



Mertcan Akan

Dr. Öğretim Üyesi, Ege Üniversitesi/Türk Dünyası Araştırmaları Enstitüsü, İzmir/Türkiye
Assistant Professor, Ege University/Institute of Turkish World Research, İzmir/Türkiye

eposta: mertcan.akan@ege.edu.tr

<https://orcid.org/0000-0003-3160-4774> - [RorID: https://ror.org/02eaafc18](https://ror.org/02eaafc18)

Ali Balcı

Type your text

Arş. Gör. Dr., Ege Üniversitesi/Türk Dünyası Araştırmaları Enstitüsü, İzmir/Türkiye
Research Assistant, Ege University/Institute of Turkish World Research, İzmir/Türkiye

eposta: ali.balci@ege.edu.tr

<https://orcid.org/0000-0002-2680-2584> - [RorID: https://ror.org/02eaafc18](https://ror.org/02eaafc18)

Atıf/Citation: Akan, M.-Balcı, A. 2024. Mihail Romm'un Trinadtsat Filminde "Basmacılar". *Avrasya Uluslararası Araştırmalar Dergisi*, 12/38, 176-198.

<https://doi.org/10.33692/avrasyad.1373352>

Makale Bilgisi / Article Information

Yayın Türü / Publication Type:	Araştırma Makalesi/Research Article
Geliş Tarihi /Received:	09.10.2023
Kabul Tarihi/Accepted:	07.11.2023
Yayın Tarihi/Published:	15.03.2024

MİHAİL ROMM'UN TRINADTSAT FİLMİNDE "BASMACILAR"

Öz

1917 Ekim Devrimi, sömürgecilik çerçevesinde şekillenen Çarlık Rusya'sının mirası olan Orta Asya algısı ve söylemi üzerinde derin bir etki yaratmıştır. Rus imparatorluk oryantizmini devralan Sovyetler, etnik ve bölgesel kimlikleri ortadan kaldırma amacıyla yeni ürettiği söylemler ile kendi Doğu'sunu yönetme ve ona hükmetme çabası içerisine girmiştir. Rasyonel, seküler ve devrimci Sovyet düşüncesinin karşısında konumlandırılan egzotik, bâtil ve karşı-devrimci Orta Asya'nın hızlı bir şekilde Sovyetleştirilmesi gerekmektedir. İnsanların dünyayı Bolşevik penceresinden görmelerini amaç edinen bu seferberlik ve propaganda faaliyetlerinin içerisinden sinema, oldukça önemli bir rol oynamıştır. Moskova'nın bölge kültürüne ve halkına teması noktasında Sovyet sineması içerisinde 1920'ler ve 1930'ların başlarında Orta Asya Cumhuriyetleri'nde yaşanan İç Savaş ve Bolşevik kontrolünün pekiştirilmesi için hazırlanan tarihsel devrim filmleri popüler bir kategori hâline gelmiştir. Bu çalışmada 1936 yılı yapımı olan ve Mihail Romm'un yönetmenliğini yaptığı Trinadtsat filmi ele alınmış ve incelenmiştir. Amerikan westernlerinden etkilenilerek hazırlanan bu film üzerinden, tüm yönleriyle geri kalmış bir bölgeye aydınlanma ve ilerleme getirme iddiasındaki Bolşevikler aracılığıyla oluşturulan Sovyetlerin yerleşimci sömürgeci söylemi üzerine odaklanan bu çalışmada; cahil, bağınaz, ilkesiz ve karşı-devrimci gibi tüm negatif özellikler ile donatılmış, düşman "Basmacılar" üzerinden





Mihail Romm'un Trinadtsat Filminde "Basmacılar"

üretilen Sovyet oryantalist söylemine dikkat çekilmiştir. Film, Sovyetlerin Basmacılar karşı olan bakışının tarihî ve politik zemininin anlaşılabilmesi adına tarihsel ve ideolojik çözümleme; söylemsel ve sanatsal yapısının açıklanabilmesi adına ise yapısal ve göstergebilimsel çözümleme ile incelenmiştir.

Anahtar Kelimeler: Sovyetler Birliği, Sovyet Sineması, Mihail Romm, Trinadtsat, Basmacılar, Oryantalizm

"BASMACHI" IN MIKHAIL ROMM'S FILM TRINADTSAT

Abstract

The 1917 October Revolution had a profound impact on the perception and discourse of Central Asia, which was the legacy of Tsarist Russia shaped within the framework of colonialism. Taking over Russian imperial orientalism, the Soviets attempted to rule and dominate their own East with newly built discourses aimed at eliminating ethnic and regional identities. The exotic, superstitious, and counter-revolutionary Central Asia, positioned against the rational, secular, and revolutionary Soviet thought, had to be rapidly Sovietized. Among these mobilization and propaganda activities, which aimed to make people see the world through the Bolshevik window, cinema played a crucial role. The Civil War in the Central Asian Republics in the 1920s and early 1930s, along with the historical revolutionary films produced to solidify Bolshevik control, formed a popular category within Soviet cinema in terms of Moscow's engagement with the culture and people of the region. In this study, the 1936 film Trinadtsat, directed by Mikhail Romm, is analyzed and discussed. This study, which focuses on the Soviet settler colonialist discourse created by the Bolsheviks, who claimed to bring enlightenment and progress to a region that was lagging in all aspects through this film influenced by American westerns, draws attention to the Soviet orientalist discourse produced by depicting the enemy Basmachi with all negative characteristics such as ignorance, bigotry, lack of principles, and counter-revolutionary tendencies. The film is examined through historical and ideological analysis to comprehend the historical and political context of the Soviet perspective on the Basmachi, as well as through structuralist and semiotic analysis to elucidate its discursive and artistic framework.

Keywords: Soviet Union, Soviet Cinema, Mikhail Romm, Trinadtsat, Basmachi, Orientalism

Giriş

Çarlık Rusya'nın Slav olmayan topraklarda Doğu'ya doğru ilerleyişi IV. İvan döneminde başlamış; Hazar'ın doğusunda ve Sibirya'da sistematik bir şekilde devam etmiştir. 1864 yılında Çimkent'in ele geçirilmesi ile doruk noktasına erişen bu sürecin sonrasında bölgeyi kontrol altına alan Rusya askerî genel valilikler aracılığıyla bölgeyi yönetmeye başlamıştır. Bozkır Genel Valiliği ve Türkistan Genel Valiliği yönetimi altında merkezî yönetime bağlanan bu coğrafyada yaşayan Türkistan ve bozkır halkları ise hukukî bakımdan farklılaştırılarak "yabancılar" (inorodets) olarak sınıflandırılmışlardır. 19. yüzyılın sonlarında





Rus devletinin bu davranış biçimi ile yerleşimci sömürgeciliği üstün bir egemenlikle tesis ettiği ve bunu yaparken medeniyet ile barbarlık arasındaki çatışma ve medenileştirme misyonundan faydalandığı görülmektedir. Çarlık Rusya'nın çöküşünden sonraki on yıl, Orta Asya'da oldukça çalkantılı bir dönem olarak karşımıza çıkmaktadır. Bolşevik politikalarının birçoğu Çarlık uygulamasının devamı niteliğindedir. Egemen olduğu Doğu coğrafyasının fakirliğini ve geri kalmışlığını, uygarlaştırma misyonu yerine komünizmin parlak geleceği ile sonlandırma vizyonu aracılığıyla motive olan Sovyetler, Bolşeviklerin idaresi altında toplumu yeniden şekillendirmeyi ve nihayetinde sınıfsız bir toplum yaratmayı amaçlıyordu. Bu doğrultuda Sovyet Orta Asya'sında bu yeni vizyonu benimsemeye sorun oluşturacak gibi görünen halklar, egemenlik ve haklara sahip yeni "uluslar" (Bustanov 2015: 40-41) olarak yeniden tasarlanmıştır.

Çarlık Rusya'nın çöküş döneminde Rus yerleşimcilerin ve farklı grupların Müslüman nüfusun topraklarına ve mahsullerine el koyması karşısında Fergana'da yerel dayanışma biçimlerinin ortaya çıktığı ve örgütlendiği görülmektedir. Ekim Devrimi sonrası 1918 yılının başında Hokand Muhtar Hükümeti'nin devrilmesinin ardından Korbaşı Ergaş liderliğinde başlayan ve buna katılan isyancıların kendilerini *Korbaşılar* olarak adlandırmalarına rağmen Ruslara karşı başkaldıran tüm siyasal örgütlerin Ruslar tarafından *Basmacılar* olarak isimlendirildiği (Hayit 1997: 1-2) ayaklanma, kısa sürede tüm Türkistan sahasına yayılarak büyük bir isyana dönüşmüştür. Özünde Türkistan halklarının Bolşevik hâkimiyetine karşı bir millî mücadelesi olarak ortaya çıkan bu hareket; merkezî yönetimin gerçekleştirdiği toprak reformu, iradenin bölgedeki zayıflığı, hatalı uygulamaları ve ülke genelinde hissedilen ağır ekonomik koşullar sebebiyle (Yeşilot ve Özdemir 2021: 306) bu coğrafyada yaşayan Müslüman halkların da destek vermesi ile Sovyet yönetimi için İç Savaş yıllarında ve sonrasında büyük bir sorun oluşturmuştur. Teçhizattan ve etkili bir dış destekten yoksun kalan Basmacı Hareketi'nin ivmesi Kızıl Ordu'nun uyguladığı askerî gücün Müslüman nüfusa yönelik başlatılan daha liberal politikalar ile birleşmesi sonucunda giderek sönmeye başlamıştır (Rywkin 1990: 43). Farklı bölgelerde, farklı zaman dilimlerinde, farklı yoğunluklarla devam eden bu hareket, sistemli ve düzenli bir bütünlük gösterememesi sebebiyle 1935 yılına gelindiğinde tamamen son bulmuştur.

