



**DERVİŞ ZAİM SİNEMASINDA
ŞAMANIN YOLCULUĞU**
Fatih KÖKSAL
Doktora Tezi
Türk Dili ve Edebiyatı
Ana Bilim Dalı
Doç. Dr. Turgay KABAK
2024
(Her Hakkı Saklıdır)

T.C.
BAYBURT ÜNİVERSİTESİ
LİSANSÜSTÜ EĞİTİM ENSTİTÜSÜ
TÜRK DİLİ VE EDEBİYATI ANA BİLİM DALI
TÜRK DİLİ VE EDEBİYATI DOKTORA PROGRAMI

DERVİŞ ZAİM SİNEMASINDA ŞAMANIN YOLCULUĞU

DOKTORA TEZİ

Fatih KÖKSAL

Danışman: Doç. Dr. Turgay KABAK

BAYBURT - 2024

KABUL VE ONAY

Doç. Dr. Turgay KABAK danışmanlığında, Fatih KÖKSAL tarafından hazırlanan “Derviş Zaim Sinemasında Şamanın Yolculuğu” başlıklı bu çalışma, 06.09.2024 tarihinde yapılan savunma sınavı sonucunda oy birliği ile başarılı bulunarak jürimiz tarafından Doktora Tezi olarak kabul edilmiştir.

Başkan : Doç. Dr. Turgay KABAK

Üye : Doç. Dr. Tuğba AKKOYUN

Üye : Doç. Dr. Şerife Seher EROL ÇALIŞKAN

Üye : Doç. Dr. İmran GÜNDÜZ ALPTÜRKER

Üye : Doç. Dr. Osman ORUÇ

Bu tezin kabulü Lisansüstü Eğitim Enstitüsü Yönetim Kurulu’nun/...../20... tarih ve 20...../.....-..... sayılı kararıyla onaylanmıştır.

Doç. Dr. Murat KUL

Enstitü Müdürü

BEYANNAME

Bayburt Üniversitesi Lisansüstü Eğitim Enstitüsü tez yazım kılavuzuna göre Doç. Dr. Turgay KABAK danışmanlığında hazırlamış olduğum “Derviş Zaim Sinemasında Şamanın Yolculuğu” başlıklı doktora tezimin bilimsel etik değerlere ve kurallara uygun, özgün bir çalışma olduğunu, aksinin tespit edilmesi halinde her türlü yasal yaptırımını kabul edeceğimi beyan ederim.

06.09.2024

Fatih KÖKSAL



ÖN SÖZ

Mit ve ritüel, salt birey ve akıl merkezli algıladığımız dünya hayatına boyut katacak bir düşünce biçiminin artık yeterince yararlanmadığımız verimleridir. İnsanın şahsi sınırlarından kurtulmasının ıstırabını, yüksek bir bilince kavuşmasını “sembolik” olarak gösteren, aynı bilince talip olanları ritüellerle destekleyen mit ve ritüelin eksik bir kanıyla batıl-uydurma şeklinde ötelenmesi ve çoğunlukla kahramanlık öyküleriyle hatırlanması bu engelin en büyük sebeplerindendir. Oysa mitler insanın anlam arayışının en eski ve bilinçdışında halâ yaşayan imgelerini meydana getirmekte, evrenin varlığından ayrı görmediği benliğini ritüelle kaynaştırmakta; aynı döngü içine sokmaktadır. Yalnız manevi olarak değil dünyevi anlamda da işlevsel olan mit ve ritüeller, insanı insan içine çıkarmakta, kaygılarını azaltmaktadır. Atalarımızın yüzyıllarca farklı coğrafyalarda farklı kültürel tesirler altında bir sentezle özgün varlığını korumasına yardımcı olan bu miras, yine de bir şekilde açığa çıkarak hislerimize tercüman olmakta; düştüğümüz zaman ayağa kalkacak gücü vermektedir.

Yaşamımızın her evresine sirayet eden mitik düşüncenin verimleri Şamanizm’den beri anlatıcılık geleneğinde de yaşatılmakta; etkileri, çağdaş bir anlatı formu olan sinema sanatında da bilinçle yahut bilinçsiz bir şekilde görülmektedir. Bu noktada Türk sinemasında ayrı bir yeri olduğunu düşündüğümüz Derviş Zaim’in mit ve ritüelin yaygın kullanımını bir kenara bırakarak, arkaik ve geleneksel toplumlardaki gibi onların en eski işlevlerine müracaat ettiği söylenebilir: insanın mitsel zamanlarındaki hakikatle, evrenle, insanla uyumunu “hatırlatmak”, “desteklemek” ve “iyileştirmek”. Derviş Zaim’in bu çabasının ardında etik açıdan olduğu kadar sanatsal kaygıların da olduğu söylenebilir. Başka bir deyişle bu ikisi birbirini desteklemektedir. Yönetmenin kültürel kodlarımızdan beslenen özgün bir dil arayışı aslında bu farkındalığı yaratacak yabancılaşmayı sağlamak içindir.

Derviş Zaim’in filmografisinin önemli bir teması olan hastalık ve iyileşme arayışları çerçevesinde kahramanlarını mitsel yolculuklara çıkardığını savunduğumuz çalışmamızda, onun iyileşme arayışlarına anlaşılabilirliğini artırarak toplumsal-bilimsel bir katkıda bulunmak zorlu olduğu kadar faydalı bir süreç oldu. Umarım amaç hasıl olur. Kültürel kodlarımızdan benlik arayışları, insan-doğa farkındalığı için faydalanmak TV-sinema sektöründe revaç bulur.

Tezimde desteklerini, bilgilerini esirgemeyen başta danışmanım Doç. Dr. Turgay KABAK olmak üzere Doç. Dr. Tuğba AKKOYUN ve Doç. Dr. Şerife Seher EROL ÇALIŞKAN hocalarıma en içten duygularıyla teşekkür ederim. Ayrıca sevgili eşim ve çocuklarıma da teşekkürler...

Fatih KÖKSAL

ÖZET

DOKTORA TEZİ

DERVİŞ ZAİM SİNEMASINDA ŞAMANIN YOLCULUĞU

Fatih KÖKSAL

Bayburt Üniversitesi

Lisansüstü Eğitim Enstitüsü

Türk Dili ve Edebiyatı Ana Bilim Dalı

Tez Danışmanı: Doç. Dr. Turgay KABAK

Bayburt-2024, Sayfa: 122

Derviş Zaim, 1990'lı yıllarda ana akım Türk sinemasına alternatif olarak beliren sanat sinemasının, yaygın adıyla “Bağımsız Sinema”nın temsilcilerindendir. Derviş Zaim sineması, “Bağımsız Sinema”nın genel niteliklerini taşımakla birlikte özgün bir sinema estetiği arayışıyla kültürel kodlardan ve geleneksel anlatı formlarından hem biçimsel hem de içeriksel anlamda beslenme bilinci ile çağdaşlarından ayrılmaktadır. Bu yönelimini otantik temsil ve yüzleşme kavramları ile açıklayan yönetmenin hem etik hem estetik anlamda bir iyileştirme idealinin peşinde olduğu söylenebilir. Dolayısıyla Derviş Zaim’in ele aldığı kültürel, toplumsal, politik, ekolojik sorunlara bağlı olarak filmografisinde yaygın bir tema şeklinde beliren hastalıklar, adeta mitik bir yolculuğun sonunda hakikatle yüzleşme ile ulaşılabilecek bir erginlenmeyle ve tedavi ritüeliyle iyileşmektedir. Filmlerindeki kahramanların arayış süreci ve bu süreci destekleyen mitsel motiflerin eski Türk dini ve şamanın yolculuğu ile ilgili oluşuna dair tespitlerimiz, bu tezde Derviş Zaim’in kurmaca filmlerine yönelik mitolojik bir içerik analizi yapmamızın sebebini oluşturmaktadır.

Anahtar Kelimeler: Derviş Zaim, Türk sineması, Bağımsız Sinema, mitoloji, şaman, erginlenme.

ABSTRACT

PH. D. THESIS

THE SHAMAN'S JOURNEY IN DERVİŞ ZAİM'S CINEMA

Fatih KÖKSAL

Bayburt University

Institute of Graduate Studies

Department of Turkish Language and Literature

Thesis Advisor: Assoc. Prof. Dr. Turgay KABAK

Bayburt-2024, Pages: 122

Derviş Zaim is one of the representatives of art cinema, commonly known as “Independent Cinema”, which emerged as an alternative to mainstream Turkish cinema in the 1990s. Derviş Zaim’s cinema, while bearing the general characteristics of “Independent Cinema”, differs from its contemporaries with its awareness of nourishment from cultural codes and traditional narrative forms in both formal and content terms, with its search for an original cinema aesthetics. It can be said that the director, who explains this orientation with the concepts of authentic representation and confrontation, is in pursuit of a healing ideal in both ethical and aesthetic terms. Therefore, the diseases that appear as a common theme in Derviş Zaim’s filmography, depending on the cultural, social, political and ecological problems he addresses, are healed with an initiation to be reached by confronting the truth at the end of a mythical journey and with a treatment ritual. Our findings regarding the quest process of the heroes in his films and the mythical motifs supporting this process being related to the ancient Turkish religion and the shaman’s journey constitute the reason for conducting a mythological content analysis of Derviş Zaim’s fictional films in this thesis.

Keywords: Derviş Zaim, Turkish cinema, Independent Cinema, mythology, shaman, initiation.

İÇİNDEKİLER

KABUL VE ONAY	II
BEYANNAME	III
ÖN SÖZ	IV
ÖZET	V
ABSTRACT	VI
İÇİNDEKİLER	VII
ŞEKİLLER	IX
KISALTMALAR	X
GİRİŞ	1
Araştırmanın Konusu ve Problemi	2
Araştırmanın Amacı	2
Araştırmanın Önemi ve Gerekçesi	2
Araştırmanın Sınırlılıkları	3
Varsayımlar	3
Terim ve Tanımları	3
BİRİNCİ BÖLÜM	5
1. KURAMSAL ÇERÇEVE	5
1.1. MİT	5
1.2. RİTÜEL	7
1.3. MİT VE RİTÜELLERİN İŞLEVLERİ	8
1.3.1. Arkaik ve Geleneksel Topumlarda Mit ve Ritüel	8
1.3.2. Modern Topumlarda Mit ve Ritüel	9
1.4. MİT, RİTÜEL VE SANAT	13
1.4.1. Sanatın Doğuşunda Mit-Ritüel	13
1.4.2. “Mit Yıkımı”	16
1.4.3. Uyanış	17
1.4.4. Mit-Ritüelin Yeniden Keşfi	18
1.5. MİT, RİTÜEL VE DRAM SANATI	22
1.6. MİT, RİTÜEL VE GELENEKSEL TÜRK TİYATROSU	29
1.7. MİT, RİTÜEL VE SİNEMA	37
1.7.1. Mitoloji ve Sinema	37
1.7.2. Türk Sinemasında Kültürel Aidiyet Olarak Mitoloji	39
1.7.3. Mitolojinin Türk Sinemasına Yansımaları	41
İKİNCİ BÖLÜM	47
2. YÖNTEM	47
2.1. KAHRAMANIN YOLCULUĞU	47
2.2. ŞAMANIN YOLCULUĞU	51
2.2.1. Şamanizm	53
2.2.2. Şamanın Yolculuğu	56
ÜÇÜNCÜ BÖLÜM	62
3. BULGULAR	62
3.1. Derviş Zaim Sineması	62
3.1.1. Tabutta Rövaşata	68
3.1.2. Filler ve Çimen	73
3.1.3. Çamur	78

3.1.4. Cenneti Beklerken	82
3.1.5. Nokta	86
3.1.6. Gölgele ve Suretler.....	89
3.1.7. Devir	93
3.1.8. Balık	98
3.1.9. Rüya.....	102
SONUÇ, TARTIŞMA VE ÖNERİLER	104
Sonuç.....	104
Tartışma.....	108
Öneriler	108
KAYNAKÇA.....	110
EKLER.....	115
Ek 1: Ödüller	115
ÖZ GEÇMİŞ	122



ŞEKİLLER

Şekil 1: Çatalhöyük'te Bulunan Bir Duvar Resmi	14
Şekil 2: Kızların Mağarası'nda Bulunan Bir Kaya Resmi.....	15
Şekil 3: Trois Freres Mağarası'nda Bulunan Geyik Biçimli İnsan Figürü	16
Şekil 4: C. Vogler'de Kahramanın Yolculuğu	50



KISALTMALAR

TDK	: Türk Dil Kurumu
TTK	: Türk Tarih Kurumu
SOKÜM	: Somut Olmayan Kültürel Miras
UNESCO	: Birleşmiş Milletler Eğitim, Bilim ve Kültür Kurumu



GİRİŞ

Mit-ritüel ve sanat birlikteliği, sanatın doğuşundan itibaren süregelen bir ilişkidir. Dram-ritüel ilişkisi üzerine birçok çalışma yapılmış; dramın ritüellerden doğduğu tezi yaygın bilimsel bir kabule dönüşmüştür. Sinema ise bu kültürel mirasın üzerine inşa edilen, görsel anlatım dili ve teknik imkânları ile mit-ritüel boyutu yüksek seviyede temsil ve hatta yaşatma imkânı olan bir sanattır.

Her uygarlığın kendi dünya görüşü, kültürel aidiyetleri ile şekillenen sinema hem bir endüstri hem de bir sanat dalı olarak birbirinden farklı amaçlarla mitolojiden beslenmektedir. Endüstriyel anlamda mitolojiden beslenen sinemada bu kullanımların amaç ve işlevleri ayrı bir çalışma konusudur. Kültür endüstrisinin kitlelere seslenmede hızlı ve etkili bir aracı konumunda olan sinema doğal olarak mitlerden yararlanmaktadır. Sanatsal anlamda ise farkındalık yaratmak için binlerce yıllık deneyimin ürünü olan mitolojik miras etkili bir kılavuzdur.

Bağımsız sinemacılara gelene kadar kültürel, toplumsal aidiyetlerden beslenerek ulusal-özgün bir sinema estetiği geliştirme konusunda Türk sineması uygulama safhasında sinematografik, entelektüel bir birikimden yoksundur. Mit-ritüel ve geleneklerden kültürel aidiyetlerimiz üzerine yükselen özgün bir sinema estetiği inşa etmek ve toplumsal işlevlerinden faydalanmak üzere bilinçli şekilde yararlanan Derviş Zaim'in sineması bu hususiyetleri dolayısıyla tez kapsamında incelenmiştir.

Tezin ilk iki bölümü analizini yapacağımız filmler için gerekli olan mit ve ritüellerin sinema sanatına kadar yayılmış olan tesirini açıklama mahiyetindedir. İlk bölüm mit ve ritüele, işlevlerine ilişkin genel bilgiler içermektedir. Derviş Zaim, sineması aracılığıyla yaratmak istediği etik farkındalık için mit-ritüel içerikten, işlevlerinden beslenmektedir. Dolayısıyla ilk bölüm yönetmenin sinemasındaki mit-ritüel içeriğe, işlevlere ilişkin bir temel oluşturmak amacını taşımaktadır. Derviş Zaim'in sinemasında içerikte olduğu kadar biçimde de tesiri olduğunu savunduğumuz mit-ritüelin sanatın doğuşundan itibaren mitolojik birikimle iç içe olduğunu göstermek adına ikinci bölüm oluşturulmuştur. Sanatın ve dram sanatının doğuşunda tesiri olan mit-ritüelin, bir anlatı geleneği (öyküleme biçimi) oluşturarak çağdaş anlatı formlarından olan sinemada dahi varlığını sürdürdüğü çeşitli kuramların tezleriyle birlikte bu bölümde gösterilmiştir. Aynı bölümde mitos-logos karşıtlığında aydınlanmanın tesiriyle Batı düşüncesinde, sanatında yadsınan mitolojinin modern zamanlarda tekrar ilgi uyandırdığı, anlatım olanaklarının keşfedildiği açıklanmaktadır. Üçüncü bölümde bu bilgilerin ışığında Derviş Zaim sinemasındaki mitolojik unsurların analizine geçilmiş; kahramanların arayış süreci

ve bu süreci destekleyen mitsel motiflerin eski Türk dini ve şamanın yolculuğu ile ilgili oluşuna dair tespitler ortaya koyulmuştur.

Araştırmanın Konusu ve Problemi

Bu çalışmada gerek yönetmenin ulusal mensubiyeti gerek filmografisindeki arayış temasının metafizik vd. unsurlar içermesi dolayısıyla araştırma konusu olarak Derviş Zaim sinemasında şamanlık geleneği, bu geleneği şekillendiren şamanın erginlenme deneyimi “Şamanın Yolculuğu” kavramlaştırması adı altında ele alınmış; Türk mitolojisine dair içerikler analize tabi tutulmuştur.

Araştırmanın Amacı

Araştırmanın amacı Derviş Zaim’in sembollerle yüklü filmlerinde yer alan Türk mitolojisine dair unsurları analiz etmek, kahramanların yolculuklarını bir model çerçevesinde şamanın erginlenme deneyimi ve tedavi ritüelleriyle izah etmektir.

Araştırmanın Önemi ve Gerekçesi

Araştırmacılar anlatı geleneğinde bilinçdışı yahut bilinçli bir mitik aktarımın mevcudiyeti hususunda düşünceler ortaya koymuşlardır. Bu kapsamda mitoloji araştırmacıları tarafından yapılan çalışmalar arasında kahraman yolculuğu modelleri dikkat çekmekte; sinemanın mitleri yeniden üreten bir anlatı geleneğini devam ettirdiği gerçeğinden hareketle modellemeler sinemaya da uyarlanmaktadır. Dolayısıyla mitolojinin bir zihniyet, dil, biçim, içerik ve işlev olarak sinemayla ilişkisi üzerine kısıtlı da olsa literatür oluşmuştur.

Batılı araştırmacılar tarafından ortaya koyulan kahraman biyografisi modelleri ülkemizde gerek sinema araştırmaları kapsamında filmlere gerek halk bilimi araştırmaları kapsamında sözlü anlatılara uygulanmaktadır. Şamanın yolculuğunun ise en eski mitolojik yolculuk oluşundan hareketle kuramsal çerçevede bir model şekline getirilip anlatılara uygulanmamış olması eksiklik olarak görünmektedir. Bununla birlikte şamanın yolculuğundaki çeşitli motifler ile yerli ve yabancı mitik kahramanlar arasında, çeşitli filmler arasında benzeşimler kurulduğu da bilinmektedir. Örneğin, Ömer Tecimer’in “Sinema Modern Mitoloji” adlı eserinde “Matrix” filmi, şamanın yolculuğundan hareketle analiz edilmiştir (Tecimer, 2006, s. 220). Bu çalışmada aynı metod izlenerek, Ö. Tecimer’in şamanın erginlenmesi için kullandığı “Şamanın Yolculuğu” ifadesi kullanılmış; mitoloji araştırmacılarının şamanların erginlenme deneyimi hakkında verdiği anekdotlardan hareketle bir model oluşturulup hem mitoloji hem de sinema sahasında bir eksikliği gidermek adına

Derviş Zaim'in kurmaca filmlerine uygulanmıştır. Bununla birlikte ilgili filmlerin Türk mitolojine ilişkin unsurları da analiz edilmiştir.

