

Yakın Dönem Rus Sanat Filmlerine Postmodernizm ve Muhalif Melodram Çerçevesinde Bir Bakış: *Leviathan* (2014) ve *Sevgisiz* (2017)

An Analysis of Recent Russian Art Films within the Framework of Postmodernism and Subversive Melodrama: *Leviathan* (2014) and *Loveless* (2017)

Ceren Güleroğlu¹

ARAŞTIRMA MAKALESİ / RESEARCH ARTICLE

Gönderim Tarihi: 29.11.2023 | Kabul Tarihi: 15.06.2024

Özet

Filmlerinde bireyi ve aileyi sistemle karşıt şekilde konumlandırırken trajik olayları rahatsız edici şekilde sunan Andrey Zvyagintsev'in yapımlarında şekil değiştirmiş melodramatik kodlara rastlamak mümkündür. İzleyende uyandırdığı rahatsızlık duygusuyla *Leviathan* (Zvyagintsev, 2014) ve *Sevgisiz* (Zvyagintsev, 2017) filmleri Rus halkının tepkisini çekmiştir. Rus toplumu, yapımları ülkeye ve değerlerine bir hakaret olarak değerlendirirken Zvyagintsev, yapımlarının özel olarak Rus halkını temsil etmediğini öne sürer. Rusya, Amerikan sosyokültürel hegemonyasından ve Hollywood melodramlarından etkilenmiş bir ülkedir. Ancak bu durum yalnızca Rusya'ya özgü olmadığından yönetmen de yapımlarında evrensel değerler çerçevesinde günümüzdeki insan hallerini işlediğini söyler. Bu doğrultuda bu çalışma, yakın dönem Rus sanat sinemasında postmodern bir yaklaşım olan muhalif melodram kavramını araştırmayı amaçlamaktadır. Bu makale ilk olarak melodramın postmodernist yaklaşımla birlikte muhalifliğe evrilişini, bu muhalifliğin amaç ve işlevselliğini araştırmıştır. İkinci olarak Rus tarihinde melodramın ideolojik bir araç olduğu kilit dönemlere vurgu yapmış ve Rusya'nın sosyopolitik durumunu özellikle aile kavramına odaklanarak analiz etmiştir. Son olarak bu çalışma, Andrey Zvyagintsev'in *Leviathan* (2014) ve *Sevgisiz* (2017) filmlerinde melodramatik imgelemin muhalif halini araştırmıştır. Çözümleme boyunca postmodern çoğulculuk, çeşitlilik (parçalılık) ve melez anlatı yapısına odaklanılmıştır. Çalışmanın sonucunda Zvyagintsev'in kültürler ve dönemler arasında sıkışıp kalmış karakterlerini muhalif melodram perspektifinden ele aldığı kanısına varılmıştır. Bu sayede çalışma, günümüzdeki Rusya'nın kültürel, politik ve sosyal yapısının ulusal sanat filmlerine etkisini araştırmış ve muhalif melodram kavramını bir kez daha tartışarak filmlerin incelenmesine katkıda bulunmuştur.

Anahtar Sözcükler: *Zvyagintsev Sineması, Çağdaş Rus Sanat Sineması, Muhalif Melodram, Postmodernizm*

Abstract

Andrey Zvyagintsev's films present tragic events in a disturbing way while positioning the individual and the family in opposition to the system, and it is possible to find distorted melodramatic codes in his productions. The films *Leviathan* (Zvyagintsev, 2014) and *Loveless* (Zvyagintsev, 2017), due to the sense of discomfort they aroused in the audience, attracted the reaction of the Russian public. Although Russian society considers the productions as an insult to the country and its values, Zvyagintsev claims that his productions do not merely represent the Russian people. Russia is a country which has been influenced by American sociocultural hegemony and Hollywood melodramas; however, since this situation is not unique to Russia, Zvyagintsev states that he deals with the contemporary human condition within the universal values in his productions. Correspondingly, this study aims to investigate the concept of subversive melodrama as a postmodern approach in recent Russian art cinema. Firstly, it discussed the transition of melodrama into subversive melodrama with the postmodernist perspective, also the purpose and function of this subversion. Secondly, it emphasized the key periods in Russian history when melodrama was an ideological tool and analyzes the sociopolitical situation in Russia with a particular focus on the concept of family. Ultimately, it investigated the subversive melodramatic imagery in Andrey Zvyagintsev's *Leviathan* (2014) and *Loveless* (2017). Throughout the analysis, the focus was on postmodern pluralism, diversity (fragmentation), and hybrid narrative structure. The study concluded that Zvyagintsev's characters, trapped within cultures and eras, are depicted through the perspective of subversive melodrama. In this way, the study investigated the impact of the cultural, political and social structure of contemporary Russia on national art films and contributed to the analysis of the films by discussing the concept of subversive melodrama once again.

Keywords: *The Cinema of Zvyagintsev, Contemporary Russian Art Cinema, Subversive Melodrama, Postmodernism*

¹ Yüksek Lisans Öğrencisi, Dokuz Eylül Üniversitesi, Film Tasarımı Bölümü, guleroglu.crn@gmail.com, Orcid: 0000-0002-9796-3385

Giriş

Son yıllarda eleştirel bakışıyla öne çıkan Andrey Zvyagintsev, Rus bağımsız sinemasında önemli bir yer edinirken evrensel konuları hayranı olduğu Andrei Tarkovsky'ye yakın bir estetik anlayışla ele almaktadır. Tarkovsky sinemasından farklı olarak daha net ve keskin bir üslup kullanır; bu sebeple de kendi halkı tarafından eleştirilmiştir. Andrei Tarkovsky, eleştirel anlatının dışında şiirsel, sakin, ve durağan bir üsluba sahipken, Zvyagintsev, şiirselliğin yanı sıra kışkırtıcı, iğneleyici ve rahatsız edici anlatıyı daha baskın kullanmaktadır. Son yapımları olan *Leviathan* (2014) ve *Sevgisiz* (2017), bu anlamda en çok tartışılan yapımları olmuştur. Çünkü muhalif bir üslupla hem Rusya'nın hem de dünyanın deneyimlediği sosyopolitik problemlere değinmiştir. Özellikle Batı'nın kültürel ve zihinsel hakimiyeti nedeniyle Rusya gibi postmodern ve modern kültür arasında kalmış olan ulusların bireye ve entelektüelliğe bakışını ironik bir anlatıyla eleştirmiştir.

Yönetmen, klasik anlatının melodramatik üslubunu benimsememiştir. Ancak melodram, her dönem ve her yapıya uyum sağladığından, sanat yapımlarında da melodramın etkilerini incelemek ve hatta melodramatik anlatının hem anlatının kendisine hem de sisteme karşı bir silah olarak kullanılmaya çalışıldığını görmek mümkündür. Rusya'nın melodramla ilişkisi düşünüldüğünde, yönetmenin de geçmişin izlerinden beslendiğini inkar etmemek gereklidir. Akpınar (2015, s. 69), “melodram modernitenin ürünüdür” diyerek modernite ve sinema birlikteliğinin altını çizmiştir. Moderniteyle bağdaştırılan melodram, postmodern yaklaşım sayesinde evrimleşerek üst ve alt kültürün arasındaki çizgiyi muğlaklaştıran bir araç haline gelmiştir. Melodramın muhalifleşmesi durumu, sosyopolitik ve kültürel eleştirilerde bulunan Zvyagintsev'in üslubunda kendini göstermiştir.

Modernizm ve mutlaklıkla bağdaştırılan melodramatik imgelemde keskin olan doğru/yanlış, iyi/kötü, güzel/çirkin, geleneksel/modern gibi ahlaki ayrımlar, postmodernist düşünürlerin savunduğu postyapısalcı yaklaşımla birlikte yapıbozuma uğratılmış ve muhalifleştirilmiştir. Postmodernizmde ya da postmodern anlatı tekniklerinde en önemli mesele mutlaklığın reddidir. Çünkü postmodernist bakışa göre farklılıklar arasında mutlaklık imkansızdır. Çoğulcu bakış açısını öne çıkaran postmodernizm, tek bir bakışın yönettiği hiyerarşik değerler bütünü reddetmektedir.

Postmodernist anlatı, toplumlar tarafından kabul görmüş kavramları kendi anlamlarından uzaklaştırmakta ve bu kavramları tekrar ve tekrar inşa etmektedir. Yeniden yapılandırmanın en önemli amaçlarından biri, kavramları, anlatıları, türleri, değerleri vb. melezleştirerek çeşitliliğin birlikte var olmasını sağlamaktır. Bunu Ecevit (2012, s. 73) açıkça özetlemektedir: “Ancak postmodern yazar, yarattığı karnaval ortamında, karşıtlıklardan üst-hiyerarşiye sahip olanın üstünlüğünü elinden alırken, modernistler gibi ideolojik bir eşitlik yaratmak değildir amacı [...] [O]nun metninde tüm karşıtlıklar eşzamanlı bir ortamda huzurlu bir birliktelik sergilerler”. Bu noktada melodramın çizdiği siyah-beyaz resim, klişeleşmiş olay örgüsü, stereotipik karakterler ve kalıplaşmış anlatı yapısı sözü edilen postmodernist bakışa uymamaktadır. Bu nedenle de yeniden yapılandırılmalıdır. Fakat melodramatik imgelemin kalıplaşmış yapısı toplumlar tarafından fazlasıyla içselleştirilmiştir; bundan dolayı bu değerleri de yeni yapının içine katmadan muhalif bir yapı oluşturmak mümkün değildir. Postmodernist anlatı, posyapısalcılık ve yazarlık için Modick'in (1994, s. 165) yorumu açıklayıcı olacaktır: “[Postmodernist yazarlar,] gelenekleri oyunsu bir biçimde ele alırlar, öyle ki, okur kulağına hiç de yabancı gelmeyen bir melodiye ıslıkla eşlik edebilmiş duygusuna kapılır. Ancak melodiyi tanıyıp tanımaz, okur sistematik bir biçimde alışkın olduğu rahat ortamdan, tanıdık olanın verdiği huzurdan koparılır”. Bir diğer deyişle tanıdık olan klişeler, kodlar ve yapılar anlatı içine olduğundan farklı konumlandırıldığında kişi alışkın olduğu, güvende hissettiği alana yabancılaşmaktadır. Bu sayede muhalif anlatı kişide rahatsızlık hissi uyandırmakta ve kişiyi kalıpların dışına çıkmaya teşvik etmektedir.

Bunlardan yola çıkarak, sanat sineması olarak değerlendirilen Andrey Zvyagintsev'in *Leviathan* ve *Sevgisiz* filmlerini, melodramatik imgelemin postmodernizmle birlikte evrimleşmiş hali olan “muhalif melodram” (*subversive melodrama*) bağlamında incelemek bu makalenin asıl amacıdır. Makalenin ilk kısmında, melodram ve tragedya arasındaki karşıt ilişkiden ve muhalif melodramın ne olduğundan;

bununla birlikte muhalif melodramın nasıl bir işlevi olduğundan ve klasik melodramdan nasıl ayrıldığından bahsedilmiştir. Aynı zamanda bu kısımda, muhalif melodramın tragedya ve melodram arasındaki konumu açıklanmış, bununla birlikte sanat filmlerindeki melodramatik kodların nasıl muhalif nitelik kazandığı ve klasik melodram anlatısından nasıl ayrıldığı hakkında bilgi verilmiştir.

İkinci bölümde, melodramın Rus tarihindeki konumu ve evrimi hakkında bilgi verilmiş ve bu açıdan günümüz Rusya’ındaki siyasal kültürün melodramatik imgeleme olan nedensellik ilişkisi tartışılmıştır. Ayrıca Rusya’nın neden henüz postmodern bir toplum olmadığını ve neden kültürel bağlamda arada kalmış olduğunu yönetmenin postmodernist muhalif bakışından açıklanmıştır.

