

1. Giriş:

İçeriğin ne olduğundan bağımsız olarak, genel ve geniş konu başlıkları konuşulmadan önce, konuşan tarafların hangi kavram çerçevesi üzerinde konuşacağını belirlemesi en doğru yol olsa gerektir. Elinizdeki metin akademik bir metin değildir. Elinizdeki metin akademik bilgilerle saha tecrübeleri neticesinde oluşturulmuş ve düzyazı türü olarak da “deneme” olarak nitelendirilmesi gereken bir metindir. Yazarın kişisel görüşleri ister istemez ağırlıklıdır, ne var ki yazar da evrensellikten uzak durmamaya özellikle gayret göstermektedir. Fakat konunun, özellikle bazı bölümlerde, pek de “ayak basılmamış” bölgelerde gezinmesinden ötürü akademik yöntem ve soğukkanlılık zaman zaman terk edilmiş olabilir. Bu sebeple bu çalışmayı, “varılması gereken yerde” ve “nihai sözleri söyleyen” bir konumda görmemek daha uygun olacaktır.

Bununla birlikte bu çalışmanın genel kabul görmüş yorumlara ve kavramlara yaklaşımı skeptik olmakla birlikte pek çok yerde bunları “doğru” kabul edip kendi tezlerinin peşinden gitmektedir. Üzerinde çalışılan alanın doğası gereği çoğunlukla interdisipliner ve zaman zaman eklektik da olma zorunluluğu doğmuştur. Yine de olabildiğince “pseudo” kavram ve yaklaşımlardan uzak durmaya çalıştık. Bütün bu çabamıza rağmen dünyayı saran bilgi kirliliği ve dezenformasyona karşı okuyucunun her zaman olduğu gibi bu metinde de uyanık olması gerekmektedir. Modern felsefenin ve modern bilimlerin çerçevelerinin dışına çıkmamaya özen gösterdik bununla birlikte çalışmadaki pek çok önerme, sonuçlanmamış ve süregelen pek çok tartışmanın ve görüş ayrılıklarının olduğu alanlarda, konuları basite indirgeyip asıl konulara dikkat çekme niyetinde olduğu için, olabildiğince net bir duruş sergileme çabası içindedir. Okuyucu konularla ilgili derinlikli okumalarını kendi gayretleri ile mutlaka sürdürmelidir. Bu çalışma devasa ve nispeten az dokunulmuş bir konuya giriş niteliğinde, samimi bir çaba olarak kabul edilirse okuyucu için daha faydalı olacaktır kanaatindeyiz.

Slogan ve hamasetten uzak durmak, evrensel ve nesnel bir dil yakalayabilmek temel amaçlarımızdan biridir.

Sinemayı konuşabilmek için öncelikle sinemanın bir sanat olarak bizim için ne ifade ettiğine bakmamız gerekiyor. Türkiye’de maalesef sana eğitimi diğer bütün alanlarda çok daha geride. Bu alanda yazılmış özgün literatür Batı dünyası ile kıyaslanamayacak kadar zayıf. Tercüme metinlerin ise büyük çoğunluğu soğuk savaş yıllarının izlerini taşıyor ve propaganda amaçlı yazılı metinler. Modern Türkiye insanının sanat hakkındaki fikirleri popüler medya organlarında gördüğü ile sınırlı. Şarkıcılara sanatçı denmesi bunun bir göstergesi. Bir de sanatçıların “ne yapsa yeridir” denip egzantrik oldukları en kabulü var. Bir diğer tarafta ise “zinhar olmaz” diyerek sanatın hemen hemen her türüne “teoride” karşı olanlar var. Bu metnin hedef

kitlesi sanat ve felsefeye lise ve üzeri seviyede ilgi duyanlar, sanatçılar, konuyla ilgili düşünmeyi sevenler, öğretmenler, sanatın ve özellikle sinemanın “dünya görüşü kurma” gücünü anlamaya çalışanlar olarak tanımlayabiliriz.

a. Tanımlar

Sanat: Sanatın mevcut genel kabul görmüş tanımlarını toparlamak için kapsamlı başka bir çalışma yapmak gerekir. Ne var ki burada biz, sanat derken neyi kastettiğimizi ifade ederek çalışmamızın sınırlarını belirlemeye çalışacağız.

Sanat, insanın yaşadığı dünyayı anlama ve yorumlama şekillerinden biridir. İnsanı, bilinçli, özgür iradesi ile, içine düştüğü varlık alemini anlamaya çalışan, bunu yaparken bütün duyu, düşünce ve hislerini kullanan bir canlı olarak görebiliriz. Sanat, hem kognitif bir süreçtir hem de duygu ve sezgiler, sanat eylemi sırasında aktiftir.

Sanat dediğimiz şey genellikle **sanatçının evreni bir çerçeve içine alma çabasıdır**. Evren duyularımız için sonsuzdur. Sanatçı bu sonsuzluk içinde bilinçli, arka planda sanatsal bir irade ile, bir çerçeve çizer ve muhataplarına sunar. Bir yağlıboya tablo bütün evreni içine sığdırmaz. Sözelimi resim sanatçısı (ressam), bütün evren içinde; bazen bir vazo ve içindeki çiçekleri, bazen bir doğa parçasını, bazen bir insanı çerçeve içine alır. Bütün evreni değil de kendi seçtiği dar bir alanını bize gösterir. Sanatçı bazen, sonsuz sesler içinde bazı sesleri seçer ve bu sesleri çoğu zaman kendisi yeniden düzenler ve notalara döker. Çoğu zaman bu iş için özel olarak imal edilmiş müzik enstrümanlarından ve mesela insan sesinde faydalanır. Ama yine de icra edilen eylem, sonsuz sesler evreninde bir çerçeve çizmektir. Bir müzik eseri başlar ve biter, bazı sesleri çerçeve içine almıştır. Bir öykü anlatıcısı, -Alfred Hitchcock’un deyimiyle- hayatın sıkıcı kısımlarını atar ve yine insana sonsuz seçenekler sunan hayat içinde bir bölgeyi çerçeve içine alarak, söz gelimi bir karakterin başından geçen bir olayı anlatır. Bunu yaparken de pek çok biçimsel unsurdan faydalanır. Bir sanat eserinin ihtiva ettiği bütün unsurlar, bütün yaklaşımlar, sanatçının “sanatsal iradesinin” sonucu, sanat eseri içinde yer alır. Bu eylem sırasında sanatçının, çoğunlukla gerçekliği kopyalamak, yansıtmak, tekrar etmek gibi bir amacı vardır.

Sanatı sanat yapan şey bize görmediğimiz bir şeyi göstermek olabileceği gibi, her zaman gördüğümüz bir şeyi hiç görmediğimiz bir şekilde göstermek de olabilir. Aynı şekilde sanat, hayatın karmaşası içinde anlamını çözemediğimiz ayrıntıları gürültülerinden arındırarak sade bir hale getiriyor olabilir. Ya da çok basit gördüğümüz şeylerin, olayların ya da kişilerin farklı bir şekilde, karmaşık olabileceğini gösteriyor da olabilir. Bütün durumlarda estetik bir duygu oluşturan şey, sanatçının tercihleri ve gerçekliği yeniden düzenlemesidir. Sanatçı, içerik olarak neyi seçmiştir, bu içeriği bize nasıl göstermektedir? Hayatta her an karşımıza çıkabilecek alelade şeyler, sanatçının belirlediği sıralama ve miktarda sanat eserinde bulunur, yani

gerçeği abartma ya da tam tersi sönümleme, sanatın gerçek üzerinde uyguladığı operasyonlardan kaynaklanmış olabilir. Hayat, sanatçının elinde bizi şaşırtacak, üzecek, sevindirecek, heyecanlandıracak ya da düşündürecek bir kılıkta yeniden karşımıza çıkar.

Antik Yunan'da sanatın (*tragedya sanatı kastediliyor*), tıpkı bugün bazı hastalıkların tedavisinde kullanılan aşı tedavisi gibi bir fonksiyonu olduğu düşünülmüştür. Sahnede dramatik olarak düzenlenmiş bir oyun izleyen seyirci, kötülüğün ve kötülerin cezalandırıldığını görür. İyi ve kötü arasında tercih yapan karakterler görür. Aşı içindeki zayıflatılmış mikroplarla savaşmayı öğrenen vücuttaki savunma hücrelerinin hastalığa karşı bağışıklık kazanması gibi, sahnedeki kötülük de zayıflatılmış bir haldedir. Tiyatro ya da sinema seyircisi oturduğu koltukta güvendedir. Seyirci kendisini, ahlaki tercihler yapmak zorunda kalan karakterler yerine koydukça, özdeşleştikçe onları ahlaki sınavlarını tecrübe etmiş olur. Böylece gerçek hayattaki kötülüğe karşı bağışıklık kazanıyor olma ihtimali ortaya çıkar.

Sanat ve ahlak arasında daha kapsamlı bir incelemeyi sonraki bölümlerde yapacağız.

Anlatı: Anlatı İngilizcede “narrative” olarak ifade edilen şemsiye bir kavramdır. Kabaca öykü anlatım imkanlarının tümünü ifade eder. Bu bağlamda çocukların oyunları, söz gelimi gerçekte o fonksiyonu taşımayan nesneleri başka bir nesneymiş gibi kullanmak (*plastikten imal edilmiş 5 cm büyüklüğünde uçak şekli verilmiş bir nesneyi gerçek bir uçak olarak hayal etmek*) narrative, anlatı şemsiyesinin altında kabul edilir. Hakeza, dedikodu da anlatının bir alt dalıdır. İki kişi dedikodu yaparken kulak kabartırsanız anlatıcının bazı kişi ve olayları seçerek, bir sıralama ve düzen içinde, bir çerçeve çizdiğine şahit olursunuz. Daha önce verdiğimiz sanat tanımına uygun bir



durum söz konusudur. Gazete haberleri, YouTube videoları, edebi anlamda öykü ya da roman, şiir, fıkralar hep anlatı türleridir. Edebi anlatı türleri de kendi arasında ikiye ayrılır. Kurmaca ve Kurmaca olmayan. (Fiction / Non-fiction) **Alemdağ'da Var Bir Yılan**, Sait Faik Abasıyanık'ın kurmaca türündeki öykülerinden oluşan kurmaca

bir eserdir. **Hey Koca Yurt**, Halikarnas Balıkcısı'nın denemelerinden oluşan, yer yer kurmaca mitolojik öykülere yer verse de, kurmaca olmayan bir eserdir. Kurmaca; yazarın gerçekte olmayan unsurlardan faydalanarak, karakterlerin başlarına gelen olayları okuyucusuna aktardığı bir tür haber verme, anlatma yöntemidir. Kurmaca bir eser tamamen hayal ürünü olabileceği gibi gerçekte vuku bulmuş olayları ekleme ve

çıkarmalarla anlatıyor olabilir. Ne var ki tamamen (*yazarın bakış açısı, seçimleri olmadan*) vuku bulduğu şekliyle okuyucuya aktaran eserlere kurmaca denmez. Destan ve efsaneler, oral kültür içinde nesilden nesile aktarılmış kurmaca eserlerdir. Destan ve efsanelerde genellikle, anlatıcı bir taraf tutar ve bunu açıkça belli eder. Aslında hiçbir kurmaca eser, anlatıcısından bağımsız düşünülemez.

Karakter: Kurmaca bir sanat eserindeki insanlara (*ya da insan özellikleri gösteren ve olayların etkisinde kalan nesne, hayvan ya da herhangi bir şeye*) verilen isimdir. Bir öykü / roman / senaryo birden fazla karakter içerebilir. Bu karakterler iç ya da dış faktörlerin etkisi altında hareket ederler. Genellikle bir dönüşüm, değişim içindedirler.

Kahraman: Bir kurmacadaki birinci, ana karaktere verilen isimdir. Öykü eğer bir karakterin etrafında diğerlerinden daha fazla dolaşıyorsa, daha çok bu karakterin iç ve dış değişimlerini konu alıyorsa ona bu öykünün kahramanı diyebiliriz.

Plot: İngilizcede aşağı yukarı “entrika” anlamı taşıyan bu kelime genellikle öykü içindeki olayları temsil eder. Kahraman ya da diğer karakterler yazarın “kurguladığı” bir plot içinde davranırlar.

b. Yöntem

Bu çalışmada temel amaç özellikle türkçe kaynaklarda son derece dağınık bir şekilde resmedilmiş bir konuda ana hatları belli bir kavram çerçevesi oluşturabilmektir. Bu nedenle anlatı kavramının tarihsel gelişimi, insan zihninin birikimini ve gelişimini de temsil ettiği için kronolojik bir akış tercih edilmiştir. Çalışmanın başları daha çok makaleye benzese de çalışmanın sonlarında Türkiye ve Hizmet Hareketi ile ilgili maddelerde fark edilebileceği gibi metinde bilinçli olarak çoğunlukla birinci tekil şahıs anlatıcısı tercih edilmiştir. Bu çalışma bilimsel ya da akademik değildir. Sosyal disiplinlerin pek çoğunda olduğu gibi bu çalışmanın sınırları içinde, bilimsel kesinlik ya da evrensel bir uzlaşma olmayan konularda fikirler kapsam içine alınmış olabilir. Özellikle bir konuda asıl söylemek istenen şeye gelebilmek için ara aşamalar hızlıca geçilmiştir. Her bir aşamayı destekleyen kanıtlarla aşama aşama ilerlemek bu çalışmanın hacmini çok büyüttü. İleri seviyedeki böylesi kapsamlı bir okuma okuyucunun gayretine bırakılmıştır.

İnsan düşüncesinin evrimi, bizim de oral (sözel) anlatı geleneğinden, sinemaya kadar yolculuğumuza eşlik edecektir. Yaşadığımız karmakarışık dünyanın sayısız parametresine bağlı problemlerinin pek çoğu, bu çalışmada bizi bir tür aşırı basitleştirmeye (*oversimplification*) zorladı. Aşırı basitleştirme, böylesi bir “giriş” mahiyetindeki çalışmada mazur görülmelidir. Metin içinde “sinema” ile ilgili konu başlıkları sayıca az görülebilir. Ne var ki anlatı dediğimiz her yere sinema yazsaydık metin çok büyük bir değişikliğe uğramayacaktı. Metnin yazarı yer yer parantez

içlerinde konularla ilgili kişisel görüşlerini belirtmiştir. Ayrıca çerçeve içine alınmış metinler ilave okuma parçaları gibi düşünülebilir.

c. Kaynaklar

Metnin içinde konuyla ilgili kaynaklara ya parantez içlerinde, ya da dipnot olarak yer verilmektedir. Metinde geçen kitap ve film isimleri, okuma ve izleme listesi gibi kabul edilebilir.

2. Sinema nedir?

a. Öykü anlatıcılığı; Anlatı.

Anlatı şemsiye bir kavramdır ve her şeyden önce sinema, anlatı şemsiyesinin altında bir sanat olarak görülmelidir. Tıpkı hikaye, roman ya da şiir gibi. Oral öykü (*ağız yoluyla aktarılan öyküler*) anlatma geleneği geçmişte olduğu gibi bugün de, her an devam ediyor. İnsanların çoğunun birbirlerine sözlü olarak bir şeyler anlatmadıkları bir gün bile yaşamadığını söyleyebiliriz. Sözlü anlatı eylemi gerçekleşirken bir tür performans gerçekleştirilmektedir. Yazının olmadığı uzun yıllar önce anlatı, sadece sözlüydü ve sadece performans yoluyla kopyalanabiliyordu. Zaman içinde matbaa ve sonraları teknolojik-elektronik devrimle birlikte “anlatı” sadece performans olmaktan çıktı. Önceleri kısıtlı imkanlarla kayıt edilen ve kısıtlı olarak çoğaltılan anlatılar bugün teknolojinin yardımıyla dünyanın her yerine, saniyeler içinde yayılabiliyor, çoğaltılıyor ve yeniden temsil ediliyor.

Bir besteci tarafından bestelenen bir müzik eserinin notalarını kaydedip kaydetmemek bugün neredeyse hiç düşünülmez. Önceleri dünyanın pek çok yerinde besteciler eserlerini notalar şeklinde kaydetmeyi abes görüyorlardı. Çünkü bir müzik parçası sabit ve statik bir varlık değil, icra (*performans*) ortamı ve zamanına bağımlı dinamik bir tecrübe olarak düşünülüyordu. Eserin icra edildiği anda, dinleyenler, seyirciler, ortamın mekanın kendisi, icracıların duygu durumları, hepsi bir arada “*unique*” biricik bir an olarak tecrübe ediliyordu. Antik Yunan’da, yine antik çağlarda Hindistan’da notalar vardı, kullanılıyordu ama çoğunlukla ikinci plandaydı. Usta icracıdan, çırak icracıya tevarüs eden performansa dayalı usuller, notalardan daha önemliydi. Bugün de bu gibi performans öncelikli ve notaların büyük ölçüde önemini yitirdiği, icra ağırlıklı müzik faaliyetlerine özellikle caz müziğindeki doğaçlama ya da jam-session adı verilen özel icra durumlarında yine rastlayabiliyoruz.

Aynı şekilde öykü anlatıcılığı da çok uzun yıllar performans öncelikli bir etkinlikti. Her öykü anlatıcısı öyküye kendinden bir şeyler katabiliyor ya da öyküyü o anki dinleyicilere göre yeniden düzenleyebiliyordu.

Star Wars filmlerinin kronolojik olarak üçüncüsü **Episode VI, Empire Strikes Back** filminde C-3PO'nun Ewok kabilesine, serinin önceki filmlerinin öykülerini anlattığı -icra ettiği- sahnenin benzerleri, ateş başında toplanıp hikayeler anlatma/dinleme etkinliği, hiçbir şeyin yazılı olarak kaydedilmediği uzun yıllar boyunca ve büyük ihtimalle dünyanın her yerinde, sürekli tekrar edegeldi. Star Wars filmlerinin



yapımcısı George Lucas en başından beri mitolojik bir öykü anlatmak istiyordu ve yaptığı filmler insanlığın geçmişinden bugüne ulaşan mitolojik öyküler gibi uzun ömürlü olsun istiyordu. Bunun için edebiyatçı, karşılaştırmalı dinler tarihi ve mitoloji uzmanı Joseph Campbell'in çalışmalarından faydalandı. Kimbilir, belki de

C-3PO ve Ewok kabilesi arasında geçen bu sahne, Lucas'ın Campbell ile geçirdiği zamanların etkisiyle senaryoya dahil edilmiştir.

Anlatı hakkındaki harika kitabında Kanadalı gazeteci Robert Fulford diyor ki; "İletişim kurma yöntemlerimiz arasında, hikaye en rahat, en işlevsel ve belki de en tehlikeli alanıdır. Kültürleri ve nesilleri aşan, yüzyıllardır insanlığa eşlik eden hikayeler hepimize temas eder. Olayları bir masal şeklinde bir araya getirmek yediden yetmişe hepimizin hoşuna giden tek iletişim ve eğlence yöntemidir."

Robert Fulford'un daha sonra **The Triumph of Narrative** adıyla kitap haline getirilen meşhur Massey Konferansları'nda yaptığı konuşma, bu alanda yapılmış en derli toplu çalışmalardan biri olarak dikkat çekmektedir. Bu kitap, **Anlatının Gücü** adıyla, Türkçe olarak da yayınlandı. Aynı şekilde Jonathan Gottschall'ın **The Storytelling Animal**, anlatının insan için ne denli önemli olduğunu vurgulayan önemli çalışmalardan biri.

Yazının kullanılmadığı uzun yüzyıllar boyunca, elektriğin olmadığı uzun gecelerde, insanların vakitlerini pırıl pırıl gökyüzünün altında hayal kurmakla geçiriyor olduğunu düşünmek yanlış olmaz. Bu sebeple değil midir ki gökyüzünde parlayan noktacıklar bile binbir türlü öyküye ilham kaynağı olmuştur. Avustralya'nın Aborjinlerinden tutun, Mezopotamya'ya, Kuzey Amerika yerlilerine kadar dünya üzerinde bütün kadim toplulukların kendilerine has gökyüzü öyküleri var.

Gökyüzündeki en parlak cisim Güneş, putperest (*pagan*) Yunanlara göre Helios adında ateşten bir savaş arabası süren bir tanrıydı. Babillilere göre güneş tanrısı Şamaş insanlara hukuk ve yasalarla yaşamayı öğretmişti, Mısırlıların güneş tanrısı Ra, Mısır halkının koruyucusuydu.

Gök cisimleri için kurulan hayaller işte bu şekilde, göksel öykülere dönüştü. İnsanlar gökyüzüne sadece çıplak gözle bakıyor olsalar da dikkatsiz değillerdi. Gök cisimlerinin çoğunun birbirlerine göre yerleri değişmiyordu. Mevsimden mevsime yükseklikleri, doğup battıkları yerler değişiyordu ama gökyüzü manzarası genellikle sabitti. “Genellikle” çünkü Güneş, Ay, Çoban Yıldızı (*Venüs*), Mars, Merkür, Jüpiter ve Satürn hariç. Geceleri parlayan bu küçük ışık kaynakları gökyüzünde “dolaşıyorlardı”. Öte yandan daha nadir rastlanan değişimler de olmuyor değildi. Mesela kayan yıldızlar (*meteorlar*), çok daha nadir görülen kuyruklu yıldızlar vardı. Güneş ve ay bile nadir de olsa karanlıkta kalabiliyordu. (*Ay ve Güneş tutulmaları*)

İnsan, insan dışındaki her şeyi insanlaştırma çabası içindedir ve insan-dışı her şey için bir öykü yazabilir, insan-dışı her şeyi insana benzeyen bir karaktere dönüştürebilir. İşte bu sebeple Güneş ve Ay tutulmaları için anlaşılabilmesi üzere ölüm ve diriliş öyküleri yazılmıştı. Tutulmalar bu gök cisimlerinin ölüp yeniden dirilmeleri idi. İskandinav mitolojisinde dev bir kurt, dünyanın sonunda Güneş ve Ayı yakalıyor ve yutarak tutulmalarına sebep oluyordu. Bir hindu mitolojisinde ejderha Rahu, Ay ya da Güneş’i yakalamayı başardığında tutulma gerçekleşiyordu.



Söz gelimi 1861’de gökyüzünde beliren kuyruklu yıldız, aynı yıl patlak veren Amerikan İç Savaşı için göksel bir uyarı niteliğinde olabilir miydi? (*gökyüzünde olan bitene anlam vermek için bir başka çaba daha*) Yandaki karikatür, dönemin Amerikan Konfedere Devletler başkanı Jefferson Davis’e benzetilen yüzüyle bu soruyu akla getiriyor.

Teleskop yardımı olmaksızın gözlemlenebilen gezegenler neden sürekli yer değiştiriyorlar? Bu garip ama -uzun vadeli olsa da- düzenli hareketlerinin ardında nasıl bir hikaye yatıyor? İnsan göksel olayların ardında neden bir hikaye arayışındadır? İnsanlığın anlatı üretmeye ya da dinlemeye bağımlılığı çok renkli, eğlenceli hatta bazen acıklı sonuçlar doğurmuştur: Öyküler.

Akıl Çağı, bilimsel devrim, bilişim çağı derken bugün bile basılı ya da dijital medya üzerinde zodyak (*Yıl boyunca Güneş'in yol aldığı yörünge üzerinde sıralanan Koç, Boğa, İkizler, Yengeç, Aslan, Başak, Terazî, Akrep, Yay, Oğlak, Kova, Balık* takımyıldızlarının eşit aralıklarla dağıldığı kuşak; *Burçlar Kuşağı*.) ve insan üzerindeki etkilerine dair çok sayıda ve çeşitli anlatılar üretiliyor. Bu sayede insan, aslında tabiat ile kendi varlığı arasında bir bağ kurmaya çalışıyor. Doğum saatinde yıldızların ve diğer gök cisimlerinin konumları kişinin karakterini belirliyor ya da kaderine dair bir şeyler söylüyor olabilir mi? Bilim insanları bu soruya soğuk hatta alaycı bir şekilde “hayır” deseler de, insanın varlığına doğa ile birlikte bir anlam katma çabası küçümsenecek bir şey değildir. Sorun hangi bilginin ne işe yarayacağı ve bunun test edilebilir olup olmayışıdır. Astroloji bilimsel bir bilgi üretme eylemi değildir (*hatta çoğu astrolojik bilgi düpedüz şarlatanlık ürünüdür*) ama nasıl oluyor da çoğalarak üretilmeye devam etmektedir? Cevap anlatının gücünde saklı. Çünkü anlatı, hayatımıza anlam katmamızı sağlar. Bilimin kattığı anlamın gittikçe daha elit (*zor anlaşılır bir hal alması, hatta bilimsel dilin sıradan insan için neredeyse hiç anlaşılabilir oluşu*) astrolojinin elini güçlendirmiştir. Pseudo-science (*sözde bilim*) ya da komplo teorileri hep aynı güce sırtını yaslar. Bir anlatı karmakarışık hayatı daha basit ve anlaşılabilir hale getirebilir. “Dünyayı beş büyük aile yönetiyor” bir tür anlatıdır ve akli başındaki her insanı, dünyanın gidişatı hakkında rahatsız edebilecek pek çok şeyi basite indirgeyerek açıklama amacı taşımaktadır. Bu gibi fikirler bir tür düşünce konforu yaratıyor. Politikacılar eğer sırtlarını bir anlatıya yasarlarsa başarılı oluyorlar, reklamcılar pazarlamaya çalıştıkları ürünlere bir anlatı eklemleyebiliyorlarsa daha iyi satış rakamları elde ediyorlar. Başkan Trump ikinci kez seçilmeden önce MAGA (*Make America Great Again*) anlatısını pekiştirmek için alttan alta bir de “Second Coming” anlatısı yaymıştı. Tıpkı eskatolojik bir mesih beklentisi ile dünyaya yayılan hristiyanlıkta olduğu gibi. Söz gelimi “The greatest story ever told” (*anlatılmış en büyük/güzel öykü*) ifadesi Hz.İsa’nın hayatı, ölümü ve yeniden dirilmesini temsil eden bir ifade olarak Yeni Ahit inananları tarafından benimsenmiştir.

Benzer bir ifade Yusuf Suresi için Kur’an’da da vardır. Kur’an’daki Yusuf suresi’nin üçüncü ayetindeki أحسن القصص ifadesindeki kasas kelimesi, “hikâye etmek” mânasında masdardır. Buna göre ahsenü’l-kasas “en güzel anlatış” demektir. Ancak masdarlar mef’ul yerine de kullanıldığından ahsenü’l-kasas terkihi, “kıssaların en güzeli” mânasını da ifade eder¹. Ya da belki hem kıssa güzel hem de anlatış güzeldir. Her iki durumda, Kur’an’da bir anlatının güzelliğine yapılan bu vurgu, dikkat çekici değil midir? Bu örneklerin yanısıra, yeryüzünde kendisine has bir anlatısı olmayan ne bir din, ne de bir mitoloji mevcuttur. Her inanç sistemi bir tür anlatı sistemi de barındırır. Bizi gazetelerin fal köşelerini okumaya iten şey ile bir dine inanmamızı kolaylaştıran şey aynı insan özelliğidir; anlatılara olan varoluşsal (fitri) düşkünlüğümüzdür.

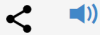
¹ TDV İslam Ansiklopedisi, أحسن القصص maddesi

Kimi antropologlar anlatıya olan bu düşkünlüğümüzün sebebi olarak uzun ve sıkıcı kış gecelerinde bir mağarada ateş başında toplanıp hikayeler dinlememizin yanısıra, bu anlatıların bize bir kimlik duygusu kazandırması olduğunu düşünmektedirler. Anlatılar, aynı anlatının peşinden giden, inanan, başkalarıyla birlikte bizi, sosyal bir varlığa dönüştürür. Mesela konunun uzmanları sıklıkla “Homeros olmasaydı Yunan dili ya da kimliği diye birşey günümüze kadar gelmeyebilirdi” diye tekrar ederler. MÖ 6.yüzyılda yaşamış Anadolu ozan Homeros, İlyada ve Odysseia adında iki büyük destan yazdı ve Yunan dinini ve dilini kayıt altına aldı, ahlaki, felsefi ve dini bir çerçeve içinde insanı ve dünyayı tanımladı. Nihayetinde bir milliyet olarak Yunan kimliği Homeros’a çok şey borçludur. Türklerin kökenine dair anlatılan Manas destanı da bir Türk kimliği inşa eder.

Bir insan topluluğunu bir başka insan topluluğundan ayıran şey anlatıdır. Bildiğimiz kadarıyla insan dışında bir canlı türü anlatı yeteneğine sahip değildir.

Örnekleri artırmak mümkün. Hızlıca sıraladığımız bu örnekler bize gösterir ki anlatı sadece bir alışkanlık ya da bir eğlence aracı değildir. Anlatı insana dair tanımlayıcı bir özelliktir. İnsan varsa anlatı vardır.

hikâye



(hikâ:ye), Arapça hikâye

1. **isim** Bir olayın sözlü veya yazılı olarak anlatılması; boy (III):
"Salonunda toplanmıştık geçen gece beş on kişi / Vardı onun kendine has bir hikâye söyleyişi" - Enis Behiç Koryürek
2. **isim, argo** Aslı olmayan söz, olay:
Anlattıkları hep hikâye idi.
3. **isim, edebiyat** Gerçek veya tasarlanmış olayları anlatan düzyazı türü; öykü.
4. **isim, tıp** Hastanın rahatsızlığı ile ilgili geçmişi.
5. **isim, tıp** Hastanın hastanede yatışı sırasında yapılan muayene ve inceleme bulguları ile tedavi ve hastalığın seyrini gösteren özet bilgi; çıkış özeti, epikriz.

Türk Dil Kurumu’nun sözlüğünde de görülebileceği gibi “Hikaye” kelimesi türkçede çoğu zaman yalan ve uyduruk şeyleri durumları anlatmak için kullanılır. Ya da farklı olarak “Film çevirmek” şeklindeki kullanımıyla film yapımcılığı işi hileli ve kötü niyetli düzen kurmak gibi bir anlamda sıklıkla kullanılmaktadır. Maalesef bu örnekler toplumumuzun anlatıyla arasına koyduğu mesafeyi göstermesi açısından manidardır. Türklerin ve Anadolu yakınındaki coğrafyadaki diğer toplumların tarih boyunca anlatıyla oldukça barışık olduğunu söyleyebiliriz. Özellikle Anadolu yüzyıllar boyunca insanlığa ait en anıtsal anlatılarla içli dışlı yaşayan toplumlara vatan olmuştur. Anadolu’nun anlatı tarihi Mezopotamya tarihi kadar eskidir. Mesela Homeros İzmirliydi. Truva Savaşı Anadolu topraklarında yer almıştı. Eski Ahit, Hititler’den bir kaç yerde bahsetmektedir. Minos Uygarlığı, Anadolu topraklarından ayrı düşünülmemeyecek kadar yakın Girit Adası’nda yükselmişti. Tamamen anonim (yazarı belli olmayan) Binbir Gece Masalları bir yanda, Rumi, Feridüddin Attar, Sadi, Evliya

Çelebi, Şeyh Galib, Fuzuli ve daha pek çok dev anlatı ismi yakın coğrafyalarımızda var oldu ve bize hiç de yabancı değillerdi. Spesifik olarak Türkler için de anlatı vazgeçilmez bir konumdaydı. Dede Korkut, Nasreddin Hoca, Karagöz ve Hacivat ve daha pek çok oral anlatı örnekleri içimizde yaşamaya devam etmişti.

b. Kısa Tarihçe.

i. Avcı-Toplayıcı

Modern antropolojinin bulgularına göre insanların dünya gezegeninde yaşadığı zaman dilimi yüz bin yıl, bazı görüşlere göre bir milyon yıl öncesine kadar gidiyor. Evrimsel sınıflandırma içinde homo erectus adı verilen türü insan olarak kabul edecek olursak bu tarih iki milyon yıl öncesine kadar gider. Konunun uzmanı olmayan sıradan bir insanın, antropologların çizdikleri temsili resimler arasında -ve homo sapiens dışında- “bu bir insan” diyebileceği olsa olsa Cro-Magnon ve Neanderthal adı verilen hominidler olacaktır. Bu “insanlar” için bulunan en eski kalıntılar beş yüz bin yıl öncesine kadar gidiyor.

Evrimsel teorisi apayrı bir çalışmanın başlığı olacak kadar geniş bir konu. Evrim teorisi üzerindeki tartışmalar; scientism (bilimcilik) ve bilim inkarcılığı arasında sıkışıp kalmış durumda. Scientism, bilimcilik 19.yy pozitivizminin etkisinde varlığını sürdüren ve popüler medyada sıklıkla gördüğümüz bir dünya görüşü. Bilimin, hayatı, evreni ve insanı anlayabilmek için yegane “geçerli” insan aktivitesi olduğunu savunan bu bakış açısı, hayatı ve gizemlerini açıklayabilmek için yaratıcı inancına gerek olmadığını savunuyor hatta inanç dediğimiz her şeye savaş açıyor. Oysa “tanrı” fikri bilimin konusu değildir. Tanrı deney ve gözlem konusu olamaz. “Tanrı hipotezi” deyimi bu bağlamda bilimsel ya da geçerli bir ifade olamaz, bir tür oksimorondur. Sanat, din, aşk, duygular, sezgiler, kognitif öğeler barındırsalar da temelde insanın zihinsel aktiviteleri gibi düşünülemez. “Scientism” Marksizmin de etkisiyle yüz elli yıldır dünya entelektüellerini ve akademisyenleri etkilemeye hala devam ediyor. Öyle ki, bilimi, din ve felsefeden ayırma gerekliliği, birkaç on yıla kadar uzanan bir geçmişte bilimin içinden gelen düşünürler tarafından tartışmaya açıldı ve elzem görülmeye başlandı. Özetle; bilim bir tür “din” bu yeni görüşe göre. Hal böyle olunca bilimsel bir tartışma yürütmek oldukça güçleşiyor. Çok kısa bir özet verecek olursak, yanlışlanmaya açık önermeler ortaya atan önermelere “bilimsel”, yanlışlanması mümkün olmayan önermelere de din ya da felsefe demek gerektiğini söyleyen çok sayıda akli başında düşünür mevcut. Ancak gelinen bu nokta popüler medya organları için anlaşılması çok zor, karmaşık. Bilimcilik de bilim karşıtlığı da kendi anlatılarına sahip ve en az bir anlatıya sırtını dayadığı için, kemikleşmiş bir taraftar kitlesi var ve bir “kimlik” haline gelmiş durumda. Bu sebeple bilim-din çatışması ekseninde konuyu tartışmak neredeyse imkansız. Bu çalışmada ise dikkat edilmesi gereken nokta şudur: Biz burada bu tartışmalara girmiyoruz, sadece modern entelijansiyanın lisanı ile konuyu geçiştiriyoruz. Okuyucu isterse Cro-Magnon ya da Neanderthal terimleri yerine sadece “insan” da diyebilir. Okuma önerisi: Karl R. Popper, Logic of Scientific Discovery. Paul Feyerabend, Against Method: Outline of an Anarchistic Theory of Knowledge.

İnsanın varlığı, anlatının varlığı ile aynı kronolojiyi paylaşır. Asıl şaşırtıcı olan şudur: Bilinen, kayda geçirilmiş tarih yaklaşık on bin yıl öncesine kadar gidiyor. (Göbekli Tepe M.Ö. 9500 - M.Ö. 8000 yıllarına tarihlendiği için büyük bir şok etkisi yarattı, öncesinde yerleşik hayata geçiş için M.Ö. dört-beş bininci yıl gibi bir yaklaşıklık kabul ediliyordu.) Ne var ki insanlığın kayda geçmemiş tarihi, avcı-toplayıcı olarak kabul edilse de edilmese de, en iyi tahminle beş yüz bin yıl kadar eskiye dayanıyor. Gılgamış Destanı'nın Mezopotamya'da taş tabletlerde çivi yazısı şeklinde kayda geçirildiğini görene kadar geçirilen dört ya da beş yüz bin yıl! Bugün pek çok düşünür ve akademisyen karanlıkta kalan bu uzun zaman dilimini insanlık için psikoloji ve sosyolojinin oluştuğu yıllar olarak kabul ediyor. Hatta psikolojinin kurucu babalarından İsviçreli Carl Gustav Jung bugün insana ait gözlemlediğimiz davranış tipi, karakter, duygu durumu vs. gibi her şeyin bu karanlık dönemde ruhumuza kazındığını iddia ediyor. Zamanının ruhunun² etkisiyle; ona göre hayvan-insan arası bu varlık, kolektif bir bilincin etkisinde var olmaya çabaladı. Mitolojiler bu dönemde oluştu. İnsan çevresindeki gizemi anlamak istiyordu çünkü "bilinmeyen", her zaman korku doğuruyordu. Bütün bu kavram çerçevesi "zamanın ruhunun" önemli bir kısmını işgal ediyor.

Zeitgeist (zamanın ruhu): "Zamanın ruhunu" anlayabilmek için Aydınlanma Çağı'nı anlamak gereklidir. Batı dünyasının kilise ile ilişkisi, orta çağda nüfus artışı ve sosyal yapı, İslam dünyası'nın "batı" için bir tehdit olarak varlığı, veba salgınları, Portekizli denizcilerin hammadde (özellikle de altın) hırsıyla Afrika kıyılarını dolaşp, Hindistan'a ulaşmaları, coğrafi keşifleri tetikleyen pek çok başka parametre ile birlikte Aydınlanma Çağı'nı doğuran etkenler arasındaydı. Kopernik devrimleri İncillerdeki kozmolojiyi yerle bir etti, Martin Luther Hristiyanlığın ilk yıllarından beri bitmek bilmeyen teolojik tartışmalarda yeni bir başlık açtı ve Descartes'in "cogito ergo sum" latince mottosuyla jenerik hale gelen aklın -dogma yerine- öncelenmesi gerektiği inancı yerleşti. Bütün bu tarihsel akışı göz önünde tutmadan ne Darwin'i ne de Jung'u anlamak mümkün değildir. Batı dünyasının "garip ve zor" Hristiyanlık teolojisi ile hesaplaşması (bahsekonu zeitgeist'in çekirdeği budur) halen devam ediyor. Thomas Kuhn'un deyimiyle, evet bir paradigma değişimi yaşandı, ama bırakın İncillerdeki teolojik (geosantrik) kozmolojiyi, düz dünya fikrini savunan kalabalıkların varlığı 21. Yüzyıl dünyasında ister istemez "bu nasıl aydınlanma?" dedirtiyor.

