

Doğu Anlatı Gelenekleri ve Türk Sinemasının Aidiyeti*

Mustafa Sözen**

Özet: Bu çalışmanın amacı, Türk sinemasının ürettiği filmlerde kullanılan anlatı dilinin kültürel arka-planını irdelemektir. Bu arka-planı, zihniyet, anlatı görenekleri ve sanat arasındaki ilişkiler oluşturmaktadır. Türklerin tarihsel birikimleriyle oluşturdukları anlatı göreneklerini belirleyen altyapı, daha çok söze ve seyirliğe dayalı dışavurum eğilimleri taşımakta ve genel olarak da yanılısamacı olmayan bir anlayışa dayanmaktadır. Bunda hem Doğu hem de İslam düşüncesinin görünen ve görünmeyen bir dizi etkimeleri vardır. Estetik ifade biçimi ve düşünsel dışavurum aracı olarak sinemasal bir çalışmanın değer kazanabilmesi, öncelikli olarak kültürel aidiyet taşıması ve bunu düşünce yoğunluklarını içerecek biçimde yansıtabilmesiyle mümkündür. Öyleyse Türk yönetmenlerin bu toplumun süreç içinde ürettiği sanat ve felsefenin kimi temel öğelerini çıkış noktası alan filmler yapma(ma)ları, kültürel aidiyet açısından oldukça önemli bir problematik olarak karşımızda durmaktadır.

Anahtar Kelimeler: Kültürel Aidiyet, Doğu Anlatı Geleneği, Sinemasal Anlatı, Türk sineması, Batı sineması.

Giriş

Her toplum kendine özgü anlatım biçimleri yaratmıştır. Düşten gerçeğe sınırsız çeşitliliği içinde barındıran bu anlatılar, toplumların birbirleriyle benzer ya da ayrı oluşlarının birer göstergesi gibidir; çünkü onlar, toplumsal düşüncenin (social mentality) en yoğun şekilde dışa vurulduğu alanlardır. Mucchielli (1991: 22) anlatı biçimleri, kültür ve zihniyet ilintilerinin ortak paydasını şu ifadeyle açıklar: Bütün toplumlar, daima, dünyayı, varlıkları ve eşyayı, bunların oluşumlarını ve ilişkilerini tasavvur ediş tarzlarına göre beliren ve aynı zamanda, hem deneysel, hem çıkarımsal (deductive) hem de diyalektik ve yorumlayıcı olan bir takım bilgilerin bütününe sahiptirler. Bu nedenle zihniyet, toplumdaki üyelerin 'yaratımlarını' yönlendirir.

Toplumsal felsefe alanındaki çalışmalarıyla tanınan Horkheimer'in sanat yapıtı, sanatçı ve toplum arasındaki ilintiler için yaptığı şu saptama, konu-

* Bu çalışma, Ankara'da 10-15 Eylül 2007'de gerçekleştirilen 'Uluslararası Asya ve Kuzey Afrika Çalışmaları Kongresi'nde (ICANAS 38) sunulmuştur.

** Akdeniz Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi / ANTALYA
sozen@akdeniz.edu.tr

ya yeterli açıklık getirmektedir: “Sanatçı konumundaki özne, bir anlamda hem toplumsal, hem de bireysel bir öznedir. Bu nedenledir ki sanat çalışması, yaratıcısının niyetinden bağımsız biçimde nesnel toplumsal eğilimleri de ifade eder” (alıntılayan Jay 1989: 258).

Türkiye’den iki sanatçı da benzer argümanları getirir: Metin Erksan (1985: 24), “Dünyanın hiçbir yerinde, hiçbir sanat, içinde olduğu politik, ekonomik, toplumsal, kültürel, sanatsal, hukuksal, teknolojik dönem ve ortamdan soyutlanamaz” derken, Halit Refig (1971: 65), “Hiçbir sanat olayı, toplumsal boyutlarından arınmış olarak ele alınamaz. Her sanat eseri yaratıcısıyla birlikte içinden çıktığı toplumun, kültürel temelleri, üretim ilişkileri ve ekonomik yapısına bağlıdır” diyerek sanat, toplumsal yapı, zihniyet ve birey arasındaki ilintileri açıklamaya çalışmaktadır.

Sinemasal Anlatılar ve Kültürel Yapı İlintisi

Toplumsal yapıyla bireyin düşünsel dünyası her zaman için iç içe girmiş bir halde bulunur; çünkü düşüncenin temelinde, dünya görüşü ve toplum zihniyetinin oluşturduğu mantık örgülerinin bileşimi vardır. Sözelimi yönetmenler filmsel anlatılarını kendi öznel bakış açılarına göre tasarlarlar; burada yönetmenin anlatısı tamamen özgün ve kendi isteği doğrultusunda sunulmuş görünse bile, anlatının hem biçimi hem de içeriği (mesajlar ve kodlar), toplumsal sistemin kurguladığı unsurların dışına kolayca çıkamaz. Bundan dolayıdır ki hiçbir anlatının, kendisini üreten çevresel, düşünsel ve iletişimsel dünyadan soyutlanamadığı kabul edilir. Eş deyişle filmler de, toplumsal yaşamın söylemlerini (biçim, figür ve temsillerini) şifreleyerek, sinemasal anlatılar biçiminde aktaran yaratılar olarak ‘toplumsal gerçekliği inşa eden kültürel temsiller sistemi’nin bir parçası olmaktan kurtulamazlar.

Bilindiği gibi Batı’nın temel anlatı biçimini oluşturan dramatik yapı, Batı’nın kendine özgü sosyo-kültürel sürecinin sonucu olarak ortaya çıkmıştır. Başka bir kültür, bu anlatı biçimini olduğu gibi aldığı anda sonuç genellikle başarısız olmaktadır. Bunun nedeni, özgün olma ön koşulunun ‘dışarıdan alınanın’ kendi kültürüne ait yapılarla sentezlenerek yeni ve farklı anlatı biçimleri geliştirilip içselleştirilmesiyle mümkün olabilmesidir. Eğer bunun aksi geçerli olsaydı, Hint Sineması veya Latin Sineması gibi tanımlamaların bir anlamı olmazdı. Örnek olarak, hem kuramcı hem de yönetmen kimliğiyle Rus Sinemasını biçimlendiren Eisenstein’in (1985: 59) kendi, özgün sinema dilini kurarken, Batı Sinemasından, özellikle de o günkü Amerikan Sinemasından hiçbir hazır kalıp devşirmemeye özen gösterdiği söylenebilir. O, her ulusal sinemanın özgün bir sinematografisi olması gerektiğini, özgün bir sinematografinin tek kaynağının da doğrudan doğruya o toplumun kültürü olduğunun üzerinde ısrarla durur.

Bugüne değin yapılan uygulamalar göstermiştir ki, yapılan seçme (adaptation) işlemi ne kadar rasyonel olursa olsun, toplumun gereksinimlerine yanıt vermekten uzak olduğunda, ya toplum tarafından kabul görmekte ya da bir şekilde dönüşüme uğratarak kültürel yapıya uygun hale getirilmektedir. Bu bağlamda, hiçbir sinemasal anlatı biçiminin olduğu gibi ithal edilmesinin söz konusu olamayacağı, ancak alınan biçimde, 'alıcı kültürün' gücüne göre değişen oranlarda uyarlama yapılmasının olabileceği bir ön koşul olarak belirlenebilir.

Doğu Kültür Dairesinin Anlatı Geleneği

Tarihsel, toplumsal ve ideolojik değişimler sonucunda, dünya üzerindeki kültür ayırımı 'Doğu' ve 'Batı' olarak keskin bir çizgiyle ifade edilmeye başlanmıştır. Doğu-Batı kavramının kapsadığı hayat kürelerindeki¹ anlam alanlarının hem büyük hem de oldukça belirsiz oluşundan dolayı Doğu-Batı perspektifinin doğru okunabilmesi oldukça güç bir iş gibi görünmektedir. Bakılan noktaya göre değişimler gösteren bu kavramlara, bir bilim olarak tarihten mi, bir üst- dil olan felsefeden mi bakılacağı; daha doğrusu asıl amaç olanın tarih mi, yoksa sanatsal anlatıları belirleyen felsefi farklılıklar mı olduğunun belirlenmesi öncelikli olarak karşımızda durmaktadır. Bu çalışmada bu ikinci anlayış doğrultusundan bir okuma yapılmıştır.

