SOVYET ANİMASYON FİLMLERİNDE ÜSLUP VE TEMA[1]

Ülo PİKKOV, Çev: Yasemin KILINÇARSLAN[2]

Öz

Bu makale Sovyet animasyon sinemasına dair bir çalışmadır ve Sovyet animasyon sinemasının biçimsel ve tematik rotasının gelişimini analiz etmektedir. Sovyet animasyon sineması bölgenin politik iklimindeki dalgalanmalarla senkronize bir biçimde ortaya çıkmış ve bu politik iklim tarafından doğrudan biçimlenmiştir. Sovyet animasyon sinemasının bazı akımları ve trendleri diğer Avrupa ülkelerindekiyle de benzerlik göstermektedir. Buna karşın, Doğu Avrupa, sinema eğitimi, etkinlikler, festivaller, yayınlar vs. dair profesyonel bölgesel bir ağla etkileşim içinde olan sinemacılar aracılığıyla film üretimi için tek bir pazar olarak işlev gösteren entegre bir kültürel alan oluşturmuştur. Başlangıçta deneysel ve post devrimci Rus animasyon sineması diğer Sovyet sanatları gibi Sosyalist Gerçekçilik söyleminin egemenliği altındaydı ve çocuklar için didaktik bir tür olarak hızlı bir biçimde kristalize olmuştu. Sovyetler Birliği Batı zihniyetinin ve yaşam biçiminin ideolojik olarak zıt kutbu olarak görülmesine rağmen Disney paradigması Sovyet animasyon sinemasının hem görsel stil hem de tematik kapsam anlamında başlıca esin kaynağı olmuştur. Sovyet animasyon sineması endüstrisi sanatsal özgürlüğü bir dereceye kadar tolere eden ve farklı animasyon film çalışmalarını az da olsa benimseyen farklı stüdyolara ve cumhuriyetlere doğru yayılma göstermiştir. Estonya, Letonya ve Litvanya gibi daha küçük cumhuriyetlerdeki stüdyolar özellikle Moskova'da üretilen filmlere nazaran ideolojik anlamda daha karmaşık filmler çekme konusunda direnç göstermişlerdir.

Anahtar kelimeler: Disney, çizgi film, Sosyalist Gerçekçilik, animasyon, sinema

ON THE TOPICS AND STYLE OF SOVIET ANIMATED FILMS

Abstract

This article provides a survey of Soviet animation and analyses the thematic and stylistic course of its development. Soviet animated film emerged and materialised in synch with the fluctuations of the region's political climate and was directly shaped by it. A number of trends and currents of Soviet animation also pertain to other Eastern European countries. After all, Eastern Europe constituted an integrated cultural space that functioned as a single market for the films produced across it by filmmakers who interacted in a professional regional network of film education, events, festivals, publications etc. Initially experimental, post-revolutionary Russian animation soon fell under the sway of the Socialist Realist discourse, along with the rest of Soviet art, and quickly crystallised as a didactic genre for children. Disney's paradigm became its major source of inspiration both in terms of visual style and thematic scope, despite the fact that Soviet Union was regarded as the ideological opposite of the Western way of life and mindset. The Soviet animation industry was spread across different studios and republics that adopted slightly varied production practices and tolerated different degrees of artistic freedom. Studios in the smaller republics, such as Estonia, Latvia and Lithuania in particular, stood out for making films that were more ideologically complicated than those produced in Moscow.

Key words: Disney, cartoon, Socialist Realism, animation, cinema

[1] Ülo Pikkov tarafından yazılan "*On the Topics and Style of Soviet Animated Films*" adlı bu makale ilk olarak "Baltic Screen Media Review 2016/Volume 4/17-37 dergisinde yayımlanmıştır (ç.n).

[2] Doç.Dr., Uşak Üniversitesi, İletişim Fakültesi, Sinema ABD

GİRİŞ

Sovyet animasyon sineması bölgenin belirgin siyasal gelişmelerinden doğrudan etkilenmiş ve buna göre şekillenmiştir. Bu makale 1917 Ekim Devrimi sonrası Rus animasyon sinemasına ve Sovyetler Birliği'nde animasyon sinemasının coğrafi kapsamını yavaş bir biçimde genişletmesine dair olmakla birlikte benzer gidişat ve eğilimler diğer Doğu Avrupa ülkelerinde de gözlemlenebilmektedir. (Doğu Bloğu gibi) Dina Iordanova 'nın da belirttiği üzere;

> *"1945 ve 1989 arasında Doğu Avrupa ülkelerindeki ekonomik ve kültürel gelişmeler Sovyet politikaları tarafından dikte edilmiştir. Sovyetler Birliği'ndeki olaylar doğrudan Doğu Bloğu ülkelerinin kültürel iklimini etkilemiş ve SSCB'de gerçekleşen olaylar sıklıkla Doğu Bloğu tarafından kopyalanmıştır. (1950'lerin sonlarında Stalin'in kişiliği kültünü gizeminden arındıran Yumuşama Dönemi veya Brejnev Durgunluk Dönemi gibi")* (Iordanova, 2003: 20–21)

Bununla beraber uydu devletlerin kültürel elitlerinin Sovyetler Birliği'ndeki sanatçılarla kıyaslandıklarında sanatsal özgürlüğe son derece büyük bir önem verdikleri görülmektedir. Bu durum, animasyon film sanatçıları Sosyalist Gerçekçilik doktrinini reddetseler veya ona bağlı kalsalar bile ana fikri ve konuları seçimleri esnasında bariz bir biçimde belli olmaktadır. Buna ek olarak, tüm Sovyetler Birliği için aynı kıstas sözkonusu değildir, çünkü animasyon filmler yerel koşulların hem endüstriyel uygulamaları etkiledikleri hem de yeni bir düzen getirdiği çok farklı stüdyolarda ve farklı Sovyet Sosyalist Cumhuriyetlerinde çekilmişlerdir. Baltık ülkeleri gibi daha küçük Cumhuriyetler bilhassa Moskova'da çekilen filmlerden ideolojik olarak daha karmaşık olan film üretimiyle göze çarpıyordu. Bu filmler politik anlamda ya kasıtlı olarak konu dışına çıkıyorlardı ya da yönetmenlerinin umursamazlığını yansıtmaktaydılar.

Sovyetler Birliği'nde sansürden bahsedildiğinde sanatçı ve devlet arasındaki karşılıklı meydan okumayı basitleştirmekten kaçınmak önemlidir çünkü film yapımı toplulukları hem Komünist Parti'nin sadık memurlarından hem de rejim karşıtı muhaliflerden oluşmaktaydı.

Şimdiye değin Doğu Avrupa'daki özellikle Sovyetler'deki animasyon filmlere ilişkin çalışmalar çoğunlukla animasyonun tarihçesine ve animasyon film tekniklerine odaklanmıştır. (Bendazzi 2015; Pontieri 2012; MacFadyen 2005; Асенин 1986), tanınmış yazarlardan (Hames 2008; Капков 2007; Kitson 2005), bir dereceye kadar ideoloji ve totaliter sistem eleştirileri olan (Moritz 1997) veya feminist söylemlere dair çalışmalar yapmış olan (Fadina 2016; Пироженко 2004a, 2004b; Kononenko 2011) gibi. Ayrıca birçok önde gelen Sovyet animasyon film sanatçısı yöntem ve çalışmalarını açıklayan otobiyografik metinler yayınlamışlardır (Ходатаев 1936; Брумберг 1979; Иванов-Вано 1950,1962; Норштейн 1988; Хржановский 1983).

Bu makale Sovyet animasyon sinemasının özellikle tema ve görsel biçim anlamında karakteristik özelliklerini ele alarak bu sinemanın gelişimine dair bir harita oluşturmaya çalışmaktadır**.** Sovyet sanatının politik iklimden yoğun bir biçimde etkilenmesi nedeniyle politik değişimler bu analize temel teşkil etmektedir. Tartışma, tarihsel dönemlere ve animasyon alanındaki gelişmelere dayanan sosyopolitik alandaki değişimlerle birlikte ele alınan bölümlere ayrılmaktadır. Açıkçası makalenin kapsamı oldukça iddialı, özellikle de zamansal ve coğrafi boyut söz konusu olduğunda, takip eden sayfalar bu geniş ve çok yönlü konularda yüzeysel olabilir; ve daha derinlemesine çalışmalara acilen ihtiyaç duyulduğunu tamamen kabul ediyorum. Yine de umuyorum ki bu araştırma sadece Sovyet animasyon

sinemasının temalarının ve biçiminin ne şekilde geliştiğini ve yapılandığını anlamaya yönelik bir katkıda bulunmakla kalmayacak, aynı zamanda geçmişi ve o dönemin insanlarını da anlamamızı sağlayacaktır.

DEVRİM SONRASI DÖNEM

Lucanus Cervus, Ladislav Starevich tarafından 1910 yılında çekilen ilk Rus kısa animasyon filmidir. Kökleri Polonya'ya dek uzanan bir ailenin çocuğu olarak Moskova'da doğan Starevich, 1917 Ekim Devrimi'nden sonra Fransa'ya göç edene kadar, Çarlık Rusya'sı döneminde, birçok animasyon film çekmiş daha sonraları kariyerini Fransa'da animasyon film sanatçısı olarak sürdürmüştür.

Devrimden sonra Rus kültürel, sanatsal alanı alışılmadık biçimde çığır açıcı ve fazlasıyla yeni fikirleri kavramaya hazırdı. O zamanın Rus animasyon filmleri modernist düşüncelerden, propaganda posterlerinden ve karikatürlerinden esinlenen ilk ve başlıca örneklerdi. Sergei Eisenstein, Vsevolod Pudovkin, Alexander Dovzhenko ve Dziga Vertov gibi isimler politik ve sanatsal görüşleriyle olduğu kadar film yapım çalışmalarıyla da erken dönem Sovyet sinemasını biçimleyen yönetmenlerdendi. Vertov aynı zamanda ilk Sovyet animasyon filmi *Sovyet Oyuncakları'*nın yönetmenidir (Советские игрушки, Rusya, 1924). (bkz. görsel 1.) Laura Pontieri'ye göre çoğu erken dönem Sovyet animasyon filmi politik manifestolardan ve hicivsel süslemelerden oluşmaktaydı; yetişkin izleyicileri hedef alan karikatürler ve propaganda çalışmalarıydı (Pontieri, 2012: 6). Erken dönem Sovyet animasyon sinemasının en önemli çehrelerinden birisi olan Ivan Ivanov-Vano, hiciv, politik poster ve el ilanlarının yeni oluşmakta olan Sovyet animasyon sineması için büyük bir öneme sahip olduğunu belirtmiştir (Иванов-Вано, 1950: 18).

Devrim sonrası dönem aynı zamanda devlet kontrolünün ve film üretimi üzerinde devlet tahakkümün uygulanmaya başladığı bir dönem olarak nitelendirilir. Devlet sansürünün Sovyetler Birliği'nde uzun bir tarihi vardır ve kökleri devrim öncesi Rus İmparatorluğu'na kadar uzanır. 1922 yılında Sovyet yetkilileri, devlet sırlarının korunması ve sansür işleri için Sovyetler Birliği'nin çöküşüne kadar alt kuruluşlarıyla beraber işletilen yeni bir organ olan *Glavlit"*i (Главное управление по охране государственных тайн в печати; Главлит) açıklamışlardır.

