklerin kaçınılmaz olduğu anlamına gelir (<https://bit.ly/3KjORF8>, 06.04.2022)

Edebiyattan sinemaya uyarlama, ortaya iyi bir film çıksın ya da çıkmayın, her zaman zor bir süreçtir ve birçok sorunu da beraberinde getirir. Edebi eserlerin filme uyarlanmasındaki ilk aşama özgün konulu filmlerde de olduğu gibi senaryo yazımıdır. Edebiyat eserlerinden filme uyarlama zamanı senaristin üzerine büyük bir sorumluluk yüklenir. Çünkü senaristin yapması gereken iş, metni kitap formundan senaryo formuna taşımaktır. Yazarın romanda geniş geniş birkaç sayfaya yayarak anlattığı ya da sadece birkaç cümle ile detay vermeden anlattığı olayı veya bir karakteri senarist somut bir şekilde anlatmalı, romandaki olayları yönetmenin filmde görüntülerini kurabileceği şekilde aktarmalıdır. Bunu yaparken de eserin temasından uzaklaşmamalı, onun estetik düzenine uymalıdır. Nijat Özön'ün de (1984: 85) söylediği gibi özgün filmde tek sorun filmin başarılı olup olmaması ise uyarlamada esas sorun farklı iki sanat dilleri ve uygulamaları arasında uygun karşılıklar arayıp bulmaktır.

Uyarlama zamanı ortaya çıkan en önemli sorun yazar, senarist ve yönetmen arasındaki farklı düşünce tarzlarıdır. Sinema ve edebiyat arasındaki farklar aslında bu zaman daha kabarıklık şeklinde ortaya çıkar. Senaryoyu yazan ister yazarın kendisi ister başka bir senarist olsun yönetmenle yazar arasında çatışma kaçınılmazdır. Çünkü yazar eğer hem de senaryoyu yazan kişiyse kendi eserini senaryo formatına geçirirken kesip atma, sıkıştırma ve kısaltma işleminde cimri davranabilir ki yazarın kendi eserini birebir beyazperdede görmek istemesi normaldir. Sonuçta eserin yazarı olarak ona göre her olay ve her karakter çok değerlidir.

Tarkovski'ye (2017: 70) göre yönetmen bir senaryoyu alıp çalışmaya başladığı zaman, ele alınan konu ve düşünce ne kadar doğru işlenmiş olursa olsun kaçınılmaz olarak değişmeye başlar ve senaryo baştan sonra kelimesi kelimesine beyazperdede

aktarılamaz. Bu nedenle de senarist ve yönetmen arasında çatışma çıkar. Tarkovski (2017: 6) yazarla yönetmenin arasında çıkan sorunun ise onların estetik duruşlarının farklı olmasında görür ki bu da ona göre uzlaşması mümkün olmayan durumdur. Bu durumdan tek çıkış yolu ise, edebi senaryoyu dönüştürerek ona yeni bir doku kazandırmaktır. Bu zaman yönetmen, edebi senaryoyu dilediğinde değiştirip dönüştürme hakkı kazanır (Tarkovski, 2017: 6). Bu zaman da orijinal esere sadakat konusu ortaya çıkar. Senarist orijinal esere ne kadar sadık kalırsa kalsın senaryo formunda esas konunun sıkıştırılması, karakterlerin elenmesi zamanı artık orijinal yapıya sadakat kaybolur. Çünkü sinema eseri sayfa sayfa izleyerek bütün eseri filme aktaramaz.

Robert Stam (2000: 54), bir uyarlamanın orijinaline “sadakatsiz” olduğunu söylediğimizde, bu terimin, bir film uyarlamasının edebi kaynağının temel anlatı, tematik ve estetik özellikleri olarak gördüğümüz şeyi yakalayamadığı zaman hissettiğimiz hayal kırıklığını ifade ettiğini söyler. Sadakat kavramının ikna edici gücünü ise bazı uyarlamaların gerçekten diğerlerinden daha iyi olduğu ve bazı uyarlamaların, kaynak romanlarda en çok takdir ettiğimiz şeyi “gerçekleştirmekte” veya doğrulamakta başarısız olduğu duygusundan aldığını savunur. Bu anlamda aldatma ve ihanet gibi kelimeler, bir kitabı sevdiğimiz zaman, bir uyarlamanın bu sevgiye layık olmadığı hissini tercüme eder.

Bazin, uyarlamaların ne kadar yakıştırmaca da olsa orijinal eseri bilen ve değerlendiren az sayıdaki seyirciye zarar vermeyeceğini savunuyor. Filmin orijinal metni bilmeyenlerde ise ya herhangi bir film gibi bundan da tatmin olacaklarını ya da orijinal eseri tanımak isteği duyacaklarını söylüyor ki bu da edebiyatın hayrına olacaktır (Bazin, 1966: 125). Bazinin söylediği bu durum aslında çoğu kez kanıtlamış bir olaydır. Edebiyat eserinin başarısı onu her ne kadar filme uyarlamaya teşvik etse de aynı şekilde filmin başarısı edebiyat eserinin satışını etkilemektedir. Aynı zamanda özgün film senaryosundan çekilmiş çok film var ki elde ettiği başarı onun edebiyata uyarlanmasına sebep olmuştur.

Yazarın eserini her ne kadar filme uyarlamak için yazmadığı bilinse de bu konuda popüler roman türü bir istisna teşkil etmektedir. Estetik kaygısı olmayan popüler

romanlarda aslında sinemanın etkileri kendini açıkca belli eder. Bu romanlar sinemanın etkisi ile farklı kurgu tekniklerinin ve başka sinemasal yöntemlerin kullanıldığı, Kracauer'in de söylediği gibi sinematik romanlardır. Orhan Ünser (2004: 11), sinemanın edebiyatı etkileyerek görsel anlatımlı romanların yazılmasına neden olduğunu, hatta sinemanın kurgu tekniği gibi kendine has bazı özelliklerinin romanlarda kullanıldığını söylüyor.

Ali Sivas (2005: 42) popüler romanların film senaryoları için hazır malzeme niteliğinde olduğunu ve ekonomik olarak film endüstrisine gelir sağladığını, aynı zamanda günümüzde en çok Amerikan sinema endüstrisi tarafından kullanıldığını söylüyor. William Miller'in (2016: 245) Morris Beja'dan aktardığı istatistiklere göre 1977 yılında en fazla gişe hasılatı yapan yirmi filmin, on altısı uyarlama olmakla, akademi ödüllerinden “en iyi film” ödülünün dörtte üçü yine uyarlamalara verilmiştir ki bu uyarlamaların yaklaşık dörtte üçü roman ya da kısa öykü uyarlamaları olmuştur. Aynı zamanda her yıl çok satan romanların yaklaşık %80'i filme çekilmiştir. Bu da aslında Amerika'da daha o dönemlerde bile film uyarlamalarının çok olduğunu gösteriyor.

Monaco da (2002: 48) popüler romanın yıllarca ticari sinema için büyük malzeme deposu oluşturduğundan, romandaki malzemenin bir film olarak yeniden işlenme olasılıklarını yayıncıların başlıca meselelerinden biri haline geldiğinden bahsediyor. Hatta Monaco, zaman zaman popüler romanların sanki sinemaya uyarlanması için yazıldığını da düşünüyor. Philippe Aurier ve Guntcheva Guergana da duruma bir yayıncının bakış açısından bakarak bir romanın uyarlanmasının kitaba olan ilgiyi yeniden canlandırabileceğini ve bu nedenle de film vizyona girdikten hemen sonra satışları artırabileceğini söyler. Örnek olarak ise 2012 yılında Peter Jackson'nun yönettiği, J. R. R. Tolkien'in Hobbit adlı kitabından uyarlanan Hobbit filminin Fransa'da vizyona girmesinden önce ve sonraki istatistikleri paylaşırlar. Şöyle ki film vizyona girmeden bir ay önce kitap satışları 14.918 kopyaydı. Film beyazperdeye çıktıktan sonra kitabın kopyası 77.845'e ulaştı (<https://bit.ly/3KjORF8>, 06.04.2022).

Sinemada edebiyat uyarlamalarının en yaygın kullanıldığı zamanlardan biri de Film d'Art akımı dönemidir. Griffith'in "fransızlar bu filmin arkasını getirebilselerdi, şimdi sinemanın doruğunda onlar olurdu" fikrini aktaran Rekin Teksoy (2009: 41) bu dönemde Walter Scott, Victor Hugo, Alexandre Dumas'ın tarihsel romanlarının peş peşe sinemaya aktarıldığını da söylüyor. Film d'art kurumu, sokaktaki adamın değil aydın kitlelerin de ilgisini çekebilmek için edebiyatta ün sağlamış yapıtları filme alıyor, bunu tiyatro yönetmenlerinin ve oyuncularının katkısıyla yapıyordu (Onaran, 2012: 92).

1.4.1. Uyarlama Türleri

Edebiyattan sinemaya aktarılan eserlerin sinema diline nasıl çevrileceği uyarlama sorunlarının en başında yer almaktadır. Çünkü edebi eserler filme aktarılırken her ne kadar eserin olay örgüsünden, yazarın bizlere sunduğu karakterlerden dışarıya çıkmasa da olayların somutlaştırılması, hikayenin sıkıştırılması, bazı bölümlerin kesilmesi, karakterlerin elenmesi eserin orijinal yapısını bozmakta, yazara ihanet etmektedir. Edebi eser ilk kez senaryo aşamasında senaristin, ikinci kez ise çekim aşamasında yönetmenin yorumlarıyla değişime uğrar.

Edebi eserlerin yazı dilinden görüntü diline uyarlanması veya nasıl uyarlanabileceği ilk uyarlamalardan itibaren sürekli konuşulmuş, farklı kuramcılar farklı teorilerle kendi uyarlama türlerini savunmuşlardır. Uyarlama türlerinin bazıları edebiyatı üstün tutsa da bazıları sinemaya yönelmektedir. Ama hemen hemen bütün kuramcılar ortak çıkış noktası edebi eserin ifade ettiği esas temanın ve karakterlerinin tutulmakla olay örgüsünün filme yönetmenin yorumuyla aktarılmasıdır. Stam (2000, 62) aslında, adaptasyon teorisinin, her biri farklı bir adaptasyon boyutuna ışık tutan çeviri, okuma, diyaloglaştırma, yamyamlaştırma, dönüştürme, başkalaştırma ve anlamlandırma gibi bütün bir mecazlar kümesine sahip olduğunu söyler. Şöyle ki her edebi eser bir birinden farklı olduğu için sinemaya farklı şekilde kaynak oluşturur. Aynı şekilde bir eser farklı kişilere farklı duygular yaşatır veya bir eserin sadece bir bölümü veya bir karakteri yönetmeni etkileyebilir. Bu nedenle de uyarlama her eserde aynı şekilde gerçekleşmez.

Ötkem Başol, uyarlama yaparken, uyarlanan kitaba göre nasıl bir değişim yapıldığını dört farklı şekilde aşağıdaki gibi sıralamıştır:

- a) Bazı bölüm, epizod veya karakterlerin kaldırılması
- b) Kitabın zamanının başka bir zamana uyarlanması
- c) Kitabın türünün farklılaştırılması
- d) Olay akışının farklılaştırılması (Başol, 2019: 671-672).

Edebi eser, kuşkusuz ki filmde yönetmenin yorumuyla dönüşür. Mitry'ye göre edebiyattan sinemaya eseri aktaran kişi hangi yöne dönerse dönsün ikilem arasında kalır. Ya yazıya sadık kalır yani romanın ilerleyişini, olaylar zincirini bozmadan adım adım izler. Ya da romanın “ruhuna” sadık kalır, yani benzer düşünce ve duyguları farklı şekillerde ifade etmeye çalışır. Ama bu zaman kaçınılmaz olarak romanın sürekliliğini bozması, bilgileri, koşulları ve karakterleri değiştirmesi gerektiğini keşfeder ve burada da yazarın niyetine ihanet eder. Bu zaman yazarın orijinal eserini ilham kaynağı olarak kullanarak kendi kişisel çalışmanızı yaratırsınız. Ama sonra orijinaline atıfta bulunma hakkınızı kaybedersiniz (Mitry, 1999: 328).

Mitry gibi Williams Miller da (2016: 248-249) aslına sadık kalan ve serbest uyarlama çalışması diyerek iki uyarlama türünden bahseder. Birinci türde yani eğer uyarlamayı yapan kişi orijinal yapıya sadık kalmak istiyorsa, eserin temel yapısı, ana öğeleri incelenmeli ve orijinal eserin atmosferini de yansıtmalıdır. Bu şekilde çalışmak için orijinal eserin özel ayrıntılarının ortaya çıkması için birkaç kez okunması, bilinç altının malzemeyi işleyebilmesine olanak vermek için bir süre zaman geçtikten sonra, eser daha ayrıntılı bir çözümleme için tekrar okunmalıdır. Serbest uyarlama türünde ise eserin orijinal haline sadık kalma kaygısı yoktur. Eseri uyarlayacak kişi orijinal metnin sadece onu heyecanlandıran kısmından çalışmasını sürdürür veya önemli öğeleri alıp kendi öyküsünü oluşturur.

Sözlük anlamıyla bu kavramın“uyum sağlamak”, uyarlamak, değiştirmek ve uygun hale getirmek olduğunu açıklayan Hutcheon (2006: 7-9) ise uyarlamanın birçok yolla yapılabilir olduğunu söyler. Bunlardan birincisi, belirli bir eserin veya eserlerin kapsamlı bir aktarımıdır. Bu “dönüştürme”, ortam veya tür değişikliğini, ya da çerçeve ve dolayısıyla bağlam değişikliğini içerebilir. İkincisi, her zaman hem (yeniden) yorumlamayı hem de (yeniden) yaratmayı içerir. Üçüncüsü ise, uyarlama bir metinlerarasılık biçimidir. Kısaca uyarlama tanınabilir başka bir eserin veya eserlerin onaylanmış bir aktarımı, yaratıcı ve yorumlayıcı bir sahiplenme/kurtarma eylemi, uyarlanmış eserle genişletilmiş bir metinlerarası etkileşimdir. Bu nedenle de, bir uyarlama, türev olmayan bir türevdir, ikincil olmadan ikinci olan bir çalışmadır.

Seçil Toprak (2011: 34-35), edebi yapıtın filme nasıl uyarlanacağını eseri perdeye aktaracak kişinin veya kişilerin o esere nasıl yaklaştıklarıyla ilgili olduğunu söylüyor, edebi eserin filme hangi yönüyle esin kaynağı olacaksa yönetmenin ve senaristin de esere esin olduğu açılardan bakacağını belirtiyor. Yönetmen ilk planda yazarın kurduğu dünyadan da etkilenmiş olabilir, eserin bir bölümünden, bir kişisinden veya bir olayından da etkilenmiş olabilir.

Andrew Dudley, *Adaptation* isimli makalesinde edebiyattan sinemaya uyarlama ve uyarlama türlerinden geniş bir şekilde bahsetmiş, film ile metin arasında birkaç olası ilişki biçiminin olduğunu ama kolaylık açısından bu biçimlerin ödünç alma, kesişme ve dönüşümün aslına sadık kalma olarak üçe indirilebileceğini söylemiş ve bu uyarlama biçimlerinin nasıl kullanıldığını tek tek anlatmıştır. Andrew’e göre sanat tarihinde kullanılan uyarlama biçimi “ödünç alma”dır. Burada sanatçı, daha önceki, genellikle başarılı bir metnin malzemesini, fikrini veya biçimini az çok kapsamlı bir şekilde kullanır. Shakespeare’den uyarlamalar buna örnek olabilir. Kuşkusuz bu durumlarda, metni uyarlayan kişi ödünç aldığı başlığın veya konusunun prestijiyle uyarlama için bir izleyici kitlesi kazanmayı umar. Kesişen uyarlamalarda ise orijinal metnin benzersizliği, uyarlamada kasıtlı olarak asimile edilmeden bırakılacak kadar korunmakta olduğunu söyleyen Amerikalı kuramcı, bu uyarlama tipinin en önemli filminin Robert Bresson’un

Diary of a Country Priest filmi olduğu düşüncesindedir. Aynı zamanda bu uyarlama biçimini ve filmi Andre Bazin'in desteklediğini ve onun bu durumda bir uyarlamayla değil, orijinalin kırılmasıyla karşı karşıya olduğumuzu savunduğunu ekler. Son uyarlama biçimi olan aslına sadık kalara dönüştürme biçiminin görevinin orijinal bir metinle ilgili temel bir şeyin sinemada yeniden üretilmesi olduğu varsayılır. Uyarlamanın sadakati, sanki uyarlama yasal bir emsalin yorumuymuş gibi, genellikle metnin “başlığı” ve “ruhu” ile ilişkili olarak yorumlanır. Romanı uyarlarken filmde edebiyatın soyut yönlerine üslupsal eşdeğer bulmak mekanik bir sürecin tersi olduğu için eserin ruhuna, orijinalin tonuna, değerlerine, imgelemine ve ritmine sadakat daha zordur (Andrew, 2000: 29-32). Diane Lake de (2012: 409) romanı filme uyarlayan kişinin kitabı, romanda olanı temsil etmek ve onu sahne sahne tercüme etmek için değil kitabın ruhunu ortaya çıkarmak ve o ruhu nasıl hayata geçireceğini düşünmek için okuduğunu söyler.

Romandan filme uyarlamalar zamanı genel olarak üç yol izlendiği kanaatinde olan Cevahir Kayım (2006: 1-3), ilk uyarlama biçiminde romanın sinema yararına senaryo hammadresi olarak kullanıldığını, bu zaman yönetmenin serbest hareket ettiğini, ikinci uyarlama biçiminin romanın aslına sadık kalarak yapılan, sinemacının romancının yaptığını sinema diliyle yapmayı hedeflediği sinema örnekleri olduğunu, üçüncü biçimde ise edebi metnin sadece iskeletinin korunduğu ama ortaya yeni bir sanat yapıtı çıkan dönüştürme olduğunu söyler. Bazin de (2011: 63) film yapımcılarının bazen romanları birinci elden uyarlama devam ettirirken, bazılarının romanları karakter, anafikir, atmosfer yaratımı konusunda ayrıntılı film sinopsisi olarak kullandıklarını vurgular. Buna Simenon'un atmosferi veya Pierre Very'nin şiirsel atmosferini örnek verir. Sadakat konusunda Stam (2000: 58) bir uyarlamanın kaynak metne değil, daha çok ifade aracının özüne sadık olması gerektiğini öne süren bir varyasyonun da olduğundan bahseder.

Bazin ise roman karakterlerinin yapıları gereğiyle çoğu zaman ekrana uygun düşmeyecek, ekrana göre çok karmaşık psikolojik yapıya sahip insanlar olduklarını, yazının kişilik özelliklerini ve insanların iç dünyalarını aktarmada sahip olduğu bu avantajının farklılıkları ortaya çıkardığını, sonuç olarak da uyarlama zamanı senarist ve

yönetmenin iki çözüm yolu olduğunu söylüyor. Birinci çözüm yolu, iki sanat arasındaki seviye farkının özgün çalışmanın sanatsal prestiji göz önünde bulundurularak görmezden gelinmesi, diğer çözüm ise film yapımcısının özgün çalışmanın seviyesine ulaştırma çabasına girmesidir (Bazin, 2011: 73).

Enver Gülşen (2016: 187), sinema uyarlamalarının tiplerinden bahsederken edebiyatın sembolik yapısını ve “zaman dışılığı” koruyarak hikayenin aktarılması tipine dünyada edebiyat uyarlaması adına yapılan filmlerin çoğunda rastlandığını söyler. Gülşen’e göre önce orijinal eserin tüm olay ve sahneleri alınır, görüntü ve mizansene çevrilir, montaj sinemasındaki gibi açı-karşı açı türü diyaloglarla ve kısa olanlarla hikaye anlatılır.

Ötkem Başol (2019: 670) kitabında “*duvara fırlatma*” gibi tamamen farklı bir uyarlama türünden bahseder. Başol’un açıklamasına göre uyarlanacak olan kitap birkaç kez okunduktan sonra fırlatıp atılır ve öyküde unutulacak yerler olsa bile asla o kitaba geri dönülmez. Kitapa bakmak yerine, filmin dramatik kurgusunun hangi sahnelerle ihtiyacı olduğunu gözetip ona uygun hatta yeni şeyler de eklenebilir. O, yeni yazılacak metnin filme çekilecek senaryo olacağı için kitaptan çok, yeni eklemeler yapılsa da bunun kitaptan çok olay örgüsünün gereklerine karşılık gelmeli olduğu düşüncesindedir.

Hemen bütün kuramcılar, farklı uyarlama türleri ve açıklamalarında bulunsalar bile sonuç olarak temel iki uyarlama türünde birleşirler: aslına sadık kalan uyarlama türü ve serbest uyarlama türü. Mitry’ye (1999: 331) göre eğer eseri uyarlayan kişinin yazarla aynı şeyi ifade etme kararını verdiğyse ve amacı forma saygı suymaksa kendi anlamlarını yaratmak yerine, zaten belirtilen dünyayı basitçe tasvir etmek zorunda kalacaktır.

Son olarak Bazin (1966: 128), kelimesi kelimesine uyarlamayı da, serbest uyarlamayı da kabul etmeyen birçok sebepten dolayı, iyi bir uyarlama yapmak için yapıtın sözünün ve özünün yeniden kurulabilmesi, bunun için de dile ve dilin dehasına ne kadar içten içe ulaşmasının gerekliliğinin bilinmesi gerektiğini söylüyor.

İKİNCİ BÖLÜM

AZERBAYCAN SİNEMASI

2.1. Azerbaycan’da Tarihsel Arka Plan

Uzun zamandır üzerinde uğraşılan hareketli görüntünün keşfedilmesi tüm dünyanın dikkatini çekmişti. Sinema, 1895 yılında Paris’te ortaya çıktıktan sonra kısa sürede yayılmaya başladı. Bu keşifin mucidi olan Lümierre kardeşleri, çekim yapmaları için kendi ekiplerini dünyanın farklı yerlerine gönderiyorlardı. “Kardeşler, ‘sinematografin’ giderek daha popüler hale geldiğini görerek bu buluşu ticari yönde genişletmeye başladılar. Bir grup fotoğrafçıya cihazla nasıl çalışacağını öğreterek çekimler yapmak için onları dünyanın farklı yerlerine gönderiyorlar. ‘Kadraj avı’ adlandırılan bu işi yapanlar, gördükleri, rastladıkları ilginç ve sensasyon olayları kaydedip Parise gönderiyor, aynı zamanda gittikleri yerlerde onların gösterimini de yapıyorlardı” (Kazımov ve Dadaşov, 1999: 96).

Sanat, insanların üretimi olduğu için tarih boyunca yaşanmış tüm değişimleri izleyerek gelmiştir. Sinema da genç sanat dalı olarak tüm dikkatleri üzerine çekmiş, gelişmesi tarihin karmaşık dönemine denk geldiği için siyasi, kültürel, ekonomik değişimlerden doğrudan etkilenmiştir. Diğer sanatlar gibi sinema da döneme uygun şekillenmeye başlamıştır. “Sinemanın bir sanat türü olarak oluşumu, esas mahiyeti ve onayı, dünya karşısına çıkarılması, onun yeni tasvir-ifade yoluyla (hareket, montaj, büyük plan, panorama, metaforlar, semboller, kadrajın derinliklerde kurulması, ışık, plastik tasvir, ritm, vb.) zenginleşmesi, insanın maddi ve manevi dünyasının tüm çelişkileri yansıtmasıdır” (Burcaliyev, 2001: 5).

Sinema ortaya çıkana kadar farklı dönemlerde yaşananları özellikle edebiyat ve tiyatro olmakla diğer sanatlar farklı şekilde kendine özgü özellikleriyle sergiliyorlardı.

Ama farklı sanatları kendinde birleştirdiği için şimdi sinema, kendini hem görsel hem hareket hem de ilk dönemlerde sessiz olsa da sonradan sesli olarak ifade etti.

Kendini tiyatro ve sinemaya adanmış, Azerbaycan'ın ünlü tiyatro ve sinema sanatçısı Abbas Mirze Şerifzade, sinemanın tüm sanatları kendinde birleştirmesini şu sözlerle ifade etmiştir: “Sinema müziktir, sinema tiyatrodur, sinema edebiyattır, sinema dünyadır. Ama tüm bunlar ayrı ayrı birbirlerine kayıtsız kalmıyor. Tüm bunlar birleşerek filme akıp geliyor ve her biri onun organik üyesi oluyor” (Kazımov, 1999: 38). Sanat olarak sinema da diğer sanatlar gibi bir şeyleri aktarma, topluma ve dünyaya gösterme amacıyla kullanılmaya başladı. Rekin Teksoy da (2009: 27) bu nedenle “çünkü sinema da içinde geliştiği çağın koşullarının bir ürünüdür” der.

Sinemanın politik olduğunu düşünürsek: “Sosyolojik bir varlık olan insanın ürettiği sanat eserlerinin birçoğunda siyasi mesajlara rastlamak mümkündür. Özellikle sinemada bu mesajlar sıklıkla görülmektedir. Çünkü sinema, kendi başına oluşum gösteren ve gelişen bir sanat dalı değildir. Sinemanın siyasi etkisinin farkına varılmasıyla birlikte bu sanat dalının politik yönü ön plana çıkmıştır” (Kırık, 2014: 358). “Film, basit selüloti şerittir, tasvirle kaplı bu şerit yalnız tarihi belge değil, tarihin bir parçasıdır, hem de canlı tarihin. Bunu hiçbir dahi yeniden yaratamaz” (Kazımov, 1999: 38).

Sinematograf, Azerbaycan'a keşfinden üç yıl sonra, 1898 yılında gelmiştir. Ama tam olarak oluşumu, biçimlenmesi ve gelişimi XX. yüzyılın 20'li yıllarından sonra gerçekleşmiştir. “Azerbaycan'da yüzyılın başlangıcında mevcut sosyo-politik ve kültürel ortam bilgi, aydınlanma ve eğlence işlevlerini üstlenen sinema sanatını oluşturdu” (Dadaşov, 2001: 20).

Tarihsel olarak baktığımızda 1991 yılında bağımsızlık ilan edilmeden önce Azerbaycan sineması, 1898 - 1991 yılları arasında, sadece 23 ay, Azerbaycan Halk Cumhuriyeti döneminde, yani 1918-1920 yıllardaki bağımsızlığı dışında Rusya'nın iki farklı yönetimi altında, Çarlık Rusyası zamanında ortaya çıkmış, Sovyet Rusyası zamanında gelişmiştir. Ve doruk noktasını da Sovyet'ler döneminde yaşamıştır.

Sinemanın ortaya çıktığı XIX. yüzyılın sonu XX. yüzyılın başlangıcı, Azerbaycan için sancılı dönemlerdendi. Ülkede yaşanan krizler, iç çatışmalar, ekonomik çöküş Azerbaycan'la ilgilenen devletleri mutlu ediyordu. Çünkü Azerbaycan, tarihi eskilere dayanan bir ülkedir. Doğal servetleri, elverişli iklimiyle tüm dünyanın dikkat merkezinde olmayı başarmıştır. Sonralar da özellikle petrol nedeniyle hep saldırılara maruz kalmış, zorlu günler yaşamıştır. Sonuç olarak 1813 yılında Gülistan anlaşmasında kısmen Rusya ve İran arasında bölünen Azerbaycan, 1828 yılındaki Türkmençay anlaşmasıyla da güney kısmı İran, kuzey kısmı ise Rusya'nın eline geçerek tamamen parçalanmış oldu. Bu, tabii ki Azerbaycan'ın dışında gelişen bir olaydı. İki farklı ülke üçüncü bir ülkenin topraklarını kendi aralarında bölüyorlardı. Azerbaycan İran ve Rusya arasında bölünse de Batı Avrupa ülkelerinin de dikkatini çekiyordu. Yalnızca Azerbaycan değil, genel olarak Güney Kafkasya'yla ilgili işgal planları vardı.

Azerbaycan'ın ikiye bölünmesinden sonra durumlar daha da kötüye gitmeye başladı. Kuzey Azerbaycan'da çarlığın sert sömürge politikaları ve adaletsiz reformları isyanlara yol açıyordu. Zaman zaman Güney Azerbaycan'da da bağımsızlık kazanmak için isyanlar olsa da bir sonuca varamadılar. Bu yüzden de Güney Azerbaycan hala İran'nın sınırları içinde yer alıyor.

Özellikle XX. yüzyıldan bahsedecek olursak, “XX. yüzyıl tarihi, üç sosyal devrim – 1905-07 yılları Halk Devrimi, 1917'nin şubatında Burjuva Devrimi ve Ekim Sosyalist Devrimi, İki Dünya Savaşı, 1937 yılında kanlı repressiyaları ve ayrıca sinema ve kosmos, sibernetik ve ulusal kurtuluş hareketinin yüzyılı olarak dahil oldu” (İsmayılov, 2008: 21).

Tüm bu zor zamanlarda kültür ve sanat gelişmeye devam ediyordu. Yeni dergi ve gazeteler yayınlanmaya başlıyor, çocukların eğitim alması için yeni tür okullar yaratılıyor ve edebiyat da yeni eserler ortaya koyuyordu. “7 Nisan 1906'da yayınlanan Molla Nasreddin dergisi Çarlık sansürünün baskısına rağmen, uluslararası basında eğitimci Molla Nesreddin okulunu yarattı. Bakü'de o zaman aydınlanma pozisyonuna sahip Kaspi, Hayat, İrşad, Tereggi, İkbal gazeteleri sosyo-politik ve kültürel olaylara ışık tutuyordu. 25 Ocak 1908'de Bakü'de H. Z. Tağıyev'in tiyatrosunda sahnelenen Ü.Hacıbeyov'un

Leyli ve Mecnun operasıyla yalnız Azerbaycan’da değil, müslümanların olduğu tüm Doğu’da opera sanatının temeli atıldı” (Dadaşov, 2001: 20-21). Böyle bir zamanda sinema da yedinci sanat olarak ortaya çıktı.

Azerbaycan’ın uzun yıllar Rusya’nın esaretinde kalmasını göz önünde bulundurarak Rusya’daki olayların doğrudan Azerbaycan’ı da etkilediği söylenilebilir. Şöyle ki Azerbaycan’da sinemanın gelişmesi, Rus yönetmenlerinin buraya gelişle gerçekleşmiştir. Rus yönetmenlerinin de Azerbaycan’a gelişi Sovyetler Birliği döneminde gerçekleşiyor. Çarlık Rusyası döneminde sanata ve özellikle sinemaya çok değer verilmiyordu. Çarlığın esas siyaseti halkı ruslaştırmaydı. Bu siyaseti özellikle eğitim alanında uyguluyorlardı. “Azerbaycan’ın demokratik toplumu ‘rus-tatar’ okulları ağının genişletilmesi için mücadele ediyor, Çarlığın okulları ruslaştırma siyasetine karşı çıkıyorlardı” (Nuriyeva, 2015: 236). Maksat Rusya için sadakatli memurlar yetiştirmektir ki bu siyaset Sovyet’ler döneminde daha derin şekilde devam edecektir.

Tofik İsmayılov Türk Halklarının Sinema Tarihi kitabında, Rus çarı II Nikolay’ın dünyada sinematografinin geliştiği, konulu film sayısının arttığı bir dönemde sinematografinin gelişmesinde hiçbir yardımda bulunmadığını ve yararını anlamadığını söylüyor ve sinemanın gelişmesi için gönderilen dilekçenin üzerine Duma milletvekili Radicev’in sinema hakkındaki fikirlerini yazıyor: “Ben şöyle diyebilirim ki, sinema abes – hiç kimseye lazım olmayan zararlı bir meşguliyettir.” (İsmayılov, 2001: 17).

Nilgün Abisel de bu fikri destekleyecek şekilde şöyle yazıyor: “Sinemanın Rusya’ya ilk kez 1896 yılında, Lumiere kameramanlarınca getirildiği ve çar II. Nikola’nın taç giyme töreninin filme alındığı, bu olaydan kısa süre sonra da amatör bir Rus kameramanın Kazak binicilerin hünerlerini sergileyen bir film çektiği biliniyor. Ancak bu film ve benzerleri, yapımcılığın gelişmesi için yeterli değildi. Rusya’da 1907’ye dek hiçbir yerli yapım şirketi kurulmadı. Salonlar tümüyle yabancı filmlerin hakimiyeti altına girmişti. Pathe ve Gaumont, büyük kentlerde şubeler açarak kendi filmlerini pazarlıyorlardı” (Abisel, 2003: 209). Ama bu, Çarlık döneminde sinemanın tamamen

pasif olduğu anlamına gelmiyor. İster Rusya’da isterse de Azerbaycan’da bir şekilde sinema gelişmekteydi. Sadece sinemalarda daha çok yabancı filmler sergileniyordu.

Tüm bu tarihi süreçleri göz önünde bulundurarak Azerbaycan sinema tarihini üç aşamada ele alabiliriz:

1. Azerbaycan’da Sinemanın Doğuşu ve Teşekkülü (1898-1920);
2. Azerbaycan Sovyet Sineması (1920-1990);
3. Bağımsız Azerbaycan Sineması (1990-günümüz).

Tofik İsmayılov kitabında Azerbaycan sinemasını dönemlere ayırırken konulu filmlerin yapılmaya başladığı tarihi esas alarak ilk konulu filmin de 1915 yılında yapılmış Avrat / Arvad filmi olduğu bilgisini veriyor. “Azerbaycan’ın konulu sineması kendi tarihi boyunca üç döneme ayrılmaktadır: BİRİNCİ DÖNEM: 1915’ten 1920 yılına, inkılabaya kadar olan Azerbaycan – Sineması Dönemi. İKİNCİ DÖNEM: 1920’den 1990 yılına kadar olan Sovyet Azerbaycanı Sineması Dönemi. ÜÇÜNCÜ DÖNEM: 1990’dan ... Bağımsız Azerbaycan Cumhuriyeti’nin Sineması Dönemi” (İsmayılov, 2001: 27).

Azerbaycan, tarihsel olarak karmaşık dönemlerden geçtiğinden, sinematografinin de aşamaları çok yönlüdür. Bu nedenle bu bölünmeleri üç dönemle sınırlandırmak doğru olmazdı. Azerbaycan sinemasını incelemeyi üç aşamada ele alsak da o dönemler kendi içlerinde de tarihi olaylar nedeniyle bir kaç aşamada gelişiyor. Şöyle ki 1898-1920 yılları ilk dönem sayılsa da Çar Rusyası’nın sömürgesiyle başlayıp içinde Azerbaycan Halk Cumhuriyeti dönemini de barındığı için 1918-1920’li yıllar ayrılıyor. Bu yıllarda I Dünya Savaşı da sinemayı etkilemiştir. Aynı zamanda bu dönemler sinemanın sessiz dönemi olarak biliniyor ki bu ikinci dönemde de devam ediyor. 1920-1990 yılları genel olarak Azerbaycan Sovyet Sineması dönemi adlandırılır. Ama 1935 yılında sinemaya sesin gelişi, yine 30’lu yılların sonlarında Stalin’in Büyük Temizlik Siyaseti’nin ardından II. Dünya Savaşı, 50’lerde sinemanın durgunluk zamanı, 60’larda ise büyük yükseliş ve gelişme, Azerbaycan Sovyet Sineması’nı dönemlere bölüyor.

2.2. Azerbaycan’da Sinemanın Doğuşu ve Teşekkülü (1898-1920)

Uzun yıllar boyunca Azerbaycan’da sinemanın XX. yüzyılın başlarında meydana geldiği biliniyordu. Bu tarih, 1916 yılında İbrahimbey Musabeyov’un aynı isimli romanından uyarlanan Petrol ve Milyonlar Saltanatında / Neft ve Milyonlar Seltenetinde filmiyle belirlenmişti. Ama XX. yüzyılın sonlarında Azerbaycan sinemasının 80. yıldönümüne hazırlanıldığı dönemde yapılan araştırmalar sonucunda bu tarihin aslında dünyada sinemanın meydana gelme tarihinden sadece üç yıl sonra olduğu ortaya çıktı. 1996 yılında Azerbaycan sinemasının gerçek tarihi ortaya çıkıncaya kadar Petrol ve Milyonlar Saltanatında / Neft ve Milyonlar Seltenetinde (1916) filmi 14 mayısta gösterime girdiği için bu tarih Azerbaycan’da Sinemacılar Günü olarak kutlanıyordu.

Aslında yıllar önce Mesume Rzayeva Azerbaycan’ın belgesel sineması hakkında yazdığı, 1971 yılında basılan kitabında bu konudan bahsediyor. Ama o zamanlar bu konu pek ciddiye alınmamış ki 25 yıl sonra yeniden gündeme gelerek açığa kavuşmuştur. “Sanat eleştirmeni M. Rzayeva Dokumentalnoe kino Azerbaydjana kitabında Azerbaycan’da 1898 yılında filmlerin yapıldığı ve gösterimi hakkında bilgi vermiş, ama bu gerçeğin devrimden önceye ait olduğu ve fotoğrafçı A. M. Mişonun milliyet olarak fransız olduğunu düşündüğü için esassız şekilde tamamen unutulmuştu” (KazıMZade, 2014: 377).

Yukarıda da söylediğimiz gibi sinematograf Azerbaycan’a 1898 yılında gelmişti. Geldiği gibi her yerde olduğu gibi önce yabancı filmler gösterime girdi. “Fransa’da ilk sinema seansından iki buçuk yıl sonra Bakü’de de ilk sÜjeler kayda alındı. Bu sÜjeler ve yurt dışından getirilmiş filmler şehrin tiyatro-sirkinde, kafelerde, pasajlarda, sinema Üçün ayrılmış özel yerlerde, hatta Bakü’deki ÜnlÜ Fantazy hamamının bekleme salonunda gösteriliyordu” (KazıMZade, 2003: 8).

“Lumiere kardeşlerinin sinematografi 1896 yılının ikinci yarısında Bakü’ye getirilmiş, farklı zamanlarda, aynı zamanda 8 Ocak 1898’de milyoner Z. A. Tağıyev’e ait evde, Bakinskoe Obşestvennoe Sobranie’nin salonunda ihtiyacı olan öğrencilere Yardım Cemiyeti’nin lehine yapılmış gecede ‘canlandırılmış fotoğraflar’ sergilenmiştir” (KazıMZade, 2014: 379).

Bakü’de yabancı filmlerin gösteriminin hemen ardından Azerbaycan’da sinemanın yaranmasına neden olan kişi Mişon, filmler çekmeye başladı. “21 haziran 1898 yılında, Lumiere kardeşlerinin Trenin La Sota Garına Gelişi aktüalite film gösteriminden iki yıl sonra, Bakü’de fotoğrafçı A. M. Mişon’un çektiği Trenin Sabunçu Garına Gelişi süjesiyle konuyu tekrarladi” (Dadaşov, 2001: 19).

Mişon’un Azerbaycan’da çektiği ilk filmlerin ilk gösterimi aynı yılın haziran ayında yapılmıştır. Bu gösterimde dört film sergilenmiştir. “Kaspi gazetesinin 17 haziran 1898 tarihli sayısında verilen bilgiye göre, Bakü foto derneği 31 mayıs Mihaylov bahçesinde (şimdiki Filarmonya bahçesi) hayır amaçlı halk yürüyüşü düzenledi. Bu olay Şehir bahçesinde halk yürüyüşü ismiyle kaydedilmiş (demek ki 31 mayısta Bakü’de ilk film çekimleri yapılmıştır), Bakü hayatından bahseden Trenin demiryolu garına gelişi, Kafkasya ve Merkür Cemiyetine ait vapurun limandan yola çıkması ve Sabahleyin Pazar Sokağı isimli daha üç süjeyle birlikte 21 haziran 1898 yılında Vasil – Vyatskin’in tiyatro – sirkinde sergilenmiştir” (Kazımvade, 2014: 380).

Tofik İsmayılov’un (2001:26) yazdığı bilgiye göre, yapılan filmler Bakü’deki Rekart, Mikado, Ekspres, Fransız, Amerikan ve diğer sinema salonlarında gösteriliyordu. Bu da Bakü’de artık filmlerin gösterilmesi için sinema salonlarının olduğunu kanıtlıyor.

“Basın bu yeni teknoloji icada kendi sayfalarında yer vermekte cimrilik yapıyordu. Çünkü sinematograf ilk zamanlarda şimdilik bağımsız gösteri değil, diğer gösteri programlarına eğlenceli ara olarak dahil ediliyordu. İzleyiciler ise filmlerde gösterilen olaylardan daha çok ‘fotoğrafların canlandırılıp’ beyaz perde üzerinde hareket etmesine sonsuz ilgi gösteriyorlardı” (Kazımov ve Dadaşov, 1999: 99). Bu konuda Kaspi gazetesinin çok da cimri davranış sergilediğini söyleyemez. Azerbaycan’da o zamanlarda gerçekleşecek olan olaylar, gösterimler, açılışlar, özel günlerin yapılacağı tarih Kaspi gazetesinde yayımlandığına rastlıyoruz. Filmlerin gösterime girme olayı da onlardan biriydi. Sinemanın Azerbaycan’a gelişinden sonra da düzenli olarak sinema ve sinematografi hakkındaki tüm gelişmeler bu gazetede yayınlanıyordu. Filmlerin ikinci gösterimi de yine Kaspi gazetesinin 1898 yılının ağustos ayında çıkmış sayısında

yazılmıştı. Bununla da aslında Azerbaycan'da sinemanın ortaya çıkma tarihi belgelenmiş oldu. Yine gazetenin 1 ağustos 1898 tarihli sayısında Mişon'un, filmleri gösterime çıkaracağı açıklanmıştı. "2 Ağustos 1898 yılında 'Kaspi' gazetesinin yazdığı gibi 'V. İ. Basilyeva – Vyatskaya'nın tiyatro-sirkinde A. M. Mişon'un Paris'te yapılacak, Dünya Fuarı için hazırladığı "Orta Asya ve Kafkasya'nın canlı fotoları" görüntüleniyor' bilgisi sinemanın kamuoyunun oluşması sürecine dahil olduğunu onayladı" (Dadaşov, 2015: 7).

"Bu programa Bibiheybet'teki Petrol Madenlerinde Yangın, İlahazret Buhara Emiri'nin Velikiy Knyaz Aleksey'in Vapuruyla Uğurlanması Töreni, 'Kafkas Dansı' ve 'Takıldın' süjeleri dahil edildi" (Kazımsade, 2016: 3-4). Bu filmler Paris'te sergilenmiş daha sonra da orada muhafaza olunmuştur. A. M. Mişon tarafından kaydedilen Bibiheybet'teki Petrol Madenlerinde Yangın / Bibiheydetde Neft Fontanı Yangını (1898) bu küçük belgesel filmin aslı Paris'teki sinema müzesinde korunduğu için Bakü'nün görsel tarihi açısından önemlidir.

"Azerbaycan ikinci defa bağımsızlığını ilan ettikten sonra 1993 yılında Haydar Aliyev'in Serencamı ile Azerbaycan Devlet Film Fonu kuruldu. Bir kaç yıldan sonra Film Fonu FİAF'ın (Uluslararası Film Arşivleri Federasyonu) üyesi oldu. Federasyonun tüzüğüne göre Devlet Film Fonu A. M. Mişon'nun 1898'de çektiği Bibiheybet'te Petrol Madenlerinde Yangın ve Balahani'da Petrol Fıskiyesi aktüalite film kareleri Azerbaycan Devlet Film Fonu'nda muhafaza olunuyor. Birinci film dünya sinema sanatı tarihinin altın fonuna eklenmiştir" (Kazımsade, 2014: 386).

Mişon'un çektiği bu kısa filmlerle Azerbaycan'da sinema sanatının temeli atılmış oldu. Bu dönem 1898 yılında Mişon'un ilk film çekimiyle başlayıp 28 Nisan 1920 yılında XI. Kızıl Ordunun Azerbaycan'a giriş yapmasıyla Azerbaycan Halk Cumhuriyeti'nin çökmesi ve yönetimi Sovyetler'in ele almasıyla bitiyor.

Sinema yarandığı günlerde daha konulu filmler yapılmadığı için sadece özel günler, farklı, ilginç olaylar kaydolunuyordu. Bu filmler ise belgesel nitelikteydi. Artık 1915 yılında ilk konulu filmler yapılmaya başlandı.

Mevcut kaynaklarda 1898 yılındaki çekimlerden sonra doğrudan 1915 yılından bahsedildiği görülüyor. Mutlaka o dönemlerde yapılmış filmler vardır. Ama akademik kitaplarda bu yıllarla ilgili boşluklar söz konusudur. Aydın Dadaşov (2015: 10) da kitabında XX. yüzyılın ilk 15 yılındaki boşluklardan bahsederek Nelli Hacınskaya'nın, devrimden önceki Azerbyancan'da ortaya çıkan az sayıda belgesel aktüalite filmlerinin rastgele yapıldığı düşüncelerine karşı çıkmak zordur kanaatine varıyor. Aslında bu fikir de yaklaşık 15 yıllık boşluğun sebebini ortaya koyuyor.

İmran Burcaliyev de (2001: 17) Azerbaycan sinemasında ilk dönemlerde yapılmış olan filmlerin modern edebiyattan uyarlanmış sessiz gösterime benzediğini ve bu filmlerdeki başarısızlığı ekipman azlığında değil, edebi ve sanatsal kompozisyonların dinamik olmamasında görüyor. Aynı zamanda oyuncuların rollerini iyi gerçekleştirememelerinin sinema sanatının varlığını ve gelişimini yavaşlattığı kanaatindedir. Böylece 15 yıllık bir boşluğun nedeni belli oluyor.

“1905 yılına kadar fransız ve ingilis sinema şirketlerini temsil eden Feliks Mesgiş'in bir kaç defa Bakü'de çekimler yapması da biliniyor. 1907'de fransızların Pate kardeşleri, Gomon, Ekler, italyanların Çines, Ambrozio, danimarkalıların Nordisk, almanların Master, amerikalıların Vitograf sinema şirketlerinin Moskova'da temsilciliklerinin açılması eyaletlerin, aynı zamanda Bakü'nün de dünya ekranlarında görünme şansını arttırdı” (Dadaşov, 2017: 7).

Bakü başkent olmadığı yıllarda bile tüm olayların merkez noktasıydı ve Azerbaycan için önemli bir konumdaydı. Bu yüzden de tüm yenilikler Bakü'nün adıyla ilgiliydi. Ayrıca Bakü'de petrol çıkması tüm dünyanın dikkatini buraya çekiyordu. Aynı zamanda çalışmak ve yaşamak için de Bakü'ye gidenlerin sayı fazlasıyla çoktu. Aydın Kazımzade (2003: 9) yine Kaspi gazetesinde bununla ilgili Bakü'ye işçi akınının hala devam ettiğini, neredeyse Astrahan'dan Bakü'ye vapurla Volgaboyu illerden 100, hatta daha çok rus işçilerin geldiği yazısına dikkat çekiyor, bu işçilerin Bakü'de yerleşip Abşeron'un petrol madenlerinde iş bulduklarını da söylüyor. Bu da dünyanın farklı ülkelerinden sinemacıların bu işi görüntülemek için Bakü'ye gitmelerine sebep oluyordu.

“1908’de profesyonel kameraman M. Grossman ve projeksiyoncu V. Amaşugeli Bakü hayatından bahseden bilgi amaçlı filmler (Bakü petrol madenleri, yağ arıtma fabrikaları vb. hakkında) çekmişler. Bir kaç yıldan sonra bu konu fransız kameramanları - ‘Pate’ ve ‘Gomon’un da ilgisini çekmiş ve bu firmalar kameramanlarını Bakü’ye göndererek, burada petrol konusundan ve petrolcülerin hayatından bahseden çekimler yapmışlar” (Kazımov ve Dadaşov, 1999: 99).

1915 yılında Pirone kardeşleri Bakü’de Filma Hissedarlar Cemiyeti’ni kurdular ve Tofik İsmayılov’un da yazdığı gibi bundan sonra konulu filmler yapılmaya başlandı. “Filmleri yapılandırmak için Petersburg’dan yönetmen Boris Svetlov davet edilir. O, Bakü’de Avrat, Yeni Tarzda Eski Olay, Petrol ve Milyonlar Saltanatında, Knyaz Demir Bulat, Ölümüne Bir Saat Kala, Yalınayak Aşk, Kadınların Yardımıyla Eşlerin Yükselişi, Arşın Mal Alan, Bir Aşağılanma Tarihi uzun metrajlı filmlerini yapıyor” (Kazımov ve Dadaşov, 1999: 100). Avrat / Arvad (1915) filmi bu filmler içerisinde ilk yapılan filmidir. Bu film Petrol ve Milyonlar Saltanatında / Neft ve Milyonlar Seltenetinde (1916) filminden bir yıl önce 1915’de yapılmasına rağmen ilk film olarak anılmıyordu.

Filma Hissedarlar Cemiyetinin 1916’da bir sonraki yapımı, yıllarca Azerbaycan sinema tarihinin başlangıcı sayılan ve petrol girişimcilerinin desteğiyle çekilmiş Petrol ve Milyonlar Saltanatında / Neft ve Milyonlar Seltenetinde filmi oldu. Film, İbrahimbey Musabeyov’un aynı isimli romanından uyarlama yapılarak iki bölümden oluşuyordu. Azerbaycan sinemasında yapılan ikinci konulu film olarak yine uyarlama yapılması İmran Burcaliyev’in Azerbaycan sinemasıda ilk dönemlerde yapılmış olan filmler modern edebiyattan uyarlanmış sessiz gösterime benzediği fikirlerini hatırlatıyor.

Melodram türünde olan filmin senaristi yine Anna Panova-Potemkina, yönetmeni ise Boris Svetlov olmuştur. “Bununla böyle Petrol ve Milyonlar Saltanatında filmi yönetmenin profesyonel üslupta dönemin rus filmlerinin estetiğini yaşatsa da ulusal aktör okulunda romantizmin kurucusu Hüseyin Ereblinski’nin oyunu, tarzen Kurban Primov’un, şarkıcı Cabbar Garyağdıoğlu’nun ekranda görünmesiyle başarılı oldu” (Dadaşov, 2015: 18-19).

Bu defa Azerbaycan sinemasında tam metrajlı ve konulu filmlerin yapılması gazete ve dergilerin de dikkatini çekmiş ki bu film hakkında sayfalarında bilgi vermekte bonkör davranmışlar. Çünkü film bir şirket tarafından yapıldığı ve tam metrajlı olduğu için artık herhangi bir eğlencenin içinde değil de bağımsız şekilde gösterimi gerçekleşti. “Aynı yılda yayımlanmış bütün gazeteler, Açık Söz gazetesinin 17 Ocak 1916 tarihli 189. sayısında, Kaspi gazetesinin 27 Mart 1917 tarihli 70. sayısında, Yeni İkbal gazetesinin ise 20 Mayıs 1916 tarihli 313. sayısında bu sensasyon haberleri yayıldı” (Burcaliyev, 2001: 17). Azerbaycan Sineması Ansiklopedisi’nde (KazıMZade, 2017: 61) ise 1916 yılının yazında Bakü gazetesinde filmin gösterimiyle ilgili haberde tam metrajlı olduğuna göre gün içinde sadece üç seansta gösterileceği bilgisi yer alıyordu.

“Filmdeki hadiseler, on dokuzuncu asrın sonlarında ve yirminci asrın başlarında Azerbaycan hayatındaki sosyal karşıtlar, zenginleşmek adına hiçbir şeyden çekinmeyen milyonerlerin hayatından oluşmaktadır” (İsmayılov, 2001: 28). “Filme eşlik eden yazılar hem rus hem de Azerbaycan dillerindeydi. Bu yazılar eski psikoloji ve salon dram eserleri ruhunda yazılmıştı” (Sadıkov, 1970: 12).

“Elbette Petrol ve Milyonlar Saltanatında filmini tam anlamıyla sosyal dram olarak adlandıırılamaz. Filmde, seyirciyi, devrimden önceki Bakü petrol madenlerinde çalışan işçilerin hayatından uzaklaştıran melodrama unsurları daha çoktur. Ama filmin çekimine para harcamış ve ekranda insanın nasıl aklagelmez yollarla zenginleşebileceğini görmek isteyen girişimcilerin isteklerine aykırı olarak, Petrol ve Milyonlar Saltanatında filmi Azerbaycan topraklarında servetlerin amansızca yağmalandığını, dağıtıldığını, yönetici sınıfın vahşi tutkularını, ahlaksızlıklarını yansıtıyordu” (Qulubeyov, 1958: 9).

