

**T.C.  
DOKUZ EYLÜL ÜNİVERSİTESİ  
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ  
SİNEMA – TV ANASANAT DALI  
DOKTORA TEZİ**

**GÜNÜMÜZ TÜRKİYE’SİNDE FİLMLEDEKİ ANLAM  
ÜRETİMİNİ BELİRLEYEN ZİHİNSEL/KÜLTÜREL SÜREÇ**

**Hazırlayan  
Rana İğneci SÜZEN**

**Danışman  
Prof. Dr. Oğuz ADANIR**

**İZMİR-2008**

## YEMİN METNİ

Doktora Tezi olarak sunduğum “**GÜNÜMÜZ TÜRKİYE’SİNDE FİLMLEDEKİ ANLAM ÜRETİMİNİ BELİRLEYEN ZİHİNSEL/KÜLTÜREL SÜREÇ**” adlı çalışmanın, tarafımdan, bilimsel ahlak ve geleneklere aykırı düşecek bir yardıma başvurmaksızın yazıldığını ve yararlandığım eserlerin bibliyografyada gösterilenlerden oluştuğunu, bunlara atıf yapılarak yararlanılmış olduğunu belirtir ve bunu onurumla doğrularım.

Tarih

.../.../.....

Adı SOYADI

Rana İğneci SÜZEN

İmza

## **TUTANAK**

Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü' nün ...../...../..... tarih ve .....sayılı toplantısında oluşturulan jüri, Lisansüstü Öğretim Yönetmeliği'nin .....maddesine göre.....Anasanat Dalı.....öğrencisi .....nin .....konulu tezi/projesi incelenmiş ve aday ...../...../..... tarihinde, saat .....' da jüri önünde tez savunmasına alınmıştır.

Adayın kişisel çalışmaya dayanan tezini/projesini savunmasından sonra ..... dakikalık süre içinde gerek tez konusu, gerekse tezin dayanağı olan anabilim dallarından jüri üyelerine sorulan sorulara verdiği cevaplar değerlendirilerek tezin/projenin .....olduğuna oy.....ile karar verildi.

**BAŞKAN**

**ÜYE**

**(ÜYE)**

**(ÜYE)**

**ÜYE**

**YÜKSEK ÖĞRETİM KURULU DOKÜMANTASYON MERKEZİ**

**TEZ/PROJE VERİ FORMU**

Tez/Proje No:                      Konu Kodu:                      Üniv. Kodu:

· Not: Bu bölüm merkezimiz tarafından doldurulacaktır.

**Tez/Proje Yazarının**

**Soyadı:** İğneci Süzen

**Adı:** Rana

**Tezin/Projenin Türkçe Adı:** Günümüz Türkiye'sinde Filmlerdeki Anlam Üretimini Belirleyen Zihinsel/Kültürel Süreç

**Tezin/Projenin Yabancı Dildeki Adı:** The Mental/Cultural Process which Determines The Meaning Production of The Films in Today's Turkey

**Tezin/Projenin Yapıldığı**

**Üniversitesi:** D.E.Ü.

**Enstitü:** G.S.E.

**Yıl:**2008

**Diğer Kuruluşlar :**

**Tezin/Projenin Türü:**

**Yüksek Lisans:**

**Dili:** Türkçe

**Doktora:**

**Sayfa Sayısı:**223

**Tıpta Uzmanlık:**

**Referans Sayısı:** 89

**Sanatta Yeterlilik:**

**Tez/Proje Danışmanlarının**

**Ünvanı:**Prof.Dr.

**Adı:**Oğuz

**Soyadı:**Adanır

**Türkçe Anahtar Kelimeler:**

- 1- Sinema
- 2- Zihniyet/Kültür
- 3-Geleneksel Anlatı
- 4-Anlam
- 5-Dramatik

**İngilizce Anahtar Kelimeler:**

- 1- Cinema
- 2- Mentality/Culture
- 3- Traditional Narration
- 4- Meaning
- 5- Dramatic

Tarih:

İmza:

Tezimin Erişim Sayfasında Yayınlanmasını İstiyorum

Evet

Hayır

## ÖZET

Zihniyetler, toplumların dünyayı algılama ve anlama mekanizmaları olarak, insanları topluma bağlayan yapılar ve bireylerin de tek tek dünyayı algılayış ve düşünce biçimlerinin taşıyıcısıdır. Toplumların bir bütün olarak - ve bireylerinin her birine içkin bir şekilde- düşünme ve yaşamı algılama ve onu ifade etme şekli olan zihniyet biçimleri insanın yaşama bakışının ifadesi olan yaşam pratiklerinin tümünü belirler. Bu anlamda sanatsal yaratımların da köken olarak insanlara içkin olan zihinsel yapılar tarafından belirlendiği söylenebilir. Genelde sanat özelde sinemanın belirleyeni olarak ele alınan ve geniş ve kapsayıcı bir halka olarak tanımlanabilen zihniyet/kültür biçimleri, Anadolu üzerindeki yaratım biçimlerine de özgün yapısını kazandıran en temel unsuru oluşturmaktadır. Türkiye’de sinemaya kaynaklık eden anlatı geleneğinin bu zihinsel süreçlerle yakından ilişkisi vardır. Türkiye’deki sinemasal oluşumların anlaşılabilmesi için bu zihinsel/kültürel süreçle etkileşiminin değerlendirilmesi gerekmektedir. Çalışmanın seyrini, Türkiye sinemasında anlam üretimi sorununa tarihsel bir perspektiften yaklaşarak, Anadolu coğrafyası üzerinde var olan zihniyet ve kültür kalıplarının kökenlerine inip onları tanımlamak ve bir anlamda tanımak, bununla birlikte bu yapıların değişip değişmediğini belirleyerek günümüz Türkiye sinemasına nasıl yansydıklarını incelemek oluşturmaktadır. Bu doğrultuda birinci bölümde, Anadolu kültürünü oluşturan temel inanç ve düşünce biçimleri incelenmeye çalışılmış ve bu düşünce biçimlerinin nasıl bir dünya ve gerçeklik algısı yarattığı ve geleneksel sanatlarda bunun nasıl ifade edildiği ortaya konulmuştur. İkinci bölümde ise sinemanın köken olarak nasıl bir sanat olduğu, var oluşunu nasıl temellendirdiği ve bu var oluşunu hangi süreçlere borçlu olduğu temel alınarak onun gerçeklikle olan ilişkileri incelenmiştir. Ayrıca sinemanın sahip olduğu dramatik anlatım biçimi incelenmeye çalışılarak dramatik anlatımın yazılı kültüre ait bir takım zihinsel süreçlerle ilintili olduğu ortaya konmuştur. Bununla birlikte geleneksel Anadolu anlatı kalıplarının ise geniş oranda sözlü kültüre dayalı yapısının Anadolu üzerindeki zihinsel süreçlerin sonucu olduğu, bu anlatı kalıplarının ise dramatik yapıya uzak olduğu ortaya konmaya çalışılmıştır. Tüm bunların ışığında ise, üçüncü bölümde seçilen filmlerdeki

**anlam üretimi incelenerek, Anadolu üzerindeki algılayış ve düşünüş biçimlerinin geleneksel anlatılarda oluşturduğu uylarımların ve kalıpların, günümüz sinemasında çeşitli biçimlerde varlığını sürdürdüğü ve değışmeyen zihinsel süreçlerin günümüz Türkiye sinemasını büyük oranda şekillendirmeye devam ettiğı sonucuna varılmıştır.**

## **ABSTRACT**

**As the mechanisms of the societies to understand and perceive the world, mentalities are the conveyors of the structures that link the human beings to the society and frames of mind and understanding the world of every single individual. The forms of mentality which are the ways of thinking, perceiving and expressing the life of the societies as a whole, -and immanent to each individual- defines all of the lifetime practices which are the denotations of mankind's approach to life. In this manner, it can also be told that artistic creations are determined by the mental structures which are originally immanent to human beings. The mentality/culture forms which can be defined as a wide and comprising ring and which are taken up as art in general and as determinant of cinema in particular, constitutes the most fundamental element which gained the genuine structure to the creation forms in Anatolia. The narration tradition which sources the cinema in Turkey, has a close relationship with these mental processes. In order to understand the cinema related formations in Turkey, it is necessary that its interaction with this mental/cultural process should be evaluated. The course of this work is constituted by to approach from an historical perspective and study the problem of meaning creation of the Turkish cinema and to go deeper into the origins of the cultural forms and mentalities that exist in Anatolia and to define, in another meaning to identify them and nevertheless to define whether if these structures has changed or not and to study how they reflect to the Turkish cinema. In this manner in the first chapter, the fundamental belief and sentiments that constitute Anatolian culture have been studied and how these sentiment forms created a world and reality perception and expressed in conventional arts have been set forth. In the second chapter, the relationship of cinema with the reality has been studied while what kind of an art is cinema in origin and how it structured its existence and to which processes does cinema owe its existence have taken as a principle. Besides, the dramatic narrative form of cinema is studied and that the dramatic structure is connected with some mental processes that belongs to the written culture is set forth. In addition to this, the traditional Anatolian narrative forms are widely based on oral cultural**

**structure and that is the result of the mental processes in Anatolia and that these narrative forms are far from the dramatic structure is tried to be put forth. In the third chapter, in the light of all issues mentioned above, the meaning creation in the chosen films are studied and reached the conclusion that the patterns and the conventions that are created in the traditional narrations by the perception and mentality in Anatolia are still alive in different forms in the nowadays cinema and these unchanged mental processes are continuing to shape the nowadays Turkish cinema.**



## ÖNSÖZ

Bu çalışma her doktora çalışmasında olduğu gibi belli güçlükler ve zorlukların göğüslenmesiyle oluştu. Çalışmanın başından beri onun bu güçlükleri de beraberinde getireceği fikrini taşımama rağmen, sürecin pratikteki yansıması daha da meşakkatliydi. Bu zorlu süreç sırasında fikirleriyle yol gösteren ve bir anlamda bu fikirler sayesinde çalışmanın teorik olarak doğmasının sebebi olan hocam Prof. Dr. Oğuz Adanır'a, İngilizce metinlerin çevirisinde olduğu kadar diğer her türlü konuda da yardımını ve desteğini hiç bir zaman esirgemeyen hocam Prof.Dr.Ertan Yılmaz'a, metinlerin redaksiyonundan kaynaklara ulaşmaya kadar her alanda yardım eden Öğr. Gör. Dilek Tunalı'ya ve karşılaştığım zorlukları aşmamda tüm samimiyetiyle bana yardımcı olan Arş.Gör. Emel Yuvayapan'a, ayrıca Arş.Gör. Emrah Suat Onat, Arş. Gör. Burak Bakır, Öğr. Gör. Ayşen Oluk ve Yörükhan Ünal'a teşekkürü bir borç bilirim.

Ayrıca bu zorlu süreci yaşarken tüm sıkıntıları benimle paylaşan ve bıkmadan bana desteğini sürdüren Süleyman Ulaş Süzen'e, tüm aileme ve hayatının ilk aylarından itibaren akademik hayatla içli dışlı olmaya alışan Emre Tuna Süzen'e hayatımdaki varlıklarından dolayı teşekkür ederim.

Rana İğneci Süzen

## İÇİNDEKİLER

### GÜNÜMÜZ TÜRKİYE’SİNDE FİLMLEDEKİ ANLAM ÜRETİMİNİ BELİRLEYEN ZİHİNSEL/KÜLTÜREL SÜREÇ

	<u>Sayfa</u>
YEMİN METNİ	ii
TUTANAK	iii
YÖK DÖKÜMANTASYON MERKEZİ TEZ VERİ FORMU	iv
ÖZET	v
ABSTRACT	vii
ÖNSÖZ	ix
İÇİNDEKİLER	x
GİRİŞ	1

## 1. BÖLÜM

### TÜRKİYE TOPLUMUNUN ZİHNİYET VE KÜLTÜR KÖKENLERİ

1.1.Dünyayı Algılama Biçimi Olarak Zihniyet .....	5
1.1.1.Zihniyet ve Kültür İlişkileri .....	5
1.1.2.İlkel Zihniyet ve Düşünce Biçimi .....	10
1.1.3.Potlaç Kavramı .....	16
1.2.Anadolu Kültürü ve Zihniyeti ile İlgili İnanışlar .....	21
1.2.1.Şamanizm .....	22
1.2.2.İslamiyet .....	29
1.2.3.Heterodoks İslamiyet ve Tasavvufun Doğuşu .....	34
1.2.4.Tasavvuf İnancı .....	40
1.2.5.Tasavvuf ve Zihniyet İlişkisi .....	46
1.3.Anadolu’da Anlatı Yapısının Kökenleri .....	52
1.3.1.İslamiyet Öncesi Türklerin Halk Edebiyatı .....	52
1.3.2.İslamiyet Sonrası Anadolu’da Halk Edebiyatı .....	55

1.3.3.Tasavvuf Estetiği ve Tasavvuf Evreninde Dış Gerçeklik Algısı .....	59
---	----

## 2. BÖLÜM

### SİNEMAYA KAYNAKLIK EDEN ANLATI GELENEĞİ VE DİŐ GERÇEKLİK

2.1.Sinemanın Yapısı ve Dış Gerçeklikle İlişkisi .....	66
2.1.1.Sanat ve Gerçeklik İlişkisi .....	66
2.1.2.Sinema ve Gerçeklik İlişkisi .....	72
2.1.3.Sinematografik Anlam ve Anlatım .....	86
2.2.Sinemada Dramatik Anlatım .....	91
2.2.1.Dramanın Kaynağı Olarak Mit ve Ritüel .....	91
2.2.2.Sözlü ve Yazılı Anlatım Çerçevesinde Anlatım Biçimleri .....	96
2.2.3.Dram Sanatı ve Temel Özellikleri .....	107
2.2.4.Sinemada Dramatik Yapı Kuruluşu .....	112
2.3.Türkiye’de Sinemaya Kaynaklık Eden Anlatı Geleneği .....	118
2.3.1.Anadolu Anlatılarının Yapıları ve Dış Gerçeklikle İlişkileri .....	118
2.3.2.Geleneksel Bir Tür Olarak Halk Hikayelerinin Sinemaya Etkisi ve Melodramlar .....	130
2.3.3.Türkiye’de Anlatı Geleneğinde Dramanın Yeri .....	137

## 3. BÖLÜM

### GÜNÜMÜZ TÜRKİYE SİNEMASI’NA ZİHİNSEL VE KÜLTÜREL BİR YAKLAŞIM

3.1. Zihinsel Süreçlerin Bir Yansıması Olarak Günümüz Türkiye Sineması .....	152
3.2.Filmlerin Seçim ve İnceleme Yöntemi .....	159
3.3. Seçilmiş Filmlerde Anlam Üretimi .....	161
3.3.1.Takva .....	161
3.3.2.Kader .....	173

3.3.3.Mutluluk .....	181
3.3.4.Hayatımın Kadımısın .....	190
3.3.5.Babam ve Oğlum .....	198
SONUÇ .....	208
KAYNAKÇA .....	215
ÖZGEÇMİŞ	

## GİRİŞ

İnsanoğlunun ‘anlatmak ve anlamak’ eylemine olan ilgisi, onun var oluşuyla bir tutulabilecek kadar eskidir. Sanat, anlamak ve anlatmaktan çok daha geniş felsefi ve düşünsel bir tabana sahip olsa da ilk anlatıların, mitlerin, ritüellerin günümüzde sanatsal ifadelerle dönüşmüş arkaik biçimler olduğu söylenebilir. Aynı zamanda günümüzdeki sanatsal ifadeleri belirleyen, bu arkaik sanatsal biçimlerin uzantıları ve elbette bu biçimleri yaratan zihinsel süreçlerdir. Zihinsel ve kültürel süreçler, sadece sanatsal ifadeleri ve sanat yaratımlarını değil, geniş anlamda toplumların dünyaya bakışlarını ve onu algılayışlarını, yaşama biçimlerini ve toplumsal pratiklerini de belirleyen kolektif bir eylem biçimi olarak tanımlanabilir.

Zihniyet kişiye ait bir kavram olarak görülse de, özünde çoğul ve kapsayıcı bir boyuta sahiptir. Zihniyet bir grup ya da topluluk ya da toplumdaki ortak inanç, düşünce ve davranışların bütünüdür. Bu dünyayı kavrayış biçimi, o grubun üyelerinde ortaktır yani zihniyet bireysel anlamda kişilere içkin bir yapı gösterir. O grubun, topluluğun ya da toplumun yaşayış ve düşünüş biçimini, değerlerini, dünyaya bakışını oluşturur ve kültürel biçimleri de kapsayan bir yapıya sahiptir. Bu anlamda kültür ve zihniyet, birbiriyle iç içe geçmiş kavramlar olarak değerlendirilebilir. Kültür maddi yapıntıları kapsarken zihniyet bu maddi yapıntıları belirleyen soyut bir düşünce formu olarak tanımlanabilir. Kültür ve zihniyet, bir grubu, bir topluluğu veya bir toplumu diğerlerinden ayıran özgün bir sistem olarak çalışma boyunca üzerinde durulan ve birbirine organik olarak bağlı, temel kavramlardan birini oluşturmaktadır.

Bu çalışmanın yola çıkış noktasını da -kültür ve zihniyet kavramlarının toplumların kendilerini ifade etmedeki vazgeçilmez rolleri dolayısıyla- günümüz Türkiye toplumunun dünyayı algılayış biçiminin ve sanatsal yaratımlarının, toplum hayatının tüm katmanlarına işleyecek kadar kavrayıcı ve değişmeye direnen bir yapıya sahip zihinsel ve -bunun tamamlayıcısı sayılabilecek- kültürel süreçler tarafından belirlendiği düşüncesi oluşturmaktadır. Günümüzde Türkiye toplumunun sahip olduğu düşünce ve yaşam pratiklerinin, Anadolu üzerinde yüz yıllardır

sürdürülen zihniyet ve kültürel süreçlerle bağlantılı olduğu söylenebilir. Bu anlamda bu zihinsel süreçlerin bir tezahürü olarak kabul edilebilecek anlatı gelenekleri ise, günümüzdeki anlatı biçimlerini de belirlemektedir. Örneğin Tanzimat dönemi romanı ve melodram sinemasında bu etkilerin varlığı açık bir biçimde görülmektedir. Bu çalışma için bir diğer önemli nokta ise, bu yaratımları ve onlardaki anlam evrenini belirleyen zihniyetlerin günümüzdeki yaratım ve ifade biçimlerine aktarılıp aktarılmadığı ya da aktarıldı ise ne oranda aktarıldığıdır.

Bir sinema filmindeki anlam dünyasının, onu yapanların (yönetmen, yazar) düşünme ve dünyayı algılama biçimleri tarafından oluşturulduğu düşünülürse, daha geniş bir halka içinde ise filmin yaratıcılarının düşünme ve algılama biçimlerinin de onlara içkin olan zihniyet ve kültür tarafından belirlendiği söylenebilir. Dolayısıyla günümüzdeki sanatsal dışavurumları -özelde ise sinema yaratımlarını- belirleyen bu zihinsel sürecin niteliklerinin araştırılması, bu çalışma için önem taşımaktadır. Bu zihniyet yaşamı nasıl algılar, nasıl ifade eder, nasıl duyar ve düşünür? Bu süreçler günümüze kadar aktarılmış mıdır? Yoksa değişime uğramış mıdır? Bu sorulardan hareket ederek günümüz Türkiye'sindeki filmlerde anlam üretiminin nasıl gerçekleştiğini, neleri içerdiğini ya da nelerden oluştuğunun tanımlanması bu çalışmanın amaçları arasındadır.

Çalışmayı bir sorun olarak ortaya koyan ana sebep ise, bu güne dek Türkiye sinemasının evrensel sinematografik anlatım olanaklarından yararlanamamış olmasıdır. Bu sorun, çalışmanın yapılmasının asıl nedenidir. Yüz yıllık bir geçmişe sahip olmasına rağmen Türkiye sineması uzunca bir süre melodram sinemasının hakim olduğu bir dönem yaşamış, daha sonraki yıllarda ise yavaş yavaş melodram kalıpları terk edilerek dramatik anlatım biçimine doğru bir yönelme görülmüştür. Ancak yakın geçmişimizin yirmi-otuz yıllık dilimini kapsayan bu süreç, niteliği konusunda bir takım şüpheleri de içinde barındırmaktadır. Günümüzde de, Türkiye sinemasının evrensel sinema dilinin olanaklarından hala yararlanamıyor olması, bunun sebepleri üzerinde düşünmeyi zorunlu kılmaktadır. Böylelikle sanat yaratımlarını belirleyen, dünyayı algılayış ve ifade biçimi olarak ortaya konabilecek

zihinsel süreçlerin incelenmesi günümüz sinemasının anlam evrenini tanımlayabilmek açısından bir zorunluluk gibi görünmektedir.

Sinema kendine özgü bir dil inşa etmiştir. Jean Mitry bunu dil yetisi (language) olarak tanımlar. Bu, kendine ait kodlar ve teknikleri barındıran güçlü bir söylev ve anlam iletme olanağını taşıyan ifade biçimi ve geniş anlamda ise bir 'anlatı' biçimidir. Bu anlatı biçiminin niteliğinin de zihinsel süreçlerle yakından ilişkisi bulunmaktadır. Örneğin sinema, göstermeye ve temsil etmeye dayalı bir anlatı biçimidir ve bu biçim ise çoğunlukla yazılı kültürün bir sonucu olarak değerlendirilebilir. Ayrıca çok genel olarak sinema, Bazin'in de ifade ettiği gibi Avrupa gerçekçiliğini sürdürmektedir. Oysaki bu gerçekçi yaklaşıma tam ters bir şekilde, çoğunlukla rasyonel süreçlere dayanmayan ve sanatsal ifade biçimlerinde gerçek ve gerçeğin temsilinden yola çıkmayı tercih etmeyen bir anlatı geleneğini barındıran Anadolu zihniyetinin bir tezahürü sayılabilecek algılama ve ifade biçimlerinin günümüze yansımaları nasıl olmaktadır? Bu çalışmada ya da başka çalışmalarda bu sorulara verilecek yanıtların, günümüz Türkiye sinemasında sorunun kaynağına inip yeni olanakların ve olasılıkların değerlendirilmesi için bir adım olabileceği kanısına sahibiz. Bu nedenle sinemasal üretim biçimlerini, zihinsel ve kültürel bir perspektiften değerlendirebilme gerekliliği, bu çalışmanın yönünü belirleyen en önemli etken olmuştur.

Bu çalışmanın kendine araştırma nesnesi olarak günümüz Türkiye sinemasını seçmesinin temel nedeni, araştırmacının bu coğrafya üzerinde henüz evrensel sinematografik ölçütlerde bir sinema anlayışının bulunmadığına dair düşünceye sahip olmasıdır. İnsanın dünyayı anlama ve anlamlandırma isteğinin sonucu olarak sanat, insan topluluklarının/toplumların düşünme biçimleri ya da dünyayı algılayışlarını ifade eden zihinsel süreçlerle organik bir bağ içindedir. Hatta ondan bağımsız olarak düşünülemez. Bu doğrultuda sanatsal bir alan ve ifade biçimi olan sinemanın da bu baği güçlü bir biçimde taşıdığı söylenebilir. Öyleyse günümüzden geriye doğru bir bakışla sinemasal üretimlerin zihinsel ve kültürel süreçlerle olan ilişkisi ve zihniyet kavramıyla ilintili bir sinematografik okuma, günümüz sinemasal yaratımlarını anlamada ve çözümlemede yeni bir perspektif sunacaktır.

Bununla birlikte Türkiye'deki sinemayı anlamak için sinemanın genel olarak nasıl bir sanat olduğunu bilmek gerekmektedir. Bu nedenle sinema olgusunu değerlendirirken onun iki önemli ve temel ayağı üzerinden gidilmiştir. Bunlardan ilki sinemanın gerçeğin teknik olarak kusursuz bir kopyasını üretebilme yetisinin bir sonucu olarak 'gerçekle' ilişkisinin belirlenmesi olmuştur. Diğeri ise, yine sinemanın gerçeğin temsilini üretirken biçimsel anlatım olarak kendine seçtiği 'dramatik' anlatım tekniklerinin belirlenmesidir. Bu iki temel alan, evrensel sinematografik anlatım biçimlerinin genel hatlarıyla tanımlanması ve Türkiye'deki sinemanın bunlarla karşılaştırılabilmesi için bir gereklilik olarak ortaya konmuştur.

Türkiye'deki sinema anlayışının evrensel sinema sanatını oluşturan anlayışla karşılaştırılması sayesinde bu evrensel sinematografik anlatıma ulaşamamasının da sebeplerinin ortaya çıkabileceği düşüncesinden hareket edilmeye çalışılan çalışmanın bir diğer önemli problemi -genel olarak sözlü kültüre dayalı anlatı geleneklerinin sinemasal anlatıma kaynak oluşturabilecek bir anlatım biçimini muhteva etmemelerinden yola çıkılarak- sinemasal anlatımın yazılı kültürle ilişkili bir biçim olduğu oluşturmaktadır. Bu doğrultuda yazılı ve sözlü kültürün birbirinden farklı anlatım biçimleri geliştirdiği ve özellikle yazılı kültürün anlatım biçimleri üzerinde daha denetimli, planlı ve tasarlamaya yatkın bir biçime doğru evrildiği söylenebilir. Buna karşılık sözlü kültür ise bir anlatıcının varlığına gerek duymakta ve anlatım biçiminde yapısı gereği bir denetim ve planlamadan uzak bulunmaktadır. Sinemasal anlatım biçimi ise büyük oranda yazılı kültürün anlatım biçimlerinin bir devamı olarak değerlendirilmelidir.

Bu çalışma yukarıda sayılan bu birbirinden bağımsız gibi görünen öğelerin tümünün kesişerek, Türkiye'de sinemanın günümüzdeki tezahürlerini değerlendirme ve Türkiye sinemasını anlama, sorunlarını ortaya koyma çabasını içermektedir.



## 1.BÖLÜM

### TÜRKİYE TOPLUMUNUN ZİHNİYET VE KÜLTÜR KÖKENLERİ

#### 1.1. Dünyayı Algılama Biçimi Olarak Zihniyet

##### 1.1.1. Zihniyet ve Kültür İlişkileri

Zihniyet kavramı, bir toplumda bireyler arasındaki ortak psikolojik yapı ve ortak olan bir takım inançlar, yargılar ve temsiller bütünü olarak tanımlanabilir. Özünde zihniyet, toplum veya kültürle özgü bir zihinsel yapılanmanın ifadesidir. Bu yapı, bireylerde ise birbiriyle mantık veya inanç bağlarıyla bütünleşmiş entelektüel eğilimler ve fikirler bütünü olarak ortaya çıkmaktadır. Özetle zihniyet, toplumların bir bütün olarak -ve bireylerinin her birine içkin bir şekilde- düşünme ve yaşamı algılama ve onu ifade etme şeklidir. Bu nedenle özellikle sosyal bilimlerde zihniyet, toplumların kendilerini anlamaları için üzerinde önemle durulması gereken bir kavramdır.

Gaston Bouthoul, zihniyetin kararlı bir yapı göstererek düşüncenin temelini oluşturduğunu ve onun bir toplum veya kültürün üyelerinde ortak olduğunu ifade etmiştir.<sup>1</sup> Buna göre bir toplum, benzer zihniyete sahip bireyler topluluğu olarak adlandırılabilir. Bu bakış açısına göre zihniyet, bireyi topluma bağlayan en sağlam ve dış etkilere karşı en dirençli bağıdır. Yani bir toplumdaki herhangi bir birey, genellikle üç aşağı beş yukarı toplumun ortak değer ve yargılarına göre düşünür ve yaşar. Toplumun zihniyet yapısı ile bireyler arasında çok güçlü organik bir bağ söz konusudur. Bu değerlerin dışına çıkmak bir ideal haline gelse bile, statikleşmiş olan bu güçlü bağın çözülmesi çoğu kez kolay gerçekleşmemektedir. Bu nedenle, zihniyetlerin en önemli özelliğinin son derece kalıcı olmaları ve kişilerin isteğine bağlı olarak değiştirilememeleri olduğunu vurgulamak gerekmektedir.

Konuyla ilintili olarak Alex Mucchielli, zihniyeti bir grubun örtük referans sistemi olarak tanımlamaktadır. Ona göre bir grup, bu referans sistemine göre şeyleri

---

<sup>1</sup>Gaston Bouthoul, **Zihniyetler**, çev. Selmin Evrim, Birinci basım, İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yayınları, İstanbul, 1975, 19-20 s.

belli bir şekilde algılar ve yine bu anlayışa uyumlu tepkiler ve davranışlar verir.<sup>2</sup> Mucchielli, zihniyetin bir düşünce hali olduğunu söyleyerek bunun davranışlarda gözlemlenen ve örf ve adetlerle otomatik olarak birleştirilmiş bir olayları görme/algılama biçimini ifade ettiğini belirtir. Aynı zamanda zihniyetler, kendi içlerinde bir dünya görüşü taşırlar ve çevredeki öğeler karşısında tutumlar, bakış açıları yani bir etkene karşı bir var oluş şekli üretirler. Bir zihniyet, kendini eyleme dönüşmüş davranışlar şeklinde ifade etmektedir. Yani genel olarak zihniyet, bir grup ya da bireyin sahip olduğu tipik davranışlar bütünüdür, indirgenebileceği bir ilkeler ve değerler sistemi olarak ifade edilebilir.<sup>3</sup>

Zihniyet, sosyal yaşamın içselleştirilmiş yoğun bir özü gibidir. Bouthoul bu anlamda zihniyeti, insanla dış dünya arasında yer alan bir prizmaya benzetmiştir. İnsan, dış dünyayı bu zihniyet adlı prizma sayesinde tanımlar ve algılar. Zihniyetler ile kişilerin refleksleri ve temel tepkileri arasında bir bağ vardır. Bir toplumda yaşamak, onun coşkularını, eşyaya bakışını paylaşmak anlamına gelmektedir. Bu anlamda zihniyet, Gaston Bouthoul'a göre her toplumun canlı ve dinamik bir sentezini meydana getirir. Zihniyet, hem son derece dinamik bir yapıdır hem de toplumun tüm üyelerine içkindir. Toplumun üyelerinin her birinin davranışlarıyla, düşüncelerini belirler. Toplumun üyelerinin istek ve kaygıları da yine aynı zihniyet tarafından belirlenir.<sup>4</sup>

Her toplum kendine özgü davranışlar gösterir. Bu davranışlar bu toplum için karakteristik diyebileceğimiz bazı var oluş, düşünüş ve eylem tarzlarından oluşur. Bu karakteristik tavırlar/hareket biçimleri ya da düşünüşler, içinde bulunduğu grubun zihniyetiyle bağdaşık bir haldedir. Örneğin bir grubun üyesi olarak bizim bir tercih yapmamız söz konusu olduğunda bu, diğerlerinden daha iyi olduğunu düşündüğümüz -maddi değerler ve manevi inançlarımız tarafından, dolayısıyla grubun zihniyeti tarafından belirlenen- seçeneği seçme yönünde olacaktır.<sup>5</sup>

---

<sup>2</sup>Alex Muchielli, **Zihniyetler**, çev. Ahmet Kotil, Birinci basım, İletişim Yayınları, İstanbul, 1991, 7 s.

<sup>3</sup>y.a.g.e., 18 s.

<sup>4</sup>Bouthoul, a.g.e., 5 s.

<sup>5</sup>y.a.g.e., 9 s.

Bouthoul, insanların arasındaki bütün kişisel farklar ayıklandığında geride kalan bir çeşit indirgenemez psikolojik kalıntının zihniyeti oluşturduğunu belirtir. İşte bu kalıntı sabittir ve toplumun bütün üyelerinin bağlandıkları hükümler, kavramlar ve inançlardan oluşmuştur. Bu oluşum, hemen her medeniyette kendi özgün örüntülerinden oluşan bir yapı sergilemektedir. Zihniyetin en belli başlı karakteristiklerinden birisi, aynı medeniyetin üyeleri için ortak olmasıdır. Bir toplum, aslında zihniyetçe birbirine denk kişilerden kurulu bir gruptur. Kısacası bir topluma ait olmak, o toplumun zihniyetine de sahip olmak demektir.<sup>6</sup>

Zihniyetin bir diğer önemli özelliği de, son derece kararlı olmasıdır. Zihniyet, benliğimizin en dayanıklı unsurudur. Zihniyet, toplumsal hayatın bireyde içselleştirilmiş bir özü, bir özeti ve dünyayı algılama şeklidir. Toplumların hepsi dünyayı, varlıkları, nesnelere ve tüm bunlar arasındaki ilişkileri yorumlayıcı bir takım bilgiler bütününe sahip olmuşlardır. Her toplumsal gelenek kendi üyelerine bir dünya açıklaması önermiştir. Bu dünya algılamaları ve açıklamaları, her toplumda yüzyıllarca süren birikimlerin sonucu olduğundan kolay değiştirilememekte ve zihniyetler genelde değişmeye en çok direnen yapılar olarak karşımıza çıkmaktadırlar. Zihniyetin çok zor değişen bu kabuklaşmış yapısı, bu çalışmanın da nedenlerinden birisini -zihniyetin her şeye içkin yapısı göz önüne alındığında onun sanatsal dışavurumları nasıl belirlediğinden yola çıkarak, sinematografik üretimlerin zihniyet biçimleriyle olan bağı incelemeye çalışılacaktır- oluşturmaktadır.

Zihniyet bu şekilde ele alındığında aslında onun kültürle çok benzeştiği ve - kapsayıcı olmakla beraber- kültür kavramı ile zihniyetin birbiriyle iç içe geçmiş tanımlamalar olduğu görülmektedir. Zihniyeti, insan ya da toplumların kendisi ve doğa üzerine düşünme ve algılama biçimi olarak değerlendirmek ve bu algılamaya bağlı olarak ortaya konan bir tavır olarak nitelendirebilmek mümkündür. Bu bağlamda zihniyet, bir bilgi türü değil bir bilme ve kavrayış biçimi olarak nitelendirilebilir. Çalışma boyunca, bu doğrultuda zihniyet, kültür ile bağlantılı bir şekilde ele alınmaktadır.

---

<sup>6</sup>y.a.g.e., 21 s.

Kültür insana özgü bilgi, davranış ve inançlar bütünü ve bu bütüne ait, üretilmiş maddi nesnelere ve dil, yasalar, kurumlar ve sanat eserleri gibi çok geniş bir yelpazeyi içinde barındırır. Kültürel alanın genişliği, bu kavramın uzlaşmış net bir tanımı olmamasını da beraberinde getirir. Bu nedenle, kültür kavramına ilişkin sayısız tanımlamayla karşılaşılır. Kültür toplumsal yaşamın bir ürünüdür. Oğuz Adanır, kültür ve zihniyetin birbirinden ayrılmaz bağlarla bağlı olduğunu ve birini anlamadan diğerini anlamının mümkün görünmediğini ifade eder.<sup>7</sup>

Kültürel Antropolojiye ilişkin araştırmalarında antropologlar, kültür tanımını en uç noktaya kadar götürmüşler ve normlar, değerler, tasarımlar gibi ortak bir bütüne zihinsel edimlerden kaynaklanan ifadeleri ve eserleri de eklemişler; dili, sanatı, örf ve adetleri, günlük yaşamda üretilen şeylerin bütünü de kapsayacak şekilde bu kavramı genişletmişlerdir. Alex Mucchielli, ortak tasarımların bir kültürü benimseyenlerin paylaştıkları imgeler ve modellerin, norm ve değerlerin somut giysileri olduğunu belirtmektedir. Buna göre bir kültürün iki düzeyi söz konusudur. Birinci düzey, kültürün tüm mensupları tarafından içselleştirilmiştir ve tasarımları, kültürel değerler ve normları kapsar. Diğer düzey, bireylerin dışındadır ve ifadeleri, üretimleri ve yaşam tarzını kapsamaktadır.<sup>8</sup>

Mümtaz Turhan da, herkesi tatmin edebilecek bir kültür tanımına ulaşabilmenin güçlüğünden söz eder. Ancak yine de bugüne dek ortaya atılan tüm tanımlamalar gözden geçirildiğinde, tüm tanımlamalarda var olan ortak noktaları görmek oldukça kolaylaşır. Bu anlamda kültür, insanın hayatında toplumsal, sosyal yoldan miras kalan her türlü maddi ve manevi unsur olarak tanımlanabilir.<sup>9</sup> Bronislaw Malinowski kültürü; “*Kullanım ve tüketim maddelerinden, çeşitli halk gruplarının yapısal hak ve görevlerinden, insan düşünce ve becerilerinden, inanç ve alışkanlıklarından oluşan temel bütündür.*”<sup>10</sup> şeklinde tanımlar. Sosyoloji ansiklopedisinin yaklaşımında ise kültür en temel anlamıyla ifade edilmekte ve bununla insan toplumlarında biyolojik olarak değil, toplumsal araçlarla aktarılıp

<sup>7</sup>Oğuz Adanır, **Anlamsız Düşünceler**, Birinci basım, Aşina Kitaplar, Ankara, 2006, 30 s.

<sup>8</sup>Mucchielli, **a.g.e.**, 11-12 s.

<sup>9</sup>Mümtaz Turhan, **Kültür Değişmeleri**, Dördüncü basım, Çamlıca Yayınları, İstanbul, 2002, 34 s.

<sup>10</sup>Bronislaw Malinowski, **Bilimsel Bir Kültür Teorisi**, çev. Saadet Özkal, Birinci basım, Kabalcı Kitabevi, İstanbul, 1992, 66 s.

iletilen her şey kastedilmektedir. Yani kültür, insan toplumlarının sembolik ve öğrenilmiş yönlerini anlatan çok genel bir terimdir.<sup>11</sup> Kültürü antropolojik açıdan değerlendiren E.B. Taylor'un tanımına baktığımızda, "*Kültür ya da uygarlık, insanın bir toplumun üyesi olarak edindiği bilgi, inanç, sanat, ahlak, gelenek ve göreneklerle her türlü beceri ve alışkanlıklarını içeren karmaşık bir bütün*"<sup>12</sup> olduğunu görürüz. Şerafettin Turan da, kültürün tüm sosyal bilimler alanında çalışan diğer araştırmacılar tarafından değişik şekillerde tanımlanması sonucunda çok fazla sayıda kültür tanımının olduğunu belirtir.<sup>13</sup> Oğuz Adanır da, kültürün üzerinde tam bir netlik sağlanamayan yüzlerce tanımının var olduğu konusunda aynı görüşü taşımaktadır. Ona göre, bir topluluğun düşüncesini belirleyen ve yönlendiren, bu topluluğa ait her bireyde görülen inanç ve düşünsel alışkanlıkların tümü olarak değerlendirilebilecek zihniyetin kültürle çok sıkı bir bağı vardır.<sup>14</sup>

Zihniyet, dil ve kültürün fazlasıyla iç içe geçmiş kavramlar olduğunu ve bunları birbirinden ayırt etmenin mümkün olmayacağını ısrarla vurgulamakta olan Adanır; kültürün "*birikerek gelişen, karmaşıklaşma eğilimi taşıyan bir süreçtir. İnsan türüne özgü bir sistem olarak ortaya çıktıktan sonra, doğan her yeni birey aracılığıyla kendini sürdürür ve karmaşıklaştırır*" tanımıyla, Bouthoul'un "*Bir toplum esasında, zihniyetçe birbirine mümasil (analogue) olan kişilerden kurulu bir gruptur*" dediği zihniyet tanımlarından yola çıkıp onları karşılaştırır ve aslında her ikisinin de pratikte ne kadar birbirinin içine geçmiş tanımlar olduğunu vurgular. Kültür değiştiğinde zihniyette hemen bir değişme olmamaktadır. Ancak bunun tersine, zihniyet değiştiği zaman kültür de otomatik olarak değişmektedir. Bir kültürün başka kültür öğelerini benimsemesi, o kültürde kısmi değişikliklere yol açabilir ancak o kültürü kökten değiştireceği söylenemez. Dolayısıyla asıl değişim zihniyette gerçekleştiğinde gerçek bir dönüşümden söz edilebilir. Kültür kolektif hedef ve amaçların bir ürünüdür. Değişmek için tüm toplumun aynı amaç ve hedefleri benimsemesi (yani zihinsel olarak bireylerin tek tek değişmesi)

---

<sup>11</sup>Gordon Marshall, **Sosyoloji Sözlüğü**, çev.Osman Akınhay ve Derya Kömürcü, Birinci basım, Bilim ve Sanat Yayınları, Ankara, 1999, 442 s.

<sup>12</sup>"E.B.Taylor Primitiv Culture. Researches into the Development of Mithology, Philosophy, Religion, Langue, Art and Custom, Londra ,1871" Şerafettin Turan, **Türk Kültür Tarihi**, Dördüncü basım,Bilgi Yayınları,2002, Ankara, s.16 daki alıntı.

<sup>13</sup>y.a.g.e., 17 s.

<sup>14</sup>Adanır, a.g.e., 33 s.

gerekmektedir. Gerçek bir değişim ve dönüşümünden söz edebilmek için, zihniyet değişikliğinin çoğunluk için kolektif bir gereksinim haline gelmesi gerekir.<sup>15</sup>

Kültürün maddi yapıntılar dışında kalan manevi alanı inanç, düşünce ve gelenek vs. boyutunun neredeyse zihniyetle iç içe geçtiğini söyleyebilmek mümkündür. Aslında maddi tarafı da bu manevi boyuttan doğduğuna ve bundan farklı olamayacağına göre kültür ve zihniyetin insan toplumlarına has, o topluma ait, özgün bir yapı oluşturduğu ve bu yapının da o toplumun dünyaya bakışını, yaşam biçimini, düşünme şeklini ve genel olarak var oluşsal özelliklerini belirlediği söylenebilir. Çalışma boyunca zihniyet kavramının kültürle iç içe geçmiş olduğuna ilişkin bakış açısı, birçok bölümde ‘zihniyet ve kültür’ beraber kullanılarak ifade edilecektir. Yani zihniyetten bahsedildiğinde eş zamanlı olarak kültür de kastedilecektir.

### 1.1.2. İlkel Zihniyet ve Düşünce Biçimi

Bouthoul, Zihniyetler adlı ünlü çalışmasında zihniyetleri pozitif zihniyetler ve dogmatik zihniyetler olarak ikiye ayırmaktadır. Bu bağlamda değişmeye açık olan toplumlar ve değişmek istemeyen toplumlar (kapalı toplumlar), yani modern ve geleneksel toplumlar incelenirken zihniyet temelinde incelenmelidir. Dogmatik zihniyetlerin temelini oluşturan ilkel toplumların zihniyetinin kavranması, bir zihniyet değişimini tam olarak gerçekleştirememiş ve hala gelenekselliğini koruyan toplumları da anlama açısından son derece önemlidir.

Bouthoul’a göre toplumların karmaşıklığına göre, zihniyet az ya da çok homojendir;

*“Çünkü karmaşık toplumlar birçok alt gruptan meydana gelir ki bunların her biri, türlü ayrılıklar ve ihtisaslaşmalar arz eder. Bundan dolayı, bu toplumlar, git gide yeniliklere daha fazla açıktırlar. Aksine ilkel toplumlar, genellikle, misonéistes, hétérophobes ve xénophobes’turlar, adet ve geleneklerine sıkı sıkıya bağlıdırlar,*

---

<sup>15</sup>y.a.g.e., 35 s.

*böylece Bergson'un, yeniliklere, fikir alışverişlerine ve taklide düşman olan kapalı medeniyetler dediği toplulukları meydana getirirler.”<sup>16</sup>*

Bouthoul, genel olarak ilkel zihniyetleri değişmeye kapalı olarak tanımlamakta ve bu toplumların en önemli kabul gören özelliğinin ziraat ve değiştirme endüstrilerinin yokluğu ya da kısmen varlığı olduğunu söylemektedir. Buna ek olarak da paranın yokluğu ve potlaç adlı mübadele biçimine dayalı bir yaşam biçimi olduğunu eklemektedir. Ama ilkel toplumların en önemli farkı, düşünüş biçimlerindedir.<sup>17</sup>

Emile Durkheim da ilkel düşünce tarzını kolektif olarak nitelendirmiştir. Durkheim mantığın ilk şeklini ilkel toplumlarda yaşayan insan zihninde görmüş ve mantıklı düşüncenin toplumların gelişmesine bağlı olduğunu ileri sürmüştür. Durkheim'a göre akıl toplumsal bir durumdur. Akıl, mantık ve dolayısıyla düşünce toplum hayatıyla doğrudan ilgilidir. Mantıklı düşünce de toplumların doğrudan gelişmesine bağlıdır.<sup>18</sup> Lucien Lévy-Bruhl bu konuda daha ileri giderek, ilkelerin düşünce yapısının sadece kolektif değil aynı zamanda mantık öncesi olduğunu söylemiştir.

İlkel zihniyetlerin özelliklerine bakacak olursak bugün modern olarak adlandırılan zihniyetlerden oldukça farklı bir algılama ve düşünme tarzının bulunduğunu görürüz. İlkel zihniyette bir obje veya bir kişi aynı anda hem kendisi hem de bir başkası -ya da başka bir nesne- olabilir. İlkel toplumlarda bir kişi ile ona ait nesnelere ya da onun uzantıları olan saç, tırnak, deri vs. bir tutulmaktadır. Yine ilkel toplumlarda bir kişi ile onun adı bir tutulmaktadır. Ayrıca önemli bir özellik de, sebeple sonucun zincirleşmesinde kesin bir ayrımın olmamasıdır.\* Sebep ve sonuç

---

<sup>16</sup>Bouthoul, **a.g.e.**, 44 s.

<sup>17</sup>**y.a.g.e.**, 62 s.

<sup>18</sup>Emile Durkheim, **Dini Hayatın İlkel Biçimleri**, çev. Fuat Aydın, Birinci basım, Ataç Yayınları, İstanbul, 2005, 35 s.

\*Gaston Bouthoul'un ilkel zihniyette sebep sonuç ilişkisinin bulunmayışı iddiası -yani en azından mantıklı bir sebep sonuç ilişkisinin olmayışı- çalışmanın eksenini oluşturması nedeniyle bizi yakından ilgilendirmektedir. Zira sonraki bölümlerde ele alınacağı üzere, sinemada dramatik anlatım kesin bir neden sonuç ilişkisine ve mantık kurallarına dayanır. Bu klasik anlatıların en temel kurallarından biridir. Ancak bizim gibi geleneksel toplum kalıntılarından hala kurtulamamış toplumların sinemasına bakıldığında en fazla eksikliği duyulan konuların başında, böylesi bir nedensellik ilişkisinin yoksunluğu/gelişmemişliği ya da mantıksal ilişkiler yerine geçmiş bağlantısız denebilecek bir takım

ilişkisi yerine ilkel zihniyette, çok belirsiz bir analogi kanunu vardır. Bu ise bazen görünüş ve sembollere göre bazen de metaforlara ve çocukça bazı benzerliklere göre işlemektedir. Bu da benzerlik yoluyla nedensizlik olarak adlandırılabilir bir kanunu doğurur ve bu tüm sihir ve büyünün temelini oluşturur.<sup>19</sup>

Lévy-Bruhl ilkel zihniyetin temel özelliklerini şu şekilde sıralamıştır; 1. İlkel zihniyet preolojiktir. 2. İlkel zihniyet katılım kanununda şekillenmektedir. 3. Nedensellik, zaman ve mekân algıları farklıdır ve mistik bir görüşe bağlanmıştır.<sup>\*20</sup>

Lévy-Bruhl birbirinden farklı iki zihniyetin üzerinde durmaktadır. İlkel insanın düşünce tarzıyla modern insanınki arasında büyük farklar vardır. Aslında bu ayrım, bir derece farkından çok bir mahiyet farkı olarak ifade edilebilir. İlkel düşünceyi bizim düşüncemizin bir ilk şekli olarak kabul etmemekte, daha çok İlkelerin zihin faaliyetlerini bizim zihin faaliyetlerimizin ilk hali gibi nitelendirmektedir. Yani tıpkı bir çocuk zihni gibi, kabul edilemeyecek bir zihniyet olduğunu iddia etmektedir. Lévy-Bruhl bu yaklaşımıyla Durkheim'dan da ayrılır. Çünkü Durkheim'a göre bugünkü bilimsel düşüncenin başlangıcı dinsel düşüncedir. Bilimsel düşünce dinselden doğmuştur. Lévy-Bruhl, zihniyetlerin incelenmesi için kolektif tasavvurlara yönelmektedir. İlkel toplumlarda yaşayan insanların zihinleri kolektif tasavvurlarla doludur. Kolektif tasavvurlar aynı zamanda toplumsal olanı oluştururlar. Bu noktada Lévy-Bruhl, toplum hayatıyla düşünce arasında sıkı bir bağ görmektedir. İşte bu açıdan ise Durkheim ile uyum halindedir.<sup>21</sup>

---

oluntuların, durum ve olayların izleyici tarafından normal olarak kabul edilmesi ve bunun bir alışkanlık halini alması gelmektedir.

<sup>19</sup>Bouthoul, **a.g.e.**, 62-63 s.

\* Lévy-Bruhl'ün belirttiği bu durum, yani ilkelerin zaman-mekan algılarının farklı olması durumu, çalışmanın bütünü açısından ayrı bir önem taşımaktadır. Çünkü Türkiye Sinemasının klasik dramatik sinema örneklerinden karakteristik denebilecek şekilde ayrılmasını sağlayan bir diğer fark onun neredeyse tek boyutlu zaman-mekan tasarımıdır denebilir. Bu zaman-mekan tasarımı tıpkı masal atmosferindeki gibi gerçeklikten ve filmin anlatı yapısını desteklemekten uzak olup sadece tek boyutlu bir fon oluşturmaktan ibarettir. Elbette bu gerçeklikten uzak ve mistik zaman-mekan algısı, Türkiye toplumunun zihniyet kalıplarını oluşturmada büyük bir etkiye sahip olan tasavvufi düşünce biçiminin de bir uzantısıdır. İlerleyen bölümlerde bu konu daha ayrıntılı bir şekilde ele alınacaktır.

<sup>20</sup>Sedat Veyis Örnek, **100 Soruda İlkelerde Din, Büyü, Sanat, Efsane**, Birinci basım, Gerçek Yayınevi, İstanbul, 1971, 20 s.

<sup>21</sup>Necati Öner, **Fransız Sosyoloji Ekolüne Göre Mantığın Menşei Problemleri**, Birinci basım, Ankara Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Yayınları, Ankara, 1965, 36 s.



Lévy-Bruhl'e göre; İlkel insan, bir varlığın kendi türüyle kurduğu ilişkileri bizim gibi algılamamaktadır. Karşısına çıkan ya da örneğin düş gücünü harekete geçiren bir leoparın görüntüsünü kavramsallaştıramamakta ve tüm diğer varlıkları da bu görüntünün içine alabilmektedir. İlkel insan bütün bu varlıkları bir bütün olarak algılamaktadır.<sup>22</sup>

İlkel insan yoğun bir kolektivite duygusuna da sahiptir. Birey kendini kesinlikle grubundan ayrı bir şekilde algılayamamaktadır. Lévy-Bruhl bu duruma birçok örnekle açıklık getirirken Eldson Best'in Maori adalarındaki bir gözlemini şöyle aktarmaktadır;

*“Bir erkek kendini tekil bir birey olarak değil, konunun önemine göre, bir aile, kabile ya da aşirete ait terimlerle dışa vurmakta ve bu düşünceye uygun bir şekilde davranmaktadır. Onun kafasındaki en önemli konu aşiretin iyiliğidir. Kendi kabilesinden biriyle kavga edebilir ancak aynı adama kendi aşiretinden olmayan biri ya da birileri saldıracak olduğunda, onunla düşmanlığa bir son verip derhal yanında yer almaktadır... Bir yerli aşiretiyle öylesine özdeşleşir ki, ondan hep birinci tekil şahıs olarak söz eder. Belki de on kuşak önce yapılmış bir savaştan söz ederken; Düşmanı yendim diyecektir.”<sup>23</sup>*

İlkel zihniyette birey algılaması diye bir şey yoktur. İlkel insanlar bireyi tek başına bir varlık olarak tasavvur edememektedirler. İlkel zihniyette birey grubu ya da türüyle bütünleştiği ölçüde vardır.<sup>24</sup> Birey tamamen gruba bağlı biridir. Grubun dışında bireyin var olması mümkün değildir. Lévy-Bruhl bu özelliği, İngiliz Yeni Ginesi'ndeki bir yöneticinin istatistik çalışması yaparken aktardığı gözlemlerle örneklendirmektedir: İstatistiği yapan kişi tam olarak doğru bir sayıya ulaşamadığını çünkü her seferinde babaların düzenli bir şekilde bebekleri saymadıklarını aktarmaktadır. Bunun sebebiyse bebeklerin diğerleriyle birlikte bahçeye çalışmaya gidememeleridir. Oysaki bu, bir gerekçe ya da gerçek bir gerekçe değildir. Lévy-Bruhl buradaki asıl gerçeğin; küçük çocuğun henüz grubun bir üyesi olarak görülmediği olduğunu söylemektedir. Birey gerçek anlamda ancak ait olduğu grup sayesinde var olabildiğinden, çocuk da tam olarak doğmamış sayılmaktadır.

<sup>22</sup>Lucien Levy-Bruhl, **İlkel İnsanda Ruh Anlayışı**, çev. Oğuz Adanır, Doğu Batı Yayınları, Ankara, 2006, 61 s.

<sup>23</sup>“Eldson Best. The Maori, I, 342.s” Levy- Bruhl, **y.a.g.e.**, s.70 'deki alıntı.

<sup>24</sup>**y.a.g.e.**, 191 s.

Çocuğun gruba ait bir birey olabilmesi için, doğumdan sonra belli bir süre geçmeli ve bazı ritüellerin yerine getirilmesi gereklidir.<sup>25</sup> Öğreti süreçlerinden geçerek dönüşüme uğrayan kişi ancak o zaman sosyal grubun gerçek bir üyesi olabilmektedir. Grupla doğrudan ya da dolaylı bir şekilde bütünleşmeyen kişi bir hiç olarak kabul edilmektedir.

İlkel zihniyette kişiliği oluşturan şeyler onun uzantıları olarak adlandırılabilir. Nesne ve birey arasındaki bütünleşme bizim anladığımız anlamda ikincil bir süreç değil, anında bütünleşebilen özgün bir süreçtir. Lévy-Bruhl'e göre bu bizim özdeşleşme dediğimiz şeye denk gelmektedir. Levy-Bruhl buna çarpıcı bir örnekle açıklık getirir. Saçlarının düşmanının elinde olduğunu bilen genç Avustralya'lı kadında görülen ruhsal çöküş, modern insanın kanser olduğunu öğrendiğinde yaşayacağı ruhsal çöküntüyle eşdeğerdir.<sup>26</sup>

Uzantılar ilkel insanın ayrılmaz parçalarıdır. Bu uzantılardan kasıt bireyin saçı, tırnağı, teri, dışkısı olurken aynı zamanda bireyin yansıması, imgesi, aksisi, gölgesi de sayılabilmektedir. Ama ilkel zihniyet için bunlar bireyin uzantıları değil, bizzat bireyin kendisini oluşturan ayrılmaz parçalarıdır. Bizim için bir imgemizin ya da yerde yansıyan gölgemizin kişiliğimizle bir ilgisi yoktur. İmge bizim için sadece yeniden yaratılmış bir görsel halimizdir ve üzerimizde herhangi bir duygusal etkiye sahip değildir. İmgemiz bizden apayrı bir şeydir. Onun başına gelenler bizi etkilemez. Oysa ilkel zihniyet için bu tamamen farklıdır. İlkel zihniyet için imge aslını yeniden üreten ama ondan farklı bir şey değildir. İmge aslının tam olarak kendisidir. Bir benzerlik şekli değil, içsel bir bütünleşmeyle kurulan ve bireyle aynı töze sahip olduğu düşünülen şeydir. Lévy-Bruhl, ilkel toplumların dünyayı ve şeyleri kendine ait bir zihniyetle algıladığını şu şekilde açıklamaktadır;

*“İlkel zihniyeti belirleyen düşünsel yaklaşım biçimi, bizimkinde olduğu gibi deney yoluyla elde edilen ve denetlenen nesnel unsurlar değil, gizemli elemanlardır. Aidiyetler/uzantılar konusunda böyle olduğunun kanutlarını sunduk. Bilinçli algılama ve nesnel deneyimin verilerine dayanarak bizim gibi onun için de ter, dışkı, ayak izleri, üzerindeki giysiler, kullandığı aletler, özetle bütün ona ait uzantılar*

---

<sup>25</sup>y.a.g.e., 214 s.

<sup>26</sup>y.a.g.e., 158 s.

*kişiliğinin dışında kalan nesnelerdir. Bunun tamamıyla farkındadır. Bununla birlikte onları kendi kişiliğinin ayrılmaz bir parçası gibi görmektedir. Bütün bunları kendi olarak görmektedir. Bütün eylemleri bunu kuşku götürmeyecek bir şekilde kanıtlamaktadır. Zihnine egemen olan düşünce biçimi budur.”<sup>27</sup>*

Lévy-Bruhl sonuç itibariyle modern zihniyetten farklı bir ilkel zihniyetin olduğunu söyler. Önceleri Lévy-Bruhl mantık konusunda daha katı bir tutum sergilemiş ve ilkel insanın bizimkisinden farklı bir mantığı olduğunu söylemiştir. Daha sonra ise bu tutumu biraz daha hafifleterek ilkel mantık yerine ilkel düşünceyi koymuştur. Lévy-Bruhl’un ilk saptamalarıyla sonrakiler arasında bir fikir değişikliği görülmektedir. Fakat bu daha çok, fikirlerinde genel bir değişmeyi değil ilkel düşünceyi nitelendirme tarzındaki bir değişmeyi ifade eder. Sonuç olarak Lévy-Bruhl, ilkel ve modern olmak üzere iki tip toplum yapısının varlığına işaret eder. Birinciye hakim olan zihniyet ilkel, ikincisine hakim olan zihniyetse pozitif zihniyettir. Bu iki düşünce tarzı birbirinin devamı değil, birbirinden tamamen farklı, her biri kendi başına ele alınması gereken ayrı bir tezahürdür. Aynı zamanda ilkel düşünce tarzı sadece ilkelerde görülmemektedir. Onlarda da rasyonel olabilecek düşüncelere rastlanabilecekken, modern toplumlarda da ilkel düşünceye rastlanabilmektedir.<sup>28</sup>

İlkel zihniyet ve düşünce biçiminin ortaya konması, Anadolu üzerindeki zihniyet ve kültür kalıplarının incelenmesi için bir gerekliliktir. Zihniyetlerin incelenmesi toplumdaki değişimlerin anlaşılması açısından önem taşımaktadır. Kültürel ve elbette ki zihinsel değişimler her türlü teknik, ekonomik ve yaşamsal değişimlerin de temelini oluşturur. Zihniyet değişimi Max Weber’e göre de her türlü değişimin ön koşulunu oluşturur. Weber’e göre örneğin Kalvinist ahlak -tek sebep bu olmamakla birlikte- kapitalizmi doğurmuştur. Alex Muchielli, geleneklerin ve davranışların değişmesinin, toplumsal kontroldeki bir değişimle olanaklı olduğunu belirtir. Toplumsal kontrol ise bir topluluğun kendi norm ve kurallarına uyulmasını sağlamak için kullandığı bir yaptırım gücü olarak ifade edilebilir. Kapalı ve geleneksel toplumlarda bu kontrol mekanizması ağır ve boşluksuzdur.<sup>29</sup> Bu nedenle,

---

<sup>27</sup>y.a.g.e., 159 s.

<sup>28</sup>Öner, a.g.e., 47 s.

<sup>29</sup>Mucchielli, a.g.e., 64 s.

bu toplumlarda değişimin oldukça güç olacağını belirtmek gerekir. Örneğin Batılı toplumlar ya da modern toplumların zihniyetlerini temsil eden değerler sistemi içinde, 'değişim' bir değer olarak yer almakta ve bu nedenle 'değişim' olanaklı bir süreç haline gelebilmektedir. Ama geleneksel toplumlarda değişim değil, değişime karşı direncin yani 'istikrarın' bir değer olarak var olduğunu biliyoruz. Yine değişime direnen toplumlara örnek olarak verebileceğimiz Osmanlı toplumunu tanımlarken, gelenekselliğin baskın olduğunu ifade eden Niyazi Berkes'in dediği gibi; Geleneksel bir toplumda normal ve ideal toplum düzeni, sürekli olarak denge halinde duran toplumdur. Hayatın kanunu değişme değil, düzen yani nizamdır. İdeal olan da değişme veya ilerleme değil dengedir.<sup>30</sup>

Berkes'in Osmanlı toplumunun yapısını açıklamada kullandığı bu istikrar olgusunu geleneksel toplumları inceleyen Bastide gibi antropologlar da kullanmıştır. Buna göre geleneksel toplumlar da her türlü değişimin dünyanın düzenini bozduğu ve kötü bir şey olduğuna dair temel bir inanış söz konusudur. Burada Bastide'e göre her şeyden önce değişmeyi temel alabilecek bir kişilik sisteminin kurulması gerekmektedir. Oysaki geleneksel toplumlarda değişime karşı en dirençli değerler, daha yaşamın ilk yıllarında kültürleşme ile birlikte kök salar. Bastide, buna şöyle bir örnek vermiştir; Guatemala'nın bir köyünde oldukça modern olduğunu ve batıl düşüncesi olmadığını söyleyen bir kadın çocuğu hastalanınca onu önce doktora götürür fakat tedavi başarısız olunca nazara uğradığı düşünölen çocuğu için büyücüyü çağırır.<sup>31</sup> Bu örneği Türkiye toplumu gibi geleneksel ve dolayısıyla rasyonel düşüncenin henüz tam olarak hakim olmadığı bir toplumda yaşayanlar için tanıdık yapan şey, bu örneğin hemen her gün karşılaşılan sıradan bir durum olmasında yatmaktadır.

### 1.1.3. Potlaç Kavramı

Marcel Mauss'un adlandırdığı bu kavram özünde ilkel költürlere ait bir yaşama ve dünyayı algılama biçimini ifade eder. Mauss'a kadar antropoloji ekölü birçok çalışma yapılmış olmasına rağmen, ilkel zihniyete sahip költürleri

<sup>30</sup>Niyazi Berkes, **Türkiye'de Çağdaşlaşma**, Üçüncü basım, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2002, 31 s.

<sup>31</sup> Mucchielli, **a.g.e.**, 87 s.

tanımlamakta bir takım sıkıntılarla karşılaşmaktaydılar. Potlaç kavramı hem ilkel kültürleri hem de modern dünyayı tanımlama açısından önemlidir. Çünkü modern dünya, ilkel kültürleri yok saymak veya onları aşağılamak gibi bir tutumla yıllarca, tek evrensel kültür olarak tüm dünyaya kapitalizmi dayatmıştır. Oysa Marcel Mauss'un ve başka araştırmacıların çalışmaları, potlacın yeryüzündeki ilk evrensel ve ortak kültür olduğu üzerinde birleşmektedir. Buna göre potlaç adlı yaşam biçimi en eski evrensel kültür olarak dünyanın büyük bir bölümünde varlığını sürdürmüş ancak bu yaşam biçimi zaman içinde dünyanın çeşitli yerlerinden başlayarak etkinliğini kaybetmiş, Avrupa'da ise kapitalizmle birlikte özellikle 19.yy'da sanayi kapitalizmiyle büyük ölçüde varlığını yitirmiştir.

Karşılıklı yükümlülük düzeni olarak da ifade edilebilecek potlaç düzenine göre yasaların değil, karşılıklı konsensüse bağlı kuralların egemenliği söz konusudur. Bu düzende herkes herkese karşı sorumludur. Bu düzenin sürdürülmesini sağlayan temel kural vermek, almak ve daha çoğuyla iade etmektir. Ancak burada alınanın çoğuyla iade edilmesi düşüncesini, günümüzdeki ekonomik anlamının dışında düşünmek gerekmektedir. Çünkü burada alınan ve fazlasıyla verilen şeyler sadece maddi değil manevi değeri olan şeylerdir. Sonuç olarak potlaç düzeni ağırlıklı olarak manevi bir düzendir. Burada prestij, otorite ve duygu alışverişi gibi manevi değerler çok önemli bir yere sahiptir.<sup>32</sup>

Mauss'a göre potlaç bir karşılıklı yükümlülükler düzenidir. Yaşamın tüm alanlarını belirleyen bütünsel bir olgudur. Mauss, Kuzey Amerika'da Pasifik kıyıları boyunca yaşayan kavimleri incelerken ortaya potlaç geleneği ve iktisadi evrimin paraya doğru giden bir değiş tokuş ile değil karşılıklı verme ve alma ile başladığını düşündürten bulgular elde etmiştir. Potlaç, dünyanın farklı yerlerindeki eski toplumlarda değişik versiyonları görülen, bir tür gönüllü yağmayı andırmaktadır. İnsanlar doğum, evlilik gibi olaylarda şölenler düzenliyor, şenlik eşliğinde birikmiş zenginliklerini yağmalatıyorlar hatta kimi zaman bir kısmını tahrip ediyorlardı. Bu satış ve karşılıklılığa değil zorunlu armağan alma ve vermeye dayanan armağan iktisadının bir parçasıdır. Bu şekildeki bir ekonomi biçimi rasyonel zihniyetlerin

---

<sup>32</sup>Adanır, a.g.e., 31 s.

anlayamayacağı kadar ekonomi dışı olarak nitelendirilebilir. Mauss zaten bu araştırmalara “Pazar”ın alternatifinin ne olabileceği konusundaki çalışmaları sonucunda varmıştı. Onun bu ilgisinin arkasında dünyaya hakim olan piyasa kültürüne karşı daha temelli alternatifler yaratabilme arzusu bulunmaktadır.<sup>33</sup> Mauss bu çalışmalarıyla kapitalizmi alternatifsiz ve evrensel olarak dayatan düşüncenin karşısında yer almaktadır.

Mauss’a göre bizden önceki ekonomi sistemlerinde bireyler arasında yapılan bir pazarlık sırasında yaşanan mal, zenginlik ya da ürün mübadeleleriyle ilgili neredeyse hiçbir örnekle karşılaşılmamaktadır. Her şeyden önce karşılıklı olarak yükümlülük altına girenler bireyler değil topluluklardır. Değiş tokuş edilebilen şeyler sadece mal, zenginlik ya da ekonomik olarak kullanılabilen şeylerden ibaret değildir. Karşılıklı nezaket gösterileri, şölenler, ayinler, kadınlar, çocuklar bu karşılıklı değiş tokuş düzeninin daha da önemli hale gelen unsurlarıdır. Bu yükümlülükler ve karşı yükümlülükler tamamen zorunlu olmalarına rağmen genellikle isteğe bağlı bir şekilde armağanlarla ve hediyelerle yerine getirilir. Mauss tüm bunlara toplam yükümlülükler sistemi adını vermektedir.<sup>34</sup>

Potlaç şöleni dini, mitolojik, Şamanistik nitelikler taşır. Potlacın yükümlülüğünü üzerine alan şefler atalarını ve tanrılarını temsil ederler. Şefin kişisel prestiji ve klanının prestiji, harcamaya ve kabul edilen hediyeleri fazlasıyla geri vermeye bağlıdır. Bazı potlaçlarda sahip olunan şeyi harcamak ve hiçbir şeyi saklamamak gerekir. Rekabet potlaçta ana unsurdur. Potlaç sırasında daha önceden kazanılan her şey, tıpkı oyunlarda olduğu gibi kaybedilebilir. Bazen almak ve vermek değil sadece harcamak ve tüketmek gerekebilir. Mauss bu konuda şu örneği vermektedir;

*“Kutular dolusu balık yağı ve balina yağı yakılır; evler ve binlerce örtü ateşe verilir; en değerli bakır eşyalar parçalanır ve rakibi ezmek için, ‘tuz buz etmek’*

---

<sup>33</sup>Marcel Mauss, **Sosyoloji ve Antropoloji**, çev. Özcan Doğan, Birinci basım, Doğu Batı Yayınları, Ankara, 2005, 220 s.

<sup>34</sup>y.a.g.e., 210 s.

*için denize atılır. Kişi bu şekilde sadece kendisini değil aynı zamanda ailesini de toplumsal ölçekte ileri taşımış olur. O halde bu, büyük zenginliklerin devamlı olarak tüketilip ondan ona aktarıldığı bir ekonomi ve hukuk sistemidir... Fakat bu soylu bir ticarettir, teşrifat ve cömertlikle doludur ve ne olursa olsun, başka bir anlayışla doğrudan bir kazanç amacıyla yapıldığında son derece küçümsenen bir şey haline gelir.”<sup>35</sup>*

Yine Mauss, kapitalist toplumlardaki değer kavramının bu toplumlarda da olduğunu ancak bu artık değerlerin çoğu kez boşu boşuna ve herhangi bir ticari değer için değil, büyük bir lüks ve israfla harcanmak için bulunduğu işaret eder ve buna da çarpıcı bir örnek olarak Chukchee’lerde köpeklerin kurban edilmesini verir. Chukchee’lerde güzel köpekleri olan kızak sahipleri bunları katletmek zorundadırlar. Bazen tüm bir mürettebatın kurban edilmesi gerekir ve kızak sahipleri daha sonra yeniden köpek almak zorunda kalırlar.<sup>36</sup> Zenginliklerin, uzun sürelerde biriktirilen malların potlaç ve şölenlerde bir çırpıda tüketilmesi ve yok edilmesi bu etkinliklere sadece savurganlıktan ibaret bir şey görüntüsü verse de - ve amacını sadece artı değer üzerinden kazanç elde etmeye adanmış kapitalist üretim biçiminin baskın olduğu bugünkü ekonomik düşünüş ve yaşayış biçimleri için bu durum anlaşılabilir görünse de- işin aslı böyle değildir. Bu tüketim ve savurganlık, bağışlar, zenginliklerin bir çırpıda yok edilmesi potlacın olduğu bu toplumlarda asla amaçsız değildir. Şefler ve onlara bağlı kişiler arasında bu bağışlar doğrultusunda bir hiyerarşi oluşmaktadır. Vermek, dağıtmak üstün olmak anlamına gelirken, almak ise diğerinin üstünlüğünü kabul etmektir. Bu toplumlarda vermek, almak ve iade etmek döngüsü en başta topluluğun devamlılığı, atalar ve ruhlar tarafından bağışlanmaları ve korunmaları için bir gereklilik olarak yerine getirilmesi gereken yaşamsal bir zorunluluktur.

Mauss, potlaç düzeninin temel özelliklerinden birinin hediye vermek olduğunu belirtir. Bir şef kendisi, ölüleri ve yakınları için potlaç vermek zorundadır. Otoritesini koruyabilmesi için zenginliğini harcaması ve dağıtması ve böylece diğerlerini kendinden aşağı bir konumda gösterip onları kendi himayesine

---

<sup>35</sup>y.a.g.e., 274 s.

<sup>36</sup>y.a.g.e., 356 s.

alması gerekir. Mauss'a göre potlacın geçerli olduğu tüm toplumlarda insanlar bir şeyler vermek için adeta yarışmaktadırlar.<sup>37</sup> İnsanlar her an davet vermeye, tanrılardan gelen şeyleri yiyecek ve hayvanları diğerlerine dağıtmaya, katıldıkları potlaçlardan elde ettikleri her şeyi diğerleriyle paylaşmaya zorunludurlar. Bunları yapmayanlar mevkilerini kaybetmekle yüz yüze kalacaklardır.

Potlaç konusunda farklı coğrafyalardan yaptığı araştırmalarla armağan düzeni vurgusunu dile getiren Batılı antropolog Marcel Mauss bu düzenle ilgili olarak şöyle demektedir;

*“Bu olgular sadece ahlak sistemimizi aydınlatmakta veya düşüncelerimizi yönlendirmeye yardım etmekle kalmamaktadırlar; bu olgular açısından bakıldığında, en genel ekonomik olguları daha iyi analiz edebiliriz ve hatta bu analiz, bizim toplumlarımıza uygulanabilecek daha iyi yönetim yöntemleri bulmamıza yardımcı olacaktır.”<sup>38</sup>*

Batı dünyası için de yeni açılımlar getirebilecek olan bu araştırmalar, Türkiye toplumu gibi büyük oranda geleneksel düşünce ve zihniyet kalıplarından kurtulamamış toplumlar için de oldukça önem taşımaktadır. Bu açıdan bakıldığında ‘zihniyet’ kavramını tanımlarken sosyologların zihniyeti temel olarak iki bölüme ayırdıklarını ve bunlardan birincisinin ilkel toplumların yaşayış ve düşünüş biçimlerini ifade eden ‘ilkel’ zihniyet, ikincisinin ise modern toplumların yaşayış ve düşünüş biçimini ifade eden ‘modern’ zihniyet olduğunu söyleyebiliriz. İlkel zihniyet aslında modern toplumun antropologları ve sosyologları tarafından küçümsenerek ve düşük seviyeli bir toplumsal yapının karşılığı olarak tanımlanmıştır. Aslında bu aşağılama biçimine karşı olan ve modern toplumla ilkel toplumun kıyaslanabilecek bir durum olmadığını ve ikisinin tamamen ayrı şeyler ve ayrı zihniyet biçimleri olduğunu ve de ilkel toplumların modern toplumlara göre daha aşağı bir şekli ifade etmediklerini savunan araştırmacılar da çoktur. Bu aşamada önemli olan yaklaşım, her iki toplumun zihniyet biçiminin de birbirlerinden tamamen farklı ve özgün olduğudur. Ancak genel olarak, bir

---

<sup>37</sup>y.a.g.e., 280 s.

<sup>38</sup>y.a.g.e., 355 s.



zamanlar ilkel toplumların sahip olduğu bu zihniyet ve düşünüş biçiminin tüm dünyada çeşitli varyasyonları görülebilen ilk evrensel yapı olduğu söylenebilir.

## **1.2. Anadolu Kültürü ve Zihniyeti İle İlgili İnanışlar**

Türk Kültürü ve Anadolu kültürü kavramları arasında boyut ve süreç yönünden farklar mevcuttur. Şerafettin Turan'ın ortaya koyduğu ve bu çalışmanın yazarının da katıldığı tanımlamaya göre; Türk Kültürü denildiğinde; Türklerin tarihte ortaya çıkmalarından bugüne değin, Türklerin yetiştikleri ve yaşadıkları yerlerde, bugün de etkinliğini sürdüren kültürü anlaşılmalıdır. Türkiye Kültüründen ise Anadolu üzerinde, Türklerden önce de var olan ve onların gelişimiyle değişikliğe uğrayarak bu güne dek gelen kültür ve zihniyet biçimlerini anlaşılmalıdır. Bu nedenle çalışma boyunca Türklerin de üzerinde yaşadıkları ancak başka toplulukların ve kültürlerin de bulunduğu Anadolu coğrafyası üzerindeki yaratım, düşünüş ve ifade biçimlerini Türk kültürü içinde değil Anadolu Kültürü tanımlaması içinde kavramsallaştırılacak ve bu tanım kullanılacaktır.

Bu doğrultuda Anadolu kültürü ve zihniyetini oluşturan aynı bileşenler üzerinde hemen hemen tüm araştırmacılar -hangi görüş ve ideolojiden olurlarsa olsunlar- birleşmektedirler. Bu bileşenleri Şerafettin Turan; Özgün Türk Kültürü (Orta Asya), İslam Kültürü (Arap-İran), Anadolu yerli Kültürü ve Batı Avrupa Kültürü olarak sıralamaktadır.<sup>39</sup>

Erol Güngör ise Türk kültürü olarak tanımlasa da, sonuç itibariyle şu an Anadolu üzerinde bulunan kültür/zihniyet ya da yaşam biçiminin üç ana kaynağının mevcut olduğunu kabul etmektedir. Bunlar; Türklerin müşterek tarih ve dil sahibi bir kavim olarak edindikleri vasıflar, yani Anadolu'ya yerleşen Türklerin beraberlerinde

---

<sup>39</sup>Turan, a.g.e., 54 s.

getirdikleri kavmi özellikleri, ikinci olarak İslam medeniyeti ve son olarak Anadolu topraklarından kazandıkları bilgi ve tecrübeler olarak sıralanabilir.<sup>40</sup>

Benzer bir şekilde Berkes de Osmanlı'nın yapısal özelliklerini tanımlarken onun üzerindeki Doğu despotik rejimini, İslam ve Bizans etkisini vurgulamaktadır.<sup>41</sup> Çalışma boyunca Türkiye kültürünü ve zihniyetini oluşturduğu düşünülen bu yapısal özellikler, Anadolu kültürü adı altında kavramsallaştırılarak incelenmeye çalışılacaktır. Öncelikle Türklerin Anadolu'ya göçleriyle birlikte getirdikleri inançların kökenini oluşturan Şamanizm, daha sonra da yine Türklerin Anadolu'ya göç ederken karşılaştıkları ve çok etkilendikleri İslamiyet ve Anadolu'ya yerleştiklerinde oradaki yerel unsurlarla birlikte, tüm bu getirdiklerinin bir karışımı olduğunu düşündüğümüz ve özellikle Anadolu insanının karakteristik yapısını oluşturan ve onun hayata bakışını şekillendiren bir zihniyetin yaratıcısı olarak Tasavvuf düşüncesi ele alınacaktır.

### 1.2.1. Şamanizm

Şamanizm, genellikle Sibiryalı halklarının dinsel inanışlarını anlatan bir deyim olup, Kuzey Asya halkları arasında "büyücü, sihirbaz" anlamına gelen *Şaman* kelimesinden türemiştir. Çok geniş bir alana yayılmış olan ve Türk-Moğol kültür tarihinin önemli bir bölümünü oluşturan Şamanizm, 18. ve 19. yüzyıllarda kimi yazarlarca eski bir din olarak gösterilmiştir. Buna karşılık, aynı yüzyıllarda kimi başka araştırmacılar ise, Şamanizm'in bir din sayılmaması gerektiğini öne sürmüşlerdir. Onlara göre, Şaman bir sihirbaz, kötü ruhları kovmak suretiyle hastalıkları iyileştirmeye çalışan bir üfürükçü ve gelecekte haber veren bir falcı ya da kâhinden başka bir şey olmadığı için, Şamanizm de bir din sayılmamaktaydı. 19. yüzyılın ikinci yarısında Radloff, 20. yüzyılın birinci yarısında Anohin, Culloch ve başka birçok araştırmacılar, Şamanizm'i yalnızca Ural-Altay halklarının dini olarak göstermişlerdir. Bu inanış üzerinde geniş bir araştırma yapmış olan Nioradze ise Şamanizm'i belirli bir dini sistemden daha çok, dine doğru bir gelişme evresi olarak

---

<sup>40</sup>Erol Güngör, *Kültür Değişmesi ve Milliyetçilik*, Onikinci basım, Ötüken Neşriyat., İstanbul, 1999, 132 s.

<sup>41</sup>Berkes, *a.g.e.*, 36-37 s.

görür. Şamanizm tam anlamıyla bir din sayılmasa da yayıldığı yerlerde dinin yerini almıştır. W. Schmidt Şamanizm'i, gökteki Ülgen ile yeraltındaki Erlik ve bunlara bağlı ruhlara dayanan bir din olarak kabul eder.<sup>42</sup>

Şamanlık eski kandaş toplum inancıdır. Orta Asya Şamanizm uygulamaları Kuzey Amerika, Güney Amerika ve dünyanın çeşitli yerlerindeki ilkel kandaş toplumların uygulamalarıyla büyük benzerlikler göstermektedir.<sup>43</sup>

Şamanizm konusunda dikkate değer bulgular sunan Abdulkadir İnan'a göre, eski Türkler Şamanist idiler. Ancak Şamanizm Altay ve Yakut Şamanlığına göre daha gelişmiş bir aşamadaydı. Bu eski Orta Asya Şamanizm'inin esasları Gök-Tanrı, güneş, ay, yer, su, ata, ateş kriterlerine dayanıyordu. Dini ayin ve törenleri de bir düzen içinde bulunmaktaydı. Aynı zamanda Orta Asya'da devlet kuran kavimler birçok dış etkene maruz kalıyorlardı. Bu, Çin mitoloji ve felsefesi, Hint-Tibet Budizm'i ve Zerdüştizm etkisiydi. III. ve IV.yy'larda Zerdüştizm, Budizm ve Hıristiyanlık Orta Asya'nın birçok bölgesine yerleşmişti. Daha sonra Maniheizm de bunlara eklendi. 6.yy da Türk devletini yeniden kuran Göktürkler Şamanist boyların yetiştirdiği bir sülaleydi. 7. ve 8.yy Göktürklerde bugünkü Altay uluslarının Şamanizm'indeki birçok unsur bulunmaktadır. Göktürkler Tanrıların suretini keçeden yaparlar ve deri torba içinde muhafaza ederlerdi. Bu suretleri sııklar üzerine dikerlerdi ve yılın dört mevsiminde bu Tanrılara kurbanlar keserlerdi. İnan'a göre bu tasvirler putlardan başka bir şey değildi.<sup>44</sup>

Abdulkadir İnan, gerek tarih kaynaklarından gerek bıraktıkları yazıtlardan yola çıkarak Göktürk hakanları ve onların idareleri altındaki Türk boylarının, batıdaki şehirli Türklerin bir kısmı hariç, Şamanist olduklarını söylemektedir. 11.yy'da Oğuzlar İslam ülkeleriyle komşu olmalarına rağmen Şamanizm'de diretmektedirler. Oğuzların defin törenleri tıpkı eski Göktürklerinki gibidir. Mezar üzerine kurgan

---

<sup>42</sup>Sadettin Buluç, **Şamanizm Nedir?**, <http://turkoloji.cu.edu.tr/HALKBILIM/21.php>, Haziran, 2007

<sup>43</sup>Ümit Hassan, **Türkiye Tarihi**, Cilt 1, Altıncı basım, Cem Yayınevi, İstanbul, 2000, 289 s.

<sup>44</sup>Abdulkadir İnan, **Tarihte ve Bugün Şamanizm**, Dördüncü basım, Türk Tarih Kurumu Basımevi, Ankara, 1995, 5 s.

yaparlar, yoğ-aş töreni yapıp kesilen hayvanların derilerini başları, kuyrukları ve ayaklarıyla birlikte sırlara asarlardı ve ölümlere kurban sunarlardı.<sup>45</sup>

Tanrıların en büyüğü sayılan Göktanrı kültü eski Türklerde ortak bir kültür. Hakanları tahta çıkaran, felaketlerden koruyan güç Göktanrıdır. Göktürk ve ilk Uygur hakanlığı devrinde maddi bir varlık şeklinde tasavvur edilen “gök” ile onun sahibi olan ruh birbirinden ayırt edilmemiştir. Eski Türkçede gök ve Allah “Tengri” kelimesi ile ifade edilmiştir. Eski Türkler göğü, yani maddi bir varlık olarak gördükleri gök ile yüksek ve büyük bir ruhu aynı şey olarak kabul etmişlerdir.<sup>46</sup> Cansız cisimlerin de bir ruh taşıdığı inancı öz olarak aynı ama farklı biçimlerde dünyanın başka yerlerinde de var olan evrensel bir inançtır. Zaten Şamanizm de potlaç adlı evrensel kültürün Asya’daki bir versiyonundan başkası değildir. Abdülkadir İnan’ın Şamanizm üzerine söyledikleriyle Lévy-Bruhl’un Melanezya ve diğer coğrafyalardaki ilkel kabileler üzerine yaptığı çalışmaların sonuçları, potlaç ve ilkel zihniyet üzerine söyledikleri birbiriyle neredeyse örtüşmektedir.\* Örneğin Şamanizm’deki atalar kültürünün bir benzeri olan Melanezya yerlilerinin inançlarını Lévy-Bruhl şöyle açıklamaktadır;

*“Totem özellikleri taşıyan ata hemen her yerde karşımıza çıkan, hayvan ya da bitkinin insanla ayrıştırılamayacak bir şekilde birbirine karışmış olduğu efsanevi atanın özel bir halidir... Atanın görünümünü aldığı hayvan ya da bitki türüyle olan yakın akrabalığı grubu tehlikelerden korumaktadır.”<sup>47</sup>*

Abdülkadir İnan Orta Asya halklarının Şamanizm inancında iyi ve kötü ruhların olduğunu belirtir. İnan’a göre; Şamanistlerin inançlarında güneş ve ay ile kötü ruhlar mücadele etmektedirler. Bazen kötü ruhlar onları yakalayıp karanlıklar dünyasına sürüklerler. Güneş ve ayın tutulmasının sebebi budur. Güneş ve ay tutulduğu zaman Şamanistler bunları kötü ruhun elinden kurtarmak için bağırıp çağırırlar, davul

---

<sup>45</sup>y.a.g.e., 10 s.

<sup>46</sup>y.a.g.e., 28 s.

\*Bu konuda daha ayrıntılı bilgi için Lucien Lévy-Bruhl’un ‘İlkel İnsanda Ruh Anlayışı’ adlı eseri ile Abdülkadir İnan’ın ‘Şamanizm’ adlı eserine karşılaştırmalı olarak bakılabilir. Bu iki eserde, farklı coğrafyalardan ve farklı zaman dilimlerinden bahsediyor olsalar da, birbirine çok benzeyen uygulamalar ele alınmaktadır.

<sup>47</sup>Levy-Bruhl, a.g.e., 56 s.