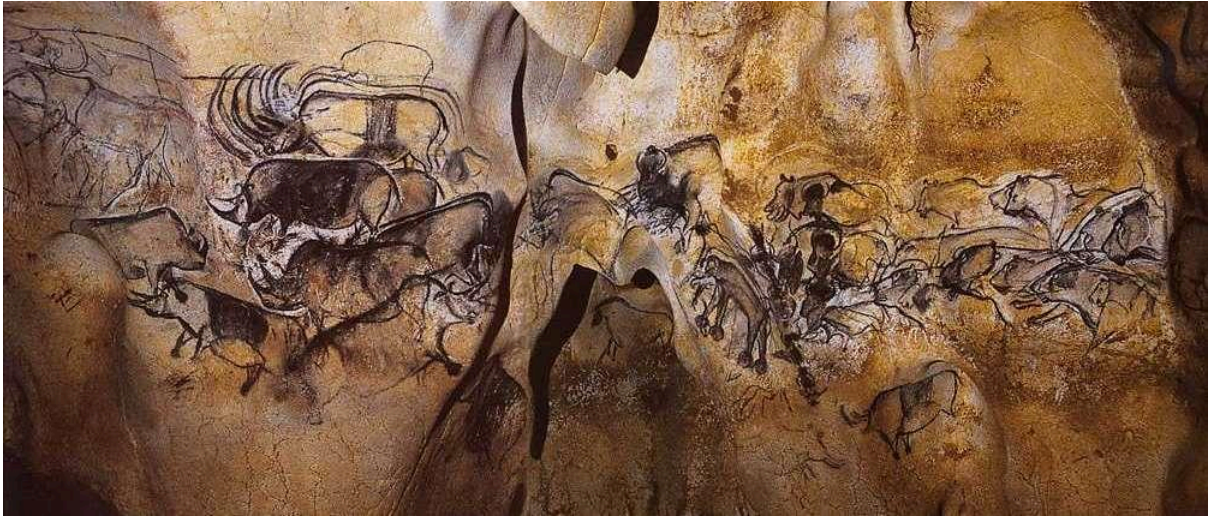
Kanalık geçmişte kalan birkaç yüzbin yıl, insan anlatısı üzerinde ne gibi bir etki yaptı? Çalışmanın başında yaptığımız anlatı tanımına geri dönecek olursak, insan anlatısı yaşadığı evrenin bir çerçevesini çizmek amacını taşır. Bu çerçeve, hayatın yatışmaz temposu içinde gözden kaçırdıklarımızı bize gösteriyor. Çok uzak geçmişte kalan atalarımız, 18. ve 19. yüzyılların ruhu ile yarı hayvan yarı insan gibi tasvir

² Zeitgeist: Zamanın ruhu. Belirli bir dönemin fikirlerini, kültürel eğilimlerini ve toplumsal değerlerini şekillendiren baskın düşünce ve duyguların toplamıdır. Aydınlanma ve kolonyalizm çağının ruhu (17. ve 18. yüzyıllar), 17. yüzyılın sonlarından itibaren Avrupa'da bilim, akıl ve bireysel özgürlük vurgusunun yükselişiyle şekillendi. 18. yüzyıldaki Aydınlanma, insan aklının ilerlemeyi ve toplumsal reformu mümkün kıldığına dair bir inanç yayarken, kolonyalizm bu dönemde ekonomik sömürü ve Avrupalı güçlerin dünya üzerinde hakimiyet kurma çabasıyla el ele yürüdü. Yine ayrı bir çalışma kadar hacimli olabilecek bu konuyu, aynı ruhun etkisi azalıp şekil değiştirse de hala dünyayı şekillendirmekte olduğunu söyleyebiliriz.

edilse de neredeyse yirmi bin yıl önce mağaralara av resimleri çizdi, yaşadığı hayatı boya ve çizgilerle çerçeve içine aldı, soyutladı. Çok belirgin “estetik” kaygıları vardı. Hayatta kalma psikolojisinden sıyrıldığı belki de nadir anlarda “Biz kimiz? Nereden geldik Nereye gidiyoruz?” gibi ölümsüz soruların peşine düştü. Mağara resimleri bir anlatı şekli olarak insanlığın hep yanındaydı, buna emin olabiliriz. Söz gelimi bir insan topluluğunun başarılı geçen bir av partisine dair bir anısı bir anlatıya dönüşüp, kuşaktan kuşağa aktarılırken söz konusu kabilenin diğer kabilelerden üstünlüğünü parlatıyor, yeni yetme avcılara ataları gibi cesur olmalarını öğütlüyor olabilir. Kimlik ve anlatı birbirini buna benzer psikolojik yollarla gerçekleştiriyor olmalıydı.

ii. Oral gelenek

1. Mağara resimleri.



Chauvet mağarası resimlerinden bir örnek

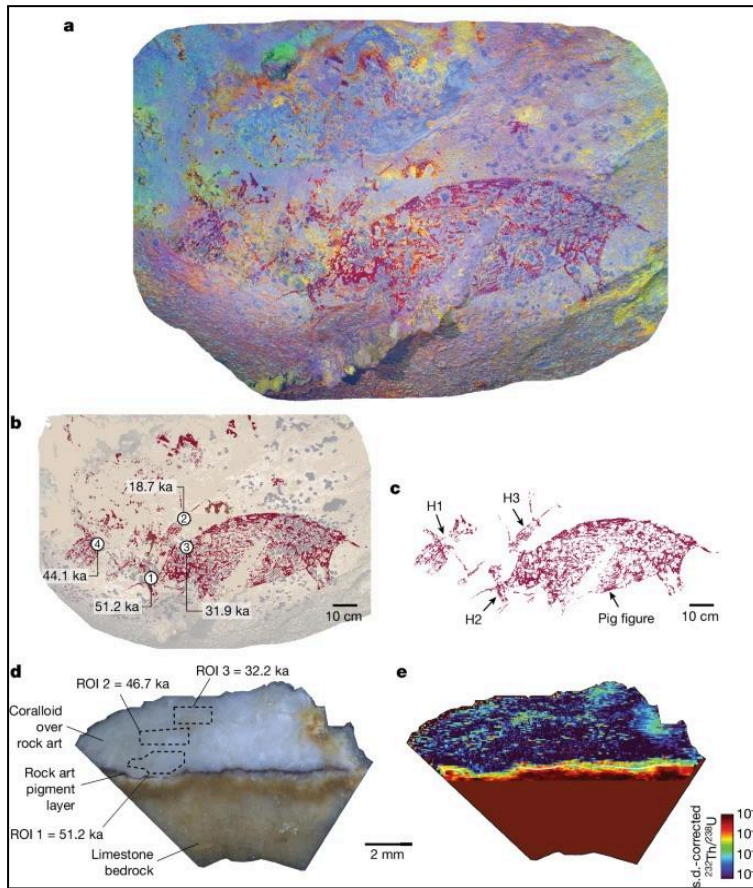
Günümüz Endonezya’sındaki Sulawesi adasında karbon testlerinin yardımıyla 51200 yıl öncesine tarihlenen mağara resimleri bulundu³. Bu mağarada tek figürlü hayvan tasvirlerinin aksine, bir anlatı sahnesi oluşturan yan yana getirilmiş figürler, bir hikayenin, bu sanatın üreticisinin bir anlatıyı izleyicisine iletmek için, seyircinin olayın geçtiği yerde bulunmasını gerektirmeyecek şekilde tasarlanmıştı. Araştırmacılar bu anlatı stiline yazının icadından önce, bir anlatıyı kalıcı hale getirmeyi amaçladığını düşünüyor. Bu sayede belki de kuşaklar sonra anlatılmaya devam edecek bir mitoloji oluşuyordu.

M.Ö. 30 000 yıllarına tarihlenen Fransa’daki Chauvet Mağarası resimleri daha iyi korunmuştur ve daha sofistike bir av sahnesini canlandırmaktadır. Bu resimlerde sanatçının tasvir becerisi oldukça etkileyicidir. Pablo Picasso'nun, Kuzey İspanya'da bulunan ve antik Paleolitik resimlerin bulunduğu Altamira mağarasını ziyaret ettikten sonra, "15.000 yılda hiçbir şey icat etmedik!" dediği söylenir. (*Bir başka rivayette yine*

³ Nature dergisinde yayınlanan 25 Temmuz 2024 tarihli konuyla ilgili makale: <https://rdcu.be/d5nsW>

Fransa'da Lascaux mağarasında bulunan resimleri kastederek "Lascaux'dan beri yeni bir şey icat etmedik" demektedir.) Bu ifade, Picasso'nun yaklaşık 15.000 yıl öncesine dayanan mağara resimlerinin sanatsal becerisinden ve ifadesinden derinden etkilendiğini göstermektedir.

Alıntının gerçekliği kesin olmasa da, Picasso'nun savaş arası dönemdeki çalışmalarında, açıkça görülen şey tarih öncesi sanata olan hayranlığının yansımalarıdır. Paris'teki Musée de l'Homme, tarih öncesi nesneler ve eserlerle birlikte 40 eserini barındıran "Picasso ve Tarih Öncesi" adlı bir sergiye bile ev sahipliği yapmıştır.



M.Ö. 51200 tarihli Sulawesi resimlerinden bir örnek

2. Binbir Gece Masalları.

Parça parça ve iç içe hikayelerden oluşan anıtsal Binbir Gece Masalları'nın (ألف ليلة وليلة) ilk el yazması versiyonu dokuzuncu yüzyıla tarihleniyor. Hindistan'dan Kuzey Afrika'ya kadar, Asya'nın da büyük bir kısmını içine alan bir coğrafyayı kapsayan bu parça parça öykülerin tek bir başlık altında toplanıp fransız oryantalist Antoine Galland tarafından matbaa ile basılması 18. yüzyılın başlarını buluyor. (şu an kitap olarak piyasalarda bulunan kopyalar bu çalışmayı esas olarak kabul etmektedir) Kimbilir

sözlü olarak nesilden nesile aktarılan bu öyküler nasıl maceralar yaşadı! Bir öykü silsilesi düşünün ki sadece ağızdan kulağa aktarılarak binlerce yıl yaşamaya devam ediyor ve dünyaya yayılıyor. Bu nasıl olabiliyor? Nasıl dinleyenleri bu denli etkiliyor ve tekrar anlatmaya değer bulunuyor? Binbir Gece Masalları'ndaki bütün masalları kapsayan en dıştaki parantez diyebileceğimiz çerçeve masalın, bilhassa anlatının gücünü vurgulayan bir konusu olmasına şaşmamalı.

Bir zamanlar görkemli sarayında, ailesiyle varlık içinde ve mutlu mesut yaşarken uğradığı ihanetin sonucunda karısına ve hatta sonrasında bütün kadınlara düşman olan bir padişah varmış. Adı Şehriyar... Bu padişah öylesine kadın düşmanı olmuş ki karısını idam ettirdikten sonra ülkesindeki evlenme çağına gelen genç kızlarla evlenip bir gece geçirdikten sonra sabaha karşı hepsini idam ettirmeye başlamış. Ülkesinde bir kadın katliamı yürütmüş, artık nasıl bir öfkeyse bu... Başta Vezir olmak üzere bütün saray erkânı ülkede ne kadar evlenecek yaşta genç kadın varsa tespit edip zorla Şah Şehriyar ile evlendirmişler. Hiçbiri aynı acı sondan kaçamamış. Şehriyar en ufak bir sevgi ya da merhamet belirtisi göstermiyormuş. Böyle zalim bir padişahı korkan Vezir, kendi kızlarını konudan uzak tutabildiği kadar tutmuş ama ülkede artık kız kalmayınca onun da kaçacak yeri ya da uyduracak bahanesi kalmamış. Büyük kızı Şehrazat'a konuyu açmış. Şehrazat ülkenin başına çöken bu kabustan habersiz değil elbette. Çaresiz babasını teselli etmiş. Şah Şehriyar ile evlenmeye gönüllü olmuş. Kendinden birkaç yaş küçük kız kardeşiyle hem kendilerini hem de ülkede sağ kalan bekar ne kadar kadın kaldıysa kurtarmak için birlikte bir plan yapmışlar. Nitekim evlendikleri gecenin başlarında Şehrazat, bir kaç saatlik kocası Şehriyar'a bir masal anlatmaya başlamış. Normal şartlarda günün ilk ışıkları ile idam edilmesi gereken taze gelin, masalını bitirememiş. Şehriyar merak içinde, peki ya sonra diye sorup durmaya başlamış, masalın sonunda ne oluyor? Fakat herkesin uykusu da geldiği için masala ertesi gece devam etmeye karar vermişler. İşte böylece Şehrazat idam edilmekten paçayı kurtaran ilk gelin olmuş. Ertesi gece ne olmuş, biliyor musunuz? Tesadüfe bakın ki masal yine yarım kalmış. Bu böyle kaç gece devam etmiş dersiniz?⁴

Şehrazat kendisini öldürmeye niyetli padişah Şehriyar'ın öfkesinden kurtulabilmek için bugün televizyon dizilerinin sıklıkla başvurduğu bir yöntemi kullanmıyor mu?

“.. to be continued”

En heyecanlı yerinde öykü yarım kalıyor ve böylelikle bir gün daha yaşama şansı elde ediyor. Şehriyar'ın öldürme isteğinin arkasındaki güçlü öfkeyi, ancak anlatıların gücüyle yenebiliyor Şehrazat.

Öte yandan Binbir Gece Masalları, neredeyse içerdiği her masalda ahlaki bir mesaj da taşır. Her öykü ibretli bir son ile biter ve çoğu kez de kıssadan hisseyi, lafı hiç dolandırmadan açık açık ifade eder. Öyküler ve ahlak arasındaki bu ilişki kadim zamanlarda olmazsa olmaz bir şeydi. Gılgamış'tan Antik Yunan'a anlatılagelen her öykü mutlaka ahlaki bir duruş sergileyen, çoğu zaman dini metinlerdi.

⁴ Bu yorum bana ait.

3. Destan, mitolojiler ve din.

Joseph Campbell mitolojinin işlevlerini şöyle sıralıyor: 1- Bu evrenin *mysterium tremendum et fascinans* (ürpertici ve büyüleyici gizem) olarak, olduğu gibi kabul edilmesini sağlamak. 2- Evreni yorumlayan bütüncül bir imge oluşturmak. Shakespeare sanatı tanımlarken buna “doğayı olduğu gibi gösterecek aynayı tutmak” der. Campbell “bu aynı zamanda mitolojinin de tanımıdır” diyor. 3- Ahlaki bir düzeni savunmak, yani tarih ve coğrafya ile sınırlanmış bir toplum içinde yaşayan bireyi evrensel düşünceye hazırlar. Sözelimi Yunan mitolojisinde anlatılan her öykü, tanrılar ve insanlar arasındaki garip, kimi zaman heyecanlı öyküler değildir, mutlaka ahlaki mesajlar da taşır. 4- Bireyin bütün içinde toplumdan ve kendisinden kuşku duymadan yer edinmesini sağlamaktır. Burada birey, kendisiyle (mikrokozmos), kültürüyle (mezokozmos), evrenle (makrokozmos) ve (Campbell’e göre en önemlisi) *mysterium tremendum et fascinans* ile uyum içinde yaşamasını sağlar.

Dikkat ederseniz Campbell adeta mitoloji için bir savunma (apology) gibi görünen bu ifadelerinde, Bediüzzaman Hz.lerinin 1.Söz’de anlattığı hikayeceği doğrudan ilgilendiren bir iddiada bulunuyor: *Bedevî Arap çöllerinde seyahat eden adama gerektir ki, bir kabile reisinin ismini alsın ve himayesine girsin—tâ şakîlerin şerrinden kurtulup hâcâtını tedarik edebilsin. Yoksa, tek başıyla, hadsiz düşman ve ihtiyacatına karşı perişan olacaktır. İşte, böyle bir seyahat için, iki adam sahrâya çıkıp gidiyorlar. Onlardan birisi mütevazî idi, diğeri mağrur. Mütevazîi, bir reisin ismini aldı; mağrur almadı. Alanı her yerde selâmetle gezdi. Bir kâtiu't-tarîke rast gelse, der: "Ben filân reisin ismiyle gezerim." Şakî def olur gider, ilişemez. Bir çadıra girse o nam ile hürmet görür. Öteki mağrur, bütün seyahatinde öyle belâlar çeker ki, tarif edilmez. Daima titrer, daima dilencilik ederdi. Hem zelim, hem rezil oldu.* Campbell’in *mysterium tremendum et fascinans*’ı bu hikayecikte “çöl” olarak karşımıza çıkıyor. Campbell bir “reisin adını almak” gibi bir çözüm aramak yerine evrenin ve hayatın insana mistik bir vecd duygusu (numinous) yaşattığını vurguluyor.

Yeryüzünde yaşayan herhangi bir insan topluluğunun kendi varlığına ve evrene anlam verme çabası olarak mitolojiler kurguladığını söylüyoruz. Bu destan ve mitolojileri; gözümüzde hemen canlandırabileceğimiz gibi, bir yazarın oturup yazmadığını, çok sayıda insanın (anlatıcı ve dinleyici bir arada) ve çok uzun zamanlarda bu mitolojilerin oluşmasında rol oynadığını gözden kaçırmamak gerek. Öykü dinlemek ve anlatmak, hem bir toplum üyesi hem de birey olarak, insan olmanın kaçınılmaz bir sonucu gibi görünüyor.

Dünyanın farklı coğrafyalarından yaratılış mitolojileri:

Mezopotamya (Enuma Elish) Babil yaratılış miti Enuma Elish (yaklaşık MÖ 1700), tanrıların ilkel sulardan nasıl ortaya çıktığını anlatır. Baş tanrı Marduk, canavar Tiamat'ı yenerek dünyayı onun bedeninden yaratır.

Antik Mısır (Atum) Güneş tanrısı Atum, dünyayı kaostan yaratır, kendini yaratma ve söz

yoluyla güneşi, dünyayı ve insanları üretir. Düzen ve denge ilkesi olan Ma'at'ı kurar. **Hinduizm (Hindistan) (Brahma)** Yaratıcı tanrı Brahma, altın bir yumurtadan çıkar ve evreni yaratarak tanrıları, insanları ve hayvanları üretir. Dört varna (sosyal sınıf) Brahma'nın ağzından, kollarından, uyluklarından ve ayaklarından ortaya çıkar. **İskandinav Mitolojisi (İskandinavya) (Odin)** Odin ve kardeşleri Vili ve Ve, dev Ymir'in bedeninden dünyayı yaratırlar; etini toprak, kemiklerini dağlar ve kanını okyanuslar için kullanırlar. **Çin Mitolojisi (Pangu)** Pangu kaostan çıkar, yin ve yang'ı ayırır ve cenneti ve dünyayı yaratır. Büyüdükçe dünya genişler ve bedeni dağlara, nehirlerle ve ormanlara dönüşür. **Japon Mitolojisi (Izanagi ve Izanami)** İlk tanrılar olan Izanagi ve Izanami, dünyayı kaostan yaratarak adalar, tanrılar ve insanlar üretir. Oğulları Susanoo fırtına tanrısı olur. **Afrika (Yoruba) (Olodumare)** Yüce tanrı Olodumare dünyayı yaratır ve Oduduwa'yı insanları yaratması için yeryüzüne gönderir. Oduduwa tanrıları doğurur ve Ife krallığını kurar. **Yerli Amerikalı (Ojibwe) (Nanabozho)** Hilebaz tanrı Nanabozho, hayvanları kullanarak dünyayı yaratır ve kara, su ve insanları oluşturur. Doğanın dengesini kurar. **Yunan Mitolojisi (Kaos)** Kaos, Gaea'yı (toprak), Uranüs'ü (gökyüzü) ve Pontus'u (deniz) doğurur. Gaea ve Uranüs Titanları üretirken, Pontus deniz canavarlarını üretir. **Polinezyalı (Maori) (Ranginui ve Papatūānuku)** Ranginui (gökyüzü babası) ve Papatūānuku (toprak annesi) ayrılarak dünyayı yaratır. Çocukları olan tanrılar, aralarında sıkışıp kalır ve dünyayı şekillendiren bir mücadeleye yol açar.

Bu mitolojileri okurken ortak ne gibi yönler olduğuna dikkat ediniz. Kaos ve Kozmos (ilahi düzen) ikiliği/çatışması ana temaymış gibi görünüyor değil mi? Bu gözlükle RN Külliyyatı'nın en bilinen parçası 1.Söz'e tekrar göz atmakta fayda var. Bediüzzaman Hz.leri de "mesel" dediği kurmaca türünde anlatılar kullanarak en ciddi en derin konuları eserlerinde toplıyor.

Kur'an-ı Kerim, ikinci ve en uzun suresi Bakara suresinin 30, 31 ve 32. ayetlerinde yaratılış konusu, diğer tüm yaratılış mitolojilerinden farklı bir anlatı şeklinde dile getiriliyor*:

- 30** - Hani Rabbin, Meleklerle: 'Muhakkak ben, yeryüzünde bir halife var edeceğim' demişti. Onlar da: 'Biz seni şükürle yüceltir ve (sürekli) takdis ederken, orada bozgunculuk çıkaracak ve kan dökcek birini mi var edeceksin?' dediler. (Allah:) 'Şüphesiz sizin bilmediğinizi ben bilirim' dedi.
- 31**- Ve Adem'e isimlerin hepsini öğretti. Sonra onları meleklerle yöneltip: 'Eğer doğru sözlüyseniz, bunları bana isimleriyle haber verin' dedi.
- 32**- Dediler ki: 'Sen yücesin, bize öğrettiğinden başka bizim hiçbir bilgimiz yok. Gerçekten sen, her şeyi bilen, hüküm ve hikmet sahibi olansın.' **(Ali Bulaç meali)*

Pagan (putperest) geleneğin anlatılarındaki dualist (kaos-kozmos karşıtlığı) görüşü tamamen yok sayan bir anlatı. Pagan dinler doğa olaylarını açıklarken "vahiy" yerine "nefs" kaynağından beslendiği için olsa gerek, evreni anlamak ve hayatta kalabilmek için, varoluşu pagan ilahlarının kaosa galip geldiği kısa zaman aralıklarında, tanımlamışlardır. Genel bir yaklaşımla evren, bir pagan için; iyi tanrı ile kötü tanrı arasındaki bitmek bilmez rekabet ve çatışma alanıdır. Hatta batı dünyasının neredeyse temel anlatısı haline gelen Prometheus'un tanrılardan ateşi çalma

anlatısında insan, (*ateşi kontrol edebilme gücünden yola çıkarak*) bilim ve teknoloji yoluyla ezeli ve ebedi ikili çatışmada (*iki kutuplu eylemleri yüzünden hem kozmos hem de kaos yaratan tanrılar arasında*) üçüncü bir güç haline gelmektedir. Mary Shelley'in gotik romanı **Frankenstein**, tam da bu noktada Yunan mitolojisinden gelen Prometheus anlatısına karşı yazılmış şaşırtıcı bir cevap olarak okunmalıdır. Çünkü Prometheus, insandan büyük ve yaratıcı otoriteye karşı "nefsin" isyanını temsil etmektedir. Ünlü senaryo yazarlığı hocası Robert McKee'nin sık sık dile getirdiği bir görüşü burada hatırlamakta fayda var: **"Öylesine bir öykü yoktur."**

Her mitoloji, her anlatı dünyayı, doğayı, insanı, Tanrı'yı belli bir bakış açısıyla gösterirken yazarın durduğu yer bu noktada en belirleyici faktördür. Bakara 30, 31 ve 32'de ise çatışmanın merkezinde (kusurlu) insan vardır. İnsan Prometheus anlatısındaki gibi Tanrı'ya rakip olacak güçte değildir. Ama insanın gücü ancak ve ancak, yeryüzünde fesat çıkararak kendi helakı ile sonuçlanacak olaylar silsilesine sebep olmak olabilir. Prometheus'un "çaldığı" ateş ile başarılı olup "tanrısal otoriteye" kafa tutması, insanın "Tanrı olma isteğinin" bir yansımasıdır. Ama devam eden ayetlerde Allah'ın meleklerle cevabı, Allah'ın insan idrakinin üzerinde ve insan uydurması bir "tanrı" olmadığını kanıtlar niteliktedir: *'Şüphesiz sizin bilmediğinizi ben bilirim'*. Marvel çizgi romanları (*ve sinematik*) evreninde çoğu süper kahraman, bilim yoluyla adeta modern Yunan Tanrıları konumuna yükselmişlerdir. Sözelimi Iron Man (*Demir Adam*) en son bilim ve teknolojilerin insanla bütünleşmiş hali olarak doğadaki her şeye ve ölüme meydan okumaktadır. Tanrılardan bir tanrı olma nefsin son (*ultimate*) amacıdır. Kur'an'daki anlatılarda; evrende kaos (kötü) ve kozmos (iyi) çatışması olduğunu görmeyiz. Tanrısal güçleri çalıp-ele geçirip Tanrı'ya rakip olacak bir insan portresine de rastlamayız. Bir yaratılmışın ulaşabileceği *en ileri* noktaya Efendimiz ulaşmıştır ve o noktada (*Mi'rac hadisesindeki Kab-ı Kavseyn noktasında*) bile Allah'ın kulu ve elçisidir. Bakara Suresi'ndeki söz konusu ayetlerdeki asıl gizemli konu Adem A.S.'ın (insan) isimleri öğrenmesi konusudur. İsimleri öğrenmek ne demektir?

İslam dinini diğer dinlerden ayıran belki de en birinci özellik burada çok çarpıcı bir şekilde gözler önündedir: Kur'an muhataplarına, insan-gibi (antropomorfik) bir Yaratıcıyı anlatmaz. Pagan dinlerin yaratılış mitolojileri kaçınılmaz bir şekilde antropomorfiktir. Pagan tanrılar kıskanç, şehvet düşkünü, yer yer öfke patlamaları yaşayan ya da histeri krizlerine tutulan birer yalancı olabilirler. Öfkelerinin hatta yasak aşkların kurbanı ya da faili olabilirler. Sürekli kavga etmektedirler, depresyon, kasırga, sel baskınları gibi felaketler hep bu "tanrısal" çatışmalar olarak pagan bireyin idrakinde açıklama bulur. Bugün Hristiyanlık teolojisinin en çok saldırıya uğrayan "God is good" önermesine de bu gözle bakmak gerekiyor. Tanrı iyi ise neden dünyada bu kadar çok acı var? İnsan, böylesi büyük sorulara bir açıklama arayan bir varlık. Ne var ki açıklama ararken konumunu unutma eğiliminde. Antropomorfik bir Tanrı'nın kulu olmak zor olmalı ki, insan rekabeti bir gün kendi lehine çevirip Tanrılara üstünlük sağlama hayali kuruyor olsun.

Mesela savaşları kimin kazanıp kimin kaybedeceği, hangi Tanrının savaşan tarafları nasıl desteklediğine bağlıdır. Tanrılar güvenilirmezdir. Homeros'un meşhur **İlyada**'sında İlyada'da Apollon tanrıların şifacısıdır, ancak aynı zamanda Vedik hastalık tanrısı Rudra'nın işlevine benzer şekilde oklarıyla hastalık ve ölüm getirir. Akalara bir veba (λοιμός) gönderir. Apollon'un gönderdiği vebanın tekrarlanmasını önleyebileceğini bildiklerinden, kendilerini bir ritüelde arındırırlar ve ona hekatomb adı verilen büyük bir inek kurbanı sunarlar. Apollon saf değiştirdiğinde tanrısal desteği yitiren Troya, Akhalar tarafından mağlup edilmiştir.

Troya'nın koruyucu tanrısı olan Apollo savaşın başlarında olayları Troya'dan yana olacak şekilde düzenliyordu. Ancak Apollon'un Truva davasına olan bağlılığı savaşın sonuna doğru azalır. Bu değişim şunlara atfedilir:
Zeus'un iradesi: Apollon, Zeus'un sadık bir hizmetkârı olarak, sonunda babasının iradesine boyun eğdi. Zeus, Truva'nın düşüşünü emretmişti.
Aşil'in kaderi: Apollon'un Aşil'in gazabına karşı koyma girişimleri başarısız oldu ve sonunda Truva'nın kaçınılmaz kaderini kabul etti.
Truva'nın kaderi mühürlendi: Savaş ilerledikçe Apollon'un müdahaleleri daha az sıklıkta ve daha az etkili hale geldi ve bu da onun Truva'nın yaklaşan felaketini kabul ettiğini gösterdi.

Bir pagan tanrı, adeta insanların dünyevi işlerini organize eden, ama bunu çoğu zaman beceriksizce yapan bir araç gibidir. Bazen de tanrılar sadece fevri davranır. Bu durum şaşılacak bir şey değildir çünkü pagan dinler, insanın hayal gücüyle ve düşünceleriyle (nefs) evreni ve kendisini anlama çabasıdır. Antropomorfizm çerçevesinden bakıldığında Yahudilik ve Hristiyanlıkta pagan dinlerin etkisi görülmektedir. "Tanrı'yla güreşmek" Yahudi teolojisinde her ne kadar mecaz olarak kullanıldığı söylene de bir müslümanın kulağına son derece absürd ve dehşet verici bir ifade olarak gelir.

"Tanrı ile güreşmek" ifadesi, Yaratılış Kitabı'nda (32:22-32) Yakup'un ismi belirtilmemiş bir figürle (genellikle Tanrı veya melek olarak yorumlanır) güreştiği İncil hikayesinden gelir. Bu hikayede, hayatından korkan Yakup, bütün gece figürle güreşir. Sabahleyin figür Yakup'u kutsar ve ona "Tanrı ile mücadele eden" anlamına gelen İsrail adını verir. Bu hikaye, insanın inanç, varoluş ve anlam gibi derin sorularla boğuşma deneyiminin bir metaforu haline gelmiştir. Kişinin kendi inançlarını ve deneyimlerini ilahi olanla anlama ve uzlaştırma mücadelesini temsil eder.
(Açıklama Google'ın yapay zekası Gemini'den.) Prometheus'un yerini burada Yakup'un alışı oldukça çarpıcı. Büyük ihtimalle Yakup anlatısının Yahudi cemaati içinde yaygınlaştığı dönemde, dönemin en güçlü ve baskın kültürü Hellenizm etkisi, orijinal anlatıya sızmış görünüyor.

"Hz.İsa'nın doğası" Hristiyanlığın daha ilk yıllarından itibaren (Hz.İsa'nın farklı bir merteye-i hayata çekilmesinin ardından) teolojik bir tartışma olarak ortaya çıkmıştır. Hz.İsa'nın kendisi hakkında "tanrı oğlu" ifadesini bir kere bile kullanmadığı bugün Hristiyan bilginlerin önemli bir kısmı tarafından kabul edilmektedir. "Hz.İsa'nın tanrısal doğası" karmaşık bir şekilde "Baba Tanrı'nın" özel konumu korunmaya

çalışılarak açıklanır. Oysa bütün evreni yaratan omnipotent bir Yaratıcı'nın oğlu olması aslında Tanrı'nın tıpkı pagan dinlerde olduğu gibi antropomorfik bir özellik taşıyor olması anlamına gelmez mi?

Bütün bunları anlatmamızdaki amaç şudur: Anlatılar hem birey olarak hem toplum olarak hem de tarihsel bağlamda bizi o kadar çok etkiliyor ki üzerinde, özellikle türkçede, bu denli az çalışma oluşuna hayret etmemek elde değil. Anlatı bize dünya görüşü kazandırıyor, tanrı inancı veriyor, kendimizi bize gösteriyor.

iii. Yazılı gelenek:

1. Antik ve Klasik.

Gilgamiş, Uruk kentinin yarı tanrı-yarı insan kralıdır. Çok güçlü ve bilge olsa da zalim yönetimiyle halkını rahatsız eder. Tanrılar, Gilgamiş'in dengesini sağlamak için vahşi bir adam olan Enkidu'yu yaratır. Enkidu, önce doğada özgür bir şekilde yaşar ancak bir süre sonra medeniyetle tanışır ve Gilgamiş'la karşılaşır. İkisi başlangıçta mücadele eder ve kavgaya tutuşurlar ancak yenişemezler ve sonra sıkı birer dost olurlar.

Gilgamiş ve Enkidu birlikte birçok macera yaşar. En ünlülerinden biri, tanrıların kutsal sedir ormanını koruyan Humbaba'ya karşı savaşp onu yenmeleridir. Ayrıca, Gök Boğası'nı da öldürerek tanrılara meydan okurlar. Ancak bu cesur eylemler tanrıları kızdırır ve Enkidu'yu öldürmeye karar verirler.

Enkidu'nun ölümünden derin bir üzüntü duyan Gilgamiş, ölümsüzlüğü aramak için uzun bir yolculuğa çıkar. Bu yolculukta birçok zorlukla karşılaşır ve sonunda Utnapiştım adında ölümsüz bir bilgeyle tanışır. Utnapiştım, Nuh Tufanı'na benzer bir hikâye anlatır ve Gilgamiş'a ölümsüzlüğün tanrılara mahsus olduğunu açıklar.

Sonunda Gilgamiş, ölümsüzlüğü elde edemeyeceğini kabullenir ve insanlığın ölümlü doğasını benimseyerek Uruk'a geri döner. Şehirdeki eserleri ve halkı için yaptıklarının kalıcı olacağını anlayarak, kendi ölümlülüğüyle barışır.

Gilgamiş Destanı, edebiyatın günümüze ulaşan en eski eserlerinden biridir ve antik Mezopotamya, Anadolu ve Levant'ta yaygın olarak bilinip saygı görmüştür. Çıkış noktası Mezopotamya olsa da pek çok kültür Gilgamiş Destanı'na bir şekilde sahip çıkmış kendi anlatıları içine dahil etmiştir. Neden?

Sümerler: Gilgamiş Destanı'nın orijinal versiyonu MÖ 2100 civarında kil tabletler üzerine çivi yazısıyla yazılmıştır. Akadlar: MÖ 1900 civarında yazılan Akad versiyonu en iyi bilinen ve yaygın olarak dağıtılan versiyondur. Babilliler: MÖ 1700 civarında

yazılan Babil versiyonu standart versiyondur. Asurlular: MÖ 1000 civarında yazılan Asur versiyonu, Asurbanipal'in kütüphanesinde keşfedilmiştir. Hititler: MÖ 1600 civarında yazılan Hitit versiyonu, Hitit başkenti Hattuşa'da keşfedilmiştir. Fenikeliler: MÖ 1000 civarında yazılmış olan Fenike versiyonu, Fenike şehri Byblos'ta keşfedildi. İbraniler: Gılgamış Destanı'nın "zamanın ruhuna uygun bir şekilde" Kitab-ı Mukaddes anlatılarını da etkilediği yönünde bir görüş var, ne var ki bu konuda doğrudan bir kanıt olacak gibi görünmüyorlar. Çünkü söz konusu temaların hepsi evrensel temalar ve coğrafi yakınlığı olmayan bambaşka kültürlerde de benzer şekillerde görülebiliyorlar. Bunlar: **Büyük tufan anlatısı, ölümün kaçınılmazlığı ve bilgelik arayışı**, doğayla uyum içinde yaşayan ve bir kadın tarafından baştan çıkarılıp masumiyetini kaybeden ve "medeni" hale gelen vahşi bir adam olan Enkidu'nun hikayesinin Kitab-ı Mukaddes'teki Adem ve Havva'nın Yaratılış hikayesine benzerliği: **masumiyetten bilgiye geçiş ve sonuçları, bir sembol olarak yılan**; Gılgamış'ta bir yılan ölümsüzlük bitkisini çalar ve Gılgamış'ın sonsuz yaşamını reddeder. Bu, Yaratılış'taki Havva'yı baştan çıkaran ve insanlığın ölümlülüğüne yol açan yılanı benzer. Her iki hikayedeki yılan, ölümün kaçınılmazlığını ve ilahi ayrıcalıklar için insan özlemlerinin bozulmasını sembolize eder, **Gılgamış ve Enkidu arasındaki dostluk**, Gılgamış ve Enkidu arasındaki yakın bağ ve Enkidu'nun ölümünü izleyen keder, Yahudilikte insan ilişkilerine ve bunların yaşam ve ölümü anlamadaki rolüne vurgu yapılmasıyla örtüşmektedir. Davut ve Yonatan gibi Kitab-ı Mukaddes figürleri, yoldaşlığın ve sadakatin önemini yansıtan benzer derin ve dönüştürücü bir dostluğu paylaşırlar. Her iki anlatı da bilgelik veya bilgi edinmenin maliyetini araştırır ve bu da daha basit, daha doğal bir varoluşun kaybına yol açar.

Öte yandan Gılgamış Efsanesi ile Homeros'un **Odyseia** adlı eseri arasındaki benzerlikler daha doğrudan ve etkileşim olarak yorumlanabilecek türdendir. Ama burada anlatmak istediğimiz asıl konu kimin kimi etkilediği ya da ne şekilde etkilediği değil, evrensel temaların kendisine nasıl kolay yol bulabildiği ve kültür, din ya da coğrafya farketmeksizin dönüşebildiğidir. Evrensel temalar dünyanın her yerinde kendisini tekrar eder ve zaman içinde kaybolmazlar, yaşamaya devam ederler.

Eğer Gılgamış destanı çivi yazısıyla kil tabletlere kaydedilmemiş olsaydı bu temalar başka şekillerde başka yerlerde görünüyormuş olacaktı.

Antik Yunan: M.Ö. 6. Yüzyıldan itibaren doğudan gelen Pers istilalarına rağmen Ege denizi çevresinde kültürel açıdan zengin bir alan oluşmuştu. Çok daha önceleri gerek Girit gerekse Küçük Asya'daki ve hatta Mısır'daki yüksek medeniyetlerin etkisi yok olmamıştı. Homeros ve Hesiodos gibi şairler, Thales, Diogenes ve Anaksagoras gibi "Sokrates öncesi" olarak anılan filozoflar ve Eşkilos (Aeschylus), Yuripides (Euripides) ve Sofokles (Sophocles) gibi oyun yazarları Platon ve Aristo'nun yükseldiği Antik Yunan'ın altın çağını hazırladılar. Batı dünyasında Antik Yunan'ın aşırı romantize edildiği dönemler yaşanmıştır. Batılı entelektüeller arasında insanlığın ideal hali olarak gördükleri medeniyetin izlerini görmek için Ege ve çevresine geziler düzenlemek bir zaman oldukça modaydı. İngiliz şair Lord Byron'un

o zamanlar Osmanlı toprakları olan Yunanistan'a yaptığı gezi bunlar arasında en meşhurdur. Antik Yunan aslında batı için bir medeniyet şiiri ve anlatısı haline gelmişti. Hristiyanlık etkisini yitirdikçe, batı dünyasının sırtını yasladığı entelektüel dayanak haline geldi. Halen de yaygın görüş büyük oranda böyledir. Antik Yunan'ı bu kadar özel kılan şey neydi? Cevap olarak "büyük bir anlatının etrafında kümelenmiş büyük hacimli ve çok çeşitli kültür varlıklarıdır" diyebiliriz. Benzer bir zenginlik 8.-10. Yüzyıllar arasında İslam coğrafyasında da mevcuttu.

Öte yandan Antik Yunan'ın bu denli romantize edilmesinin karşısında aykırı sesler de yok değildir. Bu seslerin en dikkat çekenini Martin Bernal'in **Kara Athena** isimli kitabıdır. Kara Athena'da, Bernal Yunan medeniyetinin Mısır medeniyetinin bir kopyası olduğunu iddia eder. Kitabın başlığındaki "Kara" Afrika kıtasından mülhemdir. Bernal ve benzerlerinin aykırı seslerini esas kabul edip Antik Yunan'ı sıfırlamak da akla çok uygun görünmüyor. Ama şurası bilinmelidir ki, bugün olduğu gibi kültür ve medeniyet geçişkendir. Anlatılar farklı dilleri konuşan topluluklar arasında sürekli dolaşır. Hatta Kral Arthur efsanesinde olduğu gibi ortaya çıktığı coğrafyaya (Kelt Britanyası) başka bir anlatı (Anglo-Sakson) olarak geri dönüyor bile olabilir.

Özetle, Antik Yunan ve öncesindeki anlatılardan yazılı olanlarda kullanılan temaların yanında ortak bazı başka özellikler de vardır. Ahlak ve anlatı her zaman iç içeydi hatta bu ikisini birbirinden ayırmak mümkün değildi. Sanata dair bugüne kadar geçerliliğini korumuş olan "Muallim-i Evvel" Aristoteles'in Poetika adlı kitabında ortaya attığı fikirlerin, o dönemde mevcut pek çok sanat eserinin gözden geçirilmesiyle doğmuş olması çok muhtemeldir.

2. Dünyanın uzak diyarlarında

Mahābhārata (Hindistan): Kuru hanedanının iki grubu arasındaki Kurukshetra Savaşı'nı anlatan eski bir Hint destanı. Görev, ahlak ve yaşam hakkında felsefi bir diyalog olan Bhagavad Gita'yı içerir. Gılgamış gibi, insan mücadelelerini, kaderi, dostluğu ve ilahi müdahaleyi araştırır. Dharma (kozmetik yasa ve düzen) arayışı, evrensel hayatın anlamı ve ölümsüzlük arayışı teması göze çarpmaktadır.

