

# NRAN GUYNE, NARIN RENGİ, SAYAT NOVA

Osman Özarlan

“Ben, hayatı ve ruhu işkence olanım”

## -I- Sovyetlerin Teo-Politiği ve Parajanov’un Sayat Nova’sı

**Sergei Parajanov**, 1924 yılında Tiflis’te doğmuş, Sovyetler döneminde yaşamış ve yaşadığı müddetçe çektiği filmlerden ve cinsel yönelimlerinden dolayı hep problemler yaşamış, film çekmesi pek çok kez yasaklanmış, hapsedilmiş, bu yüzden de yeteneği ölçüsünde sinema alanında üretken olamamış bir yönetmen. Bununla birlikte, çekmiş olduğu filmler, filmlerinde kullandığı kendine has anlatım tarzı ile **Parajanov** kült bir yönetmendir.

**Parajanov**’un filmleri içinde şüphesiz en bilineni **Narin Rengi** filmidir (Sayat Nova / Nran Guyne / The Color of Pomegranates, 1969). Bu çalışmada da, **Parajanov**’un **Narin Rengi** filminde inşa ettiği biçimiyle, **Sayat Nova** olarak bilinen **Artin Savadyan**’ın hayatı ve inanış biçimi üzerinden, Hristiyan mitolojisi ve Sovyet teolojisini sorgulaması ele alınacaktır.

Film 18. Yüzyıl’da Tiflis’te doğmuş, Ermeni kökenli Kafkas sanatçı **Sayat Nova**’nın (Artin Savadyan) hayatıyla ilgilidir. Yaşadığı dönem boyunca pek çok şiire ve besteye imza atan, kamanca/kemençe başta olmak üzere pek çok enstrümanı çalabilen **Sayat Nova**, yaşadığı müddetçe, Azerice, Gürcüce ve Ermenice şiirler yazmış, besteler yapmıştır. Ayrıca, Kafkasların diline ve kültürüne hakimdir, bilinen 209 şiirinin 115’i Azerbaycan Türkçesi ile, 60’ı Ermenice, 34’ü de Gürcü dilinde yazmıştır.

**Narin Rengi** filmi aslında bir **Sayat Nova** biyografisidir ama **Parajanov**, **Sayat Nova**’nın hayatını filmde son derece sembolik düzlemde, çağrışımlarla ele alır; şiirlerinden ise yalnızca 5-6 dizeyi filmin başında, ortasında ve sonunda kullanır. Bu durum filmin yapımcılığını üstlenen ve klasik anlamda biyografik bir sinema

dili bekleyen, Ermenistan'daki Goskino stüdyosunun başkanı **Gevorg Hairian**'ın hoşuna gitmez. Filme ilk fiili müdahale bu noktada gerçekleşir ve Goskino stüdyosu, filmin proje ismi olan **Sayat Nova**'yı yönetmenden değiştirmesini ister. Filmin adı önce "Ashkharums" sonra da "Nran Guyne" (Narın Rengi) olur ve film bu isimle anılır (Steffen, 2002).

Film gösterime girdikten sonra, Goskino filmin sonraki gösterimlerine izin vermeyeceğini ve filmin kopyalarının yurtdışındaki festivallere gönderilmeyeceğini söylese de **Parajanov** bir şekilde filmin kopyalarını yurtdışına gönderir ve bu "illegal" tutumunun ardından, "Sovyet rejimine muhalefet ve eşcinsellik propagandası yaptığı" gerekçesiyle tutuklanır.

Ne var ki burada mesele aslında, Sovyetlerin en erken dönemlerden itibaren geliştirdiği tarihsel materyalizm fikrinin giderek bir tür ilâhiyata dönüşmüş olması ve "Sovyet kültürü" denilen kültür dışında gördüğü bütün sürreel, mistik yaklaşımları, büyük bir taassup ile ihanetle yaftalamakta oluşudur.

