

TÜRK TOPLUMUNUN ZİHNSEL TASAVVURLARINA ELEŞTİREL BİR YAKLAŞIM: “TASAVVUF VE SİNEMA”

Rana İğneci Süzen *

“...Akıl ve zeka taslamak iblistendir, aşk ademden.”

Mevlana

ÖZET

Bu makale insan topluluklarının, tüm yaşam alanlarını ve dünyaya bakışını da kavrayan özgün ve kapsayıcı bir alan olan, zihniyet biçimleriyle kurduğu ilişkiden yola çıkmaktadır. Zihniyet biçimleri daha ayrıntılı incelendiğinde, bu biçimlerin -birbirleri ile çok ilgisiz gibi görünen alanları- nasıl besledikleri ve yönlendirdikleri görülmektedir. Örneğin Tasavvuf düşüncesi ile Türkiye’deki sinemasal ifade biçimlerinin aslında biçim ve içerik düzeyinde büyük bir ilişkisi söz konusudur. Burada sorun, Tasavvufun salt bir inanç biçimi olmasının ötesinde –tarihsel süreç içinde değerlendirilerek- bir toplumun yaşam algısını, düşünce kalıplarını belirleyecek kadar baskın bir zihniyet biçimi yaratmış olmasıdır. Bu makale de bir zihniyet ve dünya algısı oluşturan şekli ile Tasavvuf ve Türkiye’deki sinemasal yaratımlar arasındaki ilgi incelenmeye çalışılmıştır.

Anahtar Sözcükler: Zihniyet, Tasavvuf, Türkiye Sineması, Türkiye Toplumunu, Dramatik Biçim.

ABSTRACT

This article arouse from the relationship between the human groups and mentality forms which is an embracing and unique area that comprehends the whole life circumstances and their approach to life. When the mentality forms are deeply studied, it is revealed that how these forms feed and orientate the areas which seems irrelevant to each other. For example, in deed, there is a deep relationship between Mysticism sentiments and its cinematographic expression forms in Turkey both on form and contents level. The problem is that, further than being a sole belief form, Mysticism –when evaluated in the historical process- has created a dominant mentality form which defines the community’s perceptions of life and sentimental patterns. In this article, the Mysticism which created a mentality and world perception and the relationship between the cinematographic creations in Turkey is studied.

Keywords: Mentality, Mysticism, Turkish Cinema, Turkish Society, Dramatic Structure.

• Araştırma Görevlisi / Akdeniz Üniversitesi / Sinema ve Televizyon Bölümü
Yazışma Adresi: ranaigneci@hotmail.com

Zihniyet kişiye ait bir kavram olarak görülse de, özünde çoğul ve kapsayıcı bir boyuta sahiptir. Bir grup, topluluk ya da toplumdaki ortak inanç, düşünce ve davranışların bütünü olarak tanımlanabilir ve kısaca toplumların dünyayı algılayış ve kavrayış şekli olarak özetlenebilir. Gaston Bouthoul, zihniyeti insanla dış dünya arasında yer alan bir prizmaya benzetmiştir (Bouthoul, 1975, s. 45). İnsan, dış dünyayı bu ‘zihniyet’ adlı prizma sayesinde tanımlar ve algılar. Bu dünyayı kavrayış biçimi, o grubun üyelerinde ortaktır, yani zihniyet bireysel anlamda kişilere içkin bir yapı gösterir. O grubun, topluluğun ya da toplumun yaşayış ve düşünüş biçimini, değerlerini, dünyaya bakışını oluşturur ve kültürel biçimleri de kapsayan geniş bir yapıya sahiptir. Zihniyet kavramından yola çıkmak, günümüz Türk toplumunun dünyayı algılayış biçiminin ve buna bağlı olarak sanatsal yaratımlarının, ifade biçimlerinin çözümlenmesinde yeni olanaklar sunabilir. Bu anlamda, günümüzde Türk toplumunun sahip olduğu düşünce ve yaşam pratiklerinin, Anadolu üzerinde yüzyıllardır sürdürülen zihniyet ve kültürel süreçlerle bağlantılı olduğu ve bu zihinsel süreçlerin bir tezahürü olarak kabul edilebilecek anlatı geleneklerinin de günümüzdeki ifade biçimlerini belirlediği söylenebilir. Günümüzde, Türk sinemasını değerlendirmenin birçok boyutu söz konusudur. Ancak, daima gözden kaçırılan en önemli boyutu, bir filmi yapan yönetmenin, senaristin yani yaratıcılarının düşünce dünyası, hayata bakışı ve yaşam pratiklerinin toplumun genel değerleriyle ve eğilimleriyle belirlendiği, yani o grubun zihniyetinin sınırları içinde varolduğu gerçeği oluşturur.** Ayrıca ihmal edilen diğer bir boyut ise, sinemanın iletmediği anlamı, belirli bir biçim üzerinden içerikle birlikte oluşturması gerçeğidir. Bu biçimsel yapı ise toplumun genel eğilimleri tarafından belirlenen biçimsel formlarla bir uyulaşım göstermektedir. Örneğin Berna Moran, belirli bir düzyazı geleneğinin olmaması ve Anadolu’daki anlatı biçimlerinin yazılıdan çok sözlü özellikler göstermesi sonucunda, Türkiye’de romanın çok geç geliştiğini vurgular (Moran, 2004, s. 34). Yani sözlü kültürün yazılı kültüre ait bir formu benimsemesi oldukça zor olmuştur. Uzun süreli ve sözlü temele dayanan düşünce genellikle şiir kalıbındadır ya da ritim ağırlıklıdır. Düşüncenin ya da sözün yazı ile saklanamıyor oluşu, onun ritim veya tekrarlı biçimlerle hafızada kalması yolunda biçimleri geliştirmiş, bu doğrultuda da dans ve bedensel ritim önem kazanmıştır.

