

TÜRKİYE CUMHURİYETİ
ANKARA ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
KAFKAS DİLLERİ VE KÜLTÜRLERİ ANABİLİM DALI
ERMENİ DİLİ VE KÜLTÜRÜ BİLİM DALI

SERGEY PARACANOV'UN FİMLERİNDE ERMENİLER VE ERMENİ
KÜLTÜRÜ

Doktora Tezi

Gülsün YILMAZ GÖKKİS

Ankara - 2024

TÜRKİYE CUMHURİYETİ
ANKARA ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
KAFKAS DİLLERİ VE KÜLTÜRLERİ ANABİLİM DALI
ERMENİ DİLİ VE KÜLTÜRÜ BİLİM DALI

SERGEY PARACANOV'UN FİMLERİNDE ERMENİLER VE ERMENİ
KÜLTÜRÜ

Doktora Tezi

Gülsün YILMAZ GÖKKİS

Tez Danışmanı: Prof. Dr. Birsen KARACA

Ankara - 2024

TÜRKİYE CUMHURİYETİ
ANKARA ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
KAFKAS DİLLERİ VE KÜLTÜRLERİ ANABİLİM DALI
ERMENİ DİLİ VE KÜLTÜRÜ BİLİM DALI

SERGEY PARACANOV'UN FİLMLERİNDE ERMENİLER VE ERMENİ
KÜLTÜRÜ

DOKTORA TEZİ

Tez Danışmanı: Prof. Dr. Birsen KARACA

TEZ JÜRİSİ ÜYELERİ

Adı ve Soyadı

1. Prof. Dr. Birsen KARACA
2. Prof. Dr. Serpil AYGÜN CENGİZ
3. Prof. Dr. Ufuk TAVKUL
4. Prof. Dr. Aydan ÖZSOY
5. Doç. Dr. Leyla ŞENER

Tez Savunma Tarihi: 23.07.2024

T.C.
ANKARA ÜNİVERSİTESİ
Sosyal Bilimler Enstitüsü Müdürlüğüne,

Prof. Dr. Birsen KARACA danışmanlığında hazırladığım “Sergey Paracanov’un Filmlerinde Ermeniler ve Ermeni Kültürü (Ankara-2024)” adlı doktora tezindeki bütün bilgilerin akademik kurallara ve etik davranış ilkelerine uygun olarak toplanıp sunulduğunu, başka kaynaklardan aldığım bilgileri metinde ve kaynakçada eksiksiz olarak gösterdiğimi, çalışma sürecinde bilimsel araştırma ve etik kurallarına uygun olarak davrandığımı ve aksinin ortaya çıkması durumunda her türlü yasal sonucu kabul edeceğimi beyan ederim.

05/08/2024

Gülsün YILMAZ GÖKKİS

ÖN SÖZ

“Sergey Paracanov’un Filmlerinde Ermeniler ve Ermeni Kültürü” başlıklı bu doktora tezinde, Paracanov’un imzasını taşıyan on dört film incelenmektedir. Bu filmlerden Ermeni kültür adamlarını konu alan ve Ermeni kültürüne ait (maddi ve manevi) ürünlerin işlendiği eserler ön plana çıkarılmaktadır: Bu bağlamda, tezin odağında özellikle iki eser, *Hakob Hovnatanyan* ve *Narın Rengi* yer almaktadır.

Bu tez çalışmasında kaynak taraması Türkçe, Ermenice, İngilizce ve Rusça üzerinden yapılacaktır.

Paracanov, sanatın pek çok dalına ilgi duymuş ve bu sanat dallarının anlatım tekniklerini ve anlatı araçlarını filmlerinde kullanmıştır. Ayrıca onun sanatı Sovyet sisteminin sunmuş olduğu çok kültürlü ortamlarda beslenmiştir. Tüm bunlar, disiplinlerarası bir çalışmayı zorunlu kılmıştır.

Başta, akademik hayatımın her aşamasında yol gösteren, bu tezin hazırlanma süreçlerinde benden desteğini ve sabrını esirgemeyen tez danışmanım Prof. Dr. Birsen Karaca’ya; Tez İzleme Komitesi üyelerim Prof. Dr. Serpil Aygün Cengiz ve Prof. Dr. Ufuk Tavkul’a; sinema, fotoğrafçılık, resim ve kültür alanlarında alt yapımın oluşması için derslerine katıldığım Prof. Dr. Seçil Büker, Prof. Dr. Özgür Bayram Yaren ve Doç. Dr. Tuğba Taş’a; mesai arkadaşlarıma; aileme; her daim varlığını ve desteğini yanımda hissettiğim eşim Fırat Gökkis’e ve en kıymetlim, kızım Zeynep Alya Gökkis’e teşekkürlerimi sunarım.

İÇİNDEKİLER

ÖN SÖZ	i
İÇİNDEKİLER.....	ii
RESİMLER DİZİNİ.....	iv
TABLOLAR DİZİNİ.....	vi
GİRİŞ.....	1

BİRİNCİ BÖLÜM SİNEMANIN TARİHÇESİ

1.1. DÜNYA SİNEMASININ TARİHÇESİ.....	8
1.2. SOVYET SİNEMASININ ULUSAL KİMLİĞİ VE TARİHÇESİ.....	16
1.2.1. Sovyetler Birliği Döneminde Ermeni Yönetmenler	23
1.2.2. Sovyet Sinemasının Karakteristik Özellikleri	28

İKİNCİ BÖLÜM SİNEMANIN BESLENDİĞİ KAYNAKLAR

2.1. SİNEMADA MATERYAL OLARAK KULLANILAN EDEBİYAT ÜRÜNLERİ.....	33
2.2. SİNEMADA MATERYAL OLARAK KULLANILAN FOLKLOR ÜRÜNLERİ	45
2.3. SİNEMA-RESİM İLİŞKİSİ	54

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM SERGEY PARACANOV'UN YAŞAMI, ESERLERİ VE BULGULAR

3.1. SERGEY PARACANOV'UN YAŞAMI.....	63
3.1.1. Sergey Paracanov'un Sanat Hayatı.....	69
3.1.1.1. Sergey Paracanov'un Eserlerinin Bibliyografyası	72
3.2. BULGULAR: SERGEY PARACANOV'UN ESERLERİNDE ERMENİLER VE ERMENİ KÜLTÜRÜ	74
3.2.1. Paracanov'un Yönetmenliğini Yaptığı Filmlerin Karakteristiği	74
3.2.2. Sergey Paracanov'un Ermeni Kültürünü Konu Alan Eserleri.....	89

3.2.2.1. <i>Акоп Овнатанян</i> (Hakob Hovnatanyan/ <i>Накоб Ховнатанян</i> , 1967)	89
3.2.2.2. <i>Цвет граната</i> (Tsvet granata/ <i>Narın Rengi</i> , 1969).....	95
SONUÇ	154
KAYNAKÇA	159
EKLER	182
ÖZET	197
ABSTRACT	199

RESİMLER DİZİNİ

Resim 3.1. <i>Kiev Freskleri</i> filminden bir görüntü	89
Resim 3.2. Natalya Teumyan'ın Portresi, 1840'lı yılların başı.....	92
Resim 3.3. Katoğikos Nerses Aştareketsi'nin Portresi, 1850	92
Resim 3.4. Üç nar, <i>Narın Rengi</i>	102
Resim 3.5. Nar yiyen rahipler, <i>Narın Rengi</i>	104
Resim 3.6. Kama ve nar suyu, <i>Narın Rengi</i>	104
Resim 3.7. Ayak ile ezilen üzüm, <i>Narın Rengi</i>	105
Resim 3.8. Üzümünden şarap yapılması, <i>Narın Rengi</i>	106
Resim 3.9. Balık ve ekmek, <i>Narın Rengi</i>	107
Resim 3.10. Kamança ve vazunun içinde gül, <i>Narın Rengi</i>	108
Resim 3.11. Haçkar, <i>Narın Rengi</i>	109
Resim 3.12. Haçkar, <i>Narın Rengi</i>	110
Resim 3.13. Taş işçiliği, <i>Narın Rengi</i>	111
Resim 3.14. Çocuk Sayat Nova, <i>Narın Rengi</i>	111
Resim 3.15. Halı, <i>Narın Rengi</i>	112
Resim 3.16. İp boyama, <i>Narın Rengi</i>	113
Resim 3.17. Horoz kırmızıya boyanırken, <i>Narın Rengi</i>	114
Resim 3.18. Horoz kurban edilirken, <i>Narın Rengi</i>	114
Resim 3.19. Çocuk Sayat Nova'nın alınına kurban kanı sürülürken, <i>Narın Rengi</i>	116
Resim 3.20. Kurban edilmek için süslenmiş bir koyun, <i>Narın Rengi</i>	117
Resim 3.21. Surp Sargis'i gösteren bir minyatür, <i>Narın Rengi</i>	118
Resim 3.22. Surp Sargis minyatürünün canlandırılması, <i>Narın Rengi</i>	118
Resim 3.23. Elllerine kına yakılmış Sayat Nova, <i>Narın Rengi</i>	121
Resim 3.24. Düven ile harman sürme, <i>Narın Rengi</i>	123
Resim 3.25. Yağ yapımı, <i>Narın Rengi</i>	123
Resim 3.26. Sayat Nova tarafından yapılan vaftiz, <i>Narın Rengi</i>	124
Resim 3.27. Lavaşlar, <i>Narın Rengi</i>	125
Resim 3.28. Yün çırpma, <i>Narın Rengi</i>	125
Resim 3.29. Çile sarma, <i>Narın Rengi</i>	126
Resim 3.30. Cenaze töreninden bir görüntü, <i>Narın Rengi</i>	126
Resim 3.31. Melek, Sayat Nova'nın göğsüne nar suyu dökerken, <i>Narın Rengi</i>	127
Resim 3.32. Ölüm sekansından bir görüntü, <i>Narın Rengi</i>	128
Resim 3.33. <i>Narın Rengi</i> filminden kaldırılmış bir sahne	128

Resim 3.34. <i>Venüs 'ün Doğuşu</i>	129
Resim 3.35. Hamam sekansından bir görüntü, <i>Narın Rengi</i>	129
Resim 3.36. Simon, Gürcü kültürüne ait bilgiler verirken, <i>Surami Kalesi Efsanesi</i>	136
Resim 3.37. Sarkaç metaforu, <i>Narın Rengi</i>	136
Resim 3.38. Sarkaç metaforu, <i>Surami Kalesi Efsanesi</i>	137
Resim 3.39. Cenaze töreni, <i>Surami Kalesi Efsanesi</i>	137
Resim 3.40. Zifaf gecesi sunumu, <i>Surami Kalesi Efsanesi</i>	139
Resim 3.41. Matağ, <i>Surami Kalesi Efsanesi</i>	140
Resim 3.42. Matağ, <i>Surami Kalesi Efsanesi</i>	140
Resim 3.43. Matağ, <i>Surami Kalesi Efsanesi</i>	140
Resim 3.44. <i>Aşık Kerib</i> filminden bir görüntü	145
Resim 3.45. <i>Aşık Kerib</i> filminden bir görüntü	146
Resim 3.46. Kırmızı narın aşk ve şehveti temsil ettiği görsel, <i>Aşık Kerib</i>	148
Resim 3.47. Kırmızı narın hüznü yolculuğu temsil ettiği görsel, <i>Aşık Kerib</i>	148
Resim 3.48. Beyaz narın kavuşma ve evliliği temsil ettiği görsel, <i>Aşık Kerib</i>	149
Resim 3.49. Vardavar, <i>Aşık Kerib</i>	150
Resim 3.50. <i>Aşık Kerib</i> Magul'a pirinç atarken, <i>Aşık Kerib</i>	150
Resim 3.51. Mezarlıkta ziyafet, <i>Aşık Kerib</i>	152

TABLULAR DİZİNİ

Tablo 1.1. İlk Röportaj Filmleri.....	12
Tablo 1.2. Günlük Hayattan Sahneleri Yansıtan Filmler.....	12
Tablo 1.3. Aktüalite Filmler	12
Tablo 1.4. Sovyetler Birliği Döneminde Ermeni Yönetmenler	25
Tablo 2.1. İlk Edebiyat Uyarlamaları	34
Tablo 2.2. Uyarlama Türleri	35
Tablo 3.1. Filmler	72
Tablo 3.2. Senaryolar.....	73
Tablo 3.3. Asistanlık Yaptığı Filmler	74

GİRİŞ

“Sergey Paracanov’un Filmlerinde Ermeniler ve Ermeni Kültürü” başlıklı bu doktora tezinde, yönetmen, senarist, tasarımcı kimlikleri ile sanat dünyasında varlığını duyumsatmış Sergey Paracanov’un on dört filminde, Ermeniler ve Ermeni kültürüne ait unsurlar araştırılarak toplanan verilerin analizi yapılacaktır. Sergey Paracanov’un farklı inanç, kültür ve etnik kökenlerin bir arada olduğu Gürcistan’da doğması, Sovyet sineması içinde eğitim alması, Ukrayna’da uzun bir süre çalışması ve etnik aidiyetinin Ermeni olması gibi etmenler, onun filmlerindeki çok kültürlü dokunun temelini oluşturur. Bu melez ortam içinde kimlik kazanan Sergey Paracanov’un filmlerini incelerken disiplinlerarası bir çalışmaya yönelmek gerekeceği öngörülmektedir. Bu durum nedeniyle, çalışmanın eklettik bir yaklaşımla gerçekleştirilmesi planlanmaktadır: Araştırma alanımız filmler olduğu için, film çalışmaları ve göstergebilim kuramına; senaryo metninin çoğu zaman bir edebî metin olduğu gerçeğinden hareketle karşılaştırmalı edebiyat biliminin kavram ve kuramlarına; filmler ve edebî metinler arasındaki etkileşim nedeniyle metinlerarasılık, resim ve sinema arasındaki etkileşim nedeniyle göstergelerarasılık alanlarında yapılan çalışmaların bilgi ve deneyimlerine; Paracanov’un, eserlerinde sıklıkla maddi ve manevi kültür ürünlerini kullanmasından ötürü de halkbilimin kavramlarına yer vermeyi tasarlıyoruz. Yönetmenin, kadrajı bağımsız bir tablo olarak görmesi ve filmlerinde sıklıkla tablo-plan kullanması nedeniyle resim sanatının kavramlarına da yer verilmesinin uygun olacağı ön görülmektedir. Bu çok yönlülüğün neden olduğu en önemli zorluk kavram kargaşasına düşmemek için verilen mücadele olacaktır.

Tez konumuzun özgünlüğünü belgeleyebilmek amacıyla yaptığımız ön araştırma sonucunda, Türkiye’de Sergey Paracanov ve eserlerinin akademik çalışmalara neredeyse hiç konu olmadığını tespit ettik. Elimizdeki veriler, Türkçede yönetmenin adının geçtiği

çok az sayıda çalışma bulunduğunu göstermektedir. Bunlar arasında en hacimli çalışma, 13 Aralık 2018 - 17 Mart 2019 tarihleri arasında İstanbul Suna ve İnan Kıraç Vakfı Pera Müzesi'nde Erivan Sergey Paracanov Müzesi (Մերձկի Փարսազախունի թանգարան) işbirliği ile gerçekleştirilen, **Parajanov Sarkis İle** ismi ile sanatçının çalışmalarının yer aldığı sergi için yayımlanan aynı isimli kitaptır. Alis Bedikyan'ın 2018 yılında çocuk okuyucuya yönelik hazırlamış olduğu **Deli Dolu ve Özgür Parajanov** isimli kitabı da anmak yerinde olacaktır. Ayrıca akademik dünyanın Paracanov'a gösterdiği ilgiyi de araştırdık ve tez çalışmalarını taradık. Paracanov'u konu alan yalnızca bir çalışmaya ulaştık: Bu Yasin Sala tarafından yapılan "**Sergei Parajanov Sinemasında Kültürlerarasılık: Aşık Garip Örneği**" başlıklı yüksek lisans teziydi ve 2019 yılında tamamlanmıştı. Bununla beraber, Abdulvahhab Ayhan, 2011 yılında tamamlamış olduğu "**Sinema ve Resim Sanatları Arasındaki Görsel ve Anlatımsal İlişkilerin İncelenmesi**" başlıklı yüksek lisans tezinde, Sergey Paracanov'dan da bahseden kısa bir bölüm (s. 76-77) kaleme almıştır. Ayrıca Asena Yıldırım'a ait, "**Parajanov Sinemasında Sinema Resim İlişkisi**" başlıklı bir de makaleye ulaştık. Buna ilave olarak Rusça, Ermenice ve İngilizce kaynaklar üzerinden, Paracanov ve eserlerini konu alan çalışmaları gösteren bir bibliyografya hazırlamak istedik. Ancak yabancı kaynaklarda yönetmene duyulan ilgi tezin hacmini aşacak yoğunlukta idi, bu konuda münferit bir çalışma yapmayı gerektiriyordu.

"Sergey Paracanov'un Filmlerinde Ermeniler ve Ermeni Kültürü" başlıklı bu doktora tezinin amacı, Sovyet kimliği ile kendisini dünyaya kabul ettirmiş bir Ermeni yönetmenin filmlerinde Ermeni kültürünü ve kimliğini nasıl sunduğunu göstermektir. Bu hedef çerçevesinde, Sergey Paracanov'un eserlerinin hepsini incelemeyi planlıyoruz. Bu bağlamda gerçekleştirmeyi planladığımız çalışma, Sergey Paracanov'un filmlerinin tamamından bahsetmesi ve Ermeni kültürünü konu alan filmlerinin detaylı analizini içermesi açısından bir ilk olacaktır. Ayrıca yönetmenin "imza filmi" olan **Narin Rengi**

Türkiye’de Ermeni kültürüne detaylı yaklaşımı ile ilk kez bir akademik çalışmaya konu olacaktır.

Tezin yazım sürecinde Sergey Paracanov’un adının ve soyadının Türkçeye aktarımıyla ilgili sorun yaşanması da muhtemel olacaktır. Zira Sergey Paracanov’un adının Sergey, Sergei, Sergo, Serge, Serhiy; soyadının ise Paracanov, Paradjania, Parajanov, Paradjanov, Paradzhanov, Paradzhanian şeklinde farklı dillere translitere edildiği; Türkçeye aktarımın söz konusu olduğu durumlarda ise araştırmacının/çevirmenin tercihinin farklı dillerdeki bu transliterasyonlardan birini seçmek yönünde olduğu tespit edilmiştir. Bu durum, literatürde karışıklığa ve kaynaklara ulaşma konusunda da çok ciddi sıkıntılara neden olmaktadır. Bu nedenle Ermenice ve Rusça gibi farklı alfabelerin kullanıldığı dillerdeki özel adların Türkçeye aktarımında üçüncü dillerdeki aktarımları dikkate alınmayacaktır. Bununla birlikte tez konumuz olan ve Ermenicedeki yazılışı Սարգիս Հովսեփի Փարսաջանյան olan yönetmenin ismini Türkçeye Ermenice yazılışını dikkate alarak Sargis Hovsepi Paracanyan şeklinde translitere etmemiz gerekirken, yönetmenin soyadıyla ilgili dikkate alınması gereken bir olgu, bu uygulamayı tercih etmemizi engelleyecek niteliktedir. Şöyle ki: Yönetmenin dedesi tarafından ailenin soyadı ticari kaygılarla Ruslaştırılmış ve Paracanov olarak değiştirilmiştir. Bu tercihin doğal bir sonucu olarak da yönetmenin ismi dünyada, Rusça şekliyle Сергей Иосифович Параджанов/Sergey İosifoviç Paracanov) olarak bilinmektedir. Rusçada “дж” harfinin karşılığı Türkçede “c” dir. İngilizcede bu harfin karşılığının “j” şeklinde okunması ve James Steffen’in, Sergey Paracanov hakkında yapmış olduğu detaylı çalışmasıyla beraber, yönetmenin ismi akademik çalışmalarda “Sergei Parajanov” olarak anılmasına yol açmıştır. Buna karşın çalışmada, yönetmenin adı tüm dünyada olduğu gibi Rusçadan, fakat Türkçenin kurallarına uygun olarak translitere edilecektir. Çünkü Türkçenin yazım kuralları, yönetmenin isminin Türkçe literatürde Sergey Paracanov olarak yer almasını gerektiriyor.

Dikkat çekilmesi gereken bir diğerkonu da yönetmenin ve sanatının kimliğıyle ilgili aidiyet sorunu olacak. Hakkında yapılan çalışmalarda, yönetmenin isminin Sovyet, Gürcü, Ukrayna ve Ermeni sinema dünyalarında yer aldığını tespit ettik. Bu durumun yönetmenin sanat anlayışını nasıl etkilediğı, sanatının ulusal bir kimliğe sahip olup olmadığı soruları da tartışmaya açılacaktır. Bu bağlamda, tez yazım sürecinde aşağıdaki sorulara da cevap aranacaktır:

- Sergey Paracanov, SSCB dönemi yönetmenlerinden biri olarak, herhangi bir ideolojiye angaje oldu mu?
- Sergey Paracanov'un etnik kökeninin Ermeni olması, sanatında ne kadar hissedildi?
- Sovyet, Gürcü, Ukrayna ve Ermeni sinema tarihlerinde adı kayıtlı olan Sergey Paracanov, sinemanın kimlik sorunu bağlamında, hangi ülke sinemasının yönetmeni olarak değerlendirilmelidir?

“Sergey Paracanov'un Filmlerinde Ermeniler ve Ermeni Kültürü” başlıklı bu doktora tezi üç bölümden oluşmaktadır:

Birinci bölümde, sinema ve Sovyet sinemasının tarihçesi hakkında bilgi verilecektir. Sovyet sinemasının ulusal kimliğine ve karakteristik özelliklerine değinmeyi planlıyoruz. Birinci bölümde yine Sovyetler Birliğı döneminde Ermeni sinemasının durumundan bahsedilecek ve yine bu dönemde etnik kökeni Ermeni olan yönetmenler hakkında bir tablo hazırlanacaktır.

İkinci bölümde, tezin araştırma konusu çerçevesinde sinema sanatının edebiyat, resim ve folklor disiplinleri ile olan ilişkisi gündem konusu olacaktır. Konu ile ilgili olarak sanatların ilişkilerini inceleyen kuramsal çalışmalar taranacak, yapılan tartışmalar yakın planda incelenecektir. Sinemanın tüm sanat dalları ile organik bir bağı bulunmaktadır. Ancak biz çalışmamızda Sergey Paracanov'un filmlerinin karakteristik

yapısı gereği edebiyat-sinema, folklor-sinema ve resim-sinema ilişkisine yoğunlaşmayı planlıyoruz.

Son bۆlümde ise, Paracanov'un yaşamı ve sanat hayatı hakkında bilgiler sunulacak ve filmlerinin analizi yapılacaktır. Yönetmenin tüm filmleri bu tezin içeriğinde yer alacaktır. Ancak Ermenistan'da çektiği biri belgesel türe dâhil olan *Акоп Овнатанян* (Hakob Hovnatanyan/*Hakob Hovnatanyan*), diğerı uzun metrajlı bir sanat filmi olan *Цвет граната* (Tsvet granata/*Narın Rengi*) Ermeni kültürünü konu alması bağlamında detaylı olarak incelenecektir ve elde edilen veriler ışığında değerlendirmeler yapılacaktır.

Sonuç bۆlümünde, elde ettiğimiz verilerin değerlendirilmesi yapılacaktır.

BİRİNCİ BÖLÜM

SİNEMANIN TARİHÇESİ

Güzel sanatların yedinci ve en genç dalını tanımlayan ve bu yeni sanat dalına ad olarak da kullanılan *cinéma* sözcüğü ilk kez 1890'larda Lumière Kardeşler¹ tarafından kullanılmıştır. *Cinéma*, Fransızca *cinématographe* sözcüğünün kısaltılmış hâlidir. Sinemayı bir terim, kavram, üretim aracı, endüstri, sanat vd. olarak çok boyutlu algılamamıza yardım edecek olan tabloyu uzmanların yaptıkları sinema tanımlarından yola çıkarak oluşturabiliriz:

Türk Dil Kurumu'nun yayımladığı Güncel Türkçe Sözlük'te, sinema herhangi bir hareketi düzenli aralıklarla parçalara bölerek bunların resimlerini belirleme ve sonra bunları gösterici yardımıyla karanlık bir yerde, bir ekran veya perde üzerinde yansıtarak hareketi yeniden oluşturma işi² olarak tanımlanmıştır.

Dilci, sinema tarihçisi ve çevirmen Nijat Özön, *Sinema Sanatına Giriş* adlı kitabında önce sözcüğün kökeniyle ilgili bilgileri ön plana çıkartmış ve "sinema"nın etimolojik olarak Yunanca kinêma, -atos= devinim (hareket) ve graphein= yazmak kelimelerinden geldiğini, sinematografin ise, "devinimi yazan/kaydeden, devinimi saptayan", sinematografinin ise "devinimi yazma/kaydetme, saptama" anlamında olduğunu söylemiştir.³

¹ "Encyclopedia Britannica", <https://www.britannica.com/biography/Lumiere-brothers> (Erişim Tarihi: 09.05.2017).

² "Türk Dil Kurumu/Güncel Türkçe Sözlük", http://www.tdk.gov.tr/index.php?option=com_gts&arama=gts&guid=TDK.GTS.5b5eba7e16d3b4.39406171 (Erişim Tarihi: 30.07.2018).

³ ÖZÖN, Nijat, *Sinema Sanatına Giriş*, Agora Kitaplığı, İstanbul, 2008, s. 3. Ayrıca bk. "Online Etymology Dictionary", <http://www.etymonline.com/index.php?term=cinema> (Erişim Tarihi: 09.05.2017).

Sinema yazarı Nilgün Abisel, *Sessiz Sinema* adlı çalışmasında “Sinema nedir?” sorusuna farklı bağlamlarda farklı cevaplar verilebileceğine işaret etmiştir. Örneğin: Sinema, film aygıtlarının doğası esas alındığında hareketli görüntüyü kaydedip yeniden üreten bir araç, işlevleri açısından bakıldığında bir eğlence, propaganda ya da kitle iletişim aracı, filmin üretiminden seyirciye sunulmasına kadar geçen süreçteki işlemler ve örgütlenmeler göz önüne alındığında bir endüstri, filme bütün olarak bakıldığında ise bir anlatı ya da anlatma biçimidir. Bunlara ilave olarak Abisel sinemanın etkileme gücüne de dikkat çekerek şöyle diyor: (...) *gözden kaçmaması gereken önemli bir nokta daha vardır ki buna, sinemanın yanılısama yaratma niteliği de diyebiliriz. Bu özellik, bir yandan sinema aygıtının doğasından kaynaklanırken, öte yandan da sinemayı sinema yapan ve çoğu kez ‘büyü’ olarak adlandıran şeydir.*⁴

Nijat Özön, sinemanın yukarıda işaret edilenlerden başka iki özelliğine daha dikkat çekmiştir: Birincisi, sinemanın bir dil, araştırma ve eğitim-öğretim aracı olarak kullanılabilme kapasitesidir. İkincisi ise sinemanın geleneksel sanat kollarının hepsini özümseyebilme niteliğine sahip olmasıdır.⁵

Tüm bu tanımlamaların ışığında, sinemanın hareketli görüntüleri kaydeden bir aygıt ve bir endüstri sektörü olmasının yanında, eğlence, aktarım, eğitim ve propaganda aracı olduğu; güzel sanatlara ait tüm dalları bünyesinde taşıyabileceğini ve bunları geniş kitlelere ulaştırarak diğer sanat dallarına hizmet etmeyi üstlenen bir işleve de sahip olduğunu söyleyebiliriz. Bunun yanında sinemanın, tıpkı diğer sanat dallarında da olduğu gibi, sanatçının kendisini ifade etme yolu olduğu unutulmamalıdır.

Sonuç olarak, aşağıda sunulan tarihî süreçte görsel gösteri aygıtlarının verdiği ilhamla icat edilen sinema, hareketli görüntüleri kaydeden bir aygıt iken kullanım

⁴ ABİSEL, Nilgün, *Sessiz Sinema*, De Ki Basım Yayım, Ankara, 2007, s. 10-11.

⁵ ÖZÖN, Nijat, *ibid*, s. 7-8.

yoğunluğu ile sinema sektörünün, kullanım biçimi ile de en popüler ve etkin sanat dalının adını tanımlar hale gelmiştir.

Bu bölümde, yukarıda sunulan bağlamdan kopmadan Dünya sinemasının tarihçesi, Sovyet sinemasının ulusal kimliği ve tarihçesi, Sovyet sinemasında Ermeni yönetmenler ve Sovyet sinemasının karakteristik özellikleri ile ilgili bilgi paylaşımı ve değerlendirmeler yapılacaktır.

1.1. DÜNYA SİNEMASININ TARİHÇESİ

Sinemanın tarihi uzak bir geçmişe dayanmasa da filmlerin sunumunda kullanılan sinematografin oluşum sürecinde ihtiyaç duyulan parçalarının yapımı ve bir araya gelmesi uzun yıllar gerektirmiştir: *Fizyolojiden anatomiye, kimyadan fiziğe dek pek çok alandaki sorularla yanıtların, yapılan buluşların yüzyıllar içindeki birikimi, on dokuzuncu yüzyılın sonunda cinématographe'ın keşfinin zeminini hazırladı.*⁶ Bunun doğal bir sonucu olarak da “Sinemayı kim icat etti?” sorusuna tek bir mucit adıyla cevap verilemez. Sinemanın icadına giden süreçte, eğlence ve oyun amaçlı bir dizi icat/oyuncak güncel yaşama girmişti.

Sinemanın kökeninde görüntünün retinanın üzerinde iz bırakması gerçeği yatmaktadır. Gerard Betton, bu bilginin tahminen 10. yüzyıldan beri bilindiğini ve Belçikalı fizikçi Joseph Plateau (1801-1883)'nin (1832 yılında) Phenakistiscope'u bu bilgi sayesinde icat ettiğini söyler.⁷ Gerçekte bu süreç, Plateau'dan çok daha önce Mısırlılar tarafından başlatılmıştı. Büyülü fener adlı aletin Pompei'de kalıntlarına rastlanmıştır. 1684 yılına gelindiğinde Athanasius Kircher⁸ kendi büyülü fenerini (magia

⁶ ABİSEL, Nilgün, **ibid.**, s. 13.

⁷ BETTON, Gerard, **Sinema Tarihi**, Çev.: Şirin TEKELİ, İletişim Yayınları, İstanbul, 1993, s. 5

⁸ Alman yazıbilimci (2 Mayıs 1601 - 27 Kasım 1680).

cystera) icat etmiştir.⁹ Daha sonra Thaumatrope adında her iki tarafında resimler bulunan tel üzerine tutturulmuş basit düzeneğe sahip bir alet icat edildi.¹⁰ Plateau, Phenakistiscope'u icat ederken, üzerinde bir dizi eşit aralıklarla kesilmiş boşluklar bulunan disk üretti. Diskin bir tarafında, her biri ufak değişiklikler taşıyan ve basit hareketleri temsil eden çizimler yaptı. Çevrilince disk üzerindeki çizimler bir ayna yardımıyla sanki hareketli gibi görünüyordu. Bu buluş, ardılı olan Zoetrope aygıtının ortaya çıkmasını sağladı. William George Horner¹¹ tarafından icat edilen yeni alet, kısa sürede yaygın bir eğlence aracı haline geldi.¹² Görüntüye hareket kazandırma tutkusu bu ve bunun gibi birçok alet ile devam etti. 1853 yılında Franz Von Uchatius¹³, Phenakistiscope ve büyü lü feneri birleştirerek elle yapılmış resimleri perdeye yansıttı. 1877 yılında Emile Reynaud¹⁴, hareket yanılsamasını yaratan bakaçlı bir aygıt olan Praxinoscope'u yaptı. Faraday Kafesi ve Thaumatrope'un birleşiminden olan bu aleti mucidi, daha sonra lamba sistemi ile bütünleştirdi ve 1892'de Optik Tiyatro'sunu kurdu. Reynaud, sinemadan maddi kazanç elde eden ilk kişi olarak sinema tarihinde yer etti.¹⁵

1874 yılında Jules Janssen¹⁶ Güneş'in önünden geçen Venüs'ü fotoğraflamak amacıyla art arda fotoğraf çeken bir alet yaptı. Astronomi Tabancası adı verilen alette, her 72 saniyede bir kendi merkezi etrafında 38 kez dönen fotoğraf filmi vardı ve her ilerleyişte filmin farklı bölümleri objektifin önüne geliyordu. Böylece bir dizi oluşturan görüntüler elde edilmiş oluyordu.¹⁷

⁹ Mucidi, bu alet ile görüntüleri geniş bir yüzeye yansıtmış ve İsa'nın hayatını canlandıran resimleri bir çark yerleştirerek bahsedilen aygıt yardımı ile göstermiştir. Bu, sinemanın oluşumu açısından büyük bir girişimdir.

¹⁰ Örneğin, bir kuş ve kafes üst üste geldiğinde kafesin içinde kuş varmış yanılsaması yaratıyor.

¹¹ İngiliz matematikçi (9 Haziran 1786 - 22 Eylül 1837).

¹² ROBB, Brian J., **Sessiz Sinema**, Çev.: Eser ULUN, Kalkedon Yayınları, İstanbul, 2013, s. 16.

¹³ Avusturyalı topçu general ve mucit (20 Ocak 1811 - 3 Haziran 1881).

¹⁴ Fransız fen öğretmeni ve mucit (8 Aralık 1844 - 9 Ocak 1918).

¹⁵ ABİSEL, Nilgün, **ibid**, s. 19-20.

¹⁶ Astronom (22 Şubat 1824 - 23 Aralık 1907).

¹⁷ BETTON, Gerard, **ibid**, s. 5.

California eski valisi Lenand Standford, 1877 yılında, bir atın dörtnala koşarken tüm toynaklarının aynı anda yerden kesilip kesilmediği konusunda iddiaya girmiş, iddiasını ispatlamak için de İngiliz fotoğrafçı Eadweard J. Muybridge'ten (1830-1904) yardım istemiştir. Muybridge, yarış pistine yan yana çok kısa aralıklarla yirmi dört fotoğraf makinesi yerleştirmiştir. Teknik anlamda sıkıntı yaşayan Muybridge, desteği Güney Pasifik Trenyolu Şirketi'nin Başmühendisi John D. Isaacs'tan almıştır. Bu deneyde Isaacs, koşan atı fotoğraflayacak kameraları tetikleyecek yayları yaptı. At, yaya her bastığında yaylar gerildi ve kamera atın fotoğrafını çekti. Böylece insan gözünün yakalayamadığı hıza erişilmiş oldu.¹⁸ Muybridge bu deneyimini daha sonraları filler, çiftlik hayvanları, evcil hayvanlar ve insanlar üzerinde de denedi ve stop-motion tekniğinin öncüsü olarak tarihe geçti.¹⁹

Muybridge, çalışmalarını on iki ile kırk kamera arasında değişen bir sayıda kamera kullanarak yapmaktaydı. 1882 yılında hareketin farklı anlarını bir tek kamera ile çekmeyi başaran kişi ise Etienne Jules Marey²⁰ oldu. Marey, yukarıda bahsi geçen, arkadaşı Jules Janssen'in, 1874 yılında icat etmiş olduğu Fotografik Tabancayı yeniden kurgulayarak daha hızlı fotoğraf çekebilir hale getirdi. Üstelik bu yeni kamera elde taşınabiliyor ve dakikada yüz fotoğraf karesi elde edebiliyordu.²¹

Bundan sonra gelişmeler ivme kazandı. 1888 yılında Amerikan sinemacı Thomas Alva Edison²² ve iş arkadaşı William K. L. Dickson²³ on altı metre film alan, görüntünün bir göz deliğinden bakılarak izlendiği Kinetoscope'u icat etti. Aynı ikili yaptığı uzun deneyler sonucunda sesi elde edebilecekleri Phonograph'ı da yapmayı başardı. Artık görüntü ve ses farklı makinelerden olsa da aynı anda izleyicisiyle buluşabilecekti.²⁴ Fakat

¹⁸ ABİSEL, Nilgün, **ibid**, s. 24-25.

¹⁹ ROBB, Brian J., **ibid**, s. 17.

²⁰ Fransız fizyoloji bilgini (5 Mart 1830 - 15 Mayıs 1904).

²¹ ABİSEL, Nilgün, **ibid**, s. 26.

²² Mucit ve işadamı (11 Şubat 1847 - 18 Ekim 1931).

²³ İskoç mucit (3 Ağustos 1860 - 28 Ekim 1935).

²⁴ ABİSEL, Nilgün, **ibid**, s. 13-14.

Edison ve Dickson'ın arasında yaşanan tatsızlıktan ötürü, aletin beratinin alınması 1891 yılını bulacaktı.²⁵

Sinematograf aletinin patentini alanlar ise Lumière Kardeşler oldu (13 Şubat 1895). Lumière Kardeşler'in hem kamera hem gösterici hem de baskı makinesi olarak kullanılabilen bu icadı, Edison'un Kinetoscope'una kıyasla daha hafif ve elle tutulabilirdi. Saniyede on altı kare kaydettiği için hem film şeridi tasarrufu sağlıyor hem de daha az gürültü çıkarıyordu. Sessiz film dönemi boyunca saniyede on altı kare ilkesi değişmedi, ses ile birlikte yirmi dört kareye geçiş sağlandı.²⁶ Gerard Betton'un verdiği bilgiye göre, Louis Lumière tarafından kamuya açık yapılan ilk gösterim 22 Mart 1895 tarihinde, Bilimler Akademisi Başkanı, fizikçi Éleuthère Mascart'ın (1837-1908) başkanlık ettiği Ulusal Sanayiye Özendirme Derneği üyelerinin önünde yapılmış, sinematograf aynı yılın 28 Aralık tarihinden itibaren de Paris'te bulunan Grand Cafe'nin bodrum katında halka açık gösterimlerde kullanılmıştır.²⁷

Yukarıda sunulan bilgilerden yola çıkarak hareketli görüntüye olan ilginin tarihini görece eski olarak niteleyebiliriz. Konu ile ilgili Ali Sait Liman, "Türk Sinemasının İlk Yıllarında Çekim Sonrası Üretim ve Teknik Altyapı" başlıklı makalesinde şöyle der:

*"Sinema, doğası gereği teknolojiden yararlanarak varolan ve yaygınlaşan bir sanat dalıdır. Sinemanın teknoloji ile ilişkisinin teorik temelleri Rönesans ve sanayi devrimi arasındaki geniş bir zaman dilimine yayılmıştır. Bu süreçte, farklı bilim dallarında üretilen bir dizi teknik buluş ve icatlarla birlikte sinematografa giden yol açılmıştır. Buna karşın, sinemanın doğuşu, sinematograf aygıtının mekanik olarak icadıyla değil, bir filmin bir mekânda toplanan seyirci grubu ile yani toplumla buluştuğu gün yani 28 Aralık 1895'te gerçekleşmiştir."*²⁸

İlk çekilen filmlerin senaryoları yoktu. Çekimler genellikle açık havada yapılırdı. Yararlandığımız kaynaklarda dikkat çeken, ilk filmin hangisi olduğu konusunda verilen

²⁵ ONARAN, Alim Şerif, **Sessiz Sinemanın Tarihi**, Agora Kitaplığı, İstanbul, 2012, s. 14.

²⁶ ABİSEL, Nilgün, **ibid**, s. 31.

²⁷ BETTON, Gerard, **ibid**, s. 6.

²⁸ LİMAN, Ali Sait, "Türk Sinemasının İlk Yıllarında Çekim Sonrası Üretim ve Teknik Altyapı", **İletişim Fakültesi Dergisi**, s. 38 (<http://www.acarindex.com/dosyalar/makale/acarindex-1423905506.pdf>, Erişim Tarihi: 01.06.2017).

bilgilerin çelişkili olmasıdır. Örneğin: Thomas Alva Edison tarafından çekilen *Fred Ott'un Hapşırığı* adlı filmin çekim tarihi 1894 olmasına karşın resmî olarak kabul edilen ilk film 1895 yılında Lumière Kardeşler tarafından çekilen *Trenin Cioatat İstasyonu'na Girişi*'dir.

Nilgün Abisel'in aşağıda aktardığı bilgi söz konusu sorunun açıklaması olabilir:

“(…) Edison'un laboratuvarlarında, Dickson tarafından yürütülen çalışmaların sonunda geliştirilen Kinetograph adlı kamerayla birçok kısa film çekilmiş ve bunların Kinetoscope aracılığıyla ilk gösterimi, 1893 tarihinde yapılmıştı. Ancak Kinetoscope'un halka tanıtılışı, 1896'da Broadway'de bir müzikholde gerçekleştiğinden, Lumière'lerin sinematograf gösterisi 'ilk' sinema gösterisi olarak kabul edilmektedir.”²⁹

Gerard Betton, *Sinema Tarihi* adlı eserinde sinema dünyasındaki ilkleri şöyle sınıflandırmıştır:

Tablo 1.1. İlk Röportaj Filmleri

Filmin Adı	Yılı	Yönetmen
<i>Lumière Fabrikasından Çıkan İşçiler</i>	1895	Lumière Kardeşler
<i>Trenin Cioatat İstasyonu'na Girişi</i>	1895	Lumière Kardeşler
<i>Bahçesini Sulayan Bahçıvan</i> ³⁰	1895	Lumière Kardeşler
<i>Deniz Kıyısında Bir Banyo Sahnesi</i>	1896	Thomas Alva Edison

Tablo 1.2. Günlük Hayattan Sahneleri Yansıtan Filmler

Filmin Adı	Yılı	Yönetmen
<i>Bebeğin Öğle Yemeği</i>	1895	Lumière Kardeşler
<i>Piquet Partisi</i>		

Tablo 1.3. Aktüalite Filmler

Filmin Adı	Yılı	Yönetmen
<i>Arabaya Binen İtalya Kralı ve Kraliçesi</i>		
<i>Çar II. Nikola'nın Taç Giyme Töreni</i>	1896	Lumière Kardeşler'in Rusya'ya gönderdiği ekip tarafından çekilmiştir.

²⁹ ABİSEL, Nilgün, *ibid.*, s. 28-29.

³⁰ Bu film ilerleyen yıllarda ilk komedi örneği olma özelliği taşıyacaktır.

Bunlara ilave olarak ilk yakın çekim örneği olan *May Irwin ile John Rice'in Öpücüğü* (Thomas Alva Edison, 1896) adlı film vardır. Bu film o dönemde ahlaki açıdan sorgulanmıştır.³¹

Nilgün Abisel, başlangıçta sinemanın kullanım yoğunluğunun sinema endüstrisinin doğumuna giden yolu açtığını (öyle ki başlangıçta sinema üreticilerinin sanatçılar değil, küçük girişimciler olduğunu), sinema üretiminde sanatı ön planda tutan yöntemler ölçüt haline geldikten sonra ise sanat dalı olarak kabul gördüğü bilgisini³² veriyor.

Yukarıda sunulan bilgileri değerlendirdiğimiz zaman uzmanların, ilklerden bahsederlerken Lumière Kardeşler ve Edison'a dikkat çektiklerini görüyoruz.

Bununla birlikte sinema tarihindeki ilklerin listesi biraz daha geniş: Lumière Kardeşler ve Thomas Alva Edison dışında George Méliès ve Charles Pathé de listeye dâhil ediliyor. Charles Pathé bu listede yer alıyor, çünkü 1900 yılında sinema tarihinde hatırı sayılır bir şirket olan Vincennes'i kurdu ve kısa sürede sinemayı tekeline aldı. Sinemanın üretim sürecinden sahneye konuluşuna kadar geçen süreçteki tüm gereksinimlerini karşılayacak mekanizmayı kendisi üretmeye başladı.³³ Görüşlerinden yararlandığımız uzmanların çalışmalarında Lumière'lerin sinemaya olan ilgisinin ilk zamanlarda "bilimsel" tabanlı olduğuna değinilirken, Edison, George Méliès³⁴, Charles Pathé³⁵ gibi sanatçıların sinemanın parlak geleceğini fark ettiği vurgusu yapılıyor.³⁶

³¹ BETTON, Gerard, **ibid**, s. 7.

³² ABİSEL, Nilgün, **ibid**, s. 38.

³³ BETTON, Gerard, **ibid**, s. 7.

³⁴ Sihirbaz ve yönetmen (8 Aralık 1861 - 21 Ocak 1938).

³⁵ Sanayici ve film yapımcısı (26 Aralık 1863 - 25 Aralık 1957).

³⁶ BETTON, Gerard, **ibid**, s. 7.

Amerika’da kurulan ilk sinema salonu ise 1902 yılında Los Angeles’ta açılan Electric’ti. Film gösterimi yapmak için “Nickelodeon” adlı mekânlar kuruldu. İlk salonun açılışı Pittsburgh’ta yapıldı. Bu noktada, gösterim için neden bu mekânların seçildiğini açıklarken, aslında sinemanın kitleler üzerindeki etki gücüne ve devlet olarak adlandırılan tüzel varlıkların sinemayı kullanma konusundaki talebine ve hedefine de dikkat çekmek istiyoruz:

“(…) İlk salonun Pittsburgh’ta açılışı, bu kentin göçmen işçilerin yaşadığı bir sanayi merkezi olmasıyla ilintilidir. Bu salon ve daha sonra açılanlar, dil sınırlamalarını ortadan kaldıran sessiz filmler aracılığıyla İngilizce bilmeyen Avrupalı göçmen maden işçilerinin yeni ülkelerine uyum sağlamalarına yardımcı oldu.”³⁷

Bu aşamadan sonra sinemanın sanat dalına dönüşme öyküsüne tanıklık etmeye başlıyoruz: Lumière Kardeşler ve George Méliès’in film yapım tarzlarına değineceğiz. Méliès, Lumière Kardeşler’den sonra sinema için yeni bir soluk oldu. Lumière Kardeşler, ilk gösterimlerinden yaklaşık iki yıl sonra cazibelerini yitirmeye başlamışlardı. Lumière’lerin kaybettiği ilgi, Méliès’e kaydı. Bunun nedeni, Lumière, gözleme duyusuna ve “iş üstünde yakalanan doğaya” hitap ederken; Méliès’in gelişigüzel hareketleri görüntülemek yerine, olayları masalsi bir örüntü içinde birbirine bağlamış olmasıdır. Méliès, öykülü filmler çekti. Gerçek mesleği sihirbazlıktı ve bu becerisini sahneye başarılı bir şekilde koymuştur. Sinema araçlarını ilk kez sistematik olarak kullanan yine Méliès olmuştur. Hem fotoğraf hem de tiyatro sahnesinden yararlanmış, bugün hâlâ kullanılan birçok tekniğin³⁸ ilk uygulayıcısı olmuştur.³⁹

Sinemanın ilk dönemleri konu açısından kargaşa halindeydi. Güncel olaylar, komik skeçler, tek bölümlük anlatılar, diziler, oyun ve çizgi filmler birbirine karışmış olarak seyirciye sunulmuştu. Sinemanın ilk dönemlerinde uzun ve kısa metraj ile başarıyı

³⁷ ABİSEL, Nilgün, **ibid**, s. 38-39.

³⁸ Ayrıntılı bilgi için bk. KRACAUER, Siegfried, **Film Teorisi**, Çev.: Özge ÇELİK, Metis Yayıncılık, İstanbul, 2015, s. 114; NOWELL-SMITH, Geoffrey (Ed.), **Dünya Sinema Tarihi**, Çev.: Ahmet FETHİ, Kabcacı Yayınevi, İstanbul, 2008, s. 34.

³⁹ KRACAUER, Siegfried, **ibid**, s. 113-114.

sağlayan tek tür komedi oldu.⁴⁰ 1908 yılından Birinci Dünya Savaşı'na kadar olan dönemde ise tiyatroların filme uyarlanması talep gördü. Bunun asıl hedefi ise edebiyat çevreleri ve aristokratlar arasında sinemaya ilgi uyandırmaktı.

Teknolojinin gelişmesi ile eş güdümlü olarak önce fotoğraf karelerinden hareketli görüntüye geçiş, sonra sessiz filmler üretildi⁴¹; sessiz filmlere zamanla ses⁴² ve renk⁴³ eklendi.

Bu bilgiler bazında şöyle bir çıkarım yapılabilir: Sinemaya ilgi, ortaya çıktığı ilk yıllarda bilimsel bir merak konusu olarak başlamış, bu ilgi arz-talep⁴⁴ ilişkisiyle şekillenerek sinemanın endüstriye ve sanata dönüşümünü sağlamıştır. Sinema ilk otuz yılında çok büyük bir hızla gelişmiştir. Örneğin: Sinemanın cazibe merkezi olan Hollywood, dönemin ürünüdür. D. W. Griffith (1875-1948), Thomas Harper Ince (1880-1924) ve Mack Sennett (1880-1960) dönemin dünyaca bilinen yönetmenleridir.⁴⁵ Geoffrey Nowell-Smith, sinemanın keşfinin Fransız, İngiliz, Alman ve Amerikalılara mal edilse de bu konuda İngiliz ve Almanların diğer iki ülkeye göre daha küçük bir rol oynadığını, sinema konusunda kendini ispatlamış iki ülkenin, sanatsal gelişimin de öncülüğünü yapan Fransa ve Amerika olduğunu, Çin, Japonya, Latin Amerika ve Rusya'da da filmcilik üzerine kayda değer gelişimler sağlandığını, fakat Birinci Dünya Savaşı'nın, özellikle Avrupa ve Rusya'nın sinema konusunda gelişmesini, aktif olarak

⁴⁰ NOWELL-SMITH, Geoffrey (Ed.), **ibid**, s. 20.

⁴¹ Dünya arşivinde derlenmiş 300.000 sessiz film baskısı bulunmaktadır. Fakat elde olduğu düşünülen filmlerin oranı %20'den daha fazla değildir (NOWELL-SMITH, Geoffrey (Ed.), CHERCHI USAI, Paolo, "İlk Yıllar", **ibid**, s. 29.).

⁴² Sessiz filmlere eşlik eden bir dış ses daima bulunmaktaydı. Bu bazen perdede geçen görüntüleri yorumlayan bir anlatıcı bazen bir piyano olabilirdi (NOWELL-SMITH, Geoffrey (Ed.), CHERCHI USAI, Paolo, "İlk Yıllar" **ibid**, s. 26.).

⁴³1986 yılında bile fırça ile renklendirilen film kopyaları vardır (NOWELL-SMITH, Geoffrey (Ed.), CHERCHI USAI, Paolo, "İlk Yıllar", **ibid**, s. 25.).

⁴⁴ Geoffrey Nowell-Smith'in editörlüğünü yaptığı **Dünya Sinema Tarihi** adlı kitapta bölüm yazarlığı yapan Paolo Cherchi Usai, konu ile ilgili şöyle der: "(...) Filmler bazen de dünyanın çeşitli yerlerindeki halkların zevklerine uygun farklı final sahneleriyle bitirdi. Örneğin Doğu Avrupalılar, Amerikan izleyicisinin belirlediği 'mutlu son' yerine 'Ruslara özgü' trajik sonlardan hoşlanırdı." (NOWELL-SMITH, Geoffrey (Ed.), CHERCHI USAI, Paolo, "İlk Yıllar", **ibid**, s. 28.).

⁴⁵ BETTON, Gerard, **ibid**, s. 9.

ürünler vermesini engellediğini söyler.⁴⁶ Bu süreçte, en büyük gelişim Amerika Birleşik Devletleri sinemasında yaşanmıştır.

1.2. SOVYET SİNEMASININ ULUSAL KİMLİĞİ VE TARİHÇESİ

Rus halkının sinema ile tanışması, 1896 yılında Lumière Kardeşler'in Çar II. Nikola'nın taç giyme törenini kameraya alması ile gerçekleşmiştir. 1907 yılına kadar Rusya'da hiç yerli yapım şirketi kurulmamış, sinema salonlarında yalnızca yabancı filmler gösterilmişti. İlk Rus yapım şirketi 1907 yılında kuruldu. 1908 yılında da Aleksandr Drankov (1886-1949) tarafından bir romandan uyarılma olan ve ilk Rus filmi olarak kabul edilen *Stenka Razin* çekildi.⁴⁷

Rusya'da film yapımcılığı diğer ülkelere göre farklı bir gelişim çizgisi sergiledi. Çünkü 1910'larda Rusya'da ne kamera ne de ham film üretimi vardı. Rusya'da ulusal sinemacılık, ithalatçılar, dağıtımıcılar ve salon sahipleri tarafından başlatıldı. İlerleyen yıllarda, Rus stüdyoları yabancı filmlerin dağıtımından kazandıkları paraları yerli film yapımına aktardılar. Bununla beraber Rus filmlerin üslubu da diğer ulusal sinemalardan farklı oldu. Diğer ulusların sinemalarının temelini oluşturan hile ve kovalama filmleri dönemini atlayan Rus sineması d'art'ın başarılarına yetişmeye çalıştı.⁴⁸

1909 - 1911 yıllarında arasında büyümeye başlayan yerli film yapımcılığı, Kuzey Avrupa ülkelerinde görülen eğilime ayak uydurdu ve filmlerin çoğu edebiyat ve tiyatro eserlerinden uyarlamalar oldu. Çarlık sansürünün diğer sanat dallarında olduğu gibi sinemanın üzerinde de olması günlük olayları anlatan filmler çekilmesine engel oluyordu.

⁴⁶ NOWELL-SMITH, Geoffrey (Ed.), **ibid**, s. 19.

⁴⁷ ABİSEL, Nilgün, **ibid**, s. 202-203.

⁴⁸ TSIVIAN, Yuri, "Devrim Öncesi Sinema", NOWELL-SMITH, Geoffrey (Ed.), **ibid**, s. 195-196.

Bu yüzden tarih konulu romantik dramlar, doğaüstü olayları anlatan filmler ve sıra dışı güldürüler ön plana çıktı.⁴⁹

Rufet Agayev, “Sovyet Dönemi Azerbaycan Sineması ve Propaganda” konulu yüksek lisans tezinde, Rusya’da Ekim Devrimi’ne kadar iki bine yakın konulu, üç bine yakın belgesel film çekildiği bilgisini veriyor.⁵⁰

Ekim Devrimi, yaşamın tüm alanlarında olduğu gibi Rus sineması için de yeni bir başlangıç anlamına geliyordu. Devrim sonrası, yeni rejimle uyuşamayan yönetmenler yurt dışına çıktılar: Dmitri Savelyeviç Buhovetski (1885-1932), Fyodor Aleksandroviç Otsep (1895-1949), Richard Valentinoviç Boleslavski (1889-1937), Mihail Aleksandroviç Çehov (1891-1955) bu yönetmenlerden bazılarıdır. Bir kısım yönetmen ise ülkede kalıp Sovyet sinemasının kuruluşuna destek oldular.

Rufet Agayev, yukarıda anılan tezinde geçiş dönemini resmederken, yönetmenlerin bir kısmının Rusya’da kalıp devrim öncesi tecrübeleri yok edip devrim sinemasını yaratma peşinde olduğunu, bir diğer kısmının da sürgün edildiklerini ve devrim öncesi yıllarda ortaya çıkan tarzı korumaya çalıştıklarına vurgu yapar.⁵¹

Sovyet sinemasını şekillendiren en önemli olgulardan biri Sovyetler Birliği’nin siyasi yapısıdır. Sovyetler Birliği’nin çok uluslu/milletli karakteri sinemaya da yansımıştır. Bu nedenle Sovyet sinemasının çatısı altında yalnızca Rus sineması değil; büyük ve küçük ölçekleri ile Gürcü, Ukrayna, Azerbaycan, Ermeni, Belarus, Litvanya, Letonya, Estonya, Moldova, Kırgız, Kazak, Özbek, Tacik, Türkmen sinemaları da vardır.

⁴⁹ ABİSEL, Nilgün, **ibid**, s. 203.

⁵⁰ AGAYEV, Rufet, “**Sovyet Dönemi Azerbaycan Sineması ve Propaganda**”, Tez Danışmanı: Doç. Dr. Battal ODABAŞ, İstanbul Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Radyo, Televizyon ve Sinema Anabilim Dalı, İstanbul, 2011, s. 78.

⁵¹ AGAYEV, Rufet, **ibid**, s. 78.

1917 yılında gerçekleşen Ekim Devrimi Rusya'nın siyasi, sosyal, ekonomik ve kültürel yaşamında birçok şeyi olduğu gibi sinema sanatını da derinden etkiledi. Ünlü Sovyet yönetmen Sergey Mihayloviç Ayzenştayn (1898-1948), 1917 Ekim Devrimi'ni şöyle tanımlar: *Bireyci şişman balinalar, küçük balıklardan oluşan büyük bir ortaklaşmacı balinadan ürktü. Bu şişman bireyci balinalar denizlere ve okyanuslara kaçarken, yöneticilerinin gövdeleri altında ezilen 150 milyonluk güçlü topluluk kendi kendisinin efendisi oldu: Ortaklaşa görkemli işler başarmanın görkemli ortaklaşmacı efendisi.*⁵²

Ayzenştayn'ın bahsettiği bu küçük balıkların sosyalist görüş kazanması için eğitime ihtiyacı vardı. Kitlelerin düşünce yapısına şekil vermek için propaganda çalışmaları yürütülmeliydi. Bu çalışmalar bütün sanat dallarında uygulandı. Tüm sanatların içinde sinemayı en önemli sanat olarak gören Vladimir İlyiç Lenin (1870-1924), sinemanın kitleler üzerindeki gücünü başarılı bir şekilde kullandı. Sovyetler Birliği bünyesinde kalan yönetmenler ve senaristler Sovyetleri öven ve devlet ideolojisini destekleyen filmler ürettiler.

1918 yılında Sovyet sineması, dünya sineması için de ilginç olan bir yöntem imza attı: Bu yöntem, toplum belleğinin yeniden inşasında “agit-tren” olarak adlandırılan ajitasyon trenlerinin kullanılmasıydı. İlk seferini Doğu Cephesi'ne yapan agit-trenler, kısa süre önce Çeklerin eline geçen Kazan'ı geri almak için cepheye giden Kızıl Ordu'nun ihtiyaç duyduğu devlet desteğidir. Bu trenler, gazete ve broşür yayınlanması için baskı aleti, oyun sergilemek için bir tiyatro şirketi ve deneyimli bir film ekibi ağırlamaktaydı. Agit-trenler, film laboratuvarı ve kurgu odasına da sahiptiler. Güçlü bir propaganda aracı olan bu trenler daha sonraki seferlerinde ise ülkenin ücra köşelerine giderek, sinemaya ulaşma olanağı kısıtlı olan kitleyi de bilgilendirmiştir. Ajitasyon ve güldürülerinde de

⁵² EISENSTEIN, Sergey M., **Sinema Sanatı**, Çev.: Nilgün ŞARMAN, Payel Yayınları, İstanbul, 1993, s. 22.

olduğu trenlerdeki film ekibi, hem diğer ülkeleri görüntüleme hem de halk için film gösterileri düzenleme şansı elde ediyorlardı. Daha sonraki aşamada Moskova'ya gönderilen kameraların kaydettiği bu görüntüler ünlü yönetmen Vertov⁵³ ve ekibi tarafından düzenleniyordu.⁵⁴

Devrim sonrasında, Lenin sinema endüstrisinin yeniden inşası için bazı girişimlerde bulundu. Bunlardan biri 1919 yılında Moskova'da kurulmuş VGIK (Всесоюзный государственный институт кинематографии/Türkçesi: Sovyetler Birliği Devlet Sinematografi Enstitüsü)'tir ve dünyanın ilk film okulu olarak bilinir. Ayrıca 1920'lerde SSCB bünyesindeki ulusları konu alan film çekmeleri için bölgesel stüdyolar kuruldu. Bundan sonra da Lenin sinemanın örgütlenmesi için bazı çalışmalar yürütmüştür. 1922 yılında dağınık halde bulunan sinema komitelerini bir çatı altında bir araya getiren Goskino'nun kurulmasını sağlamıştır. Fakat Goskino, yararsız bir bürokrasiye dönüşmesi sonucunda 1924 yılının sonunda Sovkino adını aldı; film dağıtım ve kiralama işlerini yurt içi ve dışında yürüten devlet tekeli haline geldi. Yapılacak filmlerin içeriğinin belirlenmesi ve ideolojik yapılanmasını yönlendirme işini de Eğitim Komiserliği üstlendi.⁵⁵

*"(...) Sovyet Rusya'da bireysel yönetmenler ve birimler çalıştıran çok sayıda yapım ünitesi bulunmaktadır. Bunların en önemlileri şunlardır: Sovkino, Leningrad ve Moskova'daki stüdyoları ile; Vufku-kino Ukrayna'da Kiev ve Odessa'da; Goskinproom, Tiflis'te; Belgoskino, Beyaz Rusya'da Minsk'te; Turkmenkino, Türkmenistan'da; Vostokkino, Bakü'de; Armenkino, Ermenistan'da."*⁵⁶

Devlet, 1924 yılında sanatsal içeriklere karışmama kararı aldı ve 1925 yılında Politbüro da bu kararı politika olarak benimsedi. Artık Sovyet sineması altın çağlarını

⁵³ Denis Arkadiyeviç Kaufman (2 Ocak 1896 - 12 Şubat 1954).

⁵⁴ ABİSEL, Nilgün, *ibid*, s. 207; LEYDA, Jay, **Kino: A History of the Russian and Soviet Film**, George Allen & Unwin LTD, London, 1973, s. 132.

⁵⁵ ABİSEL, Nilgün, *ibid*, s. 209; NUSSİNOVA, Natalia, "Sovyetler Birliği ve Rus Göçmenler", NOWELL-SMITH, Geoffrey (Ed.), *ibid*, s. 198.

