

**T.C.  
SAKARYA ÜNİVERSİTESİ  
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ  
GÖRSEL İLETİŞİM TASARIMI ANA SANAT DALI**

**JİŞI TRNKA'NIN CANLANDIRMA FİLMLERİNDE  
SİYASAL ELEŞTİRİ**

**Mine GÜLŞEN**

**YÜKSEK LİSANS TEZİ**

**Danışman: Dr. Öğr. Üyesi Bilgen AYDIN SEVİM**

**TEMMUZ - 2022**

**T.C.  
SAKARYA ÜNİVERSİTESİ  
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ**

**JİŞI TRNKA'NIN CANLANDIRMA FİLMLERİNDE  
SİYASAL ELEŞTİRİ**

**YÜKSEK LİSANS TEZİ**

**Mine GÜLŞEN**

**Enstitü Ana Sanat Dalı : Görsel İletişim Tasarımı**

**“Bu tez 13/06/2022 tarihinde yüz yüze olarak savunulmuş olup aşağıda isimleri bulunan jüri üyeleri tarafından Oybirliği / Oyçokluğu ile kabul edilmiştir.”**

<b>JÜRİ ÜYESİ</b>	<b>KANAATİ</b>
Doç. Bora Özen	Başarılı
Dr. Öğr. Üyesi Bilgen Aydın Sevim	Başarılı
Dr. Öğr. Üyesi Tülay Çelik	Başarılı

## ETİK BEYAN METNİ

Enstitünüz tarafından Uygulama Esasları çerçevesinde alınan Benzerlik Raporuna göre yukarıda bilgileri verilen tez çalışmasının benzerlik oranının herhangi bir intihal içermediğini; aksinin tespit edileceği muhtemel durumda doğabilecek her türlü hukuki sorumluluğu kabul ettiğimi ve Etik Kurul Onayı gerektiği takdirde onay belgesini aldığımı beyan ederim. Etik Beyan Formunu imzalamayınız.

**Etik kurul onay belgesine ihtiyaç var mıdır?**

**Evet**

**Hayır**

(Etik Kurul izni gerektiren araştırmalar aşağıdaki gibidir:

- Anket, mülakat, odak grup çalışması, gözlem, deney, görüşme teknikleri kullanılarak katılımcılardan veri toplanmasını gerektiren nitel ya da nicel yaklaşımlarla yürütölen her türlü araştırmalar,
- İnsan ve hayvanların (materyal/veriler dâhil) deneysel ya da diğer bilimsel amaçlarla kullanılması,
- İnsanlar üzerinde yapılan klinik araştırmalar,
- Hayvanlar üzerinde yapılan araştırmalar,
- Kişisel verilerin korunması kanunu gereğince retrospektif çalışmaları.)

**Mine GÜLŞEN**

**13/06/2022**

## ÖNSÖZ

Bu çalışma için beni cesaretlendiren, önerileriyle konuya farklı açılardan bakmamı sağlayan, tezin yazım sürecinde bir an bile desteğini esirgemeyen, öğrencisi olmaktan gurur duyduğum değerli tez danışmanım Dr. Öğr. Üyesi Bilgen AYDIN SEVİM'e minnettarım. Kişisel sergimin hazırlık aşamasındaki desteği için Doç. Dr. Suzan ORHAN'a ayrıca teşekkür ederim. Lisans ve yüksek lisans eğitimim boyunca sinemaya olan bakış açımı genişleten değerli hocam Dr. Öğr. Üyesi Tülay ÇELİK'e de teşekkür borçluyum. Hayatımın her anında maddi ve manevi desteğini hissettiğim sevgili ailem Sebiha GÜLŞEN ve İdris GÜLŞEN'e sevgilerimi sunarım.

**Mine GÜLŞEN**

**13/06/2022**

# İÇİNDEKİLER

<b>KISALTMALAR</b> .....	<b>iii</b>
<b>RESİM LİSTESİ</b> .....	<b>iv</b>
<b>ÖZET</b> .....	<b>vi</b>
<b>ABSTRACT</b> .....	<b>vii</b>
<b>GİRİŞ</b> .....	<b>1</b>
<b>BÖLÜM 1: LİTERATÜR TARAMASI</b> .....	<b>9</b>
1.1. Çekya Tarihi .....	9
1.2. Çek Toplumunu ve Kültürü.....	13
1.3. Çekya'da Sanat .....	17
1.3.1. Çek Kukla Sanatı .....	21
1.3.2. Çek Canlandırma Sineması.....	23
1.3.3. Çek Canlandırma Sineması Yönetmenleri.....	26
1.3.3.1. Karel Zeman .....	27
1.3.3.2. Bşetislav Pojar .....	28
1.3.3.3. Jan Švankmajer .....	29
1.3.3.4. Jiří Trnka.....	30
<b>BÖLÜM 2: YÖNTEM</b> .....	<b>33</b>
2.1. Araştırma Modeli.....	33
2.2. Evren ve Örneklem.....	33
2.3. Verilerin Toplanması.....	33
2.4. Verilerin Çözümlemesi.....	34
2.5. Araştırmanın Geçerliliği ve Güvenirliği .....	35
<b>BÖLÜM 3: BULGULAR VE YORUM</b> .....	<b>36</b>
3.1. İdeoloji.....	36
3.2. Özgürlük .....	45
3.3. Güç .....	58
3.4. Otorite.....	67
<b>SONUÇ</b> .....	<b>72</b>
<b>KAYNAKÇA</b> .....	<b>75</b>

**ÖZGEÇMİŞ** .....80



## KISALTMALAR

<b>AB</b>	: Avrupa Birliği
<b>ABD</b>	: Amerika Birleşik Devletleri
<b>COMECON</b>	: Council for Mutual Economic Assistance
<b>ESÇ</b>	: Eleştirel Söylem Çözümlemesi
<b>MÖ</b>	: Milattan Önce
<b>MS</b>	: Milattan Sonra
<b>NATO</b>	: The North Atlantic Treaty Organization
<b>SSCB</b>	: Sovyet Sosyalist Cumhuriyetler Birliği
<b>TDK</b>	: Türk Dil Kurumu
<b>UNESCO</b>	: United Nations Educational, Scientific and Cultural Organization

## RESİM LİSTESİ

<b>Resim 1:</b> İmparator'un Sarayında Bülbül.....	38
<b>Resim 2:</b> Çömlekçi'nin Yaşam Alanı.....	40
<b>Resim 3:</b> Keyifli Bir Şekilde Uyuyan Çömlekçi.....	42
<b>Resim 4:</b> Çömlekçi'nin Çiçeğine Selam Vermesi.....	42
<b>Resim 5:</b> Beyaz Eldivenli El'in Pencereden Girdiği An.....	43
<b>Resim 6:</b> El'in Kile Kendi Suretini Vermesi.....	43
<b>Resim 7:</b> Hipnotize Olan Çömlekçi.....	44
<b>Resim 8:</b> Demir Kafes.....	44
<b>Resim 9:</b> Çömlekçi'nin Cenaze Töreni.....	45
<b>Resim 10:</b> Açılması Yasak Demir Kapı.....	46
<b>Resim 11:</b> Çocuğun Hastalanması.....	47
<b>Resim 12:</b> Kuğu Besleyen İmparator.....	48
<b>Resim 13:</b> Bülbül ve Bekçileri.....	49
<b>Resim 14:</b> Mekanik Bülbül.....	49
<b>Resim 15:</b> Teğmen Dub ve Askerler.....	51
<b>Resim 16:</b> Teğmen Lukaš ve Şvayk Arasındaki Gizli Sohbet.....	52
<b>Resim 17:</b> Teğmen Dub Tarafından Sorgulanan Şvayk.....	52
<b>Resim 18:</b> Putim Jandarma Karakolu.....	53
<b>Resim 19:</b> Şvayk'ın Üst Araması.....	54
<b>Resim 20:</b> Çavuş ve Şvayk Barda .....	55
<b>Resim 21:</b> Pisek İlçe Jandarma Komutanlığı.....	56
<b>Resim 22:</b> Kitle İletişim Araçları.....	56
<b>Resim 23:</b> Endişeli ve Kaygılı Çömlekçi.....	57
<b>Resim 24:</b> Baskılara Karşı Önlem Alan Çömlekçi.....	57
<b>Resim 25:</b> Çömlekçi'nin Rüyasındaki Çiçekler.....	58
<b>Resim 26:</b> Kuralları Çiğnemekten Korkan Çocuk.....	59
<b>Resim 27:</b> Çimlere Basmama Kuralı.....	59
<b>Resim 28:</b> İmparator.....	60
<b>Resim 29:</b> Ayna Karşısında Bıyık Çizen İmparator.....	60
<b>Resim 30:</b> El'in Çömlekçi'nin Zihnine Müdahalesi.....	62
<b>Resim 31:</b> Para Vaadi.....	63

<b>Resim 32:</b> Zenginlik.....	63
<b>Resim 33:</b> Adalet.....	63
<b>Resim 34:</b> Özgürlük.....	63
<b>Resim 35:</b> Liderlik.....	63
<b>Resim 36:</b> Demir Eldivenli El.....	64
<b>Resim 37:</b> Boks Eldivenli El.....	64
<b>Resim 38:</b> Silah Tutan El.....	64
<b>Resim 39:</b> Tokalaşan Eller.....	64
<b>Resim 40:</b> Tavşan Başı.....	64
<b>Resim 41:</b> Dans Eden Çömlekçi.....	64
<b>Resim 42:</b> Kapının Altından Giren Gazete.....	65
<b>Resim 43:</b> Davetkâr El.....	65
<b>Resim 44:</b> El Tarafından Ödüllendirilen Çömlekçi.....	66
<b>Resim 45:</b> Çömlekçi'nin Vaat ve Tehditleri Delip Geçmesi.....	66
<b>Resim 46:</b> Siyah El'in Asker Selamı.....	66
<b>Resim 47:</b> Josef Şvayk .....	68
<b>Resim 48:</b> Tümgeneral von Schwarzburg.....	70

## ÖZET

**Başlık:** Jiří Trnka'nın Canlandırma Filmlerinde Siyasal Eleştiri

**Yazar:** Mine GÜLŞEN

**Danışman:** Dr. Öğr. Üyesi Bilgen AYDIN SEVİM

**Kabul Tarihi:** 13/06/2022

**Sayfa Sayısı:** vii (ön kısım) + 80 (tez)

İkinci Dünya Savaşı'ndan sonra Çekoslovakya'da iş başına geçen komünist hükümet, sanat hayatı üzerinde mutlak bir hâkimiyet kurmuştur. Rejime yönelik eleştiriler içeren sanat eserleri sansüre uğramış veya yasaklanmıştır. Çek topraklarındaki tarihi Orta Çağ'a kadar uzanan kukla sanatı bu baskılardan nispeten daha az etkilenmiş ve sadece eğlence amacıyla değil, siyasal eleştiri aracı olarak da kullanılmıştır. Varşova Paktı'nın bir üyesi olan Çekoslovakya'da hayatını sürdüren Jiří Trnka (1912-1969), canlandırma filmlerini ülkesindeki köklü kuklacılık geleneği üzerine kurmuştur. Filmlerinde kukla sanatı ile stop-motion tekniğini birleştiren Trnka, etkileri bugün de devam eden özgün bir sinema dili geliştirmiştir. Folklorik malzmeden geniş ölçüde yararlanan Trnka, Sovyet Sosyalist Cumhuriyetler Birliği (SSCB) güdümündeki rejimi alegorik bir dille eleştiren filmler üretmiştir. Trnka'nın filmlerindeki kukla, mekân ve dekor tasarımları, filmin hikâyesini ve arka plandaki siyasal eleştiriye görselleştiren unsurlardır. Filmlerinde Çekoslovakya'nın siyasal ve sosyal sorunlarını işleyen Trnka, özellikle 1960'tan sonra eleştiri dozunu artırmıştır. Nitel perspektifle yürütülen bu çalışmanın amacı, Jiří Trnka'nın filmlerinde canlandırma sinemasının imkânlarını kullanarak eleştirel söylemi nasıl inşa ettiğini ortaya koymaktır. Bu çalışmada, Jiří Trnka'nın amaçlı örneklem kapsamında seçilen *Cisařův slavík* (*İmparator'un Bülbülü*, 1949), *Osudy dobrého vojáka Švejka* (*Aslan Asker Şvayk*, 1955) ve *Ruka* (*El*, 1965) adlı canlandırma filmleri Norman Fairclough'un eleştirel söylem çözümlemesiyle (ESÇ) incelenmektedir.

**Anahtar Kelimeler:** Canlandırma Sineması, Jiří Trnka, Kukla Sanatı, Siyasal Eleştiri, Eleştirel Söylem Çözümlemesi

## ABSTRACT

**Title of Thesis:** Political Criticism in Jiří Trnka’s Animation Films

**Author of Thesis:** Mine GÜLŞEN

**Supervisor:** Assist. Prof. Dr. Bilgen AYDIN SEVİM

**Accepted Date:** 13/06/2022      **Number of Pages:** vii (pre tex) + 80 (body)

The communist government that took power in Czechoslovakia after the World War II established autarchy over art life. Artwork containing criticism of the regime was censored or banned. The puppet art in Czech lands, whose history dates back to the Middle Ages, was relatively less affected by these pressures and was used not only for entertainment but also as a tool for political criticism. Jiří Trnka (1912-1969), who lived in Czechoslovakia, a member of the Warsaw Pact, built his animated films on the deep-rooted puppetry tradition in his country. Combining the art of puppetry with the technique of stop-motion in his films, Trnka has developed a unique cinematic language whose effects continue even today. Using folkloric material extensively, Trnka made films criticizing the regime under the leadership of the Union of Soviet Socialist Republics (USSR) with an allegorical language. Puppet, space, and decor designs in Trnka’s movies are the elements that visualize the story of the movie and the political criticism in the background. Trnka, who dealt with the political and social problems of Czechoslovakia in his movies, increased the dose of criticism especially after 1960. The aim of this study carried out with a qualitative perspective, is to reveal how Jiří Trnka constructs critical discourse in his movies by using the possibilities of animated cinema. In this study, Jiří Trnka’s animation movies *Císařův slavík* (*The Emperor’s Nightingale*, 1949), *Osudy dobrého vojáka Švejka* (*The Good Soldier Švejk*, 1955), and *Ruka* (*The Hand*, 1965) selected within the scope of purposeful sampling are analyzed with Norman Fairclough’s critical discourse analysis (CDA).

**Keywords:** Animation, Jiří Trnka, Puppet Art, Political Criticism, Critical Discourse Analysis

# GİRİŞ

Bu bölümde araştırmanın sorunu, amacı, önemi, varsayımları, sınırlılıkları, yöntemi ve araştırmada geçen kavramların tanımları açıklanmıştır.

## **Araştırmanın Konusu ve Sorunu**

Çek Cumhuriyeti ya da kısaltılmış resmî ismiyle Çekya, köklü bir tarihe ve zengin bir kültüre sahiptir. Orta Avrupa’da yer alan bu ülke, zaman içinde birçok toplum ve kültüre ev sahipliği yapmıştır. Tarihi çalkantılarla ve trajik olaylarla dolu olan Çekya, geçmişinde birçok devletin himayesinde yaşamış, dış güçlerin baskısına ve müdahalelerine maruz kalmıştır. Dünya tarihinde derin izler bırakan büyük felaketslere tanıklık etmiş ve bu felaketlerin getirdiği sonuçlardan etkilenmiştir. Ülke tarihinde yaşanan olaylar; savaşlar, ekonomik krizler, baskıcı yönetimler ve dış baskılar Çek toplumunu derinden sarsmıştır.

Yirminci yüzyılın ilk yarısında meydana gelen savaşlar, imparatorlukların dağılışı, devrimler, ekonomik krizler, toplumsal ve kültürel alandaki gelişmeler dünyadaki tüm ulusların kaderini şekillendirmiştir. Bu sarsıcı gelişmeler, Eric Hobsbawm’ın (1996, s. 33-234), “Felaket Çağı” olarak adlandırdığı 1914-1945 yılları arasında gerçekleşmiştir. İki dünya savaşının yaşandığı bu yüzyılda Doğu Avrupa’da meydana gelen katliamlar, güvenlik problemleri, psikolojik gerginlikler ve ideolojik çatışmalar halkın sürekli olarak mücadele içinde olmasına neden olmuştur. Yirminci yüzyıla damgasını vuran ideolojik mücadeleler Doğu Avrupa’da yeni problemlere yol açmıştır. Mark Mazower’ın (2008) da dikkat çektiği gibi, Doğu Avrupa yirminci yüzyılın ideolojik deneylerinin her üçü için de bahtsız bir laboratuvar olmuştur: İlk deney, Birinci Dünya Savaşı’nda (1914-1918) zafer kazanan liberal demokratların düzenidir. 1929 Dünya Ekonomik Bunalımı’nın son verdiği bu düzen on yıldan biraz daha uzun sürmüştür. Adolf Hitler’in Yeni Düzeni ise bunun yarısı kadar dayanmış; Nazilerin mağlubiyetinin ardından hâkim olan Josef Stalin’in yarattığı -halk demokrasileri- hepsinden daha uzun ömürlü olmuştur (s. 291).

Birinci Dünya Savaşı’na kadar kıta imparatorluklarının hükümdarlığı altında yaşamını sürdüren Çek halkı, bağımsız bir devlet kurma hedefini ancak savaş sonunda elde edebilmiştir. Bu zafer sevinci önce Hitler daha sonra da Sovyet Sosyalist Cumhuriyetler Birliği (SSCB) tarafından kesintiye uğratılmıştır. Yirmi yıllık bir süre zarfında bağımsızlığını iki kez kaybeden Çekoslovakya’da kırk yıldan uzun bir süre totaliter

rejimler hüküm sürmüştür. Özellikle İkinci Dünya Savaşı'ndan (1939-1945) sonra Çekoslovakya'da çok uzun bir süre söz sahibi olan komünist hükümetin baskıcı yönetimi Çek ulusal yaşamını derinden etkilemiştir.

Çekoslovakya, 1948 yılında Komünist Parti'nin yönetime geçmesiyle Sovyet Sosyalist Cumhuriyetler Birliği'nin hegemonyası altına girmiştir. Ülke, bu tarihten itibaren kırk bir yıl boyunca (1948-1989) Doğu Bloku'nda yer almıştır. Bu süreçte toplumun gözetim altında tutulduğu, özgürlüklerin yok sayıldığı, temel ihtiyaçların sınırlandırıldığı, medyanın ve her türlü rejim karşıtı muhalefetin denetlendiği karanlık bir dönemden geçilmiştir. Komünist hükümet, bu kasvetli yıllarda toplumsal yaşamın her alanına nüfuz etmiş; medya ve sanat alanına yönelik çeşitli müdahalelerde bulunmuştur. Anti-komünist düşünceler içeren ve komünist ideolojiyi eleştiren eserlerin yayımlanması engellenmiştir. Totalitarizmin hüküm sürdüğü yıllarda komünist yönetimin sanat üzerinde uyguladığı sansür ve baskı politikaları, Çek sanatçıları alternatif yollar aramaya itmiştir. Muhalif görüşler içeren eserlerin ve sanatçıların bir tehdit olarak algılandığı bu dönemde geleneksel kukla tiyatrosu baskı ve sansürden daha az etkilenmiştir. Bunun nedeni, komünist yönetimin kukla tiyatrosunu çocuklara yönelik bir mecra olarak görmesidir. Bu sayede bir özgürlük alanı yaratan bu sanat formu, Çekoslovak sanatçıların ilgi odağı hâline gelmiştir.

Kukla, Çek topraklarında köklü bir geçmişe sahip önemli bir sanat formudur. Sungu Çapan'ın da vurguladığı gibi "Kukla, Çekoslovakya'nın geleneksel bir sanatıdır. Çekoslovak tarihi içinde orta çağdan günümüze değin, popüler ve ulusal tek gerçek ifade sanatı olarak süregelmiştir" (1968, s. 14). Çekoslovakya'da önemli bir yere sahip olan bu geleneksel sanat, eğlenceden eğitime, propagandadan direnişe kadar farklı amaçlar için kullanılmıştır. Uygulama alanı geniş olan kukla sanatının, Çekoslovakya'da canlandırma sinemasıyla birleşmesi ise İkinci Dünya Savaşı'ndan sonra başlamıştır.

Çek sanatçı Jirí Trnka (1912-1969), ülkesindeki kukla geleneğini stop-motion tekniğiyle birleştirerek canlandırma filmlerinde sürdürmüş ve bu alanda uluslararası başarılar elde etmiş usta bir yönetmendir. Trnka, aynı zamanda Çek canlandırma sinemasının gelişiminde ve uluslararası ölçekte tanınmasında büyük bir rol oynamıştır. Canlandırma sinemasında yarattığı kendine özgü sinema dili ile izleyiciyi etkilemeyi başarmıştır. Trnka, sinema kariyerine geleneksel iki boyutlu canlandırma tekniğiyle başlamış olsa da

sonraki yıllarda kukla canlandırma sinemasına yönelmiştir. Filmlerinde daha çok Çek efsanelerinden, folklordan ve dünya klasiklerinden yararlanmış; bunlara ek olarak politik çalışmalar da üretmiştir.

Jiří Trnka ve diğer sanatçılar, savaş sonrası dönemde komünist yönetim altındaki Çekoslovakya’da ürettikleri canlandırma filmlerinde halk hikâyeleri, folklor ve peri masalı gibi geleneksel anlatılardan yararlanmışlardır. Ülo Pikkov (2018), folklor ve peri masallarının savaş sonrası Doğu Avrupa Bloku’na anlatısal bir materyal sağladığını ifade eder. Bununla birlikte savaş sonrası dönemin gergin siyasi atmosferinde kişisel olan her şeyin kolayca birtakım sorunlara yol açmasından dolayı, folklor ve peri masalı uyarlamalarının film yapımcıları için bir güvenlik alanı yarattığını vurgular (s. 1770). Her ne kadar geleneksel anlatılar sanatçılara özgür bir alan açmış gibi görünse de bu dönemde yapılmış bazı filmler sansürlenmiş ve yasaklanmıştır.

Canlandırma filmlerinde geleneksel anlatılardan ve dünya klasiklerinden de yararlanan Jiří Trnka, totaliter rejimleri eleştiren filmler yapmıştır. Bu bağlamda Trnka’nın yararlandığı yazarlar şunlardır: Jaroslav Hašek, Alois Jirásek, Hans Christian Andersen, Anton Çehov, Giovanni Boccaccio ve William Shakespeare. Trnka, filmlerinde hem ele aldığı konularla hem de vermek istediği mesajlarla canlandırma sinemasının salt bir eğlence olduğu algısını yıkmıştır. Çapan da Trnka’nın canlandırma sinemasına yaptığı katkıyı şu sözlerle ifade eder:

“Çekoslovak canlı resim okulunun kurucusu ve en büyük sinemacısı olarak nitelenen Trnka, Çek-Slav folklorundan, Andersen’dan, Boccaccio’dan, vb. den esinlenerek meydana getirdiği filimleriyle, canlandırma sinemasına, kukla filimciliğine yalnızca yeni bir biçim ve teknik değil, mizahi olduğu kadar eleştirel, devrimci bir öz de getirmiştir” (Çapan, 1968, s. 14).

Filmlerinde kuklaları bir eleştiri aracı olarak kullanan Jiří Trnka, ülkesindeki totaliter rejimi alegorik bir dille eleştirir. Trnka, filmlerindeki siyasal eleştiriye bazen örtük bazen de herkes tarafından anlaşılır bir şekilde aktarmıştır.

Bu çalışmanın amacı, Çek canlandırma sinemasının usta yönetmenlerinden Jiří Trnka’nın filmlerinde kuklaları bir eleştiri aracı olarak nasıl kullandığını ortaya koymaktır. Bu konunun seçilme nedeni, canlandırma sinemasının bir sanat formu olmasının yanı sıra sanatçılar tarafından hâkim ideolojiyi sorgulamak adına nasıl bir eleştiri aracına

dönüştürüldüğünü gözler önüne sermektir. Çalışmada, Trnka'nın kukla canlandırma filmlerinde üretilen söylemin altında yatan örtük anlamların açığa çıkarılması amaçlanmıştır. Filmlerinde eleştirel bir dille ideolojik bir söylem geliştiren Trnka, söylemini filmin hikâyesinin yanı sıra sinematografik unsurlarla desteklemiştir. Trnka'nın filmlerinde karakter tasarımı, sahne tasarımı, mekân seçimi ve imaj gibi görsel tasarım unsurları eleştirel söylemin önemli parçalarıdır. Bu nedenle filmlerindeki sinematografik unsurların teknik ve estetik açıdan da incelenmesi gerekir. Çalışmada Jiří Trnka'nın filmlerinin arka planında yatan ideolojik söylemi ortaya koymak için eleştirel söylem çözümlemesi (ESÇ) literatüründen yararlanılmıştır.

Bu çalışmada, Çek yönetmen Jiří Trnka'nın *Císařův Slavík (İmparator'un Bülbülü)*, *Osudy dobrého vojáka Švejka (Aslan Asker Şvayk)* ve *Ruka (El)*<sup>1</sup> isimli kukla canlandırma filmlerinde yer alan eleştirel ve ideolojik unsurlar eleştirel söylem perspektifinden incelenecektir. Filmlerde kullanılan görsel tasarım unsurları, hem açık bir şekilde görünen gerçekleri hem de gün yüzüne çıkarılmayı bekleyen alt metinleri barındırmaktadır. Bu bakımdan filmlerde görsel unsurlar aracılığıyla aktarılmak istenen örtük anlamların eleştirel söylem çözümlemesi kullanılarak analiz edilmesi gerekmektedir.

Yapılan araştırma sonucunda Türkçe literatürde Jiří Trnka'nın canlandırma sinemasına dair az sayıda çalışma olduğu görülmektedir. Bu kapsamda Figen İnankul'un (2019) "Modernleşme Bağlamında Boş Zamanın Metalaştırılması: *Ruka (El)* Filminin Göstergebilimsel Analizi" adlı yüksek lisans tez çalışması, Seza Güneş'in (2009) "Fotoğraftan Sinemaya Hareket İmgesi Stop-Motion Kukla Sineması: Jiri Trnka'nın 'The Hand' Filminde Hareket İmgesini Okumak" adlı yüksek lisans tez çalışması, Bilge Kınam'ın (2020) "Görsel İletişim Tasarımında Bir İfade Biçimi Olarak Çekoslovak Kukla Animasyonu" ve Özge Sayılğan'ın (2020) "Gelenekselden Dijitale Stop Motion Animasyon Tekniğinin Dönüşen Üretim Pratikleri ile Estetik Etkisi" adlı makalelerine ulaşılmıştır. Literatür taraması sonucunda, bu tez çalışmasının örnekleme kapsamındaki üç filmi konu alan ve eleştirel bir yaklaşımla detaylı bir şekilde inceleyen herhangi bir

---

<sup>1</sup> Bu çalışmada, amaçlı örneklem yöntemlerinden ölçüt örneklem kapsamında belirlenen *Císařův Slavík (İmparator'un Bülbülü)*, *Osudy dobrého vojáka Švejka (Aslan Asker Şvayk)* ve *Ruka (El)* isimli filmlerin çalışma içerisinde daha rahat okunabilmesi için filmlerin Türkçe karşılıkları kullanılmıştır.

çalışmaya rastlanmamıştır. Bu çalışma, literatürdeki söz konusu boşluğu doldurması açısından önem taşımaktadır.

Nitel bir perspektifle yürütülen bu çalışmada, Jiří Trnka'nın seçilen üç filmi, Norman Fairclough'un eleştirel söylem çözümlemesi (ESÇ) yöntemi ile incelenmektedir. Filmlerde üretilen söylem; karakter tasarımı, beden dili, sahne tasarımı ve imajlar gibi görsel tasarım unsurları odağında eleştirel söylem analizi ile ortaya konulmaya çalışılmıştır. Yapılan inceleme sonucunda elde edilen bulgular; ideoloji, özgürlük, güç ve otorite olmak üzere dört ana kategoride yorumlanmıştır. Bu çalışma, Jiří Trnka'nın dönemin egemen güçleri karşısında nasıl bir eleştirel söylem ürettiğini ve Çek tarihinde derin izler bırakan olayları daha iyi anlamamızı sağlayacaktır.

