



Sovyet Sinemasında Aile Propagandası: Pavlik Morozov Filmi Örneği

Salih ERTOSUN¹

Güzide KAYITMAZBATIR²

Öz

Sovyetler Birliği'nde aile hiçbir dönemde liderin, devletin, partinin ya da kolektifin önüne konmamıştır. Bu anlayış doğrultusunda Bolşevikler, bireylerin aileye değil devlete sadakat göstermesini sağlamak amacıyla çeşitli politikalar geliştirmiştir. 1920'lerde şekillenmeye başlayan bu politikalar, Sovyetler Birliği'nin yıkılışına kadar farklı biçimlerde varlığını sürdürmüştür. Aile kurumunun yerine devleti koymayı hedefleyen bu ideolojik yönelim, propaganda araçlarıyla da desteklenmiştir. Bu çalışmada, söz konusu politikaların ve propagandaların bir örneği olan Pavlik Morozov anlatısı ele alınmıştır. Pavlik Morozov, babasını yasa dışı faaliyetleri nedeniyle ihbar eden ve bu yüzden hayatını kaybeden bir çocuktur. Çalışmanın örneklemini oluşturan *Pavlik Morozov* (Lev Durasov, 1963) filmi, bu anlatının sinemaya uyarlanmış hâlidir. Bu bağlamda, anlatının hangi amaçla oluşturulduğu ve aile kurumu üzerindeki etkileri incelenmiştir. Ayrıca anlatının zaman içindeki dönüşümü ve filmin bu değişimlere nasıl uyum sağladığı betimsel analiz yöntemiyle değerlendirilmiştir. Analiz sonucunda, Morozov anlatısının değişen aile politikalarına bağlı olarak yumuşatıldığı, ancak propaganda aracı olarak kullanılmaya devam edildiği sonucuna ulaşılmıştır.

Anahtar Kelimeler: Propaganda filmi, Sovyetler Birliği, Sovyet Ailesi, Pavlik Morozov.

Family Propaganda in Soviet Cinema: The Case of the Film Pavlik Morozov

Abstract

In the Soviet Union, the family was never prioritized over the leader, the state, the party, or the collective. In line with this view, the Bolsheviks developed policies to ensure individuals showed loyalty to the state rather than their families. These policies, shaped in the 1920s, evolved and persisted until the Soviet Union's collapse. This ideological stance, which aimed to replace the family with the state, was reinforced through propaganda. This study examines the Pavlik Morozov narrative as an example of such policies. Pavlik Morozov was a child who reported his father for illegal activities and was later killed. The film *Pavlik Morozov* (Lev Durasov, 1963) serves as a cinematic adaptation of this story. The study explores the purpose behind the creation of this narrative and its impact on the family institution. Using descriptive analysis, it concludes that while the narrative was softened in line with shifting family policies, it continued to function as a tool of propaganda.

Keywords: Propaganda film, Soviet Union, Soviet family, Pavlik Morozov.

Giriş

Bireyin ilk sosyal deneyimlerini ve aidiyet duygusunu kazandığı aile, toplumsal değerlerin de öğrenildiği temel bir yapıdır. Aile, yalnızca bireysel gelişimi değil, aynı zamanda toplumsal yapının biçimlenmesini de etkileyen merkezi bir aktördür. Ancak bu durum, ailenin toplumsal süreçlerden bağımsız, sabit bir yapı olduğu anlamına gelmemektedir. Aksine aile, savaşlar,

¹ Arş. Gör. Kastamonu Üniversitesi, İletişim Fakültesi, Radyo Televizyon ve Sinema Bölümü,

sertosun@kastamonu.edu.tr

ORCID: 0009-0005-9651-3429

² Arş. Gör. Kastamonu Üniversitesi, İletişim Fakültesi, Radyo Televizyon ve Sinema Bölümü,

kkayitmazbatir@kastamonu.edu.tr

ORCID: 0000-0003-0647-1041

ekonomik krizler ve siyasal dönüşümler gibi tarihsel koşullardan etkilenen, aynı zamanda bu koşulların dönüşümüne de katkı sunan dinamik bir yapıdır. Sovyetler Birliği tarihinde bu karşılıklı etkileşimi açık bir şekilde gözlemlemek mümkündür. Sovyetler Birliği'nin ilk yıllarında, 1917'den beri süren iç savaşın Bolşevikler tarafından kazanılması, ülkede hâlihazırda yaşanan ekonomik sıkıntılar ve sosyal değişimlerin çözümünde bu grubun önerilerinin devlet politikası haline gelmesine neden olmuştur. Bolşevikler'in temel ideolojisi, kolektif yaşamın mümkün kılınması ve bireylerin devlete tabi kılınmasıdır. Bu iki görüşün hayata geçirilmesi lider etrafında şekillenen, merkezîyetçi bir patrimonyal devlet yapısının ortaya çıkmasına neden olmuştur. Patrimonyal devlette bütün bireyler, ailelerinin değil devletin çocuğu olarak görülmüştür. Dolayısıyla devletin başında bulunan kişi de sembolik olarak kült haline getirilmiştir ve doğrudan doğruya büyük bir "baba" olarak resmedilmiştir. Bu noktada propaganda yöntemleri oldukça güçlü bir pekiştirici olmuştur ve devletin başındaki kişiler, nesiller boyu babasız büyüyen çocukların büyük babası olarak sunulmuştur. Hatta bazı propaganda örneklerinde çocukların karşısına devlet baba veya biyolojik baba arasında seçim yapma zorunluluğu getirilmiştir ve çocukların bu etik ikilemde devletten yana seçim yapması gerektiği söylenmiştir (Kelly, 2006:8).

Bu etik ikilemi, Pavlik Morozov propagandasında ve anlatısında görmek mümkündür. Pavlik Morozov, 1918-1932 yılları arasında Sovyetler Birliği'nin Urallar Bölgesi'nde Gerasimovka köyünde yaşamış bir "Pionner"dır (Öncü)³. Pavlik, babasını devlete karşı yasadışı işler yaptığı gerekçesiyle bölge polisine ihbar etmiştir. Bu ihbardan sonra babası hapse atılmış, kendisi de diğer aile fertleri tarafından öldürülmüştür. Aile fertleri Pavlik'i öldürmek suçundan yargılanmıştır ve nitekim hepsi kurşuna dizilmiştir. Yaşanan bu aile trajedisi uzun süre hiçbir gazete veya basın kuruluşu tarafından önemsenmemiştir (Kelly, 2006:69), ancak olayın yaşanmasından belirli bir zaman sonra Pavlik'e iade-i itibar yapılmış ve ona ithaf edilen kitaplar yazılmış, şiirler söylenmiş, şarkılar bestelenmiş, filmler çekilmiş ve anıtlar dikilmiştir. Bütün eserlerde Pavlik'in vatansever, çalışkan, temiz ve kararlı olduğuna yönelik vurgu yapılmıştır. Öte yandan onun sarışın olmasına iyi giyimli ve uzun boylu olmasına dikkat çekilerek imaj çalışmaları da yapılmıştır. Pavlik'in hikâyesini ele alan her eserde, toplumsal değişimler ve dönemin koşullarına bağlı olarak aslında hiç var olmayan unsurlar eklenmiştir ve Pavlik yeni özelliklerle donatılmıştır. Pavlik'in kahramanlaştırılması aşamasında Sergei Eisenstein ve Maksim Gorki gibi ünlü isimler de görev almıştır. Pavlik Morozov, böylece propaganda aracılığıyla ülkenin dört bir yanına yayılmış ve Sovyetler Birliği yıkılana kadar diğer Pioneer çocuklara örnek olarak gösterilen bir kahraman haline gelmiştir. Peki, Sovyetler Birliği'nde yaşayan sanatçılar ve düşünürler neden babasını ihbar eden ve bunun sonucunda diğer aile üyeleri tarafından öldürülen bir çocuk anlatısını icat etmeye ihtiyaç duymuştur ve neden Bolşevik Parti üyeleri aile yapısına yönelik böyle bir anlatının yayılmasını teşvik etmiştir? Çalışmada, bu iki sorudan yola çıkarak Pavlik Morozov propagandasının hangi ihtiyaca yönelik olarak icat edildiğine ve zaman içerisinde nasıl dönüştüğüne cevap aranacaktır.

Bir propagandayı anlamak için parçalarına ayırmak ve yaratıldığı tarihsel koşullara bakmak gerekir. Pavlik Morozov anlatısının da anlaşılabilmesi için öncelikli olarak Sovyetler Birliği'nde aile yaşamına odaklanmak ve ardından onun tarihsel şartlarını araştırmak gerekir. Bu noktadan hareketle çalışmada 1917 ve 1939 yılları arasında Sovyetler Birliği'nde ailenin durumuna odaklanılacaktır. Böylece Marx'ın ve Engels'in teorik düşüncelerinin aile hayatında pratik olarak nasıl karşılık bulduğu, Stalin dönemindeki şüpheli ve faydacı tutumun aile üzerine etkileri ve Pavlik Morozov anlatısının olağan koşullardan nasıl doğduğu analiz edilecektir. Çalışmanın devam eden bölümünde Sovyetler Birliği'nde çocuklara yönelik yapılan propagandanın gündelik hayatta nasıl karşılık bulduğu ortaya konacaktır. Çalışmanın son bölümünde ise Lev Durasov'un

³ Pioneer (Öncü) Okulu, 9-16 yaş arası çocukları bir araya getirmek amacıyla 1922 yılında kurulmuştur. Bu okulların temel amacı, çocukları kolektifin ayrılmaz bir parçası haline getirmek ve onları topluma faydalı bireyler olarak yetiştirmektir. Pioneerler, Komünist Parti'nin gelecekteki kadrosunun temelini oluşturacak bireyler olarak değerlendirilmiş; bu doğrultuda, öğrencilere Anavatan sevgisi aşılanması ve ülkeyi savunmaya hazır bireyler olarak yetiştirilmeleri, başlıca hedefler arasında yer almıştır (Kadykafo, 2018:44).

*Pavlik Morozov*⁴ (Rusça: *Павлик Морозов*, 1963) filmi betimsel analiz yöntemiyle çözümlenecektir. Yapılan literatür taraması sonucunda bu filmi ele alan bir çalışmaya rastlanmamıştır. Dolayısıyla bu çalışma, Pavlik Morozov anlatısının, Lev Durasov'un gözünden beyaz perdeye nasıl yansıdığını ele alan bir çalışma olması nedeniyle ulusal ve uluslararası literatüre katkı sunmaktadır. Çalışmanın sonucunda, Sovyet yönetiminin aileye yönelik tutumunun birçok aşamadan geçtiği ve buna rağmen Pavlik Morozov anlatısının 1963 gibi geç bir tarihte dahi ana hatlarını koruduğu, ancak zamanla bu anlatıda belirgin bir yumuşamanın meydana geldiği ortaya konmuştur.

