



Amaliya Omarova

<https://orcid.org/0000-0002-8031-8005>

PhD., Istanbul University, Faculty of Communication, Institute of Social Sciences, Department of Radio, Television and Cinema, Türkiye, amaliyaomarova11@gmail.com

Atıf Künyesi | Citation Info

Omarova, A. (2025). İşareti Denizden Bekleyin (1986) Filminde Azerbaycan Millî Kültür Öğelerinin Sunumu: Göstergebilimsel Bir Okuma. *Akademik Tarih ve Düşünce Dergisi*, 12 (6/Ek), 1129-1153.

İşareti Denizden Bekleyin (1986) Filminde Azerbaycan Millî Kültür Öğelerinin Sunumu: Göstergebilimsel Bir Okuma

Öz

Millî kültür öğeleri, her milletin varlığını sürdürebilmesinin temel göstergesi ve tükenmez bir zenginliktir. Bir ulusun tarihini, dilini, dinini, geleneklerini, kültürünü ve sanatını kapsayan bu değerler, millî kimliğin yapı taşlarını oluşturur. Ulusal varlık; ana dile, geleneklere, kültüre ve tarihe duyulan bağlılıkla ölçülmektedir. Azerbaycan halkı da bu bağlılığı sayesinde yüzyıllar boyunca varlığını ve millî kimliğini korumayı başarmıştır. Sovyetler Birliği döneminde uygulanan yoğun sansüre rağmen, Azerbaycan sinemasında millî kültür öğeleri birçok filmde açık biçimde yer bulmuştur. Bu filmlerden biri olan İşareti Denizden Bekleyin (1986), Cumhuriyet'ten Sovyetler Birliği'ne geçiş sürecinde Bakü'de yaşanan olayları konu edinmektedir. Film, Azerbaycan'ın Sovyetler Birliği'ne katılım sürecini tarihsel olarak anlatmakla birlikte, üretildiği dönem Sovyet sisteminin çöküş evresine denk gelmektedir. Bu çalışma, sinema ve milliyetçilik ilişkisine odaklanmakta; filmi göstergebilimsel yöntemle inceleyerek literatüre katkı sağlamayı amaçlamaktadır.

Anahtar Kelimeler: Milliyetçilik, Kültür, Azerbaycan Halk Cumhuriyeti, Milli Değerler, Tarih

Representation of Azerbaijani National Cultural Elements in the Film İşareti Denizden Bekleyin (1986): A Semiotic Analysis

Abstract

National cultural elements are fundamental indicators of a nation's continuity and constitute its inexhaustible wealth. These values—including history, language, religion, traditions, culture, and art—form the essential components of national identity. The existence of a nation is measured by its attachment to its language, traditions, culture, and historical heritage. The Azerbaijani people have successfully preserved their national identity for centuries through such attachment. Despite the intense

Copyright and License Statement

All publication and copyright of this article are held by the Journal of Academic History and Ideas / Akademik Tarih ve Düşünce Dergisi. The article is made available by the journal as open access under the terms of the Creative Commons Attribution–NonCommercial 4.0 International License (CC BY-NC 4.0) (<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>). Under this license, the article may be used, reproduced, and shared in any medium for non-commercial purposes, provided that proper scholarly attribution is given; however, the original content may not be altered, transformed, or used to create derivative works. The scientific, legal, and ethical responsibility for the content of the works published in the journal rests entirely with the author(s) of the article; the journal's editors and editorial board cannot be held responsible for this content. All requests concerning commercial reuse, translation, or republication of the article must be directed to the journal's editorial board at akademiktarihvedusunce@gmail.com.

censorship imposed during the Soviet era, national cultural elements remained visibly present in many Azerbaijani films. One such film is İşareti Denizden Bekleyin (1986), which portrays the events in Baku during the transitional period from the Republic to the Soviet Union. Although the film narrates the historical process of Azerbaijan's integration into the Soviet Union, its production coincides with the decline of the Soviet system. This study focuses on the relationship between cinema and nationalism and aims to contribute to the literature through a semiotic analysis of the film.

Keywords: Nationalism, Culture, Azerbaijan Democratic Republic, National Values, History

Giriş

Milliyetçilik, yaklaşık iki asırdır dünya siyasetinde önemli bir ideolojik referans çerçevesi sunmakta ve bu bağlamda özellikle ulus-devletlerin inşası süreciyle yakından ilişkilendirilmektedir (Heywood, 2016). Hobsbawm'ın ifadesiyle, “*Milliyetçiliğin 1870'lerden 1914'e kadar hızla mevzi kazanması şaşırtıcı değildir*” ve bu ilerleyiş toplumsal ve siyasal dönüşümlerin bir sonucudur (Hobsbawm, 1995, s. 133). Bu süreçte bireyler çok uluslu imparatorluk yapılarında kimliklerini gizlemek yerine, ulusal kimliklerini açıkça savunur hale gelmiştir (Atasoy, 2018). Rucker (2019) ise ulusun, devletten bağımsız düşünülemeyeceğini, devletin varlığının ulus için temel bir dayanak oluşturduğunu ifade eder.

Milliyetçilik düşüncesi, entelektüel temelleri itibarıyla Herder, Fichte, Kant ve Rousseau gibi 18. yüzyıl düşünürlerine kadar uzanmaktadır. Ancak akademik bir konu olarak ele alınışı 1920–1930'lu yıllara rastlamakta, kapsamlı teorik yaklaşımlar ise 1980'li yıllarda ivme kazanmaktadır (Atasoy, 2018). Bu dönemde, milliyetçilik genellikle nesnel bir gözle incelenmiş; ancak milletin ve milliyetçiliğin doğallaştırılmış yapısı çok fazla sorgulanmamıştır (Özkırmı, 2020). Aslan (2019), milliyetçiliğin siyasal ve tarihsel kökenlere dayandığını belirtirken, Özkırmı (2020), araştırmaların genellikle üç döneme ayrıldığını ifade eder: I. Dünya Savaşı öncesi, 1918–1945 arası ve 1945 sonrası. Aslan'a (2019) göre Fransız Devrimi milliyetçiliğin başlangıç noktası değilse bile, bu düşünceye güçlü bir ivme kazandırmış; 1789 Devrimi, milliyetçilik fikrinin yaygınlaşmasında en etkili tarihsel kırılmalardan biri olmuştur. Hobsbawm (1995), 19. yüzyılı “millet ilkesi”nin galip geldiği bir dönem olarak tanımlar. Bu bağlamda, Doğu ve Orta Avrupa'daki imparatorlukların çözülmesi ve Bolşevik Devrimi karşısında müttefiklerin Wilson ilkelerini ön plana çıkarması belirleyici olmuştur.

İkinci Dünya Savaşı sonrasında ortaya çıkan “yeni” milliyetçilik dalgası, sadece siyasal alanda değil, kuramsal düzeyde de önemli etkiler yaratmıştır. 1960'lı yıllardan itibaren artan kuramsal ilgiler, günümüze dek süren yoğun akademik tartışmaların zeminini oluşturmuştur (Özkırmı, 2020). Soğuk Savaş'ın başlangıcında Sovyetler Birliği'nin çözülmeye başlaması ve komünizmin ideolojik gücünü kaybetmesiyle birlikte milliyetçilik yeniden ivme kazanmıştır (Atasoy, 2018). Bu bağlamda Hobsbawm (1995, s. 193) şu çarpıcı ifadeleri kullanmaktadır:

“Gerek Sovyetler Birliği gerekse bir süper güç olarak yaklaşık kırk yıldan beri onun bir dayanağını oluşturduğu bölgesel ve milletlerarası sistemin çöküşünün derin ve herhalde kalıcı bir tarihsel değişime (...) işaret ettiğini yadsımak gerçekten saçmalık olur. Gene de bunlar, yalnızca SSCBnin, 1991deki dağılışının Çarlık Rusyasının 1918-1920deki (geçici) dağılışını (...) çok gerilerde bırakmasıyla değerlendirdiğimizde, milliyetçiliğin tarihine yeni unsurlar sokmaktadır. Çünkü, 1989-1992nin milli meseleleri özünde yeni değildir. Bu milli meseleler çok büyük çoğunlukla milli davaların geleneksel yurdu olan Avrupa aittir.”

Savaş sonrasında dünya iki ideolojik kutba ayrılmıştır: kapitalist sistemin temsilcisi Amerika Birleşik Devletleri ve komünist ideolojinin taşıyıcısı Sovyetler Birliği. Bu ikili yapı, tarihsel olarak “Soğuk Savaş” olarak anılmıştır. Komünist düşünce, ulusal kimlikleri önemsizleştiren evrenselci bir yaklaşımı savunmuş ve sınıfa dayalı bir toplum modeli hedeflemiştir. Bu yaklaşım, Sovyet kontrolündeki milletlerin kendi kaderini tayin etme hakkını bastırmak için ideolojik bir gerekçeye dönüşmüştür (Atasoy, 2018, s. 269). Hobsbawm (1995, s. 215) da bu dönemi iki kutuplu siyasal sistemin kurulduğu bir evre olarak tanımlar; bir kutupta ABD, diğesinde SSCB bulunmaktadır.

