

İsmail Arda Odabaşı, *Milli Sinema: Osmanlı'da Sinema Hayatı ve Yerli Üretime Geçiş*, İstanbul: Dergah Yayınları, 2017, 216 s.

Değerlendiren: Mesut Bostan

Türkiye’de yakın dönemde yaygınlaşan erken dönem sinema araştırmalarında iki eğilim öne çıkıyor. İlki, daha çok belge tarihçiliği şeklinde yeni belgelerle sinema tarihinin karanlık taraflarını aydınlatmaya yönelik çalışmalardan oluşuyor. Bu eğilimin sinemayla ilgisi biraz tali kalsa da sinema tarihçiliği için malzeme tedarik etmesi dolayısıyla uzun vadeli bir fayda temin etmiş görünüyor. İkinci eğilim ise erken dönem sinema konusunda yabancı literatürde gerçekleştirilmiş çalışmaların teorik yaklaşımından besleniyor. Sinemanın ortaya çıkışı üzerinden modernliği anlamaya çalışan bu eğilim, Türk modernleşmesinin sinemaya bakan yönünü aydınlatması açısından olumlu bir mahiyet arz ediyor. İ. Arda Odabaşı’nın “Milli Sinema: Osmanlı’da Sinema Hayatı ve Yerli Üretime Geçiş” (2017) başlıklı çalışması mevzu bahis iki eğilimin güçlü yanlarını bir araya getiren bir araştırma tarzını benimsiyor. Belge tarihçiliği yaparken istiflemenin ötesine geçerek Türk sineması tarihine dair sosyolojik, kültürel ve söylem çözümlemesine dayanan tezler ortaya koyuyor. Öte yandan, ortaya koyduğu teorik katkı belgelerin aşırı yorumlanması gibi muhtemel bir hataya da düşmüyor. Birincil kaynaklardan derlediği bilgileri Türk sinemasına dair bütüncül bir bakışa katkı sunacak şekilde yorumluyor.

Odabaşı’nın bu çalışması, şimdye kadarki basın tarihi niteliğindeki eserlerinden yöntem ve içerik olarak izler taşıırken bir yandan da sinema seyir tecrübesini basın yoluyla kuşatmak şeklinde yeni bir alana da açılıyor. Yazarın “II. Meşrutiyet Dönemi Basın ve Fikir Dünyasında Genç Kalemler Dergisi” (2006) başlıklı doktora tezi, mevzu bahis dergiye dair genel kanaatleri eleştirerek birincil kaynaklar üzerinden gerçekleştirdiği titiz çalışmayla dergiyi tarihsel ve toplumsal bağlama daha sağlıklı bir biçimde oturtmayı amaçlıyor. Eleştirel bir tarih yazımının ve derinlikli

@ Arş. Gör., Marmara Üniversitesi. mesutbostan@gmail.com



© İlmi Etüdler Derneği

DOI: 10.12658/D0179

İnsan & Toplum, 2019, 9(1), 190-197.

insanvetoplum.org

bir medya sosyolojisinin yollarını araştıran tez, bu kitabın da bir anlamda yöntem açısından zeminini oluşturuyor. Ayrıca tezde derginin ideolojisi tarihsel olarak gelişim içerisinde incelenirken “kitle iletişimi” konusu da mercek altına alınıyor. “Milli Sinema”da da tezdeki kitle iletişimi konusu, sinema ve sinema literatürü üzerinden genişletilerek detaylandırılıyor. Tezin milliyetçilik, halkçılık ve sosyalizm gibi ideolojiler üzerinden II. Meşrutiyet dönemi düşünce ortamına yönelik tematik ilgisi, sonraki yıllarda yazarın kaleme aldığı makale, kitap bölümü ve bildirilerde de devam ettiriliyor. Bunların derlendiği “II. Meşrutiyet Basınında Halkçılık, Köycülük, Sosyalizm” (2015) başlıklı kitabı tezden “Milli Sinema” kitabına dek yazarın geliştirmiş olduğu bakış açısının ana uğraklarından birini oluşturuyor. Odabaşı (2015), bu kitapta Zafer Toprak’ın II. Meşrutiyet dönemini bir tür “aydınlanma” dönemi olarak görme önerisine uyararak, dönemi karanlık bir çağ olarak değil Cumhuriyet’i önceleyen “devrimci bir tarihsel kesit” olarak değerlendiriyor (s. 16). Bu kitapta düşünce akımlarını ele alırken özellikle geçişliliklere odaklanıyor. “Milli Sinema”yı önceleyen bu kitap, aslında geniş manasıyla Türk ideolojilerinin genel biçimine dair arka plan sunuyor. “Milli Sinema”, bu arka plana yaslanarak sinema üzerinden bu ideolojik biçimin daha popüler ve gündelik plandaki etkin örneklerini gün yüzüne çıkarıyor.