⁵⁶ ROTH, Paul, **Sinemanın Öyküsü**, Çev.: İbrahim ŞENER, İzdüşüm Yayınları, İstanbul, 2000, s. 162-163.

yaşıyordu. Aizenştayn, Dziga Vertov, Vsevolod Illarionoviç Pudovkin (1893-1953) ve Lev Vladimiroviç Kuleşov (1899-1970) gibi dünyaca ünlü yönetmenler, kuramsal tartışmaların yanı sıra, dünyaca ünlü Sovyet montajı üzerine çeşitli deneyler yapıyorlar, başarılı eserler ortaya çıkarıyorlardı. Devrimin kitlelerce benimsenmesini hedefleyen bu yönetmenler, devrim, tarih, halk, insan üzerine filmler üretiyorlardı.⁵⁷

“1920’lerin sonlarında Sovyet sinemasının özelliği çok yönlü ve coşkulu bir yaratıcılıktı. Hem avangart etkiler, hem geleneksel biçimler devrimin hizmetine sunulan sinema için seferber ediliyor ve birbirleri içinde eritiliyordu.”⁵⁸

Bugün Rusya’da Sovyet dönemi üzerine çalışan uzmanlar, Sovyet sinemasının altın çağı olarak anılan dönemin kısa sürdüğü, sinemaya sesin gelmesi, ünlü Rus montajının çağ dışı kalması ve 1930’lu yıllara Josef Stalin’in⁵⁹ baskıcı politikasının egemen olması nedeniyle sinemanın gerilediği görüşündeler. Bu görüşü savunanlara göre, 1934 yılında resmî sanat akımının sosyalist gerçekçilik olarak kabul edilmesi, yenilikçi akım arayışını sınırlandırmış, üslup daralmasına yol açmış, bu da film sayısındaki azalmayı beraberinde getirmiştir. Stalin, sinemadaki biçimci eğilimleri ve kentsoylu kalıntıları eleştirmiş ve filmin sanat kalitesinin saptanmasındaki temel kriterin milyonlar tarafından anlaşılır olmasıyla orantılı olduğunu söylemiştir. 1929 yılında çıkan bir yasayla tüm film birimleri gelirlerinin yüzde otuzunu belgesellere ayıracaktı. Bu bağlamda fondan yararlanarak, Stalin yönetiminin 1930 yılında yürürlüğe girecek olan ilk beş yıllık planının tanıtım ve propagandasına yönelik filmler yapılacaktı. 1930 yılında Sovkino’nun yerini Soyuzkino almıştır ve denetimini Ulusal Ekonomik Yüksek Konseyi gerçekleştirmiştir.⁶⁰

⁵⁷ ALIYEV, Rovshan, “**Sovyet Dönemi ve Bağımsızlık Sonrası Azerbaycan Sineması: İdeolojik Bir Bakış**”, Tez Danışmanı: Doç. Dr. Nejat ULUSAY, Ankara Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Radyo Televizyon Sinema Anabilim Dalı, Ankara, 2007, s. 11.

⁵⁸ ABİSEL, Nilgün, **ibid**, s. 210.

⁵⁹ Yosif Visaryonoviç Cugaşvili (18 Aralık 1878 - 5 Mart 1953).

⁶⁰ ABİSEL, Nilgün, **ibid**, s. 210-211; KENEZ, Peter, “**Stalin Dönemi Sovyet Sineması**”, NOWELL-SMITH, Geoffrey (Ed.), **ibid**, s. 446.

Vida Johnson, Stalin dönemi sonrası Sovyet sinemasını incelediği “Thaw’dan⁶¹ Sonra Rusya” başlıklı çalışmasında, 1930’lardan 1950’lerin ortasına dek Komünist Parti ve Stalin dönemi baskıcı politikayı kabul etse de hükümetin sinemaya verdiği önemin ve stüdyolara aktarılan kaynakların sayesinde Sovyet sinemasının 1930’larda gelişerek büyük ölçekli bir endüstriye dönüştüğü bilgisini paylaşır.⁶²

Sosyalist gerçekçiliğin sanat politikası olarak belirlenmesi kültür devrimini yerleştirme çabası olarak da düşünülebilir. Sinema 1930 yılına kadar köylerde yaşayan halklara ulaşamamıştı. 1930 yılında köylerin, çiftliklerin projeksiyon cihazı almaya zorlanması, özellikle Birlik’in bünyesindeki cumhuriyetlerde yaşayan halkın da film izleme şansına sahip olmasına olanak vermiştir. Fakat yapılan filmler, aşırı milliyetçi duyguları ön plana çıkarmaması için sıkı denetim altına alınmıştır. Ayrıca Batı’nın gerisinde de olsa Sovyet endüstrisi artık kendi ham filmini ve sinema için gerekli donanımları üretmeye başladı. Sesin gelmesi Sovyet sinemasında bir heyecan yaratsa da endüstriyi elden geçirmek maliyeti yüksek bir işti. Sovyetler’de, İkinci Dünya Savaşı yıllarında bile birçok filmin sessiz versiyonu yapılmak zorunda kalınmıştır.⁶³

Stalin döneminde film sayısının azalmasındaki en büyük nedenlerden biri de uygulanan sansür politikasıydı. Bu sansür sorunu, senaryo kıtlığını da ağırlaştırdı. Filmlerin asıl sorumlusunu senarist olarak gören Stalin, yönetmenleri yalnızca teknik bir eleman olarak görüyordu. Stalin, 1930’ların sonundan ölene kadar piyasaya çıkacak olan filmleri şahsen izlemiş ve onaylamıştır. Kenez, Stalin’in bir keresinde sansür emirlerini geri çekip Aleksandrov’un bir komedisinin gösterilmesine izin verdiğini belirtir ve konu

⁶¹ Thaw. Rusçası Оттепель [ottepel]. SSCB’de Kruşov Dönemi için yapılan adlandırmadır.

⁶² JOHNSON, Vida, “Thaw’dan Sonra Rusya”, NOWELL-SMITH, Geoffrey (Ed.), *ibid.*, s. 722.

⁶³ KENEZ, Peter, *ibid.*, s. 446.

ile ilgili şöyle der: *Ayrıca, film için on iki ayrı ad düşünme zahmetine de katlanarak sonunda “Cinderella” yerine “Işıldayan Yol”u tercih etti.*⁶⁴

Stalin’in son yıllarında sinema üzerindeki baskısı nedeniyle, endüstri neredeyse durma noktasına gelmiştir. 1953 yılında Stalin’in ölümünün ardından, 1956 yılında İlya Ehrenburg (1891-1967) tarafından kaleme alınmış *ОТТЕПЕЛЬ* [Ottepel] adlı uzun öykü döneme adını vermiştir. Türkçede “erime, yumuşama, çözülme” anlamına gelen Ottepel, sadece sinemada değil, tüm sanat dallarında kendini hissettirmiştir. Bu dönemde Sovyet sanatında kalıplar esnetilmiştir. Sosyalist gerçekçilik eğilimi reddedilmeden daha yumuşak, daha insani bir çehre kazanmıştır. Sovyet sineması hızla canlanmıştır. Film sayılarında artış görülmüştür. Yeni ve yetenekli yönetmenlerin ortaya çıkmasının yanı sıra⁶⁵, geçmişte başarılı işlere imza atmış yönetmenler de tekrar sinemaya dönmüştür. Sovyet sineması eski başarısını yakalayamasa da izlenilebilir hale gelmiştir.⁶⁶

Stalin’in ölmesinin ardından Sovyetler Birliği’nin yıkılmasına kadar olan süreçte yıllara hâkim olan filmler zamansal olarak sınıflandırılırsa şöyle bir tablo oluşur:

- Ottepel Dönemi: Bu dönemde üretilen filmlerde işlenen konu ağırlıklı olarak gençler ve savaş dönemi insan kayıpları olmuştur.
- 1950 - 1960 yıllarına ait eserler: Bu yıllar arasında edebî uyarlamalar tekrar gün yüzüne çıktı. Yönetmenler ve senaristler için bu tarz filmler nispeten daha güvenli limanlardı.

“Sovyet sineması 1950’li 1960’lı yıllarda artistik düzeyde ikinci devrinin filizlerini verdi. Sovyet sineması laboratuvarında, yalnızca etkileyicilik anlamında bir yenilenme değil, Sovyet insanının bütün tarihsel deneyiminden yola çıkılarak, bir insan düşüncesi yayıldı. Klasik Rus edebiyatının yüksek hümanizm düşüncesine dayanan bir insan düşüncesi... -

⁶⁴ KENEZ, Peter, *ibid*, s. 449.

⁶⁵ Vida Johnson, konu ile ilgili olarak sayısız yetenekli yönetmen, senaryo yazarı ve kameramanın VGİK’te parasız eğitim görmesinin, Stalin’in ölümü ardından Sovyet sinemasının hızla dirilmesinin açıklaması olarak yorumluyor. bk. JOHNSON, Vida, *ibid*, s. 722.

⁶⁶ ALIYEV, Rovshan, *ibid*, s. 29.; JOHNSON, Vida, *ibid*, s. 722.

her çocuğun kaybolmayan küçük gözyaşlarına boyanmış bir Dostoyevski'nin imge karişıklıklarını bile ilişkilendirecek boyutlarda...''⁶⁷

- 1970'ler ise dedektiflik öyküleri, bilimkurgu, melodram, komedi ve müzikal türlerinin ön plana çıktığı yıllardır. Ayrıca 70'lere pedagojik gerçeklik egemendi. 1970'ler ve 1980'lerin başında yaşam öykülerinden kesitler anlatan filmler de gözdeydi.
- 1980'lerin ilk yıllarına durgunluk döneminde komünist ideallerin yitirilmesi ve Sovyet toplumunun yozlaşmasına temelde eleştirel gözle bakan filmler hâkimdi. 1980'lerin ortalarında, açıklı ve yasaklı filmler özgürleşmişti. 80'lerin sonlarında ise yeniden yapılanma evresi olan perestroyka üzerine filmler çekilmiştir.⁶⁸

1.2.1. Sovyetler Birliği Döneminde Ermeni Yönetmenler

Ermeni araştırmacılar tarafından hazırlanmış kaynaklarda, ilk Ermeni yapımı filmin ne olduğu, hangi yıllarda yapıldığı konusunda ortak bir konsensüs olmasa da Sovyetler Birliği döneminde Ermeni sineması hakkında verilen bilgiler açıktır:

Sovyet döneminde sinema, Lenin'in talimatı doğrultusunda, propaganda amacı ile aktif bir şekilde kullanılmaya başlanmıştır. 1920 yılının Aralık ayı itibarıyla, film prodüksiyonları bu amaca hizmet etmek için Ermenistan Cumhuriyeti'nin en uzak bölgelerine, köylerine de taşınmaya başlamıştır. Hatta bu süreçte, Moskova'da yaşayan kameraman Aleksandr Lemberg düzenli olarak Ermenistan'a seyahat etmiş ve Sovyet haber filmleri için tarihî olayları filme almıştır.⁶⁹ 1922 yılında, Ermeni Halk Komiserleri

⁶⁷ PLAKHOV, Andrei, **Sovyet Sineması**, Çev.: Yasemin GİRİTLİ İNCEOĞLU, A. Suha ÇALKİVİK, Cem Ofset, Ankara, 1989, s. 6.

⁶⁸ Ayrıntılı bilgi için bk. JOHNSON, Vida, **ibid**, s. 722-734.

⁶⁹ 1924 yılında Aleksandr Lemberg'in gözetiminde çekilen uzun metrajlı *Sovyet Ermenistanı* isimli bir belgesel yayınlanmıştır.

Konseyi, tüm özel sinema salonlarının kamulaştırılması yönünde bir karar çıkardı. 16 Nisan 1923 tarihinde Halk Komiserleri Konseyi, Daniel Dznuni'nin önderliğinde Siyasal Eğitim Komiserliği'nin bir parçası olarak bir Devlet Sinema Örgütü'nün (Goskino) kurulduğunu duyurdu. Ayrıca ülkenin başkenti Erivan'da da Devlet Fotoğraf ve Film Fabrikası (Gosfotokino) kuruldu. Gosfotokino'nun isminde yıllar içinde değişiklikler gerçekleşti: 1928'de Armenkino; 1938'te Erivan Film Stüdyosu; 1957'de Armenfilm; 1966'da ise Hamo Beknazaryan adını aldı. 2005 yılına gelindiğinde, şirket, ABD'deki Ermeni diasporası üyelerinden Kafesciyan ve Sargsyan ailelerine ait olan CS Media City'nin bir parçası olan Armenia Studio şirketine satıldı. Şirket, 2015 yılında Hayfilm adını alarak Ermenistan Cumhuriyeti Devleti'nin yönetimine geçmiştir.⁷⁰

Sovyet Ermeni sinemasının resmî kayıtlara geçen ilk filmi, 1925 yılında yönetmenliğini Hamo Beknazaryan'ın (1892-1965) yaptığı *Namus*'tur. Bu eser, Aleksandr Şirvanzade'nin (Aleksandr Minasi Movsisyan, 1858-1935) *Namus* isimli romanından uyarlanmıştır. Ermeni sinemasının en önemli yönetmenlerinden biri olan Beknazaryan, *Zare* (1926), *Şor ve Şorşor* (1926), *Haspuş* (1927), *Volkanın Üzerindeki Ev* (1928), ilk sesli Ermeni filmi olan *Pepo* (1935), *Zangezür* (1938), *David Bek* (1943) gibi Ermeni sinema tarihinde bilinen eserlere imza atmıştır. *Gikor* (1934) isimli filmi ile tanınan Amasi Martirosyan (1897-1971); 1959 yılında Hamo Beknazaryan ile Nasrettin Hoca hakkında film çeken Erazm Karamyan (1912-1985); *Merhaba, Benim* (1966) filmi ile Frunze Dovlatyan (1927-1997); *Başlangıç* (1967), *Biz* (1969) ve *Yerliler* (1970) filmleri ile adından söz ettirmiş Artavazd Peleşyan (1938-); *Üçgen* (1967), *Biz, Bizim Dağlarımız* (1969), *Nahapet* (1977) filmleri ile Henrik Malyan (1925-1988); *Umut Yıldızı*

⁷⁰ Ayrıntılı bilgi için bk. “Վիքիպեդիա/Հայֆիլմ”, https://hy.wikipedia.org/wiki/Հայֆիլմ#cite_note-3 (Erişim Tarihi: 10.02.2024); ROLLBERG Peter, **Historical Dictionary of Russian and Soviet Cinema**, Historical Dictionaries of Literature and the Arts, No. 30, Scarecrow Press, 2009, p. 56-60; АБУЛ-КАСЫМОВА Х., АЙЗЕНБЕРГ Я., АХРОРОВ А. и другие, **История Советского Кино 1017 - 1967**, Институт Истории Искусств Министерства Культуры СССР, Издательство «Искусство», Москва, 1969, с. 653-679; ЮТКЕВИЧ С. И. (Ред.) и другие, **Кино**, Энциклопедический Словарь, Издательство Советская Энциклопедия Москва, 1987, с. 27-29.

(1978) ile Edmond Keosayan (1936-1994) gibi yönetmenler, Sovyet Ermeni sinemasında ürün vermiş kişilere örnektir.

Aşağıda Sovyetler Birliği döneminde ürünler vermiş olan Ermeni yönetmenlerin isimlerinin yer aldığı bir tablo hazırladık.⁷¹

Tablo 1.4. Sovyetler Birliği Döneminde Ermeni Yönetmenler

Эдуард Абалов (Eduard Abalov)
Хорен Абрамян (Horen Abramyan)
Жирайр Аветисян (Jirayr Avetisyan)
Самуил Аветисян (Samuil Avetisyan)
Арнольд Агабабов (Arnold Agababov)
Нина Агаджанова-Шутко (Nina Agacanova-Şutko)
Эмма Агаджанян (Emma Agacanyan)
Вардан Аджемян (Vardan Acemyan)
Арташес Ай-Артян (Artashes Ay-Artyan)
Агасий Айвазян (Agasi Ayvazyan)
Вильям Айказян (Vilyam Aykazyan)
Аркадий Айрапетян (Arkadi Ayrapetyan)
Моко Акопян (Moko Hakobyanyan)
Нина Алтунян (Nina Altunyan)
Вячеслав Амирханян (Vyacheslav Amirhanyan)
Степан Хачатурович Андраникян (Stepan Haçaturoviç Andranikyan)
Игорь Апасян (İgor Apasyan)
Гарник Аразян (Garnik Arazyan)
Ким Арзуманян (Kim Arzumanyan)
Павел Арсенов (Pavel Arsenov)
Овик Ахвердян (Ovik Ahverdyan)
Агаси Бабаян (Agasi Babayan)
Сурен Бабаян (Suren Babayan)
Ваган Бадалян (Vagan Badalyan)
Григорий Баласанян (Grigori Balasanyan)
Роман Балаян (Roman Balayan)
Патвакан Бархударян (Patvakanyan Barhudaryan)

⁷¹ Bu tabloyu hazırlarken yararlandığımız kaynaklar şöyledir: “Кино-Театр.Ру/Советские Режиссеры”, <https://www.kino-teatr.ru/kino/director/sov/a/a2/>; СИМАЧЕВА, Т. А. (ред.), **Режиссёры Советского Художественного Кино. Том 1.** (А-Д), Москва: Всесоюзный Государственный Фонд Кинофильмов СССР (Госфильмофонд СССР), 1982; СИМАЧЕВА, Т. А. (ред.), **Режиссёры Советского Художественного Кино. Том 2.** (Е-Л), Москва: Всесоюзный Государственный Фонд Кинофильмов СССР (Госфильмофонд СССР), 1983; СИМАЧЕВА, Т. А. (ред.), **Режиссёры Советского Художественного Кино. Том 3.** (М-С), Москва: Всесоюзный Государственный Фонд Кинофильмов СССР (Госфильмофонд СССР), 1985; АСТАХИНА, Н. К., КЛОБУЦКАЯ, Т. 3., СВЕТЛОВА, И. В. (ред. и сос.), **Режиссёры Советского Художественного Кино. Том 4. (Часть II)**, Москва: Всесоюзный Государственный Фонд Кинофильмов СССР (Госфильмофонд СССР), 1990.

Геральд Бежанов (Gerald Bejanov)
Амо Бек-Назаров (Амо Бек-Nazarov/Амо Бек Nazaryan)
Лаэрт Вагаршян (Laert Vagarşyan)
Карлен Варжапетян (Karlen Varjapetyan)
Марат Варжапетян (Marat Varjapetyan)
Михаил Вартанов (Mihail Vartanov)
Араик Вауни (Araik Vauni)
Эдгар Вирапян (Edgar Virapyan)
Араик Габриэлян (Araik Gabrielyan)
Карл Альфредович Гаккель (Karl Alfredoviç Gakkel)
Аветис Гарибян (Avetis Garibyan)
Карен Геворкян (Karen Gevorkyan)
Рубен Геворкянц (Ruben Gevorkyants)
Левон Григорян (Levon Grigoryan)
Армен Гулакян (Armen Gulakyan)
Григорий Гярдушян (Grigori Gyarduşyan)
Арменак Даниелян (Armenak Danielyan)
Ванцетти Даниелян (Vantsetti Danielyan)
Таврос Даштенц (Tavros Daştents)
Петр Дноян (Petr Dnoyan)
Михаил Довлатян (Mihail Dovlatyan)
Фрунзе Довлатян (Frunze Dovlatyan)
Наум Дукор (Naum Dukor)
Яков Дукор (Yakov Dukor)
Гавриил Егиазаров (Gavriil Yegiazarov)
Амаяк Егиазарян (Amayak Yegiazaryan)
Юрий Ерзинкян (Yuri Yerzinkyan)
Араик Ернджакян (Araik Yerncakyan)
Джергиз Жамгарян (Cergiz Jamgaryan)
Вилен Захарян (Vilen Zaharyan)
Левон Исаакян (Levon İsaakyan)
Степан Исаакян-Серебряков (Stefan İsaakyan-Serebryakov)
Яков Искударян (Yakov İskudaryan)
Сергей Израелян (Sergey İsrailyan)
Левон Калантар (Levon Kalantar)
Рачья Капланян (Raçya Kaplanyan)
Эразм Карамян (Erazm Karamyan)
Василий Катанян (Vasili Katanyan)
Георгий Кеворков (Georgi Kevorkov)
Степан Кеворков (Stefan Kevorkov)
Эдмонд Кеосаян (Edmond Keosayan)
Дмитрий Кесаянц (Dmitri Kesayants)
Арамазд Кондакчян (Aramazd Kondakçyan)
Давид Кочарян (David Koçaryan)
Левон Кочарян (Levon Koçaryan)

Сергей Кочарян (Sergey Koçaryan)
Тигран Левонян (Tigran Levonyan)
Тамара Лисициан (Tamara Lisitsian)
Ашот Мадатян (Aşot Madatyan)
Генрих Малян (Henrih Malyan)
Арман Манарян (Arman Manaryan)
Ерванд Манарян (Yervand Manaryan)
Гурген Мариносян (Gurgen Marinosyan)
Генрих Маркарян (Henrih Markaryan)
Амасий Мартиросян (Amasi Martirosyan)
Эрнест Мартиросян (Ernest Martirosyan)
Григорий Мелик-Авакян (Grigori Melik-Avakyan)
Ольга Мелик-Вртанесян (Olga Melik-Vrtanesyan)
Валерий Мелконян (Valeri Melkonyan)
Геннадий Мелконян (Gennadi Melkonyan)
Сергей Артурович Микаелян (Sergey Arturoviç Mikaelyan)
А. Минервин (A. Minervin)
Альберт Мкртчян (Albert Mkrтчyan)
Альберт Мкртчян (II) (Albert Mkrтчyan)
Левон Гайкович Мкртчян (Levon Gaykoviç Mkrтчyan)
Анатолий Мокацян (Anatoli Mokatsyan)
Рубен Мурадян (Ruben Muradyan)
Гарри Мушегян (Garri Muşegyan)
Арша Ованесова (Arşa Ovanesoiva)
Арташес Ованесян (Artaşes Ovanesyan)
Баграт Оганесян (Bagrat Oganesyan)
Нерсес Оганесян (Nerses Oganesyan)
Генрих Оганисян (Genrih Oganisyan)
Марк Осепьян (Mark Osepyan)
Сергей Параджанов (Sergey Paracarov)
Артавазд Пелешян (Artavazd Peleşyan)
Григорий Поженян (Grigori Pojenyan)
Сарибек Пошотян (Saribek Poşotyan)
Степан Пучинян (Stepan Puçinyan)
Леон Сааков (Leon Saakov)
Юрий Сааков (Yuri Saakov)
Людмила Саакянц (Lyudmila Saakyants)
Елена Саканян (Yelena Sakanyan)
Арам Самвелян (Aram Samvelyan)
Григорий Саркисов (Grigori Sarkisov)
Роберт Саркисян (Robert Sarkisyan)
Давид Сафарян (David Safaryan)
Инна (Инецца) Туманян (Inna (Inessa) Tumanyan)
Мартiros Фаносян (Martiros Fanosyan)
Арутюн Хачатрян (Arutyun Haçatryan)
Георгий Хнкоян (Georgi Hnkoyan)

Эдгар Ходжикян (Edgar Hocikyan)
Рафаэль Хостикян (Rafael Hostikyan)
Ерванд Цатурян (Yervand Tsaturyan)
Сурен Шахбазян (Suren Şahbazyan)
Евгений Шифферс (Yevgeni Şiffers-Anne Tarafından Ermeni-)

1.2.2. Sovyet Sinemasının Karakteristik Özellikleri

Bu alt başlıkta Paracanov'un içinde büyüdüğü Sovyet sinemasının ayırt edici özellikleri ön plana çıkarılacaktır.

Ayzenştayn, Sovyet sineması üzerine yazmış olduğu bir yazısında, özel kâr çıkarlarına dayanmayan, çoğunluğun gereksinimine yanıt veren bir sinemayı düşlemenin zorlaştığından, giderek de olanaksızlaştığından bahsederken Sovyet sinemasını bu kategorinin dışında tutar.⁷² Sovyet yönetmenin yaptığı yerinde bir tespittir, çünkü Sovyet sineması emekçi sınıfın çıkarlarını gözetir. Amacı kâr gütmek değil, sinemayı propaganda aracı olarak kullanıp kitleleri devrim konusunda bilinçlendirmektir. Yönetmenler kendilerini sosyal yapının bir parçası olan kültür işçileri olarak görüyorlardı. Filmler salt eğlence aracı değildi, kültürel ve sosyal amaçlara hizmet etmek zorundaydılar. Ünlü yönetmen Paul Rosta, *Sinemanın Öyküsü* adlı eserinde bazı ülkelerin filmlerini inceler ve konu ile ilgili olarak şöyle der: *Bu araştırmada yer alan ülkeler içinde, Sovyetler Birliği sineması hariç tüm ülkeler sinemasının birincil amacının eğlence olduğu yaklaşımına sahiptir.*⁷³

Sovyet sinemasının tarzı, tekniği, oyunculuk anlayışı, ritmi, teması diğer ülke sinemalarına göre çok farklıdır. Bunun en büyük nedeni gündemdeki meselenin canlılığı ve dinamizmidir. Tüm bunların yanı sıra sinemanın estetik kaygılarını da göz önünde tutuyorlardı. Sovyet yönetmenlerin diğer yenilikçi yaklaşımı ise kuramsal açıklamalarla

⁷² EISENSTEIN, Sergey M., *ibid*, s. 21.

⁷³ ROSTA, Paul, *ibid*, s. 185.

uygulamayı iç içe geliştirmiş olmalarıydı.⁷⁴ Plakhov, “geriye dönüş” tekniğinin Sovyet sineması ile dünya sinemasına yayıldığı bilgisini verir.⁷⁵

Sovyet sinemasının bir diğer önemli özelliği de Sovyet yönetmenlerin yoğun araştırma gerektiren işlere yönelmiş olmalarıdır.⁷⁶

Sovyet sinemasını dünya sinemasında ayrıcalıklı bir konuma taşıyan teknik ise montajdır. Montaj tekniğinin Sovyet sinemasında gelişmesindeki en büyük nedenlerden biri ise yaşanan ham film sıkıntısıdır: (...) *Bazı çekimler yirmi-otuz santimlik film parçaları ile yapılıyor, kullanılmış filmler eczaları kazınıp yeni baştan eczalanarak kullanılıyordu. Kuleşov’la öğrencileri, ellerindeki bir iki makara dolu filmi defalarca yeni baştan kurguluyorlardı.*⁷⁷ Abisel, bu cümlesinin devamında yukarıda sıralanan olanaksızlıkların paradoksal bir şekilde montaj tekniğinin gelişmesinin yolunu açtığına vurgu yapar.

Kuleşov kendisini montaja yönelten iki faktörden bahseder: Bunlardan ilki Griffith’in filmleri ve Amerikan sinemasıdır. Yönetmen, Amerikan sinemasının gücünü montaj ve yakın çekimde bulur. Bir diğeri ise Rus edebiyatının önemli iki yazarıdır: Lev Tolstoy (1828-1910) ve Aleksandr Sergeyeviç Puşkin (1799-1837).

*“(...) Mizansen Sinemasının Temelleri adlı kitabımda Tolstoy’un ona ‘bağ’ diyerek montajdan söz ettiği bir mektubu aktarıyorum. Söz konusu mektubun yazıldığı tarihte sinema var olmadığı için, sinema hakkında tek bir şey bilmeden inanılmaz şeyler söyler Tolstoy. Gene de onun eserlerinin kurgusu son derece ‘montajcı’dır. Montajı Puşkin de kullanmaktadır. Puşkin’in istediğiniz bir şiirini seçin, birer çekim numarası verin; tamamen çekime hazır, gerçek bir sinema dekupajına sahip olabilirsiniz.”*⁷⁸

Kuleşov, 1923 yılında montajın gücünü göstermek amacıyla üç deney gerçekleştirir. Bu deneylerle montajın inanılmaz gücünü sergilemiş ve sinemanın

⁷⁴ ABİSEL, Nilgün, **ibid**, s. 195-196.

⁷⁵ PLAKHOV, Andrei, **ibid**, s. 74.

⁷⁶ ROTH, Paul, **ibid**, s. 184.

⁷⁷ ABİSEL, Nilgün, **ibid**, s. 217.

⁷⁸ SCHNITZER, L. J., MARTIN, Marcel, **ibid**, s. 100-101.

temelinde montajın yattığını ispatlamıştır. Çünkü montaj, sinemadaki görüntülenen malzemeyi yıkabilir, onarabilir ya da malzemeye bambaşka bir anlam katabilirdi. Kuleşov'un montaj anlayışı, bir yapıyı küçük parçalara bölmek ve farklı bir yapının içinde yan yana koyarak yeni bir anlam yaratmak için bir araya getirmektir.⁷⁹

Sinemanın ilk kuramcılarında biri olan ünlü yönetmen Vertov, edebî metinlerin ve ayrıntılı çekim senaryolarının sinemanın doğasına aykırı olduğunu savunur. Sinemanın kurgu yapısı esnektir ve bu da içerisine her türlü motifi kolaylıkla yerleştirme konusunda yönetmene kolaylık sağlar. Bu bağlamda Vertov sinemanın, filme alınmış tiyatro düzenlemelerine ya da edebî uyarlamalara ihtiyacı olmadığını savunur. Bunların hepsi sinema-haberde yer alır. Vertov'a göre kameralar stüdyonun dışına çıkmalı, yaşamın içine girmeliydi. Yönetmenin geliştirdiği kuramlar tam olarak uygulanamasa bile, Sovyetler'i ve diğer gerçekçi sinema okullarının hepsini etkilemiş ve sinema-gerçek akımının temelini oluşturmuştur.⁸⁰

Sine-göz kavramının yaratıcısı olan Vertov'un montaj anlayışı, görünen dünyanın örgütlenmesi ilkesiyle ilintiliydi. Kameranın merceklemini Adem'den daha kusursuz olarak niteleyen Vertov, montajı sadece çekilmiş film parçalarının eklenmesi esnasında gerçekleşen bir işlem olarak görmüyor, gözlem sırasında, gözlem sonrasında, çekim sırasında, çekimden sonra ve nihai montaj olarak evrelere ayırıyordu.⁸¹ Sinemaya sesin gelmesi, sinema-gözden, radyo-kulak kuramına geçişi sağlayacaktır: *Sinema-göz "görüyorum"un kurgusuysa; radyo kulak "işitiyorum"un kurgusudur.*⁸²

Sovyet sinemasının altın çağını temsil eden ve en yaşlı üyesi olarak bilinen Pudovkin, filmin imajlarla inşa edildiğini, sinemasal zaman ve mekânın, gerçek zaman

⁷⁹ ABİSEL, Nilgün, **ibid**, s. 212-213, 215, 218.

⁸⁰ COŞKUN, Esen E., **Dünya Sinemasında Akımlar**, Phoenix Yayınevi, Ankara, 2017, s. 68-69

⁸¹ ABİSEL, Nilgün, **ibid**, s. 226-227.

⁸² COŞKUN, Esen E., **ibid**, s. 68.

ve mekânla çok az ilişkisi olduğunu, bunların çekim ve kurgu ile sağlanabileceğini savunur.⁸³ Griffith'ten etkilenen yönetmen montajı, yoğun duygusal etkilerin yaratılması için ve farklı içeriklere sahip kısa çekimlerin birbiri ile ilişkilendirilip sıralanması olarak kullanıyordu. Ayrıca Pudovkin montajı inşacı, yapısal ve bağlantısal olarak üç gruba ayırır. Montaj yönetmenin dilidir. Nasıl bir yazarın kendine özgü bir tarzı varsa, yönetmenin de kendine özgü bir tarzı vardır ve yönetmen bunu montaj esnasında gerçekliği yeniden inşa ederek ve filmin sanatsal kompozisyonunu oluşturarak yaptığını savunur.⁸⁴

Yönetmenler arasındaki bu fikir çeşitliliği, yukarıda da belirttiğimiz gibi 1935 yılında Stalin'in sanat politikasını sosyalist gerçeklik olarak belirlemesinin ardından kaybolmuştur.

⁸³ COŞKUN, Esen E., *ibid*, s. 61.

⁸⁴ ABİSEL, Nilgün, *ibid*, s. 232-233.

İKİNCİ BÖLÜM

SİNEMANIN BESLENDİĞİ KAYNAKLAR

Tezin ikinci bölümünde sinemanın beslendiği kaynaklar hakkında bilgi verilecektir. Sinema, yapısı gereği tüm sanat dallarını bünyesinde barındırabilir. Mimari, resim, heykel, müzik, dans, tiyatro ve edebiyat sinemanın konusu olabilir ya da sinema bu sanat dallarından doğrudan faydalanabilir. Sergey Paracanov'un sanatının yapısı ve konumuz, bu tezde sinemanın edebiyat ve resim sanatı ile olan ilişkisini ele almamızı gerektirdi. Yönetmenin filmlerinde yoğun olarak kullanılan maddi ve manevi⁸⁵ kültür öğelerinin varlığı, sinema ve folklor bilimi arasındaki bağı incelememizi de zorunlu kıldı.

20. yüzyıl başlarından itibaren sanat dünyasına yepyeni ve çok güçlü bir sanat dalı dâhil oldu: Bu, sinemadır. Bu sanat dalı kendinden önce gelen diğer altı sanat dalını özümseme ve onları malzeme olarak işleme kapasitesine sahiptir.⁸⁶ Cemal Aykın, “Batı Toplumlarında Roman ve Sinema İlişkileri I” başlıklı makalesinde, *sinemanın gerek gereçlerinin, gerekse tekniklerinin çeşitliliği ve başka alanların olanaklarından geniş ölçüde yararlanmakta olmasıyla, öteki sanatlarla arasında birtakım yakınlaşmalara yol açmakta olduğu da gerçektir*, der.⁸⁷ Sinemanın etkileşim alanı sınırsızdır ve bu niteliğiyle tezin hacmini aşabilecek bir karaktere sahiptir. Bu nedenle bu bölümün konu başlıkları, Paracanov'un filmlerinde tespit ettiğimiz etkileşim alanlarıyla sınırlandırılmıştır. Bu

⁸⁵ Maddi ve manevi kültür öğeleri için bk. UĞUR, Aysu, “**2000 Sonrası Avrupa Sinemasında Kültürel Temsillerin Yansımaları**”, Tez Danışmanı: Doç. Dr. Aydan ÖZSOY, Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi, Lisansüstü Eğitim Enstitüsü, Radyo, Televizyon ve Sinema Anabilim Dalı, Radyo, Televizyon ve Sinema Bilim Dalı, Ankara, 2020, s. 13-14 (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi).

⁸⁶ Bunun yanında felsefe, tarih, politika, mantık, astronomi, etnoloji, sosyoloji, kültür bilimi, din bilimi, teknoloji gibi alanları da kendisine konu seçebilir. Ayrıntılı bilgi için bk. ÖZDEMİR, Nebi, **Medya, Kültür ve Edebiyat**, Grafiker Yayınları, Ankara, 2012, s. 217.

Ayrıca, Nijat Özön, *Sinema Sanatına Giriş* adlı eserinde sinemanın özelliklerini sıralarken, sinemanın *sanatların birleşimi, tüm sanat olduğunu* söyler. Ayrıntılı bilgi için bk. ÖZÖN, Nijat, **ibid**, s. 8.

⁸⁷ AYKIN, Cemal, “Batı Toplumlarında Roman ve Sinema İlişkileri I”, **Türk Dili**, Sayı: 382, 1983, s. 374.

çerçeve, bu bölümün konu başlıkları sinema-edebiyat, sinema-folklor, sinema-resim ilişkisi dikkate alınarak belirlenmiştir.

2.1. SİNEMADA MATERYAL OLARAK KULLANILAN EDEBİYAT ÜRÜNLERİ

20. yüzyılın başlarına kadar kurmaca dünya denildiği zaman akla ilk gelen sanat dalı edebiyat olmuştur.

Edebiyat ve sinema ilişkisinin tarihi neredeyse filmin ortaya çıktığı döneme, hatta daha öncesine uzanır: Laterna Magica ve Camera Obscura gibi film öncesi cihazlar aracılığıyla Homer ve Dante gibi yazarların eserlerinden resimler perdeye yansıtılmıştır. Sinemada, 1906'dan itibaren artık daha karmaşık anlatıma sahip filmler gösterilmeye başlanmıştır. Bu da konu sıkıntısı çeken sinemayı, tiyatro⁸⁸ ve özellikle de romana yönlendirmiştir.⁸⁹

Aşağıdaki tablo incelenirse, ilk edebiyat uyarlamalarının tarihsel olarak neredeyse sinemanın ortaya çıkışı ile aynı zamana denk düştüğü fark edilecektir.

⁸⁸ Aykın, sinema ve tiyatronun yaşadığı çelişkiye değinirken; sinemanın, *bireyi tekilliğindeki çevre sınırlanmalarıyla vermeye uygun yapısıyla, belli sınırlardaki çatışmalardan önce bireysel aranıların, biçimlenişlerin sanata olan sinema kendi niteliklerine uygun konuları ve birçok anlatım, betimleme tekniklerini daha çok romanda bulduğunu* söyler (AYKIN, Cemal, **ibid**, Sayı: 382, s. 375.) Ayrıca yine aynı yazar, sinema ve roman etkilenmesinin başarısını aralarında ruhbilimsel, estetik ve toplumbilimsel bir yakınlık bulunması şeklinde yorumlar. AYKIN, Cemal, **ibid**, Sayı: 382, s. 491.).

⁸⁹ KAYAOĞLU, Ersel, **Edebiyat ve Film**, Hiperlink, İstanbul, 2016, s. 24-27.

Tablo 2.1. İlk Edebiyat Uyarlamaları

Uyarlanan Eserin Adı	Uyarlandığı Yıl	Yönetmen
<i>Faust</i> (Goethe)	1896	Louis Lumière
<i>Kül Kedisi</i>	1899	Méliès
<i>Aya Yolculuk</i> (Jules Verne)	1902	Méliès
<i>Hamlet</i> (Shakespeare)	1907	Méliès
<i>Kamelyalı Kadın</i> (Alexandre Dumas)	1907	Viggo Larsen
Bazı <i>Sherlock Holmes</i> Hikâyeleri	1910	Viggo Larsen ⁹⁰

Özünde tıpkı edebiyat gibi anlatma hevesi olan sinema, ilk başlarda metin yazarları, yani senaristler bulamadığı için edebiyata dört elle sarılmıştır. Bunun en önemli nedeni romanın sinemada kullanmaya uygun nitelikte materyaller bakımından çok zengin olmasıdır. Sinema, edebiyatın hikâyeciliğinden etkilenmiştir ve onun hikâyeciliğini bazen aktarma, bazen de esinlenme yoluyla kullanmıştır. Buna ilave olarak edebiyat hazır senaryo olarak kullanılmıştır: Günümüzde piyasaya çıkan filmlerin yarısının uyarlama⁹¹ olması da bu yaklaşımın bir yansımasıdır.

Uyarlama konusunda çalışma yapmış araştırmacılar, uyarlamaların çeşitli türlerinin olabileceğini savunmuşlardır. Konu ile ilgili çalışan araştırmacıların sınıflandırması şöyledir:

⁹⁰ KAYAOĞLU, Ersel, *ibid*, s. 27-44.

⁹¹ TOPRAK, Seçil, “**Selim İleri’nin Eserlerinde Sinema ve Edebiyat İlişkisi**”, Tez Danışmanı: Prof. Dr. M. Fatih ANDI, İstanbul Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı, Yeni Türk Edebiyatı Bilim Dalı, İstanbul, 2007, s. 22 (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi); KAYAOĞLU, Ersel, *ibid*, s. 44.

Tablo 2.2. Uyarlama Türleri

Helmut Kreuzer	<ul style="list-style-type: none">• Yazınsal malzemenin devralınması olarak uyarlama• Görselleştirme anlamında uyarlama• Yorumlayıcı uyarlama• Dökümantasyon olarak uyarlama
Wolfgang Gast	<ul style="list-style-type: none">• Güncelleştirilen uyarlama• Güncel politikaya alet eden uyarlama• İdeolojik uyarlama• Tarihselleştiren uyarlama• Estetikleştirici uyarlama• Psikolojik uyarlama• Popülerleştiren uyarlama• Parodi olarak uyarlama
Ersel Kayaoğlu	<ul style="list-style-type: none">• Aslına uygun olmaya çalışan uyarlama• Yorumlayıcı uyarlama• Serbest uyarlama⁹²
Dudley Andrew	<ul style="list-style-type: none">• Ödünç alma• Kesişme• Dönüşüm⁹³
Béla Balázs	<ul style="list-style-type: none">• Doğrudan aktarma• Esinlenme• Yorumlama
Gianetti	<ul style="list-style-type: none">• Serbest uyarlama• Aslına sadık uyarlama• Birebir uyarlama⁹⁴

Batı kültürü fonunda sinema-edebiyat ilişkisini araştıran Cemal Aykın, Batı edebiyatından örnekler vererek Stendhal (Marie-Henri Beyle, 1783-1842), Honoré de Balzac (1799-1850), Gustave Flaubert (1821-1880), Émile Zola (1840-1902) gibi yazarların sinema tekniklerini edebiyatta kullandığına dikkat çeker. Çalışmasının merkezine koyduğu Stendhal’ın *Parma Manastırı* adlı eserini incelerken de yazarın romanında, sinemada sıklıkla başvurulan yatay gözlem, derinlik, genişlik gibi teknikleri

⁹² KAYAOĞLU, Ersel, *ibid*, s. 48-51.

⁹³ CORRIGAN, Timothy (Ed.), “Adaptation”, *Film and Literature*, Routledge, London, 2012. Ayrıca Andrew, en sık tercih edilen yöntemin ödünç alma olduğu bilgisini de okuyucusu ile paylaşmaktadır (p. 67).

⁹⁴ KIREL, Serpil, “Uyarlamak mı? Uyumlanmak mı? ‘Tersyüz-Adaptation’”, *Galatasaray Üniversitesi İletişim Dergisi*, Sayı: 1, Cilt: 1, 2004, s. 119 (<http://iletisimdergisi.gsu.edu.tr/download/article-file/82858>, Erişim Tarihi: 18.05.2019).

kullandığından bahseder. Aykın'a göre, Herman Melville (1819-1891), Thomas Hardy (1840-1928), Henry James (1843-1916) ve Joseph Conrad (1857-1924) gibi seçkin yazarlar da gösterme amacı güden betimleyiciler arasındadırlar.⁹⁵ Bir başka ifadeyle sinema, edebiyattan aldığı teknikleri çekim aşamasında yorumlar ve kendine özgü teknikler haline getirir.

Tüm bunlar, edebiyatın sinemayı beslediği, ileriye taşıdığı, zenginleştirdiği ve edebiyatçıların geliştirdikleri anlatım teknikleriyle sinema için yeni ve yaratıcı kapılar açtığı çıkarımını yapmaya zemin oluşturuyor. Bununla birlikte tezin araştırma alanının dışında kaldığı için yer vermediğimiz kaynaklar, sinemanın yalnızca edebiyattan etkilenmediğini, başlangıçtan itibaren edebiyat için etkileyen de olduğunu görmemize imkân sunuyor. Bununla birlikte her iki sanat dalı arasında benzerliklerin ve farklılıkların olması kaçınılmazdır.

Edebiyat ve Sinema Arasındaki Benzerlikler: Konu sıkıntısı çeken sinemanın ilgi alanına ilk olarak edebî metinler girmiştir. Bu noktadan yola çıkarak aralarındaki en büyük benzerliğin hikâye anlatma isteği ve konu açısından olduğunu söylemek yerinde olacaktır. Edebiyat ve sinema yapısı gereği kurmaca dünyanın birer parçalarıdır. Konu ile ilgili olarak Seçil Toprak, "Selim İleri'nin Eserlerinde Sinema ve Edebiyat İlişkisi" başlıklı yüksek lisans tezinde, romanın da sinemanın da insanı ve çevreyi anlattığını dile getirirken, konu ve konunun işlenişi bakımından hikâye etme tekniklerinin sinema ve edebiyatı buluşturan başat sebep olduğunu söyler. Sinema kendi dil olanakları ile

⁹⁵ AYKIN, Cemal, **ibid.**, Sayı: 382, s. 364-367. Özlem Kale, "Edebiyat-Sinema İlişkisi" adlı makalede konu ile ilgili şöyle der: *Farklı malzemelerle yola çıkıp özgün ürünlerini yaratan sanatlar, zamanla kaçınılmaz bir etkileşime girerler. Özellikle, anlatım teknikleri, sanatlar arasında ortaklık meydana getiren unsurlardandır. Örneğin; Bertolucci, şiir ve sinemayı birbirine yaklaştırmış; Salvador Dali, plastik fikirlerini sinemaya taşımış; André Breton, Mayakovski, Boris Vian, M. Duras gibi şair ve yazarlar kendilerini sinemada ifade etmeye çalışmışlardır. James Joyce ve Virginia Woolf'un bilinç akış tekniği de, sinemada kullanılan tekniktir.* (KALE, Özlem, "Edebiyat-Sinema İlişkisi", **Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi**, Volume: 3, Issue: 14, Fall 2010, (<https://www.sosyalarastirmalar.com/articles/the-relationship-between-literature-and-cinema.pdf>), Erişim Tarihi: 17.05.2019).

edebiyatın yaptığını yapmaya çalışır. Ayrıca sinema ve edebiyatın her ikisinin de metne bağlı olması birbirleri üzerinde kaçınılmaz bir etki yaratır.⁹⁶

Sinemanın metinselliği gibi, edebiyat metinleri de anlatırken imgelerden, yani görselleştirmeden yararlanır. Her iki sanat dalı da anlatmak için kendi imkânları çerçevesinde imgeleri kullanır. Edebiyat bu görselliği daha çok betimlemeler (metafor, sembol ve ad aktarmaları gibi) yoluyla yaparken⁹⁷, sinemanın özü zaten görsel sunumdur.

Fatih Uğurlu, edebiyat ve sinema arasındaki ortak noktayı *her şeyden önce gerçekliğin sunduğu malzemeyi yoğurmak ve yeniden düzenlemek konusunda sanatların sahip olduğu eşsiz özgürlük*⁹⁸ olarak görür. Ama edebiyat, bu konuda sinemadan daha şanslıdır. Çünkü yazılı bir metnin sınırları, metin yazarının hayalgücü sınırları çerçevesinde şekillenir. Oysa filmde, teknik imkânlar ve kişiler bu çerçeveyi daraltmaktadır.

Hem edebiyat hem de sinema insanı düşsel bir anlatım boyutunun içine çeker. Sanatçının sahip olduğu eşsiz özgürlük ona *sonsuzluğun peşinde olma ve hayatı tüm doluluğu ile sunma*⁹⁹ hevesini verir.

Bu iki kitle iletişim aracının da estetik zevkleri geliştirmek, kültürün gelişmesine katkı sağlamak, toplumsallaştırmak, bütünleştirmek, toplumu güdülemek, haber ve bilgi sağlamak, tartışma ortamı yaratmak ve bunun sonucu olarak toplumun ve bireyin dünyaya bakış açısını genişletmek, eğlendirmek gibi ortak amaçları vardır.¹⁰⁰

⁹⁶ TOPRAK, Seçil, *ibid*, s. 7-9.

⁹⁷ KAYAOĞLU, Ersel, *ibid*, s. 37-40.

⁹⁸ UĞURLU, Fatih, “Edebiyat ve Sinema”, *Kurgu Dergisi*, Sayı: 11, 1992, s. 144.

⁹⁹ Ayrıntılı bilgi için bk. KRACAUER, Siegfried, *ibid*, s. 433-434.

¹⁰⁰ KALE, Özlem, “**Türk Edebiyatında Sinemaya Uyarlanan Romanlar ve Uyarlama Sorunu**”, Tez Danışmanı: Yard. Doç. Dr. Nuri SAĞLAM, İstanbul Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı, Yeni Türk Edebiyatı Bilim Dalı, İstanbul, 2013, s. 52 (Yayımlanmamış Doktora Tezi); UĞURLU, Fatih, *ibid*, s. 146.

Edebiyat ve Sinema Arasındaki Farklılıklar: Tezin bu alt bölümünde edebiyat ve sinema arasındaki farklar, “dil”, “bakış açısı”, “uzam-zaman”, “anlatıcı”, “senaryo”, “kayıplar”, “uyarlamada çıkan sorunlar”, “sinemanın etki gücü” ve “romanın gizli etkisi” bağlamında incelenecektir.

Dil: Sinema ve edebiyat amaçları aynı olsa da araçları farklıdır. Roman bu amaca ulaşmak için gücünü yazı dilinden alırken, sinema görüntüden alır. Okur imge oluştururken yalnızdır, tüm imgeleri kendi algı gücü ile toplayarak zihninde canlandırır. Sinema ise izleyicisine hazır imge sunar. Sinemanın romana göre avantajı sesi ve görüntüyü birlikte kullanabilmesidir. Bunun yanında romanda sanatçı duygu ve düşüncelerini üslupla aktarırken, sinema bu işi çekim teknikleri ile yapar.¹⁰¹

Romanların ekrana aktarılması süreci, zamanla yazarları da eserlerinde ekrana aktarılması kolay ifadeler kullanmaya yönlendirdi. 1930’lu yıllarda yazarlar ve senaristler birbirlerine yakınlaşmaya başladı. Bu yakınlaşmada en önemli rolü dil oynadı. Dili kullanırken dikkat edilmesi gereken en can alıcı nokta ise gönderici-gönderge-alıcı ilişkisi oldu.¹⁰²

James Monaco, tüm bunların aksine sinemanın bir dil olmadığını söyler.¹⁰³ Christian Metz ise sinemanın bir dil olarak güzel öyküler anlatmadığını, anlattığı öykülerin güzelliğinden ötürü bir dile dönüştüğünü ifade eder.¹⁰⁴

Bakış Açısı: Sinema ve roman kendilerini ifade ederken farklı araçlar kullanır. Senaryo yazarı “dünyaya bir fotoğraf makinesi gibi bakmak” zorundayken, romancının “dünyanın en anlamlı ve can alıcı yanlarına mikroskopla bakabilmekte erişilebilecek bir

¹⁰¹ Tüm bu bilgilerin ayrıntıları için bk. KALE, Özlem, **ibid**, s. 55; ÖZDEMİR, Nebi, **ibid**, s. 221; UĞURLU, Fatih, **ibid**, s. 145; TOPRAK, Seçil, **ibid**, s. 14; KALE, Özlem, **ibid**, s. 270 (Erişim Tarihi: 17.05.2019).

¹⁰² KEFELİ, Emel, “Gelişen Teknoloji Karşısında Karşılaştırmalı Edebiyat Araştırmaları”, s. 150 (http://www.turkiyatjournal.com/Makaleler/1921850058_12.pdf, Erişim Tarihi: 02.06.2019).

¹⁰³ MONACO, James, **Bir Film Nasıl Okunur?**, Çev.: Ertan YILMAZ, Oğlak Yayıncılık, İstanbul, 2014, s. 153.

¹⁰⁴ KAYAOĞLU, **ibid**, s. 35.

görselleştirme”ye varması gerekmektedir.¹⁰⁵ Yazar eserde dış dünyayı karakterin içsel perspektifinden sunabilir. Oysa filmde yönetmen hiçbir zaman karakter ile romanın kurduğu özdeşliği kuramaz.

Uzam-zaman: Sinema-edebiyat ilişkisinde yaşanan bir diğer farklılık ise uzam ve zamanın kullanımında görülür. Roman yazarının malzemesi çoktur hatta yazarın hayal gücü bağlamında sınırsızdır bile denebilir. Postmodern bir yazar, çok geniş zaman ve mekân sıçramalarını eserinde kullanırken herhangi bir tereddüt yaşamaz. Fakat zaman ve mekân sıçramalarını gerçekleştiren postmodern yazarın metni senaryo olarak kullanılmak istenirse senarist yazar kadar şanslı olmayabilir. Çünkü filmde anlatılan zaman genellikle o andır, yani şimdiki zaman. Filmlerdeki zaman, izleyicinin algılayış süreci ile eş değer olarak ilerlemekte ve film boyunca izlenilip tüketilmektedir.

Romanda zaman ön plana çıkarken, filmde mekân ön plana çıkmaktadır. *Baştan zaman üstüne oturan roman kendine bir uzam yaratmak amacıyla çirpınırken, baştan uzam üzerine oturan sinemanın kendine bir zaman yaratmak amacıyla çirpındığı söylenebilir.*¹⁰⁶

Anlatıcı: Romanın ve filmin anlatıcıları farklıdır. Romanın yaratıcısı yazardır. Yaratıcı yazar anlattıklarıyla arasına mesafe koyarak araya bir ya da birkaç anlatıcı yerleştirme lüksüne sahiptir. Filmin durumu ise farklıdır. Senaryonun yazım aşamasıyla başlayan süreç yönetmene kadar uzanır. Atlanılmayacak en önemli noktalardan biri de oyuncudur. Romanlarda yazarın vermek istediği karakter, okuyucu tarafından alımlanır ve kabul edilir. Sinemada oyuncular yalnızca üzerine biçilen rolü canlandırmıyor, kendisi de role hayat veriyor ve sinemanın anlatıcılarından biri konumuna yerleşiyor. Belki de bu

¹⁰⁵ KIREL, Serpil, **ibid**, s. 120 (Erişim Tarihi: 18.05.2019).

¹⁰⁶ METZ, Christian, **Sinemada Anlam Üstüne Denemeler**, Çev.: Oğuz ADANIR, Hayalperest Yayınevi, İstanbul, 2012, s. 58.

yüzden Kayaoğlu, filme bir anlatıcı atfetmeden, filmin anlatıcı mercisinin kameranın lensi olduğunu söylüyor.¹⁰⁷

“(...) Roman ve filmin anlatıcıları arasında da farklar vardır. Roman okuyucusu olayları, anlatıcının bulunduğu mekân ve zaman boyutundan öğrenir. (...) Filmde ise “gösterme” söz konusudur, olay ayrıntılarıyla izleyicinin gözünün önünde canlandırılır. Sinemadaki anlatıcı ses, müzik, dekor, oyuncu, ışık, kurgu, kamera açısı ve hareketi gibi görsel ve işitsel teknik özelliklerin birleşiminden oluşur.”¹⁰⁸

Sinemada anlatıcı kişiliği romana oranla oldukça zayıftır. Romanlar yazarları tarafından anlatılır, sinema ise yaratıcılarınca.¹⁰⁹ Bununla beraber alımlayıcı daima yaratıcısının anlattığından daha fazlasını görme eğilimindedir.

Ayrıca filmlerin zaman ile ilgili başka kaygıları da yer almaktadır. Film zaman açısından her daim romana göre daha dezavantajlı bir konumdadır. Romanların uzun betimlemeleri filmde işlenmek istenirse bu maalesef filmi sıkıcı ve izlenilemez hale getirebilir. Film kendi sınırlı zamanı içinde akıp bitmelidir. Tarkovski'nin de dediği gibi *zamandan heykeltıraşlık*¹¹⁰ yapılmalıdır.

Senaryo: Araştırmalarımız sırasında, sinema edebiyat ilişkisini araştıran uzmanların en çok senaryonun edebî bir metin olarak mı, yoksa yalnızca yönetmene yol gösteren bir kılavuz olarak mı görülmesi gerektiği konusunda tartıştıklarını ve hemfikir olmadıklarını fark ettik.¹¹¹ Bir edebiyat metni olarak kabul ettiğimiz senaryo, edebiyat ve sinema arasında hikâye anlatma hevesinden ve konu paylaşımından sonra kurulan en sıkı bağıdır.

¹⁰⁷ KAYAOĞLU, Ersel, **ibid**, s. 36.

¹⁰⁸ KALE, Özlem, **ibid**, s. 52.

¹⁰⁹ MONACO, James, **ibid**, s. 48-49.

¹¹⁰ OLUK ERSÜMER, Ayşen (Derleyen), **Sinema Neyi Anlatır?**, Hayalperest Yayınevi, İstanbul, 2015, s. 15.

¹¹¹ Nebi Özdemir, konu ile ilgili yapılan tartışmaları **Medya, Kültür ve Edebiyat** adlı eserinde toplamıştır. Ayrıntılı bilgi için bk. ÖZDEMİR, Nebi, **ibid**, s. 217-219, 223, 227, 231, 238-239; TOPRAK, Seçil, **ibid**, s. 26-27.

Araştırmacıların tartıştıkları bir diğer konu, yönetmenin senaryosunu kendisinin yazmasının/yazmamasının filmin kalitesini nasıl etkileyeceğidir. Kracauer, John Ford'un (1984-1973), Steinbeck'in *Gazap Üzümleri* adlı eserini filmleştirmesinde elde ettiği başarıyı yazarın eserini sinematik ifadeye yakın tarzda yazmış olmasına bağlar. Yazarın üslubunu senaryo tarzına yakın bulur.¹¹² Nebi Özdemir ise Emir Kusturica (1954-) örneğini vererek, Kusturica'nın auteur¹¹³ olmak için filmin senaryosunu yazmış olmasının şart olmadığını, başkalarının yazdığı senaryoları kendi tarzına çekerek filme çok şey kattığını söyler.¹¹⁴ Bu iki örneğin de doğruluk payı bir kenara bırakılarak, senaryosunu kendi yazan ya da yazımına dâhil olan yönetmenlerin filmin yapım sürecine daha hâkim olduğu, filmi daha çok sahiplendiği ve tıpkı edebiyatın o büyüdü dünyasındaki aurayı filmine yansıtabildiği görülmüştür.

Senaryoların üretimleri talep doğrultusunda gerçekleşir. Bu da yaratıcılığa ket vuran bir durumdur. Ayrıca senaryolar çok kısa sürede senaristlerince tamamlanmak zorundadırlar. Yazarlar bu konuda çok daha özgürlerdir ve bu yüzden daha özgün eserler ortaya koyabilirler. Yazarlar ürünlerini belli bir zaman diliminde vermek zorunda değildirler. Tüm bunların yanında senaryoya ayrılan bütçenin kısıtlı olması da süreci sıkıntıya sokmaktadır.¹¹⁵

Kayıplar: Her dönüştürme ve uyarlama sürecinde eser gerek uyarlamayı yapan kişi gerek de teknik sebeplerden ötürü bazı kayıplara uğrar. Sinema edebî eserden uyarlama yaparken, yazılı dili sözlü dile adapte eder. Bu da edebî eserlerin özünün bozulmasına neden olabilir. Kelimeler üzerinde kurulmuş bir anlatının, görüntüye dönüştürüldüğünde o anların kayıplara uğramaması neredeyse imkânsızdır. Fakat bu

¹¹² KRACAUER, Siegfried, *ibid*, s. 443.

¹¹³ Yaratıcı yönetmen. Detaylı bilgi için bk. SARRIS, Andrew, "The Auteur Theory and The Perils of Pauline", *Film Quarterly*, Vol. 16, No. 4, University of California Press, 1963, p. 26-33.

¹¹⁴ ÖZDEMİR, Nebi, *ibid*, s. 223.

¹¹⁵ UĞURLU, Fatih, "Edebiyat ve Sinema", *Kurgu Dergisi*, Sayı: 11, 1992, s. 147-148.

noktada önemli olan yeni bir forma dönüşmüş filmin edebiyata yaşattığı kayıplar değil, filmin seyirci kitlesine ne kazandırdığıdır.¹¹⁶

Uyarlamada çıkan sorunlar: Edebiyattan filme uyarlamalarda yaşanan en büyük sorun, okuyucunun kafasında kurduğu imgelem dünyasını, filmi izlerken bulamamış olmasıdır. Bu mümkün değildir çünkü sinema ve edebiyatın anlatım şekilleri farklıdır. Ayrıca her bireyin algıları ve düş dünyası da farklıdır. Kişilerin bilgi birikimi, deneyimi, yaşı, cinsiyeti içinde yaşadığı kültürel çevre, gelenekleri görenekleri, eğitim durumu gibi faktörler imge dünyasını şekillendirir. Yazarın yazarken, (her bir) okuyucunun okurken, senaristin uyarlarırken ve yönetmenin çekerken içinde buldukları imge dünyası apayrıdır ve sonuç olarak ortaya çıkan malzeme de farklı olacaktır. *Edebiyat eserlerinin uyarlanmalarında tabii ki bazı aksaklıklar ortaya çıkmaktadır. Bunlar, senarist, yönetmen, yazar üçgenindeki anlayış farklılıklarından doğabildiği gibi, eserin sinemaya uyarlanabilme kapasitesinin ve uyarlayanların tercihlerinden de ortaya çıkan farklılardır.*¹¹⁷ Okuyucu konumundan izleyici konumuna geçen kişi de artık filmi, sinema ölçütleri çerçevesinde değerlendirmelidir ve unutmamalıdır ki izlediği şey film ekibinin eserden anladığı kadardır. Sinemada yaratılan imge ekip işi olduğu için, izleyicinin tatmin olmama durumu daha yüksektir.

Sinemanın Etki Gücü: Çalışmamız esnasında sinemanın edebiyata nazaran daha güçlü/güçsüz, edebiyatın da sinemadan daha güçlü/güçsüz yönlerinin olduğu dikkatimizi çekti.

Ersel Kayaoğlu, sinemanın matbaadan sonra etkisini en çok hissettiğimiz icat olduğunun altını çizer.¹¹⁸ Macar film eleştirmeni Béla Balázs ise sinemanın halk sanatı

¹¹⁶ KAYAOĞLU, Ersel, **ibid**, s. 42, 47; KALE, Özlem, **ibid**, s. 269 (Erişim Tarihi: 17.05.2019); BALÁZS, Béla, **Görünen İnsan**, Çev.: Oya KASAP, Say Yayınları, İstanbul, 2013, s. 39.

¹¹⁷ TOPRAK, Seçil, **ibid**, s. 24-25.

¹¹⁸ KAYAOĞLU, Ersel, **ibid**, s. 23.

olarak kabul edilmesine getirdiği yorumda, sinemanın halk sanatı olması halkın ruhundan doğması anlamında değil; halkın ruhunun sinemadan doğması ile ilgilidir, der.¹¹⁹ Sinemanın yaratmış olduğu büyümlü atmosfer, geniş kitlelere hitap etme konusunda kendisine avantaj sağlamaktadır. Romana göre daha kısa sürede tüketilen sinema, görsel anlatımın gücünü de kullanarak halkı daha kolay yönlendirmektedir. Bazin, *sinemanın komşu sanatların yüzyıllar boyunca çevresinde kümelediği, işlediği büyük konular sermayesini özümlemektedir. Sinema bu sermayeyi benimsiyor çünkü buna ihtiyacı var; biz de bu konuları sinemada bulmak isteği duyuyoruz*¹²⁰ derken sinemanın diğer sanatlardan yararlandığına vurgu yapıyor. Ayrıca sinemanın hiçbir zaman diğer sanatların yerine geçme ya da onlarla çekişme kaygısı yaşamadan, diğer sanatlara hizmet ettiğini iddia eder: (...) *sanatların Rönesanstan beri azar azar yitirdiği yeni bir boyutun katılması vardır; bu yeni boyut seyircidir.*¹²¹

Romanın gizli etkisi: Sinemanın toplumlar üzerindeki gücü sabit olmakla birlikte bireysel anlamda bakıldığı zaman romanın sinemaya göre daha avantajlı olduğu fark edilir. Kracauer'in ifadesiyle, "*en ustaca kamera işi bile sözlerin uyandırdığı vizyonların ancak zayıf bir ikamesi olur.*"¹²² Edebî metinlerde yaratılan imgesel gücün, sinemada özellikle de uyarlamalarda yakalanması neredeyse imkânsızdır. Bu da sözcüğün gücünden kaynaklanmaktadır. Balázs, Charles Dickens (1812-1870) romanının imgelerini canlı bir organizmanın dokuları gibi ele alırken, bunlardan herhangi biri kesildiğinde hepsinin yok olduğu değerlendirmesini yapar.¹²³

Sinemaya göre zaman ve tema kısıtlaması yaşamaması, karakter sayısına müdahale edilmemesi, film çekim sırasında yaşanan maliyet kaygısını hissetmiyor

¹¹⁹ BALÁZS, Béla, *ibid*, s. 11.

