

T.C.
MARMARA ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
RADYO, TELEVİZYON VE SİNEMA ANABİLİM DALI
SİNEMA BİLİM DALI

**DOĞU-BATI ARASINDA TÜRK SİNEMASI:
AYŞE ŞASA'DA MAHALLİ GELENEK**

Yüksek Lisans Tezi

HAMZA UYSAL

İstanbul, 2021

T.C.
MARMARA ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
RADYO, TELEVİZYON VE SİNEMA ANABİLİM DALI
SİNEMA BİLİM DALI

**DOĞU-BATI ARASINDA TÜRK SİNEMASI:
AYŞE ŞASA'DA MAHALLİ GELENEK**

Yüksek Lisans Tezi

HAMZA UYSAL

Danışman: Dr. Öğr. Üyesi YUSUF ZİYA GÖKÇEK

İstanbul, 2021

ÖZ

Her anlatı, içerisinde çıkmış olduğu özgün kültür dairesinin karakteristik niteliklerini bilinçli veya bilinçsiz bir şekilde belirli bir ölçüde yansıtmaktadır. Bu bağlamda, 19. yy. 'da yeni bir anlatım tekniği olarak ortaya çıkan sinema sanatı için de benzeri bir yargının geçerli olduğunu ve her toplumun kendi toplumsal kültüründen hareketle kendisine has bir sinemasal anlatım dili ve tekniği geliştirebileceğini söylemek mümkündür. Ne var ki, Doğu ile Batı arasında müphem bir konumda konumlanan Yeşilçam için farklı bir durum söz konusudur.

Ayşe Şasa, Yeşilçam'ı, Doğu ile Batı arasındaki bir dizi çatışma ve gerilimin kültürel plandaki neticesi olarak değerlendirmektedir. Nitekim Yeşilçam, bir yandan Batı'nın güdümü altında Avrupa ve Amerika'dan bazı sinemasal hazır kalıplar devşirmekte; diğer yandan ise Doğu'nun gizil gelenek ve göreneklerinden zuhur eden mahalli geleneğini derin ve örtük bir potansiyel halinde içerisinde barındırmaktadır.

Bu anlamda Yeşilçam, melez bir sinema hüviyetine bürünmektedir. Zira, dünya hayatını çatışma temelinde değil, ilahi bir uyum ve düzen temelinde yorumlayan mahalli gelenek, bir yandan kendisini gerçekleştirme imkânı bulamazken, diğer yandan Batı'nın trajedi temelli klasik dramatik anlatım kalıplarının Yeşilçam'da içselleştirilmesini ve özümsemesini de olanaksız kılmaktadır.

Şasa'nın, "bilinçli sanatsal dönüşümlere hedef olmaktan ziyade gizil bir potansiyel olarak muhafaza edildiğini" ileri sürdüğü mahalli geleneğin özgün nitelikleri "gerçekten çok temsile dayalı anlatım", "müzikteki tek seslilik ilkesine benzer bir şekilde, çatışmadan ziyade uyuma dayalı mahalli kompozisyon anlayışı" ve "öyküleme tekniği itibarıyla, trajikten çok epığe dayalı ilkeler" olmak üzere üç madde halinde listelenmektedir. Bu çalışmada, esas itibarıyla, söz konusu bu niteliklerin Yeşilçam'daki özgün yansımaları ele alınmaktadır.

Anahtar Kelimeler: Doğu, Batı, Yeşilçam, Mahalli Gelenek, Trajik Anlatım, Epik Anlatım.

ABSTRACT

Each narrative, consciously or unconsciously reflects the characteristic features of the original culture from which it emerged. In this context, it is possible to say that a similar judgement is valid for the art of cinema, which emerged as a new expression technique in the 19th century. As a matter of fact, each society will be able to develop a unique cinematic language and technique based on its own social culture. However, there is a different situation for Yeşilçam, which is located in an ambiguous position between East and West.

Ayşe Şasa considers Yeşilçam as the cultural outcome of a series of tensions and conflicts between East and West. Because Yeşilçam, on the one hand, collects some cinematic ready-made molds from Europe and America under the control of the Westernization; on the other hand, contains the local tradition emerging from the hidden traditions and customs of the East as a deep and implicit potential.

In this sense, Yeşilçam takes on the identity of a hybrid cinema. Because, the local tradition, which interprets the world life on the basis of divine harmony and order, on the one hand, cannot find the opportunity to realize itself; on the other hand, makes it impossible to internalize and assimilate the tragedy-based classical dramatic narrative patterns of the West in Yeşilçam.

Şasa argues that the local tradition is preserved as a latent potential rather than being the target of conscious artistic transformations. The original features of the local tradition are listed as three bases which are “expression based on representation rather than imitation”, “local composition based on harmony rather than conflict, similar to monophonic principle in music” and “principles based on epic rather than tragic in terms of narrative technique”. In this study, the original reflections of these three bases in Yeşilçam are mainly discussed.

Keywords: East, West, Yeşilçam, Local Tradition, Tragic Narrative, Epic Narrative.

ÖNSÖZ

İstanbul Şehir Üniversitesi'nde kıymetli hocam Prof. Dr. Nezih Erdoğan'ın nezaretinde ilk adımlarını atmaya başlayan bu çalışmanın, İstanbul Şehir Üniversitesi'nin kapatılmasının ardından nakledilmiş olduğum Marmara Üniversitesi'nde gelişmesine ve nihayete ermesine imkân tanıyan; düşüncelerimi ifade edebilmem hususunda bana dil ve üslup bakımından özgür bir alan oluşturan; değerli yorumları ve yönlendirmeleriyle çalışmanın son halini almasında yoğun bir emek sahibi olan değerli hocam ve tez danışmanım Dr. Öğr. Üyesi Yusuf Ziya Gökçek'e ve İstanbul Şehir Üniversitesi'nde ilk adımları kendisinin danışmanlığı ve nezareti altında atılan bu çalışmanın jüri heyetinde de yer almayı kabul ederek değerli katkılarını hiçbir zaman esirgemediğini derinden hissettiren kıymetli hocam Prof. Dr. Nezih Erdoğan'a yürekten teşekkür ederim.

Bu vesileyle, akademiye olan inancımın ciddi anlamda sarsıldığı bir kriz döneminde tezimi tamamlamam için sağlamış olduğu yoğun motivasyon ve teşviklerinden dolayı değerli ağabeyim Öğr. Gör. Gökhan Şener'e; kıymetli yorumlarıyla tezime yeni ufuklar açan ve bana olan inancıyla azmimi her daim kamçılayan filozof dostum Enes Kavak'a; tashih ve çevirideki yardımlarından ötürü kadim dostum Furkan Said İpek'e; şu veya bu sebepten dolayı dostum Salih Emin Sarı'ya; maddi-manevi bütün destekleri için aileme ve elbette, alanı olmamasına rağmen tüm sabrı, anlayışı ve hoş görüşü ile bu süreçte desteğini benden esirgemeyerek yükümü her daim paylaşan kıymetli eşim Meryem'e teşekkürü bir borç bilirim.

Son olarak, bu çalışmamı, birçok anlamda hayatımda dönüm noktası addettiğim, bende bıraktığı maddi-manevi izleri ömrüm boyunca onurla taşıyacağım ve kendisini her daim güzellikleriyle yad edeceğim İstanbul Şehir Üniversitesi'nin aziz hatırasına adıyorum.

Hamza Uysal

İstanbul - 2021

İÇİNDEKİLER

ÖZ.....	i
ABSTRACT.....	ii
ÖNSÖZ.....	iii
İÇİNDEKİLER.....	iv
GİRİŞ.....	1
Tezin Konusu ve Amacı.....	4
Kaynakların Değerlendirilmesi.....	6
Tezde Uygulanan Yöntem ve Varsayımlar.....	7
1. DOĞU VE BATI KÜLTÜRLERİNİN GERÇEKLİK KAVRAYIŞLARI.....	9
1.1. Batı Kültüründe Gerçeklik: Antik Yunan Felsefesinde Varlık ve Bilgi Meselesi..	10
1.1.1. Platon’da Varlık, Bilgi ve Gerçeklik.....	10
1.1.2. Aristoteles’te Varlık, Bilgi ve Gerçeklik.....	13
1.2. Doğu Kültüründe Gerçeklik: Tasavvuf Geleneğinde Varlık ve Bilgi Meselesi.....	18
1.2.1. Tasavvuf Geleneğinde Varlık Meselesi: Vahdet-i Vücut Düşüncesi.....	19
1.2.2. Tasavvuf Geleneğinde Bilgi Meselesi: Marifet, Keşf ve İlham.....	23
2. DOĞU VE BATI KÜLTÜRLERİNİN HÂKİM SANAT ANLAYIŞLARI.....	26
2.1. Batı Kültürünün Hâkim Sanat Anlayışı ve Sanatsal Anlatım Geleneği.....	26
2.1.1. Aristoteles’te Taklide Dayalı Sanat Anlayışı ve Arınma.....	27
2.1.2. Tragedya Sanatı ve Aristotelesçi Dram Geleneği.....	31
2.1.3. Nietzsche ve Scheler’de Trajik Dünya Görüşü ve Trajik Anlatım.....	36
2.2. Doğu Kültürünün Hâkim Sanat Anlayışı ve Sanatsal Anlatım Geleneği.....	45
2.2.1. İslâm Sanatlarının Temsile Dayalı Soyut Sanat Anlayışı.....	45
2.2.2. Temsile Dayalı Tasvir Sanatları: Minyatür ve Gölge Oyunu.....	47
2.2.3. Doğu Anlatısında Epik Anlatım Geleneği.....	40

3. DOĞU-BATI ARASINDA TÜRK SİNEMASI.....	58
3.1. Sinema ve Toplumsal Kültür.....	58
3.2. Ayşe Şasa'nın Gözünden Türk Sinemasında Mahalli Gelenek.....	60
3.2.1. Mahalli Gelenegin Yeşilçam'daki Yansımaları.....	63
3.2.1.1. "Gerçekten Çok, Taklide Dayalı Anlatım".....	63
3.2.1.2. "Tek Sessizlik İlkesine Bağlı Mahalli Kompozisyon Anlayışı".....	68
3.2.1.3. "Trajikten Çok Epiğe Dayalı İlkeler".....	71
SONUÇ.....	76
KAYNAKÇA.....	79
EKLER.....	83
Ek – 1: Ayşe Şasa'nın Kısa Biyografisi ve Filmografisi.....	83
Ek – 2: Resimler.....	84
Resim 1 – Şasa'nın Gençlik Yılları.....	84
Resim 2 – Şasa ve Eşi Bülent Oran 1.....	84
Resim 3 – Şasa ve Eşi Bülent Oran 2.....	85
Resim 4 – 2000'li Yıllarda Ayşe Şasa 1.....	86
Resim 5 – 2000'li Yıllarda Ayşe Şasa 2.....	86
Resim 6 – Gramofon Avrat'ın Afişi.....	87
Resim 7 – Balatlı Arif'in Afişi.....	88
Resim 8 – Ah Güzel İstanbul'un Afişi.....	89
Resim 9 – Son Kuşlar'ın Afişi.....	90
Resim 10 – Ve Recep ve Zehra ve Ayşe'nin Afişi.....	91
Resim 11 – Dinle Neyden'in Afişi.....	92
Resim 12 -Yeşilçam Günlüğü'nün Kapağı.....	93

GİRİŞ

Anlatının tarihi insanlık tarihi ile birlikte başlamaktadır. Nitekim günümüzdeki insanlık tarihi tasavvuru, yazı öncesine dayanan sembolik anıt ve mağara anlatıları ile yazı sonrasında ortaya çıkan mitolojik ve dini anlatılar vesilesiyle şekillenmektedir. Çok farklı biçimler altında anlatılar bütün zamanlarda, bütün coğrafyalarda ve bütün toplumlarda varlığını sürdürmektedir. Öyle ki, “anlatı eyleminin çeşitli düzeylerde sıradan yaşamın merkezinde” (Randall 2014: 410) olduğunu söylemek abartılı olmayacaktır. İnsanlık tarihince süregelen anlatıların birçok veçhesi vardır. Bu anlamda anlatı faaliyeti, sanatsal bir biçim olarak değerlendirilebileceği gibi aynı zamanda insanların bireysel ve toplumsal yaşantılarında sürekli meşgul oldukları bir faaliyet olarak da ortaya çıkmaktadır. Disiplinlerarası çalışmalar anlatı faaliyetinin sadece sanatsal bir biçim olmadığını, aynı zamanda insanoğlunun deneyim ve bilgisini derlemenin de oldukça kullanışlı bir yolu olduğunu göstermektedir. Nitekim anlatılar, sadece gerçek veya kurmaca olayları basitçe yansıtmakla yahut bir durumdan başka bir duruma geçişi temsil etmekle kalmamakta, aynı zamanda ele aldığı malzemeyi kendince yeniden yapılandırmaktadır. Toplumsal birikimler düzenlenirken, bir toplumun ortak değerleri bir nesilden diğerine aktarılırken, bilgi üretilirken ve hatta gerçeklik yorumlanırken anlatılar hep iş başındadır.

“Kimliğimizi anlamamızı ve yaşamımızı tasavvur etmemizi” (Randall 2014: 15) sağlayan anlatılar hem bireysel hem de toplumsal kimliğimizin (benlik ve kültür) inşasında da önemli bir rol oynamaktadır. Ruthellen Josserson, William L. Randall’ın *Bizi “Biz” Yapan Hikayeler* isimli kitabı için yazmış olduğu sunuş yazısında şöyle demektedir: “Muriel Rukeyser, ‘Evren hikâyelerden oluşur, atomlardan değil’ diye yazar; benliklerimiz de öyledir, atomlardan değil hikâyelerden oluşur. Kimliklerimiz ancak dünyada kim olduğumuz, bu hale nasıl geldiğimiz, deneyimlerimizden nasıl anlamlar çıkardığımız üzerine bir anlatı halinde anlaşılabilir ve ifade edilebilir” (Josserson 2014: 11). Antropolojik açıdan bakıldığında anlatıların neredeyse bütün kültürlerde içerisinde yaşanılan dünyayı, insanı, eşyayı ve bunlarla kurulan ilişkileri anlamlandırmak için hem öğretici hem de sanatsal bağlamlarda oldukça yaygın bir unsur olarak kullanıldığı görülmektedir. Anlatı faaliyeti, esasen içerisinde bulunduğumuz dünyada karşılaştığımız gerçekliğe anlam yükleyebilmemiz için kullanılan bir araçtır. İnsanın, doğuştan ya da doğal olarak anlamlı olmayan tecrübelerini ve bilgilerini anlamlı bir hale getirebilmesi için bu tecrübeleri ve bilgileri düzenlemesi, yorumlaması ve anlatılaştırması gerekmektedir. Bu yönüyle anlatılar, tecrübelerimizi ve dünyamızı anlamlandırmamızı sağlayan temel bir unsurdur (Dervişcemaloğlu 2014: 47-49). Tarihi

insanlık tarihine denk düşen ve insanın insan olabilmesini sağlayan kimliği ve tecrübeyi edinmesinde etkin bir rol oynayan anlatıların, insanlığın oluşturmuş olduğu en büyük birikimlerden biri olan kültür ile doğrudan bir ilişki içerisinde olduğu ise apaçıktır. Nitekim Mustafa Sözen'in de ifade ettiği gibi anlatılar, bir kültürü oluşturan en temel öğelerden biri olan toplumsal düşüncenin en yoğun dışa vurulduğu alanlar olarak tebarüz etmektedir (2009: 131).

Kültür terimi bir toplumu teşkil edici fertlerin ortak edinimlerinin bütününe ifade etmektedir. Bilgilerle olduğu kadar fikirler ve inanışlar, davranışlar ve tutumlar, tasavvurlar ve modellerle de alakalı olan bu edinimler, şeylerin algılanmasında ve yapılan değerlendirmelerde bilinçdışı ve sürekli referans işlevi görmek ve kişinin davranışlarının yönünün belirlenmesinde etkili olmaktadır. (Mucchielli 1991: 8-9). Mucchielli'nin bu tanımlamasından hareketle, anlatıların kendilerini oluşturan kültürler tarafından şekillendirildiğini söylemek mümkündür. Her anlatı içerisinde çıkmış olduğu kültür dairesinin karakteristik niteliklerini bilinçli veya bilinçsiz bir şekilde belirli bir ölçüde yansıtmaktadır. Bu anlamda anlatıcının, anlatı üzerinde tam bir bireysel hâkimiyeti olduğu ya da bir anlatının yalnızca anlatıcısının yaratıcı düşüncesi tarafından oluşturulmuş bir eser olduğu görüşü isabetli olmayacaktır. Nitekim Frankfurt Okulu düşünürleri, bir sanat eserinin (anlatının) mahiyetinin, onu ortaya çıkartan sanatçının (anlatıcının) bireysel yaratıcılığının dışavurumundan ibaret olduğu görüşüne karşı çıkmaktadır (Jay 1989: 257). Zira, okulun önde gelen kuramcılarından Max Horkhemier'a göre “sanatçı konumundaki özne, bir anlamda hem bireysel hem de toplumsal bir öznedir. Bu nedenledir ki, sanat çalışması onun yaratıcısının niyetinden bağımsız bir biçimde, nesnel toplumsal eğilimleri [de] ifade eder. Bazılarının iddia ettiği sanatçının yaratıcılık özgürlüğü, bu nedenle, bazı yönleriyle yanıltıcı bir iddiadır”¹ (aktaran Jay, 1989: 257).

Max Horkheimer'in yukarıda nakledilen görüşlerini Alex Mucchielli de dolaylı olarak paylaşmaktadır. Nitekim Mucchielli'ye göre, her bir kültürde ayırt edilebilir iki düzey yer almaktadır. Kültürün bütün mensuplarınca bir anlamda içselleştirilmiş olan birinci düzey, kültürel ilkeleri, tasarımları ve referans modellerini kapsarken; bireylerin dışında kalan ikinci düzey ise ifade, üretim ve yaşama biçimlerini kapsamaktadır (Mucchielli 1991: 12). Başka bir deyişle kültür, bireyin ve toplumun gündelik hayatını şekillendirdiği gibi yaratıcı üretim faaliyetlerinin de ister istemez bir parçası olmakta ve üretimin şekillenmesinde etkin bir rol oynamaktadır. Böylece kültür, sanatçının içerisinde bulunmuş olduğu dünyayı anlamlandırma biçimini, eşyalar ve insanlar ile kurduğu ilişkilerini, kısacası bireysel ve toplumsal yaşamının

¹ Aksi belirtilmediği takdirde doğrudan alıntılardaki kapalı parantez içerisindeki ifadeler bana aittir.

her bir veçhesini şekillendiren bir unsur olarak sanatsal üretim sürecinde sanatçının da üzerinde bir konuma yerleşmektedir. Dolayısıyla, kültürün dahil olmadığı ve yalnızca sanatçının özgün ve bireysel yaratıcılığından ortaya çıkan bir sanatsal üretimin varlığından söz etmek mümkün değildir.

Benzeri bir düşünceyi Türkiye'nin önde gelen iki sinema sanatçısı/düşünürü de savunmaktadır. Türk sinemasının ilk uluslararası ödüllü yönetmeni Metin Erksan, *Ve Sinema* dergisinde 1985 yılında yayınlanan bir söyleşisinde, "Dünyanın hiçbir yerinde, hiçbir sanat, içinde olduğu ve sürdüğü politik, ekonomik, toplumsal, kültürel, sanatsal, hukuksal, teknolojik dönem ve ortamdan ve de söz konusu dönemin ve ortamın başlangıç sınırına kadar süregelen ve biraz önce sıraladığım etkenler ile oluşmuş geleneğinden soyutlanamaz" (1985: 24) derken; Türk sinemasının önde gelen yönetmenlerinden Halit Refiğ ise *Ulusal Sinema Kavgası* isimli kitabında, "Hiçbir sanat olayı, toplumsal boyutlarından arınmış olarak ele alınamaz. Her sanat eseri yaratıcısıyla birlikte içinden çıktığı toplumun, kültürel temelleri, üretim ilişkileri ve ekonomik yapısı ile şartlandırılmıştır. Çok kere sanıldığının tam tersine, hiçbir sanatçının eserini yaratmakta sınırsız bir özgürlüğü yoktur" (2009: 65) tespitini yapmaktadır. "Kişinin yeryüzünde işgal ettiği yaşama alanının parametreleri cinsinden dünyaya baktığı ve değerlendirmelerde bulunduğu ve sanatın dilinin de bu şekilde belirlendiği" (Kâbil 2010: 7) göz önünde bulundurulduğu takdirde, bir sanatçının, ister istemez içerisinde bulunduğu kültür dairesinin hâkim karakteristikleriyle uyum içerisinde eserler vereceği ve birbirinden farklı parametrelerle dünyaya bakan farklı kültürlerin sanatçılarının ortaya çıkaracağı sanatsal anlatılar ve anlatım biçimlerinin de birbirinden farklı ve içerisinden çıktıkları kültür dairesinin hâkim karakteristiklerini yansıtıcı nitelikler taşıyor olacağını söylemek mümkündür.

R. Benedict'e göre, bir kültüre ait olguların bütünü düşünüldüğü takdirde, her birini birbirine bağlayan bir yönlendirici ilkenin olduğu fark edilecektir. Bu ortak örüntü, söz konusu kültürün genel yönelimini (hâkim eğilimini) teşkil etmektedir (aktaran Mucchielli 1991: 13). Bu anlamda anlatıların içerisinden çıkmış olduğu kültür dairesinin kültürel genel yönelimi çerçevesinde teşekkül ettiğini söylemek isabetli olacaktır. Bu noktadan hareketle, aynı kültür dairesi içerisinden çıkmış farklı anlatılar ve anlatım biçimleri arasında da taşıdıkları kültürel nitelikler açısından bariz benzerlikler bulunacağını söylemek mümkündür. Bununla birlikte, kültürel niteliklerin sınırlarının keskin bir biçimde belirli olmadığını; her bir kültürün kendine özgü nitelikleri olduğu gibi kimi zaman diğer kültürlerle benzer niteliklerinin de bulunabileceğini ifade etmek gerekmektedir. Bu anlamda, benzer genel yönelimlere ve

niteliklere sahip farklı kültürlerin üreteceği anlatılarda ve anlatım biçimlerinde belli bazı benzerlikler görülebileceği de düşünülebilir. Benzeri bir düşüncüyü Rene Guenon'da da bulmak mümkündür. Guenon'a göre, "aynı temel ilkelere dayandıkları sürece, biçimsel olarak birbirlerinden çok farklı kültürler arasında bile bazı benzerlikler görmek mümkündür. Çünkü bu tür kültürler, temelde birbirlerine karşıt değildirler. Bir başka deyişle, *farklı olmaları, zorunlu olarak karşıt olmalarını gerektirmez*" (1991a: 31).

Bu noktadan hareketle, her ne kadar böyle bir genelleme beraberinde bazı sorunlar barındırsa da genel yönelimleri ve nitelikleri bağlamında dünya kültürleri birçok teorisyen tarafından uzun bir zamandır Doğu-Batı karşıtlığı üzerinden değerlendirilmektedir (Ayvazoğlu 1989; Coomaraswamy 1995; Gombrich 2002; Guenon 1991b; Shayegan 2010). Söz konusu karşıtlığın bir vechesi olan Doğu'nun terkinde, Çin kültürü, Hint kültürü, İslâm kültürü vb. kültürlerin yer almasına karşılık; Doğu'nun karşısında konumlanan Batı'nın terkinde ise Antik Yunan kültürü, Avrupa kültürü, Amerikan kültürü vb. kültürler yer almaktadır. Son tahlilde söz konusu kültürler, teorisyenler tarafından yalnızca coğrafi konumları itibarıyla değil, ayrıca taşımış oldukları genel yönelimler ve önemli kültürel niyetler ve nitelikler bağlamında da Doğu ve Batı karşıtlığı altında sınıflandırılmışlardır. Doğu ve Batı kültür gruplarının genel yönelimleri bağlamında farklılıklar göstermeleri ve içerisinde bulunduğumuz dünyayı birbirinden taban tabana zıt şekillerde anlamlandırıyor olmaları, bu kültür gruplarının kendilerine has ve birbirinden oldukça farklı gelenekler oluşturmalarının da en temel etkenlerinden biri olmuştur. Bu bağlamda, birbirinden farklı parametrelerle dünyaya bakan Doğulu ve Batılı sanatçıların da birbirlerinden farklı sanatsal anlatılar ve anlatım biçimleri geliştirmiş olduklarını söylemek mümkündür.

Tezin Konusu ve Amacı

Her ne kadar böyle bir değerlendirme beraberinde bazı sorunlar barındırsa da, hâkim eğilimleri bağlamında dünya kültürlerinin uzun bir zamandır Doğu-Batı ayrımı üzerinden değerlendirildiğini ifade etmiştik. Öyle ki, söz konusu bu ayrım, birçok teorisyen tarafından dile getirilmekte, hatta, kültürel çalışmalar ve sosyoloji gibi alanlarda belirli bir kabule dahi tekabül etmektedir. Bununla beraber, söz konusu Doğu-Batı ayrımı, esas itibarıyla oldukça tartışmalı bir ayrımdır. Nitekim, ne Doğu'nun ne de Batı'nın teorisyenler tarafında belirlenmiş keskin sınırlar içerisinde kalmadıklarını ve yer yer farklı anlayışlar ve kavrayışlar geliştirmiş olduklarını ifade etmek mümkündür. Buna rağmen, Mucchielli'nin yukarıda mezkûr "genel

yönelim” düşüncesi, Ayşe Şasa’nın düşüncesinin şekillenmesine yön vermesi bakımından işbu tezin zeminine yerleşen Doğu-Batı ayrımının dayanak noktası olarak kabul edilmektedir.

Belirli bir kültürel değerin analizini içeren her çalışma, bize göre, ilk olarak ele alınan değerin oluşumunda esas pay sahibi olan hâkim kültürün ve hatta kimi zaman, mukayese imkânı tanınması bakımından, hâkim kültürün karşısında konumlanan karşıt kültürün genel yöneliminin anlaşılmasını gerekli kılmaktadır. Bu bağlamda, temel itibariyle sinema alanına dair kültürel bir çalışma olarak nitelendirilebilecek işbu çalışmada Ayşe Şasa’nın düşüncesini şekillendiren söz konusu Doğu-Batı karşıtlığının hem fikri hem de sanatsal boyutlarıyla merkezi bir konumda bulunacağını söylemek mümkündür.

Çalışmanın ilk bölümünde, mezkûr Doğu-Batı karşıtlığı, bahse konu karşıt kültürlerin varlığın ve bilginin mahiyetine dair geliştirmiş oldukları özgün yaklaşımlar çerçevesinde tafsilatıyla analiz edilecektir. Zira Şasa, Doğu ve Batı kültürlerinin birbirlerinden oldukça farklı ve esas itibariyle taban tabana zıt gerçeklik kavrayışlarına sahip olduklarını düşünmektedir. Söz konusu gerçeklik kavrayışlarının tespit edilmesi, bize göre, mezkûr kültürlerin sanat anlayışlarının tespit edilebilmesi için hayati bir öneme sahiptir. Nitekim, her kültürel değerin, içerisinden çıkmış olduğu kültür dairesinin özgün karakteristik niteliklerini bilinçli veya bilinçsiz bir şekilde, belirli bir ölçüde yansıttığı aşikârdır. Bu anlamda, ilk tahlilde, Batı’nın bireyi ve somut var olanı merkezileştiren gerçeklik kavrayışının aksine; Doğu’nun, ilahi ve mistik/metafizik temelli bir gerçeklik kavrayışına sahip olduğu tespit edilecektir.

Çalışmanın ikinci bölümünde ise, mezkûr Doğu-Batı karşıtlığı, bahse konu karşıt kültürlerin sanat anlayışları çerçevesinde incelenecektir. Nitekim Şasa, Doğu ve Batı kültürlerinin mezkûr gerçeklik kavrayışlarına paralel bir şekilde, sanat anlayışları çerçevesinde de birbirlerinden oldukça farklı ve esas itibariyle zıtlıklar barındıran bir mahiyet arz ettiklerini düşünmektedir. Bu bağlamda Batı’nın, dünya hayatını çatışma ve kaos temelinde yorumlayan trajik dünya görüşü ile Doğu’nun, dünya hayatını uyum ve düzen temelinde yorumlayan mistik dünya görüşü karşılaştırılacak; bunun neticesinde, Batı’nın taklidî nitelikteki trajik sanat anlayışının ve Doğu’nun temsilî nitelikteki epik sanat anlayışının kökenleri ve genel çerçeveleri belirlenmeye çalışılacaktır.

Çalışmanın üçüncü ve son bölümünde ise, Doğu-Batı arasında müphem bir konumda konumlanan Yeşilçam sineması, Ayşe Şasa’nın düşüncesinde önemli bir yer edinen “mahalli gelenek” kavramından hareketle kültürel aidiyeti bağlamında incelenecektir. Bu noktada, Şasa’nın sinema düşüncesinde önemli bir yer tutan “hayal” ve “rüya” gibi kavramlardan ziyade “mahalli gelenek” kavramının işbu çalışmada ön planda tutulacağını belirtmek gerekmektedir.

Zira bu çalışma, temel itibariyle, Şasa'nın "mahalli gelenek" kavramıyla ifade ettiği Doğu'nun gerçeklik ve sanat anlayışının Yeşilçam sinemasındaki bazı yansımaları üzerine yoğunlaşmayı hedeflemektedir.

Ayşe Şasa, Yeşilçam'ı temel itibariyle Doğu ile Batı arasındaki bir dizi çatışma ve gerilimin kültürel plandaki neticesi olarak değerlendirmektedir. Bu bağlamda Yeşilçam'ın, bir yandan Batı'nın güdümü altında Avrupa ve Amerika'dan bazı sinemasal hazır kalıplar devşirmekte; diğer yandan ise Doğu'nun gizil gelenek ve göreneklerinden zuhur eden "mahalli geleneği" derin ve örtük bir potansiyel halinde barındırmakta olduğunu öne süren Şasa, Yeşilçam'ın, bu anlamda melez bir hüviyete sahip olduğunu ifade etmektedir. Zira, Şasa'ya göre, mistik bir gerçeklik ve epik bir sanat anlayışı doğrultusunda dünya hayatını çatışma temelinde değil, ilahi bir uyum ve düzen temelinde yorumlayan mahalli gelenek, bir yandan kendisini gerçekleştirme imkânı bulamazken, diğer yandan Batı'nın trajedi temelli klasik dramatik anlatım kalıplarının Yeşilçam'da içselleştirilmesini ve özümsemesini de olanaksız kılmaktadır.

Şasa'nın, "bilinçli sanatsal dönüşümlere hedef olmaktan ziyade gizil bir potansiyel olarak muhafaza edildiğini" ileri sürdüğü "mahalli geleneğin" özgün nitelikleri ise "gerçekten çok temsile dayalı anlatım", "müzikteki tek seslilik ilkesine benzer bir şekilde, çatışmadan ziyade uyuma dayalı mahalli kompozisyon anlayışı" ve "öyküleme tekniği itibariyle, trajikten çok epiğe dayalı ilkeler" olarak sıralanmaktadır. Bu çalışmada, esas itibariyle, Şasa'nın "mahalli geleneğe" dair tespit ettiği söz konusu ilkelerin Yeşilçam'daki özgün yansımaları çeşitli uygulamalar üzerinden incelenecek ve Şasa'nın argümanı sağlanmaya çalışılacaktır.

Kaynakların Değerlendirilmesi

İşbu çalışmanın merkezine, esas itibariyle Ayşe Şasa'nın *Yeşilçam Günlüğü* (2010) isimli eseri yerleştirilecektir. Bu bağlamda, söz konusu kitabın bu çalışma için kaynak kitap mahiyetinde olacağını söylemek mümkündür. Öyle ki, bu çalışmanın, hem yaslanmış olduğu teorik arka plan hem de tespit etmiş olduğu pratik sonuçlar, Şasa'nın mezkûr kitabında altını çizdiği yönlendirmeler doğrultusunda belirlenecektir.

Bu bağlamda, Doğu-Batı karşıtlığını gerek gerçeklik kavrayışı gerekse de sanat anlayışı çerçevesinde analiz etmek için ilk olarak Beşir Ayvazoğlu'nun *İslâm Estetiği ve İnsan* (1989) isimli eserine başvurulacaktır. Bununla beraber, Ayvazoğlu'nun söz konusu eseri, Doğu'nun gerçeklik kavrayışı ve sanat anlayışı hususunda oldukça teferruatlı ve yetkin bir eser olmasına

karşılık; Batı'nın gerek gerçeklik kavrayışı gerekse de sanat anlayışı hususunda yetersiz kalmaktadır. Bu noktadan hareketle, Batı'nın gerçeklik kavrayışının analiz edildiği kısımlarda, David Ross'un *Aristoteles* (2011), Ahmet Arslan'ın *İlkçağ Felsefe Tarihi I* (2006) ve *İlkçağ Felsefe Tarihi III* (2007) isimli eserlerine; Batı'nın sanat anlayışının analiz edildiği kısımlarda ise Aristoteles'in *Poetika* (2019), İsmail Tunalı'nın *Grek Estetik'i* (2018), Friedrich Nietzsche'nin *Tragedyanın Doğuşu* (2019) ve Max Scheler'in "On the Tragic" (1954) isimli çalışmalarına başvurulacaktır. Ayvazoğlu'nun mezkûr çalışmasını bilhassa Doğu'nun gerçeklik kavrayışı çerçevesinde destekleyici nitelikte ise, Ömer Türker'in *İslam Düşünce Gelenekleri: Kelam-Felsefe-Tasavvuf* (2020) ve Süleyman Uludağ'ın *İslâm Düşüncesinin Yapısı: Selef, Kelâm, Tasavvuf ve Felsefe* (2012) isimli eserleri ele alınacaktır.

Çalışmanın son bölümünde ise, Ayşe Şasa'nın *Yeşilçam Günlüğü*'nde (2010) yapmış olduğu tespitler, Mustafa Sözen'in "Doğu Anlatı Gelenekleri ve Türk Sinemasının Aidiyeti" (2009), Nezih Erdoğan'ın "Yeşilçam'da Beden ve Mekânın Eklemlenmesi Üzerine Notlar" (1998) ve Dilek Tunalı'nın *Batı'dan Doğu'ya, Hollywood'dan Yeşilçam'a Melodram* (2006) isimli çalışmaları çerçevesinde incelenecektir.

Tezde Uygulanan Yöntem ve Varsayımlar

İşbu çalışmada, temel itibarıyla nitel bir araştırma yöntemi olarak belirlenen betimsel içerik analizi yöntemi kullanılacaktır. Betimsel içerik analizi, birbirinden bağımsız olarak yapılan çalışmaların belirli bir çerçeve dahilinde analiz edilmesi suretiyle ilgili husustaki genel eğilimlerin belirlenmesi şeklinde tanımlanmaktadır (Ültay, Akyurt ve Ültay 2021: 190). Yıldırım ve Şimşek'e göre, betimsel içerik analizi "çerçeve oluşturma", "verileri mezkûr çerçeve doğrultusunda işleme", "bulguları tanımlama" ve "mezkûr bulguların yorumlanması" olmak üzere dört aşamadan oluşmaktadır (2006: 224). Bu bağlamda, işbu çalışmanın bahse konu çerçevesi, Ayşe Şasa'nın görüşleri doğrultusunda Doğu-Batı karşıtlığı zeminine kurulacak; mezkûr kültürlerin gerçeklik ve sanat anlayışları Şasa'nın baz aldığı bahse konu karşıtlık üzerinden değerlendirilecek ve bu sayede söz konusu karşıt kutupların kültürel üretimlerini belirleyen farklı gerçeklik ve sanat anlayışlarının nitelikleri tespit edilecektir. Daha sonra, söz konusu bulgular, Şasa'nın Yeşilçam'ın mahiyetine dair öne sürmüş olduğu görüşleri doğrultusunda yorumlanacak ve Şasa'nın "Yeşilçam'ın özünde bulunan gizil nitelikteki mahalli gelenek" düşüncesi örnekler üzerinden anlaşılmaya çalışılacaktır.

Bu noktada, Yeşilçam evreninin oldukça geniş bir evren olması hasebiyle, bahse konu evrenin tamamını incelemenin olanaksız olduğunu ifade etmek gerekmektedir. Bu anlamda,

Yeşilçam evrenini temsilen kısıtlı bir örneklemin belirlenmesi, işbu araştırmanın sıhhati açısından bir hayli önem taşımaktadır. Öte yandan, Şasa'nın Yeşilçam'ın mahiyetine dair öne sürmüş olduğu “gizil nitelikteki mahalli gelenek” düşüncesi, belirli bir dönemle yahut belirli bir yönetmenle sınırlandırılacak cinsten değildir. Öyle ki, Şasa, “filmlerden, konulardan, temalardan ve filmcilerden tek tek hiç söz etmeden” Türk filmine dair bazı ipuçları aramaktan dahi söz etmektedir (2010: 25). Dolayısıyla, Şasa'nın oldukça kapsamlı mezkûr argümanını incelemek için, Yeşilçam'ın farklı dönemlerinde farklı yönetmenlerin çektiği filmlerden oluşan rastlantısal bir örneklem belirlenmiştir. Bununla beraber, rastlantısal bir şekilde belirlenen örneklem içerisinde belirli bir tür çeşitliliğinin sağlanmasının amaçlandığını söylemek de mümkündür. Bu bağlamda, bahse konu örneklemin komediden (Şaban) melodrama (Ayşecik) ve hatta hicve (Arabesk) kadar geniş bir tür yelpazesine sahip olması amaçlanmıştır.

Bununla beraber, işbu çalışmanın yöntemsel bazda bazı temel varsayımlar üzerinden hareket ettiğini de ifade etmek gerekmektedir. Söz gelimi, her ne kadar hem Doğu'da hem Batı'da oldukça çeşitli düşünce ve sanat gelenekleri görülebiliyor olsa da söz konusu bu geleneklerin mezkûr kültürler içerisinde “baskın” ve “hâkim” bir konumda olmadıkları ve mezkûr kutupların “hâkim” eğilimlerini yansıtan “hâkim” bir düşünce ve sanat geleneğinin tespit edilebileceği ön kabulü, bu çalışmada belirlenen izlencenin takip edilmesinin temel bir ön koşulu olarak belirlemektedir. Bununla beraber, söz konusu “hâkim eğilimin belirlenebileceği” varsayımı Mucchielli'nin “genel yönelim” düşüncesi ile de desteklenmektedir. Bunun yanı sıra, Şasa'nın, Yeşilçam'ın terkinde potansiyel bir nüve olarak yer aldığını düşündüğü mahalli geleneğin temel esasları ile örtüşebilecek herhangi bir biçim-içerik uygulamasının, her ne kadar bilinçli ve kasıtlı bir şekilde gerçekleşmese de rastgele ve tesadüfi bir şekilde de gerçekleşmediği; bilakis, derin bir potansiyelin bilinçsiz bir dışavurumu olarak değerlendirilebileceği ön kabulü de bu çalışmanın temel varsayımları arasında yer almaktadır. Nitekim, her kültürel değerin, içerisinden çıkmış olduğu kültür dairesinin özgün karakteristik niteliklerini *bilinçli veya bilinçsiz bir şekilde*, belirli bir ölçüde yansıttığı düşünülmektedir.

