

DOĞU ANLATI GELENEKLERİ VE TÜRK SİNEMASININ AİDİYETİ

SÖZEN, Mustafa Fadıl*
TÜRKİYE/TURÇIYA

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 etkimleri vardır.

Estetik ifade biçimi ve düşünsel dışavurum aracı olarak sinemasal bir çalışmanın değer kazanabilmesi, kültürel aidiyet taşıması ve bunu düşünce yoğunluklarını içerecek biçimde yansıtabilmesiyle mümkündür. Öyleyse yönetmenlerimizin 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.

ABSTRACT

Eastern Narrative Traditions and The Identity of Turkish Cinema

The aim of this work is to search the cultural background of the narrative language used in the Turkish Cinema. This background is made up of the relations in between mentality, narrative traditions and the nature of arts. The basement orients the narrative that's been shaped by the Turkish History is usually depend on oral and visual expression and usually is not illusionist. This is largely influenced by the eastern or Islamic philosophy.

To earn a film value as an aesthetical and an intellectual way of expression can only be possible with it's dependence to a culture and projecting that culture with it's all aspects. So, it can be told that it's an important problemtic of director's producing films based on the basic aspects of arts and philosophy produced by this community.

* Yrd. Doç. Dr., Akdeniz Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, 07100 Antalya/TÜRKİYE.
e-posta: sozen@akdeniz.edu.tr

Key Words: Cultural dependence, Eastern narrative tradition, cinematographic narrative, Turkish cinema, Western cinema.

GİRİŞ

Her toplum kendine özgü anlatım (expression) biçimleri yaratmıştır. Düşten gerçeğe sınırsız çeşitliliği içinde barındıran bu anlatılar, toplumların birbirleriyle benzer ya da ayrı oluşlarının birer göstergesi gibidirler; çünkü onlar, toplumsal düşüncenin (social mentality) en yoğun şekilde dışa vurulduğu alanlardır. Buradan yola çıkarak, **anlatı biçimleri ve kültür ve zihniyet ilintilerinin ortak paydasını Mucchielli'nin ifadeleri ile açıklayalım:** 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 birtakım bilgilerin bütününe sahiptirler. Bu nedenle zihniyet, toplumdaki üyelerin 'yaratımlarını' yönlendirir (Mucchielli, 1991: 22).

Toplumsal felsefe alanındaki çalışmalarıyla tanınan Max Horkheimer'in sanat yapıtı, sanatçı, ve toplum arasındaki ilintiler için yaptığı şu saptama, konuya yeterli açıklık getirir sanırım: "Sanatçı konumundaki özne, bir anlamda hem toplumsal, hem de bireysel bir öznedir. Bu nedendir ki sanat çalışması, yaratıcısının niyetinden bağımsız biçimde nesnel toplumsal eğilimleri de ifade eder" (Akt.: Jay, 1989: 258).

Benzer argümanları ülkemizden iki sanatçı da getirmektedir: Metin Erksan, "Dünyanın hiçbir yerinde, hiçbir sanat, içinde olduğu politik, ekonomik, toplumsal, kültürel, sanatsal, hukuksal, teknolojik dönem ve ortamdan soyutlanamaz" (Erksan, 1985: 24) derken, hâlit Refig, "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." (Refig, 1971: 65) diyerek sanat, toplumsal yapı, zihniyet ve birey arasındaki ilintileri bize vermektedir.

1. Sinemasal Anlatılar ve Kültürel Yapı İlintisi

Toplumsal yapıyla bireyin düşünsel dünyası her zaman için içiçe girmiş bir hâlde 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 soyutlanmadığı kabul edilmektedir. Bir başka deyişle, filmler toplumsal yaşamın söylemlerini (biçim, figür ve temsillerini) şifreleyerek, sinemasal anlatılar biçiminde aktaran yaratılardır. Bu yolla

sinemanın kendisi de, ‘toplumsal gerçekliği inşa eden kültürel temsiller sistemi’nin bütünlüğü içindeki yerini almaktadır.

Bilindiği gibi Batı’nın temel anlatı biçimini oluşturan dramatik yapı, Batı’nın kendine özgü sosyo-kültürel sürecinin sonucu olarak ortaya çıkmıştır. Başka bir kültür, Batılı bu anlatı biçimini olduğu gibi aldığı anda sonuç genellikle başarısız olmaktadır. Bunun nedeni, bir sinemanın asal başarısının onu kendi kültürüne ait yapılarla sentezleyerek yeni ve özgün anlatı biçimleri geliştirebilmesiyle 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 Sineması’nı biçimlendiren Eisenstein’in kendi, özgün sinema dilini kurarken, Batı Sineması’ndan, özellikle de o günkü Amerikan Sineması’ndan hiçbir hazır kalıp devşirmemeye özen gösterdiğini söyleyebiliriz. O, her ulusal sinemanın özgün bir sinematografisi olması gerektiğini, özgün bir sinematografinin tek kaynağının da doğrudan doğruya o toplumun kültürü olduğunun üzerinde ısrarla durur (Eisenstein, 1985: 59).

Bu bağlamda hiçbir sinemasal anlatı biçiminin olduğu gibi ithal edilmesinin söz konusu olamayacağını, alınan biçimde, ‘alıcı kültürün’ gücüne göre değişen oranlarda uyarılma yapılması gerektiğini belirtebiliriz. Çünkü, yapılan seçme (adaptation) işlemi ne kadar rasyonel olursa olsun, toplumun gereksinimlerine yanıt vermekten uzak olduğunda, ya toplum tarafından kabul görmemekte ya da dönüştürülerek kültürel yapıya uygun hâle getirilmektedir.