Ramayana (Hindistan): Bu Hint destanı, krallığından sürgün edilen bir prens olan Rama'nın, karısı Sita'yı iblis kral Ravana'dan kurtarmak için bir göreve çıkmasını anlatır. Kahramanca eylemler, sadakat ve ahlaki ikilemler Gılgamış'ın maceralarını ve Enkidu ile olan bağına benzemektedir.

İlyada (Yunanistan): Homeros'a atfedilen bu destan, Truva Savaşı'nı anlatırken Aşil'in gazabına ve gurur ve onurun sonuçlarına odaklanır. Ölüm, dostluk (Aşil ve Patroklos) ve kahramanın kadere karşı mücadelesi, Gılgamış'ın yolculuğu ve Enkidu'ya duyduğu üzüntüyle yakından paraleldir.

Odysseia (Yunanistan): Yine Homeros'a ait olan bu destan, Odysseus'un Truva Savaşı'ndan sonra tanrılar ve efsanevi yaratıkların meydan okumalarıyla dolu uzun

eve dönüş yolculuğunu takip eder. İnsan dayanıklılığının keşfi, ilahi iradenin rolü ve ev ve kimlik arayışı, Gılgamış'ın dönüştürücü yolculuğunu çağırıştırır.

Popol Vuh (Mezoamerika): K'iche' Maya'nın temel bir miti olan bu destan, insanların yaratılışını, Kahraman İvizlerin maceralarını ve dünyanın kökenlerini anlatır. Ölüm, yeniden doğuş ve insanlığın ilahi güçlerle ilişkisi temalarını içerir. Kahraman İvizlerin yeraltı dünyasına inışı, Gılgamış'ın Utnapiştim'i arama yolculuğuna benzer.

Beowulf (Anglosakson İngiltere): Bu Eski İngiliz destanı, canavar Grendel, Grendel'in annesi ve bir ejderha ile savaşan ve sonunda son savaşında ölen bir kahraman olan Beowulf'un hikayesini anlatır. Ölümün kaçınılmazlığı, kahramanın şöhrret ve miras arayışı ve insan gücü ile ölümlülük arasındaki gerilim, Gılgamış'ın mücadeleleriyle örtüşmektedir.

Kojiki (Japonya): Japonya'nın en eski tarihi kroniği, Japon adalarının, tanrıların ve efsanevi imparatorların yaratılışıyla ilgili mitleri içerir. İnsan varoluşunun kökenlerini ve ilahi etkileşimleri araştırır ve genellikle insanlar ve doğaüstü güçler arasındaki mücadelelere odaklanır.

Kalevala (Finlandiya): Fin sözlü şiir koleksiyonu, savaşlar, büyülü nesneler için arayışlar ve dünyanın yaratılışı dahil olmak üzere Väinämöinen gibi kahramanların maceralarını anlatır. Ölümlülük, insan zaafı ve bilgi veya güç arayışı, kendisini her yerde tekrar eden ölümsüzlük arayışı temasına ve insanın sınırlarını nihai olarak kabul etmesiyle paraleldir.

Rüya Zamanı Anlatıları (Avustralya): Aborjin mitleri, ataların toprakları ve varoluş yasalarını şekillendirdiği kutsal bir yaratılış dönemi olan Rüya Zamanı'nı anlatır. Yaşam, ölüm ve ebedi olanın birbirine bağlılığı, Gılgamış'ın miras ve doğal düzen hakkındaki düşüncelerine benzer.

Bambu Kesicinin Hikayesi (Japonya): Bir bambu sapında bebekken bulunan göksel bir bakire olan Kaguya-hime hakkında eski bir Japon halk masalı. Onun hikayesi insan bağlantılarını ve sonunda aya dönüşünü araştırıyor. Yaşamın geçiciliği ve ölümlü ile ilahi arasındaki ayrım, Gılgamış'ın insanlık ile tanrılar arasındaki boşluğu kapatmadaki yetersizliğini yansıtıyor.

Görülebileceği gibi dünyanın farklı yerlerinde yaratılış mitolojileri ya da farklı temalara sahip kadim anlatılar, her zaman birbirine esasta benzeyen anlatılar olarak ortaya çıkmıştır. İnsana ait temel sorunların araştırılması ve insan davranışlarını bir ahlaki bir çerçeve içinde düşünme çabası insanlığın belki de en önemli ortak miraslarından biridir.

3. Neo Klasik sanat.

Klasik kelimesi, etimolojik anlamı bir yana anlam kaybına uğramış ve bu haliyle dilimize çok yerleşmiş bir kelime. Birinci anlamı üç aşağı beş yukarı “Yunan ve Roma medeniyetine ait” şeklinde ifade edilebilecek olan bu kelimeyi, biz en azından bu bölümde bahsekonu tarihsel bağlamı içinde konuşalım.

Rönesans yılları “ideal formu” arayış yıllarıdır. Hellenizm antik çağlarda bugünlerin Amerikanizmi gibi bilinen dünyanın büyük bir bölümünü entelektüel anlamda etkisi altına almıştı. İslam din bilginleri bile Aristo ve Platon’dan bahsederken bir Allah dostundan bahseder gibi bahsederlerdi. Örneğin Aristo için feylesof-u mutlak ya da muallim-i evvel gibi nitelemeler kullanılırdı. İmam Gazali (ölümü M.S. 1111) ömrünü, tıpkı zamanında Yahudi coğrafyasını etkisine aldığı gibi İslam coğrafyasını da etkilemeye başlayan Hellenizm ile savaşmakla geçirmiştir.

Rönesans, Batı dünyasının bu Hellenizm romantizmi ile tanıştığı yıllardır. Hristiyanlığın doğudan batıya yolculuğu Hellenizmi de Avrupa’ya getirmiştir. Rönesans sanatçıları, Roma’da ya da orijinal Yunan coğrafyasında ayakta kalan eserleri (büyük Yunan filozofların ve Homeros ve Hesiodos gibi şairlerin, Sophocles, Aeschylus ya da Euripides gibi oyun yazarlarının eserleri yanında heykel sanatı ve mimari) gördüklerinde sanatın ideal formlarına ulaşılmış olduğunu düşündüler. Bu ideal formları kopyalamak ve yorumlamak bir sanatçının yapması gereken şey olarak belirlenmişti. Öyle ki Hellenizm ile birlikte Avrupa’ya gelen bu spesifik pagan sanatı Hristiyanlığın adeta bir şiarı olarak yeniden yaratılıyordu. Raphael, Michelangelo ya da Leonardo’nun eserlerini hep bu bağlamda görmek gerekiyor: Sanatta Yunan ideal formunun ve seviyesinin yeniden yaratılması. Bu akıma bugün Yeni-Klasik anlamına gelen Neo-Klasik diyoruz. Bu çağda sanat, Aristo’nun **Poetika** adlı eserinde çerçevesini çizdiği sanat anlayışını Hristiyanlık temalarının ideal form arayışı şeklinde yorumlanmasıdır.

İlginç bir şekilde anlatı sanatı sözü geçen bu sanatların nispeten gerisinde kaldı. Rönesans’ın ilk yıllarında Dante Alighieri (1265–1321) ve Giovanni Boccaccio’dan (1313–1375) söz edilebilir. Dante, meşhur **İlahi Komedya**’sını yazarken en çok etkilendiği şeylerden biri Muhyiddin Arabi’nin **Fütuhat-ı Mekkiye** adlı eseri idi.⁵

Avrupa’da Rönesans yılları İslam Medeniyetinin doruk yaptığı yılların ardından gelmişti. Rönesans öncüleri, Dante örneğinde olduğu gibi çoğu kereler kaynak belirtmeksizin İslam dünyasının entelektüel kaynaklarından faydalanmışlardı. Aristo’nun Poetika’sı bile Avrupa dillerine Arapça tercümelerinden yararlanılarak kazandırılmıştı. Bu dönemde anlatılar da oradan oraya seyahat etmekteydi. Söz gelimi İbn Tufeyl’in **Hayy bin Yekzan** isimli eseri **Robinson Crusoe**’ya dönüşecekti. Tabii Rönesans’ı bütün bütün İslam Medeniyeti kopyası gibi düşünmek hiç doğru olmaz. Hristiyan Avrupa ve İslam ilişkisi oldukça karmaşık, çokca düşmanlık bolca etkileşim içeren büyük hacimli kitapların konusu. Yine burada vurgulamak istediğimiz konu, anlatı sanatının akışkanlığı ve geçirdiği dönüşüm.

Miguel de Cervantes Saavedra roman türünün en eski ve en önemli örneklerinden birini bu dönem içinde yazmıştır; **Don Quijote**. Don Quijote, birçok tanınmış yazar ve

⁵ Bu konuda İspanyol edebiyat tarihçisi Miguel Asín Palacios’un 1919 tarihli *La Escatologia Musulmana en la Divina Comedia* isimli çalışması çok önemli bulgular sunmaktadır. Mi’rac hadisesinin İslam kaynaklarında anlatılışı İlahi Komedya’nın temelini oluşturmaktadır.

otorite tarafından "tüm zamanların en iyi romanı" ve "dünya edebiyatının en iyi ve en merkezi eseri" olarak nitelendiriliyor.

Rönesans yıllarının sonlarına doğru Klasik anlayıştaki mutlak ve kusursuz olanı, ideali arayış çabalarının farklılaşmaya başladığına şahit oluyoruz. Rönesans anlatıları konularını hep yüce ve yüksek hikayelerden seçiyordu, yunan mitolojisinden tanrılar arasındaki entrikalar ya da belki Kitab-ı Mukkaddes'ten uyarlamalar yapıyordu. Komedi daha çok ayaktakımı için tragedya ise soylular ve eğitilmişler için uygun görülüyordu. Anlatıların birbirini tekrar ediyor oluşu yazarların canını sıkmış olmalı. 16. Yüzyıl ve sonrasında İdeal ile kuşatılmış bir sanat müzik de dahil sanatın her alanına yayılmaya başladı.

*Mozart'ın hayatını konu edinen Peter Schaffer'ın **Amadeus** isimli tiyatro oyununun sinema uyarlamasında Rönesans düşüncesi ve neo-klasiğin sonunu temsil eden iki fikrin çatıştığı bir sahne vardır. Mozart, Viyana'daki sarayında Kutsal Roma İmparatoru Joseph II'den Figaro'nun Düşünü operası üzerinde çalışmak için izin istemekte ve ikna etmeye çalışmaktadır. Figaro'nun Düşünü, Rönesans temalarının aksine ne soyluları ne kralları ne de tanrıları konu edinmektedir. Üstelik Fransa'da sahnelendiği vakit, politik huzursuzluğa da sebep olmuştur. Kral ve yanındakiler "neden yüce konular seçmiyorsun" diyerek Mozart'a çıkışırlar. Mozart'ın savunması adeta modernitenin savunması gibidir: "Yüce mi? Ne demek yüce? Bu "yüce" şeylerden bıktım usandım artık! Ölmüş eski efsanelerden. Sonsuza kadar sadece Tanrılar ve efsaneler hakkında mı yazmamız gerekiyor?" Rönesans düşüncesi karşı argümanı sunar: "Çünkü onlar sonsuza kadar yalayacak da ondan! Bu öykülerin temsil ettiği şeyler sonsuzdur, içimizde yaşayacaklardır. Opera bizi yüceltmek için vardır, Mozart! Sizi, beni tıpkı majesteleri gibi!". Mozart'ın (modern düşüncenin cevabı ise etkileyicidir: "Hadi ama! Biraz dürüst olun! Hercules'i Horatius ya da Orpheus'u dinlemektense kuaförü ile dertleşmeyi kim tercih etmez?"*



Amadeus (1989) Yönetmen: Milos Forman

4. Modern anlatı.

c. Sanat ve felsefesi.

i. Platon (Eflatun)

1. Mağara Alegorisi.

Mağara alegorisi, Antik Yunan filozofu Platon'un **Devlet** adlı eserinin 7. kitabında yer alan, insanın bilgiye ulaşma sürecini sembolik bir anlatımla açıklayan bir metafor. Platon bu alegoriyle insanın gerçeklik, bilgi, algı ve hakikat konularındaki kısıtlılığını ve potansiyel aydınlanma yolculuğunu ele alır. Alegori, hem sanat felsefesi hem de sanat tarihi bağlamında önemli bir kavramsal çerçeve sunar, çünkü gerçekliğin temsili ve hakikate ulaşma arayışı sanatın temel meselelerinden biridir.

Alegoriye göre, insanlar bir mağaranın derinliklerinde zincirlenmiş bir halde yaşamaktadır. Bu insanlar mağaranın duvarına yansıtılan gölgeleri gerçeklik olarak kabul ederler, çünkü gördükleri tek şey bunlardır. Gölgeler, mağaranın arkasında yanan bir ateşin önünden geçen nesnelerin yansımalarıdır. Zincirlenmiş insanlar bu nesneleri göremez, yalnızca gölgeleri algılar. Burada mağara, insanların duyuusal algılarla sınırlı yaşamlarını; zincirler, cehaleti; gölgeler ise hakikatin çarpıtılmış bir yansımalarını temsil eder.



Bir gün bu insanlardan biri zincirlerinden kurtulur ve mağaranın dışına çıkar. İlk başta, mağara dışındaki ışık ve gerçek dünya ona yabancı gelir; güneşin parlaklığı gözlerini kamaştırır ve onu rahatsız eder. Ancak zamanla, güneşe ve dış dünyadaki

gerçek varlıklara alışır. Burada güneş, hakikatin ve bilginin kaynağı olan “iyi ideasını” temsil eder. Bu kişi aydınlanma sürecini yaşadıkdan sonra mağaraya geri dönmek ister; ancak diğer zincirlenmiş insanlar onun gördüklerine inanmaz ve hatta onu alaya alır, bazen de tehdit ederler. Bu durum, hakikati arayanların çoğu zaman toplumsal dirençle karşılaşacağını gösterir.

Sanat tarihi ve sanat felsefesi bağlamında mağara alegorisi, görsel temsillerin hakikati ne ölçüde yansıtabildiği sorusunu gündeme getirir. Sanat eserleri, bir bakıma mağaradaki gölgeler gibidir; bir gerçeği temsil eder, ancak onun tamamı değildir. Bu durum, özellikle Rönesans’tan itibaren perspektifin icadıyla başlayan gerçeklik arayışında ve modern dönemde sanatın soyutlama eğiliminde belirgin bir şekilde görülür. Sanatın rolü, bazen mağara duvarındaki gölgeleri sorgulamak, bazen ise dış dünyanın ışığını seyirciye ulaştırmak olabilir.

Platon’un mağara alegorisi, hem felsefi hem de sanatsal yaratıcılık için derin bir metaforik zemin sunar. Gerçekliğin sınırlarını ve algının dönüşümünü sorgulamaya davet eden bu alegori, insanlık tarihindeki tüm entelektüel ve sanatsal çabaların temelinde yatan bir yolculuğu ifade eder: karanlıktan ışığa, gölgelerden hakikate doğru bir arayış.

Platon gördüğümüz ve yaşadığımız dünyayı ideal dünyanın bir gölgesi olarak görüyordu. Sanat eserleri de yaşadığımız dünyadaki gölgelerin gölgeleri gibiydiler. Bu sebele Platon sanatı gerçek ve ideal olandan bir kademe daha uzaklaştırdığı için hor görüyordu.

Platon’un ideal dünya dediği şey “Ahiret” dediğimiz şey olabilir mi?

“Hakaik-i nisbiyenin zuhuru, Sâni’-i Zülcelâl’in esma-i hüsnasının nukuş-u tecelliyâtını göstermesine ve kâinatı mektubat-ı Samedaniye suretine çevirmesine sebebdır”
Yirmi Dokuzuncu Söz, İkinci Maksad. Dördüncü Esas, Remizli Bir Nükte

2. Erdemler etiği.

Erdemler etiği, Antik Yunan felsefesinin ahlaki düşüncesinin merkezinde yer alır ve özellikle Platon ve Aristoteles tarafından geliştirilmiştir. Bu yaklaşım, ahlaki yaşamın insanın doğasına uygun şekilde, erdemleri geliştirmek yoluyla gerçekleştirilebileceğini savunur. Platon ve Aristoteles, erdemlerin insan mutluluğu (eudaimonia) ile olan ilişkisini ele alırken, bu kavramı farklı şekillerde temellendirir ve yorumlar.

Platon’un Erdem Anlayışı: Platon’un erdemler etiği, idealist bir felsefi çerçeveye dayanır ve “Devlet” adlı eserinde detaylandırılır. Platon’a göre erdem, ruhun üç farklı parçasının – akıl, irade (cesaret) ve arzular – bir uyum içinde çalışmasıyla ortaya çıkar. Bu parçalar, toplumun üç sınıfı olan yöneticiler, koruyucular ve üreticilerle de

paraleldir. Ruhun akıl tarafından yönetilmesi gerektiğini savunan Platon, aklın doğru rehberlik etmesiyle bireyin ve toplumun ahlaki düzenine ulaşabileceğini öne sürer.

Platon'un dört temel erdemi şunlardır:

1. **Bilgelik (Sophia):** Doğru kararlar almak için aklın rehberliği.
2. **Cesaret (Andreia):** Zorluklar karşısında doğru olanı yapma kararlılığı.
3. **Ölçülülük (Sofrosyne):** İstek ve arzuların denetlenmesi, akla uygun hareket etme.
4. **Adalet (Dikaiosyne):** Ruhun tüm parçalarının uyum içinde olması ve herkesin kendine düşen rolü yerine getirmesi.

Platon'a göre, erdemler aracılığıyla birey ruhsal bir ahenk yakalar ve böylece hem bireysel mutluluğa hem de toplumsal adalete katkıda bulunur. Ancak, Platon'un erdem anlayışı idealisttir ve hakikatin "idealar dünyası"nda bulunduğunu, dolayısıyla gerçek erdeme ulaşmanın akıl yoluyla ideaları kavramakla mümkün olduğunu savunur.

Aristoteles'in Erdem Anlayışı: Aristoteles, Platon'un öğrencisi olmasına rağmen, erdemler etiğini daha pratik ve deneyime dayalı bir temele oturtur. "Nikomakhos'a Etik" adlı eserinde erdemi, insanın doğasına uygun bir yaşam sürmesi ve bu yaşamda "orta yolu" (mesotes) bulması olarak tanımlar. Aristoteles'e göre insanın nihai amacı eudaimonia, yani tam anlamıyla iyi ve mutlu bir yaşamdır. Bu mutluluğa, rasyonel bir varlık olarak erdemli bir yaşam sürmekle ulaşılır.

Aristoteles, erdemleri iki ana kategoriye ayırır:

1. **Ahlaki Erdemler:** Cesaret, ölçülülük, cömertlik gibi alışkanlıklar yoluyla kazanılan ve kişinin davranışlarını denetleyen erdemlerdir. Bu erdemler "orta yol" ilkesine dayanır; aşırılık ya da eksiklikten kaçınılmalı, dengeli bir tutum sergilenmelidir. Örneğin, cesaret erdemi, korkaklık ile düşüncesiz cesaret arasındaki dengedir.
2. **Entelektüel Erdemler:** Bilgelik (sophia) ve akıl yürütme (phronesis) gibi öğrenme ve düşünme yoluyla geliştirilen erdemlerdir. Bunlar, bireyin yaşamında aklın rehberliğini güçlendirir.

Aristoteles için erdem, doğuştan gelen bir özellik değil, bir alışkanlıktır ve sürekli bir çabayla geliştirilir. Erdemli olmak, sadece belirli doğru davranışları sergilemek değil, aynı zamanda bu davranışlardan haz duymaktır. Bu yönüyle Aristoteles, erdemlerin hem bireysel hem de toplumsal yaşama etkisini vurgular; çünkü bireyin mutluluğu, toplumsal bir bağlamda gerçekleşir.

Platon ve Aristoteles'in erdem anlayışları arasındaki temel fark, teorik çerçeve ve yaklaşım farklılığından kaynaklanır. Platon, erdemi idealar dünyasına bağlayarak daha metafiziksel bir yaklaşım benimserken, Aristoteles erdemi insanın günlük

yaşamına ve pratik deneyimlere odaklanarak daha somut bir çerçevede ele alır. Ayrıca, Platon ruhun parçalarının uyumunu vurgularken, Aristoteles bireyin dengeli bir yaşam sürmesindeki “orta yol” ilkesine odaklanır.

Platon ve Aristoteles’in erdem anlayışları, ahlaki yaşamın nasıl şekillenmesi gerektiğine dair iki farklı perspektif sunar. Platon’un idealist yaklaşımı ve Aristoteles’in pratik felsefesi, insan doğası ve mutluluk konularında birbirini tamamlayan iki önemli düşünce okuludur. Her iki filozof da ahlaki erdemleri bireyin mutluluğunun ve toplumsal düzenin temel taşı olarak görmüş, bu nedenle erdemler etiği hem bireysel hem de toplumsal yaşam için kalıcı bir rehber sunmuştur.

İleriki bölümlerde bu her iki görüşün anlatı sanatı ile ne derece ilgili olduğuna değineceğiz.

ii. Aristo ve Mimesis. Apollon ve Dionysos karşıtlığı.

Aristoteles’in **Mimesis Teorisi**, sanatın doğasını, işlevini ve insan yaşamındaki yerini anlamak için geliştirilmiş en temel kavramlardan biridir. Bu teori, Aristoteles’in *Poetika* adlı eserinde detaylandırılmış ve sanatın temeli olarak “taklit” (mimesis) kavramını ele almıştır. Mimesis, bir şeyin ya da olayın taklit edilmesi anlamına gelir, ancak Aristoteles bu kavrama salt bir kopyalama veya yüzeysel yansıtma anlamının ötesinde, yaratıcı bir süreç olarak yaklaşır. (*Mimesis kelimesi Yunanca köken itibarıyla birebir “taklit” kelimesinin karşılığı değildir. “Taklit” türkçedeki en yakın manayı vermektedir*)

Mimesis’in Tanımı: Aristoteles’e göre sanat, doğanın veya insan deneyiminin bir taklididir. Ancak bu taklit, basit bir kopyalama değil, doğanın özü hakkında bir kavrayışı yansıtır. Sanatçı, doğayı ya da insan davranışlarını olduğu gibi yansıtmak yerine, onları seçici bir şekilde yeniden yorumlar ve düzenler. Bu şekilde sanat, hem doğada var olmayan unsurlar yaratır hem de mevcut olanı anlamlı bir biçimde dönüştürür. Örneğin, bir tragedya yazarı, bir insanın yaşamını ve seçimlerini dramatik bir şekilde düzenleyerek, izleyiciye evrensel insanlık durumlarını ve duygularını gösterir.

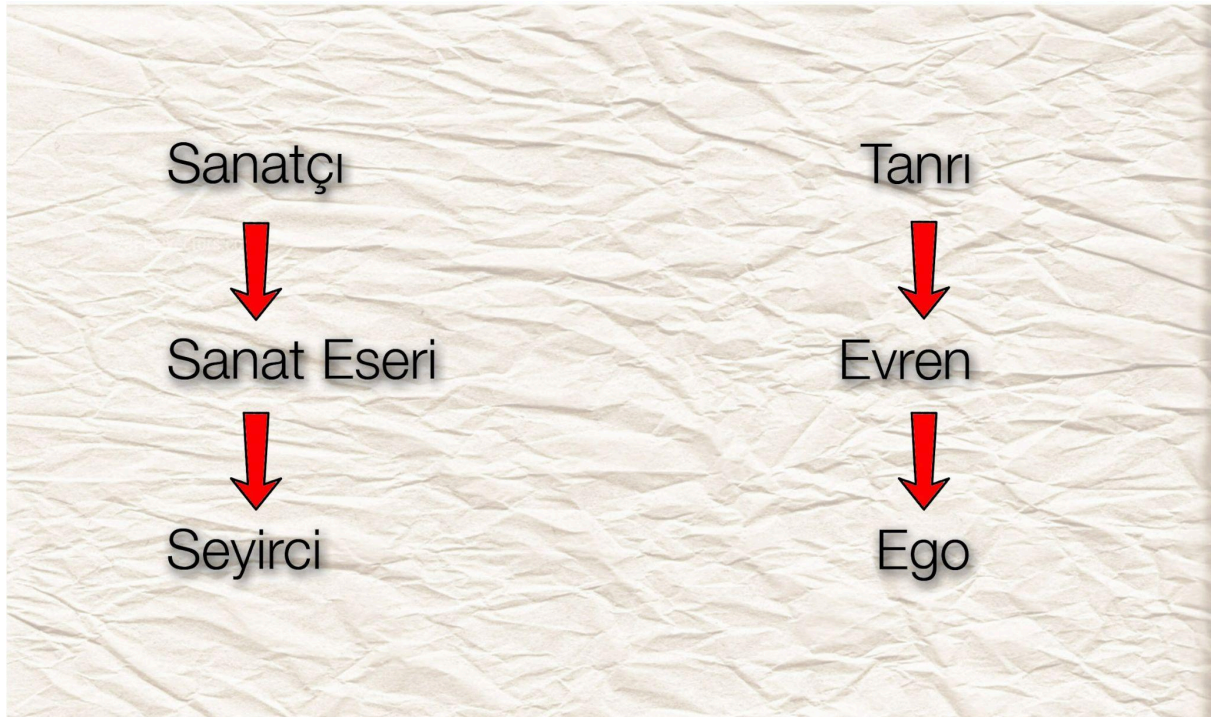
Sanatın İşlevi: Aristoteles’e göre mimesis, sadece bir estetik etkinlik değil, aynı zamanda insanın öğrenme ve anlama kapasitesinin bir ifadesidir. İnsanlar doğal olarak taklit eden varlıklardır ve mimesis yoluyla dünyayı anlamaya çalışırlar. Bu nedenle, sanat eserleri hem zevk verir hem de bilgi sunar. Tragedya gibi sanatsal formlar, izleyicide *katharsis* adı verilen bir duygusal arınma yaratır. Katharsis, izleyicinin korku ve acıma gibi güçlü duyguları deneyimlemesi, bu duygularla yüzleşmesi ve sonunda onları dengeye kavuşturmasıdır. Böylece sanat, hem eğitici hem de terapötik bir işleve sahiptir.

Mimesis ve Gerçeklik: Aristoteles, sanatın gerçeği taklit ettiğini söylerken, Platon'un sanat eleştirisine yanıt niteliğinde bir yaklaşım sunar. Platon, sanatın "ideaların" (yani mutlak gerçeklik) kopyalarının bir taklidi olduğunu ve bu nedenle hakikatten uzaklaştığını savunurken, Aristoteles sanatın gerçekliği daha derin bir düzeyde kavrayabildiğini belirtir. Ona göre sanat, yalnızca görünen gerçekliği değil, olayların "olabileceği" veya "olması gerektiği" şekillerini de sunar. Bu, sanatı felsefi bir sorgulama aracı haline getirir; çünkü sanat, yalnızca bireysel olayları değil, insan doğasının evrensel ilkelerini de ortaya çıkarır.

Sanat Türleri ve Mimesis: Aristoteles, farklı sanat türlerinin farklı biçimlerde mimesis yaptığını belirtir. Örneğin, epik şiir, tragedyadan farklı bir ritim ve anlatım biçimiyle taklit eder. Tragedya ise, insan eylemlerini ciddi ve yüce bir biçimde, belirli bir ahlaki veya duygusal etki yaratmak amacıyla işler. Bu nedenle, sanat türlerinin her biri, insan yaşamını anlamak ve ifade etmek için farklı bir araçtır.

Mimesis kavramı Batı sanat felsefesinin temelini oluşturmuş ve Rönesans'tan modern sanata kadar birçok sanat akımı üzerinde etkili olmuştur. Özellikle gerçekçilik, dramatik kurgu ve estetik teoriler, Aristoteles'in mimesis anlayışından esinlenmiştir.

Aristoteles'in mimesis teorisi, sanatın doğasını ve insan üzerindeki etkisini anlamak için vazgeçilmez bir çerçeve sunar. Ona göre sanat, gerçekliğin bir yansıması değil, onun bir açıklaması ve yeniden yaratımıdır. İnsanlar, mimesis yoluyla sadece güzelliği değil, aynı zamanda hakikati, duyguları ve evrensel insani durumları da deneyimler. Aristoteles'in bu yaklaşımı, sanatın insan yaşamındaki yerini derinlemesine anlamak için bugün hâlâ önemli bir kaynak olmaya devam etmektedir. Bir diyagram haline getirecek olursak:



Aristo bizim anladığımız anlamda bir tanrı fikrine sahip değildi. Çok tanrılı pagan bir toplumda yaşamıştı. Dolayısıyla diyagramda “tanrı” koyduğumuz yerde aslında evreni var eden gücü kastediyoruz. Bizim için bu Allah’tır. Ama bir ateist buraya isterse doğa yasaları yazabilir. Burada asıl mesele Sanatçı’nın tıpkı Tanrı’nın evreni yaratması gibi sanat eserini “yaratır” ve seyirciler görsün izlesin diye sunar. Diyagramın sağında da benzer bir şey gerçekleşir: Evren de Tanrı tarafından yaratılmıştır ve bizler tıpkı seyirciler gibi bu evreni izlemekteyiz. *(gözlemlemekte ve tecrübe etmekteyiz)*

İslam’da plastik sanatlara getirilen yasakların kökeni burada açıkça görülebilir. Konu fıkıh açısından ele alındığında İslam fıkıhı konuya Platon gibi yaklaşmakta, sanat hakikatin gölgesinin gölgesi gibi düşünülmektedir. Bu nedenle soyut sanatlar İslam sanat geleneğinin büyük bir bölümünü oluşturmaktadır.



İslam’da sanat sadece “soyutlama” mı?

Anlatı sanatında mimesis nasıl işliyor? Anlatının resim ya da müzik ile benzerliğinden daha önce bahsetmiştik. Sanat için “Evrendeki tüm sesler ya da tüm görüntüler içinde sanatçının yaptığı bir seçkiyi bir çerçeve içine alması” şeklinde bir tanım vermiştik. Anlatı bundan hiç farklı değildir. Yazar, hikaye anlatıcısı hayatı birebir anlatmaz. Hayatın içinden bir seçki yapar ve bu seçkiyi anlatı düzeni içinde sıraya sokar. Gerçekte hiç var olmayan şeyleri kullanabileceği gibi var olan ve gerçekte yaşanmış şeyleri de kullanabilir ya da her ikisini istediği şekilde karıştırabilir.

Antik Yunan tragedyalarında tiyatro sahnesindeki gerçekliğin gerçek hayata olabildiğince benzemesi için **Üç Birlik Kuralı** adı verilen bir kural uygulanıyordu. Bir anlatı mimetik teorisinin en saf haline göre, gerçeğe ne kadar benziyorsa o denli yüksek sanat oluyordu. Buna Tanrıyı taklitte kusursuzluk arayışı da denebilir. Bir sinema filminde kahramanımızın bir kahramanlık yapması için bir yerden bir yere gittiğini görebiliriz ama arabasını park edebilmek için bloğun etrafında üç beş tur attığını görmeyiz. Kahramanımızı evinden çıkarken görür, arabasında yolda ilerlerken görür, varmak istediği binanın önünde arabadan indiğini bile görmesek, araba sahnesinin ardından binanın asansöründe görürsek, aradaki boşlukları seyirci olarak bizler doldururuz. Fakat gerçek dünya böyle çalışmaz. Zamanda ileri doğru yapılan bu atlamalar aslında gerçekliği bozar. *(peki buna yalan diyebilir miyiz?)*

Mimesis ilkelerinin en katı halini temsil eden üç birlik kuralı; Mekan birliği, zaman birliği ve olay birliği şeklinde tanımlanır. Yani üç birlik kuralına uygun bir tiyatro oyununda, sahnedeki oyuncuların kronometresi ile seyircinin kronometresi senkronizedir. Sahnedeki “tek” olayın temsili sırasında zaman da gerçekte nasıl akıyorsa öyle akar. Dekor da değişmez. Her şey bir mekanda ve gerçek zamanlı olarak olur ve biter. Bu kuraldan her uzaklaştığınızda aslında seyirciden bazı boşlukları doldurmasını bekliyorsunuzdur. Seyirci artık temsilin, performansın bir parçası haline gelir. Yine de belirtmek gerekir ki üç birlik kuralı, sahne sanatlarında halen en etkili öykü anlatma yollarından biridir.



12 Angry Men (1957), Yönetmen Sidney Lumet. Üç Birlik Kuralının uygulandığı bir sinema filmi.

Mimesis üzerinde düşünürken bir de sanatçının dünyasında neler olup bitiyor diye sormanın vakti gelmektedir. Sanatçı sanat eserini ürettiği alanda bir “tanrı” mıdır, bir ressam tuvalinin, bir besteci notaların, bir yönetmen filminin tanrısı mıdır? Tanrıyı taklit etmek “tanrı” kelimesinin yerine “Allah” koymadığınız hemen her durumda ürpertici, irkiltici hatta belki riskli olmasa bile, gerçekte sanat dediğimiz şey kendilerine sanatçı diyen bazılarının, “tanrı kompleksini” sergileyebilecekleri bir alan mıdır? Nefs ve şeytan için daha âlâsı olmazdı herhalde!

Bir de meseleye sanatın “yaratım” sürecinden bakalım: Sanat eseri nasıl ortaya çıkar? Her kenarı bir metre olan düzgün bir küp şeklinde bir mermer blok hayal edin. Bir heykeltıraşın bu mermer bloktan bir heykel ortaya çıkarması için ne gerekir? Sanatçı bu süreçte neyi “yaratır”?

Uçuk-kaçık sanatçı imajı popüler medyada çok yaygın olarak kullanılır. “Sanatçıdır ne yapsa yeridir”. Bohem sanatçı tipi çok yaygın bir klişe değil midir? En azından ortalama ve potansiyel “seyirci” kitlesi için. Başka insanlar yaptığında garip kaçacak bir davranışı sanatçı yaptığında, kabullenmemizi sağlayan şey nedir?

Konunun dışında olanlar bir şairin ihtiyacı olan tek şeyin “ilham” olduğunu zanneder. Bir heykeltıraş ya da yazar için, bir besteci için durum farklı değildir. Oysa ilham, uzun ve yorucu bir sanatsal üretim sürecinin sadece başlangıcıdır. Alman aydınlanmasının aykırı düşünürü Friedrich Wilhelm Nietzsche (1844-1900) sanatsal üretim sürecini açıklamak için Yunan mitolojisine başvuruyor. Nietzsche için sanatçı, sanatsal üretim sürecinde; elinde liriyle dolaşıp çapkınlıklar yapmak, gönlünü eğlendirmek dışında bir şey bilmeyen tanrı Dionysos ile hesap kitap mühendislik tanrısı Apollon’un etkisi altındadır.

Mermer bir bloktan bir heykel çıkartmak sadece ilamla olacak şey değildir. Aynı zamanda teknik bir beceri ve el işçiliği gibi bir ustalık da gerektirmektedir. Mermerin cinsi, kullanılan çekiç ve diğer aletlerin biçim ve sertlikleri hatta belki ortamdaki havanın nemi bile işçiliği ve ortaya çıkacak sanat eserini etkileyebilir. Sonuçta sanatçının alanında teknik bir bilgiye ve beceriye de sahip olması gerekir. Ve tabii çoğunlukla görmezden gelinen konu: bir eser ortaya çıkarabilmek için uzun süreler ince ince çalışacak azim, sabır, odaklanma. Bu kısım genellikle sanata hevesi olanların ya da bir sanat eseri ortaya koymayı hiç denememiş olanların görmedikleri kısımdır. İyi bir senaryo, belki karanlık bir odada günlerce kapalı kalmak, yazmak, silmek ve yeniden yazmak eylemleri sayesinde ortaya çıkar. İngilizcede “art” ve “craft” kelimeleri yan yana kullanıldığında genellikle Dionysos ve Apollon’un ortak çalışması kastedilmektedir.

iii. Hristiyanlıkta ve İslam’da anlatı ve sanat

İslam dünyası resim ve heykel gibi sanatlarda tasvir yasağı konusundan ötürü bu sanatlara her zaman mesafeli olmuştur. Müzik konusunda da benzer bir durum vardır ancak farklı gerekçelerle. Müzik ile ilgili kısıtlamalar getirildiği dönemde müzik dinlemek için müziğin icra edildiği yerde bulunmak gerekiyordu. Bu da müziğin sadece kendisini ilgilendirmeyen başka sorunları beraberinde getirmekteydi. Hz. Muhammed'in (S.A.V.) konuyla ilgili sözleri ve uygulamaları İslam hukukunun konuya yaklaşımında temel rol oynadı, ne var ki tarihsel bağlam değiştikçe hükümler de değişebilir miydi? Müziğin bugünkü kullanım şekilleri (*radio dalgaları, internet ve değişik kayıt ortamları*) sayesinde, her yerde, icra edilen yerde bulunmaksızın müziğe erişim mümkün. "Tarihsel bağlam" hükümleri değiştirecek midir ya da nasıl bir değişiklik doğuracaktır? Fıkıh ve fıkıh usulü tartışmaları alanımız dışında kalıyor. *"Maslahat" gibi bir kavramı ve Üstad Hz.lerinin "icthad kapısı kapalıdır" sözünü burada hatırlayalım ve -şimdilik- Hocaefendi'nin tatbik ettiği (yada göz yumduğu) çerçevede meseleyi kabul edelim.*

Nil Yayınları'ndan 1986'da yayınlanmış Ahmet Kurucan imzalı *"İslam'da Resim, Heykel ve Musiki"* adlı kitap, bahsi geçen konular hakkında *"zinhar caiz değildir"* şeklinde özetlenebilecek olsa da, yazar 2023 tarihli bir YouTube videosu ile görüşlerini revize ettiğini söylemektedir. Ahmet Kurucan'ın Klasik İslam fıkıhının konuyla ilgili genel görüşlerinin *"tarihsel"* olduğunu ifade ettiği video: (<https://www.youtube.com/watch?v=Kc1rbQH52AY>)

Aynı *-şimdilik-* çekincesi, anlatı sanatı için de geçerlidir. Anlatı şemsiyesi altındaki kurmaca öykü, kurmaca senaryo başlıkları düz bir fıkıh okumasıyla *"yalan"* barındırdığı için tasvir yasağına benzer bir durumla karşı karşıyadır. Bugün İslam dünyasında sadece Hizmet Hareketi değil çok büyük bir çoğunluğun Klasik Fıkıhtaki ölçülere göre davranmadığını görmekteyiz. Bunu sadece eğlence düşkünlüğü ya da nefisperestlik olarak yorumlamak haksızlık olacaktır. Uygulamalar klasik hukuku zorlamaktadır. Söz gelimi Mustafa Akkad imzalı Çağrı (The Message, 1976) filmi ve müzikleri dünyadaki müslümanların pek çoğunun İslam görüşünü şekillendirmiştir desek abartmış olmayız. Öte yandan Mevlana Celaleddin Rumi ve Bediüzzaman Hz.leri başta olmak üzere pek çok İslam büyüğü eserlerinde kurmaca öykülere yer vermiştir. Mesnevi'deki kurmaca öyküler birebir yaşanmış **gerçek** öyküler midir?