1. BÖLÜM

DOĞU VE BATI KÜLTÜRLERİNİN GERÇEKLIK KAVRAYIŞLARI

Farklı genel yönelimlere sahip farklı kültürleri birbirinden ayıran en temel nitelik, söz konusu kültürlerin farklı coğrafyalarda ortaya çıkmalarından değil; dünya hayatına, varlığa ve gerçekliğe dair farklı kavrayışlar geliştirmelerine yol açan farklı zihniyetlere ve bakış açlarına sahip olmalarından kaynaklanmaktadır. Bu anlamda, bir kültürün genel yöneliminin niteliklerinin anlaşılmasının en sahih yolu, o kültürü oluşturan hâkim zihniyetin, bakış açısının ve gerçeklik kavrayışının anlaşılmasından geçmektedir. Söz gelimi, Doğu ve Batı kültürlerini birbirinden ayıran en temel niteliğin bahsi geçen kültürlerin içerisinden çıkmış oldukları coğrafi konumlardan ibaret olmadığını; bu iki kültür arasında dünyayı anlamlandırma, varlığı ve gerçekliği kavrama hususunda hâkim zihniyet ve bakış açısı bağlamında temel farklılıkların bulunduğunu söylemek mümkündür. Başka bir deyişle, söz konusu ikilikteki Doğu ve Batı kavramları coğrafyayla ilgili değil hâkim zihniyetle ilgili bir adlandırmadır. Hâkim zihniyetin doğrudan etkilediği alanlar ise kültürel üretim biçimleridir. Bu anlamda kültürel üretim biçimleri, hâkim zihniyet biçiminin de bir ifadesidir (Taşdelen 2014: 14).

Doğu ve Batı kültürleri fikri ve sanatsal üretimlerindeki hâkim eğilimleri bağlamında ele alındıkları takdirde varlığa, bilgiye ve gerçekliğe dair birbirlerinden farklı kavrayışlara sahip olmalarının bu iki kültürü birbirinden ayıran en temel unsur olduğu görülmektedir. Başka bir deyişle, Doğu ve Batı kültürleri arasındaki karşıtlığın temelinde bu iki kültürün varlığı, bilgiyi ve gerçekliği hem birbirlerinden farklı hem de taban tabana zıt zeminlerde anlamlandırıyor olmaları yatmaktadır. Nitekim, Doğu kültürü aşkın bir varlığın merkezde yer aldığı mistik bir gerçeklik kavrayışı bağlamında dünya hayatını anlamlandırırken, Batı kültürü söz konusu anlamlandırma sürecinde insanın/insan aklının merkezde yer aldığı daha somut ve maddi bir gerçeklik kavrayışı benimsemektedir. Doğu ve Batı kültürlerindeki her türlü kültürel üretim sürecinin en önemli belirleyicilerden biri olan söz konusu gerçeklik kavrayışlarının, bu kültür dairelerinde ortaya çıkan fikri ve sanatsal üretimlerin de yönünü belirlediğini söylemek mümkündür. Bu noktadan hareketle, Doğu ve Batı kültürlerinin varlığı, bilgiyi ve gerçekliği nasıl anlamlandırıdığını, kültürel genel yönelimlerinin ve hâkim eğilimlerinin ne yönde şekillendiğini ve söz konusu hâkim eğilimlerin bahsi geçen kültürlerin kültürel üretim süreçleri üzerinde nasıl bir etkisinin olduğunu doğru tespit etmek, yapacağımız incelemenin sıhhati açısından bir hayli önemlidir.

1.1. Batı Kültüründe Gerçeklik: Antik Yunan Felsefesinde Varlık ve Bilgi Meselesi

Bir kültürün izlerini sürmek o kültürün geçirmiş olduğu tarihsel serüvenin uğrak noktalarının tespitiyle mümkündür. Bu bağlamda Vefa Taşdelen, Batı kültürünün izlerini sürdürdüğü “Batı Kültürü ve Oluşum Evreleri Üzerine” isimli makalesinde Batı kültürünün ilk izlerinin Antik Yunan döneminde tespit edilebileceğini ifade etmektedir (2014: 10). Nitekim, Antik Yunan düşüncesine derinlemesine nüfuz etmiş *evreni çatışma temelli tevil eden kuvvetli mitoloji anlayışı* ile *insan merkezli bir düşünme biçimi olarak ortaya çıkan felsefeye olan yatkınlığın*, Batı’nın hem fikri hem de sanatsal temellerini teşkil ettiğini söylemek mümkündür. Bir başka deyişle, Antik Yunan düşüncesindeki insan merkezli somut gerçeklik kavrayışı ve dünya hayatını uyum ve düzen yerine çatışma ve kaos temelinde yorumlayan mitoloji anlayışı, Batı düşüncesinin ve Batılı sanatların hâkim eğilimini teşkil etmektedir. Nitekim, Beşir Ayvazoğlu’nun *İslâm Estetiği ve İnsan* isimli eserinde Batı ilminin ve Batılı sanatların bilhassa Rönesans dönemi sonrasında Aristotelesçi bir gerçeklik ve sanat anlayışı doğrultusunda geliştiğini ifade etmesi, Batı kültürünün fikri ve sanatsal kökenlerinin Antik Yunan’da bulunabileceğinin bir göstergesidir (1989: 27 ve 59). Dolayısıyla, kökenleri Antik Yunan’a uzanan Batı kültürünün fikri ve sanatsal üretiminin hâkim eğilimini belirleyen gerçeklik kavrayışının ve sanat anlayışının çözümlenebilmesi için en temelde Antik Yunan felsefesinin mercek altına alınması gerekmektedir.

1.1.1. Platon’da Varlık, Bilgi ve Gerçeklik

Düşünce tarihinin ilk dönemlerinden itibaren düşünürler evrendeki devinimi ve doğadaki sürekli oluş ve yok oluş durumlarını anlamlandırmaya çalışmışlardır. Bu anlamlandırma çabası, bir anlamda varlık mefhumunu kavrayabilme ve bilginin kaynağına erişebilme çabasıdır. İnsanlık tecrübesinin başlangıcından bu yana doğada devamlı süregelen hareket, oluş ve yok oluş durumlarına karşı gelişen bu tecessüs, Antik Yunan felsefesinde ilk olarak varlık ve bilgi felsefelerinin gelişmesine ve gerçeklik kavrayışının doğaya yöneltilen tecessüs üzerinden inşa edilmesine yol açmıştır.

Antik Yunan felsefesinin ilk filozofları varlığı, evreni ve doğada süregelen oluş ve yok oluş durumlarını doğaya yönelttikleri tecessüs üzerinden anlamlandırmaya çalışmışlardır. Doğadaki hareket, oluş ve yok oluş süreçlerini gözlemleyen ve böylece bu süreçlerin altında yatan ana kaynağı, yani varlığı bulmaya çalışan ilk dönem filozofları, onu bulduklarını düşünmüşler ve ona dair çeşitli tanımlamalar yapmışlardır. Söz gelimi, Thales ve

Anaksimandros gibi bazı ilk dönem filozofları hakikî varlığın ateş, su veya hava gibi değişken ve maddi bir nitelikte olduğunu öne sürerken; Parmenides gibi bazı ilk dönem filozofları ise hakikî varlığın ezeli, ebedi, değişmez ve gayri maddi nitelikte olduğu görüşünü öne sürmüşlerdir (Arslan, 2007: 120; Arslan, 2006: 224). Antik Yunan felsefesinin ilk dönem filozoflarının varlığa dair öne sürdükleri karşıt görüşler, Antik Yunan felsefesinin olgunluk çağının iki önemli düşünürü Platon ve Aristoteles'in varlık felsefelerinin şekillenmesinde de etkili olmuştur.

Şüphesiz ki Platon'un felsefe tarihine yapmış olduğu en büyük katkılardan biri, meşhur *mağara alegorisi* üzerinden varlığın ve gerçekliğin mahiyetine dair öne sürmüş olduğu idealar kuramıdır. Bahsi geçen mağara alegorisi ve Platon'un bu alegori üzerinden açıklamaya çalıştığı idealar kuramı, yalnızca Platon'un varlık felsefesini anlamak açısından değil, aynı zamanda Platon'un öğrencisi olan ve birçok anlamda Batı kültürüne kaynaklık teşkil eden Aristoteles'in varlığa dair görüşlerini anlamak için de bir hayli önemlidir. Bu noktada idealar kuramının mahiyetinin tam olarak anlaşılabilmesi maksadıyla *Devlet*'ten ilgili diyalogun alıntılanmasını gerekli buluyoruz:

– [...] Yer altında mağaramsı bir yer, içinde insanlar. Önde boydan boya ışığa açılan bir giriş... İnsanlar çocukluklarından beri ayaklarından, boyunlarından zincire vurulmuş, bu mağarada yaşıyorlar. Ne kımıldanabiliyor ne de burunlarının ucundan başka bir yer görebiliyorlar. Öyle sıkı sıkıya bağlanmışlar ki, kafalarını bile oynatamıyorlar. Yüksek bir yerde yakılmış bir ateş parlıyor arkalarında. Mahpuslarla ateş arasında dimdik bir yol var. Bu yol boyunca alçak bir duvar, hani şu kukla oynatanların seyircilerle kendi arasına koydukları ve üstünde marifetlerini gösterdikleri bölme var ya, onun gibi bir duvar. [...] Bu alçak duvar arkasında insanlar düşün. Elllerinde türlü türlü araçlar, taştan, tahtadan yapılmış, insana, hayvana ve daha başka şeylere benzer kuklalar taşıyorlar. Bu taşıdıkları şeyler bölmenin üstünde görülüyor. Gelip geçen insanların kimi konuşuyor, kimi susuyor. [...] Bu durumdaki insanlar kendilerini ve yanlarındakileri nasıl görürler? Ancak arkalarındaki ateşin aydınlığıyla mağarada karşılarına vuran gölgeleri görebilirler, değil mi? [...] Bölmenin üstünden gelip geçen bütün nesneleri de öyle görürler. [...] Şimdi bu adamlar aralarında konuşacak olurlarsa, gölgelere verdikleri adlarla gerçek nesneleri anlattıklarını sanırlar, değil mi? [...] Bu adamların gözünde gerçek, yapma nesnelerin gölgelerinden başka bir şey olamaz ister istemez, değil mi? [...] Şimdi düşün: [...] Mahpuslardan birini kurtaralım; zorla ayağa kaldıralım, başını çevirelim, yürütelim onu; gözlerini ışığa kaldırsın. Bütün bu hareketler ona acı verecek. Gölgelerini gördüğü nesnelere gözü kamaşarak bakacak. Ona, demin gördüğün şeyler sadece boş gölgelerdi, şimdiyse gerçeğe daha yakınsın, gerçek nesnelere daha çevriksin, daha doğru görüyorsun, dersek; önünden geçen her şeyi birer birer ona gösterir, bunların ne olduğunu sorarsak ne der? Şaşakalmaz mı? Demin gördüğü şeyler, ona şimdikilerden daha gerçek gelmez mi? [...] Ya onu aydınlığın ta kendisine bakmaya zorlasak? Gözlerine ağrı girmez mi? Boyuna başını bakabildiği şeylere çevirmez mi? Kendi gördüğü şeyleri, sizin gösterdiklerinizden daha açık, daha seçik bulmaz mı? [...] Onu zorla alıp götürsek, dik ve sarp yokuştan çıkarıp, dışarıya, gün ışığına sürükleysek, canı yanmaz, karşı koymaz mı bize? Gün ışığında gözleri kamaşıp bizim şimdi gerçek dediğimiz nesnelerin hiçbirini göremeyecek hale gelmez mi? [...] Yukarı dünyayı görmek isterse, buna alışması

gerekir. Rahatça görebildiği ilk şeyler, gölgeler olacak. Sonra, insanların ve nesnelerin sudaki yansılarını, sonra da kendileri. Daha sonra da gözlerini yukarı kaldırıp, güneşten önce yıldızları, ayı, gökyüzünü seyredecek. [...] En sonunda da güneşi. [...] İşte ancak o zaman anlayabilir ki, mevsimleri, yılları yapan güneştir. Bütün görünen dünyayı güneş düzenler. Mağarada onun ve arkadaşlarının gördüğü her şeyin asıl kaynağı güneştir (Platon 2020: 231-233).

Diyaloğun ilerleyen kısımlarında Platon kendi aşkın varlık anlayışını, içerisinde bulunduğumuz görünenler dünyasından hareketle kurmuş olduğu bu alegori üzerinden şu şekilde izah etmektedir:

– Görünen dünya, mağara zindanı olsun. Mağarayı aydınlatan ateş de güneşin yeryüzüne vuran ışığı. Üst dünyaya çıkan yokuş ve yukarıda seyredilen güzellikler de ruhun düşünceler dünyasına yükselişi olsun. Benim nereye varmak istediğimi merak ediyordun ya, işte bu benzetmeyle onu iyice anlamış olursun. Doğru mu yanlış mı, orasını Tanrı bilir. Herhalde benim düşünceme göre kavranan dünyanın sınırlarında “iyi” ideası vardır. İnsan onu kolay kolay göremez. Görebilmek için de dünyada iyi ve güzel ne varsa hepsinin ondan geldiğini anlamış olması gerekir. Görülen dünyada ışığı yaratan ve dağıtan odur. Kavranan dünyada da doğruluk ve kavrayış ondan gelir. İnsan ancak onu gördükten sonra iç ve dış hayatında bilgece davranabilir (Platon 2020: 234-235).

Platon’un, yukarıda alıntılanmış ifadeler üzerinden öne sürdüğü idealar kuramı, *hakikî varlıkların gayri maddi nitelikte olduğunu ve duyularla kavranabilen bu aldatıcı dünyanın hiçbir gerçekliğinin bulunmadığını; bu dünyanın üstünde, ancak akılla kavranabilecek bir idealar dünyasının var olduğunu ve asıl gerçek dünyanın da işte o dünya olduğunu* kabul etmektedir. Bununla birlikte, gayri maddi nitelikteki hakikî varlıklar aynı zamanda ezeli, ebedi ve değişmez niteliklere de sahiplerdir. Asıl varlıklar işte bu *maddeden bağımsız varlıklardır*; bunların dışında kalan ve duyular yoluyla kavranabilen *maddi şeyler ise ancak bu aşkın varlıkların gölgeleri/hayalleri olmak anlamında bir varlığa ve gerçekliğe sahiplerdir*. Bu anlamda, Platon duyular ile kavranabilen görünenler dünyası ile yalnızca akıl ile kavranabilecek idealar dünyası arasında; başka bir deyişle, madde ile idea (somut ile soyut) arasında keskin bir ayrım gözetmekte ve duyular ile kavranabilen görünenler dünyasını, hakikî varlık niteliğini haiz aşkın idealar dünyasının gölgesinden ibaret kabul etmektedir. Böylece Platon, gerçekliği hakikî varlıklar olarak kabul ettiği aşkın idealara nispet etmekte; görünenler dünyasındaki maddi nitelikteki varlıkları ise herhangi bir gerçeklikleri bulunmayan hayaller/gölgeler olarak kabul etmektedir.

Platon’un varlık felsefesini belirleyen idealist tavrın, onun bilgi felsefesini de şekillendirdiğini söylemek mümkündür. Nitekim Platon’a göre, şayet hakikî varlıklar duyusal üstü, gayri maddi, harekete, oluşa ve yok oluşa tabi olmayan bir nitelikteyse, bilginin konusunun da yalnızca bu nitelikleri haiz olması gerekmektedir. Başka bir deyişle Platon, ancak oluşta aynı kalanın bilgi olarak ele alınabileceğini; buna karşılık, duyu verilerine bakıldığı

takdirde sürekli bir değişimin gözlemlenebileceğini; zira duyu verilerinin somut bir nesneye dair belli bazı içerikler vermesine karşın bu içeriklerin kavramsal bilgilerini vermediklerini; söz gelimi, belirli bir masaya dair bir algının, sadece belirli bir zamanda algıya konu olan belirli bir masaya ilişkin bilgi vermekte olduğunu fakat o masanın masalık yönü açısından kavranmasının ise ancak masa kavramının zemini olan ideanın temaşa edilmesi ile olanaklı olduğunu söylemektedir. Böylece Platon, *bilginin öznel verilerden ibaret olan ve somut var olana dayanan algı yerine bütün insanlarda ortak olan ve ideaların temaşasına imkân tanıyan akıl yeteneği* bağlamında ele alınması gerektiğini öne sürmektedir (Eflâtun 1990: 30-32). Bir başka deyişle Platon, benimsemiş olduğu aşkın/idealist gerçeklik kavrayışının bir neticesi olarak maddi nitelikteki varlıklara herhangi bir gerçeklik değeri atfetmediği gibi, maddi nitelikteki varlıklar üzerinden algı, duyum ve deney yoluyla elde edilebilecek herhangi bir veriye de bilgi niteliği atfetmemektedir.

Platon'un dünyayı düşünülür ve duyulur olarak ikiye ayırması; *düşünülür dünyayı hakikî varlıklar dünyası* olarak kabul edip, *duyulur dünyayı da düşünülür dünyaya tabi geçici varlıklar alanı* olarak belirlemesi, yani aşkın/idealist temellere dayanan bir gerçeklik kavrayışı ortaya koyması, kendisinden sonraki düşünce geleneklerinde derin bir etki bırakmıştır. Öyle ki, Platon'un aşkın/idealist gerçeklik kavrayışı ile Doğu'nun aşkın/mistik gerçeklik kavrayışı arasında bazı ciddi paralellikler göze çarpmaktadır (Ayvazoğlu 1989: 37). Bu anlamda Platon'un aşkın/idealist gerçeklik kavrayışının Batı'nın hâkim gerçeklik kavrayışı olan somutçu/maddeci gerçeklik kavrayışına kaynaklık teşkil etmediğini ifade etmek gerekmektedir. Bununla birlikte, Platon'un öne sürmüş olduğu düşüncelerin, Batı'nın hâkim gerçeklik kavrayışının temel ilkelerini belirleyen Aristoteles'in düşüncelerinin hareket noktası olması bakımından Batı düşüncesi içerisinde ciddi bir öneme sahip olduğunu söylemek mümkündür.

1.1.2. Aristoteles'te Varlık, Bilgi ve Gerçeklik

Öne sürdüğü düşünceleri ile fikrî ve sanatsal anlamda Batı'nın hâkim zihniyetinin, bakış açısının ve gerçeklik kavrayışının gelişimine yön veren Aristoteles, varlık ve bilgi meselelerini ele alırken hareket noktası olarak Platon'un idealar kuramını merkeze almaktadır. Bununla birlikte, hakikî varlığı somut var olanda bulması ve hakikî bilginin ön koşulu olarak zorunluluk/nedensellik ilkesini öne sürmesi bakımından Platon'un aşkın gerçeklik kavrayışından ciddi bir kopuş sergileyen Aristoteles, bunun yerine Batı'nın hâkim gerçeklik kavrayışına kaynaklık edecek nitelikte somut var olana dayalı bir gerçeklik kavrayışı ve insan merkezli bir dünya düzeni öne sürmektedir.

Aristoteles, Platon'un hakikî varlık olarak kabul ettiği ezeli, ebedi ve değişmez yapıdaki soyut varlıkları (ideaları/formları) var oluşun bir parçası olarak değerlendirmekle birlikte, Platon'un öne sürdüğü haliyle ideaların (tümellerin), somut varlıkların (tikellerin) dışında ve üstünde yer aldıkları ve onlardan ayrı, bağımsız bir dünya oluşturdıkları görüşünü reddetmektedir (Arslan 2007: 28). Söz gelimi, Aristoteles'e göre insan/insanlık tümelinden (ideasından/formundan) bahsedebilmek için somut olarak insanın/insanların (tikellerin) var olması temel bir önkoşuldur. Bir başka deyişle, tümel varlıklar tikel varlıklardan bağımsız bir varlığa sahip değildir (Ross 2011: 266). Aristoteles'e göre, Platon ideaları hakikî varlıklar olarak kabul etmek suretiyle somut varlıkların duyulur dünyası ile soyut ideaların düşünülür dünyası arasında haksız ve gereksiz bir ayrıma gitmekte; idealara somut varlıklardan bağımsız birer varlık tanımak suretiyle ideaların bilgisini felsefenin asıl araştırma konusu olan *dünyanın ve dünyadaki doğal şeylerin; oluşun, yok oluşun ve değişimin düzeninin kavranılması* hususunda işlevsiz kılmaktadır. Bir başka deyişle, somut varlıklar dünyasından tamamiyle bağımsız bir nitelikte tasavvur edilen idealar dünyası, açıklama iddiasında olduğu *somut varlıklar dünyasındaki düzeni* açıklama imkânından yoksun kalmaktadır. Zira doğadaki hareket, oluş ve yok oluş süreçleri gözlemlendiği takdirde, söz gelimi somut ve tikel nitelikteki bir insanın meydana gelmesinin aşkın bir insan ideası vesilesiyle değil, somut ve tikel nitelikteki bir başka insan vesilesiyle gerçekleşmiş olduğu görülmektedir. Bu noktadan hareketle, Platon'un duyulur ve düşünülür dünya arasında gözettiği ayrıma karşılık Aristoteles, ideaların/formların, somut varlıkların dışında bulunmadıklarını ve onlardan bağımsız olmadıklarını; bilakis, onların içinde, onlarla birlikte ve onlarda içkin bir halde var olduklarını savunmaktadır. Bir başka deyişle Aristoteles, ezeli, ebedi ve değişmez nitelikteki varlıklara dair Platon'un öne sürdüğü *somut olanın dışında ve üstündeki aşkın idea* görüşünü reddederken, buna karşılık *somut olanda içkin nitelikteki form* anlayışını öne sürmektedir (Ross 2011: 271). Bu durum Aristoteles'in, *gerçekliği her hâlükârda somut var olana nispet ettiği ve somut var olandan bağımsız herhangi bir gerçeklikten söz edilemeyeceğini* öne sürdüğü, Batı'nın hâkim eğilimine kaynaklık teşkil edecek bir gerçeklik kavrayışı geliştirmesine imkân tanımaktadır.

Aristoteles'e göre Platon'un idealar kuramının dünyadaki hareket, oluş ve yok oluş durumlarını açıklamakta noksan kalmasının bir diğer sebebi ise Platon'un değişmezlik niteliği attettiği ideaları fazlasıyla *sabit ve hareketsiz* tasavvur etmesinden kaynaklanmaktadır. Zira, Aristoteles'e göre yokluk, hareketsizliktir; gerçek anlamda var olmak ise harekete sahip olmaktır. Bu anlamda gerçeklik, maddenin kendisindedir; çünkü madde, söz gelimi sıcaklık/soğukluk gibi ezeli, ebedi ve değişmez nitelikleri (formları) kendisinde

barındırmasından dolayı hareketi ve değişmeyi (örneğin sıcaktan soğuğa; soğuktan sıcağa geçişleri) mümkün kılan gerçekliktir (Ökten 2011: 63). Aristoteles'in *maddeyi merkeze alan varlık anlayışına* göre madde olmaksızın değişme ve hareket mümkün değildir. Nitekim madde, değişmenin ardından varlığını hep devam ettirmektedir (Ökten 2011: 65). Söz gelimi, sıcak bir suyun sıcaklık niteliğini kaybetmek suretiyle soğuduğu bir durumda, sıcaklığı bir nitelik (form) olarak barındıran suyun (maddenin) bu niteliği terk etmek suretiyle yeni bir niteliğe büründüğünü; dolayısıyla, böyle bir durumda bir nitelik olarak sıcaklık formunun kendisinin değil, o niteliği kendisinde barındıran ve değişimi mümkün kılan bir madde olarak suyun soğuduğunu; buna karşılık sıcaklığın ise bir form olarak ezeli, ebedi ve değişmez niteliğini sürdürdüğünü söylemek mümkündür. Bu anlamda Aristoteles, madde ve formdan müteşekkil kabul ettiği hakikî varlığın madde boyutunu değişmeyi mümkün kılan gerçeklik zemini olarak kabul ederken, maddede içkin bir halde bulunduğu form boyutunu ise ezeli, ebedi ve değişmez bir niteliğe sahip olarak kabul etmektedir. Böylece Aristoteles, Platon'un idealar kuramının mezkûr sebeplerden dolayı açıklamakta yetersiz kaldığını düşündüğü *dünya düzenini (tabiat kanununu)* açıklamak için en temelde *maddeden*, yani *somut varlıklardan* hareket etmek gerektiğini ifade etmektedir. Bu anlamda Aristoteles ile Platon'un gerçeklik kavrayışları arasındaki temel kırılma noktasının, *Platon'un hakikî varlığı idealar dünyasında bulunduğu aşkın bir dünya düzeni ve gerçeklik tasavvuru* öne sürmesine karşılık, *Aristoteles'in hakikî varlığı somut var olanda bulunduğu öngörülebilir bir dünya düzeni ve somutçu bir gerçeklik tasavvuru* öne sürmesi olduğu söylenebilir.

Aristoteles'in sanat felsefesiyle önemli bazı paralellikler barındıran bilgi felsefesi de Platon'un meşhur idealar kuramından hareketle şekillenmektedir. Nitekim, Aristoteles'e göre var oluş bakımından belirli bir değere sahip ezeli, ebedi ve değişmez nitelikteki tümellerin, bilgi bakımından da belirli bir değere sahip olduklarını söylemek mümkündür. Öyle ki, Aristoteles'e göre hakikî bilgi (bilimsel bilgi) esas itibarıyla var olan, gerçek ve değişmez olan tümelleri konu almak durumundadır; zira, öngörülebilir bir dünya düzenine ilişkin veriler, ancak bu tür bilgiler vasıtasıyla elde edilmektedir. Bu anlamda Platon'un, hakikî bilginin konusunun özü itibarıyla ezeli, ebedi ve değişmez nitelikteki tümeller olduğu görüşünde Aristoteles'e göre herhangi bir yanlışlık yoktur (Arslan 2007: 126). Bununla birlikte, Platon'la paralel bir şekilde Aristoteles'in düşüncesinde de hakikî bilginin esas konusu olan tümellerin algı, duyum ve deney vasıtasıyla değil ancak akıl vasıtasıyla kavranabilir olduğunu söylemek mümkündür. Nitekim Aristoteles, *İkinci Analitikler*'de bu düşüncelerini şu şekilde ifade etmektedir:

Duyum yoluyla ilmi bir bilgi kazanmak mümkün değildir. Gerçekte duyumun konusu sadece ferdi bir nesne değil, filan nitelikte bir nesne olsa bile, [biz bu nesneyi belli bir yer ve zamandaki bir nesne olarak algılamak durumundayızdır]. Fakat bütüncül olanın, bütün hallere uyan şeyin *[tümelin] algılanması imkânsızdır*, çünkü bu ne belli bir nesnedir ne de belli bir andır, aksi halde bu bir bütüncül olamazdı. Çünkü bütüncül diye her zaman ve her yerde olana deriz. İspatların bütüncül olduklarına ve bütüncül kavramların algılanamaz olduklarına göre, duyum yoluyla ilim olmadığı açıktır (Aristoteles 1989: 78).

Diğer taraftan, Platon'un algı ve duyumu bilginin kaynağı olarak kabul etmemesine karşılık "Aristoteles'te duyum bilgidir, hem de doğru bilgidir. [...] Duyular, nesneleri olan duyusallar hakkında bize kesin olarak doğru ve yanılmaz bilgiler verirler. Ancak duyumların, [...] konuları olan duyusalların doğası [gereği ...] bazı önemli eksiklikleri vardır. Duyusal şeyler, bireysel [tikel] gerçekliklerdir" (Arslan 2007: 80). Duyumu bilgi olarak kabul etmek noktasında Platon'dan ayrı düşen Aristoteles'e göre, duyum yoluyla elde edilen bilgi, hakikî bilgi olan bilimsel bilginin esas konusu olan tümellerin görülmesi veya sezilmesi hususunda öncüllük teşkil etmesi bakımından ciddi bir öneme sahiptir. Bu anlamda Aristoteles'in duyumu doğru bir bilgi olarak kabul etmek suretiyle hakikî bilgiyi duyumdan ibaret görmekte olduğu söylenemez; bilakis, Aristoteles'e göre hakikî bilgi duyum değildir; çünkü duyumlar tümeli, evrenseli ve değişmezi vermemektedir. Buna karşılık duyumlar ve bu yolla elde edilen tecrübeler duyusal olmayı, tümeli, akılsal olanı göstermek veya sezdirmek hususunda akıl yürütmenin öncülleri olarak önemli bir rol oynamaktadır (Arslan 2007: 30). Bir başka deyişle, somut var olandan hareketle algı, duyum ve deneyler vasıtasıyla elde edilebilen somut gerçeklikler kendi başlarına ele alındıkları takdirde herhangi bir tümeli ifade etmemekle birlikte, belirli bir sistematik içerisinde bir araya getirilmek suretiyle belirli bir tümeli ifade edebilir hale gelebilmektedir. Söz gelimi, tümel anlamda dünya düzeninin (tabiat kanunlarının) belirlenebilmesi için, ilk olarak tabiata dair algı, duyum ve deneyler ile elde edilebilecek tikel verilerin elde edilmesi gerekmektedir. Hakikî bilgi niteliğini haiz bilimsel bilginin (tabiat kanunlarının) elde edilebilmesi için ise işbu tikel verilerin belirli bir akıl yürütme sistematigi içerisinde tümel olanı gösterir nitelikte düzenlenmesi gerekmektedir.

Aristoteles'e göre algı, duyum ve deney yoluyla elde edilen bilginin hakikî bilgi niteliği taşıyor olmasının en temel sebebi, bu yöntemlerin belirli bir yerde ve belirli bir zaman içerisinde gerçekleşen bir olgunun (tikelin) niçin *gerçekleştiği haliyle gerçekleştiğini/gerçekleşmek zorunda olduğunu* (tümeli) göstermiyor olmasından kaynaklanmaktadır. Bir başka deyişle algı, duyum ve deneyin hakikî bilgi sağlamıyor olmasının esas sebebi, bu yöntemlerin sadece var olan olguyu göstermesi; fakat buna karşılık, var olan olgunun arkasındaki düzeni (*nedenselliği/zorunluluğu*) göstermemesinden kaynaklanmaktadır.

Bu anlamda, Aristoteles'in bilgi felsefesinin öngörülebilir olanı (tümeli) hedefleyen *nedensellik/zorunluluk ilkesini* merkeze alan bir niteliğe sahip olduğunu söylemek mümkündür. Dolayısıyla, Aristoteles'e göre kendi başlarına ele alınan olgusal önermelerin belirli bir nedensellik/zorunluluk esasına dayanmadıkları sürece hakikî bilgi niteliğini haiz bilimsel bilgi için yeterli olmadıklarını söylemek mümkündür. Buna karşılık algı, duyum ve deney yoluyla elde edilen olgusal önermelerin hakikî bilgi niteliği taşıyabilmesi için birbirleriyle zorunlu olarak ilişkili olacakları başka bir hale sokulmaları, başka bir şekilde ifade edilmeleri gerekmektedir. Bu noktada mantıksal akıl yürütme yöntemi, hakikî bilgi olan bilimsel bilginin teşkil edici yöntemi olarak ortaya çıkmaktadır. Zira algı, duyum ve deney vasıtasıyla elde edilen olgusal önermeleri mantıksal akıl yürütmenin öncülleri olarak ele alıp aralarında nedensellik ilişkisine uygun bir bağıntı kurulduğu takdirde ortaya çıkacak olan sonuç önermesinde özne ile yüklem arasında belirli bir zorunluluk ilişkisi kurulmuş olacak ve böylece hakikî bilgi niteliğini haiz bilimsel bilgi, yüklemle özneye zorunlu olarak bağlanmasıyla birlikte belirli bir tümeli ifade eder hale gelen işbu önermelerden neşet edecektir (Arslan 2007: 81). Aristoteles'e göre *dünyanın süregelen düzenini açıklamayı mümkün kılacak olan hakikî bilgi*, ancak bu şekildeki bir mantıksal akıl yürütmenin neticesinde ortaya çıkmaktadır. Bir başka deyişle, *akıl vasıtasıyla doğadaki oluş ve yok oluş durumları arasında belirli bir ilintinin kurulması sonucunda ortaya çıkan bilgi, dünyanın düzenine dair tümel veriler sağlayan hakikî bilgi* olmak niteliğini haizdir.

Yukarıda genel hatlarıyla belirlendiği üzere insan aklını ve somut var olanı gerçeklik kavrayışının merkezine yerleştiren Aristoteles'in bu yaklaşımı, dünya düzenine ve tabiat kanunlarına belirli bir mutlakiyet kazandırmayı hedeflemektedir. Bu anlamda Aristoteles'in varlık ve bilgi anlayışlarının yönünü belirleyen dünyaya öngörülebilir bir düzen atfetme itkisinin ve bu itki neticesinde ortaya çıkan akıl ve madde merkezli gerçeklik kavrayışının Batı'nın hâkim gerçeklik kavrayışının temellerini oluşturduğunu söylemek mümkündür. Nitekim Batı'da XIII. asrın başlarında ortaya çıkan ve Rönesans'la beraber XV. ve XVI. asırlarda tam hâkimiyet kazanan *gerçeklik kavrayışının akılla öngörülebilir fiziksel dünya ile sınırlandırılması temayülü*, Batı'nın tecessüsünün antikiteye yönelmesinin bir neticesi olarak ortaya çıkmaktadır. Öyle ki, Rönesans'la beraber gözlerini dış dünyaya büsbütün açan Batı'nın söz konusu gerçeklik kavrayışı modern Batı ilminin ve sanatının temellerini teşkil etmektedir (Ayvazoğlu 1989: 57 ve 59). Bu anlamda Batı'nın hâkim gerçeklik kavrayışının, dünyaya insan aklının hâkim olduğu öngörülebilir bir dünya düzeni tayin etme yönelimine sahip olduğunu ifade etmek mümkündür.

Bununla birlikte, Batı'nın fikri temellerini belirleyen söz konusu hâkim gerçeklik kavrayışının Batı'nın sanatsal üretiminden ayrı düşünülmemeyeceği de aşikârdır. Bu anlamda Aristoteles'in sanat faaliyetini en temelde taklit (mimesis) esasına dayalı bir faaliyet olarak değerlendirmesi ve ideal sanatı ele alınan tikeller üzerinden tabiattaki tümellerin olasılık ya da zorunluluk esasına göre taklit edilmesi olarak belirlemesi, insan aklının ve somut var olanın merkezde yer aldığı söz konusu hâkim gerçeklik kavrayışının Batı'nın sanat anlayışı üzerinde ne denli büyük bir etkisi olduğunu göstermektedir. Bununla birlikte, Rönesans'la beraber Batılı sanatçıların Batı sanatlarını taklit esasına dayalı sanat etkinliğinin en katıksız uygulamalarından biri olan natüralizme kadar götürmesi, Aristoteles'in temellendirdiği “taklit teorisinin” farklı çehreler altında Batı sanatlarının merkezinde yer alan hâkim sanat anlayışı olarak varlığını sürdürdüğünü kanıtlar niteliktedir (Ayvazoğlu 1989: 27).

Hülâsa, insan aklının merkezde yer aldığı ve somut var olandan hareketle dünyaya öngörülebilir bir düzen atfetme itkisi doğrultusunda şekillenen Aristotelesçi gerçeklik kavrayışı, Batı kültürünün hem fikri hem de sanatsal üretim süreçlerindeki hâkim eğiliminin en temel belirleyicilerinden biri olmuştur. Bu anlamda, dünya hayatını akıl ve fizik temelinde anlamlandırmaya çalışan Batı düşüncesi ile aşkın bir varlık ve metafizik temelinde anlamlandırmaya çalışan Doğu düşüncesi arasında gerçeklik kavrayışı ve dünyaya bakış açısı bağlamında temel farklılıkların bulunduğu aşikârdır.

1.2. Doğu Kültüründe Gerçeklik: Tasavvuf Geleneğinde Varlık ve Bilgi Meselesi

Batı kültürünün, temelleri Antik Yunan'a uzanan belirli bir tarihsel gelişim sürecine sahip olmasına karşılık, Doğu kültürünün başı ve sonu belli benzeri bir tarihsel gelişim sürecine sahip olmadığını söylemek mümkündür. Bir başka deyişle, fikri ve sanatsal genel yönelimleri ve hâkim eğilimleri bağlamında Doğu kültürü adı altında tasnif edilen farklı kültürlerin temelleri, Batı kültürünün temellerinin Antik Yunan'a uzandığı gibi belirli ve ortak bir döneme uzanmamaktadır. Bu anlamda Doğu kültürünün fikri ve sanatsal hâkim eğilimlerinin tespit edilebilmesi için belirli bir dönemin hâkim düşünme biçiminin ve gerçeklik kavrayışının incelenmesinden ziyade, Doğu kültürü adı altında tasnif edilmiş kültürlerin benzer düşünme biçimlerinin ve gerçeklik kavrayışlarının incelenmesi gerektiği ortaya çıkmaktadır. Söz gelimi, Doğu kültürü adı altında tasnif edilen İslâm kültürünün sahip olduğu özgün düşünme biçiminin ve gerçeklik kavrayışının incelenmesi, Doğu kültürünün fikri ve sanatsal üretimine yön veren özgün genel yöneliminin tespit edilebilmesi açısından önemli bazı ipuçları barındırmaktadır. Bir başka deyişle, İslâm kültürünün özgün gerçeklik kavrayışının ve sanat anlayışının

incelenmesi, Doğu kültürünün dünya hayatını ilahi bir uyum ve düzen temeline yerleştirmesine imkân tanıyan aşkın/mistik gerçeklik kavrayışı ile bu kavrayış neticesinde ortaya çıkan taklitten ziyade temsile dayalı sanat anlayışının niteliklerinin tespit edilebilmesi açısından önemli veriler sunmaktadır.

Antik Yunan felsefesinde olduğu gibi İslâm kültüründe de düşünce geleneği tek bir çizgi üzerinden ilerlememiş ve nihayetinde aynı kültür içerisinde farklı düşünce gelenekleri ortaya çıkmıştır. Bu düşünce gelenekleri, “kelâm”, “felsefe” ve “tasavvuf” düşünceleri olmak üzere üç grup altında sınıflandırılmaktadır (Türker, 2020). Söz konusu düşünce gelenekleri arasında tasavvuf düşünce geleneği, Doğu kültürünün *aşkın/mistik gerçeklik kavrayışını* yansıtması ve *temsile dayalı sanat anlayışına* kaynaklık teşkil etmesi bakımından bu çalışma içerisinde özel bir öneme sahiptir. Bununla birlikte, mezkûr düşünce gelenekleri arasında tamamiyle katı ve keskin ayrımların yapılamayacağını; zira, sınıflandırılan geleneklerin birbirlerinden ayrılan bazı yönlerinin bulunmasının yanı sıra, birbirlerine benzer bazı yönlerinin de mevcut olduğunu ifade etmek gerekmektedir. Bu bağlamda, Doğu’nun özgün mistik gerçeklik kavrayışını yansıtıcı nitelikteki tasavvuf düşünce geleneğinin bazı yönleriyle kelâm, bazı yönleriyle ise felsefe geleneğiyle yakın bir ilişki içerisinde bulunduğunu söylemek mümkündür (Türker 2020: 109).

Karşılaştırmalı bir şekilde ele alındıkları takdirde, ilk tahlilde İslâm kültürünün mezkûr düşünce gelenekleri ile Antik Yunan felsefesinin gerçeklik kavrayışları arasında köken itibarıyla bazı temel karşıtlıkların bulunduğu göze çarpmaktadır. Zira, semavi dinlerin insanlara yeryüzünde bulunmanın anlam ve yöntemi hususunda belirli açıklamalar yapmalarına karşılık, pagan inancına sahip toplumlar dünya hayatına ve evrene dair sahip oldukları bilgileri kendileri üretmek zorunda kalmaktadır (Taşdelen 2014: 16). Bir başka deyişle, varlığın ve hakikî bilginin kaynağı, pagan inancından doğan düşünce geleneklerinde insanî; semavi dinlerden doğan düşünce geleneklerin ise ilahî temellere dayanmaktadır. Bu anlamda, pagan inancından doğan Antik Yunan felsefesinin varlığa, bilgiye ve gerçekliğe ilişkin tecessüsünün insan aklına, doğaya ve somut var olana yönelmesine karşılık, semavi bir dinden beslenen tasavvuf düşüncesinin varlığa, bilgiye ve gerçekliğe ilişkin temellerini aşkın ve hâkim bir ilah fikrinde bulunduğunu söylemek mümkündür.