Toplumsal meselelere olan duyarlılığı ve bunu dile getirme biçimiyle sosyal bilimlerin dikkatini çeken eserlere imza atan Derviş Zaim'in filmleri hakkında ülkemizde mitoloji, folklor alanında makaleler mevcutsa da yüksek lisans ve doktora seviyesinde yapılan çalışmalar genellikle sinema alanı kapsamındadır. Bu kapsamın dışındaki araştırmaların ise Derviş Zaim sinemasının geleneksel sanatlarla olan ilişkisini analiz etme mahiyetinde olduğu görülmektedir. Dolayısıyla seçtiğimiz yöntem kadar, Derviş Zaim'in sinemasına mitoloji zaviyesinden bakılması noktasında doktora seviyesinde bir çalışmanın ortaya koyulması da önem arz etmektedir.

Araştırmanın Sınırlılıkları

Bu çalışmada Derviş Zaim'in Paralel Yolculuklar (2003) ve Tavuri (2023) adlı belgeselleri kapsam dışı bırakılmış; kurmaca filmlerinde yer alan mitolojiye ilişkin benzer temaların, motiflerin, örüntülerin tespiti ve içerik analizi yapılmıştır.

Varsayımlar

Derviş Zaim'in filmografisinde yer alan benzer temaların, tekrar eden örüntülerin görünürlüğü mit ve ritüeldeki sembolizmi, kozmik ritmi hatırlatmaktadır. Ayrıca yönetmenin filmleriyle tıpkı mit ve ritüellerin işlevlerinde olduğu gibi bir “iyileştirme” amacı taşıdığı hastalık temasına yaptığı vurgudan anlaşılmaktadır. Filmografinin fiziki ve manevi yolculukları, bu yolculukların sıradan bir dünyadan özel bir dünyaya doğru oluşunu hatırlatan zamansal ve mekânsal aykırılıklar ve kahramanların yüksek bir bilinçle, yeni bir kimlikle geri dönüşü yahut edinemediği bu bilinç ve kimlik nedeniyle arafta kalışı, ölüm ve diriliş motifleri, uzletleri, esrik halleri şamanın erginlenme yolculuğuyla ilişki kurmamıza olanak sağlamış; çalışmamıza ilişkin temel varsayımı oluşturmuştur.

Terim ve Tanımları

Erginlenme ritleri: A. Van Gennep'e göre erginleme ayinlerinde inisiyeller gündelik yaşam ve toplumsal ilişkilerden yalıtıldığı bir eşiksellik ya da ayinsel tersyüzlük evresinden sonra yeni statüleriyle toplumla yeniden bütünleşmektedirler. Bu kapsamda erginlenme ritleri; fiziksel erginliğe, çeşitli dernek ve birliklere girişte, herhangi bir statü değişikliğinde yetke temelli ilişkilerin meşrulaştırılması için işlevsel olarak uygulanmaktadır (Emiroğlu & Aydın, 2003, s. 265).

Deus Otiosus: “Felsefe ve dinler tarihinde son yüzyıllarda kullanılan bir kavramdır. Yüce Tanrı, “Gök Tanrı”, “Saklı Tanrı” gibi anlamlarla ifade edilmiştir. İnsanlığın başlangıcında çok aktif bir Tanrı anlayışını ifade edebilen “Deus otiosus”, zamanla göklerin derinliklerine çekilmiş, pasif bir Tanrı anlayışını ifade etmeye başlamıştır.” (Aydın, 2005, s. 161).

Filmografi: Bir sinemacının (yönetmen, yapımcı, oyuncu, yazar...) sinema alanındaki çalışmalarını tanımlayan dizin. Film dizelgesi (Özön, 2000, s. 282).



BİRİNCİ BÖLÜM

1. KURAMSAL ÇERÇEVE

1.1. MİT

Mitlerin insanoğlunun bilinçdışının açığa çıkması sonucu oluştuğu yönündeki kanıya göre insanın öteki dünyaya yönelik ilk tasavvuru ile ilk miti de meydana gelmiştir. Öyle ki insanın henüz yazıdan ve mağara resimlerinden çok önce ölüme karşı bir direnç ve teselli ile cenazelerini cenin pozisyonunda gömme biçimiyle başlatmaktadır bu süreci İsmail Gezgini. Cenin şekline sokularak gömülen insanın bu dünyanın geçiciliğini ve ölümden sonra yeniden başka bir dünyaya doğacağı inancını yansıtmakla, öte dünyanın keşfiyle, ilk mitin tohumları atılmıştır (Armstrong, 2005, s. 7; Gezgini, 2011, s.23). Bununla birlikte eski toplumların tabiat unsurlarını kişileştirmesi, semavi dinlerden ve peygamber hayatlarından ilhamla oluşturulan kimlikleri gizlenmiş tanrısal karakterler, tarihte yaşamış kahramanların hatıraları, toplumsal düzenin, ahlaki, felsefi, psikolojik ve tarihi gerçeklerin alegorik ifade biçimleri olarak da kökeni kavranmaya çalışılan mitlerin doğuşları ile ilgili çeşitli teoriler ortaya koyulmuştur (Bayat, 2005, s. 29).

Mitlerin doğuşları ile ilgili farklı tezler olmakla birlikte mitleri doğuran insan düşüncesinin mahiyetine dair kanaatler ortaktır. Arkaik zihniyet gerçekliği duygusal ve bunun sonucu olarak büyüsel bir şekilde kavramaktadır. Toplumsal artı üretemeyen arkaik insan bağımlı bir ekonomiye sahiptir. Bağımlı bir ekonomide geçim biçimi tesadüflere bağlı olacağı için insan, doğanın gücünü arkasına almak yahut büyüsel yöntemlerle bu gücü etkilemek yoluna gider. Çünkü arkaik insan, doğadaki her canlı ve nesnenin birer ruhu olduğunu düşünmektedir. Bu varlıklarla ilişkiden çeşitli mitler, ritüeller, kültler doğmaktadır. A. Şenel'e göre insanoğlu doğa karşısında elde ettiği kazanımlarla geleceğe yönelik endişesini giderdikçe, yani toplumsal artı – surplus ürettikçe büyüsel düşünceden dinsel düşünceye ve sonra bilimsel düşünce biçimine sahip olmuş, “uygarlaşmıştır” (Şenel, 1982).

İnsan uygarlaşmıştır ancak insanın uygarlaşma yolunda elde ettiği bütün kazanımlar farkında olmadan kendi doğasından kopma anlamına da gelmektedir. İnsanoğlunun birlikte yaşama zarureti ve buna bağlı olarak ortaya konulan toplumsal düzenlemeler, yasaklamalar onu doğasından uzaklaştırarak bilinçdışını harekete geçirmekte, İ. Gezgini'nin ifadesiyle mitleri doğuran karanlık yarığı genişletmektedir: “bilinçli yaşam bilinçdışı mekanizmayı körükleyen bir ateşleme sistemi gibi”dir (Gezgini, 2011, s. 65). Böylece mitlerin, insanın doğasıyla ilişkili olarak tarihsel dönem, ilkelik yahut uygarlık fark etmeksizin yaşamı anlaşılır kılmak üzere farklı şekil ve mecralarda sürekli yanı başımızda olduğunu söylemek mümkün. Tarih boyunca

karanlık tarafımızla ilişik olan bu birlikteliğin Dionisosçu (Şamanizm) algılama biçimini Apolloncu (Göktanrıcılık) aydınlık bir bakış ve düzen algısıyla tasfiye etme, ehlileştirme uğraşı sürmüştür; nihayetinde mitlere batıl, uydurma, kurmaca yakıştırması yapılmıştır. Mitik düşünce ve dolayısıyla mitler ve onlara bağlı olan ritüeller dinsel işlevini yitirip ortadan kalksa da benzer işlevler dolaylı yollardan sanat aracılığıyla gerçekleştirilmiştir.

Yunanca “*mythos*” sözcüğü mitlere bakışın bir yansıması olarak söz, hikâye, masal, uydurma, yalan gibi anlamları karşılamaktadır. Herodot’a göre mitos, efsane nev’inden -ve bunları anlatanların Homeros ile Hesiodos olduğunu söyler- insanların gerçekleri anlatırken yalanlarla süsledikleri tarihi değeri olmayan anlatılardır. Platon da mitleri gerçeklikten kopuk, gülünç masal olarak görmektedir (Erhat, 1997, s. 5). M. Eliade’ye göre Yunan akılcılığı mitolojiye ilişkin anlatımları eleştirmiş, mitleri dinsel ve metafizik değerlerinden arındırmış, bilime ve tarihe aykırı ve hatta gerçek olarak var olmayan her şeyi niteleyecek bir anlama büründürmüştür. İlahiyat alanı da mitlere cephe almıştır. Mitlere yönelik Yunan’daki “kurmaca”, “uydurma” yargısı diğer Avrupa dillerindeki bakışı da etkilemiştir. Ancak her şeye rağmen mitler yalnızca Yunan kültüründe derinden çözülmeye uğramıştır. Başka kültürlerde gerçek anlamıyla yaşanmaya devam eden mit ve ritüellerin mevcut olduğu anlaşılmıştır (Eliade, 2001, s. 11; Eliade, 2000, s. 782).

19. yüzyılda mitlerin toplumsal yaşam üzerindeki etkinliğinin anlaşılması ve bir araç olarak kullanım potansiyelinin farkına varılması ile başlayan mitler üzerindeki ciddi bilimsel araştırmalara kadar mitler pek çok “uygar” toplumda “uydurma”, “kurmaca” anlatı, hikâye olarak kabul görmekte idi. Batı’nın ilkel olarak kabul ettiği toplumlarda mitlerin işlevselliğini görmesi, kendi toplumlarıyla yaptıkları karşılaştırmalı analizler neticesinde mitlerin antik Yunan’a özgü olmadığı, yaşanan bir gerçeklik ve inanç olduğu da kavranmıştır. Mitoloji üzerine çalışmalarıyla tanınan ve en kapsamlı mit tanımını yaptığı kabul edilen Mircea Eliade’ye göre mitler, kesinlikle gerçek ve kutsal olarak kabul edilen doğaüstü varlıkların yaratışla -canlı ve cansız, kurum, davranış vs.- ilgili eylemlerinin öyküsüdür. Bu köken öykülerin bilinmesi nesnelere egemen olup onları yönlendirmeyi sağlamakla birlikte bu bilgi soyut ve dıştan bir bilgi değil ritüeliyle birlikte coşku verici etkisiyle yaşanan bir bilgidir (Eliade, 2001, s. 28).

Kahramanları tanrı veya tanrılar, demonlar, kültür kahramanları ve hayvanlar olan mitler, konularına göre evrenin oluşumunu konu edinmekle kozmogoni, insanın ve dünyanın geleceğini, tufanı, kıyameti konu edinmekle eskatoloji, tanrıların ve tanrısal varlıkların kökenini konu edinmekle teogoni, insanların nereden geldiklerini veya nasıl yaratıldıklarını konu edinmekle antropogoni mitleri olarak tasnif edilmektedirler (Elçin, 1993, s. 315). Mitlerin

belirli bir şekli ise yoktur. Mit bir hammadde olarak ele alınmaktadır (Ergun, 2018, s. 110). Mitsel anlatılar ise ritüellerle yaşanmaktadır. Ancak mitlerin gerçek işlevi, günümüz toplumlarında tam anlamıyla M. Eliade'nin altını çizdiği türden bir coşku ile ritüellerle yaşanarak gerçekleştirilmese de insanın ortaya koyduğu kültürde kalıntılar olarak bir şekilde ortaya çıkmaktadır. Bu hammadde maddi, sözlü, görsel ve yazılı kültür ürünlerinde sembolik birer anlatım, davranış, düşünce olarak karşımıza çıkmaktadır.

1.2. RİTÜEL

Mitlerin yaşanan bir bilgi olarak eylemsel boyutu ritüellerde ortaya çıkmaktadır. Mit ve ritüellerin hangisinin bir diğerinden doğduğu tartışma konusudur. Çalışmamızın sinema ve mit-ritüele ilişkin olması ve dramın, mitlerin eylemsel boyutu olan ritüellerden doğduğuna yönelik yaygın düşünce dolayısıyla ritüel meselesi önem arz etmektedir.

Ritüeller günümüzde mitlerin doğrudan eylemsel yansıması olmamakla birlikte insanın ritüel ihtiyacı devam etmektedir. Mitik sembolizmin yansımaları mitik düşünceden ve işlevlerinden arınmış olmakla birlikte çağdaş ritüellerde varlığını kalıntılar şeklinde korumaktadır. Çağımızda mitik içerik olarak hayli kayıp olmakla birlikte A. Genep'in ritüellerin biçimine yönelik yaptığı geçiş ritleri modellemesinden (Ayrılma-Ara-Kaynaşma) de anlaşılacağı üzere çağdaş ritüellerde en azından biçimsel bir paralellik mevcuttur.

Ritüel kavramının Türkçe karşılığı ayindir. Rit ise ritüeli oluşturan unsurlardır. Ritler bir araya geldiğinde ritler süreci olarak ritüeli meydana getirir. Sibel Özbudun, ayin ve törenleri ele aldığı çalışmasında ayini şöyle tanımlamaktadır: “Ayin, köken ve anlam bakımından doğaüstü olarak algılanan güçleri toplumsal yarar (toplumsal birimin varlığını koruma ve sürdürmesi için gerekli koşulların oluşması ve istikrara kavuşması) çerçevesinde etkilemeye yönelik kalıplaşmış, tekrarlanan davranışlar bütünüdür.” (Özbudun, 1997, s. 14).

Araştırmacılar ritüellerin köklerini günümüzden 40-50.000 yıl öncesine kadar götürmekte, Paleolitik Çağın mağara duvarlarına resmedilen figürleri av, cinsellik ve ölümle ilgili ritüeller olarak açıklamaktadır. Paleolitik Çağın yoruma açık verilerine karşın Neolitik Çağın tarımcı yerleşik toplumlarından itibaren elde edilen bulgular, yazılı vesikalar bulanıklığı ortadan kaldırmakta verimlilik ritüellerinin varlığını ortaya koymaktadır (Özbudun, 1997, s. 11; Brockett, 2000, s. 21).

Metin And, mit-ritüel ilişkisini dua-ibadet ve zikir-sema arasındaki ilişkiyle benzerlik kurarak açıklamaktadır. And, ritüellerin nesne ve eylem simgeleri içerdiğini, ritüellerde eylemin sözden daha önemli olduğunu, mitlerinse ritüelin kalıcılığını, yüceltici anlamsal boyutunu tamamlayan söz simgeleri olarak ritüelin duygu ve eyleminin söze dönüşümü

olduğunu belirtmektedir (And, 2012, s. 52, 308). O. Brockett, ritüeller çevresinde onları açıklamak, betimlemek ya da ülküleştirmek üzere mitlerin geliştiğini söylemektedir (Brockett, 2000, s. 16). Mitler başlarda törensel eylemin sözlü biçimi iken ritüelleri gerçek anlamda yaşayan toplumsal sistemin çökmesiyle ritüelden ayrışır ve kendine özgü, bağımsız özellikler kazanır (Thomson, 1990, s. 130). Böylelikle mitler günümüze gerçek işlevinden ayrılarak bir ritüele bağlı olarak yaşanan metafizik deneyimin ifadeleri olarak değil anlatılar olarak ulaşmıştır. Dolayısıyla mitler aslında artık uygulanmayan bir ritüel senaryosu, ritüeller de birer mit gösterisidir. İdeallere, değerlere ilişkin simgesel dil içeren ve simgeler anlaşılmadan tam olarak anlaşılamayacak olan ritüellerin spesifik anlamlarını mitler taşımaktadır (Tecimer, 2006, s. 20). Kısacası mit ile ritüel birbirini bütünleyen ikili bir ilişki içeren, hangisinin bir diğerinden doğduğu tartışmalı olan, günümüzün mitik sembolizm kalıntılarını içeren çağdaş ritüellerini ve işlevlerini hakkıyla tanımlayabilmek için anlaşılması gereken iki olgudur.

1.3. MİT VE RİTÜELLERİN İŞLEVLERİ

1.3.1. Arkaik ve Geleneksel Topumlarda Mit ve Ritüel

Mitlerin başlıca işlevi bütün anlamlı insan etkinliklerinin ilk örneklerini insanoğluna bir model oluşturacak şekilde ortaya koymasıdır. İçinde bulunduğu durumu başlangıç/mitik zamandaki tanrısal eylemlerin sonucu olarak gören arkaik insan, mitik öyküyü anımsayıp ritüellerin gücü sayesinde yineler ve dünyevi krizleri aşacağına inanır. Bu noktada arkaik insanın gerçeklik, zaman ve mekân kavrayışının modern toplumların kavrayışından farklı olduğu görülmektedir (Eliade, 2001, s. 18, 23). Kendisini çevresindeki varlıklardan, nesnelerden ayrı bir varlık olarak görmeyen, üstenci bir bakışla onlara bakmayan arkaik insan (Türk mitolojisinde eski Türk toplumunun yer-su kültü ile evrendeki varlıkları kavrayışı bu noktada örnek olarak verilebilir.) doğa ile doğaüstünü birbirine bitişik görmekte, ikili bir gerçeklik (Birincisi somut gerçeklik, ikincisi soyut gerçekliktir.) içinde yaşamakta ve bu irrasyonel gerçekliği öngörülemezliği dolayısıyla oldukça ciddiye almakta, yeri geldiğinde onu manipüle etmeye çalışmaktadır. (Adanır, 2012, s. 24-27). Bir sebeple bu gerçeklikle bağının koptuğuna inanan insan, tanrısal olandan ayrı düştüğü ve tam da ayrı düştüğü için bozulduğuna inandığı kozmik dengeyi kutsal zaman ve mekânda gerçekleştirdiği ritüel eylem ile yeniden tesis etme yoluna gider. Denge bozulmaktadır çünkü insanoğlu gitgide gelişecek olan bir toplumsal-ekonomik-siyasi düzen içinde yaşamak zorundadır. Tarihsel süreç içerisinde doğal olarak tabiatından uzaklaşmakta olan insan, kişisel arzularını baskılayan yasalarla çevrelenmekte, mit-ritüelle doğa-birey-toplum dengesini kurma yoluna gitmektedir. Zira doğuştan gelen bağları (Sevgi, Akrabalık, Kozmik bağları) bir ritüel ilişkisi olmadan yaşatmak olanaksızlaşmaktadır. Bu noktada mit ve ritüellerin işlevlerinin arkaik ve geleneksel

toplumların algı biçimi dolayısıyla hayli önem arz ettiği anlaşılmış ve mitolojiye eğilen pek çok araştırmacı tarafından (E. Durkheim, M. Eliade, B. Malinowski, A. Gennep, J. Frazer, J. Campbell vd.) işlev meselesi üzerinde sıklıkla durulmuştur. Ritüellerin işlevlerini S. Özbudun özlü bir şekilde toparlamıştır:

- Ayinler tinsel alemi anlamak için bir araçtır (dinsel işlev);
- Bilinmeyen olaylardan kaçınmayı sağlayarak ve toplum yaşamına bir örneklik kazandırarak kaygı giderici bir rol oynarlar (psikolojik işlev);
- Bireyi toplumla bütünleştirir, toplumsallaştırır (eğitsel işlev);
- Toplumun kültürünün gelecek kuşaklara devredilmesini sağlarlar (tarihsel/kültürel işlev);
- Toplumsal statüyü perçinlerler (siyasal işlev) (Özbudun, 1997, s. 26).