** Sanatçının öncü tavrı, sanatın, daha iyi bir dünyaya duyulan ihtiyaç yönünde kullanılması gibi sosyal sorumluluk yada böyle bir güdü içerir. Bu doğrultuda sanatçı, toplumun önünde ve ona aykırı fikirlerin, varolanı sorgulayan düşüncelerin de taşıyıcısıdır. Ancak, toplumun bu gerçekliğe belli oranda izin vermesi ve değişime doğru kendi önünü açabilmesi gerekir. Yani burada ‘değişimin’ olabilmesi için onun olumlu bir değer olarak toplum tarafından benimsenmesi gerekir. Oysa günümüzde Türk toplumu için ‘değişim’in ne ifade ettiği tartışmaya açık bir kavram olarak görünmektedir.

Çünkü bu tarz tekrarlar düşüncenin ya da sözün hafızada kalmasını kolaylaştırmaktadır. Walter J. Ong sözlü düşünce biçiminin geliştikçe hazır deyişler ve kalıpların kullanımında ustalık kazanıldığını vurgulamaktadır (Ong, 1995, s. 50). Bu anlamda arkaik ve sözel iletişime dayalı kültürlerde, tekrara dayalı biçimlerin -şiir gibi- önem kazandığı görülmektedir. Sözlü anlatım biçimi, Anadolu'da oldukça statik olan zihniyet biçimlerinin içinde var olan bir unsur olarak, günümüze kadar gelerek bugünkü anlatı biçimlerimizi belirleyen bir etkinliğe sahip olmayı sürdürmüştür. Edebiyat ve tiyatro gibi sinematografik anlatım da bundan payını almıştır. Türk sinemasının geçmiş anlatı yapılarıyla bağını kurduğumuzda, özellikle yerli melodram olarak adlandırılan sinemanın neden bu kadar yaygın olduğunu anlamak kolaylaşmaktadır. Melodram sinemasında da ağırlıklı olarak görüntü dilinin olanaklarından yararlanmak yerine, sözsel bir anlatımın tercih edildiği görülmektedir. Bu aslında Türk sinemasının, sadece ona kaynaklık eden geleneksel anlatılar tarafından belirlenmesi sorunu değildir. Bu, daha çok çalışmanın başında vurgulandığı gibi bir zihniyet sorunudur.

Genel olarak melodram sinemasında geleneksel kalıpların ve zihniyet biçimlerinin doğrudan etkileriyle karşılaşmaktadır. Bu filmler; aşkın, en yüce değer olarak kutsandığı filmlerdir. Buradaki aşk, ölümle ya da ayrılıkla biten ve mistik bir acı deneyimini öngören tasavvufi inanç biçimleriyle sarmalanmış bir aşk düşüncesini barındırır. Günümüzde ise sinemasal ifade biçimlerinin melodram sinemasına göre büyük oranda rasyonelleştiği düşünülürse, bu açık seçik öngörülen ifade biçimlerinin gerçekçi yaklaşımlarla (dekor, kostüm, oyunculuk gibi filmin plastik öğelerinin gitgide reelleşmesi sonucunda sinemada gerçekliğin sağlanmasına doğru artan bir eğilim söz konusudur. Örneğin makyajlı köylü kadın imgesi gibi filmin gerçekçiliğini zedeleyecek, neredeyse absürde varan durumlarla artık karşılaşmamaktadır.) üstünün örtüldüğü, ancak yinede içerik ve biçim bütünlüğünde varlığını koruduğu söylenebilir. Ayrıca günümüzde de filmin iletmediği anlam düzeyinde, konuların kökenlerindeki tasavvufi etkileşimin izlerini görmek mümkündür. Filmlerin genelinde bu 'imkansız aşk'ın değişmez bir baş aktör olarak varlığını sürdürmesi, bu aşk ilişkisinde daima irrasyonel ve mistik bir yanın öne çıkartılması gibi etkileşimlerle de sıkça karşılaşmaktadır. Ancak tasavvuf düşüncesinin sinemaya yansması sadece 'mistik aşk'a vurgu yapan temalar dolayımıyla olmamaktadır. Hatta salt içerikten çok, biçimin yapılandırılmasında asıl