Kurmaca Ustalarından düşünceler:

Kurmacanın Gücü

"Kurmaca, yalanın içindeki gerçektir." - Stephen King

"Romancı bir tarihçi değil, bir şairdir ve onun gerçeği olgusal değil, duygusaldır." - Flannery O'Connor

"Kurmaca, hatalarımızdan ders çıkarmak, olasılıkları keşfetmek, eylemlerimizin sonuçlarını güvenli bir ortamda deneyimlemek için bize ikinci bir şans verir." - Judy Blume

Gerçeğin bulanık sınırları

"Gerçeklik bir klişedir. Kurmaca, onu yeniden orijinal yapma sanatıdır." - Martin Amis

"Kurmaca ve kurmaca olmayan arasındaki ayırım her zaman net değildir. Gerçek şu ki,

kurmaca, kurmaca olmayandan daha gerçek olabilir." - David Lodge
"Kurmaca ile gerçeklik arasındaki çizgi genellikle bulanıktır ve en iyi kurmaca, onu en çok bulanıklaştırandır." - Angela Carter

Kurmacanın Gerçeği

"Kurmaca, gerçeğe tutulan bir ayna değil, insan durumuna ışık tutan bir lambadır." - George Orwell

"Kurmacanın gerçeği, insan doğasının daha derin gerçeklerini ortaya çıkarmasıdır; bu gerçekler genellikle gerçek hayatın karmaşıklıklarında gizlidir." - Joyce Carol Oates

"Kurmaca, günlük hayatlarımızın yüzeyinin altında yatan gerçeği ortaya çıkarma gücüne sahiptir." - Alice Munro

Kurmacadaki Gerçeklik

"En iyi kurmaca gerçekliğe dayanır, ancak onu da aşar." - Michael Chabon

"Kurmaca, gerçeklikten bir kaçış değil, onu anlamanın bir yoludur." - Toni Morrison

"Gerçeklik, kurmacanın ham maddesidir, ancak onu sanata dönüştüren yazarın hayal gücüdür." - Gabriel Garcia Marquez

Kurmacanın Kalıcı Gücü

"Kurmaca, gerçekler solduktan uzun süre sonra bile varlığını sürdürme gücüne sahiptir." - Julian Barnes

"Kendimize anlattığımız hikayeler, gerçekliğimizi şekillendiren hikayelerdir." - Margaret Atwood

"Kurmaca, insan deneyiminin özünü yakalamanın bir yoludur; bu öz, genellikle tek başına gerçeklerle yakalanması için çok karmaşıktır." - Salman Rushdie

Ne var ki "zinhar caiz değildir" bir uçtaysa "ne olsa gider" diğer uçtadır ve biz bu diğer ekstrem uca mı yönelmeliyiz? Söz gelimi şiddet ve cinsellik konusunda müslüman kurmaca yazarının tutumu ne olmalıdır? Konu cinsellik olunca cevap kolaydır, çünkü bu kez İslam Hukukunun bir başka alanı bizi (yazar/sanatçı + seyirci) kuşatmaktadır. Sanat alanında hem sanatçı hem de seyirci açısından, içerik ve biçim gözetmeksizin, İslam Hukuku açısından ne gibi sınırlar olabilir? Bu sorun da apayrı, uzun ve kolektif bir çalışmanın alanı olmalıdır. Ne var ki her müslüman sanatçı için mimesis diyagramında görünür hale getirmeye çalıştığımız tehlike her an mevcut kalmaya devam edecektir. Sanatçı bir sanat eseri ortaya koyarken "şirk" günahına ne derece yaklaşmaktadır? İslam teolojisinden bir başka kavram; "niyet" bu tartışmanın neresindedir? "Ameller niyetlere göredir" bir ölçü ise, sanatçı bu ölçüyü nasıl anlamalıdır?

Bu sorulara cevap vermek ya da cevap aramak müslüman sanatçının görevi değilse de, bir müslüman, "sanatçı" sıfatını taşısa da taşımasa da, "kul olma" bir müslümanı varoluşsal hiyerarşide tanımlayan en birinci sıfat olduğu için, her alınan nefeste gündemden düşmemesi gereken sorunlar, sanatçı (ve seyirci) için de geçerlidir.

İslam sanat geleneğini bu çerçevede değerlendirmek ve tarihsel olarak doğru konuma yerleştirmek için anlaşılacağı üzere, İslam Hukukunu (Fıkıh) mutlaka göz önüne almak gerekir. Söz gelimi Hristiyanlığın, ve "kurumsal" Hristiyanlık diyebileceğimiz Katolik Kilisesi'nin sanata yaklaşımını belirleyen şey, doğduğu

yıllardan itibaren Hellenizm ile olan ilişkisinde saklıdır. Hz.İsa yaşadığı ve mesajını yaydığı yıllarda Yahudi dünyası kültürel ve entelektüel olarak Hellenizm etkisindeydi. Hatta 1. Yüzyıl civarında Yahudilik içinde farklı sektler Hellen taraftarı ya da karşıtı olarak kendilerini tanımlıyorlardı. Sinoptik İncillerin (Matta, Markos, Luka ve Yuhanna) asıllarının (*yazıldığı dillerin*), Hz.İsa'nın ana dili Aramice ya da Yahudiliğin dili İbranice değil de Yunanca olması konuyu anlamak açısından yeterince çarpıcıdır.

Roma İmparatorluğu, Hellen kültürünü birebir devam ettirmiştir. Roma'nın hristiyanlığı kabulü bu geleneğin de miras kalması anlamına geliyordu. Hal böyle olunca, Antik Yunan; resim, heykel, müzik, tiyatro ya da anlatı gibi sanatlara nasıl yaklaşıyorsa, Hristiyanlığın bu konulardaki tutumu da aynı şekilde gerçekleşmiştir. Çok sesli müziğin Avrupa'da gelişmesi ve yayılmasında kilisenin rolü hayatidir. Roma kiliselerini çevreleyen Rönesans sanatı ise Platon'un ideal biçimlerini arayıştan ibarettir. Dolayısıyla Batı dünyasındaki sanat geleneği bambaşka bir tarihsellik bağlamında değerlendirilmelidir.

Bu çalışmayı ve bizleri daha çok ilgilendiren şey ise bugündür. Biz ne yapacağız?

iv. Akıl Çağında Sanat ve Anlatı.

Bugüne geçmeden önce dünyada sanatın geçirdiği evrimin son aşamasını da mercek altına almalıyız. Bütün bu çabalar sinema sanatını bir bütünün parçası olarak görmemizi sağlayacak ve kavramları yerli yerine koymak gibi bir fayda ortaya çıkaracaktır.

Dünya Rönesans'tan sonra çok değişti. Öncelikle nüfus Dünya'nın önceden hiç görmediği kadar arttı. Coğrafi keşifler dünya coğrafyası üzerindeki gizem perdesini kaldırdı. (*Orta Çağ ve öncesinde dünyanın bilinmeyen yerlerinde, pek çoğu ucube, bilinmeyen insan türlerinin yaşadığına inanılıyordu.*) Avrupa ve Batı dünyası, Katolik Kilisesi'nin otoritesini sadece manevi alanlara çekti. Batı'da krallıklar yerini demokrasilere ve parlamenter monarşilere bıraktı. Kitab-ı Mukaddes'teki kozmogonik ve tarihsel anlatı yerini bilimsel anlatılara bıraktı. Bütün bunlar olurken Hellenizm, Batı üzerindeki etkisinden bir şey kaybetmedi, aksine Aydınlanma Çağı'nın da özellikle sanatta itici güçlerinden biri haline geldi. Orta Doğu, Yunanistan ve Türkiye toprakları "o muhteşem kültürlerin yetiştiği, efsanelerin yaşadığı" meraklı ve macera düşkünü Avrupalı entelektüellerin adeta istilasına uğradı. Aynı anda Dünya siyaseti ve toplum yaşantısında sekülerleşme Avrupa merkezinde bütün dünyaya yayılıyordu.

Bununla birlikte sanat yapan insan sayısı da eskiye oranla her geçen gün artıyordu. Ressamlar, heykeltıraşlar, oyun yazarları başlarda sadece tuzu kuru soylular, zenginlerin ya da soyluların himayesindeki (*sponsorluğundaki*) insanlar arasından çıkıyordu ama takvimlerdeki rakamlar büyüdükçe sanat çevrelerinin kendine has

ekonomileri de oluşmaya başladı. Van Gogh yaşadığı hayat göz önüne alınırsa bir başarısızlık öyküsüdür, hayattayken hiçbir eserini satamamıştır. Oysa Picasso adeta varlık içinde yüzüyordu.

Üretilen sanat eserlerinin ve nüfusun hızlı artışı, bilim ve teknolojinin hızlı gelişmesi, modern ekonomi kavramlarının yerleşmesi ve milletlerarası ticaretin gelişmesi ve eğitim imkanlarının artması antik dünyada hiç görülmeyen bazı değişiklikler doğurdu. Mesafeler kısaldı, insan ömrü uzadı, telekomünikasyon teknolojileri sayesinde uzak mesafelerle iletişim imkanları gelişti. Barut ve ateşli silahlar, buharlı makineler yeryüzünün bilinen şeklini değiştirdi. *(bu dönüşüm hakkında daha ayrıntılı bir okuma için: Jared Diamond'ın 1997 tarihli türkçe tercümesi de mevcut, Pulitzer ödüllü kitabı **Guns, Germs, and Steel: The Fates of Human Societies** mutlaka gözden geçirilmelidir.)*

Sanattaki ideal arayışı ve mükemmelliğe olan tutku da teknoloji yüzünden sekteye uğradı. Batı toplumlarında sosyal yapı aynı zaman diliminde dönüşüm geçirirken fotoğraf makinesi icat edilince sanatın ve sanatçının elinden doğayı kopyalama ve taklit etme işlevi boşa düştü. İnsandan çok daha iyi taklit edebilen bir cihaz resim sanatını tehdit etmeye başlamıştı. Bu durum sayıları da çoğalan ressamalarda yenilik arayışını mecbur kıldı. Doğanın tuvale kopyalanması yerini daha farklı olarak “doğanın sanatçıda bıraktığı izlenimi” tuvale aktarımı fikri yayıldı. Daha öncesinde zaten sanatçılar yenilik peşinde oluyorlardı. İspanyol ressam Diego Velasquez'in (1599-1660) meşhur **Las Meninas** (Nedimeler) isimli tablosunda yaptığı gibi, Aristo'nun ortaya koyduğu sanat anlayışını temsil eden mimesis duvarını yıkma çabaları başlamıştı.

Özellikle dramatik sahne sanatlarındaki değişimi tarihsel bağlamları içinde ayrıntılı olarak inceleyen Marvin Carlson'un “**Tiyatro Teorileri: Yunanlılardan Bugüne Tarihsel ve Eleştirel Bir İnceleme**” isimli kitabı bu çalışmada hızlı geçtiğimiz pek çok konu başlığını oldukça ayrıntılı bir şekilde ele alıyor.



Velasquez'in bu tablosu pek çok açıdan şaşırtıcıdır: Tabloda ressam Velasquez ve diğer insanlar "bize" bakmaktadır. Tuvalin arkasındaki kişi ressamdır. Arka duvardaki asılı aynada ise tabloyu Velasquez'e sipariş eden Kral Philip IV ve Kraliçe Mariana görülmektedir. Fakat aynadaki yansıma bizim olduğumuz yerde (ya da yanibaşımızda) olmalıdır.

Ressamın bir doğa manzarası ya da bir insanı olabildiğince kusursuz bir şekilde tuvale aktarması fikri artık sanatçılar arasında popüler değildi. Sanatçının doğayı nasıl gördüğü daha önemliydi. (*empresyonizm; izlenimcilik*) Bu gibi düşünceler sanat akımlarını doğurdu ve yirminci yüzyıl başlarında sanata yaklaşımda çeşitlilik arayışları doruk yaptı.



Van Gogh'un "Yıldızlı Gece" isimli tablosu. Yakın geçmişte bazı araştırmacılar Van Gogh'un bazı -tıbbi- görme problemlerinin onun sanat anlayışına ve tablolarına etki etmiş olabileceğini söylüyor. Van Gogh gerçekten de gördüğünü birebir tuvale aktarmış olabilir mi?

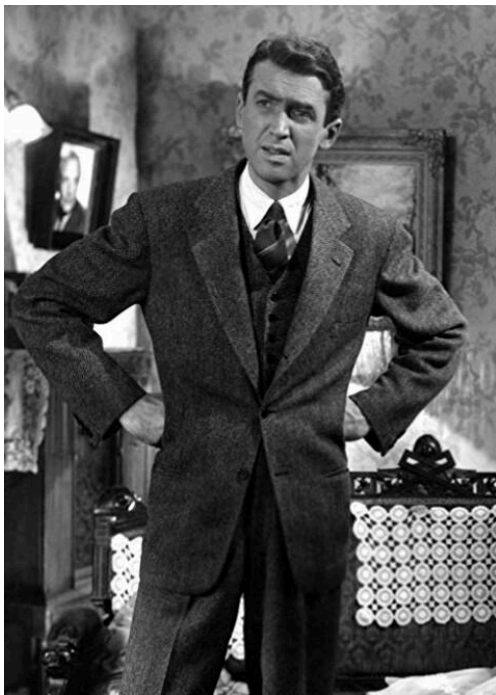
Fransız Devrimi ve sonrasında Avrupa'daki sosyal yapı da gözle görülür bir biçimde değişti. Kolonyalizm ve etkileri dünyayı hala değiştirmeye devam ediyor. İşin doğrusu bugün de hala bu dönüşümün etkilerini gözlemliyor ve anlamaya çalışıyoruz. İki büyük dünya savaşı, siyasi çalkantılar, teknolojinin baş döndürücü hızı her şeyi olduğu gibi sanatı da dönüştürmeye devam ediyor. Sinema böyle bir dünyada doğdu.

v. Modern dünyada öykü anlatıcılığı: Sinema

Sinema aslında insan beyninin hızlı akan hareketsiz görüntülere bulduğu pratik bir çözümün ürünüdür. İnsan beyni belli bir hızda değişen sabit resimleri arka arkaya izlediğinde bu parçaları birleştirir. Çok kısa aralıklarla çekilmiş fotoğrafları arka arkaya gördüğümüzde fotoğrafları görmeyiz. Gerçek dünyadaki hareketlere benzer bir hareket görürüz. Oysa sinema perdesinde 1 saniyede 24 fotoğraf bize gösterilmektedir. İlk sinema denemeleri hemen aynı zamanlarda Fransa ve ABD'de başladı. Bu yolla bir öykü anlatılabileceği fikri insanlara çok cazip geldi. İzleyenlere de öyle. Film izlemeyi seviyoruz. İnsanlar tıpkı tiyatro izlemeye gittikleri gibi bir film izlemek için sinema salonlarına da gidiyorlar. Ya da son yıllarda daha çok sinema salonlarındaki ses ve görüntü kalitesini evlerine taşımak için pahalı elektronik cihazlar satın alabiliyorlar. Anlatı insanlığın en önemli bağımlılıklarından biri ve

sinema bu bağımlılığın nispeten yeni araçlarından biri. Dünyada müslüman olup da bir siyer kitabının sayfalarını dahi çevirmemiş çok sayıda insan bulabilirsiniz. Ancak The Message (Çağrı) filmini izlememiş bir müslüman bulmak zordur. Şu noktayı gözden kaçırmamak gerekiyor: Bir sinema filminin amacına ulaşması ve film izleme eyleminin gerçekleşebilmesi için asıl yük seyirciye düşmektedir. Bütün öykü yazarları gibi sinema yapımcıları filmlerini, *insanlar (seyirciler) biz yapımcıların “mış gibi” davranan insanların olayları “mış gibi” taklit etmesine inanacak, her şeyi mış gibi görecektir* şeklinde bir ön kabulle üretirler. Bir film izlediğimizde işi “mış gibi” yapmak olan ve kendilerine aktör denilen insanları izlediğimizi peşinen biliriz. Sözgelimi bir cinayet sahnesinde hiç kimse bir aktörün gerçekten bir diğerini öldürdüğünü düşünmez. Asıl iş seyircinin bu ön kabullerindedir. Biraz düşünecek olursanız ne çok ön kabul yaptığımızı fark edebilirsiniz. Film yıldızlarının var olması ne saçma bir durumdur aslında? Bir film yıldızının bir filmde Titanik gemisinde boğulduğuna üzülürüz sonra aynı yıldızı başka bir filmde bambaşka bir karakterde izleriz. Çoğu zaman ne saç modeli ne makyajı değişmemiştir bile. Nasıl olur da o kişinin perdede yaptığı “mış gibilere” kendimizi inandırırız? Bir filme ne kadar kendimizi kaptırırsak o kadar etkileniriz üstelik.

Ölü Ozanlar Derneği çok sevdiğim bir film. Türkiye’de gösterime girdiğinde iki ayrı zamanda iki ayrı sinema salonunda izlemiştim. Biri bir hafta sonu öğleden sonra seanslarından biriydi. Salon, çoğu belli ki üniversite öğrencisi genç sinema seyircileri ile doluydu. Filmin finalindeki trajik sahneler dahil bütün salon film boyunca çok eğlendi, kahkahalar ve sinema salonunda olabilecek türden gençlik taşkınlıkları gırla gitmişti. Kendi deyimleriyle “gülmekten yarıldılar”. Bir diğer seansta ise bir akşam saatiydi ve hafta içi günlerden biriydi. Salon boştu, benden birkaç sıra önde oturan iki genç hanım ve arkalarında sadece ben vardım. Film bittiğinde yazılar yazarken önde oturan iki seyirci kendilerine çok büyük bir üzüntü isabet etmişcesine hıçkırığa hıçkırığa



ağlıyordu. Her iki gösterimde, aynı filmi izleyip çıkışta muhteşem bir sinema tecrübesi yaşadığını düşünen seyircilerin var olması çok şaşırtıcı değil mi? Bir sinema filminin birbirine bu derece zıt duygu durumları oluşturabilmesi bana çok şaşırtıcı gelmişti.

Çocukken TRT’nin siyah beyaz yayın yapan tek TV kanalı olduğu zamanlarda ailecek eski bir Amerikan filmi izlemiştik. Ben ya ilkokuldayım ya da ilk okula başlamak üzereyim. Film beni çocuk halimle derinden etkilemişti. Filmde hiç yaşamamış olmayı dileyen bir adam vardı. Bir tür “koruyucu melek” olduğunu söyleyen yaşlı bir adam, bizim intihara meyilli kahramanımızın karşısına çıkıyor ve gerçekten dünyada hiç yaşamamış olsaydı, dünyanın nasıl bir yer

olacağını kahramanımıza gösteriyordu. Karakterin içine düştüğü bu durum beni derinden etkilemiş olmalı. Aynı filmi yıllar sonra bir üniversite öğrencisi olduğum yıllarda tekrar izlediğimde bir sinemacı olarak hayatıma devam etmek istediğimi anlamıştım. Söz konusu film, Frank Capra imzalı **It's A Wonderful Life** (Şahane Hayat, 1946.) İlginç olan şey şu: Her Christmas sezonunda Amerikan ve dünya televizyonlarında bugün bile mutlaka gösterilen yoğun bir Christmas ve self-sacrifice (hristiyanlığın teolojik köklerinden biri) temaları içeren bir film, nasıl oluyor da binlerce kilometre ötede, muhafazakar sayılabilecek müslüman bir ailede doğmuş bir ilkokul çocuğunu böyle derinden etkileyebiliyor? Farklı bir din, farklı bir kültür. Yönetmen Frank Capra filminin neden adeta dini bir sevgi ile bu kadar sevildiği sorusuna “hepimiz George Bailey gibi yaşamaktan sıkıldığımız, *hiç yaşamıyorduk daha iyi olurdu* dediğimiz anlar yaşamışızdır” diyerek açıklıyor. Ama bir ilkokul çocuğu olarak ben böyle bir şeyi diyecek kadar travmatik bir çocukluk yaşamamıştım ki! Film insanları etkileme gücünü nereden alıyor? George Bailey’nin (*filmin kahramanı*) hikayesi neden bu kadar evrensel?

3. Anlatının Unsurları

Bu bölümde öykü ve sinemanın daha teknik olarak mercek altına alalım. Buraya kadar anlattıklarımız bugün televizyonu açtığımızda ya da sinemaya gittiğimizde bize gösterilen “şeyi” daha iyi anlayabilmemiz için gerekliydi. Dünyadaki ve insanın dünyaya bakışındaki değişimin sanatı ve anlatıyı nasıl değiştirdiğini bilmek bir yazar ya da sanatçı için kaçınılmazdır. Söz gelimi bir öykü anlatırken geriye dönüş (flashback) yapmak iyi bir şey midir? Ya da geri dönüşler bir öyküyü daha mı etkili kılar? Ya da aynı anda birden fazla öykü anlatmak, paralel öykü akışları tasarlamak, ya da bir öykünün ya da bir filmin sonunu “ucu açık” bırakmak mı gerekir? Bütün bu yöntemler nereden geliyor, ne anlama geliyor hepsi bu tarihsel bağlam bilinerek anlaşılabilir.

Kurmaca = İnsan + Olaylar

Bazı kurmaca öykülerde cansız nesneler ya da hayvanlar ya da her türlü fantastik varlığın öyküsü anlatılabileceği için bu formülde “insan” yerine “karakter” terimi kullanılır. “Olaylar” kelimesi yerine, olayların ve başka unsurların hep birlikte düzenlenişini ifade edebilmek için “yapı” terimi tercih edilir. O halde;

Kurmaca = Karakter + Yapı

Şimdi ayrıntılara göz atalım:

a. Yapı

Bir bir öykü, bir hikaye, olaylarla insanların bir araya gelmesi sonucunda doğar. Tek başına bir adam ya da bir kadın bize bir öykü vermez. Tek başına bir olay, mesela rüzgar esti, dalgalar kıyıları vurdu bir anlatı değildir. Bir volkan patlaması eğer yakınlarda bir insan ya da insanlar yoksa bir öykü olarak düşünülmez. Jüpiter'in uydularından Io volkanik olarak aktif bir gök cismi. İnsanlar oraya gittiği güne dek (*Io'da yaşayan insandan farklı canlı varlıklar olduğunu öğrenirsek iş değişir*) bize bir öykü vermeyecek bir durumdur bu. Io'da farklı canlı türlerinin varlığı bize bir bilimkurgu öyküsü yazdırabilir. Bu da bize aslında öykü için "insan" değil de başka bir kavrama ihtiyacımız olduğunu gösterir. Biz buna "karakter" diyoruz. Söz gelimi Pixar animasyon şirketinin ilk denemelerinden birine göz atalım: Luxo Jr.

(<https://www.youtube.com/watch?v=FI0T0Oj7WFE>) Bu kısa animasyon filmi bir "anne" masa lambası ve bir de "çocuk" masa lambası arasında geçen kısa bir öykü anlatır bize. Bu öyküde bir "insan" yoktur. Ne var ki insan gibi davranan masa lambaları vardır. "İnsan gibi" dediğimizde insan olmasa da bir öykü doğurabilecek potansiyele sahip demektir. Peki biz neyin insan gibi olduğuna nasıl karar veriyoruz? Cevap insana özgü bir duygu olan "empati". Yani seyirci (insan) eğer herhangi bir şey ile empati ilişkisi kurabiliyorsa burada bir öykü gelişmesi ihtimali belki de kesindir. Bu sebeple bazı Alman aydınlanmacı düşünürler Aristo'nun mimesis kavramı yerine Einfühlung (Almanca, empati) kavramını önermişlerdir.

i. Aristo Poetikası

Uzun sözün kısası, verdiğimiz öykü formülünde (Anlatı = Karakter + Olay) "insan" yerine karakter dediğimiz gibi olaylar yerine de "yapı" terimini kullanırız. Yapı olayların öykü içinde düzenlenişini ifade eder. Çünkü bir öykü içinde olaylar rasgele yer almazlar, çoğunlukla küçük küçük birçok olay, belli bir düzen içinde bir araya gelerek daha büyük bir olay meydana getirir. Nedensellik adını verdiğimiz sebep-sonuç ilişkileri, gerek tabiatla gerekse yazarın zihninde olayların düzenlenişini belirleyen temel faktördür. Düzenleme eylemi bize düzenli bir olaylar silsilesi verir ve buna biz yapı (structure) adını vereceğiz. Klasik kurmacada yapı, üç perdeli yapı olarak isimlendirilir.

Aristoteles'in "Poetika"sı (MÖ 335 civarı) edebi teorinin günümüze ulaşan en eski eserlerinden biridir ve üç perdelik yapı da dahil olmak üzere dramatik yapı kavramını tartışır. Poetika; trajedi, şiir ve dramının felsefi bir incelemesidir. Konu, karakter ve gösteri de dahil olmak üzere dramının temel unsurlarını inceler. Aristoteles bu çalışmasında, trajedinin dramatik yapısının üç temel bölümden oluştuğunu söyler:

1. Protasis (πρότασις): Karakterlerin, mekanın ve durumun tanıtıldığı kurulum veya açıklama.
2. Epitasis (ἐπίτασις): Çatışmanın tırmandığı ve gerginliğin arttığı yüzleşme veya yükselen eylem.

3. Lysis (λύσις): Çatışmanın çözüldüğü ve hikayenin sonuca ulaştığı çözüm veya sonuç.

Poetika'dan kısa pasajlar:

"Trajedi, ciddi, tamamlanmış ve belirli bir büyüklükteki bir eylemin, anlatısal değil, eylem biçiminde taklidi." (Bölüm 6, 1450a)

"Konu bir başlangıç, orta ve son içermelidir... Başlangıç, mutlaka başka bir şeyden sonra gelmeyen, ancak doğal olarak başka bir şeyin ardından gelen şeydir." (Bölüm 7, 1451a)

"Orta, başka bir şeyden sonra gelen ve başka bir şeye yol açan şeydir... Son, başka bir şeyden sonra gelen, ancak zorunlu bir sonucu olmayan şeydir." (Bölüm 7, 1451a)

Aristoteles'in üç perdeli yapı düşüncesi şunları vurgular:

Nedensellik: Hikayenin olayları nedensel olarak bağlantılı olmalı ve her sahne mantıksal olarak bir sonrakine yol açmalıdır.

Birlik: Hikayenin net bir başlangıcı, ortası ve sonu olan birleşik bir bütünü olmalıdır.

Duygusal eksen: Hikaye izleyicide özellikle korku, acıma ve arınma gibi duygular uyandırmalıdır.

Aristoteles'in "Poetika"sı Batı edebiyatını hem teoride hem de pratikte derin bir etki yaratmıştır. Klasik Yunan'da Sofokles ve Euripides, Roma döneminde Seneca ve Plautus, daha sonraları William Shakespeare ve benzeri oyun yazarları hep Aristo'nun görüşlerinin etkisinde, izinde eserler ortaya koymuşlardır. Batı edebiyatında mimesis etkisini ayrıntılı bir şekilde analiz eden Erich Auerbach'ın Nazi Almanyası'ndan kaçtığı zamanlar İstanbul Üniversitesi hocasıyken yazdığı efsanevi "Mimesis: Dargestellte Wirklichkeit in der abendländischen Literatur" (*Mimesis: The Representation of Reality in Western Literature* ya da Türkçe adıyla **Mimesis – Batı Edebiyatında Gerçekliğin Tasviri**.) kimi neo-klasik ve modern edebiyat eserlerini bu bağlamda mercek altına alır.

Modern Hikaye Anlatıcılığında, özellikle senaryo yazarlığı alanında Aristo belki de en çok referans verilen teoremin kurucusudur ve hala yazarlara ve araştırmacılara ilham kaynağı olmaktadır.

Üç perdeli yapı kısaca seyirci ile anlatı arasında empati ilişkisinin kurulması amacını taşır ve Türkçede sıklıkla Giriş-Gelişme-Sonuç şeklinde edilir. Görünüşte son derece basittir ne var ki derinlemesine bir analize girildiğinde doğa ve insan arasındaki ilişkinin ortaya konması ve insan kavrayışına dair derin ipuçları taşır. Bir öykü yazarı için üç perdeli yapı, ilham aşamasının bir adım ilerisinde kognitif bir süreçtir. Yazarlar üç perdeli yapıyı bilinçli olarak kurmalı ve yapı içindeki kritik noktaları bilinçli bir şekilde tasarlamalıdır.

Birinci perde olayların geçeceği evrenin ve olayları tecrübe edecek karakterlerin tanıtımı olarak düşünülür. Ancak burada amaç sadece seyirciye bilgi vermek değildir.

Okunmaya, izlenmeye değer bir öykü kurmak ve seyirciye vaatlerde bulunmak anlamına gelir. Öyle ki ilk perdede seyirci kendisini, yazarın kurguladığı evren içinde ve karakterlerle empati ilişkisi kurabilmeli ve “özdeşleşebilmelidir”. Özdeşleşme, seyircinin kendisini sahnedeki, perdedeki ya da ekrandaki karakterlerin yerine kendisini koyması anlamına gelir: “Ben olsaydım, bu olaylar benim başıma gelseydi, ben ne yapardım?” Birinci perde rutin bir evren bize gösterir. Başlangıçta ortada ne olay vardır ne de bir kahraman. Olayların kahramanları ya da kahramanların da olayları (bazen de her ikisi aynı anda) “yaratacağı” bir durum yazmak yazarın görevidir. Öykünün kronolojisinde her şey, rutin (yani aslında sıkıcı) bir dünyanın bir şekilde huzurunun kaçmasıyla (yani aslında sıkıcı olmaktan çıkması) başlar. En olmadık olaylar en olmadık insanların başına gelmek üzeredir. İnsanların çiftçilikten başka bir şey bilmediği, herkesin gün doğmadan tarla-bahçeye ekinlerine gittiği, bütün gün kan ter içinde çalıştığı sonra yorgun argın evlerine dönüp uykuya daldıkları ve ertesi gün aynı şeyleri tekrar ettikleri ve hatta bu tekrarları ömürleri boyunca sürdürdükleri bir köy düşünün. Entrika yok, olay yok. Dünyanın en sıkıcı köyü bu olmalı. Herhangi bir sorun çıkmadığı için, kahraman da yok (tarla bahçede yaşanan yorgunluklar, artık rutin olduğu için bir problem olarak kabul edilmez). Bu aslında hayatın da formülü değil mi? İnsanın tekamül edebilmesi için badireler atlatması, musibetlerle savaşması gerekmez mi? Nefs ve Şeytan yoksa hakiki manada “mümin” de yok. İngilizcede yaygın kullanılan bir deyim: “No pain No gain” (ter dökmeden başarı gelmez anlamında.) İşte günlerden bir gün bizim bu rutin ve sıkıcı köyümüzün yakınlarındaki bir mağarada yaşamakta olan bir ejderha, binlerce yıllık uykusundan uyanır. Ağzından alevler saçarak köyü tehdit etmeye, hatta evlerin çatılarını ve ekinleri yakmaya başlarsa bir öykü oluşması için gereken şartlar oluşmaya başladı demektir. Çünkü ejderha eğer hiç olmasaydı sıkıcı köydeki sıkıcı köylülerden biri olarak yaşayıp ölecek olan bir kişinin illa ki canına tak edecek ve “ben bu ejderhayı öldürmeliyim” diyecektir. Olay kahramanı doğurmuştur, kahraman da ejderhayı öldürme kararını verdiği andan itibaren okunmaya, dinlenmeye ya da izlenmeye değer bir öykü bize verecektir. Artık o kahraman, biziz (seyirci). O kahraman için endişelenecceğiz, umut besleyeceğiz, üzüleceğiz ve sevineceğiz. Kahramanın silahlarını kuşanıp ejderhayı öldürmek üzere köyünden ötelere doğru ilk adımını attığı nokta birinci perdenin sonudur. Çünkü artık öykünün kurulumu bitmiştir. Bu noktadan itibaren hiçbir şey rutin değildir artık. Kahraman ironik bir şekilde “o eski rutin günleri” geri getirmek istemektedir. Ejderhayı öldürme yolculuğunda karşılaştığı her engel ikinci perdenin karakteristiğidir. Köyünden hiç ayrılmasaydı başına gelmeyeceği ne kadar acayip (hatta korkunç) olay varsa başına gelir. İkinci perdede çok önemli bir şey gerçekleşir; kahraman (ve seyirci/okuyucu) farkında olmasa bile ejderhaya doğru yapılan bu zorluklarla dolu yolculuk kahraman adını verdiğimiz kurmacamızın ana karakterini dönüştürür. Kahraman, köyden çıkan o toy, naif insan bir daha asla olamayacaktır. Ve nihayetinde ejderha ile karşılaşır. Ne var ki sorun sadece ejderha değildir. Çünkü ejderhayı öldürmek basit ve mekanik bir işlem değildir, ejderha aslında kahraman (ve seyirci) için değişimi, dönüşümü, tekamül temsil eden soyut bir varlıktır. Sınav sadece bilek gücüyle verilmez. Kahraman ejderhayı öldürebilmek için yeni bir insan olması gerektiğini çok iyi bilir. Ejderha ile

kapışma, bir kurmaca öykü için doruk noktası (climax) adını verdiğimiz kritik bir noktadır ve genellikle ikinci perdenin sonlarında yer alır. Çünkü Ejderhayla kapışmanın ardından sonuçlara göre yeni bir (rutin) dünya kurulur. Dünya değiştiği gibi başta kahraman olmak üzere insanlar da değişmiştir. Yeni kurulan kurmacanın dünya üçüncü perdesidir. Ahlaki kararlar, fiziksel ve ruhsal sıkıntılar nihayet sonuçlanmıştır. Köyüne geri dönen kahraman artık o toy çiftçi değildir.

Bu minik köy ve ejderha öyküsü, aslında bütün klasik (*klasik: yani Aristo'nun gösterdiği sınırlar içinde kalan*) kurmaca öyküleri kabaca temsil eden sembolik bir öyküdür. Her klasik öyküde bir kahraman, soyut ya da somut (bazen her ikisi aynı anda) ejderha bulunur. Her klasik öykü aslında birer olgunlaşma öyküsüdür. Karakterler ahlaki tercihler yaparlar, tercihlerinin bedellerini öderler ve (ahlaki olarak iyi yönde) değişirler, olgunlaşırlar.

Üç perdeli yapı bu dönüşümün iskeletidir.

ii. Anti Sanat: Marksizm.

Yeri gelmişken Marksizmin anlatı sanatı üzerindeki etkisine değinmemiz gerekiyor. Marksizm sosyolojik saptamalar yaparak ekonomide sosyal bir değişim gerçekleştirmek isteyen bir felsefe olarak başlamış, özellikle Karl Marx (1818 - 1883) sonrasında hayatın her alanını içine alan bir ideoloji haline gelmiştir. Diyalektik materyalizm marksist doğa felsefesi verir, tarihselcilik ve progressivism marksist bir tarih ve sosyoloji teorisi sunar ve aynı şekilde Bertolt Brecht'in başı çektiği marksist sanat teorileri de sanat alanında Aristo karşıtı marksist bir sanat teorisi ortaya koyar.

Marksist sanat neden Aristo'nun Poetika'sına karşıt görüştedir? Bu sorunun cevabını ünlü bir Alman oyun yazarı ve tiyatro kuramcısı olan Bertolt Brecht'in (1898 - 1956) "epik tiyatro" dediği yeni ve marksist tiyatro teorisinde arayabiliriz. Aslında Brecht, bir tiyatro sahnesinde kahramanları burjuvazinin birer üyesi olmasına ve karakterlerin istek ve engellerinin burjuva evrenine ait istek ve engellerden oluşmasına karşıydı.

Bertolt Brecht, seyirci ve tiyatroyla ilişkileri konusunda gerçekten karmaşık görüşlere sahipti. Brecht, tiyatronun geleneksel kavramlarını ve toplumdaki rolünü sorguladı. Tiyatronun, salt bir eğlence olmaktan ziyade toplumsal değişim için bir araç olması gerektiğine inanıyordu. Brecht'e göre, seyirci illa ki proleterlerden oluşmuyordu, daha ziyade farklı toplumsal sınıflardan insanların bir karışımıydı. Ancak, proleter bakış açısına hitap etmeyi, işçi sınıfıyla empati ve dayanışmayı teşvik etmeyi amaçlıyordu. Yabancılaşma Etkisi (Verfremdungseffekt). Brecht, seyircinin karakterlerle duygusal özdeşleşmesini bozmak için Yabancılaşma Etkisi'ni kullandı. Çünkü Brecht'e göre, sahnedeki soylularla, tanrılarla ya da muktedirlerle özdeşleşmek, bir kaç saatlik oyun süresince bile olsa seyirciyi zehirliyordu. Bir proleter bir burjuva ile özdeşleşir ve empati duygusu kurarsa (*bu burjuva, söz gelimi Danimarka Prensi Hamlet bile olsa*) devrim ve sosyal değişime hizmet etmemiş hatta tersine bir süreç gibi oluyordu. Bu

sebeple epik tiyatro empati ve özdeşleşme karşıtı teknikler geliştirdi. Bu da Aristo'nun mimesis teorisindeki prensiplerin terk edilmesi hatta tam tersi prensiplerin tiyatrodan uygulanmasıyla gerçekleştirilebilirdi. Bu teknik şunları içeriyordu:

1. Uzaklaştırma: Seyirci ve karakterler arasında bir kopukluk hissi yaratmak.
2. Öz-yansıma: Seyirciyi kendi toplumsal koşulları üzerinde düşünmeye teşvik etmek.

Brecht, kapitalist toplumu eleştirmek ve sınıf mücadelesinin çelişkilerini vurgulamak için sıklıkla burjuva karakterleri kullanırdı. Amacı, burjuva değerlerinin kusurlarını ve ikiyüzlülüklerini ortaya çıkarmak, egemen ideolojiye meydan okumak ve proleter bir bakış açısını teşvik etmektir.

Brecht'in Oyunlarından Örnekler: "Üç Kuruşluk Opera" (1928): Kapitalist toplumu ve faşizmin yükselişini hicveder. "Cesur Ana ve Çocukları" (1939): Savaşın ve kapitalizmin insan maliyetini araştırır. "Sezuan'ın İyi İnsanı" (1943): Geleneksel ahlaka meydan okur ve sınıf mücadelesini vurgular.



Marksist teori özellikle sanat ve seyirci ilişkisi açısından sinema ve tiyatro dahil sanatın pek çok alanını derinden etkiledi. Mesela resim ve heykel sanatı da yabancılaşma etkisine benzer bazı anti-Aristo ilkeler aramaya başladı. Anti sanat savunucularına göre seyirci eğlenmek, sınıfsal yapıyı ve acıları unutmak istiyordu ve sanatı bir tür "kaçış" olarak görüyordu. Bu sebeple resimde ve heykelde figür, anlatıda konu ve tema, müzikte melodi, tını ve armoni bahse konu anti sanat akımı tarafından düşman ilan edildi. Marcel Duchamp, Kandinsky, Pollock, Rothko gibi ressamlar bırakın Rönesans'taki ideali arayan figürler çizmeyi, seyircisine insan, hayvan ya da herhangi bir tanıdık nesne figürü bile göstermeme yolunu seçtiler.

Sinemada da durum farklı değildi. Fransız Yeni Dalga akımı sinemacıları yabancılaşma etkisini filmlerinde çekinmeden kullandılar. Mesela Godard gibi sinemacıların filmlerinde bazen arkaplan seslerin yüksekliği öyle artar ki aktörlerin konuşmaları anlaşılmaz. Bu bir teknik hata değildir, Godard'ın bilinçli tercihidir. Ya da en olmadık bir yerde aktörlerden biri kameraya dönüp seyirci ile konuşabilir. Amaç seyircinin sanat eserinin içeriğiyle özdeşleşme ya da empati ilişkisi kurmaması, bir sanat eseriyle muhatap olduğunun her an ayırdında olmasıdır.