1.3.2. Modern Toplumlarda Mit ve Ritüel

Modern toplumlar her ne kadar göz ardı etse de kültür ürünlerinde mit-ritüellerin işlevselliğinden dolayı olarak yararlanmaktadır. Dolaylı olarak yararlanmaktadır çünkü modern toplumlar egemen Batı dünyasının düşünce yapısı ile gerçekliği rasyonel olarak kavramaktadır artık. İrrasyonel olan mitik-ritüel birikimden yararlanma alanları oldukça sınırlanmıştır. Bu yararlanma kültür sahasında iki yönelimde yoğunur: sanatta ve popüler kültürde mit-ritüeller. Varoluşsal meselelere cevap arayan sanat eserlerinin yanında sosyal-ekonomik-politik işlevleri ile popüler kültür, mit-ritüellerin işlevlerinden yararlanmaktadır.

Bu sınıflandırma yapılmadığı takdirde, yalnızca mitik unsurların açık olarak görünür olduğu popüler kültür ürünlerine bakıldığı takdirde karşımıza mitik unsurların atılımı önleyen, köreltici etkisi olduğuna yönelik yanlış bir kanı doğabilir. Oysa tam tersi de mümkündür. M. Eliade, mit ve ritüellerdeki tanrılara, kahramanlara, atalara özgü model eylemlerin yinelenmesi durumunu, doğrudan kültür durağanlığıyla ilişkilendirmenin doğru olmadığını söyler. Arkaik insanın ilk örneği yinelemekten başka bir şey yapmadığı sanılır. Gerçekteyse o bıkip usanmadan dünyayı fethetmektedir. Yani mitler bir model olarak insanın girişimini engellemeye yönelik değil aksine insanı yaratıcı olmaya teşvik eder. Zira mitler insana yapmayı arzuladığı şeyin daha önce yapıldığını göstererek güvence vermektedir (Eliade, 2001, s. 180-181). Ayrıca tek tip bir yaşam biçimine hapsolmuş modern insan için alternatif bir evrenin yaratılmasında özgürleştirici ve iyileştirici bir olanak da sağlamaktadır (Ayar, 2021, s. 285).

Sanatta ve popüler kültürde olmak üzere iki yaklaşımda da mit-ritüellerin işlevlerinden yararlanılmakla birlikte, sanatsal yaratılarda mitlerin gerçek olarak kabul edildiği arkaik toplumdakine yakın bir gerçeklik algısıyla soyut ve somutu kucaklayan, insanın doğaüstü-aşkın olanla ve kendi karanlık taraflarıyla iletişim kurmasını, yüzleşmesini sağlayan bir kullanım mevcuttur. Mit-ritüellerin işlevlerinden yararlanan ikinci yaklaşımda ise aşkınlık ikinci planda kalmaktadır. Bu noktada mit ve ritüeller dünyevi amaçlar için araçsallaştırılmaktadır.

Uygarlıklar evresinden sonra, ayinlerin doğrudan dünyevi amaçlar için, statükoyu devam ettirmek için kültür formlarında törensel olarak kullanıma girdiği görülmektedir. Sibel Özbudun işlevleri bakımından ayin ile tören farklılaşması üzerinde durduğu “Ayinden Törene” adlı eserinde ayini, iktisadi ve toplumsal bakımdan farklılaşmamış ve kurumsallaşmış bir iktidarın mevcut olmadığı toplum örgütlenmesinin aracı olarak görür. Bu açıdan ayin işlevleri bakımından toplumun bütününe, kolektife ait bir olgu iken tören, tarihsel gelişim sürecinde ayinin temel biçim ve motiflerini devralmakla birlikte özel bir işlev üstlenmiştir: kurumsallaşmış iktidarı pekiştirme işlevi. Dolayısıyla ayinin aksine tören kolektifi değil belirli bir toplumsal grubun iradesini yansıtmakta, onlara toplumsal meşruiyet sağlama aracı olarak işlev görmektedir. Bu süreçte mitolojik tasavvur da yeryüzündeki hiyerarşik ilişkilerin bir modeli olarak tasarlanır (Özbudun, 1997, s. 14, 116).

Mitik birikimden faydalanan törensel yapılarla inşa edilen popüler anlatılarda erkek egemen, dışsal, yayılmacı, resmi bir söylem ve maddi bir yolculuk; ayini referans alan sanatsal anlatılarda ise insani, içsel, bireyi sağaltmayı hedefleyen söylem ve ruhsal bir yolculuk egemendir. Bireyi ruhsal olarak geliştiren yolculuklar ise daha değerli görülmektedir. Dolayısıyla anlatıların işlevleri de bağımlı olduğu kültürel yaklaşımla şekillenmektedir. Biz bu çalışmamızda S. Özbudun’un ortaya koyduğu ayin-tören kavramlaştırmasından hareketle modernist sanatı¹ ve onun etkisiyle gelişen sanat yönelimini, gerçekleştirmeyi arzu ettiği “dil yıkımı” dolayısıyla ayinsel olanla, pop anlatıları ise tören ve törensellekle ilişkilendirmekteyiz. Bu noktada V. Turner’ın ayini, iki statik toplumsal yapı, durum arasında yaratıcı bir süreç olarak görmesi referans kaynağıdır (Turner, 2018). Kısacası sanatsal anlatılar, tarihsel süreç içerisinde insanı doğasından uzaklaştıran yapay törensellikleri sorgulamakla, bu törenselliklerle insan arasında mesafe koymaya, yüzleştirmeye çalışmakla tıpkı arkaik dönemlerde ayinlerle amaçlanan sağaltma, yeniden yaratma işlevlerini üstlenmişlerdir.

Mitik birikimden ve onun algılama biçiminden yararlanan çağdaş sanat, bunu insanın varoluşsal bir ihtiyacı olarak maddeci tutumun yarattığı körleşmeyi aşmak için yapmaktadır. Batı’da başlayan, günbegün dünyayı egemenliği altına alan aklın tek başvuru kaynağı olarak evrene verdiği zarar ve insanın maddenin egemenliğinde yaşadığı bunalım sonucunda yalnız uygarlıktan uzak ilkelere ve Doğu’ya hasredilen mistik zihniyetin bilinçli bir seçim, algılama yöntemi olarak kavranmaya başladığı görülmektedir. Örneğin M. Eliade imgesel anlatıma sahip

¹ Modernist sanat: “Sanat alanında, 19. yüzyılın ikinci yarısında başlayıp, 20. yüzyılın ilk otuz yılı boyunca süren, ve klasisizme bilinçli olarak karşı çıktığı için, Avrupa realist geleneğinden estetik kopuşu temsil eden sanat hareketi. Sanatın ifade ya da temsil ettiği varsayılan gerçek bir dünyanın var olduğu inancıyla belirlenen geleneksel düşünce kalıplarını yıkan söz konusu modernist sanat hareketinin iki ayırıcı özelliği vardır. Bunlardan birincisi, şeylerin göründükleri gibi olmadıklarını ortaya koymaktır. Bu bağlamda Nietzsche’nin, Freud’un ve Proust’un eserleri, görünüşün gerisindeki farklı bir gerçekliğe nüfuz etme girişiminin yetkin örnekleridir. İkinci özellik ise, geleneksel üslup ve teoriyi reddetmekten meydana gelmektedir.” (Cevizci, 1999, s. 603).

insanların daha az akıllı olarak nitelenemeyeceğini, çözümleyici dile önem vermedikleri için bu tarz bir anlatımı tercih ettiklerini söylemektedir (Eliade, 1992, s. XXVI). Dolayısıyla mitik birikimin Batı sanatında ve bizde aklın çıkmazında alternatif bir bakış, görme biçimi olarak biçim ve içerik zenginleşmesini sağladığı anlaşılmıştır.

Örneğin tiyatro sanatında seyirci ile yaratılmak istenen etkileşimi sağlamak, Batı'nın yansıtmacı estetiği ile özdeşleşme yoluyla yanılısma içine sokulan seyircinin Doğu'nun göstermecici estetiği ile yabancılaştırılarak bilincini açık hale getirmek, tiyatronun geçirdiği buhranı aşmak için dramın doğuşunda en önemli kaynak olan ritüelistik köklerden beslenme yoluna gidilmiş, Asya geleneksel tiyatrosuna başvurulmuştur. Yine sinemada da benzer sebeplerle ana akım sinemadan ayrışan, köklerden beslenerek özgün bir anlatı dili arayışı içinde olan yerli-yabancı yönelimler bulunmaktadır. Vaktiyle kutsal hayatın ladini hayat üzerindeki tesirinin, bireyin ve toplumun kendini doğadan ve evrenden bağımsız değil evrenin ritimlerine tabi olarak algılayışının, yarı uygarlık alameti sayılıp hor görüldüğünü biliyoruz. Arnold V. Gennep, ritüelleri ele aldığı ünlü eserinde evreni kutsalla ilişkili olarak algılama gerçeğini az gelişmiş toplumlara özgü bir durum olarak görmekte ve yorumlamaktadır. Ancak Gennep'in kendisinin de ifade ettiği üzere aslında burada insan yaşamını, yaşamındaki kriz anlarını, geçişleri önce bitki ve hayvan yaşamıyla sonra kozmik ritimle ilişkilendiren “muhteşem bir düşünce” vardır (Gennep, 2022, s. 10, 224). Öyle ki çağdaş zamanlarda insanı evrenle hiyerarşik olmayan bu tür bir bilinçle sağaltma, doğaya karşı duyarlı kılma adına yapılan eko-eleştiri alanındaki araştırmalarda arkaik düşünceye temas edilmektedir. Sanatta mitik birikimden insanın varoluşsal ihtiyaçları dolayısıyla yararlanıldığını, ilham alındığını görmek yukarıda sıralanan işlevlerin karşılanması adına umut vericidir. Zira Ömer Tecimer'in belirttiği gibi ritüeller hayatımızı olumlu anlamda şekillendirmektedir:

Ritusu bulunmayan bir dünya, salt kaba maddeye dönüşmüş, yalnızca ağırlık ve boyuttan ibaret, işlenmemiş, kültürsüz (ve kültürsüz) bir dünyadır; oysa ritus içeren bir dünya, nesnelere tarih katar, onları anlamlandırır ve bireyler arasında birlik olmasını sağlar. Ritussuz bir dünya, dayanışması bozulmuş bireylerin kendi kişisel gereksinim ve güdülerinin ardında sürüklendiği, birbirleriyle karşılaştığı, çarpıştığı, çeliştiği, birliği dağılmış, parçalanmış bir dünyadır; oysa ritus içeren bir dünya, bireyleri birbirine bağlar, aralarında uyum sağlar, ait olmakla huzur buldukları toplumsal bir bütün durumuna getirir. Ritus, kaosa “düzen” getirir (Tecimer, 2006, s. 33).

Mit-ritüel işlevsellikten yararlanan ikinci yaklaşımı açacak olursak. Modern toplumların ideolojik meşruiyet inşa etme süreçlerinde irrasyonel olarak kabul edip dışladıkları halde mitik algı biçiminin yarattığı ayinleri törenlere dönüştürerek, törensel pop anlatılar inşa ederek kullandığı görülmektedir. Yine modern toplumun mit-ritüellerin binlerce yıllık işlevselliğini uyuşum yaratıp insanları kolayca cezbetmek için törensel anlamda kültür endüstrisi alanında bir ekonomi aracı olarak kullandığı da görülmektedir. Çünkü mitoloji araştırmacılarının da halk

bilimcilerinin de ilgisini çekerek üzerinde durduğu gibi, farklı coğrafyalarda farklı çağlarda ortaya koyulan anlatılardaki benzerlik ilişkisi, bir formül haline getirilecek, anlatı grameri oluşturulacak kadar ortak bir şuurun ürünüdür. Jung bu ilişkiyi insanoğlunun kolektif bilinçdışının dışı vurumu olarak açıklamaktadır. Dolayısıyla hem üretim aşamasında bir kalıp, formül sunarak endüstriyel üretime olanak tanınması hem de çoğunluğa seslenebilmenin imkânlarını sağlaması (Tanıdık karakterler, tanıdık olaylar seyirci tarafından kolayca alınılanmayı sağlamaktadır.) açısından mitik birikimden yararlanılmaktadır. Kısacası yazılı-görsel-sözlü popüler anlatılarda ve özellikle ana akım tv-sinemada amaç, insanı uzak düştükleri aşkın gerçekliğe yaklaştırma değil aksine ekonomi-politik düzeni devam ettirme kaygısıdır. Mit-ritüelin işlevselliğinden bu tür bir yararlanma kültürel mirasın metalaştırılması anlamına gelmektedir.

N. Özdemir, “kültür endüstrisi”nin kültürel mirastan yararlanışının olumsuzlanmasını “kültür endüstrisi” kavramının ilk kullanımında ona yüklenen olumsuz niteliklerin etkisi olduğunu söyler. Zira T. Adorno ve M. Horkheimer “Aydınlanmanın Diyalektiği” adlı eserlerinde “kültür endüstrisi” terimini ilk kez kullandıklarında endüstriyi kültürel değerleri yozlaştırıp metalaştırarak kitleleri aldattığı şeklinde değerlendirmişlerdir. Olumsuz tarafıyla kültür endüstrisi hem dünya ekonomisini elinde tutanların kültürel yayılmacılığını sağlayacak hem de tüketici durumundaki toplumların kültürel mirasından da yararlanmak suretiyle onların dünya görüşünü düzenleyebilecek, manipüle edebilecek bir güçtedir. Bu suretle kültür endüstrileri kültürsüzleşmenin müsebbibi olarak görülür. Ancak kültür endüstrisinin kültürel miras üzerindeki olumlu katkısından da söz etmek mümkün. Kültür endüstrisi, sanal kültür evresini yaşadığımız çağımızda hem ölmekte olan kültürel değerleri ekonomik olarak destekleyecek hem de yerel ve ulusal zenginliğe yeni aktarım ve yaşam alanı olanakları kazandıracak bir imkân olarak da görülmektedir (Özdemir, 2009).

Olumlu anlamda popüler kültürde mit-ritüellerden yararlanıldığına dair pek çok örnek verilebilir. Örneğin Türkiye’de gerçekleştirilen yerel-ulusal birçok festivalin ilk örneği ayinsel yapıdadır, bunların mitik referansları vardır. Çalışmamızda filmlerini ele alacağımız Derviş Zaim de Burdur’un Hasanpaşa köyünde yüzyıllardır gerçekleştirilmekte olan ve artık bir festival mantığında yürütülen Yünüm Böğet adlı çoban bayramının mitik kaynaklarını sanat yoluyla ön plana çıkarmaya çalışmaktadır. Çağımızda mitik anlamda yaşanamayan bu ritüellerin işlevleriyle sağlayacağı faydalar düşünülerek törenlere, kutlamalara dönüştürülmesinde bir beis görülmemektedir. Öcal Oğuz’un, “Çağdaş Kentte Bir Yeniden Canlandırma Örneği: Çiğdem Günü” adlı makalesi bu konuda bize belirli bir örnek sunmakta ve geleneksel bir ritüelin kent ortamına uyarlanma gerekliliğini, kazanımlarını sorgulamaktadır.

Sanayileşme, göç, modernleşme, kitle kültürünün olumsuz etkisi gibi sorunlar nedeniyle kültürel mirasın kuşaklar arasındaki aktarılamama soruna karşı UNESCO tarafından kabul edilen SOKÜM'ün koruma yaklaşımlarından olan Yeniden Canlandırma uygulamaları Ö. Oğuz'a göre geleneği yaşatıldığı dönemdeki yapı ve işlevinden uzaklaştırarak bir örnek kentsel festivallere dönüştürüp ritüel özelliklerini kaybettirmekle birlikte kültürel mirasın aktarılması, topluluk kimliğini güçlendirmesi, doğa bilincini artırması, sanatsal yaratıcılığa esin kaynağı olması, yeni iş alanları yaratması gibi olumlu katkıları sebebiyle sürdürülebilir kalkınma için uygulanabilir önemli sonuçları ortaya çıkarmaktadır (Oğuz, 2014). Dolayısıyla bu tür uygulamalar ritüelin esas amacından sapmakla, dinsel-metafizik işleviyle örtüşmemekle birlikte, yine ritüelin diğer işlevlerini sağlamakla çağımızın kültür kaybına karşı alınabilecek önlemlerdendir.

Son söz olarak, mit ve ritüellerin işlevlerinden hem sanat eserlerinde hem popüler kültürde yararlanılmaya devam edilmektedir. İnsanın mitik soruları azalmıştır belki ama yok olmamıştır. Dünya var oldukça sorulacak olan bu insani sorulara ilk cevaplar nasıl sanat yoluyla mitik olandan bağımsızlaşmamış şekilde arkaik dönemde verildiyse günümüzde de aslında değişen bir şey olmamıştır. Sanat büyüden doğduğu gibi, modern çağlarda da büyülemek yoluyla, mit-ritüellerin işlevlerinden de faydalanarak insanın varoluşsal sorularına, sorunlarına bir ayinsel eylem gibi cevap vermektedir.

1.4. MİT, RİTÜEL VE SANAT

1.4.1. Sanatın Doğuşunda Mit-Ritüel

Mitlerin doğuşunun insanlık tarihi ile yaşıt olduğunu, öte dünya tasarımının ilk bulguları kabul edilen cenin pozisyonunda ölü gömme biçimiyle ilişkilendirildiğini mit başlığında ele almıştık. Fiziksel olarak doğadaki en zayıf halkalardan olan insan, bu zayıflığını telafi etmek için kültür üretmek zorundadır. Ancak biyolojik gereksinimini alet üreterek karşılayan insanın daha soyut problemleri de vardır ve alet teknolojileri soyut problemleri karşılamaya yetmemektedir. Bilinç düzeyi arttıkça soyut problemleri artan insan, daha ziyade ölüm korkusunu bastırmak için başka bir yöntem geliştirmek zorunda hissetmiş, kaynağı mitlerle ortak olan, sığınacak bir liman ve silah olarak sanatı bulmuştur. Sanat ile insanlığın soyut kaygıları somutlaştırılmış, bunun sonucunda bir motivasyon sağlanmıştır. (Gezgin, 2011, s. 20-21). Ernst Fischer'e göre sanat, doğa üzerine egemenlik kurmaya çalışan insanın büyüsel bir aracıdır. Sanat büyüden doğmuştur. Araçlar yaparak doğa üzerinde egemenlik kurma yolunda ilk adımlarını atan insanoğlu, doğa yasalarının nedensellik ilkesine hâkim olmadığından, doğa karşısındaki gücünü aynı zamanda büyüsel araçlara başvurarak, emek sarf etmeyi asgariye indirerek pekiştirebileceğini düşünmüştür. Bu dönemde sanat, insanın toplumsallaşmasına

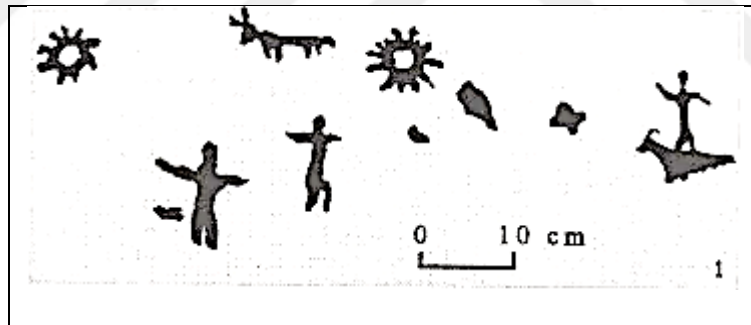
yarayan, dūřmanları karřısında egemenlik kurmayı saęlayan ve gūven duygusunu tazeleyen toplumsal bir ūretim olarak cořkunca yapılan av ritūelleri, maęara resimleri olarak karřımıza çıkmaktadır (Fischer, 1990, s. 30-33).

