

T.C.
MARMARA ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ
SİNEMA TELEVİZYON ANA SANAT DALI

MEZOPOTAMYA'DA DENGBEJ'LİKTEN SİNEMAYA ANLATI SANATI
“MİRAS”

Yüksek Lisans Tezi

Rodi YÜZBAŞI

531108007

Danışman

Prof. Dr Selahattin YILDIZ

İstanbul 2012

ÖNSÖZ

Öncelikle doğada yaşayan formlardan biri olan insanın anlatma ihtiyacının ardına bakmak, bugüne kadar anlatılan ve anlatılacak hikayelerin nasıl bir zemin üzerine inşa edildiğini görmemizi de sağlar. Bu anlamda bir farkındalık, bir anlatı formu olan sinema'nın aslında neye hizmet ettiği ya da edebileceğine dair bir farkındalık edinebilmek için de önemlidir. Çünkü eğer neden anlattığımızı bilmesek, aslında ne söylememiz gerektiğini de belirleyemeyiz. Unutmamalıyız ki anlamak, tanımak, tanışmak, hayal etmek, yaratmak için kurduğumuz hikayelerimiz dinleyen-izleyen herkesi bir biçimde etkileyerek bize bir sorumluluk yükler. Ve biz hikayelerimiz ile nasıl bir dünyada yaşamak istediğimiz bilgisini de çoğaltmış oluruz. Bu anlamda bu konuda konuşmayı oldukça önemli ve gerekli görüyorum.

Hollywood'un en meşhur öykü anlatıcılarından, senaristlerin hocası Robert McKee "Zihnimizin dili öykü dilidir. Eğer bir kişi kendi düşüncelerini öykülerle sunmak isterse dinleyici, buna direnmez aksine anlatanı kucaklar." der.

Dengbej'ler ile birlikte sözlü kültürü ve sözlü kültürün yaşattığı değerler sistemini fark etme şansını buldum. Toplumsal hukukun bile söz ile inşa edildiği, tarihin, bilginin, duygunun söz ile taşındığı bir gelenekte günümüzde Dengbej'liğe gittikçe artan bir değer verilmesinin ardındaki değerleri gördüm.

Filmimi yaklaşık iki yıllık bir süreç içinde bu sözlü kültürün izlerinin olduğu bir yörede çektim. Dengbej'lik anlatılarının şekillendiği coğrafyada iklimin bu tür anlatı biçimleri üzerindeki etkisi kaçınılmazdı. Aylar süren kış mevsimi boyunca yolların kapalı olduğu Serhat köylerinde halk arasında adeta efsaneleşmiş büyük Dengbej'lerin çıkması tesadüfi değildir. Yüzyıllardır savaşın, kavganın eksik olmadığı bu coğrafyada köyden köye, kasabadan kasabaya, yayladan yaylaya iletilecek ne çok haberin olduğunu da hesaba katarsak Dengbej'lik anlatılarında bölge insanının geçmişinin bulunduğunu söyleyebiliriz. Bu nedenlerden ötürü filmimi sözlü kültürün kalıntılarıyla yaşadığı uzak bir Serhat köyünde çektim. Filmde doğa insan, insan doğa etkileşimini görmeye çalıştım.

Bizden öncekilerin bıraktığı miras üzerinden birer anlatıcı olmaya aday yönetmenlerin, ait oldukları düşünsel yapıya ve oradan dünyanın kalanına anlatılarıyla katabileceklerini görünür kılmaya dönük bir çalışma olarak tasarladım bu tezi.

Samimiyeti ve öngörüsüyle retimlerime kattığı değerden ötürü hocam Prof. Dr. Selahattin Yıldız'a ve belleklerindeki yüzlerce yıllık birikim benimle paylaşan Dengbej'lere teşekkürler.

İÇİNDEKİLER

ÖNSÖZ.....

ÖZET.....

SUMMARY.....

GİRİŞ.....

1. NEDEN HİKAYE ANLATMA İHTİYACI DUYARIZ

1.1 HAYATI ANLAMA ÇABASI OLARAK HİKAYE ANLATMA SANATI

1.2 SÖZLÜ KÜLTÜRLERDE HİKAYE ANLATMA SANATI

2. MEZOPOTAMYA COĞRAFYASINDA HİKAYE ANLATICILARI OLARAK DENGBEJ'LER

2.1. DENGBEJ

2.1.1 TOPLUMSAL BELLEĞİN AKTARIMINDA ÜSTLENDİĞİ ROL

2.1.2 KÜLTÜREL YAPININ İNŞAASI VE DEVAMLILIĞI İÇİN ÜSTLENDİĞİ
ROL

3. DENGBEJLİKTEN SİNEMAYA KALAN ANLATI MİRASI

3.1. BELLEKTEN- BELGEYE , SÖZDEN-GÖRÜNTÜYE HİKAYE ANLATIMI

3.2. ANLATICI BİR ANLATI KURARKEN BİÇİM VE İÇERİK NEDEN ÖNEMLİDİR

3.3.. ANLATI BİÇİMLERİ İLE AİT OLDUĞUMUZ DEĞERLER SİSTEMİ ARASINDAKİ İLİŞKİ

4. ANLATI YAPILANMASINDA GELENEĞİN ROLÜ

5. MİRAS FİLMİNİN GERÇEKLEŞME SÜRECİ

5.1 AMAÇ

5.2 YAKLAŞIM

5.3 KONU-İÇERİK

5.4 FİLMSEL ANLATI

5.5. FİLMİN KÜNYESİ

5.6. MİRAS FİLMİNDEN GÖRÜNTÜLER

SONSÖZ

KAYNAKÇA

İNTERNET ADRESLERİ

ÖZET

Bu çalışma “Neden hikaye anlatma ihtiyacı duyarız?” sorusundan hareketle ait olduğu evrenin içinde anlam arayışında olan insanın farkındalıklarını, birikimlerini paylaşmak, aktarmak için kullandığı anlatı formlarını, Mezopotamya coğrafyası özgünlüğünde görünür kılma amacı gütmüştür. Bu tez Mezopotamya coğrafyasını bir coğrafi bölge olarak değil tarihi ve sosyal bir çevre olarak ele almıştır.

Çalışmada Dengbej’lik geleneğine yer verilmiştir. Bu anlatı formlarını oluşturan düşünsel ve tarihsel çevre irdelenmiştir. Buradan yola çıkarak Dengbej’likten sinemaya, varlık için anlam arayan bir değerler halkasında anlatı formları ve içeriğin önemine değinilmiş ve tüm bunlar neden hikaye anlatma ihtiyacı duyarız sorusuna cevap vermek zemininde tartışılmıştır.

Bunu yaparken de Mezopotamya coğrafyasında şekillenen Dengbej’lik geleneği irdelenmiş, Dengbejlik’ten sinemaya bu coğrafyada biçimlenen anlatı formları ile, toplumsal değerler sistemi arasındaki ilişki gözden geçirilmiş ve bu doğrultuda çeşitli konular bir farkındalık oluşturmak kaygısı ile masaya yatırılmıştır.

Dengbej’lik günümüz dünyasında yaşam alanı iyice daralmış sözlü kültüre ait bir anlatı formu olsa da Kürt coğrafyasında günümüzde yeniden artan bir değerle varlığını sürdürdüğü için, Mezopotamya ise sadece bir coğrafi bölge olarak değil aynı zamanda kültürel aitlik ve değerler sistemindeki özgünlükten ötürü bu çalışmaya bir zemin olarak seçilmiştir.

Bir anlatı sanatı olarak sinemanın biçim ve içerik ile ilgili bir farkındalıktan yoksun inşa edilmesi aidiyet kavramından ve varlık bilincinden uzaklaştıracaktır bizi. Bu yaklaşımdan hareketle bu tez anlatı biçiminin yaşam biçimlerimiz üzerindeki etkisini görünür kılmak kaygısıyla hazırlanmıştır.

Birinci bölümde “Neden hikâye anlatma ihtiyacı duyarız?” sorusuna cevap aranmış, ikinci ve üçüncü bölümde Dengbej’lik kültürü ve sinema ile ortak zeminleri tartışılmış ve sonuç olarak Mezopotamya coğrafyası özgünlüğünde Dengbej’likten sinemaya kalan anlatı mirası görünür kılınmaya çalışılmıştır.

ABSTRACT

This study has the purpose to make the narrative forms used to share transfer the awareness and background of human in search of meaning in the universe to which he belongs visible in the context of Mesopotamia geography, starting from the question of “Why do we need to tell a story”. This study does not consider the Mesopotamia geography as geographic area simply but a historical and social environment.

The study includes the “Dengbej” tradition. It addresses the intellectual and historical environment which establishes such narration forms. Starting from here, the importance of the narration forms and contents were mentioned in a circle of values searching for meaning for the creature from Dengbej tradition to cinema, and all of them were discussed on the basis of addressing the question of why we need to tell a story

When we do this, the Dengbej tradition formed in the Mesopotamia geography was studied, the relationship between the narration forms formed in this geography Dengbej tradition to cinema and the social system of values was examined and a variety of subjects were discussed with the concern to establish awareness.

Although the Dengbej tradition is a narration form related to the oral culture of which its living area was narrowed to the great extent in the present world, Mesopotamia was selected as the base for this study since it survives in the Kurdish geography with a regained value in our day and at the same time due to the uniqueness of the system of values and cultural belonging.

We would be alienated from the relation concept and existence consciousness as cinema will be constructed without the awareness related to the form and content. Starting from this approach, this thesis was prepared with the concerns to make the effect of the narration form on our living styles visible.

At the part 1 the question of “Why do we need to tell a story” was attempted to be addressed as the parts two and three discuss the common bases of Dengbej culture and cinema, and consequently it is attempted to make the narration inheritance from Dengbej culture to cinema visible in the context of Mesopotamia geography.

GİRİŞ

Pulitzer ödüllü yazar Willa Cather “*Aslına bakarsanız insana ait sadece birkaç değişik öykü vardır ve bu öyküler çağlar boyunca sanki daha önce hiç anlatılmamış gibi tekrar tekrar anlatılır.*” der.

İnsanlığın başlangıcından bu yana her çağ kendini özgün bir dille ifade etmiştir. Antik çağ efsanelerin, söylencelerin ve mitsel anlatımların çağı olmuştur. Bu çağın egemenliğinde anlam, “söz” ve onun kurallarıyla oluşturulmaktaydı. Ortaçağ’da sözün uçuculuğuna karşın “yazı”nın kalıcılığı otoritenin ve gücün simgesi haline gelmişken; Aydınlanma çağıyla gelişen edebi anlatım ve matbaanın icadı, “yazılı dilin” özgürlüğünü de beraberinde getirmiştir. Yazı; o dönemde anlam ve anlatımın kurulmasında mutlak egemen iken, teknolojinin hızla gelişmesiyle önce fotoğraf makinesinin, ardından sinema ve televizyon gibi hareketli görüntüleri saptayan araçların icadıyla, dünya “imgelerin ve görsel kültürün” kendine özgü kurallarıyla açıklanabilecek hızla akıp giden bir sürecin içine girmiştir.

Sinema üretimini sadece çekim ve gösterim süreci ile sınırlandırmak ve bu sınırlar içinde sinemayı tartışmak ebettteki içeriğe ve biçime dair pek az şeyi değiştirecektir. Bu anlamda nasıl bir dünyada yaşamak istediğimiz sorusuna vereceğimiz cevap bizim anlatı biçimimizi de şekillendirecektir. Bu yaklaşımdan hareketle bu tez de anlatı biçimini ve anlatıcının düşünsel dünya ile kurduğu ilişkinin önemini tartışacağız.

Türkiye Sineması, kendisine özgün bir kimlik kazandıracak anlatı yapısını geliştirememiştir. Anlatımsal özelliklerin yeniden gözden geçirilmesi ve işitsel görsel anlam kodlarının doğru şekilde saptanması gerekmektedir. Özgün işitsel görsel anlatı kodlarını oluşturabilecek kültürel kodlar nelerdir? Bu soruya cevap verebilmek için sözlü kültürden yazılı kültüre uzanan anlatı biçimlerini irdelleyeceğiz.

Anonim bir yaratım olan masal ile bireysel bir yaratım olan roman arasında -pek çok farklılığa rağmen- var olan bağ, sözlü kültürden yazılı kültüre uzanan güçlü zincirin halkalarından sadece biridir.

Değişen bizim tavrımızdır ve açıklanması gereken de bu değişimdir. İster anlatım olanakları ve kurgusal özellikleri açısından değerlendirilsin, ister yaratıldığı tarihsel, toplumsal koşullar ve yaratım-üretim özellikleri açısından düşünölsün, masal ile roman arasındaki ilişkide değişmeyen ortak nokta, her ikisinin de insanoğlunun gerçeğı arama ve ona ulaşma çabasının ifadesi olmasıdır. Masaldaki kahramanın dış dünyayla mücadelesi ve başarı çabası, romandaki bireyin kendisiyle mücadelesine dönüştüyse, bunda değişen, esasında hep aynı olan insan gerçeğinin ifade ediliş biçimi değil midir, sadece? Ve insanoğlu daima "yaşamına anlam verecek formöl "ün peşinde koşmuyor mu bin yıllardır?

Sözlü gelenek binlerce yıllık bütün bir insanlık kültürünü içine alıp, belleklerde taşıyıp, yazının sınırlarına kadar getirmiştir. 16. yüzyıldan itibaren matbaanın yazıyı hâkim bir unsur olarak insan hayatına sokması ile beraber söze dayalı olan kültürün; yani sözlü kültürün, hayatlarımızdan yavaşça çekildiğini, bu kültürün yazılı kültürün egemenliğı altında dönüştüğünü, bu süreçte de kayıpların yaşandığını söyleyebiliriz. Sözlü kültürün uzman aktarıcıları olarak hikâye anlatıcıları da artık sahnelerini terk etmeye ya da şekil değiştirmeye başladılar.

Yazı Sümerlerde yani Mezopotamya coğrafyasında bulunmasına rağmen, yazı ile birlikte gelen kültür burada ki toplumları daha geç etkisi altına almıştır. Sözlü kültürlerde taşıyıcı olma özelliğı taşıyan Dengbej'lik geleneğinin hala yaşatıldığı Kürt coğrafyasında ise sözlü kültürden yazılı kültüre geçiş dönemi henüz tamamlanmış değildir.

Yazılı kültürün düşünme ve davranış biçimleri ile düşünebilen bizler için sözlü kültür insanının düşünce kalıplarını öğrenmek oldukça zor. Barry Sanders bu durumu şu şekilde açıklıyor: "Okuryazar olmayanların nasıl düşündüklerini anlamak ya da gerçekte dünyayı nasıl algıladıklarını kestirmek hemen hemen olanaksız, bu biraz da insanın okuma-yazma öğrenmeden önceki yaşamını anımsamaya çalışmasına benziyor." Buna rağmen son yıllarda sözlü kültürü anlamaya yönelik yapılan çalışmalar artmıştır.

Bulunduğumuz topraklarda uzun yıllar boyunca söz konusu sözlü gelenekleri sırtlamış, geçmiş halk sınıflarının kültürel kodlarını günümüze kadar taşımış, adları mensup oldukları dillere göre değişen ama görevleri benzer birçok söz ustası unutuldu, unutulmakta. Bu çalışmanın konusu da bu ustalardan biri olan Dengbéjlerdir. Dengbéjlik geleneğı de sözlü kültürün bir unsuru olarak karşımıza çıkmaktadır. Geleneğın ve dönüşümünün anlaşılabilmesi

için sözlü kültürün nasıl çalıştığı, üretim sürecinin nasıl işlediği ve ürünün özellikleri gibi temel noktaların kavranması gerekmektedir.

Mitolojik öyküler hırs, şehvet, kıskançlık, kurnazlık, gurur üzerinedir. Bütün mitolojilerde, insanı insan yapan bütün duygular, tanrılar üzerinden anlatılır. Halk hikâyeleri, bir toplumun değerlerini, inançlarını, korkularını ve umutlarını anlatır. Bu hikâyeler bize ilham verir; bir yandan toplumu ve insanları eleştirirken diğer yandan dinleyene daha iyi bir dünyanın yollarını gösterir. Sözlü kültürün temsilcileri olarak tanımlayabileceğimiz Dengbej'lik klam(şarkı)'larında aynı zamanda sözlü kültürlerin omurgasını oluşturan mükemmel insanı yaşatmak üzerine inşa edilmiştir. Hikâyelerde kahramanlar, erdemli insanlar, inançları için her türlü fedakârlığı yapacak olan tipler vardır.

Nasıl bir dünyada yaşamak istediğimiz ve bu alemde varlık nedenimize dair verdiğimiz cevapların anlatı biçimlerimizde şekillendirdiği yaklaşımından hareketle dramaturginin bu topraklarda gelişmemesi tesadüfi yada bir geri kalmışlığın ifadesi değil bilinçli olarak tercih edilen bir yaşam formunun sonucudur. Mükemmel insan yaratmak amacıyla oluşturulan değerler bütününde karakter sinemasının yer edinmesi de bu anlamda mümkün değildi. Zira yaşam döngümüzde kişisel kararlarımızı belirleyen dış dünya ile kurduğumuz mistik bağ ve toplum kavramı içinde üstelendiğimiz rol belirleyici olmuştur. Epik ve lirik yapılar bu anlamda gelişmiş yer edinmiştir.