2. 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 kürelerindeki anlam alanlarının hem büyük hem de oldukça belirsiz oluşundan dolayı Doğu-Batı perspektifinin doğru okunabilmesi oldukça güç bir iş gibi görünmektedir. Çünkü 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 farklılıkları birkaç genelleme aracılığıyla saptamaya çalışalım: Batı zihniyeti kendini ‘mythos-logos’ karşıtlığıyla tanımlama yoluna gitmektedir. Bu tanımlamada **mythos**, karanlık, cahillik, batıl inanç, doğanın esiri olan insan, hükümranlılığı meşrulaştırmak isteyen despot ve benzerleriyle ilintili bir kavrayışı; **logos** ise aydınlık, bilgi, akılcılık, neden sonuç zincirini çözümleme, doğaya hâkim olan insan ve onun eşitlikçi-özgürlükçü bir toplum düzenini kurma çabasıyla ilintili olan bir kavrayışı

içermektedir. Analogik olarak Batı ‘logos’, Doğu ise, ‘mythos’ ile özdeşleştirilmektedir.

Batı’nın bireysel kendi-farkındalığına karşın, Doğu düşüncesi tefekkür, düşünmeye, zihin yormaya, müdahale yerine çekilmeye, başkaları üzerindeki güç ya da üstün bir varlık’a 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.

Doğu ile Batı bu iki bakış biçimiyle birbirinden ayrılırlar, fakat hemen belirtelim ki, ne Doğu saf hâlde **dichotomy**’e ne de Batı saf hâlde düalizm’e sahiptir. Doğu daha çok dichotomy’e, Batı ise daha çok dualizme eğilimlidir. Doğu düşüncesinde dichotomy bir ‘bilgelik ilkesi’ olarak benimsenirken; düalizm Batı’nın hayat algısına, ‘ben merkezci (egocentric)’ bir anlayışı yerleştirmiştir (Cıbroğlu, 2005: 44).

Doğu kültür dairesinin düşünce yapısı ‘tüm dengelim’e yakındır; burada basamak basamak aşağıya inilir. Batı kültür dairesi ise ‘tümevarım’ şeklindedir. Bu düşünce modelinde ise adım adım gerçeğe ulaşılmaya çalışılır. 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 anlatışı ise, her şeyin aynı anda, çok merkezli tek bir mekânda gerçekleştiği yani mekân-zaman yapısının eş-zamanlı (synchronicity) olduğudur.

Doğu kültür dairesinin öykü anlatım yapılanmasının ortak paydaları hakkında şunları söyleyebiliriz: Genel olarak öykü anlatım sınırları içinde değerlendireceğimiz bütün yapılarda, Batı dramının omurgasını oluşturan ‘nedensellik’ unsuruna çok rastlanmaz, aksine ‘sürpriz’ unsuru üzerine kurulan bir yapılanma vardır. Batılı anlamda dramatik kurgu, olaylar serisinde nedensellik bağı gerektirir; 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, önceki olayla zorunlu bağının bulunması öyle pek önemsenecek bir şey değildir.

Doğu anlatılarının gerçekçiliği, gerçekçiliğin bilinen tariflerine sıkıştırılmaz. Bilindiği gibi, 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 beraberinde getirdiği için, hikâyenin belli bir yönde gelişen olayları arasında zorunlu bir sebep-sonuç münasebeti düşünülmektedir.

Doğu anlatılarında hâkim olan sürpriz mantığı, şüphesiz ki ona özgü bir gerçeklik kavrayışıyla yakından ilgilidir. Çünkü onun maddilikten dolayısıyla çatışmadan arındırılmış dünyasında drama yer yoktur. Bu da onun anlatılarını doğrudan ‘epik’e götüren bir yapıyı getirmiştir. ‘Olağanüstü’ olma kavramı artık doğal bir süreç hâline gelmiştir. Sahip olduğu fevkâlade 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 bağlı kuklalardan, minyatür ve karagöz figürlerinden farklı değildirler. 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, Hint’de de geçse çevre aslında okuyucuların bildiği tanıdığı çevredir. Yani ne kadar uzağa gidilirse gidilsin, hep burada ve ebedi bir şimdideyizdir. Bu nedenledir ki Doğu anlatılarında Aristo’nun anladığı gibi bir arınma (catharsis) süreci yaşanılmaz (Ayvazoğlu, 1989: 103).

2.1. 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. Açık biçim, Doğu; kapalı biçim ise Batı anlatı modelasyonunu tanımlamaktadır.

Açık biçim anlatılarda bölünme atektonik biçimde, toparlanmamış, sınırsız, parçalanmış, kendi ötesini gösterir bir özellik olarak kurgulanır. Açık oyunda eylem (action) ne tek ne de düz bir biçimde kapatılmıştır. Birçok olaylar yan yana bulunur ve bunlar da, kendi içinde az ya da çok bir süreklilikten yoksundur. Eylem sürekli bitişe doğru gitmemekte, kimi kez kesilerek belli bir gelişmeyi izlemeden, aynı değerdekileri sıralayarak yürümektedir; yani olaylar episodik bir yanyanalıkla ilerler. Burada 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 çeşitlendirirler ama onu değiştirmezler, tekrarlarla bir çember çizerler.