Yazı ūncesi sanat eserleri piktografik/resimsel olarak mitleri temsil etmektedir. Sanat henūz mitsel olandan baęımsızlařmamıřtır. İlk sanatsal bulgular Paleolitik aęa ait gūnūmūzden 35 bin yıl ūncesine kadar giden maęara resimleridir. Birbirinden farklı coęrafyalardaki betimlemelere coęunlukla erkek, boynuzlu, vahři ve gūlū bizon, boęa, geyik gibi būyūk bař hayvanlar konu edilmiřtir. İ. Gezgini, bu betimlemelerin çift anlamlı olarak doęrudan ava iliřkin olmanın ūtesinde mitik dūřūnceyle de baęlantılı olduęunu, anlatımlardaki ortaklıkların bireysel bir duygu aktarımı ve doęrudan sanat ihtiyaını karřılamaya yūnelik deęil toplumsal bir kaygının dıřavurumunu destekledięini sūylemektedir. Gezgini'e gūre insanın yenmeyi istedięi en būyūk dūřman olan ūlūm, bu resimlerde çeřitli hayvanlar olarak karřımıza çıkmaktadır. ūnkū vahři hayvanlar doęayı sembolize etmektedir ve doęa da ūncelikle bereket kaynaęı olduęu kadar arkaik insan için sūrekli mūcadele halinde olmakla ūlūm anlamını da tařımaktadır. Doęum ve ūlūm sembolleri olarak deęerlendirilen bu resimlerdeki hayvanlarla doęanın ritmi desteklenmekte, bilinçaltı korkularına terapi yapılmaktadır. Kısacası ūlū gūmmeye iliřkin ūte alem tasavvurundan sonra insanlıęın ikinci būyūk miti olarak insanın ūlūmle mūcadelesinin bu maęara resimlerinde ifade edildięi dūřūnūlmektedir. Ařaęıdaki atalhūyūk duvar resmi insanın hayvanlarla alay ediřini gūstermekte, doęaya karřı kazandıęı bir zafer yanılsaması olarak okunmaktadır. (Gezgini, 2011, s. 24-30).



řekil 1: atalhūyūk'te Bulunan Bir Duvar Resmi (Gezgini, 2011, s. 30)

Tarih öncesi sanatın mitik olduğu yönündeki kanı ortak olmakla birlikte yaygın betimlemelerin Şamanizm’le ilgili bir içerik taşıdığı yönünde görüş öne süren araştırmacılar da vardır. Mağara resimlerinden çıkarılan yorumlar Şamanizm’in köklerinin insanlığın ilk devirlerine, Paleolitik Çağın avcı-göçebe topluluklarına kadar uzanan kökleri olduğu kanısını güçlendirmiştir. Zira Şamanizm avcı-göçebe toplumların karakteristiği olarak görülmektedir. Özellikle günümüz Batılı yansıtmacı estetiğin karşısında Doğu mistik düşüncesinin ikili gerçekçilik algısı (soyut ve somut) ile benzerlik taşıyan algılama biçimi ile tarih öncesi insanlar gerçekliği duygusal olarak kavradıkları için betimledikleri insan ve diğer figürleri bir doğrudan yansıma (mimetik) olarak değil trans halinin verdiği coşkunluğun baskısı altında hissettikleri gibi soyut, sembolik ve geometrik biçimde yansıtmışlardır. Yani trans halindeki şaman önce hareket eden geometrik biçimler görür. Sonra bu şekilleri daha somut nesneler olarak yorumlamaya çalışır. Kozmik seyahatinin son aşamasında ise çevre canlanmaya başlar, sanrılar görür, gördüğü hayvanlara dönüştüğünü hissedebilir. Bu çerçevede Sagona ve Zimansky tarihöncesi sanatın Batı’nın estetik anlayışından ayrılarak nöropsikolojik deneyimler çerçevesinde ele alınmasının yararlı olacağını söylemektedir (Sagona & Zimansky, 2015, s. 31-32). Sonuç olarak Doğu sanatında özgün bir anlatı dili arayışının köklerine dair veriler Şamanizm’e ve Şamanizm’in tarihlendirildiği Paleolitik Çağa kadar gitmektedir.



Şekil 2: Kızların Mağarası’nda Bulunan Bir Kaya Resmi (Sagona & Zimansky, 2015, s. 29)

Dolayısıyla bizim öncelikli konumuz olan Şamanizm’in ve ayinin köklerinin insanlığın ilk devirlerine kadar gidiyor oluşunun altını çizmemiz açısından da bu bulgular önemlidir. Şamanizm’le ilgili öne çıkan örneklerden biri de Paleolitik Döneme ait Fransa’da Trois Freres mağarasında bulunan geyik biçimli insan figürüdür. Bu figür, şaman-büyücü olarak değerlendirilmektedir. Figür tıpkı şamanların yaptığı gibi kendisini doğanın bir parçası olarak gösterip insan-doğa ilişkilerindeki gelişmeleri kendi lehine çevirmek, avantaj sağlamak istemektedir. Mitik zaman-mekândaki insanın henüz doğadan ayrışmadığı, onlarla aynı dili konuşup birbirini anladığı döneme geri dönmeyi başarabilen ve bu yeteneği ile kriz anlarını toplum adına aşabilen şaman, buradaki biçim değiştirebilen insana benzemektedir. (Gezgin, 2011, s. 35; Eliade, 1999, s. 121). Aşağıdaki mağara resmi bu bağlamda değerlendirilmektedir:



Şekil 3: Trois Freres Mağarası’nda Bulunan Geyik Biçimli İnsan Figürü (Tuna, 2021, s. 34)

1.4.2. “Mit Yıkımı”

Görüldüğü gibi mitlerin sanatsal yolculuğu insanlığın ilk dönemlerinden rasyonel düşüncenin filizlendiği çağlara dek ritüellerden bağımsızlaşmamış şekilde, büyüsel, toplumsal ve işlevsel olarak devam etmiştir. Mitlerin “gerçek” olarak kabul edildiği yahut yozlaşmakla birlikte mistik düşüncenin baskın olduğu toplumlarda hâlâ aynı biçimde devam etmektedir. Ancak Batı sanatının ve kültürünün doğuşunda rol oynayan Yunan mitolojisi, Mircea Eliade’nin deyişiyle “mitleri yıkılmış” olarak yani dinsel özelliklerini yitirerek ve “kültür hazinesi” haline gelerek Batı uygarlığını beslemiştir. Eliade, bu süreci logosun mitosa, yazılı kültürün sözlü kültüre karşı kazandığı bir zafer olarak tanımlamakta; kendi kült bağlamıyla bugün bize kadar ulaşmış hiçbir Yunan miti olmadığını söylemektedir. Yunan mitolojisinin akılcı eleştiriye karşı bir çözüm olarak varlığını sürdürmesi sanat yoluyla olmuştur. Bu noktada Evhemeros (M. Ö. III.)’un mitik anlatılara ilişkin tanrıların kökeninin tanrısal nitelik kazanmış eski krallar olduğuna yönelik tarihselci yorumu ve alegorik yaklaşımlar sayesinde, mitolojiye sanatsal, bilimsel bir bakışla yeniden yaklaşılmış, anlatılar eskisinden farklı, inanca ilişkin olmayan tarihsel bir “gerçeklik” kazanmıştır. Ritüeller ortadan kalksa da mitlerin varlığının bir şekilde devam ettiği gerçektir. Yunan mitolojisi de benzer bir tarihsel süreç yaşayarak, kırsal kesimdeki halk dininin Hıristiyanlaşarak varlığını sürdürmesi dışında, günümüze sanatsal metinler olarak ulaşmıştır (Eliade, 2001, s. 194-197). Aksi halde bugün varlığını sanatsal belgeler olarak gördüğümüz Yunan mitleri de kalmayacaktı. Kısacası kültürel miras sanatçılar tarafından kurtarılmıştır.

Yunan mitolojisi akılcı eleştiri karşısında yaşanan bir gerçeklik olmaktan çıkarak ve bilimin, sanatın konusu haline gelerek varlığını sürdürme şansına sahip olsa da birçok uygarlık

için aynı durum söz konusu değildir. Zira yazılı kültür devriminden sonra arkaik mitlerin kalıntılarını barındıran sözlü kültür eğer “kitap” biçiminde değilse yok olmaya mahkûmdur. Geleneksel sözlü mirasın modern insanın ilgisini çekebilmesi için onun çağdaş kültür formunda olması gerekmektedir (Eliade, 2001, s. 200). Dolayısıyla Türk sözlü kültürü için de aynı tespit geçerlidir. Türk’ün yaşantısında ve ona özgü olan kültürel miras, dış tesirler karşısında yaşantısı değiştiğinde kendisini nasıl etkileyecektir sorusunun karşılığı da çağın kültürel formlarında karşılığını bulmaktadır. Bu noktada “Sinema, çağımızdaki en öne çıkan sanatsal form olarak bir köken bilgisi olan mitolojiyi, kültürel mirası nasıl ve ne oranda taşımaktadır?” çalışmamızda ele alacağımız meselelerdendir.

1.4.3. Uyanış

Yunan mitleri dışındaki, yazılı olmayan ancak yaşanan bu mirasa yönelik yazılı kültürün ilgisi önce Avrupa’da olmak üzere 15. yüzyıldan itibaren başlamıştır. İlerleyen zamanda dünya üzerinde yaşayan her topluluğun mitlere sahip olduğu anlaşılmıştır. Bilinçaltını her zaman beslemekle birlikte derlenerek tekrar gün ışığına çıkarılan mitler bilimin, sanatın, siyasetin kısacası çağdaş yazılı ve görsel kültürün konusu olmuştur. Bu süreç aslında çağdaş arkaik toplumlarla Avrupalıların ilk temaslarından sonra folklor disipliniyi doğuracak çalışmaların başlamasıyla koşuttur. Örneğin “öteki”ne yönelik ilginin ilk duraklarından olması hasebiyle önem arz eden Montaigne, Denemeler adlı eserinde Brezilya yerlilerinden “soylu vahşi” olarak, onların birey-doğa-toplum ilişkilerindeki doğallıktan övgüyle söz eder. Önce ilkel olarak adlandırılan topluluklara sonra kendi ilkel dönemlerine dönen Avrupalıların aydın ilgisi aynı otantiklik içerisinde gördükleri Doğu kültürlerine de yönelir. Hümanizmin, keşiflerin ve icatların etkisiyle ümmet kültürünün sorgulanması, zenginleşen Avrupa’nın ulusal siyasi kimliklerini inşa etme çabalarıyla 18. yüzyıla gelindiğinde “köken” büyüğü bir sözcük olur, ulusa dayalı terminoloji gelişir. Her milletin kendi ulusal ruhunu bulma çabalarında bir meşruiyet kaynağı olarak görülen folklor ve doğal olarak mitoloji, bilim ve sanatın popüler bir konusu haline gelir. Ancak folklorun bir disiplin adı olarak ortaya çıktığı 1846 (William John Thoms) yılından Tanzimat aydınlarına gelene dek Türk kültürüne yönelik benzeri bir aydın ilgisinden söz etmek mümkün değildir. Türk kaynaklarında folklorun bir disiplin adı olarak kullanımı ise yaklaşık 150 yıl (1913, Ziya Gökalp) geriden ve öncelikle ulusal romantizm akımının yön verişleriyle şekillenerek gelir (Oğuz, 2016, s. 1-14). Böylece önceleri halkın tüm yaşamına sirayet eden ve sözlü kültüründe “yaşayan”, konu edilmediği takdirde modern çağın kültür endüstrisinin baskısı altında ölecek olan Türk folklor ve mitolojisi, 20. yüzyıl başlarından itibaren ulusalcı aydınların bilim ve sanatında doğrudan konu edilmeye başlanır. Ancak yukarıda da söz ettiğimiz gibi Avrupa ve tesirindeki dünyada, yoğun olarak bu dönemde ve

hâlâ, rasyonalizmin penceresinden bakılmaktadır gerçekliğe ve gerçeklik arkaik insanın zihniyetinde yahut geleneksel Doğu mistik düşüncesinde olduğu gibi soyutla birlikte algılanmamaktadır. Batının sanatındaki bakış açısı yalnızca gördüğü gerçekliği yansıtmakla yetinen mimetik/Aristocu bir bakıştır. Bu bakış açısının yarattığı anlatı dili, Batı'nın kültürel hegemonyasını yıkmak isteyen Doğu toplumları tarafından da benimsenmiştir. Kendi kültürel kodlarından beslenerek özgün bir anlatı dili geliştiremeyen her ulus, Batı'nın anlatı tekniklerini benimseyerek kurduğu ana akım anlatılarıyla Batı ile savaşmaktadır. Üstelik de bu eylem kendi ulusal mitlerinin biçimsel-içeriksel uyaşımlarından yararlanılarak yapılmaya çalışılmaktadır. Üretilen popüler içeriklerde Doğu'nun epik/göstermecî anlatı dilinin alımlayıcıyı düzene yabancılaştırıp “uyandırarak” yaratacağı etkiden yararlanmak yerine, alımlayıcının olay örgüsüne, kahramana kapılıp özdeşleşmesi ve eleştirel düşünme yeteneğini kaybetmesiyle (katharsis) sonuçlanan Batı'nın mimetik/yansıtmacı estetiğinin benimsendiği görülmektedir. Dolayısıyla dünyanın her yerinde olduğu gibi ülkemizde de mitik de olsa üretilen popüler içeriklerin, amaç ve arzu tam aksi de olsa, dünyanın egemen ekonomi-politiğine hizmet ettiği anlaşılmaktadır. Bu noktada popüler anlatılardaki mit-ritüel unsurların mistik bir aşkınlık sağlama işlevinden çok ya meşruiyet aracı olmak bakımından ideolojik ya da kültür endüstrisinin bağımlı bir kolu olmak bakımından ekonomik anlamda ve törensel olarak kullanıldığını söyleyebiliriz. Popüler anlatının hemen yanı başında ise hem yaratıcısının hem alıcısının âdeta ayinsel bir eylem olarak “yaşadıkları” ve etkin katılım ile birlikte ürettikleri sanat eserleri vardır ki asıl bunlar mitik hususiyet arz ederler. Mitlerde alegorik biçimde anlatılan insanın evrensel arayışının çağdaş öyküleri olmak bakımından önem taşırlar.

1.4.4. Mit-Ritüelin Yeniden Keşfi

20. yüzyılın ilk yarısında savaşlarla büyük bunalımlarını yaşayan insanlığın rasyonalizme olan güveni sarsılır; sanatında irrasyonel olana dolayısıyla mitik-ritüelistik olana başka bir açıdan tekrar sığındığı görülür. Bu yöneliş, popüler anlatıların aksine, içerikte olduğu kadar biçimsel bir yöneliştir de. Aristocu klasik anlatı yapısını, dilini sarsmaya yönelik tavır mitik kaynaklarını Doğu anlatı geleneklerinde bulmuştur.

Doğu anlatı geleneğinin ilk mit anlatıcısı şamandan, destan anlatıcısına, meddaha, ozana kadar onların yarattığı dünyaya baktığımızda alımlayıcı kişinin anlatıcıya sorular sorduğunu, karşı çıktığını, müdahalede bulunduğunu ve anlatıya istediği vakit girip çıkabildiğini, istediği yerden tekrar ve hiçbir şey kaybetmeden devam edebildiğini görüyoruz. Bu suretle anlatı adeta tekrar eden kozmik bir ritmi yansıtmakta, insana rağmen değil insanla birlikte var olmaktadır. Özel mekân ve zamanlarda, kadın erkek ayrımını gözetken toplu gösterim biçimindeki fasıllar şeklinde oluşu gibi özellikleriyle Doğu anlatılarının mit, ritüel ve tabularla ilişkili olduğunu

söylemek mümkün.² Dolayısıyla dinleyiciler, seyirciler, okuyucular kendilerini adeta mitik bir ritüelin katılımcıları olarak görmektedirler. Çağdaş sanatta da bu tür bir katılımı sağlama arzusu görülmektedir.

Doğu'nun epik anlatı diliyle meydana getirilen anlatılar da alımlayan kadar etkindir. Doğu'da anlatı, tarih öncesinden itibaren insanlığın sözle ifade edilemeyecek bütün yaşamına, tanrısal uzak geçmişine, sözlü kültürün ezbere dayalı olma zorunluluğuyla ve fikri mülkiyet kavramının olmaması ile varyantlaşarak tarihsel bütün metinlere atıfta bulunabilecek, her an ve her alımlamada farklı anlamlar kazanacak sembolik anlatıma sahiptir. Eliade, simgeciliğin yeniden keşfi olarak tanımladığı 20. yüzyıl sanatındaki gerçeküstücülükle ilişkili olan mitik yönelişi, rasyonalizmin kısırlaştırıcı ve dar görüşlü etkisinden kurtulmak bakımından mutluluk verici bir gelişme olarak yorumlamaktadır. Ona göre kökleri mitik düşünceye dayanan simgesel anlatıma yöneliş aynı zamanda Doğu medeniyetinin tarih sahnesinde kendi varoluşunu tekrar göstermesiyle de zamansal olarak koşuttur. Doğu'nun ve tarih öncesinin irrasyonel olanı da kapsayan bilgi edinme yollarının, değer yargılarının Batı dünyasını manevi olarak zenginleştireceğini düşünmektedir. Çünkü ona göre mitik düşünce ve onun simgeleri, kutsaldan arındırılmış modern hayatın her ne kadar denetlenemeyen alanlarına hapsolmuş, bu sebeple gerilemiş ve biçim değiştirmiş olsa da yalnız çocuklara, şairlere, dengesize ait psikenin sorumsuz yaratıları olarak değil, bir ihtiyaca cevap veren ve her insanın bilinçaltında zengin bir şekilde yaşamını sürdüren, yok edilmesi mümkün olmayan gerçekliktir. Eliade, mitik düşüncenin artık modern insanı ilgilendirmedeği yanılgısından kurtulmak gerektiğini, insanın bu birikimle bütünleşmesinin elzem olduğunu söyler. Çünkü her tarihsel varlık, tarih öncesinde mevcut olduğuna inanılan daha zengin, daha tam, daha mutlu bir varoluşun anısını ve umudunu kendinde taşımaktadır. İnsanın kendi gerçekliği ile bütünleşmesi ilkelleşmesi anlamını taşımamakta, insanın kayıp cennetini bulması yahut bunun hayalini kurması anlamına gelmektedir. Böylece insan hem kendi iç dünyası ile hem de kendisi dışındakilerle barışık olacaktır. Çünkü mitik imgeler sözlerin ifade edeceklerinden daha fazla şeyi ifade ederek insanları birbirine yaklaştırmaktadır. Dolayısıyla Eliade, mitik düşüncenin bir anlatım aracı

² Refik Halid Karay, eski İstanbul geleneklerinden bahsettiği gazete yazılarının yer aldığı "Elli Yıl Önceki" adlı kitapta yer alan "Mâni Çömleği" adlı yazısında "Bahtiyar, Martaval, Martofar" şekillerinde adlandırılan mâni okuma törenlerinden söz etmektedir. Bu törenlerin kadınlar ve evlenme çağına gelmiş genç kızlar arasında Hıdrellez arifesinde Hızır'ın uğrağı olan su kenarında, bir gül ağacı çevresinde gerçekleştirildiği görülmektedir. Bu törenlerde okunan maniler ve çevresinde gerçekleştirilen kilit açma vs. gibi uygulamalar kısmet ve talih açmaya yönelik bir inanca dayanmakla bahsettiğimiz türden anlatıların mitik boyutunu ortaya koymaktadır (Karay, 2017, s. 39). Metin And da Hıdrellez'de gerçekleştirilen "Mantıvar Eğlencesi"nde niyet manisi çekildiğini, hasır yakılıp ateş üzerinden atlandığını ve böylece sağlamların hasta olmayacağına, hastalarınsa şifa bulacağına inanıldığını aktarmakla anlatı ile iç içe geçen kültürün varlığını göstermektedir (And, 2012, s. 284).

olan sembollerin çağdaş sanatta kullanımını, tarihsel zamanda sıkışmış olan insana boyut kazandırması noktasında olumlamaktadır (Eliade, 1992).