1.2.1. Tasavvuf Geleneğinde Varlık Meselesi: Vahdet-i Vücut Düşüncesi

Batı düşüncesinin yönünü belirleyen Aristoteles’in madde ve formun birlikteliğinden neşet eden ve somut var olana nispetle şekillenen varlık anlayışına karşılık, tasavvuf düşüncesi

varlığın birliği veya *varlıktaki birlik* anlamlarına gelen *vahdet-i vücud* kavramında billurlaşan bir varlık anlayışı öne sürmektedir. Vahdet-i vücud düşüncesine göre, tek bir hakikî varlık vardır, o da vücud-ı mutlak (mutlak varlık) olan Allah'ın varlığıdır. Böylece Allah'ın zatında varlığın birliğini kabul eden tasavvuf düşüncesi, *varlık* ile *âlem* arasında kavramsal bir ayrıma gitmektedir. Buna göre, âlemde bulunan mevcudat, *yegâne varlığın* çeşitli zuhurları ve değişik tecellilerinden; yani esasen varlık bakımından vehimler ve hayallerden ibarettir (Uludağ 2012: 111). Bu anlamda Antik Yunan filozoflarından Platon'un varlık anlayışı ile tasavvuf düşünce geleneğinin varlık anlayışı arasında bazı paralellikler bulmak mümkündür. Bununla birlikte, tasavvuf düşüncesinde *yegâne varlık* olan Allah ile âlemde bulunan mevcudat arasında Allah'ın ilahî isimleri ve hâlleri aracılığıyla bir irtibat kurulmaktadır. Bu irtibata göre, âlemde bulunan mevcudat, *yegâne varlık* olan Allah'ın *isim ve hâllerinin tecellileri* olmak bakımından bir varlığa sahiptir; varlık olmak bakımından varlık ise yalnızca Allah'tır. Bir başka deyişle, tasavvuf düşüncesine göre âlemdeki oluşun ve mevcudatın arkasında isimleri ve hâlleriyle Allah bulunmaktadır. Bu anlamda, Allah'ın isim ve hâllerinin âlemdeki mevcudata tecelli etmeleri, varlığın anlamını değil, yalnızca nispetlerini çoğaltmakta; nihayetinde *mevcudat* çok olmakla birlikte, *varlık* hala biricik bir nitelik taşımaktadır (Türker 2020: 121-122). Varlık karşısında mevcudatın herhangi bir gerçekliğe sahip olmadığını, mevcudatın yalnızca *yegâne varlığın* (Allah'ın) duyulur düzeydeki tecellileri olduğunu ve bu anlamda hayalden/gölgeden ibaret olduğunu kabul eden tasavvuf düşünce geleneği, hakikî varlığı aşkın/ilahi bir güce nispet etmek suretiyle Doğu'nun hâkim eğilimini temsil eden mistik/metafizik gerçeklik kavrayışını ortaya koymaktadır.

Tasavvuf düşüncesine göre *yegâne varlık* olan Allah'ın ilahî isim ve hâllerinin âlemdeki tecellileri, bilhassa insan hâllerinde olmakla birlikte, yaratılan tüm nesnelerde aynı şekilde ortaya çıkmaktadır (Türker 2020: 120-121). Söz gelimi, insan kendi acizliğini idrak ettiğinde Allah'ın yüceliğini ve kudretini, yani el-Azîm ve el-Metîn gibi isimlerini; kendi fakirliğini ve muhtaçlığını idrak ettiğinde ise Allah'ın müstağniliğini, yani el-Muğnî ismini kavrayabilmektedir. Benzeri bir şekilde insan, teccüssüsünü kendisine rızık olarak lütfedilmiş olan hayvanata ve nebatata yönelttiği zaman, lütfu ve ihsanı bol olan, rızık verici Allah'ın el-Lâtif ve er-Rezzak isimlerini kavrayabileceği gibi, yaratılmış olan bütün mevcudat da onun için yoktan var edici olan Allah'ın el-Hâlık ismini işaret etmektedir. Böylece *âlemdeki her nevi hâl, fil ve mevcudat, yegâne varlık olan Allah'ın isimlerinin birer tecellisi olarak değerlendirilmektedir*. Başka bir deyişle, tasavvuf düşünce geleneğinin gerçeklik kavrayışı her hâlükârda somut var olanın ötesindeki *aşkın bir varlık* düşüncesine bağlanmaktadır. Bu

anlamda, tasavvuf düşüncesindeki hâkim varlık anlayışının Antik Yunan düşüncesinde olduğu gibi doğaya ve somut var olana yönelerek doğa felsefesi şeklinde gelişmediğini; buna karşılık, Allah'ı merkeze yerleştiren *mistik bir yaşam felsefesi ve gerçeklik idraki* olarak nitelendirilebileceğini söylemek mümkündür (Türker 2020: 120). Diğer taraftan, varlık ile âlem arasında belirgin bir ayrıma giden ve âlemi varlığın isim ve hâllerinin tecellisi olarak nitelendiren tasavvuf düşüncesi, âlemin fiziksel açıklamasını büsbütün değersiz görmemekte, fakat hiçbir zaman hakikî anlamda ilgi duymadığı bu nevi bir açıklamaya görece düşük bir değer atfetmektedir. Zira, tasavvuf düşüncesinin *âlemin düzenini kavramak* ile *âlemin varlığını kavramak* arasında belirgin bir ayrım yaptığını ve sistemli bir âlem açıklaması olan *âlemin fiziksel açıklamasını* da içeren birinci yaklaşımdansa ikinci yaklaşımı bilinçli bir şekilde benimsediğini söylemek mümkündür (Türker 2020: 123; 126; 129). Bu anlamda, tasavvuf düşünce geleneğinin somut var olana nispetle ortaya çıkan fiziksel gerçeklik kavrayışı yerine aşkın bir varlığa nispetle ortaya çıkan mistik gerçeklik kavrayışını benimsemesinin herhangi bir yetersizlikten/geri kalmışlıktan kaynaklanmadığını; aksine bilinçli bir tercihe dayandığını vurgulamak gerekmektedir. Gerçekliğin kavranması hususundaki söz konusu bilinçli tercihin, Doğu kültürünün sanat anlayışı üzerinde de doğrudan bir etkiye sahip olduğunu söylemek mümkündür. Nitekim, Doğulu sanatların hâkim eğilimini teşkil eden temsile dayalı sanat anlayışı detaylı bir şekilde incelendiği takdirde, söz konusu bilinçli yönelimin mahiyeti ve sanatsal üretim süreçleri üzerindeki etkisi daha açık bir şekilde anlaşılabacaktır. Söz gelimi, Çin'den İran'a, Hint'ten İslâm'a kadar birçok Doğu kültüründe önemli bir yer edinen minyatür sanatında, Aristotelesçi fiziksel gerçeklik kavrayışının sanatsal üretimdeki neticesi olarak nitelendirilebilecek perspektif tekniğinin kullanılmıyor olması, söz konusu kültürlerin sanatçıların bilgisizliklerinden ve yetersizliklerinden değil, dünya hayatını ve gerçekliği somut varlıklardan ziyade aşkın/ilahi varlıklara nispetle anlamlandırmalarından kaynaklanmaktadır. Bu anlamda, Doğulu sanatçıların ortaya koymuş oldukları sanat eserlerinde fiziksel bir gerçeklik illüzyonu ve tabiatın taklidini oluşturmakla ilgilenmediklerini söylemek mümkündür (Ayvazoğlu 1989: 57). Bir başka deyişle, Doğu'nun söz konusu mistik gerçeklik kavrayışının Doğu sanatlarına fiziksel gerçeklikten azade özgün bir boyut kazandırdığını ifade etmek gerekmektedir.

Varlık ile âlem arasında kavramsal bir ayrıma giden ve varlık bakımından varlığın yalnızca Allah olduğunu; diğer mevcudatın onun ancak isim ve hâllerinin tecellileri olduğunu öne süren vahdet-i vücud düşüncesinde ister aklî ister cismanî hiçbir mevcudatın inkârı söz konusu değildir. Buna karşılık, vahdet-i vücud düşüncesinin yukarıda zikredilen görüşü

âlemdeki mevcudatın inkârını değil, âlemdeki mevcudatın Allah'tan *bağımsız* bir varlığa sahip olduğunun inkârını ifade etmektedir (Türker 2020: 129). Bir başka ifadeyle, vahdet-i vücud düşüncesi, âlemi *tecelli* ve *zuhur* sistemleriyle izah etmektedir (Ayvazoğlu 1989: 68). Kavramsal olarak birbirinden ayrılan varlık ve âlem arasındaki ilişkide, bir taraftan âlem, varlığın kendisinde zuhur etmesiyle meydana gelmekte, diğer taraftan varlık ise âlemin *kuvvesi* (potansiyeli) ve *butunu* (iç yüzü) olmak niteliğini taşımaktadır. Varlık ile âlem arasındaki mezkûr ayırmadan (veya birliktelikten) hareket eden mutasavvıf Sadreddin Konevî, *kendinden bir varlığa sahip olmayan âlemin, esas ve yegâne varlık olan Allah tarafından sürekli yaratılmasıyla meydana getirildiği* sonucuna varmaktadır (Ülken 1946: 171). Böylece tasavvuf düşüncesi, ilk düşünürlerden itibaren insanlığın merakını celbetmiş olan âlemdeki devamlı oluş ve yok oluş durumlarının merkezine, Batı düşüncesindeki hâkim *zorunluluk/nedensellik* fikrinin aksine *yaratma* fikrini yerleştirmektedir. Beşir Ayvazoğlu'nun, Sadreddin Konevî'nin bu düşüncelerini bir başka mutasavvıf İbnü'l Arabî'nin nakş-ber-âb (okyanus üzerindeki dalgalar) metaforundan hareketle izah ettiği şu ifadeleri, tasavvuf düşüncesinin âleme dair tasavvurunun anlaşılması için bir hayli önemlidir:

Âlem sonsuz bir silsile halindeki *teveccüh fiilleri* olup sürekli gerçekleşme halindeki bir fenomendir. Allah tasavvur etmekte ve bu tasavvurlar kuvveden fiile geçince, [gözümüze var gibi görünen fakat esasında olmayan] okyanus üzerinde[ki] dalgalar, yani nesneler görünürlük kazanmaktadır. Başka bir ifadeyle, âlem yoktur, *kün* (ol) emriyle devamlı yaratılmaktadır ve bu yüzden devamlı değişme halindedir (1989: 69).

Âlemdeki mevcudatın sonsuz bir silsile hâlinde sürekli yaratılması fikri, mezkûr yaratılışın mahiyetine dair İslâm kültürü içerisindeki farklı düşünce geleneklerinde farklı yorumların ortaya çıkmasına yol açmıştır. Buna göre, kelâm geleneği Allah'ın *kâdir-i muhtâr*² olduğu yönünde bir tasavvur geliştirmiş ve âlemin sonsuz bir silsile hâlinde sürekli yaratılması hususunda Allah'ın herhangi bir kanuna tabi olmadan dilediğini yapabilecek bir iradeye sahip olduğu düşüncesini öne sürmüştür. Buna karşılık, felsefe geleneği ise Allah'ın *mûcib-i bizzat*³ olduğu yönünde bir tasavvur geliştirmiş ve âlemin sonsuz bir silsile hâlinde sürekli yaratılması hususunda Allah'ın özgür iradesinin söz konusu olmadığını; aksine, mezkûr yaratılışın Aristoteles'in *nedensellik/zorunluluk* ilkesiyle benzerlik arz eden belirli *ilahî kanunlara* tabi bir şekilde gerçekleşmek zorunda olduğunu öne sürmüştür. Bu noktada tasavvuf düşüncesi içerisinde İmam Gazzalî, felsefe geleneğinin öne sürmüş olduğu Allah'ın mûcib-i bizzat olduğu yönündeki tasavvura şiddetle karşı çıkmaktadır. Gazzalî'ye göre, âlemde *âdetullah* gereği

² Hür iradesiyle dilediğini yapabilen, herhangi bir şeyi yapmaya mecbur olmayan.

³ Serbest ve hür iradesiyle hareket edemeyen, bir işi yapmaya mecbur olan.

cereyan eden alışlagelmiş olaylardaki (ateşin yakması, bıçağın kesmesi vs.) sebepler ile müsebbipler arasında göze çarpan paralelliğin *lüzumlu* ve *zaruri* kabul edilmesi; bir başka deyişle, tabiat kanunlarının kesin bir sebep-netice münasebeti içerisinde ele alınması, Allah'ın iradesini inkâr manasına geldiği gibi, Kur'an'da bahsi geçen asânın yılanı dönüşmesi⁴, ölünün diriltilmesi⁵ ve ayın ikiye ayrılması (şakku'l kamer)⁶ gibi *hârikul'âde* (alışlagelmişin bozulduğu) mucizeleri de muhal saymaktadır. Buna karşılık, Allah'ın daha önceki takdirinden dolayı alışkanlık eseri olarak arka arkaya gelen sebep ile müsebbibin arasını birleştirmek ve sebep-netice bağıını zorunlu hâle getirmek, Gazzalî'ye göre zaruri değildir: Nitekim, hiçbir şey yemeden tokluğu yaratmak, boynu kesmekle beraber hayatı devam ettirmek ve daha buna benzer doğada normal şartlarda görülemeyecek art arda gelişlerin hepsine Allah'ın gücü ve iradesi yetmektedir (İmam Gazzalî 1981: 154-155; 159). Âlemdaki oluş ve yok oluş durumlarının nedensellik/zorunluluk ilkesini içkin fiziksel tabiat kanunlarına değil, ilahi bir varlığın özgür iradesine nispet edildiği söz konusu dünya tasavvuru, Doğu'nun hâkim sanat anlayışının belirleyici esaslarından birisine de kaynaklık teşkil etmektedir. Bu anlamda söz konusu mistik gerçeklik kavrayışının, Doğulu sanatçıların bilhassa anlatı sanatlarında Aristotelesçi bir gerçeklik kavrayışıyla şekillenen, *oluşun sonsuz çeşitliliğinin ve sonsuz imkânların neden-sonuç ilişkisi temelinde teke indirildiği nedensellik ilkesini içkin doğrusal bir olay örgüsünden ziyade; tesadüf, mucize ve hârikul'âdeyi mümkün kılan ve doğrusal olmayan özgün bir olay örgüsü* kurmasına imkân tanıdığını söylemek mümkündür. Söz gelimi, Doğu hikâyesinde, ilahi bir lütuf doğrultusunda sahip oldukları fevkalade güçlerin de yardımıyla istedikleri an istedikleri yerde var olabilen ve her türlü zorluğun üstesinden kolaylıkla gelebilen kahramanların varlığından söz edilebilmektedir (Ayvazoğlu 1989: 94 ve 103). Bu anlamda, Doğu'nun hâkim eğilimini teşkil eden söz konusu mistik gerçeklik kavrayışının, Doğu'nun hâkim sanat anlayışı ve özgün sanatsal anlatım teknikleri üzerinde de belirleyici bir rol oynadığını söylemek mümkündür.

1.2.2. Tasavvuf Geleneğinde Bilgi Meselesi: Marifet, Keşf ve İlham

Varlığın ve âlemin mahiyetine dair Batı kültürünün düşünce geleneğinin yönünü belirleyen Aristoteles'in düşüncesinden farklı bir zeminde konumlanan tasavvuf düşünce geleneği, bilginin mahiyetine dair de mezkûr Antik Yunan filozofundan farklı bir zeminde konumlanmaktadır. Varlık düşüncesiyle paralel bir şekilde bilgiyi de doğada ve somut olanda

⁴ Neml 27/10, Kasas 28/31.

⁵ Bakara 2/73.

⁶ Kamer 54/1.

arayan Aristoteles'in bilgi felsefesinin aksine, tasavvuf düşüncesinde hakikî bilgi (*marifet*) Allah'a dair bilgi (*marifetullah*) olarak ortaya çıkmaktadır. Hakikî bilgi niteliğini haiz marifetullah ise kulluk yapan insanın *kendisi hakkındaki bilgisinden* (*marifetünnefs*) türetilmektedir (Türker 2020: 118). Bir başka deyişle, tasavvuf düşüncesinde tebarüz eden *Doğu'nun bilgisi*, Batı kültüründe olduğu gibi *eşyaya hâkim olmaktan* ziyade, hakikî bilgiye ulaşma yolundaki *insanın iç tekâmülünü* gözetmektedir (Ayvazoğlu 1989: 60).

Varlığa ve âleme dair birbirlerinden farklı düşünceler öne süren İslâm düşünce gelenekleri hakikî bilgiye ulaşmak hususunda da birbirlerinden farklı yollar benimsemişlerdir. Bu anlamda tasavvuf düşünce geleneği, hakikî bilgi olan *marifete* ulaşmanın en doğru ve aracısız yolunun *bir çeşit sezgi olarak nitelendirilebilecek keşf ve ilham yolu* olduğunu öne sürmektedir (Uludağ 2012: 112; 131). Hakikî bilginin keşf ve ilham yoluyla elde edilebileceği düşüncesi, Beşir Ayvazoğlu'na göre sistematik ifadesini İmam Gazzâlî'nin düşüncelerinde bulmaktadır. Nitekim, dinî ve felsefî birçok doktrini inceleyen İmam Gazzâlî, duyuların kişiyi vehimlere, aklın ise mütenakız fikirlere götürdüğünü; mantık ve matematiğin prensipleriyle âleme ve varlığa dair belli bazı bilgilere ulaşılabilirdiğini fakat varlığın akılla izah edilemeyen veçheleri karşısında bu ilimlerin de çaresiz kaldığını; buna karşılık, varlığın hakikî bilgisine ancak keşf ve ilham yolunu benimsemiş tasavvuf düşüncesiyle ulaşılabilirdiğini öne sürmektedir (Ayvazoğlu 1989: 61).

Tasavvuf geleneğinde marifete ulaşmanın en doğru ve aracısız yolunu teşkil eden keşf ve ilham yöntemleri, nazarî bir karaktere değil, amelî ve tatbikî bir karaktere sahiptir (Uludağ 2012: 114). Buna göre, marifet mertebesine erişmek için kişinin, yalnızca Allah'ın rızasını umarak farz ve nafile ibadetlerle ve hayırlı amellerle uğraşmak suretiyle kalbini temizlemesi ve cilâlaması gerekmektedir. Böylece tam bir hulûs ile amel ve ibadetlere yönelen kişide, kalbin ilahî âlemi ve marifeti görmesine engel olan nefsanî ve zulmanî perdeler kalkacak ve kişi *kalp gözü* ile marifet mertebesine erişecektir. Bir başka deyişle keşf ve ilham, kişinin iç tecrübesine ve kalp gözüyle yaptığı manevî müşahedesine dayanan sezgisel bir yol olarak marifete dair doğrudan bilgiler vermektedir. Tasavvuf düşüncesinde marifet mertebesine erişmenin vasıtası olarak kabul edilen kalp gözü anlayışı, yalnızca tasavvuf geleneğine özgü bir anlayış değil, bazı farklılıklarla Doğu kültürünün hemen hemen bütün mistik doktrinlerinde yer alan bir anlayıştır (Ayvazoğlu 1989: 454). Örneğin, kalp gözü anlayışı Hinduizm'de, heykellerde yahut dini sanat eserlerinde alnın ortasına yerleştirilen ve aşkın olanı kavrayabilecek nitelikte tasavvur edilen *üçüncü göz* ile ifade edilmektedir (Lings 1980: 38). Bununla birlikte, samimi amel ve

ibadetlerle temizlenip cilâlanan saf ve parlak gönül aynasına ilahî tecellilerin nasıl yansıdığını anlatmak için meşhur bir misal anlatılmaktadır:

Bir padişah, rekabet halinde olan Çin ve Rum sanatkârlarına, bir salonun karşılıklı iki duvarını süslemeleri görevini verir. Sanatkârların birbirlerini kopya etmemeleri için araya bir perde çekilir. Rumlar aylarca çalışarak kendi duvarlarını çeşitli dekorlarla rengârenk süslerler. Çinliler ise tezyinat yapma yerine karşı duvarı temizleme ve cilâlama işi ile meşgul olurlar. Verilen süre bitince padişah gelir, perdeyi kaldırır. Perde kalkınca Rumların yaptıkları tezyinatın, karşı taraftaki cilâlı ve parlak duvara aynen aksettiği görülür. Bu cazip motifler, desenler ve dekorlar, göz alıcı cilâlı duvarda daha da şaşıaal ve göz kamaştırıcı şekilde görünür (Uludağ 2012: 119).

Mezkûr misalde Çinli sanatkârların zatında tebarüz eden keşf ve ilham anlayışına göre, marifet ancak nefsanî arzulardan temizlenip cilâlanmış olan kalbin aydınlığında doğmaktadır. Bu anlamda kalbi temizleyip cilâlayan amel ve ibadetler kişiden; keşf ve ilham yoluyla marifeti kişiye bildirmek ise Allah'tandır. Dolayısıyla tasavvuf geleneğinin benimsemiş olduğu keşf ve ilham yönteminin hakikî bilgiyi doğrudan kaynağından aldığı söylenebilir. Doğu'nun, hakikî bilginin mahiyetine dair öne sürmüş olduğu söz konusu mistik kavrayış, Doğulu sanatçıların tecessüsünün temelinde dış dünyaya değil, insanın iç dünyasına yönelmesi temayülüne de kaynaklık teşkil etmektedir. Bir başka deyişle, hakikati dış dünyada değil de insanın iç dünyasında arayan özgün bilgi anlayışı ile sanat eserlerinde dış dünyadaki görünümünden/şekillerden ziyade insanın iç dünyasındaki devinimleri ele alan sanat anlayışı arasında belirli paralellikler kurmak mümkündür. Söz gelimi, İran ve Türk-İslâm kültürlerinde önemli bir yer edinen Leylâ ile Mecnun hikayesinde, Mecnun'un Leylâ'nın güzelliğine (dış dünyadaki görünümlere) karşı duyduğu aşkın zaman içerisinde ve Mecnun'un iç tekamülü neticesinde Mevlâ'ya (aşkın bir varlığa) karşı duyulan mistik bir aşk hüviyetine bürünmesi, Doğu hikayesindeki insanın iç tekâmülü meselesinin anlaşılması açısından önemli bazı ipuçları barındırmaktadır. Bu anlamda Doğulu sanatlarda bulunan esriklik niteliği ile yukarıda genel hatlarıyla belirlenmeye çalışılan Doğu'nun mistik gerçeklik kavrayışı arasında da kuvvetli bir ilişki söz konusudur.

Son tahlilde, İslâm kültürü özelinde *vahdet-i vücud*, *marifet*, *keşf* ve *ilham* kavramları üzerinden tahlil edilmeye çalışılan ve Doğu'nun hâkim eğilimini/genel yönelimini teşkil eden mistik gerçeklik kavrayışının, Doğu'nun hâkim sanat anlayışı üzerinde de kuvvetli bir nüfuza sahip olduğu görülmektedir. Bu anlamda, Doğu sanatının ileriki bölümlerde tafsilatıyla ele alınacağı üzere taklitten ziyade temsile, fizikten ziyade metafiziğe, çatışmadan ziyade ahenge meyyal bir yapıda gelişmesi hususunda Doğu'nun mezkûr mistik gerçeklik kavrayışının tayin edici bir rol oynadığını söylemek mümkündür.

2. BÖLÜM

DOĞU VE BATI KÜLTÜRLERİNİN HÂKİM SANAT ANLAYIŞLARI

2.1. Batı Kültürünün Hâkim Sanat Anlayışı ve Sanatsal Anlatım Geleneği

İnsan aklının merkezde yer aldığı ve fiziksel olandan hareketle içerisinde yaşadığımız dünyaya belirli bir mutlakiyet atfetme itkisi doğrultusunda şekillenen gerçeklik kavrayışı ile Batı'nın fikri ve sanatsal hâkim eğilimine yön veren Aristoteles, mezkûr gerçeklik kavrayışı doğrultusunda geliştirmiş olduğu sanat anlayışını da ilk kez Platon'un ortaya atmış olduğu taklit (mimesis) ve arınma (katharsis) kavramları çerçevesinde temellendirmektedir. Ne var ki, öne sürdüğü aşkın/idealist gerçeklik kavrayışı doğrultusunda ele aldığı taklit ve arınma kavramlarına karşı olumsuz bir tavır sergileyen Platon'un aksine Aristoteles, taklidi sanat için zaruri bir ön koşul; arınmayı ise sanat eserinin nihai ereği olarak belirlemekte ve herhangi bir sanat eserini konu edindiği şeyi taklitte başarılı olduğu ve muhatabında arınmayı sağladığı ölçüde başarılı kabul etmektedir. Öyle ki, sanat meselelerini ele almak üzere yazmış olduğu *Poetika*⁷ isimli eserinde Aristoteles, ister edebi, ister figüratif, isterse de müzikal olsun her nevi sanat eserini en temelde taklit esasına dayalı bir etkinliğin ürünü olarak nitelendirmekte ve sanatın ereğini ise muhatabında arınmanın sağlanması olarak belirlemektedir (Tunalı 2018: 98 ve 116). Her nevi sanat eserinin taklit esasına dayandığı görüşünü Aristoteles, *Poetika*'daki şu ifadelerle dile getirmektedir: “Destan ve tragedya şiiri [ve] ayrıca komedya [...yani kısacası edebiyat] ana hatlarıyla öyle ya da böyle taklittir. [Bununla birlikte] bazı insanlar [...nesnelerin görünümlerini, duyguları ve hareketleri] renk ve şekiller aracılığıyla resmederek taklit ederken, bazıları da [insanın ruh hallerini, duygularını ve düşüncelerini] ses aracılığıyla taklit [etmektedir. ...Diğer taraftan] dansçıların sanatı [ise karakterleri, duyguları ve eylemleri] melodi olmadan, ritimle taklit [etmektedir]” (2019: 1-2). Bu anlamda taklit ister edebi, ister figüratif, isterse de müzikal olsun, her nevi sanat için esastır. Bununla birlikte, Aristoteles'in her nevi sanat faaliyetinin merkezine yerleştirdiği taklit ve arınma mefhumlarına yüklediği anlam ile Platon'un aynı kavramlara yüklediği anlam arasında bazı ciddi farklılıklar bulunmaktadır. Dolayısıyla, var olan bütün sanat türlerini taklit esasına dayalı ve arınmayı erek edinen birer etkinlik olarak ele alan Aristoteles'in söz konusu sanat anlayışının incelenebilmesi

⁷Aristoteles'in *Poetika*'sı, esasen edebi sanatlarla ilgilenen bir metin olmakla birlikte, genel olarak sanata ve sanat felsefesine dair de çok önemli bazı düşünceleri barındırmaktadır (Tunalı 2018: 97). Dolayısıyla, sanata ve sanat eserine dair *Poetika*'da belirlenen niteliklerin bir anlamda tüm Antik Yunan sanatlarını kapsayacak nitelikte olduğunu söylemek mümkündür (Ayvazoğlu 1989: 27).

için ilk önce taklit ve arınma mefhumlarının onun düşüncesindeki özgün karşılıklarının belirlenmesi gerekmektedir.

2.1.1. Aristoteles'te Taklide Dayalı Sanat Anlayışı ve Arınma

İdealar kuramı çerçevesinde ne sürmüş olduğu aşkın/mistik gerçeklik kavrayışı doğrultusunda sanat etkinliğindeki taklit kavramını herhangi bir gerçeklikleri bulunmayan dış dünyadaki görünümlerin/eylemlerin kaba birer taklidi olarak ele alıp olumsuz yönde değerlendiren Platon'a karşılık (Platon 2020: 339); insan aklından ve somut var olandan hareketle fiziksel bir gerçeklik kavrayışı ne süren Aristoteles'in, taklit kavramını aynı zamanda insan zihnindeki tümellerin/özlerin/evrensel hakikatlerin de birer taklidi olarak ele alıp olumlu yönde değerlendirdiğini söylemek mümkündür (Aristoteles 2019: 23). Dolayısıyla, Aristoteles'e göre taklit kavramı Platon'da olduğu gibi yalnızca dış dünyadaki görünümlerin/eylemlerin kaba birer taklidinden ibaret değil; aynı zamanda ele alınan görünümler/eylemler üzerinden söz konusu görünümlerin/eylemlerin işaret ettikleri insan zihnindeki tümellerin/özlerin taklidini de kapsamaktadır (Moran 1999: 29; Arslan 2007: 376; Tunalı 2018: 106). Başka bir deyişle Aristoteles, taklidi dış gerçekliğin tutsağı olmuş bir yeniden-üretim süreci olarak algılamak yerine ona farklı ve özgün bir anlam yüklemektedir (Farago 2017: 46). Nitekim Aristoteles'in anladığı anlamdaki taklit, bireysel bir olayı yeniden yaratmayı değil, "evrensel bir hakikate" yeni bir cisim kazandırmayı hedeflemektedir. Öyle ki, bütün sanatlar arasında dış dünyadaki belirli bir tikeli taklit etmekle en az sulanabilecek olan müzik, Aristoteles'e göre insanın ruh hallerini, duygularını ve düşüncelerini taklit etmesi bakımından en taklit edici sanattır (Ross 2011: 431). Dolayısıyla Aristoteles'e göre sanat, yalnızca dış dünyadaki görünümlerin/eylemlerin kaba birer taklidi olarak değil, aynı zamanda insan zihnindeki evrensel hakikatlerin de taklidi olarak ortaya çıkmaktadır. Kısacası, sanat eserinin taklit ettiği şey basit anlamda dış dünya değil, daha geniş bir anlamda insan zihninin dünyasıdır (Ross 2011: 431; Arslan 2007: 376). Böylece Aristoteles'e göre her nevi sanat, dış dünyadaki görünümler/eylemler üzerinden insan zihnindeki tümellerin/özlerin/evrensel hakikatlerin taklidi anlamındaki "taklit" esasına dayalı bir etkinlik olarak tanımlanmaktadır.

Sanattaki taklit mefhumunu dış dünyadaki görünümlerin/eylemlerin kaba birer taklidi olarak değil, insan zihnindeki tümellerin/özlerin birer taklidi olarak nitelendiren Aristoteles'e göre, taklit esasına dayalı sanat eserinin *dış dünyada bilfiil gerçekleşmiş olanı* değil, *olasılık veya zorunluluk esasına göre gerçekleşmesi mümkün olanı* taklit etmesi gerekmektedir.

Aristoteles'in taklide dayalı sanat eserine dair belirlediği bu en temel nitelik, edebiyatçı-tarihçi mukayesesi üzerinden şu şekilde ifade edilmektedir:

Ozanın işi, olmuş şeyleri değil, olabilecek şeyleri, yani olanaklı şeyleri olasılık ya da zorunluluk esasına göre anlatmaktır. Tarihçi ile ozan arasındaki fark, birinin ölçülü öbürünün ölçüsüz yazması değil, [...] birinin olmuş şeyleri, diğerininse olabilecek şeyleri anlatmasıdır. Şiir bu nedenle tarihten daha felsefidir ve ağırlığa sahiptir, çünkü şiir daha çok tümelleri, tarih ise tikelleri dile getirir. Tümel, *belli bir niteliğe sahip olan birinin belli bir nitelikteki şeyleri olasılık ya da zorunluluk esasına göre söylemesi ya da yapmasıdır*, kişilere belli adlar vermekle şiirin hedeflediği de budur. Tikel ise, [örneğin] Alkibiades'in ne yaptığı ya da başına ne geldiğidir (Aristoteles 2019: 23).

Bu anlamda söz gelimi bir edebi eserde belirli bir insanın hayatını olduğu gibi anlatmak, hayattaki evrensel unsurların taklidini hedefleyen sanatçının değil, bilfiil gerçekleşmiş olanı kayıt altına almayı hedefleyen tarihçinin işidir. Dolayısıyla sanatçının, tek bir insanın hayat hikayesini bütün detaylarıyla olduğu gibi anlatmaya kalkışmaması; bunun yerine ele aldığı hayat hikayesi üzerinden genel olarak hayatı ve hayattaki evrensel unsurları anlatması gerekmektedir. Bunun için ise anlatılmak istenen konunun özüne ait olmayan unsurların, ayrıntıların ve rastlantısal olarak meydana gelmiş olayların elenmesi; anlatılmak istenen konunun özünün anlatılabilmesi için gerekli olan unsurların ise aralarında olasılık veya zorunluluk ilişkisine uygun bir bağ gözetilerek belirli bir olay örgüsü içerisine yerleştirilmesi icap etmektedir (Moran 1999: 29). Bu anlamda Aristoteles'in daha önce hakikî bilginin mahiyetine dair öne sürmüş olduğu nedensellik ilkesinin taklit esasına dayalı sanat eserleri için de geçerli olduğunu söylemek mümkündür (Farago 2017: 47).

Benzeri bir şekilde, Aristoteles'in mezkûr "taklit" anlayışındaki bahse konu tümellerin/özlerin/evrensel hakikatlerin sınırlarının da insan aklının merkezde yer aldığı ve tabiata belirli bir mutlakiyet atfetme itkisiyle şekillenen Aristotelesçi fiziksel gerçeklik kavrayışı doğrultusunda çizilmekte olduğu görülmektedir. Bu anlamda, Aristoteles'in dış dünyadaki görünümünün/eylemlerin kaba birer taklidi değil, insan zihnindeki tümellerin/özlerin birer taklidi olarak belirlediği taklit esasına dayalı sanat anlayışının ister istemez mezkûr fiziksel gerçeklik kavrayışı çerçevesine hapsedildiğini ifade etmek mümkündür. Başka bir deyişle Aristoteles, sanattaki taklit mefhumunu basit anlamda dış dünyadaki *belirli bir kesinliği barındıran tikel görünümünün/eylemlerin* kaba birer taklidi olarak değerlendirmemekle birlikte, dış dünyadaki görünümünün/eylemlerin kaba taklidinde olduğu gibi *sınırları çizilmiş ve belirli bir mutlakiyet atfedilmiş evrensel hakikatlerin* taklidi olarak nitelendirmektedir. Bu anlamda, Aristoteles'in tümellerin/özlerin/evrensel hakikatlerin birer taklidi olarak belirlemiş olduğu

taklit kavramı ile dış dünyadaki görünümünün/eylemlerin kaba birer taklidi olarak belirlenen taklit kavramı arasında bazı paralelliklerin bulunduğunu söylemek mümkündür.

Öte yandan, Aristoteles'in Batı'nın hâkim sanatsal eğilimine yön veren sanat anlayışının belirlenmesinde en az taklit kavramı kadar önem arz eden bir diğer kavram ise arınma kavramıdır. Zira Aristoteles, her nevi sanatın nihai ereğini muhatabında acıma ve korku duygularını uyandırmak suretiyle arınmayı sağlamak olarak belirlemektedir (Tunalı 2018: 116). Bu anlamda arınma kavramı, taklit kavramı ile birlikte bir sanat etkinliğinin birliğini ve bütünlüğünü teşkil eden iki ana unsurdan biri olarak ortaya çıkmaktadır. Nitekim, her sanat etkinliği, sanat eserini meydana getiren sanatçı ve sanat eserinin muhatabı olan kişiler olmak üzere ister istemez iki yönlü meydana gelmektedir. Dolayısıyla, bir sanat eserinin birliği ve bütünlüğü, ancak sanatçının sanat eserinde gerçekleştirdiği taklit etkinliğine, sanat eserinin muhatabında gerçekleşen arınma etkinliği katıldığı takdirde mümkündür. Başka bir deyişle, bir sanatçı etkinliği olarak ortaya çıkan taklit, sanat eserinin muhatabında meydana gelecek arınma etkinliği ile tamamlanmalıdır (Tunalı 2018: 114-116).

Arınma kavramının mahiyetine dair ortaya atılan çok çeşitli görüşler arasında birçok teorisyen tarafından genel kabul görmüş baskın görüşe göre söz konusu kavram, sanat eserinin muhatabında acıma ve korku gibi taşkın duygularının uyandırılması ve harcatılması suretiyle muhatabın daha sakin ve psikolojik bakımdan daha sağlıklı bir duruma getirilmesini ifade etmektedir (Akarsu 1975: 20; Moran 1999: 31). Başka bir ifadeyle arınma kavramı, sanat eserinin muhatabındaki duygusal sağlığının sağlanması ve muhatabın bu duyguların aşırı kısımlarından arındırılarak daha sağlıklı bir hale getirilmesi anlamına gelmektedir. Bununla birlikte, arınma kavramının mahiyetine dair genel kabul görmüş söz konusu görüş, psikiyatri ilminde psikanalistlerin çokça kullandığı duygusal boşalma (abreaksiyon) tekniği ile güçlü bir benzerlik taşımaktadır. Bu noktada psikanalistlerin, psikoz ve nevroz gibi anormal durumlarda meydana getirmeye çalıştıkları tıbbi veya psikoterapik anlamdaki arınma ile sanat eserinin normal bir insan üzerinde meydana getirmesi amaçlanan sanatsal anlamdaki arınma arasında belirgin bir farklılığın bulunması gerekmektedir (Arslan 2007: 374; Ross 2011: 411). Bu noktadan hareketle David Ross, arınma kavramının sanatsal mahiyeti üzerine kayda değer bir görüş ileri sürmektedir. Ross'a göre, sanat eserinin yaratması amaçlanan sanatsal anlamdaki arınma, tıbbi veya psikoterapik anlamdaki arınmadan farklı olmalıdır. Bu düşüncüyü hareket noktası olarak kabul eden Ross, akabinde şu soruları sormaktadır:

Gerçekten de insanların çoğu, *aşırı bir acıma ve korkma eğilimi* içinde midir? Gerçekten de onlar, kahramanın *trajik ıstıraplarına* tanık olmak suretiyle bu duygulardan kurtulurlar mı?

Büyük bir trajediyi seyretmek ya da okumaktan bir şekilde yararlandığımız ve onun, bu etkisini acıma ve korkuyla yarattığı konusunda şüphe yoktur, ama bunun nedeni başka yerde bulunamaz mı? Acaba bunun nedeni, *hayatlarında bu tür duyguları duyma konusunda çok az fırsata sahip olmalarından dolayı acıma ve korku duygusundan yoksun olan insanların bir kerelik kendi kendilerinden koparılımları ve insan deneyiminin bu tür yükseklik ve derinliklerinin farkına vardırılmaları* değil midir? (Ross 2011: 441).

İşbu sorular üzerinden hareket eden Ross, sanat eserinin muhatabı üzerinde *sıradan insanın deney alanını genişletici ve insanın kendisi hakkındaki bilgisini artırıcı* bir işlevi olduğunu ve arınmanın tıbbi veya psikoterapik anlamdaki karşılıklarının yanı sıra sanatsal anlamdaki karşılığının ise bu şekilde olması gerektiğini öne sürmektedir. Başka bir deyişle, sanatın nihai ereği olarak tanımlanan sanatsal anlamdaki arınma, sanat eserinin muhatabının *kendisi hakkındaki bilgisini ve kendisine olan saygısını artırıcı* bir niteliktedir (Arslan 2007: 375). Bu anlamda, Ross’un öne sürmüş olduğu sanatsal anlamdaki arınmanın, sanat eseri vasıtasıyla *sıradan insanın kendisini istemsizce içerisinde bulduğu trajik dünya düzeninde esasen bîhaber olduğu kendi sınırlarını keşfetmesine imkân tanıyan* bir nitelikte olduğunu söylemek mümkündür. Dolayısıyla, sanat eserinin nihai ereği olarak belirlenen sanatsal anlamdaki arınma, kişiyi sanat eseri vasıtasıyla içerisinde bulunduğu trajik dünya düzeniyle bir kereliğine de olsa yüzleştirmek suretiyle meydana gelmektedir. Kısacası, insan zihnindeki evrensel hakikatlerin taklidi anlamındaki “taklit” mefhumunu insan aklının merkezde yer aldığı ve tabiata belirli bir mutlakıyet atfetme itkisinden doğan fiziksel gerçeklik kavrayışı doğrultusunda belirleyen Aristoteles’in, kişinin muhatap olduğu sanat eseri vesilesiyle insani sınırlarını bir kereliğine de olsa tecrübe etmesi anlamındaki arınma mefhumunu ise Antik Yunan mitolojisinden kaynaklanan ve Batı kültürüne derinden nüfuz eden “trajik dünya görüşü” doğrultusunda belirlediğini söylemek mümkündür.