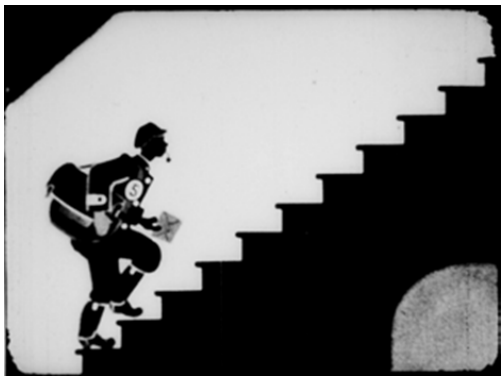
Görsel. 1 Ünlü yenilikçi yönetmen Dziga Vertov tarafından çekilen ilk Sovyet animasyon filmi *Sovyet Oyuncakları* (Советские игрушки, Rusya, 1924)

STALİN DÖNEMİ

Lenin'in 1924 yılında ölümünden sonra Joseph Stalin Sovyetler Birliği'nin liderliğine geçmiş ve 1953 yılında ölümüne dek diktatörlüğünü sürdürmüştür.

Afrika'lı Senka (Сенька-африканец, Rusya, 1927) Yuri Merkulov, Danil Cherkes ve Ivan Ivanov-Vano'nun ortak çalışmalarıyla gerçekleştirilen ve çocuklara yönelik olan ilk Sovyet animasyon filmidir. Film, en popüler Sovyet çocuk şiirleri şairlerinden olan Korney Chukovsky'nin bir hikayesine dayanmaktadır. Çocuk fantastik dünyasının canlı bir tasviri olan *Afrika'lı Senka* büyük bir başarı göstermiş ve Chukovsky'un şiirlerinden diğer iki tanesi; *Koca Karafatma* (Тараканище, Rusya) ve *Moidodir* (Мойдодыр, her ikisi de 1927 yapımıdır) hemen perdeye uyarlanmıştır.

1929 yılında Mikhail Tsekhanovsky'nin, Samuil Marshak'ın Sovyet şiiri uyarlaması olan ve yazar Boris Zhitkov'a gönderilen bir mektubun hikayesinin anlatıldığı Posta (Почта, Rusya) (bkz. görsel 2. ve 3.) adlı animasyon filmi gösterime girer. Mektup, yazarı tüm dünyada takip eder ve sonunda Leningrad'a döndüğünde ona ulaşır. Posta, devrim sonrası dışavurumun avangard üslubu tarafından şekillenen son derece modern görsel ve müzikal bir biçime sahiptir. İlk başta sessiz kısa film olan Posta, 1930 yılında eklenen film müziğiyle ilk sesli Sovyet animasyon filmlerinden birisi olmuştur.



Görsel. 2 ve 3. *Posta* (Почта, Rusya, 1929) Mikhail Tsekhanovsky tarafından çekilen, ilk sesli Sovyet animasyonlarından birisidir. Bu film aynı zamanda sinemalarda geniş çaplı bir biçimde gösterimi yapılan ilk animasyon filmdir. (Fadina, 2016: 72)

1920'lerin sonlarında Sovyet film yapımcıları ilk animasyon film dizilerinin yapılmasına vesile olan ve daha sonraları birçok filmde görünmeye devam edecek olan Tip-Top, Bratishkin ve Buzilka gibi efsanevi karakterler yaratmaya başlamışlardır.

1920'lerin Sovyet animasyon filmleri çoğunlukla eğlendirici olmalarının yanısıra genellikle politik veya sosyal mesajlar taşımışlardır (Pontieri, 2012: 18). Animasyon filmler Sovyet Rusya'da kitlelerin davranışlarını ve mentalitelerini biçimlemede başlıca ideolojik aygıt olarak işlev görmüştür. Mesela, *Samoyed Çocuk* (Самоедский мальчик, Rusya, 1928, yönetmenler Nikolai Khodatayev, Olga Khodatayeva, Valentina Brumberg ve Zinaida Brumberg) filmi ideolojik eğitimin animasyon film aracılığıyla ne şekilde işlediğini gösteren iyi bir örnektir. Filmde, Samoyed[3] kökenli erkek bir çocuk okula gitmek için Leningrad'a gelir ve sonunda yerli Nenet[4] insanlarının dünya

[3] Samoyed: Ural dağlarında yaşayan bir halk. (ç.n.)

görüşünün ve zihniyetinin ne kadar çağdışı olduğunu farkeder. Birgit Beumers çocuğun bir Sovyet vatandaşı modeli olduğunu ileri sürer; "*çocuk büyük Sovyet ailesinin bir parçası olmak için kendi ailesinden vazgeçer"* (Beumers, 2007:156). Kendi sosyal çevresini ve geçmişini reddeden bir yoldaş olan Samoyed çocuk Sovyet insanının animasyon film alanındaki ilk temsilidir. Bu film, 1920'lerin sonlarında çocuk imgeleri içeren bir *Yeni Sovyet Vatandaşı* yaratımı olduğu için bilhassa önemlidir. Gerçekten de, Sovyet Devleti çocuklara dünyanın diğer yerlerinde olduğundan daha fazla önem verilmesi gerektiğini belirtmiş ve çocuk konusunu politik meşruiyetin tam kalbine yerleştirmiştir (Kelly, 2007: 1).

İlk Sovyet kukla film, Aleksandr Ptushko'nun 1935 yılında gösterime giren *Yeni Gulliver* (Новый Гулливер, Rusya) filmidir. Daha doğrusu, ilk uzun metrajlı kukla animasyon filmdir. *Yeni Gulliver* Jonathan Swift'in ünlü *Gulliver'in Seyahatleri* (1726) romanının yeniden anlatımıdır. Sovyet versiyonundaki karakter Petya, kapitalist eşitsizlik ve sömürü altında acı çekmekte olan Lilliput adasına ayak basan genç bir öncü, Sovyet Gulliveri'dir.

Daha sonraları büyük bir popülarite kazanacak, Sovyet animasyon film endüstrisinin alameti farikası haline gelecek olan ve peri masallarından uyarlanan filmler Valentina Brumberg, Zinaida Brumberg ve Ivan Ivanov-Vano'nun klasik bir peri masalına dayalı ilk Sovyet animasyon filmi olan *Çar Durandai'*ye (Сказка о царе Дурандае, Rusya, 1934) 1930'ların ortasına değin gün ışığına çıkmamıştır. Sovyetlerin ilk dönemlerinde peri masalları ve folklor genellikle feodalizmin atalara ilişkin kalıntıları olarak görülmüştür. Mesela Maxim Gorki hararetli bir biçimde edebi dilin arıtılması, folklorik öğelerin, toprakçılığın ve bölgeselciliğin Sovyet yazınından silinmesi çağrısında bulunmuştur (Fadina, 2016: 65).

Görsel biçim ve stil

Komünist Parti Merkez Komitesi sekreteri Andrei Zhdanov 1934 yılında Sovyet Yazarlar Kongresinde Sosyalist Gerçekçiliği Sovyet sanatının resmi unsuru olarak açıklamasıyla Stalinist animasyon sineması hem içerik hem de biçim olarak Sovyet kültüründe meydan gelen değişimden fazlasıyla etkilenmiştir. Karar, biçime ilişkin modernist denemelere imkan vermemiş ve çocukları animasyon sinemasının başlıca hedef kitlesi olarak belirlemiştir. Bu durum Haziran 1936'da kurulan Devlet Animasyon Film Stüdyosu'na verilen *Soyuzdetfilm* ('det'–'çocuk'anlamındadır) adıyla da belirginleşmiştir. Stüdyo Ağustos 1937 yılında Soyuzmultifilm olduğunda -çocuk kelimesi kaldırıldıysa da hedef kitle 1960'ların başına değin aynı kalmış, Sovyet animasyon sineması sadece çocuklara odaklanmıştır (Bendazzi, 2015: 175).

Sovyet animasyon film endüstrisinin Soyuzmultifilm çatısında merkezileştirilmesi önceki dönemdeki biçimci keşiflere ve deneyselliğe hızlı bir son hazırlamıştır. Bu olaylarda göz önüne alınması gereken en önemli figür çoğu filminde çocukları hedef kitle olarak belirleyen Walt Disney'dir. 1930'ların ortasından itibaren birçok Sovyet animasyon film yönetmeni ve yüksek erkan kendisini dünyadaki başlıca animasyon film yapımcısı olarak gören Disney'e olan hayranlıklarını bir sır olarak saklamamışlardır. Sovyetler kendi arka bahçelerinde hem biçim hem de kalite anlamında Disney'in çalışmalarını örnek almaya çalışmışlardır.[5] 1933 yılındaki ilk Sovyet Mizah Konferansı'nda delegeler -bize bir Sovyet Mickey Mouse'u verin!- şeklinde bir talepte bulunmuşlardır. 1935 yılında Moskova'da

[4] Nenet: Rusya'nun kuzey kutup dairesinde Yamal yarımadasında yaşayan Samoyed halklarından birisidir. (ç.n.)
[5] Yazar'ın Andrei Khrzhanovsky ile yapmış olduğu röportajdan. (17 Nisan 2015).

gerçekleştirilen ilk uluslararası film festivalinde halk tarafından olumlu tepkiler alan Disney'in bazı animasyon filmleri gösterilmiştir. O zamandan itibaren Amerikan yapımlarının Sovyet animasyon filmlerinin biçim ve temaları üzerinde büyük bir etkisi olmuştur (Pontieri, 2012: 38).

Giannalberto Bendazzi'ye göre Stalin, Uluslararası Moskova Film Festivali'ne gönderilen Disney filmlerinden büyük bir zevk almış ve bu filmleri Kremlin'deki şahsi sinemasında izlemişti. Stalin filmleri izledikten sonra Sovyet animasyon sinemasının bu filmlere benzemesi gerektiğini ilan etmiştir (Bendazzi, 2015: 175). Sinema eleştirmeni Anatoly Volkov, Sovyet animasyon sinemasında Disney biçimine öykünmenin ve beğenmenin ardında sadece Stalin'in onayının tek güçlü unsur olmadığını, yönetmenlerin, liderlerinin özellikle *Pamuk Prenses ve Yedi Cüceler* (ABD, 1937) ve *Bambi*'ye (ABD, 1942) olan sempatisinin de farkında olduklarını öne sürmüştür (Pontieri, 2012: 47).

Zamanın en önemli Sovyet yönetmenlerinden olan Sergei Eisenstein aynı zamanda Disney'in coşkulu bir taraftarıdır. 1930 yılında Hollywood'da Disney ile şahsen tanıştıktan sonra Sovyetler Birliği'ndeki en önemli Disney savunucularından olmuştur. Ariel Dorfman ve Armand Mattelart *How to Read Donald Duck* (Dorfman, Mattelart 1992) adlı kitaplarında, İkinci Dünya Savaşından sonra emperyalizm sancaktarı ve aygıtı olarak Disney'i incelemişlerdir. Eisenstein ise Disney'in erken dönem çalışmalarının doğasını ileri derecede komünist olarak tanımlar. Eisenstein'a göre; "*Disney'in filmleri kanunlaştırmaya ve bölmeye bir isyandır, ruhsal durgunluğa ve sıkıntıya karşıdır. Fakat bu isyan liriktir. Bu isyan bir gündüz düşüdür."* (Roberts, 2007: 48).