1923 yılının sonlarından itibaren Orta Asya'daki Sovyet iktidarı ve düzeni toparlanmaya başlamış, bölgedeki kolonizasyon hızlanmış ve Basmacı Hareketi kontrol altına alınmıştır (Khalid 2021: 186). Sovyet iktidarı iki dünya savaşı arasındaki dönemde hâkim olduğu Doğu coğrafyasında ve Orta Asya'da konseyler, sendikalar, kooperatifler, dernekler ve örgütler aracılığıyla halkı siyasete dâhil ederek devletin çeşitli alanlarında modern toplumsal müdahale araçlarını kullanarak toplumu yeniden şekillendirmeyi ve insanların dünyayı Bolşevik ideolojisi ile görmelerini amaçlamıştır. 1919 yılında, zamanın Uluslar Halk Komiseri Josef Stalin, Sovyet iktidarının *Doğudaki* başlıca görevinin "geri kalmış halkların kültürel düzeyini yükseltmek, geniş bir okul ağı ve eğitim sistemi inşa etmek" olduğunu





Mihail Romm'un Trinadtsat Filminde "Basmacılar"

belirtmiştir. Bölgedeki emekçi halkların yerel dilinde hazırlanan posterler, gazeteler, filmler ve tiyatrolar ile kültür ve sanat alışkanlıklarını; düzenlenen yürüyüşler, gösteriler ve halka açık toplantılar ile sınıfsal bilinçlerini; çay evleri, Kızıl Yurtlar vb. yeni mekânlar ile kamusal yaşamın normlarını düzenlemeyi, eski alışkanlıkların ve geleneklerin izini silmeyi, cehalet ile geri kalmışlığı ortadan kaldırmayı amaçlamıştır (Khalid 2021: 186-187).

Modern toplumsal müdahale araçlarından biri olarak filmin bir propaganda aracı olarak kullanılması Sovyet rejiminin en önemli özelliklerinden biri olmuş; bu doğrultuda sinema, sosyalist ideolojinin yaratılmasında, sürdürülmesinde, yeni yaşam normlarının ve davranış biçimlerinin kazandırılmasında önemli bir rol oynamıştır. Sovyetlerin Doğu'yu hedef ve konu aldığı filmlerde, ideolojinin ve rejimin karşısında yer alan bir dizi kötü, gerici zihniyete karşı mücadeleler ele alınmıştır. Bu kötü ve gerici zihniyet genellikle Çarlık rejiminden kalma yetkililer, Beyaz Ordu destekçileri, kapitalizm yanlıları, kulaklar, beyler, mollalar gibi yerel ticarî ve dinî elitler ve en önemlisi Bolşevik iktidarının ve yeni Sovyet düzeninin ileri karakollarını farklı şekillerde hedef alan ve baskınlar düzenleyen yerli halk tarafından efsaneleştirilmiş *haydut* ve *gerilla* grupları olan Basmacılar olarak karşımıza çıkmaktadır (Prusin ve Zeman 2003: 261). Çarlık Rusya'sının emperyal emelleri ile şekillenen Orta Asya algısını Devrim sonrası batıl, dinî, geri kalmış ve karşı devrimci olarak yenileyen Sovyetler Orta Asya'nın Sovyetleştirilmesini proleter ve bir bakıma kolonyal söylem üzerine inşa etmiştir. Yerleşimci sömürgeci temalar, olay örgüsü ve temel estetiği bakımından tıpkı İngiliz ve Fransızların denizaşırı sömürgelerinde, Amerika'nın ise geniş coğrafyasında olduğu gibi üstün yerleşimcinin boş ve bakir arazide, yerel halkın tüm direnişine ve barbarlıklarına rağmen medeniyet kurma ve yüceltme çabası ve en nihayetinde kaçınılmaz zaferiyle sonlanması şeklinde işlenmiştir. Bolşeviklerin geri kalmış bir bölgeye aydınlanma ve ilerleme getirme iddiası, Batı'daki kolonyal faaliyetler ile benzer noktalar barındırmaktadır. Örneğin demiryolunun boş arazileri aşması ve yerleşime açarak medenileştirmesi teması, her iki kutupta da görülmektedir ki bu noktada Rus yerleşimci sömürgeciliğinin izlerini tıpkı Amerikan "Western" filmlerine benzer bir paralellikte köhne zihniyete sahip Basmacıların Amerikan yerlileri, Bolşeviklerin ise kovboylar veya atlı süvariler şeklinde konumlandırıldığı sahneler veya filmlerde görmek mümkündür (Morrison 2020: 51). "İlerici" Sovyetlerin "barbarları", yani Basmacıları, bastırması ve bölge halklarını yüzyıllardır süren uyuşukluklarından ayağa kaldırmaya yardım etmesi ajitasyon ve propaganda amacıyla hazırlanmış filmlerin çoğunun temel mesajını oluşturmaktaydı.

Çalışmada Kullanılan Yöntem

Bu çalışmada, senaryoya konu olan tarihsel arka plan ve ideolojik perspektif çerçevesinde kullanılan düşman metaforunun Basmacılar üzerinden temsil edilmesi, yapılan incelemenin farklı yöntemlerle ele alınmasını zorunlu kılmıştır. Bu bağlamda çalışmada *Trinadtsat*'in senaryosu üzerinden yapılan yorumlamaya dayanak olan tarihsel verinin ve





Türkistan bölgesinde ortaya çıkan Basmacı Hareketi'nin anlaşılabilmesi için oryantalist söylemin merceğinden tarihsel çözümleme yöntemi kullanılmıştır. Bununla birlikte Stalin ve döneminin konjonktürü çerçevesinde filmde beklenen politik faydanın tam olarak ortaya konabilmesi için ideolojik çözümlemeye başvurulmuş ve Basmacı Hareketi'nin tarihî ve siyasi varlığı ile birlikte değerlendirilmiştir. Filmin sosyalist gerçekçilik anlayışı ile kurgulanması dolayısı ile verilen mesajların daha isabetli bir şekilde tespit edilebilmesi için göstergebilimsel, filmin toplumun kolektif hafızasında yaratılması istenen etkinin ortaya çıkarılabilmesi için de sosyolojik çözümleme yöntemi kullanılmıştır.

1. Sovyet Sineması ve "Trinadtsat" (1936)

Sovyetler Birliği, Devrimi ile birlikte Çarlık Rusya'nın sinema endüstrisini, taşraya kadar uzanan salon ağını ve toplumun gündelik etkinliklerinden birisi olan tüm sinema kültürünü de miras olarak devralmıştır. Filmlerin kitleler üzerinde yarattığı etkinin anlaşılmasından sonra, daha verimli bir şekilde kullanılabilmesi adına sinemaya diğer sanatlara nazaran daha fazla özen gösterilmiş, devlet imkânlarıyla geliştirilebilmesi için özel bir çaba sarf edilmiştir. Bu kapsamda sinema ve stüdyolar, "burjuvazi egemenliğinin eğitim yoluyla kırılması" amacıyla tüm eğitim dışı kurumlar ve kütüphanelerle birlikte Sovyet Halk Komiserliği'nin (Sovnarkom) çalışma alanı içerisine dâhil edilerek önemli bir adım atılmıştır. Ardından 1919 yılında Vladimir Lenin tarafından imzalanan bir kararname ile (Dekret 1973: 75-76) tüm unsurlarıyla birlikte devletleştirilen sinema ile film endüstrisi üzerinde tam bir hâkimiyet kurulmuştur (Rusina 2019: 18).

Coğrafyanın geniş, okuma yazma oranlarının düşük ve dönem itibarıyla kitle iletişim teknolojilerinin yeterince gelişmemiş olması Sovyet idaresinin toplumla, özellikle de kırsal bölgelerde yaşayan insanlarla sürdürülebilir ve sağlıklı bir ilişki kurmasını güçleştirmiştir (Akan 2017: 82). Buna ek olarak eğitim faaliyetlerinin sınırlı bir kapasitede işlemesi de devletin öngördüğü sosyalist merkezli toplumsal kalkınmanın gerçekleşme sürecini oldukça yavaşlatmıştır. Bu noktada sinema, barındırdığı etkileşim potansiyeli sayesinde iletişim ve eğitim sorunlarının anahtarı olarak görülerek eğitim ve propaganda amaçlı olarak kullanılacak bir araca dönüştürülmüştür. Bu yaklaşımın resmî bir devlet politikasına dönüşmesi sinema üzerinde kaçınılmaz olarak sıkı bir denetim mekanizmasını zorunlu kılmış ve Stalin'in doğrudan müdahaleleriyle birlikte baskının seviyesi artmıştır¹. Bununla birlikte Sosyalist gerçekçiliğin 1932 (Yurçenko 2017) yılı itibarıyla devletin resmî sanat anlayışı olarak kabul edilmesi ve sanatın güçlü bir ideolojik araca dönüştürülmesi sinema endüstrisini senaryo aşamasından post-produksiyona kadar tüm süreçleriyle doğrudan doğruya Stalin'in kontrolü altına sokmuştur.

¹ Sovyetler Birliği'nin Doğu coğrafyasındaki sinema sektörünün tarihsel gelişimi hakkında daha ayrıntılı bilgi için bkz. (Micciché 1992: 291; Dallet 1992: 303).





Mihail Romm'un Trinadtsat Filminde "Basmaçılar"