Öte yandan, Aristoteles’in sanatı taklit ve arınma kavramları temeline yerleştiren mezkûr görüşlerinin yanı sıra sanat felsefesi alanındaki hâkim tecessüsünün bilhassa sanatın en üstün hâli olarak tanımladığı tragedya sanatı üzerinde yoğunlaşmakta olduğunu ifade etmek gerekmektedir. Öyle ki, Aristoteles’in taklit ve arınma kavramları üzerine inşa ettiği başarılı bir tragedya eserine dair belirlediği temel esasların, Batılı anlatı sanatlarının hâkim eğilimini teşkil eden dram geleneğinin de temel esaslarını oluşturduğunu söylemek mümkündür. Bu anlamda, Aristoteles’in tragedya sanatına dair belirlediği esasların doğru anlaşılması, Batılı anlatı sanatlarının hâkim yönelimini teşkil eden dram geleneğinin ve trajik dünya görüşünün anlaşılması için de bir hayli önem taşımaktadır.

2.1.2. Tragedya Sanatı ve Aristotelesçi Dram Geleneği

Sanatı, özü itibarıyla dış dünyadaki görünüm/eylemler üzerinden insan zihnindeki tümellerin/evrensel hakikatlerin taklidi olarak nitelendiren ve arınmayı ise sanatın nihai ereği olarak belirleyen Aristoteles, *Poetika*'daki tecrübesini bilhassa sanatın en üstün hali olarak kabul ettiği tragedya sanatına yöneltmekte ve tragedya sanatının esaslarına dair Batılı anlatı sanatlarının temellerini teşkil edecek bazı belirlemelerde bulunmaktadır. Bu anlamda Aristoteles, ilk olarak tragedya sanatının teşkil edici başlıca öğelerini *öykü*, *karakter*, *dil*, *düşünce*, *görsellik* ve *şarkı* olarak sıralamakta ve daha sonra söz konusu öğeler içerisinde bilhassa *öykü* ve *karakter* öğelerinin esaslarını tafsilatıyla belirlemektedir. Nitekim Aristoteles'e göre tragedya sanatının en önemli iki ögesi *öykü* ve *karakter* öğeleridir: Zira tragedya sanatı, en temelde bütünlüklü bir eylemin (*öykünün*), davranışlarda bulunan insanlar (*karakterler*) aracılığıyla taklit edilmesi suretiyle meydana gelmektedir (Aristoteles 2019: 15). Bu anlamda Aristoteles, ilk olarak *öykü* öğesinin temel esaslarını şu ifadelerle belirlemektedir:

Tragedyanın tamamlanmış, bütünlüklü ve belirli uzunluğa sahip bir eylemin taklidi olduğunu ortaya koyuyoruz. [...] Bütün, başlangıcı, ortası ve sonu olmalıdır. Başlangıç, kendisi *zorunlu olarak* başka bir şeyin arkasından gelmeyen ama arkasından başka bir şeyin var olması ya da ortaya çıkması *doğal* olmalıdır. Son ise, [başlangıcın aksine] *ya zorunlu olarak ya da çoğunlukla* başka bir şeyden sonra gelmesi *doğal olan* şeydir. Orta ise *hem bir şeyin ardından gelen hem de kendisi ardından bir şey gelendir*. O halde, öyküleri iyi kurmak isteyenler rastgele yerde başlayıp bitirmemeli, bu söylenen biçimleri kullanmalıdır. [...] Ayrıca [tragedyalar] rastgele olmayan bir uzunluğa da sahip olmalıdır. [...] Olay için doğal bir sınırlama yapmak gerekirse, *olayın bütünlüğü açık olduğu sürece* ne kadar uzun olursa o kadar iyi. Basitçe şöyle bir sınır çekilebilir: *Olasılık ya da zorunluluk esasına göre birbirini izleyen olaylar* boyunca bedbahtlıktan bahtiyarlığa ya da *bahtiyarlıktan bedbahtlığa* dönüş yapılmasına imkân veren süre yeterli süredir. Öykünün birliği, bazılarının düşündüğü gibi tek bir kişinin çevresinde dönmesiyle sağlanmaz, ne de olsa *tek bir insanın başına birçok olay gelebilir* [...] *ama bunların bazıları birlik oluşturmaz*. [...] Öbür taklit sanatları, nasıl birlik arz eden bir şeyin birlik arz eden bir taklidiyseler, *öykü de bir eylemin taklidi olduğuna göre, birlik ve bütünlük arz eden bir eylemin taklidi* olmalıdır ve parçaları öyle iyi bir araya getirilmiş olmalıdır ki *herhangi birinin yeri değiştirilse ya da herhangi biri çıkarılsa bütün de değişip yerinden oynar. Ne de olsa varlığı ve yokluğu hissedilmeyen şey, bütünün bir parçası değildir* (Aristoteles 2019: 19-22).

Başarılı bir tragedya eserinin öyküsüne dair yukarıda belirlenen “birlik ve bütünlük” esası, Aristoteles’in öncülük ettiği dram geleneğinin de temel esaslarından birisini oluşturmakta ve Batı’nın hâkim sanatsal eğilimini temsil eden anlatı sanatlarının gelişiminde önemli bir rol oynamaktadır. Söz gelimi, Batı’nın anlatı sanatlarındaki hâkim eğilimini temsil eden anaakım sinema geleneğinin benimsemiş olduğu olay örgüsündeki birlik ilkesi, esasen yukarıda mezkûr nitelikteki olay örgüsü fikrinden neşet etmektedir (Chion 1987: 101-102). Bu anlamda, başarılı bir tragedya eserinin (veya anaakım bir film senaryosunun) en temelde olasılık veya zorunluluk

ilkesine uygun bir şekilde birbirleri ile sıkı bir bağ içerisinde art arda sıralanarak ilerleyen bütünlüklü bir olay örgüsüne sahip olması gerekmektedir. Bununla birlikte, söz konusu olay örgüsünü meydana getiren olayların birbirleri ile olan ilişkisi rastgele bir keyfiyet ilişkisi değil, zaruri bir nedensellik ilişkisi olarak belirlenmelidir. Bu anlamda, Aristoteles’in başarılı bir tragedya eserinin öyküsüne dair belirlediği en temel esasın nedensellik ilkesini içkin nitelikteki “birlik ve bütünlük” esası olduğunu söylemek mümkündür.

Başarılı bir tragedya eserinin öyküsüne dair belirlenen bu ilk ve en temel esasın ardından Aristoteles, tragedyalarda ortaya koyulan olay örgüsünün ekseriyetle düğüm ve çözüm unsurlarından meydana geldiğini ifade etmektedir. Buna göre düğüm unsuru, öykünün başlangıcından, karakterin bahtiyarlığa ya da bedbahtlığa geçişinin başlamasına kadar geçen bölümü; çözüm unsuru ise, bu geçişin başlangıcından eserin sonuna kadar süren bölümü ifade etmektedir (Aristoteles 2019: 51). Düğüm ve çözüm unsurlarının tespitinin ardından Aristoteles, olay örgüsünü teşkil edici bu iki temel unsurdan çözüm unsuru hakkında bazı belirlemelerde bulunmaktadır. Aristoteles’e göre, başarılı bir tragedya eserinin olay örgüsündeki çözüm unsuru, ne bazı tragedya şairlerinin yaptığı gibi *gökten zembille inen makineden*⁸ kaynaklanmalı ne de öykü dışı herhangi bir müdahaleden doğmalıdır; bilakis, başarılı bir olay örgüsünde çözüm unsuru, öykünün bizzat kendisinden kaynaklanmalıdır (2019: 42). Aristoteles’in önermiş olduğu bu çözüm ilkesi, esasen olaylar arasındaki neden-sonuç bağlarının korunarak eserin birlik arz eden bütünlüklü yapısının tesisini amaçlamaktadır. Bu anlamda düğüm ve çözüm unsurlarının doğru kullanılması, çizgisel bir gelişime sahip başı, ortası ve sonu belirli bir olay örgüsü kurulabilmesine imkân tanımasının yanı sıra, başarılı bir tragedya eserinin ilk esası olan nedensellik ilkesini içkin nitelikteki “birlik ve bütünlük” esasının tesis edilebilmesi bakımından da bir hayli önem taşımaktadır.

Öte taraftan, düğüm ve çözüm unsurlarından müteşekkil çizgisel nitelikteki mezkûr öyküleme yapısının, bazı ufak farklılıklarla birlikte Batılı anlatı sanatlarının hâkim eğilimini temsil eden anaakım sinema geleneği üzerinde etkisini sürdürdüğünü söylemek mümkündür. Bu anlamda, anaakım sinema geleneğinin serim, düğüm ve çözüm unsurlarından müteşekkil üç perdeli ve çizgisel bir doğrultuda “sürekli ilerleme yasasını” içkin bir öyküleme yapısına sahip olması (Chion 1987: 184 ve 190-200), Batılı anlatı sanatlarının hâkim eğilimini temsil eden

⁸Ari Çokona ve Ömer Aygün’ün dipnotu: “Aristoteles’in kastettiği ‘makine’, öyküdeki olay örgüsü sarpa sardığında yazarın her şeyi çözmek ya da tatlıya bağlamak için “gökten zembille inmiş” gibi sahne üzerinden bir tanrıyı ya da insanı sahneye indirmek için kullandığı vinçtir. Bu düzeneğe ‘makineden çıkan tanrı’ anlamında [...] *deus ex machine* denmiştir” (2019: 42).

anaakım sinema geleneğinin Aristoteles'in öncülük ettiği mezkûr dram geleneğinden beslendiğinin bir göstergesidir.

Diğer taraftan, tragedya eserleri yalnızca düğüm ve çözüm unsurlarından meydana gelmemektedir. Bu noktada Aristoteles, öyküleri basit ve karmaşık öykü olarak ikiye ayırmakta ve olay örgüsünün iki yeni unsurunu da bu şekilde belirlemektedir:

Bazı öyküler basittir, bazılarıysa karmaşık. Öykülerin taklit ettikleri eylemler böyledir de ondan. Basit eylem derken [...düğüm ve çözüm öğelerinden oluşan,] süreklilik arz eden ve birlik oluşturan ama geçişinde *baht dönüşü* ya da *tanıma* içermeyen eylemi kastediyorum, karmaşık eylem derken de geçişinde baht dönüşü, tanıma ya da her ikisini içeren eylemi. Ama bunlar, [baht dönüşleri ve tanımlar]⁹ kendilerinden önceki olayların zorunlu ya da olası sonucu olacak şekilde öykünün düzenlenişinin kendisinden doğmalıdır. Ne de olsa bir olayın bir olaydan dolayı gerçekleşmesiyle bir olaydan sonra gerçekleşmesi arasında çok fark vardır (2019: 27).

Aristoteles'in, karmaşık bir öykünün unsurları olarak belirlediği *baht dönüşü* ve *tanıma* unsurları, olay örgüsünün akışını etkileyecek dönüm noktaları olarak değerlendirilebilir. Nitekim, *baht dönüşü* olay örgüsü içerisinde olasılık ya da zorunluluk esasına göre ilerleyen eylemlerin, yine olasılık ya da zorunluluk esasına uygun bir şekilde tersine dönmesini; tanıma ise, adından da anlaşılacağı üzere, hikayedeki bir karakterin tanınmaz halden tanınır hale geçmesini ifade etmektedir. Bununla birlikte, Aristoteles'e göre bu iki unsurun en güzel kullanımı, bir arada kullanılmasıyla ortaya çıkmaktadır. Başka bir deyişle, “en güzel tanıma, olayların kendisinden doğan, olası olaylardan hareketle seyircide sarsıntı yaratan” ve “baht dönüşüyle aynı zamanda ve baht dönüşü aracılığıyla gerçekleşen” tanımadır; çünkü tanıma ve baht dönüşü bu haliyle seyircide acıma ve korku duyguları uyandıracak ve arınmanın gerçekleşmesine imkân tanıyacaktır (Aristoteles 2019: 29-30; 47). Bununla birlikte Aristoteles, baht dönüşü ve tanımanın yanı sıra olay örgüsünün bir diğer ögesi olarak duygu ögesinden de bahsetmekte fakat bu bahsi oldukça kısa tutmaktadır: “Duygu ögesi ise zarar ya da rahatsızlık veren bir eylemdir, örneğin uluorta ölümler, büyük ıstıraplar, yaralanmalar ve benzerleri” (Aristoteles 2019: 30). Bu duruma *Kral Oidipus*'ta, Oidipus'un, başına gelen felaketlerin ardından bir iğne ile kendi gözlerini kör etmesi örnek olarak gösterilebilir. Nitekim, eserde Korobaşı, kendi gözlerini iğne ile kör eden Oidipus'u şu şekilde takdim etmektedir: “İşte kapılar açılıyor, en katı yürekleri bile sızlatacak bir manzarayla karşılaşacaksın! [...] Nasıl dayanır insan bakmaya? Ne korkunç felaket! Hiç görmedim ömrümde böylesini. Talihsiz Oidipus! [...] Bakamıyorum yüzüne; *dehşetten ürperiyorum*” (Sophokles 2015: 50).

⁹ Bu köşeli parantezin içerisindeki eklemeler, metnin çevirmenlerine aittir.

Böylelikle, ilk etapta öykünün esaslarını ve olay örgüsündeki teşkil edici unsurları belirlemiş olan Aristoteles, daha sonra başarılı bir tragedya eserinin ele alması gereken karakterleri ve bu karakterlerin eserde nasıl ele alınması gerektiğini de belirlemektedir. Buna göre, şayet tragedya sanatı seyircide acıma ve korku duygularının uyandırılması ile sanatsal anlamdaki arınmanın sağlanmasını amaçlıyorsa, başarılı bir tragedya eseri, ne erdemi ve doğruluğuyla bahtiyar olmuş birisini ne de kötülüğü ve alçaklığı dolayısıyla bedbaht olmuş birisini konu edinmeli; buna karşılık, büyük nam salmış bahtiyar bir insanken bir *hatadan* dolayı bedbaht olmuş ortalama birisini konu edinmelidir. Zira, saygın insanların bahtiyarlıktan bedbahtlığa geçişi, korku ve acıma duyguları uyandırmadığı gibi, aynı zamanda iticidir; bununla birlikte, alçak insanların bedbahtlıktan bahtiyarlığa geçişinin de ne insan sevgisi ne korku ne de acıma uyandırdığını söylemek mümkündür. Diğer taraftan, aşağılık bir insanın bahtiyarlıktan bedbahtlığa geçişi de bir parça insan sevgisinin yanı sıra, ne acıma ne de korku uyandırır; çünkü *acıma, hak etmediği halde bedbaht olan* kişi karşısında duyulurken, korku ise kendisiyle özdeşlik kurabileceğimiz, yani *bize benzeyen* kişi karşısında duyulur (Aristoteles 2019: 33-34). Dolayısıyla şairin, bu üç tür karakter-öykü denkleminde kaçınması gerekmektedir. Bununla birlikte, tavsiye edilen karakter-öykü denklemindeki bahtiyarlıktan bedbahtlığa geçişin nedeni ise *alçaklık* değil, *büyük bir hata* olmalıdır; çünkü, sanatsal açıdan en güzel tragedya, Aristoteles’e göre, böyle *trajik bir olay örgüsünden* ortaya çıkacaktır.

Bu noktada, Aristoteles’in seyirci ile trajik kahraman arasında belirli bir özdeşlik kurmak suretiyle trajik kahramanın ızdırapları üzerinden seyircide arınmayı sağlamayı hedeflediğini söylemek mümkündür. Bu anlamda Aristoteles’in trajik kahramanın mahiyetine dair belirlediği ilk esas, seyircinin kendisiyle özdeşlik kurabileceği niteliklere sahip olması olarak ortaya çıkmaktadır. Böylece sıradan seyirci, trajik kahramanın zatında kendisini istemsizce içerisinde bulduğu trajik dünya düzeninin sınırlarını deneyimleyebilecek ve böylece sanatsal anlamdaki arınma gerçekleşecektir. Bu anlamda, arınmanın gerçekleşmesinin ön koşulu olarak nitelendirilebilecek “özdeşleşme” esasının, Batılı anlatı sanatlarının hâkim eğilimini temsil eden anaakım sinema geleneği üzerinde de derin bir nüfuzunun bulunduğunu ifade etmek gerekmektedir (Chion 1987: 154-156).

Diğer taraftan, başarılı bir tragedya eserinin *trajik bir kahramana* sahip olmanın yanı sıra *trajik bir olaylar silsilesine* de sahip olması gerekmektedir. Başka bir deyişle, kahramanın zatında tecessüm eden trajik dünya görüşünün, başarılı bir tragedya eserinde olay örgüsüne de içkin bir nitelik arz etmesi elzemdir. Bu noktada Aristoteles, başarılı bir tragedya eserinin sahip olması gereken trajik olayların mahiyetini şu ifadelerle belirlemektedir:

Bu tür eylemler, zorunlu olarak ya dostlar ya düşmanlar ya da birbirlerine karşı bu duyguları beslemeyen kişiler arasında geçer. [...] Düşmanın düşmana yaptığı ya da yapmaya niyetlendiği bir şey, acıma duygusu uyandırmaz. Tarafsızlar için de aynısı geçerlidir. Duygulara dokunan olayların yakınlar arasında meydana geldiği durumlar tercih edilmelidir; örneğin bir kardeşin kardeşi, bir oğlun babasını, bir ananın oğlunu, bir oğlun anasını öldürdüğü, öldürmeye niyetlendiği ya da benzeri bir eylemde bulunduğu durumlar (Aristoteles 2019: 37-38).

Bununla birlikte, tragedya şairinin ele aldığı öyküyü güzel kullanması gerekmektedir. Bu noktada Aristoteles, tragedya şairine dört seçenek sunmaktadır. Bunlar sırasıyla, (1) karakter durumu *bilir* ve eylemi göz göre göre *gerçekleştirir*; (2) karakter durumu *bilmez* ve bilmeden, korkunç bir eylem *gerçekleştirir*; (3) karakter durumu *bilmez* ama eyleme geçmeden önce işin aslını fark edip eylemi *gerçekleştirmez* ve son olarak (4) karakter durumu *bildiği* halde eyleme hazırlanır fakat eylemi *gerçekleştirmez*, şeklinde listelenebilir (Aristoteles 2019: 38).

Bahsi geçen dört seçeneği belirlemesinin akabinde Aristoteles, mezkûr seçenekler arasında da şöyle bir sıralama yapmaktadır: Dördüncü seçenek en kötüsüdür, çünkü trajik değildir, duygulara dokunmaz ve iticidir; zira bu seçenekte ne tanıma ne de eylem gerçekleşmektedir. Birinci ve ikinci seçenekler, dördüncü seçenektan daha iyidir; çünkü birinci ve ikinci seçeneklerde en azında bir eylem gerçekleşmektedir ve eylemin gerçekleşmesi, eylemin gerçekleşmemesinden her halükârda daha iyidir. Şayet eylem gerçekleşecekse, eylemi gerçekleştirecek kişinin bilmeyerek eylemi gerçekleştirmesi ve daha sonra tanınmanın sağlanması, eylemin bilerek gerçekleştirilmesinden iyidir; böylece, ikinci seçenek, birinci seçenektan daha iyidir. Bununla beraber Aristoteles'e göre, bu seçenekler arasındaki en iyi seçenek üçüncü seçenek olarak, yani "karakterin durumu *bilmediği* ama eyleme geçmeden önce işin aslını fark edip eylemi *gerçekleştirmedeği*" seçenek olarak ortaya çıkmaktadır (Aristoteles 2019: 39).

Kitabın bahse konu edisyonunun çevirmenlerinden Ömer Aygün'e göre, Aristoteles'in bu ifadeleri ile önceki görüşleri arasında büyük bir tutarsızlık bulunmaktadır. Zira Aristoteles, tragedyayı bir eylemin taklidi olarak tanımlamasına; en güzel tanınmanın baht dönüşü ile birlikte gerçekleşen tanıma olduğunu ifade etmesine ve ideal trajik karakteri, alçaklığından dolayı değil bilmeden işlemiş olduğu bir hatadan dolayı bahtiyarlıktan bedbahtlığa geçen bir karakter olarak nitelmesine rağmen; önceki ifadeleriyle tutarsız bir şekilde içerisinde eylemin olmadığı, dolayısıyla baht dönüşünün de gerçekleşmediği fakat buna karşılık yalnızca tanınmanın gerçekleştiği ama onun da karakterin bahtiyarlıktan bedbahtlığa geçmeden, yani *trajik hatayı* işlemeyen önce gerçekleştiği seçeneği en güçlü seçenek olarak değerlendirmektedir (Aygün 2019: 89). Buna karşılık, Aristoteles'in şimdiye kadarki belirlemeleri göz önünde bulundurularak bahsi geçen dört seçenek arasındaki en güçlü seçeneğin "karakterin durumu

bilmediği ve bilmeden, korkunç bir eylem *gerçekleştirdiği*” ikinci seçenek olduğunu söylemek mümkündür. Nitekim, Aristoteles’in her anlamda başarılı bir tragedya eseri olarak kabul ettiği *Kral Oidipus*’ta, Oidipus’un öz babası Laios’u öz babası olduğunu bilmeden öldürmesi; öz annesi İokaste ile öz annesi olduğunu bilmeden evlenmesi ve daha sonra baht dönüşü ile birlikte gerçekleşen tanıma sayesinde bu durumların ortaya çıkması üzerine acısından kendi gözlerini kör etmesi göz önünde bulundurulduğu takdirde, en güçlü seçeneğin doğal olarak ikinci seçenek olarak ortaya çıkacağı görülmektedir.

Bununla birlikte Aristoteles, daha önce “büyük nam salmış bahtiyar bir insanken, bir *hatadan* dolayı bedbaht olmuş ortalama birisi” olarak tanımladığı ideal trajik kahraman ve tragedyadaki diğer karakterler hakkında da bazı ek belirlemelerde bulunmaktadır. Buna göre, şayet bir tragedya şairi başarılı bir tragedya eseri ortaya koymak istiyorsa, olay örgüsünde olduğu gibi karakterlerde de zorunluluk ya da olasılık esaslarını göz önünde bulundurmak durumundadır. Aristoteles, bu durumu şöyle ifade eder: “Şundan sonra bunun gelmesi nasıl zorunlu ya da olası olmalıysa, şöyle birisinin şöyle şöyle şeyler demesi ya da yapması da zorunlu ya da olası olmalı[dır]” (2019: 42). Başka bir deyişle, başarılı bir tragedya eserinde gözetilmesi gereken nedensellik ilkesi yalnızca olay örgüsüne değil, karakterlere de içkin bir nitelik arz etmelidir.

Son tahlilde Aristoteles, bir tragedya eserinin en önemli iki ögesini *nedensellik* ilkesini içkin nitelikteki *bütünlüklü* bir *trajik olay örgüsü* ve seyircinin kendisiyle *özdeşlik* kurmasına imkân tanıyacak nitelikteki *trajik karakter* olarak belirlemektedir. Başka bir deyişle Aristoteles’in başarılı bir tragedya eserine dair belirlediği temel esasların, insan aklının merkezde yer aldığı ve tabiata belirli bir mutlakıyet atfetme itkisinden doğan fiziksel gerçeklik kavrayışının yanı sıra, Antik Yunan mitolojisinden kaynaklanan ve Batı kültürüne derinden nüfuz eden “trajik dünya görüşü” doğrultusunda da belirlendiğini söylemek mümkündür. Dolayısıyla, Batılı anlatı sanatlarına kaynaklık teşkil eden Aristoteles’in öncülük ettiği söz konusu dram geleneğinin anlaşılabilmesi için, önceki bölümlerde tafsilatıyla ele alınan mezkûr gerçeklik kavrayışı ile birlikte Antik Yunan mitolojisinden ortaya çıkan *trajik dünya görüşünün* de kapsamlı bir şekilde ele alınması gerekmektedir.

2.1.3. Nietzsche ve Scheler’de Trajik Dünya Görüşü ve Trajik Anlatım

Antik Yunan mitolojisinin temelinde bulunan trajik dünya görüşünün mahiyetine dair incelemelerde bulunan Friedrich Nietzsche, insanın olağanüstü bir başarısı olarak nitelendirdiği

ve en üstün sanat olarak kabul ettiği tragedya sanatının ve dolayısıyla trajik olanın özünde *apollonik-dionizik* ikiliğin bulunduğunu öne sürmektedir. Nitekim Nietzsche, bahsi geçen ikiliği trajediye dair yazmış olduğu eserlerinde oldukça kapsamlı bir biçimde ele almakta ve genelde rekabet halinde bulunan *apollonik* ve *dionizik* sanat dürtülerinin, tragedya sanatının ve dolayısıyla trajik olanın kökünde ve özünde iç içe geçmiş bir halde bulunduğunu ifade etmektedir (Nietzsche 2011: 57; 2019: 74). Bu anlamda, Nietzsche'nin trajik olana dair belirlediği ilk ve ana kaidenin (trajik olanda *apollonik-dionizik* ikiliğin iç içe geçmişliğinin) tespit edilebilmesi için, öncelikle mezkûr ikiliği teşkil eden tarafların niteliklerinin tespit edilmesi gerektiği ortaya çıkmaktadır.

Bahsi geçen ikiliğin ilk ayağını oluşturan Apollon, biçimin, uyumun ve kontrolün merkezde olduğu *plastik sanatların ustasıdır*. Nitekim Nietzsche, *apollonik* sanatın niteliklerini belirlerken plastik sanatların timsali *heykeltıraşlıktan* faydalanmaktadır. Nietzsche'nin *yontucunun sanatı* olarak nitelendirdiği *apollonik* sanat dürtüsü, en temelde biçimler ve görünümle ilişkili olarak ortaya çıkmaktadır. Apollonik sanatçının amacı, *düşte, göz kapakları kapalıyken gördüğü gözün ilahi dünyasındaki şeyleri*, onlara belirli sınırlar çizerek ve güzel biçimler vererek ortaya koymaktır (Nietzsche 2011: 66). Doğrudan doğruya *gözle* alakalı olan ve ortaya koyduğu sanat eserleri *görünür şeyler* olan *apollonik* sanatlar için kaçınılması gereken en temel nitelik, *biçimsizliktir*. Diğer taraftan, *apollonik* sanatın ortaya koyduğu eserle muhatabı/seyircisi arasında keskin bir sınır vardır ve *apollonik* sanatın muhatabı/seyircisi, bu sınırın farkındadır. Bir başka deyişle, *apollonik* sanatta seyirci, sanat etkinliğine dolaylı/edilgen bir şekilde dahil olmaktadır. Tecessüsünü *fenomenlerin dış yüzüne, görünümüne* yöneltmiş olan *apollonik* sanatın hedefi, her neye mal olursa olsun *biçimli ve güzel görünüşleri* korumak ve kurtarmaktır. Bu anlamda *apollonik* olan, *resimsiz, cisimsiz ve unvansız* değildir; bir başka deyişle, *apollonik* olanın *adı ve soyadı* vardır (Ayvazoğlu 1989: 22; Kuçuradi 1997: 29). Apollonik olanın bu niteliği, İoanna Kuçuradi'ye göre şu şekilde yorumlanabilir: “İnsanın yok olmak üzereyken son sığınağı, kendi görünüşü, [kendi cismi,] diğer insanların da [kendisini o şekilde] bildiği [kendi] soyadıdır. [Dolayısıyla] yok olmak üzereyken insan, kendi kişiliğine, [yani, güzel görünümünü sürdürmeyi amaçlayan, *biçimin ölümsüzlüğünü* arzulayan ve bu anlamda] ona ‘hep yaşa’ diye haykıran Apollon’a sığın[maktadır]” (1997: 29). Kısacası *apollonik* olan, mezkûr ikilikte, şeylerin görünümleriyle, yani fenomenlerin dış yüzleriyle ilgilenen ve her ne pahasına olursa olsun *biçimli ve güzel görünümünün ölümsüzlüğünü* arzulayan tarafı oluşturmaktadır. Nitekim Nietzsche'ye göre, bilge Silenos'un *dionizik* olanın özünü simgeleyen “insan için en iyi şey, hiç doğmamaktır;

ikinci en iyi şey ise, en kısa zamanda ölmektir” sözünü tersyüz ederek apollonik olanın özünü simgeleyen şu ifadeye ulaşılabilmektedir: İnsan için en kötü şey *hemen ölmektir*, ikinci en kötü şey ise, *ölmektir*; öyle ki, apollonik düzeyde, “en büyük kahramanın, yaşamını bir gündelikçi olarak bile olsa sürdürmek istemesi” yakışıksız kaçmayacaktır (Nietzsche 2019: 29).

Nietzsche, öne sürmüş olduğu ikilikte, apollonik olanın karşısına dionizik olanı yerleştirmektedir. Ona göre, dionizik olanın özünü, Kral Midas ile Silenos arasında geçtiği söylenen eski bir efsanede bulmak mümkündür. Efsaneye göre Kral Midas, Dionysos’un bilge satirlerinden Silenos’u bir gün ormanda görür ve bilgeliğinden faydalanabilmek için peşine düşer. Uzun uğraşlar sonunda Silenos’u yakalayan Kral Midas, var oluşunu kuvvetlendirmek arzusuyla Silenos’a “insanlar için en iyi, en mükemmel şeyin” ne olduğunu sorar. Silenos başta herhangi bir cevap vermez, fakat daha sonra Kral Midas’ın artan ısrarlarına kayıtsız kalamaz ve kralın bu sorusunu şöyle yanıtlar:

Zavallı, bir günlük ömürlü tür, rastlantının ve *kederin çocukları*, *duymamanın* *senin için en hayırlısı* olduğu şeyi söylemeye niye zorlarsın beni? En iyi şey, senin için tamamen ulaşılmazdır: *doğmamış olmak*, *var olmamak*, *hiç olmak*. En iyi ikinci şey ise senin içindir –*en kısa zamanda ölmek*¹⁰ (Nietzsche 2019: 27).

Nietzsche’nin apollonik-dionizik ikilik üzerine kurmuş olduğu trajedi anlayışının dionizik veçhesi, temelde Silenos’un bu bilgece sözlerine dayanmaktadır. Buna göre, dionizik olan, *İlk Bir*’den¹¹ kopmuş ve ona yeniden kavuşmak için yok olmayı arzulayan, taşkın ve coşkun tutkularla bezeli kişinin durumunda ortaya çıkmaktadır. Dolayısıyla dionizik olan, apollonik olandaki gibi tecessüsünü görünümlere yöneltmemekte; fakat görünümlere dalarak onların temellerinde bulunan şeyleri araştırmaktadır (Ayvazoğlu 1989: 22; Kuçuradi 1997: 30). Bu anlamda fenomenlerin dış yüzleriyle ilgili olarak tanımlanan apollonik olanın aksine, dionizik olanın fenomenlerin iç yüzleriyle ilgili olduğunu söylemek mümkündür. Dionizik olanda, apollonik olandaki gibi sanat eseri ile muhatabı/seyircisi arasında ne bir sınır ne de bir ayırım söz konusudur. Başka bir deyişle dionizik olanda sanat eserinin muhatabı sanat etkinliğine dolaylı/edilgen bir şekilde değil, doğrudan/etkin bir şekilde dahil olmaktadır. Nitekim, sıradan engellerin ve sınırların ortadan kalkmasıyla ortaya çıkan dionizik durumda

¹⁰ Silenos’un cevabı, başka bir yerde şu şekilde nakledilir: “Zahmet ve sıkıntı içindeki sefil kitle, öğrenecek, size yarayacak bir şey yok diyorsam, beni niye zorluyorsunuz. Çünkü kendi sefilliğiniz içinde, farkında olmadan, yaşamınız hiç sıkıntı çekmeden geçip gidiyor. *Bir kez insan olmayagör, asla çok mükemmel olamazsın, en iyi varlıktan payını alamazsın*. Yani sizin için en mükemmel şey istisnasız, kadınlar gibi erkeklerin de hiç doğmamış olmasıdır. Bundan başka en iyi şey ise, –doğduktan sonra, olabildiğince çabuk ölmenizdir” (Nietzsche 2011: 63).

¹¹ *Tragedyanın Doğuşu*’nun bu çalışmada kullanılan edisyonunun çevirmeni Mustafa Tüzel’in *İlk Bir* olarak çevirmiş olduğu *Ur-Eiene* kavramı, Kuçuradi tarafından *Ana Bir*, Ayvazoğlu tarafından ise *Öz-Bir* olarak kullanılmaktadır. Kuçuradi, bu kavramın tanımını şu şekilde verir: Zamanın dışında olan, her şeyin sonsuz kaynağı, eksiksiz ve sonsuz olan; varlık (Kuçuradi 1997: 31).

kişiyi kendisinden geçirecek; bir anlığına da olsa onda, herkesle, her şeyle ve *İlk Bir*'le bir olmak arzusunu doğuracak bir *coşku ve esrime*¹² hali bulunmaktadır (Nietzsche 2011: 58 ve 68). Apollonik olanın niteliklerini belirlerken heykeltıraşlıktan faydalanan Nietzsche, dionizik olanın niteliklerinin ise en saf haliyle müzikte bulunabileceğini ifade etmektedir. Nitekim müzikte ne bir fenomen dile getirilmekte ne bir görünümünden söz edilmekte ne de bir sınırdan bahsedilmektedir (Ayvazoğlu 1989: 22; Kuçuradi 1997: 30). Bu anlamda dionizik olan, “resimsiz, cisimsiz ve unvansızdır”; ne bir adı vardır ne de soyadı; kendisini biçimli güzel görünümlere, yani bu dünyanın geçici varlığına bağlayacak her türlü vasıftan soyutlanmıştır. Dionizik olanın tek bir amacı vardır: Kendisinden koparak meydana geldiği *İlk Bir*'e, yani esas varlığa yeniden kavuşmak; *yok olmak, ölmek*.

Friedrich Nietzsche, öne sürmüş olduğu apollonik-dionizik ikiliği, Batı sanatının merkezine yerleştirmektedir (Hüküm 2014: 40). Nitekim, Aristoteles’le benzer bir şekilde sanatı taklit esasına dayalı bir etkinlik olarak kabul eden Nietzsche’ye göre, her biri birer taklitçi olan sanatçılar ya Apolloncu birer *düş sanatçısı* ya da Dionysosçu birer *esriklik sanatçısıdır* (2019: 23). Bununla birlikte, aralarında derin bir karşıtlık bulunan ve genelde sanat eserlerinde ayrı ayrı ortaya çıkan apollonik-dionizik ikilik, sanatların en üstünü olan tragedya sanatında istisnai bir şekilde birbiriyle iç içe geçmiş bir halde bulunmakta ve böylece tragedya sanatını hem bir esriklik hem de bir düş sanatı haline getirmektedir.

Apollonik-dionizik ikiliğin tragedya sanatında bir arada bulunuyor olması, tragedya sanatının oluşum süreci incelendiği takdirde ortaya çıkmaktadır. Tragedya sanatı, ilk olarak Antik Yunan’da, Yunanlıların şarap tanrısı Dionysos adına düzenledikleri şenliklerden doğmuştur. Başlangıçta yalnızca Tanrı’nın sözcüsü olarak kabul edilen koronun sözlerinden oluşan ve bu anlamda tanrısal esinle doğa arasında herhangi bir ikiliğin bulunmadığı bu şenliklere, daha sonraları koro karşısında tek başına şiirler okuyan bir karakterin de dahil olmasıyla birlikte, tanrısal söz karşısına dikilen insanın varlığı ortaya çıkmış ve bu durum bir çeşit ikilik oluşturmuştur (Hüküm 2014: 39-40). Nihayetinde tragedya sanatı, temelde tanrısal sözün (dioniziğin) karşısında *var olmaya çabalayan* insanın sözüyle (apollonikle) ortaya çıkan işbu çelişkiden/çatışmadan vücut bulmaktadır. Bununla birlikte, Nietzsche’ye göre, *apollonik-dionizik ikilik, yalnızca sanat hadiseleri söz konusu olduğu zaman ortaya çıkan bir ikilik değildir; bu ikilik aynı zamanda, tragedya sanatının taklit ettiği dünyanın ve insan yaşamının*

¹² Esrime: “Kişinin kendinden geçmesi; duyulur dünyanın dışına çıkarak kendini Tanrı’yla birleşmiş sayma durumu” (Akarsu 1975: 67).

özünde bulunan çatışmanın da teşkil edici bir niteliğidir (Kuçuradi 1997: 28 ve 34). Öyle ki, Nietzsche'ye göre, Antik Yunan'daki apollonik sanatçılar dahi,

...varoluşun korkularını ve dehşetlerini biliyor ve duyumsuyorlardı: [fakat,] yaşayabilmek için, bunların önüne, Olympos'taki parlak düş ürününü, [yani apollonik olanı] koyma[ları] gerekiyordu. Doğanın dev güçleri karşısındaki o muazzam *güvensizlik*, tüm bilgilerin üzerinde acımasızca hüküm süren o *Moirai*¹³, büyük insan dostu Prometheus'un o akbabası, bilge Oidipus'un o korkunç yazgısı [...]; kısacası, [...Silenos'un insanın var oluşuna dair] tüm o felsefesi [...Antik Yunan'daki apollonik sanatçılar tarafından biliniyor ve duyumsanıyor, fakat buna rağmen] her halükârda perdeleniyor ve gözlerden gizleniyordu (2019: 28).

Dikenli çalılıklarda güllerin açtığı apollonik bir sanat ikliminde tragedya şairinin yaptığı ve tragedyayı en üstün sanat kılan şey ise, dünyanın ve insan yaşamının özünde bulunan, *tanrılarla insanları karşı karşıya getiren bu ikiliği* kavramak ve onu, örneğin Prometheus mitosunu¹⁴ konu edinen Aiskhylos'un *Zincire Vurulmuş Prometheus* (2015) isimli tragedyasında olduğu gibi, saklamadan/gizlemeden en doğru biçimde ortaya koymaktan ibarettir. İnsan hayatındaki çatışmanın, yani trajedinin kaynağını teşkil eden apollonik-dionizik ikilik, Silenos'un sonsuz yok olmaya sürüklediği *kör talihli* insanın kulağına, Apollon'un, her ne olursa olsun varlığını sonsuza dek sürdürmesi gerektiğini fısıldamasıyla ortaya çıkan çatışmadadır. Bir başka deyişle bu ikilik, *insanın kaçınılmaz bir son olan ölüme yaklaşmasına rağmen yaşamak için var gücüyle mücadele etmesinden doğan paradokstadır*. Antik Yunan mitolojisinde, Olympos tanrılarından *medeniyetin ateşini* çalarak insanlığa armağan eden ve böylece insanlığın özgürleşmesini ve ilerlemesini başlatan Prometheus'un, işlemiş olduğu bu

¹³ Antik Yunan'da kader tanrıçası.