Odabaşı (2017), “Milli Sinema”da Türk sinemasının erken dönemini aydınlatmayı ve böylelikle bu döneme yönelik “kimi inatçı hataları” düzeltmeyi amaçladığını söylüyor (s. 9). Erken dönem Türk sinemasının araştırılmasında temel sorunlardan birinin filmlerin “kayıp” ya da “görünmez” olması olduğunu dile getiriyor (Odabaşı, 2017, s. 12). Bu da başlı başına filmlerin içeriğinin ne olduğu konusunu bile spekülasyon haline getirebiliyor. Odabaşı, bu döneme dair tarih yazımının “az belge ve bilgiye, denetlenmemiş tanıklıklara ve hatta söylentilere dayandığı” tespitini yapıyor. İkincil literatürün bu şekilde bir “yanıltıcılık”la malul ve sinema araştırmaları üzerinde “kanonik nüfuz”a sahip olduğunu söylüyor (Odabaşı, 2017, s. 12). Odabaşı, bu nüfuzu kırabilmek için birincil kaynaklara yani dönem süreli yayınlara ve günlük gazetelere başvuruyor. “Film merkezli” sinema tarihi çalışmalarının ötesine geçerek filmi “toplumsal ve tarihsel bir varlık” olarak ele alıp bir “mikro tarih” araştırmasına girişiyor (Odabaşı, 2017, s. 11-12). Bunu yaparken belgeye takılıp kalmıyor. Belgeler üzerinden kendi deyimiyle “yakın çekim” bir sahne ortaya koyuyor.

Sinemanın Osmanlı toplumunda karşılanış biçimine dair yakın dönemde yapılan çalışmalarda oryantalizme kayabilecek bir yaklaşım varken Odabaşı, bunun dışında toplumsal tecrübeyi anlamayı ön plana alan bir yaklaşım sergiliyor. Öncelikle sinemanın Osmanlı toplumunda “sıcak ya da en azından nötr” karşılandığı-

nı söylüyor (Odabaşı, 2017, s. 16). Bunu bu şekilde ifade etmesinin altında, Türk toplumuna dair genel ön yargıların etkisi sezilebiliyor. Bu önyargılar, mesela “Bırakın Çocuk Oynasın” (2018) belgeselinde de karşımıza çıkıyor. İzin almaksızın ve saygısızca aralarına daldığı insanların kameramana verdikleri olumsuz tepkiler, oryantalist bir gag olarak belgeselde yerini alıyordu. Böylelikle yetmiş yıllık mazisi olan fotoğrafa aşına ve görüntülerden de anlaşıldığı kadarıyla çoğunluğun poz vermeyi bildiği ve buna fazlasıyla hevesli bir toplum, yeni bir icat karşısında tepkisel bir güruh olarak yansıtılıyordu. Oysa sinema, fotoğrafın da ötesinde hüsnükabul görmüştü. Odabaşı (2017), bu durumu 1908-1915 döneminde sinema salonlarının astronomik bir oranda artışı ve savaş yılları olmasına rağmen 1914-1915 yıllarında sığrama yaptığını söyleyerek tespit ediyor (s. 16). Bu çalışma, böylelikle sinemanın sonraki yıllarda Türk toplumuyla kuracağı ünsiyetin daha o yıllardan işaretlerini verdiğini ortaya koyuyor.