¹²⁰ BAZIN, André, *Çağdaş Sinemanın Sorunları*, Çev.: Nijat ÖZÖN, Bilgi Yayınevi, Ankara, 1966, s. 140.

¹²¹ BAZIN, André, *ibid*, 1966, s. 141.

¹²² KRACAUER, Siegfried, *ibid*, s. 441.

¹²³ BALÁZS, Béla, *ibid*, s. 43.

olması, edebiyatın güçlü yönleri olarak da görülebilir. Edebiyat kurgu tekniğini en ince ayrıntısına kadar kullanırken, zaman kavramını da alt üst edebilir.¹²⁴ Tüm bunların yanında roman sınırları olmaması açısından da filme göre üstün konumdadır. Sinema, bu konuda çok da roman kadar şanslı sayılmaz. Çünkü izleyicinin kısa sürede tüm algılarını açıp ilgisini dağıtmadan alımlama yapmak zorundadır.

Ersel Kayaoğlu, film medyasındaki edebiyat uyarlamalarının edebiyat biliminde incelendiği yönleri şu şekilde sıralar: 1) *Edebiyat metninde ve filmde söz konusu içeriği anlatmak ve anlamı oluşturmak üzere hangi göstergelerden yararlanıldığının karşılaştırmalı olarak incelenmesi*; 2) *Edebiyat metnindeki ve filmdeki anlatım biçimlerinin, perspektifin, mekân ve zaman parametrelerinin incelenmesi*; 3) *Edebiyat metninin ve film oluşumuna ve izleyici tarafından alımlanmasına ilişkin koşulların incelenmesi*.¹²⁵

Bu bölümde sunulan bilgi ve uzman görüşlerinin ışığında edebiyat ve sinemanın, eserlerin senaryolaştırılması süreciyle başlayan ilişkisinin gelişerek karşılıklı alışveriş şekline dönüştüğü gözlemlenmiştir. Sinema ve edebiyatın iki farklı sanat dalı olduğu kabul edilirken, bu durumun birbirlerini besleyerek gelişmelerine engel teşkil etmediği fark edilmiştir. Cemal Aykın, *sinema neyi göstereceğini, bakışının konusunu seçerken roman alanına, roman da nasıl sergileyeceğini saptarken sinema tekniklerine daha yakın bir konumdadır*,¹²⁶ der. Fakat uyarlanan eserleri, hâlâ edebî eser ölçütleri çerçevesinde değerlendirmek okuyucuyu/izleyiciyi yanılgıya götürür. Okuyucu/izleyici uyarlamalarda bazı kayıpların olduğunu kabul ederek değerlendirmesini yapmalıdır. Bunun yanında sinema daha kısa sürede tüketildiği için çoğu zaman kitaba tercih edilmektedir. Okumayan bir kitle için uyarlanan filmi izlemek -aynı hazzı vermese bile- bilgi sağlamak

¹²⁴ KALE, Özlem, **ibid**, s. 270-271 (Erişim Tarihi: 17.05.2019); BAZIN, André, **ibid**, 1966, s. 122.

¹²⁵ KAYAOĞLU, Ersel, **ibid**, s. 45.

¹²⁶ AYKIN, Cemal, “Batı Toplumlarında Roman ve Sinema İlişkileri II”, **Türk Dili**, Sayı: 383, 1983, s. 482.

ve ilgi uyandırmak için ciddi bir şanstır. Bu noktada edebiyat ve sinema birbirini tamamlama sürecine girebilir.

2.2. SİNEMADA MATERYAL OLARAK KULLANILAN FOLKLOR ÜRÜNLERİ

Bu alt başlığın konusu, sinema ve sinemayı besleyen folklor ürünleri olacak. Sinema-folklor ilişkisi incelenirken “folklor” teriminin de sözlük karşılığı ile ilgili açıklamaya ihtiyaç duyulmuştur.

Türk Dil Kurumu-*Güncel Türkçe Sözlük*'te “folklor”ün eş anlamlısı olarak “halk bilim”¹²⁷ önerilmiş ve açıklaması şu şekilde yapılmıştır:

*“Bir ülkede yaşayan halkın kültür ürünlerini, sözlü edebiyatını, geleneklerini, törelerini, inançlarını, mutfağını, müziğini, oyunlarını, halk hekimliğini inceleyerek bunların birbirleriyle ilişkilerini belirten, kaynak, evrim, yayılım, değişim, etkileşim vb. sorunlarını çözmeye, sonuç, kural, kuram ve yasaları bulmaya çalışan bilim dalı, folklor, halkiyat.”*¹²⁸

Terry Eagleton, kültür üzerine yapmış olduğu çalışmasında kültürün, sanat ve düşünsel eserler bütünü; ruhsal ve düşünsel gelişim süreci; erkeklerin ve kadınların yaşadığı değerler, gelenekler, inançlar ve sembolik uygulamalar; tüm yaşam tarzı anlamına gelebileceğini söyler.¹²⁹ T. S. Eliot da kültürün toplumun herhangi bir kesiminin ya da sınıfının yarattığı bir şey olmadığına, aksine onun bir bütün olarak toplumun mahsulü olduğuna; toplumu toplum yapan olgunun kendisinin kültürü oluşturduğuna vurgu yapar.¹³⁰

¹²⁷ Türk Dil Kurumu, folklor kelimesi yerine halk bilim söz öbeğini kullanmıştır. Tıpkı Türk Dil Kurumu gibi biz de yabancı kökenli folklor kelimesi yerine yer yer eş anlamlısı olan halk bilim söz öbeğini tercih edeceğiz.

¹²⁸ “Türk Dil Kurumu Sözlükleri”, <https://sozluk.gov.tr> (Erişim Tarihi: 15.12.2020).

¹²⁹ EAGLETON, Terry, **Culture**, Yale University Press, New Haven and London, 2016, p. 8.

¹³⁰ ELIOT, T. S., **Notes Towards the Definition of Culture**, Faber and Faber Limited, London, 1948, p. 37.

Kaynaklar, dünyada ilk olarak folklor kelimesinin İngiliz folklorcu William John Thoms (1803-1885) tarafından kullanıldığını işaret etmektedir. Thoms, *Athenaeum* adlı edebiyat-bilim ve sanat dergisinin 22 Ağustos 1846 tarihli sayısında Ambrose Merton takma adıyla kaleme aldığı “Folklore” başlıklı makalesinde, “popüler antikite” ve “popüler edebiyat” yerine “folklor” terimini kullanmayı teklif etmiştir.¹³¹

Araştırmalar, ülkemizde folklor teriminin literatüre girmesinin birbiri ardı sıra yayımlanmış üç makale ile gerçekleştiğini gösteriyor: Bunlardan ilki, 1913 yılında *Halka Doğru* dergisinde Ziya Gökalp tarafından kaleme alınan “Halk Medeniyeti 1/Başlangıç” adlı makale, diğeri Mehmet Fuat Köprülü’nün 1914 yılında *İkdam* gazetesinde yayımlanmış olduğu “Yeni Bir İlim Halkiyât: Folklore” başlıklı makalesi ve en son olarak yine 1914 yılında Rıza Tevfik Bölükbaşı tarafından *Peyam* gazetesinde yayımlanan “Folk-lor, Folklore” başlıklı makaledir.¹³²

Folklor hakkında verdiğimiz kısa ansiklopedik bilgiden sonra, sinema ve folklorun nasıl ve hangi koşullarda bir araya geldiğini irdeleyelim:

Bir halkın yaşam biçiminin tamamı¹³³ olan kültür, sinema ve folklor ilişkisinin oluşmasında temel taşı rolünü oynamıştır. Döneminde sinematografin icadı ile heyecanlanan çevrelerden biri de antropologlar olmuştur. İnceleme alanı insan olan antropoloji biliminin çeşitli alt dalları bulunmaktadır. Tez konumuz bağlamında, halkların kültürlerini inceleyen kültürel antropoloji ilgi alanımıza girmektedir. Genellikle verilerini saha çalışması yöntemi kullanarak toplayan antropologlar için görüntüyü

¹³¹ DORSON, Richard M., “William John Thoms ve Folklor Başlıklı Yazısı”, Çev.: Serpil AYGÜN CENGİZ, **Millî Folklor**, S. 36, Kış 1997, s. 89-92 (<https://www.millifolklor.com/PdfViewer.aspx?Sayi=36&Sayfa=88> , Erişim Tarihi: 17.12.2020).

¹³² Detaylar için bk. TAN, Nail, “Türkiye’de Halk Bilim Çalışmalarının 100. Yılına Kutlarken”, **Folklor/Edebiyat**, Cilt: 19, Sayı: 75, 2013/3, s. 237-243 (<https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/255455> , Erişim Tarihi: 17.12.2020); BORATAV, Pertev Naili, **Folklor ve Edebiyat -I-**, Bilgesu Yayıncılık, Ankara, 2017, s. 22-31.

¹³³ Literatürde kültür ile ilgili olarak hatırı sayılır ölçüde tanım bulabilirsiniz. Bu tanım için bk. GEERTZ, Clifford, **Kültürlerin Yorumlanması**, Çev.: Hakan GÜR, Dost Kitabevi Yayınları, Ankara, 2010, s. 18.

kaydeden bir cihazın varlığı büyük bir kolaylıktır. Anda insan gözünün kaçırabileceği ufak bir ayrıntı, kameranın gözünden kaçmayacaktır.

Clifford Geertz, *Kültürlerin Yorumlanması* adlı eserinde antropolojide -ya da en azından toplumsal antropolojide- uygulamacıların gerçekleştirdiği şeyin adı etnografya¹³⁴ derken araştırma yönümüze işaret etmiş oluyor. Türk Dil Kurumu, etnografyayı kavimleri karşılaştırarak inceleyen, kültür oluşumlarını araştıran bilim, budun betimi, kavmiyat¹³⁵; Geertz, “yoğun betimleme”¹³⁶; Arda ise “belirli bir toplumun kültürünün betimi”¹³⁷ şeklinde tanımlar. Bozkurt Güvenç, *İnsan ve Kültür* adlı eserinde etnografyanın tanımını, yöntemini, yaklaşımını şöyle açıklar:

“Etnografya, hem tekniğin hem de ürünün (sonucun) adıdır. Saha çalışmalarından sonra yayımlanan yorumsuz tanıtımlara etnografya denir. Göz, kulak ve konuşma yoluyla toplanan veriler ve bilgiler, teyp (bant), sinema filmi ve fotoğrafla kayda geçirilir, mümkünse, etnografya ile birlikte yayımlanır. Etnografya, artık antropolojinin bir alt dalı değil, onun kendine özgü ve klasik yöntemi ya da tekniğidir. Geçen yüzyılın «masa-başı» antropologları başkalarının yaptığı ve yayımladığı etnografyaları değerlendirdikleri halde, çağdaş araştırmacıların çoğu kendi -etnografyalarını yapmayı tercih ederler. Bu yüzden, etnografya bağımsız ve özerk bir bilim dalı olmaktan çıkmış, her antropologun ve de sosyal bilimcinin bilmek ve kullanmakla zorunlu bulunduğu bir teknik haline gelmiştir.”¹³⁸

Saha çalışması sırasında, verilerini görüntüleme aracı kullanarak toplayan antropologlar, *kültürün bazı yönlerinin çeşitli dışa vurumlarla ortaya çıktığı ve bunların gözlenebilir, görüntülenebilir ve böylelikle anlaşılabilir olduğu varsayımından hareket eden*¹³⁹ görsel etnografi alanının önünü açmışlardır. Çalışmaları esnasında fotoğraf ya da video kaydı yaparak görsel metinler üreten etnografklar, etnografik bilginin parçasını

¹³⁴ GEERTZ, *ibid*, s. 19.

¹³⁵ “Türk Dil Kurumu Sözlükleri”, <https://sozluk.gov.tr> (Erişim Tarihi: 15.12.2020).

¹³⁶ Konu ile ilgili detaylı bilgi için bk. GEERTZ, Clifford, *ibid*, s. 24-25.

¹³⁷ ARDA, Özlem, *Kültür Aktarımı ve Etnografik Belgesel Film*, Eğitim Yayınevi, Konya, 2020, s. 20.

¹³⁸ GÜVENÇ, Bozkurt, *İnsan ve Kültür*, Remzi Kitabevi Yayınları, İstanbul, 1979, s. 67-69.

¹³⁹ YILDIRIM, İskender, “Yöresel Festival Üzerine Görsel Etnografik Bir İnceleme: Ankara ‘Beyazarı Festivali’ Örneği”, Tez Danışmanı: Prof. Dr. M. Muhtar KUTLU, Ankara Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Halkbilim Anabilim Dalı, Ankara, 2014, s. 48 (Yayımlanmamış Doktora Tezi).

oluştururlar.¹⁴⁰ Gözün o anda göremeyebileceğini daha sonra görmesine hizmet eden görsel kayıt/görüntünün kaydı yeni dünyada bilimin en büyük destekçilerinden biri olmayı başarmıştır.

Saha çalışması yapan antropologların verilerini görsel olarak kaydetme sürecini tanımlayan bilgilerle şöyle bir tablo çizilebilir:

Kaynaklar, ilk etnografik film çeken kişi için, patolojik anatomi alanında uzmanlaşmış bir doktor olan Félix-Louis Regnault'u¹⁴¹ işaret ediyor. Regnault, 1888 yılında antropoloji alanına ilgi duymaya başlıyor ve 1895 yılında Charles Comte'un yardımıyla çömlek yapan bir Wolof kadınına filme alıyor.¹⁴² 19. yüzyılın sonlarında antropoloji alanında da görüntü kaydının kullanılmaya başlandığı görülüyor. Regnault'un ardından ismini anacağımız diğer kişi İngiliz antropolog, eski zoolog Alfred Cort Haddon¹⁴³ olacaktır. Haddon'un 1898 yılında, Avustralya'nın kuzeydoğu kıyısına, Torres Boğazı'na yapmış olduğu araştırma gezisi, modern antropolojinin sembolik doğumu olarak gösterilir.¹⁴⁴ Haddon'un ekibi ile beraber bölgeye yaptığı ilk ziyaretinin amacı Torres Boğazı'nın hayvan ve bitki varlığını incelemektir ancak yerlilerin onlara yaklaşımları, kültürlerinin kaybolmaya yüz tutmuş olduğunu fark etmesi, araştırmasının etnografiye de kaymasına neden oldu.¹⁴⁵ Haddon, çalışması sırasında Lumiere kamerası kullanmıştır. Bu alanda Lumiere kamerasının kullanılmasının bilinen ilk örneği olması açısından önemli bir bilgidir. Çekimde, birkaç dakika bile olsa, üç adamın dansı ve ateş

¹⁴⁰ KOÇ, Ahmet Musa, “**Bir Güncel Sanat Pratiği Olarak Görsel Etnografya**”, Tez Danışmanı: Prof. Dr. Alaybey KAROĞLU, Gazi Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, Resim Anasanat Dalı, Ankara, 2017, s. 22 (Sanatta Yeterlilik Tezi).

¹⁴¹(https://en.wikipedia.org/wiki/Félix_Regnault, Erişim Tarihi: 27.12.2020).

¹⁴² *Film, bir elle sığ içbükey altlığı döndürürken, diğeri ile de çömlek çamurunu şekil vererek Wolof usulü çömlek yapmayı gösteriyordu. Regnault, çarksız yapılan çömleklerden, eski Mısır, Hindistan ve Yunanistan'da kullanılan ilkel yatay çarka geçişi gösteren bu yöntemi ilk kendisinin işaret ettiğini iddia etti.* (BRIGARD, Emilie De, “The History of Ethnographic Film”, HOCKINGS, Paul (Ed.), **Principles of Visual Anthropology**, Mouton de Gruyter, Berlin and New York, 1995, p. 15.)

¹⁴³ (https://en.wikipedia.org/wiki/Alfred_Cort_Haddon, Erişim Tarihi: 27.12.2020).

¹⁴⁴ GRIMSHAW, Anna, **The Ethnographer's Eye Ways of Seeing in Anthropology**, Cambridge University Press, United Kingdom, 2001, p. 15.

¹⁴⁵ GRIMSHAW, **ibid**, p. 19-20.

yakma girişimleri gösterilmektedir.¹⁴⁶ İskender Yıldırım, tropik iklimin Haddon'un görüntü kaydı almasını zorlaştırdığını söyler.¹⁴⁷ Alfred Cort Haddon, meslektaşı Walter Baldwin Spencer'a¹⁴⁸ gittiği yerlere kayıt yapabileceği aletleri yanlarında götürmesini tavsiye eden bir mektup yazar. Merkez Avustralya'da çalışmalarını gerçekleştiren Spencer ve neredeyse otuz yılını Avustralya Aborjinleri üzerinde çalışarak geçirecek olan bir diğer meslektaşları Francis James Gillen¹⁴⁹ yine etnografik film alanında isimleri anılması gereken kişiler arasında yer alırlar. Yine Haddon'un meslektaşlarından biri olan ve 1904 ve 1907 yılları arasında Yeni Gine ve Güneybatı Afrika'da çalışmalarını yürüten Rudolf Pöch¹⁵⁰ yaşadığı birçok teknik zorluğa rağmen halkın gündelik hayatından kesitler sunabilmiştir.¹⁵¹ Etnografya ve sinemanın doğuşunun 19. yüzyılda gerçekleşmesine rağmen, tam anlamıyla etnografya ve film arasındaki işbirliğinin oluşması 1960'lı yıllara denk gelmiştir.¹⁵² Bu alt bölümün yazım aşamasında sıklıkla çalışmasına başvurduğumuz Emilie de Brigard, profesyonel olarak ilk etnografik film çeken ve İkinci Dünya Savaşı'ndan sonra etnografik filme sanatsal boyut katan kişinin Jean Rouch¹⁵³ olduğu bilgisini paylaşır.¹⁵⁴ Konuya ilgi gösteren birçok araştırmacı bulunmaktadır. Ancak bu araştırmacıların isimlerini tek tek vermek, tezin hacim sorunuyla karşılaşmasına, konunun dağılmasına neden olacağı için kültürün görselleşme sürecinin nasıl başladığına göz atmak bağlamında sunulan örneklerin yeterli olacağı kanaatindeyiz.

Alanın uzmanlarının etnografik sinema alanında çeşitli söylemleri bulunmaktadır.

Antropoloji alanında birçok çalışması bulunan Jay Ruby¹⁵⁵, etnografik filmlerin kültürü

¹⁴⁶ BRIGARD, Emilie De, **ibid**, p. 16.

¹⁴⁷ YILDIRIM, İskender, "Etnografik Alan Çalışmasında Görüntü Kaydının Kullanımı", **Milli Folklor**, Sayı: 97, Yıl: 2013, s. 114.

¹⁴⁸ (https://en.wikipedia.org/wiki/Walter_Baldwin_Spencer, Erişim Tarihi: 21.12.2020).

¹⁴⁹ (https://en.wikipedia.org/wiki/Francis_James_Gillen, Erişim Tarihi: 21.12.2020).

¹⁵⁰ (https://en.wikipedia.org/wiki/Rudolf_Pöch, Erişim Tarihi: 28.12.2020).

¹⁵¹ BRIGARD, Emilie De, **ibid**, p. 16-17.

¹⁵² HEIDER, Karl G., **Ethnographic Film**, University of Texas Press, USA, 2006, p. 15.

¹⁵³ (https://tr.wikipedia.org/wiki/Jean_Rouch, Erişim Tarihi: 27.12.2020).

¹⁵⁴ BRIGARD, Emilie De, **ibid**, p. 28.

¹⁵⁵ (https://en.wikipedia.org/wiki/Jay_Ruby, Erişim Tarihi: 17.12.2020).

anlatan filmler olduğunu ve antropolojinin amaçlarını gerçekleştirecek sinemanın bazı kuralları olmasını gerektiğini dile getirir. Bunun için sekiz maddelik bir etnografik sinema manifestosu yayınlamıştır.¹⁵⁶ Görsel antropolog Karl Heider¹⁵⁷ ise insanı konu alan tüm filmlerin etnografik sayılabileceğini söyler ve insanın etrafında gerçekleşen tüm olayları hatta bulutları, kertenkeleleri anlatan filmleri bile kültürü oluşturan bireylerin onlara verdiği tepkilere, onları nasıl algıladığına, yorumladığına ve nasıl yararlandığına dair ipuçları taşıdığı için etnografik sinemanın bir parçası olarak kabul eder.¹⁵⁸ Etnografik sinema üzerine yapılan çalışmalarda, onu daha çok belgesel sinemaya yakın tutma eğilimi görülmüştür. Bunun yanlış bir yaklaşım olmadığını düşünmekle beraber, tam anlamıyla belgesel sinema çerçevesine yerleştirilmesi fikrine uzağız. Gülsüm Depeli, “Etnografik Filminden Sosyal Bilimlere: Bir Bilgi Formu Olarak Görsellik” başlıklı makalesinde Bill Nichols’un *Blurred Boundaries: Questions of Meaning in Contemporary Culture* adlı kitabını referans alarak, belgesel film ve etnografik film arasındaki ayrımı şöyle yapar: *Belgesel film bir tartışma veya doğrudan bir çözüm önerisi içerir, hatta bu öneri mümkünse filmin sonsöz kısmına (bitişine) yerleşir. Antropoloji ile bağ kuran etnografik filmde ise keşfetme ve betimleme vardır. Etnografik film bir sosyal sorunu saptamaya ve çözümünü aramaya yönelmez.*¹⁵⁹ Kültürü (içerisinde insanı) anlatan her filmin etnografik sinemaya göz kırptığı söylenebilir. Elbette etnografik bir film çekmek isteyen yönetmen filmini çekerken kültürü ve o kültürün temel taşı olan insanı tanıtmayı hedeflemelidir. Ancak böyle bir hedefi olmayan yönetmenin de filminde kültüre ait izler olabilir.¹⁶⁰ O

¹⁵⁶ ERDOĞAN, Şenol (Haz.), **Sinema Manifestoları**, Altıkkırkbeş Yayın, İstanbul, 2011, s. 71-72.

¹⁵⁷ (https://en.wikipedia.org/wiki/Karl_G._Heider, Erişim Tarihi: 17.12.2020).

¹⁵⁸ HEIDER, Karl G., **ibid**, p. 4.

¹⁵⁹ DEPELİ, Gülsüm, “Etnografik Filminden Sosyal Bilimlere: Bir Bilgi Formu Olarak Görsellik”, **Akdeniz İletişim Dergisi**, 2018, s. 31 (https://www.researchgate.net/publication/326286159_Etnografik_Filminden_Sosyal_Bilimlere_Bir_Bilgi_Formu_Olarak_Gorsellik/link/5e6794044585153fb3d2786b/download, Erişim Tarihi: 17.12.2020). Özlem Arda, A. Balıkcı’dan yaptığı alıntıda etnografik filmin kültürel belgeleme, eğitim amaçlı antropolojik film ve halkın tüketimi ve kâr için kültürel drama filmi olmak üzere üç türü olduğunu belirtir (ARDA, Özlem, **ibid**, s. 71).

¹⁶⁰ Jay Ruby, “Is An Ethnographic Film a Filmic Ethnography?” adlı makalesinde konu insan ise tüm filmlerin yaratıcısının ve vatandaşın kültürü hakkında bilgi verdiğini söyler. Bk. RUBY, Jay, “Is An Ethnographic Film a Filmic Ethnography?”, **Studies in Visual Communication**, Volume: 2, Issue: 2 Fall, 1975, p. 105.

yüzden her film bir miktar etnografiktir demek, onun alan olarak önemini azaltmayacaktır.

Bu bilgilerin ardından şöyle bir tespit yapabiliriz: Sinema, tıpkı edebiyattan ya da sanatın diğer dallarından beslendiği gibi folklordan da beslenir. Her yönetmen bir kültürün içine doğar ve kültürünü evrensele taşıma kaygısı duyabilir. Sinema bu arzunun gerçekleşmesi için, yani kültürün tanıtılması, kültüre dikkat çekilmesi için elverişli bir alandır. Antropologlar, ötekinin kültürünü anlatırken daha çok belgesel sinema olarak çekme eğilimindedirler. Oysa filme aldığı kültürü ya da kendi kültürünü sunan yönetmen, alanında uzman bir antropologtan çok daha fazla başarı elde edebilir. Örnekleyelim: Ülkesinin kültürel zenginlikleri ile beslenen ve bunu anlatan yönetmen, onu içselleştirdiği için belgesel gibi anlatmak yerine, bir kurgunun içinde daha akıcı olarak izleyicisine sunar. Çünkü yönetmen neyin nasıl yapıldığını sorgulamak yerine, onu nasıl bir kurgu içinde sunup izleyiciye çarpıcı bir şekilde göstereceğinin kaygısını taşır. Sinemanın hem göze hem kulağa hitap gücüne sahip olması, halk hikâyelerinin sunuş gücünü de arttırabilir. Sinemada açıkça ya da alt mesaj olarak verilen kültüre dair izler, seyircinin o kültüre ilgi duymasına da kapı aralayabilir. Bununla birlikte izleyicinin, yönetmenin alımlaması, yorumlaması ve yönlendirmesi altında olduğunu daima aklının bir köşesinde tutması gereklidir. Her alımlama ve her yorum izleyicinin yaşı, cinsiyeti, eğitim düzeyi, sosyo-kültürel, sosyo-ekonomik, içinde bulunduğu psikolojik durumu gibi etkenler ile değişiklik gösterecektir. Zira metinleri/filmleri onların okuyucuları/izleyicileri inşa eder ancak bireylere şekil veren içinde var olduğu toplumun kodlarıdır.

Kubilay Aktulum, *Folklor ve Metinlerarasılık* adlı eserinde, sanatçıların, yazarların folklorik eserleri yeni bağlamlarda biçimsel, işlevsel ve anlamsal dönüşümler aracılığı ile yeniden yazdıklarından/yeniden kurguladıklarından bahseder. *Bir ülkeyi temsil eden, ulusal kültürün klasikleşmiş temel yapıcı unsurlarını ölü birer yapıt olma durumundan kurtarmanın en etkili yolu onları sürekli olarak yeniden kullanmak, bir*

*başka deyişle güncellemektir. Bir düşünce biçiminin ya da kültürün sürerliliği ancak bu yolla sağlanabilir.*¹⁶¹ Bu eserlere yapılan dönüştürüm işlemleri, ağırlıklı olarak metinlerarası/medyalararası yöntem kullanılarak yapılır. Mehmet Rifat, Julia Kristeva'nın her metinde başka metin bulunduğunu kabul eden metinlerarasılık anlayışından şöyle bahseder: *Her metin (...) hem eski kültürün hem de çevresel kültürlerin metinleridir. (...) her metin eski ve çevre metinlerin yeni bir dokusudur. Bu da her metnin varoluş koşulu olan metinlerarası ilişkileri çıkarır ortaya.*¹⁶² Kültürel öğelerin/kültürlerin sinemaya uyarlanması bağlamında da yapılan metinlerarası her okumada ana metin haline gelmiş olan film, bir köke bağlı bulunmaktadır. Konusunu halk hikâyelerinden alan sinema filmlerinde, yukarıda bahsi geçen metinlerarası yöntemin birçok yaklaşımını kullanır. Anlatı içinde anlatı, taklit, bağlam değiştirme, genişletme, indirgeme gibi tekniklere¹⁶³ uyarlamalar esnasında sıklıkla başvurulur.

Tuna Yıldız, “Sinemada Halk Hikâyelerine Metinlerarası Bir Bakış” başlıklı yüksek lisans tezinde, sinemanın hayal kurdurma yeteneğinden yoksun olmasının başlı başına bir sorun olmasından bahseder.¹⁶⁴ Birey sözlü ve yazılı kültür ürünleri ile baş başa iken tamamen hayal dünyasının sınırları içerisinde dolaşır. Her birey farklı bir kurgunun içindedir. Bireye ait bu hayal dünyasını içinde yaşadığı toplum, ailesinden aldığı eğitim, almış olduğu akademik eğitim, sosyal çevresi, mesleği, ilgi alanları gibi birçok parametre şekillendirir. Sinemada ise birey hayal etmez, gösterileni izler. İzleyici artık hayal gücünün değil, yönetmenin hayal gücünün ürünü izler. Ayrıca filmin belli bir süre

¹⁶¹ AKTULUM, Kubilay, **Folklor ve Metinlerarasılık**, Çizgi Kitabevi Yayınları, Konya, 2013, s. 53.

¹⁶² RİFAT, Mehmet, **XX. Yüzyılda Dilbilim ve Göstergebilim Kuramları, 1. Tarihçe ve Eleştirel Düşünceler**, Yapı Kredi Kültür Sanat Yayıncılık, İstanbul, 1998, s. 129.

¹⁶³ Metinlerarasılık yönteminin diğer tekniklerini detaylı olarak görmek için bk. AKTULUM, Kubilay, **Metinlerarası İlişkiler**, Öteki Yayınevi, Ankara, 2000; AKTULUM, Kubilay, “Folklorik Bir Metnin Metinlerarası Çözümlemesinin Temel Kavramsal Bileşenleri”, **Milli Folklor**, Sayı 108, Yıl 27, 2015; YILDIZ, Tuna, “Değişen Bağlamlar, Dönüşen Anlatılar: Halk Hikâyelerinden Beyaz Perdeye Metinlerarası İlişkiler”, **Milli Folklor**, Sayı: 105, Yıl: 27, 2015.

¹⁶⁴ YILDIZ, Tuna, “**Sinemada Halk Hikâyelerine Metinlerarası Bir Bakış**”, Tez Danışmanı: Prof. Dr. M. Öcal OGUZ, Gazi Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Türk Halkbilimi Anabilim Dalı, Ankara, 2012, s. 22 (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi).

içerisinde tükenmesi de dezavantaj olabilir. Bu durum uyarlanmış edebî eserler için de geçerlidir. Ancak sinema ve folklor ilişkisini ele aldığımızda kültürün geniş kitlelere tanıtılmasına sinema kadar destek veren başka bir sanat dalı bulunmadığı gerçeği de göz ardı edilemez. Sinema, toplumun kültürel belleğinin oluşmasında çok büyük pay sahibidir. Samet Kılıç, doktora tez çalışmasında görsel medya aracılığıyla kültürel aktarımın etkisini görmek adına Ordu ili Perşembe ilçesinde derlemiş oldukları kültür unsurlarının uzun metrajlı bir film haline getirildiğini ve yaşları on ila on sekiz arasındaki bir grup kişiye bu filmin izlettirildiğini söyler. Bu bağlamda yaş gruplarına yönelik film öncesi ve film sonrası yapılmak üzere iki adet anket hazırlanmış ve toplamda 474 kişiye anket uygulaması yapılmıştır. Analiz sonuçları doğrultusunda katılımcıların filmi izlemeden önce uygulamada yer verilen kültür unsurlarını yüzde seksen oranında bilmediği; uygulama sonrasında ise kültür unsurlarının yüzde doksan oranla öğrenildiği görülmüştür.¹⁶⁵

Toplumların devamlılığının sağlanabilmesi için öncelikli olarak yetişen yeni nesle tarih bilinci aşılamaları gerekmektedir. Kültürlerini, köklerini unutan bireyler kimlik bunalımı yaşamaya ve asimile olmaya yüz tutarlar. Sinema, toplumların sahip olduğu kültürel mirasın¹⁶⁶ geçmişten geleceğe taşınması, kültürel mirasın sürdürülebilirliği açısından da küçümsenemeyecek bir öneme sahiptir. Masal, destan, efsane, fıkra, halk hikâyesi gibi sözlü ve yazılı kültüre ait öğelerin, toplumun hayatında önemli bir yere sahip kişiler vd. konular diğer sanatlarda olduğu gibi drama sanatlarında da sıklıkla kullanılır.

¹⁶⁵ ILICAK, Gamze, “Somut Olmayan Kültürel Mirası ve Sinema”, **Kültürel Miras ve Sinema**, Kriter Yayınevi, İstanbul, 2020, s. 91. Ayrıntılı inceleme için bk. KILIÇ, Samet, “‘Fındık Veresiye’ Filmi Bağlamında Yaşayan Kültürel Mirasın Aktarımı ve Medya İlişkisi”, Tez Danışmanı: Prof. Dr. Şahin KÖKTÜRK, Ondokuz Mayıs Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı, Samsun, 2018, s. 146 (Yayımlanmamış Doktora Tezi).

¹⁶⁶ *Kültürel miras, bir toplumun geçmişi ile ilgili, onu kimliklendiren, yaşamsal süreklilikle birlikte günümüze ulaşan yerel ve evrensel değer niteliği taşıyan her türlü somut ve somut olmayan varlıklardır.* (Zeynep Gül ÜNAL (Akademik Danışman), “**İstanbul Sismik Riskin Azaltılması ve Acil Durum Hazırlık Projesi**” (İSMEP) kapsamında yayınlanan İSMEP Rehber Kitaplar, İstanbul, 2014, s. 12, “Kültürel Mirasın Korunması”, <https://www.guvenliyasam.org/wp-content/uploads/2016/02/KULTUREL.pdf> (Erişim Tarihi: 17.12.2020).

*Metinlerdeki bir kültürün yapı taşları olan monomitler, arketipsel kahramanlar, mitsel özellikler, anlatı geleneğinin öykü yapısı, davranış kalıpları, kuşaktan kuşağa aktarılan rol modeller ve rolleri, metin ilişkileri medyalararasılıkta da yerini almaktadır.*¹⁶⁷

Kültürün nesilden nesile aktarımında, unutulmaya aday kültürel miras konusunda farkındalık yaratmada ve kültürün canlanmasında, güncellenmesinde, kullanılmasında ve sürerliliğinin sağlanmasında, en etkili yol, folklor ürünlerinin sinemada işlenmesiyle gerçekleşir. Ayrıca kültür öğelerinin sinemaya aktarımı, sinemaya konu çeşitliliği sağlar.

Sinemanın kültürden beslenmesi, onun da kültürleri beslediği gerçeğini değiştirmez. Günümüzde var olan bilimsel çalışmalar ağırlıklı olarak kültürlerin sinemayı beslediği yönünde. Ancak görüntünün insanları dolayısıyla toplumları etkileme gücü, içinde bulunduğumuz dijital çağda gitgide artmaktadır. Bu yoğun ilginin sonucunda Batı kültürünün Doğu'da, Doğu kültürünün de Batı'da rahatlıkla, sadece bir hareketle, hiçbir zorluk çekmeden izlenebilir ve içselleştirilebilir olmasını mümkün kılacağı öngörüsü temelsiz olmayacaktır.

2.3. SİNEMA-RESİM İLİŞKİSİ

İlkel insanların mağara duvarlarına resim çizmesi, ele geçen ilk yazı tabletleri gibi ürünler, insanın var olduğunu gösterme arzusundan ileri gelir. İnsanın yok olup gitme korkusu, onu kalıcı ürünler yapmaya sevk etmiştir. Bu kaygı, çok ileri yıllarda, teknolojinin gelişmesiyle beraber sinema sanatını da içine çekmiştir. Sinemanın ortaya çıkışındaki amaç maddi kökenli olsa da çok kısa bir süre içinde yaratma hazzı ön plana çıkmıştır. Tüm sanatları bünyesinde toplama gayesi taşıyan sinemanın, resim sanatı ile temelinde görüntü olan bir bağ kurması ise kaçınılmazdı.

¹⁶⁷ KAYALI ORTA, Nejla, **Kahramanın Sinemadaki Yolculuğu**, Karakum Yayınevi, Ankara, 2019, s. 81.

Sinema ve resim arasındaki görüntü temelli bu bağ, göstergelerarasılık yöntemi ile kurulmaktadır. Göstergelerarasılığın işlevi konusunda Kubilay Aktulum, *Sinema ve Metinlerarasılık* adlı eserinde şöyle der:

“(…) metinlerarası/göstergelerarası bir görüntüde iki sanatsal biçim arasındaki alışverişler bir yapıtta bir özne tarafından (yazar, yönetmen, besteci vd.) belli strateji doğrultusunda yer verilen alıntı unsurların, göndermelerin, anıştırmaların vb. biçimsel ve anlamsal bakımından hangi dönüşümlerden geçirildiğini derinlemesine sorgulamayı gerektirir.”¹⁶⁸

Göstergelerarasılık/metinlerarasılık yönteminin rastlanan en sık işlevi okuyucu/izleyicinin kültürel alt yapısına seslenmesidir.¹⁶⁹ Uyarlanan ya da ilham alınan her eser kendi bağlamında değerlendirilmelidir. Çünkü her bir alıcının kültürel alt yapısı farklıdır ve okuyucu/izleyici kendi okumasıyla eseri yeniden üretir. Bunun yanında eserin algılanma sürecindeki dış faktörler de göz ardı edilmemelidir.

Buna ilave olarak sinemanın diğer sanat dallarını kullanma iddiası da vardır: resim ve heykel, müzik, tiyatro, dans, mimari, edebiyat. Sinema neden böyle bir çaba içerisindedir? Örneğin, “sinema neden resim sanatını kullanır?” Şenay İnanan Kayır, bu soruya sinemanın kayıt mantığından kendini sıyırmak ve belge niteliğinden sanat eseri niteliğine dönüşmek için arayışlara girdiği¹⁷⁰ şeklinde bir açıklama getirmiştir. Bu, sinemanın da diğer tüm sanatlar gibi taşıdığı sanatsal kaygıyı işaret eder ki sinema yalnızca resim sanatını değil, diğer tüm sanatları bünyesine alır ve yeniden işler.

Sinemada resim sanatının varlığı, ağırlıklı olarak bir yönetmenin anı tabloymuşçasına aktarmasıyla gerçekleşmektedir. Resimler, filmlerde bazen bir dekor, bazen kişinin/kişilerin özelliklerinin ve düşüncelerinin dışavurumu, bazen de kişiler

¹⁶⁸ AKTULUM, Kubilay, *Sinema ve Metinlerarasılık*, Çizgi Kitabevi, Konya, 2018, s. 111.

¹⁶⁹ AKTULUM, Kubilay, *ibid*, 2018, s. 170.

¹⁷⁰ İNANAN KAYIR, Şenay, “**Resim-Sinema İlişkisi Üzerine Deneysel Bir Çalışma; ‘Lacan’ın Aynasında Ben**”, Tez Danışmanı: Prof. Dr. Tansel TÜRKDOĞAN, Gazi Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, Resim Anasanat Dalı, Ankara, 2012, s. 50 (Sanatta Yeterlilik Tezi).

arasındaki ilişkiyi açıklamakta kullanılabilir.¹⁷¹ Sinemada tablo, yönetmenin anı durdurmasının/dondurmasının yanında, sahnenin kompozisyonunu ünlü bir ressamın eserine benzer şekilde kurmasıyla, yani yeniden canlandırma şeklinde de gerçekleşir. Bir diğer kullanım ise ressamın hayatının beyaz perdeye aktarımı şeklinde olur. Ayrıca beden duruş şekli, planın yapısı, renk ve ışık ayarlamaları, kameranın hareketleri, çerçeveleme gibi öğeler; filmde manzara ve natüremort kullanımı sinemadaki resimsel etkileri artırır.¹⁷²

“Sinema ekranının kurgusu içerisindeki kompozisyon düzeni, çerçevesi, figür ve nesnelerin yerleştirilmesi ve görüntünün (film karesi) plastik değerini arttıran perspektif, ışık-gölge, kamera açısı, renk gibi öğelerin temeli, aslında resim sanatının binlerce yıllık yapım teknikleridir. Sinema çerçeve düzenlemesi ışık-gölge, yerleştirme ve perspektifi oluşturan diğer öğeler itibarıyla çoğu kez resim sanatının temel ilkelerine sırtını dayar.”¹⁷³

Uzmanların ortak kanısı, sinema sanat olma yolunda ilerlerken resmin tekniklerine başvurmalıdır. Elbette bunu kendi yapısına uyarlayarak yapmalıdır.¹⁷⁴ Eğer sinema resmin tekniklerine başvurmadan kaçınırsa, görüntü kaydetmenin ötesine geçemez. Resim ve sinemada, hatta tüm sanat dallarında, önemli olan neyin sunulduğu değil, neyin nasıl sunulduğudur.¹⁷⁵ Sanatçıyı özgün, eseri sanatsal yapan da tam olarak budur.

Aktulum, Pasolini'ye göre resmin yarattığı en güçlü ve en önemli etkinin, görüntüyü “kutsallaştırması” olduğunu, görüntülerin asıl değerlerine durağanlaştıkları zaman ulaştıklarını ifade ettiğini aktarır.¹⁷⁶ Bilinen en eski sanat dalı olan resmin, durağan görüntülerden oluşan yapısı onu sinemaya karşı daha güçlü kılmaktadır. Durağan

¹⁷¹ AKTULUM, Kubilay, **ibid**, 2018, s. 218.

¹⁷² AKTULUM, Kubilay, **ibid**, 2018, s. 136, 222, 231, 234-235, 239, 241; AYHAN, Abdulvahhab, “**Sinema ve Resim Sanatları Arasındaki Görsel ve Anlatımsal İlişkilerin İncelenmesi**”, Tez Danışmanı: Doç. Nurdan GÖKÇE, Erciyes Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, Resim Anasanat Dalı, Kayseri, 2012, s. 59, 99 (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi).

¹⁷³ AYHAN, Abdulvahhab, **ibid**, s. 4.

¹⁷⁴ AYHAN, Abdulvahhab, **ibid**, s. 1.

¹⁷⁵ Daha ayrıntılı bilgi için bk. İNANAN KAYIR, Şenay, **ibid**, s. 53-55.

¹⁷⁶ AKTULUM, Kubilay, **ibid**, 2018, s. 203.

görüntülerin algılanma süresi, hareketli görüntüler karşısında daha uzundur ve bu da alıcının değerlendirme sürecini etkiler.¹⁷⁷ Sinemada art arda gelen imgelerin alımlanması, resim karşısında daha zordur. Örnekleyelim: Filmin içinde izleyicinin ilk kez gördüğü bir tabloyu alımlama ve değerlendirme süreci oldukça kısadır. Aynı zamanda bu, izleyicinin yönetmenin yapmış olduğu kültürel göz kırpmayı kaçırmasına da neden olabilir. Bu durum sanat eseri olarak sinemanın değer kaybetmesine yol açmaktadır. Bir ressamın çizdiği tabloyu süre kısıtı olmadan inceleyen alıcının eseri algılama şansı daha fazladır. Bu, tıpkı edebiyat sinema ilişkisinde olduğu gibi, resim sinema ilişkisinde de resmin sinemaya göre hem maliyet hem de zaman açısından avantajıdır. Resmin avantajlarından bir diğeri de resim alıcısının dikkatinin yalnızca tablo üzerinde yoğunlaşabilir olmasıdır. Ama imge bombardımanına tutulmuş sinema seyircisinin dikkatini bir noktada toplama şansı yoktur. Konu ile ilgili olarak Bazin, resmin içinde barındırdığı atmosferin, ekran tarafından yok edildiğini savunur. Bazin bunun açıklamasını çerçevenin merkezci, ekranın ise merkezkaç niteliğe sahip olmasıyla yapmıştır.¹⁷⁸ Resimden alınan görsel doygunluk, sinemaya göre daha fazladır.

Sinemanın resimden güçlü olduğu yön harekettir. Hareket, görüntüye derinlik katmaktadır ve bu derinlik de sinemanın gerçeklik duygusunu arttırmaktadır.¹⁷⁹ Ayrıca resim belirli bir zümre arasında, konu üzerine eğitim almış kişiler tarafından algılanabilmektedir.¹⁸⁰ Oysa sinemanın resme göre daha baskın bir diğer yönü, çok geniş bir adrese ulaşıyor olmasıdır. Sovyet yönetiminin halkı sosyalizme entegre etme çabalarında dönemin yönetmenlerinin üstlendiği rolü unutmamak gereklidir.

¹⁷⁷ TUNCEL, Oğuz, “Resim ve Sinema İlişkisi Bağlamında ‘Mr. Turner’ (Bay Turner) Filminin Göstergebilimsel Analizi”, Tez Danışmanı: Doç. Melda ÖNCÜ YILDIZ, Gazi Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, Yeni Medya Anasanat Dalı, Ankara, 2017, s. 9 (Sanatta Yeterlilik Tezi).

¹⁷⁸ BAZIN, André, **Sinema Nedir?**, Çev.: İbrahim ŞENER, Doruk Yayıncılık, İstanbul, 2013, s. 155-157.

¹⁷⁹ KARAKAYA, Serdar, “Sinema-Resim İlişkisi ve Sanat Olarak Sinemanın Resimsel Estetiği”, **Elektronik Sosyal Bilimler Dergisi**, Cilt: 4, Sayı: 12, 2005, s. 135.

¹⁸⁰ BAZIN, André, **ibid.**, 2013, s. 155-157.

Konunun diğerk boyutunda resmin sinemadan etkilenmesi gibi bir olgu vardır, bu olguya tezin araştırma konusu olan Paracanov’u da dâhil edebiliriz. Resmin sinemadan etkileşim süreci şöyle işliyor: İlerleyen teknoloji resmin, sanata ilgi duyan/duyma eğilimi olan kesim tarafından sinemanın da yardımıyla daha algılanabilir ya da dikkat çekilebilir olduğunu göstermiştir. Sinema, resmin de dâhil olduğu sanat akımlarını bünyesinde taşıırken, resim de kübizm,¹⁸¹ fütürizm gibi sanat akımlarını sinemadan etkilenerek bünyesine katmıştır. Sinema ve resim arasındaki bu etkileşim, bazı ressamların¹⁸² eserlerini sinemadan etkilenerek yapmasını sağlamıştır. Resmin tekniklerinin yanında resmi, yeniden canlandırmayı¹⁸³ ya da resimsel algı yaratacak kompozisyonları filmlerinde kullanan yönetmenlerin sayısı ise bir hayli fazla: Sergey Paracanov, Andrey Tarkovski (1932-1986), Pier Paolo Pasolini (1922-1975), Peter Greenaway (1942-), Jean-Luc Godard (1930-2022), Alfred Hitchcock (1899-1980), Michelangelo Antonioni (1912-2007), Akira Kurosawa (1910-1998), Luchino Visconti (1906-1976) vd. Derya Uzun Aydın, Kurosawa ve Hitchcock gibi yönetmenlerin filmlerini çekmeden önce adeta bir ressam gibi canlandıracakları anları çizdikleri bilgisini veriyor.¹⁸⁴ Bunun yanı sıra sinemayla birlikte doğan bazı meslekler oldu: Storyboard çizerleri, sahne ressamları,¹⁸⁵ görüntü yönetmenleri filmlerin oluşum aşamasında yer alan ressamlardır.¹⁸⁶

Birbiriyle bu denli etkileşim halinde olan iki sanatın birden çok benzer yönünün olması kaçınılmazdır. Resim ve sinema sanatlarının temelindeki görüntü ortaklığının doğurduğu bir sonuç olarak, görüntü kurgusu ve bunun gerekliliği olan birçok faktör benzerlik taşımaktadır. İlk değinilecek nokta hareket olacaktır. Hareket, ağırlıklı olarak

¹⁸¹ MONACO, James, **ibid**, s. 45-46.

¹⁸² Edward Hopper, Francis Bacon gibi. Ayrıntılı bilgi için bk. AKTULUM, Kubilay, **ibid**, 2018, s. 176, 182; UZUN AYDIN, Derya, “Benzer ve Farklı Yönleriyle Resim ve Sinema İlişkisi”, **International Journal of Social Science**, Number: 56, Spring III 2017, p. 403.

¹⁸³ Örnek için bk. KAYAOĞLU, Ersel, **ibid**, s. 42-43.

¹⁸⁴ UZUN AYDIN, Derya, **ibid**, p. 404-405.

¹⁸⁵ UZUN AYDIN, Derya, **ibid**, p. 396.

¹⁸⁶ GÜNGÖR, Arif Can, “Sinema-Resim İlişkisi Bağlamında David Lynch ve ‘Silgikafa’ Filmi”, **İstanbul Aydın Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Dergisi**, Cilt: 2, Sayı: 4, 2016, s. 15.

fark gibi görünse de usta ressamın ellerinden çıkmış bazı resimlerde hareketi yakalamak mümkün olmaktadır. Konu ile ilgili olarak Pascal Bonitzer, *tablonun hareketsiz, sinematografik imgenin hareketli olması sinemayı zorunlu olarak resimden koparmaz, çünkü sinema da kendi tarzında hareketsiz görüntüyü kullanır - resmin hareketi kullanmasında olduğu gibi*,¹⁸⁷ der. Örneğin, maniyerist¹⁸⁸ ve anamorfoz¹⁸⁹ gibi esere hareket katan resimlerde hem sinemanın resim üzerindeki etkisi hem de sinema ve resim etkileşimi görülmektedir.

Sinema, planların yapılışı sürecinde, kameranın konumlanması, çerçevenin düzenlenmesi gibi konularda da resimden destek almaktadır. Bu destek kamerayı bir kayıt aleti olmanın ötesine taşımış ve sinemaya sanatsal bir anlam yüklemiştir. Yönetmeni ressama, ressamı yönetmene yakınlaştıran şeyin planların yapılışı olduğunu söyleyen Bonitzer, okuyucu ile ünlü Rus yönetmen Aizenştayn'ın filmlerinin planlarını, resimdeki altın ölçüye göre yaptığı bilgisini paylaşır.¹⁹⁰ Çerçeveleme yoluyla sınırları çizilen ve görselin temel unsurlarından biri olan plan, sinemada resimsel etki yaratma konusunda da sıklıkla başvurulan uygulamalardan biridir.

“Birbirinden bağımsız planlar birer tablo görünümünde uzamsal, zamansal, anlamsal parçalar olarak tasarlanıyor, ancak montaj aşamasında belli bir çizgiselliğe oturtuluyor, anlatsal düzene sokuluyor(du). Resim-planlar belli bir sürerlilik düzeni üzerine yerleştirilerek anlatsallaşabiliyor(du).”¹⁹¹

Resim sanatından alınan bir teknik olarak kompozisyon, diğer tüm plastik sanatlarda olduğu gibi sinema sanatının da olmazsa olmazıdır. Kompozisyon, çerçeve içinde yer alacak tüm öğeleri, teknik imkânlar boyutu göz ardı edilmeden, estetik kaygılar

¹⁸⁷ BONITZER, Pascal, **Kör Alan ve Dekadrajlar**, Metis Yayınları, İstanbul, 2011, s. 111.

¹⁸⁸ Maniyerizm: Yüksek Rönesans dönemi ile Barok dönem arasında (1520-1580) ortaya çıkmış bir sanat akımıdır (YAYMAN ATASEVEN, “Serpil, Modernizmin Sanatsal Gelişimi”, **İdil Sanat ve Dil Dergisi**, Cilt: 7, Sayı: 48, s. 1023).

¹⁸⁹ Rönesans'tan günümüze kadar çeşitli sanat pratiklerinde bazı perspektif kuralları, matematiksel hesaplamalar ve özel yöntemlerle uygulanmış bir yanılsama tekniğidir. KOCALAN, M. ve TÜRKDOĞAN, T., “Çağdaş Sanatta Bir Yanılsama Tekniği: ‘Anamorfoz’ ve Felice Varini”, **Journal of History Culture and Art Research**, Cilt: 7, Sayı: 1, 2018, s. 529; BONITZER, Pascal, **ibid**, s. 138.

¹⁹⁰ BONITZER, Pascal, **ibid**, s. 130.

¹⁹¹ AKTULUM, Kubilay, **ibid**, 2018, s. 218.

da göz önünde tutularak yerleştirme işidir. Kompozisyonu oluşturan belli başlı bileşenler vardır: Çizgi, şekil, doku, renk, alan, boyut, yön ve perspektif gibi. Sanatçının görsel sanatlarda bu bileşenleri dengeli ve düzenli bir şekilde çerçeveye yerleştirmesi beklenir.¹⁹² Yönetmen de tıpkı ressam gibi görüntüyü oluşturduğu çerçeveye yerleştirir. Alıcı oluşturulan bu çerçevede sanatçıyı bulur.

Sinema ve resim kurgu yönünden de benzerlikler taşır. Tamamlanmış bir tabloya yerleştirilen tüm parçalar kurgunun bileşenleridir: Tablodaki figür, figür ile ilgili her detay, tablonun dokusu, deseni, ışığın düşme noktası, renk, çizgi vd. tüm detaylar, tablonun kurgusunun bir parçasını oluşturur. *Sinemada hareketli görüntülerin bir sürece yayılması ve ekranda kalacağı süre sinemanın başka bir anlatı ögesi olan kurgu ile sağlanmaktadır. Çerçeve içerisindeki kurgunun yanı sıra görüntülerin ard arda sıralanması için de kurguya ihtiyaç vardır.*¹⁹³

Tüm plastik sanatların temel benzerliği görüntüdür. Sinema, resim ve diğer görsel sanatlarda (çini, seramik, fotoğraf, mimari vd.) görüntülerin ele alınışı sanatçının duygu, düşünce ve dünyaya bakış açısını ortaya koyar. Edebiyat-sinema ilişkisiyle kıyasladığımız zaman resim-sinema ilişkisinde kayıp daha azdır. Şöyle ki edebî eserlerden uyarlanan filmlerde birçok kayıp yaşanmaktadır. Bunun nedeni gerek sanatçıların hayal gücünün farklı işlemesi, gerek maddi, gerekse teknik imkânsızlıklardan kaynaklanır. Oysa resim sinema ilişkisiyle ortaya çıkan ürünlerde yeniden canlandırma şeklinde kurgulanan sahnelerde kayıplar daha az olacaktır. Bununla birlikte Bonitzer'in öngördüğü sorunla, yani resmin karşılaştığı türden sorunla kaçınılmaz olarak sinema da karşılaşacaktır, çünkü sinemanın da özünde görüntü vardır.¹⁹⁴

¹⁹² AYHAN, Abdulvahhab, **ibid**, s. 52.

¹⁹³ ÇANĞA, Elif, “**Sinema-Resim İlişkisi Bağlamında Sürrealizm ve Luis Bunuel Sineması**”, Tez Danışmanı: Yrd. Doç. Dr. Ufuk UĞUR, İkinci Tez Danışmanı: Doç. Dr. Serkan İLDEN, Ordu Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Sinema ve Televizyon Anabilim Dalı, Ordu, 2016, s. 27 (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi).

¹⁹⁴ BONITZER, Pascal, **ibid**, s. 112.

Uzun Aydın, “Benzer ve Farklı Yönleriyle Resim ve Sinema İlişkisi” adlı makalesinde, sinemanın ışıkla resim yapmak olduğunu söyleyerek¹⁹⁵, sinema ve resim sanatları özelinde, görsel sanatların oluşmasında elzem olan ışık ögesinin rolüne vurgu yapmıştır. Özünde teknik bir sanat olan sinemanın varlığı ışığa bağlıdır. Işık hem sinema hem de resim sanatında izleyicinin dikkatini istenilen yöne çekmek için kullanılır: Işıklı belirgin olan güçlendirilir, belirgin olmayan da baskılanır.¹⁹⁶

Değınilecek son benzerlik ise sinema ve resmin temel öğelerinden olan renktir. Renk, sinemada resimsel etkiler yaratmada sıklıkla kullanılan bir öğedir. Renk sinemaya göstergebilimsel bir işlev yükler. Sinemada renk kullanımı estetik, göstergebilimsel ve resimsel işlevleri ile sinemada üstünlük konumuna gelir.¹⁹⁷ Sinema ve resimde kullanılan renkler, eserlerin anlatımını zenginleştirmekte, eserlere derinlik kazandırmaktadır.

Sinema ve resim sanatları arasındaki en temel fark devingenlik/durağanlık meselesidir. Resim sanatı genel yapısı itibarıyla durağan, sinema sanatı ile pelikül üzerinde ardışık olarak kaydedilmiş sayısız resmin art arda bir kurgu çerçevesinde eklenmesiyle¹⁹⁸ yani yapısı itibarıyla devingendir. Ama resmin kurgusunun devingenlik, sinemanın da çeşitli amaçlarla uygulanan özel tekniklerle durağanlık içerdiği de unutulmamalıdır. Balázs, sinemanın hareket ve organik sürekliliğin zamansal sanatı olmasını sinemayı resimden ayıran temel prensip olarak gösterir.¹⁹⁹ Bazin de aynı prensibi işaret ederek sinemayı, *resimden ayıran en büyük özellik, işin içine zaman boyutunun katılmış olmasıdır*,²⁰⁰ der. Sinema ve resim ilişkisinde benzerliğin temelini oluşturan görüntü, oluşum tarzları açısından farklılık gösterir. Ressam çalışmasının sonucunda bütüncül bir görüntü elde ederken, kameraman defalarca parçalanmış ve parçaları bir ilke

¹⁹⁵ UZUN AYDIN, Derya, **ibid**, p. 395.

¹⁹⁶ İNANAN KAYIR, Şenay, **ibid**, s. 60-61.

¹⁹⁷ AKTULUM, Kubilay, **ibid**, 2018, s. 158.

¹⁹⁸ KARAKAYA, Serdar, **ibid**, s. 140.

¹⁹⁹ BALÁZS, Béla, **ibid**, s. 36.

²⁰⁰ BAZIN, André, **ibid**, 2013, s. 20.

doğrultusunda bir araya tekrar getirilmiş bir görüntüye ulaşır.²⁰¹ Bir diğer farklılık, ressamın çalışmasının tıpkı edebiyat gibi bireysel iken, sinema kolektif bir çalışmanın ürünüdür. Seyirci, sanatsal, kurgusal ve teknik ekipten oluşan bir grubun işini beyazperdede izlemektedir. Sinema ve resim, bünyelerinde birçok benzerlik taşısa da kendilerine özgü dilleri, anlatım biçimleri ve anlatım araçları olan müstakil sanat dallarıdır.

Sonuç olarak, sinema sanat olma yolunda resim sanatına çok şey borçludur. Doğası gereği resmin tekniklerini kullanan sinema, günümüzde ağırlıklı olarak resim sanatından anlam yaratma aracı olarak yararlanmaktadır. Son yıllarda resim sanatı da artık sinema sanatının etkilerini taşımaya başlamıştır. André Bazin, *sinemanın işlevi, resime hizmet etmek ya da onu baltalamak değildir. Bunun yerine onun varlığına yeni bir boyut kazandırmaktır*,²⁰² derken sinema ve resmin etkileşimi ile oluşan melezleşmeye işaret etmektedir.

²⁰¹ BENJAMIN, Walter, “The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction”, Translated by: Harry ZOHN (from the 1935 essay), Schocken Books, New York, 1969, p. 13-14 (<https://web.mit.edu/allanmc/www/benjamin.pdf>, Erişim Tarihi: 06.06.2024).

²⁰² BAZIN, André, *ibid.*, 2013, s. 159.

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

SERGEY PARACANOV'UN YAŞAMI, ESERLERİ VE BULGULAR

3.1. SERGEY PARACANOV'UN YAŞAMI

Sergey Paracanov'un biyografisiyle ilgili bilgilere ulaşmak için topladığımız birincil ve ikincil kaynaklarda²⁰³ şunlar vardı: Sergey İosifoviç Paracanov (Ermenice: Սարգիս Հովսեփի Փարազանյան/Sarkis Hovsepi Paracanyan), 9 Ocak 1924 tarihinde Gürcistan'ın başkenti Tiflis'te Mtatsminda Mahallesi'nde dünyaya gelmiştir. Mihail Pavloviç Zagrebelniy, Paracanov ailesinin büyüklerinin Türkiye'den²⁰⁴ Tiflis'e yerleştiğini; Karen Kalantar, *Очерки о Параджанове* başlıklı çalışmasında Paracanov ailesinin kökenlerinin Ahıska'dan geldiğini söylemektedir.²⁰⁵ Paracanov ise bir röportajında babasının Kars'tan geldiği bilgisini vermiştir.²⁰⁶ Ailenin Ermenice Paracanyan olan soyadı, 1870'lerin sonu 1880'lerin başında yerel tüccar loncasına katılmasında kolaylık sağlaması için, dede Paracanyan tarafından Rusçalaştırılarak Paracanov şeklinde değiştirilmiştir. Babası İosif (Ermenice: Հովսեփ/Hovsep) Sergeyeviç Paracanov (1890-1962) devrimden önce askerî okula öğrenci olarak devam etmiş, daha sonra da antikacılık işi ile uğraşan bir tüccar olarak yaşamına devam etmiştir. Kaynaklara göre baba Paracanov, çocuklarının yaşamlarını kurarken atalarının izinden gideceği umudunu taşımaktadır. Paracanovlar, devrim öncesinde Tiflis'in zengin

²⁰³ STEFFEN, James, *The Cinema of Sergei Parajanov*, The University of Wisconsin Press, USA, 2013; КАЛАНТАР, Карен, *Очерки о Параджанове*. Ереван: “Гитутюн” НАН РА, 1998; ԱՍԻՐՁԱՆՅԱՆ, Անուշ, ՇԻՐՎԱՆՅԱՆ, Սվետլանա, ՎԱՐՂԱՆՅԱՆ, Լիլիթ (Կազմ.) *Սերգեյ Փարազանով (Սարգիս Փարազանյան) կենսամատենագիտություն*, Երևան, 2016.

²⁰⁴ ЗАГРЕБЕЛЬНИЙ, Михаил Павлович, *Сергей Параджанов*, Литагент «Фолио», Харьков, 2011, с. 6. Bazı internet kaynakları, Paracanov'un dedesinin Osmanlı topraklarından Tiflis'e yerleştiğinden bahseder. Bahsedilen dönemde henüz Türkiye Cumhuriyeti kurulmadığı için, yazarın Türkiye olarak bahsettiği ülke Osmanlı Devleti'dir.

²⁰⁵ КАЛАНТАР, Карен, *ibid*, с. 8.