¹⁴ Prometheus mitosuna göre Prometheus, titan İapetos'un soyundan gelen bir titandır. Zeus önderliğindeki tanrıların titanları alt etmesiyle sonuçlanan savaşta Prometheus, üstün zekâsı ve derin öngörüsü sayesinde tarafsız kalmayı başarmıştır. Fakat Prometheus'un kardeşleri, mağlubiyetle sonuçlanan savaşın ardından kendisine karşı savaştıkları gerekçesiyle Zeus tarafından cezalandırılırlar. Soyunun akıbetinden dolayı Zeus'a karşı içten içe öfke ve intikam duygularıyla dolup taşan Prometheus, buna rağmen üstün zekâsı ve Zeus'a karşı göstermiş olduğu sözde saygı sayesinde tanrılar dünyasında kendine bir yer edinmeyi başarır. Zeus'tan soyunun intikamını almak isteyen Prometheus, bir yandan tanrıların egemenliğini insanlar eliyle sonlandırmanın planlarını yaparken diğer yandan üstün zekâsı ve sivri aklı ile Zeus'u meclislerde küçük düşürmekten de geri kalmaz. Öyle ki, tanrıların titanları mağlup etmesiyle sonuçlanan savaşın ardından, muktadir tanrılar ile insanlar arasındaki sorunları çözmek üzere Mekone'de düzenlenen bir kurban töreninde, kesilen kurbanın pay edilmesi hususunda üstün zekâsıyla Zeus'u insanların önünde küçük düşüren Prometheus, böylelikle hem Zeus'un öfkesini üzerine çeker hem de Zeus'u insanlara karşı kıskırtır. Ölümlülerin karşısında küçük düşürülen Zeus'un içinde dinmek bilmez bir öfke ve derin bir onur yarası oluşur. Bunun üzerine Zeus, insanların elinden *ilerlemenin ve özgürlüğün sembolü olan ateşi* alır. Fakat Prometheus, insanları tanrılara karşı egemen kılmakta ve Zeus'tan öç almakta kararlıdır: Zeus'un insanlardan esirgelediği ilerlemenin ateşini Olympos dağından çalar ve insanlara götürür. Böylece Zeus, insanların gözünde ikinci kez küçük düşürülmüş ve aldatılmıştır. İyiden iyiye öfkelenen Zeus, bu sefer hem insanları hem de Prometheus'u cezalandırmaya karar verir. Kendisiyle alay edilmesine, kendisine başkaldırılmasına ve kendisinden çalınan *ateşe* karşılık ölümlülerin dünyasını *ebedi acı, keder ve hastalıklarla cezalandıran* Zeus, Prometheus'u ise ellerinden ve ayaklarından bir kayaya zincirlerle bağlatır ve parçalandıkça yeniden oluşan ciğerinin her yeni gün bir kartal tarafından yeniden parçalanacağı şekilde kurtuluşu olmayan korkunç bir cezaya mahkûm eder. Böylece, tanrılardan ateşi çalarak insanlığa armağan eden ve bu sayede insanda aklın ve bilinçlenmenin önünü açarak *özgürlüğün timsali* haline gelen Prometheus, insanlığa verdiği bu armağana karşılık sonsuz bir işkenceye mahkûm edilir (Erhat 1996: 254-255; İndirkaş 2005: 107-109).

suça (*var olmaya; hayata evet demeye*) karşılık bir kayaya zincirletilmesi ve parçalandıkça yeniden oluşan ciğerinin her yeni gün bir kartal tarafından yeniden parçalanacağı şekilde kurtuluşu olmayan korkunç bir cezaya (*yok olmaya; hayata hayır demeye*) mahkûm edilmesi, *dünyanın ve insan hayatının özünde bulunan bu ikiliğin/çatışmanın (trajik dünya görüşünün)* mitik bir örneğidir.¹⁵ Başka bir deyişle, dünyanın ve insan hayatının özü itibarıyla *varlık-yokluk* ikilemi içerisinde yaşayan insan, bir taraftan *İlk-Bir*'e kavuşmak üzere hemen yok olmak isterken, diğer taraftan Apollon tarafından var olmaya zorlanmakta ve böylece, *hayata aynı zamanda hem evet hem de hayır* demektedir (Ayvazoğlu 1989: 23). Nietzsche'nin anladığı anlamda trajedi ve trajik olan, dünyanın ve insan yaşamının özünde bulunan bu ikiliğin tek bir örnekte bir arada bulunduğu durumlarda ortaya çıkmaktadır.

Nietzsche'nin trajediyi ve trajik olanı yalnızca tragedya sanatının değil, aynı zamanda dünyanın ve insan yaşamının merkezine yerleştirdiği *trajik dünya görüşü* fikrine, trajedi üzerine çalışmalar yapmış bir diğer filozof, Max Scheler de katılmaktadır. Scheler'e göre trajedi ve trajik olan, evrene dair izafi bir değere sahip *sıradan bir yorum* değildir; bilakis, evrenin *teşkil edici temel bir unsurudur* (1954: 178). Gündelik kullanımın aksine bir olay, bir durum yahut bir karakter, evrenin özünde bulunan *trajikten* pay aldığı ölçüde trajik olarak nitelendirilebilmektedir. Bu noktada belirtmek gerekir ki Scheler'in ifade ettiği *evren*, mekanik fizik tarafından inşa edilen ve farklı değerlerden yoksun *fiziğin evreni* değil; aksine, çeşitli değerlerle ve onların birbirleri ile olan ilişkileri ile süslenmiş *insanın evrenidir*. Nitekim Scheler, trajik olarak adlandırılacak her şeyin, ancak değerler ve onların ilişki alanlarında bulunabileceğini; buna karşılık, mekanik fizik gibi değerlerden arındırılmış bir evrende trajediden asla bahsedilemeyeceğini ileri sürmektedir (1954: 180). Bununla birlikte, Scheler'in trajedinin merkezinde yer aldığını öne sürdüğü insanın evreni ne pirüpak bir evrendir ne de baştan aşağı kötülüklerle doludur; buna karşılık, yüksek-alçak, doğru-yanlış, asil-köylü gibi zıtlıklarla bezeli bir evrendir. Nitekim Scheler'e göre, trajediyi mümkün kılan şey ancak *güneşin bu dünya üzerinde hem iyilerin hem de kötülerin üzerinde parladığı* gerçeğidir (1954: 184).

¹⁵ Azra Erhat'a göre, Prometheus'un bir insan değil, bir titan olmasına rağmen Prometheus mitosunun asıl konusu insan; ortaya koyduğu dram da insanın dramıdır: "İnsan dostu, tanrı düşmanı Prometheus, [...] insanı özü özelliğiyle temsil eden bir kahraman olarak benimsenmektedir. 'İnsan nedir? İnsan olmaya ne zaman başladı?', diye soruldu mu, günümüzün düşünürleri hep bir ağızdan ve sözleşmiş gibi: İnsan *başkaldıran* yaratıktır derler. İnsan, doğanın ya da geleneğin kurulu düzenine karşı *ayaklandığı* an insan olmuştur, insanlığını da hep yeni baştan başkaldırdıkça sürdürebilir derler" (Erhat 2015: V). Benzeri bir durum, Oidipus için de söz konusudur. Zira Oidipus, "başına gelecekleri bildiği, *yaman kaderini* sezdiği halde *insana yaraşır* bir davranışla yılmadan mücadele etmekte" ve böylece, "kadercilikle savaşan insanların başında" gelmektedir (Tuncel 2015: V).

Zıtlıklarla bezeli insan evreninde trajedinin ortaya çıkabilmesi için, bir değerin bir başka değer tarafından yok edilmesi gerekmektedir. Fakat karşıtlık içerisindeki değerlerle dolu bu evrende, değerler arasında kurulacak her türlü çatışma ilişkisinde trajediden bahsetmek mümkün değildir. Söz gelimi, yüksek ve alçak değerlerin karşı karşıya gelmesinden trajedi doğmayacağı gibi, iki alçak değer karşı karşıya gelmesinden de trajedi doğmayacaktır. Buna karşılık trajedi, *yan yana gerçekleşmesi mümkün olmayan* iki yüksek değer karşı karşıya gelmesi ve birinin diğeri tarafından yok edilmesiyle sonuçlanan çatışmada ortaya çıkmaktadır (Scheler 1954: 180). Böylece Scheler, trajediye dair ikinci teşkil edici niteliği, iki yüksek değer arasındaki *çatışma* ve bu çatışmanın sonucunda yüksek değerlerden birinin *yitirilmesi* olarak belirlemektedir. Bununla birlikte, Scheler'e göre, katıksız bir trajedide *trajik düğümün* bulunması gerekmektedir. Trajik düğüm, iki yüksek değer çatışmasındaki değer taşıyıcılarının birbirinden farklı kişiler değil, bir tek kişi olarak ortaya çıkmasını ifade etmektedir (1954: 183). İoanna Kuçuradi, böyle bir trajediye, William Shakespeare'in Julius Caesar (2011) trajedisini örnek gösterir:

Brutus Roma'yı seviyordu [...ve] Romalıları özgür görmek [istemekteydi. Fakat,] Romalıları, Caesar'ı tanrılaştırıyor, onu tanrılaştırdıkları ölçüde kendileri köleleşiyor, yavaş yavaş buna alışıyorlardı. Brutus Caesar'ı [da] seviyordu. [Fakat] Caesar şana şereflere doymuyor, cives Romanos'tan değil, iki büküm olmuş kölelerden hoşlanıyordu. Caesar'ı seven Romalıları - kendini- sevmiyor, Roma'yı seven, Caesar'ı sevemiyordu. [...] Brutus yaptığını yapmasaydı, [yani çok sevdiği Caesar'ı, Roma'nın selameti için öldürmeseydi] suçlu olurdu; Brutus yaptığını yapmakla [da] suçludur. Brutus yaptığını yapmasaydı suçlu olmayacaktı; Brutus yaptığını yapmakla [da] suçlu değildir. Yapılanın yapılması gerekiyordu. Ama bunu yapmak suçtur. (Kuçuradi 1997: 14-15).

Kuçuradi'nin vermiş olduğu Brutus örneği, trajedinin yalnızca *trajik düğüm* ve *iki yüce değer çatışması sonucu yüce değerlerden birinin yitirilmesi* ilkelerini değil; aynı zamanda, *önlenemezlik* ilkesini de içerisinde barındırmaktadır. Nitekim Brutus, *kendi özgür iradesine* dayanarak Roma'nın selametini tesis etmek adına çok sevdiği dostu Caesar'ı öldürmekle iki yüce değer arasında bir tercihte bulunmakta ve bir yüce değeri (Roma'nın kurtuluşunu) sağlarken bir diğer yüce değeri (sevgi duyduğu dostunu ve ona olan sadakatini) yitirmekte ve böylece trajedi, Brutus'un durumunda ortaya çıkmaktadır. Diğer taraftan, Brutus'un *yaptığını yapmadığı*, yani Roma'nın selameti için sevgi duyduğu dostu Caesar'a ihanet etmediği durumda da aynı iki yüksek değer arasındaki çatışma gerçekleşecek ve yüksek değerlerden biri –bu sefer *öteki* yitirilmiş olacaktır. Bir başka deyişle, evrenin özünde bulunan ve her iki durumda da *illa ki* ortaya çıkacak olan trajedi, karakterin özgür iradesi ile *önlenemez* bir nitelik taşımaktadır. Trajedinin *önlenemezlik* ilkesini temin eden ilke, esasen trajik düğüm ilkesidir. Öyle ki, yüce değerlere göz yumamayan, fakat karmakarışık, çözülmez bir trajik düğümün

içerisinde bulunan trajik karakter, içerisinde bulunduğu durumun başka bir şekilde olup bitmiş olabileceğini aklının ucundan bile geçirmeyecektir: Brutus ya Caesar'ı öldürüp Roma'yı kurtarmalı ya da Caesar'ı kurtarıp Roma'yı çöküşe sürüklemelidir; başka türlü onun için söz konusu olamaz, fakat her iki durumda da trajedi söz konusudur. Bu noktada, trajedinin bir diğer ilkesi olan *zorunluluk* ilkesi ortaya çıkmaktadır.

Trajik karakter eylemlerinde *özgürdür*; *özgür iradesi* ile eylemlerini gerçekleştirmektedir ve bu nitelik trajik karakterin en belirgin niteliklerinden biridir. Bununla birlikte, trajik karakterin özgür bir şekilde gerçekleştirdiği eylemler, aynı zamanda *trajik bir zorunluluk* ile belirlenmektedir. Trajik zorunluluk, doğanın gidişatının zorunluluğu, yani doğadaki olayların birbirlerine en iyi şekilde bağlanmasına olanak tanıyan nedensel bir zorunluluktan ziyade, trajik durumdaki karakterde ortaya çıkan bir tür *içsel zorunluluk* olarak değerlendirilebilir (Scheler 1954: 185). Trajik zorunlulukta, trajik durumdaki kişi, eylemlerinin kendisini sürüklediği trajik sonu *görmekte*; eylemlerinde özgür olduğunu ve eylemlerini başka bir yönde gerçekleştirebileceğini *bilmekte*; fakat buna rağmen, göz göre göre, kendinden emin bir şekilde, doğru olduğuna inandığı belirli bir doğrultuda eylemlerini gerçekleştirmekte ve nihayetinde trajedi meydana gelmektedir. Böylece, trajedinin *önlenemezlik* ve *zorunluluk* ilkeleri, trajik karakterin özgürlüğünü aşmakta ve trajik olanı, trajik karakter için *kaçınılmaz bir son*, *trajik bir kader* haline getirmektedir. Başka bir deyişle trajedi, *oluşun sonsuz imkanlarını* trajik karakter için teke indirmekte ve trajik karakteri *trajik kaderiyle* yüzleştirmektedir. Öte yandan, trajik olan kaçınılmaz bir son haline geldikten sonra, trajedide ortaya çıkan suç, *suçlusu olmayan* bir suç hüviyetine bürünmektedir. Bir başka deyişle, trajedide ortaya çıkan suç, kimsenin suçu değildir, *çünkü herkes yapması gerekeni yapmaktadır* (Scheler 1954: 186-187).

Trajedinin yukarıda mezkûr nitelikleri ve Kral Midas'ın (yani yaşama arzusunun), Silenos'un (yani ölümün) karşısındaki çaresiz kalmışlığı, Batı düşüncesinde dünyanın ve insan yaşamının çatışma üzerine kurulu olarak algılanmasına; Batılı insanın dünyaya karşı aşırı bir güvensizlik içerisinde olmasına ve yaşama dair derin bir kaygı taşımasına yol açmaktadır (Hüküm 2014: 38). Öyle ki, dünya hayatını, insanın güçlü ve karizmatik tanrılar karşısındaki acizliği; tanrıların insanlara reva gördüğü bir eza cefa olarak değerlendiren ve dünyanın kendisine bir tek son sunduğunu ve bu sonun da mağlubiyet olduğunu düşünen Batı insanı, dünya hayatına dair ümitvar bir yaklaşımı ve nihayetinde mutlu sonları dünyanın *gerçekdışı* birer sunumu olarak telakki etmektedir. Nitekim Aristoteles'in, tragedya eserinde *gökten zembille iner gibi* ilahi bir müdahale ile trajik düğümü çözerek her şeyi tatlıya bağlayan deus ex machine'e karşı çıkması, bu düşüncenin bir yansıması olarak değerlendirilebilir. Bu

düşünceyi Joseph Campbell’de de bulmak mümkündür. Nitekim Campbell’e göre, “mutlu son, haklı olarak [...] yanlış bir sunum diye aşağılanmaktadır; çünkü dünya, *bildiğimiz kadarıyla, gördüğümüz kadarıyla*, [insanlara] bir tek son sunar: *Ölüm*, çözülme, parçalanma ve *sevdiğimiz biçimlerin* kayboluşuyla kalbimizin çarmıha gerilmesi” (2000: 37). Batılı insanın var oluşa dair bu umutsuzluğu öyle bir noktaya gelmiştir ki, böyle bir var oluşun sonunda “acımasız efendiyi [tanrıları] sakinleştirmek üzere *cennet*, gelecekteki huzur ve tazmin yoktur; yalnızca koyu karanlık, doyumsuzluğun boşluğu, *rahimden dışarı sırf başarısızlığa uğrasın diye fırlatılmış yaşamlar*” vardır (Campbell 2000: 39). Batılı insanın bu karamsarlığının temelinde birbiriyle ilintili iki telakki bulunmaktadır. Bunlardan ilki, *tanrılar ile insanlar arasındaki çatışmadan ibaret kabul edilen var oluşta, insanların tanrılar karşısında ebedi bir mağlubiyete mahkûm edildiği* düşüncesi; ikincisi ise, *ölümün insanlık için belirlenmiş bir ceza ve ötesi olmayan bir son olduğu* düşüncesidir (Hüküm 2014: 39). Öyle ki, insanın, tanrılar karşısındaki ezilmişliğinin derecesi, Prometheus mitosunda farklı bir boyuta taşınmakta; insanlık için belirlenen ağır bir ceza olarak kabul edilen ölüm bile Prometheus’un sonsuz ızdırabıyla kıyaslandığı zaman latif bir lütuf olarak belirlemekte; fakat buna karşılık Prometheus’a bahşedilmiş olan ölümsüzlük, onun yalnızca acısını süreklileştirmektedir. Bu anlamda, Nietzsche’ye isnat edilen “umut, işkenceyi uzatır” ifadesi, trajedinin mahiyetini gözler önüne sermek noktasında veciz bir nitelik taşımaktadır. Bununla birlikte, Antik Yunan’dan günümüze kadar Batı kültürünün merkezinde yer alan trajedi düşüncesinin değişen zamana, mekâna ve toplumsal değerlere rağmen hemen hemen her çağda dünyanın ve insan yaşamının merkezinde varlığını sürdürdüğünü söylemek mümkündür (Hüküm 2014: 41-45). Öyle ki, Hıristiyanlık sonrası Batı kültüründeki anaakım Hz. İsa anlatısıyla Antik Yunan’dan beri anlatılagelen Prometheus mitosu arasındaki trajik benzerlikler, trajik dünya görüşünün Batı kültürü içerisinde ortaya koyulan fikri ve sanatsal eserlerde benzer biçimler altında devam ettiğinin bir göstergesidir.

Öte taraftan, akıl merkezli somut gerçeklik kavrayışı ve dünya hayatını çatışma ve kaos temelinde yorumlayan trajik dünya görüşü doğrultusunda şekillenen Batı’nın hâkim sanatsal eğilimini teşkil edici taklit esasına dayalı sanat anlayışı ve trajik anlatım geleneğine karşılık; ilahi bir varlığın merkezde yer aldığı aşkın/mistik gerçeklik kavrayışı doğrultusunda dünya hayatını ilahi bir uyum ve düzen temelinde yorumlayan Doğu’nun hâkim sanatsal eğiliminin *temsile dayalı sanat anlayışı* ve *epik anlatım gelenekleri* olarak ortaya çıktığını söylemek mümkündür. Bu anlamda, Doğu’nun temsile dayalı sanat anlayışının ve özgün epik anlatım

geleneklerinin tafsilatıyla ele alınması, Ayşe Şasa'nın Türk sinemasının özünde yer aldığını öne sürdüğü “mahalli geleneğin” niteliklerinin anlaşılması için bir hayli önem taşımaktadır.

2.2. Doğu Kültürünün Hâkim Sanat Anlayışı ve Sanatsal Anlatım Geleneği

Batı'nın, şeylerin karşıtlığı (çatışma-düalizm) temeline dayalı trajik dünya görüşüne karşılık; Doğu'nun, dünya hayatını ilahi uyum içerisindeki şeylerin birlikteliği (dikotomi) temeline yerleştiren mistik bir dünya görüşüne sahip olduğunu söylemek mümkündür (Sözen 2009: 133). Bununla birlikte, Doğu'nun hâkim sanatsal eğilimini teşkil eden temsile dayalı sanat anlayışının ve epik sanatsal anlatım geleneklerinin mezkûr dünya görüşüyle doğrudan ilintili olduğu da aşîkârdır. Bu anlamda, Doğu'nun söz konusu hâkim sanat anlayışının ve sanatsal anlatım geleneklerinin niteliklerini tespit edilebilmek adına ana geleneğin bir kolu olarak tanımlanan İslâm'ın sanat anlayışının ve sanatsal anlatım geleneklerinin incelenmesi, bazı ipuçları barındırması bakımından ciddi bir önem arz etmektedir. Öyle ki, Ayvazoğlu'na göre Müslüman sanatçı, esasen evrensel bir mahiyet taşıyan ana geleneğin (Doğu'nun) en tabii temsilcisi durumundadır (1989: 86). Benzeri bir görüşü meşhur sanat tarihçisi Ernst Gombrich'te bulmak da mümkündür. Nitekim, *Sanatın Öyküsü* isimli eserinin “Doğu Sanatına Bakış” isimli bölümünde, “Eğer bugün Doğu halılarındaki zarif motiflere ve zengin renk çeşitlemesine hayran kalabiliyorsak, bunu, son çözümlemede, sanatçının kafasını gerçek dünyadaki objelerden, çizgi ve renklerin düş dünyasına yönlendiren Muhammet'e borçluyuz” (2002: 143) ifadelerini kullanan Gombrich, esas itibarıyla İslâm'ın sanat anlayışı ile Doğu sanatları arasındaki eş güdümlülüğü vurgulamaktadır. Dolayısıyla, İslâm'ın sanat anlayışının ve sanatsal anlatım geleneklerinin incelenmesinin, Doğu'nun hâkim sanat anlayışının anlaşılmasına ışık tutucu nitelikte olduğunu söylemek mümkündür.

2.2.1. İslâm Sanatlarının Temsile Dayalı Soyut Sanat Anlayışı

İslâm'ın sanat anlayışı söz konusu olduğu takdirde, ekseriyetle akla gelen ilk mesele tasvir yasağıdır. Tasvir yasağının İslâm sanatları üzerindeki etkilerinin irdelenmesi, Doğu'nun hâkim sanatsal eğilimini teşkil eden temsile dayalı soyut sanat anlayışının belirlenmesinde de önemli bir rol oynamaktadır.

Her ne kadar Kur'an-ı Kerim'de tasvirin yasaklanmasına dair kesin bir emir bulunmasa da, İslâm'ın ikinci kaynağı olarak kabul edilen İslâm peygamberinin bazı hadislerinde tasvir sanatlarını yasaklayan bazı ifadelerin mevcut olduğunu söylemek mümkündür. Söz konusu

tasvir yasağının mahiyeti, ilk tahlilde putperestlik alışkanlıklarına karşı alınmış önlemleri ihtiva etmekle birlikte, zaman içerisinde birçok kez tartışılmış ve yeniden yorumlanmıştır. Bununla beraber, ne kadar farklı şekillerde yorumlanırsa yorumlansın tasvir yasağının İslâm sanatlarının teşekkülünde doğrudan bir rol oynadığını söylemek mümkündür. Bu anlamda, Müslüman sanatçıların taklitten ziyade temsile, somuttan ziyade soyuta yönelmesindeki en belirleyici unsurun söz konusu tasvir yasağı olduğunu söylemek yanlış olmayacaktır (Ayvazoğlu 1989: 39; Koç 2019: 22).

Tasvir yasağının bir neticesi olarak figürü resmetmekten men edilen Müslüman sanatçı, doğal olarak soyut-geometrik formlara yönelmiş ve böylece İslâm sanatları zaman içerisinde motiflere dayalı soyut bir sanat hüviyetine bürünmüştür. Fakat söz konusu soyutlama eğilimi yalnızca tasvir yasağının bir getirisi olarak İslam sanatlarının değil, genel olarak Doğu sanatlarının hâkim eğilimini teşkil etmektedir. Doğu sanatlarındaki söz konusu soyutlamanın mahiyeti, Wilhelm Worringer’a göre, Doğulu sanatçının dış dünya karşısında duyduğu büyük iç huzursuzluğunu ifade etmektedir (1985: 23). Buna göre, dış dünyanın karmaşık bağlamı ve değişik görünüşleri karşısında tedirginlik duyan Doğulu sanatçı, soyutlama eğilimi ile dış dünyadaki nesneleri keyfiliklerinden ve görünüşteki tesadüflüklerinden kurtararak onları soyut biçimlere-motiflere yaklaştırmakta ve böylece kendisine huzurlu bir sığınak oluşturmaktadır (Worringer 1985: 24). Bu anlamda soyutlamanın ilk koşulu, dış dünyayı görünüşü çerçevesinde taklit eden üç boyutlu uzayın sanat eserinde ortadan kaldırılmasıdır; zira uzay, bütün soyutlama çabasının en büyük düşmanıdır ve dış dünyadaki nesnelerin keyfiliklerinden ve görünüşteki tesadüflüklerinden kurtarılması için ilk planda uzayın ortadan kaldırılması gerekmektedir (Worringer 1985: 45). Dolayısıyla, soyutlama fenomeni sanat eylemi olarak tecessüm ettiği takdirde, ilk etapta dış dünyadaki görünüşlerden büsbütün sıyrılmış olan soyut geometrik biçimler ve motifler ortaya çıkmaktadır (Ayvazoğlu 1989: 31).

Worringer’ın soyutlamaya dair yapmış olduğu söz konusu tespitler, Doğu’nun hâkim sanatsal eğilimini teşkil eden soyut sanat anlayışına dair bazı ipuçları sunmakla beraber, yer yer bazı eksiklikler de barındırmaktadır. Söz gelimi, soyutlamanın yalnızca sanatçının dış dünya karşısında duyduğu psikolojik huzursuzluk temeline dayandırılması, Doğulu sanatçının soyutlama eğilimindeki bilinçli zihnî-entelektüel tavrını bir anlamda yok saymaktadır. Bu anlamda Worringer’ın, dış dünya karşısında duyulan psikolojik huzursuzluk olarak nitelendirdiği soyutlama tavrının psikolojik bir tavırdan ziyade hemen hemen bütün mistik doktrinlerde yer alan ve tasavvuf düşüncesinde Mevlâna’nın “cihanın canını aramak” olarak nitelendirdiği, fenomenlerin iç yüzleriyle ilgilenen “dionizik” bir tavır olduğunu söylemek

mümkündür (Ayvazoğlu 1989: 32). Dolayısıyla, soyutlama eğilimi Doğulu sanatçı için insan ruhuna huzursuzluk veren dış dünyanın gelip geçici görünümünün ötesinde, insan ruhuna huzur veren kâinatın ilahî düzenini ve ahengini keşfetme çabasıdır. Öte yandan, İslâm sanatları özelinde soyutlama eğiliminin Müslüman sanatçının psikolojik olarak yöneldiği bir fenomen değil, tasvir yasağı doğrultusunda yöneltildiği bir fenomen olması gerçeği de soyutlamanın psikolojik bir süreç olarak izah edilmesini yetersiz kılmaktadır (Ayvazoğlu 1989: 37).

2.2.2. Temsile Dayalı Tasvir Sanatları: Minyatür ve Gölge Oyunu

İlk etapta İslâm'ın getirdiği prensiplerden hareketle pratik manada teşekkül etmeye başlayan İslâm sanatlarının, daha sonra Müslüman olan çeşitli kültürlerin sanat gelenekleriyle kaynaşarak zaman içerisinde farklı ve özgün bir yapıya büründüğünü söylemek mümkündür (Ayvazoğlu 1989: 37). Bu anlamda, tasvir yasağı da zaman içerisinde yeniden yorumlanmış, Müslümanların zihnî-entelektüel seviyesi yükseldikçe cahiliye dönemi putperestlik alışkanlıklarına geri dönülmeyeceği düşüncesiyle belirli ölçülerde esnetilmiş ve nihayetinde çeşitli figürlerin tasvir edildiği minyatür, ebru, hüsn-i hat ve gölge oyunu gibi farklı geleneksel sanat türleri de İslâm kültürü içerisinde belirli bir yer edinmiştir (Ayvazoğlu 1989: 39; Gombrich 2002: 143; Sayın 2017: 25). Bununla beraber, söz konusu sanat türlerindeki tasvirin mahiyeti taklitten ziyade temsile meyyal bir nitelik arz etmektedir. Zira, varlığı ve âlemdeki mevcudatı vahdet-i vücud düşüncesi çerçevesinde değerlendiren ve bu anlamda âlemdeki mevcudata yegâne varlığın gölgesi-sureti olma hüviyeti yükleyen Müslüman sanatçının sanat eserinde fiziksel bir gerçeklik illüzyonu ve tabiatın taklidini oluşturmakla ilgilenmediğini söylemek mümkündür. Söz gelimi, minyatür sanatında,

...resim yüzeyi, ona bakan gözü egemen kılacak şekilde, yakınlığın ve uzaklığın, küçüklüğün ve büyüklüğün örgütlendiği bir yüzey olmadığı için, merkezi perspektife özgü bir figür-arka plan karşılığı söz konusu değildir. Tersine, [...] bedenlerin merkezi bir perspektifle görülemeyecek yerleri de göze gelir: yüzün yalnızca önü değil de arkası, yalnızca boynu değil de ensesi, yalnızca önden görülen saç perçemi değil de saçların ancak yukarıdan bakınca görünmesi gereken ayrığı... [...] Diğer bir deyişle, önden görülen görülmeyen bütün bedensel ayrıntılar aynı resimde yer alabilmektedir (Sayın 2015: 26).

Bu anlamda minyatür sanatının, dış dünyayı fiziksel görünümü çerçevesinde taklit eden üç boyutlu uzay-mekân algısını ortadan kaldırdığını ve resmettiği tasvirleri fiziksel bir gerçeklik illüzyonu yaratma gayesinden azade yalnızca temsîlî bir değere sahip nitelikte resmettiğini ifade etmek mümkündür. Başka bir deyişle minyatür sanatı, optik bir yanılsama ile uzay-mekân illüzyonu yaratan perspektif kaidesine tamamiyle yabancısıdır. Bunun yanı sıra, bir çeşit gerçeklik illüzyonu yaratmak için kullanılan ışık-gölge, yakınlık-uzaklık, ön-arka gibi

kavramlar da minyatür sanatında yer almamaktadır. Bunun bir neticesi olarak, resimde yer alan tasvirlerin birbirlerini örtmeyecek şekilde düzenlendiği; ön plan ve arka plan ayrımına gidilmek istendiğinde öndekilerin alta arkadakilerin ise üste yerleştirildiği; insanların ise sosyal statülerine göre hiyerarşik boyutlarda resmedildiği temsili bir kompozisyon anlayışı ortaya çıkmaktadır (Sözen 2009: 141). Bu anlamda, Doğu'nun hâkim sanatsal eğiliminin yönünü belirleyen mezkûr soyutlama fenomeninin minyatür sanatında fiziksel gerçekliğin kırılması ve tasvirlerle temsili bir değer atfedilmesi şeklinde ortaya çıktığını söylemek mümkündür.

Diğer taraftan, söz konusu temsili sanat anlayışının mahiyeti, Çin'den İran'a, Hint'ten İslâm'a kadar birçok Doğu kültüründe önemli bir yer edinen gölge oyunu geleneği ele alındığı takdirde tüm açıklığıyla gözler önüne serilmektedir.

Türk-İslâm kültürü içerisinde Karagöz olarak isimlendirilen gölge oyunu, bilindiği üzere bir hayalînin (kuklacının) hazırlamış olduğu tasvirleri (kuklaları) beyaz bir perde ile perde ışığı olarak bilinen bir ışık kaynağının arasında oynatması suretiyle icra edilmektedir. Böylece, perde ile ışık kaynağı arasında oynatılan tasvirlerin gölgeleri-suretleri perdeye yansımakta ve perdenin önünde konumlanan seyirci söz konusu gölgeleri-suretleri temaşa etmektedir. Gölge oyununda yer alan “ışık”, “gölge”, “perde” gibi unsurlar, gölge oyununun temsili niteliğini gözler önüne sermesinin yanı sıra, gölge oyununun fikri alt yapısı ile tasavvuf geleneğinin gerçeklik kavrayışı arasındaki ilişkiyi vurgulaması bakımından da değerlidir (Pay 2012: 18-19).

Gölge oyunu; mukaddime, muhavere, fasıl ve hitam olmak üzere dört ana bölümden oluşmaktadır. Bu bölümlerden giriş mahiyetindeki mukaddime bölümü, perde gazeli olarak bilinen ve ekseriyetle gölge oyununun temsili niteliğini vurgulayan gazelin okunmasını ihtiva etmektedir. Söz konusu perde gazelleri arasından Kemterî'nin yazmış olduğu meşhur gazelin mahiyeti, gölge oyununun temsili ve tasavvufi boyutunu işaret etmesi bakımından ciddi bir önem arz etmektedir:

Nakş-i sun'un remz ider hüsnünde rû'yet perdesi,
[Görünen perdedeki güzellikler, Allah'ın yarattığı şekilleri temsil eder,]
Hâce-i hükm-i ezeldendir hakikat perdesi.
[Hakikat perdesi Allah'ın ezelî hükmünden başkası değildir.]

Sîreti sûrette mümkündür temâşa eylemek,
[Sırrı aşikâr olanda seyreylemek mümkündür,]
Hâil olmaz ayn-ı irfâna basîret perdesi.
[Aşikâr olan irfan sahiplerinin kalp gözlerine perde olmaz.]

Her neye im'ân ile baksan olur iş âşikâr,
[Gaflet uykusunun perdesi âlemi sarmış fakat,]

Kılmış istîlâ cihânı hâb-ı gaflet perdesi.
[Her neye iman ile baksan sırlar aşîkâr olur.]

Bu hayâl-i âlemi gözden geçirmektir hüner,
[Maharet aslı astarı olmayan dünya âlemini gözden geçirmektir,]
Nice kara gözleri mahv etti sûret perdesi.
[Dış görünürlere aldanma gafleti nice kara gözleri mahvetti.]

Şem'-i aşka yandırıp tasvîr-i cismindir geçen,
[Aşk mumuyla yanıp geçen bu tasvir senin cismindir,]
Ademi âmed-şüd etmekte azîmet perdesi.
[Bu perde insanın gelip geçtiği dünya hayatını temsil eder.]

Hangi zılla ilticâ etsen fenâ bulmaz acep,
[Hangi gölgeye sığınsan yok olmaz ki acep,]
Oynatan üstâdı gör kurmuş muhabbet perdesi.
[Sen asıl bu muhabbet perdesini oynatan üstâdı görmeye çalış.]

Dergâh-ı Âl-i Abâda müstakîm ol Kemterî,
[Ey Kemterî Muhammed soyunun dergâhında dosdoğru ol,]
Gösterir vahdet elin kalktıkça kesret perdesi
[Çokluk perdesi kalkınca varlıktaki birlik görünür.] (Oral 2007: 32).

Kemterî mahlasını kullanan Raşid Ali Efendi'nin "Karagöz Gazeli" olarak bilinen bahse konu gazelinde görüldüğü üzere, gölge oyunu hem kavramsal hem de nesnel düzeyde çeşitli remizlerle yüklü temsilî bir karakteristiğe sahiptir (Pay 2012: 12). Buna göre, nesnel düzeyde perdeye yansıyan gölgelerin-suretlerin çeşitli kişileri ve nesneleri temsil etmesi gibi, kavramsal düzeyde de uzay-mekândan soyutlanmış iki boyutlu perde gelip geçici dünya hayatını; perde üstüne yansıyan gölgeler-suretler ise âlemdeki mevcudatı temsil etmektedir. Diğer taraftan, gölgelerin-suretlerin perde üzerinde var olmasına imkân tanıyan ışık kaynağı varlığın ruh cihetini; perde üzerindeki tasvirlerin hareketlerini kontrol eden ve yön veren kuklacı-hayalî ise mutlak varlık olan yaratıcıyı işaret etmektedir. Böylece tasavvuf düşüncesi geleneğinin âlemdeki mevcudatı vücud-ı mutlak olanın gölgeleri-suretleri olarak kabul eden vahdet-i vücud anlayışı, gölge oyunu geleneğinde en bariz haliyle tecessüm etmektedir. Bu anlamda gölge oyunu geleneğinin temsilî yapısı hem fizik hem de metafizik minvallerde çok katmanlı ve mistik bir hüviyete sahiptir.

Gölge oyunu geleneğinde gölge-suret üzerinden biçimsel anlamda tebarüz eden soyutlama anlayışı, esasen seyircinin hayal perdesinde oynanan oyun karşısında tam bir farkındalık haline sahip olmasını amaçlamaktadır. Zira perdede temaşa edilen temsilin kendisi, gölge oyununun nihai ereği değildir; söz konusu temsilin muhtevası esasen daha derin anlamlar barındırmaktadır. Başka bir deyişle gölge oyunundaki söz konusu temsil, âlemin ve mevcudatın

mutlak varlık olan yaratıcıya nispetle durumunu tayin etmeyi ve seyirciyi görünenin ardındaki görünmeyeni, yani ilahî hakikati mümkün mertebe kavrayabileceği yüksek bir idrak mertebesine taşımayı hedeflemektedir (Pay 2012: 19). Bu anlamda, fiziksel bir gerçeklik illüzyonu yaratma eğiliminin tam karşısında konumlanan soyutlama eğilimi, gölge oyunu geleneği içerisinde seyircideki tam farkındalık halinin temini için ciddi bir önem arz etmektedir.

Gölge oyunundaki soyutlama eğilimi, biçimde olduğu gibi içerikte de ortaya çıkmaktadır. Söz gelimi, gölge oyununun anlatısı çoğunlukla tekrarlardan oluşmakta ve temsil edilen entrika düzlemi ekseriyetle incir çekirdeğinin hacmini doldurmayacak nitelikteki olaylar üzerinden kurulmaktadır. Bu anlamda, entrika düzlemi içerisinde kişilerin köklü değişimine sebep olan sert inişlerin ve çıkışların yaşanmaması ve oyunun devamlı süregelen tekrarlar üzerinden ilerlemesi, perdede temsil edilenin esasen bir oyun olduğunun seyirciye sürekli hatırlatılması hususunda etkili olmaktadır (Pay 2012: 15-16). Bununla birlikte, gölge oyununun kişileri kendi özgün bireyselliklerine sahip karakterlerden ziyade bireyselliklerinden soyutlanmış tiplerden oluşmaktadır. Zira gölge oyunu, belirli niteliklerdeki karakterlerin *taklidiyle* değil; umumi nitelikteki tiplerin *temsiliyle* ilgilenmektedir. Bu anlamda tipler, gölge oyunundaki temsilin nihai ereğine ulaşması için birer basamak olarak belirmektedir (Pay 2012: 27).

Son tahlilde, gölge oyununun hem biçim hem de içerik bakımından temsile dayalı soyut sanat anlayışının önemli bir temsilcisi olduğunu ifade etmek mümkündür. Bununla birlikte, gölge oyunu geleneğinde tecessüm eden temsile dayalı soyut sanat anlayışının söz konusu nitelikleri, Yeşilçam'ın karakteristiklerine dair de bazı önemli ipuçları sunmaktadır. Başka bir deyişle, Yeşilçam'ın görsel ve anlatısal yönü irdelendiğinde, onun, gölge oyununun görsel ve anlatısal geleneklerini bir şekilde yeniden üreten bir eğilime sahip olduğunu söylemek mümkündür (Sözen 2009: 137). Bu anlamda, Ayşe Şasa'nın Türk sinemasının özünde yer aldığını ileri sürdüğü “mahalli geleneğin”, “taklitten ziyade temsile dayalı bir anlatım tarzına sahip olması” niteliğinin anlaşılması hususunda gölge oyunu geleneğinin mezkûr nitelikleri bir hayli önem arz etmektedir.

2.2.3. Doğu Anlatısında Epik Anlatım Geleneği

Türk sinemasının özgün kimliğinin temellerine dair bazı tespitlerde bulunan senarist-düşünür Ayşe Şasa, Türk filmlerinin özünde bulunduğunu ileri sürdüğü “mahalli geleneğin” mahiyetini “taklitten ziyade temsile dayalı anlatım”, “müzikteki tek seslilik ilkesine benzer bir şekilde, çatışmadan ziyade uyuma dayalı mahalli kompozisyon anlayışı” ve “trajikten ziyade

epiğe dayalı öyküleme tekniği” olmak üzere üç başlık altında özetlemektedir (Şasa 2010: 21). Şasa’nın Türk sinemasının özüne dair belirlemiş olduğu söz konusu ilkeler, hiç şüphesiz bir yönüyle Batı’nın hâkim sanatsal eğiliminin tam karşısında yer alırken, diğer bir yönüyle ise Doğu’nun hâkim sanatsal eğilimi doğrultusunda şekillenmektedir. Bu anlamda, mistik gerçeklik kavrayışı doğrultusunda temsili bir sanat anlayışı geliştiren Doğu’nun, dünya hayatını çatışmadan ziyade düzen temeline yerleştiren özgün dünya görüşü doğrultusunda ise “müzikteki tek seslilik ilkesine benzer bir şekilde, çatışmadan ziyade uyuma dayalı mahalli bir kompozisyon anlayışı” ve “trajediden ziyade epiğe dayalı bir öyküleme tekniği” geliştirdiğini ifade etmek mümkündür. Dolayısıyla, Şasa’nın Türk sinemasının içyüzüne dair tespit etmiş olduğu mezkûr niteliklerin anlaşılabilmesi için yukarıda bahsi geçen temsili anlatımın yanı sıra uyuma dayalı mahalli kompozisyon anlayışının ve epik öyküleme tekniğinin de detaylı bir şekilde ele alınıp incelenmesi gerekmektedir.