Bu hayat küreleri arasındaki farklılıklar birkaç genellemeyle şu şekilde açıklanabilir: Batı zihniyeti kendini 'mythos-logos' karşıtlığıyla tanımlama yoluna gitmektedir. Bu tanımlamada mythos, karanlık, cahillik, batıl inanç, doğanın esiri olan insan, hükümrانlığını meşrulaştırmak isteyen despot vb. nitelermelerle ilintili olan kavrayışı; logos ise aydınlık, bilgi, akılcılık, neden sonuç zincirini çözümüleme, doğaya hâkim olan insan ve onun eşitlikçi-özgürlükçü bir toplum düzenini kurma çabasıyla ilintili olanı içermektedir. Analojik olarak Batı logos, Doğu ise, mythos`la özdeşleştirir.

Batı'nın bireysel kendi-farkındalığına karşın, Doğu düşüncesi tefekküre, düşünmeye, zihin yormaya, müdahale yerine çekilmeye, başkaları üzerindeki güç ya da üstün bir varlığa boyun eğme yerine kendi içindeki barışa yöneliktir. Doğu`ya damgasını vuran 'şeylerin birlikteliği (dichotomy)' düşüncesidir ve bu da en iyi şekilde tasavvufta görülebilir. Batı`ya damgasını vuran ise, 'şeylerin karşıtlığı (dualism)' düşüncesidir. Dualism, dichotomy`nin karşıtıdır.²

Doğu ile Batı bu iki bakış biçimiyle birbirinden ayrılırlar, fakat hemen belirtmek gerekir ki, ne Doğu saf halde dichotomy`e, ne de Batı saf halde dualism`e sahiptir. Doğu daha çok dichotomy`e, Batı ise daha çok dualism`e eğilimlidir. Doğu düşüncesinde dichotomy bir 'bilgelik ilkesi'

olarak benimsenirken; dualizm Batının hayat algısına, ‘ben-merkezci (egocentric)’ bir anlayışı yerleştirmiştir (Cıbroğlu 2005: 44).

Doğu kültür dairesinin düşünce yapısı ‘tüm dengelim’e yakinken, Batı kültür dairesi ‘tümevarım’ şeklindedir. Bir başka farklılık da Batı felsefesinin art-zamanlı (diachrony) bir yapıya sahip olmasıdır. Bu anlayış, her şeyin, birbirini izleyen, ardışık, ayrı, ayrı alanlarda ve ayrı, ayrı mekânlarda gerçekleştiğini kabul eder. Doğu felsefesinin zaman anlayışı ise, her şeyin aynı anda, çok merkezli tek bir mekânda gerçekleştiği yani mekân-zaman yapısının eş-zamanlı (synchronicity) oluşudur.

Doğu kültür dairesinin öykü anlatım yapılanmasının ortak paydaları hakkında şunlar söylenebilir: Genel olarak öykü anlatım sınırları içinde değerlendirilebilecek bütün yapılarda, Batı dramının omurgasını oluşturan ‘nedensellik’ unsuruna çok rastlanmaz, aksine ‘sürpriz’ unsuru üzerine kurulan süreçlere yer verilir. Batılı anlamda dramatik kurgu, olayların diziminde nedensellik bağıncı önceler; yani olaylar belli bir yönde gelişir, toparlanır ve kapanır. Doğu hikâyesi ise, ani hamlelerle sürprizden sürprize geçer; Batılı bir kafanın asla anlayamayacağı, mantıklı bulmayacağı geçişlerle yeni olaylara açılır; bir sonraki olayın, bir önceki olayla zorunlu bağıncı olup olmaması öyle pek önemsenecek bir şey değildir.

Doğu anlatılarındaki gerçeklik algısı, gerçekçiliğincin (realism) bilinen tanımlarıyla örtüşmez. Batı`nın gerçeklik anlayışında oluşun sonsuz çeşitliliği teke indirilmekte, dolayısıyla tesadüf, mucize gibi durumlar dışarıda bırakılmaktadır. Başka bir deyişle, dramatik kurgu, tabiat bilimlerinin de vazgeçemediği bir prensibi, illiyet (causalite) prensibini üstünde taşıdığından, anlatılarda da belli bir yönde gelişen olayların arasında zorunlu bir sebep-sonuç münasebetinin olması zorunluluk olarak kabul edilir. Doğu anlatılarında hâkim olan sürpriz mantığı, şüphesiz ki ona özgü bir gerçeklik kavrayışıyla yakından ilgilidir; çünkü onun maddilikten dolayısıyla çatışmadan arındırılmış dünyasında dram’a yer yoktur. Bu da ona anlatılarını doğrudan ‘epik’ biçimlenişe götüren bir yapılanmayı getirmiştir. Bu yapılanmada ‘olağanüstü’ olma kavramı artık doğal bir süreç haline gelmiştir. Sahip olduğu fevkalade güçlerin yardımıyla istedikleri an istedikleri yerlerde olabilen ve her türlü işin üstesinden gelen (göz açıp kapayıncaya kadar bir saray kurmak gibi) kahramanlar, aslında kuklacının iplerine bağıncı kuklalarından, minyatür ve karagöz figürlerinden farklı değildirlirler. Nakkaşın kafasında nasıl hazır biçim kalıpları varsa, hikâyeci de, aynı şekilde hazır kahramanlara sahiptir. Bu bakımdan konuları tamamen farklı hikâyelerde bile benzer özelliklere sahip figürlerle karşılaşılabilir. Olayın geçtiği zaman ve mekân hikâyede asal bir rol oynamadığı için, olaylar Çin`de de, Hint`de de geçse, çevre aslında okuyucuların bildiği tanıdığı çevredir; yani ne ka-

dar uzağa gidilirse gidilsin, hep burada ve ebedi bir şimdidedir. Bu nedendir ki Doğu anlatılarında Aristo'nun anladığı gibi bir arınma (catharsis) süreci yaşanılmaz (Ayvazoğlu 1989: 103).

Açık Biçim-Kapalı Biçim

Doğu ve Batı anlatılarının biçimsel özelliklerini daha iyi açıklayabilmek için iki ayrı modelleme geliştirilmiş ve bunlar 'açık biçim' ve 'kapalı biçim' olarak kavramsallaştırılmıştır ve yine bir genelleme olarak açık biçim, Doğu; kapalı biçim ise Batı anlatı modelini tanımlamada kullanılmaktadır.

Açık biçim anlatılarda bölümlenmeler, sınırları belirsiz biçimde, toparlanmamış, parçalanmış ve kendi ötesini gösterir bir özelliklerle biçimlenir. Açık oyunda eylem (action) tek ve düz bir biçimde kapatılmaz. Birçok olay yan yana bulunur ve bunlar da, kendi içinde az ya da çok bir süreklilikten yoksun olarak kurgulanır. Eylem ve oluşumlar sürekli bitişe doğru gitmez, kimi kez kesilerek belli bir gelişmeyi izlemeden, aynı değerdekileri sıralayarak yürür; yani olaylar episodik şekilde ilerler. Bu yapıda baş kişi (protagonist) ile karşıt kişi (antagonist) kutuplaşması yoktur. Karşıt kişi yerine kahramanın karşısında tek tek oluşumların bütünü içindeki dünya vardır. Evren ve kahraman her sahnede yeni özellikler gösterebilir; ana etkiyi renklendirip çeşitlendirir ama onu değiştirmeyip, tekrarlarla bir çember çizerler.

Açık biçim anlatı modeline örnek olarak ortaoyunu geleneği verebilir: Oyunun yapısı açık biçimde ve göstermecidir. Dekor simgeseldir; sözgelimi Fırat nehri için bir leğen su yetmektedir; perde kavramı yoktur, donatım da çok yalındır, kılıç yerine bir sopa olabilir. Mekânın değiştiğini göstermek için ise, bir oyuncunun sahnenin bir yerinden başka bir yerine gitmesi yeterlidir. Oyuncuların her zaman metni ezberlemeleri gerekmez, göstermeci üslupta sunulduğu için ellerine aldıkları kitaplardan, kâğıtlardan okuyabilir; seyirciye doğrudan yönelen seslenişlerde bulunabilirler. Seyirci, gösterimi oyuncularla birlikte oluşturur. Tüm bunlar kronolojiye uymadan da yapılabilir (And 2002: 97).

Kapalı oyunda bölümler nedensel ve anlamlı bir biçimde birbirine bağlanmıştır; burada eylemin bütünü topluca önceden vardır; zamanın akışı ortak, tek çizgili, dar ve kesiksizdir. Anlam, bütün-parça arasındaki ilişkiden çıkar. Anlatının bölümlere ayrılması simetri ve oranlılık ilkelerine göre yapılır. Anlatıda belirli bir başlangıç, yükseliş ve bitim aşamaları vardır ve bu anlamda anlatının kurulumu orantılıdır. Karakter tasarımı başkisi ile karşıt kişi arasında çatışmaya dayalı bir kutuplaşma görülür; olayların anlamı kişilerin davranışlarındaki ince ayrıntılarla belirlenir ve oyun kişileri sayı ve toplumsal bakımdan belirginlikler taşır. Özetlenecek olursa, kapalı oyun, bütünü kendi içinde sınırlandırılmış olarak her bölümde bütünü

anlamlandırarak şekilde inşa edilir. Kendi içine dönük ve kapalı olan bölümler, karşıtlaşmış kişilerle, mekân ve zamanın olayın çerçevesi olarak birbirine bağlı sahnelerle oluşur. Her şey 'bütün'le ilgili değerlere sahiptir ve bağımsızlıkları yoktur (And 2002: 108).