çalarlar.\* Bu gürültünün kötü ruhu korkutacağına inanırlar.<sup>48</sup> Burada iyi ve kötü ruhlar sürekli bir mücadele içindedirler. Kötü ruhlar (bunlar kabilelere göre değişik adlar alabilirler) insanlara ve hayvanlara her türlü hastalık göndererek onlardan kurban isterler. Kötü ruhun istediği kurban verilmezse musallat olduğu aileye ya da kabileye ölüm ve felaket getireceğine inanılır. Öldürdüğü insanların canlarını yakalayarak yeraltındaki karanlık dünyaya götürür. Şamanizm'deki bu inanış yine dünyanın çeşitli bölgelerinde farklı coğrafyalarda halen sürmekte olan evrensel bir inanıştır.

Şamanizm inancında bütün dünyanın ruhlarla dolu olduğu düşünülür. Dağlar, göller, ırmaklar canlı varlıklar olarak kabul edilir. Ruh bizzat dağın kendisidir. Abdulkadir İnan Şaman dualarından açıkça Şamanistlerin dağın ruhu bulunmasına rağmen doğrudan doğruya dağın kendisine ibadet ettiklerini söylemektedir.<sup>49</sup>

Şamanizm'deki bir başka önemli inanış, ateş ve ocak inancıdır. Şamanistlere göre ateş her şeyi temizler, kötü ruhları kovar. Abdulkadir İnan; 6.yy da batı Göktürk hakanına gelen Bizans elçilerini ateşler arasından geçirdiklerini belirtmektedir. Bu tören elçilerle birlikte kötü ruhların gelmesini engellemek için yapılmaktaydı. Bu inancın izlerine İnan'a göre Türklerde de rastlanmaktadır. İnan Kutadgu Bilig'in yazıldığı yıllarda doğu Türklerinin İslamlaşmaya başladıklarını hatta bunun üzerinden bir buçuk asır geçtiğini ifade etmekte ve Kamların yeni hayat şartlarına hemen uyduklarını belirtmektedir. Bu Kamlar şeytanları kaçırmak için yazılan muskalar kullanmışlardır. Eski Şaman dualarına peygamberin, meleklerin, evliyaların adını sokmuşlardır. Hatta bazı Kamlar kendi mesleklerinin piri olarak Hazreti Fatma'yı gösteren menkıbeler uydurmuşlardır.<sup>50</sup> Şamanizm Türklerin İslamiyet'i kabul etmeleriyle sona ermemiş, aksine İslamiyet'in içinde yaşamaya devam etmiştir. Bugün hala İslamiyet içindeki birçok uygulamanın kökeni Şamanizm'e dayanmaktadır.

---

\* 17 Ağustos 2008 tarihinde ülkemizden de gözlenen parçalı ay tutulması sonrasında ulusal kanallarda yayımlanan , çeşitli illerde davul çalındığı haberi, bu inancın hala sürdüğüne çok çarpıcı bir kanıt olarak sunulabilir.

<sup>48</sup>İnan, a.g.e., 29 s.

<sup>49</sup>y.a.g.e., 51 s.

<sup>50</sup>y.a.g.e., 73 s.

Şamanizm’de Şaman (Kam), Tanrılar ve ruhlarla insanlar arasında aracılık yapan kişidir. Şamanizm’deki bu inanca göre; kişi küçük ruhlara, yani aileyi koruyan ateş ve yer-su ruhlarına bizzat kendisi kurbanlar, saçılar sunsa da, kötü ruhlarla doğrudan iletişim kuramaz. Kötü ruhlarsa insanlara ve hayvan sürülerine hastalık göndererek sürekli kurban istemektedirler. Bu ruhların istediği her şeyi tam olarak yerine getirmek gerekir. Sıradan insanlar bu kötü ruhların ne istediklerini bilemezler, bunları ancak Şamanlar bilirler. Şaman öğrenilerek olunan bir meslek değildir.\* Şaman olmak için o Şamanın neslinden geliyor olmak gerekir.<sup>51</sup>

Şamanizm bir diğer önemli özelliği de ayin ve törenlerde sunulan kurbanlardır. Her ayin için kanlı ve kansız kurban bulunması gerekir. Kansız kurbanların arasında saçı, “yalma”, ateşe atma ve şarap serpmeye gibi şeyler sayılabilir. Saçı her kavmin en kıymetli saydığı nimetlerin (süt, kıymız, yağ, darı, şarap, para vs. gibi) saçılması, dağıtılmasıdır. Bu ruhlara saçı yapma âdeti tüm dünya coğrafyaları üzerinde görülmüş evrensel bir adettir.\* Bunun dışında bir de kanlı kurban sunulması vardır. Bunlar at, koyun, inek vs. gibi hayvanlardır. Kurban edilen hayvanların kemikleri kırılmaz, köpeklere verilmez. Ateşte yakılır veya gömülür.<sup>52</sup>

Abdulkadir İnan’ın Şaman hakkındaki tasvirleri -yani gerçek kamların dünyalığa düşkün olmadığı, gerçek kamların yoksul olmaya mecbur oldukları gibi- onların, Anadolu’da daha sonraki yüzyıllarda ortaya çıkmış olan dervişlerle ortak noktaları bulunduğu bir göstergesi olarak kabul edilebilir. Şamanın evi Şaman kültürüne ait eşyalarla süslenmiştir. Davul Şamanın vazgeçilmez aksesuarlarından. Davulun yanında putlar vardır. Şamanlar hakkında yapılan tasvirler arasında en önemlilerinden biri Şamanların sahip oldukları tahta kılıçlar hakkındadır. Şaman bununla kötü ruhlara karşı savaşır. Davulu ve tahta kılıcı Şamanın en önemli

---

\*Bu uygulama bugün hala Alevilerde yaşayan dedelik kurumunda sürmektedir. Her isteyen dede olamamakta, dede olmak için o dedenin soyundan gelmek ve el almak gerekmektedir.

<sup>51</sup>y.a.g.e., 76 s.

\*İnan’ın belirttiğine göre “Darısı başımıza” lafı bu eski Şaman inanışlardan kalma bir söylemdir. Bu bir kültür kodunun günümüz zihniyetinde söylem düzeyinde nasıl varlığını koruduğunu göstermesi bakımından ilginçtir. Pertev Naili Boratav bununla ilgili olarak 100 Soruda Türk Halk Edebiyatı adlı eserinde “*Bir takım Türk oyun tekerlemelerinin ise kökenleri, çok eski dualara, belki İslam öncesi din törenlerinde yer alan kutlu bilinmiş sözlere çıkar*” demektedir. s.146-147

<sup>52</sup>y.a.g.e., 101 s.

eşyalarındandır.<sup>53</sup> Fuat Köprülü de sık sık Şamanlarınki gibi Tasavvuf Şeyhlerinin de tahta kılıçlar taşıdıklarından bahsetmektedir.\*

Şamanizm'deki her Şamanın kendisinin özel bir ruha sahip olduğu inancı İnan'a göre Şamanın kendi canının bir hayvanda hayat bulduğuna inanmasının bir sonucudur. Bu hayvanın hayatıyla Şamanın hayatı birbirine bağlıdır. Bu hayvan ölürse Şaman da ölür. Bu aslında bir eş ruhtur. Daha eski dönemlerde sadece Şamanların değil tüm insanların bir eş ruhunun olduğuna inanılmaktaydı.<sup>54</sup> Lévy-Bruhl bunu bize aynı anda iki ayrı şekilde var olabilmeye duyulan inanç olarak açıklamaktadır. Örneğin Nagalarda kişinin aynı anda hem kendi hem de Leopar olabileceğine dair bir inanış söz konusudur.<sup>55</sup>

İnan Şamanizm'in bir takım inançlarının İslam menkıbelerine de girmiş olduğunu belirtmektedir. 12.yy Orta Asya şeyhlerinden Hekim Ata menkıbelerini toplayan bir eserdeki bu menkıbeyi İnan şöyle aktarır;

*“Seyit Ata ölürken ‘ ben öldükten sonra tabutumu bir arabaya koyup hayvanın başını boş bırakınız, kendiniz evlerinize gidip rahat oturunuz’ diye vasiyet etmiş. Dediği gibi yapmışlar. Gece yarısı müthiş bir gürültü kopmuş. Ne oluyor diye bakmışlar. Görmüşler ki Seyit Ata'nın tabutu mezarın başında duruyor. Gürültünün sebebi o imiş ki Kâbe'den birçok ruhlar gelip Seyit Ata'nın ölüsünü Mekke'ye götürmek istemişler. Bakırgan beldesinin yerli ruhları ise ölüyü vermek istememişler ve savaşa tutuşmuşlar. Kâbe ruhları yenilerek kaçmışlar. Bakırgan ruhları Seyit Ata'yı Hekim Ata yanına gömdüler.”<sup>56</sup>*

Abdulkadir İnan'ın yaptığı bu çarpıcı alıntı Şamanizm'in İslamiyet içinde nasıl sürdürüldüğünün bir göstergesidir. Yine İnan, Anadolu Türkmen dervişlerinden Geyikli Babanın geyiklerle birlikte yürüdüğünü, geyiklere bindiğini, Hacı Bektaşî Veli'nin şahin kıyafetlerine girerek uçup gittiğini söyleyerek bunların hepsinin Şamanizm'in unsurları olduğunu vurgular. Şamanlar hakkındaki bu menkıbeler İslam

---

<sup>53</sup>y.a.g.e., 80 s.

\*Fuat Köprülü Şamanlarla ilk tasavvuf şeyhlerinin bu benzerliğine Türk Edebiyatında İlk Mutasavvıflar adlı eserinde dikkat çekmektedir. S.62-63

<sup>54</sup>y.a.g.e., 81 s.

<sup>55</sup>Levy-Bruhl, a.g.e., 169 s.

<sup>56</sup>İnan, a.g.e., 83 s.

dervişleri hakkında söylenen menkıbelerle çok benzeşmektedir. Örneğin “ateşe atmışlar yanmamış”, “kuş olup uçmuş” vs.<sup>57</sup>

İnan’ın da belirttiği gibi İslamiyet adı altında devam eden birçok Şamanist unsur söz konusudur. Bugün hala Anadolu üzerinde bu örneklere sık olarak rastlanmaktadır. Bunlardan en bilineni üfürükçülük adlı bir mesleğin hala varlığını sürdürüyor olması olarak gösterilebilir. Bu üfürükçüler -bunlar halk arasında aynı zamanda Müslüman din adamının sıfatı olan ‘hoca’ adıyla anılmaktadırlar- bir takım hastalıkların iyileştirilmesi için muskalar yazmaktalar veya bazı formüller hazırlayarak bu hastalıkları iyileştireceklerini düşünmektedirler.

Şamanların ibadet ve ayin törenleri de kesin olarak bir düzene tabi değildir. Evrensel tek tanrılı dinlerde ise böyle değildir. Tek tanrılı dinlerde yapılan her şey kitaplarda tarif edilmiştir. Oysaki Şamanların böyle kural ve kaideleri yoktur. Şaman, tören ve ayinlerde dış görünüşüyle bir takım kurallara uyar ama Şamanın okuyacağı dualar ve ayine nasıl yön vereceğini kimse bilemez. Okuyacağı dualar tamamen kendine özgüdür ya da var olan bir takım duaları istediği gibi değiştirme özgürlüğüne sahiptir. Zira Şamanizm’deki inanışa göre Şamanın koruyucu ruhları neyi emrederse Şamana onu yaptırırlar.<sup>58</sup>

Bu dua ve efsunlar dışında Şamanizm’in en önemli unsurlarından biri de faldır. Şamanlar dışında da başka adlarla fal bakan falcılar bulunur. Bunlar çeşitli nesnelere üzerinden baktıkları fallarla gelecekte haber verirler. Bu gelenek günümüze kadar gelen en belirgin Şamanist unsurlardan biridir. Günümüzde en rasyonel olan toplumlarda bile fala baktırma geleneği sürmektedir.

Şamanizm’in diğer önemli unsurlarından biri de ruh ve can kavramlarıdır. Eski Türkler genel olarak can ve ruhu “tın” yani “nefes” kelimesiyle ifade etmişlerdir. Şamanistler canı bir ruh kabul ederler ama bir de “can” dan ayrı bir ruh olan sadece insanda değil her şeyde bulunan “kut” denen bir başka ruh olduğuna inanırlar. Altay Şamanistlerinin inançlarına göre ise insanın “yula” denen bir ruhu

---

<sup>57</sup>y.a.g.e., 86 s.

<sup>58</sup>y.a.g.e., 121 s.



daha vardır ki bu ruh insanın eşi olarak kabul edilir ve insan uyurken o her yerde dolaşabilir.<sup>59</sup> Bu da yine, Lévy-Bruhl' ün de belirttiği ilkel toplumlardaki eş ruh anlayışının aynısıdır.\*

Abdulkadir İnan, Müslüman Türklerde Şamanizm geleneklerinin yüzyıllar boyunca devam ettiğini belirtir. X.yy'ın başlarında İslamiyet'i kabul etmeye başlayan ve XI.yy'ın ilk yıllarında tamamıyla Müslüman olarak Horasan'a geçen Selçuk Oğuzları, Dede Korkut Hikâyeleri'nden de anlaşılacağı üzere birçok Şamanist geleneği sürdürmüşlerdir. İnan bu geleneklere şu örnekleri verir; matem töreninde ölünün bindiği atın kuyruğunun kesilip atın kurban edilmesi, aygır kesip aş verilmesi, kurbanı kurban edenin etrafında dolaştırmak, ağacı kutlu saymak vs. Günümüzde de Anadolu'da yaşayan halklar üzerinde bu inançların derin izlerine rastlanmaktadır. Kurban kesmeden tutun da, ölünün ardından yemek dağıtmak, düğünlerde, özel günlerde israfa yakın bir anlayışla şölenler düzenlemek, vs. eskiden kutsal ruhlara ve atalara adaklar adamanın bir devamı olarak kabul edilebilecek olan yatırlara kurban kesip, mumlar dikmek, ağaçlara bez parçaları bağlamak, fala baktırmak ve daha birçok batıl inancın yaşam pratiklerimiz içinde büyük bir yer kaplıyor olması köklü bir zihniyet değişiminin yaşanıp yaşanmadığı konusunda düşünmemize neden olmaktadır.

### 1.2.2. İslamiyet

Anadolu'nun Türkleşmesi ve Müslümanlaşması aynı zamana rastlamaktadır. Bu hareketin başlangıcı genel olarak bilindiği gibi Büyük Selçuklu Hükümdarı Alparslan'ın Bizans ordularını yendiği 1071'dir. Bu tarihten itibaren Selçuklu orduları kendilerine katılan göçebe Türkmenlerle birlikte Anadolu'nun içlerine doğru ilerlemeye başlamışlardır. Anadolu'nun Türkleşmesini sağlayan Türkler de İslamiyet'i bu tarihten az bir zaman önce benimsemişlerdi. Bu nedenle hala eski Türk dini olan Şamanizm'in etkisini taşımaktaydılar. Aynı zamanda İran'daki İslamiyet'in farklı yorumlarıyla da tanışmışlardı. İşte böyle bir ortamda Sünni İslamiyet dışında

---

<sup>59</sup>y.a.g.e., 177 s.

\*Konuyla ilgili olarak Lucien Lévy-Bruhl'ün İlkel İnsanda Ruh Anlayışı eserindeki örneklere bakılabilir. 208-209 s.

Şii-Batıni inanışların da bulunduğu görülmektedir. Büyük Selçuklu ve Anadolu Selçuklu hükümdarları ile medresede yetişenler, genel olarak Sünni anlayışını benimsemiş olsalar da çoğunlukta olan göçebe Türkmenler İslam öncesi inançlarını korumuşlardır.<sup>60</sup>

Türklerin tarihteki serüvenlerinde İslam'ı yaşama biçimleri ve yaşama geçirmeleri her bakımdan bir farklılık taşımaktadır. Bu farklılık onların zihniyet ve algılama biçimlerinde de etkili olmuştur. Bunun kökeninde ise Türklerin Orta Asya'dan getirdikleri inanış biçimlerini güçlü bir biçimde sürdürmüş olmaları yatar. Bu doğrultuda Türk kültüründe İslamiyet'in etkisini incelerken çok geniş bir çerçeveden bakmak gerekmektedir. Halil İncalcık'a göre Türklerin İslamiyet'ini tek bir inanç ve davranış sistemi olarak görmek yanlıştır. Tarihi gelişimine bakıldığında İslamiyet, Kuran'ı aklın prensiplerine göre yorumlayan Mutezile gibi akılcı bir felsefi akımı da, Hacı Bektaş'ın ve Mevlana'nın mistik İslam'ı gibi değişik varyasyonları bir arada barındırmaktadır. İncalcık'a göre Sünnilerin temsil ettiği medrese İslamiyet'i ya da Ortodoks İslamiyet, bunun yanı sıra da Sufi tarikatlarla ifadesini bulan mistik bir İslamiyet söz konusu idi. Ancak İncalcık Osmanlı'da padişahların Sünni İslam'ı öğreten hocalarının yanında mutlaka bir tarikat mensubu şeyhin de olduğunu vurgulamaktadır. Bu bakış açısına göre Anadolu Türkleri bin yıllık deneyimlerinde iki çeşit İslamiyet'i benimsedikleri söylenebilir. İncalcık bunu, Türkmen Yörük gruplarının Sufi-Alevi ağırlıklı inanç sistemi ve diğer yandan da devletin Hanefi-Sünni İslamiyet'i olarak ifade etmektedir.<sup>61</sup>

Osmanlı'da İslamiyet'in ifade biçimlerini bu iki yönüyle ele almak gerekmektedir. Osmanlı sultanları kuralları koyarken ve politik kararlar alırken fakihlere\* danışmışlar ama sonraki dönemlerde, yönetime ait alanlar kanun yapma bakımından sultana özgü sayılmıştır. Bu özel alanlarda şeriat yeterli görülmemiştir. Bunun temelinde tarihsel olarak Sultan'ın dini otoriteye dayanmayan bağımsız olarak kanun yapma faaliyetlerinin varlığı bulunmaktadır. Halil İncalcık bu durumun Türk

---

<sup>60</sup>Hüseyin G. Yurdaydın, **Türkiye Tarihi**, Cilt 2, Altıncı basım, Cem Yayınevi, İstanbul, 2000, 209 s.

<sup>61</sup>Halil İncalcık, **Doğu Batı Makaleler 1**, İkinci basım, Doğu Batı Yayınları, Ankara, 2005, 17 s.

\*Fakih: Delillerden hüküm çıkarma yetisine sahip kişi, hukukçu. Buradaki anlamı İslam hukukçusu olarak düşünülmelidir.

hanedanlarının devlet iradesinde fiilen bir kuvvet ayrılığı prensibi getirdiğini belirtmektedir. Buna göre;

*“Onlar Orta Asya Bozkır Devletinin beg-kağan ve törü-yasa geleneklerini yürürlüğe koydular ve bunu Ortadoğu topraklarında kurdukları devletlerde hükümdar otoritesinin temeli yaptılar. Başka bir deyişle X. ve XI. Yüzyıllarda İslam topraklarında Türk devletlerinin kurulmasıyla beraber, devlet ve hukuk kavramı, bağımsız sivil otorite ve onun kanun koyucu gücü lehine derin bir değişiklik ortaya çıkmıştır. Türk yöneticiler kamu otoritesi ve bu otoritenin mutlak bağımsızlığı konularında çok duyarlıydılar ve kamu yönetimini daima kendi devlet ve hukuk anlayışları doğrultusunda örgütleme hakkına sahip oldukları kanısını taşıyorlardı”<sup>62</sup>*

İnalcık Osmanlıların ve onlardan önceki diğer Türk devletlerinin, halkın sorunlarına, örflere ve hükümdar otoritesine dayanan kanunları kullanarak çözüm bulduklarını vurgulamakta ve bunu şu şekilde izah etmektedir;

*“İlkin çoğu kanun ve kanunnameler kaynağı bakımından nesiller boyunca halk tarafından izlenen ve uygulanan yerel örf ve adetleri esas almaktadır. Hükümdarın yaptığı sadece bunlara hukukilik kazandırmaktan ibarettir. Böylece Sultan’ın “örfü” veya dünyevi otoritesi, yerel adetleri devlet hukukuna çeviren anahtar etmendir.”<sup>63</sup>*

İnalcık, özel koşullar altında gelişen Osmanlı Devletinin şeriatı aşan bir hukuk düzeni geliştirdiğini vurgulamaktadır. Buna imkân veren ise örfler yani hükümdarın yalnız kendi iradesine dayanarak şeriat çerçevesine girmeyen kanun koyma yetkisidir. Bu sistemde hükümdar devlet içinde tam olarak bir otorite sahibidir.

Sabri Ülgener de İslam’ın tüm bir din ve kültür bütünü olarak yayıldığı alanın özelliğine göre farklı çehreler gösterdiğini belirtmektedir. Ancak burada genel olarak İslam’ın farklı biçimlerinden önce dünyaya nasıl bir bakış açısı getirmiş olduğu incelenmeye çalışılacaktır. Ülgener bu konuyla ilintili olarak, Max Weber’in İslam’a bakış açısını değerlendirirken; Weber’in din ve zihniyet arasındaki ilişkiyi öncelikle Hıristiyanlık ve kapitalizm arasındaki ilişki dolayısıyla ortaya koyduğunu söylemektedir. Ülgener’e göre, İslamiyet’in Kalvinist bir ahlakın ve metodik yaşama

---

<sup>62</sup>y.a.g.e., 77-78 s.

<sup>63</sup>y.a.g.e., 81 s.

biçiminin tam tersi özelliklere sahip olduğunu iddia eden Weber, Hristiyanlık ve kapitalizm arasındaki ilişkinin benzeri olan disiplinli bir nefis tutumunun, burjuvaziye oluşturabilecek bir düzenli iş ve meslek ahlakının İslam'da başından beri olmadığını söyleyerek buradan bazı yanlış sonuçlar çıkarmıştır. İslamiyet'in ilk ve değişmemiş haliyle kapitalist ve rasyonalist gelişmenin önünü tıkayacak bir din olmadığını söyleyen Ülgener İslam'ın dünyayı dışta, yani eşyanın maddesinde değil içte aradığını, ancak ilgi tarafı ile arada gerekli bir boşluk bıraktıktan sonra mal, mülk ile ilişki kurmanın da herhangi bir sakıncası olmadığını vurgulamaktadır.<sup>64</sup>

Ülgener'e göre Weber'in düştüğü hata İslam'ı feodal yapıyı bir din olarak göstermesinden kaynaklanmaktadır. Oysa ona göre İslamiyet'in eşyaya ve dünyaya bakışı özünde rasyonel eğilimli olarak tanımlanmalıdır.\* İslam mala ve mal varlığına karşı değil, bunlardan dolayı kibir ve gururlanmaya karşıdır. Kişinin kulluk ve ibadet yolunda günün her dakikası uğraşarak gözlerini geçmişe ve geleceğe kapamasının yani maddi dünyadan kopmasının ilk İslam'da yeri olmadığını belirten Ülgener'e göre İslam dünya ile oldukça erken ve yakın bir uzlaşma içine girmiştir. Ancak özünde şehirli bir din olmasına rağmen Tasavvuf ve tarikatların etkisiyle Hristiyanlığın tersine bir süreç yaşayıp, şehrin hali vakti yerinde orta sınıftaki kesimlerinden esnaf ve zanaatkâr çevrelerine doğru, yani küçük burjuvaziye doğru yol almıştır. Ülgener bunu; *"İlk Mekke ayetlerinin dinin vecd ve ülûhiyeti yanında; işlek bir ticaret dünyasına -bizzat peygamber ağzından- hakkını vermek üzere özenle çizilmiş liberal bir piyasa düzeni ve üstelik dünya malını bol tarafından yiyip, içmeyi helal kılan ayetler."*<sup>65</sup> olarak ifade etmektedir. İslam yemeye içmeye, cinsel hayata, hoşgörü ile yaklaşmış olmasına rağmen, bunların aşırılaştıkları durumda da önlerine

<sup>64</sup>Sabri Ülgener, **İslam, Tasavvuf ve Çözülme Devri İktisat Ahlakı**, Birinci basım, Der yayınları, İstanbul, 1981, 55 s.

\*Sabri Ülgener Zihniyet ve Din adlı kitabında İslamiyetin eşyaya ve maddeye bakışını dolayısıyla iktisadi süreçleri oluşturma kapasitesi şu şekilde açıklamıştır. "a- Dünya malı: Kibir, gurur ve tahakküm aracı olarak kişinin iç dünyasına hükmetmeye kalkmadıkça hoşgörü ile karşılanır hatta teşvik görür.b- Çevre ilişkisi kan bağılılığına veya en yakın komşuluk münasebetine dayalı bir aşiret ve cemaat çerçevesinin üstünde ve ilerisindedir. İslam, düşman kabileleri dahi birleştirici rolü bir kenara, çile ve ruhbanıyeti kesin olarak reddetmekle sosyal ilişkileri kapalı hücre kadroları dışına taşırmakta belki en önemli rolü oynamıştır. Nihayet düşünmeli ki yayılma ve yerleşmesini cihad ve propagandaya bağlamış bir din için kabuğu içine çekilmek söz konusu olamazdı.c- zaman bilincinin dahi bugünden ileriye aynı tolerans ölçüleri içinde tutulduğunu söylemekte hata yoktur. Geleceğin görünen ve görünmeyen tasarruflara bir miktar tasarrufla hazırlıklı olmak ve o sayede dara düşmemek (düşürmemek) için bugünden ileriye -"yarın"- düşünmeyi İslam daima teşvik etmiştir." s.57

<sup>65</sup>y.a.g.e., 62 s.

engel koymuştur. Bu durum İslam'a feodal ve savruk bir yaşam taraftarı olmasından çok feodal değerlerle savaşılan bir din özelliği vermekteydi. Bu ise İslamiyet'in içinde dünyevilikten yana bir denge unsurunun oluşmasını sağlıyordu. Ancak İslamiyet bu görünümünden kurtulmakta gecikmemiştir. Yayıldığı coğrafyalardaki inanç unsurlarını içinde eritip kendine katan İslamiyet arkaik inançlarla yoğrulmasından dolayı karmaşık bir yapıya bürünmüştür. Bu durum ise İslam'da Skolastik-Ortodoks din anlayışından farklı bir İslam yaratmıştır. Kitabî kuralların sürdürülmesine rağmen, farklı köklerden gelen eğilimler de -bu eğilimlerden en önemlisi 'kaderciliktir'- İslamiyet'in içine katılmıştır. Ülgener'e göre İslam aslında aktif ve iradeci bir din olmasına rağmen yayıldığı toplumlarda kabul görmek adına "kaderci" bir görünüme bürünmüştür.<sup>66</sup>

İslamiyet'in Türkler arasında yayılması sanılanın aksine kolay olmamıştır ve bu süreç ancak onun, Türklerin inancına uyum sağlamasıyla mümkün olmuştur. Bu yayılma biçimi Sünnî İslam yorumundan çok "Heterodoks" denilebilecek inançlar sayesinde gerçekleşmiştir. Yeni bir kültürü kabul edebilmek için belirli derecede benzerliğin bulunması gerektiğine işaret eden Turgut Akpınar'a göre yüksek İslam denilen kitabî din esasları basit halk kültürüne oldukça uzaktı.<sup>67</sup> Çoğunluğu göçebe boylardan oluşan Türklerin İslamiyet'i bu şeklini kabul etmeleri çok zordu. Akpınar sosyolojik açıdan incelediğinde kitlelerin eski din ve inançlarını kolay terk edemediklerini, dini hikâyeye ve masallara, efsanelere, doğaüstü olaylar inanmayı sevdiklerini ve bu inançlarından kolay kolay vazgeçmeyeceklerini belirtmektedir.<sup>68</sup> İslam'da ruhban sınıfı yoktur. Ancak İslamiyet'in Anadolu'da oluşmuş biçimlerinde şeyhlere, dedelere, evliyalara büyük bir bağlılık vardır. Ve bu kişiler Allah'ın bir aracısı gibi görülmüşlerdir. Bu Türklerin Orta Asya'daki inançlarından Şamanizm'in bir özelliğidir. Şamanizm'de de Şamanlar kişiyle Tanrılar arasında aracılık eder, iletişimi sağlar. Kişiler ya da kabileler ondan medet umarlar. İslamiyet öncesi Türkleri Şamanist kültürü genel olarak kavmi bir karaktere sahipti.<sup>69</sup> İslamiyet sonrasında da büyük oranda Türkler bu kültürlerini korumuşlardır.

---

<sup>66</sup>y.a.g.e., 71 s.

<sup>67</sup>Turgut Akpınar, **Türk Tarihinde İslamiyet**, Birinci basım, İletişim Yayınları, İstanbul, 1993, 80 s.

<sup>68</sup>y.a.g.e., 83 s.

<sup>69</sup>y.a.g.e., 201 s.

### 1.2.3. Heterodoks İslamiyet ve Tasavvufun Doğuşu

Daha önce Ülgener'in de belirttiği gibi İslamiyet'in başlangıç dönemlerinde Tasavvufi akımları barındıran herhangi bir oluşum yoktur. Fuad Köprülü, Sufi adını alan ilk şahsın Suriye'de bir zaviye kuran Küfeli 'Ebu Haşim' olduğunu söylemektedir. Çok daha sonraları 'Bayezid Bistami' (H.261), 'Hallac Mansur' (H.309), Cüneyd Bağdaki gibi birçok Sufi yetişip mesleklerini İslam dünyasının her yanına yaymışlardır.<sup>70</sup> Zamanla bu akımı güçlenerek her yerde birçok şeyh ve dervişin yetişmesine sebep olmuştur. Böylelikle XV.yy'a kadar İslam dünyasında tarikatlar büyük bir coğrafyaya yayılmıştır. İslamiyet'te Tasavvufun doğuşu kısmen yaradılışın sırlarını anlamak istemekten ibaret bir ruhi ihtiyaç sonucunda oluşmuşsa da, içine İslami ve birçok İslam dışı yabancı etkenlerin katılmasıyla, bu felsefi boyutu da giderek aşan bir yapının oluşmasına neden olmuştur.

Tasavvufi inanç biçimi her ne kadar İslamiyet içinde değerlendirilmiş olsa da, felsefesi dolayısıyla -özellikle daha sonra geniş olarak açıklayacağımız vahdet-i vücud felsefesi, yani tüm alemin Tanrı manasında tek varlık olması- İslamiyet'ten çok daha farklı yönleri olan mistik bir düşüncedir. Bu anlamda Tasavvufi inanç biçimi, Sünni İslam yorumuna göre katı kurallara ve kitaba sıkı sıkıya bağlı bir İslami yorumdan farklı ve ona aykırı, yani bir Heterodoks inanç olarak kabul edilmektedir.

Abdülbaki Gölpınarlı İslam'ın özünde tarikat ya da Tasavvuf cinsinden bir yapılanma olmadığını, bunların daha sonra oluştuğunu belirtmektedir. Tarikatların tümü hatta Tasavvufçulara bir reaksiyon olarak ortaya çıkan melâmet bile, köken olarak Tasavvuf inancına dayanır. İslam'ın kökeninde irfan ve Tanrı sevgisi, hatta insanı Hak'tan ve gerçekten ayırabileceği için dünyayı kınamak vardır. Fakat Tanrı'ya ulaşmak için bir şeyhe, şıha, pire bağlanmak ya da varlık birliği inancı yoktur. Dünyadan ayrı kalarak kendini öbür dünyaya adanmak, yaşamın tatlarından

---

<sup>70</sup>Fuad Köprülü, **Türk Edebiyatı Tarihi**, Beşinci basım, Akçağ Yayınları, Ankara, 2003, 146 s.

mahrum olmayı İslamiyet kabul etmemektedir.<sup>71</sup> Gölpınarlı da tıpkı Ülgener gibi İslamiyet'in dış dünya ile belli bir denge kurmaya çalıştığını vurgulamaktadır.

Ancak İslamiyet genişlerken bir yandan Bizans sınırlarını aşması sonucu oradaki inançlarla karşı karşıya gelmiş, Hint-İran gelenekleriyle, Yunan filozoflarının düşünceleriyle karşılaşınca çeşitli sorunlar ortaya çıkmıştır. İlk zamanlarda akla bile gelmeyen konular Tanrı adaleti, zaman ve mekân, Tanrı bilgisinin bilene tabi olup olmayışı gibi çeşitli meseleler tartışılmaya başlanmıştır. Panteist varlık birliği inancını kabul eden Yunan felsefesiyle, İran felsefesinin İslam'a uygulanmasından doğan ve bu felsefelerle yoğrulan bir Tasavvuf anlayışı belirmiştir. Gölpınarlı'ya göre Tasavvuf da, İslam'ın düşünce ve inanç bakımından bölünme devresinde ve eski dinlerin yerleştiği bölgelerde gelişmiştir. Sufiler güçlü bir kuvvet haline gelince devrin iktidarları bunları kendilerine bir dayanak yapmak ve istedikleri yöne yöneltmek için dergâhlar, vakıflar kurmaya koyulmuştur. Böylelikle bir Sufiler sınıfı oluşur. Tasavvufun Anadolu'da yayılması ise Selçukların gerileme devrine, Moğolların akınlarına ve onlardan sonra küçük beyliklerin kuruluş zamanına rastlar.<sup>72</sup>

Turgut Akpınar da İslamiyet'teki bu sapmaları Heterodoks olarak ifade etmekte ve bunu da, belirli bir akımın dogmalarına uygun ve doğru yol sayılan inançlardan ayrılan bir inanç sistemi olarak tanımlamaktadır.<sup>73</sup> İslamiyet'te dogmalara, kural ve kaidelere uygun olan inanç "Sünnilik" olarak kabul edilmektedir. Buna aykırı düşen inançlar ise İslami Heterodoksluğu temsil etmektedirler.

İslamiyet'in değişik yorumlanma biçimleri ve İslamiyet'teki Heterodoksi kavramı üzerine araştırmaları olan A.Yaşar Ocak bu kavramı şöyle yorumlamaktadır: İslam'ı yeni kabul eden kitleler sosyo kültürel yapıları itibari ile kitabi ve doktriner bir yapıda olan İslam anlayışını yeterince anlayamamışlar ve dolayısıyla İslam'ı eski

---

<sup>71</sup>Abdülbaki Gölpınarlı, **100 Soruda Türkiye'de Mezhepler ve Tarikatler**, Birinci basım, Gerçek Yayınevi, İstanbul, 1969, 293 s.

<sup>72</sup>y.a.g.e., 296 s.

<sup>73</sup>Akpınar, a.g.e., 79 s.

inançları çerçevesinde değerlendirmek durumunda kalmışlar ve bu yüzden de kitabi İslam'dan farklılaşmış bir İslam anlayışı geliştirmişlerdir. Türkler de I.yy da İslamiyet'i kabul etmiş olsalar da geniş ölçüde Şamanist, Budist ve Maniheizt kültürün özelliklerini korumaktaydılar. Bu nedenle onların kitabi bir İslam anlayışına dayalı Sünni bir yaşam tarzı sürdürebilmeleri mümkün değildi. Ocak, Türklerin İslamiyet ile tanışmasının doğrudan Heterodoksi kanalıyla gerçekleşmiş olduğunu belirtmektedir.<sup>74</sup>

Her Müslüman toplum kendi kültürel özelliklerine göre bir İslam'ı yaşama biçimi geliştirmiştir. İslamiyet veya Müslümanlık terimi zaman veya mekân içinde İslam dininin kültürleşmiş biçimleri için kullanılmaktadır. Buna rağmen zihniyet boyutunda farklı Müslümanlıklar vardır. A.Yaşar Ocak, bunları Müslümanlığın yatay farklılaşması olarak tanımlamakta ve bunun yanı sıra Müslümanlığın dikey farklılaşmasından da bahsetmektedir. Bunlar ise Müslümanlığın aynı toplum içinde devletten halk tabanına kadar olan değişik yorumlama biçimleri olarak tanımlanabilir. Örneğin Osmanlı'da din adamlarının kitabi İslam'ı ile tarikatların mistik İslam'ı ve bunun halk nezdinde yaygınlaşmış mitolojik unsurlarla karışık halk İslam'ı söz konusudur.<sup>75</sup>

Ortaçağ İslam dünyasında Heterodoksi akımlar 'zendeka ve ilhad' hareketleri olarak yorumlanmışlar ve bunlar resmi İslam dairesi dışında yer almışlardır. Bu hareketler yani resmi İslam dairesinin dışına çıkan fikir hareketleri İslam'ın 2.yy'ından itibaren belirmiştir. İslam dininin Hıristiyanlık, Musevilik gibi dinlerle mücadele etme yerine içindeki bölünmelere verdiği savaş daha önemlidir. Bu yeni fethedilen yerlerdeki topluluklar, kendi eski inançlarını, mistik ve felsefi kültürlerini İslami kavramlar aracılığıyla sürdürme ve kültürlerini İslamiyet'in içinde saklama yoluyla bir kültürel direniş göstermekteydiler.<sup>76</sup>

---

<sup>74</sup>A.Yaşar Ocak, **Türk Sufiliğine Bakışlar**, Sekizinci basım, İletişim Yayınevi, İstanbul, 2005, 58 s.

<sup>75</sup>y.a.g.e., 78 s.

<sup>76</sup>Ahmet Yaşar Ocak, **Zındıklar ve Mülhidler**, Üçüncü basım, Tarih Vakfı Yurt Yayınları, İstanbul, 2003, 3 s.



Müslümanlıkla tanışmadan önce Eski Türkler hayvan sürülerine bağlı bir ekonomik düzen ve göçebe bir yaşam tarzı sürmekteydiler. Toplumsal organizasyonları ve inançları geleneksel yapı üzerinden yürüyen bir kabile teşkilatına dayanmaktadır. Bu kabilelerde başkanlar dini liderlik de dahil olmak üzere tüm yetkileri ellerinde toplamışlardır. Bu nedenle kabile üyeleri üzerinde yetkilerinin büyüklüğü tartışmasız çoktur. Kabile yaşantısının düzenini sağlayan şey de yazılı bir kültüre dayanmayan, şifahi nitelikte olan bir mitolojidir. Kam veya Şaman olarak adlandırılan dini/siyasal reisler, yazıya geçmemiş mitolojiye çok iyi derecede hâkimdirler ve onu sonraki kuşaklara aktarmışlardır. Şamanizm'i sürdüren Türk Boyları Maniheizm ve Budizm gibi inanç biçimlerinden de etkilenmişlerdir. İslamiyet'le tanışmalarından sonra da Türklerin toplumsal yapılanmalarında büyük bir değişim yaşanmamış, bu kültürel yapılanmayı Anadolu'ya kadar getirmişlerdir. Anadolu'daki İslamiyet dönemi içinde de A.Yaşar Ocak, dedelik ve babalık kurumlarının bu eski kültürel yapılanmaya ilişkin kalıntılar olduğunu ifade etmektedir.<sup>77</sup> Bunların İslami devirdeki torunları ise Hacı Bektaşî, Sarı Saltık, Barak Baba vs. gibi Bektaşî babaları olacaktır.

İslam yerleşik kültür merkezlerinde medreselerde kitaba uygun bir tarzda yani Ehli Sünnet denilen bir şekilde yerleşirken diğer taraftan göçebe halk yığınları içinde ise popüler Müslümanlık denilebilecek bir şekilde güçlü bir mistik yapıyla yerleşmeye başlamıştır. İslam'ın bu popüler şekli, öncelikle İran Sufiliğinden etkilenmiş, sonra eski inançlarla harmanlanmış ve kitabi yapısından sıyrılarak mitolojik bir karaktere bürünmüştür. Anadolu'ya da bu şekliyle, Türkmen boylarının göçüyle taşınmıştır.<sup>78</sup> Bu göçler sırasında Sufilerin İslamiyet'i yaymadaki rolleri tartışmasız çoktur. Sufiler Tasavvuf inancını uç boylara kadar taşımışlardır.\* Şer'i kuralları yıkmışlar kitleler de bu değişime kayıtsız kalamamışlardır. Sufilerle yayılmış bu İslamiyet ve Tasavvuf inancı günlük davranış ve normlara da çok şey katmıştır.

---

<sup>77</sup>Ocak, a.g.e., 2005, 241 s.

<sup>78</sup>Ocak, a.g.e., 2003, 80 s.

\*Konuyla ilgili olarak Ömer Lütfi Barkan'ın 'Kolonizatör Türk Dervişleri ve Zaviyeler' adlı makalesine bakılabilir.

Ocak, Osmanlı imparatorluğunun bu iki İslam yorumunun yani Heretodoks ve Sünni İslamiyet'in varisi olduğunu söylemektedir. Hatta halkın belirli bir kısmı daha çok Heterodoks İslamiyet'i yaşamaktadır. Ocak'a göre, erken Osmanlı kaynaklarında Osmanlı beyliğinin kuruluş döneminin, Rum abdalları tarafından - Ahmed-i Yesevi'nin Sufilik geleneğinin taşıyıcıları olan dervişlerin menkıbelerinde-tasvir edilmesi, bunun en belirgin örneğidir. Aynı zamanda Osmanlı beylerinin etraflarında birçok derviş ve şeyhler bulunmaktadır. Osmanlı'nın ilk dönemlerinde, devletin aşiret beyliği olduğu ve yönetenlerle yönetilenlerin aynı toplumsal tabanda yer aldıkları bu dönemde, İslami yaşayışta henüz çok büyük bir fark oluşmamıştır.<sup>79</sup>

İnalcık'a göre de Selçuklular döneminde Anadolu'nun eğitimli şehir çevreleri yüksek İran kültürünü benimsemişlerdir. Uçlarda ise Tasavvuf ile gazilerin ve dervişlerin Türk halk kültürü egemendir

*“Arap kaynakları 1307 de Barak babayla Suriye'ye gelen yüz kadar bu çeşit dervişi şaşkınlık içinde, şöyle betimler; Boyunlarına çanlar ve aşık kemikleri takmış, sakallarını tıraş etmiş, bıyıklarını bırakmışlardı. Elllerinde tahta kılıçlar ya da ucu kırık sopalar vardı. Yanlarında davul ve neyler taşımakta ve bunlar çaldıkça çok canlı hareketlerle raks etmekte idiler. Boyunlarındaki nesnelere öyle bir ses çıkarırdı ki seyircilerin akılları başlarından giderdi. Namaza oruca aldıkları yoktu. Barak Baba topladığı sadakayı dervişlere ve yoksullara dağıtırdı”<sup>80</sup>*

İnalcık, Barak Baba'nın diğer kalenderleri\* babalar gibi Tanrı'yla doğrudan temasta olduğuna inandığı söylemektedir. Barak Baba'nın İran ve Moğol hanları üzerinde tıpkı eski Şamanlar gibi büyük bir etkisi vardır. İnalcık'a göre bu Horasan erenleri ya da Anadolu Abdalları, Şamanist inançlardan türemiş Heterodoks bir İslam'ı temsil etmektedirler. Gerçekten de İnalcık'ın, dervişler hakkındaki -tarihsel veriler ışığında yaptığı- bu betimlemesiyle, Abdülkadir İnan'ın Şamanları tasvir ederken söyledikleri birbirine oldukça benzemektedir. Örneğin İnan, Şamanın sahip

<sup>79</sup> y.a.g.e., 81 s.

<sup>80</sup> Halil İnalcık, **Osmanlı İmparatorluğu Klasik Çağ**, Altıncı basım, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2005, 195 s.

\*Kalenderilik; 11.yy'dan itibaren Hint-İran sentezi ile Tasavvufi düşünceyi birleştiren, mala, mülke önem vermeyen, kendini toplumdan soyutlamış, dış görünüşleri ve hayat tarzları ile maniheist ve budist rahipleri andıran Kalenderilerin oluşturduğu Tasavvuftaki marjinal fikir hareketlerinden biridir. Bu konu ile ilgili ayrıntılı bilgi için A.Yaşar Ocak'ın Osmanlı İmparatorluğunda Marjinal Sufilik;Kalenderiler adlı çalışmasına bakılabilir.

olması gereken eşyalar ve aksesuarlar arsında davul, davulun üstünde kuş heykelcikleri bulunduğunu ifade etmekte ve “...*bunlar arasında bir de tahta kılıç (hılıç) bulunur. Şaman bu kılıçla kötü ruhlarla savaşıır.*”<sup>81</sup> dediği tahta kılıcı saymaktadır. İnan Anadolu dervişlerinden geyikli babanın geyiğe binerek gezmesi hakkındaki menkıbenin de, Altaylı kamların okudukları dualardakini hatırlattığını belirtmektedir.

Anadolu’da Sufi mistisizmi ile halk arasında daima bir ilişki olmuştur. 13.yy’dan beri Anadolu yoğun bir biçimde Tasavvuf öğretisi ve dini tarikatların merkeziydi. Sufilik, kentlerdeki aydın kesim içinde mistik bir ilahiyat şekline bürünüyor, halk arasında ise Şiilik ve Batını öğretilerle donatılmış tarikatlar şeklinde örgütlenerek, halk hareketleri için bir temel oluyordu.<sup>82</sup> Anadolu’da oluşan bu Heteredoks akımların çoğu mistik akımlardır ve “mistisizm” de İslam’da “Tasavvuf” olarak ifadesini bulmuştur. Turgut Akpınar’a göre gelişmiş bir din hayatına sahip her toplumda, evrensel bir olgu olarak nitelendirilebilecek olan mistisizme rastlanmaktadır. Tüm büyük dinlerde bir mistik akım söz konusu olmuştur. Çünkü dindeki katı ve kuralcı yorum Tanrıyı aramaya ve ona ulaşmaya bir anlamda engeldir. Tasavvuf da bir mistik akım olarak, bir fikir hareketinden çok bir gönül işi ve ruh halidir. Amaç Tanrıya yaklaşabilmektir. Ancak ilk başta İslamiyet doğduğunda henüz İslami bir mistisizm ve Tasavvuf yoktur.<sup>83</sup> Tasavvuf zamanla İslam’ın yayıldığı alanlardaki mistik akımlardan etkilenerek oluşmuş ve tarikatlar şeklinde de örgütlenmiştir. İşte bu anlamda Tasavvuf inancı ya da mistik akım, Ortodoks İslamiyet inancına aykırıdır ve Heterodoks bir mahiyet taşır.

Özünde İslamiyet ve bir mistik akım olarak Tasavvuf anlayışı uyuşmamaktadır. İslamiyet’le Tasavvufu barıştıran bir anlamda Tasavvufun dışlanmasını engelleyen şey ise Gazali’nin Kelamla Tasavvufu uzlaştırması olmuştur. Taner Timur’a göre Osmanlıyı etkileyen düşünürlerin başında Gazali gelmektedir. Osmanlı’da Sufiliğin meşruluğunu Timur bu düşünceye bağlamaktadır. Zaman zaman Sünni katılığını savunan ulema ile Sufiler arasında tartışmalar

---

<sup>81</sup>İnan, **a.g.e.**, 80-83 s.

<sup>82</sup>İnalçık, **a.g.e.**, 2005, 198-199 s.

<sup>83</sup>Akpınar, **a.g.e.**, 86 s.

çıkmıştır ancak Osmanlıda Sufilik hiçbir zaman reddedilen bir doktrin olmamış hatta Kelam–Tasavvuf uzlaşması Osmanlı zihniyetinin temelini oluşturmuştur.<sup>84</sup> Osmanlı’da bu yüzden kritik akıl değil, ‘kalp’ önemli hale gelmiştir.

#### 1.2.4. Tasavvuf İnancı

Sabri Ülgener’e göre Tasavvuf; ilk İslam’dan derin bir farklılaşmayla mistisizme kayan yol kavşağı olarak tanımlanmaktadır. Ona göre Tasavvuf Orta Asya, Hint–İran inançlarının karışımı olarak içe ve derine kapanışın ifadesidir.<sup>85</sup> İslamiyet içinde zamanla gelişmeye başlayan Tasavvuf, aynı zamanda dergâhlar aracılığıyla da yerleşmeye ve yavaş yavaş töreleriyle, adetleriyle belirginleşmeye başlayarak, özel giyim tarzları ile üyeleri arasında dereceler oluşmaya başlamıştır. Özellikle Horasan, Irak, Suriye ve Mısır’da yerleşen ilk Sufiler zamanla Tasavvufu bir mistik felsefe ve bir meslek haline getirmişlerdir.<sup>86</sup>

Fuad Köprülü’ye göre de İslamiyet II. yy’dan itibaren ilk haline göre büyük farklılıklar göstermeye başlamıştır. Çünkü yüzyıllardan beri kendi gelenekleri ve kültürlerini yaşayan kitleler İslamiyet içine girince kaçınılmaz olarak birçok noktada değişimler yaşamışlardır. İran gibi çok eski bir medeniyet, doğrudan olmasa da Hint medeniyeti, Musevilik etkileri, Suriye’den gelen Hıristiyanlık etkisi ile İslam’ın yayıldığı birçok yerde birçok mezhep birbiriyle çarpışır ve kaynaşırken bu sırada Tasavvuf yerleşmiş ve mezhepler çoğalmıştır.<sup>87</sup>

Ahmet Yaşar Ocak da, Tasavvufun İslam’ın daha ilk yüzyılı içinde belirmeye başlayan siyasi, sosyo-ekonomik, kültürel değişmelerin sosyal yapıda oluşturduğu karmaşa sonucu şekillendiğini söylemektedir ki bu yaklaşım tüm araştırmacılar için hemen hemen kaçınılmaz görünmektedir. 9.yy da önceleri klasik anlamdaki

<sup>84</sup>Taner Timur, **Osmanlı Kimliği**, İkinci basım, Hil Yayın, İstanbul, 1994, 53 s.

<sup>85</sup>Ülgener, **a.g.e.**, 1981, 73 s.

<sup>86</sup>Abdülbaki Gölpınarlı, **100 Soruda Tasavvuf**, Birinci basım, Gerçek Yayınevi, İstanbul, 1969, 30 s.

<sup>87</sup>Fuad Köprülü, **Türk Edebiyatında İlk Mutasavvıflar**, Beşinci basım, Diyanet İşleri Başkanlığı Yayınları, Ankara, 1984, 15 s.

Tasavvuf koyu bir zühd ve takva\* anlayışı etrafında gelişmiş ancak zamanla çok geniş bir alanda yayılan İslamiyet'in içinde bulunduğu coğrafyalar içindeki sosyo kültürel ve ekonomik çalkantılar bu Ortodoks Tasavvuf anlayışında yeni bir kanat oluşturmaya başlamıştır. Zühd ve takvanın yerine ilahi aşk ve cezbenin galip olduğu, A.Yaşar Ocak'a göre erken Vahdet-i Vücutçu nitelik taşıyan bu akım mistik niteliğiyle Maverünnehir ve İran'daki Sufilik merkezlerinde kendini göstermiştir.<sup>88</sup> Ocak Türklerin de İslamiyet'le bu coğrafya üzerinde tanıştıklarını ve muhtemelen Anadolu'ya göçle birlikte İslamiyet'in daha çok bu yüzüyle yani Vahdet-i Vücutçu Tasavvuf anlayışıyla geldiklerini belirtmekte ve Tasavvufu şu şekilde özetlemektedir;

*“teorik yapısı itibariyle, şeriatın, tevhid tabir edilen “Allah'ın ortak kabul etmez teklifiğini” açıkça vurgulamak suretiyle “Yaratan'ı” “yaratılardan” ayırarak ortaya koyduğu Yaratan-yaratılan ayrımını “yaratılanın” “Yaratan”ın tecellisinden ibaret olduğunu varsayarak izah etmeye çalışılan bir felsefe”<sup>89</sup>*

Selçuklu ve Osmanlı döneminde medrese ve tekke olmak üzere iki ayrı düşünce yapısının etkin olduğu genel olarak söylenebilir. Medrese eğitiminin temelini oluşturan düşünce bu dünyaya şekil vermeyi amaçlayan Sünni gelenektir. Tekke ise mana âlemini temsil etmektedir. Anadolu Selçukluları döneminde devlet, esas olarak medreselilerin temsil ettiği Sünni anlayışı ve bunun kurallarını benimsemiştir. Ancak 13.yy'dan itibaren Moğol istilasını yaşayan Anadolu'da bir kaos ortamı söz konusudur. Dolayısıyla devrin insanları Hacı Bektaşî Veli, Celaleddin Rumi ve Yunus Emre gibi düşünürlerin temsil ettiği mana âlemine yönelmişlerdir. Bu akımlar da Türklerin eski inançlarıyla yoğrulduğundan onlara yönelmek geniş kitleler için oldukça kolay olmuştur. Tekkelerde gelişen ve yayılan bu görüşlerin özü dini ve felsefi mahiyetteki ideal bir panteizmdir.\* Bu görüşe göre

---

\*Zühd; Hakkın rızasına, ahiret nimetlerine ulaşmak için dünya varlığına ve dünya nimetlerine rağbet etmemek, takva ise Allah'ın yasakladığı şeylerden kaçınmak ve vaktini ibadete adanmak anlamını taşımaktadır.

<sup>88</sup>Ahmet Yaşar Ocak, **Osmanlı İmparatorluğunda Marjinal Sûfilik: Kalenderler**, İkinci basım, Türk Tarih Kurumu Basımevi, Ankara, 1999, 4 s.

<sup>89</sup>Ocak, **a.g.e.**, 2003, 120 s.

\* Panteizm: Evrenin bütünü Tanrı olarak kabul eden felsefi görüş. Panteizmde her şey Tanrı'nın bir parçası olarak kabul edilir. Tanrı her şeydir ve her şey Tanrı'dır. Panteizme göre Tanrı'nın evrenden bağımsız ve ayrı bir varlığı yoktur. Tanrı doğada, nesnelere, insan dünyasında vardır. Her şey Tanrı'dır.

Allah, mutlak varlık, görünen bütün varlıkları içine alan mutlak iyi ve mutlak güzeldir. Güzellik iyiliğin bir yanı ya da bir görünüşüdür. Görünen alem, mutlak güzelliğin kendi kendisini tezahür ettirme arzusunun bir ifadesidir. İnsan bu görünen alem gibi çift tabiatlıdır. Mutlak varlıktan gelen gerçek ve edebi tarafı ile aslında Allah ile bir niteliktedir. İnsanda mevcut olan bu ilahi zerre bilinçli ya da bilinçsiz olarak asıl kaynağıyla birleşmek ister. Bu ise insanın nefisini yenmesi ile mümkün olur. Nefis ya da benlik tüm kötülüklerin nedenidir. Nefsi yenmenin tek yolu ise Tanrıya karşı beslenen ilahi aşktır. Ruhun ilahi kaynağına ulaşması ve hakikat ile birleşmesi, ilahi aşk ile mümkündür. Bu yolla gerçeğe ulaşan insan nereye dönerse dönsün daima Allah'la karşılaşır. Allah, buna göre her yerde tüm doğadadır. Bir çiçekte, yıldızda, ağaçta vs. İnsan böylece her yanından tanrı ile kuşatılmış gibidir. İnsan kendi kalbine de aynı hissiyatla bakarsa orada da Allah'ın varlığını duyacaktır. İnsan ile Allah artık bir olmuştur. Bu görüşler Anadolu'da Moğol istilasının olduğu kaotik yıllarda o kadar çok yayılmıştır ki zenginler dahi tarikat şeyhlerinin sevgisini kazanmaya çalışmışlardır. Yine beylikler dönemindeki birçok beyliğin yöneticisi de böyle bir tarikata ve şeyhe bağlanmıştır.<sup>90</sup>

İçinde birçok farklı tarikat olmasına rağmen genel olarak Tasavvuf felsefesinin belli başlı değişmez özellikleri vardır. Bunlardan en önemlisi tevhit inancıdır. Sufilere göre tevhit Allah'tan başka bir yüce varlık tanımamak ve bütün varlıkları onun varlığında bilmektir. Bu da önce bilgi sonra görüş ve oluşla gerçekleşir. Tasavvuftaki Panteizm inancı ise yine Gölpınarlı'ya göre vucudiyye sözü ile Arapça'ya çevrilmiştir ve her şeyi Allah tanımak, varlığı ona vermek demektir. Bu vahdeti vücut, yani varlık birliği, vahdeti mevcut yani varlıkların tabiatın birliği inancına varır ve tabiatın Tanrı oluşuna tabiattan başka varlık, bir Tanrı, bir gerçek bulunmayışına inanmak anlamına gelir.<sup>91</sup> Sufiler Allah'a "Vücut-i Mutlak" demektedirler. Gölpınarlı, Tasavvuftaki bu düşüncüyü Şeyh Bedrettin'in (1420) Varidat'ıyla örneklendirir. Varidat'ta varlık birliği bu tarzdadır ve kâinat Allah'tır. Başı ve sonu yoktur. Kıyamet ölümün kendisidir. Gölpınarlı; bu inancın

---

<sup>90</sup>Yurdaydın, a.g.e., Cilt 2, 211 s.

<sup>91</sup>Gölpınarlı, a.g.e., 1969, 43 s.

İslam temeline hiç uymadığını söylemektedir. Çünkü İslam dininde her şeyi Allah yaratmıştır; dünya sonradan yaratılmıştır. Ve Allah her şeyden münezzehtir.<sup>92</sup>

İnalcık da, Şeyh Bedreddin'in Varidat'ta anlattığı Tasavvuf ve Vahdet-i Vücut felsefesini şöyle tanımlar;

*“Tanrının görünmesi, varlığın bir gereğidir. Bu görünümeler dünyası, mutlak tipleri, türleri ve kişileriyle eskidir; ne başlangıcı vardır ne de sonu; zamanda yaratılmış değildir. Maddi dünya yok olursa ruhi ve gayricimsi dünya da yok olur. Yaradılış ve yok oluş sonsuz bir süreçtir. Bu ve öte dünya bütünüyle düşsel hayallerdir; cennet ve cehennem, iyi ve kötü eylemlerin acı tinsel görünümelerinden başka bir şey değildir. (...)Cezbeye tutulur, Tanrı huzurunda öylece hayran kalakalırdım. Duygular içinde yok olur giderdim. Bir gün gövdeyi, O'nun bütünlüğüyle Tanrı olarak gördüm... Tanrıyı gören Sufî, duygularını yitirir. Bütün evrene yayılır. Dağlarla, ırmaklarla bir olur. Artık ne burası kalır ne sonrası. Her şey tek bir andır.”<sup>93</sup>*

Tasavvufta bütün alem her an mutlak varlığın tecellisi olarak zuhur etmekte ve her an yokluk alemine geçip gitmektedir. Tasavvufta dünyanın ve evrenin her an yeniden yaratıldığı ve anlık bir şekilde yok olduğu, sonra yeniden oluştuğu düşüncesi vardır. Yani mutlak varlık sıfatları her an yeniden görünmektedir. Sufilerce geçmiş zaman yoktur. Gelecek zamana ise asla ulaşamaz. İçinde bulunulan zamansa durmaz. O halde zaman olayların zihnindeki yansımasından doğar. Zamanın gerçeği, bölünmeyecek kadar az olan “an”dır. Ve an'da sürekli yenilenmektedir. Sufî geçmişi ve geleceği değil içinde bulunduğu vakti düşünür. Sufilerin mekân hakkında görüşleri ise Gölpınarlı'ya göre, onların mekâna yani var olana tabi olmalarıyla açıklanabilir. Zaman nasıl olayların kıyaslanmasından doğan bir mefhumsa, mekân da var olan şeylerin kıyaslanmasından doğar. Var olan bir şey olmasa onun mekânı da olmaz.<sup>94</sup>

Tasavvufun insana ilişkin bakışı ise; ‘insan alemin özüdür’ yaklaşımında yatar. İnsan Tanrının yarattıklarının en üstünü, en olgunudur. Evrenin ve yaradılışın sebebi insandır. İnsan bütün varlıkların sonudur. Gölpınarlı'ya göre kâinat bir beden, insan da onun canıdır. Sufiler ruhu yaşayış kabiliyeti olarak kabul eder ve dörde

<sup>92</sup>y.a.g.e., 51 s.

<sup>93</sup>İnalcık, a.g.e., 2005, 197 s.

<sup>94</sup>Gölpınarlı,a.g.e., 1969, 65 s.

ayırırlar; Cansızlarda bu bakış açısı varlığını korumak olarak ifade edilir. Bitkilerde türünü koruma ve sürdürme kabiliyeti mevcuttur. Hayvanlarda bu yaklaşıma duymak ve hareket etmek de eklenir. İnsanlarda ise tüm bunlara anlamak, söylemek, iyiyi kötüyü bilmek dahil edilir. İnsanlık bu kabiliyet sonucunda gerçek varlığına ulaşır.<sup>95</sup> Görünüşte alem insana göre çok büyüktür. Fakat alem insandan büyük olmasına rağmen çekirdeğin meyvede, meyvenin de ağaçta olması gibi insanda toplanmış durumdadır. Tanrının tüm sıfatlarına sahip olan insan Tanrının yeryüzündeki halifesidir. Ancak bu makama sahip olması için insanın insanlığını bilmesi gerekir. Sufiler insanı kutsal saymada çok ileri gitmişlerdir. Onlara göre olgun insanla Tanrı arasında hemen hiçbir fark kalmamaktadır. Hatta daha uçtaki Batını inançları benimsemiş olanlarda, insana secde edilmesi gerektiği bile söylenir.

Tasavvuf ve felsefe ilişkisine gelince ise önemli bir ayrım ortaya çıkar; felsefe akıl yoluyla gerçeği arar ancak Tasavvuf, akıl yolu ile gerçeğe ulaşamayacağına inanır. Gerçeğe ancak aşk ve cezbe yoluyla ulaşılır. Felsefede bilgi önemlidir. Felsefe, bilgi ile tamamlanır. Tasavvufsa bilgiyi bir araç olarak görür. Felsefenin din ile ilgisi yoktur, akılla ilgisi vardır. Akıldan bilinçli bir şekilde uzak durmayı öngören Tasavvufun esasları içinde ise zikir, halvet ve bir mürşide uymak gibi durumlar söz konusudur.<sup>96</sup>

Tasavvufta aşk, sevginin en uç noktası olarak kabul edilir. Ve Tasavvufi aşk ikiye ayrılır; Geçici ve gerçek aşk. Geçici aşk bir insana duyulan sonsuz özlem ve istek olarak kabul edilmiştir. Eskiden bu çeşit aşk bir sabit fikir, bir hastalık olarak kabul edilmiş ve sevilenle buluşmakla geçeceği, buluşma gerçekleşmediği takdirde yeni bir aşkla bu hastalıktan kurtulacağı söylenmiştir. Sufiler maddi ve manevi tüm bağları kıran bu geçici oluşu da normal kabul etmiştir. Ancak önemli olan gerçek aşktır ki bu da Tanrıya duyulan sonsuz sevgidir. Tasavvufta genel aşk; güzele değil güzelliğe, tek bir kişiye değil tüme, toplumun tümüne duyulan aşktır. Güzellerde güzelliği, her şeyde yaratanın kudretini hikmetini görmek kişiden

---

<sup>95</sup>y.a.g.e., 74 s.

<sup>96</sup>y.a.g.e., 84 s.



topluma doğru yayılmak, kişinin kendisi için değil tüm bir toplum için çalışması önemlidir. Tasavvuftaki bu aşk kavramı ise insanı iyiliğe götürmektedir.<sup>97</sup>

Tasavvuf ehli, maddi dünyadan soyutlanıp Allah'a ulaşma çabası içindedir. Tasavvuf, görüldüğü üzere maddi dünyayı, aklı dışlayan bir yapıya sahiptir ve Allah'a ulaşma yolunda zikir ve ayinlerle Tasavvuf ehlinin kalbiyle hareket etmesini öğütleyen mistik bir öğretilerdir. Bu çalışma açısından önem taşıyan noktalardan biri de, dünyayı madde yanı sıra dışlayan bir anlayış üzerine kurulu bu Tasavvuf evreninin, kadercı ve sadece günü yaşayan bir zihinsel yapılanma oluşturmuş olması ve uzun bir zaman -belki de günümüzde de- bu yapılanma etkisiyle dünyaya bir bakış ve onu algılayış şekline dayanan bir zihniyet üzerine kurulmasıdır. Bu zihniyet yapısına iyi bir örneği, Avusturya sefiri olan Ogier Chiselin de Busbecq'in 1554'ten 1562'ye kadar Türkiye'deki gözlemlerini aktardığı mektuplarında görebilmek mümkündür. Busbecq'in gözlemlerinden biri Türk insanının kadercı ve kayıtsız yapısını çarpıcı bir şekilde ortaya koymaktadır:

*“Türklerin inancına göre her insanın, ne zaman ve ne suretle öleceği alın yazılmıştır. Bu alın yazısıdır. Ölmek mukadder ise bundan kurtulmaya çalışmak beyhude gayrettir. Mukadder değilse ölümden korkmak deliliktir. Bu bakımdan onlar vebaya yakalanmış kimselerin giyeceklerine dokunur, hatta yüzlerini bile silecek kadar kayıtsızlık gösterirler. “Eğer Allah takdir etmişse ölümden ne yapsam kurtulamam, ölüm mukadder değilse bana hiçbir zarar gelmez.” diye düşündüklerinden bu bulaşıcı hastalığın yayılma alanı da genişliyor”<sup>98</sup>*

Yaklaşık beş yüz yıl öncesine ait bu gözlemi ilginç yapan şey, bu bakış açısıyla günümüzde de karşılaşılmasıdır. Metinlerinde ve araştırmalarında bir zihniyet değişiminin gerçekleşmediğini sık sık söyleyen Adanır, Tasavvufun, İslamiyet'ten önceki armağan toplumlarına ait özelliklerin İslamiyet içine katılmasını sağladığını belirtmektedir.<sup>99</sup> Kitabı İslam'ın değil de Tasavvufun halk kitleleri içinde bu kadar çok kabul görmesinin nedeni; hala armağan toplumu özelliklerini taşıyan yığınların Tasavvufta kendi inançlarının izlerini görmeleriyle açıklanabilir.

<sup>97</sup>Gölpınarlı, a.g.e., 1969, 85 s.

<sup>98</sup>Ogier Chiselin De Busbecq, **Türkiye'yi Böyle Gördüm**, çev. Bilinmiyor, Birinci basım, Elips Kitap, Ankara, 2004, 119 s.

<sup>99</sup>Oğuz Adanır, **Osmanlı ve Ötekiler**, Birinci basım, Dokuz Eylül Yayınları, İzmir, 2004, 359 s.

### 1.2.5. Tasavvuf ve Zihniyet İlişkisi

Tasavvuf sadece tarikatlarda ve halk çevrelerinde değil Osmanlı seçkinlerinin düşünce hayatında da kendine güçlü bir yer edinmiştir. Bu oluşum Selçuklulardan itibaren benzer bir şekilde gelişme gösterir. Konya, Kayseri, Sivas gibi Selçuklu kentleri Tasavvufi düşüncenin merkezleri olmuştur.<sup>100</sup> Bu derecede yaygın bir kitle hareketi din ve sanat anlayışıyla birlikte günlük davranış biçimlerine de birçok şey katmış hatta belirli bir zihniyetin oluşumunda önemli bir rol oynamıştır. Ülgener bu davranış biçimini şu şekilde tanımlamaktadır;

*“Dünya hazlarına ve nimetlerine hiç bir zaman kayıtsız olmamakla beraber o uğurda acele, telaş ve gelecek kaygısıyla ömür tüketmekten hoşlanmayan; otorite ve gelenek kayıtları ile çepeçevre kuşatılmış (merkezden “kırsal” çevreye açıldıkça daha da yumuşak ve teslimiyetkar); hesabında, yol ve yordamında götürü insan.”<sup>101</sup>*

Ülgener de bir anlamda Weber’in gittiği yoldan giderek dinin, zihniyet biçimlerini ve zihniyet biçimlerinin de iktisadi oluşumları nasıl etkilediğini ortaya koymak için İslam ve Tasavvuf anlayışlarını kıyaslayıp incelemektedir. Ülgener’in bu bakış açısı genişletildiğinde ise; Zihniyet biçimlerinin iktisadi yaşamı belirlediği kadar toplumların dünyaya bakışlarını, yaşam ve düşünce biçimlerini, toplumsal hayatlarını ve sanat yaratımlarını da belirlediğini söyleyebilmek olası hale gelmektedir. Çalışmanın seyri açısından bu nokta oldukça önem taşımaktadır. Zira bu çalışma boyunca, Tasavvufun nasıl bir zihniyet ve yaşama biçimi oluşturduğunu ve bunun nasıl sanatsal yaratımlar doğurduğunu incelemeye çalışacağız.

Tasavvuf düşüncesi en önemli yansımasını; ağırlık, yavaşlık ve bunlarla beraber bağımlılık ve teslimiyet fikrini toplum katmanlarına yerleştirmiş olmasında gösterir. Tanrıyı kendinden ayrı ve erişilmesi imkânsız bir varlık olarak gören ve nefsi dışındaki bu varlığa ulaşmak için herhangi bir yol gösterene ihtiyaç duymayan kişi, artık -yani Tanrı’yı nefsinde gören ve onunla tek varlık olarak birleşmeye çalışan insan- özel bir tekniğe ve belki bir yol göstericiye ihtiyaç duymaktadır. Bu

---

<sup>100</sup>Inalcık, a.g.e., 2005, 207 s.

<sup>101</sup>Ülgener, a.g.e., 1981, 74 s.

yolda bir rehber, yani şeyh ya da pir bulup ona teslim olur. Rehberin etrafında sıkı sıkıya örgütlenerek tarikatlar oluşur. Ben duygusunun yerini ‘biz duygusu’\* alır.<sup>102</sup>

Tasavvuf zihniyetinde dünya; eşya, çevre ve zaman olarak soyut bir ilgi ve ilişki ile uzağında durulması gereken bir yerdedir. Tasavvufta dünya uzağında kalınması gereken ölümlü bir varlık ya da ‘var görünen yokluk’ ifadesini taşır. Tasavvuf ayrıca varlığın hikmetini yok oluşta arar ve yokluğa önem atfeder, çevre ilişkisi yine aynı mesafeli bakıştan geçer. Dış dünyaya ne kadar mesafeli olunursa iç dünyadaki duygularla o kadar yakın olunmaktadır. Tasavvufta zaman da bu çerçevede değerlendirilmektedir. Geçmişin ve geleceğin de herhangi bir önemi yoktur. Tek önemli şey tanrıya ibadet ve zikir yapılan ‘şu an’ dır. Yani geçmişten ve gelecekte kopartılmış ve sadece bugünle sınırlı bir zaman anlayışı söz konusudur.<sup>103</sup>

Bu sayılanlar Tasavvuf fikrinde ortak unsurları oluşturan noktalar olsa da Tasavvuf teoride ve pratikte homojen bir yapı sergilemez. Tasavvuf inancı ayinleri, törenleri ve kıyafetleri farklı olan, kurucularına göre de ideolojik farklılıklar taşıyan birçok tarikatı içinde barındıran geniş bir yelpazeyi kapsar. Buna göre Tasavvufta temelde iki farklı yön bulunmaktadır: Dünyayı madde ve eşya tarafından dışlayanlar ve onunla ilgilenmeyi mahkûm edenler. Kudret ve iradeyi Tanrıya bırakıp olana bitene seyirci kalanlarla, bunun tam zıt kutbunda Tanrı emanetine haklarını verip boş oturmaya karşı olanlar. Aslında Ülgener bu iki genel eğilim arasına sıkışıp kalmış bir toplumdandır ve bu toplumun yönünü bulmaya çalışmasından bahsetmektedir. Burada önemli olan bir zihniyet yapısının ne yönde ilerleyeceğidir.<sup>104</sup>

Tasavvufta Ülgener’in belirttiği gibi iki uç eğilim mevcuttur. Bu eğilimler de -ya da bu eğilimlerin güçlü olanının- Tasavvuf zihniyetinin oluşması bakımından önem taşıdığını söyleyebilmek mümkündür. Bunlardan ilki Bâtınlık diğeriye

---

\*Zaten özünde Şamanistik özellikleri içinde barındıran ve kabile ya da klan ve ya boylar şeklinde örgütlenmiş bir cemaat toplumundan gelen insan için ben duygusu hiçbir zaman ağırlıkta olmayacaktır. Ben duygusu yerine yoğun bir kolektivite ile biz duygusunun olduğu görülecektir. Bunun için Abdülkadir İnan’ın Şamanizm adlı eseri ile Levy-Bruhl’un ‘İlkel Toplumda Ruh Anlayışı’ adlı eseri ve Marcel Mauss’un ‘Sosyoloji ve Antropoloji’ adlı eserlerine karşılaştırma yapılarak bakılabilir.

<sup>102</sup>y.a.g.e., 75 s.

<sup>103</sup>y.a.g.e., 77-78 s.

<sup>104</sup>y.a.g.e., 79 s.

Melamiliktir. Bâtnilik içe dönük ve Ülgener'in deyimiyle uygun olduğu yerde nihilizmin en son noktasına kadar gidebilir. Bu anlayış alışılmış kurallara ve şeriata sırtını çevirmiş ve her şeyi mubah saymıştır. Diğeri ise boş durmayı onaylamayan, çalışmayı ve uğraşmayı savunan Melamiliktir. Melamilik özel davranış ve kıyafetlerle halkın dışında olmayı tasvip etmez. Herkesle birlikte işinin başında olup ibadetini de sessiz ve gösterişsiz bir şekilde yapmayı önerir. Ülgener'e göre Melamilik hayatı tıpkı bir Kalvinist gibi sade ve gösterişsizdir ama çalışma ve üretme ahlakı da son derece güçlüdür.<sup>105</sup>

Ülgener, Tasavvufun ve tarikatların toplum içindeki izlerini ve yansımaları sadece belli bir çevrede ve esnaf topluluklarında olduğunu sanmanın büyük bir hata olduğunu vurgulamaktadır. Ona göre Tasavvuf ve tarikatların etkisi çok daha geniş bir alan üzerine yayılmıştır. Özellikle Bâtnileşmiş şekliyle tüm bir topluma yayılmış durumdadır. Tasavvufun önemi tüm toplumun zihniyetini ve davranış kalıplarını belirleyecek kadar önemli bir etkiye sahip olduğundan gelir. Ülgener'e göre Tasavvuf sade ve basit kıssalarla, bir şekilde söylemlerle basit halk idrakine uzanabildiği kadar, kitlelerin hal ve tavırlarını belirlemekle kalmamış bundan daha da önemlisi evrene ve dünyaya bakışını da yoğurup şekillendirmiştir. *'Tasavvuf –ham ve sulandırılmış hali ile- insanımızın tavır ve davranışlarından giyim kuşama kadar günlük yaşayışında elle tutulur izler bırakmıştır. Fakat hepsi ondan ibaret değil. Etki alanını bu dağınık, perakende izler gerisinde bütün bir dünya görüşüne uzatmamak için bir sebep yoktur.'* diyen Ülgener, Tasavvufun çok geniş bir etki alanının olduğunu söylerken çözülme devri olarak adlandırdığı \* Osmanlı İmparatorluğunun duraklama ve gerileme dönemlerinde, Anadolu insanının tüketime açık ve yatkın bir eğilim taşıdığını belirtmektedir. Burada bu eğilimi başlı başına Tasavvufun oluşturduğunu söylemek hata olur. Ülgener tüm bir ortaçağın ve lüks tutkusunun hakim olduğu dönemler olduğunu vurgular ve Tasavvufun bu eğilimlere meşruluk kazandırdığını ifade eder.<sup>106</sup> Bu gösteriş, şan, şeref, harcama ve lüks tutkusunun kökenini ise, Eski Türklerin Anadolu'ya gelmeden önceki yaşama biçimlerinde

---

<sup>105</sup>y.a.g.e., 80-81 s.

\*Bu konuyla ilgili ayrıntılı bilgi için Sabri Ülgener'in 'İktisadi Çözülmenin Ahlak ve Zihniyet Dünyası' adlı eserine bakılabilir.

<sup>106</sup>y.a.g.e., 95 s.

bulabilmek mümkündür. Oğuz Adanır'ın da, tek tanrılı dinler öncesine ait evrensel kültür olarak tanımladığı 'potlaç' adlı yaşam ve zihniyet biçiminin Anadolu üzerinde Tasavvuf inancıyla birleşerek, yoğun bir şekilde tüketme, şan, şeref ve prestij üzerine kurulu simgesel ve kolektif bir düzen oluşturduğu söylenebilir;

*“... Tipik bir potlaç kültürü olarak Orta Asya “Şamanlık” kültürü örneği verebiliriz. Bu salt metafizik evrenin insanları için doğa büyüleyici, sihirli ve gizem dolu bir evrendir. Yani anlaşılması olanaksız, sadece kabul edilmesi ve birlikte yaşanması zorunlu bir evren.” Kendi kendini yineleyen (döngüsel) bir düzene sahip olan doğa, “artı değer” ya da “artık” üretmez. Üretse bile bunun bilincinde olamaz. Doğaya yalnızca verir ve tüketir. Doğanın bir artık bıraktığını varsaysak bile, bunun çoğu kez çürüyüp gittiğine inanmak gerekecektir. Bir başka deyişle istisnalar hariç doğada biriktirme, artı değer ve kapitale dönüştürme gibi süreçler yoktur. Çünkü sonuç olarak artık ya da birikim olsa bile yok edilmek durumdadır. Bu yok etme ya da tüketme tıpkı doğada olduğu gibi kolektif bir biçimde yapılmaktadır. Bir başka deyişle potlaç geriye hiçbir şey bırakmamacasına tüketen, birikmiş her şeyi yok eden bir yaşam biçimidir.”<sup>107</sup>*

Adanır'ın da ifade ettiği gibi potlaç ya da armağan düzeni olarak adlandırılan bu yaşama biçimi Eski Türklerin Orta Asya'daki yaşama biçimlerinin ve kültürlerinin oluşmasında etkindir. Daha sonra onlarla birlikte Anadolu'ya gelmiş ve Osmanlı İmparatorluğu'nda da varlığını sürdürmüştür. Ülgener'in Tasavvuf ve zihniyet olarak açıklamaya çalıştığı bu olguların içine bir de potlaç adlı simgesel düzen eklenirse, günümüz Anadolu insanının zihniyet kökenlerine ulaşılabilir.

Adanır'a göre toplumsal yapılanma açısından armağan düzeni bir soy ve kan birliğine dayanmaktadır. Kabile, aşiret, köy ya da daha küçük toplulukları kapsamakla birlikte (bir anlamda genişletilmiş şekli) Osmanlı İmparatorluğu gibi çok büyük boyutlara ulaşmış örneği de mevcuttur. Karşılıklı yükümlülük düzeni genelde iki ya da ikiden fazla klan ya da köyün bir araya gelmesiyle oluşan topluluklar görünümündedir. Karşılıklı yükümlülüğün hakim olduğu 'potlaç' ya da 'armağan' toplumunda yasalar değil kurallar yani gelenekler egemendir. Bu düzende herkes herkese karşı yükümlüdür. Bu sistemin temel mantığı vermek-almak-iade etmektir. Herkesin herkese kan ve soy birliğiyle bağlı olduğu bir gönül ve duygu birliği içinde olduğu bir düzendir. Bu toplumun yapısı hiyerarşiktir. Ancak böyle olmasına rağmen

---

<sup>107</sup>Adanır, a.g.e., 2004, 28 s.

kişiler her an yer değiştirebilirler. Çok sıradan biri bir anda çok önemli bir konuma gelebilir. Örneğin bu kişi bir anda bir şeyh olabilir ve toplum katında önemli bir yere sahip olabilir. Bu konumlanma, Adanır'a göre eşitler arası geçici eşitsizlik yani bir liyakat düzenidir. Ortada uyulması gereken bir oyun kuralı vardır. Egemenlik ekonomik değil siyasi ve toplumsal tarafından belirlenmektedir. Çünkü önemli olan prestij, itibar ve otoritedir.<sup>108</sup> Adanır'ın potlaç toplumu hakkında söyledikleri ve Ülgener'in zihniyet üzerine düşünceleri karşılaştırıldığında Anadolu insanının zihniyetinin kökenleri de netleşmektedir;

*“Ortaçağ ve çözümlenme devri dönüşümünü israfı daima karşı olmakla birlikte hesaplı yaşama ve tasarrufa hemen hiçbir zaman burjuva fazileti olarak bakmamıştır. O kadar ki aynı sembolün batıda ve doğuda bambaşka, hatta biri öbürüne taban tabana zıt manalar taşımasına hayret etmemek gerekir. Kışlık geçimini durup dinlenmeden yuvasına taşıyan karınca birinde çalışkanlığın ve uzak görüşün timsali, öbüründe hırs ve açgözlülüğün örneğidir. Neresinden bakılsa, yıpranıp hırpalanmadan rahat, sıkıntısız bir ömür gücü yettiğinde bol harcama ve tüketme insan davranışımızın neredeyse dokusu altına işlemiş, onun ayrılmaz bir parçası haline gelmiştir.”<sup>109</sup>*

Potlaç yaşam biçimini, kültür kalıplarından ve zihniyetinden atamamış Anadolu insanı, 11.yy'dan sonra, Tasavvuf inancını da ideolojik bir dayanak noktası yaparak, yaşam biçimini ve zihniyetini 'tüketme ve gündelik yaşama' doğrultusunda oluşturmuştur.

Tasavvuftaki her şeyin aslında ölümlü olduğu ve vakti saati gelince yok olacağı inancı dünya nimetlerinin de aynı şekilde ya da aynı mantıkla algılanmasına yol açmıştır. Ülgener, Anadolu insanının bu zihniyet kalıbını şu şekilde açıklar;

*“Ölümlü dünya, ölümlü olduğu için her saati ahiret hizmetine harcanacak bir basamak değil; hayır yapmadan gönül rahatlığı ile açılacak bir mesafe, külfeti zahmetine değmeyen bir ara durak: Niçin yorulmalı zaten ölümlü dünyada. Kelimeleri dilediği yöne eğip bükümde şarklı zekâsının hayret verici marifetini burada aramak lazım. “Ölümlü”sünden bir adım ötede tadımlısını çıkarmak; yokluktan (fakr ve fenadan) varlığa ve tokluğa varmak. Hatta kelimenin yapısını*

---

<sup>108</sup> y.a.g.e., 30-31 s.

<sup>109</sup> Ülgener a.g.e., 1981, 95 s.

*zorlamaya gerek kalmadan yokluğu açık açık bir gösteriş bir nümâyîş haline getirmek varlığa ve bolluğa basamak yapmanın hesabını yürütenler az değil.”<sup>110</sup>*

Tüm bu Tasavvufla belirlenmiş bir yaşam biçimi, kökenden gelen kültür kalıpları ve alışkanlıklarla birleşerek Ülgener’in de ifade ettiği gibi, insanımızın günümüzde de geçerliliğini koruyan şu zihniyet biçimini oluşturmuştur; *“Dünya artık kişinin önünde irade ve enerjisini üzerine boşalttığı, işleyip şekil vereceği bir madde yığını değil, sadece nimetlerinden bol bol istifadeye koyulacağı bir “imaret” ...önüne serili bir “hak sofrası.”<sup>111</sup>* Kısacası tüketimin, üretim ve emeğin önünde yer aldığı bir toplum modeli ve bunun ideolojik zeminini oluşturmuş bir Tasavvuf anlayışı söz konusudur.

Ancak yine de Ülgener, katı bir sebep sonuç ilişkisi içine girip Tasavvufu tüm bir dünya görüşünü oluşturan tek etmen olarak algılamının yanlış olduğu inancındadır. Aslında folklor, sanat ve iktisat açısından Tasavvuf ve tarikatların tarihi, üst düzeydeki itikat ve inançların, sade ve kolay anlaşılır kalıplar halinde halk inançları içine yayılması ve böylelikle geniş kitlelerin gündelik yaşamını ve zevklerini biçimlendirmesi tarihidir. Ancak gündelik yaşama aktarıldığı andaki basitleşme içeriğin değişik anlamlara girerek boşaltılmasına kadar varabilmiştir. Mistik derinlikteki fikirler halk tabakalarına yayılırken, özleriyle ilişkileri kesilmiş, ezbere kalıplar ve klişeler halinde tekrarlanır olmuşlardır. Ama sonuç olarak halk katında yansımaları bulan bu Tasavvufî tavır ve davranışlar -ya da buna zihniyet biçimi demek mümkündür- “tevekkül ve teslimiyet” olmuştur. Günü gün etmek, gelecek kaygısının olmadığı salt ‘bugün’den ibaret bir zaman anlayışı ile şekillenmiş ve yerleşik bir zihniyet halini almıştır.

Ülgener iktisat hayatının günümüze dek etkileri sürecektir şekilde Tasavvufî yaşam ve düşünce biçiminden nasıl kaynaklandığını derinlemesine araştırmış ve ortaya koymuştur. İktisat hayatını belirleyen aynı zihniyet yapısı, düşünce ve sanat hayatını da belirlemiştir. Tasavvufî düşünme biçiminin dünyaya bakışı, dünyayı eşya yönüyle -yani maddi gerçeklik yönü ile- daima ötelemeye ve mahkûm etmeye

---

<sup>110</sup>y.a.g.e., 97 s.

<sup>111</sup>y.a.g.e., 98 s.

yönelik olmuştur. Daha sonraki bölümlerde maddi dünyayı ve dış gerçekliği mahkûm eden bu anlayışın nasıl bir sanat ve fikir hayatı oluşturduğu incelenecektir.