Dengbej'lik (sesle anlatan) sözlü kültürün yaşaması, paylaşılması ve aktarılması için güçlü bir anlatı ve aktarım formudur. Hafızasında taşıdıkları ile yaşadıkları yerlerde saygınlıkları olan Dengbej'ler toplumsal hafızanın taşıyıcıları oldukları gibi, tanıklıklarında kendilerine özgün güçlü anlatı biçimleri ile şekillendirip geleceğe taşımış kimselerdir. Bu anlamda diyebiliriz ki toplumların gelecek düşlerinde tanıklık ve taşıyıcılıkları ile yer edinmiş mesel-hikâye anlatıcılarıdır Dengbej'ler. Dünyanın farklı coğrafyalarında tarihin gelişim evrelerine göre farklı isimler altında benzer roller üstlenen kimseler olmuştur.

Mezopotamya coğrafyasında ise daha çok Kürt halkının yaşadığı coğrafyalarda şekillenmiş olan Dengbej'liğin hafızasında saklı tuttuğu masalların, hikâyelerin, efsanelerin, yaşanmış tarihi olayların, tanıklıkların içinde taşıdığı değerlerin sinema için aidiyet zemini kurabileceği düşüncesinden hareketle hazırlandı bu tez.

Dengbêj'lik son 20 yıl içerisinde Kürt'lerin yeniden canlanan kültürel hayatının baş tacı olarak görülmeye başladı. Temelde sözlü kültürün egemen olduğu bir kültür yapısına

sahip olan Kürt'ler için geçmişten gelen savaşları ve aşları anlatan Dengbêj-ler toplumun hafızası olarak yorumlanmaya ve onlara verilen değer de her gün artmaya başladı.

Dengbej'liğin sözlü kültürlerde sosyal, ekolojik bir yaşam için gerekli olan değerler halkasının inşası ve devamlılığı için yüklendiği rolün mirasçısı olarak sinemayı görebiliriz.

Bu yaklaşımdan hareketle tezin ilk bölümde insanoğlunun hikaye anlatma ihtiyaı üzerinde durulmuş, hikaye anlatmanın kültürel devamlılık ve değerler sisteminin inşası için üstlendiği rol tartışılmıştır.

İkinci bölümde Mezopotamya coğrafyası özgünlüğünde Dengbej'lik kültürü irdelenmiş belleklerinde taşıdıkları yüzlerce hikaye ile yaşadıkları topraklarda saygınlık kazanmış hikaye anlatıcıları olan Dengbej'lerin kültürel yapıda üstlendikleri role le alınmıştır. Sözlü kültürün temsilcileri olarak tanımlayabileceğimiz Dengbejlerin Mezopotamya coğrafyasında hala saygınlık görmeleri ve bu geleneğin sürdürülüyor olması sinema ve Dengbej'lik anlatıları arasında daha somut bir bağ kurabilme inancı oluşturdu bende.

4. NEDEN HİKAYE ANLATMA İHTİYACI DUYARIZ

Bilgelik hikâyeleri, gerçek hayatta karşılaştığımız anekdotlar, tanınmış ya da tanınmamış insanların hayat hikâyeleri, Sufi hikâyeleri, mitolojik öyküler, belki Nasreddin Hoca belki Ezop hikâyeleri. İster Orta Çağ'da kaleme alınmış Şehrazat'ın hükümdar kocası Şehriyar'a anlattığı hikâyelerden oluşan Binbir Gece Masallarından bir masal, ister Homeros'un İliada ve Odysseia destanından bir öykü. Ya da kendi hayal gücünüzün ürünü olan, her günkü deneyimlerimizin arkasında yatan, hayata bakışınızı ve temel değerlerimizi yansıtan öyküler. Öyküler, kendilerine has sihirli dili ve kurgusuyla, zihnimizin savunma mekanizmalarını yumuşakça aşır kalbimize ulaşır. İşte bu yüzden biz en çok öykülerin dilinden anlarız.

Bir ormanda dolaşmanın iki yolu vardır. İlkinde, bir ya da daha fazla yolu denersiniz (oradan olabildiğince çabuk çıkmak ya da büyük annenin, Parmak Çocuk'un veya Hansel ile Gratel'in evine ulaşabilmek için), ikincisinde, ormanın yapısını ve neden bazı patikalara girip, diğerlerine girilemediğini anlamaya çalışırsınız. Umberto Eco, 'Anlatı Ormanlarında Altı Gezinti' adlı çalışmasında metinleri ormana benzetir. Eco'ya göre, ormanlar anlatının eğretilmesidir.

"Her ne olursa olsun, kurmaca yapıtlar okumaktan vazgeçmeyeceğiz, çünkü onlarda yaşamımıza bir anlam verecek formülü aramaktayız. Sonuçta, yaşamımız süresince, bize neden dünyaya geldiğimizi ve yaşadığımızı söyleyecek bir ilk öykünün arayışı içindeyiz. Kimi zaman kozmik bir öykü arıyoruz, evrenin öyküsünü, kimi zaman da kendi bireysel öykümüzü. Kimi zaman kendi bireysel öykümüzü evrenin öyküsüyle karşılaştırmayı umuyoruz." Der Umberto Eco. Aslında her durumda anlatılacak değişik öyküler vardır. Bu öykülerin bir çoğu da hepimiz kolektif bilinçaltında kazılıdır. Bu sebeple hepimizin kolayca anlayacağı öyküleri anlatmak gerekir.

Her toplum kendine özgü anlatım biçimleri yaratmıştır. Düştten gerçeğe sınırsız çeşitliliği içinde barındıran bu anlatılar, toplumların birbirleriyle benzer ya da ayrı oluşlarının birer göstergesi gibidir; çünkü onlar, düşüncenin (social mentality) en yoğun şekilde dışa vurulduğu alanlardır.

Mucchielli¹ anlatı biçimleri, kültür ve zihniyet ilintilerinin ortak paydasını şu ifadeyle açıklar: Bütün toplumlar, daima, dünyayı, varlıkları ve eşyayı, bunların oluşumlarını

¹ Alex Mucchielli, **Zihniyetler**. Çev: A. Kotil. İstanbul: İletişim Yay. bilig, Yaz 2009, sayı 50

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, konuya 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”

Yirminci yüzyılın edebiyat kuramcılarının çevresinde birleştikleri ortak bir düşünüşü, Michel BUTOR şu sözlerle dile getirmektedir:

"Anlatı, yazın alanını büyük ölçüde aşan bir olgudur; gerçeği kavramamızdaki temel oluşturunclardan biridir. Konuşulanları anlamaya başladığımız andan ölünceye dek, önce ailemizde, sonra okulda, daha sonra da çeşitli görüşme ve okumalarda, sürekli olarak anlatılarla çevrili yaşarız."²

BUTOR'un sözlerini sadece kişiler düzeyinde değil, toplumlar ve uluslar düzeyinde, geçmişten bugüne ve geleceğe uzanan bir doğru üzerinde değerlendirmek mümkündür. Bu durumda mitlerden, destanlardan, efsane ve masallardan, romanlara, öykülere doğru değişen bir çizgi ile karşılaşılacaktır. Halkın sözlü anlatısı ve kişinin yazılı anlatısı olarak genel anlamda adlandırabileceğimiz iki temel anlatı türü arasındaki büyük farkları öncelikle - elbette- kabul etmek gerekir. Öte yandan anlatı denizinden iki ada seçip bu iki ada arasındaki coğrafi ve tarihî yakınlıkları, rüzgârları ve dip akıntılarını, alışverişleri... değerlendirmek de mümkün.

ECO'nun anlatının artalanına ilişkin yaklaşımı, romanların da masalların da tarihsel okuma ile bize sunabilecekleri bilgilere işaret etmesi bakımından önemlidir.

Nitekim "başlangıçta belki gerçek olayların hikâyesi olan, ağızdan ağıza geçtikçe, hafıza ve çevre değiştirdikçe, asıl söyleyen unutuldukça, aslındaki birtakım unsurları yitirmiş,

² Michel Buttor, *Roman Üstüne Denemeler*. Çevirenler: Mehmet Rifat-Sema Rifat. İstanbul: Düzlem Yayınları. 1991

bunların yerine daha çok hayalî unsurları toplamış"³ olan masal, kültürel gelişmelerle, savaş ve göçlere bağlı ilişkilerle değişirken, belleğine yerleştiği ulusun özelliklerinden asla kopmamış; onun yaşamının, gelenek ve göreneklerinin, inançlarının, beklentilerinin, gerçeklerinin ve umutlarının izlerini taşımıştır daima. O halde masalların, bir ulusun gizli tarihine tanıklık ettiklerini söylemek, çok yanlış olmaz. Çünkü onlar, tarih kitaplarının yazmadığı bir şeyi içerirler: Bir ulusun hayallerini! Hatta masal hakkında yapılan araştırmalarda ortaya çıkarılan gerçek (bütün dünya masallarının hemen hemen benzer yapılar ve konular çevresinde geliştikleri gerçeği) göz önüne alınırsa, masalların, sadece ait oldukları ulusun insanların değil, bütün insanlığın düşlerinin ve gerçeklerinin gizli tarihini tuttuğu düşünülebilir.

4.1 HAYATI ANLAMA ÇABASI OLARAK HİKAYE ANLATMA SANATI

M.Ö. 4. yy.da yaşayan Euripides “her şeyin ölçüsü insandır” der.

Bütün toplumsal yaşam formları ardında varlık problemine bir yaklaşım geliştirmiş bir aklı vardır. Varlığın ne olduğu, var olup olmadığı, değişen-dönüşen şeylerde, değişmeyen bir özün bulunup bulunmadığı; insanın kendisi ve dışındaki şeyler hakkında bilgiye sahip olmasının mümkün olup olmadığı, bilginin kaynağının ne olduğu; bireysel ve toplumsal değerlerin mevcut olup olmadığı vb. konular, sistemli düşünmenin başladığı zamanlardan günümüze kadar tartışıla gelmiştir. Başka bir deyişle varlığın ne olduğu, insanın bu konudaki bilgisi ve farklı alanlardaki değerleri, kadim felsefenin ilk problemlerindendir. Hiçbir inaç, hiçbir düşünce problemlerden bağımsız gelişmemiştir diyebiliriz .

"İlk felsefe" den itibaren tartışıla gelen, insan zihnini meşgul eden söz konusu bu kadim üç felsefe problemine, tarihin çeşitli dönemlerinde ilgi duyan düşünürler, bu konulardaki görüşlerini daha anlaşılır kılmak için, edebi sanatlardan, özellikle de "metaforla anlatım" dan yararlanarak, şüphesiz kendilerine özgü bir anlatım tarzıyla düşüncelerini ifade etme yoluna gitmişlerdir.

³ Ayvazoğlu, *Aşk Estetiği*. İstanbul: Ötüken Yayınları. Sayfa:58

Biz, "şey" leri, sahip oldukları niteliklere göre "iyi-kötü", "güzel-çirkin" v.s. şeklinde ifade ederiz. Bu nitelime o "şey" in değerini dile getirir. Felsefenin, iyi-kötü, güzel-çirkin gibi değerleri ele alan disiplinine genel olarak değerler felsefesi adı verilir. Bilindiği gibi bu iki kavram çiftinden birincisi ahlak felsefesi(etik)'nin, ikincisi de sanat felsefesi(estetik)'nin özel ilgi alanına girer. Çoğunlukla, "iyi-kötü" şeklinde dile gelen etik değerler ile, "güzel-çirkin" diye ifade edilen estetik değerler arasında paralellikler bulunduğu ileri sürülür. Mevlana da bu değerleri, birbirlerinden ayırmaz. Daha önce olduğu gibi, Mevlana bu değerlerle ilgili düşüncelerini de metaforlarla anlatır. Mevlana'ya göre etiğin konusu olan ahlak, "insanı Tanrı'dan uzaklaştıran kötü, huy diye nitelenebilecek "hırs, kıskançlık, yalan, kibir" vs. özelliklerden uzaklaşıp; "şefkat, sevgi, cömertlik, alçak gönüllülük" vs. "iyi huy" diye nitelenebilecek özellikleri ilke edinme, ahlaklılık ise, onları yaşama geçirmedir. Bu ahlak ilkelere bağlı kalındığında "kamil insan"; bu ilkelerden sapıldığında da eksik insan olunur. İnsan köken itibariyle iyidir. Çünkü insan da Tanrı 'nın vasfından bir örnektir.

Bilindiği gibi antik dönemin başat sanatı, anlatı sanatıdır. Anlatı sanatının ana konusu tarih, ona eşlik eden ise başta tanrılar ve mitlerdir. Mitler antik dönemde sihir gibi, büyü gibi, yaşamın her alanında vardır ve anlatı için önemli bir başvuru kaynağıdır. Dover'in saptamaları yorumlanarak aktarılsa: Bir olguyu açıklayıcı yönünün yanı sıra, mitlerin anlatıyı destekleyen, anlatıyı heybetlileştiren, anlatıya büyümlü hava veren önemli bir niteliği de vardır. Anlatının içindeki tarihsel temayı açıklamak, örneklendirmek, kahramanı biçimlendirmek, temaya duygusal ve düşünsel ulaşılmazlık, yüce ya da simgesel bir anlam katmak gerektiğinde mitler destansı anlatı için önemli bir ek kaynak oluşturur. O dönemde örneğin anlatılan tarihi olaylar arasında çelişki olduğunda, hikayelerin inanırlığı ve güvenirliliği zayıflar. Anlatılan hikayelerden sadece bir tanesi doğru kabul edilir. O da, bilgi kaynağı olarak miti referans alan hikayedir. Mitler böylece geçmişin bilgi kaynağı olarak görülür

Homeros'un yapıtlarında anlatılan kişiler, olaylar, şehirler de ünlenirler. Akhillus'un mezarını ziyaret eden Büyük İskender "Homeros'la şöhrete kavuşan şanslı Akhillus" diyerek Akhillus'un ünlü olmadığını, Homeros'un Akhillus'u ünlüştirdiğini dile getirir. Büyük İskender'in Homeros'u eksiktir sadece. Homeros'un alımlama tarihinde en ilginç dönemeç, tarihçi Herodot'la başlar. Yüzyıllarca tanrıları kötülemekle, aşağılamakla suçlanan Homeros, gün gelir tanrıları kurtarmış olmakla değerlendirilir. Ünlü tarihçi Herodot "Homeros Greklere tanrılarını vermiştir" görüşünü ifade ettiğinde, Homeros'a öyle bir otorite vermiştir ki, artık o

“Greklerin İncili Homeros” diye anılmıştır. Çünkü Homeros, antik dönemin mitlerini, tanrılarını, tanrıların hikayelerini, insanların hikayelerine eklemiştir, insanın tanrıdan kopuşunu, insanın insanlaşma sürecini anlatmıştır. Şüphesiz Homeros bu etkiyi özgün bir anlatı formu içinde aktarmayı başardığı için halk tarafından kabul görmüştür.

Zaman Mekân Deneyimi ve Anlatı W.Ong, Sözlü ve Yazılı Kültür üzerine yaptığı çalışmada, iki toplumun farklılıkları üzerine durur. Sözlün egemen olduğu toplumda belleği canlı tutmak için tekrarlar üzerine kurulu bir anlatı yapısı vardır. Kalıplaşmış düşünce ve tekrar unutmaya karşı geliştirilmiş yöntemlerdir. Benzer durumlarda aynı tanımlamalar ve sıfatlar kullanılır. Güzeller güzeli prenses, ulu çınar vb. tanımlamalarla olayların akılda kalması sağlanır. Sözlü anlatılar, kalıplaşmış tanımlamalar ve bol söze dayalıdır. Yazı ile birlikte zihin büyük bir özgürlük kazanır ve soyutlama yeteneği gelişir. Yazı ve matbaa kültürüne ait modern okur ya da izleyici, anlatıda olayların Freytag Piramidi diye adlandırılan, yükselişi ve inişi bilinçli olarak hesaplanmış bir çizgide gelişmesini bekler, tıpkı piramitteki gibi anlatıda önce olaylar yokuşa sürüldükten sonra gerilim artarak, doruk noktasına ulaşır. Bu noktada bir olayla bilinç aydınlanır, olayların akışı ters yüz olup(peripeti) inişe geçilir ve düğümün çözülmesiyle anlatı noktalanır . Aristoteles’e göre insanın eylemini anlamlı yapan, bu eylemin gerçeğe, akla, sağduyuya, vicdana uygun nedenlerden kaynaklanması ve gene böyle bir amaca yönelmesidir. Aristotelesçi dramın eylem anlayışı olayların düğümler aracılığıyla yükselmesi, doruğa ulaşması ve çözümlerle inişe geçmesini, bilinçli olarak hesaplanmış çizgisel bir ilerleyişi kapsar. Böylece insan, olduğu gibi değil olması gerektiği gibi yansıtılır ve doğanın bozulan dengesi yeniden kurulur. Sözlü kültürde ise çizgisel zaman anlayışı yoktur. Ozan önce durumu anlatır sonar dönüp ayrıntılarıyla durumun gelişimini aktarır. Doğuda, batıdaki aksine çizgisel değil, döngüsel bir zaman anlayışı vardır.

