



Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi
The Journal of International Social Research
Cilt: 10 Sayı: 52 Volume: 10 Issue: 52
Ekim 2017 October 2017
www.sosyalarastirmalar.com Issn: 1307-9581
Doi Number: <http://dx.doi.org/10.17719/jisr.2017.1928>

ANNA MELİKİYAN SİNEMASI'NDA MASALSI GERÇEKLER-GERÇEKÇİ MASALLAR: RUSALKA
(MERMAID-2007) VE ZVEZDA (STAR-2014) ÜZERİNDEN BİR İNCELEME
FABULOUS FACTS-FACTUAL FABLES IN ANNA MELIKIAN CINEMA: AN EXAMINATION OVER
RUSALKA (MERMAID-2007) AND ZVEZDA (STAR-2014)

Dilek TUNALI*

Öz

Rus kadın yönetmen Anna Melikyan, uzun metrajlı dört filmiyle önemli uluslararası festivallerde ödüller almış ve adından söz ettirmiştir. Filmlerinde popüler masallar ve Slav mitolojisinden aldığı motiflerin harmanlandığı Yeni Rus İnsanı ve Yeni Rus Toplumunun güncel ve gerçekçi hikâyeleri yer alır. Perestroika atmosferinde, sinema adına olumlu ve olumsuz hamleler bir arada gerçekleşmiş, yeni arayışlar içindeki yönetmenler Sovyet Sinemasının tabularını yıkmaya çalışırken dağılmalar ve toparlanmalar yaşamışlardır. Slavcı ve Batıcı ikilemi arasında kalan yeni sinemacılar, içsel ve dışsal etkilenmelerin, çelişkilerin, kaygan zeminin ardından belli bir estetik ve söylem oluşturmaya başlamışlardır. Melikyan bu halkın sonuncusunda yer alır. Yeni dönemde Sovyet Sineması her ne kadar reddedilse ve bu sinemanın koyduğu değişmez kurallar öykü, karakter ve biçim anlamında yıkılmaya çalışılsa da, sinema tarihinde bir devrim niteliği taşıyan bu gelenek etkilerini yeni dönemde de sürdürecektir. Melikyan'ın 2007 tarihinde çektiği *Rusalka (Mermaid)*, Hans Christian Andersen'in Küçük Deniz Kızı masalından, 2014 yılında çektiği *Zvezda (Star)* Charles Perrault'un Cindrella masalından esinlenmeler taşır. Bu filmler masalların, mitolojik motiflerin, Rus edebiyatı esinlenmelerinin izlerini taşıyan bağımsız uyarlamalardır, finalleri ve gelişim aşamaları itibariyle anti-masal olarak değerlendirilebilirler. Kadın kahramanları yetismekte olan genç kızlardır, masallardaki kahramanların yaşadıkları inisiyasyon aşamasındadırlar. Ancak filmlerdeki bu inisiyatik durum Sovyet sonrası Rusya'nın ve yeni Rus insanının karşılaştığı toplumsal ve ekonomik gerçeklerle mücadele biçiminde sunulur. Vahşi kapitalizmin yarattığı tüm etkiler, sınıflar arasındaki derin uçurum, daimi şantiye görüntüsü veren derme-çatma bir metropol (Moskova), reklam ve tüketim çılgınlığından her insanın payına düşeni alması, ideoloji ve din inancı konusundaki büyük boşluk, belirsizlik ve geleceksizlik yaşayan genç kuşağın masala-benzer ancak masal olmayan serüveni filmlerin öykülerini oluşturur. Bu tabloya, iç ve dış savaşlar, patlamalar, yıkımlar ve doğal felaketler nedeniyle çaresiz kalan insan profilleri yer yer dâhil edilir. Aşırı zenginlerin prens, aşırı yoksulların prenses adayı olarak yansıtıldığı her iki filmde de aslolan, film kahramanlarının göz kamaştıran bir kapitalizmi "büyülü evren" gibi algılamalarıdır. Filmlerde kadın kahramanların masalsi ya da büyülü olarak gördükleri bu dünyanın, acımasız ve sert bir işleyiş içinde olması yönetmen tarafından bilinçli olarak tercih edilmiş bir yöntemdir. Bu bakımdan her iki filmde de masalsi bir gerçeklikten, gerçekçi bir masala açılan yanılısamanın yaratılması görselleştirilir.

Anahtar Kelimeler: Anti-masal, Rusalka, Zvezda, Anna Melikyan, Yeni Rus Sineması, Yeni Rus İnsanı.

Abstract

Russian woman director Anna Melikyan has been rewarded in important international film festivals and she has made a name for herself as a talented director. Her films are about actual and realistic stories of New Russian Society and New Russian People in which motifs from popular tales and Slav mythology has gathered. Within Perestroika atmosphere, positive and negative moves on behalf of cinema had happened in company, directors in pursuit of novelties had experienced separations and reunions while trying to break taboos of Soviet cinema. New film-makers in dilemma of Slavism and Occidentalism had created a specific type of aesthetic and a discourse having been effected from internal and external situations, contradictions and slippery slope. Melikyan is placed in the last ring of this chain. Even though New age Soviet cinema has been refused and the rules of this cinema like story, character and form have been tried to demolish; this tradition of revolution carried on its effects in new era as well. Melikyan's *Rusalka (Star)* filmed in 2007 and *Zvezda (Star)* filmed in 2014 carries inspirations respectively from Hans Christian Andersen's Little Mermaid and Charles Perrault's Cinderella tales. They are independent adaptations of tales, mythological motifs and Russian literature inspirations. Films could be evaluated as anti-fairy-tales by their ends and evolutions. Women characters are raising girls, they are in initiation period as characters in the tales. However, this initiation state is represented in films as societal and economic challenges that New Russia and New Russian people come across in post-Soviet era. All effects of wild capitalism, gap between classes, a jerry-built metropolis (Moscow) within a view of constant worksite, each man's getting his share from advertising and consumerism, emptiness in ideological and religious subjects, fabulous-like but anti-fairy-tale adventure of young generation who experiences vagueness and futurelessness are subjects of her films' stories. Desperate people profiles suffering from internal and external wars, explosions, destructions and natural disasters are partly included in scenes. In both films which rich is represented as prince and poor is represented as candidate princess, what really matter is heroes' perceiving eye-brightening capitalism as "magical universe". This method that heroine's perceptions of cruel and rigid world as fabulous and magical is intentionally chosen by the director. From this point of view, the creation of an illusion opening from a fabulous factualness to a factual fable has been visualized in both films.

Keywords: Anti-fairy-tale, Rusalka, Zvezda, Anna Melikyan, New Russian Cinema, New Russian People.

GİRİŞ

Sinema yarattığı özgün film öykülerinin yanı sıra masal ve mitolojik anlatılardan bazen yan motifler bazen de yan öyküler oluşturma anlamında destek olarak bu sonsuz hazineye sık sık başvurma eğiliminde olmuştur.

*Yrd. Doç. Dr. Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Film Tasarımı Bölümü tunali.dilek@gmail.com



Masal anlatılarını ve mitolojik öykülerin uyarlamalarını geniş seyirci kitlelerine devasa prodüksiyonlarla ulaştıran Hollywood Sineması ve Walt Disney yapımları bu zengin kaynağı en fazla kullanan birimlerdir. Anlatıların farklı versiyonları klasik anlatı sineması dizgesinde veya animasyon filmler olarak uyarlanıp dünya ülkelerine pazarlanır. Maddi geri dönüşleri bir hayli güçlü olan ve film endüstrisinin sirkülasyonunu sağlayan düzeneğin ışıltılı ve büyülü parçaları gibidir bu filmler.

Özellikle ABD'nin dışında kalan sinemalarda da masalsi ve mitolojik motiflerden sıkça yararlanılması söz konusudur. Bağımsız uyarlamalar ise ticari kaygıdan öte sanatsal, toplumsal ve felsefi düşünümün ön planda olduğu yapımlardır.

Dünya sinema tarihi açısından bakıldığında, diğer ülke sinemaları üzerinde etkili olan Sovyet Sineması, uzunca bir bocalamadan, perestroyka ve post-perestroyka aşamalarından sonra Yeni Rus Sineması başlığı altında ne doğuya ne de batıya özgü olmayan ama kendine özgü yapımlarla adını daha çok uluslararası festivaller aracılığıyla duyurmaya başlar. Bu süreçte farklı yollara sapan, Batının yolundan mı yoksa Slav patikasından mı gideceğini bir türlü kestiremeyen, evrensel bir Rus sorusu haline gelen "What Have To Be Done?" (Ne Yapmalı?)'nin cevabıyla uzunca bir süre cebelleşen (Stojanova, 1998), 1. Avant-garde dalgada eskinin yıkımı için bir tutku barındırıp, 2. Avant-garde dalgada ise remake'lere tutunan sinemacılar, bunca sağlam ve değerli bir sinema altyapısına rağmen, deneme-yanılma yoluyla Yeni Rus Sinemasını yeniden oluşturmaya başlarlar.

Sinemadan, edebiyattan ve sanata dair kuram ve kuramcılardan gelen güçlü altyapı elbette yeni bir mecrada kendisini yeniden var edecektir. Bu süreçte de kendi sinemalarından ve dünya sinemasının kültleşmiş filmlerinden yapılan remake'ler, Rus edebiyatı, masallar ve mitolojiden esinlenmeler Yeni Rus Sinemasının oluşumunda refere edilen başlıca kaynaklar haline gelir.

Bu sürecin son halkasındaki kadın yönetmen Anna Melikyan'ın da dört yapımlık filmografisinin ikisi Slav mitolojisinden ve popüler masallardan esinlenmeler taşır. "Popüler Masallardan Sinemaya Yapılan Uyarlamalarda Kültürel Antropolojik Süreklilik ve Dönüşüm"¹ başlıklı çalışmada masallardan yapılan uyarlamaları; birebir uyarlamalar, bağımsız uyarlamalar, herhangi bir masala ya da mitosa dayanmayıp masal ve mitosların tüm kodlarını, yapısını ve motiflerini kullanan masalsi filmler (Tunalı, 2017: 371) biçiminde kategorilendirmiştik. O makalede birkaç özelliğine değindiğimiz Melikyan'ın bağımsız uyarlamalarına bu çalışmada, Yeni Rus İnsanı ve Yeni Rus Toplumu açısından bu kez daha sosyolojik, ideolojik ve estetik bir perspektiften bakmaya çalışacağız. Bunu yaparken tabii ki çekilip alındığı orijinal kaynaktan, yeniden yorumlandığı aşamaya kadar metnin geçirdiği yapısal değişim ve dönüşüme de değinmeden geçmeyeceğiz. Roland Barthes, Yazının Sıfır Derecesi'nde, "dil hiçbir zaman 'arı' değildir: sözcüklerin gizemli bir biçimde yeni anlamlar içinde de süren ikincil bir belleği vardır" (Barthes, 1999:21) der. İşte bu nedenle her metin hem kendinden öncekileri refere eden hem de yeniden yorumlanan beyaz bir sayfadır. Kısacası "mit çalınmış ve restore edilmiş bir söylevidir... yerine tekrar getirilip koyulduğunda artık eskisi gibi değildir." (Barthes'dan akt. Zipes, 2002:7).

Melikyan, Rusalka'nın senaryosunu yazmaya başladıktan sonra Andersen'in masalına başvurduğunu ve bu masal formunun işini kolaylaştırdığını söyler.² Ancak gerek *Rusalka* gerekse *Zvezda*, esinlendiği masalların çok dışında örnekler olarak karşımıza çıkar. Bu örnekler artık yapısal anlamda metnin katmanlılığı ve her seferinde yeniden okunması ve yorumlanması bakımından değer kazanırken, diğer yandan çağdaş Rusya'nın gündelik hayatı, toplum eleştirisi, kapitalizmi büyülü bir olgu olarak gören film kahramanlarının aslında bu cezbedici tüketim dünyasının altında ezilmelerini ele alır. Bunu reklam dünyasından, sanat dünyasına kadar; sağlık politikalarından, medya elitlerine kadar; taşra-metropol ikiliğinden, sınıf eleştirisine kadar bir çok konuya ve unsura değinerek gerçekleştirir.