Nairn (2015), 1789 Fransız Devrimi sonrasında başlayarak, 1989’daki siyasal dönüşümlerle yeni bir ivme kazanan dönemi “*Milliyetçilik Çağı*” olarak tanımlar. Ona göre, 1989 sonrası geçiş süreci kimi zaman milliyetçiliğin daha yumuşak bir biçime büründüğü ya da etkisinin azaldığı bir dönem olarak da değerlendirilebilir.

1960 ve 70’li yıllar, Marksist düşüncenin dünya siyasetinde yoğun şekilde tartışıldığı bir döneme karşılık gelir. Bu süreçte, özellikle Üçüncü Dünya ülkelerinde yaşanan ulusal bağımsızlık mücadeleleri, geleneksel Marksist yaklaşımların sorgulanmasına neden olmuştur (Özkırımlı, 2020). Bu dönemi şekillendiren başlıca küresel aktörler ise Amerika Birleşik Devletleri ile Sovyetler Birliği idi. Breully (2021), Stalin’in Sovyet yayılmacılığını küresel egemenlik kurma çabası olarak değil, Batı’ya karşı bir savunma hattı oluşturma amacıyla değerlendirdiğini belirtmektedir.

Orkunoglu (2018), Sovyetler Birliği’nin dağılmasının iki temel sonucu olduğuna dikkat çeker. Bir yandan Marksizmin siyasal alanda başarısız olduğu görülürken, diğ yandan bu durum Marksist düşüncenin teorik potansiyelini ortaya koyabilmesi için daha elverişli koşullar yaratmıştır. Ona göre, ideolojik dogmalardan sıyrılmış bir Marksizm anlayışı, küreselleşmenin etkisiyle dar ve içe kapalı milliyetçilik biçimlerinin yetersizliğini daha açık biçimde görünür kılmaktadır.

1989’da komünist sistemin yıkılması, milliyetçiliği yeniden dünya gündemine taşımıştır. Bu gelişme sonrasında yapılan araştırmalar bağımsızlaşmaya başlamış; farklı ulusların,

homojenleştirici ve baskıcı komünist rejimlerin baskısından kurtularak özgürlük taleplerini dillendirmesi, yeni bir milliyetçilik dalgasının ortaya çıkmasına yol açmıştır (Atasoy, 2018). Milliyetçilik, ulus-devletin meşruiyet kaynağı olarak işlev görürken, küresel siyasette de değişen konjonktürle birlikte farklı şekillerde kendini yeniden üretmektedir. Breully (2021, s. 621), bu ideolojinin artık yalnızca kimlik değil, aynı zamanda devletin varlık gerekçesi olarak algılandığını ifade eder.

Azerbaycan, Sovyetler Birliği'ne katılmadan önce yaklaşık 23 ay boyunca bağımsız bir cumhuriyet olarak varlığını sürdürmüş ve bu kısa süreçte önemli kültürel ve ulusal kararlar alabilmiştir. Bu dönemde alınan kararlar, Azerbaycan'ın bir ulus olarak kimliğini ve kültürel varlığını koruyabilmesinde etkili olmuştur. Sinema gibi sembolik anlatım alanlarında da ulusal değerlerin aktarımı, sansür ve baskılara rağmen sürdürülmüştür. Kültür, sanat, bilim, din, dil ve benzeri simgesel yapılar sadece iletişim araçları olmakla kalmayıp, aynı zamanda toplumsal düzenin, otoritenin ve ideolojik yapının da taşıyıcısı olmuşlardır. Swartz'a (1997, s. 11) göre bu tür yapılar, toplumsal inançlar, gelenekler, değerler ve dil gibi öğeleri kapsayarak toplumsal iletişimle birlikte hiyerarşik yapının oluşmasına da katkı sağlar.

Bu çalışmada, Azerbaycan sinemasının Sovyet döneminde üretilmiş önemli yapımlarından biri olan *İşarəni Dənizdən Gözləyin* filmi gösterebilimsel yaklaşımla ele alınacaktır. Sovyetler Birliği'nin dağılma döneminde çekilmiş bu film, her ne kadar Azerbaycan Halk Cumhuriyeti'nin yıkılışı ve Sovyetlere katılımını konu alsa da, bu analizde filmin derin yapısında yer alan milli ve manevi değerleri nasıl yansıttığı incelenecektir. Film aracılığıyla, Azerbaycan halkının ulusal kimliğini ve kültürel mirasını izleyiciye ne ölçüde ve nasıl aktardığı değerlendirilecek; böylece literatüre katkı sunması hedeflenecektir.

Milliyetçilik Kavramı ve Kültür

“Nación” terimi, 1884 yılı öncesinde bir bölge, eyalet ya da krallıkta yaşayan insanları ifade ederken, aynı zamanda “yabancı” anlamına da gelmekteydi. Ancak 1884 sonrasında bu kavram, merkezi bir yönetim yapısını kabul eden siyasi birlik ya da bir bütün olarak değerlendirilen devletin egemen olduğu toprakları ve bu topraklarda yaşayan halkı kapsayan anlamlar da kazanmıştır. Bu tanımlar, kavramın yalnızca coğrafi bir göstergeden ibaret olmadığını, aynı zamanda kolektif kimlik temelinde şekillendiğini göstermektedir.

İspanya Kraliyet Akademisi'nin sözlüğüne göre ise “millet” kavramının açık ve sistematik tanımı 1925 yılına kadar yapılmamıştır. O tanımda, millet; aynı kökenden gelen, ortak dili konuşan ve benzer gelenekleri paylaşan bir topluluk olarak açıklanmıştır (Hobsbawm, 1995). Renan (2021) ise *Millet Nedir?* başlıklı konuşmasında, bu konudaki yaklaşımını şu şekilde ifade

eder: “İnsan ne ırkının, ne dilinin ne de dininin {...} kölesidir. Sağlıklı bir akla ve sıcak bir kalbe sahip büyük bir insan topluluğu ahlaki bir bilinç yaratır, bu bilinç ulus denir.”

Milliyetçilik terimi ilk olarak Fransa’da ortaya çıkmış ve daha sonra Latince kökenli dillerin etkisiyle İtalya gibi ülkelerde kullanılmaya başlanmıştır (Hobsbawm, 1995). Smith (1994), milliyetçiliği yalnızca bir siyasi ideoloji ya da toplumsal hareket olarak değil, aynı zamanda kültürel bir biçimlenme alanı olarak da değerlendirmekte ve bu terimin en az beş farklı anlamda kullanıldığını ileri sürmektedir.

Gellner (1992, s. 28), *Ulus ve Ulusçuluk* adlı eserinde ulusu anlamak için iki temel tanım yapılması gerektiğini belirtir. İlki, bir grubun aynı kültürü paylaştığında aynı ulusa ait sayılmasıdır. Bu kültür; semboller, anlamlar, iletişim biçimleri ve davranış sistemlerinden oluşur. İkincisi ise, bireylerin birbirlerini aynı ulusa mensup olarak görmeleridir. Yani ulus, bireylerin karşılıklı inanç, sadakat ve dayanışmalarına dayalı olarak oluşturdukları ortak bilinçtir.

Hobsbawm (1995, s. 35), “millet = devlet = halk” denkleminde dikkat çekerek, devletin toprakla kurduğu doğrudan ilişki nedeniyle milletin de toprakla tanımlandığını savunur. Ona göre, bu durum halkların kendi kaderini tayin etme hakkını meşru bir taleple ilişkilendirmiştir.

Kedourie (1971), Sovyetler döneminde milliyetçiliğin hem sağ hem de sol ideolojiler içinde farklı biçimlerde sürdüğünü belirtir. Bolşevik liderlerin ulusal meselelerdeki tutumları, Marksist ideolojilerinin ve devrimci sosyalizme olan sıkı bağlılıklarının doğal bir sonucudur. Bu anlayışa göre, milliyetçi hareketler doğdukları ekonomik yapıya bağlı olarak hem ilerici hem de gerici biçimlerde tezahür edebilir. Özellikle feodalizme karşı verilen mücadelede, milliyetçilik ilerici bir araç olarak görülmüştür.

Nairn (2015), milliyetçiliğin etnik ya da doğal bir nitelik taşımadığını, aksine modern ve yapay bir ideoloji olduğunu ifade eder. Milliyetçilik, doğallık izlenimi yaratan bir kimlik inşasıdır. Hobsbawm (1995), 1880–1914 yılları arasında milliyetçiliğin üç temel düzlemde değişim gösterdiğini vurgular. Birincisi, liberal dönemdeki “eşik ilkesi”nin etkisini kaybetmesidir. İkincisi, millet tanımı için tarihsel kökenin yerini etnik yapı ve dilin almasıdır. Üçüncüsü ise, artık bağımsızlık isteyen hareketlerden çok, mevcut ulus-devletlerdeki milliyetçi duyguların yükselmesiyle ilgilidir. Hobsbawm bu dönüşümü anlatırken, Renner’in görüşlerinin ilk iki noktayı temsil ettiğini, ancak üçüncü noktayı temsil etmediğini belirtir (Akt. Hobsbawm, 1995).