Sosyalizm, Sovyetler Birliği ve Aile

Tarihsel süreç içerisinde Batı toplumunda aile mefhumunu ele almak isteyen bir araştırmacı, Antik Yunan ve Roma dünyasından Modern Batı dünyasına kadar her yerde mülkiyet kavramının izine rastlar çünkü bu kavram Batı medeniyetinin temel taşlarından biridir. Devletlerin yaptığı hukuksal düzenlemeler, sınıf farklılıkları, politika, veraset sistemi, aile yapısı doğrudan doğruya bu kavramla ilişkilidir. Bell'in deyimiyile "mülkiyetin aile yapısıyla olan ilişkisi Batı toplumunun, Roma'nın toprak kanunlarına kadar uzanan en eski müesseselerinden biridir" (2013:62). Bu örüntü Marx ve Engels tarafından açıkça görülmüştür. Onlar, kaleme aldıkları *Alman İdeolojisi* (2013), *Ailenin, Özel Mülkiyetin ve Devletin Kökeni* (2000) ve *Komünist Manifesto* (2008) eserlerinin bazı bölümlerinde ailenin tarih içerisinde gelişimine odaklanmış ve ailenin değişimine kaynaklık eden şeyi tespit etmeye çalışmıştır. Marx ve Engels bu bakış açısından yola çıkarak ailenin, içinde bulunduğu dönemdeki hâkim ekonomi tarafından belirlendiğini savunmuştur. Kapitalizmin kendine özgü sınıfı burjuvazidir ve burjuva aile yapısında baba; çekirdek ailenin reisi, üretim araçlarının ve özel mülkün sahibidir. Marx ve Engels özellikle ilk eserlerinde kapitalizmin ve ona özgü mülkiyet biçiminin gelecekte tarihsel bir zorunluluk olarak sona ereceği, ardından onun yerine sosyalizmin geçeceği öngörüsünde bulunmuştur. Yazarlar, ailenin de bu duruma bir istisna oluşturmayacağını kapitalizme özgü burjuva ailesinin ve onun tamamlayıcısı olan proleter ailenin sosyalizmle birlikte yok olacağını iddia etmiştir (Marx & Engels, 2008)⁵. Onlar gelecekteki sosyalist toplumda ailenin kapitalizmin zincirlerinden kurtulacağını ve aile içi ilişkilerde ataerkilliğin sona ereceğini düşünmüştür. Böylece kadınlar ekonomik bağımsızlık kazanacak, evlilik maddi bir zorunluluk olmaktan çıkacak ve bireyler özgür iradeleriyle birlikteliklerini sürdürecektir. Yaşanan özgürlükle beraber eşit ilişkiler temelinde yeni bir birliktelik kurulacaktır. Engels, ayrıca özel mülkiyetin kaldırılmasıyla birlikte çocukların sorumluluğunun toplumsal olarak üstlenileceğini, bu durumun gayrimeşruluk kavramını anlamsızlaştırarak toplumun meşru ve gayrimeşru olanı eşit şekilde değerlendirmesini sağlayacağını savunmuştur (Engels, 2000:142). Geiger (1968:26), Marx ve Engels'in aileyi belirleyen koşulların ve güçlerin karmaşıklığını göz ardı ettiklerini ve bütün problemlerin yalnızca kapitalist mülkiyet ilişkilerinin ortadan kalkmasıyla çözüleceğini düşündüklerini ifade etmektedir. Görüldüğü üzere bu yaklaşım tarzında toplumsal düzenin nasıl yeniden tesis edileceğine dair önermeler eksik olmakla birlikte varsayımların büyük bir çoğunluğu kapitalizm üzerine odaklanmıştır. Dolayısıyla günlük yaşamda barınma, çocuk bakımının nasıl sürdürüleceği, evliliğin ortadan kalkmasıyla eşler arasındaki ilişkinin hangi kaidelere bağlı olarak gerçekleşeceği, kadının, erkeğin ve çocuğun arasındaki ilişkilerin hangi hukuksal normlara bağlı kalarak oluşturulacağı, eğitim ve sağlık hizmetlerinin kim tarafından organize edileceği gibi soruların hepsi büyük oranda cevapsız kalmıştır. Başka bir deyişle Marksizm, sosyalist bir toplumun temel ekonomik ve toplumsal ilkelerini belirlemiş ancak sosyalist bir toplumda gündelik yaşamın nasıl düzenleneceğine dair ayrıntılı bir rehber sunmamıştır. Sovyetler Birliği, tarihteki ilk sosyalist devlet olduğu için, bu yeni rejimi kuran Bolşevikler, önlerinde takip edebilecekleri önceden belirlenmiş bir model bulamamıştır (Hoffman, 2003:4). Ancak onlar, bu eksikliğe rağmen ellerindeki teoriye sıkı bir şekilde bağlı kalmış ve önlerine çıkan sorulara Marksist teoriye bakarak cevap aramıştır. Örneğin Sovyet Eğitim Komiseri Anatoli Lunaçarski, hukukçu Alexander Goikhbarg gibi tanınan isimler, Marksist

⁴ *Pavlik Morozov* filmi, 1963 yılında Sovyet Devlet Televizyonu'nda (TsT SSSR) yayınlanmıştır. Film, aynı kanalın YouTube hesabında bulunmaktadır.

⁵ Çünkü onların zihninde toplumsal gelişim, tıpkı diğer müsbet bilimler gibi belirli bir yasaya bağlıdır ve bu yasanın adı diyalektik materyalizmdir (Engels, 1974:69-70,73).

teoriyi hayata geçirmek için oldukça büyük bir çaba sarf etmiştir. Lunaçarski, çocukların ailesine olan bağımlılığını ortadan kaldırmak için büyük eğitim kurumlarını faaliyete geçirmeye çalışmıştır. Böylece, kolektif ve çocuk arasında engel teşkil eden ailenin saf dışı kalacağını ve çocukların pedagoglar tarafından rasyonel bir şekilde büyütüleceğini düşünmüştür. Goikhbarg, resmi evliliklerle resmi olmayan evlilikleri yasal olarak aynı statüye koymuş ve boşanmayı oldukça kolay bir hale getirmiştir (Clawson, 1973:688). Goikhbarg, böylece kadınların evlilik zincirinden kurtulacağını düşünmüştür. Dolayısıyla Bolşevikler, özellikle ilk yıllarda Marx ve Engels'in kitapları arasında dolaşarak kendilerine kılavuz aramış ancak buldukları kılavuzun devrim yaptıkları ülke olan Rusya'yla büyük oranda uyumsuzluk içinde olduğunu fark etmemiştir.⁶

1920'lerin Sovyetler Birliği'nde geçerli olan geleneksel aile modelinde erkek, koca olarak evin geçimini sağlayan kişi ve kadın anne olarak genellikle evin hizmetçisi ve bakıcısıdır (Onoprienko, 2008). Kırsal bölgelerde ise geniş aile yapılanması mevcuttur. O tarihlerde Rusya, büyük ölçüde köylü nüfusuna sahip, az gelişmiş bir tarım ülkesidir. Okuma yazma oranı düşük, yoksulluk, hastalık ve bebek ölümleri yaygındır. İhtilal ve ardından gelen iç savaş, durumu daha da kötüleştirerek milyonlarca insanın hayatını kaybetmesine ve ailelerin dağılmasına neden olmuştur (Hoffman, 2003:15). Goldman, 1922 yılında Sovyetler Birliği'nde yaklaşık 7,5 milyon çocuğun açlık ve ölümle mücadele etmek zorunda kaldığını ifade etmiştir ve ona göre bu çocukların büyük bir çoğunluğu annesiz ve babasız bir hayat sürdürmüştür. Annesi ve babası olan çocuklar ise büyük oranda onların ilgisizliğiyle karşılaşmıştır. Besprizorniki⁷ (evsiz kimsesizler) olarak adlandırılan bu çocuklar, yukarıda sıralanan nedenlerden dolayı büyük oranda çeteleşmiş ve tren istasyonları, pazar yerleri gibi muhtelif yerlerde hırsızlık, dilencilik, yankesicilik yaparak hayatta kalmaya çalışmıştır (Goldman, 1993:59). Anlaşılacağı üzere Bolşeviklerin aileyi dönüştürmeye yönelik teorileri, pratikte ülkenin yapısal sorunlarıyla karşı karşıya kalmış ve bu nedenle mevcut problemlerin çözümüne kayda değer bir katkı sunamamıştır.

Aile yapısının dağılması ve toplum genelinde yaşanan diğer problemler, devletin güçlü bir şekilde sahneye çıkmasına zemin hazırlamıştır. Stalin de tam olarak bu merkezizsizliğin yarattığı boşluktan faydalanarak meşruiyet kazanmıştır. Scott'a göre "Olağanüstü koşullar olağanüstü yetkilerin ele geçirilmesinin önünü açar" (2020:19). Scott'un yaptığı analiz Sovyetler Birliği ve Stalin örneklerine tam olarak uymaktadır. Stalin, ülkenin içerisinde bulunduğu kargaşa atmosferinden faydalanarak kendi otoritesini sağlamlaştırmış ve ardından kendi dava arkadaşlarını görüşleriyle birlikte tasfiye etmiştir. O, böylece kendi düşüncelerini toplumun genelinde hâkim kılabilmıştır. Stalin, 1930'lardan sonra kültürel ve ekonomik alanlara yönelerek toplumu bu vesileyle değiştirmeye çalışmıştır (Hoffman, 2003:43).

Stalin, aileyi bir yandan demografinin, toplumsal nizamın ve disiplinin kurucu bir unsuru olarak görürken diğer yandan ailenin ülkeye yönelik zararlı faaliyetlere girişebileceğini ve çocukları devlete karşı kışkırtabileceğinden şüphe etmiştir. Bu yüzden Stalin döneminde "aile, toplumsal uyum için bir güç olarak görüldüğü yerde teşvik edilmiş ancak kolektif ideali tehdit ettiği yerde kontrol edilmiştir" (Kelly, 2007:103). Stalin'in tehdit olarak gördüğü aileler, özellikle kırsal kesimde yaşayan köylü ailelerdir. Stalin, yaptığı Beş Yıllık Plan ile (1928-1932) büyük bir sanayileşme atılımı yapmak istemiş ve bu noktada köylü ailelerin mülkünü ve ürünlerini

⁶ Marx ve Engels, devrimin sanayileşmiş Batılı bir ülkede ortaya çıkacağını öngörmüştür. Ancak devrim, Rusya gibi sanayileşmenin cılız olduğu ve işçi sınıfının nispeten düşük yoğunlukta olduğu bir ülkede ortaya çıkmıştır (Lefebvre, 2019:346). Dolayısıyla söz konusu teorilerin pratikte test edilmediği söylenebilir.

⁷ Besprizorniki, "Devrimin üvey çocukları" olarak da bilinen, yetim kalmış veya ihmal edilmiş çocukları ifade etmektedir (Siegelbaum, 1998:112). Özellikle 1920'ler ve 1930'larda savaşlar, devrim ve kıtlıkların bir sonucu olarak ortaya çıkan bu çocuklar, ya kimsesiz kalmış ya da terk edilmişlerdir (Ball, 1994:xviii). Büyük şehirlerde veya demiryolu istasyonlarında yaşayarak kendilerini hırsızlık ve dilencilikle geçindiren Besprizorniki, Sovyet yetkilileri için ciddi bir toplumsal tehdit oluşturmuştur (Siegelbaum, 1998). Bu tehdidi azaltmak ve çocukları topluma entegre etmek amacıyla devlet, çeşitli kurumlar, yatılı okullar ve çalışma komünleri kurarak onları disipline etmeyi hedeflemiştir (Ball, 1994).

“kolektifleştirmeye” (başka bir deyişle devlet mülkü haline getirmeye) çalışmıştır (Fitzpatrick, 1999:4). Köylülerin bu duruma direnç göstermesi Stalin’in köylü ailelerini bir tehdit unsuru olarak görmesine sebebiyet vermiştir. Böylece onlara yönelik büyük bir şiddet ve propaganda dalgası başlamıştır. Figes’a göre bu süreçte köylüler köklü bir dönüşüm sürecine girmek zorunda kalmıştır. Yüzyıllar boyunca şekillenen geleneksel kırsal yaşam ortadan kaldırılmıştır. Kolektif çiftliklerden kaçan köylüler, devletin aşırı tahıl alımları nedeniyle açlığa sürüklenenler, ailesiz kalan çocuklar ve “Kulak”⁸ olarak damgalanan köylüler ile aileleri, büyük bir göç dalgasının parçası olmuştur. Milyonlarca insan yaşadıkları yerlerden koparılarak Sovyetler Birliği’nin dört bir yanına dağıtılmıştır (Figes, 2011:120). Lewin’e göre kolektifleştirme çabası aynı zamanda büyük bir propaganda faaliyetiyle desteklenmiş (2022:91) ve bu propagandanın öznesi çocuklar, ana hedefi aileler olmuştur. Sovyet yöneticileri, halkın memnuniyetsizliğinden kaynaklı olarak devlete karşı faaliyetlere girişebileceğinden şüphe etmiştir. Babasını ihbar eden ve devlet için hayatını kaybeden Pavlik Morozov propagandası da köylü aileleri korkutmak ve kolektifleştirmeyi hızlandırmak amacıyla yaygınlaştırılmıştır (Druzhnikov, 1997:98). Bu propaganda, ailelerin kendi çocuklarının devletin bir ajanı olabileceğinden şüphe duymasına neden olmuştur. Dolayısıyla Morozov propagandasının özel olarak ailenin tehdit olarak algılandığı ve genel olarak aile yapısının desteklendiği bir dönemde ortaya çıktığını söylemek mümkündür. Bu verilerden yola çıkarak Morozov propagandasının, ülkenin hem ekonomik hem de kültürel olarak yeni bir safhaya geçişi sırasında belirginleştiği ve aynı zamanda bu geçişin çelişkilerini kendi içinde barındırdığı savunulabilir.