Disney'in filmlerini işaret eden anlatısal yapıda gerçekçiliğe ilişkin mutlak bir çaba olmasına rağmen Sosyalist Gerçekçilik paradigmasının özeksel nüvelerine çarpılır**.** Sovyet animasyon film endüstrisinin Disney'in biçimine ve kalitesine öykünme teşebbüsleri farklı nedenlerle başarısız olmuştur. Mesela, 1930'larda endüstri modeli olan el çizimi animasyon filmler (selüloid kağıt sistemi) (Bendazzi 2015: 40; Furniss 2007: 19–20), ABD'de icat edilmiş, geliştirilmiş ve patenti alınmıştır. Bunların Sovyet türevleri teknik anlamda düşük kalitededir. Ivanov-Vano'a göre; Amerikan selüloid kağıtları 1930'ların sonlarında kullanılmıştır. Birkaç katmanı yan yana dizmeye imkan veren çok iyi bir transparan kaliteye sahiptir. Sovyet selüloidleri ise üç veya daha fazla katmanla aynı anda çalışıldığında çizimi ciddi ölçüde karartan gri ve sarı bir renk vermektedir (Pontieri 2012: 30–40). Bu yüzen el çizimi animasyon filmlerde bulunan sınırlı sayıdaki katman, Sovyet animasyon sinemasının karmaşıklığına ilişkin sınırları belirleyen bir unsur olmuştur. Üstelik Amerikan animasyon sineması büyümeye devam ederken, Sovyet animasyon sineması endüstrisinin gelişimi ve üretimi İkinci Dünya Savaşı sürecinde durma noktasına gelmiştir.

Bununla birlikte, yuvarlak şekiller ve plastik hareketler gibi bazı belirgin Disney özellikleri Sovyet animasyoncuların alet çantasının bir parçası olmuştur. Sovyet animasyon filmleri biçimin yanısıra Disney'in peri masalı anlatılarını ve neşeli hikayelerini de örnek almış, Disney'in takipçisi olmuş, Rus ulusal folklorü ve klasik edebiyatını çizmeye başlamışlardır. (Alexander Pushkin, Nikolai Gogol, Ivan Krylov'un eserleri gibi) "*Animasyon film sanatçıları yüzlerini ulusal kültüre dönmüşlerdi, klasik metinleri uyarlıyor, peri masallarını çekiyor ve popüler geleneklerin plastik ve figüratif özelliklerini kullanıyorlardı."* (Bendazzi, 2015: 175).

Disney biçiminin ortaya çıkışıyla peri masalları yeniden eski popülaritesini kazanmış, (pozitif bir imaj olmalarının yanı sıra) Sovyet animasyon sineması için önemi giderek artan anlatısal bir kaynak haline gelmişlerdir.

İkinci Dünya Savaşı öncesi Sovyet animasyon sinemasının amaçları Laura Pontieri'nin sözleriyle şöyle özetlenebilir; *"geçmişin mitleştirilmesi, şimdinin coşkunluğu ve parlak bir geleceğin yüceltilmesi"* (Pontieri, 2012: 42).

1920'lerin aksine 1930'ların iyi bir yönü de, yetkililerin geçmişi neredeyse tamamen unutmaya çalışmalarıdır. (Tsar Durandai hakkında az önce bahsedilen peri masalı gibi bazı istisnalar hariç). 1940'lı yıllar, *Küçük Kule* (Теремок, Rusya, 1945, yönetmenler; Pyotr Nosov ve Olga Khodatayeva), *Bir Askere Hakkında Peri Masalı* (Сказка о солдате, Rusya, 1948, yönetmenler; Valentina ve Zinaida Brumberg) ve *Kaz-Kuğular* (Гуси-лебеди, Rusya, 1949, yönetmenler; Ivan Ivanov-Vano ve Aleksandra Snezhko-Blotskaya) gibi geleneksel Rus masalları ve ulusal peri masallarından uyarlanan animasyon filmlerle geçmişin önemli bir kısmının dönüşüne şahit olmuştur (Fadina, 2016: 78).

Sovyet animasyon sineması endüstrisi peri masallarına, şarkılara ve çocuk hikayelerine ilaveten kurnaz tilki, büyük kötü kurt, güçlü ama budala ayı vb. peri masallarındaki stok karakterlerin olduğu didaktik filmler yapmıştır. Bu filmlerden örnekler; *Tilki ve Kurt* (Лиса и волк, Rusya, 1937, yönetmen; Sarra Mokil), *Yavru Horoz – Altın İbik* (Петушок – Золотой гребешок, Rusya, 1955, yönetmenler; Pyotr Nosov ve Dmitri Anpilov) ve *Kolobok* (Колобок, Rusya, 1956, yönetmen; Roman Davydov)

Sovyet film endüstrisi İkinci Dünya Savaşı esnasında sinemayı devlet için öncelikli bir alan olarak görmediğinden ve tahliye edilmiş stüdyolar fazla film üretiminde bulunmadığından gerileme sürecine girmiştir.

Animasyon film endüstrisi savaş sona erdiğinde toparlanma sürecine girmiş, peri masalları ve folklorün dünyasından ilham almaya, geleneksel anlatıları ideolojik ve didaktik mesajlarla heyecanlı bir hale getirmeye devam etmiştir. Örneğin; Ivanov-Vano'nun *Yabancının Sesi* (Чужой голос, Rusya, 1949) caz müziğe (ve batı yaşam tarzına) karşı olan bir kampanyanın parçası olarak çekilmiştir.[6]**.** Filmde bir Sovyet kuşu yabancı ülkelere yapmış olduğu seyahatten evine döner ve bir konser verir. Denizaşırı ülkelerde öğrendiği caz melodisiyle şarkı söylemeye başladığında Sovyet kuşları alaycı bir biçimde ıslık çalmaya başlarlar ve bu caz şarkıcısını ormandan sürgün ederler.

Folklor ve peri masalları sadece Sovyet Birliği'ne değil, Jiří Trnka'nın folklorik kaynaklara dayalı olarak çektiği *Çek Yılları* (Špalíček, Çekoslavakaya 1947), *İmparator'un Bülbülü* (Císařův slavík, Çekoslavakaya, 1949) ve *Prens Bayaya* (Bajaja, Çekoslavakaya, 1950) gibi birçok animasyon filmle savaş sonrası Çekoslavakya'yı da içeren Doğu Avrupa Bloğu'na anlatısal bir materyal sağlamıştır. Savaş sonrası dönemin politik atmosferinin gerginliği içinde kişisel olan herşeyin kolaylıkla birtakım problemlere neden olması yüzünden, film yapımcıları açısından folklor ve peri masalı uyarlamaları bir güvenlik ağı yaratmıştır. Gerçekten de Antonín J. Liehm'in belirttiği üzere "*halk hikayelerinin, şiirsel imgelemlerin ve peri masallarının ülkesinin iç yüzünü anlamak bekçiler için son derece zor bir şeydir."* (Hames 2008: 24).

Trnka'nın kukla animasyon sinemasındaki ustalığının, Disney biçimine ve klasik animasyon sinemasına alternatif olması ve kukla tekniğinin niteliğini kayda değer bir biçimde arttırması nedeniyle Doğu Avrupa animasyon sinemasına katkısı azımsanamaz.

Trnka ülkesi Çekoslavakya dışında Almanya Demokratik Cumhuriyeti'nde bir kukla animasyon film okulu kurmayı başarmıştır (Bendazzi, 2015: 236). 1955 yılında *Trickfilme* için kurulan DEFA Stüdyosu 1955 ve 1989 yılları

[6]Burada şunu not etmek önemlidir ki Disney doğal olarak sadece Sovyetler Birliğinde değil tüm dünyada taklit ve takdir edilmiştir, çünkü Disney stüdyoları uzun yıllar boyunca son derece üretken ve başarılı olmuştur.

arasında ikibin civarındaki film üretimiyle Almanya Demokratik Cumhuriyeti'ndeki en büyük animasyon film stüdyosuydu. Bu şaşkınlık verici rakama rağmen DEFA filmleri genel anlamda muhafazakardı ve öncelikle çocukları hedef kitle olarak kabul etti. Ulrich Wegenast' a göre Sosyalist Gerçekçilik geleneğine özenli bir bağlılık şu anlama gelmektedir "*DEFA filmdeki kukla ve çizgi karakterler çok kendi hallerinde olamazlardı. Olumsuz Formenhascherei'la (resmi uygulamalar nedeniyle zorlama anlamında) ilişkilendirilmiş olamasınlar diye mümkün mertebede doğal olmalıydılar*." (Bendazzi, 2015: 236).

Savaş sonrası Sovyet animasyon sineması Disney evreninin adımlarının takipçisi olmuştur. Mesela, Leonid Amalrik ve Vladimir Polkovnikov'un *Küçük Gri Boyun* (Серая Шейка, Rusya 1948) filmi plastik hareketleri ve yuvarlak şekilleriyle büyük bir titizlikle Disney'i örnek almıştır. Buna kıyasla, Ivanov-Vano'nun *Kambur At* (Конёк-Горбунок, Rusya, 1947, yeniden çekileni, 1975) filmi net bir biçimde Disney'den etkilenirken, bu stilin özelliklerini folklorik formlarla ve yerel sanat parçalarıyla (ağaç baskı, çömlekçilik, el sanatları) bir araya getirmeye çalışmıştır. Film içerik olarak folkroik geleneği kullanır, Pyotr Yershov'un aynı adlı şiirine dayanır ve çeşitli peri masallarını kullanır. Şunu belirtmek ilginçtir ki, çoğu Sovyet animasyonu sansürle mücadele etmek zorundaydı. Yershov'un şiiri 1834 yılında yayınlanmasının hemen üzerinden sansürlenmiş, Çar'ı aptal gösterme ölümcül günahını işlediği için yirmi yıldan fazla yasaklanmıştır. Ivanov-Vano, *Solak Atıcı* (Левша, Rusya, 1964), *Bir Adam İki Generali Nasıl Besledi?* (Как один мужик двух генералов прокормил, Rusya, 1965) ve *Nerede Olduğunu Bilmediğim Yere Gidiyorum* (Поди туда, не знаю куда, Rusya, 1966) gibi sonraki filmlerinde folklorik ve tarihi unsurları bir araya getirmeye devam etmiştir.

Mikhail Tsekhanovsky ve Vera Tsekhanovskaya'nın *Vahşi Kuğular* (Дикие лебеди, Rusya, 1962) filmi, klasik uzamsal Disney biçimi animasyonun eski kitaplardaki illüstrasyonlara benzeyen düz arka planlarla sentezlenmesi nedeniyle ilgi çekicidir. Biçimlerin karışımından belirli bir uyumsuzluk duygusu ortaya çıksa da sonuç olarak kendi zamanı açısından filmin yolu yenilikçi ve modern olanla kesişir. *Vahşi Kuğular* filminin üç boyutlu dünyasıyla iki boyutlu desenlerinin kombinasyonu büyüleyici biçimsel keşifler sergiler.