### **1.3. Anadolu’da Anlatı Yapısının Kökenleri**

#### **1.3.1. İslamiyet Öncesi Türklerin Halk Edebiyatı**

Türklerde de Fuad Köprülü’ye göre yazı yayılmadan evvel “milli-şifahi” (sözlü) bir edebiyat söz konusudur. Bu edebiyat, muhtelif yazıların Türklerin arasına yayılmasından sonra da devam etmiştir. İslamiyet’in yerleşmesinden sonra bile Türklerin Şamanist inançlarından kalma eski inançların İslamiyet adı altında yaşadığı Köprülü’nün de üzerinde durduğu bir durumdur. Şamanlar hakkında Köprülü, bize şu bilgileri vermektedir: En eski Türk şairleri Tonguzların “Şaman”, Altay Türklerinin “Kam”, Yakutların “Oyun”, Oğuzların “Ozan” dedikleri şairlerdir. Bu Şamanlar sihribazlık, dansçılık, müzisyenlik, hekimlik ve şairlik gibi birçok özelliği bir arada toplamaktadırlar. Bu Şamanların halk üzerinde büyük etkileri vardır. Köprülü, Şamanların muhtelif zamanlarda yaptıkları işlerin şeklinin, kıyafetlerinin vs. değiştiğini ama gökteki tanrılara kurbanlar sunmak, ölümler, kötülükler, hastalıklar gibi kötü cinler ya da ruhlar tarafından yapılan işleri efsunla yok etmek gibi görevlerinin daima değişmeden varlığını koruduğunu söylemektedir. Bu işler için yapılan ayinlerde Şaman kendisinden geçmiş bir hale gelerek dans etmekte ve bir takım şiirler okumaktadır. Kendi müzik aletiyle çalıp söylediği bu şiirler, Türk şiirinin de en eski halini oluşturmaktadır.<sup>112</sup> Köprülü’nün de belirttiği gibi Eski Türk anlatıları, yazının kullanılmadığı ya da çok sınırlı olarak kullanıldığı tüm kültürlerde olduğu gibi, sözlü anlatılardan ibarettir. Sözlü kültür ise genel olarak şiir ve destanlardan oluşur. Yazının bulunması ve yaygınlaşmasıyla anlatı biçimleri de gelişmiş ve değişmiştir. Ancak genel olarak bu çalışmayı ilgilendiren ve bu nedenle üzerinde durulacak konu; sözlü geleneğe dayanan anlatı biçimlerinin, çok uzun süre - Türklerin Anadolu’ya yerleşip Anadolu kültürü içinde yer almalarından sonra da devam ederek, Anadolu kültürü içinde genel ve baskın bir anlatı biçimini teşkil ediyor olmasıdır.

---

<sup>112</sup> Fuad Köprülü, a.g.e., 2003, 94 s.



Uzun süreli ve sözlü temele dayanan düşünce genellikle şiir kalıbındadır ya da ritim ağırlıklıdır. Yukarıda da bahsedildiği gibi Türklerin edebi biçimlerinin en arkaik şeklinde Şamanların kopuzlarıyla ayinlerde söyledikleri şiirler bulunur. Düşüncenin ya da sözün yazı ile saklanamıyor oluşu onun ritim veya tekrarlı biçimlerle hafızada kalması yolunda biçimleri geliştirmiş bu doğrultuda da dans ve bedensel ritim önem kazanmıştır. Çünkü bu tarz tekrarlar düşüncenin ya da sözün hafızada kalmasını kolaylaştırmaktadır. Walter J.Ong sözlü düşünce biçiminin geliştikçe hazır deyişler ve kalıpların kullanımında ustalık kazanıldığını vurgulamaktadır.<sup>113</sup> Bu anlamda arkaik ve sözel iletişime dayalı kültürlerde tekrara dayalı biçimlerin -şiir gibi- önem kazandığı görülmektedir.

Köprülü, Türklerin çeşitli zamanlarda başka din ve uygarlıkların etkisi altında kaldıklarında bile Ozan/Şamanların varlıklarına zarar gelmediğini belirterek onların önemini vurgulamaktadır. Nüfusları çok fazla olan bu Şamanlar, eski Türk ordularında hükümdarların yanında mutlaka bulunmuşlardır. Bu Şamanlar sadece yeni olaylara ve kahramanlık durumlarına ait şiirler okumakla kalmamışlar milli Türk destanından alınmış parçaları da okumuşlardır. İslamiyet'ten sonra ise Şaman/Ozanların menkıbeleri, İslam mutasavvıflarına geçmiştir. Ozanlar da ellerinde sazları ile Müslüman halk şairi olarak -hatta az çok mutasavvıf olarak- kalmışlardır.<sup>114</sup> Buna göre sözlü kültüre dayanan, Şaman/Ozanların aktararak getirdikleri anlatı biçimleri Türk edebiyatı içinde kalıcı olmuştur.

Köprülü'nün, Şamanizm'in en önemli unsurlarından olan ayinlerde Şaman şairlerin rolü üzerine söylediklerine bakılacak olursa, Türklerin İslamiyet öncesi edebiyatını destanlar (menkıbe/epos) ve Şaman/Ozanların şiirlerinden yani sadece sözlü eserlerden ibaret olduğu görülmektedir. Şamanlarda önemli bir unsur olan bu ayinlerden birincisi sığır yani öküz denilen sürgün avlarıdır. "Sığır" yani öküz, Oğuzların milli totemidir. Bu ayin kutsal öküzün avlanmasından sonra bir kominyon ziyafeti yapılmasıyla oluşur. Bu ayin daha sonra dini özelliğini kaybetmiş olmakla

---

<sup>113</sup>Walter J. Ong, **Sözlü ve Yazılı Kültür**, çev. Sema Postacıoğlu Banon, Birinci basım, Metis Yayınları, İstanbul, 1995, 50 s.

<sup>114</sup>y.a.g.e., 95 s.

birlikte Osmanlılara kadar devam etmiştir. Bu av ayininin özellikleri bir yana, burada önemli olan Şaman/Ozanların avdaki rolleridir. İslamiyet'ten önce bu av/ayinlerde dini/sihri şiirler okuyan Şamanlar daha sonra da avları takip eden bu ziyafetlerde hükümdarların büyüklüğünü ve ululuğunu anlatan şiirler ya da eski kahramanlık menkıbeleri anlatmaya başlamışlardır. Köprülü'ye göre başlangıçta bu av törenlerinde dini destanlar okuyan şairlerden sonraları zafernameciler, şehnameciler ve halk destancıları çıkmıştır.<sup>115</sup>

Diğer önemli ayin de genel olarak yapılan kurban ziyafetleridir ki bunlara şölen/toy adı verilir. Burada da Şaman şairler dini-sihri bir takım ezgiler söylemişlerdir. Bu törenlerde de önemli role sahip olan şairler İslamiyet'in kabulünden sonra halk arasında varlıklarını sürdürmeye devam etmişlerdir. Matem ayini olan “Yuğ” larda da ilk zamanlarda ruhani bir niteliği olan Şaman/Ozan, ölünün defni için kopuzu ile çaldığı esrarlı bir takım şarkıların etkisi ile ölenin ruhu için istirahat dilemiştir. Şairin sadece dini bir görev gördüğü bu ilk zamanlardan sonra, matem ayinlerinde ölünün hatırasını yaşatacak şiirler oluşmaya başlamıştır. Ölenin kahramanlıkları kopuz eşliğinde belli bir kitleye karşı okunmuştur. Türklerin halk edebiyatındaki mevcut kahramanlık destanlarının birçoğu Köprülü'ye göre bu matem ayinlerinin kalıntısıdır. Bütün bu dini ayinlerde oluşagelen bu eserler, gerek şölenlerdeki kasideler gerek sığırdaki destanlar ya da matemlerdeki mersiyeler olsun başında dini/Şamanistik bir içerik taşımaktadır. Bunlar Şamanizm'in en eski dönemlerinde daha çok tanrılara söylenen ilahi (hymne) halindedirler. Daha sonra din dışı olmuşlar ve eski tanrıların yerini menkıbevi kahramanlar, hükümdarlar ve tarihi kahramanlar almışlardır. Bu kasideler, destanlar ve mersiyeler uzun yıllar iç içe geçmiş halde bulunmaktaydılar. Köprülü bu kahramanlık destanlarının ve mersiyelerin tüm topluluklarda edebiyatın ilk nüvelerini oluşturduğunu şu şekilde ifade etmektedir;

*“Şair bir taraftan kahramanın vefatına pek coşkun bir hisle ağlarken, diğer taraftan tamamıyla suskun ve ağır bir eda ile onun menkıbelerini, cenklerini, kahramanlıklarını anlatıyordu. Hulasa, bugünkü bilgimize göre Türklerde edebi*

---

<sup>115</sup>y.a.g.e., 96 s.

*gelişmenin ilk safhalarının başka milletlerdekinden tamamen farksız olduğunu kesinlikle iddia edebiliriz.”<sup>116</sup>*

Köprülü’ye göre Türk edebiyatını diğer ulusların edebiyatından ayıran şey onun hala bu izleri taşımasında aranmalıdır. Bu anlamda Köprülü eski Türk edebiyatının kavmi bir niteliğe sahip olduğunu ve Türklerin bugünkü halk edebiyatında bile bu eski kavmi edebiyatın birçok unsuru hala büyük bir ölçüde yaşadığını belirtmektedir. İslam-İran medeniyetinin asırlardır devam eden etkisine rağmen bu eski edebiyatın izleri kendini korumaktadır. Bu edebiyatın en önemli yapısal özelliği Köprülü’nün de belirttiği gibi sözlü-şifahi bir niteliğe sahip olmasıdır. Sözlü anlatım biçimi Türklerin oldukça statik olan zihniyet biçimlerinin içinde var olan bir unsur olarak, günümüze kadar çeşitli şekillerde gelerek bugünkü anlatı biçimlerimizi belirleyen bir etkinliğe sahip olmayı sürdürmüştür.

### **1.3.2. İslamiyet Sonrası Anadolu’da Halk Edebiyatı**

Türkler, İslamiyet’i kabul ettikten sonra Arap ve Acemlerin ortak ürünü olan klasik edebiyatla tanışmışlardır. İslam toplumunun ortak üretimi sayılabilecek bu medeniyet; edebiyatta da ortak bir takım kalıplar oluşturmuştur. Bu medeniyetin içine giren her kavim kendi kültürünü korusa da, ruh ve hissiyatını bu oluşmuş ortak kalıplar içinde anlatmıştır. Türkler İslam medeniyeti ve edebiyatıyla tanıştıklarında Acemlerin edebiyatı belirli şekil ve kuralları ile tam bir klasik edebiyat haline gelmiştir. Böyle olunca İslam ve Acem kültürüyle tanışan Türkler, Türk saraylarında birkaç yüzyıldan beri büyük bir yer kazanmış olan bu edebiyatın şekil ve kurallarını almışlar ve Acem edebiyatı içindeki eserleri taklide başlamışlardır. Acem kelimeleri, Acem nazım şekilleri ve hatta Acem ruh ve zevki de Türk edebiyatı içerisinde girmeye başlamıştır. Türk halk edebiyatı geleneğinin güçlü bir biçimde varlığını sürdürmesi nedeniyle, bu saray ve medreselerdeki taklit edebiyat halk kitlelerinde karşılık bulmamıştır. Ancak Köprülü’ye göre, okumuş sınıflarla halk kitleleri arasında sürekli bir iletişim ve etkileşim olacağı düşünülürse, bu okumuş kitlenin

---

<sup>116</sup>Köprülü, a.g.e., 2003, 98 s.

(Acemleri taklit ederek) oluşturdıkları klasik edebiyat üzerinde halk edebiyatının ve halk edebiyatı üzerinde de bu klasik edebiyatın etkisi mutlaka büyük olmuştur.<sup>117</sup>

İslamiyet'ten sonra yazılmış olan en eski Türkçe eser Kutadgu Bilig'dir. Köprülü, Kutadgu Bilig ve benzeri eserlerin medrese vs. gibi yerlerde ve okumuş eğitimli saray çevrelerinde okunduğunu, halkın ise kendi ihtiyaçlarını halk şairlerinin eserleriyle karşıladığını vurgulamaktadır. Halk edebiyatının uzun asırlar boyunca çok az değiştiğini, zaten değişme kabiliyetinin düşük olduğunu belirten Köprülü, İslamiyet sonrası halk edebiyatının, İslamiyet öncesi ana yapıları koruduğunu söylemektedir. Bunlar arasında öğretici olanlar sayılabilir. Bu eserler birtakım ahlaki konuları içermektedir. Cimriliğin kötülüğü, kahramanlığın ve cömertliğin önemi vs. Bu eserler arasında en önemlileri sagu- mersiyelerdir. Bu mersiyeler İslamiyet'ten önce dini (Şamanist) bir özellik taşımaktaydılar. İslamiyet'ten sonra bu dini içerikleri ortadan kalktıysa da mersiyeler varlıklarını korumaya devam etmişlerdir. Ölen kişinin arkasından yapılan bu mersiyelerde ölünün faziletleri, kahramanlıkları, ölen kişi için kavmin hatta tabiatın ne denli üzgün olduğu tasvir edilmekteydi. Bu mersiyelerde doğa, uzun uzun tasvir edilip canlandırılır. Bunlarda sadece doğaya karşı değil hayatın tüm tezahürlerine karşı bir bağlılık görülür. Mersiyeci, hayatın güzelliklerini de aktarır. Yaz gelince bülbüllerin öteceği, aşıkların sevişeceği vs.<sup>118</sup>

Türkler Anadolu'ya gelmeden önce, İslamiyet'i kabulden sonra çok fazla sayıda eser vermişlerdir. Ancak genel olarak bu çalışmanın ilgilendiği eserler, daha geniş kitlelere yayılmış olmaları bağlamında halk edebiyatı örnekleri olacaktır. Çünkü bu eserler belirli bir zihniyetin somut dışavurumlarını oluşturmaktadırlar. Ayrıca Türklerin Anadolu'ya gelişi bu çalışma için daha belirleyici sınırlar çizmektedir. Çünkü Anadolu üzerinden filizlenen düşünceler ve bunların somutlaşmış biçimleri olan halk edebiyatı örnekleri bugün varlığını hala sürdüren bir zihniyetin de taşıyıcıları olarak o zihniyetin kökenlerini oluşturmaktadır. Bu oluşum Anadolu coğrafyasının özgün varlığından bağımsız düşünülemez.

---

<sup>117</sup>y.a.g.e., 141 s.

<sup>118</sup>Köprülü, a.g.e., 1984, 25 s.

Türklerin İslamiyet'i kabulünden sonra batıya doğru göçleriyle Oğuz göçebeleri kendileriyle birlikte eski edebi geleneklerini ve halk edebiyatlarını da ozanlarını/kopuzcularını da götürmüşlerdir. Ozanların kopuzlarıyla çalıp söyledikleri eski halk destanları ve eski milli destan parçaları Anadolu'ya gelip yüzyıllarca yaşamıştır. Köprülü'ye göre örneğin Dede Korkut anlatıları bu büyük göçlerde yayılmıştır.

Tasavvuf edebiyatı ise, Türklerin İslamiyet'i kabul etmelerinin ardından hızla yayılan Tasavvuf düşüncesi ile Türklerin eski edebi eserlerinin birleşmesiyle oluşmuştur. Tasavvuf edebiyatında en önemli isimlerden biri, aynı zamanda Yesevilik tarikatının da kurucusu olan ilk Türk Sufisi Ahmed Yesevidir. Yesevilik tarikatı daha sonradan Haydarilik, Bektaşilik, Nakşibendilik gibi üç büyük ve kuvvetli tarikatın doğuşunda rol oynamıştır. Köprülüye göre; zikir tarzı ve diğer ayinlerinde ve geleneklerinde açık bir biçimde Türk paganizminin izleri görülmektedir. Bu nedenle önemini kaybetmemiştir. Azerbaycan'dan Anadolu'ya kadar çok geniş bir coğrafyaya yayılmıştır.<sup>119</sup>

Tasavvuf edebiyatının doğması 13.yy'da Anadolu'da çok güçlenen Tasavvuf akımı ve bunun yayılması ile doğrudan orantılıdır. Anadolu Selçukluları zamanından itibaren Sufilere karşı derin bir hürmet ve ilgi gösterilmiştir. Bu durumun oluşmasında siyasi yararların yanı sıra Tasavvufun bir zihniyet olarak eski Türk gelenekleri ve dini ile İslamiyet'i birleştiren yanının da etkisi büyüktür. Yunus Emre de 13.yy sonunda Anadolu'da yaşamış olan Tasavvufi halk şairidir. Yunus'un hece vezni ile yazdığı ilahiler halk arasında büyük bir zevkle okunmuştur. Yunus Emre'nin Vahdet-i vücud felsefesi ile dolu eserleri aynı zamanda geniş ve özgür bir Tasavvuf felsefesini de barındırmaktadır. Bu nedenle Bektaşiler ve Kızılbaş Türkmenler üzerinde çok büyük bir etkiye sahip olmuştur. Yunus Emre'nin mesnevisi ve ilahilerinin bir kısmı öğretici bir mahiyettedir. Yunus bunlarla bir nevi Tasavvufi ahlakı yaymaya çalışmıştır. Birçok manzumelerinde sabır, kanaat, cömertlik gibi ahlaki kurallara uymanın gerekliliğini anlatmıştır. Yunus'un asıl "Tasavvufi ahlak"ını savunan yanı tarikata davetle başlar. Ancak bu Tasavvuf yolu

---

<sup>119</sup>Köprülü, a.g.e., 2003, 219 s.

çok zahmetlidir. Çekilecek zorluklar, dünyaya bağlı insanlar için oldukça zordur. O nedenle bu zorlukları Yunus önceden belirtir. Tasavvuf ahlakına göre; dervişlik - Tasavvufun zamanla göstergelerine dönüşmüş olan- hırka, taç ve mürit ile olmaz. Bunlar bir kenara bırakılmalı ve aşk ile vahdet sırrı çözülmelidir. Varlık hakkındaki bu sufıyane bakış açısı “tevekkül ve teslimiyet” dünya işlerinden sıyrılmayı içermektedir. Bunu becerebilen dervişler her şeyi iyi ve hoş görmek zorundadırlar. Bir kez bu makama erenler, insanlar arasında iyi, kötü, Müslim, Mecusi gibi ayrımcılık yapmazlar. Yunus Emre geniş ve insani bir sufi ahlakı oluşturulmasında çok samimidir. Köprülü’ye göre buradan şöyle bir sonuç çıkmaktadır; eski Türk mutasavvıflarına göre Tasavvuf kurallar ve düsturlardan ibaret cansız bir şey değil, Mevlana’da olduğu gibi yaşayan ve yaşanan bir şey, ruhi bir ihtiyaçtır.<sup>120</sup>

Bunun yanı sıra Tasavvuf edebiyatı içinde, Yunus Emre’den etkilenmiş bir aşık edebiyatından bahsedilebilir. Aşık edebiyatı Türklerin en eski halk şairleri ozanları ve onların kopuzlarla çalıp söyledikleri halk edebiyatının bir devamıdır. Anadolu Türklerinin ilk zamanlardaki ifade biçimlerini oluşturmuş olan bu saz şairleri 14.ve 15.yy'lara kadar faaliyetlerini sürdürmüşlerdir. 15.yy'da saraylarda bile hala ozanlara yer verilmiştir. Tarikatlar çoğalıp Tasavvuf felsefesi ve yaşam biçimi halk arasında iyice yayılınca, ozanlar bir pire bağlanarak eserlerinde Tasavvufa yer vermişlerdir. İslamiyet'ten önceki gelenekleri saklayan bu ozan (kam-Şaman) isminin yerini mutasavvıf şair manasında olan aşık lakabı almıştır. Bu değişiklik 15.yy veya 16.yy'da gerçekleşir. Bu edebiyat asıl niteliğini eski halk edebiyatından almakla beraber, gerek yüksek sınıfların acem taklidi klasik edebiyatından, gerekse Tasavvuf edebiyatından birçok şey almış ve aşık edebiyatı oluşmuştur. Ancak aşık edebiyatında aşıklar daha çok bir tarikata üye olduklarından hatta büyük bir kısmı, özellikle yeniçeriler arsında yetişenler mutlaka Bektaşî olduklarından, aşık edebiyatında Bektaşî şairlerin Tasavvufi şiirlerinin etkisi altında kalmışlardır. Yunus Emre'nin de bu edebiyattaki etkisi çok büyüktür. Aşık edebiyatının da sufıyane şiirlerinde bu etki açıkça görülür.<sup>121</sup>

---

<sup>120</sup>Köprülü, a.g.e., 1984, 314 s.

<sup>121</sup>y.a.g.e., 353-354-355 s.

Sonuç itibarı ile Köprülü, Ahmed Yesevi'den başlayarak Yunus Emre'ye kadar, sonrasında da bu güne kadar uzanan bir silsile halinde başlıca unsurlarını halk edebiyatından alan bir Tasavvuf edebiyatının devam edip durduğunu söylemektedir. Bu edebiyatın İslamiyet'ten önceki halk edebiyatıyla büyük bir alakası vardır. Halkın bu nedenle ilgisini kazanmış ve Tasavvufun Türkler arasında yerleşmesine katkıda bulunmuştur.

### 1.3.3. Tasavvuf Estetiği ve Tasavvuf Evreninde Dış Gerçeklik Algısı

Tasavvuf düşüncesi bir anlamda, insanın maddi hayatı dışlaması üzerine kuruludur. Bu düşünceye göre, insanı hayata evet demeye zorlayan şey şeytandır. Bazı mutasavvıflara göre şeytan Adem'e secde etmemiştir. Çünkü o, Adem'in dış şeklini görmüş ve şekilde kalmıştır. Tasavvuftaki şeytan imgesi insana hep yaşaması gerektiğini söyler ve geçici şeylere bağlanmasını ister. Mevlana'nın şu sözüne kulak vermek gerekirse Tasavvuftaki akıl ve zekânın da bu dünyayla ilgili maddi olgular olduğunu, şeytani bir yanı olduğunu görürüz; “...*Bahtı yaver ve talihi kutlu olan bilir ki, akıl ve zekâ taslamak iblistendir, aşk ademden.*”<sup>122</sup> Tasavvufi düşünceye göre Sufî, kendini vuslattan alıkoyacak olan şeytanla mücadele etmeli ve galip gelmelidir. Yani buna göre aşk ve şeytan (ya da aşk ve maddi hayat) ikisi daima çatışma içindedir. Ancak, insanın şeytani olanla mücadelesi bir anlamda ikilikten kurtulması -daha sonra dramının incelendiği bölümlerde bu konuya değinilecektir- insanın içinde bulunduğu bu ikilik ya da çelişkileri onun arada kalmasına ve sonunda da bir seçim yapmasına neden olacaktır. Bu ise dramının temelindeki trajedi duygusunu doğurur. Yukarıda da görüldüğü üzere Tasavvufi dünyada çelişkilere yer yoktur yani Tasavvuf ‘mutlak’ı algılama ve birlikte ebediyete erme mücadelesidir. İnsanı gelip geçici şeylere bağlamaya çalışan şeytanın en önemli görevi ise dünyada ebediyete erme düşüncesini yaşatmasıdır. Beşir Ayvazoğlu'na göre bu, Nietzsche'deki Apollonik kavrayışa tekabül eder. Yani bu kavrayış bir anlamda sanatın da amacı olan, gelip geçici şeyleri ebedileştirme isteğini ifade eder. Özellikle resim ve heykel sanatının amacı genel olarak bu anlayışa dayanır. Halbuki Tasavvufi düşüncedeki irade, görüneni değil özdekini arayan dionizyak iradedir. Nietzsche'nin Apollonik

<sup>122</sup>“Mevlana, Mesnevi, M.E.B. Şark İslam Klasikleri, İstanbul,1966”Beşir Ayvazoğlu, **İslâm Estetiği ve İnsan**, Birinci basım, Çağ Yayınları, İstanbul, 1989, s.24'deki alıntı.

olarak ifade ettiği bu ikilik, doğanın kendinde olan bu durumun karşılığıdır ve bunların çatışmasından da trajedi doğar. Ayvazoğlu'na göre, Nietzsche'nin geliştirdiği sanat felsefesi Aristo'nun mimesis kuramına dayanır. Aristo oluşturduğu estetiği, Platon gibi aşkın bir güzellik idesinden değil, objelerden ve tek tek sanat eserlerinden hareket ederek kurar. Sanat bu şekilde ortaya konulduğunda somut varlıkların bir yansıması, bir taklidi olmaktadır.<sup>123</sup> Beşir Ayvazoğlu, İşlam dünyasının Aristo'nun eserlerini çok iyi bilmesine rağmen, mimesis teorisinin benimsenmediğine hatta anlaşılmadığına dikkat çeker. Oysa Ayvazoğlu'nun bakış açısına göre, Rönesans sanatçılarının Antikite'ye duyduğu ilgi, Batı'da bir zihniyet değişimine yol açmıştır. Tabiat bilimlerindeki değişme pozitivizmi ve sanatta mimesis yoluyla taklidi en uç noktasına, naturalizme kadar getirmiştir. Rönesans'tan sonra Batılı anlamdaki sanatın tarihi, mimesis yoluyla yansıtmanın yani gerçekçiliğin tarihidir. Aristo'daki mimesis teorisi Batı sanatlarının kökenini oluşturur. Mimesis teorisi Rönesans'ta öyle yüksek düzeyde benimsenmiştir ki, Floransa'daki resim atölyelerinde adeta tabiat ve anatomi araştırılmaya başlanmıştır. Oysa Doğu'da sanatın temel şartı soyutlamaya dayanmaktadır. Soyutlama, psikolojik değil daha çok entelektüel bir tavır alıştır. Tasavvuf felsefesine göre çıplak gözle gorduğumuz dünya bir var olup yok olma dünyasıdır (yani kesrettir). nemli olan bu geçici olanı aşıp ardındaki mutlak'ı yakalamaktır. Allah kainatı mükemmel bir sistem olarak yaratmıştır. Bu nedenle duyularımızla kavradığımız sistemin ardındaki armoniyi çıplak gözle değil farklı bir göz vasıtasıyla görebiliriz. Nesnelere dünyasının keyfiliğini aşıp mutlak olana ulaşmak, kendinden geçerek, benliği ortadan kaldırarak ve bir çeşit sarhoşluk sonucunda gerçekleşebilecek bir durumdur. Sanatçı, dış dünyanın şekilleriyle oyalanmaz, fenomenlerin ii ile uğraşır. Gorununlerin verdiği huzursuzluktan kurtulup mutlak olanın verdiği huzura kavuşur. Batı'da sanat tabiat dođruľusunda gelişirken, Doğu'da özellikle Tasavvuf etkisindeki İşlam sanatları boye bir isteğe çok yabancı kalmıştır. Hatta boye bir isteği zamanla yok etme şeklinde gelişim goştermiştir.<sup>124</sup> İşlam sanatı ve estetiği Aristo estetiğinin tam karşısında yer alır. Muşluman sanatçılar bilinçli bir şekilde mimesisten kaçmışlardır. İşlamiyet'teki tasvir yasağı, Muşluman sanatçının figürlerden kaçarak soyut formlara yönelmesini sağlamıştır. Soyutlama bu durumda tasvir yasağının pratik bir sonucu

<sup>123</sup>y.a.g.e., 25-26 s.

<sup>124</sup>y.a.g.e., 33-34 s.



olarak değerlendirilebilir. Tasvir yasağı zamanla Tasavvufun gerçeklik kavrayışıyla bütünleşmiş ve yeni bir tavır alış haline gelmiştir. Ayvazoğlu bunu şu şekilde açıklamaktadır;

*“Şeytanın efsunkâr davetlerine karşı koyarak dış dünyanın cazip fakat gelip geçici şekillerinden kurtulmaya çalışan Müslüman sanatçı, eriştiği en son noktada nesnelere direnişini büsbütün kırarak bir yandan arabeske bir yandan hat sanatına bir yandan da bütün bu sanatları bir araya getiren mimarının dış dünya ile hiçbir ilgisi bulunmayan soyut formlarına ulaşmıştır. Eğer dikkatle incelenirse, din dışı kabul edilenler de dahi bütün İslami sanatların temellerinde Tasavvufî anlamda bir arayış geriliminin yani aşkın var olduğu görülecektir”*.<sup>125</sup>

Ancak Tasavvuf evreninde bir sanatçı dış dünyayı ve gerçekliği tamamen reddeden bir zihniyete sahip olduğu için, canlı gibi görünen figürler elde etme peşinde değildir. Bu dünya var görünen bir yokluk evreni ise onu olduğu gibi resmetmenin bir manası da yoktur. Ayvazoğlu, Tasavvufî düşünceye sahip sanatçının perspektif, anatomi gibi tekniklere, dünyayı algılama ve onu yansıtma şekli sebebiyle hiç ihtiyaç duymadığını, bu nedenle de bunları araştırma ve geliştirme gibi bir derdinin hiç bir zaman olmadığını belirtmektedir;

*“Müslüman sanatçı isteseydi perspektifi kullanabilir miydi? Perspektifin, anatominin vb tekniklerin başlı başına birer bilgi dalı olduğu düşünülecek olursa bu sorunun cevabı hayır olur. O halde Müslüman sanatçı bu teknikleri bilmediği için kullanamıyordu şeklinde bir hüküm ilk bakışta doğru gibi görünse de hiçbir değeri yoktur. Çünkü bu teknikler gerçekliğin kavranış biçimiyle doğrudan doğruya ilgilidir.”*<sup>126</sup>

Yani Tasavvuf evreninde sanatçı için, gerçekliğin kavranışında reel -dış- dünyanın değil onun ardında var olduğu varsayılan bir dünyanın önemi varsa ve bu dünya gelip geçici olarak algılanıyorsa, doğal olarak dış dünyayı, objektif gerçekliği yansıtmak ve illüzyon yaratmak gibi bir durumun anlamı olmayacaktır. Dolayısıyla böyle bir derde sahip olmayan sanatçı için gerçekliği aktaracak gerekli teknikleri bulmak, öğrenmek, geliştirmek de anlamsızlaşacaktır.

---

<sup>125</sup>y.a.g.e., 38 s.

<sup>126</sup>y.a.g.e., 57 s.

Batı'nın da Rönesans'a kadar dogmatik bir zihniyet ile dünyayı algıladığı ancak bundan sonra geçirmekte olduğu değişimler sonucunda dünya kavrayışında ve sanat anlayışında da değişimler olduğunu söylemek mümkündür. Önemli değişimlerden biri de, rasyonel akla ve bilime olan inançla birlikte, reel gerçekliğin algılanmasında yaşanmıştır. Rönesans ile birlikte Batı'da gerçekçilik sadece duyuların algıladığı bir dünyayı tanımlayacak şekilde ifade edilmeye başlanmıştır. 15.yy ve 16.yy'da tam olarak işlerlik kazanan bu eğilim daha 13.yy ortalarında belirmeye başlamıştır. Modern bilimler de bugün duyularla kavranan dünyayı tek gerçeklik olarak kabul etmektedirler. Ancak Rönesans'a kadar Avrupa sanatı da doğayı taklitten uzaktır. Yine de Rönesans öncesi Batı sanatıyla Doğu sanatı arasında büyük bir fark söz konusudur. Batı'da bireysel eğilimlerin gelişmesiyle kilise ile bir çatışma yaşanırken Doğu'da Tasavvufi dünya kolektif bir yaşantıya dayanmış ve bunun yanı sıra birey olarak var olmak ya da ben duygusuna sahip olmak pek mümkün olamamıştır. Tam tersi bu duygudan bilinçli bir kaçış söz konusudur. Rönesans'la birlikte Batı'daki gerçeklik kavrayışı pozitif bilimlerin de öncüsü olmuştur. Batı'daki bu durum toptan bir zihniyet değişiminin sonucudur. Batı kültürü eşyanın yani maddenin bilgisine sahip olur ve her şeyi inceleme ve araştırma yapmak için masaya yatırır. Hatta bu tutku ironik bir şekilde kendini aşmış ve bu gerçeklik saplantısı Jean Baudrillard'ın da belirttiği gibi bugün bir 'hipergerçekliğe' dönüşmüştür.\*

Ancak Doğu'da -ya da özellikle de bu çalışmanın araştırma nesnesini oluşturan Anadolu'da- eşyanın bilgisinin birbirine eklenerek oluşturduğu ilerleme bilinçli bir şekilde inkâr edilmiştir. Ayvazoğlu bunun nedeninin, Doğu'nun bilgisinin eşyaya hakim olmaktan çok insanın iç tekamülünü gözetmesinden kaynaklandığını söyler. Bu mutlak hakikatin bilgisine varma yolunda bir tekâmüldür. İnsanı en aşağı seviyede mükemmel bir zevk inceliğine eriştiren bu bilgi tarzı üst seviyede, mutlak hakikate varmaktadır. Fakat eşyanın da büsbütün ihmal edildiği söylenemez. Ancak

---

\*Bu konuyla ilgili ayrıntılı bilgi için, Jean Baudrillard'ın gerçeğin Batı dünyası içindeki anlamlarını ve algılanış biçimlerini ve bu algılama biçimlerinin geçirdiği dönüşümleri incelediği 'Simülakrlar ve Simülasyon', 'Simgesel Değiş Tokuş ve Ölüm' ve 'Kusursuz Cinayet' adlı eserlerine bakılabilir.

eşyanın bilgisi yine de insanın ihtiyaçlarını aşmayacak şekilde konumlandırılmıştır.<sup>127</sup>

Burada Taner Timur'un kelamla Tasavvufu barıştıran düşünür olarak nitelediği Gazali'nin\*, insanın duyularının onu yanılttığını ifade ettiği düşüncesine göre; mantık ve matematiğin prensipleriyle bazı kesin bilgilere ulaşılır, ancak varlığın akılla açıklanamayacak tarafları vardır ve bu durum karşısında bilim çaresizdir. Gazali gerçeğe ulaşabilmek için tek yol olarak Tasavvufu gösterir. Ayvazoğlu da hakikatin bilgisini ifade eden Gazali için şunları söylemektedir;

*“Gazali’ye göre Allah alemi hür iradesiyle yaratmıştır. Yeni eflatunların iddia ettikleri gibi alem başı ve sonu olmayan bir oluş değil yaratmadır. Fakat yaratma aklın prensipleriyle kavranamaz ancak kalp gözü ile bilinebilir.( ...)Bütün Sufiler gibi Gazali’nin de marifetin kaynağı olarak kalp gözüne büyük bir değer verdiğini görüyoruz. Duyularla ve akılla ancak zaman ve mekânla sınırlı gerçekliği kavramak mümkündür. Hâlbuki gerçek bilgi mutlak hakikatin bilgisidir.”<sup>128</sup>*

Tasavvuf felsefesinde varlığın kesretinden kurtulup birliğe varmak, zıtlıklardan yani ikilikten kurtulmakla mümkündür. Aklın kurallarıyla tanrı bilinemeyeceğine göre tanrıyı bilmek için başka bir mantık gerekir. “Akılda o nuru görmeye kudret yoktur. Yürü onu görmek için başka bir göz ara”<sup>129</sup> diyen Şebüsteri bu felsefeyi çok net bir biçimde ortaya koyar. Alemde gizli olan tanrı Tasavvufa göre ancak vecd halindeyken kavranabilir. Sufi vecd halindeyken mutlak varlıktan başka hiçbir şey görmediği için tüm zıtlıklar ortadan kalkmıştır. Sufi aklın kurallarını bir tarafa bırakır. Tasavvufta aklın göremeyeceğini kalp gözü görür.

Anadolu’daki tüm tarikatlar -Nakşibendîler dışında- Vahdet-i vücud görüşünü benimsemişlerdir. Tasavvuf düşüncesinde alem sonsuz bir silsile halinde sürekli gerçekleşme durumundadır. Allah tasavvur etmekte ve bu tasavvurlar fiile geçmekte, yani gerçekleşmektedirler. Okyanusun üzerindeki dalgalar gibi nesnelere de

<sup>127</sup> y.a.g.e., 60 s.

\*Taner Timur Gazali'nin Osmanlı Toplumunu için ne denli önemli bir düşünür olduğunu vurgulamaktadır. Ona göre Osmanlı'nın Tasavvufu bu denli içselleştirmesinde Gazali'nin etkisi büyük olmuştur. Bu konuda daha ayrıntılı bilgi için Taner Timur'un Osmanlı Kimliği adlı eserine bakılabilir.

<sup>128</sup> y.a.g.e., 62 s.

<sup>129</sup>“Şebüsteri, Gülşen-i Raz, Çev. Abdülbaki Gölpınarlı, M.E.B. Şark İslam Klasikleri, İstanbul 1968” Ayvazoğlu ,a.g.e., s.63’deki alıntı.

görünürlük kazanmaktadırlar. Bu da Tasavvuf düşüncesine göre şuna tekabül eder; Alem yoktur ‘ol’ emriyle sürekli yaratılmaktadır. Bu nedenle de sürekli değişme halindedir.<sup>130</sup>

Tasavvuf şiirinde de sembolik bir anlatım mevcuttur. Bu sembolizmde de mutlak varlık sembolü okyanus ile anlatılır. Okyanusun dalgaları, zaman ve mekânla sınırlı gerçekliktir yani dış dünyadır. Alemin bir görünüp bir kaybolması bu dalgalara benzer. Okyanustaki dalgalar da bir görünüp bir kaybolmaktadır. İşte bu nedenle Tasavvuf evreninde sanatçı gerçeğin dışıyla yani görünen nesnelere değil onun ardındaki ile uğraşır. Sanatçının bu ‘biçimi’ ortaya koyuşunu vahdet-i vücud anlayışı belirler. Ayvazoğlu, Tasavvufta sanatçının, daima bu dünyanın geçici olduğuna kalıcı olanın Allah olduğuna vurgu yaptığını belirterek bunu şu şekilde ifade etmektedir;

*“Cansız figürlerin düşünmesi, ağlaması arzu etmesi hiçbir şekilde mümkün olmadığına göre bu imge dışında nakkaşın eserine verebileceği tek ifade, insanın erişmek istediği en son merhale, yani sükûnet olacaktır. Nitekim belli başlı örnekler incelenecek olursa, istisnalar dışında, bütün yüz ifadelerinin yalnızca sonsuz bir tatmini ve sükûneti verdiği görülecektir. İnsan ruhunun ihtirasları üçüncü boyutla beraber silinip yok olmuş, bir başka ifadeyle, akli ve hayvani nefisler arasında, akli nefsin insanın bedenine ilişmesi sırasında doğan çatışma ortadan kalkmıştır. Bu bakımdan Müslüman resminde perspektifin inkâr edilmesi aynı zamanda trajik olanın inkâr edilmesi anlamına gelir.”<sup>131</sup>*

Tasavvufi evrende gerçeklik problemi ‘gerçek’ ve ‘gölge gerçek’ olarak iki şekilde ele alınır. Sanatçının amacı Tasavvufi evrende, bire ulaşmak olduğuna göre dış dünya sadece bir araç olacaktır. Gerçeği aşkın olarak kavrayan sanatçı, gölge gerçekten hareket ederek tek tek nesnelere taklit etmekten kaçınacaktır. Çünkü böyle bir taklit onu sadece eşyanın yüzeyine götürecektir ve eşyanın özüne varamayacaktır. Sanatçı, Allah karşısında acz içinde olan insan ve maddi dünyanın zavallı olduğu, hiç bir şeyin kaderine karşı gelemeyeceği inancındadır ve amacı da dünyadaki tezatlıkları -çelişkileri- ortadan kaldırarak asıl gerçeğe, Mutlak’a, Bir’e ulaşmaktır. Sanat eserlerinde böylelikle doğanın hâkimiyeti ve doğanın hakim olduğu realist

---

<sup>130</sup>y.a.g.e., 67-68-69 s.

<sup>131</sup>y.a.g.e., 71 s.

sanatlardaki trajik biçim verme zorunluluğu olmayacaktır. Trajedi aslında evrenin özünde var olan bir durumdur. Maddi tarafımızla bağlı olduğumuz hayatın kendisi trajedir. Ancak bu trajik olanın sanat eserlerine yansıtılıp yansıtılmaması sanatçının hayatı nasıl algıladığıyla, bu trajediyi fark edip etmemesi ile ilgilidir. Batı dünyasında sanat, nesnel gerçeği yansıtma üstüne kurulduğundan, anlatı sanatlarında trajedi çok önemli bir unsur olmaktadır. Ancak Tasavvuf evreninde ise sanatçı trajik olandan bilinçli bir şekilde kaçmaktadır. Tasavvuf evreninde dünya her türlü maddilikten ve çatışmadan uzaklaştırılmıştır.<sup>132</sup> İşte bu reel gerçekliği aşma düşüncesi ile aşk arasındaki ilgi, Batı'daki gerçekçilik kaygısıyla trajik duygu arasındaki ilginin yerini almıştır denilebilir.

Tasavvufi dünya görüşü ve bakış açısı tarikatlar aracılığıyla kitlelere alabildiğine yayılmış ve Anadolu'daki kültür ve zihniyet hayatının temelini oluşturmuştur. Geniş halk kitleleri ve aydınlar Tasavvuf felsefesini ve terminolojisini benimsemişler ve dünyaya bu açıdan bakmışlardır. Bir zihniyetin, sanatçının dünyasına ve oradan da giderek halk kitlelerine nasıl yayıldığını çok iyi bir şekilde açıklamış olan Ayvazoğlu'na göre bu durum şu şekilde ifade edilebilir;

*“marifet, ancak manevi tecrübe yoluyla kazanılabilecek vasıtasız bilgidir. Fakat bu bilginin zamanla kendine has ifade yollarına kavuşması ve bu ifade yollarının yaygınlaşması, manevi tecrübenin şuurunda olmayan insanlarda bile bir davranış şekli olarak belirmesine sebep olmuştur. Birçok davranışın kaynağını biz de bilmiyoruz. Aynı durum sanatçı içinde söz konusudur. Herhangi bir nakkaş eserinde perspektif kaidelerine niçin uymadığının şuurunda olmayabilir. Fakat yaşanan kültür içinde teşekkül etmiş, kökleşmiştir.”<sup>133</sup>*

Anadolu toplumunun dünya görüşünün oluşmasında büyük etkisi olan Tasavvufun kitlelere yansıyan şekli ile yarattığı gerçeklik algılaması, maddi dünyanın dışlanmasına dayanmaktadır. Bu nedenle sanatsal ifadeler ve anlatım biçimlerinde genel olarak fiziksel gerçeklikten olabildiğince uzak ve aşkın konu edinildiği biçimlerin baskın varlığı dikkat çekmektedir. Ayrıca bu biçimlerin, zihinsel süreçlerde radikal bir değişimin yaşanmaması nedeniyle günümüze dek aktarıldığı söylenebilir.

---

<sup>132</sup>y.a.g.e., 94 s.

<sup>133</sup>y.a.g.e., 86 s.

## **2.BÖLÜM**

### **SİNEMAYA KAYNAKLIK EDEN ANLATI GELENEĞİ VE DIŞ GERÇEKLİK**

#### **2.1. Sinemanın Yapısı ve Dış Gerçeklikle İlişkisi**

Sinema sanatını tanımlamak için onu öncelikle gerçekçilikle olan ilişkilerinden yola çıkarak değerlendirmek gerekir. Neredeyse tüm kuramcılar sinema sanatına tanım getirirken onun dış gerçeklikle olan ilişkisinden yola çıkarak bir sonuca varmaya çalışmışlardır. Sinemanın ontolojik olarak gerçekle olan sıkı bağı bu çalışmanın konusu açısından da büyük bir öneme sahiptir. Zira gerçek dünyaya, fiziksel gerçekliğe dayanan sinema bir anlamda da modern dünyanın, yani gerçeğin rasyonel kurallarla algılandığı ve rasyonel değerler üzerine kurulduğu bir dünyanın sanatıdır. Hatta özünde bilimsel bir icat olarak doğmuş olan sinema tamamen modern dünyanın ve teknolojinin bir sonucudur demek mümkündür. Sinemanın rasyonel dünyayla kurduğu sıkı ilişki bu çalışmanın amacı açısından önem taşımaktadır. Önceki bölümlerde Anadolu coğrafyası üzerinde şekillenen zihniyet yapılarının nasıl bir ‘gerçeklik’ algısı ürettiği üzerinde durulmuş ve sonuç olarak Anadolu üzerinde var olan zihniyetin geleneksel olduğu, Tasavvufi unsurlarla bezeli, kaderci ve büyük oranda nesnellikten ve rasyonellikten uzak olduğu gözlemlenmiştir. Öyleyse bu zihniyetin “gerçeklik” algısı pozitivist ve rasyonel değerlere dayanmamaktadır. Peki, dünyaya büyük oranda geleneksel zihniyet kalıplarıyla bakan bir zihniyetin sineması nasıl bir sinema olacaktır? Bu soruya yanıt aramak için öncelikle özünde modern bir sanat olan sinemanın anlam yaratma biçimleri, rasyonellik ve fiziksel gerçek ile kurduğu ilişkiler açısından ve bu ilişkileri perdeye yansıtma biçimleri -dramatik temsil etme- açısından irdelenecektir.

##### **2.1.1. Sanat ve Gerçeklik İlişkisi**

Sanatın anlamı ve rasyonelle kendini ifade etme gücü Batı’nın geçirdiği bir takım dönüşümlerin ürünüdür. Bu pozitif zihniyete ve rasyonalist bir dünya görüşüne doğru geçirilen değişim sanatın da bu doğrultuda tanımlanmasını getirmiştir. Buna

göre sanatın her alanı reel dünya ile çok sıkı bağlar kurarak onu yansıtıyor ve onu yansıtma bir mükemmellik arayışıyla ifadesini buluyordu. Başta resim ve heykel bu arayışın en önemli taşıyıcıları olmuşlar, ondan sonra da tüm diğer sanatlar (anlatı sanatları, gösteri sanatları vs.) bu amaç doğrultusunda gelişimlerini sürdürmüşlerdir. Özellikle resim sanatı, sanatın gerçekliğe ve pozitivist bir dünya algısına doğru nasıl evrildiğini çok iyi bir şekilde ifade etmektedir.

M.Ş. İpşiroğlu ve S. Eyüboğlu, resim sanatındaki gelişmeleri ve resim sanatını Avrupa dünya görüşünün çok açık bir temsilcisi olarak görürler. Bu görüşe göre; hümanist, rasyonalist ve realist düşüncenin insandan ne istediğini; Rönesans resminin belli bir yere yerleştirilmiş, tabiata aykırı olmayan etli kemikli, ışıklı gölgeli ve ölçülü insan bedeni figürleri çok net bir biçimde ortaya koymaktadır. Rönesans'tan beri Avrupa düşüncesinin “*yaşadığın dünyaya kendi gözlerinle bak, gördüklerini açık ve seçik olarak gör, kendi zekânla bir düzene sok ve insanlara göster*” ilkesine diğer sanatlar gibi resim sanatı da uymuş ve 19.yy'a kadar Avrupalı ressamlar bu söylemi değişik üsluplarla ifade etmişlerdir.\* Doğu sanatı ise neredeyse bunun tam tersi yönde hareket etmektedir. Dünya bireyin kendi bakışıyla gördüğünün değil, insandan insana değişmeyen ve zaman dışı kalıplar içindeki değişmeyen, gelişmeyen nakışlarla ifade edilmektedir.<sup>134</sup>

20.yy.la birlikte sanatta da birçok yenilik ve değişiklik yaşanmıştır. Ancak perspektif geleneğine karşı çıkan kübizm, futurizm ve sürrealizm gibi akımlar aslında Rönesans'ın gerçekçi geleneğine değil, onun akademikleşmiş tutucu yanına saldırmışlardır. Sonuç olarak bu eğilim Batı sanatının asıl amacını değiştirmemektedir. Aynı bilimsel ve realist tutum, içinde bir dönem eleştirisi de barındırarak devam etmektedir. Yani Avrupa'nın Modernist sanatı da aslında gerçekle bağını koparmış değildir, “bir şeye benzemek” tek başına bir sanat değeri

---

\*Burada tasavvuf evrenindeki nakkaşın yaptığı minyatürlerdeki dış gerçeklikteki figürlerden, renklerden, ışıktan, hacim ve perspektiften uzak nakışlarını düşünelim. Nakkaş dış gerçeklikten bilinçli bir şekilde kaçıyor zihninde yarattığı görüntüyü/imgeyi kağıda aksettiriyordu. Nakkaşın zihni dış gerçekliği zaten var görünen bir yokluk, gelip geçici dünya, bir an önce terk edilecek mekan olarak algıladığından buradaki şekillerin, maddenin, eşyanın herhangi bir önemi yoktu. Aslıolan Allah'a , Mutlak'a ulaşmaktı. Öyleyse nakkaşın dış gerçeklikten kopuk figürleriyle, Avrupalı ressamın Rönesans'ta olabildiğince gerçeği arayan figürleri arasındaki zihniyet farkı da bir ölçüde netleşecektir.

<sup>134</sup> M. Ş. İpşiroğlu ve S. Eyüboğlu, **Avrupa Resminde Gerçek Duygusu**, Üçüncü basım, İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yayınları, İstanbul, 1972, 2 s.

olmaktan çıkmış olsa da, doğadan uzaklaşır gibi görünse de, gerçeğe bağımlı kalmamıştır. Örneğin bir tablo hiçbir şeye benzemiyor olsa bile dünya gerçeğiyle yoğrulmuş bir insan bilincinin ve bireyci düşüncenin anlatımı olmuştur. Bu süreç, dış dünyayı fazlasıyla gözlemleyen sanatçının biraz da insanın iç dünyasına ve bilinçaltını incelemeye duyduğu bir eğilim olarak değerlendirilebilir. Örneğin Modernist resimde artık göz ve el inceliğinden çok zekâ, mantık, sezgi ve duyu gibi değerler ön plana geçmiştir. Daha sonra resim sanatı üç boyutlu dış gerçeğe sırtını dönmüş ve anlatım olanaklarını kendi biçimsel gerçeklerinin düz bir yüzey üzerinde çeşitli düzenlere sokulmasında aramıştır. Model aradan çekilmiş ve resimde her zamankinden daha fazla, ressam kendini anlatma derdine girmiştir. Avrupa resmindeki bu yeni Modernist bakış hakkında İpşiroğlu ve Eyüboğlu, onu Türkiye'deki resim geleneğiyle kıyaslamaya çalışanlara karşı şöyle bir bakış açısıyla cevap vermektedir;

*“Gerçekten de birçok yeni resimler bizim Karagöz figürlerine, minyatürlerin gölgesiz renk dünyasına, her şeyi geometrik biçime sokan kilim motiflerine, kelimelerin anlamlarından sıyrılıp yalın bir nakış halinde gelen eski yazılarımıza ne kadar yakın görünüyordu. Matisse'nin resmi bir minyatüre benziyordu, ama Matisse'nin resim anlayışı, dünya ve insan görüşüyle bizim meslektaşlarımızın arasında hiçbir bağlantı yoktu. Matisse gelenekleri aşarak rengi yeniden buluyor, onunla kendi beğenisini, anlayışını, kişiliğini dile getiriyor, biçimleri kendi anlatımıyla yoğurup değiştiriyordu. Van Gogh'un bir ağacı, onun tedirgin buhranlı hayatından ayrılmadığı, bir el yazısı gibi kendi yaradılışının, okuyuşlarının biçimini aldığı halde, minyatür ağacı, bireyci kayguların ötesinde değişmez estetik değerler dünyasında, donmuş bir güzellik, serüvensiz, tasasız bir nakış olarak kalıyordu. Avrupalı ressam sınırsız bir anlatım özgürlüğüne vardığı halde nakışçı, aşmayı aklından bile geçirmedeği bir geleneğin içinde kendini silecek, dış ve iç gerçeklerin uzağında, değişmez ya da yalnızca üsluplara göre değişir bir soyut biçimler dünyasını tekrarlıyordu”.*<sup>135</sup>

Batının Modernist resimleriyle geleneksel sanatlarımız arasında biçimsel olarak benzerlik kurmak doğru bir bağlantı şekli gibi görünmemektedir. Çünkü bunlar, içerik olarak tamamen farklı iki dünya görüşünün ve iki ayrı zihniyetin yansımaları olarak kabul edilebilir.

---

<sup>135</sup> y.a.g.e., 6 s.



Aslında resimdeki bu gelişmenin bir benzeri edebiyatta ve diğer sanatlarda da yaşanmıştır. Edebiyatta da dış dünyanın tasvirleri natüralizm ve gerçeklik duygusunun ağır bastığı 17.yy ve 18.yy Edebiyatı, 19.yy ve 20.yy’la birlikte Modern Edebiyat ve yeni dil olanaklarıyla, birey ve bireyin iç dünyasına yolculuğa doğru evrilmiştir. Ancak her ne kadar fantazm ya da sürreal olgular ile kuralsız yazın biçimine doğru bir eğilim olsa da, o eser aslında gerçekliğin bir parçasıdır.

Batı dünyasında sanatta gerçek sorununa Rönesans ve Barok karşılaştırması yapılarak bakılırsa; Rönesans’ta aklın, geometrik düzenin, maddeciliğin ön plana çıktığı, Barok’ta ise hayal gücünün yer aldığı görülecektir. Biri Antikite’nin devamı diğeri Ortaçağ’ın yeniden canlandırılması olarak değerlendirilebilir. İki dönemin arasında büyük bir ayrılık var gibi görünse de, bu eserlerin yanına başka bir kültürden bir eser, örneğin Levni’nin bir minyatürü koyulduğu zaman, ilk ikisi arasındaki ayrılığın küçüleceği ve aralarındaki farklılıklardan çok benzerliklerin göze çarpacağı görülmektedir. Burada Rönesans maddeciliği ile Barok idealizmini birbirine yaklaştıran ve onları Levni’den uzaklaştıran şey “gerçek” sorunudur.<sup>136</sup>

Batı’da sanatın tarihi, gerçek anlayışının ve bireysel bilincin gelişiminin de tarihidir. Gerçeğin bu derin arayışı önce resim ve heykelde kendini göstermiştir. Giotto’dan önceki Avrupalı ressamlar da kendilerince bir gerçeği anlatmışlardır. Ancak bu gerçek doğayı ve gözle görünen dünyayı aşan ve ondan daha değerli kabul edilen soyut ve değişmez olduğu düşünülen bir dünyadır. Giotto ile birlikte gerçek kavramının da anlamı değişmekte ve gerçek, görünen, yer kaplayan somut maddeler dünyasını ifade etmeye, Ortaçağ’ın kalıplaşmış düşüncesi yerine ise gözlem ve doğallığın izleri görülmeye başlanmaktadır. Biçimler Ortaçağ resmindeki gibi soyut düşüncelere götüren semboller olmaktan çıkmakta, görünen gerçeğe benzetilmeye çalışılmaktadır. Figürlerin belli bir yer içinde gösterilmesi de yine bu doğallaşmanın sonucu olarak gündeme gelir ve belli bir mekân içinde gösterilmeye başlanır. Rönesans resminin de ana problemlerinden biri olan perspektifin ilk belirtileri bu

---

<sup>136</sup> y.a.g.e., 21 s.

şekilde ifade edilirken Avrupa sanatı soyut kavramlar dünyasından gittikçe uzaklaşıp gerçeğe doğru bir evrim sürecine girmiştir.<sup>137</sup>

Rönesans ile birlikte aklın önemi artmış, dış gerçeğe yönelerek ‘eşya’ insan düşüncesine mal edilerek anlatılmaya çalışılmıştır. Amacı insanın yaşam serüvenini dünyayla ilişkisini anlatmak olan sanatta gerçekçilik, Rönesans’tan beri kendisiyle bir savaşım halindedir. Gerçekliğin tarihi, Tanrı karşısında kendini önemli gören bireyin dünyayı anlama çabasının da bir tarihi olarak yorumlanabilir. Buradaki en önemli kavram “gerçekçilik” ve ‘gelişme ilkesi’ olmuştur. Rönesans sonrası Barok sanatı ya da Romantiklerle bu ilkelerden uzaklaşıp gibi görünen bir eğilim doğmuşsa da, aslında realiteden uzaklaşma olarak görülen bu hareketlerin sonunda yine ona bir yaklaşma olduğunu, gerçekçilik yolundaki ilerlemenin devam ettiğini söylemek mümkündür. Bu noktada Doğu sanatıyla arasında büyük bir uçurum görünen Avrupa sanatının ve zihniyetinin farkını İpşiroğlu ve Eyüboğlu şu şekilde özetlemektedirler;

*“Varlığa üstün güçlerin egemen olduğu inancının ağır bastığı yerde, tam anlamıyla bir dünya gerçeğinden söz edilemez. İnsanın gerçekle yüz yüze gelebilmesi, gerçekçi olabilmesi için dünyayı aşan ve kaderimizi önceden belirleyen güçlere baş kaldırması, dinsel dünya görüşlerinin kökünden sarsılması, inanca dayanan baskı sistemlerinin yıkılması, kısaca insanın ortak inanışlardan sıyrılarak diğer varlıklar arasında herhangi bir varlık olarak değil, düşünen varlık (res cogitans) olarak kendini tanıması, düşünce özgürlüğüne kavuşup, birey olarak kendini duyması gerekti. Avrupa sanatının bizce değişmez niteliği olan ve görüşte kendi kendini yadsıdıkça gelişen gerçekçilik, bu bakımdan ta başından beri, individualizm, bireycilik, tekçilik denilen davranıştan ayırt edilemez. Kendi düşüncesinin kılavuzluğunu küçümseyen insan, tabiatın keşfine çıkamazdı, kendi içinde serbest düşünür olduktan sonra ise, artık hiçbir baskı onu dünyaya açılmaktan alıkoyamazdı”<sup>138</sup>*

Ortaçağ sanat dünyası içinde tohumu atılan ve yavaş yavaş gelişmeye başlayan bu dünya görüşü bir anda ortaya çıkmamıştır. Elbette ki toplumsal yapı içinde gelişen olaylar, düşünceler ve en önemlisi de bir büyük zihniyet değişimi Avrupa’da sanatın bu evrimine yön vermiştir. Bu yeni dünya görüşünün en önemli

---

<sup>137</sup>y.a.g.e., 31-32-33 s.

<sup>138</sup>y.a.g.e., 191 s.

özelliğini insanın kendi gücünün farkına varıp akla olan inancın gelişmesi oluşturmaktadır.

Doğa gözlemine dayanarak figürün optik hacmini yakalama gibi teknikler Rönesans sanatçılarında görülmektedir. Ortaçağın kutsal öte dünyası yerine bu dünyanın gözlemine dayalı mekân dünyası geçmiştir. Bireylerin algılamasında rasyonellik ve deney önem kazanmıştır. Ortaçağın “ilahi” gerçeği ortadan kalkmış yerini bilgi ve gerçekçilik almıştır. Batı Rönesans’tan itibaren bu eğilimleri hayata geçirirken, Doğu iki boyutlu bir dünyada kalmaya devam etmiştir.

*“Bu doğasallığa yöneliş, doğanın gözlemine gidiş kutsal oluşa tam zıt bir resim anlayışı ortaya çıkarmıştır. Böylece Hıristiyan görüşü, bilimsel bir deyimle “theisme” yerini “pantheisme” bırakmaktadır. Filozoflar bu değişmeyi daha sonra bilinçli olarak anlamışlardır. Örneğin Spinoza’dan (1632-1677) itibaren bu görüş daha iyi anlaşılabilir. Çünkü Domenico Veneziano, optik olarak bu dünyanın resmini yapmasına rağmen kilise ile ilgili bir resim yaptığını sanıyordu. Demek ki gözlemde olan değişme artık bu dünyayı objektifi altına almıştı ve kilisenin kavramlara bağlı tasvir şeklini terk etmişti.”<sup>139</sup>*

Gerçeği yakalamak için onun araştırılması gerektiğini anlayan insan, hayatının merkezini Tanrı düşüncesinden akla kaydırmıştır. İşte bu dönemde geleneksel değerler kökten yıkılmış ve Batı dünyası yeni bir zihniyetin eşiğine gelmiştir. Elbette buna uygun olarak, insanı ve onun gerçeğini konu edinen bir sanat anlayışı da gelişmiştir. Dünyaya, fiziksel gerçeğe ve kendi üzerine yoğunlaşan insanın sahip olduğu bu yeni zihinsel oluşum, tüm kurumları ve yapıları da değiştirmiştir.

Umberto Eco, doğanın keşfi ve taklidi ile birlikte görünen dünya hakkındaki bilginin, kurallarla yönetilen duyularla algılanamayan bir dünyanın bilgisine açılan yola dönüştüğünü “Böylelikle sanatçı hiçbir çelişki sezmeden hem yeniliğin yaratıcısı, hem de doğanın taklitçisi oldu”<sup>140</sup> ifadesiyle dile getirir. Leonardo Da Vinci’nin açıkça belirttiği gibi, taklit hem inceleme ve tek tek figürlerin doğal

<sup>139</sup>Adnan Turani, **Dünya Sanat Tarihi**, Dördüncü basım, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1992, 347 s.

<sup>140</sup>Umberto Eco, **Güzelliğin Tarihi**, çev. Ali Cevat Akkoyunlu, Birinci basım, Doğan Kitapçılık, İstanbul, 2006, 178 s.

öğelerle yeniden kurulduğu doğaya sadakatten ibaret bir yaratıcılık hem de biçimlerin pasif tekrarı olmayan, teknik yeniliğe gereksinim duyulan bir faaliyettir. Eco, gerçek (algısı) için; onun doğanın basit bir yansıması haline gelmeden onu taklit ettiğini ve ayrıntıda bütünün güzelliğini tekrarladığını söyler. Taklidin Rönesans'ta bu kadar yüceltilmesinin ana nedeni resimde ve mimari tekniklerdeki perspektif sunumunun kusursuz hale gelmesi ve yağlı boya resmin yaygınlaşmasıdır. Resimde perspektifin kullanılması yaratıcılığı ve taklitçiliği çakıştırır. “Gerçek” böylece tekrarlanır ancak konunun kesinliğine ilavede bulunan gözlemcinin subjektif bakışı da yaratılan güzelliğe anlam katmaktadır.<sup>141</sup>

İşte Batı kültüründe sanat ‘gerçek’ ile yani fiziksel gerçekle, reel dünyayla sıkı bir bağ kurarak gelişimini sürdürmüştür. Bu gelişim 19.yy sanayi devrimi ve modern çağa kadar sürer. Sonrasında soyut formlara yönelen modern sanat gerçekle ilişkisini kesiyor gibi görünse de aslında “gerçekten” uzaklaşmamış onu sadece farklı yöntemlerle anlatmaya başlamıştır.

### **2.1.2. Sinema ve Gerçeklik İlişkisi**

Sinema tıpkı fotoğraf gibi gerçeği olduğu şekliyle aksettiren bir bilimsel, teknolojik buluş olarak 1895’de Lumiere kardeşler tarafından icat edilmiştir. Teknolojik bir aygıt olan sinemanın bir sanat dalı, bir sanatsal ifade biçimi olduğu ilk zamanlarda keşfedilemese de az bir zaman sonra anlatım olanaklarının fark edilmesiyle bir sanat biçimi olarak ortaya konması gecikmemiştir.

Lumiere kardeşlerin bu teknolojik buluşu, her ne kadar “ticari geleceği olmayan bilimsel bir merak konusu” olarak görülse de, Georges Melies tarafından gösteri ve fantazyaya olanakları fark edilen bir icat haline gelir. Daha sonra ticari başarılarla birlikte kısa sürede hem bir gösteri ve eğlence hem de bir sanatsal ifade biçimi olarak sanat tarihi içindeki yerini alır.

---

<sup>141</sup>y.a.g.e., 180-183 s.

Sinema, gerçeğin görünümünü ve devinimini kaydedip, olduğu şekliyle sunabilme özelliğine sahip olmasından dolayı, içinde iki önemli geleneği daima barındırmıştır. Bunlar; olgulara dayalı belgesel ile kurmaca gerçekliktir. Roy Armes'in bakış açısına göre sinemanın en büyük sanatçıları, ustaları da, sinema ve gerçekliğe ilişkin bu sorunları araştırıp irdeleyen yönetmenler olmuşlardır.<sup>142</sup> Ancak sinemanın gerçeği temsil etmesi başka, gerçeği yansıtması ya da aksettirmesi tamamen başka bir şeydir. Gerçeğin temsilinde, bir gerçeklikten yola çıkılır ancak bir gerçek değil de gerçekmiş izlenimi veren bir kurmaca yaratılır. Bu illüzyon yaratmaktır. Gerçeğin yansıtılmasında ise bir gerçekliğin olduğu gibi aktarılması ya da aktarılmaya çalışılması söz konusudur. Sinema, belgesel ve kurmaca olarak iki temel alanda gerçeğe bu türden ilişkiler geliştirmiştir. Ama kurgu da olsa belge de olsa sinema doğası gereği gerçekliği temel almak durumundadır. Doğal olarak gerçeklikle kurulan bu ilişki belli bir mantıksallık üzerinden yürütülmektedir.

Sinemayı Avrupa sanatının son biçimi olarak gören ve bu anlamda sinemanın gerçeğe olan sorunları üzerine çalışmalar yapmış olan André Bazin'e göre, Avrupa'da plastik sanatların tarihi, estetiğin ve ruhbilimin tarihi olduğu kadar her şeyden önce benzerliğin ya da gerçekliğin de tarihidir. Bazin, André Malraux'nun bir makalesindeki "*sinema, ilkesi Rönesans'la ortaya çıkan, son anlatım sınırını barok resimde bulan plastik gerçekliğin en gelişmiş yönünden başka bir şey değildir.*" sözlerinden yola çıkarak, evrensel resmin sembolizm ile biçimlerin gerçekliği arasındaki denge üzerinde kurulu olduğunu ancak 15.yy'da ortaya konan manevi gerçekler kaygısından yavaş yavaş vazgeçip, dış dünyayı taklide yönelen bir anlatıma evrildiğini söylemektedir.<sup>143</sup>

Rönesans'la birlikte dini konuların dışına çıkan sanat dış dünyayı taklide yönelmiştir. Bu gelişim de biraz teknik ilerlemenin ve perspektifin bulunuşu sayesinde gerçekleşmiştir. Bazin, Leonardo Da Vinci'nin karanlık kutusunun, Niepce'in karanlık kutusunun öncüsü olduğunu söyler. Karanlık kutu ise sanatçıya üç boyutlu uzaysal bir yanılsama elde etme olanağı sağlar ki bu da tam anlamıyla teknik

---

<sup>142</sup>Roy Armes, **Film and Reality**, Middlesex, Penguin Books, 1974, 18 s.

<sup>143</sup>André Bazin, **Çağdaş Sinemanın Sorunları**, çev. Nijat Özön, Birinci basım, Bilgi Yayınevi, Ankara, 1966, 32 s.

bir buluştur. Bazin'e göre resim de iki amaç arasında bölünmüştür. Birincisi modelin, biçimlerin simbolizmi ile anlatılmak istenen manevi gerçekler, diğeri de dış dünyanın yerine benzerinin geçirilmesi isteğidir. Büyük sanatçılar bu iki eğilimi birleştirerek yani gerçeği egemenlikleri altına alıp onu sindirerek ortaya koydukları için başarılı olmuşlardır. Ancak asıl gerçekçilik çekişmesi estetik ile ruhbilim arasındadır. Bazin'e göre gerçekçilik dünyanın somut ve temel anlamını açığa vurmaktır. Yoksa gerçeklik biçimlerin yanılması taklit ederek sadece illüzyonla yetinen bir göz aldatmacası değildir.<sup>144</sup> Öyleyse Bazin'in dediği bu gerçeklik ilkesi, içerik ve biçimin birbirini tamamladığı, yani içeriksiz bir biçimin pek de önemli sayılmayacağı bir estetik durumu işaret etmektedir.

Resim kişiyi yanılsamaya götürmekte iken fotoğraf ve sinema gerçekçilik tutkusunu özünde/direkt olarak karşılayan teknik buluşlardır. Örneğin fotoğraf gerçekliği taklit ederken bunu bir aracının yorumu olmaksızın yapmaktadır. Ressam gerçekliği taklitte ne denli başarılı olursa olsun daima bir öznellik söz konusu olacaktır. Fotoğrafın buluşuyla insan aradan çıkar ve mekanik bir röprodüksiyonla yanılsama tamamen birebir gerçekleşir. Ancak bu objektiflik ya da gerçeğin dolaysız, aracısız yansılması, daha sonra bu teknik buluşun aslında sadece bir teknik buluş değil, çeşitli öyküler anlatılabilme olanağını taşıyan ve gerçeğin kendini değil ama bir gerçekten yola çıkan kurmaca anlatılar oluşturabilme yeteneğine sahip bir sanatsal olanak olduğu fark edildiğinde, artık yerini sübjektifliğe de bırakacaktır. Ama her ne olursa olsun bu sübjektiflik, Doğudaki anlamıyla gerçekten bilinçli bir kopuşu değil, -hiç olmazsa görünüm ve mantık düzeyinde- gerçeği referans alan bir durumu ifade eder.

Bazin'e göre fotografik görüntü nesnenin kendisidir. Nesne zamandan ve uzamdan soyutlanmıştır. Bu bir yeniden üretim olmaktan çok modelin kendisidir. Gerçekliğin tam olarak teknik ve mekanik yeniden üretimi 19.yy'dan itibaren sinema sayesinde olmuştur. Fotoğraf ve fonograf birleştirilerek zaman boyutunun işe

---

<sup>144</sup>y.a.g.e., 34 s.

katılmasıyla tam bir gerçeklik elde edilmiştir. Bazin'e göre sinema miti, fotoğrafla birlikte mekanik sanatların ortaya çıkışı olarak yüzyılımıza damgasını vurur.<sup>145</sup>

Tekniğin olanaklarıyla üretilebildiği çağda sanat yapıtına bakışında Walter Benjamin, sanat eserinin teknik olarak çoğaltılmasıyla birlikte aurasının ve biricikliğinin yok olduğuna değinerek filmin yanılsamacı doğasının ikincil bir doğa olduğunu ve bunun ise montajın sonucu olduğunu söyler. Benjamin, bir kameraman ile ressamın konumlarını karşılaştırarak gerçekliğin sinemadan (aygıt) özgür kılınmış görünümünün, gerçekliğin düşünülebiyecek en yapay görünümü olduğunu söylemektedir.<sup>146</sup> Kameraman ile ressam arasında, cerrah ve büyücü arasındaki ilişkiye benzer bir ilişki vardır. Elini hastanın üstüne koyarak onu iyileştiren büyücü kendisiyle hasta arasındaki doğal uzaklığı korur. Yani bir yandan elini koyarak bu uzaklığı azaltırken, bir yanda da otoritesinin gücü ile uzaklığı çok arttırmıştır. Cerrah ise bunun tersini yapar. O bu uzaklığı hastanın içine girerek azaltırken, elini organların arasında gezdirirken gösterdiği özenle bu uzaklığı artırmıştır. Büyücü ile cerrah arasındaki ilişki Benjamin'e göre ressamla kameraman arasındaki ilişki gibidir. Ressam olgu ile kendisi arasında doğal bir uzaklık bırakır, kameraman ise olgunun dokusunun derinliklerine girer. Ressam bütünsel bir resim oluştururken kameramanın resmi parçalıdır ve bu parçalar kurgu tekniği ile (Benjamin'in yeni bir yasa dediği) bir araya gelir. Gerçekliğin film yoluyla betimlenmesi, onun aygıttan özgür görüntüsüne dair isteğin bir sonucudur.

Film kamerası gerçekliği bir yoruma gerek kalmadan yansıtılabilmektedir. Resimde gerçekliği ressam fırçasıyla kendi ruh dünyasından geçirerek, gözlemleyerek ve yeteneği sayesinde aktarıp gerçek illüzyonu yaratırken, sinemada kamera odaklandığı gerçeği olduğu gibi aktarmaktadır. Sinema tekniği bu görüntülere dayanır. Ancak burada da kurgu, çekim açıları gibi sinema estetiğine dair anlatım teknikleri işin içine girdiğinde artık o 'gerçek' gördüğümüz gerçekten farklı bir hal alacaktır. İşte sinema anlatısı budur ve bu da gerçeğin yorumlanmış halidir.

---

<sup>145</sup> Andre Bazin, **Sinema Nedir?**, çev. İbrahim Şener, Birinci basım, İzdüşüm Yayınları, İstanbul, 2000, 29 s.

<sup>146</sup> Walter Benjamin, **Pasajlar**, çev. Ahmet Cemal, Birinci basım, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 1993, 62 s.

Bu noktada sinemanın gerçeğe olan ilişkisi sorunu ortaya çıkar ki, bu sorun birçok kuramcının üzerine kafa yorduğu bir sorundur. Batı sanatının temeli de gerçeklik ve yanılsama üzerine kurulmuştur. Hatta Baudrillard tüm bir Batı kültürünün bu gerçek saplantısı üzerine yani gerçeğin yerine geçen ve ondan daha “gerçek” olanı üretme üzerine kurulu olduğunu vurgular. Rönesans’la yani feodal düzenin yıkılıp yerini burjuva düzenine bırakması ile ortaya çıkan kopyalamanın Batı kültüründe had safhaya ulaşmış olduğunu belirtir.<sup>147</sup>

Baudrillard, simgesel değiş tokuşun geçerli olduğu toplumlarda ya da modern olmayan kapitalizm öncesi, geleneksel toplumlarda böyle bir kopyalama mantığının bulunmadığını hatta bunun yasak olduğunu söylemektedir.\* Batı’da ise Rönesans’la hem sanatta hem de neredeyse her alanda bir gerçeklik illüzyonu yaratma, gerçeğin bir kopyasını yaratma saplantısının üst sınırlarında olduğu söylenebilir. Baudrillard, Rönesans’tan sanayi devrimine klasik dönemi belirleyen biçimin ‘kopyalama’, sanayileşme dönemindeki egemen biçiminse ‘üretim’ olduğunu ve sahtenin, asılla birlikte Rönesans’ta doğduğunu söyler.<sup>148</sup>

Baudrillard, Batı dünyasındaki bu gerçeğe ulaşma arzusunu ironik bir biçimde ‘gerçeklik saplantısı’ olarak adlandırmıştır. Gerçeğe ulaşma çabası; köken olarak sanatta Aristotelesçi geleneğe yani gerçeğin taklidine (mimesis) dayanır. Aristoteles’te tüm sanatlar genel olarak gerçeğin bir taklididir. Aristoteles taklit duygusunun insanlarda doğuştan var olduğunu söyleyerek, insanın ilk bilgilerini taklit yoluyla elde ettiğini ve tüm taklit ürünleri karşısında bir hoşlanma / haz duyduğunu söylemektedir.<sup>149</sup>

Sinemada da dramatik anlatım yoluyla oluşturulan anlatı gerçeğin taklidine dayanır. Dram Aristo’ya göre yaşamdaki bir olayın ya da hareketin yeniden

---

<sup>147</sup>Jean Baudrillard, **Simgesel Değiş Tokuş ve Ölüm**, çev. Oğuz Adanır, Birinci basım, Boğaziçi Üniversitesi Yayinevi, İstanbul, 2002, 78 s.

\* Osmanlı gibi simgesel düzen özelliğini koruyan toplumlarda sanat kavramı incelendiğinde onun doğayı taklitten nasıl kaçındığı üzerinde de ısrarla durulması gerekmektedir. Zira Anadolu’daki geleneksel yaratım biçimlerinin temelini bu taklit olgusundan bilinçli kaçış oluşturmuştur denebilir. Bu konuyla ilintili olarak çalışmanın ilk bölümüne bakılabilir.

<sup>148</sup>y.a.g.e., 80 s.

<sup>149</sup>Aristoteles, **Poetika**, çev. İsmail Tunalı, Beşinci basım, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1993, 16 s.



yaratılmasıdır. Yaşamın kendi değil ama yaşamdaki gerçekliğin yansılanmasıdır. Bu gerçeklik olduğu gibi değil ama belli bir kimsenin yaratılış özellikleri ile yansılanmaktadır. Yaşam kişiler yoluyla sahne üzerinde canlandırılır. Şiir sözcüklerle, resim çizgilerle, müzik seslerle taklit ederken dram canlandırma ile olur.<sup>150</sup> Bir anlamda mimesis gerçeği gözlemlemek ve yeniden üretmek olarak kabul edilebilir. Bu anlamda da sanatı bilime yaklaştırır. Aristoteles'teki mimesis kavramına dayanan ve gerçeklik izlenimi yaratan klasik sinemasal anlatı, özdeşleşme ve katharsis olgusuyla ifadesini bulur. Aristoteles tragedyanın bir eylemin taklidi olduğunu söyler. Tragedyanın sanatça güzelleştirilmiş bir dili vardır ve eylemde bulunan kişilerce temsil edilir. Bu bakımdan tragedya sadece bir mitos değildir. Tragedyanın ödevi Aristoteles'e göre uyandırdığı acıma ve korku duygularıyla ruhu tutkularından arındırmaktadır (katharsis).<sup>151</sup> Sinema kendine özgü olanakları sayesinde, binlerce yıllık geçmişe sahip olan dram sanatının anlatım biçimini kullanarak, izleyicinin olaylar ve karakterlerle özdeşleştiği ve gerçeklik izleniminin yaratılarak bir duygu birliğinin oluşturulduğu bir dil yaratmıştır.

Sinemanın kendini bir ifade biçimi olarak ortaya koyarken temel olarak dayandığı gerçeklik film teorisyenleri kadar estetikçilerin de en çok üzerinde durdukları kavramlardan biri olmuştur. Gerçekliğin sanatsal üretim için temel olduğunu savunan Marksist estetikçi Lucas'a göre gerçeklik şu şekilde ortaya konabilir;

*“(...) Hakiki büyük gerçekçilik, insanı ve toplumu, görünümünün yalnızca şu ya da bu yanını göstermek yerine, eksiksiz, bütün varlıklar olarak betimler... Gerçekçilik, canlı karakterler ve insani ilişkiler yaratan bir üçboyutluluk, bir çokyönlülüktür yani. O, modern dünyayla birlikte zorunlu bir biçimde gelişen duygusal ve anlalsal (entelektüel) dinamizmi hiçbir şekilde yadsımaz. Onun bütün karşı çıktığı şey, insani kişiliğin bütünlüğün ve insanlarla durumların nesnel tipikliğinin, anlık, geçici ruh haline aşırı bir bağlılıkla ortadan kaldırılmasıdır. Gerçekliğin temel estetik sorunu eksiksiz insani kişiliğin uygun bir biçimde betimlenmesidir.”<sup>152</sup>*

<sup>150</sup>Özdemir Nutku, **Dram Sanatı**, Birinci basım, Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Yayınları, İzmir, 1983, 6 s.

<sup>151</sup>Aristoteles, **a.g.e.**, 22 s.

<sup>152</sup>György Lukacs, **Avrupa Gerçekçiliği**, çev. Mehmet H. Doğan, Birinci basım, Payel Yayınevi, İstanbul, 1977, 14-15 s.

Lucas gerçekçilik için birey ve toplum arasında organik bir bağı öngörür. Lucas'a göre klasik gerçekçi sanat akımları 18. ve 19.yy'da 1789-1848 arası dönemde Avrupa'da burjuvazi devrimci bir mücadele verirken, sanatta da çok güçlü bir gerçekçilik geleneği yerleşmiştir. Ancak bu klasik gerçekçilik ya da burjuva gerçekliği sınıfsal çelişkileri dengeleme yönünde eğilim göstermeye başlamış, kapitalizm de iyice yerleşip aristokrasi dönemindeki değerler sistemi parçalandıkça klasik gerçeklik de çöküşe girmiştir.<sup>153</sup>

Gerçekçilik genellikle kavram kargaşasına yol açan bir olgudur. Stendhal ve Goethe gibi yazarlar da gerçekçidirler, farklı gelenekleri temsil eden Zola, Balzac ve Brecht de gerçekçidir. Bu karmaşıklık, gerçekçilik tanımlanırken klasik, toplumcu ve devrimci gibi nitelendirmelerle kullanılmasına neden olmuştur. Ancak tüm bu gerçekçilik anlayışlarının temelinde ortak bir paydalarının olduğunu söyleyen Raymond Williams'a göre bu paydalar şunlardır; 1. Sekülerizm: Neden sonuç ilişkileri, beşeri bilimler ve doğa bilimleri bağlamında, metafizik güçlere dayanılmadan ortaya konulur. 2. Çağdaşçılık: Olay, tarihsel ya da efsanevi geçmişte değil şimdiki zamanda ya da yakın geçmişte meydana gelir. 3. Toplumsal duyarlılık: Hikâye, orta ve aşağı sınıfların yaşantılarını da içine alacak şekilde kurgulanır.<sup>154</sup>

Genel olarak üç gerçekçi tutumdan bahsedilebilir. Bunlardan ilki; 19.yy'daki bilimsel ve pozitivist gelişmeler ışığında sanatçıyı iyi bir gözlemci ve sanatı da toplumun aynası olarak gören 'pozitivist gerçekçiliktir. Bu gerçekçiliğin amacı çağdaş yaşamın detaylı bir gözlemini yaparak, gerçek dünyanın doğru bir temsilini sunmaktır. İkinci gerçeklik; yüzey betimlemenin aşıp şeylerin özüne ulaşıldığı, ampirik olarak gözlenebilen olguların, var olan gerçekliğin yadsınmadığı ancak gerçeğin neden sonuç ilişkileri içinde ortaya konduğu bir gerçekçiliği işaret eder. Lucas'ın "eleştirel gerçekliği" bu gerçekçilik içinde yer alır (İnsanoğlunun görünen trajedisini derindeki toplumsal nedenlere oturtturarak sunmak ve böylece daha yüksek bir gerçeğe ulaşmak). Sinemada Kracauer'in kuramı bu gerçekçilik içinde ele alınmaktadır. Sanat eseri, insan ve maddi çevresi arasında bir bağ kurmalı, çevremizi

---

<sup>153</sup> Aslı Daldal, **1960 Darbesi ve Türk Sinemasında Toplumsal Gerçekçilik**, Birinci basım, Homer Kitabevi ve Yayıncılık, İstanbul, 2005, 25 s.

<sup>154</sup> y.a.g.e.,32 s.

görmemizi sağlarken, felsefi bir derinliğe ve toplumsal bir temele oturmalıdır. Üçüncü gerçekçilik anlayışında ise Modernist gerçekçilerden bahsedilebilir. Onlarda gerçek, politik bir doğrudur ve gerçekte aranmalıdır. Modernistler anti burjuva bir tutumu benimsemişlerdir ve klasik gerçekçiliği reddederler. Sanatı toplumun devrimci dönüşümünü sağlayacak bir araç olarak görürler. Toplumsal gerçekçiler gibi onlar da “gerçeğe” ve doğruya inanırlar, ancak gerçek onların kafalarında ve devrimciler tarafından inşa edilecektir.<sup>155</sup>

Sinema yapısı itibari ile diğer tüm sanat dallarından farklı olarak fiziksel gerçekliğe dayanmaktadır. Bu gerçeği kamera ister mimesise uygun olarak, gerçek dünyanın bir benzerini yaratarak aktarsın, isterse herhangi bir sanatsal düzenleme yapmaksızın aktarsın, bu gerçek her zaman olduğu gibi aktarılmayabilir. Ancak yine de fiziksel gerçeklik sinema için her durumda bir temel olmaktadır.

Jean Mitry filmsel imgeler için, onların dışavurum açısından fotografik bir yeniden üretim aracı gibi değil, fikirleri iletme aracı olarak kullandıklarını ve bu nedenle sinemanın bir dil yetisi olduğunu söyler. Duyarlı dünyaya ait veriler bu dil yetisinde, az çok sözleşmesel bir yapıya sahip soyut figürler aracılığıyla değil somut gerçeğin yeniden üretimi ile ortaya konmaktadır. Bu nedenle gerçeklik simgesel bir amaçla “yeniden canlandırılmış” ya da anlatılmış değildir. Mitry’e göre gerçeklik artık sunulmaktadır (présentée). Anlamlandırmayı sağlayan da bu gerçekliktir. Mitry diyalektik bir tuzağa düşerek onun biçimine dönüşen gerçekliğin, kendi hakkında anlatılan masalların bir aracı olduğunu belirtmektedir.<sup>156</sup>

Sinema ve fotoğraf Bazin’e göre de gerçekçilik tutkusunu doğrudan doğruya karşılayan buluşlardır. Bazin, fotografik görüntüden bahsederken onun nesnellüğünden bahseder. Temel nesne ile onun anlatımı arasına herhangi bir şey girmemektedir. Dış dünyanın bir görüntüsünün bu şekilde nesnel aktarımı görüntüye büyük bir inandırıcılık katmaktadır. Sinema ise Bazin’e göre fotoğraf nesnellüğünün zaman içinde gerçekleştirilmesi olarak ortaya çıkmaktadır. Eşyanın görüntüsü ilk

---

<sup>155</sup>y.a.g.e., 34-35 s.