Üçüncü bölümde, günümüz Rus yönetmenlerinden Andrey Zvyagintsev’in *Leviathan* ve *Sevgisiz* filmlerindeki melodramatik imgelem analiz edilmiştir. Ancak melodramatik imgelemin postmodernist ve postyapısalcı hali olan muhalif melodram yapısına yönelik bulgulara odaklanılmıştır. Özellikle postmodern kavramlar olan çeşitlilik ve çoğulculuk ele alınarak filmlerdeki melez anlatı yapısı açıklanmaya çalışılmıştır. Bu çözümlemede, modernlikle bağdaştırılan melodramın ters yüz edilip postmodern bir anlatıya evrimleştirilmesi durumuna ve karakterlerdeki evrimin de buna paralel şekilde modern bireyin problemlerine sahip olması, ancak bu problemlerin postmodern bir bakışla aktarılması durumu analiz edilmiştir.

1. Sanat Filmlerine Melodramatik Yaklaşım ve Muhalif Melodram

Klişeler ve kalıplar yordamıyla inşa edilen melodramlar, seri üretiminin kolay olması ve popüler kitleye hitap etmesi sebebiyle Hollywood ve kapitalist sistemle bağdaştırılan bir türdür. Gledhill (1991, s. 207), melodramları “bir dizi Hollywood türünü kucaklayan tarz/kip”, diğer bir deyişle bir üst tür olarak yorumlamıştır. Ancak bir türden ibaret olmayan bu yapı, sistemin devamlılığını sağlayan bir araç olmaktan daha fazlasıdır. Arslan (2005, s. 13), melodram için “kokan, bulaşan, parazitvari bir varoluş” tanımını yapmıştır. Bu bağlamda melodramatik kodların her türe, döneme ve yapıya göre şekil alarak var olduğu düşünüldüğünde, bu zamana kadar sabit bir nitelik ve işlevi olması imkansızlaşır. Melodram, tarihte komünizm, Nazizm gibi baskıcı ve çıkarıcı rejimleri, bununla birlikte kapitalist sistemi temsil ederek, toplum yapısını şekillendirmek amacıyla bir propaganda aracı haline gelmiştir. Buna ithafen Cassiday (2002, s. 153), 1917 öncesinde, Sovyet propagandaları aracılığıyla melodramın kitleyi etkisi altına aldığını ve manipüle etmeyi başardığını söylemektedir; bunun sebebini melodramın duygusal etkisine bağlamaktadır. Ancak günümüzde melodramatik imgelemin sanat ve toplum içindeki yeriyle birlikte klişeleşmiş kötü itibarı sorgulanmaktadır.

Stalin ve Hitler gibi pek çok politikacının kullandığı melodram; halkı gerçeklikten soyutlamak, ideoloji aşımak ve manipüle etmek adına bir propaganda aracı olmuştur. Bununla ilgili olarak Buckler (2002, s. 75) Sovyet Rusya zamanında melodramın işlevini vurgular: “1920’lerin başındaki Sovyet Rusya’da, kültür endüstrisi melodramın popülist propaganda için yararlı bir araç olduğunu kabul etti”. Ayrıca Tunalı (2006, s. 15), melodram kavramını “anlatısal tutuculuk”, “yaratma durgunluğu” ve “muhafazakar” kavramlarıyla açıklamıştır. Bu bağlamda bakıldığında, melodramın yenilikçi ve ilerici tarafından önce kötü itibarı öne çıkmaktadır demek mümkündür.

Ancak günümüzde melodramatik formu yeniden yapılandırarak muhalif tonlarda kullanan, postmodernist bakışa sahip yönetmenlerle topluma farklı bir bakış açısı sunulmuştur. Bu bağlamda, sosyopolitik ve kültürel yapıya entegre olan ve toplumları şekillendiren melodramatik kodlar için tragedyadan indirgenen bir form olduğunu söylemek adil olmayacaktır. Tragedyadan tamamen bağımsız olduğunu söylemek de bu nedenle mümkün değildir. Muhalif melodram kavramı sayesinde, melodram kodlarını dahil ederek de trajik bir olayı derinlikli aktarmak olasıdır.

Bu çerçevede, öncelikle melodram ve tragedya arasındaki ilişkiyi incelemek ve sonrasında klasik melodramla muhalif melodram perspektifindeki ikili karşıtlığa değinmek gerekir. Aşağıda Heilman'dan hareketle Tunalı'nın (2006, s. 38-39) hazırladığı tabloda tragedya ve melodram arasındaki farklar listelenmiştir:

Tablo 1: Tragedya ve Meloram Arasındaki Farklar

Tragedya	Melodram
1) Tragedyada karakterler parçalanmıştır. Hamlet, Lady Machbeth, Lear örneklerinde olduğu gibi iyi ve kötü özellikleri bir arada barındırabilir. İyiyeye ya da adalete ulaşmak için kötülüğe bulaşır ve kendini sorgular.	1) Melodramda karakter parçalanmamış olarak gösterilir ya da parça bütününe yerine geçer. Karmaşık unsurlar ortadan kaldırılır ya da etkisiz kılınır.
2) Karakter özelliği 'polypathic'tir. ²	2) Karakter özelliği 'monopathic'tir. ³
3) Tragedyada kişi güçlü veya zayıf, her iki konumda da bulunabilir, bu onun polypathic yapısıyla ilgilidir.	3) Melodramda kişi, monopathic özelliğinden dolayı ya güçlü ya da zayıftır.
4) Kişi, zaferde yenilgiyi, yenilgide zaferi yaşar.	4) Kişi ya zafer kazanır ya da yenilir.
5) Tragedyada kişinin iyiliği güç ile iç içe geçerek kötülük yapmaya meyilli hale gelir.	5) Melodramda kişi ya hain ya da kötüyeye karşı galip gelen veya yazgısını aslında hak etmeyen bir kurban olarak 'iyi'dir.
6) Tragedyanın patolojik uç noktası normal parçalanmaya has bir hastalık olan ayırımın fazlasıyla büyütüldüğü 'şizofreni'dir.	6) Melodramatik durumun patolojik uç sınırı ise 'paranoya'dır.
7) Tragedya, üstün ve kalıcı olana doğru yol alır.	7) Melodram, konusal olana kapalıdır.
8) Tragedya, sonsuzluğu işaret eder.	8) "Melodram, sonlu ve gündelik ilişkilerin merkezinde kalır." ⁴

Tablodan yola çıkarak tragedya ve melodram arasındaki çizgi değerlendirilecek olursa, öncelikle tragedyanın aristokrasiye, melodramın burjuvaya hitap ettiği söylenebilir. Bunun nedeni tragedyanın "üstün ve kalıcı" olanı hedeflemesidir. Buna bağlı olarak tragedyada toplum düzeninin yeniden yapılandırılması amaçlanırken melodramda toplumsal düzen sorgulanarak işçi sınıfının tatmini sağlanır. Bir diğer deyişle melodramda "iyi" ve "kötü" kavramları karakterler aracılığıyla temsil edilerek alt sınıfa moral kodlar aşılanır. Ayrıca "sonsuzluğu" işaret eden tragedyadaki ana kahraman, devletle ve dışarıyla özdeşleştirilirken "sonlu" olanı işleyen melodramda karakterler aile, komün ve içeriyle özdeşleştirilir. Son olarak, tesadüf ve kader kavramları tragedyada nedensellik ilkesine dayalıyken melodramda olaylar herhangi bir nedene dayanmaksızın, rastgele gelişir. Bu özellikleri doğrultusunda sürekli bir karşıtlık içinde var olan melodram ve tragedya şu anda da bu karşıtlığı sürdürmektedir.

Brooks (1995, s. 13), melodramın doğuşundan bahsederken Diderot'nun trajedi gibi "ağırbaşlı" fakat komedideki gibi "sıradan insanları" konu eden bir türün oluşumunu tarif ettiğini söyler. Buna ithafen Diderot (1947, s. 286) şu yorumu yapar:

Peki böyle bir biçime ne gerek var? Hayat zaten bize yeterince dert vermiyor mu ki, buna bir de kendi kurmaca ürünü dertlerimizi ekleyelim? Üzüntü ve kederin her yere, eğlence biçimlerimizin dahi içine

² "Birçok hastalığın bir arada olması" anlamına gelmektedir.

³ "Bir fonksiyonda ya da tek bir organdaki acı ya da hassasiyet" anlamındadır.

⁴ Bu madde Heilman'ın (1968) *Tragedy and Melodrama* isimli çalışmasından alıntılanmıştır.

sızmasına neden izin verelim ki?" İşte bu, ancak ve ancak, duygusal olarak etki altına alınmanın ve göz yaşlarına boğulmanın ne büyük bir haz verdiğini bilmeyen birinin ağzından çıkabilecek bir sözdür.

Buna göre klasik anlatıdaki trajik olayların işleyiş tarzını tragedyalardan ayıran mutlu sonla bitişi ve izleyicinin kendini gerçekleştirdiği duygusuyla tatmin edişidir. Çünkü insan, acı çekerken duyduğu haza ek olarak ödediği bedelin sonunda mutlaka ödüllendirilmeyi de beklemektedir. Fakat muhalif melodramda amaçlanan tragedyanın işleviyle benzeşmektedir. Bu açıdan, muhalif melodramla birlikte tragedya nostaljik bir dönüş sağlanmıştır. Thomas Elsaesser ve Laura Mulvey muhalif nitelik taşıyan melodramlar hakkında yorum yapar. Mulvey (1987, s. 76), Douglas Sirk'ün melodramlarını Euripides trajedilerine benzeterek ikisinin de aynı işlevi olduğunu söyler: derinlerde saklı olan duyguları açığa çıkarmak. Elsaesser (1987, s. 47) ise melodramın politikleştirilerek devrimsel bir araç olarak kullanıldığını belirtir: 50'li ve 60'lı yıllardaki Hollywood aile melodramlarının Amerikan kenar mahallerindeki çatışmaları ortaya çıkarttığını ve muhalif bir etki bıraktığını söyler.

Bu çerçevede muhalifleştirilmiş melodram, evrenselleşmiş köklü temsilleri sistemde yeniden konumlandırmayı ve melodramla birlikte sabitlemiş olan kodları kırmayı hedefler ve bunu yaparken de farkında olma halini aşlamaya çalışır. Melodram çevresindeki kalıplaşmış ahlaki değerlerin dışına çıkarak mutlak iyi ve kötünün olmadığını göstermeyi ve buna göre kesin yargılarda bulunmanın da ahlaki değerleri yozlaştıracağını göstermeyi amaçlar. Bu sebeple de muhalif nitelikteki işlevsel bir araca dönüşür.

2. Tarihsel Olarak Rusya'da Melodramın Yeri: Stalin, Khrushchev ve Putin

Yukarıda bahsedilenlerin ışığında, klasik melodram anlatısı, tragedyanın halkla olan mesafesini kaldırarak, halka anlayacağı dilden yaklaşıp, iyi ve kötü arasında siyah ve beyaz kadar net ahlaki değerler inşa etmiştir. Klasik anlatıyı politikleştirerek temsiller oluşturan Hollywood endüstrisi, bireylere empoze ettiği personalarla yalnızca ulusal değil uluslararası çapta sosyokültürel bir üstünlük kurmuştur ki bu sosyokültürel hegemonyaya 'komünist' Rusya da dahil edilmiştir. Özellikle Stalin dönemi sonrası sansürün hafifletilmesi sebebiyle Rusya, Amerikan'ın kültürel hegemonyasıyla yoğrulmuştur. 19. yüzyılda melodram, Batı'da işçi sınıfına yönelik olmasına rağmen o dönemde Rus aristokrasi için "Batı'dan ithal, lüks bir zevk" (Buckler, 2002, s. 56) olarak görülmekteydi. Bu sebeple Rusya, 20. yüzyıla kadar melodramla özdeşleştirilmiş bir ülke değildi. Fakat Batı, Rusya'nın yerine davranarak Rus toplumunu ve kültürünü kendi melodramları için malzeme olarak kullanmış ve Batı'da, Rus toplumunun hayali bir temsilini kurgulamıştır (Buckler, 2002, s. 58). Bu noktada melodram, kültürel emperyalizmin bir formu haline gelmiştir. 20. yüzyıldaysa Sovyet melodramları Paris Komünü'nü işlemiştir. Bolşevik Devrimi'yle birlikte popülist propaganda için bir araç olarak kullanılan melodram, daha sonra Stalin ile birlikte politik söylem haline gelmiştir. Bu bağlamda Buckler (2002, s. 75), melodramın işlevini şu şekilde dile getirir: "Melodram aynı anda hem ilerici hem de muhafazakar bir sanatsal moddur; dünyayı altüst ederken hiçbir şeyin değişmemesini sağlar ve onu sergileyen sahneye hizmet eder".