Savaş sonrası Sovyet animasyonu geleneği farklı görünümlere sahip olsa da Valentina ve Zinaida Brumberg'in *Büyük Dertler* (Большие неприятности, Rusya, 1961) filmi Disney biçimini kati surette reddeder. (bkz. görsel. 4.) Filmin tasarımları çocuk çizimlerini taklit etmeye ve çocuksu bir stil uyandırmaya çalışsa da, çocukları hedef almamaktadır ve savaş sonrası öncelikle yetişkin izleyicileri hedef alan ilk Sovyet animasyon filmidir**.** Bu yüzden *Büyük Dertler* 1960'ların Yumuşama Dönemi'ne değin biçimsel-estetik düzeyde duraklama yaşamayan Sovyet animasyonunda Disney etkisinin azaldığını göstermektedir (Fadina, 2016: 77).

Görsel. 4 Valentina ve Zinaida Brumberg'in *Büyük Dertler* filmi (Большие неприятности, Rusya, 1961) çok beğenilen ve kopyalanan Disney yaklaşımından uzak olan savaş sonrası ilk Sovyet animasyonudur.

KRUSÇEV YUMUŞAMA (THAW) DÖNEMİ

1953 yılında Stalin'in ölümünden sonra Nikita Krusçev görevi devralarak Sovyetler Birliği'nin lideri oldu. Görev yaptığı süre, kültürel açıdan Sovyet yaşamının ve kültürünün tüm boyutlarında belirli bir dereceye kadar özgürleşmenin yaşandığı *Khruschev Thaw-Kruçhev Yumuşama Dönemi* olarak adlandırılır (Fadina, 2016:83). Animasyon film endüstrisine gelince, bu güç değişiminin en önemli sonuçlarından birisi; Estonya (Tallinn), Ukrayna (Kiev), Ermenistan (Yerevan) ve Gürsictan (Tiflis)'de yeni animasyon stüdyolarının kurulmasına neden olan yerinden yönetim ve dengeli etnik temsil politikasıdır (Bendazzi, 2015:140). Yeni prodüksiyon merkezlerinin kurulmasına rağmen, Moskova'daki Soyuzmultfilm Sovyetler Birliği'ndeki en büyük ve en önemli animasyon stüdyosu olarak önemini sürdürmüştür.

İkinci Dünya Savaşı sonrası televizyonun hızlı bir biçimde yaygınlaşması animasyon film üretimine yönelik artan bir talep ortaya çıkarmış, bu da basitleştirilmiş ve sınırları belirlenmiş bir animasyon biçimine doğru bir kaymaya neden olmuştur. Kısıtlı animasyon veya modernist biçim karmaşık olmayan formlara ve renk şemalarına vurgu yapılarak karakterlerin hareketlerinin azaltılması olarak nitelendirilir; tasarım, renk, çizgi ve kompozisyona öncelik verilir (Amidi, 2006: 18). *The United Productions of America* (UPA 1944 yılında kurulmuştur.) kısıtlı animasyonu kapsamlı bir biçimde uygulayan ilk stüdyodur fakat *Zagreb Okulu* yönetmenlerinden Dušan Vukotič, Vatroslav Mimica, Vlado Kristl ve daha birçok yönetmen bu biçimi tercih etmeleriyle bilinirler. (bkz. görsel. 5.) Çalışmalarına zamanın anlayışını ve modernite algısını yerleştirmek için kısıtlı animasyonu kullanan *UPA*'nın ve *Zagreb Okulu'*nun tersine, Sovyetler Birliği esasen bu teknolojinin işlevselliğini ön plana çıkarmıştır. Önceki dönemin baskın olan Disney yaklaşımındaki yuvarlak şekillerin ve plastik hareketlerin yerini basitleştirilmiş ve karikatürize edilmiş tasarımlar almıştır ki bu durum bir anlamda Sovyet animasyonunun köklerine, devrim sonrası çizgi filmlere ve propaganda posterlerine dönüşün sinyalleridir. Kısıtlı animasyonu yaratmak Disney biçimini yaratmaktan oldukça kolaydı**.** Animasyon endüstrisindeki kaynak ihtiyacını önemli ölçüde azalttı ve böylelikle üretim sayısında artışa yol açtı. Bununla beraber, Disney'in natüralist tarzının reddi kısmen Soğuk Savaş'ın tırmanışına yorulmuştur (Fadina, 2016: 82).

Görsel. 5 Dušan Vukotić'in *Ersatz* filmi (Surogat, Yugoslavya, 1961) sınırlı animasyon stilinin klasik bir örneğidir. Zagreb Film'de çekilmiştir. 1962 yılında, Amerikan olmayan ve Oscar kazan ilk animasyon filmdir.

Disney yaklaşımından ziyade karikatür ve poster sanatına benzeyen kısıtlı animasyon sıklıkla çağdaş yaşam ortamını ve sosyal ilişkileri vurgulamıştır. Sovyet animasyonu, peri masallarının evrenleri ve doğanın yanı sıra, çağdaş kent manzaralarını ve dönemin tipik karakterlerini yansıtmaya başlamıştır. Fyodor Khitruk'un modern zamanda Moskova'da geçen *Bir Suçun Hikayesi* (История одного преступления, Rusya, 1962) filminde olduğu gibi. Sınırlı animasyon aynı zamanda bir süredir hedef kitle olarak dışlanmış olan yetişkinlerin ilgisini de çekmiştir. Doğu Avrupa'da sınırlandırılmış animasyonun yükselişi Yumuşama Dönemi'ne denk geldiğinden, dönemin birçok filmi Sovyet toplumunun ve özellikle bürokratik aygıtın temkinli eleştirileriyle ön plan çıkar. Mesela, Valentina ve Zinaida Brumberg'in *Büyük Dertler*'i alkolizm, çalışma hayatında tahkir ve *stilyagi* (стиляги) -Sovyet gençliği karşı kültür hareketleri- gibi sosyal sorunları ele almıştır. Khrituk'un *Çerçevedeki Adam* (Человек в рамке, Rusya, 1966) filmi sinsi bir biçimde bürokrasiyi ve hatta imalı bir biçimde Sovyet baskın sınıfını ifşa eder. Khrzhanovsky'un *Cam Armonika* (Стеклянная гармоника, Rusya, 1968) filmi Sovyet animasyon sinemasında Sovyet sosyal etiğini hem içerik hem de biçim anlamında sorgulayan tamamen yeni bir psikolojik, felsefi varoluşçuluk teması başlatmıştır**.** (bkz. görsel. 6.) Khrhanovski'nin eleştirisinin hedefi artık dar görüşlü bürokratlar değil, sanatçıları ve onların düşünce özgürlüğünü baskı altına alan toplumdur. Burada Sovyet toplumuyla olan paralellik özellikle açıkça ortadadır. *Cam Armonika*'nın içeriği ve stili dikkat çekici bir biçimde özgündür ve bu durum eser sahibini de içine alan bir takım yeni problemler yaratmıştır. Yönetmen beklenmedik bir biçimde askere alınıp takip eden iki yılı Sovyet ordusunda geçirmiş bu esnada film sansürün kurbanı olmuş ve gösterimi rafa kaldırılmıştır.[7]

Görsel. 6 Andrei Khrzhanovsky'un *Cam Armonika* filmi (Стеклянная гармоника, Rusya, 1968) politik kısıtlamaların ve estetik çeşitliliğin Sovyet animasyonunu ne şekilde etkilediğinin tipik bir örneğidir. Film belirgin bir biçimde sürrealist içerik ve biçime sahiptir. (1924–1970 yılları arasında yaşayan Estonya'lı sürrealist ressam Ülo Sooster'in film yapım aşamasında katkıları bulunur) Filmde, metaforik perspektiflerin yanında insan hayvan

[7] Soğuk Savaş hız kazanırken, kapitalist ve komünist ideoloji arasındaki karşıtlığı vurgulayan animasyon film türü bu savaşın en önemli muharebe alanlarından birisi olmuştur. Batının ve Sovyetler'in ideolojik yaklaşımları arasındaki farklılığın ilginç bir örneği Rudyard Kipling'in *Ormanın Kitabı*'nın (1894) sinema perdesine uyarlamalarında gözlemlenebilir. 1967 yılında Disney tarafından çekilen *Ormanın Kitabı*'nın uzun metraj uyarlaması, ormanın mutlu sakinlerinin caz nağmeleriyle şarkı söyleyip dans ederken gösterildiği hayli eğlenceli bir filmken, kitabın *Soyuzmultfilm* tarafından 1973 yılında çekilen ve *Mowgli'nin Maceraları* (Маугли, Rusya) adını alan uzun metraj animasyon film versiyonu sınıf mücadelesini ele alır.

melezleri bulunmaktadır. Gösterime girdiği sırada *Cam Armonika*'nın resimsel dili son derece yenilikçi ve moderndi, böyle bir film Kruşçev'in *Yumuşama Dönemi*'nin özgürleştirici esintilerinin öncesinde ya da sonrasında yapılamazdı.

Baltık Cumhuriyetlerinde Animasyon Endüstrisi

Bağımsızlıklarını alsalar bile, Üç Baltık ülkesinin de animasyona ilk adımlarını İkinci Dünya Savaşı öncesinde atmaları ve savaşın tüm sürekliliklere ağır zarar vermesi nedeniyle bu ülkelerde savaş sonrası animasyon endüstrisinin yeniden ortaya çıkışının erken dönemlerle hiçbir bağlantısı yoktur. İlk Sovyet Estonya animasyon filmi Elbert Tuganov'un *Küçük Peter'ın Rüyası* (Peetrikese unenägu, Estonya, 1958) Danimarka'lı yazar Jens Sigsgaard'ın 1942 yılında yazmış olduğu *Palle Alene i Verden* adlı hikayeye dayanıyordu. 1957'de Tuganov, *Tallinn Film Stüdyosu* (daha sonradan Tallinnfilm adını almıştır.) kukla animasyon film bölümünün kurucusu olmuştur. Sonradan bu bölüm *Nukufilm* stüdyosu olmuştur. Tuganov'un *Küçük Peter'ın Rüyası* filminin çekimlerinde asistanı olan Rein Raamat ise 1971 yılında zaman içinde *Eesti Joonisfilm* stüdyo olacak olan *Tallinnfilm*'in el çizimi animasyon bölümünü kurmuştur**.** *Nukufilm* ve *Eesti Joonisfilm* Soviet Estonya'nın önde gelen animasyon stüdyolarıydı ve her ikisi de bugüne değin Estonya animasyon alanını tanımlamaya devam etmiştir.