Günümüz sinemasında türlerin ortadan kalkması ve türler üstü bir yapıya bürünmesi Melikyan'ın filmlerinde de görülen başat bir durumdur. Her iki filmde de kahramanların trajik öykülerine yarı mizahi, mesafeli bir tonda yaklaşan yönetmen bu tavrını finale kadar korur. Çünkü post-perestroyka yıkımından sağ çıkmayı, ayakta kalmayı başaran yeni jenerasyonu simgeleyen iki kadın kahraman, komik, trajik, kaygısız, şaşkın hatta bazen bencildirler. Toplumsal harabiyet onlara değmemiş gibidir. Yönetmenin de, kahramanların da duruşu bu yöndedir. Ancak bu türler arası geçişlerin olduğu filmler bir bakıma hem Yeni Rus Sinemasını hem de özelde Melikyan sinemasını Adorno'nun "mizahın yerini polemik nitelikli parodi aldı" (Adorno, 2004:155) ifadesinde olduğu gibi çok daha iyi tanımlar: "Auschwitz'den sonra şiir yazılamayacağı cümlesinin geçerliliği yoktur, ama şu kesin ki Auschwitz geçmişte mümkün olduğu ve

¹ Dilek Tunalı (2017). Popüler Masallardan Sinemaya Yapılan Uyarlamalarda Kültürel Antropolojik Süreklilik ve Dönüşüm, Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi, sayı 49, 2017

² "Rusya'da masallar hep önemli olmuştur. Çünkü doğaları gereği Ruslar romantik ve çocuksudur. Başta Andersen'den bir film uyarlamak söz konusu değildi, senaryoyu yazarken düşündüm ve hikâyeye şekil verme işi böylece hafifledi. ayr. İçin bkz. Jakob Buhre, (2008). Anna Melikian, www.planet.interview.de/interviews/anna-melikian/34532/



belirsiz bir gelecek boyunca da mümkün kalacağı için, şen sanat artık tasavvur edilemez” (Adorno, 2004:155). İşte bu nedenle sanat nesnel olarak yozlaşmış sinizme dönüşmektedir. Her iki film de yozlaşmanın ve toplumsal bir harabiyetin eleştirisini dolaylı yollardan yaparken önemli ölçüde sinik bir yaklaşımı da barındırır.

1-ANNA MELİKİYAN SİNEMASI'NA GENEL BİR BAKIŞ

Genç kadın yönetmen Anna Melikyan'ın dört uzun metrajlı ve diğer kısa metrajlı çalışmalarından oluşan filmografisi belki de yönetmenin sinemasını değerlendirmek ve teknik-içeriksel tutarlılığının olup olmadığı konusunda karar verebilmek için henüz çok da yeterli olmayabilir. İlk filmi *Mars* (2004) ile ve hemen ardından gelen *Rusalka* (2007) ile ulusal ve uluslararası önemi olan festivallerde ödüller almasıyla dikkatler Melikyan'ın sinemasına çekilmiş olur. Filmler, birbirlerini puzzle'ın parçaları gibi tamamlayan estetik bir biçim ve anlam bütünlüğü taşıyan çalışmalardır. Yeni Rus Toplumunu ve Yeni Rus İnsanı gerçeğini sıradan insanın gündelik trajedisi biçiminde yansıtır. Belleğimizde büyük tatlar bırakmış olan Rus edebiyatının yaratmış olduğu sıradan insanın gündelik ve derin trajedisinin, humorunun ve sinik karakterlerinin izini sürüyor gibidir.

Rus Devlet Film Okulu (VGİK)'de Sergei Soloev'in yönetiminde çalışarak 2002'de mezun olur ve ilk uzun metrajlı çıkışını bir trajikomedi olan *Mars* ile yapar. Bu filmde diğerlerinde olduğu gibi sıradan bir hayatı ironik hatta karamizahi bir şekilde ele alır. Bir taşra kasabasına yerleşmeye karar veren Moskova'lı bir boksörün varoluşsal krizi yenilikçi bir şiirsel perspektif ve sıcak bir mizah duygusuyla anlatılır. Filmin zengin dokusu Sovyet geçmişine ve Amerikan mitlerinden biri olan Casablanca'daki Greta Garbo'ya ironik referanslar gönderir (Rollberg, 216: 481). Bu arada Yeni Rusya'ya ilişkin eleştirel bir gönderme olarak da ülkenin merkeziyle, unutulmuş ve kendi hayatlarını yaşayan kırsalı arasındaki sıkıntılı ve çelişkili ilişkiyi anlatır.

İkinci uzun metrajlı olan *Rusalka* (*The Mermaid-2007*)'da ise, yine *Mars*'da olduğu gibi taşra- metropol ikilemini öykünün iskeleti haline getirerek bu kez bu tezatlığı yetismekte olan bir genç kızın gözünden anlatır. Acımsız tatlı ya da tatlıya benzer bir acı atmosferde gelişen hikâyede, düşleri açısından hayli zengin fakat sosyal açıdan tuhaf olan Alisa'nın serüveni ele alınır. Yine *Mars* filmindeki gibi ama oradaki işleyişin tam tersi bir olay örgüsü bağlamında önce zorlayıcı bir taşra hayatından daha sonra ise “grotesk bir tarzda sunulan metropol realitesinin güncel sosyo-ekonomik bozgunu ve profesyonel rutini içinde bir tezatlık” (Rollberg, 2016:481) arz eder.

Melikyan hem metropolde hem taşrada dışlanan, ötekileştirilen kahramanlar yaratır: “Dışlanmışların imgelemine kabul edilmiş bir realite üzerinden kuran, asık yüzlü ve sıkı kuralların sürekli altının oyulduğu, alaya alınan ve bozguna uğratılan şaşırtıcı bir dünyayı gözler önüne serer.” (Rollberg, 2016:481). Jack Zipes, Melikyan'ın yarattığı bu dünya hakkında özellikle *Rusalka*'nın geçtiği Moskova'yı tanımlarken; “Moskova'nın yeni zenginler için bir rüya âlemi haline geldiğini ve orada Alisa için çok dar bir alan kaldığını” (Zipes, 2011: 342) belirtir. Bu bağlamda karakterin dış dünyayla iletişiminin kesilmesi bir bakıma kapitalizmin çılgın reklam kampanyaları gereği gibi görünmektedir: “Kutu benzeri bir kostüm içinde diğer insanlardan yalıtılmış, kodese atılmış ve iletişimi kesilmiş bir şekilde yürüyen bir reklam haline gelmiştir. Aslında somutlaşmış bir fetiş olarak sokaklarda “öteki” bir obje olmuştur” (Zipes, 2011:342).

Son filmi *About Love* (2015)³ diğerleriyle karşılaştırıldığında daha yumuşak, daha uzlaşmacı olduğu yönünde yorumlanır. Ancak bu filmde de Melikyan bu kez farklı bir kanava belirleyip ilginç tarzını bu yönde kullanır. Gerçek ve anime görüntülerin harmanlandığı, yine gerçek ve anime kahramanların yer aldığı altı ayrı öyküden oluşmakta, öyküleri birbirine iliştiiren tutkal görevi altıncı öyküdeki Renata Litvinova'nın oynadığı ve anlatıcı olarak yer aldığı “*The Lecture About Love*” hikâyesi ile sağlanmaktadır.

Diğer filmleri kadar keskin, sert, acımasız eleştirel bir yaklaşım taşımasa da *About Love*'da yine hem dünyasal hem yerel insanlık sorunları tatlı-sert bir bakış ve üslupla geçirilmiş gibi görünür. Filmde yer alan bazı öykülere kısaca göz atıldığında: 1. Novela olan “*Anime*” adlı filmde, Japon çizgi filmlerinin anime karakterlerine özenen ve tamamen kurgusal bir dünyada yaşamayı tercih eden gençlerin, kendilerine model olarak seçtikleri anime karakterlere benzemek uğruna abartılı giysi ve makyajla dışarı çıkmaları ve gerçekte kim olduklarını unutmak istemeleri anlatılır. Bu gençler sıradan dünyaya her geri döndüklerinde büyük bir hayal kırıklığı yaşarlar ve sonunda anime dünyasında kalmaya karar verirler. Çünkü bu genç insanların tek seçenekleri, güçlü duyguları yaşamak ve deneyimlemektir.

2. Novela olan “*Proposal*” (*Teklif*) yine genç bir kızın zengin, işadamı pozisyonundaki başarılı fakat acımasız patronu/aşığı ile tembel ve çekici olmayan fakat onu gerçekten seven diğer aşığı arasında seçim yapmasını içerir.

³ *About Love* (Anna Melikyan-2015) ayr. İçin bkz. <https://www.antipode-sales.biz/movies/about-love> (e.t. 15.06.2017)



3. Novela "Japanese People", Melikyan'ın daha önceki film öykülerini andırır tarzda şans, rastlantı, yazgı gibi unsurları belli bir humor duygusu içinde verir. Rus kültürünün cazibesine kapılan ve kendine yakışıklı ve eğitilmiş Rus erkeği imgesi yaratan Japon genç kız, hayalinde yarattığı bu kişiyi bulma umuduyla Rusya'ya gelir. Rus kültürünü ve sanatını içeren tüm festivalleri gezmeye, oradaki genç insanlarla iletişim kurmaya çalışır. Fakat Rus erkeklerinin kendi kültür ve sanatlarıyla ilgilenmediğini görünce büyük hayal kırıklığı yaşar. Yine benzer nedenlerle Rusya'ya gelen Japon bir erkekle sık sık karşılaşmalarına rağmen arzu nesnelere farklı olduğu için birbirlerine pek prim vermezler. Fakat birkaç rastlaşmadan ve görüşmeden sonra aradıkları kişinin birbirleri olduğunu anlarlar.

Anlaşılabileceği üzere önceki filmlerinin öykülerindeki yumuşak gibi görünen fakat ardından sert ve acımasız bir finale sona eren keskinlik *About Love*'da göze çarpmaz. Ama tüm filmlerin öykülerinde dikkati çeken, çatışmayı yaratan ve öyküyü geliştiren temel çıkış noktası bir yerden başka bir yere hareket eden karakterlerin karşılaştıkları engeller, ilişkiler, kopmalar ve birleşmeler biçiminde tezahür eder. *Mars*'ta Moskova'lı boksör Boris'in aslında Marks adlı kasabaya (k harfi düştüğü için Mars diye anılır) yerleşmesi, *Rusalka*'da Alisa'nın bir sel felaketi sonrasında büyükannesi ve annesiyle birlikte Karadeniz kıyısındaki taşradan, Moskova'ya hareket etmesi, Moskova'da yaşayan Masha'nın star olmak için başka bir yerden bu kente gelmiş olması söz konusudur. Masha'yı bir yerden başka bir yere göç ederken görmeyiz ancak ünlü bir star olabilmek için Moskova'ya geldiği anlaşılır. Diğer yandan derme-çatma, şantiyeyi andıran bir evde oldukça hesaplı bir şekilde yaşamaya çalışırken, melodram filmlerin parodisi gibi düşünebileceğimiz zengin bir ailenin oğluluyla tanışıp filmin finaline doğru onun evinde yaşamaya başlaması, bir yerden başka bir yere hareket etmeyi, değişim ve dönüşümü diğer öykülerdeki gibi zorunlu kılar.

Melikyan'ın filmleri ve karakterlerinin eylem noktaları, bakıldığında Gilles Deleuze ve Felix Guattari'nin "yersizyurtsuzlaşma"⁴ kavramını karşılar. Deleuze ve Guattari kavramı "köksap"⁵ üzerinden kavramsallaştırır. Kavram bağlamında "ait olmak-olmamak, dışlanmak, yeni bir mekân ile yeniden bütünleşip kendini yeniden var etmek" biçiminde belirsiz ama umutsuz olmayan bir geleceğe doğru gitme haline gönderme yapılır.

Bir yersizyurtsuz olarak *Mars*'ın Boris'i yıkılan Sovyetler Birliği'nin ardından bu rejime ideolojisini ve felsefesini kazandıran Marks'dan, Mars'a dönüşmüş ve hiç kimsenin de Perestrojka evreninde bu değişimi umursamadığı bir taşra kasabasına; büyümlü güçleri olduğuna inanan, ortada olmayan babasının bir gün geleceğini hayal eden, doğal felaketleri, kazaları büyümlü gücüyle yaptığına inanan ancak Rusya'daki istatistiklere bakıldığında tüm bu kaza ve felaketlerin zaten sıradan ve doğal olduğunu çok geç anlayan Alisa reklam billboardlarıyla donatılmış olan Moskova'ya göç eder; *Star*'ın Masha'sı ise sürekli estetik ameliyatlar yoluyla biçim değiştiren organları (dudaklar, memeler, bacaklar, burun vb.) ve en nihayetinde kendi vücudunun organlarını reddettiği ender rastlanılan bir hastalığa sahip olduğunu öğrenmemizle yersizyurtsuz kavramını metaforik olarak en fazla içselleştiren karakter olarak belirir.