Süre içinde kavranmayan gerçeklik (çünkü süre yok, sadece an ve bu anın devamlı tekrarlanması vardır) eğer yaşanan hayat süre içinde kavransaydı, o zaman şüphesiz İslam sanatlarında da Batılı manada bir gerçeklikten söz etmek mümkün olabilirdi. Süreyi inkâr eden gerçekliği, gerçekliği parçalayarak, kendi kültüründen bağımsız parçalar elde eden ve sonra bu parçaları gerçekte olduğundan çok farklı kompozisyonlar halinde bir araya getiren Müslüman sanatçı, asıl gerçeğe ulaşmaya çalışmaktadır.

Pamuk, Doğu ve Batı romanını karşılaştırırken bunu, biçimsel bir fark olarak değil, iki ayrı dünyanın ruhu olarak algılamamız gerektiğini savunur. Lukacs ve diğer Batı romanı

kuramcılarının tam tersi yaklaşımlar getirir. Pamuk, Batı romanı yazarının tasvir ettiği olayların gerçek anlamını bütünüyle bilmediği duygusuyla hareket ettiğini ve bu nedenle görevinin sürekli tasvir etmek olduğunu söyler. Türk romancısı ise tasvir ettiği şeylerin, olguların açık seçik birer anlamı olduğunun fazlasıyla bilincinde olduğu için nesneleri ayrıntılarıyla irdeleme gereği duymaz⁴. Tanpınar, Orhan Pamuk'un roman üzerine yaptığı incelemeyi maddenin algılanışı üzerinden yapar. Doğu'da Batıdaki aksine madde, olduğu gibi Kabul edilir. Batı ise o madde ile ilgili bilgi edinmeye, onu bilmeyi amaç edinir. Bu nedenle doğu maddeyi aynen olduğu gibi kabul eder, onu değiştirmeyi aklına bile getirmmez. Bu zihniyet estetik ve sanatsal dışavurumlarda da açığa çıkar.

Yüz yılar boyunca değişik anlatı formlarına konu olan sorunlar dönemden döneme farklılık gösterse de insan için hiç değişmeyen problem “varlık” meselesidir. “Bu resmi kendimi görebilmek için yaptım, bu şiiri kendimi görebilmek için yazdım ya da baktım, okudum, düşlediğim, olmasını istediğim dünya mıydı bu, bunu anlamak, bunu yaşamak, bunu duyumsamak istedim”.

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.

Bütün anlatı metinleri, temel olarak bir ‘olay örgüsü (ploting)’ ile bunu sunacak bir ‘anlatıcıya (narrator)’ dayanır. Bu iki unsur (olay örgüsü+anlatıcı) anlatıların olmazsa olmaz değişkenleridir. Ancak tarih boyunca farklı coğrafyalarda, toplumsal gelişim ve dönüşümlere bağlı olarak anlatı formları coğrafyadan coğrafyaya, çağdan çağa farklılıklar göstermiştir.

Masallardaki yolculuk, geleneksel halk anlatısının öyküsünü oluşturur. Bütün olayları ve işlevleri birbirine bağlayan neden-sonuç ilişkisi ve anlatıda dramatik gerilimi sağlayan, dikkati uyanık tutan merak ve gizem öğeleri ise masalın olay örgüsünün temel öğeleridir. O halde geleneksel anlatıdan modern anlatıya geçerken insanoğlunun anlatım gereksiniminin temel hareket noktalarında pek büyük değişiklikler olmamıştır. Nitekim

⁴ Derviş Cemaloğlu, *Gerard Genette'e Göre Anlatı Söylemi*, Bahar 2007

E.M.FORSTER, okuyucuyu beklenti içinde tutabilme ve onun merak duygusuyla oynayabilmede gösterdiği maharet nedeniyle Binbir Gece Masalları'nın Şehrazat'ını "Büyük bir romancıydı o" sözleriyle selamlar ve şöyle der(1985: 65):⁵

"Şehrazat kocasını, bakalım sonra ne olacak diye merak içinde bırakmayı başardığından ölümden kurtulabildi. Güneşin doğduğunu görünce sözünün ortasında susuveriyor, sultan da ağzı açık kalakalıyordu. 'Bu sırada Şehrazat sabah olduğunu gördü ve akıllılık edip sustu'. İlginç bir yanı bulunmayan bu kısa söz, Binbir Gece Masalları'nın belkemiği, kitaptaki öyküleri birbirine bağlayan ve çok yetenekli bir prensesin canını kurtaran şerittir. Sonra ne olduğunu merak edip öğrenmek istemek bakımından hepimiz Şehrazat'ın kocasına benzeriz. Evrensel bir istektir bu."

Öte yandan, masalların ve sinemanın bir yanlarıyla daima toplumun ortak bilinçaltının ürünü olarak değerlendirilebileceklerini de unutmamak gerekir.

Umberto ECO, bunu şöyle açıklamaktadır: "Bir anlatı metniyle karşı karşıya gelmenin temel kuralı, okurun sessiz bir biçimde yazarla, COLERIDGE'in 'inançsızlığın askıya alınması' adını verdiği bir kurmaca anlaşmasını kabul etmesidir. Okur, kendisine anlatılanın hayal ürünü bir öykü olduğunu bilmelidir, ancak bu, yazarın yalan söylediğini düşünmesini gerektirmez. Yazar, gerçek bir beyanda bulunuyormuş gibi yapar. Biz de kurmaca anlaşmasını kabul eder ve onun anlattıkları gerçekten olmuş gibi davranırız."⁶

1.2.SÖZLÜ KÜLTÜRLERDE HİKAYE ANLATMA SANATI

Her topluluk, değişik unsurlardan teşekkül ettiğinden maddî, manevî bütün kültür ürünleri, ait olduğu topluluğun kimliğini temsil eder. Kültür sahasında her ne varsa, onların hepsinin yansımalarını sözlü kültür ortamında bulmak mümkündür. Sözlü Kültür ise bir milletin hayatında, fertlerin sözlü ve yazılı geleneklerinde yer alan- kabulle-riyle, müştereklik gücüne erişen ve millî kimliği oluşturan maddî ve manevî faaliyetlerin bütünüdür şeklinde tanımlanmaktadır.

⁵ Alex Mucchielli . *Zihniyetler*. Çev: A. Kotil. İstanbul: İletişim Yay. bilig, Yaz 2009, sayı 50

⁶ Umberto Eco , *Anlatı Ormanlarında Altı Gezinti*. Çeviren: Kemal Atakay. 1995:87

Sözlü kültür, toplumun ortak malı olan hazır kalıpların deneyimleri pekiştirecek şekilde biçimlendirilmesiyle oluşur ve metinden yoksun olduğu için de toplum belleğinde yüzyıllarca gelişerek varlığını halkın bilincine yerleştirerek sürdürür. Sözle biçimlenen düşünce zaman içinde geliştikçe hazır deyişlerin kullanımı da daha ince bir ustalık kazanır (Ong 1995:50-52)⁷. Hafızada meydana gelen bu birikim ve birikimin yeni kuşaklara aktarımında kullanılan anlatım biçimleri zamanla daha da gelişir.

Walter Ong'un tespitine göre; insanoğlunun dünya üzerindeki varlığı 30.000-50.000 yıl öncesine aittir. Buna karşılık ilk yazı 6000 yıl öncesine aittir. Bu çerçevede insanlık tarihinin binlerce yıllık bilgi, deneyim ve tecrübesinin sözlü gelenek vasıtasıyla kuşaktan kuşağa aktarıldığını söyleyebiliriz. Tarih boyunca konuşulan binlerce, on binlerce dilden topu topu 106 tanesi edebiyat üretebilecek derecede yazıya bağlanabilmiş, büyük bir kısmı ise hiç yazılamamıştır. Ong, bugün konuşulan 3000 kadar dilden yalnızca 78 tanesinin edebiyat üretebildiği ve yüzlerce dilin kendisini ifade edebilecek bir alfabe ile karşılaşmadığı iddiasındadır .

İnsanların kendilerini ifade edebilecekleri iletişim kalıplarının oluşması hususunda, sözlü kültür kapsamına, sözsüz gösterime dayanan uygulamaların da dahil edilmesi gerektiği görüşünü ortaya atan Connerton, "günümüzle ilgili deneyimlerimizin büyük ölçüde geçmiş hakkında bildiklerimizin üzerine oturduğu ve genellikle geçmişle ilgili imgelerimizin, var olan toplumsal düzeni meşrulaştırmaya yaradığını" ifade edip "geçmişin anımsanan bilgileri, törensel denilebilecek, uygulamalarla tanışıp sürdürülmektedir." demektedir.

Yazıyla tanışmış toplumların henüz yazıyla temas etmemiş, merkezlerden uzak kesimlerinde (periferisinde) de ortak kültürel miras ve birikimler, olaylar karşısında alman tavırlar, sözlü kültür ortamı içerisinde üretilirdi. Buna örnek, geleneksel Türk toplumunun ortak hafızası ve vicdanı olan ozanlardır. Söz konusu bu ozanlar milletin hafızasını aktaran bellek konumundaydılar ve toplumsal hayatta gerekli olan bilgiyi üreten dağıtan ve aktaran konumunda olmuşlar sosyal ve siyasi ihtiyaca göre tiplere ayrılarak kültürün, yayılımı ve sürekliliğini sağlama noktasında işlevler üstlenmişlerdir.

İngiliz tarihçi P. Thompson, Afrika kıtasındaki sözlü geleneği değerlendirdiği eserinde yazı öncesi dönemdeki tarihin tümüyle sözlü olduğunu belirtir.

⁷ W.J. Ong, *Sözlü ve Yazılı Kültür*. Çeviren, Sema Postacıoğlu. 1995:50-52

"Sözlü tarih insanlar tarafından kurulmuş bir tarih türüdür. Hayatı tarihin içine sokar. Kahramanlarını yalnız liderler arasından değil, çoğunluğu oluşturan ve o ana kadar bilinmeyen insanlar arasından seçer. Toplumsal sınıflar ve nesiller arasındaki bağlantıyı dolayısıyla anlayışı sağlar. Ortak anlamları ortaya çıkararak tarihçiye ve sıradan insanlara bir zamana ve mekana aidiyet duygusu kazandırabilir. Sözlü tarih, tarihin kabul edilmiş mitlerini ve baskın yargılarını yeniden değerlendirme, tarihin toplumsal anlamını kökten dönüştürme aracıdır. İnsanlara tarihlerini kendi sözleriyle geri verir. Onlara geçmişi verirken geleceği kurmak için de yol gösterir." ⁸

Sözlü tarih çalışmalarına Avrupa, pek çok ülkeden önce girişmiştir. Hatta İngiltere'de her türden sözlü tarihçiye seslenen yıllık konferanslar düzenleyen ve Sözlü Tarih (Oral History) adlı dergiyi yayınlayan bir Sözlü Tarih Derneği (The Oral History Society) vardır

Barry Sanders okuryazar olmanın temelinde birinci sözlü kültür çağının çok büyük etkisi olduğunu belirtir, öyküler sözlü kültürlerin can damarı, masalcı yani öyküleri anlatanlar ise kabile ya da topluluğun yüreğidir. Masalcının anlattığı öyküler sıradan değildir. Bu öyküler insanlara kim olduklarını, inandıkları değerleri bir kez daha hatırlatır; bu öyküler topluluk üyelerini bir kez daha kendine bağlar.. İlk anlatım örneklerini binlerce yıl önce kuşaktan kuşağa aktarılaraq gelen mitolojik öykülerde gördüğümüz masallar, destanlar “sözlü kültür” geleneğinin örnekleridir ve okuryazar olmanın temelini oluşturmuştur.

Öykü dünyası, savunma mekanizmalarının gevşediği, savunma yapan ve sorgulayan aklın yerini bağ kuran, anlam arayan bir psikolojik yapının aldığı sihirli bir dünyadır. İyi anlatılmış bir öykü sadece dinleyeni etkisi altına alıp harekete geçirmekle kalmaz aynı zamanda kulaktan kulağa bir iletişim başlatır. Hiç kimse dinlediği, etkilendiği ve parçası olduğu bir öyküyü başkalarına aktarmaya karşı koyamaz.

Yüzyıllarca önce Arşimet şöyle demiş: “Bana güçlü bir kaldıraçla güçlü bir dayanma noktası verin, dünyayı yerinden oynatayım.” Arşimet'in bu sözünü ünlü İngiliz yazarı Joseph Conrad (1857-1924)⁹ sözcükler için kullanmış: “Bana sözcükleri yerli yerinde, güzel ve etkili bir biçimde kullanma gücünü verin, dünyayı yerinden oynatayım.” Abartılı da olsa, dil ve

⁸ Brian Hendrson , *Filmde Zaman, Kip ve Çatı*, Çev: N. Abisel, Ankara1986

⁹ Conrad Jpseph: *Algın metodolojisine Önsöz*. Çeviri: Metin Ardıç

anlatımın insanlar üzerindeki etkisini vurgulayan bir söz bu. Bir bakıma doğrudur da. Şöyle ki, kimi yazarları okurken kimi kişileri dinlerken yüreğimizde bir titreşim duyarız; anlatımlarında bizi büyüleyen bir tat, bir hava vardır. Bu tat, bu hava büyük ölçüde onların, dili doğru, iyi, yetkin bir biçimde kullanma güçlerinden gelir.

Mezopotamya’da sözün hakim olduğu yıllar boyunca söz kişiden, ağızdan, anlatandan ve dinleyenden güçlüdür. Odur insana egemen olan. Ancak sözünüzü hangi araçlarla ve nasıl söylediğiniz önemlidir. Ve bu bir anlatı formu oluşturmanızı gerekli kılar. İşte Kürt coğrafyasında bu Dengbej’liktir.

Dengbej’ler bellek taşıyıcılığı yaptıkları gibi, kendilerine özgün anlatım biçimleri ile de sosyal ve siyasal hayatın güncesini tutmuşlardır. Dengbej’lerin atası sayılan efsanevi Dengbej Evdalê Zeynikê kılamlarında(şarkı) kayıt ettiği yaşanmışlıklarla Kürtler tarafından Kürtlerin Homerosu olarak değer görmektedir.

Nietzsche şu gerçeğin altını çizer. Modern dünya Homeros’la büyük bir bakış açısında sahip olmuştur. Bunun öğrenilmiş olduğunu değil, denenmiş olduğunu söylemek isterim. Bu görüşünü yine Nietzsche şu biçimde açıklar. Homeros yapıtlarıyla insanın toplum zihniyetini gelenek ve inanç durumlarını belli bir biçime dökebilme yeteneği anlaşıldı . Bir başka deyişle, Homeros insanın yaşadıklarını, tarihsel ve kültürel belleği aktarabilme, anlatabilme becerisinin olağanüstü bir örneği oldu.

Milman Parry Homeros şiirlerini konu edindiği doktora çalışmasını 1928 yılında tamamladığında, sözlü kültürün anlaşılması açısından önemli bir eser ortaya çıkmış oldu. Parry bu çalışmada *İlyada* ve *Odyseia* destanlarındaki şiirlerin bir uzun iki kısa heceden oluşan altı vuruşluk dizelerle (Heksametrik dize ölçüsü), bu dize ölçüsünü tutturmak için uydurulmuş sıfat ve kalıplaşmış söz yapılarından meydana geldiğini söyler. Bu yazı biçimi Homeros’un sözlü geleneklerde sıkça görülen sıfat uydurma yeteneği ile birleştiğinde ortaya bol tekrarlı bir şiir biçimi ortaya çıkmıştır.

Peki, bu çok sayıda standartlaşmış kalıp, heksametrik dize ölçüsü ve bolca tekrar niçin kullanılmıştır? Parry’e ve daha sonra onun çalışmalarını ayrıntılarıyla inceleyen Havelock’a göre sözlü kültürlerde kazanılan, öğrenilen bilginin unutulup kaybolmaması için sürekli tekrar gerekiyordu. Bundan dolayı kalıplaşmış düşünme şekilleri, deyimler ve diğer sözlü geleneği yansıtan biçimlere ihtiyaç duyulmaktaydı. İşte Homeros’ta şiirleri belleğinde tuttuğu şekliyle yani kalıplaşmış söz kümeleri, sık kullanılan sıfatlar ve çok sayıda tekrar

yaparak yazıya aktarmıştır. Kuşkusuz bu yöntemlerin hepsi bellekte bilgiyi saklama stratejileri ile ilgilidir.