Sovyet sinemasını dünya sinemalarından kopararak çehresini tamamen değiştiren bu hamle, filmlerin büyük oranda mesajdan oluşan bir monoloğa dönüşmesine zemin hazırlamıştır. Sinemanın mekânsal olarak yaratmış olduğu atmosferde filmlerin kalabalıklar hâlinde ve defalarca izleniyor olmasıyla, salonlar okulların, yönetmenler ise öğretmenlerin yerini almıştır. Sovyet idaresi tarafından bir kitap hassasiyetiyle dizayn edilen filmlerin kalabalıklar içerisinde, duygusal yükselmeler eşliğinde deneyimlenmesi, şahitlik edilen hadisenin kurguyla bağının koparak toplumsal bellekte gerçek bir hatıraya dönüşmesine olanak sağlamıştır. Bu şekilde suni olarak yaratılan kolektif bilinçle, bireylerin aklî yetenekleri ve kişilikleri silinerek aynı cinsten olmayanların aynı cinsten olanların içerisinde kaybolmasının yolu açılmıştır (Le Bon 2017: 24). Sinema salonunda toplumsal belleğe yapılan bu etkiyi, Gustave Le Bon'un kitleler hâlinde bulunan bireyleri tanımlarken kullandığı, "bilinçli kişiliğin yok olması, düşünce ve duyguların sirayet yoluyla aynı yöne doğru yönelişi ve telkin edilen düşüncelerin uygulanmasına hemen başlama isteği" (Le Bon 2017: 27-28) çerçevesinde izah etmek mümkündür. Sovyet idaresinin bu yöndeki çabası sadece sinema ile sınırlı kalmamış edebiyat başta olmak üzere tüm sanatları içeren bir kaygı hâline gelmiştir. Bu çabanın somut bir sonucu olarak edebiyat ve edebiyat eleştirisi merkezinde ortaya çıkan sosyalist gerçekçilik anlayışı, devletin sanata, sanatçıya ve sanat ürününe; sanatçının ise devlete ve üretim süreçlerine olan temel yaklaşımlarını kesin bir dille belirlemiş ve 1932 yılı itibarıyla da Sovyetler Birliği'nin resmî sanat anlayışı olarak üretime hâkim olmuştur. Tüm bu hassasiyeti ve gösterilen çabayı, gelişimini henüz tamamlayamamış bir devletin ve halkına yabancı bir yönetim anlayışının gelecekte ulaşılacağını vadettiği Sovyet medeniyetini topluma karmaşık olmayan temalar ve arı bir dille anlatabilme kaygısından doğduğunu ifade etmek mümkündür. Bu bağlamda sinema özelinde kendisini gösteren *milyonlar için sinema* (Taylor 1983: 439) anlayışının da bu çerçevede, "rejimin kendisini halka, halkın dilinden anlatabilme kaygısından" doğduğunu ifade etmek yanlış olmayacaktır. Bunu Sosyalist gerçekçiliğin, Sovyet Yazarlar Birliği'nin içtüzüğünde yer alan, *sanatçının ve emekçilerin sosyalizmin gösterdiği yol doğrultusunda eğitilip dönüştürülmesine hizmet etmek üzere, gerçeğe uygun ve halk tarafından anlaşılabilir nitelikte eser üretilmesi* (Pozner 2017: 18) şeklinde izah edilmesi de bu görüşü destekler niteliktedir. Dönem filmlerini akademik anlamda değerli kılan, sinemanın eğitim ve propaganda amaçlı olarak bir mesaj taşıyıcısı olarak tasarlanması, sosyalist gerçekçilik gibi sanata hükmeden bir devlet anlayışının hâkim olması, Stalin'in şahsi merakı ve ilgisi dolayısıyla sinemayı günlük politikalar çerçevesinde doğrudan doğruya yönetmesi olmuştur. Zira Stalin kendi çağında, filmler vasıtasıyla sosyalist rejimin gelecek tahayyülünü St. Petersburg'daki modern bir sinemadan, Sibiry'a'daki derme çatma bir salona kadar istisnasız tüm Sovyetler Birliği coğrafyasına ulaştırmayı başarmıştır (Balci 2023: 33). Bu bağlamda *Trinadtsat* (On Üçler) filmini çalışma konusu olarak önemli hâle getiren, yönetmen Mihail İliç Romm'un Stalin tarafından takdirle karşılanan bir yönetmen olmasının yanında ölümünden sonra bunalıma girebilecek düzeydeki yakın ilişkileri (Moine 2017: 257) olmuştur. Filmin Boris





Şumyatski'nin aracılığıyla, Stalin tarafından gönderildiği varsayılan bir teklifle çekilmiş olması da önemli etmenlerden bir diğeridir. Filmin düşman metaforunun, daimî tehdit olarak görülen Basmacı Hareketi üzerinde ve sosyalist gerçekçi sinema anlayışı ile kurgulanması *Trinadtsat*'ın diğer önemli özelliklerinden birisi olmuştur.

Romm, Sovyet sinemasının gerek maddi yetersizlikleri gerekse kalifiye eleman eksikliği ve orijinal senaryo sıkıntılarıyla buhran yaşadığı dönemlerde sosyalist gerçekçiliğe bağlı kalarak önemli işler yapmayı başarsa da Stalin'in müdahalelerinden kurtulamamıştır. 1933'te Viktor Gusev ile senaryosunu yazdığı *Konveyer Smerti* (Ölüm Konveyörü) Ivan Pirev tarafından çekilmiş ve Stalin'in talepleri sebebiyle ancak 3 yıl içerisinde aldığı 14 ayrı revizyondan sonra gösterime girmiştir (Miller 2010: 58). Bu durum, Romm için zorlu bir süreç yaratsa da edindiği tecrübe, onu *Trinadtsat* filmi için akla gelen ilk isim yapmıştır. Sonrasında çektiği *Ekim'de Lenin* (1937) ve *1918'de Lenin* (1939) filmleri ile o dönem içerisinde Sovyetler Birliği'nde bilim, şiir, edebiyat ve sanatı teşvik için verilen en yüksek ödüllerden biri olan Stalin nişanını kazanarak büyük bir başarı elde etmiştir (Yutkeviç 1987: 507).

Projelendirilen filmlerin senaryolarından oyuncu seçimlerine, çekimlerinden montajlarına kadar tüm aşamaları yakından takip eden Stalin, ithal edilen filmleri de izleyip değerlendirmeler yapmıştır. Ancak özellikle takip ettiği aksiyon ve Western filmlerine sempati duysa da Sovyet sinemasına yansımaya ve benzerlerinin yapılmasına sıcak bakmamıştır. 1934 yılında Amerika Birleşik Devletleri'nde vizyona giren ve bir kopyası ithal edilen John Ford'un *The Lost Patrol* (Kayıp Devriye) filmi izleyen Stalin, filminden etkilenmiş ve yerli sinemanın Batılılaşması fikrinden hoşlanmamasına rağmen belki de tek istisna olarak bu filmin bir uyarlamasının yapılmasını istemiştir (Bagdasaryan 2003: 31)². Romm'un anılarında ifade ettiği üzere Boris Şumyatskiy, Romm'a gelerek "Kim olduğunun önemi olmayan bir yoldaş bir Amerikan filmi izlemiş ve beğenmiş. Filmde olaylar çölde geçiyor. Bir Amerikan devriyesi yerlilere karşı mücadele ederken büyük kayıplar veriyor. Ancak yine de görevlerini tamamlamayı başarıyorlar. Emperyalist ve histerik bir film. Ancak sınır muhafızlarımız hakkında böyle bir şey yapılması gerektiği görüşü dile getirildi. Film alıyor musun?" şeklinde bir teklifte bulunmuştur. Romm'un, "film görebilir miyim" sorusuna, Şumyatskiy "Hayır.

² Film izleyerek çekilmesini öneren ve Şumyatskiy tarafından adı açıklanmayan kişinin, 1935 yılında bir Sovyet delegasyonu ile yurtdışına gidip gelen Vladimir Nilsen olabileceği iddiasının (Moss 2019: 32) yanında, 1935 yılında en büyük beş Sovyet Mareşalinden birisi olarak madalya alan Mareşal Kliment Yefremoviç Vorosilov olduğu iddiası da bulunmaktadır (Gazeteyeva 2016: 5). Ancak Nilsen'in o dönemde henüz 29 yaşında olması dolayısıyla, bu önerisinin, Stalin'in son derece hassas olduğu Amerikan uyarlamaları konusunda etkili olup olmadığını söylemek zordur. Diğer yandan, Vorosilov'un, 1935 yılında Stalin ve Şumyatskiy ile zaman zaman yeni çekilen bazı filmleri birlikte izleyip değerlendirdikleri bilinmektedir (RGASPI, 2023). Bu veriler ışığında, Şumyatskiy'nin "film zaten geri gönderildi" ifadelerinden filmin Sovyetler Birliği'nde izlendiği açıktır. Bu noktada Nilsen'den ziyade Vorosilov tarafından izlenerek önerilmiş olabileceği gibi Stalin ile birlikte izlenmiş olması ihtimali de bulunmaktadır. Şumyatskiy'nin bu bilgiyi Romm'a açıklamamasını ise *The Lost Patrol*'ün Amerikan filmi olması sebebiyle beğenilip önerilmesinin çok dillendirilmek istenmemiş olması şeklinde değerlendirmek mümkündür.





Mihail Romm'un *Trinadtsat* Filminde "Basmacılar"

Film geri gönderildi. Zaten görmene gerek yok. Bir çöl, bir grup sınır muhafızı ve Basmacıların olması yeterli ve herkesin ölmesi gerekiyor" şeklinde bir cevap vermiştir (Romm 1982: 110). Filmin, gelişigüzel olarak paylaşılan ilk taslağında bile düşman karakterinin son derece sıradan bir şekilde "Basmacılar" olarak belirlenmiş olması, Basmacı Hareketi'ne yüklenecek anlamlar için de bazı ipuçları vermiştir.

Filmin çekimleri 1936 yılında, Türkmenistan'da Aşkabat'a 20 km uzaklıktaki Karakum Çölü'nde başlamıştır. Ekip, Romm'un, "en yakın dikili ağacın 15 kilometre uzakta, köylülerin hayatlarında hiç gerçek bir gül görmemiş olmalarına rağmen kapılara gül desenleri çizdiği" bir yer olarak tarif ettiği Çoğanlı Köyü'nde konaklamıştır. 71 dereceye ulaşan sıcaklıklar sebebiyle personelin bir kısmı aşırı sıcağa ve susuzluğa bağlı olarak maruz kaldığı dizanteri ve benzeri hastalıklar sebebiyle kısa süre içerisinde sağlığını kaybetmiş ve film geri kalan 18 kişi ile çekilebilmiştir (Romm 1982: 118-124). Yakın çekimler ve bazı detaylar ise Moskova'da set ortamında kayda alınmıştır.

Trinadtsat'ın hikâye olarak öykündüğü *The Lost Patrol* ise bir roman uyarlaması olarak yapılmıştır. Popüler İngiliz gerilim yazarı Philip MacDonald'ın I. Dünya Savaşı'nda Mezopotamya'da çölde kaybolan bir İngiliz müfrezesini konu ettiği 1927 tarihli *Patrol* romanının büyük bir ilgiyle karşılanması, genç yönetmen John Ford için önemli bir fırsat yaratmıştır (Konzett 2004: 328). Dudley Nichols uyarladığı senaryoya göre bir grup Amerikan askeri çölde kaybolurlar ve karşılaştıkları bir düşman grubuyla uzun bir çatışmaya girerler. Çatışma boyunca birisi hariç tüm askerler ölür ve kalan asker ülkesi adına tek başına büyük bir kahramanlık örneği sergileyerek ayakta kalır. Gösterdiği üstün mücadele ile yardım bulmayı başararak düşmanın yok edilmesini sağlar. Bu noktada Romm'un, Ford'tan uyarladığı senaryoya, filmin temsil ettiği değerler ve politik vizyon dışında büyük oranda bağlı kaldığı, filmin genel anlamda aslına paralel seyrettiği dikkat çekmektedir. *The Lost Patrol* filminde I. Dünya Savaşı'nda, İngiliz askerleri, Arap çöllerinde Araplarla savaşırken, *Trinadtsat*'ta Kızıl Ordu askerlerinin Türkmenistan çöllerinde Basmacılarla mücadele ettiği görülür (Creisel ve Feigelson 2017: 91).