Melikyan, filmlerinin öykülerini masal, mitoloji esinlenmelerinden oluştursa da, kimi melodramatik ya da de-melodram diyebileceğimiz durumlar yaratır. "Splendor and Misery of the Little Mermaid: Roundtable on Anna Melikian's *Rusalka*" adlı yuvarlak masa toplantısında Henrike Schmidt, *Rusalka*'da filmin başkarakteri Alisa sonunda beklenmedik bir şekilde bir trafik kazasında ölse bile finalinin bir happy end olduğunu iddia eder. Bu klasik Hollywood tarzı bir happy end değildir. Schmidt, *Rusalka*'ya özgü bu mutlu sonun nedenini şu şekilde açıklar: "*Rusalka*'da biri medya eliti, diğeri Rusya'nın parlak sosyetesini temsil eden iki kişiyi (Rita ve Sasha'yı) dışardan, dışlanmış bir kişi olarak onların gerçek duygularını keşfedip birleştiren kişi Alisa'dır. Alisa onlara zenginlik, refah ve aşk içinde olacakları bir gelecek hazırlayıp, sığ hayatlarından sıyrılmalarını sağlar. Bu nedenle *Rusalka*'nın mutlu bir sonu vardır" (Schmidt, 2009). Melikyan'ın sineması melodram olup olmadığı, mutlu sonları barındırıp barındırmadığı, bir masal mı yoksa meta-refleksive bir anti-masal mı olduğu yolunda tartışılır. Düz bir sathın altından bir toplum eleştirisi ve yeni dünya insanına ilişkin felsefi bir düşünce düzlemi ortaya çıkar: "Anna Melikyan özel, yüksek derecede düşsel bir sinemayı olağandışı bir dünya görüşü içinde yani huzursuz edici bir enerjinin eleştirel tepkisi anlamında değil ama şiirsel bir kabullenmişlik içinde geliştirmektedir" (Rollberg, 2016:482).

⁴ "Yersizyurtsuzlaşma Deleuze ve Guattari'nin buldukları Fransızca lügatlerde olmayan bir sözcüktür. Bu bakımdan özel bir anlam taşır. Deterritorialisation sözcüğü Fransızca "territoire" sözcüğünden ürer. Ama "territoire" ülke değildir; Orta Asya Türklerinde ve Moğollar'daki "yurd" anlamını taşır, çünkü özellikle göçebe halkların yaşam biçimini anlatmak ister. Göçebelerin çadırlarını kurdukları yeri bırakıp başka bir yere çadırlarını kurma işlemidir. Yurt sözcüğü, Ulusal Devlet anlamına geldiğinden, sözcüğün sonuna (d) harfi konulduğunda bu ilk anlamını kaybeder. Hem yer hem de yurd anlamı için yersizyurtsuzlaşma sözcüğünü kullandık." bkz. Gilles Deleuze-Felix Guattari (1990). Kapitalizm ve Şizofreni-1, İstanbul: Bağlam Yayınları, 28-29

⁵ Kavramı "köksap" üzerinden geliştiren ve dikey olarak büyüyen bir ağaç yerine, yeraltında yatay olarak büyüyen dalları köklenen ve yeni filizler veren bitki sapı. bkz. Damian Sutton-David Martin-Jones (2013). Yeni Bir Bakışla Deleuze, İstanbul: Kolektif Yayınları, 21



Şiirsel olan, içinde tepkiyi, ironiyi, soyutlamayı, gerçeği ve gerçekdışı olanı barındırdığına göre Melikyan'ın sineması da tüm bu unsurlar göz önünde bulundurularak değerlendirilebilir.

2-RUSALKA'DA MASAL MOTİFLERİ VE FANTASTİK OLANIN, REFLEKSİV VE GERÇEKÇİ OLANA DÖNÜŞMESİ

Melikyan'ın iki ayrı popüler masaldan yola çıkarak gerçekleştirdiği *Rusalka* (*The Mermaid-2007*) ve *Zvezda* (*Star-2014*), metinlerarası bir bağlam ve orijinal metni yeniden yorumlama konusunda dikkati çeken yapımlardır. Burada Hollywood Sinemasının ağırlıklı olarak gerçekleştirdiği birebir uyarlama ya da masalda var olan tutucu kodları dolaylı bir şekilde de olsa yeniden üretme söz konusu değildir. Kimi değerlendirmeler aksini söylese de, filmler bir esinlenme, uyarlama ya da bağımsız bir yeniden yorumlama olarak gözden geçirildiğinde biçim ve içerik anlamında tutarlı denebilecek bir üsluba yaklaştığı söylenebilir.

Andersen'in Küçük Deniz Kızı masalından esinlenilerek yapılan *Rusalka*, sadece bu masalın izlerini değil Slav mitolojisinde bir yanıla iyi bir yanıla kötü olarak bilinen Rusalki'lerin, Puşkin'in *Golden Fish* öyküsünün, Rus halk masalı kahramanı olan Ivan Durochok'un hatta Rus ve Avrupa sinemasına yapılan göndermelerin izlerini taşır. Bu açıdan bakıldığında filmi salt masal uyarlaması olarak değerlendirmek yanlış olur. Genel kanava Andersen'in masal motifleri üzerinden gitse de (bazı yorumlara göre Andersen de masal için üç ayrı final düşünmüştür) uğradıkları bir haksızlık sonucunda boğularak ölen (veya öldürülen), suda yaşayan ve yakışıklı genç erkekleri cezbedip suya çekerek öldüren Rusalkiler ile filmin masum ve tehlikesiz görünen karakteri Alisa arasında benzerlikler kurulur. Bu benzerlik kuşkusuz Alisa'nın aşık olup karşılık göremediği, bir nevi masallardaki prens figürünün karşılığı olan Sasha'nın dikkatini çekip, geri kalan hayatında Alisa'ya ilişkin bir vicdani yükü barındıracak olmasıyla ilgili gibi görünür.

Diğer yandan Rus masallarının ana damar anlatılarından biri kabul edilen Ivan Durochok, safdil ve birçok eziyetten sonra mutluluğu bulmuş olan bir kahramanı tanımlar. Natascha Drubek-Meyer, Alisa'nın da bu kahraman gibi modellendiğini belirterek, Ivan'la benzeştiğini söyler. Alisa da zihinsel problemler yaşayan çocukların gittiği özel bir okula gönderilir, prensi olarak gördüğü Sasha ona geri zekâlı muamelesi yapar. Ancak Alisa bir kadındır ve Ivan'ın şansına sahip değildir (Drubek-Meyer: 2009).

Edebiyat ve mitolojik referansların dışında, Rus sinemacılarının kendi sinemalarından ve dünya sinemasından yaptıkları remake'ler Sovyet sonrası dönemde kendi sinema kimliklerini bozma ve yeniden bulma üzerine deneme-yanılma girişimleri bakımından tarihlerinde önemli bir yer tutar. Daha çok post-perestroyka döneminde, 2. Avant-garde akım sırasında gerçekleştirilen remake tutkusunun çıkış noktası "daddy's cinema" (babaların sineması)'ya karşı cephesel bir atak biçiminde gelişerek totalitarizmin idollerini ve patriyarkal statükoyu hedeflemiştir (Stojanova, 1998). Sovyet film klasiklerinin parodileri, *Monty Pitton* parodileri, 50'lilerin dedektif filmleri, anti-westernler, Godard sinemasından yapılan remake'ler ve daha pek çoğu sinemacıların tezgâhından geçer (Stojanova, 1998). Melikyan'ın bu tutumu benimseyip benimsemediğini bilmemekle beraber, tarihinde bir dönem tutku derecesinde sürdürülmüş olan bu remake alışkanlığından etkilenmediği düşünülemez.

Özellikle *Rusalka*'da (kısmen *Zvezda*'da) farklı tarihlerde benzer bir izlek üzerinden yapılmış olan filmlerin yansıması görülür: Drubek-Meyer, *Rusalka*'ya paralel olası bir film olarak gördüğü Khutsiev'in *July Rain* (1966)'ini örnek verir. Filmin, genç bir kadının Moskova caddelerinde koşmasıyla başladığını ve koşarken arkasında koca koca reklam panolarının görüldüğünü (Drubek-Meyer:2009) belirtir. Benzer bir şekilde Karadeniz'in taşra kasabasından bir sel felaketi nedeniyle Moskova'ya annesi ve büyükannesi ile göç etmek durumunda kalan Alisa için de, 2000'li yılların geç ama hızlı biçimde kapitalistleşen metropolü Moskova, reklam panoları ve tüketimi özendiren uyarılar ve sloganlarla agorafobik bir ortama dönüşmüştür. Nitekim çeşitli işlerde şansını deneyen Alisa da bir süre sonra kocaman bir cep telefonu reklamı kostümüyle bu medya çılgınlığının parçası olur.

Taşradan Moskova'ya gelip hayatını iyileştirmeye çalışan kadın protoganist izleği, Elena Nikolaeva'nın *Popsa* (2005), Andre Konchalovski'nin *Gloss* (ya da *Glianets-2007*) gibi filmlerinde de ortaya çıkar. Bettina Lange, *Rusalka*'da Melikyan'ın kadın yaşam öykülerindeki farklı anlatı modellerini biyografi, melodram ve masal bağlamında bir araya getirdiğini, bunların her birinin diğerini tamamlayan, bazen de tezatlık arz eden yapımlar olduğunu belirtir (Lange:2009).

Masal, mitoloji ve sinema üzerine ilişkiler hakkında yaptığı çalışmalarla bilinen Jack Zipes ise; Andersen'den esinlenen Melikyan'ın *Rusalka* isimli filminin daha aydınlanmacı bir yan barındırdığını, masaldaki gibi "Tanrının takdirini almak için kendini kurban eden bir denizkızı öyküsünün didaktik bir Hıristiyan vaazı gibi olmadığını" (Zipes, 2011:341) söyler. Alisa bu bağlamda ne Andersen'in masalındaki gibi pasif bir denizkızı ne Lewis Carroll'un *Alice*'i gibi şaşkın, ne de *Cindrella* gibi hayvanlardan ya da perilerden yardım umar durumdadır (Zipes, 2011: 341). Oysa Zipes'in iddia ettiği görüşün aksini savunan Henrike Schmidt, filmin mutlu bir sona sahip olduğunu, bu mutlu sonun protoganist bağlamında değil ama Alisa'nın, Rita ve Sasha'yı birleştirmesi yönünde bir happy-end olabileceğini vurgular (Schmidt:2009).



Aslında hem masalın hem filmin finali melodram filmlerin “unhappy happy end” formülüne uyum sağlar niteliktedir. Dramanın olmazsa olmazı bir kuralı olarak kahraman bir eksik, bir arzu nesnesinin peşinden gider. Bu yolda önüne çıkan engeller, yasaklar, buyruklar, kurallar sonucunda finale vardığında artık aynı kişi değildir. Kendisine yeni özellikler katmakla birlikte kaybettikleri de vardır. Eksilmiş, büyümüş, değişmiştir ve algısı farklılaşmıştır. Bunu inisiyasyonunu tamamlama aşaması olarak da kabul edebiliriz. Finalin “unhappy happy end” olması için birinci neden budur. İkinci neden ise, hem *Küçük Deniz Kızı* masalının hem de *Rusalka*'nın finalinde gördüğümüz kahramanın artık öte bir dünyadan seslenen ya da orada olduğunu duyumsatan huzurlu sesi ya da varlığıdır. Görevini tamamlamış olmasının verdiği mutluluktur bu.

Drubek-Meyer, masalın, denizkızının bir köpüğe dönüşmesi, iyi işler yaptığı için bir insan ruhuna sahip olması (Hıristiyanlık varyantı) veya Disney tarzında olduğu gibi, sevdiğiyle mutlu bir sona ulaşması biçiminde üç ayrı final versiyonu olduğundan bahseder (Drubek-Meyer:2009). Andersen'in Hıristiyanvari bir son ekleyip eklemediği bilinmemekle birlikte (20. yy'ın okurları onu son derece ahlaki olmakla eleştirirler) masalı orijinal olarak denizkızının bir köpük içinde yok olmasıyla bitirir, gökyüzü kızı olması varyantını ise daha sonra ekler.

Filme bu açıdan bakıldığında, “yararlı işler” yaptıktan sonra “gökyüzünün kızı” ‘olduğunu işaret eden billboardlardaki yeşil saçlı gülümseyen Alisa ve filmin başından itibaren anlatıcı konumundaki dış sesi, Moskova'da her yıl gerçekleşen trafik kazalarına ilişkin bir istatistiği aktarır.