Bu örnekler aşırı uç örnekler gibi görülebilir, ne var ki seyircinin (sanat tüketicisinin) sanat eseriyle ilişkisine yönelik böylesi "müdahaleler" yirminci yüzyıl boyunca yaygınlaşarak devam etti. Mesela sinemada flashback, yani geriye dönüş aslında bir

anti-Aristo hamledir, çünkü flashback gerçek hayatta yeri olmayan bir durumdur, insanlar geçmişini hatırlayabilirler ama geçmişe işinlanmazlar. Öykünün, tiyatro oyununun ya da sinema filminin içinde zamanın akışındaki doğrusallık, flashback gibi teknikler sayesinde sekteye uğratılır. Gerçek dünyadan uzaklaştıkça gerçek dünyanın “taklidi” mimetik sanat yerine anti-sanat akımları öne çıkar. Klasik Yunan tiyatrosundaki iç birlik kuralı hatırlanacağı üzere sahnedeki gerçekliği yaşadığımız gerçekliğe olabilecek en fazla şekilde benzetme gayretiydi. Flashback (zamanda geriye dönüşler) üç birlik kuralının çiğnenmesidir. Böylece bir sanat eserinde içeriğin gittikçe önemini yitirmesi ve biçimin (form) öne çıkarılması bir sonuç doğurmaktadır.

Anti-sanat, sanatçının Tanrı’yı taklit etmesini istemez, sanat eserinin doğaya öykünmesini hoş görmez. Sanatçının Tanrı’dan ve doğadan bağımsız “özgün” yaratımları sanattır.

(Modern sanat çoğu zaman seyirciyi çaresiz bırakır. Seyirci bir figür, konu ya da melodi yakalayamadığı için sanat eserini anlayamaz. Sanat kognitif bir soruna dönüşür.)

iii. Öykü Üçgeni

Senaryo yazarlığı eğitiminin son yıllardaki efsane ismi Robert McKee⁶ farklı sanat akımları ve klasik mimetik teoriyi (*senaryo yazarlığı özelinde*) anlatı sanatında tasnif etmek için demonstratif bir yöntem tasarlamıştır.

1. Ana akım

Öncelikle McKee, Klasik anlatının karakteristik özelliklerini şöyle sıralıyor: Nedensellik, Kapalı Son, Tek Kahraman, Etken Kahraman, Dış Çatışma, Doğrusal Zaman, Tutarlı Gerçeklik.

Bu başlıklar Gılgamış Destanı ve benzeri mitler, Shakespeare’in pek çok eseri hatta blockbuster Hollywood filmlerinin pek çoğunun ortak özelliğidir. Bunlar için Aristonun mimetik teorisine uygunluk kriterleri de diyebiliriz. Özellikle yirminci yüzyılda çok farklı sanat akımları ortaya çıktı. Anlatı sanatı da bu akımlardan etkilendi. Söz gelimi James Joyce, Virginia Woolf gibi yazarlar mimetik teorinin sınırlarını zorlamaya başlamışlardı. Robert McKee çok sayıdaki mimesis-dışı akımı iki ana başlıkta sınıflandırıyor; karmaşık ve pek çok alt başlığı olan ve halen aktif tartışmayı konuları sadeleştirdiği için biz de ayrıntıları uzmanlaşmak isteyenlere bırakarak bu sınıflandırma üzerinden devam etmeyi uygun buluyoruz.

2. Anti Anlatı

⁶ Robert McKee’nin **Story: Style, Structure, Substance, and the Principles of Screenwriting** isimli kitabı konuya ilgi duyanların başucu kitabı olacak seviyede bilgi ve ipuçları içermektedir.

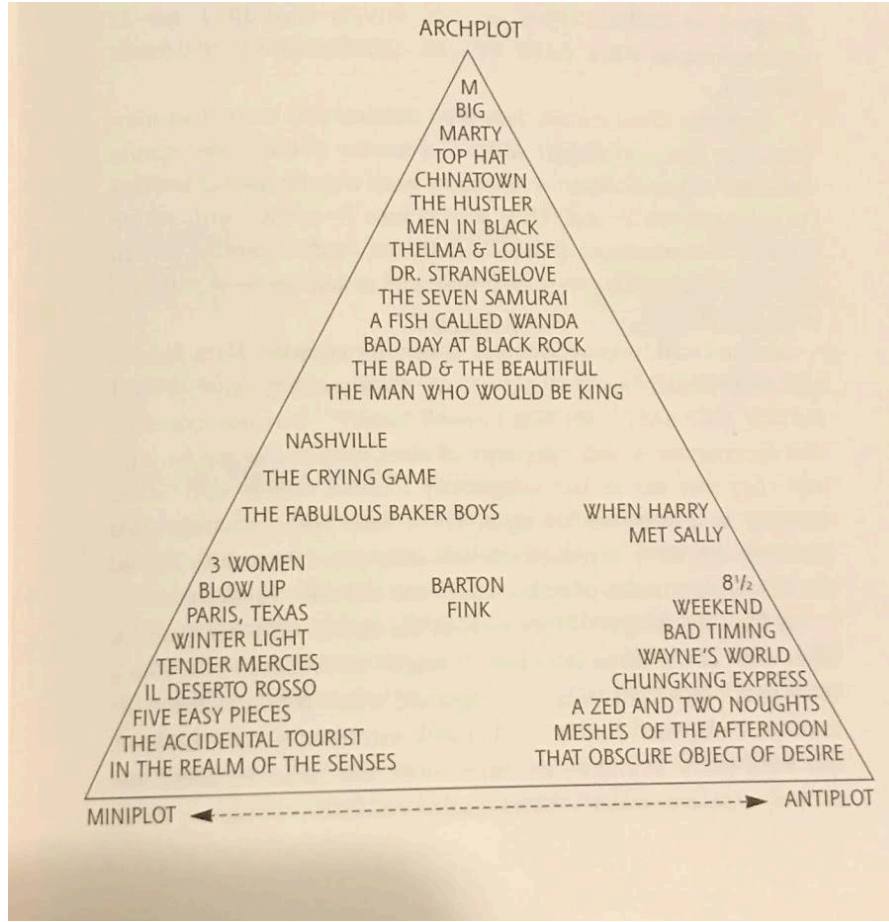
Mimesis dışı anlatı türlerinin önemli bir bölümü daha önceki bölümlerde de tartıştığımız Anti akımdır. Anti akım mimesisin zıttı olma iddiasındadır. Yani:

Nedenselliğin zıddı; Belirsizlik, Doğrusal Zaman'ın zıddı Doğrusal Olmayan Zaman, Tek kahraman yerine Kahraman yok (ya da ahlaki olarak doğruyu bulmaya çalışmayan, zamanla daha "kötü" bir karaktere dönüşen Anti-Kahraman. Bu başlık altında çok sayıda örnek film gösterilebilir: Un Chien Andalou, Persona, Monty Python and the Holy Grail, Brazil, Lost Highway, Mulholland Drive ve Fransız Yeni Dalga (Nouvelle Vague) akımına dahil edilen pek çok film, Lars Von Trier'in pek çok filmi.

3. Minimalist Anlatı

Bir diğer mimesis-dışı başlık Minimalist filmlerdir. Bu filmlerin ortak özellikleri de şöyledir: Açık Uçlu Son, İç Çatışma, Çok Kahraman (birden fazla sayıda), Edilgen Kahraman. Bu filmler uzun sahneleri ve az diyalog kullanımlarıyla dikkat çekerler. Nuri Bilge Ceylan'ın özellikle ilk üç filmi (*Koza 1995*, *Kasaba 1998*, *Mayıs Sıkıntısı 2000*) minimalist sinemanın çerçevesini çok iyi çizer. Minimalist bir öykü genellikle hayattan kesit alır ve öylece bırakır. Minimalist bir filmde kamera adeta güvenlik kamerası gibidir. Olayları sadece görür. Kurgu (*film editing*) zoraki bir müdahaledir.

Robert McKee Klasik öykü anlatan filmlerin de pek çoğunun Anti ve Minimalist uçlara yer yer ve farklı dozlarda kaydıklarını fark etmiş ve bir sinema filminin bu akımlar içinde nerede durduğunu bulabilmek için yukarıda verdiğimiz kriterleri bir üçgenin üç ucuna yerleştirerek bir öykü üçgeni tasarlamıştır. Böylece (tabii ki matematiksel kesinlik olmaksızın) bir filmin bu kriterleri hangi oranda gerçekleştirdiğine bakarak üçgen içinde bir yere yerleştirmek mümkün olacaktır. Mesela öykü üçgeni içine bazı çok bilinen filmleri yerleştiren McKee şöyle bir öneri getiriyor:

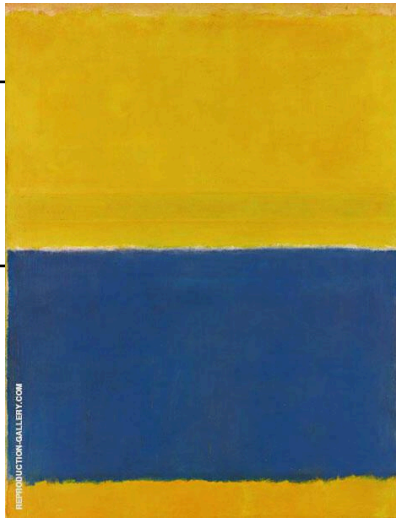


Bu gösterim tarzının (*öykü üçgeni*) daha görünür hale getirdiği önemli bir gerçek var: Giriş-gelişme-sonuç ve tek etken kahraman içeren klasik öykü, ana akım olarak yaşamaya devam etmektedir. Kalabalık seyirci kitleleri, perdede, ekranda, sahnede mimetik bir evren (gerçeğin bir benzeri) görmek istiyor. Bu sebeple klasik, öykü ana akım olarak yaşamaya devam ediyor. Bu manada “nedensellik” ve “özdeşleşme” ana akım seyirci için hala önemli. Bizim görüşümüz de ana akımın asla ölmeyeceği yönünde ve hep “ana akım” olarak kalacağı şeklindedir. Bunun da çok basit bir gerekçesi var; Kur’an dahil bütün kutsal kitaplar ve ölümsüz sınıfına sokabileceğimiz bütün büyük eserler hep klasik öykü olarak muhataplarına sunulmuştur. Shakespeare geç Rönesans ve modernitenin öncül yazarlarından kabul edilse de, seyircisine bir sonraki sahneyi merak ettiren ve karakterlerine karşı yoğun empati duygusu hissettiren eserler ortaya koymuştur. Efsanevi “Don Quijote” hakeza böyledir. Victor Hugo, Tolstoy hep klasik (ana akım) öykü türünde eserler kaleme almıştır. Aynı şekilde batılı örneklerinden çok önce tarihte yazılan ilk roman olarak kabul edilen kadın yazar Murasaki Shikibu (973 - 1025?) imzalı 源氏物語 Genji Monogatari (*Genji’nin Hikayesi*) klasik (mimetik) bir öyküdür.

Bugün popüler medya kaynaklarında gişe filmi ya da festival filmi gibi bir sinemasal ayırım yapıldığında kabaca, ana akım öykü anlatan ya da modern öykü anlatan sinema filmleri kastedilmektedir. Klasik öykü ana akım olduğu için ve sırtını oral gelenekten gelen tarihsel bir arkaplana yasladığı için seyirci ile barışıktır. Bu sebeple

gişe beklentisiyle üretilen “ticari sinema” örnekleri, özellikle Hollywood sineması olarak ifade edilen sinema, dış çatışması olan tek kahramanının seyircisine “katarsis” (kapalı son kaynaklı arınma duygusu) yaşattığı öyküleri tercih eder. Ne var ki Avrupa sineması (ya da başta Japon sineması olmak üzere dünyadan anti ve minimalist sinema örnekleri) gişede Hollywood ile hiçbir zaman yarışamamış olsa da entelektüel olarak Hollywood’u beslemeye devam etmektedir.

Sinema tarihine karşılaştırmalı olarak bakabilen kapsamlı bir çalışma olarak Mark Cousins imzalı 15 saatlik belgesel **The Story of Film: An Odyssey** (Sinemanın Öyküsü) çok etkileyicidir. Hollywood’un modern sanat akımlarını nasıl paraya çevirdiği çok sayıda örnekle belgeselde incelenmektedir.



Mark Rothko'nun 1956 tarihli Untitled (Yellow and Blue) isimli bu eseri 46.5 milyon dolara alıcı bulmuştu. Resmi Azerbaycanlı iş adamı ve "Nar" galerisinin sahibi Farkhad Ahmedov satın aldı.

Marksizm ortaya çıkışından beri dünya entelektüellerini ve sanatçıları derinden etkiledi. Bir tür entelektüel hegemonya da diyebiliriz bu etkiye. Bugün tıpkı resim sanatındaki yönelimleri belirleyen resim sergileri, müzeler, eleştirmenlerden oluşan modern sanat camiası gibi film festivallerini de içine alan modern sinema dünyası çoğunlukla (ve kimi zaman dolaylı da olsa) marksist/sosyalist sanat görüşünün etkisi altındadır. Hollywood’un para kazandıran formülleri bıkmadan usanmadan tekrar etmesi, çıkış yapmak isteyen sinemacıları yeni ve hatta zaman zaman ekstrem işler yapmaya itiyor.

Hollywood dışı sinemacıların dikkat çekmek için “sert” içerikler kullanmaları ya da denenmemiş biçimsel oyunlara başvurmalarına sıklıkla rastlanıyor. İlginç ve ironik olan ise marksizm çıkışlı bütün bu çabalar kendi ekonomilerini yarattılar ve film festivalleri merkezli bir sinema ekonomisi oluştu. (tıpkı resim sanatında, modern resim akımlarının yarattığı dudak uçuklatıcı rakamlara ulaşan ekonomi gibi, bkz. Rothko’nun eseri) Ara sıra dünyanın başka yerlerinden de ana akım işler popüler olsa da, ilginç bir şekilde klasik öyküyü bugün sadece Hollywood temsil ediyor.

Modern sanat eserleri, resim, sinema filmi ya da herhangi başka bir türde olsun, nesnel bir eleştiriye tabi tutulamaz. Çünkü sanatçı zaten doğayı ya da tanrıyı taklit etmek istemediğini söyleyecektir. Sanatçının öykünmek zorunda olduğu bir mercii yoktur. “Bu filmi kendim için çektim” diyen sinemacılara bu yüzden sıklıkla rastlarız. Bir tür kara mizah olarak kabul edilebilir bu; sinema üretim aşamalarından gösterim aşamasına kadar, bütün aşamalarında kolektif bir sanat türüdür. Resim ya da şiir

yazmak gibi değildir. Çok sayıda insanın emek ya da para harcaması gerekir. Kişisel bir sanat olduğunu söylemek ve sinemayı sadece yönetmenin kişisel yaratımına indirgemek an azından film setinde bulunan aktör, görüntü yönetmeni gibi diğer sinema emekçilerine haksızlık olacaktır. Anlam veremediğiniz bir resim ile karşılaştığınızda, yakınlarda onu anlamanız gerekmediğini söyleyen bir kişi çıkacaktır. Doğada böyle bir şey yoktur. Bir elma, sadece biçimden (*şekil, renk, organik materyalden*) ibaret olmadığı gibi sadece içerik (tat ve koku) de değildir. İçeriksizlik bir retorik olarak tüketim toplumunun hizmetine sunulmuş durumdadır.

Öte yandan Victor Hugo'nun Sefiller'de önümüze koyduğu, ya da Tolstoy'un Diriliş'te Prens Nehlödof için kurguladığı "kader" hem biçimsel açıdan hem de içerik olarak yazarın yaşadığı dünyayı görme biçimidir.

b. Karakter

Kurmaca türünün ikinci önemli bileşeni "karakter" değildir! Çünkü bu cümledeki "ikinci" ifadesi gerçeği yansıtmıyor. İyi bir öyküde olaylar ve karakter **eşit** ağırlıktadır. Fakat yirminci yüzyılın ilk yarısında kadar edebiyat ve sanat araştırmacıları nedense öyküde yapı üzerinde durdukları kadar karakter üzerinde durmadılar. Aristo dahil. Şüphesiz Freud, Jung ve Adler'in başı çektiği modern psikolojinin geçtiğimiz yüzyılın ilk yarısında kurulmuş olmasının bu durumla yakından ilgisi var. Modern psikolojinin kurucu babaları anlatı sanatını, karşılaştırmalı edebiyat çalışmaları yoluyla insan psikesini (*psyche*) anlamak için belki de en birinci araç olarak kullandılar. Özellikle mitoloji ve rüyalar üzerinde yoğunlaşan İsviçreli Carl Gustav Jung'un (1875 - 1961) çalışmaları bir anlatıda "karakterin" rolünü anlamamızda çok önemli ufuklar açmıştır.

"Bilinçli zihin dizginleri bilinçaltına bırakıp fantezilerin akışına kendini bırakabildiği gibi, birey de kolektif bilinçaltına kendini bırakıp onun yerine getirilmemiş niyetlerinin temsilcisi olarak hareket edebilir. O zaman bir kahraman, mitolojik süreci somutlaştıran efsanevi veya sembolik bir insan olacaktır."⁷

Modern psikolojik çalışmalar göstermiştir ki karakter ve olayların oluşu iç içe bir varoluş sürecidir. Kahramanın ortaya çıkarak olayları sürüklemesi rastlantısal olayların arka arkaya gelmesiyle ilgili değildir. Belki de şöyle ifade edebiliriz: "en olmadık olaylar en olmadık kişilerin başına gelir." Bir örnek vererek açıklayacak olursak; söz gelimi obsesif kompulsif bozukluğu (OKB) olan mikroplardan korkan bir temizlik hastanın kendisini çöplükte bulması bize *iyi* bir öykü verir. Öykü yazarı açısından yeniden ifade edelim: *İyi* bir öykü yazarı öyle olaylar yazmalıdır ki bu olaylar kahramanı için en olmaması gereken şeyler olsun. Ya da tersinden; İyi bir yazar öyle bir kahraman yazmalıdır ki yazacağı olaylar, en son kahramanın başına gelmeliydi diyebilelim.

⁷ "The Archetypes and the Collective Unconscious" (Collected Works, Vol. 9, Part 1)

i. Carl Gustav Jung

Jung gizemciliğe düşkün bir düşünürdü. Kolektif bilinçdışı olarak isimlendirdiği bir kavram önerdi. Kolektif bilinçdışı, tüm bireylerin bilinçdışı zihinlerinde bulunan arketipler adı verilen evrensel sembollerini içeren paylaşılan bir psikolojik rezervuardır. Bu arketipler şunlardır:

1. Doğuştan: Kişisel deneyimlerden bağımsız olarak doğumdan itibaren mevcuttur.
2. Evrensel: Kùltürler, zaman ve coğrafya boyunca paylaşılır.
3. Kolektif: Bireysel deneyimleri aşan, tüm insanlar arasında paylaşılır.

Kolektif bilinçdışındaki arketipler şunlardır:

1. Anne, Baba ve Çocuk
2. Hilebaz ve Kahraman
3. Anima ve Animus (dişil ve eril ilkeler)
4. Gölge ve Benlik

Bu arketipler çeşitli dışa vurulur, ifade edilir, örneğin:

1. Rüyalar
2. Mitler ve efsaneler
3. Peri masalları
4. Semboller ve metaforlar
5. Sanat ve edebiyat

Jung, kolektif bilinçdışının düşüncelerimizi, duygularımızı ve davranışlarımızı etkileyen paylaşılan bir insan mirası olduğuna inanıyordu. Bu, kùltürler ve zamanlar ötesinde hepimizi birbirine bağlayan ve insan deneyimlerinde bulunan benzerlikleri ve kalıpları açıklamaya yardımcı olan bir kavramdır. Genlerin henüz keşfedilmediği zamanlarda her bireyin atalarından tevarüs eden özellikleri gösterdiğini fark etmişti. Yumurtadan yeni çıkmış bir civcivin üzerinde bir kartalın gölgesini andıran bir gölge bırakan bir uçurtma uçurursanız, hayatında daha önce hiç kartal görmemiş civcivin annesinin kanatları altına saklanması Jung'a göre böyle bir şeydi. Civciv için "kartal" bir şekilde "doğum" öncesinden tanımlanmıştı. Jung için arketip tanımı böyleydi. İnsanların arketipleri de doğumdan önce sahip olduğumuz özelliklerdi ve varlık sebepleri genellikle yüz binlerce yıllık insanlık tarihine dayandırılıyordu.

Anlatı; edebiyat ve sinema, arketiplerin görünür hale gelmesi için mükemmel bir imkan tanıyordu. Çünkü bir kurmaca öykü hayat kadar karmaşık değildir. Büyük yazarlar bu karmaşıklık içinde arketipleri gören ve okuyucularına göstermeyi başarabilen yazarlardır. Dolayısıyla Jung ekolünde, özellikle kolektif bilinçaltına

kadar nüfuz etmeyi başarabilmiş, en az birkaç kuşak boyunca yaşamayı sürdürebilmiş, büyük anlatılar arketipleri dolayısıyla insanı anlamak için vazgeçilmez imkanlar sunmaktadır. Burada Jung ekolü şeklinde bahsedilen şey Jung'un çalışmalarını takip eden oldukça zengin bir literatürdür. Çok sayıda araştırmacı ve akademisyen Jung'un fikirlerinden yola çıkarak kendi sistemlerini kurmaya çalışmış ve aynı kavram çerçevesinde farklı yaklaşımlar ortaya koymuşlardır.

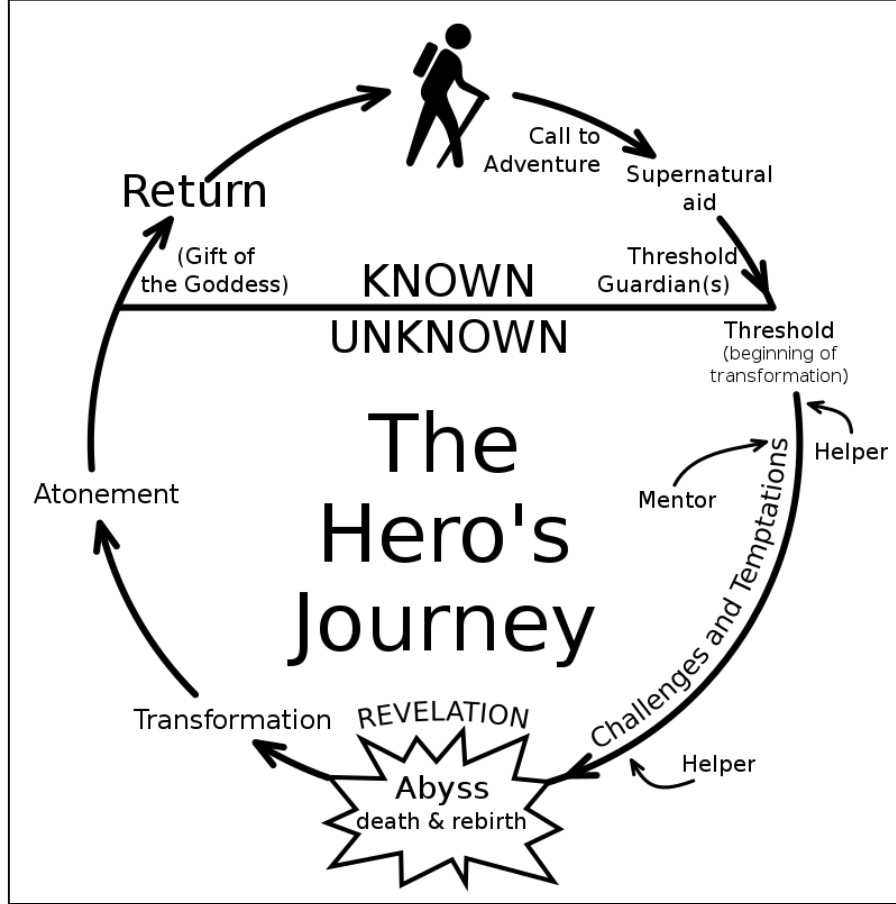
O halde Jung ekolünden somut olarak kurmacadaki "karakter" hakkında neler duymaktayız? Jung'un bizzat kendisinin değindiği ve yukarıda verdiğimiz arketipler üzerinde uzlaşmış değildir. Biz de Jungçu olmakla birlikte bir tür kakafoni oluşturacak farklı düşüncelere burada değinmeyip, özellikle 1970 sonrası popüler sinemada çok etkili olmuş mitoloji ve karşılaştırmalı edebiyat uzmanı Joseph Campbell'in görüşlerine yer vereceğiz.

ii. Joseph Campbell ve Vladimir Propp

Joseph Campbell ve Vladimir Propp hemen hemen aynı zamanlarda benzer çalışmalar yapıp neredeyse birebir aynı sonuçlara ulaştılar. Joseph Campbell, Jung takipçilerinden kabul edilen bir akademisyen olarak gezegenimiz üzerindeki farklı kültürlerin mitolojilerini inceledi ve birbiriyle tarihsel ya da kültürel olarak hiçbir bağ olmayan medeniyetlerin mitolojilerinde ortak bir yön olduğunu fark etti. Söz gelimi tufan anlatısı bambaşka coğrafyalarda farklı şekillerde karşımıza çıkıyordu. Aynı şekilde Beowulf masalına benzeyen başka başka o kadar çok mit ve masal vardı ki! Vladimir Propp iseengin Asya steplerinde Rus halk öykülerini toparlamaya çalışan bir etnoğrafya uzmanı idi. Propp, Sovyetler Birliği sınırlarında gezindi ve bulabildiği kadar masalı derledi. İki araştırmacı da aynı sonuca varmışlardı. Propp da masalların ortak öğeleri olduğu sonucuna ulaşmıştı. Amerikalı film yapımcısı George Lucas'ın küresel bir başarıya ulaşan Star Wars filmlerinde Campbell'in çalışmalarından faydalandığı ortaya çıkınca Campbell'in bilinirliği doğal olarak Propp'u fazla fazla geçti. Ama sonuçta her iki araştırmacının vardıkları sonuçların benzerliği şaşırtıcıdır. Campbell ve Propp'un anlatıların ortak özelliklerini ortaya koydukları çalışmalar (*Saussure, Levi-Strauss, Barthes gibi başka diğer araştırmacıların da farklı çalışmalarıyla birlikte*) *structuralism* (narrative theory), (edebiyat teorisinde) *yapısalcılık* olarak adlandırılıyor ve Aristo'dan daha farklı konulara odaklanıyorlar. Yapısalcılık, dilin, mitlerin ve anlatıların altında yatan yapıları inceler ve bunları kurallar ve kalıplar tarafından yönetilen sistemler olarak ele alır. Yapısalcılar, tüm metinlerde evrensel ilkeler arar ve tek tek anlatıların estetik veya duygusal etkisine çok odaklanmaz.

Bu iki yaklaşımın birbiriyle çeliştiklerini söylemek doğru olmaz. Arketiplerin anlatıların yapısal bir unsuru olduğunu düşünmek ve farklı anlatılarda nasıl ortaya çıktıklarını araştırmak da doğrudur, tek tek anlatılarda arketip çözümlemesi yapmak da doğrudur. Bununla birlikte Joseph Campbell'in alandaki en önemli katkısı hiç

şüphesiz monomit teorisidir. Monomit teorisi, (veya "Kahramanın Yolculuğu"), çoğu mit ve anlatının, bir kahramanın bir maceraya atıldığı, zorluklarla karşılaştığı, dönüşüm veya büyüme elde ettiği ve değişmiş bir şekilde eve döndüğü evrensel bir yapıyı takip ettiğini öne sürer. Bu döngü, kültürler arasında paylaşılan insan deneyimlerini yansıtan temel aşamalardan oluşur.



Maceraya Çağrı, Doğaüstü Yardım, Eşik Gardiyanları, Eşik, Destekçiler, Mentor, Engeller ve Yoldan Saptırıcılar, Boşlukta Ölüm ve Diriliş, (Gerçeklere) Uyanış, Dönüşüm, Kefaret, (İksirle) Geri Dönüş

Bu dönüşümler önceki bölümlerde bahsi geçen Köy-Ejderha analogisindeki aşamaları göstermektedir. (Köy-Ejderha analogisi aslında 5. Yüzyıla kadar tarihlenen İskandinav-Danimarka-Almanya kökenli bir masal olan Beowulf masalının sadeleştirilmiş halidir ve hemen hemen bütün klasik öykülere bir model teşkil eder. Semboller birbirlerine dönüştürülebilmektedir)



Kahramanın Yolculuğu diyagramında gösterilen aşamalar mesela Star Wars filmlerinin ilkinde (*Episode IV: A New Hope*) de kahramanın (*Luke Skywalker*) öykü içindeki değişimlerini göstermektedir.

1. Rutin Dünya

Luke, Tatooine'de sıradan bir hayat yaşar ve amcası Owen'a nem çiftliğinde yardım eder.

2. Maceraya Çağrı

Luke, R2-D2'de Leia'nın mesajını keşfeder ve Obi-Wan Kenobi'den yardım ister.

3. Çağrının Reddedilmesi

Luke, ailevi sorumluluklarını gerekçe göstererek Obi-Wan'ın kendisine katılma davetini reddeder.

4. Mentorla Tanışma

Obi-Wan Kenobi, Luke'un akıl hocası olur ve onu Güç ve kaderiyle tanıştırır.
(Öykünün gerektirdiği şekilde aşamaların yerlerinde buradaki gibi değiş tokuş yapılmış olabilir)

5. Eşięi Geçmek

Teyzesi ve eniştesi öldürüldükten sonra Luke, Obi-Wan'a katılmaya karar verir ve Han Solo ile Millennium Falcon'da Tatooine'den ayrılır.

6. Sınavlar, Müttelikler ve Düşmanlar

Luke, İmparatorluk güçleriyle yüzleşirken ve Güç'e güvenmeyi öğrenirken Han Solo, Leia ve Chewbacca ile arkadaş olur.

7. En İçteki Mağaraya Yaklaşma

Grup, Prenses Leia'yı kurtarmak için Ölüm Yıldızı'na sızar ve önemli bir tehlikeyle karşı karşıya kalır.

8. Çile

Obi-Wan, Luke'u perişan ama daha kararlı bırakarak Darth Vader'a kendini feda eder.

9. Ödül (Kılıcı Ele Geçirme)

Luke, Leia ve onun yıkım planlarıyla Ölüm Yıldızı'ndan başarıyla kaçar.

10. Geri Dönüş Yolu

Luke ve İsyancı İttifakı, Ölüm Yıldızı'na yapılacak son saldırıya hazırlanır.

11. Diriliş

Ölüm Yıldızı siperinde Luke, Gücü benimser, şüpheleri yener ve Ölüm Yıldızı'nı yok eder.

12. İksirle Geri Dönüş

Luke, kaderini ve Gücü kucaklamış bir şekilde İsyancı İttifakı'nın bir kahramanı olarak geri dönüyor.

Joseph Campbell'in **Hero's Journey** (Kahramanın Yolculuğu) olarak bilinen monomit teorisi Star Wars'ın elde ettiği başarıdan sonra o kadar popüler oldu ki teorideki aşamaları harfiyen uygulayan yüzlerce senaryo yazıldı, film çekildi. Oysa monomit teorisi bize bu aşamaların birebir uygulanması gerektiğini söylemez. Hayatın sunduğu sonsuz seçenek kadar öyküler de okuyucusuna (ve yazarına) sonsuz seçenekler sunar. Monomit teorisindeki aşamaları yorumlamak ve olması gerektiği gibi şekillendirmek iyi bir yazarı Klasik yazarlar arasında bir yere getirebilir. Ama bir formül gibi algılamak öykü, anlatıyı hiç anlamamış olmak demektir. Shakespeare ya da Proust ya da Marquez ve belki daha pek çok büyük yazar, teoriden habersiz, belki de Campbell'in yaşadığı dönemin çok öncesinde, bir şekilde ama teorinin izinden gitmişlerdir. Monomit teorisi sadece fantezi ya da mitoloji dünyasından hikayeler anlatmaya yaramaz. Ejderha-Köy analogisini (*aslında biz bunu monomit teorisini basitleştirmek maksadıyla kullanıyoruz*) ejderhaya sayısız çeşitlilikte özellikler yükleyerek ve kahramana bin bir türlü karakter giydirerek sonsuz çeşitlilikte zengin öyküler yazmaya giden yollardan biridir. Öykü yazarlığını akademik çalışmalara benzeyen bir eyleme indirgemek, Apollonik bir süreç gibi görmek de doğru değildir. Nietzsche'nin benzetmesini hatırlayacak olursak Dionysos dokunuşları da öykü yazarına lazımdır.

iii. Arketip teorisi ve erdemler etiği (virtue ethics).

Kurmaca türündeki anlatıları tanımlayan bazı temel yargılara varmış olduk; üç perdeli yapı, karakterlerin özellikle kahramanın kimi zaman mecazi kimi zaman gerçekten yapmaları gereken bir yolculuk ve karakterlerin tümünün ahlaki tercihler yapma zorunlulukları bir kurmacayı etkili ve kalıcı yapan yollar olarak karşımızda duruyor. Unutulmamalıdır ki bir öykü (senaryo) karakterlerin değişimleri üzerine kuruludur. Hatta Joseph Campbell'in monomit teorisi her klasik öykünün bir olgunlaşma öyküsü olduğunu iddia eder. Karakterler, özellikle kahraman; öykünün başında, henüz bozulmamış yani tetikleyici olay(lar)ın olmadığı dünyada iyilik ya da kötülük potansiyelleri test edilmemiş insanlardır. Tetikleyici olayın ardından kahraman yaşadığı köye yeniden huzur getirebilmek için köyünü terk edip bilinmeyen dünyalara doğru bir yolculuğa çıkar. Bu yolculuk tamamen kahramanın ahlaki anlamda olgunlaşması için dizayn edilmiştir. Kahraman kimi zaman yolculuğun başlarında ahlaki olarak yanlış kararlar alabilir. Bu kez bu kararların bedellerini ödeyerek yine daha olgun, daha tutarlı ve dengeli kararlar almayı öğrenecektir. Yaşadığımız gerçek hayattaki olgunlaşma serüvenimiz ile kurmaca evrenindeki kahramanın serüveni arasındaki benzerlikler öyküyü iyi, gerçekçi, etkili yapan şeylerden biridir. Kahramanın ejderhayı öldürebilmesi ve yeni bir insan olarak doğabilmesi için ahlaki olarak olgunlaşması şarttır. Dış dünyadaki ve iç dünyadaki dönüşüm birbirine paralel olarak gerçekleşir. Reklam sloganında olduğu gibi; test edilmemiş iyilik (potansiyeli) iyilik değildir.

Karakterlerin iyi yönde değişmediği filmler ya da diziler izliyor olabilirsiniz. Kahramanın gittikçe daha kötü bir insana dönüştüğü böyle filmler ya da böyle öyküler birer anti-kahraman öyküsüdür. Daha önceki bölümlerde belirttiğimiz üzere Anti ve Minimalist anlatı akımlarının etkisidir. Böyle bir öykü üçgeninin herhangi bir yerinde bulunuyor olabilir. Anti-kahraman öykülerini şimdilik bir kenara bırakacak olursak bir karakterin iyiye doğru evrilmesi ne demektir? Olgunlaşma dediğimiz şey nasıl gerçekleşir? Bu sorular aslında insanlar için ve yaşanan hayat için sorulmaktadır. Hayatın mimetik bir versiyonu olan kurmaca anlatıdaki karakterler de gerçek hayattaki gerçek insanlar da ahlak (etik) adı verilen disiplinin konusuna girer. Etik tarihsel bağlamıyla iki ana başlık altında kabul edilebilir: Klasik ve modern.

Klasik etiğin tanımı ve sınırları Sokratik (*Sokrates-Platon-Aristo*) filozoflar tarafından çizilmiştir. Pre-sokratikler (*Thales, Diogenes ve Anaksagoras gibi*) etik sorunları tartışmış olsalar da analitik bir çözümleme ortaya koymamışlardır. Erdemler etiğinin (virtue ethics) kökenleri Platon'un Devlet (*Republic*) isimli eserinde bulunmaktadır. Erdemler Etiğinin odak noktası, eylemlerin değil, bireyin karakter özelliklerinin (erdemlerinin) geliştirilmesi önemli olmasıdır. Fark edilebileceği üzere karakter vurgusu doğrudan anlatı sanatının terimiyle paralellik gösteriyor. Erdemler etiği, insanın eudaimonia (iyi yaşam veya mutluluk) hedefine ulaşmasını amaçlar.

Böylelikle kişi doğuştan gelen potansiyelini gerçekleştirdiği ve topluma fayda sağlayabilir. Platon dört ana erdem önermiştir: Örneğin, **cesaret**, **bilgelik**, **ölçülülük** ve adalet erdemleri en temeldeki erdemlerdir (cardinal virtues). Aristoteles etik konusuna ayırdığı kitabı ile (*Ἠθικὰ Νικομάχεια*, *Ēthika Nikomacheia*) hocası Platon'un fikirlerini toparlayıp katkılar yapmıştır. Ona göre, erdem, aşırılık ve eksiklik arasında bir "orta yol" bulmakla ilgilidir (*Altın Orta ilkesi*). Erdemli davranış için yalnızca erdemli olmak değil, aynı zamanda pratik bilgelik (Phronesis) geliştirmek de gerekir.

Tahmin edilebileceği gibi hristiyanlık erdemler etiğini neredeyse olduğu gibi kabullenmiş ve zaman içinde kilisenin resmi etik görüşü haline gelmiştir. İmam Gazali kardinal erdemleri ve erdemler etiğini İhya'sının Ahlak bahsine (*kaynak belirtmeden*) dahil etmesinden önce, İhvan-ı Safa⁸ filozofları (*başta İbn Miskeveyh*) Klasik Yunan felsefesinin pek çok fikrini olduğu gibi etik konusunu da ele almışlardı. Klasik Yunan metinlerinin orijinal Yunanca hallerinden batı dillerine kazandırılması, bu dönemde yapılan hummalı bir Arapçaya tercüme etme faaliyeti sonrasında gerçekleşmiştir. Pek çoklarına göre İslam dininin Kur'an ve hadislerden sonra en temel kaynağı kabul edilen **İhya-u Ulum id-Din**'de müslüman filozofların Klasik Yunan felsefesi etkisinde kalmasına şiddetle karşı çıkan Gazali Hz.leri erdemler etiğine tıpkı Katolik Thomas Aquinas (ö.1274) gibi sahip çıkmış, bire bir eserine almıştır. İslam ahlak disiplininde erdemler etiğinin etkisi inkar edilemez. Bediüzzaman Hz.leri de **İşarat-ül İ'caz**'da Fatiha Suresi bölümünde erdemler etiğinden bahsetmiş, Aristo'nun "orta yol" ilkesine açılım getirmiştir.

(الصِّرَاطُ الْمُسْتَقِيمُ) *Sırat-ı müstakim şecaat, iffet, hikmetin mezcinden ve hülâsasından hasıl olan adl ve adaletle işarettir. Şöyle ki: Tagayyür, inkılâp ve felâketlere mâruz ve muhtaç şu insan bedeninde iskân edilen ruhun yaşayabilmesi için üç kuvvet ihdas edilmiştir. Bu kuvvetlerin,*

Birincisi, menfaatleri celp ve cezb için kuvve-i şehevîye-i behîmiye, İkincisi, zararlı şeyleri def için kuvve-i sebuiye-i gadabiye, Üçüncüsü, nef' ve zararı, iyi ve kötüyü birbirinden temyiz için kuvve-i akliye-i melekiyedir.

Lâkin, insandaki bu kuvvetlere, şeriatça bir had ve bir nihayet tayin edilmişse de, fitraten tayin edilmemiş olduğundan, bu kuvvetlerin herbirisi, tefrit, vasat, ifrat namıyla üç mertebeye ayrılırlar.

Meselâ, kuvve-i şehevîyenin tefrit mertebesi humuddur ki, ne helâle ve ne de harama şehveti, iştihası yoktur. İfrat mertebesi fücurdur ki, namusları ve ırzları pâyimal etmek iştihasında olur. Vasat mertebesi ise iffettir ki, helâline şehveti var, harama yoktur.