“Filmde, burjuva toplumunda sınıfı özellikler derinden gösterilmese de zengin petrol girişimcilerinin hoş ve müreffeh hayat yaşamaları, farkir işçilerin acıklı hayatı, gece gündüz petrol madenlerinde çalışıp bir parça ekmek parası kazanmaları – bu gibi diğer sahneler seyircide dönemin atmosferi, petrolün insan kaderinde oynadığı kontrast rolü hakkında belirli fikir yaratıyordu” (Babayev ve KazıMZade 2000: 64).

Azerbyacan sinemasında Petrol ve Milyonlar Saltanatında (1916) filmi kadar önemi olan Arşın Mal Alan filmi de 1916 yılında çekilmiş filmlerden biridir. Ama bu filmin de ilk halinin görüntüleri şu anda bulunmamaktadır. Ayrıca bu film üç farklı yılda üç defa yapılmıştır. Yine bir uyarılma olan bu film müzikal komedi türündeydi. Müzikal komedi türünde sessiz film yapmak filmin başarısız olacağını kaçınılmaz kıldı. Sırf bu nedenle de filmin etkisi az oldu ve eserin yazarı Üzeyir Hacıbeyov filmin gösterimden kalkmasını talep etti.

Arşın Mal Alan opereti Azerbaycan'ın büyük bestecisi Üzeyir Hacıbeyov'un şöhret kazanmış bir eseri idi. Tiyatroda sahnelenmesi operete büyük seyirci toplamıştı. "1917 yılında Filma Hissedarlar Cemiyeti, Üzeyir Hacıbeyov'un Arşın Mal Alan adlı müzikal komedisini beyazperdeye taşımak isteğinde bulundu. Yönetmen B.Svetlov, kameraman G.Lemberg'le birlikte film üzerinde hazırlıklara başladılar. Yapımcıların bu eseri hemen beyazperdeye getirmelerinin esas sebebi, komedinin o yıllar Bakü tiyatrolarındaki başarısı ve seyircinin bu olaya ilgisiydi" (İsmayılov, 2001: 28). Bu nedenle bu eserin filminin yapılmasının büyük kazanç sağlayacağını düşündüler.

Film sessiz olduğu için müzik yazılmamıştı. "Bu film 1917 yılı 3 Ocak tarihinde Bakü'deki Forum sinemasında gösterilmiştir. Komedi sessiz olduğu için etkisi azdı. Bu nedenle salondaki müzisyenler operetten müzik parçaları söylüyorlardı. Cabbar Garyağdioğlu ve diğer şarkıcılar aryalar söylüyorlardı" (Babayev ve Kazımzade, 2000: 184). Aslında film beklenen merakı uyandırmıştı. Biletlerin de hemen satılmasına rağmen film izlendikten sonra beklendiği kadar etkili olmadığı görülmüştür. "Bu sessiz filmde, edebi kaynağın dramatik kurallara sahip yapısal fabula sunabilmesine rağmen müzik-arya sanatçılarının susması eseri derinden bilen, şarkıları ezber söyleyen seyircilerde merak uyandırmadı. Böylece tasvirin esasen süje üzre kurulan sahneler arası metnle yetinen sessiz filmin söz-ses sınırlaması, eserin üstesinden gelmeyi, artistik çözümünü bulmayı engelledi" (Dadaşov, 2015: 20). Film ekrana verildikten bir süre sonra, Üzeyir Hacıbeyov'un ve oyuncuların ricası, hatta ısrarıyla gösterimden kaldırıldı. Filmin ekranlardan çıkarılması meselesi o zamanki basına da yansımıştı.

Film, ikinci defa 1917 yılının sonlarında profesyonel olmayan, hatta sinema sanatıyla hiçbir ilgisi olmayan, Şark halılarını alıp büyük cemiyetlere satan Belyakov tarafından yapılmıştır. “O, Arşın Mal Alan”ı yeniden ekranlara taşıyarak bundan kar elde etmek istiyordu. G. Belyakov filmi yaparken yazardan tavsiye almamakla beraber izin bile almayı gerekli duymamıştı. Film özel evlerin ve eski Forum sinemasının bahçesinde çekilmişti. Filmin çekiminde o dönemin ünlü oyuncularından hiçbiri rol almamıştı. Amatör oyuncuların katılımıyla yapılmış bu film çok zayıf olduğuna göre Üzeyir Hacıbeyov’un ısrarıyla gösterimden kalkmıştır. Ama filmin kopyası o zamanlar tesadüfen korunmuş, 1920 yılının 18 haziranında Komünist gazetesinde çıkan ilana göre aynı yılın yazında Bakü’deki Ay-Yıldız sinemasında gösterilmiştir” (Kazımlade ve Dadaşov, 1999: 101).

Filmin üçüncü kez çekilmesi sinemanın sesli dönemine geldiği için film artık hak ettiği şekilde yapılmıştır. “Bunlardan farklı olarak 1945 yılında çekilmiş Arşın Mal Alan müzikal komedisi kısa süre içinde büyük şöret kazandı, dünyanın 60 ülkesinin ekranlarında gösterildi. Bu film yalnız Azerbaycan sinemasına değil, hatta eski Sovyet sinematografisine eşsiz uluslararası başarı kazandırdı ve Sovyet Sosyalist Cumhuriyeti’nin Devlet ödölüne hak kazanmış ilk Azerbaycan filmi oldu” (Babayev ve Kazımlade 2000: 186).

2.2.1. Azerbaycan Halk Cumhuriyeti Döneminde Sinema (1918-1920)

I. Dünya Savaşı bütün dünyada olduğu gibi Rusya İmparatorluğu’nu da ekonomik, politik ve ideolojik olarak sarsıtmıştı. Ülkede kriz günden güne derinleşiyordu. Mevcut olan iç problemler savaş sırasında daha belirginleşmeye ve yüze vurmaya başladı. Azerbaycan Rusya’nın müstemlekesi olduğu için yine baş veren bütün olaylar burayı da etkiliyordu. Böylece Azerbaycan’da da kriz başladı.

“9 Ocak 1917’den itibaren Petersburg’da, Rusya şehirlerinde, aynı zamanda Bakü’de grevler başladı. Bu grevler aynı yılın 27 Şubat’ında Petersburg’da silahlı isyanın

zaferiyle sonuçlandı. 300 yıldan çok Rusya'yı yöneten Romanov hanedanı devrildi" (Cebiyev ve Allahverdiyev, 2017: 410).

Romanovlar hanedanının çöküşünden sonra Azerbaycan'da geçici yönetim kuruldu. İmparatorluğun devrilmesiyle bazı gizli medya kuruluşları ve partiler de işlerini artık özgür şekilde yapmaya başladılar. "Rusya'da Şubat burjuva-demokratik devriminden sonra Azerbaycan'da ulusal kurtuluş hareketi genişledi ve niteliksel olarak yeni bir aşamaya girdi. Ulusal hareket daha kitlesel ve politikti, somut ekonomik taleplerde bulunuyordu, nüfusun tüm kesimleri ulusal devlet etrafında birleşiyordu. 'Müsavat' partisinin yasal faaliyetleri genişledi" (Cebiyev ve Allahverdiyev, 2017: 411). Aynı yıl Bakü Soveti'ne seçimlerde ses oranının %40'ını toplayarak zafer kazandı.

"Müsavat hükümetinin medya kurumları (Müsavat, Azerbaycan ve İstikbal gazeteleri) tiyatro ve sinema ile ilgili zaman zaman bilgi veriyorlardı. Hükümetin özel emriyle tiyatro yaratıldı ve o zamana kadar faaliyet gösteren profesyonel tiyatro ve sinema çalışanları devletin koruması altına alındı. Aynı dönemde Azerbaycan'da ulusal canlanma ruhunda ideoloji ortaya çıktı ve sanatçılar bu ideolojinin sosyal siparişini yapmaya başladılar" (Kazımov ve Dadaşov, 1999: 101).

Şubat Devrimi'nden sonra sular durulmadı, aksine ardından Büyük Ekim Devrimi'ni getirdi. Şöyle ki Ekim Devrimi sonucunda yönetimi tamamen ele alan Sovyetler, Bakü'de de geçici yönetim yaratmıştı. Ama bunu kabul etmek istemeyen Mehmet Emin Resulzade Gence'de Azerbaycan Halk Cumhuriyeti'ni kurdu. "1917 Ekim Devrimi'nin ardından 28 Mayıs 1918'de Gence'de Mehmet Emmin Resulzade, Azerbaycan Ulusal Konseyi başkanı olarak, dünya tarihinde ilk demoktarik Türk ve müslüman cumhuriyetini ilan etti. Bakü ise henüz 'Bolşevikler'in elindeydi. Çünkü o zamanlar, bu büyük petrol sanayi şehrinde bulunan işçilerin çoğu Rus'tu" (İsmayılov, 2001: 25).

"1918 yılında Azerbaycan'da yaşanan tarihi olaylar film yapımında da etkisiz kalmadı. Yeni kurulmuş Azerbaycan Halk Cumhuriyeti sanat ve özellikle sinema alanında projelerin yapılmasıyla ilgileniyordu. Ama yapılacak işlerin çok olması, zamanın azlığı,

sinema alanında yerli uzmanların olmaması da bu alanın gelişimini engelliyordu” (İsayeva, 2011: 14). “Sinemada tür farklılığı ortaya çıktı, tiyatro ve sinemaya seyirci akını başladı. Sinemalarda Azerbaycan ulusal ordusunun sınırlarımızın bütünlüğünü korumasını ve Müsavat hükümetinin kuruculuk işlerini yansıtan aktüalite film parçaları da çekilip ekranlarda gösteriliyordu. Aynı zamanda bu aktüalite parçalar ve Hacıbeyov kardeşlerinin stüdyosunda çekilmiş filmler gösterilmek için yabancı ülkelere gönderiliyordu” (Kazımov ve Dadaşov, 1999: 102).

Azerbaycan Halk Cümhuriyeti döneminde kültüre, sanata ve onun gelişimine çok ilgi gösterilse de sinema alanında yapılmış gözle görülür bir çalışma yoktu. Belki daha uzun süre yönetimde kalsalardı buna fırsat bulunurdu. Bu dönem sinemasıyla ilgili kaynaklarda da çok bilgiye rastlanmamakla beraber sadece bir belgesel filmden bahsediliyor. “Azerbaycan Halk Cümhuriyeti’nin kurulmasının I. yıldönümünün özel törenle bayram edilmesi filme alınarak Azerbaycan’ın Bağımsızlığının Yıldönümü Vesilesile Tören tammetrajlı belgesel film, 13 Haziran 1919’da Bakü’nün Express ve Rekord, biraz sonra da Forum sinemalarında programdan önce gösteriliyordu” (KazıMZade, 2016: 8).

28 Nisan 1920 yılında Azerbaycan, Sovyet Rusya’sının XI. Kızıl Ordu’su tarafından ele geçirildi ve Azerbaycan’da Sovyet yönetimi kuruldu. Böylece sadece 23 ay faaliyet gösteren Azerbaycan Halk Cümhuriyeti devrildi ve dolayısıyla da önceden planlanmış kültürel yapıyla ilgili projeler de yarım kaldı. Ama Sovyetler’in yönetimi ele almasıyla Azerbaycan, farklı bir döneme kapı açtı.

2.3. Sovyetler Birliği’nin Kuruluşu ve Sovyet Sineması

Sovyetler’in yönetimi ele alma süreci Rusya’nın, Birinci Dünya Savaşı’ndan dolayı yaşamakta olduğu zor ve sancılı dönemi daha da ağırlaştırdı. Bu savaş, Rusya’yı yeterince yıpratmış, en çok ekonomisi olmak üzere sosyal ve siyasi açıdan zarara uğratmıştı. Şubat Devrimi, ardından Büyük Ekim Sosyalist Devrimi, bütün Rusya’da çarkları yerinden oynattı. Şubat Devrimi, Çar Rusya’sını devirse de bolşeviklerin

tamamen itkidarı ele almalarına yetmedi ve Geçici Hükümet kuruldu. Ama Lenin'in de İsviçre'den sürgünden dönmesi yönetimde bolşeviklerin daha ağır basmasına neden oldu. Büyük dalga olarak gelen Büyük Ekim Devrimi Romanovlar sülalesinin yerinde kurulan Geçici hükümeti de devirmeyi başardı ve Rusya'da Sovyetler, iktidarı ele aldı.

Bu devrimler, Birinci Dünya Savaş'ının en yoğun geçtiği dönemde yaşandığı için yalnız Rusya'yı değil bütün dünyayı etkiledi. "Ekim Devrimi bir yandan Rusya'yı yeni bir yapılanmaya kavuştururken, bir yandan da 20. Yüzyılın son çeyreğine dek dünya politikasını etkileyen sonuçlar doğurdu" (Teksoy, 129: 2009). Andre Bazin (2011:285) ise Sovyet devrimini tıpkı batının keşfedilmesi gibi, yeni bir düzenin ve yeni bir uygarlığın doğuşunu işaret eden tarihsel olayların bir toplamı olarak tanımlıyor.

Sovyetler Birliği, tamamı on beş ülkeden oluşan büyük birlikti. "Sadece sözde Birlik cumhuriyetlerinden her biri, yabancı devletlerle ilişkilere girme, onlarla antlaşma imzalama, diplomatik ve konsolosluk temsilcileri değiş – tokuşu yapma, uluslararası örgütlerin faaliyetlerine katılma hakkına sahipti" (İsmayılov, 2001: 22). Ama buna rağmen tüm bu cumhuriyetler Lenin'in sert ideolojisinin etkisi altındaydı. Aslında hiçbir ülkenin kendi başına kararlar kabul etme hakkı yoktu.

"İç Savaşın sona ermediği, ekonomik ambargonun ülkeyi yokluklara sürüklediği bir ortamda, hem yeni bir sanayi dalı kurulacak hem de yeni bir sanat anlayışı yaratılacaktı" (Teksoy, 2009: 130). Yeni bir sanat anlayışı yaratmakla da beraber Birlik ülkeleri de dahil olmak üzere Rusya'da, Sovyetler'e kadar gelişmiş olaylar, güzel sanatlar, özellikle sinema alanında ve başka bir çok alandaki ilerlemeler ya önemsenmiyor ya da hor görülüyordu. Bu, özellikle Sovyetler Birliği'nin'e dahil olan ülkelerin sık sık karşılaştığı olaydı. Örneğin, Azerbaycan yönetmenlerinden olan Aydın Kazımzade (2014: 384) sinema açısından bu konuya şöyle değinmiştir: "Sovyet döneminde sinema sanatı üzerine yayınlanan kitaplarda ve bilimsel çalışmalarda devrim öncesi sinemanın tarihsel önemine bakılmaksızın onu, 'ucuz pazar atraksiyonu' olarak tanımlıyor, sinemanın 'kapitalisteler için gelir kaynağı' olduğu, 'aktüalite filmlerin yabancı yönetmenler tarafından yapıldığı için rastgele ortaya çıktığı', 'yabancı şirketlerin turneye çıkan temsilcileri' tarafından

yapıldığı gösteriliyor, ‘kalitesi düşük çekimlerin yapılması’ hakkında fikirler öne sürülüyordu” (KazıMZade, 2014; 384).

Sovyet ideolojisinin ana kısmı, Sovyetler Birliği’ne en iyi şekilde hizmet edebilecek, bu ideolojiyi temsil edebilecek ve yayacak personelin yetiştirilmesiydi. Bu nedenle Sovyetler Birliği, kimliğine bakılmaksızın tüm insanlara, tüm sınıflara hizmet ettiğini düşünerek ideolojisini sanat yoluyla aktarmaya karar verdi. Lenin’in de sanata, özellikle sinemaya nasıl değer verdiği iyi bilinmektedir. “Vladimir İlyiç Lenin sinemaya bütün sanatlar arasında en önemli yeri vermişti: sinema, geniş işçi kitlelerini aydınlatma göreviyle donatılıyor ve gerçekten de devrimin etkili bir aracı oluyordu” (Abisel, 2003: 211).

“Sinema, Devrim’in diğer medyasından (posterler, gazeteler, siyasi toplantılar, diğerleri) daha sonra ortaya çıksa da, gelişimi çok daha hızlıydı” (Taylor, 2008: 1). “Devletin sinemayı desteklemesindeki ana hedefi, diğer tüm endüstrilerde olduğu gibi, film endüstrisinin çoğu uygulayıcısı Rusya’yı terk ettiğinde, devrimden sonra orada olmayan nitelikli personelin yaratılmasını sağlamaktı” (Salazkina, 2016: 46). Bu da aslında Sovyetler’in ülke için yararlı olabilecek ve ideolojiyi temsil edebilecek personelin yaratılması demektir.

Rekin Teksoy (2009: 130) ise sinemaya verilen önemi şöyle açıklıyor: “Lenin’in sinemaya verdiği önem, bu sanat dalının eğitim alanında ve yeni rejimin ilkelerinin geniş kütlerle benimsenilmesinde etkili bir rol oynayabileceğine inanmasından kaynaklanıyordu. Sinemanın sessiz olması, görselliğin ağır basması, okuma yazma oranı çok düşük ve değişik dillerin konuşulduğu bir toplumda geniş kütlerle iletişim kurabilmesini kolaylaştırıyordu”.

“Sinema, bilgiyi yaymanın ve işgücünün verimliliğini artırmanın bir aracı olarak görüldü ve değerlendirildi. Propaganda filmleri ise partinin ve devletin en önemli siyasi, askeri ve din karşıtı meselelerini insanlar arasında açıklanmamasını amaçlıyordu” (KazıMZade, 2016: 5).

“Birinci Dünya Savaşı’nın patlak vermesinden kısa süre önce sinema, her şeyden önce yarı okur-yazar şehir proletaryası için bir eğlenceden ibaretti: tek hedefleri gündelik hayatın sefaletinden kaçmaktı ve bu amaç, başlangıçta teatry zhivvi fotografii (canlı fotoğrafçılık tiyatroları) olarak bilinen sinemaların yerel sinema sahipleri tarafından yaratılıp dağıtılması ve böylece hazır bir pazara sahip olmasıyla yansıdı” (Taylor, 2008: 3-4). “1917’ye gelindiğinde, Rus Sineması hem teknik hem de ekonomik nedenlerle henüz kırsal kesime çok az nüfuz etmiş olmasına rağmen nüfusun kentli kitleleri için zaten başlıca eğlence biçimiydi. Sinema artık sadece bir sergi merkezi değildi ve bu anlamda, özellikle tiyatro çevrelerinde bazı entellektüeller tarafından hala küçümsenmesine rağmen belli bir saygınlık kazanmıştı” (Taylor, 2008: 14).

Ekim Devrimi sonucunda Sovyetler iktidara gelmekle köklü değişiklikler getirdi ki bu da birçok alanda durgunluğa, bazı alanların işlerini durdurmalarına yol açtı. Çünkü bu ideolojiyi kabul eden ve destekleyenler olduğu kadar kabul etmeyenler de oldu. “Devrim öncesi Rus sineması türünün tek örneği idi. Rusya İmparatorluğu’nda başka ulusal sinema yoktu. Fransa, İngiltere, Almanya ve Amerika’dan on veya on iki yıl sonra ortaya çıktı. Ancak I. Dünya Savaşı’nın başlangıcında Rusya, gelişmiş ve etkili film ve film endüstrisine sahip ülkeler arasında önde gelen ülkelerden biri haline geldi” (Egorova, 2013: 3). “Rus burjuvazisinin çok hızla gelişen sinemasını 1917 Ekim Devrimi’nin darbesi durdurdu. Böylelikle Rusya’nın Ekim Devrimi’ne kadar olan sineması sona erdi” (İsmayılov, 2011:18).

“Devrim ve sendikalaşma, film yapımcılarını talepleri için greve gitmeye sevk etti ve bu ihlal zaten belirsiz olan durumu daha da kötüleştirdi, bazı önemli yapımcıları merkezden ayrılmaya ve faaliyetlerini güneye kaydırmaya zorladı” (Taylor, 2008: 23). “Ekim Devrimi, Rus sinemasında pek çok şeyi değiştirdi: bir çok oyuncu, yönetmen ve teknisyen, Fransa ve Almanya’ya gitti. Kalanlardan, yeni oluşuma katılanların sayısı çok azdı” (Abisel, 2003: 211). Rusya’da kalmaya devam eden yönetmenler, Sovyet ideolojisine uygun propoganda filmleri yapmaya başladılar. Bu filmler, yeni ideolojinin insanlara nasıl mutluluk getirdiğini anlatıyordu. “Sovyet Sineması, Ekim Devrimi’ni

Sovyetler Birliği'nde yaşayan halklar için bir kurtuluş yolu, canlı hayat yolu olarak empoze etmiştir. Çünkü Sovyet Sineması; Ekim Devrimi etin, inişli çıkışlı bir kurtuluş yolu olsa da, işçi sınıfının kalhozcu köylülerin, kültür, sanat ve bilim adamlarının bu yola can-ı gönülden katıldıklarını yansıtmak zorundaydı" (İsmayılov, 2001: 20). Aynı zamanda Sovyetler Birliği'ne dahil olan on beş ülke de böyle filmlerin yapılmasında yükümlüydüler. Yine Azerbaycan yönetmenlerinden biri Aydın Kazımpzade (2014: 390-391) sinemada bolşevik ideolojisinin işlenmesini şöyle anlatmıştır: "Azerbaycan'da Sovyet hükümetinin kurulmasından sonra sinema tamamen yeni bir yön aldı. Sinema yeni ideolojinin – bolşevik ideolojisinin güçlü bir propoganda makinesi haline geldi. Sovyet hükümetinin lideri V. Lenin bolşevik ideolojisinin kitlelerin zihnine hızlı bir şekilde girişinde belgesel filmin özel bir önem taşıdığını şöyle söylemiştir: 'Komünist fikirlerle yoğrulan, Sovyet gerçekliklerini yansıtan yeni filmlerin üretimi aktüalite filmlerle başlanmalıdır.' ”.

Sovyetler Birliği'nde olan her bir cumhuriyette ister sinema alanında olsun ister sanatın başka dallarında, ya da o cumhuriyete ait herhangi bir başarı Sovyetlerin başarısı olarak biliniyordu. Sinemaları Sovyet sineması, edebiyatları Sovyet edebiyatı vb. alanlar da aynı şekilde isimlendiriliyordu.

Sovyetler her ne kadar eskiden geleni kabul etmeyip yeni olanı, kendi ideolojisini nemseseye de geçmişten gelen mirası da görmezden gelemezlerdi. Çünkü Rusya'da sinemanın Sovyetler'e kadar 20 yıllık bir geçmişi var. "Böylece, genç Sovyet Cumhuriyeti iki binden fazla resim evini, yaklaşık on film stüdyosunu, negatifleri geliştirmek ve olumlu kopyalar yapmak için bir dizi laboratuvarı ve her şeyden önce eğitilmiş ve yüksek nitelikli yaratıcı ve teknik çalışanları miras aldı" (Egorova, 2013: 3). "Sovyet sanatçıları geçmişin kültürel mirasıyla, yaşadıkları anın tüm yenilikçi arayışlarını birbiriyle yoğurarak, gerçeğin peşinde koşuyorlardı; ama bunu yaparken sinemanın estetik sorunlarını göz ardı etmiyorlardı" (Abisel, 2003: 203).

"Yeni Sovyet rejiminin ilk film organizasyonu, 1918'de kurulan ve Lenin'in eşi N. K. Krupskaya tarafından yönetilen Halk Eğitim Komiserliği'nin müfredat dışı

bölümünün Sinema Alt Bölümü idi. Mart 1918’de, Moskova hem de Petrograd Sovyetleri tarafından sadece ideolojik sorunlarla değil, aynı zamanda Moskova’dan gelen ekipman ve personel akışını durdurmak veya tiyatroları çalıştırmak için yeterli elektrik almaya çalışmak gibi daha acil pratik sorunlarla ilgilenen film komiteleri kuruldu” (Youngblood, 1991: 1).

Lenin’in ideoloji uğruna olsa bile sinemaya bu şekilde özen göstermesi sinema sanatının yüksek hızla gelişmesine yardım etti. Ve bu gelişme Rus teknisyenler ve yönetmenlerin ve onların metod ve tekniklerinin bütün dünyada konuşulmasına neden oldu. “Sovyet filmleriyle karşılaşan Avrupa ve Amerikalı izleyiciler kendilerini yepyeni bir deneyimin içinde buldular. Çünkü, bu filmlerin her şeyi farklıydı. Tarzları, teknikleri, ritimleri, oyunculuk anlayışları, daha da önemlisi temaları alışılmışın dışındaydı” (Abisel, 2003: 202).

“Sovyet sineması kendi klasiklerinin çoğunu ilk on yılda üretti. Sergey Ayzeşteyn ve Aleksandr Dovjenko, Vsevolod Pudovkin ve Sergey Yutkeviç, Boris Barnet ve Lev Kulyeşov, Mikail Romm ve Dziga Vertov’un ürettiği filmler, sanat safilesinde Sovyet sineması için sağlam bir zemin oluşturdu” (İsmayilov, 2001: 19). Bu yönetmenler daha sonra Azerbaycan’da sinema sanatının gelişmesinde önemli rol aldılar.

Sovyetler ideolojilerinin ve fikirlerinin bütün dünyaya yayılmasını istiyorlardı. Ama önce Rusya içinde tamamen benimsenmesi ve kabul edilmesi gerekiyordu. Bunun için sinema çalışanlarından gruplar şeklinde turneler düzenleniyor, onlar bolşevik ideolojisini yapılmış belgesel filmlerle halka ulaştırıyordu. İnsanlar böylece hem izlerken eğleniyor hem de ideolojiyi benimsiyorlardı.

“1918 yazında, Sovyetlerin en ilginç uygulamalarından olan ‘ajitasyon trenleri’ (ajit-tren) ilk seferlerine çıktı. Bunlardan birincisi Doğu Cephesine gidiyordu ve bir propaganda merkezi olarak gerekli tüm donanıma sahipti. Diğerleri ise ülkenin en ücra köşelerine dek uzandılar. Bu trenlerde bilgilendirme ve ajitasyonun yanı sıra eğlenceye de yer verildi” (Abisel, 2003: 212). “Genel adı (Rusça, agitpoezd) ajitasyon trenleri-ayrıca ajitasyon vapurları da vardı – Bolşevikler tarafından Rus iç savaşı sırasında örgütsel ve

propaganda çalışmaları için yaygın olarak kullanılıyordu. Çarlık döneminde, dini bilgileri içeren trenler kırsal bölgelere gönderilirdi, ancak Bolşevikler propagandalarını ve yaratıcı potansiyellerini çok daha fazla geliştirdiler” (Borrero, 2004: 49).

“Ajitasyon, sınıflar ve partiler arasındaki en önemli siyasi mecadele araçlarından biridir. Görevleri etrafında sınıfının güçlerini organize etmeye, diğerk sınıflardan siyasi mtfevikler çekmeye çalışan, mücadele eden siyasi bir partinin güçlü silahıdır. Ajitasyon, kitleleri belirli sosyo-politik fikirlerin yanına çekmek ve bu fikirlere aktif destek sağlamak için onların bilinç ve ruh hali üzerinde bir etkidir” (şmidt, 1926: 14). Ajitasyon, kitle iletişim araçları aracılığıyla siyasi fikirlerin yayılması, geniş izleyici kitlesini etkilemek için kullanılan güçlü bir politik etkinliktir. Yani Bolşevikler ajitasyon trenlerini rastgele seemediler. Bu trenler propaganda amaçlıydı.

“şaşırtıcı bir şekilde, karaborsadan ilk Sovyet prodksiyonlarına – lke çapında ajit trenlerinde gösterilen agitki adlı kısa propaganda filmlerini başlamak için 1918 yılının ortalarında yeterince film stoku bir araya toplanmıştı” (Youngblood, 1991: 1). “Devasa lekte, Sovyet propagandası, İç Savaş sırasında (1918-1920), terimin icat edildiği sırada üretildi ve hammaddelerin elde edilmesi çok zor olduğu için, bazen sadece bir kopya olmak üzere toplamda yaklaşık 50 film yayınlandı” (Rollberg, 2016: 32).

“Trenlerde bir de film ekibi vardı. Bir yandan uçsuz bucaksız ülke görüntülenirken, bir yandan da halk için film gösterileri düzenleniyordu. Bu trenlerdeki kameramanların çektiği binlerce metre film, Moskova’ya ulaşıyor, burada Vertov ve ekibi tarafından kurgulanıyordu” (Abisel, 2003: 212-213).

“Ajit-trenlerin gerçekleştirdiği tüm faaliyetler arasında büyük ölçüde okuma yazma bilmeyen nüfus arasında ajitasyon filmlerinin gösterimi muhtemelen en büyük etkiyi yarattı. Bu trenler ve vapurlar, Sovyet iktidarı haberlerinin kırsal bölgelere ulaştırılmasında, yerel parti organlarının güçlendirilmesinde, halkın seferber edilmesinde, cephelere maddi yardım sağlanmasında son derece yararlı oldu” (Borrero, 2004: 49).

“1919 ortalarına gelindiğinde, film yapımcılarını koşullandırmaya ve onları filmlerinde sürekli Bolşevik karşıtı eğilimlerle suçlanmaya yönelik aralıksız girişimler, film fabrikalarının ve stüdyo sahiplerinin ve yönetmenlerin büyük bir göçüne yol açtı. Göçmenler film ekipmanlarını, markaları ve resimleri aldı veya yok etti. Bu süreci durdurmak ve film endüstrisinin temellerini korumak için Halk Komiserleri, film endüstrisinin devlet mülkiyetinde olduğunun ilan edildiği bir kararname kabul etti. 27 Ağustos 1919’da Lenin, fotoğraf ve film endüstrisinin tüm ticaretinin ve endüstrisinin Halk Eğitim Komiserliği’e tabi olduğu bir kararname imzaladı. Daha sonra bu tarih Sovyet Sosyalist Cumhuriyetleri Birliği’nde Sovyet sinemasının doğum günü olarak kutlandı” (Egorova, 2013: 3). “Eski Sovyetler Birliği’nde eğitim alanı genel olarak devletin tekelindeydi. Güzel Sanatlar Akademileri de buna dahildi. Sinema stüdyolarında üretilen filmlerin masrafını devlet karşıladığına göre, tabii ki, sansür kurulu da hangi türde film yapılıp yapılmayacağını da belirlerdi” (İsmayılov, 2001: 21).

“Sinema endüstrisinin yeniden inşa etme çabalarının önemli adımlarından biri 1919 yılında Moskova’da bir devlet sinema enstitüsünün (VGİK: Vsesoyuznyi Gosudarstvenni Institut Konematografii) kurulmasıydı. Bunu Petrograd’ta sinema oyuncuları ve teknisyenleri yetiştirecek bir başka okulun açılması izledi” (Abisel, 2003: 213). Böylece 1920’lerde Sovyet sinemasının yükselişi bu sinema okulunun açılmasıyla başladı. “VKİG’in ekran sanatının gelişimindeki katkısı paha biçilemez. Dünya sineması ve film eğitimi uygulamasında bu türden başka üniversite yoktu. Bu okul, sinemanın şafağında, hiç kimsenin sinamayı sanat olarak görmediği bir zamanda ortaya çıktı” (<https://vgik.info/today/>, 27.12.2020).

“Batı ülkelerinde, bir film okulunu ziyaret etmek bir yönetmenin kariyeri için ne gerekli ne de yeterli bir koşuldur – asıl sorun finansal destek olmaktır. Aksine, VKİG, yönetmenlik fakültesinin mezununa neredeyse devlet stüdyosunun maaşlı çalışanı gibi film çekmek fırsatını garanti ediyordu” (Faraday, 2010: 43-44). “Sadece Sovyet sinemasının birçok neslinin önde gelen figürlerinin eğitildiği bir yer değil, aynı zamanda

20. yüzyılın ilk kitle sanatı teorisinin yaratıldığı ve temel hükümlerinin ilk kez pratikte test edildiği bir laboratuvar olacaktı” (<https://vgik.info/today/>, 27.12.2020).

“Sovyet sineması, son derece gelişmiş ve verimli bir organizasyon yapısı ile başarılı yönetmenler, teknisyenler ve eleştirmenler/ teorisyenler yetiştirmeyi başarmış, sinema endüstrisinin gelişimine ve büyüyen akademik sinematografi alanına katkı sağlamıştır. Avrupa ve Kuzey Amerika’nın başka yerlerinde, hem akademik hem de profesyonel film eğitimini kurumsallaştırma süreci, 1930’lardan 1960’lara kadar kademeli olarak gerçekleşirken, Sovyetler Birliği’nde 1920’lerin sonu / 1930’ların başında, böyle bir oluşum neredeyse tamamlandı ve dünyadaki birçok film eğitim yapısı için, özellikle ve devletin sinema gelişiminde önemli bir rol oynadığı yerler için bir model olarak hizmet etti” (Salazkina, 2016: 45).

2.4. Azerbaycan Sovyet Sineması (1920-1991)

XI. Kızıl Ordu’nun Bakü’ye girmesi sonucunda 28 Nisan 1920’de Azerbaycan’da kurulan Sovyet hükümeti burada her şeyi değiştirerek yeniden inşa etmeye başladı. Sovyetler diğer birlik ülkelerinde olduğu gibi Azerbaycan’da da ilk değişime sanattan başladı. Böylece bir çok kaynakta da yazıldığı gibi sinema tarihinin yeni dönemi başladı. Sinema Azerbaycan’da da yeni sovyet ideolojisinin propaganda aracına dönüştü. “Sinematografinin sanat yönünde tam olarak oluşmadığı Azerbaycan’da Sovyet hükümetinin kurulmasının ardından yürürlüğe giren propaganda mekanizması, bu alanın da politize edilerek gelişmesine ivme kazandırdı. Geçmişe ve günümüze bir çizgi çizerek, geleceğe – Sovyet sinemasının efsanevi komünizme yönelik talepleri koşulsuz olarak yerine getirildi” (Dadaşov, 2017: 14).

“1920’de kurulan Azerbaycan Sovyet Sosyalist Cumhuriyeti’nde bütün dünya görüşünün değişmesine bağlı olarak tarih, dil ve tüm güzel sanatlar anlayışı Moskova’nın yararı ve buyuruğu doğrultusunda zorla değiştirilmiş, suni bir şekilde bu bölge Türk Dünyasından koparılıp ‘Sovyet Halkı’, ‘Sovyet Azerbaycanı Güzel Sanatları’ ve ‘Sovyet Azerbaycanı Sineması’ gibi yanlış kavramlar 1990 yılında Sovyetler

Birliği'nin dağılması ve bağımsız Azerbaycan Cumhuriyeti'nin kuruluşuna kadar gelmiştir” (İsmayılov, 2001: 25).

Sovyet hükümeti kurulduğu andan itibaren sinema çalışanları cumhuriyetin yaşamı ile bağlantılı olarak sosyo – kültürel hayatında oluşan değişiklikler bolşeviklerin propaganda işinde yararlı olabilecek olayları filme alarak ekranlarda yayınlıyorlardı. “İlk günlerden aktüalite – belgesel filmlerin yapılmasına önem veriliyordu. Röportaj içerikli Bakü’de XI. Kızıl Ordu birliklerinin geçit töreni, Bakü’de 1. Doğu Halkları Kongresi, 26 Bakü komiserinin kalıntılarının cenazesi, XI. Kızıl Ordu komutanları dağlıların misafiridir, Peter Meydanı’nda cemaat çalışması, Sovyet Azerbaycanı’nın 1. yıl dönümü aktüalite filmleri, Sovyet Azerbaycanı sinemasının ilk örnekleridir” (Kazımzade, 2017: 62).

Belgesel filmlerin yapımı ve gösterimi ile ilgili olarak Lenin’in özel talimatları vardı. “V. İ. Lenin, Eğitim Bakanının yardımcısı Litgens’e gönderdiği mektupta şöyle yazıyordu: Köylerde ve Doğuda sinemanın organize edilmesine özel önem vermek gerek, onlar oralarda oldukça yeniler ve o yüzden de bizim propagandamız o yerlerde özellikle başarılı olacaktır” (Sadıkov, 1970: 18). Bunun üzerine Azerbaycan Halk Komiserleri Konseyi başkanı Neriman Nerimanov Doğu’daki propaganda konusu hakkında yazdığı makalelerinden birinde sinemanın öneminden, “insanların mantıksal yargılamadan çok imgelerle düşünmeye alıştıkları Doğu’da, sinema, kitlelerin kademeli olarak hazırlanmasını gerektirmeyen tek propaganda aracıdır. Doğulu köylü, ekranda gördüğünü gerçek olarak kabul ediyor” (Gulubeyov, 1958: 10) diyerek bahsetmiştir. Onun bu fikirleri Lenin’in Doğu hakkında dediklerini destekliyor niteliktedir. Sonuçta Lenin bolşeviklerin lideri olarak eskiye ait olan her şeyi reddediyordu. Azerbaycan Halk Komiserleri Konseyi başkanı olarak Neriman Nerimanov’un da böyle söylemesi o dönem için şaşırtıcı bir durum değildi. Çünkü her şey Moskova’nın yararı ve buyruğu doğrultusunda yapılıyordu.

Yayınlanan bir çok kaynakta olduğu gibi Nazim Sadıkov da Azerbaycan Bedii Kinosu kitabında (1970: 15) Azerbaycan sinematografisinin, çokuluslu Sovyet sinemasının ayrılmaz bir parçası olarak ortaya çıktığı ve geliştiğini söylüyor. Ama Azerbyacan sinemasının Sovyetlerin gelişiyile ortya çıkmadığı ıspatlandı. Şöyle ki

Azerbaycan sinemasının başlangıç tarihinin 1898 yılına kadar uzandığı o dönem için belli olmasa da en azından 1916 yılında Petrol ve Milyonlar Saltanatında / Neft ve Milyonlar Seltenetinde filminin yapımı Azerbaycan'da Sovyetler hükümetinin kurulmasından daha önce olduğu herkesce biliniyor. Sovyetlerin gelişiyle sanat gelişmiş, toplum hayatı büyük ölçüde değişmiş olabilir. Tabi ki Sovyetler Birliği'nin Azerbaycan'a kattığı değerler yadsınamaz. Ama Azerbaycan zaten medeniyet ve sanat anlamında geride kalmış bir ülke değildi. Yüzyıllara dayanan tarihi, edebiyatı, sanatı ve medeniyeti vardır. Azerbaycan Nizami'yi, Füzuli'yi, Nesimi'yi, Mirze Feteli Ahundov'u, Üzeyir Hacıbeyov'u, Celil Memmedguluzade'yi, Niyazi'yi, Cefer Cabbarlı'yı ve başka bir çok yetenekli bestecileri, yazarları Rusya sayesinde yetiştirmede. Sovyetler döneminde insanların yaşam tarzı değişti. Eğitimsiz kalmış kesim yeni hayata açıldı, bir çok kişi, özellikle kadınlar eğitim aldı. Hatta çocuklar yurtdışına eğitim almaya gidiyordu. Trasnkaşkasya Öğretmenler Semineri çok yetenekli çocuklar yetiştirdi. Azerbaycan teknolojiyle tanıştı. Bu dönemde sadece var olan cevherler ortaya çıktı. Ve Rusya Azerbaycan'daki bu cevherin farkındaydı. Peki Rusya Azerbaycan'ın gelişmesi için mi yapıyordu bunları? Sovyetler Birliği'nin yaptığı şey, halkın eğitim görmesiydi. Bunlar hepsi vatana, devlete, yani Sovyetler Birliği'ne layık ve yararlı bireyler yetiştirmekti. Çünkü ister Azerbaycan olsun isterse de birliktteki başka bir ülke kendi isimleriyle değil Sovyetler Birliği'nin adından çıkacaktı.

“4 Temmuz 1920'de Azerbaycan Halk Komiserleri Konseyi başkanı N.Nerimanov, sinematografik ve fotografik işletmelerin millileştirilmesi hakkında bir kararname imzaladı. Halk Eğitim Komiserliği bünyesinde fotoğraf ve film departmanı bulunan bir sanat departmanı kuruldu” (Kazımov ve Dadaşov, 1999: 103).

“1921'de fotoğraf film departmanı bağımsız bir departman oldu. Ocak 1922'nin başlarında, Halk Eğitim Komiserliği bünyesinde Fotoğraf-Sinema İdaresi (FSİ) kuruldu” (Kazımvade, 2016: 11). “1923 yılı başında Azerbaycan Halk Komiserleri Konseyi kararı ile Cumhuriyet Eğitim Komiserliği bünyesinde Azerbaycan Foto – Sinema İdaresi (AFSİ) kurulmuştur. AFSİ, bireysel girişimcilerin elinde olan fotoğraf, sinema ve kiralama

ofislerini millileştirmek ve birleştirmek gibi önemli adımlar attı. Aynı zamanda Bakü’de devlet film – fabrikası kurulmaya başlandı” (Gulubeyov, 1958: 10). “Bu idarenin ilk görevi, filmi özel şahıslardan, spekülörlerden uzaklaştırmak, yolunu ve içeriğini değiştirmek, sinemayı kitlelerin kamusal yaşamına dahil etmek, toplumsal bilinçlerini güçlendirmektir” (Sadıkov, 1970: 18).

“I. Devlet Film Fabrikası ilk kurulduğu zamanlardan itibaren Cafer Cabbarlı, Abbas Mirze Şerifzade, Kazım Ziya, Mikayıl Mikayılov, Ağarza Guliyev, Mirzağa Aliyev, Mustafa Merdanov, Möhsün Senani, Ağasadıg Geraybeyli, Azize Memmedova, Meziyye Davudova, İsmayıl Hidayetzade ve diğer sanatçılar ile yakından bağlantılı olmuştur. Ülkede ulusal sinemanın oluşumuna ve gelişmesine büyük katkıda bulunmuşlardır” (Kazımvade, 2016: 27).

“Bu yıllarda Bakü’de AFSİ’nin bünyesinde Teyyare, Edison, Forum, Mon-repo, Proletari, Minyon, Madenci, Ladya, Kızıl Şark vb. devlet sinemaları faaliyet gösteriyordu” (Kazımov ve Dadaşov, 1999: 103).

2.4.1. Azerbaycan Sovyet Sineması’nın Sessiz Dönemi (1920-1935)

Sovyet ideolojisini, halkın Sovyetler Birliği çatısında mutlu ve huzurlu yaşadığını yansıtan belgesel filmlerin yanı sıra ilerleyen zamanlarda filmlerde farklı konulara ve tür çeşitliliğine rastlanıyor. 1920’li yılların ilk senelerinde artık kısa metrajlı filmlerin yanı sıra uzun metrajlı ve konulu filmler de yapılmaya başlandı. Doğrudan insanları eğitmeye ve bilgi edinmeye hizmet eden bilimsel belgeseller de bu dönemin çokça çekilen filmlerindendi.

“Azerbaycan’da yapılan ilk konulu filmler içerik olarak, milli kahramanlık destanlarını ele almış, genellikle folklorik motiflere önemli yer vermişlerdir. Bu tarz filmler seyirciyi daha çok çekiyordu. Diğer taraftan bu filmlerin kusurlu yanları da vardı: en önemlisi, böyle filmlerde egzotizme ve doğu süslemesine çok yer verilmesiydi. Bu da seyirciyi filmin esas öyküsünden uzaklaştırıp, doğu süslemesi ve egzotizm görüntülerine odaklanmasına yol açıyordu” (İsmayılov, 2001: 33). “Genel olarak, 1920’lerin ilk

yarısında Doğu, dünya sineması için egzotik bir dünya olarak kalıyordu. Altınışı kumaşlar, desenli minareler, sokaklardan tek tek geçen başörtülü kadınlar, emmamelı adamlar, yan kısımları mutakkalı tahtlar, hortumlu nargileler vb. Doğu ile ilgili filmlerin ‘tipik’ özellikleriydi” (Sadıkov, 1970: 24).

Azerbaycan sinemasının ilk tam metrajlı filmi, 1923 yılında melodram türünde çekilmiş, iki bölümden oluşan Kız Kalesi / Qız Qalası sinema filmi de aynen bu özellikleri taşıyordu. Konusunu bir efsaneden alan filmde doğu egzotizmine genişce yer verilmiştir. O dönemlerde Azerbaycan sinemasında yapılan filmlerin kadrosuna bakacak olursak hatta bazı oyuncular da dahil olmak üzere, yönetmen, senarist, kameraman, ressam, çoğu kişi Ruslardan oluşuyordu. Bu da filmlerin özellikle senaryosunda kusurlara neden oluyordu. Sebep ise Rus film ekiplerinin Azerbaycan’ının kültür ve geleneklerine aşına olmamalarıydı. Bu film, Sovyet Azerbaycanı’nın ilk filmiydi. Aynı zamanda Doğu’da bağımsız sinematografik yaşamın gelişmesine yönelik ilk adımdı. Filmin yönetmeni Vladimir Ballyuzek, kameramanı ise Vladimir Lemke idi.

“Sovyet Azerbaycanı sinemasının uzun metrajlı filmlerinin temel tema’sı ‘yeni hayatın’ güzelliği, Sovyet işçisinin yaşayışı, ‘sosyalizm geleceğın parlak güneşidir’ konuları idi” (İsmayılov, 2001: 33). Kız Kalesi / Qız Qalası (1923) filminin bu konunun dışında bir konuda olması ve guya Azerbaycan geleneklerini yansıtması eleştiriye sebep olmuştu. “Film döneme ve yeni estetik gereksinimlere uymuyordu. Pravda gazetesi haklı olarak devrimden yeni çıkmış genç cumhuriyetin kendinin ilk filmi ni böyle bir konu ve türde yapmasının doğru olmadığını yazıyordu” (Sadıkov, 1970: 25-26).

Dönemin önemli gazetelerinden olan Komünist gazetesi ise bu filme başka bir yönden yaklaşmaktaydı. “Kız Kalesi Efsanesi adlı film, doğuda ilk adımını atmış müstakil bir sinemanın inkişafını ıspatladı. Bu ilk adım, çok büyük ehemiyet kesbeder ve sosyalist Azerbaycan’ın bu sanatta gelecekte büyük başarılar kazanacağını ve hızla gelişeceğini vesilesi olacaktır. Bu filmin yapılışı, Sovyet Azerbaycan’ı sinema sanatının inkişaf devrinin ilk ürünüdür” (İsmayılov, 2001: 34).

“Doğu egzotikası olarak adlandırılan Kız kalesi, melodram konu ve olay örgüsüyle ilginç olsa da yönetmen Azerbaycan halkının tarihini, onun kültürünü iyi bilmediğinden bu, konunun yorumlanmasını ve milli tadı olumsuz etkiledi. Filmde yer alan isyan olayları genel olay örgüsüyle yakından bağlantılı olmadığı için dikkate alınmıyor, doğal görünmüyordu” (KazıMZade, 2016: 29). Bütün bu olumsuzluklarına rağmen film, folklorik motiflerde olduğu için izleyicilerin dikkatini çekiyor ve izleniyordu.

Yazıldığı konu bakımından çok eleştiri alan Kız kalesi / Qız Qalası (1923) filminin ardından yapılmış Baykuş / Bayquş (1924) filmi artık dönemin ve ideolojinin isteklerine cevap veren bir film. “1924 yılında Leo Moore’un yazdığı senaryoya dayanan din karşıtı bir film olan Baykuş, gerçek hayattaki olayları, sanat oyunu ile birleştirmeye çalıştı. Ancak, yabancı yazarın yerel psikoloji, gelenek ve dini yasalar konusundaki bilgisizliği bu niyetin gerçekleşmesine izin vermedi. Sonuç olarak sanatsal düzeyi düşük senaryoda, hayatın yüzeysel betimlenmesi ve olaylar arasındaki farklılıklar ekrana da yansıdı” (Dadaşov, 2001: 24). “Film, Azerbaycan’da burjuva-toprak ağası iktidarının son günlerini, köylülerin yerel feodal beylere karşı mücadelesini, bazı din adamlarının açgözlülüğünü ve ahlaksızlığını ve din kisvesi altında avam insanları kandırmak için bin hile kullanmasını gösteriyor. Burada Azerbaycan köylülerinin hanlara ve beylere karşı devrimci mücadelesinden bahsediliyor” (KazıMZade, 2016: 30).

Filmin senarist ve yönetmeninin yabancı olması nedeniyle bir önceki Kız kalesi / Qız Qalası (1923) filminde yaşanan problemler yeniden ortaya çıkıyor. Yabancı yönetmenin Azerbaycan kültür ve geleneklerini bilmemesi olayları doğru açıklamaya izin vermiyordu. Oyuncuların bir çoğunun yerli oyunculardan oluşması, özellikle Abbas Mirze Şerifzade’nin başrol olması seyircinin dikkatini çekse de dönemin konusunu ele almasına ve tamamlanmasına rağmen film eksik ve kusurlu olduğu için yayınlanmadı.

“Dinle mücadele, sanatta sanatsal ve figüratif bir ifade bulamasa da gerçek hayatta ona karşı agresif bir kampanya başlatıldı. Din adamları vahşice cezalandırıldı ve Baykuş filminin çekildiği Bibiheybet Camii yıkıldı. Caminin yıkımı filme alınmış ve şu anda da arşivde tutuluyor” (Dadaşov, 2001: 24)

AFSİ kurulduktan sonra yılda sadece bir film yapıp yayımlayabiliyordu. Ancak stüdyonun atölyeleri ve laboratuvarları ile üretim üssü giderek geliyordu. Aynı zamanda buraya başkan olarak atanan Şamil Mamutbeyov da Azerbaycan'da sinemanın gelişmesi için elinden geleni yapıyor, yeni filmlerin sanatsal kalitesini artırmaya çalışıyordu. “1925'te, yaratıcı kadro hazırlamak için AFSİ'de bir oyuncu ve yönetmen stüdyosu kuruldu. Burada oyun yazarı C. Cabbarlı, geleceğin yönetmenlerinden M. Mikayılov, A. Guliyev, R. Tehmasib, oyuncularından E. Tahirov, L. Tehmasib, N. Hasanov, R. Çobanzade vb. eğitim alıyordu. Stüdyoda Moskova'dan ve Leningrad'tan davet almış A. Ardatov, V. Sladkopevtsev, S. Toitski, M. Krillov, L. Tolçan vb. eğitim veriyorlardı” (Kazımzade, 2017: 62). Ayrıca Edhem Gulubeyov'un (1958: 12) kitabından alınan bilgiye göre Şamil Mahmutbeyov, Sovyetler Birliği'nde sinema alanında söz sahibi olan yönetmenlerden Vsevolod Pudovkin, Nikolay Şengelaya, İvan Perestiani, Mihail Çiaureli gibi yönetmenleri Bakü'ye davet ediyor ve yerli kadrodan olan Cafer Cabbarlı, Abbas Mirze Şerifzade, Braginski, İvan Tartakovki ve başkalarını film yapımcılığına yönlendiriyordu.

Kız Kalesi / Qız Qalası (1923) ve Baykuş / Bayquş (1924) sinema filmleri çekilirken bir taraftan da yine belgesel ve aktüalite filmleri yapılmaya devam ediyordu. Aynı zamanda 1924 yılında yönetmenliğini Azerbaycan asıllı Abbas Mirze Şerifzade'nin yaptığı Azerbaycan'a seyahat belgesel filmi de yapılmıştır. Bu önemli bir olaydı. Çünkü o dönemde Azerbaycan'da yapılan filmlerin hepsi Rus asıllı yönetmenlere havale ediliyordu.

Sovyet Azerbaycan sinemasında önemli filmler sırasında yer alan Bismillah (1925) filmi de Abbas Mirze Şerifzade'nin yönetmenliği ile yapıldı. Bu film yönetmeninin Azerbaycan asıllı biri olması ve aynı zamanda ele aldığı konusundan dolayı çok kıymetliydi. Çünkü filmde tam olarak dönemle sesleşen konular işlenmişti.