**Lenin**'in (1969) bir tür kültürel vandalizm olarak değerlendirdiği proletkült hareketine yöneltmiş olduğu eleştiriler görece makul olsa da, sonrasında bu görüşler önce **Mayakovski**'yi de içine alan Sovyet fütüristlerini, ardından **Aleksandr Kollantai** (1996), **Anna Akhmatova** (1976) gibi utangaç özgür aşk savunuculuğu ve feminizm yapmaya çalışanları, Dadaizmin Sovyetlerdeki tilmizleri denilen **Serapion Kardeşler** (Oulanof, 1966) çevresinin çok sert şekilde eleştirilmesini hatta yargılanmalarını getirir. Bu kültürel homojenleşme ve kültür-sanatın parti/lider kültü etrafında uydulaştırılması fikri, Sovyetlerin kültür bakanı **Zhdanov** (2023) tarafından hayata geçirilir ve 1930'lardan itibaren dindarca çalışmayı ve verimliliği yurttaşlık normu haline getirecek olan politikalar (örneğin Stahanovculuk) iyice merkezileşir. **Lysenko**'nun (Joravsky 1970) bu yıllarda ortaya atmış olduğu biyolojik verimlilik teorileri önce tarım alanında uygulamaya atılır ve ilerleme - kalkınma - gelişme - çalışma Sovyetlerde bir tür ibadet haline gelir.

Gene 1930 yılında **Gorki**'nin öncülüğünde Sovyet Edebiyatı kongresi düzenlenir ve sosyalist gerçekçi edebiyatın normları belirlenir. Tahmin edileceği üzere, çalışmanın ve Sovyet kültürünün yüceltilmesinin hedeflendiği bir niyet belgesi yayınlanır. Bu belgede yapılacaklardan ziyade, yapılmayacaklar vurgulanmıştır, **Gorki**'nin "*lišnii çelovek*" dediği ve Türkçe'ye "lüzumsuz adam/aylak adam" (Belge, 2021: 18) olarak çevirebileceğimiz, Sovyet öncesi Rus edebiyatının büyük bir kısmını kapsayan tipoloji artık ele alınmayacaktır.

Böylelikle, Sovyet devlet sistemi, çalışmanın bir tür ibadet haline getirildiği, tarihsel materyalizmin bir tür ilmihal olarak bu sistemi beslediği ve bu çerçevenin dışına çıkanların, kültür-sanat ve parti/lider kültü tarafından cezalandırıldığı teo-politik bir ilâhiyat düzlemine dönüşür. Sonrası zaten biliniyor: 1935-36 yargılamaları, idamlar, sürgünler ve 1945 sonrası parti/lider kültürünün **Stalin** şahsında kurumsallaşması.

Bu ilâhiyat sistemi içerisinde, işçi sınıfının peygamberleştirilmesi, aseksüel kadının yüceltilmesi, (yeni) insanın her türlü keder ve melankoliden uzak, sağlıklı, kudretli, disiplinli bir öznellik olarak sinemada, afişlerde ve edebiyatta temsil ettirilmesi son derece önemliydi.

İnsanı ama bilhassa Sovyet insanını ve onun yaşam tarzını yücelten sosyalist gerçekliğin elbette sinematografik bir dili de vardır. İnsanın yüzünde saklı hikmeti, ellerindeki emeği yücelten aşağıdan yukarı çekimler bu sinematografinin en bilinen temsilleridir. Ayrıca, sinema Sovyetlerde propaganda makinasının bir parçası olarak görülür ve **Eisenstein**'in çektiği **Aleksandr Nevski** (1938), **Potemkin Zirhlisi** (1925) ya da **Dziga Vertov**'un **Kameralı Adam**'ı (1929), rejimin ihtiyaç duyduğu söylemi, kitlelere sinematografik olarak aktarmakta önemli bir araç olur.

Öte yandan, **Dovjenko**, **Tarkovski** ve **Parajanov** sosyalist gerçekliğin insanına değil, tarihsel bir inşa olarak, belirli bir kültürün içerisindeki insana odaklanır. Özellikle **Parajanov**, **Narın Rengi** filminde, insanları Pers kültürünün minyatürleri gibi derinliksiz bir perspektifin içinde, minimum hareketle iki boyutlu olarak, tarihsel insandan da öte bizzat tarihte yaşamakta olan insan olarak gösterir. Üstelik bu insanlar, tam da **Gorki**'nin *lišnii čelovek* dediği insanlardır: Ne yaptıkları pek belli olmayan, yer yer aylak, melankolik, mistik bir rüya aleminin kayıp ruhları gibidirler. Dahası, bu Pers minyatürlerinin hülyalı dünyasında kaybolmuş insanlar, Sovyetler rejiminin teo-politik ilâhiyatının sürekli vurguladığı eski insan ve eski toplumdaki devrim ve sosyalist inşa ile kopuş iddiasını kültürel-antropolojik öğelerle kesintiye uğratmaktadır.