Odabaşı'nın kitabına ismini veren “milli sinema” kavramsallaştırması, doğal olarak 1960'lı yıllarda ortaya çıkan sinema eğiliminden ayrı bir düşünceyi ifade ediyor. “Milli Sinema”, Zafer Toprak'ın “Türkiye’de Milli İktisat 1908-1918” (2017) kitabının iktisadi düşünceye yaptığı gibi, sinemayı İkinci Meşrutiyet döneminin genel düşünsel eğilimi olarak konumlandırılan milliyetçilik üzerinden ele alıyor. Ancak Odabaşı'nın çalışması “muhayyel cemaat” kavramsallaştırması etrafında odaklanan ve bu kavramı yerel bağlama giydirmeye çalışan yaygın milliyetçilik çalışmalarından farklı bir şekilde “milli sinema”yı kendi bağlamı içerisinde diğer toplumsal olgular ile ilişkisel bir biçimde ele alıyor. Sinemanın örneğin Mehmet Rauf tarafından Almanya’da “propaganda” amaçlı kullanımının biraz da siyasal pedagoji adı verilebilecek bir yaklaşımla olumlu olarak değerlendirildiğini aktarıyor. Yazarın toplumsal muhayyilede canlılığını koruyan “Rumeli mezalimi”nin film düzleminde basılı yayınlardan çok daha etkin bir şekilde anlatılabileceğini söylemesini alıntılararak daha savaşın henüz patlak vermediği bir dönemde bile aydınların sinemadan taleplerinin genel bir çerçevesini çiziyor (Odabaşı, 2017, s. 19). Böylelikle biraz da daha sonraki yıllarda sinema ve siyaset ilişkisine dair tartışmaların tarihsel arka planını açığa çıkarıyor.

Odabaşı, yanlıcılıkla malul ve kanonik bir nüfuza sahip olarak adlandırdığı sinema tarihi anlatılarının hem mihenk taşı hem de ilginç bir şekilde günah keçisi olan “Ayastefanos’taki Moskof Heykelinin Tahribi” adlı filmle ilgili tartışmalara bir açıklık getiriyor. Öncelikle filmin adını tashih edip filmin gösterimine dair birincil mahiyetteki farklı kaynaklardan bilgileri derleyerek filmin varlığıyla ilgili spekülasyonlara bir nokta koyuyor. Sonra da aslında filmin sinema tarihi açısından önemsiz

olduğunu ve kendi döneminde bile çok da dikkate alınmadığını söylüyor. Asıl önemli olanın Merkez Ordu Sinema Dairesi'nin (MOSD) kuruluşu ile somutlaşan "kurum-sallaşma" eğilimi olduğunu ifade ediyor. Bu kurumun amacının da halkla ilişkiler nitelikli askeri belge filmler çekip göstermek olduğunu dile getiriyor. Yine henüz savaş başlamadan önce kurulan Müze-i Askerî Sineması'nın da sinemanın askeri amaçlarla kullanılmasına yönelik düşünceyi yansıtmaya açısından önemli olduğunu söylüyor. MOSD'un dar sinemacı kadrosu, dairenin savaş sonunda ortadan kalkmasından sonra Türk sinemasının gelişiminde kayda değer bir rol oynuyor (Odabaşı, 2017, s. 26-30). Öte yandan, 1 Şubat 1913'te kurulan Müdafaa-i Milliye Cemiyeti ise ilk kurmaca filmlerin yapımına girerek dönemin sinema hayatı ve tartışmaları üzerinde çok daha büyük bir etki bırakır (Odabaşı, 2017, s. 31-33). Böylelikle Odabaşı, ortaya koyduğu manzara ile, yerli ve yabancı üretim belge filmlerin dolaşımında olduğu dönemin ortamında kitabın bakışını kurmaca filmlere odaklayarak sinema tarihi tartışmaları açısından daha anlamlı bir aksiyon düzlemi yakalar.