belirleyen, tasavvufi düşünce biçiminin etkisinde oluşan geleneksel anlatı kalıpları olduğu söylenebilir.

Tasavvufi dünya görüşü ve bakış açısı, tarikatlar aracılığıyla kitlelere alabildiğine yayılmış ve Anadolu'daki kültür ve zihniyet hayatının temelini oluşturmuştur. Anadolu'da uzun süre geniş halk kitleleri ve aydınlar, tasavvuf felsefesini ve terminolojisini benimsemişler, dünyaya bu açıdan bakmışlardır.* Tasavvuf, özünde yaratan-yaratılan çerçevesinde dünyayı algılamaya çalışan bir felsefe biçimi olarak özetlenebilir (Ocak, 1999, s. 4). Tasavvufu sadece İslamiyet'in bir boyutu olarak değil, İslam öncesi inançların bir devamı olarak değerlendirmek gerekmektedir. Ama tüm bundan daha derin bir biçimde, bir dünyaya bakış ve yaşam biçimi olarak algılanmalıdır. Sabri Ülgener, tasavvufu bir zihniyet biçimi olarak ele almıştır. Aslında Ülgener, tasavvufu İslamiyet'in irrasyonelleşmeye başladığı yol ayımı olarak nitelendirir. Burada Ülgener'in belirtmeye çalıştığı, İslamiyet'in başlarda olabildiğince dünyevi nitelikler taşımasına rağmen, yayıldığı coğrafyalarda benimsenebilmek amacıyla gitgide dünyevilikten uzaklaşmaya başlayarak yerini tasavvufi akımlara bırakmaya başlamasıdır. Sabri Ülgener, İslamiyet'in eşyaya bakışını, eşyayla arada belirli bir mesafe bırakmak kaydıyla olumlu olarak değerlendirdiğini söylemektedir (Ülgener, 1981, s. 57). Tasavvufun önemi, tüm bir toplumun zihniyetini ve davranış kalıplarını belirleyecek kadar baskın bir etkiye sahip oluşundan gelir. Ülgener'e göre tasavvuf, sadece dil ve söylem düzeyinde halkın idrakinde yer almakla kalmamış, bundan daha da fazla bir şekilde kitlelerin hal ve tavırlarını belirleyecek kadar onların dünyaya ve evrene bakışlarını şekillendirmiştir.**

Tasavvufi tavır ve davranışlar -ya da buna zihniyet biçimi demek mümkündür- "tevekkül ve teslimiyet" düşüncesini yaygınlaştıran en temel dürtüdür. Ülgener tasavvufu iktisadi oluşumlar açısından incelemiş ve tıpkı Weber'in kapitalist ahlakın oluşmasında kalvinizmin etkilerini araştırdığı gibi tasavvufun, maddi dünyayla ilişkilerini nasıl düzenlediğini ve nasıl bir ahlak

* Günümüzde 'tasavvuf' düşüncesinin içi boşaltılmış ve sadece bir inanç biçimine indirgenmiş haliyle her yerde karşılaşılmaktadır. Türkiye'de en önemli problemlerden biri, kavramların ve olguların derinlemesine ve nesnel bir yaklaşımla araştırılmadan moda haline getirilerek tüketilmesidir. Bu nedenle çalışma boyunca tasavvuf düşüncesi salt bir inanç biçimi değil, daha geniş anlamda bir zihniyet biçimi olarak ele alınacaktır.

** Bu konuyla ilgili daha ayrıntılı olarak Ülgener'in *İktisadi Çözümlemenin Ahlak ve Zihniyet Dünyası* adlı eserine bakılabilir.