Gellner (1992, s. 187), milliyetçiliğin en şiddetli biçimde sanayileşmenin ilk evrelerinde ortaya çıktığını belirtir. Smith (2007, s. 189) de milletin ve milliyetçiliğin kitlesel iletişim çağında vazgeçilmez yapılar haline geldiğini öne sürmektedir. McLuhan (2020, s. 309) ise

milliyetçiliği şöyle tanımlar: “*milliyetçilik, hem bireyler hem de uluslar arasında hak eşitliği üstünde ısrar eder*” ve bu ideolojinin “*matbaa, perspektif ve görsel nicelleştirme ile başlayan sabit bakış açısına*” dayandığını ifade eder. Gellner (1992, s. 105), milliyetçiliğin ulusları doğurmadığını, tam tersine ulusların milliyetçilik aracılığıyla yaratıldığını öne sürer. Bu düşünceye göre, milliyetçilik var olan kültürel çeşitliliğin içinden seçerek kendine uygun unsurları dönüştürür ve bu süreçte kültürel mirastan yararlanır.

Edward H. Carr (1945), milliyetçilik tarihini üç ana dönem çerçevesinde değerlendirir. Birinci dönem, Orta Çağ’daki imparatorluk ve kilise bütünlüğünün çözülmesiyle başlayan süreçtir. Bu evrede ulusal devletlerin ve ulusal kiliselerin ortaya çıkışı belirleyici olmuştur. İkinci dönem, Napolyon Savaşları’nın yarattığı türbülans ortamında şekillenmiş ve 1914 yılına kadar devam etmiştir. Üçüncü dönem ise, milliyetçiliğin daha yıkıcı biçimlerde büyüdüğü ve enternasyonalizmin başarısızlığa uğradığı yeni bir siyasal ve ekonomik bağlamda gelişen evreyi tanımlar.

Marksist yaklaşıma göre, milliyet düşüncesi, emekçi sınıfların dikkatini gerçek sınıfsal çıkarlarından uzaklaştıran bir “yanlış bilinç” biçiminde değerlendirilir (Heywood, 2016, s. 206). Anderson da bu konuda Hobsbawm’ın görüşlerini destekleyerek, “*Marksist hareket ve devletler yalnızca biçimleri bakımından milli olmakla kalmadılar, özlerinde de milliyetçi oldular. Bu eğilimin sürmeyeceğini düşündürecek hiçbir işaret yok*” ifadesini haklı bulur. Ona göre, milliyetçilik kavramı, çoğunlukla “liberalizm” ya da “faşizm” gibi politik ideolojilerle değil, daha çok “akrabalık” ya da “din” gibi aidiyet unsurlarıyla birlikte düşünüldüğünde anlaşılması kolaylaşır (Akt. Anderson, 2017).

Hobsbawm (1995, s. 208), çağdaş dünyada milliyetçiliğin etkisinin hem daha fazla hissedildiğini hem de daha yaygın bir şekilde varlık gösterdiğini belirtmektedir. Ona göre:

“Günümüzde bütün devletleri resmi düzeyde, açıkça öyle olmadıkları zaman bile, ‘milletler’e çeviren semantik yanılsama, bu gücün iyice abartılmasına neden olmuştur. Sonuç olarak teritoryal özerklik için uğraşan bütün hareketler kendilerini – durum kesinlikle böyle olmadığında bile – ‘millet oluşturan hareketler’ olarak düşünürler; merkezi iktidara ve devlet bürokrasisine karşı bölgesel, yerel, hatta kesimsel çıkarları savunan bütün hareketler, eğer başarabilirlerse, milli giysiyi giyerler (etnik-dilsel özellikleri çağrıştıran bir giysi olması daha fazla tercih edilmektedir). Bu yüzden milletler ve milliyetçilik, olduğundan daha etkili ve daha yaygın görülmektedir.”

Ulusları bir arada tutan temel etmenlerden biri de ortak kültür ve tarihsel hafızadır. Her milletin kendine özgü sembolleri ve kültürel değerleri, bireyleri bir arada tutarak “milli kültür” adı verilen yapının oluşmasına katkı sağlar. Bu milli kültür; dil, folklor, mimari, müzik, sanat,

giyim gibi unsurların bütününden oluşan ortak bir mirası ifade eder. Toplumun dil, din, tarih ve gelenek gibi unsurları da bu yapının inşa edilmesinde temel taşlardır (Aslan, 2019, s. 26).

Williams'a göre, kültürün taşıdığı anlam, endüstri ya da demokrasinin tanımladığı olgulara verilen tepkilerle şekillense bile, bu anlamları yaratan veya dönüştüren özne temelde insandır. Olayların anlamı ve devamlılığı ise kolektif bellekte, yani tarih içinde yer bulur (Williams, 2017).

Sinema ve Milliyetçilik

Sinema ile milliyetçilik arasındaki ilişki değerlendirildiğinde, bu bağlamda öne çıkan temel kavramlardan biri "ulusal sinema"dır. Bir ulusun kendine özgü bir sinemaya sahip olması gerektiği düşüncesi yaygındır. Ulusal sinema, aynı ulustan bireyler arasında ortak kültürel yapının oluşmasına katkı sağlayan bir araç olarak değerlendirilmektedir (Sim & Gönçü, 2018, s. 335). Ulusal sinemaya dair tutarlılığı veya kimliği belirlemenin iki temel yaklaşımı olduğu söylenebilir. İlki, sinemanın içe dönük olmasıdır; yani ulusun geçmişini, bugünü, kültürel değerlerini ve ortak kimlik duygusunu yansıtmasıdır. Diğeriyse, sınırların ötesine bakarak kendini diğer ulusal sinemalardan ayırttırma çabasıdır (Higson, 2000).

Sinema metinleri genellikle önce devleti, sonra vatandaşları ve aralarındaki ilişkiyi kurgular. Bu kurgular, bireylerin duygularını, korkularını ve umutlarını dramatize ederken aynı zamanda bir ulus bilinci yaratmaya da hizmet eder (İri, 2004). Bu anlamda sinema, yalnızca bir sanat dalı değil, aynı zamanda toplumun kültürel yapısını yansıtan bir alandır (Aytekin, 2012). Kültürel ürünler —özellikle filmler— çoğu zaman ulusun kendine özgü yapısını temsil etmek amacıyla üretilir. Devlet, ulusu meşru kılan bir çerçevede temsil ederken; ulus da devletin inşa ettiği bir kimlik alanı haline gelir. Erikson'un da belirttiği gibi, milliyetçiliğin temel özelliği, tanımı gereği devletle olan sıkı ilişkisidir. Milliyetçilik, siyasal sınırların kültürel sınırlarla örtüşmesi gerektiğini savunur. Bu örtüşme sürecinde kültürel standartlaşma, yani dilin, eğitimin ve medyanın bir örnekştirilmesi kritik rol oynamaktadır. Eğitim kadar, görsel ve basılı medya da bu dönüşümün etkin araçları arasında yer alır. Sinema, bu bağlamda kültürel sınırların siyasal sınırlara dönüşmesinde önemli bir aracı görev üstlenmektedir (Hayward, 2000). İri (2024) de sinemayı yapısal olarak *"yok olmak ile yeniden olmak"* arasındaki ilişkiyi kuran bir mecra olarak değerlendirir. Ona göre, sinema görsel temsiliyeti kullanarak dünyayı yeniden üretir.

Ulusal sinema, bir ülkenin vatandaşları tarafından o ülke sınırları içerisinde üretilen, dağıtılan ve gösterilen sinema faaliyetlerini kapsar. Örneğin, Amerikan veya Alman sineması denildiğinde, yalnızca o ülkelerin sinema endüstrisi değil, aynı zamanda bu ülkelerin kültürel

ve milli kimlik unsurları da zihinde canlanır (Sim & Gönçü, 2018). Ulusal sinema, genellikle “kimlik” ve “farklılık” ekseninde şekillenen söylemlerle tanımlanır (Schlesinger, 2000).

Sinema yalnızca bir sanat formu değil, aynı zamanda toplumsal, kültürel ve siyasal kodların taşındığı önemli bir mecradır. İri (2004, s. 1), “*sinema, içinde üretilen kültürün egemen inançlarının ve değerlerinin bir yansıması olarak görülür*” diyerek bu yönüne dikkat çeker.

Sinemanın kitlesel etkileyciliği ve bütünleştirici yapısı, onu milliyetçilikle ilişkilendirilen en güçlü iletişim araçlarından biri haline getirmiştir. Ulusal kimliğin oluşturulması ve korunmasında görsel kültür ürünlerinin önemi büyüktür. Bu nedenle sinema, milliyetçilik ideolojisinin aktarımında stratejik bir araç olarak değerlendirilmiş ve pek çok ülkede devlet destekli yapılarla beslenmiştir. 19. yüzyılda yaşanan savaşlar bu bağlamda önem kazanmış, devletler sinema endüstrisini denetlemiş, finanse etmiş ve yönlendirmiştir. Almanya ve Sovyetler Birliği gibi ülkelerde sinema, doğrudan devletin kurduğu merkezler aracılığıyla üretilmiştir (Parlayandemir, 2015).

Giddens’in milliyetçiliği, belirli bir topluluğun semboller aracılığıyla inşa edilen ortak aidiyet duygusu olarak tanımlaması bu süreci daha iyi anlamamıza katkı sağlar. Bu bağlamda sinema, devletin ideolojik çerçevesi içerisinde kurgulanır ve buna uygun içerikler üretir. Milliyetçilik, sanatsal üretimi kontrol ederek “öteki”yi dışlama ve millet kavramını yeniden üretme eğilimindedir. Bu süreçte en çok başvurulanan film türlerinden biri tarihî anlatılardır. Yönetmenler, bu türde geçmişin “altın çağ”ına atıflar yaparak, köklere vurgu yapan ve geleceğe umutla bakan bir perspektif sunar. Bu sayede gelenekler yeniden inşa edilirken, kolektif hafıza da canlandırılmış olur (Aytekin, 2012).