²⁰⁶ “I am Sergei PARAJANOV! (1990)”, <https://www.youtube.com/watch?v=6Z9wO0d-bfM> (Erişim Tarihi: 27.02.2023).

ailelerindedir: Bir antika dükkânının yanı sıra, “Aile Köşesi” adını verdikleri bir genelev işletmektedirler. Hatta anne Siranuş Paracanova’nın, sahibi oldukları genelev için, Fransa’dan getirilen kızları bizzat kendisinin seçerek, kocasının bu “kârlı” işine destek verdiği yönünde bilgiler de mevcuttur.²⁰⁷ Ayrıca kaynaklarda birçok başka işletmelerinin olduğu bilgisi de yer almaktadır. Paracanov’un da işsiz kaldığı bazı dönemlerde baba mesleği olan antikacılıkla uğraşarak geçimini sağladığı sık tekrarlanan bilgilerdendir. Anne Siranuş Davidovna Bejanova-Paracanova (1894-1975) ise piyanisttir. Paracanov’un Anna ve Ruzanna adında iki ablası bulunmaktadır.

Bu bilgiler, aile profiline bakılarak Paracanov’un kişiliğinde gözlemlenen eski eşyalara ve sanata olan tutkunun, kadın imgesi yaratılırken sergilenen özgün tutumun açıklanabileceği izlenimini güçlendiriyor. Başvuru kaynaklarımızda 1932 - 1942 yılları arasında Tiflis Rus Ortaokulu No: 42’de okuyan Paracanov’un iyi düzeyde Rusça bildiği, Gürcüce konuştuğu bilgisi de yer alıyor. Bazı kaynaklarda Ermenice bildiği de söyleniyor, ancak Paracanov’un Ermenice bildiğine dair net bir veriye ulaşamadık. Ayrıca sık tekrar edilen bilgiler arasında şunlar da var: Yönetmen 1942’de Tiflis Demiryolu Taşımacılığı Enstitüsü’nün İnşaat Bölümü’ne öğrenci olarak kayıt yaptırmıştır. 1941 yılından 1943 yılına kadar Tiflis’te bulunan “Sovyet Oyuncak” fabrikasında çalışmıştır, 1945 yılında Tiflis Demiryolu Taşımacılığı Enstitüsü’nden ayrılmış ve bu dönemlerde Tiflis Konservatuvarı’nda ses eğitiminin yanı sıra dans ve viyola eğitimi almıştır. Aynı yıl içerisinde VGİK’e (Всесоюзный государственный институт кинематографии) de kabul edilmiştir. 1947 yılında ünlü yönetmen Igor Savçenko’nun (1906-1950) *Третьи удар* (Treti udar)/*Üçüncü Darbe* filminde asistanlık yapmıştır. 1948 yılında Tiflis’te homoseksüellik suçlamaları ile tutuklanmış ve birkaç ay hapiste kalmıştır. 1950 yılında yönetmen koltuğunda yine Igor Savçenko’nun oturduğu

²⁰⁷ “Сергей Иосифович Параджанов”, <https://web.archive.org/web/20150617120809/http://chtoby-pomnili.com/page.php?id=124> (Erişim Tarihi: 17.03.2024).

Тарас Шевченко (Taras Şevçenko)/*Taras Şevçenko* isimli filmde asistanlık yapmıştır. 1951, Paracanov için çok hareketli bir yıldır: Nigâr Sereyeva (Kerimova) ile evlenmiştir, ancak Nigâr Sereyeva'nın zamansız ölümü bu evliliğin kısa süre sonra bitmesine neden olmuştur.²⁰⁸ Aynı yıl (1951) mezuniyet filmi olan *Молдавская сказка* (Moldovskaya skazka)/*Bir Moldova Masalı*'nı çekmiş, 28 Haziran 1952 tarihinde VGİK'ten mezun olmuş ve Kiev Film Stüdyosu'nda yönetmen olarak çalışmaya başlamıştır. Vladimir Braun'un (1896-1957) *Максимка* (Maksimka)/*Maksimka* filminde asistan olarak çalışmıştır. 1954 yılında Yakov Bazelyan'ın (1925-1990) eş yönetmeni olduğu Андриеш (Andriyeş)/*Andriyeş* adlı filmini çekmiştir. Aynı yılın Kasım ayında da Sovyet bir diplomatın kızı olan Svetlana Şçerbatyuk (1938-2020) ile evlenmiş, bu evlilikten Suren (1958-2021) adında bir erkek çocuğu olmuştur. 1959 yılında *Наталия Ужвий* (Nataliya Ujvi)/*Nataliya Ujvi*, 1960 yılında *Золотые руки* (Zolotyе ruki)/*Altın Eller* ve *Думка* (Dumka)/*Dumka* adlı kısa belgesellerini çekmiştir. Yine 1959 yılında uzun metrajlı filmi *Первый парень* (Pervı paren)/*İlk Delikanlı* gösterime girmiştir. 1961 yılında *Украинская рапсодия* (Ukrainskaya rapsodiya)/*Ukrayna Rapsodisi* çekilmiştir. 1962 yılında Svetlana Şçerbatyuk ile boşanmış, aynı yıl babasını kaybetmiş ve *Цветок на камне* (Tsvetok na kamne)/*Taştaki Çiçek* adlı filminin çekimini tamamlamıştır. 1964 yılında *Киевские фрески* (Kievskie freski)/*Kiev Freskleri* adlı eserinin ilk senaryosunu yazmıştır. 1965 yılında yasaklı yönetmen Aleksandr Antipenko (1938-) ile *Kiev Freskleri*'nin ekran deneylerini çekmişler, devamında da aynı yılın bahar ayında Dovjenko Film Stüdyosu'nda filmin çekimi yapılmıştır. Yine aynı yıl Mihail Kotsyubinski'nin (1864-1913) *Тени забытых предков* (Teni zabıtıh predkov)/*Unutulmuş Ataların Gölgeleleri* adlı

²⁰⁸ Paracanov hakkında bilgi veren şahıslar, bu evliliğin bitiş nedenini ve şeklini şu şekilde açıklama eğilimindedir: Sereyeva, Tatar Müslüman bir ailenin kızıydı ve 13 Şubat 1951 tarihinde akrabaları tarafından Paracanov ile ailesinden habersiz evlendiği ve Paracanov'un ailenin talep ettiği başlık parasını ödeyemediği için öldürüldü. ("Смерть красавицы: страшная судьба первой жены Сергея Параджанова", https://dzen.ru/a/XuNU50DWk0_OUccp (Erişim Tarihi: 07.03.2024)) Nigâr Sereyeva'nın (Kerimova) ailesinin de konuyla ilgili bir açıklaması var mıydı bilemiyoruz, çünkü ulaşabildiğimiz hiçbir kaynakta yer almıyor.

romanından uyarladığı *Тени забытых предков* (Teni zabıttıh predkov)/*Unutulmuş Ataların Gölgeleeri* adlı filminin çekimini yapmıştır. 1966 yılında *Kiev Freskleri* yetkili merciler tarafından durdurulmuş, akabinde Paracanov, Hayfilm Stüdyosu'nun yöneticisi Vahagn Mkrtçyan (1925-) tarafından film çekmesi için Ermenistan'a çağrılmış ve 1966 - 1969 yılları arasında Hayfilm Stüdyosu'nda yönetmen olarak çalışmış, 1967 yılında *Цвет граната* (Tsvet granata)/*Narın Rengi* filmini çekmek için hazırlıklara başlamıştır. Aynı yıl *Исповедь* (İspoved)/*İtiraf*'ın senaryosu üzerinde çalışmaya başlamış ve 19. yüzyıl Ermeni ressamlarından biri olan Hakob Hovnatanyan'ı anlatan *Акоп Овнатанян* (Hakob Hovnatanyan)/*Hakob Hovnatanyan* isimli belgesel filmini çekmiştir. 1968 yılında *Ара Прекрасный* (Ara Prekrasnı)/*Güzel Ara*'nın senaryosunu yazmış ve *Narın Rengi*'nin çekimlerini Hayfilm Stüdyosu'nda tamamlamıştır. 1969 yılında *Дремлющий дворец* (Dremlyuşçi dvorets)/*Uyuyan Saray* filminin senaryosunu yazmış ve 1967 yılında yazmaya başladığı *İtiraf* adlı eserinin senaryosunu tamamlamıştır. *Narın Rengi*, Erivan'da gösterime girmiştir. 1970 yılında *Интермеццо* (İnternetstso)/*Intermezzo*'nun senaryosunu yazmıştır. 1970 yılında *Narın Rengi*'nin, Sergey Yutkeviç (1904-1985) tarafından düzenlenen versiyonu da Moskova'da gösterime girmiştir. Paracanov, 1971 yılında Mihail Yuryeviç Lermontov'un (1814-1841) *Демон* (Demon)/*İblis* adlı eserinin uyarlaması olan senaryoyu yazmıştır. 1971 - 1972 yılları arasında Dovjenko Film Stüdyosu'nda, iptal olana kadar, *Intermezzo* üzerinde çalışmıştır. 1972 yılında *Золотой обрeз* (Zolotoy obrez)/*Yaldızlı Cilt*'in senaryosunu yazmıştır. 1972 - 1973 yılları arasında *Икар* (İkar)/*İkarus* üzerinde çalışmış, ancak daha sonra yönetmenlik görevinden alınmıştır. 1973 yılı ise yönetmen için hem hareketli hem de can sıkıcı olmuştur: Viktor Şklovski (1893-1894) ile birlikte *Чудо в Оденсе* (Çudo v Odense)/*Odense'deki Mucize* filminin senaryosunu yazmıştır. Filmin, Aralık ayında Hayfilm tarafından ön prodüksiyonuna başlanmıştır. Lakin oğlu tifüs hastalığına yakalandığı için Kiev'e gitmek zorunda kalmıştır. 17 Aralık'ta eşcinselliğin de dâhil olduğu bazı suçlardan dolayı

tutuklanmış, 1974 yılında yargılanmış ve beş yıl hapis cezası aldığı için mahkûm edilmiştir. 1974 - 1975 yıllarında Ukrayna'nın Vinnytsia Bölgesi'nde bulunan Gubnik'te tutuklu olarak kalmıştır. 1975 yılında annesini kaybetmiş, 1975 - 1976 yılları arasında Vinnytsia Bölgesi'nde, Strizhavka Kampı'nda; 1976 - 1977 yılları arasında ise Vinnytsia Bölgesi'ndeki Perevalsk Kampı'nda hapis yatmıştır. 1977 yılında, Sovyetler Birliği'ni ziyaret eden Lilya Brik'in (1891-1978) isteği ve Fransız yazar Louis Aragon'un (1897-1982) müdahalesiyle erken serbest bırakılmış ve babasının Tiflis'teki evine yerleşmiştir. 1978 yılında Ermenistan'daki yetkililere, *Давид Сасунский* (David Sasunski)/*Sasunlu David* ve *Гүзел Ара*'nın senaryolarının filme uyarlanması için ricada bulunan bir mektup yazmıştır. 11 Şubat 1982 tarihinde rüşvet suçlama davası ile Tiflis'te yargılanmış ve tutuklanmıştır. Aynı yılın 5 Ekim'inde serbest bırakılmıştır. Ekim 1983'den Şubat 1984'e kadar, Gürcü Film Stüdyosu'nda, Dodo Abashidze (1924-1990) ile birlikte, ilk zamanlar adı *Белая Кафкасия*'nin *İnançları* olan, daha sonra *Легенда о Сурамской крепости* (Legenda o Suramskoy kreposti)/*Surami Kalesi Efsanesi* adını alan filmini çekmiştir. 15 Ocak 1985 tarihinde, Gürcistan Sinemacılar Birliği'nin lobisinde, Paracanov'un çalışmalarının ilk sergisi yapılmıştır. Aynı yılın baharında Gürcü ressam Niko Pirosmeni'nin eserlerinin yer aldığı *Арабески на тему Пиросмани* (Arabeski na temu Pirosmeni)/*Pirosmani Temalı Arabeskler*'i çekmiş ve *Мученичество Шушаник* (Muçeniçestvo Şuşanik)/*Şuşanik'in Şehitliği*'nin senaryosunu yazmıştır. *Surami Kalesi Efsanesi*, Moskova Film Festivali'nde yarışmada gösterime girmiş, 1986 yılının ilk ayında da Tiflis'te piyasaya sürülmüştür. Piyasaya sürülmesinin üzerinden bir yıl geçmiştir ki proje politik çekişmelerden ötürü iptal edilmiştir. 1987 yılının yaz ayında *Сокровища горы Арарат* (Sokrovişça gorı Ararat)/*Ağrı Dağı'nın Saklı Hazinesi* filminin senaryosunu yazmış, aynı yılın sonbaharında *İblis*'in çekimi ertelenmiş, ancak filmin çekimi hiçbir zaman gerçekleştirilememiştir. 1987 yılının sonbaharında başladığı *Ашик-Кериб* (*Aşik-Kerib*) olan filminin çekimlerini 1988 yılının Şubat ayında

tamamlamıştır. 15 Ocak - 20 Mart 1988 tarihleri arasında Erivan Halk Sanatları Müzesi'nde, Paracanov'un çalışmalarının gösterildiği bir sergi düzenlenmiştir. 1988 yılının Şubat ayında, ilk kez Sovyetler Birliği dışına çıkmış ve Rotterdam Film Festivali'ne katılmıştır. Orada "Geleceğin 20 Yönetmeni" ödülünü almış ve festivalde yönetmenin *Pirosmani Temalı Arabeskler* adlı filmi gösterilmiştir. Erivan'da bir Paracanov Müzesi açılmasına dair yapılan proje onaylanmıştır. Aynı yılın Nisan ayında Paracanov, Ermenistan Sovyet Sosyalist Cumhuriyeti'nden *Narın Rengi* ve *Hakob Hovnatanyan* filmleri için devlet ödülü almıştır. Münih Film Festivali'ne katılmıştır. Festivalin prömiyerinde *Aşık-Kerib* ve filmlerinin ilk retrospektifi gösterilmiştir. Venedik Film Festivali ve sonrasında New York Film Festivali'ne katılmıştır. Paris'te filmlerinin retrospektifine katılmıştır. 7 Aralık 1988 yılında yaşanan deprem, Erivan'da Sergey Paracanov adına yapılması planlanan müzenin inşaatını geciktirmiştir. 1989 yılında *Слово о полку Игореве* (Slovo o Polku İgoreve)/*Igor Kampanyası Hakkında Birkaç Kelime, İgor Destanı*'nın kısa metnini yazdı. Şubat ayında, Fantasporto Film Festivali'ne ve Nisan ayında da İstanbul Film Festivali'ne *Aşık-Kerib* filminin sahnelenmesi ile katılmış ve "çağdaş sanata katkılarından ötürü" Özel Jüri Ödülü'nü almıştır. Tiflis'te *İtiraf, Sasunlu David, Güzel Ara, Ağrı Dağı'nın Saklı Hazineleri* filmlerini çekmeye başlamıştır. Ancak prodüksiyon, Paracanov'un hastalığı nedeniyle durmuştur. Paracanov'a akciğer kanseri teşhisi konmuştur. Temmuz ayında Moskova'da operasyon geçirmiş ve Tiflis'e dönmüştür. 1989 yılının Aralık ayından, 1990 yılının Temmuz ayına kadar yönetmenin yeni çalışmalarının yer aldığı ikinci kişisel sergisi, Erivan'da bulunan Halk Sanatları Müzesi'nde gerçekleşmiştir. 27 Şubat 1990 tarihinde Ukrayna Sovyet Sosyalist Cumhuriyeti'nin Halk Sanatçısı unvanını almıştır. 15 Mart'ta tedavisi için Erivan'a gitmiştir. 20 Mayıs'ta acil tıbbi tedavi için uçakla Paris'e nakledilmiştir. 19 Haziran 1990 tarihinde Ermenistan Sovyet Sosyalist Cumhuriyeti'nin Halk Sanatçısı unvanını almıştır. Aynı yılın Temmuz ayında Erivan'a dönmüş, 20 Temmuz'u 21

Temmuz'a bağlayan gece Erivan Hastanesi'nde ölmüştür. 25 Temmuz 1990 tarihinde yapılan cenaze töreninin ardından naaşı Erivan'daki Merkez Panteonu'na gömülmüştür.

3.1.1. Sergey Paracanov'un Sanat Hayatı

Sergey Paracanov'un hayatında, çocukluğundan ölümüne kadar, sanat anlayışını şekillendiren birçok dinamik yer almıştır: Yönetmenin, farklı kültür, farklı dil, farklı inanç ve farklı etnik kökenlerin kavşağı olan Gürcistan'da Ermeni bir ailede dünyaya gelmesi, sanata ilgi duyan bir ailede yetişmesi, babasının antika işi ile uğraşması, resme olan tutkusu, sanatın diğer dalları ile de ilgilenmesi hatta oyuncak fabrikasında çalışmış olması bile sanatçının estetik algılarının şekillenmesinde rol oynamıştır.

Yönetmen, altmış altı yıllık hayatına on dört film, birçok senaryo ve bugün Erivan'da bulunan Sergey Paracanov Müzesi'nde sergilenen çok sayıda kolaj ve asamblaj çalışması sığdırmıştır. Sergey Paracanov'un yönetmen koltuğunda oturduğu filmlerin türü genel olarak edebî eserlerden uyarılma, belgesel ve sanat filmleridir. Paracanov'un filmlerini iki döneme ayırmak gereklidir: *Andrieş'ten Unutulmuş Ataların Gölgeleleri'*ne kadar olan filmler ilk dönem, *Unutulmuş Ataların Gölgeleleri'*nden *Aşık Kerib'e* kadar olan diğer filmleri ise ikinci dönem. Yönetmen ilk dönem filmlerinde, gelecekte oluşacak olan tarzına dair izler taşısa da tam anlamıyla kendisini bulamamıştır. Henüz senaryolarını yazmaya başlamadığı için, teklif edilen senaryoları reddetmemiştir.²⁰⁹ Bunun yanında piyasada var olma kaygısı ve yaşamış olduğu maddi problemler, yönetmenin tarzını oluşturmasını geciktirmiştir. İzleyici bu ilk dönem filmlerde Sovyet ideolojisinin desteklendiğini hissedebilir ancak Paracanov bunun bir savunucusu olmamıştır. Sansür komisyonlarının var olan katı tutumu, Paracanov'un ilk dönem filmlerinde Sovyet ideolojisini hissettiren konulardan bahsetmesine neden olmuştur. Sergey Paracanov,

²⁰⁹ “Сергей Параджанов”, <http://chernenko.org/312.shtml> (Erişim Tarihi: 28.03.2024).

“Вечное движение” (Veçnoe dvijenie)/“Sürekli Devinin” isimli çalışmasında, yönetmenliğin aldatıcı bir iş olduğundan; yönetmenin bazen başka birinin konusunu, düşüncesini ya da görüntülerini ekranda somutlaştırması gerektiği için aslında görüldüğü kadar bağımsız bir iş olmadığından bahseder. Eğer yönetmenin iyi bir kültür ve becerisi varsa, çok iyi işler yapabildiğini söyler. Kendisinin ilk yıllarında yeteneği olmadığını, sadece iyi dürtüleri olduğunu da itiraf eder.²¹⁰ *Unutulmuş Ataların Gölgeleleri* ile başlayan ikinci dönem filmleri, ilk dönem filmlerinden çok farklıdır. Şiirsel sinemaya adım attığı bu filmde, yönetmenin kendine has tarzı ve film dili oluşmaya başlar. Paracanov için kadraj yalnızca sinemasal kategoride düşünülecek bir olgu değildir. O her zaman resim sanatına taraftır ve kadrajı bağımsız bir tablo gibi düşünür. Yönetmenliğinin bu sanat içinde isteyerek eridiğini bilir. Film çekimlerinde edebî bir çözüme değil, pitoresk çözüme yaklaşır. Onun için, en erişilebilir edebiyat, özünde dönüştürülmüş resimdir.²¹¹ Yönetmen filmlerinde objeler kullanarak natürmort çerçeveler oluşturmaktan hoşlanır. Buna bağlı olarak renk, Paracanov’un özellikle ikinci dönem filmlerinde çarpıcı bir unsur olarak yer almıştır.

Film çekmeye başladığı ilk yıllarda dönemin sorunlarına değinmeden, otorite ile hiçbir çatışmaya girmeden aşk, masal, maddi ve manevi kültürleri tanıtan, daha doğrusu kültür tanıtımı yapması amacıyla seçilmiş konuların yer aldığı çalışmalar yapmıştır. *Unutulmuş Ataların Gölgeleleri*’nden itibaren çekmiş olduğu filmlerinde sanatının resimsel yapısını hiç bozmadan, kültürel unsurlara vurgu yapmaya başlamıştır. Artık amaç, kültür tanıtımı yapmak değildir; kültür onun filmlerinin temel unsuru olmuştur. Sergey Paracanov, *Unutulmuş Ataların Gölgeleleri* ile Hutsul halkının; *Narın Rengi* ile Ermeni halkının; *Surami Kalesi Efsanesi* ile Gürcü halkının ve *Aşık Kerib* ile de Azerbaycan halkının maddi ve manevi kültürünü anlatmıştır. Ancak *Narın Rengi* ile başlayan ve onu

²¹⁰ ПАРАДЖАНОВ, Сергей, “Вечное движение”, **Искусство кино**, номер: 1, 1966, с. 61.

²¹¹ ПАРАДЖАНОВ, Сергей, **ibid.**, с. 60.

takip eden diğer filmlerinde, bu kültür aktarımının tarzı gözle görülür bir şekilde değişmiştir: Ermeni, Gürcü ve Azerbaycan kültürleri kendi içlerinde anlatılsa da filmin ilerleyen dakikalarında bu ayrı kültürler yer yer tüm Transkafkasya'yı temsil eden kültürel değerler ile sunulmaya başlanmıştır.

Paracanov'un filmlerinde müzik temel taşlardan biridir. Yönetmenin filmlerinde kullanmış olduğu yerel müzikler ve yerel kostümler, onun filmlerinin gerçeklik algısını artırır. Yönetmen *Unutulmuş Ataların Gölgeleleri*, *Narın Rengi* ve *Aşık Kerib* filmlerini referans göstererek, derinliklere, kökenlere, onları doğuran unsura ulaşmak istediğini bu yüzden de edebiyat, şiir, tarih, etnografya ve felsefeyi tek bir sinemasal görüntüde, tek bir perdede birleştirmek için kendisini malzemeye, ritme ve tarza kasıtlı olarak adadığını söyler. Herkesin anlayabileceği tutkularla ilgili filmler yaptığını ve bu tutkuları, resim, söz, jest, melodi ve somut her şeyle aktarmaya çalıştığını ifade eder.²¹²

Sergey Paracanov'un ilk dönem filmlerinde bile tablo plan kullanımı rahatlıkla görülebilir. Dinî figür kullanımı, ilk dönemin son filmi olan *Taştaki Çiçek* ile başlamış, ustalık dönemi filmlerinde de yoğunlaşarak devam etmiştir. Bu konuda yetkililerden uyarı almış olması, filmlerinde din temasını işlemesine engel olmamıştır. Yönetmenin ilk filmi *Andrieş*'in ve son filmi *Aşık Kerib*'in halk edebiyatlarının ürünü olması, onun çalışmalarının rutini olan bir unsura daha vurgu yapıyor. *Masalların ve efsanelerin mistik ve geleneksel dünyası onun gerçeğiydi. O halk sanatına aşıktı.*²¹³

Auteur bir yönetmen olarak Sergey Paracanov'un çoğu zaman senaryoya bağlı olmayan filmleri, anlam olarak çok yoğun katmanlara sahiptir. Yönetmenin eserini sunuş şekli alışılmadık dışında yollar ile yapıldığı için izleyicinin kodları algılaması son derece zor olabilir. Filmlerin, yalnızca sezgi ile çözümlenmesi çok güçtür. Yönetmenin filmlerini

²¹² "Сергей Параджанов", <https://velykiukrainci.livejournal.com/28438.html> (Erişim Tarihi: 18.05.2024).

²¹³ ГРИГОРЯН, Левон Рачикович, *Жизнь замечательных людей: Параджанов*, Молодая гвардия, М., 2011 г., с. 45.

algılamak için izleyicinin filme dair tarih, kültür, edebiyat, biyografi vd. konularda altyapısının olması gereklidir.

3.1.1.1. Sergey Paracanov'un Eserlerinin Bibliyografyası

Bu başlık altında Sergey Paracanov'un yönetmenliğini yaptığı ve senaryosunu yazdığı filmler iki ayrı tablo halinde sunulacaktır. Buna ek olarak, yönetmenliğe başladığı ilk yıllarda, Savçenko ve Braun gibi tanınmış yönetmelerin filmlerinde asistanlık yapmıştır. Bu filmler ve yılları da ayrı bir tablo olarak aşağıda yerini almıştır.

Tablo 3.1. Filmler

Yıl	Film
1954	<i>Андриеш</i> (Andriyeş)/ <i>Andriyeş</i>
1958	<i>Первый парень</i> (Pervı paren)/ <i>İlk Delikanlı</i>
1959	<i>Наталья Ужвий</i> (Nataliya Ujvi)/ <i>Nataliya Ujvi</i>
1960	<i>Думка</i> (Dumka)/ <i>Dumka</i>
1960	<i>Золотые руки</i> (Zolotiye ruki)/ <i>Altın Eller</i>
1961	<i>Украинская рапсодия</i> (Ukrainskaya rapsodiya)/ <i>Ukrayna Rapsodisi</i>
1962	<i>Цветок на камне</i> (Tsvetok na kamne)/ <i>Taştaki Çiçek</i>
1964	<i>Тени забытых предков</i> (Teni zabıtih predkov)/ <i>Unutulmuş Ataların Gölgeleleri</i>
1966	<i>Киевские фрески</i> (Kievskie freski)/ <i>Kiev Freskleri</i>
1967	<i>Акоп Овнатанян</i> (Накоб Новнатанян)/ <i>Hakob Hovnatanyan</i>
1969	<i>Цвет граната</i> (Tsvet granata)/ <i>Narin Rengi</i>
1984	<i>Легенда о Сурамской Крепости</i> (Legenda o Suramskoy Kreposti)/ <i>Surami Kalesi Efsanesi</i>
1985	<i>Арабески на тему Пиромани</i> (Arabeski na temu Pirosmani)/ <i>Pirosmani Temalı Arabeskler</i>
1988	<i>Ашик-Кериб</i> (Ашik Керib)/ <i>Aşik Kerib</i>

Tablo 3.2. Senaryolar

Senaryo	Senarist	Yıl
Киевские фрески (Kievskie freski)/Kiev Freskleri	Sergey Paracanov Pavel Zagrebelni	1964
Тени забытых предков (Teni zabitykh predkov)/ Unutulmuş Ataların Gölgeleri	(Михаил Коцюбинский'in Тени забытых предков adlı romanına dayanır) Sergey Paracanov İvan Mihayloviç Çendey	1965
Акоп Овнатанян (Накоб Новнатанян)/Накоб Новнатанян	Sergey Paracanov	1967
Ара Прекрасный (Ara Prekrasni)/Güzel Ara	Sergey Paracanov	1968
Дремлющий дворец (Dremlyuşçi dvorets)/Ууууан Сарай	Sergey Paracanov	1969
Исповедь (İspoved)/İtiraf	Sergey Paracanov	1969
Цвет граната (Tsvet granata)/Narin Rengi	Sergey Paracanov	1969
Интермеццо (İntermetstso)/Intermezzo	Sergey Paracanov	1970
Демон (Demon)/Şeytan	(Mihail Yuryeviç Lermontov'un aynı isimli eserine dayanır) Sergey Paracanov	1971
Золотой обреш (Zolotoy obrez)/Yaldızlı Cilt	Sergey Paracanov	1972
Давид Сасунский (David Sasunski)/Sasunlu David	Sergey Paracanov	1972
Икар (İkar)/İkarus	Sergey Paracanov	1973
Чудо в Оденсе (Çudo v Odense)/Odense'deki Mucize	Sergey Paracanov Viktor Şklovski	1973
Мученичество Шушаник (Muçeniçestvo Şuşanik)/Şuşanik'in Şehitliği	Sergey Paracanov	1985
Сокровища горы Арарат (Sokrovişça gori Ararat)/ Ağrı Dağı'nın Saklı Hazineleleri	Sergey Paracanov	1987
Лебединое озеро. Зона (Lebedinoye ozero. Zona)/Kuğu Gölü: Alan	Sergey Paracanov	1989
Этюды о Врубеле (Etyudi o Vrubele)/Vrubel Hakkında Eskizler	Sergey Paracanov	1989

Tablo 3.3. Asistanlık Yaptığı Filmler

Yılı	Yönetmeni	Film
1948	Igor Andreyeviç Savçenko	<i>Третьий удар</i> (Treti udar)/ <i>Üçüncü Darbe</i>
1951	Igor Andreyeviç Savçenko	<i>Тарас Шевченко</i> (Taras Şevçenko)/ <i>Taras Şevçenko</i>
1952	Vladimir Aleksandroviç Braun	<i>Максимка</i> (Maksimka)/ <i>Maksimka</i>

3.2. BULGULAR: SERGEY PARACANOV’UN ESERLERİNDE ERMENİLER VE ERMENİ KÜLTÜRÜ

Sergey Paracanov, döneminin anlaşılmayan sanatçıları arasında yer alır. Bununla birlikte Paracanov’un yaşamını ve eserlerini konu alan araştırmaların sayısı son yıllarda artmakta ve çalışma yelpazesi genişlemektedir. Durum böyleyken günümüzde yönetmenin ilk dönem çalışmaları hâlâ neredeyse hiç ilgi görmüyor. Sergey Paracanov’un ilk dönem filmlerinin tamamının Ermeni kültürüne dair izler taşımamış olması nedeniyle tez çalışmasının araştırma alanını sınırlandırma gereksinimi duyuldu. Bunun yanı sıra Sergey Paracanov’un sanatını bütüncül bir tabloda sunmak ve Ermeni kültürünü konu alan filmlerindeki yaklaşımları yorumlarken destek almak için yönetmenin diğer filmleri hakkında da detaya girmeden bilgi verme zorunluluğu hissedilmiştir. Bu şekilde yönetmenin sanatındaki gelişim süreçlerini göstermeyi, tarzında süreç içinde beliren değişiklikleri izlemeyi, edindiği deneyimlerin sanatına ne şekilde yansıdığını takip etmeyi planlıyoruz.

3.2.1. Paracanov’un Yönetmenliğini Yaptığı Filmlerin Karakteristiği

Bu bölümde Sergey Paracanov’un çekimini tamamlayabildiği on dört filminden bahsedilecektir. Ancak tezin sınırlılıkları doğrultusunda, Paracanov’un Ermenileri ve Ermeni kültürünü işlediği iki filmini detaylandıracağız. Bunlar: 1967 yılında çekilmiş

olan *Акоп Овнатанян* (Hakob Hovnatanyan)/*Hakob Hovnatanyan* ve yönetmenin en çok ilgi toplayan 1968 yapımı *Цвет граната* (Tsvet granata)/*Narın Rengi* adlı filmleri olacak. Ermeniler ve Ermeni kültürü bağlamında analizi yapılacak olan bu iki film, tezin ilgi alanında olacaktır.

Sergey Paracanov'un sanatının başlangıç noktasında şu bilgiler vardır:

Aşağıda dipnotlarda sunduğumuz kaynaklardan edindiğimiz bilgilere göre, 1950 yılında Savçenko'nun (1906-1950) erken ölümü, Paracanov'un yapmak zorunda olduğu bitirme ödevinin/tezinin yönetiminin Dovjenko'ya (1984-1956) geçmesine neden olmuştur. Dovjenko, öğrencisi Paracanov'a mezuniyet filmi için Emilian Bukov'un (1909-1984) *Андриеш* (Andriyeş)/*Andriyeş* adlı kitabını uyarlamasını önermiştir. Çünkü Dovjenko, Paracanov'un etnografik ve dekoratif detaylara olan ilgisini fark etmiştir. Sergey Paracanov da "Sürekli Devinim" isimli makalesinde, Gürcistan, Ermenistan ve Karpatlar'da aşkın ve iyi şansın sembolü haline gelmiş, sürüsünü kaybeden bir çobanın öyküsünü anlatan şarkılar duyduğuna vurgu yaparak *Молдавская сказка* (Moldovskaya skazka)/*Bir Moldova Masalı*'nda halk şiirine ve mitolojiye dayalı bir anlatım sistemi oluşturmaya çalıştığından bahseder.²¹⁴ Sonuç olarak, Sergey Paracanov, hocasının önerisini yerine getirir ve 1951 yılında VGİK'ten bitirme ödevi/tezi olan *Bir Moldova Masalı* adlı filmi ile mezun olur. Ancak kaynaklarda kullanılan savunma dolu ifadelerden bitirme ödevi/tezi olarak yapılan bu filmin tartışmalara neden olduğu, bazı şaibeli durumların gündeme getirildiği anlaşılıyor. Çünkü filmin kaybolduğu yönünde yayılan bir söylenti üzerine yönetmenin bitirme ödevi/tezi olan filmin evinde olduğunu söyleyerek soru işaretlerini ortadan kaldırdığı yönünde ifadeler var.²¹⁵ Ancak tartışma konusunun içeriği net olarak ifade edilmediği için ve yönetmenin geçmişinde çoğu zaman

²¹⁴ПАРАДЖАНОВ, Сергей, *ibid*, c. 60.

²¹⁵ "Sergey Parajanov Anlatıyor", <https://www.peramuzesi.org.tr/blog/sergey-parajanov-anlatiyor/1332> (Erişim Tarihi: 17.02.2024).

tutuklamayla biten olayların gerçekliği de *Bir Moldova Masalı* ve yönetmenini zan altında bırakıyor. Diğer yandan Paracanov'un, vermiş olduğu bir röportajında, ilk kez bir mezuniyet filminin ikinci kez izlenilmesi talebinde bulunulmasından ve filminin Dovjenko gibi usta bir yönetmenin *Звенигора (Zvenigora)/Zvenigora (1928)* isimli filminden etkilenecek çekildiğinin düşünülmesinden bahsetmesi²¹⁶ tartışma konusunun tez danışmanının eserinin bitirme ödevi/tezi olarak sunulmuş olma olasılığını akıllara getiriyor. Bununla birlikte yönetmen, *Bir Moldova Masalı* adlı bu ilk filmi için kusurlarından utanmadığı tek eseri olarak bahsedecektir²¹⁷ ki bu da yapılan tartışmaların içeriğini teyit ediyor.

Bu noktadan sonra yazarın Ermeni kültürünü konu almayan eserleriyle ilgili kısa bilgiler sunmak yerinde olacaktır. Bu bağlamda, bahsedilecek ilk eser *Andrieş* olacak.

Андриеш (Andriyeş)/Andriyeş, yönetmenin *Bir Moldova Masalı* adlı filminin uzun versiyonudur ve *Andrieş*²¹⁸ adlı kitaptan yapılmış bir uyarlamadır. Filmin yönetmen koltuğunda Yakov Bazelyan (1925-1990) ve Sergey Paracanov oturmaktadır. Filmin uzunluğu 58 dakikadır, dili Rusçadır. Filmin konusu kısaca şöyledir: Küçük çoban Andrieş, köpeği Lupar ile birlikte köylünün sahip olduğu en kıymetli varlıkları olan koyunlarını gütmektedir. Çobanın hayali günün birinde Voynavan gibi bir kahraman olmaktır. Bir gün çayırdaki koyunlarını otlatırken, Voynavan'ı görür ve Voynavan ona sihirli bir flüt verir. Flütün sesi sihirlidir ve insanlarda mutluluk uyandırır, lakin bu ses Kara Kasırğa'yı rahatsız eder. Köye inen Kara Kasırğa, Voynavan'ın sevgilisi Liana'yı

²¹⁶ Röportajın tamamı için bk. "S. Parajanov: A requiem (1994)", <https://www.youtube.com/watch?v=OByNcVXRWVQ&t=1168s> (Erişim Tarihi: 17.02.2024). Ayrıca bk. "Sergey Parajanov Anlatıyor", <https://www.peramuzesi.org.tr/blog/sergey-parajanov-anlatiyor/1332> (Erişim Tarihi: 17.02.2024). Hatta kendisini, "büyük şairin ilham aldığı aynı kaynağa dokunacak kadar şanslı" sayar. bk. ПАРАДЖАНОВ, Сергей, *ibid*, c. 61.

²¹⁷ ПАРАДЖАНОВ, Сергей, *ibid*, c. 60.

²¹⁸ БУКОВ, Емилиан, *Андриеш*, Перевод с молдавского: Аркадия Штейнберга и Евгения Витковского, Издательство: Литература артистикэ, 1978 г.

kaçırır. Kara Kasırğa köyün üzerine fırtına salar. Koyunlar ve Lupar bu fırtınaya kapılır. Kara Fırtına'ya savaş açılır. Andrieş yolda bir dizi zorlukla mücadele etmek zorunda kalır ve fantastik karakterlerin yardımı ile Kara Kasırğa'nın sarayına ulaşır. Ancak Kara Kasırğa onu taşa çevirir. Andrieş'in yardımına Voynavan ve arkadaşları yetişir. Hep birlikte Kara Kasırğa'yı yenerler ve taşa çevrilen herkes, büyü bozulduğu için canlanır.

Hakkında bilgi vermeyi planladığımız ikinci film *Первый парень* (Pervı Paren)/*İlk Delikanlı* olacak. 1958 yılında Киностудия имени А. Довженко (Kinostudio imeni A. Dovjenko/Dovjenko Film Stüdyosu)'nda, Paracanov'un tek başına çektiği ilk uzun metrajlı filmidir: 1 saat 20 dakika. Eserin dili Rusça, türü ise komedidir.

Bu filmde olay örgüsü bir aşk motifini ön plana çıkarmak üzere kurgulanmıştır: Ukrayna'nın kollektif çiftliklerinden birinde çalışan tamirci Yuşka, Komsomol sekreteri Odarka'ya aşiktir. Gerçekte aşk karşılıklıdır ancak ikisi de birbirlerine karşı olan duygularından habersizdir. Yuşka, Odarka'nın askerlik görevinden yeni dönen Danila'ya âşık olduğunu düşünür ve buna bağlı olarak bazı sorunlar çıkarır.

Yukarıda karakteri kısaca anlatılan aşk motifini desteklemek için ana izlek spor aktiviteleri yardımıyla kurulmuştur: Ukrayna'da savaş sonrası dönemde gençleri sağlıklı aktivitelere yönlendirmek amacıyla yapılan spor faaliyetleri Paracanov'un işini kolaylaştırmıştır: Filmde kadın ve erkeklerin de içinde bulunduğu karma bir grup çeşitli spor aktiviteleri için antreman yapmaktadır. Eser başkişilerinin yaşadığı ve çalıştığı çiftlikte kurulan futbol takımının maçları, halk tarafından heyecanla izlenmektedir. Yuşka, Odarka'ya kendini göstermek maksadı ile, hiç tecrübesi olmadığı halde, Danila'nın attığı topları karşılamak için kaleye geçmiştir. Ancak topları karşılayamamıştır ve insanların özellikle de Odarka'nın karşısında küçük düşmüştür. Başarısızlık hırslanmasına neden olmuş ve çok çalışmıştır. Sonunda arzu ettiği gibi bir kaleci olmayı başarmıştır.

Filmin sonuna doğru duyguların üzerindeki perde kalkar ve gerçek ortaya çıkar: Yuşka, Danila'nın âşık olduğu ve evleneceği kızın Odarka değil de Katrya olduğunu öğrenir ve koşarak Odarka'nın evine gider ama Odarka evde değildir. Yuşka tesadüfen domuz çiftliğinde sürekli kaybolan somunların, yapılan minik bir planla, Odarka tarafından kendisini görmek için saklandığını fark edince, aşkının karşılığı olduğu anlar. İki sevgili futbol sahasında buluşurlar.

Bu noktada, Sergey Paracanov'un belgesel olarak sınıflandırılan eserlerinden bahsetmeden önce onu belgesel film yapmaya yönelten sorunlardan da kısaca bahsetmek yerinde olacaktır. Paracanov, yönetmenliğinin ilk yıllarında hem yönetmen olarak varlığını kabul ettirme kaygısı taşımış hem de maddi problemler yaşamıştır. Filmleri ile istediği ilgiyi yakalayamamıştır. Kendi tarzını bulması için biraz daha zamana ihtiyacı olacaktır. Buna ilave olarak A. R. Kalinina, Paracanov'un inatçı karakteri ve parti yetkilileriyle sert konuşma alışkanlığından ötürü bazı problemler yaşamış olabileceğinden bahsederken, yönetmenin sürekli işsiz olduğuna da vurgu yapar. Bu durumun uzun metrajlı film yapmasını imkânsızlaştırdığını ve bu nedenle Paracanov'un belgesel yapımına yöneldiğini söyler.²¹⁹ Yönetmen, Ukrayna televizyonu için üç belgesel çekmiştir: *Наталія Ужвий* (Nataliya Ujvi)/*Nataliya Ujvi*, *Золотые руки* (Zolotiye ruki)/*Altın Eller* ve *Думка* (Dumka)/*Dumka*.

Наталія Ужвий (Nataliya Ujvi)/*Nataliya Ujvi*, 1959 yılında çekilmiş, kısa metrajlı, siyah-beyaz bir filmidir. Film 35 dakika sürmektedir ve dili Rusçadır. Nataliya Ujvi, 1898 - 1986 yılları arasında yaşamış, Ukraynalı tanınmış bir tiyatro ve sinema aktristidir.²²⁰ Ujvi, sanat hayatında önemli yönetmenlerle çalışmıştır. Paracanov, Nataliya

²¹⁹ КАЛИНИНА, А. Р., “К. Г. Муратова и С. И. Параджанов Как Представители «Авторского» Кинематографа в СССР 1960-х - 1980-х гг.”, Научный руководитель: к. иск., доцент Е. С. КАЩЕНКО, Санкт-Петербургский Государственный Университет, История, с. 36.

²²⁰ Аyrıntılı bilgi için bk. “Википедия/Наталія Михайловна Ужвий”, https://ru.wikipedia.org/wiki/Ужвий,_Наталія_Михайловна (Erişim Tarihi: 01.03.2024).

Ujvi hakkında çektiği bu belgeselinde, sanatçının oynamış olduğu filmlerden bazı sahneleri bir araya getirerek, bir kolaj çalışması yapar ve yeni bir çalışma ortaya çıkarır. Bu filmde izleyici, yan yana getirilmiş film parçacıklarından oluşturulmuş yeni bir kolaj-belgesel film izler. Paracanov'un filminde, Nataliya Ujvi'nin filmlerindeki kliplerinin yanı sıra filmin çekildiği dönemdeki bazı görüntülere de yer verilmiştir: Ujvi, Dinyeper Nehri'ni izliyor. Kiev'de bulunan Meçhul Asker Anıtı'nda bulunan Sonsuz Ateş'i elinde çiçek ile ziyaret ediyor. Kendisi için düzenlenen galaya katılıyor vb. Yönetmenin, bu filmde kullanmaya başladığını gördüğümüz kolaj tekniği, ilerleyen yıllarda -özellikle hapisshanedede bulunduğu, film yapılmasına izin verilmediği yıllarda- eline geçen her türlü malzeme ile geliştirdiği, sanatının çok önemli bir parçası haline gelecektir. Oluşmaya başlayan bu tarz, yönetmenin ilerleyen çalışmaları için atılmış adımlardır.

Bahsedilecek ikinci belgesel film *Золотые руки* (Zolotiye ruki)/*Altın Eller*'dir. Yönetmen koltuğunda Anna Nikolaenko (1906-1984), Aleksey Pankratyev (1903-1983) ve Sergey Paracanov oturmaktadır. Dili Rusça olan film 35 dakika uzunluğa sahiptir. Filme, Ukrayna halkının uzun süren acılarının ardından kendine özgü sanatsal kültürünü oluşturduğundan bahsedilerek başlanır. Altın el deyimi, Rusçada "herhangi bir işi ustalıklarla yerine getiren kişiyi" ifade etmek için kullanılır²²¹ ve kullanım alanları Türkçedeki "on parmağında on hüner var" deyimi ile büyük oranda benzerlik gösterir. *Altın Eller*'de, çini, oymacılık, seramik heykeltçilik, çömlekçilik, dokumacılık, nakış, cam üfleme, resim gibi Ukrayna'nın halk kültürüne ait sanat dallarından bahsedilir ve örnekler gösterilir. Önemli sanatçıların isimleri de anılmaktadır. Yine filmde Ekim Devrimi'nin sanata taşındığından; Komünist Parti'nin bu halk sanatı ustalarının önünü açtığından bahsedilir.

²²¹ "Фразеологизм Золотые руки", https://uchi.ru/otvety/questions/frazeologizm-zolotie-ruki?utm_referrer=https%3a%2f%2fwww.google.com%2f (Erişim Tarihi: 07.03.2024).

Paracanov, “Sürekli Devinin” başlıklı makalesinde Ukrayna konulu filmlerinden bahsederken *Цветок на камне* (Tsvetok na kamne)/*Taştaki Çiçek* ve *Думка* (Dumka)/*Dumka* adlı filmlerinde kullandığı malzemelerin kendisi için unutulmaz olduğunu vurgular. Ancak araştırmacı James Steffen, yukarıda anılan makalenin içeriğini dikkate alarak Paracanov’un *Taştaki Çiçek* isimli filmini yanlışlıkla andığını, burada anılması gereken eserin *Altın Eller* olması gerektiğini söyler²²² ki biz de bu görüşü destekliyoruz. Konumuza yeniden dönersek Paracanov, bu filmde insanların “vizyonunu” müze makyajı olmadan aktarmak ve tüm bu çarpıcı işlemleri, kabartmaları, çinileri yaratıcı kaynaklarına geri döndürmek, sanat ürünlerini tek bir manevi eylemde birleştirmek istediğinden bahseder. Ancak bunu yapamadığını, çünkü özünde insanın varlığıyla ruhsallaştırılmayan ölü bir dünyayı keşfetmeye çalıştığını söyler.²²³ Örnek olarak gösterilen hayal gücü ve yeteneğin birleştiği bu sanat ürünleri genel olarak objeler şeklinde sunulmuş olsa da bazen bir masalın içindeki karakterlermiş gibi, bazen de bir hikâyenin parçası olarak izleyicisi ile buluşmuştur. Film, Lenin’in kumaş üzerine işlenmiş bir portresinin gösterilmesi ile sona ermektedir.

Yönetmenin Ukrayna televizyonu için çektiği son belgesel *Думка* (Dumka)/*Dumka*’dır.²²⁴ Film siyah-beyaz olarak çekilmiştir ve 26 dakika sürmektedir. Ukrayna Sovyet Sosyalist Cumhuriyeti Akademik Korosu “Dumka” (Государственная Академическая Хоровая Капелла Украинской ССР “Думка”) akademik bir koronun adıdır. Kısaca *Dumka* olarak anılan film, Ukrayna Sovyet Sosyalist Cumhuriyeti Akademik Korosu Dumka’yı anlatan kısa metrajlı bir müzikal belgeselidir. Belgeselde, Ukrayna ve Sovyet şarkıları seslendirilmektedir. *Her sayı için uygun sahneler seçildi:*

²²² Bu konuda James Steffen de aynı görüştedir. bk. STEFFEN, James, **ibid**, p. 43.

²²³ ПАРАДЖАНОВ, Сергей, **ibid**, c. 61.

²²⁴ Kaynaklar, *Dumka*’nın, yapım yılı hakkında net değildir. Filmde de yapım yılı hakkında herhangi bir bilgi bulunamamıştır. Filmin yapım yılı için James Steffen’in, **The Cinema of Sergei Parajanov** isimli kitabında vermiş olduğu bilgiyi doğru olarak kabul ettik.

*devrimci şarkılar için- kahramanca heykeller, lirik şarkılar için- çiçekli bahçeler ve manzaralar, halk şarkıları için- Kazak yaşamından sahneler.*²²⁵

İncelenecek bir diğer Paracanov filmi Dovjenko Film Stüdyosu'nda, 1961 yılında çekilmiş *Українська рапсодія* (Ukrainskaya rapsodiya)/*Ukrayna Rapsodisi*'dir. Filmin dili Rusçadır ve 1 saat 23 dakika sürmektedir. Paracanov'un *İlk Delikanlı*'dan sonraki uzun metrajlı bir diğer filmi olan *Ukrayna Rapsodisi*'nin senaristliğini ünlü Sovyet ve Ukraynalı, aynı zamanda dramaturg ve şair de olan Aleksandr Levada²²⁶ üstlenmiştir. Film, II. Dünya Savaşı sırasında genç şarkıcı Oksana ve aşkı Anton'un yaşamlarını değiştiren olaylar etrafında kurgulanmış bir melodramdır. Oksana, Fransa'da²²⁷ büyük bir vokal yarışmasını kazanır ve ülkesine dönerken trende başından geçenleri düşünür: çocukluğunu, Anton ile yaşadıkları aşkı ve savaş sürecini. Oksana, müzik eğitimi almak için doğup büyüdüğü yerlerden uzaklaşır. (Müzik eğitimini aldığı öğretmeni Nadejda Petrovna rolünü, Paracanov'un daha önce hakkında belgesel film çektiği Nataliya Ujvi oynamaktadır.) Bu sırada savaş patlak verir. Anton ile iletişim kuramaz. Oksana, savaş devam ederken, şarkı söylemek istemez ve hemşire olarak çalışmaya başlar. Savaşın bitmesi ile yeniden şarkı söylemeye devam eder. Anton ise Ukrayna'ya giden başka bir trendedir ve tıpkı Oksana gibi, başına gelenleri düşünür: Savaşa katılması, Oksana'ya ulaşma çabası, savaş esiri olarak Alman askerleri tarafından yakalanması, firar edişi, Alman bir orgcu tarafından saklanması ve savaşın sonunda, esir düştüğü için, bir süre tutuklu kalması.

²²⁵ КАЛИНИНА, А. Р., *ibid*, c. 37.

²²⁶ Detaylı bilgi için bk. “Левада Олександр Степанович”, https://archivsf.narod.ru/1909/alexandr_levada/index.htm (Erişim Tarihi: 12.03.2024).

²²⁷ Filmin ilk sahnelerinde, Oksana'nın, yarışma için Fransa'ya gitmesinden bahsedilir. Aslında filmde Fransa'ya hiç gidilmemiştir. Almanya'da geçtiği iddia edilen savaş sahneleri vardır. James Steffen bu farklı ülke sahneleri için, *Parajanov'un daha önceki çalışmalarıyla karşılaştırıldığında, Almanya sahneleri için Kaliningrad'da (Königsberg) mekân çekimlerini de içeren nispeten tutkulu bir yapımdı. Lviv, senaryoda kimliği belirtilmeyen ancak tamamlanmış filmde açıkça Paris hissini vermeyi amaçlayan “Batı Avrupa şehri” yerine - pek de ikna edici olmayan bir şekilde - yerini aldı*, der (STEFFEN, James, *ibid*, p. 46).

Paracanov'un filmlerinde kültür sunumu her zaman olmuştur: Ukrayna'ya ait pastoral sahneler, Oksana'nın dedesinin çaldığı bandura, halk kültürüne ait kıyafetler vb. O, cereyan eden olayları aktarırken bile kültürü ve sanatı filme dâhil eder. Bunu, ilk dönem filmleri ele alındığı zaman, başarılı ya da başarısız olarak yapmış olması tartışma konumuzun sınırları dışında. Ancak *Ukrayna Rapsodisi*, savaşın yol açtığı olayları anlatsa bile, bir savaş filmi değildir. Savaş sahnesi neredeyse yoktur; savaşın içinde sanat vardır: Savaşın neden olduğu yangını ya bir piyano yansıyan ateş görüntüsünden ya da yel değirmeninin yanan kanatlarından görebiliyoruz. Savaşın sona ermesiyle her yerde bulunan miğferler, bazen bir saksı, bazen boya kabı, bazen tavuklar için bir folluk, bazen de çocuklar için bir lazımlık olarak kullanılmıştır.

Paracanov bu filminde de hâlâ sinema piyasasında yer alma kaygısı taşımaktadır. Aslında her filmi, gelecek yıllarda oluşacak olan tarzına dair izler taşısa da üne kavuşması için biraz daha beklemesi gerekecektir.

Sergey Paracanov'un bir diğer erken dönem filmi *Цветок на камне* (Tsvetok na kamne)/*Taştaki Çiçek*'tir. Filmin senaristliğini ünlü yazar ve dramaturg Vadim Nikolayeviç Sobko²²⁸ üstlenmiştir. Film 1 saat 11 dakikadır ve dili yine Rusçadır. Film 1960 yılında çekilmeye başlanmıştır ve 1962 yılında Dovjenko Film Stüdyosu'nda tamamlanmıştır. Filmin ilginç ve üzücü bir hikâyesi de vardır: *Taştaki Çiçek*²²⁹ filminin ilk yönetmeni Anatoli Slesarenko'dur.²³⁰ Filmde Kristina karakterini üstlenen İna Burduçenko,²³¹ ahşap evin yandığı bir sahnede rol almaktaydı. Yönetmen Anatoli Slesarenko ısrarla bu sahneyi defalarca çekmeyi talep etmiştir. Bu sırada evin içine giren Burduçenko'nun topuğu yerdeki tahtaların arasına sıkışır ve önüne bir giriş düşer.

²²⁸ Ayrıntılı bilgi için bk. “Википедия/Вадим Николаевич Собко”, https://ru.wikipedia.org/wiki/Собко,_Вадим_Николаевич (Erişim Tarihi: 27.03.2024).

²²⁹ Filmin ilk adı **Так ещё никто не любил** (Daha Önce Kimse Böyle Sevmemi)'dir.

²³⁰ Ayrıntılı bilgi için bk. “Википедия/Анатолий Алексеевич Слесаренко”, https://ru.wikipedia.org/wiki/Слесаренко,_Анатолий_Алексеевич (Erişim Tarihi: 27.03.2024).

²³¹ Ayrıntılı bilgi için bk. “Википедия/Инна Георгиевна Бурдученко”, https://ru.wikipedia.org/wiki/Бурдученко,_Инна_Георгиевна#Биография (Erişim Tarihi: 27.03.2024).

Vücudunun %78'i yanmış halde ahşap evden çıkarılır ve hastaneye kaldırılır, ancak 15 Ağustos 1960 tarihinde hastanede yaşam savaşını kaybeder. Yönetmen ihmalden suçlu bulunur, beş yıl hüküm giyer ve hapse girer.²³² Stüdyo, filmi tamamlamaya karar verir ve bu görev Paracanov'a teklif edilir: *İşe ihtiyacı olan Paracanov, yeni görüntüler çekmek ve bütünü bitmiş bir formda birleştirmek gibi zor bir işi kabul etti.*²³³ Film, Komsomol üyelerinin Donbas'ın bozkırlarında bir maden ocağı inşa etmesi üzerine kurgulanmıştır. Filmde Pentekostal Tarikatı üyelerinden birinin kızı olan Kristina, babası tarafından Donbas'a, tarikata yeni kişiler çekmesi için gönderilmiştir. Orada tarikat üyesi Zabroda isimli bir adam ile iletişime geçer. Daha önce *İlk Delikanlı* filminde Yuşka karakterine hayat veren Grigori Karpov, bu filmde Grigori Griva ismiyle, uçarı bir delikanlı olarak izleyicinin karşısına çıkar. Griva, Komsomol Organizatörü Lyuda'ya âşık olur. Griva, maden yöneticisi Pavel Fedoroviç ve Lyuda sayesinde madende ustabaşı olarak iş edinir ve bu işte başarılı olur. Komsomollar gece gündüz, yağmur çamur demeden maden ocağını inşa ederler. Donbas'a gelen Kristina ile Komsomol üyesi, genç bir kemancı olan Arsen birbirlerine âşık olurlar. Arsen, Kristina'nın tarikata dâhil olduğunu öğrenir. Kendisinin de tıpkı diğer komsomollar gibi, tarikata bakış açısı sıcak değildir. Kristina, aşklarının devam edebilmesi için Arsen'in tarikata katılmasını ister. Ancak Zabroda, kendisine iletilen bilgiye göre, Arsen'in tarikata kabul edilebilmesi için sol elinden bir parmağın kutsal balta ile kesilip Tanrı'ya sunulması gerektiğini söyler. Aslında plan, Zabroda'nın Kristina ile evlenmesi şeklinde kurulmuştur ancak Arsen ile olan aşk, planın işleyişini bozmuştur. Kristina tam parmak kesilecekken araya girer ve buna engel olur. Tarikata olan inancında bazı sarsılmalar olmuştur. Daha sonra Komsomol üyelerinin bir gösteri esnasında tarikat ile dalga geçtiklerini görünce tekrar tarikata dönmek istemiş,

²³² Konu ile ilgili detaylı bilgi için bk. "Цветок на камне", https://www.museikino.ru/mesto_donbass.pdf (Erişim Tarihi: 30.03.2024); "15 августа 1960 года после полученных травм скончалась актриса Инна Бурдученко", <http://crimescience.ru/news/15-avgusta-1960-goda-posle-poluchennyx-travm-skonchalas-aktrisa-inna-burduchenko.html> (Erişim Tarihi: 30.03.2024).

²³³ STEFFEN, James, *ibid*, p. 51.

lakın tarikatın gerçek yüzü ile karşı karşıya kalmış ve oradan ayrılmıştır. Kristina ile evlenmek isteyen Zabroda, bu durumu kabul edemez ve Arsen'i dövdürtür. Arsen'e yardım etmeye çalışırken Griva da şiddete maruz kalır ve hastaneye kaldırılır. Tüm engellemelere karşın filmin sonunda çiftler birbirlerine kavuşur.

Film adını taşın üzerine işlenmiş olan bir eğrelti otu resminden alır. Bu filmde de müzik, Paracanov'un tüm filmlerinde olduğu gibi çok önemli bir yer tutar. Örneğin bu filmde müzik olarak Çaykovski'nin 1 nolu piyano konçertosu da kullanılmıştır. Duygular, müzik ritimlerini belirler. Kamera çekim açıları ise ünlü yönetmenler Sergey Aizenştayn ve Vertov'dan izler taşır. Sinematografi, chiaroscuro²³⁴ aydınlatma, geniş açılı lenslerin kullanımı ve hızlı yanal hareketli kamera ile yapılan çekimler ve dönme gibi ustaca kamera hareketleri aracılığıyla tehditkâr bir atmosfer yaratılmıştır.²³⁵ Ancak film çok fazla eleştireye²³⁶ maruz kalmıştır. İzleyici filmde bulunan Paracanov dokunuşlarını hissetmektedir ama film tam anlamıyla bir Paracanov ürünü değildir.

Aradan iki yıl geçer. Paracanov için sanat hayatının ikinci dönemi başlar. Yönetmen, kendisini şiirsel sinemanın²³⁷ en önemli isimlerinden biri yapacak olan filmi *Тени забытых предков* (Teni zabıtıh predkov)/*Unutulmuş Ataların Gölgeleeri*'ni çeker. Film, Mihail Kotsyubinski'nin (1864-1913) 1911 yılında yazmış olduğu, aynı isimli eserinden yapılmış bir uyarlamadır. Yazarın doğumunun 100. yılı şerefine, uzun öyküsünün filme çekilmesi istenmiştir. Stüdyonun Senaryo-Yayın Kurulu üyesi Renata

²³⁴ İki boyutlu yüzeyde üç boyut görünümü sağlamak için ışık ve gölgeyi kullanma tekniğidir. Detaylar için bk. КАНЫАОĞЛУ, Aybars Bora, “Resim Sanatında Kullanılan Chiaroscuro Işık Tekniğinin Sinemada Görsel Dile Katkısı”, Tez Danışmanı: Prof. Dr. Besim F. DELLALOĞLU, T.C. Sakarya Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Resim Anasanat Dalı, 2018, s. 6 (Sanatta Yeterlik Tezi).

²³⁵ STEFFEN, James, *ibid*, p. 53.

²³⁶ Eleştiriler için bk. STEFFEN, James, *ibid*, p. 50-55; КАЛИАНТАР, Карен, *ibid*, c. 40; “Сергей Параджанов”, <http://chernenko.org/312.shtml> (Erişim Tarihi: 01.04.2024); ГРИГОРЯН, Левон Рачикович, *ibid*, c. 67, 70.

²³⁷ Şiirsel sinema hakkında detaylı bilgi için bk. PASOLINI, Pier Paolo, “The Cinema of Poetry”, *Movies and Methods*, Vol: 1, University of California Press, Berkeley, 1976, p. 542-558; GIANVITO, John (Der.), *Şiirsel Sinema*, Çev.: Ebru KILIÇ, Agora Kitaplığı, İstanbul, 2009; ASILTÜRK, Cengiz T., *Sinemada Şiirsel Anlatım*, Nobel Yayın Dağıtım, Ankara, 2006.

Korol, ilk teklifi İvan Kavalerizde'ye götürür. Ancak İvan Kavalerizde daha önceden planlanmış başka bir çalışma için söz vermiştir ve bu teklifi kabul edemez. *Taştaki Çiçek* filminde senaryo editörlüğü yapmış olan Renata Korol (1926-2009), Paracanov'un halk kültürüne olan ilgisini bildiği için filmi yönetmesi için teklif götürür.²³⁸ Yönetmen koltuğunda Paracanov'un oturduğu filmin, görüntü yönetmenliğini ise Yuri İlyenko (1936-2010) üstlenmiştir. Film 1964 yılında çekilmiştir ve 1 saat 36 dakika sürmektedir. Filmin dili Ukraynaca,²³⁹ türü dramdır.

Filmin yapım süreci sancılı olmuştur. Hem Paracanov hem de İlyenko kendi tarzları konusunda ısrarcı davranırlar. Filmin başkahramanlarından Mariçka rolünde oynayan aktrist Larisa Kadoçnikova (1937-), Yuri İlyenko'nun eşidir. Anlatılanlara göre Larisa Kadoçnikova'ya bu rolü Paracanov teklif etmiştir. Diğer yandan İlyenko da filmde varlığını duyumsatmak ister. Tüm bunların uzantısı olarak anlaşmazlığın şöyle bir boyutu daha vardır: Artık kendine has tarzını bulan Paracanov, tableau vivant²⁴⁰ kompozisyonlar yaratmaya çalışırken, İlyenko da Urusevksi stilini²⁴¹ benimsemiştir. Kavga büyür, karşılıklı olarak düello teklif edilir, ancak sonunda anlaşmaya varılır.²⁴²

Bohdan Y. Nebesio, "Shadows of Forgotten Ancestors: Storytelling in the Novel and the Film" başlıklı makalesinde, filmin kolektif bir çalışma olduğundan, sadece Paracanov'un kişiliğini ve fikirlerini yansıtan bir çalışma olmadığından bahseder ve Senarist İvan Çendey'in (1922-2005), görüntü yönetmeni Yuri İlyenko'nun, sanat yönetmeni Georgi Yakutoviç'in (1930-2000), besteci Miroslav Skorik'in (1938-2020)

²³⁸ Eleştiriler için bk. STEFFEN, James, *ibid*, p. 56.