<sup>156</sup>Jean Mitry, **Sinema Estetiği ve Psikolojisi**, çev. Oğuz Adanır, Birinci basım, Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Yayınları, İzmir, 1989, 18 s.

kez, aynı zamanda onun süresinin de görüntüsüdür.<sup>157</sup> Bazin sinemanın geleneksel sanatlardan farklı olduğunu söyleyerek onun gerçeğin sanatı olduğunu vurgular. Bu sinemasal gerçekçilik, konuyla ya da anlatımla sağlanmış olan bir gerçeklikten çok doğrudan uzamdaki gerçeklikle ilgilidir. Sinema sayesinde tıpkı dünyaya benzeyen, dünyanın bir benzeri olan bir gerçeklik yaratılır. Ancak bu yeni gerçek, aslına bağımlıdır. Bazin, Eisenstein'in montajla anlam kurma tekniğine zıt olarak görüntülerin ham olarak montajdan önce gerçekliği yansıtması gerektiğine inanır. Bu nedenle sinemasal gerçeklik uzamsal bir gerçeklik olmalıdır. Bazin'deki bu olay-mekân ve gerçeklik ilişkisi dışarıdan içeriye doğru yani mekândan karaktere, doğadan insana doğru olmaktadır. Bazin'e göre sinema doğanın dramaturgisidir ve evrenin mikrokozmetik bir yeniden üretimidir. Bazin yönetmenleri görüntüye inananlarla gerçekliğe inananlar olarak sınıflandırmaktadır. Görüntüye inananlar olarak adlandırdığı yönetmenler, nesnelere olduğu gibi değil ışık, açı, montaj ve efektler sayesinde yeni bir öznel gerçeklik yaratanlardır. Bu biçimcilik de ikiye ayrılır. Birincisinde, görüntünün ışık ve efekt gibi etkenlerle manipüle edilmesi, ikincisindeyse montajla değişik çekimlerin belli bir mantıkla yeni bir anlam yaratacak şekilde bir araya gelmesi söz konusudur. Bazin bunları sinema içinde yadsımamaktadır. Ancak asıl önemseydiği ve üstünde durduğu konu sinemada gerçeğin yansıtılmasıdır. Gerçeği yansıtırken yönetmenin yüzeyselliğe düşme riski de vardır. Bazin "alan derinliğini" bunu engellemenin bir yolu olarak ortaya koyar. Bazin'e göre bu sayede değişik çekimleri kurgulayarak kendi yarattığı anlamı seyirciye sunan yönetmenin ortaya koyduğu ve koşullandırdığı imgeler yerine, seyirci kendine çekici gelecek öğeleri seçerek özgür kılınmış olur.<sup>158</sup>

Bazin hemen hemen her makalesinde sinemanın gerçeklikle olan bağımlılığını belirtmiştir. Bazin'e göre sinema gerçeğin sanatı olarak bir bütünlük taşır. Pek çok gerçeklik türünden bahsedilebilmesine rağmen Bazin'de sinema öncelikle görsel ve uzamsal gerçekliğe bağlıdır.<sup>159</sup> Ona göre algısal gerçeklik, uzamsal gerçekliktir. Gerçekçi film biçimi Bazin'in uzayın türdeşliği olarak adlandırıldığı olgunun

---

<sup>157</sup>Daldal, a.g.e., s.40

<sup>158</sup>y.a.g.e., 41 s.

<sup>159</sup>J. Dudley Andrew, **Sinema Kuramları**, çev. İbrahim Şener, Birinci basım, İzdüşüm Yayınları, İstanbul, 2000, 154 s.

içindeki nesnelerin özerkliğini barındıran biçemdir. Uzamsal gerçeklik genellikle filmlerde kurgu tarafından yıkılmıştır. Uzun çekim ve alan derinliği ise sinemanın gerçeklikle bağıını güçlendirmektedir. Kurgu ise Bazin'deki gerçeklik düşüncesine göre daha az gerçekçi bir biçemdir. Sonuç olarak Bazin, gerçekliğin kendisinin, belirsiz de olsa anlamlı olduğunu düşünür ve pek çok durumda onun yalnız bırakılmasını -ve öne çıkartılmasını- gerektiğini düşünür.<sup>160</sup>

Kracauer ise sinemaya fiziksel gerçeğin kutsanması anlamını yükleyen, gerçekçiliğin diğer önemli bir kuramcısıdır. Kracauer de, Bazin'in sinemanın geleneksel sanatlardan farklı olduğu noktası üzerinde durur ve sinemayı anlamak için yeni ve özgün bir bakışa ihtiyaç olduğunu söyler. Geleneksel sanatları sinema karşısında biraz küçümseyen Kracauer, sinemanın fiziksel gerçekliğin bir kısmını içine alarak bunu seyirciye yaşatabilmesini bir üstünlük olarak över. Kracauer'de belgesel ve haber filmler insani bir derinlik taşırsa anlamlıdır. Ancak bu insani derinlik fiziksel gerçekliği yok etmektedir. Kracauer'e göre gerçek sinema, hikâye ve belgeselin harmanlanmasıyla oluşur. Kracauer, filmin de hayat gibi bir hikâye temelinde kurgulanması gerektiğini söyler ve sinemanın çevremizdeki yaşantıyı kaydetmek dışında daha yüksek bir amacının olduğuna inanır. Sinema sadece bir estetik araç değildir. İnsanların kardeşliğini güçlendirmek için kullanılacak teknolojik bir gelişmedir. Hümanist bir bakış açısına sahip olan Kracauer çağdaş insanın soyutlanmışlık, yalnızlık ve yabancılaşma içinde olduğunu ancak bilimsel görsel bir sanat olan sinemanın bulunuşuyla, yaşamın tüm soyutluğuyla anlatılabileceğini ve böylece insanın da doğa içindeki yerini tekrar hatırlayabileceğini söyler. Filmlerin de gündelik hayatın somut dokusunu irdeleyerek, insanın dünyanın her yerinde ve tüm çelişkilerin dışında varolan temel duygularının sinema sayesinde aktarılabilceğini belirtir.<sup>161</sup>

Rudolf Arnheim da, fotoğrafla filmin yalnızca birer mekanik yeniden üretim olduklarını ve sinemanın ilk yıllarındaki sanat mı, değil mi tartışmalarının, sinemanın doğasını anlayabilmenin en iyi yolu olduğunu söyler. Sinema gerçekliği mekanik yolla yeniden üretir. Ancak bu yeniden üretilmiş gerçekle, fiziksel gerçek tıpatıp aynı

---

<sup>160</sup>y.a.g.e., 179 s.

<sup>161</sup>y.a.g.e., 44 s.

değildir ve sinemayı sanat yapan insan unsuru bu yeniden üretimin şeklini etkilemektedir. Arnheim bir küpün bakıldığı yere göre değişen görüntüsünü örnek vererek küpün kaydedilip sunulduğunda onun çekildiği şekle göre bulunduğu yerde küp veya kare olarak algılanacağını, dolayısıyla fiziksel olarak gerçek olanla sinemasal üretimin tamamen bir olmayacağını, bakılan yere, ışığa ve açıya göre değişeceğini belirtir. Dolayısıyla sanattaki o sanatı sanat yapan kişinin nesnelere kendi bakış açısına göre yansıtma şeklinin sinemada da olduğu ve bu nedenle sinemanın da saf gerçekliği yansıtamayacağını söyler. Gerçekliğin sinemaya yansıtılmasının aslında öznel bir sorun olduğunu söyleyen Arnheim sinemada gerçeklik olgusunu şu şekilde dile getirmektedir;

*“İkinci açı küpün birinciden daha aslına uygun bir görüntüsünü verir. Bunun nedeni ikincinin birinciden daha çok şey -bir yerine üç yüz- göstermesidir. Bununla birlikte, kural olarak doğruluk niceliğe dayanmaz. Sorun yalnızca hangi açının daha çok sayıda yüzeyi göstereceği olsaydı, en iyi görüş açısına yalnızca mekanik bir hesaplamayla ulaşılabilirdi. En karakteristik açıyı seçmemize yardımcı olacak bir formül yoktur; bu bir duygu sorunudur. Bir kişinin yüzünün önden görünüşünün mü yoksa yandan görünüşünün mü onu daha iyi anlattığının, el ayasının mı yoksa elin dışının mı daha anlamlı olduğunun, belli bir dağın kuzeyden mi batıdan mı daha iyi görüntüleneceğinin metafiziksel kesinliği yoktur; bunlar ince duyarlılık sorunlarıdır.”<sup>162</sup>*

Sinemada biçimciler olarak bilinenler bile sıkı bir “gerçeklik” takipçisidirler. Öyleyse sinema ve gerçek ilişkisi sinemanın doğasında vardır. Hemen hemen tüm kuramcılar, birçok auteur yönetmen bu soruya ilişkin yanıtlar aramışlardır. Ancak özellikle gerçekçi film kuramlarını oluşturanlar, sinemanın dünyayı olduğu gibi göstermek amacı taşıması gerektiğini ve bu sayede insanoğlunun onu doku olarak tekrar tanıyabileceğini söylemişlerdir. Roy Armes, sesli sinemanın ilk otuz yılı boyunca ister kurmaca ister belgesel olsun, bütün gerçekçi film yapımının, fiilen gerçekliğin yeniden oluşturulması ya da yeniden sahnelenmesini içerdiğini belirtir.<sup>163</sup> Genel olarak 20.yy sanatının en önemli konusu gerçek ile yansımalarının sınırlarını yeniden tanımlamak olmuştur. Bu gerçeğe yönelik içinde, sinemanın rolünü oldukça paradoksal gören Armes’e göre kendi temel ham malzemesi olarak hareket halindeki

<sup>162</sup>Rudolf Arnheim, **Sanat Olarak Sinema**, çev. Rabia Ünal, Birinci basım, Öteki Yayınevi, Ankara, 2002, 16 s.

<sup>163</sup>Armes, **a.g.e.**, 1974, 70 s.

gerçekliğin fotografik yeniden üretimlerini kullanan sinema, modern sanatın gerçekçi eğiliminin gelişmesine yardımcı olmuştur. Ancak gerçekçi sinemacılar gerçekliğin bütün yan anlamlarına sırtlarını dönmüşler ve temelde 19.yy gerçeklik anlayışına bağlı kalmışlardır.<sup>164</sup> Bu şekilde Arnes gerçekçi filmlerin belirli teknikleri de yadsıdığını söyler.

Gerçekçi sinemanın karşı ucundaki eğlence sineması/ticari sinema ya da kısaca Hollywood sinemasının da -ne olarak adlandırılırsa adlandırılırsın- temel malzemesini hayatın kendisi oluşturur. Ancak Arnes'e göre; Hitchcock'un ticari sinemada dramı betimlerken kullandığı "*sıkıcı parçaları kesip çıkarılmış yaşam*" tanımlaması, 90'lı yıllarda Hollywood'daki doruk noktasına erişen dramatik filmi çok iyi bir şekilde betimlemektedir. Arnes, Hollywood Sineması'nın yaşamın sıkı bir gözleminin yansıtılmasından değil ama yaşamın temel malzeme olarak talan edilmesinden oluştuğunu belirtmektedir. Burada yönetmen gerçeklik duygusunu, ritmini ve yapısını yakalamaya çalışmaz ama bunun yerine onun tam bir kopyasını yaratır. Yaşamın yeniden üretimi yerine bizler seyirliğe dönüşmüş, görselleştirilmiş ve dramatikleştirilmiş bir yaşama sahip oluruz.<sup>165</sup> Arnes klasik Hollywood sinemasının yaşam gerçeğine değil ama fiziksel gerçekliğe sadık kalarak, yeni bir gerçeklik ürettiğini belirtir. Klasik sinema, aslında fiziksel gerçeğin temsilinden başka bir şey olmayan anlatıyı, izleyicinin bir yaşam gerçekliği gibi hissetmesini sağlar. Sonuçta yine de fiziksel gerçeklerden yola çıkar, onlara bağlı kalır ve bu nedenle izleyiciyi anlatının gerçekliğine ikna eder.

James Monaco'ya göre gerçeklik sinema tarihinin ilk otuz-kırk yılı boyunca sinema pratiğinde yaygın olmasına rağmen Yeni Gerçekçiliğe kadar kuramsal olarak ifade edilmemiştir. Bunun en önemli nedenlerinden biri gerçekçi kuramın, filmin kendisinin anlattığından daha az önemi olduğunu, yani gerçekliğin sanattan daha önemli olduğuna vurgu yapması idi. Zira bu yıllarda (20.yy'ın başında) sanat daha çok soyutlamaya yönelmiştir. Yeni bir sanat olan sinema da, hem kendine saygınlık kazandırmanın bir şekli olarak -kompleks ve karmaşık bir yapıya sahip olduğunu göstermesi anlamında- hem de bu dönemdeki sanatsal eğilimleri takip ederek,

---

<sup>164</sup>y.a.g.e., 76 s.

<sup>165</sup>y.a.g.e., 85s.

dışavurumculuğa yönelmiş ve sinema tarihinin ilk elli yılına neredeyse dışavurumcu kuram egemen olmuştur.<sup>166</sup>

Dışavurumcu ve gerçekçi akımların birbirine karıştığını detaylı bir şekilde ele alan çalışmalar, Rudolf Arnheim'in 'Film As Arts' ve Siegfried Kracauer'in 'Theory Of Film' adlı kitaplarıdır. Arnheim'in kuramının merkezinde sinema sanatının biçimi ve teknolojinin sınırlamaları yer alırken Kracauer'in yaklaşımının özünde ise sinema sanatının fotografik misyonu yatmaktadır. Yani fotoğraf ve sinema gerçekliği yeniden üretme özelliğine sahip oldukları için, kendi estetik anlayışlarında bunu öne çıkarmalıdır. Bu da Arnheim'in düşüncelerine tamamen terstir. Kracauer'e göre film, fiziksel gerçekliği kaydetmek ve göstermek için eşsiz bir donanıma sahiptir ve bu nedenle ona yönelmektedir. Dolayısıyla bu içerik biçime üstün gelmektedir. Kracauer anlatı filmine yönelecek ideal film biçimi olarak 'bulunmuş öykü'yü görür. Kracauer'de film bir amaca hizmet eder. Saf bir estetik obje değildir, salt kendisi için var olmaz. Gerçeklikten doğar ve ona döner.<sup>167</sup>

Bazin'de ise gerçeklik estetikten çok psikolojinin konusudur. James Monaco'ya göre Bazin, Kracauer'in yaptığı gibi sinemayla gerçeklik arasında bir eşitlik kurmaktan çok sinemayla gerçeklik arasındaki ilişkiyi tanımlar. Biçimciler kurguyu sinemasal etkinliğin merkezine yerleştirmektedirler. Bazin'de mizansen gerçekçi filmin merkezindedir. Yani bu (mizansen) alan derinliği ve plan-sekanstır. Alan derinliği sadece bir teknik gelişim değil, sinema dilinin evrimi açısından önemli diyalektik bir adımdır. Çünkü izleyici bu sayede entelektüel anlamda eskiye göre filmin içine daha çok dahil olacaktır. Alan derinliği izleyiciyi, görüntü ile gerçeklikle olduğundan daha yakın bir ilişkiye sokmaktadır. Burada izleyicinin yönlendirilmesi söz konusu değildir. İsteddiği şeyde yoğunlaşmakta özgür bırakılmalıdır.<sup>168</sup>

Sinema da Bazin'in seyirciyi yönetmenin bakışından özgür kılan bu düşüncesinden sonra Godard, mizansen ile kurgunun diyalektik bir sentezini

---

<sup>166</sup>James Monaco, **Bir Film Nasıl Okunur?**, çev. Ertan Yılmaz, Birinci basım, Oğlak Yayınları, İstanbul, 2002, 374 s.

<sup>167</sup>y.a.g.e., 378 s.

<sup>168</sup>y.a.g.e., 368 s.



oluşturarak bu ikisinin aynı sinemasal etkinliğin değişik yanları olarak görülmesi için aralarındaki ilişkiyi yeniden tanımlamaktadır. Godard yönetmenin kendi ham malzemesiyle arasındaki somut ilişkiyi belirten plastik gerçekliğe ve yönetmenin izleyiciyle olan yönlendirici ilişkisinin ifadesi olan psikolojik gerçekliğe yönelmememiz gerektiğini ifade etmekte ve asıl önemli olanın yönetmenin seyirci ile karşılıklı diyalog içinde olduğu diyalektik ilişki üzerinde durmaktadır. Böylelikle Godard gerçekliğin sınırlarını yeniden tanımlamaktadır.<sup>169</sup>

Godard, Griffith'le oluşa gelen klasik sinemanın estetik çizgisinin dışında, sinemanın edebiyattan devraldığı gerçekçilikten tamamen farklı yeni bir estetik çizgi oluşturmuştur. Ona göre bu; görüneni aktarmaktan öte bir şey yapamaz hale gelmiş sinemayı gerçeğin suretini aktarabilecek bir konuma getirme çabasıdır. Yani Godard süreçlerin ardındaki gerçeği ortaya çıkarmaya yönelik bir estetik ortaya koymaktadır. Klasik gerçekçilikten kopması sayesinde yeni bir gerçekçilik oluşturur. Mutlu Parkan'a göre, Godard'ın ortaya koyduğu estetik, Aristotelesçi estetik ve 19.yy gerçekçiliğinin çağımızın gerçeklerini ortaya koymadaki kısırlığı aşip geçme amacını taşımaktadır. Buna göre dünyadaki gerçek her zaman görünür durumda olmayabilir. Bu nedenle kamera durduk yerde bunu seçip ayıramaz. Mimesis kuramına göre, gerçek dünyaya tıpatıp benzer düzenlemeler yapmak ve bu gerçek dünyanın taklidini oluşturmak, gerçeği tamamen ortaya çıkarmaz. Ya da hiçbir düzenleme yapılmadan gerçek dünya aynen gösterilse de, bu gerçek seyirciye aktarılmayabilir. İşte bu nedenle Godard tüm bunların dışında bir gerçeklik anlayışı ortaya koyar.<sup>170</sup>

Godard sinemasında gerçekçilik perdedeki olayların yani suret haline gelmiş olan yaşamın suretine yönelik gerçeklik değil tersine seyircinin yaşam pratiğine ve yaşamın kendisine dönük bir gerçekliktir. Burada önemli olan perdeye yansıyanların belgesel olmanın ötesinde, yaşam gerçeğinin analitik çözümlemesidir. Realite işlevsel özünden soyutlanmamıştır ve gerçeğin görünmeyen yüzü açığa çıkartılmaya çalışılır. Burada, belgesel ve fiction iç içe girmiştir. Fiction'a dayalı öykü anlatımı, belgesel çekimlerle ya da konunun akışıyla dolaylı ilişkisi olan olaylarla kesintiye

---

<sup>169</sup>y.a.g.e., 389 s.

<sup>170</sup>Mutlu Parkan, **Sinema Estetiği ve Godard**, Birinci basım, İleri Kitabevi, İzmir, 1994, 34 s.

uğrar. Godard yaşamın taklidine dayalı gerçekliği yıkar ve yaşamın özüne bağlı bir gerçeklik ortaya koyar.<sup>171</sup>

Armes, sinemanın en gelişmiş iki stili olarak Avrupa sinemasında hakim olan gerçeklik ile Hollywood sinemasının anlatı stilini öne sürer. Bu iki sitilin de kaynakları 19.yy'a dayanır, 19.yy romanı ve müzikli dramayı doğuran da Armes'a göre aynı itkinin yan ürünleridir. Armes bu iki eğilim dışında bir de Modernist eğilimden bahsetmektedir ki; bu Modernist eğilim de sinemanın gerçeklik ile ilişkisinin çok önemsendiği bir eğilimdir.<sup>172</sup>

Görüldüğü gibi gerçeklik ve sinema ilişkisi, kuramcılarının tüm bir sinema tarihi boyunca üzerinde durdukları ve hatta sinemayı tanımlarken yola çıktıkları bir ilişki biçimidir. Sonuç olarak sinema klasik anlatı sineması olsun ya da ona alternatif olan öncü/avant-garde sinema olsun, varlığını bir anlamda fiziksel gerçekliğe borçludur demek mümkündür.

### 2.1.3. Sinematografik Anlam ve Anlatım

James Monaco, tamamen olgunlaşmış bir sanat olarak sinemayı bağımsız bir girişim şeklinde değil modern Batı kültürünün dokusunda tamamlayıcı bir bileşen olarak görmektedir. Sinema ona göre, yönetmen ve konu, film ve izleyici, psikoloji ve politika, görüntü ve ses, kurgu ve mizansen, göstergeler ve anlam, kültür ve toplum, biçim ve işlev gibi bir dizi karşıtlıklar serisidir. Monaco sinemayı hayat, sanat ve gerçeklik üzerinde temel soruları soran kod ve alt kodlar dizisi olarak tanımlar.<sup>173</sup>

Sinemada sanatsal alana giren her şey bir anlam taşımaktadır. Zaten sinemanın etkileme gücü de bu, bir plan çerçevesi içinde kurulmuş anlam taşıyan parçaların birleştirilerek oluşmasından ve bu bütünün bir enformasyon taşımasından kaynaklanmaktadır. Bir filmi izlerken gördüğümüz her şey, hem bir anlam hem de

---

<sup>171</sup>y.a.g.e., 38 s.

<sup>172</sup>Armes, a.g.e., 1974, 167s.

<sup>173</sup>Monaco, a.g.e., 402 s.

bir enformasyon taşımaktadır. Sinematografik anlam, sadece film dilinin araçlarıyla dışı vurulan bir anlama sahiptir ve sadece sinemaya ait tekniklerle gerçekleştirilen semiyotik öğelerin bir araya gelişiyle ortaya çıkar. Sinema dilinin temelinde dünyanın görsel olarak algılanması söz konusudur.<sup>174</sup>

Sinematografik anlatım formel bir sistemdir ve biçimsel yapı anlam üretimi üzerinde büyük etkiye sahiptir. Biçim ve içerik sanatın diğer tüm alanlarında olduğu gibi sinemada da diyalektik bir bütün teşkil eder. İkisi birbirine bağlıdır ve birbirlerinden etkilenirler. Öz ve biçimin diyalektik bir çatışma sonucunda sanat yapıtını bir denge içinde meydana getirdiğini, sanat yapıtında ise, bu ikisi arasından birine verilecek önemin, biri adına dengeyi bozacağını ve böyle bir sanat eserininse değerini yitireceğini söyleyebilmek mümkündür. Kısaca belirtecek olursak biçim ve içerik diyalektik bir ilişki içinde var olan bir bütündür. Sanat yapıtlarında belirleyici öge olmakla birlikte öz, tek başına asla artistik bir etki yaratmaz. Artistik etki özün gerektirdiği biçimleniş sonucunda ortaya çıkmaktadır. Bir sanat eserinde biçim çok gereklidir zira o zaman hiçbir özen gösterilmeden anlatılan her olay hikâye, tuval üzerine vurulan her fırça resim olurdu. Bunun gibi arka arkaya konan her görüntü de bir film oluşturabilirdi.<sup>175</sup> Oysa bu mümkün değildir ve bir anlam bağıyla birbirine bağlanmamış ve bir ilişki içermeyen tesadüfî görüntüler, bir film oluşturabilme şansını taşımamaktadırlar. Sinemaya özgü bu anlatım dilinde anlatılmak istenen en kısa ve en etkili şekilde verilmek durumundadır.

*“Filmin söz hazinesi (vocabulary), çekilmiş basit görüntüdür; filmin grameri ve söz dizimi (syntax), çekimlerin bir düzene sokulduğu kesme, birleştirme ya da kurgu süreçleridir. Tek tek çekimlerin, tek tek sözcüklerinki gibi anlamı vardır, fakat dikkatle düzenlenmiş bir seri çekim, sözcüklerden kurulu bir cümle gibi iletir anlamı. Yanan bir evin, ağlayan bir kadının, hemen tepede uçan bir uçağın çekimlerinin her birinin basit birer içeriği (özü) vardır, fakat uçak/ev/kadın sırasıyla düzenlenirse, her üçü bir söyleyiş, bir anlatım meydana getirir.”<sup>176</sup>*

<sup>174</sup>Yuriy M. Lotman, **Sinema Estetiğinin Sorunları**, çev. Oğuz Özügül, İkinci basım, Öteki Yayınevi, Ankara, 1999, 71 s.

<sup>175</sup> Mehmet H. Doğan, **Estetik**, Üçüncü basım, Dokuz Eylül Yayınları, İzmir, 2003, 233s.

<sup>176</sup> “Robert Richardson, *Litarature and Film*, s.65, Indiana University Press, 1969” Mehmet H. Doğan, **Estetik**, Üçüncü basım, Dokuz Eylül Yayınları, İzmir, 2003, s.233’deki alıntı

Sinema genelde (aynı zamanda teknik bir icat olarak) resimsel, dramatik ve anlatımsal alanların çoğunu kapsar. Sinemanın grameri yoktur ama bir kodlar sistemi vardır. Adanır, bilimsel açıklamalara göre anlamın mantıksal yapısının dilbilgisel ya da söz dizimsel kurallarla belirlendiğini ve mantığın doğru düşünme kurallarının bilgisi olduğunu söylemektedir.<sup>177</sup> Bu noktadan hareketle sinemanın, akıl yürütme ve doğru düşünme kurallarının bilgisi olan mantık ile çok sıkı bir ilişkisi olduğunu ifade eder. Yani yönetmen sinematografik dilini imgeler aracılığıyla, belli bir mantık çerçevesinde oluştururken, senaryo ve oyunculuğun dışavurumu, ışık ve renk, hepsi bu mantık etrafında birleşmelidir. Adanır'ın vurguladığı sinemanın dil gibi mantıklı bir sistem üzerine kurulması gerekliliği fikri onun inandırıcılığıyla yakından ilgilidir. Sinemada anlam bu şekilde sistematize edilmiş imgelerin mantıklı birliğinden ve sinemanın içerdiği tüm öğelerin (ses, müzik, oyunculuk, ışık vs.) mantıklı birleşiminden yaratılır. Adanır sinemanın dil gibi mantıklı bir dizgeden oluştuğu fikrini şu şekilde dile getirmektedir;

*“Sinema genelinde psikolojik ya da simgesel bir anlam taşıyıcı ve aktarıcıdır. Ancak sözcükler gibi bu işi bir dayanak aracılığıyla yapabilmektedir. Dilin dayandığı sözcükler ve yazı, sinemanınkiyse film şeridi ve imgelerdir. Dildeki sözcüklerin kısıtlı anlamlarına karşılık filmdeki imgelerin sınırsız anlamı olabilmektedir.”<sup>178</sup>*

Jean Mitry'e göre de sinema ideografik bir dil biçimidir. Ancak yine de ikisinin arasında önemli farklar vardır. Dil yetisi sözleşmesel ve değişmeyen simgelere sahipken, sinemadaki kaygan simgelere anlamını veren yeniden canlandırılan olaylar değil içinde buldukları görsel bağlamdır. Ve bu bağlamda içerdiği ilişki açısından olaylara geçici bir anlam yüklemektedir. Bu nedenle sinemada bir fikri çeşitli şekillerde anlatabilmek mümkünken, bu fikri her seferinde aynı imgelerle anlatamayız. Çünkü sinemada gösterenle gösterilen arasında bir sabitlik ve değişmezlik yoktur.<sup>179</sup> Estetiği, sanat yapıtının var oluş koşullarını ve onu bir sanat yapıtı yapan değerleri belirleyen kurallar bütünü olarak tanımlarsak, bu durumda Mitry (sinemanın diğer sanatlardan daha özgün bir yapıya sahip olması nedeniyle) böyle bir sinema estetiğinin mümkün olmadığını belirtmektedir.

<sup>177</sup>Oğuz Adanır, **Sinemada Anlam ve Anlatım**, İkinci basım, Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Yayınları, İzmir, 1994, 47 s.

<sup>178</sup>y.a.g.e., 51 s.

<sup>179</sup>Jean Mitry, a.g.e., 16 s.

Sinemanın mantığını ortaya koyarken onun diğer sanatlardan farklı olarak, sadece estetik ilkeler üzerine asla kurulamayacağını bu ilkelerin, biçimsel uygulaması olan psikolojik ve mantıksal işlevler üzerine kurulması gerektiğini belirtir.<sup>180</sup> Çünkü bu şekildeki bir estetik sadece klasik anlamdaki bir sanat için geçerlidir. Mitry sinemayı; “yalnızca bir gösteri değil, bir yazım biçimi, az çok anlamla yüklenmiş imgelerle bir öykü anlatma biçimi”<sup>181</sup> olarak tanımlayarak filmsel biçimlerin varlıklarını, yeniden canlandırılmış şeylere bir biçim kazandırarak ve dönüştürerek, kendi imgesi aracılığıyla kendini sunan gerçeğe borçlu olduğunu belirtir. Böylelikle Mitry, sinemanın, belirli estetik kurallarla açıklanamayacak kadar kompleks ve birçok bileşene sahip, sınırlarının da oldukça geniş bir sanat dalı olduğunu vurgular.

Sözcükler ya da göstergeler düzeyinde sözcüklerin bir sözlüksel ya da temel anlamları bir de kullanıldıkları bağlama göre değişen ruhsal anlamları vardır. İşte göstergelerin sinemada bir temel anlamları ve bir de içinde yer aldıkları bağlama göre değişebilen ruhsal anlamları mevcuttur. Anlamı taşıyan araç dildir. Bir dışavurum ve iletişim aracı olan dil anlamlı sözcükler ve söz dizimsel kurallardan oluşmaktadır. Burada sözleşmesel bir anlam birliği bulunmaktadır. Sinemada sözleşmesel bir anlam birliği yoktur. Ancak sinemanın kendine özgü kuralları vardır. Sinema psikolojik ya da simgesel bir anlam taşıyıcısıdır. Dilde anlamı aktaran nasıl sözcükler ise, sinemada da bu aktarımı film şeridi ve imgeler yapar.<sup>182</sup>

Metz’e göre, sinema ve dil arasında bir karşılaştırma yapılacak olursa imge bir sözcük değildir, sekans da bir cümle değildir. Yine de film dil gibidir. Sinemayı diğer dillerden ayıran, sinemada gösterenle gösterilenin neredeyse aynı olup göstergeye kısa devre yaptırmış olmasıdır. Bir dili kullanırken dilin seslerini ve anlamlarını anlayabilmek gerekir. Ancak sinemada gösterilenle gösteren aynıdır. Yani gördüğümüz anladığımızdır.<sup>183</sup> Christian Metz, sinemasal anlamı oluşturan kodlar sistemi açıklarken bir filmde anlam çıkaracağımızı belirleyen nedir sorusuna yanıt aramıştır. Filmde işleyen birçok kod kültürün diğer alanlarından gelir. Bunlar

---

<sup>180</sup>y.a.g.e., 199 s.

<sup>181</sup>y.a.g.e., 207 s.

<sup>182</sup>Adanır, a.g.e., 1994, 50 s.

<sup>183</sup>Monaco, a.g.e., 397 s.

sinemaya özgü olmayan kodlardır. Ayrıca sinemanın ödünç aldığı ya da diğer kitle iletişim araçlarıyla paylaştığı ortak kodlar vardır. Kodlar alt kodlara ayrılabilir. Film tamamen bu kodların olası dizisidir. Buna göre filmde anlam, bu kodlar aracılığıyla oluşturulmaktadır.<sup>184</sup>

Sinematografik anlam çeşitli kodlar aracılığıyla oluşturulur. Ancak bu kodların bir dil gibi kesinliği yoktur. İçerik olarak her film bir şey ifade eder ve bir şey iletir. Bu içerik ise yine sinematografik anlatım sayesinde oluşturulan biçimle kendini sunar. Sinematografik anlatım çeşitli tekniklerden oluşmuştur. Sinemayı farklı kılan bu tekniklerin başında, onun dış dünyayı ve hareketi insan gözüne benzer bir biçimde kaydedip sunması ve bu nedenle de büyük bir yanılsama yaratabilmesi gelir. Böyle bir yanılsama bize, izlediğimiz şeyin bir kamera tarafından kaydedildiğini unutturur. Ama bu illüzyonu kuvvetlendiren bir başka etki de, sinema sanatının zamanla teknolojik bir buluş olmaktan çıkıp insanlara öyküler anlatan bir anlatım aracına dönüşmesi sürecinde, daha iyi öykü anlatabilmek için geliştirdiği tekniklerdir. İşte bu teknikler sinemanın dilini, biçimini ya da kısaca sinematografik anlatımı oluştururlar. Sinematografik anlamsa bu dilin ilettiği söylemdir, o eserin anlattığı şey yani içeriğidir.

Sinematografik anlatımın gelişim süreci öncelikle alıcının -tıpkı insan gözü gibi- hareket edebilme yetisinin fark edilmesi ve kullanılmasıyla başlamıştır. Buna göre bir nesneyi sabit bir alıcı ile kaydedip sunmaktaki fotografik etki de terk edilmeye başlanmıştır. Çünkü sabit alıcı tıpkı bir fotoğraf makinesi gibi olabildiğince sınırlı anlatım olanaklarına sahiptir. Ancak alıcının hareketlenmesi sağdan sola, yukardan aşağıya çevrinmesi, nesneyi değişik açılardan sunabilmesini sağlamaktadır. Bunun yanı sıra bir diğer önemli gelişim kurgu tekniklerinin bulunmasıdır. Bu olanak sinematografik anlatımın sınırlarını da değiştirecektir. Kurgu, bir çekimi, çeşitli açılardan ya da çeşitli kereler tekrarlanmış benzerleri arasından seçebilme şansını kazandırmış bu sayede eldeki çekimlerle oynayarak, onları sübjektif bir bakışın isteği doğrultusunda kesip biçerek yeni bir anlatım yaratabilmek mümkün olabilmıştır. Aynı zamanda bu buluş sinemanın tiyatro gibi, belirli bir zamana ve

---

<sup>184</sup>y.a.g.e., 399 s.

mekâna sıkışıp kalmasının da önüne geçmiştir. Ancak tüm bu teknik ifade biçimlerinin tek olumsuz tarafı, dramatik bir anlatımı tercih eden klasik sinemasal anlatımın, dramatik öyküyü oluşturmada ona bir yandan katkı sağlayan bu tekniklerin bir yandan da alıcıyı hissettirdiği için -zira hareketsiz duran bir alıcı devinen bir alıcıya göre, hiç kesmeksizin süren çekimleri aktaran alıcı ise parçalanıp kurgulanmış çekimleri aktaran alıcıya göre daha az fark edilecekti- sinemanın yarattığı illüzyon sürecinde kırılmalara sebep olacaktı. Oysa sinema tarihi bunun böyle olmadığını göstermektedir. Tam aksine sinema, parçalanıp kurgulanmış çekimlerle, kamera hareketleriyle, dramatik bir öykü anlatabilmiş ve alıcı büyük bir sihribazlıkla hiç hissettirmeden gizlenmeyi başarmıştır. Hatta bu gün hareket etmeyen bir alıcı ve kesmelere tabi tutulmayan görüntüler bizi anlatıya daha çok yabancılaştırır gibi görünmektedir. Peki, sinematografik anlatım bunu nasıl başarmıştır? Sinematografik anlatım bunu dramatik anlatımı kurma yolunda geliştirdiği kendine has tekniklere borçludur. Sinemanın dramatik anlatıma dayalı öykü anlatma yetisi diğer bölümlerde ele alınacaktır.

## **2.2. Sinemada Dramatik Anlatım**

### **2.2.1. Dramanın Kaynağı Olarak Mit ve Ritüel**

Mircea Eliade'a göre mitlerin yapısını ve işlevini anlamaya çalışmak insanlığın da düşünce tarihine ışık tutmaya olanak sağlamaktadır. Bu açıdan bakıldığında, yani anlatıların kaynağı olarak değerlendirildiğinde mitlerin neyi ifade ettiği önemlidir. Eliade'a göre mit kutsal bir öykü anlatır. Bir başka deyişle, doğaüstü -arkaik kültürlerdeki ata ve ruhlar- varlıkların başarıları sayesinde, kozmos ya da kozmosa ait bir parçanın, bir gerçekliğin nasıl yaşama geçtiğini anlatır. Kısacası Mit bir yaratılış öyküsüdür.<sup>185</sup> Mitler; dünyanın, hayvanların, bitkilerin ve insanların kökenini anlatırlar ve insanların var oluşsal problemlerine yanıt bulmak için oluşturulmuşlardır. Örneğin, ölümün kökeniyle ilgili olan mit, başlangıç zamanında neler olup bittiğini anlatır, bunu anlatırken de insanın neden ölümlü olduğunu açıklar. Eliade'a göre mit arkaik insana kendisini var oluşsal bakımdan oluşturmuş

---

<sup>185</sup> Mircea Eliade, **Mitlerin Özellikleri**, İkinci basım, Om Yayınevi, İstanbul, 2001, 22-23 s.

en eski öyküleri öğretir. Modern insan tarih tarafından oluşturulduğu kanısını nasıl taşıyorsa arkaik insan da kendini belli sayıdaki mitsel olayın sonucu olarak görmektedir. Burada önemli olan nokta arkaik toplum insanların kutsal olarak saydıkları bu mitsel öyküleri anımsamaya kendilerini zorunlu saymalarıdır. Hem bunları anımsamak hem de topluluklarının hayatta kalması için mitlerin büyük bir bölümünü dönem dönem gerçekleştirmek zorundadırlar. Bunları ritüel ya da ritler sayesinde yinelerler ve böylece tanrılar, atalar ve ruhlar (doğüstü güçler) tarafından korunup kollanacaklarına inanırlar. Bu sayede yaşamın döngüsünün tekrar tekrar sürüp gideceği garanti altına alınmış olur. Tekrar edilen bu ritler de temsil etmenin arkaik halidir. Dramanın kökeninde de işte bu ritler bulunur.

Sedat Veyis Örnek mitlerin *“tanrıların, evrenin, insanların yaratılış ve ortaya çıkışlarının yanı sıra ilk planlı, ölümün kökenini; tanrıların insanları nasıl cezalandırdıklarını, avcılığın ve hayvancılığın başlangıcını ve bu tür teknik bilgilerin ve törenlerin de kökenlerini”*<sup>186</sup> konu edindiklerini söylemektedir. Buna göre mitlerin başlıca dört büyük konusu vardır: 1-Tanrıların nereden geldikleri 2-Evrenin nasıl oluştuğu 3-İnsanların nereden geldikleri 4-İnsanın ve dünyanın geleceği.

Mitlerin ortaya çıkışı, dinsel tapınışın sistemleşmesiyle, törenlerin belli bir disiplinle yinlendiği arkaik döneme denk düşer. Bu noktada mitler genel inanışın aksine masal ya da destan gibi türlerden tamamen ayrıdır. Mitler arkaik insan için gerçeğin kendisi, yaşamı ve var oluşu açıklamanın tek yolu olur. Birçok araştırmacı mit, ritüel ve dramının kökeninde dinsel inanışlar olduğu konusunda birleşmektedir. Dinin kökeni ile ilgili çalışmalar yapmış olan Durkheim, dini fenomenleri inançlar ve ayinler olarak iki temel kategoriye ayırır. İnançlar; düşünceyle ilgilidir ve bir takım zihinsel tasavvurlardan oluşur. Ayinler ise özel eylem biçimleridir. Bu ikisi arasında düşünceyi eylemden ayıran şey yer alır. Durkheim dinin parçalardan oluşmuş bir bütün, mitlerden, dogmalardan, ayinlerden ve törenlerden ibaret, grift bir sistem olduğunu ve bölünmesi mümkün olmayan varlık oluşturuyormuşçasına faaliyet gösterdiğini söyler.<sup>187</sup>

---

<sup>186</sup> Örnek, a.g.e., 191 s.

<sup>187</sup>Durkheim, a.g.e., 55-56 s.



Metin And da, ritüeli kısaca kalıplaşmış davranış ve töreler bütünü olarak tanımlamaktadır. Mitos ise ritüelin, duygu ve eylemin söze dönüşümüdür. Dua, ibadet, sema-zikir buna örnektir. İkisinin birleşmesiyle ortaya çıkan dram her ikisini de içerir. Sözlü gelenekler ise, özellikle masallar, söylenceler, destanlar hep mitos çerçevesi etrafında düşünülebilir. Ritüel eylem, mitos ise ritüelin sözsel ögesi olduğu için bu iki öğeden hangisinin önce, hangisinin sonra ortaya çıktığı tartışılmıştır. Ancak And bu tartışmanın kendisinden çok, mit ve ritüelin her ikisinin de toplumun gereksinmelerine karşılık vermesinin çok daha önemli olduğunu söyler. And'a göre birinin ya da ötekinin göreceli yeri, bilinçli ya da bilinçsiz, belli bir toplumda ve belli bir zamandaki, bir toplumun bireylerinin gereksinmelerine bağlı olmasıdır. Buna istinaden, toplumlar zor ve kaygı verici durumlarda, kendiliğinden -bu zorlukları aşmanın yanı sıra bilinmez ya da aşılmaz oldukları durumlarda da onları anlamlandırmak adına- bir tepki doğururlar ve bunlar da ritüel olarak adlandırılabilir.<sup>188</sup> Durkheim'in da, dinlerin aynı ihtiyaçtan doğduğunu belirttiğini daha önce söylemiştik. Bu anlamda mitlerin, yaşam koşullarını anlamlandırma ya da insanoğlunun zorluklara bir göğüs germe biçimi olarak, "anlatma"nın ilk ve evrensel halini oluşturduğu söylenebilir.

And'a göre bir diğer görüş ise; mitos, masal ve ritüellerin aynı şeyleri söylemenin değişik yolları olduğudur. Mitosun işlevi kişiye evren ya da doğa üstüne bilgi vermek değil, toplumsal yapıyı ve kendi toplumunun işleyişini anlamaya yardım etmektedir. Masallar toplumun gerçeklerine yönelik değıllerdir. Daha çok toplumsal yapının öğelerinde sıkıntı, gerilim ve bir değışim olduğunda görülürler. Aynı yaklaşım ritüeller için de geçerlidir. Mit de ritüel de; var oldukları toplum içinde, bireylere toplumun bilgisini vermek ve bireylerin katılmasını denetlemek üzerine iş görürler. Ritüellere örnek olarak verebileceğimiz bolluk törenleri eski Mısır-Mezopotamya ve Anadolu'da çıkmış ve buradan birçok yere yayılmışlardır. Bu bolluk ritüelleri -daha sonra Avrupa Tiyatrosu'nun temelini oluşturacak olan- Yunan Tiyatrosunun da kökeninde yer alır. Antik Yunan'dan Avrupa'ya yayılan bu ritüeller ile Anadolu köylüsünün sürdürdüğü ritüellerin büyük benzerlik göstermesi ilginçtir. And, din öncesi inançların halkın bilincinde nasıl yaşadığını şu örnekle

---

<sup>188</sup>Metin And, **Oyun ve Bögü**, Birinci basım, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2003, 308 s.

gösterir; “Din öncesi inançların halkın nasıl yaşadığını görmek için uzağa değil, paskalyadan önceki haftada Yunanistan’da Euboea’ya gitmek yeter. Orada yaşlı bir kadın şöyle diyecektir; “Elbette kaygılanırım, İsa yarın dirilmezse bu yıl buğdayımız olmaz”.<sup>189</sup> Anadolu köylüsünün de Noel, Paskalya gibi Hıristiyan takvimine uyan uygulamaları bize köken olarak Noel ya da Paskalya’nın Hıristiyanlıkla ilgili olmadığını göstermektedir. Örneğin Avrupa’da hala uygulanan karnavallar bu açıdan ilginçtir. And, ‘Carnaval’ sözcüğünün Latince kökeninin “carrus novalis” (gemi-araba) olduğunu ve çok tanrılı dinler zamanından beri bu kutlamalarda gemi geçirildiğini ve gemi geçirilmesinin nedeninin tarımsal bir ritüele bağlı olduğunu söylemektedir. Tanrı bir gemi ile simgelenmiştir ve gemi bir geçit alayı ile tarlalardan ve köyün sınırından geçirilir. And, bu uygulamanın birçok kültürde ortak olduğunu, benzerlik taşıdığını vurgulamaktadır.<sup>190</sup>

Theodor Gaster’e göre ise, ilkel toplulukların bakış açısından yaşam, doğumdan ölüme kadar bir ilerleme gibi algılanmaktan çok, her yıl ya da belli dönemlerde yenilenen bir antlaşmadır. Ancak bu yenilenme bugün bizlerin bakış açısındaki bir Tanrı isteği ya da bir doğa yasasının sonucu olmamakta, aksine uğruna savaşarak birçok yükümlülükleri yerine getirmiş insanların ortak çabalarına karşılık olarak işleyen bir süreç şeklinde yaşanmaktaydı.<sup>191</sup> Bu mevsimsel törenler; bu antlaşmayı sürdürmek için yapılan bir takım simgesel zorunlulukları kapsamaktadır. Toplumun kendini yenileme ve varlığını sürdürmesi için bu törenler gerekli idi.

İlk törenlerin oyunsal karakteristiğine dikkat çeken Huizinga’ya göre de dini ayinler ve ibadet; bir gösteri, aromatik bir temsil, bir simgeleştirme ve gerçekleşen bir şeyin ikamesi olarak yorumlanmaktadır. Cemaat, mevsimlerle birlikte gelen kutsal bayram günlerinde, doğa hayatının büyük olaylarını kutsal gösteriler aracılığıyla kutlar. Mevsimlerin art arda gelişi; yıldızların doğuş ve batışı, ürünlerin büyüüp olgunlaşması, insan ve hayvanların doğum, ölüm ve yaşamlarına ilişkin simgelerle temsil edilmektedir. Huizinga bu gösteri yoluyla gerçekleştirmenin

---

<sup>189</sup>y.a.g.e., 310s.

<sup>190</sup>y.a.g.e., 311 s.

<sup>191</sup>Theodor H. Gaster, **Thespis**, çev. Mehmet H. Doğan, Birinci basım, Kabalcı Yayınevi, İstanbul, 2000, 23 s.

‘oyunun’ temelinde ait birtakım biçimsel karakteristikler taşıdığı savunmakta, bu ritüellerin birer oyun gibi iş gördüklerini söylemektedir. Ritüeller tıpkı oyun gibi eyleme bağlı olarak sınırları belirlenen bir mekânın içinde sahneye konulur. Bu törenler ve ritüeller; ritüelleri gerçekleştirenler için bir dahaki kutsal dönem gelene dek bir güvence, refah ve düzen sağlayacaktır.<sup>192</sup>

Birçok çeşidi ve türü olmakla birlikte mevsimsel törenler, mevsim dönümlerinde yapılmaktaydı. İlk olarak doğanın karşısındaki savunmasız insanın bereket ve bolluk yani yaşamını sürdürmek için gerekli şeyleri doğadan alması nedeniyle ona, borçlu olması ya da doğanın ona verdiğini iade etmesi gerekmiştir. Mevsimsel törenler insan topluluklarında başlamış, gelişerek ritüele dönüşüp bazıları günümüze dek gelmiştir. Bu törenler, ritüel, mit ve dramının da en ilkel halini oluşturmaktadırlar.

Dramanın öğeleri bu anlamda ritüel kalıplarını barındırmaktadır. Gaster’e göre dramının yapısı altında ritüel kalıbının ana temeli daima kalmaktadır. Genel olarak bunlar çatışma, bozgun ve eski haline getirme merkezi çevresinde döner. Gaster, birçok araştırmacının bugün Yunan dramasının ilkel işlevsel amacını da aştıktan sonra bile ilk kaba örneklerdeki ana biçim ve yapıyı koruduğunu söylemektedir. Ritüelin kalıbı dramının olay örgüsü haline gelmiş onu tamamlayan ayin ve törenler birbirini izleyen perde ve sahnelere dönüşmüştür. Gaster buna şu örneği verir; bir Euripides tragedyası standart ve stereotipleşmiş öğeler içermektedir. Bir dövüş, bir acı çekme, bir ağlama ve bir final.<sup>193</sup>

Dram, Antik Yunan’da eylem, hareket anlamına gelen dramenon sözcüğünden türetilmiştir ve insanla ilgili, izlenebilecek şekilde biçimlendirilmiş, izleyenler için anlamı olan bir eylem şeklinde tanımlanmaktadır. Bu tanımdan da anlaşılacağı gibi, bir ritüelin oluşabilmesi için, öykünün (yani mitosun) eylemle birleşebilmesi yani canlandırılabilir, insana ilişkin, izleyenin heyecanını dinginleştiren, düşüncelerini aydınlatan bir işlevi olması ve yaşamsal bir önem taşıması gerekir. İlkel inanç sistemindeki tarımsal kökenli karşıtlık yani ölüp-dirilme,

---

<sup>192</sup>Johan Huizinga, **Homo Ludens**, çev. Mehmet Ali Kılıçbay, Birinci basım, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 1995, 32-33 s.

<sup>193</sup>Gaster, **a.g.e.**, 106 s.

yaz-kış çatışması sonraki birçok kültürde görülen temel karşıtları oluşturmuştur. Yaz ile kış gibi sürekli çatışır, yer değiştirirler ama varlıkları evrensel dengeyi oluşturur.<sup>194</sup> Karşıtların çatışması, dramda çok güçlü bir biçimde ifade edilebilmiştir. Ritüellerden doğan dramın malzemesini mitoslar oluşturmuş, ritüelin eylem kısmı ile mitoslar birleşerek ilkel klanlardan, Antik Yunan Uygarlığı'na uzanarak tiyatronun – günümüze dek uzanan dramatik anlatımın da- ilk şeklini oluşturmuştur. Bu açıdan bakıldığında dramın ve dramatik anlatımın günümüze dek belli uylaşımlar oluşturması ve alışıldık bir anlatı kalıbını muhteva etmesi çok anlaşılabilir bir hale gelmektedir. Ancak dramın kökeninde, insanoğlunun arkaik zamanlardan beri oluşturduğu tüm topluluklarda var olan mitler, ritüeller olsa da, onun günümüze dek süren varlığının insan düşüncesi ve algısının gitgide evrimleşerek gelişen yapısıyla doğru orantılı bir şekilde geliştiği gerçeğini daima göz önünde bulundurmanız gerekmektedir. Çünkü kökende dram, rasyonel olmayan arkaik toplumlardaki ritüellerle doğmuş olsa da zamanla kendi öz yapısını oluşturan mantıklı bir bütün içine oturtulmuş sebep sonuç ilişkileri ve nedensellik zinciri ile yükselen bir olay örgüsünü geliştirerek, rasyonel toplumların en yaygın anlatılarından birisi olmuştur.

### 2.2.2. Sözlü ve Yazılı Anlatım Çerçevesinde Anlatım Biçimleri

Anlatılar, insanın doğa karşısında kendini ifade etme isteğinden, kimi zaman da mitlerin doğuşunda olduğu gibi, Mircea Eliade'nin belirttiği şekilde, toplumların varlıklarını sürdürmek ve doğaüstü güçler karşısında var oluşlarını garanti altına alma isteklerinden doğmuştur.<sup>195</sup> Anlatılar, sözlü ya da yazılı olabilirler. Ama en temel seviyede yazılı veya sözlü olsun tüm anlatı biçimleri aslında bir anlatım şeklidir. Anlatmak nedir? Anlatmak birbiriyle iletişim halinde olan ve var olduğundan beri bir başkasına ihtiyaç duyarak yaşayan insanoğlunun en önemli özelliklerinden biridir. Gennadiy Pospelov'a göre anlatmak demek düz ve doğrudan sözcük anlamıyla 'olmuş' bir şeyi dil yoluyla iletmek demektir.<sup>196</sup> Anlatmanın tek yolu dil değilse bile, en önemli kısmı dildir denilebilir. Zihin önce nesnelere kavramsallaştırmış sonra da birbirinden ayırt ederek onları dil yoluyla anlatabilme

<sup>194</sup>Erkan Ergin, <http://yayim.meb.gov.tr/dergiler/sayi37/ergin.htm>

<sup>195</sup>Eliade, *a.g.e.*, 16-18 s.

<sup>196</sup>Gennadiy Pospelov, *Edebiyat Bilimi*, çev. Yılmaz Onay, İkinci basım, Evrensel Basım Yayın, İstanbul, 2005, 260 s.

yetisini kazanmıştır. Bu gelişmenin öncesinde mağara adamı büyük bir ihtimalle bir tehlikeyi seslerle, mimiklerle ya da temsil etme/taklit etme/gösterme yoluyla anlatıyordu. Ama dilin gelişmesiyle anlatım asıl şekline ulaşmıştır. Böylelikle sadece bir tehlikenin varlığını topluluğun diğer üyelerine anlatan arkaik insan artık o tehlikenin ne olduğunu, nereden geldiğini, ne zaman gelebileceğini anlatabilmekteydi.

Roy Armes'a göre öykü anlatmak insanlık kültürünün evrensel özelliklerindedir. Umberto Eco, bunu '*insanoğlu öykü anlatan bir hayvandır*'<sup>197</sup> diyerek çok basit bir biçimde ifade eder. Antropologlar bize bilinen tüm toplumların hikâye anlattıklarını söylemektedirler. Bu özellik insanoğlunun, çocukluğun çok erken dönemlerinde kazandığı bir yeteneğidir. Hepimiz sezgisel olarak neyin hikâye olduğu ve olmadığını ayırt edebiliriz. Ya da bir hikâyeye karşı karşıya kaldığımızda temel olarak onu bir kavrama biçimimiz vardır. Bir hikâyeye hepimizin anladığı basmakalıp bir kavram olsa da hikâyelerin nasıl nakledildiği üzerine genelleme yapmak oldukça zordur. Örneğin, hikâyeler sözlü ya da sözsüz (pantomim vs.) olarak anlatılabilirler, yazılabilirler ya da sahnelenebilirler. Anlatım kompleks bir hal aldıktan sonra sözlü anlatım biçimleri ve yazının bulunuşuyla da yazılı anlatım biçimleri gelişmiştir. Temelde en basit anlamda birinin diğerine bir öykü anlatması, neredeyse insanlık tarihiyle aynı anda ortaya çıkan ve vazgeçilemeyen bir eylem olagelmıştır. E.M. Forster bize Neandertal adam örneğini verir. Mamutlarla boğuşmaktan yorgun düşen Neandertal adam da ateşin başında birçok öykü dinlemiştir. Onları ateşin başında uyanık tutan şey merak duygusu olmuştur. Forster anlatıda merak duygusunun daima taze tutulması gerektiğini belirtir ve mağara adamlarının öykünün sonunda olacakları kestirmeleri durumunda, uyuklamaya başlayacaklarını ya da anlatıcıyı öldüreceklerini belirtir. Aynı durum merak duygusunu canlı tutmayı başaran Şehrazat için de geçerlidir. Şehrazat da sultanı, 'bakalım sonra ne olacak' diye merak içinde bıraktığı için ölümden kurtulmayı başarmıştır.<sup>198</sup> Demek ki anlatmak ve merak duygusu evrensel ve insanlık tarihi

---

<sup>197</sup> "Umberto Eco, Reflections on 'The name of The Rose', London: Secker & Warburg, 1985" Roy Armes, **Action and Image: Dramatic Structure in Cinema**, Birinci basım, Manchester University Press, Manchester, 1994, s.10'daki alıntı.

<sup>198</sup> E. M. Forster, **Roman Sanatı**, çev. Ünal Aytür, Birinci basım, Adam Yayıncılık, İstanbul, 1982, 65 s.

kadar eski iki olgudur. Sadece sözün olduğu eski kültürlerden başlayıp yazının bulunuşuyla daha gelişkin ve kompleks bir yapıya ulaşmıştır.

Walter J. Ong, iletişimin yalnızca konuşma dilinden oluştuğu kültürleri, birincil sözlü kültür, buna karşılık da iletişimin ileri teknolojiyle yaşantımıza giren telefon, tv ve diğer elektronik araçların sözlü nitelikleri, üretimi ve işlevi önce yazı ve metinden çıktığı için ikincil sözlü kültürleri oluşturduğunu belirtmektedir. Fakat ileri teknolojiden yararlanan pek çok kültürde de derece derece birincil sözlü kültürden kalma düşünce biçimlerine rastlamak mümkündür. Buna karşın Ong, bizlerin saf sözlü kültürü anlamamızın kolay olmadığını söyler. Yazıyla kelimeler somut bir nesne haline dönüşmüştür. Kelimeleri görsel işaretler olarak algılarız ve metin ya da kitaba basılan bu işaretlere dokunabiliriz. Yazılı kelimeler bir çeşit ‘artık’ olarak kabul edilebilir. Oysaki sözlü kültürlerde böyle bir artıktan bahsedilemez.\* Bir zamanlar anlatılmış bir öyküden geriye sadece onu bilen kişilerdeki öyküyü anlatabilme yetisi kalır.<sup>199</sup> Sonuç olarak sözlü ya da yazılı kültür olsun her ikisinde de ortak olan şey, öykü anlatma durumudur. Ama buradaki fark, bu kültürlerin ne şekilde bir öykü anlatma biçimi geliştirdikleridir. Çünkü sözlü geleneğin yazılı geleneğe oranla ağırlıkta olduğu toplumlardaki anlatım biçimleri, yazılı kültürün baskın olduğu toplumların geliştirdiği anlatım biçimlerinden farklıdır.

Bu bağlamda anlatım biçimlerini temel olarak ikiye ayırarak inceleyebiliriz. Platon anlatım biçimlerini ‘diegesis’ ve ‘mimesis’ olarak ikiye ayırıp incelemiştir. Mimesis, anlatıcının aradan çıktığı ve anlatımın da doğrudan doğruya karakterler ve onların edimleri ile gerçekleşmesi, diegesis ise anlatıcının olayları direkt kendisinin anlatması tekniğine dayanır. Diegetik anlatım tekniğinin içine eposlar (destan) girmekte, mimetik anlatımın içine de drama girmektedir. Yani epos, epik anlatıma ait öykünün bir anlatıcı tarafından hikâye edilerek anlatılması anlamındadır. Drama ise, dramatik anlatıma ait, öykünün bir anlatıcı tarafından değil, -kendi kendini anlatıyor

---

\*Marcel Mauss potlaç ya da armağan toplumu olarak nitelediği toplumlarda herhangi bir ‘artık’ olmadığını belirtmektedir. Potlaç kültürüne bağlı toplumlarda, tıpkı doğanın kendisinde olduğu gibi tüm artıklar yok edilir, şölenlerle, yağmalarla tüketilir, tüketilemediği takdirde de yakılır yıkılır. Bu konuda daha ayrıntılı bilgi için Marcel Mauss’un ‘Sosyoloji ve Antropoloji’ adlı eserindeki 271,273,274 ve 359. sayfalara bakılabilir.

<sup>199</sup>Ong, a.g.e., 24 s.

gibi- karakterlerin edimleriyle, olan olayların izleyicinin önüne getirilmesi, canlandırılması anlamındadır. Anadolu kültürü de büyük oranda yazılı kültüre geçememiş oluşundan dolayı, diegetik anlatım biçimine yani sözlü anlatım biçimlerine sahiptir. Sözlü anlatım biçimlerinde anlatıcının -aşık/ozan- direkt olarak kalabalık dinleyici topluluklarının karşısında hikâye, destan vs. anlattığı epik anlatılar söz konusudur.

Diegetik anlatımda şair ya da anlatıcı (narrator) olayları doğrudan doğruya kendi anlatır. Mimetik anlatıda ise olaylar göz uzamında “o an” da oluyor gibi canlandırılarak anlatılır. Olaylar dinleyen kişiye, o an oradaymış yanılması yaratır. Diegetik anlatım tekniğinin içine giren epik anlatıda ise -anlatıcının aracılığıyla oluşturulmuş anlatı modelinde- söz önemlidir. Olaylar olup bitmiştir ve geçmiş zaman kipinde anlatılır. Biz bu olaylara tanık olma şansına sahip olmayız ve olup biteni anlatıcıdan öğreniriz. Epik şiirde dinleyiciler o an orada imiş yanılması yaşamamaktadırlar. Diegetik anlatımda olaylar bir sıra ile anlatılsa da, dramla ortaya çıkan olay örgüsüne ilişkin mantıksallıktan yoksundur. Oysa dramatik türde, epik türde olduğu gibi gerekli gereksiz birçok ayrıntı yoktur. Dramatik anlatı gözün uzamında düzenlendiği için olaylar hızla aktarılmak zorundadır ve gereksiz ayrıntılar atlanır. Bunun olmadığı durumda dinleyici/seyirci bir anlatıcının varlığını hissettiğinde “şimdideşlik” yanılmasını da kaybedecektir. Burada yazarın görevi olayları belirli karakterler aracılığıyla ve onların yaşadıkları olayları taklit ederek dinleyici/seyirciye her şey onun karşısında oluyormuş yanılmasını yaratmaktır.<sup>200</sup>

Epos, ekonomide gelişkin bir işbölümünün ve sosyal tabakalaşmanın olmadığı, bölünmemiş toplulukların anlatısıdır. Topluluğu oluşturan kişiler inançları ve statüleri açısından farklılaşmamış ve buna ilişkin olarak bireyin birey olarak var olmadığı, yani birey-birey çelişkisinin yaşanmadığı ve birey –toplum çelişkisinin de yaşanmadığı, kolektif toplumlardır.<sup>201</sup> Bu toplumlarda büyü ve din, gelenekler, hepsi ortak bir amaca topluluğun varlığını ayakta tutmaya ve tabi ki atalara ve ruhlara hizmet etmektedir. Dolayısıyla ben değil biz duygusu hakimdir. Topluluğun devamını sürdürmesi için gerekli bu kolektif yaşam ve birlik durumunu ayakta tutan

<sup>200</sup>Yörükhan Ünal, “Diegesis ve Mimesis”, Sinemasal, Sayı: 6, 2002, 28-36 s.

<sup>201</sup>y.a.g.e., 29 s.

Mircea Eliade'nin da belirttiği gibi öncelikle mitler olmuştur. İşte bu kolektif toplumun herkes tarafından paylaşılan ve yeniden üretilen kolektif inanç ve tasarımları, mitler, destanlar, kahramanlık hikâyeleri şeklinde kuşaktan kuşağa aktarılır. Eposlarda da bu kapalı toplum yapısında olduğu gibi tek tek bireyler değil, topluluk için önemi olan efsanevi kahramanların hikâyeleri anlatılır. Eski Türklerin edebiyatını inceleyen Fuad Köprülü kahramanlık hikâyelerinin bu toplum için neredeyse tek edebi üretim biçimi olduğunu ve bunların daha sonra Anadolu'ya kadar gelip burada Tasavvufî menkıbeler olarak varlıklarını sürdürdüklerini belirtmektedir. Bunun dışında Anadolu üzerindeki aşık hikâyeleri bir diğer yaygın türü oluşturur ve Boratav'ın belirttiği gibi bunlar da tamamen epik anlatım tarzına sahiptir ve bir anlatıcı tarafından anlatılmaktadır.\* Burada en önemli ayrıntı bu eserlerin bir anlatıcı (aşık, ozan veya zamanına göre daha arkaik bir dönemde bu kişi bir Şaman olabilir) tarafından dolaylı olarak anlatılıyor olmasıdır.

Gennadiy Pospelov 'Edebiyat Bilimi' adlı çalışmasında epik anlatım biçimini ve dramatik anlatım biçimini ayrıntılı bir biçimde incelemektedir. Epik anlatımın temel ögesini insan hayatındaki olayların ve edimlerinin bir anlatıcı tarafından anlatılıyor olması oluşturur. Epik sözcüğü Yunanca "epos"tan (söz, söylem) gelmektedir. Dramatik anlatım ise kişilerin gösterilen durumlar içindeki eylem ve davranışlarının aracı olan kendi konuşmalarından, söz ve ifadelerinden oluşur. Zaten drama kelimesi de Yunanca "dran" (eylemek) kökünden gelmektedir. Dramatik metin sahne için yazılmıştır.<sup>202</sup>

Aristoteles; epiğin, bir olayı kendisinin dışında olan bir şeyden söz eder gibi anlattığını ifade etmektedir. Yani anlatılan şey ile anlatımın zamanı çakışmamaktadır. Anlatılanlar, anlatımın kendi zamanına kıyasla geçmişte olmuştur. Burada anlatıcı ise olmuş bir olayı anımsayan kişi durumundadır. Sergilenen aksiyonun geçtiği zaman (anlatılan zaman) ile anlatımın yapıldığı zaman (anlatım zamanı) arasındaki bu uzaklık epiğin belirleyici özelliklerindedir.<sup>203</sup> Söz sanatının

---

\* Ayrıntılı bilgi için Fuad Köprülü'nün 'Türk Edebiyatı Tarihi' ve Pertev Naili Boratav'ın 'Halk Hikâyeleri ve Halk Hikayeciliği' adlı çalışmasına bakılabilir.

<sup>202</sup>Pospelov, a.g.e., 213 s.

<sup>203</sup>y.a.g.e., 260 s.



ilk dönemlerinde (mitoslar, masallar, kahramanlık destanları) kahramanın yaşadığı dünya ve onun ruhsal durumunun ayrıntılarına girilmemiştir. Metin esas olarak olayların ve eylemlerin meydana getirilmesinden oluşmuştur. Fakat epik sanatın gelişmesiyle elbette yazının bulunmasıyla anlatılar hem daha derin bir hal almış hem de karakterler çevreleriyle ilintili bir şekilde tasvir edilmiştir. Aynı zamanda epik anlatı ayrıntılandırıldığı, geliştirildiği ölçüde sahnesel bölümleri de artmıştır. Epik anlatım her zaman belirli bir kişinin ağzından yapılıdır. Destanda, masalda ya da yazılı metinler olarak romanda hep dolaysız bir anlatıcı vardır. Bu anlatıcı meydana getirilen görüngüler ile dinleyici veya okuyucu arasında bağı sağlar, olaya tanıklık eder ve yorum yapar. Her epik eserde eseri anlatanın dünyaya bakışı ve düşünüş tarzı da belli olur. Burada bir anlatıcı figürden kesinlikle söz edilebilir.<sup>204</sup>

Dram ise, toplumsal ve kişisel yaşamın çelişkilerinden doğar. Pospelov, insanların kendi yaşamlarının, kendi bilinçleri dışında ve kendi istemlerinden bağımsız olarak dış güçlerin tehdidi altında olduğu durumları dramatik olarak nitelendirir ve hemen herkesin yaşamında bu tarz çelişkilerin olduğunu söyler. Elbette bir dramatik eserde izleyicinin veya okuyucunun ilgisini çeken bu yoğunlaştırılmış -gerçek hayatta çoğu kez çözümlenebilen- ve bir çözüme ulaşamamış dramatik anlardır. Böyle durumların ve yaşantıların dramatik boyutu yaşamda da edebiyatta da kişilerin çabalarına engel olan hatta o kişilerin yaşamsal varlığını bile tehlikeye sokan dış etkenlerin baskısı altında oluşur. Dış olgular insan bilincini ve insanı, iç çelişkilere, kendi kendiyi mücadeleyle zorlar. Bu durumda da dramatik çelişki derinleşerek trajik olana varır. Trajik, Eski Yunan'da Dionysos ayinlerinden gelen bir terimdir. Aristoteles ise, Poetika'da tragedyanın "uyandırdığı acıma ve korku duyguları yoluyla bir katharsis (arınma)" yarattığını belirtmektedir.<sup>205</sup>

Dramatik eser kişilerin kendi söylemlerine dayanmaktadır. Kişiler eylemlerini bu söylemleriyle yaparlar. Bu nedenle dramatik anlatımda anlatılacak şey, sahneye uyarlanarak yani görselleştirilerek verilmek durumundadır. Kişilerin davranışlarını ve içsel yaşantılarını da vs. göstererek anlatması gerekmektedir. Aynı zamanda dramatik bir eser süre yönünden de sınırlıdır. Örneğin klasik dramatik bir filmin

---

<sup>204</sup>y.a.g.e., 278 s.

<sup>205</sup>y.a.g.e., 148 s.

dünya standartlarındaki süresi 120 dk.'dır. Dramatik anlatımın epik anlatımdan en önemli farkı ise anlatıcının yokluğudur. Epik anlatımda bir şey ya da bir olay anlatılırken yansıtılanlar geçmişin bir olgusu olarak görülmektedir. Oysaki dramda diyaloglar ya da monologlar sanki olay orada, o anda meydana geliyormuşçasına anlatılmaktadır. Yani bir anlatıcının varlığı söz konusu değildir. Dramatik eserdeki olaylar dizisi -yazılı metin halindeki dramatik eserler için- okuyucu veya izleyicinin gözleri önünde cereyan etmek zorundadır. Dramatik anlatımın bir diğer önemli ögesi alabildiğine olaylarla dolu olmasıdır. Diğer tüm edebi biçimlere göre çok sayıda olay içermektedir. Zaten dramatik anlatımın da temelini oluşturacak olan çatışma, tamamen bu olay zenginliğine bağlıdır. Çatışma, dramatik eserin bütününe kapsar ve bölümlerin hepsini temellendirir.<sup>206</sup>

Walter Ong, sözlü ve yazılı kültürler arasında zihinsel ve yaşamsal farkların onların anlatım biçimlerine nasıl yansıdığını araştırmıştır. Buna göre sözlü kültürlerin dinleyiciyle ilişki halinde, anlatıcının büyük bir performans sergileyerek kendi ezberine dayalı ve kronolojik bir zaman sıralamasından yoksun anlatılar –yani eposlar, masallar- geliştirmek durumunda olduğunu belirtir. Birincil sözlü kültürlerde kavramsallaştırılan bilgi yüksek sesle tekrar edilmezse yok olacağından, sözlü kültürlerin uzun yıllar boyunca zahmetle öğrendiklerini unutmamak için tekrarlayarak unutmamaya çalışmaları büyük bir enerji sarf etmeyi gerektirecektir. Bu gereksinimden kaynaklanan son derece gelenekçi ve tutucu zihniyet de fikirselleşmeye girişmeyi engeller. Bilgi güç elde edilmektedir ve bu nedenle değerlidir. Toplum bilgiyi koruyan ve eski günlerini anlatabilen yaşlı ve bilge kişilere hürmet gösterir. Fakat yazı ve özellikle de matbaa ile bilgi, aklın dışında, örneğin yazıyla, kaydedilmeye başlanınca, geçmişi tekrarlayan bu bilge kişiler gözden düşmüş ve onların yerini yenilikler ya da bu yenilikleri keşfeden genç nesiller almıştır. Sözlü kültürler kendi tarzlarında özgün yaratıcılıktan yoksun değillerdir. Anlatımın özgünlüğü, yeni öykü uydurmaya değil anlatım süresince dinleyiciyle kurulacak etkileşime bağlıdır. Sözlü kültürlerde dinleyiciyi anlatıya katmak ve ondan heyecanlı

---

<sup>206</sup>y.a.g.e., 288-290 s.

bir karşılık almak neredeyse zorunludur. Bu nedenle her anlatışta öyküye yepyeni bir ortamda ve yepyeni bir tarzda başlamak gerekir.<sup>207</sup>

Sözlü kültür ve yazılı kültür arasındaki en önemli fark anlatının olay örgüsüdür. Sözlü kültür hatırlamaya yönelik olduğundan bir anlatının anlatılıp, aktarılması ve bu zincirin bu şekilde devamlılığının sağlanması için belleği güçlendiren yöntemler önem kazanır. Oysaki yazı ve matbaa kültürünün olduğu kültürlerde okur, anlatıda olayların Freytag piramidi olarak adlandırılan ve yükselişi ile inişi bilinçli olarak hesaplanmış bir çizgide gelişmesini bekler. Burada tıpkı bir piramitte olduğu gibi olaylar önce yokuşa sokulur sonra da gerilim arttırılarak doruk noktasına erişir. Bu noktada ise her şey bir olayla çözülür ve olayların akışı ters yüz olup inişe geçerek, düğüm çözülür ve anlatı noktalanır. Oysa epik anlatımın ilk dönemlerinde, sözlü anlatımda bir destan anlatıcısı -ozan, şair- hemen eyleme geçip dinleyiciyi olayların ortasına sürüklemekteydi. Ozan burada zaman sırasına uymaz, önce bir durumu anlatır, sonra başa dönüp ayrıntılarıyla durumun gelişimini anlatır. Ozan teknik becerisini kanıtlamak için değil başka seçeneği olmadığı için zorunlu olarak dinleyiciyi olayların ortasına atmaktadır. Homeros Truva savaşlarının yüzlerce değişik uzunluktaki anlatısını çok sayıda ozandan dinlemiş ve yazı olmadığı için bunları zaman sırasına göre derleyememiştir. Sözlü anlatımda ozan, olayları zaman sırasıyla anlatmak zorunda olsaydı bu sıra mutlaka bozulmak durumunda olacaktı. Başka bir zaman aynı olayı anlatırken doğru zaman sırasını anımsayıp atladığı ayrıntıları yerine koysa da bir başka sefer bundan şaşması oldukça muhtemeldi. Bunun yanı sıra destan malzemeleri de doruğa ulaşan bir çizgi oluşturacak türden değildi.<sup>208</sup> Freytag piramidi olarak adlandırılan bu olayların doruğa doğru ilerleyişi şeklinde düzenlenen dramatik anlatımın biçimsel dizgesi destanlarda görülmemektedir. Anlatının bu şekilde kalıplaşmış bir olay örgüsü ile oluşturulması yazıyla başlamıştır. Ong'a göre yazı ve matbaanın anlatı tasarımını nasıl şekillendirdiği çok geniş bir konudur. Ancak sözlüden yazılı kültüre geçişin çok önemli bir kaç noktası daha vardır. Metin yaratıcısı yani yazar artık canlı dinleyici topluluğu önündeki sözlü anlatıcıdan farklı bir duyarlılık ve ifade yeteneği kazanmıştır. Bu ise yazarın başka yazarların eserlerini okuyup not tutabilmesi veya

---

<sup>207</sup>Ong, a.g.e., 58 s.

<sup>208</sup>y.a.g.e., 167-169 s.

kendi eseri için bir taslak çıkarması yani eserini sözlü ozana göre çok daha fazla denetleyebilmesinden kaynaklanan bir yetenektir.<sup>209</sup> İşte bu yeti, yazılı anlatıların sözlü anlatılara göre daha farklı bir yapıda -kontrollü, denetlenebilen ve planlı-gelişmesine eden olmuştur.

Yazının bulunması ile -ve tabii ki yaygınlaşması ile- yazarın artık gözü önündeki eserinin bir başı bir ortası ve bir sonu vardır. Bu anlamda eseri, onu değiştirip düzenleyebileceği kendi içinde kapalı bir yapı oluşturur. Yani yazar eserine bilinçli bir denetim uygulamaktadır. Bu nedenle dağınık olay örgüsünden oluşan eski sözlü yapının yerine daha sıkı ve doruk noktaları olan yapılar gelişmiştir. Bu yapı özellikle dramatik anlatım biçiminin kesinlikle kullandığı bir yapı olmuştur. Yazılı epik anlatılar ise bunu çok katı bir şekilde kullanmasalar da yine de geniş ölçüde kullanmaktadırlar. Bu konuda Forster olay örgüsü tanımını yaparak örneğin romanın buna dram eserlerinde olduğu gibi çok sıkı bir şekilde uymayabileceğini söyler. Forster'e göre öykü "*zamanın uzayıp giden şeridinden çıkarılan bir parça ya da olayların zaman sırasına göre düzenlenerek anlatılması, olay örgüsü ise olayların zaman sırasına göre ama neden sonuç zinciri içinde anlatılması*"<sup>210</sup>. Dramatik eserler için olay örgüsü o kadar önemlidir ki kişiler bile olay örgüsünün gelişmesine katkıda bulunmak zorundadırlar. Oysaki romanda böyle bir durum söz konusu değildir. Çünkü roman insanların iç dünyalarını da uzun uzadıya anlatabilir ve bu arada bir olay örgüsünü yavaşlatıp geri plana atabilir. Olay örgüsü Forster'e göre güzel ve heyecanlıdır ama dramın uyması gereken bir zorunluluktur roman bu konuda çok daha esnek davranabilir. Ama yine de roman olsun tiyatro ya da sinema olsun çağdaş anlatı türlerinde belirli bir olay örgüsünden bahsedebilmek mümkündür. Ong da dramın tipik bir Freytag piramidine sahip ilk tür olduğunu söylemektedir. Burada anlatıcı kendini tamamen metne gömmüş, yarattığı kahramanların sesleri altında kaybolmuştur. Oysa sözlü kültürde anlatıcı olayları birbirinden kopuk (episodik) bir biçimde anlatmaktadır. Episodik yapı ise uzun anlatılar ve sözlü anlatılar için çok doğaldır "*Çünkü gerçek yaşamda olaylar Freytag piramidi gibi inip çıkmaz, dağınık olaylar şeklinde gelişir. Kusursuz piramit*

---

<sup>209</sup>y.a.g.e., 174 s.

<sup>210</sup>Forster, a.g.e., 141 s.

*görüntüsü alan anlatı, titiz bir seçimin sonucudur; böylesi titiz bir seçim, anlatımla gerçek yaşamı ilk kez bu derece uzaklaştıran yazıyla mümkün olmuştur”.*<sup>211</sup>

Ong, ayrıca yazının bilinç seviyesinin gelişmesine katkısı olduğunu iddia etmektedir. Ayrıca düşüncenin ve bilincin yazı ile bir süreçsellik oluşturduğunu, bunun hem bilginin aktarımında hem de zihnin ve bilincin gelişim sürecinde önemli olduğuna vurgu yapar. Örneğin Yunanlıların sese tam görüntü kazandırmış olmaları, Antik Yunan Kültürüne, düşün düzeyine diğer eski kültürlerden çok daha büyük bir üstünlük kazandırmıştır. Yunan alfabesi herkes tarafından kolayca öğrenilebildiği için demokratikleştirici olmuştur. Aynı harflerle yabancı diller de yazılabildiği için uluslararası bir geçerlilik kazanmıştır. Soyut çözümleme yoluyla uçup giden sesleri görsel biçimlerle ifade etmeyi başaran Yunanlılar, çözümlemeyi de geliştirmişlerdir.<sup>212</sup> Bu anlamda dramın da Antik Yunan’da doğması bir tesadüf değildir.

Havelock yazının bir topluma girmesinden hemen sonra ‘yazıcılık’ zanaatının geliştiğini ifade etmiştir.<sup>213</sup> Çünkü o toplum yazıyla yeni tanıştığı için yazı yazmak da ustaların işidir. Tıpkı çeşitli işlerde o işi bilen ustalardan yararlanıldığı gibi yazı yazmak için de o işi bilen ustalar ve bir yazıcılık zanaatı gelişmiştir (Buna, Osmanlı İmparatorluğu’ndaki hat sanatı ve hattatlık örnek olarak verilebilir). Yazı yazmak bir zanaat olunca herkesin de okuma yazma bilmesi gerekmemiştir. Kimi geleneksel kültürlerde bu nedenle yazı geniş çevrelere yayılamamış ve kimi coğrafyalara ait kültürlerde bu durum günümüze dek sürekliliğini korumuştur. Yunanlılarda ise ancak yazının icadından üç asır sonra ve Platon devrinde, yazı zanaat olmaktan çıkıp halka yayılmış ve kitlelerin yazıyı içselleştirmesiyle düşünme biçiminde değişme olmuştur.<sup>214</sup> Dolayısıyla felsefe, bilim ve sanat alanında Antik Yunan’ın günümüze uzayan mirasının bir sebebi de yazıyı bu kadar yaygın olarak kullanmalarındır denebilir. Ong’un bakış açısı da tamamen bu yöndedir. Yani ona göre yazı insan bilincini ve dolayısıyla insanın bu bilince bağlı olarak geliştirdiği ürünlerini (sanatsal

---

<sup>211</sup>Ong, a.g.e., 174 s.

<sup>212</sup>y.a.g.e., 110 s.

<sup>213</sup>y.a.g.e., 114 s.

<sup>214</sup>y.a.g.e., 114 s.

ya da bilimsel) çoğaltır ve geliştirir. Bu yaklaşım eşliğinde Ong; İnsan bilincinin aynı kalmayarak sürekli geliştiğinin, Hegel felsefesinden beri ortaya konmuş bir gerçek olduğunu söylemektedir. Kişinin kendi benliğini evrensel boyutta algılama biçimi değişmiş, bu değişim de çağdan çağa gelişmiştir. Sözlü kültürden yazılı kültüre geçiş, matbaa ve elektronik sürecin gelişim süreci, bu sürecin pek çok bakımdan yazıya bağımlı bir gelişim aşaması olduğunu kanıtlamaktadır. Aynı zamanda felsefe ve mantığın da yazı teknolojisinden doğduğunu belirten Ong, yazının -elbette onun toplumların en küçük birimine kadar yaygınlaşmış, toplumun her kesimi tarafından içselleştirilmiş haliyle- insan toplumlarında yarattığı değişimi şu şekilde ifade etmektedir;

*“Görüldüğü kadarıyla, kişinin toplumsal yapılarda pek bilinçsizce kayboluvermediği yüksek derecede içselleşmiş bilinç aşamaları, yazı icat edilmemiş olsa, insan bilincinin pek kolay erişemeyeceği aşamalardır. Tüm insanların doğuştan girdiği sözlü kültürle, herkesin sonradan edindiği yazı teknolojisinin karşılıklı alışverişi ruhumuzu derinden etkilemektedir. İnsan varlığı ve soyu açısından, bilinci belirgin bir dille ilk olarak aydınlatan, özneyi yüklemden ayırıp sonra da birbirine iliştiren ve bir toplumda insanları birbiriyle bağlayan sözlü kelimelerdir. Yazı, bölünmeyi ve yabancılaşmayı getirmekle birlikte, daha üstün bir birlik de sağlar. Benlik duygusunu pekiştirir ve insanlar arasında daha bilinçli bir etkileşim kurar. Yazı bilinç düzeyini yükseltir.”<sup>215</sup>*

Bu doğrultuda yazılı ve sözlü kültürün birbirinden farklı anlatım biçimleri geliştirdiği ve özellikle yazılı kültürün anlatım biçimleri üzerinde daha denetimli, planlı ve tasarlamaya yatkın bir biçime doğru evrildiği söylenebilir. Buna karşılık sözlü kültür ise bir anlatıcının varlığına gerek duymakta ve anlatım biçiminde yapısı gereği bir denetim ve planlamadan uzak bulunmaktadır. Sinemasal anlatım biçimi ise büyük oranda yazılı kültürün anlatım biçimlerinin bir devamı olarak nitelendirilebilir.

---

<sup>215</sup>y.a.g.e., 209 s.

### 2.2.3. Dram Sanatı ve Temel Özellikleri

Dram sanatı ve göstergeler üzerine olan çalışmasında Fehmi Efe, sahnelenen olaylar yumağının tümünü ‘drama’ sözcüğüyle çok esnek bir şekilde, bir çerçeve çizmeksizin tanımlarken, sürekli gelişim süreci içinde olan bu tür insan eylemlerini katı bir şekilde tanımlanmamasının gerektiğini de ifade etmektedir.<sup>216</sup> Dram kavramının sınırları daima belli belirsiz olmuştur. Örneğin, dramın özünde heyecan, olay yoğunluğu gibi öğeler bulunur ama bunlar başka tür gösterimlerin de içinde olabilir. Örneğin, bir futbol maçı ya da illegal bir sokak yürüyüşünde de bu tür öğeler mevcut olabilir ama bunları dramdan ayıran husus, birincilerin gerçek, dramının ise kurmaca olmasıdır. İşte bu anlamda dramının belki de en temel özelliği onun kurmaca olmasıdır denilebilir. Yani drama bir gerçekliği -ya da olması muhtemel olanı- temsil etmeye dayanır. Her şekilde dramının gerçekle büyük bir ilişkisi vardır. Dramatik metin de işte bu yansılama eyleminin yol göstericisi, haritası olarak nitelenebilir. Temsil edilmeyen metinler sadece okunmak üzere yazılmışlardır. Okunmak için yazılmış olan kurmaca metin ve epik şiir gibi, dramatik metin de yazılıdır. Fakat dramatik metin asıl olarak gösterilmek ve temsil edilmek amacıyla yazılmış olup sürekli bir şimdikiyi canlandırırken diğer anlatı metinleri okuyucuyu geçmişe sürükleyebilir. Ancak yine de dramatik metinler her zaman sahnelenemeyebilir ya da sahnelenmek için yazılmış olmayabilir. Burada en önemli nokta dramatik metni diğer yazın biçimlerinden ayıran ‘konuşma durumu’ olarak adlandırılabilir. Dramatik metinde, okuyucu ya da izleyici karakterlerle yüz yüzedir. Anlatı metinlerinde ise okuyucu anlatanın dolayısıyla karakterlerle ya da olaylarla karşı karşıya kalacaktır. İşte tüm bunlardan hareketle dramının -yine de belli bir esneklik göstermeyi ihmal etmeksizin- kabaca bir tanımını yapacak olursak; insanlar arası eylem ve etkileşimleri içeren gerçek ya da kurmaca olayların, o anda izleyici önünde olmakta olan bir olaylar dizisi olarak yeniden düzenlenmesi ve canlandırılması olarak ifade edebiliriz.<sup>217</sup>

Sevda Şener dram sözcüğünün Antik Yunan’daki anlamıyla hareketi anlattığını ve bu hareketin de bir öznesi, amacı ve etkisi olduğunu belirtir. Başlar,

<sup>216</sup>Fehmi Efe, **Dram Sanatı**, İkinci basım, Dharma yayınları, 2006, İstanbul, 23 s.