Daha da önemlisi, **Parajanov** hem Sovyetlerin hem de genel olarak Sovyetlere bağlı sosyalist çevrelerin sürekli ateş altında tuttuğu Fütürizm, Dadaizm gibi değişik sürreal akımlarla uyumlu bir film çekerek Sovyetlerin inşa etmeye çalıştığı tarihsel materyalizm ve bunun sinematografik temsili içerisinde büyük bir gedik açar. Bu durum Sovyet rejiminin tepkisini çeker; her ne kadar 1956'da **Stalin**'in

ölümünün ardından rejim kimi konularda daha yumuşak bir tutum alıyor gibi görünse de temelleri **Zhdanov**, **Lysenko** gibi totaliter kültürcüler tarafından atılmış politikalar pek değişmez. **Parajanov**'un aslında Hristiyan mitolojisine yöneltmiş olduğu eleştiriler, **Sayat Nova**'nın hayatının ve onun inançlarının sorgulanması için kullanılan dil, Sovyetler'in Ermenistan'daki sinema enstitüsü Goskino'nun meseleye paranoyakça yaklaşmasına neden olur.



## -II- İman, İhanet, Şüphe

**Parajanov**'un sürreal çağrışımlarla dolu sinematografik dili, olayların dünyevi değil dini bir rüya gibi gösterilme biçimi ve bu karakterlerin melankolik, miskin dramaturjisi, sinematografik biçimsel meselelerden filmin içeriğine doğru geçerken bizi başka bir yere götürür. Zira, **Parajanov**'un **Sayat Nova**'sı ve kurduğu sinematografi, senkretik bir dünyada, heretik bir öznellik biçimi olarak karşımıza çıkar.

**Parajanov**, **Sayat Nova** gibi çok kimlikli, çok yetenekli birisini filminin konusu yaparak, bir yandan Sovyetler'in kurmuş olduğu tarihsel materyalizm, bilimsel sosyalizm ve mutlak doğruluk teolojisini sorgularken diğer yandan da, **Sayat**

**Nova'yı**, her bir kimliği diğer kimlikleriyle çatışan, mutlak değil mütereddit, mümin değil heretik, tekil ve olmuş bitmiş tükenmiş değil, tarihsel olarak süren senkretik bir öznellik olarak bize takdim eder.

**Parajanov'un** filmindeki **Sayat Nova**, neye inandığı belli, tereddütleri olmayan, dindar olmak için doğmuş ve öyle yetişmiş bir insan gibi görünür. Ama biraz daha dikkatli baktığımızda, büyük oranda Kafkas, İran ve Hristiyan ikonografisi ve mitolojisi içine yerleştirilmiş olan hikâyesi; içinde çelişkiler, endişeler ve şüpheler büyüten, bir şeye inanan değil bir şeye inanmaya kendisini ikna etmeye çalışan birisinin hikâyesi gibidir.

**Parajanov** böyle yaparak, Azeri bir Müslüman, Hristiyan bir Gürcü ya da Gregoryen bir Ermeni portresi çizermiş gibi görünse de aslında zahiri görünümünün altında büyük şüpheler taşıyan senkretik-heretik bir portre oluşturmaya çalışır.

*“Ben, hayatı ve ruhu işkence olanım”* denildikten sonra, ekmeklerin yanında çırpınan bir balık görürüz, balığın çilesi insanı doyurmak için dünyada varolmak gibi görünür ilk bakışta. Fakat Hristiyan mitolojisini biraz kazıdığımızda karşılaştığımız ilk şeylerden birisi, balık mucizesinin Hz. İsa'nın temsillerinden (epitet) biri olduğudur. Fakat, balık ekmekle insanı doyurmak ve balığın çilesini görmezden gelmek, bedeni doyurmaya odaklanmak, belki de sonraki Hristiyanların, filmde de sürekli gördüğümüz kafalarındaki dikenli taçtır, ya da balıkçının oltasındaki çengel ile insanın kafasındaki dikenli taç arasında çok fark yoktur.