Doğulu sanatçı da bir çeşit erginlenmiş kişi olarak karşımıza çıkmaktadır. Örneğin âşıklık geleneğinde pir dolusu/bade içme ile âşıklık yeteneğine kavuşma olgusu, ilk sanatçı olarak kabul edilen şamanın şamanlığını bir erginlenme sürecinden geçerek kazanmasından pek farklı değildir. Çağdaş sanatçının da yaratım sürecindeki sancısı, ilham arayışındaki inziva süreci, arayış mitlerindeki evrensel bir motif olan yeniden doğabilmek için tıpkı bir şaman gibi önce parçalanmak gerektiği gerçeğiyle örtüşmektedir. J. Campbell, mitlerin canlı tutulması gerekliliğine dikkat çekerek çağdaş toplumda mit-ritüel ihtiyacını sağlayanların, dünyayı mitolojikleştirenlerin sanatçılar olduğunu, bu kişilerin erken dönem mit anlatıcıları olan şamanların çağdaşları olduğunu söylemektedir (Campbell, 2013, s. 117). Geleneksel anlatıda yaratıcının kendini gizlememesi, gerçekleştirilen eyleme dâhil oluşu da Doğu anlatı geleneğindeki açık biçim anlayışından etkilenmenin bir sonucu olarak çağdaş sanatçılar tarafından kullanılmaktadır.

Mitler temaları ile ritüeller sekanslarıyla çağdaş sanatı etkilemeye devam etmektedirler. Eliade'nin belirttiği üzere bütün yazınsal türler mitolojiyle ilgili öykülemeyi sürdürmektedirler. Anlatı türleri mitlerin kutsiyetini yitirmesiyle gerçekleşen evrim sonucunda doğmuştur (Eliade, 2001, s. 231). Bu durum aslında sözlü kültür ortamında irticalen meydana getirilen anlatıların formül, tema, ritim gibi kalıplaşmaları doğurmasıyla ve mitlerde-ritüellerde ilksel modele uygunluğun gözetilmesiyle ilişkili olarak anlatılardaki kalıplaşmaların oluşumuna ve çağımıza kadar gelişine etki etmiştir. Dolayısıyla mitolojik bir öykülemenin sürdürülmesi önceleri inançsal; inançsal boyutun yittiği evrede anlatıcı, metin ve alımlayıcı üçgeninde uyaşımlara duyulan ihtiyaca binaen pratik bir boyutu olan gerekliliktir. F. Bayat, destan icrasındaki herhangi bir hatanın cezalandırılmasıyla ilgili anlatıların mitolojik bağlantısı üzerinde durmuştur. Nasıl ki bir şaman ritüeli yarıda kesmemek, ruhların adını doğru kullanmak gibi kurallara tabiyse (Çünkü bunun aksi bir durum ruhlara saygısızlık olur.) destan anlatıcısı da metni tamamlamak, doğru icra etmek, kahramanların adını doğru kullanmak (Destan kahramanları tarafından, destanın koruyucu ruhu tarafından ölümle cezalandırılan destancılar vardır.) zorundadır. Bu ilgiler ise anlatı sanatı ile şamanlık kurumu, sanatçı ile şaman arasında mitik bir bağlantı olduğunu açık olarak göstermektedir (Bayat, 2022, s. 27-28). Bu durum aslında Doğu anlatı geleneğinde sembolik anlatımdan bahsederken her ne kadar anlatının aktif oluşundan söz etsek de ilksel modele uygunluğun gerektirdiği sınırları da göstermektedir. Âşık fasıllarında, halk hikâyesi anlatımlarında sözlü kültür dinleyicisi töreye uyulmadığı takdirde müdahalede bulunabilmektedir. Geleneğin vaz ettiği sınırlar çerçevesinde sanatçının özgürlüğü

vardır. Bir aşkın âşık olma sürecinde geçirdiği çıraklık evresinde pirlerin öğretilerini, motiflerini, sembolik anlatımını içselleştirmeye sağlanan yetkinlik sayesinde dinleyici karşısına çıkılır. Ve önceden de belirttiğimiz gibi destancılık, meddahlık, âşıklık geleneğinin kökleri şamanlığa kadar gitmekte, anlatıları ve şahsiyetleri tıpkı şamanlar ve İslamiyet'in kabulünden sonra veliler gibi toplumda dinsel bir saygınlığa sahip bulunmaktadır. Dolayısıyla mitik-mistik düşünce tarzının hâkim olduğu toplumun anlatılarındaki kalıplaşmaları, hatta modern toplumun anlatılarındaki arkaik öyküleme kalıpları aynı zamanda mit-ritüellerin ilksel model olarak korunmalarıyla, mitik öykülemenin bir şekilde sürdürülmesiyle ilişkilidir.

Mitlerde ve ritüellerde ilksel modele uygunluk gözetilmektedir çünkü mitlerin ve ritüellerin başlıca işlevi insana etkinliklerinde tanrısal bir ilk örnek sunarak, eylemlerinde ona uygunluğu gözettiği takdirde avantaj kazandırmaktır. Mitsel öyküyü anımsayan ve eylemsel ritüeli gerçekleştiren insan bu nedenle başlangıç zamanındaki yaşanan bu gerçekliği değiştirmeksizin yinelemeyi dikkate almaktadır. Aksi halde mitin, ritüelin tanrısallıkla olan ilişkisi, anlamı kalmamaktadır. Ö. Tecimer'in belirttiği gibi ritüeller değişimin hızını yavaşlatmak ve ölümcül bir yavaşlamadan kaçınmak üzere daima zamanı denetim altına almaya çalışırlar (Tecimer, 2006, s. 33). Ritüeller değişime tabi olmakla birlikte bu değişim ağır ve algılanmaz niteliktedir; önemli bir değişikliğe maruz kaldığı takdirde değerini ve varlık nedenini yitirme tehlikesiyle karşı karşıya kalırlar (Özbudun, 1997, s. 17). Aslında Özbudun'un saptadığı ritüellerdeki ortak nitelikler de hep bu hususiyetle, ilk örnekle ilgilidir: simgesellik, standartlaştırılmışlık, tekrarlayıcılık, pratik sonuca yönelik olmayış, kendiliğindenliğe çok sınırlı yer veriş, "Kutsal" addedilenle bağıntılı olmak, Kutsal'ın müdahalesini sağlama girişimi oluş (Özbudun, 1997, s. 17). Dolayısıyla mitoloji araştırmacılarının mitlerdeki ortak öyküleme üzerinde fazlaca durmaları ve bu öykülemenin bir ritüelin sekanslarına uygun şekilde arayış teması olarak çağdaş anlatılarda da karşımıza çıkması tesadüfi değildir.

Sanatçı, anlatı ve alımlayan üçgeninde, sözünü ettiğimiz kazanımları sağlamak üzere mitik köklerden beslenmek suretiyle çağdaş modernist sanatta ortaya çıkan ayinsel yapı ile toplumsal düzen içerisinde asli gerçeğinden kopan insan için törensel olan popüler anlatı yapı bozuma uğratarak aslında mit ritüel ihtiyaçlara cevap verilmektedir. Şamanizm'in heterodoks inançlar şeklinde ve ortodoks olanla yer yer çatışarak (Şamanizm-Göktanrıçılık) günümüze kaldığı düşünülünce (Apollon-Dionisos çatışması gibi) bu fikir gerçeklikten uzak görülmez. Mitolojikleştirmeden kasıt bilinmezliklerle dolu dünyanın insan için bilinirliğini, katlanırlığını, ümitvarlığını ilksel bir modelden destek alarak artırmak, insanın karanlık tarafı ile yüzleşmesini sağlayarak kendisini zehirlemesine engel olmaktır. Dolayısıyla kültür ürünlerinin alımlayanları

da geleneksel toplumlardaki mit-ritüeli yaşayanlara denk gelmektedir. Böylece kültür ürünlerinin modern toplumlardaki mit-ritüel işlevleri de arkaik ve geleneksel toplumlarda olduğu gibi dinsel-metafizik, psikolojik, eğitsel-toplumsal, tarihsel-kültürel, ideolojik işlevler görerek belirli ihtiyaçlara cevap verirler.

Özetle mit-ritüel ve sanat ilişkisi kimi zaman bu ilişkiyi açığa vuracak kimi zaman bilinçsiz bir dışavurum biçiminde ortaya çıkacak şekilde ama asla yadsınamayacak kadar varoluşsal bir olgu olarak tarih öncesi insandan itibaren hayatıyetini sürdürmüştür. Mitler ve ritüeller kaynaklık ettiği görsel, işitsel ve dramatik sanatları hem biçim hem de içerik olarak tarih boyunca beslemiştir. Yani mit üretimi dolaylı da olsa devam etmektedir. Çünkü insanın mit ve ritüel ihtiyacı işlevler bahsinde ele aldığımız üzere varoluşsal bir gereksinimdir. Bu noktada folklor ürünlerinin kapsamına yönelik çağdaş yorumlardan destek alabiliriz. Eski araştırmalarda köylülerin ve kırsal kesimlerde yaşayan insanların arkaik toplumlardan kalma kültür kalıntıları olarak görülen folklor ürünleri, çağdaş araştırmalarda artık toplumun tüm kesimleri arasında ihtiyaca binaen dinamik bir form kazanarak yaşayan olgu olarak görülmektedir. Dolayısıyla mit üretimi de dinamik bir şekilde devam etmektedir.

1.5. MİT, RİTÜEL VE DRAM SANATI

Doğüstü güçleri toplumsal yarar sağlamak üzere etkilemeye yönelik kalıplaşmış davranışlar olarak tanımlanan ritüellerin yüceltici anlamsal yönünü mitlerin sağladığını, bu ikili olgunun bir araya gelerek mitik düşünceye sahip toplumlarda dünyevi krizleri aşmak, kozmik dengeyi sağlamak üzere ilkçağlardan itibaren dinsel, psikolojik, eğitsel, tarihsel-kültürel, ideolojik işlevler gördüğünü ve aynı işlevlerden bağımsız olmamak kaydıyla mit-ritüellerin sanatı doğurduğunu, beslediğini yukarıda belirtmiştik. İşte bu sanat dallarından dram sanatı da mit ve ritüelle ilişkili olmak bakımından en az insanlık tarihi kadar eskidir. Tiyatro tarihçisi Oscar G. Brockett'in belirttiği üzere birçok araştırmacı ritüeli tiyatro tarihinin bir bölümü olarak ele almaktadır. Öyle ki tiyatro ile ritüel aynı temel öğeleri kullanmaktadır: müzik, dans, söz, maske, kostüm, oyuncu, seyirci ve sahne gibi. Ritüellerde sapmaya izin vermemek üzere daha disiplinli ve usta oyuncuların zaman içinde ortaya çıkması, bununla birlikte sabitleşen gösterimlerin denetimini sağlamak üzere bilgin, yaşlı, rahiplerden oluşan özel bir kesimin tiyatro yönetmenine benzer bir işlev yüklenmiş olması da muhtemel senaryodur (Brockett, 2000, s. 18-19). Metin And işlevsel ritüellerle, kalıcı eskimez mithos'un birbirine geçişmesinin dramı yarattığını söyler (And, 2012, s. 52). Tiyatronun ritüel köklere dayandığı görüşünü savunan ritüel kuramın öncülerinden J. Harrison'a göre Yunanca ritüel anlamında kullanılan "dromenon" sözcüğü ile "drama" sözcüğü aynı kökten, "yapmak" anlamına gelen "dran" kökünden gelmektedir. Bu suretle bir temsil olan ritüelden tiyatroya geçişi anlamak kolaylaşır

(Tecimer, 2006, s. 72). Tiyatronun bilinen yazılı tarihinden ötesini kavramaya çalışan yaklaşımlar doğal olarak karanlık devirleri ele aldığı için birbirinden oldukça farklı tezler ortaya koysa da dramın ritüellerden doğduğuna, kutsalla ilişkili doğuşuna yönelik herhangi bir şüphe yoktur. Farklı yorumlar dramı doğuran ritüellerin niteliğine ilişkindir.

Kökene ilişkin görüş bildiren araştırmacılardan Cambridge Antropoloji Okulu olarak bilinen grup, J. Frazer'ın görüşlerinden etkilenecek dramın doğuşunda mevsimsel bereket ritüellerinin etkili olduğunu savunmuşlardır (Şener, 2003, s. 9). Bunun haricinde W. Ridgeway, dramın doğuşunda atalar kültü ile bağlantılı olan kahramanlık kültlerinin etkili olduğunu düşünmekte ve aslında Yunan dramının doğuşunda etkili olan Dionisos ritüellerinin de bir ölü için yapılan kutsal törenden ibaret olduğunu söylemektedir (Tuna, 2021, s. 130). G. Thomson, dramın ata olarak kavranan totem türlerinin eylemlerini temsil eden totemci klanın yansılama ritüellerinden doğduğunu düşünür (Thomson, 1990, s. 130, 229). R. Schechner'in yakın dönemdeki performans kuramına göre ritüeller ile tiyatro arasında bir kaynaklık ilişkisi değil birliktelik ilişkisi mevcuttur. Ritüel ile tiyatro aynı etkinliğin iki yüzüdür. Bir performansta yarar ve eğlence amacı birlikte bulunur. Ritüelin tiyatroya dönüşmesi gibi tiyatronun da ritüele dönüşme imkânı, taşıdığı yarar yahut eğlence amacının baskınlığına göre mümkündür. Dolayısıyla tiyatro ile ritüel birlikte var olur ve birbirinin öğelerini içerirler (Tecimer, 2006, s. 75-76). E. Kirby'nin 1970'lerde ortaya koyduğu Şaman kuramı ise dramın kaynağını şaman ritüellerinde arar. Şamanı ilk aktör olarak gören Kirby, Ur-Drama adlı eserinde Asya temsil sanatlarındaki, Yunan dramındaki, Avrupa köy seyirlik oyunlarındaki Şamanizm'in izlerini tespit eder (Kirby, 1975). Görüldüğü üzere sözünü ettiğimiz ve öne çıkan yaklaşımların her biri bir ritüele referans vermiştir.

Yukarıda kısaca değindiğimiz dramın kökenine ilişkin kuramlardan en yaygın ve kabul göreni J. Frazer'ın görüşlerinden etkilenecek geliştirilen ritüelizm kuramıdır. J. Frazer, Altın Dal adlı eserinde, ilkelerin ritüellerinde, Mezopotamya ve Yunan mitlerinde, dünyanın farklı bölgelerinde hâlâ yaşamakta olan dramatik oyunlarda ortak bir tema olarak binlerce yıldır varlığını koruyan ölme-dirilme motifinin mevcudiyetine dikkat çekmiş; tanrıların, kralların, kabile şeflerinin şahsında dramatize edilenin aslında mevsimlerin döngüsellliği olduğunu ve bu temsiliyetteki amacın mevsimler üzerinde büyüsel bir etki yaratmak olduğu üzerinde durmuştur. Aristo'nun, Poetika adlı eserinde Yunan dramının Dionisos ritüellerinden doğduğu görüşünden hareketle Frazer'ın ele aldığı mitolojik figürler arasında Dionisos'un da olması Yunan dramının kaynaklarını araştıran bilim adamlarının ritüelizm kuramında mevsimsel bereket ritüellerine odaklanmalarını sağlamıştır. Frazer'ın izinden giderek dramın ritüellerdeki taklitten doğduğu savıyla hareket eden araştırmacıların öncüleri olan Jane Harrison, Gilbert

Murray, Francis Mcdonald Cornford vd. (Cambridge Okulu) antropologlar varsayımsal bir kök ritüelden doğan sayısız tanrı çeşitlemeleri olduğunu düşünmüşlerdir (Şener, 2003, s. 13; Tuna, 2021, s. 102; Tecimer, 2006, s. 70; And, 2012, s. 382). Bu kök ritüelden çeşitlenmekle birlikte takip edilebilen ilk örnekleri Ön Asya Neolitik Devrine ait olan, Ana-Tanrıça/Bereket kültüne bağlı olarak şekillenen tanrıça-tanrı ikilisinin ilk örneği Sümerlerde İnanna ile Dumuzi'dir. Babil'de İştâr ile Tammuz, Yunan'da Aphrodite ile Adonis, Friglerde Kybele ile Attis, Mısır'da İsis ile Osiris. Yine Yunan mitlerinde yeraltına kaçırılan Demeter'in kızı Persephone ve Dionisos da ölme-yeniden doğma temasını içerir. Hristiyanlık'ta ölüp dirildiğine inanılan Hz. İsa'da da bu simgesellik yaşatılmaktadır (And, 2012, s. 187). M. And'ın deyişiyle "Bu ölen ve dirilen Doğu Tanrısı, çok adlı fakat özünde tek olan Tanrı'dır" (And, 2012, s. 108). Bereket bu iki tanrısal varlığın birleşmesi, kutsal evlilik (Hieros Gamos) ile vücuda gelmektedir. Ancak tanrı yılın belli zamanlarında, kış mevsiminde yok olmakta/ölmekte ve tanrıça ise onun yasını tutarak aramaya koyulmaktadır. Tanrının kayıp döneminde toprağın, sürülerin, insanların bereketi de kaybolmakta, yaşam durma noktasına gelmektedir. Tanrı ile tanrıçanın yeniden buluşması ile bolluk, bereket dönemi geri gelir. İnsanoğlu, mevsimsel bu döngüye "mimesis"le eşlik etmekle ona yardımcı olmaya çalışmaktadır (Özbudun, 1997, s. 108-110). Ritüellerin amacı doğanın canlanmasıdır. "Bu törenlerde gerçekleşmesi istenen durum simgesel olarak canlandırılır." (Şener, 2003, s. 8).

Arkaik ve geleneksel toplumlarda insanın bu tür törenler gerçekleştirmesine sebep olarak mitik düşünceye sahip olmasını daha önce de belirtmiştik. Gerçekliği duygusal olarak ve soyut ile somutu birlikte kavrayan insan, doğada gözlemlediği döngüselliğin kendi yaşamı ile sıkı bir ilişki içinde oluşunu kavrayınca, nedenlerini tam olarak kestiremediği gerçekliğe müdahalede bulunma ve mevsim ritüelleri ile sürece destek, uyum içinde olma ihtiyacını hissetmiştir. S. Şener'e göre büyü törenlerinin iki temel amacı vardır: doğa gücünü paylaşma ve birlikli güç yaratma. Arkaik toplumlar bunu sağlamak için taklide başvurur. Toplumdaki değişimler ritüellerin önemini azalttığına taklitli canlandırma olayının bir oyuna, tiyatroya dönüşmesi gerçekleşir ve ritüelin motifleri içeriği beslerken temel kanavasını ise (çatışma, ölme, yas tutma, canlanma) biçim olarak benimsenir. Kısacası ritüel kuramın kaynak olarak gördüğü ritüeller günümüzün tiyatro sanatını oluştururken, kalıntıları ise geleneksel tiyatro üzerinde doğrudan büyüsel anlamını yitirmekle birlikte belli bir yarar sağlama amacıyla ve ilksel işlevleriyle ilişkili olarak oynanmaktadır (Şener, 2003, s. 29-30).