### **Araştırmanın Amacı**

Bu çalışmanın temel amacı, Çek yönetmen Jiří Trnka'nın filmlerinde canlandırma sinemasının imkânlarını kullanarak eleştirel söylemi nasıl inşa ettiğini ortaya koymaktır. Bu amaç doğrultusunda yanıtı aranan sorular şunlardır:

1. Jiří Trnka, canlandırma filmlerinde kuklaları bir eleştiri aracı olarak nasıl kullanmaktadır?
2. Jiří Trnka'nın canlandırma filmlerindeki sinematografik unsurlar eleştirel söyleme nasıl aracılık etmektedir?
3. Jiří Trnka, canlandırma filmlerinde dönemin Çekoslovakya'sındaki totaliter rejimin baskıcı tavrını nasıl yansıtmaktadır?
4. Jiří Trnka'nın canlandırma filmlerinde üretilen söylem ile toplumsal alanda yaşanan olaylar arasındaki bağlantı noktaları nelerdir?

### **Araştırmanın Önemi**

Kukla tasarımında eleştirel bakış açısının önemini ortaya koymaya çalışan bu araştırma sonucunda elde edilen bulgulardan şu şekilde yararlanılması öngörülmektedir:

1. Jiří Trnka'nın canlandırma filmlerinde eleştirel söylemin inşasına aracı olan kuklaların ve geleneksel anlatıların önemini fark edilmesi sağlanacaktır.

2. Jiří Trnka'nın filmleri aracılığıyla dönemin hâkim ideolojisinin tartışılması sağlanacaktır.
3. Jiří Trnka'nın tasarladığı kukla karakterlerin nasıl bir siyasal eleştiri aracına dönüştüğünün gerek sanatsal gerekse bilimsel alanda anlaşılması sağlanacaktır.
4. Jiří Trnka'nın filmlerindeki sinematografik unsurların bir siyasal eleştiri aracı olarak katkısının ortaya konulması sağlanacaktır.
5. Kukla canlandırma filmleri alanında kendini mesleki ve akademik açıdan geliştirmek isteyenlere eleştirel bir bakış açısı sağlanacaktır.

### **Araştırmanın Varsayımları**

Bu çalışmada aşağıda belirtilen sayıtlardan hareket edilmiştir:

1. Jiří Trnka, kuklaları bir eleştiri aracı olarak kullanmıştır.
2. Jiří Trnka'nın filmlerindeki sinematografik unsurlar söylemi desteklemektedir.
3. Jiří Trnka'nın canlandırma filmleri eleştirel unsurlar barındırmaktadır.
4. Jiří Trnka, canlandırma filmleri aracılığıyla totaliter rejimleri eleştirmektedir.
5. Jiří Trnka'nın sinema dili ideolojik bir söylem içermektedir.
6. Jiří Trnka'nın filmleri dönemin hâkim ideolojisinin etkilerini ve toplum üzerindeki yansımalarını göstermektedir.

### **Araştırmanın Sınırlılıkları**

Bu çalışma çerçevesinde baştan belirlenen sınırlılıklar şunlardır:

1. Bu çalışma, Jiří Trnka'nın *İmparator'un Bülbülü*, *Aslan Asker Şvayk* ve *El* isimli üç filmi ile sınırlı tutulmuştur.
2. Bu çalışma, Jiří Trnka'nın canlandırma sinemasında eleştirel unsurlar içeren filmler ile sınırlandırılmıştır.
3. Çalışma, Jiří Trnka'nın kukla canlandırma filmlerinin Norman Fairclough'un eleştirel söylem çözümlemesi odağında değerlendirilmesiyle sınırlıdır.

4. Eleştirel söylem çözümlemesi sonucunda elde edilen bulguların; ideoloji, özgürlük, güç ve otorite gibi birbiriyle yakından ilişkili kavramlar üzerinden tartışılmasıyla sınırlıdır.

### **Araştırmanın Yöntemi**

Nitel bir perspektifle yürütülen bu çalışmada, Çek sanatçı Jiří Trnka'nın kukla canlandırma filmlerinde eleştirel söylemin nasıl inşa edildiği açığa çıkartılmaya çalışılmıştır. Çalışma kapsamında amaçlı örneklem yaklaşımıyla belirlenen *Císařův slavík (İmparator'un Bülbülü, 1949)*, *Osudy dobrého vojáka Švejka (Aslan Asker Şvayk, 1955)* ve *Ruka (El, 1965)* adlı filmleri, Norman Fairclough'un eleştirel söylem çözümlemesi (ESC) yöntemiyle analiz edilmiştir. Yapılan incelemeler sonucunda elde edilen bulgular; ideoloji, özgürlük, güç ve otorite olmak üzere dört kategori ekseninde yorumlanmıştır. Çalışmanın yöntemi ile ilgili detaylara tezin ikinci bölümünde yer verilmiştir.

### **Araştırmanın Tanımları**

**Canlandırma:** Canlandırma, gerçekte hareketsiz nesne ya da görüntülerin hareketliymiş izlenimi uyandıracak biçimde düzenlenmesi ve kaydedilmesi ile elde edilen görüntüdür. Canlandırma sinemasıysa kaydedilen bu görüntülerin belirli bir senaryo çerçevesinde sinema dili kullanılarak bir araya getirilmesidir (Hünerli, 2000, s. 16).

**Eleştirel Söylem Çözümlemesi:** Temelde dilde tezahür ettiği biçimiyle iktidar, ayrımcılık, güç, kontrol arasındaki yapısal ilişkileri analiz etmekle ilgili olarak tanımlanabilir. Diğer bir ifadeyle dil kullanımıyla ifade edilen, işaret edilen, oluşturulan ve meşrulaştırılan sosyal eşitsizliği eleştirel olarak araştırmayı hedefler (Wodak, 2001, s. 2).

**Güç:** Bir sosyal ilişkide yer alan aktörün, hangi temele dayanırsa dayansın, direnmeyle karşılaşsa bile kendi istediğini yerine getirebilme konumunda olma ihtimalidir (Weber, 2005, s. 28).

**İdeoloji:** Siyasal ya da siyasal bir öğretiyi meydana getiren, bir hükümetin, bir partinin, bir grubun davranışlarını organize eden politik, hukuki, bilimsel, felsefî, dinî, moral, estetik düşünceler bütünü (TDK, 2022).

**Otorite:** En genel biçimiyle otorite, iktidar koşullarını yorumlama, bir güç imgesi belirleyerek denetim ve nüfuz koşullarına anlam verme çabasıdır (Sennett, 2005, s. 27).

**Totalitarizm:** Toplumu bir bütün olarak ele alan, bir bütün olarak dönüştürmek isteyen ve devamlı total kontrol sistemiyle düzenleyen devlet, ideoloji, siyasal parti ve liderlik fenomenlerinin bütünlüğü için kullanılır (Çetin, 2002, s.16).



# BÖLÜM 1: LİTERATÜR TARAMASI

## 1.1. Çekya Tarihi

Orta Avrupa ülkelerinden biri olan Çekya, oldukça çalkantılı bir tarihe sahiptir. Bohemya, Moravya ve Silezya olmak üzere üç ana bölgeden oluşan Çek topraklarına ilk yerleşimin MÖ'ye kadar uzandığı bilinmektedir. Muhsin Kadioğlu (2019), Çek topraklarının eski yerleşimcilerinin Boiiler olduğunu ve MÖ dördüncü yüzyılda bölgede yaşayan bir Kelt kabilesinin buraya Bohemya adını verdiğini ifade eder. Daha sonra bu bölgeye Almanların hâkim olduğunu ve MS altıncı yüzyılda Slavların geldiğini belirtir. Bununla beraber Çeklerin atalarının beşinci yüzyılda Karadeniz ve Karpat Dağları'ndan Orta Avrupa'ya göç eden Slavlar olduğuna dikkat çeker (s. 22).

Çekya, MÖ dördüncü yüzyıla kadar uzandığı bilinen köklü geçmişinde birçok büyük imparatorluğun hâkimiyetine girmiştir. Bu imparatorluklar arasında Roma Cermen İmparatorluğu, Habsburglar ve Avusturya-Macaristan İmparatorluğu vardır. Uzun yıllar yabancı devletlerin gölgesi altında yaşayan Çek halkı bağımsız ve egemen bir devlet kurma hedeflerine ise Birinci Dünya Savaşı (1914-1918) sonunda Avusturya-Macaristan İmparatorluğu'nun dağılmasıyla ulaşabilmiştir. Çek halkı, Birinci Dünya Savaşı'nın sonlarına doğru bağımsızlıklarını yeniden kazanabilmek adına harekete geçmiştir.

Fahir Armaoğlu (2012), Avusturya-Macaristan İmparatorluğu'nun son saatlerinde imparatorluk içinde azınlık olan Çeklerin bağımsızlık için ayaklandığını ve ardından Tomáš Garrigue Masaryk, Edvard Beneš ve Milan Rastislav Štefánik gibi Çek liderlerin 18 Ekim 1918'de Paris'te Çekoslovak Milli Konseyi'ni kurduğunu dile getirir. Avusturya-Macaristan'ın Çekleri imparatorluk içinde tutmak için yaptığı girişim başarısızlıkla sonuçlanınca 28 Ekim 1918 tarihinde Prag Ulusal Konseyi Çekoslovakya Cumhuriyeti'nin bağımsızlığını ilan eder. Yeni Çekoslovakya Devleti'nin Cumhurbaşkanı Masaryk, Başbakanı Kramář Dışişleri Bakanı ise Beneš olur (s. 227).

Yeni Çekoslovakya Devleti kuruluşundan itibaren topraklarında birçok azınlığa ev sahipliği yapmıştır. John Roberts'ın (2015, s. 615) da ifade ettiği gibi, "Çekoslovakya'nın üçte birinden fazlasını Lehler, Ruslar, Almanlar, Macarlar ve Rusinler oluşturuyordu". Marella Bodur (1995), Çekoslovakya Cumhuriyeti'nin bağımsız bir üniter devlet olarak kurulmasından sonra, bu etnik grupların konumları ve haklarıyla ilgili etnik meselelerin

sürekli olarak siyasi gündeme hâkim olduğunu vurgular (s. 48). Ülkede ortaya çıkan bu sorunlardan biri de Südet bölgesinde yaşayan Alman azınlıklar ve Çek hükümeti arasında yaşanan krizdir.

Südet krizi, Çekoslovakya'da çok sayıda Alman'ın yaşadığı Südetler bölgesinin Nazi Almanyası lideri Adolf Hitler tarafından egemenlik altına alınmak istenmesi üzerine ortaya çıkmıştır. Mark Mazower (2014), Hitler'in Şubat 1938'deki konuşmalarında, komşu ülkelerdeki Alman azınlıklarına değindiğini ve Reich'in Alman azınlıkların ezilmesine kayıtsız kalmayacağı uyarısında bulunduğunu ifade eder (s. 113). Harun Bodur (2013), Çekoslovak buhranını görüşmek üzere 29 Eylül 1938 tarihinde İngiltere, Fransa, Almanya ve İtalya başbakanlarının katılımı ile Münih'te bir konferans düzenlendiğini; ancak bu konferansa Sovyet Sosyalist Cumhuriyetler Birliği ile Çekoslovakya'nın davet edilmediğini belirtir. 30 Eylül 1938'de varılan anlaşmaya göre, Alman nüfusunun çoğunlukta olduğu bölgeler dört aşamada boşaltılacak ve karşılığında Çekoslovakya'nın yeni sınırlarını İngiltere ve Fransa garanti edeceklerdi (s. 380). Ne var ki Çekoslovakya'yı ele geçirmek isteyen Hitler, bu durumu göz ardı ederek 15 Mart 1939'da Prag'ı işgal etmiştir (Bodur, 2013, s. 383-384). Çekoslovakya'nın Almanya tarafından işgal edildiği gün Macar orduları da Rutenya'yı işgal etmiş ve böylece Çekoslovakya haritadan silinmiştir (Bodur, 2013, s. 383-384).

1938 yılında Münih Konferansı'nın ardından işgal edilen Çekoslovakya ve İkinci Dünya Savaşı sürecinde Nasyonal Sosyalistler tarafından kuşatılan Doğu Avrupa, SSCB orduları tarafından kurtarılmıştır. Savaş sırasında Yalta Konferansı'nda varılan anlaşmalarla savaş sonrası Avrupa'nın kaderi yeniden belirlenmiştir. Roberts'ın (2015) da ifade ettiği gibi, "bu buluşmada varılan mutabakat Avrupa'da yaklaşık yarım yüzyıl sürecek bir barış düzenin temelini attı. Bu temel üzerinde Avrupa doğu ve batı yarısı olmak üzere yeniden ikiye bölündü" (s. 670). Süper güç olarak adlandırılan iki ülke ABD ve SSCB, savaştan sonra Kıta Avrupa'sını Doğu ve Batı Bloku olmak üzere kutuplaştırmış ve hâkim oldukları bölgeler üzerinde denetim sağlamışlardır.

İkinci Dünya Savaşı'ndan (1939-1945) sonra Doğu Avrupa, Soğuk Savaş dönemi boyunca SSCB'ye bağımlı hâle gelmiştir. Savaş sonrasında SSCB ordusu tarafından ele geçirilen ülkelerde Sovyet yönetimi sosyalist rejimler kurma girişiminde bulunmuştur. Bodur'un (2013) da ifade ettiği gibi, 25 Şubat 1947'de SSCB, ele geçirdiği topraklarda

komünist partileri temellendirmek adına bütün muhalefeti tasfiye etme girişimine başlamıştır. Çekoslovakya'ya komünistlerin yerleşmesini sağlamak için açıkça müdahale eden SSCB, mevcut hükümetteki on bir bakanın yerine komünistleri baskı ile kabineye sokmuştur (s. 489-490).

Soğuk Savaş (1947-1991) dönemi boyunca SSCB etkisi altındaki ülkeler Stalinist yönetim modeline göre şekillenmiş ve komünist partilerin denetimi altında yaşamışlardır. Eric Hobsbawm (1996), İkinci Dünya Savaşı'nın ardından SSCB güdümünde olan komünist ülkelerde, üst düzey merkezileşmiş otoriter yapıları tek partili siyasal sistemler; siyasal otorite tarafından ilan edilen kültürel ve entelektüel doğrular; devlet tarafından tasarlanan merkezi ekonomik planlama modeli ve güçlü profil sergileyen üstün liderler görüldüğünü belirtmektedir (s. 455).

Metin Özvarış (2010, s. 14), Çekoslovakya'nın, 9 Mayıs 1948'de kabul edilen anayasayla bir halk demokrasisine dönüştüğünü ve 8 Haziran 1948'de Cumhurbaşkanı Eduard Beneş'in istifa etmesiyle, Komünist Parti'nin ülkedeki iktidarı tümüyle ele geçirdiğini ifade eder. Neslihan Ünlü (2019), halk demokrasileri döneminde (1948-1960) Çekoslovakya'da Batı ile olan ilişkilerin yerini, SSCB ile olan ilişkilerin aldığını ve Sovyet sistemi örnek alınarak yeni bir anayasa yapıldığını ifade eder. Çekoslovakya'da Sovyet rejiminin uygulanması aşamasında dine ve dinî liderlerine karşı acımasız politikalar yürüten yönetimin, manastırları ve kiliseleri kapatarak mallarına el koyduğunu ve din işlerini devlet denetimi altına aldığını belirtir (s. 73-74). Çekoslovakya'daki yeni hükümet, banka ve sanayi kuruluşları gibi ekonomik işletmeleri ve toprakları da devletleştirir. Mustafa Atasoy'un (2017) ifade ettiği gibi, "1949'da COMECON'un, 1955'te Varşova Paktı'nın kurucu üyelerinden birisi olan Çekoslovakya Sovyetler Birliği'nin uydusu haline gelmişti" (s. 64).

Çekoslovakya'da Sovyet sisteminin kabul edilmesi ve ekonomik işletmelerin devletleştirilmesi, 1960'lı yıllara gelindiğinde ülke ekonomisinde sorunlara yol açmıştır (Ünlü, 2019, s. 77). Ernie Trory (2016), 1960'tan önce Çekoslovakya'nın Avrupa'daki en hızlı kalkınan ülkeler arasında olduğunu; ancak 1960'tan sonra ülkede ekonomik gelişimin yavaşladığını ifade eder. Bu yavaşlamanın sebeplerinden birinin Çekoslovakya'nın kimya, elektrik mühendisliği ve otomobil sanayi gibi modern sanayi kollarına gereken önemi vermemesi olduğuna dikkat çeker (s. 34).

Ekonomi alanında yaşanan durgunluk, zamanla toplum arasında huzursuzluğa neden olmuş ve yönetime karşı ayaklanmalar başlamıştır. Chris Harman'ın (2016) da ifade ettiği gibi 1960'ların başında Çekoslovakya'daki büyüme hızının düşmesi toplumu her açıdan hayal kırıklığına sürüklemiş ve yönetici bürokrasi içinde de bölünmelere yol açmıştır. Bu dönemde Çekoslovakya'da tüm sansür mekanizması çökmüş; entelektüeller ve öğrenciler yirmi yıldır ilk kez kendilerini özgürce ifade edebilme fırsatından yararlanmışlardır. Polisin muhalefeti ezme konusunda güçsüz olduğu fark edilmiş; halkın hükümeti ve Stalin döneminin acımasız politikalarını özgürce eleştirebilmesinin yolu açılmıştır (s. 552).

1967 yılında Çekoslovakya'da Aleksander Dubček liderliğinde “insancıl komünizm” hareketi ortaya çıkmıştır; bu hareketin amaçları arasında Moskova'dan kopmak, bağımsızlık ve Varşova Paktı'ndan ayrılmak bulunmaktadır (Bodur, 2013, s. 684). Temel insan hak ve özgürlüklerini esas alan bu hareket, farklı görüşlerin ifade edilmesine imkân sağlamıştır. Anna J. Stoneman'ın da (2015) ifade ettiği gibi, yirmi yıldır ülkede hâkim olan sert ve baskıcı komünist yönetimin ardından gerçekleştirilen reformlar medya, basın ve seyahat sansürünü sona erdirmiş; vatandaşlara özgürce düşünme, konuşma ve davranma hakkı vermiştir. Dubček'in liderliği, sanatsal ifadede, özgür tartışmada ve Prag Baharı olarak bilinen demokratik ideolojiye uyumda bir patlamaya sebep olmuştur (s. 103). Alexander Dubček'in ülkede insan hürriyetini temel alan bir sosyalizm anlayışını ortaya koymak istemesi doğal olarak SSCB'nin tepkisine yol açmıştır. Bu sebeple “insancıl komünizm”, Ağustos 1968'de SSCB ve Varşova Paktı üyelerinin harekâtıyla zorla bastırılmıştır. Bu tarihten itibaren Çekoslovakya 1989'da meydana gelen Kadife Devrim'e kadar daha sıkı bir yönetim altına girmiştir.

Dilek Karadeniz (2018), 1968 işgaliyle Komünist Parti'den birtakım tasfiyeler yapıldığını ve tasfiye edilenlerin 1977'de “Charter 77” adlı bir belge yayınladığını ifade eder. Bu belge, Çekoslovakya'da insan haklarının gerçekleştirilmesini talep etmektedir. Çekoslovakya'yı bağımsızlığa götüren bu hareket “Charter 77” hareketi olarak anılmıştır. 1975 Helsinki Nihai Senedi ve 1987 Glasnost ve Perestroyka politikaları Çekoslovakya'yı etkileyen diğer siyasi gelişmelerdir. Bu atmosfer altında oluşan protestolar, gösteriler ve genel grevler art arda meydana gelmiş ve iç karışıklıklar yaşanmıştır. Komünist Parti, ülkede meydana gelen kitle hareketlerine karşı sert tedbirler almasına rağmen başarılı olamamıştır (s. 26).

Bodur (2013), bu gösterilerin zamanla daha da büyüdüğünü ve 1989 yılında Çekoslovak Komünist Partisi içinde çözümlerin başladığını ifade eder. Ekim ve Kasım aylarında gösterilerin daha da artmasıyla göstericilerle polis arasında çatışmalar yaşanmıştır. Kitlesele protestolar karşısında direncini yitiren Komünist Parti yönetimi 1989 Aralık ayında sadece yarısı komünist olan bir koalisyon kabinesi kurmuştur. Bu gelişme ile Komünist Parti'nin iktidar tekeli sona ermiştir. 28 Aralık 1989'da Çekoslovak parlamentosu Dubček'i parlamento başkanı ve ertesi gün de Václav Havel'i devlet başkanı seçmiştir. Havel, ülkede pazar ekonomisine geçişi ve çok partili demokrasi sürecini başlatmıştır (s. 849). Çekoslovakya'da komünist dönem sonrasında yükselen Slovak milliyetçiliği, 19 Haziran 1992'de Çek ve Slovak tarafların ayrılma kararı almasına neden olmuştur (s. 907-908). 1 Ocak 1993 tarihinde Çekoslovakya Çek Cumhuriyeti ve Slovak Cumhuriyeti olarak iki bağımsız devlet ortaya çıkmıştır (Atasoy, 2017, s. 83-84). Çekya, 12 Mart 1999'da Kuzey Atlantik Antlaşması Örgütü'ne (The North Atlantic Treaty Organization/NATO) ve 1 Mayıs 2004'te Avrupa Birliği'ne (AB) dâhil olmuştur (s. 86).

## **1.2. Çek Toplumunu ve Kültürü**

Çekya, kültürel olarak köklü geçmişe sahip bir AB ülkesidir. Tarihi boyunca farklı inançlara ve kültürlere ev sahipliği yapan Çekya'da zamanla zengin bir kültürel birikim meydana gelmiştir. Ulusal tarihi ve kültürü çoğu kez bastırılan Çek halkı, hayatlarının büyük bir bölümünü yabancıların himayesinde geçirmiştir. Tarihi süreç içerisinde Çek ulusal kimliği, dili, devlet yönetimi, okulları ve sanatı dış güçler tarafından pek çok kere engellenmeye çalışılmıştır. Ülkede meydana gelen tüm olumsuz gelişmelere ve siyasi kısıtlamalara rağmen kültür gelişmeye devam etmiştir.

“Çek Toplumunu ve Kültürü” başlığı altında ele alınan ilk dönem, on sekizinci ve on dokuzuncu yüzyıllarda gerçekleşen “Ulusal Uyanış” (“Ulusal Canlanma” olarak da bilinir) yıllarıdır. Josef Harna'ya (2018) göre kültürel alan, Çek kimliğinin şekillenmesinde Ulusal Uyanış döneminden itibaren önemli bir görev üstlenmiştir. Modern Çek ulusunun inşasında kültürel alan ulusun gelişimini etkileyen önemli bir etkidir (s. 450). Atasoy'a göre (2017), Çekler için Ulusal Uyanış dönemi önemli bir dönüşümü ifade eder. 1770'lerden sonra siyasal ve ekonomik koşulların hayat verdiği kültürel bir değişim meydana gelmiş ve Çeklerin millet olarak ortaya çıkışını

temellendirmiştir. Hoşgörü Fermanı (1781), Cizvit düzeninin, köleliğin ve sansürün kaldırılması, nüfus artışı ve kentlere göç, endüstrinin gelişmesi, Fransız Devrimi ve Aydınlanma gibi etkenler sosyal yaşamı değiştirmiştir. Başta dilde ve edebiyatta, sonra siyasette Çek kimliğinin güçlendiği dönem “Ulusal Uyanış” olarak anılır (s. 43).

Ulusal Uyanış yıllarında Avusturya-Macaristan İmparatorluğu'nun himayesinde yaşayan Çek halkı, Birinci Dünya Savaşı sonunda bağımsızlığına kavuşmuştur. Savaş sonunda Avusturya-Macaristan İmparatorluğu'nun dağılması üzerine Çekler ve Slovaklar bir araya gelerek Çekoslovakya Cumhuriyeti'ni kurmuştur. Yeni Çekoslovak devletinin inşasının ardından toplumsal yaşamın çeşitli alanlarında farklılaşmalar yaşanmıştır.

1918'de bağımsız Çekoslovak devletinin kuruluşunun ardından Çek topraklarındaki eğitim düzeyini ve kültürel yaşamın kalitesini yükseltmek için önemli girişimlerde bulunulmuştur. Eğitime önem verilen bu dönemde üniversite ağı genişletilmiştir (Harna, 2018, s. 451). Çek kültürü, yeni koşullarda Avrupa kültür merkezleriyle (Paris, Münih, Berlin ve Londra) aktif bir şekilde temaslarını devam ettirmiştir. Ulusal savunmanın sorumluluklarının ortadan kalkmasıyla devleti temsil etmeye yönelik yeni görevler sanat eserlerinden yararlanma olanaklarını artırmış ve bu kültüre ek gelir sağlamıştır (Harna, 2018, s. 452).

Birinci Dünya Savaşı sonrasında bağımsızlığını kazanan Çekoslovakya'da kültürel alandaki gelişmeler, İkinci Dünya Savaşı sürecinde Naziler tarafından engellenmeye çalışılmıştır. 1938 yılında Çekoslovakya'yı işgal eden Nazi orduları, toplumu ve kültürü baskı altına alan girişimlerde bulunmuştur. Nazi sansürünün aman vermediği bu dönemde Çek halkının kitap, gazete ve dergi gibi iletişim araçlarına erişimi engellenmiştir.

Jan Gebhardt (2018), Çek ulusal yaşamının ve kültürünün Alman işgalcilerin müdahalesine rağmen gelişmeye devam ettiğini ifade eder. Nazi yönetimi; basın, radyo, yayın ve film prodüksiyonun sansürlenmesi, Çek ve yabancı yazarların eserlerinin kütüphanelerden kaldırılması gibi radikal uygulamalar gerçekleştirir. Bu önlemlere rağmen Nazi ordularının Çek topraklarını işgal ettiği dönemde film çalışmaları epey rağbet görmüştür. Alman yapımların egemen olduğu sinema perdesinde yeni Çek filmleri de gösterime girmiştir. Sansür ve Almanlaştırma girişimlerine rağmen ulusal temalara odaklanan bir dizi film, tarihî anılar aracılığıyla Çek ulusunun öz farkındalığını ve

meydan okumasını güçlendirmiştir. Bu dönemde yalnızca Çek seyircilerin algılayabileceği birçok ima, alegori ve benzetme filmlerde yer almıştır (s. 498- 499).

İkinci Dünya Savaşı'nın başlamasının ardından devletlerin ve toplumların Birinci Dünya Savaşı'nda yaşadığı trajik olaylar yeniden gün yüzüne çıkmıştır. Savaş, milyonlarca masum insanın ölümüne, ailelerin parçalanmasına ve kıtlığa yol açmıştır. Savaş sonrasında dünyanın yeni büyük güçleri ABD ve SSCB dünyayı görünmez bir perdeyle Doğu ve Batı Bloku olmak üzere ikiye bölmüştür. Çekler, savaş sonrasında Sovyet yönetimi himayesindeki Demir Perde içinde yer almıştır. SSCB güdümündeki Çekoslovakya'da yaşamlarını sürdüren Çekler için dış dünya ile iletişim kurmak güçleşmiştir.

Jiří Kocian'a (2018) göre Çekoslovakya'da İkinci Dünya Savaşı'ndan sonraki ilk yıllar, yaşanan tüm siyasi ve ekonomik sorunlara rağmen, bilimsel ve kültürel alanda hızlı bir ilerleme dönemi olmuştur. Savaş sonrasında özgürlüğünü yeniden kazanan Çekoslovakya, Avrupa ve denizaşırı ülkelerdeki ortak kuruluşlarla savaş öncesi temaslarını hızla sürdürürken, aynı zamanda SSCB'deki bilimsel kurumlarla da ilişkiler kurmuştur. Bu dönemde çağdaş dünya edebiyatının eserleri tercüme edilmiş, Jean-Paul Sartre gibi modern oyun yazarlarının oyunları sahnelenmiş, Hollywood, İngiltere ve Fransa yapımı filmlere ek olarak Sergei Eisenstein gibi yönetmenlerin avangard filmleri de sinemalarda gösterime girmiştir (s. 530).