Türk Kültürünün Anlatı Geleneği

Türkiye'nin bugünkü kültürel dokusunu iki farklı kaynak oluşturur. Bunlardan ilki, Osmanlı İmparatorluğu'nun bir mirasçısı olması; diğeri de, Atatürk Devrimleri'yle çağdaşlaşma atılımı yaşayan ve bu süreç içinde, Batılı değerler başta olmak üzere, çağdaş dünyanın kültürel değerlerini, Osmanlı mirası üzerine aşılamaaya çalışmasıdır. Osmanlı, hem Doğu Avrupa yani Balkanlar, hem de Yakındoğu ile ilişkiler kurarak kendine özgü bir kültür potası oluşturmuştur; ama daha çok, İslam dünyasının bir üyesidir; kültürel birikiminde İslami değerler baskın olarak yer alır. Dolayısıyla, Türkiye'nin sanatsal anlatılarında, bir yandan tarihten gelen özellikleriyle İslam kültürünün temel nitelikleri, diğeri yandan da Atatürk Devrimleri ile bunların üzerine aşılanmış çağdaş kültürel öğeleri barındıran özellikler bir arada görülebilir.

Türk kültürü -genel anlamda- İslam coğrafyasında geçerli olan soyut düşünme ve somutu önemsememe anlayışına bağlı kalan bir yapı arz etmektedir. Bu kültürün tarih boyunca ürettiği sanatsal ürünlerde, doğal formların taklitleri yerine, soyut fikir ve zevklerin göstergelerine ağırlık vermeyi yeğlediği söylenebilir (Ayvazoğlu 1989: 39). Buradan yola çıkıldığında, günümüz Türk sanatının üzerine oturduğu zihniyet düzlemini belirleyebilmek için Osmanlı toplumunun zihniyet oluşumunu bulmak gerekir. Klasik Osmanlı zihniyeti, birbirini bütünleyen üç ayrı yapı üzerine kuruludur:

- Kur'an'ın değişmez metni ve onun tamamlayıcısı hadisler,
- Önselci, tümdengelinimci ve spekülâtif yapısıyla Aristo mantığı,
- Tasavvuf, fıkıh ve şeriata dayalı, somut bir tür idealizm meydana getiren mistik gelenek (Arsal 2000: 36).

Türk Kültürünün anlatı yapılanmasını daha iyi açımlayabilmek için Orhan Pamuk ve Ahmet Hamdi Tanpınar'ın karşılaştırmalarına bakmak yerinde olacaktır. Tanpınar (1988: 27); öncelikle Batı ve Doğu roman geleneğinin ayırımını, her iki kültürde de klasikleşmiş iki ayrı eser üzerinden ortaya koymaya çalışır. Bunlar 'Şehname' ve 'İlyada'dır. Tanpınar'a göre, İlyada çok bilinçli, planında detayları atlamasını bilen yahut bütünü içinde ona hakikaten tutması gerektiği yeri veren bir eserdir. Şehname ise, her ayrıntının üstünde aynı önem ile duran düz bir anlatıdır. Doğu hikâyesi işte bu düz anlatının hikâyesidir.

Orhan Pamuk ‘Türk Romanının Ruhu Üzerine’ başlıklı makalesinde ise (1990: 23), Batı ve Doğu romanını karşılaştırırken bunu, biçimsel bir fark olarak değil de, iki ayrı dünyanın ‘ruhu’ olarak değerlendirilmesini ister. Pamuk, Batı romanı yazarının, betimlediği olayların gerçek anlamını bütünüyle bilmediği duygusuyla hareket ettiğini ve bu nedenle görevinin sürekli betimlemek olduğunu söyler. Türk romancısının ise betimlediği şeylerin, olguların açık seçik birer anlamı olduğunu fazlasıyla bilincinde olduğu için nesneleri ayrıntılarıyla irdeleme gereği duymadığını belirtir.

Hem Pamuk’un hem de Tanpınar’ın roman anlatısı için yaptıkları bu tespitler rahatlıkla Türk sinema anlatılarına da uyarlanabilir. Türk Sinemasında, Batıdakilere benzer olarak, düğüm-çözüm-düğüm gibi dramatik unsurlara yer verilmesine rağmen, olayların gelişimi çoğu kez bir olağanüstülük durumuyla örüntülenir. Bu yapılanma Türk Sinemasının biçimsel anlamda Batı’nın öykü/roman/sinema anlatılarına benzese bile içeriklerinin Doğu anlatılarının devamı olduğunun belirleyicisi gibidir.

Aidiyet Perspektifinden Türk Sinemasına Bakış

Son yıllardaki bireysel birkaç aykırı örnek göz ardı edilerek, Türk Sineması bütüncül bir bakışla değerlendirildiğinde, onun da tıpkı Türk resim ve roman sanatında yaşanan benzer açmazları yaşadığı görülebilir.

Türk Sinemasının ama daha da çok Yeşilçam döneminin görsel ve anlatısal yönü irdelendiğinde, onun, Türk kültürünün görsel ve anlatısal geleneklerini bir şekilde yeniden üreten bir yönelime sahip olduğu kolayca saptanabilir; yani bu sinema, çok da bilinçli olmadan, kendine özgü görsel bir dil üretmiştir. Sözelimi Batı anlatı sanatlarının omurgasını oluşturan birey/karakter inşası yerine, olaylar tarafından sürüklenen ve kişiliğinin ruhsal boyutlarına hemen hiç değinilmeyen figür tasarımları vardır. Bu argüman Kemal Sunal’ın yarattığı Şaban tiplmesiyle somut olarak örneklenebilir. Televizyonlarda yıllar boyunca yayımlanan ve hemen her defasında kendine her yaşta seyirci kitlesi bulan bu filmlerde, birey olamayan ama bireymiş gibi davranan Şaban figürü, geleneksel Türk gösterim sanatlarında yer alan tiplmelerin hazır klişelerini, güncel olayların farklı versiyonlarına dönüştürerek sayısız tekrarlarını sunarak kendini yeniden üretip durmaktadır.

Senaryo Yazarı Ayşe Şasa’ya (1997: 136-137) göre Yeşilçam sineması, kaynağını masaldan, halk hikâyesinden alan trajik olmayan yerli hayat görüşü ile Batı sineması ve Batılı yaşam tarzı ile gelen Prometeci trajik eğilimleri, kendi ana eksenini bozmadan eğip bükmüş, trajediye direnen kendine özgü bir dram anlayışı oluşturmuştur. Bu anlayış, zaman, mekan, olaylar zinciri, tipler, kurgu mantığı, müzik/efekt kullanımı ve diyaloglarla

bazen geleneksel halk hikayesi veya meddah, bazense masal ve söylence niteliklerini taşımaktadır. Anlatılarda birey yoktur, kişiler, masaldaki olumlu-olumsuz değerlerin simgeleştirildiği tiplere benzer. Bir başka deyişle bu anlatılar, yerli halk masalı ile Batılı dramın garip bir karışımı olarak var olmaktadır.

Benzer bir görüşü Oğuz Adanır`da (1994: 129) dile getirir. Adanır, Türk sinema anlatılarında Batı sinemasında var olan dramatik yapı, entrika inşası, karakter gelişmesi ve kişilerin psikolojik derinliklerinin bulunmadığını; melodramlarında zaman ve uzam kullanımının öyküyle estetik ve dramatik açıdan hiçbir ilişkilerinin olmadığını söyleyerek; Türk melodram sinemasının öykülerinin naturalist roman içeriklerini, anlatımının ise, sinematografik masal kurgusu ya da kolâjın geliştirilmiş bir biçimini andırdığını belirtir.

Nezih Erdoğan (2001: 118) ise varılan bu sonucu, geleneksel Türk anlatılarındaki yapının niteliğine bağlamaktadır: “Türk anlatılarında genel olarak, yanılsamacı olmayan (non illusionist) bir yapı vardır. Sık sık belirtildiği gibi, Karagöz, Meddah ve Ortaoyunu gibi temsil sanatları, hiçbir zaman Batılı anlamda bir gerçeklik izlenimi üretmeye yanaşmadılar, tam tersine yalnızca bir temsil olduklarını vurgulamaya özen gösterdiler” diyerek Türk sinema anlatısının biçimlenişini, kültürel yapının izleriyle açıklamaya çalışır.