<sup>217</sup>y.a.g.e., 29 s.

gelişir ve bir sona ulaşır. Zaten Aristoteles de Poetika da hareketi tragedyanın en temel unsuru, başı sonu olan ve belli bir uzunluğa sahip tamamlanmış bir eylem olarak belirtmiştir. Antik tragedyada başlayan ve günümüze dek süren klasik dram yapısında olaylar birbirine neden-sonuç zinciri içinde bağlanmıştır. Her olay bir öncekinin sonucu, bir sonrakinin de nedenidir ve mantıklı bir şekilde dizilmiştir. Klasik dramada olaylar gerçeğe benzemeli ve mantığa uygun olmalıdır. Ayrıca sahnelenen olayların olası yani mümkün ve olabilir olması gerekmektedir.<sup>218</sup>

Klasik dram anlayışı gerçekliğe benzerlik ve inandırıcılık üzerine kuruludur. Dramada değişmeyen en önemli ilke gerçeğe benzerliğin korunması ve akla, mantığa uygunluğunun sağlanması olmuştur. Klasik dram anlayışına göre gerçeğin temelinde, birbirine neden sonuç ilişkisi ile bağlı düzenli bir kurgu olduğu ve insanın aklının da bu kurguya uygun bir biçimde çalıştığı varsayımı yatmaktadır. Aristoteles’le başlayan ve 17.yy Fransız kuramcılarla ilkelerinin belirlendiği klasik dram anlayışının olay kurgulama ve kişileştirme yöntemi bu temel ilkeye dayanmaktadır. Köklerini klasik dramdan alan klasik sinema anlayışının (ve Modernist sinema dahi) temel dürtüsünü bu ilke oluşturmaktadır. Klasik kurgulamada olaylarla oyun kişilerinin ilişkisi serim, düğüm, çatışma, çözüm aşamaları içinde gelişir. Genellikle dramın başında kahraman, sergilenen duruma tepki göstererek eylemi başlatır. Bu durumu hazırlayan koşullar ve olay başlamadan önce olmuş olaylar genellikle başta veya olayın gelişim aşamalarında anlatılır. Burada elbette ki bu iş bir anlatıcı tarafından yapılmaz. İzleyici anlatının içine düzenlenmiş bir takım sahneler tarafından çekilir. Bu bölüm serim bölümüdür. Serim ile izleyiciye sahnede yer almayan olaylar ve durumlar hakkında bilgi verilmiştir. Serim, sahnede yer alan olaylarla birlikte oyunun öyküsünü bütünler. Şener’e göre oyunun öyküsü ile olay dizisini ayrı ele almak gerekir. Şener oyunun konusunun sahnedeki olaylarla başladığını, geliştiğini ve sona ererek tamamlandığını söyler. Ancak oyunun öyküsü olayı hazırlayan ön gerçekleri, oyunda ele alınmamış ayrıntıları ve olay kurgusu dışında kalmış ek bilgiyi de kapsamaktadır. Eylem ise, bazen bir olaydan bazen kişilerden birinin davranışından ya da sözlerinden kaynaklanır. Bu kişi kahramanın (protagonist) karşısında yer alan anti kahramandır (antagonist). Kışkırtılmış olan

---

<sup>218</sup>Sevda Şener, **Yaşamın Kırılma Noktasında Dram Sanatı**, Birinci basım, Yapı Kredi Yayınları, 1997, İstanbul, 13-14 s.



kahramanın tepkisi ortaya bir sorun çıkarır. Durumu kabullenmeyen kahraman bir sorun ya da çözümsüzlük ile karşı karşıya kalır. Çözümsüzlük herhangi bir dış ya da iç engelden kaynaklanabilir. İşte bu aşama da düğümü oluşturur. Klasik dramada bu aşamayı çatışmalar takip eder. Birbirine zıt olan durumlar/şeyler çatışırlar. Klasik dram yapısı içinde yer alan çatışan güçler bunu birkaç alanda sürdürürler. Her çatışma yeni bir düğümü, her düğüm de yeni bir çatışmayı doğurmuştur. Bu da bir gerilime neden olur. Düğümlerin ve çatışmaların bu şekilde birbirini takip etmesi bir heyecan duygusu uyandırır. Çatışmaların nasıl sonuçlanacağı merak edilir. İşte burada gerilimin ve izleyicinin merakının arttığı yerler de kriz noktalarıdır. Gerilimin tırmandığı en yüksek nokta ise doruğu oluşturur. Ve en büyük kriz de burada olur. Doruk, olayların son aşamasıdır. Kahramanı yıkıma götürecek son düğüm ve son çatışma heyecanı doruğa çıkarır. Ve olaylar doruktan sonra da hızlı bir biçimde sonuca yönelir. Sonuçta tüm düğümler çözümlenecektir.<sup>219</sup>

Bir değer taşıyıcı olarak insanın eylemi, tavrı, davranışı ile ortaya çıkan ve bu eylemden önceki umut edilenle eylem sonrası gerçekleşen düş kırıklığı, dramatiktir. Şener, burada drama özgü olan nitelikleri sayar; 1.Dramatik olan düşündürücü bir insanlık gerçeğini içerir. 2.Bu gerçek insanın kendi eylemi, davranışı, tutumu ile ortaya çıkar. 3.Eylem öncesi umut ve tahmin edilenle, eylem sonrası gerçekleşen arasında bir uyumsuzluk vardır. 4.Bu uyumsuzluk düş kırıklığı yaratır. 5.Düş kırıklığı acıma ya da gülme gibi heyecansal bir tepki uyandırarak düşünceye eşlik eder. Şener, buradan bir genelleme yaparak tüm drama biçimleri için -ister modern isterse klasik olsun- geçerli olan drama özgü olanın kurgulanmasındaki asal öğeleri şöyle sıralar; İnsan (oyun kişisi), özel bir durum (oyun kişisini tepki göstermeye zorlayan durum), eylem (tavır, tutum), sonuç (eylemin sonucunda ortaya çıkan yeni durum), karar (anlamli, düşündürücü, heyecan uyandırıcı insanlık gerçeği).<sup>220</sup> Antik Yunan Tragedyalarından günümüze kadar olan süreçteki dramatik eserlerde bu ana izlek korunmuştur. Sophocles' in Kral Oidipus'u ile Beckett'in Godot'yu Beklerken adlı eserlerinin aradan geçen yüzyıllara rağmen bir insanlık durumunu saptamada çok benzeştikleri söylenebilir. Bu iki eserde de, dramatik bekleyiş sürecinden sonra umut edilenin gerçekleşmemesi ya da sonunda gerçekleşenin hayal kırıklığına sebep

---

<sup>219</sup>y.a.g.e., 18-19 s.

<sup>220</sup>y.a.g.e., 39 s.

olmuş olması söz konusudur. Beckett’de bekleme durumunda hiçbir önemli olay olmaz, beklemenin kendisi anlamlı hale gelir. Godot’ yu bekleyenler olmayacak gelişimleri bekleyen insanlığı temsil eder. Oidipus ise ölen kralın katilinin kim olduğunu öğreneceği haberi ve kendi hakkında bilgi verecek olan kişileri bekler. Bu iki yazar farklı yüzyıllarda yaşamış olmalarına rağmen, kendi zamanlarında gözlemedikleri insanlık durumlarını dramın ana izleğine sadık kalarak farklı kurgulamalarla ele almışlardır.<sup>221</sup>

Drama insanlık durumlarından yola çıktığı için merkezine karakteri ve onun edimlerini alır. Bu karakter dramatik bir aksiyon oluşturacak ise belli çelişiklere de sahip olmak zorundadır. Epik anlatıdaki gibi bir anlatıcının çıkıp karakterin özelliklerini sözlü olarak anlatması söz konusu değildir. Burada karakterin, izleyiciye tanıtılması için çeşitli sahneler düzenlenir. İşte bu serim bölümüdür ve epik ya da sözlü anlatı türlerinde bulunmaz. Bu bölümde seyirci anlatının içine çekilecektir. Bunun için temel bilgiler hissettirilmeden verilir. Sonra çatışma, düğüm ve doruk noktasından oluşan aksiyon bölümü gelir. Çatışma karakterin çelişiklerinden doğar. Dramada çelişikler mantıklı bir şekilde çatışmaya dönüştürülmelidir. Karakterin seçim şansı ortadan kalktıkça çatışma şiddetlenir ve düğüme dönüşür. Sonra da çatışma doruk noktasında en şiddetli halini alır. Çözüm aşamasında ise çelişikler ortadan kaybolarak olay örgüsü tamamlanır. İşte burada bu süreçte önemli olan nokta, anlatıcının hiç işe karışmıyor ve aksiyonun kendi kendine ilerliyor gibi görünmesidir. Bunu meydan getiren ise her şeyin “mantıksal” bir bütünlük içinde oluşagelmesidir. Anlatıcının görünmezliğini temin eden ve izleyici ile olay akışının şimdideşlik ilişkisi içinde olduğu yanılsamasını yaratan “üç birlik kanunu”dur. Zamanda, mekânda ve aksiyonda birlik kuralı, yani olaylarla izleyici arasındaki “şimdideşlik” ilişkisi, dramın da başlıca niteliği olmaktadır. Dramatik aksiyon mümkün olabilen en üst düzeyde bir gerçekliği ve temsili hedef alır. Bu nedenle dramatik anlatının gerçeklik izlenimini bozacak her şey dışarıda bırakılır. Böylelikle seyircinin anlatıyı gerçek yaşamdaki bir olay karşısındaymış gibi izlemesi sağlanmaktadır.<sup>222</sup>

---

<sup>221</sup>y.a.g.e., 42 s.

<sup>222</sup>Unal, a.g.e., 2002, 31 s.

Drama merkezinde, karakter ve onun çatışmaya doğru sürüklenen edimleri olduğu için karakter hayati bir öneme sahiptir. Karakterin belli başlı özelliklerini Yörükhan Ünal şöyle sıralamıştır; 1.Karakter çelişik bir varoluşa sahiptir (Belli bir istem yönünde gerçeklik kazanan edimi, bu kusurlu doğadan dolayı çatışmaya sebep olur). 2.Karakter güçlü bir isteme sahiptir (Karakter yalnızca buna inanır ve bu doğrultuda hareket eder). 3.İstem edime dönüşür (İstem edime dönüşmezse anlamsız olacaktır). 4.Karakterin edimi iç ve dış çelişkileri açığa çıkarır ve çatışmaya dönüşür. 5.Bu çatışmalar doğrudan doğruya karakter için sonuçlar üretir.<sup>223</sup> Dramada bundan sonra bir diğer önemli olgu ‘edim’dir. Karakter kendini edimde dışa vururken, edim de yarattığı çatışmada şekillenir. Dramatik çatışma ise doğrudan doğruya edimin karakterin istemine dayanan şekilden doğmaktadır. Yaşam içerisinde her edim dramatik değildir. Yaşamın belli kırılma noktalarında ve bilinçli olarak gerçekleştirilen edimler dramatik bir yapı oluşturur. Yani edimin karakter tarafından bilinçli ve güçlü bir şekilde isteniyor olması gerekmektedir. Bu şekilde edim çelişkiler ve çatışmalara yol açar. Karakteri bir süreklilik olarak kurarken onun edimini de karakterin kişiliğinde izlemek gerekir. Bunun yanı sıra edim sadece eylemleri değil, konuşmaları, mimikleri de kapsamaktadır. Ünal, edimin özellikleri de şu şekilde özetlemektedir; 1. Edim karakterin bilinçli isteminden doğmak zorundadır. 2.Edim çatışma yaratmalıdır. 3. Edim inandırıcı olmalıdır. 4.Edim de tıpkı karakter gibi bir birliğe/tutarlılığa sahip olmalıdır.<sup>224</sup> Drama için bir diğer önemli öge ise çatışmadır. Çelişkiler yaşamın kırılma anlarında açığa çıkıp karakterin de bilinçli istemiyle (edim) güçlenirler ve çatışmaya dönüşürler. Çelişkiler dramatik eserde kendi başına bir değer taşımaz ancak bir çatışma olarak değer taşırlar.

Drama özü itibari ile mimetik bir anlatım türüdür. Burada öykü sözle ya da yazıyla değil, karakterler, onların edimleri ve çatışmanın gösterilerek yansınması sayesinde anlatılır. Bunun yanı sıra diyalogların varlığı da öykünün anlatılmasına katkıda bulunur ama asıl olması gereken öyküyü olabildiğince edimlerle ve gösterilebilir bir şekilde anlatmaktır. Bunun yanı sıra dramanın bir diğer temel özelliği olayların sebep sonuç zinciri içinde giderek hızlanan bir ritimle birbirlerine bağlı oluşlarıdır. Burada olaylar ve onların birbirlerine bağlantılarında bir

<sup>223</sup>Yörükhan Ünal, **Dram Sanatı ve Sinema**, Birinci basım, Hayalet Kitap, İstanbul, 2008, 99-100 s.

<sup>224</sup>y.a.g.e., 102-103 s.

nedensellik ve mantıksallık olması drama eseri için olmazsa olmaz bir koşuldur. Yani her öge, doğru bir biçimde anlatıya yerleştirilmeli hiç bir mantıksızlık ya da bu neden sonuç zincirini bozacak bir şey olmamalıdır. Çünkü dramada asıl olan daha öncede belirtildiği gibi, öykünün kendi kendini anlatıyormuş izlenimidir ve izleyicinin de -o zaman ve mekâna gitmiş gibi- bu illüzyona kendini kaptırması gerekmektedir. Bunun kırılması dramanın da başarısını engeller.

#### **2.2.4. Sinemada Dramatik Yapı Kuruluşu**

Dram sanatının çalışma kapsamında ele alınmasının sebebi, sinemanın temsil etmeye, bir yaşam gerçeğinin yansınmasına dayalı bir sanat oluşu ve öz olarak izleyiciye, herhangi bir anlatıcının aracılığına gerek duymaksızın, o anda orada oluyormuş illüzyonu yaratarak öykü anlatabilme olasılığını gerçekleştirebilmiş olmasıdır. Bu nedenle sinema, dramatik anlatımı kullanır ve dram sanatının içinde yer alır. Bu doğrultuda sinemanın klasik anlatı yapısını, Aristo'nun iki bin yıldan fazla bir zamandan beri varlığını koruyan 'mimesis' kuramına uygun olarak yapılandırılmış dramatik anlatımın bir uzantısı olarak ele almak gerekmektedir. Elbette ki modern sinema dramatik anlatı kalıplarını kırarak ya da onlarla oynayarak yeni ifade biçimleri geliştirmiştir. Ayrıca bu ifade biçimleri sinema dilinin evrimi içinde bir gelişim ve zenginliği de ifade etmektedir. Yine de modern sinema bile özünde bu dramatik yapıdan hareket etmektedir. Ancak yaygın olarak kullanılan stil, klasik sinemadaki dramatik yapı kalıbıdır. Çünkü sinema köken olarak göstermeye dolayısıyla bir şeyi göstererek anlatmaya ve var olanın temsiline dayanır. Bu anlamda dram sanatıyla bütünleşerek ve yaşamın taklit edilerek yansıtılması olan Mimetik anlatıma dayanarak gelişmiştir.

Roy Arnes bir öykü anlatmanın -bu ister sözlü, ister yazılı ya da isterse taklit etme yoluyla olsun- tüm biçimlerinde bir takım ortak unsurlar olduğunu belirtir. Arnes, kurguya dayanan filmleri, öykü anlatma biçimleri nedeniyle dramatik anlatım biçiminin içinde değerlendirmektedir. Filmsel kuramla ilgilensin ya da ilgilenmesin, genelde herkes film ve sahne dramasının, aralarında bariz farklar olmasına rağmen, ortak birçok özelliğinin olduğunu bilir. Bunun yanı sıra film teorisi

ile ilgilenenler tiyatroya ait kavramları daima aşağılayıcı bulmuşlardır. Günümüzde film teorisine en çok uygulanan model edebiyat olmasına rağmen, yine de en modern film teorisinin incelenmesi dahi bize sinemanın dramatik aksiyona dayanan bir yapısı olduğunu göstermektedir. Genelde sinema kuramcılarının çoğuna muhalif olan André Bazin, bu kuramcıların tiyatronun sinema üzerindeki etkisine ilişkin endişelerini paylaşmıştır. “Karışık Sinemanın Savunmasında” adlı makalesinde tiyatronun, sinemayı çıkmaza sürükleyen yanlış bir yol arkadaşı olduğunu ifade etmiştir. Film teorisi için en önemli değişimlerden biri, Christian Metz’in film üzerine fenomenolojik yaklaşımını yansıttığı “Film Language” (Film Dili) ve “Language and Cinema” (Dil ve Sinema) adlı eserleri ile dilbilim ve semiyoloji alanına geçişiyle olmuştur. Metz, filmi metinler ve söylevler olarak değerlendirerek çözümlenmeye çalışmıştır. Daha sonra James Monaco ‘How To Read A Film’ ve James Izod ‘Reading The Screen’ başlıklı çalışmalarıyla, izleyicileri okuyuculara dönüştürmeye çalışmışlardır. Hatta Monaco daha da ileriye giderek filmin en güçlü bağının resim ya da dram ile değil romanla olduğunu iddia etmiştir.<sup>225</sup> Yine bir başka önemli film ve yazın kuramcısı olan Roland Barthes “The Death Of The Author” adlı metninde Balzac’ın “Sarrasine” adlı hikâyesine atıfta bulunarak edebi metinde kimin konuştuğunu sormaktadır; Kim konuşuyor? Kahraman mı? Balzac’ın kendisi mi? Yoksa evrensel bilgelik mi? Barthes, bu çalışmada dramadan açık bir şekilde bahsetmemiş olmasına rağmen bir oyun yazarının asla kendi sesi ile var olmadığını ancak oyunun çok sesliliğinin ve diyaloglarının içinde aranabileceğini de belirtir. 1980’lerde ve 1990’ların başında bile sinema kuramcılarının, film içindeki bu yazar ve anlatıcıları arama çabaları devam etmiştir. Örneğin; Seymour Chatman, bunu ileri boyuta götürerek yanıltıcı bir biçimde bütün anlatıların bir insan tarafından anlatılması gerektiğini iddia etmeyi sürdürmüştür. Ancak daha sonra bunu; insan anlatıcı, insan olmayan bir gerece ve anlatı biçiminde nötr bir sunuma dönüşebilir diyerek yumuşatmış ama yine de insan olmayan anlatıcılar gibi mitsel varlıklar yaratmasının yanı sıra bir oyunun ya da bir filmin metnini sahneleyen sanatçıları, sahneye koyan yönetmeni ve yazan yazarları ihmal etmeyi sürdürmüştür.<sup>226</sup>

---

<sup>225</sup> Armes, a.g.e., 1994, 5 s.

<sup>226</sup> y.a.g.e., 7 s.

Sinemanın keşfedildiği ilk yıllar Armes'a göre ilginç bir dönem teşkil eder. Çünkü bu yıllarda filmin bir hikâye anlatma metodu olarak ticari cazibesinin sezilmesi ve onun bu hikâye anlatma işini başarıp başaramayacağı konusunda derin bir belirsizliğe sahip olması bu ilginçliğin nedenidir. Film Christian Metz'in de belirttiği gibi hikâyeler anlatmak için keşfedilmemiştir. Dönemin sinematografı ve gazetecilerinin çoğu filmin fotoğrafın sahip olduğu tanımlama, analiz ya da hatıraların saklanması gibi bir takım işlevlerinin olabileceğini fark etmişlerdir. Ama sinemanın hikâye anlatma mekanizmasına dahil olabileceğini asla tahmin etmemişlerdir. Fotoğrafla ilgili bir uzantı gibi görünen filmin, bir illüstrasyondan fazlasını yapabileceği düşünülmemiştir. Örneğin, o dönemde sinematograf aracılığıyla başarılı bir hikâye anlatabilmek için iki canlı unsurun olması gerektiği düşünülmüştür. Yani imgeler açığa çıkarken, hikâyeyi canlı olarak anlatan bir sunucu ve müzikal performanslarıyla imgeleri canlı bir biçimde anlatacak oyuncular olması gerektiği düşünülmüştür. Ancak böyle bir sunum, özellikle imgeler aracılığıyla hikâye anlatma konusunu kısa zamanda çözen Batı kültürü içinde hızla yok olmuş, Japonya ve Hindistan'da ise uzun süre devam etmiştir. Bu tarz bir sunum biçimi, Batı'da moda olduğu kısa dönem içinde izleyiciler/dinleyiciler karmaşık bir durumda kalmışlardır. Çünkü bir yandan hikâyeyi anlatan kelimeleri dinlemek bir yandan da ekrandaki imgeleri izlerken kendi anlamlarını ve hislerini yaratmak durumunda kalmışlardır. Ancak 1920'lerin sonunda sesin sinemaya eklenmesiyle, çok güçlü bir sesli ve görsel anlatı modeli gelişmiştir. Sinemanın bu başlangıç yılları için gerekli olan iki öğeyi -yani anlatıcının kelimeleri ve müzik- ,sahne imgesinin sahip olduğu güç ve film kurgulama gereçlerine rağmen, film yapan birçok kişi izleyicinin duygusal tepkilerini şekillendirmek, izleyicinin olayı ve müziği kavraması için kısıtlı miktarda da olsa anlatıcı sesi kullanmışlardır.<sup>227</sup>

Klasik kuramcılar eylemde, zamanda ve mekânda birlik gözetilmesini, drama için kesinlikle olması gereken bir kural olarak belirlemişlerdir. Eylemde birlik kuralının temeli Aristo'ya dayanmaktadır. Olayların birbirini neden sonuç ilişkisi içinde izlemesi, her olayın bir öncekinin zorunlu sonucu, bir sonrakinin ise zorunlu nedeni olmasını sağlamak dramının da gereğidir. Ayrıca dramda tek olay zinciri

---

<sup>227</sup>y.a.g.e., 28 s.

bulunmalı, zaman ve yer birliği de gösterilmelidir.<sup>228</sup> Eskinin dramatik eserleri için ve hala bir anlamda klasik tiyatro yapıtları için eylemde birlik kuralı geçerliliğini koruyor olsa da sinema zamanda ve mekânda birlik kuralını dramatik yapıya zarar vermeden aşabilmiştir. Bu da sinemanın anlatım olanaklarını –tıpkı bir roman gibi- olabildiğince arttırmıştır. Dramın zaman düzeni bir romana göre çok daha karışık ve çok daha farklıdır. Bir dram onu izlemeye gelen izleyicilerin gerçek zamanları ile uyuşan ve daha sonra sahnelendiğinde ya da perdede gösterildiğinde tekrar edilebilir olan, gerçek zamanlı bir süreçte gözler önüne serilir. Her dramın gerçek yaşam zaman dilimi ile alakalı, kendine ait bir zaman düzeni vardır. Örneğin perdede gösterildiği süre boyunca olayların geçiş zamanıyla göstermelik olarak aynı yapılmaya çalışılmış Fred Zinnerman'ın 'High Noon' filminde bile bu süre aslında örtüşmemektedir.

Dramatik hikâye anlatmanın bir çeşidi olan sinema da izleyicilerden kavramsallaştırma yapabilme yeteneği bekler (aslında birçok Amerikan/Hollywood filmi bu kavramsallaştırmayı en basit düzeyde yapar). Amaç izleyicinin dramatik aksiyona kendini kaptırıp bu yoğun kavramsallaştırmalarla uğraşmak yerine mükemmel bir özdeşleşme ile en basit düzeyde akıp giden görüntüleri izleyip Aristo'nun 'katharsis' olarak adlandırdığı duygusal boşalmanın yaşanmasıdır. Ama burada bile en temel seviyede bir kavramsallaştırmadan bahsedilebilir. Kaydedilen seslerin ve fotografik imgenin perdedeki izdüşümleri onları gerçekliğe en yakın şekilde ifade etmektedir. Bu durumda film imgesi gösterdiği şeyi adlandırmaz ve bu nedenle romanda kelimelerin sunduğu mesafeden yoksundur. Bir filmin amacı; romanın okuruna sunduğu görseelliğin sağlanması durumu yerine, izleyicisinin kimi kavramsallaştırmalara ulaşabilmesini sağlamak olmalıdır.<sup>229</sup>

Sinemadaki dramatik anlatım, dramın genel özelliklerinden olan 'dramın çift kimliği'ne (yani bir film hem okunabilir bir metin olarak var olur –senaryo- ve daha sonra da sahnelenebilen bir performansa dönüşür) sahiptir. Spontane olarak sergilenen bir oyun ya da tamamen senaryosuz bir film olabilir ancak genelde öncede

---

<sup>228</sup>Sevda Şener, **Dünden Bugüne Tiyatro Düşüncesi**, Üçüncü basım, Dost Kitabevi Yayınları, Ankara, 1998, 99 s.

<sup>229</sup>Armes, **a.g.e.**, 1994, 30 s.

belirlenmiş yazılı bir metnin olmaması nadir bir durumdur. Jean-Luc Godard 1960’larda aktörlerin diyaloglarını çekimlerde not almış ya da Mike Leigh aktörleriyle serbest bir biçimde haftalarca emprovize yapmıştır. Ama geleneksel yöntemlerle ortaya konan eserlerde her zaman öncelikle yazılı bir metin gereklidir. Bu da dramayı tüm diğer anlatı biçimlerinden farklı kılan bir özelliktir. Yani onun hem okunabilir bir metin hem de sahnelenebilir bir eser özelliğine sahip olmasıdır.<sup>230</sup>

Dramatik anlatım tekniğini kullanan Klasik anlatı biçimi Amerikan stüdyo sisteminde, Hollywood’da gelişmiş ve tüm dünyaya baskın bir biçimde buradan yayılmış bir öykü anlatma biçimidir. 1910-1920’lerde sinemayla öykü anlatma süreci Griffith sinemasıyla ve hızla gelişmiştir. Klasik stil sinemada en akıcı öyküleme tekniklerinden biridir. Diğer türler, tıpkı edebiyat, resim ve tiyatrodaki gibi hep bu “klasik” anlatıya bir alternatif olarak doğmuşlardır. Dramatik anlatımı en başarılı bir şekilde ortaya koyan klasik sinemanın en önemli özelliklerinden biri, izleyicinin bu anlatım biçiminin farkına varmamasıdır. Klasik sinemada biçim yalınlığı, akıcılığı ve hızı sayesinde kendini gizlemeyi başarmaktadır.

Klasik film yapısını oluşturan başlıca ilkelerden biri nedenselliklerdir. Nedensellik bağının sağlam olması için karakterlerin davranış ve kararları da mantıksal temellere oturmak zorundadır. Neden sonuç zincirinde bir kopukluk ya da mantık hatası yapıtın bir kurmaca olduğunu anımsatacağı için klasik sinemada bundan şiddetle kaçınılacaktır. Klasik anlatıda kesintisiz ve doğrusal bir akış ve bilinmeyen ‘son’da aydınlatılması, anlatının bütünlüklü ve kapalı bir yapı kurulumu sayesinde gerçekleştirilir. Her şey bu sona doğru hazırlanmıştır. İzleyici kapalı ve tutarlı bu yapı karşısında merak, endişe, korku, mutluluk gibi duygulanımları, yapının kendini görünmez kılması sayesinde deneyimleyerek sonunda da ‘her şeyin su yüzüne çıkıp aydınlanmasıyla’ katharsise ulaşır. Klasik sinemanın bu arınma mantığı Aristoteles’in katharsis kavramına dayanmaktadır. Poetika’da Aristoteles katharsisi, korku ve acıma gibi zararlı heyecanları boşaltarak, rahatlama anlamında kullanmıştır. Tragedya seyredilirken önce bu heyecanlar uyarılmakta, yapay olarak uyarılan bu heyecanlar, duyula duyula tükenilmekte ve

---

<sup>230</sup>y.a.g.e., 34 s.



yerlerini boşalmadan gelen hoş bir duygu almaktadır. Tragedya bu anlamda seyircide bazı heyecanlar uyandırmakta sonra onları tüketip rahatlık sağlamaktadır. İşte klasik sinemanın kuruluşu da bu Aristotelesçi yapıya dayanmaktadır. Nedensellik olayların tekrarlanma sıklığını ve miktarını belirgin nedensel ilişkiler olarak organize etmeye yarar. Klasik filmde neden-sonuç zincirinin kopmasını önleyecek şekilde bir olay örgüsü tasarlanmaktadır. Klasik sinemada “sahne” kendi içinde kapalı ve sınırlı bir olgu değildir. Her sahne yanıtlanmamış bir soru taşır, bir sonraki sahnede ise bu sorunun yanıtı vardır. Her sahnede yer alan olayın gelişimi bir nedeni bir soruna bağlar bir yandan da sonuca bağlaması gereken yeni bir neden ortaya çıkarır. Bu neden de bir sonraki sahnede çözümlenecektir. Böylelikle klasik sinemada ileriye doğru bir akıcılık oluşturulur. Her sahne farklı evreleri kapsar. Giriş sahnesi zamanı, mekânı, karakterleri ve aralarındaki ilişkileri tanımlar.<sup>231</sup>

Klasik anlatı sinemasında nedensellik ilkesi mekânın düzenlenmesinde de oldukça önemlidir. Klasik filmde mekânsal düzenleme, gerçeğe çok benzer bir şekilde yapılmak zorundadır. Mekân gerçek yaşamdaki gibi sunulur. Bunun sebebi mekâna ve nesnelere dair gerçekçilik izlenimi yaratılmasının zorunluluğudur. Çünkü klasik sinemada inandırıcılık izleyiciyi kurmaca dünyanın bizimkine benzediğine inandırmak ve bu sayede öykünün içine girmesini sağlamak ister. Mekân gerçeklik etkisini artıracak şekilde kullanılır.<sup>232</sup>

Klasik sinema anlatılarında film, seyircinin öyküyü problemsizce takip edebilmesi için tutarlı bir mekân ve zaman inşa etmek zorundadır. Akıcı bir şekilde düzenlenmiş anlatısal olaylar dizisinin yaratımını destekleyen devamlılık ilkesine göre yapılmış filmlerin çoğu izleyiciye seyretmekte oldukları şeyin bir ‘yapı’ olduğunu hissettirecek araçları anlatım sürecinde görünmez kılamaya çalışmaktadır. Örneğin; kamera gösterilmemekte, yönetmenin oyuncularla yaptığı konuşmalar duyulmamakta vs. Klasik anlatıda, izleyicinin dikkati öyküyü takip etme üzerinde yoğunlaştırılır. Maksimum ölçülerde anlatısal açıklığın sağlanabilmesi için Klasik stilde, izleyicinin algısı yanlış yönlendirilmemelidir. Klasik filmde olay örgüsü önce denge durumuyla başlar. Sonra bu denge bozulur ve sonunda tekrar sağlanır. Klasik

<sup>231</sup>Ayşen Oluk, **Klasik Anlatı Sineması**, Birinci basım, Hayalet Kitap, İstanbul, 2008, 92-93 s.

<sup>232</sup>y.a.g.e., 120-121 s.

anlatı sineması olayların gidişatını olağan sınırların dışına taşıyarak heyecanı ve duygusal tepkiyi en üst düzeye taşımayı amaçlar.

Klasik kuramcılar dramatik ifadede gerçeğe benzerlik ve inandırıcılığın temel olması gerektiğini belirtmişlerdir. Klasik akım yazarı için ‘gerçek’, evrenin düzenli ve uyumlu devinimi içindedir. İnsanoğlu akılı ile bu evrensel düzeni kavrayabilir. Akıl ve sağduyudan ayrılmayan yazar, yapıtında bu düzenin gerçeğini yansıtabilir. Burada duyularla algılanan yüzeysel gerçek ya da sezgiyle kavranan gizli gerçek değil, doğru düşünceyle varılacak temel gerçek söz konusudur. Rönesans’la gelen Klasik çağ bir aydınlanma ve akıl çağı olduğuna göre dram sanatının teorisi de Avrupa’da bu kurallara göre biçimleniyordu. Klasik düşünce gerçeği bulmada aklın önderliğini kabul etmiştir. Doğru ve erdemli olana akıl yolu ile varılıyorsa, gerçeğe de akıl yolu ile yaklaşılacaktır. Olayların, oyunun geçtiği yerin ve zamanın olası olması, seyircide bu olayların bir yer ve zamanda olmuş olabileceği izlenimi uyandırmalıdır.<sup>233</sup>

Klasik sinema dramatik yapıyı kurarken bir çeşit saydamlığa bürünmektedir. Bu sayede üst noktada bir gerçeklik izlenimi yaratılır. Gerçeklik izlenimi yaratmak gerçeği aktarmanın bir yolu değildir. Yine de gerçeklik izlenimi, reel bir gerçeklikten yola çıkılmadan yaratılamaz. Bu noktada klasik sinemada dramatik anlatımın bir reel gerçekliğe dayandığı, rasyonel neden-sonuç ilişkileriyle mantıklı bir bütün oluşturduğu söylenebilir.

### **2.3. Türkiye’de Sinemaya Kaynaklık Eden Anlatı Geleneği**

#### **2.3.1. Anadolu Anlatılarının Yapıları ve Dış Gerçeklikle İlişkileri**

Anadolu’da baskın olan kültür yazılı değil sözlü kültürdür. Sözlü kültür ise genellikle masalları, mitleri, halk hikâyeleri, destan ve efsaneleri kapsar. Dramatik değil epik anlatım biçimine dayanır. Yani anlatılardaki biçimin genel karakteristiği (bunlar yazılı veya sözlü olabilirler ama Anadolu üzerindeki anlatı biçimi genel

---

<sup>233</sup>Şener, a.g.e., 1998, 106-107 s.

olarak sözlüdür), bir anlatıcı dolayısıyla anlatılıyor olmasıdır. Bunun içine şiir, masal, destan, aşık hikâyeleri, tekerleme ve romana kadar birçok anlatı türü dahil edilebilir. Burada çalışma ve araştırma konumuz uyarınca ağırlıklı olarak sözlü anlatı biçimleri ele alınacaktır. Konuyla ilgili sayısız çalışması olan Pertev Naili Boratav'da halk hikâyeleri ve halk hikâyeciliğinin sözlü geleneğe dayandığını ve bunların genellikle yazıya aktarılmadığını belirtmektedir. Bu anlatıların yayılımı da sözlü yollardan gerçekleşir. Ama bazen hikâyeci aşıkların kendilerinin ya da çıraklarının manzum parçalarını hatırdaki kalsın diye yazılı olarak sakladıkları da mümkün olmuştur.<sup>234</sup> Walter Ong'a göre bugün düz yazının ve dramın sahip olduğu anlatım biçimi olan -Freytag piramidi olarak ifade edilen çizgisel olay örgüsü- ile sözlü bellek arasında büyük bir uyumsuzluk vardır. Buna göre örneğin sözlü anlatım biçimine sahip Antik Yunan destanlarındaki içerik, anımsanan geleneksel anlatım ve şiir kalıplarından kaynaklanmaktaydı. Burada ozan kendi meramını değil, dinleyicinin alıştığı geleneksel düşünceyi aktarmaktadır. Sözlü kültürde şöyle bir izlek takip edilir; ozan başka ozanlardan duyduğu kalıpları dinleyicilerin önünde anımsamaya çalışmaktadır. Anımsadığı ezberlenmiş bir metin değildir ve zaten ortada böyle yazılı bir metin de yoktur. Her anımsama ozanın belleğinde birbirine eklediği anımsanan söz ve olaylardan oluşur. Ona mahsustur ve bir daha aynı biçimde tekrar edilemez ve ortama, dinleyicinin tepkisine göre değişir. Buna göre sözlü temele dayanan düşünme ve anlatım biçimlerinin eklemleyici, kümeleyici, bol sözlü ve tekrarlı, tutucu, dinleyici katılımını özendirilen bir niteliği vardır.<sup>235</sup> Dolayısıyla sözlü anlatı geleneği ve yazılı anlatı temel olarak birbirlerinden ayrı bir mantık içerisinde ilerlemektedir.

Anadolu'da günümüz anlatılarına büyük oranda etkisi olan bir tür olarak, aşıklar/ozanlar tarafından dinleyiciler önünde sözlü bir şekilde anlatılan halk hikâyelerini görürüz. Genellikle bu tarz sözlü halk anlatıları Anadolu'da en yaygın türdür. Bunların pek azı zamanla yazıyı geçmişse de, çoğu anlatıcılar tarafından ezberlenmiş ve bu şekilde kuşaktan kuşağa aktarılmıştır. Halk hikâyeleri genellikle bu anlatıcılar tarafından bazen canlandırılarak anlatılmakta idiler. Anlatıcı, hikâyeyi

---

<sup>234</sup>Pertev Naili Boratav, **Halk Hikâyeleri ve Halk Hikâyeciliği**, Birinci basım, Tarih Vakfı Yayınları, İstanbul, 2002, 147 s.

<sup>235</sup>Ong, **a.g.e.**, 171-172 s.

yedi geceye uzatabilmek için bazen ona kendisinden parçalar eklemektedir. Ama sonuç olarak bu hikayeler temsil etmeye dayanmamakta, anlatıcı tarafından bazen türkülerle bazen de canlandırmalarla zenginleştirilerek kendine özgü bir anlatma tekniğiyle düğünlerde, özel gün ve bayramlarda sunulmakta idiler.<sup>236</sup>

Anlatı geleneklerimizden halk hikayeleri yapısının çoğu kez masallarla benzeştiği söylenebilir. Boratav'a göre en önemli karakteristiklerinden biri seri ve kısa bir tahliye tekniğine sahip olmasıdır. Masalda olay çok süratli bir şekilde cereyan etmektedir. Yine konuşmalarda herhangi bir dramatik veya lirik etki önemli değildir. Konuşmalar olayın heyecanının verilmesi yönündedir. Bir diğer önemli unsur da masalın geçmiş bir zamana ait oluşudur. Ve yine masalın bir önemli özelliği de, anlatıcının bunun bir fantezi ürünü olduğunu sık sık vurgulamasıdır. "Bir varmış, bir yokmuş" sözleri daima söylenmekte ve olmayacak şeyler olmuş gibi gösterilmektedir. Bu sayede dinleyiciyi "uydurma" dinlemeye hazırlayan tekerlemeler, masal anlatıcısının mutlaka başvurduğu tekniklerden biridir. Masal anlatıcısı eski mitler, itikatlar, dini sembollerini hatta sosyal gerçekliğe tekabül eden bir takım gerçekleri kullansa da masal için bunların hiçbir önemi yoktur. Bunlar sadece ortaya konulacak malzeme olarak kullanılmıştır. Tüm bunlara karşı masal aynı tavrı korumaktadır. Bir hakikate dayanmayan bu anlatılar masal tarafından bilinir ve bu açıkça ifade edilir. Boratav'a göre halk hikâyelerini (Aslında ortak noktalarının da çok olmasına rağmen) masaldan ayıran bazı yanlar mevcuttur. Hatta çoğu kez halk hikâyelerini nazım parçalarından ve anlatıcının kendi sanat geleneğine uygun olarak hikâyeye kattıkları dışarıda bırakılacak olursa tamamen bir masal elde edebilmek mümkün olmasına ve fantastik unsurları itibariyle de birçok halk hikayesi masal karakteri taşımasına rağmen bazı farklar söz konusudur. Hatta Boratav, O. Spies'in halk hikayelerini doğrudan doğruya masal çerçevesi içinde ele aldığını ve halk hikayelerinin büyük bir çoğunluğunu "*bir sevgiliyi elde etme yolundaki maceraları anlatan masal*" olarak yorumladığını söylemektedir.<sup>237</sup> Ancak Boratav bu sona kısmen katılmakla birlikte, onun da halk hikayeleri yorumunun Türk hayatını aksettirmedeğini ve halk hikayelerinin masallar gibi hayatı idealleştirerek millilik unsurunu kaybettiğini öne süren Fuher gibi eksik olduğunu belirtir. Boratav'a

---

<sup>236</sup>Boratav, **a.g.e.**, 38 s.

<sup>237</sup>**y.a.g.e.**, 46-47 s.

göre masalla halk hikayelerini ayıran en önemli unsur halk hikayelerini destanla (Epos) birleştiren yanlarıdır. Yani hikayeler de masaldan farklı olarak, olayı olmuş kabul ederler.<sup>238</sup>

Bu doğrultuda Boratav, tüm masalsı yanlarına rağmen halk hikayelerinde reel bir yan görmektedir. Onların, masalın irrasyonel dünyasından ayrı olduklarını vurgular. Boratav halk hikayelerine asıl karakterini veren, romana benzeyen sosyal işlevi olduğunu şu şekilde belirtmektedir;

*“Bundan evvelki bahislerde halk hikayeleri için saydığımız vasıflar, pekala gösterir ki bu mahsuller onlara hikaye adını vermemize rağmen ne modern manada hikaye (nouvelle) ne de hacimlerine rağmen romandırlar. Bununla beraber, birçok edebi nevi’lerin imtizacı halinde karşımıza çıkan bu orijinal nevi’de en mühim karakter olarak roman karakterini buluyoruz. Zira destan, masal, şiir ve müzik halk hikâyelerine, onları nihayet harici bünyeleri bakımından karakterlerinden unsurlar veriyorlar. Fakat sosyal fonction’u itibariyle halk hikâyeleri romana tekabül ediyor ve bu bakımdan destanın yerini almış bulunuyor”<sup>239</sup>*

Boratav burada aslında halk hikâyelerinin bir çeşit roman öncesi ürünler olarak adlandırılabilceğini vurgulayarak konuya şu şekilde açıklık getirmektedir;

*“Modern küçük hikâyenin ilk şekillerini ancak bazı masallarda bulmak mümkündür. Modern roman ise bütün halk hikâyelerinde ilk şekillerini vermektedir. Sade bizim hikâyelerimizde değil, Avrupa milletlerinin, bizim halk hikâyelerimizin bugünkü muhitlerinin bulunduğu merhalede iken meydana getirdikleri edebi mahsullerde aynı şekilde, başka unsurlarla karışmış fakat ana hatlarıyla kuvvetli bir temayül halinde roman karakterini taşıyorlardı. Avrupa milletleri Rönesans’tan itibaren süratle hikâye edebiyatının bu karışık bünyeli mahsullerinden yabancı unsurları tasfiye ettiler. Bizim edebiyatımızda bu tasfiye uzun sürmüştür. Bugün hala halkın roman nevi’nden yaratmalarını bu nevi eserler teşkil ediyor. Yüksek kültür mümessillerimizin romanları ise bu halk romanlarından hemen hemen müstakil olarak, Avrupa romanlarını taklit ederek meydana gelmiştir.”<sup>240</sup>*

Batı dünyasının geçirdiği aydınlanma ve modernleşmenin bireysel anlamdaki ifadelerinden biri olarak kabul edilebilecek roman farklı bir türdür. Batı dünyasını değiştiren ve bir anlamda oluşturan o dünyaya özgü koşullar altında doğmuş ve

---

<sup>238</sup>y.a.g.e., 48 s.

<sup>239</sup>y.a.g.e., 58 s.

<sup>240</sup>y.a.g.e., 58 s.

gelişmiş olan roman, öncelikle yaygın bir yazılı kültürün ürünüdür. Yazılı kültür ve onun doğurduğu zihniyetin sonucu olarak ifade edilebilir ve bu anlamda, Türkiye'deki ilk dönem romanlarının, halk hikayeleri etkilerinden kurtulamamış, bir çeşit roman öncesi dönemde takılı kalmış oldukları söylenebilir.

Boratav, halk hikayelerinin masallara göre daha realist özellikler taşıdığını ancak yine de bunların da gerçek üstü ve akıl dışı olayları sık olarak barındırdıklarını belirtmektedir. Tanzimat sonrası hikayeciliği, eski Türk halk hikayelerinin üzerine Avrupa roman sanatının aşılmasıyla meydana gelmiştir ve bu bağlamda da Ahmet Mithat modern Türk romanının kurucusu olarak kabul edilebilir. Boratav, Tanzimat sonrası Türk romanı ile eski halk hikâyelerinin birbirine çok benzediğini ancak bu yeni roman denemelerinin daha realist özellikler taşıdığını ifade etmektedir. Ahmet Mithat'ın romanlarında eski halk hikayelerinin -bir takım değişikliklere uğramakla beraber- öğeleri görülmektedir. Örneğin Hasan Mellah'taki genç kız Cuzella, aşık olduğu delikanlıyı resminden görüp aşık olmuştur. Eski hikayelerde de resimde görüp aşık olma motifi çok yoğun bir şekilde işlenir. Yalnız burada daha realist bir tutum söz konusudur. Boratav yine halk hikayelerinin anlatım tekniklerinin Ahmet Mithat romanlarına geçtiğini söyler. Ahmet Mithat'ın okuyucuyla konuşmak, soru sormak gibi teknikleri eski halk hikayelerinin devamıdır. Yine Ahmet Mithat'ın romanlarında, halk hikayelerinde olduğu gibi olaylar süratli bir şekilde anlatılmaktadır. Belli temalar ve motifler ve belli başlı klişe sözler tekrarlanır. Burada, halk hikayelerinde olduğu gibi anlatılmak istenen olayın, realist bir anlatım tekniğinin gerektiği biçimden uzak olması önemli bir noktadır. Yani olay tüm çevresi ile yani realist ayrıntılarla birlikte anlatılmaz, olayın gerekli yerleri ve asıl söylenmek istenen şey söylenir ve realist ayrıntılar atlanır. Örneğin Çengi romanı böyledir. Bu romanda da, realist olmayan kalıplar bulunmaktadır; Canberd Bey sokakta kızıyla konuşan delikanlının arkasından silahını boşaltmıştır ama bu olay sokakta herhangi bir yankı uyandırmaz. Tıpkı halk hikayelerinde kahramanın koskoca bir saraydan kız kaçırıp giderken, önüne hiç kimsenin çıkmaması ya da çıksa bile onu engelleyememesinde olduğu gibi.<sup>241</sup> Boratav, ilk dönem romanlarının irrasyonel dünyasını belirleyen etmenlerin içine öncelikle halk hikayelerini koyar. İlk dönem

---

<sup>241</sup>y.a.g.e., 73 s.

romanlarında görülen halk hikayeciliği etkisi, geleneksel anlatı kalıplarının roman türü içine nasıl sızdığını ve onu nasıl değiştirdiğini göstermektedir. Buna benzer bir şekilde, halk hikayelerinin yaygın uylaşmaları sinemanın da kendine özgü dokusuna sızıp onu değiştirip, deforme etmiştir. Örneğin Türkiye sinemasının büyük bir kısmını oluşturan melodramlar halk hikayelerinin anlatım tekniklerinden olan, anlatının sözlü ifade üzerine oluşturulması mantığından hareket eder. Melodram filmlerinin hemen hemen çoğu görsel dilin olanakları yerine sözlü anlatımdan yararlanmayı tercih etmiştir. Hemen filmin başında olayların çoğu bir dış ses aracılığıyla özetlenir. Dramatik anlatımda serim bölümünde ‘olaylar ve durumlar’ aracılığıyla görsel bir şekilde verilmesi gereken bilgiler, burada kestirme bir yoldan söze dayalı bir biçimde verilir. Yine filmin ilerleyen kısımlarında karakter ve onun edimleri ve diğer karakterlerle olan ilişkileri aracılığıyla ilerlemesi gereken aksiyon ve olay örgüsü, bu filmlerde karakterlerin diyaloglarına dayalı bir biçimde verilir. Melodram sineması, sinemanın evriminin çok yavaş seyrettiği Türkiye’de -ilk dönem romanlarının durumu gibi- bir dili öğrenme aşaması olarak kabul edilse bile, bu durumun günümüzde de çeşitli biçimler de sürüyor olması, sorunun bu dili öğrenme veya hazmetmeden daha fazlasını içerdiği iddia edilebilir. Türkiye’de günümüzde çevrilen birçok filmde aynı ifade biçimleriyle -melodram filmi olmayan film biçimlerinde de- karşılaşılmaktadır. Örneğin, dram ortaya koyduğunu sanan birçok yönetmen aslında dramatik anlatımın temel unsuru olan görüntü dilinin olanaklarını kullanma gerekliliğini yerine getirememektedir. Bunun sebeplerinden en önemlisi anlatı geleneklerinin, dramı yaratan zihniyet ve düşünce biçiminden tamamen farklı bir zihniyet ve düşünce biçimini içeren sözsel/epik formlar tarafından belirlenmiş/belirleniyor olmasıdır. Bu geleneklerin günümüz sinemasına kadar aktarıldığına ilişkin son bir kaç yılda çevrilen filmlerden örnek vermek gerekirse; Uğur Yücel’in ‘Hayatımın Kadınısın’ (2007), Zeki Demirkubuz’un ‘Kader’ (2006) filminde bu türden bir sözselliğin yoğun olarak kullanıldığı söylenebilir. Bu filmlerde diyaloglara yüklenen bu sorumluluk nedeniyle, anlatıyı oluşturanın, karakterler ve onların edimleri olmaktan çok karakterler ve onların diyalogları olduğu görülmektedir.

Halk hikayelerinin bir diğerk temel özelliği de anonim olmalarıdır. Bu anlamda türküler ve masallara benzerler. Ancak masal ve türkü sürekli değişmekte olan ürünlerdir. Bazı türküler belirli bir zaman için sabit bir şekilde kalabilir ancak masala her anlatan yeni bir şey katar. Halk hikayesi de bu noktada masala benzemektedir. Yani her anlatan kendinden bir şeyler katmaktadır. Burada Walter Ong'un sözlü kültürde anlatıcının rolü üzerine söyledikleriyle Boratav'ın Anadolu anlatı geleneklerinin sözlü anlatılara dayandığını gösterdiği örnekleri çakışmaktadır. Yani Anadolu'da yaygın anlatı türü olarak adlandırılabilir ve günümüz sanatsal yaratımlarına ve kültürel/zihinsel süreçlerin oluşumuna etkisi olan tür; bir anlatıcı tarafından anlatılan, sözlü nitelikteki halk hikayeleridir.<sup>242</sup> Bu hikayelerde anlatıcının rolü çok önemlidir. Anlatıcı dinleyicilerin tepkilerine ve isteklerine göre bir tavır sergilemek zorundadır. Bu temayüllerin dışına çıkmak gelenekçi ve tutucu olan sözlü anlatı kültürü için geçerli değildir. Burada anlatıcının -örneğin bir yazar gibi- çok yaratıcı olması istenmez. Aksine alışılmış olanı ve bekleneni anlatması ama bunun yanı sıra ufak canlandırmalar yapması ya da kendi abartılı betimlemelerini katması hoş karşılanır. Boratav, sözlü anlatım biçimleri ve bu biçimleri oluşturan zihniyetleri açıklama konusunda oldukça ilginç bir örnek verir. 1800'lü yıllara kadar aşık hikayelerinin birçoğu sevdalıların isteklerine kavuşmadan ölmeleriyle sonuçlanmakta olan Kerem ile Aslı tipinde hikayelermiş. Birçok köyde ve kasabada yeniçeri ağlarından ve köy kabadaylarından bu duruma kızıp anlatıcıyı dövenler, vuranlar ve öldürenler olmuş. Bunun üzerine o yörenin aşıkları toplanıp bütün hikayelerin sonunda aşıkları birbirine kavuşturmaya karar vermişler.<sup>243</sup>

Berna Moran, eski halk hikayelerini meddah hikayeleri ve aşık hikayeleri olarak incelemekte ve aşık hikayelerinin gerçeklikle bağlarının olmadığını ancak meddah hikayelerinin gerçekliğe öykünen bir anlatı türü olduğunu vurgulamaktadır. Bunun yanı sıra aşık hikayeleri herhangi bir tarihsel doğruluk ya da gerçeğe bağlı kalma iddiası taşımamaktadırlar. Aşık hikayeleri masala yakın, hayal ürünü hikaye çeşidi olarak ideale yönelik bir karakter taşımakta ve doğa yasalarına aykırı olaylara, doğaüstü olaylara yer vermektedirler. Kerem ile Aslı, Emrah ile Selvi, Tahir ile Zühre gibi hikayelerden oluşan bu hikaye kolu sevgiyi idealize eder. Gerçeklikten

---

<sup>242</sup>y.a.g.e., 107 s.

<sup>243</sup>y.a.g.e., 69 s.



uzak bir romans dünyası sergilerler, kahramanlar yüceltilmiş aşıklardır. Meddah hikayeleri ise kendi zamanındaki çevresel gerçekliğe sadıktır. Kişiler sıradan insanlara benzeyen normal kişilerdir. Bu hikayelerde de sevgi söz konusudur ancak burada sevgi idealize edilmemiştir ve romantik aşktan çok, batakhaneler çevresinde yaşanan şehvet söz konusudur. Kendi döneminin yaşamını yansıtmaya yönelik meddah hikâyeleri kurmacadan uzaklaşıp hayattan bir kesiti sergilemeye dek varabilmektedir. 19.yy'da bu şekilde taklide ağırlık veren meddah hikayelerinde olay örgüsü ortadan kalkmış ve kişi (meddah) kentte gözlemlediği sahneleri canlandırmıştır.<sup>244</sup>

Berna Moran, meddah hikayelerini gerçeğe yakın bulurken aşık hikayelerini de romanslara benzetir. Romanslarda idealize edilmiş kahramanlarla, reel dünyadan daha farklı bir dünyada geçen bir aşk ilişkisi vardır. Bu aşk öyküsü genellikle mutlu sonla bitmektedir. Romansların episodları belli kalıpları tekrarlar, kişiler ya iyi ya da kötüdür. Batı'daki ilk romans örneklerinde de daima tekrarlanan bir olay örgüsü söz konusudur. Bunlarda da iki sevgili bir şekilde ayrı düşer ve birbirlerini bulmaya çalışırlar. Birbirlerini ararken her ikisinin de başlarından bazı maceralar geçer. Birçok zor durumun içine girmelerine rağmen her seferinde birbirlerine bağlılıkları sürer ve sonunda da kavuşurlar. Moran'a göre iki güzel gencin idealize edilmiş bu aşk öykülerinde sadakat en önemli erdemdir.<sup>245</sup>

Romanslar Batı'daki romanın da oluşumunda etken olmuştur. Roman 18.yy'da bir tür olarak iyice kendini gösterdiğinde, onun öncülü olarak Rönesans ve 17.yy romansları sayılmaktadır. Berna Moran, Northrope Frye'in romansın büyük ölçüde gerçekçi romanın yapısının çekirdeğini sağladığı ve romans kalıplarının şekil değiştirmiş gerçekçi romanlara uydurulduğu tespitinden yola çıkarak, romansla roman arasında ince bir çizgi olduğunu vurgular. Yani bir anlamda romanslar, romanın öncülü olmuşlardır. Pertev Naili Boratav da bizim aşık hikayelerimizin romanın öncülleri olduğunu söyler. Ancak Türkiye'de modern anlamdaki ilk romanlar, aşık hikayelerinin bir tekrarı olarak romans havasında kalmışlardır. Bu

---

<sup>244</sup>Berna Moran, **Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış 1**, Onyedinci basım, İletişim Yayınları, İstanbul, 2004, 27 s.

<sup>245</sup>y.a.g.e., 28 s.

doğrultuda 19.yy'a kadarki Türkiye edebiyatının roman öncesinde takılı kalmış halk hikayelerinin bir devamı niteliğinde olduğu söylenebilir.

Aşık hikayeleri de Moran'a göre romans grubuna giren bir anlatı türüdür ve ilk romanlarımızda da bu hikayelerin etkisi yoğun bir şekilde görülmektedir. Romans kalıbı aşık hikayelerinde de tekrarlanmaktadır. Buna göre hikaye dört ana bölümden oluşmaktadır; 1- Genç kız ile erkeğin arasında aşkın doğuşu, 2- Sevgililerin ayrı düşmesi, 3- Sevgililerin birbirlerine kavuşmak için verdikleri savaş, 4- Evlilik ya da ölümlle biten son.<sup>246</sup> Romans yapısına göre kurulmuş bu hikayeler sıradan olmayan bir aşk öyküsünü anlatmaktadırlar ve romanslarda aşk bu şekilde idealize edilmektedir. Buradaki aşk hiç bir engel tanımaz ve her şeye üstün gelir. Sevgililerin sadakati de tamdır ve sevgililer sonunda kavuşarak sadakatlerinin mükâfatını alırlar. Bazen kavuşamazlar ama kavuşamadıkları durumda da kaçınılmaz olarak ölüme giderler ve sadakatlerini bu şekilde ispatlamış olurlar. Böylece sevgilerinin yüceliği ve kutsallığı da kanıtlanmış olur.

Modern romanın ortaya çıkışı, Batı Avrupa'da Rönesans'la birlikte yaşanan büyük dönüşümle ilgilidir. Avrupa Rönesans'la birlikte bir rasyonelleşme eğilimine girmiş ve bir zihniyet değişimi yaşamıştır. Bu dinin önemli olduğu geleneksel feodal toplumun yavaş yavaş yıkılıp yerine aklın merkeze geçtiği ve modern toplumun da ilk nüvelerinin atıldığı bir değişimdir. Batının bu zihniyet değişimi modernizmin doğuşuna sebep olmuştur. Modernite aydınlanmanın yol açtığı bir durumdur. Aydınlanma ise insana ve akla olan güvene dayanmaktadır. Bir yandan insan akli doğanın ve toplumsal düzenin işleyişini kavrayıp bir yandan da bu doğrultuda geliştirdiği yasaların insan yararına kullanacağı bir dünya tasavvur edilmiştir. Böylelikle bir insan için iyi olan yine kişilerin kendileri tarafından belirlenecektir. Kısacası insanın kaderi tanrının elinden alınıp kendi ellerine bırakılmaktadır. Modernite düşüncesinin temeli olan bu anlayış çerçevesinde ekonomik olarak kapitalist üretim ilişkilerinin doğması ve endüstri toplumunun gelişmesi ile oluştuğunu, bunun yanı sıra bilgiye, ahlaka ve sanata yeni bir yaklaşıma yol açtığı söylenebilir. Modern toplum böylelikle geleneksel toplumun bağlarından kurtulmuş,

---

<sup>246</sup>y.a.g.e., 29-30 s.

kendi aklıyla kendini yönlendiren ‘birey’ önem kazanmıştır. Bu bireyler modern toplumun yurttaşı haline gelmişler ve kendi yaptıkları üzerine düşünen ve onları geliştirmeye çalışan insanlara dönüşmüşlerdir.<sup>247</sup> Ortaçağın inanç sistemi Avrupa’daki bu yeniçağın insanını tatmin etmemiştir. Böylece insana ve akla olan inanç bilimsel buluşlarla pekişmiştir. Bu dönüşüm elbette kolay olmamış, Ortaçağ dünyasından ve inançlarından kopan insan yeni bir gerçeklik arayışı içine girmiştir. İşte modern roman tüm arayışların ve değişimlerin ürünü olarak böyle bir zihniyet değişiminin sonucunda doğmuştur. Bu doğrultuda roman bilgiye ulaşmış, birey olmuş ve akli merkez alan yeni insanın kendini dışa vurma ve ifade yolu olmuştur denebilir. Böylesi bir düşünce sistemi değişimini, endüstrileşmenin ve yeni kurulan kapitalist ilişkiler ağının sıkıntılarını yaşayan yeni insan, bu ilişkiler ağı içinde yalnızlaşmıştır. Roman da tüm bu yeni ilişkilerin ve sarsıcı değişimin yalnızlaştırdığı insanın diğerleriyle iletişimi için bir araç haline gelmiştir. Böylece 19.yy’da roman modern dünyaya damgasını vurur. Bu anlamda roman, Batıya özgü bir tür olarak Batı felsefesinin, inançlarının, ahlakının ve ekonomik ilişkilerinin, Batıya özgü bir şekilde dışa vurulduğu bir türdür.<sup>248</sup>

Oysa Osmanlı İmparatorluğu, Avrupa’da bu değişimler yaşanırken çok daha farklı bir dünya algısına sahiptir. Bu dünya, geleneksel ilişkilerin belirlediği ve bir cemaat toplumu olarak adlandırılabilir, aklın değil inanç ve örflerin egemen olduğu bir dünyadır. Niyazi Berkes, Osmanlı toplumunu dinsel olarak nitelendirilmesine karşılık olarak onun dinsel değil geleneksel olduğunu özellikle vurgular.\* Geleneksel toplumlarda birey değil kolektivite düşüncesi, akıl değil inanç hakimdir. Dolayısıyla geleneksel toplumlarda romanı oluşturacak özgül koşulların hiçbiri mevcut değildir. Berna Moran da bizde romanın ortaya çıkışını şu şekilde ortaya koymaktadır;

*“Biliyoruz ki bizde roman, Batı’da olduğu gibi feodaliteden kapitalizme tarihsel, toplumsal ve ekonomik koşulların etkisi altında yavaş yavaş gelişen bir anlatı türü*

<sup>247</sup> İlhan Tekeli, “Türkiye’de Siyasal Düşüncenin Gelişimi Konusunda Bir Üst Anlatı”, **Modernleşme ve Batıcılık**, Cilt 3, İletişim Yayınevi, İstanbul, 2002, 20 s.

<sup>248</sup> Nihayet Arslan, **Türk Romanının Oluşumu**, Birinci basım, Phoenix Yayınevi, Ankara, 2007, 23 s.  
\*Bu konuda daha geniş bilgi için Niyazi Berkes’in Türkiye’deki çağdaşlaşma serüvenine Osmanlı’nın toplumsal yapısını analiz ederek yaklaşımlarda bulunduğu ‘Türkiye’de Çağdaşlaşma’ adlı eserine bakılabilir.

*olarak çıkmadı ortaya. Batı romanından çevirirler ve taklitlerle başladı. Batılılaşmanın bir parçası olarak, Şemsettin Sami, Namık Kemal, Ahmet Mithat gibi romanı ilk deneyen yazarlarımızın edebiyat ve roman ile ilgili yazılarını okuyacak olursak görürüz ki Avrupa edebiyatını ve romanını ileri bir uygarlığın işareti, kendi edebiyatımızı da geriliğin bir işareti sayarlar.”<sup>249</sup>*

Günümüzde hala geleneksel kalıplara göre bir yaşayış, duyuş ve düşünüş biçiminden bahsedebilmek mümkündür. Kısacası geleneksel zihniyetin büyük oranda hakim olduğu bir zihniyet biçiminin sonucu olarak şekillenmeye devam eden yaratı ya da ifade biçimlerinde de farkında olarak ya da olmayarak, bu eğilimlerle karşılaşmaktadır. İlk romanlarda olduğu gibi sinemada da yoğun bir biçimde bu zihniyet biçimlerinin içerik ya da biçim boyutunda kendini görünür kıldığını söyleyebilmek mümkündür. Romanın doğuşu ve gelişimini engelleyen şartlar, sinemanın da gelişimini engellemiştir. Örneğin günümüz sinemasında karakter yaratmadaki başarısızlığın nedeni bir ölçüde -yukarıda romanın oluşumunda bahsedildiği gibi kolektivite düşüncesinden kurtulamamış geleneksel toplumun zihniyet alışkanlıklarına bağlı olarak- birey düşüncesinin oluşamamasında aranabilir. Karakter ve onun edimi dramatik yapıyı kuran asıl unsur olarak yer alır. Karakterin gerçekçi, çok yönlü, derinlikli bir psikoloji ile ele alınması onun istek ve edimlerinin de gerçekçi bir yaklaşımını getirecek dolayısıyla dramatik yapının gerçeğe yakın bir şekilde başarıyla kurulması sağlanacaktır. Oysaki günümüzdeki filmlerin en büyük sorunlardan biri, karakteri bu şekilde ortaya koymaktan uzak oluşlarıdır. Örneğin Abdullah Oğuz'un Mutluluk (2007) filminde -film gerçek olaylardan ve olası karakterlerden yola çıkmış olsa da- karakterlerin gerçekçi ve derinlikli ele alınışı mümkün olamamaktadır. İlk bakışta gerçek karakterlere benzeyen -en azından gerçekçi bir yöntemle ele alındığı ve toplumun içinde var olduğu düşünülen- bu karakterler, anlatı ilerledikçe mantıksal tutarsızlıkları, istemleri ve diğer karakterlerle ilişkileri konusunda yavaş yavaş bir çözünmeye uğramakta ve başta gerçekliğin baz alınarak oluşturulduğu anlatı biçimi tam olarak kurulup bir gerçeklik illüzyonuna dönüşmemektedir.

Osmanlı İmparatorluğu Batı uygarlığını yakalama derdine düşmüş ve Tanzimat'la birlikte birçok alanda değişim yaşanmıştır. Ancak çoğu kez bu

---

<sup>249</sup>Moran, a.g.e., 9 s.

değişimler tabana yayılmayan küçük bir elit kitle içinde var olan göstermelik biçim değişiklikleri olarak kalır. Buna en güzel örneklerden biri de Türk Romanının ilk dönemleridir. İlk Tanzimat romancıları Shakespeare, Moliere, Schiller ve Goethe'yi orijinal eserlerinden okumuşlar ve bundan sonra halk hikâyelerinde anlatılan Leyla ile Mecnun'un hikâyesi örneğindeki Mecnun'un dağları delmesini, Leyla'nın Ay ile konuşması gibi durumları çocukça ve saçma bulmuşlardır. Roman gerçek ya da olabilecek şeyleri anlatırken, bu hikayeler akıldışı şeylerden bahsetmektedirler. İşte Moran, ilk yazarlar için eski hikayelerden romana geçişin hayalcilikten akılcılığa, çocukluktan olgunluğa, ilkelikten uygarlığa geçiş olduğunu belirtmektedir.<sup>250</sup> İlk dönem Türk romanı Osmanlı'nın da içinde bulunduğu Batılılaşma tartışmaları içinde şekillenmiştir. Tanzimat dönemi romancıları Batı ile Doğu kültürünü birleştirme çabası göstermişler ancak bu ikisi arasında yani Batı romanı ve geleneksel hikayecilik arasında bocalamışlardır. Daha sonraları, daha çok Batı romanına benzeyen eserler veren yazarların romanlarında da toplumun çoğunluğuna uzak ve yabancı kalan bir anlatım ve içerik şekillenmiştir. İlk romancılar roman türünü içselleştirecek araçları yaratamamışlardır.<sup>251</sup>

Tanzimat sonrası Türk romancıları, insanı bireysel bir duyum ve algılayışla değil kolektif bir zihniyetle değerlendirmeyi sürdürmüşlerdir. 1880 sonrası ilk Türk romancıları ve romanları, birey, zaman ve mekan kavramları hakkında bilimsel temellere dayanmaktan uzaktırlar. Aynı zamanda tarih boyunca birbirine eklenerek gelişen bir felsefe ve deneyim birikiminin de mirasına da sahip değildirlere. Geleneksel olarak algılanan zaman ve mekân, özellikle sanat boyutuna geçildiğinde, artık reel bir yeryüzü mekânı ve zamanı olarak algılanmamaya başlamaktadır. Batılılaşma etkisiyle yeni oluşumların başladığı Tanzimat yıllarına kadar, edebiyatın görevi geçici olarak algılanan bu dünyanın maddi yönlerinden çok, manevi ya da aşkın yönüyle ilgilenmesi olarak algılanmıştır. Bu zihniyetin etkisine ilk romancıların romanlarında da rastlanmıştır.<sup>252</sup>

---

<sup>250</sup>y.a.g.e., 11 s.

<sup>251</sup>Arslan, a.g.e., 57 s.

<sup>252</sup>y.a.g.e., 298 s.

Tanzimat'a kadar Türkiye'de roman ve edebi anlatı türleri realizmden uzak bir dünyanın ürünüydüler. Bu dönemden sonra realizme yaklaşma çabaları görülse de zihniyet olarak dış gerçekliği önemsemeyen bir kolektif düşüncenin bireyleri olan romancıların da bu anlayıştan kopmaları zor olmuştur. Romanda olduğu gibi, daha sonra sinemada da bu sorunun bir benzeri yaşanmış, geleneksel sözlü kültüre ait anlatı kalıpları değişmeden -ya da çok az değişerek- melodram filmlerinin biçim ve içeriğinde izleyicinin karşısına çıkmıştır.

### **2.3.2. Geleneksel Bir Tür Olarak Halk Hikayelerinin Sinemaya Etkisi ve Melodramlar**

Sinema Türkiye'ye icat edilmesinden kısa bir süre sonra gelmiş olsa da, evrensel ölçütlerde bir anlatı formuna maalesef ulaşamamıştır. Bunun birçok sebebi olmakla birlikte çalışmanın seyri içinde ele alınacak boyutunu, Türkiye'de sinemanın genel olarak nasıl bir görünüm sergilediği ve daha ziyade günümüz sinemasının geleneksel anlatı kalıplarının bir devamı olarak nasıl şekillenmiş olduğu oluşturmaktadır.

Türkiye Sineması'nın genel çoğunluğunu "melodram" olarak adlandırabileceğimiz filmler oluşturur. Özellikle 60'lı ve 70'li yılların sonuna kadar çok baskın ve belirgin biçimde Türkiye Sinemasında "melodram" ağırlıklı filmler yapılmıştır. Bunun yanı sıra özellikle 60'lı yıllardan sonra -geçirilen bir takım toplumsal değişimlerin de etkisiyle- farklı sinema örneklerine de rastlanmakta ama bunlar küçük bir eğilimden fazlasını oluşturmamaktadır. Dilek Tunalı, melodramın böylesine baskın bir tür olarak bulunmasını, anlatı geleneklerimiz ve zihniyet kalıplarımıza çok güzel uydurulmuş bir tür olmasında görür. Batılı bir tür olan melodramlar kendi anlatı ve kültür kalıplarımızla şekillenmiş ve bize has bir biçim almıştır. Tunalı bu konuyla ilintili olarak şöyle demektedir;

*"Batı (Hollywood) melodramıyla Türkiye Sinemasındaki melodram filmleri arasındaki biçimsel ve içeriksel farklılıkların bulunmasıdır. Bu farklılıklar doğal olarak Hollywood Sineması'nın ve Türkiye Sineması'nın devraldığı kültürel ve zihinsel yapı üzerine temellenir. Örneğin Hollywood sineması (çoğunlukla melodram kalıbı kullanmasına karşın) Avrupa kaynaklı realist etkileşimler ile aile*

*melodramlarında bu etkinin izlerini görülebilir kalmıştır. İdeolojik olarak da hemen her Hollywood melodramında final, sisteme uyumlu olarak çözümlense de “olmazsa olmaz” bir ideolojik göndermenin varlığını sezdirir. Türkiye sinemasında ise; (M.Ertuğrul’un çevirdiği melodramları göz önünde bulunduracak olursak) durum salt biçimseldir ve neredeyse bir olayı anlatmak göstermek üzerine biçimlenmiş gibidir”<sup>253</sup>*

Tunalı, Türkiye’de melodram sinemasının, Türkiye ve Anadolu’nun kendi özgül koşullarından etkilendiğini ancak Batı gibi rasyonel ve bilimsel olmadığını, daha çok Doğu toplumlarına yönelik davranış, zihniyet ve yaratıcılık alışkanlıklarını sergilediğini belirtmektedir. Türk melodramlarının biçimsel özellikleri, Batılı biçimlerin taklit edilmesiyle oluşmuş olsa da içeriği; Türkiye ve Anadolu insanının potlaç yaşam biçiminden günümüze dek getirdiği bir takım yardım, karşılıklı bağımlılık, iyilik ve kötülükle oluşa gelen rekabet duygusu ve Anadolu insanının sürdürdüğü irrasyonel davranış kalıpları tarafından oluşturulduğunu ifade eder.<sup>254</sup>

Nijat Özön, Türkiye’de sinemacıların dram yapmak için yola çıkmalarına rağmen her seferinde melodramla sonuçlanan eserler yarattıklarını söylemektedir. Özön’e göre bunun sebebi, dramın başlıca özelliği olan çevresiyle, birbirleriyle ve kendileriyle çatışmalar yaşayan karakterler kurgulamaya dayanan yapısının bir türlü yakalanamıyor olmasıdır. Karakterlerin yerine uydurulmuş olgular geçmekte, karakterler yalnızca bir takım olguların varlığını mazur gösteren bir araca dönüşerek yapay durumlar yaratılmaktadır. Bunların yanına bir de olağanüstü durumlar ve rastlantılar eklenir. Karakterler yerlerini kalıp tiplerle, kalıp kişilere bırakırlar. Bunların nasıl insanlar oldukları tiplerinden belli olmaktadır; örneğin nur yüzlü, aksakallı ihtiyar iyidir, sarışın kadın genellikle kötü kadını canlandırır.<sup>255</sup> Gerçeklikten kopuk ‘tip’lerden oluşan bu filmler, gerçekliğin bir karikatürü olabilecek bir melodram anlayışını doğurmuşlardır. Olağanüstü durumların varlığı, klişeleşmiş tiplerin kullanımı geleneksel anlatı kalıplarından aktarılan uylaşımlar olarak varlıklarını bu melodram filmlerinde korumuşlardır.

---

<sup>253</sup>Dilek Tunalı, **Batıdan Doğuya, Hollywood’dan Yeşilçam’a Melodram**, Birinci basım, Aşina Kitaplar, 2006, 191 s.

<sup>254</sup>**y.a.g.e.**, 227 s.

<sup>255</sup>Nijat Özön, **Karagözden Sinemaya**, Cilt 2, Birinci basım, Kitle Yayınları, Ankara, 1995, 143 s.

Melodramların temel ögesini oluşturan acıdan haz alma ve çile çekme düşüncesinin kökenleri yine Anadolu toplumunun kültürel ve zihinsel alışkanlıklarından gelen davranış biçimleridir.<sup>256</sup> Doğulu toplumlar için acı çekme kavramı, bir yaşam biçimi ve içselleşmiş bir zihniyetin de ifadesidir. Örneğin Tasavvuf inancı gibi mistik düşüncelerin kökeninde maddesel var oluşun kendisi acıyı doğuran en büyük etmendir. Tasavvuf inancında da, zaten gelip geçici olan bu dünyadan olabildiğince çabuk gitmek ya da bu dünyanın gelip geçici nimetlerinden uzak kalmayı başarabilmek ve bunu uç noktaya taşıdığımızdaysa bu dünya nimetlerinden kaçınmayı acıyla sınamak şeklindeki felsefenin temel bir düşünce biçimi olduğu söylenebilir. Tüm mistik akımlarda olduğu gibi Tasavvufta da belli oranda çilecilik bulunmaktadır. Özellikle uç noktadaki marjinal Sufilerin aç susuz diyar diyar gezdiklerini, Halil İnalçık ve Ahmet Y.Ocak gibi araştırmacılar da belirtmektedir.\* Öyleyse, Anadolu toplumunun acıya ve çile çekmeye bakışı bu olguları olumlayıcı bir tarzdadır denilebilir. Nijat Özön, Türkiye’de sinemanın acıya olan eğilimini ilginç bir araştırmayla ortaya koymaktadır. 1958 yılına kadar çevrilmiş filmlerin 311’inin isimleri üzerinde yaptığı bir araştırma sonunda bunlardan 83 tanesinin adının içinde acı, ıstırap, ayrılık, felaket sözcükleri (Acı Yol, Acı Hakikat, Feryat, Kara Bahtım, Kaderin Mahkumları, Yaşlı Gözler vs.), 56’sının içinde günah ve günahkarlık (Günahımın Cezası, Hata, Hayatımı Mahfeden Kadın, Büyük Günah vs.), 45 filmde ölüm, cinayet, kan, intikam (Aşk ve Ölüm, İntikam Alevi, Ölünceye Kadar Seninim vs.) gibi sözcükler geçtiğini, 40 tanesinin içinde ise hem aşk hem de ölüm, acı, facia (Aşk İstıraptır, Aşkın Acıları, Düşman Aşıklar vs.) gibi sözcüklerin

<sup>256</sup>Tunalı, a.g.e., 231 s.

\*Anadolu’da yaygın olarak varlığını sürdüren kökleri Şamanizm-budizm ve maniheizm gibi inanışlara kadar giden bu çileci, mistik akımlar daima rağbet görmüşlerdir. Ahmet Yaşar Ocak Kalenderiler adlı eserinde, Kalenderilerin Budist rahiplere ne kadar çok benzediklerini vurgulamaktadır. Budist rahiplerin felsefesinin başında, asgari eşya ve elbisenin dışında hiç bir şeye sahip bulunmamak, bekar ve gezgin olmak geliyordu. Ayrıca bunlar, içinde yaşadıkları toplumun hiç bir kuralına aldırış etmeyerek ahlaki mefhumları hiçe sayıyorlardı. Bu gezgin ve dilenci rahipler yarı çıplak dolaşıp, herhangi bir yerde yatıyorlar ve sırtlarında postlarını taşıdıkları hayvanları taklit ediyorlar ve vücutlarında yaralar açıyorlardı. Ocak, tasavvuf içindeki bir takım marjinal dervişlerle budist rahipler arasındaki benzerliği şöyle vurgular; “Gezgin budist ve rahiplerde, hayatı asgari seviyede sürdürmeye yarayacak şeylerin dışında hiç bir dünyevi varlığa itibar etmemek(fakr) ve bekar ve münzevi bir hayat geçirmek (teccerüd) şeklinde ortaya çıkan bu telakkiler, İslami dünya görüşüne ve Sufilik anlayışına uyarlanmak suretiyle Kalenderilikte en had safhada algılanmışa benzemektedir.” S.143. Halil İnalçık da Osmanlı İmparatorluğu Klasik Çağ adlı eserinde bu dervişleri Şamanlarla benzetmiş ve bu dervişlerin özellikle uçlarda, Anadolu Türkmenler arasında çok yaygın ve söz sahibi olduklarına dikkat çekmiştir ; “(...)boyunlarına çanlar ve aşık kemikleri takmış, sakallarını tıraş etmiş, bıyıklarını bırakmışlardı(...) Boyunlarındaki nesnelere öyle bir ses çıkarırdı ki seyircilerin aklı başından giderdi(...) Barak Baba topladığı sadakayı dervişlerine ve yoksullara dağıtırdı” 194 s.



bir arada geçtiğini belirtmektedir. Bundan sonra ise çocuk ve evlat üzerine 23 film (Günahsız Yavrular, Baba katili, Öksüz Yavru vs.), kader üzerine 15 film (Kaderim, Kaderin Cilvesi, Zalim Kader vs.), yoksulluk ve sefalet üzerine de 14 film (Düşkünler, Düşkünler Yuvası, Garipler Adası vs.) olduğunu ekleyerek 311 filmde 254'ünde acı, ıstırap, gözyaşı ve kader olduğunu buna rağmen sevinç, neşe ve mutluluk anlatan 17 tane film olduğunu belirterek Türkiye'de sinemacıların en kazançlı yol olarak gözyaşı ticaretini uygun gördüğünü söylemektedir.<sup>257</sup> Bu durum yalnızca melodram sinemasına ilişkin bir gerçekliği vurgulamakla kalmamakta günümüz sinemasında da acının böylesine yüceltiği bir zihniyetin varlığı kendini yoğun bir biçimde hissettirmektedir. Günümüz sineması ve sinemacılarının, melodram filmlerindeki irrasyonel dünyalardan ve irrasyonel tiplerden kurtulup bir oranda drama doğru yol aldıkları söylene de, geleneksel olan bu zihinsel uyuşumlardan tam olarak kurtulamadıkları gözlenmektedir. Aşk, hala acı veren ve yoğun olarak acıyla içli dışlı olan ya da acıyla bütünleşik bir biçimde ifade edilmesi gereken bir duygu olarak kavranmaktadır. Örneğin, aşkın idealize edilmiş küçük burjuva tipler aracılığıyla değil, alt kültür insanının duyumuyla verildiği ve bu anlamda gerçekçi bir yapı oluşturma iddiasında olan Zeki Demirkubuz'un Kader (2006) filminde de, tüm bu çabalara ters bir biçimde aslında oldukça metafizik ve acıyla birlikte anılabilecek bir aşk kavrayışının yüceltiği görülmektedir.

Tunalı, Türkiye'de melodram filmlerinin acı çekmeye dair unsurları sıklıkla barındırdığını söyler. Örneğin genellikle kadın ve erkek kahramanların birleşmelerini engelleyen bir hastalık ya da felaket ortaya çıkar. Böylelikle acının dozu artırılır. Acının dozunu artırmak için mantık dışı gerekçelerle hastalıklı hale getirilen ayrılıklar, yanlış anlamalar söz konusudur. Bu filmlerde zaten sürekli çekilen bir aşk acısı mevcuttur. Ve bu aşkın önüne daima bir engel konulur. Kahramanlarsa yıllarca birbirlerinden uzakta da olsa acı çekerek ancak birbirlerine sadık bir şekilde yaşarlar.<sup>258</sup>

Melodramlardaki zihinsel algılayış, bir anlamda İlk dönem romancıların yazdığı romanlardaki zihinsel algılayışa benzetilebilir. Tanzimat dönemi

---

<sup>257</sup>Özön, **a.g.e.**, 150-151-152 s.

<sup>258</sup>Tunalı, **a.g.e.**, 232 s.

romancılarından -aynı zamanda ilk romancılarımızdan olan- Ahmet Mithat'ın ilk romanı Hasan Mellah'taki tutumu, ilginç bir biçimde Hollywood'dan uyarlanma melodramlarla aynı özellikleri gösterir. Berna Moran, Ahmet Mithat'ın Hasan Mellah'ı Monte Cristo'dan esinlenerek yazdığını belirtmektedir. Ancak Moran, Ahmet Mithat'ın Monte Cristo'nun yapısı ve teması yerine eski aşık hikayelerinin yapısını, temasını ve kahramanlarını aldığını söyler. Yani bu şekilde eski aşık hikayeleri gerçekte Batı romanı tipine dönüştürülmüştür. Olay örgüsü ve kalıbı değişmemiştir. Bu dizi aşık olma, ayrılma, kovalama ve kavuşma şeklinde ifade edilebilir.<sup>259</sup> Türkiye'de melodram filmlerine baktığımız zaman tıpkı Ahmet Mithat'ın yerli Monte Cristo'su Hasan Mellah gibi, çoğu Batılı bir örnekten taklit edilmiş içerik ise eski hikayelerin özünü taşıyarak oluşturulmuştur. Yani bilindik basit içerik değişmemiştir; aşık olma, ayrılma, kovalama ve kavuşma. Bu bağlamda eski aşık hikayeleriyle Türk melodramları arasında çok büyük benzerlikler kurulabilir. Hatta birçoğu neredeyse içerik olarak çok değişmeden sinemaya aktarılmış gibidir.

Boratav'ın eski halk hikayeleri ve bu hikayelerin dinleyicileri ile ilgili açıklamaları, Türkiye sinemasındaki melodramlar ile izleyici arasındaki ilişkiyi akla getirmektedir. Ya da bunu aynı zihniyetin farklı yüzyıllardaki yansımasının ironik bir göstergesi olarak yorumlayabilmek mümkündür. Boratav, Anadolu'da dinleyiciler ile hikaye anlatan aşıklar arasında karşılıklı bir yükümlülük olduğunu ifade etmektedir. Buna göre aşıklar hikayeleri dinleyicinin isteği doğrultusunda bitirmek zorunda idiler. Önceleri Kerem ile Aslı ya da divan edebiyatından Leyla ile Mecnun tipindeki hikayelerin sonunda sevdalılar birbirlerine kavuşmamakta iken hikayeleri bu şekilde bitiren hikayecilerin dövülmesi ve öldürülmesi üzerine, çoğu hikayede hikayelerin sonu sevdalıların kavuşacağı biçimde sonlandırılmıştır.<sup>260</sup> Aynı özelliğe sözlü kültürler için Walter Ong'un da dikkat çektiğini söyleyebiliriz. Ong, sözlü kültürdeki anlatı biçimlerinin dinleyicilerin katılımıyla şekillendiğini ve dinleyicilerin isteklerinin anlatılarda önemli bir etki gösterdiğini belirtmektedir.<sup>261</sup> Türkiye Sineması'nda da melodramlar ve melodram izleyicileri arasında böyle gizli bir

---

<sup>259</sup>Moran, **a.g.e.**, 32 s.

<sup>260</sup>Boratav, **a.g.e.**, 69 s.

<sup>261</sup>Ong, **a.g.e.**, 171-172 s.

sözleşme var gibidir. Çoğu melodram filminin sonunda aşıklar birbirine kavuşur. Zaten içerik, aşık olma, ayrılma, kovalama ve kavuşma zinciri şeklindedir. Bu melodramların izleyicisi de sonunda kavuşmanın olacağını başından bilir. Senaryolar bildik klişeler üzerinden yazılmaktadır. Türkiye melodramları da izleyiciyi önce bol bol ağlatıp, sonra sevdalıları kavuşturarak mutlu etmek karşılığında bol izleyici ile ödüllendirilmiştir.

Nilgün Abisel, Türkiye’de genel olarak melodram ya da komedi kalıplarına uygun filmler çekildiğini ve yapımcıların da bu doğrultuda iyi hasılat getiren yabancı filmleri, popüler aşk romanlarını, eski halk edebiyatından alınmış aşık ve kahramanlık öykülerini filmlere aktarmaya eğilimli olduklarını söylemekte ve filmlerin seyircinin beklentileri doğrultusunda yapıldığını vurgulamaktadır.<sup>262</sup> Seyircinin beklentilerinin karşılığını bulması, Türkiye sinemasının da belli bir süre boyunca bu ilişkinin arzu edilen sonuçlarına ulaştığını göstermektedir. Bu beklenti doğrultusunda film çekme Türkiye melodramlarında bir takım klişeleri de beraberinde getirmiştir. Bu klişe anlatım tarzı aynı zamanda ekonomik bir anlatım olanağı da sağlamaktadır. Bu sayede bir takım pratik formüller gelişmiştir. Abisel’e göre iyi-kötü çatışması etrafında klasik biçime göre kurulan anlatılarda beklenenlerin olması, pek çok şeyin bir takım görsel sözleşmesel denilebilecek klişelerle anlatılması bu pratik formülleri/klişeleri doğurmuştur. Örneğin gençlerin kahkahalar atarak dans edip eğlenmeleri onların zengin ve çoğunlukla şımarık gençler olduklarının bir göstergesi olarak kabul edilmekte ve Boğaz manzaralı orman görüntüleri gibi bir takım görsel malzemeler ise aşıkların buluşmaya geldiklerini anlatmaktadır. Böylece olaylar çok derine girilmeden özetlenerek ele alınmış, dramatik anlarsa sözle uzatılmaya çalışılmıştır. Duygular görüntüyle anlatma yerine ağdalı bir dille donatılmış uzun diyaloglarla betimlenmiştir.<sup>263</sup> Bu sözsel anlatım şekli, sözlü kültürün anlatı geleneğine dayalı pratiklerden kalma alışkanlıkların sonucudur. Zira sözlü anlatım tekniğinin kendine has bir olaylar dizisi vardır ve bu biçim, bugün dramının ve düzyazı olarak roman ve hikayenin sahip olduğu çizgisel

---

<sup>262</sup>Nilgün Abisel, **Türk Sineması Üzerine Yazılar**, Birinci basım, İmge Kitabevi Yayınları, Ankara, 1994, 185 s.

<sup>263</sup>y.a.g.e., 186 s.

anlatım biçimine uzak bir anlatı formudur.\* Türkiye melodramları, eski anlatı geleneklerinden gelen uyulaşımına sahip bir biçim olarak bu ‘sözlü’ ifadelerle çok sık olarak başvurmaktadır.