Sözlü kültür ‘‘*Mesafeli Olmak Yerine Duygudaş ve Katılımcı*’’ olmak durumundadır. Ong yazılı kültürlerde bilen ile bilinenin ayrılması meselesini bu özellikte de gündeme getirir ve bilginin bilinenden uzaklaşarak nesneleştiğini söyler. Oysaki birincil sözlü kültür ortamlarında bilen ile bilinen arasındaki yakınlaşma, duygudaşlık ve özdeşleşmelerin öğrenmede olmazsa olmaz koşullardan biridir. Anlatıcının tepkisi kişisel değildir, toplumun ruhunu yansıtan kalıpların içindedir. Anlatıcının aracılığıyla dinleyiciler, anlatının kahramanlarıyla bütünleşir hatta bazı durumlarda anlatıyı düzenleyen kurallar değişir. Anlatıcı olayı direk aktaran birinci tekil şahıs kipini kullanmaya başlar ve herkesi anlatı dünyasının içine çeker.¹⁰

Hikâye anlatıcılığı sözlü bir anlatı geleneği olarak sözlü kültürün deneyimlerinin paylaşıldığı ve söz konusu deneyimlerin aktarıldığı bir alan olarak karşımıza çıkıyor. Sözü biriktiren ve hikâyeleri toplayan kişi olarak hikâye anlatıcısı ötekinin deneyimini ve uzak diyarların bilgisini, sözünü bize ulaştıran bir elçi gibidir. Bir sonraki bölümde kendine özgü anlatı biçimleri ile hikaye anlatıcıları olarak tanımlayabileceğimiz Dengbejlik geleneğini irdedeceğiz.

¹⁰ Walter J. Ong, **Sözlü ve Yazılı Kültür**, Sema Postacıoğlu Banon, 60, 62

1. MEZOPOTAMYA COĞRAFYASINDA HİKAYE ANLATICILARI OLARAK DENGBEJ'LER

Yazılı ilk alfabenin bulunup kullanıldığı topraklar olmasına rağmen bugün Ortadoğu ve Mezopotamya, yazılı kültürün egemenliğini tam olarak ilan edemediği coğrafyalardır. Bu durumun başka birçok nedenle beraber sözlü kültürün uzun geçmişinden de kaynaklandığı bilinmelidir. Mezopotamya coğrafyasının kadim inançlarından olan (Y)Ezidiler okuma yazmayı kendi toplulukları içinde küçük bir zümre dışında haram kılmıştır. Bugünün aklıyla bakıldığında anlaşılması güç gelse de, doğru kaynaklardan irdelendiğinde yasağın ardında yabancılaşma endişesinin olduğu görülebilir. Çünkü sözle, sohbetle, anlatıcılarla örülü bir sosyal yapıda yazı her şeyin değişmesi anlamına gelebilirdi. Bir Ezidi müridin anlatımıyla “eğer her şeyi kitaplardan öğreneceksek o zaman birbirimizle nasıl sohbet ederiz, aklımızda olmayan bir şeyin yüreğimize işlemesi ne kadar mümkün olur, masal anlatanlarımız, dua okuyanlarımız ne olur” diyerek bu kaygısını dile getirmiştir. Ezidiler kendi birikimlerini, dualarını, masallarını taşıması için Qeval (Dua yada mesel okuyan) adında bir sınıf belirlemiş, bu grup çeşitli imtiyazlara sahip bir halde sınırlardan uzak güvenli köylerde yaşamışlardır. Qeval Meddah, ozan, âşık, derviş, şaman, esmar ve Dengbej... Bu topraklarda adları başka görevleri benzer hikâye anlatıcılarından bazıları ya da adlarını hatırlayabildiklerimiz bunlar.

Dengbej'lerin anlattıkları hikâyeler konuları itibarı ile farklı kategorilere ayrılmaktadır. *Heyranok* denilen aşk şarkıları, *Klamén dilan* denilen düğün, halay şarkıları, *payizok* denilen güz mevsimini, yayla dönüşünü anlatan klamlar, savaş, kahramanlık anlatan *Lewiké siwaran* ve ağıt mahiyetinde olan *lawij* klamları Dengbej'lerin genellikle söylemeyi tercih ettikleri klamlardandır.¹¹ Söz konusu isimlendirmeler bazen yöreler arasında değişiklik göstermektedir.

¹¹ Kendal Nezan, *Kürt Müziği, Dansları ve Şarkıları*, 54-55

Dünyanın birçok yerinde Walter J. Ong'un 'birincil sözlü kültür' (okuma yazma hakkında en ufak bir bilgisi olmayan) dediği kültürler çoktan kaybolmuşken, yazının ilk defa kullanıldığı Ortadoğu coğrafyasında sözlü kültürün izleri halklar arasında hızla silinse de hala yaşamaktadır. Söz konusu coğrafyada arkasında çok az yazılı metin bırakan Kürt halkının kolektif sözlü belleği sayılabilecek *dengbêj*liğe biraz daha yakından bakalım

2.1. DENGBEJ

Dengbej Kürtçede *deng* (ses) ve *bêj* (söyleyen) kelimelerinden oluşur; seslendirici, söz söyleyen, sözü olan ya da sese biçim veren anlamlarına gelir.

Mehmet Uzun ‘‘Dengbejlerim’’ adlı çalışmasında ‘‘dengbej, sesi meslek edinmiş usta, mekânı ses olmuş insandır.’’ der. Uzun dengbejlerin sesi kelimeler, kelimeler *kılam* haline getirdiklerini belirtir ve dengbejleri Yunan mitolojisinde hatırlamanın, belleğin ve düşüncenin koruyucusu olarak tasvir edilen mitolojik sanat meleklerine; Mousa‘lara benzetir.¹²

Dengbej kendine has belli bir makamla hikâyesini anlatır. Dengbejler söyledikleri hikâyeyi sesli ezgilerle makamlandırıp söylerler bu yönüyle diğer hikâye anlatıcıları ile ayrışır. Anlatıya sinmiş müzikal duygu, söyleyişi doğrudan doğruya insana, insanın gönlüne, yüreğine hitap eden bir güç haline getirir.

Dengbej’lerin ezgili anlatılarına *klam* denir. Dengbej’ler çok nadiren enstrüman kullanır. Onlar bütün anlatılarını sesleri ile kurarlar. Halk arasında dengbejlerin Allah tarafından ses tellerine üflenmiş kimseler olduklarına inananlar vardır. Çünkü böylece kendi tarihlerini, kültürlerini yaşatabildiler ancak.

Kürtlerde kahramanlık ve aşk hikayeleri var. Bu hikayeler aracılığı ile toplumsal ortak bir duygu, bir algılama yaratma çabası vardır. Mesela kahramanlık hikayelerine baktığımız zaman mutlaka bir model sunma ihtiyacı duyuyor. Örneğin Sîyabend’in hikayesine baktığımızda, Kel Abdin Dino’ya baktığımızda Dewreşê Abdî’ye baktığımızda, hepsinde şu var; kahraman toplumun görmek istediğini toplumun değer yargılarını, mutlaka yerine getirmek zorunda. Çünkü dinleyici o modeli dinledikten sonra o modeli benimsemek zorunda kalıyor. Bugünkü sinema izleyicisi ile film kahramanları arasındaki ilişkiye benzetebiliriz. Seyircinin, film kahramanının davranış biçimleriyle kendisini bir tutmaya

¹² Mehmet Uzun, **Dengbejlerim**, 11, 12

çalışması gibi dengbejleri dinleyen kişi de anlatılan hikayenin kahramanıyla kendisini özdeşleştiriyordu.

Tanım olarak baktığımızda Dengbej'i, genelde okuma yazma bilmeyen, güçlü bir sese sahip, kendi toplumunun geleneklerini göreneklerini, yaşayış biçimlerini, eksikliklerini çok iyi bilen, usta çırak ilişkisiyle yetişmiş ve sanatını sunabilen, köy köy gezebilen, sonbahar, kış gecelerinde hikayesini anlatan kişi olarak tarif edebiliriz. Bu nokta onları meddahlardan ve aşıklardan da ayırır. Çünkü meddah geceleri anlatmaz, gündüz anlatır, ama Dengbej hikayesini mutlaka gece anlatır. Dengbej'lerin hikayesini sadece geceleri anlatmasının iki nedeni var. Bir tanesi, kışın bu insanlar boşta. Boş zamanlarını değerlendirmek adına yapılır. Ama bir tanesi şu ki; diğer dünya sözlü kültürlerinden farklı olarak "kutsal gece" dedikleri bir inanışla ilgilidir. Kutsal gece kavramı diğer sözlü kültürlerden farkı şudur; hikayeler gece anlatılır, çünkü gece kutsaldır, ritüeldir, büyü ile ilişkilidir. Gerçek dünyadan uzaklaşmadır. Kendi dünyasına sığındığı bir zamandır. Çünkü gerçek dünya gündüzdür ve sen bunun içindedir, ama geceyin büyüsel ayın başlar.

Sonuçta Dengbejlik Kürt toplumunun bütün değer yargılarının söz ile ifadesidir. Tersten sorarsak, Dengbejlik, Kürt dili, kimliği açısından, edebiyatı, gündelik ve aile yaşamı açısından, ya da başka uğraş alanları açısından ne gibi kazanımlar ile ilişkilendirebiliriz.

Elbetteki dengbejliği söz ettiğiniz bütün alanlarla ilişkilendirebiliriz ve çok da ilgili var. Ama şu temeli unutmamamız lazım. İki farklı kültürden bahsediyoruz, yazılı ve sözlü kültür. Şimdi yazılı kültür ile sözlü kültürün gelişim değerleri ve estetiği bambaşkadır. Sözlü kültürdeki bir yapıyı yazılı kültüre geçirdiğin zaman çok garip, hatta banal durur. Örneğin Dewreşê Abdî olduğu gibi yazıya geçirildi ve edebi eser olarak sunulmaya çalışıldı. Ama sözlü anlatıdaki gibi bir tat oluşmadı.. Çünkü onun estetiği başkadır. Sözlü kültürün kendine göre bir estetiği vardır.

Şunu diyebilmeliyiz ki Kürt dili bugün hâlâ varlığını sürdürüyorsa bunun temel nedeni Dengbejliktir. Dengbejliğin edebiyata katkısı da dildir. Dengbejliğin inanılmaz zengin bir dili var. Ve bu kelimeler çoğu arkaikleşmiş söz ile bugün durup düşündüğün zaman hayalini düşünce dünyanı geliştirmende ciddi katkıları sunar.

İzlediğimiz kadarıyla dengbejlik aynı zamanda dayanışma adına, ortak davranışlar, duygular sergileyebiliyor. Hasta olan bir insan için divan kurulması gibi; çünkü, dengbejliğin bir kere birleştirici gücü vardır. En basiti, cemaati divanhanede toplayabiliyor. Ve divanın

hakimidir. Bu divanhanede en basit köylü de var, ağa da var bey de var. İkincisi imece usulü ile dayanışma gerçekleştirebilir. Üçüncüsü dengbej, akılment olarak değerlendirilir. Akıl veren akıl danışılan kişi olarak öne çıkar. Atasözlerini, anekdotlarını, deyimlerini iyi bilen ustaca kullanan sözün filozofudur

Kürt dili ve edebiyatı açısından önemli. Ama sadece edebiyat değil, dengbejlik sanat ve felsefe açısından da derinlemesine ele alınması gereken bir konu. Kürtlerin geleneklerini, göreneklerini, davranış biçimlerini yüz yıldan bahsetmiyor, belki 600 yıldan belki 700 yıldan söz etmek gerekir. 2 bin yıllık bir hikayeden bahsediyoruz. Bugün için, dengbejliğin arşivlik için, belgelik değeri vardır. Ama bugünün değer yargıları dengbejliği yeterince taşıyamıyor. Çünkü artık görsel kültüre geçtik. Artık küresel bir köydeyiz. Dengbejlik yaşar, ama şekil değiştirerek yaşar. Homeros'un hikayeleri bitti. Ama bugün sinemada da tiyatrodada bu hikayeleri günümüz değerleri içinde görüyoruz. Kürtler de bunu yapabilirler, çok daha iyi yapabilirler.¹³

Dengbej'ler 'şevberk' denilen gecelerde belli mekânlara toplanan insanlara hikâyeler anlatarak onları hem sosyalleştiriyor hem de onlara dünyaya ve geçmişe dair bakış veriyorlardı. Kürtlerde sözlü kültürün esas omurgasını oluşturan Dengbejlik geleneği söz konusu bölgelerde son dönemlere kadar toplumunun hem belleği hem düşüncesi hem de kalbiydi. Dengbêjler tarafından anlatılan hikâyeler çeşitli konuları ele alır ve ele aldığı konu itibarıyla da farklı kategorilere ayrılır. Yaradılış efsaneleri, kimi zaman erotik bir içerikle anlatılan aşk hikâyeleri, geçmiş toplumsal olaylar, etnik ilişkiler ve onur, cesaret, kahramanlık gibi konular sözlü kültürün esaslarına göre Dengbejin ezgisine dâhil olmaktadır. Aynı zaman da dengbej hikâyesini canlı bir ortamda, hitabetin en usta şekillerini kullanarak anlatır. Walter Ong bu durumun sözlü kültürün '*Mesafeli Olmak Yerine Duygudaş ve Katılımcı*' olma özelliğinden kaynaklandığını söylemektedir.¹⁴

Olaylar verilerle sunulurken hikayeden yoksun tutulmaktadır. Ancak dengbej hikayelerinden her savaş, her olay bir insan haliyle duygusyla yoğrulur.

2.1.1 TOPLUMSAL BELLEĞİN AKTARIMINDA ÜSTLENDİĞİ ROL

¹³ Abidin Pırılı, *Sözün Filozofu Dengbejler*

¹⁴ Walter J. Ong, *Sözlü ve Yazılı Kültür*, Sema Postacıoğlu Banon, 62

Lisedeyken felsefi perspektifinin merkezine bellek kavramını alan Henry Bergson'un, daha sonra toplumsal bilinç kavramı üzerine çalışan Fransız sosyolog Durkheim'in öğrencisi olan Maurice Halbwachs 1920'li yıllarda hafızanın toplumsal boyutunu ele alan çalışmalar yaptı. Bu çalışmalarda bireysel hafızanın toplumsalın içinden geçen süreçlerine değindi. Halbwachs'ın teorisine göre bellek sosyal koşullara bağlı olarak ortaya çıkar. Yani kişinin belleğini topluluk belirler.

Mutlak bir yalnızlık içinde büyüyen bireyin belleği olmaz. Bellek insanın sosyalizasyon sürecinde oluşur. Evet bellek her zaman bir bireye “ait”tir, ama bu bellek toplumsal olarak belirlenir. Bu yüzden ‘toplumsal bellek’ mecazi bir ifade olarak algılanmamalıdır. Kuşkusuz toplumlara ‘ait’ bir bellek yoktur, ama toplumlar üyelerinin belleğini belirler. En kişisel anılar bile sadece sosyal grupların iletişimi ve etkileşimi üzerinden oluşur.¹⁵

Halbwachs'a göre hafıza canlıdır ve sürekli iletişim içinde varlığını sürdürür, bu alışveriş duraksarsa veya alışveriş içinde olunan gerçekliğin çerçevesi değişir ya da kaybolursa unutma ortaya çıkar. İnsan sadece alışveriş içinde olduğu ve ortak hafızanın çerçevesi içine yerleştirebildiği şeyleri hatırlar.

Nietzsche'nin hatırlama ve unutma üzerine yazdıkları bu durumu özetler niteliktedir.

İnsan unutmayı bir türlü öğrenemeyip de hep geçmişe bağlı kaldığı için şaşar durur kendine de: İsteddiği kadar ileri ve çabuk yürüsün, zinciri ile birlikte yürür, hızla akıp geçen olaylara bağlıdır gene de. Şaşılacak bir şey: An, birden burada, bir yok, daha önce bir hiç, daha sonra bir hiç, yine de bir hayal gibi yeniden gelir ve daha sonraki bir an'ın rahatını kaçırrır. Zaman tomarından boyuna bir yaprak çözülür, düşer, uçup gider – birden yeniden insanın kucığına geri döner. İşte o zaman insan ‘anımsıyorum...’ der...¹⁶

Yazılı kültürün hayatımıza etkili bir şekilde girmesi Platon'dan çok sonra, 16. y.y'da matbaanın kullanımıyla beraber hızlanmıştır. Matbaadan sonra bile ortaçağda yazılmış birçok eser sözlü kültürün etkisi ile yazıldığı için bol tekrarlıdır ve sanki yüksek sesle okunmak için yazılmışlardır. Halen günümüzde özellikle Afrika kıtasında yaşayan “birincil sözlü kültür”(yazı hakkında en ufak bir bilgisi olmayan) geleneğine sahip topluluklar bulunmakta ve

¹⁵ Halbwachs'tan aktaran Jan ASSMANN, **Kültürel Bellek**, Çev. Ayşe Tekin, 40

¹⁶ Friedrich Nietzsche, **Tarihin Yaşam İçin Yararı ve Yararsızlığı Üzerine**, çev. Nejat Bozkurt, 37

hayatlarımızda sözlü kültürün etkileri, Ong'un “ikincil sözlü kültür” dediği iletişim araçlarına dayalı tekrardan sözü esas alan bir sistem olarak medya sayesinde devam etmektedir.¹⁷

Yazının kullanılmasıyla beraber sözle olan ilişkisi karşılıklı bir şekilde devam etmiştir. Sözlü anlatım kalıcılaşmak, somut bir biçim alıp saklanmak için yazıya ihtiyaç duyarken yazı sözlü anlatım olmaksızın anlamsız kalır. Yazı geride somut bir artık olan metin bırakır. Oysaki geçtiğimiz yüzyıla kadar birincil sözlü kültürlerde söz söylendiği anda uçup gitti, dinleyicilerin belleğinden başka sözü tutacak, onu kaydedecek herhangi bir şey yoktu. Sözlü kültür yazılı bir metin gibi geride elle tutulur, somut bir kanıt bırakmadığı için, geçmişte ve günümüzde okuryazar nesiller tarafından kavranması zor olmuştur. Hatta uzun yıllar boyunca sözlü kültürün varlığı kabul edilmemiştir.