1930'lardan önce *çevrenin* kendi şahsı ile varlık gösteremediği Sovyet sineması, Stalinist bir yapıya büründükçe, coğrafyanın set ortamından çıkarak perdeye bizzat yansıdığı bir dönem olmuştur. Urallardan Kafkaslara, Donbass'tan Orta Asya'nın kızgın çöllerine yahut Sibiryadaki bir köye kadar "her yer" ekranda kendi gerçekliğiyle yer almış ve sinemada 1930'ların ana *mitolojik* yapısını yaratmıştır. Evgeny Dobrenko'nun ifadesiyle bu alan, kendi kendine yetecek sonsuz bir ülke yaratarak, düşmanları ve düşman unsurlarını yenen, eskinin ölerek yerini yeniyeye bıraktığı ideal bir üretim alanını ortaya çıkarmıştır (Dobrenko 1996: 99). Romm, *Trinadtsat*'ta bu alanı, dönemin önemli ve değerli konularından birisi olan "sınır ve sınır güvenliği" metaforu üzerinden kullanmayı tercih etmiştir. 1930'lar boyunca yapılan, sınır devriyelerinin anavatanı savunduğu ve yeni bir medeniyetin inşasına yardım ettiği, sınırın





mekân, sınırı korumanın da filmin ana hikâyesini temsil ettiği anlatılarda görünür hâle gelen bu vizyon (Günther 2022: 68), *Trinadtsat* filminde medeniyetin ve gericiliğin timsali olarak görülen Basmacı Hareketi'nin bastırılması üzerinden işlenerek yukarıda da ifade edilen coğrafyanın kendi gerçeği ile inşa edilmiştir. Zira Basmacıların Güney sınırı üzerinden Afganistan'daki sempatizanlar tarafından desteklenmesi, bu bağlantının kesilmesini zorunlu kılmıştır (Johnson 1990: 39). Edward Said'in, Şarkiyatçının görüşünün *panoptik* olduğu, yani Doğu'nun tamamını tek bir bakışla görebileceği yönündeki fikriyle bağlantılı olarak *The Lost Patrol*'de çöl merkezli basit ve ekonomik anlatımıyla, çöl ile ilkel ve uçsuz bucaksızlığın tek taraflı bir vizyonunu yaratmıştır (Konzett 2010: 330). *Trinadtsat* da bu vizyonu, yalnızca konusu ve ortaya koyduğu politik vizyonuyla değil, şarkiyatçı yapısını birebir içselleştirerek kullanmış, çölü izole, zamansız ve arkaik bir yaşamın temsili olan Rus Doğusu'nun anlatısında kullanmıştır. Diğer yandan *The Lost Patrol*, yarattığı oryantalist vizyonla Hollywood yapımı *The Black Tent* (1956) ile *Bengazi* (1955) filmlerine ilham olmuştur (Voeltz 2018: 170-171). *Trinadtsat* ise Sovyetlerin şahsına özel olarak yarattığı sosyalist vizyon açısından başarılı bir film olsa da yapım bakımından zayıf kalmıştır. Ancak buna rağmen, yarattığı egzotik ve romantik hikâyesi Zoltan Korda'nın II. Dünya Savaşı sırasında Kuzey Afrika Çölü'ndeki bir savaşı konu alan *Sahara*'sına (1943) ilham kaynağı olmuş ve neredeyse birebir olarak ortaya konan bir yeniden yapım olarak literatüre geçmiştir (Simirnov 2009:194).

2. "Trinadtsat" Filminin İncelenmesi ve Değerlendirilmesi

Filmin birinci sekansı, dalga dalga yayılan bir çöl manzarası ile açılır (Resim: 1)³. Görevini tamamladıktan sonra merkeze dönen bir Kızıl Ordu müfrezesinin atlarıyla birlikte susuz vaziyette ilerledikleri ve bir kuyu arayışında oldukları görülür. Ara yazılar ile yapılan bilgilendirmede, komşu sınır karakolunun komutanı ile eşinin (Resim: 2) ve sonradan onlara katılmış olan bir jeolog (Resim: 3) da müfrezeye dâhil olduğu bilgisi verilir.

Resim: 1



Resim: 2



Resim: 3



Burada yer verilen komutanın karısı, asker olan kocasına omuz veren ideal yeni Sovyet kadını temsil eder. Jeolog ise Sovyet Doğusu'nun hâlâ keşfedilmeye devam eden,

³ 1936 yapımı *Trinadtsat* filminin sahne ve ekran görüntüleri Mosfilm'in çevrimiçi internet sayfasında yer alan film üzerinden alınmış ve işlenmiştir (Mosfilm 1936).





Mihail Romm'un Trinadtsat Filminde "Basmacılar"

insanlarıyla ve doğasıyla ilkel, izole ve el değmemiş bir coğrafya olduğu mesajını verir. Filmi izleyici nazarında değerli kılan, bu egzotik, tehlikeli, vahşi ve gizemli Doğu tasviridir. Askerler kısa süre sonra uzakta bir kuyu görüp heyecanla koşarlar ancak kuyunun yakın zamanda kumla doldurulduğunu görürler. Askerlerden biri atının başını okşayarak onu teselli etmeye çalışırken bir diğeri ise "böyle bir kötülüğü kim yapmış olabilir" diyerek öfkesini dile getirir. Askerlerin, yaşadıkları bu hüsrana karşısındaki tavırları dikkat çekicidir. Bir yandan kendileriyle birlikte susuzluk çeken atları için endişelenirken, bir yandan da savaşta her türlü zorluğu ve kötülüğü görmelerine rağmen kuyuların toprakla doldurulmasına şaşırıp üzülmemektedirler. Bu tavır, kurulan Sosyalist medeniyetin cephedeki temsilcileri olan askerlerin idealize edilmiş bir dünya görüşleri olduğuna ışık tutarken, henüz kim olduğu bilinmese de Basmacılar olduğu anlaşılacak olan düşmanın *olmayan prensipleri* hakkında da ipucu vermektedir. Basmacı çetesi, suyu kullandıktan sonra başka hiç kimsenin, hatta atların bile kullanmaması için çöldeki nadir kaynaklardan olan bir kuyuyu kumla dolduracak kadar kötü, vicdansız ve gaddar olarak vurgulanmıştır. Romm'un bu perspektifini, Basmacılar için zaman zaman dile getirilen yağma, hırsızlık ile tarım alanlarına ve sivillere zarar verme (Yeşilot ve Özdemir 2021: 295) gibi faaliyetlere dayanılarak, en hayati ihtiyaç olan kuyu ve su fenomeni üzerinden temsil etmeye çalıştığını ifade etmek mümkündür.

Resim: 4



Resim: 5



Resim: 6



Diğer yandan askerlerin çölde ilerlerken takındıkları neşeli ve keyifli tutum ile müfrezede iki sivilin bulunması, sınır güvenliğinin büyük oranda sağlandığının, bölgenin Şirmat Han dışındaki tüm Basmacılardan arındırıldığının göstergesi olarak kurgulanmıştır. Komutanın eşi, bölge için "bir kadının dolaşabileceği kadar güvenli" izlenimi verirken, jeolog ise devletin bölgeyi her türlü düşman unsurundan arındırdığını ve artık sahayı, coğrafî olarak tetkik edilmesi için bilim insanlarına bırakmaya hazırlandığının göstergesi olmuştur. Askerlerin şiddetli çatışma esnasında şakalaşmaya devam etmeleri, birkaç istisnai durum haricinde dirayetlerini korumaları ve kaybettikleri silah arkadaşlarının yerlerini doldurarak öleceklerini bile bile mücadele etmeleri ise Basmacı tehdidinin kökten çözülmesiyle yaşanacak olan ebedî onurun motivasyonu olarak yansıtılmıştır.





İkinci sekans, kuyudan umduğunu bulamayan müfrezenin hareket etmek için hazırlanmasıyla başlar. Askerler komutanın emriyle toparlanıp sıraya geçerler (Resim: 4). Komutan, karısı Maria'ya da sıraya geçmesini söyler ve askerlerin tekmiil vermesini ister. Askerlerin bazıları isimleriyle dikkat çeker. On üç kişilik müfrezedede, Akçurin, Atakuliyev ve Muradov isimlerinde üç Türk-Müslüman kökenli askerle birlikte (Resim: 5), Romm'un hatıralarında ifade ettiği üzere bir Gürcü ve bir de Ukraynalı (Resim: 6) asker olduğu görülür. Komutan, eşi ve jeolog çıkarıldığında kalan on kişilik ekibin yarısının Rus, diğer yarısının da farklı etnik kökenlere sahip insanlar oldukları anlaşılır.

Romm'un hatıralarında, Sovyetlerin çeşitli halklarını ve sosyal katmanlarını temsil edilmesi adına (Prusin 2003: 262) oluşturduğu müfrezenin enternasyonal yapısı hususunda ifade ettiği "yine, görüntünün, karakterin psikolojik ifşasının derinliği ile ilgilenmiyordum; yine insanları neyin ayırdığını değil, onları birleştiren şeyi bulmaya çalıştım ki bu tüm grubun özelliğidir. Bu yüzden askerlerin biri Türkmen, biri Gürcü ve biri de Ukraynalıydı" (Romm 2022: 205-206) şeklindeki açıklamaları durumun anlaşılması açısından yol göstericidir. Ancak bu hususa, dönemin dinamikleri açısından farklı açılarla bakmak da yararlı olacaktır. Basmacılarla çatışan müfrezenin Türkmen üyelerini Romm'un halkların kardeşliğini ortaya koyma kaygısının yanında, bölgedeki Türklerin Kızıl Ordu'ya katılma motivasyonlarını arttırma amacıyla da ilişkilendirmek mümkündür. Türklerin Basmacı tehdidi ile Kızıl Ordu'ya destek gönüllü gruplar oluşturmalarıyla birlikte Kızıl Ordu'nun çatışmanın kamuoyunda yarattığı güçlü etnik-dinî çağrışımı azaltmak adına ilk kez yerel Müslüman birliklerle güçlendirildiği de bilinmektedir (Penati 2007: 523). Filmde "genelin öyle olduğuna ithafen" kullanılan, diğer bir ifadeyle çarpıtılan bir başka gerçek de Kızıl Ordu bünyesindeki Türkmen asker varlığı olmuştur. 11'i asker toplam on üç kişiden oluşan müfrezenin üçünün yani yaklaşık %27'sinin Türkmen kökenli olmasının, dönemin istatistikleri dikkate alındığında gerçeği yansıtmadığı görülmektedir. Basmacı Hareketi'nin güçlü olduğu 1920'li yılların ortalarında Kızıl Ordu'daki en büyük Türk varlığını %5'e varan oranla Özbekler oluştururken, Kırgızlarla Türkmenlerin ise çok daha düşük oranlarda yer aldıkları kayıtlara geçmiştir (Altımuşova 2017: 95). Ayrıca filmde, Türkmenlerin kahramanca çarpışarak hayatlarını yüksek Sovyet medeniyeti uğrunda feda etmeleri vurgulansa da gönüllü olanların yanında orduya zorla alınan Türkmenlerin olduğu da kayıtlara geçmiştir (Bakiyev 2006: 111). Filmin yarattığı enternasyonal Kızıl Ordu söylemini, Cloé Drieu'nun "sömürge tipi söylem ile henüz tam olarak formüle edilmemiş bir Sovyet tarzı arasındaki melezleşmeyi ortaya çıkararak" (Drieu 2019: 96) ve Orta Asyalıların kendi sınıf bilinçleri ve eylemlilikleri varmış gibi göstermeye meyilli olduğu yaklaşımıyla açıklamak da mümkündür (Morrison 2020: 53).