Batı’da romans gibi kalıp/formül edebiyatı incelendiğinde evrensel bir takım kalıplar oluştuğu gözlenmektedir. Bu kalıplar çeşitli ülkelerde ve farklı zamanlarda geçebilir. Ancak bu kalıplar eserlerin bulunduğu ülkeye, çağa ve yeni kültür şartlarına göre biçimlenmiştir. Kalıp değişmemekte ama içeriğini dolduran malzeme değişmektedir. Örneğin, içerik o ülkenin örf, adet ve günahlarına göre oluşturulmaktadır.<sup>264</sup> Berna Moran’ın ‘kalıp edebiyatı’ olarak tanımladığı bu durum Türkiye melodramları için de geçerlidir. Türkiye melodramları da, Batı’dan alınan melodram kalıbının (biçim) içine, geleneksel zihniyet ve dünyayı algılama biçimlerini yansıtan -yaygın- anlatıların (içerik) konulmasıyla oluşmuş özgün bir türdür. Burada artık bir biçim-içerik birlikteliğinden bahsedilemeyeceğinden bu filmler de klasik anlamda bir melodram değildir. Bunlar Oğuz Adanır’ın da *ölümüne sevgi ya da ölümüne nefret gibi aşırı uçların var olduğu bir duygu evreni* olarak tanımladığı bir zihniyetin melodram biçimi içinde sunumundan başka bir şey değildir.<sup>265</sup> Bu bağlamda geleneksel halk hikayelerinin melodram kılıfına bürünmüş bir şekilde karşımıza çıktığı ve geleneksel anlatı kalıplarının Yeşilçam Melodramları ile bu şekilde uzun yıllar aktarılmaya devam ettiğini söyleyebilmek mümkündür. Örneğin, geleneksel halk hikayelerindeki mantıksal ilişkilerden yoksunluk bu filmlerde de devam etmektedir. Öykülü sinemada, zamanla mekânın zorunlu bir ilişki içinde olması gerektiğini söyleyen Adanır’a göre, sinemada, perdedeki gönderenlerle seyircinin kafasındakiler çakışmak durumundadır. Çakışmadığında ise film mantıksal olarak çöker. Yani sinemadaki zaman, mekan ve kişilik ilişkileri mantıkla uyumlamak zorundadır. Oysa Adanır Türkiye sinemasındaki melodramlarda böyle bir uyumlanmanın olmadığını belirtir.<sup>266</sup>

---

\*Sözlü anlatım tekniklerinin yazılı anlatım tekniklerinden farkına ilişkin ayrıntılı bilgi için Walter Ong’un “Sözlü ve Yazılı Kültür” adlı eserine bakılabilir.

<sup>264</sup>Moran, a.g.e., 32 s.

<sup>265</sup>Oğuz Adanır, “Gerçeklerden Kaçamayız”, **Türk Sineması Üzerine Düşünceler**, Doruk Yayınevi, Ankara, 1996, 12 s.

<sup>266</sup>Adanır, a.g.e., 1994, 140 s.

Adanır'a göre Türkiye'de melodram sineması anlatım açısından ilginç bir yapı sunar. Öyküleri natüralist roman içeriklerini andırır ama anlatım tekniği sinematografik masal kurgusu ya da kolajın gelişmiş bir biçimidir. Bu filmlerin genel özelliği, zaman ve uzamın anlatılan öyküyle estetik ya da dramatik açıdan ilişkisinin kurulmamış oluşudur. Kahramanların başına gelen olaylar zaman ve mekan ötesindedir, belli zaman ve mekanın içinde değildir.<sup>267</sup> Yani bir nevi masal formunu andırır. Oysa klasik dramatik bir anlatıda zaman-mekan ve aksiyon açısından zorunlu olarak bir uyum ve birlik olması gerekmektedir. Bu klasik sinemasal anlatımın da temelidir. Ancak Türkiye'de melodram sinemasının evrensel sinematografik anlatım tekniklerine başvurmadığını, kendine özgü ve ilkel denilebilecek bir sinema anlayışıyla çoğunlukla mantıkdışı konuları anlattığı görülmektedir. Türkiye sinemasının özellikle bir dönem çoğunluğunu oluşturan melodramlar, geleneksel anlatım biçimlerinden olan ve sözlü anlatılar içine giren halk hikayelerinin genel özelliklerini taşımaktadırlar. Bunlar batılı anlamda bir Melodram niteliği de taşımamakta ve sinema dilinin öykü anlatma tekniklerinden de yeterince yararlanmamaktadırlar. Türkiye'de sinemanın genelini, bu 'yerleştirilmiş' - yerleştirilirken de kendimize has bir anlatım biçimine dönüştürülmüş- melodramlar oluşturmaktadır. Bunların dışında kalan filmler ise hem sayıca az ve hem de belli bir eğilim oluşturacak kadar baskın olamamışlardır. 1980'den sonra bu yerleştirilmiş melodram kalıpları yavaş yavaş terk edilmeye ve sinemada dramatik anlatım tekniklerine daha çok ağırlık verilmeye başlanmıştır. Ancak henüz dramatik anlatım biçimlerinin içselleştirilip içselleştirilemediği tartışma konusudur. En azından -bu çalışmanın da esasını oluşturan- bu konu çeşitli boyutlarıyla tartışılmak zorundadır.

### **2.3.3. Türkiye'de Anlatı Geleneğinde Dramanın Yeri**

Dramatik anlatım biçiminin Batı'da dram sanatıyla ve dram sanatının içinde yer alan tragedya ile günümüze dek varlığını sürdürdüğünü ve bununla birlikte sinemanın da anlatım biçiminin içine dahil olduğu daha önceki bölümlerde ele alınmıştı. Bu anlatım biçimi iki bin yıldan fazla bir zaman boyunca sürdürülegeldiği için yerleşik bir takım uyuşmaları da oluşturmuştur. Ancak bu olgular Batı kültürü

---

<sup>267</sup>y.a.g.e., 129 s.

için geçerlidir. Doğu toplumlarının, genel olarak dramayla modernleşme aşamalarına kadar yakın bir temaslarının olmadığı söylenebilir. Bunun sebebi, bu toplumların zihniyet yapılarının ve dünyayı -eşyayı- algılayış şekillerinin, dramatik anlatıları oluşturacak türden tasavvurlar oluşturmaya yönelik eğilimleri barındırmamalarından kaynaklanmaktadır. Genel anlamıyla dramatik anlatım biçimine uzak olan ve kolektif zihniyetin varlığını sürdürerek birey kavramının oluşmasını engellediği, dolayısıyla bireye ait çelişkilerin yaşanmadığı bu toplumlardan biri de, uzun zaman boyunca potlaç kültürü/yaşama biçiminin ve bunların etkisindeki bir Müslümanlığın Heterodoks bir şekle dönüşmesiyle oluşmuş Tasavvuf düşüncesinin etkisi altında kalmış Osmanlı toplumdur. Tasavvuf düşüncesinin etkisi altındaki bu toplumlarda genelde dramayı (özelde tragedyayı) oluşturacak bir dünya algısı söz konusu değildir. Aristo'ya göre tragedya şu şekilde tanımlanmaktadır;

*“Ahlaksal bakımdan ağır başlı, başı ve sonu olan, belli bir uzunluğu bulunan bir eylemin taklididir; sanatça güzelleştirilmiş bir dili vardır; içine aldığı her bölüm için özel araçlar kullanır; eylemde bulunan kişilerce temsil edilir. Bu bakımdan tragedya, salt bir öykü (mythos) değildir. Tragedyanın ödevi uyandırdığı acıma ve korku duygularıyla ruhu tutkularından temizlemektir(Katharsis)”*.<sup>268</sup>

Tragedya dram sanatının içindeki dört temel uzamdan biridir. Çok titreşimli, heyecanlandırıcı, acıma ve korku duygularına yönelik, gerilimli, sürükleyici ve düşündürücüdür. Antik dönemde sadece tragedya ve komedyaya varken daha sonra bunlara Fars ve melodramlar eklenmiştir. Ö.Nutku da tragedya için şunları söylemektedir;

*“Tragedya, bir kahramanın kendi çevresindeki koşullarla savaşıp yenik düşmesini anlatan bir oyun türüdür. Kahramanın yenildiği şey her zaman ondan daha anlamlı olan bir şeydir. Kahramanın savaşımından evrensel boyutları içinde önemli bir olay çıkar, ama bu sonuç kahramanın yenik düşmesiyle önem kazanır. Tragedya insanı derinlemesine ele alır ve daha önce de belirttiğim gibi tiz bir gerilim içinde, çılgılık gibi yaşamı yansılar; insanın çevresiyle çatışmasını gösterirken ona kendi gerçeklerini de öğretir. Tragedyanın sonunda maddi ya da manevi bir yok oluş yer alır”*<sup>269</sup>.

---

<sup>268</sup>Aristoteles, **a.g.e.**, 22 s.

<sup>269</sup>Nutku, **a.g.e.**, 1983, 10 s.

Nutku'nun da belirttiği gibi tragedya insanın çevresiyle ve kendisiyle çatışmasını gösterir ve onu her yönüyle ele alır. Oysaki Tasavvufta, insanın çelişkisiz olmasının gerekliliği daima önemle vurgulanmaktadır. Metin And, Taziye ve Muharrem törenlerini incelediği 'Ritüelden Dramaya adlı önemli çalışmasında, Anadolu üzerinde dramının varlığı konusuna da yanıt arar. And'a göre dramın ve tragedyanın doğuşunda, epos ve mitos ile ritüelin eylem yönünün birleşmesi rol oynamıştır. Ritüel ve törende eylem, sözden daha önemli olmakla birlikte, söz ve mitos eylemin işlevselliğine karşı, ritüel ve törenlerin kalıcı, yüceltici ve anlamsal yönünü oluşturmaktadır. İşlevsel ritüellerle kalıcı, eskimez mitosun birbirine geçmesi dramı yaratmıştır. And, Anadolu köylüsünün bugün bile oynadığı dramatik oyunların çoğunun çok eskiden aynı bölgedeki toplumların mitos ve ritüellerinin bir kalıntısı olduğunu da vurgulamaktadır.<sup>270</sup> Buna rağmen yine de Anadolu Türklerinde tam anlamıyla bir dramın ortaya çıkmadığı söylenebilir. And, İslam'ın tek dram türü olarak sayılabilecek 'Taziye'lerin ise, Muharrem'e bağlı ritüellerle, Muharrem'e bağlı sözlü ve yazılı gelenekten doğduğunu söylemektedir. Bu tören ve inançlarda ikili bir ilişki söz konusudur. Bunlar yapılan şey yani eylem ile sözün (mitos) ilişkisidir. Zaten dram ve tragedya bu ilişkinin iç içe geçmesinden oluşmuştur.<sup>271</sup>

Metin And, Taziye'yi İslam'ın tek dram türü olarak gösterir ve Taziye'yle üç büyük çağın tiyatrosunun ortak özellik gösterdiğini söyler. Öncelikle, Taziye'nin Antik Yunan Tragedyası'na yakınlığını üzerinde durulabilir. İkinci olarak And Taziyeleri, Ortaçağ dinsel oyunları ve acı çekme oyunlarına ve son olarak da çağdaş drama ve özellikle öncü tiyatroya benzetir.<sup>272</sup>

Ancak İslam'ın tek dram türü sayılabilecek olan Taziye'lerin, Yunan Tragedyası'ndan önemli farkları bulunmaktadır, zira bu farklar Taziye'lerin ortaçağ dini tiyatrosu aşamasında kalmasına neden olmuş, irrasyonel yanlarından kaynaklanmaktadır denilebilir. Bu farklar şu şekilde sıralanmaktadır; Yunan Tragedyası metinlerinde oyuncuların sözleri çok mantıksal ve psikolojik bir örgüde ilerlerken, Taziye'de ise mantık ve psikoloji bakımından gevşek bir doku vardır.

---

<sup>270</sup>Metin And, **Ritüelden Drama**, Birinci basım, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2002, 33 s.

<sup>271</sup>y.a.g.e., 57 s.

<sup>272</sup>y.a.g.e., 101 s.

İkinci önemli fark; Yunan Tragedya'sında insan bölünmüşken Taziye'de insan bir bütün oluşturur. (And burada, Doğu insanının mistik, çelişkisiz yapısını kastetmektedir ki bu özellik tragedyanın olmazsa olmaz -insanın çelişkileri üzerine yükselen bir yapıya sahip olduğunu göz önünde bulundurursak- koşulu olarak kabul edilebilir. Bu bakış açısı Beşir Ayvazoğlu ve Ahmet Hamdi Tanpınar'da da benzerlikler gösterir. Onlara göre de, Tasavvuf düşüncesini benimsemiş insan yani varlığını sonsuzlukta bulan ya da var görünen ama aslında yokluktan ibaret olan ve maddi dünyadan bir an önce sonsuzluğa gidip Allah'la bir olmak isteyen insan, içinde çelişki barındırmamaktadır). Seyirci de Taziye'deki karakterleri sorgulamadan kabul eder. Yunan Tragedyası'nda çatışma insanın içindedir, karakter yazgısı ile yalnızdır. İnsan birey olarak varlığını ortaya koyarak kaderine karşı gelir ve çatışma da bundan doğar. Oysa, Doğu insanı kaderine asla karşı gelmemesi gerektiği öğretisini içselleştirmiştir ve bu nedenle çelişkilerinden arınmış bir görünüm sunar. Taziye'de, Yunan Tragedyası'nda görülen böyle bir çatışma ve psikolojik çözümleme yerine, mistik zihinsel sürecin bir sonucu olarak, duyguları ve eylemi dramatize etmeye önem verilir. Yunan Tragedyası'ndan bir diğer önemli fark, Taziye'deki uzam ve zaman üzerine sahne sayıntılarının Taziye'ye özgü, gerçekçi sayıntılardan uzak olması gelir. Geçmiş, şimdiki zaman ve gelecek bir araya gelebilir.\* Aynı zaman dilimi içinde değişik zamanların kahramanları bir araya gelirler. Örneğin Hallac-ı Mansur, Şems-i Tebrizi ve Mevlana aynı taziyede bir araya gelebilmektedirler. Timurlenk, Napolyon, Hz. Süleyman, Kerbela şehrinde bir başka taziyede buluşabilirler. Seyirci bu çağ ve yer ayrılıklarını garipsemez, bunlar bir uzlaşma sonucunda seyircide yerleşmiştir. Yunan Tragedya'sında öldürme ve kıyım gibi sahneler seyircinin gözü önünde olmazken, Taziye'de savaş gerçeklikle canlandırılır. Burada seyirci bütün acılarla özdeşleşerek, Taziye nasıl sonuçlanırsa sonuçlansın ruhun kurtuluşu için bir yol olduğunu bilir.<sup>273</sup> Taziyeler, Yunan Tragedyaları'nın sahip olduğu çelişkilerden, çatışmalardan ve rasyonellikten uzak olmalarına rağmen acı, kan ve gözyaşını içermektedirler. Burada Doğu toplumlarına has mistik, acı çekme ritüellerinin etkisinden söz edilebilir.

---

\*Bu durumla Tasavvuftaki zaman algılaması arasında bir benzerlik kurulabilir. Tasavvufi düşüncede de zaman 'an'lardan oluşan bir süreçtir. Geçmiş ve gelecek diye bir kavram yoktur. Bu konuda daha ayrıntılı bilgi için Abdülbaki Gölpınarlı'nın 100 soruda Tasavvuf adlı eserine bakılabilir. 63-64 s.

<sup>273</sup>y.a.g.e., 105 s.



Metin And, Taziye'leri özellikle ortaçağ dramasına daha çok benzetmektedir. Taziye de tıpkı ortaçağ tiyatrosu gibi dinseldir. Yani sonuç almaya, sevap kazanmaya yöneliktir. Seyirci katılır, inanır ama eleştirmez. Konuları bakımından da ortaçağ dramının, ana konusu Hz. İsa'dır. Şii dramının ekseninde ise imam Hüseyin vardır. Her ikisi de İncil, Tevrat, Kur'an ve peygamberler, ermişler, cennet ve cehennemi konu edinirler. Bunlar And'a göre kolektif dinsel misterlerdir\*.<sup>274</sup>

And, Taziye ve Muharrem törenlerinin dinsel içerikli olmalarına ve yas tutma amacıyla yapılmış olmalarına rağmen, Anadolu ve İslam kültüründe tek dram türü olarak kabul edilebileceğini belirtir. Ancak bunların da Antik Yunan dramasından daha farklı olarak ortaçağ dinsel tiyatrosuna ve onun irrasyonel yapısına benzediğini öne sürerek, Anadolu'da başka bir dram türüne rastlanmadığını ısrarla vurgular. Yani ona göre 'dramatik' olarak ifade edilebilecek bir anlatım biçimi geleneksel anlatı biçimlerimiz içinde yer almaz. Anadolu ve genel olarak Doğu tiyatrosunun (temsillerinin) ve taziyelerinin yapısını incelendiğinde bunların Aristocu tiyatrodan farklı olduğu gözlenmektedir. And, dram ve gösterimin yapısında iki temel karşıt üslup olduğunu söyler. Bunlardan biri benzetmeci-gerçekçi diğeri de göstermeci tiyatrodur. Çağdaş ve öncü tiyatroyu göstermeci, geleneksel ve Aristocu tiyatro ise benzetmeci ve gerçekçi tiyatro olarak adlandırılabilir. And göstermeci tiyatronun ortaçağ tiyatrosuna, çağdaş ve öncü tiyatroya yakın olduğu kadar taziye ve geleneksel Türk Tiyatrosu'na da çok yakın olduğunu söyler. Göstermeci tiyatrodaki oyuncu niteliğini yitirmez, seyirci onu büründüğü gerçek kişilik olarak değil seyredildiğinin bilincine varan ve bu bilinci saklamayan bir oyuncu olarak görür. Göstermeci dramda, oynanan yer bir oyun alanıdır yoksa oyuncunun kimliğini örtmeye çalışacak bir yer değildir. Oyun alanı seyircilerin kesiminden ayrılmıştır ama o kesimden asla kopuk değil onun bir uzantısı konumundadır. Oyuncu, seyirci ve gösteri aynı dünyanın bir parçası gibidir. Oyuncular seyirciye doğrudan seslenebilir, işi biten oyuncu seyirciden saklanma gereği duymaz. Sahnenin de seyirciden gizlisi saklısı yoktur. And, buna karşılık olarak benzetmeci ya da gerçekçi tiyatrodaki tüm çabaların seyirciyi sahnenin sahne, oyuncunun oyun olmadığına

---

\*Myster; Ortaçağda dinsel içerikli tiyatro.

<sup>274</sup>y.a.g.e., 112 s.

inandırmaya yani kandırmaya yönelik olduğunu söyler. Sahne bir yanılsama alanıdır. Oyuncu da seyirciyi giyimi, kuşamı, makyajı ve tavırla bir oyuncu değil canlandırdığı gerçek kişi olduğuna inandırmaya çalışır. Seyirciye doğrudan seslenmez.<sup>275</sup> Doğu toplumlarında ise gerçek yanılsaması, gerçeğin güçlü bir temsili ya da gerçeği yansıtmak gibi bir bakış açısı olmadığı için, buradaki var olan temsil biçimlerinin gerçekçi olması beklenemez. Gerçeği yansılamak, onu canlandırmak kulun işi değildir. Gerçeğin algılanma şekli, onun temsili ve yansılanması sorununu da belirlemiştir. Yani mistik felsefelerin etkisindeki bir dünyada gerçek algısı maddeden olabildiğince bağımsızlaşmıştır. Öyleyse böyle bir dünyada gerçeğin tıpkısının üretilmesi çok gerekli olmamaktadır.

And, dinsel ağırlıklı Taziye'lerin de bir anlamda ritüele daha yakın olduklarını belirtmektedir. Ritüeller sonuç almaya yönelik gösterimlerdir, orada bulunmayan bir başkaya yöneliktir ve gerçek zaman yerine simgesel zamanı koyar, oyuncular kendilerinden geçerler, seyirci de gösteriye katılır, inanır ve eleştiri yasaktır. Tiyatro gösterimi ise eğlenmeye yöneliktir, şimdiki zamandadır, seyirci ötededir, oyuncu ne yaptığının bilincindedir, seyirci izler ve değerlendirir. Bu durumda Taziye'ler aslında drama ve tiyatroya doğru bilinçli bir evrimleşme sürecinden geçememiş dinsel ağırlıklı konuların işlendiği ritüelleşmiş oyunlardır denilebilir.<sup>276</sup>

Anadolu'daki yaygın geleneksel anlatılar sözlü ve "epik"(anlatmacı) ifade biçimi içine girmektedir. Dramatik ifade biçimi ise bu anlatılara uzaktır. Dolayısıyla sinemada klasik anlatının öncelikle dramatik öykü anlatma tekniği üzerine kurulu olduğunu düşünürsek, Anadolu kültür ve zihniyet yapısının bu dramatik anlatım biçimlerine uzak olduğu gerçeğinden hareketle, Türkiye Sinemasının da temel sorunlarından biri olan dramatik kuruluş probleminin kaynağına ulaşılmış olur. Bu nedenle Batının ve özellikle modern dünyanın bir sanatı olagelmiş "sinema" 20.yy başlarında Türkiye'ye girmiş olmasına rağmen uzun bir süre geleneksel anlatı kalıpları içinde filmler yapılmaya çalışılmış; bu geleneksel anlatılar ise biçim ve

---

<sup>275</sup>y.a.g.e., 110 s.

<sup>276</sup>y.a.g.e., 111 s.

içerik olarak bir bütün olan ve gerçekçi bir doğaya sahip sinema dilinin olanaklarını kullanmada yetersiz kalmıştır.

Nijat Özön de, Anadolu anlatı geleneği içinde yer alan sanatların yapısını ‘anlatmacı’ olarak nitelendirerek, bu sanatların sözlü kültür öğelerine dayandığını vurgulamakta ve bu sözlü geleneğin, görsel malzemedan yola çıkan sinemaya negatif bir etkisi olduğunu söylemektedir.<sup>277</sup> Özön, Anadolu’daki geleneksel sanatları ‘anlatımcı’ sanatlar içinde değerlendirmektedir. Edebi biçimler zaten bu anlatımcı biçimin içine girerken, karagöz, orta oyunu ve meddahlık gibi görsel uzamda gerçekleşen biçimlerinde dram öğesini kullanmadıklarını aksine anlatımcı biçimin içine girdiklerini belirtmektedir;

*“Karagöz ve ortaoyunu, çok yalın birkaç durum içinde ortaya sürdüğü kalıp tipleri birer dram kahramanı olarak değil, konuşma, anlatı aracı olarak kullanıyorlar. Bunlar konuşuyorlar, konuşuyorlar, konuşuyorlar... Türk Sineması da görmelik bir sanat olarak bu eski geleneği bilerek bilmeyerek sürdürürken, ortaya bir dram ürünü koyduğunu sandığı halde, gerçekte durmaksızın gevezelik eden birtakım kalıp tipler çıkarmaktan başka bir şey yapmıyor.”<sup>278</sup>*

Sinema temel olarak görüntülere dayalı bir anlatı tekniği yaratmıştır. Görsel anlatının sözlü anlatıdan (roman, masal, fıkra vb.) farklı olarak uymak zorunda olduğu bazı kurallar vardır. Sözlü mantıktan farklı bir görsel mantık söz konusudur. Sinema şimdiki zamanın gücünü ortaya koymuştur. Görüntü sadece buradadır, geçmişi ve geleceği şimdiki zamana taşımaktadır.<sup>279</sup> Yani sinemada gördüğümüz şeyi o an, göz uzamında ve orada olmuş gibi kabul ederiz. Bu özellik onun aracısız, bir anlatıcı olmaksızın dramatize edilerek anlatılmasından kaynaklanır. Sinema, bu özelliğiyle dramatik temsil biçimi ile örtüşen bir yapıya sahiptir. Oysa Anadolu anlatı kalıplarının bu şekilde bir dramatize/temsil etme mantığından çok -önceki bölümlerde de ele alındığı gibi- bir anlatıcı tarafından dolayım olarak anlatmaya dayalı, sözlü ve epik anlatı biçimlerinden/halk hikayelerinden oluştuğunu söyleyebilmek mümkündür. Beşir Ayvazoğlu, dramatik anlatım biçimine uzak olan Anadolu kültüründeki ifade biçimlerinin yapısını, mistik doktrinlerle ilgisi olan tüm

<sup>277</sup> Özön, a.g.e., 80 s.

<sup>278</sup> y.a.g.e., 81 s.

<sup>279</sup> Jean Bloch Michel, “Sinema ve Edebiyat”, çev. Ahmet Gögercin, Sinemasal, Sayı: 8, 2004, 114 s.

sanatlarda trajik olandan kaçıldığını söyleyerek betimlemektedir. Cemil Meriç de Hint Tiyatrosu'ndan bahsederken yine mistik düşünce yapısına sahip toplumlarda 'drama' nasıl yer olmadığını şu şekilde anlatmaktadır;

*“Dram şüphe ile iman arasında bocalayıştan doğar. Quinet’ye göre trajedi milletlerin hem kalbinde oynar, hem kafasında. Sofokles Sokrat’la, Shakespeare Bacon’la çağdaş... Hind’de trajedi yok. Toprağın bağrından isyan çıgıllıkları değil, neşideler yükselir... Tarih ezeli bir monolog, konuşan da tanrı, dinleyende. Kainat bir tiyatro dekoru, Tanrı onu kendi eğlencesi için yaratmış. Mevsimler, ıgık, hayat, hepsi vehim. Böyle bir dinle bağdaşabilecek tek trajedi kahramanı, bu hayalleri göz önüne serip tekrar yok eden tabiat.*

*(...) Hind sahnesini aydınlatan bu panteizm. Böyle bir tiyatroda üç birliğe ne lüzum var? Kahramanlar istedikleri yerde dolaşırlar. Sahne boyuna değışir. Yerde başlayan maceranın gökte sona erdiği, iki perde arasında yıllar geçtiğı olur. Umumiyetle tek macera ve sığ bir psikoloji. Kahramanlar kanlı canlı birer varlıktan uzak, bir hayal, bir şiir.*

*(...) korku uzun sürmemek, şartı ile güzeldir. Bunun içindir ki durum sarpa sarınca Tanrının arabası imdada yetişip kahramanları acıdan ve realiteden kurtarıverir. Avrupalının mucize diye adlandırdığı bu müdahaleler, Hindli için gerçeğın ta kendisi, yani tabii.”<sup>280</sup>*

Cemil Meriç’in Hind geleneksel tiyatrosu için söyledikleri ile Anadolu’daki geleneksel anlatı kalıpları arasında büyük bir paralellik görölmektedir. Aslında her ikisi de mistik, panteist dünya görüşlerinin etkisinde kalmışlardır ve dünyaya bu pencereden bakmaktadırlar. Dramın olmadığı toplumlarda trajik duygusundan bahsedilirken, Anadolu kültürü gibi panteist ve mistik -Tasavvufi- dünya görüşünün hakim olduğu toplumlardaki ‘aşk’ duygusundan bahsetmek gerekecektir. Ayvazoğlu’na göre aşkta hamleler, trajikte ise düzenli bir gelişme yani olaylar serisi vardır. Gerçekçilik, doğa ilimlerinin de vazgeçemediğı bir mit olan nedensellik (causalite) ilkesini de beraberinde getirdiğı için, belirli bir yönde gelişen olaylarda zorunlu bir sebep sonuç ilişkisini öngörür. Bu yüzden kahraman, kaçınılmaz sona varmak zorundadır. Oluşun sonsuz çeşitliliğı ve sonsuz imkânlar böylece teke indirilmekte dolayısıyla tesadüf, mucize ve Allah’ın lütfü gibi durumlar dışarıda bırakılmaktadır. Ama her şeye rağmen özgür olarak değerlendirilen ‘birey’ bu

<sup>280</sup> “Cemil Meriç, Bir Dünyanın Eşiğinde, Ötüken Neşriyat, İstanbul,1976” Ayvazoğlu, a.g.e., s.100’deki alıntı.

kaçınılmaz sona baş kaldırır, karşısına çıkan aykırı güçlerle savaşır ve yenilir. O artık bir suçludur, fakat bu şekilde bir suçlu oluş insanlığın gelişmesi ve yükselmesi için gereklidir, yani gelişim için trajedi şarttır.<sup>281</sup> Bir Müslüman sanatçı \* için bir yüksek değeri gerçekleştirirken başka bir yüksek değeri yok etmek söz konusu bile değildir. Bu, yani trajedi, Müslüman sanatçının hiç bir zaman anlayamayacağı bir şeydir. İslam sanatlarında Ayvazoğlu'na göre işlenmeye değer tek konu vardır ve o da aşktır. Aşk, yüksek bir değer, hiçbir yüksek değeri yok etmeksizin gerçekleşmesi manasına gelir. Kahraman her zaman aşıktır ve onun hikayesi her zaman epiktir. Epik kahraman yok olmayı göze alabilen, hayatın geçici güzelliklerine hayır diyebilen kahramandır. Ayrıca, kaderiyle karşı karşıya gelemeyen kahraman zor durumlardan da mucizevi tesadüflerle, cinlerin büyülerin yardımıyla kurtulur. Bu zihniyete sahip bir yazar da kahramanlarını bilinçli bir şekilde kaderle karşı karşıya getirmez. Eğer kahraman kaderiyle karşı karşıya gelirse ya yenilecek ya da meydan okumak durumunda kalacaktır ki, bu iki durum da Tanrı'nın karşısında durmak anlamına gelir. Ayvazoğlu, nakkaşın figürlerini canlı göstermekten kaçtığı gibi hikayecinin de trajik olandan o şekilde kaçtığını söylemektedir.<sup>282</sup> Ayrıca Tasavvuf düşüncesi gibi mistik bir düşünceyi benimseyen hikayeci kahramanlarını olağanüstü niteliği olan güçlerle donatır. Bunu yaparak kahramanları zaman ve mekan boyutundan kurtarır. Nasıl resimde perspektif yoksa hikayede de zaman ve mekan yoktur. Bu durum aslında aynı estetik ve zihni bakış açısının sonucudur. Örneğin kahraman, dünyanın bir ucundan diğer ucuna çok kolay bir şekilde gidebilir.

*“Perspektifin inkarıyla mekan ve buna bağlı olarak zaman ortadan kalktığı için böyle bir sahnede her şey imkan dahilindedir. Ümitsizlik dışında. Nasıl ki resimde ve şiirde nesnelere direnişi kırılmış sanatçının iradesine ve muhayyilesine tabi olmuşsa, hikayede de kahramanlar tamamen sanatçının muhayyilesine bağlı olarak hareket ederler. Zaten hikaye gerçeğe benzerlik gayesi gütmeye için okuyucuyu ya da dinleyiciyi ne kadar meraklandırır, ne kadar şaşırtırsa o kadar başarılı demektir. Tesadüflerin peşinde koşarak, olmaz olur kılarak daima mutlu bir sona varan*

---

<sup>281</sup> y. a.g.e., 94 s.

\* Buradaki ‘Müslüman sanatçı’ tanımlamasıyla klasik/Sünni anlamda bir Müslümanlık (içinde elbette bu görüşlere yer vermek kaydıyla) kastedilmemekte, özellikle Anadolu üzerinde Müslümanlığın yaşanma biçimlerinden olan ve içinde Şamanistik unsurlardan panteist ve mistik inançlara kadar birçok şeyi barındırarak oluşagelen ve tasavvuf olarak ifadesini bulan düşünce dünyasındaki sanatçı kastedilmektedir. Bu konuyla ilgili daha ayrıntılı bilgi çalışmanın I.Bölümünde ‘Anadolu üzerinde İslamiyet’in Değişik Yorumlanma Biçimleri’ adlı kısımda bulunabilir.

<sup>282</sup> y.a.g.e., 101 s.

*hikaye, eğlendirirken aynı zamanda ibret dersleri de vermelidir. Yani önemli gayelerden birisi “kıssadan hisse” dir.”<sup>283</sup>*

Bu durum, Müslüman sanatçının dünyasıyla zihniyet yapısı ve gerçeklik kavrayışıyla yakından ilgilidir. Kahraman fevkalade güçleri sayesinde her an her yerde olabilir ve her türlü zorluğun üstesinden gelir. Bu kahramanlar aslında minyatürdeki figürlerden farklı değildir. Nakkaş nasıl hazır kalıplarla çalışıyorsa hikayecilerin de hazır kahramanları vardır. *“Entrikanın bulunmadığı fakat fevkaladeye dayandığı için tecessüsü sürükleyip götüren şark hikayesinde kahramanın ipleri daima hikayecinin elindedir. Onun iradesi olmadan hiçbir işe kalkışamaz”.*<sup>284</sup> Olayın geçtiği zaman ve mekân da hikayeciyi hiç ilgilendirmemektedir. Nerede geçerse geçsin çevre hep aynıdır. Nereye gidilirse gidilsin daima burada ve sonsuz bir şimdide olunur. Bu nedenle Tasavvufi düşüncenin hakim olduğu tüm coğrafyalarda bu hikaye mantığı aynı özellikleri korumuştur.

Ayvazoğlu, Müslüman hikayesi olarak isimlendirdiği hikayeyi bağımsız bir form olarak ele almayı mümkün görmemektedir. Çünkü ona göre hikaye de diğer türlerle iç içedir. Bin bir gece geleneğini devam ettirenler ayrı tutulursa, hikayeler daima Tasavvufi çevrelerde anlaşılması güç olan, halkın kolayca anlayamayacağı fikirleri daha iyi anlaması için yardımcı bir form olarak işlev görmüşlerdir. Ayrıca, aydınlar çevresinde de hikayeler çok fazla rağbet görmemiş ve hikayelerin çoğu folklorik özelliklerini korumuşlardır. Böylelikle, buradan romana varılamamıştır. Ayvazoğlu, Tasavvufi dünya görüşünün hikayeye yansımaları şöyle anlatıyor;

*“Bununla birlikte büyük aşk mesnevileri olsun ve meddah hikayeleri olsun hepsi aynı dünya görüşünden ve aynı estetik prensiplerden hareket edilmek suretiyle ortaya konmuştur. Genel olarak hikaye sınırları içerisinde değerlendireceğimiz bütün verimlerde, Batı dramının aksine gelişme değil sürpriz vardır. Batılı manada dramatik kurgu, olaylar serisinde illiyet bağına gerektirir. Yani olaylar belirli bir istikamete gelişir, toplanır ve kapanır. Halbuki Müslüman hikayesi, ani hamlelerle sürprizden sürprize geçer. Batılı bir kafanın asla anlayamayacağı, mantıki bulmayacağı geçişlerle yeni olaylar açılır. Bir sonraki olayın, önceki olayla zaruri*

---

<sup>283</sup>y.a.g.e., 103 s.

<sup>284</sup>y.a.g.e., 104 s.

*bir bağının bulunması öyle pek önemsenecek bir şey değildir. Çünkü o zaten, derinliğine yaşadığı hayatın benzerini ortaya koymak gayesinde değildir.”<sup>285</sup>*

Tasavvuf evreninde mutlağın zıttı yoktur. Görünümler dünyası ise sadece güzellik ve çirkinlik, iyilik ve kötülük gibi zıtlıklar yoluyla kavranabilir. Şair bu dünyada tüm zıtlıkların ortadan kalktığı varlık alanına ulaşmaya çalışır. Bunun için önce kendi ‘ben’ inden ve varlıkların reel görüntülerinden kurtulmak zorundadır. Kelimelerin işaret ettiği varlıklarla ve kavramlarla ilişkilerini en aza indirir. Mecaz sayesinde, görünen varlıkta aşkın olarak bulunan varlığı, görünenin ardındakini arar. Kelimelerle oynar ama bu alan çok sınırlıdır. Zaten şair çok uzun anlatıları bir beyit’e sığdırmakla yükümlü kimsedir. Bu ise ancak ve ancak kelimelerin anlamlarıyla oynayarak işaret ettikleri asıl varlıklardan kopararak olur.<sup>286</sup> Tasavvuf düşüncesi bütün fikir akımlarına hakim olmuş, Anadolu insanını ve kültürünü yeniden şekillendirmiştir. Tasavvufta eşyanın kanunlarından çok mahiyetini kavrama yönünde bir eğilim söz konusu olmuştur. Bunun sonucunda Anadolu’da hakim olan düşünce şekli Vahdet-i Vücut felsefesi olmuş ve bunun etrafında şiir ve Batını ilimler yaygınlık kazanmaya başlamışlardır. Sufilerin ısrarla akli küçümsedikleri, aşkı yücelttikleri bir döneme girilmiştir. Başlangıçta iç içe yürüyen doğa ilimleri ile Batını ilimler yavaş yavaş birbirinden ayrılmış ve Vahdet-i Vücut anlayışı her şeyi sarmalamaya başlamıştır. Beşir Ayvazoğlu dramaları yaratan trajik kahramanın, hayata hem evet hem de hayır demesiyle daima trajik bir çıkmazda olduğunu belirtir. Bu anlamda trajik olan evrenin de özünde mevcuttur. Oysa Tasavvuf evreninde sanatçı trajik olan -dolayısıyla kişinin gerçek yaşamında da var olan- çelişkilerinden bilinçli bir şekilde kaçır. “Harikulade” düşüncesi insanın kaderiyle karşı karşıya gelmesini önler ve trajik olan doğmaz. Tasavvuf evrenindeki sanatçı doğayı ve hayatı olduğu gibi yansıtmak isteseydi trajik olana varacaktı. Ancak bu evrende hayat maddilikten ve dolayısıyla çatışmadan arındırıldığına göre ortada bir trajedi kalmamaktadır. İşte bu zihniyet süreçleri içinde olgunlaşan sanatçı epik anlatıma kaymıştır. Bu şekilde İslam sanatlarında trajik biçim verme süreci hiç oluşmamıştır. *“Ölüm Sufiler tarafından sevgiliye kavuşma (şeb-i arus) yani vuslat olarak kabul edilir. Ölüm korkusunu yenen bir Müslüman için artık kadere meydan okumak söz*

---

<sup>285</sup>y.a.g.e., 105 s.

<sup>286</sup>y.a.g.e., 129 s.

*konusu olamaz. Varlıkta sadece değişmeyi ve kaçınılmaz ölümlülüğü gören ve buna karşı ümitsiz bir mücadeleye giren fert ister istemez trajik biçime ulaşacaktır”.*<sup>287</sup>

Ahmet Hamdi Tanpınar da Tasavvufun etkisindeki geleneksel sanatlarda trajik duygusu ve gerçek anlamda bir realite düşüncesinin olmadığını söyler. Tanpınar, bunun sebeplerini öncelikle Tasavvufun -ve bir anlamda İslam’ın- belirli bir zihniyet yapısını oluşturmasında görür. Tanpınar, Ayvazoğlu ve Metin And’ın eski anlatı yapılarımızla ilgili olarak belirledikleri, trajedi/dram’dan yoksun olma ve reel bir gerçeklikle ilintili olmama durumunu, (Oğuz Adanır’ın da ısrarla üzerinde durduğu, bir zihniyet dönüşümünün gerçekleşmediğine ilişkin görüşüne göre)<sup>\*</sup> uzun asırlar boyunca değişmemekte direnen katı bir zihniyet yapısı ile günümüze dek sürdürölmüş görölmektedir. Trajedi ve gerçeklik duygusundan yoksun bir anlatı geleneğinin devamı niteliğindeki sanat alanlarından biri de -edebiyat ve tiyatro olduğu kadar- sinemadır. Türkiye Sineması’nda da bu yoksunluk, dramatik yapı kuruluşunda ve gerçekliğin inandırıcı bir şekilde taklit edilerek temsil edililişinde (ya da edilemeyişinde) kendini büyük oranda hissettirmektedir. Türkiye Sineması’nın 1980’lere kadar genel görünüşünü, bu iki eksik yapı doğrultusunda ortaya konan ve yerli anlatı kalıplarına uydurularak oluşturulan bir melodram sineması teşkil eder. 1980’lerden sonra bu melodram kalıpları yavaş yavaş kırılmış ancak klasik sinemanın anlatı tekniklerinin en önemli iki unsuru olan temsil etme ve dramatik yapı oluşturma sorunu aşılammıştır. Tüm bu sorunların kökeninde değişmeyen bir zihniyet yapısı yatmaktadır. Büyük oranda Tasavvufi dünya görüşü ve potlaç yaşam biçimi ile şekillenmiş olan Anadolu zihniyet ve düşünce yapısı günümüzde değişik biçimler altında varlığını sürdürmektedir.

Ahmet Hamdi Tanpınar, Massignon’un Müslüman sanatlarında trajedi ve trajik hissin yokluğunu, İslam’ın Allah’tan başka bir varlık kabul etmemesi ve hayatı bir gölge oyununa indirgemesiyle izah ettiğini söyleyerek bu tespitin doğruluğuna katılır.<sup>288</sup> Tanpınar Sünni Müslümanlıkta -ne kadar inkar edilirse edilsin- insanın

---

<sup>287</sup> *y.a.g.e.*, 93 s.

<sup>\*</sup> Anadolu’daki zihniyet yapısı ve onun süreçleri konusunda ayrıntılı bilgi için Oğuz Adanır’ın ‘Osmanlı ve Ötekiler’ adlı çalışmasına bakılabilir.

<sup>288</sup> Ahmet Hamdi Tanpınar, **XIX. Asır Türk Edebiyatı Tarihi**, İkinci basım, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2007, 39 s.



yine de hayatta bir yeri olduğunu vurgular. Tasavvuf ise kaza ve kader sorununa yeni bir yön vermiştir. Tanpınar, Tasavvuf düşüncesinde, dünyanın mutlak varlığın kendine dönecek, değişik ve geçici bir tezahürü olarak görüldüğü için trajedi duygusunun olmadığını belirtmektedir. Ona göre, Tasavvufi etki altındaki Anadolu insanı kendi kaderiyle karşı karşıya olduğunu bile aklından geçirmemektedir. Bu evrende insan Platoncu anlamda bir gölge oyunu olan fani hayatın karşısında değil, sonsuzluk karşısında kendini anlamlandırmaktadır. Tanpınar, Tasavvuf evreninde Müslüman hikayesindeki “harikulade”nin oynadığı rolden de bahsederek, bu “harikulade” nin en realist olarak nitelendirilebilecek eserde bile insanın kaderiyle karşı karşıya gelmesini nasıl engellediğini vurgular. Örneğin, Ebu Ali Sina hikayesinde, büyüün simya adı altında kolayca esere katılması onun bir Faust olmasını engellemiştir.<sup>289</sup>

Pospelov’a göre dramatik olanı toplumsal ve kişisel yaşamın çelişkileri doğurur. İnsanların kişisel veya toplumsal çabalarının ve gereksinmelerinin ya da sadece yaşamlarının da, kendi bilinçlerinin ve kendi istemlerinin dışında dış etmenlerin tehdidi altında bulunduğu durumlar dramatiktir. Bu herkesin yaşamında mutlaka var olan bir gerçekliktir. Ama insan kimi zaman bunlarla savaşır halleder ve çoğu zamanla unutulur gider. Kimi zamansa savaşamaz ve çok daha vahim durumlara (trajedi) varabilir.<sup>290</sup> İşte her insanın hayatında ve her çağda olabilen bir gerçeklik olarak ‘dramatik’ ve ‘trajik’in sanattaki yansımından Tasavvuf evreninde olabildiğince kaçılmıştır. Tanpınar bu gerçeği şu şekilde açıklamaktadır;

*“Harikulade, şark hikayesinin, realiteyi inkar eden, hatta reel fikrini dağıtan kolaylık mekanizmasıdır. Fakat o yokken de trajiğe yine güç tesadüf edilir. Bütün Bin bir Gece’de hakikaten dramatik denecek tek bir vaziyet bulmak güçtür. Buna rağmen maşeri muhayyile nadir eserlerde olsa bile kendi hayatındaki dramatiği görür ve yakalar. Dede Korkut hikayelerinde bu cinsten bir yığın vaziyet bulunduğu gibi çok realist bir saray entrikasına dayanan Tahir ile Zühre, Kerem ile Aslı hikayeleri ortaya attıkları büyük problemlerle yaşayan hayatın kendileridir ve bahsettiğimiz duygunun elbette ki bir ifadesidirler. Tahir ile Zühre’nin mezar kısmı bu trajik kader duygusunu ölümün ötesine bile nakleder”.*<sup>291</sup>

---

<sup>289</sup>Y.a.g.e., 39-40-41 s.

<sup>290</sup>Pospelov, a.g.e., 157 s.

<sup>291</sup>Tanpınar, a.g.e., 61 s.

Tanpınar, Tasavvuf düşünce sisteminin halk hikayelerini biçimlendirirken aslında var olan bir trajedi duygusunu çoğu kez yok ettiğini şu şekilde vurgular ; *“Hüsrev ü Şirin’in Ferhad’ı da bizi aynı trajedi fikrine götürecektir mahiyettedir. Fakat halk hikayesinin ve şiirinin o kadar benimsediği bu kahramana Tasavvufun nasıl yüklendiğini biliyoruz”*.<sup>292</sup> Tanpınar, Hıristiyan geleneği içinde tiyatro hareketinin Ortaçağdaki dinsel içerikli tiyatrolarla başladığını ve Muharrem ayının de (Metin And’ın da vurguladığı gibi) realizm mübalağasına rağmen bu şekilde bir mister niteliği taşıdığını belirtir. Geleneksel anlatılar içindeki trajedi yokluğunu ve ortaçağ masallarından diğer türlere ve romana geçilmemesinin sebebini sadece dinde aramanın yanlış olduğunu da altını çizer *“İslam dini fütuhla başladı ancak Tasavvufun bir mazlumlara silsilesi vardı”* diyerek kültürümüzde dramın yokluğunun birçok sebebi olduğunu belirtmekle birlikte asıl vurguyu Tasavvufa yapar ve onu en önemli sebeplerin içine yerleştirir. Ortaçağ hikayesinden romana geçemeyişin bir diğer sebebi, insanın reel hayata inanarak sahip olmaması yani bir anlamda dış gerçekliği reddetmesi gelmektedir.<sup>293</sup> Tanpınar’ın vurgu yaptığı gerçek hayata inanarak sahip olmama durumu, günümüz sineması için de geçerliliğini koruyan bir sorun olmaya devam etmektedir. Tanpınar’ın kastettiği, gerçekliği çok yönlü ve nesnel olarak yorumlayamama anlamındaki bir gerçeklik kavrayışı büyük oranda günümüz sinemasında -bir kaç örnek dışında- sürdürülmektedir. Örneğin Abdullah Oğuz’un Mutluluk (2007) ve Uğur Yücel’in Hayatımın Kadınısın (2006) filminde böyle bir yaklaşım söz konusudur. Gerçeklikten yola çıkar gibi görünen bu filmler, anlatının seyri içinde karakter ve olayların ortaya konuş biçimi içinde yavaş yavaş gerçeklikten kopmaktadırlar. Gerçeklik daima uzağında kalınması gereken bir durum gibi algılanmakta ve bu nedenle bir inandırıcılıktan bahsedilememektedir.

Tanpınar, geleneksel kültürdeki anlatı formlarından düz yazıya, hikayeye, romana geçemeyişin, dramın ve tragedyanın yokluğunun diğer sanatlardaki yoksunlukla da yakından ilgili olduğunu söyleyerek sorunun bir bütün olduğunu belirtir;

---

<sup>292</sup>y.a.g.e., 41 s.

<sup>293</sup>y.a.g.e., 44 s.

*“Eski nesri boğan bu söz sanatları iptilasının mühim bir sebebi de şüphesiz ki başka dillerde plastik sanatlardan ve resimden gelen terbiyeden, onların insana açtığı sarih görüş imkanından mahrum oluşudur. Burada edebi eserin her kültürde diğer sanatlara takaddüm ettiği hakikatini unutmuş değiliz. Ancak muayyen bir gelişme devrinden sonra diğer sanatlardaki çalışmaların, dilin ve insanın üzerindeki tesirin yokluğundan bahsetmek istiyoruz. Çizginin, resmin, heykeltıraşının yani rengin ve hacmin tecrübesinden geçmemiş, reel müşahedesinin nizamını ve nispet fikrini bunlarda denememiş ve bunların tecrit terbiyesini almamış bir edebiyatta ve bilhassa nesirde, elbette ki eşya ve dış dünya ile temas çok sathi kalacaktı. Yahya kemal, nesir ve resim bulunsaydı kültürümüz başka şekil alırdı, der ki, çok yerinde bir mütalaadır.”<sup>294</sup>*

Bu bakış açısına göre; Anadolu’daki geleneksel, kültürel anlatı ve ifade kalıpları içinde, belirli bir düzyazı ve resim geçmişinin yanı sıra dramdan da bahsedebilmek mümkün olsaydı, Türkiye Sinemasının da çok daha farklı bir konumda olacağı ifade edilebilir.

---

<sup>294</sup>y.a.g.e., 46 s.

### 3. BÖLÜM

## GÜNÜMÜZ TÜRKİYE SİNEMASI'NA ZİHİNSEL VE KÜLTÜREL BİR YAKLAŞIM

### 3.1. Zihinsel Süreçlerin Bir Yansıması Olarak Günümüz Türkiye Sineması

Türkiye Sineması yaklaşık yüzyıllık bir geçmişe sahip olmasına rağmen kendine özgü bir yapı oluşturarak evrensel sinematografik bir anlam yaratabilmeyi ve sinemasal anlatım olanaklarından yararlanarak bir dil oluşturmayı henüz başaramamıştır. Bununla birlikte bu sinema, diğer türlere oranla göreceli olarak basit bir anlam dünyasına sahip olan melodramların baskın varlığı ile anılmıştır. Bu Melodram filmlerinin, bir döneme ve hatta ülkenin tüm bir sinema geçmişine damgasını vuracak kadar baskın olmalarına rağmen, türünün evrensel özelliklerine dahi sahip olmamaları ironik ve araştırılmaya değer bir durum teşkil etmektedir. Bir anlamda melezmleşmiş denilebilecek şekilde, melodram filmlerinin dokusu kültürel ve zihinsel süreçlerin getirdiği uylaşımsal özelliklerle deforme edilerek yeni bir yapıya ulaşılmış ama bu yapı sinematografik anlatımın içinde yer alabilen bir ifade biçimini yakalayamamıştır. Elbette tek tek sinematografik olarak başarılı örneklerden söz edilebilmektedir. Ama bu filmler genelin içindeki istisnai bir durumu oluşturmaktan öteye gidememiştir. Son yirmi hatta otuz yıl içinde ise, Yeşilçam Sineması olarak da adlandırılan bu sinema, yavaş yavaş terk edilmeye başlanmış, basit kavramsallaştırmalara dayalı -zengin kız fakir oğlan aşkı, kör olan sevgililer gibi çoğu kez mantıkdışı olayları kapsayan- içerik ve klişeleşmiş sinema tekniklerinden oluşan biçimsel yapının dışında filmler yapılmaya başlanmıştır. Ancak terk edildiği sanılan bu sinemanın yerine ne veya nasıl bir anlayışla üretilen filmler konmuştur? Çalışmanın bundan sonraki seyrini bu temel sorun belirlemektedir.

Sinema gerçekliği yeniden üreten simgesel bir anlam taşıyıcısı ve aktarıcısıdır. Sinema da tıpkı bir dil gibidir. Dilde anlamı taşıyan sözcüklerdir, sinemada ise anlamı imgeler iletmektedir. Elbette ki ikisi tam olarak örtüşmez. Dilde sözcüklerin anlamları kısıtlıdır, sinemada ise imge çok zengin bir anlama sahiptir. Kültürel kodlar olarak, ortak kültürdeki bireylerin iletişim kurmak için oluşturduğu

ortak bir gramer içinde bir araya gelirler. Bu anlamda dil kültürel, insan ürünüdür. Ancak görülen şeyler oldukları gibi görünürler ve bir aygıttan iletiltiklerinde bile sanki dolaysız olarak iletiliyormuş gibi hissedilirler. Biz de görülen şeylerin gerçekliğine daima inanma eğilimine sahibizdir. Sözcüklerden farklı olarak görüntüler o anda orada var gibi görünmektedirler. İşte görüntüler bir gerçekliğe sahip olmanın çok güçlü bir yanılsamasını yaratırlar. Gerçekliği görüntülemek, resmetmek ya da kopyalamak, yeni öznel bir ifade yaratarak imgelem gücünü kullanmaktır.<sup>295</sup> Sinema da gerçeğin görüntülerini göstererek imgeler oluşturur ve bu sayede bir anlam iletir. Aynı zamanda sinema gerçeği görüntüler aracılığıyla yeniden canlandırır yani temsil eder. Gerçeğin temsili sayesinde öykü anlatmak, geçmişi çok eskiye dayanan bir ifade biçimidir. Gerçek anlamda dramatik bir ifade Aristo'nun da söylediği gibi eylemlerin ve sözlerin yeniden sunumundan geçer.<sup>296</sup> Dramatik olarak gerçeğin yeniden sunumu gösteri sanatlarının ve sinemanın da doğasında bulunmaktadır. Bu anlamda sinemanın en önemli özelliği dramatik bir anlatımla gerçeği taklit eden öyküler yaratmaktır denilebilir. Sinemanın gerçeğe benzerlik ve analogi üzerine kurulu bir sanat olduğunu vurgulayan Adanır; *“gerçeğe benzerlik, gerçek olan değildir. Filmsel görüntü ancak bir gönderenden yola çıkmış bir yol gösteren olabilir, Yoksa gerçeğin kendisi değil”*<sup>297</sup> demektedir. Adanır, sinemanın gerçeği taklit eden komplike bir sanat olduğunu ifade etmektedir. Söylevin inandırıcılığının güçlü olması için bir filmde ritim, diyalog, renkler, oyunculuk, mekân ve zamanın kullanımı arasındaki ilişkiler doğru kurulmalı ve filmsel boşlukların anlamsız birimlerin oluşması engellenmelidir. Bu anlamda sinema mantıklı ve çok güç bir “söylev üretimi”dir.<sup>298</sup>

Sinema içinde bulunduğu topluma organik bir bağla bağlıdır. Ama bunun yanı sıra reel gerçeklikle de böyle bir bağ kurmak zorundadır. Bu konuyla ilintili olarak Adanır şunları söylemektedir;

*“İşit-görsel bir anlatım biçimi olan sinemada zaman, mekân ve kişilik kavramları içinde yaşanan, gerçek dünyayla uzaktan ya da yakından ilişkili olmak*

---

<sup>295</sup>Robert Kolker, **Film, Form and Culture**, McGraw-Hill, Boston, 1999, 2 s.

<sup>296</sup>Aristoteles, **a.g.e.**, 14-15 s.

<sup>297</sup>Adanır, **a.g.e.**, 1994, 142 s.

<sup>298</sup>**y. a.g.e.**, 142 s.

*zorundadırlar. Aksi halde anlaşılama tehlikesiyle karşı karşıya kalacaklardır. Bir toplumda zaman nasıl algılanıyorsa filmde de az çok o şekilde yansiyacaktır. Aynı toplumda mekân kavramı nasıl bir yere sahipse filmde de aşağı yukarı öyle olacaktır.”<sup>299</sup>*

Dramatik bir anlatım aracı olarak bir filmde, gerçeğe yakınlık ve reel gerçeklik ile sıkı ilişkiler kurma, onun sinemasal bir anlatıma sahip olmasının ve sinemasal olabilirliğin en önemli koşullarından biridir. Anadolu kültürünü de şekillendirmiş olan potlaç yaşam tarzının hala çeşitli biçimlerde egemen olduğu toplumlarda geleneksel değerler, rasyonelin ortaya çıkışına olanak tanımamış ve irrasyonel bir dünyada irrasyonel bir gerçeklik algısı kendini çeşitli şekillerde sürdürmeye devam etmiştir. Bu kültürde, ifade biçimleri olarak da sözel dışavurum uzun süre geçerliliğini korumuş, yazılı anlatım ve ifade biçimlerine çok sonraları - Tanzimat’la birlikte- geçilmiştir. Batı kültürünün sanat anlayışının kökeninde ‘taklit’(mimesis) olgusu varken, Anadolu kültüründeki ifade biçimlerinde (potlaç adlı yaşama biçiminin ve zihniyet alışkanlıklarının Anadolu coğrafyasına aktarılmasıyla şekillenen Anadolu Kültürü, içerisinde yoğun olarak bu geleneksel, mistik, panteist inançlarla yoğrulmuş bir zihin yapısını barındırdığı için) gerçeğin taklidi daima kaçınılması gereken bir biçim olarak kalmıştır. Batı, Antik Yunan’da temeli atılan taklit/mimesis kavramı üzerinden, doğal olanın aynısını yeniden oluşturmak gayreti ile gerçeği ve gerçeğe varmayı yücelterek, bunu yaratıcılığın temeline koymuştur. Taklit kavramı sayesinde fikirler dış dünyaya aktarılmakta ve bu sayede somutlaşmaktadır. Oysaki Anadolu toplumunda soyut düşünce somut ve algılanabilir olana çevrilme gereği duyulmamış hatta bu çaba çoğunlukla reddedilmiştir.<sup>300</sup> Batı dünyasının ise, tüm sanat dallarında gerçeğe ulaşma çabası ile bunun tam zıttı bir yönde, düşünceyi soyuttan somuta taşımakta olduğunu söyleyen Kezban Gülyüz bu durumu şu şekilde ifade etmektedir;

*“Üçüncü boyutun nesneleştirmedeki rolü ile biçimlerin ideal formu kazanması için gösterilen çaba, ifadenin nitelikle algılanır ve ayrıntıları ile tanımlanabilir olmasını sağlamıştı. Bu yaratıcı beceri ve nesneleştirmedeki beceri gücü, yalnız fikirlerin nesne haline gelmesi sonucu değil, nesnelere de iki boyut içinde perspektif*

<sup>299</sup>Y.a.g.e., 147 s.

<sup>300</sup>Kezban Gülyüz, “Türk Sinemasında Üslubun Kökeni”, **Türk Sineması Üzerine Düşünceler**, Doruk Yayınevi, Ankara, 1996, 53 s.

*teknikleri ile yeniden derinlikli sunumları mümkün kılmuştur. Derinlik ve ayrıntı, bir fikrin gerçekleştirilmesinde ve ona muhatap olan izleyicide kullanıcıda gerçeklik inancının oluşmasında vazgeçilmez iki koşul olmuştur.”<sup>301</sup>*

Yoğun olarak Tasavvufi düşünce sistemine bağlı olan Anadolu kültürü ise doğal formların taklitlerinden uzak kalmış buna rağmen soyut fikirlerin yansımaları olarak işçilik ve ustalığa dayalı bir sanat anlayışı gelişmiştir. Madde gerçeğin değil, hayalin yansıması hatta “gerçek” ise var görünen bir yokluk olarak ele alınmıştır. Güleriyüz bu durumu şöyle açıklamaktadır;

*“(…) bu nedenle dünya yaşamı ‘yalan dünya’ olarak nitelenmiştir. Gerçekleşme aşamaları içinde yer alan “boyut kazanma” süreci, Türk kültüründe işlevsiz kalmıştır. Geçmiş dönemlerden kalan bazı gösteri ve ifade özellikleri; -örneğin kilim motifleri, karagöz oyunu- bir üçüncü boyuta çıkarılmadan, iki boyut içinde sürdürülmüştür. Zaman ilerleyip, 20.yy’a gelindiğinde bu derinliksiz ifade tarzı, sinema için, iki boyutlu olduğu halde üçüncü boyutu içeren ve böylece gerçek görünümleri, gerçek hareketleri kısaca gerçekliği yeniden gerçekleştiren bu sanat aracısında ortaya konması için yetersiz kalmıştır.”<sup>302</sup>*

Bu doğrultuda sinemanın kesinlikle gerçeğin ikna edici bir taklidi olması gerektiği ifade edilebilir. Türkiye sinemasında ise en büyük sorunlardan biri gerçekliği ikna edici bir şekilde taklit edememesi hatta uzun bir süre böyle bir ihtiyaç dahi duymamasıdır denebilir. Türkiye sineması bir yandan dramatik süreci kullanmaya çalışmış ancak gerçek anlamda bir drama ortaya koyamamıştır. Yüzeysel ve gerçeği taklit etmekten yoksun klişe tavır ve davranışlar evrensel nitelikte algılanabilen anlamlar yaratmamıştır. Türkiye sinemasının üslubu iki boyutlu yüzeysellik klişelerin ortaya koyduğu bilinen anlamlar ve abartılı algılardan oluşmaktadır. Ancak bu evrenselleşmeyen neredeyse iki boyuta takılı kalmış gibi duran sinema terk edilmek istendiğindeyse yerine konacak bir alternatif bulunamamıştır.<sup>303</sup>

İnandırıcılık sorununun kaynağında gerçeğin başarılı bir şekilde temsil edilememesi yatmaktadır. Ama gerçeğin temsili sorunu sadece fiziksel gerçeği

---

<sup>301</sup>y.a.g.e., 53 s.

<sup>302</sup>y.a.g.e., 54 s.

<sup>303</sup>y.a.g.e., 57 s.

sinema perdesine olduğu gibi aksettirmekle bitmemektedir. Zira sinemanın görüntüleri olduğu gibi aksettirmesinden kaynaklanan nesnellüğünün yanı sıra onu bir sanat yapan gerçeğin görünülerinden yararlanarak anlattığı öykülerdir. Bu nedenle inandırıcılık sorununun içine; teknik bir takım beceriler ve gerçekliğin üç boyutlu nesnel algısının yanı sıra, öykü anlatma yetisi de -ya da anlatılan öykünün bir gerçeklik izlenimi sunuyor olması- girmektedir. Türkiye sinemasında bu illüzyon daima zedelenmiştir. Hatta böyle bir illüzyonun yaratılamadığı dahi söylenebilir. Bu durum ironik bir şekilde, Modernist sinemanın doğasına has -bilinçli olarak anlatımın klasik yapısıyla oynayarak gerçeklik illüzyonunun kırılması, bu sayede izleyiciye daima 'bir film' izlediğinin hatırlatılması ve daha üst boyutta bir kavramsallaştırma yaşatılmaya çalışılmasında olduğu gibi- gerçeklik izlenimini bozan ve inandırıcılığı yok eden bir durumdur. Elbette bu ikisi tamamen ayrı şeylerdir, birinde bilinçli olarak yapılan şey diğerkinde bilinçsizce varolan ve bir dış gerçeklik algısı ve zihniyet farkından doğan uygulamalardır.\* Bu zihniyet farkı, Taziyeler ve çağdaş epik tiyatro arasında -biçimsel benzerliklerine rağmen, içerik olarak derin bir farka sahiptirler- olduğu gibidir. Taziye'yi ortaya koyan zihniyet biçimi ile anlatmacı, çağdaş epik tiyatroyu ortaya koyan zihniyet biçimi birbiriyle alakalı değildir. Tıpkı Tasavvuf evrenindeki bir takım minyatürlerin çağdaş ressamların resimlerine sadece görünüşte benziyor olması gibi burada da derin bir içerik farkından bahsedilebilir. Taziye'de sahnenin içindeki oyuncunun bir anda bir yerden başka bir yere giderek irrasyonel bir şekilde mekan değiştirmesi durumu ile Türkiye Sineması içindeki hikayeler -örneğin kör olan kızın yıllar sonra sevgilisiyle karşılaşınca gözlerinin birden açılması gibi- aynı irrasyonel algının sonuçlarıdır. Son yirmi otuz yılda bu denli irrasyonel sayılabilecek içerikten vazgeçilmiş olsa da bir türlü anlatılan öykü bağlamında, dramatik anlatımın ana unsuru olan güçlü ve yaşayan karakterler yaratılamamakta bu doğrultuda da onun edimleri gerçekçi canlı, kanlı bir şekilde anlatılamamaktadır. Bu durum, alıcının iletmediği karakterler ve olay örgüsüne daima mesafeye bakılmasına ve

---

\*Bunun bir benzerini Metin And, Anadolu'da var olduğunu söylediği tek dram türü olan Taziye ve Muharrem ayinlerinde görmektedir. Ritüelistik Muharrem ve Taziye törenleri dram olarak kabul edilse bile, bunların klasik anlamdaki dramdan uzak, daha çok ortaçağ dinsel tiyatrosuyla benzeşen yapılar olduğunu göz önünde bulundurmak gerekmektedir. Metin And'a göre bunların yapısı Brecht'in epik tiyatrosu ile benzerlik taşımaktadır. Ancak bu ikisi arasındaki benzerlik yalnızca biçimsel bir benzerliktir yoksa içerik olarak her ikisi de tamamen farklı bir kavrayışın sonucu olarak gerçekleşmektedirler. Daha ayrıntılı bilgi için Metin And'ın Ritüelden Drama'ya adlı eserine bakılabilir.



onların yaşayan, gerçek karakterler, olayların da yaşamda daima olabilecek türden olaylar olduğuna olan inancın zedelenmesine neden olmaktadır. Oysa dramın en temel özelliklerinden biri onun muhtemel ve olası olayları anlatması ile oluşa gelen güçlü bir inandırıcılığa sahip olmasıdır.

İçeriğinde mantıklı olaylar zincirine yer veren sinemasal özün -sinemanın kendine has olanakları sayesinde oluşturduğu- bir takım tekniklerle sarmalanması gerekmektedir. Örneğin klasik dramatik sinemada genel geçer olan “öykü”nün kendini anlatması ve anlatı ile anlatımın hem nötr hem de saydam olması gibi (Bu şekilde anlatım, herhangi bir karakterden daha fazlasını bilmektedir. Yani daha sonra neler olacağı hakkında birçok şeyi gizler ve izleyiciye kendi söylemini nadiren bildirir). Örneğin entrika inşasının zaman, uzam ve anlatı mantığıyla ilişkili bir şekilde yapılandırılması ve bilginin sistematik bir şekilde sınıflandırması sinemasal anlatımın yapısının oluşturulmasında vazgeçilmezdir. Filiz Bilgiç, Türkiye’deki filmlerde böyle bir yapı bulunmadığını belirtmektedir. Bilgiç’e göre, Batılı dramatik yapıların özümsemeden, olduğu gibi -taklit edilerek- aktarılması Türkiye’deki filmlerin başarı şansını azaltmaktadır.<sup>304</sup> Bilgiç, Türkiye’deki filmlerde klasik sinemadakinin benzeri bir bilginin sistematik sınıflandırmasına dayalı zaman/mezan anlayışı ve mantığının olmadığını vurgular. 1980 sonrasında batılı dramatik yapılar olduğu gibi aktarılmaya çalışılmıştır. Bu dönem filmleri geleneksel anlatı biçimlerini tamamen dışlayan tümüyle Batılı dramatik kalıpları hedeflemiş, ancak nasıl ki kültürel alanda olduğu gibi top yekun bir batılılaşma sosyal pratiğimizde olmadı ise sinema alanında da toptan batılı kalıplara yönelik büyük bir biçim-içerik uyumsuzluğu yaratmıştır. Melodramdan drama doğru bir geçiş söz konusu olmuştur ancak bu sürecin niteliğinin başarısının tartışılması gerekmektedir.<sup>305</sup>

Ünsal Oskay da 1980 sonrası birkaç film için genel olarak Yeşilçam kalıplarından sıyrılarak, öykülemelerdeki masalın semantik yapısından kurtulmaya çalışan, bizden çok önce -yüz yıllar önce- Modernizmi yaşamaya başlayan Batı’nın Modernist edebiyatından ve sinemasından bir şeyler öğrenmeye çalışan filmler

---

<sup>304</sup>Filiz Bilgiç, **Türk Sinemasında 1980 Sonrası Üslup Arayışları**, Birinci basım, Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara, 2002, 141 s.

<sup>305</sup>y.a.g.e., 197 s.

nitelendirmesi yapar.<sup>306</sup> Ancak, tüm bu çabalar evrensel bir sinema dili oluşturmaya yetmemektedir.

Son yirmi hatta otuz yıllık zaman diliminin Yeşilçam Sineması'ndan kopuşu gösterdiği bir gerçektir. Ancak Yeşilçam sinemasına göre sayıca oldukça az film yapılmakta ve bunların içerikleri de yeterli niteliksel aşamayı kaydetmekte zorlanmaktadırlar. Oğuz Adanır, son yıllarda sinemamızdaki hareketliliği ve Batılı kalıplarla çevrilmiş filmlerin sinemamızda bir aşama kaydetmeye neden olduğu ve geliştiği iddiasını (biçim/içerik bağlamında) büyük bir yanlış olarak değerlendirmektedir. Adanır'a göre; bu sıçrama gibi görünen şey aslında Batı sinemasının düzeyinin düşmesinden kaynaklanan yanlış bir kanıdan ibarettir.<sup>307</sup> Henüz sinema dilinin olanaklarını keşfedememiş bir sinemanın son yirmi yıl içinde çevrilen az sayıda film içinde bu olanakları keşfetmesi beklenmemelidir. Bu sinema, önceki bölümlerde incelendiği üzere belirli bir zihniyetin oluşturduğu geleneksel anlatım biçimlerinin ve sanat yapıtlarının günümüze dek süren etkileri sonucunda şekillenmiştir. Dolayısıyla sihirli değnekle dokunulmuşçasına (tıpkı Tanpınar'ın Tasavvuf hikayesindeki çelişkileri, trajediyi ortadan kaldıran ve 'olağanüstü' olarak nitelendirdiği durumlar gibi) yüzyıllar boyunca süren bir zihniyet biçiminden ve bu zihniyetin belirlediği bir dünya algısının oluşturduğu ifade biçimlerinden bir anda kurtulup, sinematografik anlatımın olasılıklarından yararlanmak zor görünmektedir. Bu çalışmanın da konusunu oluşturan asıl sorun, geleneksel olarak adlandırılacak ve pozitif bilimlerin ışığında şekillenmemiş, modern bir dünyaya ait olmayan bir zihniyetin, sinemasal anlatım olanaklarını nasıl belirlediği sorunudur. Sinema rasyonel bir zihniyet ve modern dünyanın bir sanatı olarak en azından görünüm düzeyinde bile temel bir fiziksel gerçeklikten yola çıkar. Ayrıca sinemanın dramatik anlatımla yoğrulan öykü anlatma biçimi bir gerçeklik yanılsaması yaratarak inandırıcılığı üst boyutlara taşımaya çalışır. Bu anlamdaki bir sinema anlayışı için öncelikle, bu evrensel sinema sanatını oluşturan zihinsel süreçlerin belli oranlarda yaşanması ya da içselleştirilmesi gerekmektedir.

---

<sup>306</sup>Ünsal Oskay, "Sinemanın Yüzüncü Yılında Türk Sinemasında Entellektüellik Tartışması", **Türk Sineması Üzerine Düşünceler**, Doruk Yayınevi, Ankara, 1996, 105 s.

<sup>307</sup>Adanır, a.g.e., 1996, 16 s.

### 3.2. Filmlerin Seçim ve İnceleme Yöntemi

Zihniyet ve kültürel süreçler açısından günümüz Türkiye Sineması'nı değerlendirmek için son üç yıl içinde çevrilen filmlerden beş tanesi; Özer Kızıltan'ın 'Takva'<sup>\*</sup>, Zeki Demirkubuz'un 'Kader'<sup>\*\*</sup>, Abdullah Oğuz'un 'Mutluluk'<sup>\*\*\*</sup>, Uğur Yücel'in 'Hayatımın Kadınısım'<sup>\*\*\*\*</sup> ve Çağan Irmak'ın 'Babam ve Oğlum'<sup>\*\*\*\*\*</sup> adlı filmleri, incelenmek üzere seçilmiştir. Bu filmlerin seçiminde dikkate alınan kriterlerden birincisi; en azından iki tanesinin büyük oranda popüler olmuş ve yapıldığı dönem içinde izleyicinin beğenisini kazanmış filmler olmasıydı. Babam ve Oğlum, 2005 yılında 3.836.666 kişi ile o yıl en çok izlenen ikinci film olmuş ve izleyicilerin filme olan ilgisinin somut bir göstergesi olarak 25.İstanbul ve 11.Nürnberg Türkiye/Almanya Film Festivali'nde Halk Jürisi ödülünü almıştır. Mutluluk da yine 13. Nürnberg Türkiye/Almanya Film Festivali'nde Halk jürisi ödülünü almış ve 2007 yılında 590.106 kişilik hasılatıyla drama türü içinde en çok izlen 3.film olmuştur. Bunun dışında yurt dışında ve yurt içinde ödülü olan, az izleyicili ama daha prestijli sayılan ödüllerin sahibi iki film seçildi. 2005 yılında gösterilen Takva, yurt dışında 4 (57.Berlin Film Festivali-Fipresci ödülü, 12.Nürnberg Türkiye/Almanya Film Festivali-en iyi erkek oyuncu ödülü, 13.Saraybosna Film Festivali-En iyi film Ödülü, Uluslararası Toronto Film Festivali-Swarovsky Kültürel Yenilik Özel Jüri Ödülü), yurt içinde de 11 tane (14.Altın Koza Film Festivalinde 1 ödül, 43.Antalya Film Festivalinde 8 ödül, 26.İstanbul Film Festivalinde 1 ödül, 28. Siyad Türk Sineması Ödüllerinde ise 1) ödül almıştır. 2006 yılında Kader de yurt içinde (18.Ankara Film Festivalinde içlerinde en iyi yönetmen

---

\* Yönetmen: Özer Kızıltan , Senaryo:Önder Çakar Oyuncular:Güven Kıraç, Erkan Can, Meray Ülgen, Settar Tanrıöğen, Görüntü yönetmeni:Soykut Turan

\*\* Yönetmen:Zeki Demirkubuz Senaryo:Zeki Demirkubuz Oyuncular:Ufuk Bayraktar, Vildan Atasever, Engin Akyürek, Müge Ulusoy, Settar Tanrıöğen Görüntü Yönetmeni:Zeki Demirkubuz

\*\*\* Yönetmen: Abdullah Oğuz Senaryo:Elif Ayan, Abdullah Oğuz, Kubilay Tuncer Oyuncular: Talat Bulut,Özgü Namal, Murat Han, Lale Mansur Görüntü Yönetmeni: Mirsad Heroviç

\*\*\*\* Yönetmen:Uğur Yücel Senaryo: Uğur Yücel Oyuncular: Uğur Yücel, Türkan Şoray, Yıldırım Memişoğlu, Ezgi Mola, Settar Tanrıöğen, Selim Erdoğan Görüntü Yönetmeni: Jürgen Jürges

\*\*\*\*\* Yönetmen:Çağan Irmak Senaryo:Çağan Irmak Oyuncular: Ege Tanman, Fikret Kuşkan, Çetin Tekindor, Hümeyra Akbay, Şerif Sezer, Yetkin Dikinciler,Binnur Kaya Görüntü Yönetmeni:Rıdvan Ülgen

ödülü de olmakla birlikte 3 ödül, 43.Antalya Film Festivalinde En iyi Film ödülü ile birlikte 2 ödül, 26.İstanbul Film Festivalinde En iyi yönetmen ödülü ile birlikte 3 ödül, 12.Nürnberg Film Festivalinde En iyi Film ödülü) 9 ödül almış, ancak izleyici sayısı pek de yüksek olmayan filmlerdi. Bir de ortalama bir izleyiciye sahip ve sadece bir ödülü olan, ortalama bir film olarak Uğur Yücel'in 2006 yapımı Hayatımın Kadınısın adlı filmini seçtik. 2005 yılının başından 2008'in sonuna kadar Türkiye'de çevrilen yaklaşık 300 film içinden seçim yaparken, bu filmlerin en azından biçim ve içerik olarak belli bir ortalamanın üzerinde olmasına çalışılmıştır. (Zira film sayısının az olması yanında bu dönem içinde çevrilmiş çoğu filmin belli sinemasal standartların altında olduğunu söyleyebilmek mümkündür. Bu nedenle çok azı aynı zamanda -en azından- popüler olabilme şansını yakalamış ve adını duyurabilmiştir. Aynı zamanda, son üç dört yıl içinde çevrilen filmlerin çoğunu - özellikle izlenme rekorlarını kıran ve bu anlamda üst sıralarda yer alanlar- komedi filmleri oluşturmaktadır. İzleyicinin Maskeli Beşler serisi, Gora, Recep İvedik gibi komedi filmlerini yoğun olarak tercih ettiği gözlenmektedir.)\*

Filmlerin incelenmesinde, var olan zihniyet ve kültür dünyamızın belirlediği bir yaşam ve dünya algısının sanat üretimini de belirleyeceği savından yola çıkarak, kültürel ve zihinsel kodlardan hareketle filmlerin anlam üretimlerinin çözümlenmesi doğrultusunda bir yol izlenmiştir. Çalışmanın başından beri belirtildiği gibi, zihniyet ve kültür yapımız anlatı biçimlerimizi, evrensel sanat anlayışının temelini de oluşturan gerçeğin taklidini ve bilimsel verilerden yola çıkılarak tasarlanmış bir üç boyutlu gerçeklik algısını dışlayarak şekillendirmiştir. Bu doğrultuda, sinemanın kendine -öykü anlatmanın bir şeklini gerçekleştirirken- seçtiği ve gerçekle organik bir bağı olan, gerçeğin temsiline dayanan bir anlam yaratma şekli olarak ifade edebileceğimiz 'dramatik anlatım' biçiminin, zihinsel süreçler ışığında, günümüz Türkiye Sineması'nda yansımaları görmek istedik. Bu nedenle filmler incelenirken, fazlaca değişmediğini düşündüğümüz geleneksel zihniyet kalıplarının ve kültürel pratiklerimizin, bu filmlerdeki içeriği nasıl ve ne şekilde yapılandırdığına ve bu içeriğin ise dramatik yapıyı nasıl oluşturduğu ya da ne yönde deforme ettiğine bakılmıştır. Dramatik yapının çözümlenmesi için olay örgüsü, dramatik yapıyı

---

\*Filmlerle ilgili bütün sayısal veriler <http://www.sinematurk.com> sitesinden alınmıştır.

oluşturan serim, çatışma-düğüm, doruk ve çözüm anlarının çizgisel gelişim süreçleri baz alınarak değerlendirilmeye çalışılmıştır. Biçim analiz edilirken dramatik yapıdan, içerik değerlendirilirken kültürel kodlardan yola çıkılmış bu sayede zihinsel ve kültürel süreçlerin Türkiye Sineması'ndaki yansımalarını görme amacı hedeflenmiştir. Film sanatı -biçimsel olarak- temelde bir anlatıcının varlığını dışlayarak oluşmuş, göstermeye dayanan dramatik temsil etme biçimleriyle ontolojik olarak örtüşen yapısı sayesinde, geniş anlamdaki tanımıyla dramanın içine girmektedir.

Bu anlamda bir filmdeki dramatik olabilirlik en kaba hatlarıyla bir filmin de olabilirliğinin işareti sayılmaktadır. İçerik analizindeki kültürel ve zihinsel kodların kullanımı ise, film sanatındaki dramatik biçimlenişin, zihinsel bir yapılanmanın ürünü olduğu yolundaki düşüncemizin sonucudur. Biçim ve içerik birbirine daima organik olarak bağlı ve ayrılmaz bir bütün oluşturduğu için bir filmde anlamı oluşturan süreç bu iki yapının da iç içe geçerek birbirini tamamlamasıyla oluşmaktadır. Bu çalışmada da filmlerdeki anlam üretimi, birbirini belirleyen –ve birbirlerinin nedeni olan- bu iki sürecin; yani içerik (zihinsel yapılar tarafından oluşturulan söylem) ve biçimin (bu zihinsel yapılanmanın ürünü olan filmin biçimsel kuruluş şekli) ele alınmasıyla belirlenmeye çalışılmıştır. Özellikle zihinsel yapılanmaların sonucu olan kodlar ve düşünce biçimleri (burada da anlamın oluşmasında) bir filmde neyi anlattığınızı belirlerken onu nasıl anlattığınızı da belirlemektedir. Bu çalışmada anlam üretiminin incelenmesinde hareket noktasını, en genel anlamıyla zihinsel ve kültürel pratiklerin içeriği belirlediği kadar bir filmin biçimini de belirlediği düşüncesi oluşturmaktadır.

### **3.3. Seçilmiş Filmlerde Anlam Üretimi**

#### **3.3.1. Takva**

**Kısa öykü:** Muharrem, çocukluğundan beri çuval işi yapan küçük bir atölyede çalışmakta, dinine oldukça bağlı, takva sahibi, iyi bir müslümandır. Yalnız yaşayan Muharrem'in dünyası işi, evi ve bağlı olduğu tarikatın zikir ayinlerinden oluşmaktadır. Patronu Ali Bey, tarikattan Rauf Efendi ve bir de iş yerindeki çaycıdan

başka neredeyse ilişkide olduğu kimse yoktur. Muharrem işi, evi ve ibadetlerinden oluşan küçük dünyasının içinde hemen her gün tekrarladığı ritüellerle yaşayıp gitmektedir. Bunların dışında yaşantısında hemen hemen hiç bir şey yok gibidir. Arada bir rüyalarında uygunsuz şeyler görür ama bunları da abdestini alıp, tövbe ederek ve tespihine sarılıp Allah'a dua ederek kendinden uzaklaştırır. Muharrem'in bu rutin hayatı, şeyhin tarikatın kira gelirlerini toplaması işinden sorumlu olmasını istemesiyle değişir. Muharrem tarikatın birçok arazi, daire ve dükkanının kiralarını toplayacak, oraların tamiratına bakacak, elektrik, su paralarını yatıracaktır. Bu nedenle dergâha taşınması gerekir. Altına bir araba ve şoför, üstüne başına yeni elbiseler, cep telefonu verilir. Muharrem o güne değin maddi hayatın olabildiğince dışında kalarak ibadetle geçirdiği tüm yaşantısını değiştirmek zorunda kalır. Kendini birden çok yabancı olduğu ve günah saydığı şeylerin içinde bulur. Hayatın içine katıldıkça Muharrem'in kendi içindeki çelişkileri de derinleşmektedir. Muharrem bunlara dayanamaz hale gelir. Bu noktadan sonra artık Muharrem için kopuş başlamıştır. Muharrem aklını yitirme noktasına gelir, şeyhi içinse "o nurlu kişi" ermekle ermemek arasında kalmıştır.

Film dramatik anlatımın unsurlarını yani serim, çatışma ve düğüm, doruk, çözüm aşamalarını baz alan bir biçimsel yapı üzerinde yükselmektedir. Serim ile birlikte Muharrem ile ilgili ilk bilgiler de verilir. Bu sayede Muharrem'in evi, mütevazı yaşantısı tanıtılır. Onun dini bütün bir insan olduğu, yalnız yaşadığı ve bağlı olduğu tarikat tarafından bir görevle mükellef olacağını anlarız. Dini sorumluluklarını tam olarak yerine getiren ancak dünyayla ve dünya işleriyle pek de iyi ilişkileri olmayan biridir Muharrem. Buraya kadarki kısımda onun hakkında naif, temiz ve dini bütün biri olduğuna dair ilk bilgiler oluşturularak karakter yavaş yavaş tanıtılmaya başlanmıştır. Bu bilgiler izleyiciye, söze gerek kalmadan ve konuşmalardan bağımsız olarak -Türkiye'de sinema geleneği içinde pek de yeri olmayan- görüntü dilinin olanakları kullanılarak verilmiştir. Bu şekilde dramatik kurulumun da temelleri atılmıştır. Serim bölümü genellikle olayların ve karakterin izleyiciye tanıtıldığı ve izleyicinin anlatıya ısındırıldığı bölümdür. Burada da karakter ve onun çok güçlü bir edimi üzerine şekillenecek dramatik aksiyonun eksiksiz oluşturulması adına, serim bölümünü oluşturan giriş kısmında, kahramanın

tüm yönleriyle tanıtılmasına çalışılmıştır. Evindeki yaşantısı, dini bütünlüğü, naifliği... Çoğunlukla kahramanı diğer bölümlerdeki aksiyon içinde ve orada alacağı kararlar ve yerine getireceği edimlerle de tanımaya devam ederiz. Fakat asıl önemli olan, kahramanın istemine ve çelişkilerine ve bu çelişkiler sonundaki çatışma ve aksiyona tanık olabilmektir. Dramatik anlatımın temel özelliği, dramatik yapıyı kurmak için izleyiciyi bu süreçlere hazırlamaya ve onu süreçlerin içine dahil etmeye dayanır. Burada da izleyicinin anlatı süreci içine çekilmesi için belli bir atmosfer oluşturulduğu söylenebilir. Muharrem'in dini bütün yaşantısına zıt bir durumu ifade eden rüyaları onun çelişkisini göstermektedir. Ama henüz aksiyonu başlatacak olan çatışma doğmamıştır. Buraya kadar kahramanın rutin ve dinine sıkıca bağlı yaşantısı izleyiciye tanıtılmış ve bu tarz insana has çelişkilerinin üstesinden tövbe edip, sabahlara kadar tespih çekerek geldiği anlatılmıştır. Ayrıca onun dini bütün çevresi, işi, tarikat, tarikatın Ankara'yla olan bir takım ilişkileri de tanıtılmaya çalışılarak kahramanın sıradan hayatı izleyiciye sunulmuştur. Ö.Nutku da serim aşamasının sadece serim bölümüyle sınırlı kalmadığını ve ilerleyen bölümler içinde de izleyiciye çeşitli açıklamaların fark ettirmeden yapılmaya devam edildiğini ve serimde önemli olanın seyircinin ilgisini çekmek ve bu ilgiyi canlı tutmak olduğunu belirtmektedir.<sup>308</sup> Bu anlamda anlatının giriş kısmı olarak ifade edilebilecek serim bölümü ile birlikte izleyici olayların içine doğru yavaş yavaş çekilmektedir.