Çekoslovakya'da yaşanan bu özgürlük süreci üç yıl sonra komünist partinin darbesiyle sona ermiştir. 1948 yılında komünist partinin seçimlerde kazandığı zafer Çekoslovakya'nın bağımsızlığını kaybetmesine neden olmuştur. Soğuk Savaş (1947-1991) dönemi boyunca Doğu Bloku'nda yer alan Çekoslovakya'da SSCB ilkelerine bağlı yeni bir düzen kurulmuştur. 1948'den sonra Çekoslovakya Komünist Partisi kamusal hayatta birçok kalıcı değişim gerçekleştirmiş; ele geçirdiği iktidarı sağlamlaştırmaya yönelik adımlar atmıştır. Stalin'in ilkelerine bağlı komünist rejimin hüküm sürdüğü bu dönemde, kültürel alan ve ulusal yaşamın tüm yönleri denetim altına alınmaya çalışılmıştır. Atasoy (2017), Çekoslovakya'da komünist partinin iktidara gelmesinin ardından Katolik kilisesinin baskı altına alındığını, manastır ve tarikatların yanı sıra sivil örgütlerin de kapatıldığını dile getirir. Basının da kontrol altına alındığı bu dönemde

muhafif görüşler sindirilmif, kültürel iklimi Marksist-Leninist ilkeler belirlemiştir (s. 63-64).

Çekoslovakya Komünist Partisi'nin politikaları, 1950'lerden itibaren nüfusun büyük bir kesimi tarafından hoş karşılanmamaya başlanmıştır. 1960'lara gelindiğinde toplumsal alanda yaşanan sorunların artışı, siyasi ve ekonomik krizler halkın hükümete karşı tepkisini daha da arttırmıştır. Ülkede yaşanan bu gerilimler, 1968 yılında Alexander Dubek'in parti liderliğine gelmesiyle son bulmuştur. Alexander Dubek, "insan yzl sosyalizm" anlayışıyla Çekoslovakya'da demokratik ve gelişmiş bir sosyalist toplum inşa etmeyi kendine görev edinmiştir. Çekoslovakya'nın politik olarak liberalleşmeye başladığı bu dönemde ekonomi, siyaset, hukuk ve basın alanında bazı reformlar yapılmıştır. Dünya'da Prag Baharı olarak bilinen bu dönemde kişisel hak ve özgürlüklerin önündeki her türlü engeli kaldırmaya yönelik adımlar atılmıştır. Bodur (2013), Dubek'in Çekoslovakya Komünist Parti birinci sekreteri olmasından sonra ülkede daha önce karşılaşılmamış bir özgürlükler sistemi oluşturulduğunu ifade eder. Sansürün kaldırıldığını, basın, radyo ve televizyona söz ve ifade özgürlüğü tanındığını vurgular (s. 685). Ne var ki Çekoslovakya'da yapılan bu reformlar, SSCB tarafından bir tehdit olarak algılanmış ve lke Ağustos 1968'de Varşova Paktı orduları tarafından işgal edilmiştir.

Çekoslovakya'da Prag Baharı'nın ardından komünist çizgiye geri dönülmüş ve lke Kadife Devrim olarak da bilinen 1989 olaylarına kadar daha otoriter bir komünist parti tarafından yönetilmiştir. Kadife Devrim'e kadar ülkede denetim sağlayan komünist rejimin katı kuralları ülke vatandaşlarının hak ve özgürlüklerini göz ardı etmiştir. Bu dönemde komünizmin karanlığına gömülen Çekoslovakya'da yaşananların benzerleri diğer Doğu ve Orta Avrupa lkelerinde de deneyimlenmiştir. Jonathan Bolton (2012), yaşanılan bu dönemi, George Orwell'in *1984*'ünün sisinin bölgenin üzerine çöktüğü kasvetli bir dönem olarak niteler. Komünizm, muhalefeti acımasızca bastırmış; toplanma, ifade ve gösteri özgürlüğü gibi temel siyasi hakları ihlal etmiştir. Doğu ve Orta Avrupa'daki bu karanlık dönem, toplumun sürekli polis gözetimi altında tutulduğu, rejime muhalif kişilerin işlerinden olduğu ve yayın yapmalarının yasaklandığı yıllardır (s. 19-20).

1968 yılında Varşova Paktı yelerinin ülkeyi işgal ettiği dönemde birçok sanatçı ve aydın işlerinden olmuş ve birçoğu ülkeyi terk etmek zorunda kalmıştır. Bu yıllarda ülkelerinden

göç eden veya ayrılmak zorunda bırakılan yazar, tarihçi, sanatçı ve akademisyenlerin çalışmaları ülkenin içinde bulunduğu durumu anlatan önemli birer belge niteliğindedir (Bolton, 2012, s. 20). Çek yazar Milan Kundera da (d. 1929) bu çalkantılı dönemde ülkesini terk etmek zorunda kalan ve Çek vatandaşlığı elinden alınan bir sanatçıdır. Eserleri uzun bir süre ülkesinde yasaklanan Kundera, çoğu kitabında anlatısını dönemin sosyal, siyasi ve ekonomik olayları odağında kurmaktadır. Özellikle Kundera'nın *Varolmanın Dayanılmaz Hafifliği* (2015) adlı eseri Prag Baharı'ndan sonra Çekoslovakya'da (Kundera'nın ifadesiyle Bohemya'da) yaşananları anlayabilmemiz açısından önemli bir kaynaktır.

Kundera'nın *Varolmanın Dayanılmaz Hafifliği* adlı eseri, 1968 Prag Baharı ve SSCB'nin işgali sonrasında ülkede yaşanan olaylara ve bu olaylar yüzünden altüst olmuş hayatlara ışık tutmaktadır. Çekoslovakya'da komünist darbenin ardından işlerinden atılan sanatçılar ve aydınlar yaşamlarını cam temizlikçisi, otopark bekçisi, gece bekçisi, kamu binalarında işçi ve taksi şoförü olarak devam ettirmiştir. İşlerine devam eden sanatçı, aydın ve sporcular ise birtakım zorluklarla karşı karşıya kalmıştır. Örneğin, bir ressamın sergi açması ya da bir futbolcunun millî takıma girmesi için ilk olarak partiye mensup görevlilere tavsiye mektubu ve rapor göndermesi gerekmiştir. Gönderilen bu raporlarda değerlendirilmeye tabi tutulan, sanatçının yeteneği ve bilime katkısı değil, daha çok yurttaşın politik profilidir. Değerlendirmelerden çıkacak olumlu sonuç ise yurttaşın nasıl davrandığı, ne düşündüğü, mitinglere ve 1 Mayıs törenlerine katılıp katılmaması ile bağlantılıdır.

Çekoslovakya'da toplum, siyaset ve ekonomi alanında yaşanan trajik olaylar, 1989 yılında komünist partinin devrilmesiyle son bulmuştur. Tomáš Zahradníček (2018), 1989'dan sonra Çek toplumunun, siyaset, ekonomi, hukuk ve kültür alanlarında çok yönlü bir dönüşüm geçirdiğini ifade eder. Komünizm sonrası on yıl, Çek toplumunun tarihindeki tüm sosyal devrimleri değişimin hızı ve karmaşıklığı açısından geride bırakmıştır (s. 694).

### **1.3. Çekya'da Sanat**

Sanat alanında köklü ve zengin bir tarihe sahip olan Çekya, dünya çapında tanınmış birçok sanatçı ve bilim insanının yetiştiği bir ülkedir. Çek sanatçılar; edebiyat, müzik, sinema, mimari, güzel sanatlar ve el sanatları alanlarındaki yaratıcı çalışmalarıyla ulusal

ve uluslararası düzeyde büyük başarılarla imza atmıştır. Çek sanatçılar, tarihî süreç içinde ülkelerinde gelişen sosyal ve politik olaylar karşısında dış güçler tarafından sert müdahalelere uğramıştır. Önlerine çıkan her türlü engele rağmen eserlerini başarılı bir şekilde üretmeye devam etmişlerdir.

Çek sanatını daha yakından tanıyabilmek için ülke tarihinde yaşanan siyasal ve sosyal dönüşümleri bilmek gerekir. Çek tarihindeki önemli dönüm noktaları olan Ulusal Uyanış yılları, Nazi işgali, Soğuk Savaş dönemi ve Stalinist yönetim, Çek sanatının gelişimi üzerinde etkili olmuştur. 1990 sonrasında komünist rejimin sona ermesinin ardından AB'ye katılım süreci de sanatsal çalışmaları etkilemiştir.

On sekizinci ve on dokuzuncu yüzyıllarda gerçekleşen Ulusal Uyanış hareketi, Çek ulusal birliğini ve kültürel değerlerini yaşatmak adına başlatılmıştır. Atasoy (2017), bu dönemin Çekler için önemli bir kültürel değişimi ifade ettiğini ve bu değişimde aydınların önemli bir rolü olduğunu dile getirir. Çek Ulusal Uyanışı'nın önemli isimlerinden Josef Dobrovský'nin (1753-1829), Çek Dili ve Edebiyatı ile ilgili çalışmaları ve Çek Ulusal Dirilişi'nin önde gelen isimlerinden Josef Jungmann'ın (1773-1847) *Çekçe-Almanca Sözlüğü* Çekler için bir çeşit altyapı oluşturmuştur. Bu dönemde romantizm akımı; resim, müzik ve edebiyat alanında etkisini göstermiştir. Mimaride özellikle Neoklasik, Neogotik ve Neorönesans gibi tarihî stillerin formları hâkim olmuştur. Çekler, yirminci yüzyılı tabiattaki formları sanatsal bir isyana dönüştüren Art Nouveau ve modernizme giden yolun kapısını sonuna kadar açan Kübizm'le karşılaşmıştır (s. 43-44).

Birinci Dünya Savaşı sonunda Avusturya-Macaristan İmparatorluğu'ndan ayrılan Çekler, Slovaklarla bir araya gelerek Çekoslovakya Cumhuriyeti'nin bağımsızlığını ilan etmiştir. Yeni devletin inşasının ardından ülkede bilimsel ve kültürel alanda gelişmeler yaşanırken; bu durum sanat ortamında da karşılığını bulmuştur. Bu yıllarda sanatçılar; edebiyat, tiyatro, müzik, resim ve heykel gibi birçok sanat alanında çalışmalar üretmeye devam etmiştir. Çek sanatçılar, bu dönemde ortaya çıkan Art-Nouveau, Dışavurumculuk, Kübizm, Dadaizm, Sürrealizm ve Sosyalist Gerçekçilik gibi çeşitli sanat akımlarından etkilenmişlerdir.

Cumhuriyet döneminde sanat alanındaki gelişmeler, Josef Harna'nın (2018), *XV. Czechoslovak Republic (1918-1938) (Cultural Life in the Conditions of Democracy)* başlıklı çalışması üzerinden anlatılabilir. Birinci Dünya Savaşı'ndan sonra Çek

edebiyatındaki durum birçok kuşağın buluşmasına sahne olmuştur. 1880'lerden gelen nesil, Çek modernizminin olgun temsilcileri, dekadancılar, doğa bilimciler ve savaş öncesi yıllarının sözde isyancıları çalışmalarına devam etmiştir. Dünya edebiyatında avangart akımlara verilen tepkiler, Dadaizm, Sürrealizm ve Sosyalist Gerçekçilik Çek edebiyatında da yer almıştır. Birinci Dünya Savaşı'nın hemen ardından Çek halkının tiyatroya olan ilgisi artmış ve kabareler büyük ilgi görmüştür. Bu dönemde birçok kasabada yeni tiyatrolar kurulmuştur. Çek besteciler, Leoš Janáček ve Josef Bohuslav Foerster en önemli eserlerini bestelemiştir; Josef Suk, Vítězslav Novák ve Otakar Ostrčil müzik alanına katkıda bulunmuştur. Diğer taraftan Çek müziğinin gelenekleri üzerine inşa edilen tarzlara ek olarak, savaştan sonra Batı Avrupa müzikal dışavurumculuğuna yönelim olmuştur. Çek Cumhuriyeti'nin kuruluşunun ardından müzik alanının gelişmesi için şartlar büyük ölçüde iyileştirilmiş ve Prag'ta yer alan Ulusal Tiyatro'daki operaya ek olarak Moravská Ostrava, Olomouc, České Budějovice'de opera toplulukları kurulmuştur. Resim alanında ise Art-Nouveau, Dışavurumculuk, Kübizm ve Sürrealizm gibi çeşitli sanat formları ve bir dizi grup ortaya çıkmıştır (s. 454-458).

Çek sanatı üzerinde belirleyici olan diğer bir etken de komünizm rejimin uyguladığı politikalarlardır. İkinci Dünya Savaşı sonunda SSCB'nin uydusu hâline gelen Çekoslovakya'da komünist rejim her alanda söz sahibi olmaya çalışmıştır. İç ve dış politikaları Sovyet modeline göre şekillenen Çekoslovakya'da uzun yıllar Stalinist rejimin sıkı kuralları hüküm sürmüştür. Ülkedeki endüstriyel kalkınma ve tarımda makineleşme projeleri Sovyet yardımları sayesinde gerçekleşmiştir. Boyraz (2018), bu durumun etkisi ile Prag merkezli sanat üretiminin alternatif yönere kaydığını ifade eder. Çekoslovakya'da komünist rejimin hüküm sürdüğü yıllarda Sosyalist Gerçekçi resimlerin önünün açıldığını ve Çek sanatçıların eserlerinde işçileri ve işçi ailelerini merkeze alan figüratif kompozisyonlar kurguladığını belirtir (s. 201).

Selda Bayman (2015), 1948'de Çekoslovakya'da yönetimin başına geçen Klement Gottwald'ın sanat alanında Stalinist sansür anlayışını uygulamaya başladığını ve ülkedeki sinema endüstrisinin Sovyet modeline göre yeniden yapılandırıldığını ifade eder. Bu dönemde film yapımcılarına devlet tarafından maddi imkânlar tanındığını; buna karşılık belli kriterlere göre filmler üretmekle sınırlandırıldıklarını belirtir. SSCB'nin katı kurallarından dolayı Çek film yapımcılarının özgün ve yenilikçi film anlatısından uzaklaştıklarına dikkat çeker (s. 12-13).

Boyraz'a göre (2018), Çeklerin yirminci yüzyıl ve sonrasındaki sanat üretimlerini şekillendiren etmenlerden biri de 1960 sonrası Batı sanat akımına dâhil edilen yeni medyanın Çekler tarafından kabul görmesidir. ABD'nin hamiliğinde yayılan bu türdeki üretimler Çek coğrafyasında da hızla çoğalmaya başlamıştır. Heykeltıraş Josef Randa'nın (1933-2005) bronzun yanı sıra fiber malzemeden de yararlanması, fotoğrafçı Pavel Banka'nın (1941) deneysel üretimlere yoğunlaşması bu tarz çalışmalara örnek olarak gösterilebilir. Yine bu dönemde provokatif çalışmalarıyla bilinen sanatçı David Cerny (1967), 1991 sonrasında bir Sovyet tankını pembeye boyayarak tüm dikkatleri üzerine çekmiştir (s. 202).

1960'lı yıllardaki ekonomik gerileme ve toplumsal sorunların artışı halkın ve özellikle de aydınların yönetime karşı seslerinin yükselmesine neden olmuştur (Atasoy, 2017; Harman, 2016; Trory, 2016). Antonín Josef Novotný, huzursuzlukların ve baskının giderek artmasıyla Çekoslovakya Komünist Partisi Birinci Sekreterliği'nden istifa etmiş ve partinin başına Alexander Dubček geçmiştir (Harman, 2016, s. 552). Alexander Dubček'in politik, ekonomik ve toplumsal alanlardaki liberalleşmeye yönelik reform hareketi önemli düzenlemeleri içermekteydi. Bunlar arasında medya üzerindeki denetimin ve sansürün yumuşatılması, ifade özgürlüğünün tanınması ve gizli polislerin yetkilerinin sınırlandırılması sanat alanında daha özgür bir dönem yaşanmasını sağlamıştır (Atasoy, 2017; Bodur, 2013; Stoneman, 2015). Çekoslovakya'da liberalleşme reformlarını durdurmak isteyen Varşova Paktı üyeleri 1968 Ağustos'unda ülkeyi işgal etmiştir (Bodur, 2013, s. 685). Prag Baharı'nın sonlandırılmasının ardından Çekoslovakya'da yeniden katı kurallar hâkim olmuştur. 1989 yılına kadar sürecek olan bu süreçte medya sıkı bir şekilde denetim altına alınmış, birçok sergi yasaklanmış ve çoğu sendika kapatılmıştır (Bolton, 2012; Kundera, 2015). Atasoy (2017), sanat ve bilim alanında yaşanan gelişmeler ve bu dönemde öne çıkan sanatçılar hakkında şu ifadelere yer verir:

“Cam tasarımcısı Rene Roubíček (d. 1922), fotoğrafçı Josef Koudelka (d.1938) şair ve yazarlar Jaroslav Seifert (1901-1986), Bohumil Hrabal (1914-1997) Ivan Klíma (d. 1931), Milan Kundera (d. 1929) Josef Škvorecký (d. 1924) ve Arnošt Lustig (d. 1926), film yönetmenleri Miloš Forman (d. 1932) ve Jiří Menzel (d. 1938) dönemin önemli sanatçılarıydı. 1966'da “Obchod na korze” (Ana Caddedeki Dükkân) ve 1968'de “Ostře sledované vlaky” (Sıkı Denetlenen Trenler) “En İyi Yabancı Film”

dalında Oskar ödülü kazandı. Vladimír Remek 2 Mart 1978'de uzaya çıkan ilk Çekoslovak oldu" (s. 81).

Çekoslovakya'da 1989'da komünist rejimin sona ermesinin ardından köklü ekonomik, siyasi, sosyal ve kültürel değişimler yaşanır. Boyraz (2018), yapılan bu reformlar kapsamında Çek üniversitelerinin idari ve eğitimsel niteliğinin elden geçirildiğini ve kurumların her iki yönden Batı ile benzer nitelikte olacak şekilde yeniden düzenlendiğini dile getirir. Bu sebeple ülkedeki sanatsal eğitimin reformlarla aynı doğrultuda geliştiğini, eğitim amacıyla Batı ülkelerine giden sanatçı adaylarının bilgi ve görgülerini AB temelli öğrenci değişim programlarının katkısıyla daha da ilerletebilme imkânına sahip olduğunu belirtir (s. 202).

### **1.3.1. Çek Kukla Sanatı**

Çekya'da kuklacılık ve kukla tiyatrosu köklü bir geçmişe sahip geleneksel bir sanattır. Köklerinin Orta Çağ dönemine kadar uzandığı bilinen bu sanat, geçmişten günümüze değin birçok farklı amaca hizmet etmiştir. Çek topraklarında kukla sanatı bir eğlence aracı olmanın yanı sıra kültürel, toplumsal ve ahlaki değerleri aktarmanın da en etkili yolu olmuştur.

United Nations Educational, Scientific and Cultural Organization (UNESCO) (t.y.) da Slovakya ve Çekya'daki topluluklar için kukla tiyatrosunun yalnızca popüler bir geleneksel eğlence biçimi değil, aynı zamanda dünya vizyonunu aktarmanın bir yolu ve ahlaki değerler üzerine mesajlar içeren bir eğitim aracı olduğunu vurgulamıştır. Ebru Karadoğan İsmayılov'a göre (2011), kuklalar Çek kültüründe pedagojik amaçlı kullanılmış; kültürel değerler ve toplumsal normlar kuklalar vasıtasıyla çocukların dünyasına dahil edilmiştir (s. 179).

Çek yazar Alice Dubská (t.y.), Çek topraklarında kuklaların ve kukla tiyatrosunun muhtemelen çok erken dönemlerde, öncelikle kült ritüellerde, dinî törenlerde ve halk geleneklerinde ortaya çıktığını ifade eder. Orta Çağ'da komedyenlerin fuar ve pazarlardaki eğlence performanslarının bir parçası olarak parmak kuklalarını kullandıkları bilinmektedir. On yedinci yüzyılda Çek topraklarına gelen İngiliz, İtalyan, Alman ve Hollandalı tiyatro grupları canlı oyuncuların performanslarının yanı sıra kukla gösterilerini de ek bir cazibe unsuru olarak sunmuştur (para. 1). Çeklerin yaşadığı bölgelere turneler düzenleyen İngiliz, İtalyan ve Alman kukla tiyatroları halkın ilgisini

toplayınca Çek kukla tiyatrosu gelişmeye başlar; kukla tiyatrosu neredeyse diğer tiyatro türlerinin önüne geçer (Kadioğlu, 2019, s. 42).

Bohemya Krallığı'nın on yedinci yüzyıldan beri Avusturya Monarşisi'nin kontrolü altında olduğu ve Almanlaştırma çalışmalarının genel olarak büyük kasabaların nüfusunu etkilediği gerçeği dikkate alındığında, performanslar ağırlıklı olarak Almanca yapılmıştır (Dubská, para. 1). Çek uyruklu kuklacılar, on sekizinci yüzyılın ikinci yarısında kuklalarıyla birlikte Çek kırsalındaki kasabalara ve köylere seyahat etmeye başlamışlardır (Dubská, para. 1). Bülent Demirdurak (2017), Çek topraklarının Habsburg hanedanı tarafından yönetildiği ve Almanca'nın resmî dil olduğu yıllarda Çek halkının evlerinde gerçekleştirdikleri kukla gösterileri aracılığıyla çocuklarına Çek dilini öğrettiğini belirtir (s. 50). Kukla sanatı, işgal dönemlerinde Çekler için sadece bir eğlence aracı olmanın yanı sıra Çek kültürünü ve dilini yaşatmanın bir yolu olmuştur.

Çek milliyetçiliğinin güçlenmeye başladığı on sekizinci ve on dokuzuncu yüzyılda Çekçe sergilenen kukla gösterileri Çek dilinin gelişmesine büyük katkı sağlamıştır. Gezgin kuklacılar, Ulusal Uyanış yıllarında Çek kırsalında Çekçe sergiledikleri performanslarla Çek dilinin ve kültürünün canlı tutulmasında önemli bir rol üstlenmişlerdir. On sekizinci ve on dokuzuncu yüzyılda gerçekleştirilen folklorik kukla gösterileri, Çek halkının ulusal kimliğinin canlandırılmasında başrolü oynamıştır (Kınam, 2020, s. 157).

Çek topraklarında Çek uyruklu kuklacıların kırsal alanda gösteri yapmaya başlamalarıyla birlikte yavaş yavaş kuklacı aile geleneği (Maisner, Kopecký, Fink, Dubský ve Kočkovi gibi ailelerde) ortaya çıkar ve kukla tiyatrosu bir aile sanatı olarak miras kalır (Dubská, para. 1). Bu dönemde Matěj Kopecký (1775-1848), kuklacılık alanında ön plana çıkan isimlerden biri olmuştur. Cheralyn Lambeth (2020), 1818'de Kopecký'nin bir kukla tiyatrosu işletmek için lisans aldığını ve bu alanda bazı başarılar elde ettiğini ifade eder. Lambeth, o dönemde birçok Çek için kukla tiyatrosunun, tiyatro kültürüyle temas kurmanın tek yolu olduğunu; Kopecký'nin, aydınlanma ve kültürel farkındalığa dair fikirlerini iletmek için kukla tiyatrosunu kullandığını belirtir (s. 30). Kopecký'nin on beş çocuğundan birçoğu baba mesleğini devam ettirir; ailede altı kuşak boyunca süren bir kuklacılık geleneği oluşur (Öğütçü, 2007). Oğlu Vaslav Kopecký'nin on dokuzuncu yüzyılın ikinci yarısında yayımladığı altmış bir adet oyundan oluşan *Comedies and plays by Matěj Kopecký as collected by his son Václav Kopecký (Komédie a hry Matěje*

*Kopeckého dle sepsání syna Václava*) adlı derlemeyle birlikte Kopecký'nin Çek kukla tiyatrosundaki yeri güçlenir (s. 63).

Dubská (t.y.), Çekoslovakya'da 1949 tarihli yasayla tiyatroların devlet tarafından sübvansede edilmesi sonucunda birçok profesyonel kukla tiyatrosunun faaliyete geçtiğini ve kukla sanatının güçlendiğini ifade eder (para. 8). Lenka Saldova (akt. Willoughby, 2006), yirminci yüzyılın başında birçok ailenin kendi küçük tiyatroları olduğunu, dünyanın ilk kukla dergisinin ve ilk uluslararası kuklacılar derneğinin Çek topraklarında kurulduğunu belirtir (para. 3). Yirminci yüzyılın ikinci yarısından itibaren kuklalar Çek yönetmenler tarafından canlandırma filmlerinde kullanılmaya başlanmıştır. Hermína Týrlová (1900-1993), Karel Zeman (1910-1989), Jiří Trnka (1912-1969), Břetislav Pojar (1923-2012), ve Jan Švankmajer (d.1934) filmlerinde kuklaları kullanan usta yönetmenlerdir.

### **1.3.2. Çek Canlandırma Sineması**

Canlandırma (*animasyon*), durağan nesnelere veya resimlerin farklı teknikler kullanılarak hareket hâline gelmiş gibi gösterilmesidir. Canlandırma sinemasının önde gelen yönetmenlerinden Norman McLaren ise canlandırmayı şu şekilde tanımlamıştır: “Animasyon hareket eden çizim sanatı değil, daha çok çizilen hareketlerin sanatıdır. Her kare arasında ne olduğu, her karede olanlardan daha önemlidir” (akt. Wells, 1998, s. 10). Canlı veya cansız fark etmeksizin her türden materyali anlatımına dâhil eden bu sanat, farklı yapımların tekniklerine ve kullanım alanlarına sahiptir. Canlandırma ortaya çıktığı dönemden itibaren teknolojik gelişmeler doğrultusunda yeni yöntem ve tekniklerin denenmesiyle gelişimini hâlâ sürdürmektedir.

Fotoğraf, sinema, resim ve heykel gibi birçok sanat dalının olanaklarından beslenen canlandırma sineması, kendine özgü bir anlatım diline sahip bağımsız bir sanat disiplindir. Richard Williams (2012), tarih öncesi mağara duvarlarına çizilmiş resimleri örnek göstererek canlandırma fikrinin, filmlerden ve televizyondan daha eskiye dayandığını belirtir (s. 11). Yazının henüz icat edilmediği çağlarda, insanların mağara duvarlarına çizdiği figürler hareketli görüntünün ilk örnekleri olarak kabul edilebilir.

Kamera icat edilmeden önce insanlar optik oyuncaklar aracılığıyla resimlerdeki durağan figürleri hareketli olarak izleme fırsatı bulmuştur. Hareket yanılması yaratan erken

dönemdeki cihazlardan bazıları şunlardır: Magic Lantern, Thaumatrope, Phenakistoscope, Zoetrope ve Flipbook. Sinematografin icadından sonra sinema endüstrisinin yükselişi ve bu alandaki teknolojik gelişmeler sayesinde canlandırma sineması tüm dünyada hızla gelişen sektörlerden biri hâline gelmiştir. Bu süreçte bazı ülkeler ya var olan güncel teknolojiden ya da kendi içlerinde geliştirdikleri tekniklerden yararlanarak isimlerini duyurmuştur. Çekya, özellikle kukla canlandırma sineması denince akla gelen ilk ülkeler arasındadır.

Çek canlandırma sinemasının İkinci Dünya Savaşı'nın ardından gelişmeye başladığı; ancak savaş öncesinde sistematik bir üretim olmasa da sınırlı sayıda çalışmanın var olduğu bilinmektedir. Peter Hames (2009), Çekoslovak canlandırma sinemasının geçmişinin 1920'lere kadar uzandığını, ancak ilk olarak Karel Dodal'ın çalışmalarının 1937 Paris Sergisi'nde gösterilmesiyle dikkat çektiğini ifade eder. Disney stüdyolarının egemenliğine karşı gerçek bir alternatif sunan uzun metrajlı canlandırma filmlerin yapımını ve istikrarlı gelişimini sağlayan temelin 1945'te endüstrinin ulusallaştırılması ile atıldığını vurgular (s. 188).