anlayışı, alışkanlıklar ve düşünceler silsilesi ortaya koyduğunu incelemiştir. Ancak Ülgener, katı bir sebep-sonuç ilişkisi içine girip tasavvufu tüm bir dünya görüşünü oluşturan tek etmen olarak algılamının yanlış olduğunu da belirterek temkinli bir tutum sergilemekte, ama onu yine de genel eğilimleri ve yaşam pratiklerini belirleyen en önemli olgu olarak ifadelendirmektedir. Ülgener'e göre tasavvuf, geniş halk kitlelerinde günü gün etmek, gelecek kaygısının olmadığı salt 'bugün'den ibaret bir zaman anlayışı ile şekillenmiş, büyük oranda kaderci bir anlayışla ifadesini bulan yerleşik bir zihniyet halini almıştır (Ülgener, 1981, s. 98). İktisat hayatını belirleyen aynı zihniyet yapısı, düşünce ve sanat hayatını da belirlemiştir. Tasavvufi düşünce biçiminin dünyaya bakışı, dünyayı eşya yönüyle -yani maddi gerçeklik yönü ile- daima ötelemeye ve mahkûm etmeye yönelik olmuştur. Tasavvuf düşüncesinde gerçek algısı, görünen değil onun ardındaki özden oluşur. Eşyanın görünen yanı değil, özündeki yani görünenin ardındaki 'mutlak'a varabilmek önemlidir. Dolayısıyla tasavvuf evreninde, sanatsal ifade biçimlerinde doğanın hâkimiyetini ve buna dayanan realist sanatlardaki trajik biçim verme zorunluluğu yoktur (Ayvazoğlu, 1989, s. 92). Trajedi aslında evrenin özünde var olan bir durumdur. Maddi tarafımızla bağlı olduğumuz hayatın kendisi trajedir. Edebiyat kuramı ile ilgili araştırmaları olan Pospelov, dramatik olanın toplumsal ve kişisel yaşamın çelişkilerinden doğduğunu söyler (Pospelov, 2005, s. 157). İnsanların kişisel, toplumsal çabalarının, gereksinmelerinin ya da sadece yaşamlarının, kendi bilinçlerinin ve kendi istemlerinin dışında dış etmenlerin tehdidi altında bulunduğu durumlar dramatiktir. Bu herkesin yaşamında var olan bir gerçekliktir. Ama insan kimi zaman bunlarla savaşır halleder ve çoğu zamanla unutulur gider. Kimi zamansa savaşamaz ve çok daha vahim, içinden çıkılmaz durumlara (trajedi) varabilir. İşte her insanın hayatında ve her çağda olabilen bir gerçeklik olarak 'dramatik' ve 'trajik'in sanattaki yansımından tasavvuf evreninde olabildiğince kaçılmıştır. Trajik olanın sanat eserlerine yansıtılıp yansıtılmaması sanatçının hayatı nasıl algıladığıyla, bu trajediyi fark edip etmemesi ile ilgilidir. Batı dünyasında sanat, nesnel gerçeği yansıtma üstüne kurulduğundan, anlatı sanatlarında trajedi çok önemli bir unsur olmaktadır. Tasavvuf evreninde ise sanatçı trajik olandan bilinçli bir şekilde kaçmaktadır. Tasavvuf evreninde dünya her türlü maddilikten ve çatışmadan uzaklaştırılmıştır. İşte bu maddi gerçekliği aşma düşüncesi ile aşk arasındaki ilgi, Batı'daki gerçekçilik kaygısıyla trajik duygu arasındaki ilginin yerini almıştır (Ayvazoğlu, 1989, s. 94).