²³⁹ Steffen, filmin SSCB çapında orijinal dilinde, Rusça açıklayıcı başlıkların yer aldığı, ancak Rusça dublajlı diyalog veya seslendirme çevirisi olmadan gösterime giren ilk (ve çok az sayıda) Rus olmayan Sovyet filmlerinden biri olduğu bilgisini paylaşır. STEFFEN, James, *ibid*, p. 60-61.

²⁴⁰ Canlı resim. Detaylar için bk. BONITZER, Pascal, *ibid*, s. 130-143.

²⁴¹ Detaylar için bk. NIELSEN, Jakob Isak, "Camera Movement in Narrative Cinema: Towards a Taxonomy of Functions", Department of Inf. & Media Studies, University of Aarhus, 2007, p. 199-201 (Ph.D. Thesis).

²⁴² Detaylı bilgi için bk. НАЕНКО, Зинаида и НАЕНКО, Михаил, "Тени Забытых Предков' М. Коцюбинского и С. Параджанова: Литературная Основа и Кинематографическая Версия", (<http://dspace.pnpu.edu.ua/bitstream/123456789/1096/1/Naenko.pdf>, Erişim Tarihi: 09.04.2024); STEFFEN, James, *ibid*, p. 60-61.

isimlerini anar.²⁴³ Tüm bu yoruma katılmakla beraber, eksiğini de tamamlamak gerektiği görüşündeyiz. Paracanov, “Sürekli Devnim” isimli makalesinde, Hutsul halkının film çekimleri sırasındaki katkılarından, her şeyin orijinal haline uygun olması konusunda ısrarcı olduklarından bahseder.²⁴⁴ Tüm bu bilgiler, filmin bir ekip ve halkın da içinde olduğu kolektif bir çalışmanın ürünü olduğu çıkarımını yapmaya zemin oluşturuyor.

Unutulmuş Ataların Gölgeleeri'nin konusu kısaca şöyledir:²⁴⁵ Eser başkişilerinden olan İvan ve Mariçka arasında yaşanan aşk öyküsünün fonunda, İvan'ın öyküsü anlatılmaktadır. Küçük İvan Paliyçuk'un babası Petro, Onufri Gutenyuk tarafından öldürülür. İvan bu sırada babasının katili Onufri'nin kızını görür. Bu tanışıklık zamanla aşka dönüşür. İvan ve Mariçka'nın aşkı, önce iki düşman aile arasındaki kan davasına, sonra da ölüme yenik düşer. Mariçka, Çeremoş Nehri'nde boğularak ölür. İvan çok uzun bir süre başıboş halde oradan oraya savrulur. Sonra Palagna ile karşılaşır ve evlenirler. Ancak Mariçka'yı hiçbir zaman unutamaz ve Palagna da bunu hisseder. Çift çocuk sahibi de olamamıştır. Palagna bu yüzden büyüye başvurur. Büyücü Yura ile ilişki yaşamaya başlarlar. Filmin sonlarına doğru İvan ve Yura meyhanede kavga ederler. İvan bilinci yarı kapalı, yarı açık yaralı bir halde meyhaneden çıkar ve ormana doğru yürür. Orman perisi karşısına Mariçka olarak çıkar. İvan ellerini Mariçka'ya uzatır ve izleyici bir çığlık sesi duyar. İvan ölür. İvan ve Mariçka artık kavuşmuşlardır. İvan'ın cenaze töreni kutlama havasında geçer.

Unutulmuş Ataların Gölgeleeri filmi, Karpatlar'da yaşayan Hutsul halkının sosyal yaşamının ve kültürünün sergilendiği bir müze gibidir. İzleyici, Ukrayna'nın Karpat

²⁴³ NEBESIO, Bohdan Y., “Shadows of Forgotten Ancestors: Storytelling in the Novel and the Film”, *Literature/Film Quarterly*, 22(1), 1994, p. 46.

²⁴⁴ ПАРАДЖАHOB, Сергей, *ibid*, 1966.

²⁴⁵ Film kendi içinde bölümlere ayrılmıştır. Bu, Paracanov'un *Unutulmuş Ataların Gölgeleeri* filmi ile başladığı bir yöntemdir. Bölümlerin detaylı analizi için bk. FIRST JOSHUA, J., *Shadows of Forgotten Ancestors*, The University of Chicago Press, Chicago, 2016, p. 15-43.

Dağları'nda izole olarak yaşamlarını süren Hutsul halkının sosyal ve kültürel yaşamına şahitlik eder: Kadının topluluktaki konumu; aşka, ölüme ve dine bakış; evlilik, düğün töreni, danslar, kutlamalar; cenaze; günlük hayata dair işler, geçim kaynakları; zanaatleri; yerel dil, kıyafetler, çalgılar (trembita, drimba, flüt, gayda vb.), sözlü kültür ürünleri; savaş aletleri ve doğa üstü varlıklara inanış vd. Hutsul halkı Hristiyan bir grup olsa da Pagan geleneklerini sürdürmeye devam etmişlerdir. Film kültür kaydı yapması bakımından, etnografik film sınıflandırmasına girebilecek niteliktedir.

Unutulmuş Ataların Gölgeleeri uluslararası platformlarda da ses getirmiştir. T. S. Simyan, Paracanov'un bu film ile sosyalist gerçekçiliğin sinema dilinden auteur sinematografi diline geçtiğini söyler. Bu duruş da Sovyet otoritesi ile çatışmayı beraberinde getirir.²⁴⁶ Paracanov bu filmiyle, şiirsel sinemanın en önemli isimlerinden biri olmayı başarmıştır. *Unutulmuş Ataların Gölgeleeri*, Paracanov'un üzerinde en çok çalışma yapılmış filmlerinden biridir ve hakkında yazılacak birçok veri bulunmaktadır. Filmde, İvan'ın savrulma sürecinde, çevredekiler onun durumu hakkında sürekli olarak konuşmaktadır. Bu diyalogların duyulduğu bir sahnede, bir adam Ermeni bir tüccar ile yaptığı alışverişten bahseder. *Unutulmuş Ataların Gölgeleeri*'nde Ermeniler ve Ermeni kültürüne dair bundan başka bir veri bulunmadığı için, filmi münferit çalışmalarda kullanmak üzere ayırarak tez çalışmamızın ilgi alanı dışında bıraktık.

Konunun uzmanları, Paracanov'un yetkililer ile problemler yaşamaya başladığını ve bu durumun da sıkıntıları beraberinde getirdiğini söylüyor. Yönetmen, *Unutulmuş Ataların Gölgeleeri*'nin devamı olarak planladığı *Киевские фрески* (Kievskie freski)/*Kiev Freskleri* isimli filminin üzerinde 1964 yılının sonlarından 1966 yılının erken dönemlerine kadar çalışmıştır. İlk senaryosunu tamamlamış, ancak bu senaryo,

²⁴⁶ СИМЯН, Т. С., “Мир гуцулов глазами Сергея Параджанова: семиотический перевод, киноязык, бытийные инварианты”, Ереванский государственный университет, **Русин**, 2022. №: 67, с. 377 (<https://cyberleninka.ru/article/n/mir-gutsulov-glazami-sergeya-paradzhanova-semioticheskiy-perevod-kinoyazyk-bytiynye-invarianty/viewer>, Erişim Tarihi: 08.04.2024).

yetkililerden onay alamadığı için filme çekilememiştir.²⁴⁷ Bugün erişebildiğimiz film, *Kiev Freskleri* filminin ekran testleridir. Bu testlerin ard arda koyulması ile yapılan bu çalışma bir kolaj filmidir ve 14 dakikalık bir uzunluğa sahiptir. Yer yer natürlük kompozisyonların da yer aldığı filmde, yalnızca müzik ve çıplak ses sahneleri kullanılmıştır: Söz yoktur, çığlıklar bile sessizdir. Bazı sahnelerde pandomim sanatı kullanılmıştır. *Kiev Freskleri*, Sergey Paracanov'un Dovjenko Film Stüdyosu'nda çektiği son filmidir.

Kiev Freskleri, Kiev'den belli başlı görüntü parçaları ile başlıyor ve tamamlanıyor. Ekranı bir resim çerçevesi olarak görme eğiliminde olan Paracanov, oluşturduğu her tablonun içine bir hikâye, bir an sığdırıyor. Filmin yapım amacını bilmeyen, senaryosunu hiç okumamış bir birey için, filmi anlamak neredeyse imkânsızdır. *Kiev Freskleri*, Büyük Vatanseverlik Savaşı'nın²⁴⁸ yirminci yıl dönümünü anmak üzere hazırlanmıştır. Bu konu o dönemde yönetmenlerin ilgisini çekiyordu. Ancak Paracanov, *Unutulmuş Ataların Gölgeleleri*'nde özgündü: Bu filmiyle Kiev'e toplam 23 ödül²⁴⁹ kazandırmıştır. O diğer yönetmenler gibi Kiev'in tarihi, peyzajı, mimarisi ya da savaş nedeniyle yıkılması gibi konuları ele almıyordu. Savaşı hissettiren sahneler olsa da onun filminde konu savaş değildi. *Kiev Freskleri* tam olarak Paracanov'un Kiev'i nasıl gördüğünü, nasıl hissettiğini anlatan bir filmdir. Kendisinin de ifade ettiği gibi, eskisini kaybetmeden, her nesille yeni güzellikler kazandığını düşündüğü Kiev'in ruhunu, üzüntüsünü, arzularını anlatan bir film yapmak motivasyonu ile yazmıştır filmin senaryosunu.²⁵⁰ Film, gösterime girdikten sonra birçok eleştiriye maruz kalmıştır.

²⁴⁷ STEFFEN, James, *ibid*, p. 88.

²⁴⁸ 22 Haziran 1941 - 9 Mayıs 1945 tarihleri arasında gerçekleşen İkinci Dünya Savaşı'nın Doğu Cephesi. SSCB'nin Nazi Almanyası'na ve onun Avrupalı müttefiklerine karşı savaşıdır. “Википедия/Великая Отечественная Война”, ([https://ru.wikipedia.org/wiki/Великая_Отечественная_война#:~:text=Великая%20Отечественная%20Овойна%20\(ВОВ%3В%2022,Финляндии%2С%20Хорватии\)%2С%20начавшаяся%20с,](https://ru.wikipedia.org/wiki/Великая_Отечественная_война#:~:text=Великая%20Отечественная%20Овойна%20(ВОВ%3В%2022,Финляндии%2С%20Хорватии)%2С%20начавшаяся%20с,) Erişim Tarihi: 24.04.2024).

²⁴⁹ “S. Paradjanov: A requiem (1994)”, <https://www.youtube.com/watch?v=OByNcVXRWWQ&t=1168s> (Erişim Tarihi: 12.06.2024).

²⁵⁰ ПАРАДЖАНОВ, Сергей, *ibid*, с. 66.

Örneğin, James Steffen, Stüdyo'nun Senaryo-Yayın Kurulu'nun filmi ilk başlarda övdüğünden, daha sonra ise anlaşılmaz olduğu ve Büyük Vatanseverlik Savaşı ile yeterince somut bağlara sahip olmadığı gerekçesiyle yediğinden bahseder.²⁵¹ Yönetmen bu filmde de devlet ideolojisi ile ters düşerek çıplaklık unsuruna dikkat çekmiştir.²⁵²



Resim 3.1. *Kiev Freskleri* filminden bir görüntü

Kiev Freskleri'nde de Ermeniler ve Ermeni kültürü hakkında verilebilecek herhangi bir bilgi bulunmadığı için film, bu tezin kapsamı dışında kalmıştır.

3.2.2. Sergey Paracanov'un Ermeni Kültürünü Konu Alan Eserleri

3.2.2.1. *Акоп Овнатанян (Hakob Hovnatanyan/Hakob Hovnatanyan, 1967)*

Sergey Paracanov'un filmine konu olan Hakob Mkrtumi Hovnatanyan'ın biyografisi ile ilgili şu bilgilere sahibiz: Hovnatanyan ailesi 17. ve 19. yüzyıl Ermeni sanatçılardan oluşan bir ailedir. Ailenin en bilinen üyesi 1661 - 1722 yılları arasında

²⁵¹ STEFFEN, James, **ibid**, p. 97-98, 101.

²⁵² Sergey Paracanov, 1 Aralık 1971 yılında Minsk'te gerçekleştirdiği konuşmasında Sviatoslav Ivanov'un kendisini, *Kiev Freskleri*'nde çekici olmayan bir çıplaklık kullandığı iddiasıyla eleştirdiğinden bahseder ve Fransız heykeltıraş Maillol'den bahsettiğini anlamadığını şaka yollu bir ifade ile dile getirir. bk. STEFFEN, James, **ibid**, p. 176.

yaşamış olan ünlü âşık ve sanatçı Nagaş Hovnatanyan'dır.²⁵³ Nagaş, oğulları Hakob ve Harutyun ile Eçmiadzin Kilisesi'nin içindeki freskleri boyamıştır.²⁵⁴ Hakob Hovnatanyan, Nagaş'ın Hagob isimli oğlunun kendisi gibi ressam olan oğlu Mkrtum'un (1779-1845) oğludur.

Ermeni resim sanatında portre türünde vermiş olduğu eserleri ile adından söz ettirmeyi başaran Hakob Hovnatanyan, 1806 yılında Tiflis'te doğmuştur, 1881 yılında Tahran'da hayatını kaybetmiştir. Mezarı, Tahran'daki Ermeni Apostolik Kilisesi olan Aziz George Kilisesi'ndedir. Hakob Hovnatanyan'ın bazı kaynaklarda Yakov Avnatamov olarak anıldığına da rastlıyoruz. “Tiflis'in Rafael'i” olarak da bilinen sanatçı, resim çizmeyi babasından öğrenmiştir. *Ermeni Edebiyatı* adlı Rusça kitapta, Hakob Hovnatanyan'ın uzun bir çiraklık sürecinden geçtiği değerlendirilmiştir.²⁵⁵ Kaynaklar Hovnatanyan'ın, 1829 yılında Peterburg'ta bulunan İmparatorluk Güzel Sanatlar Akademisi'ne başvurduğundan, ancak yaşı nedeniyle kabul edilmediği bilgisini vermektedir.²⁵⁶ Dagerotip²⁵⁷ resimlerin ortaya çıkması ile portreye verilen kıymet azalınca, 1865 yılında İran'a taşınmış ve ölene kadar orada yaşamıştır. Hovnatanyan'ın hayatının son yıllarında sanatına verilen değer azalmış, öldükten sonra ise unutulmaya yüz tutmuştur. Ermenistan'da Sovyet iktidarının kurulmasından sonra Hovnatanyan'a tekrar ilgi gösterilmeye başlanmıştır.

Hovnatanyan'ın portre sanatçısı olarak başarıya kavuşması 1840 - 1850 yıllarına denk gelir. Sanatçının statik figür, sakin pozlar, takı detayları gibi Ermeni sanatının bazı

²⁵³ Nagaş Hovnatanyan hakkında detaylı bilgi için bk. НАЛБАНДЯН, В. С., САРИНЯН, С. Н., АГАБАБЯН, С. Б., **ibid**, с. 134-138; “Овнатан Нгааш”, <https://www.booksite.ru/fulltext/1/001/008/083/525.htm> (Erişim Tarihi: 24.03.2024).

²⁵⁴ “Овнатанян”, <https://www.booksite.ru/fulltext/1/001/008/083/527.htm> (Erişim Tarihi: 24.03.2024).

²⁵⁵ “Акоп Овнатанян – автор «армянской Джоконды» и первый мастер светского портрета”, <https://www.armmuseum.ru/news-blog/hakob-hovnatanyan-armenian-artist> (Erişim Tarihi: 25.03.2024).

²⁵⁶ ԻՍՈՒՍՏՐՅԱԿ, Շահի, **ibid**, (<http://www.armeniaculture-am.armin.am/images/menus/273/Hakob%20Hovnatanyan.pdf>; <https://archive.org/details/hakob-hovnatanyan-1984/mode/2up>, Erişim Tarihi: 27.03.2024).

²⁵⁷ Fotoğraflama tekniğidir. Detaylı bilgi için bk. BÖCEKLER, B. “Kırılğan, Gizli ve Sihirli: Dagerotip Portreler”, *International Social Sciences Studies Journal*, Vol: 6, Issue: 61, 2020, p. 1724-1743.

geleneksel özelliklerini koruyan portreleri, genellikle romantik bir melankoli dokunuşuyla karakterize edilir.²⁵⁸ Şaen Haçatryan, sanatçının salt olarak ne Doğu kültürüne ne de Batı kültürüne ait olduğunu, çalışmalarında iki kültürden de etkilendiğini söyler. Hokab Hovnatanyan'ın dekoratif detaylara olan ilgisinin, onun Doğu kültürü ile olan bağlantısından geldiğinden bahseder ve onun yerini şöyle belirler: *Ermeni Orta Çağ minyatür resmi ve halk sanatı gelenekleri, Hovnatanyan'ın resim dili ve sanatsal anlayışının ana ilham kaynaklarıydı. Bunları benimseyip yeniden yorumlayarak ulusal resmi klasik boyutlara taşımış ve Orta Çağ'ın son, modern zamanların ilk Ermeni sanatçısı olmuştur.*²⁵⁹

Hovnatanyan'ın sanatının belirgin özellikleri: Yağlı boya resimlerinde gözler dikkat çekicidir. Detaylarda, kadınların sahip olduğu takılar; erkeklerin ellerini ya kemerine ya ceketine ya da yeleğine koymas; elde tutulan mendil, kitap, şapka, kağıt vb. vardır. Koyu renk seçimleri çarpıcıdır.

Hovnatanyan'ın eserlerinin çoğu imzasız ve tarihsizdir. Bazı eserleri neslinden olan kişiler tarafından doğrulanmıştır. Gerek Hovnatanyan'ın gerek de portrelerini çizdiği kişilerin hayatı hakkında verilerin yetersiz olması nedeniyle, sanatçı gizemini korumaktadır.

Hovnatanyan'ın günümüze ulaşmış toplam 50 kadar tablosu vardır. Eserleri arasında "Ermeni Mona Lisa'sı" olarak anılan Natalya Teumyan'ın portresinin yanı sıra Melikova ve Katoğikos Nerses Aştareketsi'nin portreleri de vardır.

²⁵⁸ "Овнатанян", <https://www.booksite.ru/fulltext/1/001/008/083/527.htm> (Erişim Tarihi: 24.03.2024).

²⁵⁹ "Hakob Hovnatanyan 1806-1881", <http://www.abrilbooks.com/hakob-hovnatanyan-1806-1881.html> (Erişim Tarihi: 26.03.2024).



Resim 3.2. Natalya Teumyan'ın Portresi, 1840'lı yılların başı



Resim 3.3. Katoğikos Nerses Aştareketsi'nin Portresi, 1850

Hovnatanyan'ın eserlerinin çoğu, Ermenistan Ulusal Galerisi'nde, Tiflis'te bulunan Gürcistan Sanat Müzesi'nde, Moskova'da bulunan Doğu Halkları Devlet Sanat Müzesi'nde ve birçok özel koleksiyonda saklanmaktadır.²⁶⁰

Paracanov, 1966 yılında Erivan'a gider. Miron Çernenko, *Unutulmuş Ataların Gölgeleeri*'nden hemen sonra, Parajanov'un Kiev'den ayrılması ve Erivan'a, o zamanlar

²⁶⁰ Kullanılan kaynaklar: НАЛБАНДЯН, В. С., САРИНЯН, С. Н., АГАБАБЯН, С. Б., *Армянская Литература*, Высшая Школа, Москва, 1976; ԽԱՉԱՏՐՅԱՆ, Շահե, *Հակոբ Հովնատանյան 1806-1881*, Մշակույթի Հայկական Ֆոնդի «Էրեբունի» Հրատարակչություն, 1989, (<http://www.armeniaculture-am.armin.am/images/menus/273/Հակոբ%20Հովնատանյան.pdf>; <https://archive.org/details/hakob-hovnatanyan-1984/mode/2up>, Erişim Tarihi: 27.03.2024); “Овнатан Нагаш”, <https://www.booksite.ru/fulltext/1/001/008/083/525.htm> (Erişim Tarihi: 24.03.2024); “Овнатанян”, <https://www.booksite.ru/fulltext/1/001/008/083/527.htm>; “Hakob Hovnatanyan 1806-1881”, <http://www.abrilbooks.com/hakob-hovnatanyan-1806-1881.html> (Erişim Tarihi: 24.03.2024); “Վիքիպեդիա/Հակոբ Արտուրյան Հովնատանյան”, https://hy.wikipedia.org/wiki/Հակոբ_Արտուրյան_Հովնատանյան. (Erişim Tarihi: 20.03.2024).

pek sevilmeyen stüdyoya gitmesinin tesadüf olmadığını; Dovlatyan ve Malyan'ın ilk filmlerinden önce Ermeni sinemasının sanattan çok uzak olduğunu, bu yüzden Parajanov'un burada Lilliputlar arasında bir dev olarak değil; farklı bir çağdan, farklı bir değer sisteminden, farklı bir sinema dilinden gelen bir usta olarak görüldüğünü söylemiştir.²⁶¹ Paracanov, 1967 yılında *Цвет граната* (Tsvet granata)/*Narın Rengi*'ni çekmek için hazırlıklara başladı. Bu filmin çekimlerine başlamadan kısa bir süre önce 10 dakikalık Hakob Hovnatanyan'ın eserlerinin yer aldığı belgesel filmi çekti.²⁶² Film, o zaman adı Erivan Belgesel Film Stüdyosu olan Hayfilm film stüdyosunda çekildi. Filmin senaryosu ve yönetmenliği Paracanov'a ait.

Film kendi içinde parçalara ayrılmıştır: “19. yy Tiflis”, “Hakob Hovnatanyan, portre sanatçısı”, “Çağdaşlarının şairini öven usta bir gerçekçi” ve “Tiflis Ermeni Panteonu”. Genel eğilim, *Hakob Hovnatanyan* filmini, *Narın Rengi*'ne giden yolda atılmış bir adım olarak görmek yönündedir. (...) *belgesel, Parajanov'un uzun metrajlı filminde detaylandıracağı tarzın, özellikle de natürmort kompozisyonlarının ve atlama kurgularının farklı kullanımı için bir deneme çalışması işlevi gördü.*²⁶³ İlk sahnelerde kağıt ve madeni paralar, tül, Rusça yazılmış imparatorluk fermanı, pinpon topları, iskambil kâğıtlarının²⁶⁴ bir araya getirilmesi ile oluşturulmuş natürmort düzenlemeleri yer almaktadır. Kadın ve erkek figürlerinin yer aldığı iskambil kâğıtlarının olduğu sahne, Hovnatanyan'ın tablolarının sunumuna geçileceğini duyumsatır. Dantel, kemer, takı, sandalye, vazodaki pembe güller, fotoğraf çerçevesi, pencere çerçevesi gibi malzemeler de tabloların detaylarına işaret eder. *Kiev Freskleri* ile başlayan süreçte, kadrajı bağımsız

²⁶¹ “Сергей Параджанов”, <http://chernenko.org/312.shtml> (Erişim Tarihi: 02.04.2024).

²⁶² Film eleştirmeni Miron Çernenko, Paracanov'un bu filmde kendisine verilmeyeni elde etmeye çalıştığından bahseder. “Сергей Параджанов”, <http://chernenko.org/312.shtml> (Erişim Tarihi: 25.04.2024).

²⁶³ STEFFEN, James, **ibid**, p. 127.

²⁶⁴ Steffen bu nesnelere, Rus İmparatorluğunun 19. yüzyılda artan siyasi ve ekonomik etkisine ve buna bağlı olarak Avrupa maddi kültürünün akışına işaret ettiğini söyler. STEFFEN, James, **ibid**, p. 127.

bir tablo olarak görme motivasyonunu bu filmde de devam ettirmiştir. Yönetmen, ressamın tablolarına benzer görüntüler hazırlamıştır.

Malzemelere dayalı olarak hazırlanan bu filmde kamera, tabloların bütünü göstermeden önce onları parçalara ayırıyor ve bu parçaları -elleri, kemerleri, yüzük gibi takıları, şapkaları, kitabı, tesbihleri, tül gibi kıyafet detayları- yakın çekim tekniği kullanarak gösterir. Abisel, Dovjenko'nun tarzından bahsederken yönetmenin, *çoğunlukla kesmelerle elde edilen "yan yana koyma"ları tek bir çekim içinde, anlamı en yoğun biçimde değişime uğratacak en uygun görsel imgeyi bularak gerçekleştirdiğine*²⁶⁵ vurgu yapar. Bu aynı zamanda, Paracanov'un sanat hayatında hissedilir bir yeri olan öğretmeni Dovjenko'nun yolundan ilerlediğini gösteren bir işarettir. Filmde, ressam Hakob Hovnatanyan'ın kadın, erkek ve çocuk portrelerinden bazıları ekrana gelir. Müzik değişimin habercisidir: Kadın portrelerine Şarakan²⁶⁶, erkek portrelerine davul sesi eşlik eder. Çocuk portrelerinde ise Fransızca, Ermenice konuşmalar yer almaktadır. Piyanodan gelen nota sesleri ve tavlâ zarının sesleri eşliğinde Tiflis'e ait bazı evlerin parçaları gösterilir. Yönetmen bir kadın ve bir erkek portresi seçiyor ve laterna sesi duyulmaya başlıyor. Paracanov, laternanın üzerinde yer alan fayton şeklinin yarattığı düşünce akışı ile bu iki portre sevgili sanki faytonla Tiflis sokaklarında geziyormuş gibi düşünülmesini ister. Fayton Tiflis sokaklarında gezerken, izleyici duduk²⁶⁷ sesi eşliğinde Ermeni Panteonu'na ulaşıyor. Paracanov, Hakob Hovnatanyan'ın doğup büyüdüğü şehir olan Tiflis'in mimari yapılarını, şehre ait önemli figürleri kadrajında kullanıyor: Yanından teleferiğin geçtiği soğan kubbeli bir kilisesi, bir elinde şarap, bir elinde kılıç tutan Kartlis Deda Anıtı, Metehi Kilisesi, Vahtang Gorgasal gibi.

²⁶⁵ ABİSEL, Nilgün, **ibid**, s. 259.

²⁶⁶ Ermeni Orta Çağ ruhani şarkısı, ilahisi. Ամեն Հայր Սուրբ (Amen Hayr Surb). “Շարաբաբու”, <https://www.dasaran.net/apps/wiki/view/id/5868> (Erişim Tarihi: 23.04.2024).

²⁶⁷ Ermenilere ait nefesli bir çalgı. Detaylı bilgi için bk. MADILIAN, Gerard, **Traditional Armenian Instrumental Music**, CreateSpace Independent Publishing Platform, 2017 (<https://armentrad.org/Docs/GMadilianConsultationTaim.pdf>, Erişim Tarihi: 24.04.2024).

Paracanov'un filminde Hovnatanyan hakkında herhangi bir bibliyografik ya da sanatçının duygu ve düşüncelerini yansıtan veri yoktur,²⁶⁸ sadece sanatçıya ait tablolarından bazıları yer almaktadır. Film, Hovnatanyan'a ithaf olarak çekilmiştir.

3.2.2.2. *Цвет граната (Tsvet granata/Narın Rengi, 1969)*

18. yüzyılın önemli figürlerinden biri olan Sayat Nova, Tiflis doğumlu Ermeni bir âşıktır. Kaynaklar, âşığın doğum yılının 1712, 1717 ya da 1722 olabileceğini söylerken,²⁶⁹ ölüm yılı 1795 olarak işaret edilir. Sayat Nova'nın ismi ile ilgili çeşitli görüşler mevcuttur. Gerçek adı Harutyun olarak kabul edilir. Bazı kaynaklar Sayat Nova'nın soyadını Sayadyan olarak kabul etme eğiliminde olsalar da 18. yüzyılda köylü bir Ermeni ailenin soy isim kullanmış olabileceğine ihtimal verilmez.²⁷⁰

Babası Mahtesi²⁷¹ Karapetyan Adana'dan Halep'e, oradan da Tiflis'e göçmüş, âşığın annesi Sara ile evlenmiştir. Sayat Nova, kökeni ile ilgili Azerbaycan dilinde yazmış olduğu bir şiirinde annesinin Avlabari'den, babasının da Halep'ten geldiğini söylemektedir.²⁷² Sayat Nova kendisinin Tiflisli olduğunu dile getirir. Genel eğilim onun Sanahin köyünde doğduğu ve manastırda eğitim aldığını kabul etmek yönündedir.²⁷³ Ancak eğitimi konusunda net bir bilgiye sahip değiliz.

²⁶⁸ Garegin Zakoyan, tamamının çekilmesi uygun bulunmayan *Kiev Freskleri* ile *Hakob Hovnatanyan* filmini kıyaslar ve *Hakob Hovnatanyan*'da herhangi bir anlatım olmadığını, filmin saf bir şiir olduğunu söyler. Bununla, yetkililerin filmi durdurmak için artık herhangi bir bahanesi olmadığını vurgulamak ister. bk. ЗАКОЯН, Гарегин, “Страсти по Акопу Овнатаняну”, МОРОЗОВ, Ю. (Сост.), **Экранный мир Сергея Параджанова: Сб. статей**, Дух и литера, Киев, 2013, с. 109.

²⁶⁹ Աղայան, Էդուարդ Բազրատի (խմբ.), Պիվազյան, Էմանուել Արզումանի (խմբ.), Ժամկոչյան, Հայկազ Գևորգի (խմբ.), **Հայ մշակույթի նշանավոր գործիչները: (V-XVIII դարեր)**, Երևանի համալսարանի հրատարակչություն, Երևան, 1976, էջ 562:

²⁷⁰ DOWSETT, Charles, **Sayat-Nova: An 18th-Century Troubadour**; A Biographical and Literary Study, In aedibus Peeters, Lovanii, 199 p. 71.

²⁷¹ Onun Kudüs'e gidip hac görevini yerine getirdiğini gösteren mahlasıdır.

²⁷² Birisin diar sayiat'nôva naradan,
Birisin hêd diar birin hamadan.

Vat'anum t'ipl(i)z dur samt'i gurjistan.

Anam hawlabarlo(w) at'am halaplu. (DOWSETT, Charles, **ibid**, p. 5).

²⁷³ STEFFEN, James, **ibid**, p. 117.

Sayat Nova'nın hayatının ilk dönemi hakkında elimizde bulunan veriler şöyledir: Ailenin geçim kaynağı dokumacılıktır. Sayat Nova, 12 yaşındayken bu zanaatı öğrenir ve 14 yaşında dokumacılık konusunda ustalaşır.²⁷⁴ Âşığa, küçük yaştan itibaren halk gelenekleri ve değerleri aşılır. 19 yaşında İran, Etiyopya, Hindistan'a seyahat eder. 20 yaşında ise ozan olur ve zengin insanlara değerli mücevherler satarak ticaret yapar.

Sayat Nova'nın 15-16 yaşlarında Ermenice ve Gürcüceyi okuyup yazabildiği bilgisi mevcut. 18 ve 19. yüzyıllarda, Tiflis'in kozmopolit yapısının getirisi ile aktif olarak konuşulan dil Gürcüce idi. Hakobyan, Tiflis'te yaşayan Ermeni kültür figürlerinin birçoğunun eski Ermenice ve kendi lehçelerini bilmelerine rağmen, Gürcüce konuşup yazdıklarını söyler.²⁷⁵ Sayat Nova'nın şiirlerini Gürcüce, Ermenice, Azerbaycan dilinde ve Farsça olarak yazdığı biliniyor. Sayıları kaynaklara göre değişmekle birlikte, 128 tane Azerbaycan dilinde, 63 tane Ermenice, 35 tane Gürcüce, 6 tane Rusça, 2 tane de Azerbaycan dilinin ve Ermenicenin karıştırılarak yazıldığı düşünülen makaronik dilde yazılmış eseri bulunmaktadır.²⁷⁶ Bildiği diğer dilleri karıştırarak yazmış olduğu şiirleri de mevcuttur. Dowsett, ozanın Azerbaycan diliyle yazdığı şiirlerinin sayısının diğerlerine oranla dramatik bir şekilde fazla olmasını, Azerbaycan dilinin Transkafkasya'da kullanılan ortak sosyal, ticari ve sanat dili olmasına bağlar ve bölgenin tüm milletlerinden âşıkların kendilerini bu dille ifade etmeleri gerekliliğine vurgu yapar.²⁷⁷

Sayat Nova'nın kamança, çöğür, tanbur gibi Doğu'ya ait müzik aletlerini çaldığı bilinir. Hakkında yazılmış olan kaynaklar, ozanın şiirsel yeteneklerinden, başarılı dil oyunlarından, kendine ait şiirlerini seslendirdiğinden, güzel bir sese, iyi bir kulağa sahip olduğundan bahseder. Tüm bu özellikler ona ün kazandırmıştır. Bu ün ona soylu feodal

²⁷⁴ АДАМЯН, Н. А., НЕРСИСЯН, Е. М., ХОЕЦЯН, Н. К. (Составители), **Армянская Литература (Библиографический Указатель) Выпуск 1 Досоветский Период**, Министерство Культуры Арм. ССР Государственная Республиканская Библиотека Им. Ал. Мясникяна, Ереван, 1974, с. 99.

²⁷⁵ Աղայան, Էդուարդ Բազրաւտի (խմբ.), Պիվարյան, Էմանուել Արզումանի (խմբ.), Ժամկոչյան, Հայկազ Գևորգի (խմբ.), **ibid**, էջ 562:

²⁷⁶ DOWSETT, Charles, **ibid**, p. 422.

²⁷⁷ DOWSETT, Charles, **ibid**, p. 422.

beylerin, zengin tüccarların evlerinin, belki de Gürcü sarayının kapılarını açmıştır. Sayat Nova, Gürcistan'ın Kaheti Kralı II. Erekle'ye (1720-1798) saray şairi olarak hizmet etmiştir. Şair, ilk olarak 1752 yılında saraydan sürgün edilir. Geçirdiği iki yıllık sürgün hayatının ardından, krala yazdığı mektubunda, kralı masumiyetine inandırır ve 1754'ten 1759 yılına kadar sarayda hizmet vermeye devam eder.²⁷⁸ Sürgün konusunda farklı görüşler vardır: Bazıları ozanın şiirlerinde yer alan hicvin, soylu grubu rahatsız etmesinden kaynaklandığı yönündedir.²⁷⁹ Bazıları ise (ki bu yaygın olan görüştür) Kral II. Erekle'nin kız kardeşi Anna/Ana Batonishvili'ye²⁸⁰ olan aşkını işaret eder. Dowsett, Sayat Nova'nın Marmar ile 1758 yılında evlendiğini söyler²⁸¹ ve bu tarih ozanın henüz sarayda çalıştığı yıllara denk gelir.

Sayat Nova, saraydan kovulmasının ardından 1759 yılının ortalarına doğru Gilan'da, Ter Stepanos adı ile rahip olarak çalışmaya başlar. İki erkek, iki kız olmak üzere dört çocuğu bulunmaktadır: Melikset, Hovannes; Sarah, Mariam. 1768 yılında eşi Marmar hayatını kaybetmiştir. Âşık, Marmar'ın ölümünden kısa bir süre sonra, Hağpat Manastırı'nda keşiş olmuş ve 1795 yılında öldürülene kadar bu görevini yerine getirmiştir. Sayat Nova, Tiflis'in Pers Şahı Ağa Muhammed Han Kaçar (1741-1797) tarafından ele geçirilmesi²⁸² sırasında öldürülmüştür. Ölümünün şekli ve yeri hakkında da farklı görüşler mevcuttur. Bazı kaynaklar Tiflis'te öldürüldüğünü söylerken, Hakobyan, ozanın Hağpat Manastırı'nda öldürüldüğü bilgisini paylaşır.²⁸³ Sayat Nova'nın mezarı Tiflis'te bulunan Aziz George Kilisesi'nin girişinin yanında

²⁷⁸ ԲԱԼԻՉԻՆՅԱՆ, Հ. (կազմ.), **Սայաթ-Նովա, Խաղեր**, Սովետական գրող, Երևան, 1987 թ., էջ 6:

²⁷⁹ “Սայաթ-Նովա. Կենսագրական Ակնարկ”, <http://www.sayat-nova.am/bio.html> (Erişim Tarihi: 25.04.2024).

²⁸⁰ Hakobyan başka isimlerden de bahseder. Աղայան, Էդուարդ Բագրատի (խմբ.), Պիվազյան, Էմանուել Արզումանի (խմբ.), Ժամկոչյան, Հայկազ Գևորգի (խմբ.), **ibid**, էջ 569:

²⁸¹ DOWSETT, Charles, **ibid**, p. 196.

²⁸² Detaylı bilgi için bk. TOPAL, Zeynep, “**XX. Yüzyılda Türk-Gürcü İlişkilerini Şekillendiren Faktörler**”, Tez Danışmanı: Prof. Dr. İbrahim TELLİOĞLU, Ondokuz Mayıs Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Tarih Anabilim Dalı, Samsun, 2014, s. 18-19 (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi).

²⁸³ Աղայան, Էդուարդ Բագրատի (խմբ.), Պիվազյան, Էմանուել Արզումանի (խմբ.), Ժամկոչյան, Հայկազ Գևորգի (խմբ.), **ibid**, էջ 575:

bulunmaktadır. 1914'ten bu yana her yıl Mayıs ayının son Pazar günü, Sayat Nova'ya ithafen Վարդապետ (Vardaton/Gül Bayramı) kutlanır. Katılımcılar, ozanın Tiflis'te bulunan mezarına kırmızı güller bırakır ve onun şarkılarını dinler.

Yukarıda hayatı hakkında bilgi verdiğimiz Sayat Nova, Sergey Paracanov'un 1969 yılında vizyona giren, Ermenistan'da çekmiş olduğu tek uzun metrajlı filmi olan *Цвет граната* (Tsvet granata, *Narın Rengi*)'ya konu olmuştur. Paracanov, *Kiev Freskleri* projesinin iptal edilmesinin akabinde Hayfilm Stüdyosu'ndan (Ermenistan), kendi stüdyolarında bir film çekmeleri için telkif almış ve kabul etmiştir. Bu teklif, o dönemlerde Ukrayna'dan uzaklaşması gereken Paracanov için iyi bir fırsat sayılabilirdi.

Stüdyo, filmi için konu seçimini yönetmene bıraktı. O ilk olarak, Levon Şant'ın *Հին աստվածներ* (Hin Astvatsner)/*Eski Tanrılar* isimli eserini sinemaya uyarlamak istedi ancak izin verilmedi. Daha sonra yönetmen Sayat Nova hakkında film yapmaya karar verdi ve bu karar destek gördü.²⁸⁴ Ünlü Ermeni âşık Sayat Nova'nın hayatı, daha önce Kim Arzumanyan, Gurgen Balasanyan gibi bazı Ermeni yönetmenler tarafından filme alınmıştır. Talep, Sergey Paracanov gibi, sinema dünyasında bilinen bir yönetmenin Sovyet izleyicisine Sayat Nova'nın tanıtımını yapmasıydı. Ancak Paracanov'un Sayat Nova'nın biyografisini vermek yerine; kendi algısını, deneyimlerini ve arzularını sanki Sayat Nova'nın hayatı ve duyguları üzerinden sunuyormuş gibi vermesi şaşkınlık yarattı. Film, Sayat Nova'nın iç dünyasının, yönetmenin gözünden yapılmış resimli temsildir, Paracanov'un hayal gücünün ürünüdür.

Steffen, yönetmenin kendisini Sayat Nova gibi tüm Transkafkasya'nın şairi olarak gördüğünden bahseder ve Sayat Nova'nın yönetmen için ideal bir konu seçimi olduğunu söyler. *Başka hiçbir film yapımcısı, o bölgedeki kültürler arasındaki çatışmayı ve kültürel iç içe geçmenin zengin duygusunu daha iyi yakalayamadı: Ermenilerin, Gürcülerin,*

²⁸⁴ КАЛАХТАР, Карен, *ibid*, с. 98.

*Azerilerin ve Kürtlerin nüfusu, Hıristiyanların, Müslümanların ve Yahudilerin dini gelenekleri ve Pers, Türk ve Rus İmparatorlukları'nın yaygın kültürel etkileri.*²⁸⁵

Paracanov'un Ermenistan'da çekmiş olduğu iki filmde de kendisi gibi Ermeni kökenli, Tiflis doğumlu, Transkafkasya kültürü ile yoğurulmuş, birden çok vatani olan kültür adamlarını seçmiş ya da bu kişiler ona film konusu olarak verilmiştir. Yönetmen özellikle Sayat Nova örneğinde, bu benzerliklerin vermiş olduğu cesaret ile filmin konusunu içselleştirmiş ve film ile arasına yeterli mesafeyi koyamamış olabilir. İzleyici, resim çerçevelerindeki kompozisyonların, aynı topraklardan beslenmiş iki kültür adamının hangisinin hayal gücü olduğu konusunda kararsız kalabilir.

Filmin yapım sürecinde bazı zorluklar yaşanmıştır: Farklı ve yer yer dağlık bölgelerde çekilen sahnelerden ötürü yaşanan fiziki güçlüklerin yanında, Paracanov'un filmde kullanmak için anlamsız ve zor istekleri de olmuştur. Abrahamyan, yönetmenin filmde lama kullanmak istemesinden bahseder ve bu kullanımın hedefinde lamanın keşifler için sadece bir yiyecek kaynağı değil, cinsel bir partner olduğunu da ima ettiğini söyler.²⁸⁶ Paşayan, Paracanov'un filmde kullanmak için, o dönem erişimi oldukça güç olan Sevan Gölü alabalığı istediğinden bahseder.²⁸⁷ Steffen ise Eçmiadzin'de bulunan birçok nadir dinî eserin, filmde dekor olarak kullanılması için, filmin çekildiği dağlık Lori bölgesine taşınmasına, dönemin Ermeni Kilisesi Katoğikosu I. Vazgen tarafından izin verildiğini söyler.²⁸⁸ Bir diğer problem de Paracanov'un antikaya olan düşkünlüğüdür. Yönetmenin, *Unutulmuş Ataların Gölgeleleri* filmini çekerken, Hutsul halkının kilisesinde yer alan antika eserlerden bazılarını çaldığı ve bu parçaların bazılarını da arkadaşlarına

²⁸⁵ STEFFEN, James, *ibid*, p. 121.

²⁸⁶ Lama, Erivan'da kolay bulunabilecek bir hayvan değildir. Erivan'daki hayvanat bahçesinden dişi bir lama bulunmuştur ancak o da erkek lamalar kadar gösterişli değildir. ABRAHAMIAN, Levon, "Towards a Poetics of Parajanov's Cinema", *Armenian Review* 47(3-4)/48(1-2), 2001-2002, p. 69.

²⁸⁷ ՓՂՇԱՅԱՆ, Ասատուր, *Սերգեյ Փարաջանով*, ԵՊՀ հրատ., Երևան, 2018, էջ 19: Bahsedilen bu balık türü eskiden sadece Sevan Gölü'nde bulunmuş. Sovyetler Birliği döneminde göle başka balık türleri de yerleştirildiği için bu balık türünün nesli tehlikeye girmiştir. "Wikipedia/Gökçe Alabalığı", ([https://tr.wikipedia.org/wiki/Gökçe_alabalığı#:~:text=Gökçe%20alabalığı%20\(Salmo%20ischchan\)%2C,Sevan%20alabalığının%20neslini%20tehlikeye%20sokmuşlardır](https://tr.wikipedia.org/wiki/Gökçe_alabalığı#:~:text=Gökçe%20alabalığı%20(Salmo%20ischchan)%2C,Sevan%20alabalığının%20neslini%20tehlikeye%20sokmuşlardır)), Erişim Tarihi: 30.04.2024).

²⁸⁸ STEFFEN, James, *ibid*, p. 129.

hediyeler olarak verdiği bilgisi mevcuttur. Valentyn Moroz, bir Hutsul için Paracanov isminin hırsız ile aynı anlama geldiğine vurgu yaparken, yönetmenin ismi anıldığında, *Ah, sen Kievli misin? Neden Paracanov'a değerli antika kemerimi iade etmesini söylemiyorsun?* şeklinde bir ifade geliştiğinden bahseder.²⁸⁹ *Narın Rengi*'nin çekimleri sırasında da buna benzer bir olay yaşanmıştır. Paracanov, bu sefer de sahne dekorları koleksiyonunda yer alan nadir bir halıyı çalmıştır.²⁹⁰ Filmin çekim sürecinde zamansal sorunlar, Paracanov'un gelgitli ruh halleri, sürekli Moskova'ya yazılan şikayet telgrafları gibi sıkıntılar da yaşanmıştır. Paracanov, 17 Ağustos 1967 tarihli telgrafında yetkililere şunları yazmıştır:

“Üzücü olaylar serisinin beni Erivan'a gelmeye zorladığında, otuz dokuz yaşındaydım. Şimdi kırk iki yaşındayım. Uzatılmanın ardından, 16 Ağustos ilk çekim günü olarak belirlendi ancak benim tarafımdan sunulan ana aktör Gegeçkori ana rol için birisi tarafından onaylanmadığından, [çekim] gerçekleşmedi. 16 Ağustos'ta ikinci yönetmen izne ayrıldı. KGB'nin işi mahvolmuş emeklisi, yapım amiri Melik Sargsyan, tatile çıkmakla tehdit ediyor. Görüntü yönetmeni Şahbazyan, altı aydır Şotka'nın kusurlu film stoğunu test ediyor. Yaratıcı süreci Nikfi'ye dönüştürdü. Hava sıcak. Şeftalinin kilosu 2 ruble. Entrikalar içinde, hamam böcekleri ile dostluk kurduğum kötü havalandırma otel odalarında boğuluyorum. Sayat Nova'nın yasaklanmasını ve Kiev'e geri gönderilmeyi şiddetle arzuluyorum. Sinemayı bırakmak istiyorum. Kiev Freskleri ve Tarkovski'nin baskısı benim için fazlasıyla yeterli.”²⁹¹

Film, 1968 yılının Temmuz ayında tamamlandı ancak sansür sürecine girdi. Ozanın hayat hikâyesini değil, onun ruhunun çektiği ızdırapları anlattığı öne sürülen bu filmde, biyografik anlatım olmadığı için ilk olarak filmin adı değiştirildi: İlk adı *Մայրաքաղաքում* (Sayat-Nova)/*Sayat Nova* olan film, daha sonra *Աշխարհում* (Ashkharums)/*Benim Dünyam*, son olarak da bugün kullandığımız *Նրան գույնը* (Nran Guynı)/*Narın Rengi* adını aldı. Dönemin Goskino Başkanı Aleksey Romanov (1908-1998), filmi Transkafkasya'nın büyük şairi Sayat Nova'nın gerçek yaşam yolculuğunu ve Ermeni ulusal kültürünün gelişmesindeki yerine dair yeni bir anlayış kazanma olasılığı

²⁸⁹ BIHUN, Yaroslav (Ed.), **Boomerang: The Works of Valentyn Moroz**, Smoloskyp Publishers, Baltimore, 1974, p. 113-114.

²⁹⁰ STEFFEN, James, **ibid**, p. 130.

²⁹¹ Steffen, bunun hayatta kalan ilk telgraf olduğunu söyler. bk. STEFFEN, James, **ibid**, p. 130.

vermediği, materyalde açık ve tutarlı düşünce bulunmadığı, mantıksal olarak birbirine bağlı sahneler olmadığı, anlaşılamayan sembol ve alegorilere sahip olduğu, Paracanov'un materyali tamamen biçimsel, dekoratif efektler yaratma kaygısı ile işlediği için eleştirmiştir.²⁹² Biz izleyiciler, bugün *Narın Rengi* filminin S. Yutkeviç tarafından tekrar düzenlenmiş olan versiyonunu izliyoruz. Film birçok kesmeye ve bazı düzeltmelere maruz kalmıştır. Filmin prömiyeri Erivan'da bulunun Moskova Tiyatrosu'nda 1969 yılının Ekim ayında yapılmıştır. Film yasaklanmamıştır ancak film Ermenistan dışına dağıtım için de vize alamamıştır.

Sergey Paracanov'un, *Unutulmuş Ataların Gölgeleeri, Kiev Freskleri ve Hakob Hovnatanyan* filmleri *Narın Rengi*'nin ayak sesleri gibidir. *Unutulmuş Ataların Gölgeleeri* ile başlayan şiirsel sinema süreci *Narın Rengi* ile en üst seviyeye ulaşmıştır.

Daha önce de zikredildiği gibi, Paracanov, filmlerinde kültür sunumu yapmayı seven bir yönetmendir. *Narın Rengi* filmi de bu kategoriye dâhil edilebilecek çok sayıda unsur barındırmaktadır. Film Sayat Nova'nın biyografisini, Paracanov'un hayal dünyasından sunar. Filmde Sayat Nova'nın yaşadığı döneme uygun, resim çerçevesi şeklinde kompozisyonlar yaratılmaya çalışılmıştır. Ancak şair 18. yüzyılda yaşamış olmasına rağmen, izleyici yer yer Orta Çağ'ı anlatan bir film izliyormuş hissine kapılabilir. Yönetmenin bahsedilen kompozisyonları oluştururken, Ermeni kültüründen örnekleri de sunma gayreti içinde olduğu görülür. Yönetmenin İran yapımı bir mücevher kutusu olarak tanımladığı²⁹³ *Narın Rengi*, objelerin, dekorların filmidir; otantik kıyafetler, müzikler çarpıcıdır. Paracanov'un "Sürekli Devinim" makalesinde de dediği gibi, onun için *kadraj, bağımsız bir tablodur*²⁹⁴ ve *Narın Rengi* de bu bakış açısının ispatıdır.

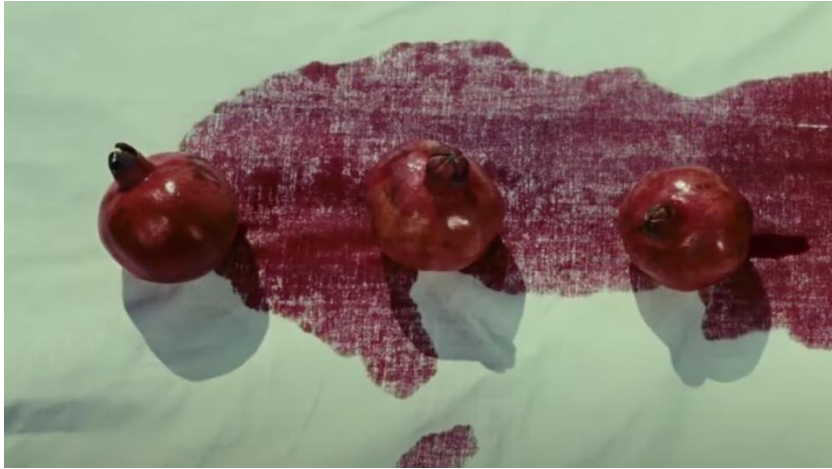
²⁹² STEFFEN, James, "From Sayat-Nova to the Color of Pomegranates: Notes on the Production and Censorship of Parajanov's Film", **Armenian Review** 47(3-4)/48(1-2), 2001-2002, p. 130-131.

²⁹³ "Sergey Parajanov Anlatıyor", <https://www.peramuzesi.org.tr/blog/sergey-parajanov-anlatiyor/1332> (Erişim Tarihi: 17.04.2024).

²⁹⁴ ПАРАДЖАНОВ, Сергей, **ibid.**, c. 60.

Film, Hamo Bek-Nazaryan Hayfilm Stüdyosu'nda çekilmiştir ve 1 saat 19 dakikalık bir hacme sahiptir. Uzun metrajlı bir sanat filmi olan *Narın Rengi*'nin yönetmenliğini ve senaristliğini²⁹⁵ Sergey Paracanov üstlenmiştir. Filmde oyuncular konuşmaz. Dış ses olarak Ermenice, Azerbaycan dili ve Gürcüce cümleler duyulur. *Narın Rengi*'nde müzik önemli bir yer tutar. Tigran Mansuryan'ın bu anlamda adını anmak gereklidir.

Filmin başlarında izleyiciye, eserin bir ozanın hayat hikâyesini anlatmadığını, Orta Çağ Ermeni ozanlarının sembolleri ve imgeleriyle, şairin dünyasını, onun ruhunda yaşadığı iniş-çıkışlarını, tutkularını ve ıstıraplarını anlatmaya çalışıldığı bildiriliyor. Açılış sekansında, Ermenice el yazması bir eser ile açılır ve duduk sesi ile beraber sırayla bazı görüntüler ekrana gelir. Gelen ilk görüntüde beyaz bir çarşaf üzerinde alttan akan suyu ile üç nar yer alır.



Resim 3.4. Üç nar, *Narın Rengi*

Bu görselde ve genel anlamda Paracanov'un nar sembolünü kullanımı çok katmanlı olabilir. Nar, film boyunca karşımıza çıkacak bir laytmotiftir. Konuya ilgi gösteren bazı çalışmalar, narı ulusal bir simge olarak görme eğilimindedirler.

²⁹⁵ Filmin senaryosu için bk. PARADJANOV, Sergei, **Seven Visions**, Trans.: Guy BENNETT, Green Integer, Los Angeles, 1998, p. 99-136.

Kafkasya'nın önemli sembollerinden biri olan nar, Transkafkasya bölgesine dâhil olan Ermeniler için de daha az önemli değildir. Kafkasya halkları için nar, *verimliliğin, bolluk ve bereketin, üretkenliğin ve çoğalmanın, yeniden doğuşun, evliliğin, yaşam ve ölümsüzlüğün, insan sağlığının, zenginliğin, refahın, doğurganlığın, zürriyetin, olağanüstü gücün ve güzelliğin, masivadan kurtulup Hak aşkıyla yanan arınmış saf kalbin, nazardan ve hastalıklardan korunmanın sembolü olarak evrensel anlam kazanmış mitolojik bir meyvedir.*²⁹⁶ Filmin konusunun Transkafkasya'nın büyük ozanı Sayat Nova olması, Paracanov'un bu film ile Transkafkasya'nın üç halkının kültürünü sunmayı amaçlaması²⁹⁷, Sayat Nova'nın "sevgilisinin koynundaki narlara" ulaşma arzusu gibi faktörler de bu filmde nara özel bir ulusal kimlik kazandırmaktan uzak gibi görünüyor. Filmde 3 tane nar kullanılması, Sayat Nova'nın aktif olduğu 3 ülkeyi, Gürcistan, Ermenistan ve Azerbaycan'ı temsil ediyor. Ayrıca Sayat Nova'nın yaşadığı dönemde Ermenistan'ın büyük bir kısmının Gürcüler tarafından yönetiliyor²⁹⁸ olması, Sayat Nova'nın çokdilli, çokkültürlü, çok uluslu yapısı da yine narın bir millete mâl edilmesi fikrine mesafe koyuyor.

Pfeifer, Paracanov'un nar meyvesini diğer filmlerinde de kullandığını vurgulayarak şöyle der:

*"Nar, Parajanov'un eserinde o kadar dikkat çekici bir şekilde tasvir edilmektedir ki onun anlamını milliyetçi muğlaklığın bir örneğine bağlamak haksızlık gibi görünür. Üç filmde de meyve, çoğunlukla kahramanların yetişkinliğine, evliliğine, seyahatine ya da ölümüne eşlik eden önemli kutlamalarda ya da eşik anlarında ortaya çıkar. Göreceğimiz gibi, Kafkasya'da narlar, Kafkasya tarihinin büyük bir bölümünde edebiyat, sanat ve mimaride iyi bir şekilde belgelenen dinî ve toplumsal ritüelleri sembolize etmiştir. En önemlisi, bölgede İslamın ve Katolikliğin uzun süredir var olan geleneklerinden daha eskiye dayanan ve onları birleştiren bu geleneklerin kökeni ve uygulandığı yalnızca Ermenistan'a özgü değildir."*²⁹⁹

²⁹⁶ ŞENOCAK, Ebru, "Halk Anlatı ve İnanışlarında Mitolojik Bir Meyve: Nar", *Avrasya*, Uluslararası Araştırmalar Dergisi, Cilt: 4, Sayı: 8, Ocak 2016, s. 247-248.

²⁹⁷ ГРИГОРЯН, Левон, "Саят-Нова", *Литературная газета*, 30 октября 1968 (Выпуск: 44).

²⁹⁸ PFEIFER, Moritz, "Life History of a Fruit Symbol and Tradition in Parajanov's Caucasian Trilogy", Vol. 58 (October 2015), (<https://eefb.org/retrospectives/symbol-and-tradition-in-parajanovs-caucasian-trilogy/>), Erişim Tarihi: 20.04.2024).

²⁹⁹ PFEIFER, Moritz, *ibid*, (<https://eefb.org/retrospectives/symbol-and-tradition-in-parajanovs-caucasian-trilogy/>), Erişim Tarihi: 20.04.2024).



Resim 3.5. Nar yiyen rahipler, *Narın Rengi*

Yukarıdaki görüntüde narın yenme stili, rahipler arasında da var olan şehveti temsil eder.

Diğer bir görüntü ise beyaz çarşaf üzerine, altında narın akmış suyunun olduğu kamadır.



Resim 3.6. Kama ve nar suyu, *Narın Rengi*

Yönetmenin, vermiş olduğu ilk görüntülerin Sayat Nova'nın hayatındaki önemli olayları vurgulamayı amaçladığını düşünüyoruz. Yukarıda kamanın altındaki nar suyunun ölümü temsil eden kan olduğu varsayılırsa, bu görüntü Sayat Nova'nın 1795 yılında gerçekleşen ölümüne gönderme yapıldığı şeklinde yorumlanabilir.

Ardıl bir diğerk görüntüde üzerinde Ermenice yazan bir kitabe ekrana gelir. Kitabenin üzerinde bir salkım üzüm ve üzümü ezen bir ayak yer almaktadır.



Resim 3.7. Ayak ile ezilen üzüm, *Narın Rengi*

Steffen bu görüntüyü, yönetmenin Sayat Nova'nın manastırdaki yaşamından iki unsurun- şarap yapımı ve taş yazıtların oyulması- sunulması şeklinde algılar.³⁰⁰ Bölgede üzüm yetiştiriciliği önemli bir tarımsal faaliyettir. Ermenistan'da üzüm "meyvelerin kraliçesi" olarak kabul görür ve her sene 15 Ağustos'a en yakın Pazar günü kutlanan Meryem Ana'nın Göğre Alınışı yortusunda üzümler kutsanır.³⁰¹

³⁰⁰ STEFFEN, James, *ibid*, p. 137.

³⁰¹ TCHILINGIRIAN, Hratch, *Ermeni Kilisesi: Kısa Bir Giriş*, Çev.: Lora SARI, Aras Yayıncılık, İstanbul, 2019, s. 50-51.



Resim 3.8. Üzümünden şarap yapılması, *Narın Rengi*

Filmin ilerleyen dakikalarında, manastırdaki keşişlerin gündelik yaşamından kesitler de sunulmuştur. Ayakları yıkanan ve yıkayanların sırtında taşınarak üzümün olduğu taş teknelere getirilen keşişlerin, şarap yapmak için üzümleri ezerlerken yapılan çekim çok dikkat çekicidir.

Filmin açılış sekansında yer alan bir diğer görüntüde ise balık ekmek vardır. Balık ekmek sembolü, *İncil*'de Hz. İsa'nın gerçekleştirdiği bir mucizedir.³⁰²

³⁰² ERSİN, Şebnem, “Erken Hıristiyan Sanatında Ekmek ve Balıkların Çoğaltılması Mucizesinin İkonografisi (III - VI. yüzyıl)”, **SELEUCIA IX**, 2019, s. 383-418 (<https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/1146956#:~:text=İsa'nın%20Ekmek%20ve%20Balıkları%20Çoğaltması%20bu%20mucize%20anlatılardan%20birdir,için%20havâriyelerine%20vermesi%20biçiminde%20gelişir., Erişim Tarihi: 02.05.2024>).



Resim 3.9. Balık ve ekmek, *Narın Rengi*

Filmin ilk sekanlarından birinde, iki ekmek ve arasında can çekişen bir balık karşımıza çıkar. Hemen ardından ekmek sayısı sabit kalırken, balık sayısının üçe çıktığı bir başka kare ekrana yansır. Ekmekler Kaheti'ye (Gürcistan) özgü bir tandır ekmeği olan Şotis Puri'dir. Ekmeğin özelliği, pişirilmesinin kolay olması ve uzun süre tazeliği korumasıdır. Bu nedenle, bölgeki savaşçıların tercihidir. Yukarıdaki karede, Ermenilerin de dini olan Hristiyanlığa vurgu yapılır. İki ekmek sarayı temsil ederken, üç can çekişen balık figürü ile üç farklı kültürün (Ermenistan, Gürcistan ve Azerbaycan) sembolü olan Sayat Nova'nın ruhunun çektiği işkencelere ön gönderme yapılıyor olabilir. Bir diğer yorum ise şöyledir: Sayat Nova'nın, 1795 yılında Gürcistan ve İran arasında gerçekleşen savaş esnasında öldüğü bilgisini daha önce paylaşmıştık. Filmde yer alan alt konuların birisi de Hristiyanlar ve Müslümanlar arasında geçen bu savaştır. Hristiyanlığın önemli sembollerinden biri olan balık ekmekteki can çekişen balıklar, bu savaşı kaybeden Hristiyan halkının temsili de olabilir.

Alıcı ekranda, bir kamaça ve vazo içinde yapraklarından arındırılmış dikenli bir beyaz gül görür.



Resim 3.10. Kamança ve vazunun içinde gül, *Narın Rengi*

Kamança, Ermenilere ait bir çalgı olarak bilinse de kaynaklar bu müzik aletinin kökeninin Orta Asya'ya kadar uzandığı bilgisini verir. Bir saz türü olan kamança İran, Ermenistan ve Azerbaycan'da çalınır.³⁰³ Bu görselde, kamançanın Sayat Nova'yı, beyaz gülün de sevdiği kadın Prenses Ana'yı temsil ettiğini anlamak güç değildir. Sanatta masumiyet ve bekareti simgeleyen beyaz gülün³⁰⁴ dikenlerinin temizlenmemesi de aşktaki zorluklar şeklinde düşünülebilir.