Sovyet Propagandası ve Patrimonyal Babanın İnşası

Propaganda, üretildiği toplumsal koşullardan bağımsız bir olgu değildir. O her zaman içerisinde bulunduğu siyasi yapının, ekonominin, teknolojinin ve kültürün şartlarına bağlı olarak varlık göstermiştir. Dolayısıyla Sovyetler Birliğindeki propagandanın kurulduğu günden yıkıldığı güne kadar birçok farklı aşamadan geçtiğini ve yeknesak bir yapı taşımadığını savunmak mümkündür. Bu farklılaşma özellikle Lenin ve Stalin döneminde kendini göstermektedir.

Bolşevikler, Sovyetler Birliğinin kurulduğu ilk yıllarda Çarlık dönemindeki kültür anlayışından büsbütün farklı bir yaklaşım geliştirmiş ve bu noktada propagandaya pozitif bir anlam yüklenmiştir. O dönemde yaşamış Bolşevikler, propagandayı halkı eğitmenin ve onlara siyasi bir bilinç kazandırmanın bir vesilesi olarak görmüştür. Başta Lenin olmak üzere birçok Bolşevik, bu nedenle sinemaya özel bir anlam atfetmiş ve sinemayı Marksizm’in sunduğu “hakikati” geniş kitlelere ulaştırmak ve “yeni sosyalist insan”ın inşasına katkı sağlayacak bir araç olarak değerlendirmiştir. Bu bağlamda sinema, ideolojik mesajları okuma yazma bilmeyen geniş kitlelere aktarabilme potansiyeli nedeniyle Lenin tarafından “sanatların en önemlisi” olarak nitelendirilmiştir. Bu bakış açısı aynı zamanda geniş bir uygulamayı beraberinde getirmiş ve yapımı tamamlanan birçok “devrimci film” ülkenin en ücra köşelerine kadar götürülerek halka sunulmuştur (Taylor, 1998:28-38).

Bolşevikler, Sovyet sinemasının kuruluş döneminde karşılaşılan ciddi maddi ve teknik kısıtlara rağmen, film üretimini sürdürmek ve geliştirmek amacıyla yoğun bir gayret sarf etmiştir. Özellikle Sovyetler Birliği’nin ilk yönetmenleri olan Sergei Eisenstein, Dziga Vertov, Vsevolod Pudovkin ve Lev Kuleşov gibi isimlere var olan bütün imkânlar sağlanmıştır. Ancak Peter Kenez, sağlanan bu imkânların koşullu olduğuna dikkat çekmektedir. Ona göre “rejim mitleri ve finansmanı sağlarken, sanatçılarda rejimin duyduğu ikonografiyi yaratıyordu” (2001:50). Ancak mevcut üretim koşullarının sınırlayıcılığına rağmen, bu dönemde yönetmenlerin kendi üsluplarını geliştirebilmelerine olanak tanıyan görece bir özgürlük alanı da var olmuştur. Yönetmenlere çizilen çerçeve içerisinde biçimsel olarak kendilerini ifade

⁸ Sovyetler Birliği’nde “Kulak” terimi, kolektifleştirme sürecinde zengin köylüleri tanımlamak için kullanılmıştır. Bu grup, Stalin tarafından “sınıf düşmanı” olarak yaftalanmış ve Stalin, 1929’da “Kulakların bir sınıf olarak tasfiyesi” çağrısında bulunmuştur. Kulakların topraklarına, hayvanlarına ve mallarına el konmuş; büyük bir kısmı evlerinden çıkartılarak ülkenin uzak bölgelerine sürgün edilmiştir (Fitzpatrick, 1999:4). Kulaklar sadece ekonomik ayrıcalıklarından dolayı değil, aynı zamanda devrim karşıtı olma potansiyelleri nedeniyle de tehdit olarak görülmüştür. Sürgün edilen Kulakların yerine kolektifleşme kapsamında yeni vatandaşlar yerleştirilmiş ve Kulakların yokluğu, kolektifleşmenin başarıyla ilerlediği savunulmuştur (Druzhnikov, 1997:18).

edebilecekleri bir alan tanınmış ve bu nispi hoşgörü, üslup bakımından birbirinden oldukça farklı, heterojen filmlerin ortaya çıkmasına ve Sovyet Sinemasının “altın çağı”nın oluşmasına zemin hazırlamıştır. Bununla birlikte “Sovyet sineması en büyük sanatsal başarılarını elde ettiği dönemde ülkenin siyasal liderliğini memnun edememiştir”. Kenez, bunun nedenlerini şu şekilde açıklar:

Bolşevikler, Sovyet sinema endüstrisine imkânsız görevler yüklemişlerdi. Yönetmenlerin hem propaganda amaçlı kullanılabilirler, hem sanatsal bakımdan tatmin edici, hem de seyirci çekecek filmler yapmalarını istiyorlardı. Biraz düşünüldüğünde, bu hedeflerin her birinin farklı politikalar gerektirdiği apaçık ortadadır. Zaman zaman bu üç hedeften ikisi tutturulabilmiş, ama hiçbir zaman üçü birden gerçekleştirilememiştir. İdeoloji Bolşevikleri körleştirmişti. Sovyet seyircisinin -özellikle işçilerin ve köylülerin- her şeyden önce eğlenmek istediği apaçık gerçeğini göremiyorlardı. [...] Sovyet insanı da başka yerlerdeki insanlar gibi sinemaya eğlenmek için gidiyordu. Romantizmi, macerayı ve kahkahayı seviyorlardı” (2001:72).

Bu dönemde adı geçen yönetmenlerin istenilenleri tam olarak yerine getirememesi ve Stalin’in iktidarını sağlamlaştırması birbirine yakın zamanlarda gerçekleşmiştir. Stalin’in iktidara gelmesiyle başlattığı “kültürel devrim” o dönemde mevcut olan sinema yönetiminin ve anlayışının tasfiye edilmesinin ve tek boyutlu filmlerin üretilmesinin önünü açmıştır. Bu durum aynı zamanda Stalin taraftarlarının cesaret kazanmasına ve bahsi geçen yönetmenlere karşı sert bir eleştiri dalgasının başlamasına yol açmıştır. Bu eleştiriler başında “biçimcilik” yer alır. Eleştirmenler, bahsi geçen yönetmenlerin özellikle deneysel üsluplarını hedef almış ve bu türden yöntemlerin seyirciyi yabancılaştırdığını, filmleri anlamalarını engellediğini savunmuştur. Başka bir eleştiride ise yönetmenlerin Sovyet kahramanlarına yeterince yer vermemesi eleştirilmiştir (Kenez, 2001:99-116). Getirilen bu ve bunun gibi eleştiriler ve beraberinde gelen yoğun sansür uygulamaları, bazı yönetmenlerin zamanla film üretmeyi bırakmasına bazı yönetmenlerin ise getirilen eleştiriler doğrultusunda yeni filmler üretmeye çalışmasına sebep olmuştur. Pudovkin ve Eisenstein gibi yönetmenler, ikinci yolu seçmiştir ve Stalin’in dünya görüşünü yansıtan “Sosyalist gerçekçi” filmleri üretmeye çalışmıştır.

“Sosyalist gerçekçi” sinemacıların görevi “hayatı olduğu gibi değil olması gerektiği” gibi ortaya koymaktı (Taylor, 1998:55). Bu bağlamda sinema, Stalin’in görmediği veya görmek istemediği somut gerçekliğin üstünü örtmek ve onun istediği alternatif gerçekliği yaratmak için bir araç olarak kullanıldı. Bu noktada yönetmenlerden beklenen açıktı: yeni sinema anlayışında isimsiz kahramanın yerini ünlü ve “olumlu kahraman” ikame edecekler, ayrıca “mevcut durumda geleceğin tohumlarını” ekeceklerdi (Kenez, 2001:65-143-223). Sıralanan iki ögeyi, Pavlik Morozov anlatısını konu alan *Bejin Çayırı* (*Bezhin Lug*, 1937) filminde gözlemlemek mümkündür.⁹ Eisenstein, filmde geleceği imleyen çocuk karakteri kahramanlaştırmış ve böylece sosyalist gerçekçi bir film ortaya koymaya çalışmıştır.

Sosyalist gerçekçi sinemanın olumlu kahramanlar yaratmak ve geleceği bugünden inşa etmek kadar önemli bir görevi de Stalin’in kişilik kültürünü yaratmak ve onu gençlere tanıtmaktı. Bu noktada devrimin ilk yıllarında kurulmuş olan Pionner ve “Komsomol” (1918-1991) (Friedrich & Brzezinski, 1964:46, 114), adlı gençlik örgütleri aktif bir rol aldı. Komsomol, Sovyetler Birliği’nin ideolojik ve siyasi hegemonyasını genç kuşaklara aşılacak amacıyla organize edilmiş bir yapıdır. Komsomol’un bir alt yapılanması olan Pioneerler ise 9 ve 14 yaş aralığında çocuklar katılmıştır, bu çocuklar kendilerinden büyük Komsomol üyeleri tarafından eğitilmiştir (Fainsod, 1970:298). Bu yapı, her genci Sovyet sisteminin bir parçası haline getirerek, kendisini devletin sadık birer savunucusu ve ideolojik mücadelesinin neferleri olarak yetiştirmeyi amaçlamıştır. Komsomol’un eğitim ve kültürel faaliyetlerinde, gençlere sadece Sovyet rejimi ve Sosyalizm ideolojisi hakkında bilgi verilmemiştir, aynı zamanda onları Parti’ye ve lidere duyulan derin bir sadakatle donatmak için her türlü propaganda aracı kullanılmıştır.

⁹ Eisenstein, *Bejin Çayırı* ile sosyalist gerçekçilik doğrultusunda bir film ortaya koymuş olsa da bu yapıım önceki filmlerine göre çok daha fazla eleştiri almıştır. Bu sebeple film o dönemde yayınlanamamıştır (Kenez, 2001:135). Filmin “devlet tarafından el konulan tek kopyası İkinci Dünya Savaşı sırasında çıkan bir yangında kaybolmuştur.” Bu nedenle filmin tam ve hareketli kopyası günümüze ulaşmamış, yalnızca sonradan oluşturulmuş sessiz bir fotoğraf-montaj versiyonu kalmıştır (Yıldırım, 2022:623).

Bu noktada sinemadan oldukça fazla yararlanılmıştır. Stalin, birçok filmde çocukların sevecen ama mutlak otoriteye sahip babası olarak yüceltilmiştir ve görseller aracılığıyla onları koruyan, seven ve gerektiğinde yönlendiren bir figür olarak idealleştirilmiştir. “Mutlu Çocukluk” şiarının benimsendiği bu dönemde, çocuklara mutluluklarının Stalin tarafından bahşedildiği ve bunu asla unutmamaları gerektiği öğretilmiştir. Çocuklar kendi minnettarlıklarını gösterebilmek için okulların kapılarına, duvarlara, kitap ve dergi kapaklarına şu cümleyi yazmıştır: “Teşekkürler Sevgili Yoldaş Stalin, Mutlu Bir Çocukluk İçin!” (Kelly, 2007:105-107). Stalin’i patrimonyal baba olarak imgeleştiren birçok filme de rastlamak mümkündür. Dziga Vertov’un yönetmenliğini yaptığı *Ninni (Kolybelnaya, 1937)* filmi bu duruma örnek olarak gösterilebilir. Filmin tamamında neredeyse sadece kadınlar ve kız çocukları yer alır.¹⁰ Vertov, filmde anneler, büyüyerek Pioneer olmuş kız çocuklar ve Stalin arasında bir örüntü kurar. Bahsi geçen bu üçlü örüntü, Komünist Parti’nin 18. Kongresinde başlar ve burada bulunan insanlar Stalin’e övgüler yağdırır (Kelly, 2007). Ardından film boyunca Stalin’in birçok görüntüsüne ve ona yönelik övgülere yer verilir: “Mutluluğumuz ve sevincimiz ondan geliyor. Onun büyük adı Stalin!”, “Büyük Stalin’e mutlu çocukluğumuz için teşekkür ederiz!” Böylece Stalin, ülkenin en doğusundan en batısına kadar herkesin patrimonyal babası ve çocukların mutluluk kaynağı olarak resmedilir.