Tasavvuf düşüncesi, insanın maddi hayatı dışlaması üzerine kuruludur. Bu düşünceye göre, insanı maddi hayata doğru zorlayan, iten, ayartan güç şeytandır. Tasavvufi düşünceye göre sufi, kendini vuslattan alıkoyacak olan şeytanla mücadele etmeli ve galip gelmelidir. Yani buna göre aşk ve şeytan (ya da aşk ve maddi hayat) ikisi daima çatışma içindedir. Ancak, insanın şeytani olanla mücadelesi bir anlamda ikilikten kurtulması anlamına da gelmektedir. Dolayısıyla insan maddi hayata evet der ise, içinde bulunduğu bu ikilik ya da çelişkiler onun arada kalmasına ve sonunda da bir seçim yapmasına neden olacaktır. Bu ise dramının temelindeki trajedi duygusunu doğurur. Oysa tasavvufi dünyada çelişkilere yer yoktur. İnsanı gelip geçici şeylere bağlamaya çalışan şeytanın en önemli görevi ise dünyada kalıcılığa, ölümsüzlüğe erme düşüncesini yaşatarak çelişkilere neden olmasıdır. Tasavvuf evreninde ise insan, çelişkilerinden arınmaya çalışarak bu gelip geçici saydığı görünümeler dünyasında kalmayı ve ölümsüzleşmeyi değil, bir an önce bu dünyadan gidip ‘Mutlak’a ve ‘Bir’e ulaşmayı istemektedir (Ayvazoğlu, 1989, s. 63). Ölümsüzlüğe ulaşma çabasını Beşir Ayvazoğlu, Nietzsche’deki Apollonik kavrayışla ifade etmektedir. Yani bu kavrayış bir anlamda sanatın da amacı olan, gelip geçici şeyleri ebedileştirme isteğini ifade eder. Özellikle resim ve heykel sanatının amacı, genel olarak bu anlayışa dayanır. Halbuki tasavvufi düşüncedeki irade, görüneni değil özdekini arayan dionizyak iradedir. Nietzsche’nin Apollonik olarak ifade ettiği bu ikilik, doğanın kendinde olan bu durumun karşılığıdır ve bunların çatışmasından da trajedi doğar. Ayvazoğlu’na göre, Nietzsche’nin geliştirdiği sanat felsefesi Aristo’nun mimesis kuramına dayanır. Aristo oluşturduğu estetiği, Platon gibi aşkın bir güzellik idesinden değil, objelerden ve tek tek sanat eserlerinden hareket ederek kurar. Sanat bu şekilde ortaya konulduğunda somut varlıkların bir yansıması, bir taklidi olmaktadır (Ayvazoğlu, 1989, s. 25-26). Aristo’daki mimesis teorisi Batı sanatlarının kökenini oluşturur. Oysa Doğu’da sanatın temel şartı gerçekliğin taklidine değil, soyutlamaya dayanmaktadır. Bu nedenle duyularımızla kavradığımız sistemin ardındaki uyumu çıplak gözle değil, kalp gözü olarak adlandırılan farklı bir göz ile görebiliriz. Nesnelere dünyasını aşip mutlak olana ulaşmak; kendinden geçerek, benliği ortadan kaldırarak ve bir çeşit sarhoşluk sonucunda gerçekleşebilecek bir durumdur (Ayvazoğlu, 1989, s. 33-34).

Tasavvuf evreninde görünüşler dünyası sadece güzellik ve çirkinlik, iyilik ve kötülük gibi zıtlıklar yoluyla kavranabilir. Genel olarak epik biçimlerin var olduğu bu algılama sürecinde (Türkiye’deki melodram filmlerindeki basit kurguyu ele alalım; her şey iyi-kötü, güzel-çirkin gibi zıtlıklarla

örülüdür.) şair, bu dünyada tüm zıtlıkların ortadan kalktığı varlık alanına ulaşmaya çalışır. Bunun için önce kendi 'ben'inden ve varlıkların reel görüntülerinden kurtulmak zorundadır (Ayvazoğlu, 1989, s. 129). Dolayısıyla bu kendinden geçerek kalp gözü ile gerçekleşen kavrayışın, nesnellik ve reel algılama biçimlerine bir ihtiyaç duyduğunu söyleyebilmek oldukça güçtür.

İşte bu zihniyet süreçleri içinde olgunlaşan sanatçı için epik anlatım, en uygun anlatım biçimini oluşturmuştur. Böylelikle, dramatik ve trajik biçim verme süreci Anadolu'daki anlatı biçimleri içinde hiç oluşmamıştır. Ahmet Hamdi Tanpınar da tasavvufun etkisindeki geleneksel sanatlarda trajik duygunun ve gerçek anlamda bir realite düşüncesinin olmadığını söyler. Tanpınar, bunun sebeplerini öncelikle tasavvufun belirli bir zihniyet yapısını oluşturmasında görür (Tanpınar, 2007, s. 39). Trajedi ve dramdan yoksun olma ve reel bir gerçeklikle ilintili olmama durumu, uzun asırlar boyunca değişmemekte direnen katı bir zihniyet yapısı ile günümüze dek sürdürülmüş görünmektedir. Trajedi ve gerçeklik duygusundan yoksun bir anlatı geleneğinin devamı niteliğindeki sanat alanlarından biri de -edebiyat ve tiyatro olduğu kadar- sinemadır. Türk sinemasında da bu yoksunluk, dramatik yapı kuruluşunda ve gerçekliğin inandırıcı bir şekilde taklit edilerek temsil edilmesi sorununda kendini büyük oranda hissettirmektedir. Türkiye sinemasının yakın zamana kadar genel görünüşünü, bu iki eksik yapı doğrultusunda ortaya konan ve yerli anlatı kalıplarına uydurularak oluşturulan bir melodram sineması oluşturmaktadır. Son yirmi yıl içinde bu melodram kalıpları yavaş yavaş terk edilmiş, ancak klasik sinemanın anlatı tekniklerinin en önemli iki unsuru olan temsil etme ve dramatik yapı oluşturma sorunu aşılammıştır. Tüm bu sorunların kökeninde değişmeyen bir zihniyet yapısının varlığına vurgu yapmak mümkün görünmektedir. Büyük oranda tasavvufi dünya görüşü ve onu besleyen diğer kültürel pratikler ile şekillenmiş olan Anadolu zihniyet ve düşünce yapısı, günümüzde değişik biçimler altında varlığını sürdürmektedir. Örneğin, yerli melodramların temel ögesini oluşturan acıdan haz alma ve çile çekme düşüncesinin kökenlerini, yine Anadolu toplumunun kültürel ve zihinsel alışkanlıklarından gelen davranış biçimleri oluşturmaktadır (Tunalı, 2006, s. 231). Doğulu toplumlar için acı çekme kavramı, bir yaşam biçimi ve içselleşmiş bir zihniyetin de ifadesidir. Örneğin, tasavvuf inancı gibi mistik düşüncelerin kökeninde maddesel var oluşun kendisi, acıyı doğuran en büyük etmendir. Tasavvuf inancında da, zaten gelip geçici olan bu dünyadan olabildiğince çabuk gitmek ya da bu dünyanın gelip geçici nimetlerinden uzak kalmayı başarabilmek ve bunu uç noktaya taşıdığımızdaysa bu