Joonisfilm ve *Nukufilm* film yapım planlarını onaylayan ve tamamlanacak olan filmler listesinde işaretleyen *Goskin*o (Государственный комитет по кинематографии СССР; Госкино) tarafından kontrol edilmekteydi. *Tallinnfilm* için uzun süre çalışmış olan Silvia Kiik, stüdyonun özelliğini; Moskova ile birçok konuda yapmış olduğu mücadele olarak tanımlamaktadır. Silvia Kiik'e göre sansür işleri (Goskino) yetkilileri bazen inanılmaz derecede paranoyak olabiliyordu. 1975'de Avo Paistik'in filmi *Trifle*'da İngiliz anahtarı kullanan bir tamircinin rastlantısal bir şekilde kırmızıya boyanması filmin gösterimi için onay alınması esnasında bir skandala neden olmuştur (Kiik 2006:104–105). 1978'de, Paistik'in *Elektirik Süpürgesi* filmindeki kırmızı bir elektirik süpürgesi yüzünden filmin gösterimi dokuz yıl ertelenmiştir (Kiik 2006: 92). (bkz. görsel. 7.) Mari Laaniste ise Priit Pärn'ın *Zaman Aşımı* (Aeg maha, Estonya, 1984) filmindeki durumunu anlatmıştır. "*Goskino yetkilileri klişe bir biçimde Rus inşaat işçileri gibi giyinen karakterlerden ikisinin sirk palyaçoları olarak yeniden çizilmesini istemişlerdir."* (Laaniste 2008: 54). İronik olarak sansürün kendisi Sovyet çalışma ahlakı düşüncesini geride bırakmıştır.

Görsel. 7 Avo Paistik'in *Elektrik Süpürgesi* (Tolmuimeja, Estonya, 1978) filmi dokuz yıl boyunca yasaklanmış ve rafa kaldırılmıştır. Sansür heyeti büyük ihtimalle kırmızı elektrik süpürgesinin kızıl idelojinin bir eleştirisi olduğunu düşündü.

Estonya animasyon filmleri, özellikle *Joonisfilm*'de Raamat tarafından çekilenler büyük ölçüde yetişkin izleyicileri hedef alan sanatsal üretimler olarak göze çarpmaktadır (bkz. e.g.,Trossek 2008: 34).

İlk Sovyet Letonya animasyon filmleri olan kukla animasyonlar *Ki-ke-ri-gū!* (Letonya, 1965) ve *Pygmalions* (Letonya, 1967), Arnolds Burovs tarafından çekilmiştir. Bendazzi'ye göre:

> *"Pygmalions yaratılış, sanatçının eseriyle olan ilişkisi, soyut güzellik ve yaşam arasındaki fark gibi konuları açımlamıştır. Pygmalions müphem bir tepki uyandırmıştır. Letonya'da Sosyalist Gerçekçilik geleneğini takip etmediği için eleştirilse de Moskova'daki yetkililer, S.S.C.B'de modernizmin varlığını kanıtlamak için filmi Sovyet olmayan misafirlerine göstermişlerdir*." (Bendazzi 2015: 315)

Kukla animasyon *cut-out* animasyonla birlikte Letonya'nın alameti farikası olmuştur. Aynı zamanda kukla tiyatrosunda çalışmış olan Burovs, kırk filmde de bu tekniği tek başına kullanmıştır. Bu filmler genellikle folklorik kaynaklara dayanmaktadır.

Sovyet Litvanya'nın ilk animasyon filmi 1966 yılında Zenonas Tarakevičius tarafından çekilen *Kurt ve Terzi* (Vilkas ir siuvėjas, Litvanya) filmidir. Tarakevičius daha sonraki dönemde farklı stüdyolar bağlamında fikirsel ve fiziksel geçişlere şahit olan *Soyuzmultfilm* çalışanı olmuştur. Bununla beraber Litvanya animasyon filmlerine çok fazla önem verilmemiş, canlı çekim, anlatısal ve belgesel filmlerle karşılaştırıldığında, animasyon film üretimi marjinal kalmıştır. Buna rağmen, Litvanta stüdyosu politik anlamda ilgi çekici filmleri tamamlamayı başarmıştır. Buna, Antanas Janauskas'ın Sovyetler'in 1968 yılında Çekoslavakya'yı işgalinin eleştirisi olarak görülen filmi *Girişim* (Iniciatyva, Litvanya, 1970) örnek verilebilir (Bendazzi, 2015: 317).

Kukla animasyonun animasyon film üretimini hakimiyeti altında aldığı Letonya ve Estonya'nın aksine Litvanya, kukla animasyon geleneğine sahip değildi. Litvanya animasyonu çizime eğilimliydi ve Litvanya'lı animatörlerin çoğunluğu karikatür, mimari ve tasarım altyapısına sahipti. Sovyetler Birliği bağlamında Baltık Cumhuriyetleri özel bir statüden yararlandı.– topluca Sovyet Batı'sı olarak tanındılar– sansüre rağmen bu durum Baltık animasyon sanatçılarına nispeten daha fazla yaratıcı özerklik sağladı. Andreas Trossek'in de ileri sürdüğü gibi, *Goskino* da *Özel Baltık Düzeni*[8] olarak adlandırılan bu ayrıcalıklı durumu kabul etti (Trossek, 2008: 35).

Görünen o ki; Soviet sinemasının hakim sınıfı Baltık Cumhuriyetleri anlayışını Sovyet Batı'sı olarak kabul etmiştir. Aslında, özellikle *Joonisfilm* tarafından bu bölgede çekilen birçok animasyon film, çağdaş Batı sanat akımları ve müziğiyle bağlantılı olan, nispeten cesur denemelerdir. Bunun yansıra tematik görüş, Sovyetler Birliği'nin diğer bölgelerindeki animasyon film üretimi ile karşılaştırıldığında daha genişti. Richard Mole'a göre; Sovyet vatandaşlık politikasının dışsal sınırlamalarıyla kısıtlı olmalarına rağmen üç cumhuriyette de yazarlara, sanatçılara, yönetmenlere ve akademisyenlere ulusal değerleri ortaya koymaları ve ulusal duyguları ifade etmeleri için büyük bir özgürlük tanınmıştır (Mole 2012: 63–64).

BREJNEV VE DURGUNLUK DÖNEMİ

[8] En doğru tanımı Baltık Landstaat. Bu tanım, günümüz Estonya ve Letonya topraklarında halen daha Baltık Alman soyluluğunun politik gücünü ve Protestanlığı'nı korumakta olduğu tarihi düzenlemelere işaret eder. (Alman kültürel hakimiyeti)

> *"Kruşçev görevden uzaklaştırıldığında, biraz daha fazla muhafazakar olan Leonid Brejnev yönetimi devralmıştır. Brejnev'in Durgunluk Dönemi olarak bilinen uzun süreli yönetimi esnasında sansür yeniden sıkı bir şekilde uygulanmaya başlamıştır. Buna rağmen, insanların artık yüce lider hakkında, onun istediği gibi yazmadıkları veya onu istediği gibi resmetmedikleri için vurulmaktan korkmadıkları gerçeğinin yanısıra, sansür işleri estetikten ziyade metinle alakadar olmuştur. Bu durum animasyon sanatçılarını da içeren sanatçılara son yirmi yıldır sahip olduklarından çok daha fazla özgürlük tanımıştır."* (Bendazzi 2015: 77)

Sovyet animasyon film endüsrisi Brejnev 1964 yılında iktidarı ele aldıktan sonra, çocukları çağdaş konulardan ve/veya politik huzursuzluktan uzak güvenli bir mesafede tutabilecek film üretimine devam etmiştir. Animasyon film alanına poetiklirik peri masalları hakim olmuştur. Birkaç uzun soluklu animasyon film dizisi ortaya çıkmış, bu diziler Doğu Bloğu boyunca TV ekranlarında roket hızıyla büyük bir popülarite kazanmıştır. *Cheburashka*, *Timsah Gena*, *Winnie the Pooh*, *Çatıdaki Karlsson* ve tabi ki *Tavşan ve Kurt* gibi karakterler küçük ekranın en büyük animasyon yıldızları olmuşlardır. Vyacheslav Kotyonochkin'in *Sadece Sen Bekle!* (Ну, погоди!, Rusya, 1969–1993) adlı animasyon dizisi, izleyiciler tarafından çok iyi karşılanmıştır, çünkü dizinin devam eden popülaritesini garanti altına alan ve onu *Soyuzmultfilm*'in en uzun soluklu animasyonu yapan şey, pop şarkılarına ağırlık vermiş olmasıdır.

Demokratik Almanya Cumhuriyeti'nde efsanevi *Küçük Kumadam* (Unser Sandmännchen) ekran macerasına başlarken Çekoslavakya'da, *Köstebek* (Krtek), *Pat & Mat*, ve *Maxipes Fík* gibi yerli animasyon dizileri benzer bir şöhret kazanmıştır.

Bu karakterlerin birçoğu küçük ekranda izleyicilerle tanıştıkları ve izleyicilerin süreklilik gösteren ilgilerini kazandıkları andan itibaren, televizyonun bu dönemin görsel-işitsel kültüründe ve özellikle de animasyon film alanında oynadığı artan rolü not etmek de önemlidir. 1970'lerin sonlarından itibaren televizyonun gelişimi medya tüketim şablonlarında (animasyonu da içeren) önemli bir değişim meydana getirmiştir. İzleyiciler artık animasyon filmleri kendi evlerinde yani mahrem alanlarında izleyebiliyorlardı. Televizyon tıpkı Batıdaki gibi egemen ve inanılmaz derecede etkili bir medya aracı haline gelmiştir. 1980'lerin ortasında Doğu Bloğu'nda, yüzde doksandan fazla hanede televizyon bulunmaktaydı (Stites, 1992: 89). Animasyon filmler günlük televizyon programları içinde başlıca öğeler haline gelmiş, sayıları arttığı gibi popülariteleri de artmıştır. Mesela Rusya'da 'çocuklar için başlıca animasyon programı olan *Spokoinoi Nochi, Malyshi* (İyi Geceler Ufaklıklar) akşam haberlerinden hemen önce yayınlanmaktaydı (Kononenko, 2011: 275). Televizyon bağlamında bu durum, animasyon filmlere verilen önemin ve bu filmlerin yüksek prestijinin en önemli kanıtıydı. Yapım sayılarına gelince; çocuklar her yılın yeni yayın döneminde animasyon film yayın saatleri olarak ayarlanan otuz saatten kırk saate kadar keyif çıkarma ayrıcalığına sahipti (Bendazzi, 2016: 194).

Doğu Avrupa animasyonu 1960'lardan itibaren sayısal artışa ek olarak sanatsal bir büyümeyi de deneyimledi (Bendazzi, 2015:236). Sovyet animasyon film yapımcıları Disney'in yanısıra, Pop Art gibi çeşitli çağdaş batı sanatı akımlarından, özellikle George Dunning'in 1968 yapımı animasyon filmi *Yellow Submarine* (Birleşmiş Krallık/ABD)'den önemli bir feyz aldılar. Trossek'e göre; Valeri Ugarov'un, *Puzzle Kutusu* (Шкатулка с секретом, Rusya, 1976), Vladimir Tarasov'un *Temas* (Контакт, Rusya, 1978) ve kesinlikle Roman Kachanov'un ünlü *Üçüncü Gezegenin Gizemi* (Тайна третьей планеты, Rusya, 1981) gibi birçok Sovyet saykodelik animasyon filmi bu durumun bir sonucu olarak sonradan ortaya çıkmıştır (Trossek, 2011: 118).