Tarihi devirlerden öncesine, dramın kaynaklarına dair görüşler her ne kadar çeşitlilik arz etse de dramın ritüele dayandığı konusunda fikir birliğinin oluştuğunu, ritüel kuramın bu konuda genel bakış açısını şekillendirdiğini son söz olarak söyleyebiliriz. Ritüel kuram

ekseninde Yunan dramına bakacak olursak, mevsim ritüellerinin nihai, inanç boyutunun yittiği evrede tiyatronun Dionisos şölenlerinden doğduğu yargısı evrensel kabule dönüşmüştür. Varsayımsal bir kök ritüelden doğduğuna inanılan Doğulu tanrı çeşitlemelerinden kaynaklarını alan Dionisos'un Eski Yunan ve dolayısıyla Avrupa tiyatro geleneğinin başlangıcını oluşturduğuna yönelik ilk yazılı belge Aristoteles'in Poetika adlı eseridir. Aristoteles, Poetika'sında tragedyanın Yunan verimlilik ve şarap tanrısı Dionisos'u kutsamak için yapılan törenlerde (M.Ö. VII-VI) dans edilip koro ile söylenen bir ilahi olan dithyrambos'tan doğduğunu ileri sürmektedir. Bu yargı daha sonra tiyatro tarihçileri tarafından benimsenerek genel kabul halini alır. Tragedya sözcüğünün doğuşu da dithyrambos ilahilerini söyleyenlerin teke kılığına girip esrik bir halde dans ediyor oluşuyla açıklanmaktadır. Teke anlamına gelen "tragos" ile şarkı anlamına gelen "aoide" sözcüğünün birleşmesi ile tragoidia (tragedya) bu eylemi tanımlayan bir ad olmuş; dinsel bir törenin parçası olmaktan çıktığında sanata dönüşmüştür (Brockett, 2000, s. 27; Şener, 2006, s. 16).

Dionisos törenlerinden doğduğuna kesin gözüyle bakılan Yunan dramının daha eski köklerini Neolitik Çağın mevsimsel bolluk törenleriyle ilişkilendiren ritüel kuramın görüşlerinden farklı olarak dramın ve Yunan dramına kaynak olan Dionisos törenlerinin köklerini Şamanizm'de arayan görüşler de mevcuttur. Ernest T. Kirby'nin şaman kuramı dramın kaynağı olarak şaman ritüellerini referans almaktadır. Onun görüşlerini ilginç kılan ise uzun yıllar mevsimsel bereket ritüelleriyle ilişkilendirilerek açıklanan Yunan tiyatrosunun kökenlerini de Şamanizm'e bağlı olarak yorumlamasıdır. Zira Asya tiyatrosundaki şamanî izler açıkça görülmektedir. E. T. Kirby, Ur-Drama adlı eserinde şamanlıktaki tiyatro öğelerini, Asya (Hindistan, Çin, Japon) ve Yunan dramının, Avrupa köy seyirlik oyunlarının doğuşundaki Şamanizm etkisini ele almaktadır. Kirby'nin ortaya koyduğu şaman kuramı da ritüellere ve ritüellerdeki inanç boyutunun yitimine dikkat çekmekle aslında ritüel kuramın geliştirilmiş bir devamı olma niteliği göstermekte; Dionisos ritüellerini, ritüellerin öğelerini Şamanizm ekseninde yorumlamakla Cambridge Okulu'ndan ayrılmaktadır (Tecimer, 2006, s. 73; And, 2012, s. 384).

Şamanizm'in dram sanatıyla olan ilişkisinin araştırılması, özellikle antik Yunan dramının doğuşunda kaynak olarak görülen Dionisos mit ve ritüellerinin içerisinde Şamanist unsurların bulunduğu tezi, tiyatronun kaynağına ilişkin araştırmalara ilginç ve yeni bir soluk getirmiştir. İlginçtir çünkü mevsim ritüellerinde olduğu gibi kanavasası ile dramı ve dramdan doğan sinemayı dahi biçimsel olarak şekillendirecek yahut bu yönde bir ilişkinin kurulmasını sağlayacak bir süreci de beraberinde getirir bu ilişki.

Dionisos’a ilişkin mit ve ritüellerde yer alan çeşitli motifler ve uygulamalar onun Doğu ve Şamanizm kültürleri ile ilişkilendirilmesine olanak sağlamıştır. Dramın kökenine ilişkin erken tarihli araştırmalarda olduğu gibi Türkiye için de henüz erken sayılabilecek bir tarih olan 1959’da Refik Ahmet Sevengil’in “Eski Türklerde Dram San’atı” adlı eserinde dramın antik Yunan öncesi ritüel köklerine değinilirken Dionisos’un Doğulu köklerine dikkat çekilmiş, şamanların ilk aktör oluşundan, şaman ayinleri ile Dionisos esrik törenleri arasındaki benzerlikten kısaca söz edilmiştir (Sevengil, 1959, s. 7). Dionisos, Yunan panteonuna aykırı, dışarıdan gelme bir tanrıdır. Öyle ki A. Erhat’a göre bu dışarıdan gelen tanrıyı benimsemekte güçlük çekildiği için olsa gerek Helenleştirmek için uydurulan Semele mitinde Yunan baş tanrısı Zeus onu baldırından ikinci kez doğurmak zorunda kalır. Homeros destanlarında onun “Asia” diye anılan yöreden geldiği, Eski Yunan’da Dionisos dininin kutsal kitabı niteliğinde olan Euripides’in “Bakkhalar” adlı tragedyasında Anadolu kökenli bir tanrı olduğu belirtilir (Erhat, 1997, s. 93-94). Brockett, Dionisos’a tapınmanın olasılıkla Yakın Doğu’dan çıktığını, Yunanistan’a sonradan (M.Ö. 13. Yüzyıl) geldiğini, baskın esrik niteliği, tapınmalarda orji ve kurban içermesi nedeniyle başlangıçta dirençle karşılandığını belirtmiştir (Brockett, 2000, s. 28). Kısacası Dionisos esrik nitelikli ritüelleri, karanlık, düzen karşıtı oluşu ve öngörülemezliği dolayısıyla kaynaklarda Doğu ile ilişkili gösterilmiştir. Ö. Nutku’nun belirttiği üzere M.Ö. 6-7. yüzyıllarda Atina yönetiminde söz sahibi olmak isteyen, soylulara karşı güçlenen tüccar sınıfı, soyluların meşruiyetini sağlayan mit-ritüellere (Zeus ve Apollon törenleri) karşı halkın sevdiği bir inanç kaynağı olan Dionisos mit-ritüellerini törenselleştirmelerinden Yunan dramı doğmuştur (Nutku, 2000, s. 15). Yunan panteonunda aydınlığın, toplumsal düzenin, idealizmin, erilliğin, aristokrasinin tanrısı olan Apollon akıl ile ilişkilendirilirken onunla karşıtlık ilişkisi oluşturan Dionisos karanlığın, içgüdünün, kadınsılığın, doğduğu yer olan Zeus’un baldırına paralel olarak “ayak takımının” tanrısı olarak doğanın temsilcisi konumundadır. Şamanların da benzer temsiliyetleri içermesi ilginçtir. Dionisos ile Apollon’un mücadelesi doğaya karşı aklın, kültürün mücadelesidir. Mit bahsinde de ele aldığımız üzere kültürlenme aynı zamanda bilinçdışını baskıladığı, insanı doğasından uzaklaştırdığı oranda mit üretiminin devamını sağlamaktadır. Ancak tarihsel süreçte terazinin kefesi bilinç lehine ağır basmaktadır (Gezgin, 2011, s. 64, 85-93). “Tragedyanın Doğuşu” adlı eserinde tragedyaya ve estetiği Apollon ve Dionisos ilişkisi üzerinden tartışan Nietzsche’nin tragedyanın ölümü olarak nitelendirdiği süreç ise aklın ve erdemin öncelenerek, doğa ve mite ilişkin olanın geri plana koyulmasıyla başlamıştır. Bu söylem, ardında akılcı Batı felsefi geleneğine bir karşı koyuş içermekle birlikte insanın doğadan ve kendisinden uzaklaşmasını, tragedyanın sanat olma niteliğini kaybetmesini de ifade etmektedir (Erenözlü, 2020, s. 428-429). Nietzsche’nin de işaret ettiği gibi Batı sanatında mitik olandan kopuş, aslında insanın aklıyla cevaplandıramadığı sorulara mitolojik

cevapları içeren derinlerdeki asli doğası ile kurduğu bir bağın kopuşudur. Doğu düşüncesi mitsel olandan tümüyle kopmadığı için sanatındaki mitik yansımaları görmek de dolayısıyla daha olanaklıdır. Bu yüzdendir ki çağdaş sanatta törensel yapıyı kırmak ve insanı daha derinden kavramak, ona ulaşmak adına mitik kaynaklardan beslenme yoluna “bilinçle” gidilmeye çalışılmaktadır.

Dionisos’un Doğulu gösterilmesi gerçeği aslında karanlık tarafla ilişkilendirilen heterodoks inançların geldiği yön ile ilgilidir. Günün şartlarında ve halen heterodoks inançların kaynağı olarak Doğu görülmektedir. Bunda Doğu toplumlarının gerçekliği algılamada en az görünen gerçek kadar görünmeyeni de dikkate almaları etkilidir. Dionisos’u Doğu ile ilişkili gösteren bu gerçekliği algılama biçiminin yarattığı ritüellerin asıl kaynağı da heterodoks inançların en eski kaynağı olan, dünyanın diğer bölgelerinde görülmekle birlikte avcı-göçebe Asya toplumlarının karakteristiği olan Şamanizm olgusudur. Tarihsel süreç içerisinde büyük sosyal, siyasal, ekonomik birliklerin ihtiyacı olan manevi desteği sağlayan devlet dininin karşı kutbunda yer alan halk dini, egemen güçler tarafından gerektiği zaman başvurulacak bir kaynak, çoğunlukla da kontrol altında tutulması gereken bir dip dalga olarak görülmüştür. Devlet dininin, dolayısıyla egemen sistemin karşısında bir halk dini olarak Antik Yunan’daki Dionisos mit ve ritüelleri de tıpkı eski Türk büyük siyasi birliklerinde Gök Tanrı dininin karşısında Şamanizm’in gördüğü muameleyi görmüştür (bkz. Kabak & Köksal, 2021, s. 31-43). Bu noktada Dionisos mit ve ritüelleri ile Şamanizm arasında dünya görüşü anlamında da bir ortaklık vardır. Her ne kadar baskı altında tutulsa da toplumsal sistemin çalışmaz duruma geldiği durumlarda halkın ruhunun sindiği, onu tekrar diriltecek güç de halk mit-ritüelleridir. Örneğin Anadolu tekke-tasavvuf ve âşık edebiyatı bünyesinde içeriği devamlı surette besleyen kaynaklardan biri de Türklerin Asya’dan getirdikleri ve İslam inancıyla sentezledikleri eski inançlarıdır ki Anadolu’da varoluş mücadelesi verilen her çağda halka diriliş umudunu, ritüel bir ölümden sonraki yeniden doğum gibi sağlamışlardır. Mitin yaşanması anlamında gerçek kabul edildiği toplumlarda aynı düşünce sisteminin ürünü olan sanat eserleri de mit-ritüeller ile benzer işlevleri yerine getirmektedir.

Bir halk dini olarak Dionisos kültlerinin, yukarıda ele aldığımız kültün yerleşmeye çalıştığı bölgenin kültürleri ile temel karşıtlık durumu ve şaman inançlarıyla olan benzerliği dolayısıyla, Şamanizm’le ilişkisi üzerinde durulmuştur. Bununla birlikte içerikte de Dionisos mit-ritüellerinde Şamanizm’le oldukça ilgili görünen motifler vardır: Cinsiyetler üstünlük/kadınsılık, ölme-dirilme, hastalıkları sağaltma, esrime, kılık değiştirme, ağaç simgeciliği bu motiflerin en öne çıkanlarıdır.

E. T. Kirby Dionisos'ta bir şaman prototipi bulmakta, onunla ilgili baskın motifleri Şamanizm'le ilişkilendirerek açıklamaktadır (Tuna, 2021, s. 99). Dionisos tıpkı şamanlar gibi cinsiyetler üstü ve kadınsı özellikleri ön plana çıkarılarak tasvir edilmektedir. O hem bir kadından hem de bir erkek olan tanrı Zeus'tan ikinci kez doğmaktadır. Doğayı ve bereketi temsil eden Dionisos'un, Apollo'nun eril kültünün karşısında dişil ilkenin sembolü olarak görülmesi doğaldır. Muhipleri de çoğunlukla kadınlardır (Gezgin, 2011, s. 95). Dionisos'un adının bir anlamı da "iki kez doğan"dır (Erhat, 1997, s. 93). Onun hem Zeus tarafından ikinci kez doğurulması hem de parçalanarak haşlanması ve yeniden doğumu şamani bir erginlenme ritüeli ile ilişkilendirilir. Şamana ölüp-dirilmek suretiyle şamanlık yeteneğini kazandıran erginlenme, sonraki süreçte onun hem kendisini hem de başkalarını sağaltacak gücü elde etmesine olanak tanır. Dionisos da tıpkı şamanların şamanlığa geçişinde kendilerini toplum dışına iten deneyimlerde olduğu gibi Hera tarafından "delirtilir". O, hem insanları korku ve acıma duyguları ile çılgınlığa götürmekte hem de bu çılgınlığı sağaltmaktadır (Tuna, 2021, s. 110). Dionisos öncelikle bir doğa tanrısıdır, doğada vahşi ve coşkun bir yaşam sürer. Doğanın sırlarına erme, tanrısallaşma noktasında ise şarap ve sarhoşluktan yararlanan bir şarap tanrısı niteliğindedir. Sırta erme teknikleri ile mistik tarikatlar üzerinde etkili olduğu düşünülür (Erhat, 1997, s. 95-96). Dionisos'un bu en ayırıcı hususiyeti de aslında şamanın bir trans ustası olarak "ruhlarla fâni insanlar arasında aracılık etme" (İnan, 1986, s. 72) özelliği ile benzeşmektedir. Göktürk yazıtlarında şamanlara ait olan bu ruhsal seyahat şamanlar tarafından değil egemen güç yani hakan tarafından gerçekleştirilir. Bu anekdot sözünü ettiğimiz mitik olanın karanlık doğasını bastırmakla ilgilidir. Dolayısıyla toplumsal düzeyde hâkim olan bir duruşun sanatta da yansımalarını görmek mümkündür (bkz. Kabak & Köksal, 2021, s. 39-41). Dionisos şaraptan ziyade şarabın verdiği kendinden geçme haliyle ilişkili olarak Apollon'un bilinçliliğine karşıtlık oluşturan kültürel bir duruşu simgeler (Gezgin, 2011, s. 98). Onun müritleri (Maenadlar, çılgın kadınlar anlamındadır.) de doğada davullar eşliğinde kendilerinden geçmiş bir halde kanlı kurbanlar sunarak ayinlerini gerçekleştirirler. E. T. Kirby'e göre o bir bereket tanrısı değil, ona antik Yunan'da atfedilen "çılgın" sıfatından da anlaşılacağı üzere bir çılgınlık ve katharsis tanrısıdır. M. And, esrik nitelikleri ile Dionisos ayinlerinin şaman ayinini andırdığını belirtmektedir (And, 2012, s. 387; 1962, s. 22). Dionisos tüm bu nitelikleri ile toplumsal düzenin, evliliklerin koruyucusu, devlet dininin temsilcisi Hera'nın hışmından kurtulamaz, kılıktan kılığa girmek zorunda kalır. Oğlak, Dionisos'un kılığına girdiği kutsal hayvanlarındandır. Bakkhalar'da boğa ile özdeşleşen Dionisos, kendisini boğa olarak gören Pentheus'a "Senin gördüğün, tanrıdır." der (Euripides, 2010, s. 43). Şamanların da çeşitli hayvanlarla özdeşleştikleri bilinmektedir. Şamanlar için koruyucu ve özdeş tanrısal ruh olarak hayvan biçimli düşünülen ruhlar "iye kıl, töz, emeget, arvak" şeklinde adlandırılmaktadır.

Şamanların ayinlerde canlandırdıkları, giysilerinde temsil ettikleri bu totemizm ve animizm kalıntısı mitik tasavvurun, İslam sonrası Türk mistik inançlarında yaşadığı da görülmektedir. Tıpkı Dionisos ayinlerindeki hayvanla ilişkili kültleri Şamanizm’le ilişkilendirmenin mümkün olduğu gibi. O, ağaçların koruyucusu, tanrısı olarak da tanımlanmaktadır. Onun simgesi bir direktir, ağaç kütüğüdür (Frazer, 2004, s. 311). Şamanizm’de de ağacın axis mundi olarak görüldüğü, ayinlerde kimi zaman bunun bir direk ile temsil edildiği bilinmektedir.

Görüldüğü üzere Avrupa ve Yunan tiyatrosunun temeli olarak kabul edilen Dionisos törenlerinin gerek düşünsel temelinde gerek kült içeriklerinde motif olarak pek çok şamani unsurla ilişkilendirilmesi kolayca mümkün olan hususiyetler bulunmaktadır.

1.6. MİT, RİTÜEL VE GELENEKSEL TÜRK TİYATROSU

E. T. Kirby, Dionisos ritüellerinde olduğu gibi Avrupa köy seyirlik oyunlarında da Şamanizm kalıntılarının mevcut olduğunu iddia etmiştir. Kirby, seyirlik oyunlarda binek olarak kullanılan sembolik hayvanları, ölme-dirilme motifini ve bu motife bağlı olarak dirime yardımcı olan hekimi, hekimin düşsel yolculuğunu ve sağaltıcı olma özelliğini, erkek oyuncuların kadın rollerini oynamalarını Şamanizm ile izah etmektedir (Kirby, 1975, s. 141-153, Tuna, 2021, s. 207-211). Şamanizm’in izlerini Türkiye’de ve daha açık bir surette geleneksel Türk tiyatrosunda; “oyun” kapsamında olan halk danslarında; çocuk, genç ve yetişkinlerin gerçek anlamdaki oyunlarında ve son olarak otantik temsile yer veren çağdaş dramatik sanatlarda sürmek mümkündür.

Metin And başta olmak üzere araştırmacılar geleneksel Türk tiyatrosunun kaynaklarını ele alırken ritüel kalıntılarını, Şamanizm etkilerini de gündeme getirmişler (R. A. Sevengil, A. K. Tecer, Ş. Elçin vd.) bu konuda analizler yapmışlardır. Metin And, önceki çalışmaları olan “Dionisos ve Anadolu Köylüsü”nde ve “Ritüelden Drama”da köy seyirlik oyunlarındaki motifleri doğrudan ritüel kuram çerçevesinde Yakın Doğu bolluk ritüellerinden yola çıkarak yorumlarken, “Oyun ve Bügü”de, E. T. Kirby’nin bazı yorumlarını aşırı bulmakla birlikte onun Avrupa köy seyirlik oyunlarında Şamanizm kalıntılarını bulduğu gibi, “Anadolu Oyunları”ndaki (Bu kapsamda ele alınan türler: Anadolu Dansları, Anadolu Dramatik Oyunları, Çocukların-Gençlerin-Yetişkinlerin Oyunları) Şamanizm unsurlarını ele almıştır. Erhan Tuna “Şamanlık ve Oyunculuk” adlı çalışmasında geçmişten günümüze şamanın eyleminin dram sanatıyla ilişkisini incelerken geleneksel seyirlik oyunlarımızdaki Şamanizm kalıntılarını da ele almıştır.