İnsan bu anlamıyla doğada kaybolmuştur, kendince anlamlar yaratsa da yürüdüğü yol sorgulanmaya şüphe edilmeye değerdir. Onu bu yolda, **Sayat Nova'nın** çocukluğunda kilisenin damında kurutulmak üzere serilmiş olan kutsal metinlerin ulu ağaçlar gibi hışırdayan yapraklarından çıkan sesler belki bir yere çağırabilir ama bilgiye kıymet zahiridir, görünüştedir. Kilisenin kutsal metinleri ve ibadet için görkemli yapılar yapılmış olsa da buraları sel basmakta ve metinler mengeneyle sıkıştırılarak kurutulmaya çalışılmaktadır, dolayısıyla kilisenin kutsal metinler ve bilgi ile kurmuş olduğu ilişki daha en başta problemlili bir pozisyona yerleştirilir.



Fakat bunun da ötesinde, kiliseden daha büyük meseleleri vardır **Parajanov**'un gözüyle **Sayat Nova**'nın, insanın bizzat kendisi. **Sayat Nova**'nın çocukluğu oedipal günahlarla tanışmayla sona erer ve babanın ölümü arzulanır. Çünkü **Sayat Nova** hamamda kadınları gözlemekte ve annesinin çıplak memesini gördükten sonra, babasını tıpkı Aziz Gregor ikonografisine uygun bir şekilde musalla taşında ölü olarak görmektedir. Acaba babasını sevmiş midir, peki annesine duyduğu sevginin anlamı nedir, bu acaba masum bir sevgi midir? Bu yüzden, tam da çocukluktan ergenliğe geçişte, hamam, musalla taşı, süt ve salyangoz; temizlik-kirlilik (duygular), beslenme olarak emme ya da sevişme olarak emme gibi pek çok karmaşanın kronotopları olarak ortaya bırakılır.

Sonra, **Sayat Nova**'nın saray günleri ve sevdiği kadınla karşılaşması başlar. Sarayın debdebesi, altından toplar, dantelli kıyafetler, örtüler... İlâhi tüllerin ardında kalmış, gerçekliği rüya alemi gibi puslu yapan, film izler gibi değil de rüya görür gibi takip ettiğimiz sahneler.

**Parajanov**'un, **Sayat Nova**'nın hayatına ilişkin kafasının en net olduğu, onu net çizdiği, herhangi bir sorgulama ögesi yapmadığı yer aşktır. Bu aşk hem biçimi, hem içeriği, hem de temsiliyetleri itibarıyla doğulu bir aşktır.

**Parajanov**'un filminden anlayabildiğimiz kadarıyla **Sayat Nova**'nın tek inancı aşk ile ilgilidir. Ya da şöyle formüle edilebilir: O, aşka inanır, inandığına aşık olur; onun aşık olduğu prenses ise aslında bu ilâhi düzleme ulaşmak için bir vesile ya da vasıttan başka bir şey değildir, tam da Leyla-Mecnun hikâyesindeki benzer bir şekilde. **Sayat Nova**, sevdiği kadın ve tanrıyı teslisvari ama Hristiyan teslisini reddedecek şekilde, ilâhi bir bütünleşme olarak ele alır. Bu aynılaşmanın bir göstergesi olarak **Sofiko Chiaureli**, filmde **Sayat Nova**'nın gençliği, aşık olduğu prenses ve başkaları da dahil olmak üzere 6 farklı karakteri canlandırır. **Parajanov**'a göre, **Sayat Nova**'nın hayatında ve inancındaki tek gerçeklik düzlemi burasıdır, burayı da Pers-Kafkas inancının heretik-senkretik bir bağlamı olarak son derece panteist ve sürreal öğelerle sinemaya aktarır.

Bu aşık-maşuk-tanrı teslisinin dışında kalan bütün her şey, çile, şüphe ya da halkın gelenekleridir ama inanç değildir, ya da en azından tartışılmaya muhtaç meselelerdir. Ki bu yüzden, **Parajanov**'un filminin materyal kültürü, şüphe, sorgulama, çile ve aşağılanma öğeleriyle Hristiyan ikonografisi-mitolojisi ve Hristiyanlığı da sorgulamaya açar.