Durgunluk dönemindeki Doğu Avrupa animasyon filmlerinin şairane lirizmi, tuhaf bir biçimde kati bir kimsesizlik duygusunu ve mutlu sondan mahrumiyet hissini veren karamsar gizli duyguları benimsemiştir**.** Gerçekten de, (Wells 1998; Bendazzi 2015; Ajanović 2004) gibi birçok eleştirmen pesimizmi Doğu Avrupa animasyonunu tanımlayan unsurlardan birisi olarak görmüşlerdir. Midhat Ajanović' e göre sıradan insanın ana karakter olduğu mizahi karamasarlık, 1950 ve 1980 arasında farklı Orta Avrupa ülkelerinde yapılan birçok başarılı filmi tanımlayan önemli ve ulusaşırıcı bir Doğu Avrupa geleneğidir (Ajanović, 2004).

Bu yaklaşım *Zagreb Okulu*'nun sıklıkla kullandığı karamsar kahraman(lar), çeşitli çıkmazlar ve baskıcı ortam (labirentler, çıkmaz sokaklar) gibi görünümleri olan karikatürize animasyon filmlerde özellikle aşikardır. Aynı zamanda pesimizm, hüzünlü konuların (ve müziklerin) seçilmesinden ve mutlu sonların yokluğundan da anlaşılacağı gibi yazın alanına da hakim olmuştur. Bendazzi 1960'ların bütün Polonya animasyon sinemasını 'karamsarlığın şiirselliği' olarak nitelendirir. (Bendazzi, 2015: 242) Priit Pärn ise bir röportajında 'ben bir karamsarlık icracısıyım' şeklinde bir itirafta bulunmuştur (Kirt 1984).

Bu aleni karamsar tavır, sürekli biçimde parlak komünist geleceğe ulaşma umuduyla yaşayan Sovyet toplumunun resmi iyimserliğine bir tepki olarak görülebilir. "*Bu karamsarlık özgün bir tarihsel-politik durumu yansıtır. 1960'ların ortasında sanatçılar ve entellektüeller bürokratik devlete tepki göstermişler, umutsuz bireysel ve sosyal gerçekçiliği vurgulamışlardır*." (Bendazzi, 2015: 242).

Planlı ekonominin olumlu etkileri

Komünist dönemdeki planlı ekonomi, devlet destekli film endüstrisi ile birlikte yönetmenleri filmlerini çekebilmeleri için finansal kaynak bulma problemlerinden kurtarmıştır. Bu durum yönetmenlerin, filmlerinde biçimsel ifadelerin karmaşıklığına ya da bütçesine kafa yormadan yaratıcılıklarına konsantre olmalarına izin vermiştir. Hali hazırda belirtilmiş olduğu üzere, Durgunluk Dönemi'ndeki sansür mekanizması metni (animasyon filmin ekrana uyarlanması anlamında) hedef almaya eğilimliydi ve görsel, işitsel biçim stüdyonun ve yönetmenin kontrolü altındaydı. Bendazzi'ye göre, "*politik teamül rahatladığında ve stilistik araştırmaya izin verildiğinde devlet destekli sistem beklenmeyen iyi niteliklerin açığa çıkmasına neden olmuştur. Devlet, ülkeden ülkeye değişen farklı şekillerde, auteur animasyonun patronu haline gelmiştir.*" (Bendazzi, 2015: 236).

Bu nedenle, Brejnev döneminden itibaren devlet finansmanının geniş bir yelpazede farklı fikir ve teknikleri deneme imkanı sağlaması nedeniyle, Doğu Avrupa animasyon filmi paradoksal olarak auteur teknikler için auteur bir sığınak haline gelmiştir. Film endüstrisi üzerindeki sansür ve ideolojik kontrol kesin olarak belirgin bir biçimde varlığını sürdürse de, finansal özgürlük yaratıcılığa ve auteur tekniklerin yenilikçi kullanımına olanak sağlamıştır. İkinci unsurun aşırılığı hiç şüphesiz Doğu Avrupa animasyonunun bir diğer öne çıkan özelliği haline gelmiştir. Devlet tarafından oluşturulan sistemin biçimsel çeşitliliği desteklemesi nedeniyle belirli bir animasyon tekniği ya da tarzı baskın hale gelmemiştir. *VGIK*'in animasyon kadrosu hem anlatısal hem de işitsel-görsel alanda uzman olan özgün yönetmenler yetiştirmek üzere tasarlanmıştır. "*öğretim uygulamaları kısa süre içinde auteur sinemaya doğru kaydı, çünkü mezunların animatörün ve tasarımcının mesleki niteliklerini edindiği varsayılmaktaydı.*" (Bendazzi, 2015:306). *The Central All-Union State Institute of Cinematography*'nin (Всесоюзный государственный институт

кинематографии, VGIK) tüm Sovyetler Birliği'nden ve Doğu Bloğu'ndan gelenlerin oluşturduğı enerjik bir kaynak olması nedeniyle Sovyet film eğitim sistemi auteur animasyonu ve teknik heterojenliği desteklemiştir.

Doğu Avrupa animasyon sanatçıları daha az bilinen farklı tekniklerin (kum ve hamur animasyon, doğrudan veya film üzerine çizilen animasyon vb.) yanısıra geleneksel animasyon (el çizimi, kukla ve cut-out animasyon) tekniklerini de kullanmışlar, farklı teknikleri biraraya getirmek ve karıştırmak alışılmış bir durum haline gelmiştir.

Animasyon, kollektif bilinç ve kimlik: şimdi ve geçmiş arasında

Film sosyal bir belgedir (Haynes 2003:181). Bir bakıma, Doğu Avrupa animasyon sineması kollektif bilincin yansıması, toplumun otoportresi olarak görülebilir. Kültür üzerindeki kuvvetli ideolojik baskılardan ziyade, güncel konularla ilgili animasyon filmler dönemin bir belgesi haline gelirler. Sovyet sansürü uygun kültürel üretim içeriğini garanti altına almak için oluşturulmuştur ve sansürün acımasız doğası sıklıkla yazara ait yorumlar ve referanslar biçiminde canlı bir şekilde açığa vurulmuştur**.** Animasyon filmler, çağın bir yansıması olarak ele alınabilir, bu filmler eski zamanlardan gelecek nesillere aktarılacak önemli ve gerekli şeylerin neler olduğu hissini iletmek için kullanılan peri masallarından farklı değillerdir. Animasyon filmler hem tarihsel-politik hem de sosyo-kültürel analizlere cevap verir. Gerçekten de son on yılda animasyon filmler önceki dönemlerde peri masallarının yaptığı gibi, kültürel hafızanın, ulusal bilincin ve kimliğin temsilcisi olarak sosyal bir rol üstlenmişlerdir. Fadina, animasyon uyarlamaların özellikle toplumsal cinsiyet, ulusal kimlik ve ulusal hafızanın geridönüşümü olarak işlev gördüğünü öne sürer (Fadina, 2016: 125).

Animasyon filmler bize toplumu daha geniş anlamda keşfetme ve tanımlama şansını verir. Yuri Lotman '*Sinema Göstergebilimi'* adlı kitabında;

> *Film, filmin metninin dışında yatan hayatın birçok yönü ile bağlantısı olan kendi döneminin ideolojik mücadelelerinin, kültürünün ve sanatının bir parçasıdır. Bu yüzden, bir tarihçi ya da çağdaş için kesinlikle daha önemli olan bir dizi anlamlandırmanın ortaya çıkmasına neden olur.* (Lotman 1976: 42). demektedir.

Animasyon filmler toplumsal belgeler olarak incelendiğinde, neyin dışlandığı neyin dahil edildiğiyle bağlantılıdır. Bu noktadan hareketle, Sovyet animasyonunun, Andrei Rublev (Андрей Рублёв, Rusya, 1966) filmi başta olmak üzere Andrei Tarkovsky'nin filmlerinin örnek olarak gösterilebileceği Sovyet anlatısal sinemasından farklı olarak dinsel konulara neredeyse hiç değinmediğini belirtmek önem arz etmektedir. Rahipler bazı animasyon filmlerde gösterilse de, çarların ve kraliçelerin yansısıra gerici geçmişin eskitilmiş sembolleri olma işlevleri vardır. Dinsel konuların ve sembollerin -Slav toplumlarında geleneksel olarak merkezi ve son derece görülür olan- Sovyet animasyon sinemasında tamamen tabu oluşu tartışılabilir**.** Bu nedenle Yuri Norstein ve Ivan Ivanov-Vano'un ciddi oranda Rus ikonik sanatı unsurlarına dayalı tasarıma sahip olan *Kerzhenets'de Muharebe* (Сеча при Керженце, Rusya, 1971) filmi daha da dikkat çekici hale gelir.

Yuri Norstein 1979 yılında film eleştirmenleri tarafından tüm zamanların en iyi animasyon filmi olarak değerlendirilen *Masalların Masalı* (Сказка сказок, Rusya) adlı filmini tamamlamıştır (Pikkov, 2010: 191). Anılara dayanan film, yirminci yüzyıl Doğu Avrupa'sının kollektif bilinçaltı açısından önemli olan konularından bazılarını sergiler. İkinci Dünya Savaşı, çocukluk ve yaşlanma, yuva ve vatan hasreti, anonim kentleşme vb. *Masalların Masalı*

yönetmenin içsel dünyasına ve onu çevreleyen topluma yönelik özgün bakış açısını ortaya koyar. Geçmiş ve şimdi, rüya ve gerçeklik arasında bağlantılar kuran son derece sembolik ve çok katmanlı bir çalışmadır. Bir bakıma, *Masalların Masalı* tüm Doğu Avrupa animasyon sineması geleneğini temsil etmektedir denilebilir. Tipik olarak birçok Doğu Avrupa animasyon filmi gibi sansürle mücadele etmiş ve şanslı bir tesadüf eseri hasıraltı edilme kaderinden kurtulmuştur (Bendazzi, 2015: 283).

Daha önceden bahsi geçen örneklerin hafıza ve eski geleneklerin önemini vurgulamasının yanısıra zamansal gidişatın zıddına doğru bir eğilimin –şimdiye doğru– izleri de sürülebilir. 1960'ların sonundan itibaren önceki dönemin folklorik ve yöresel konulardaki araştırmaları, çağdaş toplumun yansımaları aracılığıyla oluşan otoriter benlik sorgulamalarıyla yer değiştirmiştir. Dönemin birçok Doğu Avrupa animasyon filmi totaliteryen topluma ilişkin özgün kavrayışları ve kabul edilen davranış modellerini sergilemektedir. Mesela kariyerine 1960'larda peri masalları filmleriyle başlayan Jiří Trnka kendisini çevreleyen dünyadan giderek daha fazla büyülenmiştir. Yönetmenin, dönemin en cesur filmlerinden birisi olan *El* (Ruka, Çekoslavakaya, 1965) filmi, dayatmacı otorite ve sanatçılar arasındaki ilişkiyi vurgulayan, zamanın tüm sanatçıları için benzer olan bir mücadeleyi betimleyen stop-motion kukla animasyon bir filmdir. (bkz. görsel. 8.) "*Gerçekten de El, anti devletçi olarak kabul edilmiş, Trnka'nın son filmi olmuş ve yönetmeni resmi anlamda itibarsız hale getirmiştir."* (Moritz, 1997: 38–39). Paul Wells bu durumu *'yasaklanmış sürecin ve yanlış temsil edilme sonuçlarının tasavvuru, direnişin zaferi"* olarak tanımlamaktadır (Wells, 1998: 88).

