



Received:
02.11.2025
Accepted:
18.12.2025

Near East University

Uluslararası Sosyal Bilimler ve Sanat Araştırmaları Dergisi

Volume 4
Issue 1

ISSN
2792-0968

CULTURAL ROOTS OF EPISODIC/PARTIAL STRUCTURE IN THE NARRATIVE TRADITION OF THE EASTERN CULTURAL DISTRICT AND ITS REFLECTION IN CINEMA

DOĞU KÜLTÜR DAİRESİ ANLATI GELENEĞİNDE EPİZODİK/PARÇALI YAPININ KÜLTÜREL KÖKENLERİ VE SİNEMADAKİ YANSIMASI

Dilek TUNALI ¹

ABSTRACT

The geography of the Middle East has a unique form of tragedy due to Islamic and non-Islamic cultural transmission. It has a form that differs from tragedies. Contrary to the mimetic understanding in the Western tradition, episodic narrative can be grounded in cultural anthropological reasons that have gained permanence and continuity in the East and still influence artistic forms. The fact that the origin of drama are linked to functional reason, forming a pattern as a result of being transmitted for practical benefit, is considered the initiator of the narrative tradition in Eastern Culture Circle. Films of directors such as Kiarostami from Iranian Cinema, Nacer Khemir from Tunisian Cinema, and Memduh Ün from Yeşilçam Cinema conform to the fragmented narrative tradition with their different interpretations. The episodic structure of the Thousand and One Nights, which influenced the narrative tradition through cultural transmission, has its roots in a largely unknown ritualised pattern. It extends to Sudan and is based on the Hâzar-Afsan "sacrifice of the king" compiled by Iranian storytellers and popularized by Arab translators. It is an example of the early cultures' tradition of offering gifts to God in early cultures. This form, which can be explained as exchange, gift-giving and displacement, is based on rituals and a mindsets that gave rise to the earliest of drama and episodic structure. Iranian nakkals change the course of the narrative in exchange for gifts, interrupting the linear flow with gift-giving methods, lamenting the deceased at condolences, pausing rituals of suffering with feasts, and achieving a fragmented structure with eating and drinking ceremonies. Within these episodic divisions, there are examples where the frame story opens with a special section that is 'flattering' to the creator and the sultan, inspired by shamanistic rituals. This approach, which breaks down the classical structure in its reduced form in the Yeşilçam film Kısmetin En Güzeli (The Most Beautiful Destiny), has been perfected in Iran by Kiarostami. In Khemir's Desert Trilogy, a co-production that also includes Iran, the magical World of Eastern fairy tales and storytelling is reached through a cyclical, episodic, fantastical narrative system. In this study, three examples of the fragmented structure that remain within the scope of the Eastern Culture Circle Narrative Tradition are analysed in terms of their philosophical, mystical, cultural, traditional and commercial/popular aspects, both in terms of their contributions to cinematic language and in terms of the creation of reductive clichés.

Key words: *Fragmented narrative, Eastern Culture Circle Narrative Tradition, Close-Up, Hâzar-Afsana, Bab' Aziz, The Most Beautiful Destiny.*

ÖZ

Ortadoğunun içinde bulunduğu coğrafya İslami ve İslam dışı kültürel aktarımlar gereği, tragedyalardan daha farklı bir biçime sahiptir. Batı geleneğindeki mimetik anlayışın tersine epizodik anlatı Doğu'da yerleşiklik ve süreklilik kazanıp sanatsal biçimleri hala etkileyen kültürel antropolojik gerekçelere dayandırılabilir. Dramanın kökeninin işlevsel nedenlere bağlı olması, pratik bir yarar sonucunda aktarılarak kalıp oluşturmaya, Doğu Kültür Dairesi anlatı

¹ Prof. Dr., Dokuz Eylül Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Film Tasarımı ve Yönetmenliği Bölümü, 0000-0002-0698-6099, tunali.dilek@gmail.com, dilek.tunali@deu.edu.tr

geleneklerinin başlatıcısı sayılır. İran Sinemasından Kiyerüstemi, Tunus sinemasından Nacer Khemir ve Yeşilçam Sinemasından Memduh Ün gibi yönetmenlerin filmleri farklı yorumlanış biçimleriyle parçalı anlatı geleneğine uyum sağlar. Doğu kadar Batının anlatı geleneğini de kültürel aktarımlar yoluyla etkileyen Binbir Gece Masallarının epizodik yapısının kökeninde çok fazla bilinmeyen kalıplaşmış bir ritüel yatar. Sudan'a uzanan ve İranlı masalcılar tarafından derlenen, Arap çevirmenlerce yaygınlaşan, Hâzar-Afsan "kralın kurban edilmesi"ne dayanır. İlk kültürlerin Tanrı'ya hediye sunma geleneğinin bir örneğidir. Mübadele, armağan sunma ve yer değiştirme olarak açıklanabilecek bu biçim dramının ve epizodik yapının ilk şeklini veren ritüellere ve zihniyet biçimine dayanır. İranlı nakkalların hediye karşılığında anlatının seyrini değiştirmeleri, hediye sunma yöntemiyle doğrusal akışın kesilmesi, taziyelerde ölen kişiye yönelik ağutlar, çile çekme ritüellerine ziyafetlerle ara verilmesi, yeme içme töreni ile parçalı bir yapıya ulaşılması söz konusudur. Bu epizodik ayrımlar içinde çerçeve hikâyenin şamanistik ritüellerden ilham alan, yaratıcıya ve padişaha "medhedici" özel bir bölümle açılış yapan örnekler mevcuttur. Yeşilçam Sinemasında Kismetin En Güzeli filmindeki indirgenmiş şekliyle klasik yapıyı parçalayan bu anlayış, İran'da Kiyerüstemi eliyle yetkinleşmiştir. İran'ın da içinde bulunduğu ortak yapımların Kiyerüstemi'nin Çöl Üçlemesi'nde doğu masalının ve hikâye anlatıcılığının büyüdü dünyasına döngüsel, epizodik, fantastik bir anlatı dizgesiyle ulaşılmıştır. Bu çalışmada parçalı yapının Doğu Kültür Dairesi Anlatı Geleneği kapsamı içinde kalan üç örnek felsefi, tasavvufi, kültürel, geleneksel ve ticari/popüler yönleriyle hem sinema diline olan katkıları hem de indirgemeci klişelerin oluşturulması yönünde analiz edilmiştir.

Anahtar kelimeler: Parçalı Anlatı, Doğu Kültür Dairesi Anlatı Geleneği, Yakın-Plan, Hâzar-Afsan, Bab' Aziz, Kismetin En Güzeli.

1. GİRİŞ

İnsanoğlunun en büyük trajedisi öleceğini bilmesidir. Bu bilgi onu yaşadığı hayat ve öte hayatı için birtakım izler bırakmaya itmiştir. Mitosların kaynağı olarak bilinen Gılgamış Homo Sapiens'in ilk trajedisini anlatır. Her şeyi gören, bilen bu mitin sonunda bildiği ve gördüğü şey ölümün kaçınılmaz olduğu, doğru yaşamın bu öğrenilmiş çaresizliğin üzerine kurulması gerektiğidir (Gezgin 2022: 21). Akdeniz kültürlerinin başat anlatısı, mitosun çekirdeğini içinde barındıran Gılgamış, ölümün çaresizliğine simgelerle bir çare üretme arayışıdır. Homo sapiens ilk sembolü ölü gömme törenlerinde icat etmiştir (Barnard 2015: 72).

Ortaya çıkış serüveni konuya ilişkin disiplinlerin ortaklaştığı kültür ve coğrafya olarak Afrika, Yakındoğu, Ortadoğu, Anadolu ve Uzakdoğu'yu işaret eder. Günümüzde bu keskin ayırım popülerliğini yitirmişse de düşünen, anlam üreten, bir zihne ve imgeleme sahip olmaya başlayan insanın coğrafyasının işaret ettiği yer Doğu ve kapsama alanı dahilindedir. Eşyadan, düşünceye, mitostan, anlatıya kadar doğu ve batı arasındaki yolculuk ve etkileşim bin yıllar içinde zenginleşir. Bazen kendi damarlarından ayrılarak bazen de özündeki mitik embriyonu bozmadan dış çeperini kendine özgü koşullar ve yaklaşımlarla donatarak yeniden üretmiştir. "Mitoslar canlı organizmalar gibidir. Yaşadığı her topluma bir rahatlama ve huzur vermenin yanı sıra her toplumdan kültürel özellikler alır" (Gezgin 2020: 102). Bu nedenle Max Weber'in Doğu Kültür Dairesi benzersiz olarak kategorize edilir. Batı; modern toplumsal hayatın kültürel ayırt ediciliğini saptayabilmek için bunun karşısında yer alan dünya görüşünün izinin de sürülmesi gerektiğini belirtir (Schroder 1996: 53). Bunu kulturel olarak adlandırır. Büyü büyük dinlerin müjdecisi olduğu kadar "irrasyonel araçlarla peşinden koşulan rasyonel bir amaçtır" (Schroder 1996: 55).

Hayat Küreleri ayrımı, Weber için bir toplumun kültürel yapısını belirleyen ana parametrelerdir; "hayat düzenleri (lebensordnungen) ve değer küreleri (wertsphären) terimini birbirlerinin yerine geçecek şekilde kullanır" (Schroder 1996: 56). Böylece hayat düzenleri ve değer küreleri en başta ölümle baş edebilme adına ürettikleri anlamdan, bu anlamın yaratılmasına aracılık eden oyun, ritüel ve mit simgesel değiş tokuşun aktarılma yöntemlerinde etkilidir.

Zihniyet, kültürel yapı, mitos boyutu ve doğu dünyasını lineer olandan ayıran bütünselliğin içindeki parçalı yapı Uzakdoğu'dan, Kuzey Afrika'ya kadar uzanan geniş bir alanda değişen özelliklerle varlık gösterir.

Bu çalışmada kültürel antropoloji, mitoloji ve arkeoloji alanlarından yararlanılacaktır. Uzak akrabalıkların etkileşimlerinin değerlendirmeye dahil edileceği bu çözümlemede kültürel antropolojik gerekçelere dayandırılabilir hayatta kalma edimlerinin anlatıların yapısında etkili olması ve farklı anlatısal kodlar, biçimler ve kisveler yoluyla günümüze kadar gelmesi son kertede Doğu Kültür Dairesi içinde yer alan sinema filmleri üzerinden incelenecektir. Ele alınan filmlerin geçtiği dönemler, mitoslar ve etkileşimleri neticesinde parçalı, epizodik veya çerçeve hikâye olarak betimlenen bu yapıyla uyum halinde olan üç ayrı coğrafya üzerinden (İran, Türkiye ve Tunus) farklı estetik düzlemlere ulaşması analiz edilecektir.

2. DOĞU KÜLTÜR DAİRESİ ANLATI GELENEĞİ

Weber'in toplumsal anlamda hayat küreleri ve hayat düzenleri olarak belirlediği husus, Batı'yı anlayabilmek için onun karşısına tezatını koymak, değerlendirmeyi bu karşılaştırma doğrultusunda yapmak gerektiği kuramına dayanır (Schroder 1996, 44). Bu çalışmada Weber referansları sadece Kültür Daireleri ve Doğu Kültür Dairesi'ne açıklık getirmek amacıyla dahil edilmiştir. İlgisini 'doğunun benzersizliği' başlığıyla açıklaması; inanç, din, büyü ve patrimonyalizm kavramları çerçevesinde doğuyu ilişkilendirmeyi gerektirir². Weber "Büyünün irrasyonel araçlarla peşinde koşulan rasyonel bir amacı" (Schroder 1996: 55) olduğundan söz ediyordu. Bu irrasyonelite aynı zamanda "pratik ve hesaba yaslanan bir rasyonalizmdir" (Schroder 1996: 56). İrrasyonel gibi görünen bu rasyonel akıl yürütme, düşünme ve yaratma biçimleri ileride örneklendirilecek olan anlatı, seyirlik ve hikâyeleştirme biçimlerinde mevcuttur.

Bu biçimlerde bütüncül, zıtlık içermeyen, dairesel ya da tasavvufi hakikate ulaşma yolunda soyutlamalar söz konusudur. Weber'e göre bunlar doğalcılığın karşıtı olarak dolaylı bir şekilde erişilebilen ve simgesel olarak manipüle edilebilen "görünmez özler" (Schroder 1996: 59)'dir. Bu simgesel güçlerin sistemleştirilmesi ise, mitin oluşumuna yol açar.