“Daha 1923'te Sovyet sinemasında kendisini tanıtp seyircinin büyük beğenisini kazanan Kırmızı Şeytanın Çocukları adlı filmin senaristi P. Bilyahin, Bismillah eserinin senaryosunu yazmak için Moskova'dan Bakü'ye davet edildi. Filmin yönetmenliği ise, o

devir Azerbaycan sinemasında oyunculuğu ve tiyatro rejisörlüğü ile tanınan Abbas Mirze Şerifzade'ye teklif edildi" (İsmayılov, 2001: 35)

Filmin yapımında Abbas Mirze Şerifzade ile beraber Aleksandr Litvinov da görevlendirilse de bir süre sonra değiştirilerek Vladimir Ballyuzek'e havale edildi. Kız Kalesi / Qız Qalası (1923) filminin de yönetmenliğini yapan Ballyuzek bu filmde de yönetmen koltuğuna oturduktan sonra Abbas Mirze Şerifzade ile anlaşmazlıklar yaşadılar ve bu da filmin çekiminin bir süre ertelenmesine sebep oldu. "Filmin çekimleri iki sebepten erteleniyordu. I. filmin yapımı için ayrılan bütçenin yetersizliğinden kaynaklanıyordu. II. ise daha önemli konuydu. A. M. Şerifzade ile V. Ballyuzek arasında fikir ayrılığı yaşanıyor. V. Ballyuzek Kız kalesi'nde olduğu gibi, Bismillah filminde rol alacak oyuncuların da dışarıdan gelmesini istiyordu. A. Mirze, buna katılmıyordu. Sonuçta, bir molla yabancı biri tarafından oynanamazdı. Bu yüzden A. M. Şerifzade, ana rollere yerel tiyatro oyuncularını davet etmek istiyordu" (Kazımzade, 2016: 32). Bu anlaşmazlıktan sonra Ballyuzek'in yerine Moskovalı Arkadi Yalov tayin olundu.

"P. Bilyakhin'in senaryosundan yola çıkarak dinsel fanatizme karşı propaganda amacıyla hazırlanan bu film, yalancı ve sahtekar mollaların işlediği suçları yansıtıyor. Şehvet düşkünü, zalim molla, şeriat kisvesi altında, 'dilsiz', fakir köylülere oyunlar oynar" (Kazımov ve Dadaşov, 1999: 116). Filmde az da olsa devrim ve onun sonuçları gösteriliyordu. Bolşevikler halkı devrimin onlara iyi günler yaşatacağına ikna etmeye çalışıyorlardı. Bu filmin bir diğer özelliği de Azerbaycan sinemasında ilk kez kadın problemi konusuna kayıtsız kalmamasıydı. Sahtekar molla olan Abdurrahim üzerinden özellikle kadınların aldatılması, onların buna, eski gelenek ve göreneklere karşı çıkması filmde çok yüksek düzeyde olmasa da zaman zaman yer verilmiştir. Garip bir şekilde her kadın problemi gösterilecek sanarken filme yine günlük genel sorunlarla ya da ideolojiyle ara veriliyor. Özellikle filmde İslam aleyhine sahneler ve Müsavat dönemine karşı propaganda konusuna daha çok yer veriliyor.

Film eleştirmeni Nelli Hacinskaya, bu film şöyle yorumlamıştır: "Azerbaycanlı bir yönetmen tarafından ilk kez modern ve güncel bir konuyu ele alan, milli tiyatro

oyuncularıyla birlikte çekilen bu filmde, izleyiciler nihayet Doğu'daki Batı ve 1920'lerin Kız Kalesi'ndeki sahte, el yapımı olanları değil, gerçek Azerbaycan'ı gördü" (Dadaşov, 2015: 28).

Leo Mur'un yönetmenliğini yaptığı, 1928 yapımı olan Gilan kızı / Gilan Qızı filmi de devrimci olayları anlatıyor. "Yazar Yuri Slyozkin'in Tunç Ay romanından uyarlanan Gilan Kızı aslında günlük hayatın dramasını gösteriyor. Filmde 1920'de İran'daki ulusal kurtuluş hareketinin, Şah ve İngiliz birliklerinin güçlü baskısı altında Gilan'nın trajik çöküşünden bahsediliyor" (Kazımzade, 2016: 35).

Film devrimden bahsetse de bu devrimin gerçekleştiği yer Sovyet Azerbaycanı'nda değildi. İran'da gerçekleşen bu olayın da dolayısıyla Sovyet Azerbaycanı'ndaki devrimle alakası yoktu. Bu nedenle de sovyetlerin ideolojisini çok yansıtmıyordu. Bolşevikler devrimin kurtuluş yolu olduğunu öne sürseler de bu devrim onların kastedtiği devrim değildi. Aydın Kazımzade'nin (2014: 395) Azerbaycan Kinematografçları kitabının altıncı cildinde bu konuyla ilgili ilginç detaylar var: "Şaşırtıcı bir şekilde Gilan kızı romanı İran'daki devrimci olaylarla ilgili olsa da, filmin yönetmenleri senaryoyu yazarken filmdeki zamanın Azerbaycan'a, Müsavat hükümeti dönemine aktarılması fikrini önerdiler. Olaylar sahil şehrinde gerçekleşsin. Filmin adı da Kardeş Kardeşe Karşı olarak değiştirilsin. Daha sonra ne düşünüldüse, film, romandaki gibi çekildi ve yayınlandı".

Cafer Cabbarlı'nın da bu dönem yazdığı Nereye Gidiyor Azerkino makalesinde genel olarak Sovyet Azerbaycan sinemasındaki eksiklikler ve kusurlardan şikayet ederken, senaryo konusuna değinirken aynı zamanda Gilan Kızı / Gilan Qızı (1928) filmine de yorumunu yapmıştır: "Mesele şu ki, Azerkino yerel güçlerin senaryo hazırlaması üzerinde çalışmıyor ve sadece davet edilenlerden umutlular, onlar ise yerel hayata aşina olmadıkları için Türk erkek ve kadınları hakkında her türlü uydurma senaryolar yazıyorlar, sonra da senaryoları okuyan ilk Türk buna itirazını bildiriyor ve her şey alt üst oluyor. Gilan Kızı'nda da aynı şey oldu. Burada da öyle inanılmaz saçmalıklar yazdılar ki, durumdan çıkamadılar" (Kazımzade, 2016: 36). Genel olarak o dönemde

Sovyet Azerbaycanı'nda çekilen bütün filmlerde dramaturji konusu çok önemliydi. Ayrıca film çekiminde ve senaryo yazımında yurt dışından davet olunmuş yabancı yönetmen ve senaryo yazarlarının tercih edilmesi, çekilen filmlerde Azerbaycan geleneklerinin ve yerel hayatının çarpıtılmasıyla sonuçlanan garip olaylar ortaya çıkıyordu. Bu da sinematografinin gereksinimlerini karşılamıyordu. Çünkü yabancılar Azerbaycan halkının geleneklerini, hayatını bilmiyor ve kendi yaşadıkları çevreyle aynılaştırıyorlardı.

Kız Kalesi / Qız Qalası (1923), Bismillah (1925), Gilan Kızı / Gilan Qızı (1928) filmleri dışında 1920'lerin sonlarına doğru film üretiminin artmasıyla başka filmler de çekildi. Ama o filmlerin bazıları kusurlu olduğu için yayınlanmıyor, bazıları ise yayınlandığı halde ilgi görmüyordu. Bu filmlerin bir çoğu günümüzde izlemek için kopyası bulunmuyor. Yine 1920'lerin sonlarında yönetmenliğini Aleksandr Litvinov'un yaptığı Eveze Eveze / Əvəz Əvəzə (1924) filmiyle Sovyet Azerbaycan sinemasında dedektif türünde ilk film yapıldı. Aynı yönetmenin Madenci-Petrolcü Dinlenmede ve Tedavide komedi filmi / Medənçi – neftçi İstirahetdə və Müalicədə (1924) ve Farklı Sahillerde / Müxtəlif Sahillerde (1926) dedektif filmleri çekilmiş, ama bu üç film de başarısız sonuçlanmıştır.

1920'li yılların ikinci yarısı Sovyet Azerbaycan sineması için en sıcak ve üretken dönemdi dinilebilir. 1929 yılında bu dönem için ve genel olarak Azerbaycan sineması için önemli olan iki film daha yapıldı. Bunlardan bir tanesi yazar Mirze Feteli Ahundov'un Hacı Gara / Hacı Qara eserinden Cafer Cabbarlı'nın uyarlaması üzerine, Abbas Mirze Şerifzade'nin yönetmenliği ile çekilmiş aynı adlı Hacı Gara / Hacı Qara (1929) filmidir. Diğeri ise yine Cafer Cabbarlı'nın kendi yazdığı Sevil eserinden uyarladığı aynı adı taşıyan senaryosu üzerine Amo Beknazarov'un yönetmenliği ile çekilmiş Sevil (1929) filmidir. Cafer Cabbarlı, edebiyat ve sinemanın sentezini yaparak başarılı iki senaryo ortaya çıkardı.

Azerbaycan Sovyet sinemasının başlarında film yapımı ve senaryo yazımı yabancı yönetmen ve senaristlere havale edildiği için bu filmlerin Azerbaycanlı sinemacının

elinden çıkması o dönem için çok önemliydi. Cafer Cabbarlı'nın iki film senaryosu yazması ve izleyicilerin beğenisini toplaması büyük bir başarıydı. Diğer önemli kısım bu iki filmin de Bismillah (1925) filminden sonra kadın problemini öne çekmesiydi.

Kadın konusu tiyatrodaki, sinemada o dönem büyük bir problem idi. Bu nedenle Cafer Cabbarlı kendi eserlerinde bu konuya özel olarak yer veriyordu. Cafer Cabbarlı'nın eserleri aynı zamanda tiyatro oyunlarına uygun yazıldığı için tiyatrodaki da sahneleştiriliyordu. Ama o dönemler genel olarak sinemada oyuncu probleminin dışında Azerbaycan'da kadın oyuncu problemi de yaşanıyor. Kadın oyuncu neredeyse yok derecesindeydi. Tiyatrodaki ya erkek oyuncular makyaj yaparak kadın rollerini canlandırıyor, ya da yabancı oyuncular rol alıyordu. Yabancı kadın aktrislerin kadın rollerini canlandırması daha sonrasında sinemada da devam etti. Cafer Cabbarlı da kadınların gücünü, onların toplumdaki rolünü ister kendi yazdığı eserlerinde ister uyarladığı ya da yazdığı senaryolarda öne çekiyordu. Yalnız Cafer Cabbarlı değil, Abbas Mirze Şerifzade, Şamil Mahmudbeyov, Mikayıl Mikayılov ve başkaları halkı aydınlatmaya çalışıyorlardı. Ama sadece kadınlar değil, halkı aydınlatmaya çalışan erkekler de bunu yaptığı için hakarete uğradığı tiyatro ve sinema tarihinden iyi bilinmektedir.

“Azerbaycan sinemasının sessiz döneminde kadın oyuncuların filmlerde rol alması zor konuydu. Eğer görünüş açısından erkek rollerine amatör oyuncuları davet edebiliyordularsa kadın oyuncu açısından bu mümkün değildi. Çünkü o dönemde sadece sinemada değil tiyatro sahnesinde bile Azerbaycanlı kadın oyuncular rol almıyorlardı. Sadece kadınların sahneye çıkmasına izin vermek halkın belirli kesimleri tarafından şariatla ilgili olarak yasaklanmıştı” (Kazımzade, 2017: 121).

XX yüzyılın başlarında Azerbaycan'da film yapımında tiyatro oyuncuları önemli bir rol oynadı. Azerbaycan sinemasında genel olarak sinema oyuncusu problemi vardı. Çünkü ayrıca oyunculuk okulu yoktu. Filmlerin çekiminde tiyatro oyuncularına başvuruluyordu. Ama sonrasında kurulan oyunculuk stüdyosu tiyatro oyuncularının sinema filmleri için eğitilmesi konusunda büyük etken olmuştur. Bu dönem artık tiyatrodaki

az da olsa kadın oyuncu da vardı ve 1925 yılında yaratıcı kadrolar hazırlamak için kurulmuş oyuncu ve yönetmen stüdyolarında erkek oyuncuların yanı sıra derslere kadın oyuncular da katılıyorlardı. “1926-27 yıllarından itibaren Merziye Davudova, Sona Hacıyeva, Azize Memmedova, İzzet Oruczade ve başka Azerbaycanlı kadın oyuncular filmlerde yer alma girişiminde bulundular” (Gulubeyov, 1958: 15).

Hacı Gara / Hacı Qara (1929) filminin ikinci ismi de Sona idi. Eserde Sona esas kahraman olmasa da Cafer Cabbarlı senaryoyu yazarken bu karakteri öne çekmiştir. “Yazar senaryoyu Sona adı altında yazmış, alt yazılarda büyük harflerle Hacı Gara / Hacı Qara, onun altında ise küçük harflerle Sona kelimesi yazılmıştı. M. F. Ahundov komedisinin ana karakterlerinden biri olan Sona, senaryoda daha geniş bir olay örgüsüne sahipti. Azerbaycan kadınının feodalizm koşullarındaki trajik kaderi, onun haklarının olmaması filmdeki önemli konulardan bir tanesi” (Sadıkov, 1988: 23).

Sevil (1929) filmi ise Azerbaycan kadınları için dönüş noktası oldu. Şöyle ki Sevil eseri film yapılmadan önce tiyatrodaki sahneleştirildi. Söylentilere göre bu eseri izleyen kadınlar tiyatro salonundan çıkarken kendi baş örtülerini orada bırakmışlardı. Ardından da Cafer Cabbarlı bu eserini senaryo şeklinde yeniden işlemiştir. “Bu film, Azerbaycan sinemacılarının kadın haklarına ve köleliğine karşı ilk protestosuydu. Sevil, Sovyet sinematografisinde 1920’lerin geleneklerini sürdürüyordu. Bu gelenek, cehalete, eskimiş kurallara karşı olan bir sanatın ilk adımları ve aynı zamanda Sovyet ideolojisinin devrimci fikirlerinin göstericisiydi.

Bismillah (1925) filmiyle başlayan kadın problemi konusu, Hacı Gara / Hacı Qara (1929), ardından Sevil (1929) filminde büyük başarılar kazanırken ardından İsmet (1934), Elmas / Almaz (1936) gibi kadın konulu filmleri de getirdi ki o filmler de 1930’lu yıllarda başarı elde ederek çok konuşuldu. Sonraki yıllarda da yapılmış Büyük Dayanak / Böyük Dayaq (1962), Buluşma / Görüş (1956), Yıldız / Ulduz (1964) filmleri de bu konunun Azerbaycan sinemasında özel yerde durduğunu gösteriyor. Çünkü kadınların kolektif çiftlik çalışmaları içinde yer alması, hatta öncü olması o zamanlarda büyük bir olaydı. Önceleri kadının toplumda yeri çok zayıftı, kadın işgücü neredeyse hiç yoktu. Ama

Svyetler Birliği döneminde kadınlar toplumda yer almaya başladılar. Filmlerin senaryoları çoğunlukla sovyetlere yönelik yazılıyordu. İnsanlar gelişiyor, cahillikten uzaklaşıyor ve sosyalizm kuruculuğunda yakından yer alıyorlardı.

“Sovyet ideolojisinin edebiyat ve sanat insanları için belirlediği görevler gereğince, Azerbaycan sineması da dahil olmak üzere tüm Sovyet sinemasında yakın geçmişin olaylarını ve ülkedeki Sovyet hakimiyetinin güçlendirilmesi için yapılan mücadeleyi tam olarak yansıtabilecek çalışmalara özel olarak önem veriliyordu” (KazıMZade, 2016: 47). 1930’lu yılların sovyetlere destek ve onların getirdiği güzel günleri yansıtmak adına yapılmış en başarılı filmi 26 Komisar (1933) isimli filmi olarak kabul ediliyordu. Film genel olarak, 1920-1935 senelerinde Sovyet Azerbaycan sinemasında önemli yere sahipti. Çünkü sovyetlerin gücünü, onların getirdiği güzellikleri, rahat ve her kesin eşit yaşadığı hayatı, insanların bundan memnuniyetini tam anlamıyla yansıtıyordu. Bu nedenle de 1933 yılında ülkedeki sinema salonlarında kesintisiz olarak gösterildi.

XX yüzyılın 30’lu yıllarında artık Azerbaycanlı senarist ve yönetmenler yapılan filmlerde söz hakkına sahiplerdi. Yurtdışından davet edilmiş yabancı yönetmenlerle beraber onların da filmleri çekiliyor ve fikirleri nemseniyordu. Yeni yapılan filmler, sovyet ideolojisine hitap etmekle beraber hem de halkın geleneklerine uygun olduğu için daha başarılıydı. “1933 yılında Komunist Parti’sinin tüm Sovyet edebiyatı ve güzel sanatlar alanında sosyalist realizm açısından bakış konusunda verdiği karara bağlı olarak Sovyet Azerbaycanı filmleri de kendi sanat ürünlerinde önemli bir aşama devresini başlattılar” (İsmayılov, 2001: 44).

Sesli filmler için yeni stüdyoların yapılması ve cihazların ayarlanmasına 1930’lu yılların en başında başlanmasına rağmen bu cihazları kullanabilecek yeterli sayıda profesyonel çalışanların olmaması, hatta bu cihazları kullanabilecek birilerinin olmaması Azerbaycan sinemasında sesli filmlerin yapımına başlama sürecini yavaşlatsa da 1935 yılında nihayet ilk sesli filmin gösterime sunulması bu dönemi daha değerli yaptı. Yabancı film stüdyoları Azerbaycan sinemasına film yapımında kendi personellerini göndermekle

yardımcı oluyorlardı. Ama Azerbaycan sinemasının kendi filmlerini yapabilecek milli sinemacılara ihtiyacı vardı ve bu ihtiyaç Azerbaycan sinema sanatının önünde bu sanatı geliştirmek için milli ve yaratıcı sinemacıların yetiştirilmesi gibi temel bir amaç olarak duruyordu. Bu nedenle Azerbaycan sinema çalışanlarının büyük bir kısmı Moskova, Sankt Peterburg, Kiev’de sinema eğitimi alıyorlardı. Onlar yurtdışında, özellikle çok önemli Rus yönetmenlerinden eğitim aldıkça kendilerini geliştiriyor, çekilen yeni filmlerde yeni kurgu yönetimleri deniyorlardı. Bu eğitimler yeni filmlerin de eskilerinden daha kaliteli olmasını sağlıyordu. Aynı zamanda bu yıllar, ilk çizgi filmin ve ilk dublaj filminin yapılması özelliğini de taşıyor.

1930’lu yılların ilk filmi olan Letif filmi (1930), Azerbaycanlı yönetmen ve senarist Mikayıl Mikayılov’un kendi filmiydi. Bu film, Azerbaycan köylerinde kollektifleştirme yıllarında bir kolektif çiftlik kuruculuğu ve sosyalist köyün halkından bahsettiği için Sovyet ideolojisine hitap eden bir filmi.

1934 yılında gösterime giren İsmet filmi, o yılların başında Bakü’de Ali Bayramov Kadın Kulübü’nün aktif bir üyesi olan Seriiye Halilova’nın kadın örtüsüz hareketinin aktivislerinden ve başörtüsünü ilk çıkaran kadınlardan biri olması, aynı zamanda kulübün liderlerinden olması nedeniyle babası ve erkek kardeşi tarafından öldürülmesi ve genç bir Azerbaycanlı kızı olan Leyla Memmedbeyova’nın ilk kadın pilot olması, kadın özgürlüğü konusunda bu filmi yapmak için Mikayıl Mikayılov’a ilham kaynağı olmuştur. İki kadının hayatından yola çıkarak Azerbaycan kadınının genelleştirilmiş kahramanı olan İsmet’i yaratmıştır. “İsmet, eski dünya kalıntıları, mollalar, esnaf ve tüccarlar tarafından hakaret ve zulüm görmektedir. Bununla birlikte, köleliğin zincirlerinden kurtulmuş olan İsmet, yeni bir hayata girer: Sovyet ülkesinin eşit haklara sahip vatandaşı olur” (Gulubeyov, 1958: 19).

Azerbaycanlı yönetmen olan Mikayıl Mikayılov, kendi imzasıyla yaptığı bu filmde sinematografi açısından bir önceki filmlerinden daha başarılı denemeleri olmuştur. “O, Letif filminde çok az rastladığımız ‘paralel kurgu’yu, İsmet filminde çok iyi ve ustaca kullanmış ki bu da filmin estetik etkisine katkıda bulunan faktörlerden biriydi. Paralel

kurgu kullanılması, 1930'ların sinematografi düzeyi açısından oldukça çekiciydi” (Sadıkov, 1970: 124).

Cafer Cabbarlı'nın kendi eserinden uyarladığı aynı isimli Elmas / Almaz (1936) filmi Azerbaycan Sovyet sinemasında sessiz döneme nokta koydu. Yapımına 1934 yılında başlansa da filmde yönetmen koltuğuna oturmak için kolları sıvayan Cafer Cabbarlı'nın ne yazık ki ömrü yetmediği için bu isteği yarım kaldı. Ağarza Guliyev ve Grigoriy Braginski filmi, 1935 yılında tamamlamış, 1936 yılında ise Cafer Cabbarlı'nın ölüm yıldönümünde ekranlarda yayınlamışlardı.

“Cafer Cabbarlı Elmas senaryosunu yazmanın nedenleri üzerine yazdığı makalede, son yıllarda tıp fakültesi veya diğer kurslardan mezun kadınların çalışmak için köylere gitme konusunda isteksiz davrandıklarını belirtiyor. Onların bu davranışları Elmas'ı sinema diline çevirme fikrini doğuruyor. Yazar, bazı kızların ebeveynlerinin, bazılarının nişanlılarının, veya kendi cesaretsizliklerinin onları köylere gitmekten aklıkoyuyordu” (Sadıkov, 1970: 127). “Sevil'de Azerbaycan kadınlarının olayların ikinci yarısından sonra hareketlenmesi görülüyordusa, bu filmde filmin kahramanı, yeni kuruluşun temsilcisi olarak kendini bilerek olayların en çalkantılı noktasına atıyor” (Kazımzade, 2016: 51). “Elmas ise sadece devrimci bir kadın değil, aynı zamanda halkın aydınlanması için savaşıyor biriydi” (Burcaliyev, 2001: 23).

“Bazı kaynaklarda Elmas ilk sesli film olarak sunulmuştur. Aslında Elmas, Azerbaycan sinemasının son sessiz filmidir. Bu film iki versiyonda çekildi. Yani, ilk seçenek tamamen sessizdir. İkinci versiyonda müzikten ve diğer sesler (örneğin, ayak sesleri, kapının açılıp kapanması) kullanılmıştır. Ancak oyuncular konuşmuyor. Oyuncuların diyalogları altyazı şeklinde verilmiştir” (Kazımov və Dadaşov, 1999: 127-128). “Elmas filmi çekildiği zaman Dünya sinemasında artık diyalogları ara yazı ile değil, ses ile seyirciye ulaştırmayı düşünmüşlerdi. Bazı ülkelerde yalnız sesli ve sözlü sinema filmleri çekiliyordu. Belki de bu sebeple Elmas filmi ara yazıları ile çok zengindi” (İsmayılov, 2001: 47). Filmin müziklerini ise Niyazi ve Zülfikar Hacıbeyov bestelemiştir. Filmin daha sonra dublajı da yapıldı.

“1936 yılına kadar sinemamızın yirmi üç uzun metrajlı ve yüzden fazla belgesel, bilimsel belgesel filmin yapıldığı sessiz dönem sona erdi” (Dadaşov, 2015 : 46).

2.4.2. Sovyet Azerbaycan Sineması’na Sesin Gelişi

“Sessiz sinema can çekişiyordu. Dünya sineması sesli sinemaya geçmişti. Yalnız dahi Charlie Chaplin 1940’lı yıllara kadar sözden yararlanamadı, filmlerinde müzik ve ses efektlerinden istifade etti” (İsmayilov, 2001; 49). “Sinema sanatı yaklaşık otuz yıllık sessiz yaşamın ardından sözlere ve metne dayalı yapılan filmleri kabul etmeyen Chaplin hakkında Siegfried Kracauer’in söylediği ‘Chaplin küçük boylu, aylak karakterini konuşurken hayal edemediğinden kendinin ‘Şehir ışıkları’ ve ‘Modern Zamanlar’ filmlerinde geleneksel diyalogu hicivsel bir şekilde oynadı’ ifadesi, bütün bir dönemin potresini yaratıyor” (Dadaşov, 2009: 19).

1930’ların başlarında sesli sinemanın benimsenmesi, sinemanın sanatsal doğasını değiştirdi ve sinema sanatında sosyalist gerçekçilik akımını güçlendirdi. “Sesli sinemanın ilk dönemlerinde yeni betimsel estetik: dramatik model, yönetmenin çözümü, oyunculuk ve kurgu ilkeleri ortaya çıktı. Yeni dramatik model, sessiz sinemanın figüratif dilinden uzaklaştı ve diyaloglara dayanıyordu” (Dadaşov, 2015: 10).

“Aslında film hiçbir zaman tamamen sessiz olmadı. Filmde her zaman olayları ve diyalogları anlatan yazılar oldu. Filmin olaylarına müzik eşlik etti. Bazen oyuncunun ekranın arkasında durduğu ve görüntüyü sesli anlattığı zamanlar da oldu. Böylelikle film yapımcıları ekrandaki görüntüleri gramofon kayıtlarına kaydedilen konuşma ve müzikle birleştirmeye çalıştı” (Kazımzade, 2016: 88). Sessiz sinemada oyuncunun ustalığı hareketleriyle ölçülüyordusa sesli sinemanın dramaturjisi diyaloglarla birlikte insanın derin psikolojik dünyasına nüfuz etmesine izin verdi.

“Rusya’da birçok filmci sesli sinemaya ‘Sesli kitap gibi lazım olmayan bir şeydir’ diyerek karşı çıktılar. Gerek sesli çekim tekniği, gerekse de sinemalarda filmin gösterilebilmesi için gerekli olan teknik malzemenin yokluğu yüzünden Sovyet filmciliğinin sesli sinemaya geçmesi zor oldu” (İsmayilov, 2001: 49). Rusya’da sesli

sinemaya geçit böyle zorlu dönemlerden geçerken Azerbaycan’da da aynı olayların yanı sıra aynı zamanda personel sıkıntısı da yaşıanıyordu. “Mali zorluklar Azerkino’nun planı tam olarak uygulamasına izin vermedi. Bu nedenle, uzun metrajlı filmlerin üretimi bir kaç yıl ertelendi. 28 Temmuz 1931’de Bak’de Forum sineması temelinde Kafgasya’daki ilk sesli sisnema açıldı. İlk sesli belgesellerin prodüksiyonu, Lelingrad’dan davet edilen ses operatörü M.Murov’un rehberliği altında başladı” (KazıMZade, 2013: 222-223).

Azerbaycan’da sesli sinemanın gelişinin bir kaç yıl geçikmesi nedeniyle sesli film yapılması için içinde teknik cihazların da bulunduğu stüdyolar 1930 yılında hazırlansa da ilk sesli filmin yapımına 1935 yılında Mavi Denizin Sahilinde filmiyle başlanıldı. nl yönetmen Sergey Ayzenştayn’ın ğrencisi olan Samet Merdanov, bu filmde, sessiz sinemada kazandığı en iyi deneyimleri ortaya koyarken, aynı zamanda ilk kez sesi kullanmakla Azerbaycan sinemasının gelişmesi için şartları uygun kılmıştır. Komedi türünde olan bu filmde Hazar denizi deniz olmaktan çıkıyor balıkçılarına birlikte filmde önemli rollerden biri alıyor.

“Yurттаř sanat eleştirmenimiz Nelli Hacınskaya İstoriya Sovetskoqo Kino kitabında, Mavi Denizin Sahilinde komedisinin Azerbaycan’ın ilk sesli uzun metrajlı filmi olmadığını iddia ediyor. Kanıt olarak, Azerfilm ve Mejrabpomfilm olmak üzere iki stüdyo tarafından üretildiği için, genel olarak başarılı, samimiyeti ve iyimserliği ile dikkat çeken filmin milli özellikleri yansıtmak adına sadece bir Azerbaycanlı Yusuf rolü ile sınırlı olduğu için ilk sesli uzun metrajlı film olarak kabul edilemez olduğunu söylüyor. Hatta bu filmde bir Azerbaycan filmi olarak bahsetmek için bir neden olmadığını da belirtiyor, ilk sesli filmin ise 1938 yılında yapılmış Bakller filminin olduğunu söylüyor” (KazıMZade, 2016: 92). 1936’da ise Yusuf Vezir emenzeminlinin apayev (1934) filmini Rusçadan Azerbaycancaya çevirmesi dublaj filmlerin temelini attı.

“1938’de Azerfilm, Bakller adlı büyük bir film destanı yayınladı. Bu film, Bakü proletaryasının diktatörlüğü devirmek için verdiği mücadele olan 1905’te Bakü’de meydana gelen devrimci olaylara ithaf edilmişdir. Filmdeki olayların gidişatını izlediğimizde, Azerbaycan işçilerinde devrimci bilincin nasıl uyandığını, Bakü Bolşefik

örgütünün Bakü proletaryasının devrimci mücadelesine nasıl önderlik ettiğini açıkça görüyoruz” (Gulubeyov, 1958: 30-31). “Bakülüler filminin üstün yönlerinden biri de kalabalık sahnelerin çoğunlukta olmasıdır. Bu sahnelerin çekimleri o kadar dakik ve inandırıcıdır ki, sanki belgesel sahnelermiş gibi düşünülebilir” (İsmayılov, 2001: 51).

1930’lu yılların ikinci yarısına gelindiğinde Sovyetler Birliği genelinde buhranlı bir dönem yaşanmaya başlandı. Sovyet rejimine proletarya diktatörlüğü deniyordu. Ülkede yasalar değil, partinin aldığı yeni kararlar işliyordu. Stalin’in diktatörlüğü bütün birlik ülkelerinde sanatı altüst etmişti. “5 Aralık 1936’da Tüm Birlik Olağanüstü Sovyetler Kongresi’nde kabul edilen SSCB Anayasası, cumhuriyetlere tanınan hakları daha da kısıtladı” (Memmedov, 2005: 366). “1937-1938 ‘Büyük Terör’ü, Yönetici Partinin Genel Kurulu’nda 1936 tarihinde onaylanır. Sözde halk düşmanlarını yıpratma, burjuva ideolojisiyle savaşma ihtiyacıyla çıkardıkları emir oldukça geniş çaplıdır ve ulusal cumhuriyetlerde de muhalefeti hedef alır” (Öksüz ve Emir, 2020: 281). 1936-1938 yıllarındaki “Büyük Temizlik” adını almış bu baskı politikası milyonlarca masum insanın, yeteneklerin yıkımına yol açtı. 1937 yılında sadece aydınlar ve sanatçılar değil, parti liderleri, zaman zaman da halktan insanlar hain, karşı devrimci, casus olarak damgalanarak ya öldürüldü ya da Sibiry’a kamplara gönderildi. “Utanç verici kamplar, özellikle Avrupa Rusyası’nın en kuzeyinde, Volga ve Ural bölgelerinde ve uzak doğu Sırbistan’da Sovyet manzarasını süslüyordu. Bu kamplar, II. Dünya Savaşı’ndaki Nazi ölüm kampları gibi mahkumları yok etmek için tasarlanmamış olsa da, muamele o kadar kötüydü ki, kamplardaki ölüm sayısı 1936’da 20.595’ten 1938’de 90.546’ya sıçradı. Siyasi tutuklular, sıradan suçlulardan ayrılmıştı, entelektüel geleneklerini ve dayanışmalarını sürdürmeye çalışsalar da genellikle daha sadist gardiyanların kızgınlığına uğruyordular. Onbinlerce sıradan vatandaş terör makinesine yakalanmış ve kamplara düşmüş olsa da, Büyük Temizleme özellikle siyasi liderleri, orduyu ve entelijansniyayı mahvetti” (Suny, 1998: 265).

“Sayısı belli olmayan insan, kuşkusuz binlerce kişi, habersiz tutuklanmış ve mahkeme edilmeksizin kuzeydeki ve uzak doğudaki kamplara gönderilmişti. Binlercesi

kurşuna dizilmiş ve bunların akibetleri dostlarına bile bildirilmemişti. Stalin'in ölümünden sonr Sovyetler bu davalar gözden geçirilmeye başlanmıştır. 1956 Şubatında Yirminci Parti Kongresinde Stalin'e hücum eden, Kruşçev, son 2 yılda 7.679 kişinin 'saygınlığının iade edildiğini' bildirmiştir" (Strong, 1988: 86-87).

Büyük Temizlik döneminde sanatta durgunluk olsa da yine de üretim vardı. 1936-1938 repressiyalarının ardından Samet Merdanov, 1939 yılında üçüncü sesli film olan Köylüler / Kendliler filmini yaptı. Yine önceki filmlerde olduğu gibi bu filmde de toprak sahiplerinin köylülere olan zulmünden, Bakü Bolşevik Örgütü önderliğinde özgürlük mücadelesinden bahsediliyor. "Mesele şu ki Samet Merdanov ilk bağımsız işi için tarihsel-devrimci bir konu değil, Ölüler gibi klasik bir eser seçmişti. Ama flim stüdyosunun baskısı ile zorla Köylüler filmini çekmiştir" (KazıMZade, 2016: 100).

"1930'ların sonlarında film yapımında görünen kriz, 1940'larda ve 1950'in başlarında derinleşti. Bunun başlıca nedeni, 'film kıtlığı', Sovyet lideri Stalin'in estetik görüş ve zevkleri ve sanatta ortaya koyduğu 'az osun, iyi olsun' ilkesiydi. Tüm filmleri bizzat izliyor, bazı talimatlar veriyor ve bir film hakkında söyledikleri hiçbir dayanak olmaksızın diğer filmlere de uygulanıyordu" (KazıMZade, 2003: 11). Diğer bir sebep de film stüdyosunda çalışanların amatör yabancılardan oluşmasıydı. "Azerbaycan sinemacıları yıllarca işsiz kaldı, ya da hemen hemen amatör olan Rus sinemacılarının emrinde kullanılıp tüketildiler. Sanat yaşantılarının büyük bir kısmı böylece boşa harcanmış oldu" (İsmayılov, 2001: 51-52).

1939 yılında Merkezi Komite'nin toplantısında da tam olarak bu konu üzerine tartışılmıştı. "Toplantıda, işlerin kötüye gitmesinin sebebinin film stüdyosunda rastgele çok insanın bulunması olduğu vurgulanmıştı. Film stüdyosunda personel akını var, insanlar bu gün geliyor, yarın gidiyorlar. Azerbaycanlı yetkililer ise çok az, sadece dört kişi. 1939 yılı 1 Ocak'tan 15 Ağustos'a kadar 102 kişi (personelin yaklaşık üçte biri) Bakü Film Stüdyosundan ayrıldı" (KazıMZade, 2016: 65). Stüdyodan ayrılan çalışanların çoğu yine yabancılardı. Yıllarca Bakü Film Stüdyosunda çalışıp kendilerini geliştirdikten sonra ya kendi ülkelerine geri dönüyor ya da başka ülkelere gidiyorlardı. Bu nedenle de yıllarca

Bakü Film Stüdyosu yerli sinemacılar yetiştiremedi. Yabancı sinemacılar film stüdyosunda patronluk yapıp filmleri kendileri çektikleri için Azerbaycanlı sinemacıların bunu yapmaya fırsatı yoktu. Hep yabancı yönetmenlerin gölgesinde kalıyorlardı.

2.4.3. İkinci Dünya Savaşı Sırasında Azerbaycan Sovyet Sineması

Dünyayı sarsan II. Dünya Savaşı'nda Azerbaycan doğrudan ön cephede yer almasa da Sovyetler Birliği'nin petrol üssü olduğu için savaşın gerisinde öncü rol oynayan ülkelerden biriydi. Bakü, savaşta gerekli olan petrolün ilk başlarda %70'ni, sonraları ise %80'ni sağlıyordu. Bu ise II. Dünya Savaşı boyunca Kafkas, özellikle de Bakü ile ilgili işgal planlarının hazırlanmasına neden oluyordu. Ama bu planlar gerçekleşemedi ve Bakü savaş alanına çevrilmedi.

Stalin'in Büyük Temizlik adlı baskı politikasının sanata verdiği zararlar daha ortadan kalkmazken sanata ikinci darbe de 1939 yılında başlayan II. Dünya Savaşı'ndan geldi. Savaşın başlaması her alanda olduğu gibi sinema endüstrisine zarar verdi, gelişmesini yavaşlattı. Tüm Sovyetler Birliği'nde olduğu gibi, Azerbaycan'da da film kıtlığı yaşıyordu. "Bakü Film Stüdyosunun çalışanlarının büyük kısmı o zaman savaş alanında idi. Stüdyonun kameramanları, asistanlar ve başka çalışanları Kırım, Stalingrad, Kuzey Kafkas askeri birliklerinin film ekibinin emrine gönderilmişti. Kameramanların Dünya Savaşı cephelerinde görüntülediği askeri aktüalite belgeselleri, Sovyetler'in elinde keskin bir silahtı" (Gulubeyov, 1958: 36-37).

Savaş döneminde Bakü Film Stüdyosunda yazar ve yönetmenlerden komisyon oluşturuldu. Bu komisyon tüm Sovyetler Birliği'nde geçerli olan "her şey savaş için, her şey zafer için" sloganı ile çalışıyordu. Bu komisyonun işine kısa metrajlı belgesel ve sinema filmlerinin, kısımetrajlı seri filmlerin yapılması ve bir çok başka görevler dahildi. Savaşın başlamasıyla film stüdyosunun mevcut planlamasını değiştirmek, çalışmaları savaşın kanunlarına göre yeniden yapılandırmak zorunda kaldılar. Bu da stüdyonun iş akışını yavaşlattı, filmlerin kalitesini düşürdü.

“O zamanlar Sovyetler Birliği’deki neredeyse tüm film stüdyoları vatanseverlik, halkların dostluğu, tarihi şahsiyetler ve ünlüler haakında filmler yapıyordu. Azamat (Taşkent stüdyosu), Aleksandr Nevski (Mosfilm), Arsen (Tiflis Stüdyosu), Baltik Milletvekili (Lenfilm), Gorki’nin çocukluğu (Soyuzdetfilm), Şors (Kief Stüdyosu) ve başka bir çok filmler bunun örneğidir. Amaç aynıydı: Sovyet halkı etrafındaki tüm ulusların yakın birliğini zayıflatabilecek her türlü düşmanca çabayı mahvetmek” (Kazımzade, 2016: 114).

Bakü Film Stüdyosu da bu geleneği devam ettirerek Azerbaycan’da dramaturjinin kurucusu Mirze Feteli Ahundzade’nin hayatından bahseden Sebuhi (1941) filmini hazırladı. Tofik İsmayılov (2001: 56) o dönemin ünlü yönetmenlerinde Adil İskenderov’un bu konuyla ilgili düşüncelerini şöyle aktarıyor: “Böyle bir dönemde elbette ki biz sinemada eğlenmek için değil, emek ve savaşmaya çağırın manevi etkinliği arıyorduk. Biz kahramanlık ruhunu yaşatıyorduk”.

Bu döneme damgasını vuran, başı belalardan eksik olmayan yine tarihi şahsiyetten bahseden Feteli Han adlı (1942) film çekildi. “Savaşın en sıcak zamanında – 1942 yılında Azerbaycan Komünist Partisi Merkez Komitesi’nin kararıyla, XVIII. Yüzyılda bağımsız Azerbaycan devleti kurulması için savaşan Guba hanına ithafen, yazar Enver Memmedhanlı’nın yazdığı senaryoyu dönemin iyi yönetmenlerinden Adil İsgenderov ve Mikayıl Mikayılov’a emanet edilse de filmin vizyona girmesi erteleniyordu” (Dadaşov, 2015: 84-85).

“Toplumun özgürlük bilincinin giderek güçlenmesi, tarihi – trajedi türünde senaryo yazmak zorunluluğunu getirmiştir. Bu da, devrin doğurduğu toplumsal – siyasal problemlerin kanuna uygunluğunun sonucuydu” (İsmayılov, 2001: 62). Bu nedenle de film ve senaryosu uzun tartışmalara yol açtı. Senaryoda çoğu kez değişiklik yapıldı, hatta oyuncular bile değiştirildi. Bütün bunlar da filmin yapım aşamasını yavaşlatıyordu. Çok sansürden geçmesine rağmen film peyzaberdeye çıkarılmadı. “Film, yapım sürecinde çekilmiş sahneler sanat açasından merkezin film yöneticilerini tatmin etmediği için, SSCB

Sinematografi Bakanlığı'nın emriyle yapımı durduruldu ve tüm maliyetler iptal edildi” (KazıMZade, 2016: 258).

“1947 yılında Fethali Han filmi, tekrar Azerbaycan sinema sanatçılarının gündemine geldi. Böylece film ikinci defa çevrildi. Fakat, bu, 1943'te çekimi düşünülen senaryo ve film değildir. Malesef 1947'de gerçekleştirilen bu film de uzun sansürlerden geçerek ancak 1959'da seyircisine kavuşabilecektir” (İsmayilov, 2001: 57).

Filmin ikinci kez çekimleri tamamlandıktan sonra denetlenmesi için yine Moskova'ya gönderildi. Ama Moskova yine filmin vizyona girmesini engelliyor, bazı bölümlerin çıkarılmasını istiyordu. “Feteli Han filminin Azerbaycan versiyonu 1958'de, Rusça versiyonu 1959'da yayınlandı, ancak her iki versiyonun birkaç bölümü kesildikten sonra. Neyse ki, Feteli Han filminin Rusça orijinal rusça veridiyonunun bir kopyası film stüdyosunda var. Şu anda, tek nüsha Azerbaycan Devlet Film Fonu'nda tutulmaktadır” (KazıMZade, 2016: 261).

İkinci Dünya Savaşı döneminde hakkında konuşulabilecek diğer bir film ise Sovyet Pehlivanı / Sovet Pehlevanı, Bahtiyar / Bextiyar ve Annenin Yarışı / Ananın Yarışı adlı üç kısa öykünün oluşturduğu Bir Aile (1943) filmidir. “Bir Aile filmi, İkinci Dünya Savaşı sırasında farklı milletlerden insanların ortak bir düşmana karşı yumruk olarak birleşmelerini, yüksek vatanseverliklerini ve dostluklarını anlatıyor” (KazıMZade, 2017; 65).

Bu film ve bunun gibi seri filmler, özellikle belgesel filmler, İkinci Dünya Savaşı sırasında çok çekilmiştir. Bir kısmı Moskova'dan zorlukla onay alabilse de çoğu rafa kaldırılmış, bir süre sonra yönetim değiştikten sonra gösterime yeniden girmiş, veya tamamen mahvedilmiştir. Bir Aile (1943) filmi de aynen Feteli Han (1947) filmi gibi 1953 yılına kadar, yani Stalin'in vefatına kadar gösterimden kaldırılmıştır.

İkinci Dünya Savaşı'nın bitimine nokta koyan, genel olarak Sovyetler Birliği'nde çok konuşulan, Arşın Mal Alan opereti, 1945 yılında üçüncü kez çekilerek Azerbaycan sinemasının böyle buhranlı bir dönemde büyük başarıya imza atmasına neden oldu.

Azerbaycan müziğinin efsunlu havası bütün dünyayı sardı. Bu film, yakaladığı büyük başarıyla Sovyetler Birliği'nin Devlet Ödülüne layık görüldü.

2.4.4. Azerbaycan Sovyet Sineması'nın Savaş Sonrası Kriz Yılları

İkinci Dünya Savaşı'ndan sonra Sovyetler kendini ve ekonomiyi onarmaya başladı. Ekonomik iyileşme, film endüstrisine de fon ayırmak anlamına geliyordu. Böylelikle canlanan ekonomiyle birlikte yetenekli gençler eğitim için Bakü'den Gerasimov Sinematografi Enstitüsü'ne gönderilmiş ve Bakü Film Stüdyosundaki çalışan milli personelin sayısı artmıştır.

Stalin'in Büyük Temizleme siyasetiyle başlayan sanattaki durgunluk, II Dünya Savaşı'yla daha da kötüleşirken savaş sonrası da devam etti. Tüm bu olumsuzluklar Azerbaycan sinemasında da etkisini gösteriyordu. On yıla kadar bir sürede uzun metrajlı filmlerin çekilememesi bunun bariz göstergisidir. Bu yıllarda sadece belgesel ve aktüalite filmleri yapılmıştır. Çekilmiş olan uzun metrajlı filmler tabi ki vardı. Ama bu filmler Mokova'nın onayından geçmemiş, rafa kaldırılmıştır.

Azerbaycan sinemasında Arşın Mal Alan (1945) uzun metrajlı filminden filminden sonra 1950 yılında Bakü'nün Işıkları filmi çekildi. Bu filmde Bakü petrol işçilerinden bahsediliyor. Film aslında Sovyetler Birliği'nin tüm ideolojisine uygun çekildiği halde izlenmesi yasaklandı. Diğer filmler gibi Stalin'in ölümünden sonra ortaya çıktı. Bu yıllarda film kıtlığının başka bir sebebi de senaryo bölümünün gerekli kalitede senaryolar hazırlamamasıydı. Sunulan senaryolar çoğunlukla dramatik açıdan yetersiz ve zayıf kalıyordu.

Tofik İsmayılov (2001: 63) da kitabında o dönemde yazılan senaryoların ve çekilen filmlerin mutlaka Moskova'da değerlendirilmesi gerektiğinden bahsederken oradaki görevlilerin gönderilen senaryoları değerlendirmek yerine bu senaryoda katkılarının olabileceğini düşündükleri refakatçi olarak bir-iki Rus senaryo yazarlarının da katılmalarını tavsiye ettiklerini söylüyor, Bakü'nün Işıkları / Bakinin Işıqları (1950) filminin de değerlendirilmesinin aynen böyle olduğunu ekliyor.

Azerbaycan'da film kısıtlılığı dönemi 1950'lerin ortalarına yani Stalin ölene kadar devam etti. Stalin'in ölümünden sonra genel olarak tüm Sovyetler Birliği'nde yumuşama başladı. Tabi ki yine ideoloji ön plandaydı ve her şey teker teker gözden geçiriliyordu. Ama Stalin'in yasak koyduğu bir çok şey de ortadan kalkmıştı. En azından artık sanat daha özgürdü. "Azerbaycan sinemasının bu zorlu film kısıtlılığı yaşadığı dönemde, yani 1953 yılında, film stüdyosunda yazar Hasan Seyidbeyli'nin senaryosuyla çekilmiş Azerbaycan Sanat Ustaları adlı renkli belgesel filmi gösterime girdi. Çekimler sırasında filmin adı Aziz Halkımıza olarak değiştirildi" (Kazımsade, 2016: 272). Bu film Azerbaycan sinemasının ilk renkli filmiydi.

1950'lerin ikinci yarısına gelindiğinde, uzun metrajlı sinema ve belgesel film üretimi önemli ölçüde genişledi. Sanatsal açıdan birbirinden farklı konulu filmler üretildi. Bu konulu filmlerin her biri birbirinden farklı olmakla beraber milli personelin elinden çıkmış filmlerdi ve önceki filmlerden hem senaryo hem de sinematografik açıdan daha başarılıydı. Çünkü bu dönemde artık Bakü Film Stüdyosunda yabancı çalışanlar yok derecesindeydi. Bunun sonucudur ki 1950'li yılların ortalarından itibaren filmlerin kadrosunu Azerbaycanlılar teşkil ediyordu. İkinci Dünya Savaşı'ndan sonra yabancı personel sanki bütün işlerini tamamlamış gibi kendi ülkelerine geri dönmüşlerdi. Ama bu zaman da ekonomik açıdan zaten zorluk çeken Bakü Film Stüdyosu, aynı zamanda personel kısıtlılığı da yaşamıştı. Bir süre mevcut personel sadece belgesel filmler çekmekle yetinmişlerdir.

"Azerbaycan sinemasının gelişiminde yeni bir aşama 1950'lerin ortalarına denk geliyor. O dönemde Dünya Film Enstitüsü'nün büyük bir mezun grubu Bakü Film Stüdyosunda çalışmaya başladı. Bunların arasında senaristler, kameramanlar, yönetmenler ve sanatçılar da vardı. Onların gelişiyi Azerbaycan sinemasında bir canlanma yaşandı, ulusal sinema yeni bir gelişme aşamasına girdi. 1950'li yılların ikinci yarısından itibaren Buluşma, Bahtiyar, Kara Taşlar, O Olmasın Bu Olsun, Sıcak Güneşin Altında, Şarkı Böyle Yaratılıyor, Gölgele Sürünüyor, Bir Mahalleden İki Kişi, Onun Büyük Yüreği, Uzak Sahillerde, Üvey Anne, Bir Kalenin Sırrı filmleri arka arkaya çekildi.

Bu filmler siyasî olayları, partizan hareketini, masalları, işçilerin ve kolektif çiftçilerin, çeşitli meslek sahiplerinin işini, yaşamını yansıtıyordu” (Kazımlade, 2017: 66).

Böylece milli sinema dediğimiz kavram ortaya çıktı. Alisefter Hüseyinov (1998: 10) milli sinema hakkında konuşurken sinemada milliliğin tek tanımlayıcı koşulunun sinemanın dili olduğunu, milli sinema dedikte ulusal sanatın rengi, belli bir millete aitliği, ulusal düşünce ve karakterin ekrana yansımaları olduğunu söylüyor.

1955 yılında Azerbaycan sinemasının çok sevilen iki filmi Bahtiyar / Bextiyar ve Buluşma / Görüş filmi çekildi. Müzikal film olan Bahtiyar, o dönem filmlerinden farklı olarak hayat problemlerinden uzak bir konuyu ele almıştı. Filmin konusu petrolcü ve şarkıcı olan Bahtiyar’ın hayatı üzerine kurulmuştur.

Buluşma / Görüş filmi (1955) ise Azerbaycan ve Özbek pamuk yetiştiricilerinin hayatından ve dostluğundan bahseden, Sovyet ideolojisini yansıtan bir komedi filmidir. “Filmin ana fikri kadınların kolektif çiftçilikte aktif katılımını göstermekti” (Burcaliyev, 2001: 45).

“Yönetmenler güncel konularla beraber, 1956 yılında Azerbaycanlı besteci Ü. Hacıbeyov’un müzikal komedisinden uyarlanan O Olmasın Bu Olsun isimli renkli uzun metrajlı bir film yaptılar. Bu film, devrimden önce Azerbaycan burjuva toplumunu hicv ediyor” (Gulubeyov, 1958: 45).

Bahtiyar, Buluşma ve O Olmasın Bu olsun filmleri dönemin diğer filmlerinden farklı olarak komedi türünde yapılmıştır. Bu konuyla ilgili Anar Burcaliyev (2001: 48-49) de bu konuya parmak basmış, Azerbaycan sinema tarihinin I. dönemindeki tarihi, devrimci, siyasî filmlerinden farklı olarak 1950’lerden itibaren komik konulara yer verildiğini, ama bu kahkahaların da altında derin anlamlar taşıyan filmler yapıldığını söylemiştir.

Bir uyarılma filmi olan Kara Taşlar / Qara Daşlar filmi de 1956 yılının yapıtıdır. Ardından yine Azerbaycan sinemasının başarılı filmlerinden Sıcak Güneş Altında (1957), Uzak Sahillerde (1958), Onun Büyük Yüreği / Onun Büyük Üreyi (1958) filmleri

çekilmiştir. Bu filmlerin her biri uyarlama filmleridir. Uzak Sahillerde filmi diğer filmlerden farklı konuda yapılmıştır. Bu film, II. Dünya savaşında Azerbaycanlı Mehdi Hüseyinzade'nin büyük kahramanlığından bahsediyor. Film çok sevilmiş, ödüller almıştır.

“1950’lerin ortalarında, Bakü sinemalarında geniş çapta Arap ve Hint filmleri gösteriliyordu. Seyircilerin sinemalara akınını gören yönetmenler, filmlerinde Hint sinemasının unsurlarına yer vermeye başladı. Ciddi filmlerde bile şarkı söylendiğini görüyoruz” (KazıMZade, 2016: 289). Üvey Anne / Ögey Ana filmi de (1958) Hint filmleri tarzında yapılmıştı. Ana karakterlerden olan anne Dilare, üvey annelik yaptığı İsmayil’in şarkılar söylediğini görüyoruz. Bu filmin konusu aile ilişkileri üzerine kurulmuştur. Yine bu film de o dönemde çok sevilmiş ödöl almıştır.

“Dönemin en önemli filmlerinden, Ejder İbrahimov’un yönettiği Bir Mahalleli İki Oğlan (1957) ülkenin bağımsızlık hareketine katılan iki arkadaşın öyküsünü ele aldı. İki arkadaştan Nuri, düşmanın eline geçince davaran döner, Ahmet ise idam cezasına çarptırılır. Ama idam halkın özlemlerini değiştirmez” (Teksoy, 2009: 770). Bu filmin senaryosu Nazım Hikmet ve A. Bağıçeva’ya aittir. “Bu senaryo, doğu ülkelerinden birinde sıradan emekçilerin barış ve bağımsızlık için verdiği mücadelenin hikayesini anlatıyor” (Babayev ve KazıMZade 2000: 127).