Bir diğer yandan, Khrushchev döneminde sansürün büyük oranda kaldırılmasıyla eğlence ve popüler kültür kategorisindeki pek çok ürün medyada yer bulmuştur. Özellikle Hollywood filmlerinin gösterildiği bu dönemde Rus toplumunu Amerikan kültürüyle bütünleştiren de melodram olmuştur. Bununla ilgili olarak Wolfe (1989, s. 15), Rusya'nın "Batı ile bütünleşme" ve "Batı karşıtlığı" arasında sürekli bir çatışma içinde olduğunu söylemiştir. Fakat Stalin döneminde aile melodramları, savaş ve aile kavramlarını bir araya getirerek Stalin yanlısı bir kültürü topluma kabul ettirmiştir. "Biz büyük bir aileyiz" mesajı vererek kapitalizmi düşmanlaştırmıştır (Prokhorov, 2002, s. 209). Böylelikle halkın iktidara olan güveni sağlamlaştırılarak yönetimin sorgulanmasını engellemek ve halkı manipülasyona açık hale getirmek amaçlanmıştır. Buna ithafen Cavlak ve Doğan (2019, ss. 25-26) şöyle bir yorum yapar: "Tarihinin en başından itibaren Ruslar için en büyük tehdit yabancılar olarak görülmüştür. Bu durum halkın ne olursa olsun dışarıda olan düşmana karşı siyasal düzenine ve başındaki iktidara itaat etmelerini sağlamaktadır". Bununla birlikte, Stalin dönemindeki aile melodramları, bireylerin aile

içindeki rollerini de somutlaştırarak ‘ideal aile’ kavramını empoze etmiştir. Özellikle kadınları odak noktası haline getirerek kadını, erkeğin savaştan dönmesini bekleyen sadık eş olarak konumlandırmış ve pasifize etmiştir (Prokhorov, 2002, s. 212).

Prokhorov *Soviet Family Melodrama of the 1940s and 1950s: From Wait for Me to The Cranes Are Flying* (2002) adlı yazısında Khrushchev dönemindeki melodram kavramını özetlemiştir. Prokhorov (ss. 209-210), İkinci Dünya Savaşı süresince popüleritesi artan aile melodramları, aile kavramının “çekirdek aile” yapısıyla yeniden inşasını amaçladığını söyler. Ayrıca Prokhorov, Stalin’den sonra gelen Khrushchev’in, “büyük aile” sloganıyla yapılandırılmış Stalinci kültürü tekrar yapılandırarak Rusya’yı sosyalizmden kapitalizme giden yola sürüklediğini savunur. Bu dönemdeki melodramlar, savaş klişesini aile bireyleri arasında çatışmaya ve huzursuzluğa sebep olan bir kavrama dönüştürmüştür. Çekirdek aileye odaklanan melodramlar sosyolojik açıdan Rusya’yı “çekirdek aile” yapısıyla yeniden şekillendirmiştir. Çekirdek aile yapısı, kapital sistemi beslediğinden ve sistemin devamlılığını sağladığından melodramlar için önemlidir ve aile kavramının Rusya’da Amerikanvari bir kutsallığa erişmiş olduğu söylenebilir. Bu noktada sorun, “büyük aile” kavramındaki totaliter alt yapıdan “çekirdek aile” yapısındaki kapitalist kodlara geçiş yapılmasıdır (ss. 225-226). Başka bir deyişle aile kavramının yeniden yapılandırılması ideolojik olarak tam anlamıyla bir iyileştirme sağlayamamıştır.

Günümüze bakılacak olursa, Rusya’nın “Yeni Çar”ı olarak adlandırılan Putin’in yönetiminde Rusya, Batı’nın demokrasi anlayışına göre diktatörlükle yönetiliyor düşüncesi halen tartışılmaktadır (Stengel, 2007). Bununla ilgili olarak İsayeva ve Günlü (2019, s. 81), çalışmalarında bu durumu destekler: “Yeni Çar’ın iktidarı altında muhalefet baskı, medya tekeli, sansür, sivil toplum kuruluşlarının (STK) kapatılması, merkezileşme adı altında yaptığı uygulamalar uluslararası arenada antidemokratik baskılar olarak kayda geçti ve ihtiyatla karşılandı”. Fakat Putin’e göre, Rus halkı henüz Batı’nın demokrasi algısıyla yönetilmeye hazır değildir ve bu nedenle de Rusya’nın eski gücünü ve namını geri getirebilmenin yolu bu algıdan geçmemektedir (Stone, 2017, s. 32). Buna yönelik Cavlak ve Doğan (2019), çalışmalarında Rusya’nın siyasal kültürünü inceler. Bu çerçevede Putin yönetiminin demokratik mi yoksa diktatörlük mü olduğunu tartışarak Rus halkının Putin yönetimine itiraz etmediğini öne sürerler. Onay (2002, s. 13) ise bunun sebebinin Rus kültüründeki “sosyopolitik sadakatin en yüce erdem olduğu” algısının fazlasıyla içselleştirilmiş olmasına bağlar. Diktatörlük olması için de halkın korku içinde olması gerektiğini vurgulayan Cavlak’tan ve Doğan’dan (2019) yola çıkarak, Putin’in politikasının Rus toplumunu yozlaştırdığını, ancak bu yozluğu normalleştirerek Rus kimliğini olumsuz yönde şekillendirdiğini savunmak mümkündür.

Khrushchev döneminin aksine, Putin yönetiminde, yabancı ve yönetime karşı çıkan, eleştirel içeriklerin geniş kitlelere ulaşımı engellenerek medya aracılığıyla vatanseverliği, milliyetçiliği, devlet ve kilisenin kutsallığını empoze etmek amaçlanmıştır (Wengle vd., 2018, s. 998). Bu sayede Batı’yı düşmanlaştırma hali devam ederken Rus halkı bir yandan da Batı’nın ideolojik ve kültürel hegemonyasından beslenmektedir. Bu çerçevede Andrey Zvyagintsev, melodram kodlarını yapıbozumcu bir perspektiften ele alarak muhalif bir konuma yerleşmiştir. Boggs ve Pollard (2003, s. 446), yönetmenin konumunun postmodern ve muhalif oluşunu destekler:

Postmodern sinema, birbirinden kopuk anlatıları, distopik imgeleri, teknolojik sihirbazlığı sayesinde kargaşa, belirsizlik, klasik kahramanın ölümü, egemen değerlerin ve toplumsal ilişkilerin çöküşü üzerine yoğunlaşan motifleri benimseyerek bu ortamı yansıtır ve yeniden üretilmesine yardımcı olur. Bu tür film kültürü, sınıf ve iktidar yapılarının belirli boyutlarını sorgularken, aynı zamanda etkili bir toplumsal değişim için gerekli olan kolektif kimlik ve öznel beklentilerini de yadsır; kültürel radikalizmi asla siyasal radikalizme benzer bir şeye dönüştürmez.

Bu bağlamda yönetmen, tragedya ve melodram karşıtlığından ve bu yapıların kendi içlerindeki karşıtlıklardan beslenerek postmodern döneme ait postyapısalcı türde bir muhaliflik yaratmıştır. Filmlerinde, melodramatik imgelemi yapıbozuma uğratarak kendine özgü, şüpheci ve felsefi bir bakış inşa etmiştir.

Tragedyanın felsefi derinliğini içeren sanat filmlerini halk kendisine mesafeli bulsa da bağımsız sinema yönetmeni Zvyagintsev'in, filmlerinde evrensel ve insani olan durumları işlediği için kendi filmleriyle halk arasındaki mesafeyi kapatmıştır. Bir yandan da bu yakınlığın manipülatif bir yakınlık olmadığı anlaşılmaktadır; çünkü Hollywood endüstrisinin benimsediği şekilde kullanılan melodramatik özdeşleşmeden farklı bir amaca hizmet etmektedir. Hollywood filmlerinin aksine bu yakınlık halkı rahatlatmaz, tam tersine, rahatsız eder. Bunun sebebi günlük hayatta nedensiz yere başa gelen olayların ve anlamsızca çekilen acıların yönetmenin filmlerinde nedensiz ve anlamsız olarak bırakılmasıdır. Hamilton (1911, s. 310) bu durumu aşağıdaki gibi yorumlar:

Hayat, trajik olmaktan çok melodramatiktir. [...] Hayatımızın büyük bölümü, -en azından çoğumuz için bu geçerli- nedensel olmaktan ziyade tesadüf eseri geliyor. [...] Başımıza gelen olumlu şeyler de, belalar da, sanki irademiz dışında, hak edip etmemeye bağlı olmaksızın, gelişigüzel bir şekilde payımıza düşüyor. Melodram işte bu değişmez gerçeği, hayatın ciddi dönemeçlerinde şansın rolünü, tesadüflerin karakter üzerindeki yönlendiriciliğini temsil etmeyi amaçlıyor.

Fakat Zvyagintsev, klasik melodramların benimsediği şekilde olayları mutlu sonla çözüme ulaştırmaz. Bu noktada klasik melodram anlatısından ayrıştırmaktadır. Radikal ve milliyetçi orta sınıf, kurulu düzenin apaçık sergilenmesiyle irrite olarak tepki göstermiştir. Rus halkı, yönetmeni Rusya'ya, kutsal değerlere ve kendi halkına hakaret etmekle suçlamıştır (Şirin, 2021). Yönetmen, halkı yatıştırmak yerine melodramatik imgelemi muhalif tonda kullanarak halkın arzuladığı rahatlamayı sağlamamıştır.

3. *Leviathan* (2014) ve *Sevgisiz* (2017) Filmlerine Çoğulculuk ve Çeşitlilik Bağlamında Demelodramatik Bir Bakış

Adını Hobbes'un devlet anlayışından alan *Leviathan*, bir çekirdek ailenin balıkçılık yaptıkları mülklerine belediye başkanı Vadim'in (Roman Madyanov) kilise inşası için usulsüzlükle el koymasını, ve buna karşın ailenin dava açarak duruma itiraz edişini konu alır. Bununla birlikte davada yer alan yetkililerin, davayı yine usulsüzlükle yönetmelerinden kaynaklı olarak, ailenin davayı kaybetmesini ve yaşantılarının altüst olmasını işler. Dava için Kolya'ya (Aleksey Serebryakov) yardım eden avukat arkadaşı Dimitri (Vladimir Vdovichenkov), davayı haklı olmalarına karşın kaybetmeleri sebebiyle Vadim'i, hakkındaki gerçekleri açığa çıkaracağını söyleyerek tehdit eder ve bunun karşılığında davada hak edip de alamadıkları parayı talep eder. Bununla birlikte Kolya ve Dimitri, Vadim için tehdit oluşturmaya başlar. Filmde, sistem karşısında çaresiz kalan bireylerin boşa olan çabası ve sistemin aile içi dinamiklerine nüfuz edişini gözlemlemek mümkündür.