Bütün bunların yanı sıra belirtmek gerekir ki, 1980`li yıllardan itibaren Yeşilçam`ı aşma amacıyla birçok film gerçekleştirilmiştir. Bu dönem filmlerinde, Yeşilçam`da pek görülmeyen kamera hareketleri, farklı kurgu ve mizansen denemeleri ve çağdaş öyküleme teknikleri kullanılmış, Yeşilçam`ın yeterince işlemediği karakter olgusuna ağırlıklı yer vermeye başlanmıştır. Melodramdan dramatik yapıya geçişi hedefleyen yeni kuşak yönetmenler, bireysel bir üsluba yönelmelerinin yanı sıra, filmlerinde ana karakterleri çevresi ile birlikte işlemeye özen göstermişler ve Yeşilçam sinemasının zaman, mekân ve kişilikler arasında kuramadığı bağı bir nebze de olsa kurmaya çalışmışlardır.

Sözün Uzamı, Gözün Uzamı

Yeşilçam anlatılarının birçoğu, sinema diline tamamen aykırı olan ‘sözlü anlatım’ temeline dayanır. Bu filmlerin birçoğunda olayların özellikle de duyguların gelişimi dış ses aracılığıyla yansıtılmıştır.

Özellikle karmaşık bir hikâyenin belirginleşmesini sağlayan dış ses, filmin serim bölümünde kahramanın hikâyesini anlatarak öyküyü biçimlendirmeye çalışır. Sözlü anlatı geleneğinin zihinsel ve kültürel olarak sürdürülmesindeki bu aktarım, filmin gelişme bölümünde de, seyirliklere özgü dolan-

tı'nın filminden bağımsız, epizodik parçalar olarak algılanmasını yaratır. Diyalogların ve sözel unsurların olay gelişiminde ve dolantılarda etkin olması, Türk filmlerinin, kumpanya oyunculuğunun veya tuλουat tiyatrosunun izin verdiği ölçüde yeniden üretildiğinin göstergesi olarak da okunabilir (Tunalı 2006: 309).

Kısacası, Yeşilçam sineması, Anadolu uygarlığını oluşturan çeşitli toplumların, Anadolu'ya göç eden Türklerin atalarının ve İslâm dünyasının kültürel birikimine dayanan; hem Doğu hem de Batı kaynaklı etkileri içeren, sözel yapıyı seyirlik geleneği üstünde gelişen bir sinema diline sahiptir. Seyirlik geleneğinin Türk Sinemasına etkileri küçümsenmeyecek kadardır. Bugün Türk Sinemasında modern meddahlık yapan ve 'anlatıcılıktan' sinemaya geçmiş senarist ve yönetmenlerin yaptıkları filmlerde sözel yapıya dayanan anlatılar kurması ve bunun da en büyük ve en çok seyirci çekmesi tesadüf değildir.

Diegetik ve Mimetik Yapılanma

Diegesis ve mimesis, anlatı tarzlarının 'gerçekle' ilişkisi bağlamında gündeme gelen kavramlardır.³ Estetikçiler bu kavramları kurmaca dünyanın adlandırılmasında ve tayin edilmesinde kullanılmaktadırlar. Sözgelimi, Gerard Genette, diegesis'i söylemin anlatıya özgü yönlerini göstermek için kullanır.

Doğu anlatılarının 'genel' özelliği sözün uzamına (epik), Batı anlatılarının ise gözün uzamına (dramatik) dayanan yapılar üzerine kurulmuş olmalarıdır. Örneğin Ortaoyunu, Meddah, Karagöz vb. hep sözün uzamına dayalı olan epik anlatılardır. Epik biçime sahip olan bu anlatılarda aralarında gerçek zaman-mekân bağlantıları olmayan ilişkiler, 'önceden saptanmış' bir anlam doğrultusunda örüntülenmektedirler.

Sözün uzamında kurulan epik anlatıların diegetik tekniği, olayları belli bir sırasallık içinde örüntülese de, dramatik/mimetik tekniğe sahip anlatılardaki 'ayrıntısız' ve 'mantıksal' ilintilerden yoksundur. Burada ne olduğu sorusuna yanıt bulunabilir; fakat 'nasıl oldu' sorusuna ilişkin çok fazla bilgi bulunamaz, çünkü olaylar, bir anlatıcının doğrudan anlatımıyla örüntülenerek aktarılmaktadır.

Anlatımın dramatik türünde ise, 'anlatıcının' varlığı gözden kaybolur. Elbette yine bir 'anlatan' vardır; fakat anlatıcı, olayları kendi ağzından dile getirmeyerek, karakterleri ve onların içinde bulundukları olayları 'taklit ederek', okuyucuyu/izleyiciyi her şey karşısında olup bitiyormuş yanılsamasına sokarak anlatır. Dramatik anlatım biçimini benimseyen sanatçı, olay gelişiminin merkezi önemdeki parçalarını belirler ve bunları karakterler ile onlar arasındaki ilişkiler biçiminde canlandırarak, okuyucu-

nun/izleyicinin karşısına taşır ve bu süreç içinde kendisi de kaybolup ‘kurguya’ dönüşür. Eş deyişle anlatılarda olay gelişimi, sözün uzamından gözün uzamına doğru evrildiğinde giderek ayrıntı kazanır ve organik bir bütünsellik içindeki olay örgüsünü oluşturur (Ünal 2002: 31).

Meddah, Karagöz, Ortaoyunu anlatı geleneğinin yani tek anlatıcının anlatısını diegetik biçimde sunmasının uzantısı olarak, Geleneksel Türk Tiyatrosunun gerek kırsal, gerekse kentsel kesimde görülen türlerinin ortak özelliklerinin başında, yazılı bir metne değil de doğaçlamaya dayanması, ayrıca belirli bir gösterim mekânı ya da sahne gereksinimi duymaması gelir.

Üçüncü Boyut Tasarımı

Türk-İslam geleneğinde anlatı, Batı’dakinden oldukça farklı bir zihniyeti yansıtır. Batı kültürü, temsil özelliğini doğrudan temsil edilen nesneye olan gerçekliğe bağlar. Gerçekliğin mükemmel temsili ve perspektif olgusu, bireyin Batı kültüründe merkezi bir figür haline geldiğinin görsel ifadesidir. John Berger bunu ‘Görme Biçimleri’ adlı kitabında ayrıntılarıyla açıklar. Berger’e (1986: 16) göre Batı sanat anlayışında görüntü, bireyin dünyayı nasıl gördüğünün bir kayıdır ve bu görüntü, bireyin gözünü gören nesneler dünyasının ‘merkezi’ yapacak şekilde üretilmektedir. Bir başka deyişle, Batı imge dünyasında perspektif, çerçeve içinde bireyin formüle edilmişinden başka bir şey değildir. Bu kültürel algı, Batılı anlamda birey kavrayışı olmayan Türk Sinemasında, insan-zaman-mekan algılanışının neye göre Batı’dan farklılaştığına ilişkin önemli ipuçlarını vermektedir. Belirtmek gerekir ki, Yeşilçam mutlak anlamda perspektiften (üçüncü boyuttan) yoksun değildir ve Hollywood tarzı bir gerçeklikten kaçınmamıştır; O, nihayetinde melez bir sinemadır (Erdoğan 1998: 161).

Yeşilçam anlatılarında kamera kullanımının da kendine özgü bir mantığı vardır. Kişi, zaman ve mekân arasındaki ilişkiler bu kendine özgü mantık içine örülmektedir. Karakterlerin konumlanmaları çerçeve içinde, birbirlerine göre değil de kameraya göre tasarlanmakta; önemli anlarda yüzlerini kameraya dönerek konuşmakta ve eğer alan derinliği ikisini de kapsamıyorsa, netlik karakterlerin konuşma sırasına göre birinden diğerine kaydırılmaktadır. Anlatılmak istenenler teker teker gösterilmekte, örneğin bir yüz ifadesi anlatılacaksa, önce oyuncunun yüz çekimi gösterilmekte, sonra yeni bir çekime geçilmektedir. Kadrajın içine çok şey yerleştirip, hepsini aynı anda gösterebilme/anlatılabilme imkânı varken buna çok da yer verilmektedir. Öykü kahramanları -özellikle yıldız oyuncular- kamerayla yüz yüze gelmekte ve olabildiği ölçüde de sırtlarını kameraya dönmekten kaçınmaktadırlar. Değnilmesi gereken bir başka görüntü tasarımı da karakterlerin aralarındaki bakış alışverişine müdahale etmemesidir. Kişiler burada cepheden görünümleriyle; tek bir bakış açısından, bir başka

deyişle kameranın ‘nesnel’ çekimiyle sunulmakta ve bu da onları iki boyutlu bedenler haline getirmektedir. Elbette ki Yeşilçam görselliğini tümüyle bu şekilde kurmamaktadır; burada vurgulanmak istenen, Yeşilçam`ın karakterleri bir arada vermek için başvurduğu cephe çekimlerinin de, dublaj gibi standart uygulama haline geldiğidir (Erdoğan 1998: 159).