Buna bizdeki meddah geleneği örnek olarak verebiliriz: Burada tek anlatıcının bir anlatıyı dramatik bir biçimde sunması vardır, Oyunun yapısı açık biçimde ve göstermecidir. Dekor simgeseldir. Sözelimi Fırat nehri için bir leğen su yetmektedir. Perde kavramı yoktur, donatım da çok yalındır, kılıç yerine bir sopa yeterlidir. Mekânın değiştiğini göstermek için bir oyuncunun bir yerden ötekine gitmesi yeterlidir.oyuncuların her zaman metni ezberlemeleri gerekmez, göstermeci üslupta sunulduğu için ellerine aldıkları kitaplardan, kâğıtlardan okuduklar olur; seyirciye yönelen seslenişlerde bulunurlar. Seyirci, gösterimi oyuncularla birlikte oluşturur; oyuncular da gerektiğinde ağlamaya katılabilirler; kronolojiye uymazlıklar da görülür (And, 2002: 97)

Kapalı oyunda bölümler bağlarla birbirine bağlanmıştır: Burada eylemin bütünü topluca önceden vardır. Bu bütünün parçalarının anlamları bütünlü, bu parçalar arasındaki ilişkiden çıkar. Anlatının bölümlere ayrılması simetri ve oranlılık ilkelerine göre yapılır. Anlatıda belirli bir başlangıç, yükseliş ve son noktaları vardır. Anlatının kurulumu orantılı, baş kişi ile karşıt kişi arasında düzenli bir dil, çatışma yoluyla bir kutuplaşma görülür. oyun anlamını üste çıkartmak kişinin davranışlarında ince ayrıntılarla belirlenir. Zamanın akışı ortak, tek çizgili, dar ve kesiksizdir. oyun kişileri de sayı ve toplumsal bakımdan sınırlandırılmıştır. Özetlersek, kapalı oyun'un bütünü kendi içinde sınırlanmış ve her yerde her bölümde bütünü anlamlandırır, kendi içine dönük ve kapalıdır. Bölümleri, karşıtlaşmış kişileri, mekân ve zamanın olayın çerçevesi olarak birbirine bağlı sahneler, aşama sırası gözetken cümle ve cümle kesimleri hep 'bütün'le ilgili değerlere sahiptir, bağımsızlıkları yoktur. Açık oyun ise kendini aşar, sınırsız görünmek ister. Eylem sınırsızdır ne başı, ne de sonu bellidir, zaman ve yer çerçevelenmemiş, özgürdür (And, 2002: 108).

3. Türk Kültürünün Anlatı Göreneklere

Türkiye'nin bugünkü kültürel dokusunu iki farklı kaynak oluşturur. Bunlardan ilki, Türkiye'nin Osmanlı İmparatorluğu'nun bir mirasçısı olması; diğeri ise, Atatürk Devrimleriyle çağdaşlaşma atılımı yaşayan ve bu süreç içinde, Batılı değerler başta olmak üzere, çağdaş dünyanın kültürel değerlerini, Osmanlı mirası üzerine aşılacak bir ülke olmasıdır. Osmanlı, hem Doğu Avrupa yani Balkanlar, hem de Yakındoğu ile ilişkiler kurarak kendine özgü bir kültür potansı oluşturmuştur; ama daha çok, İslam dünyasının bir üyesidir; kültürel birikiminde İslami değerler baskın olarak yer almaktadır. dolayısıyla, Türkiye'nin sanatsal anlatılarında, bir yandan tarihten gelen özellikleriyle İslam kültürünün temel nitelikleri, diğeri yandan da Atatürk Devrimleri ile bunların üzerine aşılacak 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 çıktığımızda günümüz Türk sanatının üzerine oturduğu zihniyet düzlemini bulmak için Osmanlı toplumunun zihniyetine bakmak gerekmektedir. Klasik Osmanlı zihniyeti şu üç direk üzerine kuruluydu:

- **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 göreneklerini daha iyi açmılabilmek için Orhan Pamuk ve Ahmet Hamdi Tanpınar'ın karşılaştırmalarına bakmak yerinde olacaktır. Tanpınar; 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 atlamaşını bilen yahut bütünün 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 (Tanpınar, 1988: 27)

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

Hem Pamuk’un hem de Tanpınar’ın bu tespitlerini rahatlıkla Türk anlatı geleneklerine uyarlayabiliriz. Türk anlatılarında, düğüm-çözüm-düğüm gibi bazı dramatik unsurların yer almasına rağmen, öyküdeki olayların gelişiminde çoğu kez bir olağanüstülük durumunun varlığı; bize, Türk anlatılarının biçimsel anlamda Batı’nın öykü/roman/sinema anlatılarına benzese bile içeriklerinin Doğu anlatılarının devamı olduğunu göstermektedir.