Güneyden çöle doğru, Basmacılar ve sıcak Afgan rüzgârı geldi ara yazısıyla üçüncü sekans açılır. Askerler bir anda şiddetli bir çöl fırtınasının içerisinde kalırlar (Resim: 7) ve önlerine çıkan harabe şeklindeki bir yapıya sığınmayı başarırlar (Resim: 8). Fırtınanın dinmesinin ardından askerlerden birisi tesadüfen bir kuyu fark eder. Kuyunun üzeri bir halı ve çalılarla





Mihail Romm'un Trinadtsat Filminde "Basmacılar"

kaplanmış ve kumla örtülmüştür. İçini açtıklarında kuyunun dibinde damlayarak biriken bir miktar su ile birlikte muhafazalı bir şekilde saklanmış vaziyette, hiç kullanılmamış, tertemiz makinalı tüfekler bulurlar (Resim: 9). Tüfeklerin Basmacılar'a ait olduğuna ve İngilizler tarafından temin edildiğine kanaat getirirler. Bu tespit, Basmacı Hareketi'nin motivasyonunu İslam'ın yüceltilmesinden ve sömürü karşıtlığından alıyormuş gibi görünmesine rağmen esasında kendileri de gayrimüslim ve emperyalist olan İngilizlerle iş birliği hâlinde olduklarına yapılmış bir vurgu olarak kendisini gösterir. Bu perspektif, Sovyet akademisinin Basmacılar hakkındaki "İngiliz emperyalizminin desteklediği, soyguncu haydutlardan oluşan bir karşı devrim olduğu" yönündeki resmî tezi (Lorenz 1994: 277) ile uyum sağlar. Ancak Sovyet hükümetinin Basmacı Hareketi'ni Almanların, Türklerin, İngilizlerin ve Amerikalıların desteklediği yönündeki bu tür iddiaların belgeye dayalı delillerle ispatlanabildiği görülmemiştir (Kydyralieva 2015: 94).

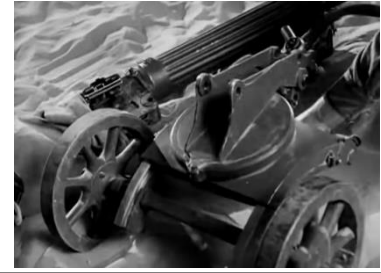
Resim: 7



Resim: 8



Resim: 9



Doğu'nun, bozkırın ve çöllerin teknik olarak Rusya'nın egemenlik alanına dâhil olmasıyla birlikte coğrafi yapı olarak temsil ettiği farklılık, medeniyet anlamında çağrıştırdığı arkaik düzen ve sosyolojik bakımdan temsil ettiği güven vermeyen, tekinsiz bir hayat izlenimi, bölgenin politik ve toplumsal bakımdan içselleştirilmesine mâni olmuştur. Filmin Karakum çölünde geçiyor olması itibarıyla, sınırının öte tarafında, her daim tehlikeli olarak görülen Afganistan'ın bulunması da hikâyeyi farklı bir noktaya taşımıştır. Kurgu, Basmacı tehdidi, sınır güvenliği ve enternasyonal Kızıl Ordu'nun kahramanlığı üzerinde inşa edilerek yeni bir destan yazılmıştır. Ara yazıda verilen *Güneyden çöle doğru, Basmacılar ve sıcak Afgan rüzgârı* ifadesi de bu bağlamda değerlendirmeye değerdir. Afganistan'dan gelen bu rüzgârın taşıdığı şey, aslında yağmacı, istilacı ve doymaz bir çekirge sürüsüdür. Dolayısıyla Basmacılar, karnu başından büyük olan ve yalnızca yemekle ilgilenen istilacı çekirgelerle eş tutulmuşlardır (Günther 2022: 68).

Müfrezenin amacı, kendileri ve atları için yeteri kadar su doldurduktan sonra bölgeyi terk ederek kendi yollarına devam etmektir. Ancak onlar mataralarını doldururken bir tepenin üzerinde üç Basmacı belirir (Resim: 10) ve askerleri görünce gerisin geri kaçarlar. Sonrasında yanlarına gelen susuz ve çaresiz bir Basmacı, Akçurin'in tercümanlığında komutan tarafından





sorgulanır (Resim: 11). Verdiği cevaplara göre Şirmat Han önderliğindeki 200 Basmacı üç gündür susuz vaziyettedir. Sahne izleyici için çarpıcı bir durum ortaya koyar. Akçurin ve Basmacı, her ikisi de Türkçe konuşup anlaşılan birer Türk olmalarına rağmen tarafları farklıdır. Birisi Kızıl Ordu'nun tertemiz giyimli, değerli bir askeri konumundayken diğeri ise perişan hâlde, üstü başı dağınık, karşı devrimci bir hayduttur (Resim: 12). Bununla birlikte komutan, Basmacı'yı sorguladıktan sonra merhametli davranıp kendisine içeceği kadar su verilip bırakılmasını emretse de Akçurin'in su verilmesini de salıverilmesini de istemediği görülür. Burada verilen mesaj önemlidir. Sovyetler Birliği'nin haklı mücadelesinde yer alan her bir birey, etnik kökeninden ve geleneklerinden arınmış bir şekilde kendisini bir üst kimlik çatısı altında Sovyet vatandaşı olarak hissetmekte ve ona göre davranmaktadır. Görüleceği üzere Akçurin, kendisi gibi Türkmen olan Basmacı'ya karşı herhangi bir sempati beslememekte, aksine öfkeyle yaklaşmaktadır.

Resim: 10



Resim: 11



Resim: 12



Komutan, askerleri etrafına toplayarak bir brifing verir. “Şirmat Han'ın bir yıldır yakalanamadığını, birkaç gün önce Taudyr Köyü'nde 70 kişiyi katlettiğini, kuyuları kumla doldurup gittiğini, o yüzden onu burada yakalamadan gitmeyeceklerini” söyler. Plan, Şirmat Han'ın susuzluğu da hesaba katılarak su ve makinalı tüfeklerini almak için oraya geleceği varsayımı üzerine kurulur. Ancak kuyuda damlayan bir sızıntıdan başka bir şey yoktur. Komutan bir askerin Nefes-Kuli'ye giderek yardım çağırmasına, kalanların da kuyunun başında Şirmat Han'ı beklemesine karar verir. Ardından “Yoldaş Muradov! Senin mükemmel bir binici olduğunu söylüyorlar, bu doğru mu?” diye sorduktan sonra onu Nefes-Kuli'ye gönderir. Komutan, Muradov'dan Nefes-Kuli'ye beş saatte ulaşmasını ve sabaha kadar yardım getirmesini ister. Ancak Grodekov Nikolay İvanoviç'in 1873 Hive seferini ele alan hatıratında bölgedeki kuyular arasındaki ulaşımdan ve uzaklıklardan bahsettiği kısımlara göre çöl şartlarında (Grodekov 1883: 139-140) bu mesafeyi bu kadar kısa sürede almak zayıf bir olasılık olarak görünmektedir. Ancak Basmacılarla mücadele eden Türk bir Kızıl Ordu askerine olağanüstü bir görev yüklenerek taltif edildiği görülmektedir. Muradov yola çıkarken diğer askerlerin kendisine mataralarını vermeleri de büyük bir fedakârlık örneği olarak dikkat çeker. Komutan Ukraynalı yoldaş Zhurba'yı çevreden sorumlu tutar. Türkmen





Mihail Romm'un Trinadtsat Filminde "Basmacılar"

Akçurin ile Rus Balandin'i ise makinalı tüfeklerin başına geçirir. Komutanın iş bölümünde görülen etnik dağılım önemlidir.

Muradov'un ayrılmasının ardından filmin dördüncü sekansı başlar. Komutan ateş emri vererek çatışmayı başlatır. O esnada beyaz bayraklı iki müzakerecinin yaklaştığı görülür. Basmacıları temsil eden ve kendisini Yarbay Skuratov olarak tanıtan müzakereci "600 atlıya sahip olduklarını ve Kızıl Ordu müfrezesinin kuyuyu terk etmesi durumunda kimseye zarar vermeyeceklerini" ifade eder. Komutan ise "600 değil 200 adamlarının olduğunu ve başlarındaki Şirmat Han'ı teslim ederlerse kendilerine 200 kova su verebileceklerini" açıklar. Yarbay Skuratov bu teklif karşısında büyük bir şaşkınlığa düşerek anlaşma yapamadan ayrılır.

Resim: 13



Resim: 14



Resim: 15



Tarafların askerlerinin yanına dönmesinin ardından çatışmalar başlar. Komutan, Akçurin'i vekili olarak atar. Kızıl Ordu müfrezesi sadece 13 kişi olmasına rağmen son derece nizami ve dikkatli bir cephe yönetirken (Resim: 13), Basmacıların düzensiz ve pervasız bir şekilde, ellerinde tüfekler ve kılıçlarla, kalabalıklar hâlinde koşuştukları görülür (Resim: 14). Ayrıca ölen silah arkadaşlarını geride bırakarak gitmeleri de dikkat çeker. Basmacılar ilk aşamada geri çekiliyor gibi görünseler de zaman geçtikçe üstünlük sağlamaya başlarlar ve müfrezede kayıplar artar. Bir süre sonra komutan ve karısı da ölürler (Resim: 15).