Matthias Meindl ve Svetlana Sirotinina'nın filme ilişkin roundtable sunumlarında ise finalin tamamen anti-masal olduğu aktarılır: “Filmde iyi ve kötü açık bir zafer kazanmaz. Vladimir Propp'un Halk Masallarının Morfolojisi'nde belirttiği gibi dizgede eksik pozisyonu giderecek bir çözüm de bulunmaz. Kadın kahraman asla yaşadığı eziyete katlanıp çabası için ödüllendirilmez” (Meindl, Sirotinina:2009). Buna göre Andersen'in masalıyla karşılaştırıldığında, *Rusalka*'nın finali acımasız, duygusuz ve salt istatistiki bir durumdur. Bu da filmi Rusya'daki barbar kapitalizm yorumuyla birlikte bir anti-masala dönüştürerek sıfır sonuç elde edilen bu oyunda bir kişi bu sıfır toplamdan yarar sağlarken, diğeri kaybeder (Meindl, Sirotinina:2009).

Film tam da bu noktalarda refleksive (düşünsel) bir özellik kazanır. Bu refleksiv durum filmin epizodik yapısıyla da ilişkilidir. Hatta masaldaki fantastik noktalar filmde Alisa'nın düşü haline gelen epizotlar arası geçişler biçiminde düşünüldüğünde, yabancılaştırıcı bir unsur olarak iş görür. Film, masaldaki bilinen kalıplar, beklenen gelişme ve final dizgesine kısmen uysa da büyük oranda masaldan ayrıldığı, popüler bir anlatının yeniden üretilmesi tuzağına düşmediği ve seyircinin hiç beklemediği bir finale ulaşması nedeniyle de refleksiv ve yabancılaştırıcı bir etkiye sahiptir. Meindl ve Sirotinina, Alisa'nın başına gelen durumu (özellikle bir cep telefonu, bir bira bardağı kılığında sokaklarda dolaşması anlamında) “metareflexive” (meta dönüşümlü) olarak nitelendirir. Film kendisini masal-film-kapitalist sistemin üretim ve tüketimi üzerinden bağlantılandırarak refleksiv çerçeveyi yükselten bir durum yaratır (Meindl-Sirotinina:2009). Adorno'nun *Minima Moralia*'da bahsettiği “Bir Kurt Olarak Büyükanne”, masal-üretim ilişkileri ile film arasındaki ilişkileri ele alır. Masallardan bu yana gelmiş olup endüstrileşme sonrası filmlere sirayet eden iyi ve kötü ayırımının kökenini tarımsal ilişkilere ve basit meta üretimini gerçekleştiren efendiler ve hizmetkarlarının, kazananlar ve yitirenlerin ilişkilerine benzeter (Adorno, 2005: 210). Halk sanatının özü saydığı bu klişe değişmemiş, masallardaki kurtarıcı prensle şeytanın yerini filmlerde kahramanla kötü adam almıştır. Bu anlayış masalların aktarımı ve kökenine ilişkin alternatif bir bakış açısı sunar.

Bu açıdan günümüz bağımsız çalışmalarında görülen ucu açık yapı, filmi farklı yönlerden yorumlamayı, yeni bir tartışma alanı yaratmayı ön plana alır. Böylece masaldan esinlenen bir filmin çağdaş versiyonu küreselleşen bir dünyada ekonomik model olarak kapitalizmi seçen Yeni Rusya'nın sınıflar arasındaki derin uçurumunu, taşra ve metropol ikiliğini analiz ederek bu analizi çok fazla sivirtmemekle birlikte etkili bir eleştirisini yapar. Masal kahramanının sonu trajik olsa da ona bir kutsallık atfedilir ve varlığı yüceltilir. Ancak filmde Alisa için böylesi bir yüceltme ve kutsallık söz konusu değildir. O, metropolde yaşamayı, ne olursa olsun ayakta kalabilmek adına her türlü işte çalışmayı ve nihayetinde küçük bir şans yakalamayı başardığı halde (yakaladığı bu şans aslında medya dünyasının bir fetiş haline gelmesi nedeniyle tartışılır) her gün birçok insanın kurban gittiği bir trafik kazasında sanki hiç var olmamış gibi ortadan birdenbire kayboluverecektir. Çünkü taşradan metropole akın eden yüzlerce, binlerce genç kızdan biri derhal bu öyküyü kaldığı yerden devam ettirecek ve Alisa'nın yerini alacaktır. Yönetmenin 2014 yılında çekmiş olduğu *Zvezda (Star)*, *Rusalka*'nın farklı bir versiyonu ve Alisa'nın öyküsünü kaldığı yerden devam ettiren bir film izlenimi yaratır.

⁶ Son sahnede trafik kazası sonucu ölmesinin ardından, kendisinin bile hayattayken göremediği “Ay Kızı” reklam billboardlarında ortaya çıkar. Bu sahne artık onun gökyüzünde olduğunu anlatır.



3- ZVEZDA (STAR-2014): YENİ RUS TOPLUMU VE YENİ RUS İNSANI AÇISINDAN BİR DEĞERLENDİRME

Henüz üç yıllık bir geçmişe sahip olan *Zvezda* hakkında yazılan ya da detaylı olarak tartışılan bir metne rastlanmadığını öncelikle söylememiz gerekecektir. Genelde film festivalleri ya da film gösterimlerinin tanıtım yazılarında rastladığımız ortak nokta, *Zvezda*'nın "*Cindrella*"(*Külkedisi*) masalından uyarlandığı yönündedir.

Zvezda, *Külkedisi* masalının sadece üstü son derece kapalı ve gerek masal motifleri gerekse kahramanları itibarıyla tamamen bağımsız figür ve dokulara dönüştürülmüş göndermelerini taşır. Örneğin filmdeki genç kadın kahramanımız Masha, gerçekten *Cindrella* karakterini karşılayan bir figür müdür? Yoksa Masha'ya olan karşılıksız aşkı nedeniyle, masaldaki "prens" figürünün yerine geçen Kostya, *Cindrella*'nın erkek versiyonu olabilir mi? Popüler masalların olmazsa olmazı kabul edilen "üvey anne" figürüyle, *Zvezda*'da karşımıza çıkan Margarita (Rita) gerçekten bu tip masalların kötülük yapmaktan haz duyan üvey anne figürünün yerini alabilir mi? Ya da Rita karakteri dahi *Cindrella* figürünün yerine geçebilir mi?

Tüm bu sorular ışığında, masaldan esinlendiği belirtilen bu filmde masal karakterlerinin klişeleşmiş yapısı, masal izleğinin kalıplaşmış olay örgüsü elbette yoktur. Hatta masalın tümünden yıkılıp yeniden inşa edildiği film, *Rusalka*'daki kadar da masala benzer değildir. Sadece son derece örtük izler ve yorumlar taşımaktadır.

Sinema tarihindeki ilk masal uyarlaması Charles Perrault'un *Cindrella*'sıdır. Sinemanın icadından bugüne başta Hollywood sinemasında olmak üzere farklı ülke sinemaları tarafından birçok kez uyarlanmış ve rağbet görmüş bir kaynaktır. Çünkü *Cindrella* popüler masalların (*Küçük Deniz Kızı*, *Pamuk Prenses*, *Uyuyan Güzel* vb.) özellikle kadın ve erkek streotiplerini en fazla belirleyen, eril söylemin kadını görmek istediği konumu saptayan, eril-dişil, pasif-dominant, zengin-yoksul, gibi dramatik karşıtlıkların klişeler halinde Hollywood melodramlarına, duygusal komedilere ve ticari döngüsü yüksek aşk filmlerine, Walt Disney animasyonlarına kadar yerleşmiş olan kalıplarının farklı versiyonlarda tekrarına dayanır.

Rusalka'daki gibi Moskova'ya taşradan ünlü bir oyuncu (kendi deyimiyle "Star") olmak için gelen Masha'nın, kendini estetik ameliyatlara adanmış süreci konu alır ve karakterlerin iç içe geçmiş öykülerinden oluşur. Büyük hayalleri olan Masha'nın filmlerdeki küçük figürasyonlarla ya da geçici işlerle (bar kızı, animatör, bakıcılık vb.) idare etmesi, onu ne çalışmaktan ne de ünlü bir yıldız olma hayalinden alıkoymaz. Çok zengin bir bürokratin oğlu olan fakat bunu belli etmeyen Kostya'yla tanışması, Kostya'nın ona yaptırmak istediği estetik ameliyatlara para sağlaması, Kostya'nın hastalık hastası babası Sergei ve Sergei'ye aşık olmadığı halde yaşadığı konfor ve lüks hayattan vazgeçemeyen, Sergei'den hamile kalacağı taktirde hayatının kurtulacağını düşünen Margarita (Rita) ile birlikte dört kişinin çakışan öyküsüdür. Film bu haliyle *Rusalka*'daki gibi epizodik bir yapıda değilse bile geneline bakıldığında Masha'nın vücudunu düzeltmeye çalıştığı estetik ameliyatlara ve ender rastlanan bir hastalığa yakalanmış olması (vücudunun kendi organlarını reddetmesi) film öyküsünün yapısıyla da metaforik bir uyum sağlar. Kısacası Masha'nın bedeni ve organları bize öykünün yapısını verir. Masha'nın bedeni öykünün metaforudur.

Melikyan sinemasında kadın rollerinin her şey ve herkes üzerinden ticarileşmesine ilişkin varyasyonlar *Zvezda* ile sürer. Öykü, *Rusalka*'da olduğu gibi beklenmedik kırılmalarla, olayların beklenmedik biçimde sürmesiyle gelişir. Karakterler gizemli yapısını neredeyse filmin sonuna kadar korur. Bu kişiler vahşi ekonomik koşullar karşısında küçük bir saygınlık edinmek, toplum içinde küçük bir yere sahip olmak için bir strateji sürdürürler. Ancak bir süre sonra sürdürdükleri bu stratejinin oyuncağı haline gelirler: "Melikyan cesur bir şekilde Rusya'nın birbirine tezat iki toplumsal tabakasını, yani evsizlerden, politik gücü elinde bulunduran oligarşik yapıya kadar insanileştirerek fakat onların tutumlarını asla duygusallaştırmadan temsil eder" (Rollberg, 2016: 482). Böylece yönetmenin çarpık şekilde Batılılaşan bir topluma ilişkin yaklaşımı egemen gücün ironisi ve bu yolla kurulan empati üzerine temellenir.

Melikyan, *Rusalka* ve *Zvezda*'yı temel birkaç tema üzerinden oluşturmuştur. Bunların ilki masal esinlenmeleri olmaları, ikincisi ergenlikten yeni çıkmış olan genç kızların metropolle imtihanlarıdır. Her iki filmin de en önemli kırılma noktası göçtür. Bu olgu *Rusalka*'da daha belirgin, *Zvezda*'da örtüktür ancak hikâyenin temelini oluşturup kültürel, ekonomik ve psikolojik şok yaşayan kadın kahramanların bu yeni ortamda her türlü zorluğa rağmen hayatta kalabilmeleri üzerinedir. Fakat bu mücadele dramatize edilmez. Bunun da ötesinde yine her iki film için en önemli durum tüm hikâyenin Post-Perestrojka sürecinin tüm olumsuz etkilerinin (sosyal güvencesizlik, ekonomi, barınma, işsizlik, sınıflar arası uçurumun giderek derinleşmesi vb.) Putin rejimiyle daha baskıcı ve daha katı bir duruma taşınmasıdır. Kapitalist koşulların sertleştiği ve ekonomik sınıflar arasındaki ayrımın giderek derinleştiği yakın dönem Rusya'sının arka planı vurgulanır. Bu bazen sadece bir arka plan olarak kalmayıp kimi durumlarda kapitalizmin yansımaları,



filmlerin öykülerini doğrudan etkileyen ve kırılma noktalarını yaratan birer olgu, olay veya karakter haline gelir.

Sovyet sonrası Rusya'sında uzun yıllar Batı kültürü ve kapitalizminin neredeyse tabu sayıldığı bir anlayıştan tamamen tersi bir ekonomik sisteme geçilmesi, bilineceği üzere toplumun büyük sarsıntılar yaşamasına neden olmuştur. Rusya'ya özgü bir kapitalizmin ve yıllarca yasaklı olan tüketim anlayışının birdenbire tezat bir görünüm alması, özellikle genç jenerasyonda inanç ve ideoloji boşluğu yaratır. Birçok yorumcuya göre çekim gücü Rus ulusal düşüncesinin yerini almıştır. Rusya'nın önde gelen eleştirmenlerinden Lev Rubinstein; çekim gücünün bugünün Rus rejimini anlatmak için elverişli bir formül olduğunu ve kendi vatandaşlarının yönetime katılmamalarını sağlayarak, bireysel ataletlerini (Guy Debord'un kelimeleriyle söylersek) apolitik taleplerini "tüketim gösterisi" içine dâhil ederek desteklediklerini (Rubinstein'den akt. Mesrapova,2008: 13) belirtir.