Ancak çocukların mutluluğu her zaman birtakım ödev ve sorumluluklarla birlikte gelmiştir. Onlara her zaman mutluluklarının sürmesi için içerideki ve dışarıdaki düşmanlara karşı gözlerini açık tutmaları ve inisiyatif almaları gerektiği söylenmiştir (Kelly, 2007:108). Özellikle Komünist Parti’nin ve liderin düşman olarak addettiği bütün herkes, çocuklar tarafından da aynı şekilde görülmeye zorlanmıştır. Düşman kategorisinin içerisine “eski çarlık yetkilileri, toprak ağaları, tüccarlar, ‘kulak’ köylüler, küçük esnaf, eski aydınlar” (Figes, 2011:50) ve din adamları vardır. “Büyük Terör”¹¹ döneminde ise bu kategori oldukça fazla genişlemiştir ve içine Troçkist, Buharinist ve Zinovyevist gibi muğlak kavramlar girmiştir. Stalin, toplumda yaşanan düzensizlik, yoksulluk, kıtlık ve iç savaş gibi olayların nedenini bu unsurlara bağlamıştır ve bunların komünist ütopyaya ulaşmada büyük bir engel olduğunu savunmuştur. Var olan bu ideolojik kaygılar çocuk filmlerine de olduğu gibi nüfuz etmiştir. Bu filmlerin bazılarında çocuklar, düşmanları açığa çıkartmak için devrimcilere yardım ederken, bazılarında ise “casusları ve sabotajcıları yakalayan figürler olarak gösterilmiştir” (Kenez, 2001:146-147-148-149). Bu düşünce biçimi Komsomol ve Pioneer çocuklarına etkili bir şekilde işlenmiştir ve çocuklar “içimizdeki düşman” söylemine fanatik bir şekilde kapılmıştır:

Okulda bize şöyle derlerdi: ‘Bakın, komünizm altında yaşamamıza nasıl izin vermiyorlar; bakın, fabrikaları nasıl havaya uçuruyor, tramvayları raydan çıkarıyor ve insanları öldürüyorlar - bütün bunları halk düşmanları yapıyor. Bunu öylesine sıkça tekrarlayıp kafamıza sokarlardı ki, kendi aklımızla düşünemez hale geldik. Her yerde ‘düşmanlar’ görürdük. Bize sokakta kuşku verici bir tip görünce, peşine takılmamız ve yaptıklarını bildirmemiz söylenirdi - çünkü bir casus olabilirdi. Resmî makamlar, Parti, öğretmenlerimiz, herkes aynı şeyi söylemekteydi. Başka ne düşünebilirdik ki? (Bindel’den akt. Figes, 2011).

Sovyetler Birliği’nde gizli düşmanları ortaya çıkarmak, her komünistin ve Komsomol üyesinin temel görevi olarak görülmüştür ve bu doğrultuda ihbar, yaygın bir yöntem olarak kullanılmıştır (Fitzpatrick, 1999:116). Çocuklar, Komsomol’de aldıkları eğitimin ve propagandanın etkisinde kalarak şüphelendikleri insanları gizli polise (OGPU ve daha sonra NKVD) ihbar etmiştir. Basın, bu ihbarları övgüyle ele almıştır. Bu bağlamda birçok gazete, çocukların kendi akrabalarını ve ebeveynlerini ihbar ettiğine dair haberleri yayınlanmaktan geri durmamıştır. Başta Pavlik Morozov örneği olmak üzere çocukların yer aldığı birçok haber, oyun ve hikâye bu gazetelerde yer almıştır. Bu yayınların bazılarında Morozov hikâyesine benzer esintilere de rastlamak mümkündür. Kelly, bu örneklerden birisine şu şekilde yer verir: “Aleksandr Afinogenov’un 1931 tarihli korku oyununda, on yaşında bir Pioneer olan Natasha,

¹⁰ Erkek çocukların propagandadaki yerine rağmen Stalin genelde kız çocuklarıyla poz vermeyi tercih etmiştir (Kelly, 2006:146).

¹¹ Büyük Terör, 1936-1938 yılları arasında Sovyetler Birliği’nde Joseph Stalin’in liderliğinde yürütülen yoğun bir siyasi baskı ve tasfiye dönemidir. Bu süreçte, gerçek ya da hayali rejim düşmanlarına karşı kitlesel tutuklamalar, sürgünler, işkenceler ve infazlar gerçekleştirildi. Parti üyeleri, ordu mensupları, entelektüeller ve sıradan vatandaşlar hedef alındı.

bilim insanı babasını kariyerist gerekçelerle sosyal kökenleri hakkında yalan söylediği için iş arkadaşlarından birine ihbar etmiştir” (Kelly, 2006:155).¹² Ebeveynlerini yasadışı işler yaptığı gerekçesiyle ihbar eden çocuk anlatısı özellikle 1930’lu yıllarda hâkim olmuş ve bu çocukların hepsi kahramanlaştırılmıştır. Ayrıca 'kahraman çocuk' imgesini pekiştirmek amacıyla bu çocuklara numaralar verilmiş ve bu numaralandırma, resmi propagandanın bir parçası hâline getirilmiştir. Örneğin Pavlik Morozov 001, Kolya Myagotin 002 numarasını almıştır (Druzhnikov, 1997:134). Kahraman çocuk imgesi, bu şekilde bütün Komsomol ve Pioneer çocuklarına rol model olarak sunulmuştur. Çocukların bazıları bu anlatıdan oldukça fazla etkilenmiştir. Nadezhda Mandelstam, ebeveynleri tutuklanan bir çocuğun Morozov hikâyesinden ne denli etkilendiğinden bahseder:

Oğlan günlerce babasına ve annesine dönecekler, hainler, işçi sınıfı ve halk düşmanları diyerek öfkeyle bağırıp çağırmaya devam etmişti. Çok dikkatli yetiştirildiği dönemde kendisine aşılınmış bir formülü kullanıyordu: ‘Stalin benim babamdır ve başka birine ihtiyacım yoktur,’ ve zamanında anne ve babasını ihbar eden tüm Sovyet okul kitaplarının kahramanı Pavlik Morozov’a atıfta bulunuyordu. Aynı şekilde, ebeveynlerinin suç faaliyetlerini ihbar ederek ikinci bir Pavlik olma şansını kaybettiği düşüncesi onu üzmüştü” (2022:319-320).

Ebeveynlerini ihbar eden çocuklar, aileler üzerinde de büyük bir baskı oluşturmuştur. Örneğin bir ebeveyn şu sözleri sarf etmiştir: “Oğluma Stalin aleyhinde asla bir şey söylemezdim. Pavlik Morozov olayından sonra insan, kendi oğlunun önünde bile ağzından sakınmasız bir laf kaçırmaktan korkar olmuştu; çünkü okulda bunu kazara söyleyebilirdi” (Gieger, 1968:308). Okullar, Pioneer ve Komsomol çocukları daima “halk düşmanı” olarak görülen ailelerini ihbar etmeye veya onlara karşı harekete geçmeye teşvik etmiştir. Ancak, ailelerine derin bir bağlılık duyan birçok çocuk bu yolu seçmemiştir. Onlar hayatlarına devam edebilmek ve devlet içinde iyi bir konuma gelebilmek için iki farklı strateji benimsemiştir. Çocuklar bu stratejilerin ilkinde, aile köklerini gizlemeye çalışmıştır; ikincisinde ise ailelerinden feragat etmiştir. Çocukların başarılı olmasının yolunun ailelerini reddetmekten geçmesi her çocuk üzerinde büyük bir çelişki yaratmıştır. Özellikle Kulak ailelerde gerçekleşen bu durumda Figes tarafından şu şekilde özetlenir: “Aile kökenlerinin damgasıyla büyüdükleri için, toplumun eşit üyeleri olarak görülme istiyorlardı ve buna da ancak geçmişten koparak ulaşılabilirdi. Bazıları ‘kulak’ akrabalarını reddetti; bazıları ise biyografilerinde onlara yer vermeme veya ‘ölü’ ya da ‘kaçak’ olduklarını ileri sürme yoluna gitti” (Figes, 2011:166, 168).

Aynı şekilde anneler ve babalar da aile üyelerinin zarar görmemesi için bu yolu tercih etmiştir. Fitzpatrick’e göre bu dönemde birçok eş birbirinden feragat etmek zorunda kalmıştır: “Bugünden itibaren, dekulakizasyon sonucunda artık hiçbir mal varlığımın kalmadığı şu anda, eski, gereksiz ve zararlı görüşleri bir daha geri dönmek üzere terk ediyorum. Bugünden itibaren, kocamdan boşanıyorum...” (Fitzpatrick, 1999:128). Ancak filmlerin konuyu ele alış biçimi yukarıda verilen örnekten oldukça farklıdır. Örneğin *Parti Kartı (Partiynyy Bilet, Ivan Pyrev, 1936)*¹³ filmde düşman, bir kulak’ın oğlu olarak tasvir edilmiştir. Bu figür kendi kimliğini ve geçmişini ustalıklı gizler ve böylece karısının parti kimliğini çalar. Söz konusu kart, filmin ilerleyen bölümlerinde rejime karşı yürütülen kötücül faaliyetin aracı haline gelir. Filmin doruk noktasında düşman kendi eşi tarafından ihbar edilir (Kenez, 2001:132).

Görüldüğü üzere Stalin döneminde halka yönelik belirgin bir güvensizlik söz konusudur. Bu tutum, ülke genelinde derin bir kuşku ve korku ikliminin hâkim olmasına yol açmıştır. 1930’lu yıllarda üretilen propaganda metinleri ve filmleri bu tespiti destekler niteliktedir. O yıllarda üretilen propagandaların hemen hemen hepsinde düşmanın her yerde ve herkes olabileceğinin altı çizilmiştir. Mandelstam, Sovyetler Birliği’nde yaşayan insanların bu güvensizlik hissi yüzünden daima ikili bir hayat sürdürmek zorunda kaldığını savunmuştur (2022:145). Bu hayat tarzında yalan başat bir rol oynamıştır (2022:49-50). İnsanlar bir şekilde hayatta kalabilmek için

¹² Yapılan haberlerin birçoğunda çocukların başkalarını ihbar etmesi yüzünden öldüğü vurgulanmıştır. Druzhnikov, 1932-1938 yılları arasında başta *Pioneerskaya Pravda* olmak üzere birçok gazetede elli yedi muhbir çocuğun öldürüldüğüne dair haberlerin yayınlandığını savunmaktadır (1997:98).

¹³ Bu filmin ismini bizzat Stalin vermiştir, dolayısıyla bu vakadan onun sansür konusunda ne kadar etkili olduğu anlaşılabilir.

daima devlete, çevrelerine ve çocuklarına yalan söylemiştir. Belki de bu yöntemlerin uygulanması sayesinde birçok aile ilerleyen zamanlarda tekrar bir araya gelebilmiştir. Nitekim aileye ve çocuğa yönelik bu uygulamalara ve propagandalara rağmen aile kurumu kendi varlığını sürdürebilmiştir. Komünist Parti yetkilileri de bu uzun ve çelişkili sürecin sonunda “Ailenin vazgeçilmez olduğu” görüşünü istisnasız bir şekilde kabul etmiştir (Geiger, 1968:324). Kruşçev’in 1961 yılında gerçekleştirilen Yirmi İkinci Parti Kongresi’nde aile hakkında sarf ettiği şu sözler bu duruma örnek gösterilebilir: “Aile komünizm altında daha da güçlenecek; aile ilişkileri nihayet materyalizmden temizlenecek ve büyük bir saflık ve istikrara kavuşacak” (Clawson, 1973:697). Ancak bütün bunlara rağmen Pavlik Morozov efsanesi hiçbir zaman rafa kaldırılmamış ve Sovyetler Birliği’nin sonuna kadar kahraman olarak yüceltilmiştir. Kruşçev destalinizasyon sürecinde Stalin’le ilgili birçok şeyi ortadan kaldırmış olsa bile Morozov’un hatıralarına dokunmamıştır hatta ondan “çağın ölümsüzü” olarak bahsetmiştir (Druzhnikov, 1997:160). Ancak çağın zorunlulukları Morozov anlatısında da birçok değişime yol açmıştır. Yapılan sansür uygulamaları sonucunda Morozov hikâyesine oldukça yumuşak bir ton kazandırılmış ve onun hikâyesinde yer alan birçok şiddet unsuru ortadan kaldırılmıştır.