Resim: 16



Resim: 17



Resim: 18



Beşinci sekans Basmacılardan gelen yeni bir müzakere teklifi ile başlar. Komutanın ölmesi sebebiyle görüşme yetkisi Akçurin'e geçmiştir. Ancak aklına akıllıca bir fikir gelir ve bir askerin kendisine, ellerinde kalan son bir kovadan su dökmesini ister ve yıkanıyormuş gibi





yapar (Resim: 16). Balalaykası olan bir askerin derhal çalmaya başlamasını (Resim: 17) ve herkesin çok mutluymuş gibi gülümsemesini emreder. Başka bir askeri ise Yarbay'ın yanına gönderir (Resim: 18). Asker, Yarbay'ın "komutanın nerede sorusuna karşılık" eliyle göstererek "komutan şu an yıkanıyor" der. Günlerdir susuz vaziyette olan Yarbay yıkananları ve balalayka çalarak eğlenenleri görünce büyük bir öfke duyarak hiddetle oradan ayrılır. Askerlerin psikolojik olarak tükenme noktasına geldiği, mühimmatın azaldığı müfrezenin oynadığı bu mizansen Basmacıların moralini bozsa da artık askerlerin dayanacak gücü kalmamıştır. Komutanın karısına, "buradan sağ çıkmamalıyız" dedikten kısa bir süre sonra ardı ardına ölmelerini, sosyalist gerçekçiliğin yarattığı kahramanca romantizm çerçevesinde yorumlamak mümkündür. Bu ölümün ardından komutayı devralan Akçurin'in göstermiş olduğu akıl dolu yönetim ve amansız mücadele ise Türk Basmacıların başka bir Türk'ün komuta ettiği Kızıl Ordu müfrezesi tarafından yok edilmesi itibarıyla hafızalardan çıkmayacak, çarpıcı bir son olarak kurgulandığı görülmektedir.

Basmacıların başında Şirmat Han olmasına rağmen, her iki görüşmede de müzakereci olarak Rus kökenli Yarbay Skuratov'un gönderilmesi ve Skuratov'un, Basmacıların özensiz giyimlerinin ve düzensiz manevralarının aksine beyaz ve tertemiz bir üniformayla gelip askerî teamüllere uygun şekilde hareket etmesi dikkate değer bir ayrıntı olarak sunulmuştur. Bu detayın, Basmacı Hareketi'nin geleceğine dair farklı düşüncelere sahip olan korbaşların çağdaş, silahlı, düzenli bir ordu kurma çabalarıyla açıklamak mümkündür. Bu bağlamda Korbaşı Madaminbek'in, Ergaş ve Halhoca'nın aksine Beyaz subayların askerî tecrübesinden ve bilgilerinden istifade ederek Basmacı birliklerinin örgütlenmesinde, yiğitlerin kılıç, tüfek ve mitralyöz kullanmayı öğrenmesinde beyaz subayları kullandığı, Sovyet istihbaratının verilerine göre kendi karargâhında 40 olmak üzere toplamda 90 Rus subayı ile birlikte çalıştığı bilinmektedir (Kydyralieva 2015: 145). Diğer yandan 1919 yılında, Fergana'daki Sovyet yönetimini yıkmak için burjuvası ile birlikte hareket eden Irgas, Muhammed Amîn Bîk ve diğer haydut çetelerinin kendilerini, Rus Beyaz muhafızların etkisinde kalarak *beyaz muhafızlar* olarak adlandırdıkları (Eisener 2002: 803) da bu hususta değinilmesi gereken bir diğer ayrıntıdır. Görüleceği üzere, Basmacı Hareketi Romm'un perspektifinde, bir yandan başta İngilizler olmak üzere Sovyet düşmanı yabancı güçlerden mühimmat desteği alan, bir yandan da düzenli bir ordu kurabilmek adına karşı devrimci Beyaz milislerin tecrübelerinden ve askerî teamüllerinden istifade eden zararlı bir grup olarak vurgulanmışlardır. Yukarıda da ifade edildiği gibi dış destekli bir oluşum olmaları hususunda net bir veri olmamasına ve Beyaz milislerden alınan eğitim desteğinin Basmacı çetelerinin birçoğuna ve süreç olarak da 1916-1934 arasındaki faaliyetlerinin çok küçük bir kısmına tekabül etmesine rağmen hareketin tamamına dair bu tür bir izlenim yaratıldığı görülmüştür. Filmin Basmacı Hareketi'nin Rus kaynaklarına göre resmî olarak bastırıldığı 1934'ten (Altımuşova 2017: 93-94) iki yıl sonra 1936 yılında yapılması da dikkate değer bir veri sunmaktadır. Bunu, sosyalist gerçekçilik anlayışı çerçevesinde, devletin askerî ve politik olarak elde ettiği güncel bir başarıyı, halka, halkın





Mihail Romm'un Trinadtsat Filminde "Basmacılar"

dilinde anlatabilme kaygısı ile açıklamak mümkündür. Diğer yandan, filmde Basmacı imajı için yaratılan çarpıtılmış unsurların, hareketin herhangi bir sebeple yeniden canlanmaması, canlanırsa da "artık film vasıtasıyla onlar hakkında hakikatleri öğrenmiş olan" kamuoyunda destek bulmaması için kurgulandığını ifade etmek de yanlış olmayacaktır.

Yarbay Skuratov'un müzakereyi terk etmesinin ardından altıncı sekans başlar. Balalayka çalan Petrov, arkadaşlarının bir bir ölmesinin yarattığı buhranla çalgısını yere vurup parçalar ve şoka girerek ağlamaya başlar. Arkadaşları sakinleştirmeye çalışsa da kendisini toparlayamaz. Bir anda siperleri aşarak kaçmaya başlar. Akçurin makinalı tüfeğin başına geçerek onu vurur. Bu hamle, düşman olarak tanımlanan Basmacılarla, ihanet ederek savaşta cepheden kaçan bir Kızıl Ordu askerini ölümü hak etme noktasında bir tutar. *Vatan haini* Petrov'un aksine ihtiyar jeolog ise asker olmamasına ve bir savaş tecrübesi bulunmamasına rağmen çatışırken vurularak ölür.

Müfrezede sadece Akçurin ile Aleksey Timoşkin'in hayatta kaldığını gösteren sahnelerle yedinci sekans başlar. Muradov'un ise atının susuzluktan çatlayarak öldüğü, kendisinin kızgın kumlar üzerinde baygın hâlde yattığı görülür. Muradov, Nefes-Kuli'ye varamasa da tesadüfen oradan geçen bir Kızıl Ordu devriyesi tarafından fark edilerek kurtarılır (Resim: 19). Cepheye ise Timoşkin'in de ölmesiyle Akçurin tek başına kalmıştır. Mermisi bittiği sırada, Muradov'un yönlendirmesiyle hızla intikal eden Kızıl Ordu devriyesi yetişir (Resim: 20). Ağır silahlarla, makinalı tüfeklerle ve bombalarla taarruz ederek Basmacılara büyük bir darbe indirirler (Resim: 21). Müzakereci Yarbay Skuratov ile Basmacı Korbaşısı Şirmat Han canlı olarak yakalanırlar. Kızıl Ordu müfrezesine yardım ulaşmasına karşın, Basmacıların çölde yalnız ve çaresiz kalması, Basmacıların kaynaklarının kırılabilmesi için bölgedeki yerleşim birimlerinin tasfiye edilmesi, halkın yardım etmeme konusunda teşvik edilmesi ve desteklenmesi ile ilgili olması muhtemeldir (Penati 2007: 522-24).

Resim: 19



Resim: 20



Resim: 21



Akçurin canını kurtaran devriyenin komutanına kendisini "Yusuf Akçurin" olarak tanıtır (Resim: 22). Ardından Yarbay Skuratov ile Şirmat Han'a "kuyuda hiç su kalmadığını, kendilerini kandırdıklarını" söyleyerek dalga geçtiği görülür. Çatışmada kaybedilen Kızıl Ordu mensupları öldükleri yerde defnedilerek (Resim: 23) küçük bir askerî tören yapılır. Törenin sonunda, yüz hatlarından Türkmen olduğu açık bir şekilde belli olan, rütbeli bir asker





(Resim: 24) ölenlerin isimlerini saydıktan sonra, “Sosyalist vatanın değerini bilecek kadar cesur olan bu askerlerin isimlerini hatırlayın” diyerek sözlerini tamamlar. Filmin başından itibaren gerek etnik kimliğiyle gerekse sahip olduğu görev ve sorumluluk bilinciyle dikkat çeken kahraman Yusuf Akçurin’in ismi, üzerinde durulmaya değer bir ayrıntı olarak karşımıza çıkmaktadır. Tataristan Özerk Sovyet Sosyalist Cumhuriyeti’nin en köklü ailelerinden birisi olan Akçurin ailesinin yıllar içinde önde gelen hükümet ve halk figürleri, bilim insanları, yazarlar, gazeteciler, sanatçılar, arkeologlar, endüstri, ekonomi ve kültür uzmanları yetiştirdiği (Tairov 2002: 5) göz önünde bulundurulduğunda, Akçurin karakteri ile yapılan bu atfın boşa olmadığı görülmektedir. Romm’un bu göndermesini, Türk toplulukları içerisinde saygın bir noktada olan Akçurin Ailesi’nin prestijinden yararlanarak onların da sosyalist iradenin yanında olduğu izlenimi yaratmaya çalıştığı yönünde yorumlamak yanlış olmayacaktır.

Resim: 22



Resim: 23



Resim: 24



Vatanının geleceği için canını dişine takarak ölümü göze alıp büyük bir coşkuyla savaştan Kızıl Ordu’nun aksine, Basmaçılar işgalci, isyancı, kaçak dövüşen alçak haydutlar olarak gösterilmişlerdir. Müfrezenin eğitilmiş, zeki, işini doğru yapan ve her biri komutanın yerini alabilecek derecede eğitilmiş askerlere sahip yapısının karşılığında Basmaçılar, düzensiz, üniformasız, kendilerine oynanan su oyununu anlayamayacak kadar ahmak, müzakerelerini bile Beyaz milislerin yürüttüğü bayağı bir çete olarak gösterilmişlerdir. Bununla birlikte Kızıl Ordu gücünü anavatanından ve kurulan Sosyalist medeniyetten alırken Basmaçıların İngilizlerce desteklendiği izlenimi verilerek tamamen dış güçler tarafından idare edilen, emperyalist ve işgalci ülkelere hizmet eden bir yapı olarak temsil edilmişlerdir. Diğer yandan filmde verilen Beyaz milislere dair ayrıntılarla da Basmaçıların *vatan hainlerinden* ve ajanlardan beslendiği vurgulanmıştır. Müfrezeye komutanının canı pahasına en önde savaşmasına ve sosyalist medeniyet uğruna canını vermesine karşılık, Şirmat Han sadece esir edildiği anda ekrana yansarak Basmaçı liderlerinin arkada saklanan, korkak ve silik karakterler olduğu imajı yaratılmıştır.