4. Aidiyet Perspektifinden Türk Sinemasına Bakış

Son yıllardaki bireysel birkaç aykırı örneği göz ardı ederek, Türk Sineması’nı bütüncül bir bakışla değerlendirdiğimizde, onun da tıpkı Türk resim ve roman sanatında yaşanan benzer açmazları yaşadığını görmekteyiz. Türk sinemasının ama daha da çok Yeşilçam döneminin görsel ve anlatsal yönü irdelendiğinde, onun, Türk kültürünün görsel ve anlatsal göreneklerini bir şekilde yeniden üreten bir yönelime sahip olduğu kolayca gözlenebilir. 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 argümanın en somut örneğini Kemal Sunal’ın yarattığı Şaban tiplerinde bulabiliriz: Televizyonlarda yıllar boyunca yayınlanan ve hemen her defasında, kendine her yaştan seyirci kitlesi bulan bu filmlerde, birey olamayan ama bireymiş gibi davranan Şaban figürü, geleneksel Türk gösterim sanatlarında yer alan tiplerin hazır klişelerini, güncel olayların farklı versiyonlarına dönüştürerek sayısız tekrarlarını sunmaktadır.

Senaryo yazarı Ayşe Şasa’ya göre Yeşilçam sineması, kaynağını masaldan, halk hikâyesinden alan ve 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, mekân, olaylar zinciri, tipler, kurgu mantığı, müzik/efekt kullanımı ve diyaloglarıyla bazen geleneksel halk hikâyesi veya meddah, bazense masal ve söylence niteliklerini taşımaktadır. Anlatılarda birey yoktur, kişiler, masaldaki olumlu-olumsuz değerlerin simgeleştirildiği tiplere benzerler. Bir başka deyişle bu anlatılar, yerli halk masalı ile Batılı dramın garip bir karışımı, trajik olmayan bir dram türüdür (Şasa, 1997: 136-137)

Benzer bir görüşü Oğuz Adanır'da paylaşmaktadır. Adanır, Türk sinema anlatılarında Batı Sineması'nda 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 kolajın geliştirilmiş bir biçimini andırdığını belirtmektedir (Adanır, 1994: 129).

Nezih Erdoğan ise varılan bu sonucu, geleneksel Türk anlatılarındaki yapının niteliğine bağlar: “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.” (Erdoğan, 2001: 118) diyerek Türk sinema anlatısını, kültürel yapının izleriyle açıklamaya çalışır.

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 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 kurmaya çalışmışlardır.

4.1. Sözü'n Uzamı, Gözü'n 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 bu dış ses, filmin serim bölümünde kahramanın hikâyesini anlatmaya başlar.

Sözlü anlatı geleneğinin zihinsel ve kültürel olarak sürdürülmesindeki bu aktarım, filmin gelişme bölümünde de, seyirliklere özgü dolantı'nın filmde bağımsız, epizodik parçalar olarak algılanmasına neden olur. Zaten neden ve

sonuç ilişkilerinin mantıklı bir dizgede kurulamaması ve basit entrikaların yarattığı birinci ve ikinci asal düğüm noktalarının mucizevi bir şekilde çözümlenmesi, bu tür dolantılara ve kumpanya oyunculuğunun, tuluat tiyatrosu özellikleri ile sergilenmesine izin veren ölçüdedir (Tunalı, 2006: 309).

Yeşilçam sineması tüm yetersizliğine rağmen, 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 bir seyirlik geleneği üstünde gelişmiştir. Karagöz ve Ortaoyunu geleneğinin Türk Sineması'na etkileri küçümsenmeyecek kadardır. Bugün Türk Sineması'nda 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.

4.2. Diegetik ve Mimetik Yapılanma

Diegesis ve mimesis anlatı tarzlarının 'gerçekle' ilişkisi bağlamında gündeme gelen kavramlardır. Estetikçiler bu kavramları kurmaca dünyanın adlandırılmasında ve tayin edilmesinde kullanmaktadırlar. Sözelimi, Gerard Genette, diegesis'i söylemin anlatıya özgü yönlerini göstermek için kullanıyor.doğal olarak sinema estetiği açısından da diegesis ve mimesis film anlatımını gösteren, ayırt eden malzemeleri olarak tanımlanmaktadırlar.

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 örüntülenmektedir.

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

Anlatımın dramatik türünde ise, 'anlatıcının' varlığı gözden kaybolur. Elbette yine bir 'anlatan' vardır; fakat anlatıcı, olayları kendi ağzından dile getirmeyerek, belirli karakterleri ve onların içinde buldukları olayları 'taklit ederek', okuyucuyu/izleyiciyi her şey karşısında olup bitiyormuş yanılması içine sokarak anlatır. Dramatik anlatım biçimini benimseyen sanatçı, olay gelişiminin merkezî önemdeki parçalarını belirler ve bunları karakterler ile onlar arasındaki ilişkiler biçiminde canlandırarak, okuyucunun/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 (plot) 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 tiyatro mekânı ya da sahne gereksinimi duymaması gelir.