Görsel 8. Jiří Trnka'nın *El* filmi (Ruka, Çekoslavakya, 1965) totaliter devletin bir eleştirisi olarak görülmüştür.

Bazen, animasyon film sanatçılarının birincil gerçekliklerini sergileme konusunda oldukça tehlikeli olabilen merakları, 1970'lerin sonu ve Sovyetler Birliği'nin çöküşü arasındaki dönemde gittikçe daha da belirgin hale gelebilmiştir. Bu eğilimin karakteristik örnekleri, Priit Pärn'ın *Bağımsız Hayata Hazırlanma Çalışmaları* (Harjutusi iseseisvaks eluks, Estonya, 1980) ve *Üçgen* (Kolmnurk, Estonya, 1982) adlı filmleridir. Pärn'ın filmleri diğer şeylerin yanı sıra, özellikle çağdaş gerçeklerle ilgilenmesiyle de dikkat çeken Sovyet animasyonunun önemli bir özelliğini sergiler - yani, sözlü dile azalan bağımlılık- David MacFadyen'in araştırmasına göre Sovyet çizgi filmleri çoğunlukla ufak senaryolara sahipti, herhangi bir metinleri yoktu. Genellikle sözel olmaktan ziyade görsel olarak etkindiler (MacFadyen, 2005: 16). Şüphesiz sözün azlığı totaliteryen toplumun spesifik koşullarıyla bağlantılıydı. Genellikle bir kelime görsel imgesinden daha yoğun bir anlama sahip olduğunda**,** yazar muğlaklığın güvencesine yaslanabilir, böylece sansürlenme riskini minimize ederdi.

Animasyon filmler yüksek oranda kuşatılmış gerçekliğin ve ortamın yansıtıcıları haline geldiklerinde, genellikle şakalar, fıkralar ve müzik alanında da alıntı yapılan kaynaklar haline gelmişlerdir. Animasyon filmler genç kitlelere yönelik olsalar da -başlangıçta çocukları hedefleyen karakterlere sahip olanları bile- yetişkinler arasında popülerlik kazanmaya başlamıştır. Mesela, *Timsah Gena* ve *Cheburashka* kısa sürede animasyon karakterler olmanın ötesine geçerek popüler kült figürler haline gelmişlerdir. Şöhretleri günümüzde hala daha solmamış gibi görünüyor… Mesela, yıllar sonra *Timsah Gena* figürü posta pulu olarak basıldı (Fadina, 2016:69). *Cheburashka*'nun görseli 2004, 2006, 2008 ve 2010 yıllarında Rusya Federasyonu'nun olimpiyat takımının resmi üniformalarını süsledi. *Cheburashka* aynı zamanda *Soyuzmultfilm*'in resmi logosu ve maskotu da oldu.

Sadece Sen Bekle! filmi kuşkusuz kalıcı popülaritesinin bir kısmını, sosyal ilişkilere ve topluma ilişkin önemli bir bakış açısı oluşturmasının yanısıra komik bir ortam sunması gerçeğine de borçludur. Anna Gareeva filmin çağdaş Sovyet toplumu üzerindeki etkisi ve bu toplumu yorumlayış tarzı için; "*Film, sokaklarından, elbiselerinden popüler kültürüne dek Sovyet insanının yaşam biçimine emsalsiz bir bakış açısı ortaya koymaktadır. En popüler çizgi film dizileri izleyicilere milliyetçilik, toplum, Sovyet ruhu hissiyatını bırakmıştır.* demektedir (Gareeva, 2013: 1) (bkz. Görsel 9 ve 10).

Görsel. 9 ve 10 *Sadece Sen Bekle!* adlı animasyon dizisi (Ну, погоди!, Rusya, 1969–1993) sosyalist topluma ve bu toplumun sosyal ilişkilerine dair benzersiz bir bakış açısı sunar.

GORBAÇOV'UN PERESTROİKASI VE SOVYETLER BİRLİĞİ'NİN ÇÖZÜLÜŞÜ

Mikhail Gorbachev tarafından 1985 yılında başlatılan *Perestroika* ve *Glasnost* animasyon filmlerde tematik farklılıklara sebep olmuş ve en azından belirli bir dereceye kadar Sovyet toplumunu gözler önüne sermeye dair tabuları ortadan kaldırmıştır. Özdüşünümsellik ve sosyal eleştiri baskın anahtar kelimeler haline gelmiş ve dönemin birçok yapımı sosyal konuları bütün boyutlarıyla ele almıştır. Trossek bu durumu, "*Sovyetler Birliği'nde önceden muhalif söylemle sınırlı tutulan kültürel alana dair ılımlı sosyal eleştiriler yapılabilmesi için hızlı bir yeşil ışık yakıldı.* şeklinde aktarmaktadır (Trossek, 2011: 120).

Dönemin en ünlü animasyon yansımalarından birisi kuşkusuz, Sovyetler'de günlük yaşam mücadelesinin, bürokrasinin ve sanatsal özgürlüğün sorunlarını keşfe çıkan Priit Pärn'ın *Çayırda Öğle Yemeği* (Eine murul, Estonya, 1987) filmidir. Bir diğer örnek ise, Nina Shorina'nın sıradan kadınların ve erkeklerin alelade sorunlarını ele alan *Kapı* (Дверь, Rusya, 1986) filmidir. Robert Sahakyants'ın *Rüzgar* (□□□□, Ermenistan, 1988) ve *Düğme* (□□□□□□□□□□□, Ermenistan, 1989) filmleri rejimin son derece cesur bir eleştirisini yapar. Bu dönüşümsel animasyonların yükseliş örneği olan son film, Riho Unt'un Sovyet toplumunda Batı ideallerine göre davranma ve onun

aldatıcı doğası hakkındaki *Kültür Evi*'dir (Kultuurimaja, Estonya, 1988). *Kültür Evi* aynı zamanda Doğu Avrupa'da piyasa ekonomisi kurallarına dayalı tamamen yeni bir animasyon yapımı dönemini başlatmıştır. Dahası, Unt'in filminin 1989 yılında Kiev, Ukrayna'da gerçekleştirilen First All-Union Animasyon Film Festivali'nde Grand Prix'ye layık görülmesi sembolik bir öneme sahiptir.

1989 tüm Doğu Avrupa'da dehşet verici değişimlerin yılıydı ve Berlin duvarının 9 Kasım 1989'daki yıkılışı Sovyet İmparatorluğu'nun çözülüşünün başlangıç işaretiydi. Bu tarih aynı zamanda Doğu Avrupa uydu devletleri üzerindeki Sovyet politik ve kültürel tahakkümünün de sonunu da göstermektedir. Bununla birlikte, 1990'lardaki ekonomik kriz ve istikrarsızlık, eski Doğu Bloğu ülkelerinin animasyon endüstrileri üzerinde yıkıcı bir etkiye neden olmuştur. Birçok tecrübeli animasyon sanatçısı kariyerlerine son vermek veya Batı'ya göç etmek zorunda kalmıştır. Çok sayıda stüdyo tasfiye edilmiştir, çünkü hükümetler desteği durdurunca endüstrinin geri kalanı orijinal film üretiminden ziyade Batı için dış kaynak kullanımına yönelik bir alan haline gelmiştir. Film endüstrisi büyük depresyondan ciddi bir yara almıştır (Fadina, 2016: 93). 1990'ların ikinci yarısında ve 2000'lerin başında dijital teknolojilerin ortaya çıkışıysa animasyon endüstrisi için iyileşmenin ve küresel büyümenin yolunu açmıştır.

Sovyet animasyon filmlerinde kadın imgesi

Sovyet animasyon filmlerinin çoğu tipik bir biçimde kadınların pasif olduğu ve çok az temsil edildiği ama erkeklerin hakim olduğu bir dünyayı göstermektedir. Toplumsal cinsiyet eşitliğine dair resmi retoriğe rağmen, Doğu Avrupa animasyonundaki kadınlar neredeyse her zaman erkeğe bağımlıydı ve tamamen klişeydi, filmler yönetmenin ve senaristin cinsiyetine bakılmaksızın erkek egemen değerler tarafından tanımlanırlardı (Fadina, 2016: 261–264). Buna iyi bir örnek, Dziga Vertov'un 1924 tarihli, tek kadın karakterin erkeğini havaya sokmak için dans eden çekici bir kadın olduğu *Sovyet Oyuncakları* adlı en eski Sovyet animasyon filmidir. Bir diğeri, *Zagreb Okulu*'nun en ünlü filmlerinden birisi olan Dušan Vukotić'in, kadının rolünün erkeğe eşlik etmekle sınırlı olduğu *Ersatz* (Surogat, Yugoslavya, 1961) filmidir. Natalie Kononenko, Soviet animasyonunun sadece kapitalizm çerçevesinde eleştirilemeyeceğini, kadınların filmlerde cinsiyetsiz, fedakar, yardımlaşmaya hazır ve şiddete başvurmayan karakterler olarak gösterildiklerini belirtmiştir (Kononenko, 2011: 272). Yazar bundan başka, Komünist Parti'nin başlangıçta kadınları özgürleştirmeye, güçlendirmeye ve erkeklerle eşit hale getirmeye söz vermiş olmasına rağmen zaman içinde bağımsız kadınların arzulanmadığı Sovyet çizgi filmlerinin yaratılmış olduğunu eklemiştir. (a.g.e) Benzer şekilde Nadezda Fadina da, Sovyet dönemi boyunca Rus akademik düşüncesinde feminizmin hemen hemen hiç varlık göstermediğini iddia etmiştir (Fadina, 2016: 136).

Giannalberto Bendazzi'ye göre, 1980'lerin ortasında *Perestroika*'nın ardından Natalia Dabizha, Ekaterina Obraztsova ve Natalia Orlova'nın Sovyet animasyon sahnesine girmeleriyle feminist yaklaşım daha fazla ilgi çekmeye başlamıştır. Bilhassa, Lydia Surikova'un *İyi Genç Adam Ivan Çar'ın Kızını Nasıl Kurtardı*? (Как Иванмолодец царску дочку спасал, Rusya, 1989) filmi Sovyet animasyonunu olayları aktif biçimde başlatan alışılmamış bir kadın karakterle tanıştırmıştır. (Bendazzi, 2015:307) Fadina'ya göre, "*bu film gerçek anlamda feminist animasyon filmlerdendir.*" (Fadina, 2016:165) Gerçekten de, Surikova'nın filmi, Pärn'ın 1982 yapımı *Üçgen* ile karşılaştırıldığında geleneksel olmayan kadın karakterlerin *Perestroika* dönemi animasyonlarda da bulunabildiği görülmektedir. Ayrıca, *Üçgen* filmi

Baltık Devletleri'nin Sovyetler Birliği'nin geri kalanından daha fazla sanatsal özgürlüğe sahip olduklarını göstermektedir.