Doğu ve Batı küreleri birbirleri ile etkileşimde olsalar da dünya tasavvuru, eşyaya bakış, eşyayı zihin düzeyinde metaforlaştırma anlamında farklılıklar vardır. Joseph Campbell'ın ifadesiyle mitoloji yaratan bölge (2003-43-52) olarak Mezopotamya, Hindistan ve Farsi coğrafyaya ve Batı'ya uzanan ticaret yollarıyla birlikte hikayeleri de taşımıştır. Hayal gücünün sınırlarını zorlayan bu mitlerin kaynağı Uzakdoğu'nun kozmogonisi, dünya dinlerinin ve öykülerinin çekirdeğini bulabileceğimiz Mezopotamya ve Uzakdoğu'nun hikayelerine farklı dinler, yaklaşımlar ve zenginliklerle boyut katan Farsi dünyadır. Farsi kaynaklardan aldıklarını dünyanın en önemli kütüphanesinden geçirerek Kuzey Afrika ve Yunanistan yoluyla Batı'ya aktaran, kendi üslubunca zenginleştiren Arap dünyası ve Arap Emevîliği ile Avrupa'ya temas noktasının gerçekleştiği İspanya boğazı, Doğu Kültür Dairesi hatlarını aşağı yukarı çizmektedir.

Bu sınırlara fiziki antropoloji çalışmaları doğrultusunda ilk insanımsıların ortaya çıktığı Afrika kıtasını, homo-sapiens öncesi oluşumları, ritüelleri ve bir takım davranış kalıplarını da eklemek gerekecektir. İnsanın ilk trajedisi, ilk anlatısı olmuştur. Bu da insanın kendi ölümünün üzerini kapatmak, ötelemek, varlığını sürdürmek üzerine gerçekleştirdiği simgeleştirme çabasıdır.

² Konumuz tam olarak Max Weber'in bu iki dünyayı karşılaştırmasıyla doğrudan bağlantılı değildir. Bu ilgi sadece 'kültürel bir daire olarak Doğu' başlığının daha iyi anlaşılması adına yapılmaktadır. Bu nedenle konu oryantalist bir bakış açısından değil, makalenin başlığından ve örneklem olarak seçilen filmlerden de anlaşıldığı üzere Doğu anlatısı ve Doğu anlatısının yapısı üzerine odaklanmış olup, bu daire içinde kalan üç örnek film bağlamında değerlendirmesini içermektedir. Bu örnekler bazen yerel ve ticari kalmakta bazen de evrensel bir film diline ulaşabilmektedir

2.1. Doğu’da Anlatı Yapısı

Tüm kadim hikayelerde olduğu gibi Doğu dünyasının hikâye geleneği de kültürel, zihinsel, mitsel ve ritüelistik nedenlerle ilintilidir. İlk cümle kuruluşları, ilk kalıplar, bunların aktarılma ve tekrarlanma biçimlerine kadar geriye götürülebilecek anlatma, hikayeleştirme yöntemlerinin bu geleneksel alışkanlıklara bağlı olduğunu ortaya çıkarır.

Barnard, primitif topluluklar üzerine yaptığı incelemelerde; konuşmanın yanı sıra ritimli şarkı söyleme ve dansın olduğunu, bu iletişim biçimlerinin insanın insanla anlaşmasının yanı sıra orman ruhlarıyla ve hayvanlarıyla konuşmak için de kullanıldığını belirtir (2015: 15). İnsanların sırayla konuşması, birden fazla sohbetin yürütülmesi, ateşin başında üç ya da dört sohbetin ayrı koldan ilerlemesi söz konusudur ve sözlü bir söylem değil aynı zamanda bir “belagat söylemi” dir (Barnard 2015: 15).

Barnard’ın spesifik bir topluluk üzerinden yaptığı inceleme konuşmanın, anlatmanın ve karşıdaki topluluğu etkilemenin ilk kökenine götürür. Doğu hikayeciliğinde ibret, ders çıkarma ve etkileme/büyüleme özelliklerinin ön plana çıkması insanın ilk konuşma ve anlatma gereksinimlerinin nedenlerine ulaştırır. Tekrarlarla, uzatmalarla, karşılıklı diyaloga girilerek interaktif alan yaratılması, birlikte eğlenme unsurları ilk konuşma biçimlerinin özelliklerini andırır; “konuşurken başkalarının dedikleri tekrarlayabilirler. Sohbetler ‘paylaşma talebi’ içerebilir; genel sohbet ve sohbetler farklı konular üzerinden ilerlese de gıptayla bakılan eşyalar tekrar tekrar talep edilebilir. Bizzat sohbet, iletişim biçimi olduğu kadar bir nevi mütekabiliyettir (...) Bir nevi müşterek eğlence biçimidir” (Barnard 2015: 115).

Kültürün kökenini ritüellere dayandıran Réne Girard bunu mimetik arzu kuramı ile açıklar (akt.Rocha 2010: 11). Yukarıda Barnard’ın sözünü ettiği konuşma biçimlerinin taklit edilerek ve kalıplar halinde aktarılması ile benzerdir. Mit dilin öncülü olarak yer alsa da mitin öncülü de ritüeldir. Luc Laurent Salvador’un özümleyici çevrim olarak aktardığı bu biçim öykünme ve yineleme arasındaki bağı anlatır; “ritüel temel bir öneme sahip bir kültürel uygulamadır” (akt. Rocha 2010: 11). Mimetik kültür bünyesinde üç işlev barındırır; kopyalama, öykünme ve mimesis. Rocha, bu öykünmenin antropolojik yanını; “Rekabete dayalı bu mimetizm model ile özne arasında ortak arzuların nesnesini elde etme yönünde olası bir çatışma sonucunu doğurur, bu durumda da rekabet büyürken nesne değerini yitirir” (Rocha 2020: 11) biçiminde açıklar.

Arkaik topluluklarda görülen alışveriş, adak, rekabet, mütekabiliyet, potlaç, yer değiştirme, ölme-dirilme, parçalanma, yeniden doğma ve alt kollara ayrıldığında pek çok unsur doğu anlatısı ve epizodik yapısının kökenlerine dair ipuçları sunar. Bu yapı birbirinden bağımsız, neden-sonuç ilişkisi barındırmayan, irrasyonel, döngüsel, bütünsel ve oluntusaldır.

Doğu anlatısını Batı anlatısıyla karşılaştıran Mustafa Fadıl Sözen “logos ile mitos, dikotomi ile düalizm, tündengelim ve tümevarımcı yapı ile artzamanlı ve eşzamanlı” ayrımları belirler (2009: 133). Doğu anlatısının yapılanmasında nedensellik yerine mucizevi unsur, çatışmalı ve çatışmasız biçim, her şeyin sihirli bir şekilde gelişmesi ve hazır biçim kalıplarının devreye sokularak olayların hep burada ve ebedi şimdide kalması sağlanır (Sözen 2009: 134). Bu tanımlama Ahmet Hamdi Tanpınar’ın ‘eşya’ya bakışıyla da ilintili görünmektedir; “Şark maddeyi olduğu gibi yahut ilk rastlayışta ona verdiği değişiklikle kabul eder (...) bu ilk karşılaşmada bazı mükemmelliklere kadar varır (...) Fakat çarçabuk teessüs eden bir gelenekte bu mükemmeliyet durur, kalıplaşır” (Tanpınar 1977:128). Oryentalist bir yerden bakan Tanpınar’a karşılık daha içeriden bir bakışla Beşir Ayvazoğlu bu kalıplaşmayı İslami biçim ve tasavvuf üzerinden açıklar; “doğunun bilgisi eşyaya hâkim olmaktan çok insanın iç tekamülünü gözetir. İnsanı en aşağı seviyede mükemmel bir zevk inceliğine eriştiren bu bilgi tarzı, üst seviyede mutlak hakikate varır” (1989: 60). Ayvazoğlu’na göre doğa kanunlarını kesin bir neden-sonuç ilişkisi içinde ele almak Tanrının iradesini inkâr anlamına gelir. “Art arda gelen olayların arasındaki bağ zorunlu değil, alışılmış bir münasebettir” (Ayvazoğlu 1989: 61). Yani adetullahtır, öz itibarıyla “Allah’ın koyduğu nizam, düzen anlamındadır” (Ayvazoğlu 1989: 61).

Bu bağlamda nizam ve düzenin tek tanrılı dinler öncesindeki düzeneği Johan Huizinga'nın oyun kuramıyla ilişkilendirilebilir. Huizinga oyunun kültürden daha eski olduğunu söyler (Huizinga,1995: 19). Oyun tüm çözümlemeleri ve mantıksal yorumları reddeder; “Aardigheid kelimesi bu bakımdan çok anlamlıdır, aard (doğa, karakter) olan kökü, fikrin daha derin bir açıklamaya indirgenemeyeceğini göstermektedir” (Huizinga 1995: 19). Oyun irrasyoneldir, simgeseldir, gerçeğin dönüştürülmesi ve hayal edilmesidir; “İlkel topluluk kendine dünyanın esenliğini güvenceye alma olanağı sağlayan kutsal ayinlerini, adaklarını, bağışlarını ve törenlerini, kelimenin gerçek anlamıyla basit oyunlar biçiminde gerçekleştirmektedir” (Huizinga1995: 21). Huizinga, bir oyun ile kutsal bir eylem arasında hiçbir farkın olmadığını söyler; “Oyun düzen yaratır, düzenin ta kendisidir” (1995: 27). Bu açıdan yukarıda Ayvazoğlu'nun adetullah açıklamasının kökeninde, Huizinga'nın oyun düşüncesini aramak yanlış olmayacaktır.

Oyun düşüncesi ile ilişkilendirilebilecek anlatı ve sinemaya kadar uzanan yapının içinde başlangıçta bir kök dil ya da arkaik dili yaratan ritüel ve mit vardır. Dramanın kökeni ritüellerdir.³ Theodor H. Gaster ritüel ve mit ilişkisi için mevsimsel törenleri karşılama geleneğinden söz eder (2000: 27). Bunlar birbirlerine çok benzeyen bir kalıbı izlerler ve kesinlikle işlevsel bir amaca hizmet ederler. Arkaik toplumun kendi canlılığını tazeleme ve sürekliliğini sağlama yolu bu şekilde gerçekleştirilir. Gaster Mevsimsel Kalıbın bileşenleri hakkında çile, arınma, canlanma ve kutlama ayinlerinden bahseder (2000: 27). Toplu oruçlar, kendini sıkıntıya sokma eylemleri askıya alınmış bir canlılığı temsil eder. Bir oyun düzeni içinde gerçekleştirilen ve tüm dünya kültürlerinde olduğu kadar özellikle Anadolu, Yakındoğu ve Kuzey Afrika kültürlerinde hala varlığını koruyan Marcel Mauss'un ele aldığı potlaç kavramının zihinsel karşılıklarının bulunduğu “armağan kültürü/mütekabiliyet ilişkisi” (Mauss 2005: 208-213) genelde birçok anlatıyı içeren kapsama alanı gibidir. Bir ucu Uzakdoğu'ya kadar uzanan iç içelik, yin-yang, genişlik ve boşluk kadar Yakındoğu'ya gelindiğinde tasavvuf ve mutlak hakikat olgusundan söz edilebilir.

Kökeni Pançatantra ve Mahabharata gibi destanlardaki parçalı yapıdan türeyen, Arap ve Farsî dünyaya yaklaştıkça biçimi bozulmadan farklı anlatılarla çerçeve oluşturan bu oluşumun kökeninde rituel gerekçelerden ortaya çıkan simgesel ve mitsel anlatılara ulaşılır. Günümüz dünyasında da sinema eserlerinde hakikate ulaşma adına bir estetik olarak geliştirilmiş olan bu parçalı yapı, masallardan taziyele, köy seyirlik oyunlarından mesnevilerdeki çerçeve hikayelere kadar genişletilebilir.