Hobbes'un *Leviathan* kavramı, devlet-kilise-birey üçlüsünün nasıl olması gerektiğini temsil etmektedir. Hobbes (1992, s. 331), "hem politikayı hem dini düzenleme hakkı birbirinden ayrılamaz" düşüncesiyle insanlar arasında huzur ve güvenliğin sağlanacağını savunmaktadır. Hobbes'a göre insan, doğası gereği kendisinden başka diğer herkesi bir tehdit olarak gördüğünden huzur ve güvenliği sağlamak için devletin mutlak güç olması gereklidir. Hobbes, *Leviathan* ismini İncil'den almıştır ve bu açıdan devletin dinle olan bağıni destekler. Barışı sürdürmek için her bir devletin kendi halkına tek bir dini empoze etmesi gerektiğini savunur. Hobbes (1992, s. 105) bunun sebebini "yemin sadece Tanrı üzerine olur" diyerek özetler. Çünkü devletler, tanrı gibi bir otorite olmadan bireylerin bağlılığını kazanamamaktadır. Bununla birlikte Hobbes'a göre (1992, s. 12) mutlak hakimiyet ve barış için gerekli olan yapı, ancak "siyasal ve ahlaki kurumların" varlığıyla mümkündür. Hobbes'un oluşturduğu sosyopolitik inşayı filmde de gözlemlemek mümkündür.

Sevgisiz ise, boşanma evresindeki bir çiftin çocuğu olan Alyosha'yı (Matvei Novikov), anne ve baba arasında istenmeyen çocuk olarak konumlandırırken birdenbire Alyosha'nın kaybolmasıyla anne ve babanın yaşadıklarını anlatır. Zhenya (Maryana Spivak) ve Boris'in (Aleksey Rozin) birbirleri dışında da ilişkileri vardır. İkisi de birbirlerini aldatmaktadır ve Boris'in, metresi Masha'dan (Marina Vasilyeva) da bir çocuğu olmak üzeredir. Zhenya ise Anton (Andris Keiřs) ile sınıfsal odaklı, tüketim kültürüyle temellendirilmiş bir ilişki yaşar. Çift boşanmaya uğraşırken Alyosha'yı bir yük olarak görür. Boris'in çalıştığı şirkette bir Ortodoks'a aittir ve Ortodoks normlarına göre yönetilmektedir. Bu yüzden şirket

yönetimi boşanmayı onaylamaz ve boşanan işçileri işten çıkarır. Bu nedenle Boris, boşanmayı kendi çıkarına erteler ve Zhenya ile aynı evde yaşamaya devam ederler. Bu süreçte de Alyosha anne ve babası arasındaki gerilime maruz kalır ve bir gün ortadan kaybolur.

Filmin başlarında ‘yozlaşmış’, ‘sorumsuz’, ‘narsist’, ‘çıkarıcı’ ve ‘yabancılaşmış’ karakterler olarak resmedilen Zhenya ve Boris, sosyal normlar çerçevesinde kabul edilemeyecek derece ihmal ettikleri çocuklarının kaybolmasıyla birlikte, izleyicilerin ahlaki çerçevede kabul görmüş anne-baba figürlerine olan beklentilerini karşılamayarak filmin sonunda da karakter yapılarını korurlar. Bu açıdan, birbirlerine ve kendilerine yabancılaşmış ‘modern’ karakterler, bireyleri metalaştıran postmodern tüketim sistemde, sistemin içindeki bir sistem olan ailenin de yozlaştığını göstermiştir. Bu sistemde mağdur olan karakter Alyosha’dır, başka bir deyişle bir çocuktur. Fakat bir yandan da Alyosha’ya ne olduğu açıklanmadığı için mağdur olup olmadığı hakkında net bir çözümleme yapmak mümkün değildir.

Filmler, her ne kadar günümüz Rusya’sına dair bir resim çizse de, filmde geçen her şey evrenselleştirilebilir niteliktedir. Politika ve dinin paralel hareket ederek hakim postmodern kapitalist sistemi beslediği ve yozlaşma kavramını her bir sistemin içine entegre ettiği düşünüldüğünde konu edinenler, ulusal evrensel ve insan hallerine doğru evrilmektedir. Tıpkı melodramda olduğu gibi, Zvyagintsev de yapımında, insanın sistem içindeki varoluş hallerini orta sınıfa indirgeyerek somutlaştırmıştır. Bununla ilgili olarak da *The Irish Times* gazetesiyle yaptığı röportajda şunları söyler:

Bence filmlerim gereğinden fazla siyasileştiriliyor [...] Asıl amacım insan doğasından bahsetmekti. Empati yoksunluğundan bahsediyordum. İnsanların kendi çıkarları için diğer insanları nasıl bir araç olarak kullandıklarından bahsediyordum. Filmleri Rusya’da çekiyoruz. Böylelikle açıkça görüldüğü üzere seti de Rusya’nın belli bir bölgesine kuruyoruz. Rus oyuncularımız, Rusya’da kurulan setlerimiz ve Rus kültürüne özgü tavırlarımız var. Fakat özellikle Rusya’ya özgü siyasi bir problemden bahsetmeyi amaçlamıyorum (Zvyagintsev, 2018).

Bir diğer yandan, *Leviathan* yapımındaki anne figürü olan Lilya (Elena Lyadova), yaşadıkları olumsuzluklardan sonra davada kendilerine yardım eden Kolya’nın avukat arkadaşı Dimitri ile birlikte olur. Bu durum Lilya için geçici bir kaçış sağlar. Arkadaşlarıyla birlikte gittikleri doğum günü pikniğinde aldatıldığını öğrenen Kolya, elindeki tüfekle ateş ederek aşırı tepki verir. Kimseye ateş etmese de şiddete başvurarak iki karaktere de saldırır. Dimitri ile kaçan Lilya, otelde fikrini değiştirip eve geri döner. Kolya, arkadaşları Pasha (Aleksey Rozin) ve Anzhela (Anna Ukolova) ile birlikte evde içki içerken Lilya sahneye dahil olur. Bir önceki sahnede verdiği aşırı tepkiye rağmen bu sahnede Kolya, Lilya ile birlikte içmeye devam eder. Lilya ise hiçbir şey demeden Kolya’ya eşlik eder. Bu noktada iki uç nokta gözlemleriz: aşırı şiddet ve aşırı kayıtsızlık. Bu bağlamda, sahnedeki aşırı duygular melodramatik aşırılığa, ya da melodramın aşırı uçlarının nötrleştiği ve kırıldığı bir duruma örnek olarak gösterilebilir.

Olaydan sonra Kolya ile Lilya arasındaki gerilim bir süre daha devam eder. Kolya bir süre sonra Lilya’yı affetmiştir; fakat oğulları Roma (Sergey Pokhodaev), üvey annesi Lilya’yı affetmez ve gerilimi devam ettirir. Her sabah gün ağarmadan balık fabrikasındaki işine gitmek için uyanan Lilya, bir sabah evlerinin kenarındaki kayalıklara gider. İntihar edeceğini düşündürten bu sahnede, intihar edip etmediği gösterilmeden sahne kesilir. Bu sahneden sonra Lilya kayıplara karışır. Bu süreçte Kolya da dahil herkes, Lilya’nın Dimitri ile kaçtığını zanneder. Bir süre sonra Lilya ölü bulunur ve Kolya, Lilya’yı öldürmekle suçlanır. Belediye Başkanı Vadim’in lehine rüşvet kabul eden, Kolya’nın polis arkadaşı Pasha, Kolya’ya karşı cinayet bürosu amirine ifade verir. Kolya, Lilya’nın kafasındaki darbeye eşleşen bir çekicinin evlerinde bulunduğunu öğrenir. Sarhoş olan Kolya, şaşkınlık içinde, tepki vermeden “şehvet cinayeti” suçlamasıyla hapse girer. Oğulları Roma ise kimsesiz kalır.

Bu çerçevede film, ‘erkek’ ana karakterin başına gelen ‘talihsiz’ olaylar silsilesini konu edinmiştir gibi görünse de filmdeki tüm karakterler aynı olayı farklı bakış açılarıyla yaşamıştır. Başka açılardan bakıldığında ve filmin sonu göz önünde bulundurulduğunda, oğulları Roma’nın olaylardan en çok

etkilenen kişi olduğu fark edilebilir. Roma, öz annesinden sonra üvey annesinin ölümüyle iki anne figürünü de kaybetmiştir. Ayrıca Kolya'nın hapse girmesiyle de baba figürünü kaybetmiştir. Bu anlamda hüznün duygusu, başta anne ve babaya odaklanan seyirciye filmin sonunda çocukla birlikte aktarılmıştır. Bununla ilgili olarak Carpenter (1995, s. 98), melodram ve trajedi arasındaki kalıplaşmış algıyı ironik şekilde ifade eder: “Bir erkeğin başına korkunç derecede üzücü şeylerin geldiği bir film izliyorsanız, bu bir trajedidir. Eğer korkunç derecede üzücü olayların bir kadının (ya da çocuklar ve yaşlılar gibi başka güçsüz grupların) başına geldiği bir film izliyorsanız, izlediğiniz filme melodram denir.”. Buna göre *Leviathan*, tüm karakterlerin trajik öykülerine, kadın, erkek, çocuk, iyi ya da kötü demeden, eşit şekilde yer verir ve bütüncül bir anlatı yerine parçalara ayrılmış, postmodernist bir anlatıyı benimser.

Yine de filmin sonunda birden Roma'ya odaklanılmaktadır. İzleyici bakış açısından incelendiğinde, filmin sonunda Roma'nın başına gelenlere odaklanması ve çocuğun kurbanlaştırılması melodramatik olsa da, bu durum ironik şekilde aktarılmıştır; çünkü film boyunca odak noktası Roma olmamıştır. Ergenlik çağındaki bir erkek karakterin ‘isyankar’ halleri vurgulanmış ve anlatı yetişkinlere bağlı ilerlemiştir. Fakat aileyi konu alan son sahnede keskin bir geçiş yapılarak diğer karakterlerin yaşadıkları geri plana atılmıştır. Yönetmen, Kolya hapse atıldıktan sonra filmi bitirmeyi tercih etmemiş, odak noktasını Kolya ve Lilya'dan Roma'ya, Roma'dan sonraysa Vadim ve ailesine odaklanmıştır.

Bununla ilgili bir diğer önemli nokta ise sistemin dinle beslenerek kendisini meşrulaştırdığını ve yozlaşmışlığı topluma kabul ettirdiğini, böylelikle de devamlılığını sağladığını yapımda gözlemlemek mümkündür. Piskopos ve Belediye Başkanı sürekli iş birliği içinde hareket etmekte ve Piskopos Vadim'i “Tanrı'nın işini yapıyorsun”, “tüm güç tanrıya ait, o ne isterse o olur” gibi söylemlerle cesaretlendirmektedir. Bu sırada Belediye Başkanı'nın ofisinde ‘Putin’ nin portresi asılıdır. Böylelikle film, günümüz Rusya'sındaki politikanın ilerleyişine de gönderme yapar; kilise ve devlet bütünlüğündeki ulusal bireycilik haline odaklanır. Ayrıca, bu anlamda dikkat edilmesi gereken iki nokta vardır. İlk olarak yönetmen, iyi ve kötü karşıtlığını birey ve sistem, güçlü ve güçsüz çatışmasıyla sağlamıştır ve bu çatışmayı karakterlere indirgememiştir. Çünkü filmde güç sahibi olmayan karakterlerin hepsi aynı konumdadır, yani yalnızca tek bir tanesi kahramanlaştırılıp mutlak iyile bağdaştırılamaz. Postmodern anlatıdaki “kahramanın ölümü”, bu durumla ilintilidir.



Görsel 1: Vadim ve ailesi Pazar ayininde Piskopos ile birlikte resmedilmiştir (Zvyagintsev, 2014).