2.1.2 KÜLTÜREL YAPININ İNŞAASI VE DEVAMLILIĞI İÇİN ÜSTLENDİĞİ

ROL

“Ne anımsıyorsak onu biliriz”

Euklides

¹⁷ Walter J. Ong, **Sözlü ve Yazılı Kültür**, Sema Postacıoğlu Banon, 13 v.d

Dengb j’lik geleneği geçtiğimiz yüzyılın son çeyreğine kadar Kürt halkının kültürel kodlarını barındıran, anlam dünyasını belirleyen ve kolektif belleğini kuran önemli bir sözlü gelene  olarak varlığını devam ettirmiştir. Dengb j küçük yaştan itibaren ustaların söylediği hikâyeleri ve söyleyiş biçimlerini çeşitli bellek stratejilerini kullanarak kişisel belleğine kaydeder ve ezgili anlatımıyla öğrendiklerini kültürel belleğin içine akıttırdı.

Dengbej’lerin anlattığı hikâye ve olaylar kültürel belleğin şekillenmesinde ve devam etmesinde çok etkilidir. Bu durumda insan beleği tıpkı yazılı bir belge gibi işlev görür. Anlatıcı yani dengbej hem dinleyicileri eğlendirirken, hem de kültürel belleğin korunmasını sağlar.

Halbwachs’a göre kolektif bellek saf bir gerçek olarak bulunmaz. O kurulan bir şeydir. Her grup bir değişim sürecine girdiğinde kendi belleğini yeniden kurar. Aynı zaman da topluluk geçmişi kurarken şimdi ve geleceği de organize eder.

Bellek yeniden kurma işlemine dayanır. Geçmiş, bellekte olduğu gibi kalmaz. İlerleyen şimdiki zamanın değişken ilişkileri çerçevesinde sürekli olarak yeniden örgütlenir. Yeni olanda, sadece yeniden kurulan geçmiş biçiminde ortaya çıkabilir. Gelenekler yalnızca geleneklerle ve geçmiş yalnızca geçmişle değiştirilebilir.

18. yüzyılda arkeolog Robert Wood *İlyada ve Odysseia* destanlarında geçen yerleri bir bir tespit edip Homeros’un okuma yazma bilmediğini, bu destanları farklı ve halka ait bir belleğin yardımıyla yarattığını yazdı fakat bu belleğin ne olduğuna ve nasıl çalıştığına dair bir açıklamada bulunmadı.

Dengb j’lik geleneği, tıpkı diğer sözlü kültürlerdeki hikâye anlatıcılığı gelenekleri gibi Kürt toplumunun ana kültür kodlarını taşır, kurar ve devreder. Dengb j’ler anlatılarında savaş, aşk, etnik ilişkiler ve diğer toplumsal temaları işleyerek kolektif hafızanın alanı içine dâhil etmişlerdir. Hikâye anlatıcısı bilge bir öğretici olarak sözlü kültürlerde anlatısının içinde ‘akıl verir’, mesaj iletir. Bir hikâye anlatıcısı olan Dengb j de her anlatının içine aklını serpiştirir. Dengb j’in öğüdü, farklı etnik mensubiyetlere sahip kişilerin aşklarını etnisitelerinden dolayı yaşayamamasını eleştirir, etnik ve mezhep farklılığının insani bir varoluş durumu olduğunu söyler. Dengb j geçmiş trajedilerde negatif belleği devreye sokarak yaşanan trajedileri hatırlatır ve tekrarlanmaması için nasihatlerde bulunur. Dengb j’lik geleneği aynı zamanda Kürt kadının sözünü toplumsal alana taşımasının da koşulunu

oluşturur. Kürt kadını, dengbj anlatılarında toplumsal taleplerini ve sıkıntılarını dile getirme imknını yakalamıştır.

Benjamin'in bahsettiği gezgin ve yerleşik hikâye anlatıcısı dengbejlerde karşılığını bulur. Dengbej Kürt coğrafyasını dolaşıp hikâye ve klam toplar bunu gittiği her yere taşır. Bazı dengbejler yazın zozanları (yayla) gezer klamlar söyler, hikâyeler dinler, hikâyeler anlatır ve zozanlarda kalanların verdiği hediyelerle başka bir zozana doğru yola çıkardı. Dengbejler içinde ismi en çok saygı gören dengbej Evdal Zeynik, dengbeji olduğu Hamidiye alayı komutanlarından Sürmeli Mehmet Paşa ile beraber Adana'ya gider ve yolda gördüklerini, dinlediklerini ve yaşananları Serhad'a dndğinde klam haline getirip söyler. Dolayısıyla Çukurova'nın kültürel ve coğrafi tasvirini ve kendi deneyimlerini Serhadtaki yerleşik anlatıcıya da ulaştırmış olur.

3.DENGBEJLİK TEN SİNEMAYA KALAN ANLATI MİRASI

Sinemasal Anlatılar ve Kültürel Yapı İlintisi toplumsal yapıyla bireyin düşünsel dünyası her zaman için i içe girmiş bir halde bulunur; çünkü düşüncenin temelinde, dünya görüşü ve toplum zihniyetinin oluşturduğu mantık örgülerinin bileşimi vardır. Sözgelimi yönetmenler filmsel anlatılarını kendi öznel bakış açılarına göre tasarlarlar; burada yönetmenin anlatısı tamamen özgün ve kendi isteği doğrultusun dasunulmuş 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.

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 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 yanılsaması içine sokarak anlatır. Dramatik anlatım biçimini benimseyen sanatçı, olay gelişiminin merkezi önemdeki parçalarını belirler ve bunları karakterler ile onlar arasındaki ilişkiler biçiminde canlandırarak, 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.

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 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.¹⁸

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 görmemekte 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.

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. 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.

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. Türkiye'de yaşayan halkların tarihsel birikimleriyle oluşturdukları anlatı göreneklerini belirleyen altyapı, daha çok söze ve

¹⁸ Nurettin Sözen, **Doğu Anlatı Gelenekleri ve Türk Sinemasının Aidiyeti** 133

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.¹⁹

Türkiye’den iki sanatçı da benzer argümanları getirir: Metin Erksan²⁰ “Dünyanın hiçbir yerinde, hiçbir sanat, içinde olduğu politik, ekonomik, toplumsal, kültürel, sanatsal, hukuksal, teknolojik dönem ve ortamdan soyutlanamaz” derken, Metin Erksan “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.

Diğer sanat dallarından farklı olarak anlatıma dayalı sanat türlerinde mutlaka bir anlatıcıya ihtiyaç vardır. Anlatıma dayalı eserlerde anlatıcının vazgeçilmezliği doğal olarak, anlatıcının konumunu irdelemeyi, anlatıma esas olan kişi ve kişilerin bakış açılarının tespitini gerektirir. Bakış açısı, bir anlatıda olayların okuyucuya/izleyiciye kimin gözünden ve ağzından aktarıldığıdır ve asal olarak anlatının söyleme biçimini, zamansal akışını ve olayların ritmini denetler. Öykü kişilerine yönelik açıklamalarını ve yargılarını açığa vuran anlatıcı, okuyucuya/izleyiciye olayların gerçekliğinden ipuçları sunar; olaylar arasında kurduğu bağıntılarla okuyucuya/izleyiciye bir yaşanmışlık ortamı yaratır. Kısaca, bir anlatıda ‘anlatıcı’ ile ‘anlatılan’ arasındaki mesafenin seçimi ve uygulanan bakış açısının niteliği, öykünün biçimlenmesinin yani anlatı perspektifinin temel belirleyicileridir.

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 özellikler 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

¹⁹ Bilig, Yaz / 2009, sayı 50 148

²⁰ Metin Erksan, *Türkiye’de Entelijansiya Yok. Ve Sinema*, 1985,24-38

‘aydınlatma’dan çekim ölçeklerine, oyunculuktan müziğe kadar tüm sinematografik tekniklerin kullanılış tarzını da içeren bir yapıyı temsil eder .

Türkiye Sineması’nın üzerinde sözü edilmeye değer yapıtlar üretememesinin temelinde, Türkiye toplumunun Tanzimat’tan bu yana Batıyla iç içe yaşamasının getirdiği ‘çift gerçekli’ bir zihin dünyasında yaşamasının yattığı söylenebilir. Türkiye Toplumunun sosyo-kültürel yapısı Batı’ya benzemediğine ve bir ‘toptan batılılaşma’ da mümkün olamayacağına göre Türkiye 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 bulunduğu net bir zemin bulunmadığını belirten Kurtuluş Kayalı’ya²¹ göre içerik boşaltılınca anlatıda biçimsel oyunlar önemli oranda öne çıkmaktadır.

Bütün bunlara karşın, Türkiye 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, Türkiye Sinemasını, kesintisiz ve bütüncül anlamda sözü edilmeye değer estetik bir düzeye yükseltememiştir.

Gelenek, sınırları az çok belli bir coğrafyada, din, dil ve kader birliği etmiş, yaşadıkları olayların farkına varabilen insan toplulukların 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;

²¹ Kurtuluş Kayalı, *Yönetmenler Çerçevesinde Türk Sineması*. Ankara: Ayyıldız Yay. 1994

isterse Doğu anlatı geleneklerinde olsun kolayca değişmez, değişmiş gibi görünen durumun sadece biçimsel yönleridir.²²

Türkiye'deki halkların 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 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 Türkiyeli 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 problem olarak karşımızda durmaktadır.

3.1. BELLEKTEN-BELGEYE, SÖZDEN-GÖRÜNTÜYE HİKAYE ANLATIMI

Dengbej'lerin hayatlarına, anlatımlarıyla sosyal hayata katıklarına baktığımızda aslında sinemanın ve özellikle belgesel sinemanın halk tarafından kabul görmesi için yapması gerekenleri görebiliriz. Sayısal verilerden, istatistiki bilgilerden farklı olarak Dengbej'lik sürekli insan yakın durmuş ve insan öyküleri ile trajedileri, kötü şeylerin yaşanmasına kolektif belleğe katıklarıyla engel olmaya çalışmışlardır. Belgesel, belge üretimi bu anlamda sadece bir arşiv çalışması değil aynı zamanda duygu ve düşüncelerimizin, hayatı hangi değerlerle kavradığımıza dair bir farkındalıkla yorumlayacağımız bir hayat deneyimidir. Bu anlamda halk içinde Kabul görmek insana yakın durmakla çok ilgilidir. Ancak elbette bütün bunlar yapılırken üreten aklın referansları da oldukça önemlidir. Halk tarafından sahiplenilen ve büyük saygınlıkları olan Dengbej'ler etnik ayırım yapmaksızın paylaşımı savunmuş,

²² Nurettin Sözen, *Doğu Anlatı Gelenekleri ve Türk Sinemasının Aidiyeti* 143

zulme baskıya karşı boyun eğmemiş, halk adına adaletten yana olmaya çalışmışlardır. Onlar bu özelliklerinden dolayı belleklerinde taşıdıkları ile halkın içinde efsaneleşmişlerdir.

Bellek öncelikle, meta biçimi yoluyla kapitalist şeyleşmeye karşı yaşamsal ve güç veren bir panzehirdir. Bilgi işlem süreçlerini yavaşlatma; zamanın, arşivin eşzamanlılığı içinde çözülmesine direnme; benzeşim, hızlı bilgi akışı ve kablo ağları evreninin dışında bir düşünme tarzını yeniden ele geçirme; afallatıcı ve çoğu zaman tehditkar bir heterojenlik, eş zamansızlık ve aşırı bilgi yüklemesi dünyasında tutunacak bir alan talep etme girişimini temsil eder.²³

Hikâye anlatıcısı geçmiş anlatıları, deneyimleri şimdinin dünyasına kendi ruhunu da katarak aktarır. Hikâye anlatıcısının sözü kolektif deneyimin damıtılmış cevheri gibidir. Sözlü kültürlerde söz çok değerlidir; bazı anlatılarda sözün mucizevî bir karşılığı vardır, anlatının kahramanı sihirli sözcükleri ile olağan üstü durumlar oluşturur. Söz konusu kültürlerde söz hakikate karşılık gelir. Eski Yunan sözlü kültüründe ‘hakikati söylemek’ anlamına gelen *Parrhesia* kullanımı bu hakkını kullanan *Parrhesiastes*’in (parrhesia hakkını kullanan kişi) sözünün hakikate deng geldiği kabul edilir.²⁴ Sözlü kültürlerde anlatıcı anıları muhafaza eder; fakat bu muhafaza nesnel değil, dinamiktir. Şimdinin durumunu gözetilerek geçmişle kurulan bağ tekrardan oluşturulur ve her yeni karşılaşılan durumda bu tekrar edilir.

Sözlü kültürün son dönemlere kadar etkisini yoğun bir şekilde gösterdiği Kürt toplumunda söz konusu görevi Dengbêj’ler yerine getirmekteydi. Dengbêj geçmişin anlatısını yaşadığı zamanın formlarıyla beraber ezgilendirip klam haline getirirdi. Dengbêj’in sözü kolektif belleğin kurulmasında, ortak deneyimlerin paylaşılmasında ve toplumdaki söylemlerin söze taşınmasında başat rolü üstlenir. Bir hikâye anlatıcısı olarak dengbêj uzak yerlerin bilgisini, yerel olana, pratik yaşam koşullarına yaklaştırarak anlatır. Dengbêj’in anlatısı toplumun kolektif alanını inşa eder.

Dengbêj etnik ilişkiler, toplumsal olaylar, aşk, iyilik, barış, husumet ve savaş gibi konularda geçmiş olayları geri çağırarak veya aktüel durumları hikâyeleştirerek, toplumsalın kolektif deneyimi haline getirir. Dengbêj’lik geleneği içinde etnik ilişkiler genelde iki tema etrafında örülür; aşk ve çatışma. Aşk teması çoğunlukla dinleri veya etnik kimlikleri farklı iki

²³ Andreas Huyssen, *Alacakaranlık Anıları*, Çev. Kemal Atakay,

²⁴ Michel Foucault, *Doğruyu Söylemek*, 12

aşığın kavuşmak için verdikleri mücadele ve aşığıyla ailesi tarafından evlendirilmeyen kişiler üzerine kurulur. Bu anlatılarda etnik veya dini farklılıktan kaynaklanan sıkıntılar eleştirilir, anlamsız kabul edilir ve bunun kabahat olmadığı, doğuştan getirilen bir özellik olduğu dile getirilir. Dengbêj bu yolla geçmişin ‘görmekli’, ‘sadık’, ‘fedakâr’ ve ‘kahraman’ âşıklarını yaşadığı zamana getirip günceller ve anlatı içinde farklılıkların kabul edilmesi gerekliliğini serpiştirerek topluluğun kolektif belleğinin içine yerleştirir. Bunu yaparken ayrıca kلامda sevgililerin kavuşmasını engellemek isteyen ‘kötü’ yü de lanetler.

Dengbêj’lik geleneği içinde kadınlar hem birçok kلامın konusunu oluşturmuş, hem de kendileri dengbêjlik yapmışlardır. Dengbêj kadınlar kلامlarında kadınların sıkıntılarını ve isteklerini dile getirmiş, dönemin toplumsal yapısının kadınlar üzerindeki baskılarını aktarmışlardır. Kadınların söylediği kلامlarda en çok işlenen konular; çok eşlilik, gönülsüz evlilik ve sevdadır.

Bu bölümde Dengbêj’lik geleneğinin klasik denebilecek modern öncesi dönemine ait özellikleri sıralandı. Bahsedilen dengbêjlik geleneği Kürtlerde okuma yazma oranının artmaya başladığı, uluslaşma ve modernleşme sürecinin hızlandığı 1960 ve 1970 ‘li yıllardan sonra dönüşmeye başladı. Özellikle 1990’lı yıllara gelindiğinde dengbêjlik geleneğini merkezine alan roman, deneme, televizyon programı ve müzik piyasalarının çoğaldığını görmekteyiz. Bu durum yeni inşa edilen Kürt ulusunun kültürel kurgusundan kaynaklanır. Çünkü söz konusu kurgu için gerekli olan malzeme yazılı olarak var olmadığından yeni kurgulanan Kürt ulusunun kültürel ‘öz’ünün dengbêjlik geleneği içinde olduğu düşünüldü. Bu çerçevede geleneğin yeniden üretim sürecine dâhil edildiğini görmekteyiz.