Kültürel nedenler altında dramayı oluşturan hediye alışverişi, mübadele ve yer değiştirme ilişkisi, uzun anlatılara ziyafet, şölen ve oyunlarla verilen aralar bu biçimlerden sadece birkaçını oluşturur. Parçalı yapının muhtemel oluşumu anlatının farklı eylemlerle kesilmesi örneğindeki gibidir. Metin And her dinin bir dram doğurtucusu olduğunu ve “her dinin kendisinden önceki dinlerin doğurduğu dramları kendi yorumu ve simgeselliği içinde oluşturduğunu ve sürdürdüğünü” söyler⁴ (2002: 33). And'ın verdiği örnekte anlatı/seyrilik akışına ve ağlamalara yeme-içme, ziyafet ve sohbetle ara verilir. Bütün parçaları. And bu geleneğin Anadolu Köy Seyirlik Oyunlarında (2002: 36) hatta daha da geriye gidildiğinde

³ Tüm tek tanrılı dinlerin doğuş yeri aynı coğrafyadır ve mitolojileri birbirine oldukça benzer. Batı anlatısının daha çok lineer bir yapıya sahip olmasını sağlayan (başlangıçta parçalı bir görünüm içinde olsa bile) sonraki düzenlemelerle tragedya yapısıdır. Hristiyanlığın yaygınlaşmasıyla birlikte özellikle çağdaş romana öncülük eden unsur Haçlı Seferleriyle birlikte gelişme gösteren Şövalye hikayeleri ve romanslardır. Parçalı yapının bir anlatı düzeyinde Batıya Doğu'dan geçmesi ve orada farklı biçimler alarak gerek parçalı gerekse lineer bir yapıya kavuşması söz konusudur. Cervantes'in Don Quijote'si dahi buna dahil edilebilmektedir.

⁴ Ritüel'den Dram'a başlıklı çalışmasında Metin And, Batı ve Doğu arasındaki anlatı farklarının yanı sıra doğudaki tragedya yokluğunu özellikle Kербela ritüelleri ve Taziyeler üzerinden anlatır. Burada verdiği örnek kayda değerdir; “ortada ihzâr olunan bir kürsî üzerine mevlîd-hânlar tarzında bir zat çıkarak bir nat-ı şerif okur. Bittikten sonra biri dahi bir hikâye nakleder. Bu esnada etrafta bulunan kadın ve erkek samîi'nin başlarını döğerek ağlarlar ve ekserisi yalandan ağlar. Mu teberândan ve meş (har)bir zâtin ağlamasını görmek pek gariptir. Arada bir kıraata fâsıla verilince çaylar, nargileler meydan olurlar ve ağlayan halk sohbetle dalar. (ayr. İçin. Bkz. And 2002: 26).

Tammuz için yapılan yas törenlerinde görüldüğünü, Dionisos törenlerinde ve Anadolu'da Arap Oyunu denilen bir oyunda ölenin ağzına kuru yemişler verilerek diriltildiğini anlatır (2002: 37).

Hikâye içinde hikâye yapısının kökeni bu ritüelistik, mitik ve kültürel antropolojik nedenlere dayalıdır. Doğu dünyasından çıkıp Batı dünyasının anlatı yapısında etkili olduğu kanıtlanmış olan Hazâr-Afsan, Bin Bir Gece ve Yüz Bir Gece masallarının efsanevi parçalı yapısının kökeninde de bu ritüelistik oluşumlara bakmak gerekecektir.

2.2. Masal ve Doğu: Hazar-Afsana, Binbir Gece ve Yüzbir Gece Masalları

Farsî dünyada Alf Layla Layla olan ve yaygın kullanımıyla Hazâr-Afsana olarak anılan Bin Bir Gece Masalları ve yakın dönemde ortaya çıkarılan Yüz Bir Gece Masalları epizodik yapıya uyan çerçeve hikâye oluşumuyla bilinir. İç içe çerçevelerden ve hikayelerden oluşan bu masal yapısının kökeni hakkında çok farklı kaynaklar gösterilir. J. Von Hammer koleksiyonun orijinalinin İran'dan hatta Hindistan'dan geldiğini düşünür (<https://www.iranicaonline.org/>)

J. Przyluski ise bu kanıtı doğrularcasına Hindistan'da da benzer bir öykü çerçevesi keşfetmiştir. Masalların üç farklı kaynağı Hint, Fars ve Arap dünyası olarak belirlenmiştir.⁵ Bunlar; olağanüstü masallar, romanslar, aşk hikayeleri, hırsız ve soyguncu hikayeleri, denizcilerin hikayeleri, Arap efsaneleri, meseller, didaktik ve mizahi hikayelerdir. (<https://www.iranicaonline.org/e.t.26.06.2024>). Ulrich Marzolph ise masalların korunmuş elyazmalarında karakteristik bir çerçeve öyküden ve gömülü bir repertuvardan söz eder (2004: 1). Bunlar Arap etkisini de barındırmaktadır ve muhtemelen İslam öncesi dönemlere tarihlenen İran versiyonundan önce yapısal araçlardan ve anlatı içeriklerinden yararlanır (2004: 2).

Campbell'in bulguları ise konunun ritüelistik bir eyleme dayandığını açıklar ve Kaş'ın Yıkılması Efsanesi'yle anılır. Örneklelediği kralı öldürme ritüeli Sudan kökenlidir ve bir şekilde Bin Bir Gece Masalları, Yüz Bir Gece Masalları ve Hazâr-Afsan'ın başlangıcını işaret eder (2006: 171). Girard' göre, kurban adayı kutsal olduğu için öldürülmesi suçtur ama öldürülme kutsal da olmayacaktır (2003:1). Bu nedenle kurban-kahraman tanımlaması bir çift anlamlılığı günümüze kadar taşır. Frazer ise kralın kurban edilmesi ritüelinin bir gönüllülük işlemine dayandığını belirtir (1991: 215). İlkel insandaki tanrıların da ölümlü olabileceği düşüncesi zaman içinde tanrının yeryüzündeki temsilcisi olan kral için de aynısının geçerli olduğu inancını sürdürür.

Doğa ile olan alışveriş karşılıklılık ilişkisinin bir ritüele dönüşüp süreklilik arz etmesine varan bu mitsel döngüde tanrı-kral'ın ruhu önem taşır. İlkel insanın çevresinde gördüğü her şeyi ikizlemesi, dış-ruh anlayışı, dış çevrenin algılanmasındaki fantastik yaratımlardan, anlatıların, masalların yapısındaki iç-içelik ve çerçeve oluşumlarına kadar genişletilebilecek parçalı anlatı konusundaki varsayımlara izin verir. Frazer, bir tanrı-kralın öldürülmesinin ardındaki nedeni, henüz kral sağlıklıyken, ruhunu kaçarken yakalamak ve uygun bir ardıla aktarmayı garanti altına almak olarak açıklar (1991: 213). Doğal gücü bozulmadan bunu güvence altına alabilmek önemlidir. Ruh güçlü bir ardıla bırakılan kral sayesinde amaca ulaşmakta, bütün tehlikelerden sakınılmış olunmaktadır. Mısır mitlerinden Yunan mitolojisindeki tanrı-kral kurbanının çeşitli örneklerine, toprağı güçlendirmek, ekinleri yeşertmek, döngüyü sürdürmek ve daha birçok neden için feda edilen bedenlerin öyküleri dile getirilir.

Campbell, Sudan örneği üzerinden dört büyük kralın hüküm sürdüğü görkemli kral Napata'lı Nap'tan söz eder (2006: 170). Dünyadaki en zengin kral olmasına rağmen yaşamı insanlar arasındaki en kısa ve üzücü bir yaşam olacaktır, kısa bir süre krallık yapabilecektir. Rahipler her gece yıldızları gözler, kurbanlar sunar ve kutsal ateşler yaktırırlar. Bu gözlemi ve kontrolü bir gece dahi ihmal etmemek

⁵ MacDonald (Earlier History of the Arabian Nights) metnin detaylandırılmasında beş aşama saptar. Bunlar; 1-4/10. yy.'da Bağdat'da yapılan Farsça masalların Arapça çevirisi, çerçevenin ve bazı orijinal masalların varlığını sürdürdüğü Arapça bir form, 2-Mısır'daki Fatımîler döneminde düzenlenen 1001 Gece Masalları, 3-Andre Galland'ın elyazmalarında bulunan form (ayr. için bkz. <https://www.iranicaonline.org/e.t.26.06.2024>)

durumundadırlar aksi taktirde yıldızların izini yitireceklerine inanırlar ve geleneğe göre kralın öldürülmesi gereken günü bilemeyeceklerdir (Campbell 2006: 170). Beklenen gün geldiğinde kral öldürülür ve yerine kız kardeşinin oğlu Akaf seçilir. Her Napata'lı Nap'ın ilk işi kendisine ölüm yolculuğunda eşlik edecek kişileri seçmektir. En sevdikleri arasından seçilir ve ilk seçilen onlara liderlik eder. Campbell'a göre masal anlatma geleneğiyle tanınan Far-li-mas isimli köle bir doğu krallığından saraya armağan olarak gönderilmiştir. Kralın yoldaşı olur. Kralı ölüm zamanı gelinceye kadar eğlendirecek ve ölümden sonra onu mutlu edecektir (2006: 171). Far-li-mas bunu bir tanrı buyruğu olarak kabul eder. Bu nedenle ateşin sürekli yanması gerekmektedir. Rahipler genç bir kız ile erkeği yaşam boyunca saygı görececek şekilde ancak kralın ölümünün hemen ardından öldürülmek üzere göreve getirirler: "Akaf için yeni ateş yakılırken rahipler gelecek dönemin rahibesi için kralın en küçük kız kardeşi olan Salifu Hamr'ı seçerler. Genç kız ölümden çok korkmaktadır" (Campbell 2006: 171).

Mutlu geçen zamanların ardından ölüm günü bildirilir ve kralın neşesi kaçır. Anlatıya göre tanrı ona yeni bir fikir verir, o da Far-li-mas'a öykü anlattırır. Far-li-mas tüm saray halkı ve rahiplere öyküler anlatırken anlatının büyüleri etkisi herkesi kendinden geçirir. Kral dahil herkes ölüm düşüncesini unutmıştır. Masalların ünü yayılır, Far-li-mas zengin olur, halk onu seviyor, köleler ona tapıyordu. Sali de Far-li-mas'ı dinlemek ister. İlk karşılaşmada birbirlerine delicesine âşık olurlar: "Öyküsü uyutan afyon gibiydi ve konuklar uykuya daldı, kral uyudu. Öyküyü sadece düşlerinde duyuyorlardı (...) bir tek Sali uyanıktı. Masal bitince Far-li-mas ve Sali birlikte oldu. Kız onu kucakladı ve ölmek istemediğini söyledi. Far-li-mas da bunu emir kabul ederek sadece yolu göstermesini istedi" (Campbell 2006: 172).

Zaman içinde rahipleri Far-li-mas'ın masallarının onları asli görevlerinden yani kral Akaf'ın kurban edileceği günü bilemeyecek olmaları nedeniyle tanrının gazabına uğrayacakları korkusu sarar. Masalları bırakıp yeniden gökyüzünden gelecek haberi takip etmeye karar verirler. Far-li-mas'ın masal anlatma yeteneği tanrı buyruğunun önüne geçmektedir. Halkın arasında rahiplerin dua ve kurbanlarını ihmal ettikleri yönünde söylentiler yayılır, huzursuzluk çıkar. İçlerinden biri büyülendiklerini söyler. Yaşlı rahip; "eğer Far-li-mas Tanrı tarafından gönderilmişse onu öldürün çünkü o yaşadığı ve konuştuğu sürece herkes onu dinleyecek" (Campbell 2006: 176) buyurur. Far-li-mas düzeni bozmaktadır, ölmelidir. O kralın ölüm arkadaşı ve hizmetkarıdır. Yeniden masalını anlatır, herkes büyülenir, sabahın ilk ışıklarıyla rahiplerin ölü olarak yatıyor oldukları anlaşılır. Napata'da o günden sonra insan (kral) kurbanı olmaz, "onun yerine üç ayrı yere çukur açılır ve çukurlara tohumlar atılır" (Campbell 2006: 178). Kral öldüğünde yerine Far-li-mas geçer, adı kendisiyle birlikte deniz ötesi ülkesinden, Doğudan getirdiği masalların anısı olarak kalır. Bu ritüel ve anlatılar 'Hayat Kurtaran Masallar' olarak adlandırılarak Farsî dünyada Bin Bir Gece Masallarının diğer adıyla Hâzar Afsana olarak bilinen anlatıların özünü oluşturur.