dünya nimetlerinden kaçınmayı acıyla sınamak şeklindeki felsefenin temel bir düşünce biçimi olduğu söylenebilir. Tüm mistik akımlarda olduğu gibi tasavvufta da çilecilik bulunmaktadır.* Anadolu toplumunda acıya ve çile çekmeye daima olumlu ve yüce bir değer atfedilmiştir. Örneğin anlatı geleneklerimizde var olan aşk hikayelerinde ölümlü biten aşklar, tartışmasız en yüce aşk olarak kabul edilmiştir. Aşkın bu şekildeki aktarımı Türk sinemasında da geçmişte ve günümüzde rağbet görmüştür. Nijat Özön, Türkiye’de sinemanın acıya olan eğilimini, ilginç bir araştırmayla ortaya koymaktadır. Özön, 1958 yılına kadar çevrilmiş 311 filmin isimleri üzerinde yaptığı bir araştırma sonunda, bu filmlerin büyük çoğunluğunun adları içinde acı, ıstırap, ayrılık, felaket, ölüm gibi sözcüklerin baskın bir biçimde kullanılmış olduğunu belirtir (Özön, 1995, s. 152).

Dramın olduğu toplumlarda trajik duygusundan bahsedilirken, Anadolu kültürü gibi panteist ve mistik -tasavvufi- dünya görüşünün hakim olduğu toplumlarda ‘aşk’ duygusundan bahsetmek gerekmektedir. Ayvazoğlu’na göre aşkta hamleler, trajikte ise düzenli bir gelişme yani olaylar serisi vardır. En yüce değer olarak aşk, yüksek bir değer, hiçbir yüksek değeri yok etmeksizin gerçekleşmesi anlamına gelir. Tasavvuf evreninde ‘Kahraman’ her zaman aşıktır ve onun hikayesi her zaman epiktir. Epik kahraman yok olmayı ve ölmeyi göze alan, hayatın geçici güzelliklerine hayır diyebilen kahramandır. Bu nedenle kaderiyle karşı karşıya gelmekten ve kaderine meydan okumaktan kurtulur. Ayrıca tasavvuf düşüncesi gibi mistik bir düşünceyi benimseyen hikayeci, kahramanlarını olağanüstü güçlerle donatır. Bunu yaparak kahramanları zaman ve mekan boyutundan da kurtarır. Böylelikle kahraman, Tanpınar’ın bir kolaylık mekanizması olarak “harikulade” olarak ifade ettiği ve zor durumlardan kolayca kurtulmayı sağlayan bir mekanizma sayesinde (mucizevi tesadüfler, cinlerin büyülerin yardımı ile) kurtulur (Tanpınar, 2007, s. 40). Bu zihniyete sahip bir yazar da kahramanlarını bilinçli bir şekilde kaderle karşı karşıya getirmez.

* Anadolu’da yaygın olarak varlığını sürdüren kökleri Şamanizm-Budizm ve Maniheizm gibi inanışlara kadar giden bu çileci, mistik akımlar daima rağbet görmüşlerdir. Budist rahiplerin felsefesinin başında, asgari eşya ve elbisenin dışında hiçbir şeye sahip bulunmamak, bekar ve gezgin olmak geliyordu. Bu çileci dervişler, içinde yaşadıkları toplumun hiçbir kuralına aldırış etmeyerek ahlaki mefhumları hiçe sayıyorlardı. Yarı çıplak dolaşıp, herhangi bir yerde yatıyorlar ve sırtlarında postlarını taşıdıkları hayvanları taklit ediyorlar ve vücutlarında yaralar açıyorlardı. Ocak, tasavvuf içindeki bir takım marjinal dervişlerle budist rahipler arasındaki bu benzerliği şöyle vurgular; “Gezgin budist ve rahiplerde, hayatı asgari seviyede sürdürmeye yarayacak şeylerin dışında hiçbir dünyevi varlığa itibar etmemek (fakr) ve bekar ve münzevi bir hayat geçirmek (tecerrüd) şeklinde ortaya çıkan bu telakkiler, İslami dünya görüşüne ve Sufilik anlayışına uyarlanmak suretiyle Kalenderilikte en had safhada algılanmışa benzemektedir.” S.143.