Yoksul bir halk geleneği olarak beliren Dengbêj’lik; yoksulluğu, kadının ezilmesini, etnik ve dinsel ayrılıkları eleştirir ve bu eleştiri yollarının açık kalmasını sağlar. Dengbêj, yaşadığı yörenin dini ve aristokrat efendisinden çok halkın günlük yaşamıyla ilgilidir. Birçok anlatıda dengbêj efendinin oyunlarından, halkı kandırmasından bahseder. Bu bağlamda bakıldığında yine bazı kلامların sözlerinin muhafazakâr kültürün kaldıramayacağı kadar erotik içerikli olduğu ve dini katılığı eleştirdiği görülür.

Dengbêj’in hafızası sadece Kürtlerin değil coğrafyanın da hafızasını içerir. Bu bağlamda dengbêj anlatısının içine işlenmiş Hristiyan veya Yezidi hafızalarının izlerini bulmak mümkündür.

3.2. BİR ANLATI ÖRÜLÜRKEN BİÇİM VE İÇERİK NEDEN ÖNEMLİDİR

FORSTER, merak ögesini, masal ve romanı bir kavşakta buluşturan anlatı dinamiklerini (etkinliği/hareketliliği) açısından değerlendirirken, Italo CALVINO (1995) herhangi bir anlatının -hatta her türden sanat eserinin- sahip olması gereken altı temel niteliği şöyle belirler: Hafiflik, hızlilik, kesinlik, görünürlük, çokluk, yoğunluk. Bu noktada Italo CALVINO özellikle hafiflik ve hızlilik ilkelerinde, masal ile roman arasında ortaklıklar bulur. Masallardaki uçan halıların, uçan atların, lambalardan çıkan cinlerin Batı fantezisine getirdiği ufuk ve hafiflikten söz eden CALVINO, masallarda, aranan nesnenin yatay olarak çok uzakta, dikey olarak da çok yüksekte veya çok derinde oluşu sorununun kahramanın bir atın/kuşun kanatlarında, bir devin omuzlarında uçuşması veya kahramanın kuşa dönüşerek mesafeleri aşması ile çözümlendiğini, böylelikle şamanlığa özgü işlevin edebî dünyaya dönüştüğünü belirtir. Bunun anlamı, "yoksunluğun hafifliğe dönüşerek insanın her gereksiniminin sihirli bir biçimde karşılanabileceği bir diyara uçurulabilmesi"dir.²⁵

Anlatıcı, öyküyü anlatması için yazar tarafından seçilmiş, yaratılmış, kurmaca kişidir ve tıpkı öykü kahramanları gibi soyuttur, yaşanan gerçek dünyada karşılığı yoktur. O, isterse öyküyü zaman-dizimsel ya da zamansal değişimler içinde aktarabilir; karakterlerin düşüncelerini gizler ya da açığa vurabilir. Bir başka deyişle anlatıcılar, anlatı dünyasının hem yapıcı hem de yansıtıcı unsuru olarak işlev görürler.

Bir anlatıda 'kim konuşuyor' sorusu bizi anlatıcıya götürürken, 'kim algılıyor ve görüyor' sorusu ise bizi bakış açısına götürür. Sinemada anlatıcı, öyküyü çeşitli bakış açılarına göre anlatan ses/görüntüdür. Öyküdeki olaylar, eylemler, kişiler ve bu kişilerin düşünceleri, görüntü ve sesler aracılığıyla bize belli bakış açısından sunulur (Jahn, 2003:10). Bakış açısı terimi (view of point/focalization) temel olarak iki ayrı unsura gönderme yapar. Birincisi bakışın 'şey'lere olan 'fiziksel' ikincisi ise bakış noktasının sahip olduğu 'düşünsel konum'dur (mental position). İlki anlatıcının, ikincisi de izleyicinin anlatıya karşı mesafesi ve zihinsel duruşunu ifade etmektedir (Chatman, 1990:139).

²⁵ Calvino: **Roman Üstüne Denemeler.Çevirenler:** Mehmet Rifat-SemaRifat.İstanbul: Düzlem Yayınları.1995: 39-44.

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 dairesi özellikle de İslami düşünce ise, bunun tam aksi olan insan tipolojileri üretmiştir. Genelde Doğu, özelde İslam anlatılarında trajedi üretilmemesinin 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 ‘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, kişinin ikili karşıtlıklardaki gel-gitlerden bir başka değere yükselmesini sağlayacak olan dinamik ‘açıklığın’ ortaya çıkmamasıdır.

Eğer Dengbéj anlatısını içinde yaşadığı toplumun yaşam biçimine uzak konulardan seçerse, söz konusu anlatı toplum içinde kabul görmez, ilgi çekmez. Buradaki temel nokta anlatının topluluğun yaşamına yakın olmasıdır.

Konuların tümüne bakıldığında özellikle önceki bölümde aktarılan sözlü kültürün özelliklerinden biri olan “*İnsan Yaşamına Yakın*” olma özelliğinin belirginleştiği görülmektedir

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.²⁶ 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 salınım 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.

²⁶ Epik ve lirikbilig, Yaz / 2009, sayı 50 144

İnsan-ı kamil'in değer gördüğü bir coğrafyada bu tercih bir tesadüf değildir tabi ki. Bu coğrafyada yaşayan inançlara baktığımızda örneğin Ezidilik inancında her mevsim değişen bir ölü bayramı vardır. Ayrıca ölen kişi yedi form değiştirip tekrar insan olur. Dolayısıyla doğada yaşayan her canlı insan ve her canlı insan olarak görülebilir.

Aynı şekilde pek çok kaynakta aynı “melekler inancı” olarak aynı kökenden geldiği söylenen Alevilik inancında da su, ağaç, dağ ve ışık saçan her şey kutsallık derecesinde hayatın merkezine alınmıştır. Alevilik inancına göre yol bir ancak sürekin birdir”. Dolayısıyla insan doğasını, doğa insan ilişkisini zarar vermeden birlikte yaşamak üzerine inşa etmiş ekolojik bir farkındalığa sahip bu yapılarda insan başak bir form olarak ele alınmış buda anlatı biçimlerini etkilemiştir.

Yaz-kış, ölüm-yaşam, gündüz- gece gibi doğanın çevriminin gündelik hayata yansımaları olan döngüsel zaman geri çevrilebilir. Doğayla birlikte insanlarda yenilenir. Geriye dönüp hataları düzeltilebilir. Çizgisel zamanın tersine zaman geriye döndürülebilir ve tekrarlanabilir bir yapı içindedir. Ong (1999)'a göre, döngüsel zamandan çizgisel zamana geçişin en önemli nedeni yazılı kültürdür. İlk çağlarda sözlü kültür ve mitsel düşünce bütün topluluklara egemendir. Batılı toplumlar yazılı kültüre geçişle birlikte rasyonel bir düşünce sistemi ve bireysellik önem kazanır.

Tasavvuf dış dünyanın akılla kavranamayacağını söyler çünkü akılla ancak zaman ve mekânla sınırlı bir dünyanın gerçekliği kavranabilir oysa gerçek bilgi mutlak hakikatin bilgisidir. Dolayısıyla anlatıların zamandan ve mekândan soyutlanmış yapısı, rasyonel bir zaman ve mekân hesaplamasını bilmemekten değil, Tasavvufta dayalı anlayış farklılığından kaynaklı felsefî bir tavır olarak ele alınmalıdır.

Perspektif'i gözün ehlileştirmesi olarak gören Florenski, gözü dünyanın efendisi olarak gören bakış açısını eleştirir. Florenski, göz- merkezci iktidarı ortadan kaldırarak görünmeyene bir hak verilmesi gerektiği üzerinde durur. Ortaçağ'ın bitiminden bu yana egemen olan anlayış, gözü dünyanın efendisi konumuna getiren ve ona dünyanın ve bu dünyanın ardında yatan görünmezliğin temsilini bahşeden görüştür. Gözü bedenden, retinayı dokunmadan koparan bir dünya algısıdır bu; Florenski'nin arzusu, yanılsama ve 94 yanıltmaca sayesinde dünyaya egemen olmak, onu bir imgede ele geçirmek ve faydacı bir temsile dönüştürmek yerine, imgeye hak ettiği çok merkezliliği ve karmaşıklığı geri

vermehtir. Ayvaoğlu'e²⁷ göre, resimde perspektifin inkârıyla, hikâyede zaman ve mekân kaydından azade oluş aynı estetik prensiplerin değişik tezahürleridir. Hikâye kahramanı, dünyanın bir ucundan diğer ucuna, hatta insanların bilemediği bir başka dünyaya rahatça gidebilir. Perspektifin inkârıyla, mekân ve buna bağlı olarak zaman ortadan kalktığı için, böyle bir sahnede her şey imkân dâhilindedir. Hikâyede her şey yaratanın isteğine göre hareket eder. Zaten hikâyede gerçeğe benzerlik gayesi güdülmeyişi için, okuyucu ya da izleyiciyi ne kadar şaşırtırsa o kadar iyidir.

İslamiyet'te tasavvufta dış dünyanın akılla kavranamayacağını ortaya koyar. Duyularla ve akılla ancak zaman ve mekânla sınırlı gerçekliği kavramak mümkündür. Hâlbuki gerçek bilgi mutlak hakikatin bilgisidir. Bu nedenle hem anlatıda hem de görsel temsilde gerçeğe benzerlik söz konusu değildir. Sanatçının böyle bir amacı yoktur

Sanayi öncesi toplumlarda, gündelik hayatı doğanın ritmi belirler. Doğanın ritmine göre belirlenen döngüsel zaman sözlü kültür evreninin zamanıdır. Çizgisel zamandaki ilerlemeci bakış açısı yoktur. Zaman, ölçülen, denetlenen ve müdahale edilen bir olgu olmaktan öte içinde yaşanan ve kaybolunan bir ögedir. İlkel sözlü kültür dünyasında, bütün olaylar birbiriyle bağlantılı gibidir ve sürüp giden bir çevrimin parçası olarak gelişirler. Yaşam, doğumdan ölüme doğrusal olarak ilerleyen bir süreç olarak görülmez, mevsimlerin ve doğanın döngüsüyle tekrarlanan, canlanan bir süreçtir.

İlkel insanlar anılarla yaşamazlar ve genellikle doğum günleri ve yaşlarını ölçme gibi konularla ilgilenmezler. Gelecek konusunda ise, henüz var olmayanı kontrol altına almaya pek hevesli değildirler, tıpkı doğayı egemenlik altına alma niyetinde olmadıkları gibi. Onların, doğal dünyanın değişkenliğine ve akışına an be an katılışları, mevsimlerin farkında olmalarına engel değildir, ama bu, mevcut anı onlardan çalan yabancılaşmış bir zaman bilincine dönüşmez.²⁸

²⁷ <http://www.ege-edebiyat.org/Modules>, (Erişim Tarihi 16.11.2011).

²⁸ Zernan, <http://www.unikoeln.de> ,Zernan, (Erişim tarihi 08,08,2011)

3.3. ANLATI BIÇIMLARI İLE AIT OLDUĞUMUZ DEĞERLER SİSTEMİ ARASINDAKİ İLİŞKİ

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. 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 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, hükümlanlığını meşrulaştırmak isteyen despot vb. niteliklemlerle ilintili olan kavrayışı; logos ise aydınlık, bilgi, akılcılık, neden sonuç zincirini çözümleme, doğaya hâkim olan insan ve onun eşitlikçi özgürlükçü bir toplum düzenini kurma çabasıyla ilintili olanı içermektedir. Analogik 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. 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; dualism Batının hayat algısına, ‘ben-merkezci (egocentric)’ bir anlayışı yerleştirmiştir.²⁹

Doğu kültür dairesinin düşünce yapısı ‘tümünden gelim’e yakinken, Batı kültür dairesi ‘tümevarım’ şeklindedir. Bir başka farklılık da Batı felsefesinin art-zamanlı (diachrony) bir

²⁹ Yıldız Cıbrıloğlu . *Batı Kültürünün Kale Gibi Ağı*. Adam Sanat 228: 44- 52.

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 dizimin de nedensellik bağıını önceler; yani olaylar belli bir yönde gelişir, toplanır 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 bağıının olup olmaması öyle pek önemsenecek bir şey değildir. Doğu anlatılarındaki gerçeklik algısı, gerçekçiliğin (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 drama 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 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 de, Hint’de de geçse, çevre aslında okuyucuların bildiği tanıdığı çevredir.³⁰

³⁰ <http://www.cafrande.org/> *Doğu Anlatı Gelenekleri ve Türk Sinemasının Aidiyeti* (Erişim Tarihi: 01,02,2012)

Toplumsal yapıyla bireyin düşünsel dünyası her zaman 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.

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 eklemelenmesi 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 dönüşmemektedir.

Sözlü kültürlerde verilmek istenen ‘akıl’ anlatı biçiminde aktarılır. Söz konusu anlatılar hem bilginin düzenlenerek aktarılması hem de kültürel bellek öğelerinin canlı tutulması için kullanılmaktadır. Birincil sözlü kültürlerde anlatı, günümüzden farklı olarak olay örgüsüne sahip değildir. Anlatıcı yatay bir şekilde ilişki kurduğu dinleyiciyi hikâyenin içine çeker, hikâyeye bazen ortadan başlayabilir, bazen de bitmek üzere olan anlatının aniden başına dönebilir. Hikâyenin zamanı çizgisel değil, döngüseldir. Yani episodiktir.³¹ Hikâyesini etkili bir biçimde aktaramayan ve karşısındaki topluluğu hem bilgilendirip hem de eğlendiremeyen anlatıcı gözden düşer. Hikâye anlatıcısının anlatısını etkili kılabilmek için ani dönüşler yapabilmesi, jestlerini iyi ayarlaması, olay ve eylemle birliğini kurması gerekmektedir. Bu durum deneyimin yoğunlaştığı ana işaret eder. Kolektif bir deneyimleme söz konusudur. Anlatıcı dinleyiciyle beraber ortak bir deneyimde buluşur.

Dengbéj hikâyeleri halk sınıflarının hak, adalet ve eşitlik isteklerini ve diğer toplumsal arzularını içeren ortak sözü günümüze kadar taşıdılar. Bu sözü geleceğin devrimci

³¹ Osman Doğu Bingöl, **Günümüz Kent Yaşamında Sözlü Kültürün Yeni Sanatsal İfade Aracı Olarak Kullanımı**, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Yıldız Teknik Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul-2006, s,11

ütopyasına ulaştırmak, Dengbéj'lerin çığlığını dinleyicilerinin hayallerinde beliren sınıfsız toplumun içine nakşetmek, kapitalizmin yok ediciliğine karşı direnişin bir öğesi, bir sığınak haline getirmek

Yaratıcılığın elinde her şey yeniden kurulur. Yaratıcı yazarlığın kaleminde klişeler özölür, dogmalar yıkılır. Gün gelir zamanı aşan, zamanı aştıkları için yaşadıkları dönemde lanetlenen, kamudan dışlanan şairler, yazarlar, düşün adamları, romanlar, şiirler derslerde okutulur; insanlığın aydınlık birikimini geleceğe taşıyarak karanlığı aydınlatırlar.

4. ANLATI YAPILANMASINDA GEçMİş VE GELECEK BİLGİSİNİN ROLÜ

Geçmişin bilgisinden ve gelecek düşüncesinden bağımsız sanat yapıtları tasarlayamayız. İnsanın dünü, bugünü ve yarını anlama çabasının altında bu bilgi vardır. Hayatta karşılaştığı her şeye karşı verdiği tepkilerin altında yine aynı bilgi vardır. Kısacası diyebiliriz ki davranışlarımızı, yaşam biçimizi belirleyen geçmişimiz ve geleceğe dair kurgularımızdır. 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 yaklaşımdan hareketle diyebilir ki özgün sinema eserleri yaratabilmemin ardında bu farkındalığın olması gerekmektedir.

Gelenek, sınırları az çok belli bir coğrafyada, din, dil ve kader birliği etmiş, yaşadıkları olayların farkına varabilen insan toplulukların 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.

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 sisteminin bir parçası olmaktan kurtulamazlar.

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 ³²anlatı 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, konuya yeterli açıklık getirmektedir: 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.