Hâzar Afsana 'bin masal' denilen kitaptır. Kralın vezirinin kızı olan Şehrazad ve kölesi Dînâzad'ın öyküsü olarak geçer. Farsî dünyada bu masallar, araştırmacılar tarafından iç içe geçmiş çerçeve hikayeler olarak tanımlanır ve Hint anlatılarındaki çerçeve yapıya benzer özellikler gösterdiği belirtilir (<https://www.iranicaonline.org/>)

D. Bonie Irwin'e göre; çerçeve hikâye basit bir hikâye antolojisi değil, diğer anlatıları sunma amacıyla oluşturulan kurgusal bir anlatıdır" (akt. Fidan 2012: 75). Buna göre; "bu tür metinlerde olaylar merkezden çevreye yayılan, iç içe geçmiş, girift daireler gibidir ve merkezde yer alan ana olaya bağlı olarak uzayıp giden yan olaylar, hikayeler bulunmaktadır" (Fidan 2012: 75). Dinleyicide merak uyandıran bu çerçeve yapısı Doğu'nun ardından Batı'da da ilgi görmüş, Hint Pançatantra'sından, Bin Bir Gece'ye, Altın Eşek Masallarına, Decameron'na ve Canterbury Hikayeleri'ne kadar uzanmıştır. Bu rağbet üç nedene dayanır; "Çerçeve hikâye tekniğinin birçok konuyu farklı tarzda ve farklı uzunluklarda sunabilme imkânı veren esnekliği (...) bu esneklik sayesinde herhangi bir çerçeve hikâyeye bağlı farklı zaman ve mekâna ait iç hikayeler, farklı bir hikâyenin çerçeve içine dahil edilebilmesi; yine aynı

esneklik nedeniyle bir çerçeve hikâyesinin farklı dilbilimsel ve kültürel ortamlara adapte edilebilmesi” (akt. Fidan 2012: 75-76).

Irwin’in hikâyesinin esnekliğinden kaynaklanan metinlerarasılık bağlamı sadece benzer hikayelerin farklı coğrafyalarda kültürel ve zihinsel dokuya uygun bir şekilde ortaya çıkmasını değil, sinema filmlerinin öykülerine ve biçimlerinin bir sinema dili ve estetiği çerçevesinde anlamlandırılmasına olanak tanır.

Bu bazen Frazer’in Altın Dal’da belirttiği Dış Ruh nedeniyle iç içe geçmiş yapılara⁶, bazen nakkalilerin köy ve kasabaları dolaşarak dinleyicilerin verdikleri hediyeye göre hikâyesinin gidişatını değiştirebildikleri bir esnekliğe veya parçalı yapıyı oluşturan hikâyesinin kesilmesine olanak tanıyan hediye alışverişlerine⁷, bazen de mesnevi örneğindeki çerçevelere, anlatıcının hikâyeyi kurma ve bir tür hikâyesinin hikayesini anlatma yeteneğine⁸ göre değişim ve başkalaşım gösterebilmektedir.

Benzer bir yapı çok yakın tarihte ortaya çıkarılan Yüz Bir Gece Masalları için de geçerlidir. Bu masallar da tipik çerçeve hikâye ve iç hikayelerden oluşur. Şehrazat’ın anlatı düzleminin dışında hatta üstünde bir hayali anlatıcı daha mevcuttur. Böylece dört anlatı düzlemi saptanır;

“1. Düzlem: Hayali Anlatıcı. En üst anlatı düzleminde Filozof Faharayis adlı hayali anlatıcı 101 Gece’nin yazarı ve aktarıcısı olarak ortaya çıkar. Sadece hikayelerin başında vardır. 2. Düzlem: Çerçeve Hikâye. 101 Gece’deki hikayeler Şehrazat’ın ağzından, onun hayal birikimine dayanılarak anlatılmaktadır. Bu çerçeve hikâyesinin üç unsuru vardır: 1-Bu gecelerin nasıl başladığını anlatan bir öndeyiş, 2-Şehrazad’ın hikayelerinin her gece kesilip anlatıma ara verilmesi ve yeniden başlamasının iletilmesi, 3-101 Gece’deki hikayeler (yiğit savaşçılar, soylu atların kahramanlık efsaneleri, ateş püsküren ejderhalar, kılıç kullanarak dövüşen bakirelere ilişkin masallar, aldatan kadınlar, büyülenmiş ceylanlar, bedevilerin, simyacıların, baş vezirlerin olağanüstü hikayeleri) (Ott 2016: 287).”

Bin Bir Gece Masallarıyla benzese de ayrılan yanlarıyla ön plana geçen Yüz Bir Gece Masallarının M.Ö. 1. yy.da ortaya çıkmış olabileceği düşünülüyor; “Doğunun batısının doğusunun hikayesi” (Ott 2016: 270) olarak adlandırılan bu masallar Uzakdoğu kaynaklarıyla Bin Bir Gece Masallarından daha fazla ilişkili olduğu öne sürülüyor. Ruhani Budist yazmalarının toplandığı, Çince olarak yazılmış Triptika masalı, Batı dünyası tarafından da fazlaca benimsenmiş olan 1001 Gece Masallarındaki Şehriyarın orijinal karakterine işaret ediyor gibidir (Ott 2016: 271).

Yüz Bir Gece, Bin Bir Gece’nin kısaltılmışı ya da öncülü değildir. Batı’ya geçerek popülerleşen “ayna ayna söyle bana motifi” (Ott 2016: 274) yine bu masallara dayanır.

Mikhail Bakhtin hiçbir anlatının yeni olmadığını söyler. Her anlatı birbirini doğurmuş, çerçeveler oluşturmuş, iç içe yapılarla genişleme ve esneme sağlamış, yeni biçimlere dönüşmüş ve başkalaşmıştır (akt. Fidan 2012: 74). Sinemanın miras aldığı sadece anlatı geleneği değil onun bir dil kazanmasını

⁶ George Frazer, iç ve dış dinamiklerin birbiriyle bağlantılı olduğunu ve ilkel insanın ruhunu bedeninin dışına çıkartıp onun güvenliği için ya da tehlike geçtikten sonra yeniden bedenine koyduğunu anlatır (Frazer 1992: 269-270). Örneğin hayatının bir papağana bağlı olması ve papağanın ölmesi koşuluyla kişinin de ölebileceği, ruhun çok uzak diyarlarda bir ağacın içinde olması, ağacın etrafındaki devasa bir yılanın tepesindeki kafes ve kafesin içindeki kuşun içinde kendi ruhunun olduğuna inanan bir adamın masalı (Frazer 1992: 273); boynundaki altın gerdanlığın içinde doğan kızının ruhunun olduğuna dair bir masal vb. Bu tür masalların coğrafyası Hindistan, Afrika, Yunanistan, Rusya ve İskandinavya’ya uzanabilmektedir. Bir tür büyü toplumu inanç biçimi ve zihniyetinin sonuçları olarak bu iç içe geçen çerçeve yapı, diğer yandan farklı bir biçimin olanağını da yaratmaktadır.

⁷ İran’daki nakkal denilen hikâye anlatıcıları, gezgin kimliğiyle ortaya çıkıp konakladıkları yerlerde hikayelerini anlatırlar. İzleyicilerin merakını arttırıcı yöntemler kullanırlardı. Hikâye içinde sevdikleri bir kahramanın ölmemesi için dinleyiciler anlatıcıya para, inek, koyun gibi armağanlar vererek hikâyesinin seyrini değiştirebiliyorlardı (ayr. için bkz. And 1985: 219).

⁸ Necmettin Turinay eski tabirle destana, kıssahan veya mesnevi han adını taşıyan anlatıcıların eski hikayeleri bir kalıp olarak alırken diğer yandan bunları kendi zevk, anlayış ve bakış açıları doğrultusunda aktardıklarını anlatır. Örneğin Fuzulî’nin Leylâ vü Mecnun mesnevisini yazarken anlatma görevini kendisinden devralan kişiyi hikâyesinin dışına yerleştirerek bir çerçeve hikâye anlatıcısı konumuna yükselttiğinden bahseder (ayr. için bkz. Turinay 2002: 422-433)

sağlayan biçimsel özellikleridir. Bu biçimin içerikle iç içe geçtiği yeni bir estetik oluşturması film örnekleri üzerinden görülebilmektedir.

3. DOĞU KÜLTÜR DAİRESİ ANLATI GELENEĞİ ve SİNEMADAKİ GÖRÜNÜMÜ

3.1. Geleneksel Parçalı Yapının Düşünsel Alana Açılması; Yakın-Plan (Close-Up/Nema-Ye Nazdik)

İran Sinemasının şairi olarak nitelendirilen Abbas Kiyerüstemi 1990 yılında çekmiş olduğu Yakın-Plan (Close-Up/Nema-ye Nazdik) ile Doğu ve Batı estetiğini, doğuya ilişkin parçalı yapı ile batıya ait yabancılaştırıcı epik estetiği, şiir ile felsefeyi harmanladığı derinlikli bir film meydana getirmiştir.

Hamid Dabashi, Close-Up, Iranian Cinema, Past, Present and Future adlı kitabında Theodor W. Adorno'nun "rüyalarda şimdiki dünyayı unutmamak ama onu bir imgenin gücüyle değiştirmek" (2001:10) cümlesiyle, Ahmed Shamlu'nun "kalp bu çorak çölde farklı bir görünüm arzuluyor" (2001:10) epigraflarına yer verir.

Tasavvufu, bilme ve sezme arzusunu, varlık ve hiçlik duygusunu, an'ı ve zamanı, nokta ve evreni, geleneksel ve evrensel olanı tanımayı barındıran İrfanî Sinema anlayışı İranlı sinemacıların hakikate ulaşmayı düstur edindikleri bir tavidir. Kimi İranlı sinemacılar kültürel ve geleneksel bir izlek üzerinden giderken, Kiyerüstemi gibi yönetmenlerde geleneksel alanı aşip insani, felsefi ve evrensel bir alana açılır.

Kiyerüstemi'nin Kiraz'ın Tadı (1997)'ndaki parçalı dairesellik, On (2002) filminde bir tür Heidegger'ci Dasein⁹, Rüzgar Bizi Sürükleyecek (1999)'de kesişen evrenler ve karşılaşmaların epizodik yapısı filmografisinden birkaç örnek olarak kalıcılaşır. Biçimin içerikle örtüştüğü, Deleuze'cu zaman ve biçime dönüştüğü bu kurgu filmler yoluyla hakikatin peşine düşmenin İran Yeni Dalga Sineması'ndaki özgün versiyonlarıdır.

İran'da on beş yıl içinde çekilen yaklaşık 500 adet İrfanî film örneği (Lalleh 2014: 135) Kiyerüstemi'yi taklit eden, devrim öncesi başlayıp devrim sonrasında devam eden modern sinema örneği olup genç nesilde sürdürülmüş bir akımdır (Lalleh 2014: 135). İrfanîyye, "bilmek, tanımak, kavramak" (islamansiklopedisi.org.tr) anlamına gelir ve gnosis'ten türeyen 'bilgi' ile ilişkilendirilebilir; "Başta Tanrı olmak üzere varlık ve olaylara dini konulara dair gerçek ve derunî bilginin duyu verilerine, akıl yürütmeye veya burhanî kanıtlamalara dayanmaksızın sadece keşif ve ilham yoluyla elde edilebileceğini öne süren mistik ve felsefi akımı ifade eder" (islamansiklopedisi.org.tr)

İrfan kavramı; "keşif ve ilham yoluyla kalbe gelen ve umumiyetle akli bilgidan üstün bir değer taşıdığı düşünülen bilgi çeşidine işaret etmek üzere kullanılmaktadır" (islamansiklopedisi.org.tr). Duyu ve akıl yoluyla bilginin keşfi, elde edilen bilginin görünenden çok daha farklı olduğu sonucuna ulaşılan bir sahadır. Bu bağlamda "hat, minyatür ve orta oyunu gibi birçok sanat dalı klasik İran şiiriyle beslenmiş ve gelişmiştir" (Lalleh 2014: 137-138). Şiir; "İran kültürünün nabızı, kolektif belleğinin uyağı ve ritmidir" (akt. Lalleh 2014: 137-138). Varlık, aşk, hayat ve evren gibi konular ele alınmış, yorumlanmış ve bir yöntem olarak sunulmuştur.