İhtar: Kuvve-i şehevîyenin yemek, içmek, uyumak ve konuşmak gibi fûruatında da

⁸ 10. Yüzyılda Basra çevresinde kümelenmiş müslüman düşünürlerden oluşmuş eklektik kısmen ezoterik ve mistik bir düşünce okulu.

bu üç mertebe mevcuttur. Ve keza, kuvve-i gadabiyenin tefrit mertebesi, cebanettir ki korkulmayan şeylerden bile korkar. İfrat mertebesi tehevürdür ki, ne maddî ve ne mânevî hiçbir şeyden korkmaz. Bütün istibdadlar, tahakkümler, zulümler bu mertebenin mahsulüdür. Vasat mertebesi ise şecaattir ki, hukuk-u diniye ve dünyeviyesi için canını feda eder, meşru olmayan şeylere karışmaz.

İhtar: Bu kuvve-i gadabiyenin fûruatında da şu üç mertebenin yeri vardır. Ve keza, kuvve-i akliyenin tefrit mertebesi gabâvettir ki, hiçbir şeyden haberi olmaz. İfrat mertebesi cerbezendir ki, hakkı bâtil, bâtilı hak suretinde gösterecek kadar aldatıcı bir zekâyâ malik olur. Vasat mertebesi ise hikmettir ki, hakkı hak bilir, imtisal eder; bâtilı bâtil bilir, içtinap eder.

Gazali Hz.leri ve Üstad Hz.lerine göre kardinal erdemler: Adalet, Şecaat, Hikmet ve İffet şeklindedir. Her erdemin altında iki kutuplu aşırı uçlar bulunur ve bu kutuplar, erdemli bir insan olma yolunda, kişinin o erdemle ilgili engellerini (*challenges: meydan okumalarını*) temsil eder.

Erdemler etiği ve anlatı sanatı arasındaki ilişkiye geçmeden önce modern etik teorisine kısaca göz atmak yerinde olacaktır. Jeremy Bentham'ın çektiği bir grup Aydınlanma filozofu erdemler etiğini evrensel olmadığı gerekçesiyle reddetme eğilimindeydi. Aydınlanma hareketinin Hristiyanlıkla ilişkisi "reddetme" kavramına indirgenebileceği gibi etik konusunda da aynı şey gerçekleşti. Modern etik teorisi, bu kez post-sokratik bir Yunan filozofu olan Epikür'ün, etiğin merkezine koyduğu "mutluluk" kavramına odaklandı. Faydacılık akımı (utilitarianism) böylece mutluluk kavramının insan ve toplumun daha etik bir toplum haline gelmesi için yegane kavram olduğunu iddia etti. Amerikan anayasasındaki "pursuit of happiness" kavramını bu gözle okumak gereklidir. Öte yandan yirminci yüzyılda erdemler etiğini, etiğin merkezine taşıma gayretleri yeniden alevlendi. Faydacılığın bir hedonizm salgını ve tüketim toplumunu yaratmış olması, yeni erdemler etiğinin ana eleştirilerinden biridir.

Modern erdem etiği düşünürleri, faydacılığı sonuçlara dar odaklanması ve ahlaki karakter ve erdemleri ihmal etmesi nedeniyle sık sık eleştirir. Başlıca eleştiriler şunlardır:

1. Ahlaki Karakterin İhmal Edilmesi

Eleştiri: Faydacılık, eylemleri yalnızca sonuçlarına (mutluluğu veya faydayı maksimize etme) göre değerlendirir ve bireyin ahlaki karakterini ve niyetlerini göz ardı eder.

Erdem Etiği Tepkisi: İyi bir yaşam yalnızca sonuçlarla ilgili değildir, aynı zamanda cesaret, dürüstlük ve adalet gibi erdemleri geliştirmekle ilgilidir.

2. Ahlaki Karmaşıklığın Aşırı Basitleştirilmesi

Eleştiri: Faydacılık, ahlaki bir haz ve ya mutluluk hesaplamasına indirger ve etik kararların nüanslı ve bağlama bağlı doğasını hesaba katmaz.

Erdem Etiği Tepkisi: Etik ikilemler, yalnızca faydayı değil, pratik bilgeliği (phronesis) ve belirli bağlamlardaki erdemlerin dikkate alınmasını gerektirir.

3. Sorunlu Sonuçlar

Eleştiri: Faydacılık, genel mutluluğu en üst düzeye çıkarırsa ahlaki açıdan sorgulanabilir eylemleri (örneğin, masum bir kişiyi feda etmek) haklı çıkarabilir.

Erdem Etiği Tepkisi: Erdem etiği, sonuç en büyük net mutluluk olmasa bile doğru şeyi

doğru nedenlerle yapmayı vurgular.

4. Kişisel Olmayan Yaklaşım

Eleştiri: Faydacılık, bireyleri mutluluğun değiştirilebilir birimleri olarak ele alır ve kişisel ilişkileri ve taahhütleri ihmal eder.

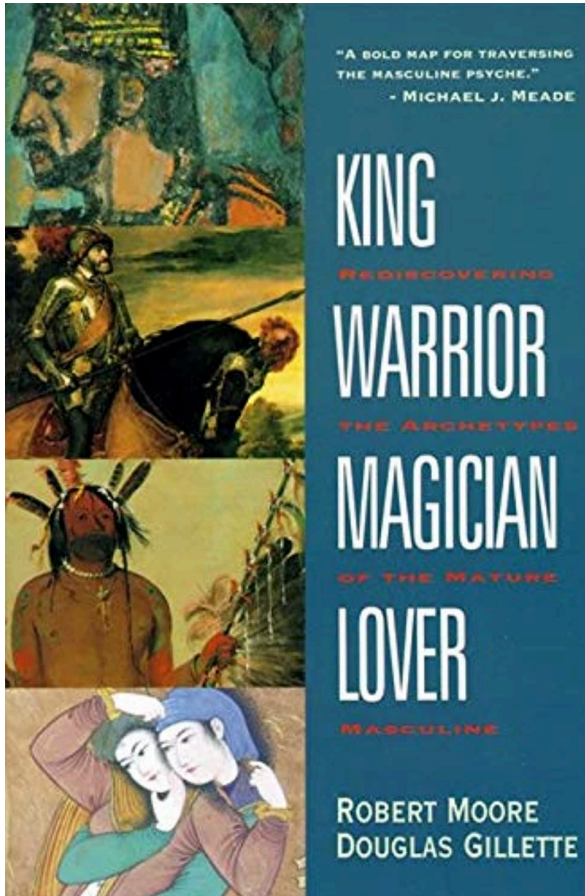
Erdem Etiği Tepkisi: Erdem etiği, kişisel ilişkileri ve ahlaki sorumlulukları şekillendirmede oynadıkları benzersiz rolleri önemser.

5. Ahlaki Gelişime Dikkat Etmeme

Eleştiri: Faydacılık, insanların etik kararlar almak için ahlaki kapasitelerini nasıl geliştirdiklerini ele almaz.

Erdem Etiği Tepkisi: Erdem etiği, ahlaki eğitimi ve yaşam boyu iyi karakter gelişimini vurgular. Bu eleştiriler, erdem etiği savunucularının ahlaki gelişime, insan yaşamının zenginliğine ve sadece iyi sonuçlar elde etmenin değil, iyi bir insan olmanın önemine odaklanmasını yansıtır.

Jungçu arketip teorisi erdemler etiği ile uyum göstermektedir. Çünkü kişilerin erdemleri ve erdemli olabilme kapasiteleri derinlerde yatan ve ancak travma sonrasına görünür hale gelebilecek arketiplerle ilgili olmalıdır. Bu konuda daha derinlemesine ve ayrıntılı çalışmalar yapılmıştır. Amerikalı psikologlar Robert E.



Moore ve Douglas Gilette'in **Kral, Savaşçı, Büyücü, Aşık; Olgun Erkeklik Arketipleri Yeniden Keşfediliyor** (King, Warrior, Magician, Lover: Rediscovering Masculinity Through the Lens of Archetypal Psychology) isimli çalışması kardinal erdemlere odaklanmış bir arketip teorisi üzerinde durmaktadır (yazarlar bu şekilde ifade etmemiş olsalar da).

Benim düşüncem, Arketip teorisi ile klasik erdemler etiğinin aynı şey olduğu yönünde. Konuya şu şekilde başlayalım: Neden Adalet, Şecaat, Hikmet ve İffet? Platon, Gazali ve Bediüzzaman neden bu dört erdemi ana erdemler olarak seçmişlerdir? Neden başka bir erdem ana erdem değildir, söz gelimi "dürüstlük" ya da gülyüzlülük neden "kardinal" değildir? Benim açıklamam, bu dört erdemin insanın varoluşsal kanallarının yansması olduğu yönündedir. Bir insan varoluşsal olarak kendisi ve evren ile üç

kanal üzerinden ilişki kurabilir. Bu kanallar fiziksel, kognitif ve duygusal/sezgisel kanallardır.

Fiziksel: Duyularımız, fiziksel varlığımız üzerinden evren ve kendimizi anlamaya çalışırız.

Kognitif: Evren ile sadece dokunarak görerek ya da tadına bakarak (fiziksel varlığımız üzerinden) etkileşim kurmayız. Aynı zamanda zihnimizle de etkileşim içindeyizdir. Fiziksel etkileşimlerimizi akıl yoluyla tasnif eder, sıralamaya koyarız.

Duygusal/Sezgisel: Evren ve insan gizemlerle doludur. Bazen fiziksel etkileşim olsa da akıl yetersiz kalabilir, kognitif bir etkileşim gerçekleşmez. Ya da fiziksel bir etkileşimin hiç olmadığı durumlardan yola çıkarak görünmeyen doğrudan bilinmeyen şeylerle etkileşim kurarız. Bu durumda duygu ve sezgilerimiz varlık ve kendimizle farklı bir türde etkileşim kanalı açar.

Bütüncül: Bütüncül kanal ise adı üzerinde bütün bu üç etkileşimi aynı anda ve tek elden kurabiliyor olmak demektir.

Antropolojik açıdan yeniden bakacak olursak; Avcı-Toplayıcı atalarımız yüzbinlerce yıl hayatta kalabilmek için üç etkileşim kanalını da kullanmak zorundaydılar. Aslında bu kanallara bir avcı-toplayıcı kabiledaki rol paylaşımları gözüyle de bakabiliriz. Kabilenin çocukları güvenli bir şekilde yetiştirebilmesi için fiziksel yetenekleri üst düzey kabile üyelerine ihtiyaç vardır. Avcılar kabileye avladıkları hayvanları getirmelidir. Çünkü etteki protein insan gelişiminin vazgeçilmez bir parçasıdır. Öte yandan doğayı kognitif kanalla izleyen ve yorumlayan bireylere de ihtiyaç vardır. Mesela Av hayvanları yılın hangi mevsimi nerede bulunur, hangi bitkiler yenir, hangi mantar zehirlidir, gökyüzünde yeri hiçbir mevsimde değişmeyen kuzey yıldızı hangisidir, hangi bitkiler diş ağrısına iyi gelir vs. gibi. Ve değişmeyen varoluşsal sorunlarımız üzerinde bir başka etkileşim kanalı devreye girer. Biz kimiz, nereden geldik, nereye gidiyoruz? Bu sorulara fiziksel ve kognitif kanallar yoluyla dolaylı yollardan cevaplar verilebilecek olsa da doğrudan cevaplar bulmak imkansızdır. Doğa üstü yada ötesi inançlar, ölüm ve sonrası gibi konular bu bağlamda insan için duygusal/sezgisel etkileşim kanalının ağırlıklı olarak etkisini gösterdiği alanlardır. Bu kanal insan bağımlılıkları üzerinden çalışır. Sadakat ve inanç birbirinden ayrılamaz hatta neredeyse aynı şeylerdir diyebiliriz.

O halde; Moore ve Gilette modelinin arketipleri:

Kral: Bütüncül: Adalet

Savaşçı: Fiziksel: Şecaat

Büyücü: Kognitif: Hikmet

Aşık: Duygusal/sezgisel: İffet

şeklinde şematize edilebilir.

Platon, Aristo, Gazali ve Bediüzzaman Hz.lerinin verdiği erdem öncesi engelleri ve orta yol kavramını Jungçu-antropolojik arketiplerle bir arada göstermeyi deneyelim:

baskın	çekinik	baskın	çekinik	baskın	çekinik	baskın	çekinik	
KRAL		SAVAŞÇI		BÜYÜCÜ		AŞIK		olgun
▲	▲	▲	▲	▲	▲	▲	▲	
TİRAN	ACİZ	SADİST	MAZOŞİST	MANÜPLATÖR	İNKARCI MASUM	MÜPTELA AŞIK	İKTİDARSIZ AŞIK	
▲	▲	▲	▲	▲	▲	▲	▲	
MİNİK TİRAN	ACİZ PRENS	TRİBÜN KABADAYISI	KORKAK	ÇOKBİLMİŞ NUMARACI	SAF	ANA KUZUSU	HAYALCİ	gölge

Kral, adalet arketipi ekseninde, baskın ve çekinik kutuplu gölge arketiplerini yenerek olgunlaşmış arketipe Moore-Gillette sisteminde verilen ismidir. Savaşçı, Şecaat arketipi ekseninde, baskın ve çekinik kutuplu gölge arketiplerini yenerek olgunlaşmış arketipe Moore-Gillette sisteminde verilen ismidir. Büyücü, Hikmet arketipi ekseninde, baskın ve çekinik kutuplu gölge arketiplerini yenerek olgunlaşmış arketipe Moore-Gillette sisteminde verilen ismidir. Aşık, İffet arketipi ekseninde, baskın ve çekinik kutuplu gölge arketiplerini yenerek olgunlaşmış arketipe Moore-Gillette sisteminde verilen ismidir.

Gölge arketipler ve oluşturduğu engeller (*challenges*) İslam literatüründe Rezilet, Olgun arketipler ve temsil ettiği değerler ise Fazilet olarak isimlendirilir.

*Ana faziletlerin altında bulunan öteki faziletlerin sayısı filozoftan filozofa değişiklik arzeder. Burada önemli bir hususa dikkat etmemiz gerekir: İslâm filozofları faziletleri tarif ve tasnif ederken Yunan filozoflarının görüşlerinden âzami ölçüde istifade etmekle birlikte onları aynen tekrar etmezler. Fazilet konusunda İslâm filozoflarının orijinal sayılacak katkıları vardır. Bu sebeple ele aldıkları problemler kendi damgalarını taşımaktadır. Meselâ hikmeti anlatırken ma'rifetullahtan, adaleti anlatırken dindarlıktan, şecaati anlatırken cihad, sabır, şükür, tevekkül vb.den, iffeti anlatırken utanma, kanaat vb.den söz etmektedirler ki bunlar Kur'ânî faziletlerdir. Yunan filozofları bu ve benzeri faziletlerden -bu mâna ve şümul içinde- habersizdirler. Bkz. TDV İslam Ansiklopedisi Ahlak bahsi.
<https://islamansiklopedisi.org.tr/ahlak>*

Görüleceği üzere ahlaki olgunlaşma yolu klasik erdemler ahlakında, özellikle İslam Ahlakı öğretilerinde Batı'daki örneklerinden çok daha ayrıntılı olarak, tanımlanmıştır. Anlatı teorisinde karakterlerin ahlaki tercihler yaparak olgunlaşmaları Klasik anlatının olmazsa olmazı olduğu için "bir karakter anlatı içinde nasıl değişmeli, nasıl olgunlaşmalı?" sorusuna şematik bir çözüm bulmuş oluyoruz. Edebiyatın, senaryonun, sinemanın sanatçının elinde nasıl şekilleneceği ise söz konusu değişimlerin sanatçı tarafından nasıl anlaşıldığı ve ne anlatılmak istendiği ile doğrudan ilgilidir. Bir karakter öykü boyunca yaşayacağı olgunlaşma yolculuğunda bütün rezilet aşamalarından geçerek en tepeye mükemmel haliyle ulaşmak zorunda değildir. Öykü yazarı sanatçının yorumu burada çok önemlidir. Bir erdeme air sadece bir fazilet, sadece belli ve sınırlı bir yönüyle kahraman-ejderha ikiliğini oluşturmuş olabilir. Klasik sanatçının görevi her zaman bozucu ayrıntıları ayıklamak ve sadeleştirilmiş bir hayat mim'i ortaya koymaktır. Karmaşık hayatı sade görebilmek ve

sade yazabilmek apayrı bir disiplin ve bilinç gerektirir. Ölümsüz eserlerin doğuşunda bu bilinç çok önemli bir rol oynar.

Dostoyevski'nin **Karamazov Kardeşler** romanıyla ve karakterleriyle ilişkisi için söylenebilir:

İvan: (Dostoyevski'nin kendisinin) olmaktan, dönüşmekten korktuğu

Dmitri: İstemeye istemeye de olsa olduğu

Alyoşa: Olmak istediği kişi...

Bir başka (sosyolojik) okumayla;

Fyodor Pavloviç: mevcut Rusya'nın tarihsel arkaplanını ve toplumun genelini temsil eder.

Dmitri: Romanın yazıldığı yıllardaki zevk düşkünü ve zengin burjuva kitlesini

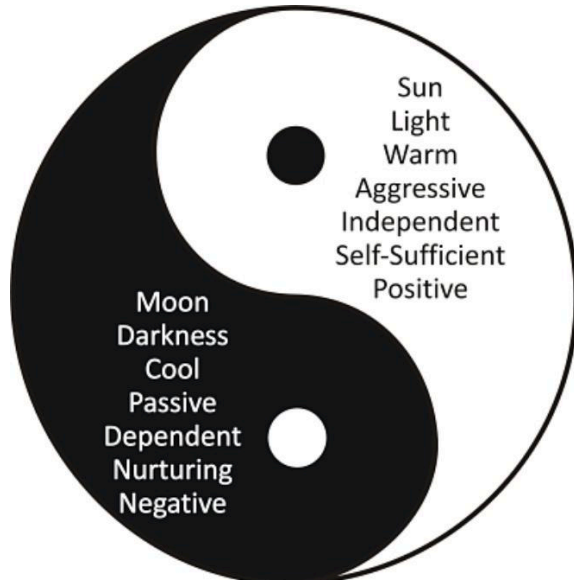
Ivan: Yükselmekte olan toplumsal başkaldırıyı ve özellikle yaklaşan Bolşevik İhtilali'ni

Alyoşa: ise Dostoyevski'nin Rusya için çözümünü, umudunu temsil eder, denebilir.

Elbette ki tartışmalı yorumlardır bunlar, burada amacımız bir tür edebi spekülasyon yapmak değil, büyük yazar zihninin nasıl çalışıyor olabileceğine dair bir varsayımda

bulunmaktır. Dostoyevski bir kumar bağımlısıydı. Yazarlık mesleği, kumar bağımlılığı ve kahramanları içinde en çok Alyoşa'yı sevmesi bize onun bir Aşık arketipi olduğunu fısıldıyor. Sanat, Din ve her türlü şehvet (bağımlılık gerektiren durum) aşık arketipinin alanıdır. Başka arketipler de bu alanlarda varlık gösterebilirler ama aşık arketipi gibi değil. Örneğin Sufilik, tasavvuf, çile ve bağlılık üzerine kurulmuştur. Öte yandan tıpkı Yin-Yang simgesinde resmedildiği gibi karanlığın en karanlık olduğu yerde bir beyaz nokta, aydınlığın en aydınlık olduğu yerde bir karanlık nokta olabilir. Yin-Yang

sembolü bir tür Fazilet-Rezilet sembolü olarak da okunabilir.



*Fyodor Dostoyevski'nin *Karamazov Kardeşler* adlı eserinin Karamazov ailesi ferdi, ana karakterleri:*

Fyodor Pavloviç Karamazov (KRAL - Gölge)

Karamazov kardeşlerin babası olan Fyodor, ahlaki değerleri olmayan bencil, şehvet düşkünü ve açgözlü bir adamdır. Oğullarına karşı ihmalkar ve kötü davranır, ailenin çatışmalarına zemin hazırlar. Sefahat düşkünlüğü ve hedonizmi onu son derece iğrenç bir karakter yapar ve cinayeti romanın ana konusunu yönlendirir.

Dmitri (Mitya) Karamazov (AŞIK - Gölge)

En büyük oğul olan Dmitri tutkulu, dürtüsel ve duyguları tarafından yönetilir. Karamazov doğasının şehvetli ve hedonistik tarafını temsil eder ancak aynı zamanda suçluluk, sevgi ve onur kapasitesi de gösterir. Grushenka konusunda Fyodor ile rekabeti ve babasıyla yaşadığı mali anlaşmazlıklar, Fyodor'un cinayetinden sorumlu olduğu şüphesine yol açar.

Ivan Karamazov (BÜYÜCÜ - Gölge)

Entelektüel orta kardeş Ivan, rasyonel, şüpheci ve derin felsefi bir kişiliğe sahiptir. İnanç, ahlak ve Tanrı'nın varlığı gibi sorularla boğuşmaktadır. Ünlü "Büyük Engizisyoncu" benzetmesi, dinle olan karmaşık ilişkisini özetlemektedir. Ivan'ın kopukluğu ve içsel azabı, onu romanın manevi ve etik temaları keşfetmesinde önemli bir figür haline getirir.

Alexei (Alyosha) Karamazov (AŞIK - Gölgeden Olguna yolculuk yapıyor, KAHRAMAN)

En küçük kardeş Alyosha, derin manevi, iyi kalpli ve idealisttir. Bilge Yaşlı Zosima'nın rehberliğindeki acemi bir keşiş olan Alyosha, genellikle romanın ahlaki merkezi olarak görülür. Merhameti ve inancı, hikayenin daha karanlık unsurlarına karşı bir denge sağlar ve parçalanmış Karamazov ailesi arasında birleştirici bir güç görevi görür.

4. Sanat (sinema) ve İdeoloji.

Sinema, yönetmenin takım kaptanı olduğu bir takım oyununa benzetilebilir. Yönetmen; yapımcılar ve kimi durumlarda oyuncular gibi filmin akıbetinde önemli rol oynayabilecek kişilerle birlikte uzlaştıkları, senaryo adı verilen metni kişisel ve sanatsal bakış açısıyla şekillendirme yetkisi verilmiş kişidir. Yönetmen, yapımcıya karşı sorumludur. Yapımcı (producer) kendi parasını (ya da şirketinin parasını) filme yatırmış bir kişi olabilir. Böyle durumlarda genel olarak Amerikan sinema terminolojisinde "executive producer" adını alır. Bir yapımcı bir finansörün parasını harcayarak bir film çıkarmakla yükümlü bir kişi de olabilir. Bu durumda finansöre karşı sorumludur. Amerikan yasalarında bu rollerin hepsi ayrıntılı olarak tanımlanmıştır. Hollywood sinemasında her büyük stüdyonun kendi kuralları vardır ama yasalar karşısında herkesin sorumlulukları aynıdır, bu sebeple çalışanların rolleri ve sorumlulukları konusunda bir karmaşa mevcut değildir. Senarist filmin senaryosunu yazar. Genellikle senaristin yazıp yapımcıya teslim ettiği ilk versiyon "First Draft" ilk taslak olarak anılır. Bu first draft yapımcı ve yönetmen tarafından, bazen de yapımcının okuyup görüş belirtmesini istediği başka kişiler tarafından okunur ve yeni bir taslak için fikirler toplanır. Bu fikirleri alan senarist Final Draft'ı (son taslak) teslim eder. Yine de senaryonun son çekim gününe kadar revize edilebilen bir şey olduğunu belirtelim. Senarist bütün bu değişiklikleri yapmada yapımcıya karşı sorumludur. Yapımcı senaryonun final draftını eline aldıktan sonra önce piyasadaki ortalama ücretler üzerinden taslak bir bütçe çıkarır. Daha sonra cast and crew listesini (oyuncular ve ekip) yönetmen ile birlikte çıkarır. Buraya kadar yapılan set öncesi çalışmalar pre-production (pre-produksiyon) olarak adlandırılır. Görüntü yönetmeni, yönetmenle birlikte çalışır ve kamera ekibinin başıdır. Filmin görüntülerini yönetmenin istekleri doğrultusunda kayda almak Görüntü Yönetmeninin (director of photography, DOP) görevidir. Bir film setinde her birinin kendi şefi olan ekipler

mevcuttur. Yapım ekibi, yapım asistanları bir ekip, dekor-kostüm bir ekip (*nispeten büyük bütçeli filmlerde iki ayrı ekip*), ulaşım ulaştırma bir ekip, kamera grubu bir ekip, ışık grubu bir ekip, set grubu (*film setinin ihtiyaçlarını sağlayan ekip, dekor düzenlemeleri vs gibi her şey*), ses kayıt ekibi, makyaj-kuaför, catering gibi ekipler hep yapımcıya karşı sorumludur. Film setindeki herkes yönetmenin isteklerini yerine getirmekle mükelleftir. Set içinde çözülemeyecek kadar tartışmalı durumlar yaşandığında Yapımcı son sözü söyler. Düşük bütçeli filmlerde bir kişi birden fazla rol oynayarak maliyetler düşürülür. Film çekimlerinin yapıldığı aşama prodüksiyon (production) olarak adlandırılır. Çekimler tamamlandıktan sonra Yapımcı post-prodüksiyon aşamasında başka sinema profesyonellerini projeye dahil eder. Bunlar: ses, müzik, kurgu (editing), özel efektler, renk düzeltme ve master kopya hazırlanması gibi ana başlıklarda toplanabilir. Video ya da 35mm peliküle çekilen filmlerin özellikle post-prodüksiyonu farklılıklar göstermektedir. Yapımcının işi hala bitmemiştir. Şimdi de filmin tanıtımında uzman tanıtım ve reklamcılar, basın ve halkla ilişkiler uzmanları işe alınır. Öte yandan eğer film sinema salonlarında gösterilecekse aylar öncesinden başlayan dağıtım (distribution) kalemi de yine yapımcı tarafından yürütülür. Film festivalleri ile ilişkiler, fuar ya da film marketlerine katılım hep yapımcının yürüttüğü işler arasındadır. Bir film yapımcısı çalıştığı her kişi ve kurumla bir projeye mahsus özel anlaşmalar imzalar.

Görüleceği gibi sinema çok sayıda insanın organize bir şekilde çalıştığı zor ve pahalı bir sanattır. Her geçen gün yeni teknolojilerin yaygınlaşması sinema iş kolunda değişikliklere sebep oluyor. Sadece cep telefonu ve amatör oyuncularla değişik online platform ve uygulamalarla çekilen kısa videolar bugün toplamda sinema filmlerinden çok tüketiliyor ancak sinemanın yerini aldığını ya da yakın zamanda alacağını söylemek söylemek mümkün değil. Sinema büyük bütçeli streaming platformlar bünyesinde “sanat olarak” yaşamaya geleneksel haliyle devam ediyor. Yapay zekanın görsel ve grafik becerilerinin artması sinemayı ne kadar değiştirir, neye değiştirir şu an için bilemiyoruz. Ancak değişmeyecek şey anlatı sanatıdır ve cep telefonunda tüketilen kısa videolar da olsa milyon dolarlık bütçeleriyle ve dev kadrolarıyla kurmaca filmler de olsa, anlatı sanatı bu çalışmada incelediğimiz esaslar etrafında dönecektir. Mimesis ve anti-mimesis ve minimalist akımlara bir yenisi ilave edilir mi, yoksa mimesis dışı akımlar yok mu olur, gelecekteki modaları şimdiden kestirmek zor. Ne var ki avcı-toplayıcı atalarımızdan miras aldığımız klasik anlatı esasları ana akım olmaya devam edecek bunu çekinmeden söyleyebiliriz.

Sanat ve öykü anlatıcılığı insanları etkilemek üzerine kurulmuştur. Lajos Egri, **The Art of Dramatic Writing** (*Türkçeye Piyes Yazma Sanatı* adıyla tercüme edilmiştir, *Agora Kitalığı* No:369, 2012) isimli kitabında “Ölümsüzlük! Evet. Hepimiz ilgi çekmek için çırpınır dururuz. Önemsenmek, ölümsüz olmak isteriz. İnsanlara “Ah, ne olağanüstü adam/kadın dedirtecek işler yapmak isteriz” diyor ve bunu yazma içgüdüğü olarak tanımlıyor. Yazarın amacı ne olmalıdır sorusuna verilecek bilimsel bir cevap var mıdır bilemeyiz ama her yazarın kendine özgü bir amacı da olabilir, belki çoğu Egri’yi haklı çıkarsa da. Bir sanatçının beslendiği kaynak kendisidir. Kendi yaşadığı dünya, kendi

tecrübeleri, kendi birikimi, okudukları, eğitimi, acıları, umutları... Ancak okuyucusu ya da seyircisi üzerinde etkili olmasını istemediği bir şeyler yazan yazar yoktur. Yazar insanlara bir şeyler söylemek isteyen kişidir. Eğer “söylediği şeyler sadece insanların yazarı sevmesini sağlayacak şeyler” ise, yazdığı şeylerin sadece bu amaca hizmet etmesi için yazıyorsa bu yazarla Tanrı arasındadır. Niyet ne olursa olsun yazar etki bırakmak ister, bunda yanlış bir şey yok.

İnsanları etkilemek deyince konunun politikaya ve ideolojilere gelmemesi düşünülemez. Özellikle marksizmin anti-mimesis sanat akımlarının ortaya çıkışındaki rolüne değinmiştik. Sanatın biçim ve içerikten mürekkep oluşu ve içeriğin daha çok bir anlatının “mesajı” olarak düşünülmesi bunda çok önemli rol oynamaktadır. Derinlemesine analizleri ayrı tutarak bir sanat eserinin içeriğinin o sanat eserinin arkasındaki dünya görüşü ile doğrudan ilgisi olduğunu düşünmek yanlış olmaz. Söz gelimi Rönesans ressamı Kitap-ı Mukaddes menkıbelerini Antik Yunan biçimselliğinde resmettiklerinde kimse bu sanat eserlerinin pagan kültürü yaydığını düşünmedi. En azından bilebildiğimiz kadarıyla. İçerikler kutsal kitaplardan ama biçim ve usul pagan geleneğin devamıydı. Bugün televizyonda yayınlanan bir filmi izleyen ortalama bir müslüman aile, kilisede geçen bir sahne gördüğünde “yine hristiyanlık propagandası yapıyorlar” diyebilir, ne var ki gerçekte hristiyanlık propagandası yapan filmler gerçekten azınlıktır. Kilise batı toplumlarında hayatın bir parçasıdır ve hayatın diğer parçaları kadar filmlerin içinde yer alması da normaldir. Modern sanat eserlerinin üretilen filmlerin sayıları ile ilgili bir istatistik tutulsa çoğunlukla kilise karşıtı olduğunu göreceğimizi tahmin edebiliriz. “Alkolik ya da ırz düşmanı iki yüzlü din adamı” neredeyse bir arketip haline geldi. Aynı şekilde “altın kalpli fahişe” de popüler yazarların çok sevdiği bir klişedir.

Hikayelerin okuyucuyu, filmlerin seyirciyi dönüştürme gücünü en iyi özetleyen sözlerden biri Robert McKee’ye ait; “Öylesine bir öykü yoktur” Yani her film, her öykü mutlaka yazarının baktığı yerden dünyaya bakar. Yazar nasıl görüyorsa onu resmeder.

Peki o halde öyküler ideolojik birer araç mıdır? Öyküler, edebiyat, sinema filmleri, bir cop -pekala bu biraz sert bir benzetme oldu, şöyle düşünelim: öyküler tüketildiği an değil de sonraki bir süreçte canlanacak bir avuç tohum- gibi kullanılabilir mi? Bu ilk defa bizim aklımıza gelmiyor doğal olarak. Kim anlatıyı ideolojik bir implant gibi kullanmayı akıl etti ve sonuçları ne oldu?

a. Marksizm ve sinema; SSCB tecrübesi

Daha önceki bölümlerde değindiğimiz kimi başlıklara daha farklı bir açıdan yaklaşalım ve yavaş yavaş objektifi kendimize doğru çevirmeye çalışalım. Bunun için yine dünyadaki oluşumlara hızlıca göz atmakta fayda var.

i. Rus sinemacılar

Marksizm özellikle Engels'in katkılarıyla sadece bir ekonomi teorisi olmaktansa daha pratik sonuçlar hedefler oldu. Marx, yabancılaşma (*bu yabancılaşma sonraları Brecht'ın bahsedeceği kavram değil, işçinin yapılan iş ve ürünle yabancılaşmasını temsil eden farklı bir bağlam*) ve artı değer kavramları gibi Marksizmin teorik temellerini geliştirmeye odaklandı. Öte yandan Engels, Marksist teoriyi uygulamak ve popülerleştirmekle, daha geniş bir kitleye erişilebilir kılmakla daha fazla ilgileniyordu. Marksist fikirlere açık ve öz bir giriş sağlamayı amaçlayan "Ailenin, Özel Mülkiyetin ve Devletin Kökeni" gibi daha yalın, açıklayıcı eserler yazdı. Engels'in çalışmaları, işçi sınıfını harekete geçirmek ve eğitmek için kullanılabilecek Marksizm için daha pratik, ideolojik bir çerçeve oluşturmaya yardımcı oldu. Yani Engels'in "**herhangi** bir ideolojinin **her bir** havarisi gibi" acelesi vardı. Toplumun bir an önce dönüşmesini istiyordu. Nitekim Dziga Vertov 1917 ve 1918 yıllarında, daha bolşevik ihtilalinin dumanları tüterken propaganda filmleri çekmeye başlamıştı. Vsevolod Pudovkin ve Sergei Eisenstein aynı şekilde 1-2 yıl içinde sinema filmleri üretmeye başlamışlardı. Bugün alışageldiğimiz sinema dilini bu ilk Sovyet sinemacıların kurduğunu ya da temellerini attığını söylemek yanlış olmaz. Örneğin sinemada kurgu (editing) böyle bir "icat" olarak bu dönemde geliştirildi. Eisenstein bu gibi sebeplerle sinemanın kurucu isimlerinden biri olarak anılır. Vertov'un Kameralı Adam adlı eseri, seyircilere dünyayı eleştirel bir gözle görmeyi öğreten, sanatı eğitim amacıyla harmanlayan, sorgulayıcı, avangart bir eserdir. Ancak adı geçen, geçmeyen ilk dönem Sovyet sinemacıların sinema sanatına öykü anlatımı (senaryo, öykü, içerik) konusunda değildir. Daha çok kamera ve çekim sonrası kurguyla biçimsel katkılardır bunlar. Elbette bu ilk Sovyet sinemacıların katkılarını öykü anlatımından bağımsız düşünemeyiz ama sonraları Brecht'in yine ideolojik kaygılarla önereceği fikirler gibi fikirleri yoktu. Daha çok tiyatro geleneğini takip etmişler ama sinemanın elementlerini keşfetme denemeleri yapmışlardı. Çalışmaları, Marksist-Leninist ideoloji doğrultusunda kitleleri eğitmeyi ve ilham vermeyi amaçlıyordu. Ancak, hikaye anlatımı ve sinema teknikleri yenilikçiydi ve basit didaktizmle sınırlı değildi. Belki de fazlaca didaktik (öğretici) olup *kolay reddedilebilir* olmak istemiyorlardı. Sovyet Sineması devrimci ideallerin sinemasıydı: bu filmler sınıf bilincini, kolektif mücadelenin değerini ve Sovyet devletinin hedeflerini teşvik ediyordu. Eisenstein'ın Potemkin Zırhlısı, bir işçi isyanını devrimci eyleme bir çağrı olarak yüceltir. Eğitim de Sovyet Sinemasının hedeflerinden biriydi. Okuma yazma oranı çok düşük Sovyet coğrafyasındaki nüfusu sosyalizm, kolektivizm ve proletaryanın rolünün önemi hakkında eğitmeyi amaçlıyorlardı. Mesela Pudovkin'in St. Petersburg'un Sonu, sınıf mücadelesi ve Ekim Devrimi hakkında ders niteliğindedir.

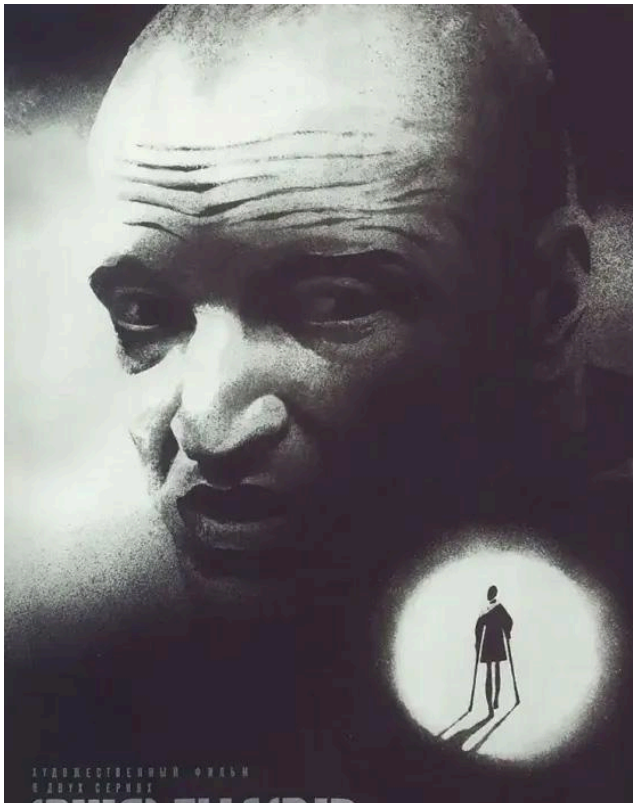
Hikayeler genellikle açık ve ideolojik olarak net olacak şekilde kurgulanıyordu, devrim ahlakını ve işçi sınıfının baskıcılar üzerindeki zaferini vurgulamak zorunda gibiydiler. Peki şimdi kendi kendimize soralım, acaba sinema sanatına inanılmaz büyük katkılar yapan, gerçekten çok yaratıcı fikirleri olan bu genç sinemacılar biçimsel denemeler yapmak dışında özgür müydü? Yani filmlerini halka göstermeden

önce yöneticilerine göstermek ya da değişik onay mekanizmalarına sokmak zorunda kalıyorlar mıydı?

Erken Devrim Döneminde izafi bir özgürlükleri vardı. Çünkü Sovyetler Birliği'nin ilk yıllarında (1917-1928), sanat ve sinema için nispeten deneysel ve açık bir ortam vardı. Eisenstein gibi sinemacılar, çalışmaları devrimci ideallerle uyumlu olduğu sürece biçim ve içerikle yenilik yapmaya teşvik edildi. Goskino (Sinematografi Devlet Komitesi) gibi kurumlar, kitleleri eğitime ve harekete geçirme çabasının bir parçası olarak deneylere izin vererek filmleri finanse etti ve dağıttı. Ne var ki zamanla sanat ve sanatçı üzerinde artan bir devlet kontrolünün varlığından söz edebiliriz. Stalin'in yükselişi ve 1920'lerin sonu ve 1930'larda iktidarın merkezileşmesiyle birlikte, devlet kültürel üretim üzerinde daha fazla kontrol uygulamaya başladı. Film yapımcılarının çalışmalarını Sosyalist Gerçekçilik (1934'ten itibaren) ilkeleriyle uyumlu hale getirmeleri gerekiyordu. Bu ilkeler sanatın şu şekilde olmasını gerektiriyordu:

- Proleter (işçilerin erişebildiği),
- Tipik (günlük hayatı tasvir eden),
- Partizan (Sovyet ideolojisini destekleyen) ve
- İyimser (sosyalizmin zaferini kutlayan).