Açılış sekansının son karesinde ise görüntü dizisinde hep açık renk olarak gördüğümüz fon rengi siyaha döner ve dikenler tüm ekranı kaplar. Burada Sayat Nova'nın hayatındaki ıstıraplara gönderme yapılır.

Film Sayat Nova'nın hayatı hakkında derin biyografik bilgi vermese de Sayat Nova'nın hayatını bilen bir izleyici, Paracanov'un Sayat Nova'nın hayatındaki önemli olayları, resimsel bir kompozisyonun içinde, yavaş hareketler eşliğinde sunduğunu anlayacaktır. Yönetmen, bu kompozisyonun içinde birbirinden bağımsız gibi görünen ama olmayan, alıcıya kültüre dair fikir verebilecek eşyaları, bazen de ritüelleri bir kadraj içerisinde, estetik bir kaygı taşıyarak bir araya getiriyor. Yapılan sunumlar şiirseldir.

³⁰³ SEZER, Semih, “**Kabak Kemane ile Azeri Kamançası'nın Yapı ve İcra Tekniği Açısından Karşılaştırılması**”, Tez Danışmanı: Yrd. Doç. Dr. Yavuz DEMİRTAŞ, Fırat Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Müzik Anabilim Dalı, Elazığ, 2016, s. 17, 26 (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi).

³⁰⁴ GOODY, Jack, **The Culture of Flowers**, Cambridge University Press, 1993, p. 249.

Bizi filme hazırlayan bir dizi görüntünün ardından, filmin anlatı kısmı başlar. İzleyiciye, Sanahin Manastırı'na ait mimariden parçalar gösterilir. Paracanov bu filmde, kültür sunumları yaparken, hem kullanmayı çok sevdiği hem de Sayat Nova'nın dinsel yönünü de vurgulamak için dinî motifleri ön planda tutar. Burada en dikkat çekici görüntülerden biri de Ermeni kültürünün önemli bir parçası olan Խաչքար (Haçkar)³⁰⁵ dır.



Resim 3.11. Haçkar, *Narın Rengi*

³⁰⁵ Haçkar hakkında detaylı bilgi için bk. SAĞIR, Güner, “Ermeni Sanatında Haçkar/Haçtaşı”, **26. Orta Çağ ve Türk Dönemi Kazıları ve Sanat Tarihi Araştırmaları Kitabı**, Atatürk Kültür Merkezi Başkanlığı, Ankara, 2024, s. 615-630; “Armenian Cross-stones Art. Symbolism and Craftsmanship of Khachkars”, <https://ich.unesco.org/en/RL/armenian-cross-stones-art-symbolism-and-craftsmanship-of-khachkars-00434> (Erişim Tarihi: 04.05.2024).



Resim 3.12. Haçkar, *Narın Rengi*

Haç, Ermeni Kilisesi'nde umudun ve zaferin sembolüdür. Bir ölüm aracı olarak görülmez. Haç, Mesih'teki yaşamın sembolüdür. Bu yüzden de Ermeni Kilisesi'nde haçlar çarmıh tasvirleri değildir, yaşam sembolleri olarak çok güzel bezenmişlerdir. Binlerce Ermeni haçkarı (taştan haçlar) Haç'ın bu anlamını yansıtır.³⁰⁶ Haçkar'ların süslemeleri bölge bölge değişmektedir. Ermenilerin taş işçiliği konusunda maharetleri de kendisini bu çalışmalarda hissettirir.

³⁰⁶ TCHILINGIRIAN, Hratch, *ibid*, s. 52.



Resim 3.13. Taş işçiliği, *Narın Rengi*

Narın Rengi'nin film senaryosunda, Küçük Sayat Nova'nın, Sanahin Manastırı'nda yağın şiddetli yağmurdan korktuğu, annesi ve babasının onu bu durumdan korumak için üzerini halılar ile kapattığı bildirilir. Ancak oluşturulan kompozisyon ilginçtir.



Resim 3.14. Çocuk Sayat Nova, *Narın Rengi*

Necmettin Ersoy, sembolleri incelediği eserinde, *İncil*'de İlyas peygamberin halefi ve havarisi olan Elisa'nın Hayfa yakınlarındaki Karmen Dağı'na çıktığından ve burada Baal rahiplerine karşı Yakova'nın tek ve gerçek Tanrı olduğunu kanıtlamak için bir mucize gösterdiğinden bahseder. MÖ 9. yüzyılda gerçekleştiğine inanılan olay şu şekildedir: Elisa'nın başını dizlerinin arasına yere koyar, kuru toprak için, bolluk için

Tanrı'dan yağmur diler ve o anda arzusu gerçekleşir.³⁰⁷ Şiddetli bir yağmur gününde çocuğun bu pozisyonu alması, *İncil*'e yapılmış bir gönderme şeklinde yorumlanabilir. Manastırın kütüphanesinde bulunan kitaplar, yağmurdan ıslanmıştır. Keşişler ıslanmış eserleri kurutmak için üzerine taşlar koyarlar, gün ışığında, rüzgârda kuruması için onları çatılara yerleştirirler. Bu sırada küçük Sayat Nova da onlara yardım eder ve yükselmenin sembolü olan tahta merdivenlerden çıkarak çatıya yerleştirdiği kitapları inceler. Ekran, Ermeni *İncil*'inde de yer alan bazı minyatür görüntüleri gelir. Burada ileride Transkafkasya'nın ozanı olacak Sayat Nova'nın kitap ile olan ilişkisinin başlangıcı vurgulanmıştır. Kuru bir toprak olan küçük çocuğun, yağmurun yağması ile yaşadığı olay, onun ruhunun, sanatının bolluğuna, öğretmeninden el almasına vesile olmuştur.

Bahsedilecek bir diğer konu halılardır. Anadolu ve Transkafkasya topraklarında halı en önemli maddi kültür öğelerinden birisidir. Geçim amaçlı yapılsa da yıllardır halı dokuyan kadınların aşklarını, sevgilerini, özlemlerini halıya işledikleri anlatılır.



Resim 3.15. Halı, *Narın Rengi*

Ermeniler ve Sayat Nova'nın hayatında da dokumacılık önemli rol oynar. Ayaklarında halhalları ile halı yıkayan kadınlarla başlayan sekansta kadınların daha sonra uzak çekim ile gösterilen, kadın göğsünü çağrıştıran hamam kubbesinin üzerinde (ya da

³⁰⁷ ERSOY, Necmettin, **Semboller ve Yorumları** (Bölüm I-II), Zafer Matbaası, İstanbul, 2000, s. 200-201.

bölgeye özgü toprak damların birisinin üzerinde) halı yıkamalarına tanık oluruz. Hemen ardından ip çileleri önünde duran küçük ozan, tezgâhta halı dokuyan kadına ip çilesi götürür ve ardından yünlerin nasıl boyandığını gösteren sahne gelir.



Resim 3.16. İp boyama, *Narin Rengi*

Yün boyadıkları kazandan alındığını düşündüğümüz kırmızı boya, kurban edilecek olan horozun üstüne sürülür. Kırmızı renk Ermeniler için önemlidir. Siranuş Galstyan, bu filmde kırmızı rengin kullanımını *sadece bir renk değil, aynı zamanda yazarın sonsuzluğu kucaklamasına, insan varoluşunun sınırlarını - yaşam ve ölüm - hissetmesine yardımcı olan fiziksel bir madde, bir gerçeklik, bir derinliktir*, şeklinde yorumlar.³⁰⁸ Ermeniler, kurbanlık hayvanlarını kırmızıya boyarlar.³⁰⁹

³⁰⁸ GALSTYAN, Siranush, **Cinema of Armenia**, Mazda Publishers, USA, 2016, p. 108.

³⁰⁹ SEROPYAN, Sarkis, **Cangülüm Anahit ve Kazben**, Belge Yayınları, İstanbul, 2003, s. 51.



Resim 3.11. Horoz kırmızıya boyanırken, *Narin Rengi*



Resim 3.18. Horoz kurban edilirken, *Narin Rengi*

Kurban ritüeli bahsedilmesi gereken bir konudur. Bu ritüelin kökeni ilk dönem dinlerine kadar uzanır. Konuya ilgi gösteren araştırmacılar, hem pagan hem semavi

dinlerde³¹⁰ hem de şamanizmde³¹¹ kurban ritüelinin yer aldığı bilgisini paylaşırlar. Hristiyan inancında İsa Peygamber'in kendisini tüm insanlık adına kurban ettiği inanişından ötürü, bu dinde kanlı kurban ritüeli yoktur. Ancak Ermeniler, Süryaniler, Kıptiler ve Habeşiler gibi, Hristiyanlığın iki temel inancından biri olan Monofizit³¹² gruba dâhildir. Hristiyanlıklarının kadim ve Apostolik karakter taşıdığını savunurlar ve daha sonra Katolik ve Ortodoks olarak ayrılacak olan Hristiyan gruptan kendilerini ayır tutarlar. Ermeniler Hristiyan dünyasında, Gregoryen Hristiyan Mezhebi olarak yer almışlardır. Çalışmalar, Gregoryen Hristiyanlığın, Türklere ait bazı özelliklere sahip olduğunu, kurucusu Aziz Grigor'un Türk olduğunu söyler. Bu yüzden Gregoryen Hristiyanlığı, "Türk kokan" bir Hristiyanlık olarak tanımlanır.³¹³

Ermeni halkı, Hristiyanlığın kabulünden önce pagan inancına sahipti. Günümüzde bile Ermeni kültüründe paganizmin izlerini görmek mümkündür. Birsen Karaca, "Yeni Bir Toplumsal Bellek Oluşturma Çabalarına Ermeni Senaristlerin Katkıları" başlıklı çalışmasında, Hristiyan Ermenilerin Pagan Ermenileri tamamen yok ettiği siyasi olaylara değinirken, paganlıktan Hristiyanlığa geçişin Ermeni halkının tarihindeki en derin kırılma noktası olduğuna işaret eder.³¹⁴

³¹⁰ GÖĞEBAKAN, Yüksel, "Semavi ve Pagan Dinlerde Ortak Özellik Olarak Kurban'ın Resim Sanatı İçerisindeki Yeri (Hz.İsmail/Hz.İshak'ın Kurbanı ve İphigeneai'nin Kurbanı)", **Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Dergisi**, Sayı: 36, Erzurum, 2016, s. 58-89.

³¹¹ İNAN, Abdülkadir, **Tarihte ve Bugün Şamanizm** Materyaller ve Araştırmalar, Türk Tarih Kurumu Yayınları, Ankara, 2015, s. 97-98; AKGÜN, Engin, "Şamanist Türk Halklarında Kurban Sungusu ve Kendisine Kurban Sunulan Varlıklar", **Beykent Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi**, 1 (2), 2007, s. 139-153.

³¹² Ermeni Kilisesi'nin temsilcileri, o dönem Ermeniler ve Persler savaş halinde olduğu için 451 Kadıköy Konsili'ne katılamamıştır. Konsiller, Hristiyan topluluk için çok önemlidir. Perslerin, kendilerine dinî olarak serbestlik tanınmasından ötürü Ermenilerin, Konsil tarafından alınan kararlara tepkisi kırk yıl sonrasında gerçekleşebilmiştir. Bu konsilde, Hz. İsa'nın çift tabiatlı olduğu kabul edilmiştir. Ancak Ermeniler, Hz. İsa'nın çift tabiatlı yapısını kabul etmemiş ve kiliseden aforoz edilmişlerdir (URAS, Esat, **Tarihte Ermeniler ve Ermeni Meselesi**, Belge Yayınları, İstanbul, 1987, s. 124).

³¹³ Ermeni Kilisesi ve diğer Hristiyan Kiliseler arasındaki farklar için de bk. KÜÇÜK, Abdurrahman, TÜMER, Günay, KÜÇÜK Mehmet Alparslan, **Dinler Tarihi**, Berikan Yayınevi, Ankara, 2014, s. 448-453.

³¹⁴ KARACA, Birsen, "Yeni Bir Toplumsal Bellek Oluşturma Çabalarına Ermeni Senaristlerin Katkıları", **Ermeni İddiaları ve Tamalgı Sorunu**, Tün Kitap, Ankara, 2019, s. 87-89.

Bir pagan geleneği olarak kabul edilen kurban kesimi Hristiyan dünyasında yer almasa da Ermeni kilisesi için en eski ve önemli ritüellerden biridir. Matağ, sadaka vermek için öldürülen boğa, koyun, horoz veya güvercin olabilir. Kilise, matağın öncelikle Allah'a bir hediye olduğunu, ikinci olarak fakirlere duyulan sevgi ve fakirlere sadaka vermek olduğunu, üçüncü olarak ölenlerin ruhlarının huzuru için bir rica olduğunu³¹⁵ ve dördüncü olarak da Allah'a hastalıklardan ve günahlardan uzak tuttuğu için bir lütûf ifadesi olduğunu söylüyor. Ayrıca oğulları askerden dönen aileler de kurban keser. Kurban kesmek için tuza ihtiyaç vardır.³¹⁶

Filmde yukarıda kurbanla ait olan görsellerde, Sayat Nova'nın babasının Sayat Nova için horoz kurban ettiğini görürüz. Baba, horozun kanını küçük Sayat Nova'nın alnına haç şekli vererek sürer. Fakat küçük çocuk bu kanı eliyle alından siler. Bu sahne inançlara karşı saygı gösterme eğilimi olmayan Paracanov için olağandır.

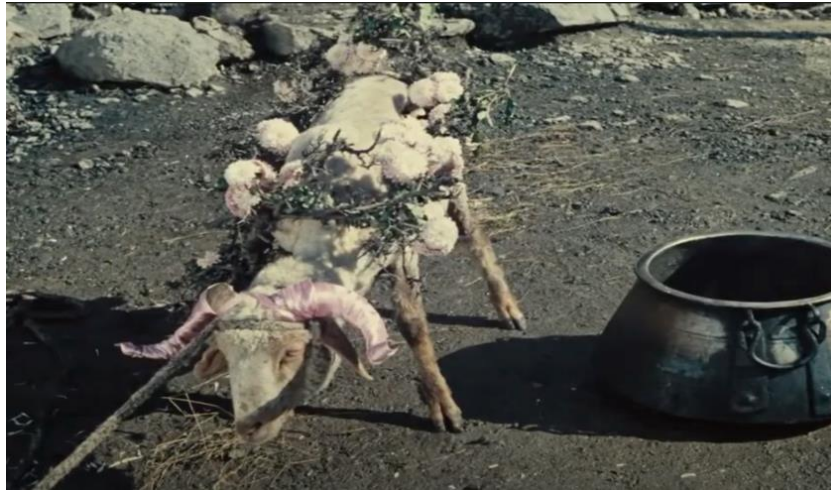


Resim 3.19. Çocuk Sayat Nova'nın alnına kurban kanı sürülürken, *Narin Rengi*

³¹⁵ VAN LENNEP, Henry J., **Bible Lands: Their Modern Customs And Manners Illustrative Of Scripture**, Harper & Brothers, Publishers, New York, 1875, p. 588.

³¹⁶“Gyumri Celebrates Feast of Nativity by Matagh”, <https://armenpress.am/eng/news/519033/>(Erişim Tarihi: 05.05.2024); “Matagh: An Armenian Tradition of Helping the Poor”, <https://www.theiconichand.com/matagh-an-armenian-tradition-of-helping-the-poor> (Erişim Tarihi: 05.05.2024). Ayrıca detaylı bilgi için bk. ՄԻՍՈՆՅԱՆ, Լիլիթ, ՀՈՎՀԱՆՆԻՍՅԱՆ, Կարեն, “Մասաղը Ժողովրդական Սրբավայրում”, Աստվածաբանության Ֆակուլտետ, **Տարեգիրք** 2017, (https://www.academia.edu/36325800/ՄԱՏԱԳԼԸ_ԺՈՂՈՎՐԴԱԿԱՆ_ՍՐԲԱՎԱՅՐՈՒՄ_Լիլիթ_Սիմոնյան_Կարեն_Հովհաննիսյան_MATAGH_IN_THE_FOLK_SANCTUARY_Lilit_Simonian_Karen_Hovhannisyant, Erişim Tarihi: 05.05.2024).

Kurban kanının alna sürülmesi İslamiyet öncesi çeşitli Türk inançlarında da yer alır. Eski Türklerdeki Yer-Su kültü neticesinde kötü ruhlardan korunmak ve iyi ruhların sempatisini kazanmak amacıyla kesilen hayvanların kanı alna sürülmekteydi.³¹⁷ Kalafat, Karapapah Türkleri'nde kurban bayramlarında kurban kanının şifalı olması nedeniyle, çocukların ellerini kana batırıp, alınlarına sürmeleri istendiğinden bahseder. Türkmenistan'da da kurban kimin adına kesilmişse, kurbanın kanı onun alınına sürülür.³¹⁸



Resim 3.20. Kurban edilmek için süslenmiş bir koyun, *Narın Rengi*

Bazen kurban edilecek hayvan süslenir. *Narın Rengi*'nde bu ritüel oldukça dikkat çekici bir şekilde canlandırılmıştır. Koyunlar kesilir ve hemen orada gün batmadan etler kazanlarda kaynatılır ve herkese bu eti yemek için davet gider. Kurban sekansı, Paracanov'un kendine özgü şiirsel anlatımıyla sunulmuştur.

Bu sekansta bahsetmek istediğimiz Ermeni kültürüne ait bir başka unsur da Surp Sargis yortusudur. İlk olarak Surp Sargis minyatürünün görüntüsü ekranda yer alır, takip eden sahnelerde, Sayat Nova için kesilen horozun yer aldığı sahnenin ardından, Tiflis'te bulunan Surp Gevorg Ermeni Kilisesi önünde Surp Sargis minyatürünün canlandırılması

³¹⁷ DEMİROK, Eda, “**Gelibolulu Mustafa Âli Dîvânı'nda Sosyal Hayata İlişkin Unsurlar**”, Tez Danışmanı: Doç. Dr. İncinur ATİK GÜRBÜZ, T.C. Necmettin Erbakan Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı, Konya, 2022, s. 130 (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi).

³¹⁸ KALAFAT, Yaşar, “Karapapah Türkleri”, **İstanbul Üniversitesi Sosyal Siyaset Konferansları Dergisi**, No: 49, 2004, s. 851.

yapılmak istenir. Küçük Sayat Nova, beyaz atı ile geçen Surp Sargis'in atının üzerine zıplamaya alır.



Resim 3.21. Surp Sargis'i gösteren bir minyatür, *Narın Rengi*



Resim 3.22. Surp Sargis minyatürünün canlandırılması, *Narın Rengi*

Beyaz atlı Surp Sargis, Ermeniler arasında kız kaçıran olarak adlandırılır. Efsane  yle der: İmparator Julianos, Ermeniler ile savaşa girmiş ancak karşısında 40 neferi ile

Surp Sargis'i bulmuş. Kavga 7 gün sürmüş. Aç Surp Sargis, karnını nasıl doyuracağını düşünürken rüzgâr eline birkaç buğday başağı getirmiş, Aziz bu başakları elinde öğütmüş, karnını doyurmuş ve şöyle dua etmiş: “*Bundan böyle her kim yıl içinde yedi gün başaklar anısına perhiz ve oruç tutar ve Cuma günü ‘pokhint’ ile (buğday ya da arpa unu ve rup ya da balla pişirilmiş bir cins yağsız kete) oruç açar ise muradını yerine getir, sevdiğine başışla.*” Kırsal kesimde yaşanan Ermeni halkında, bu perhiz ve oruç günlerinde, Aziz’in putperest bir kızın Hristiyan olmasını sağlayarak, Şubat ayının soğuşunda kızı beyaz atının terkisinde, Bizans surlarından, Ağrı Dağı’nın zirvesine kaçırdığına, bu yolculuk esnasında oruç tutanların evlerine uğradığına, üzeri haç işaretli plit (bir börek çeşidi) veya pokhintlere atının nal izini bıraktığına inanılır.³¹⁹

Bir diğer anlatı ise şöyledir: Kapadokya doğumlu olduğu düşünülen Surp Sargis, Roma ordusunda hizmet vermiştir ve bu dönemde, İmparator Constantin’in Hristiyanlığa karşı yumuşak tutumundan güç alarak, putperest Roma ordusu içerisinde Hristiyanlığı yaymaya çalışmıştır. Ancak İmparator Constantin’in ölümünden sonra yerini alan İmparator Julianos döneminde bu durum değişti. Surp Sargis ve oğlu Mardiros ile birlikte ülkeden uzaklaştı ve Ermenistan’a gitti. Ermenistan Kralı Trdat, Sargis ve oğlunu kabul etti ve daha sonra Kral Trdat’ın torunu Kral Diran’a hizmet etti. İmparator Julianos’un ordusunun Ermenistan’a saldırısını önlemek için Sargis’in İran’a gitmesini ve orada Pers Kralı Şabuh’a hizmet etmesini önerdi. Pers Kralı Şabuh onları kabul etti ve Sarkis’i ordunun başına general olarak atadı. General Sargis Hristiyanlığı yaymaya devam etmek istedi ancak kral bunu kabul etmedi. Kral Sargis ve oğlunun putlara ve ateşe tapmalarını emretti. Bunu kabul etmeyen Sargis, oğlu ve kendisine inanan 14 asker başları kesilerek şehit edildiler.³²⁰

³¹⁹ SEROPYAN, Sarkis, *ibid*, s. 42-43.

³²⁰ “Surp Sarkis Yortusu”, <http://ermenikulturu.com/surp-sarkis/> (Erişim Tarihi: 09.05.2024).

Paracanov'un senaryoda küçük Sayat Nova'nın atın terkisine atlamaya çalıştığını bildirmesi; oluşturduğu kompozisyonda da yer alan Pers askeri ve horozlar düşünülünce, bu iki anlatıya da hâkim olduğu fikri uyanmaktadır.

Alıcı, önceki sahnelerin birinde, kadınların halı yıkadığı, kadın göğsüne benzeyen çatının, küçük Sayat Nova'nın pencerelerden gözetlemesi neticesinde bir Türk hamamı olduğunu öğrenir. Radvanyi, Tiflis'in kozmopolit yapısından bahsederken, Paracanov'un yaşam alanını hakkında, *Parajanov'un baba evinin ötesinde minicik bir alanda Sironi Gürcü Ortodoks Katedrali, Türk hamamlarının hemen yanında kentin son camilerinden biri, sinagog ve Ermeni ozan Sayat Nova'nın gömülü olduğu Surp Guevorg [Gevorg] Ermeni Kilisesi, vardır*, der.³²¹ Psikanalitik bir yaklaşım olsa da Paracanov'un çocukluk dönemlerinde bu Türk hamamlarından gözetleme yapmış olma ihtimali oldukça güçlü. Kültür analizi yapma, kültürel parçaları tablolaştırma arzusu taşıyan Paracanov için hamam sahneleri çok kıymetlidir: Tellak, takunyalar, ibrikler, yiyecekler, kil ile kaplanmış çıplak erkekler. Paracanov'un filmlerinde, *Unutulmuş Ataların Gölgeleleri*'nden bu yana çıplaklık vurgulanan bir konu olmuştur. Senaryoyu takip ederek, hamam sahnesinde bir göğsünde deniz kabuğu olan diğer göğsü tamamen açık olan kadının Prenses olduğunu öğreniyoruz. Bu sahnenin ardından artık Sayat Nova gençliğe adım atmış halini görüyoruz. Sayat Nova'nın da çaldığı bazı müzik aletleri ekranda yer alır. Ardıl kadrajda Sayat Nova'nın ellerine kına yakılmış olduğu görülür.

³²¹ RADVANYI, Jean, "Parajanov, Kafkasya'nın Kötü Çocuğu", **Parajanov Sarkis ile**, Suna ve İnan Kırac Vakfı Pera Müzesi, İstanbul, 2018, s. 50.



Resim 3.23. Ellerine kına yakılmış Sayat Nova, *Narın Rengi*

Kına, Hindistan, Afrika, Pakistan ve Ortadoğu topraklarında 5000 yıldır uygulanmakta olan bir gelenektir. Kabilelerin göç etmesi nedeniyle uygulamanın kökeni hakkında net bir bilgi yoktur. Ancak uygulamanın Moğol, Sümer ve Babil haklarında görüldüğü, Eski Mısır'da firavunların el ve ayak parmaklarının mumyalanmadan önce kınalandığı bilgisi mevcut.³²² Anadolu topraklarında ve İslam geleneğinde kına yakma ritüeli, Hz. İbrahim'in oğlu İsmail'in Allah'a kurban etmek için götürürken kınalanması,³²³ Allah'ın İsmail'in öldürülmemesi için kınalı bir koç göndermesi ile ilintilidir. Halk kültüründe, kına canlıya üç eylem çerçevesinde yakılır: 1) Allah yoluna kurban edildiği için kurban edilen hayvana; 2) Vatan uğrana kurban edildiği için askere ve 3) Kocasına ve kocasının yeni evine kurban edildiği için geline.³²⁴ Görüldüğü üzere kurban etme ve kına yakma birbirlerini tamamlayan ritüellerdir. Yukarıda görseli verilen bu sahnede, ellerine kına yakılmış Sayat Nova, kadın göğsünü andıran kamaņasını eliyle okşarken tasvir edilmiştir. Bu akıllara, Kral Erekle'nin sarayında görevli olan aşığın, hem

³²² ÇAKMAK, Kardelen Ecem, “Kına Ritüelinin Çağdaş Seramik Formlara Yansıması”, Tez Danışmanı: Doç. Dr. Hikmet Mutlu YAĞCI, Hacettepe Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, Seramik Ana Sanat Dalı, Ankara, 2023, s. 4 (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi).

³²³ Hikayenin tamamı için bk. BARS, Mehmet Emin, “Üç Yazma Metinde Hz. İbrahim'in Hz. İsmail'i Kurban Etmesi”, **Hikmet-Akademik Edebiyat Dergisi**, Yıl: 6, Sayı: 12, Bahar 2020, s. 1-25.

³²⁴ YARDIMCI, Mehmet, “Geleneksel Kültürümüzde ve Aşıkların Dilinde Kına”, **Folklor/Edebiyat**, 14 (54), 2008 s. 82. (https://turkoloji.cu.edu.tr/HALK%20EDEBIYATI/mehmet_yardimci_geleneksel_kultur_asiklar_kina.pdf f, Erişim Tarihi: 06.05.2024).

sevdiğini kadına hem de filmde Sayat Nova'nın ozanlığının simgesi olan kamaçasına kurban olduğu fikrini getirir.

Filmin başında, oyuncu Sofiko Çiaureli'nin, genç Sayat Nova'yı, Prenses Ana'yı, pandomimciyi, Beyaz Dantelli Rahibe'yi ve Diriliş Meleği rollerini oynayacağı bildirilir. *Sofiko Çiaureli sadece Sayat-Nova'yı değil aynı zamanda sevgilisini de oynuyor; bu ilham verici çift cinsiyetli dokunuş, aynı şekilde, aşık çifti neredeyse aynı yüz hatlarıyla tasvir eden İran minyatür resimlerinden kaynaklanıyor.*³²⁵ Sayat Nova'nın gençliğe adım attığı sahnelerde Prenses Ana ile buluşma gerçekleşir. Senaryo aracılığıyla Kral Erekle'nin sarayında Prenses'in dairesinde geçtiğini öğrendiğimiz sekansta Ana'nın olduğu anlarda, Sayat Nova'nın kitabının ve kamaçasının odada olması ama kendisinin olmaması; Sayat Nova'nın odada olduğu anlarda vazodaki gülün, Ana'nın dokuduğu mekiğin, tüllerin, deniz kabuğu ve tavus kuşu tüyünün³²⁶ olması ama Ana'nın olmaması, iki gencin ancak birbiri ile tamamlandığını ama kavuşmalarının imkânsızlığını vurgular. Filmde, Sayat Nova'nın Kral Erekle'nin sarayında olduğu yıllarda geçen dönemde izleyiciye sunulmuş dikkat çekici bir av sekansı mevcuttur. Bu sekansta, Kafkas kültürünün önemli bir parçası olan atlar³²⁷ yoğun olarak kullanılmıştır.

Narin Rengi'nde bu av sekansının ardından gelen mumyalanmış birinin başında duran Sayat Nova ve Prenses Ana'nın ardıl sahneleri, âşığın yazmış olduğu bir dörtlüğün, üç dilde söylenmesi ile gerçekleşir. Bu kadraj ile Sayat Nova'nın artık başka bir dünya seçtiğini ya da seçmek zorunda kaldığını ve bir rahip olarak manastır hayatına geçişini takip edebiliyoruz.

³²⁵ STEFFEN, James, *ibid*, p. 144.

³²⁶ Kaynaklar, tavus kuşunun güzellik ve itibarın temsili olduğunu söyler. Ayrıca tavus kuşunun taht simgeciliğiyle ilgili olduğundan bahsedilir. bk. WILLIAMS, C. A. S., **Chinese Symbolism and Art Motifs: A Comprehensive Handbook on Symbolism in Chinese Art Through The Ages**, Rutland, Vt.: Tuttle, 2006, p. 307; ÇORUHLU, Yaşar, **Türk Mitolojisinin Ana Hatları**, Kabalcı Yayınevi, 2002, s. 153; ÇORUHLU, Yaşar, **Türk Sanatında Hayvan Sembolizmi II**, Ötüken Neşriyat, İstanbul, 2024, s. 300.

³²⁷ Detaylı bilgi için bk. TAVKUL, Ufuk, "Kafkas Nart Destanlarında At Motifi", **Modern Türklük Araştırmaları Dergisi**, Cilt: 4, Sayı: 3, 2007, s. 196-205.

Filmde Hağpat Manastırı'ndaki gündelik yaşamını gösteren sahneler yer almaktadır. Yukarıda, Ermeniler için üzümün önemini anlattığımız sahnede şarap yapmak ayak ile ezilen üzümün görselini vermiştik. Şimdi gündelik yaşama dair birkaç görüntü daha sunacağız.



Resim 3.24. Düven ile harman sürme, *Narın Rengi*



Resim 3.25. Yağ yapımı, *Narın Rengi*

Bu görüntülerin tamamı, Transkafkasya halkının yaşamında da gündelik olarak görülebilecek faaliyetler olduğu için bu bölümde paylaşma gerekliliği duyduk. Bunun

yanında filmde, bir rahibin görevlerinden olan vaftiz, evlilik ve cenaze ritüellerini³²⁸, rahip Sayat Nova'nın gerçekleştirdiğine şahit oluruz.



Resim 3.26. Sayat Nova tarafından yapılan vaftiz, *Narin Rengi*

Katoğikos'un ölümü sekansında manastırda hareketlilik vardır. Senaryodan Hağpat Manastırı'na gömülmeyi dilediğini öğrendiğimiz Katoğikos'un mezarını Sayat Nova kazar. İzleyici ekranda makamın mitre, asa gibi bazı eşyalarını görür. Bu eşyalar muhtemelen film için Eçmizadzin'den getirilen parçalardır. Yine senaryonun bize bildirdiği üzere, dışarıda yağın şiddetli yağmurdan ıslanan koyunlar, Katoğikos'un cenazesinin olduğu alana dolarlar ve sesleri ile koroya eşlik ederler. Koyunların anlamının metaforik olma ihtimali oldukça yüksektir. Yönetmen burada, Hz. İsa'nın Hristiyan topluluk için kurban olmasına gönderme yapıyor olabilir. Çünkü filmde koyunların yer aldığı kadrajlar kurban ritüelini vurguluyor. Bunun yanında, koyun ve kuzu sembolleri Hristiyanlık için önemlidir. Hz. İsa genellikle bir çoban, takipçileri de sürü³²⁹ olarak görülür.

³²⁸ Ritüellerin detayları için bk. SEYFELİ, Canan, **Ermeni Kilisesi'nde Sakramentler**, Çizgi Kitabevi, Konya, 2015.

³²⁹ “İbrahimi Dinlerde Koyun, Kuzu ve Keçi”, <https://www.dinvemitoloji.com/2019/02/ibrahimi-dinlerde-koyun-kuzu-ve-keci.html> (Erişim Tarihi: 08.05.2024).

Bahsedilecek bir diğer sekans ise rüyadır. Bu sekansta Prenses Ana ile erotizme gönderme yapan bir sahne, öğretmen keşiş ve çocukluğa dönüş yer almaktadır. Sekansta Güney Kafkasya kültürüne ait birçok sembol yer almaktadır.



Resim 3.27. Lavaşlar, *Narin Rengi*



Resim 3.28. Yün çırpma, *Narin Rengi*



Resim 3.29. Çile sarma, *Narin Rengi*



Resim 3.30. Cenaze töreninden bir görüntü, *Narin Rengi*

Narin Rengi'nde yer alan son sekans ise şairin yaşlılığı ve ölümüdür. Bu sekansta baharın gelişi, rahiplerin geleneksel siyah kıyafetlerinin beyaza dönüştüğü çeşitli açılar ile çekilmiş sahneler, koyunların kurban edilişi, bir cenaze töreni işlenmiştir. Filmde Sayat Nova'nın Pers askerleri tarafından manastırda öldürülüşü sembolik olarak işlenmiştir. Duvara saplanan kama ile duvardan akan kan, kama ile parçalanmış nar ve onun suyu, ölüm meleğinin elinde lavaş ile gelişi -bu ölümün geldiğinin işaretidir- ölümü çağrıştırıyor. Diriliş Meleği rolü ile Sofiko Çiaureli'yi tekrar görüyoruz. Melek, şairin göğsüne bir küpten nar suyu boşaltıyor. Bu esnada meleğin arkasındaki duvarda asma

dalı göze çarpar. Steffen, hem meleğin kıyafetindeki hem de duvardaki asma deseninin adresinin Dionisos olduğunu söylüyor.³³⁰



Resim 3.31. Melek, Sayat Nova'nın göğsüne nar suyu dökerken, *Narın Rengi*

Dionisos'un asma ağacı gibi ölüp yeniden dirilmesi özelliği, adına düzenlenen bağ bozumu şenliklerinde tiyatronun temelini atılması bu göndermeyi haklı kılar. Filmdeki sahnelerin tiyatro düzeni ile hazırlanmış olması da tiyatro ile ilişkilendirilen Dionisos'a göz kırpması olarak okunabilir.

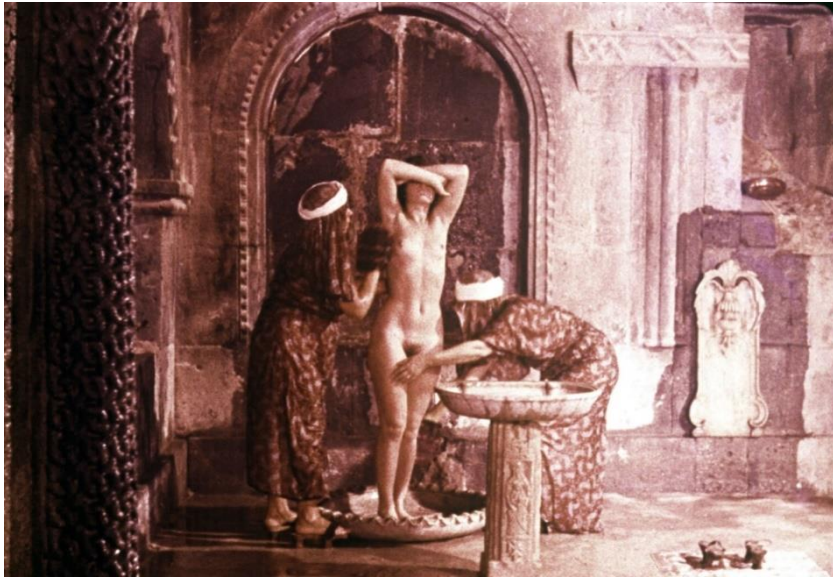
Gelecek sahnede taş ustası Sayat Nova'dan şarkı söylemesini ister ve elindeki küplere sesi saklar ve sonra bu küpleri kilisenin duvarlarına yerleştirir. Şair böylelikle ölümsüz kılınmıştır. Ardından gelen ölüm sekansı, şairin mum ile dolu alanda üzeri haç işaretlerinin yer aldığı cübbesini çıkarmış, yerde beyaz kıyafetleri ile yatarken, kafası kesilmiş horozların kadraja girmesi ile tamamlanır. Bu Sayat Nova'nın manastırda, Pers askerleri tarafından öldürülmesine, Hristiyanlık'tan vazgeçmediği için kurban edildiğine dair yapılmış bir göndermedir.

³³⁰ STEFFEN, James, *ibid*, p. 146.



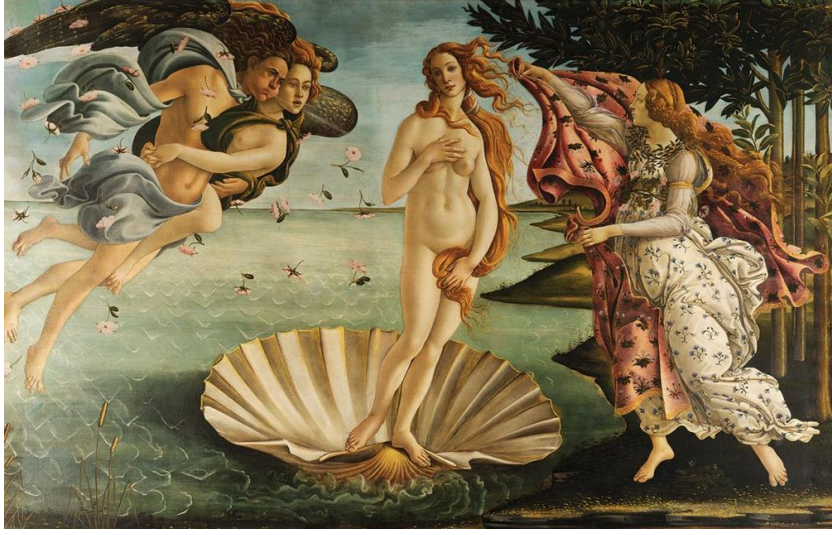
Resim 3.32. Ölüm sekansından bir görüntü, *Narin Rengi*

Film, sabit kamera çekimleri ile tamamlanmıştır. İzleyici sıklıkla oyuncular ile göz gözedir. Alıcı, *Narin Rengi*'ni izlerken kendisini anlatı içeren bir filmde değil, bazen bir resme bakıyormuş gibi bazen de sözsüz bir tiyatro oyunu izliyormuş gibi hisseder. Sovyet dönemi sansüre uğramış bu filmde Paracanov'un ustalık dönemi eserleri ile başlayan çıplaklık, filmde bazı kadrjaların atılmasına neden olmuştur.



Resim 3.33. *Narin Rengi* filminden kaldırılmış bir sahne

Yukarıda verilen sahnede, ünlü İtalyan ressam Sandro Botticelli'nin (1445-1510) Venüs'ün Doğuşu isimle eserine göstergelerarası bir gönderme yer almaktadır.



Resim 3.34. *Venus'in Doğuşu*

Bu sahnenin filmde kaldırılması, Paracanov gibi usta bir yönetmenin, bu tabloya gönderme yapmasına engel olmamıştır. Deniz kabuğu metaforu film boyunca film boyunca laytmotif olarak karşımıza çıkacaktır.



Resim 3.35. Hamam sekansından bir görüntü, *Narın Rengi*

Filmin sahne sahne yorumlanması oldukça zordur. Alıcının, Sayat Nova'nın hayatını biliyor olmasının yanında, Türk, Ermeni, Gürcü ve genel anlamda Güney Kafkasya kültürünü; Pagan,³³¹ Hristiyan ve Müslüman dinlerini ve bu dinlerin

³³¹ Filmde Ermeni dininde Hristiyanlık öncesi dönemden kalan bazı pagan ritüellerinin olduğundan yeri geldikçe bahsetmiştik. Natalya Nikoryak da abdest, vaftiz, düğün, cenaze töreni, kurban ve yas tutanların ritüel danslarını pagan inançlarına dayandırır. (НИКОРЯК, Наталия, “Фольклорная палитра кинематографического наследия Сергея Параджанова”, **The Silk Road Countries` Folklore** (Dedicated to the Memory of Gogla - Giorgi Leonidze), Proceedings of the XIV International Symposium, TSU Press, Tbilisi, 2020, p. 618).

sembollerini bilmesi beklenir. Paracanov'un fantastik dünyasının alımlanması bahsedilen zorluğa dâhil bile edilmemiştir.

Film, Sovyetler Birliği'ndeki sınırlı dağıtımının yanı sıra yurtdışındaki gösterimi için de vize alamamıştır. *Narın Rengi*'nin, Batı'daki kaçak olarak yapılan gösterimleri Sergey Paracanov'un hapiste olduğu yıllarda denk gelmiştir.³³²

Narın Rengi'nde, filmde çıkarılmış sahnelerin var olması, Paracanov'un kendi biyografisinden unsurları yer yer filme dâhil etmesi, onun içsel dünyasının ve algısının tam olarak kavranamaması, yönetmenin avangart üslubu, parçadan bütüne yapısı ile üç kültüre de hâkim olmayan izleyici için filmi kavramayı güçleştiriyor. Paracanov, film Ermenistan'da vizyona girdikten sonra, Ermeni halkının bile filmi algılayamadığı yönündeki yorumu da bu fikrimizi destekler niteliktedir.

Sergey Paracanov'un, *Narın Rengi*'nden sonra on beş yıl film çekmesine izin verilmemiştir. Bu süreç içerisinde, 1967 - 1973 yılları arasında yazmış olduğu senaryolarını ekranlaştıramamıştır. Çekilmeye başlanan filmler de yapım aşamasında durdurulmuştur. 1968 yılında *Güzel Ara*'nın; 1969 yılında *İtiraf* ve Aleksandr Sergeyeviç Puşkin'in Бахчисарайский фонтан (Bahçisarayski fontan/*Bahçesaray Çeşmesi*) isimli eserine dayanan *Uyuyan Saray*'ın; 1970 yılında Mihail Kotsyubinski'nin kısa öyküsü *Intermezzo*'nun; 1971 yılında Mihail Yuryeviç Lermontov'un *Şeytan* isimli öyküsünden bir uyarılma olan *Демон* (Demon)/*Şeytan*'ın; 1972 yılında *Yaldızlı Cilt*'in ve *Sasunlu David*'in; 1973 yılında ise *İkarus*'un ve *Odense'deki Mucize*'nin senaryolarını tamamladı. Ancak bu filmlerin hiçbirinin çekimleri gerçekleşmedi.

Sergey Paracanov, 17 Aralık 1974 yılında Kiev'de tutuklanmıştır ve beş yıl hapse mahkûm edilmiştir. Steffen, Ukrayna KGB'sinin raporunda, Paracanov'un "kapitalist

³³² STEFFEN, James, *ibid*, p. 156.

ülkelerdeki yabancılarla yaptığı görüşmeler ve yazışmalar” nedeniyle 1962 yılından beri takip edildiğini bilgisini paylaşır.³³³ Bu tutuklama kararı konusunda kesin olmasa da eşcinsellik,³³⁴ Mihail Senin’i intihara teşvik etme, sodomi ve pornografik görüntülerin yayılması gibi gerekçeler öne sürülmüştür. Yönetmenin *Unutulmuş Ataların Gölgeleleri* filminin çekimleri sırasında ikon kaçakçılığı, kâr amacıyla değerli eşyalar ve döviz ticareti yaptığı yönündeki suçlamalar da bu tutuklama için gösterilen sebepler arasındadır.³³⁵ Paracanov, 1 Aralık 1971 yılında Minsk’te yapmış olduğu konuşmasında,³³⁶ hem yetkilileri hem de sinema dünyasını ağır bir şekilde eleştirmiştir. Bu konuşma, yönetmenin tutuklanması kararında etkili olmuştur.

Paracanov’un tutuklanma haberi Batı’da hoş karşılanmaz, önde gelen film yapımcıları onun serbest bırakılması için dilekçeler yazarlar. Steffen, Patrick Cazals’ı referans göstererek, Agnès Varda (1928-2019), François Truffaut (1932-1984), Jean-Luc Godard, René Clément (1913-1996), Jacques Demy (1931-1990), Francesco Rosi (1922-2015), Marco Ferreri (1928-1997), Jacques Tati (1907-1982), Marcel Carné (1906-1996), Jacques Rivette (1928-2016), Luis Buñuel (1900-1983), Louis Malle (1932-1995), Federico Fellini (1920-1993), Joseph Losey (1909-1984), Luchino Visconti (1906-1976), Roberto Rossellini (1906-1977), Michelangelo Antonioni (1912-2007), Pier Paolo Pasolini, Sergio Leone (1929-1989), Bernardo Bertolucci (1941-2018) ve Jules Dassin (1911-2008) gibi sanat dünyasının önemli isimlerin dilekçede imzalarının olduğu bilgisini paylaşır. Yönetmen adına çeşitli komiteler ve gruplar oluşturulur. Paracanov’un tutuklanması ve Wolf Biermann’ın (1936-) Doğu Almanya’dan sınır dışı edilmesine karşı

³³³ STEFFEN, James, *ibid*, p. 186.

³³⁴ Paracanov’un yaşamının son yıllarında, eşcinsel olduğunu kabul eden söylemleri vardır. Detaylar için bk. STROHMEYER, Anna, “**The Many Layers of Sergei Parajanov: A Life’s Work Reprised**”, Supervisor: Zakhar ISHOV, Uppsala Universitet, Department of Informatics and Media Master’s Programme in Russian and Eurasian Studies (Master Thesis).

³³⁵ Detaylar için bk. STEFFEN, James, “**A Cardiogram of the Time: Sergei Parajanov and the Politics of Nationality and Aesthetics in the Soviet Union**”, Advisor: David A. COOK, Graduate Institute of Liberal Arts, Emory University, 2005, p. 300-309 (Ph.D. Thesis).

³³⁶ Konuşmanın detayları için bk. “Sergei Parajanov’s Speech in Minsk before the Creative and Scientific Youth of Byelorussia on 1 December 1971”, *Armenian Review* 47(3-4)/48(1-2), 2001-2002, p. 14-30.

protestolar gerçekleşir. Dünya çapında Paracanov davasına odaklanan gruplar kurulur ve birçok platformda yönetmenin ismi anılır ve yönetmen geniş bir kitleden destek alır. Paracanov'un yakın arkadaşı Lilya Brik'in kız kardeşi Elsa Triolet (1896-1970), Fransız yazar Louis Aragon'un eşidir. 1977 yılında Louis Aragon'a, Leonid Brejnev (1906-1982) tarafından "Halkların Dostluk Nişanı" verilecektir. Yazar bu sebeple Moskova'ya gider ve Brejnev'e Paracanov'un serbest bırakması konusunda baskı yapar. Bu baskılar sayesinde, yönetmen, mahkûmiyetinin tamamlanmasına on bir ay on sekiz gün kala, 30 Aralık 1977'de özgürlüğüne kavuşur. Kiev'de yaşamasına izin verilmeyen Paracanov, Tiflis'teki baba evine yerleştirilir. Yönetmenin bu süreçte film yapması yasaklanır. O da aileye ait antika eşyaları satarak antika ticareti ile uğraşmıştır. Paracanov bu kez de 11 Şubat 1982 tarihinde rüşvet vermek suçundan tutuklandı ve yine sanatçı dostlarının desteği ile 5 Ekim 1982 tarihinde serbest kaldı.³³⁷

Yönetmen, Sovyet Birliği'ndeki esir kamplarında dayanılması zor bir süreç geçirdiğinden bahseder ve (...) *ya dibe vuracaktım ya da bir sanatçı olacaktım* diyerek, bir seçim yapmak zorunda kaldığına vurgu yapar. Paracanov bu zorlu sürecin onu grafik sanatına yönlendirdiğini ve kendisinin çizim yapmaya başladığını söyler. Yönetmen röportajında, hapisaneden çıkarken yanında sekiz yüz çalışması ve dört senaryosu bulunduğunu dile getirir.³³⁸ Yönetmenin bahsettiği bu çalışmaların birçoğu günümüzde Erivan'da bulunan Sergey Paracanov Müzesi'nde sergileniyor.

Yönetmenin uzun bir aranın ardından çektiği ilk filmi, *Легенда о Сурамской Крепости* (Legenda o Suramskoy Kreposti)/*Surami Kalesi Efsanesi*'dir. Filmin eş yönetmeni, Osman Ağa ve Simon rolleri ile filmde yer alan David (Dodo) İvanoviç Abaşidze'dir. *Surami Kalesi Efsanesi*, Paracanov'un Грузия-фильм (Gruziya-film,

³³⁷ Hapishane süreci hakkında detaylı bilgi için bk. STEFFEN, James, **ibid**, p. 186-201.

³³⁸ Röportajın devamı için bk. "Sergey Parajanov Anlatıyor", <https://www.peramuzesi.org.tr/blog/sergey-parajanov-anlatiyor/1332> (Erişim Tarihi: 23.05.2024).

Tiflis) stüdyosunda çektiği ilk uzun metrajlı filmidir. Filmin dili Gürcücedir. Filmde Müslüman grubun yer aldığı sahnelerde Azerbaycan Türkçesi de duyulur. *Surami Kalesi Efsanesi*, uzun metrajlı bir sanat filmidir ve 1 saat 29 dakika sürmektedir. Filmin yapım süreci 1983 yılında başlamış, tamamlanması ise 1984 yılının ortalarında gerçekleşmiştir.

Surami Kalesi Efsanesi, kendisi ile aynı isimli bir Gürcü efsanesinden³³⁹ uyarlanmıştır. Filmde yer alan birçok ara başlık sayesinde hikâyeyi takip etmek kolaylaşıyor. Film birkaç anlatı üzerinden ilerliyor: Ana karakterlerden Durmuşhan ve Gülisvardi (Vardo) Gürcü sarayında yaşayan kölelerdir. (Efsanede İmerete Krallığı'ndan geldiği bildirilen Durmuşhan, eski ustası tarafından Muhran Batoni'ye verilmiştir.) Durmuşhan ve Gülisvardi sarayda knez ve eşine hizmet etmektedirler ve sevgililerdir. Durmuşhan özgürlüğüne kavuşur ve saraydan ayrılmak ister ancak Gülisvardi'yi yanına almak istemez. Ona, yeterli parayı toplayıp, onu satın alacağını söyleyerek saraydan ayrılır. Saraydan ayrılan Durmuşhan, yolda Müslüman bir tüccar olan Osman Ağa ile tanışır. Filmin itiraf bölümünde Osman Ağa hikâyesini Durmuşhan'a anlatır. Osman Ağa'nın aslında Nodar Zalikaşvili isimli bir Gürcü olduğu ortaya çıkar ve bir anlatı da ona aittir: Nodar'ın babasının araba altında ölmesi ile Prens tüm varlıklarına el koymuş ve onları hizmetçisi olarak himayesine almıştır. Bir gün Nodar'ın ustası ve onun misafiri, sarhoş olup Nodar ile dalga geçer ve ustası Nodar'ı iki köpek karşılığında misafiri ile takas eder. Nodar'ın annesi buna çok üzülür. Ama Prens acımasızdır. Annesi ve Nodar'ı kara sabana bağlatıp, tarlayı sürdürür. Anne orada ölür. Nodar annesinin cenazesini evlerine götürür ve geri gelip Prensi öldürür, bir tüccarın desteğiyle ülkeden kaçar: İsmi, inancını ve kıyafetlerini değiştirir. Osman Ağa adını alır. Hayatına ilk olarak Müslüman

³³⁹ Çalışmada, Daniel Çonkadze (1830-1860) tarafından kaleme alınmış olan *Surami Kalesi* isimli efsane referans alınacaktır. Bu eserin en bilinen versiyonudur. (ЧОНКАДЗЕ, Даниел, **Сурамская крепость**, https://librebook.me/suramskaia_krepost/vol1/1, Erişim Tarihi: 12.05.2024).

bir savaşçı, sonra da bir tüccar olarak devam eder. Ancak zgrlgn elini kana bulayarak aldığı için geri kalan yaşamı boyunca hep vicdan azabı çeker.

Osman Ağa, Durmişhan'ı sever ve ona bir kıyafet ve at hediye eder ve onlara katılmasına izin verir. Aradan zaman geçer. Durmişhan, Gülisvardi'ye verdiği sözü unuttur ve Osman Ağa'nın vaftiz kızı ile evlenir. Ancak Gülisvardi hâlâ sevdiği adamı bekliyordur ve en sonunda onu aramak için yollara düşer. Ona kavuşmak için kurbanlar adar. En sonunda bir falcıya gider ve tüm gerçeği öğrenir. Durmişhan'dan intikam almak için kendisi de falcı olur. Durmişhan'ın karısı hamile kalır ve Zurab adında bir oğulları olur.

Tüm bunlar olurken, Osman Ağa tekrar Hristiyan olmaya karar verir ve mirasının yarısını kiliseye diğer yarısını da Durmişhan'a bırakır. Din değiştirme içinden rahatsız olan bir grup Müslüman, Osman Ağa'yı öldürür.

Durmişhan'ın oğlu Zurab büyür. Bu sırada Türklerin Gürcü Sarayı'na saldıracadı endişesi ile bölgedeki kaleler sağlamlaştırılır ama Surami Kalesi'ni inşa etmeyi bir türlü başaramazlar. Ne yaparlarsa yapsınlar, kale ker. Kalenin tamamlanması için insan bile kurban edilir ama sonuç alınamaz. ar'a durugr sahibi falcı Vardo'ya gidilmesi teklifi sunulur ve ar bunu kabul eder. Savaşın ıkma ihtimalini duyan Durmişhan, mallarını korumak için Gulanşaro'ya gider. İçinde Zurab'ın da bulunduğu bir grup ar elçileri de falcı Vardo'nun evine ulaşır. Vardo, odadan Zurab hariç herkesi çıkartır ve ona kalenin inşasının tamamlanabilmesi için uzun boylu, yakışıklı, mavi gzly ge bir adamın, kalenin temeline canlı canlı gömülmesi gerektiğini söyler. Bahsettiği kişinin kendi olduğunu anlayan Zurab, Simon'un da yardımı ile kendisini canlı canlı kale duvarına gömer. lkesi için kendisini feda eder ve Surami Kalesi onun sayesinde inşa edilebilir.

Efsaneden uyarlanan bu filmin eser ile arasında bazı farklılıklar ve kayıplar vardır. Bu başka bir çalışmanın konusudur ancak filmdeki bir kayıptan bahsetmenin gerekli

olduğunu düşünüyörüz: Efsanede, Nodar'ın bir de kız kardeşi vardır. Babasının ölümü ile Prens, Nodar'ı, annesini ve kız kardeşini kendi hizmetinde beş yıl boyunca çalıştırtır. Sonra Prens, Nodar ve kız kardeşini onu ziyarete gelen bir rahibe satar. Bunu duyan anne, çocuklarını alır ve Tiflis'e kaçar. Anne çocukları bir Rum'un hizmetini verir, kendisi de ekmek pişirerek yaşamını sürdürür. Anne, buldukları ortamda herkese kendilerini Ermeni olarak tanıtır: Anne, Matu; Nodar, Karapet; kız kardeş de Şuşana adı ile çağrılır. Bu gizli kimliklerle beş yıl boyunca yaşamlarını devam ettirmişlerdir. Şuşana büyür ve bir Ermeni ile evlenir. Aile bu yıllarda Ermeni Kilisesi'ne gitmiş ancak ne Ermeni ne de Gürcü cemaatine katılmıştır. Anne, günah çıkarma işlemi sırasında vicdanına yenik düşerek rahibe kimliğini açıklamıştır ve aynı gün kimliği belirsiz kişiler tarafından kaçırılmışlardır. Daha sonra filmde de yer alan Nodar ve annesinin sabana bağlatılma olayı gerçekleşir.

Surami Kalesi Efsanesi, Paracanov'un ikinci dönem eserlerinde geleneğini bozmadığı bir filmidir. Yönetmen filmde Gürcü, Güney Kafkas, Türk ve Arap kültüründen maddi ve manevi öğeler sunmaktadır.

Sergey Paracanov bu filmde, Gürcü kültürüne ait bir ilkbahar şöleni olan Berikaoba Bayramı'nın³⁴⁰ canlandırmasını yapar. Gürcü halkı için önemli olan Azize Nino, Amirani, Tamari, Parnavazi gibi kişileri, Simon Zurab'a tanıtırken, izleyici de bu kişiler hakkında temel bilgileri edinmiş olur.

³⁴⁰ ALTUN, Sudan, KHVEDELİANİ Tamar, "Gürcü - Türk Halk Gösterileri 'Berikaoba, Keenoba ve Orta Oyunu' Üzerine", *Kafkas Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, Bahar 2019, Sayı: 23, s. 1-14; ŞENOL, Erdoğan, *Gürcü Ansiklopedik Sözlüğü*, Emsal Matbaa Tanıtım Hiz. San. ve Tic. Ltd. Şti., Ankara, 2021, s. 79-81.



Resim 3.36. Simon, Gürcü kültürüne ait bilgiler verirken, *Surami Kalesi Efsanesi*

Paracanov'un filmlerinde tekrarlanan bazı eylemler vardır. *Narın Rengi* ve *Surami Kalesi Efsanesi* filmlerinden örnekler verelim. Yönetmen bahsettiğimiz bu iki filmde zaman atlamasını sarkaç metaforunu kullanarak yapar. Oyuncunlar sarkaç şeklinde hareket eder ve bu ilginç bir görsel oluşmasına neden olur.



Resim 3.37. Sarkaç metaforu, *Narın Rengi*



Resim 3.38. Sarkaç metaforu, *Surami Kalesi Efsanesi*

Yönetmenin değinmek istediğimiz bir diğer ritüeli de cenazedir. *Narın Rengi*'nde bu ritüelden bahsetmiştik. Paracanov'un filmlerinde kurguladığı cenaze ritüeli, davul ve zurna eşliğinde gerçekleşir. Bu genel olarak kabul gören ritüele aykırıdır ve izleyici için farklı bir deneyimdir.



Resim 3.39. Cenaze töreni, *Surami Kalesi Efsanesi*

Çağatay Yücel, festival, düğün, doğum ve cenazelerde müzik aletlerinin kullanılmasının kökenini Mezopotamya'ya kadar dayandırır.³⁴¹ Gülgüney Masalcı Şahin,

³⁴¹ YÜCEL, Çağatay, "Müziğin Kökenine Yönelik Arkeolojik Bir Değerlendirme", **Lokman Hekim Dergisi**, 11 (1), 2021, s. 25.

Hititlerin cenaze törenlerinde ölülerin ruhu ve Tanrılar için müziğin varlığından bahseder.³⁴² Feyzan Göher Vural, Orta Asya’da davulun önemine vurgu yaptığı çalışmasında, davulun sadece eğlence aracı olmadığı, acının da dili olduğunu söyler.³⁴³

Surami Kalesi Efsanesi’ne konu olan bir diğer gelenek de “kanlı çarşaf”tır. Bu, Güney ve Anadolu’da³⁴⁴ var olmuş ve günümüzde hâlâ belli bölgelerde geçerliliğini koruyan bir pratiktir. Zifaf gecesi sonrası, kadının bekâretinin eşi tarafından bozulduğunu gösteren bu uygulama, Azerbaycan ve Gürcü kültürlerinde “Yenge” ismini alır. “Yengelik” görevini gelinin akrabalarından bir kadın üstlenir. Gelinin ilk geceye hazırlanmasına, tedirginliğini atmasına yardımcı olacak bu kadının, cinsel tecrübeye sahip olması gereklidir. “Yenge” olarak atanan bu kişi, düğün gününde geline damadın evine kadar eşlik eder ve ilk cinsel ilişkinin tamamlanmasının ardından, kanlı çarşafı alır. İki gün sonra, damadın ailesi kızın yakınlarının da katıldığı bir kutlama ziyafeti düzenler ve kanlı çarşaf sunumu o kutlamada gerçekleşir.³⁴⁵ Ermeni kültüründe de var olan bu gelenek “Kızıl Elma” ismi ile anılır. Ermeni kültüründe gelin ve elma arasında bağ vardır: Düğün ertesinde damadın akrabaları tarafından gelinin evine, gelinin bekâretini, masumiyetini simgelemek için bir sepet kırmızı elma götürülür.³⁴⁶

³⁴² MASALCI ŞAHİN, Gülgüney, “Hitit Dinî Törenlerinde Müzisyenler”, **XVIII. Türk Tarih Kongresi**, Ankara, Turkey, 2018, (<https://www.ttk.gov.tr/wp-content/uploads/2022/03/06-GulgüneyMasalci.pdf>, Erişim Tarihi: 18.05.2024).

³⁴³ GÖHER VURAL, Feyzan, “Orta Asya Türk Dünyasında ‘Davul’un Önemi ve Simgesel Anlamı”, **Turan Stratejik Araştırmalar Merkezi Dergisi**, Cilt: 5, Sayı: 20, Sonbahar 2013, s. 5.

³⁴⁴ KÖKSAL, Hasan, “Türk İnanç ve Geleneklerinde ‘Zifaf’”, **Türk Dünyası İncelemeleri Dergisi**, Sayı: II, 1997, s. 211-216.

³⁴⁵ “Bloody Sheets: An Age-old Tradition Still Held in Georgia’s Regions”, <http://gtarchive.georgiatoday.ge/news/2879/Bloody-Sheets%3A-An-Age-old-Tradition-Still-Held-in-Georgia’s-Regions> (Erişim Tarihi: 25.06.2024).

³⁴⁶ ВАРДАНЯН, Нвард Хачатуровна, “Символическое значение яблока в армянском фольклоре: в сказках и свадебных песнях”, Ереванский Государственный Университет, Институте Археологии и этнографии НАС Р, Армения, Ереван, с. 145 (<https://cils.openjournals.ge/index.php/cils/article/view/3931/4173>, Erişim Tarihi: 26.06.2024).



Resim 3.40. Zifaf gecesi sunumu, *Surami Kalesi Efsanesi*

Sergey Paracanov'un *Surami Kalesi Efsanesi* isimli bu filmde vurgulanmak istenen asıl konu fedakârlıktır. Efsanede Zurab, gönüllü olarak kalenin duvarına gömülmeyi kabul etmez. Birtakım oyunlar düzenlenerek bu işlem gerçekleşir. Filmde Zurab karakteri bu işi yapmaya, vatanının kurtulması için o kalenin duvarlarına gömülmeye gönüllüdür. Zurab ülkesi için kurban olmuştur. *Narın Rengi*'nde kurban ritüeli ile ilgili detaylı bilgi vermiştik. Paracanov'un şu ana kadar incelediğimiz filmlerinde gördüğümüz çok kültürlü yapı, *Surami Kalesi Efsanesi*'nde en üst noktaya ulaşmıştır. Ermenilerin kurban kültürü olan matağ, *Narın Rengi*'nde değil bu filmde işlenmiştir. Vardo, Azize Nino'ya güvercin, Başmelek'e horoz, Aziz Davit'e koyun adamıştır.