Başta şiir olmak üzere edebiyat, fotoğraf ve felsefeyi sinemayla buluşturan Kiyerüstemi, bu kadim damarı evrensele açan ve tüm filmografisinde hakikatin parçalarını birleştiren bir yönetmen olarak belirir. "Aşk, irfan, hamaset, adalet, mitoloji, yaşam ve fantezi" (Lalleh 2014: 139) gibi temaları barındıran İran şiiri, yönetmenler aracılığıyla sinemada yeni bir anlama ulaşır. Şiirin sinemasını yapan Feruhzad, Gülistan, Makmalhbf gibi önemli figürler eşliğinde sinemada zenginleşir ve katmanlı bir yapıya ulaşır. Kiyerüstemi'nin Yakın-Plan filmi mirasını Şehname'den, minyatürlerin iç içe geçmiş evrenlerinden,

⁹ Dünya içinde var olan. Dünya içinde var olmak ve başkalarıyla birlikte var olmak. (Ayr. için bkz Bolt 2012: 12)

nakkalilerin anlatılarından ve hat sanatının soyutlamalarından alır. Filmin asal konusu Ali Sabzian'ın hikayesi gibi görünse de yönetmen Makmalbaf'ın, Kiyerüstemî'nin, gazetecinin, ev sahiplerinin, hapisshanedeki gardiyanların, polislerin ve taksi şoförünün de hikayesidir. Batı anlatısındaki kadere karşı durma, katharsis, hamartia ve peripetia gibi karakterin kaderini değiştirebilen unsurlar yerine Doğu anlatısındaki parçalılık, boşluklu anlatım ve hakikati (sonuçta tek mutlak hakikatin Tanrı olduğu bilinse de) arama ve sonuca ulaşma tarzları arasında farklar vardır.

Yakın-Plan'da farklı hikayeler birer evrendir. Bu evrenler bazen iç içe geçer, bazen kesişir ve genişleyerek hakikate doğru yol alır. Film Dabashi'nin deyiimiyle hakikatin doğasına ait en başarılı analizlerden biridir (2001: 67) ve Ali Sabzian isimli adamın gerçek hikayesinin yeniden kurgulanmış canlandırmasıdır. Sabzian hayranı olduğu yönetmen Makmalbaf gibi davranmaya başlar ve giderek bu oyunun içinde derinleşir. Yönetmenin hayranı olan varlıklı ve kültürlü bir ailenin üyelerini kendisinin Makmalbaf olduğuna inandırır. Onların hayatına, evine, zihinlerine girer. Onlarla bir film çekmeyi planlamaktadır ve iyice role bürünür. Film giriş, gelişme, sonuç eğrisi takip etmez, hakikatin tam ortasından başlar. Kiyerüstemî; “Ben gerçekleri kameranın önünde yaparım. Sonra peşinde olduğum hakikati onun ortasından alırım. Zira gerçeğin tek başına anlamsız olduğu kanaatindeyim” (akt. Lalleh 2014: 266) demektedir.

Sabzian'a inanan aile üyeleri daha sonra onun bir sahtekâr olduğunu düşünerek güvenlik güçlerine teslim etmeye karar verirler. Konudan haberdar olan Kiyerüstemî, Sabzian'ı bulup bu hikâyeyi filme almak ister. Böylece mesnevilerdeki iç içe yapılar, Hazar Afsân'daki parçalı anlatım ya da Firdevsî'nin Şehname'sindeki epizotların benzeri bir yapı oluşur. İç içe geçen ve genişleyen evrenler ve hakikati arama yolunda ilerler. Film içinde film, hikâye içinde hikâye ve gerçekliğe farklı yönlerden bakan kişiler aracılığıyla varlık, hakikat, evren ve ahlak yeniden sorgulanır.

Gazeteci ‘satışları uçuracak’ bir haber yapmak niyetindedir. Bu nedenle ev sahipleriyle ve polisle anlaşarak Sabzian'a bir tuzak kurup onu kısıvrak yakalattırken bu anları belgelemek niyetindedir. Hakikatin tam orta yerinden başlanan bu hikâyede taksi şoförü ve Sabzian'ı tutuklayacak olan polisler arasında geçen konuşmalar hikâyeyi böler, farklı daireler, farklı evrenler açılır. Kişiler birbirlerine görünmez bağlarla bağlı gibidirler. Bu aşamada Brechtîyen yabancılaştırma unsurlarının, izlediğimizin sadece bir film olduğu yolundaki estetiğinin yanı sıra Heidegger'ci Dasein yani dünya içinde var olmak düşüncesi görünür kılınır. İnsan varlığının tanımlanması için kullanılan “şurada-olan” (Bolt 2012: 27) Heidegger'e göre; “içinde yaşadığımız tek bir dünya yoktur. Her birimiz, neye değer verdiğimiz ve dünyada nasıl hareket ettiğimizi etkileyen ve birbiri ile kesişen çok sayıda farklı dünyaları yaşarız” (Bolt 2012: 28). Bu insanın varoluşunu, onun dünya ile ilişkisinden hareketle çerçevelemeyi başarmış olmasıdır. Heidegger'in varlık felsefesinin temelinde; “insan varoluşunun dünya-içinde-var olmayı ve başkaları-ile-var olmayı içerdiği ve düşüncelerimizin ve davranışlarımızın dünyadaki ilişkilerimiz tarafından şekillendirildiği” düşüncesi yer alır (Bolt 2012: 13). Bu noktada Heidegger'in dünya-içinde-var olmak ve başkaları-ile-var olmak düşüncesi filmde birbirine görünmez bağlarla bağlı olan figürlerle ve nihayetinde tasavvuftaki nokta anlayışıyla benzeştirilebilir.

Sabzian bir faildir ancak başkaları ile var olmuş ve bu ilişki nokta metaforunun tanımında olduğu gibi tanrı-alem-insan arasındaki ilişkiye doğru genişlemiştir. Nokta metaforu bir benzetme amacı gütmektedir; mesele birlik ve çokluk, çokluğun birlikte nasıl meydana geldiği ve birlik ile çokluk ilişkisidir. “Damladan denizi bilmek, zerreden güneşi görmektir” (Şahin 2021: 11). Tasavvufta nokta harflerin başı ve sonudur. “Harflerin hepsi noktanın yayılmasından meydana gelir, bu bakımdan harflerin hepsi noktadır (...) bütün varlıkların suretleri, her an Allah'ın bilgisinde ta'ayyün eder, bu ta'ayyün varlıkların zuhuru sebeptir” (Şahin 2021: 11). Nokta metaforuyla ilişkilendirilen tanrı-alem-insan ilişkisi Ayvazoğlu'nun “adetullah” (1989: 61) kavramıyla da birleşir. Birbirinden bağımsız gibi görünen olaylar (filmde olduğu gibi) bir düzen ve görünmez bağlar anlamındadır. Bu da mutlak hakikat düşüncesine yani Tanrı'nın düzenine dolaylı da olsa gönderme yapar.

Fail, gazetecinin gözünde sansasyonel bir haber öznesi, ev sahibinin oğluna göre sahtekâr, ev sahibi kadın için iyi yanları olan ahlak sahibi bir adam, güvenlik görevlilerine göre tutuklanmaya direnmeyen sakin, dindar biridir. Kiyerüstemî bu noktada bir mesnevi yazarı, hayali bir anlatıcı gibi hikâyeye (görünmeden) dahil olarak hem görünen hem alan dışında kalan gerçekliğin peşine düşer.

Filmdeki yabancılaştırıcı unsur ise sadece filmin epizodik yapısı ile ilgili değil görüntüleme, çerçeveleme, yakın plana alma aşamalarında bile duygusal özdeşleşmeyi kıran, özellikle faille göz göze gelinmesini engelleyen bir çekim tekniği ve mesafe uygulanmış olmasından da kaynaklanır. Yakın plan çekimler faille göz göze gelinmesini engeller ve klasik tekniğin aksine özdeşleşmeyi kırar. Sorgu esnasında faili daima bir çerçevenin ardından izleyerek yabancılaşma duygusunu artırır. Gerçekliğin parçalanması böylece çerçeveler ve yabancılaştırmalar yoluyla filmin dokusuna işlenir.

Filmin sadece kurgusal rejimi ve biçimsel anlamı bakımından değil, Sabzian'ın karakterindeki parçalanma da bu estetiğe hizmet eder. Sabzian'ın gerçek kimliği, Makhmalbaf'a büründüğü kimlik ve dolandırıcı olarak tanımlandığı bir parçalanma yaratır. Sabzian Makhmalbaf'ın Bisikletçi filminin bir parçası olduğunu söylemektedir. Mahkeme salonunda Kiyerüstemi; "Çekim yapmak istiyoruz, izin veriyor musunuz?" diye sorar. Sabzian; "Evet, çünkü benim seyircimsiniz, tutkumu izliyorsunuz, sanat tutkumu" diye cevap verir.

Biri zoom mercekli (yakın plan) diğeri geniş açılı (genel plan) iki kamera aracılığıyla çekiliyor olması da nokta metaforuna gönderme yapar. Yakın plan ile genel planın, makro ile mikro evrenin, damla ile deniz düşüncesinin alegorisi gibidir. Filmin parçalı, non-lineer, çerçeveli yapısı hakikati bulma yolunda farklı evrenleri (karakterin yapılanması dahil) biçim ve içerik düzeyinde bütünleştirir.

Yakın-Plan, doğu anlatısındaki parçalı yapı ve tasavvufi hakikat arayışı gibi yerel, kültürel ve zihinsel yapıdan daha evrensel ve felsefi alana açılan bir film olma özelliğiyle ön plana çıkmıştır. Bu bağlamda parçalı yapı filmde salt biçimsel değil, gerçekliğin ve varlığın yeniden düşünülmesini öneren felsefi bir boyut da kazanır.

3.2. Hazar-Afsana'nın Çerçevevi Yapısından İlham Alan Bab-I Aziz

Tunuslu yönetmen Nacer Khemir¹⁰ sinema dünyasında Çöl Üçlemesi ile tanınır. Üçlemenin ilk filmi Çöl İşaretçileri (Les Baliseurs désert-1984)'dir. Genç bir öğretmen (burada öğretmen karakteri yönetmenin kendisini tanımlar) çölde uzak ve gizemli bir köye atanma hikayesidir. Köye gelmeden önce çölde bir grup erkeğin ilahiler söyleyerek yürüdüğünü görür. Bu insanların köyün genç erkekleri olduğunu ve sonsuza dek çölü dolaşıp işaretlemek üzere lanetlendiklerini öğrenir. Öğretmenin köye gelmesiyle üçlemenin diğer filmlerinde halka halka açılan hikayeler, Kiyerüstemi'nin Yakın-Plan filminde olduğu gibi çerçeveler oluşturmaya başlar. Böylece öğretmen Hazâr-Afsan'ın kahramanı gibi bu çerçevelerin içine girer ve çıkar.

Khemir filmlerindeki arayıcı ve gezginlerin kayıp gençleri ima ettiğini söyler. Bu gençler Arap-İslam dünyasının kayıp genç ve göçmen kuşaklarıdır (Armes 2016: 124). Filmde mekanlar gerçek ve hayali arasındadır, diğer iki filmde olduğu gibi çölün sonsuzluğu, ıssızlığı, kayganlığı ve şeylerin görünüp kaybolmaları bu belirsizliğin filmde bir estetik olarak ortaya çıkmasına neden olmuştur. Hakikat belirsizdir, kaygandır ve sınırları çizilemez. Yakın-Plan analizindeki gibi film bu hakikatin ortasından başlar ya da tek hakikat çölün kendisidir.