Yöntem

Uluslararası literatürde Pavlik Morozov üzerine kaleme alınmış iki önemli eser bulunmaktadır. Bu eserlerin ilki Yuri Druzhnikov’un *Informer 001: The Myth of Pavlik Morozov* adlı eseridir, diğeri ise Catriona Kelly’nin *Comrade Pavlik: The Rise and Fall of Soviet Boy Hero* adlı çalışmasıdır (Druzhnikov, 1997; Kelly, 2006). Bu çalışmalar kapsamında birçok hikâye, film, şiir, resmi kaynak vb. ele alınmıştır. Ancak iki yazar bu nitelikli incelemelerine rağmen Lev Durasov’un *Pavlik Morozov* filminden hiç bahsetmemiştir. Bu eksiklik iki yazarın hiçbir zaman bu filmde haberdar olmadığı düşüncesini akıllara getirmektedir. Druzhnikov’un kitabını 1997’de, Kelly’nin kitabını 2005’te yayımlamış olması, iki yazarın o dönemde geniş Sovyet arşivlerine ulaşamamış olabileceği ihtimalini güçlendirmektedir. Günümüzde bu arşivlerin dijital içerik platformlarına yüklenmesi bu türden filmlere ulaşma imkânı sunmuştur. Bu çalışmada da bu imkândan faydalanılarak bir film çözümlemesi yapılacaktır. Yapılacak film çözümlemesiyle birlikte şu konular ele alınacaktır: kolektifleştirme, devletin baba rolü, aile ilişkileri, Pioneer okulunun çocuklar üzerine etkisi ve Morozov anlatısının 1932 yılından 1963 yılına kadar değişimleri. Sıralanan konular betimsel analiz yöntemiyle incelenecektir. Betimsel analiz yöntemi, metinden elde edilen verilerin araştırma sorularına göre analiz edilmesi ve bu verilerin bulgularını okuyucuya sunmayı amaçlamaktadır (Şahin & Gürbüz, 2018:413; Yıldırım & Şimşek, 2011:224). Betimsel analiz yöntemiyle veriler, önceden belirlenen temalar kapsamında analiz edilerek yorumlanmaktadır. Nitel araştırma yöntemlerinde sıkça kullanılan bu yöntem, araştırma nesnesinin çeşitli bağlamlarda anlamlandırılmasını mümkün kılmaktadır (Loeb vd., 2017). Neden-sonuç ilişkileri, metnin analizinde öncelenmektedir (Öksüz Karademir & Kaya, 2020:653). Bu bağlamda, Stalin döneminde oluşturulan bir anlatının nasıl dönüştürülerek yeniden üretildiği ve devletin, Stalin sonrasında da baba rolünü üstlenmeye devam ettiği gösterilecektir.

Pavlik Morozov Filminin Künyesi

Filmin oyuncu kadrosu şöyledir: Pyotr Podyapolskiy (Pavlik Morozov, Pasha, Pavel), Galina Kiryushina (Tatyana, Pavlik’in annesi), Boris Telegin (Trofim Morozov, Pavlik’in babası), Sergey Chernyshev (Sergei, Pavlik’in büyükbabası), Lyudmila Gajlikovskaya (Ksenya, Pavlik’in büyükannesi), Vladimir Golovin (Zhilin, Pavlik’in amcası), Mikhail Kononov (Danilka, Pavlik’in amcasının oğlu). Yevgeni Burenkov (Samsonov, gizli polis/devlet görevlisi), Olga Chuvayeva (Zoya Aleksandrovna, Pavlik’in öğretmeni). Film 1 saat 31 dakika sürmektedir.

Bulgular

Pavlik Morozov propagandası, gerçek hayatta yaşanmış bir olaydan hareketle geliştirilmiş ve ardından beyaz perdeye yansıtılmıştır. Ancak Druzhnikov’un ve Kelly’nin anlattıklarından yola çıkarak bu propagandanın çoğunlukla bir kurmacadan ibaret olduğu söylenebilir. Bu konuyla ilgili bilinen genel olarak şunlardır: Pavlik Morozov öldürülmüştür (1932) ve bu cinayette ilgili gerçekten bir dava olmuştur. Ancak onu tam olarak kimin öldürdüğü, cinayette ailenin rolünün ne olduğu ve Pavlik’in gerçekten birini ihbar edip etmediği bilinmemektedir.

Pavlik'in annesi Tatyana, bu hadise yaşandıktan uzun süre sonra oğlunun büyük ihtimalle şans eseri öldürüldüğünü itiraf etmiştir (Kelly, 2007:79). Bu duruma rağmen Morozov propagandası, gücünden hiçbir şey kaybetmemiştir ve 1963 yılında beyaz perdeye aktarılmıştır.

Pavlik Morozov Filminde Aile Yapısı ve Biyolojik Baba-Devlet Baba Karşıtlığı

Filmin açılışında Morozov anlatısının her çocuk tarafından bilinmesi için oldukça büyük çaba sarf eden ve nerdeyse onu baştan yaratan Maksim Gorki'nin sözüne yer verilir: "Kendi kanından olan bile canının düşmanı olabilir." Gorki'nin sözü Morozov anıtının üzerinde gösterilir. Görsel 1'de anıtı ve yazıyı aynı anda görmek mümkündür.



Görsel 1. Morozov anıtı ve Gorki'nin sözü

"Anıt propagandası" Sovyetler Birliği'nde önemli bir yer tutmuştur. Devrim uğruna can veren kahramanların anıtları, onların ölümsüzleştirilmesi amacıyla kullanılmıştır. Önemli kişilerin anıtlarının dikilmesi, fiziksel alan üzerinden ortak bir hafıza oluşturma amacını gütmüştür (Saraç, 2019:21-36). Morozov anıtının, Gorki'nin sözüyle ilişkilendirilmesi ve bir film üzerinden yeniden kullanıma sokulması toplumsal hafıza üzerinde daha etkili olmuştur. Filmdeki anlatı bu biçimde yapılandırılarak biyolojik baba ile devlet baba arasındaki karşıtlık ilk kez vurgulanmıştır ve izleyiciye bu çatışmanın temel dinamikleri sunulmuştur. Filmin ilerleyen sahnelerinde de bu karşıtlığa defalarca başvurularak anlatı yapısı güçlendirilmiştir.

Filmde Pavlik'in babası, eşine ve çocuklarına karşı yer yer umursamaz ve acımasızdır. Baba Trofim, eşi Tatyana'ya bağırıp vurduğunda bunu gören Pavlik, annesini kurtartmak için atılır. Trofim, kendisine karşı çıkan Pavlik'e "Sen babana mı karşı çıkıyorsun?" diyerek tokat atar. Pavlik'in vücudu, tenceredeki suyun üzerine dökülmesiyle yanar. Baba, film boyunca birçok kez Pavlik'e şiddet uygularken gösterilir. Öte yandan babaanne (Ksenya), Trofim'in Pavlik'i dövmesini bir "tanrı yasası" olarak görür. Görsel 2'de yer alan ilk karede Pavlik'in babası tarafından sarsıldığı görülmektedir. İkinci karede ise köyü ziyarete gelen Samsonov (gizli polis) ve çocuklar arasındaki iletişim görülmektedir. Biyolojik baba, ailesine ve çocuklarına kötü davranmaktadır, çocuklar ve baba arasında ebeveyn-çocuk ilişkisinden ziyade şiddet ilişkisi vardır. Ancak Samsonov, çocuklarla ilgilenmekte ve onlarla sıcak bir iletişim kurmaktadır. Bu açıdan bakıldığında, Samsonov'un çocukların ihtiyaçlarıyla ilgilenen sembolik bir devlet baba rolünü üstlendiği söylenebilir.



Görsel 2. *Biyolojik baba ve Devlet baba karşıtlığı*

Aslında birçok propaganda içeriğinde Samsonov; Zheleznov, Zimin, Zharky gibi farklı isimlerle anılmıştır ve içeriklerin birçoğunda yalnızca Pavlik'in babasını ihbar ettiği kişi olarak gösterilmiştir (Druzhnikov, 1997:21). Ancak filmde bu karakter büyük oranda ailenin özel hayatına ve kamusal alana müdahil olan bir devlet baba rolünü üstlenmiştir. Aynı şekilde Trofim, ayyaş, dolandırıcı ve şiddet uygulayan birisi olarak gösterilmiştir. Ancak Druzhnikov, bu unsurların anlatıya sonradan eklendiğini Trofim hiçbir zaman içki içmediğini ve nispeten iyi bir insan olduğunu savunmaktadır (1997:160). Kelly'e göre anlatıya böyle bir şey eklenerek Pavlik'in babasını ihbar etmesi meşrulaştırılmıştır (2006:157). Ayrıca bu propagandalarda Pavlik'in karakter yapısına ve görünümüne yönelik birçok iyileştirme yapılmıştır. O, bir yandan şefkatli, annesine ve kardeşlerine her zaman yardım eden birisi olarak sunulurken (Kelly, 2006:2) diğer yandan sarışın, parlak saçlı, iyi giyimli biri olarak da gösterilmiştir¹⁴. Filmde de bu anlatıya bağlı kalınarak "kahraman" ve "düşman", "devlet baba" ve "biyolojik baba" karşıtlıkları imaj çalışmasıyla birlikte desteklenmiştir.

Biyolojik baba ve devlet baba arasındaki bir diğer büyük çatışma ise Pavlik'in Pioneer olması üzerinden ilerler. Pavlik ve kardeşleri Pioneer olmaya karşı oldukça heveslidir, ancak baba onların böyle bir eğitim almasına karşı çıkar. Pavlik, Trofim'e rağmen Pioneer olmaya karar verir. Anne bu durumu öğrendiğinde büyük bir paniğe kapılır:

-Anne: *Bu doğru mu?*

-Pavlik: *Evet Doğru.*

-Anne: *Ne yaptın! Bundan sonra nasıl olacak. Babana söyledin mi?*

-Pavlik: *Anne, merak etme her şey güzel olacak.*

-Anne: *Oğlum sakın babana söyleme, baban seni öldürür."*

Pavlik Morozov filminde de büyük oranda genç erkek çocuklar ve devleti temsil eden Samsonov kahraman olarak vurgulanırken Pavlik'in babası, amcası, dedesi ve babaannesi düşman karakterler olarak temsil edilmiş ve bu iki temsil sürekli birbiriyle karşı karşıya getirilmiştir. Bu durum hem devrimci filmlerin hem de sosyalist gerçekçi filmlerin tipik bir özelliğidir. Kenez, bu duruma şu şekilde açıklık getirmiştir:

Sosyalist gerçekçi' sanatın yaratıcıları, Eisenstein, Dovzhenko ve Pudovkin gibi en yenilikçi sanatçılardan çok şey öğrenmişlerdir. 'Sosyalist gerçekçi' filmler, altın çağın büyük avangard yapıtları gibi, çatışmaları karmaşık insan karakterleri arasındaki mücadeleler olarak değil, iyi ile kötü arasındaki karşıtlıklar olarak tasvir eder. Yeni sanatın vazgeçilmez öğesi olan olumlu kahraman, kısmen önceki dönemin büyük sanatçılarının yarattığı yüksek derecede stilize edilmiş, insanüstü ölçülerdeki karakterlere dayanıyordu (Kenez, 2001:65).

¹⁴ Kelly'ye göre, Morozov'un propagandadaki ilk görünümü koyu saçlı ve asık suratlıdır. Sergei Eisenstein ise onu sarışın ve iyi giyimli olarak tasvir etmiştir. Eisenstein, böylece kendi çocuk kahramanını *Hitlerjunge Quex* (Hans Steinhoff, 1932) propaganda filmindeki çocuk karaktere benzetmeye çalışmıştır (Kelly, 2006:157). Çalışmaya konu olan filmde ise Morozov, sarışın, iyi giyimli, yaşça daha büyük ve uzun boyludur.

Bu bağlamda filmin, dönemin sinema anlayışının ve Morozov anlatısının temel yapısı olan “düşman” ve “kahraman” ikileminden etkilendiğini ve bu unsurları yansıttığını söylemek mümkündür.