Bu perspektif, *Julbars* (1936), *Granitsa na Zamke* (1938), *Na Granitse* (1938), *Komendant Ptyçivo Ostrava* (1939) ve *Stanitsa Dalnayaya* (1940) gibi dönemin önde gelen sınır savunması





Mihail Romm'un Trinadtsat Filminde "Basmacılar"

konulu filmlerinde de sık sık vurgulanarak Kızıl Orduyla gurur duyan, kendilerini anavatanın savunmasında hazır asker olarak gören, kara ve deniz kuvvetlerine katılma konusunda heyecan duyan bir Sovyet toplumu yaratmada kullanılmıştır (Kamşalov 1986: 26-28). Diğer yandan aynı yaklaşımla, Doğu toplumlarına da farklı bir mesaj verilmiştir. 1937 itibarıyla resmî olarak bastırılmış olan Basmacı Hareketi'nin, kendilerinin iddia ettikleri gibi Türkistan'ın özgürlüğüyle ve dinî hassasiyetlerle ilgilenmediği, tek amaçlarının dış güçlerle, casuslarla ve sınır ötesindeki tehlikeli Afganlarla iş birliği yaparak sosyalist düzeni yıkmak olduğu ifade edilmiştir. Bununla birlikte, Basmacılarla iş birliği yapmanın, sempati duymanın ve onlara yardım ve yataklık etmenin büyük bir ihanet olacağı da vurgulanmıştır. Bu vurgu büyük oranda Romm tarafından özel olarak oluşturulan Türkmenlerle bezenmiş, çarpıtılmış Kızıl Ordu imajıyla yapılmıştır. Yukarıda istatistiksel verilerle, dönemi itibarıyla mümkün olmadığı gösterilen bu enternasyonal yapının üç Türk kökenli askerinden Ata Kuliev canını vererek, Muradov üstün biniciliğiyle Nefes-Kuli'ye at sürüp yardım getirerek, Akçurin ise komutandan devraldığı liderliği en iyi şekilde ifa edip kuyuyu tek başına savunma cesareti göstererek eşine az rastlanır bir kahramanlık göstermişlerdir. Cepheyi savunan bu Türkmenler, filmin sonunda yardıma gelen devriyeden çekik gözlü, başka bir Türkmen Kızıl Ordu mensubundan övgü alarak taltif edilmişlerdir. Sovyet medeniyeti ile tanışmış, üst bir kimlik olarak "yeni Sovyet insanı"nda birleşmiş ve idealize edilmiş bu Türklere karşın, Basmacı teşkilatını oluşturan "kalabalık", Sovyet idaresi tarafından tasvip edilmeyen ve cezalandırılmaya layık görülen "kötü Türklere" olarak aktarılmışlardır. Balalaykasını kırarak cepheden kaçan ve Rus olduğu anlaşılan *vatan haini* Petrov da, kötü Rusların bir temsilcisi olarak Basmacılarla aynı akıbete uğramaktan kurtulamamış, kendi müfrezesi tarafından vurularak cezalandırılmıştır. Özellikle bu hamle, "Stalin döneminin politikaları ile birlikte sinemasına da yansıyan, vatan hainlerinin infaz edilmesi" meselesini de beslemektedir. Diğer bir deyişle önemin her türlü ceza, sürgün ve infaz içeren kararlarını meşrulaştırmaya yönelik bir sahne olarak kurgulandığı açıktır.

Sonuç

Denizaşırı faaliyetlerinin bulunmaması sebebiyle klasik sömürgecilik anlatılarının dışında tutulan Sovyetler Birliği, hâkim olduğu devasa coğrafya, göç ve iskân politikalarıyla yeniden inşa ettiği demografik yapı ve merkezî idarenin yerel halklar üzerindeki baskısı ile yerleşimci sömürgecilik tarihinin büyük bir parçası olduğu görülmektedir. Lorenzo Veracini'nin belirttiği gibi anlatılar ve inşa edilen söylem yerleşimci sömürgecilik için oldukça önemlidir. İster *boş topraklar* ve *belirgin yazgı* fikirleri, ister sınır akıncılığı hikâyeleri, ister barbarlık ve medeniyet arasındaki çatışma veya yerli halkların yok olmasının kaçınılmazlığı olsun, bu acımasız gerçekliği yumuşatmaya veya bulanıklaştırmaya hizmet ederler (Veracini 2023: 104; Morrison 2020: 50). Yirminci yüzyılda sinema tüm bu anlatıların yaratılmasında ve sürdürülmesinde önemli bir rol oynamıştır. Sinema içerisinde tüm dünyada oldukça popüler





olan ve tüm dünyayı etkileyen Amerikan Westernleri üzerinden yerleşimcilerin yeni coğrafyadaki her türlü zorluğa karşı verdiği yoğun mücadele, yerel halkın bu gelişme karşısındaki ayak direyişi ve iyi olanın nasıl inşa edildiği gösterilmeye çalışılmıştır.

1917 Ekim Devrimi'ni, sonrasındaki İç Savaş yıllarını ve Orta Asya'daki Bolşevik iktidarının tesisini konu alan Sovyet Doğusu ile ilgili filmlerde genellikle yeni ideolojinin ve bu ideolojinin temsilcileri olan Bolşevikler ve Kızıl Ordunun Çarlık Rusya sempatanları, kapitalistler, ticarî ve dinî seçkinlerle olan mücadeleler ve zaferler konuları işlenmiştir. Devrim sonrası Sovyet sinemasının Doğu temalı filmlerinde *kötü adam* rolünün sıklıkla yeni düzeni hedef alan ve Sovyet karakollarına baskınlar düzenleyen haydut ve eşkiya grubu olan *Basmacılara* biçildiği görülmüştür. Bu Basmacı filmlerinin en önemlilerinden ve erken temsilcilerinden biri de çalışmada ele alınan Mihail Romm'un *Trinadtsat* (1936) filmi olmuştur. Sosyolojik olarak Sovyetlerin farklı etnik ve sosyal gruplarını temsil eden Sosyalist Anavatan'ın kahramanlarının bir su kuyusunu vahşi Basmacılara karşı savunmasını konu alan Romm, bu metafor üzerinden medenî ve iyi olanın, geri kalmış ve ilkelle olan mücadelesi olarak formüle etmiş ve ideolojik çıkarımlarını yaratmıştır. Bunu yaparken karakterlerin etnik ve antropolojik farklılıklarını bir anlamda insani *kostümler* olarak kullanmıştır. Farklı kültürlerin sinema perdesindeki bu karşılaşması bütünleştirme çabalarının yansıması olarak görülebilir.

Filmin, Stalin'in politikalarıyla, döneme hâkim sosyalist gerçekçilik anlayışıyla ve sinemaya yüklenen propaganda ve eğitim misyonuyla çevrelenmiş basmakalıp yargılar ve oryantalist klişeler barındıran bir yapım olduğu açıktır. Kuşkusuz ki dönemini benzersiz kılan tüm unsurların tek bir filmde, amacına uygun olarak yansıtılması *Trinadtsat*'ı sinematografik açıdan değerli kılarken, özellikle Basmacı olgusuna odaklanmış olması da Türk tarihinin sinema üzerinden incelenebilmesi açısından önemli hâle getirmiştir. Bu bağlamda, *Trinadtsat* filmi özelinde, Sovyet sinemasında ortaya konan vizyonun, Basmacılar ile yaşanan askerî, politik ve sosyolojik mücadeleyi çarpıttığı, deforme ettiği ve yapay bir perspektif yaratarak Orta Asya halklarının ideal Sovyet insanlarına dönüştürülmesi ve merkezî idarenin egemenliğinin sağlamaştırılması amacıyla kullanıldığını ifade etmek yanlış olmayacaktır.





TRİNADTSAT (Тринадцать / On Üçler / The Thirteen, 1936)

Yönetmen: Mihail İliç Romm /**Senaryo:** Joseph Prut, Mihail İliç Romm (John Ford'un The Lost Patrol 1934 filminden esinlenilerek) /**Yapımcı:** Mosfilm /**Müzik:** Anatoliy Aleksandrov /**Sinematografi:** Boris Volçek /**Oyuncular:** Ivan Novoseltsev, İvan N. Kuznetsov, Elena Kuzmina /**Ülke:** SSCB /**Dil:** Rusça /**Süre:** 90 dk /**Bağlantı:** <https://cinema.mosfilm.ru/films/34466/> (Erişim Tarihi: 06.07.2022).

Кайнаққа

- Akan, Mertcan. 2017. Sovyet Propaganda Afişlerinde "Doğu" İmgesi. *Türk Dünyası İncelemeleri Dergisi*: 17(2). 77-102. <https://dergipark.org.tr/tr/pub/eggetdid/issue/32850/346404> (Erişim Tarihi: 15.08.2023)
- Altımuşova, Zuhra. 2017. Kırgızistan'da Basmacı Hareketiyle İlgili Yeni Bilgiler (1925-1934). *Bilig* (82), 91-116. <https://dergipark.org.tr/tr/pub/bilig/issue/48713/619805> (Erişim Tarihi: 15.08.2023).
- Bagdasaryan, Vardan Ernestoviç. 2003. Epoha Stalina: ekranniye normativı. obraz vraga v istoričeskih film'ah 1930-1940-h godov. *Oteçestvennaya İstoriya*, (6), 31-46. [Багдасарян, Вардан Эрнестович. 2003. Эпоха Сталина: экранные нормативы. образ врага в исторических фильмах 1930-1940-х годов. *Отечественная История*, (6), 31-46.]
- Bakiyev, Nabican. 2006. Enver Paşa'nın Vasiyeti. İstanbul: Doğu Kütüphanesi.
- Balcı, Ali. 2023. "Odna" (1931) Filmi Örneğinde Stalin Dönemi Sovyet Sinemasında Altaylılar (31-54). *Sibirya Çalışmaları-I*, Ed. Koçoğlu Gündoğdu, Vildan, Duranlı, Muvaffak, Türker İlter, Ferah, Doğan Balcı, Şima. Ankara: Nobel Bilimsel.
- Bustanov, Alfrid K.. 2015. *Soviet Orientalism and the Creation of Central Asian Nations*. New York: Routledge.
- Creisel, Anabelle ve Feigelson, Kristian. 2017. Ford, Fordizm ve Stalinizm (85-97). *Politik Kamera: Sinemada Komünizm Meselesine Eleştirel Bakışlar*. Çev. Bedisel, Ender. İstanbul: Hayalperest Yayınevi.
- Dallet, Sylvie. 1992. *Historical Time in Russian, Armenian, Georgian and Kirghiz Cinema* (303-313). *The Red Screen: politics, society, art in Soviet cinema*. Ed. Lawton, Anna. London: Routledge.
- Dekretı Sovetskoy Vlasti. 1973. *Dekretı Sovetskoy Vlasti*. VI. Moskva: Politizdat. [Декреты Советской Власти. 1973. *Декреты Советской Власти*. Т. VI. Москва: Политиздат]