Türk sinema ikonografisinde imgelerini bilinçli bir şekilde iki boyutlu olmaya yaklaştıran filmlerden ilki Derviş Zaim`in ‘Cenneti Beklerken’ isimli filmidir. Bu filmin önemi, anlatılanın/öykünün değil de, anlatım biçiminin öne çıkması; dahası, bu anlatım biçiminin bizim görsel tarihimize özgü bir formu sinemasal görüntü olarak yeniden üretme çabasıdır. Filmde minyatür sanatının temel meselelerine uygun bir sinema dili yaratılmaya; minyatür sanatının gerçeklikle onun suretleri arasındaki ilişkiyi sorgulayan, mekânın ve zamanın esnekliğine dayanan yapısı imgelere aktarılmaya çalışılmıştır. Filmin kurgusu ve çerçeveleme gibi dil unsurları, minyatür sanatçılarının zaman ve mekânla kurdukları ilişki gibi, katı olmayan, kaygan ve değişken bir nitelikle tasarlanmıştır.

Minyatür sanatı, üç boyutluluk duygusunu veren optik yanılsama etmenlerine yabancıdır. Batılı anlamda bir perspektif anlayışı söz konusu değildir; derinlik, ışık gölge, açıklık koyuluk, hacim gibi kavramlar minyatürlerde yer almaz; figürler yüzeysel renk lekeleri gibi durur. Perspektif anlayışının minyatür sanatında yer almamasından dolayı minyatüre giren eşya ve figürler birbirlerini örtecek şekilde düzenlenmemeye çalışılır; ön ve arka plandakiler gösterilmek istendiğinde, öndekiler alta, arkadakiler ise yukarıya yerleştirilir; altta ve üsttekiler arasında herhangi bir boy ve renk farkına gidilmez; insanların sosyal önemine göre boy oranları artırılır veya azaltılır. Bu unsurlar, Cenneti Beklerken filminin ikonografisinde kameranın sınırlı verileri içinde kullanılmaya çalışılmıştır.

Dramatik Yapı

Türk Sinema anlatılarındaki sorunların temelinde, Batılı anlatı kalıplarının olduğu gibi alınarak içselleştirilmeden kullanılması vardır denilebilir; çünkü benzer sorunlar Türk roman ve resim sanatında da yaşanmaktadır. Türk romanının dünya ölçeğinde hak ettiği yeri almamasını bu eklektik yapıya bağlayan görüşler oldukça dikkat çekicidir. Cemil Meriç`in deyişiyle, “Başka bir dünyanın, başka bir ruh ikliminin, başka bir toplumun eseri”nin, onun dışında, hatta karşısında yer alan bir topluma olduğu gibi eklenmesi girişiminin başarısızlıkla sonuçlanması kaçınılmazdır. Bu durumda ortaya çıkan yapıt, ne kadar iyi yazılırsa yazılsın, toplumunu temsil edememesi bir yana, bir taklitten başka bir şey olamayacağı gibi, gerçekten başarılı bir ürüne de dönüşememektedir.

Türk Sinemasında konu ne kadar ciddi olursa olsun, olay ve eylemlerin dizimi, birbirini derinden etkileyen neden-sonuç bağıntılarıyla değil de, birbirine ilişen olay parçacıklarının gelişigüzel etkileşimleriyle örgülenir. Türk Sineması bir yönden dramatik süreci kullanır, ama gerçek anlamda bir drama sürecini ortaya koyamaz. Türk Sinemasının üslubu, belki de bu iki boyutlu yüzeysellik, klişelerin ortaya koyduğu bilinen anlamlar ve abartılı algılar, eksik ve özet anlatılarla getirilen yabancılaşma gibi özelliklerinde gizlidir. Bunlara bakılarak, geleneksel Türk perde sanatı Hacivat-Karagöz`ün anlatı yapısının bugün temeli fotoğraf gerçekliği olan sinemasal anlatıda bile derinden derine var olduğu sonucuna varılabilir. Bu durumda yapmacıklıkla ortaya konan tavır ve davranışların, konuşmaların gerçekleştirmek istediği duyumları abartı ile işaret etmesi gerekir. Doğal derinliği içinde oluşmayan olaylar ve olgular iki boyut içinde, yüzeyde çizili kontrast motifler gibidir; ancak işaret ve sembollerin attığı gibi anlamları ve duyumları uyarak hatırlatır ve bu nedenle de bütün boyutlarıyla mükemmele erişmiş bir anlamlar alanı oluşturamamasından dolayı, izleyicinin filmi kendi zihninde yeniden yaratması gerekmektedir (Gülyüz 1996: 56). Bu bağlamda Yeşilçam sinemasının, görsel ya da anlam yaratan bir dil oluşturma çabasından ziyade, diyalog örgüsü`ne yaslanan ve tüm derdini, bir dış anlatıcıyla aktarma kolaylığına kaçan ve bu nedenle de çoğu kez filmsel imgeyi yaratmaktan yoksun kaldığı söylenebilir.

Genel Değerlendirme

İnsanlar, yalnız fiziki evrende değil, bir de sembolik evrende yaşarlar. Dil, mitos, sanat ve din bu evrenin parçalarıdır. Kültür sosyolojisi, toplum, kültür ve kimlik kavramlarının arasındaki birbirinden kopmaz bağların bu sembolik evren içinde hem art-zamanlı hem de eş zamanlı olarak yeniden üretilip durduğunu tartışılmaz bir biçimde belirlemektedir.

Kültürel Bir Paradigma Olarak Gelenek

Gelenek, sınırları az çok belli bir coğrafyada, din, dil ve kader birliği etmiş, yaşadıkları olayların farkına varabilen insan topluluklarının oluşturduğu ortak hafıza olarak tanımlanabilir. Sanat yapmak ve bir eser oluşturmak da gelenekle ilintilidir. Batı`da klasik roman geleneği güçlü bir şekilde uzun yıllar devam etmiş ve bunun uzantısı olarak da 'klasik anlatı' sinemasını oluşturmuştur; Dolayısıyla bu sinema, Batı edebiyat geleneğinin devamı olarak kabul edilir. Gelenek, ister Batı`nın roman geleneğinin aktarılma biçimlerinde olsun; isterse Doğu anlatı geleneklerinde olsun kolayca değişmez, değişmiş gibi görünen durumun sadece biçimsel yönleridir.

Türk Sinemasının Aidiliyet Parametreleri

Anlatı yapılanmasıyla toplumsal kültür arasında yakın bağlar olduğu, özgün anlatı grameri oluşturmak isteyen her toplumun kendi kültürünün anlatı geleneklerine uygun biçimleri yaratma çabasının peşinde koşması gerekliliği daha önce belirtilmişti.

Filmsel anlatılar da diğer anlatılar gibi ‘öykü/olay örgüsü’ ve ‘söylem’ olarak iki ana eksen üzerinden oluşur. Öykü, olaylar, kişiler ve çevresel özellikleri kapsarken; söylem, bu öykünün ifade edilme biçimi olarak tasarlanır. Bir başka deyişle söylem, anlatının dinamiğini, yani, kurmaca dünyanın mantığını oluşturan olay örgüsü, zaman-mekân kullanımı ve bunun yanında ‘aydınlatma’dan çekim ölçeklerine, oyunculuktan müziğe kadar tüm sinematografik tekniklerin kullanış tarzını da içeren bir yapıyı temsil eder (Abiyel 1997: 128).

Türk Sineması’nın üzerinde sözü edilmeye değer yapıtlar üretememesinin temelinde, Türk toplumunun Tanzimat’tan bu yana Batıyla iç içe yaşamasının getirdiği ‘çift gerçekli’ bir zihin dünyasında yaşamasının yattığı söylenebilir. Türk Toplumunun sosyo-kültürel yapısı Batı’ya benzemediğine ve bir ‘toptan batılılaşma’ da mümkün olamayacağına göre Türk Sinemasındaki biçim-içerik uyumsuzluğunun nedeni bu ‘çift gerçekli’ zihin dünyasının getirdiklerinde aranabilir; çünkü birçok başarıya imza atan son dönem Türk Sineması anlatılarında da aynı sorunun varlığı kendini hissettirmektedir. Bu filmlerde yönetmen açısından ‘ne’yin anlatılacağı sorun olmaktan çıkmış, ‘nasıl’ anlatılacağı sorun olmaya başlamıştır. Bu anlayışla üretilen birçok filmde biçim ile içeriğin buluştuğu net bir zemin bulunmadığını belirten Kurtuluş Kayalı’ya (1994: 27) göre içerik boşaltılınca anlatıda biçimsel oyunlar önemli oranda öne çıkmaktadır.