Geleneksel tiyatromuz aslında sadece Şamanizm’den değil birçok kaynaktan beslenmiştir. Metin And, Anadolu dramatik sanatında kaynak bakımından beş önemli etkene

dikkat çeker: Yer, soy, din, imparatorluk ve Batılılaşma olmak üzere. M. And'ın yer etkeninden kastı Anadolu'da yaşamış eski uygarlıkların bolluk ritüelleridir ve büyüsel işlevlerini büyük oranda yitirmelerine rağmen günümüze kadar varlıklarını korumuştur. İkinci etken olan soy ise Türklerin eski yurtlarında benimsediği inançlar ve Şamanizm etkileri olarak belirtilir ki çocuk ve gençlerin oyunlarından, halk danslarına, köy ve halk tiyatrosuna kadar etkileri görülmektedir. Hatta doğrudan şaman adının Yakutlardaki karşılığı olan “oyun”un Anadolu'da oyunu, tiyatroyu, dansı, seyirlik oyunları kapsıyor olması bile etkinin büyüklüğünü göstermektedir. İmparatorluk ve din/İslam etkeninde üç kıtada yaşayan farklı etnik kökenler ve inançlar arasındaki kültürel alışverişin tiyatro üzerindeki etkileri söz konusudur. Tanzimat ile başlayan süreçte Batılı tiyatro anlayışı ile halk tiyatrosunun kaynaşması (Tuluat tiyatrosu) Batılılaşma etkeni olarak tiyatromuz üzerinde etkili olmuştur (And, 1970, s. 8-11).

Geleneksel Türk tiyatrosunu köylü ve halk tiyatrosu geleneği olarak iki başlıkta inceleyen Metin And, köylü tiyatrosu kapsamında kukla oyunlarını, dilsiz oyunlarını, hayvan benzetmecelerini, çoban ve tarım oyunlarını, konusunu mit, masal, tarih ve günlük yaşamdan alan oyunları ele almaktadır. Halk tiyatrosu geleneği ise hokkabaz, çengiler-köçekçeler-curcunabazlar, meddah, kukla, Karagöz ve Orta oyununu kapsamaktadır (And, 1992). Bunun dışında Anadolu oyunları kapsamında danslar ve dramatik oyunların dışındaki çocuk, genç ve yetişkinlerin oyunları da mitlerin ve ritüellerin, hassaten Şamanizm'in tesir ettiği ve tıpkı tiyatro gibi “oyun” adıyla anılan, bu başlık altında ele alınması gereken türlerdir. Zira mit-ritüellerden beslenen tüm bu kültürel birikim çağdaş dramatik sanatların kaynakları olarak onları beslemekte, beslediği oranda küresel çaptaki kültür endüstrisi ile kurulan egemen söylemi aşarak ulusal anlatıların özgünlüğünü artırmaktadır.

Doğanın ritmine ayak uydurarak, gerektiğinde bu ritmi taklit içeren ritüel eylem ve mitik söylemlerle destekleyerek hastalıkları sağıltmak, tarım ve hayvancılıkta verimlilik sağlamak üzere önceleri dinsel-büyüsel işlevler gören Anadolu köy seyirlik oyunları, rasyonalitenin etkisiyle din dışı ve daha çok toplumsal işlevler kazanmaya başlamıştır. Ancak kırsal hayatın kent hayatından uzaklığı ölçüsünde insanın özellikle dinsel boyut içeren geleneklere bağlılığı devam etmektedir. S. Şener'in belirttiği üzere köy seyirlik oyunları her ne kadar güldürü nitelikli görünse de kökenindeki dinsel işlevi anımsatan bir ciddiliği ve saygınlığı barındırmakta, bu oyunlarla hâlâ doğa olaylarına tesir edilebileceğine inanılmaktadır (Şener, 2003, s. 7).

Anadolu köy seyirlik oyunlarının mitik kökleri genel olarak ritüel kuram ve şaman kuramı ekseninde yorumlanmıştır. Ritüel kuram, önceki başlıkta ele alındığı üzere, dramın köklerini Yakın Doğu'nun mevsimsel bereket törenlerinde bulmakta, köy seyirlik oyunlarında

bu törenlerin varlığını kanavasıyla, motifleriyle devam ettirdiğini iddia etmektedir. M. And köy seyirlik oyunlarında üç ana konu olduğunu ve bu konuların eski bereket törenlerinin kalıntıları olduğunu söylemektedir. Bunlardan ilki ölüp dirilme konulu seyirlik oyunlardır. Mevsim değişimlerinin “Doğulu tanrı çeşitlemeleri” olan Temmuz, Osiris, Attis, Adonis, Dionisos’un şahsında tanrıların ölüp dirilmeleri şeklindeki temsilin kalıntıları köy seyirlik oyunlarında iki hasım arasındaki bir savaş, hasımlardan birinin ölmesi ve büyü ile dirilmesi şeklinde olmaktadır. İkinci önemli konu kız kaçırmadır. Bu konu köy seyirlik oyunlarında mevsimsel değişimlere hem mitolojik bir yorumun hem de toplumsal bir olgunun yansıması olarak karşımıza çıkmaktadır. Mitolojide bereket tanrıçası Demeter’in Hades tarafından yer altına kaçırılan kızı Persephone/Kore’nin yer altında kaldığı süre zarfında yaşlı Demeter’in kızını arayışında yaşanan kıtlık ve ona kavuşması ile sağlanan bereket teması ritüel bir kalıntı olarak kız kaçırmaya konulu temsillerde işlenmektedir. Kimi oyunlarda ise her iki konu bir arada işlenmektedir (And, 1970, s. 22-24). Kısacası dramın ritüelden doğduğu tezini, ritüelin gerçek işlevi ile en yakın ilişkiyi sürdürmeye devam eden köy seyirlik oyunlarında görmek mümkündür. Mit ve ritüellerin içeriksel ve biçimsel etkileri yüzyıllardan bu yana varlığını korumuştur. Bu noktada geleneksel tiyatronun en mühim özelliklerinden olan doğaçlama olma niteliği, biçimsel ve içeriksel mit-ritüel kalıntıların barınmasına nasıl olanak sağladı şeklinde bir çelişki ortaya çıkmaktadır. Ancak M. And’ın belirttiği gibi geleneksel tiyatrodaki doğaçlama, yazılı bir metne dayanmama ile ilgilidir. Yoksa ritüel kalıntıları olan oyunlarda belli bir takvime, kalıplaşmış söz ve eylemlere uyulmakta, bunlarda yapılacak herhangi bir değişimin, mit ve ritüellerin bir model-ilk örnek oluş özelliği nedeniyle yinelenişinde olduğu gibi, büyüsel işlevi etkisiz hale getireceğinden çekinilmekte ve orijinalitesine saygı gösterilmektedir (And, 1970, s. 12). Dolayısıyla mitik etki, işlevin yanında seyirlik oyunların biçim ve içeriğinde de bu ilişkiyi bir şekilde sürdürmektedir.

Dramın şaman ritüellerinden doğduğuna yönelik tezlerin mevcudiyetine yukarıda değinmiştik. Köy seyirlik oyunlarında özellikle de hayvancılıkla ilgili olanlarında Şamanizm’e ait unsurların görünürlüğü daha açıktır (Tuna, 2021, s. 191). Çünkü Orta Asya bozkırlarında temel ekonomisi hayvancılığa dayanan eski Türklerin, yaşam biçimi ve doğal olarak kültürleri de hayvancılık üzerine olmuş ve bu birikim Anadolu’ya da taşınmıştır. Çobanlıkla, hayvancılıkla ilgili çok geniş bir bilgi birikimi ortaya koyulmuş, bu birikim fiziki olarak kalmamış duygusal olarak da yaşanmıştır (Kabak, 2018a, s. 42). Örneğin oyunlarda kılık değiştirmelerle görünüşün hayvana benzetilmesi Şamanizm’deki hayvana ilişkin inançlarla yorumlanacak bir içerik barındırmaktadır. Eski Türk dininde hayvan ile insan arasında bir fark görülmemekle birlikte pek çok açılardan hayvanların insandan üstün bir konumda bulunduğu da inanılmıştır. Onlar, üstün sezileri, güçleri ile ata ruhlarının bedenleşmiş biçimleri, insanın

yardımcısı, öteki dünyaya götüren bir binek olarak görülmüş; onunla özdeşleşme yoluna gitmenin insanın kârına olacağına inanılmıştır. Hayvanlar dünyasının insanın kayıp cennetinden izler taşıdığına inanıldığından ritüellerle ulaşmak istenen mitik zaman ve mekâna erişimde hayvanlardan yararlanılması olağandır. Doğa ile iç içe yaşayan, gerçeklik algısının bu yaşamdan doğan mitik düşünceden hâlâ beslendiği köy çevreleri de rasyonel düşüncenin egemenliğini kurduğu zamanlara dek seyirlik oyunlarla, oyunlardaki hayvan benzetmeceleri ile hayvanlarla sağlanacak dinsel-büyüsel işlevlerden etkin biçimde yararlanmıştır. Oyunlar doğal olarak büyüsel işlevin etkisini yitirmesiyle toplumsal başka işlevleri yüklenmiştir.

Metin And, bir köy seyirlik oyunu olan Köse oyunundaki Şamanist unsurlardan kısaca söz etmiştir. And'ın verdiği oyun içeriği göstermektedir ki: Oyuncuların hayvan postu giyinmeleri hayvanlarla özdeşleşmeyle, bu postların ak ve kara olması ak-kara şamanlıkla, at yerine geçmek üzere simgesel olarak kullanılan sopa şamanın binek hayvanıyla, ölme dirilme motifi şaman erginlenmesiyle, diriltme işlemi şamanın sağaltma eylemiyle, oyundaki dans ve kurban da yine şaman ayini ile ilişkilendirilebilecek unsurlardır (And, 1970, s. 9-10). Hayvancılıkla ilgili bir oyun olan Saya Gezmesi oyununun da doğrudan Şamanizm'le ilişkili bir oyun olduğunu görüyoruz. Oyun, hayvanların çoğalmasıyla, koç katımı ile ilişkilidir (Koç Katımı ile ilgili ayrıntılı bilgi için bkz. Kabak, 2018b). Karaman'da oynanan bir oyundan örnek veren E. Tuna, oyunda çobanların ak ve kara koyun kılığında evlerden hediye topladıklarını göstermektedir. Oyundaki ak-kara karşıtlığı, ölüp dirilme motifi ve hayvanla özdeşleşme dışında şamanlıkla ilişkilendirilebilecek asıl husus ise Saya-Sayacı'nın Orta Asya Türk-Moğol inançlarında sürüleri koruyan bir şaman tanrısı (Saya-Sayacı, Şamanist inançlardaki Yayık Han'la da ilişkilendirilir.) olmasıdır (Tuna, 2021, s. 192-193). Köy çevresinde Şamanizm'le doğrudan ilişkili olan bir başka gelenek kukla geleneğidir. Kukla geleneğinin kökleri doğrudan Orta Asya Türk inançlarına dayanmaktadır (And, 2012, s. 97). Asya Türk ve Moğol halklarında töz/tös (Asıl, kök, menşe anlamlarındadır.), ongon, emeget, eren, tangara olarak adlandırılan, ölmüş ataların ruhlarının hatırası olarak saygı gösterilip saklanan put-fetişler mevcuttur. Keçeden, paçavradan, deriden, ağaç kabuklarından vs. yapılmakta olan ve ata kültü ile totemizmle ilişkili olan bu putlar, hayvan biçimli olabilmekte, çocukların oynadıkları bebekleri andırmaktadır. Bu tasvirlerin köklerinin Hunlara kadar gittiği Çin kaynaklarından takip edilmektedir. İnsanları koruyan, tabiatı idare eden ruhların temsili olarak görüldüğü için bir kült oluşturmakta ve çeşitli işlevler görmektedirler. Ava giderken, sefere çıkarken, hastaları tedavi ederken onlara müracaat edilmektedir. Örneğin şamanlar hastalıkları tedavi ederken hastalıkları kugurcaklara (oyuncak), korçaklara (kukla) nakletmektedirler (İnan, 1986, s. 42-45). Anadolu kukla oynatma geleneğinde de kuklanın eski çağlarda olduğu gibi mitik-ritüel işlevlerinin devam ettiği görülür. Anadolu'da yağmur yağdırmak için Çömçe Gelin denilen kuklaların

kullanıldığını biliyoruz (And, 2012, s. 235). Kukla oynatma geleneği, kuklaların basit söyleşmelerinden, kavgalarından ibarettir (Tuna, 2021, s. 216). Adeta işlevi için kuklaya müracaat edildiğini kanıtlayacak bir duruma işaret eder bu sadelik. Dolayısıyla ritüel kuramda kabul edildiği gibi ayinlerin dramı biçimlendirdiği nasıl kabul ediliyorsa, şaman kuramına bağlı olarak şaman ayinlerinin, uygulamalarının dram üzerinde işlev, içerik ve biçim noktasında bir tesiri olduğu Türk köy seyirlik oyunlarından da takip edilebilir.

Köy seyirlik oyunlarının hem ritüel kuram hem şaman kuramı ekseninde olsun ayinlerle ilişkilerini genel olarak toparlayacak olursak; Nurhan Karadağ, köy seyirlik oyunları üzerine yaptığı çalışmasında, S. V. Örnek'in tespit ettiği bir eylemin ritüel olma şartlarını, köy oyunlarının da sağladığını göstermiştir.

Ritüellerin koşulları:

- a) İbadeti ya da âyini yönetecek bir din adamının (klan yaşlısı, şaman, medizinmann) bulunması gerekir.
- b) İbadeti ya da âyini yönetecek olanla katılanların belli bir ön hazırlığı yerine getirmeleri gerekir (yılanmak, oruç tutmak, bedeni ve yüzü boyamak, törensel giysiler giymek vb.).
- c) İbadet ve âyin sırasında belli şeyleri yapmak ya da yapmamak, ritüel kaçınmalara dikkat etmek gerekir (susmak, gülmemek, yüksek sesle konuşmamak vb.).
- d) Belli yerlerde ibadet etmek, âyin ve tören düzenlemek gerekir (tapınaklar, kurban yerleri, mezarlıklar, köy alanı, “erkekler evi”, koruluklar, resimli kayalıklar, mağaralar vb.).
- e) Belli zamanlarda ibadet etmek gerekir (bayram ve törenlerde, kuraklık, savaş zamanlarında vb.).
- f) İbadet; kurbanı, adağı, hediye gerektirir.
- g) İbadette kurbanın ve duanın yanısıra dans, müzik ve ritüel içerikli oyunların da bulunması gerekir.
- h) Özel kült araçlarının bulunması ve kullanılması gerekir (idoller, maskeler, çurungalar, müzik aletleri vb.).
- i) İbadetin bölümlerinden olan ritlerin belli kurallara bağlanarak, dondurulması ve kapalı bir sistem içerisinde işlenmesi gerekmektedir (Örnek, 1988, s. 82-83).

Köy seyirlik oyunların ritüellerle örtüşen koşulları:

- a) Oyunu yönetecek bir din adamı veya yetenekli bir kişi vardır. Bunlar: hoca, dede, yiğitbaşı, oyuncubaşı, elebaşı, meydancı, köse, delil, oyunağası, öncü, reis, kahya vb. gibi çeşitli isimler alırlar.
- b) Oyuna katılanlar, kılık değiştirme, makyaj yapma, abdest alma, namaz kılma gibi ön hazırlıklar yaparlar.
- c) Oyunun çatısı belli olduğundan, susulacak, gülünecek vb. yerleri herkes önceden bilir. Oyun anında oyunun niteliğine göre davranılır.
- d) Genellikle, oyunların kendilerine has belirli oyun yerleri vardır. Köy meydanı, ev önleri, damlar vb.
- e) Oyunlar belirli günlerde çıkartılır.
- f) Kış yarısı, saya gezme gibi oyunlarda adak, hediye verme geleneği vardır.
- g) Oyunların hemen hepsinde dans ve müzik vardır.
- h) Bazı oyunların özel araçları vardır. Deve başı, at iskeleti, sakal gibi.

- i) Özellikle saya gezme, kış yarı gibi oyunlar kurallaşmış ve kalıplaşmıştır (Karadağ, 1978, s. 18).

Geleneksel Türk tiyatrosunun halk tiyatrosu cephesinde de mit ve ritüellerle ilişkili olmakla ilgili benzer bir durum söz konusudur. Ancak kaynakları bakımından köy tiyatrosu ile ortak olan halk tiyatrosunda dinsel-büyüsel işlevin geri planda kaldığı; psikolojik, eğitsel, tarihsel-kültürel, siyasal ve en çok da eğlendirme işlevlerinin öne çıktığı görülmektedir.

M. And'ın halk tiyatrosu geleneği kapsamında ele aldığı türler olan hokkabaz, çengiler-köçekçeler-curcunabazlar, meddah, kukla, Karagöz ve Orta oyunu birer halk güldürüsüdür (And, 1992). Her halk güldürüsünde olduğu gibi toplumsal ve siyasal taşlamaya başvurusu, açık saçık bir söylemi olması ile gölge oyunu ayırıcı iki önemli özelliğe sahiptir ve bu niteliklerine rağmen kısıtlamalara karşı koyabilmiş, dokunulmazlığını sürdürebilmiştir (And, 1970, s. 55). Bu dokunulmazlığın ardında aslında mitik-ritüele ilişkin olan ilk örneğin yinelenmesinde gösterilen gayret, ilk örneğe gösterilen saygı ve onun ardına sığınarak söylenmeyi söyleyebilme imkânı, ana akım mitolojiden sapmış (heterodoks) bir halk dini, teknikleri olan Şamanist kaynağın dışavurumu olup olmadığı sorgulanabilir. Örneğin M. And, phallusun bolluk getiren tılsım ve kötücül olanı kovan bir etken oluşu dolayısıyla Karagöz temsillerindeki gösterimini ve açık söylemi mevsimsel bereket ritüellerinin bir kalıntısı olarak görmektedir (And, 1970, s. 55; 1962, s. 75).

Gölge oyununda Şamanizm'le ilişkilendirilecek motifler de kullanılmaktadır. Örneğin gösterimlerde kullanılan hayat ağacı tasviri Şamanizm'deki ağaç kültünü çağrıştırmaktadır. (Tuna, 2021, s. 98). Karagöz gölge oyununun canlı oyuncularla oynanan biçimi olan Orta oyununda, Karagöz oyunundaki Karagöz ile Hacivat'a karşılık Pişekâr ile Kavuklu ana karakterleri bulunmaktadır. Her iki oyunda da dans ve müzik kapsamında Şamanist bir iz olarak kabul edilebilecek “curcuna” denilen gürültülü danslar şamanların coşkun hallerini andırmaktadır (Kuvvet, 2019, s. 92).