Film yapımcıları sıklıkla devlet komiteleri veya parti yetkilileri tarafından incelenmek üzere senaryoları, senaryo taslaklarını veya hatta tamamlanmış filmleri sunmak zorundaydı. Bir film ideolojik olarak uygunsuz veya Sosyalist Gerçekçilikle yeterince uyumlu değilse sansürlenebilir, düzenlenebilir veya yasaklanabilirdi. Örneğin Eisenstein'ın Bezhin Çayırı (1937) adlı eseri ideolojik beklentileri karşılayamadığı için otorite tarafından engellendi. Bu kısıtlamalara rağmen, film yapımcıları sistem içinde yenilik yapmanın yollarını buldular: Görünüşte devlet yönergelerine uyan filmlere yıkıcı veya karmaşık fikirleri yerleştirmek için montaj ve sembolizm kullandılar. Vertov'un Film Kameralı Adam (1929) adlı eseri, Sovyet ilerlemesinin kutlanması kisvesi altında gizlenmiş biçimsel deneylerin bir örneğidir.



Rus sinemasının en bilinen isimlerinden ve çok daha geç dönem bir sinemacı olan Andrei Tarkovsky'nin filmleri Ortodoks Hristiyan sembolizmi, inanç, kurtuluş ve ruhsal aşkınlık temalarıyla doludur. Çalışmaları sıklıkla ruh, ilahi ve insanlığın anlam arayışı sorularını araştırır ve yoğun olarak Ortodoks Hristiyan geleneklerinden ve estetiğinden yararlanır. Örneğin Andrei Rublev (1966), ruhsal olarak parçalanmış bir dünyada sanatın ve inancın rolü üzerine düşünür. Ne var ki Tarkovsky

filmlerinde bu temaları sembolik yollarla anlatmak zorundaydı, açıktan maneviyat temaları anlatması durumunda resmi dini dinsizlik olan Sovyet devleti tarafından engelleneceğini iyi biliyordu. Bu sebeple kendine has bir sinema dili geliştirmişti. Belli ki Sovyet yöneticiler muğlaklığı ve anlamadıkları temaları onaylamak eğilimindeydi. Sanatın ve sanatçının düştüğü bu durum sanatçı açısından bakınca acıklıdır. Ne var ki sanat ve sanatçıyı denetleyen kurumların kurumsal aklı da somut sonuçlar bekler. Sanatçının iki seçeneği vardı: Ya ideolojik olarak tatmin edici sonuçlar göstermek, adeta daima propaganda üretmek ya da kolayca anlaşılması güç “modern” “avangart” “soyut” etiketiyle kurumsal aklın gazabından ve sansürden (hatta yok edilmekten) kurtulmak.

Yani özetle sanatçı devrim ideallerini benimsemişse didaktik olmamak için, benimsememişse, içten içe farklı inançlar besliyorsa rejimin sanat polislerine yakalanmamak için anti-mimesise yönelmiş oldu.

Klasikten moderne dönüşüm özellikle batı toplumlarında, ve bütün dünyada bireyselliği (*individualism*) yüceltti. Didaktik metinler klasik çağların bireyi için bir sorun teşkil etmezken modern bireyin egosuna takılıyor ve inkar edilir hale geliyor. Sanat ve sanatçı değişirken seyircinin değişmediği bir dünya tarihi düşünülemez. Seyircinin didaktik bir sanatı kabullenmeyeceğini ya da belirsiz bir doza kadar kabullenebileceğini modern dünyanın bir aksiyomu olarak kabul etmek gerekiyor.

ii. Bertold Brecht ve anti öykü: Epik tiyatro.

Marksist tiyatro da “yenilikçi” “avangart” ve “sembolik” gibi etiketlerden çok faydalandı. Sovyet sinema örneğinde olduğu gibi devlet otoritesi ve devrimin şahs-ı manevisi tiyatrodan da süregelen devrime somut katkılar bekliyordu. Brecht yenilikçiydi buna şüphe yok. Anti-mimesis görüşüyle de proletaryayı burjuvaziye karşı savunuyordu. Seyircideki özdeşleşme ve katarsis beklentisine saldırmak, mimetik duvarı yıkmak genç devrimciler için heyecan verici bir çabaydı hiç şüphesiz.

Fakat bir değil iki büyük problem var. Brecht ve taraftarlarının verdiği isimle epik tiyatro, yani anti-mimetik tiyatro didaktik değildi, tamam. Marksist felsefeye uygundu. Marksist devlet mekanizmalarının denetiminden de geçiyordu. Ama bir türlü kitleselleşemiyordu. Sovyet tiyatrosu okuma yazma bilmeyen, uğruna devrim yapılan proleter kitlenin ilgisini çekmeyen bir sanat türüne dönüştü. Devlet otoritesinin “yönlendirmeleri” sayesinde seyirci rakamları belki kötü olmazdı. Bir üst makama sunulan raporlar geniş halk kitlelerinin devrim tiyatrosuna ilgisinin arttığını söylüyordu büyük ihtimalle. Fakat gerçekte sanat ve halk sorunu olduğu gibiydi, değişmemişti. Hatta Sovyet devrim tiyatrosuna rağbet eden, üretim süreçlerine katılan eğitimli bir kitle ekonomik anlamda olmasa da yeni bir elit sınıf doğuruyor olabilir miydi? Burjuvaya karşı halk adına yapılan devrimin tiyatrosu farklı bir tür sınıfsal ayrım yaratmış olmuyor muydu? Binlerce yıllık anlatı geleneği “devrim” ile bir gecede ideolojiye hizmet eder hale gelebilir miydi? Hayır. Bu birinci problem. İkincisi ise epik

tiyatroda ve “modern sanatın” hemen hemen her türünde “başarı” ya da başarısızlık tanımsızdır. Mimetik bir sanat eseri nesnel kriterlerle başarılı ya da başarısız olarak sınıflandırılabilir. Bir heykel ya da resim gerçeğine benziyorsa başarılıdır. Değilse değildir, bu görülebilir. Tiyatro ve sinema da bundan bağımsız değildir. Kamera, oyunculuklar ve sinemanın her elementi işini iyi yapıyor olmalıdır. Yapmadığında görünür hale gelir. İbn-i Sina’nın “sağlık” tanımı da tıpkı böyledir. Bir organın varlığını hissediyorsan o organ hastadır, görevini iyi yapmıyordur. Seyirci oyunculuğu görüyorsa, “ne iyi oynuyor, çok başarılı aktör” dese bile aktör aslında seyirciyi mimetik bir sanat ile muhatap olduğuna, bir film izliyor olduğuna uyandıracak kadar yabancılaşma etkisi yaratmıştır diyebiliriz. Bir seyirci bir filmi izlerken “kamera hareketleri çok güzel” diyorsa kamerayı görüyor demektir. Mimesis tam çalışıyor olsaydı görmemesi gerekiyordu. Ne var ki anti-mimetik, modern, avangart sanatta nesnel kriterler yok. Zaten dünyaya benzememesi gerekiyor. Bu tür sanat eserleri için “olmuş” ya da “olmamış” gibi yargılara varmak imkansız. *(hatta tiyatrocunun bir arkadaşım bir oyun sahneye koyduklarında sonuç performansını beğenmediği durumlarda “epik tiyatro yaptık deriz” diyerek stratejik davrandıklarını anlatmıştı)* Yani iyi ve kötünün olmamasının sonucu olarak sanatçının kendisini test edebilmesi seçeneği elinden alınmıştır. “Anti-mimetik sanatçı kendisini eleştiriye karşı immün bir noktaya çekmiştir” de diyebiliriz.

Özetle; marksizm tarafında ideolojinin kurumsal gücünün elinde faydalı bir araç pozisyonunda hayal edilen sinema deneyinin seyirci üzerinde etkisinin neredeyse hiç olmayışı bir başarısızlık olarak değerlendirilebilir. Öte yandan ister istemez sanatçıları farklılıklar ortaya koymaya itmesi, mesaj kaygısı propaganda filmleri ile sadece elitler arası bir iletişim yoluna dönüşen farklı bir sinema sanatı doğurmuştur. Yaratılan bu yeni elit kesim neyin iyi neyin kötü olduğuna karar verme gücüne sahiptir. Nesnel kriterler iş başında olmadığı için sanat dünyasında kimin nasıl tutunduğunu, kimin nasıl çıkış yaptığını söyleyebilmek güçtür. Yavuz Turgul’un olağanüstü filmi, Aşk Filmlerinin Unutulmaz Yönetmeni’nde ana karakter Haşmet Asilkan (*Şener Şen*) marksist sanatçıları arasında yükselmek isteyen bir Yeşilçam sinemacısıdır ve filminin başarılı olabilmesi için oyunu “kurallarına göre” oynamaya kararlıdır. Entelektüel hegemonya neyi emrediyorsa yapan Haşmet, filmini güç de olsa tamamlamayı başarır. “Sol” cemaatten oyuncular, “sol” cemaate yapılan bir PR kampanyası, yönetmenin fuları ve gözlükleri, hiçbir şey işe yaramaz. Gala gecesinde filme gelen hiç kimse olmaz. “Neden, neden. Her şeyi yaptım neden gelmediler?” diye sorar Haşmet. Filminin diğer başrol oyuncusu Jeyan (*Pitiricık Akkerman*) kısa ve öz bir cevap verir: “Sen dışarıdasın”

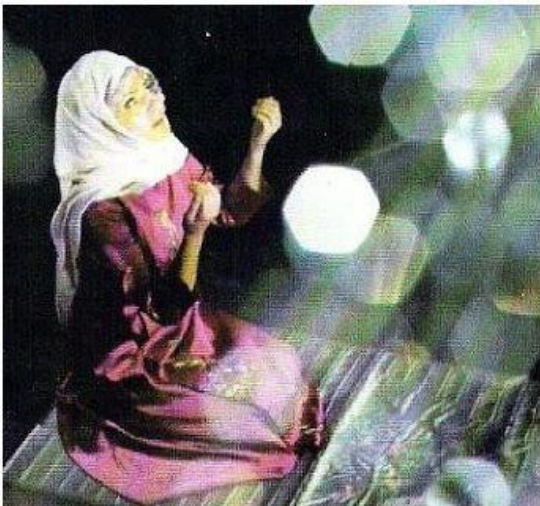


Aşk Filmlerinin Unutulmaz Yönetmeni (1990). Yönetmen: Yavuz Turgul

b. İslamcı sinema

Türkiye dışındaki durum hakkında herhangi bir akademik çalışma yapılmış mıdır bilinmez ama İslamcılık, eğer İslam dininin ideolojik ve politik algılanışı ise eğer, Türkiye’de sinemanın (ve televizyonların) islamcı olmaktan başka şansı hiç olmadı diyebiliriz. Perdede ya da ekranda gösterilen şey hiçbir zaman birincil önemde değildi. “Müslümanlar film çekiyor!” “Müslüman bir TV kanalımız var!” ile başlayıp bugünlere kadar, yapılan şeyden ziyade kimin neyi neden yaptığı ve bunun sosyo-politik statükoda ne anlama geldiği seyirci de dahil herkesin birinci gündemidir.

Batı dünyasının sinema alanındaki gücü Türkiye’de de gözlenebilir haldeydi. Amerikan ve Avrupa sinemasının önemli eserleri Türkiye’deki sinema salonlarında gösteriliyordu ve seyirci buluyordu. Bu sebeple Türk sinema tarihinin 1960'lara kadar olan macerası ana akım batılı örneklerinin benzerleri olan sinema filmleri üretmek şeklindeydi. 1950'lere kadar türk filmlerinde din ve dindar insan neredeyse hiç yoktu, vardıysa da kötü karakter olarak görülüyordu. Ancak 60'lı yıllarda ilginç bir şey oldu: sinema salon sahipleri seyircinin nabzını çok iyi tuttuğu için seyircinin perdede ne görmek istediğini de biliyordu. Salon sahipleri başrol oyuncularını ve hikayenin genel hatlarını belirledikleri filmleri Yeşilçam Sokağı'ndaki film şirketlerine sipariş vermeye başladılar. Bu dönemde istemeden “komik” dini filmler seyircideki dini film beklentisini ortaya çıkarmıştı. Namaz kılmayı, başını örtmeyi bilmeyen oyuncular, komik görünen



takma sakallar, sarıklar ve kavuklar ve kostümlerle dolu tarihi içerikli filmler çekildi. Hz.Ömer, Hz.İbrahim vs. gibi. Hülya Koçyiğit ve Fatma Girik aynı sene farklı yapımcıların sahip çıktığı aynı filmde oynadı ve her iki film de gişede çok başarılı oldu. Yapımcılar ve salon sahipleri potansiyeli keşfetmişlerdi. Nitekim Hollywood sineması da sık sık

Kitab-ı Mukaddes temalı büyük bütçeli filmler çekiyor ve en üst seviyedeki Hollywood yıldızları bu projelerde rol alıyordu. Türkiye'deki politik atmosfer hükümetlerin dindar kesim üzerinde kurduğu otoriteye rağmen saçma da olsa dini temalı pek çok yeşilçam filmi çekildi. Fakat şurayı unutmamak lazım: Türkiye'de dindar insanların ne sanatla ne de bilimle ilgisinin olmadığı ya da ilgilerinin olmasına izin verilmediği ya da ekonomik ve politik gerekçelerle yaklaşamadıkları yıllardı bunlar. Cemil Meriç ve Necip Fazıl bu var olma mücadelesi içinde konumlandırılmalıdır.

Kendisi dindar olmayan ama dini film çekip para kazanmak isteyen sinemacılar dışında yönetmeni ve yazarı dindar camianın kabullendiği insanlar olan, sırasıyla Yücel Çakmaklı ve Şule Yüksel Şenler, 1970 yılında baş rollerinde İzzet Günay ve Türkan Şoray'ın olduğu Birleşen Yollar filmini çekti. Film çok başarılı oldu ve Yücel Çakmaklı, Milli Sinema adı verilen akımın ilk adımını atmış oldu. Daha sonraları Mesut Uçakan ve başka islamcı yönetmenler değişik denemeler yaptılar. Böylelikle kendi pazarını oluşturan bir islamcı sinema camiası da oluşuyordu.

i. Çağrı fenomeni

Bu noktada Suriye asıllı Amerikalı yönetmen Mustafa Akkad'ın büyük bir gayret ve fedakarlıkla büyük paraları güçlkle toparlayarak çektiği Çağrı (The Message, 1976) filminden söz etmemiz gerekiyor. Filmin çekildiği yıllarda Anthony Queen büyük bir Hollywood starıydı ve belki filmin İslam coğrafyasında bu kadar popüler olmasında bu önemli bir faktör olarak görülebilir. Ama filmin başarısı sadece Anthony Queen'e bağlanamaz. Mustafa Akkad filmin bütün teknik kadrosunu A klasman batılı sanatçılardan oluşturmuştu. Filmin görüntü kalitesi, ses kayıt kalitesi hatta filmin banyosuna kadar Hollywood standartlarında bir iş çıkarmıştı. Filmin müzikleri ise dünyaca ünlü Maurice Jarre tarafından yapılmıştı. Jarre, daha önce bir sinema klasiği olan Lawrence of Arabia'nın (Arabistanlı Lawrence) da müziklerine imza atmıştır. Filme harcanan prodüksiyon masrafları kesinlikle perdede kendini göstermektedir. Filmin aslında dramatik bir senaryosu yoktur, siyerden bir kesit alır. Seyirci için filmin atmosferi ve müziklerinin etkisinin, senaryosundan daha ön planda olduğunu söyleyebiliriz.

ii. İran Sineması

İran sinemasının zengin bir tarihi vardır.İslam Devrimi Öncesinde (1960'lar-1970'ler) İran sineması, Feroz Farrokhzad, Dariush Mehrjui ve Masoud Kimiai gibi film yapımcılarının eleştirmenlerce beğenilen filmler üretmesiyle 1960'lar ve 1970'lerde uluslararası tanınırlık kazanmaya başladı. Ama asıl ilginç olan İslam Devrimi (1979) ve sonrasıdır. Devrimden sonra, İran hükümeti film yapımcılığına katı sansür ve ahlaki kurallar koydu. Ancak bu dönemde, bu kısıtlamalara uyum sağlayan ve yenilikçi, toplumsal bilince sahip sinema yaratan yeni bir İranlı film yapımcıları dalgası da ortaya çıktı. 1980'ler ve 1990'larda Abbas Kiarostami, Mohsen Makhmalbaf ve Jafar Panahi gibi film yapımcıları uluslararası üne kavuştu ve

Cannes ve Venedik gibi prestijli film festivallerinde ödülleri kazandı. Filmleri genellikle İran toplumu bağlamında sosyal adalet, ahlak ve insan ilişkileri temalarını ele aldı. İran sinemasının başarısında hükümet desteğinin rolü büyüktür. Sansüre rağmen film yapımcılığı için finansal destek ve altyapı bu şekilde sağlanmıştır. Film okulları ve eğitim programları, özellikle Tahran Film Okulu gibi kurumlar yetenekli film yapımcıları yetiştirmiş ve İran filmleri önemli uluslararası festivallerde gösterilmiş ve küresel izleyici İran sinemasını tanımıştır. İranlı film yapımcıları genellikle sosyal yorum ve şiirsel gerçekçiliği bir araya getiren benzersiz hikaye anlatımı stilleri geliştirdiler. Bu önemli bir yenilik ya da bu akıma önemli bir katkı olarak düşünülebilir. İran sinemasının başarısı, hem İslam Devrimi öncesi hem de sonrası dönemin bir sonucudur. Bu dönemde, sinemacılar değişen koşullara uyum sağlayarak, yenilikçi ve eleştirmenlerce beğenilen filmler ortaya koymuşlardır. İran filmlerinin büyük çoğunlukla klasik öykü anlatım yolunu seçtiğini söyleyebiliriz. Başlı, sonu belli, kahramanı ve engelleri tanımlı dramatik öyküler anlatılır. Bu filmler çok büyük bir çoğunlukla anti-mimetik değildir. Hatta pek çok önemli İranlı sinemacı, aktör yerine gerçek insanlarla çalışma yoluna gitmiştir. Belki de Hollywood ya da Avrupa sinemasının büyük bütçelerle gerçekliği yeniden kurgulama amacı, İran sinemasında mevcut gerçekliği bozmadan filmin gerçekliğini sağlama yönünde değiştirilmiştir. Gerçek insanların kendilerini oynadıkları önemli filmlerden bazıları şunlardır:

Abbas Kiarostami: Yakın Plan "Close-Up" (1990) ve Kirazın Tadı "Taste of Cherry" (1997). Mohsen Makhmalbaf: Bisikletçi "The Cyclist" (1989) ve Ekmek ve Çiçek "A Moment of Innocence" (1996). Jafar Panahi: Beyaz Balon "The White Balloon" (1995) ve Ofsayt "Offside" (2006).

Pek çok açıdan İran sinemasının ideoloji ile barışık ve başarılı sanat örneği olarak görülebilir. Ancak her zaman başka örneklerle de rastlayabileceğimiz gibi İran sineması da ideolojik olduğu yerde sanat değerini yitirir, insana ve evrenselliği yerde de sanat değeri yükselir. Tıpkı Necip Fazıl ve Nazım Hikmet için söylenegeldiği gibi; İdeolojik yazdıklarında bu iki büyük şairin de şiirleri kan kaybetmektedir.

c. ABD sineması: Hollywood.

ABD sineması seyredilme oranları ve publicity (kendisinden söz ettirme) oluşturma gücü açısından dünyanın geri kalan bütün ülke sinemalarına üstünlük sağlamıştır. "Sanat sinemasının" yılmaz savunucusu Cannes Film Festivali bile festival etkinliği sırasında ne kadar çok Amerikalı Sinema yıldızını misafir ederse kendisini o derece başarılı görüyor. Her yıl jüri üyeleri içinde Hollywood yıldızlarından oluşuyor.

Bütün dünyaya yayılan Amerikanizm'in arkasındaki itici gücün Hollywood sineması olduğunu söyleyebiliriz. Peki Hollywood bunu nasıl başardı? En başarılı en çok izlenen Amerikan filmleri en yoğun amerikanizm propagandası yapan filmler midir?

Hollywood sinemasını bildiğimiz haliyle dünya sineması üzerindeki baskılayıcı gücünü nasıl kazanmıştır? Uzun ve birkaç kitap hacmi tutacak cevapları bir kenara bırakarak, “A.B.D.yi ekonomik ve askeri olarak güçlü kılan neyse o” şeklinde kısa yoldan cevaplayabiliriz. Hollywood’un entelektüel gücü; başta Almanya’da olmak üzere A.B.D.’ye transfer ettiği büyük sinemacıların Hollywood’un kuruluşundaki katkılarında aramak gerek. Fritz Lang, Ernst Lubitsch, Billy Wilder, Alfred Hitchcock gibi pek çok büyük sinemacı kariyerlerine Avrupa’da başladı ve dünya sinemasını etkileyen atılımlarını Hollywood’da gerçekleştirdi.

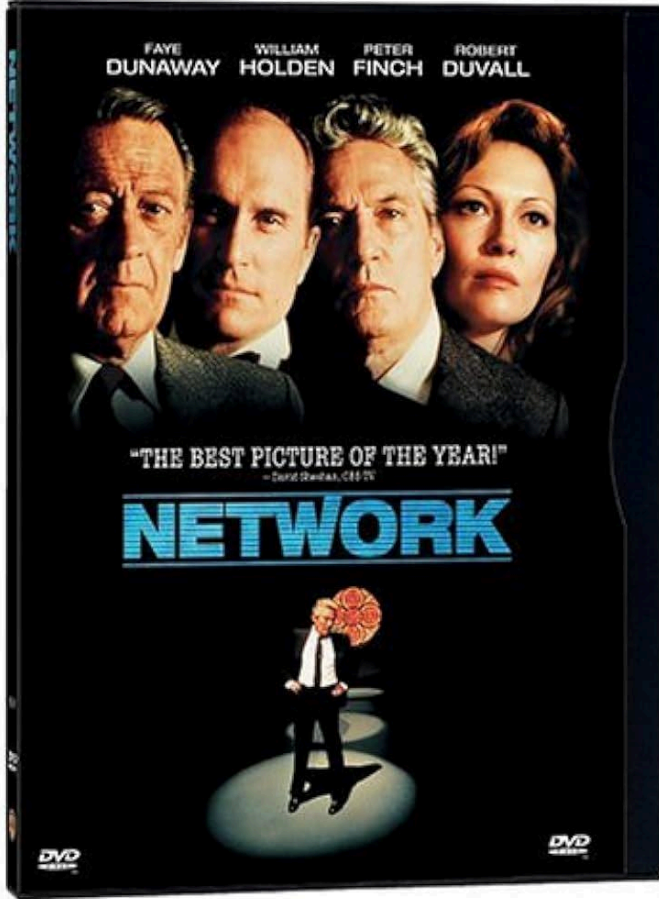
Amerikan sinemasının ticaret amaçlı oluşu, büyük yaratıcı zihinlere seyirciyi sinema salonlarına çekmeyi başardıkları sürece sınırsız özgürlükler verdi. Büyük stüdyolar sinema iş kolundan para kazanmayı kurumsallaştırdı, sistematize etti. Sanat ve seyirci kitlelerinin barıştığı büyük sinema filmleri Hollywood sınırları içinde sıklıkla üretilebiliyordu. Seyirciyle barışık demek McKee öykü üçgenindeki klasik köşeye yakınlığın bir ölçüsüdür. Bir sinema filminin mimetik teoriden faydalanması insanlara özdeşleşme imkanı verdiği için Hollywood evrensel ve klasik temalara ağırlık verdi. Söz gelimi Billy Wilder dramatik yapıyı kusursuzca kurduğu romantik komedilerle, Hitchcock da gerilim ve korku temalarıyla hep evrensel hikayeler anlattı. Evrensellik mutlak değildir. Söz gelimi çoğunlukla evrensel temalar Amerikan yaşam tarzı ile birlikte verildiğinde bilinçli seyirci filmi bu yönde okuma kabiliyeti kazanır. Karakterlerin durumlara verdiği tepkiler ne kadar “the American way” olursa Amerikalı olmayan seyircide tepkilere sebebiyet verebilir. Zaten bu sonuçlara bakarak çok sayıda ülke, Amerikan filmlerine kota uygulaması getirmiştir. Komplo teorilerine kulak asmadan söyleyelim; bu filmlerin büyük bir bölümü Amerikanizm yaptığının bile farkında olmayabilir, yani yapımcıların kafasında “Amerikan yaşam tarzını dünyaya yaymamız gerek” şeklinde bir düşünce olmayabilir. Belki de bu sinemacılar Amerika’da yaşadıkları için sadece kendileri gibi düşünüyor kendileri gibi yazıyor kendileri gibi dünyaya bakıyorlardır. Hatta Amerikan filmlerinin hasılat gelirlerinde aslan payı Amerikan iç pazarından elde edilmektedir. Filmlerin seyircisiyle dünya görüşü uyumu içinde olması olması gişe rakamlarına iyi etki ediyorsa para kazanma amacıyla çekilen filmler alternatif dünya görüşü arayışlarına neden girsinler? İlginç olan şudur, Amerikan toplumu, Hollywood ile geçen ve geride kalan yüz küsur yıldan sonra filmlerin dünya görüşünü belirlediği gibi filmler de artık Amerikan dünya görüşünü belirler olmuştur. Komik ama anlamlı bir şekilde; gerçek FBI ajanlarının filmlerdeki FBI ajanları gibi görünmeye çalışmaları, kendilerini Hollywood starlarının FBI ajanı olduğu filmlerdeki gibi hissetmelerini yadırgayamayız. Bu durumu mimetik duvarın geçişkenliği olarak tanımlayabiliriz. Gerçekten etkilenen sahne/perde/anlatı’dan geri döner ve gerçeği değiştirmeye başlar. *(Bu Baudrillard’ın simülasyon teorisinde konuya ileride bir kez daha değineceğiz.)*

5. Sanat ve Ekonomi

a. Anti sanat ve kapitalizm

Anti sanatın kapitalizmin hizmetine ne şekilde girdiğini önceki bölümlerde tartışmıştık. Bu konuda daha fazla kalam etmeden konuyu çok çarpıcı bir şekilde gösteren bir filmi (Network, 1976) tavsiye ederek kısa keselim:

Paddy Chayefsky'nin olağanüstü senaryosu Florida'da bir haber bülteninin canlı yayını sırasında intihar eden sunucunun hikayesine dayanıyor.



Peter Finch'in canlandırdığı Howard Beale karakteri Amerika çapında yayın yapan büyük bir TV şebekesinin "anchormanı" (ana haber bülteni sunucusu) canlı yayında cinnet geçirir ve en sert haliyle "sistem" eleştirisi yapmaya başlar. Kapitalizmi ve TV şebekesinin sermaye ile ilişkisini yerle bir edecek sözlerdir bunlar. TV yönetimi yayını kesmek ister ama genel yayın yönetmeni Diana Christensen (Faye Dunaway) Beale'i yayında tutar. Howard Beale çok tanınmış bir sunucu olduğu için bu cinnet kötüye gitmekte olan reytinglerin zıddına rekor seviyede seyirci çeker. Howard Beale yayın bitince yere yığılır, bayılmıştır. Adam belli ki mental olarak "sağlıklı" değildir, ruhsal çöküntü yaşamaktadır.

Yıllarca çalıştığı ve cinneti canlı

yayınlanan TV şebekesini yerin dibine sokmasına rağmen, Howard Beale eğer bir kez daha yayına çıkarsa rekor reyting rakamlarını, mesela ertesi gün de yakalayabilecek midir? Film, kapitalizmin ve Amerikanizm'in görünmeyen yüzünü sert bir şekilde anlatır.

Howard Beale'in canlı yayındaki "hezeyan" dolu monologlarından biri: "Size işlerin kötü olduğunu söylememe gerek yok. Herkes işlerin kötü olduğunu biliyor. Bu bir depresyon. Herkes işsiz veya işini kaybetmekten korkuyor. Dolar beş sent değerinde, bankalar iflas ediyor, dükkan sahipleri tezgahın altında silah tutuyor. (ABD'yi hayli sarsan 1973-74 OPEC petrol krizi yıllarını tasvir ediyor) Sokaklarda serseriler cirit atıyor ve hiçbir yerde ne yapacağını bilen kimse yok ve bunun bir sonu yok. Havanın solunamayacak kadar kötü olduğunu ve yemeğimizin yenemeyecek kadar kötü olduğunu biliyoruz ve yerel bir haber spikeri bize bugün on beş cinayet ve altmış üç şiddet suçu olduğunu söylerken televizyonlarımızı izliyoruz, sanki olması gereken buymuş gibi. İşlerin kötü olduğunu

biliyoruz - kötüden de kötü. Çılgınca. Sanki her yerde her şey çıldırıyormuş gibi, bu yüzden artık dışarı çıkmıyoruz. Evde oturuyoruz ve içinde yaşadığımız dünya yavaş yavaş küçülüyor ve tek söylediğimiz, 'Lütfen, en azından bizi oturma odalarımızda rahat bırakın.' Bana tost makinemi, televizyonumu ve çelik kuşaklı radyallerimi verin, hiçbir şey demeyeceğim. Bizi yalnız bırakın.' Pekala, sizi yalnız bırakmayacağım. Kızmanızı istiyorum! Protesto etmenizi istemiyorum. İsyan etmenizi istemiyorum - milletvekilinize yazmanızı istemiyorum çünkü size ne yazmanızı söyleyeceğimi bilemem. Bunalım, enflasyon, Ruslar ve sokaktaki suç hakkında ne yapacağımı bilmiyorum. Tek bildiğim, önce kızmanız gerektiği. 'Ben bir İNSANIM, kahretsin! Hayatımın DEĞERİ var!' demeniz gerektiği. Bu yüzden şimdi kalkmanızı istiyorum. Hepinizin sandalyelerinizden kalkmanızı istiyorum. Hemen şimdi kalkıp pencereye gitmenizi istiyorum. Pencereyi açın, başınızı dışarı çıkarın ve bağırın, 'Cehennem kadar öfkeliyim ve buna daha fazla katlanmayacağım!' Hemen şimdi ayağa kalkmanızı, oturma sandalyelerinizi, pencerelerinizi açmanızı ve başınızı dışarı çıkarıp bağırmanızı istiyorum - 'Cehennem kadar öfkeliyim ve buna daha fazla katlanmayacağım!' Şeyler değişmeli. Ama önce, öfkelenmelisiniz!... 'Cehennem kadar öfkeliyim ve buna daha fazla katlanmayacağım!' demelisiniz. Sonra depresyon, enflasyon ve petrol krizi hakkında ne yapacağımızı buluruz. Ama önce sandalyelerinizden kalkın, pencereyi açın, başınızı dışarı çıkarın ve bağırın ve şunu söyleyin: "Cehennem kadar öfkeliyim ve buna daha fazla katlanmayacağım!"

b. Jean Baudrillard, imajlar, simülasyonlar ve postmodern

Simülasyon teorisi (Jean Baudrillard) ve Aristoteles'in mimetik teorisi, temsilin ve gerçekliğin sanat ve kültürdeki rolünü ele almalarıyla bağlantılıdır. Ancak bu iki teori, temel kavramlar, amaçlar ve perspektifler açısından oldukça farklıdır. Aristoteles'e göre, sanat ve edebiyat doğanın bir taklidi (mimesis) üzerine kuruludur. İnsanlar, doğal olarak taklit eden varlıklardır, bu nedenle taklit hem öğrenmenin hem de estetik deneyimin temelidir. Mimesis, yalnızca gerçekliği yansıtmakla kalmaz, aynı zamanda gerçeği idealize ederek daha anlamlı hale getirir. Örneğin, tragedya insan doğasının ahlaki ve duygusal boyutlarını ortaya koyar.

Öte yandan Baudrillard, modern toplumda temsilin, gerçekliğin yerine geçtiğini savunur. (Bkz. Bir önceki bölümde değindiğimiz FBI ajanları örneği) Simülasyon, gerçekliği yeniden üretmek yerine, kendi başına bir hipergerçeklik yaratır. İmajlar artık bir referans noktası olan gerçekliğe dayanmaz; sadece birbirlerini referans alarak var olurlar.

Mimesis, gerçekliğin yüceltilmiş bir temsilidir. Sanat, insanı gerçeğe daha yakınlaştırır ve ahlaki bir deneyim sunar. Taklit, insanı eğitmek, ahlaki değerleri keşfetmek ve duygusal katarsis yaşatmak için bir araçtır.

Simülasyon, gerçekliği siler ve yerine gerçekliğin bir yansımasını koyar. Hipergerçeklikte, insanlar gerçek ile temsil arasındaki farkı ayırt edemez. Bu durum, toplumsal manipülasyona ve anlam kaybına yol açar.

İnsan, doğası gereği taklit eden bir varlıktır ve bu taklit yoluyla öğrenir ve gelişir. Sanatın amacı, eğitmek, eğlendirmek ve anlam arayışına katkıda bulunmaktır. Tragedya, bireylerin ahlaki kusurlarını ve duygusal çatışmalarını anlamalarını sağlar. Modern toplumda, insanlar simülasyonlar içinde yaşamaya alışmışlardır. Bu yüzden sanat, anlam üretme kapasitesini kaybederek bir tüketim nesnesine dönüşmüştür. Baudrillard'a göre, sanat artık gerçekliği keşfetmek için değil, imajların sürekli yeniden üretimi için vardır. Baudrillard'ın simülasyon teorisi, modern ve postmodern toplumun medya, popüler kültür ve teknolojiyle dönüşümünü analiz eder. Temel odak noktası, gerçeklik algısının medya ve teknoloji tarafından nasıl manipüle edildiğidir.

Baudrillard'ın fikirleri aslında sanatı açıklama niyetinde değildi modern dünya eleştirisidir. Günümüz dünyasında, büyücüler gibi kitleleri büyüleriyle kontrol eden ve sürekli manipülatif büyüler üreten popüler kültür karşısında hedef Hz.Musa'nın Firavun'un büyücülerini karşısındaki tavrını gösterebilmek olmalıdır.

103. Sonra bunların (peygamberlerin) ardından Musa'yı ayetlerimizle Firavun'a ve önde gelen çevresine gönderdik; onlar ona (ayetlerimize) haksızlık ettiler. İşte bozgunculuk çıkaranların nasıl bir sona uğradıklarına bir bak.

104. Musa dedi ki: 'Ey Firavun, gerçekten, ben alemlerin Rabbinden (gönderilme) bir elçiyim.'

105. 'Benim üzerimdeki yükümlülük, Allah'a karşı ancak gerçeği söylemektir. Rabbinizden size apaçık bir belge ile geldim. Artık İsrailoğullarını benimle gönder.'

106. (Firavun) Dedi ki: 'Eğer gerçekten bir ayet getirmişsen ve doğru söylüyorsan, bu durumda onu getir (bakalım).'

107. Böylelikle (Musa) asasını fırlatınca, anında apaçık bir ejderha oluverdi.

108. (Bir de) Elini sıyırdı, o da anında bakanlara bembeyaz (görünüverdi).

109. Firavun kavminin önde gelenleri dediler ki: 'Bu gerçekten bilgin bir büyücüdür.';

110. 'Sizi topraklarınızdan sürüp-çıkarmak istiyor. Bu duruma ne buyuruyorsunuz?'

111. Dediler ki: 'Onu ve kardeşini şimdilik beklet (vereceğin cezayı ertele), şehirlere de toplayıcılar yolla';

112. 'Bütün bilgin büyücülerini sana getirsinler.'

113. Sihirbazlar Firavun'a gelip dediler ki: 'Eğer üstün gelen biz olursak, herhalde bize bir karşılık (armağan) var, değil mi?'

114. 'Evet' dedi. '(O zaman) Siz en yakın(larım) kılınanlardan olacaksınız.'

115. Dediler ki: 'Ey Musa (ilkin) sen mi atmak istersin, yoksa biz mi atalım?'

116. (Musa:) 'Siz atın' dedi. (Asalarını) atıverince, insanların gözlerini büyüleyiverdiler, onları dehşete düşürdüler ve (ortaya) büyük bir sihir getirmiş oldular.

- 117.** Biz de Musa'ya: 'Asanı fırlat' diye vahyettik. (O da fırlatınca) bir de baktılar ki, o bütün uydurduklarını toplayıp yutuyor.
- 118.** Böylece hak yerini buldu, onların bütün yaptıkları geçersiz kaldı.
- 119.** Orada yenilmiş oldular ve küçük düşmüşler olarak tersyüz çevrildiler.
- 120.** Ve sihirbazlar secdeye kapandılar.
- 121.** 'Alemlerin Rabbine iman ettik' dediler.
- 122.** 'Musa'nın ve Harun'un Rabbine...'
- 123.** Firavun: 'Ben size izin vermeden önce O'na iman ettiniz, öyle mi? Mutlaka bu, halkı burdan sürüp-çıkmak amacıyla şehirde planladığınız bir tuzaktır. Öyleyse siz (buna karşılık ne yapacağımı) bileceksiniz.'
- 124.** Muhakkak ellerinizi ve ayaklarınızı çaprazlama keseceğim ve hepinizi idam edeceğim.'
- 125.** (Onlar da:) 'Biz de şüphesiz Rabbimize döneceğiz' dediler.
- 126.** Oysa sen, yalnızca, bize geldiğinde Rabbimizin ayetlerine inanmamızdan başka bir nedenle bizden intikam almıyorsun. 'Rabbimiz, üstümüze sabır yağdır ve bizi müslüman olarak öldür.'
- (A'raf Suresi ayetler 103-126 Ali Bulaç meali.)

Kur'an-ı Kerim'deki bu anlatı bize, kitlesel manipölasyon üreten büyücülerin Hz.Musa tarafından nasıl yenilgiye uğratıldığını gösteriyor. Hatta büyücülerin iman etmesiyle sonuçlanıyor.

6. Sanat ve Hizmet

Hizmet Hareketi'nin sanatla ilişkisini anlamak için Hareket'in sanat faaliyetlerine, sanatla ilgili kurumlarına, ortaya koyulan eserlere, yetiştirdiği sanatçılara ve kanaat önderlerinin söz ve eylemlerine bakmak gerekir. Bu konuda görüşler büyük farklılıklar göstermektedir.

a. Risale-i Nur'un anlamı nedir?

Risale-i Nur ile Hizmet Hareketi'ni birbirinden ayrı düşünmek mümkün değildir. Risale-i Nur özetle, kadim dünyanın bilgeliklerini ve özellikle vahiyle gelen mesajı Rönesans - Akıl Çağı - Aydınlanma - Kolonyalizm ve sonuçlarını altında toplayan bir başka şemsiye kavram, moderniteye karşı korumak fonksiyonunu üstlenmiştir. Bu İmam Gazali'nin eser ve eylemleriyle Hellenizm'in bozucu etkilerine karşı İslam düşüncesini korumasına benzetilebilir. Gazali'nin, İslam Aydınlanması'nın önünü kesen bir bağnaz olduğunu iddia eden kimi çağdaşımız müslüman düşünürler de yok

değildir. İslam Aydınlanması fikrinin eleştirilebilir olması bir yana “aydınlanma” dediğimiz şeye ve daha da genelinde her şeye Batı üniversitelerinin gözlükleriyle fazlaca bakmanın sonucu bu olsa gerek. Beyazıt Camii’ndeki münazara ve Bediüzzaman’ın buradaki tutumu Thomas Kuhn’un ortaya attığı haliyle “paradigmaya” paradigma dışından cevap vermenin tutarsızlığını gösterir. Risale-i Nur’un bir önemli farkı daha vardır: Risale-i Nur’un mesajı evrenseldir. Hedef kitlesi İhya’dan daha geniştir, sadece İslam Dünyası değildir. Rönesans-Aydınlanma-Akıl çağları, Kolonyalizm ve Sanayi Devrimi sonrasında da bugünlere kadar gerçekleşen değişimlerim küresel etkilerini yorumlama, bunca değişim ve gelişme içinde sapma olarak değerlendirilebilecek bozucu faktörlerin hasarlarını tamir etme amacındadır. Bu fonksiyonu kadim akıl yürütme yöntemlerine benzer ama mutlak anlamda Vahye odaklanmış olarak yerine getirir. Batının lokomotif olduğu pek çok dönüşüm içinde faydalı-faydasız ya da iyi-kötü olarak nitelendirilebilecek çok sayıda değişiklik olmuştur. Söz gelimi: Varlığı cansız maddeler, bitkiler, hayvanlar ve insanlar olarak sınıflandırmak kadim zamanlarda dünyanın algılanışı hakkında bize bir fikir verir. Bilimsel gelişmelerin ardından bu tasnif terkedilmiştir ama **yanlış** olduğu için değil. Bilimsel yöntem zaman içinde, fizik, biyoloji ve kimya gibi bilimsel disiplinlerin sistematik bir bilgi sistemi kurması sayesinde daha detaylı tasnif ve anlamlar üretmiştir. İşte Risale-i Nur kadim dünyanın halen geçerli olan varoluşsal kavramlarını bugüne taşımakta, bir tür köprü vazifesi görmektedir. Risale-i Nur bir reddiye değildir, tam tersine Üstad Hz.lerinin Beyazıt Camii’nde Şeytanla yaptığı “hayali” konuşmadaki gibi bir dik duruşla⁹ gerçekliğin unutulmaya yüz tutan geçerli ve gerekli kavrayışlarını vahyin ışığında (yeniden) ilan etmektedir. Bizim de Risale-i Nur’dan aldığımız ilkelerle teorik ve felsefi konularda yaklaşımımız bu olmalıdır. Vahiy önceliklidir.