Rubinstein'in bir tüketim gösterisi içine dâhil edilen ve apolitikleştirilen Rus bireylerle ilgili saptaması, Schmidt'in Rusalka ile ilgili yaptığı değerlendirme bağlamında *Zvezda* için de uygunluk taşır: Schmidt, *Rusalka*'nın, günümüz Rusya'sında giderek yayılan postmodern tanımlı bir kapitalizmin yarattığı ultra-tüketim anlayışının vizyonuna dâhil edilebileceğini belirtir. Bu noktada tamlık duygusu, aşk ve cazibe yoluyla iyileştirilse de toplumsal sınıfların çözülmesi yoluyla tehlikeye girer (Schmidt, 2009).

Tüketimin kendisine ve tüketim nesnelere karşı geliştirilen büyülenmişlik geçmişte kalan politik düşünceyi, komünist ideolojiyi, bu ideolojinin sanat ve yaşamdaki karşılıklarını ve bir süre sonra totaliterleşmeyi getirmesi nedeniyle ortadan kaldırılmaya çalışılması ve eleştirilmesini engelleyememiştir. Daha özet bir şekilde söylemek gerekirse Sovyet'lerden, Yeni Rusya'ya geçişte sadece ülkenin ekonomik ve sosyal değerleri değil, bireylerin dünya görüşü ve psikolojileri de bir uçtan diğer uca olağanüstü bir savrulma yaşamıştır. Sinemanın da bundan etkilenmeyeceği düşünülemez. "Ne Yapmalı?" sorusunu soran yönetmenler küresel çözümler önermemiştir. Fakat artık ne Korkunç Ivan, ne Muhteşem Peter, ne Lenin, ne de Stalin model olarak alınacaktır. Bu model artık Tanrı da olmayacaktır, İsa da (Stajanova, 1998).

Uzunca bir süre karakterlerine Yeni Rus imgesi arayan bu sinema, Denis Yevstigneyev'in *Limita* (1994)'da yarattığı ahlaki belirsizlik ile daha sonrasında da Dykhovchny tarafından Yeni Rus'ların güncel kahramanlar olarak gösterilmesi ile farklı arayışlara girer. Bu figürlerin öngörülemeyen bir zamana ait trajik figürler ve kurbanlar olması, klasik film türleriyle harmanlanmış Rus Yoksulunun (dönemin toplumsal koşulları gereği) yeniden biçimlenmesini sağlar. 1990'ların bu belirsiz atmosferinde bir yandan Yeni Rus kimliğini bulma çabaları ve Rus kimliğine sahip olunması gerektiğine dair önermeler (Karen Shakhnazarov, *American Daughter*, 1995) melodramatik bir eğilimle anlatılırken, diğer yandan *Everything Will Be OK* (1995) gibi Yeni Rus yoksulunun toplumsal umutsuzluğunun ne denli derin olduğunu ortaya çıkaran filmler alkolizm, şiddet suçu, işsizlik, fahişelik, gençlerin geleceksizliği ve yaşlıların güvencesizliği, korkutucu yoksulluk temalarına yoğunlaşarak ele alınır (Stajanova, 1998). Buradan da anlaşılacağı gibi Yeni Rus Sinemasının gelişim evresindeki arayışlar ve toplumsal-ideolojik kırılmalar 2000'li yıllarda hala karakter yaratma ve öykü oluşturma anlamında etkilidir.

Yukarıda saydığımız unsurların tümünü hem *Rusalka* hem de *Zvezda*'da görebilmemiz mümkündür: Sasha ve Margarita alkol ve uyuşturucu kullanır, Kostya (çok zengin olduğu halde) hırsızlık yapar, Masha ve Alisa yeni jenerasyonun tipik özelliği olan ideoloji boşluğunu yaşar ve tüm saflıklarına rağmen bazen bencillığe varan davranışlar gösterebilirler: Alisa'nın en büyük arzusu Sasha, Masha'nın en büyük arzusu ise kendisi yani bedenidir.

Melikyan'ın bu karakterlere hayat vermede belki de başarılı olduğu en önemli nokta, onlara karşı tarafsız kalmasıdır: "tuhaf, nevi şahsına münhasır ama aynı zamanda hem kırılğan hem güçlü, hem depresif hem yaratıcı bir duyguya sahip olan, ayakları yere basan karakterler yaratmasıdır" (Rollberg,2016:481). Yönetmenin tüm karakterlerine karşı aynı mesafeyi koruduğu, ne iyinin ne kötünün, ne kazananın ne kaybedenin yanında olmadığı, yoruma açık filmler gerçekleştirdiği söylenebilir.

Zvezda'nın bir masaldan yola çıkılarak yapıldığı tekrar düşünüldüğünde, Cindrella'daki kalıplaşmış motifler, genelde yeni dünyanın kötü gidişatına, özelde de Yeni Rusya'nın ve Yeni Rus insanının kültürel, ekonomik ve psikolojik dekadansına uyumlandırılmıştır. *Rusalka*'da olduğu gibi melodramatik bir izlek vardır ancak *Zvezda*'da tamamen (hatta *Rusalka*'da olduğundan daha fazla) melodram kalıplarının kırılması ve yapının tersine çevrilip seyircinin beklentisini karşılamayan bir tarzda sürmesi ve sonlanması söz konusudur. Özellikle final bölümünün diğer filmlere oranla çok daha çarpıcı ve beklenmedik bir etkiye sahip olduğu söylenebilir.

Masal anlatılarında öyküyü tetikleyen ve ileriye doğru hareket etmesini sağlayan fee, fairy (yani sihir veya büyü) (Moen, 2013:2)dir. Büyülü nesne yoluyla değişen yazgı, kahramanın yolunu açar. *Zvezda* ve *Rusalka*'da gördüğümüz büyü ve sihir kapitalizmin ve tüketim dünyasının gözleri kamaştırıcı çağrısıdır. Örneğin; Masha'nın şantiyeye benzer evinin duvarındaki pano onun büyülü dünyasını yansıtır. Tıpkı



Alisa'nın kaderini değiştirecek kadar güçlü dilekler dileyip buna inanması gibi Masha da, 90'lardan sonra tüm dünyada popüler hale gelen ve ideolojinin yerini alan mistik ve spiritüel düşüncenin bir temsilcisi gibidir. "Dilek Duvarı" adını verdiği panoda istekler sıralanmıştır: "Başrol olmak istiyorum", "plaja gitmek istiyorum", ya da tüketim ve marka dünyasına seslenen "Johnny Depp'i istiyorum", "Tiffany istiyorum", "otomobil istiyorum", Dior Parfüm istiyorum", "çok sayıda ayakkabım olsun istiyorum", "çok güzel olmak istiyorum" tarzı dilekler sıralanmıştır. Bunların sonucunda "Yaşamak İstiyorum" yazar. Masha evine sığınan Rita'ya da bu yöntemi salık verir; "dilekleri kâğıtlara yazıp evrene göndermeyi".

Diğer yandan Dilek Panosu, Masha'nın kendi gelecek planını bedeni üzerinden oluşturduğu stratejiyi maddeleştirir. Yapılması Gerekenler Listesi ise, önemsizden önemliye (hafiften, ağıra) doğru sıralanmıştır: 1-) Saçlar (Saç ektirme), 2-) Dövme 3-) Diş için elmas 4-) Kulaklar 5-) Memeler 6-) Dudaklar 7-) Bacaklar. Baştan üç maddenin üzeri çizilmiştir. Film boyunca gerçekleşen her estetik operasyon ile diğerlerinin üstü de tek tek çizilecektir. Fakat Masha'nın bedeni sanki ona ihanet edercesine beğenmediği ve değiştirmeye çalıştığı tüm organlarını reddetmektedir. Bu ölümcül ve ender rastlanan bir hastalıktır. Dünyada 20, Rusya'da ise sadece 2 vakadan biri Masha, diğeri de annesidir.

Film, finale saklanan bu hastalık bilmeceyi seyirciye bir şok yaşatır. Çünkü filmin asıl entrikasını oluşturan bu hastalık, Kostya'nın Masha'ya yardımcı olmak amacıyla Rita'nın indirimli sağlık kartını kullandırması yoluyla bir karışıklığa neden olmuştur. Filmin önemli bir bölümünde çok az ömrü kalan kişiyi Rita olarak düşünürüz. Bu karışıklık da filmin önemli kırılma noktalarını oluşturarak artık çok az ömrü kaldığını öğrenen Rita'nın, yıllarca onu lüks ve konfor içinde yaşatan ama sevmediği bir adama, Sergei'ye tüm gerçeği söylemesini sağlar. Sergei bunun üzerine Rita'yı tüm zenginliğinden, giysilerinden, konforundan ve kredi kartlarından mahrum bırakıp malikâneye girmesini engeller. Böylece Rita çok sarhoş olduğu o kötü akşamda, Kostya'nın çalıştığı barda tesadüfen Masha'yla tanışıp onun derme-çatma, yoksul evine sığınır Varlıklı arkadaşlarından yardım göremeyişi nedeniyle hayalkırıklığı yaşar ve artık tamamen gerçekleri görüp hayatını buna göre uyumlandırarak bambaşka bir insan haline gelir. Oysa sadece raporlar karışmıştır ve Rita en sonunda Sergei'ye nefretini dile getirdiği o akşamki son birleşmeden hamile kalabilmiştir fakat artık hiç bir şey eskisi gibi değildir ve o şekilde devam etmeyecektir.

Film, masalın ve melodram filmlerin tüm tesadüfi olaylarına ve bu tesadüfler yoluyla dramayı ileri doğru hareket ettiren neden-sonuç ilişkilerine sahip olsa da, burada yine de-melodramatik ya da anti-masal kabilinden bir sonuç elde edilir. Bu bir "happy end" değildir. "Unhappy happy end" olabilmesi için bile daha pozitif durumlara gereksinim vardır. Oysa, *Zvezda* (özellikle finalde Masha'nın hastalığını öğrenmemizle birlikte) böylesi olumlu bir duygu bırakmaz. Hatta epey karamsar ve aşırı gerçekçi bir final yaratır.

Her iki film komedi öğelerinden yararlanmış olsa da bunun salt komedi ya da salt dram olduğunu söyleyemeyiz. Türler üstü olduğu söylenebilir, yönetmen türlerin şablonlarından yararlanıp bunu deforme eder. Filmin sonunda Masha'ya deli gibi aşık olan Kostya onu malikâneye götürerek, babasına "karısı" diye takdim eder. Bu bağlamda tam da masal ve melodramlara uygun bir final olduğunu düşünürken Masha her iki biçimde de rastlanmayan hatta yabancılaştırıcı olduğunu söyleyebileceğimiz bir tepkiyle yanıt verir. Sergei para dolu çantayı Masha'ya uzatır. Artık çarpık bacaklarını ameliyat ettirebilecek paraya sahiptir. Fakat Masha çantayı alırken Kostya'ya onunla evlenmeyeceğini fakat ihtiyacı olduğu için parayı geri çeviremeyeceğini söyler.

Melodramı oluşturan özelliklerden biri de hastalık metaforudur. Ancak *Zvezda*'da Masha'nın onulmaz hastalığı melodram formundan de-melodrama geçiş için uygun bir zemin yaratır. Masha'nın hastalığının tanısı olan "genetik anormallik" filmde sadece fiziksel, biyolojik bir rahatsızlık olarak değil, dünyanın sonunu hazırlayan bir anormalleşme metaforu gibidir. Ahlak, vicdan, ideoloji, toplum gibi kavramların içleri boşaltılmış ve adı konulamayan başka bir şeye dönüşmüştür.