1950’lerin sonlarına doğru Azerbaycan sineması yavaş yavaş canlanmaya başlaması yapılan filmlerde tür farklılıklarının da artmasına sebep oluyordu. 1959 yılında dedektif türünde çekilen Onu Bağışlamak Olur mu? / Onu Bağışlamaq Olarmı? Film bu bunun en güzel örneğidir. Adli soruşturma görevlilerinin ve kamu düzenini koruyan polis memurlarının karmaşık ve zorlu işlerinden bahseden film, Memmedhüseyn Tehmasib’in kendi yazdığı Bahar romanından uyarlama filmi olup o dönem ilgileri üzerine çekmiş, başarılı bir yapıt olmuştur.

“Bakü Film Stüdyosu’nun 1950’lerden 1960’ların ikinci yarısına kadar ürettiği filmlerin listesine bakarsak, yapılan film sayısının arttığını göreceğiz. Ancak bir veya iki filmi çıkarsak kalan filmlerin kalitesinin düşük olduğuna şüphe yok. Bu, esas olarak

senaryo kıtlığından, yazılan senaryoların kalitesiz olmasından kaynaklanıyordu” (Kazımov, 2016: 292).

2.4.5. Azerbaycan Sovyet Sineması’nın Canlanma Dönemi

İkinci Dünya Savaşı’ndan sonra Sovyetler’in ekonomisini toparlaması 1950’li yılların sonlarına kadar uzadı. Azerbaycan da Sovyetler Birliği cumhuriyetlerinden biri olarak bu süreçten etkileniyordu. Aynı zamanda savaş sırasında Sovyetler Birliği’nin petrol ihtiyacının yarısından fazlasını karşılayan bir ülke olarak Azerbaycan ekonomisi de iyi durumda değildi. Bu durumdan en çok etkilenen sanat da kendini toparlayamıyordu. Sanatın, özellikle sinemanın yeniden canlanması 1960’lı yılların ortalarında gerçekleşti. Hüseyin Seyitzade’nin de bir röportajında söylediği gibi (Kazımvade 2016: 299) Bakü Film Stüdyosu çalışanları bu belirsizlik içinde işlerinin geçici olduğunu düşünüyorlardı. Bu düşünce ise onların verimli çalışmalarına engel oluyor, yazdıkları senaryoları ve çektikleri filmleri sadece yıllık üretim planını tamamlamak için yapıyorlardı.

Aydın Kazımvade (2016: 289) İkinci Dünya Savaşı’ndan sonraki yıllarda sinemanın durumunu değerlendirirken Azerbaycan sinemasının yeniliklerden, örneğin İtalya yeni gerçekçilik, 1950’lerin sonu 1960’ların başlarında ortaya çıkan Fransa yeni dalga akımından geri kaldığını, Rus sinemasında bu yeniliklerin gözlemlenebildiği halde hala Bakü Film Stüdyosu’nun sosyalist gerçekçilik akımına sadık kalarak eski planlara göre filmler yaptığını söylüyor. 1960’ların sonlarına doğru, bu tür filmlerin üretimi azalmaya başladı, ancak Sovyetler Birliği’nin dağılmasına kadar devam etti.

Üzerinden 15 yıl geçmesine rağmen İkinci Dünya Savaşı bir sıra alanda etkisini hala devam ettirirken filmlere de konu olmaya devam ediyordu. Bizim Sokak / Bizim Küçe (1961), Ben Güzel Değildim / Men Ki Gözel Deyildim (1968), Bizim Cebiş Muellim / Bizim Cebiş Müellim (1969), Ortak Ekmek / Şerikli Çörek (1969) filmleri buna örnek olabilir.

1960’lı yılların ortalarında Bakü Film Stüdyosu’nun artık şekillenmeye başlayan milli kadrosu işleri ciddiye alıyor, filmleri üretim planını tamamlamak için değil,

izleyiciyi memnun etmek, onlara iyi bir iş sunabilmek için çekiyorlardı. Bu yıllarda filmlerin artması ve başarılı olmasının esas sebeplerinden biri film senaryoların hazır edebiyat eserlerinden uyarlanarak yazılmasıydı. Yönetmenler seyirci kitlesini artırmak ve sinemaya bağlamak amacıyla o dönemlerde yeni çıkan ve büyük ilgi toplayan eserleri ekranlara taşımaya çalışıyorlar. Bu nedenledir ki zaten öncelerde de Azerbaycan sinemasında zaman zaman rastlanılan uyarlama filmler, 1960'lı yıllardan itibaren daha da artmaya başlanmıştır. Böylece yıllar içinde yavaş yavaş canlanmaya başlayan Azerbaycan sineması, artık farklı konulara ve türlere yönelmeye başladı. “60’ların sonu ve 70’lerin başında Azerbaycan sinemasına yeni neslin büyük bir grubu geldi. Onların aktif katılımları sayesinde Azerbaycan sinemasının yeni aşaması başladı ve bu yenilenmeye orta yaşlarda olan ve eski jenerasyonun temsilcileri de katıldı. Bu dönemde, ulusal sinemanın profesyonel seviyesinin yükselmesi, anlatım araçlarının genişlenmesi, ideoloji kalıplarının yumuşaması, sosyal ve ahlak sorunlarının keskin şekilde çözülmesi dikkat çekiyor” (KazıMZade, 2003: 12).

1960'lı yıllarda çekilen filmlerde artık konuların değiştiğini, ideoloji konuların daha arka planda kaldığını görüyoruz. Bu yıllarda çekilen filmlerin başarılı olmasının nedeni de bu konu değişiklikleriydi. 1960'lı yılların ortalarından başlayan bir gelişme dönemi 1970'li yıllarda yeni neslin gelmesiyle zirve yapacaktır. “O yıllarda yaratılan en iyi eserlerde, zayıf, önemsiz olayların yerine, hayatın ve yaşam olaylarının gerçeklerini doğru yansıtan, canlı ve dolgun karakter arayışını ve bunun ekranda çözülmesini görüyoruz” (KazıMZade, 2016: 370). “Bu yıllardan başlayarak yapılan Sovyet filmlerindeki dinamizm, montaj, ritm, genel kompozisyon, geçişler, ayrı ayrı planlarda ve detaylar üzerindeki vurgularda, hiç şüphesiz ki Moskova Devlet Sinema Üniversitesi’nin, özellikle S. Ayzenştayn, V.Pudovkin, A.Dovjenko, B. Barnet, M. Romm, G. Aleksandrov, S. Gerasimov gibi hoca-yönetmenlerin etkisi vardı” (İsmayılov, 2001: 82).

Sanatta kendine yer edinmiş bir çok 1960'lı yılların edebiyatçıları sinema alanına da el atıyor, onların filmlerinden uyarlanan senaryolar çekiliyor, büyük başarılar elde ediyordu. Yeni nesil oldukları için eserlerinde de çağdaş problemleri ele alıyorlardı.

Dolayısıyla Azerbaycan sineması genç yazarların, senaristlerin eserleriyle gelişme dönemini yaşıyordu. “Genel olarak o dönemde yapılan filmler, tarihi ve modern yaşama farklı bakış, insan faktörü, karakterlerin analizi, gençlerin oluşumu, ahlaki problemler ve diğer konuları ele alıyordu” (Kazımlade, 2017: 67).

1962 yılında çekilmiş Büyük Dayanak / Böyük Dayaq filmi edebiyattan uyarlanan bir filmidir. Büyük Dayanak romanı, Mirze İbrahimov’un çok sevilen romanlarından biriydi. 1957’de yayınlanan ve Azerbaycan edebiyatının değerli örneklerinden biri olan bu romanın motiflerinden yola çıkarak sinemacılar, 1962’de aynı isimde bir sinema filmi yaptılar. “Romanda olduğu gibi H. İsmayılov’un yönettiği film de ciddi siyasi, ahlaki ve eğitim sorunlarına değiniyor. Aynı zamanda tarımda meydana gelen değişimlerden, demokratik yöntemlerin onarılması yolunda mücadeleden bahsediliyor” (Kazımlade, 2017: 99).

1963 yılında çekilmiş yine aynı türden başka bir müzikal komedyse Ahmet Nerededir? / Ehmed Haradadır? filmiydi. Bu film bir uyarlama uyarlama olmasa da film boyunca karakterlerin şarkılar söylemesi dans etmesi hint filmlerinin etkisini açık şekilde belli ediyor. Bu filmde de yine eski ve yeni mücadelesine şahit oluyoruz. Ama bu defa bu konu daha komik şekilde ele alınmıştır. Şöyle ki çocuklarını onların haberi olmadan evlendirmeye çalışan ebeveynler komik durumlara düşüyorlar. Çocukları ise onların bu eski geleneklerine karşı çıkarak mücadele ediyor, evden kaçıyorlar. Ama hoş bir tesadüfle Bakü’de karşılaşp bir birilerini seven bu gençler istemeden de olsa ailelerinin isteklerini gerçekleştirmiş oluyorlar. Film ele aldığı konu ve onu işleme tarzına göre diğer filmlerden farklılık gösteriyordu.

1964 yılına gelindiğinde durumun hala düzelmediği görülüyor. 1961 yılında Leyli ve Mecnun, 1963 yılında Romeo Benim Komşumdur, Ahmet Nerededir? filmleri kendilerinden önceki filmere oranla daha başarılı olmalarına rağmen ve çok daha iyi filmler çekilebilirken yüksek bir sanatsal değere sahip değillerdi. Senaryo kıtlığı yine uyarlama yapmaya mecbur ediyordu. “Zor durumdan sıyrılmak ve üretim planını filmlerin kalitesi açısından değil, sayı olarak yerine getirmek için üç kısa öyküden oluşan

film antolojisi yapılması ve besteci Süleyman Aleskerov'un Yıldız operetini (Sabit Rehman'ın librettosuna dayanan) ekrana taşımak kararı verildi" (KazıMZade, 2016: 292).

1964 yılında Bakü Film Stüdyosu'nun çocuklar için çektiğı Sihirli Cüppe / Sehirli Xalat filmi övgüye değer bir yapıttır. "Sihirli Cüppe uzun metrajlı filminin ana karakterlerinin çoğı çocuklardır. Bununla birlikte, profesyonel performansları sayesinde orijinal, tipik karakterler ortaya çıkmıştır" (Burcaliyev, 2001: 66). "Filmin en başarılı yönlerinden biri, fikir çatışması, geçmişle geleceğın çarpışması ve yakınlaşmasıdır" (KazıMZade, 2016: 295).

"1965 yılında C.Cabbarlı'nın adını taşıyan 'Azerbaycanfilm' film stüdyosu Hükümet Konağı'nın arkasında yerleşen eski binadan Tiflis Caddesi üzerinde modern tarzda inşa edilmiş yeni dört katlı binaya taşındı. Buraya o zamanlar film kasabası da deniyordu. Film üretme atölyesi için iki katlı büyük bir bina da inşa edilmişti. Film stüdyosunun ana binasında iki film platosu da açılmıştı" (KazıMZade, 2016: 332).

Geleneğı devam ettiren yine bir uyarlama filmi olan Yenilmez Birlik / Yenilmez Batalyon (1966) filmidir. Filmde Çarlık hükümetinin Azerbaycan'ın kuzey batı bölgesi olan Zagatala'ya sürgün ettiğı Potyomkin zırhlı gemisinin isyankar denizcileriyle yerel devrimcilerin ortak mücadelesinden bahsediliyor. Bu film yine Sovyetler'in ideolojisine hizmet eden filmlerden biriydi. "Yenilmez Birlik filmi, Bolşevik partisinin ilk adım yıllarını inandırıcı ve hakiki renklerle yansıtmıştı" (İsmayılov, 2001: 93).

"1966'da çekilmiş Sen Neden Susuyorsun? macera filmi, o dönem için beklenmedik karmaşık ahlaki ve manevi sorunlara cesurca değinmiştir. Film, sahtekarlık, ilgisizlik, spekülasyon, kamu malını yağmalama gibi çirkin şeylere karşı mücadele çağrısıydı" (KazıMZade, 2017: 101). Aynı yılda çekilmiş diğeri macera filmi ise Alisettar Atakişiyev'in yönettiğı, Cemşit Amirov'un Kıyı Operasyonu / Sahil Emeliyyatı hikayesinden uyarlanmış Soruşturma Devam Ediyor / İstintaq Davam Edir filmidir. "Film, vatanın güvenliğini ve halkın refahını koruyan Azerbaycan özel kuvvetleri çalışanlarının özverili çalışmalarını, onların büyük fedakarlıklarını, polisle ortak faaliyetlerini, sıradan vatandaşların uyanıklığını anlatıyor" (KazıMZade, 2016: 343).

1967 yılında çekilmiş filmlere baktımızda iki filmin çok başarılı olduğunu görebiliyoruz. Dağlarda Savaş / Dağlarda Döyüş filmi bunlardan ilkidir. “Bu askeri macera filmi, sınır muhafızlarının sıradan, günlük faaliyetleri, uyanıklıkları, zor ama onurlu görevleri hakkında olsa da, ana fikir, ebeveyn sevgisi ile vatana görev borcuna sadakatin yüz yüze getirilmesi ve vatanseverliğin üstünlüğüdür” (Kazımsade, 2016: 339).

“1967 yılında üretilen ikinci film ise klasik Azerbaycan yazası S.Ahundov’un aynı adlı hikayesinden çekilen Karaca Kız adlı iki ayrı kısa metrajlı filmde meydana gelen bir yapıttı. Asansörcü Kız olarak adlandırılan birinci film, yazar Hasan Seyidbeyli’nin aynı adlı öyküsünden aktarılmıştır. Genç bir kızın hayata ilk özgür adım atması ve düzgün bir yol seçmesi anlatılır. Karaca Kız adlı ikinci film ise Tutu adlı yetim bir kızın acıklı öyküsünü anlatan bir melodramdır” (İsmayılov, 2001: 94).

1968 yılının başarılı filmi ise Kanun İçin / Qanun Namine yapıttır. “Yazar Süleyman Rahimov’un Mehman öyküsünden uyarlanan Muhtar Dadaşov’un yönettiği Kanun İçin adlı uzun metrajlı filmin teması, Azerbaycan’da sadece yabancı güçler tarafından değil, aynı zamanda Azerbaycan’ın sadece yabancı güçler tarafından değil, aynı zamanda burada olan yerel hainlerin hainliği sonucunda ülkedeki suçları takip eden ve önleyen kolluk kuvvetlerinin hikayesini anlatıyor” (Burcaliyev, 2001: 76). Bu yılda daha iki film de çekilmiştir. Bunlardan biri Ben Güzel Değildim / Men Ki Gözel Deyildim ve Çocukluğun Son Gecesi / Uşaqlığın Son Gecesi tam metrajlı filmleridir. Bu filmlerden ilkinde savaşın dehşetini yaşayan Azerbaycan’ın arka cephedeki hayatından bahsederken, ikinci filmin konusu daha farklıydı. Film, kişiliğin oluşumunu, gençlerin zorluklarla karşılaşmasını ve yaşamdaki manevi çekişmeleri anlatıyor.

1960’lı yılların en çok ses getiren filmlerinden biri de 1969 yılında İsmayıl Şıhlı’nın aynı adlı romanından uyarlanarak beyazperdeye aktarılan Deli Kür filmidir. Filmin senaryosunu İsmayıl Şıhlı kendisi yazmış, romandaki önemli olaylar filme olduğu gibi uyarlanmıştır. Filmde olaylar 19. yüzyılın sonlarında ve 20. yüzyılın başlarında Kür Nehrinin şevresindeki Azerbaycan eyaletlerinden birinde geçiyor. “Film, 20. yüzyılın başlarında Azerbaycan’ın önde gelen aydınlarının oluşumunu, ilk ilerici öğretmenlerin

faaliyetlerini, Rusya'nın demokratik düşünen insanların Kafkasya halklarına sağladığı yardımları ve insanlarda bir özgürlük duygusunun oluşmasını anlatıyor" (KazıMZade, 2016: 352). Filmde aynı zamanda o dönem Azerbaycan eyaletlerinde insanların yaşam tarzı, ahlaki ve manevi durumları, gelenekleri kendini gösteriyor. "Ne yazık ki, film Moskova'da değerlendirilirken sansür kurulu tarafından sakat edildi. Filmden sansür edilmiş olan iki epizot dikkat çekicidir. Çar Ruslarının işgalci, kan emici olduğunu göstermemek için bu epizotlar sansür edilmiş ve stüdyo müdürü Adil İskenderov'a ihtar verilmiştir" (İsmayılov, 2001: 101). Film yükek sanatsal düzeyde yapılsa da çıkarılan bölümler filmin anlamını zedeleyerek kalitesini düşürmüştür.

Bir Güney Şehrinde / Bir Cenub Şeherinde filmi 1969 yılındaki filmler içerisinde en çok konuşulan filmi. Bu film Azerbaycan sinemasında bir geçit filmiydi. "Film, sinemanın gerçeklerine ve sorunlarına yaklaşma açısından cesur bir adım olarak kabul ediliyordu. Modern bir konunun beyazperdeye sunulmasında yazarlar yeni, 'analitik' yöntem kullanarak o zaman ahlak hakkındaki yanlış, şablon fikirlerini yıktılar" (KazıMZade, 2016: 354).

Bu yıllarda tam metrajlı sinema filmleriyle beraber belgesel filmlerde çekiliyordu. Aynı zamanda her zaman aktüel olan petrol konusu da hem sinema filmlerinin hem de belgesel filmlerin konunu teşkil ediyordu. Bu filimlerden biri de 1963 yapımı Mucizeler Adası / Möcüzeler Adası filmidir. Mucizeler Adası derken, Hazar Denizi'nde kurulmuş efsanevi deniz kenti olan Petrol Kayaları kastediliyor. "Mucizeler Adası filmi, hayatlarının yarısını adada geçirmiş insanları, yeni bir şehirde çalışmaya gelen gençleri, karakterlerini, kişilerarası ilişkilerini konu alıyor" (KazıMZade, 2016: 290).

2.4.6. 1970'lerde Azerbaycan Sovyet Sineması'na Yeni Neslin Gelişi

"Ülkemizde sinemanın yükselişi 60'lı yılların II. yarısını, 70'li ve 80'li yılları kapsıyor. Bu yıllara sinemamızın intibah dönemi de deniliyordu. Ancak 80'li yılların II.

yarısından sonra SSCB'nin çöküşünden sonra sinemamız gerilemeye başladı” (KazıMZade, 2016: 332).

1960'ların sonu 1970'lerin başlarında Azerbaycan Sineması yeni neslin gelişiyile doruk noktasına ulaştı. Azerbaycan edebiyatında 1960'lar nesli olarak tanımlandırılan nesil 1970'lerde edebiyatla beraber Azerbaycan Sinemasına da katkıda bulunmaya başladılar. Bazı yazarların ürettiği edebi eserler filme uyarlanırken bazı Anar, Maksut ve Rüstem İbrahimbeyov kardeşleri gibi yazarlar, edebi eserlerle beraber senaryo yazıp yönetmenlik de yapıyorlardı. Onların yeni fikirleri, eserlerinde ve senaryolarında yazdıkları yeni ve farklı, çağdaş ve aydın karakterler, olay örgüsü, dokundukları konular ve problemler oldukça hayatiydi ve gerçektir. Bu da izleyicileri celb ediyordu. Eserlerini okudukları yazarların filmlerini izlemek veya okudukları eserleri bir de ekrandan izlemek onlara zevk veriyordu. Yurtdışında yönetmenlik okulunu bitiren yenilikçi yönetmen ve senarist adaylarının da dönüşü Azerbaycan Sinemasının dönüş noktası oldu. “Şimdi okuyucu yüz yıllık bir yol geçirmiş Azerbaycan sinemasının öyle bir nesliyle karşı karşıya gelecek ki, bu nesil, Azerbaycan sinemasının esasen milli temeller üzerinde gelişmesini sağlamıştır. Bu kısım sadece bir görüş veya tarih değil, onların hem sanat hem de manevi dünyasına bir yolculuktur. Sanatla şahsiyetin karşılıklı birbirinen faydalanması sürecinin canlı tasviridir” (İsmayılov, 2001: 86).

“70'ler öncekilerden iki yönden farklıdır. Birincisi, bu dönemde yaratılan filmler, modern yaşamın gerçek özelliklerini tam çıplaklığıyla ortaya koymaktadır. Bu gerçeklik, olayların çarpışması ve keskin çatışmalar yönünde kendini gösteriyor. Bu da ekrandaki hikayelerin gelişimini hızlandırıp olay örgüsünün dinamikliğini artırıyor. İkincisi, bu süreçlerin girdabında, kahramanların aktif yaşam pozisyonları, vatandaşlık görevleri ve aktifliği önemli ölçüde artıyor. İkinci grubun filmlerinde olaylar kendi yolunda ilerliyor. Ama bu filmlerde de karakterlerin ahlakı içinde bulundukları duruma bakılmaksızın ortaya çıkar” (KazıMZade, 2016: 371).

“Çağdaş sinema sanatının görevlerinin yoğunlaşması, bu sanatın sanatsal ve teknolojik imkanlarının sanatsal ve teknolojik imkanlarının artması, sinema uzmanlarına,

kahramanının bizi kuşatan çevreyle ilgilerini, alışverişini ve canlandırılan tipin kendi karakterini tüm renkliliği ile açıp göstermek imkanı verir. Ancak bu şekilde, insanın ve onu kuşatan çevrenin diyalektik incelenmesi yolunda gerçekten iyi başarılar kazanılır” (İsmayılov, 2001: 124).

“Bugün Azerbaycan sinemasının tarihine Sovyet sonrası alanından bakıldığında, Sovyet Dönemindeki tüm ulusal cumhuriyetlerde olduğu gibi, tarihi-devrimci filmlerin Azerbaycan sinemasında her zaman ana tema olduğunu görüyoruz. Bu türden filmler, Sovyet Sovyet iktidarı için verilen mücadeleyi, Lenin’in ülkedeki fikirlerinin zaferini, kolektifleştirmenin başarılı bir şekilde uygulanmasını ve kulakların bir sınıf olarak kaldırılmasını, ülkede sosyalizmin kurulmasını, Sovyet halklarının sarsılmaz dostluğunu ve uluslararası birliği yansıtıyor. Esasen devlet siparişi ile çekilen bu filmlere 70’li yıllar dahil tüm dönemlerde rastlıyoruz” (Kazımzade, 2016: 397).

1970’li yıllarda yeni senaryolar yazılıyor, edebiyattan uyarlama filmler çekilmeye devam ediyordu. 1970’li yılların ilk uyarlama filmlerinden biri de hatta bu yılların ilk filmlerinden olan Samed Vurgun’nun (1931) Komsomol Poeması’ndan uyarlanan, Tofik Tağızade’nin yönettiği Yedi Oğul İsterim / Yeddi Oğul İsterem (1970) filmidir. Bu filmin senarayosunu Samed Vurgun’un oğlu Yusuf Samedoğlu yazmıştır. Film, XX yüzyılın başlarında Sovyetler’in gençlik yapılanması olan, Komsomol adını verdikleri birliğe üye olmuş gençlerden bahsediyor. Bu gençler bolşeviklerin onlara parlak gelecek sunduğuna inanıyorlar.

Bu yılların önemli filmlerinden biri Ferman Kerimzade’nin 1971 yılında basılan Karlı Aşırım romanından yine aynı yılda uyarlanmış Sonuncu Aşırım / Axırıncı Aşırım filmidir. “Film Azerbaycan’da kolektivizmle ilgili olayları yansıtıyor. Ücra köylerde kolektifleştirmenin ilk günlerindeki sınıfı mücadeleden bahsediyor. Farklı insan karakterleri, dramatik gerilime sebep olan durumlar, olaylar, zıt kutuplarda duran kahramanların fikirleri, inanç mücadelesi, tıpkı eserde olduğu gibi filmin temelini oluşturuyor” (Kazımzade, 2016: 401).

Uzun yıllar boyunca Azerbaycan sinemasında ve genel olarak Sovyetler Birliği Cumhuriyetlerinde belirli konular işleniyordu. Bu konuların ötesine geçmek neredeyse mümkünsüzdü. Geçilen filmler oluyordu ama o filmler de sansürün kurbanı oluyor Moskova'nın rızasından geçemiyor, gün yüzü göremiyordu. 1971 yılında çekilmiş Gün Geçti / Gün Keçdi filmi ise alışılmışın dışında bir konuyu ele alıyordu. Gün Geçti filmi, yazar Anar Rzayev'in Gürcü Soyadı / Gürcü Familyası (1967) hikayesinden uyarlananmıştır. "Filmin konularından biri, ilk duyguların ortaya çıkması, bunun önündeki engeller, hatalar, yanlış anlamalar vb. ilgili bir konudur. Diğer konu ise birinciyle ilgili olmakla beraber aynı zamanda da bağımsız bir konudur: her kes hayatta kendi yerini arayıp buluyor" (Kazımzade, 2016: 378).

1970'li yıllarda 40'lı yıllardaki gibi Azerbaycan tarihinde, sanatında yer edinmiş önemli kişilerle ilgili filmlerin yapımı yaygınlaşmıştı. Şarkı Söylüyor Müslüm Magomayev / Oxuyur Müslüm Magomayev (1971), Nesimi (1973), Katır Memmed / Qatır Memmed (1974), Babek (1979) gibi filmler bu türden filmlerdi.

Nesimi (1973) XIV yüzyılda yaşamış Azerbaycan edebiyatında önemli yere sahip olan bir yazardır. Film onun çalkantılı hayatından bahsediyor. "Filmde, insanın ruhu, vücudu, zekası yaşamı için nasıl anlam ifade ettiği Nesimi felsefesinin çözülmesi sayesinde açığa çıkıyor. Nesimi'nin siyasi ve sosyal konumu filmde geniş ölçüde yansıtılıyor" (Burcaliyev, 2001: 88-89).

Şarkı Söylüyor Müslüm Magomayev filmi ise Azerbaycan için önemli kişilerden olan şarkıcı Müslüm Magomayev'in hayatını ve sahne hayatından bahseden müzikal filmidir. Müzikal film olan ve bir sanatçı hayatından bahseden bu film de sansürden nasibini almıştır. "Şarkı Söyleyen Müslüm Magomayev filminin bir sahnesinin metnini değiştirmek için film sekiz defa Moskova'ya Sansür Kruluna getirilip götürülmüştü. Yönetmenin ve sanatçının ısrarı neticesinde o sahnenin kalması için Moskova'nın dayattığı başka bir sahne çekilip filme ilave edilmiştir" (İsmayilov, 2001: 124).

Azerbaycan sinemasında az rastlanan müzikal filmlerin ilk çalışmaları Üzeyir Hacıbeyov'un operetlerinin çekilmesiyle başlanmıştı. Arşın Mal Alan, O Olmasın Bu

Olsun müzikal filmleri Azerbaycan sinemasında kendine yer edinmiş filmlerdir. Müzikal filmlerinden bahsederken 1970 yılında besteci Fikret Amirov'un Sevil operasından ve Cafer Cababrlı'nın aynı isimli eserinden uyarlanan Sevil opera filmini belirtmek gerekiyor. "Filmin özüne Azerbaycanlı bir kadının cehalete karşı isyanı duruyor. Sevil'in kaderi, Azerbaycanlı kadınların kaderidir. Sevil, Azerbaycan sinema tarihindeki ilk opera film, Sovyet sinema tarihinde ise modern temalı ilk opera filmidir" (Kazımzade, 2016: 398).

"1970-1990 yılları arasında Sovyet Azerbaycanı sinemasında yapılan filmler düşündüren, sarsan, sinirlendiren, heyecanlandıran, sevindiren, kısaca seyircinin iç dünyasında psikolojik değişiklikler yaratan eserlerdir" (İsmayılov, 2001: 125). Arif Babayev'in yönettiği macera-dedektif türündeki Arkadan Vurulan Darbe / Arxadan Vurulan Zerbe (1977) filmi de bu tür filmlerdendir. "Macera-dedektif filmleri ruhsal ve estetik güzelliklerinden dolayı diğer tür filmlerin gerisinde kalmıyor. Aksine macera dedektif filmleri izleyiciyi uyandırmak, onları şaşırtmak, küçük bir olay örgüsündeki kafa karıştırıcı olaylardan mantıklı sonuçlar çıkarmak, çok yönlü çatışma, net ve ayrıntılı fikirler açısından belli bir avantaja sahiptir" (Burcaliyev, 2001: 99).

"Olay örgüsünün yoğun gelişimi, beklenmedik geçişler, cesur ve genç savcının soğukkanlılığı, her durumdan bir çıkış yolu arayışı, renkli sahneler – tüm bunlar keskin olay örgülü filme merak uyandırmıştır" (Kazımzade, 2016: 379). Bu film 1960'lar yeni edebiyat neslinin yeni üyelerinden olan Elçin Efendiyev'in Ok Gibi Bıçak / Ox Kimi Bıçak hikayesinden uyarlanmıştır.

1977 yılında her beş yılda bir toplanan geleneksel Kurultay yeni beş yıllık planlama (1978-1983) için toplandı. "Her beş yılda bir toplanan ve Sovyetler Birliği'nin bütün cumhuriyetlerinde yeni gelişmelere öncülük eden Sovyetler Birliği Komünist Partisi kurultayı tüm alanlarda olduğu gibi, sinemanın gidişatını da planlar ve filmlerin genel temalarını belirler, Sovyetler Birliği'nin stüdyolarında üretilecek filmlerin sayısını artırır ya da azaltırdı" (İsmayılov, 2001: 123). Bu kurultayda Film Stüdyosunun maddi imkanlarının artırılması, yeni teknik malzeme ve ekipmanların alınması yönünde kararlar

kabul edildi. “Kararda film stüdyosunun mevcut durumu şöyle değerlendiriliyordu: ‘Azerbaycanfilm stüdyosunun maddi-teknik alt yapısı, modern sinematografinin gereksinimlerini karşılamıyor, artan film üretim hacime yetmiyor, farklı türlerde kaliteli sinema filmleri çekmeğe izin vermiyor. Stüdyonun film ekipmanları eskimiştir, modern cihazlara, ışık aydınlatma ekipmanlarına ihtiyaç vardır” (KazıMZade, 2016: 328).

1979 yapımı Soruşturma / İstintaq filmi sinemaya yeni yön veren farklı konuda işlenilmiş film di. “Film, SSCB’de mafyanın varlığı konusun cesurca gündeme getiriyor, yurttaşlık görevi ve namus gibi ciddi, sosyal, ahlaki ve etik konulara değiniyor” (KazıMZade, 2016: 388). “Kasıtlı olarak vurgulanan ihtişamlı düğün sahneleri, zengin giyimli insanların soğuk bakışları, kesişen insanlar, film portreleri, ihtişamlı yaşamlar farklı bakış açılarından zevkle çekilen bölümler filmde genel fikri ortaya çıkarmaya hizmet ediyor” (Burcaliyev, 2001: 119).

1978-1983 yıllarını kapsayan planlama her kes tarafından olumlu karşılanmış ve kabul edilmiştir. Şöyle ki bu yıllar çok bereketli geçmiştir. “Bu yıllarda Sovyet Azerbaycanı filmcileri 34 uzun metrajlı, 15 çizgi film, 86 belgesel, bilimsel ve eğitim filmi yaptılar” (İsmayılov, 2001: 123).

Genel olarak bereketli geçen 1970’li yıllar 1977 yılında yeni alınan kararlardan sonra Azerbaycanfilm stüdyosuna alınan yeni ekipmanlar gelişmeye sebep olmuştur. Bu gelişme kendini belgesel türünde de açık şekilde gösteriyordu. “Sadece şunu demek yeterli ki 1967’ye kadar stüdyonda yılda yaklaşık on belgesel film çekiliyordusa, 1970’lerde yılda 24-26 belgesel film üretiliyordu” (KazıMZade, 2016: 437).

2.4.7. Sovyet Azerbaycan Sineması’nın Son Yılları

1980’li yıllar Azerbaycan sinemasının Sovyet sineması olarak tanımlandırılmasının son yıllarıdır. Bu yıllarda Azerbaycan Sovyet Sineması bir önceki yıldan daha çok gelişme sağladı. “Bu devir Sovyet Azerbaycanı sinemasının repertuarı epeyce renkli ve çeşitlidir. Ciddi siyasi ve sosyal beyazperde eserleriyle beraber, komedi

ve serüven filmleri de yapılmıştır. Aynada olduğu gibi, sinemada da çağdaş sovyet toplumunun hayatının bazı alanları kendi yansımasını bulmuştur” (İsmayılov, 2001: 132).

“70’lerden 80’lere geçiş, bir dizi akımları, yaşamın gerçeklerine özel bir yaklaşımı, ses ve görürünün uygulanmasında yeni yöntemleri, sinema ile seyirci arasında ortaya çıkan yeni ilişki biçimlerini görmeği sağlayan bir sınırdır” (KazıMZade, 2016: 477). “1980’lerden bu yana Azerbaycan sinemasında pathos büyüyor, halkın müdahalesi artıyor. Sovyet mitlerinin yıkımına ve illüzyonların aşamalı olarak parçalanmasına tanık oluyoruz. Kapalı Kapının Arkasında, Öteki Hayat, Şeytan Göz Önünde, Provokasyon, Kıyısız Gece, Latifa vb. filmlerde gözlemliyoruz” (KazıMZade, 2003: 12-13).

Bu dönem filmleri insanları düşünmeye, çevreyi izlemeye, sosyal hayatta aktif olmaya, olup bitenlerin farkında olmaya teşvik ediyor. “Sanatta konu, tür, üslup vs. Sanatçının kendi fikrini geniş halk kitlelerine ulaştırmak için faydalandığı edebi araçtır. Herhangi bir eserde tasvir edilen olayın nerede, ne zaman, hangi şartlarda geçtiğiyle ilgili olmayarak, sanatçı düşüncesinin temeli, esası (seyreden) insan, onun geçmişi, bu günü ve yarını hakkında olumlu düşüncelere sürüklemelidir. Sanatçı düşüncesinin temelini manevi, terbiye edici, estetik işlevler bakımından hesaba katılmayan, hayırseverliğe, olgunluğa hitap eden düşüncelerle oluşturmalıdır” (İsmayılov, 2001: 133). Bu yıllarda çekilen filmlerde tam da yönetmenlerin amacı buydu.

Böyle filmlerden biri de 1981 yapımı Kapalı Kapı / Bağlı Qapı filmidir. “Kapalı Kapı filmi, hem dün hem de bugün için en aktuel sosyal ve ahlaki sorunlardan birini – insanlarda aktif bir yaşam konumunu geliştirmeyi düşündürüyor. İlk bakışta filmdeki olaylar sıradan görünüyor, dikkat çekmiyor. Aslında olaylar çok karmaşık ve bu hikayelerin felsefi bir anlamı var” (KazıMZade, 2016: 478).

1980’li yıllarda sanatta hafifleme sonucunda ortaya çıkan eserler, sinema yapıtları belki de yaklaşmakta olan bağımsızlığın bir göstericisiydi. 1985 yılında Mihayil Gorboçov’un iktidarı ele almasıyla Sosyalist ideolojisinde bir yumuşama görölüyordu. “Yeniden yapılanma o yılların en popüler sözüydü. Yalnız iktisadi sistem değil, aynı zamanda sosyal kurumlar, insanın manevi potansiyeli, sosyalist hayat tarzının temizliği

hakkında açıklık ortamında özgür konuşmalar yapıldı. Sinema ustaları sinema aracıyla sadece toplumun başarılarından değil, aynı zamanda olumsuzluklar uğruna mücadelede kurban gitmiş olan insan hayatının değerinden de bahseden çeşitli eserler ortaya koydular” (İsmayılov, 2001: 141).

Sinematografik açıdan 1980’li yıllara baktığımızda dolu dolu geçtiğini görüyoruz. Bu yıllarda çekilen filmler konu açısından ve teknik anlamda önceki yıllarda çekilen filmlerden farklılık gösteriyordu. Bunun başlıca sebebi sinema sanatçılarının artık daha bu konuda eğitilmiş, daha bilinçli olması ve Azerbaycanfilm stüdyosunda yeni ve modern ekipmanların tedarik edilmesiydi. Bu nedenle de bu yıllarda çekilen filmler büyük başarılar elde etmiş, film festivallerinde dereceler almıştır.

1980’lerin ilk filmlerinden olan Yol Hikayesi / Yol Ehvalatı (1980) komedi filmi, hafif ve gülümseten konusuyla seyircilerin ilgisini çekmişti. Film bir birini seven iki gencin kavuşmak için atlattığı badirelerin arkasında onların ailelerinin yakınlarının başına gelen komik olaylardan bahsediyor. Aynı yılda, yıllarca Azerbaycan sinemasının başlangıcı olarak düşünülen Petrol Ve Milyonlar Saltanatında / Neft Ve Milyonlar Seltenetinde (1916) filmi yeniden Kızıl Uçurum / Qızıl Uçurum (1980) adıyla yeniden beyazperdeye taşındı.

Bu yılların ideolojiden uzak komedi filmlerinden biri de Damadın Kaçırılması / Beyin Oğurlanması (1985) filmidir. “Yönetmenler Ceyhun Mirzeyev ve Vagif Mustafayev’in ortak çalışması olan Damadın Kaçırılması (1985) filmi, yazar Mevlut Süleymanlı’nın senaryosuna dayanıyor. Bu filmin merkezinde paralel olarak gelien iki olay var. İlk konu, düğün sahnesini çekmek için köye gelen sinemacıların faaliyetlerinden bahsediyor. Çekimler sırasında yönetmen, senaryo ve olayların gerçek hayattan uzak olduğunu görüyor. Böylece kurgusal bir düğün sahnesi yerine köydeki bir düğünü kaydeder. Gerçek bir düğünün hikayesi ikinci olay örgüsüdür. Burada mutlu ve hüznü hikayeler bir biriyle bağlantılıdır” (Kazımzade, 2016: 495).

Azerbaycanfilm stüdyosu düşündürücü konusuyla Elçin’in Kova / Dolça romanından uyarlama olan Bağ Mevsimi / Bağ Mövsümü filmini de 1985 yılında

üretmiştir. “İlk bakışta karmaşık bir konusu ve dramaturjisi olmayan bu filmin çok güçlü ve aktuel bir fikir aktarıyor: manevi saflık, manevi yükselik. Film, insan maneviyatının ‘eşyalaştırılması’, her şeyi ‘satın alınabileceği’ mümkünlüğünü ifşa ediyor” (KazıMZade, 2016: 494).

1987 yapıtı Şeytan Göz Önünde / Şeytan Göz Qabağında filmi, başarısıyla dönemin film festivallerinde ödülleri toplamıştır. “Yönetmen O. Mirkasimov’un çektiğı bu film, Sovyet basınında çalışanların ‘yeniden yapılanma’ ve ‘açıklık’ devrinde, Sovyetler Birliğı’nin bütün sahalarında yenileşme süreci sürüldüğü zamanda, toplumun gelişmesine engel olan her çeşit kötülüğe olumsuz durumlara, emeksiz gelilerle zenginleşmeye göz yuman kişilere karşı mücadeleden bahseder. Bu yapıtın farklılığı, filmin finalinin geleneksel Sovyet sinemasında kabul edilen mutlu sonla bitmemesindedir” (İsmayılov, 2001: 142).

Aşk hikayesi arkasında gelişen olayları şiirsel bir şekilde ifade eden Rasim Ocagov, 1989 yılında Ölsem Bağışla filmini çekiyor. Bu filmde İkinci Dünya Savaşı’nın insanlarda bıraktığı dağıntılardan bahsediyor. “Filmin ana teması, savaşın dehşetlerinin insan psikolojisinde yarattığı hayata karşı olan miskinliğini, insanın manevi çöküşünü göstermektir. Eserin kahramı Ferhat, savaştan gazi olarak dönse de manevi duygularının esiri olmuştur. Sevgilisinin başkası ile evlenmesine rağmen kendi mutluluğunu yeniden kazanmaya çalışıyor. Ferhat, kişisel hayatı için savaşmak zorunda kalıyor” (BurcaliyeV, 2001: 128). “Ölsem Bağışla filmi (1989), eğer kısaca iki kelime ile söylemek gerekiyorsa aşk ve ölüm ile ilgili filmDir. Öyle bir aşk ki insan kalbini kötü düşüncelerden, köülüklerden kurtarıyor, onu temizliyor, saflaştırıyor” (KazıMZade, 2016: 481).

“Azerbaycanfilm stüdyosunun bu dönemde İlişki adlı fantastik film, Anar’ın aynı adlı romanının beyazperdeye uyarlanmasıdır. Filmde şöyle bir ifade vardır: YerdeKiler, uzaylılarla ilişki kurmaya çalışırlar, söyleyin kendi aranızda, bu yerküresi insanları arasında ilişki var mı?...” (İsmayılov, 2001: 144). “Film, zulmün nasıl kaosa, şiddete ve gezegendeki tüm yaşamın yok olmasına yol açtığını gösteriyor. İnsanlara iletişim eksikliğinin korkunç bir bela olduğunu ve küresel kazalara neden olduğunu bir kez daha

hatırlatıyor” (Kazımlzade, 2016: 499). 1989 yapımı olan bu film dönemine göre çok anlamlı ve ireliyedönük bir konuyu ele almıştır.

1990 yılına geldiğimizde artık Azerbaycan’ın bağımsızlığını ilan etmesine sadece iki yıldan daha az bir zaman kalıyor. Azerbaycan, 1991 yılı 18 Ekim tarihinde bağımsızlığını ilan ettikten sonra artık Azerbaycan Sovyet Sosyalist Cumhuriyeti olarak değil Azerbaycan olarak yoluna devam ediyor. Ama bundan önce bir yıl on aylık bir süreçte Sovyet Azerbaycan sineması olarak bir kaç başarılı filme daha imza atmıştır. Bunlardan biri 1990 yılında Yusuf Samedoğlu’nun kendi romanından uyarladığı aynı adlı Cinayet Günü / Qetl Günü filmidir. Bu roman ve film günümüzde araştırılırken Azerbaycan edebiyatında ve sinemasında postmodernizmin başarılı bir örneği olarak ele alınıyor. Film Azerbaycan tarihinin geçmişi, yakın geçmişi ve bu günü bir birine bağlayan ortak bir konuya el atmıştır. Bu ortak konu geçmişte ve bu günde olan istilalarda halkın kaderi konusudur. “Eser, karmaşık ve çok katmanlıdır. Roman birkaç eserden meydana gelmektedir. Tarihsel geçmiş, otuzlu yıllar, altmışlı yıllar ve bu günler filmde birbirini tamamlar. Film, dünümüz ve bu günümüz hakkında heyecanalar mıdır” (İsmayılov, 2001: 145). “Yusif Samedoğlu’nun Cinayet Günü romanının yayınlanmasının ardından ülkemizin edebiyat hayatında önemli bir olay haline geldi. Bu çalışma hem yazarın üslubu hem de konunun kapsamı açısından yeniydi. Çünkü bu roman, bütün bir halkın trajik kaderi hakkında acı bir gerçektir” (Kazımlzade, 2016: 539).

Vagif Samedoğlu, Sovyet Azerbaycan sinemasının son günlerinde yine kendi romanlarından biri olan Evlilik Yüzüğü / Bext Üzüyü trajikomedî türündeki romanına Ramiz Azizbeyli ve Orhan Fikretoğlu’nun katkılarıyla senaryo yazıyor. Ramiz Azizbeyli’nin yönettiği, Kara Kayafilm stüdyosunun ürünü olan bu film roman kadar ilgi topluyor. Bu filmin ikinci bölümü ise 2017 yılında çekilmiştir.

“70’li 80’li yıllarda Azerbaycanlı sinematograflar, filmlerinde hayatın gerçeklerini sanatsal olarak şekillendirme alanında önemli adımlar attılar, toplumsal yaşamın yeni alanlarına cesurca girdiler, dönemin en karışık manevi sorunlarını gündeme getirmeye ve beyazperde aracılığıyla problemin çözüm yollarını göstermeye çalıştılar.

Ancak 1988'den sonar Azerbaycan sinemasında ortaya çıkan kriz ve krizin derinleşmesi film yapımını olumsuz etkilemeye başladı. O yıllarda Azerbaycan sinemasının cari ve perspektif planları Moskova tarafından onaylansa da cumhuriyetin kendisinde bir özgürlük vardı. Zaman tamamen yeni bir şekilde çalışmayı ve düşünmeyi gerektiriyordu". (KazıMZade, 2016: 526)

2.5. 1991'den Günümüze Azerbaycan Sineması ve Bağımsızlık

Yılları

"1980'lerin ortalarında, Sovyet Başbakanı Mihail Gorbaçov'un bilimsel temeli olmayan 'fikirler' ve 'perestroyka' adını verdikleri gülünç önlemleri, önce tüm Sovyetler Birliği'nin kafasını karıştırdı, bir süre sonra ülkede kaos yaratarak büyük Sovyetler Birliği'ni felç etti" (KazıMZade, 2016: 522).

"Azerbaycan Sinemacılar Birliği'nin 1990 yılında toplanan yedinci kurultayında, sinema sanatının perspektif eğilimlerini belirlemek bakımından önemli oldu. Kurultay günlerinde milli Azrbaycan sinemasının gelişmesi için gerekli olan birtakım meseleler öne sürüldü. Kurultay'da ilk olarak Azerbaycan Sinemacılar Birliği'nin tüzüğü kabul edildi. Bu, Azerbaycan sinemacılarının bağımsızlığa doğru attıkları başarılı adımdı" (İsmayılov, 2001: 150).

Sovyetler Birliği'nde 1980'lerin ortalarından başlayan kriz 1991 yılının 26 Aralık tarihinde Sovyet Sosyalist Cumhuriyetler Birliği'nin dağılmasıyla sonuçlandı. Sovyetler Birliği'ndeki cumhuriyetler kendi bağımsızlıklarını ilan ettiler. Sovyetler Birliği'nin dağılması bu birliğe dahil olmuş cumhuriyetlerde olumlu sonuçlar doğuruyordu. "1991 yılında bağımsızlığını kazandıktan sonra Azerbaycan topluma yeni görevler koydu. Ülkemizde ulusal ideolojinin kurulması, yeni toplum kalkınma modelleri ve diğer sosyal sorunlar, beşeri bilimlerde araştırma konusu haline geldi" (KazıMZade, 2017: 73).

Bu zamana kadar bu cumhuriyetler hep birlikde Sovyetler Birliği'nin bir parçası olarak hareket etmiştir. Yıllarca bu cumhuriyetler içerisinde Azerbaycan da olmakla bir çok konuda kısıtlanmış, sinema filmleri hep sansürlenmiş, yazılan edebiyat eserlerinin

basımı engellenmiş, sinema filmleri dünya sinemalarına çıkamıyordu, film festivallerine gidemiyordu. Bunlar hepsi Sovyetler Birliği'nin kısıtlamaları sonucunda oluyordu. Sözde bu cumhuriyetler sadece bu birliğin bir üyesi olmakla kendi yollarına kaldıkları yerden devam edecekti, sözde yabancı ülkelerle tek başına ilişkiler kurulacaktı. Ama 1917-1991 yıllarını kapsayan 74 yıllık bir süreçte vaat ettiklerinin hiç birini yerine getirmediler. 1991 yılında birlik dağıdıktan sonra cumhuriyetler bağımsız şekilde dünyaya açılabilirdi, filmleri dünya sinemasına çıktı. "1990-1995 yıllarında yapılan filmlerde izlenen asıl amaç, yeni dönemde Azerbaycan filmcilerinin konumlarını ve sanatlarını artık Sovyetler Birliği'nden ayrı olarak dünyaya tanıtmaktır" (İsmayılov, 2001: 151).

"SSCB'nin çöküşünden sonra piyasa ekonomisi içinde yaşayan Azerbaycan'da 25'ten fazla bağımsız ticari film stüdyosu ve film şirketinin yanı sıra devlet sinema sistemindeki birkaç stüdyo faaliyet göstermeye başladı. Bu stüdyolar Latifa, Gece Treninde Cinayet, Girme Öldürür, Nişan Yüzüğü, Sonuncu Aşk, İtiraf, Yabancılar, Kutsal Toprak, Öteki Dünyadan Selam, Kırmızı Tren, Köpek, Son Savaş vb. sinema filmleri üretmiştir" (Kazımlı, 2003: 15).

Azerbaycan, bağımsızlığını ilan etmekle göre sosyalist ideolojisinden ve propogandadan da kurtulmuştu. 1980'lerin ortalarından itibaren yavaş yavaş konu özgürlüğü kazanmaya başlayan sinemacılar bağımsızlık ilan edildikten sonra daha önemli problemlere ve konulara yöneldiler. Artık filmler gerçeği aksettiriyordu. "Azerbaycan filmcileri bazı eserlerinde ülkenin iç ve dış problemlerini kavramış, yolsuzluğa, bürokratizme ve demokratikleşme sürecine engel olan diğer olumsuz durumlara karşı mücadele etmek istemişlerdir. Dini meseleler, insan hak ve hukuku, savaş gibi problemler de Azerbaycan filmlerinde genişçe aydınlatılmış ve aydınlatılmalıdır" (İsmayılov, 2001: 150).

Bu konulara cevap veren film olarak Pencere (1991) filmi sosyal dram olmakla her zaman aktüel konu olan çocukların terbiye konusuna değiniyor. "Film, kanunsuzluk, şiddet, ikiyüzlülük, zulme yönetilen ve aslında bir yetimhane olan yatılı bir okuldaki

‘eğitimci’ – öğretmen ve ‘eğitim alan’ – öğrenciler arasındaki çatışmaları ortaya koyuyor” (Kazımzade, 2016: 541).

Dönemin en önemli filmlerinden biri TMT sinema şirketinin üretimi olan Öteki Dünyadan Selam / O Dünyadan Salam (1992) filmi de cesur filmlerinden biridir. Film, Celil Memmedguluzade’nin 1909 yılında yazdığı Ölüler isimli komedi oyunundan uyarlansa da XX. yüzyılın başlarında yazılmasına rağmen çekildiği döneme oldukça uygundu. Tofik Tağızade bu filmi yönetirken Celil Memmedguluzade’nin üslubuna müdahale etmeden filmi yazarın kaleminden çıkan sadelikte işlemiştir. “Film, cehaleti, körü körüne fanatizmi ve sahtekarlığı gözler önüne seriyor. Burada çirkin insanlardan değil, zamanın çirkin atmosferinden bahsediliyor” (Kazımzade, 2003: 163). “Öteki Dünyadan Gelen Sesler adıyla yapılan bu komedi filminin ortaya çıkmasında Türk sinemacılarının da yardımı olmuştur. Azerbaycan klasik dramaturjisinin iyi örneklerinden biri olan bu yapıta başvurularak beyazperdeye aktarılmasına, başrollerden birini üstlenen ve Türkiye’nin ünlü sinemacılarından biri olan Yılmaz Duru’nun da katkısı az olmamıştır” (İsmayılov, 2001: 145).

1990’ların en ilgi çekici filmi Tehmine’ydi. Anar’ın Beşkatlı Evin Altıncı Katı / Beşmertebeli Evin Altıncı Mertebesi romanından uyarladığı Tehmine (1993) filminde yeni neslin özgür ruhu duyuluyor. “Lirik tarzdaki Tehmine filmi düşündürücüdür. Film, modern çağla alakalıdır. Hayatın bir nevi temeli olan aşk teması olan filmin ana temasıdır. Film, Azerbaycanlı kadının özgür aşkı hakkında bilgi veriyor” (Burcaliyev, 2001: 131).

Anar’ın 1998 yılında başka bir romanı Otel Odası da beyazperdeye uyarlandı. “Anarın aynı isimli romanına dayanan Otel Odası filmi, Kızıl Terör’den tut günümüze kadar Azerbaycan aydınlarının başına gelen trajedileri, toplumdaki sosyo-politik süreçlerin kaosunda aydınların uğradığı fiziksel ve manevi baskıları, insanların ihaneti, onların koşula bağlı olarak farklı ciltlere bürünmelerinden bahsediyor” (Kazımzade, 2016: 544).

Anar’la beraber dönemin umut vaad eden yönetmenlerinden biri olan Ayaz Salayev, yönetmenliğini yaptığı filmlerle dünya sinemasına açılabilmiştir. “Ayaz, kısa

metrajlı Baba adlı belgesel filminden sonra yönettiği Yarasa adlı uzun metrajlı sanatsal filmi ile Uluslararası Belin Film Şenliği'nden başarılı yankılarla döndü" (İsmayılov, 2001: 151).