Sinema bir sanattır. Film ise, teknik çalışma sonucu elde edilen bir üründür . Yönetmenin bakış açısı, kamera hareketleri bir filmin öyküsünü ve anlatımını belirler . Bundan dolayı filmin gerçeğe yaklaşımındaki çabaların başın da, kamera ve kamera hareketleri gelir. Kameranın önemi, insanın görüntüyü algılayışı ile bağlantılıdır. Perspektifin algılanışı ve imgeler , insanın bakışını oluşturan temel öğelerdir. Resim, fotoğraf ve filmdeki perspektif algıları, izleyicinin gerçek nesne ile sanat yapıtının gerçeğe benzerliği karşısında duyulan heyecan, estetik beğeni ve coşkudan ziyade. bütünlüğü kavrayışına bir çerçeve oluşturur. Gerçeğe benzerlik konusunda, film ve fotoğraf diğer sanat dallarına oranla daha ileridedir. Tabi ki bir film, ne kadar gerçek yaşama benzese de, o gerçeğin görünüşü değil, sadece mekanik bir yeniden üretimidir.

Türkiye’den iki sanatçı da benzer argümanları getirir: Metin Erksan³³ “Dünyanın hiçbir yerinde, hiçbir sanat, içinde olduğu politik, ekonomik, toplumsal, kültürel, sanatsal, hukuksal, teknolojik dönem ve ortamdan soyutlanamaz” derken, Halit Refig³⁴“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.

³² Alex Mucchielli. **Zihniyetler**. Çev: A. Kotil. İstanbul: İletişim Yay. bilig, Yaz 2009, sayı 50, 1991

³³ Metin Erksan . **Türkiye`de Entelijansiya Yok. Ve Sinema** 24-38. 1985

³⁴ Halit Refig. **Ulusal Sinema Kavgası**. İstanbul: Hareket Yay. 1971

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. Sözgelimi 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 yaştan 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 ³⁵göre 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 bilig, 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 ³⁶ dile getirir. Adanır, Türk sinema anlatılarında Batı sinemasında var olan dramatik yapı, entrika inşası, karakter gelişmesi ve kişilerin psikolojik derinliklerinin bulunmadığı-nı; melodramlarında zaman ve uzam kullanımının öyküyle estetik ve dramatik açıdan hiçbir ilişkilerinin olmadığını söyleyerek; Türk melodram

³⁵ Ayşe Şasa . *Yeşilçam Günlüğü*. İstanbul: Dergah Yay. 1993

³⁶ Oğuz Adanır . *Sinemada Anlam ve Anlatım*. Ankara: Kitle Yay. 1994

sinemasının öykülerinin naturalist roman içeriklerini, anlatımının ise, sinematografik masal kurgusu ya da kolajın geliştirilmiş bir biçimini andırdığını belirtir.

Nezih Erdoğan 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.

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 dolantı’nın filmde bağımsız, epizodik parçalar olarak algılanmasını yaratır. Diyalogların ve sözel unsurların olay gelişiminde ve dolantılarda etkin olması, Türk filmlerinin, kumpanya oyunculuğunun veya tuluat tiyatrosunun izin verdiği ölçüde yeniden üretildiğinin göstergesi olarak da okunabilir.

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 yapıyla seyirlik geleneği üstünde gelişen bir sinema diline sahiptir. Seyirlik geleneğinin Türk Sinemasına etkileri küçümsemeyecek 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.

Yazının bir araç olarak kullanıma girmediği ilkel dönemlerin kültürü olan sözlü kültürün yazıdan da öte, en ileri teknolojik aygıtlarla gerçekleşen iletişim sürecinde bile varlığını sürdürmesi, kendi yarattığı makinenin ruhsuz ama işlevsel yapısına direnen insanın duygu, düşünce, paylaşım özelliklerinin bir sonucudur

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 ediliş biçimi olarak tasarlanır. Bir başka deyişle söylem, anlatının dinamiğini, yani, kurmaca dünyanın mantığını oluşturan olay örgüsü, zaman-mekân kullanımı ve bunun yanında aydınlatmadan çekim ölçeklerine, oyunculuktan müziğe kadar tüm sinematografik tekniklerin kullanılış tarzını da içeren bir yapıyı temsil eder.³⁷

Türkiye 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, Türkiye toplumunun o da belli bir kesiminin kabul edebileceği belirli alanları işaret etmektedir; yani, Türkiye Sinemasının temel belirleyicisi, iki boyutlu yüzeysellik, klişelerin ortaya koyduğu bilinen anlamlar ve abartılı algılar, eksik ve özet anlatılarla getirilen yabancılaşma gibi özelliklerdir. Bu durumda Türkiye Sinemasında dramatik bir yapıdan çok epik bir yapının olduğu söylenebilir.

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 kendi, özgün sinema dilini kurarken, Batı Sinemasından,

³⁷ Nilgün Abisel, “Bir Dünya Nasıl Kurulur”. *Sinema Yazılar Seçkisi*. Haz. 1997

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. Bu yaklaşımdan hareketle bir anlatı biçim kurarken ait olduğumuz değer ve düşünce yapısına dair farkındalığın belirleyici olduğunu söyleyebiliriz.

Dengbéjlik geleneği geçtiğimiz yüzyılın son çeyreğine kadar Kürt halkının kültürel kodlarını barındıran, anlam dünyasını belirleyen ve kolektif belleğini kuran önemli bir sözlü gelenek olarak varlığını devam ettirmiştir. Dengbéj küçük yaştan itibaren ustaların söylediği hikâyeleri ve söyleyiş biçimlerini çeşitli bellek stratejilerini kullanarak kişisel belleğine kaydeder ve ezgili anlatımıyla öğrendiklerini kültürel belleğin içine akıttırır. Bellek öncelikle, meta biçimi yoluyla kapitalist şeyleşmeye karşı yaşamsal ve güç veren bir panzehirdir... bilgi işlem süreçlerini yavaşlatma; zamanın, arşivin eşzamanlılığı içinde çözülmesine direnme; benzeşim, hızlı bilgi akışı ve kablo ağları evreninin dışında bir düşünme tarzını yeniden ele geçirme; afallatıcı ve çoğu zaman tehditkar bir heterojenlik, eş zamansızlık ve aşırı bilgi yüklemesi dünyasında tutunacak bir alan talep etme girişimini temsil eder.³⁸

Uygarlık, insanın birikim ve deneyimlerini yani kültürel ve toplumsal mirasını kayıt altına alarak sonraki kuşaklara anlatması ile oluşur. Önceleri sözlü olarak aktarılan toplumsal bellek bilinen tüm toplumlarda benzer nitelikler taşıyan aktarıcılar tarafından korunur ve usta-çırak ilişkisi ile sonraki kuşaklara devredilirdi. Dengbejler Mezopotamya kültürünün ve kadim hikaye anlatma geleneğinin önemli temsilcileridir. Şu günlerde kaybolmaya yüz tutmuş bu geleneğin ardına bıraktığı mirası görmek, hikaye anlatıcılar için geçmişle yüzlerce yıllık bir bağ kurmak anlamına da gelir. Günümüz de kendine özgü anlatı biçimleri ile üretildiği coğrafyanın çok dışında da izlenme, paylaşılma şansı bulan sinema filmlerinin yaratıcısı yönetmenler bu bağı doğru kurabilirlerse, Dengbejlerin hafızlarında bugüne dek taşınan insani değerler dünyanın kalanı ile de bu zeminde paylaşılabilir. Üretimlerimiz daha yaşanılabilir bir dünya istemi ile böyle bir zeminde buluşabilir ancak.

Çağlar boyunca bir öğrenmeden öte bir gelenek olan, hikaye anlatıcıları tarafından bugüne kadar taşınan destanlar, her anlatan kişi tarafından üstüne anlatıcının duyguları, düşünceleri, düşleri de eklenmiş ve dilden dile geçerek, yeni mecralarda akarak

³⁸ Andreas Huyssen, **Alacakaranlık Anıları**, Çev. Kemal Atakay

biçimlenmiştir. Sözlü kültürün bir geleneği olarak anlatıcı, destanı kendine göre yorumlamış, ustalığını, hayata bakışını, toplumsal koşulların içinde yoğurup paylaşmıştır. İletişim teknolojileri ile hiç olmadığı kadar küçülen ve ulaşılabilir olan günümüz dünyasının hikaye anlatıcıları olarak tanımlayabileceğimiz yönetmenler için ise farklılıklarımıza rağmen birlikte yaşayabileceğimiz bir dünyanın bilgisini kurmak, çoğaltmak önemlidir. Sinemanın bu anlamda bir küresel tanıma ve tanışmaya vesile olabilecek güçlü bir anlatı formu olduğu görülmüştür. Ancak sinemanın bu misyonunu yerine getirebilmesi geçmişle kuracağımız sağlıklı bir bağ ve gelecek tasavvurlarımızı konuşabileceğimiz, paylaşabileceğimiz platformlar kurmakla mümkündür. Dolayısıyla söylenebiliriz ki sinema; geçmişten günümüze anlatı biçimlerinin ardına gizli farkındalıkları görüp bugün yapıp etiklerimiz üzerinden gelecekle sağlıklı bir bağ kurmamıza yardımcı olabilir. Hikaye anlatıcılarının uygarlığın oluşumunda üstlendiği rol, anlatı formlarında ve bu anlatılarda gizli değerlerde bir miras olarak sinema sanatına bırakılmıştır. Bir hikaye anlatıcısı olarak yönetmenin özgün bir anlatı formu ile sinema yapabilmek için belki de ilk çabası bu farkındalığa sahip olmaktır.

Geleneği nasıl düşünmek gerekiyor? Onu kusursuzlaştırıp ideal bir sosyallik formu olarak belirleyip geriye bir dönüş özlemi olarak mı; yoksa “dolambaçlı bir yoldan, yeni bir dünyaya göndermek” biçiminde mi? Günümüz dünyasının en bilinen hikaye anlatıcıları olarak tanımlayabileceğimiz yönetmenlerin anlatılarını kullanırken geçmişten nasıl beslendiklerini, geleceğe neyi taşıdıkları hepimizin yaşadığı dünyayı doğrudan etkileyecektir.

5. MİRAS FİLMİNİN GERÇEKLEŞME SÜRECİ

Hikâye anlatmalısın. Hayatın anlam içermesi ve devam edebilmesi için bu kaçınılmazdır.

Simon Ortiz



MİRAS

Belgesel Film

5.1. AMAÇ

Ekolojik, yaşanılır bir toplum oluşturma yollarından biride bireyin üzerinde yaşadığı topraklardaki yaşamı, insana ve doğaya ait olanı doğru bir biçimde tanımasından geçer.

Bizler tanıdıkça-tanıştıkça severiz, sevdikçe sahip çıkarız.

Belgesel yukarıda özetlemeye çalıştığımız yaklaşımın kavranmasına katkıda bulunmayı amaçlıyor.

5.2.YAKLAŞIM

“İnsanlar yaşadıkları coğrafyaya benzer”

Küçük yaşlarda çocuksu bir merakla karıncaların yuvasını karıştırırken büyük annem telaşla yanıma koşup “ Neden bozuyorsun oğlum karıncaların yuvasını. Dünyanın dengesini mi bozmak istiyorsun?” demişti. Ağrının bir köyünde oturan Büyük annemin bu

sözlerinin altında yatan bilgeliği Amerikalı bir yazarın ekoloji konulu makalesini okurken, çok sonradan anlayabildim.

Mezopotamya insanın ağaca, suya, toprağa verdiği değer, kutsallık düzeyinde duyduğu saygının ardında şüphesiz ekolojik bir algılama biçimi ve derin bir felsefi düşünüş vardır. Bu farkındalıktan hareketle tasarlandı bu proje.

Doğa bir kültürün oluşmasında önemli bir etmendir. İklimin insan davranışları üzerinde etkili olduğunu bildiğimiz gibi üretim biçimlerimizi ve kültürümüzü de şekillendirdiğini biliyoruz. Bir kültürü ya da toplumu tanıyacaksak, ait olduğu kültürel değerleri kadar coğrafyası ile de o yapının tanınması tanımlanması gerektiğine inanıyoruz. İnsan doğa etkileşimini ana eksen olarak belirlediğimiz bu çalışmada dört farklı mevsimde gölün etrafındaki yaşam döngüsüne tutmak istedik kameramızı.

Biz doğa ile iletişimimizi, ilişkimizi kestiğimiz oranda kendi içimizde de yalnızlaşıyor yabancılaşıyoruz. Doğayı kendi ihtiyaçlarımız doğrultusunda bir meta olarak algılamaya başladığımız andan itibaren kendi doğamızdan da uzaklaşmış oluyoruz. Faydacı ahlak yapısı erdemlerimizi faydalarımızın gerisinde bırakıyor ve biz faydalarımızın peşinde koşmayı doğru olarak algılamayı sürdürdükçe de ötekiler oluşturuyor, yabancılaşıyor ve yalnızlaşıyoruz. Yabancılaşan insan iletişim kurmakta zorlanır ve iletişim kuramadıkça paylaşım, güven sevgi duygusunu tatmin edemez.

Bu belgeseli; İnsan-Doğa,Doğa-İnsan, ve İnsan- Toplum ilişkisine, etkileşimine ayna tutmak ve bir iletişim aracı olmak kaygısı ile tasarladık.

İnsan toplumun bir hücresidir. Dolayısıyla bu hücreye ışık tutmak dünyanın kalanını görmek içinde önemli bir değer olacaktır. Belgeselin omurgasını oluşturacak “insan” ögesi ve onun yaşam “tutkusu” doğa-insan ilişkisi temelinde yansıtılacaktır.

Sözlü kültür anlatıları yazıya dökülünce coşkunluğunu büyük oranda kaybeder. Çünkü sözlü kültür anlatıları büyük oranda anlatıcıları ile hayat bulur ve anlatıcılar bu konuda özel ve yetenekli kimselerdir. Bir belgesel film çalışmasında bu coşkuyu izleyiciye taşımak daha doğru ve mümkün geldi bize.

Sözlü kültürlerde ilişkiler “güven” kavramı üzerine kurulur. Güven duygusu ile ilişkilerini sürdürecektir bir toplumsal yapı içinde “mükemmel insan” büyük bir değerdir. Biz,

çağımız insanın unuttuğu “güven” kavramının altındaki değerlere ulaşabilme umuduyla da tasarladık bu projeyi.

Bir yaşam biçiminin izlerini süreceğimiz bu belgesel film çalışmasında Balık Gölü ve çevresindeki yaşam konu olarak seçilirken şu olgular bizi yönlendirdi.

- Burada yaşayan insanlar sözlü toplumun ahlak ve davranış biçimleri ile çağımızın faydacı yapısı arasında sıkışmışlar.
- Geçmişten geleceğe neyi, nasıl taşıyacağı noktasında sorun yaşamaktadırlar.
- Sözlü kültürden, insanlığın binlerce yıllık birikiminden efsanelerinden masallarından izler taşımaktadırlar.
- Doğaya bağımlı yaşamaktadırlar.
- Her mevsimi belirgin olarak ve bambaşka bir güzellikte yaşamaktalar.

5.3. KONU-İÇERİK:

Belgesel film “*Balık Gölü*” ve çevresindeki bir yıllık yaşam döngüsüne dairdir.

Balık Gölü: Iğdır ve Ağrı sınırlarının buluşma noktasında yer alır. Gölün bitişiğine kurulu olan köyler vardır. Köylerdeki evlerin tamamına yakını toprak damlıdır. Yıllardır değişmeyen ev yapıları, artık yıkılacak halde olsa da onarılmayan evler filmde söz edeceğimiz göçlerle birlikte gelen umutsuz bekleyişin sembolleri gibidir.

Dağların içinde, yüksek bir rakımda oluşan gölün kenarına kurulmuş olan bu köyler bölge köylerinden farklı olarak bir su kültürüne de sahiptir. Gölde çeşitli balıklar yaşamaktadır ve kış aylarında dahi çeşitli yöntemlerle balık avlayarak geçimini sağlayan köylüler vardır. Gölün(Suyun) onların yaşamlarına taşıdıkları da belgeselin konusu olacaktır.

Köyler dışarıya çok sayıda göç vermiştir. Ayrıca mevsimlik işçi olarak çalışan çok sayıda genç vardır köylerde. Hasat dönemleri dışındaki zamanlarda büyük kentlere gidip işçi olarak çalışan gençler kent ile köy arası bir hayatı yaşamaktadır. Çok az sayıda eğitim şansı

bulmuş genç vardır köyde. Onlarında köyleri ile olan ilişkisi büyük oranda kesilmiştir. Kızların ilköğretimden sonra eğitim şansı bulması çok zor buralarda. Burada ekonomik yetersizlikler etkili olduğu kadar gelenekçi yapının da etkisi büyüktür.

Mevsimleri belgeselin içinde bu dört karakterin bütün yaşamını etkileyen beşinci bir karakter olarak göreceğiz. Diyebiliriz ki burada doğa yaşamın ayrılmaz bir parçasıdır. Düğünlerin yapılacağı, masalların anlatılacağı, üretimin, şenliklerin yapılacağı zamanları mevsimler belirler.

Kış aylarında masalları, oda oyunlarını, türküleri, bekleyişi konu edineceğiz karakterlerin yaşamı etrafında. Baharda doğayla toprakla buluşmayı, üretimi gözleyeceğiz. Yaz aylarında hasat mevsimini ve harmanları

Sonbahar da kış için yapılan hazırlıkları ve bekleyişi göreceğiz konu olan kişilerin yaşamını izlerken.