Pavlik Morozov Filminde Kolektifleştirme ve Pioneer Okulu

Filmde, devlet görevlisi Samsonov’un Morozov ailesini ziyaretiyle Trofim’in Pioneer okuluna karşı gelmesi durumu daha da belirginleşir. Samsonov’un köye gelmesi ve Morozov ailesine dâhil olması aynı anda gerçekleşir. O, hem köydeki kolektifleştirme çabalarını teftiş etmek hem de köydeki Kulakları ortaya çıkartmak için bölgeye gelmiştir. Trofim, köyün en yüksek devlet görevlisi olduğu için Samsonov’u evinde ağırlamak da ona düşmektedir. Samsonov, eve geldiğinde erkeklerle kısa bir diyalog kurar ve daha sonra Pavlik’e yönelerek ona neden yaralandığını sorar:

“-Samsonov: *Ne oldu sana Pasha?*

-Trofim: *Çocuklar birbiriyle oynarken kaza geçirdi...*

-Samsonov (Ortanca kardeşe yönelerek): *Okula gidiyor musun Pioneer oldun mu?*

-Ortanca Kardeş: *Hayır ben Pioneer değilim ama Pasha Pioneer.*

-Trofim: *Pasha evet Pioneer’e gidiyor. Ben ona mutlaka Pioneer’e gitmesi gerektiğini söyledim.”*

Görüldüğü üzere Trofim çocuklarının Pioneer okuluna katılmasına karşı olmasına rağmen Samsonov’a karşı bu görüşü beyan etmekten çekinir. O dönemde ebeveynlerin çocuklarının bu tür okullara gitmesine karşı çıkması yaygın bir tutumdur, çünkü onlara göre çocuklar bu okullarda ebeveynlerine karşı cephe alabilmektedir. Aileler, bu gerekçeyle birlikte özellikle öğretmenleri hedef almış ve onları, çocukları kendilerinden uzaklaştırmakla suçlamıştır. Bu bağlamda nüfusun büyük bir bölümünün öğretmenlerden hoşnutsuz olduğu söylenebilir (Fitzpatrick, 1999:35). Ancak bu hoşnutsuzluğa filmin hiçbir yerinde yer verilmez. Pavlik’in öğretmeni Zoya, filmde devletin şefkatli eli olarak gösterilir. Zoya’nın film boyunca Morozov ailesinin günlük hayatına dâhil olduğu görülmektedir. Samsonov’un köye geleceğini babasına haber eden, Pavlik’i babası dövdüğünde annesiyle hastaneye götüren, Pavlik iyileştiğinde onu telkin eden kişi yine Zoya’dır. Öte yandan Pavlik babasını şikâyet ettiğinde destek olanların yalnızca Zoya ve Samsonov olduğu görülmektedir. Zoya, Sovyetlerin hem bağımsız ve faydalı kadın tasvirini hem de çocuğun yanında olan devlet yansımalarını karşılamaktadır. Morozov anlatısının ilk örneklerinde gizli polis ve öğretmenin rolü oldukça sınırlıdır ancak filmde iki karakterin rolü arttırılmıştır. Böylece Pavlik’in babasını ihbar etmesinin devletin izninde gerçekleştiği gösterilmeye çalışılmıştır.

Samsonov filmin ilerleyen bölümünde diğer erkeklerle köyün durumu hakkında konuşmaya başlar. Ona göre bu köy, kuş uçmaz kervan geçmez bir yerdir ve buranın kalkınması için “Kolhoz”ların¹⁵ organize edilmesi ve çok sıkı çalışılması gerekmektedir. Bu konuda sorumluluk başta Trofim olmak üzere diğer köylülere aittir. Köyün erkekleri Samsonov’un söylediklerine endişeli bir şekilde katılırlar ancak bu oy birliği yalnızca devletten korktukları için gerçekleşir. Samsonov’un görüşlerine katılmayan tek kişi büyükbabadır (Sergei). Ona göre kolhozda yaşamak aç gibi yaşamaktır. Samsonov, Sergei’den olumsuz cevap aldıktan sonra çocuklara yönelir: Siz kolhozların taraftarı mısınız? Çocuklar bu soruya karşılık olarak evet cevabını verir. Sergei çocukların cevabından sonra araya girer:

“-Sergei: *Benim torunlarım henüz çok küçük, bu yüzden onları bu işe karıştırma. Çocuklar böyle bir konuda konuşamaz.*

-Samsonov: *Çocukların söz sahibi olmadığı zamanlar geride kaldı.”*

Bu sahnede yaşanan diyaloglar o dönemde yaşanan karşıtlıkları ve çelişkileri açık bir şekilde ortaya koymaktadır. O yıllarda (1930’larda) çocukların aileleri tarafından disiplinli bir şekilde yetiştirilmesi gerektiği ve çocukların ebeveyn otoritesine bağlı olması gerektiği vurgulanmıştır (Hoffman, 2003:42). Ancak Kelly’e göre “Ebeveyn otoritesine yapılan yeni vurgu,

¹⁵ Kolhoz kelimesi Rusça “Kolektif Tarımcılık” kelimelerinin kısaltılmasından meydana gelmiştir.

ebeveyn iradesine açık çek vermemiştir. Ebeveynlerin hakları, ancak yasal değişikliğin temel amacına-yani aileyi toplumsal kontrolün aracı haline getirmeye-uyduğu ölçüde onaylanmıştır” (Kelly, 2007:103). Bu bağlamda ebeveynlerin görüşlerinin devletle uyumlu olduğu müddetçe kabul gördüğü anlaşılmaktadır. Filmde çocukların ebeveynlerinden önce devlete karşı sorumluluklarını önemsemesi hatta bu yolda büyüklerine karşı görüş beyan etmesi bu durumun belirgin kanıtıdır. Morozov propagandasının temelinde olan bu çelişki filmde de aynı şekilde tekrarlanmıştır ve böylece ailenin tam olarak benimsendiği bir dönemde bile bu anlatı ana gövdesini korumuştur.

Samsonov, konuşmanın devam eden bölümünde köyde Kulak olup olmadığını sorar. Trofim bu soruya olumsuz cevap verir, ancak Samsonov ikna olmaz: *“Elbette varlar, nasıl olmasınlar? Şu an yüzlerini göstermiyor olabilirler ama siz her ihtimale karşı dikkatli olmalısınız. Sözde onlar (Kulaklar) her şeye tamam diyorlar, ancak bir gün ansızın sırtınızdan vurabilirler. Bu yüzden her şeyi bilmeniz ve gözlerinizi dört açmanız gerekiyor”*. Görüldüğü üzere Samsonov köydeki tarım arazilerini kolektifleştirmeye çalışan aynı zamanda buna karşı çıkan Kulakları gün yüzüne çıkartmak isteyen bir gizli polistir. Bu durum yaşanan tarihsel hadiselerin filmdeki karşılığıdır. Stalin, daima köylülerin devlete karşı “sessiz bir savaş” yürüttüğünü düşünmüştür (Scott, 2020:192) ve bu yüzden köylülerin birçoğu Kulak gibi insanların zihninde kötü çağrışım uyandıran bir kelimeyle nitelendirilmiştir. Samsonov karakteri, bu düşünce zincirini film üzerinden ilerletmektedir.

Trofim’in, Samsonov’a karşı yalan söylemesi Pavlik’in babasından şüphelenmesine yol açar: *“Babam neden böyle, bizimleyken farklı davranıyor, diğer insanların yanında farklı davranıyor? Dedem, iyi her şeyi açık ve net konuşuyor. O akşam gelen kimdi ve neden babama para ve şarap verdi? Neden böyle bir şey oldu?”* Bu düşünceler yavaş yavaş Pavlik’in zihnini meşgul etmeye başlar, nitekim o babasının Kulaklara yardım ettiğinde karar kılar. Pavlik’in Tatyana’yla kurduğu diyaloglarda bu durumu belirgin bir şekilde görülebilir.

-Anne: *Bir şey mi oldu?*

-Pavlik: *Bir şey olmadı.*

-Anne: *Söyle!*

-Pavlik: *Babam...*

-Anne: *Oğlum dayanmamız gerekiyor çünkü o senin baban ve benim kocam.*

-Pavlik: *Şu an öyle bir zaman değil. O gece gelenler kimdi? Neden para getirdiler?*

-Anne: *Sus oğlum sus!*

-Pavlik: *Ben her şeyi biliyorum. Gelenler buradan kaçmak istiyorlar babam da onlar için sahte dosyalar hazırlıyor. Babamın hazırladığı dosyalarla nereye gitmek istiyorlarsa oraya gidiyorlar. Babam Kulaklara yardım ediyor mu?*

-Anne: *Ben bilmiyorum oğlum. Ben cahilim neler olduğunu anlamıyorum...”*

Morozov anlatısının ilk örneklerinde Tatyana, oğlunu babasını ihbar etmesi için cesaretlendirir (Druzhnikov, 1997) ancak filmde böyle bir durum söz konusu değildir. Aksine Tatyana film boyunca aile ilişkilerini sürdürmeye çalışır ve oğlunu yatıştırır. Görsel 3’te Tatyana’nın oğlunu sakinleştirmeye çalıştığı görülmektedir. Filmde bu yaklaşımın tercih edilmesinin temel sebebi, aile içindeki çatışmayı bir nebze olsun yumuşatmaktır.



Görsel 3. Tatyana, Pavlik'i sakinleştirmeye çalışır

Filmin ilerleyen bölümlerinde Trofim, ilk kez suç işlerken gösterilir. Bölgeye gelen bir Kulaka sahte kimlik belgeleri hazırlar ve karşılığında rüşvet alır. Pavlik, olup biteni diğer odadan gizlice dinler. Kulak, bu belgeler sayesinde geçmişinden kurtulmayı umut etmektedir. Önceki bölümlerde ortaya konduğu üzere, Sovyetler Birliği'nde insanlar çoğu zaman ikili bir yaşam sürdürmek zorunda kalmıştır. Trofim'in çevresindeki insanlara sürekli yalan söylemesi ve "halk düşmanı" olarak nitelenen kişilerin kendi geçmişlerini gizlemeye çalışmaları, bu durumun filmdeki yansımasıdır. Görüldüğü üzere, gerçek hayatta yaşanan toplumsal olaylar önce Morozov anlatısına, ardından da sinemaya aktarılmıştır. Bu yönüyle filmin Morozov anlatısına bağlı kaldığı söylenebilir.

Morozov Anlatının Tarihsel Süreçteki Değişimi

Pavlik, babasının Kulaklardan para aldığından emin olduktan sonra onu uyarır. "*Baba, o gece ve bugün her şeyi gördüm. Baba, her şeyi duydum. Baba, paraları ver.*" Ancak Trofim, Pavlik'in uyarılarına kulak asmaz ve onu dövmeye başlar. O sırada bölgede olan öğretmen yaşanan kavgaya şahit olur. Pavlik, öğretmenin yanına gelmesiyle her şeyi itiraf eder: "*Hayır susamam! Benim babam devlete ihanet ediyor.*" Pavlik, babasını öğretmene ihbar ederken özgüvenli bir şekilde hareket etmez ve bu eylemden gurur duymaz. O, yalnızca mecbur olduğu için bunu yapar. Pavlik'in ihbarından sonra sahne kapanır ve yeni sahne mahkeme salonunda açılır. Ancak Morozov anlatısının ilk örneklerinde bu sahne oldukça farklı ve yoğun bir şekilde verilmiştir. Bu propagandalarda, Pavlik'in kendinden emin bir şekilde polisleri yönlendirdiği ve babasına karşı düşmanca bir tavır sergilediği vurgulanmıştır. Hatta bir propaganda içeriğinde, Pavlik'in doğrudan babasına yönelerek "*Tutuklusunuz, Trofim Sergeevich Morozov*" dediği ve cüretkâr bir tavır takındığı bile savunulmuştur (Solomein'den akt. Druzhnikov, 1997:24). Ancak filmde böyle bir tonlama bulunmamaktadır. Pavlik ve Tatyana bu sahnede oldukça üzülürken gösterilmiştir. Görsel 4'te bu durumu gözlemlemek mümkündür.



Görsel 4. Pavlik ve annesi, Pavlik babasını ihbar ettiği için üzüntü duyar

Benzer bir durum mahkeme sahnesi için de söz konusudur. Morozov anlatısının erken dönem örneklerinden biri olarak şair Borovin 1936 yılında Pavlik'in duruşmada yaptığı konuşmalardan birini şiirsel biçimde yeniden işlemiştir. Bu anlatımda Pavlik, mahkeme sırasında babasına yönelik şu ifadeleri dile getirmiştir:

“Dinleyin!” diye başladı Pavka.
Babam yardım etti Kulak oyunlarına;
Düşmanın işine yaradı gizlice,
Sahte köylü kılığı verdi onlara.
Evet, artık herkes biliyor kolhozda:
Sovyet’e sızdı bir hain niyetle.
Ve ben, bir Pioneer olarak ilan ediyorum:
Babam, Ekim’in hainidir işte!
Kulak tehdidi
Korkutmasın bizi bir daha,
Adalet istiyorum babama,
Kolhozun hainine en katısından! (Druzhnikov, 1997).