Çekoslovakya'da savaş öncesinde üretilmiş canlandırma yapımların genellikle ticari amaçlı reklam filmleri olduğu görülmektedir. Bu yapımların yanı sıra Karel Dodal ve Irena Dodalová'nın birlikte ürettiği *Myšlenka hledající světlo* (*A Thoughts Penetrating Light*, 1939) gibi deneysel çalışmalar da vardır. Gürbüz (1990), Çekoslovakya'da canlandırma sineması alanındaki çalışmaların İkinci Dünya Savaşı sonrasında arttığını ve peş peşe yeni stüdyoların kurulduğunu ifade eder. Bu stüdyoların arasında Kratky Film, Brothers in T-Shirts ve Gottwaldow yer alır. Çek yönetmenlerden Jiří Trnka ve Karel Zeman önemli yapıtlarını bu stüdyolarda üretmiş, aynı zamanda Çek animatör Hermína Týrlová dünyaca tanınan filmlerini yine bu stüdyolarda hazırlamıştır (s. 42). Bu dönemde Jiří Trnka'nın *Zasadil dědek řepu* (1945) ve Karel Zeman'ın *Vánoční sen* (1946) filmleri Cannes Film Festivali'nde (1946) ödül kazanmıştır.

Bratří v triku stüdyosunun 1945'te kurulmasından kısa bir süre sonra Çekoslovakya'da komünist parti iktidarı ele geçirmiştir. Bu stüdyonun yönetmenlerinden Zdeňka Deitchová (Falvey, 2009), Çekoslovakya'da komünist parti iktidara geldikten sonra karanlık bir dönem yaşadıklarını ve birçok insanın baskı altına alındığını ifade eder. Yetkililerin canlandırma filmler hakkındaki bilgi eksikliğinden dolayı komünist rejimin

baskısından korunduklarını dile getirir. Denetleme ve sansür mekânizmasını işletenler, canlandırma filmlerin nasıl ve niçin yapıldığından habersizdir. Onlar yalnızca bu filmlerin sosyalist Çek halkı için değerli bir üretim olduğunu düşünmüşlerdir (para. 12).

İkinci Dünya Savaşı'nın ardından SSCB'nin uydusu hâline gelen Doğu Avrupa'da Stalinist ilkelere bağlı baskıcı ve denetleyici rejimler ortaya çıkmıştır. Sanat, Doğu Avrupa'daki çoğu ülkede devlet tarafından hem desteklenen hem de denetlenip düzenlenen bir alan olmuştur. Muhalif düşünceler içeren ve komünist ideolojiye ters düşen eserler sansüre uğramış ya da yasaklanmıştır. Sanat üzerinde denetimin arttığı dönemlerde canlandırma sanatçılarının birçoğunun filmlerinde anlatı olarak halk hikâyelerinden ve masallardan yararlandığı görülmüştür.

Uğur Savaş (2015), Doğu Avrupa'da sanatın devlet tarafından kontrol altına alınmasıyla çoğu canlandırma sanatçısının geleneksel halk hikâyelerini anlatmayı tercih ettiğini; Çekya'da bu durumun sanatçıların daha çok geleneksel kukla tiyatrosuna dönüş yapmasıyla sonuçlandığını ifade eder. Çek kukla tiyatrosunun yüzyıllara dayanan muhalif bir altyapısı olduğunu ve Çek sanatının muhalefetini geleneksel kukla tiyatrosuyla sürdürdüğünü belirtir (s. 69-70). Bu anlamda Çekoslovakya'da baskının ve kontrolün arttığı dönemde kukla canlandırma her türlü kısıtlamaya rağmen muhalif eserlerin üretilmesine imkân sağlamıştır. Sevindi'nin (2020) de ifade ettiği gibi, "Zorlu bir siyasi ortamda yol bulmaya çalışan Çekoslovak animasyonu, -hem devlet destekli çalıştığı hem de yoğun bir sansür mekanizmasına tabi tutulduğu için- tam bağımsız olamasa da kullandığı yöntemlerle özgünleşebilmiştir" (s. 86-87).

Lucie Joschko ve Michael Morgan (2008), Stalinizasyon dönemi olarak bilinen 1950'lerde, haber medyasına ve yaratıcı endüstrilere yönelik siyasi sansürün başladığını ifade eder. Çekoslovakya'da bu dönemdeki Stalinist baskılara rağmen canlandırma film üretiminin arttığını vurgular. Film üretimindeki bu artışın en önemli nedeni, stüdyoların devlet mülkiyetine geçmesinden sonra sistematik hâle gelen merkezî devlet finansmanıdır. 1950'lerde daha çok çocuk izleyicilere yönelik olan canlandırma filmleri, hükümet tarafından nispeten zararsız olarak görülmüştür. 1960'ların sonlarına doğru Çek sürrealist hareketinin dirilişi ile birlikte daha karmaşık ve kasvetli konuların canlandırma sinemasında yer almaya başlaması komünist hükümetin dikkatini çekmiştir. Canlandırma

filmleri yetişkin izleyicilere hitap etmeye başladıktan sonra hükümete yönelik potansiyel bir tehdit hâline gelmiştir (s. 69-70).

Jean Ann Wright (2013), 1959'da Prag'a gelen Amerikan canlandırma film yönetmeni Gene Deitch'in canlandırma filmler yapmak için Çekoslovakya'da kaldığını ve Bratři v triku'daki geleneksel canlandırma üretim modelini zaman içinde ABD modeline uyumlu hâle getirdiğini dile getirir. Prag'daki canlandırma film yönetmenleri ise İkinci Dünya Savaşı'ndan sonra eski Disney yapımlarını kare kare inceleyerek Amerikan tarzı canlandırma film üretimini öğrenmişlerdir. Bu yapımlardan alınan ilhamla 1980'lerde Çek canlandırma filmlerinde yeni bir dönem açılmıştır. Prag'da Bratři v triku ve Jirí Trnka stüdyoları da dâhil olmak üzere beş canlandırma film merkezi vardır. Ne var ki komünist rejimden sonra 1990'lı yıllarda Çek canlandırma sineması düşüşe geçer. 2000'de Bratři v triku'nun başına geçen Gene Deitch'in eşi Zdeňka Deitchová, Çek canlandırma sinemasını yeniden hareketlendirmeye çalışır (s. 26).

Sevindi'ye (2015) göre, Çekoslovakya'nın dağılmasından sonra Jan Švankmajer gibi birkaç yönetmen film üretmeye devam etse de günümüz Çekoslovak canlandırma sineması ticari sinemanın rekabetine boyun eğmiştir. Sevindi, dijitalleşmenin bağımsız film yapımcılığını kolaylaştırdığını, ancak bu durumun canlandırma sineması için geçerli olmadığını, günümüzde etkinliğini kaybeden Çekoslovak canlandırma sinemasının dünya çapında gerektiği ölçüde tanınmadığını vurgular (s. 65).

### **1.3.3. Çek Canlandırma Sineması Yönetmenleri**

Çekya, güçlü bir canlandırma sineması geleneği ile öne çıkan ülkelerden biridir. Jiří Trnka'nın (1912-1969) tohumlarını attığı bu geleneğin içinde Hermína Týrlová (1900-1993), Karel Zeman (1910-1989), Břetislav Pojar (1923-2012), Jan Švankmajer (1934-...) ve Jiří Barta (1948-...) gibi birçok yönetmen yer almaktadır. Bu yönetmenlerin kendilerine özgü bir sinema dili ve anlatım stili vardır. Çek yönetmenler, getirdikleri teknik ve estetik yeniliklerle Çek canlandırma sinemasının gelişmesini sağlamışlardır. Adı geçen yönetmenler, İkinci Dünya Savaşı sonrasında ulusal ve uluslararası siyasi konjunktürün beraberinde getirdiği zorluklara göğüs gererek sinema sanatı adına kalıcı eserler üretmişlerdir.

Çek canlandırma yönetmenleri, yapıtlarında canlı veya cansız (kukla, oyuncak, obje, bitki, hayvan vb.) her türlü malzemeden yararlanmış ve bu alanda özgün olmanın yollarını aramışlardır. Yönetmenler, filmlerinin yapım aşamasında teknik olarak cut out (kesme), live-action (canlı çekim), kukla animasyonu ve kil animasyonu gibi çeşitli teknikler kullanarak filmler üretmişlerdir. Yapıtlarında konu olarak halk hikâyelerini, masalları, fantastik hikâyeleri, edebî eserleri, dönemin sosyal ve siyasal sorunlarını ele almışlardır. Bu bölümde yukarıda adı geçen yönetmenler hakkında literatürdeki kaynak eksikliğinden dolayı yalnızca Karel Zeman, Břetislav Pojar, Jan Švankmajer ve Jiří Trnka'ya ilişkin bilgilere yer verilecektir.

### **1.3.3.1. Karel Zeman**

Çek canlandırma sinemasında önemli bir yere sahip olan Karel Zeman, fantastik ve bilim kurgu filmleriyle zamanının ötesinde çalışmalara imza atmış bir canlandırma yönetmeni ve görsel efekt uzmanıdır. Çalışmalarında kukla, canlı aksiyon, geleneksel canlandırma, stop-motion, çift pozlama gibi farklı yöntemleri birleştirmesi ve çeşitli sinema efektlerini kullanması, Zeman'ı diğer yönetmenlerden ayırır. Michaela Mertová (akt. Fraňková, 2021), Zeman'ın filmlerinde farklı teknikleri harmanlayarak kendi dünyasını yarattığını ve dijital çağda bile izleyicileri şaşırtmaya devam ettiğini belirtir (para. 9). Mertová (akt. Fraňková, 2021), Zeman'ın bir macera duygusu yakalamayı, egzotik dünyalara ilgi çekmeyi ve bu dünyaları her yaşta izleyiciyle bir araya getirmeyi başardığını ifade eder (para. 10).

Kariyerine ilk olarak reklam alanında başlayan Zeman, savaş sonrası dönemde canlandırma alanına yönelmiştir. Kınam (2020), Zeman'ın ilk dönemlerde Bata ayakkabı şirketinin reklam çalışmalarıyla uğraştığını, daha sonra kukla tiyatrosu ve canlandırma sinemasıyla ilgilendiğini dile getirir (s. 160). Gürbüz (1990), Zeman'ın 1943'te Gottwaldov film stüdyolarında çalışmalarına başladığını ve Çekoslovakya'da bol miktarda bulunan camı eritip şekiller vererek filmlerinde kullandığını belirtir (s. 44). Holman (1981), Gottwaldov stüdyosunda faaliyet gösteren Karel Zeman'ın, Georges Méliès'in halefi olarak görüldüğünü ifade eder. Zeman, Hermína Týrlová ile çalışarak kukla canlandırma filmleri yapmaya başlamış; bu çalışmalarındaki deneyimlerinden faydalanarak film hileleri ve özel efekt çalışmaları gerçekleştirmiştir (s. 277).

Michaela Mertová' ya göre (akt. Fraňková, 2021), Zeman'ın dünya çapında tanınmasını sağlayan, birtakım öncü canlandırma tekniklerini canlı aksiyonla harmanlayan uzun metraj filmleridir (para. 7). Zeman'ın sinema sanatına en büyük katkısı, kukla canlandırma filmlerin yanı sıra özel efektler, oyunculuk ve animasyonu bir araya getiren uzun metrajlı filmler üretmesidir (akt. Fraňková, 2021, para. 8). Zeman'ın oyuncular ve özel efektlere birlikte yer verdiği *A Journey to the Beginning of Time (Zamanın Başlangıcına Yolculuk, 1955)* adlı eseri; iki ve üç boyutlu modellerin kullanıldığı, yenilikçi tekniklerle yaratılmış bir bilim kurgu filmidir. Zeman, bu yapımın ardından özel efektleri canlı oyuncularla birleştirdiği *Invention for Destruction (Jules Verne'in Muhteşem Dünyası, 1958)* ve *The Fabulous Baron Munchausen (Muhteşem Baron Munchausen, 1962)* adlı filmlerinde anlatım tekniğini ve estetiğini daha da geliştirmiştir. Zeman, sonraki çalışmalarında canlı aksiyon ve canlandırma tekniklerini ustaca kullanarak anlatım dilini geliştirmeye devam etmiştir.

### 1.3.3.2. Bşetislav Pojar

Çek yönetmen ve canlandırma sanatçısı Břetislav Pojar, canlandırma alanındaki kariyerine Jiří Trnka'nın yanında çalışarak başlamıştır. Pojar, hem kukla canlandırma hem de stop-motion tekniğini kullanarak kısa ve uzun metrajlı birçok film yazıp yönetmiştir. Gürbüz'e (1990) göre, Jiří Trnka'nın öğrencisi olmasının yanı sıra kuklalar ve canlandırma tekniği konusundaki bilgisi de Pojar'ın büyük bir yetenek olarak öne çıkmasında rol oynamıştır (s. 44). Holman (1981), Pojar'ın Trnka'nın stüdyosunda çok şey öğrendiğini; ama kendine özgü bir üsluba sahip olduğunu vurgular. Yaratıcı hayal gücü ve yenilikçi yaklaşımın bir ürünü olan, kukları cam üzerinde canlandığı filmi *It's Hard to Recognise Princess (1968)*, Pojar'a dünya çapında bir ün kazandırmıştır (s. 277).

Whybray (2020), Pojar'ın eserlerinin genellikle politik olduğunu; ancak niyetinin evrensel olduğunu vurgular. Filmleri, savaşın yıkıcılığı (*Bomb Mania/Bombománie, 1960; Balablok, 1972; B.O.O.O.M./Bum, 1979; If/Kdyby, 1983*), insan algısının inşa edildiği araçlar (*Psychocratie/To See or Not to See, 1969; E, 1981*) ve insanlarla hayvanlar arasındaki ilişki (*The Lion and the Song/ Lev a písnička, 1959; Darwin Anti-Darwin/Darwin Antidarwin aneb co zízala netusila, 1969*) gibi konuları kapsar. Başlangıçta çocuklar için çeşitli eserler (genellikle iki kahverengi ayı içerir) yöneten

Pojar, daha sonra Kanada Ulusal Film Kurulu'nun mali desteğiyle eğitici filmler yapmıştır (s. 18).

### 1.3.3.3. Jan Švankmajer

Çek sanatçı Jan Švankmajer, canlandırma sinemasında özgün bir sinema dili yaratmış sürrealist bir yönetmendir. Švankmajer, Hermína Týrlová ve Karel Zeman gibi birçok Çek yönetmenden farklı olarak daha sürreel çalışmalara imza atmıştır. Gürbüz (1990), Švankmajer'in "Çek animasyon sinemasında, sinemanın yanında diğer sanat dallarından (tiyatro, yazın, plastik sanatlar) etkilenerak oluşturduğu özgün çizgisiyle diğer yaratıcılardan (Trnka, Zeman, Pojar) bilinçli bir şekilde uzaklaşan, kendini onlara bağlamayan, bağımsız bir sanatçı, aynı zamanda bir gerçeküstücü" olduğuna dikkat çeker (s. 46). Švankmajer gerek işlediği konular gerekse malzeme ve teknik kullanımındaki yaratıcılığıyla Çek canlandırma sinemasında önemli bir yere sahiptir.

Estetik ve teknik anlamda yenilikçi bir anlayışa sahip olan Švankmajer, filmlerinde, kukla, kil, obje, oyuncak, bitki ve hayvanları hareketlendirmiştir. Švankmajer, film yapımında live action, time-lapse, stop-motion, clay-mation, pixilation ve cut out gibi çok çeşitli tekniklerden yararlanmıştır. Filmlerinin içeriğini oluşturan bazı temalar şunlardır: Çocukluğuna dair alt metinler, yemek yeme kültürü, ölüm, politik eleştiri, düşünce özgürlüğünün kısıtlanması ve kişiler arası iletişimsizlik.

Švankmajer, bazı filmlerinde provokatif ve mizahi bir yaklaşımla komünist baskı rejimini ve dönemin toplumsal yapısını eleştirmektedir. Filmlerinde baskıcı güçleri genellikle metafor kullanarak tasvir eden Švankmajer, aynı zamanda politik açıdan tahrik edici simgeler de kullanmıştır. Sevindi (2015), Švankmajer'in komünist rejime karşı bir mekanizma geliştirdiğini ve Çekoslovak animasyonunun karanlık ve gizemli tarafına ışık tuttuğunu ifade eder (s. 63). Filmlerinde politik göndermeler kullanmaktan kaçınmayan Švankmajer'in film üretmesi komünist rejim tarafından uzun yıllar boyunca yasaklanmıştır. Švankmajer'in komünist rejime ve onun siyasal yaptırımlarına eleştiride bulunduğu filmlere örnek olarak *Byt (Apartman Dairesi, 1968)* ve *Konec stalinismu v Čechách (Bohemya'da Stalinizmin Ölümü, 1990)* verilebilir.

Švankmajer'in metaforlarla dolu kısa animasyon filmi *Byt*, totaliter bir yönetim altında özgürlükleri elinden alınmış bir toplumun deneyimlediği korkutucu zamanların bir

tasviridir. *Byt* filmi, apartman dairesinde mahsur kalmış bir adamın objelerle olan mücadelesini anlatır. Bu film, aynı zamanda 1968 Prag Baharı sonrasında Çekoslovakya’da yeniden hâkim olan baskıcı komünist rejimin yönetimi altındaki karanlık döneme bir göndermedir. Švankmajer’in bu tarz politik göndermelerine *Konec stalinismu v Čechách* filminde de rastlanmaktadır. Švankmajer’in *Bir Agitprop Çalışması* alt başlığını verdiği bu film, İkinci Dünya Savaşı’nın ardından komünist rejimin yönetimi altına giren Çekoslovakya’nın (1948-1989) tarihî bir özeti niteliğindedir. Film içerisinde ülkede yaşanan olaylar, komünist liderlerin heykelleri, portreleri, tek tipleştirilmiş işçiler ve tarihî görüntüler yer almaktadır. Filmde Stalin’in taştan bir büstü ameliyat masasına yatırılarak ortadan ikiye kesilir ve beyninin içinden yeni bir Çek lider (Klement Gottwald) çıkarılır. Klement Gottwald, 1948’den 1953’e kadar Çekoslovakya Komünist Partisi’nin başkanlığını yapmıştır. Gottwald’ın büstü tokatlanınca bir bebeğin ağlama sesi duyulur. Kilden yapılmış işçi figürleri bir konveyör bandına gönderilir. İşçiler bandın sonunda asılır ve kil dolu kovanın içine düşer. Kovanın içindeki işçiler yeniden kalıplanır ve süreç aynı şekilde tekrarlanır. 1968’de Çekoslovakya’nın Sovyet tankları tarafından işgalini simgeleyen oklavalar bir tepeden aşağı yuvarlanırken önlerine çıkan tenekeleri ve taşları ezip geçer. Filmin sonunda Stalin’in Çek bayrağıyla boyanmış büstü ameliyat masasında ikiye ayrılır; beyninin içinde hiçbir şey yoktur.

#### **1.3.3.4. Jiří Trnka**

Çek sanatçı Jiří Trnka, 1912 yılında Avusturya-Macaristan İmparatorluğu himayesindeki Bohemya’nın Plzen kasabasında doğmuştur. Çek kukla canlandırma sinemasının usta isimlerinden biri olan Trnka, kariyerine bir illüstrasyon sanatçısı olarak başlamış; İkinci Dünya Savaşı’nın ardından canlandırma sinemasına yönelmiştir. Ülkesindeki kukla tiyatrosu geleneğine olan ilgisi onun kukla canlandırma alanında başarılı çalışmalara imza atmasını sağlamıştır.

Jiří Trnka, çeşitli alanlardaki becerileriyle üstün yeteneğe sahip bir sanatçıdır. İllüstrasyon, heykel, kuklacılık ve set tasarımı gibi birçok alanda çalışmalar üretmiş olan Trnka, kazandığı bilgi ve deneyimi bir araya getirerek filmlerinde büyüleyici ve merak uyandırıcı bir dünya yaratmıştır. Trnka, yirmi yıllık sinema kariyeri boyunca altısı uzun metraj olmak üzere birçok canlandırma filmine hayat vermiştir. Geleneksel canlandırma tekniğiyle başladığı sinema yaşamını kuklalarla devam ettiren sanatçı, yeni anlatım

biçimleri ve yöntemleri denemiştir. Trnka, yaptığı filmlerle uluslararası düzeyde başarılar imza atmıştır. Edgar Dutka'ya (2000, para. 1) göre, Doğu'nun Walt Disney'i olarak nitelendirilen Trnka'nın Walt Disney ile arasında çok büyük farklar vardır. Walt Disney, çalışmalarında çocukları ve aileleri dikkate alırken, Trnka'nın filmleri genel olarak yetişkin izleyicilere hitap eder.

Trnka'nın kuklalara olan ilgisi hakkında kızı Helena Trösterová (Jún, 2012), babasının çocukken bile kukla yaptığını, annesi terzi olduğu için kumaşlara ve benzeri malzemelere ulaşabildiğini ve tek başına dikiş dikmeyi öğrendiğini ifade eder (para. 6). Aynı zamanda babasının kendi kendini yetiştirmiş çok yetenekli bir ahşap oymacısı olduğunu ve kuklaları sıfırdan yapmayı tek başına öğrendiğini belirtir (Jún, 2012, para. 6). Benzer şekilde Holman (1981), Trnka'nın sanata ve kuklacılığa ilgisinin annesi ve öğretmenleri tarafından desteklendiğine dikkat çeker (s. 275). Peter Hames (2009, s. 189) de Trnka'nın kuklalara ilgisinin çocukluğuna dayandığını ve dört yaşında kendi figürlerini yapmaya başladığını vurgular.

Hames (2009), Trnka'nın on dört yaşında okuldan ayrıldıktan sonra, Josef Skupa'nın asistanı olduğunu, ondan kukla yapmayı ve işin temel tekniğini öğrendiğini ifade eder. Ayrıca Trnka'nın 1929 yılında kendi kuklalarını ilk kez sergilediğini ve 1934'te Skupa'nın Plzeň'deki tiyatrosunda bir oyun hazırladığını belirtir (s. 189). Trnka'nın hayatında önemli bir figür olan Josef Skupa, Çek kukla tiyatrosunun usta isimlerinden biridir. Holman (1981), Trnka'nın Uygulamalı Sanatlar Okulu'na devam ederken Skupa Tatil Kampı Kukla Tiyatrosu için kuklalar yarattığını; kitap ve dergilere resimler çizerek kendini yetiştirdiğini vurgular. Okulu bitirdiğinde yirmi üç yaşında olan Trnka'nın kendi kukla tiyatrosunu kurduğunu; ancak yeterince seyirci toplayamadığı için tiyatroyu bir yıl sonra kapattığını ifade eder. Trnka'nın İkinci Dünya Savaşı yıllarında çocuk kitapları resimlediğini ve sahne tasarımları yaptığını belirtir (s. 275).

Trnka, İkinci Dünya Savaşı'nın hemen ardından diğer canlandırma sinemacıları Eduard Hofman ve Jiří Brdečka ile Bratři v triku'yu kurar (Howard, 2013, para. 7). Sevindi (2015, s. 61), Bratři v triku stüdyosunun Çekoslovak canlandırma sinemasının gelişmesinde önemli bir etkisi olduğunu dile getirir. Trnka, bu stüdyoda *Zasadil dědek řepu* (1945), *Zvířátka a petrovští* (1946), *Dárek* (1946) ve *Pérák a SS* (1946) isimli iki boyutlu kısa filmler üretmiş ve ardından kukla canlandırmalarına yönelmiştir. Giannalberto

Bendazzi'ye (2016, s. 64) göre, Trnka iki boyutlu canlandırma filmlerin üretim sürecinde son çıkan ürünle yaratıcı arasına giren araçların çizimlerin özgünlüğünü zayıflattığını düşünmektedir. Sonraki yıllarda yoğun olarak kukla canlandırma filmlerine yönelen Trnka, geleneksel yöntemlerle yapılmış canlandırma filmler de üretmiştir.

Howard (2013), uyarlamalar ve folklorik anlatıların 1960'lara kadar Trnka'nın başlıca konu malzemesi olduğunu ifade eder (para. 16). Trnka'nın filmlerinin içeriğini oluşturan halk masalları, komünist yönetim tarafından da kabul görmüştür. Edgar Dutka (2000), komünistlerin 1948 yılından itibaren Trnka'nın çalışmalarından keyif aldığını ve filmlerini mali olarak desteklediklerini dile getirir. Komünist yönetim, Trnka'nın kukla canlandırma filmlerinin çocuklara hitap ettiğini ve herhangi bir siyasi mesaj taşımadığını düşünmüştür (para. 3).

Trnka'nın kukla canlandırma filmlerinde masallar ve halk hikâyeleri gibi folklorik malzemeden yararlanması, onun filmlerinin çocuklara yönelik yapımlar olarak anlaşılmasında önemli bir etken olmuştur. Trnka, canlandırma filmlerinde rejime yönelik eleştirilerini ustaca gizlenmiştir. Filmlerinde Çek folklorunu ve edebî eserlerini kullanması, siyasal eleştirilerin örtük biçimde ifade edilmesine imkân tanımıştır. Trnka, bu sayede kendine özgür bir alan yaratmış olsa da yine de bazı filmleri rejimin sansüründen kurtulamamıştır.

1950'lerde çocuk kitabı resimlemeye devam eden Trnka, aynı zamanda canlandırma film çalışmalarını da sürdürmüştür. Dutka (2000), Trnka'nın 1951'de *Don Quijote*'u (Miguel de Cervantes, 1605) uyarlamak istediğini; ancak projesinin hükümet tarafından "fazla kozmopolit" bulunduğu gerekçesiyle engellendiğini ifade eder (para. 4). Rejim, *Don Quijote* projesi yerine *Eski Çek Efsaneleri* (1952) filmini gerçekleştirmesi için Trnka'ya baskı yapmıştır (para. 4). Trnka, 1960'lı yıllarda canlandırma filmlerindeki eleştiri dozunu arttırarak daha açık siyasal mesajlar vermiştir. Özellikle son filmi *Ruka (El)*, rejimi açıkça eleştiren ve bu yüzden yirmi yıl boyunca yasaklanan bir yapımdır. Trnka, *Ruka (El)* filmini çektikten dört yıl sonra 1969'da hayatını kaybetmiştir.

## BÖLÜM 2: YÖNTEM

### 2.1. Araştırma Modeli

Bu çalışmada, Çek sanatçı Jiří Trnka'nın kukla canlandırma filmlerinde eleştirel söylemin nasıl inşa edildiği nitel bir bakış açısıyla ortaya konmaya çalışılmıştır. Ali Yıldırım ve Hasan Şimşek'e (2021) göre; gözlem, görüşme ve doküman analizi gibi veri toplama yöntemlerinin kullanıldığı nitel araştırma, olayların ve algıların doğal ortamlarında gerçekçi ve bütüncül bir biçimde incelendiği bir araştırma türüdür (s. 37). Bu çalışmada, Norman Fairclough'un eleştirel söylem çözümlemesi (ESC) yöntemi kullanılarak Trnka'nın kukla canlandırma filmlerindeki siyasal eleştiriye dair verilere ulaşılmaya çalışılmıştır. Elde edilen veriler; "ideoloji", "özgürlük", "güç" ve "otorite" olmak üzere dört ana kategoride yorumlanmıştır.

### 2.2. Araştırmanın Evreni ve Örneklemi

Bu çalışmanın evrenini canlandırma sineması oluşturmaktadır. Jiří Trnka'nın filmleri odağında eleştirel söylem çözümlemesi yapılan bu çalışmada, amaçlı örneklem kapsamında ölçüt örneklem kullanılmıştır. "Bu örnekleme yöntemindeki temel anlayış, önceden belirlenmiş bir dizi ölçütü karşılayan bütün durumların çalışılmasıdır. Burada sözü edilen ölçüt veya ölçütler araştırmacı tarafından oluşturulabilir ya da daha önceden hazırlanmış bir ölçüt listesi kullanılabilir" (Yıldırım ve Şimşek, 2021, s. 120). Bu çerçevede çalışmanın örneklemini, *İmparator'un Bülbülü*, *Aslan Asker Şvayk* ve *El* isimli kukla canlandırma filmleri oluşturmaktadır. Bu üç film, rejime yönelik siyasal eleştiriler içerdiği için seçilmiştir.