Bütün bunlara karşın, Türk sinema dilinin gelişimi için bir dizi düşünsel çabanın varlığını da belirtmek gerekir. Bu çabaların getirdikleri 1960’lı yıllardan itibaren tartışılmaya başlanmış ve bu süreç içinde ‘Toplumsal Gerçekçi’, ‘Ulusal Sinema’, ‘Devrimci Sinema’, ‘Milli Sinema/Beyaz Sinema’ gibi akımların oluşmasına yol açmıştır. Bu akımlar, kendi anlayışlarına göre kuramsal çerçeveler ve buna uygun filmler üretmeye çalışmış; fakat tüm bu yapılanlar, Türk Sinemasını, kesintisiz ve bütüncül anlamda sözü edilmeye değer estetik bir düzeye yükseltmemiştir.

Epik-Dramatik Çatışması

Dramatik Anlatı’nın Batı Kültür Dairesi’ne ait olması gibi, epik ve lirik anlatı tarzı da Doğu Kültür Dairesi’ne aittir. Burada, ‘epik’ kavramı, biçim açısından dramatik anlatıya benzememeyi ifade etmektedir. Epik ve lirik

yapıyı mutlak ve sınırlandırılmış anlamda ele almamak gerekir, çünkü belirleyici olan dramatik yapıya olan yakınlık veya uzaklığın niteliğidir.

Ayşe Şasa`ya göre, dram formu, dış aksiyon ve ruhsal salınımaya dayalı ‘çatışma-gerilim-çatışma’, üzerine kurulan yatay eksenle ilerler. Epik formda ise çatışmalar dış aksiyon üzerine kurulup, gerilim oldukça düşük düzeyde tutulur ve finalde yücelmenin olduğu bu yapı diyagonal bir eksen üzerinden ilerler. Lirik form ise hiç bir çatışma ve gerilimin olmadığı döngüsel bir yapıya sahip olarak biçimlenir (alıntılayan Tunalı 2006: 227)

Türk anlatı geleneklerini oluşturan geleneksel seyirlik oyunlarda, dramatik eğri yoktur, genelde epizodik anlatımın hâkim olduğu yapı, baskın biçimde yabancılaşma eğilimi sunar. Bu nedenle -Batılı anlayışta olduğu gibi- izleyici, anlatıyı başından sonuna kadar izlemek zorunda değildir. Seyirliklerin izleyicisi yemek yer, uyur, dolaşır, katılır ya da katılmaz; çünkü öyküyü, konuyu ve izleği bilmektedir; amaç, eğlenmek, hoşça vakit geçirmek ve sunulan şöleniden yararlanabilmektir; bu da sürekli kendini tekrarlayan bir döngünün zihinsel ve toplumsal yaşamdaki kültürel karşılığının sunulması demektir. Bu tür seyirliklerde kişi tasarımları tip olarak kalmakta, karakter yaratılmasına yönelik derinlikten yoksun bırakılmaktadır; çünkü kişilerin belli bir geçmişleri ve gelecekleri yoktur.

Bugün geline noktada Karagöz, Kukla, Ortaoyunu ve Tuluat gibi ‘gösteri’ sanatlarının yer aldığı geleneksel yapı yok olmaya yüz tutmuş, fakat bugüne değin uzanan bir uygulama alanı içerisinde Karagöz ve kuklavarı bir söylem batılı dramatik kalıplara yerleştirilmeye çalışılmıştır. Geleneksel anlatı kodları epik olana yakın olan bu kültürün dramatik kalıplara tutunarak ürettiği sinema gramerinde belirli aksamaların olması doğaldır. Yeşilçam`ın yapay bir sinema evreni oluşturmamasının temelinde bu doku uyumsuzluğu vardır. Dram yapmak için yola çıkan Türk Sinemasının her seferinde melodram üretmesinin nedenlerinden belki de başlıcası budur.

Getirilen bu argümana karşılık olarak 1980`li yıllardan itibaren Türk Sineması`nda melodramatik yapıyı aşma amacıyla gerçekleştirilen birçok filmin adı verilebilir. Gerçekten de bu filmlerde, Yeşilçam`da pek görülmeyen kamera hareketleri, farklı kurgu ve mizansen denemeleri ve çağdaş öyküleme teknikleri kullanılmış, Yeşilçam`ın yeterince işlemediği karakter olgusuna ağırlıklı yer verilmeye başlanmıştır. Melodramdan dramatik yapıya geçişi hedefleyen yeni kuşak yönetmenler, bireysel bir üsluba yönelmelerinin yanı sıra, filmlerinde ana karakterleri çevresi ile birlikte işlemeye özen göstermişler ve Yeşilçam sinemasının zaman, mekân ve kişilikler arasında kuramadığı bağı bir nebze de olsa kurmayı başarmışlardır.

Birey Tasarımında Daemonik Boyut

Dramı yaratan Batı kültürü 'daemon'u (yani şeytani yönü), insanın ontolojik strüktürünün bir kurucu ögesi yaparak onu içselleştirmiş (interiorisation of evil), dolayısıyla irrasyonel ve kutsal-karşıtı (anti-divine) öğelerden arındırılmış bir insan tipolojisi yaratmıştır (Yavuz 2001: 11). Doğu kültür daire-si özellikle de İslami düşünce ise, bunun tam aksi olan insan tipolojileri üretmiştir. Genelde Doğu, özelde İslam anlatılarında trajedi üretilememesi-nin nedeni buna bağlanabilir; çünkü bu yapılanma, kişide ahlaki kutupsal-lığa (moral polarity) imkân vermeyen bir strüktürü var etmektedir.

Daemon (kötülük), bir kültürde insanın zihninde bir parçalanmaya neden olmuyor ve yaşadığı çatışmalar kişinin iç dünyasında kırılma meydan getirecek bir 'açıklığa' (kendisiyle öteki arasındaki mesafe gibi) yol açmıyorsa; O kültürde, Batı kültürünün yarattığı dramatik yapı içinde örgülenen anlatılara benzer anlatıların yaratılması mümkün değildir. Bunun nedeni, kişi-nin ikili karşıtlıklardaki gel-gitlerden bir başka değere yükselmesini sağlaya-cak olan dinamik 'açıklığın' ortaya çıkmamasıdır (Mardin 1994: 17).

Anlatıya dayalı metinlerin konusu doğaldır ki kişi/ler üzerine kurulmuştur. Batı dünyası Aydınlanma⁴ ile başlayan süreç içinde 'birey eksenli' anlatılar kurmaya başlamış ve burada insanı tek boyutlu olmaktan çıkartıp, çok boyutlu bir yapı içinde yeniden üretmiştir. Buna karşın Doğu anlatı siste-minde yer alan figürler hala, nitelik ve eylemleri itibarıyla insani olmaktan çok, masalsı veya alegorik karakterdedir.

Türk anlatı geleneklerine aidiyetine bu bağlamdan bakıldığında, daemonik unsurun yokluğu kolayca görülebilir. Türk Sinemasında özellikle de Yeşil-çam filmlerinde kahramanlara, -gerçek anlamda-her şeyini kaybedeceği ve bir anda varmak istediği hedefi ontolojik boyutta riske sokacağı karar ver-me süreçleri yaşatılmaz. Kahramanın yaşadığı gerilim, iç dünyasına fazla yansımadan, yüzeysel dalgalanmalar eşliğinde, dış olayların getirdikleriyle oluşan bir süreci oluşturur ve yaşanan gerilim çok da fazla derinleştirilme-den bitirilir.

Figür-Zemin İlintisi

Batı düşüncesinde Aydınlanma ile birlikte mekân ve zaman tasarımının kavramsal temellerinde önemli değişim ve dönüşümler yaşanmıştır. Aydınlanma düşüncesi, zamanı ve mekânı doğal bir olgu olarak almış ve onu rasyonel bir biçimde düzenlemenin ilkelerini oluşturmuştur. Aydınlanma`yla birlikte, zaman ve mekân, tanrının yüceliğini yansıtmak üzere de-ğil, bilinç ve irade ile donanmış özgür ve aktif birey olarak insana göre yeniden tasarlanmaya başlanmıştır.