- Dobrenko, Yevgeniy. 1996. Do samih do okrain. *İskusstvo kino*, 4: 97-102. [Добренко, Евгений. 1996. До самых до окраин. *Искусство кино*, 4: 97-102.]
- Drieu, Cloé. 2019. *Cinema, Nation, and Empire in Uzbekistan, 1919-1937*. Çev. Morfee, Adrian. Indiana: Indiana University Press.
- Eisener, Reinhard. 2002. Fergana Basmacılarının Ortaya Çıkması, *Türkler*: C.18, 796-807. Ankara: Yeni Türkiye Yayınları.
- Getajayeva, I.A. (sost.). 2016. *Territoriya Çteniya: Vyp. 10. Yubileyniy vypusk: istoričeskiy portret epohi sovetskogo kino*. Rostov-na-Donu: Rostov. obl. spets. b-ka dlya slepıh. [Гетажаева, И.А. (сост.). 2016. *Территория Чтения: Вып. 10. Юбилейный выпуск: исторический портрет эпохи советского кино*. Ростов-на-Дону: Ростов. обл. спец. б-ка для слепых.]
- Grodekov, Nikolay İvanoviç. 1883. *Hivinskiy pokhod 1873 goda. Deystviya kavkazskih otryadov*. Sankt-Peterburg: tip. V. S. Balaşova. [Гродеков, Николай Иванович. 1883. *Хивинский поход 1873 года. Действия кавказских отрядов*. Санкт-Петербург: тип. В. С. Балашова.]
- Günther, Clemens. 2022. The Alien Republic: Narratives of Deterritorialization in Imaginations of Turkmenistan from the Late Nineteenth to the Late Twentieth Century. *Slavic Review*: 81(1), 55-76. <https://doi.org/10.1017/slr.2022.76> (Erişim Tarihi: 07.07.2023).
- Hayit, Baymirza. 1997. *"Basmacılar" Türkistan Millî Mücadele Tarihi, 1917-1934*. Ankara: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları.
- Johnson, David Ray. 1990. *Soviet Counterinsurgency*. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi. Monterey, California: Naval Postgraduate School. <http://hdl.handle.net/10945/37523> (Erişim Tarihi: 07.07.2023).
- Kamşalov A. I. 1986. *Geroika podviga na ekrane: Voyenno-patriotiçeskaya tema v sovetskom kinematografe*. Moskva: İskusstvo. [Камшалов А. И. 1986. *Героика подвига на экране: Военно-патриотическая тема в советском кинематографе*. Москва: Искусство.]
- Khalid, Adeb. 2021. *Central Asia: A New History from the Imperial Conquests to the Present*. Princeton, N.J.: Princeton University Press.
- Konzett, Delia. 2004. War and Orientalism in Hollywood Combat Film. *Quarterly Review of Film and Video*, 21(4), 327-338. <https://doi.org/10.1080/10509200490461414>. (Erişim Tarihi: 15.08.2023).
- Kydyralieva, Saltanat. 2015. *Türk ve Rus Kaynaklarına Göre Türkistan'da Basmacı Hareketi (1916-1924)*. Yayınlanmamış Doktora Tezi. İstanbul: İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Le Bon, Gustave. 2017. *Kitleler Psikolojisi*. Çev. Bayrak, F. Z. Ankara: Hayat Yayınları.
- Lorenz, Richard. 1994. Economic Bases of the Basmachi Movement in the Farghana Valley (277-303). *Muslim Communities Reemerge: Historical Perspectives on Nationality, Politics and Opposition in the Former Soviet Union and Yugoslavia*. Durham, London: Duke University Press.
- Micciché, Lino. 1992. The cinema of the Transcaucasian and Central Asian Soviet Republics, (291-302). *The Red Screen: politics, society, art in Soviet cinema*. Ed. Lawton, Anna. London: Routledge.
- Miller, Jamie. 2010. *Soviet Cinema Politics and Persuasion under Stalin*. London: I.B.Tauris.
- Moine, Caroline. 2017. Leipzig Festivali'nde (1965) Mihail Romm'un Sıradan Faşizm filmi (255-266). *Politik Kamera: Sinemada Komünizm Meselesine Eleştirel Bakışlar*. Çev. Bedisel, Ender. İstanbul: Hayalperest Yayınevi.





Mihail Romm'un Trinadtsat Filminde "Basmaçılar"

- Morrison, Alexander. 2020. Settler Bolsheviks in the Soviet "Eastern" (50-62). *Cinematic Settlers: The Settler Colonial World in Film*. Edit. Lahti, Janne ve Weaver-Hightower, Rebecca. New York: Routledge.
- Mosfilm. 1936. Trinadtsat. Yön. Romm, Mihail İliç. <https://cinema.mosfilm.ru/films/34466/> (Erişim Tarihi: 06.07.2022).
- Moss, Anne Eakin. 2019. The Camera Shot and the Gun Sight. *Zeitschrift für Medien- und Kulturforschung*: 10(2), 25-38. <https://doi.org/10.25969/mediarep/18735> (Erişim Tarihi 15.08.2023)
- Penati, Beatrice. 2007. The reconquest of East Bukhara: The struggle against the Basmachi as a prelude to Sovietization. *Central Asian Survey*: 26(4), 521-538. <https://doi.org/10.1080/02634930802018265> (Erişim Tarihi: 07.07.2023)
- Pozner, Valérie. 2017. Sosyalist Gerçekçilik ve Sovyet Sinema Tarihinde Kullanımları (17-25). *Politik Kamera: Sinemada Komünizm Meselesine Eleştirel Bakışlar*. Çev. Bedisel, Ender. İstanbul: Hayalperest Yayınevi.
- Prusin, Alexander V. ve Zeman, Scott C.. 2003. Taming Russia's Wild East: The Central Asian Historical-revolutionary film as Soviet Orientalism. *Historical Journal of Film, Radio and Television*: 23 (3), 259-270. <https://doi.org/10.1080/0143968032000095587> (Erişim Tarihi: 29.09.2023)
- RGASPI. V zritel'nom zale Stalin, ili «Zapiski Şumyatskogo», F.558. Op.11. D.828. L. 57-60. <https://www.alexanderyakovlev.org/almanah/inside/almanah-doc/56164> (Erişim Tarihi: 15.08.2023) [РГАСПИ. В зрительном зале Сталин, или «Записки Шумяцкого», Ф.558. Оп.11. Д.828. Л. 57-60. <https://www.alexanderyakovlev.org/almanah/inside/almanah-doc/56164> (Erişim Tarihi: 15.08.2023)].
- Romm, Mihail I.. 2022. *Besedi o kino i kinorejissur*. Moskva: Akademiçeskiy Proyekt. [Ромм, Михаил И.. 2022. *Беседы о кино и кинорежиссур*. Москва: Академический Проект.]
- Romm, Mihail. 1982. *İzbrannıye Proizvedeniya: O sebe, o lyudyah, o film'ah*, T.2. Moskva: İskusstvo. [Ромм, Михаил. 1982. *Избранные произведения: О себе, о людях, о фильмах*, T.2. Москва: Искусство.]
- Rusina, Yu. A. 2019. *İstoriya Sovetskogo Kino*. Yekaterinburg: İzdatel'stvo Ural'skogo Universiteta. [Русина, Ю. А.. 2019. *История Советского Кино*. Екатеринбург: Издательство Уральского Университета.]
- Rywkin, Michael. 1990. *Moscow's Muslim Challenge Soviet Central Asia*. New York: Routledge.
- Smirnov, Igor Pavloviç. 2009. *Videoryad: İstoriçeskaya semantika kino*. Sankt Peterburg: İzdatel'skiy Dom Petropolis. [Смирнов, Игорь Павлович. 2009. *Видеоряд: Историческая семантика кино*. Санкт Петербург: Издательский Дом Петрополис.]
- Tairov, Nail. 2002. *Akçurini*. Kazan: Tatarskoe Knijnoe İzdatel'stvo. [Таиров, Наиль. 2002. *Акчурины*. Казань: Татарское Книжное Издательство.]
- Taylor, Richard. 1983. A 'Cinema for the Millions': Soviet Socialist Realism and the Problem of Film Comedy. *Journal of Contemporary History*: 18(3), 439-461. <https://www.jstor.org/stable/260546> (Erişim Tarihi 06.07.2022).
- Veracini, Lorenzo. 2023. *Colonialism: A Global History*. London, New York: Routledge
- Voeltz, Richard Andrew. 2018. The Black Tent (1956) and Bengazi (1955): The Image of Arabs in Two Post-Empire Journeys into the Deserts of Libya. *Cinej Sinema Journal*: 7(1), 169-188. <https://doi.org/10.5195/cinej.2018.200> (Erişim Tarihi: 15.08.2023).





- Yeşilot, Okan ve Özdemir, Burcu. 2021. Sovyet Arşiv Belgeleri Işığında Basmacı Hareketi. *Belleten*, 85 (302): 279-309. <https://doi.org/10.37879/belleten.2021.279>. (Erişim Tarihi: 15.09.2023).
- Yurçenko, T. G. Şpagin, A. V.. 2017. Sotsialistiçeskiy Realizm. *Bolşaya Rossiyskaya entsiklopediya, Elektronnaaya versiya*. https://old.bigenc.ru/fine_art/text/3639069 (Erişim Tarihi 02.10.2023). [Юрченко Т. Г., Шпагин А. В.. (2017) Социалистический Реализм. *Большая российская энциклопедия. Электронная версия*. https://old.bigenc.ru/fine_art/text/3639069 Дата обращения: 02.10.2023.]
- Yutkeviç, S. İ.. 1987. *Kino: Entsiklopediçeskiy Slovar'*. Moskva: Sovetskaya Entsiklopediya. [Юткевич, С. И. (Гл. Ред) 1987. *Кино: Энциклопедический словарь*. Москва: Советская энциклопедия.]