Pavlik, başka bir örnekte ise babasına şöyle karşı çıkmıştır: “Evet, o eskiden babamdı, ama artık onu babam olarak görmüyorum”(Smirnov’dan akt. Druzhnikov, 1997:26). Görüldüğü üzere Morozov anlatısının ilk örneklerinde tonlama oldukça serttir. Pavlik, bu anlatılarda kendinden oldukça emin bir şekilde resmedilmiştir. Ancak Kelly, bu vurgunun zaman geçtikçe ortadan kalktığını savunmaktadır. Ona göre Morozov anlatısı zaman içerisinde yumuşamış ve bu türden sahneler törpülenmiştir. Pavlik, bu yumuşamayla birlikte “çekimsen bir ihbarcı” görünümünü almıştır (2006:157-159). Hatta Pavlik, babasını ihbar etme noktasında öğretmeninden ve çevresinden destek bile almaya başlamıştır. Bu açıdan bakıldığında filmin bu yumuşamanın etkisinde kaldığı söylenebilir. Filmdeki mahkeme sahnesinde geçen diyaloglar şöyledir:

-Hakim: *Pavlik kaç yaşındasın?*

-Pavlik: *13 yaşındayım.*

-Hakim: *Davalının nesi oluyorsun?*

-Pavlik: *Oğlu... Ben size gerçekleri söyleyeceğim babam Kulaklardan aldığı parayı cebine koydu.*

-Baba: *O yalan söylüyor, ona yalan söylemeyi öğrettiler.*

-Pavlik: *Baba, ben sana yapmamamı söyledim.*

-Baba: *O benim topladığım parayı yanlış anladı ben aslında devlet adına vergi topluyordum.*

-Pavlik: *Bana kimse öğretmedi ben kendim söylüyorum.”*

Görüldüğü üzere filmin konuyu ele alış biçimi ilk örneklerle göre oldukça yumuşaktır. Pavlik, ilk örneklerin aksine babasını çekimsen bir şekilde suçlar. Hatta ona mahkeme süresince “baba” olarak hitap eder. Trofim’in hapse atılması benzer şekilde Pavlik’te büyük bir üzüntü uyandırır. Görsel 5’de bu durumu gözlemlemek mümkündür.



Görsel 5. Babasını ihbar eden Pavlik

Trofim'in hapse atılması, büyükbaba Sergei ile büyükanne Ksenya'nın filmde daha fazla ön plana çıkmalarına ve ana çatışmanın merkezine yerleşmelerine neden olur. Bu sayede izleyici, her iki karakter hakkında daha net bilgilere sahip olmaya başlar. Sergei ve Ksenya, devrim öncesinde doğmuş ve geleneksel bir aile yapısı içerisinde yetişmiştir. Her ikisi de dini inançlarına sıkı sıkıya bağlıdır. Sergei'in boynunda haç taşıması ve film boyunca her iki karakterin Tanrı'ya ve dine sürekli atıfta bulunması bu durumun en belirgin göstergesidir. Ancak, Morozov anlatısının erken dönem örnekleriyle kıyaslandığında bu tür dini vurguların belirgin şekilde azaldığı görülmektedir. Örneğin Eisenstein'ın *Bejin Çayırı* filminde din, büyük oranda kötülükle ilişkilendirilmiş, Ksenya ve Trofim oldukça dindar ve kötü karakterler olarak temsil edilmiştir. Oysa bu çalışmaya konu olan filmde din ile kötü karakterler arasında doğrudan bir ilişki kurulmamıştır. Hatta Trofim, film boyunca dine yönelik neredeyse hiçbir göndermede bulunmaz. Buna karşın Tatyana'nın birçok sahnede istavroz çıkartması dikkat çekicidir. Tüm bu unsurlar, filmin din konusunda önceki anlatılara kıyasla daha yumuşak bir duruş benimsediğini göstermektedir. Görsel 6 ve Görsel 7'de filmleri birbiriyle mukayese etmek mümkündür.



Görsel 6. 1963 yılındaki *Pavlik Morozov* filminde dinsel göstergeler



Görsel 7. *Bejin Çayırı* filminde dinsel göstergeler

Mahkemeden sonra Pavlik'in babaannesi ve dedesi, bundan sonra nasıl geçineceklerini sorgular. Devrim öncesi geleneksel aile yapısında yetişmiş olan babaanne ve dede için geniş ailede çalışan ve güçlü bir erkek oğulun yokluğu ciddi bir endişe kaynağıdır. Filmde baba, ailenin geçimini sağlayan figür olarak sunulduğu için onun ortadan kalkması, ailenin ekonomik kaygılarla baş başa kalmasına yol açar. Ancak Pavlik, doğrularla yaşamının sonunda daha iyi bir hayat getireceğine inanmaktadır. Bir Pioneer olarak onun için hakikat ve Parti'ye bağlılık, günlük yaşamın maddi kaygılarından daha önemli ve önceliklidir. Aile büyükleri ve Pavlik arasında yaşanan bu görüş ayrılığı filmde iki farklı aile tipinin ortaya çıkmasına neden olur. Bir yanda Pioneer okulundaki çocuklar, Tatyana, Pavlik, Zoya ve Samsonov diğer yanda Sergei, Ksenya ve Pavlik'in amcası Zhilin bulunur. Dolayısıyla devlet, artık bütün unsurlarıyla birlikte genç çocukların babası haline gelmiştir. Görsel 8'de yer alan iki farklı masa düzeni bu durumu açık bir şekilde ortaya koymaktadır.



Görsel 8. Yeni aile ve geleneksel aile karşıtlığı

Filmin ilerleyen sahnelerinde Ksenya, Sergei ve Zhilin, Pavlik'i öldürmek için planlar yapar: "Onu öldürmek günah sayılmaz. Onu öldürürsek 100 tane suçumuz bile affedilir". Yapılan plan doğrultusunda Zhilin'in oğlu Danilka'yı Pavlik'i öldürmesi için ikna ederler. Nitekim Danilka, Pavlik'i ve onun en küçük kardeşini öldürür. Morozov, anlatısının ilk örneklerinde bu sahne oldukça dramatik bir şekilde işlenir. Bu sahnelerde Danilka, Pavlik'i ve kardeşini sırtından birkaç kez bıçaklar ve ardından ormanın içine sürükler ve saklamaya çalışır. Danilka eve döndüğünde üzerindeki kanları temizlemesi için Sergei'den ve Ksenya'dan yardım alır (Druzhnikov, 1997:5). Ancak onlar delilleri karartma noktasında başarısız olurlar ve yakalanırlar. Dava görüldükten sonra üçü de idam mangası tarafından kurşuna dizilir (Figs, 2011:161). Ancak film, özgün anlatıda yer alan olayların tamamını yansıtmamaktadır. Özellikle cinayet anı ve maktullerin ölümüne ilişkin sahnelere filmde yer verilmemiştir. Dolayısıyla filmin ilk anlatıdan farklılaştığı söylenebilir.

Filmin son sahnesinde, Pavlik'in bir "kahraman" olarak yüceltilmesine yer verilir. Tıpkı Pavlik gibi Pioneer olmuş birçok çocuk, onun mozolesine çiçek bırakır. Kahraman çocuk imgesi, Sovyetler Birliği'nde oldukça yaygın kullanılan bir temadır. Örneğin, Nikolai Ekk'in *Hayat Yolu* (*Road to Life*, 1931) filminde Mustafa adlı çocuk karakter, kolektif idealler uğruna hayatını kaybeder. Mustafa'nın ölümünün ardından, birçok çocuk onun anısına saygı duruşunda bulunur. Görsel 9'da iki sahne arasındaki benzerliği gözlemlemek mümkündür.



Görsel 9. *Hayat Yolu* ve *Pavlik Morozov* filmlerindeki çocukların kahramanlara yönelik saygı duruşu

Pavlik Morozov anlatısı, içinde bulunduğu çağın zorunluluklarına bağlı olarak birçok aşamadan geçmiştir. Bu anlatının ortaya çıkmasında birçok farklı kişi rol oynamıştır. Onu yaratan propagandacılar, belki nesiller boyu ebeveynsiz büyüyen çocuklara karşı devletin baba rolünü üstlendiği bir hikâyeye ihtiyaç duymuştur, belki kendileri o çocuklardan biri oldukları için böyle bir hikâye yaratmıştır, belki de yalnızca yukarıdan gelen emirlere riayet etmiştir. Bu sorulara cevap verebilmek güçtür. Cevaplanması daha da güç olan bir başka soru ise Pavlik'in başına gelenler karşısında nasıl davranması gerektiğidir. Ancak Morozov anlatısında doğrudan bu etik probleme odaklanmak eksik bir değerlendirme olacaktır. Asıl önemli olan, toplumda güvensizlikle birlikte yaygınlaşan ihbar etme pratiğinin propaganda yoluyla bir erdeme dönüştürülmesi ve bu erdemin, küçük bir çocuğun babasını ihbar etmesine, ardından da bu

yolda hayatını kaybetmesine kadar uzanmasıdır (Kelly, 2006:10). Dolayısıyla bu propaganda, uzun yıllar boyunca birçok toplumda kutsal ve tartışılmaz olarak görülen aile kurumunu yıpratma amacıyla kullanılmıştır. Ancak bu amaç çoğu zaman başarısız olmuştur. Fitzpatrick, o dönemde Sovyetler Birliği'nde yaşamış ailelerle yürüttüğü çalışmada bu durumu açıkça ortaya koymaktadır. Bu çalışmada, kentte yaşayan ailelerin %58'i aile bağlarının güçlendiğini, %7'si ise zayıfladığını belirtmiştir. Kolektifleştirilmiş köylüler arasında ise %45'i ailelerin birbirine yakınlaştığını, %30'u ise uzaklaştığını ifade etmiştir (1999:140). Her ne kadar köylü ailelerin durumu kenttekilere göre daha dramatik olsa da aile kurumu bir bütün olarak kendi varlığını sürdürebilmiştir.

Tartışma, Sonuç ve Öneriler

Pavlik Morozov propagandasının hangi ihtiyaçlara yönelik üretildiğini, bu propagandanın aile ve çocuklar üzerindeki etkilerini ve zaman içerisinde nasıl dönüştüğünü betimsel analiz yöntemiyle ele alan bu çalışmada, Sovyet aile politikaları ve dönemin sinema anlayışı ile Morozov anlatısı arasında doğrudan bir bağ olduğu, ayrıca zamanla aile politikalarında yaşanan yumuşamanın *Pavlik Morozov* filmine de yansıdığı sonucuna varılmıştır. Öte yandan Morozov propagandası, spesifik bir amaca yönelik geliştirilmiştir: Kolektifleştirme çabalarına karşı gelen köylü ailelerini çocukları aracılığıyla korkutmak. Çalışmada, söz konusu propagandanın işlevini büyük ölçüde yitirmesine rağmen sürdürüldüğü ortaya konmuştur.

Pavlik Morozov anlatısı Sosyalist gerçekçi sinema anlayışının hâkim olduğu bir zamanda ortaya çıkmıştır. Bu film anlayışında kahramanlara ve geleceğe büyük bir önem atfedilmiş, aynı zamanda kahraman ve düşman karakterler, mutlak iyiler ve kötüler olarak temsil edilmiştir. Çalışmaya konu olan filmde büyük oranda bu temsillere bağlı kalınmıştır. Devletin temsilcisi olan Samsonov karakteri, iyicil bir baba figürü olarak sunulurken, biyolojik baba Trofim çoğunlukla şiddete meyilli ve alkolik biri olarak tasvir edilmiştir. Ancak filmde çocuk ve baba arasında geçen ana çatışma eksenine birçok nüans eklenerek yumuşak bir ton kazandırılmıştır. Morozov anlatısının ilk örneklerinde, kötü karakterler ile din arasında doğrudan bir ilişki kurulmuştur. Ancak filmde böyle bir yaklaşım söz konusu değildir. Dolayısıyla, filmde dine yönelik tutumda bir yumuşama yaşandığı sonucuna varılmıştır.

Sovyetler Birliği'nde aileye yönelik belirgin olumlu bir değişim olmasına rağmen, liderin, devletin, partinin ve kolektifin, aileden önce geldiği düşüncesinden hiçbir zaman vazgeçilmemiştir. Bu nedenle, yöneticiler her zaman ebeveynlere çocuklarını yetiştirme konusunda koşullu bir vekâlet vermiştir. Bu vekâlette, ailelerin düşüncesine yalnızca devletin politikalarıyla uyumlu olduğu sürece saygı duyulmuştur. Çalışmada Morozov anlatısının temelinde olan bu durumun filmde de olduğu gibi sürdürüldüğü ortaya konmuştur.