Aynı şekilde tek bir karakteri de mutlak kötü olarak resmetmemiştir. Huzuru bozan kişi Vadim olsa da bu karakter sadece bir temsildir. Son sahnede Vadim ve ailesine odaklanan yönetmen Vadim'in de bir baba olduğunu, Vadim'in de bir ailesi olduğunu ortaya çıkarır. Bu sebeple, karakterleri sistemle karşıt şekilde konumlandırır. Bu durum, izleyiciyi sistem karşısında küçük ve değersiz hissettirerek ‘rahatsız’ etmeyi amaçlamıştır. Bu da izleyenin bilinçaltında bir uyanış ve farkındalık halini tetikler. Özhan (2011, s. 39) bununla ilgili olarak melodramın muhalif işlevinden bahseder: “Melodramatik imgelem, modern çağın yaşattığı kriz halini örtbas edecek bir anlam yaratma aracı olarak kullanılabilirdiği gibi, bu kriz halini vurucu bir şekilde anlatmak, ortaya koymak, gözler önüne sermek için de son derece etkili bir araç olabilmektedir”. Bu bağlamda, filmin son sahnesinde gerçekleşen, Vadim'in de ailesiyle katıldığı Pazar ayininde Piskopos şunları söyler:

Rus toplumunun ruhlarının uyanışıdır. [...] Tanrı dürüstlüğü içinde yaşar, güç içinde değil. [...] Güç değil sevgiyle; şeytanlıkla değil ama Tanrı'nın ilmiyle; öfke ve nefretle değil, cesaretle. Onca düşmanın üstesinden inancımız ve vatanımızla gelmedik mi? [...] Doğru Tanrı'nın mirasıdır. Doğru dünyayı çarpıtmadan, olduğu gibi yansıtır. Ama yalnızca Tanrı'nın doğruluğunu bilenler doğruyu bulabilir ve Tanrı'nın doğrusu Mesih'in ta kendisidir (Zvyagintsev, *Leviathan*, 2014).

Bir manipülasyon aracı olarak güçlünün elinde işlevsel bir silaha dönüşen dini değerler, filmin sonunda Tanrı'nın olumsuz değerleri temsil eden sistemi desteklediğini açığa çıkararak, sistem ve birey arasında manipülasyonla örülmüş perdeyi aradan kaldırmaktadır. Film, adaleti sağlaması için Tanrı'ya güvenenlerin gözünü açmak ve sisteme karşı farkındalık kazandırmak adına klasik anlatının sağladığı adaletin yerine muhalif bir bakış açısı sunmaktadır. Böylelikle günümüz toplumlarının "kriz halini" ve gerçeklik algısının sorgulanması gerektiğini gözler önüne sermektedir.

Ek olarak, 'dindar olan her zaman iyi mi olmalıdır?', 'iyilik temsili, çocuklarına dürüstlüğü ve doğruyu aşıl原因an babalar kendileri de öyle midir?' ya da 'babalar çocuklarına gerçekten doğruları mı söyler?' gibi sorularla iktidarı, dini ve baba figürünü sorgular. Vadim bu sahnede iyi bir baba, iyi bir eş ve iyi bir Hristiyan'dır. Onca usulsüzlük ve yolsuzluktan sonra bu sahnede, herkes tarafından kabul görmüş ahlaki kodlar çerçevesinde Vadim 'kötü' olarak nitelendirilebilir mi? İsa ve Meryem ikonlarını temsil eden Vadim ve eşi, geleneksel ahlaki kodlara göre 'iyi' olması gereken karakterler değil midir? Bu durumda yapımda, 'mutlu son'a ve 'mutlu aile tablosu'na layık olan karakterler kalıplaşmış değerleri temsil edenler olmaktadır. Bir yandan da Psikopos karakterinin temsil ettiği ve halkın içselleştirdiği değerler, Psikopos'un söyledikleri ve yaptıkları arasındaki tutarsızlıkla birlikte filmde yozlaştırılmaktadır. Psikopos, bir yandan ulusal bütünlüğü, vatanseverliği, toplumu, gerçeği ve sevgiyi savunurken diğer yandan Vadim'i destekleyerek ve manipüle ederek vaazında söylediği her şeyi anlamsız kılıyor. Fakat aynı Vadim gibi, Piskopos da bu açıdan ne mutlak iyiyi ne de mutlak kötüyü temsil edebilir. Zvyagintsev'in yapımlarında parçalı olarak ele alınmış bu karakterler, Rusya'nın tarihsel gerçekliğini ve evrensel olarak benimsenmiş gerçekliği yıkmak adına postmodern bakış açısından işlevseldir.

Sevgisiz filminde gördüğümüz sistem *Leviathan* filmindekiyle benzeşmektedir. Aldatan kadın karakterler her iki filmde de karşımıza çıkar. *Sevgisiz* yapımda eşler birbirlerini aldatmaktadır ve iki taraf da yeni bir aile kurma çabasıdadır. *Sevgisiz* filmindeki kadın ve anne figürü Zhenya ile *Leviathan* filmindeki Lilya arasında hem paralellikler hem de farklılıklar vardır. Örneğin, Zhenya her ne kadar bağımsızlığını savunan, postmodern yaşayış biçimine ayak uydurmaya çalışan 'feminist' bir özne gibi görünse de sınıf atlamak, sorumluluktan kaçmak, problemleriyle başa çıkmak ve en önemlisi 'sevilmek' için bir erkekten kaçıp diğerinde çare arar. Aynı şekilde Lilya da Dimitri ile kaçmak ister fakat Dimitri'de de aradığı sevgiyi bulamadığı için eve geri döner. Zhenya bu kaçıışı zengin bir erkekle birlikte olup sınıf atlayarak gerçekleştirirse de sonuçta yalnızlık ve yabancılaşma hissinden kurtulamaz ve başladığı noktaya geri döner.

Aslında her iki karakterin çabasının da başarısızlıkla sonuçlanmasının sebebi kadın öznenin kendi varoluşunu erkek özneye gerçekleştirme girişiminden kaynaklıdır. Kadının kendisini yabancılaştıran erkek öznenin kaçma isteği boş bir çabadır; çünkü kapitalist sistemde bir kadının var olabilmesi yine erkeğe bağlıdır. "Kapitalist esas kontrol sahibi olan kişi" (Frankel, 2012, s. 47) ise, kapitalizmin de erkek egemen yapı üstüne kurulu olduğu düşünüldüğünde, kadın her zaman kapitalistten ve erkekten sonra konumlandırılır. Bu durumu Kolker (2016, ss. 215-216) net bir şekilde vurgular: "Kapitalist bir toplumda, kültürel sınırlamalar kapalı aileler ve bağımlı kadınlara dair anlatıları teşvik eder; çünkü bu, erkek işyerinde olma özgürlüğüne sahipken, kadının evde kalıp geleceğin yuva kurucuları, işçileri veya yöneticileri olan çocuklara bakmaya zorlayan uygun bir yapıdır."

Zhenya'nın Anton'la olduğu sahnelerde ikisinin de mutluluğu resmedilir. İki karakter de sevgiyi savunur ve mutlu görünürler; ancak sahnelerdeki mavi tonların hakimiyeti ve Zhenya'nın pencereden bakarken konumlandırılışı kadının mutluluğunun bağımlı ve geçici olmasındaki hüznü yansıtır niteliktedir. Bu

bağlamda *Sevgisiz*, günümüz postmodernizmiyle birlikte adaptasyona uğramış fakat arada kalmış, hala sistemdeki ataerkil yankıların kabul gördüğü bir düzende var olmaya çalışan, teknolojinin etkisi altında kalmış bir birey olmaya çalışan kadın temsili ön plana çıkarır. Zhenya, geleneksel bir anne figürü değildir. Boris ile hamile kaldığı için mecburiyetten evlenmiştir. Bir yandan da evdeki baskıdan kurtulmak için Boris ile evlenmek ona bir kaçış sunmuştur. Bununla ilgili olarak sevgilisi Anton'a şunları söyler:

Kimseyi sevmedim hiç. Sadece çocukken annemi sevmiştim. Ama o bana karşı duygusuzdu. Hiç sevmedi beni. Bana hiç nazik bir şey söylemedi. Sadece baskı yaptı, emir verdi ve ders çalışmamı söyledi. Aşağılık kadın [...] Kürtajdan da korktum doğumdan da. Doğum yaparken ölüyorum sandım. Doğum yirmi dört saat sürdü. Yoğun bakıma aldılar beni. Çocuğu çıkardıklarındaysa ona bakamadım bir türlü. Bir çeşit tiksinti gibiydi. Onu emzirmedim bile (*Zvyagintsev, Sevgisiz*, 2017).

Zhenya, yaptıklarından ötürü bir “sürtük” olduğunu düşünür. Bu açıdan, sistemde geleneksel ve moral değerlere uygun hareket etmeyen bir kadının toplum tarafından adlandırılacağı sıfatı kendine yakıştırarak izleyiciden önce davranmış ve izleyiciye söz hakkı vermemiştir. Diğer bir deyişle izleyiciye ‘yargı’ hakkı tanınmamıştır. Yönetmen bu durumu şu şekilde ifade eder:

Yaklaşımım tamamen nesnel. Kimseyi yargılamam, ne iyi ne kötü gözüyle bakarım karakterlerime. Buna hakkımız yok. Karakterlerimizi film boyu yargılasak moral açıdan git gide dibe batırız. Böyle olmasını istemem [...] Yönetmen olarak ben bunu yapamam, öyle bir otoritem yok. Bir film, onu izleyenlerin zihninde doğmalı. Film ancak onu izleyenlerin zihninde yaşamaya devam ederse ‘büyük’ olur (*Zvyagintsev*, 2021).

Böylelikle ilk bölümde bahsedilen klasik melodram anlayışındaki mutlak ahlaki kodlar Zvyagintsev’in yapılarında barınmaz. Yönetmen en iyi ve en kötü sonuçlara odaklanmak yerine izleyene birden fazla perspektif sunar. Postmodern dönemin özelliklerinden biri olan “büyük anlatılara yönelik kuşku”yu (Lyotard, 1984, s. XXIV) işleyen, diğer bir deyişle sistemin doğrularına karşın her bir karakterin bakış açısından olayları, doğruları, iyi ve kötü kavramlarını yansıtan yönetmen, insanlık hallerini dönemden bağımsız olarak aktarmaktadır. Buna göre sistemin kabul ettiği geleneksel değerlere ‘kötü anne’ olarak konumlandırılabilir Zhenya’ya sempati duymak mümkündür. Zhenya da sevgisiz büyümüştür ve sevgi göremeyen bir insanın kendisini ya da bir başkasını sevmesi mümkün değildir. Yaşadığı dönemden ötürü yabancılaşmış bir karakter olması Alyosha’yı sevmediği anlamına gelmemektedir.

Bu açıdan, klasik anlatıdaki geleneksel kadın temsilin oluşumunda rolü olan erkek egemen bakışın sebep olduğu problemler bir yana, bu temsilin dışına çıkan kadın karakterin kendisini “sürtük” olarak adlandırması, modern ve postmodern dönem arasında kalmış cinsiyet temsil oluşumundaki başka bir sorunsal algıyı sorgular. Kadının sabitlemiş konumundan bağımsızlaşmaya çalıştığı bir durum yaratılmasına rağmen postmodern kapitalist sistemde, yine sistemin ve erilin lehine yönelik bir algı beslenmektedir. Cinsiyet temsillerindeki stereotipleri aşmaya ve kendisini özgürleştirmeye çalışan kadın karakter, kendisini yine eril bakışın gözünden ifade ederek metalaştırıp klasik temsillere içgüdüsel bir dönüş yapmaktadır.

Yönetmen, kadının toplum ve sistemdeki sabitlemiş melodramatik konumunu, “yuvayı kuran fedakar anne” (Gledhill, 1987, s. 116), modern bireyci anne ve postmodern dönemdeki cinsiyetten bağımsız hedonist anne arasındaki evrimsel boşluk ve kusurları yansıtmıştır. Ancak bu noktada bireyden çok sistemi suçlamıştır; çünkü hangi zaman ve mekanda olursa olsun temelde mesele her zaman için insanın var olma çabasıdır. Bu açıdan cinsiyet temsillerinin tekrar temellendirilmeye çalışılmasına rağmen, içselleştirilmiş ve köklü olan bu kodlardan kurtulmak için, bilinçsiz de olsa, yine bu kodlara başvurmak kaçınılmaz olur. Buna ek olarak, melodramda eleştirilen kalıplaşmış ve geleneksel anne figürünün tam tersi modelini Zhenya’da görürüz. Bu noktada yönetmen, hiçbir anne temsiline mutlak iyi olmadığını ve her insan gibi annenin de kusurlu olduğunu ortaya çıkarır. Çünkü temsiller içine sıkıştırılmış rollerin, algıların ve karakteristik özelliklerin hepsi mutlaklığı desteklemektedir. Üstelik yönetmen canını bile

feda edebilecek anneden bencil ve bireyci bir anneye dönüşün keskin olmasından ve bu keskinliğin negatifliğinden bahsederken bir yandan da ‘anne’ rolünü sorgular.