Odabaşı, kurmaca filmler bahsine de yaygın bir yanlışlığı düzelterek başlar. 1917 yılında gösterilen "Pençe" ve "Casus"un sinema tarihimizin ilk filmleri olarak anılmasına ve "Pençe"nin de öne çıkarılarak ona ilk film payesi verilmesine karşı çıkar. İlk kurmaca filmlerin "Casus" ile "Bican Efendi Belediye Müfettişi" olduğunu dönemin süreli yayınları üzerinden gösterir (Odabaşı, 2017, s. 34-40). Sonrasında ise ilk kurmaca filmin "Pençe" olduğuna yönelik yanlışlığın izlerini sürer. Yanlışlığın kaynağında muhtemelen Muhsin Ertuğrul tarafından yazılmış bir yazı olduğunu tespit eder. Bu yazı üzerinden mevzubahis yanlış, kanonik sinema tarihi anlatılarından birine alınmış ve böylelikle dolaşıma sokulmuştur. Odabaşı (2017), o döneme ait başka bir yazının bunu açıkça yalanladığını ortaya koyar (s. 40-41). Ama asıl önemlisi "Pençe" filmiyle ilgili yanlışlığın çok daha vahim bir boyutunu gözler önüne serer. Sonraki yıllarda inşa edilen sinema tarihi anlatısında, filmin ulaşılabılır olmaması sebebiyle adından yola çıkılarak Mehmet Rauf'un "Pençe" (1909) piyesinin uyarlaması olduğu yakıştırmaları yapılmıştır. Piyesle ilgili pornografik olma ve "evlilik dışı veya serbest aşk" konusunu işlediğine dair tartışmalar da sonraki dönemde filme yansıtılmıştır. Oysa Odabaşı (2017), filmin gösterildiği dönemde filmle ilgili yorumlarda buna dair herhangi bir emare olmadığını tespit ederek "Pençe" filmi ile aynı adlı piyes arasında bir benzerlik olmadığını ortaya koyar (s. 47-50). Hala Türk sinemasının başlangıcına dair yorumlarda temsil kabiliyeti yüksek bir örnek olarak dile getirilen bu mesele, tamamen bir yakıştırmadan ibarettir. Odabaşı (2017), daha sonra bu meselenin Muhsin Ertuğrul'un yazısından yola çıkarak nasıl bir "utanç vesikası" olarak kurgulandığını ve hiç sorgulanmadan kabul gördüğünü ayrıntılarıyla ortaya serer (s. 51-53). Bu da aslında daha sonra "Yeşilçam utancı"

olarak genelgeçer formuna ulaşacak söylemin tarih öncesini göstermesi açısından önemlidir. Odabaşı, araştırmasını daha da derinleştirerek bu yanılgıdaki “Muhsin Ertuğrul faktörünü” deşer. Ertuğrul, “Pençe” filmi hakkındaki tarih yazımını büyük ölçüde belirlemiştir. Film Berlin’de seyreden Ertuğrul, filmi yorumlarken ondan milli bir utanç çıkarır. Sonraki dönemde Ertuğrul’un yazısı üzerinden yanılgıyı yaygınlaştıran tarih yazarı, Ertuğrul’un film hakkındaki yorumlarının tarafsız olmadığını söylese ve yorumlarında film yapımı işinde kendine alan açma gayretini tespit etse de bunları başka bir kaynaktan teyit etmeden tarih anlatısı içerisine yerleştirir. Sonuç olarak Odabaşı’nın (2017) gözler önüne serdiği şekliyle ilk kurmaca Türk filmine dair utanç anlatısı, büyük oranda şahsi “öfke ve hınç” güdümünde üretilmiş ve olduğu gibi tarih anlatısına geçmiştir (s. 54-61). Bu durumun kolayca kabul görmesi de muhtemelen Türk modernleşmesinin aydınların zihninde yarattığı aşağılık kompleksiyle ilişkilidir. Bu kompleksin bir yönü de kitaba adını veren “milli sinema” ifadesinde karşılık bulan ve yüksek perdeden dile getirilen millilik söylemidir.