Azerbaycan Halk Cumhuriyeti Döneminde (1918–1920) Milli Kültürel Kararların Alınması

Adorno’ya göre kültür üzerine yapılan her tartışma, dolaylı ya da doğrudan, bir tür yönetim mekanizmasını da işaret etmektedir. Din, bilim, sanat, yaşam tarzı ve gelenekler gibi farklı alanların “kültür” adı altında toplanması, bu alanların organize edilmesi ve yönlendirilmesi açısından idari bir bakış açısını yansıtmaktadır (Adorno, 2007).

Bu bağlamda Azerbaycan’ın devletleşme süreci ve milli kültür politikalarının kurumsallaştığı en önemli dönemlerden biri Azerbaycan Halk Cumhuriyeti (AHC) dönemidir. Cumhuriyet fikri, Azerbaycan aydınlarının yoğun entelektüel çabaları sonucunda uzun bir gelişim sürecinden geçerek şekillenmiştir. 19. yüzyıldan itibaren Azerbaycan Türk aydınları, Avrupa ve Rus maarifçiliğinin etkisiyle ümmet merkezli anlayıştan millet temelli bir kimlik arayışına yönelmişlerdir (Asker, 2015).

28 Mayıs 1918’de ilan edilen bağımsız AHC, 1870’lerden itibaren şekillenen milletleşme sürecinin önemli bir sonucudur. Sadece 23 ay sürmesine rağmen bu dönemde milli, dini, kültürel ve siyasal alanlarda dikkat çekici gelişmeler yaşanmıştır (Mehmetov, 2009). AHC döneminde alınan kararlardan biri de eğitimin ana dil olan Azerbaycan Türkçesiyle yapılmasıdır. Bu kapsamda, 18 Eylül 1919 tarihinde Azerbaycan Parlamentosu, Türkiye’den ders materyali alınabilmesi amacıyla Maarif Bakanlığı’na 1 milyon rublelik bir bütçe tahsis etmiştir (Mahmudov, 2005).

Cumhuriyet yönetimi, kısa sürede dil, eğitim, bayrak, marş gibi alanlarda milli kimliği kurumsallaştırmaya yönelik kararlar almıştır. İlk parlamento oluşturulmuş, devletin sınırları belirlenmiş, Azerbaycan Türkçesi resmi dil ilan edilmiş, milli bayrak ve marş kabul edilmiştir (Həsənov, 2018). Ayrıca Bakü Devlet Darülfünunu bünyesinde kurulan "Müslüman Doğu’yu Araştırma Cemiyeti" aracılığıyla Türk dünyasının tarihi ve kültürü üzerine bilimsel faaliyetler desteklenmiştir. Halkı bilgilendirmeye yönelik olarak da "Türk Geceleri" adı altında tiyatro, şiir ve müzik etkinlikleri düzenlenmiştir (Mehmetov, 2009).

M. E. Resulzade’nin önderliğinde kurulan bu cumhuriyetin simgesel nitelikteki en önemli unsurlarından biri üç renkli bayraktır. Ali Bey Hüseyinzade tarafından ortaya konan "Türklük, Çağdaşlık, İslamcılık" ilkeleri doğrultusunda hazırlanan bayrak, Azerbaycan’ın kimliğini ve ideolojisini yansıtan güçlü bir sembol haline gelmiştir (Aliyev, 2014).

Bayraktaki mavi renk Türklüğü, köklere bağlılığı ve milli mücadeleyi; kırmızı renk demokrasi ve modernleşmeyi; yeşil renk ise İslam’ı temsil etmektedir (Əliyev & Məhərrəmov, 2008). Asker (2015), AHC’nin kurulmasının Azerbaycan Türkleri için bir kimlik teyidi anlamına geldiğini vurgular. Bu kimlik doğrulaması sayesinde, Sovyet dönemindeki baskı politikalarına rağmen kimlik bilinci tamamen yok edilememiştir. Ayrıca AHC’nin demokratik bir yapıya sahip olması, günümüz Azerbaycan toplumunun siyasal ve kültürel gelişiminde önemli bir örnek teşkil etmektedir.

1990 yılında bağımsızlık hareketlerinin yoğunlaştığı süreçte, Azerbaycan’da devlet isminin ve bayrağının değiştirilmesine yönelik bir kararname kabul edilmiştir. 5 Şubat 1991’de bu karar resmileşerek, yeni devlet bayrağının özellikleri belirlenmiş ve kullanılacağı alanlar tanımlanmıştır (Əliyev & Məhərrəmov, 2008). Bayrak, milletin kimliğini, onurunu ve tarihsel devamlılığını temsil eden bir unsur olarak görülmektedir. Bu nedenle hem edebi hem de görsel sanatlarda sembolik bir araç olarak kullanılması olağandır (Soysal, 2010).

Sinemada Göstergebilimsel Okuma

Günümüzde sosyal bilimlerde, özellikle sinema okumalarında göstergebilim kuramı ve yöntemi sık kullanılmaktadır. Gösterge kuramı ilk olarak 17 - 18. yüzyılda ortaya çıkmıştır.

John Locke, dört kitaptan oluşan *İnsan Anlığı Üstüne Bir Deneme* adlı yapıtında “göstergeler öğretisi” anlamını taşıyan *semeiotike* terimini kullanır. Göstergeler öğretisine ise *logike*, yani mantık adını verir. Çağdaş göstergebilim öncüleri ise F. Saussure ve Ch. S. Peirce sayılmaktadır (Rıfat, 1998). Saussure, Akbulut'un söylediği gibi (Akbulut, 2024), göstergeyi; biri, göstergenin algılandığı imgesi olan gösteren; diğeri ise göstergenin göndermede bulunduğu zihinsel kavram olan gösterilen olmak üzere iki bileşenden oluştuğunu söyler. Saussure’e göre, gösterilenle gösteren tek tek incelendiğinde “yalnız ayrımsal ve eksili” olmasına karşın, bunların birleşimleri artılı bir olgudur (Saussure, 1985). Göstergeler, insanlar arasında anlam iletişimini kurmak için kullanılır ve zihinde bir mesaj inşa eder. Bu, sinemada seyirciye anlatılmak istenen bir düşünce sürecidir. Gönderen ve gönderilen, her iki insan ortak kod ve dil bilgisine sahip olmalıdır. Göstergeler alıcılar tarafından alınır, kodu çözülür, özgün mesaj elde edilir. Böylelikle, bir zihinden ötekine bir düşünce, fikir aktarımı yapılır (Wollen, 2004). Gösterge, gösteren ile gösterilenin bileşiminden meydana gelir. Gösterenler düzlemi anlatım düzlemini, gösterilenler düzlemi ise içerik düzlemini oluşturmaktadır. Barthes’in (1979) söylediği gibi, her gösteren dizgesinin karşısında, gösterilenler düzleminde bu uygulama ve uygulamalar bütünü yer almaktadır. İnsanların birbirleriyle anlaşmak için kullandıkları dil ve davranışlar, görüntüler, tiyatro, film, mimari; bildirimsellik amacı taşısa da taşımaya da, her anlamlı bütün çeşitli birimlerden oluşan bir dizgedir. Bu gibi dizgelerin birimleri genelde gösterge olarak adlandırılır (Rıfat, 1998). Wollen (2004), sinemanın simgesel boyutunun varlığını kabul etmeyi önemli bulur. Ona göre bu, nesnel eleştirinin temel güvencesidir. Görüntüsel gösterge kaydolan ve değişkendir. Eleştirmenin girişimlerine karşı koyar. Sinemada göstergebilimsel “gizeme büründürme” işlemi, diğer sanat biçimlerinden daha çok mümkündür. Bunun temel nedeni, birçok filmin belirti - görüntüsel gösterge özelliği taşıması ve sinemanın neden olduğu “gerçeklik yanılsaması”dır.