Resim 3.41. Matağ, *Surami Kalesi Efsanesi*



Resim 3.42. Matağ, *Surami Kalesi Efsanesi*



Resim 3.43. Matağ, *Surami Kalesi Efsanesi*

Surami Kalesi Efsanesi'nde yönetmen, kadrajlarında yer alan natürmort kompozisyonları ile *Narın Rengi*'nin izlerini devam ettirirken, farklı kültürleri bir araya getirerek yaratmış olduğu zenginliği, görsel şöleni ile de *Ауук-Керуб (Aşık Kerib)*'i öncüler gibidir.

Film yetkililerden aşırı dinî tasvirlerle sahip olduğu; Hristiyan ve İslam dinlerini karşı karşıya getirmesi nedeniyle uyarı almıştır ancak neredeyse hiç sansüre takılmadan vizyona girebilmiştir.³⁴⁷ Geniş bir çalışma yelpazesine konu olabilecek bu film, Ermeniler ve Ermeni kültürü hakkında sunabilecek daha fazla bilgiye sahip olmaması nedeniyle detaylı analiz yapmamıza olanak vermemiştir.

Sergey Paracanov'un Gürcistan'da çektiği bir diğer filmi, *Арабески на тему Пиромани (Arabeski na temu Pirosmani)/Pirosmani Temalı Arabeskler*'dir. Film 1985 yılında Gürcistan Belgesel Film Stüdyosu'nda tamamlanmıştır. *Pirosmani Temalı Arabeskler*, 20 dakikalık kısa metrajlı bir belgeseldir: 1862 - 1918 yılları arasında yaşamış ünlü Gürcü halk ressamı Niko Pirosmani'nin³⁴⁸ (tam adıyla Nikolay Aslanoviç Pirosmenaşvili) yapmış olduğu tablolarından bir kurgu, bir kompozisyon oluşturularak hazırlanmış bir kolaj filmidir. Patrick Kazals bu filmin, yeterli olmayan fonlardan ciddi tasarruflarla bir haftadan kısa bir sürede oluşturulduğu bilgisini paylaşır.³⁴⁹ Hem resim hem kolaj sanatını Paracanov'un filmlerinde sıklıkla görebiliriz. Yönetmen, *Unutulmuş Ataların Gölgeleeri*'nden itibaren filmlerinde ara başlıklar kullanmıştır. İzleyiciye yol

³⁴⁷ STEFFEN, James, *ibid*, p. 211.

³⁴⁸ Kaynaklar, Niko Pirosmani'nin Gürcüleştirmiş bir Ermeni aile olan Kalantarov'ların yanında büyüdüğünü bildirir. Baba Aslan Pirosmani, Kalantarov'un dul eşine ait olan malikanede iş bulmuştur ve aile oraya taşınmıştır. İlk olarak ailenin büyük oğlu Georgiy, daha sonra baba, ardından da annenin ölmesi ile Niko ve iki kız kardeşi yalnız kalmıştır. En büyük kız Meryem evlidir ve Kaheti'ye döner. Kız kardeş Peputsa, Mirzaali Köyü'ndeki akrabalar tarafından evlat edinilir. Niko ise Kalantarov ailesi ile birlikte yaşamaya devam eder. Yaklaşık on beş yıl kadar mutfakta aşçı yardımcısı olarak çalıştığı ailenin yanında kalır. Detaylı bilgi için bk. (<https://coollib.in/b/373360-kseniya-bogemskaya-niko-pirosmani/read> (Erişim Tarihi: 21.05.2024), “Династия Калантаровых и Нико Пиромани”, <https://sputnik-georgia.ru/20171109/Dinastia-Kalantarovyh-i-Niko-Pirosmani-238105720.html>, Erişim Tarihi: 21.05.2024).

³⁴⁹ МОРОЗОВ, Ю. (Сост.), *Экранный мир Сергея Параджанова: Сб. Статей*, Дух и литера, Киев, 2013, с. 246.

gösteren bu tutum, yer yer algılanması güç olan ustalık eseri filmlerin alımlanması kolaylaştırmaktadır. *Pirosmani Temalı Arabeskler*'de “Tiflis”, “Sololaki'deki Fotoğrafçının Atölyesi”, “Tarihin Sayfaları”, “Hayvanlar”, “Kısırlık ve Annelik”, “Ziyafetler”, “Margarita için Buket”, “Niko'ya Ağıt” ve “Ölümsüzlüğe Bir Adım” ara başlıkları yer almaktadır. Pirosmani eserlerinde gerçek yaşamdan kesitler sunar; doğa, yiyecekler, hayvanlar, günlük rutinler, portreler onun konuları arasında yer alır.³⁵⁰ Filmde, tıpkı *Hakob Hovnatanyan*'da olduğu gibi kamera, tabloların geneline ve yakın çekim ile tabloların parçalarına odaklanır. “Tiflis” bölümünde, ressamın Tiflis'teki yapıları, gündelik hayatı gösteren tabloları vardır. “Sololaki'deki Fotoğrafçının Atölyesi”nde bir fotoğraf stüdyosunda dönemin kıyafetleri ile fotoğraf çektiren insanlar, oyun kartları gibi görünen dönemin fotoğraflarını gösteren portre kartları yer almaktadır. Yönetmenin yine kendi çerçevelerini oluşturduğu bu bölümde şapkalar çok dikkat çekicidir. Steffen, bu şapkaların, Gürcü yönetmenler Georgi Nikolayeviç Şengelaya (1937-2020)³⁵¹ ve Eldar Nikolayeviç Şengelaya'nın (1933-) annesi, sessiz dönemde faaliyet göstermiş ünlü Gürcü oyuncu Nataliya (Nato) Georgiyevna Vaçnadze'nin (1904-1953) “oyanmamış rolleri anısına” hazırlamış olduğu koleksiyona ait olduğunu ve bu abartılı yaratımların çoğunun Paracanov Müzesi'nde sergilendiğini bildirir.³⁵² “Tarihin Sayfaları” isimli bölümde, İmam Şamil, Kral II. Erekle, Kraliçe Tamara ve Şota Rustaveli'yi çizdiği tablolar yer almaktadır. “Hayvanlar” bölümünde av sahnesi, zürafa, geyik, tabloları sunulur. “Kısırlık ve Annelik”de yoksul bir köylünün yanından geçen zenginler tasvir edilir. Zengin kadının çocuğu yokken, fakir kadının üç çocuğu vardır. “Ziyafetler” bölümünde şenlikleri gösteren tablolar vardır. “Margarita için Buket” bölümünde ressamın aşık olduğu aktrist Margarita'nın, elinde çiçek buketi tuttuğu tablosunun reproduksiyonu yapılmış gibidir. “Niko'ya Ağıt”da şarap yapımı ve hasadını

³⁵⁰ Tablolar için bk. “Pirosmani Stock Photos and Images”, <https://www.alamy.com/stock-photo/pirosmani.html?sortBy=relevant> (Erişim Tarihi: 21.05.2024).

³⁵¹ Yönetmenin, 1969 yılında Pirosmani hakkında bir film çektiği bir filmi bulunmaktadır.

³⁵² STEFFEN, James, *ibid*, p. 216.

gösteren tablolar sunulurken, “Ölümsüzlüğe Bir Adım” isimli son bölüm de ressamın tabloları ile başlıyor. Ressam ve onun ilham perisinin olduğu kadrajda, pencereler ve bir kapı ile modern dünyadan ayrılmış alanda, ressam siyah muşamba üzerine yaptığı *Paskalya Kuzusu* isimli eserini tamamlarken, onun ilham perisi de yanı başında garmoni çalar. Sonra ikisi birlikte, kapıdan modern dünyaya geçerler ve ressam ölümsüzlüğe adım atmış olur. Bu esnada Aziz George³⁵³ beyaz atı ile etraflarında gezinir. Filmde *Hakob Hovnatanyan*’da teleferiğin yanından geçtiği soğan kubbeli kilisenin gösterilmesi, göstergelerarası bir göndermedir. Kapanış sahnesinde, paletin üzerinde balığın çırpınması, açlık ve sefalet içinde ölen ressamı sembol eder.

Yönetmenin, Gürcü bir ressamı konu alan *Pirosmani Temalı Arabeskler* filminde Ermeniler ve Ermeni kültürü bağlamında anılabilecek daha fazla veri bulunmamaktadır.

Son filmimiz ise Sergey Paracanov’un, ünlü Rus yazar Mihail Lermontov’un yazılı edebiyatı kazandırmış olduğu *Aşık Kerib* masalından yapmış olduğu uyarlamadır. Paracanov, Ron Holloway ile yapmış olduğu söyleşide, yedi yaşındayken anjin hastalığına yakalandığını ve annesinin ona Lermontov tarafından kaleme alınan *Aşık Kerib* masalını okuduğundan bahseder. Yönetmen, masalın onu çok etkilediğini ve ağladığını söyler.³⁵⁴ Paracanov, onu bu kadar etkileyen masalın uyarlamasını, 1988 yılında Gürcistan Film Stüdyosu’nda tamamlamıştır. Yönetmen koltuğunda Sergey Paracanov ve David (Dodo) İvanoviç Abaşidze’nin oturduğu bu filmin, görüntü yönetmenliğini Albert Yavuryan (1935-2007) üstlenmiştir. Paracanov, bu filmin İran’da çekilmesi gerektiğini düşünüyordu ancak bunun imkânsız olduğu ortaya çıkınca

³⁵³ Ermeni Apostolik Kiliseleri’nde en çok saygı duyulan azizlerden biridir. Steffen, atlı bu kişinin, Aziz George olduğunu bildirir (STEFFEN, James, **ibid**, p. 217).; Türk halk inançlarında Hızır ya da Hızır-İlyas’ın karşılığı Hristiyan inançlarında Aziz Nicholas ya da Aziz George’tur. (DÖĞÜŞ, Selahattin, “Anadolu’da Hızır-İlyas Kültü ve Hıdrellez Geleneği”, **Türk Kültürü ve Hacı Bektaş Veli Araştırma Dergisi**, Sayı: 74, 2015, s. 77-100).

³⁵⁴ “Sergey Parajanov Anlatıyor”, <https://www.peramuzesi.org.tr/blog/sergey-parajanov-anlatiyor/1332> (Erişim Tarihi: 17.05.2024).

çekimlerin neredeyse tamamı Azerbaycan'da yapılmıştır.³⁵⁵ Bu çekimlerin bir kısmı da Gürcistan'da gerçekleştirilmiştir. Film, uzun metrajlı bir sanat filmidir. *Aşık Kerib*'in yazı dili Gürcüce, konuşma dili Azerbaycan dilidir. Filmde oyuncular konuşmazlar, hatta dudaklarını bile kıpırdatmazlar, diyalog ya da monologlar dublaj ile desteklenir. Kadrajı bağımsız bir tablo olarak gören Paracanov için oyuncuların sessizliği çok daha önemlidir. Çünkü yönetmenin arzusu görüntüyü, oluşturduğu tabloyu ön plana çıkarmaktır. Kelime resmin doğasına aykırıdır.³⁵⁶ Paracanov, *Kiev Freskleri* filminden başlayarak, çerçevelerinin içine yerleştirmiş olduğu obje kurguları aracılığıyla oluşturduğu kompozisyonlarını bu filmde de başarı ile devam ettirmiştir. Yönetmen bu filmi yakın arkadaşı Andrey Tarkovski'ye ithaf etmiştir.

Film boyunca yine Paracanov'un son yıllarda benimsediği bir yöntem olan ara başlıklar verilmektedir. *Aşık Kerib* filminde yirmi bir açıklayıcı başlık vardır. Bu daha önce de belirttiğimiz gibi alıcının filmi takip edebilmesi bağlamında önemlidir. Yönetmenin ikinci dönem filmlerinde sıklıkla karşılaştığımız bir diğer yöntem de minyatür kullanımınıdır. Bu filmde de yoğun olarak kullanılan İran minyatürleri³⁵⁷, gelecek mizansenleri öncülemek, izleyiciyi sahneye hazırlamak için kullanılır. Filmin konusu şöyledir: Sazından başka bir şeyi olmayan Aşık Kerib, zengin bir Türk'ün kızı olan Magul Megeri'ye³⁵⁸ aşık olmuştur. Aşkına karşılık bulmuştur ama babası kızını onun gibi fakir birine vermek istemez. Kerib, babasının kızını vermesi için zengin olmak umuduyla başka diyarlara gitmeyi planlar. Magul da onu bin gün bin gece bekleyeceğini, eğer

³⁵⁵ КАЛАХТАР, Карен, *ibid*, c. 155.

³⁵⁶ КАЛАХТАР, Карен, *ibid*, c. 150.

³⁵⁷ Steffen, Paracanov'un filmin görsel üslubuyla ilgili olarak ana ilham kaynağının minyatür resim, kaligrafi, kakmalı ahşap işleri ve metal işleri gibi İran sanatına ait görüntüler olduğunu bildirir. Yönetmenin, Gürcistan Sanat Müzesi'nde, özellikle ziyaret etmekten hoşlandığı güzel bir İran sanatı koleksiyonu olduğunu ve bu parçaları filmdeki birçok natürmort kompozisyonunu yaratmak için kullandığı bilgisini paylaşır. Paracanov'un müzede bulunan nadir nüelerin de yer aldığı Kaçar dönemi resim koleksiyonunun birkaçına film boyunca atıfta bulunduğu ve bu nesnelerin onun Doğu hayal gücü için yaratıcı bir kaynak görevi gördüğünü söyler. Yönetmenin, İran estetiğini benimsemesi, kadın oyunculara birleşik kaşlar koymaya kadar uzandığından ve minyatür resimlerde temsil edildiği şekliyle Orta Çağ İran'ındaki güzellik standardını yansıttığından bahseder. (STEFFEN, James, *ibid*, p. 232-233)

³⁵⁸ İsimlerin transliterasyonu için Lermontov'un eseri referans alınmıştır. ЛЕРМОНТОВ, Михаил, **Ашик-Кериб** (<https://ilibrary.ru/text/4098/p.1/index.html>, Erişim Tarihi: 17.05.2024).

gelmezse de onunla evlenmek isteyen Kurşud Bek ile evleneceğini söyler. Âşık yola çıkar, arkasından daha sonra Kurşud Bek olduğunu öğrendiğimiz bir atlı yanına gelir. Kerib'e çaydan yüzerek geçmesini, kendisinin onun kıyafetlerini ıslanmaması için çayın karşısına geçireceğini söyler. Kıyafetleri çalar ve kaçar. Herkese Aşık Kerib'in öldüğünü söyler ve kıyafetleri de kanıt olarak gösterir. Kerib'in annesinin gözleri kör olur, Magul ise sevdiğini beklemeye devam eder. Âşık için olaylar başlar: Çıplak olan Kerib'e kıyafetler verilerek iyilik yapılır ve ölmekte olan başka bir âşık ile tanıştırılır. Yaşlı âşık ölür ve defin işlemini Kerib yapar. Düğünlerde, şenliklerde çalar. Sonra Nadir Paşa'nın (yazılı eserde Paşa olarak geçer) huzuruna çıkar, Paşa onu alıkoyar. Burada zengin bir insan olarak yaşamaya devam eder ve Paşa'nın haremını bile kullanır. İlerleyen sahnelerde Paşa'nın bu duruma kızmasının, bıçakları bilemesinin nedeninin, haremdeki cariyeleri Kerib'ten kıskanması değil, cariyelerden Kerib'i kıskanması olduğu açığa çıkacaktır.³⁵⁹ Âşık, Nadir Paşa'dan kaçmayı başarır ancak bu sefer de Sultan Aziz'in adamları onu yakalar. Sultan Aziz kendisini övmesini bekler ama âşık bunu yapamaz. Sultan onu kellesini uçurmakla, kaplanlara yem olarak atmakla tehdit eder. Filmlerinde şiddet unsurları kullanmayan Paracanov'un kellesini uçurma işlemini kabağın içinden çıkan kırmızı eşarp ile görselleştirir.



Resim 3.44. *Aşık Kerib* filminden bir görüntü

³⁵⁹ КАЛАХТАР, Карен, *ibid*, с. 150.

Paracanov, filmde Sultan'ın, Kerib'i kaplana yem olarak atması sekansını da hiper-gerçekçilik izlenimi verdiği bir yolla düzenlemiştir: *Eğer kaplana ihtiyaç duyarsam, bir oyuncaktan kaplan yaparım. Bu da gerçek bir kaplandan daha fazla etki yaratır. Bezden yapılmış bir kaplanın kahramanı korkutması daha ilginç olsa gerek.*³⁶⁰



Resim 3.45. *Aşık Kerib* filminden bir görüntü

Sultan Aziz'in de elinden kurtulmayı başaran âşık, yolda Müslüman bir grup tarafından hırpalanır. Hristiyan çocukların onu saklaması sayesinde daha fazla zarar görmekten kurtulur. Magul'un Kerib'e verdiği bin gün bin gece sözü dolmaktadır ancak Kerib hâlâ Halep'tedir. Dualarına karşılık veren Haderiliaz'ın³⁶¹ desteği ile Aşık Kerib, bir günde Halep'ten Erdebil'e uçarak gider. Kendisine yardım edenin Hızır olduğuna inanan âşık, ondan bu mucizeyi herkesin görmesi için yardım ister. Hızır, atının ayağından toz almasını söyler ve ona bir çanta verir. Magul ve Kurşud Bek'in düğününe yetişen Kerib, düğündeki davetlileri kendisinin bir günde bu kadar yol aldığına ikna edemez, Kurşud Bek de onu öldürmeye niyetlenir. Âşığın, Hızır'ın atından aldığı toz ile annesinin kör gözlerini herkesin önünde açması, mucizeyi ispat eder. Kurşud Bek ile

³⁶⁰ "Sergey Parajanov Anlatıyor", <https://www.peramuzesi.org.tr/blog/sergey-parajanov-anlatiyor/1332> (Erişim Tarihi: 17.05.2024).

³⁶¹ Lermontov'un bahsettiği kişi Hızır-İlyas'tır.

evlenmek istemeyen Magul, bir elinde zehir bir elinde hançer ile ölümünü beklerken, Kerib'in geldiği haberini alır. Film, Aşık Kerib ve Magul'un kavuşması ile tamamlanır.

Yönetmen filmde, eserin genel çizgisini takip etse de uyarlamada birçok kayıp vardır. Kısa bir masal olan *Aşık Kerib*'in, uzun metrajlı bir film olarak çekilmesi de filme eserde olmayan birçok olayın eklenmesi anlamına gelmektedir. Şüphesiz ki, sinemanın verdiği olanaklar, Paracanov'un deneyimleri ve masala duyduğu kişisel sevgi, eserin çarpıcı bir şekilde sunulmasını sağlamıştır. Filmde kostümler, makyajlar oldukça çarpıcıdır. Bunun yanında yönetmenin ikinci dönem filmlerinde müziğe verdiği önemden daha önce bahsetmiştik. Yasin Sala, Paracanov'un sinemasını kültürlerarasılık bağlamında incelediği yüksek lisans tezinde, *Aşık Kerib*'teki müziklerin kültürlerarası estetik bağlamında dikkat çeken unsurlardan biri olduğunu söyler ve yönetmenin bu filmde Azerbaycan muğamı, kilise müziği, geleneksel çan sesleri, Ermeni duduku, elektronik sesler, kadın bir vokalin otantik, ağıtsal ezgileri ile geleneksel telli bir çalgıyla seslendirildiği Schubert'in Ave Maria'sını kullandığından bahseder.³⁶²

Paracanov'un en sevdiği meyve olan nar, *Narın Rengi*'nden bu yana yönetmenin sıklıkla kullandığı bir motif olmuştur. Bu filmde nar, evlilik arzusu, aşk, şehvet, duygu değişimi, ölüm gibi kavramları vurgulamak için kullanılır. Sevgiliden zorunlu ayrılık ile gelen üzüntü halinde nar siyah olurken; sevgiliye kavuşma ve evlilik ritüelinde beyaza döner. Paracanov'un filmlerinde, siyah ve beyaz zıtlığının kullanımı yaygındır.

³⁶² Detaylar için bk. SALA, Yasin, “Sergei Parajanov Sinemasında Kültürlerarasılık: *Aşık Garip Örneği*”, Tez Danışmanı: Prof. Dr. Hülya UĞUR, Giresun Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Radyo Televizyon ve Sinema Anabilim Dalı, Giresun, 2019, s. 85-86 (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi).



Resim 3.46. Kırmızı narın aşk ve şehveti temsil ettiği görsel, *Aşık Kerib*



Resim 3.47. Kırmızı narın hüznü yolculuğu temsil ettiği görsel, *Aşık Kerib*



Resim 3.48. Beyaz narın kavuşma ve evliliği temsil ettiği görsel, *Aşık Kerib*

Yönetmenin tamamlayabildiği son filmi olan *Aşık Kerib*'in “Hasat Şenliği” bölümünde, insanların birbirleri üzerine pirinç attığı görülür. Bu, Ermeni bayramlarının en sulusu olan Vardavar'ın canlandırılmasıdır. Sahnenin çekilmesi Aralık ayına denk geldiği ve hava çok soğuk olduğu için, Vardavar'ın orijinal halinde kullanılan suyun yerini pirinç almıştır.³⁶³



Resim 3.49. Vardavar, *Aşık Kerib*



Resim 3.50. Aşık Kerib Magul'a pirinç atarken, *Aşık Kerib*

Hristiyanlık öncesi dönemin izlerini taşıyan Vardavar, İsa Mesih'in Suret Değiştirmesi ve İzzet Yortusu birleştirilerek kutlanır.³⁶⁴ Aşk, bereket ve yıldız tanrıçası Astğik'e³⁶⁵ adanan kutlamalar popüler bir festivale dönüşmüştür. Geleneklere göre,

³⁶⁴ Haziran'ın son haftalarında ya da Temmuz'un ilk haftalarında kutlanan bu bayram, Paskalya'ya göre yıldan yıla değişmektedir. bk. SEYFELİ, Canan, "Hristiyanlık Öncesine Dayanan Bazı Ermeni Halk İnançları", *Necmettin Erbakan Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi*, Cilt: 30, Sayı: 30, Temmuz 2010, s. 157.

³⁶⁵ SEROPYAN, Sarkis, *ibid*, s. 102-103.

kutlama gününde insanlar birbirlerine su atarlar, güvercin uçururlar ve etrafa gül yaprakları³⁶⁶ saçarlar. Kiliseler güller ile süslenir. Seropyan, Vardavar'ın belki de en eski bayram olduğunu, efsaneye göre de Büyük Tufan ile bağlantılı olduğu bilgisini paylaşır. Tufan'dan kendisini ve ailesini kurtaran Nuh Peygamber, Tanrı'ya şükranlarını sunmak için kurban kesmiş, güvercin uçurmuştur. Bu yıldönümünde Ermeniler yağmuru anımsamak için birbirlerine su atarlar. Büyük şenlikler düzenlenir.³⁶⁷ Bir diğer anlatıda da bu bayram, Tufan'dan sonra Nuh Peygamber'in gemisinin Ağrı Dağı'nın zirvesine yerleşmesiyle kurduğu en eski ziyafettir. Su serpmeye ve güvercin uçurma ritüeli, Nuh Peygamber'in ve Tufan'ın anısını canlı tutmak için gerçekleştirilir. Nuh Peygamber'in, gemiden ayrıldıktan sonra bu bayramı bizzat düzenlediği de söylenir. Tufan'ın anısına, soyundan gelen bireylerin birbirlerine su serpip, güvercinleri uçurmalarını emretmiş ve böylece yeryüzünden suların çekildiğini duyurmuştur.³⁶⁸

Gürcü kültüründe de Vardavar benzeri su ile birbirini ıslatma geleneği vardır. Lazaroba³⁶⁹ isimli bu oyun, doğa olayları ile ilintilidir.

Paracanov'un, *Narın Rengi* filminde, küçük Sayat Nova'nın alınına haç şeklinde sürülen kanı silmesini yönetmenin inançlara karşı saygı duymadığı şeklinde yorumlamıştık. Bu filmde de, bu yorumumuzu teyit eden bir sekans vardır. "Körün Düğünü" adlı bu bölümde, mezarlıkta düğün kutlaması şerefine ziyafet masası hazırlanmıştır.

³⁶⁶ Vardavar (Վարդաւազ) kelimesi Ermenice վարդ (gül) ve վազ (parlak) kelimelerinin birleşimi ile oluşur. Kelime, gülün parlaklığı anlamına gelir. bk. OHANYAN, Hovel, **Water as a Symbol of Spiritual Rebirth in the Armenian Apostolic Orthodox Holy Church**, Berkeley, 2014, p. 23. Bunun yanında Mardiros Ananikian, Vardavar'ın, Sanskritçe "su serpmek" anlamına geldiğini söyleyenlerin de olduğundan bahseder. Anlam uygun olsa bile bunun uzak bir ihtimal olduğunu da belirtir. bk. ANANIKIAN, Mardiros H., **Armenian Mythology**, Indo-European Publishing, Los Angeles, 2010, p. 65.

³⁶⁷ Detaylı bilgi için bk. SEROPYAN, Sarkis, **ibid**, s. 55-58.

³⁶⁸ OHANYAN, Hovel, **ibid**, p. 23-24.

³⁶⁹ Oyun hakkında detaylı bilgi için bk. ALTUN, Sudan, KHVEDELİANİ Tamar, **ibid**, s. 3-4.



Resim 3.51. Mezarlıkta ziyafet, *Aşık Kerib*

Sergey Paracanov'un, *Narın Rengi* filminde, keşişler için tasarlanmış olduğu sahnelerde, dinî değerleri önemsemediğini tespit ettik. Ama bu yaklaşım, filmlerinde dinî öğeleri kullanmasına engel olmamıştı. Tam aksine gerek eleştirinin, gerek kültürün önemli bir parçası olarak dine yapılan vurgu, Paracanov'un *Taştaki Çiçek* filmi ile başlar ve ikinci dönem filmlerinde yoğunlaşarak devam eder. Abrahamyan, Paracanov'un dinî duygulardan yoksun olduğuna vurgu yaparak, *Aşık Kerib* filminin çekimleri sırasında, yönetmenin yerel Müslüman sakinlerin dinî duygularını görmezden geldiğinden, halkın bu sahnelerin çekilmemesi için yaşlıları gönderip Paracanov'u ikna etmeye çalıştıklarından ancak Paracanov'un yaşlılara daha da hakaret ettiğinden bahseder ve Paracanov'un şaşkınlıkla, "Tükürdüler, döndüler ve gittiler" dediğini söyler.³⁷⁰ Bu örnekler yönetmenin dinî inançlara olan yaklaşımı hakkında yeterli ipucunu vermektedir.

T. S. Sergeeva, Paracanov'un *Aşık Kerib*'i Müslüman Doğu'nun yalnızca görüntü ve dokularını değil, atmosferini ve ruhunu da bir kitap minyatürü stiliyle yeniden yaratmak amacıyla, kendisini bu kültürün nesnel ve duyusal dünyasına kaptırarak tutkulu bir arzu ile yarattığından bahseder.³⁷¹

³⁷⁰ ABRAHAMIAN, Levon, *ibid*, p. 76.

³⁷¹ СЕРГЕЕВА, Т. С., "Музыкальный мир фильмов С. Параджанова: музыка в киноискусстве", *Art&Culture Studies*, №1(2), 2012, с. 4

Aşık Kerib filmi, yetkili çevrelerde herhangi bir tartışma yaratmamıştır, ancak filmin çekimleri, Karabağ bölgesi üzerine Azerbaycan ve Ermenistan arasında politik sorunların ve ilerleyen yıllarda çatışmaya dönüşecek gerginliklerin yaşandığı döneme denk gelmiştir. Paracanov, bu duruma karşı kişisel tepkisini göstermek için tamamlanmış olmasına rağmen filmine “Kirlenmiş Mabetler” ve “Tek Bir Tanrı var” bölümlerini eklemiştir. *Aşık Kerib*'in Ermenistan'da gösterime girmesi 1996 yılında gerçekleşebilmiştir.

Sonuç olarak *Aşık Kerib* filminde yönetmenin sanatına nüfuz eden kültürler bağlamında incelenebilecek birçok veri olmasına karşın, Ermeniler ve Ermeni kültürü özelinde daha fazla bilgi bulunmamaktadır.

SONUÇ

“Sergey Paracanov’un Filmlerinde Ermeniler ve Ermeni Kültürü” başlıklı bu doktora tezinde, Sergey Paracanov’un gösterime giren on dört filminde Ermeniler ve Ermeni kültürüne ait maddi ve manevi unsurlar incelendi.

Bu tezde, referans olarak Türkçe, Ermenice, İngilizce ve Rusça kaynaklar kullanılmıştır.

Sergey Paracanov’un çekimlerini tamamladığı on dört filmi ve çekimlerini gerçekleştirmediği on iki senaryosu, sekiz yüz tane de kolaj ve asamblaj çalışması bulunmaktadır. Tezin sınırlılıkları doğrultusunda, çekimlerini gerçekleştirmediği senaryolar, kolaj ve asamblaj çalışmaları araştırmamızın dışında tutuldu. Sergey Paracanov’un, sinema dünyasında etkilediği, etkilendiği ve etkileşim halinde olduğu birçok yönetmen ve sanatçı bulunmaktadır. Bu konu, tezin hacmini aşmamak için başka bir çalışmada kullanılmak üzere tezin ilgi alanı dışında bırakıldı. Şiirsel sinemanın en önemli isimlerinden biri olan Paracanov’un, ikinci dönem filmlerinin şiirsel sinema bağlamında incelenmesi de münferit bir çalışmanın konusu olarak planlanmıştır.

Paracanov’un çalışmaları hakkında farklı dillerde hazırlanmış geniş bir literatür olmasına rağmen, Türkiye’deki akademik çevrelerde yeteri kadar ilgi görmemiş olması şaşırtıcı bir veriydi. Çünkü yönetmenin son dönem filmlerinin malzemesi temelde Güney Kafkasya ve Anadolu kültürüydü ve bu filmler Türkçe yazan uzmanlar tarafından birçok açıdan ele alınabilirdi.

Bu tez üç bölümden oluşmaktadır:

Birinci bölümde, ilk olarak Dünya sinemasının ve Sovyet sinemasının tarihçesine bakıldı. Sovyet sinemasının ulusal kimliği ve karakteristik özelliklerinden de bahsedildi.

Sovyet sineması bünyesinde oluşmaya başlayan Ermeni sineması hakkında bilgi verildi ve Sovyet Sosyalist Cumhuriyetler Birliği döneminde yaşamış ve eserler vermiş Ermeni yönetmenleri gösteren bir tablo hazırlandı.

Bu noktada, Sergey Paracanov'un araştırma konusu olduğu bu tezde, yönetmenin neden Ermeni sinemasına değil de Sovyet sinemasına dâhil edildiğini açıklama ihtiyacı doğmuştur: Sanatın ulusal kimliği sorunsalı bağlamında, öncelikli olarak Sergey Paracanov'un yaşadığı dönemin siyasi yapısının bir zorunluluğu olarak Ermenistan coğrafyası ve Ermenistanlılar Sovyetler Birliğinin kimliği ile tanımlanıyorlardı. Sergey Paracanov da Sovyet vatandaşı olarak doğdu, Sovyet vatandaşı olarak yaşadı ve Sovyet vatandaşı olarak öldü. Ayrıca Sergey Paracanov'un biyografisi ve sanatıyla ilgili veriler de onun sanatının melez kültürlerin etkisiyle şekillendiğini belgeliyordu: Örneğin Gürcistan'da doğması, etnik kökeninin Ermeni olması, Sovyet sinemasının sunduğu olanaklarla yetişmesi, sanatının ilk dönem filmlerinin çekimlerinin neredeyse tamamını Ukrayna'da gerçekleştirmiş olması şeklinde sıralanan bilgiler Paracanov'un sanatının ulusal kimliğini belirleyen unsurlardı. Bununla birlikte bu tez çalışması sürecinde dünya genelinde pek çok araştırmacının Sergey Paracanov'un sanatının ulusal kimliğini belirlerken sorun yaşadığı gözlemlenmiştir: Bunların bazıları (James Steffen, Josephine Woll gibi) yönetmeni Sovyet, bazıları (Birgit Beumers gibi) Gürcü, bazıları (First Joshua gibi) Ukrayna, bazıları (Siranuş Galstyan, Hovhannes I. Pilikian gibi) da Ermeni sinemasının içinde değerlendiriyor. Sergey Paracanov'un kendisinin de söylemlerinde dönem dönem kendisini bahsi geçen tüm bu ülkelerin sinemasının bir parçası olarak gördüğünü dillendirmiştir. Bu bilgilerden hareketle, bu tez çalışmasında Sergey Paracanov'un Sovyet Sosyalist Cumhuriyetler Birliği'nin sineması içinde yer alması gerektiği yönünde bir değerlendirme yapılmıştır.

Bu tezin ilgi alanına giren bir diğer soru ise, yönetmenin etnik aidiyetinin filmlerinde ne kadar hissedildiği ile ilgiliydi. Sergey Paracanov, Ukrayna'da yaşamış

olduğu sıkıntılar nedeniyle, Ermenistan'da bulunan film stüdyosunun teklifi ile Erivan'a gitmiş ve *Hakob Hovnatanyan* ve *Narın Rengi*'ni çekmiştir. Yönetmenin filmlerinde *Hakob Hovnatanyan*'a kadar Ermeniler ve Ermeni kültürüne dair herhangi bir unsur bulunmamaktadır. *Hakob Hovnatanyan* ve *Narın Rengi*'nin çekimi ile Ermenilere ait maddi ve manevi kültür unsurlarına aşinalık kazanan yönetmenin, *Hakob Hovnatanyan* filminden sonra çalışmaları Transkafkasya ve Anadolu kültüründen beslenmeye başlamıştır. Sergey Paracanov'un, yaşamı boyunca içinde bulunduğu melez ortamlar, onun hem düşünce yapısını hem de sanatını etkilemiştir. Etnografyaya yöneldiği ikinci dönem eserlerinde, Ermenistan'da çektiği filmleri ile başlayan süreçte Ermeni, Gürcü ve Azerbaycan kültürleri yönetmenin ilgi alanına girmiştir. Yönetmen, yaptığı filmleri özelde ulusal kimliğe indirgense de, bahsettiğimiz ikinci dönem filmlerinin çatısında daima, beslendiği Transkafkasya ve Anadolu kültürü yer almaktadır. Bu durumda da Paracanov'un kişiliğindeki melez yapı, onu yukarıda bahsi geçen kültürlerden birine, yönetmeni de herhangi bir etnik aidiyete dâhil etmemizi engelledi.

Bu tezin ilgi odağında Sergey Paracanov'un herhangi bir ideolojiye angaje olup olmadığı sorusu da vardı. Yönetmenin, yaşamış olduğu maddi sıkıntılar, Sovyet sinemasında var olma arzusu ve filmini kaybetme kaygısı gibi etkenlerden ötürü sanatının ilk yıllarında çektiği filmlerinde, Sovyet ideolojisinin, yoğun bir şekilde olmasa da hissedildiği tespit edildi. *Unutulmuş Ataların Gölgeleleri* ile başlayan ikinci dönem filmlerinde, Sovyet ideolojisinin izlerini bulmak çok zordu. Bu yoksunluk, Paracanov'un yönetim ile sıkıntılar yaşamasına, yönetmenin filmlerinin devamlı olarak sansüre uğramasına, senaryoların sansür kurulundan geçmemesi gibi sorunlara neden olan temel etken olmuştur.

Tezin ikinci bölümünün ilgi odağında sinemanın beslendiği kaynaklar vardı. Sinemanın yapısı, onun birçok disiplin ile ilişki kurmasını zorunlu kılıyor. Disiplinlerin çeşitliliği, yönetmenin kültürel alt yapısı, eğitim seviyesi, algı düzeyi ve hayal gücü gibi

dinamikler ile şekilleniyor. İkinci bölümde sinemanın edebiyatla, folklorla ve resimle ilişkisi dikkate alınarak bilgi aktarımı yapıldı. Bu seçimi belirleyen faktör, Sergey Paracanov'un sanatının karakteristik yapısı oldu. Bu olgudan hareketle “Sergey Paracanov'un Filmlerinde Ermeniler ve Ermeni Kültürü” başlıklı bu tezde, eklektik bir yöntem kullanıldı. Yönetmenin tamamlamış olduğu on dört filminin dördü (*Andrieş*, *Unutulmuş Ataların Gölgeleeri*, *Surami Kalesi Efsanesi* ve *Aşık Kerib*) edebî eserlerden uyarlamadır. Bu durumda, yönetmenin ulaşabildiğimiz senaryoları referans oldu ve senaryo metinlerinin edebiyatla bağlantısı göz önüne alınarak karşılaştırmalı edebiyat biliminin kavram ve kuramlarına, filmler ve edebî metinler arasındaki etkileşim nedeniyle de metinlerarasılık yöntemine başvuruldu. Bu bölümün alt başlıklarında sinema ve edebiyat arasındaki benzerlikler ve farklılıklar tezin ilgi alanına girdi.

Sergey Paracanov'un, ilk filmi *Andrieş*'in Moldova kültürüne dair izler taşıması, ilk dönem filmlerinde Ukrayna'ya ait kültürün, gündelik yaşamın, sosyal ortamın sunulması; *Unutulmuş Ataların Gölgeleeri* filminde Ukrayna'nın etnik bir grubu olan Hutsul, *Narın Rengi* ile Ermeni, *Surami Kalesi Efsanesi* ile Gürcü ve *Aşık Kerib* ile Azerbaycan kültürüne ait maddi ve manevi ürünleri kullanmasından ötürü halkbilimin kavramlarına da yer verildi. Tezin inceleme alanı film olduğu için, film çalışmaları ve göstergebilime de başvurduk. Yönetmenin kadrajı bağımsız bir tablo olarak görmesi ve filmlerinde sıklıkla tablo-plan kullanması, resim sanatının kavramlarını da kullanmamızı gerektirdi. Bu konuda *Hakob Hovnatanyan* ve *Pirosmani Temalı Arabeskler* isimli eserleri ön plana çıkardık: Böylece Paracanov'un konusu itibariyle ilki Ermeni, ikincisi Gürcü olan iki ressamın eserlerinin yer aldığı belgesel filmlerinde kadrajı bağımsız bir tablo olarak gördüğünü net bir şekilde takip edebildik. Paracanov bazen kamerayı sadece hazırlamış olduğu tabloları sunabileceği bir araç olarak kullandığını hissettirmiştir.

Tezin son bölümünde, Sergey Paracanov'un yaşamı ve sanat hayatı hakkında bilgi verildi. Bu tezin hedefinde, yönetmenin filmlerinde yer alan Ermenileri ve Ermeni

kültürüne ait verileri tespit etmek vardı. Bu doğrultuda Paracanov'un on dört film incelendi ancak yönetmenin Ermenistan'da çektiği iki filmi, *Hakob Hovnatanyan* ve *Narin Rengi*, detaylandırıldı. İncelediğimiz diğer filmlerinde de Ermeniler ya da Ermeni kültürüne dair tespit edilen veriler tezin analiz kısmında sunuldu. Bu çalışma yapılırken, geniş bir literatür taraması yapıldı.

“Sergey Paracanov'un Filmlerinde Ermeniler ve Ermeni Kültürü” başlıklı bu doktora tezi, Türkçe yapılan çalışmalar dikkate alındığında, yönetmenin hayatına dair verileri detaylandırması, Paracanov'un tüm eserlerini incelemesi, filmlerinde bulunan Ermeni kültürüne ait maddi ve manevi unsurları irdelemesi ve yönetmenin en dikkat çeken filmi olan *Narin Rengi*'ne Ermeni kültürü bağlamında detaylı yaklaşımı ile Türkçe yazılan literatürde bir ilk olması açısından özgün bir karaktere sahiptir.

KAUNAKÇA

Kitaplar

АБЕГЯН, Манук, **История Древнеармянской Литературы**, Издательство АН Армянской ССР, Ереван, 1975.

АБУЛ-КАСЫМОВА, Х., АЙЗЕНБЕРГ, Я., АХРОРОВ, А. и другие, **История Советского Кино 1017 - 1967**, Институт Истории Искусств Министерства Культуры СССР, Издательство «Искусство», Москва, 1969.

ABİSEL, Nilgün, **Sessiz Sinema**, De Ki Basım Yayım, Ankara, 2007.

АДАМЯН, Н. А., НЕРСИСЯН, Е. М., ХОЕЦЯН, Н. К. (Составители), **Армянская Литература (Библиографический Указатель) Выпуск 1 Досоветский Период**, Министерство Культуры Арм. ССР Государственная Республиканская Библиотека Им. Ал. Мясникяна, Ереван, 1974.

ԱՂԱՅԱՆ, Էդուարդ Բազրատի (խմբ.), Պիվազյան, Էմանուել Արզումանի (խմբ.), Ժամկոչյան, Հայկազ Գևորգի (խմբ.), **Հայ մշակույթի նշանավոր գործիչները: (V-XVIII դարեր)**, Երևանի համալսարանի հրատարակչություն, Երևան, 1976.

AKTULUM, Kubilay, **Sinema ve Metinlerarasılık**, Çizgi Kitabevi, Konya, 2018.

AKTULUM, Kubilay, **Folklor ve Metinlerarasılık**, Çizgi Kitabevi Yayınları, Konya, 2013.

AKTULUM, Kubilay, **Metinlerarası İlişkiler**, Öteki Yayınevi, Ankara, 2000.

АМБАРЦУМОВ, Арсен, **Социально-Психологические и Художественные Предпосылки С. Параджанова**, Антарес, Ереван, 2015.

ԱՄԻՐՋԱՆՅԱՆ, Անուշ, ՇԻՐՎԱՆՅԱՆ, Սվետլանա, ՎԱՐԴԱՆՅԱՆ, Լիլիթ (Կազմ.) **Սերգեյ Փարաջանով (Սարգիս Փարաջանյան) կենսամատենագիտություն**, Երևան, 2016.

ANANIKIAN, Mardiros H., **Armenian Mythology**, Indo-European Publishing, Los Angeles, 2010.

ANDRÉW, J. Dudley, **Büyük Sinema Kuramları**, Çev.: Zahit ATAM, Doruk Yayımcılık, İstanbul, 2010.

ARDA, Özlem, **Kültür Aktarımı ve Etnografik Belgesel Film**, Eğitim Yayınevi, Konya, 2020.

ARMENIAN FILM DIRECTORS, INCLUDING: SERGEI PARAJANOV, ARTAVAZD PELESHYAN, ROUBEN MAMOULIAN, EDMOND KEOSAYAN, DERAN SARAFIAN, LINA YAKUBOVA, HAMO BEKNAZARIAN, LEVON MKRTCHYAN, ARAZ ARTINIAN, BORIS BARATOV, HENRIK MALYAN, FRUNZE DOVLATYAN, ROMAN BALAYAN, Hephaestus Book.

ASİLTÜRK, Cengis T., **Sinemada Şiirsel Anlatım**, Nobel Yayın Dağıtım, Ankara, 2006.

АСТАХИНА, Н. К., КЛОБУЦКАЯ, Т. З., СВЕТЛОВА, И. В. (ред. и сос.), **Режиссёры Советского Художественного Кино. Том 4. (Часть II)**, Москва: Всесоюзный Государственный Фонд Кинофильмов СССР (Госфильмофонд СССР), 1990.

BADLEY, Linda, PALMER, R. Barton, SCHNEIDER, Steven Jay (Derleyenler), **Dünya Sinemasında Akımlar**, Çev.: Selin YILMAZ, Doruk Yayımcılık, İstanbul, 2016.

ԲԱԽՉԻՆՅԱՆ, Հ. (կազմ.) **Սայաթ-Նովա, Խաղեր**, Սովետական գրող, Երևան, 1987 թ.

BALÁZS, Béla, **Görünen İnsan**, Çev.: Oya KASAP, Say Yayınları, İstanbul, 2013.

BARTHES, Roland, **Camera Lucida**, Çev.: Reha AKÇAKAYA, Altıkırkbeş Yayın, İstanbul, 2014.

BAZİN, André, **Sinema Nedir?**, Çev.: İbrahim ŞENER, Doruk Yayımcılık, İstanbul, 2013.

BAZİN, André, **Çağdaş Sinemanın Sorunları**, Çev.: Nijat ÖZÖN, Bilgi Yayınevi, Ankara, 1966.

BEDİKİYAN, Alis, **Deli Dolu ve Özgür Parajanov**, Arden Yayıncılık, İstanbul, 2018.

- BEUMERS, Birgit (Ed.), **The Cinema of Russia and The Former Soviet Union**, Wallflower Press, New York&London, 2007.
- BETTON, Gerard, **Sinema Tarihi**, Çev.: Şirin TEKELİ, İletişim Yayınları, İstanbul, 1993.
- BIHUN, Yaroslav (Ed.), **Boomerang: The Works of Valentyn Moroz**, Smoloskyp Publishers, Baltimore, 1974.
- БОГЕМСКАЯ, Ксения, **Нико Пиросмани**, Издательство: Белый город, Москва, 2002 (<https://coollib.in/b/373360-kseniya-bogemskaya-niko-pirosmani/read>, Erişim Tarihi: 21.05.2024)
- BONITZER, Pascal, **Kör Alan ve Dekadrajlar**, Metis Yayınları, İstanbul, 2011.
- BORATAV, Pertev Naili, **Folklor ve Edebiyat -I-**, Bilgesu Yayıncılık, Ankara, 2017.
- БУКОВ, Емилиан, **Андреш**, Перевод с молдавского: Аркадия Штейнберга и Евгения Витковского, Издательство: Литература артистикэ, 1978 г.
- CHION, Michel, **Bir Senaryo Yazmak**, Çev.: Nedret Tanyolaç ÖZTOKAT, Agora Kitaplığı, İstanbul, 2003.
- ÇORUHLU, Yaşar, **Türk Sanatında Hayvan Sembolizmi II**, Ötüken Neşriyat, İstanbul, 2024.
- ÇORUHLU, Yaşar, **Türk Mitolojisinin Ana Hatları**, Kabalcı Yayınevi, 2002.
- COŞKUN, Esen E., **Dünya Sinemasında Akımlar**, Phoenix Yayınevi, Ankara, 2017.
- CORRIGAN, Timothy (Ed.), “Adaptation”, **Film and Literature**, Routledge, London, 2012.
- ЧОНКАДЗЕ, Даниел, **Сурамская крепость**, (https://librebook.me/suramskaia_krepost/vol1/1, Erişim Tarihi: 12.05.2024).
- DOWSETT Charles, **Sayat-Nova: An 18th-Century Troubadour**; A Biographical and Literary Study, In aedibus Peeters, Lovanii, 1997.
- EAGLETON, Terry, **Culture**, Yale University Press, New Haven and London, 2016.

- EISENSTEIN, Sergey M., **Sinema Sanatı**, Çev.: Nilgün ŞARMAN, Payel Yayınları, İstanbul, 1993.
- ELIOT, T. S., **Notes Towards the Definition of Culture**, Faber and Faber Limited, London, 1948.
- ERDOĞAN, Şenol (Haz.), **Sinema Manifestoları**, Altıkırkbeş Yayın, İstanbul, 2011.
- ERSOY, Necmettin, **Semboller ve Yorumları** (Bölüm I-II), Zafer Matbaası, İstanbul, 2000.
- FIRST JOSHUA, J., **Shadows of Forgotten Ancestors**, The University of Chicago Press, Chicago, 2016.
- GALSTYAN, Siranush, **Cinema of Armenia**, Mazda Publishers, USA, 2016.
- GEERTZ, Clifford, **Kültürlerin Yorumlanması**, Çev.: Hakan GÜR, Dost Kitabevi Yayınları, Ankara, 2010.
- GEOFFREY, Nowell-Smith (Ed.), **Dünya Sinema Tarihi**, Çev.: Ahmet FETHİ, Kabalcı Yayınevi, İstanbul, 2008.
- GIANVITO, John (Der.), **Şiirsel Sinema**, Çev.: Ebru KILIÇ, Agora Kitaplığı, İstanbul, 2009.
- GOODY, Jack, **The Culture of Flowers**, Cambridge University Press, 1993.
- ГРИГОРЯН, Левон Рачикович, **Жизнь замечательных людей: Параджанов**, Молодая гвардия, М., 2011 г.
- GRIMSHAW, Anna, **The Ethnographer's Eye Ways of Seeing in Anthropology**, Cambridge University Press, United Kingdom, 2001.
- GÜLŞEN, Enver, **Sinemanın Kökenleri**, İnsan Yayınları, İstanbul, 2016.
- GÜVENÇ, Bozkurt, **İnsan ve Kültür**, Remzi Kitabevi Yayınları, İstanbul, 1979.
- HACIKYAN, Agop J., **The Heritage of the Armenian Litterature**, Volume II, Wayne State University Press, Detroit, 2002.

ԽԱՉԱՏՐՅԱՆ, Շահե, **Հակոբ Հովնատանյան 1806-1881**, Մշակույթի Հայկական Ֆոնդ «Էրեբունի» Հրատարակչություն, 1989, (<http://www.armeniaculture-am.armin.am/images/menus/273/Hakob%20Hovnatan.pdf>; <https://archive.org/details/hakob-hovnatanian-1984/mode/2up>, Erişim Tarihi: 27.03.2024).

HEIDER, Karl G., **Ethnographic Film**, University of Texas Press, USA, 2006.

HOCKINGS, Paul (Ed.), **Principles of Visual Anthropology**, Mouton de Gruyter, Berlin and New York, 1995.

İNAN, Abdülkadir, **Tarihte ve Bugün Şamanizm Materyaller ve Araştırmalar**, Türk Tarih Kurumu Yayınları, Ankara, 2015.

КАЛАНТАР, Карен, **Очерки о Параджанове**, Ереван: “Гитутюн” НАН РА, 1998.

КАТАНЯН, Василий, **ПАРАДЖАНОВ Цена Вечного Праздника**, Четыре искусства, Москва, 1994.

KAYALI ORTA, Nejla, **Kahramanın Sinemadaki Yolculuğu**, Karakum Yayınevi, Ankara, 2019.

KAYAOĞLU, Ersel, **Edebiyat ve Film**, Hiperlink, İstanbul, 2016.

KOLEKTİF, **Parajanov Sarkis İle**, Pera Müzesi Yayınları, İstanbul, 2018.

KRACAUER, Siegfried, **Film Teorisi**, Çev.: Özge ÇELİK, Metis Yayıncılık, İstanbul, 2015.

KÜÇÜK, Abdurrahman, TÜMER, Günay, KÜÇÜK, Mehmet Alparslan, **Dinler Tarihi**, Berikan Yayınevi, Ankara, 2014.

ЛЕРМОНТОВ, Михаил, **Ашик-Кериб** (<https://ilibrary.ru/text/4098/p.1/index.html>, Erişim Tarihi: 17.05.2024).

LEYDA, Jay, **Kino: A History of the Russian and Soviet Film**, George Allen & Unwin LTD, London, 1973.

MADILIAN, Gerard, **Traditional Armenian Instrumental Music**, CreateSpace Independent Publishing Platform, 2017

(<https://armentrad.org/Docs/GMadilianConsultationTaim.pdf>, Erişim Tarihi: 24.04.2024).

METZ, Christian, **Sinemada Anlam Üstüne Denemeler**, Çev.: Oğuz ADANIR, Hayalperest Yayınevi, İstanbul, 2012.

MONACO, James, **Bir Film Nasıl Okunur?**, Çev.: Ertan YILMAZ, Oğlak Yayıncılık, İstanbul, 2014.

МОРОЗОВ, Ю. (Сост.), **Экранный мир Сергея Параджанова: Сб. Статей, Дух и лирика**, Киев, 2013.

НАЛБАНДЯН, В. С., САРИНЯН, С. Н., АГАБАБЯН, С. Б., **Армянская Литература**, Высшая Школа, Москва, 1976.

OHANYAN, Hovel, **Water as a Symbol of Spiritual Rebirth in the Armenian Apostolic Orthodox Holy Church**, Berkeley, 2014.

ÖZDEMİR, Nebi, **Medya, Kültür ve Edebiyat**, Grafiker Yayınları, Ankara, 2012.

OLUK ERSÜMER, Ayşen (Derleyen), **Sinema Neyi Anlatır**, Hayalperest Yayınevi, İstanbul, 2015.

ONARAN, Alim Şerif, **Sessiz Sinema Tarihi**, Agora Kitaplığı, İstanbul, 2012.

ÖZÖN, Nijat, **Sinema Sanatına Giriş**, Agora Kitaplığı, İstanbul, 2008.

PARADJANOV, Sergei, **Seven Visions**, Trans.: Guy BENNETT, Green Integer, Los Angeles, 1998.

ՓՈՇՈՅԱՆ, Ասատուր, **Մերձեյ Փարաջանով**, ԵՊՀ հրատ., Երևան, 2018.

PILIKIAN, Hovhannes I., **Armenian Cinema**, Counter-Point Publications, London, 1981.

PLAKHOV, Andréi, **Sovyet Sineması**, Çev.: Yasemin GİRİTLİ İNCEOĞLU, A. Suha ÇALKIVİK, Cem Ofset, Ankara, 1989.

RADVANYI, Jean, “Parajanov, Kafkasya’nın Kötü Çocuğu”, **Parajanov Sarkis ile**, Suna ve İnan Kıraç Vakfı Pera Müzesi, İstanbul, 2018.

- RİFAT, Mehmet, **XX. Yüzyılda Dilbilim ve Göstergebilim Kuramları, 1. Tarihçe ve Eleştirel Düşünceler**, Yapı Kredi Kültür Sanat Yayıncılık, İstanbul, 1998.
- ROBB, Brian J., **Sessiz Sinema**, Çev.: Eser ULUN, Kalkedon Yayınları, İstanbul, 2013.
- ROLLBERG, Peter, **Historical Dictionary of Russian and Soviet Cinema**, Historical Dictionaries of Literature and the Arts, No: 30, Scarecrow Press, 2009.
- ROTHA, Paul, **Sinemanın Öyküsü**, Çev.: İbrahim ŞENER, İzdüşüm Yayınları, İstanbul, 2000.
- SCHNITZER, L. J., MARTIN, Marcel, **Devrim Sineması**, Çev.: Osman AKINHAY, Agora Kitaplığı, İstanbul, 2003.
- SEROPYAN, Sarkis, **Cangülüm Anahit ve Kazben**, Belge Yayınları, İstanbul, 2003.
- SEYFELİ, Canan, **Ermeni Kilisesi'nde Sakramentler**, Çizgi Kitabevi, Konya, 2015.
- СИМАЧЕВА, Т. А. (ред.), **Режиссёры Советского Художественного Кино. Том 1. (А-Д)**, Москва: Всесоюзный Государственный Фонд Кинофильмов СССР (Госфильмофонд СССР), 1982.
- СИМАЧЕВА, Т. А. (ред.), **Режиссёры Советского Художественного Кино. Том 2. (Е-Л)**, Москва: Всесоюзный Государственный Фонд Кинофильмов СССР (Госфильмофонд СССР), 1983.
- СИМАЧЕВА, Т. А. (ред.), **Режиссёры Советского Художественного Кино. Том 3. (М-С)**, Москва: Всесоюзный Государственный Фонд Кинофильмов СССР (Госфильмофонд СССР), 1985.
- STAM, Robert, **Sinema Teorisine Giriş**, Çev.: Selda SALMAN, Çiğdem ASATEKİN, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 2014.
- STEFFEN, James, **The Cinema of Sergei Parajanov**, The University of Wisconsin Press, United State Of America, 2013.
- ŞENOL, Erdoğan, **Gürcü Ansiklopedik Sözlüğü**, Emsal Matbaa Tanıtım Hiz. San. ve Tic. Ltd. Şti., Ankara, 2021.

TCHILINGIRIAN, Hratch, **Ermeni Kilisesi: Kısa Bir Giriş**, Çev.: Lora SARI, Aras Yayıncılık, İstanbul, 2019.

URAS, Esat, **Tarihte Ermeniler ve Ermeni Meselesi**, Belge Yayınları, İstanbul, 1987.

VAN LENNEP, Henry J., **Bible Lands: Their Modern Customs And Manners Illustrative Of Scripture**, Harper & Brothers, Publishers, New York, 1875.

WILLIAMS, C. A. S., **Chinese Symbolism and Art Motifs: A Comprehensive Handbook on Symbolism in Chinese Art Through The Ages**, Rutland, Vt.: Tuttle, 2006.

WOLL, Josephine, **Real Images Soviet Cinema and the Thaw**, I.B.Tauris, New York, 2000.

ЮТКЕВИЧ, С. И. (Ред.) и другие, **Кино**, Энциклопедический Словарь, Издательство Советская Энциклопедия Москва, 1987.

ЗАГРЕБЕЛЬНЫЙ, Михаил Павлович, **Сергей Параджанов**, Литагент «Фолио», Харьков, 2011.

Lisansüstü Tezler

AGAYEV, Rufet, “**Sovyet Dönemi Azerbaycan Sineması ve Propaganda**”, Tez Danışmanı: Doç. Dr. Battal ODABAŞ, İstanbul Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Radyo, Televizyon ve Sinema Anabilim Dalı, İstanbul, 2011 (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi).

ALİYEV, Rovshan, “**Sovyet Dönemi ve Bağımsızlık Sonrası Azerbaycan Sineması: İdeolojik Bir Bakış**”, Tez Danışmanı: Doç. Dr. Nejat ULUSAY, Ankara Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Radyo Televizyon Sinema Anabilim Dalı, Ankara, 2007 (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi).

AYHAN, Abdolvahhab, “**Sinema ve Resim Sanatları Arasındaki Görsel ve Anlatımsal İlişkilerin İncelenmesi**”, Tez Danışmanı: Doç. Nurdan GÖKÇE, Erciyes Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, Resim Anasanat Dalı, Kayseri, 2011 (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi).

ÇAKMAK, Kardelen Ecem, “**Kına Ritüelinin Çağdaş Seramik Formlara Yansıması**”, Tez Danışmanı: Doç. Dr. Hikmet Mutlu YAĞCI, Hacettepe Üniversitesi, Güzel

Sanatlar Enstitüsü, Seramik Ana Sanat Dalı, Ankara, 2023 (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi).

ÇANĖA, Elif, “**Sinema-Resim İlişkisi Bağlamında Sürrealizm ve Luis Bunuel Sineması**”, Tez Danışmanı: Yrd. Doç. Dr. Ufuk UĞUR, İkinci Tez Danışmanı: Doç. Dr. Serkan İLDEN, Ordu Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Sinema ve Televizyon Anabilim Dalı, Ordu, 2016 (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi).

DEMİROK, Eda, “**Gelibolulu Mustafa Âlî Dîvânı’nda Sosyal Hayata İlişkin Unsurlar**”, Tez Danışmanı: Doç. Dr. İncinur ATİK GÜRBÜZ, T.C. Necmettin Erbakan Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı, Konya, 2022 (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi).

FIRST JOSHUA, J., “**Scenes Of Belonging: Cinema And The Nationality Question In Soviet Ukraine During The Long 1960s**”, Advisor: Professor William G. ROSENBERG, History, The University of Michigan, 2008 (Ph.D. Thesis).

GURGA, J. J., “**Echoes of The Past: Ukrainian Poetic Cinema and The Experiential Ethnographic Mode**”, University College London (UCL), 2012 (Ph.D. Thesis).

İNANAN KAYIR, Şenay, “**Resim-Sinema İlişkisi Üzerine Deneysel Bir Çalışma; ‘Lacan’ın Aynasında Ben**”, Tez Danışmanı: Prof. Dr. Tansel TÜRKDOĞAN, Gazi Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, Resim Anasanat Dalı, Ankara, 2012 (Sanatta Yeterlilik Tezi).

KAHYAOĞLU, Aybars Bora, “**Resim Sanatında Kullanılan Chiaroscuro Işık Tekniğinin Sinemada Görsel Dile Katkısı**”, Tez Danışmanı: Prof. Dr. Besim F. DELLALOĞLU, T.C. Sakarya Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Resim Anasanat Dalı, 2018 (Sanatta Yeterlik Tezi).

KALE, Özlem, “**Türk Edebiyatında Sinemaya Uyarlanan Romanlar ve Uyarlama Sorunu**”, Tez Danışmanı: Yard. Doç. Dr. Nuri SAĞLAM, İstanbul Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı, Yeni Türk Edebiyatı Bilim Dalı, İstanbul, 2013 (Yayımlanmamış Doktora Tezi).

КАЛИНИНА, А. Р., “**К. Г. Муратова и С. И. Параджанов Как Представители «Авторского» Кинематографа в СССР 1960-х - 1980-х гг.**”, Научный

руководитель: к. иск., доцент Е. С. КАЩЕНКО, Санкт-Петербургский Государственный Университет, История (Магистерская Диссертация).

KILIÇ, Samet, “**Fındık Veresiye’ Filmi Bağlamında Yaşayan Kültürel Mirasın Aktarımı ve Medya İlişkisi**”, Tez Danışmanı: Prof. Dr. Şahin KÖKTÜRK, Ondokuz Mayıs Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı, Samsun, 2018 (Yayımlanmamış Doktora Tezi).

KOÇ, Ahmet Musa, “**Bir Güncel Sanat Pratiği Olarak Görsel Etnografya**”, Tez Danışmanı: Prof. Dr. Alaybey KAROĞLU, Gazi Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, Resim Anasanat Dalı, Ankara, 2017 (Sanatta Yeterlilik Tezi).

NIELSEN, Jakob Isak, “**Camera Movement in Narrative Cinema: Towards a Taxonomy of Functions**”, Department of Inf. & Media Studies, University of Aarhus, 2007 (Ph.D. Thesis).

SALA, Yasin, “**Sergei Parajanov Sinemasında Kültürlerarasılık: Aşık Garip Örneği**”, Tez Danışmanı: Prof. Dr. Hülya UĞUR, Giresun Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Radyo Televizyon ve Sinema Anabilim Dalı, Giresun, 2019 (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi).

SEZER, Semih, “**Kabak Kemane ile Azeri Kamançası’nın Yapı ve İcra Tekniği Açısından Karşılaştırılması**”, Tez Danışmanı: Yrd. Doç. Dr. Yavuz DEMİRTAŞ, Fırat Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Müzik Anabilim Dalı, Elazığ, 2016 (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi).

STEFFEN, James, “**A Cardiogram of the Time: Sergei Parajanov and the Politics of Nationality and Aesthetics in the Soviet Union**”, Advisor: David A. COOK, Graduate Institute of Liberal Arts, Emory University, 2005 (Ph.D. Thesis).