Ayvazoğlu, minyatürlerde nakkaşın figürlerini bilinçli bir şekilde canlı göstermekten ve gerçeğe benzetmekten kaçtığı gib hikayecinin de trajik olandan bilinçli bir şekilde kaçtığını belirtmektedir (Ayvazoğlu, 1989, s. 71).

Dramatik bir anlatım aracı olarak bir filmin gerçeğe yakınlık, reel gerçeklik ile sıkı ilişkiler kurma, inandırıcılık becerisi onun, sinemasal bir anlatıma sahip olmasının ve sinemasal olabilirliğin en önemli koşullarından biridir. Türkiye’de, gerek uzun süre melodramlarda var olan ve gerek günümüzde dram türüne yaklaşan sinema örneklerinde olsun, kökenlerini yukarıda açıklamaya çalıştığımız zihinsel temayüllerden alan ‘inandırıcılık’ sorununun kaynağında gerçeğin başarılı bir şekilde temsil edilememesi yatmaktadır. Ama gerçeğin temsili sorunu sadece fiziksel gerçeği sinema perdesine olduğu gibi aksettirmekle bitmemektedir. Zira sinemanın, görüntüleri olduğu gibi aksettirmesinden kaynaklanan nesnellüğünün yanı sıra, onu bir sanat yapan bu gerçeğin görünümünden yararlanarak anlattığı öykülerdir. Bu nedenle inandırıcılık sorununun içine; teknik bir takım beceriler, gerçekliğin üç boyutlu nesnel algısının yanı sıra, öykü anlatma yetisi de girmektedir. Türk sinemasında bu illüzyon daima zedelenmiştir. Hatta böyle bir illüzyonun yaratılmadığı dahi söylenebilir. Bu durum ironik bir şekilde, modernist sinemanın bilinçli olarak anlatının klasik kurgusunu bozulmasıyla, gerçeklik illüzyonunu kırmaya çalışmasına benzer bir şekilde işlemektedir. Modernist anlatılarda yapının kendini ‘bir film’ olarak hissettirmesi ve görünür kılması, daha üst boyutta bir kavramsallaştırma yaşatılmaya çalışılması doğrultusunda gerçeklik izlenimini bozan ve inandırıcılığı yok eden bir durumdur. Elbette modernist sinemanın doğasında bilinçli olarak bulunan bu durum ile Türkiye’deki melodramlarda varolan gerçeklikteki ve dramatik yapıdaki kopukluklar tamamen ayrı zihinsel algılamanın sonucudur. Birinde bilinçli olarak yapılan şey diğerinde bilinçsizce var olagelen ve bir maddi dünya algısının sonucu olan bir durumdur. Bu zihniyet farkını Metin And, benzer bir biçimde taziyeler ve çağdaş epik tiyatro arasında kurmaktadır.* Buna benzer bir biçimde tasavvuf evrenindeki bir takım minyatürlerin

* Bunun bir benzerini Metin And, Anadolu’da var olduğunu söylediği tek dram türü olan Taziye ve Muharrem ayinlerinde görmektedir. Anadolu’da herhangi bir dram türüyle karşılaşılmadığını belirten And, ritüelistik Muharrem ve Taziye törenleri dram olarak kabul edilse bile, bunların klasik anlamdaki dramdan uzak, daha çok ortaçağ dinsel tiyatrosuyla benzeşen yapılar olduğunu gözönünde bulundurmak gerektiğini söylemektedir. Metin And’a göre bunların yapısı Brecht’in epik tiyatrosu ile benzerlik taşımaktadır. Ancak bu ikisi arasındaki benzerlik yalnızca biçimsel bir benzerliktir yoksa içerik olarak her ikisi de tamamen farklı bir kavrayışın sonucu olarak gerçekleşmektedirler. Bu konuyla ilgili olarak daha ayrıntılı bilgi için *Metin And’ın Ritüelden Drama’ya* adlı eserine bakılabilir.