1960'lı yıllarda Stalin'le ilgili birçok şey ortadan kaldırılmıştır ve onun politikalarının büyük bir bölümünden vazgeçilmiştir. Buna rağmen Morozov propagandası gücünden hiçbir şey kaybetmemiştir. Ancak film içerisinde Stalin'e dair herhangi bir göndermeye hatta bir imaya bile rastlamak mümkün değildir, onun yerine film içerisinde Samsonov'un ve Zoya'nın rolleri büyütülmüştür. Filmde bu iki karakter üzerinden devlet baba rolünün devam ettirildiği ortaya konmuştur.

Sovyetler Birliği'nde ihbar kültürü, devletin toplumu denetim altında tutma stratejisinin önemli bir unsuru olarak teşvik edilmiştir ve zamanla kurumsallaşmıştır. Bu bağlamda Pavlik Morozov figürü, yalnızca bu pratiğin bir yansıması değil, aynı zamanda onun idealize edilmiş bir temsili hâline gelmiştir. Ancak burada dikkat çeken nokta, propagandanın edilgen bir yansıtma aracı olmaktan öteye geçerek toplumsal davranışları biçimlendiren ve bireyleri yönlendiren aktif bir unsur hâline gelmesidir. Bu bağlamda çalışmada, Morozov propagandasının dönemin güvensizlik ikliminden beslendiği ve aynı zamanda bu iklimi yeniden ürettiği, çalışmaya konu olan filmin de bu sürekliliğin son halkalarından biri olduğu ortaya konmuştur.

Etik Beyan

"Sovyet Sinemasında Aile Propagandası: Pavlik Morozov Filmi Örneği" başlıklı çalışmanın yazım sürecinde bilimsel kurallara, etik ve alıntı kurallarına uyulmuş; toplanan veriler üzerinde

herhangi bir tahrifat yapılmamış ve bu çalışma herhangi başka bir akademik yayın ortamına değerlendirme için gönderilmemiştir.

Kaynakça

- Ball, A. M. (1994). *And now my soul is hardened: abandoned children in Soviet Russia 1918-1930*. Berkeley, California: University Of California Press.
- Bell, D. (2013). *İdeolojinin sonu: ellilerdeki siyasi fikirlerin tükenişine dair* (Çev: V. Hacıoğlu). İstanbul: Sentez Yayıncılık.
- Clawson, R. W. (1973). Political socialization of children in the USSR. *Political Science Quarterly*, 88(4), 684-712.
- Druzhnikov, L. (1997). *Informer 001: the myth of Pavlik Morozov*. New Brunswick, New Jersey: Transaction Publishers.
- Eisenstein, S. (Yönetmen). (1937). *Bejin Çayırı [Bezhin Meadow]* [Film]. Mosfilm.
- Ekk, N. (Yönetmen). (1931). *Hayat Yolu [Putyovka v zhizn]* [Film]. Mezhrabpomfilm.
- Engels, F. (1974). *Ütopik sosyalizm ve bilimsel sosyalizm* (Çev: Ö. Ünalın). Ankara: Sol Yayınları.
- Engels, F. (2000). *Ailenin, özel mülkiyetin ve devletin kökeni* (Çev: Ö. Ünalın). İstanbul: Eriş Yayınları.
- Fainsod, M. (1970). *How Russia is ruled*. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press.
- Figes, O. (2011). *Karanlıkta fısıldaşanlar: Stalin Rusya'sında özel yaşam* (Çev: N. Elhüseyni). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Fitzpatrick, S. (1999). *Everyday Stalinism: ordinary life in extraordinary times: Soviet Russia in the 1930s*. New York: Oxford University Press.
- Friedrich, C. ve Brzezinski, C. J. (1964). *Totaliter diktatörlük ve otokrasi* (Çev: O. Onaran). Ankara: Türk Siyasi İlimler Yayınları.
- Geiger, K. (1968). *The family in Soviet Russia*. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press.
- Goldman, W. Z. (1993). *Women, the state and revolution: Soviet Family policy and social life, 1917-1936*. Cambridge, Massachusetts: Cambridge University Press.
- Hoffman, D. (2003). *Stalinist values: the cultural norms of Soviet modernity, 1917-1941*. Ithaca, New York: Cornell University Press.
- Kadykało, A. (2018). The pioneer movement in the contemporary perception of Russians. *Przeгляд Rusycystyczny*, 161, 44-63.
- Kelly, C. (2006). *Comrade Pavlik: the rise and fall of a Soviet boy hero*. Londra: Granta Books.
- Kelly, C. (2007). *Children's world: growing up in Russia, 1890-1999*. New Haven, Connecticut: Yale University Press.
- Kenez, P. (2001). *Cinema and Soviet society from the Revolution to the death of Stalin*. London & New York: I.B. Tauris.
- Lefebvre, H. (2019). *Gündelik hayatın eleştirisi-2*. (Çev: Işık Ergüden). İstanbul: Sel Yayıncılık.
- Lewin, M. (2022). *Sovyet yüzyılı* (Çev: R. Akman). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Loeb, S., Dynarski, S., Mcfarland, D., Morris, P., Reardon, S., & Reber, S. (2017). *Descriptive analysis in education: a guide for researchers*. Washington, D.C.: Institute Of Education Sciences.
- Mandelstam, N. Y. (2022). *Her şeye rağmen ümitli olmak* (Çev: F. Ö. Yıldırım). İstanbul: Dorlion Yayınları.
- Marx, K. ve Engels, F. (2008). *Komünist manifesto* (Çev: C. Üster, N. Deriş). İstanbul: Can Yayınları.
- Marx, K. ve Engels, F. (2013). *Alman ideolojisi*. (Çev: T. Ok, O. Geridönmez). İstanbul: Evrensel Basım Yayın.
- Öksüz Karademir, C., & Kaya, M. (2020). Sınıf eşitsizliğinin Bourdieu'nun sermaye ve habitus kavramları üzerinden değerlendirilmesi: Parazit filminin betimsel analizi. *TRT Akademi*, 5(10), 644-667.
- Onoprienko, A. (2008). *Soviet family policy and nation building represented through feminine images in women's magazines from the 1930s through 1950s*. Budapest: Central European University Department Of Gender Studies.
- Pyrev, I. (Yönetmen). (1936). *Parti Kartı [Partiynny Bilet]* [Film]. Mosfilm.
- Şahin, F. ve Gürbüz, S. (2018). *Sosyal Bilimlerde Araştırma Yöntemleri* (1. Bs). Ankara: Seçkin Yayıncılık.
- Saraç, H. (2019). *Sovyet propaganda dili*. İstanbul: Değişim Yayınevi.
- Scott, C. J. (2020). *Devlet gibi görmek: bazı toplumsal kalkınma planlarının başarısızlık hikayeleri* (Çev: O. Karakaş). İstanbul: Koç Üniversitesi Yayınları.
- Siegelbaum, L. (1998). *Soviet State and society between the wars*. Cambridge, Massachusetts: Cambridge University Press.
- Taylor, R. (1998). *Film propaganda: Soviet Russia and Nazi Germany* (Rev. ed.). London & New York: I.B. Tauris.
- Vertov, D. (Yönetmen). (1937). *Ninni [Kolybelnaya]* [Film]. Russian Central Studio of Documentary Films.
- Yıldırım, A. ve Şimşek, H. (2011). *Sosyal Bilimlerde Nitel Araştırma Yöntemleri* (8. Bs). Ankara: Seçkin Yayıncılık.

Yıldırım, T. (2022). 35 mm sesli filmde kalan fotoğrafların sessiz foto-filme dönüşümü: Sergey Eisenstein'in ihtilafı Bejin Çayı (SSCB, 1935-1937). *Sosyal Bilimler Araştırmaları Dergisi*, 11(4), 619-629.

EXTENDED ABSTRACT

The family is one of the primary institutions through which individuals experience their first forms of socialization, develop a sense of belonging, and internalize social values. At the same time, however, the family should not be understood as a fixed structure detached from historical and political processes; rather, it is a dynamic social sphere directly shaped by wars, economic crises, and regime transformations. The history of the Soviet Union provides a particularly clear example of this reciprocal relationship between family and political structure. Following the Bolshevik victory in the Civil War, the country's economic difficulties and urgent need for social transformation enabled Bolshevik ideology to be institutionalized as state policy. This framework, grounded in collective life and the subordination of the individual to the state, reinforced a centralized patrimonial model of governance. Within this model, individuals were positioned not as the children of their families but as the children of the state, while the leader at the head of the state was elevated as a symbolic father figure. Propaganda became one of the most effective instruments in consolidating this vision, presenting the state leader-especially to children growing up without fathers-as a protective and encompassing "grand father." In some propaganda narratives, children were even compelled to make a moral choice between their biological father and the state, with loyalty to the state framed as the ethically correct decision (Kelly, 2006:8).

Despite severe material and technical limitations during the formative years of Soviet cinema, the Bolsheviks prioritized the continuation of film production. Pioneering directors such as Sergei Eisenstein, Dziga Vertov, Vsevolod Pudovkin, and Lev Kuleshov were provided with all available resources. However, as Peter Kenez notes, this support was not unconditional: while the regime supplied both funding and myths, artists were expected to produce the iconography the regime required (2001:50). In this context, the film *Pavlik Morozov* (1963, Lev Durasov) serves as a cinematic reflection of these policies, depicting the child as a medium to reproduce state-individual relations. In the story, Pavlik reports his father-a state official who aided kulaks-leading to his father's execution. Pavlik is celebrated as a Pioneer fulfilling his duty to the state. This study investigates the historical conditions behind the emergence of the Morozov narrative and analyzes how its ideology is reproduced in film. As the first academic work to study the narrative through Durasov's cinematic lens, it offers an original contribution to both national and international scholarship.

To achieve this, the study adopted descriptive analysis, a qualitative research method. The film was examined in terms of visual narrative and historical context. Supplementary texts discussing the Morozov narrative were included to track the evolution of the propaganda message and identify continuities. Both primary and secondary sources were scrutinized to reveal how propaganda messages were built and what values were conveyed. The study drew on literature about collectivization, the state's paternal role, family relations, and Pioneer schools (Fitzpatrick, 1999; Geiger, 1968; Kelly, 2006; Kelly, 2007; Lewin, 2022; Marx & Engels, 2008; Siegelbaum, 1998).

The analysis shows how the Pavlik Morozov narrative reproduces core ideological elements of Soviet thought, particularly redefining family, loyalty, and the individual-state relationship. Pavlik's act of denouncing his father is framed as the ultimate form of ideological devotion and personal sacrifice. The film casts Pavlik as the ideal Pioneer, using his story as a cinematic tool for propaganda.

The character portrayals support this ideological stance. Pavlik's mother, Tatyana, is quiet, resilient, and self-sacrificing, while his father, Trofim, is shown as alcoholic and violent. This contrast reflects the anti-male propaganda tone of the 1930s (Fitzpatrick, 1999). Stalin does not appear, but his paternal authority is symbolically present through characters like Samsonov and teacher Zoya. Samsonov, unlike Trofim, is idealized as a warm and respected state figure

embraced by the children. As Kelly (2007) notes, in Soviet ideology, parental legitimacy depended on alignment with state values—a point the film emphasizes.

While reinforcing the dominance of collective interests over family, the film also mirrors contradictions of the 1960s. Although policies began to support the family unit, propaganda still prioritized state authority. The film softens earlier narratives by portraying Pavlik as more understanding and less rigid toward his parents, reflecting a shift in tone. This tonal shift is also visible in its treatment of religion. Earlier Morozov narratives often portrayed religious characters negatively, but the film avoids such associations. This suggests a moderated stance on religion, signaling broader ideological adjustments in the Khrushchev era.

Ultimately, the Pavlik Morozov narrative served as more than a personal story—it functioned as a key propaganda instrument shaping Soviet collective identity. Despite shifts in tone, the central message—“the state comes first”—remained unchanged. The film thus stands as a cinematic reproduction of Soviet propaganda.

This study reveals how the narrative redefined the family through ideological intervention and glorified loyalty to the state. The film exemplifies how propaganda shaped social norms in line with state ideology and reflects the political climate of its era. Future research may explore similar narratives across different cultural and historical contexts to trace their influence in contemporary media.