Ayrıca Zhenya’nın kuaförle olan diyalogunda Zhenya’nın tahtaya vurması ama bundan rahatsız olup “batıl değilim, refleksten vurdum” demesi; henüz modernleşmemiş bir toplumun postmodern etkiler altında oluşu sebebiyle, gelenekselciliği mutlak kötü haline getiren arada kalmış bireyin irritasyonu olarak değerlendirilebilir. Bireyin geleneklerden rahatsız olması, fakat henüz modernliği içselleştiremediği için onlardan da kopamaması, hem bireyin içindeki çatışmayı hem de bu çatışmanın bireye olan zararını vurgulamaktadır. Bununla ilintili başka bir noktaysa, Zhenya’nın tüketim anlayışını içselleştiren ve kendini ‘bağımsız’ hissetmek isteyen bir kadın temsil olarak resmedilmesidir. Zhenya, giyinip süslenip lüks restoranlarda yemek yiyen, sürekli sosyal medyada zaman geçiren, bir şey üretmeyen ve yalnızca tüketen bir kadın temsildir. Tüm bunları yapabilmesinin sebebiyse Anton’dur.



Görsel 2: Zhenya, Anton ile birlikteyken ve Anton’un yanından ayrıldıktan sonra. Zhenya karakterinin duygu durumunu analiz etmek adına karşılaştırılan kareler (*Zvyagintsev, 2017*)

Bu anlamda, Zhenya’nın bağımsızlık algısı sadece bir illüzyondur. Bağımsızlığı, ironik şekilde, hem sisteme hem de bir erkeğe bağımlıdır. Bu sebeple de Anton’la birlikte olduğu sahnelerde Zhenya mutluymuş taklidi yapar çünkü elde ettiği ‘bağımsızlığı’ sadece Anton’la olan ilişkisinde koruyabilir. İlişkiden bir çıkarı vardır ve mutlu olmadığı halde mutluymuş gibi yaparak ilişkiye tutunur. Bu sebeple, mavi tonların hakimiyetiyle birlikte dışarıya olan özlemi ve melankolik ruh hali camdan bakışında gözlemlenebilir. Bununla ilgili olarak da yine Zhenya’dan bir alıntı yapılabilir: “Çocuğa da kadın bakar. Bunu mu istiyorsun? Hayır, böyle bir şey olmayacak. Ben de hayatıma devam edeceğim. Eşitlik diye bir şey duydun mu hiç?” (*Zvyagintsev, Sevgisiz, 2017*). Bu alıntıda yatan alt anlamda Zhenya’nın bağımsızlığa olan özlemi okunmaktadır. Ne kadar bağımsız olduğunu düşünse bile kendisi de Anton’a bağımlı olduğunun farkındadır.

Her iki yapımda da kadın karakterler hem kendilerine hem de çevrelerine yabancılaşmıştır. Zhenya gibi Lilya da evde konumlandırılmıştır. Ne kadar fabrikada işçi olursa olsun bu bilgi filmin sonlarına kadar açıklanmaz ve Lilya ilk olarak “geleneksel açıdan kadının ait olduğu düşünüldüğü yerde”, (Hristova, 2020, s. 23), yani mutfakta sahnelenir. Film boyunca Lilya’nın depresif, ağlamaklı ve donuk olduğu görülür. Ayrıca bulunduğu konumdan ve çevresindeki insanlardan da hoşnut değildir. Marksçı feminist kuramlardan hareketle inceleme yapıldığında Lilya hem işçi hem de kadın olarak “çift yönlü yabancılaşma”ya maruz kalmaktadır (Hristova, 2020, ss. 23-24). Bundan yola çıkarak, balık fabrikasında çalışan bir kadın olarak kendisini kanıtlayamadığından kendisine de yabancılaşmıştır. Çevresindeki hiç kimseyle güçlü bir duygusal bağı yoktur. Kocasına olan sevgisizliği fiziksel isteksizliğinden anlaşılır. Kolya, onu sevdiğini söylediğinde “biliyorum” diyerek cevap verir. Üvey oğlunun sorumluluğunu üstlenmek istemediği bellidir ve Kolya’ya “O senin oğlun. Maymun mu insan mı olacağı sana bağlı” diyerek çocuğun yetiştirilmesindeki payını Kolya’ya devreder. Kendisini aile içindeki ‘anne’ ve ‘eş’ görevlerinden soyutlayarak ailesiyle arasına mesafe koyar.



Görsel 3: *Leviathan* filminden Lilya otobüsün camından bakarken ve uçurumun kenarındayken çekilen sahneler. Lilya karakterinin iç dünyasının dışavurumu (Zvyagintsev, 2014).

Dimitri ile olan ilişkisinde de aradığını bulamayınca eve geri döner ve psikolojik çöküntü yaşar. Buna suçluluk duygusunun değil de bulunduğu durumdan kaçamamak, ‘sıkışmışlık’ hissi sebep olur. Eve döndükten sonra kamera Lilya’nın mekanikleşmiş hayatına odaklanır. Sürekli aynı rutini yaşayan ve bundan ne duygusal ne de entelektüel bir tatmin duymayan bir karakter görürüz. Bu anlamda kapital sistemde hapsolmuş ve kaçıışı olmayan Lilya işe giderken otobüsün camından ‘dışarıyı’ izler. Herkes aynı yöne bakarken Lilya tersi yönden dışarı bakar. Bu çerçevede Lilya, kendisini toplumdan soyutlamış ve birey olarak çoğunluğun arasında kaybolmuş ve yabancılaşmıştır. “Tipik bir melodram kadını pozisyonunda” (Özhan, 2011, s. 53) içerden dışarıyı gözlemleyen Lilya’nın sıkın ve buhranlı hali yüzüne odaklanarak resmedilir. Dışarıda aradığı kaçıışı en sonunda kayalıklara giderek gerçekleştirmeyi düşünür fakat dışarı da içerisi kadar kasvetli ve basıktır.

Bu noktada Lilya’nın intihar edeceği düşünülse de ne olduğu açıklanmaz. Lilya’nın ortadan kayboluşunun sebebi intihar mı yoksa cinayet mi olduğu belirtilmez. Bu sebeple, bir süreliğine de olsa yönetmen, klasik melodramlarda olduğu gibi, “aldatan kadın”ın suçluluk duygusu yüzünden “acı çekerek” intihar ettiğini ya da aldatmanın “ölümle cezalandırıldığını” (Prokhorov, 2002, s. 213) düşündürmektedir. Ayrıca bu noktada, ‘belirsiz’ ve ‘parçalı’, postmodern bir anlatı görülmektedir. Ancak sonradan, Lilya’nın öldürülerek kurbanlaştırıldığı ve seyircinin Lilya için üzüldüğü bir noktaya varılır. Lilya’nın ölümünden Kolya sorumlu tutulsa da izleyici, kilisenin inşası için Kolya’ya komplo kurulduğunu düşünebilir; yine de içten içe de Kolya’nın gerçekten Lilya’yı öldürdüğü düşüncesi de akla gelir. Geleneksel anlamda tipik bir erkek temsili aldatıldığını öğrendiğinde verebileceği tepki düşünüldüğünde seyirciye, Kolya’nın Lilya’yı öldürmesi yabancı bir durum değildir. Bu anlamda, geleneksel ve modern arasındaki çatışmayı ve aralarındaki ironik akışkanlığı gözlemlemek mümkündür. Fakat yönetmen, bireyleri değil yine sistemi suçlar gibidir; çünkü bireylerin temsiller içinde sıkışıp kalmasının sebebi sistemdir. Modern bireyin geleneksele olan tedbirli ve çekimser yaklaşımı bundan kaynaklanır. Modern bireye göre geleneksel olan gericedir. Bu düşünce, modernleşme evresinde bile kalıplaşmış olandan kurtuluş olmadığının göstergesidir.

Erkek karakterlerin postmodern temsilleri de kadın karakterlerinkine benzerdir. Örneğin, Boris işini ailesinden önce konumlandırır. Boşandıkları için değil de işinden kovulma ihtimali yüzünden kaygı yaşar. Modernleşme evresinde bir özne olarak şekillenen karakter, varoluşunu işindeki üretkenlik aracılığıyla gerçekleştirmeye çalışır. İşini kaybettiğinde sosyal statüsünü, sistemdeki yerini ve bireysel yeterliliğini kaybetmekten korkar; başka bir deyişle Boris, değersiz ve işe yaramamaktan korkan postmodern işçiyi temsil eder (Hosseini & Rajabi, 2019, s. 87). Zhenya ile olan konuşmasında bu korkusunu Zhenya’ya açık eder ve Zhenya iğneleyici bir tepki verir: “Demek bu kadar korktuğun şey buymuş! Ne aptalım, çocuğun için endişelendiğini sanıyordum. Seni o değerli işinden atsalar çok komik olurdu. Eminim yaparlardı da. Kendi oğlunu yetimhaneye gönderdiğin için. Ne kadar da Hıristiyanlığa aykırı. Ne kadar da Ortodoks değilsin. Sakal bunu asla kabul etmez. Bu çok komik olurdu!” (Zvyagintsev, *Sevgisiz*, 2017).

Yine Marksçı açıdan bakıldığında birey, sistemde işe yaradığı sürece var oluşunu kabul ettirebilir. Bu sebeple Boris, bir ‘baba’ olarak görevini yerine getirmektense işi için endişelenmeyi sürdürür. Bir diğer deyişle; sistemdeki geleneksel algıdan sıyrılmaya çalışıp bir birey olarak kendisini gerçekleştirmek isterken ve işine odaklanırken zaten işte de bir ‘birey’ olarak değer görmediğinin farkında değildir. Burada öznenin sistemden sıyrılmak ve bireysel özgürlüklerini gerçekleştirmek için ‘iş’lerine odaklanıp sisteme daha çok dahil oldukları ve kendilerini gönüllü olarak metalaştırdıkları görülür. Bu, postmodern kapitalizmin bir getirisidir. Modern kapitalizmin aksine, postmodern kapitalizmde işçi, orta sınıfa aittir ve daha fazla tüketebilmek adına bilinçli olarak sömürülmeye gönüllüdür. Boris de Zhenya gibi sisteme bağımlıdır. Bu, öznenin sınıfsal, kültürel ve sosyal olarak arada kalmışlığının olumsuz bir sonucudur.

Bir diğer yandan yine babalık kavramı sorgulanır. Geleneksel anlayışa göre, bir erkek olarak baba eve ekme getiren, “ekmeğini alınının teriyle” kazandır (Dubby, 1991, s.) ve aslında Boris, geleneksel kalıplara göre iyi bir baba olmalıdır; çünkü para kazanmak için ve işten kovulmamak için Zhenya’yla birlikte yaşayarak eşiyile olan gerilimi sürdürmeyi göze alır. Boris, Hristiyanlık değerlerine göre yönetilen bir şirkette çalışır. Öyleyse geleneksel anlayışa göre kötü bir baba olmamalıdır. Ancak Boris’in kötü yanlarını meşrulaştıran sistemdir. Boris, modern bireycilik anlayışıyla yozlaşmış gibi görünmektedir (Hosseini & Rajabi, 2019, s. 88). O halde Batı’nın bireycilik anlayışı, postmodern kapitalizm tarafından Doğu’daki kolektif kültür bilincine aşılırken arada kalmış bireyin gerilemesi durumu gözlemlenebilir. Ayrıca Boris de Zhenya gibi annesi tarafından sevilmemiştir. Bu noktada nesilden nesile aktarılan, modernleşme sürecinde arada kalmış bireylerin geleneksel bir davranış biçimi haline dönüştürdüğü sevgisizlik olgusu vurgulanmaktadır.