Göstergebilimciler için gösterge iki parçadan oluşmaktadır: Gösteren ve gösterilen. Sinemada gösteren ve gösterilen özdeş sayılmaktadır ve sinemanın göstergesi, kısa devre yapmış göstergedir. Sözlü ve yazılı dilden farklı olarak, sinema anlam sürekliliğinden oluşur. Yani bir film, okunmak istenecek kadar enformasyon içermektedir. Filmler, anlamın iletimini iki yolla yapar: düzanlamsal ve yananlamsal (Monaco, 2002). Barthes, fotoğraf üzerinde yaptığı çalışmalarında bunu temelanlam ve yananlam diye nitelemektedir. Ona göre, temelanlam, göstergenin göndergelerle, gösteren ve gösterilen arasında olan basit veya gerçek ilişkisini inceler. Yananlam ise aksine, göstergenin kültürel bir bağlam içinde üretilen bir anlamdır (Akbulut, 2024). Metz (2012), “temelanlamın göstereniyle gösterileni birleşerek yananlamın

gösterenini oluşturmaktadır” der. Metz’in bu fikrinden yola çıkarak göstergebilimsel analiz şu şekilde şemalaştırılabilir:

Gösteren	Temelanlam (Çekim biçimi)	Yananlam (Temelanlamın gösteren ve gösterileni)
----------	------------------------------	---

Her görsel gösterge önce düzanlamsal olarak okunur. Daha sonra ikinci düzeydeki bir okuma biçimi olan yananlamsal okuma düzeyi eklenir. Bu aşama öznel bir okuma sürecidir. Gösterenin yananlamı bağlama göre değişebilir (Günay, 2012). Sinema sessiz bir izleyiciye sunulan akıcı ve sürekli bir mesajdır. Göstergebilimci sinemanın kendi olanakları ölçüsünde mesajları yöneten yasaları keşfetmeyi amaçlar ve filmin gösterdiklerini tekrarlamaz. Bunun yerine mantıksal mesajları yakalamayı amaçlar. Sinemadaki her yön, her sorun bağımsız bir şekilde dikkatli bir şekilde analiz edilmesini hak eder. Sinema görüntüsünün bir adım ötesindeki anlam düzeyi her zaman anlatımla bağlantılıdır ve insan duyuları aracılığıyla kendine göre kurduğu nesneleri bir birine bağlarken gerçekliğe bir düzen, bir mantık kazandırır (Andrew, 2010). Metz’e göre yananlam düzeyindeki filmsel içermeler simgesel bir niteliğe sahipler ve filmlerde yalnız, “temelanlamın” anlamı değil, aynı zamanda yananlamın anlamı da güdümlenmektedir (Metz, 2012). Mitry ise, sinemada temelanlamın yananlam yarattığını söyler. Yani, filmsel simge doğal olmalıdır. İzleyiciye görüntüde kendiliğinden varmış, yönetmece özel olarak konmamış gibi görünmelidir. (Büker,1985). Sinema dili evrenseldir. Görüntüyü algılama tüm dünyada az değişen bir olgudur. Sinemada görüntü hem gösterendir hem gösterilen. Eğer bir yönetmen ev göstermek istiyorsa hangi ulustan olması önemli değil, o evi göstermek zorundadır. Yani sinemada, gösterenle gösterilen arasındaki bağlantı nedenlidir. Bu bağlantı yananlam düzeyinde de vardır. Ama, yananlam söz konusu olduğunda gösterilen gösterenin önüne geçebilir. Çünkü, yananlam simgeseldir. Bir görüntü doğrudan taşıdığı anlamdan başka bir anlam taşıyabilir. Ama hiçbir zaman düzanlamla çelişkiye düşmez, onu yadsımaz. Gösterilenle gösteren her zaman bir aradadır (Büker, 1985). Lotman’a göre bir filmde sanata ait her şeyin bir anlamı vardır ve az da olsa bilgi taşır. Sinemanın etkisinin gücü, geniş bir bakış açısıyla anlaşılan, yapılandırmış, karmaşık bir şekilde düzenlenmiş ve son derece yoğunlaştırılmış bilginin çeşitliliğinde yatar. Wiener’in algısı, izleyiciye aktarılan ve hafıza hücrelerini doldurmaktan kişiliğinin yapısını yeniden yapılandırmaya kadar izleyici üzerinde karmaşık bir etki yaratan çeşitli entelektüel ve duygusal yapılar bütünü olarak ele alınır. Bu etki mekanizmasının incelenmesi sinemaya göstergebilimsel yaklaşımın özünü ve görevini oluşturur. Kısacası, filmde fark edilen her şeyin, izleyiciyi heyecanlandıran, etkileyen, anlam

taşıyan her şeyin bir anlamı var. Bu anlamları anlamayı öğrenmek, klasik baleyi, senfonik müziği veya anlam sistemine hakim olmak isteyen herhangi bir karmaşık ve geleneksel sanatı anlamak isteyen biri için ne kadar gerekliyse o kadar önemlidir. Filmler gerçek dünyayla bağlantılıdır ve izleyicinin gerçeklik alanındaki nesnelerin, ekrandaki belirli ışık noktalarının birleşimlerinin anlamı olduğuna dair kesin farkındalığının dışında anlaşılabilir (Lotman, 1973). Filmlerde çoğu zaman bir toplumun ortak değerleri gösterilir. Bu göstergelerin her biri mesaj olarak iletilir. Seyirci bazen bunu düzanlamsal olarak kabul eder; ancak göstergebilimciler bu değerleri yananlamsal olarak okur. Bu göstergelerin hangi anlama geldiğinin seyirci tarafından bilinmesi gerekir. Çünkü, bu tür göstergelerin anlamı, topluma ait ortak bir değerdir (Günay, 2012). Mimari yapılar, bayraklar, kıyafetler vb. gibi unsurlar buna örnek olarak verilebilir. Bu unsurlar yalnızca fiziksel nesneler değil, aynı zamanda toplumun kültürel hafızasında yer eden göstergelerdir. Yine bu konuda Metz (2012)'in söylediği gibi, sinema ucu bucağı olmayan bir alandır. Bir bütün olarak ele alındığında, sinema her şeyden önce bir olgudur ve insanbilimsel bir olgu olarak sinema, doğrudan incelenmeye değer görünümeler sunmaktadır.

İşareti Denizden Bekleyin Filminin Göstergebilimsel Okunması

Filmin Konusu

Film, sahil kenarında balık tutan yaşlı bir balıkçının yanına, milli kıyafetler giymiş genç bir adamın beyaz bir atla gelmesiyle başlar. Aralarında geçen kısa bir diyalogda, gencin balıkçının özel hayatına dair sorular sorması üzerine yaşlı adam, altı oğlunun olduğunu ve hepsinin deniz askeri olduğunu söyler. Genç adam bu cevaptan memnun kalır. Filmde olaylar, denizde kaybolan sinyal fişeklerinin (çakmakların) kim tarafından çalındığını araştırma süreci etrafında şekillenir. Suçluyu ararken çeşitli gizli faaliyetler, ihanetler ve komplolar açığa çıkar. Filmin başından itibaren suçluyu aramakta ısrarcı olan ve sürekli milli kıyafetle dolaşan bu genç adamın, sonunda Bolşevikler adına çalışan bir ajan olduğu ortaya çıkar.

Filmde Azerbaycan Halk Cumhuriyeti (AHC) yöneticilerinin toplantılarına sıkça yer verilir. Bu toplantılarda, devletin nasıl yönetilmesi gerektiği ve ülkede bulunan yabancı unsurlar hakkında olumlu ve olumsuz görüşler dile getirilir. AHC yöneticilerinin temel amacı, cumhuriyetin korunmasıdır. Filmde yönetici kadroda İngilizlerle iş birliği içinde olanların yanı sıra, Sovyet yanlısı isimlerin de yer aldığı gösterilir. Bu da AHC içindeki üç ayrı grubu açığa çıkarır: Gerçek yöneticiler, İngiliz yanlısı ajanlar ve Bolşevik yanlısı ajanlar.

Film boyunca izleyicilere AHC'nin çöküş süreci, bu ajanlar tarafından gerçekleştirilen ihanetlerle aktarılır. AHC yöneticileri bu durumu en son fark eder; fakat iş isten geçmiştir. Halkın kanı dökülmemesi adına hükûmet, barışçıl bir şekilde Bolşeviklere devredilir.

Filmin dikkat çeken yönlerinden biri de AHC yöneticilerinin Osmanlı Devleti ile olan dostane ilişkileridir. Bu bağ, filmde birkaç sahnede açıkça yansıtılır. Bilindiği üzere, Azerbaycan ile Osmanlı Devleti arasında 4 Haziran 1918 tarihinde imzalanan anlaşmayla, Osmanlı Devleti Azerbaycan'ın bağımsızlığını tanımış ve iki ülke arasında siyasi, hukuki, iktisadi ve kültürel alanlarda iş birliği kararı alınmıştır (Altunsoy, 2019). Sonuç olarak, *İşareti Denizden Bekleyin* filmi yalnızca tarihi olayların bir sinema anlatımı değildir; aynı zamanda bu tarihsel olayların içinde yer alan sosyal ve kültürel ilişkilerin bir yorumudur. Aslan'ın (2019) da belirttiği gibi, tarih yalnızca olayların kronolojik sıralaması değil, geçmişin sosyal ve kültürel bağlamda yeniden inşasıdır.

Milli Kültürel Öğelerin Sunumu

Azerbaycan (Türkçesi) Dili

Film boyunca Azerbaycan halkına özgü milli ve manevi değerler, yönetmen tarafından sık sık öne çıkarılmaktadır. Her ne kadar Azerbaycan Halk Cumhuriyeti (AHC) yöneticilerinin isimleri doğrudan telaffuz edilmese de, tarihi bilgiye sahip seyirciler için bu karakterlerin kimliklerini tahmin etmek zor değildir. Filmde diyaloglar genel olarak üç dilde—Azerbaycan Türkçesi, İngilizce ve Rusça—gerçekleşmektedir. Ancak dikkat çeken nokta, AHC yöneticilerinin yalnızca Azerbaycan Türkçesiyle konuşmaları ve konuşmalarında herhangi bir yabancı kelimeye yer vermemeleridir.