⁹ Dik duruş, özgüven gibi kelimeler Üstad Hz.lerinin tutumunu tam olarak ifade etmiyor. Kur’an’dan alınan kavramları bugüne uygularken Üstad Hz.lerinin tereddütü yoktur.

YİRMİ ALTINCI MEKTUP

Şu Yirmi Altıncı Mektup, birbiriyle münasebeti az Dört Mebhastır.

Birinci Mebhas

-1- بِاسْمِهِ سُجَّانَهُ ۝ وَإِنْ مِنْ شَيْءٍ إِلَّا يُسَبِّحُ بِحَمْدِهِ

بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَنِ الرَّحِيمِ

-2- وَأَمَّا يَنْزَغَنَّكَ مِنَ الشَّيْطَانِ نَزْغٌ فَاسْتَعِذْ بِاللَّهِ إِنَّهُ هُوَ السَّمِيعُ الْعَلِيمُ

Hüccetü'l-Kur'ân ale's-Şeytan ve Hizbihi

İblis'i İlzam, şeytanı ifham, ehl-i tuğyanı iskât eden Birinci Mebhas, bîtarafâne muhakeme içinde Şeytanın müdhiş bir desisesini, kati bir surette reddeden bir vaki'dir. O vakianın mücmel bir kısmını on sene evvel Lemeâtta yazmıştım. şöyle ki:

Bu risalenin telifinden on bir sene evvel, Ramazan-ı Şerifte, İstanbul'da, Bayezid Cami-i Şerifinde hafızları dinliyordum. Birden, şahsını görmedim, fakat mânevî bir ses işittim gibi bana geldi, zihnimi kendine çevirdi. Hayalen dinledim. Baktım ki, bana der:

"Sen Kur'ân'ı pek âli, çok parlak görüyorsun. Bîtarafâne muhakeme et, öyle bak. Yani, bir beşer kelâmı farz et, bak. Acaba o meziyetleri, o ziynetleri görecek misin?"

1 Onun adıyla. O her kusurdan münezzehtir. Hiçbir şey yoktur ki Onu hamd ile tesbih etmesin.

2 "Şeytandan sana bir vesvese geldiğinde Allah'a sığın. Şüphesiz ki O herşeyi hakkıyla işiten, herşeyi hakkıyla bilendir." Fussilet Sûresi, 41:36.

Peki, Risale-i Nur sanat hakkında neler söylemektedir? Mesela mimesis, ya da anti mimesis ya da simülasyon kuramları arasında bizler için bir tercih yapmakta mıdır? Elbette ki hayır. Cevap, Risaleler içinde konuya ayrılmış özel bölümler ya da spesifik sanat görüşleri ileri süren ifadelerde değildir. Konunun çözümü sanat felsefesi, farklı sanat gelenekleri ve sanat alanları hakkında bilgi sahibi ortak akla havale edilmiştir. Kanımızca "içtihad kapısını aralamak" dahil, sanat üretimi ve sanat hakkında hükümler verebilmek için yeterli argüman Risale-i Nur içinde mevcuttur. Üstad Hazretleri özgün metodolojisi ile muhataplarına "düşünmeyi" öğretmektedir. Kimi yerlerde bakış açısına göre neo-platonik kimi yerlerde "moderndir". Pek çok yerde de sadece vahyin etkisinde ve tasnif dışıdır.

b. İslam ve sanat felsefesi: Tasvir yasağı. Bir başka anti-mimetik sanat mı?

Kur'an bir öykü kitabı değildir ama çok sayıda anlatı barındırır. Kur'anda anlatılan öyküler mimetik öyküler olarak kabul edilebilir. Yani kurmaca anlatının, kahraman, çatışma, kapalı son vs.gibi temel unsurları Kur'andaki (aynı zamanda hadislerde ve Risale-i Nur'daki) anlatılarda görülebilir. Tasvir yasağı Ahmet Kurucan'ın dediği gibi "konjonktürel" midir? "Bu tartışma şu aşamada bizi ilgilendirmiyor" da diyemeyiz çünkü İslam dinini diğer bütün dinlerden ayıran en temel fark ile, tam olarak "**tasvir**" ya da Aristo kavram sistemi içinde ifade edecek olursak "**mimesis**" doğrudan ilgilidir. Bu fark Allah'ın birliğine en ufak bir ortak koşmamak gerektiğidir. Yeryüzünde "şirk" kavramını bu derece öne çıkaran bir başka din yoktur ve İslam teolijisi bu kavram üzerine kurulmuştur diyebiliriz. İslam'ın temel önermesi ve cümlesi "La ilahe illallah"



Kufi hat örneği Tevhid levhası.

paganizm karşıtı bir manifestodur. İslam'ın temel cümlesi "Allah vardır" değil "Allah'tan başka tanrı yoktur" şeklinde tercüme edilir. İslam teolojisi Allah'a şirk koşmayı insan için ateizmden daha tehlikeli görür. Çünkü aslında insan kendisini "tanrı" zannedebilme potansiyeli olan bir canlıdır. Yunan mitolojisindeki Pygmalion ve Prometheus hikayeleri tanrı-insan rekabetini hatta insanın tanrı olma isteğini anlatır.

Uzun lafın kisası İslam teolojisinde mimetik sanatlara neden yer verilmediği açıktır. Sanat, sanatçının Tanrı'yı taklit etmesi anlamına gelebilir. Taklit şirk içeren bir eylemdir. Sanatçı müslüman ise durum yine aynı mıdır? Yani bir müslüman sanatçı "la ilahe illallah" manifestosunun dışına çıkabilir mi? Buna verilecek cevap "müslüman sanatçı olamaz" mı olmalıdır? Bugün "İslam ve sanat" konulu bir kitaba göz atacak olursak, müslümanların sanatta hiç de geri durmadıklarını, göz alıcı bir İslam sanat geleneği kurduklarını görürüz. Konuyla ilgili teorik bilgiler ve tartışmaları Beşir Ayvazoğlu'nun **İslam Estetiği ve İnsan** isimli kitabında bulabilirsiniz.¹⁰

c. Fıkıh ve uygulama; İslamizasyon.

Beşir Ayvazoğlu müslüman sanatçıların mimesis kavramına karşı "soyutlama" kavramını geliştirdiklerini iddia eder ne var ki bu tam olarak doğru değildir. Tasvir yasağı çerçevesinde gelişen anti-mimetik duruşa rağmen pek çok sanat türüne İslam coğrafyasında ve tarihinde rastlanmaktadır. Yani uygulama hiç de sanat üzerinde yasaklar var gibi değildir. Resim sanatında perspektif, müzikte çok seslilik Batı'nın icat ettiği zenginliklerdir, İslam coğrafyasında yakın zamanlara kadar mevcut değildir. Bunu anti mimetik görüşe bağlamak ne derece doğrudur bilemiyoruz. İslam medeniyetinin geriye düşmesi ve dünyadaki entelektüel gelişimi yönlendirecek güce sahip olmayışı, etki altında kalmayı kaçınılmaz kılmıştır. Bu etki teorik bir emeğin

¹⁰ Kitabın yeni baskıları olmadığı için piyasada kolay bulunmuyor. Fakat aynı yazarın aynı kitabının bir özeti mahiyetinde olan **Aşk Estetiği** isimli kitap daha kolay ulaşılabilir durumdadır.

ürünü değildir. Pratik ihtiyaçlar “Batı gibi olmayı” gerekli kılmıştır. Fıkıh, uygulamaların hızına yetişememiş görünüyor. Pek çok müslüman entelektüel Batı’nın hegemonyasına tepkisel karşı bir islamizasyon önermiş olsa da varoluşsal açıdan bakılınca Batı paradigmasını öncelemiş olduğu için bu görüş itibar görmemelidir. Bir şeyi teorik kökenlerinden ayrı tutarak islami hale getirmek hibrid ve eklektik bir sanat ürünü ortaya koymak çok mümkün görünmemektedir. İranlı film yönetmeni Majid Majidi’nin Peygamber Efendimiz’i anlattığı filminde hristiyan ikona estetiğini kullanması sonucunda ortaya çıkan sinema “İslami sinema” olmuş mudur? Ya da Mesut Uçakan’ın Yalnız Değilsiniz isimli filminde olduğu gibi başörtüsü ve hurmayı sembolik olarak birbirine bağlamak “İslami” midir? Peki Samanyolu TV’de yayınlanmış STV yapımı dizi ve filmler “İslami” midir? TGRT’nin kurulduğu yıllarda yaptığı gibi evliya menkıbeleri anlatarak İslami televizyonculuk bihakkın yerine getirilmiş midir?

Bu sorulara en azından “düz” cevap vermek doğru değildir. Cevapları bu sorularda aramak da doğru değildir, daha doğrusu faydasızdır. İslam Medeniyeti’ni temsil etme konumunda olmayan, belki de çoğu iyi niyetli çalışmayı, küçük görmek ya da küçük düşürmekle sonuçlanabilecek böyle bir şeyden kaçınmak en doğrusudur ve böyle bir eleştiri bize bir şey kazandırmaz. Bir sanat eserini ya da hayata dair herhangi bir şeyi “islamileştirmeye” karşı Üstad Hz.leri ve Hocaefendi’nin tavrı “sakal” konusundaki tutumlarına benzetilebilir. Bir sanat eserinin İslam Medeniyeti’nin bir parçası olması ya da İslam Medeniyeti’ne hizmet etmesi, biçim ve içerik tercihlerinin belli kalıplar içinde kalması demek değildir. Sadece sarıklı cübbeli ya da başörtülü karakterlerin konu edinildiği filmler yapmak bir filmi “islami” yapabilir ama İslam Medeniyeti’nin bir parçası yapmaya ya da günümüz dünyasında İslam Medeniyeti’ni temsil etmeye yeterli midir?

Doğru tavır, mevcut bir şeyi “İslami” hale getirmeye çalışmak olmamalıdır. Yapılması gereken “doğal” bir sanat üretmek olmalıdır. İslam; doğayı, insanı ve Yaratıcı’yı özgün, benzersiz bir şekilde görmektedir. Müslüman sanatçı bu benzersiz bakış açısıyla Tanrı’yı taklit etmez. Ene ve Zerre Risalesi bir müslümanın kendi benliği ile ilişkisini analiz ederken bize bu konuda da çokça ipucu vermektedir. Üstad Hazretlerinin çok kereler kullandığı benzetmedeki cam parçacığı ve güneş arasındaki ilişki bize sanatçı ve Tanrı arasındaki ilişkiyi anlamada kılavuzluk edebilir. Günümüzde İslam coğrafyasının müslümanlığı bir “atalar kültü” gibi yaşayan kalabalıklardan oluşuyor olması asıl problemdir. Müslüman sanatçı, sanat üretirken müslüman olmaktan çıkmadığı sürece üreteceği her şey İslam medeniyetinin bir parçası olarak görülebilir. Bu bakış açısı aynı zamanda tek tip bir sanat görüşünün de önünü kesecektir. Hem sanatçı hem de müslüman kalabilmek, en evvela şirke düşmemekle, yani hem inançta hem de fiilleriyle müşrik olmadan sanatçı olabilmektir. Haddi zatında sanat bir yana, bir müslüman herhangi bir fiilinin **gerçek** failinin kendisi olduğunu düşünürse şirke düşmüş olabilir. İnsanın cüz-i iradesi “fail” olmaya yeterli değildir. Günlük hayatımızda ve konuşurken kullandığımız her türlü fiili aslında mecazen kullanıyoruz. İnsan kendi başına (sadece nefis olarak), Allah’ın

inayeti, ihsanı, iradesi olmadan hiçbir şey yapamaz. Nefs ve cüz-i irade sadece bozucu etki edebilir. Gerçek sanat, bir müslüman için, Allah'ın tecellilerinden ibarettir, ve sanatçı bu tecellinin vesilesi olma gayreti içindeki bir kuldur.

Sana iyilikten her ne gelirse Allah'tandır, kötülükten de sana ne gelirse o da kendindendir. Biz seni insanlara bir elçi olarak gönderdik; şahid olarak Allah yeter.
(Nisa Suresi, ayet 79.ayet, Ali Bulaç meali)

d. İslamda Anlatı Geleneği.

Bu çalışmanın genelinde değindiğimiz pek çok konu başlığı aslında sanat ve anlatı üzerinde genel konu başlıkları ve özellikle günümüz dünyasındaki sanatı, anlatı ve sinemayı anlayabilmek üzere toparlanmış çalışmalardan oluşuyor. Acelesi olan ve çok sayıda ve farklı konu başlığına kısıtlı imkanlar ve hacimde değinmeye çalışan bir çalışma olarak görülebilir. Her bir başlık, üzerinde hacimli çalışmalar yapılmayı hak ediyor hatta bunu konunun çok daha ehli, yazar ve düşünürler tarafından yapılmasını talep ediyor. Söz gelimi İslam'da Anlatı Geleneği başlığının altında sadece “gelenekten” bahsetmeyen, yani Sadi-i Şirazi, Mevlana, Feridüddin Attar gibi tarihte yerlerini almış ustaların eserlerini tarihsel bilgiler ve arkaplanla birer ansiklopedi maddesi gibi anlatmayan, hermenötik ve semantik ve semiyolojik (göstergebilimsel) çözümlemeler yapan ve dünya edebiyatındaki çağdaşlarıyla kıyaslayan ve anlatının temel unsurlarının kullanılışları ile ilgili analizler yapan kapsamlı çalışmalara ihtiyaç var. İslam dünyası bugün bu ihtiyacını Batılı entelektüellerin yaptıkları çalışmalarda buluyor. İslam medeniyeti hakkında yapılan en kapsamlı çalışmalar bile çoğunlukla Batılılar tarafından yapılmıştır. 12. ve 13. Yüzyıllar sonrasında başlayan bir gerileme olduğunu söylemek yanlış olmayacaktır. Bugün kimi müslüman entelektüel bu gerilemenin sorumlusu olarak Gazali'yi gösteriyor. Acaba gerçekten öyle midir?

Modern Türkiye'de müslüman entelektüellerin varlığından söz etmek bile oldukça güç. 1970'li yıllara kadar sayılabilecek bir kaç isim vardır. Ağır dayak yemiş bir insanın, dayanın hemen ardından düşüncelerini kendisine, doğaya ve Tanrı'ya yöneltmesi zordur. Yediği dayaktan başka hiçbir şey düşünemez haldedir. İslam dünyasının her yeri için geçerli bir anoloji. Tükenmiş insan kaynakları, tükenmiş kurumlar, fakirlik, eğitimsizlik. İslamcılık bunlardan beslenir ve tepkisel bir harekettir. Bütün tepkisel hareketler rakip ya da düşmanı, varoluşsal olarak bir basamak üste koyar. Bediüzzaman böyle değildir, farklıdır. Eski Said'den Yeni Said'e geçirdiği dönüşüm tam olarak bu ayrımı takip eder. Tepkiselliğin bir faydası olmadığını, politik duruşun hiçbir temel meseleyi çözmediğini fark eder. Her konuda birkaç adım geri giderek daha genel problemlerle boğuşmayı tercih eder. İlginç olan şudur, Üstad hayatının önemli bir bölümünde sosyal-politik mücadelelerin ortasında kalmış, kendisi de bu mücadelelerde yer almıştır. Yani tabir caizse “islamcılığa” bir şans

vermiştir. Fakat çok uzun süre geçmeden asıl meselenin “iman” meselesi olduğunda karar kılmıştır.

Müslüman entelektüeller ve sanatçılar da aynı sorunla iç içedir. Önce kendi “iman” problemlerini çözmeli sonra topluma yönelmelidir. Aksi takdirde tepkisel ve faydasız olmaktan kurtulamayacaktır. Müslüman sanatçı ve entelektüeller düşünce ve motivasyonlarını olabildiğince varoluşsal düzleme çekmelidir, “onlar ve biz” demekten vazgeçmeli, yeni dayak yemiş bir insan gibi bir tavır takınmamalıdır. Yediği dayanın etkilerini azaltmak için üstüne başına çeki düzen vermeli, ayağa kalkmalı ve yeniden kendisi olmaya çalışmalıdır. Evet biz dayak yedik. Bir kaç yüzyıl önce yazılmış bir edebi eseri okuyamayan hatta eserlere ulaşamayan insanlarız. Ana dili ingilizce olan toplumların Shakespeare’i var. Bugün ingilizce okunan her okulda Shakespeare eğitimi veriliyor. İngilizlerin Shakespeare ile gurur duymaları kadar doğal bir şey yok. İslam coğrafyasında dünyanın en büyük yazarları şairleri arasında sadece Batı dünyasının keşfettiği birkaç isim dışında kimseyi biz de saymıyoruz. Dolayısıyla kendi anlatı geleneğimize ulaşamıyor olmak bizim “dayak yeme” şeklimiz olarak karşımızda duruyor. Gelenek bize neyin devamı olduğumuzu gösterir. Biz neyin devamı olduğumuzu bilmiyoruz. Uzaydan pat diye yirminci yüzyıl Türkiye’sine ışınlanmış gibiyiz. Bu büyük sorunu bir kuşakta çözemeyiz. Bu sebeple (neyse ki Risale-i Nur var) varoluş esaslarımıza her an başvurmamız gerekiyor. Bu çalışmada bu sebeple “mimesis” konusu merkezi bir yer işgal etmektedir.

Maslahat ya da “hizmet etme” gayesi bizi pek çok ve pek büyük teorik sorunlarla boğuşmaktan alıkoymamalıdır. En azından sorunların farkında olmak zorundayız. Sanat ve sanatçının ontolojik konumu, Tanrı ve toplum, ego (ene) ve sanatçı. Kul olmak nedir? Sanatçı da kul mudur?

e. Biz (Hizmet Movement)

i. Hizmet ve Sinema

Kitle iletişimi üzerinde temel fikirler ve belki de bugüne dek en etkili olmuş isim Kanadalı Marshall McLuhan’dır. Yayın hayatına başlayan, başlamayı planlayan bir TV kanalı McLuhan ve başka önemli iletişim teorilerinden faydalanmalı ve yayın kriterlerini eldeki imkanlar ile sıfırdan yazmalıdır. Söz gelimi McLuhan’ın getirdiği yeniliklerden en bilineni “Medium is the message” şeklinde ifade edilen sözdür.

"Medyum mesajın kendisidir" ifadesi, Marshall McLuhan'ın 1964 tarihli "**Understanding Media: The Extensions of Man**" adlı kitabında ortaya attığı ünlü bir ifadedir. McLuhan, taşıdığı içerikten ziyade, medyanın kendisinin insan

tecrübesinin, kültürünün ve toplumunun birincil şekillendiricisi olduğunu savundu. Başka bir deyişle, medyanın teknolojisi, formatı ve duyuşal önyargıları gibi özellikleri, bilgiyi nasıl algıladığımızı, işlediğimizi ve ona nasıl tepki verdiğimizi etkiler. McLuhan'ın ifadesi, medyanın toplum üzerindeki etkisinin, iletildiği belirli mesajlardan veya içerikten daha önemli olduğunu öne sürüyor. Televizyon, radyo ve basılı yayın gibi yeni medya teknolojilerinin insan kültürü üzerinde derin etkileri olduğuna, algılarımızı, tutumlarımızı ve davranışlarımızı değıştirdiğine inanıyordu. Örneğın, televizyonun bir medya olarak yükselişı, yayınlanan belirli içerikten bağımsız olarak insanların bilgiyi tüketme, sosyalleşme ve boş zamanlarını geçirme biçimini değıştirdi. Benzer şekilde, sosyal medyanın ortaya çıkışı, iletişim kurma, etkileşim kurma ve bilgi paylaşma biçimimizi dönüştürdü. McLuhan'ın fikri, teknolojinin toplum ve kültür üzerindeki etkisinin anlaşılmasında etkili olmuştur ve günümüzün dijital çağında da geçerliliğini sürdürmektedir. Bu “ne anlattığınızın bir önemi yoktur” demek değıil. Daha çok “Her ne anlatıyorsanız anlatın, ne şekilde anlattığınız da önemlidir” demek. Seyircisine boş bir eğlence anlayışı sunmak ve vakit harcatmaktan başka amacı olmayan kitle kanalları, bir misyonu olan televizyon kanalına örnek teşkil edemez. Bu tartışmaya gelmeden önce iletişimin temel kavramları üzerinde de çalışılması gerekir.

İletişim bir kaynak ve bir alıcı arasında gerçekleşir. İletiyi taşıyan ortam bu ikisinin arasındadır. Medyum ve medya sözünün kaynağı budur.

Bir ileti hangi nesnel kriterlerle değıerlendirilebilir? Yani kaynak ve alıcı arasındaki iletişimin temel gerekliliğı olan şey nedir, nelerden oluşur? McLuhan'ın fikirlerinden bu noktada da faydalanmak gerekiyor; Bir ileti kaynak tarafından tasarlanmış 4 ana kriterin belirlediğı evrende ortaya çıkar. Bu kriterler:

- Amaç
- İçerik
- Üslup
- Hedef kitle

Şeklinde-dir. Bu kriterler bir mesaj kaynağı için planlama aşamasında hesaplanabileceğı gibi alıcı konumundaki bireylerin ya da toplulukları mesajı değıerlendirmesi sırasında da kullanılabilir. Mesela bir kitap yazmak isteyen bir yazarı ele alalım. Bu yazar, çalışmasına başlamadan önce kime (hangi demografik özelliklerdeki bir okuyucuya) hitap ettiğini bilmek isteyecektir. Kendi amacını net olarak belirlemek yazarın yazarken çoğı zaman olduğu gibi heyecanlara kılıp başka başka şeylerden bahsetmesi gibi basit ama kötü sonuçlar doğurabilecek hatalardan korur. Ya da bu yazar, hedef kitlesine uygun bir üslup seçmek için bu sayede bir çaba gösterecektir. Diğeri taraftan seyirci ya da okuyucu tarafında durum farklı değıildir. “Bu iletinin, hedef kitlesi ben miyim?” “Yazar ne demeye çalışıyor, amacı ne

ve ben bunu neden okuyorum?” gibi... Pek çok yazar adayı yazma sürecini böyle analitik bir şekilde hatta mühendisçe ele alınca afallıyor ve hayal kırıklığına uğruyor. Oysa daha önceki bölümlerde değinmiştik, sanat hem Apollonik hem de Dionizik bir süreçtir. Mühendislik hesaplar genellikle sanatçılara zor ve bıkkınlık verici gelir. Bu anlaşılabilir bir şey. Ne var ki isimlerini bildiğimiz neredeyse bütün büyük sanatçılar bu analitik süreci göğüsleyip üstesinden gelenlerdir. Hiçbir sanatçı pat diye bir şaheser ortaya koyamaz. Her sanat eserinde illa ki hesap gerektiren zaman dilimleri olur.

ii. Bugün

Hizmet Hareketi şekil değiştiriyor ve bu 2012’de başlayan süreç olmasaydı da kaçınılmaz olarak gerçekleşecekti ve belki sonuçları daha can sıkıcı olacaktı bilemiyoruz. Hizmet Hareketi’nin en büyük farkı insana yatırım yapmış olmasıdır. Bir politikacı ya da dünyevi hedefleri olan herhangi bir kimse “dünyanın her yerinde okullar (*belki daha fazla*) açalım” diyecek kadar “naif” olamaz. Çünkü meyvelerini toplayabilmek için onlarca yıl geçmesini beklemek dünyevi hedefleri olan kimselerin işi değildir. Eğitim böyle bir şey. Hizmet Hareketi bir eğitim cemaati olarak doğdu, halen de öyle kabul edilebilir. Ben şahsen tanıdığım en zeki, en kültürlü, en bilgil, en hikmet sahibi insanların çoğunu Hizmet Hareketi içinde gördüm ve tanıdım. 2012’de başlayan süreç, bu insanlara ne yaptı? Buharlaştılar mı? Hayır. Ben iyimserim, öyle ya da böyle işleri olması gerektiği gibi yapan, yapmaya niyetli aklı başında, acelesi olmayan kadrolar evrensel kriterlerle kabul gören işler yapacaklar. Üstad Hazretleri’nin İhlas Risalesi’nde dediği gibi **“Bir sene bu risaleleri ve bu dersleri anlayarak ve kabul ederek okuyan, bu zamanın mühim, hakikatli bir âlimi olabilir”** Bu zamanın mühim ve hakiki alimleri bugün bir yerlerde hayatta kalmaya çalışıyor olabilir, onları göremiyor olabiliriz, ama buharlaşmadıklarını (Allah’ın izniyle) kesin olarak söyleyebiliriz.

iii. Gelecekte neler olacak (olmalı)

2009 yılında Austin Film Festivali’nde katıldığım bir “roundtable discussion” etkinliğinde Hollywood’un parlak senaristlerinden Shane Black (Lethal Weapon, Predator, Kiss Kiss Bang Bang filmlerinin senaristi) salondaki çoğunluğu oluşturan genç sinemacılara hitaben “adını sanını duyduğunuz büyük sinemacılar, mesela Coppola, Scorsese ya da Spielberg, kendi alanlarındaki her şeyi biliyorlar, hatta bu insanları bilmediği hiçbir şey yok!” gibi bir ifade kullanmıştı ve ilave etmişti: “genç sinemacıların atladığı kısım bu, Spielberg olabilmek için uzun yıllar boyunca herkes gezer tozarken kitap okumak çalışmak yazmak çekmek çok büyük emek vermek gerekiyor. Gençler, her şeyin “mucizevi yetenekleriyle” çözümlüvereceğini zannediyor. Gerçekte mucizevi yetenek yok, çok fazla çalışma var” anlamına gelecek şeyler söylemişti.

Sanat alanına atılmayı isteyen gençler kendisini dünya çapında en iyi olarak görme eğiliminde oluyorlar. Biz de benzeri hayallerle başladık. Bu normal. Eğer zamanla bu hayal gerçekler doğrultusunda evrilmez ve yerini en iyi olmak için gereken odaklanma ve yoğun bir çabaya bırakmazsa hayal kırıklıkları kaçınılmaz olur.

İçinde doğduğumuz coğrafyada (*Türkiye'nin bulunduğu coğrafya*) öğrendiğimiz bir şey var. Buna belki Jung terminolojisindeki gibi kolektif bilinçaltımız da diyebiliriz. Başarılı olmayı istiyoruz. Hem de çok. Ama bu başarı;

1. Kolay
2. Çabuk
3. Ucuz

olsun istiyoruz. Sempati duyduğumuz bir şeye (*ayrıca çok fazla şeye sempati duyarız*) bir miktar zaman ayırırız. Bu zaman zarfında pek bir şey olmuyorsa başka bir alana geçiveririz. Kaderden bize sürekli torpil geçmesini bekleriz. Beklediğimiz torpil bir türlü gelmez. Saçma başarı öykülerine inanma eğilimindeyizdir. Bir konuya ömrünü vakfetmek bize uygun değildir. Konudan konuya geçmek daha eğlenceli gelir bize.

Orta karar bir sanatçı olmadığını ispat etmek için önce kendisine “yapılması gereken her şeyi hakkıyla yaptım” diyebilmelidir, sanatçı. Adını sanını duyduğumuz büyük sanatçıların hepsinin ortak bir yönü vardır: çılgıncasına odaklanmış bir vaziyette çılgıncasına çalışmak.

Amin Maalouf’a atfedilen o sözdeki gibi “Her şeye üzülen ama hiçbir şey yapmayan” kalabalıklar içinde doğduk. Hayatımız bir sürpriz beklemekle geçip gidiyor. Kolay hızlı ve ucuz olarak karşımıza çıkacak bir sürprize değil **odaklanmaya** ve **sabra** ihtiyacımız var.

Hizmet Hareketi bir değerler bütünüdür. Bu değerleri bütün dünya ile paylaşabiliriz. Evrensel bir dil geliştirebilir, sanat, bilim, kültür üretebiliriz. İçerik kapanmaya değil temel kaynaklarımızı, düşüncelerimizi, sanatımızı dışarı açmaya ihtiyacımız var. “Biz” olmayı başarabilirsek ve bu “biz” Hizmet Hareketi’nin değerleri tarafından tanımlanmışsa bir sanatçı olarak teorik sorunlarla boğuşmak için sağlam bir başlangıç noktası seçmişiz demektir. Herhangi bir sanat ekolü ya da akımlardan birilerine dahil olmak ya da karşıt olmak Hizmet sanatçıları için çok anlamlı olmayabilir. Öte yandan “Tek tip bir Hizmet Hareketi sanatçısı” fikri ya da tanımlaması hiç sevimli durmuyor, farklı bireyler olarak yaratılmış olduğumuz gerçeği ile çelişen bir durum. (*Bkz. Ene ve Zerre Risalesi*) Bu sebeple Risale-i Nur ve Hizmet Hareketinin çizdiği teorik çerçeve ve hedeflere yürekten inanmış sanatçıların varlığı ve belki sayılarının çoğalmasıyla özgün bir sanat akımı ya da akımları başlatırlar. Ama totaliter rejimlerin üretebileceği türden bir sanat manifestosuna benzeyen bir fikre dönüşmemeli ve bu bir amaç olmamalı. Allah’tan geleni yansıtmadaki bireysel özgürlük Allah’ın yeryüzündeki halifesi müminlerin ve içlerindeki sanatçıların önemli bir özelliği olsa gerek.

Hizmet Hareketi ve Risale-i Nur, (aslında Kur'an-ı Kerim) bize gereken özgüveni veriyor. Belki Al-i İmran suresinin 139. Ayeti müslüman sanatçıları da kapsıyordur:

Gevşemeyin, üzülmeyin; eğer (gerçekten) iman etmişseniz en üstün olan sizlersiniz.

Hizmet Hareketi ve sinema konusunun geleceğini şekillendirecek iki ana başlık var:

1- Sanatçı tarafı

A- Sanatçı adaylarının kendi kaynaklarından beslenmiş olması. RN ve Hizmet Hareketi'nin ölçülerini içselleştirmiş olması.

B- Dünyada olan biteni kendi alanında mutlaka biliyor olması ve yorumlayabilme kabiliyetine sahip olması.

C- Nietzsche'nin tarif ettiği ve sanatın var olması için gereken süreçleri dengeleyici bir şekilde yaşıyor, kullanabiliyor olması

D- Kendisi gibi düşünen sanatçı adaylarıyla birlikte olması

E- Bohem yaşam tarzı ya da narsistik kişilik bozukluğu ya da manik-depresif ve bipolar bozukluk gibi sanatçılarda yaygın görülen bazı davranış problemlerinin varlığından haberdar olmalı ve bunlarla tepeden inmece olmayan yöntemlerle önlemler alınmaya çalışılmalıdır. Bu da çoğunlukla sanatçı adaylarının bireysel çabaları ve gelişimleri ile gerçekleşecektir. Sanatçı adaylarının, Hizmet Hareketi gibi motivasyonları ve temel kaynakları belli ve tanımlı olan bir değerler sistemiyle uyumsuzluk oluşturmayacak kadar sosyal zekaya ihtiyacı vardır. Kendi insan kaynaklarına sırt çevirmek ya da ömür boyu hoşgörü beklemek dışında uyumluluk gerektiren çözümler illa ki bulunabilir.

2- Kurumsal Hizmet

A- (Kendi) Sanatçı adaylarını koruyup kollaması. Bunu yaparken de sanatın her bir alanıyla "ilgilenen" kurumlar kurmaktan kaçınılmalı ve alanla ilgili yönetim sorunları oluşmasına izin verilmemeli.. Sanatçı adaylarının korunması ve desteklenmesinden anlaşılması gerken şey şudur: Kurumsal Hizmet bu alanda emek vermek isteyen genç sanatçı adaylarına engel olmamalı, kendisini ispat edebilmesi için imkan arayan gençleri başka alanlara yönlendirmeye çalışmaması. Hizmeti ve sanatçı adayını ilgilendiren her türlü konuda her türlü "excessive" aşırı yönlendirmelerden kaçınılması.

B- Hizmet kademelerinin sanatçı adaylarının kendilerini yetiştirebilmek ve yeteneklerini gösterebilmeleri için ortam (yarışma, festival vs.) gibi organizasyonlar yapması

C- Sanat alanlarına özel eğitimler verecek kurumlar, okul, kurs, kamp vs. kurması

D- Sanat alanlarında sponsorluk arayışı içindeki sanatçıların diğer hizmet kollarından ayrı düşünülmemesi. Sanatçı ile sponsor arasında köprü vazifesi görebilecek kurumlar kurulması

Üzölerek belirtmek gerekir ki Hizmet kurumları ya da kurumsal bir Hizmet anlayışını sanat ile ilgili projelere uygulama denemelerinin hepsi bugüne kadar başarısız (istenen ölçüde başarılı olamamıştır) olmuştur. Yetişmiş sanatçılarımız kendi imkanlarıyla ve acılar içinde hayatlarını sürdürmüşlerdir, “yetişmekte olan” yeni sanatçılar da istenen kemiyet ve keyfiyette olmamıştır.

Gelelim “kameranın önünde neler olmalı” sorununa.

Belki de önce kafalarımızdaki “Hizmetin sinema filmi” düşüncesini araştırmalıyız,. Sanat alanında yapılmış hangi işler hizmetimizi temsil ediyor? Bizi temsil eden işleri nasıl ayırt edebiliriz? STV’nin dizileri bizi temsil etti mi, ne kadar temsil etti?

Kişisel tecrübelerimden yola çıkarak söyleyebilirim ki kurumsal olarak sanatsal işler üretince doğal olarak bazı sorunlar gündeme geliyor. Kurumsal sanat üretimi olarak tanımlanabilecek bir süreç bizde “şimdilik” var olmamalı. Çünkü dünyanın değişik yerlerinde mevcut kurumsallaşmış “sanat üretim merkezleri” kuşaklar boyunca devam eden bir geleneğin ürünüdür. Bu sebeple öncelikle sanatçı yetiştirmeli ve “hizmet insanı” sanatçılara odaklanmalıyız.

İçerik: Bu metin boyunca tartıştığımız teorik felsefi konular bu sorunun cevabını vermemizi kolaylaştıracaktır. Ben bu konuda kısıtlayıcı sınırlar çizmekten yana değilim. İsteyen sanatçımız modern, isteyen sanatçımız klasik isteyen de hibrid bir sanat görüşüne sahip olabilir. Sanatçı hizmet esaslarını yeterince içselleştirmişse bu yaklaşımlardaki sanat ürünlerinin her türlü değeri olacaktır şüphem yok.

Benim kişisel görüşüme gelince; İdeal şartlarda değiliz. İslam medeniyeti, sanatı dört başı mamur, gelenek ile bugün arasında hiçbir çelişkisi olmayan bir pozisyonda değil. İslam dünyasının hali pek çok açıdan içler acısı. Böyle bir entelektüel evrenden temsil makamında ürünler ortaya çıkmasını beklemek yürümeyi bile beceremeyen bir bebekten uymasını beklemekten farksız. Bu şartlarda yapılacak planların uzun vadeli ve aşama aşama düşünülmesi gerekiyor. Kısa vadede öncelikli hedef sanat gibi “entelektüel” konulara dikkat çekmek ve insanların sanata yönelmesini sağlayacak türden işler yapabilmek olmalıdır. Özgün ve hizmetsel bir sinema dili, bir sanat görüşü ise konuyla ilgili emek veren ve kafa yoran insan sayısı arttıktan sonra ancak şekillenebilir. Kolektif bir sanat alanı oluşturmak zorundayız. Yakın vadede sanat eğitime ağırlık verilmeli, kendi haline bırakıldığında başka branşlarda uzmanlaşacak entelektüel bireylerin sanatı “bir seçenek” olarak görmesini sağlamak olmalıdır. Unutmayalım, Batı dünyasında Aydınlanma Çağı sonrasında sanatçı sayısının artışı ekonomilerin yükselmesi sonrasında gerçekleşmişti.

Bugün dünyanın en iyi üniversitelerinde pek çok müslüman öğrenci var. Kaçta kaçı hangi alanlarda eğitim alıyor, kaçta kaçı sanat sinema alanında? Mühendislik ya da temel bilimler okuyan müslüman öğrenci sayısının sanat eğitimi alanların sayısına karşı ezici üstünlükte olduğunu söylemek yanlış olmaz. Sanatın ve özelde sinemanın “hayat geçirilebilecek bir seçenek” haline gelmesi belki de bizim dünyamızdan sanatçıların dikkat çekici işler yapabilmesiyle olacaktır. Kurumlarımız maalesef bugüne dek bu işe yaramadı. Kendi insanlarımızın sinema ve sanat alanlarında çıkış yapabilmelerine gayret göstermeliyiz. Yöneticilerimiz, karar vericilerimiz değil sanatçılarımız kendi alanlarıyla ilgili söz hakkına sahip olmalılar. İstisare mekanizmaları bihakkın yerine getirilmeli. Sponsorlarla sanatçılarımız buluşturulmalı. McKee’nin öykü üçgeninde özellikle **klasik köşeye** yakın işler yapmak bu ilk aşamada bu sebeple çok anlamlı. Daha fazla sayıda seyirciye ulaşmak bu sebeple daha önemli. Bu benim kişisel görüşüm. Kısacası seyirci odaklı ve seyirciyle barışık işler yapmayı, festival dünyasının deneysel sanat ve sinemasından bu aşamada daha önemli olduğunu düşünüyorum. Kendi dünyamıza ait deneysel çalışmalar ve sembolizm için henüz erken olduğunu düşünüyorum. Batılı deneysel sinema sanatı ürünlerine benzemeye çalışmak ya da batı sanat akımlarına doğrudan eklemlenmeye çalışmayı zaten seçenek dışı olarak kabul ediyorum. Kendi dünyamıza ait uç örneklerin ve aykırı denemelerin sağlıklı olabilmesi için yetersiz birikime sahibiz. Şu an için seyirci de sanatın fonksiyonları arasında sıralanan şok edicilik, sarsıcı ya da rahatsız edici içerik ve biçimlerde üretilmiş sanat eserlerine hazır değil. Sanat sadece seyircinin beklentilerini karşılamak da değildir. Sanat “doğal bir iman” sonucu olabilirse sanatçının Allah’tan gelen tecellileri hangi motivasyonlarla seçip yansıtmaya çalışacağı konusu daha net ortaya çıkacaktır. Nitekim Kur’an-ı Kerim, görünür ilk katmanında herkesin anlayabileceği öyküler anlatır. Ama her Kur’an’daki her öykünün hermeneutik incelemesi yapılsa çok fazla katmanlı olduğu ortaya çıkar. Kur’an-ı Kerim üzerinde yapılacak retorik ve hermeneutik bir çalışma ile konu çok daha anlaşılacaktır.