çağdaş ressamların resimlerine sadece görünüşte benziyor olması gibi burada da derin bir içerik farkından bahsedilebilir. Ancak diğer iki örnekte olduğu gibi sinemada da aynı irrasyonel algının sonuçlarıyla karşılaşılmaktadır. Son yirmi otuz yılda bu denli irrasyonel sayılabilecek içerikten (özellikle melodram filmlerinin içeriğini oluşturan ve köklerini geleneksel halk hikayeleri ve masallarından alan aşk eksenli konular vs.) vazgeçilmiş olsa da bir türlü anlatılan öykü bağlamında, dramatik anlatımın ana unsuru olan güçlü ve yaşayan karakterler oluşturulamaması ve olayların da yaşamda daima olabilecek türden olaylar olduğuna olan inancın zedelenmesine neden olmaktadır.

Bu sinema, belirli bir zihniyetin oluşturduğu geleneksel anlatım biçimlerinin ve sanat yapıtlarının günümüze dek süren etkileri sonucunda şekillenmiştir. Dolayısıyla yüzyıllar boyunca süren bir zihniyet biçiminden ve bu zihniyetin belirlediği bir dünya algısının Türkiye’de sinemada anlam üretme sürecini belirlediği söylenebilir. Çalışmanın başından beri belirttiğimiz gibi bu etkilenme salt aşk etrafında yoğunlaşmış konular bağlamında aranmamalıdır. Biçimsel yapının oluşumunda da doğrudan tasavvufi dünya algısının sonuçları gözlenmektedir. Bunlardan en önemlisi tasavvufun maddi ve reel dünyayı öteleyen bakışının sonucudur. Bu nedenle trajik olandan kaçılmış ve dolayısıyla dramatik bir anlatımın uzağında kalınmıştır. Ayrıca sözlü ifade biçimleri, şiir veya ritm ağırlıklı türküler ya da halk hikayeleri gibi tekrara dayalı anlatıların baskın varlığı da dramanın oluşmamasında bir başka etken olmuştur. Trajedi ve dramanın yoksunluğu, sözlü ya da şiirsel anlatımın tercih edilmesi anlatıların epik form üzerinden biçimlenmesine yol açmıştır. Epik form ise dramatik biçimi esas alan sinemasal anlatımda aslında günümüzde alternatif bir olasılık olarak kullanılmaktadır. Böyle bir olasılık, melodram filmlerinde bilinçsizce irrasyonel dünyalar kurmaktan çok, bilinçli bir tercihle sanatın gerekliliği olan kavramsallaştırma yapabilme, yeni anlatım teknikleri geliştirebilme düzeyinde günümüz sinemasında kullanılabilir. Bu ise ancak geçmiş anlatı geleneklerinin, zihniyet biçimlerinin çok yönlü olarak, derinlemesine ve ciddi bir biçimde incelenip araştırılmasıyla mümkün olabilir.

Gerçekliğin tekrar üretilmesine olan karşı duruş, günümüzdeki sinemasal anlatılarda bile hala varlığını koruyan bir inandırıcılık problemini oluşturmaktadır. Yani tasavvufi dünya algısı, yüzyıllar içinde farklı biçimlere bürünerek Anadolu toplumunun düşünce yapısında ve yaşam pratiklerinde

varlığını hissettirmektedir. Dolayısıyla tasavvuf düşüncesi indirgemeci bir bakışla salt aşkla değerlendirilmekten daha ciddi bir ilgiyi haketmekte ve nesnel bir yaklaşımla günümüzde Türk toplumuna gerçekten yararlı olacağı anı beklemektedir.

REFERANSLAR

- Ayvazoğlu, B. (1989) *İslam Estetiği ve İnsan*, İstanbul: Çađ Yayınları.
- Bouthoul, G. (1975) *Zihniyetler*, İstanbul: İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yayınları.
- Moran, B. (2004) *Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış*, İstanbul: İletişim Yayınları.
- Ong, W. J. (1995) *Sözlü ve Yazılı Kültür*, İstanbul: Metis Yayınları.
- Ocak, A. Y. (1999) *Osmanlı İmparatorluğunda Marjinal Sûfilik: Kalenderiler*, Ankara: Türk Tarih Kurumu.
- Özön, N. (1995) *Karagöz'den Sinemaya*, 2. Cilt, Ankara: Kitle Yayınları.
- Pospelov, G. (2005) *Edebiyat Bilimi*, çev. Yılmaz Onay, İstanbul: Evrensel Yayınları.
- Ülgener, S. (1981) *İslam, Tasavvuf ve Çözülme Devri İktisat Ahlakı*, İstanbul: Der Yayınları.
- Tanpınar, A. H. (2007) *XIX. Asır Türk Edebiyatı Tarihi*, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Tunalı, D. (2006) *Batıdan Doğuya Hollywood'dan Yeşilçam'a Melodram*, Ankara: Aşına Kitaplar.
- Özön, N. (1995) *Karagöz'den Sinemaya*, 2. Cilt, Ankara: Kitle Yayınları.