Kolya ise Boris’ten bazı yönleriyle ayrışır fakat yine aynı sistemde var olmaya çalıştığından benzerlikleri kaçınılmazdır. Kolya, her ne kadar ailesine önem veren bir ‘baba’ figürü de olsa, evini elinde tutma konusundaki inadı sebebiyle ve sistemle olan çatışmasında hem kendisini hem de ailesini kaybetmiştir. Lilya da Dimitri de davayı kaybettikten sonra defalarca evden gitmeyi, hatta Moskova’ya taşınmayı önermişlerdir ancak Kolya her seferinde itiraz etmiştir. Bunun sebebi maddi olanakların kısıtlı olmasıdır. Kolya, bir meta olan evi ve mülkü korumaya çalışırken evle birlikte içindeki maneviyatı da kaybederek iki taraflı bir çöküş yaşamıştır. Bununla birlikte Kolya, sistemle olan çatışmasında “basmakalıp bir kahraman figürü değildir” (Hristova, 2020, s. 25). Sistemle savaşıırken bunu sistem gibi yozlaşmış yöntemlerle yapmaktadır. Dimitri’nin şantaj yapmasına göz yumması, küfredip bağırması, aldatıldığını öğrendiğinde Lilya ve Dimitri’yi dövmesi, sürekli alkol alması, cinsel ilişkilerinde Lilya’nın isteksizliğine rağmen kendi tatmini için onu meta gibi kullanması, oğlu Roma’yı sürekli küçük düşürerek oğluya olan ilişkisindeki ‘iyi baba’ rolüne uyumsuzluğu sebebiyle klasik melodramdaki geleneksel kahraman rolünü üstlenmez. Bu bağlamda da protesto ettiği Vadim ile kendisi arasında siyah beyaz bir ayrım yoktur. Yozlaşmış olan sistemde kendisi de bir ölçüde yozlaşmıştır. Sistem içinde iyi ya da kötü herkes acı çeker çünkü hayat da böyledir. Bu nedenle mutlak iyi ve kötü tarafın yokluğunda, seyirci de tek bir karakterle değil her karakterin farklı özellikleriyle özdeşleşebilir konumdadır. Bu durum, postmodern öznelliği desteklemektedir. Tek bir karakterle özdeşleşemeyen izleyiciyle film arasında mesafe oluşur. Böylelikle izleyenle arada oluşan mesafe düşünmek için alan yaratır.

Bir diğer yandan Peder Vasily, Kolya’yı “hayatın anlamını arayan dini bir figür” olan Job’la bağdaştırır ve şunları söyler: “Bir oltayla Leviathan’ı çekebilir misin? Ya da dilini halatla bağlayabilir misin? Yalvarıp yakarır mı sana? Tatlı tatlı konuşur mu? Yeryüzünde hiçbir şey onun dengi değildir. Gururu olan her varlığın kralı odur.” (Zvyagintsev, *Leviathan*, 2014). Bu bağlamda “Leviathan”, sistemin bir sembolü olarak ele alındığında Peder, sistemin büyüklüğünün ve gücünün tek bir birey tarafından alt edilemeyeceğinin dini metaforunu yapmaktadır. Kolya, bunların neden başına geldiğini ve neden bu kadar acı çektiğini sorduğunda Peder, sistemin gücünü öne sürer ve aslında hayatın kendisinden bahseder. Melodramdaki tesadüfi olaylarla bağdaştırıldığında, Peder’in vurguladığı durum, hayatta tesadüfi olarak başa gelenlerin hiçbir sebebi olmadığıdır. Bu durumda bireyin kontrol edemediği olayların içinde bulunması kaçınılmazdır. Anlık ya da kısa bir süre için de olsa bireyin değiştirebilecekleri sınırlıdır. Bu sebeple de Kolya’nın mülkünde takındığı tavır gibi bir şeylere fanatik

şekilde tutunmak da ya da direnmek de aynı kalıplaşmış yargıların dışına çıkmamak gibi gerici bir hal alır. Ayrıca bu noktada, bireycilik ve bireyciliğin yarattığı problemlere çözüm olarak kolektif bilincin altı çizilmektedir.

Ek olarak Kolya'nın fevri ve agresif hareketlerinde ve modern bir özne olma halinde Boris'in öznelindeki gibi bencil ve maddeci bir yön de vardır. Her ne kadar klasik melodramda 'ev' ve 'yuva' arasında paralellik çizilse de Kolya'nın korumaya çalıştığı bu ev 'mülk'tür ve maddi olanı simgeler. Çünkü evdeki herkes birbirine kayıtsız olduğu gibi kimse de iletişimsizlikten ve yabancılaşmaktan kaynaklanan bu kayıtsızlığı ve yalnızlık halini bozmak için çaba sarf etmez. Bu sebeple 'ev' kavramının içi boştur. Bir yuvanın sıcaklığını hissettirmez. Filmin sonunda evin yıkılması, aile kavramının modernleşmeye çalışan bireyler tarafından yıkılışını, "ailevi ve sosyal bozulma"yı (Hristova, 2020, s. 23) temsil eder. Aynı Stalin sonrası melodramlarda işlendiği gibi "çekirdek aileye" odaklanılarak aile içindeki kriz hali resmedilir, ve bu bağlamda ev, modern bireyleri içine hapseden postmodern bir metaya dönüşür. Ayrıca filmde, aile içindeki kriz ve bireyler arasındaki çatışma, mutlak bir dış güçten ya da sadece bireylerden kaynaklanmaz. Aynı gerçek hayatta olduğu gibi karakterlerin başına tesadüfen gelen ve kontrol edemedikleri olaylar çerçevesinde anlatı şekillenmektedir.

Benzer şekilde Zhenya ve Boris için çizilen ev ve aile algısının da içi boştur. Filmin sonunda Alyosha bulunamaz ve aradan birkaç yıl geçer. Boris, yeni evindeki salonda televizyon izlerken yeni eşi Masha, annesiyle birlikte "mutfakta" yemek yapmaktadır ve bu sırada yeni bir ev almaktan konuşurlar. Burada da yine kadının yeri mutfakta konumlandırılmıştır. Bu sırada iki-üç yaşlarındaki oğulları, Boris'i televizyon izlerken rahatsız eder. Sinirle kavradığı çocuğunu bebek karyolasına koyarak ağlatır ve yalnız başına bırakır. Boris'in her iki çocuğuna da sergilediği davranış kalıbı aynıdır ve tekrar etmektedir. Huzurlu ve bütünleştirici bir aile yapısı yeni ailesinde de gözlemlenmez. Masha da Zhenya gibi tüketim toplumuna ayak uydurmuştur ve mülk sahibi olmak için parası olmayan Boris'e annesinin doldurmasıyla baskı yapar. Sevgisizlik, yeni ailede de hüküm sürer ve kısır döngüden çıkılamaz. Yine aynı temsillerle, aynı sistemde, aynı zihniyet ve ruh halleriyle çıkılan yolda sonuç yine aynıdır.

Zhenya ve Anton da benzer şekilde resmedilmiştir. Çift, Anton'nun lüks evinde televizyon başında otururken sahnelenmiştir. Birbirlerine yakın otursalar da mekana 'aşırı' kayıtsızlık ve soğukluk hakimdir. Birbirlerine kayıtsız oldukları gibi izledikleri savaş içerikli habere de kayıtsızdılar. Zhenya, filmin başından beri yaptığı gibi televizyonun karşısında sosyal medya hesaplarını kontrol eder. Sonra kalkıp balkondaki koşu bandına çıktığında yine fark edilir ki Zhenya içerdeki konumunu dışarıya taşımayı başaramamıştır. Anton sayesinde edindiği 'bağımsızlık' tatmini gerçek ve uzun süreli olmadığı için dönüp dolaşıp sistem içindeki yerine geri döner. Burada koşu bandı teknolojik bir aygıt olarak postmoderni temsil ederken, üstünde ne kadar efor harcanırsa harcanсын bir yere varılamayan bir alet olması sebebiyle de bireylerin ve sistemin içinden çıkamadığı kısır döngüye atıfta bulunur. Dolayısıyla Boris ve Zhenya'nın birlikte kurdukları problemlili aile yapısı sona ermez ve her ikisi de aynı problemlili yapıyı farklı ailelerde tekrar inşa ederek sürdürmeye devam eder. Bu sebeple, iki yapımda da postmodern kapitalist sistemdeki metayı sembolize eden ev, karakterlerin içinde huzurlu ve güvende hissettikleri, kendileri olabildikleri özel bir alandan çok sürekli kaçmayı arzuladıkları "bir hapishane, bir cendere, bir cehennem" halini alır (Suner, 2006, s. 174). Bu yönden savaş sonrası aile melodramlarındaki 'aile' ve 'ev' kavramlarıyla bağdaştırılabilir.

Sevgisiz, kayıtsızlık, bencillik, soğukluk, yabancılaşma, yalnızlık, tatminsizlik, ve bireycilik kavramlarını başından sonuna kadar ön planda incelemiştir. Karakterler olaylarla birlikte oradan oraya sürüklenseler de karakterlerin kayıtsızlık halleri izleyende rahatsızlık ve irkilme hissi uyandırmaktadır. Ne Zhenya ne de Boris Alyosha'nın kayboluşunun pişmanlığını duymaz ya da yasını tutmaz. Karakterlerde, Alyosha hiç var olmamış ya da sanki yetişkin bir bireye dönüşüp kendi hayatını kurmuş gibi bağımsız ve kopuk bir tavır hali gözlemlenir. Bu bağlamda anne ve baba, Alyosha'nın yükünü üstlerinden atıp hayatlarını bağımsız şekilde sürdürürler. Bir anlamda bu hikayede de 'mutlu son' algısı yaratılmıştır.



Görsel 4: *Sırasıyla Leviathan ve Sevgisiz filmlerinden karşılaştırmalı kareler. Leviathan filminde Roma'nın balina iskeleti ve Sevgisiz filminde Alyosha'nın çürümüş ağaçla birlikte resmedilişi (Zvyagintsev, sırasıyla 2014, 2017)*

Son olarak, yapımlardaki çocuk karakterlerin perspektifinden bakıldığında, Roma ve Alyosha'nın sistemdeki yeri anne ve babaya bağlı olduğundan ikisi de ebeveynlerinin davranışları sonucunda kurban olarak konumlandırılmıştır. Çocuklar, anne ve babalarının davranışlarını tekrar etmeye meyilli olduklarından yeni neslin de kısır döngüye ortak olabilme ihtimalleri tartışılabilir. Roma da Alyosha da anne figürü ve sevgisi eksikliğinde 'güvensizlik' ve 'bağlanma' problemleri oluşacağından yeni nesil ilişkilerinde bir önceki problemlili yapının korunma olasılığı vardır. Bu sevgisizlik ve güvensizliği telafi etmek için Roma da Alyosha da doğada vakit geçirirler. İki karakter de kavga ve gerilimden koşarak uzaklaşıp doğal alana kaçarlar. Bununla ilgili olarak Paglia (1990, Bölüm 8, para. 17), "Rousseau'nun doğa anası, bebek olan oğlunu sevgiyle kucaklayan Hıristiyan Madonna'dır" yorumunu yapar. Böylelikle doğa, anne kucagıyla bağdaştırılmıştır. Bu bağlamda da Roma ve Alyosha, anne şefkatini doğada ararlar; anne kavramının boşluğunu doğayla tatmin etmeye çalışırlar.

Her iki filmde de doğa karşısında sistemlerin bozulması ve çöküşü sembolik olarak vurgulanır. Balina *Leviathan* kavramıyla bağdaştırıldığında, Roma'nın balina iskeletiyle karşı karşıya konumlandırılması *Leviathan*'ın faniliğini ve geçiciliğini simgeler. Zamana ve doğaya karşı durabilecek hiçbir sistemin olmadığını vurgular. Hristova, Hobbes'un *Leviathan* kavramı bağlamında balina iskeletini hem "devletin" hem de "ilahi otoritenin yitirilmesi" olarak yorumlar (2020, s. 11). Roma'yla birlikte sahnelenmesi de her yeni nesille birlikte bu otoritenin git gide yitireceği şeklinde yorumlanabilir. Bir diğer yandan *Sevgisiz* yapımında Alyosha ile birlikte sahnelenen ağacın aileyi temsil ettiği söylenebilir. *Leviathan*'daki yorumla benzer şekilde ağacın ölü olması ile birlikte aile yapısının da sistem içinde çürümekte olduğu algısı yansıtılmıştır. Aile olgusu geleneksel-modern çatışmasında tam olarak yerini bulamamıştır ve nesil değiştikçe de akıbetinin ne olacağı bilinmemektedir. Filmde yaratılan sisli atmosfer bu belirsizliği kuvvetlendirmiştir.