**Sayat Nova**'nın saraydaki hayatının temsil edildiği sekanslardan birisinde, sarayda ortada bir dokuma mekiği ile bir kemane görürüz; **Sayat Nova** kemanesi ile sanatını icra edip, sarayda sevdiği ile mutlu bir hayat sürmek isterken, kader ağlarını dokumaktadır. Sonraki sekansta, saray ahalisi ava gidecektir, av ceylanların öldürülmesi ile temsil edilir filmde, **Sayat Nova** ava gitmek istemez, avı tasvip etmemesi bir yana burada süren görgüsüzlük ve kibir onun ruhunu yaralamaktadır. *“Bu sağlıklı güzel yaşamda sadece ben acı çekiyorum”* dizelerini duyuruz burada... *“Sevgim için yol arıyorum ama yol beni ecele sürüklüyor.”*

Bir sonraki sekansta kralı ölü görürüz ama aslında ölü yatağında yatan **Sayat Nova**'dan başkası değildir, onun saraydaki günlerinin sonuna gelinmiştir ve bu noktada üç dilde ipek böceğinin kozadan çıkış kıssasını dinleriz. Saraydan kovulma onun için gerçek hayatın başlaması ya da hayatın yeni bir forma dönüşmesi gibidir.

Bundan sonra **Sayat Nova**'nın manastır hayatı başlar, başakların ezilerek harman edilmesi, ezilerek şarap yapılacak olan üzümler... Üzümü ayaklarıyla çiğneyen müminler, başakları ezen üvendireyi döndüren dolap beygiri eşek, Lazarus'un ölümü ve mezarı kazılırken mezar haziresine dolan koyun sürüsü, yas esnasında başı kesildiği için deli gibi çırpınan ve yas için yakılmış mumları söndüren ölmek üzere olan horoz.



Aslında tüm bunlar bir anlamıyla görsel şölen olsa da diğer yanıla, Hristiyan mitolojisi açısından, hak ile batılın ya da inanç ile şüphenin çatışması niteliğindedir. Hazreti İsa'nın mesleği marangozluk olsa da o da diğer semavi peygamberler geleneğine uygun olarak, ikonografik olarak öncelikle çoban olarak tasvir edilir. Koyunlarını (reaya) gözeten (rayi), onları kurtlardan koruyan, doyurup besleyen ve cennetle müjdeleyip, salimen cennete götürmeye çalışan kutsal çoban, bu bakımdan kilisenin büyüğü olan Lazarus öldüğünde, kazılan mezarın başını koyun sürüsünün basmasını, Hazreti İsa'nın ruhunun Lazarus ile birlikte olduğuna yorabiliriz. Ama müminlerin ve Lazarus gibi din büyüklerinin çabalarına rağmen, manastırda işler biraz karışık gibidir, çünkü pek çok biçimde karşımıza çıkan eşek ikonografik ve mitolojik olarak Hristiyan metinlerinde paganlığı temsil eder. Bu dünyanın yükünü çekmesine rağmen onun özünden bir şey anlamayan 'ahmak' paganlar, manastıra kadar gelmişlerdir.

Bu inançla ilgili bir meseledir, inananların ne kadar inandığının sorgulanmasıdır; fakat asıl mesele inananların içindeki şüphedir. **Sayat Nova**'nın gençliğinden itibaren, rozet olarak bir tavuk/horoz ayağı taktığını görürüz.

Hz. İsa'nın sembollerinden birisi de bu horozdur. Ama bu sembol, Hristiyanlık inancından önce İran-Mitra inanç sistemi içinde yeniden dirilişin/uyanmanın sembolü olarak kullanılmış, Yahudilik'te de günahların kefareti temsil etmiştir.



Hristiyanlıkta ise daha başka bir bağlamı vardır. Horoz Hristiyanlıkta hem ihaneti hem de imanı temsil eder, insanın içindeki inancı ve şüpheleri temsil eder. Bu yüzden horoz, Hz. İsa ile birlikte anılsa da aslında Aziz Petrus'un (iman-ihanet arasında gezinen) hikâyesinin bir özeti gibidir.