Bir milletin varlığını sürdürebilmesinde en temel unsurlardan biri dildir. Dil, yalnızca bir iletişim aracı değil, aynı zamanda insanın düşünme biçimini şekillendiren ve kültürel kimliği taşıyan temel bir yapıdır. Bu bağlamda dil, en önemli kültür öğelerinden biri olarak değerlendirilmektedir (Özkıl, 2013). Azerbaycan halkı, ana dillerini koruyabilmek adına tarih boyunca edebiyat ve sanat gibi alanlara sıkı sıkıya bağlı kalmıştır. Sinema da bu bağlamda milli kimliğin aktarımında etkin bir araç olarak işlev görmektedir. Filmde kullanılan bazı kelimelerin, Türkiye Türkçesi ile ortak olması da bu kültürel ve tarihsel bağın altını çizmektedir.

Tarihi olarak bakıldığında, Azerbaycan Türkçesi'nin devlet dili olarak kabul edilmesi ilk kez 1918 yılında, Azerbaycan Halk Cumhuriyeti döneminde gerçekleşmiştir. Daha sonra Sovyetler Birliği döneminde, 1924 yılında Azerbaycan Türkçesi, Azerbaycan SSC'nin resmi dili olarak ilan edilmiştir. Ancak 1937 yılından itibaren bu statüsünü kaybederek yerini Rusçaya bırakmıştır. Stalin'in ölümünden sonra yerine geçen Kruşçev döneminde yaşanan siyasi yumuşamayla birlikte, 1956 yılında Azerbaycan Türkçesi yeniden devlet dili ilan edilmiştir (Garibova, 2012). Bu tarihsel sürecin izleri, filmdeki dil kullanımı üzerinden seyirciye güçlü

bir şekilde aktarılmaktadır. AHC yöneticilerinin sadece ana dillerini konuşmaları, bağımsızlık ve milli kimlik vurgusunun sinemasal bir temsili olarak değerlendirilebilir.

Giyim Kuşam

Filmdeki karakterlerin giyim tarzları, dönemin sosyal yapısını ve kültürel dönüşümünü yansıtacak şekilde çeşitlilik göstermektedir. Özellikle devlet yöneticilerinin kıyafetleri Batı tarzında, modern ve Avrupalı bir görünüm sunarken, sıradan halkın büyük bölümü geleneksel Azerbaycan kıyafetleriyle resmedilmiştir. Bu bağlamda, modern Azerbaycan'ın Batılılaşma süreci, filmde en belirgin biçimde giyim kuşam üzerinden temsil edilmektedir.

Kıyafet, yalnızca bir örtünme aracı değil; aynı zamanda bir kimlik göstergesidir. Giyim, toplumsal aidiyeti görünür kılar; ulusal kimliğin hem inşasında hem de sunumunda güçlü bir araç işlevi görür. Giyilen kıyafetlerin taşıdığı kültürel motifler, desenler ya da kesimler; bireyi belirli bir etnik veya ulusal grup ile özdeşleştirerek, ait olduğu "hayali cemaat"ın parçası haline getirir. Guliyeva'ya (2023) göre, kıyafetler ulusal kimliğin dışavurumudur; üzerlerinde taşıdıkları sembolik unsurlar, ulusu tanımlar, diğer topluluklardan ayırır ve aidiyet bilincini güçlendirir.

Filmdeki kıyafet temsilleri de bu doğrultuda değerlendirilmelidir. Yöneticilerin modern, Batı tarzı giyimi ile halkın geleneksel kıyafeti arasındaki karşıtlık, Azerbaycan'ın o dönemde yaşadığı kültürel değişimin ve Batı'ya yönelişin görsel bir yansımasıdır. Bu karşıtlık aynı zamanda ulusal kimliğin bir yandan modernleşme ile yeniden tanımlanmasını, diğer yandan ise geleneksel değerlerle olan bağını koruma çabasını da imlemektedir. Sonuç olarak, filmde giyim kuşam unsurları; tarihsel bağlamda Azerbaycan'ın milli kimliğinin, sosyal yapısının ve modernleşme sürecinin simgesel bir temsili olarak işlev görmektedir.

Görsel 1. İşareti Denizden Bekleyin, 1986 (Mirzəyev, 1986).



Gösterge	Düzanlam	Yananlam
Milli kıyafette çocuk ve casus. Batı kıyafetinde yöneticiler	Yöneticiler kestane alıyor	Kestaneye bükülmüş yazılı kağıt çocuğa önceden verilmiş. İçinde önemli bir bilgi vardır. Casus özellikle kestaneleri gazeteye değil kağıta bükülmesini ister. Çocuk anlar ve cebinden önceden ona verilmiş kağıdı çıkarır ve kestaneleri bükür.

Görsel 2. *İşareti Denizden Bekleyin*, 1986 (Mirzəyev, 1986).



Gösterge	Düzanlam	Yananlam
Filarmoniya bahçesinde gezi	Kadın karakter Leyla geziye çıkmış	İnsanlar bahçede gezmektedir. Kıyafetler geleneksel ve Batı tarzındadır. Cumhuriyet dönemindeki Çağdaşlık gösterilmektedir.

Mimari

Filmde Bakü'nün tarihî dokusu, özellikle Doğu mimarisiyle inşa edilmiş sokakları ve yapıları aracılığıyla dikkat çekici biçimde sunulmaktadır. Mekân seçimi rastlantısal olmaktan

çok uzaktır; filmde kullanılan alanlar, izleyiciye yalnızca bir arka plan değil, aynı zamanda Azerbaycan'ın kültürel belleğini taşıyan göstergeler olarak aktarılır. Özellikle “İçerişehir” (İçkale) olarak bilinen sokakların görüntülenmesi, Azerbaycan tarihinin derinliğini ve medeniyetler arası etkileşimle zenginleşmiş mimari mirasını yansıtır. Filmde zaman zaman görülen cami görüntüleri de Azerbaycan halkının kültürel ve dinsel kimliğine yapılan güçlü göndermelerden biridir.

Azerbaycan, coğrafi olarak Doğu'da yer almakla birlikte, mimari anlamda hem Doğulu hem de Avrupalı izler taşır. Bu çok katmanlılık, filmdeki mekân sunumunda da kendisini göstermektedir. Kullanılan mekânlar sadece fon oluşturmakla kalmaz, aynı zamanda kültürel birer anlatı ögesine dönüşür. Rocker'a (2019) göre, mimari sanatların en toplumsalıdır ve bir milletin kültürel içeriğini, tarihsel süreç içindeki kolektif iradesini en açık biçimde yansıtan araçtır. Mimari üsluplar yalnızca bir milletin değil, aynı zamanda belirli bir tarihsel bağlamın ürünü olarak da şekillenir. Bu nedenle, tarihî bir dönemi anlamının en güçlü yollarından biri o dönemin mimarisine bakmaktır. Filmdeki mimari temsiller, Azerbaycan'ın milli kimliğini ve tarihsel sürekliliğini yansıtan güçlü kültürel öğelerden biridir. Doğulu bir kent olan Bakü'nün eski sokakları ve yapıları, ulusal hafızayı canlı tutan, geçmişle bağ kurmayı mümkün kılan mekânsal göstergeler olarak kullanılmıştır.

Görsel 3. İşareti Denizden Bekleyin, 1986 (Mirzəyev, 1986).



Gösterge	Düzanlam	Yananlam
İçerişehir sokağı	Bakü`de Tarihi bir yer. Şair şiir söyleyerek hızlı yürür ve gözden kaybolur	Geçmişe özlem duyulur. Şair tarihe kavuşuyor. Yolun sonu yeni bir şeylerin başlangıcıdır.

Görsel 4. *İşareti Denizden Bekleyin*, 1986 (Mirzəyev, 1986).



Gösterge	Düzanlam	Yananlam
2 karakter arasında dialog	Devlet sorunları ile ilgili konuşma	Arkada “Türk gecesi” adlı programın afişi görülür. Ana karakterinin “Ben Türk Ocağına gidiyorum” söylemesi de Cumhuriyet Dönemi`nde Azerbaycan – Türkiye Kardeşliğinin göstergesidir.

Görsel 5. *İşareti Denizden Bekleyin, 1986* (Mirzəyev, 1986).



Gösterge	Düzanlam	Yananlam
Kafkas İslam Ordusu	Bakü'nün merkezi sokağında bir marş'ın eşliğinde yürüyaş yapar	1918 Yılında Kafkas İslam Ordusu Bakü'de asayiş korur. Türk kardeşler AHC'nin yanındadır.

Din

Filmde İslam dini, Azerbaycan Halk Cumhuriyeti (AHC) dönemindeki toplumsal ve kültürel yaşamın ayrılmaz bir parçası olarak sunulmaktadır. Özellikle mezarlık sahnesi, bu bağlamda dikkat çekici bir anlam taşımaktadır. Ana karakterlerden Firengiz'in vefatının ardından mezarı başında toplanan devlet yöneticileri, İslamî cenaze ritüellerine uygun şekilde bir araya gelir. Arka planda bir imamın Kur'an'dan ayetler okuduğu duyulmakta; ayrıca farklı bir sahnede ezan sesi işitilmektedir. Bu sahneler, AHC döneminde İslam'ın yalnızca bireysel bir inanç değil, aynı zamanda toplumsal yapıyı şekillendiren kamusal bir unsur olduğunu vurgular niteliktedir. Dolayısıyla film, Cumhuriyet döneminde İslam dininin hâkim dini yapı olduğunu dolaylı olarak ortaya koymaktadır.