Sonuç

Zvyagintsev melodramatik imgelemi muhalif şekilde kullanarak geçmişin izlerini taşıyan günümüz Rusya'sından evrensel değerlere ve insana dair bir bakış sunmuştur. Bireyi sistemde tam olarak olduğu şekliyle resmetmiştir. Bu sayede postmodern hegemonya ve modernleşme süreci arasında sıkışıp kalmış bireyin varoluş sancısını, arada kalmışlığını, yabancılaşma sorununu, aşırı tüketim halini ve yalnızlığını ironi yoluyla vurgulamıştır. Bu bağlamda, izleyende rahatsızlık hissi uyandırmıştır.

Her ne kadar Rusya'nın siyasi tarihi, sosyokültürel yapısı kendine has da olsa özellikle günümüzde Batı hegemonyasının etkisi altında kalmış ulusların ve bireylerin sorunları, Batı'da da Doğu'da da tekdüzeleşmiştir; fakat bu, bireyin değersiz olduğu anlamına gelmemektedir. Birey tek başına toplum kadar değerli ve etkili olabilse de sistemin oluşturduğu bireyler, sistemin içindeki kısır döngüye

takıldıklarında bireysel etki sistem kadar etkili olamamaktadır. Bütüncül ve objektif bir bakış açısı yerine parçalı ve subjektif bir yapının anlatıda kullanılmasının sebebi de budur.

Böylelikle melodramatik imgelem bu kalıpların kırılmasını ve bireyleri düşündürterek kısır döngüden çıkılmalarını sağlamak adına muhalifleşmelidir; çünkü melodramlar farklı kültürleri konu edinse de melodramın kendisi kendine ait bir kültür inşa ettiğinden her kültüre evrensel kodlar empoze edebilir. Bu kodları da ancak melodram gibi akışkan bir yapının karşıt dengi bozabilir. Postmodernist bir bakış açısı olan yapısökümcülük aracılığıyla bu muhaliflik elde edilebilir. Ancak diyalektik bağlamdan yola çıkıldığında, muhalif olanın varlığını sürdürebilmesi için melodramatik olanın da varlığını sürdürebilmesi elzemdir. Bu nedenle sistem karşıtı olan bir yapının sisteme dahil olan bir yapıyla yoğrulması gereklidir. Bu durum bir yandan fayda sağlarken diğer yandan sistemi beslemesi sebebiyle sistemin yeniden üretimi sağlanacaktır. Fakat filmlerde muhalif olan etkili şekilde işlendiğinden başarılı bir sistem eleştirisi yapılmıştır.

Zvyagitsev, filmlerinde melodramatik imgelemin temelini oluşturan sistem ve birey, din ve din dışı, iyi ve kötü, kadın ve erkek, modern ve geleneksel, Doğu ve Batı karşıtlıklarına yer vermiş ancak bu karşıtlıkları klasik melodram anlayışına uygun kullanmamıştır. Yapımlarında tüketim toplumunu, aile kurumunun ve kahramanın ölümünü, postmodern kapitalizm çevresinde şekillenen bireycilik ve bağımsızlık kavramlarının olumsuz yanlarını inceleyen yönetmen, postmodernist bir bakış açısına sahiptir. Bu bakışla, sistemi yeniden yapılandırarak izleyene aktarmak mümkün olmuştur.

Bu bağlamda Zvyagitsev, postyapısalcı bir yaklaşımla, melodramatik kodları muhalifleştirerek, ideolojik olarak mutlaklaşan yargıları ters yüz etmiştir. Yönetmen, postmodern bir ulusta yaşamadan, ancak postmodern kültürün etkisi altında kalan bireyin arada kalmışlığı sebebiyle içgüdüsel olarak kalıplara göre düşünüp davranabileceğini göstermiştir. Bu da anlatıyı ironikleştiren unsurlardan biridir. Filmlerindeki karakterleri basmakalıp 'kahraman' profiline karşıt ya da uyumsuz inşa etmesiyle iyi ve kötü dengesini aşağı etmiştir. Böylelikle, politik, sosyokültürel ve dini bağlamda, "büyük anlatı" tarafından yaratılan mutlak gerçekliğin ve doğrunun bireysel deneyime bağlı olarak şekil değiştirebileceğini ispatlamıştır. Bu sebeple tıpkı melodram gibi, her form ve her ideoloji, farklı perspektiften bakıldığında hem yapıcı hem de yıkıcı etkilere sahip olabilmektedir.

Kaynakça

- Akbulut, H. (2008). *Kadına melodram yakıştır: Türk melodram sinemasında kadın imgeleri*. Bağlam Yayıncılık.
- Arslan, S. (2005). *Melodram*. L&M Yayıncılık.
- Boggs, C. & Pollard, T. (2003), Postmodern cinema and the demise of the family. *The Journal of American Culture*, 26(4), 445-463. <https://doi.org/10.1111/1542-734X.00105>
- Brooks, P. (1995). *The melodramatic imagination: Balzac, Henry James, melodrama, and the mode of excess*. Yale University Press.
- Buckler, J. (2002). Melodramatizing Russia: Nineteenth century views from the west. In L. McReynolds & J. Neuberger (Eds.). *Imitations of life: Two centuries of melodrama in Russia*. Duke University Press, (pp. 55-78). <https://doi.org/10.1515/9780822380573-004>
- Cassiday, J. A. (2002). Alcohol is our Enemy!: Soviet temperance melodramas of the 1920s. In L. McReynolds & J. Neuberger (Eds.). *Imitations of life: Two centuries of melodrama in Russia*. Duke University Press, (pp. 151-178). <https://doi.org/10.1515/9780822380573-004>
- Cavlak, H. & Doğan, M. (2019). Siyasal kültür ve yönetim şekli: Putin dönemi Rusya. *Sosyal Bilimler Metinleri*, 2019(2), 25-34.

- Clarke, D. (2018, February 7). Andrey Zvyagintsev: 'With Russia's re-Stalinsation, there are negative tendencies. *The Irish Times*. Erişim adresi: <https://www.irishtimes.com/culture/film/andrey-zvyagintsev-with-russia-s-re-stalinsation-there-are-negative-tendencies-1.3380894>
- Diderot, D. (1947). On dramatic poetry. In B. H. Clark (Ed.), *European theories of the drama*. Crown Press, (pp. 284-299).
- Ecevit, Y. (2012). *Türk romanında postmodernist açılımlar*. İletişim Yayınları.
- Elsaesser, T. (1987). Tales of sound and fury. In *Home is where the heart is: Studies in melodrama and the woman's film*. (Ed. Gledhill, C.). British Film Institute, (pp. 43-69).
<https://doi.org/10.7560/742055-030>
- Frankel, A. (2012). Kept down by the man, damn the man: The figurative and literal alienation of women. *Stance*, 5, 45-54. <https://doi.org/10.33043/S.5.1.45-54>
- Gledhill, C. (1991). Signs of melodrama. In C. Gledhill (Ed.). *Stardom: Industry of desire*. Routledge, (pp. 207-229).
- Hamilton, C. (May 1911). Melodrama, old and new. *The Bookman: A Review of Books and Life*, 33(3), 14-309.
- Hobbes, T. (1992). *Leviathan*. (S. Lim, Çev.). Yapı Kredi Yayınları.
- Hosseini, S. & Rajabi, E. (2019). Subjectivity construction through familial discourse represented in film: A case study of Alyosha's identity in Andrey Zvyagintsev's *Loveless*. *Critical Literary Studies*, 1(2), 73-97. <https://doi.org/10.34785/J014.2019.168>
- Hristova, M. (2020). Corruption as shared culpability: Religion, family, and society in Andrey Zvyagintsev's *Leviathan* (2014). *Journal of Religion & Film*, 24(2), 1-45.
<https://doi.org/10.32873/uno.dc.jrf.24.2.001>
- İsayeva, L. & Günlü, R. (2019). Rus siyasal rejiminde Putin dönemi iktidar ve muhalefet ilişkisi. *Sosyal ve Beşeri Bilimler Araştırmaları Dergisi*, 20(45), 79-92. Erişim adresi: https://dergipark.org.tr/tr/pub/sobbiad/issue/50890/561236#article_cite
- Kolker, R. P. (2016). *Film, form and culture*. Routledge.
- Lyotard, J. (1984). *The postmodern condition: A report on knowledge*. University of Minnesota Press.
- Modick, K. (1994). Steine und bau. In U. Wittstock (Ed.). *Roman oder leben: Postmoderne in der deutschen literatur*. Reclam, (ss. 160-176).
- Mulvey, L. (1987). Notes on Sirk and melodrama. In *Home is where the heart is: Studies in melodrama and the woman's film*. (Ed. Gledhill, C.). British Film Institute, (pp. 75-79).
https://doi.org/10.1007/978-1-349-19798-9_5
- Onay, Y. (2002). *Rusya ve değişim*. Nobel Yayınevi.
- Özhan, N. G. (2011). *Zeki Demirkubuz sinemasında melodramatik imgelem*. [Yayımlanmamış yüksek lisans tezi, Ankara Üniversitesi]. SherpaRomeo.
- Paglia, C. (1990). *Sexual personae: Art and decadence from Nefertiti to Emily Dickinson*. Yale University Press.
- Prokhorov, A. (2002). Soviet family melodrama of the 1940s and 1950s: From wait for me to the cranes are flying. In *Imitations of life: Two centuries of melodrama in Russia*. (Eds. McReynolds, L., Neuberger, J.). Duke University Press, (pp. 208-231). <https://doi.org/10.1515/9780822380573-010>
- Rowe, Kathleen (1995). *The unruly woman: gender and the genres of laughter*. University of Texas Press.
- Singer, B. (2001). *Melodrama and modernity*. Columbia University Press.

- Şirin, Y. (2021, 14 Aralık). Zvyagintsev sinemasının aşkınlığı. *Yeni Şafak*. Erişim adresi: <https://www.yenisafak.com/dusunce-gunlugu/zvyagintsev-sinemasinin-askinligi-3725603>
- Stengel, R. (2007, Aralık 19). Putin is time magazine's "person of the year". *Reuters*. Erişim adresi: <https://www.reuters.com/article/idUSN19568348/>
- Stone, O. (Yöneten). (2017). *The Putin Interviews* [Sinema Filmi].
- Suner, A. (2006). *Hayalet Ev*. Metis.
- Tunalı, D. (2006). *Batıdan doğuya, Hollywood'dan Yeşilçam'a melodram*. Aşina Kitaplar.
- Tunalı, D. (2021, Ağustos). Melodram. *SineMasal Dergisi*, Doğu Batı Yayınları, 4, (ss. 26-91).
- Wengle, S., Monet, C. & Olimpeva, E. (2018). Russia's post-Soviet ideological terrain: Zvyagintsev's *Leviathan* and debates on authority, agency, and authenticity. *Slavic Review*, 77(4), (pp. 998-1024). <https://doi.org/10.1017/slr.2018.294>
- Wolfe, D. B. (1989). *Devrimi yapan üç adam*. Kuzey Yayınları.
- Zvyagintsev, A. (Yönetmen). (2014). *Leviathan* [Film]. Rusya: Non-Stop Production; Russian Ministry of Culture; Cinema Fund; RuArts Foundation.
- Zvyagintsev, A. (Yönetmen). (2017). *Нелюбовь* [Sevgisiz] [Film]. Rusya: Arte France Cinéma; Why Not Productions; Les Films du Fleuve.