### 2.3. Verilerin Toplanması

Çalışmanın temel veri kaynaklarını Jiří Trnka'nın *İmparator'un Bülbülü*, *Aslan Asker Şvayk* ve *El* isimli üç kukla canlandırma filmi oluşturmaktadır. Çalışmanın temel dokümanını oluşturan filmlere Youtube üzerinden ulaşılmıştır. Filmler birkaç kez izlenerek analiz edilmiş ve elde edilen veriler Norman Fairclough'un eleştirel söylem çözümlemesi yöntemiyle değerlendirilmiştir. Görsel materyallerin yanı sıra yönetmenin çalışmaları hakkında yapılan incelemeler de yazılı materyal olarak kullanılmıştır.

## 2.4. Verilerin Çözümlemesi

Bu çalışmada, Jiří Trnka'nın yönetmenliğini yaptığı kukla canlandırma filmleri, Norman Fairclough'un eleştirel söylem çözümlemesi yöntemi ile analiz edilmiştir. Eleştirel söylem çözümlemesi, filmlerdeki siyasal eleştiriyi ortaya çıkarmak için tercih edilmiştir. Eleştirel söylem çözümlemesi yöntemi; söylemi eleştirel bir bakış açısıyla inceler, söylemin altında yatan anlamı, düşünceyi, mesajı görünür kılmayı ve çözümlemeyi hedefler. Bu yöntem; dilbilim, sosyoloji, edebiyat ve iletişim çalışmaları gibi farklı akademik disiplinlerde yürütülen kuramsal ve uygulamalı çalışmalarda da kullanılmaktadır. Gerek konvansiyonel gerekse dijital medya eleştirel söylem çözümlemesi için önemli mecralardır.

İngiliz Dilbilimci Norman Fairclough'un (2003) söylem analizine yaklaşımı, dilin toplumsal yaşamın indirgenemez bir parçası olduğu ve toplumsallığın diğer öğeleriyle diyalektik bir ilişki içinde olduğu anlayışına dayanmaktadır. Bu yaklaşım, toplumsal yaşamı dile indirgemekten ziyade söylem analizinin bir analitik strateji olduğu ve diğer analiz biçimleriyle birlikte kullanabileceği anlamına gelmektedir (s. 2).

Fairclough (2003, s. 174), eleştirel söylem çözümlemesini, dilin yanı sıra beden dili gibi göstergesel biçimleri içeren söylem ile diğer toplumsal pratiklere ait öğeler arasındaki ilişkinin çözümlenmesi olarak tanımlamaktadır. Söylemin bağlam içerisinde anlaşılması ve çözümlenebilmesi için toplumsal uzantılarıyla birlikte ele alınması gerekir. Diğer bir ifadeyle söylem, sadece onu oluşturan dilsel ve görsel yapıların değil; aynı zamanda söylemi üreten ve söylemin üretildiği toplumsal bağlam gibi söylemi etkileyen diğer faktörlerin de incelenmesidir. Fairclough ve Wodak'a (1997, s. 271-80) göre, eleştirel söylem çözümlemesinin ana ilkeleri şu şekilde özetlenmektedir:

- “1- ESÇ sosyal sorunları ele alır.
- 2- Güç ilişkileri söylemseldir.
- 3- Söylem toplumu ve kültürü oluşturur.
- 4- Söylem ideolojik çalışır.
- 5- Söylem tarihseldir.
- 6- Metin ve toplum arasındaki bağlantıya aracılık eder.
- 7- Söylem çözümlemesi yorumlayıcı ve açıklayıcıdır.

8- Söylem, bir toplumsal eylem biçimidir” (akt. van Dijk, 2001, s. 353).

Bu çalışmada, öncelikle filmlerin çekildiği döneme ilişkin bir arka plan sunulmuş, ardından seçilen üç film, Norman Fairclough’un eleştirel söylem çözümlemesi yöntemiyle analiz edilmiştir. Filmler; karakterler, beden dili, sahne tasarımı ve imajlar bağlamında incelenmiştir. Elde edilen bulgular dört kategoride yorumlanmıştır:

**1. İdeoloji:** Bu kategori kapsamında, film anlatısı içerisinde açık veya örtük bir şekilde aktarılan siyasal eleştiriler açığa çıkarılmakta ve incelenmektedir. Bu eleştirilerin Çekoslovakya’daki rejimin politikalarıyla olan bağlantıları ortaya konulmaktadır.

**2. Özgürlük:** Bu kategori kapsamında Jiří Trnka’nın filmlerinde özgürlüğü nasıl bir söylem aracılığıyla ve hangi metaforlarla ortaya koyduğu analiz edilmektedir. Özgürlük söylemi, baskıcı ve denetleyici bir hükümet himayesi altında yaşayan insanların bireysel hak ve özgürlükleri üzerindeki baskılar odağında değerlendirilmektedir.

**3. Güç:** Bu kategori, güç kavramının film anlatısı içerisinde hangi temalar ve semboller üzerinden yansıtıldığını göstermektedir. Söz konusu kavram, otoriter rejimlerde iktidarın bireyleri nasıl tahakküm altına aldığıyla ilişkilendirilmektedir.

**4. Otorite:** Bu kategori kapsamında birey ve otorite arasındaki ilişki, gerçek karakterlerle kukla karakterler arasındaki ilişki aracılığıyla yansıtılmıştır. Hiyerarşik düzen içerisindeki bireylerin itaat ve direniş davranışlarının nasıl yansıtıldığı analiz edilmektedir.

## 2.5. Araştırmanın Geçerliliği ve Güvenirliği

Bu çalışmanın geçerlik ve güvenirliliğini sağlamak için alınan önlemler şöyle sıralanabilir:

**1.** Verilerin çözümlenmesinde kullanılan kavramsal çerçeve detaylı biçimde tanımlanmıştır.

**2.** Yöntem bölümünde verilerin toplanması ve analizi ile ilgili detaylara yer verilmiştir.

**3.** Araştırma sonucunda elde edilen bulguların araştırmanın kuramsal çerçevesi ile tutarlı olmasına dikkat edilmiştir.

**4.** Elde edilen bulgulardan yola çıkılarak oluşturulan kategoriler, alanında uzman iki kişi tarafından değerlendirilmiş ve öneriler doğrultusunda yeniden düzenlenerek teyit edilmiştir.

## BÖLÜM 3: BULGULAR VE YORUM

### 3.1. İdeoloji

Jiří Trnka'nın, *İmparator'un Bülbülü*, *Aslan Asker Şvayk* ve *El* isimli kukla canlandırma filmleri, Çekoslovakya'da uzun yıllar boyunca etkinlik gösteren totaliter rejime yönelik eleştirel bir söylem içerir. Söz konusu söylem, 1948 yılında Çekya'da başa geçen komünist partinin yürüttüğü ideolojik çalışmaların mizahi bir tezahürüdür. 1948 ve 1989 yılları arasında Çekoslovakya'da (bu yıllarda Çekler ve Slovaklar aynı çatı altında yaşamıştır) ipleri elinde tutan komünist parti, yaşamın her alanında sergilediği kontrolcü ve dayatmacı tutumu ile bilinmektedir.

Jiří Trnka'nın *İmparator'un Bülbülü* (1949) filminin savaş sonrası Çekoslovakya ve Doğu Avrupa'ya ilişkin mesajlar içerdiği görülmektedir. Hans Christian Andersen'in bir masalından yola çıkılarak hayata geçirilen bu filmde, temel olarak anlatılmak istenen, kendini özgür bir şekilde ifade edebilme ihtiyacıdır. Filmde özgürlük vurgusu bağlamında karşımıza çıkan en çarpıcı metaforlardan biri Bülbül'dür. Bülbül, ormandaki yaşam alanında özgürdür ve kendini en iyi orada ifade eder.

Bülbül yaşam alanından kopararak İmparator'un sarayına getirildiğinde kendini yaratıcı bir şekilde ifade etme özgürlüğü de elinden alınır. Özgürlük, yaratıcılığın önemli bir kaynağı ve ön koşuludur. Filmde kısıtlamalara ve yasaklara karşı verilen özgürlük mücadelesi, komünist Çekoslovakya için oldukça önemli mesajlar taşımaktadır. Bu noktada filmin çekildiği dönemde yaşanan kültürel ve siyasi olaylara bakmak önemlidir.

1948'de Çekoslovakya'da iktidarın komünistler tarafından ele geçirilmesinin ardından ülkede siyasi rejime zarar verebilecek her türlü düşünce ve hareket bastırılmış veya yok edilmiştir. Canlandırma film yönetmenleri, İkinci Dünya Savaşı sonrası Orta ve Doğu Avrupa'da muhalif düşünce ve hareketlere uygulanan sansürden dolayı filmlerinde kaynak olarak masallardan ve folklordan esinlenmiş; geleneksel anlatılar siyasal eleştirinin taşıyıcısı hâline gelmiştir. Çalışmalarını otoriter bir komünist rejimin baskısı altında gerçekleştiren Trnka, masallardan ve folklorik anlatılardan yola çıkarak ürettiği eserlerinde kukla ve canlandırma tekniklerini ustaca kullanmış; filmlerine yerleştirdiği mesajlarla komünist yönetime gizlice meydan okumuştur. Trnka, muhalif düşünceleri

dile getirmenin son derece zor olduğu bu dönemde, kuklalar sayesinde kendi görüşlerini sanatı ile ortaya koymanın bir yolunu bulmuştur.

Trnka'nın geleneksel bir anlatıya dayanan *İmparator'un Bülbülü* filmi, savaş sonrası Çekoslovakya'da yaşanan özgürlük problemine bir gönderme niteliğindedir. Hans Christian Andersen tarafından yazılan bu masal, canlı bir Bülbül'ün ötüşünü mücevherli mekanik bir taklide tercih eden Çin İmparatoru'nun hikâyesine dayanır. *İmparator'un Bülbülü*'nde ise bu peri masalı, dış dünyadan soyutlanmış bir ortamda yaşayan yalnız ve zengin bir erkek çocuğunun hikâyesi ile iç içe geçer. Yerleşik bir düzende eğitimcilerinin belirlediği kurallar çerçevesinde yaşamını sürdüren bu çocuk, günün birinde yalnızlıktan ve mutsuzluktan hastalanır. Çocuk, odasında hasta yatarken oyuncaklarından bazılarının gerçek olduğunu hayal eder. Bu oyuncaklar, Çin İmparatoru'nun hikâyesinin geçtiği coğrafyada hayat bulur. Filmdeki iki paralel hikâyeden mutsuz çocuğun hikâyesi, canlı aksiyonla anlatılırken Andersen'den esinlenen hikâye, kukla canlandırma tekniği ile anlatılır.

Film, etrafı oyuncaklarla çevrili bir çocuğun kısıtlamalar yüzünden hastalanmasıyla başlar. Kendisini büyük bir yalnızlığın içinde bulan Çocuk, ateşlendiği sırada Çin'de sosyal kurallar ve gelenekler içinde yaşayan bir erkek İmparator hayal eder. Çin İmparatorluğu'nun dünyası ile eğitimcileri tarafından sıkı kurallar etrafında yetiştirilen çocuğun dünyası arasında paralellik vardır. Her iki dünyada da kurallara büyük önem verilir ve bu kurallara uyulmaması düşünülemez. Hem Çocuk hem de İmparator alışılmış geleneklerin ve yaşam biçimlerinin dışına çıkmaktan korkar. Farklı dünyalarda yaşamalarına rağmen iki ana karakter de aynı duyguları paylaşır. Özgürlüklerinin olmayışı, uymak zorunda oldukları kurallar ve yaşadıkları dünyanın anlamsızlığı bir süre sonra onları hasta eder. Ruhsal sıkıntılar yaşayan bu iki ana karakter, filmin sonunda etraflarını saran yerleşik kurallara ve geleneklere başkaldırır.

Filmdeki bir diğer önemli nokta, gerçek bir Bülbül'ün kendini yaratıcı bir şekilde ifade etme özgürlüğünün elinden alınmasıdır. Bülbül doğadaki yaşam alanından koparılarak İmparator'un sarayına getirildiğinde kendisine sanatını İmparator için icra etmesi emredilir. Kalabalıktan rahatsız olan ve kendi yaşam alanını arayan Bülbül, sadece aşk için şarkı söylediği ifade eder. Saraydaki pencereye konarak doğaya karşı şarkısını söyler.



**Resim 1:** İmparatorun Sarayında Bülbül

**Kaynak:** Trnka ve Makovec, 1949 (E.T. 03/07/2021).

İmparator, Bülbül'ün şarkısını dinledikten sonra gözyaşlarına hâkim olamaz. Bülbül'ün sesi İmparator ve saray halkını âdeta büyüler. İmparator, Bülbül'ün sarayda kalması için hizmetkârına talimat verir. Bülbül sarayda bir kafes içinde tutulur ve yalnızca saray sınırları içinde hareket edebilir. Bülbül bir gün kendisini kontrol etmekle sorumlu görevlilerle birlikte bahçede gezintiye çıkar. Kendi yaşam alanını özleyen Bülbül saraydan gitmeye karar verir. Bu duruma çok endişelenen İmparator, Bülbül'ün yanına gider ve ağlar. Bülbül, İmparator'un gözyaşlarına dayanamaz ve gitmekten vazgeçer. İmparator sarayda kalmaya ve şarkısını söylemeye devam eden Bülbül'e altın bir madalyon verilmesini emreder.

Filmde gerçekleşen bu olay, totaliter bir rejimde yaşamlarını sürdüren Çek sanatçıların hayatlarının bir yansımasıdır. Nitekim komünist partinin Çekoslovakya'da iktidara gelmesinin ardından sanatçıların sanatsal ve yaratıcı ifade biçimleri kısıtlanmıştır. Bununla beraber Bülbül'ün İmparator tarafından kendisine verilen görevi yerine getirmesi üzerine ödüllendirilmesi de Çek sanatçıların yaşadığı diğer bir soruna gönderme yapar. Çekoslovakya'da komünist rejimin hâkim olduğu dönemde devlet, sanata maddi destek sağlamıştır; ancak bu destek sadece Sosyalist Gerçekçi stili yansıtan ve komünist propagandaya aracılık eden çalışmaları kapsamaktadır.

Jiří Trnka'nın totaliter rejimlere yönelik eleştiriler içeren bir diğer çalışması ise *Aslan Asker Şvayk* isimli filmidir. Geleneksel bir anlatıya dayanan bu film, Çek yazar Jaroslav Hašek'in *Osudy dobrého vojáka Švejka za světové války* (1921) (Türkiye'de *Aslan Asker Şvayk* adıyla basılmıştır) adlı eserinden uyarlanmıştır. Çek edebiyatının klasik eserlerinden biri olan bu kitap, Birinci Dünya Savaşı sırasında Avusturya-Macaristan

ordusunda görev yapan Çek savaş gönüllüsü Josef Švayk'ın maceralarını anlatır. Švayk'ın hikâyesi, yolculuk sırasında yaşadığı maceralardan ve hayatına devam etmek için aşması gereken bir dizi engelden oluşur. Roman, Avusturya-Macaristan'da Birinci Dünya Savaşı (1914-1918) yıllarında geçmektedir. Hašek, romanda Birinci Dünya Savaşı'nın anlamsızlığını, militarizmi, Avusturya-Macaristan yönetiminin otoriter yüzünü ve bürokrasinin işlevsizliğini esprili bir dille eleştirmektedir.

Jiří Trnka'nın *Aslan Asker Švayk* filmi; *Hatvan'dan Haliç'e*, *Švayk'ın Trendeki Kazaları* ve *Švayk'ın Budejovice'deki Anabasis'i* olmak üzere üç bölümden oluşmaktadır. 1955 yapımı bu film, Çekoslovakya'da siyasi tasfiyelerin devam ettiği ve halk düşmanlarının cezalandırıldığı bir dönemde üretilmiştir. Baskıcı totaliter rejimin toplumun üzerine bir kâbus gibi çöktüğü bu yıllarda Çekoslovakya'da yoğun bir korku atmosferi yaşanmaktadır. Trnka, Hašek'in Birinci Dünya Savaşı sırasındaki Avusturya-Macaristan ordusu tasvirini, filmin üretildiği Çekoslovakya'nın bürokratik ve siyasal koşullarını dolaylı olarak yansıtmak için kullanmıştır.

İkinci Dünya Savaşı'ndan sonra Orta ve Doğu Avrupa'da savaş suçlularına ve halk düşmanlarına karşı yürütülen tasfiye politikaları, ajanlar, gizli polis teşkilatları, kitlesel baskılar, muhalif hareketlerin bertaraf edilmesi, en ufak bir şüphe üzerine hüküm veren yargı mekanizması, sisteme direnenlerin gönderildiği hapishaneler ve çalışma kampları gibi her şeyi kapsayan güçlü bir bürokrasi göze çarpmaktadır. Söz konusu bürokratik yapı, hayatın her alanına baskıcı bir biçimde nüfuz etmekte ve toplumu istenen amaçlar doğrultusunda yeniden biçimlendirmektedir. Bu nedenle Švayk'ın Birinci Dünya Savaşı yıllarındaki askerî otoritenin saçmalıklarını hedef alan iğnelemeleri, aslında insan davranışlarını ve eylemlerini düzenlemeye çalışan totaliter rejimlere yönelik bir eleştiri niteliğindedir.

Jiří Trnka'nın 1965 yapımı *El* filmi, totalitarizmi ve komünist ideolojiyi sorgulayan bir filmidir. Film, bir Çömlekçi'nin yaşamına ansızın dâhil olan devasa bir El ile olan mücadelesini anlatır. Bir Çömlekçi ve El figürü üzerinden birey ile iktidar arasındaki ilişkiyi yansıtan Trnka, devletin birey ve onun yaşamı üzerinde nasıl bir etki yarattığını eleştirel bir dille ortaya koyar.

Filmde Çömlekçi, totaliter bir rejimin baskısı altında yaşayan sanatçıları; bir metafor olarak kullanılan devasa El figürü ise totaliter rejimleri temsil etmektedir. El, boyut olarak

Çömlekçi'den daha büyük tasarlanmıştır. Güçlü ve baskın bir yapıya sahiptir. Genellikle buyurgan ve dikte edici davranışlar sergiler. Çömlekçi ise El'e göre daha naiftir. Kendi değerleri vardır ve bu değerleri korumak için elinden geleni yapar.

Trnka, *El* filminde dayatmacı ve baskıcı bir rejimin gölgesi altında yaşamını sürdüren sanatçıların karşılaştıkları zorlukları ve çektikleri acıları tüm çıplaklığıyla ortaya koymaktadır. Çömlekçi ve baskıcı El arasında yaşanan çatışma, totaliter rejimler tarafından yaratıcılığı kısıtlanan veya eserleri sansürlenmiş sanatçıların yaşadığı durumun bir yansımasıdır. *El*, siyasi güce karşı sert bir eleştiri içerir; sanatçıların ağır baskılara nasıl karşı koyduklarını dikkat çekici bir şekilde anlatır. Bu anlamda film, bireyi ve sanatı sınırlandıran tüm girişimlere karşı topyekûn bir eleştiri olarak da kabul edilebilir.

Trnka'nın *El* filminde Çömlekçi, kendi küçük dünyasında vaktini kilden saksı yaparak ve bu saksılara çiçek ekerek geçirir. Film, küçük mütevazı bir odada kendi hâlinde yaşayan bir Çömlekçi'nin yaşam alanının görüntüleriyle başlar. Çömlekçi'nin küçük kapalı bir kutuyu andıran evinde, pencereler tahta kapaklar ile kapalı, duvarlar ve tavan rutubetlidir. Odanın tahta kapaklı pencereleri film boyunca kapalıdır. Sade bir hayat yaşayan Çömlekçi'nin odasında; bir yatak, dolap, sandalye, ayna, büyük küçük çömlekler, saksı çiçeği, sulama ibriği ve elle çalıştırılan bir çömlek çarkı vardır. Güneş ışığı bile girmeyen bir ortamda yaşayan Çömlekçi, kendini dış dünyadan soyutlamıştır.



**Resim 2:** Çömlekçi'nin Yaşam Alanı

**Kaynak:** Trnka, 1965 (E.T. 10/11/2021).

*El* filminde Çömlekçi'nin kukla tasarımı durağan ve tanımsız bir ifadeye sahiptir. Trnka, *El* filminde olduğu gibi diğer kukla canlandırma filmlerinde de kuklaların yüzlerini hareketlendirmemiştir. Trnka, kukla tasarımlarında takıp çıkarılabilen ağız ve göz parçaları yerine dikkatle boyanmış sabit ifadeler kullanmıştır. Kuklalar, çok nadiren

gözlerini kırpmakta ve ağızlarını açıp kapatmaktadır. Trnka, kukla canlandırma filmlerinde, sahnenin duygusunu karakterlerin yüz ifadeleriyle değil, ışık, kurgu, müzik ve kuklaların hareketleri ile yansıtmıştır. Çapan, Trnka'nın filmlerinde insani duyguları nasıl yakaladığına şu ifadelerle dikkat çeker:

“Trnka'nın yaptığı kuklaları olduğu gibi yan yana getirmek değildir. Filmlerinde tedirgin ve hemen hemen korkunç bir yaşamın belirtileri görülür. İnsanın ruhsal ve bedensel gizlerini yakalamaya çalışır. Bütün anlatım “hareket”i verecek bir biçimde düzenlenir. Hüzün ya da sevinç, herhangi bir duygu kurguyla etkili duruma getirilir. Kuklalarda dışavurumcu kaygıyla plastik uyum birbirine kaynaşmaktadır. Trnka heyecan ve tepkiye aynı zamanı verir” (Çapan, 1968, s. 14-15).

*El* filminde dikkat çeken diğer bir durum ise ana karakterlerin konuşmamasıdır. Bu durum Trnka'nın diğer filmlerinde de görülmektedir. Trnka, filmlerinde kuklaların duygularını müzik aracılığıyla aktarmıştır. Trnka'nın sinemasında müzik kullanımı, filmin ifade boyutunda en az görsel unsurlar kadar önemli bir işleve sahiptir. Süleyman Sönmez (2008, para. 16), Trnka'nın kuklalara ağız hareketi verip seslendirme yapmayı barbarlık olarak nitelediğini ve ona göre kuklaların dilinin müzik olduğunu ifade eder. Trnka'nın filmlerinde her zaman en yetenekli müzisyenlerle çalıştığını, kuklaların yüzlerindeki mimik ve duygu eksikliğini müzikle tamamladığını belirtir. Trnka, filmlerinde kullanılacak müzik için genellikle Çek klasik besteci Václav Trojan'ın desteğini almıştır. Çapan (1968, s. 15), Trnka'nın filmleri için Václav Trojan'ın Çekoslovak folklorundan ve yaşayan halk müziğinden esinlenerek hazırladığı müziğin, görüntüler ve renklerle bir bütünlük oluşturduğunu vurgular.

*El* filminin başlangıç sahnesinde Çömlekçi'nin yatağında uyuduğu görülür. Çömlekçi'nin elleri ensesinin altındadır ve yüzündeki ifadeden mutlu olduğu anlaşılır. Keyifli bir şekilde uyanan Çömlekçi, uyandığında odada ısınma hareketleri yapar. Daha sonra aynanın karşısına geçerek dil çıkarır.



**Resim 3:** Keyifli Bir Şekilde Uyuyan Čomlekčič

**Kaynak:** Trnka, 1965 (E.T. 10/11/2021).

Čomlekčič, çiçeğini ibrikle sular. Çiçeğinin önünde eğilerek onu önce elinde ibrikle sonra yatağının altından çıkardığı şapkayla iki kez selamlar. Čomlekčič, çiçeğine değer vermekte ve ona saygı göstermektedir. Kuşkusuz ki Čomlekčič hayatından ve çiçeklerine saksı yapmaktan memnundur.



**Resim 4:** Čomlekčič'in Çiçeğine Selam Vermesi

**Kaynak:** Trnka, 1965 (E.T. 10/11/2021).

Čomlekčič, çiçeğiyle ilgilendikten sonra tezgâhının başına oturur ve çömlek yapar. Bu sırada dışarıdan bir ses gelir; ama Čomlekčič aldırış etmeyerek işine devam eder. Sesi ikinci kez duyduğunda ise kapıya yönelir; ancak beyaz eldivenli bir El pencereden odaya girer. El, pencereden içeri girerken saksıdaki çiçeğin kırılmasına sebep olur. Davetsiz bir misafir olarak Čomlekčič'in hayatına dâhil olan El, onun en değerli varlığına zarar verir.



**Resim 5:** Beyaz Eldivenli El'in Pencereden Girdiği An

**Kaynak:** Trnka, 1965 (E.T. 10/11/2021).

Pencereden giren El, Çömlekçi'nin kilden yaptığı saksının şeklini bozarak ona kendi suretini verir. Çömlekçi, bu durumu kabullenmez ve el şeklini tekrar saksı biçimine geri getirir. El, Çömlekçi'yi bir el heykeli yapması için görevlendirir; fakat Çömlekçi bu görevi yerine getirmek istemez. Kendi sanatını icra etmek isteyen Çömlekçi, El ile bir mücadeleye girer. Bu durum, Çömlekçi'nin kendi değerlerini koruduğunu ve sisteme karşı direndiğini ortaya koyar. El, kile buyurgan bir tavırla tekrardan kendi suretini verir. Buna bir çözüm bulamayan Çömlekçi, El'i pencereden dışarı atar. Çömlekçi, kırılan çiçeğin saksısını yenisiyle değiştirir ve onu tekrar sular. Filmde Çömlekçi'nin saksıda büyüttüğü çiçek, onun kendi değerlerini temsil etmektedir. Çömlekçi, El tarafından sürekli yıkılan değerini her defasında korumaya çalışır.



**Resim 6:** El'in Kile Kendi Suretini Vermesi

**Kaynak:** Trnka, 1965 (E.T. 10/11/2021).

Film boyunca Çömlekçi'nin yaşam alanına dâhil olmanın bir yolunu bulan El, her defasında kile kendi suretini verir. El; Çömlekçi'ye içki, para, özgürlük ve güç gibi

vaatlerde bulunarak onu kontrol altına almaya çalışır. Kendi değerlerini her şeyin üstünde tutan Çömlekçi'nin, kendisine sunulan bu vaatler karşısında tavrını değiştirmemesi, El'in sinirlenmesine neden olur. Çömlekçi'yi kontrol altına alamayacağını anlayan El, bu defa tehdit ve şiddete başvurur. Ona zorla hediye ettiği televizyonda şiddet unsuru içeren görseller izleterek kendi gücünü kabul ettirmeye çalışır. Bütün çabalarına rağmen Çömlekçi'yi hâkimiyeti altına alamayan El, son olarak cinsellik kozunu kullanır ve onu hipnotize ederek zihnini ele geçirir.



**Resim 7:** Hipnotize Olan Çömlekçi

**Kaynak:** Trnka, 1965 (E.T. 10/11/2021).

El tarafından kontrol altına alınan Çömlekçi, demir tellerle kaplı bir kafese kapatılarak taştan bir el heykeli yapmaya zorlanır. Kolları iplere geçirilmiş olan Çömlekçi'nin “bir kukla gibi oynatılarak” görevi yerine getirmesi sağlanmaya çalışılır.



**Resim 8:** Demir Kafes

**Kaynak:** Trnka, 1965 (E.T. 10/11/2021).

Çömlekçi, heykeli tamamladığında kendisine El tarafından bir rozet ve taş verilerek ödüllendirilir. Kafesin içinde hipnoz etkisinde olan Çömlekçi, bilinci yerine geldiğinde bulunduğu ortamdaki kaçarak kendi dünyasına döner. Dış dünyanın baskısından kendini

korumak için odasındaki pencereleri ve kapıyı tahtalarla kapatan çömlekçi, dolabındaki bir saksının kafasına düşmesi sonucu ölür.

Filmin başından itibaren Çömlekçi ile çatışmaya giren El, Çömlekçi'nin ölümünün ardından yanaklarına nazik dokunuşlarla makyaj yaparak onu süsler. Daha sonra kırılan çiçek saksısını yeniden toparlayıp tabutun önüne koyar. Hayattayken sistemin taleplerini yerine getirmediği için zulme uğrayan Çömlekçi, ölümünün ardından yine aynı sistem tarafından görkemli bir cenaze töreni ile uğurlanır. El'in Çömlekçi'nin ölümünden sonra gösterdiği bu ihtimam ve nezaket, filmin başından beri sergilediği kaba ve saldırgan davranışların üstünü örterek kendini aklama çabasıdır.