4.3. 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 hâline geldiğinin görsel ifadesidir. John Berger bunu **Görme Biçimleri** adlı kitabında ayrıntılarıyla açıklar. Berger'e göre Batı sanat anlayışında görüntü, bireyin dünyayı nasıl gördüğünün bir kayıdır ve bu görüntü, bireyin gözünü görünen nesnelere dünyasının 'merkezi' yapacak şekilde üretilmektedir. Bir başka deyişle, Batı imge dünyasında perspektif çerçeve içinde bireyin formüle edilmişinden başka bir şey değildir (Berger, 1986: 16). Bu da bize, Batılı anlamda birey kavrayışı olmayan Türk sinemasının insan-zaman-mekân algılayışında neye göre Batı'dan farklılaştığına ilişkin önemli ipuçlarını vermektedir. Fakat şunu hemen belirtelim ki, Yeşilçam mutlak anlamda perspektiften (3. boyuttan) yoksun değildir ve Hollywood tarzı bir gerçeklikten kaçınmamıştır. Yeşilçam 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 örülür. 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. oysa görüntünün içine çok şey yerleştirilip, hepsi aynı anda anlatılabilir. Bu anlatıda, Yeşilçam karakterleri –özellikle yıldız oyuncular– kamerayla yüz yüze gelirler, bununla birlikte sırtlarını ona dönmekten kaçınırlar. Kamera da, karakterlerin aralarındaki bakış alışverişine müdahale etmez. Kişiler burada cepheden görünümüleriyle; tek bir bakış açısından, bir başka deyişle kameranın 'nesnel' çekimiyle sunulan iki boyutlu bedenler olarak gösterilir (Erdoğan, 1998: 159). 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 hâline geldiğidir.

Türk sinema ikonografisinde imgelerini bilinçli bir şekilde, iki boyutlu olmaya yaklaştıran filmlerden ilki, Derviş Zaim'in "**Cenneti Beklerken**" isimli filmidir. Bu filmin önemi anlatılanın değil, anlatım biçiminin öne çıkarması;

dahası, bu anlatım biçiminin bizim zihin tarihimize özgü bir formdan yola çıkmasıdır.

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 yabancısıdır. 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. Filmin ikonografisinde bu unsurlar kameranın verileri içinde bir arada kullanılmaya çalışılmıştır.

4.4. Dramatik Yapı

Türk Sineması anlatısındaki sorunların temelinde, onun Batılı kalıplar kullanılarak, seçilen örneklere uygun biçimde yeniden üretilmeye çalışılmasından kaynaklandığını ileri sürmekteyiz. Benzer sorunsal roman ve resim bağlamında da yaşanmaktadır. Türk romanının dünya ölçeğinde hakettiği yer 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 için, gerçekten başarılı bir ürün de olamaz.

Türk sinemasında konu ne kadar ciddi olursa olsun, olay ve eylemlerin dizimi birbirini derinden etkileyen nedenler ve sonuçların gelişimiyle değil, sanki kilim ya da oya motiflerinin kenarlarından tutunarak bir yüzey oluşturması gibi parça parça belirip birbirine ilişmiş olaycıkların hayret verici etkileşimi ile tamamlanır.

Türk sineması bir yönden dramatik süreci kullanır, ama gerçek anlamda bir drama sürecini ortaya koyamaz. Türk sinemasının üslubu belki de bu özelliklerinde gizlidir. İki boyutlu yüzeysellik, klişelerin ortaya koyduğu bilinen anlamlar ve abartılı algılar, eksik ve özet anlatılarla getirilen yabancılaşma gibi. Bunlar geleneksel Türk perde sanatı Karagöz oyunlarının bugün hâlâ, film gibi

temeli fotoğraf gerçekliği olan anlatı araçlarında bile sürdürüldüğünü bize düşündürmektedir. 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 atfettiği gibi anlamları ve duyumları uyararak hatırlatır ve bu nedenle de bütün boyutlarıyla mükemmele erişmiş bir anlamlar alanı oluşturamaz. Bu durumda izleyicinin filmi kendi zihninde yaratması gerekecektir. (Güleryüz, 1996: 56).

Görüldüğü gibi Türk sinema anlatılarında kurulum salt biçimseldir ve neredeyse bir olayı anlatmak, göstermek üzerine biçimlenmiş gibidir. Yeşilçam, görsel ya da anlam yaratan bir dil oluşturma çabasından ziyade, ‘diyalog örgüsü’ne yaslanan ve tüm derdini, bir dış anlatıcıyla aktarma kolaylığına kaçan bu nedenle de çoğu kez filmsel imgeyi yaratmaktan yoksun kalan bir yapı göstermektedir.

5. Genel Değerlendirme

İnsanlar, yalnız fizikî evrende değil, bir de sembolik evrende yaşarlar. Dil, mitos, sanat ve din ise bu evrenin parçalarıdır. Sosyoloji bilimi, toplum, kültür, kimlik kavramlarını ayrı ayrı değerlendirmesine karşın bu kavramlar arasında çok yakın bağlar bulunduğunu bize göstermektedir.

5.1. Kültürel Bir Paradigma Olarak Gelenek

Gelenek, sınırları az çok belli bir coğrafyada, din, dil ve kader birliği etmiş, yaşadıkları olayların farkına varabilen insan toplulukların oluşturduğu ortak hafızadır. Geleneği, tarih boyunca toplum tarafından sevilen, benimsenen davranış şekilleri ve ölçütler bütünü olarak da değerlendirdiğimizde, bu bütünlüğün benzerlerinden farkı, bir topluluğu diğerinden ayıran dil, tarih ve coğrafya değişikliği içinde kendini yeniden üretmesidir.

Sanat yapmak ve bir eser oluşturmak da gelenekle ilintilidir. Batı’da klasik roman geleneği çok uzun yıllar devam etmiş ve bunun uzantısı olarak ‘klasik anlatı’ sinemasını oluşturmuştur. Bunu, çok rahatlıkla edebiyat geleneğinin devamı olarak düşünmeliyiz. Gelenek ister Batı’nın roman geleneğinin aktarılma biçimlerinde olsun isterse Doğu anlatı geleneklerinde olsun kolayca değişmez, değişmiş gibi görünen durumun sadece biçimsel yönleridir.