Batının içselleştirip doğal parçası haline getirdiği bu yaklaşım, Türk kültüründe dolayısıyla Türk Sinemasında çelişkili bir görünüme bürünür. Türk Sinemasının en büyük sorunu, kişi-zaman-mekân unsurlarında uyumlu bir ilintinin kurulamamasıdır. Buna ilaveten ses, müzik ve diyaloglar da filmin bütününe uyum göstermemektedir. Film kahramanlarının başına gelen olayların zamanın ve mekânın ötesinde olması, filmlerin anonim bir anlatım biçimiyle kurulması ve yönetmenin özelliğini taşınamaması, bizi masallarla Türk Sineması arasında bir benzerlik olduğu sonucuna götürmektedir (Adanır 1994: 129-147).

Zaman: Türk filmlerinin çoğunda anlatının zaman düzeni belirsizlikler üzerine yapılandırılmıştır. Birkaç söz dışında, kostüm biçimi, otomobil modeli, takvim, vb. hiçbir görsel ipucu verilmediği için, olayların arasındaki zamansal ilişki net biçimde kurulamamaktadır. Bir başka deyişle dramatik zaman tümüyle belirsiz bir hale gelmiş şekilde sunulmaktadır. İnandırıcılık açısından büyük bir sorun doğurması gereken bu durum, Türk Sineması anlatılarında ağırlığın toplumsal ve mekânsal bağlamlarından soyutlanmış kişisel ilişkilerde olması nedeniyle, rahatlıkla göz ardı edilebilmektedir (Abisel 1997: 135).

Mekân: Türk Sineması'nda mekân tasarımı ve kullanımı da, dramatik yapı içinde sahip olması gereken yerde olmayan unsurlardan bir diğeridir. Türk filmlerinin kurmaca dünyasında mekân, bütün göndermelere karşın toplumsal ve tarihsel bağlamlarından büyük ölçüde kopuktur. Mekânlar, - çevre düzeni, bakış noktaları, aksesuarlar vb- günlük yaşamın taklidine ağırlık verecek biçimde düzenlenmiştir. Bu da, daha önce değinildiği gibi, öncelikle gerçek mekânların ve günlük giysiler içindeki karakterlerin 'fotoğraflarının' gösterilmesine, bir ölçüde günlük konuşma diline ve şimdiki zamana dayanarak elde edilmektedir (Abisel 1997: 138). Bugün Türk Sinemasının yapısı hala görselden çok işitseldir. Bu filmlerin hiçbirinde 'diyalogların şu ya da bu mekânda söylenmiş olmalarının' büyük bir önemi yoktur. Daha doğrusu mekânlar diyalogların söylendiği ikincil düzlem olmaktan ileri gidememekte, yani, estetik düzeyde kurgulanan bir mekân-diyalog karşılıklı ilişkisi ve etkileşimi yaratılamamaktadır.

Kişi: Türk Sinemasında birey olgusuna çok kolay rastlanılamaz. Bu sinema, insanının psikolojik yapısı ve iç dünyasıyla iletişim kurmayı başaramamış bir yapı arz eder. Burada, 'insan' olgusunun görünen ve görünmeyen yanları birlikte yansıtılamamakta; kişilerin yalnızca görülen yanlarına ağırlık verilip, kişiliğin görünmeyen yönlerini oluşturan ruhsal boyutlara inil(e)memektedir. Oyunculuk estetiği açısından da olumsuzluk taşıyan bu uygulama, kültürel-toplumsal yapı bakımından doğal bir sonuç gibidir; çünkü Türk Toplumunun zihniyetinde gerçek anlamda birey olgusu ol-

madığı ve bu anlamda ‘ben-öteki’, ‘özne-nesne’ karşıtlıklarının kurulamasının doğal olduğu kabul edilen bir gerçekliktir.

Ses Evreni Tasarımı

Sinemada ses olgusuna, teknik (dublaj) ve estetik-dramatik kullanım olarak iki farklı boyutta bakmak gerekir. Ses olgusunun sinemaya girmesiyle başlangıçta bir zorunluluk olarak uygulanan ve daha sonra hızla terk edilen dublaj olgusu, Türk Sinemasında anlatının teknik bir parçası olarak egemenliğini bugüne dek sürdürülmüştür. Dublajlar, seslerini olabildiğince seçkin kılmaya çalışan seslendirme sanatçıları tarafından yapılmakta ve bu uygulama, dramatik anlatının estetik boyutunu yetersizlik konumuna düşürmektedir. Thomas Elsaesser, Amerikan Melodramları’nda duygusal rezonans ve dramatik devamlılıkta diksiyonun önemini vurgularken, ‘dublajın’ en iyi görüntüyü bile düzleştirdiğini, senkronu dramatik bir biçimde kaydardığını, illüzyonist gösterinin üzerine kurulduğu tutarlılığın akışını bozduğunu ileri sürerek, dublajın estetik anlatıya getirdiği yetersizliği açıklamaktadır (alıntılanan Erdoğan 1998: 158).

Türk Sinemasında sesin estetik açıdan kullanımına bakıldığında ise, başlangıçtan günümüze değin, bu sinemanın görselle işitsel arasındaki dengeyi bir türlü kuramadığı görülür; çünkü filmlerdeki öyküsel akışı sürükleyip götüren ana dinamik, büyük çoğunlukla diyaloglara dayanan bir işitselliklidir. Bu sinemada diyaloglar hiçbir zaman görüntü lehine bir fedakârlıkta bulunmamaktadırlar. Nilgün Abisel (1994: 221), Türk Sineması’nda her şeyin sözle anlatıldığını, görüntülerin olay akışını sağlamakla kaldığını belirtmekte ve konuşmaların taşıdığı ağırlığa değinerek, görüntüler olmaksızın da filmlerin konuşabilir olmasına vurgu yapmaktadır. Özetlenecek olursa, Türk filmleri yapı olarak işitsel bir temele oturmakta; filmlerdeki mantıksal sürekliliği sağlayan unsur genelde diyaloglar olmakta; görsellik ise zevk verici unsur olarak kullanılmaktadır denilebilir.

Sonuç Yerine

Sanat yapmak ve bir eser oluşturmak da toplumsal yapı, zihniyet ve gelenekle ilintilidir. O halde bir sanat eserini değerlendirirken ilk önce onun içinde üretildiği sosyo-kültürel yapının niteliklerine bakılmak gerekir.

Türkler’in tarihsel birikimleriyle oluşturdukları anlatı göreneklerini belirleyen altyapı, daha çok söze ve seyirliğe dayalı dışavurum eğilimleri taşımakta ve genel olarak da, yanılsamacı olmayan bir anlayışa dayanmaktadır. Bunda Doğu ve İslam düşüncesinin görünen ve görünmeyen bir dizi etkileri vardır.

Türk Sineması bir yönden dramatik süreci kullanılmakta ama gerçek anlamda bir dramatik yapılanmayı ortaya koyamamaktadır. Yüzeysel, klişe tavır ve davranışlar, tüm insanlar tarafından algılanabilir anlamları değil, Türk toplumunun o da belli bir kesiminin kabul edebileceği belirli alanları işaret etmektedir; yani, Türk Sinemasının temel belirleyicisi, iki boyutlu yüzeysellik, klişelerin ortaya koyduğu bilinen anlamlar ve abartılı algılar, eksik ve özet anlatılarla getirilen yabancılaşma gibi özelliklerdir. Bu durumda Türk Sinemasında dramatik bir yapıdan çok epik bir yapının olduğu söylenebilir.

Türk Sinemasının kendine özgü sinemasal anlatı biçimleri üretememesinin temelinde praxis sorunu vardır; bu, dünyaya, eşyaya, evrene bakış ve yorumlayış sorunudur. Bu nedenle, bir toplumda zaman nasıl algılanıyorsa, o topluma ait filmde de az çok o şekilde yansımali; aynı toplumda mekân kavramı nasıl bir yere sahipse, filmde de aşağı yukarı öyle olmalı; toplumsal yapıda kişiliklerin yeri ve önemi neyse, filmde de benzer görünüm sergilenmelidir.