**Resim 9:** Çömlekçinin Cenaze Töreni

**Kaynak:** Trnka, 1965 (E.T. 10/11/2021).

Filmin başında beyaz eldiven giymiş El'in, sonlara doğru siyah renge bürünmesi ise totaliter rejimlerin karanlık yüzünü simgeler. El tarafından baskı altına alınan çömlek sanatçısının hikâyenin sonunda özgürlüğünü ve hayatını kaybetmesi, sistemin muhaliflere ve itaat etmeyenlere yönelik acımasız tavrını ortaya koymaktadır. El tarafından kendisine zorla dayatılan sistemi benimsemeyen Çömlekçi, bunun bedelini hayatıyla ödemiştir.

### 3.2. Özgürlük

Jiří Trnka'nın, *İmparator'un Bülbülü*, *Aslan Asker Şvayk* ve *El* isimli kukla canlandırma filmleri, rejimin baskıcı kurumlarına karşı özgürlük mesajları içeren önemli birer dokümandır. Söz konusu filmler, bireyin temel hak ve özgürlükleri üzerindeki baskı ve kısıtlamalara bir eleştiri niteliğindedir. Bu filmlerde yer alan karakterler, kendilerine dayatılan rollere ve görevlere karşı farklı şekillerde özgürlük mücadelesi vermektedir.

Trnka'nın bir peri masalı uyarlaması olan ve yoğun bir şekilde özgürlük mesajları içeren *İmparator'un Bülbülü* filminde, Çocuk ve İmparator'un kısıtlamalar ve yasaklarla dolu yaşamlarına tanık olunur. Filmin başlangıcında hem görsel anlatım hem de üst ses aracılığıyla zengin bir çocuğun yaşadığı ortam gözler önüne serilir. Çocuk, etrafında yüksek duvarları olan, dış kapısı kapalı, bahçeli büyük bir evde yaşamaktadır. Kameranın çocuğun odasını gösterdiği anlarda onun bir sürü gösterişli oyuncuğa sahip olduğu görülür. Bu oyuncakları çocuğun babasının çıktığı iş gezilerinde aldığı filmin anlatıcısı tarafından aktarılır. Filmde çocuğun uyması gereken kurallar ve etik sorumluluklar da yine anlatıcı tarafından dile getirilir. Çocuğun yüksek çitlere tırmanması ve kapalı kapıyı açması yasaktır. Çocuk dışarı çıkmamalı, çimlere basmamalı, yabancılarla konuşmamalı ve güneşli havalarda şapka takmalıdır. Çocuğun demir kapının dışına çıkması ve kendine bir arkadaş edinmesi kural dışı bir harekettir. Filmde çocuğun yaşadığı ev bir tür hapisanedir ve katı kurallarla yönetilmektedir.



**Resim 10:** Açılması Yasak Demir Kapı

**Kaynak:** Trnka ve Makovec, 1949 (E.T. 03/07/2021).

Doğum gününde dahi mutsuz olan Çocuk, yalnızlık duygusuyla mücadele edemeyince hastalanır. Ateşlendiği sırada Çin'de tıpkı kendisi gibi kurallarla kısıtlanmış ve geleneklerin tutsağı olmuş bir İmparator hayal eder. Çocuğun hayalindeki İmparator, uymak zorunda olduğu kurallarla dolu kapalı bir dünyada yaşayan biridir.



**Resim 11:** Çocuğun Hastalanması

**Kaynak:** Trnka ve Makovec, 1949 (E.T. 03/07/2021).

Filmin diğere ana karakteri İmparator'un hayatı da uyulması gereken kurallar ve gelenekler tarafından yönetilmektedir. İmparator ve onun sarayındaki kişiler de sarayın düzenine, kurallarına ve geleneklerine bağlıdır. İmparator da tıpkı Çocuk gibi yerleşik düzeni ve gelenekleri göz ardı etmekten korkar. Çok erken yaşta tahta çıkmış küçük bir çocuk gibi davranan İmparator çeşitli ritüelleri takip etmekte zorlanır.

İmparator'un hikâyesine geçtiğimiz sahnede onu ilk olarak yatakta uyurken görürüz. Yattığı yerde muzip hareketler yapan İmparator, ardından aynanın karşısına geçerek eğlenir. Daha sonra dışarıdan gelen sesleri duyan İmparator, yatağına hızlı adımlarla geri döner. İmparator'un odasının kapısı yavaşça açılır. Yaşlı bir adam ve beraberindeki hizmetçiler, ellerinde ziller taşıyan ve yürüyen mekanik bir kaplumbağa üzerine yerleştirilmiş bir bebekle içeri girer. Hizmetçiler, İmparator'u kraliyet eğlencesi için hazırlar. İmparator, bir mekanizma tarafından çalıştırılan yapay bir gölde kuğuları besler. Ardından bahçede yapay bir kelebeği ağ ile avlamaya çalışır ve son olarak mekanik bir balığın ağzından çıkan parfümlü baloncukların yükselip patlamasını izler. Tüm bu faaliyetler, İmparator'un gündelik rutinleridir. Dışa kapalı ve kuralcı bir dünyada mekanik oyuncaklarla oyalanarak zamanını geçirdiği görülür.



**Resim 12:** Kuğu Besleyen İmparator

**Kaynak:** Trnka ve Makovec, 1949 (E.T. 03/07/2021).

Filmde ev ve saray olmak üzere iki mekân kullanılmıştır. İki yapay dünya da etrafı çevrilmiş bir bahçe ile sınırlandırılmıştır. Çocuğun yaşadığı ortam oyuncaklarla, Çin İmparatoru'nun dünyası ise gerçek dünyayı ve canlıları taklit eden girdap, zilli bebek, çeşme üzerindeki kuğular, mekanik uçan kelebek, ağzından baloncuk çıkaran balık ve camdan çiçekler gibi makinelerle doludur. İmparator'un dünyasındaki her şey onun için yaratılmıştır. Her iki ortamda da pahalı oyuncaklar, gösterişli mekânlar ve kıyafetler ön plandadır. Hem çocuğun evinde hem de İmparator'un sarayında etrafı çevrili mekânların arkasındaki alan, sınırların ve katı kuralların olmadığı doğaya aittir.

Filmde özgürlüğü elinden alınan bir diğer canlı da Bülbül'dür. Saraya getirilen Bülbül'e şarkı söylemesi emredilir. Kendi doğasına aykırı bir yerde bulunan Bülbül, sadece aşk için şarkı söylediğini ifade eder. Bülbül'ün sesinden etkilenen İmparator, sağladığı imkânlarla onu âdeta esaret altına alır. Bülbül, İmparator'un sarayına getirilince hapisaneyi andıran bir kafese konur. Saray sınırları içinde gündüz iki, gece bir kez olmak üzere günde üç kere gezinme hakkına sahiptir. Bununla beraber Bülbül'ün başında nöbet tutmaları için on iki görevli tahsis edilir. İlk başta her şey güzel gider; ancak sonraları Bülbül'ün kendi yaşam alanını özlemeye başlaması ve evine dönmek istemesi İmparator'u endişelendirir. Bülbül, İmparator'un gözyaşlarını görünce gitmekten vazgeçer. İmparator, bunun karşılığında Bülbül'e minnettarlığının ifadesi olan altın bir madalyon hediye eder.



**Resim 13:** Bülbül ve Bekçileri

**Kaynak:** Trnka ve Makovec, 1949 (E.T. 03/07/2021).

Saraydaki tüm kısıtlamalara cesurca katlanan Bülbül, yalnızca yapay mekanik bir bülbüle katlanamaz. Bülbül, her seferinde farkı bir Şekilde sanatını icra ederken, yapay mekanik bülbül aynı Őarkıyı defalarca tekrar eder. Değerli taşlarla tasarlanmış bir kutu içindeki mekanik bülbül, İmparator'a doğum gününde bir denizci tarafından hediye olarak gönderilmiŐtir. Gerçek bir Bülbül'e benzeyen bu mekanik bülbül, saat gibi işleyen bir mekanizma sayesinde tıpkı gerçek bir Bülbül gibi Şarkı söyler. Mekanik bülbülün güzelliğinden ve sesinden çok memnun kalan İmparator, ona imparatorluk madalyonunu hediye eder. Saray halkı mekanik bülbüle o kadar hayran kalır ki; kimse gerçek Bülbül'n pencereden uçup kendi yeŐil ormanına döndüğünü fark etmez.



**Resim 14:** Mekanik Bülbül

**Kaynak:** Trnka ve Makovec, 1949 (E.T. 03/07/2021).

İmparator, bir süre sonra mekanik oyuncaktan sıkılır ve gerçek Bülbül' özlemeye başlar. İmparator, mekanik bülbülün bozulması ve gerçek Bülbül'n sarayı terk etmesinin ardından hikâyenin başındaki ocuk gibi hastalanır. Karanlık ktğnde İmparator'u

derin bir hüznü kaplar. Kendisini ağaçlarla dolu bir dünyadan uzaklaştıran duvarlardan nefret etmeye başlar. İmparator, ölüm kapısını çaldığında sarayındaki tüm nesnelerin yalnızca gerçek dünyanın taklitleri olduğunu ve Bülbül olmadan ne kadar yalnız kaldığını anlar. Bülbül, İmparator'un gözyaşlarını hatırlar ve onu iyileştirmek için geri döner. Filmin sonunda İmparator, yapay şeylerin değil, gerçek yaşamdaki özgürlüğün onu mutlu edeceğini anlar. Bülbül, İmparator'a kapıları açmıştır. Aşkın gücünü, özgürlüğün değerini ve kalıpların kırılması gerektiğini öğretmiştir.

İmparator, Bülbül'ün şarkısını dinledikten sonra sarayın dışında yapaylıktan uzak gerçek bir dünyanın var olduğunu fark eder. Ölüm, İmparator'u sarayda ziyaret ettiği zaman Bülbül geri döner ve söylediği güzel şarkı sayesinde Ölüm'ü İmparator'dan uzaklaştırır. Filmin sonunda hem İmparator hem de Çocuk kendilerine dayatılan kuralların anlamsızlığını fark edip önemli bir adım atarlar. İmparator, gündelik rutinleri ve kuralları umursamayarak kendi hayatına ve zamanına sahip çıkar. Benzer şekilde Çocuk da rüyasından uyanıp renkli topunu alır ve duvarların ardındaki genç kızın yanına gider. İkisi birlikte mutlu bir şekilde oynarlar.

Filmdeki en önemli metafor olan Bülbül, özgürlüğün temsilidir. Bülbül; bir yaratıcıdır, sanatçıdır, gerçek olandır ve özgürlüğe duyulan aştır. O, sanatını ancak kendi yaşam alanında en güzel şekilde icra etmektedir. Bülbül, İmparator için yalnızca bir eğlence aracı değil, aynı zamanda uymak zorunda olduğu kurallardan bir kurutuluş yoludur. İmparator, ancak gerçek Bülbül'ün sesini duyduktan sonra özgürlüğün farkına varır ve düşüncelerinde bir değişim başlar. Bülbül, İmparator'u görkemli, fakat sığ dünyasının katı kurallarına karşı isyan etmeye teşvik eder.

Trnka'nın bir diğer çalışması *Aslan Asker Şvayk* filminde de bireyin temel hak ve özgürlükleri üzerindeki baskılar ele alınır. Trnka'nın üç bölümden oluşan bu filmde ana karakter Şvayk'ın film boyunca üstleri tarafından kısıtlandığı görülmektedir. Şvayk ise ordu içinde ve dışında önüne çıkan her türlü engele rağmen kendi düşünceleri doğrultusunda davranışlar sergiler.

Trnka, filmde ilk olarak *Hatvan'dan Haliç'e* hikâyesini ele alır. Bu hikâye, bir tren istasyonunda geçmektedir. Trenler, uçaklar ve askerî eşyalara ek olarak tahrip olmuş uçak enkazlarını ve parçalanmış obüs namlularını da taşır. Tüm yeni malzemeler cepheye taşınırken hasarlı durumdaki kalıntılar onarım için iç bölgelere götürülür.

Filmin açılış sahnesinde Teğmen Dub'un yanındaki iki askere bir şeyler anlattığı görülür. Teğmen Dub, hasarlı uçakların etrafında duran askerlere, enkazların atılması gereken eşyalar değil, savaş ganimetleri olduğunu açıklar. Bu sırada Teğmen Dub, Şvayk'ın sesini duyar. Hasarlı uçakların diğer tarafında duran Şvayk, yanındaki iki askere Avusturya'dan geldiği söylenen uçağın ilk olarak Rusların eline geçtiğini söyler. Şvayk'ın bu konuşmaları, Avusturya-Macaristan ordusunun başarısızlığını göstermektedir.



**Resim 15:** Teğmen Dub ve Askerler

**Kaynak:** Trnka, 1955 (E.T. 05/10/2021).

Şvayk'ın savaş ganimetleri hakkındaki ifadelerinin ardından Teğmen Dub ile arasında bir tartışma olur. Tartışma, Şvayk'ın bir savaş ganimeti olarak uçak hakkındaki gerçek yorumunu korkmadan ifade etmesiyle başlar. Şvayk'ın diğer askerlere tahrip olan silahlar hakkında gerçeği söylemesi Teğmen Dub'u sinirlendirir. Şvayk ve Teğmen Dub arasındaki tartışmada Teğmen Dub, uçağın ilk olarak Rusların eline geçtiği gerçeğini inkâr eder. Şvayk'ın anlattıklarının partiyeye zarar verebileceğini düşündüğü için onu yalancılıkla suçlar. Savaş sırasında partiyeyi övmeyen ve onu yüceltmeyen ifadeler yalan olarak kabul edilmektedir. Teğmen Dub'a göre, Şvayk'ın anlattığı hikâyeye bir yalandan ibarettir ve Şvayk'ın daha fazla bu yalanları sürdürmemesi için onu askerlerin yanından uzaklaştırır. Şvayk'ın ifade özgürlüğü Teğmen Dub tarafından kısıtlanmış olur.

Bir sonraki sahnede Şvayk, Teğmen Lukaš tarafından bir şişe konyak almaya gönderilir. Teğmen Lukaš, Şvayk'a bu görevi kimseye söylememesini emreder; çünkü bu tür davranışlara ordu içinde kesinlikle izin verilmez. Şvayk, Teğmen Lukaš'a telaşlanmaması gerektiğini; çünkü farkında bile olmadan bu işlere çok fazla karıştığını ifade eder.



**Resim 16:** Teğmen Lukaš ve Şvayk Arasındaki Gizli Sohbet

**Kaynak:** Trnka, 1955 (E.T. 05/10/2021).

Teğmen Dub, Teğmen Lukaš ve Şvayk'ı gizlice konuşurken görür ve onları trenin arkasından gözetler. Onların ne konuştuğunu öğrenmek isteyen Teğmen Dub, Şvayk'ı sorguya çeker. Şvayk, bu tehlikeli durum karşısında kendini kurtarmayı bir şekilde başarır. Romanda insanların temel hak ve özgürlüklerini sınırlandıran ana neden savaş olmasına rağmen Trnka'nın uyarladığı bu bölümde tüm insanların faaliyetlerini düzenleyen ve denetleyen kişi Teğmen Dub olur. Teğmen Dub, askerî sistemin kişiselleştirilmiş hâlidir.



**Resim 17:** Teğmen Dub Tarafından Sorgulanan Şvayk

**Kaynak:** Trnka, 1955 (E.T. 05/10/2021).

Trnka'nın filmindeki üçüncü hikâye *Şvayk'ın Budejovice'deki Anabasis*'tir. Bu bölümde Şvayk, üzerinde "Putim" yazan bir tabelanın önünde belirir. Putim, Çekya'nın Pisek kabaşına bağlı bir köydür. Putim jandarma muhafızları, Şvayk'a burada ne yaptığı ve nereye gitmek istediği hakkında sorular sorar. Şvayk'ın belgelerinin olmaması, onun daha fazla şüphe çekmesine ve jandarma tarafından kapsamlı bir sorguya alınmasına neden

olur. Şvayk, gözaltına alınmadan çapraz sorguya tabi tutulur. Karakol komutanı, kriminolojinin zekâ ve nezakete bağlı olduğuna ve inkârın yalnızca itirafı zorlaştırdığına dikkat çeker. İkinci Dünya Savaşı'ndan sonra komünist rejimlerin iktidara geldiği Orta ve Doğu Avrupa'daki gizli polis örgütleri de bu tür sorgulama taktiklerini kullanmıştır.



**Resim 18:** Putim Jandarma Karakolu

**Kaynak:** Trnka, 1955 (E.T. 05/10/2021).

İkinci Dünya Savaşı'nın ardından Stalin orduları tarafından ele geçirilen Orta ve Doğu Avrupa'da Sovyet tarzı bir dönüşüm gerçekleşmiştir. Stalin tarafından komünistlere verilen talimatlar sonucunda savaş suçluları ve halk düşmanlarına karşı yoğun bir tasfiye hareketi başlatılmıştır. Toplum, kitlesel baskılarla denetim altına alınmaya çalışılmış ve muhalif hareketlere karşı gizli polis teşkilatları kurulmuştur. Baskıcı bir komünist rejimin varlığı altında yaşamını sürdüren bireyler sadece korkutulmakla kalmamış; gizli polis tarafından yapılan aramalarla özel yaşamın gizliliği ihlal edilmiştir. İnsanlar, evlerine yerleştirilen dinleme cihazları yüzünden kendi özel alanlarında bile rahatça konuşamamış; herhangi bir konu hakkında şikâyetle buldukları takdirde hapse atılabilmişlerdir. Orta ve Doğu Avrupa'da gerçekleşen bu tür baskıların şiddeti ülkeden ülkeye ve dönemden döneme değişmektedir. Bu noktada filmin de çekildiği dönem olan 1950'lerin Çekoslovakya'sına bakmak önemlidir.

Çekoslovakya'da 1950'lerin ilk yarısı Çekoslovak Komünist Partisi'nin yargıyı kontrol ettiği ve muhaliflerin ortadan kaldırıldığı karanlık bir dönemdir. Bu yılların başında Sovyet Sosyalist Cumhuriyetler Birliği lideri Joseph Stalin, Çekoslovak komünistlerini bir dizi tasfiye yapmaya yönlendirerek muhalifleri açık hedef hâline getirmiştir. Komünistler tarafından açıkça tehdit edilen muhalifler, devlete karşı çeşitli faaliyetlerde buldukları iddiasıyla suçlanmıştır. Muhaliflerin çoğu acımasız sorgulamaların

ardından idam cezasına çarptırılmıştır. Siyasi tasfiye kurbanları arasında Yahudiler, Katolikler, askerî liderler, demokrasi yanlısı politikacılar ve aydınlar gibi farklı kesimlerden insanlar vardır.

Putim jandarma komutanı, Şvayk'a yöneltilen birkaç sorudan sonra onun bir Rus ajanı olabileceği konusunda daha fazla şüphelenmeye başlar. Komutan, jandarma çavuşlarına, Şvayk'ın bir araba dolusu maymun kadar kurnaz olduğunu ve onun gibilere dikkat edilmesi gerektiğini söyler. Daha sonra çavuşların yanından ayrılan komutan, Prag Jandarma Komutanlığı'ndan gelen "çok gizli" yazılı bir genelgeyi sakladığı yerden çıkarır ve onu dikkatli bir şekilde okur. Öncesinde kimse görmesin diye odadaki pencereyi kapatır ve ortamı aydınlatmak için bir gaz lambası yakar. Ardından duvarda asılı olan bir fotoğrafa asker selamı verir.

Belgede tüm jandarma karakollarına bölgelerinden geçen insanlara dikkat etmeleri konusunda talimat verilmektedir. Gizli verilere göre, Çek topraklarına çok sayıda Rus istihbarat ajanı girmiştir. Bu ajanlar Çek diline mükemmel derecede hâkimdir. Çek toplumunun arasına karışarak hain bir propagandaya öncülük edebilecekleri için son derece tehlikeli olarak görülürler. Jandarmanın bu durumu dikkate alması gerekir. Bu yüzden jandarma tüm şüphelileri göz altına almalı ve tutukluların üstü hemen aranmalıdır. Putim jandarma komutanı, bu yazıyı okuduktan sonra Şvayk'ın üstünü arar, ancak hiçbir şey bulamaz. Komutan, Şvayk'a neden cebinde hiçbir şey olmadığını sorduğunda Şvayk, hiçbir şeye ihtiyacı olmadığı karşılığını verir. Şvayk, belgeleri olmadığı için jandarmanın şüphesini üstüne çeker. Ruslar adına casusluk yaptığı düşünülerek kapsamlı bir sorguya alınır.



**Resim 19:** Şvayk'ın Üst Araması

**Kaynak:** Trnka, 1955 (E.T. 05/10/2021).

Şvayk, karakolda sorguya çekildiğinde hapisanedekine benzer bir kısıtlama ile karşılaşır. Sorgulamaya alındığında daha önce olduğu gibi dürüst olmaya ve doğruları söylemeye devam eder. Sorgulama sırasında korkuya yenik düşmeyen Şvayk, yetkililer karşısında samimiyetini ve nezaketini korur. Onlarla iletişim kurarken dostane bir şekilde davranmayı sürdürür. Komutan, çapraz sorgulamadan elde ettiği bilgiler sonucunda Şvayk'ın Çekçe bilen bir casus olduğu hakkında bir rapor yazar. Putim karakolundaki jandarma çavuşları Şvayk'tan şüphelendikleri için onu yakın takibe alırlar. Şvayk, ertesi gün Pisek'teki İlçe Jandarma Komutanlığı'na götürülmek üzere bir çavuşla birlikte yola çıkar. Şvayk'a eşlik eden çavuş yolculuk sırasında bir bara girmeyi teklif eder.



**Resim 20:** Çavuş ve Şvayk Barda

**Kaynak:** Trnka, 1955 (E.T. 05/10/2021).

Ardından Şvayk'a, onu Pisek'e götürdüğünü kimseye söylememesini; bunun bir devlet sırrı olarak kalması gerektiğini belirtir. Bara içip biraz vakit geçirdikten sonra tekrar yola çıkarlar. Çavuş yolculuk sırasında kara saplanır. Karın altına gömülen vücudunu kurtarmak için Şvayk'tan yardım alır. Çavuş, üstünden çıkardığı kelepçenin bir ucunu kendi eline diğer ucunu ise Şvayk'ın eline geçirir. Şvayk, kelepçe sayesinde çavuşu karın altından yukarı doğru çeker. Çavuş ve Şvayk, gece herkesin uyuduğu bir saatte elleri birbirine kelepçeli bir şekilde Pisek İlçe Jandarma Komutanlığı'na varırlar.

Çavuş ve Şvayk, İlçe Jandarma Komutanlığı'nın zilini çaldıktan sonra binadaki herkes uykusundan uyanarak telaşlı bir şekilde koşturmaya başlar. Pisek İlçe Jandarma Komutanı, çavuşa nefes alıp vermesini söyler. Bu sayede onun içkili olduğunu anlar. Şvayk, çavuşun yanında bir belge getirdiğini söyler. İlçe Jandarma Komutanı sarhoş çavuşu nezarete atar.



**Resim 21:** Pisek İlçe Jandarma Komutanlığı

**Kaynak:** Trnka, 1955 (E.T. 05/10/2021).

Trnka'nın *El* filminde ise Çömlekçi'nin özel alanına El'in sürekli müdahalelerde bulunması sonrasında bir özgürlük problemi ortaya çıkar. Film boyunca Çömlekçi'nin yaşam alanına izin almadan giren El, onu denetim ve gözetim altına almaya çalışır. El, Çömlekçi'nin dünyasına başlangıçta pencere ve kapıdan ansızın girerken daha sonra kitle iletişim araçlarını kullanır.



**Resim 22:** Kitle İletişim Araçları

**Kaynak:** Trnka, 1965 (E.T. 10/11/2021).

Çömlekçi'ye söz hakkı tanımayan El, onun kendini yaratıcı bir şekilde ifade etme özgürlüğünü elinden almak ister. Çömlekçi'nin baskılar karşısında büyük bir direniş göstermesi, El'in giderek daha sert bir tutum sergilemesine yol açar. El, Çömlekçi'yi tehdit eder ve şiddet kullanarak onu korkutmaya çalışır.

El, çömlekçiyi hediye ve şiddetle kandıramayacağını anlayınca onun iradesini kırmak için cinselliği kullanır. Televizyon ekranında seyrettiği işveli kadın görünümündeki El'den etkilenen Çömlekçi, onun davetkârlığına teslim olur. Hem bedeni hem de zihni El tarafından kontrol altına alınan Çömlekçi, demir tellerle kaplı bir kafese hapsedilir. Siyah eldivenli El'in parmaklarından sarkan iplerle yönetilen Çömlekçi, kafesin içinde taştan bir el heykeli oymak zorunda bırakılır.

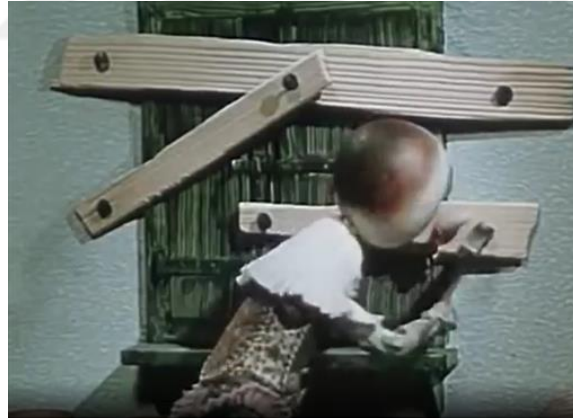
Esaret altındaki Çömlekçi kendine geldiğinde yaptığı taştan heykeli yıkar ve demir telleri aralayarak kafesten kaçır. Çömlekçi, kendi dünyasına döndüğünde mutsuzdur ve korkmaktadır. Bu durum onun donuk, kaygılı ve ağlayan yüz ifadesinden anlaşılabilir.



**Resim 23:** Endişeli ve Kaygılı Çömlekçi

**Kaynak:** Trnka, 1965 (E.T. 10/11/2021).

Kendisini El'den korumak isteyen Çömlekçi, yatağın tahta parçalarını söker ve bu parçaları kapı ve penceresine çakar. Bu hareket, Çömlekçi'nin sistemin tüm dayatmalarına karşı aldığı önlemin bir göstergesidir.



**Resim 24:** Baskılara Karşı Önlem Alan Çömlekçi

**Kaynak:** Trnka, 1965 (E.T. 10/11/2021).

Baskılara karşı önlem alan Çömlekçi, çiçeğini korumak için onu dolabın üstüne koyar. Dolabın kapaklarını tahtalarla kapatmaya çalışırken saksı başına düşer. Çömlekçi, aldığı darbe sonucu yere yığılır. Rüyasında renk renk güller açtığını görür. Bu sahne, Çömlekçi'nin son nefesini verirken bile kendi değerlerinden vazgeçmediğini ve onları korumaya devam ettiğini sembolize eder. Film boyunca dış dünyanın dayatmalarına

rağmen kendi kurallarına göre özgürce yaşamak isteyen Çömlekçi'nin bu çabası ölümle sonuçlanır.



**Resim 25:** Çömlekçi'nin Rüyasındaki Çiçekler

**Kaynak:** Trnka, 1965 (E.T. 10/11/2021).

### 3.3. Güç

Jiří Trnka'nın, *İmparator'un Bülbülü*, *Aslan Asker Şvayk* ve *El* isimli kukla canlandırma filmlerinde, iktidarı elinde tutanlar, korku, ceza ve şiddet gibi unsurları kullanarak karakterleri baskı altına almaya çalışır. Egemen güç, disiplini ve itaati sağlamak için bireylerin zihnini ve eylemlerini kontrol etmek ister. Bu yüzden güçsüzün kendisine boyun eğmesi ve hizmet etmesi için baskı kurar. Eğer kendinde yeterince güç bulamazsa, çeşitli yollara başvurur. Bu çalışmada ele alınan filmlerde de gücü elinde bulunduran kişiler, güçsüzleri baskı kurarak tahakküm altına almaya çalışır.