Çatışmanın ortaya çıktığı sahne Muharrem'in dini bütün yaşantısına tam tezat oluşturan cinsel içerikli rüyası gibi görünse de filmde aksiyonu başlatan ve sürdüreceği olan asıl çatışma bu rüya değildir. Çünkü Muharrem bu rüyalardan sonra tövbe ederek bu küçük çelişkilerinin üstesinden gelmektedir. Asıl çatışma şeyhin Muharrem'i tarikatın kira gelirlerini kontrol etmesi amacıyla tarikata davet ettiği ve Muharrem'in de tarikata taşınmasıyla başlar. Çünkü maddi hayatın daima ötesinde yaşamış Muharrem, artık onun tam da kalbinde, para ile içli dışlı bir şekilde yaşamak durumunda kalacak hatta bunu da Allah adına yapması gerektiğini düşünecektir. İnançlarının yasak koyduklarını yaşamak zorunda kalacaktır. Dramatik yapının boşluksuz, eksiksiz ve anlatının da inandırıcı olması için olayların neden-sonuç ilişkisini barındıran mantıklı ilişkiler bütünü içinde verilmesi ve tüm bilgilerimizin

---

<sup>308</sup>Nutku, a.g.e., 67 s.

birbiriyle tutarlı olması gerekmektedir. Daha sonra da atılacak her adım bu kimi zaman matematiksel denebilecek kadar hesaplı ve mantıklı ilişkilere dayanmalıdır ki çelişkiler çatışmaya dönüşsün, çatışma da aksiyonu başlatsın. Burada çatışma ve aksiyon Şeyhin Muharrem'e tarikatın para toplama işlerinden sorumlu olmasını istediği ve bunun üzerine Muharrem'in tarikata taşınmasıyla sonuçlanan süreçle başlar. Muharrem'in mütevazı ve inançlı hayatı serim bölümünde tanıtılmıştı, burada artık Muharrem'in inanan biri olarak, tarikatı ve dini adına inanmadığı ya da kendi yaşamında Allah korkusuyla geri durduğu şeyleri yapmasıyla çelişkilerinin artmaya başladığı ve aksiyonun çizgisel bir şekilde adım adım yükseldiği görülmektedir. Serim bölümünde seyirciye açıklanan olayların ve kişilerin bu bölümde çatışmaya girerek gelişecekleri yer burasıdır. Olay dizisinin gelişimi için gerekli olan ve aynı zamanda seyircinin ilgisini ve merakını çekecek olan da bu çatışmadır.<sup>309</sup> Bir dramın neredeyse olaylar dizisinden oluştuğunu söyleyen E.M.Forster'e göre dramatik anlatımda olay örgüsü çok önemlidir.<sup>310</sup> Romandan farklı olarak dramada karakterlerin, olay örgüsüne katkıda bulunmaları gereği vardır. Burada da olayları başlatan ve sürdüren karakterlerdir. Muharrem'in hayatının dergâha yerleştikten sonraki kısmı bir merak konusu olmakta ve bu merak gelişen olaylarla yavaş yavaş arttırılmaktadır. Muharrem şeyhin bu ilgisi sonucunda çevresinde önemli biri olmaya başlamıştır. Artık o, çırak Muharrem değil Muharrem Efendi veya Muharrem Bey'dir. Aristo, çatışmayı bir istem yönü olarak tanımlamaktadır. Buradan hareketle çatışmanın mutlaka bir istem sonucu doğduğunu (bu ister karakterinin kendi istemi isterse de dışardan gelecek bir zorunluluk olsun) göz önünde bulundurursak, Muharrem'in Allah adına çok önemli bir görevi yapabilme isteği ve bunun için eyleme geçmesinin olayları başlatan unsur olduğunu ifade edebiliriz. Burada istem, dışsal bir zorunluluk sonucu olmuştur. Çok önem verdiği şeyh ve tarikatı, ona Allah adına önemli bir görev yüklemiştir. Buna hayır demesi imkânsızdır. Çünkü Muharrem hayatını zaten Allah yolunda, çok sıkı bir şekilde ibadete adanmıştır. Ona, bu işi başarması için sadece Allah'a dua etmek kalır. Bu istem de aksiyonun oluşması için mantıklı bir sebep sunmuş ve çelişkileri harekete geçirip, çatışmaya dönüştürmüştür. Burada karakterin çatışmayı başlatacak olan isteminden kaçamaması da mantığa uygun ve olası bir şekilde verilmiştir. Zira hayatı Allah

---

<sup>309</sup>y.a.g.e., 71 s.

<sup>310</sup>Forster, a.g.e., 128 s.



sevgisi ve korkusu –takva- üzerine kurulu olan Muharrem için (bu görevi reddetmek gibi) başka bir seçenek yoktur. Dramatik aksiyonu oluşturan kahramanın güçlü istemi ve bu istem sonucundaki ediminin doğuracağı sonuçlardır.

Muharrem'in gerçek hayattaki yeni sorumluluğu, dergâhtaki iman dolu hayatının zıtlığı ve onun artan çelişkileri, küçük küçük düğümler olarak atılmaya devam edilir. Bu şekilde çatışma yavaş yavaş şiddetlenip, düğümler atılmaya devam edildikçe Muharrem asıl düğüme, en büyük çelişkinin yaşanacağı yere gidecektir. Burada kahramanın çelişmesini gösteren önemli sahnelerden biri, Muharrem'in bir gün, para topladıktan sonra namaz kıldığı sahnedir. O güne dek -maddi yaşamın en önemli simgesi olan- parayla herhangi bir ilişkisinin olmadığı varsayılan Muharrem'in paradoksal bir biçimde para işlerinden sorumlu olması zaten naif olan kahramanın ruhunda derin çelişkilere neden olmaktadır. Yavaş yavaş bu çelişkileri yaşamaya başlar. Para çantasıyla namaz kıldığı sahnede, para dolu çantayı başucuna -yani kıblesine- koyan Muharrem burada artık kim adına namaz kılmaktadır? (Para mı, Allah mı?). Çantayı seccadenin başına koyduktan sonra ne yaptığının farkına varır ancak çalınacak korkusuyla başka bir yere de koyamaz. Artık maddi hayatın galip geleceği bir dünyaya adımını atmıştır.

Muharrem'in kendine rağmen, dünya nimetleriyle karşı karşıya kalışı yine önemli bir düğüm olarak atılır. Muharrem takva sahibi biri olarak, Müslümanlıkta cinsellik ve evlenme yasağı olmamasına rağmen kendini bunlardan uzak tutacak kadar dinin katı bir yorumunu yaşamaktayken şimdi zorunlu olarak -tarikati adına- lüks nesnelere oluşmuş bir dünyaya girmek ve dünya nimetlerinden yararlanmak durumunda kalmıştır. Aynı zamanda dinde adam kayırma gibi durumlar günah sayılırken, şeyhi ona, tarikatla ilgili işlerin tarikat üyelerine verilmesi gerektiğini söyler. Yani cemaatin işinde öncelik yine cemaat üyelerindedir. Bu zihniyet biçimi cemaat tipi örgütlenme tarzının en önemli özelliklerindedir. Günümüz Türkiye'sinde 'torpil' ve 'adam kayırma' olarak adlandırılan duruma denk düşen bu davranış biçimi yüzyıllardır sürdürülen bir zihinsel ve kültürel alışkanlık biçimi olarak nitelendirilebilir. Diğer yandan altına lüks bir araba ve daima hizmetinde olacak bir şoför verilir. Muharrem'in o güne dek dünyayı ve maddeyi dışlayarak

oluşturduğu yaşantısı yıkılmaya başlamıştır. Bu nedenle başına nelerin geldiğini tam olarak anlayamaz, çelişkileri giderek büyür. Burada, aynı zamanda hem Muharrem'in çelişkileri artmakta hem de filmin başında dünya işlerinden oldukça uzak gibi algıladığımız dini bir tarikatın aslında dünya malıyla kurduğu çıkar ilişkisine dayalı paradoks da büyümektedir.

Muharrem'in dünya işlerine girmesi ile birlikte bilinçdışında bastırılmış arzularının ifadesi olan rüyalarının da dozunun arttığı görülmektedir. Şeyh ve Rauf da -üstelik ikisi de tarikat ehli insanlar olarak- Muharrem'e göre dünya işlerinden anlayan ve dünya nimetlerini yeri geldiğinde kullanan kişiler olarak Muharrem'le çelişki içinde olan yan karakterlerdir. Patron Ali Bey de dini çevrelerle içli dışlı ve namazında niyazında biri olmasına rağmen dünya malına tamah eden, paraya düşkün biri olarak tasvir edilmiştir. Dramatik yapının kurulabilmesi için, çatışmayı ve aksiyonu oluşturacak karakterin edimlerinin ve yan karakterlerle ilişkilerinin ve psikolojisinin çok güçlü bir şekilde kurulması ve bunun yanı sıra bu kurulumun olası ve muhtemel olması gerekmektedir. Ana karakterin güçlü ve canlı, kanlı çizilmesi biraz da yan karakterlerle ilişkileri ve zıtlıkları ya da çatışmaları ile mümkün olmaktadır. Kullanılan her şey olay örgüsünü desteklemeli ve onun tutarlı ve bütünlüklü bir yapı oluşturmasına katkıda bulunmalıdır.

Oysaki buradaki para, Muharrem'e göre haram paradır ve alınmaması gerekmektedir. Aynı şekilde elektrik sırasında kuyruğa girmemek ve bekleyen kulların hakkını yemek de Muharrem'in inançlarına terstir ama yine de -müdürle tarikat arasındaki ilişki nedeniyle- kuyruğa girmez ve böylece inançlarıyla çelişir. Muharrem yavaş yavaş inançları dışında davranmaya ve bunlarla baş edememeye başlayacaktır. Oysaki ortaçağdan kalma bir zihniyeti sürdüren böyle bir tarikat içinde, tamamen Allah adına yaşadıkları düşünülen Rauf ve Şeyh, Muharrem'e göre paradoksal bir şekilde imanlarıyla değil daha çok akılla hareket eden ve dış dünyayla çıkar ilişkileri bulunan insanlardır. Burada karakter ve çatışan karakterler gösterilerek hem düğümler çoğaltılır hem de aksiyonun oluşturulması ve entrika inşası için gerekli malzemenin oluşturulması sağlanır.

Buraya kadar olaylar mantıklı bir şekilde sebep, sonuç ilişkisi çerçevesinde getirilmiştir. Mantığa aykırı ya da sebepsiz ve bir anda ortaya çıkan bir durumla karşılaşmamaktadır. Muharrem yaptığı iş yüzünden her gün inandığı değerlerin aksi olan bir sürü olayla karşılaşır ve bu yüzden bilincinde büyük çatlaklar oluşur ve gitgide kendi kendine yabancılaşır. Oysa aynı şekilde onun gibi inançlı olduğu düşünülen -hatta ondan daha inançlı olması gereken- şeyh efendi bile dünyayı içselleştirmiş, kendisine bu -pek de adil olmayan- dünyevi işlerin mantıklı ve akla dayalı bir açıklamasını yapmış hatta buldukları yeri bir çıkar kapısı olarak konumlandırmıştır. Ama Muharrem dünyayla yüz yüze olmayı başaramamakta, hayatın gerçekleriyle baş edememektedir. Eskiden evi, işi ve ibadetleri arasında koruduğu yaşamı artık bozulmuştur. Küçük küçük düğümler atılarak geliştirilen asıl çatışma budur. Bu çelişkiler çizgisel bir doğrultuda artarak, izleyiciyi asıl düğüme götürmektedir.

Esas düğüm anına dek tüm çelişkiler ve tüm küçük küçük atılmış düğümler birbirini neden sonuç ilişkisi içinde takip etmektedir. Bu film bağlamında da, bu ana dek sebep sonuç ilişkisi içinde ilerleyen bir olay zinciri kurulmuştur. Muharrem'in bilerek isteyerek haram para almasıyla, rüyalarında gördüğü en büyük günahı işlediği anla, en büyük düğüm atılmıştır. Muharrem haksız kazanç elde etmiş, haram para almıştır. Bu sefer olanlar rüya değil gerçektir ve bunun ağırlığından kurtulması kolay görünmemektedir. Ancak burada asıl sorun, bu noktaya kadar mantıklı bir şekilde getirilmiş dramatik anlatının, bu büyük düğüm sırasında kesintiye uğramış olmasıdır. Burada Muharrem'in müteahhit Erol'dan parayı almasının ön şartları yeterince oluşturulamamıştır ve seyircinin kafasında soru işaretleri bırakılmıştır. Muharrem müteahhitten parayı neden alır? Müteahhit Erol, Faust'daki gibi yoldan çıkaran şeytanla simgeleştirilmiştir ama şeytanın kanına girmesi ve onu ayartması, Muharrem'in böylesine büyük bir günah işlemesi için yeterli en azından mantıklı bir sebep değildir. Şeytanın kişinin kanına girmesi için o kişinin de bu doğrultuda bir isteğinin olması gerekir. Bu noktada gerçeğe bağlılık ve inandırıcılık zedelenir. İnançları çok kuvvetli ve takva sahibi Muharrem, tarikat işlerine daldıkça çelişkileri artmıştır ama bu çelişkiler haram para alacak boyutta çelişkiler olarak da sunulmamıştır. O halde parayı neden almıştır? Onu tuzaga düşürmeyi bekleyen

şeytanın aniden karşısına çıkmasıyla boş mu bulunmuştur? Parayla ilgili herhangi bir hırsı, isteği ya da borcu vs. mi vardır? Ya da bu durum bir kafa karışıklığından mı ibarettir? Burada mantıklı bir sebep ya da olası, muhtemel bir durumun varlığı gerekirken dramatik akışın gerektirdiği neden sonuç ilişkisi bozulmuştur. Dramada izleyicinin ‘şimdi bunu neden yaptı?’ ya da ‘bu da nereden çıktı?’ sorusunu kendine sorması gerçeklik duygusunun ve inandırıcılığın zedelenmesine sebep olmaktadır.

Ana çatışmanın doruk noktasında çözüme doğru ilerlemesi gerekmektedir. Burada ana çatışmayı, Muharrem’in inançlı bir insan olarak dünya işleriyle inancı arasında sıkışıp kalması ve dünya işleriyle inancının arasındaki çatışma oluşturur. Muharrem Muhittin’le olan konuşmasında bu çelişkisini ‘Yaratanın korkusu beni düzene sokar sandım. Ama olmadı, olmuyor’ diyerek açıkça ortaya koymuştur. Bu itiraf sona doğru yaklaşıldığının da sinyalidir. Artık şeytana teslim olmuştur ve başka çare yok diyerek çıkışsızlığını belli eder. Bu çıkışsızlıkla sokaklara fırlayan Muharrem sanki gizli bir güç tarafından rüyalarında gördüğü kadına doğru sürüklenir. Kadın şeyhin kızı olduğunu söyleyince Muharrem bilincini yitirme noktasına gelir. Burada, gerçeklik duygusunun oluşumunda ikinci bir zedelenme yaşanmaktadır. Parayı almasından hemen sonra rüyalarında gördüğü kadınla karşılaşması fazlaca zorlanmış tesadüfî bir durumdur. Dramatik anlatımda tesadüflerden ne kadar çok yararlanılırsa dramatik yapıdan da o kadar uzaklaşılır. Çünkü tesadüfler gerçek hayatta nadir karşılaşılan durumlardır ve gerçek hayatta tesadüflerle hangi sıklıkta karşılaşırsa bir anlatıda da o denli az karşılanması dramatik anlatımın inşası için bir gerekliliktir. Bu nedenle çoğu kez tesadüfî durumlar izleyiciyi ikna etmede başarısız kalır. Yukarıda bahsedilen tesadüften sonra, dramatik yapı kuruluşundaki diğer bir boşluk da Muharrem’in rüyalarındaki kadının şeyhin kızı olduğunu öğrenmesidir. Şeyhin kızı Muharrem Efendiyi tanıdığına göre onun da Şeyhin kızını daha önceden tanıyor olması gerekmektedir. Ya da onu bir şekilde görmüş ve bilinçdışında sakladığı bir yüz haline getirmiş olduğunu varsaysak bile, o durumda da şeyhin kızının “tanımadınız mı beni Muharrem efendi” sorusu birbirlerini kesin olarak tanıdıkları anlamına gelmektedir ki burada da bir inandırıcılık ve gerçeklik zedelenmesi söz konusudur. Çözüm aşamasında akli dengesini yitirecek olan Muharrem’in zaten akli dengesini çoktan

yitirmiş bir insan olduğu düşünülebilir. Oysaki daha önceki sahnelerde buna ilişkin bir anlatıma ve ifadeye rastlanmamaktadır. Sadece Muharrem'in çelişkileri altında ezildiğini ve çelişkilerinin dergâha girmesiyle birlikte yavaş yavaş arttığı yönünde bir enformasyondan söz edilebilir. Elbette bu çelişkiler bir insanın aklını yitirmesiyle sonuçlanabilecek boyutta olabilir. Ancak bu akıl yitimini hazırlayan sebepler kuvvetle muhtemel bir şekilde anlatılamamışlardır. Dolayısıyla filmin bu anına dek dramatik yapı kurulumunda bir sorunla karşılaşılmazken, -çarpıcı ve etkili bir son yaratma isteği nedeniyle- bu andan sonra yapılan bir takım mantık hataları ve sebep sonuç zincirleşimindeki boşluklar filmde zorlama bir sona yol açarak gerçeklikten uzaklaşmasına neden olmuştur.

Bu çelişkiler Muharrem'in aklını yitirmesiyle sonuçlanır. Olay çözüme ulaşmıştır. Ancak yine de düğüm anına dekilmek ilmek işlenen çelişkiler filmin doruk noktası ve düğüm aşamasında izleyicinin bu neden oldu sorusunu sormasını engelleyememiştir. Bir dramatik anlatımda en önemli unsur tüm sebep sonuç ilişkilerinin mantıklı bir şekilde kurulup, akıllarda soru işareti kalmasını engellemeye çalışmaktır. Bu filmde de genel olarak dramatik anlatımın esaslarına son ana dek uyulmuş, büyük mantık hataları yapılmamış, Muharrem'in çelişkileri, psikolojisi ve onun çevresiyle etkileşimi verilmiş ancak buna rağmen gerçeklik duygusu filmin önemli aşamalarında sekteye uğratılmıştır. Hem en büyük düğümün (yavaş yavaş doruğa yaklaşıldığında) atıldığı anda hem de doruk anında filmin sonunu hazırlayan koşullar, mantıklı ve muhtemel olanı hiçe sayarak dramatik yapıda kırılmaya sebep olmuştur.

Sevda Şener, Klasik Tragedyada kahramanının yıkımını hazırlayanın kendi trajik hatası olduğunu belirtir. Kahraman erdemli bir kişidir ve bu hata ahlak açısından zayıf bir davranış olmamalıdır. Erdemli olduğu halde herkesin düşebileceği bir yanlış düşen kişinin yıkımı seyircide büyük bir etki bırakmaktadır.<sup>311</sup> Burada da Muharrem'in parayı alması -her ne kadar buradaki mantıksal zincirleşimde bir boşluk olsa da- ahlaki bir zayıflık gibi değil şeytana yenik düşmek veya çelişkilerinden kaçamamanın sonucundaki bir akıl karışıklığına bağlı olarak verilmiştir. Bu durum

---

<sup>311</sup>Şener, a.g.e., 1997, 29 s.

drama karakterinin etkileyici bir şekilde kuruluşuna neden olmuştur. Aslında filmin başında güçlü bir şekilde çizilen bir karakter söz konusudur. Ama sonunda yapılan mantık hataları karakterin de inandırıcılığını yitirmesine neden olmakta ve filmin mükemmel bir gerçeklik illüzyonu yaratarak sağlam bir dramatik yapı kurmasını engellemektedir.

Film temel olarak inanan bir insanın dünyevi işlerle inancı arasında sıkışıp kalması üzerine kurulu evrensel bir temadan yola çıkmıştır. Kahramanı çelişkilere sürükleyen bir anlamda çevresi ve yaşadığı dünyadır. Çünkü kahraman sadece Allah yolunda giderek iyi bir insan olmak istemiş ancak her şeye rağmen, iyi bir insan olmayı başaramamıştır. Onun ironik bir şekilde yoldan çıkmasına neden olan aslında içine girerek Allah'a daha da yaklaşacağını ve onun adına iyi şeyler yapacağını düşündüğü tarikatı ve büyük çelişkiler ve eşitsizlikler üzerine kurulu maddi dünyadış gerçeklik olmuştur. Muharrem'i film boyunca maddi dünyaya ayak uydurmakta zorlanırken görmemize rağmen, oldukça uhrevi olduğu düşünülen zikir törenleri, kıyafet biçimleriyle tamamen başka bir dünyada var olacağını düşündüğümüz bu radikal tarikatın ise büyük oranda dünyevileşmiş, para ve bir takım çıkar ilişkilerini çok kolay benimsemiş olduğu görülmektedir. Tasavvuf, Anadolu'da uzun süreler varlığını korumuş bir inanç biçimi olagelmıştır. Ancak Tasavvufi düşüncenin yayıldığı ilk zamanlar, felsefi anlamda eşyayı ve dünyayı öteleyen ve Allah'a kalp yoluyla ulaşmayı esas alan ve bu dünyanın gelip geçici olduğu üzerine kurulu mistik yaşam tarzı, daha sonraki dönemlerde bir anlamda içinin boşaltılmasıyla sadece bir görünümler ve bir çıkar elde etme şekline dönüşmüştür. Bu dönem, Osmanlı'nın Duraklama dönemine denk gelir. Tasavvuf ve tarikat, asıl olarak Allah'a ulaşmanın yolu idi ve bunun gereği olarak reel gerçeklikler ve dış dünya Tasavvufta daima dışlanmıştır. Ancak gittikçe katılaştan birtakım şekil ve davranışlarla, gösterişli zikirlerle, sadece kapalı bir cemaat modeline indirgenerek maddi dünyayı dışlar gibi görünen Tasavvufun aslında onunla derin bir çıkar ilişkisi kurduğunu söyleyebilmek mümkündür. Tasavvufun ve tarikatların bu değişen yapısına göre artık Allah'a bir takım özel kıyafetler ve zikir törenleri ile kavuşmak geçerli olmuştur.<sup>312</sup> Yani eşya ve dünyayı öteleyen bu inanç biçimi paradoksal bir biçimde dünya ve eşyayı

---

<sup>312</sup>Adanır, a.g.e., 2004, 488 s.

önemsemeye başlamıştır. Adanır'a göre Osmanlı'nın Duraklama döneminde Tasavvuf erbabı *"ruhunu Allah'a vermekte yani yaşamını Allah'a adamakta ve bunun karşılığını nakit olarak beklemektedir."*<sup>313</sup> Bu durum ise her şeyin atalara, tanrılara ait olduğu ve onlara sunulacak kurban, armağan vs. karşılığında insanlara da bolluk ve huzur verildiğinin düşünüldüğü potlaç yaşam biçimindeki simgesel değiş tokuş mantığının bir uzantısına benzemektedir. Zira bu karşılıklılık ilkesine dayanan simgesel değiş tokuş Anadolu'da, yüzyıllardır sürdürülen bir alışkanlık ve zihniyet biçimidir. İlk dönemde samimi bir şekilde Tasavvufi itikatlar doğrultusundaki yaşam biçimi zaman ilerledikçe içi boşaltılarak bir çıkar sağlama, kapılanma ve bir çeşit ayrıcalıklı sınıf oluşturma şekline dönüşmüştür. Buradaki tarikat tipik bir potlaç tarzı yaşam ve düşünce biçiminin dini bir kabuk altında sürdürülen biçiminden başka bir şey değildir. Burada cemaat tipi yapılanma, Tasavvuf felsefesiyle birleşmiş ancak zamanla dünya nimetlerini dışlayan Tasavvuf anlayışı bir çıkar ve mevki elde etmenin yolu olmuştur. Bu tarikat da giyim ve kuşamlarıyla ayrıcalıklı bir yapı oluşturmuş ve muhafazakâr kesimlerde özellikle yerel belediyeler, bazı politikacılar üzerinde büyük bir etki sahibi olmuştur. Ayrıca tüm bu kurumlarla belli bir çıkar ilişkisi geliştirilmiştir. Her ne kadar bir insanın Allah korkusu ve sevgisi ile yasak olan her şeyden uzaklaşıp kendini dünyadan çekerek yaşamasına karşın günahattan kaçamadığına dair çelişkileri üzerine yapılmış bir film olsa da, özellikle tarikat ekseninde değişmeyen zihniyet ilişkilerinin de somut bir göstergesi niteliğindedir. Bunun en güzel örneğini filmin başında şeyhin Muharrem'i nitelendirirken "Onun ilmi zayıf ama gönlü zengindir. Dünya işleri için ilim gerekmez, kalp gerekir" sözleri tam da Tasavvufun hayata bakışını nitelendiren sözlerdir. Tasavvufta akıl değil aşkın önemli olduğunu, maddenin değil kalbin önemli olduğunu *"Akılda o nuru görecekt kudret yok, yürü onu görmek için başka bir göz ara."* diyen Şebüsterinin sözleri çok net bir biçimde açıklamaktadır.<sup>314</sup> Ancak Tasavvufun ilk zamanlarında geçerli olan bu maddeden samimi uzaklaşma, dünya malını reddetme daha sonraki dönemlerde tam tersi bir biçimde dünya malından yararlanmanın bir kılıfı olmuş gibidir. Filmde aynı durumun pek değişmeden sürdürüldüğüne ilişkin verilerle karşılaşılmasına rağmen bunların bilinçli bir eleştiri nesnesi oluşturacak biçimde kurgulanmaktan uzak oldukları söylenebilir. Ya da filmi yapan zihniyetin bu ilişkileri bilinçli olarak

<sup>313</sup> y.a.g.e., 492 s.

<sup>314</sup> Ayvazoğlu, a.g.e., 63 s.

kurmamış olduğu söylenebilir. Böylelikle filmdeki eleştirel bakış, boşlukta durmakta ve içerik olarak nesnel bir gerçeklikten yola çıkmış olmasına rağmen bu gerçekliği derinlikli eleştirel bir perspektiften yansıtamamaktadır. Gerçektende çok marjinal görünmesine rağmen olabildiğince zikir ve ibadete yönelip dünya işlerini, dünya malını reddeden bu anlayış büyük bir aldatmacayı da beraberinde taşımaktadır. Aslında bu zihniyetin dünyayı reddeder görünen tavrı, paradoksal bir biçimde dünya malıyla nasıl içli dışlı olduğunu gösterir. Ülgener'in Tasavvuf ahlakına sahip, insanı kamil olarak nitelendirdiği, madde dünyası ile temastan uzak duran, ihtirasları ve arzuları olmayan bu insan biçimi, Osmanlının çözülme dönemlerinde tam aksi bir yönde ilerlemiş, özellikle üst tabakalarda, mal, ihtişam ve servet biriktirmenin makbul olduğu ancak alt tabakalarda ise tevekkül, kanaatkarlığın geçerli olduğu paradoksal bir aşamaya evrilmiştir.<sup>315</sup> Bu zihniyet biçimi Ülgener'in de söylediği gibi insanımızın düşünce yapısına yüzyıllar boyunca işlemiş belirli kültürel kodlar, davranış ve düşüncelerle günümüze dek getirilmiştir. Oysaki filmde iletmeye çalışılan gerçeklik, kişilerin inançları ve maddi dünya arasındaki çelişkileri olarak ifade edilebilecek bireysel ahlaki bir zayıflığa ve en fazla bazı çıkar çevrelerinin - politikacıların bu ilişkileri nasıl kullandıklarına dair- politik çıkarlarına indirgenliği için derin bir eleştirel perspektiften uzaklaşmıştır. Filmde sözü edilen her durumun kültürel ve zihinsel süreçlerle yakın bir ilişkisi olmasına rağmen filmin söylevinin bu boyuttan değil bireysel ahlaki boyut gibi daha kısıtlı bir alanda oluşturulduğu söylenebilir. Bu durum ise güçlü bir anlam üretimini engellemektedir.

Drama merkezine bir karakteri ve onun edimlerini alır. Bu anlamda güçlü bir dramatik yapı öncelikle, gerçek, canlı kanlı bir karakter yaratabilmek ve o karakteri çelişkileriyle, istek yönüyle anlatabilmekten geçmektedir. Bu bağlamda Muharrem karakteri çelişkileri ve edimleriyle çok boyutlu bir şekilde işlenmiş ve bu çelişkilerin çatışmaya doğru sürüklenmesi sağlanmıştır. Geleneksel anlatı biçimlerine bakıldığında karakterlerin çelişkili varlıklar olmadığı görülmektedir. Bu konuda Beşir Ayvazoğlu ve Tanpınar'ın tespitleri oldukça yerindedir. Çelişki, Tasavvuf evrenine has bir durum değildir. Çünkü çelişkileri ve istekleri olan insan bir anlamda kaderine karşı gelecek ve dünyayla, Tanrıyla ya da yaşamla bir çatışma içine

---

<sup>315</sup>Ülgener, a.g.e., 1991, 103 s.



girecektir. Oysaki Tasavvuf düşüncesinde çatışma değil, Allah'a, mutlak'a ve bir'e ulaşmak, sonsuzlukta beka bulmak söz konusudur. Yoksa maddi dünyanın hırslarıyla -isteklerle- donanıp, varlıktan, maddeden medet ummak böyle bir düşüncenin içinde yer alamaz. Dolayısıyla Tasavvuf evreninde insan, bir an önce bu dünyadan /maddeden gidip Allah'la bir olacağı anı bekler. Maddeden sıyrılacağı anı hayal eder. İşte bu nedenle Tasavvufi düşüncenin hakim olduğu zihin dünyasında yaratılan eserlerde çelişki ve çatışma yoktur.<sup>316</sup> Ayrıca maddenin ve reel gerçekliğin de bir önemi olmadığından onun temsilinin de hiç bir kıymeti kalmamaktadır. Bu açıdan değerlendirdiğimizde Takva filminde kimi dramatik boşluklar olsa da genel olarak dramatik yapının bir noktaya kadar kurulmaya çalışıldığı ve büyük oranda bunun başarıldığı, ancak yine de hayata rasyonel ve reel bir açıdan bakmaya alışmamış gözün bir yerde kendi alışkın olduğu kalıplara göre hareket ederek, mantık ve sebep sonuç ilişkilerinden şaşabildiği söylenebilir.

### 3.3.2. Kader

**Filmin Konusu:** Sessiz sakin bir tip olan Bekir kenar mahallede küçük bir halıcı dükkanının sahibidir. Bir gün dükkana Uğur adında bir kız gelir. Bekir Uğur'a görür görmez aşık olmuştur. Uğur ise Zagor Orhan'a aşıktır. Uğur'un annesi Cevat adlı biriyle birlikte ve Cevat tüm aileye bakmaktadır. Bir gün Zagor ve Cevat arasında kahvede bir tartışma çıkar. Zagor, Cevat'ı bıçaklayarak öldürür. Bunun üzerine Zagor ve Uğur birlikte kaçarlar. Bekir ise babasının bir arkadaşının kızıyla istemeyerek de olsa evlenir. Bekir bir gün haberlerde Zagor'un İzmir'de işlediği iki cinayet sonrasında yakalandığını görür. Yanında Uğur da vardır. Uğur'u on gün sonra serbest bırakırlar, Zagor ise büyük bir ihtimalle müebbet alacaktır. Uğur Zagor'a avukat tutmak istemektedir. Bunun için Bekir'in dükkanına gider. Bekir'den borç para ister. Daha sonra Uğur Zagor'un, Bekir de Uğur'un peşinden İzmir'e gider. Uğur İzmir'de bir pavyonda şarkıcılık ve fahişelik yapmaya başlamıştır. Bekir de onu her şeyiyle kabul etmiştir ve onunla birlikte yaşamaktadır. Uğur Zagor'a adanmış bir yaşam sürmektedir. Bekir de Uğur'a adanmış bir yaşam. Bekir birkaç kez ailesinin yanına İstanbul'a dönmeyi dener ama başaramaz. Yine Uğur'un

---

<sup>316</sup> Ayvazoğlu, a.g.e., 63 s.

ardından gider. Uğur ise Zagor hangi hapishaneye giderse o şehre gitmektedir. En sonunda Bekir yine Uğur'un arkasından Kars'a gitmiştir. Uğur'un kendisinin kaderi olduğunu düşünmektedir. Nereye gitse onun ardından gidecektir.

Kader filmi klasik dramatik anlatımın dışına çıkan biçimi nedeniyle klasik anlatımın serim, çatışma ve düğüm, doruk noktası ve çözüm şeklinde tanımlanan sıkı bir şekilde örülmüş ve yükselişe geçerek ilerleyen klasik yapının değil dramatik anlatımda farklı bir biçimi oluşturan episodik anlatımın içinde değerlendirilebilir. Klasik dramatik anlatım doruklu bir yapı şeklinde kurulur. Dramatik yapı, zaman ve mekan kısıtlaması (sinemada artık kurgu olanakları sayesinde böyle bir sorun kalmamıştır) ile eşit dengelenmiş karşıt güçlerin var oluşu ve karakterlerin sahip olacağı istem (yani bir şey için harekete geçme veya bir şeye karar verme ve bu istemin kahramanın hayatında bir değişime ve denge durumunun bozulmasına yol açması durumu) gibi konuları içeren bir dizi geleneklere dayalıdır.\* Dramada çelişkiler çatışmayı, çatışma da aksiyonu başlatır ve takip edecek her şey için bir zemin hazırlanır. Karakterler için amaçlar belirlenmiştir ve engeller bu amaçların elde edilmesinin önünde problem olarak dururlar. Dram içerisindeki çatışmaların, engellerin sonucunda karakter, doruk noktası olarak adlandırılan en önemli krize doğru ilerler. En son doruk noktasında, olaylar mutlu ya da acı bir şekilde çözülür.<sup>317</sup> Episodik dramada ise uzun zaman dilimlerine ve farklı mekanlara yayılmış olaylar zinciri vardır. Episodik -olaylar zincirine sahip- dramada çok fazla karakter vardır ve Shakespeare dramasında olduğu gibi ana plot'a (plan, konu) ek olarak sıklıkla paralel ya da alt plot'lar içerir. Klasik dramatik anlatımın yapısı Walter Ong'a göre (Freytag piramidi olarak adlandırılan bir piramide benzetilebilecek şekilde olayların hepsinin birden çizgisel bir şekilde yükselişe geçip çözümlenmesi) genellikle sözlü kültürden yazılı kültüre geçme sürecinin bir sonucuydu.<sup>318</sup> Örneğin çoğunlukla yazının yaygın olmadığı dönemlerdeki epik destanlar çok uzun, dağınık olaylara sahipti. Bunların, yani uzun ve dağınık olayların, bir anlatıcı tarafından ezberden söylendiği düşünülürse, bu biçimin de dağınık ve hafızada kaldığı şekilde gerçekleştiği

---

\* Ayrıntılı bilgi için Roy Armes'in Action and Image: Dramatic Structure in Cinema adlı eserine bakılabilir.

<sup>317</sup> Adair-Lynch Terrin, **Dramatic Structure**, [http:// homepage.smc.edu/adair\\_lynch\\_terrinn/TA%205/Elements.htm](http://homepage.smc.edu/adair_lynch_terrinn/TA%205/Elements.htm), Ekim, 2008

<sup>318</sup> Ong, **a.g.e.**, 168 s.

söylenbilir. Aslında düşünüldüğü zaman gerçek hayatta da olaylar doruğa doğru yükselişe geçen, derli toplu bir şekilde değil dağınık ve bağımsız bir şekilde gelişir. Bu anlamda Ong, yazının anlatıları gerçek hayattan ilk kez bilinçli bir şekilde uzaklaştırdığını ifade eder. Sevda Şener ise Klasik dram anlayışının gerçeğin temelinde birbirine neden sonuç bağı ile bağlanmış düzenli bir kurgu olduğunu, insan aklının bu kurguya uygun bir şekilde çalıştığını ve bu kurguyu anlayacak güçte olduğunu kabul ettiğini belirtir.<sup>319</sup> Modern dramalarda klasik dramatik yapı korunmamaktadır. Ama yine de modern anlatılar da dramatik bir yapıyı barındırırlar. Bu anlatılarda klasik dramatik yapı bozulmuş ve neden sonuç ilişkileri yerine kopuklu sahnelerden oluşan bir yapı oluşturulmuştur. İzleyicinin bu yapı karşısında kendini kaybetmesi ve anlatıya kendini kaptırması değil, aksine onun bir yapı olduğunun farkına varması ve her aşamada bu yapıyı takip ederek ve sorgulayarak dramatik anlamı bu yolla kavraması beklenir.<sup>320</sup> Günümüz insanının kendine ve toplumda egemen olan güçlerin denetimine yabancı kaldığında klasik dramadaki eylem ve eylemin itici gücü olan çatışmanın ortadan kalkması da olağandır. Buna rağmen bir değer taşıyıcı olarak insanın varlığı ve bu varlığı sürdürmedeki direnci devam etmektedir. Bu doğrultuda Kader filminde modern yaşamla geleneksellik arasında sıkışıp kalan alt kültür insanının yaşadığı büyük aşkın, birbiriyle bağlantılı ama kendi içlerinde farklı olaylardan oluşmuş episodik bir anlatımla sinemaya aktarılmaya çalışıldığı söylenebilir.

İlk episodda Bekir'in Uğur'a ilk görüşte tutkulu bir şekilde aşık olduğu, Uğur'un ise Zagor'a aynı tutkuyla bağlı olduğu anlatılmıştır. Filmin ana teması bu aşk olgusudur. Bekir, Uğur'a ilk görüşte aşık olmuştur. Uğur'da Zagor'a, onun için şehir şehir dolaşıp fahişelik yapacak kadar aşıktır. Bu aşk için her ikisi de hem Bekir hem de Uğur -ölüm de dahil olmak üzere- her şeyi göze alırlar. Burada bahsedilen aşk Kerem ile Aslı, Ferhat ile Şirin aşkı gibi destansı bir aşktır. Zaten filmdeki aşk da bu türden, yani saplantılı ve gerçek olamayacak kadar abartılı ya da hastalıklı bir aşk olgusunu içerir. Bu aşk -yani sevgili için her şeyin ölümün bile göze alındığı- uçlarda var olan bir aşktır. Burada her iki karakter de, sevdikleri için birçok acıya katlanmakta -intihar etmek, fahişelik yapmak, dayak yemek, kurşunlanmak gibi- ama

---

<sup>319</sup>Şener, a.g.e., 1997, 17 s.

<sup>320</sup>y.a.g.e., 34 s.

tüm bu acılara rağmen ölüme gitmeye dek varabilen bu saplantılı aşkın peşinden gitmekte ve hayatlarını karartacak ızdırap dolu günler yaşamaktan bıkmamaktadırlar. Aşkın bu oldukça irrasyonel denebilecek şekildeki algılanışı, Anadolu halk hikayelerinde sıkça karşılaşılan ümitsiz aşk motifinin devamı olarak nitelendirilebilir. Nerin Köse'ye göre Anadolu halk hikayelerindeki aşıkların birbirlerine kavuşamamaları veya ümitsiz bir aşk yaşamaları motifi ve buna bağlı olarak yas tutmanın kökeni Eski Türkler'deki Şamanistik ritüellere kadar gitmektedir. Eski Türkler'de görülen ağlayıp feryat etmek, saçını başını yolmak gibi şekiller halk hikayelerindeki sevgiliye kavuşamama ve buna bağlı olarak aşkın kendini cezalandırması ya da yas tutmasında devam etmiştir. Köse, halk hikayelerinde sıkça karşılaşılan ölüncüye kadar inzivaya çekilme, kendini ölüme terk etme, gurbete gitme gibi usullerin hepsinin gerçek hayattan, Şamanistik ritüellerden hikayelere girdiğini belirtir.<sup>321</sup> Yine Eski Türk halk hikayelerinde genel bir motif olan suretini görüp aşık olma, Bekir'in Uğur'un fotoğrafına bakıp aşkını derinleştirdiği sahnelerde eski bir uyulama olarak varlığını sürdürmektedir. Halk hikayelerindeki motiflerin aynısını melodram sinemasında da görürüz. Bu filmdeki aşk duygusu da halk hikayelerinde aşkın acıyla bir tutulduğu ve 'aşk=acı' olarak formüle edilmiş bir aşk kavramını barındırmaktadır. Filmin içerik olarak melodrama kayan tematiğinin yanı sıra alt kültür insanının yaşantısı mekan ve kostümler, oyunculuk bağlamında gerçekçi bir biçimde aktarılmaya çalışılmıştır. Bu anlamda bir yanıyla oldukça gerçekçi bir tablo çizerken bir yanıyla da olabildiğince gerçek dışı bir aşkı konu edinen filmin hangi noktada durduğuna karar vermek oldukça güçleşmektedir. Bu çaba daha çok irrasyonel sayılabilecek bir aşk öyküsünü gerçekliğin olanaklarıyla anlatma denemesine benzemektedir. Bu ise, filmin genelinde mantıklı bir bütünlük oluşmasını engellemektedir.

Kahramanın burada da güçlü bir istemi vardır. Her ne kadar klasik dramatik anlatıma sahip olmasa da kahraman, bu istem yönünde hareket eder. Bekir, aşkı için uç noktada bir hayat yaşamayı ve her şeyi terk etmeyi göze alır. Filmde alt kültüre ait bir yaşam, küfürlü diyaloglar ile oldukça gerçekçi bir tutumla aktarılmıştır. Ancak bu noktada filmde bazı anlatım problemlerine rastlanmaktadır. Çünkü özellikle

---

<sup>321</sup>Nerin Köse, "Halk Hikayeleri ve Yas", **Milli Folklor**, Sayı: 22, 1994, 45 s.

diyaloglardaki gerçekçiliğin keskin dozu filmin ana teması olan karşılıksız ve yıkıcı aşk ile örtüşmemektedir. Bu aşk çeşidi -her ne kadar aşk, Anadolu toplumunda geleneksel düşünme ve yaşama biçimlerinden ötürü acının bir türevi olarak kabul edilse de- anlatının kendisine rağmen irrasyonel ve abartılı kalmaktadır.

Öykünün ikinci kısmında, Bekir'in büyük bir değişim geçirdiğine tanık olunmaktadır. Birinci episodda içe kapanık, konuşmayan bir tip olarak çizilen Bekir, ikinci episodda bitirim bir ortam delikanlısına dönüşmüştür. Uğur'un yanına İzmir'e gitmiş ve onun yanında kalıp onunla yaşamaya başlamıştır. Kıyafetleri, hali, tavırları büyük bir değişime uğramıştır. Pavyonlarda çalışmaya başlayan Bekir, orta sınıftan alt kültüre adım atmış ve o dünyanın gereklerine uymaya başlamıştır. Esrar içilen, fuhuş yapılan kenar mahalle otel odaları, 3.sınıf ucuz pavyonlar, kavgalar ya da kendi kendine acı verme biçimleri, ellerde sigara yanıkları, jilet izleri... Alt kültür, kendini orta sınıfların güvenli yaşantısına ve sıkıcı monoton ilişkilerine karşı ölümüne aşklarla mı ifade etmektedir? Filmin yola çıkış noktası olarak aşkın arabeske varan bir duyusla yaşandığı alt kültürün bu acı dolu ifade biçimlerinin yüceltildiği görülmektedir. Alt kültürü ifade ederken dünyanın birçok yerinde küçük burjuva değerler karşısında onun samimiliği söz konusu edilmiştir. Burada da sevdiği kadın için her şeyi göze alan Bekir, orta sınıf küçük burjuva değerlerini terk eden ve aşkı için her şeyden vazgeçerek alt-kültürü tercih eden adam konumundadır. Ancak Bekir karakteri bu tercihi nasıl yapmıştır? Film bu değişimin olasılığı konusunda şüphelerimizin derinleşmesine neden olmaktadır. Bekir'in nasıl o hale geldiğinin mantıklı bir açıklamasını edinemeyiz. Episodik ya da modernist eğilimler taşıyan bir anlatımı tercih etmek sanatçıyı çoğu kez daha özgür kılsa da hiç bir dramatik eser mantık hatalarını ve senaryodaki boşlukları kabul etmez. Ya da hiç bir biçimsel tür, yönetmenin her istediğini yapabileceği bir alan değildir. Yapılan her şeyin biçim ve içerik düzeyinde bir anlamının olması gerekir. Dramatik anlatım klasik olsun modernist olsun belli bir anlam içermek ve onu iletmek durumundadır. Kader de ise en temel sorunlardan biri, gerçekçi bir yaklaşım taşıma iddiasına rağmen (mizansen, kostüm ve diyaloglar her şey buna hizmet ederken) kahramanın psikolojisi ve çevresi ile ilişkileri ve daha sonra başına gelenler arasında böyle bir gerçekçiliğe hizmet edebilecek tutarlı bir bütünlük oluşturulamamış olmasıdır. Sakin, sessiz biri olan

Bekir tek görüşte aşık olduğu Uğur'un peşinden giderken her türlü aleme dalan, bıçkın bir pavyon delikanlısına dönüşmüştür. Bu hale nasıl gelmiştir? Bunun alt yapısını hazırlayan herhangi bir neden filmin içinde gösterilmemektedir. Acaba Bekir psikopat eğilimlere mi sahiptir? Örneğin Martin Scorsese'in 'Taxi Driver' (1976) filminde Travis'in bir yandan Vietnam savaşı mağduru olması bir yandan da modern toplumun tahribatları yüzünden giderek tam bir psikopata dönüşmesi aşama aşama ve sebepleriyle birlikte boşluksuz bir şekilde anlatılmıştır. Ancak burada böyle bir tutarlılıktan ve mantıksallıktan söz edilememektedir. Zaten film bunun üzerinde durmamaktadır. Türkiye sinemasında, klasik dramatik anlatım ile bir şeyler anlatma derdinde olan filmlerde olsun, modernist eğilimler taşıyan filmlerde olsun ya da Yeşilçam melodramları olsun -ki onlarda bu mantıksal boşluklar had safhadadır- hepsinde görülen ortak sorunlardan biri tutarlı bir evren yaratamamaktır. Ya konuya gerçekçi yaklaşır ama kahramanı gerçekçi, canlı kanlı çizemez, ya konuya gerçekçi yaklaşamaz ya da olaylar arasındaki mantıklı sebep-sonuç ilişkisini hiç kuramazlar. Bu nedenle de hiç bir zaman inandırıcılığı sağlayamazlar. Kader filminde de genel olarak, Türkiye sinemasına ilişkin bu özelliklerin dışına çıkılmadığı görülmektedir.

Otel sahnesinde, Bekir ve Uğur'un aralarında cinsel bir birliktelik olmadığını sadece Bekir'in büyük aşkı yüzünden Uğur'la birlikte yaşayabilmek için nelere katlandığını ve onu nasıl sevdiği gösterilmektedir. Burada aşkın karşılıksızlığı ve bu nedenle de yüceliği vurgulanmaktadır. Film biçimsel olarak melodram sinemasına ait bir takım benzerlikler göstermesine ve içerik olarak da oldukça arabesk sayılabilecek bir aşk ve bu aşk için katlanılan fedakârlıkları barındırmasına rağmen kimi yerlerde belli bir gerçekçiliğe de sahiptir. Özellikle mekan ve oyunculuk kullanımı, diyalogların küfürlü ve alt kültüre ait bir şekilde ve zorlamasız oluşturulmuş olması filmin fiziksel gerçekliğe görünüm düzeyinde sadık olmasına neden olmuş ancak bu durum mantıklı bir sebep sonuç zinciri içinde oluşturulması gereken olay örgüsündeki boşlukları gerçeklik lehine kapatmaya yetmemiştir.

Filmin yerli melodram filmlerini andıran bir diğer yönü ise izleyicinin birçok şeyi kahramanın ve diğer karakterlerin konuşmalarından öğrenmesidir. Dramatik anlatıda sahneler epik anlatımındaki gibi sözselsel olarak değil daha çok sinematografik

dilin gerekliliği olan göstermeye dayalı bir biçimde yani temsil edilerek oluşturulur ve izleyici bu şekilde bilgilendirilir. Diyaloglar bu temsil etme biçimine yardımcı bir rol oynarlar. Ancak -klasik anlatıların dışındaki- sinematografik anlatım farklı ifade biçimlerini de zaman zaman kullanır. Bunlar sanatçının hem yeni ifade arayışlarından hem de klasik anlatının kalıpları ile yetinmeyip onları sorgulama gibi eleştirel dertlerinin varlığından kaynaklanabilir. Modernist olarak ifade edilen bu tavır içinde bir yönetmen epik anlatımı vurgulayabilir. Ama bunun mutlaka içerikle örtüşen bir anlamı ya da bir gereği/amacı vardır. Kader'de de, olan olayların ve geçen süreçlerin izleyiciye aktarılmasında yoğun olarak diyaloglardan yararlanılmış ancak bunun biçimsel bir arayış mı, dramatik yapıya bir saldırı mı yoksa öyküyü aktarabilmek için bir kolaylık mekanizması mı olduğu konusunda bir netlik sağlanamamıştır.

Zamansal atlamalar çok fazla olduğu için olaylar kahramanların birbirleriyle olan konuşmalarından öğrenilir. Örneğin bir sahnede Bekir'i Uğur'un yanına giderken otobüste görürüz ve hemen ardındaki sahnede ise uzun bir zaman geçtikten sonra Bekir'i Uğur'un çalıştığı pavyonda, Uğur'un yanında görürüz. Aradaki yıllarda neler olduğu, kahramanların neler yaşadığı, nasıl o hale geldiklerine dair izleyiciye görsel birtakım veriler değil sözsöl bazı veriler ve bilgiler sunulur. Laf dolandırılmadan kahramanların ne yaşadığı konuşmalarla özetlenir. Bu tamamen sözlü anlatıma ait bir özelliktir. Walter Ong, sözlü anlatımda anlatıcının dramatik bir anlatımdaki gibi çizgisel bir seyir izleyemeyeceğini dinleyenleri hemen olayların içine ve ortasına atacağını belirtmektedir. Anlatıcı bir plana -örneğin yazılmış bir metne- sadık kalmadığı için ezberinde kalan şekle göre davranmak zorunda, dinleyiciyi de -bunun pratik bir gerekliliği olarak- hemen olayların içine atma durumunda kalmaktadır. Aynı zamanda anlatıcı olayları episodik, yani birbirinden kopuk bir biçimde işlemektedir.<sup>322</sup> Filmde geleneksel anlatı kalıplarımızda çok sık karşılaşılan -ve dramada yer almayan- sözsözlüğe yer verilmiş, bir yandan da belirli bir gerçeklik iddiası taşıdığı için ne istenildiği belli olmayan, eklektik bir yapıya ulaşılmıştır.

---

<sup>322</sup>Ong, a.g.e., 174 s.

Filmin doğu toplumlarına ilişkin, aşkın acıyla özdeşleştirilmesinin genel geçer bir durum olması üzerine kurulmuş içeriği geleneksel kültürel ve zihinsel pratiklerin bir sonucudur. Oysaki filmin biçimsel olarak modern bir tavır alış olarak algılanabilecek episodik anlatımı, bu içerikle hiç bir şekilde örtüşmemektedir. Buradaki her iki aşk da, hem Bekir'in hem de Zagor'un aşkı neredeyse sado-mazoşist özellikler taşıyacak kadar uçlardadır. Her ikisi de kendilerine zarar vermekte ve bundan kaçamamaktadırlar. Adanır, uçlarda yaşayan bir toplum olarak Anadolu'da bu tarz aşırı duygulara bir eğilim olduğunu ve Türkiye sinemasında da bu güne dek ölümüne sevgi ya da ölümüne nefret gibi konuların çok sık kullanıldığını belirtmektedir. Yok edici olmayan bir sevgi ve insanca duygular bu filmlerde nedense kullanılmamakta ve olgunlaşmayı başaramamış çocukça denebilecek bir mantıkla hareket eden insanların sahip olduğu (en yüce aşkın en çok acı çekilen aşk olduğu biçimindeki bir düşünce) aşırı uçlar mantığı bu filmlerde onay görmektedir.<sup>323</sup> Gerçekten de Bekir, Uğur'u Zagor'la buluşurken gördükten sonra elinde sigara söndürür. Sadece bu kadarla kalmaz Uğur'un ondan ayrılmasına dayanamayıp bileklerini keser ve hatta kurşunlanmayı göze alır. Ayrıca Uğur'un Zagor'un ardından şehir şehir dolaşıp fahişelik yapmasının da mantıklı hiç bir açıklamayla ilgisi yoktur. Genelde alt kültürde ilişkilerin daha yıkıcı ve kıyıcı yaşandığı, o hayatın standart bir bireyin yaşamına göre zorluklarla dolu olmasıyla bağlantılı bir gerçekliktir. Bu kültürlerde arabeske varan bir duyuş ve hissiyat söz konusudur ama buradaki aşkın bu uçlardaki, marjinal ifadesi sadece alt kültürün acı dolu yaşam koşullarıyla açıklanamaz. Bu aynı zamanda aşkı acı olarak algılayan bir zihniyetin onu kader, rastlantı gibi durumlarla da iç içe tanımlanmasıyla ilgilidir. Zaten kaderini takip etmekten başka bir eylem gerçekleştirmeyen bu zihniyet insanı için aşkın, kader ve kısmet gibi kavramlarla iç içe anılması çok olağandır. Aşka giden yolda kendinden vazgeçmek üzerine kurulu bir aşk algısı ve bunun da en yüce aşk olduğuna dair bir inanç bu zihniyetin yabancı olmadığı bir durumdur. Tıpkı Tasavvuf düşüncesinde varlığın ağırlığından kurtulup birliğe varmak (Yani Allah aşkı yolunda uç noktadaki bir duyuş biçimi ile) ve ölmeyi istemenin söz konusu olması gibi.<sup>324</sup> Aşk, bu zihniyet için dünyadaki en yüce duygudur, ancak aşkın da kıymetli olanı bu yolda kendini feda etmeyle olur. Filmde Bekir'in aşkını standart

---

<sup>323</sup> Adanır, a.g.e., 1996, 12 s.

<sup>324</sup> Ayvazoğlu, a.g.e., 63 s.



küçük burjuva aşkından üstün gösteren de bu acılara katlanış biçimidir. Bu anlamda filmde fiziksel gerçeklik önemsendirken bu bakışa ters bir şekilde arabesk duyguların yüceltilmesi söz konusudur. Bu doğrultuda da filmde biçim olarak modernist öğeler kullanılmaya çalışılırken içerik olarak geleneksel zihinsel alışkanlıkların varlığını koruduğu görülmektedir. Bu iki farklı sürecin ürünü olan yapının ise (yani modernist olmaya çalışan biçim ile örtüşmeyen bu arabeske varan geleneksel alışkanlıkların sonucunda oluşturulmuş aşk öyküsünün oluşturduğu içerik) filmin anlam yaratabilme sürecine olumlu bir katkısının olmadığı söylenebilir.

### 3.3.3. Mutluluk

**Filmin Konusu:** Meryem, feodal değerlerin hakim olduğu bir köyde yaşayan genç bir kızdır. Bir gün köyden uzak bir göl kenarında, bir çoban tarafından baygın şekilde bulunur. Tecavüz edilmiş ve öldü sanılarak terkedilmiştir. Eve getirilir ve bir ahıra kapatılır, başına gelenleri hatırlamamaktadır. Tecavüz edildiği için törelere göre kirlenmiş sayılmaktadır ve köyün ağası tarafından ölüm emri verilir. Bu iş için askerliğini komando olarak yapmış, ağanın oğlu Cemal görevlendirilmiştir. Ancak köyde jandarma denetimi olduğu için Meryem'in İstanbul'a götürülmesi ve orada öldürülmesi uygun görülür. Cemal, Meryem'i öldürmek üzere İstanbul'a götürür. Ama öldüremez. Töreye karşı gelmiştir. Bundan sonra ikisi de kaçak durumundadırlar. Cemal'in askerden bir arkadaşının yardımıyla Marmaris'teki bir balık çiftliğinde saklanırlar. Daha sonra yatıyla denizlere açılan İrfan'la karşılaşırlar. İrfan bir üniversitede hocalık yapmaktadır. Ancak hayatından sıkılmıştır. Bir de arada bir kalbinin teklemeleri, onu her şeyi bırakıp özgür bir şekilde denizlere açılmaya itmiştir. Meryem ve Cemal'le karşılaşan İrfan, onları teknesine alır. Bundan sonra bir süre kıyılarda gezerler. Aralarında bir dostluk da başlamıştır. Bu arada Cemal ve Meryem'i aramak üzere ağa ve adamları da İstanbul'a gelmişlerdir. Kısa süre sonra izlerini bulurlar. Marmaris'e giden ağanın adamları bir gün Cemal ve İrfan aşağıda botta iken Meryem'i kaçırlar. Ancak Cemal onları görür ve İrfan'la birlikte adamları takip eder. Adamlar Meryem'i tam öldürecekken Meryem ellerinden kaçır ve o sırada yuvarlanıp yerdeki su birikintilerinin içine düşer. Cemal de zaten yetişmiştir. Adamları İrfan'ın da yardımıyla etkisiz hale getirir. Meryem ise o anda

yaşadığı travmanın etkisiyle ona tecavüz edenin köyün ağası olduğunu hatırlar. Daha sonra da Cemal köye babasını vurmaya gider ama yapamaz. Onun yarım bıraktığı işi Meryem'in babası bitirir. Cemal'le Meryem'in önünde artık özgür ve mutlu bir hayat durmaktadır.

Filmde ana karakter ve yan karakterler, karakterin çelişkisi -ondan ya da dışardan bir etkenden kaynaklı olan ana çatışma- açıklanarak olaylara bir giriş yapılır. Ana çelişki ve olaylar Meryem'in tecavüze uğraması ve tecavüze uğradığı halde -bir ortaçağ zihniyetiyle- kirlenmiş olarak nitelendirilip ölüme mahkum edilmesi ile başlamıştır. İzleyici bu bölümde olay hakkında, kişiler ve zihniyetleri hakkında bilgilendirilir. Filmin serim kısmı olan ilk bölümdeki sahnelerde izleyici, herhangi bir sorunla karşılaşmadan köy, töre, ağılık ve bunlara göre de Meryem'in başına gelecekler hakkında bilgilendirilirken bir yandan da entrikanın içine çekilir. Ayrıca karakterler tanıtılarak olayın ne yönde gelişebileceğine dair ipuçları ile birlikte belirli bir merak duygusu da yaratılmaya çalışılmıştır.

Cemal'in Meryem'i öldürememesi sayesinde olaylar başlayacak ve gelişecektir. Ayrıca, kahramanın da bir anlamda kaderini değiştiren durum budur. Bu çatışma aksiyonu başlatır. Olayların bu ana kadar birbirleriyle belirli bir neden sonuç ilişkisi kurulmuştur. Bir mantık dışılık söz konusu değildir. Ancak yine de Cemal'in Meryem'i öldürememesinin sebepleri çok iyi işlenememiştir. Cemal, Ağa olan babasının yasası, gelenekler ve töre ile vicdanı arasında gidip gelmektedir. Üstelik de askerde komando olarak görev yapmış ve bu sayede de birçok adam öldürmüş birisidir. Ama yine de Meryem'i öldürememektedir. Ona bu kararı ne, ve hangi çelişkiler verdimiştir? Meryem'i öldürmekten neden vazgeçmiştir? Cemal'in bu tavrının psikolojik boyutu hakkında yeterli bir bilgiye ulaşamayız. Çatışmayı başlatacak edimin sahibi olan Cemal karakteri çok boyutlu bir şekilde işlenememiştir. Zaten daha sonraki sahnelerde de Cemal karakterinin bu öldürme eyleminden vazgeçişinin sebebi olabilecek türden bir duruma örneğin; köyüyle onun dışındaki dünya arasındaki çelişkileri fark etme ve ağılık sistemiyle ilgili kendi kendine sorular sorma ya da bu sistemi eleştirmeye yönelik bir durumun varlığına tanık olmayız. Meryem'i öldürememesinin sebebi ona duyduğu aşk ise bu aşk da çok

fazla belirgin değildir. Bu nedenle öldürme eyleminin, töre ve zihniyetin korkunçluğu direkt olarak açığa çıkamamaktadır. Dramatik yapıyı kurarken, en önemli unsurlardan biri olay örgüsündeki neden sonuç zinciri içindeki olay dizilimidir. Olay örgüsündeki en önemli ayırım neden-sonuç ilişkisinin varlığıdır. E.M.Forster buna şu örneği verir. Kral öldü, ardından kraliçe öldü denilirse öykü, ancak kral öldü sonra üzüntüsünden kraliçe öldü dersek olay örgüsü olur.<sup>325</sup> Mantıklı sebep-sonuç zinciri için oldukça kompleks bir sanat olan sinemanın tüm olanaklarını seferber ederek yapılan anlatımda her noktanın çok ince düşünülüp planlanması gerekmektedir. Zaten olay örgüsüne plot (plan) denmesinin bir sebebi de budur. Anlatıyı kurarken gidilecek güzergahın mantıklı ve rasyonel bir biçimde planlanması gerekir. Böyle bir planlama ise günü kurtarma ve zaman bilinci olarak sadece ‘o an’ı varsayan bir zihniyetin çok fazla alışık olmadığı bir durumdur. Burada Gölpınarlı’nın belirttiği gibi, Tasavvuf zihniyetine sahip insan için zaman geçmişi ve geleceği olan bir süreç değil sadece içinde bulunan andan ibarettir. Zaman gerçek bir süreç değil zihnin bir fonksiyonu olarak algılanmıştır.<sup>326</sup> Bir kültürel aktarımla bu zihniyetin günümüze kadar geldiğini düşünürsek olay örgüsündeki mantıksallığın, bu yapıyı sebep-sonuç zinciri içinde planlayabilme yetisinin eksikliğinin, gerçeklikten ve zaman mekan bilincinden kopuk bir algıyla bağlantısı olduğunu söylenebilir.

Köyünden İstanbul’a göçerek belirli bir değişim yaşamış Yusuf ile Cemal’in konuşmaları boyunca, Cemal’in muhafazakar bir tutum sergilediğini ve bu töreye uyması gerektiğini düşündüğünü görürüz. Örneğin -Cemal’in abisi- Yusuf’un bir değişim yaşadığı “ağası, töresi batsın” sözleriyle verilirken Cemal’in böyle bir eğilimi olmadığı görülmekte ayrıca Cemal geleneksel cemaat tarzı ilişki ve yaşama biçimine oldukça sadık biri gibi gösterilmektedir. Buna rağmen Cemal Meryem’i öldürmeyi başaramayacaktır. Meryem’i öldürmekten vazgeçiş noktasına gelişini aktarılamamıştır ki bu nokta filmin akışı için gerçekten de çok önemlidir. Çünkü olaylar, Cemal’in Meryem’i öldürememesi yüzünden başlar ve aksiyon onun üzerine kurulur. Karakteri bir istem yönü olarak kabul eden tüm kuramcılar, kahramanın hayatını değiştiren ve çatışmayı başlatan bu güçlü istemin, dramatik aksiyonu kurduğunu ve klasik dramatik anlatımda bunun önemini vurgulamaktadırlar.

---

<sup>325</sup>Forster, a.g.e., 128 s.

<sup>326</sup>Gölpınarlı, a.g.e., 1969, 63 s.

Dramatik anlatımda yapı neredeyse bir karakter üzerine kurulmaktadır. Yani karakter filmin kurulumunda ve inandırıcılığında hayati bir öneme sahiptir.<sup>327</sup> Hatta Aristoteles, karakteri tamamen bir istem yönü olarak tanımlamıştır. Buradaki istem de (Cemal'in Meryem'i öldürme görevini yerine getirmek istememesi) çok boyutlu ve derinlemesine ele alınsaydı, tüm sebepleriyle ve daha inandırıcı bir biçimde aktarılmış olacaktı. Ayrıca böylelikle kahraman düşünce dünyasıyla, çevresiyle, hayata bakışıyla ortaya konacak ve film de bu iki boyutluluktan kurtulma şansını yakalayıp daha üst boyutta bir kavramsallaştırma yapmamıza olanak verebilecekti. Oysaki burada bir yüzeysellik söz konusudur. Bu tek boyutluluk tüm bir Tasavvuf evrenindeki sanat anlayışına ve anlatı geleneklerimize damgasını vurmuş bir ifade biçimidir. Bu, örneğin resimde perspektifin olmayışıyla, hikaye ya da edebiyat eserlerinde dramatik anlamda bir çatışmanın olmamasıyla ya da -her şeye rağmen bir dram türü sayılabilecek olan- tazyelerde “olağanüstü” durumların varlığıyla, (örneğin bir oyuncunun aynı anda iki yerde olabilmesi vs.) aynı zihniyetin ürünüdür. Burada da karakter tek boyutlu bir yapıya, neredeyse belli başlı kalıplara indirgenerek işlenmektedir. Ayvazoğlu, Tasavvuf evrenindeki sanat anlayışında sanatçının/zanaatçının kısıtlı bir yaratıcılığa sahip olduğunu ve o güne dek yaratıla gelmiş kalıplar üzerinden hareket ettiğini söylemektedir.<sup>328</sup> Bu, Türkiye sinemasında en çok melodramlarda karşılaştığımız bir durumdur. Yani iyiler tek boyutlu olarak iyi, kötüler tamamen kötüdür. İyinin ya da kötünün içinde başka türden duygular yok gibi kabul edilerek düz bir mantıkla hareket edilmektedir. Bu nedenle karakterler çok boyutlu ve gerçek, yaşayan karakterler olma şansına sahip değillerdir. Melodram sinemasına ait bu özellik ilerleyen zamana ve melodram kalıplarının terk edildiği iddiasına rağmen Türkiye sinemasının halledemediği bir sorun olarak kalmaya devam etmektedir. Burada da yapılan kavramsallaştırmaların düzeyi oldukça basittir. Örneğin kötü bir sistem olduğu düşünülen ağılık daima kötü ve gaddar olan ağa ile üvey anne sinsi ve kötü kalpli kadın imgesiyle, belirli klişelerden yola çıkılarak anlatılmıştır (Türkiye sinemasında, özellikle kendini melodramlarda gösteren klişeleşmiş anlatım şekli ve belli başlı tipler günümüzdeki filmlerde de bir anlamda varlığını sürdürmektedir). Oysaki eleştirel bir bakış için sınırsız sayıda sinematografik anlatım yolu ve imge vardır. Bunlardan yola çıkılarak çok daha üst

<sup>327</sup>Şener, a.g.e., 1997, 27-28 s.

<sup>328</sup>Ayvazoğlu, a.g.e., 77 s.

boyutta ve düzeyde bir kavramsallaştırma yapmak sinema dilinin olanakları dahilindedir.

Cemal'in bir gece gördüğü bir rüya sonrasında Meryem'in yanına gidip ona bağırmasıyla ilk kez çelişmesine tanık oluruz. Ama bu ana kadar Cemal'in Meryem'e tam olarak inanıp inanmadığını bilemeyiz. Ya da Cemal'in bu konudaki gerçek fikirlerini öğrenemeyiz. Bunun sebebi de yine Cemal'in psikolojisinin tüm boyutlarıyla yeterince irdelenememiş olmasıdır. Ancak bu inandırıcılığı kuvvetlendirecek koşul eksik kalmasına rağmen, film klasik dramatik sinemanın ana izleğine bağlı bir olay örgüsüne sahiptir. Hatta film bu izleğe o denli bağlıdır ki, neredeyse klasik dramatik anlatım yerine Hollywood aksiyon sinemasının izleğini örnek almış ve filmin dramatik yapısını psikolojik boyutlar ve bir takım çevre ilişkilerinden sıyrıp tamamen aksiyon üzerine kurmuş gibi görünmektedir. Bu da, dramatik anlatımın salt bir olaylar dizisine/aksiyona indirgenmesine sebep olmuştur. Forster, sadece olay dizisine indirgenen bir anlatımın yalnızca merak duygusunu tatmin edeceğini bunun ise zekadan çok duygulara seslenen bir biçim olduğunu belirtmekte ve salt merak duygusunu tatmin eden anlatıları küçümsemektedir.<sup>329</sup> Ayrıca biçimsel bir takım teknik denemeler de filmin özgün bir yapıyı yakalamaktan çok Amerikan aksiyon filmlerine (hızlı kamera teknikleri) öykünen bir yapı kurmasına neden olmuştur. Biçimsel olarak kullanılan bir takım tekniklerin ve kamera hareketlerinin içeriği desteklemesi ve güçlendirmesi doğrultusunda kullanılması gerekir. Hızlı kamera teknikleri ve değişik açılar, bu çatışmayı desteklememekte aksine bu çekimlerin varlığı konusunda birtakım soru işaretlerine neden olmaktadır. Modern sinemanın biçimlerle oynayarak içerikte yeni anlamlara ulaşma çabası söz konusudur ancak klasik sinema biçimi olabildiğince görünmez kılıp bir gerçeklik illüzyonu yaratma derdindedir. Bu doğrultuda değerlendirildiğinde bu teknikler filme yapay olarak eklenmiş gibi durmaktadır. Son dönem Amerikan sineması, Batıdaki çılgınlık boyutuna ulaşan görsel bombardıman ve televizyon kültürü nedeniyle görüntülerin hızla akışı üzerine biçimlenmektedir. (Elbette bu biçimleniş klasik anlatımının temel izleğini bozmayacak şekilde klasik dramatik anlatımın olasılıkları dahilinde gerçekleştirilmektedir). Ancak bu filmdeki içerikle bu

---

<sup>329</sup>Forster, a.g.e., 129 s.

biçimin nasıl bir bağlantı kurduğuna dair net bir fikre ulaşamamaktayız. Bu durumda filmdeki bu biçimsel denemelerin anlamsız olduğunu ve sadece aksiyon filmlerine öyküner bir yapının ötesine geçmediğini -belki aksiyon filmleri izlemeye alışmış genç izleyiciye ulaşmak için bir yol olarak düşünüldüğünü- söyleyebiliriz.

Meryem'in Cemal tarafından öldürülememesi çatışmadır ve aksiyonu başlatır. İkinci deneme ve Marmaris'e kaçırları ilk düğümü oluşturur. Daha sonra çelişkiler derinleşip izleyiciyi doruğa götürecektir. Ama burada bir takım mantık hatalarına devam edilir. Örneğin İrfan'ın diğer karakterlerle olan ilişkisinde atlanmış ve mantıklı bir neden sonuç üzerine oturtulmamış bazı noktalar vardır. Başından beri Cemal'in ve Meryem'in hareketlerinde bir gariplik olduğunu anlamış olması gereken İrfan, sanki onlarla apayrı bir atmosferdeymişçesine davranışlar içindedir. Cemal'e bazı sorular sorar ama yanıtlarını alamaz. Sonra bu soruları hiç sormamış gibi davranır. Ya da cevabını alamayınca sanki merak edip soran o değilmiş gibi bir daha arkasını aramaz. Ya da başka bir konuya atlanır. Tüm bunlara rağmen İrfan, hala bu ikisinin bir şeyler gizlediğini anlamayacaktır. Burada büyük bir mantıksızlık söz konusudur. Bu aşamadan sonra da Cemal'le Meryem evli gibi davranacaklardır. Buradaki bu mantıksal kopukluklar, İrfan karakterinin de gerçek, canlı, yaşayan ve 'muhtemel' bir karakter olmasını engellemektedir.

Ağanın adamlarıyla İstanbul'a Cemal'in askerden arkadaşının yanına gidişleri, ağanın Cemal ve Meryem'in Marmaris'te olduklarını hemen tahmin etmesi, daha sonra da adamlarını Marmaris'e göndermesi ile sıralanan olaylar çok basit bir kurgunun sonucu ve mantıksallıktan uzak bir biçimde oluşturulmuştur. Gerçek hayatta böyle şeyler olmaz ya da bu tarz durumları genellikle saçma diye adlandırırız. Burada bir gerçeklikten yola çıkılarak -bir ortaçağ zihniyeti sonucunda varlığını hala sürdüren töre cinayetlerinden- oluşturulmuş bir öykünün gerçekliğe olabildiğince uzak bir hale getirilerek anlatılması söz konusudur. Filmde de rastlanan bu biçimsel yapı, mantık hataları, konunun gerçeklikten uzak ele alınışı, armağan toplumu özellikleri gösteren ve Tasavvuf evreninin maddi dünya algısına göre şekillenen bir gerçeklik tasavvurunun, varlığını değişmeden sürdüren bir zihniyet aracılığıyla, ifade biçimlerine, düşünce şekillerine, sanatsal üretilere (özel olarak da

örneğin bir filme) bir takım kodlar aracılığıyla aktarıldığının göstergesidirler. Zihniyet kalıpları kuşaktan kuşağa aktarılırken değişmeye direnen en güçlü yapılardır.<sup>330</sup> Günümüz sinemasında da bu bağlamda hala geleneksel zihniyet biçimlerinin yansımalarıyla karşılaşmak bir zihinsel dönüşümün gerekliliği konusunda düşünmemize neden olmaktadır.

Filmdeki bu zihinsel ve kültürel aktarımlar sonucu tek boyutlu olarak incelenen bir diğer karakter de Meryem'dir. Başında böyle bir tehlike varken ve töre gibi ilkel denebilecek bir durumun kurbanı iken, Meryem'in çelişkilerine tanık olmayız. Sadece bir sahnede güvertede eline aldığı ip, ona başına gelenleri hatırlatır ve kendisiyle baş başa kalır. Bunun dışında sanki onca şey Meryem'in başına gelmemiş gibidir. Bu durumda Meryem'in de çelişkileri yeterince irdelenememiş, psikolojisi çok yönlü ele alınamamıştır. Film, töre ve geleneklerin acımasızlığı, mantık dışılığı, Doğu toplumlarında kadının ezilmişliği gibi bir takım toplumsal gerçekliklerden yola çıksa da karakterlerin oluşturulması bağlamında sahip olduğu yüzeysel bir anlatım ve salt aksiyona indirgenmiş olay örgüsü nedeniyle bu gerçekliğe, köklü bir eleştiri getirmeyi başaramamaktadır. Daha çok ağanın ve törenin mağdur ettiği Meryem'in başına gelenler derinliği olmayan bir entrika malzemesi olarak kullanılmış ve sinematografik anlam yaratmada oldukça zayıf kalınmıştır.

Cemal'in İrfan'a olan çıkışlarının sebebi, Meryem'i kıskandığının bir işareti olarak mı yoksa agresif tavırlar sergileyen biri olduğunun göstergesi olarak mı okunmalıdır? Bu konu da yine karakterin güçlü bir şekilde işlenmemiş oluşunun bir sonucu olarak değerlendirilebilir. Ayrıca sık sık askerlik anılarını anlatması onun bir askerlik sonrası depresyonu yaşadığına mı vurgu yapmaktadır yoksa sert ve maço bir yapısı olduğu mu öne çıkartılmıştır? Bunların nedenleri de tam olarak belirgin değildir. Cemal karakteri bağlamında, kırsal kesim insanının/erkeğinin feodal, kıskanç ama temiz yürekli olduğuna dair indirgemeci bir tavırla belli klişelere uygun bir karakter çizilmiştir (Bu bakış açısı toplumda yaygın olan geleneksel bakış açısıdır ve genel olarak sanat özelde ise örneğin bir film, bu yargılar bütününden daima

---

<sup>330</sup>Bouthoul, a.g.e., 44-45 s.

fazlasını taşımak zorundadır). Aynı zamanda Cemal ve entelektüel Hoca İrfan arasında da bir çelişki ve gerilim yaratılmaya çalışılmış ve bu iki karakter belirli zihniyetin temsilcisi olarak ortaya konmuşlardır. Her olayın, söz ya da davranışın, mantıklı bir biçimde neden sonuç ilişkisi üzerine inşasıyla yükselmesi gereken entrika kurgusuna bir katkı yapması gerekir. Sinemasal anlam üretiminde her çekim, her diyalog, renkler, ışık, oyunculuk, mekan ve zaman arasında doğru ilişkiler kurmak ve boşlukların oluşmasını engellemek gerekmektedir. Bunun için de, bir söylev oluşturması gereken tüm bu öğelerin mantık kuralları ve bir neden dahilinde birleştirilmesi zorunludur. Bu sayede sinema güçlü bir anlam iletme işlevine sahip olur.<sup>331</sup> Oysa burada kimi çekimlerin bu türden bir filmsel anlam yaratmaya yarayıp yaramadıkları tartışılmaktadır. Örneğin İrfan'ın karısı Aysel'in Cemal'e -İrfan'ı kastederek- "ona dikkat et" demesi ve İrfan ile Cemal arasındaki gerilimi gereksiz yere tırmandırmasının herhangi bir anlamı yoktur. Karakterler arasında gerçekçi bir gerilim onların toplumsal konumlarından psikolojik ya da bireysel özelliklerinden ya da istemlerinden kaynaklanacaktır. Oysa filmdeki gerilim, bir takım şahsi tutumlar, kıskançlıklar ve yanlış anlamalar tarafından kurulmaya çalışılmıştır (zengin ve anlayışsız kadının fitnesi, Cemal'in İrfan'ı yanlış anlaması vs.). Hayattaki dramatik durumlar ise genelde Türkiye melodramlarında olduğu gibi bir takım yanlış anlamalardan ya da kötülerin fesat davranışlarından doğmaz. Dramatik durumlar Pospelov'a göre bireyin toplumla ya da kendi kendiyile çeliştiği durumlardan doğar.<sup>332</sup> Genel olarak Türkiye'deki filmlerde bir hastalık olan (özel olarak bu film bağlamında), karakterlerin tüm boyutlarıyla işlenememesi ve gerçekliğin -ya da yaratılacak gerçeklik illüzyonunun- nesnel değerlere bağlı bir sunumunun bir türlü mümkün olamaması, birey duygusunun henüz oluşmamasıyla da ilintilidir. Çünkü bu toplumlarda hala büyük oranda bir kolektivite düşüncesi söz konusudur. Modern toplumlara göre daha kapalı olan geleneksel toplumlarda, bireysel kimlik duygusunun ya hiç olmadığı ya da çok zayıf olduğu söylenebilir. Geleneksel toplumlarda birey kendini ayrı bir bütün olarak görememekte ve kendini başka bireyler ve toplum karşısında tanımlayamamaktadır. Geleneksel toplumlarda kolektif, etnik veya kabileye ilişkin kimlik duyguları gelişmekte birey de kendini ait olduğu gruba ya da bu gruptaki rolüne göre tanımlamaktadır. Bireysel kimlik büyük

---

<sup>331</sup> Adanır, a.g.e.,1994, 142 s.

<sup>332</sup>Pospelov, a.g.e., 144 s.



oranda modern toplumlara ait bir kavramken geleneksel toplumlarda kimlik sorunu kolektif bir düzeyde karşılığını bulmaktadır.<sup>333</sup> Bu nedenle hala kolektif zihniyetin çeşitli biçimlerde sürdürüldüğü günümüz Türkiye'sindeki filmlerde, bireyin sahip olması gereken psikolojinin alt katmanlarına inilmemekte ve tıpkı melodramlarda olduğu gibi birey tek boyutlu bir şekilde ele alınmaktadır. Yaklaşık otuz-kırk yıl öncesinin sinemasıyla günümüzdeki filmlerde (arada bir takım süreç ve boyut farklılıkları olmasına rağmen) anlam yaratma açısından radikal bir değişiklik olmadığını ya da günümüzdeki filmlerin de sinemanın olanaklarından yararlanıp evrensel bir dil oluşturmada yetersiz kaldığını söyleyebilmek mümkündür.

Burada çatışan karakterler arasındaki durum nasıl bu şekilde sonuçlanmıştır ve neden böyle olmuştur? Bu soruyu izleyici kendi kendine sorduğunda dramada da bir zedelenme yaşanıyor demektir. Bu soru gerçeklik duygusunun da zedelenmesine yol açmaktadır. İyi bir dramatik anlatım, dış gerçeklikle kurduğu doğru ilişkiler sayesinde güçlenecektir. Gerçeklik duygusu sinemanın vazgeçilmez unsurudur. Diyaloglar, mizansen, karakterler, zaman ve mekanla olan ilişkiler, gerçeklikle organik bir bağ kurmazsa izleyici de bir tatmin duygusu yaratmaz.\*

Filmin sonunda kötü ağa cezasını bulmuş, Meryem ve Cemal de birbirlerine kavuşmuşlardır. İrfan ise hayalindeki gibi özgürce denizlere yelken açmıştır. Film klasik dramatik yapı kalıbının uyguladığı 'güvenli bir sonla olayların aydınlatılması' ilkesine uygun bitmektedir. Klasik anlatılarda olduğu gibi sonun izleyici beklentileri doğrultusunda oluşturulması olayların mutlu olarak nitelendirilebilecek bir şekilde bitmesini gerektirmiştir. Ancak klasik dramatik yapının ana izleği ve özellikle sonun, mutlu ve güvenli bir sonla aydınlatılmasına -izleyici de tatmin duygusu yaratmak adına- sadık kalınmış yapılar olarak karşımıza çıkarken, dramatik yapıyı asıl oluşturan tutarlılık ve sebep sonuç zincirleşimi doğrultusundaki mantıklılık ilkesine uyulmadığı görülmektedir. Tecavüze uğramış bir kıza verilen ölüm cezası üzerine

<sup>333</sup>Nuri Bilgin, **Kimlik Sorunu**, Ege Yayıncılık, 1994, İzmir, 68.s

\*Geleneksellikten tam olarak kurtulamamış toplumlarda gerçeklikle ilişkisi olmasa da, bu sinemasal anlatılar izlenmekte ve ne kadar saçma olurlarsa olsunlar izleyicide bir beğeni ve tatmin duygusu oluşturmaktadırlar. Bu bağlamda Yeşilçam Sinemasının uzun yıllar boyunca büyük kitlelerde karşılığını bulması ya da günümüzde de aynı içeriği sürdüren dizi filmlerin yoğun bir talep görmesinin sebepleri ilgi çekici ve üzerinde düşünülmeğe değer olmayı sürdürmektedir.

kurulmuş film toplumsal bir gerçeklikten yola çıkmasına rağmen kurduğu sinematografik yapıyla bu gerçeklikten olabildiğince uzaklaşmakta ve bir gerçeklik illüzyonu yaratmayı başaramamaktadır. Bu illüzyonunun yaratılmamasının en büyük sebebi, dramatik yapıyı kurarken mantığın kimi yerlerde devre dışı bırakılarak, dramada bir handikaba neden olabilecek neden sonuç zincirinin kırılması ve karakterlerin psikolojilerinin çok yönlü irdelenememiş olmasıdır. Zaten dramatik yapıyı geliştirecek olan, karakterlerin çelişkileri ve bu çelişkilerin net bir biçimde ortaya konmasıdır. Oysaki filmde bu çelişkiler net bir biçimde ortaya konmamıştır. Çelişkilerin çatışma oluşturacak biçimde ortaya konması için karakterlerin derinlikli olarak yansıtılması gerekmektedir. Bunun yanı sıra zaman, mekan ve eylem arasında tutarlılık, rasyonellik ve mantıklı kurulum dramatik aksiyon için olmazsa olmaz şartlardır. Burada gerçek hayatta olabilecek bir eylemden yola çıkılmış olsa da, karakterlerin çelişkilerinin ve dolayısıyla çatışmanın iyi bir şekilde işlenememiş olması dramatik aksiyonun kurulumunda bir takım problemler yaşanmasına ve filmin gerçeklikle bağında ve inandırıcılığında sorunlara neden olmaktadır. Toplumda en etkili eleştiri ve değişim mekanizmalarından biri olan sanat, zihinsel ve kültürel süreçlerin değişmemesinden kaynaklanan -ilkel ve arkaik- töre gibi uygulamaları derinlemesine bir bakışla ele alıp çözümler sunabilme ve değişim adına alternatif getirebilme şansına sahiptir. Bu film bağlamında böyle bir alternatif üretebilme bir yana sorunun doğru ve çok yönlü bir ele alınışının bile söz konusu olmadığı görülmektedir. Sonuç olarak filmin dramatik anlatımın gereklerini yerine getirmekten uzak olduğu söylenebilir. Bunun yanı sıra içeriğin, değişmeyen zihinsel süreçlerin etkisinden kurtulamadığı ve derinlikli bir söyleve sahip olmadığı görülmektedir.

#### **3.3.4. Hayatının Kadınısın**

**Filmin Konusu:** Asuman Ceylan eski bir assolisttir. Şöhret yıllarında kendini içkiye kaptırarak yavaş yavaş her şeyini kaybetmiş ve kendine aşık olan Necdet ile evlenerek yaşadığı hayattan kurtulacağını umut etmiştir. Ancak Necdet, kumar ve diğer kötü alışkanlıkları yüzünden zamanla hem parasını hem de Asuman'a olan aşkını kaybetmiş, Asuman'a çekilmez bir hayat yaşatmaya başlamıştır. Tayfur ise

gençlik yıllarından beri Asuman'a aşık olan zengin bir gazino işletmecisidir. Ancak aşkı gerçekleşmeyince başkasıyla evlenmiştir. Karısı ise tecavüze uğramış ve öldürülmüştür. Tayfur da bunun üzerine karısını öldüren adamları öldürerek uzun yıllar hapis yatmış, çıktığıdaysa tüm mal varlığını kaybettiği için Karaköy'de bir teknede çay ocağı işletmeye başlamıştır. Bir gün deniz kenarındaki yerinde oturup çay içerken Asuman Ceylan'ı görür ve onu takip eder. Daha sonra Asuman'ın evinin üst katını kiralar. Tayfur üst kattan çoğu kez Asuman ile Necdet'in kavgalarına tanık olur ve bundan büyük bir üzüntü duyar. Tam oradan taşınacakken Asuman'la aralarında bir yakınlaşma doğar. Daha sonra Tayfur Asuman'ın yaşadığı kötü hayata tanık olduğu ve bundan üzüntü duyduğu için evden taşınır. Asuman da daha fazla bu hayata dayanamayıp Necdet'e boşanma davası açar. Bu arada sevgilisi tarafından para karşılığı erkeklere satılan Asuman'ın kızı intihara kalkışır. Asuman kızını da alıp yeni bir hayata başlamak için evden kaçar. Tayfur onlara arkadaşının yanında bir iş bulur. Ama kızına bu hayat zor gelir ve yine sevgilisinin yanına kaçıp fahişelik yapmaya devam eder. Tayfur'un arkadaşı Asuman'ın kızını fahişelik yaparken görür. Bu arada Asuman ile Tayfur'u takip eden Necdet, Tayfur'un teknesini yakar ve ondan sonra da Asuman'ın kızının kaldığı otele gidip Barkut'a kızı kendisine satmasını söyler. Tayfur ise Necdet'in izini bularak otele gider ve o sırada tam da Asuman'ın kızıyla birlikte olmaya çalışan Necdet'i vurur. Sonra Tayfur, Asuman ve Ahu'yu teknesine alır ve üçü birlikte giderler.