Güvercinin Kaybolan Gerdanlığı (1991), Khemir'in kendi filmlerini dayandırdığı anlatısal, mitolojik ve masal yapısına ait kökeni daha da güçlendiren çok eski bir Endülüs hikayesine dayanır. Yazarı azatlı bir kölenin torunu olan İbn-i Hazm (M.S. 993-1064) yaşadığı sürece fikirlerinden dolayı hapis ve sürgün hayatı yaşamış, Endülüs-Arap şiirinin en önemli temsilcisi olarak görülmüştür (Kanık1994: 9). Endülüs Arap şiirindeki "çöl yaşantısında bıraktığı izler, doğal güzellik, çöl insanının sert yapısı, hayal derinliği, gücü, üstün mizacı ve iç benlerinin güzel anlatımı" (Kanık 1994: 16) sıklıkla görülür. Hayal zenginliği, imge bolluğu, her beyte derin ve ayrı anlamları yükleme ustalığı ve anlatımdaki akıcılık Khemir'in çöle dair filmler yapma ve bu şiirsel imgeyi eskiye ait anlatısal mirastan devralarak sinemaya aktarma konusunda

¹⁰ Nacer Khemir 1948 yılında Tunus'un Korba şehrinde doğmuştur. Hikâye anlatıcısı, heykeltıraş, tasarımcı, grafik sanatçısı, kitap illüstratörü ve aktörlük gibi çok yönlü bir sanatçı kimliğine sahiptir. Birçok çocuk kitabı yazmış ve resimlemiştir. Bu ilk çalışmalar onu yavaş yavaş Çöl Üçlemesi filmlerinin düşünsel, imgesel ve görsel alanına taşır. 70'li yıllarda bir dizi 16 mm.'lik film yapmış fakat bunların pek azı günümüze ulaşmıştır. La Fleur (1970), Le Boucheron (1972) ve Le Mulet (1980) gibi kısa animasyonlardır bunlar. Televizyon için yaptığı iki uzun metrajın ardından Fransız yazar ve araştırmacı Catherine Humbolt'un dikkatini çeker. Çocukların post-kolonyal bir anlayış doğrultusunda kendi kültür ve geleneklerinden uzak şekilde eğitilmeleri kaygı duyduğu en önemli konular arasındadır. Bu nedenle gençlerle ve çocuklarla projeler geliştirmeye başlar. Kültürün etkisinin salt folklore indirgenmesi onu rahatsız etmektedir ve INA (Institute National de l'Aduvisual) destekli "L'Histoire du pays du Bon Dieu" başlıklı çalışmayı gerçekleştirir. Humbolt'a göre bu film, gelecekteki filmlerinin habercisidir. Bu filmler, gezginler, çocuklar ve çöl efsaneleri hakkındadır. (ayr. için bkz. Armes 2016)

etkili olduğu söylenebilir. “Anlatımlarda Binbir Gece Masallarını andıran bahçe ve ev tasvirleri, müreffeh hayat tabloları, oyun ve eğlence temaları” (Kanık 1996: 16) filmle benzerlikler gösterir.

Arap şairler tarafından sıkça ele alınan güvercinin gerdanlığı motifi “güvercinlerin boynunda bulunan halka biçimindeki tüyler” (Kanık 1996: 57) anlamına gelir. İslam edebiyatında “boyna geçen ve ölünceye kadar çıkmayan ‘aşk zinciri’ sembolü olarak birçok şair tarafından kullanılmıştır” (Kanık 1996: 57). Film zahiri aşktan batını aşka doğru giden bir seyir takip eder; “Endülüs’ün gizemli bir şehrinde kesin olarak belirtilmeyen bir tarihte aşkın altmış adını arayan ve yalnızca bir sayfasına ulaşabildiği bir kitap dolayısıyla hiç görmediği Semerkand prensesine âşık olan hattat çırağı Hasan’ın hikayesini anlatır” (Atabağsoy 2020: 22). Kitapta şairin aşka dair düşünceleri filmin yapısının parçalı, halkalı ve iç içe geçmiş evrenlerinden anlaşılabilir. Hazm’a göre aşk; “Ruhların çeşitli yaratıklar arasında bölünmüş parçalarının birleştirilmesidir (...) Bu birleşme ruhların yüksek konumlarındaki elverişli durumlara uygun bir biçimde ve bu durumların ruhun şekillendirdiği bütün içerisinde birbirlerine az veya çok yakın olmalarına göre meydana gelir” (akt. Kanık 1996: 65-66).

Roy Armes’a göre bu film Endülüs kültürünün altın çağına işaret eder. İç içe geçmiş iki hikâye bazen birlikte bazen de tek başına ilerlemektedir (2016: 124). Filmlerde görülen bazı motifler ve unsurlar kesişebilmekte ve ortaklaşabilmektedirler. Örneğin; üç kelebeğin hikayesi Bab-ı Aziz’de de görülür. Nasıl ki Khemir için tüm kitaplar bir ve tektir, filmlerinin de bu şekilde bir bütün oluşturduğunu söyler. Tek bir hakikat arayışındaki yolcular, dervişler, gezginler, prensler ya da çocuklardır bunlar.

İslam sanatlarındaki hat, minyatür, kaligrafi öğeleri filmlerde bir estetiğe dönüşür. Bu dekoratif unsurlar bir şekilde Bab-ı Aziz’in ortaya çıkmasına vesile olmuştur. Bab-ı Aziz, Kendi Ruhunu Tefekkür Eden Şehzade alt başlığıyla bilinir. Khemir, 12. yy.’da resmedilmiş bir tabakta, kendi ruhunu tefekkür eden prens yazısını işaret ederek bu resmin aklına takıldığını ve bunun üzerine bir hikâye inşa etmesi gerektiğine karar verir (Armes 2016: 129). Film bu nedenle İran’da çekilmiştir.

Bab-ı Aziz doğrusal bir anlatı inşa ediyor gibi görünse de parçalı yapıyı oluşturan diegetik bir anlatım, masaldaki kahramanların anlatımları ve yine gerçeğe dönüş ile iç içe geçerek derinleşir. Frazer’in anlattığı gibi masallardaki dış ruhun parçalı yapıya ulaşma biçimini akla getirir.

Filmlerin kendi içlerinde parçalı, halkalı ve iç içe geçmiş çerçeve yapılar oluşturmalarının yanı sıra üçlemedeki filmler de birbirlerine gönderme yapar. Güvercinin Kaybolan Gerdanlığının son sahnesinde bir kuyunun başında oturan Şehzade Bab-ı Aziz’in bir çerçeve hikayesiyle iç içe geçer. Bab-ı Aziz’deki dede diegetik bir unsur durumundayken, küçük kız torunu Ishtar filmin merkezi karakteridir. Khemir’e göre Ishtar; “Arap dili gibi kumdan doğmuştur ve ‘vav’ harfini anımsatır. Bu Arapça’da ‘ve’ anlamına gelir. Sufi’ler buna Aşk Harfî derler çünkü o olmadan hiçbir şey bir araya gelmez” (Armes 2016: 129). Buradan da anlaşılacağı gibi Ishtar parçaları birleştirendir. O bir vesiledir, aracıdır. Hikâyeyi başlatan, yeni çerçevelerin açılmasına olanak tanıyan yabancı gezginlerle tanışan, yeni hikayelerin açılmasına neden olan tanıklıklar yaşayan bir ‘ve’ harfidir.

Filmin Tunus ve İran’da çekilmesinde de yine Bin Bir Gece Masallarının iskeletinden yararlanan yönetmenin tercihini bu iki ülke arasında yapmış olmasının geçerli nedenleri vardır. Multi kültürel bir yapıya sahip olan ve bulunduğu kültüre göre farklı isimler alabilen Bin Bir Gece Masallarının gelmiş olduğu nihai nokta, parçalı ve eklemelenmiş tarihini de açığa çıkarıyor gibidir. İslam öncesi Arap dünyası, İslam sonrası Arap dünyası ile İslamiyet öncesi ve sonrasındaki Farsî dünyanın izleri belirgindir.

Ulrich Malzhroph Batı, Doğu ve Uzakdoğu kaynaklarına giderek masalların sürecini değerlendirir. Buna göre masallar Hint kaynaklarının birçok araştırmacı tarafından kabul edildiği şekliyle İslamiyet öncesi Mecuzî ve Zerdüştlük etkilerini içeren, daha sonra İslamiyet’le birlikte önceki eğilimlerin bir nevi ötekileştirildiği, şeytanlaştırıldığı ve hatta masallardaki kimi olumsuz figürler olarak yaftalandığı sonuçlarını doğurur. Malzhroph bu etkiler arasında Ermeni, Yahudi ve Yunan karışımlarının olduğundan da bahseder. Fakat bu bazı araştırmacılar tarafından doğrulanmamıştır. (2004: 2-3).

Film Tunus'un çölüyle İran manzarası arasında gidip gelir. Filmde kullanılan dilin çok azı Arapça çoğunluğu Farsçadır. Örneğin Tunus'taki bir sarayda yürüyen karakter manzaraya pencereden bakarken İran'a ait bir dünya görülür. Armes için bu Khemir'in senkretik vizyonudur (2016: 132).

13. yy.'ın mistik İran şairi Feriüddin Attar'dan, Rumî'den, Arap-Endülüs şairleri İbn-ül Arabî ve İbn-ül Fârîd'den izler vardır. Kadim hikayelerin ana izleği olan yol bu filmde bir karaktere dönüşür: "İzlenecek tek bir yön yoktur, herkes kendi yönünü tayin edecektir. Kendi yollarını çizseler de hepsi belirlenen bir yerde buluşacaklardır" (Armes 2016: 133). Bu yol üzerinde Ishtar ve gözleri görmeyen, duyuları güçlü olan dedesi yolunu kaybeden insanları dolandırmaya çalışan ya da insanlara iyilik eden farklı karakterlerle karşılaşılır. Karakterlerin öyküleri farklı çerçeveler açar, yörüngeleri her biri kendi yolunu izlerken iç içe geçer ve ayrılır. Bu Ayvazoğlu'nun vurgulamış olduğu "tenevvü" (1986: 67) kavramını da karşılar. Sufi sanatçı derinleşmek için aynı çukuru kazar fakat aletler, yollar değişebilir. Çukur tek ve mutlak olmalıdır. Khemir'in Çöl Üçlemesi, Bab-ı Aziz'de tenevvü kavramını karşılar niteliktedir. Filmin başındaki epigrafta "kendi kaderini çizmek için birçok yol vardır, yeryüzündeki insanlar kadar ve bunlar Tanrı'ya götürür" cümlesi dikkati çeker. Üç filmdeki karakterler ayrı yollar takip etseler de aynı kaderi paylaşırlar. Filmin bir repliğinde olduğu gibi "herkes kendi sesini takip edebilir".

Khemir, yönetmenliğinin yanında performatif bir hikâye anlatıcısıdır ve bu anlatıcılık ailesinin geçmiş köklerine dayanır. Armes'a göre birçok çalışması ve kitabı "Bana sırrın kapılarını açan Endülüs'lüye" ifadesiyle büyükannesine adanmıştır (2016: 120). Çocukken büyükannesinin anlamlandıramadığı büyüdü dünyası daha sonra onun için anlaşılır olur. Onun Bin Bir Gece Hikayeleri aile toplantılarında bir grup yaşlı kadının anlatılarından oluşur. O bu anlatıları dönüştürmüş ve yeniden yorumlamıştır; "Karakterlerin parodileri yapılmış, bazı durumlar birleştirilmiş, iki hikâye bir araya getirilmiş ancak masallar bir iskelet olarak varlığını korumuştur" (Armes 2016 121).

Bu yanıyla metinlerarası bir niteliğe kavuşturulmuş olan anlatıdan filme uzanan yolculukta Khemir'in arzu ettiği dünya, iyi bir insan ve iyi bir Müslüman olarak hiçbir zaman radikal, şiddetten yana, yıkıcı bir din temeline dayanmaz. Aksine, bu anlayış insanın yaşadığı çevreye saygı duyduğunu gösterir ve dünya üzerinde bir üstünlük kurmamayı önerir.

3.3. İndirgenmiş Parçalı Anlatı Yapısı Olarak Yeşilçam Sineması'ndan Kismetin En Güzeli (1962) Filminin Değerlendirilmesi

Türk Sinemasında 60'lı yıllar, sanatsal ve estetik değeri olan istisnai yapımlar dışında çok sayıda melodram özelliği barındıran öykü ve içeriğe sahiplik etmiştir. 1960 ve 1970 arasında 1692 film çekilmiştir. Koyu melodramlardan güldürü yanı ağır basan kimi serilere, tür özellikleri gösteren Avrupa ve Hollywood sineması etkili indirgemeci uyarlamalara, taklit ve tekrara dayalı yapımlara uzanır. "1960-1970 arasında çekilen filmlerin 289'u roman, öykü, yabancı film, yerli film, oyun, çizgi roman uyarlamalarına dayanır" (Tunalı 2023: 262). Agah Özgüç'ün Türk Filmleri Sözlüğünde çoğu kez romanın, filmin, yönetmeni ya da yazarının belirtilmemiş olduğu görülür. Ya da isim belirtilmeden bir eserden uyarlanmış olduğu ibaresi yer alır (akt. Tunalı: 263).