5.2. Türk Sinemasının Aidiyet Parametreleri

Anlatı tekniğiyle toplumsal kültür arasında yakın bağlar olduğuna, özgün anlatı grameri oluşturmak isteyen her toplumun kendi kültürünün anlatı geleneklerine uygun bir biçimin peşinde koşması gerekliliğine yukarıda değinmiştik.

Filmsel anlatılar da diğer anlatılar gibi ‘öykü/olay örgüsü (plot)’ ve ‘söylem (discourse)’ olarak iki ana eksenden oluşur. Öykü, olaylar, kişiler ve çevresel özellikleri kapsarken; söylem, bu öykünün ifade ediliş 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 kullanılış tarzını da içeren bir yapıyı temsil eder (Abisel, 1997: 128).

Bu bağlamda 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 sorun yaşanmaktadır. Bu filmlerde yönetmen açısından ‘ne’yin anlatılacağı sorun olmaktan çıkmış, ‘nasıl’ anlatılacağı sorun olmaya başlamıştır. Bu anlayış ile üretilen birçok filmde biçim ile içeriğin bulunduğu net bir zemin bulunmadığını belirten Kurtuluş Kayalı’ya göre içerik boşaltılınca anlatıda biçimsel oyunlar önemli oranda öne çıkmaktadır (Kayalı, 1994: 27).

Hemen belirtelim ki, Türk sinema dilinin gelişimi için bir dizi düşünsel çaba yaratılmıştır. Bu çabalar 1960’lı yıllardan itibaren tartışılmaya başlanmış ve bu süreç içinde; ‘Toplumsal Gerçekçi’, ‘Ulusal Sinema’, ‘Devrimci Sinema’, ‘Millî Sinema/Beyaz Sinema’, ‘Rüya Sineması’ 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 bir estetik düzeye yükseltmemiştir.

5.2.1. 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 salınımla dayalı ‘çatışma-gerlim-çatışma’, üzerine kurulan yatay eksenle ilerler. Epik formda çatışmalar dış aksiyon üzerine kurulur ve gerilim oldukça düşük düzeydedir; finalde yücelmenin olduğu bu yapı diyagonal bir eksen üzerinden ilerler. Lirik form ise hiçbir çatışma ve gerilimin olmadığı döngüsel bir yapıyı andırır (Akt.: Tunalı, 2006: 227)

Türk anlatı geleneklerini oluşturan geleneksel seyirlik oyunlarımızda dramatik eğri yoktur, genelde epizodik anlatımın hâkim olduğu süreklilik, sık sık yabancılaşma eğilimini sunar. İşlevsel nedenlerle ortaya çıkarıldıkları için,

seyirlik gösteriler ya da gezgin anlatıcıların sundukları hikâyeler, hayatın her noktasına taşınabilmiştir. Bu nedenle Batılı anlayışta olduğu gibi, dramatik bir eğrinin hâkim olmadığı yapı, izleyiciler tarafından başından sonuna kadar izlenmek 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 karşılığını sunar. Bu tür seyirliklerde kişiler de tip olarak kalmış, karakter yaratılmasına yönelik bir derinlik kazandırılmamıştır. dolayısıyla seyirliğin oluşumuyla ilgili bir özdeşlik taşır. Çünkü belli bir geçmişleri ve gelecekleri yoktur, gelişen olaylar karşısında değişim göstermezler, herhangi bir iz bırakmazlar. Kader içinde hoşça vakit geçirme durumu yaratılan tipler için de geçerlilik taşır. Bugün gelinen noktada Karagöz, Kukla, Ortaoyunu ve Tuluat gibi 'gösteri' sanatlarının yer aldığı geleneksel çerçeve çatlamış fakat bugüne değin uzanan bir uygulama alanı içerisinde Karagöz ve kuklavari 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 oluşturmasının temelinde bu doku uyumsuzluğu vardır. Dram yapmak için yola çıkan Türk sinemasının her seferinde melodram üretmesinin nedenlerinden belki de başlıcası budur.

Bu teze karşılık olarak 1980'li yıllardan itibaren Türk Sineması'nda melodramatik yapıyı aşma amacıyla gerçekleştirilen birçok film adı sayılabilir. 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.

5.2.2. 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). Oysa Doğu kültür dairesi özellikle de İslami düşünce, bu öğelerden arındırılmış insan tipolojileri üretmiştir. Genel de Doğu, özelde İslam anlatılarında trajedi üretilememesinin nedeni buna bağlanabilir; çünkü bu yapılanma, kişide ahlaki kutupsallığa (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 ‘açıklık’a (kendisiyle öteki arasındaki mesafe gibi) yol açmıyorsa; O kültürde, Batı kültürünün yarattığı dramatik yapı içinde örgülenen anlatılara benzer anlatıların yaratılması mümkün değildir. Çünkü, kişinin ikili karşıtlıklardaki gel-gitlerden bir başka değere yükselmesini sağlayacak olan dinamik, bu ‘açıklığın’ bulunmaması nedeniyle ortadan kalkmış olmaktadır (Mardin, 1994: 17).