Horozun, filmde böylesine kullanılmasının sebebi, Hristiyan mitolojisinde Petrus'un ihaneti, imanı ve nedamet getirmesinin timsali olmasıdır. Aslında, Peter (sonradan İsa ona, dinin köşe taşı, kayası anlamına gelecek olan Petrus ismini koyar) Hazreti İsa'ya en fazla iman eden, en inançlı havari olarak bilinir, bu yüzden cennet ve cehennem anahtarlarının mutemedi de Petrus'tur. Hz. İsa, "The Last Supper" denilen son akşam yemeğinde, Petrus'un horozlar ötmeden kendisini üç kez inkâr edeceğini Petrus'a söyler. Petrus, "Asla" der ama Hazreti İsa'yı aramaya gelenler Petrus'u ele geçirdiklerinde, kendisinin Hristiyan olduğunu ve Hz. İsa'nın da peygamber olduğunu üç kez inkâr eder, böylelikle onların elinden kurtulur ve sonrasında gerçekten de Hristiyanlığın köşe taşı olur.

Filmin sonuna doğru, kuru kafadaki Pers tolgalarıyla birlikte, filmin başındaki 3 nar ve 1 bıçak biraz daha anlamlı olur. Artık, **Sayat Nova**'nın göğsündeki kap boşalmıştır, yarısını örümcek kaplamış yarısı vitraylı dünya penceresinden bakılmıştır, **Sayat Nova** sürülmüş kara toprağın üzerindedir. **Sayat Nova** hayatın anlam arayışını ve bilginin kırılmasını temsil eden en baştaki yere dönmüştür, yeniden her yeri su basmıştır ama bu kez artık kitaplar değil ruh boğulmaktadır, yeşil giyinmiş ölüm meleği gelir ve **Sayat Nova**'nın bağrından aşağı kırmızı renkli (belki şarap, belki de nar suyu) ölümü boca eder, başı kesik horozlar mumların arasında çırpınır ve **Sayat Nova**, aşk, iman ve şüphe arasında bir rüyada yaşamış gibi ölür.

## Sonuç

**Sayat Nova**'nın kendi hayatı ve yaşadıkları bir kenara, **Parajanov**'un gözünden görülmüş/gösterilmiş olan **Sayat Nova** filminde tercih edilen sinema dili, bütünsellikten yoksun ya da olduğu kadarıyla son derece sembolik ve sürreeldir. Kahramanlar melankolik bir rüyanın pusları ve tüllerinin ardından bize görünür. Tüm bunlarda yapılanın, elbette bilinçli bir tercih olarak, o yıllarda çoktan bir ilâhiyata dönüşmüş olan Sovyet ideolojisinin sorgulanması olduğu açıktır ki, Goskino'dan başlayarak Sovyet kültür yönetimi de meseleyi böyle görmüştür.

İkinci olarak, filmin alegorilerle dolu, Kafkaslar ve Ortadoğu'nun dini/mitolojik sembolizminden beslenen, çok güçlü bir materyal kültürü ve sanat yönetimi vardır. Burada öne çıkan, horoz, eşek, balık, ceylan, kitap, üzüm gibi öğeler ise iman ile ihanetin, inanma ile şüphenin arasındaki belli belirsiz sınırın sorgulandığı temel öğelerdir.

### Kaynakça

- Akhmatova, A. (1976) *Selected Poems*. Penguin Books
- Belge, M. (2021) *Step ve Bozkır: Rusça ve Türkçe Edebiyatta Doğu-Batı Sorunu ve Kültür*. İletişim Yayınları
- Joravsky, D. (1970) *The Lysenko Affair*. University of Chicago Press.
- Kollantai, A.M. (1996) *İşçi Arıların Aşkı*. Pencere Yayınları
- Lenin, V.I.(1969) *Kültür ve Kültür İhtilali Üzerine*. Ser Yayınları
- Oulanoff, H. (1966) *The Serapion Brothers: Theory and Practice*. Mouton Publish
- Steffen, J. (2002) "Appendix: selected documents from the Goskino production and censorship files on The Color of Pomegranates". *The Armenian Review*.
- Zhdanov, A. (2023) *Collected Works*. [Link](#)