Bu köylerde her mevsimi belirgin olarak hissetmek mümkün. Gölün iklim üzerindeki etkisi de hesaba katıldığında kendine has bir güzellikte gelişir her mevsim.

Gölün içinde küçük bir ada yer almaktadır. Adaya çok az insan uğradığı için özellikle bahar aylarında ada çok farklı türden yabani canlının yuvası haline gelmektedir. Gölün içinde uzak ve yalnız görünen bu küçük ada burada yaşayan halkın efsanelerinde masallarında yer almıştır. Köylüler özellikle bahar aylarında bu adayı ziyarete giderler. Ada üzerinde barındırdığı hayatlar ve efsanelerdeki yeri ile belgeselde yer almaktadır.

Göl kış aylarında tamamen donar. Her taraf bembeyazdır aylarca. En çok sessizlik vardır doğada kışın. Bazen hiçbir yaşam belirtisi olmayan bir sessizlik, bazen ise çığlık çığlığa bir sessizlik. Doğa her yıl kendini yenilerken sabırla, toprak damlı evlerin altında da hayat yenilikleri değişimleri ile devam eder. Belgeselde doğadaki değişimleri, belgesele konu olan karakterlerin yaşamındaki değişimlerle iç içe örgüledik.

Belgeselin yapım süreci, disiplinlerine dair birkaç temel yöntem doğrultusunda çalışma süreci ile ilgili perspektifimizi aktarırsak;

- Öncelikle alan çalışması sırasında görüştüğümüz ve belgeselin konusu için bize ilham kaynağı olan karakterlerle ucu açık sohbet çekimleri yaptık. Bu sohbet çekimleri yıl boyunca karakterleri izlerken bize rehberlik etti.
- Dört farklı mevsimde çekimler yaptık. Her mevsimde konu olan karakterin yaşamındaki değişimler, doğadaki değişimlerle birlikte izledik.
- Belgesel filmde ayrıca bir üst metin kullanmadık. Film öyküsünü konu olan karakterlerin sesi ve anlatısı üzerine kurduk.
- Çekim ve kurgu süreci iç içe yapıldı.
- Çekim takvimimiz her mevsimi en iyi görebileceğimiz günlere göre ayarlandı.

5.4.FİLMSEL ANLATI

İnsanların ruh hali içinde bulunduğu mekândan bağımsız değildir. Film planlarını bu doğrudan hareketle kurdu. Ekolojik dengenin konuşulduğu günümüz dünyasında yaşadığımız toprakları doğası ve barındırdığı zenginlikleri ile filmde ana aktör olmasını önemsedik.

Belgesel anlatı dilini oluştururken izleyiciyi en yalın haliyle “insan” ögesiyle buluşturmak kaygısındadır.

İzleyici “gerçek” bir öyküyü “gerçek” kahramanları ile izleyecek. Doğa ve insan arasında bin yıllardır süre giden etkileşime başka bir pencereden bakarak tanıklık edecektir.

SONSÖZ

İnsan geçmişi ile ve gelecek hayalleri ile bir duygu ve düşünce dünyasına aittir ve bugün ki hayatı ancak bu düşünce dünyasından beslenir. Dolayısıyla bugünü anlamaya çabasına girdiğimizde dünün ve yarının bilgisine dair bir farkındalığa sahip olmamız gerekmektedir. Sözlü anlatılar, yazınsal ürünler ve görsel çalışmalarla insan kendisini kavrayan bu bütünü algılamaya, anlamlandırmaya ve görünür kılmaya çabalamaktadır. Bu yaklaşımdan hareketle bu tez bu anlamda bir farkındalık oluşturmak kaygısı ile hazırlandı.

Mezopotamya coğrafyası bu tez de anlam dünyası ile özgün olan bir mekan olarak ele alındı. Mezopotamya’da insanların varoluşa anlam verme çabaları bu coğrafyada farklı inançların oluşmasına sebep olmuştur. Bu inanışlar, insanın doğa ile, insanın insan ile ve insanın zaman ile kurduğu ilişkide belirleyici olmuştur. Ve yine bir sohbet etme biçimi olarak tasarlanmış bütün anlatım formlarında (masal, dengbej, dua) varoluşa atfedilen anlamın bilgisini görmek mümkündür. Bu farkındalıktan hareketle tez sinemanın bu düşünce halkasının bir uzantısı olabileceğine inanmış, özgün ve anlamlı yapılar kurmanın bu coğrafyadaki düşünce yapısının özünü kavramakla mümkün olabileceğini savunmuştur.

Yazısız ve okuryazar olmayan topluluklar tarafından üretilen sözlü kültür unsurlarını anlamak okuryazar zihinler için bir hayli zordur. Biz okuryazarlar için bu durum; zihnin başka türlü kullanımı, başka türlü hatırlama biçimleri ve başka türlü kültür ürünleri anlamına gelir. Bu çalışma bu anlamda Dengbej’lik kültürü ile ilgili yapılacak bir okumada, o kültürün doğru anlaşılması için Dengbej’liği görünür kılmaya çalışmıştır.

Türkiye Sinemasının kendine özgü sinemasal anlatı biçimleri üretememesinin temelinde yaklaşım 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 görünümser sergilenmelidir. Bu tez de bu anlamda bir yaklaşım belirleme çabasında olmuştur.

Bu çalışmada sözlü Kürt kültürünün ana ögesi olan Dengbêj'lik geleneği; toplumsal bellekle olan ilişkisi, anlatı özellikleri, icra biçimleri ve son olarak uluslaşma sürecinde geçirdiği dönüşümler, yeniden üretim meselesi etrafında incelenmeye çalışılmıştır. Çalışmada Dengbêj'lik geleneğinin, taşıdığı anlamlar, Kürt sözlü kültürü içindeki yeri ve söz konusu toplumun belleğini inşa biçimleri incelenmiştir. Bu çerçevede hikâye anlatıcısı olarak Dengbêj'in anlatısını nasıl ördüğü, hikâyelerinde hangi konuları anlattığı, nasıl bir üslup kullandığı, hikâyelerin aktarıldığı mekânlar, Dengbêj'liğin eğitim biçimleri incelenmiştir.

Yoksul bir halk geleneği olarak beliren Dengbêjlik; yoksulluğu, kadının ezilmesini, etnik ve dinsel ayrılıkları eleştirir ve bu eleştiri yollarının açık kalmasını sağlar. Dengbêj, yaşadığı yörenin dini ve aristokrat efendisinden çok halkın günlük yaşamıyla ilgilidir. Birçok anlatıda Dengbêj efendinin oyunlarından, halkı kandırmasından bahseder. Bu bağlamda bakıldığında yine bazı kamların sözlerinin muhafazakâr kültürün kaldıramayacağı kadar erotik içerikli olduğu ve dini katılığı eleştirdiği görülür. Dengbejin hafızası sadece Kürtlerin değil coğrafyanın da hafızasını içerir. Bu anlamda Dengbejlerin yaşadıkları topraklarda insana olan yaklaşımlarının aynı topraklarda sinema yapanlar için bir zemin olabileceği düşüncesini oluşturmak istedim.

Nasıl bir dünyada yaşamak istiyorsak anlatılarımızla o dünyanın bilgisini, duygusunu çoğaltmış oluruz. Bu çalışmada hikaye anlatma sanatının ardındaki kaygıya bakmaya çalışarak bu farkındalığı görünür kılmaya çalıştım.

5.5. FİLMİN KÜNYESİ

FİLMİN ADI : MİRAS

SÜRE : 27 DAKİKA

FORMAT : DV

TEZ DANIŞMANI : PROF. DR. SELAHATTİN YILDIZ

YÖNETMEN : RODİ YÜZBAŞI

KURGU : RODİ YÜZBAŞI

KAMERA : RODİ YÜZBAŞI

MÜZİK : -

KURGU PROGRAMI : ADOBE PREMİERE PRO CS5

SES TASARIMI : BURHAN BERKEN

COLOR CORRECTION: CAHİT ÇEÇEN

ÇEKİM TAKVİM: MART 2009- MART 2011

KURGU : 2011 EYLÜL- 2012 NİSAN

KAMERA : SONY Z1 HDV- DV

5.6. MİRAS FİLMİNDEN GÖRÜNTÜLER



Rsim:1 Adakent Köyü, 2010



Resim 2: Balık Gölü 2010



Resim 3: Balık Gölü'nde küçük bir ada, 2009

KAYNAKÇA

ABİSEL, Nilgün (1997). “Bir Dünya Nasıl Kurulur”. *Sinema Yazılar Seçkisi*. Haz.

BÜKER, Seçil. Ankara: Doruk Yay. 123-143.

ADANIR, Oğuz (1994). *Sinemada Anlam ve Anlatım*. Ankara: Kitle Yay.

AND, Metin (1977). *Dünyada ve Bizde Gölge Oyunu*. İstanbul: İş Bankası Yay.

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

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.

CEVİZCİ, Ahmet (2002). *Felsefe Sözlüğü*. İstanbul: Paradigma Yay.

EISENSTEİN, Sergey (1984). *Film Duyumu*. İstanbul: Payel Yay.

GÜLERYÜZ, Kezban (1996). “Türk sinemasında Üslubun Kökeni”. Süleyma Murat

DİNÇER (Ed). *Türk Sineması Üzerine Düşünceler*. Ankara: Doruk Yay. 49-56.

JAY, Martin (1989). *Diyalektik İmgelem*. Çev. Ünsal Oskay. İstanbul: Ara Yay.

KAYALI, Kurtuluş (1994). *Yönetmenler Çerçevesinde Türk Sineması*. Ankara:

Ayyıldız Yay.

MUCCHİELLİ, Alex (1991). *Zihniyetler*. Çev: A. Kotil. İstanbul: İletişim Yay.

bilig,

Yaz 2009, sayı 50

ÖZÜN, Nijat (1995). *Karagözden Sinemaya*. Ankara: Kitle Yay.

REFİG, Halit (1971). *Ulusal Sinema Kavgası*. İstanbul: Hareket Yay.

SCHROEDER Ralph (1996). *Max Weber ve Kültür Sosyolojisi*. ev: M. Küçük.

Ankara:Bilim ve Sanat Yay.

ASA, Aye (1993). *Yeşilçam Gnliğ*. İstanbul: Dergah Yay.

(1997). "Bülent Oran`ın Hayatı ve Sinema Anlayışı". *D, Gerçeklik ve*

Sinema. İstanbul: İz Yay.

TUMALI, Dilek (2006). *Batıdan Doğuya, Hollywood`dan Yeşilçam`a Melodram*.

Ankara:Aına Kitaplar..

ARİSTOTOLES (1993). *Poetika*. İsmail Tunalı (Translated by). İstanbul: Remzi

AYVAZOğLU ,B.(2002). *Ak Estetiği*, İstanbul: Ötüken Yayınları..

COMPUTUE, *Avrupa Tarihinde Zaman ve Sayı*. Zehra Aksu Yılmazer.

BÜKER, S, Akbulut. H (2009) *Yumurta: Ruha Yolculuk*. Ankara: Dipnot Yayınları.

DEBORD, G.(1996). *Gösteri Toplumu*. Ayen Ekmekçi. (Translated by) Okan

Taşkent. İstanbul:Ayrıntı Yayınları. (Original book Published in 1967).

GOMBRİCH, E.H.(1976). *Sanatın yks*. Bedrettin Cömert. (Trnaslated

by).Ankara:Remzi Kitabevi. (Original Book Published in 1950).

KOESELLECK, R.(2007). *İlerleme*. Mustafa zdemir. (Translated by). Ankara:

Dost Yayınları. (Original Book Published in 2004).108

ONG, W.J.(1999) *Szl ve Yazılı Kültür*. Sema Postacıoğlu. (Translated by).

İstanbul: MetisYayınları. (Orginal Book Published in 1982).

PONTY ,M.(1994).*Algının Fenomonolojisine nsz*. Medar Atıcı. (Translated by).

İstanbul:Afa Yayınları. (Original Book Published in 1945).

NİETZCHE, Friedrich: *Homeros ve Klasik Filoloji*

Alıntılanan Kaynak: Afacan, Aydın: *Şiir ve Mitologya*. Doruk Yayınları. Ankara,

HOMEROS: *İlyada*. Çeviren. Azra Erhat/ A. Kadir. Can yayınları, İstanbul, 1999

AFACAN, Aydın: *Şiir ve Mitologya*. Doruk Yayınları. Ankara, 2003

BİLGİÇ, Filiz (2002), *Türk Sinemasında 1980 Sonrası Üslup Arayışları*, Kültür

Bakanlığı Yayınları, Ankara.

DEMİR, Yavuz (1995), *İlk Dönem Hikâyelerinde Anlatıcılar Tipolojisi*, Akçağ

Yayınları, Ankara.

DERVİŞCEMALOĞLU, Bahar (2007), *Gerard Genette`e Göre Anlatı Söylemi*,

HENDRSON, Brian (1986), *Filmde Zaman, Kip ve Çatı*, (Çev: N. Abisel), Ankara

Üniversitesi Basın Yayın Yüksekokulu Yıllığı, Sayı: VIII', ss.1-22.

ALANGU, Tahir, *1983 Türkiye Folkloru El Kitabı*. İstanbul: Adam Yayınları.

BORATAV, Pertev Naili ,*1991 Folklor ve Edebiyat II*. İstanbul: Adam Yayınları.

BUTOR, Michel ,*1991 Roman Üstüne Denemeler*. (Çevirenler: Mehmet Rifat-Sema

Rifat).İstanbul: Düzlem Yayınları.

ECO, Umberto ,*1995 Anlatı Ormanlarında Altı Gezinti*. (Çeviren: Kemal Atakay).

İstanbul: Can Yayınları.

KUNDERA, Milan, *1989 Roman Sanatı*. (Çeviren: İsmail Yerguz). İstanbul: Afa

Yayınları.

PROPP, Vladimir, *1985 Masalın Biçimbilimi*. (Çevirenler: Mehmet Rifat- Sema

Rifat). İstanbul:

DERGİLER

CIBRİLOĞLU, Yıldız (2005). *Batı Kültürünün Kale Gibi Ağı*. Adam Sanat 228: 44-52.

ERDOĞAN, Nezih (1998). *Yeşilçam`da Beden ve Mekanın Eklemlenmesi Üzerine Notlar*. Doğu-Batı 1(2): 157-164. (2001). *Üç Seyirci: Popüler Eğlence Biçimlerinin Alımlanması Üzerine Notlar* Doğu-Batı 4 (15): 118-126.

ERKSAN, Metin (1985). *Türkiye`de Entelijansiya Yok*. Ve Sinema (1): 24-38.

MARDİN, Şerif (1994). *Aydınlar Konusunda Ülgener ve Bir İzah Denemesi*. Toplum ve Bilim (24):16-19.

PAMUK, Orhan (1990). *Türk Romanının Ruhu Üzerine*. Yeni Düşün (63): 21-27.

YÖRÜKHAN, Ünal (2002). *Diegesis Ve Mimesis Dramatik Anlatımın Yanılsamacı Niteliği ve High Noon*” Filminin İncelenmesi. Sinemasal (6): 28-36.

LEFEBVRE, H& Regulier, K. (2005) *Gündelik Hayat ve Ritmleri*. Elçin Gen. (Translated by).Birikim Dergisi, 191. 79-85.

SAYIN, Z (1998). *Öykünme ve Temsil- İmge Benzeşim: Beden Kesintisiz Metin*. Defter Dergisi, 34, 14-45.

DOLTAŞ, Dilek 1980 *Sözlü Anlatım Geleneğinde Değişen ve Değişmeyen Öğeler*. Batı

Edebiyatları Araştırma Dergisi, 4, Güz: 5-21.

"*Türk Masallarında Geleneksel ve Efsanevi Yaratıklar*." Hacettepe Üni. Edebiyat Fakültesi Dergisi,

TEZLER

STEVICK, Philip 1988 *Roman Teorisi*. (Çeviren: Sevim Kantarcıoğlu). Ankara: Gazi Üniversitesi, Yayınları.

SEYİDOĞLU, Bilge 1977 "*Mit, Masal ve Lejand*." Türk Folklor Araştırmaları

SAKAOĞLU, Saim 1973 *Gümüşhane Masalları*. Ankara: Atatürk Üniversitesi

Yayınları.

UYGAR, Yusuf, *Kültürel Bellek ve Dengbejlik*, Mimar Sinan Üniversitesi Yayınları

GÜNAY, Umay 1975 Elazığ Masalları. Erzurum: Atatürk Üniversitesi Yayınları. –
1983 ,

İNTERNET SİTELERİ

<http://www.ege-edebiyat.org/Modules>, (Erişim Tarihi 16.11.2011).

Jahn, Manfred (2003), “*A Guide to Narratological Film Analysis*”,

<http://www.unikoeln.de/~ame02/pppf.htm>, (Erişim tarihi 08,08,2011)

<http://www.cafrande.org/> Dengbeler (Erişim Tarihi: 01,02,2012)