Odabaşı (2017), o dönemde kullanılan “milli sinema” ifadesinin öncelikle “yerli” üretimi ifade etmekle birlikte güçlü bir “ulusallık” vurgusuna da sahip olduğunu söyler. Dönemin terminolojisine dair vurguladığı diğer iki nokta ise Fransız kültürel hegemonyası ve bir tür olarak tiyatrunun isimlendirme üzerindeki nüfuzudur (s. 64-66). Milli bir sinemanın geliştirilmesi gerektiği, yabancı yapımların en varlıklılar tarafından bile tam olarak anlaşılabilmesi gibi sebeplere dayandırılır (s. 69). Üretilen ilk filmlere genel olarak hoşgörülü yaklaşmak gerektiği vurgulanır (s. 71). Yine de bu filmlere yönelik her tür eleştiri açıkça dile getirilir. Bir manada, Türk sinemasının ileriki yıllardaki temel özellikleri daha en başından mevcuttur. Bican Efendi filmleri ile Şadi Fikret çok başarılı olur ve adı bu karakterle özdeşleşir (s. 78-79). Böylelikle yerli filmde komedinin başarısı ve oyuncu karakter özdeşleşmesi gibi olgular Türk sinemasının ilk kurmaca filmlerinde bile barizdir. Bir diğer mesele de revaçta olan konuların kısa zamanda tüketilip bayatlamasıdır (s. 83). Bu da ileriki yıllarda oluşacak furya mantığını yankılar. Kadın seyircinin hakimiyeti, gösterim şartlarının iptidailiği ve devlet tarafından sinemanın daha çok eğlence aracı olarak görülmesi gibi genel eğilimler de daha o zamandan ortaya çıkmaya başlamıştır (s. 87-89). Öte yandan, aydınların sinemadan eğitsel ve ahlaki beklentileri ve sinemayı eğitim aracı olarak görmeleri gibi olgular da bunların yanı sıra gelişme gösterir. Sinemanın iyi ya da kötü yönde kullanılabilecek bir araç olarak görülüp araçsallaştırılması ve sansürün gerekliliği gibi temel aydın eğilimleri daha o zamandan teşekkül etmiş durumdadır (s. 96-111). Batılı sinemalarda Türk imajının düzeltilmesi, bu sinemaların kültür emperyalizminin aracı olarak görülmesi, Türk filmlerinde toplumun “yanlış” tanıtılması, yabancı sinema teşekküllerinin ülkeyi

uğrattığı maddi kayıplar gibi konular da aydınların temel meselelerini oluşturur (s. 112-123). Odabaşı'nın dönemin sinemasına dair çizdiği bu manzara, sinemanın toplumsal bir olay olarak birçok özelliğini başlangıcından itibaren gösterdiğini ortaya koyar.

Filmlerin çoğunun “kayıp” ya da “görünmez” olması sorununa karşı Odabaşı'nın önerilerinden biri de yönetmen merkezli bir araştırmaya girişmektir. Buna örnek olarak da Sedat Simavi'yi hayat hikayesi ve uğraşları üzerinden aydınlatarak onun nasıl bir sinema yapmış olabileceğine dair bir perspektif öne sürer. Karikatüristlikle başladığı gazetecilik hayatına mizah dergisi sahibi olarak devam eden Simavi, ilgi ve zevkleriyle daha sonra Yeşilçam emektarı önemli figürleri anımsatır. Hürriyet gazetesini kurarak ticari yönü ağır basan kitle gazeteciliğini Türkiye’de yaygınlaştırması da başlı başına popüler eğilimleri yakalamak konusunda maharetini gösterir. Bu, aynı zamanda, onun filmlerin gelir elde amacıyla üretildiği bir ortamda neden rejisör olarak tercih edildiğini de bize anlatır (Odabaşı, 2017, s. 124-132). Sinema, devlet ve aydınlar tarafından propaganda aracı olarak düşünülmesine rağmen, seyir tecrübesi daha çok kurmaca filmler üzerinden bir eğlence olarak gelişir. Odabaşı (2017), Cemil Filmer’den, sinemanın bir anda Karagöz oynatılan perdelerin yerini aldığı tespitini aktarır (s. 133-136). Sinemanın ticari bir girişim olarak geliştiği bu ortamda “milli sinema” düşüncesi de korumacı ekonomik eğilimlerin bir uzantısı olarak daha çok karşılık bulur (Odabaşı, 2017, s. 137-159). Odabaşı'nın yönetmen biyografileri ile tarihsel gelişmeleri çakıştırarak geliştirdiği muhayyile, bize erken dönem sinema hakkında sosyolojik bir bakış açısı sağlar. Yazarın son ve belki de en önemli dokunuşu ise ilk Türk filmi meselesi üzerinedir. Odabaşı (2017), “Ayastefanos’taki Moskof Heykelinin Tahribi” filmi eğer ilk Türk filmi sayılacaksa onunla birlikte ve hatta ondan daha önce “Cihad-ı Ekber İlanı Mitingi”nin ilk Türk filmi sayılması gerektiğini söyler (2017, s. 161-162). “Ayastefanos”un 1940’ların ikinci yarısında gündeme gelişini, “ilk Türk filmi” sayılmasını ve tümüyle Türk ordusuna mal edilmesini ise Soğuk Savaş atmosferine bağlar (Odabaşı, 2017, s. 165). Kitabı sonuç olarak erken dönem sinemasını reel dünyanın yıkıldığı bir ortamda kurmaca bir dünya inşa etmeye benzeterek bitirir (Odabaşı, 2017, s. 167-171). “Milli Sinema” böylelikle tarihçi zanaatkarlığı ile sosyolojik imgelemi birleştirerek Türk sinema tarihine yeni bir yaklaşım getiren öncü bir çalışma olarak literatür için önemli bir katkı teşkil ediyor.