1990'lı yılların en önemli olaylarından biri bağımsızlığın yanı sıra Azerbaycan halkının karşı karşıya geldiği savaş durumuydu. Uydurma Karabağ munakaşası bu yıllarda Azerbaycan'a büyük acılar yaşattı, sağalmaz yaralar bıraktı. Bu nedenle de 1990'lı yıllarda üretilen filmlerin büyük bir kısmı Karabağ savaşından bahseder. "Bu konuda yazılan her senaryo, halkın kan hafızasına aktarılıyor. Yönetmenin hayal gücünden doğan, gerçekliğe dayalı trajedilerle ilgili senaryolar, kamuoyunun dikkatine sunuluyor" (Burcaliyev, 2001: 135). Umud, Sarı Gelin, Feryat, Haray, Aile bu filmlerin sadece bir kısmını teşkil ediyor.

Bu filmler içerisinde Feryat (1993) filminde açık savaş sahneleri ve cephe yer almasa da aynı zamanda baş rol oyuncusu olan yönetmen Ceyhun Mirzayev, film boyunca savaşın dehşetini küçük bir odanın içinde büyük ustalıkla göstermiştir. "Karabağ Savaşı'ndan bahseden filmin esas kahramanının prototipi vardır. Burada anlatılan olaylar, gerçeklere dayanıyor" (Kazımsade, 2016: 541).

Savaş konusu 21. yüzyılda da aktüelliğini koruyor. 2000'li yılların başarılı savaş konulu filmlerinden biri yazar Agil Abbas'ın aynı adlı romanından uyarlanan Dolu (2012) filmidir. "Azerbaycan topraklarının ermeni işgalciler tarafından işgalini önlemek için 1991 yılında oluşturulan nefsi müdafaa gruplarının özverili mücadelesini anlatıyor" (Kazımsade, 604). Dolu kelimesi burada önemli bir anlama sahiptir. Film şehra dolu yağmasıyla başlıyor. Ama ardından ermenilerin şehre ateş etmeye başlaması sanki bir doluyu andırıyor.

Azerbaycan sinemasında Karabağ konusunda üretilen önemli filmlerden biri de Nabat (2014) filmidir. "Filmde kamera önünde savaş sahneleri yoktur. Ancak izleyici içgüdüsel olarak ekranda olup biteni hisseder, gerginlikle izler, canı ve kanıyla vatanına ve toprağına bağlı köylü kadının cesaretine hayran kalıyor" (Kazımsade, 2016: 608-609).

Azerbaycan bağımsızlığını ilan ettikten sonar sanatta özgürleşmenin getirdiği bir sıra olumlu sonuçlar elde edilse de XXI. yüzyıla gelindiğinde film çekimlerinde durgunluk yarandı. Bu, üretilen filmlerin sayısının düşüşünden de belli oluyor. Ama bu yıllarda çekilen filmlerin bir kısmı festivallere katılarak ödüller kazanmıştır. Bu durumu Oktay Mirkasimov da Gobustan dergisine verdiği röportajında şöyle değerlendiriyor: “Bugün sinemamızın sosyo-politik hayata etkisi çok az. Ülkede çok az film yapıldığı için etkisi hissedilmeli. Film pazarı zayıf, filmler gösterime girmiyor. Piyasa zayıf, çünkü televizyon ve sinema arasındaki ilişki, filmlerin pazarlanması ve yasal normlara uygunluğu da yeterli değil. Bunları dikkate almak ve bu tür konularda disiplin sağlamak gerekir. Ve film gösterimlerini düzenlemek ve modern duruma getirmek gerekiyor” (Gobustan, 2006: 69).

21. yüzyıla gelindiğinde ilk olarak 2002 yılında Oktay Mirkasimov’un yönettiği Büyücü / Ovsunçu psikolojik dram türündeki filmi izleyicileri karşılıyor. Film, 1920’li yıllarda Azerbaycan’da Sovyetler’in iktidarı ele almasıyla yaşanmış olaylardan, Sovyet ideolojisinin insanlara nasıl zorla kabul ettirilmesinden bahsediyor. “Filmin anlamı ve içeriği şu şekildedir: mevcut yapıyı zorla ve zulümle değiştirmek mümkündür, ancak milletin zihninde ve hafızasında derinlere kök salmış ahlaki maneviyatı zorla değiştirmek o milletin trajedisidir ve güç, zulümü bel bağlayanların yok edilmesi kaçınılmazdır” (KazıMZade, 2016: 562).

2000’li yıllar Azerbaycan sinemasında eskiden olduğu gibi hala uyarılma filmler yapılmaya devam ediyordu. 2006 yılında Çengiz Abdullayev’in Mahkumlar Cenneti romanından uyarlanmış Mahkumlar filmi polisiye dram türündedir. Bu filmin diğer özelliği ise yönetmenin kadın olmasıdır. Çünkü Azerbaycan sinemasında kadın yönetmenlere çok rastlanmıyor. Mihriban Alekberzade’ni yönettiği bu film romanda da olduğu gibi Cüzzam Hastanesindeki hastalardan bahsediyor. “Film, toplumu bu tür hastalıklara kayıtsız kalmamasına çağırıyor” (KazıMZade, 2016: 570).

Çocukların hayata tutunma hikayelerinden bahseden Buta (2011) filmi Cafer Cabbarlı adına Azerbaycanfilm stüdyosunun ve Butafilm şirketinin ortak çalışmasıdır.

“Film, Avusturalya’daki 2011 yılında Asya – Pasifik Film Akademisi yıllık toplantısında En İyi Çocuk Filmi adaylığını kazanmıştır” (Kazımsade, 2016: 575).

2012 yılı Azerbaycan sinemasında önemli yere sahiptir. Bu yıl üretilmiş olan Çölçü filmi, Azerbaycan sinemasının Oskar ödülllerinde yer almasına sebep oldu. Bu film Oskar düllerinde Yabancı Dilde En İyi Film dalında aday olmasına rağmen seçilmedi. Ama Oskar ödülllerine çıkabilmek bile Azerbaycan sinemasında büyük bir gelişme olduğunu gösteriyor.

“Bu film aşk üzerine bir şiirdir, genç adamın aşk macerasıdır. Filmin ana konusu kısa saçlı genç kızla Çölçü’nün aşkıdır” (Kazımsade, 581). Aslında bu filmde aşk hikayesi bir yanıltmadır. Filmde mavi araba ve onun durduğu ana yol bir çizgi rolünü oynuyor. İki dünyayı bir birinden ayıran çizgi rolünü oynayan o yolun bir tarafında her şeyden elini eteğini çekmiş genç Çölçü, bir tarafında ise şehir hayatı yer alıyor. Film aynı zamanda diyaloglarının da az olmasıyla dikkat çekiyor.

Çölçü filmi, V. Uluslararası Didor Film Festivali’nde, 23. Humay Ulusal Ödülleri’nde, 15. Uluslararası Rinbow Film Festivali’nde, 3. Uluslararası Van Gölü Festivali’nde veb. film festivallerinde ödüller almış başarılar elde etmiştir (<https://bit.ly/3bvRnsD>, 17.05.2021).

Azerbaycan sinemas, 2000’li yıllarda başka ülkelerle ortak projelere de imza atmıştır. Bu Azerbaycan sineması için önemli adımlardan bir tanesidir. Bu projelerden biri dünyada adından söz ettiren İran ile ortak üretilen Tersine Dönen Dünya / Tersine Çevrilen Dünya (2011) filmidir. “Senaryosunu yazar Cengiz Abdullayev’in yazdığı filmin yönetmenliğini Enver Ebluc üstleniyor, Azerbaycan ve İran polislerinin uyuşturu kaçakçılığı ile mücadelede nasıl birlikte çalıştıklarını anlatıyor” (Kazımsade, 2016: 576). Diğer film ise Azerbaycan-Türkiye ortak çalışması olan Azerbaycanlı yazar Elçin’in aynı adlı romanından uyarlanan Mahmut ile Meryem (2013) filmidir. Yönetmenliğini Mehmet Ada Öztekin’in üstlendiği filmin senaryosunu Yerkan Kahraman ve Eşref Dinçer yazmıştır. Film Mahmut ile Meryem arasındaki aşk hikayesini anlatıyor. Bu filmdeki aşkın önünde din ayrılığı duruyor.

2015 yılında üretilmiş Katil filmi de ortak projeler sırasında yer alıyor. Finlandiya’da yaşayan Azerbaycanlı yönetmen Kamran Şahmerdan’ın yönetmenliğini üstlendiği, senaryosunu Elçin’in yazdığı bu film, Finlandiya, Gürcistan ve Azerbaycan olmakla üç ülkenin film stüdyolarının ortak projesidir. “Psikolojik drama türündeki senaryo, zamanımızın en acı veren konularından biri olan yalnız kadın sorununu ele alıyor. Kolay para kazanmak için kadınlarla tanışan genç adam, okul çağında aşık olduğu hocasıyla tanışır. Aralarındaki bir aşk ilişkisi bile onu bir kadını soymaktan alıkoymaz” (Kazımlade, 2016: 621).

2017 yılının başarılı filmi olan Nar Bağı dram türündedir. Anton Çehov’un Vişne Bahçesi oyunundan uyarlanan film 7. Malatya Uluslararası Film Festivali’nde Uluslararası En iyi Film ödülünü almıştır.

2020 yılının yapımı olan Dağınık Ölümler Arasında / Sepelenmiş Ölümler Arasında filmi, Azerbaycan sinemasının ödül alan filmlerindendir. Azerbaycan, ABD ve Meksika ortak yapımı olan film, bir gencin aşk hikayesini anlatıyor. Film 93. Oskar ödüllerine gönderilmek istense de gönderilememiştir. Film Tokyo Filmex festivali’nde En Film Dalında başarıya ulaşırken, El Gouna Film Festivali’nde de Bronze Star ödülünü almıştır. “Aynı zamanda Carlos Reygadas ve Joslyn Barnes’in ortak yapımcılığını üstlenirken, Danny Glover ve Susan Cohn Rockefeller, Louverture Films şirketleri aracılığıyla yönetici yapımcı olarak görev yapıyor. Film, 77. Venedik Uluslararası Film Festivali’nin ana yarışma bölümüne gösterilmek üzere seçildi” (<https://bit.ly/3hv3QRh>, 17.05.2021).

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

AZERBAYCAN SİNEMASINDA UYARLAMA ÖRNEKLERİ

3.1. Azerbaycan Sinemasında Uyarlama Filmler

Azerbaycan'da sinema erken bir dönemde ortaya çıksa da bu dönemde yaranmış mevcut zorluklar ve baskılardan dolayı yavaş gelişme de bununla beraber aynen dünya sinemasında olduğu gibi ilerliyordu. Şöyle ki burada da ilk başlarda aktüalite filmleri çekilse de bir süre sonra artık edebiyat sanatına yönelmeye ihtiyaç duyulmuştur. Böylece dünya sinemasında olduğu gibi Azerbaycan sinemasında da edebiyattan uyarlanan filmler çekilmeye başlanmıştır.

Yine dünya sinemasında olduğu gibi Azerbaycan sinemasında da ilk konulu film, edebi eserden uyarlanmıştır. Bu film 1915 yılında Pirone kardeşlerinin kurduğu Filma Hissedarlar Cemiyeti'nin yine aynı yılda çektiği Avrat / Arvad (1915) filmidir. Tofik İsmayılov'un (2001: 27) verdiği bilgilere esasen toplumsal dram türünde yapılmış bu film, yazar Artsıbaşev'in Er adlı romanından uyarlanmıştır, filmin senaristi A. Panova – Potemkina, yönetmeni B.Svetlov olmuştur. İsmayılov, ayrıca bu filmin aynı zamanda, Filma Hissedarlar Cemiyeti'nin Azerbaycan'da çektiği ilk konulu film olarak kabul edildiğini de belirtiyor.

Avrat filmiyle başlayan uyarlama geleneği, bu filmten bir yıl sonra, 1916 yılında çekilmiş Petrol ve Milyonlar Saltanatında / Neft ve Milyonlar Seltenetinde filmiyle devam etmiştir. Edhem Gulubeyov'un kitabından aldığımız bilgiye göre ise bu film petrol sanayicilerinin desteğiyle İbrahimbey Musabeyov'un aynı isimli romanından uyarlama olarak çekilmiştir (Gulubeyov, 1958: 7). Azerbaycan sinemasının başlangıç tarihi uzun bir süre bu film ile anılmıştır. Bu nedenle de Petrol ve Milyonlar Saltanatında filminin Azerbaycan sinemasında kendine özgü bir yeri vardır.

Film, sadece onu izleyen kişilerin anlattıkları ve yapımında emeği geçenlerin hatıralarında söyledikleri kadarıyla biliniyor. Stalin'in sürdürdüğü repressiya döneminde Petrol ve Milyonlar Saltanatında / Neft ve Milyonlar Seltenetinde romanının yazarı İbrahimbey Musabeyov da Kazakistan'ın Karaganda eyaletine sürülmüş, bu nedenle film de ortadan kaldırılmıştır. Ama 1980 yılında roman yeniden Kızıl Uçurum / Qızıl Uçurum filmine uyarlanmıştır. Aynı şekilde, filmin Renesans, Mon - Repo ve başka özel sinema salonlarında gösterime girdiğini de Nazım Sadıkov'un (1970: 11-12) kitabında yazdığı, bu filmde rol almış Azerbaycan Sovyet Sosyalist Cumhuriyeti halk sanatçısı Kurban Primov'la olan özel sohbetinden anlaşılıyor.

Azerbaycan sineması tam olarak 71 yıl Sovyet Sosyalist Cumhuriyetler Birliği sinemasının bir parçası olarak bilinmiştir. Kuşkusuz ki bu 71 yıl içinde Azerbaycan sinemasının gelişmesi ve aynı zamanda bazı durumlarda yine arka planda kalması, kendi adıyla dünyaya açılmaması Sovyetler Birliği'nin yürüttüğü siyaset sonucunda olmuştur. Yine Azerbaycan sinemasının en değerli zamanları Sovyetler dönemine tesadüf etmiştir.

Azerbaycan sinemasının geçtiği her dönemi tek tek ele alacak olursak romanlardan, hikayelerden, efsane ve rivayetlerden, destanlardan çok sayıda uyarlama kısa metrajlı ve uzun metrajlı filmlere rastlarız. Azerbaycan yönetmenleri çok zengin olan Azerbaycan edebiyatının edebi örneklerinden her zaman yararlanmışlardır. Sovyetler döneminin ilk yıllarında daha çok belgesel filmler, aktüalite filmleri, sırf propoganda amaçlı filmler daha baskın olsa da, bir süre sonra sinemada yeniden konulu filmlerin çekilmesine devam edilmiştir.

Sovyetler dönemi Azerbaycan sinemasında 1923 yılında birçok tartışmaya sebep olan, konusunu bir efsaneden alan Kız Kalesi / Qız Qalası uyarlama filmi çekildi. Film, Bakü'de Hazar denizi kıyısında 13. yüzyıldan kalma mimari bir anıt olan Kız Kalesi / Qız Qalası hakkında efsaneden uyarlanmıştır. O dönem sinemacıları bu uyarlama filmini Azerbaycan kültürünü ve adetlerini doğru şekilde yansıtamadığından dolayı başarılı bulmamışlardır. Bu filmin esas uyarlama kaynağı tartışmalara sebep olmuştur. Çünkü Cafer Cabbarlı'nın da aynen bu isimde eseri vardır. Bazı kaynaklarda bu filmin Cafer

Cabbarlı'nın aynı adlı eserinden uyarlama olduğu söylene de bazı kaynaklar bunun aksini yazıyor. Tofik İsmayılov (2001: 34) o dönemin sinema eleştirmenlerinin, filmi çekenlerin Cafer Cabbarlı'nın eserinden sadece mekanları aldığını ve konuyu istedikleri gibi değiştirdiklerini söyleyen kaynakların olduğundan bahsediyor. Azerbaycan sinemasının yönetmenlerinden ve film eleştirmenlerinden biri olan Aydın Dadaşov ise (2015: 35) bu filmin Cafer Cabbarlı'nın 1923 yılında Maarif ve Medeniyet dergisinin 4. ve 5. sayılarında yayınlanan Kız Kalesi efsanelerinden birinin motiflerinden yola çıkarak yazdığı eserden uyarlandığını ama yazarın adının filmde yer almadığını söylüyor. Ama bu da bir gerçek ki o dönemin basınında Cafer Cabbarlı'nın bu konu hakkında söylediği herhangi bir söze rastlanmamıştır. Dolayısıyla Cafer Cabbarlı da eserin konusunu efsaneden aldığı için eserle filmin benzer yönlerinin olması tesadüf değil.

1920'li yılların sonlarına doğru yine o dönem çok izlendiği ve sevildiği söylenen filmlerden olan Gilan Kızı / Gilan Qızı (1928) da yine uyarlama filmidir. Bu film Yazar Yuri Slyozkin'in Tunç Ay romanından uyarlanmıştır. Sadıkov (1970: 45), romandan uyarlanan filme de aynı ad verilse de filmin çekildiği günlerde yazar Seyit Hüseyin'in Gilan Kızı isimli bir hikayesi yayınlandığını ve kısa sürede geniş bir okuyucu kitlesinin sempatisini kazandığını söylüyor. Sadıkov'a göre Slyozkin'in romanı da ve Hüseyin'in hikayesi de aynı konuyu ele aldıkları için yönetmen büyük olasılıkla hikayenin başlığını uygun bulmuş ve filme Gilan Kızı adını vermiştir.

1929 yılında dramaturg Mirze Feteli Ahundzade'nin Hacı Kara / Hacı Qara pyesinin filme uyarlanması da oldukça dikkat çekmiştir. Pyes ikinci kez 2000 yılında da beyazperdeye uyarlanmıştır. Birinci varyasyonunu Cafer Cabbarlı pyesden uyarlayarak beyazperde için yeniden yazmıştır. Bu filmde Azerbaycan beylerinin, tüccarlarının ve köylülerinin hayatı aksettirilmiştir. Cafer Cabbarlı bu uyarlamayı yaparken Ahundov'un başka eserlerini de kullanmış, senaryoda Azerbaycan halkının hayatını tasvir etmeye çalışmış, eserden farklı olarak filmde esas karakteri Hacı Kara olarak değil Sona olarak göstermiştir. Böylece kadının toplumda yeri problemini kaldırmış, kadının da bir insan

gibi özgür yaşayabileceğini ve düşüncelerini ifade edebileceğini ön plana çekmiştir (Babayev ve Kazımzade, 2000: 117-118).

Bu filmi yine aynı yılda beyazperdeye sunulmuş Cafer Cabbarlı'nın kendi eserinden uyarlama yaptığı Sevil (1929) filmi ve ardından 1936 yılında Elmas / Almaz filmi dikkat çeken uyarlama filmlerindendi. Malesef Elmas filminin senaryosunu yazarken Cafer Cabbarlı'nın ömrü vefa etmemiş film yarım kalmıştır. Ama film stüdyosunda bu filmi tamamlayıp sundular. Bu filmin bir özelliği de Azerbaycan sinemasında son sessiz film olmasıydı. Azerbaycan sinemasının sessiz dönemindeki uyarlamalarda filmin sessiz olması oyuncuları zor duruma düşürüyordu. Sadıhov (1970: 64) filmler sessiz olduğu için oyuncuların fikirlerini ifade etmek adına bazen gereksiz hareketlerde bulunduklarını, pantonim yaptıklarını, yersiz jest ve mimikler kullandıklarını söyler.

Dramatik yasalar temelinde yazılan bu edebi eserler, görsel-işitsel üretimde yani beyazperdeye uyarlanırken yapısal ve türsel değişikliklere uğramış olsa da, üslup ve temayı koruyarak yeni bir sanatsal değer kazandılar (Dadaşov, 2001: 124). Elmas filminden sonra uzun bir süre Azerbaycan sinemasında uyarlama filmleri yapılmamıştır. Bu dönem II. Dünya Savaşı yıllarına tesadüf etmektedir. Genel olarak II. Dünya Savaşı yıllarında çok fazla sinema filmi çekilmemiş, bu dönemde daha çok belgesel filmlere ağırlık verilmiştir. Aydın Kazımzade'nin Kino ve Zaman kitabında filmlerin çekildiği tarihlere göre listesine baktığımızda bu dönem yılda sadece bir veya iki tammetrajlı sinema filmi çekildiğini görürüz (Kazımzade, 2016: 663-664). Sadece 1945 yılında Üzeyir Hacıbeyli'nin Arşın Mal Alan eserinden uyarlanan müzikal komedi türünde filmi ve çekilmiştir.

II. Dünya Savaşı bütün dünyada olduğu gibi Azerbaycan'da da bir çok alanı aynı zamanda sanatı da etkilemiş, hatta uzun zaman etkisi de sürmüştür. Bu etki Azerbaycan sinemasında neredeyse 1950'li yılların sonlarına kadar kendisini göstermiştir. Şöyle ki bu yıllarda sadece 1950'li yılların sonlarına doğru sadece üç uyarlama film yapılmıştır. Bunlardan biri 1956 yılında Mehti Hüseyin'in kendi romanından yazdığı senaryoya

dayanan Kara Daşlar / Qara Daşlar uyarlama filmi, ikincisi Üzeyir Hacıbəyli'nin O Olmasın Bu Olsun isimli operetinden uyarlanan aynı isimli uyarlama filmidir. Üçüncü film ise İmran Gasımov ve Hasan Seyitbəyli'nin ortak çalışması olan ve II. Dünya Savaşı'nı konu alan Uzak Sahillerde romanından uyaralanan Uzak Sahillerde (1958) filmidir. Filmin yazarları aynı zamanda senaryoyu da yazan kişilerdi. 1950'li yılların başlarında yazarlardan İmran Gasımov ve Hasan Seyitbəyli'nin yayınlanmış Uzak Sahillerde romanı kısa bir zaman içerisinde geniş okuyucu kitlesinin beğenisini toplamış, eser elden ele dolaşmıştır. Film ve filmin bestecisi Gara Garayev Kiev Tümbirlik Film Festivali'nde ödül almıştır (Kazımzade, 2016: 280).

Azerbaycanfilm Stüdyosu'nun resmi sitesindeki katalog taramasından (<https://bit.ly/3IsIkaV>, 08.12.2021) aldığımız bilgilerle 1950'li yıllardan sonra yaklaşık 70'e yakın tammetrajlı uyarlama film çekildiğini söylebiliriz. Bu filmlerden bazıları klasik edebiyat eserlerinden, bir kısmı destanlardan uyarlansa da, büyük bir kısmı ise o dönem yeni yayınlamış güncel romanlardan uyarlanmıştır. İsmayılova'nın (2008: 13) verdiği istatistiklere göre 60 ve 70'li yıllarda çekilmiş 90 filmde 30'u edebiyattan uyarlama filmler olmuştur. Bu da film yapımında edebi eserlerden uyarlamaların arttığını ve sinema edebiyat arasındaki etkileşimin aktif olduğunu gösteriyor.

1960'lı yıllara gelindiğinde ise bu yıllarda Nizami Gencevi ve Füzuli'nin Leyli ve Mecnun eserlerinden uyarlanmış Leyli ve Mecnun (1961) filmi klasik edebiyat örneği olduğu için dikkat çeken filmidir. Bu filmin dışında bu yıllarda edebiyattan uyarlanan diğer filmlerin hemen hepsi son yılların romanlarıydı. Büyük Dayanak / Böyük Dayaq (1962), Yıldız / Ulduz (1964), Soruşturma Devam Ediyor / İstintaq Davam edir (1966), Kanun Uğruna / Qanun Namine (1968), Ben ki Güzel Değildim / Men ki Gözel Deyildim (1968), Bir Güney Şehrinde / Bir Cənub Şəherinde (1969), Deli Kür (1969) uyarlama filmleri her biri romanlardan uyarlanmış Azərbaycan sinemasının başarılı filmlerindendir ve bu yıllardaki uyarlama filmlerin sadece bir kısmıdır.

Bu dönemde yönetmenlerin edebiyata yönelmesi hem konu hem de tür itibarıyla yeni filmlerin ortaya çıkmasına sebep oldu. Bu uyarlamaların iyi ve kötü yönleri vardı.

İyi yönü seyirci zamanında okuduğu eserleri artık hayal etmiyor somut bir şekilde görüyordu. Kötü tarafı ise çoğu zaman uyarlama başarılı olamıyordu. Çünkü uyarlama yapan kişi sinema araçları ile orijinal metnin sadece felsefesini, konusunu değil, hem de içsel sanatsal düşüncesini ve karakterin iç dünyasını yansıtamıyorlardı (Kazımzade, 2016: 337).

Yeni dönem edebi eserlerin uyarlanmasının esas sebebi o eserlerin içinde bulunduğu zamanı, günlük kaygıları, yaşanan problemleri ele almasıydı. Okuyucu kitlesi aktüel konuları okumayı seviyordu. Böylece dergilerde yayınlanan, kitabı çıkan yeni hikaye ve romanlar beyazperdeye uyarlanıyordu. Aydın Dadaşov (2017: 6) bu konuyla ilgili bağımsız bir sanat dalı olarak şekillenen sinemanın da edebiyat için bir araç ve eğitici bir işlev olarak sanat eserlerinin satışını da artırdığını söylüyor. Büyük Dayanak (1962) filmi bir köyde köylülerin hayatını, onların özel hayatlarındaki problemleri konu alıyor ve o dönem Azerbaycan köylerinde aile yapısını güzel şekilde anlatıyor (Burceliyev, 2001: 70).

Bu filmin senaryosunu eserin yazarı Mirze İbrahimbeyov yazmıştır. Romanda olduğu gibi, senaryoda da siyasi ve ahlaki konular gündeme getirilmiştir. Mirze İbrahimbeyov, senaryoyu yazarken romandaki esas konuyu tutmuş, filmde de esas dikkati ana karaktere vermiş ama malesef edebiyatın şemasından kurtulamamıştır (Babayev ve Kazımzade, 2000: 124). Ağşın Babayev'in ve Aydın Kazımzade'nin belirttiği edebiyatın şemasından çıkamama sorunu Azerbaycan sinemasında senaryosunu yazarın kendisi yazdığı uyarlama filmlerin ortak problemidir. Aynı problem yine 1969 yılında çekilmiş Deli Kür filminde de yaşanmaktadır. Bu filmin de senaristi romanın yazarı İsmayil Şıhlı'dır. Romandaki esas olay örgüsü filmde de yer almıştır ama film Moskova'da teslim edilirken final sahnesi mecburen değiştirilmiş, böylece filmin ritmi bozulmuş, sosyal problemler basitleştirilmiştir (Babayev ve Kazımzade, 2000: 85-86).

Bu filmler arasında Men ki Gözel Deyildim (1968) filmi oldukça başarılı uyarlama filmlerinden biri olmuştur. Yazar Bayram Bayramov'un aynı adlı kısa romanından uyarlanan film, 1969 yılında Kiev'de Transkafkasya ve Ukrayna Cumhuriyetlerinin III

bölge film festivalinde gösterilmiş, baş rol oyuncusu Huraman Kasımova'ya en iyi kadın oyuncu ödülü verilmiştir (Kazımsade, 2016: 342-343). Aynı zamanda bu romandan farklı olarak filme bazı başka konular da eklenmiştir. Şöyle ki romanda değerli madenlerin bulunduğu bir dağ köyünde geçen olaylardan ve bu madenlerin üretiminden bahsedilse de filmde bu konuya savaş konusu da eklenmiş, yeni bir konu ortaya çıkmıştır (Dadaşov, 2001: 121).

1966 yılında çekilmiş Soruşturma Devam Ediyor / İstintaq Davam edir filmi Cemşid Emirov'un Kıyı Operasyonu romanından uyarlanmıştır. Cemşid Emirov ve Mihail Maklyarski'nin birlikte yazdıkları senaryo romandan farklıdır. Filmin kompozisyonu değiştirilmiş, birçok olay kesilmiş ve yeni bölümler eklenmiştir (Babayev ve Kazımsade, 2000: 216). Filmle roman arasında aynı zamanda üslup ve yapı itibarile çok farklar vardır (Kazımsade, 2016: 344).

1970'li yıllar Azerbaycan sinemasının en çok film ürettiği yıllardır. Bunun sebebi ise 1960'lı yıllarda edebiyata yeni neslin gelişiyile ilgilidir. Bu yazarlar eserlerini daha modern konularda yazmakla dönemin esas problemlerini ortaya koyuyorlardı. Onların eserlerinde yeni üslup, olaylara bakış açıları, olay örgüsünü kurlmaları, çatışmalar ve karakterlerin her birinde yenilikçi ruh keskin şekilde farkı ortaya koyuyordu. Bu dönem Azerbaycan edebiyatında yeni bir dönemin başlangıcı sayılmaktadır. 1960'ların ikinci yarısından sonra çekilen filmlerde işlenen konuların yeniliği açık şekilde görülüyor. Sanki bu dönem filmlerinde gördüğümüz olaylar yazarın hayal ürünü değil de gerçek hayattan alınmıştır. Halkın mevcut problemleri, kişi ve onun çevresi, modern hayatın güncel sorunları bu filmlerin esas kısmını teşkil ediyor. Bu nedenle de bu filmler seyircileri heyecanlandırıyor ve merakla izleniyordu (Kazımsade, 2016: 355).

. Azerbaycan edebiyatında yeni edebi anlatının doğuşu ve sorunları, 60'ların sosyo-politik şartlarıyla bağlantılıdır. Bu dönemde dünya genelinde yaşanan siyasi süreçler ve değişimler edebiyat ve kültürü de etkilemiş, yenilenmeye neden olmuştur. Azerbaycan sinemasında bu değişimleri ilk hissedenler İsmayil Şıhlı ve İsa Hüseyinov olmuş, onlardan sonra yeni edebiyatçı dalgası geldi. Bu dalgaın temsilcileri, Anar, Ekrem

Eylisli, Elçin, Yusif Sametoğlu ve başkalarıydı (Azimova ve Babayeva, 2017: 172). Altmışlı yıllar Azerbaycan edebiyatı yazarlarını, bu yıllardan önce verdikleri eserlerle edebiyata girmiş ve faaliyetlerini de sonraki yıllarda sürdürmüş yazarlar ve 60'lı yıllarda edebiyata gelerek 70'li ve 80'li yıllarda daha olgun eserler sunan yazarlar olarak iki grupta toplamak mümkündür (Atay, 2008: 30).

Edebiyatın bu yeni nesli 70'li yıllarda sinemaya yöneldi, bu yazarlar artık hem senaryo yazarıydı, bazıları ise hatta yönetmen koltuğuna bile oturuyordu. Azerbaycanfilm Stüdyosu'nun resmi sitesindeki katalog taramasında 1970-1979 yılları arasında tam 18 uyarlama film çekilmiştir (<https://bit.ly/3IsIkaV>, 08.12.2021). Bu filmler arasında Dede Korkut destanından uyarlanan Dede Korkut / Dede Qorgud (1975) filmi, Ferman Kerimzade'nin Karlı Geçit / Qarlı Aşırım romanından uyarlanan Sonuncu Geçit / Axırınıcı Aşırım (1971) filmi, yeni neslin temsilcilerinden olan Anar'ın Gürcü Familyası / Gürcü Familyası hikayesinden uyarlanan Gün Geçti / Gün Keçdi (1971) filmi, XIX. yüzyıl yazarlarından olan Mirze Feteli Ahundzade'nin eserinden uyarlanan Derviş Parisi Patlatıyor / Derviş Parisi Partladır (1976) filmi, yine yeni neslin daha bir temsilcisi Elçin Efendiyev'in Ok Gibi Bıçak / Ox Kimi Bıçaq romanından uyarlanan Arkadan Vurulan Darbe / Arxadan Vurulan Zerbe (1977) filmi, Macit Şamhalov'un aynı adlı romanından uyarlanan Kayınvalide / Qayınana (1978) komedi filmi başarılı olmuş filmlerden sadece birkaç tanesidir..

Sonuncu Geçit / Axırınıcı Aşırım (1971) filmi 1972 yılında Tiflis'te V. Tüm Birlik film festivalinde gösterilmiş, baş rolleri paylaşan Adil İskenderov ve Hasan Memmedov en iyi erkek oyuncu ödülünü, Kayınvalide / Qayınana filmi baş rol oyuncusu Nesibe Zeynalova ve filmin bestecisi Tofik Guliyev XII. Tüm Birlik film festivalinde ödül almışlardır (Babayev ve Kazımzade, 116, 200). Kayınvalide / Qayınana eseri beyazperdeye uyarlanmadan önce tiyatroya uyarlanmıştır. Macit Şamhalov ve besteci Zakir Bağirov'un Kayınvalide müzikal komedisi sürekli Ş. Gurbanov'un adına Müzikli Komedi Tiyatrosunun repertuarındaydı. Eserin sahne başarısını göz önünde bulunduran yönetmenler onu beyazperdeye uyarladılar. Senaristler Ejder İbrahimov ve Margarita

Maleyeva, komedinin süjesini olduğu gibi tutmuş, hatta ekran versiyonuna birkaç önemli eklemeler yapmıştır (KazıMZade, 2016: 383).

Dede Korkut filmi destandan uyarlandığı için çok önemli bir yere sahiptir. Bu filmin senaryosunu yazmanın temel amacı, günümüz seyircisine her zaman geçerli olan vatanseverlik fikrini aşılamdı. Bin yıl öncesinin olaylarına bugünün gözleriyle bakan yönetmen, kahramanların bu fikir için nasıl mücadele ettiklerini, savaş alanında nasıl savaştıklarını ve nasıl cesaretli olduklarını ikna edici şekilde anlatıyor (KazıMZade, 2016: 392). Dede Korkut destanına milliyetçi ruhu ifade ettiğı için Sovyetler döneminde bir süre yasak gelmiş, sadece 60'lı yıllardan sonra yasak kaldırılmıştır. Yazar ve senarist olan Anar Rzayev de bundan sonra bu destana senaryo yazmış, yönetmen Tofık Tağızade de filmi yönetmiştir.

1980'ler Azerbaycan sineması Sovyetler'in tahtının sallanmaya başlamasıyla ortaya çıkan sorunlara, genel olarak ülke içerisinde mevcut sorunlara ve iç savaşa rağmen 70'ler Azerbaycan sinemasının başarısını devam ettirmiştir. Eğer 70-80'li yılların sinema sanatının özelliklerine bakacak olursak ilk sırada yaratıcı arayışların çeşitliliğini görürüz. Yönetmenler dönemin en önemli sorunlarını ortaya koymaya, tarihi araştırmaya ve geleceğe bakmaya çalışıyorlar (KazıMZade, 2016: 482).

Bu yıllarda yine klasik edebiyat örneklerinden olan Nizami Gencevi'nin Yedi Güzel / Yeddi Gözel eseri aynı adla beyazperdeye uyarlanmıştır. Film-bale, edebiyat, tiyatro ve sinema alanındaki yaratıcı yetenekleri ile tanınan Maksut ve Rüstem İbrahimbeyov kardeşleri tarafından yazılmıştır. Onlar Yedi Güzel eserinin motiflerine dayanarak konuya modernlik getirmişlerdir (Babayev ve KazıMZade, 2000: 142).

Daha yakın geçmişi konu alan, yine XX. yüzyılın yazarlarının kaleminden çıkan edebi eserlerden uyarlanan filmlere ise Beni Bekle / Gözle Meni (1980), Geçen Yılın Son Gecesi / Öten İlin Son Gecesi (1983), Bağ Mevsimi / Bağ Mövsümü (1985), İmtihan / İmtahan (1987), Erkek Sözü / Kişi Sözü (1987), Başka Ömür / Özge Ömür (1987), İletişim / Elaqe (1989), Sahilsiz Gece (1989), Birceciğim / Birceciyim (1986), Gümüş Kamyonet / Gümüşü Furgon (1982) ve daha birçok filmi örnek verebiliriz. Bu örneklerde ve bu

yıllarda, aynı zamanda 70’li yıllarda çekilen ister uyarlama itser serbest konulu filmlerde yazar ve senarist olarak en çok Elçin Efendiyev’in, Anar Rzayev’in, İsi Melikzade’nin, hem yazar hem senarist hem de yönetmen olarak ise Maksut ve Rüstem İbrahimbeyov kardeşlerinin isimleri sürekli karşımıza çıkar. Aydın Dadaşov da Anar Rzayev, Elçin Efendiyev, Ekrem Eylisli, Maksut İbrahimbeyov, Rüstem İbrahimbeyov, İsi Melikzade, İsa Hüseyinov gibi yazarların eserlerinin beyazperdeye uyarlanması Azerbaycan sinema dramaturjisini oluşturduğunu, bu eserler sayesinde profesyonel tiyatro dramaturjisinde esas tür olarak bilinen dramın, senaryolarında psikoloji türleri ortaya çıkardığını söylüyor (Dadaşov, 2001: 149-150).

Oktay Mirgasimov’un yönetmenliğini yaptığı Gümüş Kamyonet / Gümüşü Furgon (1982) filmi Moskova’nın sifarişiyile çekilmiş uyarlama filmidir. Romanın konusu, karakterlerin çatışması, olay örgüsü dikkat çekmiş ve çok sevilmiştir. Yazar Elçin Efendiyev’in üslubu ve romanlarını işleme tarzı, kendine has kalemi vardı. Kova / Dolça romanı da kendi tarzını konuşturduğu eserlerinden biridir ki çok sevilmiş ve beyazperdeye uyarlanmıştır. Bağ Mevsimi / Bağ Mövsümü (1985) adıyla beyazperdeye uyarlanan filmin senaristi de yine Elçin Efendiyev’in kendisidir. Yazar romanda olduğu gibi senaryoda da esas karakter Toplan adını verdiği köpektir. Tüm olay örgüsü onun gözünden görülür. Film eleştirmeni Aydın Dadaşov filmin senaryosunu yorumlarken köpeğin romanda olduğu gibi filmde de şehirle köy gibi iki ortam arasındaki çatışmanın tek kurbanı olduğunu söylüyor (Dadaşov, 2001:113)

1970’ler ve 1980’lerden sonra gelen yıllarda Azerbaycan sineması derin buhrana girmiştir. Önceki yıllarda gelişmekte olan sorunlar 90’lara geldiğinde patlamış, tıpkı II. Dünya Savaşı’nda olduğu gibi Azerbaycan sinemasını kötü etkilemişti. 1991 yılında Sovyet Sosyalist Cumhuriyetler Birliği’nin çöküşü bir kurtuluş yolu olarak görülse de derin buhran sinema sanatını da vurmuştur. Ama bu çöküşten sonra Azerbaycan ile birlikte bu birliğe dahil olan bütün ülkeler özgürlüklerine kavuşmuştur. Ülkelerin özgürlüğü artık sanatın ve kültürün de özgürlüğü demektir. 70-80’li yıllarda Azerbaycan yönetmenleri, filmlerinde hatatın gerçekliklerini sinema sanatıyla yansıtmakta büyük

adımlar atmış, dönemin en zor problemlerini ortaya çıkarmış ve onların ekran üzerinden çözümlerini göstermeye çalışmışlardır. Ama 1988 yılından sonra Azerbaycan sinemasında yaranmış buhran ve onun gitgide derinleşmesi film yapımını kötü etkiliyordu (Kazımlade, 2016: 525-526).

Buhranlı yılların daha en başlarında Azerbaycan sinemasında en unutulmaz uyarlama filmler çekilmiştir. Bu filmlerden biri Yusif Sametoğlu'nun aynı adlı romanından uyarlanmış Cinayet Günü / Qetl Günü (1990), diğeri ise Vagif Sametoğlu'nun aynı adlı romanından uyarlanmış Nişan Yüzüğü / Bext Üzüyü (1991) filmleridir.

Tam bir postmodern roman örneği olan Cinayet Günü / Qetl Günü (1990) filminin senaristi yazar kendisidir. Romandaki anlatımın kendine has tarzı filmde de yakalanmıştır. Üç farklı dönemi ele alan romanda ve senaryoda yazar paralel kurguyu mükemmel bir şekilde işlemiştir. Eser filme uyarlanırken romanın postmodern anlatısında yazarın kendini kanıtlama ihtiyacı olmadığından onun içsel özgürlüğü ile beraber geçmişe göre vicdan azabı da duyuluyor (Dadaşov, 2001: 147). Nişan Yüzüğü / Bext Üzüyü romanı ise yine okuyucular tarafından çok sevilmiş hem tiyatroya hem de beyazperdeye uyarlanmıştır. Film konusu romandan farklı olmamakla eserin karakterlerinden biri olan Sara'nın evlilik yüzüğünün kaybolması üzerine kurulmuştur. Filmin yönetmeni Ramiz Ezizbeyli 1993 yılında Azerbaycan filmlerinin II. festivalinde ödül almıştır (Babayev ve Kazımlade, 2000: 40-41).

1991 yılında Azerbaycan bağımsızlığını ilan etmekle sanat da Sovyetlerin büyük baskısından kurtulmuş özgürlüğünü ifade etmiştir. Sanatta özellikle de sinemada buhran yaşansa da Azerbaycan sineması artık dünyaya kendi adıyla açılabilir, film festivallerinde kendi adıyla katılabilirdi. Bağımsız Azerbaycan Cumhuriyeti'nin ilk yıllarında sinema sanatı parlak döneminin son günlerini yaşıyordu. Bu dönem Şirbala'nın Aşk / Şirbalanın Mehebbeti (1991), Tehmine (1993), Otel Odası (1998), Onun Belalı Sevgisi (1998), Seher (1996) gibi uyarlama filmleri çekilmiştir.

XX. yüzyılın sonlarında ve yeni yüzyılın başlangıcında filmler çoğunlukla Karabağ Savaşı konusu üzerine çekiliyordu. Bu nedenle de XXI. yüzyıla geldiğimizde Azerbaycan sinemasında uyarlama filmleri neredeyse artık hiç çekilmiyor. Bu yıllarda en akılda kalan uyarlama filmi, 2012 yılında yine Karabağ Savaşı konusunu ele alan, Aqil Abbas'ın Dolu romanından uyarlanmış aynı adlı filmidir.

Bağımsızlık yıllarının en akılda kalan uyarlama filmi Azerbaycan ve Türkiye'nin ortak yapımı olan, Elçin Efendiyev'in Mahmut ve Meryem romanından 2013 yılında beyazperdeye uyarlanan Mahmut ve Meryem filmidir. Yazar kendisi de bu romanını Aslı ve Kerem destanından ilhamlanarak yazmıştır. Filmde de romanda da olayla XVI. yüzyılda geçmektedir. Dinleri farklı olan iki gencin aşkını konu alan romanın esas konusu ve karakterleri filmde değiştirilmeden uyarlanmıştır.

Tablo 3.1. Azerbaycan Sinemasında Uyarlama Filmler

№	Orijinal Eser	Film	Yılı
1.	Er romanı	Avrat	1915
2.	Petrol ve Milyonlar Saltanatında romanı	Petrol ve Milyonlar Saltanatında	1916
3.	Kız Kalesi efsanesi	Kız Kalesi	1923
4.	Tunç Ay romanı	Gilan Kızı	1928
5.	Hacı Kara komedisi	Hacı Kara	1929
6.	Sevil piyesi	Sevil	1929
7.	Elmas piyesi	Elmas	1936
8.	Arşın Mal Alan opereti	Arşın Mal Alan	1945
9.	Kara Daşlar romanı	Kara Daşlar	1956
10.	O Olmasın Bu Olsun opereti	O Olmasın Bu Olsun	1956
11.	Uzak Sahillerde romanı	Uzak Sahillerde	1958
12.	Çiçekli Dağ piyesi	Bir Kalenin Sırrı	1959
13.	Seher romanı	Seher	1960

14.	Leyli ve Mecnun mesevisi	Leyli ve Mecnun	1961
15.	Büyük Dayanak romanı	Büyük Dayanak	1962
16.	Yıldız opereti	Yıldız	1964
17.	Kalede İsyan romanı	Yenilmez Tabur	1965
18.	Arşın Mal Alan opereti	Arşın Mal Alan (tekra)	1965
19.	Sahil Operasyonu kısa romanı	Soruşturma Devam Ediyor	1966
20.	Yaşamak Güzel Şey Be Kardeşim romanı	Yaşamak Güzel Şey Be Kardeşim	1966
21.	Sonbahar Yaprakları hikayesi	Biri Vardı Biri Yoktu	1967
22.	Dikenli Teller kısa romanı	Dağlarda Savaş	1967
23.	Mihman romanı	Kanun Uğruna	1968
24.	Ben Ki Güzel Değildim kısa romanı	Ben Ki Güzel Değildim	1968
25.	Ben Sen O ve Telefon hikayesi	Her Akşam Saat 11'de	1968
26.	9. Xrebtovı kısa romanı	Bir Güney Şehrinde	1969
27.	Deli Kür romanı	Deli Kür	1969
28.	Komsomol şiiri	Yedi Oğul İsterim	1970
29.	Sevil piyesi	Sevil	1970
30.	Karlı Geçit romanı	Sonuncu Geçit	1971
31.	Gürcü Familyası hikayesi	Gün Geçti	1971
32.	Köprü İnşaatçıları romanı	Çarvadarların İzi İle	1974
33.	Katır Memmed piyesi	Katır Memmed	1974
34.	Dede Korkut destanı	Dede Korkut	1975
35.	Dört Pazar Günü kısa romanı	Dört Pazar Günü	1975
36.	Müsyö Jordan ve Derviş Mesteli Şah komedisi	Derviş Parisi Patlatıyor	1976
37.	Tütek Sesi ve Saz kısa romanları	Tütek Sesi	1976
38.	Mezozoik Hikayesi kısa romanı	Mezozoik Hikayesi	1976

39.	Ok Gibi Bıçak	Arkadan Vurulan Darbe	1977
40.	Baykuş Geldiğinde kısa romanı	Baykuş Geldiğinde	1978
41.	Dantenin Jübilesi kısa romanı	Dantenin Jübilesi	1978
42.	Evin Erkeği kısa romanı	Evin Erkeği	1978
43.	Kayınvalide piyes	Kayınvalide	1978
44.	Bizi Affedin hikayesi	Bizi Affedin	1979
45.	Bariton ve Orkestra için Konser kısa romanı	Yarım Kalmış Şarkı	1979
46.	Yankı Piyesi	Anlamak İstiyorum	1980
47.	Şarkı Dağlarda Kaldı	Beni Bekle	1980
48.	Belalı Aşk romanı	Onun Belalı Aşkı	1980
49.	Cumhuriyet Uğruna kısa romanı	Yarından Sonraki Gün Gece Yarısı	1981
50.	Yedi Güzel mesnevisi	Yedi Güzel	1982
51.	Bir Buluşmanın Tarihi kısa romanı	Gümüş Kamyonet	1982
52.	İş Seyahati kısa romanı	İş Seyahati	1982
53.	Mirze Sefer, Şapka ve Bomba hikayeleri	Evlenmek İstiyorum	1983
54.	Kış Macerası kısa romanı	Ilık Denizde Buz Parçası	1983
55.	Geçen Yılın Son Gecesi piyesi	Geçen Yılın Son Gecesi	1983
56.	Park kısa romanı	Park	1983
57.	Gümüş Göl Efsanesi kısa romanı	Gümüş Göl Efsanesi	1984
58.	Meşe Dede kısa romanı	Yaşlı Meşenin Masalı	1984
59.	Nar Ağacı Masalı kısa romanı	Tenha Narın Masalı	1984
60.	Kova kısa romanı	Bağ Mevsimi	1985
61.	Zirvelerde romanı	Özel Durum	1986

62.	Yıldırım Denize Çakıyor ve Yıldırım Ömrü romanları	İşareti Denizden Bekleyin	1986
63.	Danabaş Köyünün Öyküleri kısa romanı ve Danabaş Köyünün Öğretmeni komedisi	Gam Penceresi	1986
64.	Sarıgömlikle Valeh'in Masalı kısa romanı	Birceciğim	1986
65.	Şehrin Yaz Günleri piyesi	İmtihan	1987
66.	Süt Dişinin Ağrısı şiiri	Süt Dişinin Ağrısı	1987
67.	Gergedan Boynuzu piyesi	Genç Kadının Kocası	1988
68.	İletişim kısa romanı	İletişim	1989
69.	Tavuğun Hayatta Olması kısa romanı	Sahilsiz Gece	1989
70.	Cinayet Günü romanı	Cinayet Günü	1990
71.	Cinayetden 7 Gün Sonra hikayesi	Cinayetden 7 Gün Sonra	1990
72.	İntihar Notu kısa romanı	Gece Treninde Cinayet	1990
73.	Nişan Yüzüğü piyesi	Nişan Yüzüğü	1991
74.	Son Aşk komedisi	Şirbala'nın Aşkı	1991
75.	Beş Katlı Evin Altıncı Katı romanı	Tehmine	1993
76.	Çılgılık piyesi	Çılgılık	1993
77.	Yerli kısa romanı	Umut	1995
78.	Ehlikeyf kısa romanı	Fransız	1995
79.	Beş Katlı Evin Altıncı Katı romanı	Beş Katlı Evin Altıncı Katı	
80.	Otel Odası kısa romanı	Otel Odası	1998
81.	Hacı Gara	Hacı Gara	2002

82.	Cephe Yakınlığındaki Ormanda kısa romanı	Geride Kalmış Gelecek	2004
83.	Panik kısa romanı	Tılsım	2005
84.	Dolu romanı	Dolu	2012
85.	Mahmut ile Meryem romanı	Mahmut ile Meryem	2013
86.	Ben, Sen, O ve Telefon hikayesi	Ben, Sen, O ve Telefon	2014

3.2. Anar'ın Sanaatı Kişiliği

Edebi eserlerini Anar ismiyle yazan ve halk arasında bu isimle tanınan Anar Rzayev, 1960'lı yıllarda Azerbaycan edebiyatına gelen yeni neslin en gözde temsilcilerinden biri olmuştur. Azerbaycan edebiyatının en ünlü iki şairinin Resul Rza ve Nigar Refibeyli'nin oğlu olan Anar, edebiyatçı ailesinde doğmuştur. Dolayısıyla Anar'ın yaratıcı kimliği ve sanata yeteneği ailesinden gelmektedir.

İki önemli şairin evladı olması ona edebiyat ve sanat ortamında büyüme şansı vermiş, Anar'ın sanata yönelmesinde ve eğitiminde ailesinin büyük rolü olmuştur. Şöyle ki şimdiki Bülbül adına müzik okulunu bitirdikten sonra Azerbaycan Devlet Üniversitesi'nin Filoloji Fakültesinde eğitimini devam ettirmiştir (Atay, 2008: 22-23).

Anar, 1960'larda sanat kariyerine yazar olarak başlasa da bir süre sonra sanatçı kimliğini sanatın sinema gibi farklı bir alanına da yöneltmiş, artık bu yıllardan itibaren kendi serbest senaryolarını yazmaya başlamıştır. O, Azerbaycan edebiyatı ve sineması için birçok fedakarlıklar yapmış, sanata yenilikler getirmiştir. Yazdığı eserlerin orijinallliği, senaryolarına çekilen filmler okuyucu ve izleyici kitlesini büyük beğenisini toplamıştır. Anar, 1964 yılında Yazarlar Birliği'nin, Sinemacılar, Gazteciler ve Tiyatrocular Birliği'nin üyesi olmuş, 1987 yılında ise Azerbaycan Yazarlar Birliği İdare Heyeti'nin birinci katibi, 1991 yılındaki 9.kurultayında ise başkan seçilmiştir (Atay, 2008: 24). Hala da Azerbaycan Yazarlar Birliği'ni başkanı olarak görevini yapmaya devam etmektedir.

Anar'ın edebi kimliğine ve yaşamına baktığımızda onun sürekli bir arayışlar içinde olduğunu ve buluşlarını edebi esere dönüştürdüğünü görürüz. Bu nedendir ki Anar, Azerbaycan edebiyatına çok sayıda hikaye, kısa roman, roman, piyes türlerinde eserler sunmuştur. Sonrasında ise bu eserlerini sinema sanatının kurallarına uygun bir şekilde yeniden yazarak beyazperdeye uyarlamıştır.