1980'li yıllardan itibaren Sovyetler Birliği'nde dine olan yönelim yeniden yükselmeye başlamıştır. Özellikle Gorbaçov'un uyguladığı *Glasnost* (açıklık) politikası sonucunda, Sovyet halkları arasında ulusal uyanışla birlikte dinî kimliğe dönüş de kendisini göstermiştir (Garibova, 2012, s. 27). Bu bağlamda, filmde sunulan dini sahneler sadece tarihsel bir dönemi değil, aynı zamanda sonraki yıllarda yeniden canlanan inanç dünyasına da göndermeler içermektedir.

Filmdeki dikkat çekici bir diğer sahnede ise Bakü'nün tarihî sokaklarında Kafkas İslam Ordusu'nun geçit töreni gösterilmektedir. Bu sahne, uzun süre Sovyet ideolojisi tarafından bastırılmış tarihsel gerçekliklerin yeniden görünür kılınmasına hizmet eder. Kolektif hafızanın yeniden yapılandırılması, özellikle tarihsel simgeler, ritüeller ve dini figürler aracılığıyla gerçekleştirilmekte; böylelikle, seyircide aidiyet ve kimlik duygusunu güçlendiren bir kültürel yakınlık kurulmaktadır (Birincioğlu, 2018, s. 27).

Görsel 6. *İşareti Denizden Bekleyin*, 1986 (Mirzəyev, 1986).



Gösterge	Düz anlam	Yan anlam
Cami ve İmam	İmam Ezan okuyor	Cumhuriyet Dönemi'nde devlet dini islam diniydi

Görsel 7. İşareti Denizden Bekleyin, 1986 (Mirzəyev, 1986).



Gösterge	Düz anlam	Yan anlam
Leylanın defn edilmesi	İmam Kuran okur. Her kes İmam'ı dinler	Dine büyük saygı vardır

Üç Renkli Bayrak: Türkçülük, Çağdaşlık, İslamcılık

Filmde Azerbaycan Halk Cumhuriyeti'nin (AHC) üç renkli bayrağı, simgesel açıdan oldukça dikkat çekici biçimde kullanılmıştır. Bayrak, ilk kez Hazar Denizi'nde seyreden bir gemide dalgalanırken görünür. Yaklaşık sekiz saniyelik bu sahnede, bayrak arka planda ulusal egemenliği temsil eder. Bu görüntünün hemen ardından AHC yöneticilerinin içinde bulundukları siyasi durum üzerine tartışmaları yer alır. Gerginliğin yükseldiği bu sahne, ikinci kez dalgalanan bayrak görüntüsüyle tamamlanır. Film boyunca bayrağın görsel temsili, Cumhuriyet'in direniş ve kimlik sembolü olarak sunulmaktadır. Ancak filmin sonunda bu anlam değişime uğrar. Bolşevik askerlerinin Bakü'ye giriş sahnesi büyük bir coşku ile betimlenir. “XI. Kızıl Ordu'ya eşk olsun” ve “Yaşasın Sovyet Azerbaycan'ı” sloganlarının yükseldiği bu sahnede, artık Sovyet ideolojisinin hâkimiyetini ilan ettiğini gösteren semboller ön plana çıkar. Gemide dalgalanan üç renkli Azerbaycan bayrağı, bu kez Sovyet bayrağı ile yer değiştirmiştir. Bu sahne, milli egemenliğin sona erdiği ve yeni bir ideolojik düzenin başladığını sembolik olarak ortaya koyar.

Bayrak, tarihsel ve kültürel bağlamda bir milletin egemenliğini, bağımsızlığını ve ortak değerlerini yansıtan temel bir semboldür. Türk dünyasında ve özelde Azerbaycan’da bayrak, iz, işaret, belge anlamlarında kullanılmakta; devlet varlığının ve bağımsızlık idealinin görsel temsili olarak görülmektedir (Sosyal, 2010). Bayrağın taşıdığı sembolik anlam yalnızca geçmişin bir yansıması değil, aynı zamanda geleceğe dair ideolojik bir vizyonu da içerir.

1918 yılında M. E. Resulzade’nin öncülüğünde kurulan Azerbaycan Halk Cumhuriyeti’nin temel ideolojik ilkeleri “Türklük, Çağdaşlık, İslamcılık” üçlemesiyle tanımlanmıştır. Bu ilkeler doğrultusunda, Ali Bey Hüseyinzade’nin çizdiği siyasi çerçeveye uygun olarak üç renkli bayrak tasarlanmıştır (Aliyev, 2014). Her bir renk, belirli bir kültürel ve ideolojik temsile karşılık gelmektedir: Mavi renk, Türkçülüğü simgeler. Filmde bu temsiliyet “Türk Gecesi” başlıklı konser afişiyle somutlaştırılmış; bir karakterin “Ben Türk Ocağı’na gidiyorum” ifadesiyle de Türkiye ile olan kardeşlik ve ortak kimlik vurgulanmıştır. Kırmızı renk, Çağdaşlığı temsil eder. Filmde çağdaşlık unsuru özellikle giyim tarzı üzerinden yansıtılmakta, yöneticilerin Batı tarzı kıyafetler giymesiyle vurgulanmaktadır. Yeşil renk ise İslamcılığı simgeler. Cami görüntüleri, ezan sesi ve cenaze töreninde imamın Kur’an okuması gibi sahneler, dönemin dinî yapısının toplumsal hayata nasıl nüfuz ettiğini ortaya koyar. Bu üç renkli bayrak, sadece bir ulusal sembol değil; aynı zamanda Azerbaycan’ın modernleşme, kimlik inşası ve kültürel köklerine bağlılık sürecinin görsel ve ideolojik özeti olarak filmde işlev görmektedir.

Görsel 8. İşareti Denizden Bekleyin, 1986 (Mirzəyev, 1986).



Gösterge	Düz anlam	Yan anlam
----------	-----------	-----------

Gemide dalgalanan 3 renkli bayrak	Yeni kurulan Azerbaycan Cumhuriyeti'nin devlet bayrağı	Sovyetler Birliği'nden önce Azerbaycan'ın bir devlet gibi var olduğunun göstergesidir
--------------------------------------	--	--

Sonuç

1898 yılında ilk gösterimini gerçekleştiren Azerbaycan milli sineması, özellikle Sovyetler Birliği döneminin ardından yeni bir evreye geçmiştir. Sovyet dönemi boyunca sanat ve kültür alanlarında sıkı sansür ve ideolojik denetim uygulanmış olsa da, birçok yönetmen ve sanatçı milli kimliği sinema aracılığıyla yaşatmaya devam etmiştir. Sansürlere rağmen, sinema, Azerbaycan halkının tarihine, kültürüne ve ulusal kimliğine dair mesajları iletmekte önemli bir araç olarak işlev görmüştür. Bu bağlamda *Deli Kür*, *Feteli Han*, *Babek* ve *İşareti Denizden Bekleyin* gibi yapımlar, milli kültürel öğelerin sinemada nasıl temsil edildiğine dair önemli örneklerdir. Filmlerde kullanılan mimari mekânlar, semboller, kıyafetler ve dil gibi unsurlar yalnızca estetik öğeler değil, aynı zamanda birer anlam taşıyıcı göstergelerdir. Bu göstergeler aracılığıyla seyirciye ulusal bilinç ve kültürel kimlik aktarılmakta; ulusun değerleri hem korunmakta hem de gelecek kuşaklara aktarılmaktadır.

Sinema yalnızca sanatsal bir üretim alanı değil, aynı zamanda dönemin ideolojik çatışmalarını, toplumsal dinamiklerini ve kültürel dönüşümünü yansıtan bir metinler bütünüdür. Bu nedenle sinema, yalnızca estetik bağlamda değil; sosyolojik, tarihsel ve kültürel bağlamda da anlam üretir. *İşareti Denizden Bekleyin* filmi de bu anlamda yalnızca bir tarihi olayın temsili değil, aynı zamanda ulusal hafızanın yeniden inşası açısından önemli bir kültürel metindir. Filmin gösteriminden beş yıl sonra Azerbaycan, 70 yıl süren Sovyet hâkimiyetinin ardından bağımsızlığını yeniden kazanmış ve devlet olarak kendi yolunu çizmeye başlamıştır.

Bir ulusu var eden temel unsur, onun kültürel değerleri ve tarihsel belleğidir. Ulus, geleneklerine ve kimliğine ne kadar bağlı kalırsa, devlet olarak o denli güçlü bir yapıya dönüşür. Benedict Anderson'un (2017) da belirttiği gibi, "Ulus-devletlerin 'yeni ve tarihsel' oldukları yaygın olarak kabul edilmekle birlikte, genellikle siyasal ifadesi olma iddiasında oldukları ulusun ezeli bir geçmişten kaynaklandığına ve daha da önemlisi, sınırsız bir geleceğe doğru kesintisizce ilerlediğine inanılır." Bu bakış açısıyla değerlendirildiğinde, sinema ulusun hem geçmişini hem de geleceğini tahayyül etme ve yaşatma sürecinde stratejik bir rol üstlenmektedir.