STROHMEYER, Anna, “**The Many Layers of Sergei Parajanov: A Life’s Work Reprised**”, Supervisor: Zakhar ISHOV, Uppsala Universitet, Department of Informatics and Media Master’s Programme in Russian and Eurasian Studies (Master Thesis).

TOPRAK, Seçil, “**Selim İleri’nin Eserlerinde Edebiyat ve Sinema İlişkisi**”, Tez Danışmanı: Prof. Dr. M. Fatih ANDI, İstanbul Üniversitesi, Sosyal Bilimler

Enstitüsü, Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı, Yeni Türk Edebiyatı Bilim Dalı, İstanbul, 2007 (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi).

TOPAL, Zeynep, “**XX. Yüzyılda Türk-Gürcü İlişkilerini Şekillendiren Faktörler**”, Tez Danışmanı: Prof. Dr. İbrahim TELLİOĞLU, Ondokuz Mayıs Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Tarih Anabilim Dalı, Samsun, 2014 (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi).

TUNCEL, Oğuz, “**Resim ve Sinema İlişkisi Bağlamında ‘Mr. Turner’ (Bay Turner) Filminin Göstergibilimsel Analizi**”, Tez Danışmanı: Doç. Dr. Melda ÖNCÜ YILDIZ, Gazi Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, Yeni Medya Anasanat Dalı, Ankara, 2017 (Sanatta Yeterlilik Tezi).

UĞUR, Aysu, “**2000 Sonrası Avrupa Sinemasında Kültürel Temsillerin Yansımaları**”, Tez Danışmanı: Doç. Dr. Aydan ÖZSOY, Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi, Lisansüstü Eğitim Enstitüsü, Radyo, Televizyon ve Sinema Anabilim Dalı, Radyo, Televizyon ve Sinema Bilim Dalı, Ankara, 2020 (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi).

YILDIRIM, İskender, “**Yöresel Festival Üzerine Görsel Etnografik Bir İnceleme: Ankara ‘Beypazarı Festivali’ Örneği**”, Tez Danışmanı: Prof. Dr. M. Muhtar KUTLU, Ankara Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Halkbilim Anabilim Dalı, Ankara, 2014 (Yayımlanmamış Doktora Tezi).

YILDIZ, Tuna, “**Sinemada Halk Hikâyelerine Metinlerarası Bir Bakış**”, Tez Danışmanı: Prof. Dr. M. Öcal OĞUZ, Gazi Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Türk Halkbilimi Anabilim Dalı, Ankara, 2012 (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi).

Makaleler

ABRAHAMIAN, Levon, “Towards a Poetics of Parajanov’s Cinema”, **Armenian Review** 47(3-4)/48(1-2), 2001-2002, p. 67-91.

AKGÜN, Engin, “Şamanist Türk Halklarında Kurban Sungusu ve Kendisine Kurban Sunulan Varlıklar”, **Beykent Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi** 1 (2), 2007, s. 139-153.

- AKTULUM, Kubilay, “Folklorik Bir Metnin Metinlerarası Çözümlemesinin Temel Kavramsal Bileşenleri”, **Milli Folklor**, Sayı: 108, Yıl: 27, 2015.
- ALTUN, Sudan, KHVEDELIANI Tamar, “Gürcü - Türk Halk Gösterileri ‘Berikaoba, Keenoba ve Orta Oyunu’ Üzerine”, **Kafkas Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi**, Bahar 2019, Sayı: 23, s. 1-14.
- AYKIN, Cemal, “Batı Toplumlarında Roman ve Sinema İlişkileri I”, **Türk Dili**, Sayı: 382, 1983.
- AYKIN, Cemal, “Batı Toplumlarında Roman ve Sinema İlişkileri II”, **Türk Dili**, Sayı: 383, 1983.
- BARS, Mehmet Emin, “Üç Yazma Metinde Hz. İbrahim’in Hz. İsmail’i Kurban Etmesi”, **Hikmet-Akademik Edebiyat Dergisi**, Yıl: 6, Sayı: 12, Bahar 2020, s. 1-25.
- BENJAMIN, Walter, “The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction”, Translated by: Harry ZOHN (from the 1935 essay) Schocken Books, New York, 1969, p. 1-26 (<https://web.mit.edu/allanmc/www/benjamin.pdf>, Erişim Tarihi: 06.06.2024).
- BÖCEKLER, B. “Kırılğan, Gizli ve Sihirli: Dagerotip Portreler”, **International Social Sciences Studies Journal**, Vol: 6, Issue: 61, 2020.
- DEPELİ, Gülsüm, “Etnografik Filmden Sosyal Bilimlere: Bir Bilgi Formu Olarak Görsellik”, **Akdeniz İletişim Dergisi**, 2018, s. 24-40 (https://www.researchgate.net/publication/326286159_Etnografik_Filmden_Sosyal_Bilimlere_Bir_Bilgi_Formu_Olarak_Gorsellik/link/5e6794044585153fb3d2786b/download, Erişim Tarihi: 17.12.2020).
- DORSON, Richard M., “William John Thoms ve Folklor Başlıklı Yazısı”, Çev.: Serpil AYGÜN CENGİZ, **Millî Folklor**, Sayı: 36, Kış 1997, s. 89-92 (<https://www.millifolklor.com/PdfViewer.aspx?Sayi=36&Sayfa=88>, Erişim Tarihi: 17.12.2020).
- DÖĞÜŞ, Selahattin, “Anadolu’da Hızır-İlyas Kültü ve Hıdrellez Geleneği”, **Türk Kültürü ve Hacı Bektaş Veli Araştırma Dergisi**, Sayı: 74, 2015, s. 77-100.
- ERSİN, Şebnem, “Erken Hıristiyan Sanatında Ekmek ve Balıkların Çoğaltılması Mucizesinin İkonografisi (III - VI. yüzyıl)”, **SELEUCIA IX**, 2019, s. 383-418

(<https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/1146956#:~:text=İsa'nın%20Ekmek%20ve%20Balıkları%20Çoğaltması%20Obu%20mucize%20anlatılarından%20birdir,için%20havâriyelerine%20vermesi%20biçiminde%20gelişir.>, Erişim Tarihi: 02.05.2024).

GÖĞEBAKAN, Yüksel, “Semavi ve Pagan Dinlerde Ortak Özellik Olarak Kurban’ın Resim Sanatı İçerisindeki Yeri (Hz.İsmail/Hz.İshak’in Kurbanı ve İphigeneai’nin Kurbanı)”, **Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Dergisi**, Sayı: 36, Erzurum, 2016, s. 58-89.

GÖHER VURAL, Feyzan, “Orta Asya Türk Dünyasında ‘Davul’un Önemi ve Simgesel Anlamı”, **Turan Stratejik Araştırmalar Merkezi Dergisi**, Cilt: 5, Sayı: 20, Sonbahar 2013.

ГРИГОРЯН, Левон, “Саят-Нова”, **Литературная газета**, 30 октября 1968 (Выпуск: 44).

GÜNGÖR, Arif Can, “Sinema-Resim İlişkisi Bağlamında David Lynch ve ‘Silgikafa’ Filmi”, **İstanbul Aydın Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Dergisi**, Cilt: 2, Sayı: 4, 2016.

İLİCAK, Gamze, “Somut Olmayan Kültürel Mirası ve Sinema”, **Kültürel Miras ve Sinema**, Kriter Yayınevi, İstanbul, 2020.

JOHNSON, Vida, “Thaw’dan Sonra Rusya”, GEOFFREY, Nowell-Smith (Ed.), **Dünya Sinema Tarihi**, Çev.: Ahmet FETHİ, Kabalcı Yayınevi, İstanbul, 2008.

KALAFAT, Yaşar, “Karapapah Türkleri”, **İstanbul Üniversitesi Sosyal Siyaset Konferansları Dergisi**, No: 49, 2004, s. 841-872.

KALE, Özlem, “Edebiyat-Sinema İlişkisi”, **Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi**, Volume: 3, Issue: 14, Fall 2010, s. 266-275 (<https://www.sosyalarastirmalar.com/articles/the-relationship-between-literature-and-cinema.pdf>, Erişim Tarihi: 17.05.2019).

KARAKAYA, Serdar, “Sinema-Resim İlişkisi ve Sanat Olarak Sinemanın Resimsel Estetiği”, **Elektronik Sosyal Bilimler Dergisi**, Cilt: 4, Sayı: 12, 2005.

- KARACA, Birsen, “Yeni Bir Toplumsal Bellek Oluşturma Çabalarına Ermeni Senaristlerin Katkıları”, **Ermeni İddiaları ve Tamalgı Sorunu**, Tün Kitap, Ankara, 2019, s. 85-102.
- KEFELİ, Emel, “Gelişen Teknoloji Karşısında Karşılaştırmalı Edebiyat Araştırmaları”, Atatürk Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü Dergisi, Sayı: 9, 1998, s. 145-151 (http://www.turkiyatjournal.com/Makaleler/1921850058_12.pdf, Erişim Tarihi: 02.06.2019).
- KENEZ, Peter, “Stalin Dönemi Sovyet Sineması”, GEOFFREY, Nowell-Smith (Ed.), **Dünya Sinema Tarihi**, Çev.: Ahmet FETHİ, Kabalcı Yayınevi, İstanbul, 2008.
- KIREL, Serpil, “Uyarlamak mı? Uyumlamak mı?”, **Galatasaray Üniversitesi İletişim Dergisi**, Cilt: 1, Sayı: 1, 2014 (<http://iletisimdergisi.gsu.edu.tr/download/article-file/82858>, Erişim Tarihi: 18.05.2019).
- KOCALAN, M. ve TÜRKDOĞAN, T., “Çağdaş Sanatta Bir Yanılsama Tekniği: ‘Anamorfoz ve Felice Varini’”, **Journal of History Culture and Art Research**, Cilt: 7, Sayı: 1, 2018, s. 527-541.
- KÖKSAL, Hasan, “Türk İnanç ve Geleneklerinde ‘Zifaf’”, **Türk Dünyası İncelemeleri Dergisi**, Sayı: II, 1997, s. 211-216.
- LİMAN, Ali Sait, “Türk Sinemasının İlk Yıllarında Çekim Sonrası Üretim ve Teknik Altyapı”, **İletişim Fakültesi Dergisi**, s. 37-52 (<http://www.acarindex.com/dosyalar/makale/acarindex-1423905506.pdf>, Erişim Tarihi: 01.06.2017).
- MASALCI ŞAHİN, Gülgüney, “Hitit Dini Törenlerinde Müzisyenler”, **XVIII. Türk Tarih Kongresi**, Ankara, Turkey, 2018, s. 311-321 (<https://www.ttk.gov.tr/wp-content/uploads/2022/03/06-GulgüneyMasalci.pdf>, Erişim Tarihi: 18.05.2024).
- NUSSINOVA, Natalia, “Sovyetler Birliği ve Rus Göçmenler”, GEOFFREY, Nowell-Smith (Ed.), **Dünya Sinema Tarihi**, Çev.: Ahmet FETHİ, Kabalcı Yayınevi, İstanbul, 2008.
- НАЕНКО, Зинаида и НАЕНКО, Михаил, “‘Тени Забытых Предков’ М. Коцюбинского и С. Параджанова: Литературная Основа и Кинематографическая Версия”,

(<http://dspace.pnpu.edu.ua/bitstream/123456789/1096/1/Naenko.pdf>, Erişim Tarihi: 09.04.2024).

NEBESIO, Bohdan Y., “Shadows of Forgotten Ancestors: Storytelling in the Novel and the Film”, **Literature/Film Quarterly**, 22 (1), 1994, p. 42-49.

НИКОРЯК, Наталия, “Фольклорная палитра кинематографического наследия Сергея Параджанова”, **The Silk Road Countries` Folklore** (Dedicated to the Memory of Gogla - Giorgi Leonidze), Proceedings of the XIV International Symposium, TSU Press, Tbilisi, 2020, p. 614-625.

OSHAGAN, Hayg (Ed.), “Sergei Parajanov’s Speech in Minsk before the Creative and Scientific Youth of Byelorussia on 1 December 1971”, **Armenian Review** 47(3-4)/48(1-2), 2001-2002, p. 14-30.

ПАРАДЖАНОВ, Сергей, “Вечное движение”, **Искусство кино**, номер: 1, 1966.

PASOLINI, Pier Paolo, “The Cinema of Poetry”, **Movies and Methods**, Vol: 1, University of California Press, Berkeley, 1976, p. 542-558.

PFEIFER, Moritz, “Life History of a Fruit Symbol and Tradition in Parajanov’s Caucasian Trilogy” Vol. 58 (October 2015), (<https://eefb.org/retrospectives/symbol-and-tradition-in-parajanovs-caucasian-trilogy/>, Erişim Tarihi: 20.04.2024).

RUBY, Jay, “Is An Ethnographic Film a Filmic Ethnography?”, **Studies in Visual Communication**, Volume: 2, Issue: 2 Fall, 1975, p. 105.

SAĞIR, Güner, “Ermeni Sanatında Haçkar/Haçtaşı”, **26. Orta Çağ ve Türk Dönemi Kazıları ve Sanat Tarihi Araştırmaları Kitabı**, Atatürk Kültür Merkezi Başkanlığı, Ankara, 2024, s. 615-630.

SARRIS, Andrew, “The Auteur Theory and The Perils of Pauline”, **Film Quarterly**, Volume: 16, No: 4, University of California Press, 1963, p. 26-33.

СЕРГЕЕВА, Т. С., “Музыкальный мир фильмов С. Параджанова: музыка в киноискусстве”, **Art&Culture Studies**, №1(2), 2012.

SEYFELİ, Canan, “Hıristiyanlık Öncesine Dayanan Bazı Ermeni Halk İnançları”, **Necmettin Erbakan Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi**, Cilt: 30, Sayı: 30, Temmuz 2010, s. 149-164.

ՄԻՍՈՆՅԱՆ, Լիլիթ, ՀՈՎՀԱՆՆԻՍՅԱՆ, Կարեն, “Մասաչուսեթսի ժողովրդական Սրբավայրում”, Աստվածաբանության Ֆակուլտետ, **Տարեգիրք**, 2017, էջ 173-185:

(https://www.academia.edu/36325800/ՄԱՏԱՉՈՍԵԹՍԻ_ԺՈՂՈՎՐԴԱԿԱՆ_ՍՐԲԱՎԱՅՐՈՒՄ_Լիլիթ_Միսոնյան_Կարեն_Հովհաննիսյան_MATAGH_IN_THE_FOLK_SANCTUARY_Lilit_Simonian_Karen_Hovhannisyant, Erişim Tarihi: 05.05.2024).

СИМЯН, Т. С., “Мир гуцулов глазами Сергея Параджанова: семиотический перевод, киноязык, бытийные инварианты”, Ереванский государственный университет, **Русин**, 2022. №. 67, с. 375-389 (<https://cyberleninka.ru/article/n/mir-gutsulov-glazami-sergeya-paradzhanova-semioticheskiy-perevod-kinoyazyk-bytiynye-invarianty/viewer>, Erişim Tarihi: 08.04.2024).

STEFFEN, James, “From Sayat-Nova to the Color of Pomegranates: Notes on the Production and Censorship of Parajanov’s Film”, **Armenian Review** 47(3-4)/48(1-2), 2001-2002, p. 105-147.

ŞENOCAK, Ebru, “Halk Anlatı ve İnanışlarında Mitolojik Bir Meyve: Nar”, **Avrasya, Uluslararası Araştırmalar Dergisi**, Cilt: 4, Sayı: 8, Ocak 2016, s. 79-104.

TAN, Nail, “Türkiye’de Halk Bilim Çalışmalarının 100. Yılına Kutlarken”, **Folklor/Edebiyat**, Cilt: 19, Sayı: 75, 2013/3, s. 237-243 (<https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/255455>, Erişim Tarihi: 17.12.2020).

TAVKUL, Ufuk, “Kafkas Nart Destanlarında At Motifi”, **Modern Türklük Araştırmaları Dergisi**, Cilt: 4, Sayı: 3, 2007, s. 196-205.

TSIVIAN, Yuri, “Devrim Öncesi Sinema”, GEOFFREY, Nowell-Smith (Ed.), **Dünya Sinema Tarihi**, Çev.: Ahmet FETHİ, Kabalcı Yayınevi, İstanbul, 2008.

UĞURLU, Fatih, “Edebiyat ve Sinema”, **Kurgu Dergisi**, Sayı: 11, 1992.

UZUN AYDIN, Derya, “Benzer ve Farklı Yönleriyle Resim ve Sinema İlişkisi”,
International Journal of Social Science, Number: 56, Spring III 2017.

ВАРДАНЯН, Нвард Хачатуровна, “Символическое значение яблока в армянском фольклоре: в сказках и свадебных песнях”, Ереванский Государственный Университет, Институте Археологии и этнографии НАС Р, Ереван, Армения, с. 138-147
(<https://cils.openjournals.ge/index.php/cils/article/view/3931/4173>, Erişim Tarihi: 26.06.2024).

YARDIMCI, Mehmet, “Geleneksel Kültürümüzde ve Âşıkların Dilinde Kına”,
Folklor/Edebiyat, 14 (54), 2008 s. 81-95
(https://turkoloji.cu.edu.tr/HALK%20EDEBIYATI/mehmet_yardimci_geleneksel_kultur_asiklar_kina.pdf, Erişim Tarihi: 06.05.2024).

YAYMAN ATASEVEN, “Serpil, Modernizmin Sanatsal Gelişimi”, **İdil Sanat ve Dil Dergisi**, Cilt: 7, Sayı: 48, s. 1021-1030
(<https://www.idildergisi.com/makale/pdf/1529166897.pdf>).

YILDIRIM, İskender, “Etnografik Alan Çalışmasında Görüntü Kaydının Kullanımı”,
Milli Folklor, Sayı: 97, Yıl: 2013, s. 111-121.

YILDIZ, Tuna, “Değişen Bağlamlar, Dönüşen Anlatılar: Halk Hikâyelerinden Beyaz Perdeye Metinlerarası İlişkiler”, **Milli Folklor**, Sayı: 105, Yıl: 27, 2015, s. 135-146.

ЮРЕНЕВ, Р. К. “Средствами кинематографический живописи”, **Советский экран**, номер: 10, 1986.

YÜCEL, Çağatay, “Müziğin Kökenine Yönelik Arkeolojik Bir Değerlendirme”,
Lokman Hekim Dergisi, 11 (1), 2021, s. 16-29.

ЗАКОЯН, Гарегин, “Страсти по Акопу Овнатяну”, МОРОЗОВ, Ю. (Сост.),
Экранный мир Сергея Параджанова: Сб. Статей, Дух и литера, Киев, 2013, с. 107-115.

İnternet Kaynakları

“Сергей Параджанов”,

- <http://chernenko.org/312.shtml> (Erişim Tarihi: 28.02.2024)
- “Türk Dil Kurumu/Güncel Türkçe Sözlük”,
http://www.tdk.gov.tr/index.php?option=com_gts&arama=gts&guid=TDK.GTS.5b5eba7e16d3b4.39406171 (Erişim Tarihi: 30.07.2018).
- “Online Etymology Dictionary”,
<http://www.etymonline.com/> (Erişim Tarihi: 09.05.2017)
- “Encyclopedia Britannica”,
<https://www.britannica.com/> (Erişim Tarihi: 09.05.2017)
- “Türk Dil Kurumu Sözlükleri”,
<https://sozluk.gov.tr> (Erişim Tarihi: 15.12.2020)
- “Kültürel Mirasın Korunması”,
<https://www.guvenliyasam.org/wp-content/uploads/2016/02/KULTUREL.pdf>
(Erişim Tarihi: 17.12.2020)
- “Վիքիպեդիա/Հայֆիլմ”,
https://hy.wikipedia.org/wiki/Հայֆիլմ#cite_note-3 (Erişim Tarihi: 10.02.2024)
- “Кино-Театр.Ру/Советские Режиссеры”,
<https://www.kino-teatr.ru/kino/director/sov/a/a2/> (Erişim Tarihi: 13.01.2024)
- “Parajanov-Vartanov Institute, Influences”,
<https://parajanov.com/influences/> (Erişim Tarihi: 04.01.2024)
- “Sergei Parajanov/References in Popular Culture”,
<https://www.youtube.com/watch?v=XsmMltWQBbY&t=18s> (Erişim Tarihi: 12.11.2023)
- “I am Sergei PARAJANOV! (1990)”,
<https://www.youtube.com/watch?v=6Z9wO0d-bfM> (Erişim Tarihi: 27.02.2023)
- “Beyond Borders: Parajanov Centennial Marked in Yerevan and Tbilisi”,
<https://caspiantpost.com/en/post/beyond-borders-parajanov-centennial-marked-in-yerevan-and-tbilisi> (Erişim Tarihi: 13.02.2024)
- “Sergei Parajanov/Awards”,

https://www.imdb.com/name/nm0660886/awards/?ref_=nm_ql_2 (Erişim Tarihi: 03.02.2024)

“Википедия/Наталья Михайловна Ужвий”,

https://ru.wikipedia.org/wiki/Ужвий,_Наталья_Михайловна (Erişim Tarihi: 01.03.2024)

“Сергей Иосифович Параджанов”,

<https://web.archive.org/web/20150617120809/http://chtoby-pomnili.com/page.php?id=124> (Erişim Tarihi: 17.03.2024)

“Смерть красавицы: страшная судьба первой жены Сергея Параджанова”,

https://dzen.ru/a/XuNU50DWk0_OUccp (Erişim Tarihi: 07.03.2024)

“Фразеологизм Золотые руки”,

https://uchi.ru/otvety/questions/frazeologizm-zolotie-ruki?utm_referrer=https%3a%2f%2fwww.google.com%2f (Erişim Tarihi: 07.03.2024)

“Левада Олександр Степанович”,

https://archivsf.narod.ru/1909/alexandr_levada/index.htm (Erişim Tarihi: 12.03.2024)

“Википедия/Вадим Николаевич Собко”,

https://ru.wikipedia.org/wiki/Собко,_Вадим_Николаевич (Erişim Tarihi: 27.03.2024)

“Википедия/Анатолий Алексеевич Слесаренко”,

https://ru.wikipedia.org/wiki/Слесаренко,_Анатолий_Алексеевич (Erişim Tarihi: 27.03.2024)

“Википедия/Инна Георгиевна Бурдученко”,

https://ru.wikipedia.org/wiki/Бурдученко,_Инна_Георгиевна#Биография (Erişim Tarihi: 27.03.2024)

“Цветок на камне”,

https://www.museikino.ru/mesto_donbass.pdf (Erişim Tarihi: 30.03.2024)

“15 августа 1960 года после полученных травм скончалась актриса Инна Бурдученко”,

<http://crimescience.ru/news/15-avgusta-1960-goda-posle-poluchennyx-travm-skonchalas-aktrisa-inna-burduchenko.html> (Erişim Tarihi: 30.03.2024)

“Овнатан Нагаш”,

<https://www.booksite.ru/fulltext/1/001/008/083/525.htm> (Erişim Tarihi: 24.03.2024)

“Овнатанян”,

<https://www.booksite.ru/fulltext/1/001/008/083/527.htm> (Erişim Tarihi: 24.03.2024)

“Hakob Hovnatanyan 1806-1881”,

<http://www.abrilbooks.com/hakob-hovnatanyan-1806-1881.html> (Erişim Tarihi: 26.03.2024)

“Վիքիպեդիա/Հակոբ Մկրտումի Հովնաթանյան”,

https://hy.wikipedia.org/wiki/Հակոբ_Մկրտումի_Հովնաթանյան (Erişim Tarihi: 20.03.2024)

“Акоп Овнатанян – автор «армянской Джоконды» и первый мастер светского портрета”,

<https://www.armmuseum.ru/news-blog/hakob-hovnatanyan-armenian-artist> (Erişim Tarihi: 25.03.2024)

“Ծարախան”,

<https://www.dasaran.net/apps/wiki/view/id/5868> (Erişim Tarihi: 23.04.2024)

“Википедия/Великая Отечественная Война”,

[https://ru.wikipedia.org/wiki/Великая_Отечественная_война#:~:text=Великая%20Отечественная%20война%20\(ВОВ%3B%2022,Финляндии%2C%20Хорватии\)%2C%20начавшаяся%20с](https://ru.wikipedia.org/wiki/Великая_Отечественная_война#:~:text=Великая%20Отечественная%20война%20(ВОВ%3B%2022,Финляндии%2C%20Хорватии)%2C%20начавшаяся%20с) (Erişim Tarihi: 24.04.2024)

“Սայաթ-Նովա. Կենսագրական Ակնարկ”,

<http://www.sayat-nova.am/bio.html> (Erişim Tarihi: 25.04.2024)

“Wikipedia/Gökçe Alabalığı”,

[https://tr.wikipedia.org/wiki/Gökçe_alabalığı#:~:text=Gökçe%20alabalığı%20\(Salmo%20ischchan\)%2C,Sevan%20alabalığının%20neslini%20tehlikeye%20sokmuşlardır](https://tr.wikipedia.org/wiki/Gökçe_alabalığı#:~:text=Gökçe%20alabalığı%20(Salmo%20ischchan)%2C,Sevan%20alabalığının%20neslini%20tehlikeye%20sokmuşlardır), Erişim Tarihi: 30.04.2024)

“Armenian Cross-stones Art. Symbolism and Craftsmanship of Khachkars”,

<https://ich.unesco.org/en/RL/armenian-cross-stones-art-symbolism-and-craftsmanship-of-khachkars-00434>, (Erişim Tarihi: 04.05.2024)

“Gyumri Celebrates Feast of Nativity by Matagh”,

<https://armenpress.am/eng/news/519033/> (Erişim Tarihi: 05.05.2024)

“Matagh: An Armenian Tradition of Helping the Poor”,

<https://www.theiconichand.com/matagh-an-armenian-tradition-of-helping-the-poor> (Erişim Tarihi: 05.05.2024)

“İbrahimi Dinlerde Koyun, Kuzu ve Keçi”,

<https://www.dinvemitoloji.com/2019/02/ibrahimi-dinlerde-koyun-kuzu-ve-keci.html> (Erişim Tarihi: 08.05.2024)

“Surp Sarkis Yortusu”,

<http://ermenikulturu.com/surp-sarkis/> (Erişim Tarihi: 09.05.2024)

“Сергей Параджанов”,

<https://velykiukrainci.livejournal.com/28438.html> (Erişim Tarihi: 18.05.2024)

“Династия Калантаровых и Нико Пиросмани”,

<https://sputnik-georgia.ru/20171109/Dinastia-Kalantarovyh-i-Niko-Pirosmani-238105720.html> (Erişim Tarihi: 21.05.2024)

“Pirosmani Stock Photos and Images”,

<https://www.alamy.com/stock-photo/pirosmani.html?sortBy=relevant> (Erişim Tarihi: 21.05.2024)

“Bloody Sheets: An Age-old Tradition Still Held in Georgia’s Regions”,

<http://gtarchive.georgiatoday.ge/news/2879/Bloody-Sheets%3A-An-Age-old-Tradition-Still-Held-in-Georgia’s-Regions> (Erişim Tarihi: 25.06.2024)

Röportajlar

“S.Paradjanov: A requiem (1994)”,

<https://www.youtube.com/watch?v=OByNcVXRWVQ&t=1168s> (Erişim Tarihi: 12.06.2024)

“Sergey Parajanov Anlatıyor”,

<https://www.peramuzesi.org.tr/blog/sergey-parajanov-anlatiyor/1332> (Erişim Tarihi: 17.02.2024)

Paracanov Hakkında Hazırlanmış İnternet Siteleri

<https://parajanov.com/sergei/>

<https://parajanovartlab.com>

<http://www.parajanov.ge/ru/>

<https://parajanovmuseum.am/ru/gallery/>

Filmler

PARACANOV, Sergey, *Андріеш*, Киевская киностудия, Киев, 1954.

PARACANOV, Sergey, *Первый парень*, Киевская киностудия (Киностудия имени А. Довженко), Киев, 1958.

PARACANOV, Sergey, *Наталія Ужвий*, Киевская киностудия, Киев, 1959.

PARACANOV, Sergey, *Золотые руки*, Киевская киностудия, Киев, 1960.

PARACANOV, Sergey, *Думка*, Киевская киностудия (Киностудия имени А. Довженко), Киев, 1960.

PARACANOV, Sergey, *Українська рапсодія*, Киевская киностудия, Киев, 1961.

PARACANOV, Sergey, *Цветок на камне*, Киевская киностудия, Киев, 1962.

PARACANOV, Sergey, *Тени забытых предков*, Киностудия имени А. Довженко, Киев, 1964.

PARACANOV, Sergey, *Киевские фрески*, Киностудия имени А. Довженко, Киев, 1966.

PARACANOV, Sergey, *Акоп Овнатянян*, Арменфильм, Ереван, 1967.

PARACANOV, Sergey, *Цвет граната*, Арменфильм, Ереван, 1969.

PARACANOV, Sergey, *Легенда о Сурамской крепости*, Грузия-фильм, Тбилиси, 1984.

PARACANOV, Sergey, *Арабески на тему Пиромани*, Грузия-фильм, Тбилис,
1985.

PARACANOV, Sergey, *Ашик-Кериб*, Грузия-фильм, Тбилис, 1988.

EKLER

EK 1. Paracanov'un Özel ve Sanat Yaşamındaki Olayların Kronolojisi

Tabloda Sergey İosifoviç Paracanov'un, hem özel hem de sanat hayatında yaşamış olduğu olaylar, yıllara göre sıralanmıştır.

YIL	FAALİYET
9 Ocak 1924	- Sergey İosifoviç Paracanov (Sarkis Hovsepi Paracanyan), Gürcistan'ın başkenti Tiflis'te dünyaya geldi.
1932 - 1942	- Tiflis Rus Ortaokulu No: 42'de okudu.
1941 - 1943	- Tiflis'te bulunan "Sovyet Oyuncak" fabrikasında çalıştı.
1942	- Tiflis Demiryolu Enstitüsü'ne kabul edildi.
1943 - 1945	- Tiflis Demiryolu Enstitüsü'nden ayrıldı. Tiflis Konservatuvarı'nda ses eğitiminin yanı sıra dans ve viyola eğitimi de aldı.
1945 - 1952	- VGIK'e başvurdu ve kabul edildi.
1947	- Igor Savçenko'nun <i>Третьий удар</i> (Treti udar)/ <i>Üçüncü Darbe</i> filminde asistanlık yaptı.
1948	- Tiflis'te homoseksüellik suçlamaları ile tutuklandı. Birkaç ay hapiste kaldı.
1950	- <i>Тарас Шевченко</i> (Taras Şevçenko)/ <i>Taras Şevçenko</i> filminde asistanlık yaptı
1951	- Nigar Sereyeva (Kerimova) ile evlendi. Sereyeva, 13 Şubat 1951 tarihinde akrabaları tarafından öldürüldü. - Mezuniyet filmi olan <i>Молдавская сказка</i> (Moldovskaya skazka)/ <i>Bir Moldova Masalı</i> 'nı çekti.
1952	- VGIK'ten mezun oldu ve Kiev Film Stüdyosu'nda yönetmen olarak çalışmaya başladı. - Vladimir Braun'un <i>Максимка</i> (Maksimka)/ <i>Maksimka</i> filminde asistan olarak çalıştı.
1954	- Yakov Bazelyan'ın eş yönetmenliğiyle <i>Андриеш</i> (Andriyeş)/ <i>Andriyeş</i> 'i çekti. - Svetlana Şçerbatyuk (1938-2020) ile evlendi.
1958	- Suren Paracanov doğdu.
1958 - 1960	- <i>Наталья Ужвий</i> (Nataliya Ujvi, 1959)/ <i>Nataliya Ujvi</i> , <i>Золотые руки</i> (Zolotye ruki, 1960)/ <i>Altın Eller</i> , <i>Думка</i> (Dumka, 1960)/ <i>Dumka</i> kısa belgesellerini çekti.
1959	- Uzun metrajlı filmi <i>Первый парень</i> (Pervı paren)/ <i>İlk Delikanlı</i> gösterime girdi.

1961	- <i>Украинская рhapsодия</i> (Ukrainskaya rhapsodiya)/ <i>Украина Rapsodisi</i> çekildi.
1962	- Svetlana Şçerbatyuk ile boşandı. - Babası Hovsep Sergeyeviç Paracanov öldü. - <i>Цветок на камне</i> (Tsvetok na kamne)/ <i>Taştaki Çiçek</i> adlı filmini çekti.
1964	- <i>Киевские фрески</i> (Kievskie freski)/ <i>Kiev Freskleri</i> 'nin ilk senaryosunu yazdı. Film, 1965 yılının bahar ayında Dovjenko Film Stüdyosu'nda çekildi.
1965	- (Михаил Коцюбинский'in <i>Тени забытых предков</i> adlı romanına dayanan) <i>Тени забытых предков</i> (Teni zabıtıh predkov)/ <i>Unutulmuş Ataların Gölgeleeri</i> 'ni çekti. - Yasaklı yönetmen A. Antipenko ile <i>Kiev Freskleri</i> 'nin ekran deneylerini çektiler.
1966	- <i>Kiev Freskleri</i> yetkili merciiler tarafından durduruldu. - Hayfilm Stüdyosu'nun yöneticisi Vahang Mkrtiçyan, Paracanov'u, bir film çekmesi için Ermenistan'a çağırdı.
1966 - 1969	- Hayfilm Stüdyosu'nda yönetmen olarak çalıştı.
1967	- <i>Цвет граната</i> (Tsvet granata)/ <i>Narın Rengi</i> 'ni çekmek için hazırlıklara başladı. - <i>Исповедь</i> (İspoved)/ <i>İtiraf</i> 'ın senaryosu üzerinde çalışmaya başladı. - 19. yüzyıl Ermeni ressamlarından biri olan Hakob Hovnatanyan'ı anlatan <i>Акон Овнатанян</i> (Hakob Hovnatanyan)/ <i>Hakob Hovnatanyan</i> isimli belgesel film çekti.
1968	- <i>Ара Прекрасный</i> (Ara Prekrasny)/ <i>Güzel Ara</i> 'nın senaryosunu yazdı. - <i>Narın Rengi</i> filminin çekimlerini Hayfilm Stüdyosu'nda tamamladı.
1969	- <i>Дремлющий дворец</i> (Dremlyuşçi dvorets)/ <i>Uyuyan Saray</i> filminin senaryosunu yazdı. - <i>İtiraf</i> 'ın senaryosunu tamamladı. - <i>Narın Rengi</i> Erivan'da gösterime girdi.
1970	- <i>Интермеццо</i> (İntermetstso)/ <i>Intermezzo</i> 'nun senaryosunu yazdı. - <i>Narın Rengi</i> 'nin, Sergey Yutkeviç tarafından düzenlenen versiyonu Moskova'da gösterime girdi.
1971	- Mihail Yuryeviç Lermontov'un <i>Демон</i> (Demon)/ <i>Şeytan</i> adlı eserinin uyarlaması olan senaryoyu yazdı.
1971 - 1972	- Dovjenko Film Stüdyosu'nda, iptal olana kadar, <i>Intermezzo</i> üzerinde çalıştı.
1972	- <i>Золотой обреза</i> (Zolotoy obrez)/ <i>Yıldızlı Cilt</i> 'nin senaryosunu yazdı.
1972 - 1973	- <i>Икар</i> (İkar)/ <i>İkarus</i> üzerinde çalıştı, ancak daha sonra yönetmenlikten alındı.

1973	<ul style="list-style-type: none"> - Viktor Şklovski ile birlikte <i>Чудо в Одессе</i> (Çudo v Odense)/<i>Odense'deki Mucize</i> filminin senaryosunu yazdı. Filmin, Aralık ayında Hayfilm tarafından ön prodüksiyonuna başlandı. - Oğlu tifüs hastalığına yakalandığı için Kiev'e gitti. - <i>Unutulmuş Ataların Gölgeleeri</i> filminin çekimleri sırasında kiliseye ait bazı eşyaların çaldığı, rejime zarar verebilecek düşünceleri ve söylemleri olduğu iddiasıyla KGB tarafından hazırlanan rapor nedeniyle 17 Aralık'ta tutuklandı.
1974	- Yargılandı ve beş yıllığına mahkûm edildi.
1974 - 1975	- Ukrayna'nın Vinnytsia Bölgesi'nde yer alan Gubnik'te tutuklu olarak kaldı.
1975	- Annesi Siranuş Davidovna Bejanova-Paracanova'yı, (Сирануш Давыдовна Бежанова-Параджанова) kaybetti.
1975 - 1976	- Vinnytsia Bölgesi'nde, Strizhavka Kampı'nda tutuklu olarak kaldı.
1976 - 1977	- Vinnytsia Bölgesi'nde yer alan Perevalsk Kampı'nda tutuklu olarak kaldı.
1977	- Sovyetler Birliği'ni ziyaret eden Lilya Brik'in isteği ve Fransız yazar Louis Aragon'un müdahalesiyle erken serbest bırakıldı ve babasının Tiflis'teki evine yerleşti.
1978	- Ermenistan'daki yetkilere, <i>Давид Сасунский</i> (David Sasunski)/ <i>Sasunlu David</i> ve <i>Гүзель Ара</i> senaryolarının filme uyarlanması için ricada bulunan bir mektup yazdı.
11 Şubat 1982	- Rüşvet gerekçesi ile Tiflis'te yargılandı ve tutuklandı.
1982	- Rüşvet suçlama davası. Aynı yılın 5 Ekimi'nde serbest kaldı.
Ekim 1983 - Şubat 1984	- Gürcü Film Stüdyosu'nda, Dodo Abashidze ile birlikte, ilk zamanlar adı <i>Beyaz Kafkasya'nın İnançları</i> olan, daha sonra <i>Легенда о Сурамской крепости</i> (Legenda o Suramskoy kreposti)/ <i>Surami Kalesi Efsanesi</i> adını alan filmi çekti.
15 Ocak 1985	- Gürcistan Sinemacılar Birliği'nin lobisinde, Paracanov'un çalışmalarının ilk sergisi yapıldı.
1985, Bahar	<ul style="list-style-type: none"> - Gürcü ressam Niko Pirosmani'nin eserlerinin yer aldığı <i>Арабески на тему Пиросмани</i> (Arabeski na temu Pirosmani)/<i>Pirosmani Temalı Arabeskler</i>'i çekti. - <i>Мученичество Шушаник</i>'in (Muçeniçestvo Şuşanik)/<i>Şuşanik'in Şehitliği</i> senaryosunu yazdı. - <i>Surami Kalesi Efsanesi</i> Moskova Film Festivali'nde yarışmada gösterildi.
Ocak 1986	- <i>Surami Kalesi Efsanesi</i> Tiflis'te piyasaya sürüldü.

1987	<p>- <i>Surami Kalesi Efsanesi</i> projesi politik çekişmelerden ötürü iptal edildi.</p> <p>Yaz - <i>Сокровища горы Арапат</i> (Sokrovişça gorı Ararat)/<i>Ağrı Dağı'nın Saklı Hazinesi</i> filminin senaryosunu yazdı.</p> <p>Sonbahar - <i>Şeytan</i>'ın çekimi ertelendi ancak film hiçbir zaman çekilemedi.</p>
1987, Sonbahar - Şubat 1988	<p>- <i>Ашук-Кериб</i> (Aşık-Kerib)/<i>Aşık-Kerib</i> filmini çekti.</p>
1988	<p>15 Ocak - 20 Mart - Erivan Halk Sanatları Müzesi'nde Paracanov'un çalışmaları gösterildi.</p> <p>Şubat - İlk kez Sovyetler Birliği dışına çıktı ve Rotterdam Film Festivali'ne gitti. Orada "Geleceğin 20 Yönetmeni" ödülünü aldı ve yönetmenin <i>Pirosmani Temalı Arabeskler</i> filmi gösterildi.</p>
1988	<p>-Erivan'da Paracanov Müzesi açılmasına dair yapılan proje onaylandı.</p> <p>Nisan - Paracanov, Ermenistan Sovyet Sosyalist Cumhuriyeti'nden <i>Narın Rengi</i> ve <i>Hakob Hovnatanyan</i> filmleri için devlet ödülü aldı.</p> <p>Haziran - Münih Film Festivali'ne katıldı. Festivalin prömiyerinde <i>Aşık-Kerib</i> ve filmlerinin ilk retrospektifi gösterildi.</p> <p>Eylül - Venedik Film Festivali ve sonrasında New York Film Festivali'ne katıldı.</p> <p>Kasım - Paris'te filmlerinin retrospektifine katıldı.</p> <p>7 Aralık - Ermenistan'da gerçekleşen deprem, Erivan'da Sergey Paracanov adına yapılması planlanan müzenin inşaatını geciktirdi.</p>
1989	<p>Ocak- <i>Слово о полку Игореве</i> (Slovo o Polku İgoreve)/<i>İgor Kampanyası Hakkında Birkaç Kelime</i>'nin kısa metnini yazdı.</p> <p>Şubat - Fantasporto Film Festivali'ne <i>Aşık-Kerib</i> filminin sahnelenmesi ile katıldı.</p> <p>Nisan - İstanbul Film Festivali'ne <i>Aşık-Kerib</i> filminin sahnelenmesi ile katıldı. "Çağdaş sanata katkılarından ötürü" Özel Jüri Ödülü'nü aldı.</p> <p>-Tiflis'te <i>İtiraf</i>, <i>Sasunlu David</i>, <i>Güzel Ara</i> ve <i>Ağrı Dağı'nın Saklı Hazinesi</i> filmlerini çekmeye başladı. Ancak prodüksiyon, Paracanov'un hastalığı nedeniyle durdu. Paracanov'a akciğer kanseri teşhisi konuldu.</p> <p>Temmuz - Moskova'da ameliyat oldu ve Tiflis'e döndü.</p>
Aralık 1989 - Temmuz 1990	<p>-Yönetmenin yeni çalışmalarının yer aldığı ikinci kişisel sergisi, Erivan'da bulunan Halk Sanatları Müzesi'nde gerçekleşti.</p>

1990	<p>27 Şubat - Ukrayna Sovyet Sosyalist Cumhuriyeti'nin Halk Sanatçısı unvanını aldı.</p> <p>15 Mart - Tedavisi için Erivan'a gitti.</p> <p>20 Mayıs - Acil tıbbi tedavi için uçakla Paris'e nakledildi.</p> <p>19 Haziran - Ermenistan Sovyet Sosyalist Cumhuriyeti'nin Halk Sanatçısı unvanını aldı.</p> <p>Temmuz - Erivan'a döndü. 20 Temmuz'u 21 Temmuz'a bağlayan gece Erivan Hastanesi'nde öldü.</p> <p>25 Temmuz - Cenaze töreni gerçekleşti. Naaşı Erivan'daki Merkez Panteonu'na gömüldü.</p>
-------------	--

EK 2. Ölümünden Sonra Paracanov'la İlgili Yapılan Çalışmalar

YIL	FAALİYET
Aralık 1990	- Moskova'da <i>Ашик-Кериб</i> (Aşık-Kerib)/ <i>Ашик-Кериб</i> filmi ile dört tane Ника (Nika) ödülü aldı.
1991	- <i>Тени забытых предков</i> (Teni zabıtıh predkov)/ <i>Unutulmuş Ataların Gölgeleeri</i> filmi ile Ukrayna'dan Taras Sevçenko Ödülü'nü aldı. 27 Temmuz - Sergey Paracanov Müzesi açıldı. Müzede yönetmenin çalışmaları sergileniyor. Müzenin kurucusu Zaven Sargsyan'dır.
1993	- Kiev'de yaşadığı apartman dairesinin girişine Nikolai Rapai tarafından hatıra levhası/plaketi yerleştirildi.
1996	- <i>Ашик-Кериб</i> filmi Ermenistan'da ilk ticari gösterimini aldı.
Haziran 1997	- Ermenistan ve Ukrayna Cumhurbaşkanı'nın katılımı ile Dovjenko Film Stüdyosu'nda anma heykelinin açılışı gerçekleşti.
6 Kasım 2004	- Tiflis'te, heykeltıraş Vazha Mekaberidze tarafından yapılan hatıra heykelinin açılışı gerçekleşti.
2022	- Tiflis'te, Paracanov'un büyüdüğü Kote Meshki Caddesi, resmi olarak Parajanov adını aldı.
9 Ocak 2024	- Yönetmenin doğumunun 100. yılı kapsamında, heykeltıraş Ara Alekyan tarafından hazırlanmış heykelin, Erivan Sinema Evi'nde açılışı yapıldı.

EK 3. Paracanov'un Almış Olduğu Ödüller³⁷²

Aldığı Ödül	Aldığı Yıl	Aldığı Film
Mar del Plata Film Festival (En İyi Yapım) (Jüri Özel Ödülü) (Eleştirmenler Büyük Ödülü)	1965	<i>Тени забытых предков</i> (Teni zabıtıh predkov)/ <i>Unutulmuş</i> <i>Ataların Gölgeleeri</i>
Thessaloniki Film Festival (Altın Madalya)	1966	<i>Тени забытых предков</i> (Teni zabıtıh predkov)/ <i>Unutulmuş</i> <i>Ataların Gölgeleeri</i>
Sitges - Catalanian International Film Festival (En İyi Yönetmen)	1986	<i>Легенда о Сурамской</i> <i>крепости</i> (Legenda o Suramskoy kreposti)/ <i>Surami Kalesi</i> <i>Efsanesi</i>
São Paulo International Film Festival (Eleştirmenler Ödülü)	1987	<i>Легенда о Сурамской</i> <i>крепости</i> (Legenda o Suramskoy kreposti)/ <i>Surami Kalesi</i> <i>Efsanesi</i>
Rotterdam International Film Festival (En İyi Yenilikçi Film)	1987	<i>Легенда о Сурамской</i> <i>крепости</i> (Legenda o Suramskoy kreposti)/ <i>Surami Kalesi</i> <i>Efsanesi</i>
European Film Awards (Aday) (En İyi Yönetmen)	1988	<i>Ашик-Кериб</i> (<i>Aşik-Kerib</i>)/ <i>Aşik-Kerib</i>
Istanbul Film Festival (Jüri Özel Ödülü)	1989	<i>Ашик-Кериб</i> (<i>Aşik-Kerib</i>)/ <i>Aşik-Kerib</i>
Nika Awards (En İyi Görüntü Yönetmeni) (En İyi Yönetmen) (En İyi Yapım Tasarımcısı)	1990	<i>Ашик-Кериб</i> (<i>Aşik-Kerib</i>)/ <i>Aşik-Kerib</i>
People's Artist of the Republic (Yönetmen)	1990	Ermenistan Ukrayna

³⁷² Yararlanılan kaynaklar için bk. “Sergei Parajanov/Awards”, https://www.imdb.com/name/nm0660886/awards/?ref=nm_q1_2 (Erişim Tarihi: 03.02.2024); **ARMENIAN FILM DIRECTORS, INCLUDING: SERGEI PARAJANOV, ARTAVAZD PELESHYAN, ROUBEN MAMOULIAN, EDMOND KEOSAYAN, DERAN SARAFIAN, LINA YAKUBOVA, HAMO BEKNAZARIAN, LEVON MKRTCHYAN, ARAZ ARTINIAN, BORIS BARATOV, HENRIK MALYAN, FRUNZE DOVLATYAN, ROMAN BALAYAN**, Hephaestus Book, p. 1. Bahsi geçen ödüllere eklenebilecek başka ödüller de vardır. Örnek olması, hacmi arttırmaması adına en bilinen ödüller tabloya eklenmiştir.

EK 4. Sergey Paracanov'un Filmlerine Göstergelerarası Gönderme Yapan Popüler Kültür Ürünleri

Sergey Paracanov, auteur bir yönetmen olarak, birçok yönetmeni etkilemiş ve halen de etkilemeye devam etmektedir: Andrey Tarkovski, Kira Muratova, Roman Balayan, Artavazd Peleşyan, Mikayel Vartanov, Rustam Hamdamov vd.

Aşağıda hazırlamış olduğumuz tablo,³⁷³ popüler kültürde Sergey Paracanov'un sanatına duyulan ilginin göstergesidir.

Sanatçı	Eserin Adı	Yılı
Lady Gaga (Şarkıcı)	<i>911</i>	2020
Ari Aster (Yönetmen)	<i>Midsommar</i>	2019
Alexandre Herchovitch (Moda Tasarımcısı)	The Sao Paulo Fashion Week	2010
Susumu Yokota (Besteci)	<i>The Color of Pomegranate</i> (<i>The Boy and The Tree</i> albümde yer alan bir bestenin adı)	2002
Tarsem Singh (Yönetmen)	<i>The Cell</i>	2000
Aktan Abdykalykov (Yönetmen)	<i>Беукемпир</i> (Beşkempir)	1998
Juno Reactor (Müzik Grubu)	<i>God is God</i> (Klip, <i>Narın Rengi</i> adlı filmin parçalarından oluşmuştur)	1997
Muhsin Mahmelbaf (Yönetmen)	<i>The Silence</i>	1997
Muhsin Mahmelbaf (Yönetmen)	<i>Gabbeh</i>	1996
Emir Kusturitsa (Yönetmen)	<i>Андерграунд</i> (Andergraund)	1995
Madonna (Şarkıcı)	<i>Bedtime Story</i>	1994
Deep Forest (Müzik Grubu)	<i>Sweet Lullaby</i>	1992
R.E.M. (Müzik Grubu)	<i>Losing My Religion</i>	1991
Saeed Ebrahimifar (Yönetmen)	<i>Pomegranete and Cane</i>	1989
Don Askaryan (Yönetmen)	<i>Komitas</i>	1988

Bu ilginin sahipleri, tablodan da açıkça görülebileceği gibi, sadece film dünyasına ait değiller. Bu grubun içerisinde ses sanatçıları, müzik grupları, besteciler, moda

³⁷³ Tabloyu hazırlarken kullanılan kaynaklar: STEFFEN, James, **ibid**, p. 249-252; “Parajanov-Vartanov Institute, Influences”, <https://parajanov.com/influences/> (Erişim Tarihi: 04.01.2024); “Sergei Parajanov/References in Popular Culture”, <https://www.youtube.com/watch?v=XsmMltWQBBy&t=18s> (Erişim Tarihi: 12.11.2023).

tasarımcıları da yer almaktadır. Gezin kuklacı Armen Hovhannisyan bile çalışmalarında Paracanov'dan ilham aldığından bahseder.³⁷⁴

³⁷⁴ “Beyond Borders: Parajanov Centennial Marked in Yerevan and Tbilisi”, <https://caspiantpost.com/en/post/beyond-borders-parajanov-centennial-marked-in-yerevan-and-tbilisi> (Erişim Tarihi: 13.02.2024).

EK 5. Filmografi³⁷⁵

Andrieş

Yönetmenler: Y. Bazelyan, S. Paracanov

Senaristler: G. Koltunov, V. Korostilev, S. Şvartzoyd, E. Bukov

Operatörler: V. Vereşçak, S. Şahbazyan

Sanat yönetmeni: O. Stepanenko

Besteciler: G. Tirtseu, İ. Şamo

Oyuncular: Kostya Russu, L. Sokolova, N. Şaşıq-oglı, K. Ştirbu, Ye. Ureke, Domnika

Dariyenko, R. Klyavin (Vizirenko), T. Gruzin, G. Çohonelidze

Yapım: Kiev Uzun Metrajlı Film Stüdyosu

Yıl: 1954

İlk Delikanlı

Yönetmen: S. Paracanov

Senaristler: P. Lubenski, V. Bezorudko

Operatör: S. Revenko

Sanat yönetmenleri: V. Novakov, A. Lisenbart

Besteci: E. Zubtsov

Oyuncular: G. Karpov, L. Sosyura, Yu. Satarov, V. Kovalenko, A. Andrienko-

Zemskov, N. Şutko, T. Alekseyeva (II), L. Orlova (II), M. Kramar, Y. Sasko, N.

Yakovçenko, Yu. Tsupko, V. Çayka, I. Matveyev

Yapım: Dovjenko Film Stüdyosu

Yıl: 1958

³⁷⁵ Filmografinin oluşturulmasında yararlanılan kaynaklar için **bk.** МОРОЗОВ, Ю. (Сост.), **Экранный мир Сергея Параджанова: Сб. Статей**, Дух и литера, Киев, 2013 ve STEFFEN, James, **The Cinema of Sergei Parajanov**, The University of Wisconsin Press, United State Of America, 2013.

Nataliya Ujvi

Yönetmen: S. Paracanov

Senarist: E. Martiç

Operatör: V. Tışkovets

Sanat yönetmeni: M. Gantman

Yapım: Dovjenko Film Stüdyosu

Yıl: 1959

Altın Eller

Yönetmenler: S. Paracanov, A. Pankratev, A. Nikolenko

Senarist: İ. Kornienko

Operatör: A. Pankratev

Sanat yönetmenleri: M. Rakovski, G. Lukaşov, B. Fedorenko

Yapım: Dovjenko Film Stüdyosu

Yıl: 1960

Dumka

Yönetmen ve Senarist: S. Paracanov

Operatör: A. Pankratev

Sanat Yönetmeni: L. Baykova

Oyuncu: Bela Rudenko

Yapım: Dovjenko Film Stüdyosu

Yıl: 1960

Ukrayna Rapsodisi

Yönetmen: S. Paracanov

Senarist: A. Levada

Operatör: İ. Şekker

Sanat Yönetmeni: M. Rakovski

Besteci: P. Mayboroda

Oyuncular: O. Reus-Petrenko, E. Koşman, Yu. Gulyayev, N. Ujvi, A. Gay, V. Vitter,

A. Çemodurov

Yapım: Dovjenko Film Stüdyosu

Yıl: 1961

Taştaki Çiçek

Yönetmenler: A. Slesarenko, S. Paracanov

Senarist: V. Sobko

Operatörler: S. Revenko, L. Ştifanov

Sanat Yönetmeni: M. Rakovski

Besteci: İ. Şamo

Oyuncular: G. Karpov, L. Çerepanova, İ. Burduçenko (Kirilyuk), B. Dmohovski, G.

Yepifantsev, M. Nazvanov, D. Franko

Yapım: Dovjenko Film Stüdyosu

Yıl: 1962

Unutulmuş Ataların Gölgeleeri

Yönetmen: S. Paracanov

Senaristler: S. Paracanov, İ. Çendey

Operatör: Yu. İlyenko

Sanat Yönetmeni: M. Rakovski, G. Yakutoviç

Besteci: M. Skorik

Oyuncular: İ. Mikolayçuk, İgor Dzyura, L. Kadoçnikova, T. Bestayeva, V. Glinko, S.

Bagaşvili, N. Grinko, L. Yengibarov, N. Alisova, A. Gay, N. Gnepovskaya, A.

Raydanov, S. Pazenko

Yapım: Dovjenko Film Stüdyosu

Yıl: 1964

Prömiyer : 18 Ekim 1965

Kiev Freskleri

Yönetmen: S. Paracanov

Senaristler: S. Paracanov, P. Zagrebelniy

Operatör: A. Antipenko

Sanat Yönetmeni: A. Kudrya

Oyuncular: T. Arçvadze, A. Lefti, V. Artmane, A. Koçetkov, Z. Nedbay

Yapım: Dovjenko Film Stüdyosu

Yıl: 1966

Hakob Hovnatanyan

Yönetmen: S. Paracanov

Operatör: K. Mesyan

Besteci: S. Şakaryan

Ses Operatörü: Yu. Sayadyan

Yapım: Hamo Bek-Nazaryan Hayfilm Stüdyosu

Yıl: 1967

Narın Rengi

Yönetmen: S. Paracanov

Senarist: S. Paracanov

Operatör: S. Şahbazyan

Sanat Yönetmeni: S. Andranikyan, M. Arakelyan

Besteci: T. Mansuryan

Oyuncular: V. Galustyan, S. Çiaureli, M. Alekyan, G. Gegeçkori, O. Minasyan, S.

Bagaşvili, M. Caparidze

Yapım: Hamo Bek-Nazaryan Hayfilm Stüdyosu

Yıl: 1969

Surami Kalesi Efsanesi

Режиссеры: D. Abaşidze, S. Paracanov

Senarist: V. Gigaşvili

Operatör: Yu. Klimenko

Sanat Yönetmeni: A. Canşiyev

Besteci: D. Kahidze

Oyuncular: S. Çiaureli, L. Alibegaşvili, D. Abaşidze, Z. Kipşidze, L. Uçaneyşvili, V.

Ancaparidze, M. Arabuli, P. Barataşvili, T. Daneliya, N. Dugladze, Ye. Kipşidze, A.

Loriya, M. Surmava, G. Tohadze, D. Tserodze, T. Tsitsişvili, G. Burcanadze, G.

Gucediani

Yapım: Gruziya-film

Yıl: 1984

Pirosmani Temalı Arabeskler

Yönetmen: S. Paracanov

Senarist: K. Tsereteli

Operatör: N. Palişvili

Sanat Yönetmeni: A. Dçançevi

Yapım: Gruzıya-film

Yıl: 1986

Aşık Kerib

Yönetmenler: S. Paracanov, D. Abaşidze

Senarist: G. Badridze

Operatör: A. Yavuryan

Sanat Yönetmeni: G. Aleksı-Meşışvili, Ş. Gogolaşvili

Besteci: D. Kuliyev

Oyuncular: Y. Mgoyan, S. Çiaureli, R. Çhıkvadze, K. Stepankov, B. Dvalışvili, V.

Metonidze, D. Abaşidze, T. Vaşakidze, D. Dovlatyan, N. Dugladze, L. Natroşvili, G.

Ovakimyan, V. Stepanyan

Yapım: Gruzıya-film

Yıl: 1988

ÖZET

“Sergey Paracanov’un Filmlerinde Ermeniler ve Ermeni Kültürü” başlıklı bu doktora tezinde, Sergey Paracanov’un çekimlerini tamamladığı on dört filminde, Ermeni kültür insanlarını konu alan ve Ermeni kültürünün (maddi ve manevi) unsurlarını işleyen eserleri incelenmiştir. Yönetmenin sanatının melez yapısı, çalışmamıza disiplinlerarası bir karakter kazandırdı.

Tezi üç bölüme ayırdık. Birinci bölümde, Dünya sinemasının ve Sovyet sinemasının tarihçesi ilgi alanımıza girdi. Sovyet sinemasının ulusal kimliği ve karakteristik özelliklerinden bahsedildi. Bu bölümde Sovyet sineması bünyesinde oluşmaya başlayan Ermeni sineması hakkında kısaca bilgi verildi ve Sovyet Sosyalist Cumhuriyetler Birliği döneminde yaşamış ve eserler vermiş Ermeni yönetmenleri gösteren bir tablo hazırlandı.

İkinci bölümün konusu sinemanın beslendiği kaynaklardı. Bu bağlamda, sinemada materyal olarak kullanılan edebiyat ve folklor ürünleri çalışmamızın ilgi alanına girdi. Bu bölümde sadece kavramsal ve kuramsal çalışmalar değil, edebiyat ve sinema arasındaki benzerlik ve farklılıklar alt başlıklar halinde irdelendi. Ayrıca Paracanov’un filmlerinin yapısı gereği sinema ve resim ilişkisi de bu tezin araştırma konusu oldu.

Tezin son bölümü olan üçüncü bölümde, önce Paracanov’un yaşamı ve sanat hayatı hakkında bilgi verildi. Yönetmenin tüm filmleri Ermeniler ve Ermeni kültürü bağlamında incelendi. Ancak tezin sınırlılıkları nedeniyle, Ermeniler ve Ermeni kültürüne ait unsurların yer aldığı ve Ermenistan’da çekilen iki filmi, *Hakob Hovnatanyan* ve *Narın Rengi* ön plana çıkarılarak analizi yapıldı. Yine bu bölümde, Paracanov’un filmlerine konu olan iki kültür adamı, Ermeni bir ressam olan Hakob Hovnatanyan ve Ermeni âşık Sayat Nova ile ilgili araştırmalar yapılmış ve ulaşılan bilgiler aktarılmıştır.

Sonuç bölümünde, Sergey Paracanov'un bitirme tezi de dâhil olmak üzere ilk eserlerinden itibaren herhangi bir kültürün veya ideolojinin temsilcisi olmadığı; sadece tanıdığı ve öğrendiği kültürlerin sunumunu yapmak kaygısı ile hareket ettiği; kendisinin ve sanatının Sovyetler Birliği'nin sunmuş olduğu çok kültürlü ortamdan beslendiği ve melez bir karakter taşıdığı değerlendirilmiştir.

Anahtar Sözcükler: Sergey Paracanov, Sinema, Ermeni Kültürü, *Narın Rengi*, *Hakob Hovnatanyan*, Sayat Nova.

ABSTRACT

In this doctoral dissertation titled “Armenians and Armenian Culture in the Films of Sergei Parajanov”, an analysis is conducted on the fourteen films completed by Sergei Parajanov that are about men of Armenian culture and incorporate elements of Armenian culture (both tangible and intangible). The hybrid nature of the director’s art has imparted an interdisciplinary character to this study.

The dissertation is divided into three sections. The first section delves into the history of world cinema and Soviet cinema. The national identity and characteristic features of Soviet cinema is discussed. This section also provides a brief overview of the Armenian cinema that began to emerge within Soviet cinema, and includes a table listing Armenian directors who lived and created works during the USSR.

The second section focuses on the sources from which cinema draws inspiration. In this context, the study examines literary and folklore products used as material in cinema. This section not only includes notional and theoretical studies but also explores the similarities and differences between literature and cinema under subheadings. Additionally, due to the structural nature of Parajanov’s films, the relationship between cinema and painting is also investigated in this dissertation.

The third and final section of the dissertation first provides information about Parajanov’s life and artistic career. All of the director’s films were examined in the context of Armenians and Armenian culture. However, due to the limitations of this thesis, a detailed analysis is conducted on two of his films that prominently feature elements of Armenians and Armenian culture and were shot in Armenia: *Hakob Hovnatanyan* and *The Color of Pomegranates*. This section also includes research on two

cultural figures featured in Parajanov's films: the Armenian painter Hakob Hovnatanyan and the Armenian ashugh Sayat Nova and the information obtained is presented.

In the conclusion, it is assessed that from his earliest works, including his graduation film, Sergei Parajanov was not a representative of any culture or ideology; rather, he was motivated by a desire to present the cultures he encountered and learned about; both Parajanov and his art were nourished by the multicultural environment provided by the Soviet Union and that his works possess a hybrid character.

Key Words: Sergei Parajanov, Cinema, Armenian Culture, *The Color of Pomegranates*, *Hakob Hovnatanyan*, Sayat Nova.