Filmin başında klasik dramatik yapı kurulumunun bir gereği olarak karakterler, geçmişleri ve yaşadıkları hakkında temel bir takım bilgiler verilmiştir. Buna göre izleyici karakterlerin bir takım klişelerden oluşmuş özellikleri (Tayfur'un Asuman'a aşık iyi bir adam, Necdet'in ise karısına kötü davranan ve kötü alışkanlıkları olan kötü adam, Asuman'ın ise zirveden aşağı yuvarlanmış kötü talihli bir kadın olduğu) hakkında bilgi edinir. Film klasik dramatik kurulumun ana izleğine sadık kalmakla birlikte diyaloglar üzerinden yürüyen anlatı biçimi tipik olarak Yeşilçam Melodram sinemasına ilişkin özellikler taşımaktadır. Serim bölümünde (ve daha sonraki bölümlere de uzayarak anlatılacak olan) karakterler ve onların istemi, çatışma konusunda bilgilendirilme süreci geleneksel sözlü anlatılardan kalan aktarımlar dolayısıyla sözsel -yani diyaloglarla- ifadelendirilmiştir. Diyaloglara

yüklenen bu sorumluluk sayesinde serim bölümündeki bilgilendirme ekonomik bir şekilde çözümlenmiştir. Film eski Yeşilçam filmlerine öykündüğünü açıkça belli eder. Hatta biçimsel ve içeriksel yapısını bunun üzerine kurmaktadır. Asuman'ın Fener'deki eski evi, içindeki kitsch eşyalar, Tayfur'un kostümleri, saç, bıyığı filmin geneline yayılan bir Yeşilçam Melodramı atmosferi yaratmaktadır. Bunu sağlayan bir diğer unsur ise filmin başrol oyuncusu olarak Yeşilçam filmlerinin kült oyuncusu Türkan Şoray'ın seçilmiş olmasıdır.

Dramatik çatışmayı başlatıp olayların gelişimini sağlayacak olan karakter ve karakterin edimi olduğu için karakter ya da genel anlamıyla karakterler dramatik yapı için de hayati bir öneme sahiptir. Karakter kendini edimde dışa vururken, edim de yarattığı çatışmada şekillenir. Dramatik çatışma ise doğrudan doğruya edimden yani karakterin isteminden doğmaktadır. Yaşam içerisindeki her edim dramatik durumlara yol açmaz.<sup>334</sup> Dramatik olması için edimin karakter tarafından bilinçli ve güçlü bir şekilde isteniyor olması ve yaşamın bazı dönüm anlarında oluşması gerekmektedir. Bu şekilde edim çelişkiler ve çatışmalara yol açar. Bu nedenle karakter bir süreklilik olarak kurulmalı ve edimleri de karakterin kişiliğinde karşılığını bulmalıdır. Karakterin tutarlılığı dramatik anlatımın tutarlılığı için bir ön koşuldur. Dramatik anlatımın mantıksal yapısının tutarlı bir şekilde kurulması için karakterin eylem ve davranışlarının nedenleri net bir biçimde ortaya konmalı ve seyirci karakterin davranışlarının nedenini anlamalıdır. Seyirci karakterin davranışının sebebini anlamazsa karaktere olan ilgisi azalacaktır. Böylelikle de git gide anlatıya olan ilgisini kaybedip, anlatıdan uzaklaşacaktır. Klasik dramatik anlatılar için en büyük tehlikelerden biri budur.<sup>335</sup> Dramatik anlatımın tutarlılığını sağlayan bir diğer unsur, olayların ana olay etrafında tutarlı ve onunla bağlantılı bir şekilde anlatılmasıdır. Dramatik anlatımdaki anlatımın “kendi kendini anlatması” sayesinde kurulan gerçeklik illüzyonu bu şekilde sağlanır. Yani gerçeklik illüzyonu için öncelikle ana karakter ile yan karakterler ve olay zinciri ekseninde güçlü ve tutarlı bir yapı kurmak gerekmektedir. Bu, filmdeki inandırıcılığı ve gerçeklik duygusunu da pekiştirir. Bir film senaryo, oyunculuk, mizansen, ses, dekor, kostüm, ışık vs. gibi birçok unsurun bir araya gelmesiyle oluşan oldukça kompleks bir ifade biçimidir. Bu anlamda tüm

---

<sup>334</sup>Pospelov, a.g.e., 145 s.

<sup>335</sup>Oluk, a.g.e., 79 s.

bu bileşenleri mantıklı, tutarlı ve estetik bir dil oluşturabilecek şekilde birleştirebilme yetisini gerektirir. Oysaki bu film için böyle bir tutarlı ve içinde kompleks ilişkiler ağını mantıklı bir biçimde birleştirebilmiş bir yapıdan bahsedebilmek mümkün görünmemektedir. Örneğin yıllarca Asuman Ceylan'a aşık olarak bir hayat sürdüren Tayfur'un hareketlerinin ve davranışlarının ardındaki nedeni anlayabilmek mümkün değildir. Asuman Ceylan ile yolları tam kesişmişken birden onun hayatından çıkmak ister. Bunu ise "gençken hiç bir şeyden korkmadığını ama artık korktuğunu" söyleyerek açıklar. Burada karakterin mantıklı bir hareket bütünlüğü sergilemeyen - filmin entrika inşasının da bu edim üzerine kurulduğu- bir davranışı söz konusudur. Hayatının aşkına yaklaşabilmek için her şeyi yapan birinin daha sonra çok da gerçekçi olmayan bir sebeple onun hayatından gitmek istemesinin uyandıracığı etki ya filmde bu aşkın derinliği konusunda bir samimiyetsizlik olduğunu ya da karakterin ne istediğini bilmemesi durumuyla açıklanabilir. Her iki durumda da mantıksal bütünlük zedelenmiştir.

Burada karakterler hakkında genel bilgilendirilmeler diyaloglara dayalı bir biçimde yapılmış ve çatışmayı doğurabilecek sebepler ortaya atılmıştır. Tayfur'un Asuman Ceylan'a bitmeyen büyük aşkı, Tayfur'un iyi ve dürüst bir insan oluşu, Asuman Ceylan'ın kötü talihi nedeniyle yaşadığı kötü hayat ama iyi ve güçlü bir kadın oluşu, Necdet'in kötü ve ahlaki açıdan zayıf bir insan oluşu vs. Bunun yanı sıra Tayfur Asuman Ceylan'ı hala sevmekte ama ona zarar vermemek için hayatına girememektedir. Burada entrikayı yaratanın, çatışmayı ve aksiyonu doğuranın Tayfur karakteri ve onun istemi olması gerekirken, Tayfur'un isteminin ne olduğu kavranmadığı için, entrika inşası bir anlamda kötü adam olan Necdet'in varlığına dayanmaktadır. Necdet olmasa filmdeki entrika da kurulamayacaktır. Burada kötü adam bir kolaylık mekanizması olarak her yere yetişen ana unsura dönüşmüştür. Yani Tayfur'la çatışan, Asuman'ın çelişkilerini ortaya çıkaran, Ahu'nun başına gelenlere neden olan hep bu kötü adamdır. Tanpınar, geleneksel hikayelerde sık olarak başvurulan bir takım kolaylık mekanizmalarına ya da olağanüstü durumların varlığına işaret etmektedir.<sup>336</sup> Karakterler derinlikli olarak ortaya konulup istemleri net bir biçimde anlatılamayınca, anlatıyı oluşturma işi -bu film bağlamında kötü

---

<sup>336</sup>Tanpınar, a.g.e., 39 s.

adam olarak karşımıza çıkan- bu kolaylık mekanizmasına kalmıştır. Geleneksel anlatı biçimlerinden aktarılarak gelen ve melodramlarda sık sık karşılaşılan ‘tesadüfler’ ya da ‘olağanüstü durumlar’ da aynı görevi görmektedirler.

Buradaki aşk olgusu, imkânsız -imkânsız olduğu ölçüde de ‘yüce’ olarak kabul edilen- bir aşk olarak tanımlanmaktadır. Bu aşk anlayışında sevgiliye kavuşma yolunda çekilen acılar ya da sevgiliye kavuşamama nedeniyle dünyadan elini ayağını çekme gibi mistik bir takım dışavurumlar söz konusudur. Aşka bu şekilde bir bakış Anadolu toplumunda ve kültüründe daima onaylanmış ve en yüce aşkın böyle bir aşk olduğu düşünülmüştür. Örneğin, aşka ilişkin temayülleri oluşturan Anadolu halk hikayelerinde sıkça karşılaşılan yapı; aşık olma, ayrı düşme, aşıkların birbirine kavuşmak için verdikleri mücadele ve evlilik ya da ölümlerle biten sondan oluşur. Buradaki kalıp Moran’a göre sözlü halk hikayelerinden sonra Tanzimat’taki ilk romanlarda da aynı biçimde korunmuştur.<sup>337</sup> Anlatı geleneklerinden toplumsal bilincin katmanlarına doğru süzülerek gelen bu uyuşmalar Yeşilçam melodram filmleriyle devam etmiştir. Her durumda da bu içerik popüler olmuş, genelleşmiş ve izleyici tarafından onaylanmıştır. Bu film de eski melodram sinemasına nostaljik bir öykünmeyle yola çıkmıştır. Yeşilçam ve melodram sinemasına dair, günümüzde sinemayla ilgilenen ve belirli bir sinema geçmişi olan bazı çevrelerde -bir moda biçimini almış- geleneksel değerlerin ve insan ilişkilerinin bozulmadığı, kent kültürünün kırsal dokunun unsurlarıyla karışıp deforme olmadığı 1960’lı yılların atmosferine ve bu yılların insanının yüceltilmesine yönelik nostaljik bir saplantı mevcuttur. Örneğin bu yılların filmlerindeki -bunlar genel olarak Yeşilçam melodramlarıdır- İstanbul hanımefendileri ve beyefendileri, onların yaşadıkları aşklar, kibarlık ve duyarlılıklar, hassasiyetlerden övgü ve özlemle söz edilmektedir. Hatta çoğu kez bu filmler, bir eleştiri nesnesi olmaktan çok bir arzu nesnesine dönüşmek üzeredir. Bu ise Türkiye’de sinemanın da diğer tüm alanlarda olduğu gibi mantık ve rasyonel değerler üzerinden algılanarak incelenmesi ve çözümlenmesi yerine duygusal ve bir takım manevi değerler doğrultusunda değerlendirilmesine ve nesnellikten uzak algılanmasına sebep olmaktadır. Bu durum ise günümüz sinemasında Yeşilçam sinemasına öykünmecî bir bakış olarak karşılığını

---

<sup>337</sup> Moran, a.g.e., 29 s.

bulmaktadır. Bu filmde de aynı bakış mevcuttur. Eskinin bir gazinolar kralı bile bugünün bir beyefendisi kadar hassas, nazik ve ince olabilmekte, bu günün mafyavari örgütleri ve onların üyeleri ise bir o kadar sığ ve insanlıktan uzak olabilmektedir. Örneğin, Barkut karakteri gerçek anlamda mafya bile olmayı başaramamış ancak sevgilisini satacak kadar düşük ahlaki değerlere sahip biri olarak gösterilmiştir. Oysa konuşmasıyla, tavırlarıyla 1960'lı yıllardan çıkıp gelmiş gibi görünen Tayfur, eski bir beyefendi gibi yüksek niteliklere sahip biri olarak karakterize edilmiştir.

Filmde, yukarıda bahsedildiği gibi karakterin davranışları ve onun altında yatan sebeplerin net bir biçimde ortaya konulamaması nedeniyle dramatik anlatının 'çatışma' ile yükselişe geçecek olay örgüsünde bir takım tutarsızlıklar söz konusu olmuştur. Örneğin bu filmde karakterin güçlü isteminden doğacak olan dramatik çatışma net değildir. Tayfur karakteri, yıllar sonra gördüğü ve delicesine aşık olduğu Asuman'ın üst katına taşınarak onun hayatına dahil olmak ister. Asuman onun güçlü istemidir. Asuman'ın evine taşınarak istemi yönünde eyleme geçer. Daha sonra ona açılır ve Asuman ise ona zaman verdiği takdirde -Necdet'ten boşandıktan sonra- bir süre sonra onunla olabileceğini söyler. Buna rağmen Tayfur gitmek ister. Bu nedenle Tayfur'un güçlü istemi konusunda bir takım şüpheler doğmaktadır.

Yine filmde bir dizi tesadüfler mevcuttur. Bu aynı zihniyete ve düşünce biçimlerine sahip bir topluluğun uyuşmalarını oluşturan eski anlatı geleneklerinin günümüze dek aktarılmasının sonucu olarak hem seyircinin hem de filmi yapanların (yönetmen/yazar vs.) tesadüf, rastlantı ve olağanüstü gibi durumları içselleştirmiş olmaları ile ilgilidir. Olağanüstü olarak adlandırılabilir bu durum hemen hemen Anadolu anlatı geleneğinin tamamında mevcuttur. Ahmet Hamdi Tanpınar, 'harikulade'yi doğu hikayesinde realiteyi inkar eden ve reel fikrini dağıtan kolaylık mekanizması olarak tanımlamaktadır.<sup>338</sup> Buna göre, açıklanması güç olan şeyler bir 'olağanüstünün' oluşması ile çözümlenir. Bu, Tasavvuf inancına göre kendi kaderiyle karşı karşıya gelmemesi gereken insanın çatışmalarının daha baştan çözümlenerek trajedinin doğmasını engeller. Olağanüstü durumlar ve tesadüfler ise

---

<sup>338</sup>Tanpınar, a.g.e., 41 s.

Anadolu anlatılarının Tanpınar'ın da belirttiği gibi reelden uzaklaşmalarına neden olmaktadır. Kültürel ve zihinsel bilince işleyen bir ifade şekli olarak günümüze dek aktararak gelen 'olağanüstü' ya da 'harikulade'nin varlığı ile çeşitli biçimlerde karşılaşabilmek mümkündür. Eski anlatı türleri kadar katı bir biçimde irrasyonel olmasa da, Tayfur'un Asuman'la yıllar sonra karşılaşması, Tayfur'un sonunda Asuman'ın ve kızının başına gelen kötülüklerden onları kurtararak, Asuman'a kavuşması hepsi bir olağanüstü durumlar silsilesine ve rastlantı fikrine dayanmaktadır. Ayrıca olay örgüsünü birleştirmede bu tarz tesadüfler bir yapıştırıcı görevi görmüştür (Yoksa bu kadar birbiriyle ilişki içinde olmayan olay yumağının birleştirilmesi olası olamazdı). Örneğin Asuman ile Barkut'un sokakta tartışması sırasında Tayfur'un oradan geçerken bu olaya tanık olması ve Asuman'ı kurtarması, daha sonra yine aynı tesadüfi gerekçelerle Asuman'ın kızını Necdet'in elinden kurtarması gibi irrasyonel durumlar olay örgüsünün içinde yer almaktadır. Ancak bu tesadüfler sayesinde olayların birbirine iliştilmesi, mantığa dayanmadığı ve belirli bir neden sonuç ilişkisini öngörmediği için, anlatı gerçeklikten hızla uzaklaşmıştır. Filmin bazı anlarında ise sanki bir aşk masalı anlatılıyormuş izlenimi verilmekte böylelikle yapılan tesadüfler haklı kılınmaya çalışılmaktadır. Oysa diyaloglar, insanların yaşadıkları ortam, oyunculuk gibi kimi alanlarda sıkı bir gerçeklik izlenimi yaratılmaya çalışılmış bu da filmin neyi amaçladığı ve neyi anlatmaya çalıştığı noktasında bir belirsizlik yaratmıştır.

Buraya kadar olay örgüsü içinde birçok ufak ufak olayın neden-sonuç ilişkisi içindeki zincirleşmesiyle değil de daha çok bunların bazen mantıkdışı olayların ve tesadüflerin yardımıyla yararlanılarak birleştirilmesi ile oluşturulan bir yapıyla karşılaşmaktadır. Klasik dramatik anlatının olayların belli bir yükselişe geçerek birbirini takip etmesi ve daha sonra en büyük düğümün atılarak olayların zirveye doğru tırmanışa geçmesinden oluşan yapısı burada sebep-sonuç zincirinin ve karakterin istem yönü ve buna bağlı olarak çok boyutlu psikolojisinin oluşturulamaması yüzünden kurulamamaktadır. Daha doğrusu burada sadece olayların yükselişe geçtiği bir biçimden söz edebilmek mümkündür. Ancak içerikte böyle bir mantıksallığa uyulmadığı gözlenmektedir. Bu ise başlı başına bir biçim içerik sorununun beraberinde getirmektedir.



Filmdeki klişe karakterler aracılığıyla oluşturulan iyi ve onurlu bir insan olan Tayfur, kötü ve karısının kızıyla birlikte olmaya çalışacak kadar ahlaki açıdan düşük Necdet, iyi ve iyinin önüne çıkacak engeli oluşturmaktadır. Bu basit kurgu masallardan günümüze dek gelmeyi başarmış en eski uyaşımlardan biridir. Biçimleri inceleyerek masalların yapısını ortaya koyan Vladimir Propp, saldırgan (ya da kötü kişi) olarak tanımladığı kişinin eylem alanını kötülük, çatışma ve kahramana karşı sürdürülen diğer kavga biçimleri olarak belirlemiştir.<sup>339</sup> Bu en eski uyaşımları oluşturan tek boyutlu basit yapılar, genellikle karakterlerin gerçekçi ve bütünsel olarak yansıtıldığı ve bütün psikolojik özellikleriyle ele alındığı romanla birlikte terk edilmiştir. Oysaki Anadolu'da genel olarak halk edebiyatında, gerçek insan ve toplum ifade edilmemekte ilahi aşk veya romantik aşk gibi klişeleşmiş konuların dışına çıkılmamaktadır. Bu anlatılarda da psikolojik derinliği ve canlılığı olmayan kişiler yüzyıllardır kendilerini tekrarlamaktadır.<sup>340</sup> Bu klişelerin kendilerini tekrar edişlerine bu film bağlamında da rastlanmaktadır. Filmdeki her karakter neredeyse klişe olmuş bir tipe denk gelmektedir. Tayfur'un iyi adamı, Necdet'in kötü adamı Asuman'ın ise talihsiz ve güzel kadını oluşturduğu klişe tipler Yeşilçam filmlerine bir gönderme olarak okunabilir. Tayfur'un yakın arkadaşları ise yine aynı melodramlardaki iyi karakterin etrafındaki, iyi yürekli ve fedakar dostları (bunlar filmine göre komşu, arkadaş, mahalleli ya da evdeki hizmetliler olabilmektedir) temsil etmektedir. Burada hala az da olsa varlığını koruyan dostluk, arkadaşlık ve fedakarlık gibi karşılıklılık ilkesine dayanan duygular Tayfur ve arkadaşlarına atfedilmiştir. Necdet ve Barkut ise bu duygulardan nasibini almamış kötü karakterler olarak çizilmişlerdir. Bu indirgemeci bakış bireyi psikolojisinden sıyrarak, onu tek boyutlu, cansız ve dolayısıyla gerçek istekleri ve edimleri olmayan bir yapıya dönüştürmüştür. Bu nedenle karakterin güçlü istemi doğrultusunda kurulan dramatik yapı ve bu mantıklı yapının oluşturacağı gerçeklik illüzyonu bu film örneğinde sağlanamamaktadır.

---

<sup>339</sup>Vladimir Propp, **Masalın Biçimbilimi**, çev. Mehmet Rifat ve Sema Rifat, Birinci basım, BFS Yayınları, İstanbul, 1985, 83 s.

<sup>340</sup>Yunus Balcı, **Türk Romanında Aydın Problemi**, Birinci basım, Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara, 2002, 3 s.

Dorukla birlikte zirveye ulaşan olaylar çözümde kahramanın lehine veya aleyhine bir biçimde çözümlenecektir. Burada eski uyuşmalar gereği, bu imkansız aşk mutlu bir biçimde sona erdirilmektedir. Filmin klasik dramatik yapının serim, çatışma ve düğüm, doruk ve çözümden oluşan çizgisel olay örgüsüne biçimsel olarak uyduğu ancak bu çizgisel olay örgüsünü oluştururken kurulması gereken neden-sonuç şeklinde gelişecek mantıklı ilişkiler bütününe sadık olmadığı görülmektedir. Bu, genel olarak eski uyuşmaların devamı şeklinde gerçekleşen bir takım anlatım formlarının (sinematografinin olanaklarının kullanmak yerine sözlü anlatım biçimlerine öyküner bir biçimde olay örgüsünün diyaloglar dolayımından aktarılmaya çalışılması ya da karakterlerin çok yönlü olarak değil bir takım klişelere indirgenerek anlatılması, mantık yerine olağanüstü durumlar ya da tesadüfi olayların kullanılması vs.) anlatının içine sokulup, dramatik yapının bu anlatım formları yönünde tahrip edilmesine ya da bunlar yüzünden dramatik yapının kurulamamasına neden olmaktadır. Tüm bunların toplamında ise film bir gerçeklik illüzyonu yaratamamakta ve inandırıcı olmayı başaramamaktadır.

### 3.3.5. Babam ve Oğlum

**Filmin Konusu:** Sadık, yıllar önce babasıyla kavga ederek bir daha dönmek üzere köyünden ayrılmıştır. Hatırı sayılır bir toprak ve mülkün sahibi olan babası, Sadık'ın ziraat okumasını istemiş, idealist solcu bir genç olan Sadık ise babasına karşı çıkarak İstanbul'a gidip gazetecilik okumuştur. Daha sonraki yıllarda Sadık evlenmiş ve bir gazetede köşe yazarlığına başlamıştır. Sadık'ın karısı hamiledir. Doğum yapacağı gece 12 Eylül Askeri darbesi olur. Darbe nedeniyle sokağa çıkma yasağı ilan edildiğinden, hastaneye gidecek araç bulamazlar. Karısı bir parkta doğum yapmak zorunda kalır. Bebek yaşar ancak karısı ölmüştür. Oğlu Deniz'i yalnız büyütme zorunda kalan Sadık yıllar sonra ölümcül bir hastalığa yakalandığını öğrendiğinde, köyüne, babasının evine dönme kararı alır. Oğluyla birlikte Ege'deki köylerine dönerler. Sadık'ın eve dönüşüne herkes çok sevinir ama babası hala onunla konuşmamaktadır. Sadık çok az ömrü kaldığı için babasıyla arasını düzeltmeye çalışır. Babasına, Deniz'i yanlarına almalarını ve ona bir oda vermelerini söyler. Sadık'ın bir gece düşüp bayılmasıyla hastalığının kötü olduğunu ve çok az ömrü

kaldığını tüm ev ahalisi öğrenir. Sadık hastaneye kaldırıldığında babası onu affeder. Daha sonra Sadık ölür, Deniz de babasının vasiyeti üzerine köyde kalır. Sadık'ın istediği gibi Deniz, dedesi ve babaannesiyile birlikte yaşamaya başlamıştır. Artık yalnız değildir, bir evi, bir yuvası vardır.

Jeneriğe kadar olan kısımda Sadık'ın bir gazetede çalıştığını, darbe öncesi ülkede ortalığın karışık olduğunu, Sadık'ın ise bu kaotik ortama rağmen fikirlerini yazmaktan çekinmeyen idealist bir gazeteci olduğu bilgisi izleyiciye, Sadık ve karısı arasında geçen konuşmalarla verilir. Dramatik anlatılarda serim bölümü içinde izleyicinin anlatıya ısındırılması ve bir takım bilgilerin verilmesi gerekliliğine uyulmakta ve hatta daha ilk sahnede bu trajik doğum olayı karşısında izleyici duygusal bir boşalım yaşamaktadır. Burada evrensel temalar olan annelik, aile birliği, sevgi gibi duygulardan yola çıkılarak, doğum gibi kutsal denebilecek bir anın böyle trajik bir şekilde sonlanmasının yarattığı acı duygusu, bir gerçeklik izlenimi yaratılarak seyirciye de yaşatılmıştır. Böylelikle henüz ilk sahnede, dramatik yapı kurulmaya başlanmıştır. Seyirci filmin içine hızla çekilirken herhangi bir mantık hatası da göze çarpmamaktadır.

Genellikle Türkiye'de sinemada eksik olan, karakteri çevresiyle olan ilişkileriyle anlatabilme, bu film bağlamında bir sorun olarak ortaya çıkmamaktadır. Filmdeki kahramanın yaşadığı çelişkilerin ve başına gelenlerin bir kısmı bu toplumsal, kaotik ortamın sonucu olarak ortaya konmuştur. 12 Eylül darbesi, kahramanın karısını kaybetmesine ve bu süreç sonunda hapisane yıllarında işkencede edindiği kötücül hastalık ise onun hayatına mal olacaktır. Ancak film toplumsal bir gerçekliğin bir insanda yarattığı tahribatlardan yola çıkarsa da sonraki sahnelerde, bu gerçeklikten uzaklaşmakta ve bireysel bir durum olan baba ve oğul hesaplaşmasına dönmektedir. Ama gerçeklikle olan bağların, filmdeki görsel öğelerin de yardımıyla, boşluksuz ve doğru bir şekilde kurulması filmdeki inandırıcılığı arttırmıştır.

Filmdeki olayların neden sonuç zinciri içinde sıralanışında da dramatik anlatılarda uyulması gereken zorunluluklara uyulduğu, bu anlamda bir olayın bir

öncekinin sonucu ve bir sonrakinin ise nedenini oluşturduğu söylenebilir. Olayların bu şekilde zincirlenişi sayesinde sonraki olacaklar için de bir merak duygusu yaratılmıştır. (Örneğin Sadık, İstanbul'dan Ege'deki köyüne neden dönmektedir? Onu birden bire bir daha dönmemek üzere ayrıldığı evine döndüren gizem nedir?) Bir yandan da bazı küçük ipuçları verilerek, bu merak duygusunun tatmini ve izleyicinin filme olan ilgisinin uyanık tutulması sağlanmaktadır (Örneğin, Sadık'ın aralarda ufak ufak öksürükleri onda bir hastalık olabileceğine ilişkin bir bilginin ipuçlarını vermektedir).

Çatışmayı başlatan süreç Sadık'ın baba evine dönüşüdür. Çatışmayı karakterin güçlü bir isteminin doğuracağı daha önce de ifade edilmişti. Burada da Sadık yıllar sonra radikal bir şekilde köyüne dönme kararı alır ve bu olay kahramanın hayatında bir değişikliğe yol açacaktır. Olaylar bu dönüşle başlar ve izleyiciyi ilgilendiren de olayların bundan sonraki gidişatı olacaktır. Sadık'la babasının arasında ciddi bir problem olduğuna dair ipuçları yavaş yavaş verilmektedir. Filmde entrika inşası için gereken her şey tam olarak yerinde ve zamanında ortaya çıkmaktadır. Sadık'ın eve dönüşüyle birlikte babasının onunla konuşmayı reddetmesi aralarında geçmişten gelen bir çatışma ve bir küslük olduğunu göstermektedir. İzleyicinin kendi kendine 'bundan sonra ne olmuş? Ve bu çatışmanın sebepleri nelermiş?' gibi soruları sorması sağlanmıştır. Hikaye ilerledikçe konuyla ilgili detaylar yavaş yavaş aydınlatılarak izleyicinin hem merak duygusu tatmin edilmiş hem de anlatıyla bütünleşmesi sağlanmıştır.

Olaylar belli bir neden sonuç ilişkisi içinde ilerlemektedir. Bu sıralamada her şey mantığa uygundur. Yapılan tüm hareketlerin bir sebebi vardır ve bunlar olası ve muhtemel sebepler şeklinde sıralanmakta, bu nedenle de olay zincirini bozan ve sekteye uğratan herhangi bir aksaklıkla karşılaşılmamaktadır.

Filmde çatışan karakterler psikolojileriyle birlikte ve onları sarmalayan gerçeklikle ilintili bir şekilde ortaya konmaktadır. 12 Eylül Askeri darbesinden önce Türkiye'de, birçok ailede baba-oğul veya kardeşler arasında aynı tartışmalar ve çatışmalar yaşanmıştır. Ülkenin içinden geçtiği kaotik yıllar, idealist bir şekilde ve

umutla birçok gencin ardından koştuğu değerlerle ya da bunlara karşı düzenlenen sarsıcı, yıkıcı eylemlerle belirlenmiştir. Bu olağanüstü toplumsal hareketliliğin beraberinde getirdiği ölüm, işkence ve kayıplar birçok ailede derin yaralar açmıştır. Film, bu gerçekliğin tüm boyutlarıyla ortaya konduğu ve tartışıldığı bir film olmasa da, bu toplumsal verilerden yola çıkarak yaratılan karakterler başarılı bir şekilde canlandırılmış, psikolojileri, çelişkileri en azından toplumsal gerçeklikle ilintili bir biçimde ortaya konmuştur. Örneğin Sadık'ın karakterini hem bu değerler hem de babasına karşı geliştirdiği kimlik savaşı belirlemiştir.

Bir diğer ayrıntı da filmde yer yer gösterilen yan karakterlerin hiçbirinin öylesine konmuş ya da bir konuya açıklık getirmek için zorlama olarak yaratılmış tipler olmamaları, aksine hepsinin bir amaca yönelik olarak yaratılmış olmalarıdır. Hikayenin bütünü içinde hepsinin bir yeri ve hikayenin oluşturulmasına da katkıları vardır. Örneğin Hüseyin Ağa'nın hafifçe atıştığı köyün bakkalını Sadık'ın arkadaşları arasında tekrar görürüz. Daha sonra cenaze sahnesinde yine karşımıza çıkar. Tüm bunlar gerçeklik duygusunun oluşturulmasına hizmet etmektedir. Bir köy ortamı yaratmak ve oradaki ilişkilerin gerçekliğine vurgu yapmak için, boşluk bırakılmadan oluşturulmuş ilişkiler bütününe katkıları çok fazla olmuştur. Bunun dışında diğer ev halkının da gerçeğe benzeyen kişiler olması, filmin karakterler bağlamında gerçeklik izlenimini kuvvetlendiren bir unsur olarak öne çıkmaktadır. Örneğin Sadık'ın ara ara öksürdüğü gösterilerek hasta olabileceğine dair hafif vurgu yapılmıştır. Eğer ara ara izleyiciye doğru yerlerde gösterilen bu küçük veriler olmasaydı Sadık'ın hastalığı damdan düşer gibi olurdu ve inandırıcılık duygusu zedelenirdi. Ancak burada doğru kurulmuş neden sonuç zinciri sayesinde (Sadık'ın uzun süreler işkenceye maruz kalması, bunun sonucunda ciğerlerinin su toplaması ve bu duruma bağlı olarak da hastalığının gün geçtikçe artıyor olması) inandırıcılık ve gerçekliğin temsili başarılı bir biçimde gerçekleşmektedir.

Filmin kuruluşuna ilişkin olarak yavaş yavaş düğümlerin atıldığı ve entrika inşasının belirli bir neden sonuç zincirini takip ettiği söylenebilir. Sadık köyünü ve sevdiği insanları kendi idealleri uğruna bırakmış gitmiş, onlarsa Sadık'ı hiç anlayamamışlar ve ona kızmışlardır. Köye dönmekle Sadık, özellikle babasına karşı

gururunu çiğnemiş kendisi ile bir çatışma yaşamıştır. Ama bundan da kaçması imkânsızdır. Burada, dramatik yapıyı oluşturan çatışmanın kahramanın bir isteminden ya da onun dışındaki bir etkenden doğması durumundan hareketle, çatışma ve aksiyonun Sadık'ın güçlü isteminden doğduğu söylenebilir. Ayrıca Sadık karakterinin psikolojisini belirleyen etmenler gerçekte ilintili anlatıldığı için hem Sadık'ın istemi hem de bu istem için harekete geçmesi tutarlı bir yapı kurmuştur.

Filmde Sadık'ın bir hesaplaşma yaşadığı görülmektedir. Hem babasıyla hem de yaşadıklarıyla olan bu hesaplaşma, olayların kırılma noktasını oluşturur. Sadık'ın babasıyla yüz yüze gelerek, o ana dek sorulan sorular ve atılan düğümlerin çözümüne doğru olaylar hızlı bir biçimde tırmanışa geçmiş ve tam da bu hesaplaşma anında doruğa tırmanmıştır. Burada Sadık'ın bir yerlere gideceğini, büyürken Deniz'in yanında olamayacağını anlarız. Ama her şey aydınlığa kavuşmamıştır. Sadık nereye gidecektir ve neden gidecektir? Bu sorular izleyicide bir merak uyandıracak biçimde ortaya konmuştur. Bu noktadan sonra da tüm düğümler çözülerek, kahramanın bundan sonraki yaşamını değiştiren olayla birlikte, inişe geçilerek çözüm aşamasına ulaşılmış olur. Bu film bağlamında, dramatik yapı kurulumunun tüm gereklerine uyulduğu ve bir gerçeklik duygusu yaratılması sayesinde anlatının kendini görünmez kıldığı ve bu sayede izleyicide bir duygu birliği yaratıldığı görülmektedir.

Filmde bir gerçekliğin ya da olması muhtemel bir durumun yeniden oluşturulması anlamında ayrıntıların atlanmadığına ilişkin bir takım sahnelerin varlığı söz konusudur; Örneğin Birgül hastaneye Sadık'ı ziyarete gelirken yanında üzümlü kurabiye getirmiştir. Bununla ilgili ikisinin bir küçüklük anıları vardır. Okul yıllarında bir gün Sadık, Birgül'ün yanında getirdiği üzümlü kurabiyeden yer. Ama çok sevdiği bu kurabiyeyi Birgül'ün yaptığına bir türlü inanmaz. Birgül Sadık'a bu anıyı hatırlatır. Sadık da “ziyarete gelirken hemen bunu mu yapıverdin” diye sorar. Birgül bu kurabiyeleri çocuklarının da çok sevdiğini onlar için yaptığını söyler. Bu sayede bu iki kişinin geçmişlerinden bir anı hem onların aralarındaki ilişkiyi betimlemek hem de Sadık'ın köyden giderek nasıl farklı bir insana dönüştüğünü anlatmak için ince bir ayrıntı oluşturmuş, bu sahne Sadık karakterinin daha güçlü bir şekilde ortaya konmasına da yardımcı olan sahnelerden biri haline gelmiştir. Burada

önemli olan şey, en ufak bir ayrıntının bile filmin karakterlerine, psikolojisine ve aurasına yaptığı katkıdır. Tüm bunlar dramatik yapının başarılı bir şekilde kurulmasına ve filmdeki inandırıcılığın kuvvetlenmesine neden olmuştur.

Filmin başında olduğu gibi sonunda da, bu çok güçlü dramatik kırılma anı, izleyicide tam bir duygusal boşalma neden olmaktadır. Burada “ölüm” ve ölüm duygusu karşısındaki çaresizlik, babasını yitiren bir çocuğun yalnızlığı ve oğlunu yitiren bir adamın pişmanlıkları çarpıcı bir aksiyonla ifade edilmiştir. Bu aksiyon Hüseyin Ağa'nın bu acı karşısında aklını yitirecek noktaya gelmesi ve teyzesinin çok mantıklı bir yöntemle -Salim'e babasını yıkıp devirmesini söylemesi- onu, hiç kimsenin bu ölümün sorumlusu olmadığına ikna etmesiyle gerçekleşmiştir. Hüseyin Ağa'nın bu ölüm karşısında bir anlamda rasyonelleşmesi sağlanmıştır. Bu sayede, hayatta ölüm gibi acı durumların yanı sıra, hayatın gerçekleri içinde önüne geçilemeyecek olayların da varlığına ve bunların da normal olduğuna dair bir vurgu yapılır. Bu sahne izleyicide tam bir özdeşleşme ve arınma yaratmaktadır. İzleyicideki duygu birliğinin bir sebebi, hayatın içinde daima olan ve insanın kendini karşısında yalnız ve çaresiz hissettiği ölüm, doğum gibi evrensel duyguların, insanları daima derinden etkileyen duygular olmasıdır. Bu dramatik anın sahnelenmesi de, oyunculuk ve tüm bunların gerçeklikle olan sıkı bağı sayesinde filmdeki atmosferi güçlendirmekte ve izleyiciyi kavrayabilmektedir. Ancak, buradaki dramatik anların ölüm ve doğum gibi evrensel duygulardan yola çıkılarak oluşturulmuş olması ve bir çocuğun annesini sonra da babasını kaybetmesi durumunun insanlarda yaratacağı acıma duygusuyla acının dozunun arttırılması bir anlamda kolaycılığa kaçmak olarak yorumlanabilir.

Filmin sonunda Deniz, babasını kaybetmiş olsa da gerçekte ondan hiç kopmayacağı, babasının daima onun yanında olacağı duygusu güçlü bir biçimde iletilerek tüm üzüntü ve acıma duyguları giderilir. Ölüm duygusu teskin edilir ve klasik anlatılarda olduğu gibi, küçük çocuk böylelikle güvenli bir dünya içinde bırakılır. Film klasik dramatik anlatımın tüm kurallarına uymakta ve bu sayede güçlü bir gerçeklik izlenimi ile izleyiciyi kavrayarak, Aristoteles'in katharsis olarak adlandırdığı duygusal boşalmayı yaşatmaktadır. Filmde mantıksal boşluklara ve

olağanüstü olarak adlandırılan durumlara ya da melodramlarda sıkça görülen tesadüflere rastlanmamaktadır. Filmin sağlam bir dramatik yapı kurmasının yanı sıra, bir takım klişeleri ve evrensel duyguları yoğun olarak kullandığı için kolaycılığa kaçtığı ve izleyiciye yoğun olarak katharsis duygusunu yaşatıp onun filme bazen mesafe ile yaklaşmasının önünü tıkayıp bu sayede bir takım kavramsallaştırmaları da engellediği, daha doğrusu izleyicinin ölüm ya da yaşam hakkında bir takım kavramsallaştırmalar yapmasına yol açacak bir söylev üretmediği söylenebilir. Ama sonuç olarak Türkiye sinemasında pek de gözlenemeyen dramatik anlatım -klişelere kaçılarak da olsa- başarılı bir şekilde gerçekleştirilmiştir.

Filmin popüler anlamdaki başarısının altında, Anadolu kültür ve zihniyet algısının içinde acı ve ölüm duygusuna daima önemli bir yer verilmesinin büyük bir etkisi olduğu görülmektedir. Acının, ölüm ve hastalık gibi temaların dozunun yüksek tutulması, zihinsel süreçlerinde bu duyguları ya da manevi denebilecek oluntuları maddi gerçekliklerin daima önüne koymuş (ve bunlardan fazlasıyla etkilenmiş) Anadolu insanının hemen sarmalanmasına neden olmuştur. Maddi dünyayı var görünen bir yokluk olarak kabul eden, maddi dünyanın gelip geçici olduğunu düşünen zihniyet için manevi süreçlerin ve duygulanımların önemi büyüktür. Özellikle geleneksel anlatı biçimlerinde, bu manevi süreçler ve bunların sonundaki ayrılık ya da ölümler bolca işlenen temaları oluşturmaktadırlar.<sup>341</sup> Günümüzde de izleyicilerin tercihlerini geniş oranda zihinsel süreçlerde belirli kalıplar ya da uyaşımmlarla yer eden bu temalar belirlemeye devam etmektedir. Bu film bağlamında ele alındığında ise, 'izleyiciyi kalbinden fethetmenin bir şekli olarak ifade edilebilecek, geleneksel uyaşımmlara dayalı temaların varlığının yanı sıra, geleneksel anlatılardan farklı olarak tam bir dramatik yapı kurulumunun da gerçekleştiğini söylemek mümkün olmaktadır.

Filmdeki içerik baba-oğul çatışması çerçevesinde şekillendirilmiş, ancak çok sık yaşanan ve gerçekte birey olma mücadelesini kapsayan bu süreç, yoğunluğun acı, ölüm, acıma gibi temalara kaydırılmasıyla gözden kaybolmuştur. Yoğun olarak cemaat tipi yaşamın egemen olduğu toplumsal bir yapının belirlediği zihinsel ve

---

<sup>341</sup>Moran, a.g.e., 26-27 s.



kültürel süreçlerin oluşturduğu insanda, ben ya da birey duygusundan söz edilememektedir. Bu toplumlarda kolektivite ve biz duygusu ağırlıktadır. Anadolu kültür ve zihniyet yapısını da oluşturan inanış ve düşünce biçimleri arasında yer alan potlaç yaşam tarzı tamamen kolektif bir örgütlenme biçimidir. Burada bir lider etrafında örgütlenen kişiler tek tek birey olarak değil cemaatin üyesi olarak var olmaktadır. Bir kişiden bahsedildiğinde, o cemaat ya da topluluktan da bahsedilmiş olunmaktadır. Bu film bağlamında babasıyla çatışan oğul, gerçekte birey olma mücadelesi vermektedir. Ya da en azından bu başkaldırının altında birey olmaya yönelik bir tutum olduğu varsayılabılır. Çünkü oğul, babanın yarasını çiğneyip kendi tercihlerini yaşama konusunda diretmış ve bunu birçok zorluğu göğüsleme pahasına yaşama geçirmiştir. Ancak filmdeki eylem bunların hiç birine işaret etmemekte, baba ile oğulun çatışması, despot ve kalpsiz bir baba ile idealleri olan oğulun anlaşamaması ve bu anlaşmazlığın yıllar sonra, oğulun hastalığı sayesinde sona ermesi gibi hemen tüketilebilecek ve evrensel bir takım duyguları harekete geçirecek klişeler üzerine kurulmaktadır. Filmin bu anlamda güçlü bir söylev ürettiğini söyleyebilmek mümkün görünmemektedir. Geleneksel kültürel ve zihinsel yapılanmalar ve alışkanlıklar anlatının biçim ve içeriğine -bir dönem melodram sinemasında olduğu kadar- günümüzde de sinmiş görünmektedir. Filmdeki anlam bu zihinsel süreç tarafından belirlenmiştir. Gerçekliğin bir temsilini oluşturabilme konusunda başarılı bir yanı barındırırken, güçlü bir söylev üretme ve gerçeğe derinlikli bir perspektiften bakabilme kapasitesine sahip değildir. Roy Armes'in da dediği gibi, bir filmin gerçeği yansıtmaması başka gerçekliği anlatması bambaşka bir şeydir. Ancak gerçeği yansılayabilme yetisine sahip olamayan bir Türkiye sineması olduğu göz önünde bulundurulursa, filmin bu anlamda gerçeğin temsilini oluşturduğu ve dramının şartlarını yerine getirerek dramatik yapı kurulumunu gerçekleştirebilmiş olduğu söylenebilir. Filmin asıl handikabını derinliksiz anlam üretimi oluşturmaktadır. Bunun sebebi olarak, aslında toplumsal ve sosyolojik boyuta sahip olan bir gerçekliği çok yönlü irdeleme kapasitesinin gösterilememesi ve bu anlamda zaten hali hazırda Anadolu insanının zihinsel alışkanlıklarına uygun temalara (acı, ölüm, evlat sevgisi vs.) yönelerek kolaycılığa kaçılmış olması gösterilebilir.

Buradaki köy ortamı, coğrafi özellikleri nedeniyle -Ege'de bir köy olması dolayısıyla Akdeniz kültüründen de esintiler taşıması- göreceli olarak Anadolu taşra profilinden daha esnek bir yapıya sahip olarak betimlenmiştir. Filmdeki aile her ne kadar geleneksel kurallara sahipse de, Akdeniz insanın sıcaklığını ve olaylara zaman zaman esprili bakışını taşımaktadır. Bu bakış da filmdeki karakterler gibi gerçekçi bir şekilde verilmiştir. Coğrafyaya has bu esneklik örneğin kadının konumunda kendini göstermektedir. Filmde traktör ve telsiz kullanan anne erkeğe ilişkin alanlara girebilmiştir. Ayrıca bir takım gündelik davranışlarda da kadının farklı ve güçlü konumu göze çarpmaktadır. Ancak bu esneklikler ve özgürlüklerin alanı bir yerde sınırlanmakta ve burada, Ege köylüsü ile Doğu'daki bir köylüyü büyük bir paydada birleştiren zihniyet biçimi ile karşılaşılmaktadır. Filmde de ilk sahnelerde gösterilen Sadık'ın annesinin, Hüseyin Ağa'dan gizli bir şekilde oğlunu ve torununu görmeye gitmesi, bu büyük payda içinde değerlendirilebilir. Bu zihniyet biçimi içinde, sonuç olarak son söz erkeğin, ağanın ya da reisindir.

Anadolu üzerinde (doğusu ve batısı arasında farklar olmasına rağmen) feodal değerlerin aile yaşantısına kısmen hakim olduğu, toplumsal davranış biçimlerini belli oranda hala bu zihniyet alışkanlıkları tarafından belirlendiği söylenebilir. Sosyal bir değişimle birlikte toplumların rasyonelleşerek modernleşmeleri, toplumların gerçekliğe gözleri açık bakmaları ve rasyonel olmak, nedenler üzerine düşünebilmek, sonuçları hesaplayabilme ve yararlarına göre davranabilmeyi içeren bir dizi önermeyi barındırır.<sup>342</sup> Modernleşme projesi Türkiye toplumu gibi geleneksellikten henüz kurtulamamış toplumlar için sadece bir projeden ibaret kalmış gibi görünmekte, gerçek bir değişim ve dönüşüm sürecinin yaşanmaması sonucunda ise yaşam pratiklerinde görüntüde bir değişime yol açmaktadır. Zihniyet boyutunda ise radikal bir dönüşümün olmadığı söylenebilir. Bu durum toplumsal yapının en küçük birimini oluşturan ailede her türlü kararın ailenin reisi olan baba tarafından alınmasına, yani aile adli kurumda babanın yarasının hakim olmasına yol açmaktadır. Nasıl ki cemaatin lideri, ağası, kabilenin reisi tek söz sahibi ise geleneksel çekirdek ailede de bütün yetkiler babanın elinde toplanmıştır. Geleneksel toplumlarda kolektif ya da kabileye ait kimlik duygularının gelişimi söz konusudur. Bireyler kendilerini ait

---

<sup>342</sup>Bilgin, a.g.e., 41 s

oldukları gruba, aileye vs. göre tanımlamaktadırlar. Bireysel kimlik ve bireycilik sorunu Rönesans sonrasında Batı toplumlarının bir özelliği olarak görülmekte ve geleneksel toplumlarda bu tarz bir düşünce kolektifin alanı içine girmemektedir. Kolektif bilincin var olduğu geleneksel toplumlarda ise bireyler ortak duygu ve düşüncelere sahiptirler, birbirlerinin yerine ikame edebilirler, kutsal saydıkları şeyler aynıdır ve hatta bireyler birbirleri adına kendilerini feda edebilirler.<sup>343</sup> Bir anlamda homojenleşmiş böyle bir yapının içinden özgür ve kendine özgü istekleri olan bir “birey” çıkması ise oldukça zor görünmektedir. Bu süreç geleneksel toplumlarda hala geçerlidir. Baba Hüseyin Ağa (baba aynı zamanda ağa olarak tasvir edilmiştir) ile oğul arasındaki çatışmanın kökeninde bu tarz bir zihniyet problemi bulunmaktadır. Ancak film bağlamında, bu sorun iki farklı karakterin (katı yürekli baba ve idealist oğul) çatışmasına indirgenmiş ve bu anlamda da güçlü bir söylev oluşturamamış dolayısıyla izleyicide bir bilgilenme ve düşünce üretebilme süreci oluşturacak türden bir kavramsallaşmaya neden olamamıştır. Aslında klasik dramatik bir yapı kurmayı başarmış filmin başından beri böyle bir amaç taşımadığını da belirtmek gerekmektedir. Türkiye’de filmlerde en önemli sorunlardan biri olan dramanın gereklerini yerine getirerek dramatik anlatımı oluşturabilme bu film bağlamında bir sorun olarak ortaya çıkmamakla birlikte, bir diğer sorun olarak ortaya koyabileceğimiz zihinsel ve kültürel süreçlere bağlı olarak ortaya çıkan içerik sorununun aşılamadığı görülmektedir.

---

<sup>343</sup> y.a.g.e., 71 s.

## SONUÇ

Anadolu üzerindeki anlatıları belirlediğini düşündüğümüz zihniyet ve kültür kalıplarının kökeni çok tanrılı dinlerden biri olan ‘Şamanizm’e kadar dayanmaktadır. Bu Şamanist unsurlar çeşitli biçimlerde, Anadolu coğrafyası üzerindeki insanlar için hala varlığını korumaktadır. Eski Türklerde Şamanizmi kan ve soy birliğine dayanan kandaş toplum inancı olarak yorumlayan Abdülkadir İnan, onun Kuzey Amerika ve Güney Amerika’daki uygulamalarla çok benzeştiğini vurgulamaktadır. Marcel Mauss da potlaç adını verdiği karşılıklı armağan verme ve almaya dayalı bu kolektif yaşama biçimi için benzer şeyleri söylemektedir. Dolayısıyla Anadolu üzerinde en büyük zihinsel ortak paydayı oluşturduğunu düşündüğümüz potlaç ya da Şamanizm adlı inanç biçiminin, Türkiye toplumunun zihniyet kalıplarının kökeninde yer alan önemli bir unsur olduğu söylenebilir. Türklerin İslamiyet’i kabul ettikten sonra Anadolu’ya göçleriyle birlikte, armağan ve karşılıklı yükümlülük düzeni olarak ifade edilen bu simgesel düzen, İslamiyet adı altında varlığını sürdürmeye devam etmiştir. Bu sistemin en önemli özelliği karşılıklı yükümlülükler dayanması, birey yerine cemaat ya da kabilenin önemli olduğu bir kolektivite düşüncesinin söz konusu olduğu rasyonel algılama biçimlerinden uzak ve arkaik bir sistem olmasıdır. Bu sistemde vermek, almak ve iade etmek döngüsü en başta topluluğun devamlılığı, atalar ve ruhlar tarafından bağışlanmaları ve korunmaları için bir gereklilik olarak yerine getirilmesi gereken yaşamsal bir zorunluluktur. Bu sistem prestij, otorite ve duygu alışverişi gibi manevi değerlerin çok önemli bir yere sahip olduğu, varlığını bir takım ritüellerle ve törensel uygulamalarla sürdüren, geleneksel bir düzendir. İşte bütün bu olgular İslamiyet’in kabul edilmesiyle birlikte terk edilmemiş aksine İslamiyet’in içine sızarak onu bir anlamda deforme etmiştir.

Anadolu’da İslamiyet’in daha çok Tasavvufi akımlarla varlığını sürdürdüğü söylenebilir. Bunun sebebi Tasavvufi yaşam biçiminin bir anlamda -Sünni İslam’a göre- Şamanist unsurlarla daha yakın ve onlara daha uygun olmasında aranabilir. Tasavvufun doğuşunda ise Şamanizm’i de etkileyen, Manihaizm ve Budizm gibi mistik unsurlar olduğu bilinmektedir. İslamiyet bu nedenle Anadolu’da varlığını sürdürebilmek için, şekil değiştirmiş ve Tasavvufi yaşam biçimine dönüşmüştür.

Tasavvufi tarikatlar etrafında örgütlenen halk, çoğunlukla potlaç kültürüne ait dışavurumları ve uygulamaları bu mistik yapılanma içinde sürdürmüşlerdir. Elbette Anadolu'da başka Sünni tarikatlar da çoktu. Ama genel olarak değerlendirildiğinde Tasavvuf tarikatlarının ve Tasavvufi yaşam biçiminin baskın olduğu görülmektedir. Bu nokta çalışmanın hedeflerinin belirlenmesi açısından da önem taşımaktadır. Çünkü Tasavvuf (buna ek olarak Osmanlı toplumunun büyük oranda potlaç kültürüne dayalı simgesel ve törensel özellikleri koruyan yapı sergilemesi) bir zihniyetin oluşmasında ve yerleşmesinde çok büyük rol oynamıştır. Tasavvufi dünya görüşünün eşyaya bakışı Platon'un idealar fikrindeki gibi fiziksel bir gerçeklik algısından çok uzaktır. Bu bakış açısına göre, görünenin ardında başka bir gerçek vardır. Bir yanda mükemmel olan idealar evreni diğer yanda da sonlu ve gelip geçici olan maddi dünya söz konusudur. Bu dünya, eşya, madde gibi gelip geçici ölü formlardan oluşur, asıl kalıcı olan diğeridir. Tasavvufun dünyayı gelip geçici sayan, dünyayı var görünen bir yokluk olarak kabul eden ve gerçeği varlıkta değil yoklukta arayan, dolayısıyla insanı reel yaşamdan gittikçe uzaklaştıran mistik karakterli yapısı Anadolu üzerinde büyük oranda etkili olmuştur. Bu etkenler belirli bir zihniyetin oluşmasına neden olmuş ve irrasyonel denilebilecek bir yaşam algısı, bu zihniyet ve kültürün etkisi doğrultusunda varlığını sürdürmüştür. Kitleler arasında yansımaları bulan Tasavvufi tavır ve davranışlar -ya da buna zihniyet biçimi demek mümkün- "tevekkül ve teslimiyet" şeklinde açıklanabilir. Bu, kaderci ve gelecek kaygısı taşımayan, salt 'bugün'den ibaret bir zaman anlayışı ile şekillenmiş bir zihniyet biçimidir. Bu dünya kavrayışı ve görüşü ise Anadolu üzerindeki geleneksel anlatı biçimlerine asıl karakterini veren, biçim ve içeriğini oluşturan muhteva olarak tanımlanabilir.

Bu gelenek, yoğun olarak 'reel dünyadan' uzak, 'fiziksel gerçeklikten' kopuk ve içinde daha çok irrasyonel öğeler barındıran bir halk hikayecilik geleneği ve özellikle destanlar gibi sözlü anlatı biçimlerine dayanmaktadır. Ayrıca klasik sinema anlayışının temeli olan, gerçeğin taklit edilmesiyle onun gerçeğe benzer bir şekilde yeniden sunumuna alt yapı oluşturabilecek ve Aristo'dan beri süregelen dramatik temsil etme biçimlerine sadık bir anlatım biçimine kaynaklık edebilecek hiçbir geleneksel biçimle karşılaşmamaktadır. Hem Sünni İslam'ın Tanrısı tek yaratıcı

kabul eden ve gerçeğin bir benzerini kulun yaratmasına karşı çıkan anlayışı hem de Tasavvufun “*Hakka ulaşmak için asıl olan gerçeğin ardındakini aramaktır, asıl gerçek görünen değil görünenin ardındakidir*” düsturu, reel hayatın ötelenmesine, önemsenmemesine yol açmıştır. Böyle bir dünyanın sanat üretimini değerlendirdiğimizde karşımıza, doğa kanunlarının ve bilgisinin kesin bir sebep sonuç ilişkisi olarak ele alınmasının mümkün olmadığı, her şeyin sebepsiz bir şekilde Allah tarafından yaratıldığı düşüncesinin felsefedeki ‘casualite’ fikrinin yerine geçtiği, fakat bu yaratmanın bilgi ve akılla değil kalp gözüyle görülebileceği, akılla ancak zaman ve mekanla sınırlanmış gerçekliği kavramanın mümkün olduğu bir dünya ve sanat anlayışı çıkmaktadır.

Bu dünya görüşü ve sanat anlayışında ise gerçekliği yakalamak, gerçeği temsil etmek gibi bir kaygı yoktur. Hatta bu kaygıdan bilinçli bir şekilde uzak durulduğu söylenebilir. Batı dünyası ise akıl ve bilimin izinden giderek gerçeği temsil etme derdinde iken, Tasavvuf evreninin sanatçısı gerçeğin ardındakinin, aklın karşısında olanın, yani ‘kalp’in derdinde olmuştur. Böyle bir bakış, yaşayış ve düşünüş Anadolu’da sanatçıyı gerçeklikten uzaklaştırırken, Avrupa’da sanat bir “gerçeği arama” saplantısına dönüşmüştür. Diğer tüm alanlarda olduğu gibi Rönesans’la öncelikle resim ve sonra diğer sanatsal ifadeler gerçekten bağımsız düşünülmemeye başlanmıştır. Örneğin resimde perspektif kullanımı gerçeklik duygusunu daha da kuvvetlendiriyor, romanda kişiler ve doğa daha ayrıntılı olarak betimleniyor, tiyatrodaki dramatik yapı izleyicide tamamen bir gerçeklik hissi doğuracak biçimde kuruluyordu.

Sinema, bilimin ve tekniğin sayesinde doğmuş bir sanat dalı olarak tamamen modern dünyanın bir buluşu olarak kabul edilebilir. İlk doğduğunda gerçekten de teknik bir icat olan bu mucizevi buluşun insanlar için öyküler anlatabilecek bir sanat dalı olabileceği düşünülmemiştir. Ama sinemanın kusursuz bir gerçeklik yanılsaması -sinema, Baudrillard’ın da tüm bir yakın tarihi neredeyse gerçekliği yeniden üretme üzerine kurulu ve gerçeklik saplantısına sahip bir uygarlık olarak nitelendirdiği Batı dünyası için mucizevî bir buluş olarak değerlendirilmeyi hak etmektedir- sunmasının yanı sıra kısa zamanda insanların en arkaik yanlarından biri olan ‘anlatma ve anlama’

dürtülerine de seslendiği keşfedilmiştir. Böylelikle ontolojik olarak, modern dünyanın ‘gerçeğin temsili’ ve ‘gerçeklik’ unsurlarıyla iç içe anılan kitlesel bir sanatının da doğuşu gerçekleşmiştir.

Sinema anlatılarının geneli klasik sinema olarak nitelenen bir yapı içinde oluşturulur. Bu yapının kökeni ise Platon’un mimetik anlatım olarak nitelendirdiği yani anlatılan olayların taklit edilmesine dayanan bir dramatik yapı oluşturmaya dayanır. Aristo da ‘Poetika’ adlı eserinde dramatik kuruluşun nasıl olması gerektiğini ve Platon’un bu tanımına göre mimesis kuramını daha da geliştirmiştir. Gerçekliğin taklidine dayalı (mimesis) ve izleyicinin oradaymışçasına, anlatıyı eş zaman yanılması ile izleyerek anlatının içine girmesi ve kendini anlatıya kaptırıp ruhsal bir arınma yaşamasına (katharsis/arınma) dayanan dramatik kuruluş günümüzde klasik olarak adlandırılan sinema ve tiyatronun vazgeçilmez ifade biçimidir. Dramatik olarak adlandırılacak bu yapının en önemli özelliği yazılı kültüre ait bir biçim olmasında aranabilir. Yazılı kültür, Anadolu anlatılarının da içinde bulunduğu sözlü kültürden önemli farklarla ayrılmaktadır. Sözlü kültürdeki anlatı biçimleri bir anlatıcı (şair/ozan/narrator) tarafından dolayım olarak anlatılmakta ve bu nedenle olayların temsiline dayanmamaktadır. Aksine anlatıcı, olayları görenin kendisi gibi hissedilmesini sağlamak ve olayların tanıyımışçasına davranmaktadır. Bu şekildeki anlatılar epik yani bir anlatıcı tarafından anlatılan anlatılar olarak tanımlanabilir. Aynı zamanda bunlar yazılamadıkları için anlatıcı onları hafızasında yer ettiği şekliyle anlatmakta ve her seferinde anlatısına yeni bir şeyler ekleyebilmektedir. Bununla birlikte bu anlatılar, hafızada kolay kalması için bol tekrarlı ve kümeleyici olarak biçimlenmişlerdir. Yazılı kültür ise ilk kez yazı sayesinde anlatılara bilinçli bir denetim uygulamış, böylelikle olayların dağınık değil kontrollü bir şekilde yükselişe geçerek daha sonra da çözümlendiği dramatik kurgu biçimini geliştirmiştir. Ayrıca dramatik biçimin temsil edilerek gerçekleştirilmesi ve anlatıcının aradan çıkarak anlatının kendi kendini anlatması sayesinde izleyicinin olayın doğrudan tanığı konumuna gelmesi mümkün olmuş, böylelikle yaratılan yoğun gerçeklik yanılması izleyicide bir duygu birliğine yol açmıştır. Bu yapı genel olarak insanların uyuşmalarına daha uygun olduğu için fazlasıyla yaygınlaşmıştır. Ancak modernizmin sanatta sunduğu biçimsel olanaklar ve insanın

modern dünya karşısındaki çıkmazları ve arayışları, onu, klasik anlatı tekniklerini yıkma, ona alternatif biçimler üretme isteği/olanağı yaratmıştır. Her durumda sinema temsil etmeye dayanır ve geniş anlamda dramatik biçimi sahiplenmiştir.

Anlatı biçimlerinin geleneksel biçimlerle ilişkili olduğu gerçeğinden hareketle Türkiye sinemasının da geçmiş anlatı yapılarının bir uzantısı olduğu söylenebilir. Bu anlamda geleneksel halk hikayeleri değerlendirildiğinde, bunların genelde yazıya geçmemiş, anonim nitelikte, bir anlatıcı tarafından sözlü bir biçimde anlatılan ve çoğu kez gerçeklikle fazla ilişkisi olmayan, mantıkdışı ve olağanüstü olaylara yer veren bir niteliğe sahip oldukları görülmektedir. İçerik olarak ise, Kerem ile Aslı, Ferhat ile Şirin gibi karşı cinsin mümkün olmayan aşkları konu edilmekte ve bu içerik daima *'aşık olma, ayrılma, sevgili uğrunda verilen savaş ve ölümler ya da kavuşmayla biten son'* zincirinden oluşmaktadır. Bunun dışında yaygın olan türler, destanlar, masallar ve kahramanlık hikayeleri gibi epik türlerdir. Tanzimat'a kadar ise bir roman düşüncesinden bahsedilememektedir. Tanzimat'la birlikte ilk roman denemeleri görülmeye başlanmıştır ama bunlar da, Batılı roman kalıplarının eski halk hikayeleri içerikleriyle doldurulmasından oluşmuş, çoğu mantıkdışı niteliğini koruyan ve sözlü kültür özellikleri taşıyan eserlerdir. Bununla birlikte sinemaya kaynaklık edebilecek bir dram geleneğinin varlığına da rastlanmamaktadır. Metin And Anadolu üzerindeki tek dram türünün, Şii inancı içindeki Muharrem ve Taziye törenleri olduğunu söylemektedir ki bunlar da ritüelistik nitelikte olup daha çok irrasyonel özellikler gösteren ortaçağ dini tiyatrosuna benzerler.

Türkiye sinemasının geçmiş anlatı yapılarıyla bağı kurduğumuzda bir dönem yerli melodram olarak adlandırılan sinemanın nasıl bu kadar yaygın olduğunu anlamak kolaylaşmaktadır. En azından kültürel ve zihinsel bir devrimi ve değişimi tam olarak gerçekleştirememiş bir ülkenin sinemasının da geçmiş anlatılarla az ya da çok hala ilişkisi bulunmaktadır. Bu aslında Türkiye sinemasının, sadece ona kaynaklık eden geleneksel anlatılar tarafından belirlenmesi sorunu değildir. Bu daha çok çalışmanın başında vurgulandığı gibi külliyen bir zihniyet sorunudur. Çünkü zihniyet her şeye içkin yapısıyla bir toplumdaki insanlar arası ilişkilerden düşünme biçimlerine, yaşayış ve davranış kalıplarına ve sanat üretimine dek çok geniş bir alanı



belirler. Öyleyse günümüz Türkiye sinemasında anlam yaratma süreçlerine, biçim ve içeriğin oluşmasına, geleneksel anlatı yapılarımız olduğu kadar dolaylı ama çok kapsamlı bir biçimde, bütün dünya algılayışımızı da belirlemiş olan zihniyet ve kültür evrenimiz katkıda bulunmaktadır.

Genel olarak Türkiye sinemasına uzun bir dönem, geleneksel anlatı kalıplarının melodram türüne uydurulmasıyla oluşmuş ‘yerli melodram’ olarak adlandırılan bir biçim hakim olmuştur. Bu biçimin varlığı uzun bir zaman dilimini kapsamıştır. 1980’lerden sonra ise çeşitli etkenlerle kaybolan yerli melodramların yerini, bireyin dünyasına inmeye çalışan ve dramatik biçime yönelerek -melodram sinemasına göre- daha rasyonel sayılabilecek filmler almaya başlamış, 1990’lardan sonra ise bu çaba artmıştır. Ancak her durumda, kendi özgün konumundan yararlanarak evrensel bir dil oluşturabilmiş ve biçim/içerik anlamında özgün sinematografik dil yaratabilmiş bir Türkiye sinemasından bahsedebilmek mümkün olamamıştır. Bu gün bu çabaların daha yoğun olduğu ve nicelik anlamında bir artışın gözlemlendiği söylenebilir. Ancak bunun yanı sıra nitelik olarak henüz büyük bir sıçramadan söz edebilmek mümkün görünmemektedir.

Günümüz sineması incelendiğinde zihinsel/kültürel uyuşmaların bir sonucu olarak, dramatik yapının ana unsurunu oluşturan karaktere ilişkin temsil etme biçimlerinin yerine getirilemediği görülmektedir. Karakterin/karakterlerin gerçekçi, çok yönlü, derinlikli bir psikoloji ile ele alınması onun istek ve edimlerinin de gerçekçi bir yaklaşımla anlatılmasını gerektirecek dolayısıyla bu derinlikli karakter, dramatik yapının gerçeğe yakın bir şekilde başarıyla kurulmasını sağlayacaktır. Oysa günümüzdeki filmlerin en büyük sorunlardan biri, karakteri bu şekilde ortaya koymaktan uzak olmalarıdır denilebilir. İlk bakışta gerçek karakterlere benzeyen bu karakterler, anlatı ilerledikçe mantıksal tutarsızlıkları, istemleri ve diğer karakterlerle ilişkileri konusunda yavaş yavaş bir çözülmeye uğramakta ve başta bir gerçeklikten yola çıkılarak oluşturulan anlatı biçiminin, bir gerçeklik yanılsamasına dönüşmesi mümkün olamamaktadır.

Geleneksel uyaşımaların aktarılması sonucu oluşan bir diğer sorun ise, sinemada anlam yaratmanın en önemli koşullarından olan tutarlı ve mantıklı bir yapı kurabilme aşamasında yaşanmaktadır. Dramatik yapı mantıklı bir neden-sonuç zinciri üzerinde yükselmektedir. Oysa geleneksel anlatı kalıplarından ve zihinsel/kültürel alışkanlıklardan aktarılarak gelen uyaşımaların varlığı günümüz sinemasında tutarlı bir neden-sonuç ilişkisinin gerçekleştirilemediğini göstermektedir. Bunun kökeninde rasyonel düşünce biçimlerinin henüz tam olarak içselleştirilememiş oluşu gelmektedir. Bu neden-sonuç zincirleşindeki tutarsızlık, dramatik yapıyı tehlikeye sokan “bu neden oldu?” sorusunun sorulmasına ve seyircinin anlatı süreçlerinden kopmasına sebep olur. Oysa dramatik anlatım, seyircinin anlatı sürecine dahil olması ile yani anlatının kendi kendine ilerliyormuş gibi görünmesiyle mümkün olmaktadır. Dramatik temsil etme biçiminin temelinde, anlatıcının varlığının ortadan kalktığı dolayısıyla anlatılanların gözün uzamında ve gerçeklik yanılması yaratarak gerçekleşmesi söz konusudur. Günümüz Türkiye sineması incelendiğinde dramatik yapı kurulurken bu gerekliliklerin mutlaka birinin eksik kaldığı, gerçeklikle güçlü bir bağ kurmayı başaramadığı ve dolayısıyla tam bir gerçeklik yanılması yaratamadığı gözlenmiştir.

Bu bağlamda Türkiye’de filmlerde en önemli sorunlardan biri olan dramanın gereklerini yerine getirerek dramatik anlatımı oluşturabilme ve zihinsel/kültürel süreçlere bağlı olarak ortaya çıkan biçim-içerik sorununu aşabilme kapasitesinin oluşmadığı görülmektedir. Günümüz filmlerinde anlam üretiminin, -radikal bir değişime uğramamış- zihinsel ve kültürel süreçler tarafından oluşturulan geleneksel uyaşımaların varlığı ile belirlendiği görülmüş ve bu geleneksel, zihinsel/ kültürel aktarımlar dolayısıyla, güçlü bir sinema dilinin oluşmadığı, buna bağlı olarak güçlü bir söylev üretiminin gerçekleşmediği sonucuna varılmıştır.

## KAYNAKÇA

### Kitaplar

ABİSEL, Nilgün; **Türk Sineması Üzerine Yazılar**, Birinci basım, İmge Kitabevi, Ankara, 1994, 207 S.

ADANIR, Oğuz; **Anlamsız Düşünceler**, Birinci basım, Aşına Kitaplar, Ankara, 2006, 205 S.

ADANIR, Oğuz; **Osmanlı ve Ötekiler**, Birinci basım, Dokuz Eylül Yayınları, İzmir, 2004, 581 S.

ADANIR, Oğuz; **Sinemada Anlam ve Anlatım**, İkinci basım, Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Yayınları, İzmir, 1994, 178 S.

ADANIR, Oğuz; **Türk Sineması Üzerine Düşünceler**, “Gerçeklerden Kaçamayız”, Der.: Süleymâ Murat Dinçer, Birinci basım, Doruk Yayıncılık, Ankara, 1996, 387 S.

AKPINAR, Turgut; **Türk Tarihinde İslamiyet**, Birinci basım, İletişim Yayınları, İstanbul, 1993, 230 S.

AND, Metin; **Oyun ve Bügü**, Birinci basım, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2003, 571 S.

AND, Metin; **Ritüelden Drama**, Birinci basım, yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2002, 268 S.

ANDREW, J. Dudley; **Sinema Kuramları**, Çev: İbrahim Şener, Birinci basım, İzdüşüm Yayınları, İstanbul, 2000, 292 S.

ARISTOTELES, **Poetika**, Çev: İsmail Tunalı, Beşinci basım, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1993, 104 S.

ARMES, Roy; **Action and Image: Dramatic Structure in Cinema**, Birinci basım Manchester, University Press, Manchester, 1994, 198 S.

ARMES, Roy; **Film and Reality**, Middlesex, Penguin Books, 1974

ARNHEIM, Rudolf; **Sanat Olarak Sinema**, Çev: Rabia Ünal, Birinci basım, Öteki Yayınevi, Ankara, 2002, 191 S.

ARSLAN, Nihayet; **Türk Romanının Oluşumu**, Birinci basım, Phoenix Yayınevi, Ankara, 2007, 636 S.

AYVAZOĞLU, Beşir; **İslâm Estetiği ve İnsan**, Birinci basım, Çağ Yayınları, İstanbul, 1989, 511 S.

BALCI, Yunus; **Türk Romanında Aydın Problemi**, Birinci basım, Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara, 2002, 352 S.

BAUDRILLARD, Jean; **Simgesel Değiş Tokuş ve Ölüm**, Çev: Oğuz Adanır, Birinci basım, Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi, İstanbul, 2002, 370 S.

BAZIN, André; **Çağdaş Sinemanın Sorunları**, Çev: Nijat Özön, Birinci basım, Bilgi Yayınevi, Ankara, 1966, 198 S.

BAZIN, André; **Sinema Nedir?**, Çev: İbrahim Şener, Birinci basım, İzdüşüm Yayınları, İstanbul, 2000, 310 S.

- BENJAMIN, Walter; **Pasajlar**, Çev: Ahmet Cemal, Birinci basım, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 1993, 300 S.
- BERKES, Niyazi; **Türkiye’de Çağdaşlaşma**, Üçüncü basım, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2002, 598 S.
- BİLGİÇ, Filiz; **Türk Sinemasında 1980 Sonrası Üslup Arayışları**, Birinci basım, Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara, 2002, 205 S.
- BİLGİN, Nuri; **Kimlik Sorunu**, Birinci basım, Ege Yayıncılık, 1994, İzmir, 275 S.
- BORATAV, Pertev Naili; **Halk Hikâyeleri ve Halk Hikâyeciliği**, Birinci basım, Tarih Vakfı Yayınları, İstanbul, 2002, 264 S.
- BOUTHOUL, Gaston; **Zihniyetler**, Çev: Selmin Evrim, İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yayınları, İstanbul, 1975, 99 S.
- DALDAL, Aslı; **1960 Darbesi ve Türk Sinemasında Toplumsal Gerçekçilik**, Birinci basım, Homer Kitabevi ve Yayıncılık, İstanbul, 2005, 168 S.
- DE BUSBECQ, Ogier Chiselin; **Türkiye’yi Böyle Gördüm**, Çev: Bilinmiyor, Birinci basım, Elips Kitap, Ankara, 2004, 134 S.
- DOĞAN, Mehmet H.; **Estetik**, Üçüncü basım, Dokuz Eylül Yayınları, İzmir, 2003, 317 S.
- DURKHEIM, Emile; **Dini Hayatın İlk Biçimleri**, Çev: Fuat Aydın, Birinci basım, Ataç Yayınları, İstanbul, 2005, 530 S.
- ECO, Umberto; **Güzelliğin Tarihi**, Çev: Ali Cevat Akkoyunlu, Birinci basım, Doğan Kitapçılık, İstanbul, 2006, 439 S.

EFE, Fehmi; **Dram Sanatı**, İkinci basım, Dharma yayınları, 2006, İstanbul, 142 S.

ELIADE, Mircea; **Mitlerin Özellikleri**, İkinci basım, OM Yayınevi, İstanbul, 2001, 252 S.

FORSTER, E.M.; **Roman Sanatı**, Çev: Ünal Aytür, Birinci basım, Adam Yayıncılık, İstanbul, 1982, 228 S.

GASTER, Theodor H.; **Thespis**, Çev: Mehmet H. Doğan, Birinci basım, Kabalcı Yayınevi, İstanbul, 2000, 655 S.

GÖLPINARLI, Abdülbaki; **100 Soruda Tasavvuf**, Birinci basım, Gerçek Yayınevi, İstanbul, 1969, 222 S.

GÖLPINARLI, Abdülbaki; **100 Soruda Türkiye’de Mezhepler ve Tarikatler**, Birinci basım, Gerçek Yayınevi, İstanbul, 1969, 304 S.

GÜLERYÜZ, Kezban; **Türk Sineması Üzerine Düşünceler**, “Türk Sinemasında Üslubun Kökeni”, Der.: Süleymâ Murat Dinçer, Birinci basım, Doruk Yayıncılık, Ankara, 1996, 387 S.

GÜNGÖR, Erol; **Kültür Değişmesi ve Milliyetçilik**, Onikinci basım, Ötüken Neşriyat A.Ş., İstanbul, 1999, 176 S.

HASSAN, Ümit; **Türkiye Tarihi**, Der.: Sina Akşin, Cilt 1, Altıncı basım, Cem Yayınevi, İstanbul, 2000, 520 S.

HUIZINGA, Johan; **Homo Ludens**, Çev: Mehmet Ali Kılıçbay, Birinci basım, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 1995, 253 S.

İNALCIK, Halil; **Doğu Batı Makaleler 1**, İkinci basım, Doğu Batı Yayınları,

Ankara, 2005, 414 S.

İNALCIK, Halil; **Osmanlı İmparatorluğu Klasik Çağ**, Altıncı basım, Çev. Ruşen Sezer, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2005, 285 S.

İNAN, Abdülkadir; **Tarihte ve Bugün Şamanizm**, Dördüncü basım, Türk Tarih Kurumu Basımevi, Ankara, 1995, 229 S.

İPŞİROĞLU, M. Ş. ve S. Eyuboğlu; **Avrupa Resminde Gerçek Duygusu**, Üçüncü basım, İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yayınları, İstanbul, 1972, 208

KÖPRÜLÜ, Fuad; **Türk Edebiyatı Tarihi**, Beşinci basım, Akçağ Yayınları, Ankara, 2003, 446 S.

KÖPRÜLÜ, Fuad; **Türk Edebiyatında İlk Mutasavvıflar**, Beşinci basım, Diyanet İşleri Başkanlığı Yayınları, Ankara, 1984, 415 S.

KOLKER, Robert; **Film, Form and Culture**, Mc Graw-Hill, Boston, 1999

LEVY-BRUHL, Lucien; **İlkel İnsanda Ruh Anlayışı**, Çev: Oğuz Adanır, Doğu Batı Yayınları, Ankara, 2006, 350 S.

LOTMAN, Yuriy M.; **Sinema Estetiğinin Sorunları**, Çev: Oğuz Özügül, İkinci basım, Öteki Yayınevi, Ankara, 1999, 164 S.

LUKACS, György; **Avrupa Gerçekçiliği**, Çev: Mehmet H. Doğan, Birinci basım, Payel Yayınevi, İstanbul, 1977, 374 S.

MALINOWSKI, B.; **Bilimsel Bir Kültür Teorisi**, Çev: Saadet Özkal, Birinci basım, Kabalcı Kitabevi, İstanbul, 1992, 178 S.

MARSHALL, Gordon; **Sosyoloji Sözlüğü**, Çev: Osman Akınhay ve Derya

- Kömürcü, Birinci basım, Bilim ve Sanat Yayınları, Ankara, 1999, 917 S.
- MAUSS, Marcel; **Sosyoloji ve Antropoloji**, Çev: Özcan Doğan, Birinci basım, Doğu Batı Yayınları, Ankara, 2005, 606 S.
- MITRY, Jean; **Sinema Estetiği ve Psikolojisi**, Çev: Oğuz Adanır, Birinci basım, Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Yayınları, İzmir, 1989, 209 S.
- MONACO, James; **Bir Film Nasıl Okunur?**, Çev: Ertan Yılmaz, Birinci basım, Oğlak Yayınları, İstanbul, 2002, 640 S.
- MORAN, Berna; **Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış 1**, Onyedinci basım, İletişim Yayınları, İstanbul, 2004, 336 S.
- MUCCHIELLI, Alex; **Zihniyetler**, Çev: Ahmet Kotil, Birinci basım, İletişim Yayınları, İstanbul, 1991, 121 S.
- NUTKU, Özdemir; **Dram Sanatı**, Birinci basım, Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Yayınları, İzmir, 1983, 120 S.
- OCAK, Ahmet Yaşar; **Osmanlı İmparatorluğunda Marjinal Sûfilik: Kalenderîler**, İkinci basım, Türk Tarih Kurumu Basımevi, Ankara, 1999, 271 S.
- OCAK, Ahmet Yaşar; **Türk Sufiliğine Bakışlar**, Sekizinci basım, İletişim Yayınları, İstanbul, 2005, 355 S.
- OCAK, Ahmet Yaşar; **Zındıklar ve Mülhidler**, Üçüncü basım, Tarih Vakfı Yurt Yayınları, İstanbul, 2003, 418 S.



OLUK, Ayşen; **Klasik Anlatı Sineması**, Birinci basım, Hayalet Kitap, İstanbul, 2008, 182 S.

ONG, Walter J.; **Sözlü ve Yazılı Kültür**, Çev: Sema Postacıoğlu Banon, Birinci basım, Metis Yayınları, İstanbul, 1995, 210 S.

OSKAY, Ünsal; **Türk Sineması Üzerine Düşünceler, “Sinemanın Yüzüncü Yılında Türk Sinemasında Entellektüellik Tartışması”**, Der.: Süleymâ Murat Dinçer, Birinci basım, Doruk Yayıncılık, Ankara, 1996, 387 S.

ÖNER, Necati; **Fransız Sosyoloji Okuluna Göre Mantığın Menşei Problemi**, Birinci basım, Ankara Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Yayınları, Ankara, 1965

ÖRNEK, Sedat Veyis; **100 Soruda İlkelerde Din, Büyü, Sanat, Efsane**, Birinci basım, Gerçek Yayınevi, İstanbul, 1971, 231 S.

ÖZÖN, Nijat; **Karagözden Sinemaya**, 2nci Cilt, Birinci basım, Kitle Yayınları, Ankara, 1995, 373 S.

PARKAN, Mutlu; **Sinema Estetiği ve Godard**, Birinci basım, İleri Kitabevi, İzmir, 1994, 100 S.

POSPELOV, Gennadiy; **Edebiyat Bilimi**, Çev: Yılmaz Onay, İkinci basım, Evrensel Basım Yayın, İstanbul, 2005, 592 S.

PROPP, Vladimir; **Masalın Biçimbilimi**, Çev: Mehmet Rifat ve Sema Rifat, Birinci basım, BFS Yayınları, İstanbul, 1985, 143 S.

ŞENER, Sevda; **Dünden Bugüne Tiyatro Düşüncesi**, Üçüncü basım, Dost Kitabevi Yayınları, Ankara, 1998, 328 S.

- ŞENER, Sevda; **Yaşamın Kırılma Noktasında Dram Sanatı**, Birinci basım, Yapı Kredi Yayınları, 1997, İstanbul, 155 S.
- TANPINAR, Ahmet Hamdi; **XIX. Asır Türk Edebiyatı Tarihi**, İkinci basım, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2007, 566 S.
- TEKELİ, İlhan; **Modernleşme ve Batıcılık, "Türkiye'de Siyasal Düşüncenin Gelişimi Konusunda Bir Üst Anlatı"**, Cilt 3, İletişim Yayınevi, İstanbul, 2002, 624
- TİMUR, Taner; **Osmanlı Kimliği**, İkinci basım, Hil Yayın, İstanbul, 1994, 198 S.
- TUNALI, Dilek; **Batıdan Doğuya, Hollywood'dan Yeşilçam'a Melodram**, Birinci basım, Aşina Kitaplar, 2006, 319 S.
- TURAN, Şerafettin; **Türk Kültür Tarihi**, Dördüncü basım, Bilgi Yayınları, 2002, Ankara, 407 S.
- TURANİ, Adnan; **Dünya Sanat Tarihi**, Dördüncü basım, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1992, 702 S.
- TURHAN, Mümtaz; **Kültür Değişmeleri**, Dördüncü basım, Çamlıca Yayınları, İstanbul, 2002, 270 S.
- ÜLGENER, F. Sabri; **İktisadi Çözülmenin Ahlak ve Zihniyet Dünyası**, Üçüncü basım, Der Yayınları, İstanbul, 1991, 208 S.
- ÜLGENER, Sabri F.; **İslam, Tasavvuf ve Çözülme Devri İktisat Ahlâkı**, Birinci basım, Der Yayınları, İstanbul, 1981, 141 S.
- ÜNAL, Yörükhan; **Dram Sanatı ve Sinema**, Birinci basım, Hayalet Kitap, İstanbul, 2008, 280 S.

YURDAYDIN, Hüseyin G.; **Türkiye Tarihi**, Der.: Sina Akşin, Cilt 2, Altıncı basım,  
Cem Yayınevi, İstanbul, 2000, 416 S

### **Makaleler**

BULUÇ, Sadettin; Şamanizm Nedir?, <http://turkoloji.cu.edu.tr/HALKBILIM/21.php>,  
Haziran, 2007

ERGİN, Erkan; <http://yayim.meb.gov.tr/dergiler/sayi37/ergin.htm>

KÖSE, Nerin; “Halk Hikayeleri ve Yas”, Milli Folklor, Sayı: 22, 1994, 40-45 S.

MICHEL, Jean Bloch; “Sinema ve Edebiyat”, Çev: Ahmet Gögercin, Sinemasal,  
Sayı: 8, 2004, 108-116 S.

TERRIN, Adair-Lynch; Dramatic structure, [http:// homepage.smc.edu/adair  
lynch\\_terrinn/TA%205/Elements.htm](http://homepage.smc.edu/adair_lynch_terrinn/TA%205/Elements.htm), Ekim, 2008

ÜNAL, Yörükhan; “Diegesis ve Mimesis”, Sinemasal, Sayı: 6, 2002, 28-36 S.

## ÖZGEÇMİŞ

**Adı, Soyadı:** Rana İğneci Süzen

**Doğum yeri ve yılı:** Akhisar/19.08.1973

**Yabancı Dil:** Fransızca

**Eğitim:**

**Yüksek Lisans:** 2003/Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Sinema-TV anasanat dalı

**Lisans:** 1999/Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Sinema-TV Bölümü

**Lise:** 1990/ Akhisar Lisesi

**İş tecrübesi:** 2001-2004 Akdeniz Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Sinema-TV Bölümü/ 2004-2008 Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü

**Mesleki Birlik/Dernek/Kuruluş Üyelikleri:---**

**Alınan Burs ve Ödüller:---**

**Yayınları:**

“Çaresiz Stratejiler” Üzerine, Özne, Sayı 1, Sayfa 58-59,2005, Hakemsiz Dergi

“Seremoni eşliğinde Aşağıdakiler ve Yukarıdakiler”, Sinemasal, Ortak Kitap 3, Sayfa 106-108, Hakemsiz Dergi

“Türk Sinemasında Klasik Kadın Temsiline Karşı Alternatif Bir Yaklaşım; Derviş Zaim Sineması” Kadın Çalışmalarında Disiplinlerarası Buluşma, 3.Cilt, Sayfa 21, Mart 2004, İstanbul