Anlatıya dayalı metinlerin konusu doğaldır ki kişi/ler üzerine kurulmuştur. Batı dünyası Aydınlanma ile başlayan ‘birey eksenli’ anlatılar kurmaya başlamış ve burada insanı tek boyutlu olmaktan çıkartıp, çok boyutlu bir yapı içinde yeniden üretmiştir. Buna karşın Doğu anlatı sisteminde yer alan figürler hâlâ, nitelik ve eylemleri itibarıyla insani olmaktan çok, masalsı veya allegorik karakterdedir.

Türk anlatı geleneklerine aidiyet açısından baktığımızda bu daemonik unsur yokluğunu kolayca bulabiliriz. Türk Sineması’nda özellikle de Yeşilçam filmlerinde kahramanlara, -gerçek anlamda-her şeyini kaybedeceği ve bir anda varmak istediği hedefi ontolojik boyutta riske sokacağı karar verme süreci yaşatılmaz. Kahramanın yaşadığı gerilim, iç dünyasına çok fazla yansımada belirli yüzeysel dalgalanmalarla dış olayların etkisiyle gelişen bir öykü oluşturur ve bunu çok fazla derinleştirmeden bitirir.

5.2.3. Figür-Zemin İlintisi

Batı düşüncesinde Aydınlanma ile birlikte mekân ve zaman tasarımının kavramsal temellerinde önemli değişim ve dönüşümler yaşanmıştır. Aydınlanma, zamanı ve mekânı doğal bir olgu olarak almış ve onu rasyonel bir biçimde düzenlemenin ilkelerini oluşturmuştur; artık zaman ve mekân, tanrının yüceliğini yansıtmak üzere değil, bilinç ve irade ile donanmış özgür ve aktif birey olarak insan’a göre yeniden tasarlanmaktadır.

Türk Sineması’nın en büyük sorununu, kişi-zaman-mekân unsurlarının birbiriyle uyumlu ilintisini kuramamasıdır. Buna ilaveten ses, müzik ve diyaloglar da filmin bütününe uyum göstermemektedir. Bu uyumsuzluğun nedeni de, sahip olunan kültürle yakından ilişkilidir. 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 hâle gelmiş şekilde sunulmaktadır. İnanırcılık 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 de, 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 düzenlenir. 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 hâlâ görselden çok işitseldir. Bu filmlerin hiçbirinde 'diyalogların şu ya da bu mekânda söylenmiş olmalarının' büyük bir önemi yoktur. Daha doğrusu mekânlar diyalogların söylendiği ikinci sınıf elemanlardır. Yani, estetik düzeyde kurgulanan bir mekân-diyalog karşılıklı ilişkisi ve etkileşimi söz konusu değildir.

Kişi: Türk sinemasında birey olgusuna çok kolay rastlanılamaz. Bu sinema, insanın 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 inilmemektedir. Oyunculuk estetiği açısından da olumsuzluk taşıyan bu uygulama, kültürel-toplumsal yapı bakımından doğal bir sonuç gibidir: Çünkü, Türk Toplumunun zihniyetinde gerçek anlamda birey olgusu olmadığı ve bu anlamda 'ben-öteki', 'özne-nesne' karşıtlıklarının kurulamamasının doğal olduğu kabul edilen bir gerçekliktir.

5.2.4. 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 kaydırıldığını, illüzyonist gösterinin üzerine kurulduğu tutarlılığın akışını bozduğunu ileri sürerek, dublajın estetik anlatıya getirdiği yetersizliği açıklamaktadır (Erdoğan, 1998: 158).

Sesin estetik açıdan kullanımına baktığımızda ise Türk Sineması'nın başlangıçtan günümüze değin, görselle işitsel arasındaki dengeyi bir türlü

kuramadığı görülür. Çünkü filmlerdeki öyküsel akışı sürükleyip götüren ana dinamik, büyük çoğunlukla diyaloglara dayanan bir işitselliktir. Bu sinemada diyaloglar hiçbir zaman için görüntü lehine bir fedakarlıkta bulunmamaktadırlar. Nilgün Abisel, 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 (Abisel, 1994: 221). Özetlersek, Türk filmleri yapı olarak işitsel bir temele oturmakta; filmlerdeki mantıksal sürekliliği sağlayan unsur genelde diyaloglar olmakta; görsellik ise zevk verici unsur olarak kullanılmaktadır.

SONUÇ

Sanat yapmak ve bir eser oluşturmak da toplumsal yapı, zihniyet ve gelenekle ilintilidir. o hâlde bir sanat eserini değerlendirirken ilk önce onun içinde üretildiği sosyo-kültürel yapının niteliklerine bakılmalıdır.

Türklerin tarihsel birikimleriyle oluşturdukları anlatı geleneklerini 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 etkimleri vardır.

Türk sineması bir yönden dramatik süreci kullanır, ama gerçek anlamda bir dramatik yapılanmayı ortaya koyamaz. Yüzeysel, klişe tavır ve davranışlar, tüm insanlar tarafından algılanabilir anlamları değil, Türk toplumunun o da belli bir kesiminin kabul edebileceği belirli alanları işaret eder. 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 sinemasında konu ne kadar ciddi olursa olsun olay örgüsü (plot) olayların birbirini derinden etkileyen neden ve sonuçların bağıntılarıyla değil de sanki bir kilim ya da oya motifleriyle oluşturulan bir yüzey gibi parça parça belirip birbirine ilişmiş olaycıkların hayret verici etkileşimi ile tamamlanmış izlenimi vermektedir.