Nietzsche’nin dünya hayatını trajedi temeline yerleştirmek için kullandığı Apollon-Dionysos düalizmi, bazı farklılıklarla birlikte mistisizm öğretisi içerisinde de belirli bir kavrayışa tekabül etmektedir. Buna göre, söz konusu düalizmde fenomenlerin yalnızca dış yüzleriyle ilgilenen ve bu anlamda insanı gelip geçici dünya hayatına “evet” demeye zorlayan Apollon’un görevi, tasavvuf düşünce geleneği içerisinde bir toprak parçasında (insanda) âlemlere rahmetin gizli olduğunu göremeyen iblise yüklenirken; insanın yaratıcısıyla yeniden bir arada olma zevkini şiddetle özlemesini ve bu anlamda gelip geçici dünya hayatına “hayır” demesini ifade eden dionizik tavır ise mezkûr düşünce geleneği içerisinde sufînin insan-ı kâmil mertebesinde eriştiği “aşk” kavramı ile karşılanmaktadır (Ayvazoğlu 1989: 22-24). Bu anlamda Nietzsche’nin düşüncesindeki Apollon ile Dionysos arasındaki söz konusu karşıtlık, mistisizm öğretisi içerisinde iblis ile aşk arasındaki karşıtlık olarak tebarüz etmektedir. Diğer taraftan, trajedi kavramı Batı düşüncesinde kazandığı manaların dışında Müslüman hayatında farklı bir şekilde daha ortaya çıkmaktadır. Nitekim Kur’an-ı Kerim’de göklerin, yerlerin ve dağların yüklenmekten kaçındıkları emaneti çok zalim ve çok bilgisiz olan insanın yüklendiği ifade edilmektedir¹⁶. Fakat insan, üzerine aldığı bu büyük sorumluluğa karşın, maddi tarafı dolayısıyla gelip geçici bu dünya hayatına zorunlu olarak bağlı olmaktan doğan bir acz içerisinde (Ayvazoğlu 1989: 91). Böylece insan, hem zincirlerinden kurtularak kanatlanmak isteyen ruhu ile kendisini dünyanın geçici güzelliklerine davet eden iblis arasında hem de üzerine aldığı ağır emanet ile maddi olarak bu dünyaya bağlı olmanın getirdiği acz arasında bocalayıp durmakta ve trajik olan Müslüman hayatında bu şekilde ortaya çıkmaktadır. Bu

¹⁶ Ahzâb 33/72.

anlamda, Nietzsche ve Scheler'in öne sürdüğü haliyle trajik olanın evrensel anlamda dış gerçekliğin özünde var olan bir unsur olduğunu ifade etmek mümkündür (Ayvazoğlu 1989: 93).

Bununla beraber, trajedi düşüncesinin Doğu kültürü içerisinde yer edinip edinmediği hususu zaman içerisinde bazı entelektüel tartışmalara da konu olmuştur. Söz gelimi, hikâyeci Mustafa Kutlu bir söyleşisinde şu ifadeleri kullanmaktadır: “Bence bizde [Doğu’da] trajedi yok. Allah varsa, trajedi olmaz zaten. [...] Trajedi, [...] iki yüksek değer aynı anda ve kaçınılmaz olarak çarpışmasıdır. [...] Ancak Allah’ın karşısına başka bir şeyi koyamıyorsunuz; [zira, O’na denk bir değer yok]” (2007: 32). Kutlu’nun söz konusu ifadelerine, bir başka hikâyeci Rasim Özdenören ise şu ifadelerle karşı çıkmaktadır: “Müslüman öyle düzayak, zannedildiği gibi problemsiz, trajedisi olmayan bir insan değildir. [...] Çünkü bunlar, insanî şeylerdir. [...] Müslüman oldun diye, insan olmaktan çıkmıyorsun. İnsan [...] her an bir seçimle karşı karşıyadır. [...] Çünkü insan olmanın haysiyetidir seçmeyle karşı karşıya olmak” (Özdenören 2007: 45-46). Bu anlamda, Özdenören’e göre, trajedi düşüncesi ister Doğulu olsun ister Batılı, her insanın insan olması münasebetiyle muhatap olduğu belirli bir durumu ifade etmektedir. Nitekim, Kur’an-ı Kerim’de geçen Hz. İbrahim kıssası¹⁷, bu duruma örnek olarak gösterilebilir; zira, her ne kadar nihayetinde iki yüksek değerden birinin yitirilmesi söz konusu olmasa da, Hz. İbrahim’in iki yüksek değer arasında bir tercihte bulunmak zorunda kalması, trajik bir durum olarak değerlendirilebilmektedir (Kuçuradi 1997: 51-52; Özdenören 2007: 46-47).

Ne var ki, dış gerçekliğin özünde bulunan trajik olanın sanat eserine aksedip aksetmemesi hususu, doğrudan doğruya sanatçının tabiat karşısında aldığı tavırla ilişkilidir (Ayvazoğlu 1989: 93). Bu anlamda, sahip olduğu mistik gerçeklik kavrayışı doğrultusunda sanat eserinde fiziksel gerçeklik illüzyonu yaratmakla yahut dış gerçekliğin/tabiatın taklidini oluşturmakla ilgilenmediğini belirttiğimiz Müslüman sanatçının trajik olandan şuurlu bir şekilde kaçındığını söylemek mümkündür. Nitekim, fenomenlerin künhüne varmayı gaye edinen Müslüman sanatçı, sanat eserinde dış gerçekliğin taklidini oluşturmak suretiyle bu maksadına ulaşamayacağını farkındadır. Bu anlamda, görünenin ardındaki görünmeyeni, yani ilahi hakikati kavramaya çalışan Müslüman sanatçının, dünyayı trajik unsurlardan, yani zıtlıklardan arındırması gerekmektedir (Ayvazoğlu 1989: 92). Nitekim zıtlıklar ortadan kaldırıldığı takdirde insan dış gerçekliğin özünde bulunan mezkûr ikilikten kurtulacak, mutlak olanı idrak edecek ve birlikte ebediyete erebilecektir. Öyle ki, böyle bir durumda aşk’ın karşısında yer alan iblis bile bir melekten başka bir şey olmayacaktır (Ayvazoğlu 1989: 24). Dolayısıyla, zıtlıklar ortadan kaldırıldığı takdirde dış gerçekliğin sanat eseri üzerinde herhangi

¹⁷ Sâffât 37/106.

bir hâkimiyeti kalmayacak ve dış gerçekliğin trajik özünden kaynaklanan çatışmaya dayalı kompozisyon anlayışı, mezkûr gerçeklik kavrayışı içerisinde yerini, uyuma dayalı bir kompozisyon anlayışına bırakacaktır. Bununla beraber, trajik olana karşı Müslüman sanatçıda gelişen işbu tavır alış, Müslüman sanatçıyı doğrudan doğruya epik olana götürmekte ve böylece Doğu'nun hâkim sanatsal eğiliminin teşkil eden epik anlatım geleneğinin temel ilkeleri en temelde bu kavrayış doğrultusunda şekillenmektedir (Ayvazoğlu 1989: 93).

Batı'nın hâkim sanatsal eğilimini teşkil eden trajik anlatım geleneği ile Doğu'nun hâkim sanatsal eğilimini teşkil eden epik anlatım geleneği arasındaki en temel fark, trajik anlatım geleneğinin Aristoteles'in koymuş olduğu prensipler doğrultusunda nedensellik ilkesini içkin bir yapı arz etmesine karşılık, epik anlatım geleneğinin nedensellik ilkesinden azade, hârikul'âdeyi (alışlagelmişin bozulduğu durumları) mümkün kılan bir yapıya sahip olmasından kaynaklanmaktadır. Bu anlamda, tasavvuf düşünce geleneği içerisinde İmam Gazzalî'nin düşüncelerinde gördüğümüz Allah'ın kâdir-i muhtâr olduğu yönündeki mistik gerçeklik tasavvurunun mezkûr epik anlatım geleneği üzerinde ciddi bir etkisinin olduğunu söylemek mümkündür.

Epik anlatım geleneğinin temel unsurlarından birini teşkil eden hârikul'âde mantığı, trajik anlatım geleneğinin oluşun sonsuz çeşitliliğini ve sonsuz imkânları teke indirerek trajik kahramanı kaçınılmaz bir son olarak kabul edilen trajik kaderine sürükleyen nedensellik ilkesinin aksine; oluş içerisinde karşılaşılabilecek “tesadüf”, “mucize” ve “Allah'ın lütfu” gibi zorunlu bir sebep-sonuç ilişkisi içerisinde değerlendirilemeyecek unsurları/olayları mümkün kılmaktadır (Ayvazoğlu 1989: 93-94). Söz gelimi, epik anlatım geleneği içerisinde epik kahraman; karşılaşmış olduğu, baş edemeyeceği ve bir anlamda kendisini trajik olana sürükleyecek zorlu durumlardan, bir anda ortaya çıkıveren mucizevi tesadüflerle, doğa üstü varlıkların yardımlarıyla, simya yoluyla yahut tesadüfen ele geçirmiş olduğu Süleyman peygambere ait yüzük sayesinde kurtulabilmektedir (Ayvazoğlu 1989: 101). Bu anlamda epik anlatım geleneğinin sahip olduğu söz konusu hârikul'âde mantığının, trajik anlatım geleneğinde trajik olanı trajik kahraman için kaçınılmaz bir son, trajik bir kader haline getiren “önlenebilirlik” ve “zorunluluk” ilkelerinin tam karşısında yer aldığını ifade etmek mümkündür. Nitekim Tanpınar, Müslüman hikâyesindeki hârikul'âde mantığının, insanın kaderiyle karşı karşıya gelmesine mâni olan bir rol oynadığından bahsetmektedir (1988: 26). Aksi takdirde kaderiyle karşı karşıya gelen kahraman, ister istemez ya boyun eğecek ya da sonucu baştan belli bir çatışma içerisine girecektir. Bu anlamda, mahlûku yaratıcısının karşısına

dikmek olarak değerlendirilebilecek bu tehlikeli durumdan kaçmak isteyen Müslüman sanatçı, bilinçli bir şekilde hârikul'âde mantığına sığınmaktadır (Ayvazoğlu 1989: 101).

Diğer taraftan, epik anlatım geleneğinin kahramanı kaderiyle yüzleşmekten alıkoyan hârikul'âde mantığı, trajik anlatım geleneği için vazgeçilmez bir diğer ilke olan “iki yüksek değer arasında gerçekleşecek çatışma neticesinde yüksek değerlerden birisinin yitirilmesi” ilkesini de geçersiz kılmaktadır. Başka bir deyişle, epik anlatım geleneğindeki hârikul'âde mantığı, trajik anlatım geleneğindeki “önlenemezlik” ve “zorunluluk” ilkelerine olduğu kadar “çatışma” ilkesine karşı da bilinçli bir tavır alışı eseridir. Nitekim, katıksız bir trajik durumda ortaya çıkan iki yüksek değerden biri gerçekleştirilirken bir diğerinin zorunlu olarak yitirilmesi hususu, oluşun sonsuz imkânlarından yüz çevirmeyen Müslüman sanatçı için kabul edilebilecek bir durum değildir (Ayvazoğlu 1989: 95). Bu anlamda, epik anlatım geleneği içerisinde sanatçının kahramanını ekseriyetle böyle bir ikilemde bırakmadığını ve çoğunlukla meydana gelen hârikul'âde sayesinde yalnızca yüksek bir değer gerçekleştiği hikâyelerin anlatıldığını ifade etmek mümkündür (Ayvazoğlu 1989: 96).

Bu noktada, Kur'an-ı Kerim'de bahsi geçen Hz. İbrahim ve oğlu kıssası, epik anlatımın yukarıda mezkûr niteliklerinin anlaşılabilmesi bakımından bir hayli ilgi çekicidir. Nitekim söz konusu kıssaya göre,

İbrahim, [...] hiç çocuğu olmadığı için Allah'tan sâlih bir evlât ister ve kendisine akıllı, iyi huylu bir erkek çocuk müjdelir. Çocuk babasıyla beraber yürüyüp gezecek çağa gelince [rüyasında gelen ilahi bir emirle] İbrahim'den oğlunu kurban etmesi istenir. [İbrahim, bu durumu ...] oğluna bildirince oğlu emredileni yapmasını söyler, emre boyun eğip sabredenlerden olacağını bildirir. İbrahim oğlunu kurban etmeye teşebbüs eder, fakat Allah tarafından tabi tutulduğu bu imtihanda başarılı olduğu ortaya çıkınca oğlunun yerine semadan kurban olarak bir koç gönderilir, böylece [hem İbrahim ilahi emre itaat ederek tabi tutulmuş olduğu imtihanda başarılı olur hem de] oğlu kurtulmuş olur (Harman 2001: 78).

Görüldüğü üzere Hz. İbrahim ve oğlu kıssasında Allah'ın lütfu şeklinde tebarüz eden hârikul'âde mantığı, trajik anlatım geleneğinin hem önlenemezlik hem zorunluluk hem de çatışma ilkelerini epik anlatım geleneği içerisinde geçersiz kılmaktadır. Her ne kadar Hz. İbrahim'in oğlunu kurban etmek üzere teşebbüste bulunması birçokları tarafından trajik bir durum olarak değerlendirilse de (Kuçuradi 1997: 51), yüksek bir değer gerçekleşmesi (ilahi emre itaat) neticesinde gelen “büyük kurbanlık fidyeye” sayesinde bir başka yüksek değer yok olması (oğlunun ölümü) önlenmiş ve böylece başlangıçta zorunlu gibi görünen trajik durum, ilahi bir lütf olarak tecelli eden hârikul'âde mantığı sayesinde epik bir hüviyete bürünmüştür (Ayvazoğlu 1989: 96). Bu anlamda, söz konusu Hz. İbrahim ve oğlu kıssasının epik anlatım

geleneği içerisinde tabii bir hadise haline gelen hârikul'âde mantığının anlaşılabilmesi açısından ciddi bir öneme sahip olduğunu söylemek mümkündür.

Bununla birlikte, epik anlatım geleneğinin sahip olduğu soyutlama eğilimi, epik anlatıların zaman ve mekân kaydından azade oluşunu temin etmektedir. Nitekim, epik anlatım geleneği içerisinde hikâyenin geçtiği zaman ve mekân her ne kadar farklı olursa olsun esasen “hep burası ve ebedi bir şimdi”dir (Ayvazoğlu 1989: 103). Bu anlamda, epik anlatım geleneğinde anlatının zaman ve mekân kaydından azade olması ile minyatür ve gölge oyunu sanatlarının optik bir yanılsama ile uzay-mekân illüzyonu yaratan perspektif ilkesini inkâr etmesi arasında beslenmiş oldukları estetik prensipler bakımından ciddi benzerlikler bulunmaktadır (Ayvazoğlu 1989: 102). Diğer taraftan, epik anlatılarda kahramanlar ekseriyetle bireyselliklerinden soyutlanmış hazır kalıp tiplerden oluşmaktadır. Bu anlamda epik anlatılardaki zamanın, mekânın ve karakterlerin üç boyutlu bir gerçeklik illüzyonu oluşturmaktan ziyade, basit anlamda kuklacının iplerine bağlı kuklalar olma hüviyetine büründüklerini söylemek mümkündür.

Hikâyede zaman ve mekân kaydından azade olan epik kahraman, bir an içerisinde dünyanın bir ucundan diğer ucuna gidebilmekte; sahip olduğu fevkalâde güçler sayesinde her türlü zorlu işin üstesinden gelebilmektedir. Bu anlamda trajik anlatım geleneğinde nedensellik ilkesine bağlı olarak trajik karakterin kaçınılmaz sona sürüklenmesini temin eden “gelişme” mantığının epik anlatım geleneği içerisinde yerini hârikul'âde ilkesine bağlı “sürpriz” mantığına bıraktığını ifade etmek mümkündür (Ayvazoğlu 1989: 105). Nitekim, hikâyede fiziksel gerçeklik illüzyonu yaratmakla yahut tabiatın taklidini oluşturmakla ilgilenmeyen epik anlatım geleneği, hikâyenin asıl maksadı olan görünenin ardındaki görünmeyeni, yani “kıssadan hisseyi” muhatabına aktarabilmek adına tesadüflerin peşinden koşarak ve olmazları olur kılarak sürprizler üzerinden muhatabının tecessüsünü canlı tutmayı amaçlamaktadır (Ayvazoğlu 1989: 103). Bu anlamda, epik anlatım geleneği içerisinde hikâyenin iplerinin her daim hikâyecinin ellerinde olduğunu söylemek mümkündür.

Bununla birlikte, epik anlatım geleneğinin epik kahramanı ile trajik anlatım geleneğinin trajik kahramanı arasında temel bazı farklılıklar bulunmaktadır. Nitekim, varlıkta yalnızca insanlık için belirlenmiş bir ceza ve ötesi olmayan bir son olarak kabul ettiği kaçınılmaz ölümlülüğü gören ve makus talihine karşı sonucu en baştan belli bir mücadeleye girerek zorunlu bir sebep-sonuç silsilesi içerisinde kaçınılmaz sona doğru ilerleyen çatışma halindeki trajik kahramanın aksine; dünya hayatını gelip geçici zevkler âlemi olarak kabul eden ve ölümü gelip geçici dünya hayatının ardındaki yegâne sevgiliye kavuşmak için bir vesile olarak

değerlendiren epik kahramanın çatışmaya sebep olan cismanî-apollonik hüviyetinden büyük ölçüde arındığını ve dolayısıyla dionizik bir nitelik taşıdığını söylemek mümkündür. Bu anlamda, Leylâ ile Mecnun hikâyesi, epik kahramanın mezkûr niteliğini yansıtmaması bakımından bir hayli ilgi çekicidir. Hikâyeye göre Leylâ'nın aşkıdan deli divane çöllere düşen Kays, her yerde Leylâ'yı; Leylâ ise çöllerde Kays'ı aramaktadır. Nihayetinde bir gün Leylâ çölde Kays'ı bulur ve onun gerçekten âşık olup olmadığını sınamak maksadıyla ona birliktelik teklif eder. Fakat Leylâ'yı ararken dünyevi arzu ve heveslerinden geçerek Mecnun'a dönmüş olan Kays, aslında dünya hayatının gelip geçici güzelliklerinin ötesindeki ezeli ve ebedi bir güzelliğe âşık olduğunu anlar ve Leylâ'nın birliktelik teklifini reddeder. Bunun üzerine Leylâ, Mecnun'a, aşkında samimi olup olmadığını anlamak için kendisini sınadığını söyler. Görüldüğü üzere Leylâ ile Mecnun hikâyesinde yüksek bir değer gerçekleşirken, hiçbir yüksek değer yitirilmemektedir. Bunun yanı sıra, "Mecnun burada artık trajik değil, epik bir kahramandır. [Nitekim] epik kahraman, yok olmayı göze alabilen, hayatın geçici güzelliklerine kuvvetle 'hayır' diyebilen kişidir. [Böylece, anlatıda] gerçekleşen [yüksek] değer ise, birlikte beka bulmak[tır]" (Ayvazoğlu 1989: 99). Bir başka deyişle Mecnun'un zatında tecessüm eden epik kahraman, bireyselliğinden soyutlanmış ve yaratıcısıyla bir olmak arzusuyla yanıp tutuşan dionizik bir hüviyet taşımaktadır. Bu anlamda dionizik bir yapı arz eden epik kahramanın, apollonik bir tavır sergileyen trajik kahramanın tam karşısında konumlandığını söylemek mümkündür.

Yukarıda mezkûr niteliklere sahip epik anlatım geleneğinin, yalnızca Müslüman hikâyesinin değil, genel olarak Doğu hikâyesinin hâkim anlatım geleneğini teşkil ettiğini söylemek mümkündür. Nitekim Beşir Ayvazoğlu, söz konusu anlatım geleneğinin İran kanalıyla Hint kültürüne kadar uzandığını ifade etmektedir (1989: 103). Bu anlamda Cemil Meriç'in Hint sahnesine dair yapmış olduğu tespitler bir hayli önem arz etmektedir:

Hint'te trajedi yok. Toprağın bağrından isyan çılgınlıkları değil, neşideler yükselir. [...] Kâinat bir tiyatro dekoru. [...] Mevsimler, ışık, hayat... hepsi vehim. [...] Böyle bir tiyatrodan üç birliğe [zaman, mekân, olay] ne lüzum var? Kahramanlar istedikleri yerde dolaşırlar. Sahne boyuna değişir. Yerde başlayan maceranın gökte sona erdiği, iki perde arasında yıllar geçtiği olur. Umumiyetle tek macera ve sığ bir psikoloji. Kahramanlar kanlı canlı birer varlıktan çok bir hayal, bir şiir. [...] Ümitsizlik yok Hint tiyatrosunda. Dünyaya bir defa gelmiyoruz ki. Biz de bir gün mutluluğa ereceğiz. Haksızlık nasıl olsa cezalandırılacak, fazilet mükâfatsız kalmayacak. Sahne de hayatın, daha doğrusu hayatların bir özeti. [...] Korku, uzun sürmemek şartı ile güzeldir. Bunun içindir ki durum sarpa sarınca Tanrı'nın arabası imdada yetişip kahramanları acıdan ve realiteden kurtarıverir. Avrupalının mucize diye adlandırdığı müdahaleler, Hintli için gerçeğin ta kendisi, yani tabii. [Dolayısıyla] Yunan trajedisine hiç benzemez Hint tiyatrosu. [...] Bu bakımdan Hint, Yunan'dan daha yakın bize (1994: 204-206).

Görüldüğü üzere, mezkûr epik anlatım geleneği, mistik bir gerçeklik kavrayışına sahip Doğu kültürlerinin bilinçli bir şekilde yöneldiği hâkim sanat anlayışını teşkil etmektedir. Bununla beraber, söz konusu epik anlatım geleneğinin nüfuz alanı, elbette yalnızca tiyatro ve gölge oyunu gibi geleneksel temsil sanatlarıyla sınırlı değildir. Bu anlamda, gerek epik anlatım geleneğinin gerekse de trajik anlatım geleneğinin bahse konu niteliklerinin 19. yy.'da yeni bir anlatım tekniği olarak ortaya çıkan sinema sanatına da uyarlanabileceğini söylemek mümkündür.



3. BÖLÜM

DOĞU-BATI ARASINDA TÜRK SİNEMASI

Sinema tekniğinin temeli, toplumsal kültürdür.

Ayşe Şasa

3.1. Sinema ve Toplumsal Kültür

Her anlatı, içerisinden çıkmış olduğu özgün kültür dairesinin karakteristik niteliklerini bilinçli veya bilinçsiz bir şekilde belirli bir ölçüde yansıtmaktadır. Bu bağlamda, 19. yy. 'da yeni bir anlatım tekniği olarak ortaya çıkan sinema sanatı için de benzeri bir yargıya varmak mümkündür. Bir başka deyişle, sinema sanatı, toplumsal kültürün üretmiş olduğu özgün değerleri belirli kodlar üzerinden yeniden işleyerek sinemasal anlatılar haline getirmekte ve bu sayede sinemasal anlatılar toplumsal gerçekliğin inşasında önemli bir yer tutan kültürel temsiller sisteminin bir parçası olma hüviyetine bürünmektedir (Sözen 2009: 132). Bu anlamda, her toplumun kendi toplumsal kültüründen hareketle kendisine has bir sinemasal anlatım dili ve tekniği geliştirebileceğini ifade etmek mümkündür. Hatta öyle ki, Şasa'ya göre, “her toplum [... kendi] sinema tekniğinin ana çekirdeğini [teşkil eden özgün] sinematografisini kendi sosyal kültürünün işlevlerine uygun bir şekilde kurmak [ve] geliştirmek durumundadır” (2010: 33).

Söz gelimi, Antik Yunan'dan bu yana Batı'nın temel anlatım biçimini teşkil eden trajedi temelli dramatik anlatım tekniğinin, Batı'nın kendine özgü sosyokültürel serüveninin bir neticesi olarak ortaya çıktığını söylemek mümkündür. Bu anlamda, Batı'nın kendi kültür dairesinin karakteristikleri doğrultusunda geliştirmiş olduğu dramatik anlatım tekniğinin bambaşka bir kültürden beslenen farklı bir toplum tarafından olduğu gibi alınarak motamot taklit edilmesinin ekseriyetle başarısız sonuçlar doğuracağı aşîkardır. Zira, dışarıdan ithal edilen ile kendi toplumsal kültürüne ait özgün değerler sentezlenerek yeni ve özgün bir anlatım biçimi ortaya koyulmadığı takdirde, meydana gelen eserin ekseriyetle samimiyetten yoksun/sahte bir nitelik arz edeceğini ve başarısızlığa uğrayacağını söylemek mümkündür (Sözen 2009: 132).

Ayşe Şasa, *Yeşilçam Günlüğü* (2010) isimli eserinde bir toplumun kendisine has sinemasal anlatım dili ve tekniği geliştirmesi sürecini üç katmanlı bir işlem olarak tasavvur etmektedir. Buna göre, “en alt katmanda toplum kültürü, onun üstünde o kültürün işlevlerine

uygun kurulmuş bir sinema dili [... ve onun da üstünde] sanatsal bir üstyapı, [yani] o toplumun sinema sanatı” yer almaktadır (Şasa 2010: 33). Benzeri bir düşünceyi, Dilek Tunalı’da bulmak da mümkündür. Nitekim, Tunalı’ya göre, kendi özgün ulusal dilini ve görsel üslubunu yaratmış olan ülke sinemalarına bakıldığı takdirde, söz konusu sinemaların, içerisinden çıkmış oldukları toplumun hem felsefe hem de sanat disiplinleriyle bağdaşık bir yapı arz ettiğini tespit etmek mümkündür (2006: 202). Şasa ve Tunalı’nın söz konusu tespitleri, Rus, Japon ve İran sineması örneklerinde bariz bir şekilde tezahür etmektedir.

Söz gelimi, Rusya’dan Sergey Ayzenştayn kendi özgün sinema dilini kurarken Batı sinemasından hiçbir hazır kalıp devşirmemeye özel bir ihtimam göstermektedir; zira o, her ulusal sinemanın özgün bir sinema dilinin olması gerektiğini düşünmekte ve kendi kurmuş olduğu özgün sinema dili çerçevesinde özgün bir sinematografinin yegâne kaynağının doğrudan doğruya toplumsal kültür olduğunu kanıtlamaktadır (Şasa 2010: 33). Bu anlamda Şasa, Ayzenştayn hakkında şu ifadeleri kullanmaktadır: “[Ayzenştayn] ünlü montaj ilkelerini tamamen değişik Doğulu sanat geleneklerinin özünden [...] almış, bütün bu öğelerden katıksız sinematografik prensipler üretmiş, entelektüel ve özgün bir sinemanın sarsılmaz ilkelerini Doğulu kültürün verileri üstüne inşa etmiştir” (2010: 33-34). Benzeri bir şekilde Şasa, sanat eserinde dış gerçeklikten ziyade iç gerçekliğin temasına önem veren Akira Kurosawa’nın filmleri üzerinden Japon sinemasının da geleneksel haikulardan ve kabukilerden¹⁸ beslenen kendi özgün sinema diline giden yolu keşfettiğini ileri sürmektedir (2010: 35). Bu anlamda, Rus ve Japon sinemalarının kendi geleneklerine bilinçli bir şekilde sahip çıkarak bunlar üzerinden özgün bir sinema dili kurduklarını; hatta Ayzenştayn ve Kurosawa örneklerinde olduğu gibi Doğulu bir anlatım tekniği olan “epik kalıbı modern bir bilinçle ustaca incelterek sinemalarını [...] donattıklarını” söylemek mümkündür (Şasa 2010: 22; 46). Bununla birlikte, Şasa’nın Rus ve Japon sineması örnekleri üzerinden tespit ettiği özgün sinema sanatı tasarımı, en bariz haliyle İran sineması örneğinde tecessüm etmektedir. Nitekim, İranlı yönetmenlerin beslenmiş oldukları sözlü kültürden hareketle ses unsurunu filmlerinde oldukça etkili bir şekilde kullanmaları yahut gölge oyunu geleneğindeki farkındalık zeminini ustalıklı yakalamayı başaran filmleri bilinçli bir şekilde ortaya koymaları, söz konusu coğrafyanın kültürel niteliklerinin özgün sinema dilinin şekillenmesindeki etkisinin tespiti bakımından bir hayli önem arz etmektedir (Pay 2012: 44; 50).

¹⁸ Haiku: Geleneksel Japon şiiri;
Kabuki: Geleneksel Japon halk tiyatrosu.

Ne var ki, toplumsal kültürün bir toplumun özgün sinema sanatını şekillendirmesi her daim mezkûr örneklerdeki kadar bariz bir şekilde gerçekleşmemektedir. Bu anlamda, Doğu ile Batı arasında müphem bir konumda konumlanan Yeşilçam için farklı bir durumun söz konusu olduğunu ifade etmek mümkündür.

3.2. Ayşe Şasa'nın Gözünden Türk Sinemasında Mahalli Gelenek

Ayşe Şasa, Türk sinemasını şekillendiren iki temel unsurun varlığından söz etmektedir: “Bir tarafta hep gizil [ve] örtük bir yerellik; [... diğer] tarafta hep çiğ ve sözde bir modernlik” (2010: 66). Şasa'ya göre, Türk sinemasının içerisinde bulunduğu söz konusu şizofrenik ikiliği anlamamanın yolu, Türk toplumunun içerisinde bulunduğu sosyal şizofreniyi anlamaktan geçmektedir (2010: 100). Bu anlamda Şasa, söz konusu sosyal şizofreniyi gözler önüne sermek adına, Nabi Avcı'ya ait bir konuşma metninin önemli bulduğu bir bölümünü *Yeşilçam Günlüğü*'nün ilgili bölümüne iliştiirmektedir:

Cumhuriyet tarihine iletişimci gözlüğüyle baktığımız zaman, toplumsal sembol repertuvarımızın, tam ortasından dramatik bir biçimde çatlatılmış bir toplumsal bilinç durumuna, yani *bir toplumsal şizofreniye* tekabül ettiğini söyleyebiliriz.

Bir yanda, hafızası sıfırlanmış, kendi sembollerini üretmekten aciz, ithal malı sembollerle kendine yeni bir kimlik uydurmaya çalışan *resmî Türkiye*; öte yandan da açıkça toplumsal dolaşıma girmesi yasaklanmış sembollerini hiç değilse muhafaza etmeye [...] çalışan *öteki Türkiye*...

Aslında bu şizofrenik manzara sadece sembollerin dolaşımında değil, malların ve toplumsal rollerin dağılımında da var.

Yani sadece iletişim alanında değil; gündelik hayatın bütün alanlarında, cinsellikten aileye, ekonomiden askerliğe, yerel yönetimlerden eğitime kadar her alanda iki farklı Türkiye var: *Resmî Türkiye* ve *Öteki Türkiye*...

Üstelik bu ikisi, başlangıçta [...] birbirine uzak, birbirine yabancı hatta birbirine düşman bir görüntü çizerken, zaman içinde iç içe geçmeye, birbirlerini mutasyona uğratmaya, hatta yer yer symbiotik bir ilişki kurmaya kadar varıyorlar.

Böyle olması da kaçınılmaz; zira bu iki Türkiye, sadece toplumsal alanda değil, bireysel mahremiyet alanlarında da hükmünü yürütüyor.

Söz gelişi, [...] Ankara Palas'ın balo salonunda, saat yirmi dörde kadar usul usul Viyana valsleri çalan orkestra, saat yirmi dörtten sonra, işareti alır almaz zeybek vurmaya başlıyor.

Söz gelişi, Milli Şef'in Pembe Köşkünde bile bu ikilik, çok çarpıcı ve patetik görüntülerle kendini açığa vuruyor. Alt katta Milli Şef, Gazi Terbiye Enstitüsü'nün müzik hocası Herr Zuckmayer'den viyolonsel dersleri alırken, üst katta Hasan Ali Yücel, Mevhibe Hanım'ın annesi için mevlit okutuyor... (Avcı 1993: 19-20).

Söz konusu ikilikten hareketle Şasa, Türk sinema tarihinin esasen Resmî Türkiye ile Öteki Türkiye arasındaki bir dizi çatışma ve gerilimin kültürel plandaki yansıması olarak okunabileceğini ileri sürmektedir (2010: 102). Bu anlamda Türk sineması, bir yandan Resmî Türkiye'nin güdümü altında Batı'dan bazı sinemasal hazır kalıplar devşirmekte; diğer yandan Öteki Türkiye'nin gizil gelenek ve göreneklerini (mahalli geleneği) derin ve örtük bir potansiyel halinde içerisinde barındırmaktadır.

Ne var ki, söz konusu mahalli geleneğin nüfuz alanı neredeyse hiçbir zaman bilinçli ve özgün bir sinema dilinin kurulması noktasına ulaşamamakta; öyle ki, çoğunlukla sanatsız ve bilinçsiz bir biçimde ortaya çıkan mahalli sinematografinin bazı müphem ipuçlarını sunmaktan öteye geçememektedir (Şasa 2010: 22; 34). Bununla beraber, Batı'dan devşirilen söz konusu sinemasal hazır kalıplar da mezkûr mahalli gelenekten beslenen toplumsal kültür ile ekseriyetle uyuşmamakta ve böylece melez bir sinema sanatı ortaya çıkmaktadır. Zira, dünya hayatını çatışma temelinde değil, ilahi bir uyum ve düzen temelinde yorumlayan mahalli gelenek, bir yandan kendisini gerçekleştirme imkânı bulamazken, diğer yandan Aristoteles'in temel ilkelerini belirlemiş olduğu trajedi temelli dram türünün içselleştirilmesini ve özümsemesini de olanaksız kılmaktadır (Şasa 2010: 45). Bu noktada, hiçbir anlatım biçiminin bambaşka bir gelenekten beslenen farklı bir toplum tarafından olduğu gibi ithal edilmesinin mümkün olmadığını hatırlatmak gerekmektedir. Bir başka deyişle, dışarıdan alınan sinemasal anlatım biçimlerinin, ithal eden toplumun gelenek ve görenekleriyle tenakuza düştüğü durumlarda ya toplum tarafından kabul görmeyeceğini ya da bir şekilde dönüşüme uğratılarak toplumun gelenek ve görenekleriyle uyumlu bir hale getirileceğini söylemek mümkündür (Sözen 2009: 133). Nitekim, Şasa'ya göre, Yeşilçam için de benzeri bir durum söz konusudur. Bu anlamda Şasa, Batı'dan devşirilen sinemasal hazır kalıpların “onulmaz bir sahteliğin ve sakaletin” hâkim olduğu filmler üretilmesine yol açtığını; mahalli gelenek ile ithal edilen trajik biçim kalıplarının birbirleri ile bağdaşmaması neticesinde “malzemenin sürekli kustuğu bir çirkinliğin” ortaya çıktığını ileri sürmektedir (2010: 63). Başka bir deyişle, dünya hayatını ilahi bir uyum ve düzen temelinde yorumlayan, kader karşısında tevekkülü savunan, insanın kendi, öteki ve kâinat ile uyanık bir uyum içerisinde bulunmasını beraberinde bulunduran mahalli gelenekten beslenen Yeşilçam'ın; dünya hayatını çatışma temelinde yorumlayan, kader karşısındaki asiliği adeta doğallaştıran, insanın kendi, öteki ve kâinat ile devamlı bir çatışma içerisinde olduğunu varsayan Batı kültürünün mezkûr karakteristikleri doğrultusunda şekillenen trajedi temelli dram türünü hiçbir zaman tam anlamıyla beceremediğini söylemek mümkündür (Şasa 2010: 45; 132).

Bu noktada Ayşe Şasa, Yeşilçam'da dram türünde eserler vermeye çalışan sanatçıların ekseriyetle trajik olmayan yerli bir dram türü olan melodram türünde eserler ortaya koyduklarını öne sürmektedir. Zira, her ne kadar gizil ve örtük bir nitelik taşısa da mahalli geleneğin Yeşilçam üzerindeki nüfuzunun, Batı'dan devşirme trajik dünya görüşünden daha derin ve daha baskın olduğunu söylemek mümkündür. Bir başka deyişle, Batı'dan ithal edilen dramatik kalıplara her tutunmak istendiğinde, Yeşilçam'ın irsî bir yatkınlıkla meylettiği anlatım geleneği esasen trajik değil, epik bir yapı arz etmektedir (Şasa 2010: 45-46). Bu noktadan hareketle derinlere bakıldığı takdirde, çok sulandırılmış bir halde bile olsa Yeşilçam'ın özünde geleneksel bir bakışın; manevi bir dünyanın suyunun suyuna ait değerlerin birer nüve halinde bulunduğunu söylemek mümkündür (Şasa 2010: 158). Nitekim Türk sineması, en başından beri ve bütün evrimi boyunca, çok bilinçsiz, çok belli belirsiz de olsa içinde doğduğu medeniyet dairesinin sahip olduğu geleneksel kâinat anlayışının klasik çizgisini, yani hayat karşısında trajik olmayan; epik ve lirik bir sanat anlayışını temsil etmektedir. Bu anlamda, geleneksel anlatılardan beslenen Yeşilçam, Batı'dan devşirme trajik eğilimleri, kendi ana eksenini bozmadan eğip bükmüş ve nihayetinde trajediye direnen epik ve lirik kökenli özgün bir dram türü olan melodramları ortaya koymuştur (Şasa 2010: 132-133). Bir diğer deyişle, Yeşilçam'da anlatılan dünyalar, kaynağını masallardan ve halk hikayelerinden alan, trajik olmayan yerli hayat görüşüne uygun düşmekte; bu anlamda, Yeşilçam melodramları yerli halk masalı ile Batılı dramın garip bir karışımı olarak ortaya çıkmaktadır (Kâbil 2010: 9).

*Yeşilçam Günlüğü'*nün henüz başlarında Ayşe Şasa, bilinçli sanatsal dönüşümlere hedef olmaktan ziyade gizil bir potansiyel olarak muhafaza edildiğini ileri sürdüğü mahalli geleneğin özgün niteliklerini “gerçekten çok temsile dayalı anlatım”, “müzikteki tek seslilik ilkesine benzer bir şekilde, çatışmadan ziyade uyuma dayalı mahalli kompozisyon anlayışı” ve “öyküleme tekniği itibarıyla, trajikten çok epiğe dayalı ilkeler” olmak üzere üç başlık altında özetlemektedir (2010: 21). Ne var ki, söz konusu niteliklere sahip mahalli geleneğin nüfuz alanı neredeyse hiçbir zaman bilinçli ve özgün bir sinema dilinin kurulması noktasına ulaşamamakta; öyle ki, çoğunlukla sanatsız ve bilinçsiz bir biçimde ortaya çıkan mahalli sinematografinin bazı müphem ipuçlarını sunmaktan öteye geçememektedir (Şasa 2010: 22; 34). Bu noktada, Şasa'nın Yeşilçam'ın terkinde potansiyel bir nüve halinde var olduğunu ileri sürdüğü mahalli geleneğin mahiyetini kavramak adına, yukarıda mezkûr niteliklerin Yeşilçam'daki bazı yansımalarının tespit edilmesi bir hayli önem arz etmektedir.

3.2.1. Mahalli Geleneğin Yeşilçam'daki Yansımaları

Şasa'nın mahalli geleneğe dair belirlediği temel nitelikler incelendiği takdirde, söz konusu niteliklerin birbirlerinden keskin çizgilerle ayrılmadığı göze çarpmaktadır; zira, söz konusu nitelikler esas itibarıyla aynı gerçeklik ve sanat anlayışının benzer tezahürleri olarak ortaya çıkmaktadır. Bununla beraber, söz konusu nitelikler arasında görülen ince farklılıklar, mezkûr nitelikleri ayrı ayrı ele almayı da olanaklı kılmaktadır.