Adorno, sanat artık düşünürsüz (refleksivitesiz) olamaz derken; çağdaş sanatta şenlik ile ciddiyetin, trajedi ile güldürünün, yaşam ile ölümün alternatiflerinin giderek yok olduğunu belirtir. "Bunun nedeni bellidir: Alışılmış seçenek var kalmanın mutluluğu ile bu var kalışın ortamını oluşturan felaket arasında bölünmüş bir durumun ifadesidir" (Adorno, 2004: 158)

Filmde başından sonuna kadar bir leit-motive haline gelen Christina Aguilera'nın "Beautiful" şarkısı, anlık bir varoluş, anlık mutluluk ve güzellik hissini çağırır. Masha sürekli bu şarkıyı söyler ya da mırıldanır. Şarkının klibi hatırlanacağı üzere bir tür "dışlanmışların" ya da Deleuzcu kavramla söyleyecek olursak "yersizyurtsuzlaşmanın" figürlerini ön plana çıkarır: Vahşi bir tüketim dünyasında, belirsiz bir gelecek düzeni/düzensizliği içinde, var kalmak. Yine şarkının video klibinde görülen figürler; evsiz, işsiz aneroksiyalı, travesti, eşcinsel, şiddete uğramış ya da punkçı olup genel toplum kabulünün dışında seyreden "ucubeler" gibidir. Kısacası sistem, toplum kurallarının dışında kalan herkesi ve her şeyi ucube olarak görmektedir. Benzer bir şekilde *Zvezda*'da da Masha bir süre sonra yaptırdığı estetik ameliyatlara kendisi



olmaktan çıkar, Rita erkeksileşir, Kostya zengin bir evsizdir, Sergei ise çok zengin fakat hayatı kendine zindan edecek kadar hastalık hastası bir bürokrattır. Tüm karakterler gözlerini kendi içlerine çevirmiş durumdadır. Yine Adorno'nun cümlesiyle ifade edecek olursak; “..geriye kalmış asgari varoluş bir var kalma asgarisine dönüşmüştür” (Adorno, 2004: 157)

4- RUSALKA (THE MERMAID) VE ZVEZDA (STAR); TOPLUMSAL VE ESTETİK AÇIDAN BİR KARŞILAŞTIRMA VE DEĞERLENDİRME

İki filmin de en temel özelliği popüler masallardan esinlenmeler taşımakla birlikte birbirinin yerine geçen masal motiflerini ya da popüler masalların ortak uyuşmalarını barındırmalarıdır. Vladimir Propp'un Masalın Biçimbilimi'nde de belirttiği gibi hiç değişmeyen 31 işlev ve 7 masal kişisi⁷ kalıpsal olarak çağdaş biçimlere aktarılırken bir takım dönüşümler yaşar. Tzvetan Todorov için metni değişmez kılan şey kuralın bozulmasının hızlı bir değişim meydana getirmesi için doğüstü güçlerin devreye girmesinin en uygun yol olmasıdır (Todorov, 2012: 159). Değişmez bir kural olarak anlatıdaki değişimi yaratan doğüstü gelişme, Todorov'a göre fantastik aşamanın başlangıç ve sonuç dengeleri arasındaki gelişme bölümüne ivme kazandıran bir eylem biçimidir. Masalların vazgeçilmezi, aksiyon yaratan bir eylem biçimi olarak fantastik olan farklı dışavurumlarla ortaya çıkar: Yine Todorov'un söz ettiği başka bir fantastik tanımı da; gerçek ile düşsel arasında duyulan kararsızlığın imlendiği durumdur. Algıladığımızı sandığımız şeylerin gerçekle düş gücü ürünü olup olmadığından kuşku duymamız (Todorov, 2012; 42)da fantastiğin sınırları içindedir.

Zvezda'ya nazaran *Rusalka*'da daha fazla yaklaştığımız bu fantastik tanımı, Todorov'un söz ettiği düşsel ile gerçek arasında kalan, kuşku duyduğumuz ve gerçekçi bir filmde duyumsadığımız fantastik dokuya yakındır.

Rusalka'yı ele aldığımız başlıkta da belirttiğimiz gibi masalda fantastik olan⁸ unsurlar, filmde Alisa'nın doğüstü gücü olarak ortaya çıkar. Böylece çok istediği bir dileği gerçekleştirebilmektedir ya da gerçekleştirdiğini sanmaktadır. Ancak bu doğüstü güç (bir nevi fantastik olan) ne seyircinin ne de yönetmenin hemfikir olmadığı, sadece Alisa'nın bildiği ve inandığı bir ayrıcalıktır. Çünkü Alisa'nın doğüstü bir gücü yoktur. Alisa bulunduğu taşra kasabasından Moskova'ya gitmek ister ve bir fırtınanın çıkmasını diler. Fırtına ve sel felaketi gerçekleşir çünkü bu rutin felaketlerden sadece bir tanesidir. O bölgede yaşayanlar evsiz kalır ve zorunlu bir göç yaşayacakları hissettirilir. Alisa, insanların felaketine neden olan böylesi uğursuz bir dilekte bulunduğu için vicdan azabı duyar ancak bu durum seyirci nezdinde Yeni Rusya'nın genel panoramasını veren görüntünün sadece küçük bir parçası olarak algılanır. Altyapısız bir şekilde kapitalizme ve tüketim toplumuna kucak açan Yeni Rusya (özelde Moskova)'da güvencesizlik, kuralsızlık, yolsuzluk, yasadışı eğilim ve insan hayatını hiçe sayan orantısız büyüme, normalleşen ve sıradanlaşan kazalar ve felaketlerde yok olan insanların çaresizliği söz konusudur. Kazalarda veya felaketlerde yok olan insanların yerini derhal doldurabilecek ve yeni felaketlerde yitip gidebilecek insanları ikame eden bir sistem yaratılmış gibidir. En azından *Rusalka* açısından fantastikten yola çıkarak toplumsal ve gerçekçi olana vardığımızda elde ettiğimiz sonuç budur.

Zvezda'yla ilgili başlıkta da belirttiğimiz gibi bu filmde de fantastik olan Masha'nın Dilek Panosuna dönüşmüştür. Masaldaki fantastik durumun yerini simülatif bir biçimde alıp gerçeğin ötesine geçerek irrasyonel bir boyut yaratır. Çünkü her iki filmde de Rusya'daki yeni toplumsal gerçek, gerçeküstü ve absürt boyutlarda seyretmektedir.

Rusalka'da epizotlara ayrılarak, epizotlar arasındaki geçişleri sağlayan ve küçük Alisa'nın (artık büyümüş olsa bile) yaşamındaki en önemli eksiği, baba unsurunu hayallerle doldurmaya çalıştığı düş evreninin fantastik yansıması, *Zvezda*'daki Masha için fantastiğin yerini aşırı gerçekliğin almasıyla karşılaştırılabilir. Bu kez bir beden parçalanması ve dağılması alegorikleştirilmiştir.

Jack Zipes, *Rusalka*'da, iri cüsseli annenin, yoksul, yalnız, bekar, yorgun ve huysuz bir tabiata sahip olduğunu, bir erkek peşinde koşan yani beyaz atlı prensini arayan Rusya Ana'nın cisimleşmiş haline benzediği (Zipes,2011:343) yorumunu yapar. Hem *Rusalka* hem *Zvezda* için geçerli olan en önemli neden bu bağlamda anne ya da babanın eksikliği olarak belirir. Bu eksiklik *Rusalka*'da baba, *Zvezda*'da annedir. Zipes, bu eksikliği Yeni Rusya'nın genç jenerasyonuna karşı ilgisiz tutumu, vurdumduymazlığı ya da kendi başına bırakılmışlığı olarak yorumlar.

Rusalka'da iri cüsseli annenin bir tür Yeni Rusya'nın oluşumunda Batı'ya (özellikle IMF'ye) açılma ve kendini sunma arzusu, *Zvezda*'da farklı bir metafor yaratır. Burada da Masha'nın bedeni Yeni Rusya'yı

⁷ Bkz. Vladimir Propp (1985). Masalın Biçimbilimi, İstanbul, BFS Yayınları: 35-74

⁸ Denizkızının insana dönüşme talebi, insana dönüşürken hemen hemen tüm masalarda karşılaşılan yasak ve yasaya boyun eğmesi, denizkızının yasayı/yasağı çiğnemesi nedeniyle bir köpüğe dönüşmesi veya gökyüzüne yükselmesi/ölmesi gibi masalda fantastik sayılabilecek unsurlar.



çağırıştırır. Hem yenilenmek isteyen hem de kendi organlarını (yenilenmiş olmakla birlikte) kabul etmeyen bir ana gövdeyi.

Bu gövde perestroyka döneminden başlayarak post-perestroyka ve Putin dönemine kadar her iki filmde de alegorikleştirilirken, parçalanmanın hakiki görüntüsünü sunar: “Rusya’daki kapitalist dönüşüm, piyasa ekonomisi ve IMF gözetiminde yürütülen piyasa ekonomilerine geçiş anlamındaki Neoliberal Şok Terapisi⁹ ile eş anlamlıdır. “1 Ocak 1992’de fiyatların büyük bölümünün serbestleştirilmesi operasyonu başlatılarak bunun ilk somut sonucu Rus halkının yaşam standartlarının bir gece içinde % 40 oranında düşmesi” (Bedirhanoglu, 2002:3) olmuştur.

Tüm bu ekonomik ve toplumsal sarsıntılar doğaldır ki sinemayı hem sektörel anlamda hem de filmlerin öyküleri ve karakterleri anlamında etkileyecektir. Eskiye ilişkin her şeyin sinemasal bakımdan yıkılıp yeni bir sinema anlayışını oturtuncaya kadar, toplumsal ve ekonomik çöküşe, yitirilen değerlere, neoliberal bir ahlakın deforme ettiği tutum ve davranışlara hem sektörel hem de film içerikleri bazında başvurulmuştur. Böylece politik olandan, seksüel olana, neoromantik olandan, skatolojik (bel altı esprilere sahip) olana, necrorealist (ölü ve cesetlerle ilgili olan) bir akımdan ve naturalistik-nihilistik damardan, sadomazoşizme kısacası insan türünün fiziksel mutasyonuna ilişkin her türlü biçime başvuran filmler (Stajanova:1998) toplumsal ve ideolojik anlamda çığırından çıkan bir düşüncenin sinemadaki yansımalarını gösterir.

Her iki filme de baktığımızda üretim-tüketim, alt yapı-üst yapı kavramlarıyla proleter sınıfın gücünü ve bu güce olan umudu imleyen düşüncenin yerine, üretmeyen bir alt sınıfın ezilmesi, çöküşü ve tüm üretimsizliğine rağmen tüketmeye ve tüketim ürünlerine karşı büyük iştahı ortaya çıkarılır. Bu durum *Rusalka*’da Alisa nezdinde daha dolaylı, *Zvezda*’da Masha nezdinde daha doğrudandır.

Alisa son kertede (ait olduğu sınıfa rağmen) üretimin değil, tüketimin bir parçası haline gelir. Sokaklarda reklam adına bir cep telefonu kılıfına girmesi kadar, yeni zengin Rusların ay yüzeyinden arazi alım satımı yapacak ölçüde absürtleştiği gerçekdışı bir yatırım, bir ticari sektör için reklam kızı olur.

Pınar Bedirhanoglu, 1992-94 yılları arasındaki hiper-enflasyon koşulları altında kitlesel olarak özelleştirilmeler sürecinde, mülkiyet hakları konusunun belirsizleştiğini, yöneticilerin otoriterleştiğini, vaadedilen liberal devlet-toplum ilişkisinin aksine, yolsuzluk, suç artışı, otoriterleşme ve oligarşik güç ilişkilerine geçildiğini (Bedirhanoglu,2002:3-4) belirtir.

Her iki film de 2000’li yıllarda çekilmiş olmasına rağmen daha 1990’ların başında temelleri atılmış ekonomik bir yıkımın üzerine yükselen, yerleşiklik kazanmış toplum ve insan manzaralarını konu edinir. Bu dekadans aynı zamanda ahlakidir. Her iki filmde de bu ahlaki deformasyon, ticaret hayatından, sanat camiasına; politikadan, reklamcılığa kadar gözler önüne serilir. Uçurum artık iyice derinleşmiş, zenginler hayal edemeyecekleri kadar zengin, yoksullar SSCB dönemindeki kısıtlı koşullarını aratacak kadar farkında bile olmadıkları şekilde yoksullaşmışlardır. Bu bağlamda neoliberal dünyanın ve tüketim atmosferinin “mucizeleri”, masallardaki “büyü, sihir” unsuru gibi iş görür. Ters bir benzetmeyle de olsa masala ve masalın vazgeçilmezi olan melodramatik evrene bu şekilde yaklaşır.

Özellikle *Rusalka*’da, Alisa’nın öyküsüne bazen eşzamanlı bazen de tezat şekilde giren reklam spotları; “Follow Your Star, The Best is Possible, The Future Depend on You, You’re Special”¹⁰; liberal, rekabetçi, kariyerist ve başarıya odaklı bir toplumsal anlayışın mucizeleri gibi gösterilir. Bu mucizelere özellikle *Rusalka*’daki “Ay Yüzeyinden Arazi” satışı da eklenebilir. Masallarda fantastik bakımdan doğaüstü gelişmeleri daha kolay kabul edebileceğimiz göğe yükselme, başka dünyalara göç etme vb. eylemler, filmde zengin, alkolik ve hayattan hiçbir şey beklemeyen intihara eğilimli genç ve yakışıklı işadamı Sasha’nın yaptığı ticaret irrasyonel bir boyut taşır.