Türk Sineması'nın en büyük eksikliği, ona özgün bir kimlik kazandıracak anlatı yapısından uzak oluşudur. Yapılması gereken ilk şey, bilinçli bir şekilde Türk Sineması'nı gözden geçirmek ve anlatımsal özelliklerle ilgili boşlukların doldurulmasına çalışmaktır. Kendimize özgü sinemasal anlatı biçimleri üretememenin temelinde praxis sorunu vardır. Bu ise; dünyaya, eşyaya, evrene bakış ve yorumlayış sorunudur; çözümü de, sinemamızın kuramsal yönde bilinç ve derinlik kazanmasıyla mümkün olabilecektir. Bir başka deyişle Türk Sineması'nın özgün anlatılar kurabilmesinin yolu; kendi toplumunun kozmolojisini, hayat tasavvurunu, anlam haritalarını ve anlamlandırma pratiklerini göz ardı etmeden, sinemanın uluslararası yapılarına başvurarak sentezler üretebilmesinden geçmektedir. Çünkü seyirciler izledikleri filmin

anlamlandırılmasını, gündelik yaşam deneyimleri, diğer sanat yapıtlarının anlatı biçimleri ve daha önce izledikleri filmlerden çıkardıkları şemalara dayanarak yapmaktadırlar. Bu nedendir ki, bir toplumda, zaman nasıl algılanıyorsa, o topluma ait filmde de az çok o şekilde yansımaları; 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.

KAYNAKÇA

Abisel, N., (1997), “Bir Dünya Nasıl Kurulur”, Seçil Büker (Hazırlayan) **Sinema Yazıları Seçkisi**, Ankara, Doruk Yayınları, 123-143.

Adanır, O., (1994), **Sinemada Anlam ve Anlatım**, Ankara, Kitle Yayınları.

And, M., (1977), **Dünyada ve Bizde Gölge Oyunu**, Türkiye İş Bankası Yayınları.

----, (2002), **Ritüelden Dramaya, Kerbela-Muharrem-Taziye**, İstanbul Yapı Kredi Yayınları.

Arsal, O., (2000), **Modern Osmanlı Resminin Sosyolojisi**, Çeviren: Tuncay Birkan, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları.

Ayvazoğlu, B., (1989), **İslam Estetiği ve İnsan**, İstanbul, Çağ Yayınları.

Berger, J., (1986), **Görme Biçimleri**, Çeviren: Yurdanur Salman, İstanbul, Metis Yayınları.

Cıbroğlu, Y., (2005), “Batı Kültürünün Kale gibi Ağı”, **Adam Sanat Dergisi**. (228),44-52.

Eisenstein, S., (1984), **Film Duyumu**, İstanbul Payel Yayınevi.

----, (1984), **Film Biçimi**, İstanbul, Payel Yayınevi.

Erdoğan, N., (1998), “Yeşilçam’da Beden ve Mekânın Eklemlenmesi Üzerine Notlar”, **Doğu-Batı Düşünce Dergisi**, 1 (2), 157-164.

----, (2001), “Üç Seyirci: Popüler Eğlence Biçimlerinin Alınlanması Üzerine Notlar”, **Doğu-Batı Düşünce Dergisi**,4 (15), 118-126.

Erksan, M., (1985), “Türkiye’de Entelijansiya Yok”, **Ve Sinema Dergisi**, (1), 24-38.

Güleryüz, K., (1996) “Türk Sinemasında Üslubun Kökeni”, Süleyma Murat Dinçer (ed.), **Türk Sineması Üzerine Düşünceler**, Ankara, Doruk Yayınları,49-56.

Jay, M., (1989), **Diyalektik İmgelem**, Çeviren: Ünsal Oskay, İstanbul, Ara Yayınları.

Kayalı, K., (1994), **Yönetmenler Çerçevesinde Türk Sineması**, Ankara, Ayıldız Yayınları.

Mardin, Ş., (1994), “Aydınlar Konusunda Ülgener ve Bir İzah Denemesi”, **Toplum ve Bilim Dergisi**, (24), ss. 16-19.

Mucchielli, A., (1991), **Zihniyetler**, Çeviren: A. Kotil, İstanbul, İletişim Yayınları.

Pamuk, O., (1990), “Türk Romanının Ruhu Üzerine”, **Yeni Düşün Dergisi**, (63), 21-27.

Refig, H., (1971), **Ulusal Sinema Kavgası**, İstanbul, Hareket Yayınları.

Şasa, Ayşe., (1993), **Yeşilçam Günlüğü**, İstanbul, Dergâh Yayınları.

----, (1997), “Bülent Oran’ın Hayatı ve Sinema Anlayışı”, **Düş, Gerçeklik ve Sinema**”, İstanbul, İz yayınları.

Tanpınar, A. H., (1988), **19. Asır Türk Edebiyatı Tarihi**, İstanbul Çağlayan Kitabevi.

Tumalı, D., (2006), **Batı’dan Doğu’ya, Hollywood’dan Yeşilçam’a Melodram**, Ankara, Aşına Kitaplar.

Yavuz, H., (2001), ‘Daemon’ veya ‘şeytanilik’ Üzerine (1)”, **Zaman Gazetesi**,02.02.2001.

Yörükhan, Ü., (2002), “Diegesis ve Mimesis Dramatik Anlatımın Yanılsamacı Niteliği ve ‘High Noon’ Filminin İncelenmesi”, **Sinemasal Dergi**, (6), 28-36.