Trnka'nın *İmparator'un Bülbülü* filminde Çocuk ve İmparator'un tahakküm altında tutulması için güç kaynağı olarak korku unsuru kullanılır. Her iki ana karakter de kendi sınırlarının ötesine geçmekten ve kuralları çiğnemekten korkar. Bu korku, film boyunca karakterlerin davranışlarına ve eylemlerine yön verir. Çocuğun ve İmparator'un dünyasına tanık olunan bu sahnelerde onların kendi başına bir eylemde bulunma yetisine sahip olmadıkları görülür. Gelenekler ve kurallar tarafından kuşatılan her iki ana karakterin de içinde buldukları bu düzeni bozmaktan korktukları sergiledikleri davranışlardan anlaşılır. Filmde Çocuk ve İmparator'la tanıştığımız sahnelerde onların kurallara aykırı davranmaktan korktuklarını beden dilleri ele verir.

Hikâye, bir çocuğun kurallar ve gelenekler tarafından esaret altına alınmasıyla başlar. Çocuk, güneşli havalarda evde olmak yerine dışarda zaman geçirmek ister; ancak

kurallara tabi olduğu için adım atmaya korkar. Eline oyuncak bir top alan Çocuk, koşarak evden çıkar. Dış kapıya doğru ilerlerken bir an evin merdiveninde duraksar ve düşünür. Bu sırada güneşli havada şapka takmak, çimlere basmamak ve kirli kıyafetleri almamak gibi tabi olduğu kurallar bir anlatıcı tarafından açıklanır.



**Resim 26:** Kuralları Çiğnemekten Korkan Çocuk

**Kaynak:** Trnka ve Makovec, 1949 (E.T. 03/07/2021).

Çocuk, odasına geri döner, şapkasını alır ve tekrar dışarı çıkar. Ürkek ve yavaş adımlarla kapalı kapıya doğru yaklaşan çocuk, dışarıda özgürce oyun oynayan kız izler. Yerdeki su birikintisinde kâğıttan gemisini yüzdüren ve suya ayaklarını sokan kız oldukça mutludur. Aynı durum hikâyenin ana karakteri için geçerli değildir. Çocuk yalnızdır, arkadaşı yoktur ve kapıdan dışarı çıkması yasaktır. Dışarıdaki kızın mutlu hâlini görünce kendisinin aslında ne kadar mutsuz olduğunu anlar. Kız, kapının ardındaki çocukla top oynamak ister; ancak çocuk kuralları çiğnemekten korktuğu için bu davete karşılık veremez. Kızın attığı top çimenlerin üstüne düşer. Çocuk, çimlere basması yasak olduğu için topu şapkasıyla almaya çalışır.



**Resim 27:** Çimlere Basmama Kuralı

**Kaynak:** Trnka ve Makovec, 1949 (E.T. 03/07/2021).

Çin İmparatoru'nun hikâyesinin anlatıldığı bölümün başında şarkı söyleyen Bülbül'ü dinleyen bir balıkçı görülür. Bu kısa şiirsel sahnenin ardından Çin İmparatoru'nun kuklasıyla ve yaşadığı ortamla tanışırız. İmparator, bir elinde asa, diğer elinde elma ile yatakta uyumaktadır.



**Resim 28:** İmparator

**Kaynak:** Trnka ve Makovec, 1949 (E.T. 03/07/2021).

Sabah gözlerini açtığında gülümseyen bir yüz ifadesiyle yatağından kalkar ve pencereyi açar. Aynanın karşısına geçerek kendine bıyık yapan İmparator, âdeta küçük bir çocuk gibi eğlenir. İmparator'un ayna karşısında sergilediği bu komik davranışlar, dışarıdan gelen birilerinin sesini duyana kadar devam eder.



**Resim 29:** Ayna Karşısında Bıyık Çizen İmparator

**Kaynak:** Trnka ve Makovec, 1949 (E.T. 03/07/2021).

Yakalanmaktan endişelenen İmparator, her şeyi eski hâline döndürür ve hızlı adımlarla yatağına geri döner. İmparator, uygunsuz davranışlarının sonuçlarından ve günlük programa uymamaktan çekinir. Korku; otoriter rejimlerle yönetilen ülkelerde toplumu tahakküm altında tutmak için belirleyici bir unsurdur. Baskının egemen olduğu korku

toplumlarında temel hak ve özgürlükler devletin kontrolü altındadır. İkinci Dünya Savaşı'nın ardından Sovyet Sosyalist Cumhuriyetler Birliği'nin uydusu hâline gelen Çekoslovakya'da toplumun Batı ile olan bağları kesilmiş; bireylerin hak ve özgürlükleri ellerinden alınmıştır. Demir yumrukla kontrol altına alınan ülkede insanlar yönetime ve kurallara karşı gelmeye cesaret edememiştir.

Trnka'nın *Aslan Asker Şvayk* filminde ordudaki ast-üst ilişkileri çerçevesinde yaşanan bir güç savaşı vardır. Güç; ordudaki üstlerin, astların davranışlarını ve faaliyetlerini yönlendirebilmeleri için ihtiyaç duydukları önemli bir faktördür. Ordudaki hiyerarşik düzende kilit bir role sahip üstler, astların davranışlarını ve eylemlerini ordunun amaçları doğrultusunda yönlendirmek için ellerindeki gücü kullanırlar. Ordu içinde düzen ve disiplinin sağlanmasından sorumlu olan üstler, astlarının durumunu ve davranışlarını kontrol etme ve cezalandırma yetkisine sahiptir. Ordudaki üstlerin güçlerinin kaynağı sahip oldukları otoritedir.

Otorite, sahip olduğu güç sayesinde insanları etkileyebilme ve davranışlarını yönlendirebilme potansiyeline sahiptir. Trnka'nın filminde geçen her üç hikâyede de farklı otoriter güçler sahip oldukları hiyerarşik pozisyonları gereği astlarını disipline ederek davranışlarını etkileyebilmektedir. Filmde ana karakter Şvayk'ın davranışları ve eylemleri çeşitli otoriter üstler tarafından yakın takibe alınmaktadır.

Otoriter üstler, astlarının itaatkâr davranmasını sağlamak için onların zihnini ve eylemlerini kontrol etmek ister. Filmin ilk bölümünde, otoriter bir figür olarak Teğmen Dub, Şvayk'ı savaş ganimetleri ile ilgili olarak askerlere yaptığı açıklamadan dolayı yalan söylemekle suçlar. Teğmen Dub'a göre, Şvayk'ın yaptığı bu açıklamalar sisteme zarar vermektedir. Bu yüzden Teğmen Dub, Şvayk'ı askerlerin yanından uzaklaştırır. Film boyunca ordu içi ve dışındaki tüm otoriter üstler her ne kadar Şvayk'ı kontrol etmek isteseler de bunu başaramazlar. Şvayk, otoriteye itaat ediyormuş gibi görünerek davranışları ve eylemleriyle sistemin saçmalığını vurgular.

Otoriter üstler varlıklarını koruyabilmek ve sürdürebilmek için astları üzerinde baskı kurmaya çalışır. Bu durum, filmin ikinci hikâyesi *Şvayk'ın Trendeki Kazaları*'nda otoriter bir figür olarak Tümgeneral von Schwarzburg'un, Teğmen Lukaş ve Şvayk arasındaki samimiyetten rahatsız olması üzerine yaptığı açıklamadan da anlaşılabilir. Tümgeneral von Schwarzburg'a göre, üstler ve astlar arasındaki ilişki korkuya dayanmalı ve üstler

astlarının tek başına bir karar vermesine izin vermemelidir. Şvayk ise film boyunca bu açıklamaların tam tersi yönünde hareket eder. Gerek davranışları gerekse eylemleriyle otoriteye boyun eğmez.

Trnka'nın *El* filminde de bir otorite figürü olarak El, Çömlekçi'yi tahakküm altına alabilmek ve kendi varlığını kabul ettirebilmek için çeşitli güç unsurlarına başvurur. Film boyunca Çömlekçi'nin özel alanına izinsiz giren El, Çömlekçi'ye kendi varlığını kabul ettirmek için baskı yapar. El, bu baskıların Çömlekçi'yi etkilememesi üzerine onun yaşam alanına bir kutu içine gizlenerek girer. Bu kutu; içki, şekerleme, telefon ve televizyon gibi hediyelerle doludur. Çömlekçi, ondan istenen şeyi reddetmeyi sürdürürken, El onu ikna etmek için birtakım hediyeler sunarak vaatlerde bulunur. El, Çömlekçi'yi otoritesini tanınması ve ona itaat etmesi için telefon, televizyon, gazete ve çeşitli hediyelerle etkilemeye çalışır. Sistem, kendi varlığını ve kurallarını Çömlekçi'ye kabul ettirmek için gücü, şiddeti ve teknolojik aygıtları kullanır.

Kutunun içinden bir ses gelir. Çömlekçi, sesin kaynağını bulmak için etrafına bakınır. Ses telefondan gelmektedir. Çömlekçi, kutunun içinden telefonu çıkarır ve ahizesini kulağına götürür. Telefonun sesi Çömlekçi'nin ahizeyi kulağına götürmesiyle birlikte kesilir ve Çömlekçi'nin zihninde beyaz eldivenli El canlanır. El, Çömlekçi'nin zihnine çiçek saksısı yerine tehditkâr el şeklini koyar.



**Resim 30:** El'in Çömlekçi'nin Zihnine Müdahalesi

**Kaynak:** Trnka, 1965 (E.T. 10/11/2021).

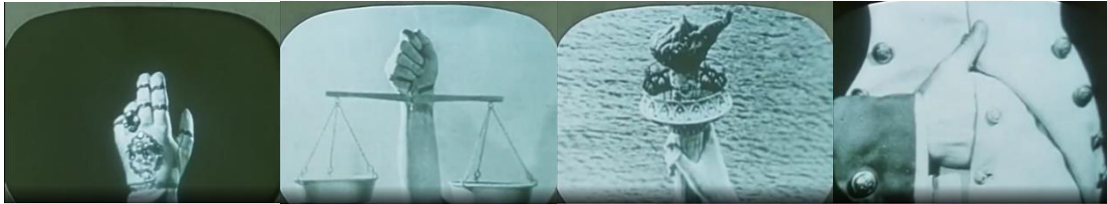
Çömlekçi, El'in verdiği görevi kafa sallayarak reddeder. Bunun üzerine El, Çömlekçi'ye para teklif ederek onu kandırmaya çalışır. Çömlekçi, El'e sinirlenir ve telefonu pencereden dışarı fırlatır. Daha sonra yatağına uzanır ve çiçeğinin beyaz bir gül açtığını hayal eder. Çömlekçi, maddiyat karşılığında kendi değerlerinden vazgeçmez.



**Resim 31:** Para Vaadi

**Kaynak:** Trnka, 1965 (E.T. 10/11/2021).

El, kutunun içinden bir televizyon çıkarır ve Çömlekçi'nin televizyona bakmasını işaret eder. Televizyon ekranında değerli taşlarla süslü El, adalet terazisi, özgürlük meşalesi ve Napolyon görseli belirir. Bu görüntüler; adalet, özgürlük, zenginlik, asalet ve liderliğin temsilidir. Çömlekçi, bunlara ancak sisteme uyarsa ulaşabilecektir. El, Çömlekçi'yi etkilemeye ve kendi isteği doğrultusunda yönlendirmeye çalışır. Buna rağmen televizyon ekranında gösterilen görüntüler, Çömlekçi'nin ilgisini çekmez; bu da onun henüz kontrol edilemediğini gösterir.



**Resim 32:** Zenginlik **Resim 33:** Adalet **Resim 34:** Özgürlük **Resim 35:** Liderlik

**Kaynak:** Trnka, 1965 (E.T. 10/11/2021).

Çömlekçi'nin bu vaatler karşısında ilgisiz kalmasının ardından televizyon ekranında tehditkâr görüntüler belirir. Demir eldivenli, boks eldivenli ve silah tutan El görüntüleri otorite ve şiddeti temsil eden figürlerdir. Silah tutan El görüntüsünün ekranda tekrar tekrar gösterilmesi, şiddetin ve tehdidin boyutunu vurgular niteliktedir. El, Çömlekçi'nin itaatsizliği karşısında sarsılan otoritesini yeniden tesis etmek için onu açık bir şekilde tehdit eder. Bir güç gösterisi ile Çömlekçi'yi yıldırmaya çalışır.



**Resim 36:** Demir Eldivenli El **Resim 37:** Boks Eldivenli El **Resim 38:** Silah Tatal El  
**Kaynak:** Trnka, 1965 (E.T. 10/11/2021).

Ekranaya gelen bu tehditkâr görüntülerin ardından tokalaşan ellerin görüntüsüne yer verilmesi, bireyi sistemle uzlaşmaya davet eder. Tokalaşan ellerin ardından elle yapılan bir tavşan başı gölgesinin gösterilmesi ise sisteme uyum sağlayan bireyin ödüllendirileceğini ifade etmektedir. Çömlekçi, tavşan başını gördükten sonra iki parmağını başının üstüne koyarak tavşan işareti yapar ve arkasını dönüp elini “hayır” anlamında sallar.



**Resim 39:** Tokalaşan Eller **Resim 40:** Tavşan Başı **Resim 41:** Dans Eden Çömlekçi  
**Kaynak:** Trnka, 1965 (E.T. 10/11/2021).

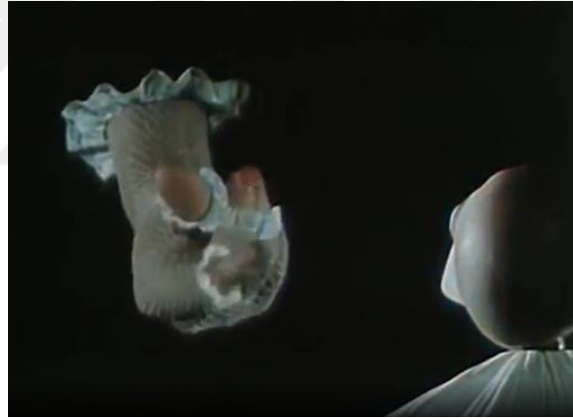
Çömlekçi'nin odasına kapının altından bir gazete girer. Gazetede tehditkâr bir şekilde El'in görüntüsü belirir. El, her seferinde Çömlekçi'nin hayatına müdahil olmanın bir yolunu bulmaktadır. Gazetede yer alan El fotoğrafı, siyah eldivenli El'e dönüşür. Çömlekçi'nin El'i ve onun getirdiği hediyeleri kapı dışarı etmesine rağmen kapının altından gazetenin girmesi, bireyin özel alanının çeşitli yollarla nasıl gasp edildiğini göstermektedir.



**Resim 42:** Kapının Altından Giren Gazete

**Kaynak:** Trnka, 1965 (E.T. 10/11/2021).

Çömlekçi'nin iradesini kırmak isteyen El, onu cinselliği kullanarak etkiler. Ekrandaki görüntü kararır; dantelli bir eldiven giyen El seksi bir dans gösterisi yapar. Çömlekçi, dans eden El'i izlerken hipnotize olur. Bu sahne, sistemin Çömlekçi'nin zaafını kullanarak onu etkisi altına aldığını göstermektedir.



**Resim 43:** Davetkâr El

**Kaynak:** Trnka, 1965 (E.T. 10/11/2021).

El, bir anda siyah eldivenli El'e dönüşerek Çömlekçi'nin zihnini ve bedenini ele geçirir. Çömlekçi'nin kollarına ip geçiren El, onu adetâ bir kukla gibi istediği şekilde hareket ettirir. Artık El tarafından kontrol altına alınan Çömlekçi, çalışma ortamından uzaklaştırılarak bir kafese hapsedilir. Kolları iplere bağlı olan Çömlekçi, âdeta bir kukla gibi oynatılarak El'in taştan heykelini yapmaya zorlanır. Bedenini ele geçiren bu güç karşısında korku duyan Çömlekçi, filmin başındaki neşeli hâlimden yoksundur. El'in denetimi altındaki Çömlekçi, kendisinden istenen görevi yerine getirir. Bunun karşılığında taç ve madalya gibi maddi varlıklarla ödüllendirilir.



**Resim 44:** El Tarafından Ödüllendirilen Çömlekçi

**Kaynak:** Trnka, 1965 (E.T. 10/11/2021).

Sahte övgülere ve ödüllere kanmayan Çömlekçi, yaptığı heykeli devirerek kafesten kaçır. Gökyüzünden aşağı doğru düşerken daha önce televizyon ekranında gösterilen El görüntülerinin içinden geçer. Sırasıyla; boks eldivenli, değerli taşlarla süslü, demir eldivenli ve iskelet şeklindeki El ortaya çıkar. Çömlekçi'nin bu görselleri yırtarak geçmesi zenginlik vaadini, otoriteyi, gücü ve ölüm tehdidini umursamadığını sembolize etmektedir.



**Resim 45:** Çömlekçi'nin Vaat ve Tehditleri Delip Geçmesi

**Kaynak:** Trnka, 1965 (E.T. 10/11/2021).

Siyah eldivenli El, filmin sonunda cenaze için çalınan zilin ardından asker selamı verir.



**Resim 46:** Siyah El'in Asker Selamı

**Kaynak:** Trnka, 1965 (E.T. 10/11/2021).

El'in verdiği bu selam, başından beri güdülen amacı ve kazanılan zaferi ortaya koymaktadır. El, bir türlü itaat etmeyen rakibini yenerek gücünü kanıtlamıştır.

### 3.4. Otorite

Totaliter rejimlerde gücü elinde bulunduran iktidar, bireyleri baskı yoluyla kontrol altına almaya çalışır. Totaliter yönetim sadece bireylerin davranışlarını ve eylemlerini yönlendirmekle kalmaz; onların tercihlerini de önceden belirlemek ister. Trnka'nın, *İmparator'un Bülbülü*, *Aslan Asker şvayk* ve *El* isimli kukla canlandırma filmlerinde de otoriteyi temsil eden kişiler, ana karakterler üzerinde çeşitli yollarla baskı kurmaya çalışır. Karakterler bu baskılara karşı ya direnç gösterir ya da itaat eder. Otorite tarafından çeşitli kısıtlamalara ve yasaklara maruz kalan karakterler, sergiledikleri davranışlara göre cezalandırılır veya ödüllendirilir.

Trnka'nın *İmparator'un Bülbülü* filminde ocuk ve İmparator belirli kurallar çerçevesinde baskı altına alınmaya çalışılır. Filmde ocuğun hikâyesinin geçtiği bölümde otoriteyi eğitimciler temsil etmektedir. ocuğu yetiştirmekle yükümlü eğitimciler, onun davranışlarına ve eylemlerine yön verme yetkisine sahiptir. Çocuğun hangi sınırlar içinde yaşayacağına, kiminle konuşacağına, nasıl davranacağına ve nerede ne giymesi gerektiğine dair açıklamalar yapılır. Çocuğun bu talimatlara uyduğu; evinin sınırları dışına çıkmamasından, çimlere basmamasından ve yabancılarla konuşmamasından anlaşılır. Eğitimcileri tarafından denetim altında tutulan ocuk, kendisine çizilen sınırların dışına çıkmaktan ve kuralları çiğnemekten korktuğu için otoriteye itaat etmektedir.

İmparator'un hikâyesine geçtiğimiz bölümde ise otorite İmparator'un kendisidir. Sarayın düzenine ve geleneklerine bağlı olan İmparator'un hayatı da tıpkı ocuk gibi kurallarla çevrilidir. İmparator, yaşadığı dünyanın kurulu düzenine sıkı sıkıya bağlıdır ve bu düzeni bozmaktan çekinir. Bulunduğu konum itibariyle otoriteyi temsil eden İmparator, sarayındaki disiplini sağlamak için kurallara itaat etmeye çalışır.

Filmde otorite-itaat ilişkisine verilebilecek en güzel rnek, İmparator ve Bülbülü arasındaki ilişkidir. Bülbülü, saraya getirildiğinde İmparator tarafından bazı ayrıcalıklar sağlanarak kontrol altına alınmaya çalışılır. Bir otorite figürü olan İmparator tarafından verilen talimatları yerine getiren Bülbülü, yine aynı otorite tarafından ödüllendirilir. Film

boyunca kurallara itaat etmeye çalışan Çocuk ve İmparator, filmin sonunda yaşadıkları dünyanın anlamsızlığından sıkılarak kuralları çığner.

Trnka'nın *Aslan Asker Şvayk* filmindeki ana karakter Şvayk, otoriteye karşı bir direnç göstermektedir. Jaroslav Hašek'in yarattığı Josef Şvayk karakteri; saf, dürüst, korkusuz, kaygısız ve mutlu bir adamdır. Şvayk kuklasının tasarımı; yuvarlak bir vücut, bir şapka ve sakin bir yüz ifadesinden oluşmaktadır. Açık tenli, sakalsız ve bıyiksız olan Şvayk; düğme burnu, küçük gözleri ve gülen yüzüyle samimi bir tip görünümündedir. Kukla Şvayk'ın hareketleri genellikle çok sakin ve yavaştır; ancak kendisine bir emir verildiğinde hızlı ve kararlı hareket eder. Kaz adımlarına benzeyen kendine has komik bir yürüyüş tarzı vardır. Şvayk, herhangi bir durumla karşılaştığında samimi bir gülümsemeye tepki verir. Gülümsemesini âdeta bir zırh olarak kullanır.



**Resim 47:** Josef Şvayk

**Kaynak:** Trnka, 1955 (E.T. 05/10/2021).

Şvayk, Avusturya-Macaristan İmparatorluğu ordusuna uyum sağlayamayan Çek asıllı bir askerdir. Otoriteye, düzene ve askerî sisteme karşı pasif direnişin bir simgesidir. Film boyunca sistemden kaynaklanan acımasızlıklara karşı bireysel olarak başkaldırıda bulunur. Şvayk, gerek üstleriyle olan iletişimiyle gerek cephe gerisindeki faaliyetleriyle Orta ve Doğu Avrupa'nın otoriter rejimlerini hicveder. Askerî bürokrasiyle sürekli çatışma hâlinde olan Şvayk, zor durumlar karşısında genellikle tuhaf, alaycı ve komik davranışlar sergiler. Şvayk, ortaya koyduğu bu absürt tavırlarıyla askerî sistemin baskıcı otoritesine karşı meydan okur. Şvayk'ın sergilediği bu davranış tarzı, onun tehlike anında cezadan kurtulmasını da sağlamaktadır.

Şvayk, yüksek rütbeli biriyle iletişim hâlindeyken çoğunlukla iki anlama gelecek sözler sarf eder. Üstlerinden biriyle konuşurken onunla aynı fikirdeymiş gibi görünür; ama

sözlerinin altında başka anlamlar yatar. Komutanları konuşurken sürekli araya girerek onları sinirlendirir.

Şvayk'ın kendisine yöneltilen sorulara verdiği cevaplar ve anlattığı hikâyeler, hem roman hem de film boyunca onun bir aptal mı, yoksa sarsılmaya başlayan Avusturya-Macaristan İmparatorluğu'nun askerî bürokrasisini şaşırtmaya çalışan kurnaz bir adam mı olduğu konusunda bizi ikilemde bırakır. Şvayk'ın kaygısız ve korkusuz tavrı, diğer karakterlerin onun kimliği, hangi amaca hizmet ettiği ve gizli bir görevi olup olmadığı konusunda şüphe duymalarına neden olur.

Trnka'nın *Aslan Asker Şvayk* isimli filminde, Birinci Dünya Savaşı yıllarının atmosferini, askerî hiyerarşiyi ve otorite sahibi kişilerin zorbalıklarını yansıtan birçok sahne olmasına rağmen filmde hiçbir zaman savaş sahneleri yer almaz. Birinci Dünya Savaşı sırasında otoritenin bir temsili olarak ordunun askerî yapısını ve onun cephe arkasındaki faaliyetlerini yansıtan film, modern toplumsal otoriteye de ayna tutar. Film, modern toplumların faaliyetlerini düzenlemek için oluşturulmuş bürokrasiyi hicveder. Orta ve Doğu Avrupa'nın tarihine ve kültürüne bakıldığında da savaflara, uzun yıllar süren baskılara, devrimci ayaklanmalara ve yıllar içinde kılık değiştiren bir otoritenin varlığına rastlanmaktadır.

Filmdeki bürokratik yapıyı Avusturya-Macaristan İmparatorluğu ordusu temsil etmektedir. Teğmen Dub, Tümgeneral von Schwarzburg, Teğmen Lukaş, Tabor istasyon şefi, Putim jandarma karakolu çavuşları ve Pisek ilçe jandarma komutanı otoriteyi temsil eden figürleridir. Bu karakterler, ordu içinde ve dışındaki düzeni sağlamak için bireyleri kontrol altına almaya çalışırlar. Filmin ilk hikâyesinde Teğmen Dub ile Şvayk arasında savaş ganimetleri hakkında bir tartışma yaşanır. Teğmen Dub, Şvayk'ı bu konudaki açıklamalardan dolayı yalancılıkla suçlar. Şvayk'ın savaş ganimetleri hakkında söyledikleri gerçek olsa da Teğmen Dub bu sözlerin orduya zarar verebileceğini düşünmektedir. Bu nedenle sistemin işleyişine zarar gelmemesi için Şvayk'ı askerlerin yanından uzaklaştırır.

Tümgeneral von Schwarzburg, askerî hiyerarşi içerisinde insan davranışlarını ve faaliyetlerini düzenleyen otoritenin bir temsilcisidir. Tümgeneralin kuklası çok sert bir yüz ifadesine, düzleştirilmiş bir vücut yapısına, uzun bacaklara ve kollara sahiptir. Gösterişli kıyafetleri onun konumunu yansıtan önemli unsurlardandır.



**Resim 48:** Tümgeneral von Schwarzburg

**Kaynak:** Trnka, 1955 (E.T. 05/10/2021).

Filmin ikinci hikâyesinin başında; Şvayk, Teğmen Lukaš ve Tümgeneral von Schwarzburg aynı kompartımanda yolculuk yapmaktadır. Şvayk, Teğmen Lukaš'a istasyonda çalınan eşyalar hakkında rapor verir. O sırada hiçbir şeyle ilgilenmeyip sadece gazete okuyormuş gibi yapan Tümgeneral von Schwarzburg hakkında bir yorum yapar. Tümgeneral, Şvayk'ın kendisi hakkındaki sözlerinden rahatsız olur. Teğmen Lukaš ve Şvayk'a, kendisini bir ordu müfettişi olarak tanıtır. Şvayk'a bağıırır ve onu kompartımandan dışarı atar.

Tümgeneral von Schwarzburg; Şvayk ve Teğmen Lukaš arasındaki yakınlıktan rahatsızlık duyar. Tümgeneral, Teğmen Lukaš'a son yıllarda üstlerin astlarıyla arkadaşça konuştuklarını gözlemlediğini; bu yaklaşımı demokratik ilkelerin yayılmasını teşvik ettiği için tehlikeli gördüğünü söyler. Tümgeneral'e göre asker korku içinde tutulmalı, üstlerinin önünde titremeli, subaylar askerlerin düşünmesine ve kendi başlarına karar almalarına izin vermemelidir. Korku, askerî hiyerarşide vazgeçilmez bir unsurdur.

Şvayk'ın, Tümgeneral'in sert tutumuna rağmen Avusturya-Macaristan İmparatorluğu ordusundaki geleneksel ast-üst ilişkisine uymaya yanaşmadığı görülmektedir. Tümgeneral, askerlerin üstlerinden korkmaları ve inisiyatif kullanmamaları gerektiğini vurgulamasına rağmen Şvayk tam tersi yönde hareket eder. Üstlerinden korkmaz ve onlarla samimi bir dille konuşur. Şvayk, Tümgeneral'in askerlerin düşünmemesi gerektiği fikrine de karşıdır. Sergilediği davranış ve eylemlerle sistemin saçmalığını vurgular.