Anar'ın eserleri psikolojik ve manevi kavramsallığıyla her zaman dikkatleri çekmiş, bu nedenle de eserlerine yoğun bir okuyucu ilgisi olmuştur. Halbuki sosyalist gerçekçiliği edebiyatın yaratıcılık özgürlüğünü kısıtlıyordu. Ama buna rağmen Anar'ın edebi kişiliği, eserleri ve genel olarak 60'lar kuşağı, edebiyatın araştırma ve anlatım alanını, yaratıcı ufukları genişletti (Azimzade ve Babayeva, 2017: 173). 60'lar kuşağı, sıradan insanları edebiyatta baş karakter yaparak onların problemlerini, yaşantılarını anlatmış ve Azerbaycan edebiyatına yenilik getirmişlerdir. Bu yeniliklerde büyük rolü ve sonsuz hizmeti olan Anar'ın, 60'larda yazdığı hikaye ve romanlarında da günlük koşuşturmaca, kendi hayatı ve problemleriyle ilgilenen ve sürekli tekrarlar üzerine kurulmuş hayatını yaşamaya çalışan karakterleri görüyoruz. Bu eserlerde aslında sıradanlığın arkasındaki sıradışılık ve yüksek insani niteliklere sahip karakterler vardır (Hüseyinov, 2015: 35).

Kendini tekrarlamayan bir sanatçı olan Anar'ın sanatçı kimliğinin kendine has özelliklerinden biri her eserine getirdiği yenilikler ve farklı üsluptur (Atay, 2008: 40). Çizdiği karakterlerin iç dünyasını, psikolojisini derinden araştırmak, insan ilişkilerini ve onlar arasındaki bağları sanatsal araştırmaya konu yapmak Anar'ın kendine has üsubunun karakteristik özelliğidir (Hüseyinov, 2016: 50). Hatta bu konuyla ilgili Aydın Kazımzade (2016: 507) kendi kitabında, dönemin ünlü oyuncularından biri, aynı zamanda Anar'ın kendi hikayesinden uyarladığı *Gün Geçti* (1971) filminin baş rol oyuncusu olan Hasan Memmedov'un röportajlarından birinde Anar'ın hayatta ve sanatta hiç kimseye benzemediğini, onun edebiyatta kendine has üslubu olduğunu ve herhangi bir eseri okurken onun üslubundan kesinlikle Anar'ın eseri olduğunun anlaşılmasıyla ilgili söylediklerini aktarıyor.

Anar, eserlerinde hiç bir zaman uzun tasvirlerle ve soyut ifadelere yer vermez. Bu da onun eserlerini somut ve okunabilir kılıyor. Ve bu eserlerden uyarlanan senaryoların filmleri de izlenebilir ve akılda kalıcı olmuştur. Yazarın ilk hikayelerinden biri olan Yağmurlu Gece/ Yağışlı Gece eseri de güçlü senaryo unsurlarıyla dikkat çeken nesir örneklerinden biridir. Anar'ın eserlerindeki senaryo unsurları daha sonralar, özellikle genç yazar Moskova'da Yüksek Senaryo Kursları'nı bitirdikten sonra daha da olgunlaşır (İsmayılova, 2008: 17, 21). Anar'ın sayfalarca yazdığı romanlarında bile çok fazla tasvire, yer verilmediğini aksine karakterlerinin, onları çevreleyen hayatın somut tasvirini görürüz. Bu da onun eserlerinin filme uyarlanmasını kolaylaştırmıştır. Anar, genel olarak eserlerinde karakterlerinin psikolojik durumlarını ortaya serer, onların iç dünyasını kendi dilleriyle, düşünceleriyle anlatır. İster hikayelerinde isterse de romanlarında esas karakterin kendi iç dünyasında kendiyle konuşmaları, olayları kendi içinde çözme ve yorumlama durumu vardır. Anar'ın eserlerinden uyarlanan filmlerde bu özellik karakterin kafa sesi olarak yansıtılmıştır.

Yazarın Azerbaycan sinemasına katkılarına baktığımızda ise öncelikle şunu söylemeliyiz ki, Azerbaycan sinemasında yeni eserlerden uyarlama filmlerin büyük kısmında senarist yazarın kendisi olmuştur. Dünya sinemasında olduğu gibi, Azerbaycan edebiyatında da 1960'lar kuşağı yazarları aynı zamanda hem de filme yönelerek eserlerini kendileri beyazperdeye uyarlıyordu. Bu yazarların başında da Anar gelmekteydi. Onun eserleri hem sinemaya, hem de tiyatroya uyarlanmıştır. Hemen bütün uyarlamalarda da senarist kendisi olmuştur. Anar'ın uyarlama senaryolarının başarılı olduğunu söyleyebiliriz. Bunun dışında onun, serbest senaryolarından da çekilen filmler vardır ki bazılarında hatta yönetmen koltuğuna bile kendisi oturmuştur.

Anar, 1964 yılından sinema alanında çalışmaktadır. Onun senaryolarından yola çıkılarak Toprak Deniz Ateş Sema /Torpaq Deniz Od Sema, Gün Geçti /Gün Keçdi, Dede Korkut, Dantenin Jübilesi /Dantenin Yubileyi, Keçen Yılın Son Gecesi /Öten İlin Son Gecesi, Üzeyir Ömrü, İmtihan /İmtahan, Gam Penceresi /Qem Penceresi, İletişim /Elaqe, Tehmine, Beş Katlı Evin Altıncı Katı /Beşmertebeli Evin Altıncı Mertebesi, Otel Odası

/Otel Otağı sinema filmi, Deniz, Gobustan, Bu, Sttar Behlulzade'dir, Nesimi, Daş Saat, Aşıklar, Bu, Cavad'dır belgesel filmleri, Evleri Enine Yar /Evleri Köndelen Yar, Endişe /Nigarançılıq televizyon filmleri çekilmiştir (Kazımsade, 2002: 151).

Anar'ın eserlerinden hem kısa metrajlı sinema filmleri, hem uzun metrajlı sinema filmleri hem de televizyon filmleri çekilmiştir. Yazarın Gürcü Familyası hikayesinden uyarlanan Gün Geçti (1971) filmi, aynı isimli kısa romanından uyarlanan Dante'nin Jübilesi (1978) filmi, aynı isimli piyesinden uyarlanan Geçen Yılın Son Gecesi (1983) filmi, Şehrin Yaz Günleri piyesinden uyarlanan İmtihan (1987) filmi, aynı isimli kısa romanından uyarlanmış İletişim (1989) filmi, Beş Katlı Evin Altıncı Katı romanından uyarlanan Tehmine (1993) filmi ve aynı isimli kısa romanından uyarlanan Otel Odası (1998) tammetrajlı sinema filmlerinin senaryosunu Anar'ın kendisi yazmıştır.

Yazarın 1968 yılında yazdığı Dante'nin Jübilesi kısa romanında da diğer eserlerinde olduğu gibi kendine has üslupla karakterlerin içsel dünyasını onların hareketler ve davranışlarıyla ortaya çıkarmıştır. Eserde olayların anlatımında yazar eseri anlatan olayları yorumlamadan ve herhangi bir tasvire gerek duymadan somut şekilde doğrudan anlatıyor. Bu anlatım şekli de orijinal metni senaryo formuna yaklaştırıyor ve eserin filme uyarlanmasına zemin yaratıyor. Final sahnesi hariç film, orijinal metne tam uymaktadır (Hüseynov, 2015: 36-37). Ayrıca Dante'nin Jübilesi filmiyle Anar, ilk kez yönetmenlik koltuğuna oturmuştur.

İmtihan filmi yazarın oldukça başarılı eseri olan Şehrin Son Günleri piyesinden uyarlanmıştır. Bu piyes, XX. yüzyılın 70'li yıllarının sonlarında büyük sahne başarısı kazanmış, Cumhuriyet Devlet Ödülü almıştır (Garagızı, 2010: 279). Filmde yazarın diyalog yazma ustalığı yine kendini gösteriyor. Ritorikten uzak, kısa ve net diyaloglar, replikler filmin sanatsal değerini yükselden unsurlardandır (Hüseynov, 2015: 55).

Anar'ın İletişim kısa romanı, yazarın da söylediği gibi, fantastik türde olsa da senaryoda orijinal metnin türünden tamamen farklı bir tür ortaya çıkmıştır. Şöyle ki eserden farklı olarak, senaryoda sadece kosmik dünya ile ilgili olaylar değil, aynı zamanda Azerbaycan ile ilgili savaş ve meydan hareketini yansıtan belgesel bölümlerin eklenmesi

olayları gerçeklikle bağıyor (Dadaşov, 2001: 109). Yazarın bu eserinin sanatsal meziyetleri Anar'ın diğer eserlerinden ve genel olarak Azerbaycan edebiyatındaki nesir eserlerinden farklıydı. Eserde tasvir edilen mekanın etkileyici olması okuyucunun olayları film şeritleri halinde görmelerini sağlıyordu. Eserin anlatım dili beyazperdeye uyarlanmak için son derece uygun olsa da uzun konuşmalardan sonra eseri uyarlamanın mümkün olamayacağı kanaatine varmışlardır. Bu ise edebi dilin olayları anlatma özgülüğünün filme aktarılmasının zorluğuyla ilgiliydi (Hüseynov, 2015: 57).

Yazarın 1993-1994 yıllarında yazdığı Otel Odası eseri, bazı sebeplerden dolayı Türkiye'de öğretmen olarak çalıştığı ve yaşadığı dönemin izlenimlerinden yola çıkarak yazdığı bir eserdir (İsmaylova, 2008: 85). Ayşe Atay'ın (2008: 26) verdiği bilgiye göre Anar Rzayev, 1993 yılında 7 ay gibi bir sürede Mimar Sinan Üniversitesi'nde misafir öğretim üyesi olarak Azerbaycan Edebiyatı dersleri vermiştir. Bu eserinde de Anar'ın kendine has üslubu açık şekilde hissediliyor. Şöyle ki orijinal eserde karakterlerin felsefi düşüncelerine vurgu yapılmaktadır. Bu düşünceler karakterlerin davranışlarını ve olayları dolgunlaştırmakla beraber çatışma yaratıyor ve okuyucuyu düşünmeye yönlendiriyor. Bu eserin ele aldığı konunun işleniş tarzından dolayı mutlaka ekrana uyarlanması gerekiyordu. Çünkü eserde anlatılan olaylar dönemle birebir uyuşuyordu (Kazımzade, 2002).

Anar'ın edebi eserleri sadece Azerbaycan'da değil dünyanın farklı ülkelerinde ilgi uyandırmış ve eserleri farklı dillere çevrilerek kitapları basılmıştır. Özellikle en çok dikkat çeken eseri Ben Sen O ve Telefon hikayesi olmuştur. Şöyle ki bu eser 1969 yılında Her Akşam Saat 11'de adıyla, 2005 yılında Ve Telefon adıyla, 2014 yılında ise Ben Sen O ve Telefon adıyla üç kez uyarlanmıştır. Hüseynov'un (2015: 76-77) verdiği bilgilere esasen senaryosunu Edvard Radzinki'nin yazdığı Her Akşam Saat 11'de filmi rus yapımıdır. Aynı zamanda Azerbaycan film eleştirmeni Ayaz Salayev'in verdiği bir açıklamaya göre Amerikalı yönetmen Tom Herns You've Got Mail (Size Mektup Var) filminin senaryosunu Anar'ın Amerika'da basılmış Ben Sen O ve Telefon hikayesinden yola çıkılarak yazdığını, burada telefonu bilgisayarla değiştirdiğini söylüyor.

Ben Sen O ve Telefon hikayesi Türkiye’de de ilgi çekmiş 2005 yılında bu hikayeden uyarlanan Nuran Evren Şit’in yönetmenliğini üstlendiği Ve Telefon filmi çekilmiştir. Ayrıca Dante’nin Jübilesi kısa romanı da 2004 yılında Türkiye’de bir projeye bağlı olarak Aktör Eskisi adıyla televizyon filmi olarak uyarlanmıştır. Filmin senaryosunu Atilla Engin yazmış, yönetmenliğini Feyzi Tuna yapmıştır.

3.3. Araştırmanın Problemi

Sinemnin ortaya çıktığı günden beri etkileşim halinde olduğu sanat dallarından edebiyat olmuştur. Sinema ile edebiyat arasındaki ilişki tek taraflı olmamakla beraber bu iki sanat arasında etkileşim söz konusudur. Sinema kendi ifade araçlarını ve tekniklerini oluşturduktan sonra kendi anlatım dili ile edebiyatı da etkilemiştir. Şöyle ki artık edebi eserlerde geniş ve soyut tasvirlerin yerini somut tasvirler ve sinematik anlatım dili almıştır. Böylece edebiyatta sinematik edebi eserler yazılmaya başlanmıştır ki bu da filme uyarlamaları daha kolay hale getirmiştir.

Edebiyatla sinema arasında benzerlikler uyarlamalar için zemin oluştursa da farklı edebi türlerden uyarlamalar yapıldıkça ortaya farklı uyarlama türleri ve beraberinde uyarlama sorunları çıkmıştır. Bu uyarlama sorunlarında başlıca problem edebiyatın anlatım özgürlüğünün sinemanın sınırları içine sığmamasıydı. Çünkü kameranın merceği yazarın hayal gücü kadar geniş değildir. Bu nedenle de orijinal metin sinemaya uyarlanırken kesmeler, olay örgüsünde sıkıştırmalar, karakterlerin elenmesi gibi durumlar kaçınılmazdır. Bu da uyarlamanın temel sorunu olan orijinal esere sadakat problemini ortaya çıkarıyor.

Bu araştırmanın problemi, sinema edebiyat ilişkisi, sinemada edebiyat uyarlamaları ve türleri, farklı edebi türlerden yapılan uyarlamalarda senaryo ve kurgu işi, yazar-senarist-yönetmen üçkenindeki çatışmalar hakkında ileri sürülen teorileri ve söylenen fikirleri inceledikten sonra tüm bunların Azerbaycan sinemasında farklı edebi türlerden uyarlanan filmlerde nasıl uygulandığını araştırmaktan ve seçilen örnek filmlerde edebiyat dilinin sinema diline nasıl aktarıldığını incelemekten oluşmaktadır.

3.4. Araştırmanın Amacı

Bu araştırmanın amacı Azerbaycan sinemasında edebiyattan uyarlanan filmleri, burada edebiyatın sinemaya etkisini, farklı edebiyat türlerinden uyarlanan filmlerde hangi uyarlama türlerinin kullanıldığını, Azerbaycan sinemasındaki uyarlama filmlerde edebiyat dilinin sinema diline nasıl dönüştürüldüğünü ve uyarlama sorunlarından olan esas metne sadakat konusunu araştırmaktır.

3.5. Araştırmanın Önemi

Azerbaycan sinemasında uyarlama filmler daha önce araştırılmadığı ve bu konuya değinilmediği için Azerbaycan Sinemasında Uyarlama Filmler: Anar Rzayev örneği isimli bu tez konusu önem arz etmektedir. Daha önce bu konuda bir tezin hazırlanmamış olması, bundan sonraki çalışmalar için de ayrıca önem taşımaktadır. Aynı zamanda kaynak metinlerin yazarı ve bu metinlerden uyarlanan filmlerin senaristi olan Anar ile yapılan röportajın eklenmesi, yazarın sinema edebiyat ilişkisi ve Azerbaycan sinemasında edebiyat uyarlamaları üzerine fikirleri, örnek alınan filmler hakkında yorumları bu tezi daha da önemli yapmaktadır.

3.6. Araştırmanın Evreni

Araştırmanın evreni tezin başlığında da yer aldığı gibi Azerbaycan sinemasında edebiyattan uyarlanan filmlerin incelenmesinden oluşmaktadır.

3.7. Sınırlılıklar ve Örneklem

Azerbaycanfilm Fonu'nun resmi sitesinden ve Aydın Kazımzade'nin Kino ve Zaman kitabında (2016) yer alan sinema filmleri listesinin incelenmesi sonucunda Azerbaycan'da sinemanın ortaya çıktığı günden bugüne kadar tam olarak 86 uzun metrajlı uyarlama filmin çekildiği tespit edilmiştir.

Azerbaycan sinemasında bu kadar çok uyarlama filmin çekilmesi ve çalışmanın evreninin geniş olması tüm bu filmlerin ayrı ayrılıkta bu araştırma içerisinde

incelenmesini ve amaca ulaşmayı mümkünsüz kılıyor. Bu nedenle de Azerbaycan sinemasında uyarlama filmleri araştırma konusunu seçilirken bu filmler Anar öreği ile sınırlandırılmıştır.

Anar'ın eserlerinden uyarlanan filmler arasından seçim yapılırken özellikle yazarın kendisinin senaryosunu yazdığı filmler tercih edildi. Bunun sebebi ise birinci bölümde araştırılan yazar-yönetmen, yazar-senarist-yönetmen çatışması, yazarın eserini senaryoya çevirirken izlediği yolu ve ortaya nasıl bir film çıktığını, aynı zamanda filmin eserle ne kadar bağılı olduğunu inceleyebilmektir. Bu çalışmanın amaçlarından ve filmleri çözümlemek için belirlenen kriterlerden bir diğeri de Azerbaycan sinemasında farklı edebi türlerden uyarlanan filmleri incelemektir.

Azerbaycan sinemasında uyarlama filmlerin listesi incelendikten sonra Anar'ın eserlerinden uyarlanan filmlerin tüm bu kriterleri inceleyebilmek için yeterli kaynağı sunduğu tespit edildi. Son olarak da Anar'ın Azerbaycan edebiyatına ve sinemasına katkıları, onun eserlerinin dünyanın farklı dillerine çevrilerek birçok ülkede aynı zamanda Türkiye'de yeniden basılması ve okunması, Anar'ın Türkiye'de tanınan biri olması ve sahip olduğu sanatçı kişiliği bu tez çalışmasına örnek olarak seçilmesine neden oldu.

Anar kendi eserlerinden tam olarak yedi eserin uyarlama senaryosunu yazmıştır. Bu eserlerden Gürcü Familyası hikaye, Geçen Yılın Son gecesi piyes, Beş Katlı Evin Altıncı Katı roman olmakla, Panik, Otel Odası, İletişim ve Şehrin Yaz Günleri ise kısa roman türündedir. Bu çalışmada farklı edebi türlerden uyarlanmış filmleri ve uyarlama senaryosu yazılırken nasıl bir yol izlendiğini görebilmek için bu filmler arasından Gürcü Familyası hikayesinden uyarlanan 1971 yılında çekilmiş Gün Geçti filmini, 1993 yılında Beş Katlı Evin Altıncı Katı romanından uyarlanan Tehmine filmini ve öncesinde hikaye olarak yazılmış, ardından piyese dönüştürülerek tiyatrodaki sahnelerden sonra 1978 yılında televizyona, 1983 yılında ise Moskova Merkez Televizyonu'nun siparişi ile sinemaya uyarlanan Geçen Yılın Son gecesi filmi örneklem olarak seçilmiştir.

3.8. Araştırmanın Yöntemi

Bu çalışmanın esas amacı Azerbaycan sinemasında edebiyat uyarlamalarının nasıl yapıldığı, eserler uyarlanırken nelere dikkat edildiğini araştırmaktır. Bu nedenle de araştırma için örnek alınan ve üç farklı edebi türden uyarlanan *Gün Geçti*, *Tehmine* ve *Geçen yılın son gecesi* adlı üç filmin de dramatik yapısını ortaya çıkarmak için William Miller'in *Senaryo Yazımı* kitabında sunduğu tablolar (2016: 52, 61) örnek alınarak tespit edilen tüm özellikleri (ana öykü çizgisi, dahili öykü çizgisi, varsa yan karakter ile ilgili bir yan olay, duygu yükselmeleri, müzik kullanımı, zaman kurgusu, ana karakterlerin sahneye girişleri) uygulamalı şekilde grafikleştirerek filmin kaynak eserle ne şekilde farklılık gösterdiğini içerik analizi yöntemiyle sekanslara göre incelenecektir. Öncesinde ise filmlerdeki duygu durumunun her olayda nasıl yükselip azaldığını detaylı şekilde görebilmek için her film sahne ve sekanslara bölünecektir.

3.9. Gün Geçti (1971)

Sabahın erken saatlerinden Bakü'nün merkezi sokak ve caddeleri, yağmur yağmaya başlar, insanlar koşuşturur, bir yerlerde yağmurun durmasını beklerler. Oktay'ın çalıştığı mimarlık ofisinde Oktay ve çalışma arkadaşları İçerişehir'deki yeniden yapılanma konusu hakkında konuşurlar. Oktay ise İçerişehir'in Azerbaycan, Bakü için eşsiz bir tarihi yapı, Doğu mimarisinin yaşayan müzesi olduğunu ve buranın yeniden yapılanmaya tabi tutulmaması gerektiğini söyler ve bunun üzerine tartışırlar.

Akşam olur, iş çıkışı saatidir. Oktay Bakü'nün merkezi sokaklarında dolaşarak evine doğru ilerler. Oktay evine gelir, televizyonu açar ve kapı çalınır. İsteyken ona gelen imzasız telgrafi teslim alan komşusu gelir ve telgrafi Oktay'a verir. Telgrafta şöyle yazar: "Oktay Muradov'a. 29'unda 203 sefer sayılı uçuşla geliyorum. Karşıla". Oktay telgrafi alır ve uçağın geliş saatini sormak için hava alanını arar.

Sabahın erken saatleri, Oktay uyanır ve hava alanına giden otobüse biner. Bütün yolculuk boyu telgrafi kimin gönderdiğini düşünür. Uçak 45 dakika gecikme ile gelir. Gelen Oktay'ın eski okul arkadaşlarından biri ve ilk aşkı olan Esmer'dir. Oktay Esmer'i görünce şaşırır ve eski günleri hatırlar. Esmer Bakü'ye sadece bir günlüğüne, Oktay'ı

görmeğe ve doğum gününü kutlamak için gelmiştir. Ama Oktay'ın doğum günü bir sonraki gündür. Taksiye binerler ve sohbet ederek şehir merkezine giderler. Yol boyu Esmer'le Oktay eski günlerden bahseder, geçmişi hatırlarlar. Şehre vardıklarında Esmer taksiden inip Bakü'yü izler ne kadar özlediğini anlatır. Oktay'la Esmer bütün bir günü Bakü'yü dolaşır, faytona biner, yaptıkları işlerden, eski günlerden konuşur, geçen zamanda ne yaptıklarını hayatlarını birbirilerine anlatırlar.

Esmer doğup büyüdüğü İçerişehir'i görmek ister, evlerinin yeniden yapılanma nedeniyle yıkıldığını görür çok duygulanır ve üzülür. Birlikte İçerişehir'i dolaşıyor, yeni yapılanmadan, yeni yapılan evlerden konuşurlar. Oktay'ın söylediği eski evler hakkında “onlar ilk aşk gibidir, durduramıyorsun, geçip gidiyorlar” söylemesi onları eski günlere, Oktay'ın doğum gününe götürür. Esmer, o gün Oktay'ın onu evlerine bırakmasını, yolda giderken konuşmalarını, kibrit kutusundan dilek tutmasını ve ayakkabısının topuğunu kırmasını hatırlar ve bunun üzerine konuşurlar. Esmer o zamanlar nişanlısı Cemal'i değil de Oktay'ı sevdiğini itiraf eder. Birlikte sinemaya gider II. Dünya Savaşı'nda Japon Kamikaze pilotlarından bahseden belgesel film izlerler. Kamikaze kelimesi Esmer'in ilgisini çeker.

Saat 8'i gösterdiğinde Esmer geri dönmesi gerektiğini söyler. Onlar birlikte Oktay'ın yaşadığı eve gider, eski fotoğraflara bakar, yine okul yıllarından, Oktay'ın yeni çizdiği Güneş ve Işık Sarayı projesinden konuşurlar. Yeniden taksiyle hava alanına giderler. Esmer uçağa binmeden önce Oktay'ın doğum gününde dilek tuttuğu kibrit kutusunu ona verir, Oktay hayatının sonuna kadar bu kutuyu saklayacağını söyler. Esmer uçağa biner ve gider. Oktay yine şehre döner. Sabah erkenden Oktay'ın komşusu ona Astrahan'dan bir Gürcü'den telgraf geldiğini söyler. Telgrafta şöyle yazar: “Tebrik ediyorum. Öpüyorum. Kamikaze”.

3.9.1. Karakterler

Gürcü Familyası hikayesinde ve Gün Geçti filminde diyaloglar esas Oktay ve Esmer olmakla iki karakter arasında geçiyor. Hikayede Oktay'ın ailesinden bahsedilse de

filmde bu bilgi yoktur. Hikayenin sadece başında Oktay’ın söylediği “iyi ki telgrafi annem almış. Kız kardeşim alsaydı eğer şenlik olacaktı. Bir yıl benimle dalga geçerdi” cümlesinde annesi ve kız kardeşi olduğu anlaşılıyor. Telgrafın kimden geldiğini düşündüğünde ise aklına erkek kardeşi Ceyhun gelir. Yine en sonda gelen telgrafi kız kardeşi alır. Son kısımda Oktay’ın kız kardeşiyle bir cümlelik diyalogu olsa da onlar esere karakter olarak dahil edilmemiştir. Aynı zamanda eser boyu Oktay ve Esmer’in eski günleri hatırlarken hakkında konuştukları hocaları ve hakkında bütün eser boyu konuşulan, hem onların ingilizce hocası hem de Esmer’in kocası olan Cemal da yine üçüncü bir karakter olarak esere dahil edilmemiştir.

Filmde de yine bazı figüran karakterler hariç baştan sonra kadar perdede sadece Oktay, Esmer ve Bakü görünür. Filmin başında Oktay’ın çalıştığı mimarlık ofisinde iş arkadaşlarıyla diyaloguna yer verilse de bu iş arkadaşlarının isimleri geçmiyor ve bir daha filmde görülüyorlar. Aynı zamanda filmde Oktay’ın ailesi ile ilgili herhangi bir bilgi geçmez. Her iki telgrafi alan kişi de Oktay’ın komşusudur. Filmin başında ve sonunda Oktay’la komşu kız arasında 2-3 kelimelik diyalog geçer. Yine filmde sürekli Esmer, kocası Cemal’dan bahseder. Ama filmde de Cemal karakter olarak olay örgüsüne dahil edilmez. Bu nedenle de filmde ve eserde olaylar Esmer ve Oktay üzerinden gerçekleşir, diyaloglar sadece onların ikisi arasında geçiyor. Bu nedenle de bu film, Azerbaycan sinemasında ilk “düet film” olarak biliniyor.

Tablo 3.2. Gürcü Familyası hikayesi ve Gün Geçti filminde karakterler

Hikaye	Film
Oktay	Oktay
Esmer	Esmer
hikayede yoktur	Bakü

3.9.2. Olay Örgüsü

Gün Geçti filmi, edebi tür olarak hikayeden uyarlanmış 83 dakikalık tam metrajlı bir filmidir. Hikaye, edebiyatın nesir türleri arasında boyutça en küçük türü olan ve genelde anlatısında detay ve ayrıntıya gerek duyulmayan türdür. Hikayenin bu özelliğinden dolayı yazar, Gürcü Familyası hikayesinden uyarladığı Gün Geçti filmi için yazdığı senaryoda hikayeyi ve olay örgüsünü genişleterek detaylandırmış, hikayeden farklı ayrıntılara yer vermiştir. Böylece hikayeyi okurken muallak kalan bazı konular filmde açıklanmış hatta eserde yer almayan bazı sahneler de eklenmiştir.

Eserde ve filmde ana öykü baş karakterler olan Oktay ve Esmer'in hikayesinden veya ikili aşk hikayesinden oluşmaktadır. Ama hikaye ile film arasında olay örgüsünün detaylı şekilde karşılaştırmalı incelenmesi zamanı aradaki farklar ortaya çıkmaktadır. Öncelikle eserde hikaye Oktay'ın dilinden anlatıldığı için okuyucu daha çok Oktayı görür, filmin geneline bakıldığında ise iki kişilik sahnelerden oluşmuştur.

Eserde Bakü'nün tasvirine sadece hikayenin başında yer verilse de filmde yönetmen bunu filmin geneline yaymış, şehrin görüntüleri esas karakterler kadar önem taşımıştır. Böylece filmde Bakü, mekan olmaktan çıkmış, tasvirlerle bir öykü oluşturarak ve ana öyküyle paralel ilerleyerek ana öykünün gelişmesini desteklemiştir. Filmde tekrar tekrar Bakü'den görüntülerin verilmesi ana öyküyü kesmemekle beraber hikayenin ritmini oluşturmuştur. Filmin jenerik sekansı da Bakü'den görüntülerle başlar, ardından İçerişehir'den kareler ve Oktay'ın çalıştığı mimarlık ofisinde İçerişehir'deki yeniden yapılanma konusunun tartışılmasıyla devam eder. Eserin orijinalinde böyle bir sahne olmadığı için ana öyküden bağımsız olsa da film için önemli sahnedir. Eser, Oktay'ın hava alanına giderken telgrafi gönderenin kim olduğunu düşünmesi ve telgrafi tekrarlamasıyla başlar. Filme ise eserin ilk sayfasıyla değil, eserden bağımsız bir sahneyle başlanılmıştır. Filme böyle bir giriş yapılması tesadüfi olmamakla ilerde gelişecek olaylar hakkında, aynı zamanda ofisteki diyalog, Oktay'ın mesleği, karakteri, düşünce yapısı hakkında seyirciye bilgi verir. Ayrıca İçerişehir konusu filmde eserden farklı olarak detaylandırılmış, iki kez, filmin açılışın ve gelişme kısmında İçerişehir'le ilgili

diyaloglara ve karelere yer verilmiştir. Hatta filmin en önemli kısmı ve olay örgüsündeki düğümün açılması İçerişehir’de gerçekleşir.

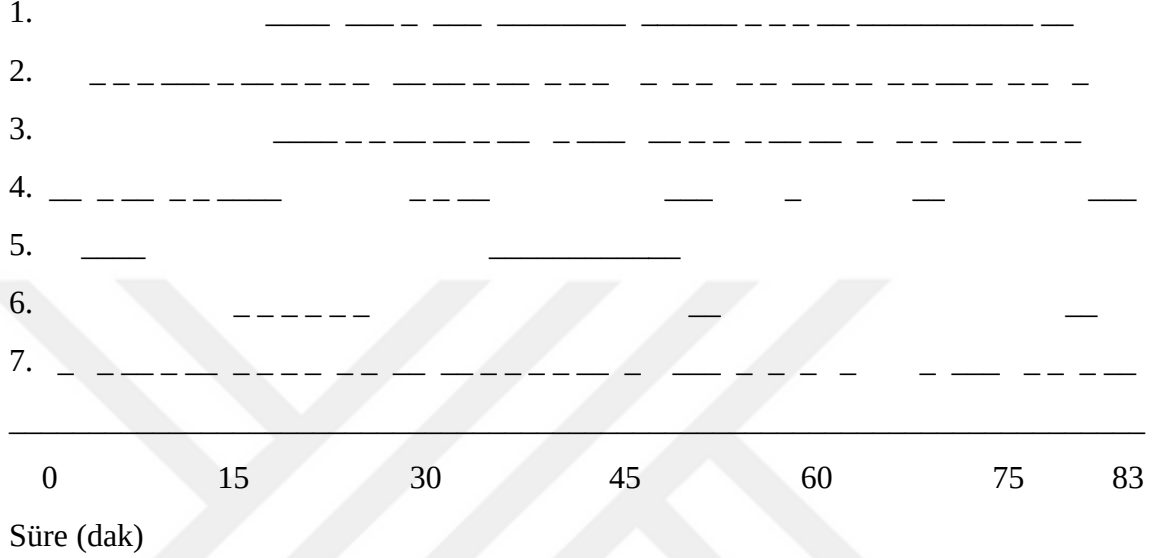
Eserden farklı olarak filmin olay örgüsü daha detaylı ve daha dinamik, baş karakterler arasında diyaloglar daha çok olsa da, hikayeden filme aktarılmayan, kesilen bazı detaylar, sahneler ve değiştirmeler söz konusudur. Eserde baş karakterlerin okul yıllarından Oktay’ın hatırladıkları arasında matematik hocası Babayev’le ve edebiyat hocasıyla ilgili detaylar, Nargin adası diyalogu, Esmer’in Cemal’le evlendikten sonra eski sınıf arkadaşlarını evlerine davet etmesi ve deniz turu filmde yer almamaktadır. Ayrıca baş karakterlerin arasında geçen diyalogda Esmer’in Bulgaristan’da gördüğü “solneçniy bereq” yani Güneşli Plaj oteli filmde Oktay’ın yeni projesi, Güneş Sarayı olarak gösterilmiştir.

Hikayede Oktay’ın doğum gününün “ben 30’unda doğdum. 1 Mayıs bayramına hediye olarak” diye açıklama yapması doğum gününün nisan ayında olması detayını verse de filmde böyle bir detay yoktur, çünkü hava şartları mayıs ayına uygun değil. Filmdeki sahneler hikayeden aktarılmış, bazıları detaylandırılmış, bazıları değiştirilmiş ve bazı yeni sahneler eklenmiştir. Eserden farklı olarak filmde Oktay’ın doğum günü ve sonrasında yaşananlar detaylı şekilde anlatılmış, İçerişehir’de antika mağazası ve günün sonunda Oktay’ın evine gitme ve buradaki diyaloglar, kartopu oynama, fayton ve Esmer’in düğün sahnesi, mekan olarak mimarlık ofisi, iki farklı restoran ve Oktay’ın evi eklenmiştir.

Hikaye Oktay’ın dilinden anlatıldığı için Oktay karakterinin açılımı daha geniştir. Oktay hakkında, onun hissettiklerini, geçmişe dair hatırladıklarını ve Esmer’le ilgili düşüncelerini onun kendi kafasında yaptığı yorumlardan ve konuşmasından öğreniyoruz. Filmde ise bunu karakterin kafa sesi (voice-over) olarak verilmiştir. Oktay’ın kafa sesi filmde olay örgüsünün ilerlemesine ve olayların anlaşılmasına yardımcı olan unsurlardan biridir.

Ana öykü Esmer’in gelişiyi başlar. Filmde ana öykü anlatılmaya başlandıktan sonra olay örgüsü bütünlükte sadece iki karakter üzerinden gerçekleşir, kamera ya sadece karakterleri kadraja alır, ya Bakü’den görüntüler verir ya da ikisini aynı anda gösterir.

Tablo 3.3. Gün Geçti Filminin Olay Örgüsü



1. Ana öykü çizgisi
2. Oktay
3. Esmer
4. Bakü manzara
5. İçerişehir konusu
6. Oktay'ın kafa sesi
7. Müzik

Tablo 3.4. Gün Geçti filminin sahne ve sekansları.

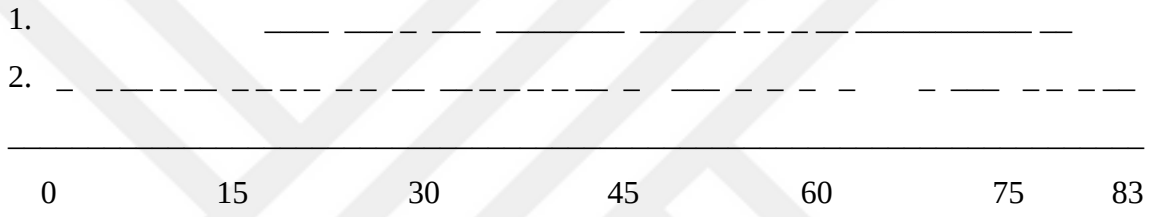
Nº	Sekans	Nº	Sahne
1.	00.05 – 07.31	1.	00.05 – 03.09
		2.	03.09 – 07.31
2.	07.31 – 13.50	3.	07.31 – 09.30
		4.	09.30 – 13.50
3.	13.50 – 22.45	5.	13.50 – 16.02
		6.	16.02 – 17.40
		7.	17.40 – 19.32

		8.	19.32 – 22.45
4.	22.45 – 33.50	9.	22.45 – 28.31
		10.	28.31 – 29.15
		11.	29.15 – 30.47
		12.	30.47 – 33.50
5.	33.51 – 51.45	13.	33.51 – 35.35
		14.	35.35 – 37.11
		15.	37.11 – 39.15
		16.	39.15 – 41.35
		17.	41.35 – 49.48
		18.	49.48 – 51.45
6.	51.45 – 56.06	19.	51.45 – 53.12
		20.	53.12 – 55.12
		21.	55.12 – 56.06
7.	56.06 – 61.41	22.	56.06 – 59.55
		23.	59.55 – 61.41
8.	61.41 – 69.00	24.	61.41 – 69.00
9.	69.00 – 76.57	25.	69.00 – 70.43
		26.	70.43 – 71.30
		27.	71.30 – 72.27
		28.	72.27 – 74.10
		29.	74.10 – 76.57
10.	76.57 – 83.21	30.	76.57 – 79.20
		31.	79.20 – 80.55
		32.	80.55 – 83.21

3.9.2.1. Olay Örgüsünün Zaman Kurgusu

Gün Geçti filminde müzik yoğun şekilde kullanılmıştır. Şöyle ki filmin jenerik sekansında 35. saniyeden itibaren Bakü’den karelerle birlikte jenerik duyulmaya başlar. Filmin ana öyküsünün gelişmesinde ve karakterlerin duygularının ifadesinde müzik bir yöntem olarak kullanılmış, ilk dakikadan filmin sonuna kadar tam 29 kez müzik kullanılmıştır.

Tablo 3.6. Olay Örgüsünde Müzik



Süre (dak)

1. Ana öykü çizgisi

2. Müzik

3.9.2.3. Olay Örgüsünde Duygu

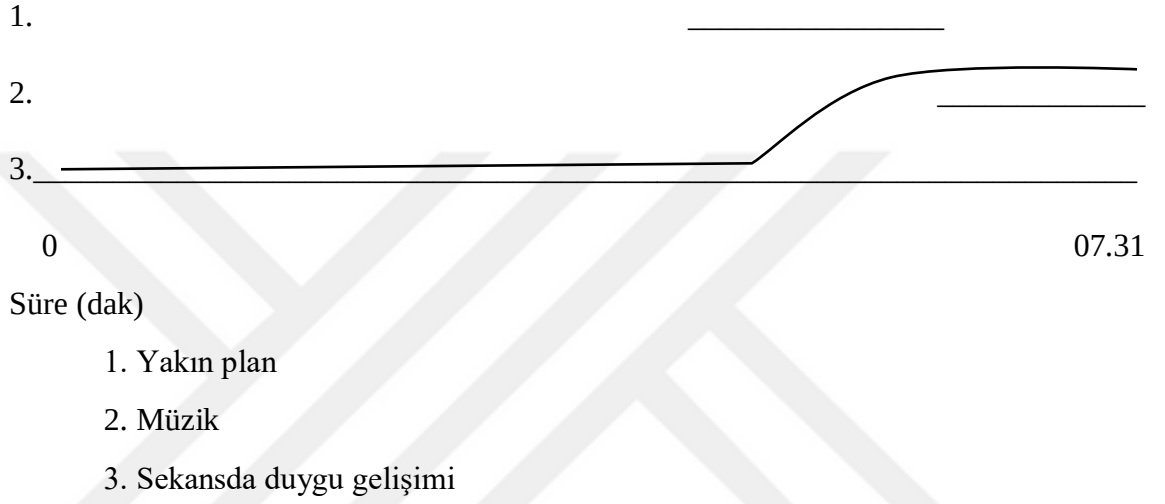
Hikaye ile filmin karşılaştırmalı incelemesi zamanı filmin eserden çok daha fazla duygu yüklü olduğunu görürüz. Hatta filmin şiirsel anlatıya sahip olduğunu söyleyebiliriz. Hikayede sözlerle anlatılan duygular filmde farklı sinematik yöntemlerle ifade edilmiş, bu da filmin duygusal ritmini oluşturmuştur.

Filmde duygu yükselmeleri yakın plan çekimlerle (çok yakın, yüz ve omuz) ve müzikle desteklenmiştir. Böylece karakterlerin duyguları kelimeler olmadan da mimikleri, bakışları ile seyirciye aktarılabilmektedir. Filmde özellikle eski günlere dair hatırlamalar ve İçerişehir, her iki karakterin de duygularını yükselten konulardır.

Duygu yükselmelerine sekanslarla bakacak olursak ilk sekansta 03.19. dakikada İçerişehir’in tasviriyle mimarlık ofisindeki diyaloglar başlar, 05.55 dakikada Oktay’ın İçerişehir’den bahsederken çok yakın plan çekimi ile yüz ifadesinden ve söylediği “o eğri sokaklarla beni çok şey bağlıyor, bütün çocukluğum ve gençliğim” cümleden duygu

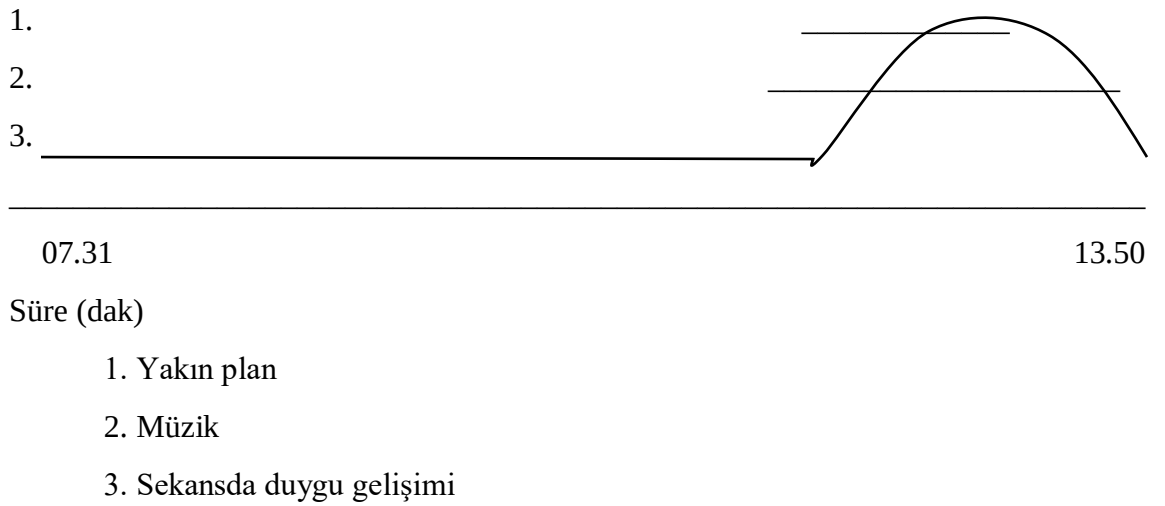
yükselişini hissederiz. 7.14. dakikada ise bu duygu yükselişi heyecanlı bir müzikle daha da artar.

Tablo 3.7. Birinci Sekans Duygu Grafiği



İkinci sekansta sadece bir kez duygu yükselmesi vardır. Burada da yine hem 12.05. dakikada giren müzik hem de 12.12. dakikada omuz plan, 13.14. dakikada yüz plan duygu yükselişini ifade etmektedir.

Tablo 3.8. İkinci Sekans Duygu Grafiği



Üçüncü sekans Esmer'in geldiği, ana öykünün başladığı sekans olduğu için duygu yükselişi artık iki kişilik yaşanacağı için daha gergin hissedilir. 19.14. dakikada uçat geldikten sonra Oktay'ın yakın plan çekimi sağa sola bakışı merka içinde ve heyecanlı olduğunu gösterir. İkinci kez 20.02. dakikada yine Oktay yakın plan gösterilir. 20.28. dakikada artık Esmer'in yakın plan çekiminden heyecanlı ve sevinçli olduğunu görürüz. Yine üçüncü kez Oktay'ın 21.55. dakikada yakın plan çekiminden sonra 22.16. dakikada karakterlerin buluşmasıyla heyecan azalır.

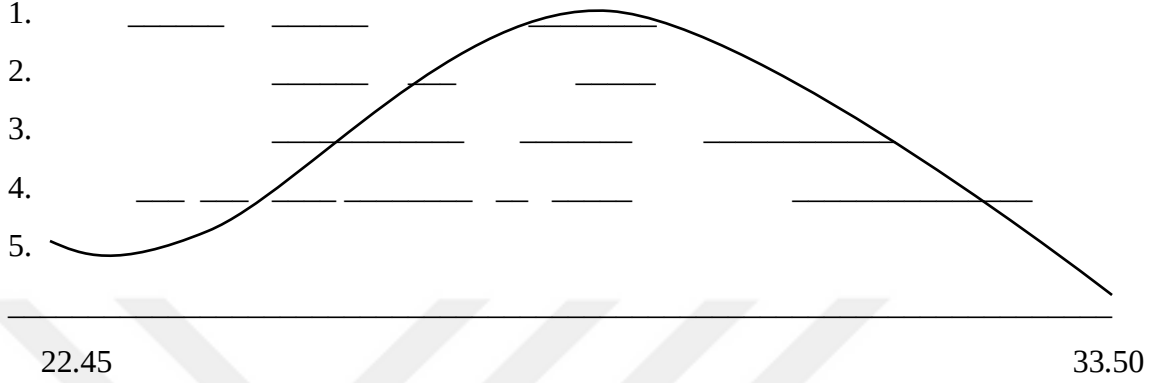
Tablo 3.9. Üçüncü Sekans Duygu Grafiği



1. Oktay Yakın plan
2. Esmer Yakın plan
3. Sekansda duygu gelişimi

Dördüncü sekans buluşma sonrasında heyecanlı başlayan sekanstır. Bu heyecan flashback ve müzikle artar. Burada hem flashback, hem müzik hem de karakterlerin tek tek yakın plan çekimi duyguyu sürekli yüskekte tutuyor. Ayrıca bu sekansta dört kez geri dönüş vardır. Ama sadece ilki duyguyu yükseltir, ikinciden sonra azalmaya başlar. Aynı zamanda burada Oktay'ın kafa sesini de duymaktayız. Kafa sesi karakterin sesindeki hüznü, flashback özlemi, yakın plan çekimi ise mimiklerini yakından göstererek duygu yükselimini ifade ediyor.

Tablo 3.10. Dördüncü Sekans Duygu Grafiği

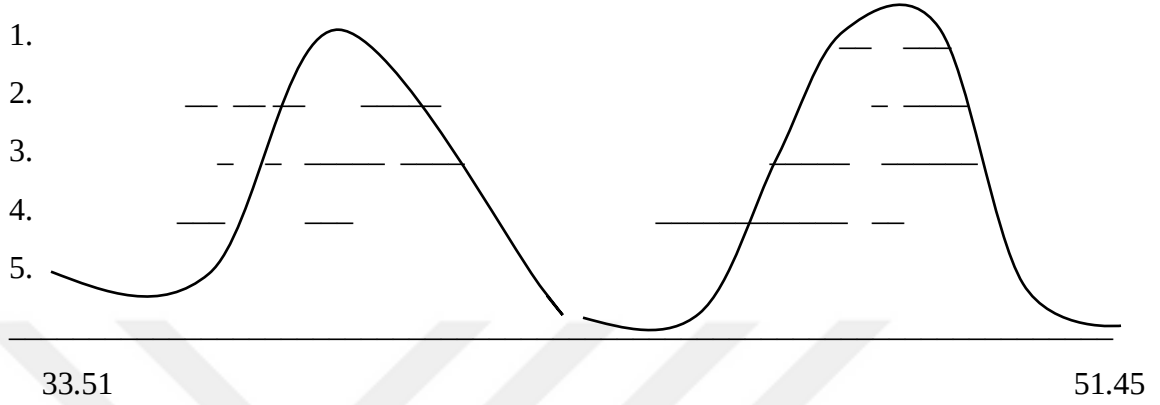


Süre (dak)

1. Oktay Yakın plan
2. Esmer Yakın plan
3. Müzik
4. Flashback
5. Sekansta duygu gelişimi

Beşinci sekans aynı zamanda İçerişehir'deki olayların geliştiği sekanstır. Burada duygu yükselmesi bariz hissediliyor. Sekansta iki kez duygu yükselmesi yaşanmaktadır. Birincisi İçerişehir'e geldikten sonra Esmeri'nin eski evlerini, ikinci duygu yükselişi ise Oktay'ın doğum gününü hatırlamasıyla gelişir. Her ikisinde de bu duygu yükselişi flashback'le sağlanır. Aynı zamanda müzik de duygu yükselişini daha yoğun hissettiriyor. 33.20. dakikada Esmer'in yakın plan çekimiyle duygu yükselmesi başlar, flashback'le devam eder evlerinin yıkıldığını öğrenmesiyle doruk noktasına ulaşır ve azalmaya başlar. Oktay'ın "evler ilk aşk gibidir, durduramıyorsun, geçip gidiyorlar" söylemesi onların eski günleri hatırlamalarına sebep olur. 42.23. dakikada giren flashback duyguyu yükseltir.

Tablo 3.11. Beşinci Sekans Duygu Grafiği



1. Oktay Yakın plan
2. Esmer Yakın plan
3. Müzik
4. Flashback
5. Sekansta duygu gelişimi

Altıncı sekanstan başlayarak olay örgüsünde sonuçlanmaya doğru ilerler. Duygular artık daha sakin ve stabildir. Bu sekansta 53.13. dakikada sinema sahnesi Oktay'ın duygularını yükseltir. Bu yükselmeyi ise etap etap görürüz. Önce Esmer'in çok yakın plan çekimi, ardından göz plan çekimi ve detay plan olarak elini Oktay'ın elinin üzerine koyması Oktay'ın duygularını yükseltir. Oktay'ın duygu yükselişini ise kafa sesinde söyledikleriyle ve çok yakın plan çekimle hissederiz.

Tablo 3.12. Altıncı Sekans Duygu Grafiği

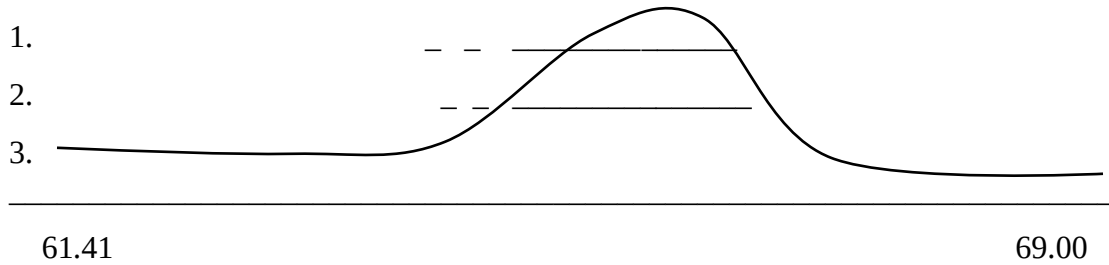


Süre (dak)

1. Oktay Yakın plan
2. Esmer Yakın plan
3. Detay
4. Oktay'ın kafa sesi
5. Sekansta duygu gelişimi

Yedinci sekansta herhangi bir duygu yükselmesi yaşanmamaktadır. Burada karakterler restoranda yemek yer, sahilde dolaşır ve muhabbet ederler. Sekizinci sekansta ise Oktay'ın evinde gerginlik artar. Oktay'ın 66.51. dakikada “çalışmak istemiyor musun?” sorusu gerginliğin başlamasına sebep olur, 67.20. dakikada Esmeri'i öpmek istemesiyle yükselir ve ardından azalmaya başlar. Bu gerginlik karakterlerin yakın plan çekimleriyle gösterilir.

Tablo 3.13. Sekizinci Sekans Duygu Grafiği

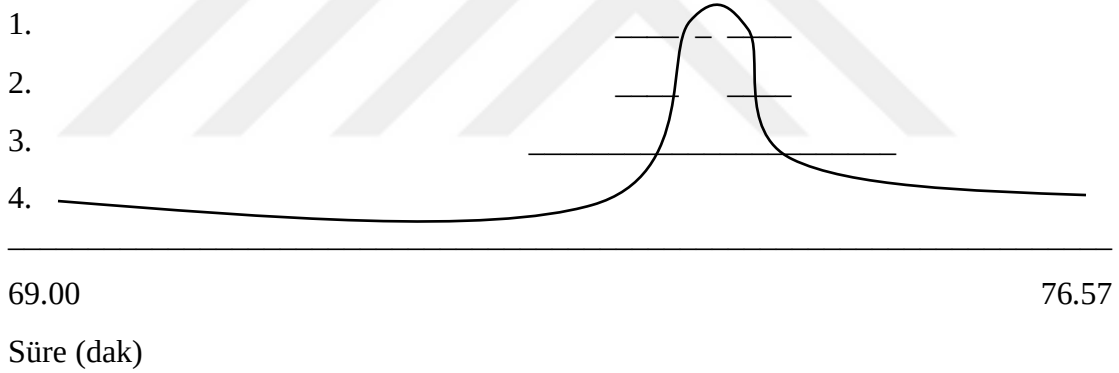


Süre (dak)

1. Oktay Yakın plan
2. Esmer Yakın plan
3. Sekansta duygu gelişimi

Dokuzuncu sekans hava alanına yolculukla başlasa da duygusal bir yükselme söz konusu değil. Bu sekansta sadece uçağa doğru ilerlerken müziğin girmesi karakterlerin hüznünü ve eski günlere büyük özlemi ifade eder. 73. dakikada giren bu sahnede karakterlerin omuz plan çekimi yüz ifadelerindeki karışık duyguları yansıtır. Esmer'in yıllar önce Oktay'ın doğum gününde sakladığı kibrit kutusunu ona doğum günü hediyesi olarak vermesi duyguları yükseltir.