Bu noktada kitapla ilgili kaleme alınan bir değerlendirmede de geçen “medya arkeolojisi” tanımlamasına geri dönüp yakından bakmakta fayda var (Diker, 2018). Zafer Toprak da Odabaşı'nın II. Meşrutiyet basını hakkındaki kitabına yazdığı su-

nuşta onu “arkeolog” olarak tanımlıyor (Odabaşı, 2015, s. 5). Arkeoloji metaforu, Odabaşı'nın yaklaşımındaki titizliği ve birincil kaynaklara verdiği önemi ve genel manasıyla sahada çalışma iştihakına dair açıklayıcı bir ifade olarak benimsenebilir görünüyor. Öte yandan “arkeoloji” ifadesinin Foucaultcu çağrışımları Odabaşı'nın hem basın hem de sinema tarihlerini eleştirerek arşiv çalışmaları üzerinden yeniden alternatif bir biçimde kurması bakımından anlamlı görünüyor. Ancak Odabaşı'nın “Milli Sinema” kitabı, son dönemde Jussi Parikka'nın çalışmalarıyla yaygınlaşan “medya arkeolojisi” araştırma türünden, temelde, düşünce tarihi şeklinde ifade edilebilecek genel yaklaşımıyla ayrılıyor. Parikka'nın “medya arkeolojisi” kavramsallaştırması, öncelikle maddi kültürle ilgilenen bir yöntemsel yaklaşımın ürünü (2012). Oysa Odabaşı'nın meselesi en başından beri düşünce ile. Onun çalışmalarını Türkiye'deki güçlü akademik geleneklerden biri olan siyasi düşünce tarihi çalışmaları içerisinde saymak daha doğru olacaktır. Öte yandan, medya arkeolojisinin teknolojinin toplumsal etkisi ile ilgilenen tarafları ile Odabaşı'nın çalışmalarında basılı ve görsel materyaller üzerinden düşüncenin tecrübe edilmiş biçimlerine duyduğu ilgi arasında bir paralellikten söz edilebilir. Ancak medya arkeolojisi, daha algi düzeyinde çalışmaları kapsar. Odabaşı'nın çalışmaları ise düşünce ile yani daha iradi zihinsel faaliyetlerle ilgilidir. Medya arkeolojisi biraz da müzeciliğin alt dalı gibi çalışır. Bizde de Türk sinemasıyla ilgili maddi kalıntılar üzerine çalışmalar yeni yeni ortaya çıkıyor. Bu yaklaşımın bit pazarına nur yağdırmak gibi eski olana sadece eski olduğu için kıymet biçmek şeklinde yöntemsel bir zaafa sahip olduğu da düşünüldüğünde Odabaşı'nın “Milli Sinema”nın medya arkeolojisi yerine düşünce tarihi yaklaşımını benimsemesi, onun henüz imkanlarının tüketilmekten uzak olan daha sağlam bir zeminden hareket ettiği anlamına gelir.

Kaynakça

- Diker, C. (2018). Osmanlı Sinemasına Dair Arkeolojik Bir Kazı. *Etkileşim Üsküdar Üniversitesi İletişim Fakültesi Akademik Dergisi*, 1, 214-18.
- Odabaşı, İ. A. (2015). *II. Meşrutiyet Basımında Halkçılık, Köycülük, Sosyalizm*. İstanbul: Dergah Yayınları.
- Odabaşı, İ. A. (2017). *Milli Sinema: Osmanlı'da Sinema Hayatı ve Yerli Üretime Geçiş*. İstanbul: Dergah Yayınları.
- Parikka, J. (2012). *What is Media Archaeology?* Cambridge: Polity Press.
- Toprak, Z. (2017). *Türkiye'de Milli İktisat 1908-1918*. İstanbul: Doğan Kitap.