Kadın animasyon sanatçıları tıpkı ekrandaki kadın karakterler gibi azınlıktaydı. Devlet Sosyalizmi, toplumsal cinsiyet eşitliğini güvence altına almak için mükellef politikaları kalıcı hale getirdi. Buna rağmen bu durum film yapımı sürecinde kadının durumunda önemli bir değişiklik meydana getirmedi. Kadınlar geleneksel biçimde marjinalize edildi ve yönetmen olabilmek için çok daha az şansları oldu. (Iordanova, 2003: 119).

SONUÇ

Onlarca yıldır, Sovyet animasyonunun gelişimi, Disney'in genç izleyicileri hedef alan üretim alışkanlığının yanısıra yuvarlak stiline, konu ve teknik seçimine öykünmeye eğilimli oluşuyla tanımlandı. (Bendazzi, 1994: 177) Buna rağmen aynı derecede güçlü olan şey, Sovyet kültürünün Batı standartlarına ve Batı yaşam tarzına karşı keskin bir karşıtlık içinde durduğu gerçeğini vurgulama arzusudur. Sovyet yetkililer, Sovyet kimliğinin üretimi ve yapılandırılmasına hizmet eden animasyon filmler yapmanın yanında, bu filmleri ideolojik birer aygıt olarak da kullandılar. (*Yabancı'nın Sesi* filmindeki anti-caz kampanyası veya *Mowgli'nin Maceraları'*ndaki sınıf mücadelesi gibi) Animasyon filmi içine alan kültürel peyzaj, Soğuk Savaş'ın çatışma alanlarından birisiydi.

Kruşhev'in *Yumuşama Dönemi* yetişkin izleyicilere yönelik birçok animasyon filme tanık olsa da, Sovyet animasyonu genellikle çocuk filmi türü, folklorik kaynaklara dayanan didaktik bir form olarak kabul görmüştür. Erken dönem Sovyet söylemi, peri masallarının feodalizmin kalıntıları olduğunu söyleyerek bu masalların tematik bir havuz olarak meşrulaştırılmasını reddetmiştir. 1930'ların ortalarına kadar peri masalları ideolojik biçimde yararlı hale getirilememiş, daha sonraki dönemlerde Sovyet animasyon film endüstrisinin başlıca içerik sağlayıcıları olmuştur.

Başlangıçta Moskova'da merkezileştirilen Sovyet animasyon endüstrisi, farklı auteur teknik çeşitliliğindeki kademeli artışla aynı zamana rastlayan *Yumuşama Dönemi*'nin başlangıcından hemen sonra diğer Cumhuriyetlere doğru yayılma göstermeye başlamıştır. İdeolojik kontrollere rağmen, Doğu Avrupa animasyon sineması film yapımına ilişkin güçlü devlet desteği nedeniyle canlanan yenilikçi yöntemler için bir vaha haline gelmiştir. Bu durum, tek bir tekniğin ya da üslubun baskın bir konuma ulaşamadığı, şeklen farklı bir animasyon alanının ortaya çıkışı için elverişli koşullar yaratmıştır.

İkinci Dünya Savaşı'ndan sonra Doğu Avrupa'daki Sovyet hakimiyeti karmaşık etkilere sahipti. Devletin film endüstrisine desteği bir taraftan ticari başarıya odaklanmaya ihtiyaç duymadan üst düzey sanatsal animasyonların üretilmesine imkan sağlarken diğer yandan, animasyon sanatçılarının yaratıcı özgürlüğünü ciddi biçimde kısıtlıyarak film yapım sürecinin hemen hemen her aşamasını kontol etmiş ve sansürlemiştir.

Animasyon filmler toplumun politik ve sosyo-kültürel durumunu tartışmak, yorumlamak ve yansıtmak için zengin bir geleneğe sahiptir. Animasyon filmler aynı zamanda kültürel hafıza, kolektif bilinç ve kimlik için birer araç olduklarından, Sovyet animasyonları bu yazıda da vurgulanmaya çalışılan totaliter bir topluma ve onun davranış tarzlarına dair benzersiz bakışaçıları sunar.

KAYNAKLAR

Kitap ve Dergiler

Amidi, Amid (2006) Cartoon Modern: Style and Design in Fifties Animation. San Francisco: Chronicle Books.

Асенин, Сергей (1986) Мир мультфильма. Идеи и образы мультипликационного кино социалистических стран. Москва: Искусство.

Bendazzi, Giannalberto (1994) Cartoons: One Hundred Years of Cinema Animation. London: John Libbey.

Bendazzi, Giannalberto (2015) Animation: A World History. Volume I: Foundations – The Golden Age. Boca Raton: CRC Press.

Bendazzi, Giannalberto (2016) Animation: A World History. Volume III: Contemporary Times. Boca Raton: CRC Press.

Beumers, Birgit (2007) 'Comforting Creatures in Children's Cartoons'. – Marina Balina, Larissa Rudova (eds.), Russian Children's Literature and Culture. New York, Oxon: Routledge, 153–172.

Брумберг, Зинаида (1979) 'Любимая работа'. Жизнь в кино. Ветераны о себе и своих товарищах. Вып. 2. Москва: Искусство, 20–23.

Dorfman, Ariel; Mattelart, Armand (1992) How to Read Donald Duck: Imperialist Ideology in the Disney Comic. 3rd ed. S.l.: I.G. Editions.

Furniss, Maureen (2007) Art in Motion: Animation Aesthetics. London: John Libbey.

Hames, Peter (2008) The Cinema of Jan Švankmajer: Dark Alchemy. London: Wallflower Press.

Haynes, John (2003) New Soviet Man: Gender and Masculinity in Stalinist Soviet Cinema. Manchester: Manchester University Press.

Ходатаев, Николай (1936) 'Искусство мультипликации'. –Мультипликационный фильм. Сборник. Москва: Кинофотоиздат, 15–99.

Хржановский, Андрей (1983) 'Верность избранному пути'. – Сергей Асенин (ed.), Мудрость вымысла. Мастера мультипликации о себе и своем искусстве. Москва: Искусство, 196–200.

Iordanova, Dina (2003) Cinema of the Other Europe: The Industry and Artistry of East Central European Film. London, New York: Wallflower Press.

Иванов-Вано, Иван (1950) Рисованный фильм. Москва: Госкиноиздат. http://risfilm.narod.ru/ (23 March 2016).

Иванов-Вано, Иван (1962) Советское мультипликационное кино. Москва: Знание.

Капков, Сергей (ed.) (2007) Энциклопедия отечественной мультипликации. Москва: Алгоритм.

Kelly, Catriona (2007) Children's World: Growing up in Russia, 1890–1991. New Haven, London: Yale University Press.

Kiik, Silvia (2006) 'Avo Paistiku võitlused võimude, tsensuuri ja Goskinoga I–III'. Teater. Muusika. Kino 4, 75–83; 5, 97–107; 6, 90–97.

Kirt, Liina (1984) 'Priit Pärn: "Olen tegutsev pessimist"'. – Noorus 12, 16.

Kitson, Clare (2005) Yuri Norstein and Tale of Tales: An Animator's Journey. Eastleigh: John Libbey.

Kononenko, Natalie (2011) 'The Politics of Innocence: Soviet and Post-Soviet Animation on Folklore Topics'. Journal of American Folklore 124, 494, 272–294.

Laaniste, Mari (2008) 'Pushing the Limits: Priit Pärn's Animated Cartoons and Soviet Cinema Censorship'.

Eva Näripea, Andreas Trossek (eds.), Via Transversa: Lost Cinema of the Former Eastern Bloc. Tallinn: Estonian Academy of Arts, 47–55.

Lotman, Jurij (1976) Semiotics of Cinema. Trans. Mark E. Suino. Ann Arbor: University of Michigan Press.

MacFadyen, David (2005) Yellow Crocodiles and Blue Oranges: Russian Animated Film since World War Two. Montreal: McGill-Queen's University Press.

Mole, Richard (2012) The Baltic States from the Soviet Union to the European Union: Identity, Discourse and Power in the Post-Communist Transition of Estonia, Latvia and Lithuania. London, New York: Routledge.

Moritz, William (1997) 'Narrative Strategies for Resistance and Protest in Eastern European Animation'. Jayne Pilling (ed.), A Reader in Animation Studies. Sydney: John Libbey, 38–47.

Норштейн, Юрий (1988) 'Движение стиля."Лабораторные записи"'. Искусство кино 10, 104–116.

Pikkov, Ülo (2010) Animasophy: Theoretical Writings on the Animated Film. Trans. Eva Näripea. Tallinn: Estonian Academy of Arts.

Пироженко, Ольга (2004a.) 'История в картинках. Гендерные репрезентации в советской анимации'. Гендерные исследования 12, 139–151.

Пироженко, Ольга (2004b.) 'Мама, Папа, Я. (Ре)конструкциясоветской семьи в сериале "Простоквашино"'. Такая,19 November. http://takaya.eu/texts/essay/prost/(29 March 2016).

Pontieri, Laura (2012) Soviet Animation and the Thaw of the 1960s: Not Only for Children. Herst: John Libbey.

Roberts, Graham (2007) 'Dream Factory and Film Factory: The Soviet Response to Hollywood 1917–1947'. Paul Cooke (ed.), World Cinema's 'Dialogues' with Hollywood. Basingstoke, New York: Palgrave Macmillan, 35–51.

Stites, Richard (1992) Russian Popular Culture: Entertainment and Society since 1900. Cambridge: Cambridge University Press.

Trossek, Andreas (2008) 'When Did It Get Political? Soviet Film Bureaucracy and Estonian Hand-drawn Animation'. Eva Näripea, Andreas Trossek (eds.), Via Transversa: Lost Cinema of the Former Eastern Bloc. Tallinn: Estonian Academy of Arts, 31–45.

Trossek, Andreas (2011) 'Tumeda animatsiooni surm Euroopas: Priit Pärna "Hotell E"' / 'The Death of Dark Animation in Europe: Priit Pärn's Hotel E'. Kunstiteaduslikke Uurimusi 20, 3–4, 97–123.

Wells, Paul (1998) Understanding Animation. London: Routledge.

İnternet Kaynakları

Ajanović, Midhat (2004) Animation and Realism.
http://www.ajan.se/index.php?option=com_content&task=view&id=30&Itemid=36

Erişim Tarihi: (13 Mart 2016).

Gareeva, Anna (2013) 'Vyacheslav Kotenochkin's Nu, pogodi! Soviet Animation and the Characteristics That Make It Particular to Its Alternative Modernist Context' http://www.academia.edu/11697038/Vyacheslav_Kotenochkin_s_Nu_pogodi_Soviet_animation_and_the_characteristics_that_make_it_particular_to_its_alternative_modernist_context Erişim Tarihi: (23 Mart 2016).

Fadina, Nadezda (2016) Fairytale Women:Gender Politics in Soviet and Post-Soviet Animated Adaptations of Russian National Fairytales. PhD thesis, University of Bedfordshire. http://uobrep.openrepository.com/ uobrep/handle/10547/603530

Erişim tarihi: (29 Mart 2016).