Tablo 3.14. Dokuzuncu Sekans Duygu Grafiği



1. Oktay Yakın plan
2. Esmer Yakın plan
3. Müzik
4. Sekansta duygu gelişimi

Filmin sonunucu, onuncu sekansında ise müzik baskın kullanılsa da, Esmer gün içinde yaşadıklarını gözünün önüne getirir ve çok yakın plan çekimler kullanılsa da bu duygu yükselmesini değil karakterlerin memnuniyetini gösterir.

3.10. Tehmine (1993)

Zaur Tehmine'yi rüyasında görür ve ter içinde uyanır. Ezan sesini duyar İstanbul'da olduğunu gördüğünün rüya olduğunu anlar. Zaur yeni evlenmiş, eşiyle

İstanbul'a tatile gitmiştir. Rüya onu çok etkiler, sakinleşmek için otelden çıkar ve sahilde yürümeye başlar. Deniz ona Tehmine ile yazın denize gittikleri günü hatırlatır. O gün yaz sezonu bitiyordu. Tehmine Zaur'a iş yerini onun için değişeceğini ve artık buluşmamaları gerektiğini anlatır. Eve dönüşte Tehmine'nin de tanıdığı Zaur'un komşusu olan Spartak'ların bağ evinde dururlar. Bu buluşmadan sonra uzun bir süre konuşmazlar.

Zaur'un annesi ve babası zengin ve geleneklerine bağlı insanlardı. Zaur'un annesi onun evli bir kadınla yani Tehmine ile bir ilişkisinin olduğunu istemiyor ve sürekli Tehmine hakkında sağda solda duyguklarını Zaur'a anlatıyor. Uzun aradan sonra Tehmine Zaur'un doğum gününde hava alanından onu arar, onu kutlar ve program için Petersburg'ya gideceğini söyler. Telefonu kapatmadan ona komşusu Medine ile hediyesini göndereceğini ve eğer müsait olursa Zaur'un da Petersburg'a gelmesini istediğini ekler. Zaur doğum gününden sonra bilet alır ve Tehmine'nin yanına gider. Burada Tehmine ile birbirlerine hislerini açıkça söyler ve oldukça mutlu günler geçirirler. Zaur Tehmine'ye olan aşkını ıspatlamak için kendini arabanın önüne atar, polis böyle tehlikeli davranışta bulunduğu için ona para cezası keser. Tehmine ceza makbuzunu atmaz, o günden hatıra olarak saklar. Petersburg dönüşünde Zaur bir süre Tehmine'den haber alamaz. Arar onu ama Tehmine bir süre konuşmamaları gerektiğini Zaur'u kendisinin arayacağını söyler.

Annesi yine Zaur'a baskı uygulamaya başlar, Tehmine'nin kocasından boşandığını, artık onun özgür bir kadın olarak Spartak'la birlikte olduğunu söyler. Tehmine'nin başka biri ile olma düşüncesi Zaur'u sinirlendirir ve hiç bir şey düşünmeden Tehmine'nin evine gider. Tehmine ona eşi Arif'ten boşandığını ve Spartak'la bu süre içerisinde neden konuştuğunu anlatır. Zaur'un artık babası da konuya karışır, Zaur evi terk eder ve Tehmine'ye taşınır. Bir süre Tehmine ile mutlu yaşasalar da annesinin Tehmine'yi sürekli araması ve ona ağıza alınmayacak laflar söylemesi onların ilişkisini yıpratır. Bu süre içerisinde Zaur yine her fırsatta Tehmine'yi onun erkek tanıdıklarından kıskanır ve bunun üzerine sık sık tartışmalar yaşarlar. Zaur'un annesinin aramaları, ortak tanıdıkları Zaur ve Tehmine ile konuşmaları için aracı etmesi de durumu daha da

gerginleştirir. Zaur'la Tehmine yine annesi yüzünden kavga ederler, Zaur Tehmine'ye annesi hakkında kötü laflar söylediği tokat atar ve evi terk eder.

Bir süre arkadaşında kaldıktan sonra evine, ailesinin yanına geri dönen Zaur'a babası çok sevdiği Volga marka araba alır. Zaur arabayla deniz sahilinde dolaşırken Spartak'ın arabasını ve Tehmine'yi görür. Arkalarından kovalar ama yetişemez. Eve döndükten sonra annesinin daha önce de ona teklif ettiği gibi komşusu aynı zamanda Spartak'ın kardeşi olan Firengiz'le evlenmek istediğini ailesine söyler. Kısa zamanda düğün olur ve İstanbul'a tatile giderler. Zaur İstanbul dönüşünde Tehmine'yi aramayı düşünür ama Spartak ona Tehmine'nin ölüm haberini verir. Zaur bu haberi alır almaz Tehmine'nin komşusu Medine'nin evine gider. Medine ona Tehmine'den ve hastalığından bahseder, Tehmine'nin ona emanet ettiği zarfı da Zaur'a verir. Zarfın içinde Tehmine Zaur'un çok sevdiği parfüm karışımını ve Petersburg'daki ceza makbuzu vardı.

3.10.1. Karakterler

Tehmine filmi yazarın kendisinin Beş Katlı Evin Altıncı Katı romanından uyarladığı filmidir. Baş kahramanlar esede olduğu gibi filmde de Tehmine ve Zaur'dur. Eser edebiyatın roman türünde olduğu için romana has özellikle daha geniş karakter kadrosuna sahiptir ve karakterler hakkında geniş bilgi vardır. Bunun karşılığında eser filme uyarlanırken eserdeki her karakter filme aktarılmamış ama filmde de yeni karakterlere yer verilmiş, bazı karakterlerin ise adı değiştirilmiştir. Yeni eklenen karakterler filmin ana öyküsü ile değil, yan olaylarda yer almaktadır.

Eserde olay örgüsünün ilerlemesinde yardımcı olan karakterlerin dışında yayın evinde birlikte çalıştıkları Nimet, restoran sahibi Nadir, Zaur'un üniversiteden arkadaşı Azer Merdanov, Zaur'un babası Mecid Zeynalov'un akrabası Bayram Zeynallı, babasının asistanı Şahin, komşuları Murtuzov'ların akrabaları Cabbar ve Tahire, eserin sonunda Memmednesir, Tehmine'nin eşi Manaf karakterleri epizodik karakterlerdir. Şahin dışında bu karakterlerin filmde ismi geçmemekle beraber Şahin'in de ismi filmde Cemil olarak

değiştirilmiştir. Aynı zamanda ismi Tehmine'nin eşinin ismi filmde Arif, Alya Murtuzova ise Aliye olarak değiştirilmiştir.

Filmde olayların akışına göre olay örgüsünde katkısı olan karakterler yine karakterlerin dilinden açıklanır. Aynı zamanda filmde olan eserde yer almayan bazı karakterler de var ki onlar da Zaur'un iş arkadaşları Sima ve Salih'tir.

Tehmine ve Zaur dışında olay örgüsünün ilerlemesinde Zaur'un annesi ve babasının, komşuları Murtuzov'un oğlu Spartak'ın, Tehmine'nin komşusu Medine'nin, Televizyon yönetmeni Muhtar Muharremov ve Zaur'un iş arkadaşı Dadaş'ın önemli rolü vardır.

Tablo 3.15. Beş Katlı Evin Altıncı Katı romanında ve Tehmine filminde karakterler

Roman	Film
Tehmine	Tehmine
Zaur	Zaur
Ziver hanım (Zaur'un annesi)	Ziver hanım (Zaur'un annesi)
Macit Zeynallı (Zaur'un babası)	Macit Zeynallı (Zaur'un babası)
Spartak	Spartak
Alya Murtuzova	Aliye Murtuzova (Spartak'ın annesi)
Murtuz Murtuzov	Murtuz Murtuzov(Spartak'ın babası)
Firengiz	Firengiz (Spartak'ın kardeşi)
Muhtar Muharremov	Muhtar Muharremov
Manaf (Tehmine'nin eşi)	Arif (Tehmine'nin eşi)
Medine (Tehmine'nin komşusu)	Medine (Tehmine'nin komşusu)
Dadaş (Zaur'un iş arkadaşı)	Dadaş (Zaur'un iş arkadaşı)
Şahin	Cemil
Memmednesir (Zaurun iş arkadaşı)	Memmednesir (Zaurun iş arkadaşı)
Nimet (Zaur'un iş arkadaşı)	filmde yok

Nadir	filmde yok
Bayram Zeynallı	filmde yok
Cabbar	filmde yok
Tahire	filmde yok
romanda yok	Sima
romanda yok	Salih

3.10.2. Olay Örgüsü

Filmin olay örgüsü esasen geri dönüşlerden oluşmaktadır. Film şimdiki zamanla başlasa da hikayenin sunuşu ve çatışmanın gelişmesi esasen geçmiş zamanda geçer. Şimdiki zamanda akan öykü, geri dönüşlerdeki olay örgüsünün çatışmadan sonraki kısmını teşkil etmektedir. Yani filmin ilk sahnesi hikayenin sonuç aşamasıdır. Geçmişteki olaylar doruk noktasını yaşadıktan sonra şimdiki zamanla birleşir ve sonuçlanır. Ayrıca filmde dahili öykü de var ki bu da ana öykünün gelişimini destekler.

Roman uyarlanırken temel konuya sadık kalınmıştır. Romanda da filmde de hikaye Tehmine ve Zaur'un aşklarından, Tehmine'nin bir kadın olarak özgür davranışlarının toplumca kabul edilemeyeşinden bahseder. Film, romanı temel konusuyla genel anlamda seyirciye sunuyor. Ama uyarlanan bir roman olduğu için senarist veya yazar, romanı senaryoya aktarırken olay örgüsünde ve diyaloglarda filme çekilemeyecek veya uygun olmayan sahneleri kesmiş ve sıkıştırmış, romanı sinematik hale getirmiştir.

Roman da film de Zaur'un rüyasıyla başlar. Filmde romandan farklı olarak Zaur'un rüyası somuttur. Rüyada ikili arasında diyalog geçer ki bu da eserde yoktur. Romanda Zaur, eşi Firengiz'le bir aylık seyahate çıkmıştır. Zaur'un rüyadan uyandığı yer Batı Afrika'dır. Filmde ise Zaur rüyadan uyanınca ezan sesi ve martı sesleri duyar, İstanbul'da olduğunu hatırlar. Şimdiki zamanda akan öyküde de esasen mekan İstanbul'dur. Romanda ise sadece Bakü'ye dönüş yolunda İstanbul'dan geçerler. Zaur

romanda okyanusa filmde ise denize bakar ve aklına Tehmine ile Bakü'nün Pirşağı sahilindeki (burada mekan ismi sadece romanda yazar) yazın son günleri gelir.

Zaur'un doğum günü ile ilgili olaylar ve gelişmeler romanda bir bölümü oluştursa da filmde hızlı bir şekilde anlatılmaktadır. Zaur ve Tehmine'nin Petersburg'da buluşması da romandan farklı olarak filmde sıkıştırılmış sahnelerdendir. Romanda ikili hava alanının hemen yanındaki ormanda yürür, bir birilerine aşklarını ilan ederler. Filmde hava alanından sonra doğrudan şehir merkezinde birlikte eğlenmeleri ve gezmelerini görürüz. Otel odasında seslenen şarkı ise eserde bir gürcü şarkısı olarak geçse de filmde ise Chopin'in çok ünlü eseri Nocturne No.20 çalmaktadır. Aynı zamanda Petersburg'da Muhtar, Tehmine ve Zaur'un birlikte yemek yedikleri sahnede bazı diyaloglar olduğu gibi kalsa da sahne değiştirilmiş ve sıkıştırılmıştır. Romandan farklı olarak filmde bu sahnede ünlü Rus oyuncular ve onlarla diyalog yer almamaktadır.

Romanda Zaur'un Spartak'a olan nefreti bariz şekilde ifade edilmiştir. Bu, romanda birkaç kez detaylı şekilde anlatılsa da filmde bu sadece Zaur'un Spartak'la karşılaşmalarındaki bakışlarında ve Tehmine ile Spartak hakkındaki diyaloglarında gerilmesiyle ve kıskanmasıyla yansıtılmıştır. Zaur romanda Spartak'ın arabasını Tehmine'nin evinin önünde görünce lastiklerini patlatır, ama bu sahne filmde yoktur. Aynı zamanda yeni Volga markalı arabasıyla sahilden dönerken Spartak ve Tehmine'yi Spartak'ın arabasında gördüğü sahne romanda filmde farklı gelişir ve sonuçlanır. Romanda Zaur onları yakalar ve Spartak'la kavga ederler. Filmde ise Zaur onları yakalayamaz.

Zaur'un düşüncelerine romanda fazlasıyla yer verilmektedir. Eserin çoğu kısımda Tehmine ile diyalogları birebir verilmesine de Zaur sürekli Tehmine ile aralarında geçen diyalogları düşünmekte ve kendi kafasında yorumlamaktadır. Zaur'un hakkında düşündüğü diyaloglardan ikisi filmde Zaur'un düşüncelerinden çıkarılmış somut sahnelere dönüştürülmüştür. Filmde Zaur'un iş yerinde arkadaşlarıyla diyalogları ve koridorda Memmednesir'le olan diyalogları romanda yoktur. Bu sahneler roman filme dönüştürülürken eklenen sahnelerdir. Aynı zamanda romanda Zaur'un üniversiteden

Tablo 3.17. Tehmine filminin sahne ve sekansları.

№	Sekans	№	Sahne
1.	00.30 – 03.40	1.	00.30 – 00.59
		2.	00.59 – 03.40
2.	03.40 – 11.58	3.	03.40 – 06.45
		4.	06.45 – 08.28
		5.	08.28 – 11.58
3.	11.58 – 19.56	6.	11.58 – 12.36
		7.	12.36 – 15.03
		8.	15.03 – 18.50
		9.	18.50 – 19.56
4.	19.56 – 27.14	10.	19.56 – 20.40
		11.	20.40 – 22.10
		12.	22.10 – 27.15
5.	27.15 – 44.57	13.	27.15 – 28.31
		14.	28.31 – 33.30
		15.	33.30 – 35.15
		16.	35.15 – 36.14
		17.	36.14 – 42.15
		18.	42.15 – 42.46
		19.	42.46 – 44.06
		20.	44.05 – 44.57
6.	44.58 – 54.17	21.	44.58 – 45.27
		22.	45.27 – 46.53
		23.	46.53 – 53.06
		24.	53.06 – 54.17
7.	54.17 – 63.31	25.	54.17 – 54.38

		26.	54.38 – 57.57
		27.	57.57 – 59.55
		28.	59.55 – 63.31
8.	63.31 – 80.48	29.	63.31 – 65.26
		30.	65.26 – 67.09
		31.	67.09 – 70.22
		32.	70.22 – 72.36
		33.	72.37 – 75.05
		34.	75.05 – 78.50
		35.	78.50 – 80.48
9.	80.48 – 93.11	36.	80.48 – 85.17
		37.	85.87 – 88.38
		38.	88.38 – 89.24
		39.	89.24 – 93.11
11.	93.11 – 107.30	40.	93.11 – 95.33
		41.	95.33 – 96.24
		42.	96.24 – 103.50
		43.	103.50 – 107.30

3.10.2.1. Olay Örgüsünde Mekan

Romanda ve filmde olaylar esasen mekan olarak Bakü’de geçmektedir. Ayrı ayrı hem romana hem de filme bakacak olursak romanda mekan Batı Afrika Senegal Cumhuriyeti’nin başkenti Dakar şehri, Petersburg, Bakü gösterilmiştir. Denize Pırşığı’ya gitmeleri detaydır. Aynı zamanda mekan olarak Zaur’un anne ve babasının evi, Tehmine’nin evi ve Medine’nin evi ve yayın evinde Dadaş’ın odası isim olarak geçer.

Filme geldikte ise film İstanbul’la başlar, Bakü’deki olaylarla devam eder. Romanda olduğu gibi Petersburg da mekan olarak filmde yer almaktadır. İstanbul tam

olarak sekiz defa gösterilir. Daha detaylı mekanlarda ise Bakü’de Zaur’un anne ve babasının evi, Tehmine’nin evi ve Medine’nin evi ve Zaur’un iş yerini görürüz. Zaur’un annesiyle sahneleri mutfakta, tekli sahneleri ise kendi odasında geçmektedir. Tehmine’nin evinde de olaylar mutfakta ve salonda geçer. Zaur’un iş yeri romanda sadece Dadaş’ın odasından bahsedilse de filmde yayın evi Zaur’un oturduğu oda, Dadaş’ın odası ve koridordan oluşmaktadır.

3.10.2.2. Olay Örgüsünün Zaman Kurgusu

Romanda olay örgüsü romanın şimdiki zamanıyla başlar, baş karakter Zaur’un eski günleri hatırlamasıyla zaman birkaç ay öncesine geriye döner. Bundan sonrası romanda düz zaman çizgisiyle ilerler ve Zaur ile eşinin Afrika seyahatlerine kadar gelip romanın ilk bölümüyle birleşir.

Filmin olay örgüsünün zaman kurgusu ise romandan farklı ilerlemektedir. Filmde de romanda olduğu gibi olay örgüsü şimdiki zamanla başlar. Zaur eşiyile İstanbul seyahatindedir, Zaur’un eski günleri hatırlamasıyla zaman birkaç ay öncesine geri dönlür. Ama filmde romandan farklı olarak olay örgüsü tek zaman çizgisiyle devam etmez. Olay örgüsünün gelişmesi sürekli geri dönüşlerle sağlanır ki bu da 2. Sekanstan 7. sekansa kadar paralel ilerler. Yani bu sekanslarda flashback’in bitişi sekansın da sonu demektir. Filmin olay örgüsü 7. sekanstan itibaren doruk noktasına doğru hızla ilerlemeye başladığı için sekansların ve flashback’lerin bitiş kesişmez. Aynı zamanda 54.37. dakikada giren flashback, 65.26. dakikada gerginlikle biter ve sadece iki saniyelik şimdiki zamanda Zaur’un omuz plan çekiminden sonra 65.28. dakikada yeniden geriye dönüşle gerginlik yükselerek devam eder. Bu nedenle de burada flashback’in bitişi sekansı bitirmemiştir.

The timeline shows the duration of three scenes from the film 'Samsun'da Bir Gün' (107 minutes total). The x-axis represents time in minutes (Süre (dak)) from 0 to 107. The y-axis lists the scenes: 1. (0-107), 2. (10-40), and 3. (0-90).

Süre (dak)	1.	2.	3.
0	Start		Start
10		Start	
15			
30			
40		End	
45			
60			
75			
90			End
105			
107	End		

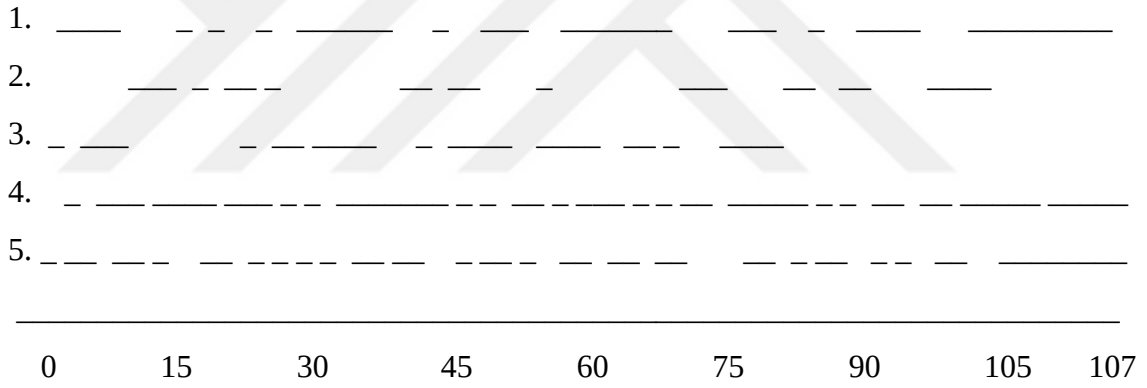
“Sık sık halk müzikleri çalardı: hafızasında her şarkı bir şeyle ilişkiydi...Müziğe özel ilgisi vardı ve derdi ki, Zaur onu bırakıp gittikten sonra müzik son sığınacağı olacaktır. O zaman beni müzik kurtarır derdi yoksa ölürüm, ya da alkolik olurum. Saatlerce Küçelere Su Sepmişem, Senden mene yar olmaz, Aman ovçu, Pencereden daş gelir, Girdim yarın bağçasına, Papirosun yana yana, Garagile şarkılarını, en çok da Laçın şarkısını dinlerdi. Kalbinin en derin, en gizli hislerini, kelimelerle ifade edemediği duygularını bu şarkıların melodilerinde, sözlerinde bulurdu” (Anar, 277: 2009).

Filmin bestecisi Emin Sabitoğlu'dur. Onun film için yazdığı şarkılar hemen bütün film boyu seslenerek filmdeki gerilimi, duygu yükselmelerini veya düşüşlerini takip eder.

Özellikle Emin Sabitoğlu'nun Elveda şarkısı filmde farklı aranjmanlarla on kez duyulmaktadır. Yine jenerik olarak adlandırılan diğer şarkı da üç kez çalar. Emin Sabitoğlu'nun film için bestelediği diğer şarkılar ise filmde bir ya da iki kez geçer. Örneğin Pazar sahnesindeki neşeli müziği, Zaur'un İstanbul'da eşi ile Boğaz turu sahnesinde de duyarız.

Bu şarkıların yanı sıra filmde Copin Nocturne No.20 filmin ilk sahnesinde, 33.10. dakikada Petetsburg'da otel odası sahnesinde ve filmin sonunda Zaur'un son bir kez eski günleri hatırlamasıyla çalınır. 47.58. dakikada ise Pavorotti Caruso şarkısı duyulmaktadır.

Tablo 3.19. Olay Örgüsünde Müzik



Süre (dak)

1. Ana öykü çizgisi
2. Dahili Öykü Çizgisi
3. Tehmine
4. Zaur
5. Müzik

3.10.2.4. Olay Örgüsünde Duygu

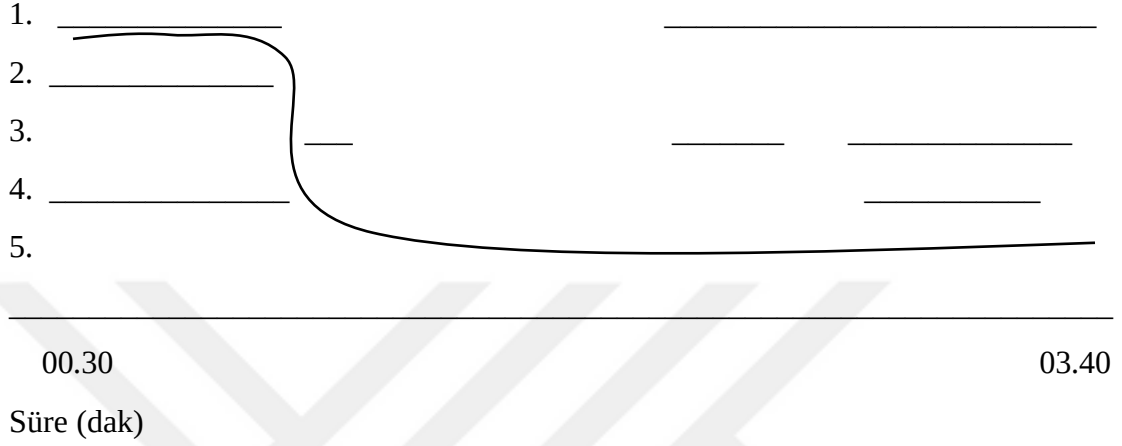
Romanın esas konusu aşk, özellikle toplumda onaylanamayan bir ilişki olduğu için eserin duygu yükü çok yoğundur. Eser de hikaye esasen yazarın, zaman zaman ise Zaur'un dilinden anlatılır. Yazar eserde karakterlerin duygularını her sahnede edebiyatın

sunduğu sınırsız özgürlükle ifade etmiştir. Zaur karakterinde ise yine yazarın bir önceki Gürcü Familyası hikayesinde olduğu gibi karakterin kendi içinde düşünceleri, olayları yorumlaması şeklinde yazılmıştır. Filmde ise bu duygular yoğun müzik kullanımı ve yakın plan çekimlerle ifade edilmiştir.

Romanda olduğu gibi filmde de ana öykü Zaur ve Tehmine arasında geçtiği için esas duygu yükselmeleri, farklı duygu durumları daha çok bu karakterle bağlıdır. Aynı zamanda dahili öyküde Zaur'un annesi ve babasıyla olan tartışmaları, Dadaş'la diyaloglarında yaşadığı duygu durumları bazen yakın plan çekimlerin, bazen müziklerin aracılığıyla gerçekleşmiş, bazı durumlarda ise Zaur'un kafa sesiyle, kelimelerle ifade edilmiştir. Eserde Zaur'un kendiyle mücadelesi ve konuşmaları daha çok yer alsa da filmde sadece altı kez kafa sesine yer verilmiştir.

Filmin açılış sahnesi yüksek heyecanlı duygularla başlar. Sadece Tehmine'yi omuz plan çekimde görürüz. Bu sahnedeki heyecan filmin ilerideki sahnelerindeki tutkulu, zorlu aşk ve bu aşkın sonucu hakkında bilgi verir. Film heyecanlı sahneyle başlasa da bu heyecan anlık heyecandır hemen azalır ve sakinleşir. Sahnede yakın plan çekimle beraber Chopin Nocturne da duygu yükselmesini desteklemektedir. Birinci sekansın ikinci sahnesinde ise Zaur'un omuz plan çekimi, 02.43. dakikada duyulmaya başlayan Elveda şarkısı ve 03.09. dakikada Zaur'un kafa sesi duyguları yükseltmeye de hissettiklerini ifade eder. Oyuncunun zaman omuz plan çekimi dalgın halde düşünerek sağa sola bakmasını, endişesini ve hüznünü görmemize yardımcı olur. Onun bir şeyler düşündüğünü anlarız, kafa sesiyle ise bu durum netleşir.

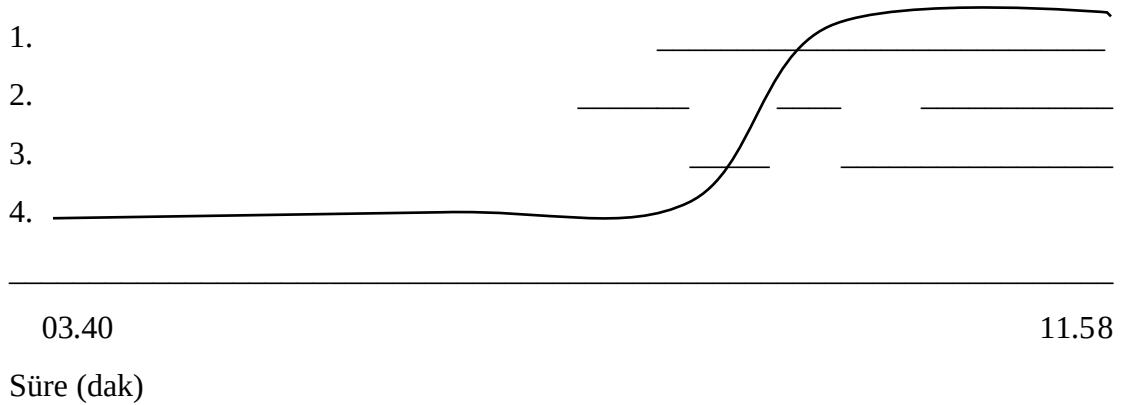
Tablo 3.20. Birinci sekansta duygu grafiği



1. Müzik
2. Yakın plan Tehmine
3. Yakın plan Zaur
4. Zaur'un kafa sesi
5. Sekansta duygu gelişimi

İkinci sekans olayların daha en başlangıcı olduğu için bu sekans stabil başlasa da sekansın sonunda ikilinin tutkusu duygu grafiğini yükseltir. Burada ikilinin heyecanlı konuşmaları ve yine Elveda müziği duygu yükselişini destekler.

Tablo 3.21. İkinci sekansta duygu grafiği



1. Müzik
2. Yakın plan Tehmine

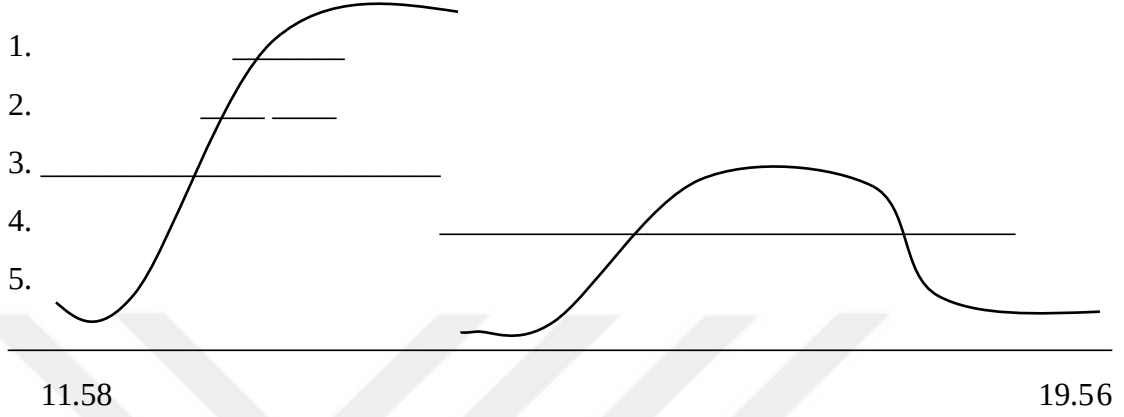
3. Yakın plan Zaur

4. Sekansta duygu gelişimi

Üçüncü sekans ana öykünün gelişimine büyük katkısı olan dahili öykünün başladığı sekanstır. Dahili öyküde de ana öyküdeki gibi sıkca duygu yükselmeleri yaşanmaktadır. Sekansın stabil grafikte başlayan duygu durumu Zaur'un annesi ile mutfak diyalogunda yükselir. Duygu durumunun yükselmesi sahnede çekim planının değişmesi ve müzikle ifade edilmiştir. Sahnede müziğin girişiyle amors çekimden kameranin Zaur'u yakınlaraşarak omuz plan çekime geçmesi mimiklerini ve bakışlarını, duygu durumunu ortaya çıkarmıştır. Müzik Zaur'un annesinin sesini bastırır da hala konuşmaya devam ettiğini, Ziver hanımın birkaç saniye göğüs planda görünmesiyle anlarız. Bu durumun özellikle vurgulanması Zaur'un duygu yükselmesinin devam ettiğini gösterir. Filmdeki bu sahne romanda Zaur'un annesinin anlattıklarını kendi kafasında yorumlamasıyla yani sözlerle ifade edilmiştir. Bu sekansın içinde iki kez mutfak diyalogu geçmektedir. Ama bu konuşmada Zaur oldukça sakindir. Romanda da Zaur'un bu sahnedeki sakinliği vurgulanmaktadır.

Sekiz dakika devam eden sekansın bu sahnesindeki duygu yükselmesi sahnenin bitişiyile sonlanır. Sonraki sahnelerde ana öyküyle ilgili olan yan karakterlerle olaylar gerçekleşmeye başlar. Yayın evinde Zaur'un Dadaş'la olan diyalogunda Zaur açısından gerilimi artırır bunu da yine Zaur'un göğüs plan ve omuz plan çekimleriyle görürüz. Bu çekimlerde oyuncunun kafasını eğip elinde bir şeyler oynatması dikkati çekmektedir. Zaur'un beden dili onu duygularını ifade eder.

Tablo 3.22. Üçüncü sekansta duygu grafiği



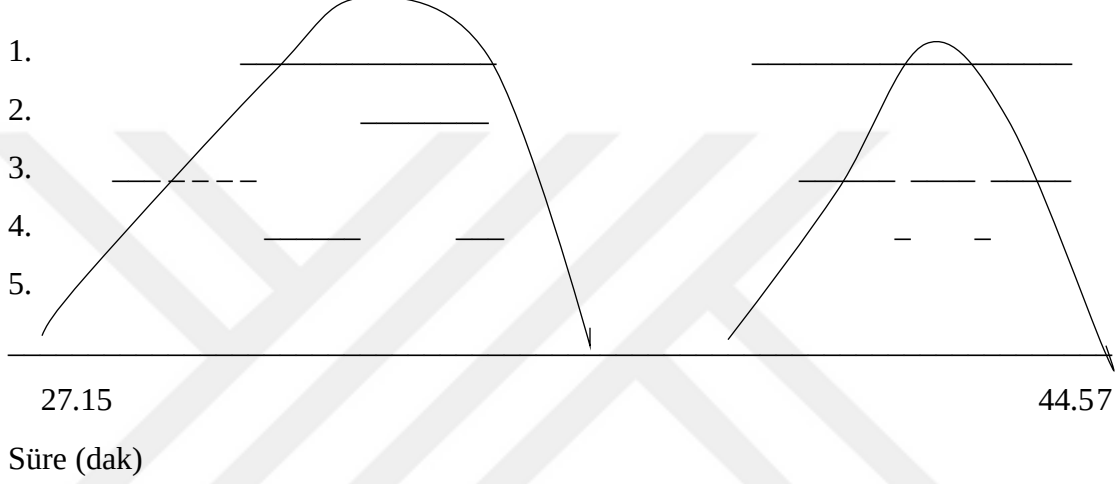
1. Müzik
2. Yakın plan Zaur
3. Dahili Öykü
4. Yan karakterlerle gelişen olay
5. Sekansta duygu gelişimi

Dördüncü sekansın geneline baktığımızda duygu yükselmesi yaşanmadığını görürüz. Romanda bu sahne Zaur'un sofrada otururken sürekli kafasında misafirlerin konuştuklarını, Tehmine'nin araması ve onu Petersburg'a davet etmesini düşünür ve yorumlar. Filmde ise Zaur'un bu düşünceleri kelimelerle değil müzik ve mimiklerle, yine kafa hareketleriyle ifade edilmiştir. Diğer sahnelerde olduğu gibi burada da bu hissi bize omuz plan çekimi sağlamaktadır.

Beşinci sekansta duygu yükselmeleri Tehmine ve Zaur arasında yaşanmaktadır. Bu duygu yükselmeleri sekans içinde iki kez, birincisinde hava alanında Zaur'la Tehmine'nin buluşma anında, diğeri ise otel odasındaki konuşmada gerçekleşmektedir. Her iki sahnede de müzik ve diyalog ön plandadır, birinci sahnede kavuşma anı olduğu için ikili çekim görürüz. Bu duygu yükselmesi bir sonraki sahnede Zaur'un sevgi itirafıyla devam etmektedir. Burada artık Zaur'u amors çekimde görürüz. Diğer sahnede daha çok Tehmine'nin duyguları yansıtıldığı için onun omuz plan çekimini görürüz. Bu sahnede Zaur'un da omuz plan çekimi vardır. Bu yakın plan çekim ikili arasındaki duygu farkını

ortaya koyar. Tehmine, karakteri itibariyle melankolik ruh haline sahiptir ki bu sahnede de yaşanan mutlu anlara rağmen fonda Chopin müziğinin getirdiği hüznün ile ne kadar melankolik ruh halindeyse Zaur bir o kadar donuktur.

Tablo 3.23. Beşinci sekansta duygu grafiği

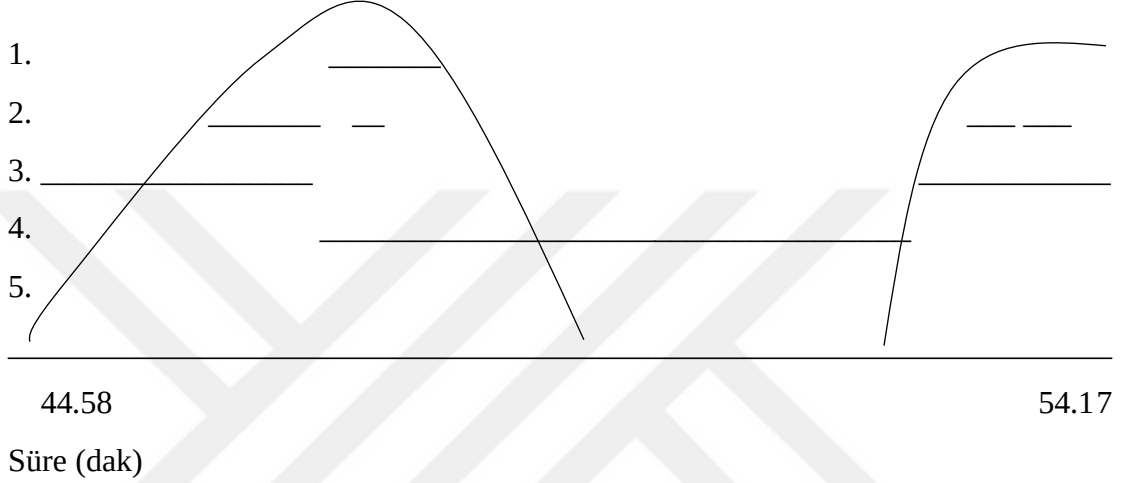


1. Müzik
2. Yakın plan Zaur
3. Yakın plan Tehmine
4. İkili Çekim
5. Sekansta duygu gelişimi

Altıncı sekansta dahili öyküde Ziver hanımın Zaur'a Tehmine'nin boşanması haberini vermesi ve ardından bu süreç içinde Spartak'ı sürekli aramasını söylemesi sahnenin gerginliğini artırır. Zaur bu haberlerle duygu yükselmesi yaşar, bu kameranın sürekli hareket etmesiyle anlarız. Duygu yükselmesi yaşayan Zaur odanın içinde hareket etmeye başladığı için kamera onun her hareketini tek tek izler, bazen Zaur'un yakın ve çok yakın plan çekimini, telefonla Tehmine'yi ararken el hareketlerinin, elinde tuttuğu sigaranın ve telefonun detay plan çekimlerini görürüz. Yükselen gerilim bir sonraki sahnede gerginliği artıran müzikle devam eder, Tehmine'nin kapıyı açıp Zaur'u eve davet etmesiyle azalır ve sonlanır. Sekansın son sahnesinde ise yine dahili öykü içerisinde Zaur

babasıyla gerilim yaşar. Oyuncunun başı önüne eğik göğüs plan çekimi duygularını yansıtmayı sağlar.

Tablo 3.24. Altıncı sekansta duygu grafiği

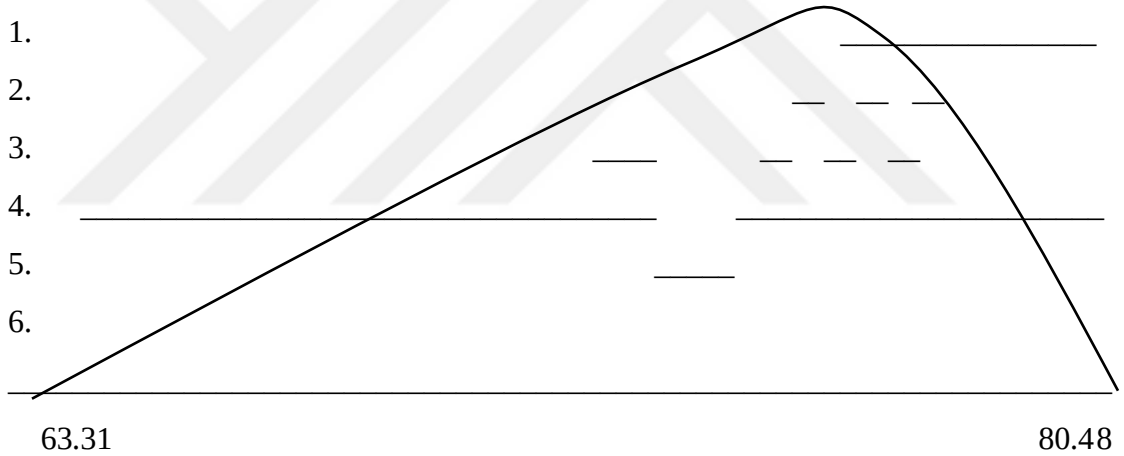


Yedinci sekansta gelişen olaylar sekizinci sekanstaki olaylar ve olay örgüsünün doruk noktasına ulaşması için zemin oluşturmaktadır. Bu olayların gerginleşmesini ve doruk noktasına ulaşmasını hazırlayan en önemli unsur Zaur'un annesidir. Onun sürekli Tehmine'yi kötü sözler söylemesi, ortak tanıdıkları aracılığı etmesi, Tehmine'ni özgür davranışları, şehrin her yerinde erkek tanıdıklarının olması ve Zaur'un onu kıskanması ikili arasında çatışmanın başlamasına neden olur. Yedinci sekansta zemini hazırlanan gerilim sekizinci sekansta yükselir. Zaur'un mutlu pazar alışverişiyle başlayan sekansta duygu grafiği Tehmine'yi kıskanmasıyla gerginleşmeye başlar, sonraki sahnelerde Ziver hanımın Tehmine'yi tehdit etmesi, hem Tehmine hem de Zaur'la konuşması için Dadaş'ı aracılığı etmesi olayları doruk noktasına getirir. Dadaş'la konuşmadan sonra Zaur'la

Tehmine'nin büyük tartışması ve Zaur'un Tehmine'ye tokat atması filmin doruk noktasıdır.

İkilinin tartışması sahnesi sekansda ve genelde filmde duyguların en yüksek olduğu sahnedir. Karakterlerin gerginliği diyalogları, kızgın yüz ifadeleri ve söylemleriyle anlaşılır. Bu sahnedeki diyalogda amors çekim kullanılmıştır. Bu da gerilimi artıran ve sahneyi hareketlendiren unsurdur. Sahne mekan olarak mutfakta başlayıp salonda devam ediyor. Mekan değişirken müziğin başlaması durumu daha da duygusallaştırır.

Tablo 3.25. Sekizinci sekansta duygu grafiği



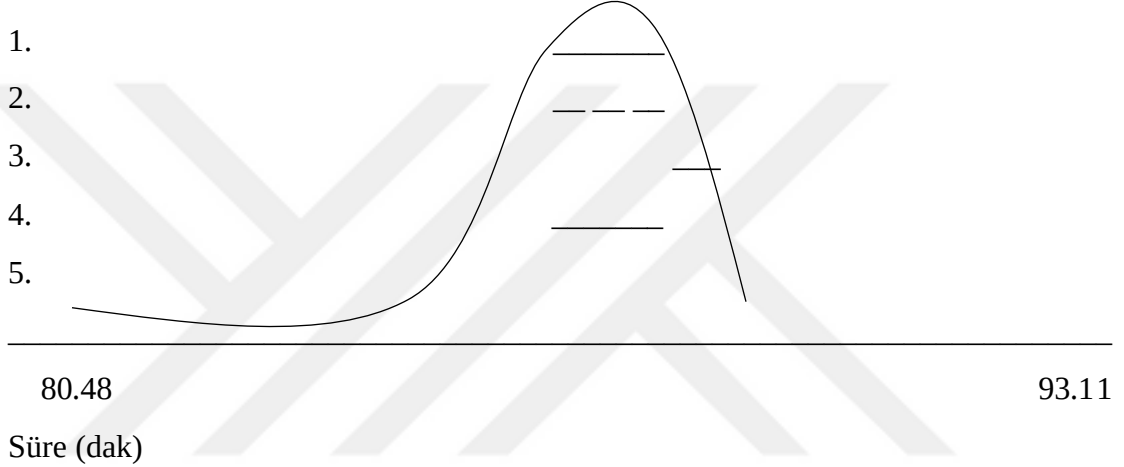
Süre (dak)

1. Müzik
2. Amors çekim Zaur
3. Amors çekim Tehmine
4. Ana Öykü
5. Yan karakterlerle gelişen olay
6. Sekansta duygu gelişimi

Olay örgüsünün doruk noktasına ulaşmasından sonra dokuzuncu sekansta bir sahne dışında yükselen duygu grafiği görülmez. İlk sahnede Zaur'un duyguları ve düşünceleri kafa sesiyle ifade edilse de bu duygu grafiğini değişmez. Eserde olduğu gibi

filmde de Zaur kafa sesiyle durumu kendi için yorumlar. Gerilim sekansın ikinci sahnesinde yaşanır. Burada duygular hem Zaur'un kafa sesiyle, çok yakın plan ve omuz plan çekimi, müzik ve arabayla kovalamaca sahnesi olduğu için ses efektleriyle yansıtılır. Bir sonraki sahnede duygular stabildir.

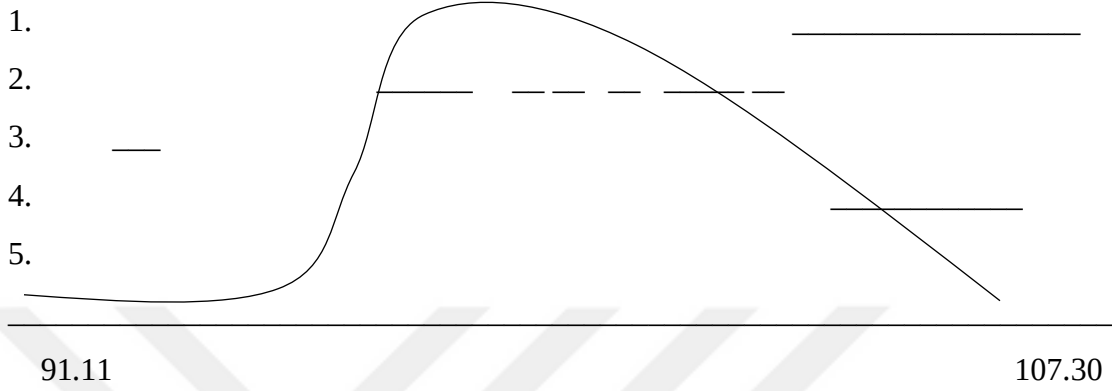
Tablo 3.26. Dokuzuncu sekansta duygu grafiği



1. Müzik
2. Çok Yakın plan Zaur
3. Omuz plan Zaur
4. Zaur kafa sesi
5. Sekansta duygu gelişimi

Filmin sonuncu sekansında olay örgüsü sonuçlandığı için duygular artık düz çizgiyle devam eder. Bu sekansta uçak sahnesinde Zaur'un kafa sesi duygu ve düşüncelerini ifade eder ama duygu grafiğinde yükselme yoktur. Bu sekansın duygu yükselişi Spartak'ın Zaur'a Tehmine'nin ölüm haberi vermesiyle yaşanır. Burada artık gerginlik yoktur, Zaur Tehmine'nin ölümünden büyük sadece üzüntü duyar. Yine filmin diğer sahnelerinde olduğu gibi Zaur'un yakın plan çekimi onun duygularını seyirciye aktarır. Aynı zamanda Chopin Nocturne No.20 ve Zaur'un eski günleri hatırlaması duygu yükselişini ifade eder.

Tablo 3.27. Onuncu sekansta duygu grafiği



Süre (dak)

1. Müzik
2. Yakın Plan
3. Zaur'un kafa sesi
4. Flashback
5. Sekansta duygu gelişimi

3.11. Geçen Yılın Son Gecesi (1983)

Yeni yıla birkaç saat kala Hemide kutlama için hazırlıklar yapmaktadır. Bu sene küçük oğlu Tofig, yılbaşında sınıf arkadaşlarını da evlerine davet eder. Onlar bu gece için aylar öncesinde plan yapmışlar. Tofig'in şansına bu sene abisi Rüstem ve ablası Dilara da evdedir. Hemide ise küçük oğlu Tofig'in arkadaşları için yemekler yapar. Hemide bu geceyi çocuklarıyla kalabalık bir şekilde kutlayacağı için heyecanlı, hem de mutludur. Bu gece abisi ve ablasının evde olacağını duyan arkadaşları Tofig'lere gelmek istemez ve başka bir arkadaşlarının evlerinde toplanma kararı alırlar. Tofig izin alır ve arkadaşına gider.

Tofig gittikten sonra kapı çalar ve Hemide'nin büyük kızı Gülare, eşi Süleyman ve küçük oğlu Vagif'le gelir. Hemide onları görünce mutlu olur. Bu esnada küçük kızı Dilara'nın okuldan arkadaşları gelir ve okul müdürünün onu okulun müsamesesine beklediğini söyler. Dilara her yıl okulun yılbaşı müsamerelerinde şarkı söylerdi. Bu yıl

müsamere davet almadığı için yılbaşını evde olacaktı. Şimdi bu daveti duyunca mutlu olur ve arkadaşlarıyla birlikte gider. Malesef Gülare de bu yılbaşını annesiyle değil eşiyle birlikte davet aldıkları başka bir yerde kutlayacaktır. Onun annesine gelme sebebi küçük oğlunu ona emanet etmek içindir.

Hemide'nin büyük oğlu Rüstem ise nişanlısı Kemale ile küs olduğu için bu seneyi evde kutlama kararı almıştır. Ama annesi, onu nişanlısını araması için zorlar, Rüstem nişanlısıyla konuşur ve hazırlanır gider. Böylece Hemide yine yılbaşını evde yalnız kalır. O çocukları için hazırladığı sofrayı toplamaz ve yılbaşına hazırlanmaya devam eder. Bu zaman kapı çalar ve postacı yılbaşı tebrik telgraflarını getirir. Hemide postacıya çay ve yemek ikram eder. O, Hemide'ye çocukların büyüyüp anne ve babalarını artık umursamadıklarını, onun çocuklarının da bu yılbaşında onu hatırlamayacaklarını söyler. Hemide postacının gelişi ve konuşmalarından sonra hüzünlenir. Ama saat 12'yi gösterdiğinde bütün çocukları tek tek onu arar ve yılbaşını kutlar. Hemide bundan çok mutlu olur hem de hüzünlenir ve rahmetli eşi Gazenferin yıllar önce sesini kaydettiği kaseti dinlemeye başlar. Kaset bittikten sonra Hemide arkasına döner ve çocuklarının onu bu gece yalnız bırakmayıp eve geri döndüklerini görür.

3.11.1. Karakterler

Öncesinde hikaye olarak yazılmış, sonrasında piyese dönüştürülmüş Geçen yılın son gecesi filmde karakterler hikaye ve piyesle birkaç farklı dışında aynıdır. Eserin ilk versiyonu olan hikayede sadece Hemide, eşi Gazenfer, çocukları, büyük kızı Gülare'nin eşi ve iki oğlu varken, piyeste ise birçok karakter eklenmiştir. Film de piyesten uyarlandığı için esasen piyesteki karakterler aktarılmıştır.

Piyes filme uyarlanırken bazı karakterlerde değişiklikler yapılmıştır. Şöyle ki Dilara'nın arkadaşının isminin Leyla olduğu söylene de filme uyarlanırken isim kullanılmamıştır. Dilara'nı müsamereye çağırmak için gelen arkadaşı ise 2 kişidir. Piyeste Rüstem'in nişanlısının ismi Kamile iken filmde Kemale olarak değiştirilmiştir. Bu karakterlerin yanı sıra piyeste televizyon spikeri ve gözlüklü adam, filmde sadece birkaç

saniye görülmekte ve herhangi diyaloga girmemektedir. Piyesteki gözlüklü adam aynı zamanda postacıdır. Filmde ise postacı tamamen farklı bir karakterdir. Ayrıca filme, piyesten farklı olarak Gazenferin eski arkadaşı Mahmut ve kızı Ayan dahil edilmiştir.

Tablo 3.28. Geçen Yılın Son Gecesi piyesinde ve filminde karakterler.