Kaynaklar

- Akbulut, H. (2024). Sinema ve göstergebilim. M. İri (Ed.). *Sinema araştırmaları: Kuramlar, kavramlar, yaklaşımlar* (ss. 151–180). Derin Yayınları.
- Əliyev, A. (2014). Azərbaycan dövlət rəmzləri: Onların mahiyyəti və ideoloji–tərbiyəvi əhəmiyyəti. M. M. Dəyərlərə (Ed.), *Milli mənəvi dəyərlərə elmi yanaşma: Elmi məqalələr toplusu*, 106, 142–149.
- Əliyev, M., & Məhərrəmov, M. (2008). *Azərbaycan Respublikasının dövlət rəmzləri*. Nurlan.
- Altunsoy, Y. (2019). Kafkas İslam Ordusu ve Bakü Zaferi. *Karatay Sosyal Araştırmalar Dergisi*, (2), 42–91.
- Anderson, B. (2017). *Hayali cemaatler: Milliyetçiliğin kökenleri ve yayılması* (Çev. A. Ersoy). Metis Yayınları. (Original work published in English as *Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*, 1983).
- Andrew, J. D. (2010). *Büyük sinema kuramları* (Çev. U. Kılıç). Doruk Yayıncılık. (Original work published in English as *The Major Film Theories*, 1976).
- Asker, A. (2015). Azerbaycan’da ulus inşasının onay aşaması (1918–1920) ve önemi üzerine bazı tespitler. Retrieved from <https://www.researchgate.net/publication/323244759>
- Aslan, M. (2019). *Sinemada milliyetçilik ve estetik*. Hiperyayın.
- Atasoy, F. (2018). *Küreselleşme ve milliyetçilik*. Ötüken Yayınları.
- Barthes, R. (1979). *Göstergebilim ilkeleri* (Çev. S. Rifat). Kültür Bakanlığı Yayınları. (Original work published in English as *Elements of Semiology*, 1964).
- Birincioğlu, Y. D. (2018). *Ulusal aynayı oluşturan kadınsılık sırları: Türk sinemasında ulusun kadınsılaşması*. Kriter.
- Breully, J. (2021). Milliyetçilik. J. Baylis, S. Smith & P. Owens (Eds.), *Küreselleşen dünya siyaseti: Uluslararası ilişkilere giriş* (ss. tamsayfa). Küre Yayınları.
- Büker, S. (1985). *Sinema dili üzerine yazılar*. DOST Yayınları.
- Carr, E. (1945). *Nationalism and after*. Macmillan Co. LTD.
- Garibova, J. (2012). *Sovyet sonrası dönemde Türk dilli halklar: Dil sorunu, yeniden biçimlenen kimlikler*. Atatürk Kültür Merkezi.
- Gellner, E. (1992). *Ulus ve ulusçuluk* (Çev. B. S. Baykal). İnsan Yayınları. (Original work published in English as *Nations and Nationalism*, 1983).
- Guliyeva, M. (2023). Azerbaycan’da hanlıklar dönemi erkek milli kıyafetleri ve günümüz giysi tasarımına bir uyarlama. *Journal Name*, 16(31), 434–452.
- Günay, V. D. (2012). Görsel göstergebilim ve imgenin anlamlandırılması. V. D. Günay & A. F. Parsa (Eds.), *Görsel göstergebilim: İmgenin anlamlandırılması* (ss. 11–54). Es Yayınları.

Hayward, S. (2000). Framing national cinemas. M. Hjort & S. Mackenzie (Eds.). *Cinema and nation* (ss. 81–94). Routledge.

Heywood, A. (2016). *Küresel siyaset* (Çev. H. Yalçın). Adres Yayınları. (Original work published in English as Global Politics, 2011).

Həsənov, M. (2018). Azərbaycan Xalq Cumhuriyyəti dövründə dövlət idarəçiliyi. *Uluslararası Türk Dünyası Araştırmaları Dergisi*, 1(1), 16–22.

Higson, A. (2000). The limiting imagination of national cinema. M. Hjort & S. Mackenzie (Eds.), *Cinema and nation* (ss. 57–68). Routledge.

Hobsbawm, E. J. (1995). *1780'den günümüze milletler ve milliyetçilik* (Çev. O. Akınhay). Ayrıntı Yayınları. (Original work published in English as Nations and Nationalism since 1780: Programme, Myth, Reality, 1990).

İri, M. (2004). *Türk sinemasında ulusal kimliğin inşası (1923–1946 dönemi)* [Doktora tezi, İstanbul Üniversitesi]. Yök Tez.

İri, M. (2024). Ulusçuluk ve sinema: Hayali cemaatin hareketli resimdeki ha(ya)li. M. İri (Ed.), *Sinema araştırmaları: Kuramlar, kavramlar, yaklaşımlar* (ss. 337–346). Derin Yayınları.

Mirzəyev, C. (Yönetmen). (1986). *İşareti Denizden Bekleyin* [Film]. YouTube. <https://www.youtube.com>

Kedourie, E. (1971). *Avrupa 'da milliyetçilik* (Çev. M. Aydın). Milli Eğitim Basımevi. (Original work published in English as Nationalism in Europe, 1960).

Lotman, Y. M. (1973). *Semiotika kino i problemy kinoestetiki*. Ээсти Раамат. <https://mediaeducation.ucoz.ru> (in Russian).

Mahmudov, Y. (2005). *Azərbaycan Xalq Cumhuriyyəti Ensiklopediyası* (C. II). Lider Nəşriyyatı.

Mehmetov, İ. (2009). *Türk Kafkası'nda siyasi ve etnik yapı: Eski çağlardan günümüze Azerbaycan tarihi*. Ötüken Neşriyat.

Metz, C. (2012). *Sinemada anlam üstüne denemeler* (Çev. O. Atabek). HayalPerest Yayınları. (Original work published in French as Essais sur la signification au cinéma, 1971).

Nairn, T. (2015). *Milliyetçiliğin yüzleri: Janus'a yeni bir bakış* (Çev. G. Gürsoy). İletişim Yayınları. (Original work published in English as The Faces of Nationalism: Janus Revisited, 1997).

Orkunoğlu, Y. (2018). *Marksizm, milliyetçilik ve demokratik ulus*. İletişim Yayınları.

Özkıl, O. (2013). *Kültür ve küreselleşme*. Pınar Yayınları (Açılımkitap).

Özkırımlı, U. (2020). *Milliyetçilik kuramları: Eleştirel bir bakış*. Doğu Batı Yayınları.

Parlayandemir, G. (2015). Milliyetçilik ve faillik bağlamında Dedemin İnsanları. *Sinecine: Sinema Araştırmaları Dergisi*, 6(1), 107–132.

Renan, E. (2021). *Ulus nedir?* (Çev. A. Tarhan). Pinhan Yayıncılık. (Original work published in French as *Qu'est-ce qu'une nation?*, 1882).

Rıfat, M. (1998). *XX. yüzyılda dilbilim ve göstergebilim kuramları: I. Tarihçe ve eleştirel kuramlar*. YKY.

Rocker, R. (2019). *Milliyetçilik ve kültür* (Çev. Ç. A. Çıkaroğlu). Kaos Yayınları. (Original work published in English as *Nationalism and Culture*, 1937).

Saussure, F. (1985). *Genel dilbilim dersleri* (Çev. B. Vardar). Birey ve Toplum Yayınları. (Original work published in French as *Cours de linguistique générale*, 1916).

Schlesinger, P. (2000). The sociological scope of “national cinema”. M. Hjort & S. Mackenzie (Eds.), *Cinema and nation* (ss. 17–28). Routledge.

Sim, Ş., & Gönçü, S. (2018). Milliyetçilik bağlamında Bahoz/Fırtına filminin söylem analizi. *Erciyes İletişim Dergisi*, 6(1), 327–352.

Smith, A. D. (1994). *Milli kimlik* (Çev. B. Küçük). İletişim Yayınları. (Original work published in English as *National Identity*, 1991).

Sosyal, E. M. (2010). Tarihsel süreçte bayrak ve sancaklarımız. *A.Ü. Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü Dergisi*, (42), 209–239.

Williams, R. (2017). *Kültür ve toplum: 1780–1950* (Çev. S. Irvan). İletişim Yayınları. (Original work published in English as *Culture and Society: 1780–1950*, 1958).

Wollen, P. (2004). *Sinemada göstergeler ve anlam* (Çev. E. Tarhan). Metis Yayınları. (Original work published in English as *Signs and Meaning in the Cinema*, 1969).

Telif ve Lisans Bildirimi

Bu makalenin tüm yayın ve telif hakları *Journal of Academic History and Ideas / Akademik Tarih ve Düşünce Dergisi*’ne aittir. Makale, dergi tarafından *Creative Commons Atıf-GayriTicari 4.0 Uluslararası Lisansı (CC BY-NC 4.0)* kapsamında açık erişimli olarak sunulmaktadır (<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>). Bu lisans kapsamında, makale uygun bilimsel atıf yapılması koşuluyla ve yalnızca ticari olmayan amaçlarla her türlü ortamda kullanılabilir, çoğaltılabilir ve paylaşılabılır; ancak orijinal içeriğin değiştirilmesi, dönüştürülmesi veya üzerinde türev eser üretilmesi kesinlikle yasaktır. Dergide yayımlanan çalışmaların bilimsel, hukuki ve etik sorumluluğu tamamen makale yazar(lar)ına aittir; dergi editörleri ve yayın kurulu bu içerik nedeniyle sorumlu tutulamaz. Makalenin ticari yeniden kullanımı, çeviri veya yeniden yayımlanmasına ilişkin tüm talepler, derginin editör kuruluna akademiktarihvedusunce@gmail.com adresi üzerinden iletilmelidir.