Açıklamalar

1. Max Weber, bir toplumun kültürel yapısını belirleyen ana parametreleri, 'hayat küreleri' olarak adlandırır ve bunlar arasındaki ayrımı, hem bir bütün olarak toplumsal ilişkiler düzeyinde, hem de tekil bir düzlem olarak birey bağlamında ele alır. "Bizler her biri farklı yasalar tarafından yönetilen çeşitli hayat kürelerinde yer alırız" cümlesinin Almanca orijinalinde Weber, 'lebensordnungen (hayat düzenleri)' terimini ve 'Wertsphären (değer küreleri)' terimini birbirlerinin yerine geçebilecek şekilde kullanır (alıntılayan Schroeder 1996: 44).
2. Dikotomi, genel olarak şeylerin, nesnelerin, özelliklerin birbirlerinden çok temelli bir biçimde ve birbirlerine indirgenemezcesine farklı oldukları düşünülen iki temel parçaya bölünmesi (Cevizci 2002: 281), bir başka deyişle zıtların birlikteliğini tanımlar; ikilem yaratan her şeyin birlikteliğini; sıcak-soğuk, gündüz-gece gibi biri olmadan ötekini anlaşılamayacağını niteler. 'İkicilik' olarak tanımlanan dualizm ise herhangi bir alanda, birbirinden bağımsız, birbirine indirgenemez iki töz, hakikat ya da ilkeyi kabul etme tavrı veya yaklaşımını tanımlar; ruh ve maddenin, zihin ve bedeninin birbirlerinden ayrı ve bağımsız olduğu görüşü buna örnek olarak verilebilir (Cevizci 2002: 537).
3. Diegesis ile yalın/temel anlatı tarzı, mimesis ile de drama tarzı temellendirilir. Diegesis ve mimesis'i karşılayacak terimler olarak 'anlatım' ve 'gösterim' kavramları tanımlayıcı olarak kullanılabilir. Diegetik tarzda, anlatıcı öyküsünü doğrudan anlatır, anlatıcı kendisini gösterir ve bizi anlatanın kendisi olduğuna inandırır; olaylar birinci plandadır, diyaloglar dolaylıdır. Mimetik tarzda ise öyküyü doğrudan anlatan bir anlatıcı yoktur; örtük olan bir anlatıcı konuşanın kendisi olmadığı izlenimini vermeye çalışır. Mimetik tarz, daha çok tiyatro, film gibi dramatik anlatı-

larda olduğu gibi olayın doğrudan gösterilmesi ön planda olan anlatı yapılarında kullanılır. Diegetik anlatı genel anlamda yazınsal veya sözel aktiviteyle yapılan anlatıları içerir ki bu aslında bir anlatı/söyleyişten başka bir şey değildir. Mimetik yapılanmanın ana özelliği ise anlatının görsele yönelik kurulmasıdır ve bu da 'gösterim' olgusundan başka bir şey değildir. Bu iki anlatı modeli ilk bakışta sanılanın aksine farklı yapılara uygulanabilir. Sözelimi bir roman mimetik, bir film de diegetik yapı içinde inşa edilebilir.

4. Aydınlanma çağı adı verilen XVIII yy`da insan, Rönesans'la başlayan uyanışını gerçekleştirerek doğmalardan kurtulmuş, kendi aklı ve görgüleriyle bizzat kendi varlığını bilimsel düşünce sistematigi içinde sorgulayıcı biçimde irdelemeye başlamıştır.

Kaynaklar

- Abisel, Nilgün (1997). "Bir Dünya Nasıl Kurulur". *Sinema Yazılar Seçkisi*. Haz. Seçil Büker. Ankara: Doruk Yay. 123-143.
- Adanır, Oğuz (1994). *Sinemada Anlam ve Anlatım*. Ankara: Kitle Yay.
- And, Metin (1977). *Dünyada ve Bizde Gölge Oyunu*. İstanbul: İş Bankası Yay.
- _____ (2002). *Ritüelden Dramaya, Kербela-Muharrem-Taziye*. İstanbul: Yapı Kredi Yay.
- Arsal, Oğur (2000). *Modern Osmanlı Resminin Sosyolojisi*. Çev: Tuncay Birkan. İstanbul: Yapı Kredi Yay.
- Ayvazoğlu, Beşir (1989). *İslam Estetiği ve İnsan*. İstanbul: Çağ Yay.
- Berger, John (1986). *Görme Biçimleri*. Çev: Yurdanur Salman. İstanbul: Metis Yay.
- Cevizci, Ahmet (2002). *Felsefe Sözlüğü*. İstanbul: Paradigma Yay.
- Cıbroğlu, Yıldız (2005). "Batı Kültürünün Kale Gibi Ağı". *Adam Sanat* 228: 44-52.
- Eisenstein, Sergey (1984). *Film Duyumu*. İstanbul: Payel Yay.
- Erdoğan, Nezih (1998). "Yeşilçam`da Beden ve Mekanın Eklemlenmesi Üzerine Notlar". *Doğu-Batı* 1(2): 157-164.
- _____ (2001). "Üç Seyirci: Popüler Eğlence Biçimlerinin Alınlanması Üzerine Notlar" *Doğu-Batı* 4 (15): 118-126.
- Erksan, Metin (1985). "Türkiye`de Entelijansiya Yok". *Ve Sinema* (1): 24-38.
- Güleryüz, Kezban (1996). "Türk sinemasında Üslubun Kökeni". Süleyma Murat Dinçer (Ed). *Türk Sineması Üzerine Düşünceler*. Ankara: Doruk Yay. 49-56.
- Jay, Martin (1989). *Diyalektik İmgelem*. Çev. Ünsal Oskay. İstanbul: Ara Yay.
- Kayalı, Kurtuluş (1994). *Yönetmenler Çerçevesinde Türk Sineması*. Ankara: Ayyıldız Yay.
- Mardin, Şerif (1994). "Aydınlar Konusunda Ülgene ve Bir İzah Denemesi". *Toplum ve Bilim* (24):16-19.
- Mucchielli, Alex (1991). *Zihniyetler*. Çev: A. Kotil. İstanbul: İletişim Yay.

- Özön, Nijat (1995). *Karagözden Sinemaya*. Ankara: Kitle Yay.
- Pamuk, Orhan (1990). “Türk Romanının Ruhu Üzerine”. *Yeni Düşün* (63): 21-27.
- Refig, Halit (1971). *Ulusal Sinema Kavgası*. İstanbul: Hareket Yay.
- Schroeder Ralph (1996). *Max Weber ve Kültür Sosyolojisi*. Çev: M. Küçük. Ankara: Bilim ve Sanat Yay.
- Şasa, Ayşe (1993). *Yeşilçam Günlüğü*. İstanbul: Dergah Yay.
- _____ (1997). “Bülent Oran`ın Hayatı ve Sinema Anlayışı”. *Düş, Gerçeklik ve Sinema*. İstanbul: İz Yay.
- Tanpınar, Ahmet Hamdi (1988). *19. Asır Türk Edebiyatı Tarihi*. İstanbul: Çağlayan Kitabevi.
- Tumalı, Dilek (2006). *Batıdan Doğuya, Hollywood`dan Yeşilçam`a Melodram*. Ankara: Aşina Kitaplar.
- Yavuz, Hilmi (2001). “‘Daemon’ veya ‘şeytanilik’ üzerine (1)”. *Zaman*. 02.02.2001.
- Yörükhan, Ünal (2002). “Diegesis Ve Mimesis Dramatik Anlatımın Yanılsamacı Niteliği ve “High Noon” Filminin İncelenmesi”. *Sinemasal* (6): 28-36.

Eastern Narrative Traditions and the Identity of Turkish Cinema

Mustafa Sözen *

Abstract: The aim of this study is to look into the cultural background of the narrative language used in Turkish Cinema. This background is made up of the relations between mentality, narrative traditions and art. The basis that determines the narrative tradition shaped throughout Turkish history is mainly characterized by oral and visual expression and does not depend on an illusionist understanding. This is largely caused by the nature of eastern or Islamic philosophy. The value of a film as an aesthetic and intellectual tool of expression depends primarily upon its sense of cultural belonging and identity and its ability to reflect this in a way that includes an intense intellectual dimension. Therefore, it can be argued that Turkish directors' preference for making (or not making) films based on the fundamental aspects of the art and philosophy produced in Turkish society remains as an important problematic concerning cultural belonging and identity.

Key Words: Cultural belonging and identity, Eastern narrative tradition, cinematographic narrative, Turkish cinema, Western cinema.

* Akdeniz University, Faculty of Fine Arts / ANTALYA
sozen@akdeniz.edu.tr

Восточные традиции рассказа и идентичность турецкого кино

Мустафа Созен*

Резюме: Целью данной работы является исследование культурного фона языка рассказа, используемого в турецком кино. Этот культурный фон обеспечивает связь между менталитетом, традициями рассказа и искусством. Основа традиций рассказа, сформировавшегося в результате накопленного исторического опыта турков, более зависит от устного и визуального выражения и в основном опирается на понятия, не являющиеся иллюзионистскими. В значительной степени прослеживается влияние восточной и исламской философии. Достижение ценности фильма как эстетического и интеллектуального средства выражения возможно лишь в зависимости от показа культурной идентичности и умения отражения всей полноты мыслей в соответствующей форме. Исходя из этого, создание фильмов турецкими режиссерами, отражающих основные аспекты современного искусства и философии турецкого общества, является очень важной проблемой.

Ключевые Слова: Культурная идентичность, восточная традиция рассказа, кинематографический рассказ, турецкое кино, западное кино.

* Университет Акдениз, факультет искусств / Анталья
sozen@akdeniz.edu.tr