Piyes	Film
Hemide teyze	Hemide
Rüstem (oğlu, 22 yaşında)	Rüstem
Dilara (kızı, 17 yaşında)	Dilara
Tofig (oğlu, 15 yaşında)	Tofig
Gülare (kızı, 25 yaşında)	Gülare
Süleyman (Gülare'nin eşi)	Süleyman
Vagif (Gülare'nin oğlu, 5 yaşında)	Vagif
Cengiz (Tofig'in arkadaşı)	Cengiz
Şamil (Tofig'in arkadaşı)	Şamil
Leyla (Dilara'nın arkadaşı)	filmde ismi geçmez
Kamile (Rüstem'in nişanlısı)	Kemale
Sekine teyze (komşu kadın, 45-46 yaşlarında)	Sekine
piyeste yoktur	Mahmut

3.11.2. Olay Örgüsü

Piyesin esas konusu eşi vefat ettikten sonra çocukları olsa bile yalnız kalan Hemide'nin hikayesini anlatır. Aynı zamanda burada Azerbaycan'da, Bakü'de bir ailenin geleneksel yılbaşı gecesi hazırlıkları görülür. Piyes filme uyarlanırken temel konuya sadık kalınmıştır. Hikayenin ana öyküsü Hemide'nin ve onun ailesini bir arada tutma, ailede huzuru koruma çabasından oluşmaktadır.

Piyes sinemanın anlatı dili ve kurallarına uygun olarak filme uyarlanmıştır. Uyarlama zamanı bazı sahneler çıkarılmış, bazıları değiştirilmiş ve birkaç yeni sahne

eklenmiştir. Öncelikle filmin giriş sahnesi piyeste yer almamaktadır. Filmin ilk sahnesinde, Hemide ile tesadüfen rastladığı rahmetli eşinin eski arkadaşı olan Mahmut ile diyalogu ana öyküsü ile ilgili temel bilgi vermektedir. Mahmut'un ona çocukları sorması, geçmişle ilgili bir kaç hatırlatma yapması, Hemide karakterinin ruh halini de ortaya çıkarır. Bu sahne filmin açılış sahnesidir. Piyeste yazılıp filmde çekilmeyen çok az sahne vardır. Bunlardan ilki Tofig'in arkadaşlarıyla mağazadan içki alırken gözlüklü adamlarla konuşma sahneleridir. Filmde ise gözlüklü adam sadece mazağa kapısının önünde sıra beklerken 17. dakikanın 36-41. saniyeleri arasında görülür. Yine bu sahnede Tofig'in Rüstem'in nişanlısını gördükten sonra onları konuşturmaya çalışması detayı da değiştirilmiştir. Piyeste Tofig abisini arar ve balkona çağırır, filmde ise abisini arayıp telefonu Kemale'ye verir. Dilara'nın Tofig'in arkadaşlarıyla diyalogu da filme eklenen yeni sahnelerden biridir.

Piyesten farklı olarak filmde Dilara karakteri hareketlidir, sürekli kardeşi Tofig ve annesi Hemide ile konuşma halindedir. Genel olarak filmde hikaye dinamiktir ki bunu kamera hareketleriyle de görmek mümkündür. Filmde en çok baş karakter Hemide görölse kamera hızlı geçişlerle bütün karakterleri ve hareketlerini seyirciye aktarıyor.

Filmin geneline baktığımızda burada evdeki nesnelerin simgeleştirilmesini görürüz. Bu da piyesten aktarılan detaylardır. Piyeste de telefon, televizyon, bazen radyo ve duvar saati özel olarak vurgulanmaktadır. Zaten piyeste Hemide, Rüstem'e bu gece yalnız kalmayacağımı, televizyonun ve televizyondaki spikerin ona eşlik edeceğini söyler ve ardından spikerle konuşmaya başlar. Gözlüklü adam ise Hemide'ye televizyonu işaret ederek "yaşlanınca insana bir tek o kutu kalır" der. Filmde de tam olarak 25 kez televizyon ya doğrudan yakın planda ya da karakterlerin, özellikle Hemide'nin fonunda görünmektedir. Aynı zamanda filmin genelinde 15 kez telefonu, 6 kez duvar saatini görürüz. Duvar saati görülmediği zamanlarda ise ya tiktak sesi ya da geline saate göre birkaç kez çınlaması duyulur. Telefon konuşmaları filmin geneline yayılarak son konuşmalara kadar tek taraflı gerçekleşmekte ve kısa konuşmalardır. Filmin sonunda Hemide'nin çocuklarıyla konuşması ise karşılıklı ve daha ritmik konuşmadır.

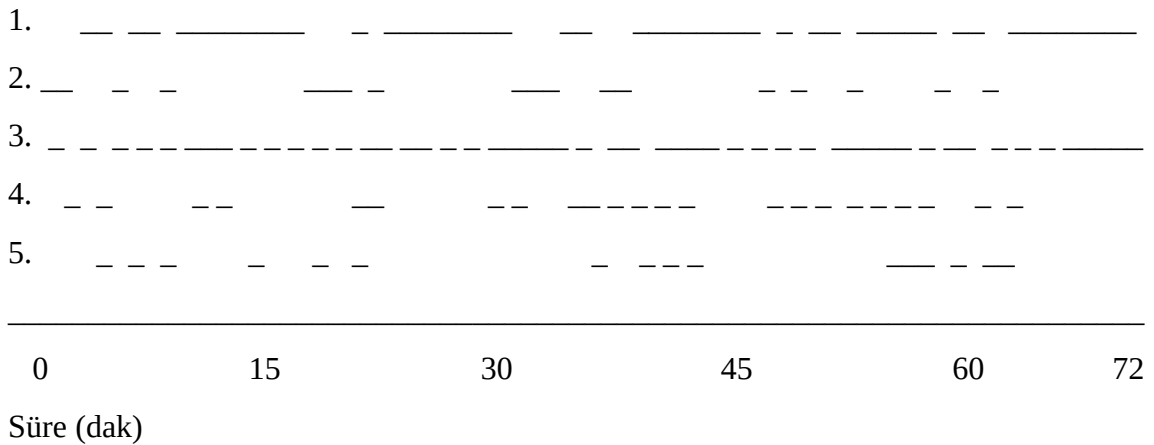
Duvar saati 19.51. dakikada 7'yi, 43.39. dakikada 11'i gösterir ve 11 kez çınlar, 45.02, 47.06. dakikalarda gece 12'ye yaklaştığını gösterir, 56.57. dakikada ise saatin 12 olduğunu görür hem de 12 kez çınlamasını duyarız. En son 65.43. dakikada saat 01.40'ı gösterir. Piyeste ise saat konusu iki yerde geçmektedir. Birinde sekiz kez, birinde dokuz kez çınladığı yazar.

Filmin ana öyküsünün dışında dahili öykü de gelişmektedir. Bu daha çok Hemide'nin çocuklarının özel hayatlarıyla ilgili olmakla aynı zamanda ana öyküyü de etkileyen ve gelişmesini sağlayan bir çizgidir. Dahili öykü çizgisine Hemide'nin komşularıyla ve eşi Gazanfer'in arkadaşı Mahmut'la olan diyalogları da dahildir.

Film Moskova Merkez Televizyonu'nun siparişi ile çekildiği için rusçadır. Bu nedenle de filmde biri Tofig'in, diğeri Rüstem'in dilinden olmakla iki kez Rusça şiir okunmaktadır. Dilara'nın piyanoda çalıp okuduğu şarkı, Hemide'nin torununa okuduğu ninni ve televizyon programları da dahil rusçadır. Sadece bir yerde televizyonda Azerbaycan şarkısı duyulur.

Piyeste filmin arasındaki en büyük fark ise filmin sonuyla ilgilidir. Piyeste sonu Hemide'nin yalnızlığıyla bitse de filmin sonunda onun bütün çocukları yeniden etrafına toplanır.

Tablo 3.29. Geçen Yılın Son Gecesi Filminin Olay Örgüsü



1. Ana öykü çizgisi

2. Dahili Öykü

3. Hemide

4. Televizyon

5. Telefon

Tablo 3.30. Geçen Yılın Son Gecesi filminin sahne ve sekansları.

№	Sekans	№	Sahne
1.	00.14 – 08.35	1.	00.14 – 03.14
		2.	03.27 – 07.54
		3.	07.54 – 08.35
2.	08.36 – 19.51	4.	08.35 – 08.51
		5.	08.51 – 10.28
		6.	10.28 – 12.43
		7.	12.43 – 15.01
		8.	15.01 – 16.01
		9.	16.01 – 17.41
		10.	17.41 – 19.51
3.	19.51 – 26.38	11.	19.51 – 25.50
		12.	25.50 – 26.38
4.	26.38 – 41.17	13.	26.38 – 29.20
		14.	29.20 – 33.43
		15.	33.44 – 37.54
		16.	37.54 – 41.17
5.	41.17 – 47.05	17.	41.17 – 42.07
		18.	42.07 – 47.05
6.	47.05 – 57.01	19.	47.05 – 50.47
		20.	50.47 – 52.10
		21.	52.10 – 52.42

		22.	52.42 – 57.01
7.	57.01 – 65.14	23.	57.01 – 58.43
		24.	58.43 – 62.12
		25.	62.12 – 65.14
8.	65.14 – 72	26	65.14 – 72

3.11.2.1. Olay Örgüsünde Mekan

Piyeste olay örgüsü mekan olarak bir evin içinde geçer. Baş karakter Hemide evin dışına çıkmaz. Sadece mutfak ve salon arasında koşturmacadadır. Filmde ise piyesten farklı olarak Hemide iki kez evin dışına çıkar. Birincisi filmin giriş sahnesinde alışveriş yaparken, diğeri ise komşusundan tabak alırken görülür.

Hemide'nin alışveriş yaparken dış mekanın yanı sıra Tofig'in arkadaşlarıyla eğlendiği ev, Gülare'nin kocasıyla yılbaşını kutladığı ev ve Rüstem'in nişanlısı Kemale'nin evi piyesten farklı olarak filmde somut olarak gösterilen mekanlardandır.

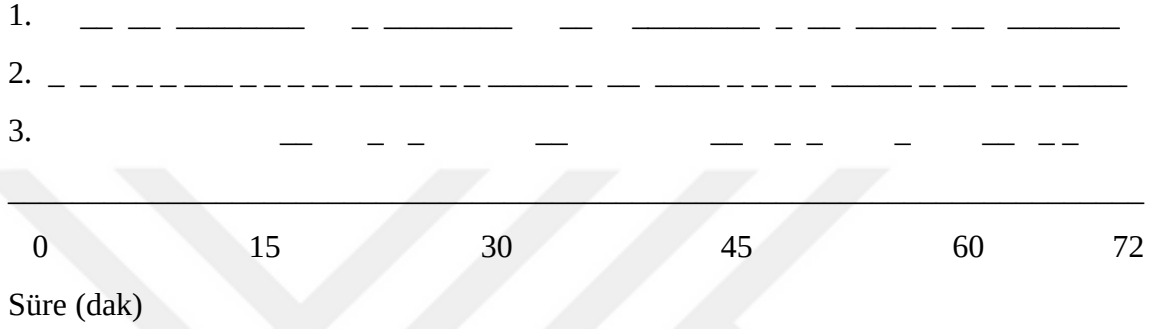
3.11.2.2. Olay Örgüsünde Zaman Kurgusu

Filmde de piyeste de olaylar birkaç saatte gerçekleşir. Piyeste zaman düz çizgiyle devam etse de filmde geriye dönüşler filmin zaman kurgusunu piyesten farklılaştırmıştır. Hemide'nin her çocuğunu yolcu ettikten sonra hatırladığı eski günler zamanı geriye sarar. Flashback'ler filmde ana öykünün akışını bozmamakla beraber burada yer almayan Gazenfer'i olay örgüsüne dahil eder. Özellikle geri dönüşlere kameranın Hemide karakterini yakınlaştırmasıyla, görüntünün bulanıklaştırılmasıyla girer.

Filmde zaman geriye dönüşlerin dışında piyeste olduğu gibi akar. Sadece Hemide'nin Gazenfer'le Moskova'dan dönerken yeni yılı Mahaçkale'de trende kutlamaları anısı farklı zamanlarda sunulmuştur. İlginçtir ki bu anı bu eserin hikaye versiyonunda ilk paragrafta yazılsa da piyeste Hemide'nin komşusu Sekine ile

diyalogunda geçmektedir. Filmde ise saatin 12’ye yaklaşmasına biraz kala geriye dönüşle gösterilmiştir.

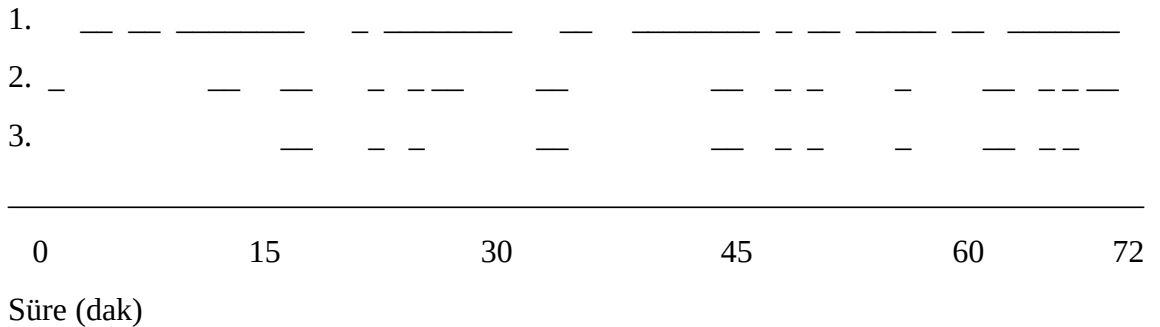
Tablo 3.31. Geçen Yılın Son Gecesi Filminin Olay Örgüsünde Geriye Dönüşler



3.11.2.3. Olay Örgüsünde Müzik Kullanımı

Filmde olay örgüsünde müzik genel olarak geriye dönüşlerde Hemide’nin özlemini, hüznünü seyirciye yansıtmak ve hissettirmek için kullanılmıştır. Bu nedenle de filmin geneline bakılırsa müzik girişleri çoğu zaman geri dönüşlerle örtüşmektedir. Geri dönüşlerin yanı sıra farklı sahnelerde duygu değişimleri ile ilgili de kısa aralıklarla müzik duyulmaktadır. Filmin bestecisi Ağşın Alizade film için kederli ve hüznü notalarla şarkılar bestelemiştir. Bu şarkılar Hemide’nin ruh halini ve duygu durumunu ifade etmektedir.

Tablo 3.32. Geçen Yılın Son Gecesi Filminin Olay Örgüsünde Müzik



1. Ana öykü çizgisi
2. Müzik
3. Geriye dönüşler

3.11.2.4. Olay Örgüsünde Duygu

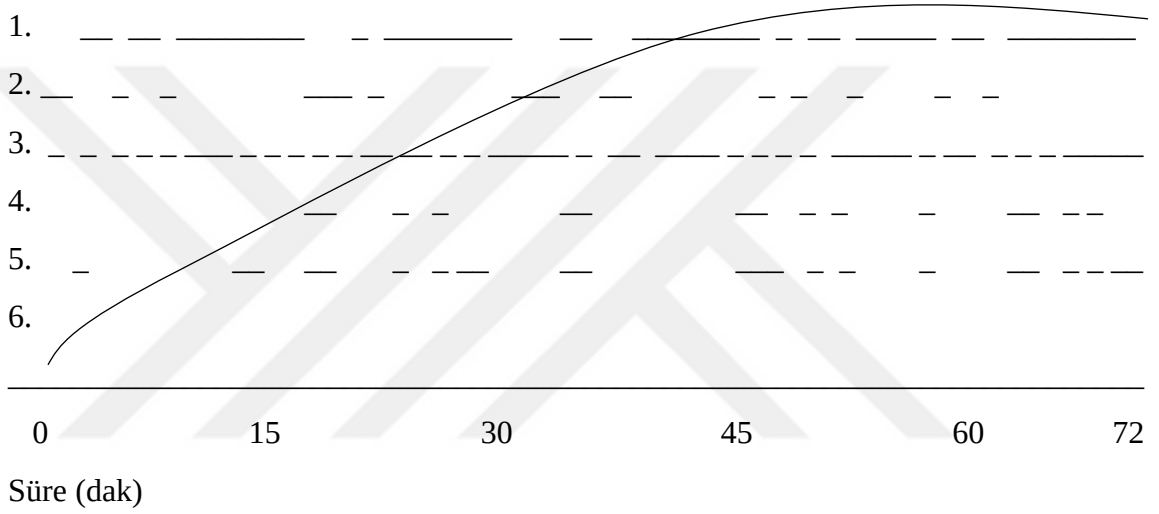
Piyas ele aldığı konu gereğiyle baştan sona kadar duygu yüklüdür. Eserde bunu kelimelerle okusak da filmde Hemide'nin duygusallığı, hüznü ve yalnızlığı daha belirgindir. Bunu ise filmde yakınlaştırma, omuz plan, yakın plan, çok yakın plan çekimlerle ve müzikle ifade edilmiştir. Hemide karakteri genel olarak sakin yapıya sahip olduğu ve film de yılbaşı gecesinden sıradan bir ailenin bir gününü konu aldığı için filmde yüksek gerilimler ve duygu yükselmeleri söz konusu değildir.

Karakterlerin her birinin kendi içinde bir hüznü, kederi vardır. Örneğin, Dilara bu sene okulun yılbaşı müsameresine davet almamıştır, Rüstem nişanlıyla küstür. Ama bütün bu duygular filmin geneline yayılarak düz çizgiyle ilerlemektedir. Filmde duygu yükselmeleri sadece Hemide karakterinde görülmektedir. Bu duygu yükselmelerinin de belli noktaları vardır. Hemide'nin duygu yükselmeleri geri dönüşlerden önce gelişen diyalog ya da bir olayla başlar geri dönüşten sonra azalır. Bu grafik Hemide'nin her eskiyi hatırladığında aynı şekilde yükselir ve düşer, bu şekilde bir ritim oluşturur. Her duygu yükselişinde flashback bir vuruş gibi düşünülebilir. Bu da filmin temel ritmini oluşturuyor. Geriye dönüşler esasen Hemide'nin her çocuğu ile hatırladığı ayrı ayrı zamanlarda gelişen olaylar ve anılardır. Tehmine filminde olduğu gibi biri diğeriyle bağlı değildir, ama hepsinde eşi Gazenfer vardır.

Filmin genel grafiğinde her flashback'le duygu daha da yükselmektedir. Geri dönüşler genel olarak Hemide'nin her çocuğunun gitmeye hazırlanması esnasında görülmektedir. Evden en son Rüstem çıkar ki bununla da yani 47. Dakikadan sonra filmin duygu grafiği doruk noktasına ulaşır. Evde yalnız kalan Hemide duygu yüklüdür, sürekli eski günleri hatırlar, biz bunları geri dönüşlerle görürüz. Filmin son sahnesinde Hemide'nin eşi Gazenfer'in kaydettiği kaseti dinlemesi ve çocuklarının eve geri

dönmeleri onun hüzünlü ve kederli ruh halini ortadan kaldırır. Ama yükselen duygu grafiği düşmez çünkü çocukların dönmesiyle hüznün yerini mutluluk almıştır. Bu nedenle de film yükselen duygu grafiğiyle biter.

Tablo 3.33. Geçen Yılın Son Gecesi Filminin Olay Örgüsünde genel duygu grafiği



1. Ana öykü çizgisi
2. Dahili Öykü
3. Hemide
4. Geriye Dönüşler
5. Müzik
6. Filmin Genel Duygu Grafiği

3.12. Yazarla Röportaj

Tezin araştırma konusuna katkıda bulunacağını düşünerek bu eserlerin yazarı ve senaryo yazarı Anar'la röportaj yaptık. Bu röportajda Azerbaycan'da Anar'ın sanatını her yönüyle derinden araştıran Pervin Nureliyeva da sohbetimize dahil oldu ve araştırmalarından elde ettiği sonuçları ve değerli fikirlerini bizimle bölüştü.

1. Azerbaycan'da sinema edebiyat ilişkisini nasıl değerlendirirsiniz?

Azerbaycan'da edebiyat sinemadan her zaman bir adım önde ve daha popüler olmuştur. Bu nedenle de Azerbaycan sinemasında edebiyat uyarlamaları çok doğal bir haldir. Kendi eserlerimden yola çıkarak diyebilirim ki bu benim değil yönetmenlerin teşebbüsü ve isteği ile gerçekleşmiştir. Yani bu sinemadan gelen bir adımdır. Gün Geçti filmi için senaryo yazmamı benden filmin yönetmeni Arif Babayev istedi, aynı şekilde Tehmine ve Otel Odası için de yine Rasim Ocagoq teklif Verdi. Benim kendi teşebbüsümle çektiğim Dede Korkut filmi olmuştur. Destandan uyarladım. Başka yazarlardan da mesela İsa Hüseyinov'un, Elçin'in eserleri filme uyarlandı. Bu edebiyat sinema ilişkisi bizde doğal ilerledi.

2. Peki Azerbaycan edebiyatı sinema sanatında kendi değerini buldu mu?

Sinema için çok iyi işlenmiş ve sonuca ulaşmış çok edebi eser var. Örneğin, Arşın Mal Alan, tiyatro oyunundan daha çok sinema filmi olarak dünyada bilinmektedir. Bu konuda bir genelleme yapmak malesef mümkün değil. Kesin olarak bu eser başarılı diğeri başarısız uyarlanmış demek zordur.

3. Yazar olarak kendi eserlerinizin bir kısmını kendiniz senaryoya uyarladınız. Bu uyarlamaları yaparken kullandığınız uyarlama yöntemleri nelerdi?

Ben hem senaryo hem de yönetmenlik kurslarını bitirdim. Üç filmimde yönetmen koltuğuna kendim geçtim ve filmleri yönettim. Biri Üzeyir Ömrü filmi, diğeri Gam Penceresi, üçüncüsü ise Dantenin Jübilesi filmiydi. Dantenin Jübilesini Gülbeniz hanımla birlikte çektik. Yönetmenlik diplomam var. Ama ben kendimi yazar olarak görüyorum. Tabi ki sinemanın kendine has özelliklerini bildiğim için düz yazıyı filme yarlarırken ana fikri, baş kahramanları tutarak senaryoyu edebiyatın anlatım diliyle değil sinema diliyle yazmaya çalıştım. Zaten uyarlama edebiyatı sinema diline dönüştürürken sinemanın olanakları göz önünde bulundurularak taşımaktır ki ben de bunu yapmaya çalıştım.

4. Film çekiminde yönetmenin filmi kendi bakış açısına göre çekmesi yazar-senarist-yönetmen çatışmasını ortaya çıkarıyor. Yazdığınız senaryoda değişiklikler yapılması yönetmenlerle aranızda sorun oldu mu?

Ben her zaman söylerim. Filmin sahibi yönetmendir. Tabi ki ssenaryo da çok önemlidir ama esas olan yönetmendir. Burada durum biraz farklıdır. İki insan aynı düşünemez. Yönetmenle ne kadar yakın olsan da onun filme bakış açısı farklıdır. Ben yazdığım senaryolarda farklı şeyler görüyordum. Ama her zaman yönetmenlerimden memnun kaldım. Eserlerimden çok güzel filmler çektiler ki o filmler hala çok izleniyor. Ama kendi çektiğim filmlerde artık senaryoda ne görüyorsam onu çekiyordum.

4. Eserlerinizin senaryosunu yazarken kesmeye kıyamadığınız veya kesip pişman olduğunuz bir sahne oldu mu?

Elbette bu durum yaşandı. Ama bakıyorsun ki çıkarmak istemediğin sahne filmin boyutuna sığmıyor. Bu zaman iyi bir iş çıkarmak için kendine çok yakın hissettiğin, çıkarmaya kıyamadığın sahneyi bile kesmek zorunda kalıyorsun. Sinemanın kendi kuralları vardır.

5. Gün Geçti filminde hikayeden farklı olarak İçerişehir konusunu daha belirgin bir şekilde dile getirmişsiniz. Burada özel olarak anlatmak istediğiniz bir şey mi vardı?

Evet. O zamanlar İçerişehir’de yıkım çalışmaları sürüyordu. Ben bir gazeteci olarak makalelerimde ve konuşmalarımda bu konudan bahsederdim. Hikayede de bu konu var ama filmde daha belirgindir. Yönetmen Arif Babayev İçerişehirliydi. O İçerişehir’de yaşıyordu ve bu konuları daha iyi görüyordu. Bu ona yakın olan bir konuydu. Bu nedenle de bana bu hikayeyi senaryolaştırmamı istedi.

6. Bu filme sadece iki karakter olduğu için “duet film” diyorlar. Ama filmde Bakü’nün de bir karakter olduğu çok açıktır. Bu konuyla ilgili ne söyleyebilirsiniz?

Doğrudur. Filmde üçüncü karakter şehirdir. Çünkü Bakü onların geçmişidir. Hem de bugünkü günü yaşadıkları zamandır.

7. Beş Katlı Evin Altıncı Katı romanında hikayeyi yazar, bazı yerlerde de Zaur anlatıyor. Filmi de Zaur’un hatıralarıyla izliyoruz ve ekranda da daha çok Zaur’u görüyoruz. Ama filmin ismi Tehmine’dir. Burada bir tezat yok mu?

Filmin böyle adlandırılmasını yönetmen önerdi. Aslında ben roman gibi filmin adının da Beş Katlı Evin Altıncı Katı olmasını istiyordum. Filmde neden bu ismin konulduğu sahnesi çıkarıldığı için ben de yönetmenin önerisini kabul ettim.

8. Filmde Memmednesir karakteri epizodik de olsa dikkat çekicidir. Özellikle son sahnede tek başına tavla oynaması dikkat çekiyor. Romanda ise sadece sonsöz kısmında en son bölümde yer alır. Filmde bu karakteri böyle oluşturmanızda özel bir sebep var mı?

Film Beş Katlı Evin Altıncı katı romanından uyarlanmıştır. Ama Memmednesir karakteri esasen benim Beyaz Liman eserimdedir. O eserde de kahramanlar aynıdır ama Memmednesir, orada daha detaylandırılmış bir karakterdir. Bu eserde esasen Zaur'la Tehmine'nin duygular başlar, olaylar farklı gelişir. Bu nedenle de Memmednesir küçük bir yer alır orada. Pervin hanımın bu konuyla ilgili ilginç bir tesbiti var. O mesela filmin sonunda Memmednesir'in tek başına tavla oynamasını yalnızlığın bir göstergesi olarak görür.

Pervin – Memmednesir burada tenhaliğin unsurudur. Anar hocam, son olarak Tehmine'nin Son Sırrı hikayesini yazdı. Burada Memmednesir ölür. Memmednesir'in ölümü şu demek ki Zaur'un artık derdini bölüşeceği son insan da artık bu dünyada yoktur.

9. Romanda Tehmine'nin ölümünden sonra sonsöz, Zaur'un geri kalan hayatını anlatıyor. Eserin son 8-10 sayfası yani bu kısım filmde yer almamaktadır. Bunun bir özel sebebi var mı?

Evet. Romanda Zaur'un sonraki hayatı hakkında bilgi var. Orada her kes toplanır konuşurlar. O tamamen başka bir konudur. Orada her detay ayrı ayrı vurgulanmıştır. Sinemanın kendi kuralları var. Ve bu filmi de o kurallara göre yazdığım için romanın bu kısmı filmde yer almaz.

10. Romanda keskin çizgilerle belirtilen başka bir konu Zaur'un Spartak'a düşmanca tavırlarıydı. Bu konu da filmde vurgulanmadı.

Aynı şekilde filmde romanda yazılan her şeyi yapmak mümkün değil. Onların tek tek üzerinde dursam bu artık seri bir film olurdu. O hikayenin hepsini filme sığdırmak malesef ki mümkün değil.

11. Geçen Yılın Son Gecesi'nin bir gelişim süreci var. Önce hikaye yazılmış, sonra piyese dönüştürülmüş, tiyatroya ve sinemaya uyarlanmıştır. Bu süreci anlatabilir misiniz?

Bu olaylar tesadüfen gelişti. TUĞ tiyatrosu vardı onun baş yönetmeni Zafer Nemetov beni aradı ve davet etti. Gittim. Bu hikayeyi okudum ve piyesini yazmanızı istiyorum dedi. Daha önce hiç aklıma gelmezdi. Düşündüm yazarım dedim. Bu eserin tiyatroda yönetmeni Yıldız hanım oldu. Bu da benim ilk sahne eserimdi. Sonra Moskova Televizyonu iki kez bu piyesi tiyatroya uyarladı. Birinde Fadiyeva baş röldü, diğerinde Dabrojanskaya. Açıkcası Dabrojanskaya'nın rolünü çok beğenmedim, ama Fadiyeva rolünün hakkını verdi. Daha sonra bu eseri radyo piyesine çevirdiler. Sonra da bu piyesten televizyon filmi çekildi. Onun senaryosunu da ben yazdım Ramiz Hesenoglu çekti. Sinema filmini ise Gülbeniz Azimzade çekti.

12. Geçen Yılın Son Gecesi piyesinde mekan sadece evdir ve sanki ev bir sınırdır ve Hemide o sınırdan dışarıya çıkmaz. Ama filmin ilk sahnesinde Hemide'yi evin dışında görürüz.

Bunu Pervin daha iyi açıklar. Benim eserlerimi benden iyi o bilir.

Pervin – Giriş sahnesi filmde aslında bir detaydır. Burada yazar ve yönetmen Hemide karakterinin kederini, hüznünü göstermek istiyor. Yeni yıla hazırlanırken aslında Hemide'nin keyifli olması gerekir. Çünkü çocukları yanındadır. İlk defa yılbaşında birlikte olacaklar. Ama ilk sahnede eski bir dostla karşılaşma artık Hemide'nin ruh hali ilk dakikalardan seyirciye geçmeye başlar. Çıkar alışveriş yapar ama oyuncunun yüzündeki ifade, Gazenfer derken duyulan hüznün bir detay olarak karakterin ruh halini, duygu durumunu seyirciye aktarır.

13. Filmi eserden farklı olarak mutlu sonlukla bitirdiniz. Bu seçimin sebebi neydi?

Film Moskova'nın siparişı üzerine çekildiği için bu sonluğu da onlar istedi. Biz piyesle aynı bitmesini istiyorduk ama böyle bitirmek zorunda kaldık. Biz de filmdeki sonluğu iki anlamda oluşturduk. Burada hem çocuklar gelirler hem de bu annenin hayalidir.

14. Film uyarlamalarında orijinal metne sadakat önemli bir sorundur. Bazen çekilen film eseri hiç yansıtmaz, yazar filmi başarılı bulmaz. Bu konu hakkında ne söyleyebilirsiniz?

Tabi ki böyle durumlar hep yaşanıyor. Bazen bakıyorsun eser çok güzel uyarlanmış, bazen tamamen farklı bir film ortaya çıkmıştır. Örneğin, Tarkovski'nin Solaris filmi. Tarkovski büyük bir yönetmendir. Bu filmi Stanislav Lem'in romanından uyarladı. Ama yazar bu benim yazdığım roman değil dedi ve film uyarlamasını başarısız buldu.

SONUÇ

Azerbaycan Sinemasında Uyarlama Filmler: Anar Rzayev Örneği adlı bu çalışmada Azerbaycan sinemasında uyarlama filmleri araştırabilmek ve doğru sonuca varabilmek için seçilen üç farklı edebiyat türünden uyarlanmış filmler seçilmiştir. Bu tez çalışması için seçilen Gün Geçti filmi hikayeden, Tehmine filmi romandan, Geçen Yılın Son Gecesi filmi ise piyesten uyarlanmıştır. İlk bölümde de söylenildiği gibi orjinal eser uyarlanırken hikayede kesmeler, sıkıştırmalar veya eklemeler, karakterlerin elenmesi veya eklenmesi kaçınılmazdır ve her eser için bu farklı şekilde gelişir. Bu çalışma için seçilen filmlerin içerik analizi yöntemiyle kaynak metinle karşılaştırmalı şekilde incelenmesi sonucunda üç filmde de farklı uyarlama türü kullanıldığı tespit edildi.

Her üç film eserden bağımsız farklı bir sahneyle başlamış, bu sahneler filmin geneliyle bağlı olarak sonraki olaylar hakkında bilgi vermiştir. Filmlerin üçünde de zaman kurgusu kaynak metinden farklı kullanılmıştır. Şöyle ki zaman kurgusu eserde düz çizgide ilerlerken filmde geri dönüşlerle bu çizgi değiştirilmiştir. Ama filmin geneline bakıldığında genel anlamda kaynak metne sadık kalındığı görülmektedir. Ayrıca her üç filmde de duygu değişimleri müzik ve yakın çekim planları ile desteklenmiştir.

Gün Geçti filmi edebiyatın hikaye türünden uyarlandığı için filmde ana öykü daha geniş ve ayrıntılı şekilde anlatılmıştır. Yani eser filme uyarlanırken hikaye sıkıştırılmamış aksine 83 dakikalık film çekilmesi için genişletilmiş ve olaylar detaylandırılmıştır. Tehmine filmi ise bir roman uyarlaması olduğu için Gün Geçti filminden farklı bir yol izlenilmiştir. Burada hikaye kısaltılmış ve hızlandırılmıştır. Hatta yazarın eserini uyarlarken bu konuda çok cesur davrandığını da diyebiliriz. Eserde duygu ve düşüncelere, hayalere, ihtimallere daha çok yer verilirken filmde bu düşünceler somut hale getirilmiş, filme sahne olarak eklenmiştir. Her iki filmde de ortak özellik filmin ana karakterlerinden birinin, daha doğrusu erkek karakterin kafa sesi onların duygu durumunu ifade eden sinematik özelliklerdendir.

Üçüncü ve sonuncu filmde ise tamamen farklı bir hikaye vardır. Geçen yılın son gecesi filmi zaten sinema filmi etapına gelinceye kadar bir çok yoldan geçmiştir. Bu film öncesinde hikaye olarak yazılmış sonra piyese dönüştürülmüş bir eserin uyarlamasıdır. Filmden önce ise tiyatroya ve televizyona uyarlanmıştır. Film bu eserin sonuncu durağı olmuştur. Genel olarak film ilk versiyonu olan hikayeden değil piyesten uyarlanmıştır. Bu filmi incelediğimizde diğer iki uyarlama filmin ortasında bir yer aldığını görürüz. Bu film 80 sayfalık bir piyesten uyarlandığı için filmle piyesin olay örgüsünün akışında büyük farklar görülmemektedir. Sadece filme eserden farklı olarak geriye dönüşler eklenmiştir ki bu da ana öykünün yapısını bozmamakla birlikte hikayeye renk ve ritim katmaktadır.

Sonuç olarak Anar, bu üç eserini filme uyarlarken kendinin de röportajda söylediği gibi ana fikri veya ana öyküyü ve baş karakterleri tutarak edebi eserleri sinemanın olanaklarını göz önünde bulundurarak aktarmıştır. Birinci bölümde uyarlama türlerini araştırdığımız zaman bu uyarlama tekniğini birçok ünlü yönetmen ve kuramcının da desteklediği ve ideal gördüğü uyarlama yöntemidir. Onlara göre uyarlama filmde izlenilmesi gereken ve yapılması gereken tam da budur. Anar, bu eserlerinden uyarlanan filmler izlendiğinde bu eserlerde mümkün olduğu kadar sinema unsurları ve yöntemleri görülmektedir. Üç filme de teknik açıdan bakıldığında kamera hareketleri, çekim planları, müziğin kullanımı, duygu aktarımı tamamen sinema diline uygun şekilde işlenmiştir.

KAYNAKÇA

- Abisel, Nilgün: **Sessiz Sinema**, İstanbul, Om Yayınevi, 2003.
- Aktaş, Şerif: **Roman Sanatı ve Roman İncelemesine Giriş**, Ankara, Akçağ Yayınları, 1991.
- Aqladi, Khalid: Literature and Cinema, **International Journal of Language and Literature**, Haziran 2015, Cilt 3, No 1, s. 42-48.
- Andrew, J, Dudley: **Büyük Sinema Kuramları**, Çev. Zahit Atam, İstanbul, Doruk Yayınları, 2010.
- Andrew, J, Dudley: Adaptation, **Film Adaptation**, Edit. By James Naremore, New Jorsey, Rutgers University Press, 2000.
- Arndheim, Rudolf: **Sanat Olarak Sinema**, Çev. Rabia Ünal, Ankara, Öteki Yayınevi, 2002.
- Asiltürk, T, Cengiz: **Sinemada Diyalektik Kurgu**, İstanbul, Beykent Üniversitesi Yayınevi, 2008.
- Aslanyürek, Semir: **Senaryo Kuramı**, İstanbul, Agora Kitaplığı, 2019.
- Aslanyürek, Semir: **Tarkovski'den Sinema Dersleri**, İstanbul, Agora Kitaplığı, 2012.
- Atay, Ayşe: **Beş Katlı Evin Altıncı Katındaki Adam: Anar Hayatı, Sanatı ve Hikayeleri**, Ankara, Bengü Yayınları, 2008.

- Aytaç, Gürsel: **Genel Edebiyat Bilimi**, İstanbul, Papirüs Yayınevi, 1999.
- Aytekin, Hakan & Eroğlu, İrfan: Bir Anlatma Vaadi: Senaryo, **Sinema Dili**, Haz. Selahattin Yıldız, İstanbul, Su Yayınları, 2014.
- Azimzade, Terane & Babayeva, Melahet: **Azerbaycan Edebiyatı Tarihi: Müasir Dövr**, Bakü, ADPU-Neşriyatı, 2017.
- Babayev, Ağşın & Kazımzade, Aydın: **Azerbaycan Sinema Sanatında Edebi Eserlerin Tecessümü**, Bakü, “Tehsil” EİM, 2000.
- Badiou, Alain: **Başka Bir Estetik**, Çev. Aziz Ufuk Kılıç, İstanbul, Metis Yayınları, 2013.
- Balazs, Bela: **Theory Of The Cinema**, Trans. by Edith Bone, London, DENNIS DOBSON LTD, 1931.
- Baldick, Chris: **Dictionary Of Literary Terms**, Oxford, Oxford University Press, 2015.
- Başol, Ötkem: **Senaryo Kitabı: Senaryo Yazım Teknikleri ve Film Örnekleri**, İstanbul, İthaki Yayınları, 2019.
- Bazin, Andre: **Sinema Nedir?** Çev. İbrahim Şener, İstanbul, Doruk Yayınları, 2011.
- Bazin, Andre: **Çağdaş Sinemanın Sorunları**, Çev. Nijat Özön, Ankara, Bilgi Yayınları, 1966.

- Bazin, Andre: **Adaptation, or the Cinema as Digest, Film Adaptation**, Edit. By James Naremore, New Jersey, Rutgers University Press, 2000.
- Bennet Andrew & Rolye Nicholas: **Şu Edebiyat Denen Şey**, Çev. Mukadder Erkan, İstanbul, Notos Kitap, 2010.
- Borrero, Mauricio: **Russia: A Reference Guide from the Renaissance to the Present**, New York, Facts On File. Inc, 2004.
- Bozkurt, Nejat: **Sanat ve Estetik Kuramları**, İstanbul, Sarmal Yayınevi, 1995.
- Burcaliyev, Anar: **Azərbaycan Sinemasının Tarihi və Gelişimi**, Bakü, 2001.
- Cebiyev, Gafar & Allahverdiyev Settar: **Azərbaycan Tarihi**, Bakü, Elm və Tehsil, 2017.
- Çalışlar, Aziz: **Sanat ve Edebiyat Üstüne**, İstanbul, Bilim ve Sanat, 1987.
- Çetin, Zeynep, Erus: **Sinema Roman Etkileşimi Yeni Roman Yeni Dalga**, **Marmara İletişim Dergisi**, 2001, s. 143-166.
- Dadaşov, Aydın: **Ssenari Yaradıcılığı**, Bakü, Bakü Üniversitesi, 2001.
- Dadaşov, Aydın: **Kinoşünashq**, Bakü, Elm və Tehsil, 2009.
- Dadaşov, Aydın: **Azərbaycan Kinosu: mövzu, struktur, üslup, janr**, Bakü, CBS, 2015.

- Dadaşov, Aydın: **Müasir Azərbaycan Kinosu**, Bakü, TEAS Press Yayınevi, 2017.
- Dmytryk, Edward & Dmytryk, Porter, Jean: **Sinemada Yönetmenlik-Oyunculuk-Kurgu**, Çev. İbrahim Şener, İstanbul, Doruk Yayıncılık, 2011
- Dmytryk, Edward: **Film Senaryosu Yazmak**, Çev. Osman Akınhay, İstanbul, Agora Kitaplığı, 2021.
- Eagleton, Terry: **Edebiyat Kuramı**, çev. Tuncay Birkan, İstanbul, Aytıntı Yayınları, 2014.
- Eisenstein, M, Sergei: **Eisenstein Sinema Dersleri**, Çev. Engin Ayça, Ankara, Hil Yayın, 1999.
- Eisenstein, M, Sergei: **Film Form**, Trans. by Jay Leyda, New York, Harcourt, 1977.
- Egorova, Tatiana, Konstantinovna: **Soviet Film Music: An Historical Survey**, Trans. by Tatiana A. Ganf ve Natalia A. Egunova, New York, New Routledge, 2013.
- Eroğlu, Ayşe: **John Dewey’de Deneyim ve Sanat**, İstanbul, Hiper Yayın, 2017.
- Faraday, George: **Revolt of the Filmmakers: The Struggle for Artistic Autonomy and the Fall of the Soviet Film Industry**, Pennsylvania, The Pennsylvania State University Press, 2010.
- Field, Syd: **Senaryo: Senaryo Yazımının Temelleri**, Çev. Şerif Erol, İstanbul, Alfa, 2013.

- Garagızı, Ulduze: **Azerbaycan Filmlerinin Yaranma Tarihinden**, 1.Cilt, Bakü, E.L. Neşriyatı, 2010.
- Gobustan Dergisi 2006, sayı 1, sayfa 68-69.
- Gulubeyov, Edhem: **Sovet Azerbaycanının Kinosu**, Bakü, Azərneşr, 1958.
- Gülşen, Enver: **Sinemanın Kökleri**, İstanbul, İnsan Yayınları, 2016.
- Gürmen, Tınaz, Pınar: **Türk Sineması'nın Ustalarından Sinema Dersleri**, İstanbul, İnkılap Kitapevi, 2006.
- Hutcheon, Linda: **A Theory of Adaptation**, New York, Routledge, 2006.
- Hüseynov, Alisefter: **Kino: yuxudan realığa**, Bakü, Herbi, 1998.
- Hüseynov, Alisefter: **Kinomuzda Anar Fenomeni**, Bakü, Elm ve Tehsil, 2015.
- İsayeva, Reyhan: **AXC Döneminde Sinema, Medeniyyet gazetesi**, 27 Mayıs 2011, s. 14.
- İsmayılov, Tofik: **Türk Cumhuriyetleri Sinema Tarihi**, İstanbul, Türk Güzel Sanatlar Vakfı. Cilt 1. 2001.
- İsmayılov, Tofik: **Türk Halklarının Sinema Sanatı**, Bakü, Çaşıoğlu, 2008.
- İsmayılova, Zülfiyye: **Anar'ın Bedii Eserlerinin Ekran Tecessümü, Alimlik Derecesi İçin Sunulan Tez**,

- Azerbaycan Devlet Kùltür ve Sanat Üniversitesi, Bakü, 2008.
- Kayaoğlu, Ersel: **Edebiyat ve Film: Edebiyat Bilimi Yaklaşımıyla Film Çözümlemesine Giriş**, İstanbul, Hiperlink Yayınları, 2016.
- Kayım, Cevahir: Uyarlama Biçimleri, **Cinemascope dergisi**, Sayı: 10, Ekim 2006, s. 1-3.
- Kazımov, Aydın & Dadaşov, Aydın: Azerbaycan Sinema Tarihinin Sessiz Dönemi, **Kino Sanatı Meseleleri**, Haz: Ağşın Babayev, Bakü, 1999.
- Kazımov, Aydın: “Azerbaycan Filmlerinin İzahlı Katoloğu” Onun Ehemiyeti ve Tertip Prensipleri, **Kino Sanatı Meseleleri**, Haz: Ağşın Babayev, Bakü, 1999.
- Kazımpzade, Aydın: **Azerbaycan Kinosu**, Bakü, Nağıl Evi, Cilt 1, 2003.
- Kazımpzade, Aydın: **Azerbaycan Sineması Ansiklopedik Sözlüğü**, Bakü, Elm ve Tehsil, Cilt 1, 2017
- Kazımpzade, Aydın: **Azerbaycan Kinematografçıları**, Bakü, Mütercim, Cilt 1, 2002.
- Kazımpzade, Aydın: **Azerbaycan Kinematografçıları**, Bakü, Tereqqi, Cilt 5, 2013
- Kazımpzade, Aydın: **Azerbaycan Kinematografçıları**, Bakü, Tereqqi MMC, Nasir, Cilt 6, 2014.

- Kazımsade, Aydın: **Azerbaycan Kinematografçıları**, Bakü, Tereqqi MMC, Nasir, Cilt 9, 2017
- Kazımsade, Aydın: **Kino ve Zaman**, Bakü, Şark-Garp, 2016.
- Kırık, Ali. M.: “Toplum ve Siyaset İlişkisi Bağlamında Azerbaycan Sinema Tarihi”, **Marmara Üniversitesi Öneri Dergisi**, Sayı: 41. Cilt 11. 2014, 357-370.
- Kracauer, Siegfried: **Film Teorisi**, İstanbul, Metis Yayınları, 2015.
- Kroshneva, Marina, Yevgenevna: **Teoriya Literatura: Uçebnoe Posobie**, Ulyanovsk, Ulyanovskiy Gosudarstvenniy Texnicheskiy Universitet, 2016.
- Lake, Diane: **Adapting The Unadaptable – The Screenwriter’s Perspective, A Companion to Literature, Film, and Adaptation**, Edited. By Deborah Cartmell, UK, WILEY-BLACKWELL, 2012.
- Malgorzata, Marciniak: **The Appeal of Literature-to-Film Adaptations, Lingua ad Communicatinas**, vol. 17, 2007.
- Miller, William: **Senaryo Yazımı Sinema ve Televizyon için**, Çev. Yılmaz Büyükerşen, Yalçın Demir, Nesrin Esen, İstanbul, Hayalperest, 2016.
- Memmedov, İsmayıl: **Azerbaycan Tarihi**, Bakü, Adiloğlu neşriyatı.

- Mitry, Jean: **The Aesthetics and Psychology Of The Cinema**, Trans. By Christopher King, Bloomington, Indiana University Press, 1997.
- Monaco, James.: **Bir Film Nasıl Okunur?** Çev. Ertan Yılmaz, İstanbul, Oğlak Yayınları, 2002.
- Moran, Berna: **Edebiyat Kuramları ve Elştiri**, İstanbul, İletişim Yayınları, 2002.
- Nişancı, İlkay: **Teoride ve Pratikte Sinemada Kurgu**, İstanbul, Doruk Yayımcılık, 2018.
- Nuriyeva, İrade: **Azerbaycan Tarihi**, Bakü, Mütercim, 2015.
- Onaran, Alim, Şerif: **Sinemaya Giriş**, İstanbul, Agora Kitaplığı, 2012.
- Öksüz, Hikmet & Emir, Can, Badegül: **Kültür Devriminden “Büyük Terör”e: Çön Taşta’ki Siyasi Katliam**, **Akademik Bakış**, Sayı: 27. Cilt 14, 279-307.
- Özön, Nijat: **100 Soruda Sinema Sanatı**, İstanbul, Gerçek Yayınevi, 1984.
- Özön, Nijat: **Sinema Terimleri Sözlüğü**, Ankara, Ankara Üniversitesi Basımevi, 1963.
- Paech, Joachim: **Literatur und Film**, Stuttgart, Metzler, 1988.
- Paul, H, Fry: **Theory of Literature**, London, Yale University Press, 2012.

- Pearlman, Karen: **Sinemada Ritmlerin Kurgusu**, Çev. Pınar Ercan, İstanbul, Ayrıntı Yayınları, 2016.
- Pudovkin, Vesvolod, İllarionoviç: **Film Technique and Film Acting**, Trans. by İvor Montagu, London, Vision, 1954.
- Rollberg, Peter: **Historical Dictionary of Russian and Soviet Cinema**, Plymouth, Rowman & Littlefield, 2016.
- Rzayev, Anar: Gürcü Familyası, **Seçilmiş Eserleri**, Bakü, Azərbaycan Dövler Neşriyatı, 1988.
- Rzayev, Anar: **Beşmertebeli Evin Altıncı Mertebesi**, Bakü, Nurlan, 2009.
- Sadıhov, Nazım: **Azərbaycan Bedii Kinosu**, Bakü, ELM Neşriyatı, 1970.
- Sadıhov, Nazım: **Azərbaycan Kino Rejissorları**, Bakü, İşıq, 1988.
- Salazkina, Masha: “(V)GIK and the History of Film Education in the Soviet Union, 1920s-1930s, **A Companion to Russian Cinema**, Ed. By Birgit Beumers, Chichester, John Wiley & Sons, Inc., 2016.
- Sivas, Ali: Popüler Roman Popüler Sinema İlişkisi Çerçevesinde Bir Uyarılma Örneği: Bridget Jobes’un Günlüğü, **İstanbul Ticaret Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi**, sayı: 7, s. 41-58, 2005.

- Stam, Robert: **Beyond Fidelity: The Dialogics of Adaptation, Film Adaptation**, Edit. by James Naremore, New Jersey, Rutgers University Press, 2000.
- Strong, Louise, Anna: **Stalin Dönemi**, Çev. Alaattin Bilgi, Ankara, Onur Yayınları, 1988.
- Suny, Grigor, Ronald: **The Soviet Experiment**, New York, Oxford University Press, 1998.
- Şmidt, Otto, Yulyeviç: **Bolşaya Sovetskaya Ensiklopediya**, (1.Baskı. 1.Cilt, s. 14) Moskova, Sovetskaya Ensiklopediya, 1926.
- Tarkovski, Andrey: **Mühürlenmiş Zaman**, Çev. Mazlum Beyhan, İstanbul, Agora Kitaplığı, 2017.
- Tarkovski, Andrey: **Şiirsel Sinema**, Çev. Ebru Kılıç, İstanbul, Agora Kitaplığı, 2007.
- Taylor, Richard: **The Politics Of The Soviet Cinema 1917-1929**, New York, Cambridge University Press, 2008.
- Teksoy, Rekin: **Rekin Teksoy'un Sinema Tarihi**, 3.Baskı, İstanbul, Oğlak Yayıncılık. Cilt: 1. 2009.
- Teksoy, Rekin: **Rekin Teksoy'un Sinema Tarihi**, 3.Baskı, İstanbul, Oğlak Yayıncılık. Cilt: 2. 2009.
- Toprak, Seçil: **Selim İleri'de Sinema ve Edebiyat**, İstanbul, MTV Yayıncılık, 2011.

- Torok, Jean-Paul: **Le Scenario Histoire, Theorie, Pratique**, Paris, Artefact, 1986.
- Uğurlu, Faruk: Edebiyat ve Sinema, **Kurgu Dergisi**, Sayı:11. 1992, 135-151.
- Ünser, Orhan: **Kelimelerden Görüntüye**, İstanbul, Es Yayınları, 2004.
- Valery, Paul: **“College de France”daki Edebiyat Sanatı Dersleri Üzerine**, Çev. Hüseyin Salihoğlu, Haz. Hüseyin Salihoğlu, Ankara, İmge Kitapevi, 1995.
- Wellek, Rene & Warren, Austin: **Theory of Literature**, New York, Harcourt, Brace and Company, 1956.
- Yampolski, Mihail, Beneaminoviç: **İz İstorii Fransuzkoy Kinomıslı**, Moskova, İskusstvo, 1988.
- Youngblood, J, Denise: **Soviet Cinema in the Silent Era, 1918-1935**, Austin, University of Texas Press, 1991.

İTERNET KAYNAKLARI

- (Çevrimiçi): <https://vgik.info/today/>, (Ulaşım Tarihi: 27.12.2020)
- (Çevrimiçi): <https://bit.ly/3bvRnsD>, (Ulaşım Tarihi: 17.05.2021)
- (Çevrimiçi): <https://bit.ly/3hv3QRh>, (Ulaşım Tarihi: 17.05.2021)
- (Çevrimiçi): <http://www.visual-memory.co.uk/amk/doc/0072.html>, Stanley Kubrick, **Words and Movies** (Ulaşım Tarihi: 02.12.2021)

(Çevrimiçi): <http://azerbaijanfilm.az/kinofilmler/filmlerin-katalogu/a/> , (Ulaşım Tarihi: 8.12.2021)

(Çevrimiçi): <https://bit.ly/3KjORF8>, Aurier, Philippe & Guergana Guntcheva, **From Book To Movie: An Investigation Of Adaptation and Its Impact On Spectators' Evaluation Judgment**, 2014, (Ulaşım Tarihi: 06.04.2022)