Trnka'nın totaliter bir düzende baskı altında yaşayan bir adamın iktidarla mücadelesini anlattığı *El* filminde, güçlü bir otoritenin varlığına tanık olunur. Burada otoriteyi devasa

bir El temsil eder. Çömlekçi, El tarafından otoriteye itaat etmeye zorlanır. Film boyunca Çömlekçi ile El arasındaki çatışmaya tanık olunur. Çömlekçi, sistemin dayatmalarından kurtulmak ve özgürce yaşamak için El ile mücadele eder. El ve Çömlekçi arasındaki ilişki, yöneten ve yönetilen arasındaki ilişkiye benzer. Tüm otoriter rejimlerde olduğu gibi, El Çömlekçi'nin sisteme mutlak biçimde itaat etmesini ister.

El, Çömlekçi'nin dünyasından çok uzaktır. Çömlekçi'nin hayatına dışarıdan müdahale eden El, onun dünyasına ve değerlerine zarar verir. Çömlekçi ise kendi dünyasını yeniden düzene sokmak için El ile mücadele eder. El güçlüdür, baskındır ve katı kuralları vardır. Çömlekçi'nin zihnini ve eylemlerini kontrol etmek isteyen El, onu istediği doğrultuda yönlendirmeye çalışır. Totaliter rejimlerde otorite-itaat ilişkisinde olduğu gibi, El de Çömlekçi'nin kurallara ve düzene uyması konusunda baskı yapar. El, Çömlekçi'yi kontrol altına almak için çeşitli manipülasyonlara başvurur. Çömlekçi, yaşam alanına davetsiz biçimde ansızın dâhil olan El karşısında kendi değerlerini korumak için büyük bir mücadele verir. Sistem tarafından kendisine sunulanlara kayıtsız kalır ve otoriteye itaat etmeyi reddeder. Televizyon ekranında ve gazete sayfalarında yer alan şiddet içerikli mesajlar da Çömlekçi'yi özgürlük mücadelesinden vazgeçirmeye yetmez.

El, Çömlekçi'yi kontrol altına almak için tehditkâr ve saldırgan davranışlar sergiler. Cinsellik aracılığıyla hipnotize edilen Çömlekçi, bir kafese kapatılarak taştan bir El heykeli yapmak zorunda bırakılır. Çömlekçi, hipnozun etkisinden çıkıp kendine geldiğinde yaşam alanına geri döner ve kendini dış güçlerden korumaya çalışır. Çömlekçi, filmin başında onu sisteme uymaya zorlayan beyaz eldivenli El'e karşılık vermeyince filmin sonunda siyah eldivenli El tarafından cezalandırılır. Çömlekçi'nin otoriteye karşı verdiği mücadele ne yazık ki ölümle sonuçlanır.

Trnka, ülkesindeki komünist rejimin toplum üzerinde kurduğu baskıyı El figürü ile başarılı bir şekilde anlatır. El tarafından yapılan baskılara yenik düşen Çömlekçi'nin kafese kapatıldığında El heykelini tamamlamak zorunda kalması, bir tür özeleştirici olarak yorumlanabilir. Nitekim baskıcı bir komünist yönetim altında çalışan Trnka da sanat alanında uygulanan katı kurallar nedeniyle kariyerinin ilk döneminde rejimin onayından geçen çalışmalar üretmek zorunda kalmıştır.

## SONUÇ

Çek canlandırma sinemasının büyük ustalarından Jiří Trnka, kendine özgü bir sinema dili yaratmış auteur bir yönetmendir. Üretken bir sanatçı olan Trnka, yaptığı filmlerle Çek canlandırma sinemasının gelişiminde önemli bir rol oynamıştır. Büyük bir sabır ve yoğun bir çalışmayla yarattığı filmleriyle stop-motion canlandırma sinemasına yeni bir soluk getirmiş ve kazandığı uluslararası ödüllerle Çek canlandırma sinemasının saygınlığını arttırmıştır.

Trnka, canlandırma alanındaki teknik ve estetik yeteneğiyle kuklaların çok yönlü bir anlatım potansiyeline sahip olduğunu göstermiştir. Trnka'nın canlandırma alanına yaptığı en önemli katkılardan biri, çocuklara yönelik bir mecra olarak görülen bu alanın kapsamını genişletmek olmuştur. Yaptığı filmlerle kukla canlandırma sinemasının her yaşta insana hitap edebileceğini kanıtlamıştır. Kukla canlandırma sinemasının teknik ve estetik düzeyini yükseltmekle kalmamış; onu bir çocuk eğlencesi olmaktan uzaklaştırarak sosyal ve politik bir anlam kazanmasını sağlamıştır (Wells, 1998, s. 64).

*Jiří Trnka'nın Canlandırma Filmlerinde Siyasal Eleştiri* başlıklı bu tez çalışmasının amacı, Çek yönetmen Jiří Trnka'nın filmlerinde canlandırma sinemasının imkânlarını kullanarak eleştirel söylemi nasıl inşa ettiğini ortaya koymaktır. Çalışmada Trnka'nın; *İmparator'un Bülbülü*, *Aslan Asker Şvayk* ve *El* isimli kukla canlandırma filmleri incelenmiştir. Bu filmler, amaçlı örneklem kapsamında yer alan ölçüt örneklem doğrultusunda seçilmiştir. Filmlerin seçilme nedeni, rejime yönelik siyasal eleştiri içermeleridir. Üç film de Çekoslovakya'da İkinci Dünya Savaşı sonrasında komünist rejimin egemen olduğu dönemde üretilmiştir.

Filmler, Norman Fairclough'un eleştirel söylem çözümlemesi yöntemi ile incelenmiştir. *İmparator'un Bülbülü*, *Aslan Asker Şvayk* ve *El* isimli kukla canlandırma filmleri, Trnka'nın geleneksel anlatılardan ve sinematografik unsurlardan yararlanarak siyasal bir eleştiri yaptığını göstermektedir. Filmler odağında eleştirel söylem çözümlemesi yapılarak elde edilen bulgular; ideoloji, özgürlük, güç ve otorite olmak üzere birbiriyle bağlantılı dört ana kategoride analiz edilmiştir.

Trnka, *İmparator'un Bülbülü*, *Aslan Asker Şvayk* ve *El* isimli kukla canlandırma filmlerinde ülkesindeki baskıcı totaliter rejimin toplum üzerindeki denetimini ve özgürlüklerin sınırlandırılmasını eleştirmektedir. Çekoslovakya, bu filmlerin üretildiği

dönemde siyasi, sosyal ve iktisadi alanda radikal kararların hayata geçirildiği karanlık bir süreçten geçmektedir. 1948 darbesinin ardından Sovyet Sosyalist Cumhuriyetler Birliği'ne bağlı uydu bir devlet hâline gelen Çekoslovakya'da uzun yıllar baskıcı bir rejim egemen olmuştur. Baskıcı ve totaliter bir rejimin demir yumruğu altında korku içinde yaşamaya mahkûm edilen toplum, rejime karşı sesini yükseltmeye cesaret edememiştir.

İkinci Dünya Savaşı sonrasında Çekoslovakya'da sanat, komünist rejim tarafından ideolojik bir propaganda aracı olarak kullanılmıştır. Sanat alanında tüm ifade biçimlerinin Sosyalist Gerçekçi yaklaşımı yansıtması ve komünist rejim değerlerinin ön plana çıkarılması zorunlu hâle getirilmiştir. Sanatsal üretimleri baskı altına alınan Çek sanatçılar, sınırlı da olsa yaratıcı özgürlüklerini korumak adına yeni ifade biçimleri aramışlardır. Canlandırma sineması alanında çalışan birçok Çek sinemacı da baskıdan kurtulmak için geleneksel anlatılara ve kuklalara sığınmıştır. Savaş (2015), muhalif sanatçıların Çek kukla tiyatrosundaki alay ve kara mizah geleneğinden faydalandığına dikkat çeker. Jiří Trnka da savaş sonrası dönemde Çek kukla tiyatrosunun bu özelliklerinden yararlanmış ve komünist rejimi eleştiren filmler üretmiştir (s. 73-74).

*İmparator'un Bülbülü* filminde otoriter rejimlerde insan yaşamının denetim altına alınması, bir peri masalı üzerinden anlatılmıştır. Hikâyede, Çocuk ve İmparator'un yaşamları üzerindeki yasak ve kısıtlamalar, İkinci Dünya Savaşı sonrasında Orta ve Doğu Avrupa'daki baskıcı rejimlerin yarattığı boğucu atmosferle örtüşmektedir. Filmdeki Bülbül karakteri ise, kurallardan ve baskıcı düzenden kurtuluşu simgeler. Çocuk ve İmparator'un dışa kapalı dünyaları, özgürlükten yoksun olmaları, düzene ve kurallara boyun eğmeleri, Çekoslovak toplumunun yaşadıklarına bir gönderme niteliğindedir. 1948 Darbesi'nin ardından Çekoslovakya'da temel hak ve özgürlükler sınırlandırılmış, insanlar bu yeni düzene ve katı kurallara karşı gelmeye korkmuştur.

*Aslan Asker Şvayk* filmi, Birinci Dünya Savaşı yıllarındaki Avusturya-Macaristan İmparatorluğu'nun askerî bürokrasisinin işlevsizliğini hicveden bir yapımdır. Film, aslında İkinci Dünya Savaşı sonrasında Orta ve Doğu Avrupa'da hâkim olan baskıcı bürokratik rejimlere gönderme yapmaktadır. Filmin ana karakteri Şvayk; otoriteye, düzene ve katı kurallara pasif direnişin sempatik bir temsilcisidir. Şvayk'ın şahsında Çekoslovak toplumunun alay ve kara mizahı bir tür silah olarak kullanarak komünist rejimlerin yarattığı travmayla psikolojik olarak nasıl baş edebildikleri görülür.

Trnka, *El* filminde ülkesindeki totaliter rejime yönelik eleştirilerinin dozunu arttırmıştır. Filmde otoriter rejimlerin baskısı altında yaşayan sanatçıların karşılaştıkları zorluklar, Çömlekçi ve El figürünün çatışması üzerinden anlatılır. El figürü totaliter rejimleri, Çömlekçi ise sistem tarafından itaate zorlanan sanatçıları simgelemektedir. El tarafından sürekli baskı altında tutulan Çömlekçi, özgürlüğünü ve sahip olduğu değerleri korumak için sonuna kadar mücadele eder. Çömlekçi'nin direncini kırmak için her yolu deneyen El, sonunda cinsellik kozunu kullanarak onu kontrol etmeyi başarır. Çömlekçi'yi "kukla gibi" kollarından iplerle bağlayarak bir kafese hapseder. Bütün yaşam enerjisini yitiren Çömlekçi, mermerden bir El heykeli yontmaya zorlanır. Her şeye rağmen kendisine yapılan hipnozun etkisinden kurtularak yonttuğu heykeli kırar ve kafesten kaçır; ama El'in zulmünden kaçamaz. Çömlekçi, filmin sonunda hem hayatını hem de El'le girdiği mücadeleyi kaybeder. Trnka'nın son filmi olan *El*, baskıcı rejimler hakkındaki görüşlerini açıkça dile getirdiği bir başyapıttır.

Yalnız Çekoslovak Sineması'nda değil, dünya sinemasında da özel bir yere sahip olan Trnka, Çek toplumunun yüzlerce yıllık geleneğe sahip kukla sanatını canlandırma sinemasının teknikleriyle birleştirerek etkileri bugün bile devam eden özgün bir sinema dili yaratmıştır. Filmlerinde masallardan ve folklorik malzemelerden esinlenerek oluşturduğu hikâyeleri, kendi özgün yaratımı olan kukla karakterlerle hayata geçirmiştir. Trnka, İkinci Dünya Savaşı sonrasında başta Çekoslovakya olmak üzere Orta ve Doğu Avrupa'da SSCB himayesinde kurulan komünist rejimlere yönelik siyasal eleştirilerini kukla karakterlerin naif dünyası ardına gizlenerek dile getirmiştir. Karakter, kostüm ve sahne tasarımının yanı sıra aydınlatma, kurgu ve müzik gibi sinematografik unsurları başarıyla kullanması, Trnka'nın filmlerinin canlandırma sinemasının en önemli klasikleri hâline gelmesini sağlamıştır.

## KAYNAKÇA

- Armaoğlu, F. (2012). *20. yüzyıl siyasi tarihi* (18. baskı). Alkım Yayınevi.
- Atasoy, M. K. (2017). *Kirilden kadife devrime: Bohemya: Çekoslovakya: Çekya*. Biyografi Net Yayıncılık.
- Bayman, S. (2015). *Temsiliyet krizi: Çek yeni dalga filmlerinde sistem karşıtı kadınlar* (Tez No. 383604) [Yüksek lisans tezi, Kadir Has Üniversitesi]. Yök Tez Merkezi.
- Bendazzi, G. (2016). *A world history, volume II: The birth of a style the three markets*. CRC Press.
- Bodur, H. (2013). *Kronolojik 20. yüzyıl siyasi tarihi* (2. baskı). Yeditepe Yayınevi.
- Bodur, M. (1995). *Nationalism and the disintegration of multi-ethnic federations in post communist eastern europe: The case of Czechoslovakia* (Tez No. 43129) [Yüksek lisans tezi, Boğaziçi Üniversitesi]. Yök Tez Merkezi.
- Bolton, J. (2012). *Worlds of dissent: Charter 77, the plastic people of the universe, and Czech culture under communism*. Harvard University Press.
- Boyraz, B. (2018). 20. yy. sonrasında güncellenen Çek sanatı ve Lukáš (Musa) Musil'in günümüz Çek sanatındaki yeri. *İnsan ve Toplum Bilimleri Araştırmaları Dergisi*, 7(1), 192-211. <http://www.itobiad.com/tr/pub/issue/34318/379144> E.T. 20/09/2021
- Çapan, S. (der.) (1968, Şubat). Kukla mucizesi: Jiri Trnka. *Yeni Sinema*, (15), 14-15. <http://sinematek.tv/yeni-sinema-1968-sayi-15/> E.T. 03/05/2021
- Çetin, H. (2002). Totalitarizm: İdeolojik kökenleri ve toplumsal inşa araçları. *Cumhuriyet Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 26(1), 15-43.
- Demirdurak, B. (2017). *Orta Avrupa* (2. baskı). Gita Yayınları.
- Dubská, A (t.y.). *History of Czech puppetry*. Unima. <https://unima.idu.cz/en/history-of-czech-puppetry/> E.T. 23/05/2021
- Dutka, E. (2000). *Jiri Trnka -- Walt Disney of the East!*. Animation World Network. <https://www.awn.com/animationworld/jiri-trnka-walt-disney-east> E.T. 16/11/2021
- Fairclough, N. (2003). Söylemin diyalektiği. B. Çoban (Ed.) (B. Çoban. Hzl., B. Çoban ve Z. Özarslan, Çev.), *Söylem ve ideoloji: mitoloji, din, ideoloji içinde* (s. 173-184). Su Yayınevi.
- Falvey, C. (2009). *Studio bratşi v triku - the cradle of Czech animation*. Radio Prague International. <https://english.radio.cz/studio-bratri-v-triku-cradle-czech-animation-8585342> E.T. 13/01/2022

- Fraňková, R. (2021). *Karel Zeman - wizard of the big screen*. Radio Prague International. <https://english.radio.cz/masters-czech-animated-film-8710154/2> E.T. 03/01/2022
- Gebhardt, J. (2018). XVI. Czechoslovakia in the years after the Munich agreement and in the second world war (1938–1945) (L. Bennis, Çev.). Pánek, J., and Tůma, O. (Eds.), *A history of the Czech lands* içinde (2. baskı., s. 479-508). Karolinum Press.
- Güneş, S. (2009). *Fotoğraftan sinemaya hareket imgesi stop-motion kukla sineması: Jiri Trnka'nın "the hand" filminde hareket imgesini okumak* (Tez No. 265035) [Yüksek lisans tezi, Kocaeli Üniversitesi]. Yök Tez Merkezi.
- Gürbüz, G. (haz.) (1990). Canlandırma sinemasında bir dev: Çekoslovakya. 25. *Kare*, (1), 42-47. <http://sinematek.tv/25-kare-1990-sayi-1/> E.T. 20/08/2021
- Hames, P. (2009). *Czech and Slovak cinema: Theme and tradition*. Edinburgh University Press.
- Harman, C. (2016). *Halkların dünya tarihi: Taş çağından yeni binyıla* (U. Kocabaşoğlu, Çev.; 5. baskı). Yordam Kitap.
- Harna, J. (2018). XV. first Czechoslovak Republic (1918–1938) (P. Key, Çev.). Pánek, J., and Tůma, O. (Eds.), *A history of the Czech lands* içinde (2. baskı., s. 435-477). Karolinum Press.
- Hasek, J. (2006). *Aslan asker Şvayk* (C. Üster, Çev.). Can Yayınları.
- Hobsbawm, E. J. (1996). *Kısa 20. yüzyıl 1914-1991: Aşırılikler çağı* (Y. Alogan, Çev.). Sarmal Yayınevi.
- Holman, L. B. (1981). Sinemada kukla. *Kurgu Anadolu Üniversitesi İletişim Bilimleri Fakültesi Uluslararası Hakemli İletişim Dergisi*, 4(4), 263-293.
- Howard, C. (2013). *The passion of the peasant poet: Jiří Trnka, a midsummer night's dream and the hand*. Senses of Cinema. <https://www.sensesofcinema.com/2013/cteq/the-passion-of-the-peasant-poet-jiri-trnka-a-midsummer-nights-dream-and-the-hand/> E.T. 02/06/2021
- Hünerli, S. (2000). *Türk canlandırma sinemasında Türk yazını uyarlamaları: Gösterge çözümlemesi modeli* (Tez No. 9415) [Doktora tezi, İstanbul Üniversitesi]. Yök Tez Merkezi.
- İnankul, F. (2019). *Modernleşme bağlamında boş zamanın metalaştırılması: Ruka (El) filminin göstergebilimsel analizi* (Tez No. 552956) [Yüksek lisans tezi, İnönü Üniversitesi]. Yök Tez Merkezi.
- İsmayılov, K. E. (2011). *Gerçeküstücü sinemada tekinsizlik: Jan Švankmajer filmleri üzerine bir inceleme* (Tez No. 291481) [Doktora tezi, Marmara Üniversitesi]. Yök Tez Merkezi.

- Joschko, L., and Morgan, M. (2008). Learning from the golden age of Czechoslovak animation: The past as the key to unlocking contemporary issues. *Animation: An Interdisciplinary Journal*, 3(1), 66-84. <https://doi.org/10.1177/1746847708088733> E.T. 22/06/2021
- Jún, D. (2012). *Jiří Trnka: 100th anniversary of the birth of a great Czech animator*. Radio Prague International. <https://english.radio.cz/jiri-trnka-100th-anniversary-birth-a-great-czech-animator-8556282> E.T. 12/06/2021
- Kadioğlu, M. (2019). *Prag gezi rehberi*. Google Play Books. [https://books.google.com.tr/books?id=S8eWDwAAQBAJ&printsec=frontcover&hl=tr&source=gbs\\_ge\\_summary\\_r&cad=0#v=onepage&q&f=false](https://books.google.com.tr/books?id=S8eWDwAAQBAJ&printsec=frontcover&hl=tr&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false) E.T. 02/06/2021
- Karadeniz, D. (2018). *Doğu Avrupa ülkelerinin demokratikleşmesine Avrupa Birliği'nin etkisi* (Tez No. 506005) [Yüksek lisans tezi, Karadeniz Teknik Üniversitesi]. Yök Tez Merkezi.
- Kınam, B. (2020). Görsel iletişim tasarımında bir ifade biçimi olarak Çekoslovak kukla animasyonu. *İnönü Üniversitesi Kültür ve Sanat Dergisi*, 6(1), 155-167. <https://doi.org/10.22252/ijca.686874> E.T. 12/09/2021
- Kocian, J. (2018). XVII. Czechoslovakia between two totalitarian systems (1945–1948) (L. Bennis, Çev.). Pánek, J., and Tůma, O. (Eds.), *A history of the Czech lands* içinde (2. baskı., s. 509-539). Karolinum Press.
- Kundera, M. (2015). *Varolmanın dayanılmaz hafifliği* (F. Özgüven, Çev.). Can Yayınları.
- Lambeth, C. (2020). *Introduction to puppetry arts*. Routledge.
- Mazower, M. (2008). *Karanlık kıta Avrupa'nın 20. yüzyılı* (M. Moralı, Çev.; 2. baskı). İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları.
- Mazower, M. (2014). *Hitler imparatorluğu işgal Avrupa'sında Nazi yönetimi* (Y. Alogan, Çev.; 2. baskı). Alfa Yayınları.
- Öğütçü, A. (2007). *Tarihsel süreç içerisinde el kuklası ve gelişimi* (Tez No. 219401) [Yüksek lisans tezi, Dokuz Eylül Üniversitesi]. Yök Tez Merkezi.
- Özvarış, M. (2010). *Soğuk savaş döneminde Çekoslovakya müdahalesi ve müdahalenin Türkiye sol hareketine yansımaları* (Tez No. 303917) [Yüksek lisans tezi, Beykent Üniversitesi]. Yök Tez Merkezi.
- Pikkov, Ü. (2018). Sovyet animasyon filmlerinde üslup ve tema (Y. Kılınçarslan, Çev.), *Ulakbilge*, 6(31), 1764-1785. 10.7816/ulakbilge-06-31-10
- Roberts, J. M. (2015). *Avrupa tarihi* (F. Aytuna, Çev.). İnkılâp Kitapevi.

- Savaş, U. (2015). *Canlandırma heykel: Heykel ve animasyonun ortak noktaları* (Tez No. 410470) [Yüksek lisans tezi, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi]. Yök Tez Merkezi.
- Sayılgan, Ö. (2020, Kasım, 5-6) Gelenekselden dijitale stop-motion animasyon tekniğinin dönüşen üretim pratikleri ile estetik etkisi. *17. International Communication in the Millenium Symposium (769-787)* içinde. E. Yüksel, A. F. Paksoy, C. C. Cingi ve S. S. Durul (Eds.). [e-book]  
[https://www.academia.edu/50814396/Gelenekselden\\_Dijitale\\_Stop\\_Motion\\_Animasyon\\_Tekni%C4%9Finin\\_D%C3%B6n%C3%BC%C5%9Fen\\_%C3%9Cretim\\_Pratikleri\\_%C4%B0le\\_Estetik\\_Etkisi\\_From\\_Traditional\\_to\\_Digital\\_Transforming\\_Production\\_Practices\\_and\\_Aesthetical\\_Effect\\_of\\_Stop\\_Motion\\_Animation\\_Technique](https://www.academia.edu/50814396/Gelenekselden_Dijitale_Stop_Motion_Animasyon_Tekni%C4%9Finin_D%C3%B6n%C3%BC%C5%9Fen_%C3%9Cretim_Pratikleri_%C4%B0le_Estetik_Etkisi_From_Traditional_to_Digital_Transforming_Production_Practices_and_Aesthetical_Effect_of_Stop_Motion_Animation_Technique) E.T. 03/11/2021
- Sennett, R. (2005). *Otorite* (K. Durand, Çev.; 2. baskı). T. Birkan ve B. Yıldırım (haz.). Ayrıntı Yayınları.
- Sevindi, K. (2015, Eylül-Ekim). Özgür ve karanlık bir animasyon ekolü. *Hayal Perdesi*, (48), 60-63. [https://www.bisav.org.tr/userfiles/yayinlar/hayal\\_perdesi\\_244.pdf](https://www.bisav.org.tr/userfiles/yayinlar/hayal_perdesi_244.pdf) E.T. 09/08/2021
- Sevindi, K. (2020). *Sovyet propaganda animasyonlarında ideolojik söylem* (Tez No. 632055) [Doktora tezi, Marmara Üniversitesi]. Yök Tez Merkezi.
- Sönmez, S. (2008). *Jiri Trnka, Doğunun Walt Disney'i, kuklaların efendisi*. Mihrace Net. <https://www.mihrace.net/jiritrnka/> E.T. 13/09/2021
- Stoneman, A. J. (2015). Socialism with a human face: The leadership and legacy of the Prague spring. *Society for History Education*, 49(1), 103-125.
- Švankmajer, J. (Yönetmen). (1968). *Byt* [Canlandırma Filmi]. Youtube. <https://www.youtube.com/watch?v=u-R4EqzczqM> E.T. 18/12/2021
- Švankmajer, J. (Yönetmen). (1990). *Konec stalinismu v Čechách* [Canlandırma Filmi]. Vimeo. <https://vimeo.com/150511388> E.T. 25/12/2021
- Trnka, J., ve Makovec, M. (Yönetmen). (1949). *Císařův slavík* [Kukla Canlandırma Filmi]. Youtube. <https://www.youtube.com/watch?v=GSO3puwpNU> E.T. 03/07/2021
- Trnka, J. (Yönetmen). (1955). *Osudy dobrého vojáka Švejka* [Kukla Canlandırma Filmi]. Youtube. <https://www.youtube.com/watch?v=sFAk9Aye-k> E.T. 05/10/2021
- Trnka, J. (Yönetmen). (1965). *Ruka* [Kukla Canlandırma Filmi]. Youtube. <https://www.youtube.com/watch?v=CTV1To1e5w8> E.T. 10/11/2021
- Trory, E. (2016). *Çekoslovakya 1918-1978* (O. Eratalay, Çev.). Yazılama Yayınevi.
- Türk Dil Kurumu. (2022). İdeoloji. İçinde Güncel Türkçe sözlük. Erişim Tarihi: Ocak 5, 2022, <https://sozluk.gov.tr/>

- UNESCO (t.y.). *Puppetry in Slovakia and Czechia*.  
<https://ich.unesco.org/en/RL/puppetry-in-slovakia-and-czechia-01202> E.T.  
05/07/2021
- Ünlü, N. (2019). *Soğuk Savaş döneminde Sovyet Sosyalist Cumhuriyetler Birliği'nin Orta Avrupa ve Balkanlara yönelik politikası* (Tez No. 547973) [Yüksek lisans tezi, Niğde Ömer Halisdemir Üniversitesi]. Yök Tez Merkezi.
- van Dijk, A. T. (2001). Critical discourse analysis. Tannen, D., Schiffrin, D. and Hamilton, H. (Eds.), *Handbook of Discourse Analysis* içinde (s. 352-371). Blackwell.
- Weber, M. (2005). *Bürokrasi ve otorite* (H. B. Akın, Çev.). M. A. Arıcıoğlu., ve H. B. Akın (haz.). Adres Yayınları.
- Wells, P. (1998). *Understanding animation*. Routledge.
- Whybray, A. (2020). *The art of czech animation: a history of political dissent and allegory*. Bloomsbury Publishing.
- Williams, R. E. (2012). *The animator's survival kit*. Faber & Faber.
- Willoughby, I. (2006). *History of Czech puppet theatre recalled, stereolab explain Czech influence on new track*. Radio Prague International.  
<https://english.radio.cz/history-czech-puppet-theatre-recalled-stereolab-explain-czech-influence-new-8619643> E.T. 11/09/2021
- Wright, J. A. (2013). *Animation writing and development: From script development to pitch*. Focal Press.
- Wodak, R. (2001). What CDA is about-a summary of its history, important concepts and its developments. R., Wodak, R., Meyer, M. (Eds.), *Methods of critical discourse analysis* içinde (s. 1-13). Sage.
- Yıldırım, A., ve Şimşek, H. (2021). *Sosyal bilimlerde nitel araştırma yöntemleri* (12. Baskı). Seçkin Yayıncılık.
- Zahradníček, T. (2018). XXIII. Czech Republic 1993–2004 (P. Key, Çev.). Pánek, J., and Tůma, O. (Eds.), *A history of the Czech lands* içinde (2. baskı., s. 679-702). Karolinum Press.

## ÖZGEÇMİŞ

<b>Ad Soyad: Mine GÜLŞEN</b>	
<b>Eğitim Bilgileri</b>	
<b>Lisans</b>	
<b>Üniversite</b>	Sakarya Üniversitesi
<b>Fakülte</b>	Sanat Tasarım ve Mimarlık Fakültesi
<b>Bölümü</b>	Görsel İletişim Tasarımı
<b>Makale ve Bildiriler</b>	
1- #kırsaldayız fotoğraf projesi, 25 Nisan-9 Mayıs 2022, Çevrim İçi Fotoğraf Sergisi. <a href="https://bit.ly/3rHNMqh">https://bit.ly/3rHNMqh</a>	