Yeşilçam döneminde Metin Erksan'ın Sevmek Zamanı (1966), Cengiz Tuncer'in Sevmek Seni (1965) gibi filmlerinin ardından ancak 1990'lı yıllarda Ömer Kavur'un farklı bir bakışla gerçekleştirdiği Gizli Yüz (1991), Anayurt Otel (1987), Akrebin Yolculuğu (1997) gibi yapımlar parçalı/epizodik anlatı tarzını bir sinema dili, sinema estetiği çerçevesinde yorumlamaya izin verir. 2000'li yıllara gelindiğinde ise Derviş Zaim'in Cenneti Beklerken (2006), Rüya (2016) ve Flaşbellek (2022) gibi örneklerinin yanı sıra, Semih Kaplanoğlu'nun Süt (2008), Yumurta (2010) ve Bal (2010) üçlemesi bu parçalı yapıyı zaman, mekân, bellek ve rüya estetiği anlamında pekiştiren önemli çalışmalardır.

Bu başlık altında film örneklemelerinin sınırlılıkları çerçevesinde Yeşilçam Sineması'ndan bir örneği ele almamızın nedeni geleneksel seyirlik ve sözlü kültürün parçalı yapısının filmlerdeki indirgemeci ve absürt yönelimlerine işaret etmek içindir. Çünkü bu geleneksel ve kültürel etki Yeşilçam Sinemasının çok sayıdaki filminde bilinçli ya da bilinçsiz bir şekilde uzun zaman varlığını sürdürmüştür.

Memduh Ün'ün yönettiği Kısmetin En Güzeli birçok melodram tanımlı filmde olduğu gibi komik ve trajik unsurları bir arada barındırır. Bülent Oran'ın yazmış olduğu senaryolarda (Kısmetin En Güzeli filminin senaristi de Bülent Oran'dır) önce komedi, sonra ağır dram unsurları neredeyse bir şablon gibidir. Finalde seyirciye dramatik bir darbe vuran birçok senaryosunun aksine Kısmetin En Güzeli daha mutlu ve ılımlı bir şekilde sona erer. Bilge Olgaç'ın öyküsünden yola çıkılarak yazılan senaryo, 1956 yılında çekilen İran filmi Yek Parçe Aga (Tam Anlamıyla Ağa/ Yön. Naser Melih Motii) filmiyle benzerlik taşır. Bir taksi şoförü arabasında bir piyango bileti bulur. Biletin sahibini bulmak çok zordur. Bilet 100.000 tuman (İran para birimi) kazandıktan sonra şoför biletin sahibini bulmak için her yere başvurur. Bu esnada tanıştığı bir genç kıza âşık olur ve biletin sahibinin bu genç kız olduğunu öğrenir. Genç kız genç adamın dürüstlüğüne görünce onunla evlenmeye karar verir. (Lalleh 2010: 118). Kısmetin En Güzeli filminde de benzer bir öykü vardır.

İran örneğinden altı yıl sonra çekilen filmde, yoksul bir semtte biri yazar diğeri ressam olmak için çabalayan bir yandan da fabrikada çalışmak zorunda olan iki arkadaş Fikret ve Semih, aynı mahalleye taşınan ve işçi olarak çalışan Fatma ve Nermin'le tesadüfen tanışır. Delikanlıların çalıştıkları fabrikanın sahibiyle başları derde girince işten kovulur ve geçinmek için zorlanmaya başlarlar. Romanını yazabilmek için çöpten topladığı boş kağıtların arasından çıkan bir defterin içinde piyango bileti bulurlar ve hayatlarını değiştirebilecek bir umut ışığı yanar. Büyük ikramiye bilete çıkmıştır. Ayakları sakat olan Fatma'ya ait olduğu anlaşılan biletin ikramiye bedelini alsalar da bu Fikret'in içine sinmez. Fatma ve Fikret'in birbirlerine itiraf edemedikleri aşk yüzeye çıkınca genç sevgililer ikramiye bedeliyle Fatma'nın ameliyatı için yurtdışına giderler. Ancak filmin gelişme ve final bölümüne yaklaşan sahneler Fikret'in romanını yazmak için hayal dünyasına girip çıkarak filmin ana öyküsünden kopup parçalı bir yapıya bürünür. Bu parçalı yapı bağlantısız, absürt ve kaba komedi unsurları taşıyan zorlama ve indirgemeci bir tabiata bürünür. Fikret'in Hayaller Aleminde adını verdiği romanı Fatma'nın yer aldığı fantezilerden oluşur. Bunlar Tarzan ve Jane, Arap Şeyhi'nin Kızı, Hawai Adasındaki dansçı vb.dir. Semih'in romanı Fikret'ten gizli bir şekilde bir yayınevine göndermesi ve oradan kabul alıp karşılığında yüklü bir çek almaları, piyango biletine çıkan ikramiyeyle birlikte genç aşıklara çifte mutluluk yaşatır.

Film, Doğu mizahının taklit, parodi ve kaba nüktelerine sahiptir. İncelenen diğer iki film örneğinin tasavvufi, yabancılaştırıcı ve düşünsel boyutunun aksine burada "İslam ruhunun neşeli bölümünü temsil eden" (Dejéux 2000: 31) geleneksel seyirliklerin epizodik yapısı, temaları ve karakterlerine ait etkileşimleri söz konusudur. Film geleneksel seyirlik biçimindeki dolantı ve oluntularla etkileşim halindeyken, Tanzimat romanının geleneksel anlatı anlayışından devraldığı yabancılaştırıcı ve absürt unsurları da çağırıştırır. Klasik anlatıyı bölen yerel kültür anlayışının hâkim olduğu bir yapıdır bu.

Tanzimat romanının özellikle Ahmet Mithat Efendi başta olmak üzere, dönemin yazarlarınca benimsenmiş egzotik atmosfer yaratma merakı Kısmetin En Güzeli için de geçerlidir. Filmin gelişme bölümünde giriş bölümünden bağımsız bir şekilde devreye giren fantezi sahneleri geleneksel seyirliklerdeki anlatı geleneğini ve Tanzimat romanındaki gibi egzotik atmosferi yaratarak filmin bütününden bağımsız öğeler olarak yer alır. Cinselliğin sunumu fanteziler aracılığıyla iletilir. İffetli bir kız olan Fatma ve onu ancak uykusundayken öpebilen Fikret; Tarzan-Jane, Arap Şeyhinin Kızı ve Hawaii Adası fantezilerinde cüretkâr görüntüler sergiler (Tunalı 2023: 314). Film bu bağlamda "çekim sırasında oluşturulan ve doğaçlama tasarlanan bir kuruluş ve yan unsurların sonradan eklendiği, dramatik yönden karmaşık ve bağlantısız eklentiler bütünü gibidir" (Tunalı 2023: 256) Böylelikle söz, söyleme dönüşmemektedir. Örneğin Tanzimat romancısının tasarladığı kurgu evreni Batı modeli örneğindeki gibi değil, yarattığı eser karşısında yabancılaşma duygusunu yaşayamadığı, sübjektifliğini daima olay, karakter, zaman ve mekân duygusuna yansıttığı bir süreçtir. Ahmet Hamdi Tanpınar Şark hikayesinin "düz tahkiye hikayesi" olduğunu belirtir (1988: 27) ve Doğu anlatısına çeşitli dolantılar katabilir. Meddah anlatılarında, orta oyunu ve gölge oyununda, taziyelerde, köy seyirlik oyunlarında anlatıya ziyafetle, şölenle ara verilmesi suretiyle parçalı bir yapıya bürünmesi düz tahkiye hikayeciliğinin bir sonucu gibidir. Bu kültürel aktarım Kısmetin En Güzeli tarzı filmlerde belirgindir. Hikâyeye hâkim olan olağanüstülük durumu Doğu anlatısının özellikle Bin Bir Gece Masallarındaki harikulade ve büyümlü atmosferinin çerçeveli yapısı incelediğimiz İran ve Tunus film örneklerinde derinlikli bir sinema diline ve estetiğe ulaşırken Yeşilçam Sineması'nda oryantalist fantezilerin ötesine geçememiştir.

Parçalı/epizodik yapının ritüelistik uygulamalarda, mesnevi tarzı anlatılarda ve Bin Bir Gece Masalları tarzındaki yapılarda hikâyenin sürekli bölünerek araya farklı bölümlerin girmesi, geleneksel biçimler kadar modernleşme çabası içindeki Tanzimat Romanında da belirgindir. Örneğin Ahmet Mithat Efendi'nin roman tekniği, Fuzuli'nin mesnevi örneğindeki kadar olmasa da dramatik akışı bozan ve yazarın araya girerek birtakım bilgiler aktardığı meddah tavrından farklı değildir; "Ahmet Mithat'ın bulduğu en güncel bir olayı bile sebep ve sonuçlarını araştırarak, hayali dünyasında zenginleştirerek bunlardan koca bir roman çıkarabileceği" belirtilir (Çetin 2002: 31). Yazar akıl ve mantık sınırları içinde kalmaya çalışsa da her eserinde inandırıcı olmayan rastlantılara yer verir.

Bu parçalı yapı Kısmetin En Güzeli filminde de Tanzimat romanında özellikle Ahmet Mithat Efendi'nin tarzına uygun hayali sahneler bölünür. Filmdeki bu hayali sahneler aracılığıyla özellikle cinsel göndermelerle birlikte seyircinin nabzını tutmanın indirgemeci bir çerçeveye verilmesi daha çok popüler ve ticari kaygıya odaklanmıştır ve birçok Yeşilçam filminde olduğu gibi estetik değerinden ve sinema dilinden feragat edilmiştir.

4. SONUÇ

Doğu Kültür Dairesi tanımı Weber'ci anlamda hayat küreleri ve hayat düzenleri kavramlarından hareketle Batı'yı anlayabilmek için onun karşısına tezatını koymak ve değerlendirmeyi bu doğrultuda yapmak gerektiği kuramına dayanır. Doğu Kültür Daire'sini Weber'ci anlamda tanımlayabilecek en doğru yaklaşım rasyonel bir amaca irrasyonel araçlarla ulaşma zihniyetidir. Bu zihniyet analiz etmeye çalıştığımız Doğu Kültür Dairesi Anlatı Geleneğinin kapsama alanına dahil olan Ortadoğu, Yakındoğu, Anadolu, Mezopotamya, Kuzey Afrika ve bu kültürel alanlarla etkileşim halinde olan Uzakdoğu'yu da içine alır.

Rasyonel bir amaca ulaşmak için irrasyonel araçlar konusunda ise başta tüm bu kapsama alanını içeren mitos olmak üzere simgesel değiş tokuş, armağan kültürü ve Huizinga'cı oyun anlayışı sayılabilir. Alt kollara inildikçe spesifikleşen ve çeşitlenen bu yapının somut göstergesi Doğu anlatısındaki parçalı/epizodik yapıdır. Dramanın kökenindeki ritus gündelik hayata dair uygulamaları sonsuza dek ve sürekli yinelenen olana taşıma işlevine sahiptir. Doğum ve ölümün sonsuz döngüsü, iz bırakma, bunu aktarılır hale getirme olgusu anlatı ve dramının ortaya çıkmış olan en eski biçimidir. Doğum-ölüm, toprağın sürülmesi ve ürün alınması, çiftleşme ritüelleri, erginleşme törenleri ve buna benzer şekilde ölümlü insanın ölümü alt edebilme çabası olarak tanımlanabilir. İslam dışı ve İslami etkiler bu parçalı anlatı yapısının şekillenmesine katkılar sağlamıştır.

Süreyi inkâr eden, gerçekliği parçalayarak yeniden farklı biçimlerde bir araya getiren bu yapı İslam dışı primitif ve arkaik etkiler olarak adak, kurban, karşılıklı hediye alışverişine dayalı müteakabiliyet ritüellerinden başlayarak Uzakdoğu Budizm'inin boşluk felsefesi, döngüsellik, yin-yang tipi bölünmeler, dış-ruh anlayışı ile iç içe geçmiş yapılar ve anlatıların parçalı izlekleri olarak sıralanabilir. İlk konuşma biçimlerindeki parçalı aktarımların bugünkü yapıya olan etkileri de olasılık dahilindedir.