Anna Melikyan, Rusya’daki (özellikle) yeni zenginlerin tuhaf alışkanlıklarından söz eder. Bunlardan biri de hiç yıldız göremeyecekleri halde teleskopla gökyüzüne bakma ve insanların birbirlerine teleskop hediye etme alışkanlığıdır (Buhre, 2008). Melikyan da bu insanların nereye baktığını hep merak etmiştir.

Zengin Rusların; “her şeyin varsa o zaman olağandışı bir şey istemelisin” gibi bir alışkanlıklarının olması, hedefi “aydan arazi satın almaya” kadar yükseltir ve filmlerde Yeni Rus zengininin alışkanlıkları düşünüldüğünde tuhaf kaçmaz.

Zvezda’da da, Kostya’nın tutumu yeni Rus zenginlerinin tuhaf alışkanlıklarını yansıtır. Öykü gereği Kostya, babasının otoritesindeki zengin malikânesinden bir kuşak çatışması ve üst sınıfın sergilediği ikiyüzlü ahlak anlayışı nedeniyle ayrılmıştır. Fakat yine Melikyan’ın bu kesim için aktardığı son derece

⁹ Neoliberal Şok Terapisi, doğu blokunun yıkılmasının ardından öncelikli doğu blokunda yer alan Avrupa ülkelerinden başlayarak, süreç içinde Rusya’da da uygulanan 1992’de fiyatların serbestleştirilmesi operasyonunun ardından fiyatların fırlaması” Bkz. Pınar Bedirhanoglu, Rusya’daki Kapitalist Dönüşüm Süreci, Yolsuzluk ve Neoliberalizm, (2002). Toplum ve Bilim: 2

¹⁰ “Yıldızını Takip Et, En İyisi Mümkün, Gelecek Sana Bağlı, Çok Özelsin”



ilginç durumlardan biri de "İgri" (Oyunlar)'dir. Bu zengin insanlar, evsiz barsızlar gibi giyinip kendi kendilerine oyun haline getirilen görevler verirler: "Hiç para harcamadan kim tren istasyonuna kadar gidebilir?" tarzı oyunlardır. Acenteler, zengin insanlar için bu tür organizasyonlar düzenlemektedirler: "Zengin insanların canı sıkılmakta ve kendilerine heyecan dolu farklı oyunlar uydurmaktadırlar" (Buhre, 2008). Kostya, zengin evinden uzakta, çalıştığı barın koşu andıran yatakhanesinde barınmaktadır. Ayrıca hobi olarak hırsızlık yapmakta ve altındaki ucuz motosikletiyle yolculuk etmektedir. Tam bir İgri gibi düşünülmesi de, böylesi bir gerçeklikten Kostya'nın karakter yaratımında esinlenilmiş olduğu söylenebilir. Babası Sergei tam bir İgri olmasa da, "canı sıkılan" yeni Rus zenginine yakın özellikler taşır. Zengin bir bürokrat olan Sergei, yaşadığı kübik, hijyenik ve uzay üssünü andıran malikanesinde, sarışın, alımlı ve modern görünümlü sevgilisi Rita ve Uzakdoğulu hizmetçileriyle çok da mutlu bir hayat sürmez. Sergei, filmin önemli bir bölümünde sıkın, tedirgin ve mutsuzdur. Bu tedirginliğinin temel nedeni hastalık hastası olmasıdır. Her gün bir deney kabının içindeki dışkısı gayta analizi için Rita tarafından, uygun ısıyı bozulmadan laboratuvara götürülüp test edilir, sonuçları alınır. Yönetmen, bu gayta tahlili üzerinden, kesmeler ve başarılı bir kurgulamayla; Yeni Rus İnsanına ve Yeni Rus Toplumuna karamizaha varan eleştirel bir analizi görselleştirir. Bu aşamaya gelinceye kadar karakter ve öykü tipolojisinin zeminini yükselen sınıf ve yükselen değerler üzerinden hazırlayan Yeni Rus Sineması'nda, "karakterlerin varoluş krizleri pahalı modacılar, lüks arabalar, bodyguard'lar gözetiminde yenilen yemekler ve uşakların hizmet etmesiyle kamufle edilir" (Stojanova, 1998).

Her iki filmde yer alan ana karakterler Alisa ve Masha, masallardaki inisiyasyon aşamasını tamamlamaya çalışan figürlerin alegorisidir. Mihail Bahtin'in "Bildungsroman" tanımındaki "Dünyanın Betimlenişi"¹¹ne uyar. Bu iki karakter ana kahramandan çok, anti kahramana benzeyen Rus romanının "lüzumsuz adam" temasıyla da ilişkili görünür.

İki film kimi içsel bağlantılarla birbirinin devamı gibidir. 2014 yılında çekilen *Zvezda*, *Rusalka*'nın bazı motiflerini ve karakter sürekliliklerini taşır. Örneğin Masha'nın sadece bir kez çok küçük bir rolde görüldüğü sinema filminin galasına çok heveslenmesine rağmen davetiyesi olmadığı için alınmaması sırasında, film afişinin önünde *Rusalka*'da oynayan Alisa (Vera Prokofeva) gazetecilere poz vermektedir. 2007 yılında çekilen *Rusalka*'daki Rita amaçsız, işsiz, muhteşem vücut ölçülerine sahip, bakımlı, seksi ve tek ideali Sasha'ya ulaşmak olan sosyetik yeni zengin bir genç kadındır. *Zvezda*'da ise Margarita (diğer adıyla Rita), *Rusalka*'daki Rita'nın 30'lu yaşlarına gelmiş hali gibidir. Sergei de, Sasha'nın biraz daha yaş almış ve mutsuzlaşmış halini düşündürebilir.

Rusalka'daki mutlu son, *Zvezda*'da Sergei ve Rita için can sıkıcı bir zenginlik aktivitesine dönüşmüştür. Dolayısıyla umut veren, olumluya doğru gidiş söz konusu değildir. İki film de sinematografi anlamında tüm renkliliğine rağmen, ülkenin ve dünyanın renksizliğine vurgu yapar niteliktedir.

SONUÇ

2000'li yılların başından 2015'e kadar dört uzun metrajlık filmografisiyle adından sadece Rusya'da değil, uluslararası film festivallerinde aldığı ödüllerle de söz ettiren Anna Melikyan, Sovyet rejiminin ardından uzunca bir süre kendi dilini ve anlamını yeniden oluşturmak için farklı dönemeçler yaşayan Yeni Rus Sinemasının son diliminde yer alan yönetmenlerden biridir. Eski- Yeni (Sovyet-Rus) karşılaştırmasını kendinden önceki yönetmenler kadar sivri, sert ve acımasızca yapmasa da, filmlerinde Sovyet dönemine ilişkin bir takım göndermeler bulunsa da asıl Yeni Rus Toplumunu ve Yeni Rus İnsanı (zengini ve yoksulu)'na ilişkin kayda değer gözlem ve analizlerini filmlerine aktardığı görülür.

Kurmuş olduğu atmosfer, naif denebilecek karakterlerin etrafındaki vahşi ve acımasız dünyayı anlatır. Karakterler bu dünyadan elbette etkilenirler fakat bu koşullara bir yandan alıştıkları için mücadeleleri çok da fazla dramatize edilmeden ve duygu sömürsü yapılmadan ilerletilir. Masallardan esinlenilerek yapılan iki film *Rusalka* (*Mermaid-2007*) ve *Zvezda* (*Star-2014*)'daki kadın kahramanlar popüler masallardaki kadın kahramanların saflık, edilgenlik, zayıflık gibi ortak özelliklerin tümünü birden sergilemezler. Aksine saflık ve bencillik arasında gidip gelen bir yapıya sahiptirler.

Çünkü her iki film de sadece masal ve mitolojik esinlenmelerin değil, karakterlere derinlik, katmanlılık, boyut, humor ve kinik bir doku katan Rus Edebiyatı'ndan Dostoyevski, Puşkin, Çehov ve Tolstoy'un da izlerini barındırır. Sadece Rus Edebiyatı'ndan değil Yeni Rus Sineması'ndan da bazı karakter, olay, mizansen ve anlatı göndermelerinin izlerini sürdürür. Bu haliyle filmler bağımsız birer uyarılma örneği oluştururken, Barthés'in söz ettiği gibi ait olduğu kaynaktan çıkarak çok daha farklı bir metinlerarası bağlama ulaşır. Böylece masalın yapısı tamamen deforme edilerek bir anti-masala dönüşür. *Rusalka*'da ve

¹¹ Sınanma romanı, yolculuk romanından farklı olarak kahramana yoğunlaşır; olayların büyük bir bölümünde kahramanı kapsayan dünya ve ikincil önemdeki karakterler başkahraman için bir fona, dekora dönüşür. bkz. Mihail Bahtin, *Söylem Türleri*, (2016). İstanbul, Metis: 17



Zvezda'da masalların vazgeçilmez olan melodramatik yapı (zengin-fakir, iyi-kötü, köylü-saraylı vb.) Hollywood Sinemasının popüler masal uyarlamalarının aksine, de-melodram diyebileceğimiz bir görünüm sunar. Bu nedenle, masalda fantastik olan ve anlatının akışını değiştiren durumlar, filmlerde daha gerçekçi, daha toplumsal ya da aşırı gerçekçi bir şekilde aktarılır. Hatta fantastik ve aşırı gerçekçi olanda bulabileceğimiz irrasyonel durumlar bu açıdan ortak anlamlara kavuşurlar. Örneğin; *Rusalka*'da Alisa'nın gördüğü düşler, yönetmenin yarattığı mizansen çerçevesinde, gerçek dünyadan uzak, fantastik olana yakın görüntüler verir. Alisa'nın düşlerinin temel nedeni baba eksikliğidir. Ortada olmayan ve daima çelikten başlığı olan bir balıkadam biçiminde resmedilen baba, bir süre sonra genç kızın platonik şekilde aşık olduğu Sasha ile yer değiştirir.

Zvezda'da ise, Cindrella'nın dilekleri, Masha'nın Dilek Panosu'na dönüşür. Tüketim toplumu ve acımasız kapitalizm koşullarında bir "star" olabilmenin yolu bir çok estetik ameliyattan, markalaşmış eşya ve insanlara sahip olmaktan geçmektedir. Bu bağlamda Masha'nın iyilik perisi Kostya gibi görünür ve ona gerekli yardımı sağlar. Ancak Masha'nın Dilek Panosu ve bedeninin giderek yapay ve silikonlu maddelerle yer değiştirmesi, masaldaki irrasyonel boyutun yerini alan durum ve gelişmeler olarak düşünülebilir.

Her iki filmde de modernize edilen öykü akıp giderken, arka planda Yeni Rusya'ya ait bir manzara, büyük bir metropol olan Moskova yer alır. *Rusalka*'da daha çok büyük reklam panoları, ışıklı-dijital billboardlar eşliğinde pompalanan tüketim kültürüne ilişkin görüntüler aracılığıyla agorafobik bir atmosfer yaratılır. Filmin kahramanı Alisa bu atmosfer içinde tüketim araçlarının önemsiz bir parçası gibidir. Önemsizdir, çünkü günlük işlerde çalışarak gelir sağlamak için devasa bir cep telefonu veya bir bira bardağı kılığında caddelerde reklam için dolaşması; soğuk, gri ve çok katlı bir binada kiraladıkları küçük ve sıkışık dairenin bir yüzünün tamamen devasa bir reklamla kaplı olması ve bu yüzden içeriye ışık girememesi, en yakın arkadaşını bir reklam billboardu aracılığıyla tanımış olması ve nihayet ortada olmadığı (öldüğü) bir zaman diliminde "Ay Kızı" olarak basılan büyük boyutlu afişlerin şehrin her yerine asılması onun bir birey olarak varlığını ortadan kaldırarak değişim değeri olan bir metaya, bir fetiş nesnesine dönüştürmektedir. Bu nedenle *Rusalka*'da Alisa'nın varlığı tamamen billboardlar ve reklam spotlarıyla ilişkili hale gelir. Koca metropolde kendi varlığını ancak tüketim üzerinden kanıtlayabilmektedir.