3.2.1.1. “Gerçekten Çok Temsile Dayalı Anlatım”

Yeşilçam'ın görsel ve anlatsal yönü incelendiği takdirde, onun, geleneksel temsili sanatların görsel ve anlatsal göreneklerini bir şekilde yeniden üreten bir yönelime sahip olduğu kolayca tespit edilmektedir (Sözen 2009: 137). Söz gelimi, Yeşilçam anlatılarının, ekseriyetle sinema diline neredeyse tümünden aykırı bir nitelik arz eden sözlü anlatım geleneğinden beslendiğini söylemek mümkündür. Nitekim, birçok Yeşilçam filminde gerek hikâyenin serim-düğüm-çözüm denkleminin gerekse de karakterlerde zuhur eden duygu ve düşüncelerin dış sesler aracılığıyla aktarıldığı durumlara oldukça sık rastlanılmaktadır (Sözen 2009: 138; Tunalı 2006: 308). Bunun yanı sıra, diyalogların ve sözel unsurların hikâyenin gelişiminde oldukça etkin bir rol oynaması da mezkûr sözlü anlatım geleneğinin Yeşilçam üzerindeki derin nüfuz alanını ispatlar niteliktedir (Tunalı 2006: 309). Dilek Tunalı, bahse konu sözlü anlatım geleneğinin Yeşilçam'daki yansımalarına, yönetmenliğini Memduh Ün'ün yaptığı *Üç Arkadaş* (1958) ve yönetmenliğini Metin Erksan ile Muzaffer Arslan'ın birlikte yaptığı *Ayrılış da Beraberiz* (1967) isimli filmleri örnek olarak göstermektedir. Nitekim, *Üç Arkadaş*'ta gözleri görmeyen Gül'ün (Muhterem Nur) hikâyesi kendi ağzından sözlü olarak ve “karanlık dünyam benim, her an bir ışık arar, görmeyen gözlerimden ümitsiz yaşlar akar” vb. şarkı sözleri aracılığıyla aktarılırken (Tunalı 2006: 203); *Ayrılış da Beraberiz*'de neredeyse tüm öykü ve karakterlerin duygu durumlarındaki değişimler Fatma'nın (Türkan Şoray) film içerisinde seslendirmiş olduğu şarkılar ve dış sesler aracılığıyla aktarılmaktadır (Tunalı 2006: 265). Bununla birlikte, yönetmenliğini Atıf Yılmaz'ın yaptığı *Selvi Boylum Al Yazmalım* (1977) isimli film de söz konusu sözlü anlatım geleneğinin Yeşilçam'daki bariz tezahürlerini barındırmaktadır. Nitekim, *Selvi Boylum Al Yazmalım*'da, gerek karakterlerin duygu ve düşüncelerinin filmin başından sonuna kadar dış sesler aracılığıyla seyirciye aktarılması, gerekse de İlyas'ın (Kadir İnanır), tek başına bulunduğu sahnelerde bile hiç yoktan kamyonu Aldırma Gönül ile konuşarak hikâyenin gelişimine sözlü olarak katkıda bulunuyor olması,

bahse konu sözlü anlatım geleneğinin Yeşilçam'ın hikâye anlatıcılığı üzerindeki etkisini kanıtlar niteliktedir.

Gelgelelim, Yeşilçam'da tezahürlerine sıkça rastlanılan söz konusu sözlü anlatım geleneği, özü itibariyle sinema diline neredeyse tümünden aykırı bir nitelik arz etmektedir. Zira, sinema sanatının *yeniden ürettiği* gerçek, esasen *gerçekmiş* gibi yapmaktadır. Bununla birlikte, Batı'daki malum gerçeklik kavrayışı doğrultusunda göze atfedilen gerçeği tanımlama kapasitesi, *göz ile gerçeğe hâkim olmak* arasında dolaysız bir bağlantı kurulmasına imkân tanımaktadır (Pay 2012: 42-43). Dolayısıyla, esas itibariyle gerçekliğin yanılsamacı bir taklidini oluşturma gayesi güden sinema sanatının, özü gereği sözün uzamından ziyade gözün uzamına dayanan bir yapı arz ettiğini ifade etmek mümkündür. Bu durum, Yeşilçam'ın sözün uzamına dayanan anlatım dili ile geleneksel temsilî sanatlar arasında belirgin bir bağ kurulmasına imkân tanımaktadır. Söz gelimi, Karagöz'de, mukaddime bölümünün perde gazeli olarak bilinen bir gazelin okunmasıyla başlaması ile Yeşilçam'da sıkça rastlanılan karakter ve olay seriminin filmin başlangıcında dış ses aracılığıyla aktarılması arasında belirgin bir ilişki kurmak mümkündür. Bununla birlikte, Karagöz'deki anlatının ekseriyetle *konuşkan* bir yapı arz etmesi (Pay 2012: 43) ile Yeşilçam'da hikâyenin gelişiminin ekseriyetle diyaloglar ve sözel unsurlar üzerinden ilerlemesi arasında da belirgin bir bağ bulunmaktadır. Bu bağlamda, Yeşilçam'ın anlatım geleneğinin Batılı dramada olduğu gibi mimetik bir yapı değil; geleneksel temsilî sanatlarda olduğu gibi diegetik bir yapı arz ettiğini söylemek mümkündür.

Söz konusu mimetik ve diegetik anlatım tarzları, esasen anlatının gerçekle kurduğu ilişki doğrultusunda şekillenmektedir. Bu anlamda, mistik bir gerçeklik kavrayışından beslenen geleneksel temsilî sanatların sözün uzamına; sinema gibi özü itibariyle illüzyonist bir yapı arz eden klasik dramatik sanatların ise gözün uzamına dayanan bir nitelikte olduğunu söylemek mümkündür (Sözen 2009: 139).

Sözün uzamına dayanan diegetik anlatım tarzında her ne kadar olay örgüsü belirli bir düzene göre kurulmuş olsa da, söz konusu bu düzen dramatik/mimetik anlatım tarzının öngörmüş olduğu nedensellik ilkesinden yoksun bir nitelik taşımaktadır. Bir başka deyişle diegetik anlatım tarzında anlatılan hikâye, mantıksal bir sebep-sonuç silsilesinden ziyade anlatıcının tasarrufu doğrultusunda şekillenen bir anlatımla örüntülenerek aktarılmaktadır (Sözen 2009: 139). Bu anlamda, diegetik anlatım tarzında anlatıcının kendisini gizlemek gibi bir kaygısının olmadığını ifade etmek mümkündür. Bu noktada, gerçeklik izlenimi üretme gayesi gütmeyen geleneksel temsilî sanatların yanılsamacı olmayan (non-illusionist) tabiatının göz önünde bulundurulması (Erdoğan 2001: 118) diegetik anlatım tarzının mezkûr niteliğini

daha kolay kavramayı mümkün kılacaktır. Buna karşılık, mimetik anlatım tarzında anlatıcının varlığının gözden kaybolması özel bir önem taşımaktadır; zira, mimetik anlatım tarzı illüzyonist bir nitelik arz etmekte ve belirli bir gerçeklik iddiasında bulunmaktadır. Elbette mimetik anlatım tarzında da bir *anlatıcı* vardır, fakat bu sefer anlatıcı anlatmak istediği hikâyeyi kendi ağzından dile getirmek yerine, anlatmak istediği hikâyedeki kişileri ve eylemleri taklit ederek adeta bütün hikâyeye izleyicinin karşısında olup bitiyormuşçasına anlatmaktadır (Sözen 2009: 139). Bu anlamda, diegetik bir anlatım tarzı belirlemiş olan sözlü anlatım geleneğinin, yanılsamacı bir yapı arz eden trajik anlatım geleneğinden ziyade temsili bir yapı arz eden epik anlatım geleneği ile özdeşleşebileceğini ifade etmek mümkündür.

Bununla birlikte, Yeşilçam ile geleneksel temsili sanatlar arasında kurulabilecek bir diğer bağlantı ise, bahse konu her iki anlatım geleneğinde de anlatılardaki zaman, mekân ve karakterlerin iki boyutlu bir nitelik arz etmesidir. Bu noktada belirtmek gerekir ki, Yeşilçam'ın mutlak anlamda üçüncü boyuttan yoksun olduğunu ve Batılı tarzda bir gerçekçilikten bilinçli bir şekilde kaçındığını söylemek mümkün değildir; zira o, en nihayetinde melez bir sinema hüviyetindedir (Erdoğan 1998: 160). Fakat yine de, her ne kadar bilinçli bir şekilde olmasa da, Yeşilçam'ın geleneksel temsili sanatlardakine benzer bir zaman, mekân ve karakter kurulumuna sahip olduğunu söylemek mümkündür.

Zaman, mekân ve karakterlerin derinlikli bir biçimde kurulması kaidesi, esas itibariyle bireyin/bakan kişinin merkezi bir konumda konumlandırıldığı Batılı bir görme biçiminin ifadesi olarak ortaya çıkmaktadır (Berger 2016: 16). Ne var ki, mahalli geleneğin zaman ve mekân duyarlılığı, bireyin merkezde bulunduğu görme biçiminden oldukça farklı ve özgün bir noktada temellenmektedir (Şasa 2010: 34). Bu bağlamda, özü itibariyle yanılsamacı bir yapı arz eden klasik dramatik sanatların sahip olduğu üç boyutlu zaman, mekân ve karakter kurulumunun, özü itibariyle yanılsamacı olmayan bir yapı arz eden geleneksel temsili sanatlarla aynı köklerden beslenen Yeşilçam tarafından olduğu gibi ithal edilerek kullanılması elbette söz konusu değildir. Dolayısıyla Yeşilçam'ın zaman, mekân ve karakter kurulumu hususunda özgün bir yaklaşım geliştirdiğini söylemek mümkündür.

Bu bağlamda Nezih Erdoğan'ın “Yeşilçam'da Bedenin ve Mekânın Eklemlenmesi Üzerine Notlar” (1998) isimli makalesi, bazı ciddi ipuçları barındırması bakımından bir hayli önem arz etmektedir. Nitekim Erdoğan, söz konusu makalesinde, Yeşilçam'da standart bir hâl almış olan dublaj ve kamera yerleştirmesi olgularını ele almakta ve söz konusu olgular üzerinden Yeşilçam ile geleneksel temsili sanatlar arasında organik bir bağın kurulabileceğini işaret etmektedir (1998: 158).

Erdoğan, söz konusu incelemesine, 1940'lı yıllardan itibaren Yeşilçam'da standart bir uygulama hâlini alan dublaj olgusunu ele alarak başlamaktadır. Bu bağlamda, sağlamış olduğu teknik kolaylıklar neticesinde standart bir uygulama haline gelen dublaj olgusunun, Yeşilçam tarafından insiyaki bir şekilde kabul edildiğini ve kullanıldığını söylemek mümkündür. Ne var ki, Elsaesser'e göre dublaj olgusu, özü itibariyle “en iyi görüntüyü bile düzleştirmekte; senkronu dramatik bir biçimde kaydırmakta ve illüzyonist gösterinin üzerine kurulduğu tutarlılık akışını bozmaktadır” (aktaran Erdoğan 1998: 156-157). Bir başka deyişle dublaj olgusu, klasik dramatik anlatının estetik boyutunu görece yetersiz bir konuma düşürmektedir (Sözen 2009: 147). Bununla beraber, Yeşilçam'daki dublaj kullanımından kaynaklanan dramatik handikaplar bununla da sınırlı kalmamaktadır. Bu noktada Nezih Erdoğan, seslendirme sanatçıların, oyuncunun kadraj içerisindeki konumu ne kadar farklı olursa olsun kayıt süresince mikrofona hep aynı uzaklıkta bulunduklarını tespit etmektedir. Bunun bir neticesi olarak da filmdeki karakterlerin sesleri, *her daim aynı uzaklıktan ve öteki bir mekândan* geliyormuş izlenimi uyandırmaktadır. Bu anlamda dublaj olgusunun, mekânla bedenin bambaşka ve yanılsamacı olmayan bir biçimde eklemlenmesine yol açtığını söylemek mümkündür (Erdoğan 1998: 157). Erdoğan'ın söz konusu tespitlerine, Lütfi Ö. Akad'ın *Yalnızlar Rıhtımı* (1959) filmi örnek olarak gösterilebilir. Nitekim, *Yalnızlar Rıhtımı*'nda karakterler ister iç mekânda bulunsun isterse dış mekânda, ister gazinoda bulunsun isterse deniz kenarında, ister kameranin hemen önünde konumlansın, isterse uzaktaki bir teknede, ses hep aynı akustikle ve hep aynı uzaklıktan gelmektedir.

Bununla beraber, dublaj olgusunun “görüntüyü düzleştirici”, “senkronu dramatik bir biçimde kaydırıcı” ve “illüzyonist gösterinin üzerine kurulduğu tutarlılık akışını bozucu” etkileri, benzeri bir şekilde Yeşilçam'daki foley kullanımı için de geçerlidir. Foley terimi, belirli bir yanılsama etkisi oluşturabilmek adına filmde senkronize bir şekilde kayda alınmayan gündelik ses efektlerinin yapım sonrasında stüdyoda yeniden üretilerek kayda alınmasını ve filmde ilgili yerlere eklenmesini ifade etmektedir. Bu bağlamda, Yeşilçam'da foley seslerinin kullanılmasına ekseriyetle gerek duyulmadığını; elzem durumlarda kullanıldığı takdirde ise kayda alınan foley seslerinin, filmdeki karakter, mekân ve eylemlerle senkron bir yapı arz etmesinin çok da önemsenmediğini tespit etmek mümkündür. Söz gelimi, *Yalnızlar Rıhtımı*'nda, gerek deniz kenarında geçen sahnelerdeki dalga sesleri gerekse de kavga sahnelerindeki yumruk sesleri gelişigüzel yerleştirilmiş asenkron yapıdaki ses efektleri olarak belirmektedir. Benzeri bir şekilde, Metin Erksan'ın *Sevmek Zamanı* (1965) isimli filminde de gerek kavga sahnesindeki asenkron yumruk sesleri, gerek atış alanındaki uyumsuz silah ve cam

kırılma sesleri, gerekse de atılan adımları karşılaması için gelişigüzel iliştirilmiş adım sesleri, temel itibariyle görüntüyü düzleştirici bir etki ortaya koymaktadır. Bu durum, Yeşilçam filmlerinin yanılsamacı olmayan anlatım tarzı ile bariz bir paralellik barındırmaktadır.

Diğer taraftan, 1960'lı yıllardan itibaren Yeşilçam'da mümkün olduğu kadar az kamera yerleştirmesi ile filmlerin çekilmesi hususu da standart bir uygulama hâlini almaktadır; zira, seyirciden gelen yoğun talebi karşılayabilmek adına üretimin hızlandırılması gerekmektedir fakat her bir kamera yerleştirmesi, ayrı bir kadraj ve ışık kurulumunu gerektireceği için esasen üretimi yavaşlatmaktadır (Erdoğan 1998: 157). Bu noktada Yeşilçam'ın, klasik dramatik anlatım tekniğinin sıkça başvurduğu *belirli bir bakış açısı izlenimi oluşturma gayesi güden* açık-karşı vb. öznel çekim standartları yerine bambaşka çekim standartları geliştirdiğini söylemek mümkündür. Örneğin Yeşilçam'da, karakterlerin kadraj içerisindeki konumları birbirlerine göre değil, kameraya göre belirlenmekte; söz gelimi, önemli anlarda karakterler yüzlerini kameraya dönerek konuşmakta ve şayet alan derinliği diyalog halindeki her iki karakteri de kapsamıyorsa netlik karakterlerin konuşma sırasına göre mezopan adı verilen bir teknikle birinden diğerine kaydırılmaktadır (Erdoğan 1998: 157). Söz gelimi, *Sevmek Zamanı*'ndan, Halil (Müşfik Kenter) ve Meral (Sema Özcan) arasında kayalıklarda geçen üç buçuk dakikalık diyalog sahnesinin tamamı, karakterlerin kadraj içerisinde oradan oraya devamlı hareket halinde bulunacakları şekilde tek planda kayda alınmıştır. Benzeri bir şekilde, *Yalnızlar Rıhtımı*'nda Güner (Çolpan İlhan) ve Ali (Turgut Özatay) arasındaki tartışma sahnesinde de kamera diyalog boyunca herhangi bir kesme olmaksızın karakterleri takip etmektedir.

Bu noktada, illüzyonist bir nitelik arz eden klasik dramatik anlatım tekniğinin sıkça başvurduğunu ifade ettiğimiz açık-karşı vb. öznel çekim tekniklerinin, esas itibariyle seyircinin karakter ile özdeşleşmesini sağlayarak seyirciyi yaratılmış olan üç boyutlu gerçeklik yanılsamasının içerisine çekmeyi hedeflediğini hatırlatmak gerekmektedir. Bu anlamda, Yeşilçam'da ortaya çıkan özdeşleşmenin, klasik dramatik anlatım tekniğinin amaçladığı yanılsamacı özdeşleşmeden oldukça farklı bir yapı arz ettiğini söylemek mümkündür. Gelgelelim, “elbette [ortada] olup bitenleri kaydeden bir kamera var oldukça, seyircinin de [kendisiyle] özdeşleşeceği bir bakış [açısı] mevcut olacaktır” (Erdoğan 1998: 157). Ne var ki, Yeşilçam'da seyircinin özdeşleşmiş olduğu bakış açısı, kameranın nesnel bakış açısıyla kısıtlı kalmakta ve seyirci bundan ileriye gidememektedir. Dolayısıyla, kameranın nesnel çekimi çerçevesinde seyircilere sunulan karakterler, perdede iki boyutlu bedenler halinde var olmakta, bu anlamda derinlikten yoksun temsili birer nitelik arz etmektedir (Erdoğan 1998: 157-158).

Yeşilçam'da standart bir uygulama haline gelen söz konusu dublaj ve kamera yerleştirmesi olguları, ilk tahlilde üretimin hızlandırılması için başvurulmuş kaçamak teknikler olarak tebarüz etseler de, esas itibarıyla insiyaki bir temayülün somut neticeleri olarak da değerlendirilebilmektedir. Nitekim Erdoğan, söz konusu olgular üzerinden, geleneksel temsili sanatların unutulmaya yüz tutmuş görsel ve anlatısal göreneklerinin bir şekilde yeniden canlandırılmış olduğunu ifade etmektedir (1998: 158). Söz gelimi, Yeşilçam, bir yandan mizansen kurulumundaki düz aydınlatma ve karakterlerin cepheden çerçevelenen çekimleriyle, beden ve mekânın yeniden formüle edildiği özgün bir estetik düzenlemeye sahip olan minyatürleri; diğer yandan ise hep aynı şeyi konuşan karakterlerin hep aynı kişiler tarafından seslendirilmesi suretiyle, bütün tiplerin hayalî tarafından seslendirildiği Karagöz'ü anımsatmaktadır (Erdoğan 1998: 160). Bu anlamda Yeşilçam'ın, geleneksel temsili sanatların görsel ve anlatısal geleneklerinden -oldukça bilinçsiz ve insiyaki bir şekilde de olsa- beslendiğini ve son tahlilde, gerçeklikten ziyade temsile dayalı bir anlatım tarzı geliştirmiş olduğunu ifade etmek mümkündür.

3.2.1.2. “Tek Sessizlik İlkesine Bağlı Mahalli Kompozisyon Anlayışı”

Ayşe Şasa, *Yeşilçam Günlüğü* isimli eserinde, Orhan Pamuk'un “Türk Romanının Ruhunu Üzerine” isimli makalesinde roman anlatıları üzerinden yapmış olduğu Doğu-Batı kıyaslamasının sinema anlatılarına da kolayca uyarlanabileceğini ifade etmektedir (2010: 24). Buna göre Pamuk, söz konusu makalesinde, Batılı ve Doğulu roman anlatılarının özleri itibarıyla bambaşka gerçeklik kavrayışlarına sahip olduklarını ileri sürmektedir. Bu anlamda, özler ve görüntüler arasında belirli bir ikilemin var olduğunu varsayan ve söz konusu bu kapatılmaz boşluğun bilincinden olan Batılı yazarların, romanlarında ekseriyetle nesneler ile ideallerin kolay kolay buluşamayacağı düalist evrenler kurmakta olduğunu ifade eden Pamuk; buna karşılık, olgular ve olaylarla onların anlam dünyalarının neredeyse aynı olduğuna ve kelimelerin, şeyleri ve idealleri kolayca kapsayabileceğine inanan Doğulu yazarların ise, kelimeleri, aynı anda her iki düzeye de işaret edebilecek bir maharetle kullandıklarını öne sürmektedir. Dolayısıyla, Pamuk'a göre Doğulu romanlar, ayrıntıları sonuna kadar bilinen bir hakikatin bir kere daha doğrulanmış olduğu sağlam alanları olarak ortaya çıkmaktadır (aktaran Şasa, 2010: 24).

Bu noktada Şasa, Pamuk'un mezkûr tespitlerini, Andre Bazin'in bazı tespitleri ile ilişkilendirerek sinema anlatılarına da uyarlamaya çalışmaktadır. Buna göre Bazin, Batı sinemasında gerçekliğin evrimini anlatırken, idealize ettiği gerçekçi sinema anlayışına sık sık

değınmekte ve nesneler dünyasına, içkin acımasızlığını ve çirkinliğini açığa vuracak kadar yakından bakan bir sinema anlayışından söz etmektedir. Bu anlamda Bazın, zamanın ve mekânın mümkün olduğu kadar az parçalandığı; kurgudan, kurmaca olandan ve gerçeğin öznel yanından mümkün mertebe uzak durulduğu ve gerçeğin içkin ikizliğinin her daim muhafaza edildiğı bir sinema anlatısını yüceltmektedir (aktaran Şasa 2010: 25). Diğer taraftan, Doğulu sanatlar, söz konusu anlam-nesne ikiliğine itibar etmemektedir. Öyle ki, Doğu sineması, “kurgu, oyun, ışık [ve] makyaj gibi kurmaca öğelerle [...] maddi evreni tek bir anlam dizgesi çevresinde yorumlamaya [ve] yorumunu öznelleştirilmeye yatkındır” (Şasa 2010: 25). Bu anlamda Doğu sinemasında, Doğulu romanlarda olduğu gibi “her görüntünün baştan verilmiş, öngörölmüş bir hakikate hizmet ettiğini” ve dolayısıyla, müzikteki tek seslilik ilkesine benzer bir şekilde, uyuma dayalı geleneksel bir kompozisyon anlayışı geliştirilmiş olduğunu söylemek mümkündür (Şasa 2010: 21; 25). Şasa’nın tespit etmiş olduğu söz konusu ilkenin hakkıyla anlaşılabilmesi için, referans olarak gösterilen müzikteki tek seslilik ilkesine de kısaca değınmek yerinde olacaktır.

Bilindiğı üzere Aristoteles, müziğı, insanın ruh hallerini, duygularını ve düşüncelerini taklit etmesi bakımından en taklit edici sanat olarak kabul etmektedir (Ross 2011: 431). Halbuki, hakikî manadaki bir *soyutlamanın* neticesi olarak ortaya çıkan müzik, esas itibarıyla hisleri ifade etmemekte; yalnızca insanda birtakım hissî tepkilerin uyanmasına vesile olmaktadır (Ayvazoğlu 1989: 157). Bu anlamda Ayvazoğlu, müziğın asıl etkisini hipnotizma olarak belirlemektedir. Hipnotizmanın asıl kaynağı ise “kozmik ahenge katılma içtepisinin bir neticesi olarak karşımıza çıkan” ritimdir. Müzikteki tek seslilik ilkesi, temel anlamda, usul denilen belirli ritimlerin birleştirilmesiyle elde edilmiş ritim klişelerinin, icra esnasında sürekli tekrar eden tekdüze düm-tekler aracılığıyla dinleyiciyi belirli bir kozmik ahenge ısrarlı bir şekilde davet etmesi şeklinde ifade edilmektedir (Ayvazoğlu 1989: 157). Böylece, dinlemiş olduğu tekdüze düm-teklerin ritmine kapılarak “kozmik ahenge ulaşan insan, bütün tezatlardan arınmış, görünüşler dünyasının yarattığı ‘abes’ duygusundan kurtulmuş” olacaktır. Söz gelimi, Mevlâna’nın, Kuyumcular Çarşısından geçerken kulağına ilişen çekik seslerinin tekdüze ritmine kapılarak sema etmesi hadisesi, musikinın asıl etkisi olan mezkûr hipnotizmanın aşkın mahiyetini gözler önüne sermektedir. Bu yönüyle müzikteki tek seslilik ilkesinin, hemen hemen bütün mistik Doğu musikileri için geçerli sayılabilecek temel bir nitelik olduğunu söylemek mümkündür (Ayvazoğlu 1989: 157). Ayşe Şasa, müzikteki işbu tek seslilik ilkesiyle mahalli geleneğın özgün kompozisyon anlayışı arasında belirli bir ilişki kurmakta ve aşkın bir boyutta tezatlarından arınan dünyadaki uyum ve ahengi her ikisinin de merkezine yerleştirmektedir.

Bu haliyle geleneksel kompozisyon anlayışı, Yeşilçam'da, insiyaki bir şekilde standartlaşan bazı anlatı ilkeleri şeklinde tebarüz etmektedir. Söz gelimi, Yeşilçam'da, ters köşelere (plot-twist) çok da yer yoktur; ekseriyetle iyiyle kötünün çatıştığı ve iyinin kötüye galebe çaldığı hikâyeler anlatılmaktadır; öyle ki, kötülerin karşısındaki kişi küçük bir çocuk dahi olsa kötüler filmin sonunda bozguna uğramak durumundadır. Bu duruma, *Üç Arkadaş* (Memduh Ün, 1958) ve *Ayşecik* (Memduh Ün, 1960) filmleri örnek olarak gösterilebilir. Nitekim, *Üç Arkadaş*'ta ana karakterlerin tümünün iyi ve olumlu niteliklerle donatıldıkları; kötülüğe yalnızca bir kere ve iyilik yapmak için bulaştıkları fakat bu durumda bile derhal teslim oldukları bir hikâye ve karakter kurulumunun söz konusu olduğu görülmektedir (Tunalı 2006: 204). Bu anlamda, *Üç Arkadaş*'ın ters köşeye mahal tanımayan ve iyinin kötüye galebe çaldığı geleneksel kompozisyon anlayışına uygun bir yapı arz ettiğini söylemek mümkündür. Bununla beraber, *Ayşecik* için de benzeri bir öykü ve karakter kurulumu söz konusudur. Nitekim, *Ayşecik*'te, bir iftira neticesinde hapse atılan Ayşecik'in babası ve elim bir kaza sonucunda görme yetisini yitiren Ayşecik'in annesi, iyilik timsali mahalle eşrafının Ayşecik'in etrafında kenetlenerek ona yardım etmesi neticesinde içerisinde bulundukları müşkülden kurtarılmaktadır. Dolayısıyla, iyinin kötüye galebe çaldığı mezkûr hikâye kurulumu, *Ayşecik* örneğinde de tebarüz etmektedir.

Bahse konu geleneksel kompozisyon anlayışının bir neticesi olarak Yeşilçam filmleri ekseriyetle mutlu sonla bitmektedir; hatta öyle ki, Şasa'nın Bülent Oran'a isnat ettiği ifadelere göre, Yeşilçam'ın mutsuz sonları bile mutludur, zira seyirci bilir ki, filmin sonunda birbirini seven kahramanların ikisi birden ölse bile, bu kahramanlar ahirette yeniden kavuşacaklardır (Şasa 2010: 132-133). Oran'ın seyirciyi epik bir konuma yerleştiren söz konusu görüşü, Metin Erksan'ın *Sevmek Zamanı* (1965) ve Ertem Eğilmez'in *Senede Bir Gün* (1971) isimli filmlerinde bariz bir şekilde tebarüz etmektedir. Nitekim, *Sevmek Zamanı*'nın sonunda, birbirlerini seven ve onca olayın ardından nihayet bir araya gelen Meral ve Halil, Meral'in eski nişanlısı Başar tarafından öldürülmektedir. Ne var ki, "kahramanlardan ikisinin de filmin sonunda ölmesi, öte dünyada kavuşacakları anlamına gelir ve seyirci bu zihniyet koduna alışkındır" (Tunalı 2006: 307). Birçok defa herhangi bir görsel-anlatısal dayanağı bulunmayan Oran'ın bahse konu görüşü, *Senede Bir Gün*'de görsel-anlatısal olarak da tebarüz etmektedir. Nitekim, söz konusu filmde, başkasıyla evlenmek zorunda kalan kadın karakter (Hülya Koçyiğit), sevgilisiyle (Kartal Tibet) her senenin aynı günü, aynı yerde buluşmayı sürdürmektedir. Aradan yıllar geçer ve bir gün erkek karakter buluşmaya gelmez. Bunun üzerine kadın karakter, sevgilisinin öldüğünü anlar. Bu noktada, ağaçların arasından erkeğin

hayaletvari görüntüsü belirir. Bunun üzerine, kadın karakter aşkından ruhunu bir anda teslim eder ve hayaletvari bir görüntüye bürünerek erkeğe katılır. Böylece, başka bir düzlemde yeniden bir araya gelen aşıkların saydam bedenleri, doğanın içerisinde el ele uzaklaşıp kaybolurlar. Bu anlamda, Oran'ın bahse konu görüşünün Yeşilçam'da belirli bir karşılığa tekabül ettiğini söylemek mümkündür. Son tahlilde, insiyaki bir şekilde de olsa söz konusu mahalli kompozisyon anlayışının Yeşilçam'da belirgin bir nüfuz alanının bulunduğu görülmektedir.

3.2.1.3. “Trajikten Çok Epige Dayalı İlkeler”

Trajik anlatım geleneği ile epik anlatım geleneği arasındaki en temel fark, trajik anlatım geleneğinin nedensellik ilkesini içkin bir yapı arz etmesine karşılık, epik anlatım geleneğinin nedensellik ilkesinden azade, tesadüf, sürprizi ve hârikul'âdeyi (alışlagelmişin bozulduğu durumları) mümkün kılan bir yapıya sahip olmasından kaynaklanmaktadır. Bu bağlamda geleneksel temsilî sanatlardaki olay örgüsünün, klasik dramatik sanatlardaki olay örgüsünden farklı bir yapı arz ettiğini söylemek mümkündür. Nitekim, geleneksel temsilî sanatlardaki olay örgüsü, esas itibariyle epik anlatım geleneğinin sahip olduğu sürpriz ve hârikul'âde mantığı üzerinden ilerlerken, klasik dramatik sanatlardaki olay örgüsü ise trajik anlatım geleneğinin belirlemiş olduğu nedensellik ilkesi çerçevesinde şekillenmektedir. Bu durum, geleneksel temsilî sanatlar ile klasik dramatik sanatların esas itibariyle bambaşka gerçeklik ve sanat anlayışlarına sahip olmalarından kaynaklanmaktadır.

Söz konusu sürpriz ve hârikul'âde mantığı, esas itibariyle, trajik anlatım geleneğinin oluşun sonsuz imkânlarını teke indirerek trajik kahramanı kaçınılmaz bir son olarak kabul edilen trajik kaderine sürükleyen nedensellik ilkesinin aksine; oluş içerisinde karşılaşılabilecek *tesadüf* ve *mucize* gibi zorunlu bir sebep-sonuç ilişkisi içerisinde değerlendirilemeyecek unsurları/olayları mümkün kılan bir yapıya sahiptir (Ayvazoğlu 1989: 93-94). Söz gelimi, epik anlatım geleneği içerisinde epik kahraman, karşılaşmış olduğu ve baş edemeyeceği zorlu durumlardan, bir anda ortaya çıkıveren mucizevi tesadüfler sayesinde kurtulabilmektedir. Bu noktada, geleneksel temsilî sanatlara kaynaklık teşkil eden epik anlatım geleneğinin, Yeşilçam üzerinde de belirli bir nüfuz alanına sahip olduğunu tespit etmek mümkündür. Nitekim, Yeşilçam'da kurulan olay örgüleri, ekseriyetle, nedensellik ilkesini içkin bir yapı arz etmekten ziyade; olayların birbirleriyle *bir şekilde* bağlantılı olduğu, sürpriz ve hârikul'âde mantığına meyyal bir yapı arz etmektedir. Başka bir deyişle, Yeşilçam'daki olay örgüleri, esasen, birbirine

ilişen olay parçacıklarının gelişigüzel gerçekleşen etkileşimleri şeklinde örüntülenmektedir (Sözen 2009: 142).

Ne var ki, Yeşilçam'daki tesadüf, sürpriz ve hârikul'âde unsurları, çoğu zaman epik anlatım geleneğinin esas itibariyle gütmüş olduğu niyet ve maksattan oldukça uzak bir yapı arz etmektedir. Zira, söz konusu unsurlar, ekseriyetle senaryo yazarlarının hikâye kurulumunda uğraşmayı gerektirmeyecek kaçamak tekniklere yahut tutacağı belli olan popüler komedi öğelerine sıkça başvurularından kaynaklanmaktadır. Bu noktada, Yeşilçam'ın melez bir nitelik arz ettiğini ve mahalli geleneği gizil bir potansiyel olarak barındırdığını bir kere daha hatırlatmak gerekir.

Mezkûr sürpriz ve hârikul'âde unsurları, Yeşilçam'da, çeşitli abartılar, klişeleşmiş kalıplar ve dolantılar şeklinde tebarüz etmektedir. Söz gelimi, elim bir olay neticesinde görme yetisini kaybeden karakterin, doktorların çare bulamadığı bu müşkülünden geçirmiş olduğu bir şok sonrasında mucizevi bir şekilde kurtulması Yeşilçam'da olağan bir durum olarak kabul edilmektedir. Yahut, Kemal Sunal'ın canlandırmış olduğu Şaban tiplemesinin, kimi zaman mafya dünyasında, kimi zaman ise politika ortamında karşılaşmış olduğu ve baş edemeyeceği zorlu durumlardan hasbelkader gerçekleşen olaylar ve yanlış anlaşılmalara sonucu kurtulması çok da abes karşılanmamaktadır. Benzeri bir şekilde, birbirini seven aşıkların tam nikâh masasındayken kardeş olduklarını ve dolayısıyla evlenemeyeceklerini öğrenmeleri de Yeşilçam'ın öykü kurulumunda sıkça başvurduğu klişeleşmiş kalıplara örnek olarak gösterilebilir. Bu anlamda, Yeşilçam'ın mezkûr klişeleşmiş sürprizleri ve hârikul'âdeleri o kadar çoktur ve o kadar olağanlaşmıştır ki, Ertem Eğilmez'in *Arabesk*'i (1989) başlı başına Yeşilçam'ın mezkûr abartılarını ve klişelerini ele almaktadır. Bu anlamda, *Arabesk*'teki hicvedilen abartıların ve dolantıların incelenmesi Yeşilçam'ın klişeleşmiş sürpriz ve hârikul'âde kalıplarını tespit edebilmek adına önemli veriler sunmaktadır.

Müjde (Müjde Ar) ve Şener (Şener Şen) çocukluktan itibaren birbirlerini seven fakat Müjde'nin babasının engel olmasından ötürü bir türlü kavuşamayan aşıklardır. Bir gün, bir *yanlış anlaşılma* sonucu Müjde, Şener'in kendisinden para karşılığında vazgeçtiğini düşünür ve Şener'den öç almaya karar verir. Bunun üzerine Şener'e bir mektup yazar. Mektubunda, "bir yanaşma oğlu olduğu için" başından beri kendisine acıdığını ve aslında hiçbir zaman kendisini sevmediğini belirtir. Şener mektubu okuduktan sonra, Şener'e mektubu getiren çocuğun, "Şener abi, saçların!" dediği duyulur. Bunun üzerine, mektubu almadan önce siyah saçlara sahip olduğu görülen Şener'in saçlarının *bir anda ağardığı, bembeyaz olduğu* görülür. Ne var ki, Müjde aslında Şener'i sevmektedir, dolayısıyla babasının evlendirmek istediği adamları

evlenmez ve düğün gecesi evden kaçarak İstanbul'un yolunu tutar. Bu sırada, Şener de İstanbul'a gitmiştir. Şener, bir gazinoda şarkıcı olarak işe başlar. Müjde ise, İstanbul'da kötü yola düşmenin eşiğindedir. Bir süre sonra, zengin bir iş adamı olan İsmail, yaşadıklarından dolayı Müjde'ye acır ve onu içerisinde bulunduğu bataklıktan kurtarmak için yanına alır. Gel zaman git zaman, zengin bir hayat sürmeye başlayan Müjde, bir gün gitmiş olduğu bir gazinoda şarkıcı olarak çalışan Şener'le karşılaşır. Gazinoda görevli bir kadın vasıtasıyla Şener, Müjde'nin mektubu bir yanlış anlaşılma sonucunda yazdığını *tesadüfen* öğrenir ve Müjde'yle görüşmek için onun evine doğru yola çıkar. Bu sırada, çocukluğundan beri Müjde'ye âşık olan Kaya, gizlice girmiş olduğu evde Müjde'yi kendisinden çaldığını söyleyerek İsmail'i öldürür ve hemen saklanır. Tam o sırada Şener, eve gelir. Bunun üzerine Müjde, İsmail'i, Şener'in öldürdüğünü sanar. Polisler, Şener'i tevkif ederler. Müjde ise, Şener'in eskiden çalıştığı gazinoda şarkıcı olarak çalışmaya başlar. Bir süre sonra, Şener hapishaneden firar eder ve gazinoya geri döner. Gazinoda Şener ve Müjde, bir kez daha karşılaşır. Başta Müjde, Şener'in anlattıklarına inanmaz fakat daha sonra Kaya'nın ortaya çıkıp İsmail'i kendisinin öldürdüğünü itiraf etmesinden sonra Müjde, Şener'in masum olduğunu anlar. Bunun üzerine Şener ile Müjde bir araya gelirler. Bir süre sonra Şener, *ölümcül bir hastalığı olduğunu* ve *üç günlük ömrünün kaldığını* öğrenir. Bunun üzerine Şener, Müjde bu duruma üzülmeyin diye Müjde'den ayrılır. Bir süre sonra Müjde, Şener'in hastalığını öğrenir ve kendisinden bu yüzden ayrıldığını anlar. Bunun üzerine Şener'in peşinden gider ve onu bulur. Müjde'nin ısrarı üzerine yeniden doktora gidilir. Bu sırada, hastanede *filmlerin karıştığı* ve Şener'in aslında ölümcül bir hastalığının olmadığı anlaşılır. Bunun üzerine, Şener'le Müjde, birlikte şehirden ayrılıp köye dönemeye karar verirler. Fakat gazinonun patronu Ekrem, Müjde'ye göz koymuştur ve gitmesine izin vermez. Yine bir *yanlış anlaşılma* sonucu, Şener, Müjde'nin de kendisini Ekrem'le aldattığını sanar ve kendisini çöllere vurur. Bir yandan çöllerde deli divane gezen, bir yandan da "Allah'ım kör et beni" diye dualar eden Şener'in duası kabul olur ve *Şener bir anda kör olur*. Daha sonra Şener, bir yandan meyhanelerde şarkı söyleyerek dilenmeye bir yandan da kendisine bakıcılık etmesi için kendisini hemşire Müjgan olarak tanıtan Müjde ile birlikte yaşamaya başlar. Bir gün hemşire Müjgan kılığındaki Müjde ile Şener yolda yürürlerken ikiliye *bir araba çarpar*. Bunun üzerine *Şener'in gözleri açılır* fakat bu sefer de *Müjde kör olmuştur*. Bu olaydan sonra Şener, Müjde'nin kendisini aldatmadığına inanır ve iki aşık tekrar bir araya gelirler. Bir gün, Şener ile Müjde bir türbe ziyaretine giderler. Bu ziyaret esnasında Şener, Müjde'nin gözlerinin açılması için dua eder. Bunun üzerine *Müjde'nin de gözleri mucizevi bir şekilde açılır*. Bundan sonra Şener ve Müjde birlikte sakin bir hayat yaşamaya niyetlenirler. Fakat bu sırada Ekrem, her yerde Şener'i ve Müjde'yi aramaktadır. Kaya'nın da yardımıyla

Ekrem, Şener'i bulur ve kendisine Müjde'yi vermesini ister. Fakat Şener bu teklifi reddeder ve Ekrem'in adamları tarafından dövülür. Bunun üzerine İstanbul'dan kaçmaya ve köye dönmeye karar verirler. Ne var ki, bilet satıcısı *kılık değiştirmiş* Kaya'nın ta kendisidir. Kaya, Şener ve Müjde'nin kaçmaya çalıştığı haberini hemen Ekrem'e yetiştirir. Bunun üzerine Ekrem, Şener'in öldürülmesini emreder. Ekrem'in adamları yol ortasında Şener'i kurşuna dikerler fakat Şener, kendisine onlarca mermi isabet etmesine rağmen *mucizevi* bir şekilde hayatta kalır. Ne var ki Müjde, Şener'in öldüğünü sanmaktadır, zira, bu sefer de *doktor kılığına girmiş* olan Kaya, Müjde'ye Şener'in öldüğü haberini ulaştırır. Ameliyatın ardından Şener, hastanede hafızasını yitirmiş bir şekilde yatarken, Müjde ise Ekrem'in gazinosunda şarkıcılık yapmaya yeniden başlamıştır. Gel zaman git zaman Şener hastaneden taburcu olur ve bir gün gazinoya gider. Gazinoda Müjde, Şener'i görünce oldukça heyecanlanır fakat Şener, Müjde'yi tanımaz. Bunun üzerine Müjde sinirlenerek Şener'e bir tokat atar. *Tokadın etkisiyle Şener'in hafızası yerine gelir* ve Müjde'yi hatırlar. Bunun üzerine Şener ve Müjde bir kez daha İstanbul'dan kaçmaya karar verirler. Fakat Ekrem, Müjde'yi Şener'e zarar vermekle tehdit ettiği için Müjde, anlaştıkları saatte Şener'le buluşmak için tren garına gitmez. Şener bir terslik olduğunu anlar ve önce Müjde'nin sonra da Ekrem'in evine gider. Müjde'yi Ekrem'in evinde bulur. Şener'e bir zarar gelmesini istemeyen Müjde, bir kez daha yalan söyleyerek Şener'i sevmediğini ve Ekrem'le birlikte olmak istediğini söyler. Bunları duyan Şener, evi terk eder. Bunun üzerine hem Şener hem de Müjde kahrolur. Müjde, Ekrem'e ruhunun Şener'e ait olduğunu kendisine ise kala kala yalnızca bedeninin kaldığını söyler. Müjde'nin haline üzülen ve Şener'e olan aşkından etkilenen Ekrem, Şener ile Müjde'nin arasına girdiği için pişman olur. Bunun üzerine Ekrem, Müjde'den affını diler ve onu serbest bırakır. Bu noktadan sonra Ekrem, Şener ve Müjde'nin hamiliğine soyunur ve onları gazinoda birbirlerinden habersiz buluşturur. Müjde ile Şener bu kez hemen evlenme kararı alırlar. Tam nikâh masasındaiken bu sefer de Müjde'nin babası ortaya çıkar ve *Şener'in kendi gayrimeşru oğlu olduğunu* ve dolayısıyla *Şener ile Müjde'nin kardeş olduklarını* ve *evlenemeyeceklerini* söyler. Ne var ki, Müjde'nin annesi de oradadır ve o da bir itirafta bulunur. Buna göre, Müjde, annesinin bir başka adamdan olan gayrimeşru çocuğudur. Dolayısıyla Şener'le Müjde kardeş değillerdir ve evlenmeleri hususunda herhangi bir engel yoktur. Fakat Kaya, *bu sefer de nikâh memuru kılığına girmiştir* ve nikâh masasında Şener'i öldürmeye teşebbüs eder. Bunun üzerine Şener'i korumak için kendisini feda eden Ekrem ortaya çıkar ve Kaya, Ekrem'i; Şener de Kaya'yı öldürür. Bundan sonra, dış ses devreye girer. Dış sesin aktardığına göre, bu olaydan sonra Şener, hapishaneye düşer. Müjde, Şener'in hapishaneden çıkmasını bekler fakat yine de kavuşamazlar, zira *başlarından iki yangın, dört zelzele, bir uçak kazası ve üç sel felaketi geçmiştir*. Hatta, *bir kez*

tam kavuşacaklarken üzerlerine çığ düşmüştür. Böylece, kader Müjde ile Şener'in bir araya gelmesine bir türlü izin vermez. Öyle ki, iyice yaşlanmış ve tekerlekli sandalyeye mahkûm haldeyken dahi tam kavuşacaklarken önce Şener, hemen ardından da Müjde ruhunu teslim eder. Ne var ki, biraz sonra, Müjde ve Şener'in cansız bedenlerinin yattığı yerden ruhları yükselir ve el ele gökyüzüne doğru ilerlemeye başlarlar. Gelgelelim *bu sefer bir melek kılığına girmiş olan* Kaya, ahirette de peşlerini bırakmaz ve iki aşığı cehennem çukurlarından birine iteleyerek intikamını alır.