Dış gerçeklik karşısında bir duruş alma biçimi, dinsel faktörlerle birlikte düşünsel bir zeminde sanatçının hakikate ulaşmasındaki yollar, alternatifler (mutlak bir hakikate varılacak olsa bile) bu anlatı tarzına farklı evrenler, halkalar, epizotlar dahil etmiştir. Geceler ve günler boyu süren masallara verilen yeme-içme araları, dağılan ilgiyi yeniden toparlayabilmek için farklı bir çerçevenin açıldığı geçici uzaklaşmalardır bunlar. Taziyelerde, köy seyirlik oyunlarında ve mesnevilerin çerçeve yaratan bölümlerinde de işlevsellik Tanrı'yı ya da padişahı övme, mükafat alabilmek için yoksulu doyurma veya ölmüş ululara hediye niteliğinde kan akıtma ritüellerine kadar uzatılabilir. Bu eylemlerin tümü anlatıyı bölen, parçalayan, bu bölünmeyi işlevsel ve rasyonel bir amaca ulaşmak adına gerçekleştiren irrasyonel araçlardır.

Batı anlatı biçiminden ayrılan yönleriyle, nedensellik yerine mucizevi unsur, hazır biçim kalıpları, sürekli an'da ve sonsuzda olma düşüncesi başattır. Masalların iç içe geçen yapısından mesnevilerin, hamse-romanların çerçeveli oluşumuna, taziyelerin parçalı ritüellerine, Şehname, Bin Bir Gece, Sîbadnâme, Kelile ve Dimne'nin epizotlarına kadar uzanır. Nihayetinde Doğu Kültür Dairesi kapsama alanı içindeki sinema örneklerinin gerek incelikli, tasavvufi, anlam arayışı içinde olan estetiğinden, daha indirgemeci ve popülist sayılabilecek örneklerine kadar etkili olur.

Bu bağlamda sınırını Uzakdoğu'dan, Kuzey Afrika'ya kadar uzatabileceğimiz çok sayıda örnek arasından bu çalışmanın sınırlılıkları çerçevesinde felsefi, kültürel ve popüler üç örnek analiz edilmiştir.

Mirası çok çeşitli kültür alışmaları içeren İran Sineması'ndan seçilen Kiyerüstemi'nin Yakın-Plan filmi özel anlamda yönetmenin genel anlamda İran Sinemasının neredeyse 80'li yıllardan başlayan evrensel dili nedeniyle örnekleme dahil edilmiştir. Bir yandan bu sinemanın sıkı sıkıya bağlı olduğu tasavvufi gelenek diğer yandan Doğu ve İslami anlatı yapısının parçalı biçimsel özelliğini hem Brecht'iye bir yabancılaştırma unsuru olarak hem de hakikatin bir sûfi misali peşine düşen Hazar-Afsan'ın 'Ravî' (hayali anlatıcılar)'lerinin izini sürer gibidir. Kiyerüstemi'nin filmografisinde görülen epizodik, döngüsel ve yabancılaştırıcı unsuru yaratan parçalı anlatım, bu eski anlatı geleneğinin karakterler ve öykü bağlamında iç içe geçen evrenler, hikâye içinde hikayelerle katmanlı bir okumaya ve yeni bir sinema diline açılır. Bir yanıyla Heidegger'ci *dasein* düşüncesinin tasavvufi anlamda nokta metaforuyla karşılanabildiği Yakın-Plan filmi bu eski geleneği evrensel bir dile ulaştırmıştır.

İlhamını büyük oranda Bin Bir Gece Masallarından ve geleneksel anlatılardan alan Tunuslu yönetmen Nacer Khemir, Çöl Üçlemesi ile bu parçalı yapıdan özgün bir anlatıya, estetik biçime ulaşır. Üçlemenin başlangıç noktası çocuklara geleneksel kültür unsurlarıyla yoğrulmuş bir eğitim anlayışını hedeflerken diğer yandan Bin Bir Gece Masallarının popülist ve oryantalist kalıplarının dışına çıkarak, erişkin kişilerin ağzından derlenen bir tür sözlü tarih çalışmasının spontane yorumları olarak belirginleşmiştir. Örnekleme olarak ele alınan Bab-ı Aziz üçlemenin son filmi olmakla birlikte diğer iki film olan Çöl İşaretçileri ve Güvercinin Kaybolan Gerdanlığı ile tematik süreklilikler, benzerlikler ve iç içe geçen hikayelerle bu parçalı yapıya devasa bir mesnevi özelliği kazandırmış gibidir. Kiyerüstemi'de olduğu gibi Khemir'de de var olan şiir iptilâsı Ortadoğu, İslami, Arap-Endülüslü şiirinin epizodik ve iç içe geçen halkalı yapısı Bab-ı Aziz'in ortaya çıkışındaki estetiği de belirlemiştir. Endülüslü-Arap şiirinin ustası İbn-i Hazm'ın Güvercinin Kaybolan Gerdanlığı şiiri ve yapısı filmle de bağlantı kurulabilecek açık ve örtük tematik bağlantılara sahiptir.

Popülist ve indirgemeci bir örnek olarak seçilen Yeşilçam yapımı Kismet'in En Güzeli ise tasavvufi ya da felsefi bir önermeye sahip değildir. 90'lı yıllarda kısmen Ömer Kavur'un Gizli Yüz filmi ile başlayan, 2000'lerde Derviş Zaim, Semih Kaplanoğlu gibi yönetmenlerle devam eden, hakikat zemini Doğu'ya, tasavvufa yakın duran arayışlar çerçevesinde oluşturulmaya çalışılan örneklerle ilerler. Ancak çok fazla sayıda filmin çekildiği 60'lı yıllar Yeşilçam Sinemasında bu kez mesnevi ya da Bin Bir Gece Masallarının içiçelik arz eden parçalı yapısından değil ama geleneksel seyirliklerin, ortaoyunun hatta Tuluat Tiyatrosunun oluntusal biçiminden aktarılarak gelen anlatı geleneğinin izlerini daha popüler kaygılar eşliğinde sürdürmüş gibidir. Kismet'in En Güzeli filmi akıp gitmekte olan lineer yapıyı absürt ve nedensiz fantezi sahneleriyle kesen parçalı bir yapıya ulaşmıştır. Bu noktada sadece oryantalist bakış ve seyirlik geleneğinin oluntusal etkileri değil, Batı etkili Tanzimat romanı anlatısının, özellikle Ahmed Mithat Efendi'nin klasik akışı bozan aralıklarının dolaylı bir etkisi olduğu söylenebilir.

Doğu Kültür Dairesi Anlatı Geleneği parçalı yapısıyla bir yandan ibret/ders veren didaktik bir içerik gibi görünse de diğer yandan farklı evrenlere açılan bir içiçelik, yeni bakış açıları ve yeni dünyalar aralayan metinlerarası bir zenginlik olarak düşünülebilir.

Bu yapının düşünsel ve estetik zenginliğini sinema yoluyla sürdürme seçeneğinin yanı sıra popülist eğilimler ve indirgemeci yaklaşımlarla ele alan örneklerin varlığı söz konusudur. Batı anlatısının kalıplaşmış klasik anlatı örgüsü yerine Doğu anlatısındaki kültürel antropolojik kökenden aktarılmış olan bu parçalı epizodik yapı roman, şiir, tiyatro alanında olduğu kadar ehil eller aracılığıyla sinema diline önemli estetik ve felsefi katkılar koyan zaman, mekân ve uzam anlayışını hakikati arama seferberliği içinde bölüp parçalayan bir anlayış olarak hala geliştirilmeye açık bir kültürel ve zihinsel miras olarak beklemektedir.

Kaynakça

Ahmad, A.N. (2016). *Cinema in Muslim Societies*, Routledge

And, M. (1985). *Köylü ve Halk Tiyatrosu Gelenekleri*, İnkilap Yayınevi

And, M. (2002). *Ritüelden Drama*, YKY

- Armes, R. (2016) *The Poetic Vision of Nacer Khemir*, Routledge
- Atabağsoy, N. (2020), Bir Film (Nacer Khemir-Güvercinin Kaybolan Gerdanlığı), Bir Piyes (Abdülhak Hamid-Tarık): Endülüs İmgesinin Yaratılmasında Aşkın İşlevselliği, *Nüsha Şarkiyat Araştırmaları Dergisi* (51) 15-30
- Ayvazoglu, B. (1989). *İslam Estetiği ve İnsan*, Çağ Yayınları
- Barnard, A. (2015). Sosyal Antropoloji ve İnsanın Kökeni, M.Doğan (Çev.) Boğaziçi Yayınları
- Bolt, B. (2012). Yeni Bir Bakışla Heidegger, M. Özbank (Çev.) Kolektif Yayınevi
- Campbell, J. (2003). Doğu Mitolojisi, K. Emiroğlu (Çev.) İmge Yayınevi
- Campbell, J. (2006). İlkel Mitoloji, K. Emiroğlu (Çev.) İmge Yayınevi
- Çetin, N. (2002). Tanzimat Döneminde Türk Romanı, *Hece Dergisi*, (6) 65-66-67
- Dabashi, H. (2001). Close-Up Iranian Cinema, Past, Present and Future, Verso Publishing
- Dejéux, J. (2000). Cuha ve Nâdire, A.Berktaş (Çev.) YKY
- Fenoglio, I. Georgeon, F. (2000). *Doğu'da Mizah*, A. Berktaş (Çev.) YKY
- Fidan, G.G. (2012). Sînbâdnâmelerden Hareketle Çerçeve Hikâye Geleneğinde Metinlerarasılık: Tûti Hikayesi Örneği, *Dîvan Edebiyatı Araştırmaları Dergisi*, (8), 67-88
- Frazer, G. (1991). Altın Dal 1, M.H. Doğan (Çev.) Payel Yayınevi
- Frazer, G. (1992). Altın Dal 2, M.H. Doğan (Çev.) Payel Yayınevi
- Gaster, T.H. (2000). Thespis, Yakındoğu'da Ritüel, Mit ve Drama, M.H. Doğan (Çev.) Kabalcı Yayınevi
- Gezgin, İ. (2020). Sanatın Mitolojisi, Redingot Yayınevi
- Gezgin, İ. (2022). Gılgamış, Redingot Yayınevi
- Girard, R. (2003). Şiddet ve Kutsal, N. Alpay (Çev.) Kanat Yayınevi
- Girard, R. (2010). Kültürün Kökenleri, A.Er, M.Yaman (Çev.) İmge Yayınevi
- Huizinga, J. (1995). Homo Ludens, Oyunun Toplumsal İşlevi Üzerine Bir Deneme, M.A. Kılıçbay (Çev.) Ayrıntı Yayınevi
- İbn Hazm (1994). Güvercinin Gerdanlığı, M. Kanık (Çev.) İnsan Yayınevi
- Lalleh, A. (2014). Modern İran Sinemasında İran Edebiyatının İzleri, Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Doktora Tezi
- Marzolph, U. (2004). The Persian Nights Links Between The Arabian Nights and Iranian Culture, *Fabula Journal of Folktale Studies* 45 (3-4) (1-19)
- Mauss, M. (2005). Sosyoloji ve Antropoloji, Ö. Doğan (Çev.) Doğu-Batı Yayınevi
- Rocha, P.A.J.C.C. (2010). *Giriş*, Kültürün Kökenleri, M.Yaman, A.Er (Çev.) İmge Yayınevi
- Ott, C. (2016). *Almanca Baskıya Önsöz*, 101 Gece Masalları, H. Tüzün (Çev.) Ayrıntı Yayınevi
- Şahin, M. (2021). Abbas Kiyarostami Filmlerinde Gerçeklik: Yakın-Plan (Nema-ye Nazdik-1990) Filminin Nokta Metaforuyla Yeni Bir Okuması, *Selçuk İletişim Dergisi*, 14 (3) (1341-1370)
- Schroder, R. (1996). Max Weber ve Kültür Sosyolojisi, M. Küçük (Çev.) Bilim ve Sanat Yayınevi

Sözen, M.F. (2009). Doğu Anlatı Gelenekleri ve Türk Sinemasının Aidiyeti, *Bilig Türk Dünyası Sosyal Bilimler Dergisi*, 50, (131-152)

Tanpınar, A.H. (1988). Edebiyat Üzerine Makaleler, Dergah Yayınevi

Tunalı, D. (2023). Melodram: Hollywood'dan Yeşilçam'a Acının Yüceltilmesi, Doğu-Batı Yayınevi

Turinay, N. (2002). Klasik Romanın Hikâye-Gü'ları ve Hikâye-Nüvisleri, *Hece*, 6

<https://www.iranicaonline.org/> (e.t. 26.06.2024)

<https://islamansiklopedisi.org.tr/irfaniyye> (e.t. 20.08.2024)