Benzer durumlar bu kez daha farklı biçimlerde *Zvezda*'da ortaya çıkar. Filmde gördüğümüz ve sık sık karşılaştığımız arka plan, inşaat halindeki bir metropol, bitmemiş binalar, uyarı levhaları, inşaat araç-gereçleri ve vardiyalı olarak çalışan baretli inşaat işçilerine aittir. Bu "inşa" sorunsalı hem Moskova şehri hem de Masha'nın kendi bedenini yeniden inşa etmeye çalışması bağlamında aynılanır. Ancak hiçbir zaman bitmeyecek, tamamlanamayacak eklektik bir görünüm sunacaktır. Yeni Rus Toplumu ve Yeni Rus İnsanın bir yansıması olan Masha; parçalara ayrılan bir ülkenin, yarım kalmış bir kent tasarımının alegorisini yaratır. Masha'nın patlayan ve sürekli kanayan silikonlu dudağı ile son derece lüks bir giyim mağazasının önündeki yol inşaatı aslında benzer göndermeleri içerir. Her ikisi de tezatlıklar üzerinden kurulan refleksiviteyi yaratır. Tezatlıklar üzerinden anlam yaratılması sadece söz ettiğimiz mizansenler yoluyla değil, Melikyan'ın titiz kurgusundaki sahne geçişlerinde de görülür.

Masha'nın şantiye-benzeri evinden, Sergei'in uzay üssünü andıran hijyenik malikanesine; Kostya'nın ucuz motosikletinden, Rita'nın son model lüks otomobiline geçişler yapılır. Masha'nın estetik ameliyatı için hırsızlık yapan Kostya'nın parayı vereceği sırada yorgun ve umutsuz inşaat işçilerinin bakışlarına bağlanan kesmeler, görsel imge ve anlam yaratma konusunda eleştirel bir vurguya sahiptir. Bir dönemin toplumsal ve ideolojik ikon haline gelen işçi (proleter sınıf), yeni dönemde yorgun, mutsuz ve umutsuz bir vardiya çalışanına dönüşmüştür. Aslında ekonomik olarak aynı sınıfa mensup olan Masha ve işçilerin birlikte yer aldıkları bu ve benzeri birkaç görsel kompozisyon, görüntü ve öyküsel anlamda yaratılan tezatlık yoluyla Yeni Rus Toplumu ve Yeni Rus İnsanına dair gözlem ve eleştiriyi, iddiasız ama derinliği olan bir sinema diliyle gerçekleştirebilmektedir.

Her iki film karakterlerin birbirlerine dönüşebilme olasılığını da barındırır. Masallardaki gibi tek bir prens ya da prenses, yardımcı ya da başışçı, iyi veya kötü adam-kadın yoktur. Örneğin; Alisa prenses veya yardımcı kategorisinde aynı anda değerlendirilebilirken, Sasha da hem prens hem başışçı gibi görünebilmektedir. İyinin ve kötünün, kazanan ve kaybedenin olmadığı karakter ve öykülerde kişiler arası süreklilikten de söz edilebilir. *Rusalka*'daki Rita, *Zvezda*'nın Margarita'sına; Sasha da, Sergei'ye dönüşür. Ya da denizkızı metaforu sadece Alisa için değil, reklam billboardlarındaki Marilyn Monroe' ile özdeşleşen, güzel bir yüze ve saçlara sahip olan, bacaklarını 90'larda yaşanan patlamalardan birinde kaybetmiş olması muhtemel görünen ve sokakta yaşayan arkadaşına da uyarlanabilir. Bacakları olmayan bu kadın bir nevi kuyruğu olmayan denizkızı gibidir.

Anna Melikyan'ın masallardan esinlendiği ancak edebiyat, mitoloji, sinema ve gerçek hayattan alıntılar yaptığı bu iki filmin sinema estetiği, yeni dünya düzeni ve iki ayrı uçta seyreden Yeni Rus Toplumu ve İnsanı bağlamında yeniden toparlayıp elde ettiğimiz çıktılar maddelersek;



a-) Masalın zengin fantazyasının Melikyan'ın filmlerinde acı bir gerçekliğe dönüştüğünü görürüz. Fakat kimi zaman bu acı gerçeklik derecelenerek aşırı gerçek, gerçeküstü ya da absürt bir boyut alabilmektedir. Bu bağlamda fantazyanın irrasyonel boyutuyla ilişkilendirilebilecek bir düzeye ulaştığı görsel, öyküsel ve kurgusal bağlamda görülür.

b-)Başlıkta da belirttiğimiz gerçekçi masal ya da masalsı gerçek ibaresi, ticari sinemada masallardan yapılan uyarlamaların seyirci kitlesi üzerindeki etkisi tıpkı masallarda olduğu gibi (bu kez dijital efektler ve sinemadaki teknolojinin son yenilikleri üzerinden) "büyülemek" iken, Melikyan'ın masaldan esinlenilmiş iki filmde "büyülenmenin/büyülemenin" eleştirisi yapılır.

c-)Filmlerde "gerçekçi masal" tanımı, masallardaki duygusal özdeşleşmeyi bir noktaya kadar sağlayıp, seyircinin beklentisinin dışında durumlar ve kırılmalar yaratarak masalın gerektirdiği uylaşımları alt üst eden bir yapı ortaya koyduğu içindir. Bu bağlamda filmleri analiz ederken masalın, anti-masal'a, masalların vazgeçilmez biçimi olan melodramın, de-melodram bir yapıya, duygusal özdeşleşmenin refleksiviteye dönüşmesi söz konusudur.

d-)Bu bağlamda anti-masal, de-melodram, refleksivite ve meta-refleksiv yapı Yeni Rusya ve Yeni Rus İnsanı açısından düşünüldüğünde, filmlerin tarihsel, felsefi, sosyolojik ve ideolojik anlamda yeniden okunabilir hale gelmesini ve bir alt metin oluşturmasını sağlar.

e-)Baş kadın karakterlerin ortak özelliği "yersizyurtsuz" olmalarıdır. Taşradan, metropole göç etmeleri ve vahşi bir ekonomik işleyişin olduğu bu ortamda kendilerine yeni bir yol çizmeye çalışmaları bu kavram dâhilinde değerlendirilmelerini olanaklı kılar.

f-)Her iki filmde de post-perestroyka ve sonrasına ait dönemin olumsuz etkileri ana karakterler, öykü ve yan öyküler, yan karakterler üzerinden verilir. İşsizlik, sosyal güvencesizlik, sınıflar arasındaki derin uçurum, barınma ve sağlık sorunları gibi katı gerçekler, karakterlerin bir tür mistik ve spiritüel ilgilerin peşinden sürüklenmelerini sağlar. Bu noktada Eski Sovyet'lerden Yeni Rusya'ya geçişteki ideoloji ve inanç boşluğunun genç jenerasyon üzerindeki etkileri analiz edilebilmektedir.

g-) Her iki filmde de "parçalanma" söz konusudur. Rusalka'da bu parçalanma, epizotlara ayrılan film yapısı ile "Zvezda"da ise Masha'nın bedeninin hem gerçek hem de metaforik anlamda parçalara ayrılması ile gerçekleşir. Daha çok ikincisine gönderme yapılabilecek olan bir alegori, parçalara ayrılmış Yeni Rusya ile Masha'nın bedeni arasında kurulabilir. Masha'nın ölümcül hastalığı olan "genetik anormallik", değiştirmek ve yenilemek istediği organlarını kendi vücudunun reddetmesi bağlamında, Yeni Rusya düşüncesi ile bağdaştırdığımızda anlam yaratıcıdır.

Sonuç olarak toplumsal, ideolojik ve ekonomik bir yıkımın üzerine yeniden inşa edilmeye çalışılan Yeni Rusya, güçlü dışavurum araçlarından biri olan sinema konusunda bile uzun yıllar bocaladıktan sonra yeni bir yapılanma içine girmiştir. Özellikle 80'li ve 90'lı yıllarda, Sovyet Sinemasına ilişkin birçok unsuru reddedip tabuları yıkmaya çalışırken önemli bir dağılma yaşayarak yeniden toparlanmaya çalışan bu sinema, birbirinden farklı örneklerle seyirci karşısına çıkmaktadır.

Yönetmen Melikyan'ın da bu süreçten bağımsız kaldığı düşünülemez. Hem kendi sinemasından, hem masal, mitoloji ve edebiyattan aldığı farklı doku ve motifleri kendine özgü bir bakış ve üslupla işleyerek, yeni anlam katmanları oluşturan yapımlarla adından söz ettirmiştir. *Rusalka* ve *Zvezda*'da Yeni Rus toplumu ve Yeni Rus İnsanı çağdaş ve gerçekçi masallar bağlamında yeni ve farklı bir estetikle gerçekleştirmiştir.

KAYNAKÇA

- ADORNO, W. Theodor (2004). *Edebiyat Yazıları*, İstanbul: Metis Yayınevi
ADORNO, W. Theodor (2005). *Minima Moralia*, İstanbul: Metis Yayınevi
BAHTIN, Mihail (2016). *Söylem Türleri*, İstanbul: Metis Yayınevi
BARTHES, Roland (1999). *Yazı ve Yorum*, İstanbul: Metis Yayınevi
BEDİRHANOĞLU, Pınar (2002). "Rusya'daki Kapitalist Dönüşüm Süreci, Yolsuzluk ve Neoliberalizm", *Toplum ve Bilim*, S. 92 s.217-233
BUHRE, Jakob, (2008). *Anna Melikian*, www.planet.interview.de/interviews/anna-melikian/34532 Erişim Tarihi: 02.06.2017
DELEUZE, Gilles-GUATTARI, Felix (1990). *Kapitalizm ve Şizofreni-1*, İstanbul: Bağlam Yayınevi
DRUBEK-MEYER, Natascha (2009). "A Little Mermaid in the World of Russian Advertising", *Splendor and Misery of The Little Mermaid: Roundtable on Anna Melikian's Rusalka*, *Roundtable 5*, www.artmargins.com/index.php/natascha-drubek-meyer-a-little-mermaid-in-the-world-of-russian-advertising Erişim Tarihi:19.06.2017
LANGE, Bettina (2009). "Glamour Discourse", *Splendor and Misery of The Little Mermaid: Roundtable on Anna Melikian's Rusalka*, *Roundtable 2*, www.artmargins.com/index.php/bettina-lange-glamour-discourse Erişim Tarihi: 20.06.2017
MEINDL, Matthias-SIROTININA, Svetlana (2009). "Theodor Adorno, Fairy Tales and "Rusalka", *Splendor and Misery of The Little Mermaid: Roundtable on Anna Melikian's Rusalka*, *Roundtable 4*, www.artmargins.com/index.php/matthias-meindl-and-svetlana-sirotnina-theodor-adorno-fairy-tales-and-rusalka Erişim Tarihi: 20.06 2017
MESRAPOVA, Olga (2008). "I Choose Russia-I Choose Glamour!", www.kultura-rus.uni-bremen.de/kultura_dokumenta/ausgaben/englisch/kultura_6_2008_EN.pdf Erişim Tarihi: 22.06.2017
MOEN, Kristian (2013). *Film and Fairy Tales, The Birth of Modern Fantasy*, London-New York: I.B. Taurus
PROPP, Vladimir (1985). *Masalın Biçimbilimi*, İstanbul: BFS Yayınları



- ROLLBERG, Peter (2016). *Historical Dictionary of Russian and Soviet Cinema*, Lanham, Boulder, New York, Toronto, Plymouth, UK: Rousman&Little Field
- SCHMIDT, Henrike (2009). "Happy End", *Splendor and Misery of The Little Mermaid: Roundtable on Anna Melikian's Rusalka*, Roundtable 1, www.artmargins.com/index.php/henrike-schmidt-happy-end Erişim Tarihi: 18.06.2017
- STOJANOVA, Christina (1998). "New Russian Cinema", *A Journal For Film and Audiovisual Media*, www.kinema.uwaterloo.ca/article.php?id=225&feature Erişim Tarihi: 28.05.2016
- SUTTON, Damian-MARTIN-JONES, David (2014). *Yeni Bir Bakışla Deleuze*, İstanbul: Kolektif Yayınevi
- TODOROV, Tzvetan (2012). *Fantastik*, İstanbul: Metis Yayınevi
- TUNALI, Dilek (2017). "Popüler Masallardan Sinemaya Yapılan Uyarlamalarda Kültürel Süreklilik ve Dönüşüm", *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi/The Journal of International Social Research*, S. 49, s. 363-372 Nisan 2017, www.sosyalarastirmalar.com
- ZIPES, Jack (2002). *Breaking The Magic Spell, Radical Theories of Folk and Fairy Tales*, Kentucky: University Press of Kentucky
- ZIPES, Jack (2011). *The Enchanted Screen: The Unknown History of Fairy Tale Films*, New York: Routledge
<https://www.antipode-sales-biz/movies/about-love> Erişim Tarihi: 15.06.2017