Son tahlilde, Ertem Eğilmez'in yönetmenliğini üstlendiği *Arabesk*, Yeşilçam'daki çeşitli abartılar, klişeleşmiş kalıplar ve dolantı öğeleri şeklinde tebarüz eden mezkûr sürpriz, tesadüf ve hârikul'âde unsurlarını biraz da karikatürize ederek ele almaktadır. Bu bağlamda, herhangi bir illiyet bağından yoksun, tamamiyle tesadüfler ve yanlış anlaşılmalardan ileriye ilerleyen bir Yeşilçam parodisi olarak ortaya çıkan *Arabesk*'in, başarılı bir parodi olduğunu ifade etmek gerekmektedir; zira, *Arabesk*'te yer alan abartılar, klişeler ve dolantı öğeleriyle dolup taşan hikâye kurulumunun Yeşilçam'da gerek seyirci gerekse de film yapımcıları tarafından çok da yadırganmayan olağan bir hikâye kurulumu haline geldiğini söylemek mümkündür.

SONUÇ

Her ne kadar böyle bir değerlendirme beraberinde bazı sorunlar barındırsa da, hâkim eğilimleri bağlamında dünya kültürlerinin uzun bir zamandır Doğu-Batı ayrımı üzerinden değerlendirildiği malumdur. Söz konusu bu ayrım, birçok teorisyen tarafından dile getirilmekte; öyle ki, kültürel çalışmalar ve sosyoloji gibi alanlarda belirli bir kabule dahi tekabül etmektedir. Bununla beraber, söz konusu Doğu-Batı ayrımı esas itibariyle oldukça tartışmalı bir ayrımdır. Nitekim, ne Doğu'nun ne de Batı'nın teorisyenler tarafında belirlenmiş keskin sınırlar içerisinde kalmadıklarını ve kimi zaman çok çeşitli anlayışlar ve kavrayışlar geliştirmiş olduklarını ifade etmek mümkündür. Ne var ki, Alex Mucchielli, bir kültüre ait olguları birbirine bağlayan yönlendirici bir ilkeden, bir genel yönelimden bahsedilebileceğini öne sürmektedir. Mucchielli'nin söz konusu "genel yönelim" düşüncesi, Ayşe Şasa'nın düşüncesinin şekillenmesine yön vermesi bakımından işbu tezin zeminine yerleşen Doğu-Batı ayrımının dayanak noktası olarak kabul edilmektedir. Bu bağlamda, ilk etapta, temel itibariyle sinema alanına dair kültürel bir çalışma olarak nitelendirilebilecek bu tezin, söz konusu Doğu-Batı ayrımından hareketle ortaya çıktığını belirtmek gerekmektedir.

Bununla beraber, hiç şüphesiz her kültürel değer, içerisinden çıkmış olduğu kültür dairesinin özgün karakteristik niteliklerini bilinçli veya bilinçsiz bir şekilde, belirli bir ölçüde yansıtmaktadır. Dolayısıyla, belirli bir kültürel değerın analizini içeren her çalışma, ilk olarak, ele alınan değerin oluşumunda pay sahibi olan hâkim kültürün ve hatta kimi zaman, mukayese imkânı tanınması bakımından, hâkim kültürün karşısında konumlanan karşıt kültürün "genel yöneliminin" anlaşılmasını gerekli kılmaktadır. Bu bağlamda, işbu çalışmanın menşesine hem gerçeklik hem de sanatsal kavrayışları bağlamında Doğu-Batı karşıtlığı yerleştirilmiştir.

Çalışmanın ilk bölümünde, Şasa'nın düşüncesine yön veren mezkûr Doğu-Batı karşıtlığı, bahse konu karşıt kültürlerin varlığın ve bilginin mahiyetine dair geliştirmiş oldukları özgün yaklaşımlar çerçevesinde incelenmiştir. Bu bağlamda, Doğu ve Batı kültürlerinin birbirlerinden oldukça farklı ve esas itibariyle taban tabana zıt gerçeklik kavrayışlarına sahip oldukları ortaya koyulmuştur. Nitekim, Batı'nın bireyi ve somut var olanı merkezileştiren gerçeklik kavrayışının aksine; Doğu'nun, ilahi ve mistik/metafizik temelli bir gerçeklik kavrayışına sahip olduğu görülmektedir. Bununla beraber, gerek Batı'da (Platon) gerekse de Doğu'da (İslâm Felsefecileri) söz konusu kültürlerin hâkim eğilimlerini teşkil ettiğini öne sürdüğümüz gerçeklik kavrayışlarının aksine farklı gerçeklik kavrayışlarının ortaya çıktığı da görülmektedir. Fakat, söz konusu bu görüşler, son tahlilde, bahse konu kültürün "hâkim"

eğilimini yansıtmadıkları düşüncesiyle ilgili kültür içerisindeki nüfuz alanı bakımından tali görüşler olarak değerlendirilmiştir.

Çalışmanın ikinci bölümünde ise, Şasa'nın düşüncesini şekillendiren mezkûr Doğu-Batı karşıtlığı, bahse konu karşıt kültürlerin sanat anlayışları çerçevesinde incelenmiştir. Bu bağlamda, Doğu ve Batı kültürlerinin mezkûr gerçeklik kavrayışlarında olduğu gibi, sanat anlayışları çerçevesinde de birbirlerinden oldukça farklı ve esas itibariyle zıtlıklar barındıran bir yapı arz ettiği ortaya çıkmaktadır. Nitekim Batı'nın, dünya hayatını çatışma ve kaos temelinde yorumlayan trajik dünya görüşü doğrultusunda şekillenen taklidî nitelikteki trajik sanat anlayışının aksine; Doğu'nun, dünya hayatını uyum ve düzen temelinde yorumlayan temsili nitelikteki epik sanat anlayışını geliştirdiği görülmektedir. Bu noktada, ne Batı'da ne de Doğu'da işbu çalışmada belirlenen hâkim sanat anlayışının aksine başka bir sanat anlayışının mevcut olmadığını öne sürmek mümkün değildir. Bu anlamda, çalışmanın ön şartı olarak kabul edilen “hâkim bir sanat anlayışının belirlenebileceği” varsayımına uygun bir şekilde söz konusu farklı sanat anlayışlarının bahse konu kültürler içerisinde tali nitelikte olduğu görüşü kabul edilmiştir.

Çalışmanın üçüncü ve son bölümünde ise, Doğu-Batı arasında müphem bir konumda konumlanan Yeşilçam, Ayşe Şasa'nın sinema düşüncesinde önemli bir yer tutan “mahalli gelenek” kavramından hareketle kültürel aidiyeti bağlamında incelenmiştir. Nitekim Ayşe Şasa, Yeşilçam sinemasını Doğu-Batı arasındaki bir dizi çatışma ve gerilimin kültürel plandaki neticesi olarak değerlendirmektedir. Bu bağlamda Yeşilçam, bir yandan Batı'nın güdümü altında Avrupa ve Amerika'dan bazı sinemasal hazır kalıplar devşirmekte; diğer yandan ise Doğu'nun gizil gelenek ve göreneklerinden zuhur eden mahalli geleneğini derin ve örtük bir potansiyel olarak terkinde barındırmaktadır. Bu anlamda Yeşilçam, melez bir sinema hüviyetine sahiptir. Zira, mistik bir gerçeklik ve epik bir sanat anlayışı doğrultusunda dünya hayatını çatışma temelinde değil, ilahi bir uyum ve düzen temelinde yorumlayan mahalli gelenek, bir yandan kendisini gerçekleştirme imkânı bulamazken, diğer yandan Batı'nın trajedi temelli klasik dramatik anlatım kalıplarının Yeşilçam'da içselleştirilmesini ve özümsemesini de olanaksız kılmaktadır.

Şasa'nın, “bilinçli sanatsal dönüşümlere hedef olmaktan ziyade gizil bir potansiyel olarak muhafaza edildiğini” ileri sürdüğü mahalli geleneğin özgün nitelikleri “gerçekten çok temsile dayalı anlatım”, “müzikteki tek seslilik ilkesine benzer bir şekilde, çatışmadan ziyade uyuma dayalı mahalli kompozisyon anlayışı” ve “öyküleme tekniği itibariyle, trajikten çok epige dayalı ilkeler” olmak üzere üç madde halinde listelenmektedir. İşbu çalışmanın üçüncü

ve son bölümde, esas itibariyle, söz konusu bu niteliklerin Yeşilçam'daki özgün yansımaları bazı biçim-içerik uygulamaları üzerinden ele alınmaktadır.

Buna göre, birçok Yeşilçam filminde tespit edilen diegetik anlatım tarzı, dublaj ve foley kullanımı ve standartlaşan kamera yerleştirme pratiği, Şasa'nın mahalli geleneğe dair belirlemiş olduğu "gerçekten çok temsile dayalı anlatım" ilkesinin Yeşilçam'daki yansımaları olarak değerlendirilmektedir. Bu duruma, *Üç Arkadaş*'taki dış ses kullanımı, *Yalnızlar Rıhtımı*'ndaki foley ve dublaj kullanımı ve *Sevmek Zamanı*'ndaki kamera yerleştirme pratiği örnek olarak gösterilmektedir. Bunun yanı sıra, Yeşilçam'daki ters köşelere yer vermeyen, iyilerin kötülere her daim galebe çaldığı hikâye kurulumu ile saf iyi yahut saf kötü karakter kurulumları ise Şasa'nın mahalli geleneğe dair belirlemiş olduğu "müzikteki tek seslilik ilkesine benzer bir şekilde, çatışmadan ziyade uyuma dayalı mahalli kompozisyon anlayışı" ilkesinin Yeşilçam'daki bir yansıması olarak değerlendirilmektedir. Bu duruma, *Ayşecik* ve *Üç Arkadaş*'taki hikâye ve karakter kurulumları örnek olarak gösterilmektedir. Son olarak, neredeyse bütün Yeşilçam filmlerinde görülen illiyet bağından yoksun hikâye kurulumu ve sıkça başvurulmuş klişeleşmiş sürpriz/hârikul'âde unsurları ise Şasa'nın öne sürdüğü haliyle mahalli geleneğin "öyküleme tekniği itibariyle trajikten çok epiğe dayalı ilkeler" kaidesinin Yeşilçam'daki *insiyaki* yansımaları olarak değerlendirilmektedir. Bu duruma, özü itibariyle bir Yeşilçam parodisi olarak nitelendirilebilecek olan *Arabesk*'te hicvedilen hikâye kurulumu ve karakter gelişimindeki tesadüf ve sürpriz unsurları örnek olarak gösterilmektedir.

Son tahlilde, Doğu'nun hâkim sanatsal eğiliminin Yeşilçam üzerinde insiyaki bir nüfuz alanına sahip olduğu görülmektedir. Nitekim, bu çalışmada tespit edilen mezkûr biçim-içerik uygulamaları, Şasa'nın, "Yeşilçam'ın özünde geleneksel bir bakışın; manevi bir dünyanın suyunun suyuna ait değerlerin birer nüve halinde bulunduğu" şeklindeki görüşünü destekler niteliktedir. Gelgelelim, işbu yansımalar Şasa'nın başarılı bir şekilde tespit ettiği üzere oldukça bilinçsiz ve neredeyse tamamen içgüdüsel bir şekilde ortaya çıkmaktadır. Hâl böyle olunca, Şasa'nın öne sürmüş olduğu argümanı sağlamak adına mahalli geleneğin temel esasları ile örtüşebilecek herhangi bir biçim-içerik uygulamasının esas itibariyle derin bir potansiyelin bilinçsiz bir dışavurumu olarak değerlendirilmesinin gerekliliği, çalışmanın neticeye erebilmesi adına belirli bir zorunluluk halini almaktadır. Bu durum, elbette söz konusu çalışmanın fenni bilimlerde olduğu gibi kesin (!) sonuçlara varmasını imkânsız hâle getirmektedir. Gelgelelim, işbu çalışmanın netice itibariyle Şasa'nın sunmuş olduğu ipuçları doğrultusunda Yeşilçam'ın mahiyetine dair belirli bir yargıya varmayı mümkün kıldığı da düşünülmektedir.

KAYNAKÇA

- Aiskhylos. (2015), *Zincire Vurulmuş Prometheus*, (Çev. A. Erhat ve S. Eyüboğlu), İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Akarsu, B. (1975), *Felsefe Terimleri Sözlüğü*, Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.
- Aristoteles. (1989), *Organon IV, İkinci Analitikler*, (Çev. H. R. Atademir), İstanbul: Millî Eğitim Bakanlığı Yayınları.
- Aristoteles. (2019), *Poetika* (V. Basım), (Çev. A. Çokona ve Ö. Aygün), İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Arslan, A. (2006), *İlkçağ Felsefe Tarihi*, I. Cilt, İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları.
- Arslan, A. (2007), *İlkçağ Felsefe Tarihi*, III. Cilt, İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları.
- Avcı, N. (1993), “Ekonomide, Siyasette ve Toplumda Özal Dönemi ve Geleceğe Bakış”, *Türkiye Günlüğü*, 22: 19-21.
- Aygün, Ö. (2019), “Açıklamalar”, Aristoteles (Ed.), *Poetika* (V. Basım) içinde (85-100. ss.), İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Ayvazoğlu, B. (1989), *İslâm Estetiği ve İnsan*, İstanbul: Çağ Yayınları.
- Berger, J. (2016), *Görme Biçimleri*, İstanbul: Metis Yayınları.
- Campbell, J. (2000), *Kahramanın Sonsuz Yolculuğu*, (Çev. S. Gürses), İstanbul: Kabalcı Yayınevi.
- Chion, M. (1987), *Bir Senaryo Yazmak*, (Çev. N. Tanyolaç), İstanbul: AFA Yayınları.
- Coomaraswamy, A.K. (1995), *Sanatın Tabiatındaki Başkalaşım*, (Çev. N. Özdemiroğlu), İstanbul: İnsan Yayınları.
- Dervişcemaloğlu, B. (2014), *Anlatıbilime Giriş*, İstanbul: Dergâh Yayınları.
- Eflâtun, (1990). *Theaitetos*, (Çev. M. Gökberk), İstanbul: Millî Eğitim Bakanlığı Yayınları.
- Erdoğan, N. (1998). “Yeşilçam’da Beden ve Mekânın Eklemlenmesi Üzerine Notlar”, *Doğu-Batı*, 2: 155-162.
- Erdoğan, N. (2001). “Üç Seyirci: Popüler Eğlence Biçimlerinin Alımlanması Üzerine Notlar”, *Doğu-Batı*, 15: 117-127.

- Erhat, A. (1996), *Mitoloji Sözlüğü*. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Erhat, A. (2015), “Önsöz”, Aiskhylos (Ed.), *Zincire Vurulmuş Prometheus* içinde (V-XVI. ss.), (Çev. A. Erhat ve S. Eyüboğlu), İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Erksan, M. (1985), “Türkiye’de entelijansiya yok”, *Ve Sinema*, 1: 24-38.
- Farago, F. (2017), *Sanat*, (Çev. Ö. Doğan), Ankara: Doğu Batı Yayınları.
- Gombrich, E. H. (2002), *Sanatın Öyküsü*, (Çev. E. Erduran ve Ö. Erduran), İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Guenon, R. (1991a), *Modern Dünyanın Bunahımı*, (Çev. N. Avcı), İstanbul: Ağaç Yayıncılık.
- Guenon, R. (1991b), *Doğu ve Batı*, (Çev. F. Arslan), İstanbul: Ağaç Yayıncılık.
- Harman, Ö. F. (2001), “İsmâil”, *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi*, 23: 76-80.
- Hüküm, M. (2014), “Trajik Gerçekçilik ve Batı”, *Hece Dergisi*, 210-211-212: 38-47.
- İmam Gazzalî. (1981), *Tehâfüt el-Felâsife – Filozofların Tutarsızlığı*, (Çev. B. Karlığa), İstanbul: Çağrı Yayınları.
- İndirkaş, Z. (2005), “Hesiodos’tan Goethe’ye Prometheus mitologemi”, *Tiyatro Eleştirmenliği ve Dramaturji Bölümü Dergisi*, 7: 107-120.
- Jay, M. (1989), *Diyalektik İmgelem*, (Çev. Ü. Oskay), İstanbul: Ara Yayıncılık.
- Josserson, R. (2014), “Sunuş”, W. L. Randall (Ed.), *Bizi “Biz” Yapan Hikâyeler* içinde (11-13. ss.), (Çev. Ş. S. Kaya), İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Kâbil, İ. (2010), “Üçüncü baskıya önsöz”, A. Şasa (Ed.), *Yeşilçam Günlüğü* içinde (7-10. ss.), İstanbul: Küre Yayınları.
- Koç, T. (2019), *İslâm Estetiği*, İstanbul: İSAM Yayınları.
- Kuçuradi, İ. (1997), *Sanata Felsefeyle Bakmak*, Ankara: Ayraç Yayınevi.
- Kutlu, M. (2007), “Allah varsa trajedi yoktur!”, M. M. Küçükyılmaz (Ed.), *Türkiye Söyleşileri 2: Kültür* içinde (19-33. ss.), İstanbul: Küre Yayınları.
- Lings, M. (1980), *Antik İnançlar Modern Hurafeler*, (Çev. E. Harman ve U. Uyan), İstanbul: Yeryüzü Yayınları.
- Meriç, C. (1994). *Bir Dünyanın Eşiğinde*, İstanbul: İletişim Yayınları.
- Moran, B. (1999), *Edebiyat Kuramları ve Eleştirisi*, İstanbul: İletişim Yayınları.

- Mucchielli, A. (1991), *Zihniyetler*, (Çev. A. Kotil), İstanbul: İletişim Yayınları.
- Nietzsche, F. (2019), *Tragedyanın Doğuşu*, (Çev. M. Tüzel), İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Nietzsche, F. (2011), *Yunan Tragedyası Üzerine İki Konferans*, (Çev. M. Kahraman), İstanbul: Say Yayınları
- Oral, Ü. (2007), *Perde Gazelleri*, İstanbul: İstanbul Büyükşehir Belediyesi Kültür A.Ş. Yayınları.
- Ökten, K. H. (2011), *Aristoteles*, İstanbul: Say Yayınları.
- Özdenören, R. (2007), “İnsan varsa trajedi de var”, M. M. Küçükyılmaz (Ed.), *Türkiye Söyleşileri 2: Kültür içinde* (35-57. ss.), İstanbul: Küre Yayınları.
- Pay, M. (2012), *Gölge Oyunu Karagöz ve Sinema*, Yüksek Lisans Tezi, İstanbul, Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Platon. (2020), *Devlet* (XLI. Basım), (Çev. S. Eyüboğlu ve M. A. Cimcoz), İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Randall, W. L. (2014), *Bizi “Biz” Yapan Hikâyeler*, (Çev. Ş. S. Kaya), İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Refiğ, H. (2009), *Ulusal Sinema Kavgası*, İstanbul: Dergâh Yayınları.
- Ross, D. (2011), *Aristoteles*, (Çev. A. Arslan), İstanbul: Kabalcı Yayınları.
- Sayın, Z. (2015), “Sunuş”, P. Florenski (Ed.), *Tersten Perspektif içinde* (7-37. ss.), (Çev. Y. Tükel), İstanbul: Metis Yayınları.
- Scheler, M. (1954), “On the tragic”, (Çev. B. Stambler), *CrossCurrents*, 4/2: 178-191.
- Shakespeare, W. (2011), *Julius Caesar*, (Çev. S. Eyüboğlu), İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Shayegan, D. (2010), *Yaralı Bilinç*, (Çev. H. Bayrı), İstanbul: Metis Yayınları.
- Sophokles. (2015), *Kral Oidipus* (VI. Basım), (Çev. B. Tuncel), İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Sözen, M. (2009), “Doğu anlatı gelenekleri ve Türk sinemasının aidiyeti”, *Bilig*, 50: 131-152.
- Şasa, A. (2010), *Yeşilçam Günlüğü*, İstanbul: Küre Yayınları.

- Tanpınar, A. H. (1988), *19. Asır Türk Edebiyatı Tarihi*, İstanbul: Çağlayan Kitabevi.
- Taşdelen, V. (2014), “Batı kültürü ve oluşum evreleri üzerine”, *Hece Dergisi*, 210-211-212: 8-15.
- Tunalı, D. (2006), *Batı’dan Doğu’ya, Hollywood’dan Yeşilçam’a Melodram*, Ankara: Aşina Kitaplar.
- Tunalı, İ. (2018), *Grek Estetik’i*, İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Tuncel, B. (2015), “Kral Oidipus”, Sophokles (Ed.), *Kral Oidipus* (VI. Basım) içinde (V-XVI. ss.), İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Türker, Ö. (2020), *İslam Düşünce Gelenekleri: Kelam-Felsefe-Tasavvuf*, İstanbul: Ketebe Yayınları.
- Uludağ, S. (2012), *İslâm Düşüncesinin Yapısı: Selef, Kelâm, Tasavvuf ve Felsefe*, İstanbul: Dergâh Yayınları.
- Ülken, H. Z. (1946), *İslâm Düşüncesi*, İstanbul: İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yayınları.
- Ültay, E., Akyurt, H. ve Ültay N. (2021), “Sosyal Bilimlerde Betimsel İçerik Analizi”, *IBAD Sosyal Bilimler Dergisi*, 10: 188-201.
- Yıldırım, A. ve Şimşek, Y. (2006), *Sosyal Bilimlerde Nitel Araştırma Yöntemleri*, Ankara: Seçkin Yayıncılık.
- Worringer, W. (1985), *Soyutlama ve Özdeşleyim*, (Çev. İ. Tunalı), İstanbul: Remzi Kitabevi.

EKLER

Ek – 1: Ayşe Şasa’nın Kısa Biyografisi ve Filmografisi

Ayşe Şasa, 1941 yılında İstanbul’da doğdu. Anne-babasının o dönemki Batılılaşma modasının etkisi altında kalmasından dolayı Arnavutköy Amerikan Kız Koleji’nde eğitimine başlayan Şasa, 1960 yılında buradan mezun oldu. Daha sonra, Robert Kolej’de 1963-1965 yılları arasında İdari Bilimler Bölümünde eğitimine devam etti. 1963 yılından itibaren senaristlik yapmaya başlayan Ayşe Şasa, kendisini Marksist olarak tanımladığı bu yıllarda Kemal Tahir’le güçlü bir dostluk ilişkisi kurdu. Bu dostluk, Şasa’nın fikri gelişimini derinden etkiledi. Bu dönemde Şasa, *Son Kuşlar*, *Ah Güzel İstanbul* ve *Utanç* gibi birçok filmin senaristliğini yaptı. 1970’li yıllardan itibaren geçirmeye başladığı ağır ruhsal bunalımın neticesinde Şasa’ya şizofreni teşhisi koyuldu. Şizofreni teşhisiyle geçirdiği yıllarda Şasa, İbn-i Arabi’nin Füsusu’l Hikem isimli kitabını keşfetti. Bu keşif, Şasa’nın hayatında büyük bir değişime yol açtı. Öyle ki, Şasa, bir süredir şüphe duyduğu Marksist düşüncüyü terk ederek, tasavvuf düşüncesini benimsemeye başladı. Bu süreçte eşi senarist Bülent Oran, her daim Şasa’nın yanında yer aldı. Şasa’nın yaşamış olduğu bu değişimle birlikte hastalığı da gerilemeye başladı. 1981 yılında şizofreniden kurtulan Şasa, bu yıldan sonra tasavvuf düşüncesi ile sinemaya olan merakını bir arada sürdürmeye devam etti. 1990’lı yıllarda, Şasa’nın sinema düşüncelerini içeren *Yeşilçam Günlüğü*, Dergâh dergisinde neşredilmeye başlandı. 1993 yılında ise kitaplaştırıldı. Ömrünün son yıllarında Şasa’nın evi, hem sinema hem de tasavvuf meraklıları için adeta bir okul halini almaya başladı. Şasa’nın 2014’teki vefatına kadar geçen süreçte bu durum böylece sürdü. Yaklaşık 50 yıllık senaristlik hayatına Şasa, imzasını attığı ve atmadığı 30’a yakın film senaryosu sığdırdı. Bu filmlerden bazıları: *Son Kuşlar* (1965), *Ah Güzel İstanbul* (1966), *Balatlı Arif* (1967), *Cemile* (1968), *Köroğlu* (1968), *Güllü* (1971), *Battal Gazi Destanı* (1971), *Cemo* (1972), *Utanç* (1972), *Ve Recep ve Zehra ve Ayşe* (1983), *Gramofon Avrat* (1987), *Arkadaşım Şeytan* (1988), *Kanayan Bosna* (1993) ve *Dinle Neyden* (2008).

Ek – 2: Resimler



Resim 1 – Şasa'nın Gençlik Yılları



Resim 2 – Şasa ve Eşi Bülent Oran 1



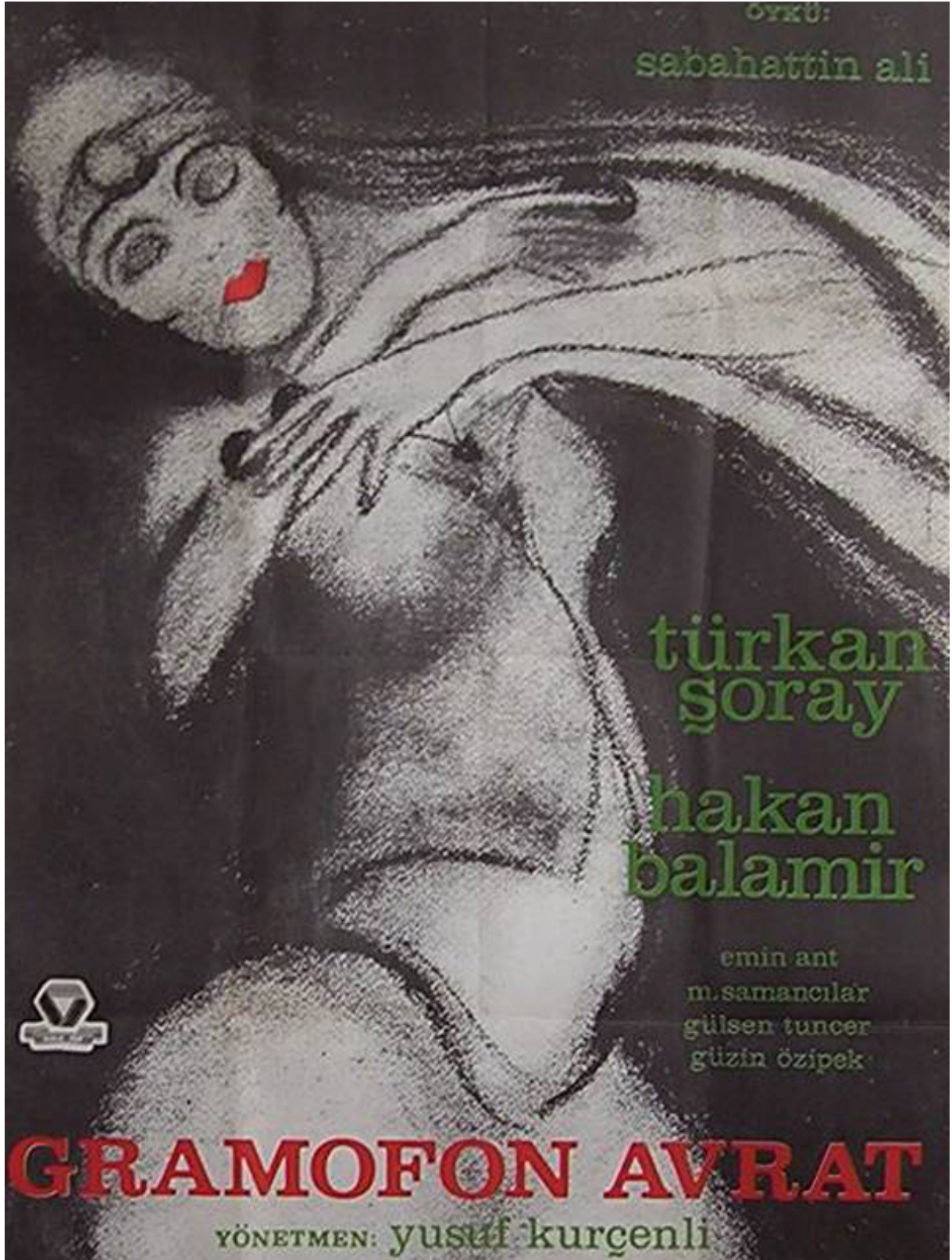
Resim 3 – Şasa ve Eşi Bülent Oran 2



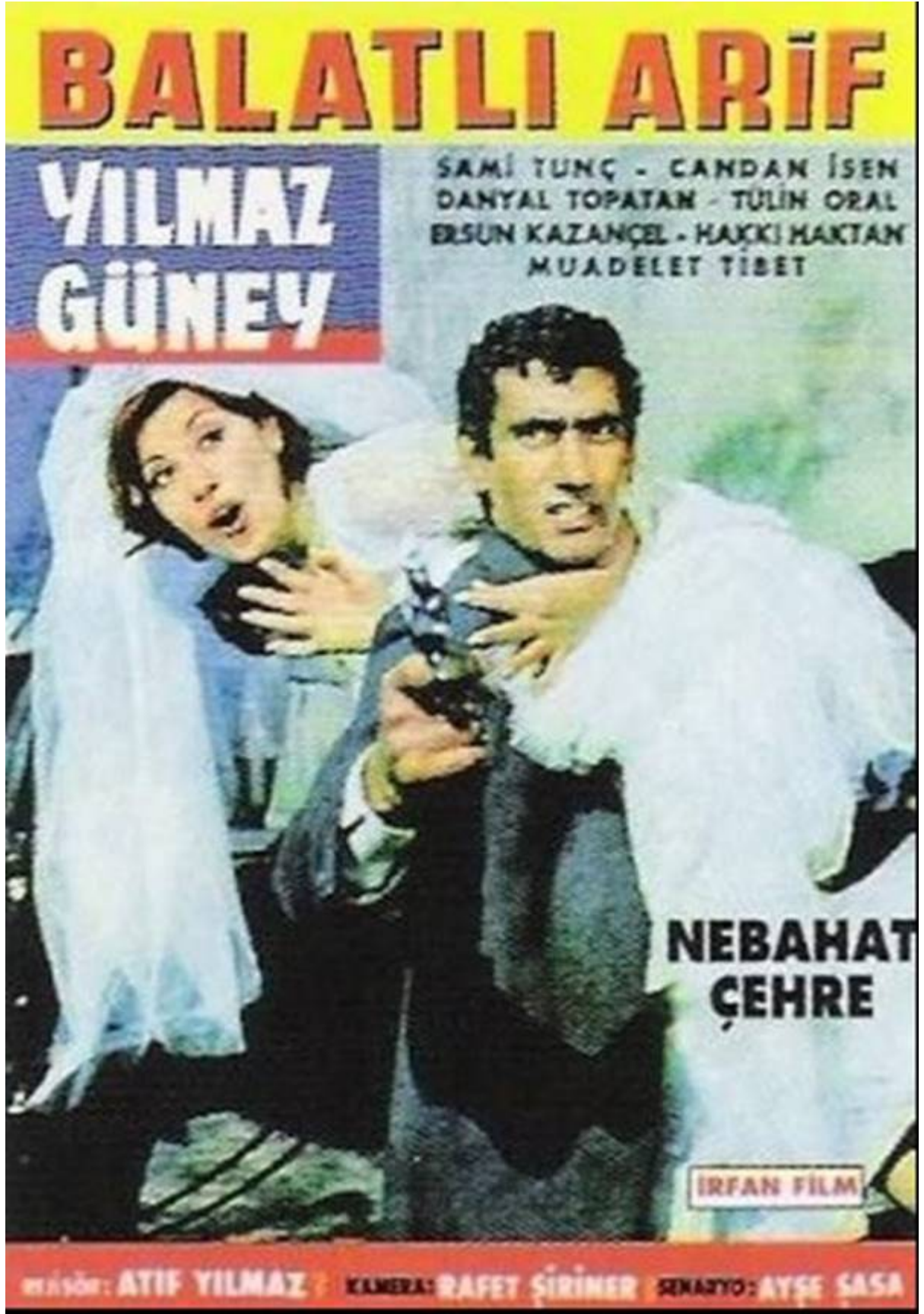
Resim 4 – 2000’li Yıllarda Ayşe Şasa 1



Resim 5 – 2000’li Yıllarda Ayşe Şasa 2



Resim 6 – Gramofon Avrat’ın Afişi



Resim 7 – Balatlı Arif'in Afifi



Resim 8 – Ah Güzel İstanbul'un Afifi



Resim 9 – Son Kuşlar’ın Afişi

EKİN FİLM

NECLA NAZIR · MAHMUT CEVHER
PEMBE MUTLU



YAPIMCI
S. AYHAN SABUNCU

YÖNETMEN
YUSUF KURÇENLİ

“..VE RECEP VE ZEHRA VE AYŞE..”

MESUT ENGİN · TUNCER NECMİOĞLU

ANİ İPEKKAYA · MERAL NİRON · VE NİLÜFER AYDAN · HAŞMET ZEYBEK · TANJU TUNCEL
MEHMET ESEN-FATİH ÖZSES-EROL ŞEN

SENARYO AYŞE ŞASA · MAHMUT CEVHER · YUSUF KURÇENLİ GÖRÜNTÜ YÖNETMENİ SUAT KAPKI

Resim 10 – Ve Recep, Ve Zehra ve Ayşe’nin Afifi

AHU
TÜRKPENÇE

ALICAN
YÜCESOY

EMİN
OLCAY

METİN
HARA

VE
LALE
MANSUR

DİNLE NEYDEN

AHU TÜRKPENÇE ALICAN YÜCESOY EMİN OLCAY METİN HARA VE LALE MANSUR
JEAN BENGUIGUI BURHAN ÖCAL ALTUĞ YÜCEL İSMAIL HAKKI TANER ERTÜRKLER JEAN GABRIEL NORDMANN
SENARYO AYŞE ŞAŞA İSMAIL EREN GÖRÜNTÜ YÖNETMENİ OCTAVIO ESPIRITO SANTO MÜZİK ÖZHAN EREN
CASTING AYŞEGÜL BAFRALI / BEST CASTING PROJE DANIŞMANLARI TUĞRUL İNANÇER PROF.DR. MEHMET İPŞİRLİ YAPIM DANIŞMANI MİNE VARGİ
TARİHİ MÜZİKLER DANIŞMANI İHSAN ÖZGEN SÜPERVİZÖR YÜCEL ÇAKMAKLI GENEL KOORDİNATÖR HAKAN YILDIZ
REJİ DANIŞMANI SEDEF ECER YAPIMCI İSMAIL EREN YÖNETMEN JACQUES DESCHAMPS

www.dinleneydenfilmi.com

ANA SPONSOR



PHS
FILM

ÖZGÜR
FİLM

ATM
FİLM

SARAY
FİLM

EPIC
FİLM

DOLBY
DIGITAL
SURROUND

Resim 11 – Dinle Neyden’in Afifi



Resim 12 – Yeşilçam Günlüğü’nün Kapağı