Halk kültürünün bir kaynağı olmak bakımından içerikte Şamanizm'e dair başkaca motiflerin bulunma imkânı olmakla birlikte gölge oyunu ile Şamanizm arasında kurulabilecek en temel ilişki ise gölge oyununda evrenin Doğu mistik-mitik düşüncesi doğrultusunda ikili bir gerçeklik ile kavranmasıdır. “Gölge oyunu, Şamanizm'in ruhu algılayış biçimine uygun bir mantığı içinde barındırır. Ata tapınımı, ruhların yok olmaması ve çeşitli şekillerde ortaya çıkması gibi inanç biçimleri Şamanizm ile gölge oyunu arasında bir ilişkiyi ortaya koyar.” (Tuna, 2021, s. 97). Animist ve totemist inançlarda mevcut olan imgeye yönelik tapınımın (örn: Töz) giderek gölgeye yönelmesiyle ilişkili olarak Karagöz oynatıcısı da tıpkı bir şaman gibi birçok varlığın seslerini taklit ederek onlara kişilik kazandırır, gerçeküstü varlıklarla diyalog kurar (And, 1977, s. 19; Kuvvet, 2019, s. 89).

Sözünü ettiğimiz bu gerçekliği mitik kavrama biçimine bağlı olarak geleneksel halk tiyatrosunda benzetmeci değil göstermeci bir anlatı dili, üslubu tercih edilmiştir. Bu dil sembolik bir dildir. Görünen gerçeğin yanılsamasını yaratmak hedef değildir çünkü gerçeklik görülenenden ibaret değildir anlayışı ile “benzetme” çabası anlamsız kalır. İslam sanatlarında da aynı kavrayış geçerlidir. Bu yüzden “Benzetmeci tiyatrodaki bütün çabalar seyirciyi, sahnenin sahne, oyuncunun oyuncu olmadığına kandırmaya yönelir. Bu bakımdan sahne; dekor, türlü donatım, ışık, kılık, kişilik değiştirmekle özel ve gerçek bir yer gibi gösterilir.” iken göstermeci tiyatrodaki “Oyuncu, seyirci ve temsil sanki ayrılsız, gayrisız aynı dünyanın ilişkinleridir.” (And, 1970, s. 70). Oyuncu oyundan çıkabilir, seyirci istediği vakit oyuna dahil olabilir, türlü nesneler sahnede sembolik olarak başka işlevler görebilir ve düşünce dünyasında evrene ilişkin türler arasında herhangi bir ayrım yoktur. Doğu anlatı geleneğinde hâkim olan göstermeci üslubun kaynakları da doğal olarak ilk destan anlatıcısı şamana kadar çıkmakta; oradan çağımıza dek gelerek anlatılardaki “açık biçim”i³ meydana getirmekte; anlatıya törensel değil ayinsel bir katılımı sağlamaktadır. Şaman ve ayinine katılanlarda da benzer bir kavrayış ve sembolik anlatım görülür. Şaman dünyevi kirlerinden arınarak, mitik zaman ve mekânda olduğu gibi, türler arasında ayrımın olmadığı imkâna kavuşur. Tabii ayine katılanlar da bu imkândan nasibini alır. Basit bir sopa binek hayvan olabilir. Çağdaş dramatik sanatlarda da işte tam da bu katılımı sağlamak üzere kökleri şaman anlatı geleneğine kadar giden mitik düşünce biçimi ile kavranan gerçekliğin göstermeci anlatı diline ve açık biçimine bir yöneliş vardır.

Anadolu geleneksel halk oyunları yahut dansları şeklinde adlandırılan temsillerde de Şamanizm’le ilişkilendirilebilecek unsurlar, işlevsel kullanımlar mevcuttur. Şamanın en önemli araçlarından olan davul, halk danslarının da ayrılmaz bir parçası niteliğindedir. Anadolu’da gerçekleştirilen kutlamalarda (Asker uğurlaması, evlilik vs.), gelenekten oldukça kopuk bağlamlarda bile ritüelin mahiyetine ilişkin herhangi bir bilgi olmasa da âdeta eski çağlarda olduğu gibi davul ile sağlanacak bir faydaya müracaat edilmektedir. Şaman inançlarında davul, yapımından icrasına ve ömrü bittiğinde bir kenara koyuluşuna kadar her aşamasında kült bir nesne olarak karşımıza çıkmaktadır. Yapımında muhtevasını oluşturan unsurlar kült nesnelerden seçilmekte, bir koruyucu ruha sahip olduğuna inanılmaktadır. Üzerindeki tasvirlerde Türk kozmolojik tasavvuruna dair bilgi vardır. İcrasından umulan ise vecde gelmek, izleyiciyi eyleme dahil etmek, ruhları çağırarak, kötü ruhları kovmak ve gerektiğinde hapsedmek şeklinde sıralanabilir. Bununla birlikte farklı Türk boylarında aynı işlev ile telli

³ Açık biçim, kapalı biçim: “Kapalı biçim tek bir biçim içinde kapalı kalan, seyircinin, dinleyicinin, oyuncunun istediği gibi değiştiremediği, yaratıcısının elinden çıktığı gibi dondurulmuş, kalıplaşmış eserdir. Açık biçim esnek, oynak, değişkendir. Parçalar ve öğeler yer değiştirebilir, kimi kez sonsuz sayıda olanaklar taşır, seyirci kendisine sunulan bu çok yönlülük içinde seçimler yapabilir, sanki ikinci bir yaratıcı olur.” (And, 1970, s. 72).

çalgılar da kullanılmaktadır (Kabak & Köksal, 2021, s. 67-68). M. And, Anadolu’da dansçının davulla birlikte olan dansını; kınalı, mumlu, kaşıklı ve hayvan taklidi içeren dansları eski çağların ritüel kalıntıları olarak kabul eder (And, 2012, s. 173). Araştırmacılar tarafından kökleri şamanlığın esrik danslarıyla ilişkilendirilen bir başka dans icrası da Türk-İslam halklarındaki tarikatların semâ’, semah vb. adlarla anılan ritüel nitelikli danslarıdır. Tarikatlardaki zikir-semâ’, mit-ritüel ikiliğine karşılık gelmektedir. İnsanlar, maziden gelen aşkınlık amaçlı dansları bir gereksinme ile yeni dinin görünümüne uyarlamış, işlevlerinden yararlanmışlardır. Danslarda ağırdan başlayarak gittikçe hızlanan coşkunluk hali, bir elin göğe ötekinin yere dönük olması, dönme ve zıplama hareketleri, turna-kartal gibi adlandırmalar evrene ilişkin kozmolojik bir tasavvuru ve Şamanizm izlerini yansıtmaktadır (And, 2012, s. 52, 363; Tuna, 2021, s. 186).

Geleneksel Türk tiyatrosunda temsillerin tümünün oyun olarak adlandırılması aslında bir karışıklığa da yol açmaktadır. Dramatik oyunlar ve danslar dışında kalan, gerçek anlamda oyun olan çocukların, gençlerin ve yetişkinlerin oynadıkları oyunların da oyun olarak adlandırılmasından doğmaktadır karışıklık. Dramatik oyunlarda olduğu gibi bu oyunların da mit-ritüel kökenli olduğu düşünülmektedir. Zira bu oyunlarda uğura, talihe inanılmaktadır. Dolayısıyla büyüsel düşüncenin ürünü olarak falcılıkla ilişkilidirler. Oyunların tekerlemelerinde (ör. ebe belirleme), sayışmacalarında, “dilsiz” oyunların gülme ve konuşma yasaklarında ritüel kalıntılar göze çarpmaktadır. Özellikle çocuk oyunlarındaki ritüel, Şamanist ilişki üzerine araştırmacılar pek çok çalışma ortaya koymuşlardır. Çocukların bir tutuculuk, yetişkinleri taklitçilik ile eski çağlara ait dinsel kalıntıları bozulmadan bugüne aktardıkları üzerinde durulmuştur (And, 2012, s. 48, 68, 280, 284). Anadolu’daki en yaygın oyun türlerinden olan kemiklerle oynanan bir talih oyunu olan “aşık oyunu” da Şamanist kehanet inançlarıyla ilişkili olarak kökleri çok eski çağlara uzanan oyunlardan biridir. Oyunun merkezinde kemik vardır. Büyüsel düşüncede iki nesne, durum, olay arasında rasyonel olmayan bir ilişki kurularak, tabulara uyularak tarafların birbiri üzerinde tesiri olacağına inanılmaktadır. J. P. Roux’nun belirttiği üzere eski Türklerde bu düşüncenin ürünü olan uygulamalara toplumun her katmanınca uğurlu, talihli, kutlu olanı bulmak için bütün güçlere (Gök Tanrı ve ikincil tanrısal güçler, ruhlar, bitkiler, hayvanlar ve içinde muhtemel güç barındıran diğer her şey.) şamanlar aracılığıyla başvurulmuştur (Roux, 2011, s. 96). İçerisinde güç barındırdığına inanıldığı için kemiklerle ilgili de mitik düşüncede pek çok inanç gelişmiştir. Kemik, Asya Şamanist inançlarında bir yaşam kaynağı olarak görülür. Yaşam kaynağı olarak kemikler itinayla muhafaza edildiğinde hem hayvanlar hem insanlar bu kaynaktan yeniden türemektedir (Eliade, 1999, s. 88, 189). Örneğin Cengiz Han avucunda aşık kemiği tutarak, yani yaşam gücü, kutu ile doğmuştur (Roux, 1994, s. 71). Anadolu’da derlenen inançlarda kemiklerin

muhafazasına yönelik aynı ilginin devam ettiği görülmektedir. Dolayısıyla geçmişte ve günümüzde kemik, bir yaşam kaynağı olarak kavranmakta, içerisinde sihirsel bir güç barındırdığına inanılmaktadır. Dolayısıyla bu özelliği iledir ki Şamanist inançlarda aşık kemiklerine, kürek kemiklerine bir kehanet aracı olarak başvurulmaktayken aynı inancın kalıntıları olarak Anadolu’da aşık oyununda aşık kemikleri bir zar gibi talih oyunu kapsamında kullanılmaktadır.

Geleneksel Türk tiyatrosunun köy tiyatrosu olsun halk tiyatrosu cephesi olsun mit-ritüel izleri bünyesinde barındırdığı açık olarak görülmektedir. Bu mit-ritüel izler sadece soy bakımından bağlı olduğu Türk kültürü ile Şamanizm izlerini değil, yer bakımından bağlı olduğu eski Anadolu uygarlıklarının bolluk ritüellerinin izlerini de belirgin olarak yansıtmaları açısından dikkate değerdir. Binlerce yılın birikimi ve inanç boyutu da olmak bakımından insan hayatında derin izler bırakmış “oyun” geleneği doğal olarak çağdaş Türk tiyatrosuna ve sinemasına da tesir etmiştir.

1.7. MİT, RİTÜEL VE SİNEMA

1.7.1. Mitoloji ve Sinema

Mit-ritüel ve sanat birlikteliği, sanatın doğuşundan itibaren süregelen bir ilişkidir ve gerçekliği gördüğü ile yetinen modern zamanların çağdaş anlatı formlarında dahi varlığını sürdürmektedir. Sinema hem bir endüstri hem de bir sanat dalı olarak birbirinden farklı amaçlarla mitolojiden beslenmektedir. Araştırmacılar anlatı geleneğinde bilinçdışı yahut bilinçli bir mitik aktarımın, ritüel işlevlerin mevcudiyeti hususunda düşünceler ortaya koymuşlardır. Mitoloji araştırmalarındaki gelişmeler sinema araştırmacıları tarafından da takip edilmiş; mit-ritüelin bir zihniyet, dil, biçim, içerik ve işlev olarak sinemayla ilişkisi üzerinde durulmuştur. Sinema bu noktada sanatın doğuşundan itibaren ilişkili olduğu mit-ritüellerle olan bağlantıyı görsel anlatım dili ve teknik imkânları ile potansiyel olarak en üst düzeyde taşımaktadır.

Batı aydınlanma projesinin doğaüstünü yadsıyan, görünür gerçekliği en mükemmel şekilde yansıtmayı amaçlayan tekniğinde metafizik olanı yansıtmaya potansiyelinin de aynı oranda yüksek olması şaşırtıcı bir durum gibi görünse de aslında dram geleneğinin bir devamı olarak sinemada mit-ritüel izleri görmemek asıl şaşırtıcı olandır. Dramın mit-ritüellerden doğduğu yaygın bir görüştür artık. “Sinema ilkel dönemlerin büyü ve ritüellerinin, tüm sanatların yüzlerce yıllık birikiminin, pek çok farklı bilimsel araştırmanın üzerine inşa edilmiş bir teknolojinin ürünü”dür (Köker, 1994, s. XI). Sinema yalnız uzak geçmişle değil modern zamanlardaki işlevleriyle de mitolojiye ilişkindir. “Sinema Modern Mitoloji” adlı eserinde

Ömer Tecimer’in de altını çizdiği üzere sinema “modern bir mitoloji”dir. Alegorik anlatımları ile filmler tıpkı mitler gibi yaratıcısının kişisel etkisini farklı insanların zihnine taşıyan kolektif, toplumsal ürünlerdir. Filmler temaları ve mitik model yapılarıyla, sinema salonları film izleme deneyimleriyle, yönetmenler tıpkı bir şaman gibi kültürel mirasın sözcüleri, yeni mit yaratıcıları olmakla, sinemada mit-ritüel bir deneyim yaşanmasını sağlamakta, bu süreçte insan âdeta erginlenmektedir (Tecimer, 2006, s. 11-12). A. Bazin’e göre sinema izleme deneyimi çağdaş hayatta insanlara ayinsel bir etkileşim sunmakta, insanlar sinema salonlarına tapınağa gider gibi gitmekte, bununla ruhsal bir tecrübe edinmektedir (Akt., Yalsızuçanlar, s. 48). S. Voytilla, evreni anlama ve anlamlandırma çabası ile ortaya konulan ilk mitolojik hikâyelerin son halkası olduğunu söylediği sinemayla birlikte mitin fantastik dünyasını ideal bir biçimde yansıttık mecra bulunduğunu söyler. Ona göre sinema, mit üretmenin ve varoluşun gizemlerine yönelik cevap arayışlarının bugünkü biçimidir. Bu kapsamda mitolojik bir mertebeye erişen film, hikâye anlatıcılığı geleneğimizin bir parçası haline gelerek yaşam üzerindeki tesiriyle ilham verici, yol gösterici, eğlendirici olabilir (Voytilla, 2020, s. 7, 13).

Sinemanın doğuşu her ne kadar 1895’te Louis Lumière’e atfedilse de aslında bu olgu ne tek bir icat olayına ne de tek bir mucide bağlanamayacak kadar tedrici ve bilim ile sanattaki kompleks bir gelişmenin nihai sonucudur. Sinema hem bir endüstri hem de bir sanat olayı oluşunu “rüya fabrikası, fantezi makinası, 7. Sanat” gibi tanımlamalarla da zaten göstermektedir (Tansuğ, 1988: 97). İnsanoğlunun soyut problemleri dolayısıyla “ölüm”e karşı bir dirençle geliştirdiği sanatın 19. yüzyıldaki yeni bir anlatım yolu olarak doğan sinema, aynı zamanda yine ölümü doğa ile eşitleyen insanın doğayı/mitolojik olanı yenmek üzere geliştirdiği teknik kültür ile de bağlantılıdır. Bu bağlantı nedeniyledir ki teknik anlamda sinema kendisini doğuran Batı epistemolojisi ile yakından ilgili ve bu epistemolojinin bir yansıması olarak Batı’nın insan merkezli mimetik estetiğinin en yetkin anlatım formu olsa da yukarıda saydığımız nedenlerle sinema metafizik olanı bünyesinde barındırmak zorunda kalmıştır. “Barındırmıştır” çünkü M. Eliade’nin kavramlaştırmasıyla “mit yıkımı” süreciyle başlayan ve aydınlanmada doruğa ulaşan mitlerin apollonik bir bilincin süzgecinden geçmesi, sanatta inanç boyutunu yitirerek kültürel kod olarak kullanılmasıyla sonuçlanmıştır. Aksi durumda zaten sanat ile mitolojinin ayrı gayrılığından söz etmek mümkün değildir. Dolayısıyla bir Batı sanatı olarak doğan sinema, kendisini yaratan toplumda mit-ritüelleri en azından artık yaşanmayan bir kültürel kod olarak barındırmaktadır. Ancak her akım nasıl karşıtını doğuracak bir aksiyona yol açıyorsa, Aristocu mimetik anlatı geleneği de modern dünyanın toplumsal koşullarını yansıtmakta yetersiz kalınca Doğu’nun kökleri mitolojik düşüncesinden beslenen epik anlatı geleneğinden yararlanma yoluna da gitmiştir. Salt akıl ile kavranan gerçekliğin doğurduğu medeniyet krizinde, 19. yüzyılın sonlarından itibaren karşı gerçekçilik akımıyla birlikte

felsefede ve sanatta başlayan, etkileri sanat sinemasında da görülen arayışların kökleri mit-ritüellere kadar uzanmaktadır. Geleneksel toplumlarda ise ritüellerin kalıntıları olan seyirlik eğlencelerin üzerine inşa edilen, bu birikimden yararlanılarak benimsenmesi kolaylaşan sinemada mit-ritüellerle daha yakın bir ilişki mevcuttur. Öyle ki tam anlamıyla modernleşmemiş toplumlarda yaşayan bir mitolojik tasavvurdan bile söz edilebilir ve bu gerçekliği algılama biçimi sinemadaki mitik temsili olanaklı kılmaktadır.

1.7.2. Türk Sinemasında Kültürel Aidiyet Olarak Mitoloji

Uygarlıklar, eğer büyük kırılmalar yaşamadıysa, anlatılarını her şeyden önce kendi dünya görüşleriyle şekillendirdikleri kültürel aidiyetlere uygun olarak inşa etmektedir. Bu bakımdan mitoloji, milletlerin kültürel kodlarının en eski kaynağıdır. “Sinema tekniğinin temeli, toplumsal kültürdür. Her toplum ya da her uygarlık birimi sinema tekniğinin ana çekirdeğini -sinematografisini- kendi sosyal kültürünün işlevlerine uygun olarak kurmak, geliştirmek durumundadır. Bizimki gibi çok özgün bir uygarlık zeminine sahip ülkelerde bu özellikle böyledir, böyle olmalıdır.” (Şasa, 2010, s. 33). Sinema bir medeniyet meselesidir der Y. Kaplan, medeniyet ise bir kozmolojik tasavvur olarak varoluş ve hakikat arayışıdır. Her medeniyetin de kendine özgü bir hakikat tasavvuru vardır. Sanatçı ulusal bir mensubiyetin çocuğu olarak kalıcı, çığır açıcı olmak için sinemasında bu tasavvuru yansıtmak durumundadır (Kaplan, 2015, s. 13-14). Türk sineması da yerleşik olduğu toprakların yer bakımından en eski medeniyetlerinin mitolojisi dahil, soy bakımından ait olduğu Türk mitolojisini de yansıtan bir ayna durumundadır.

Bir Batı sanatı olarak doğan sinemada dil ve yapısal unsurlar doğal olarak pozitivist düşünce ile şekillenmiştir. Aydınlanma sonrası Batı dünyasının en itibar ettiği dayanak noktası olan aklın egemenliğinde ortaya koyulan sinema anlayışında nükseden mitolojinin zayıf görünümü ile Doğu düşüncesinden referanslarını alacak sanatın görünümü farklı olacaktır. Zira Batı sanatı Yunan mitolojisi üzerine daha bina edilmeden evvel Yunan mitolojisinde “mit yıkımı” gerçekleşmiştir. Yani Yunan akılcılığı mitolojiyi akıl ile kavramaya çalışmış, yaşam kaynaklarından soyutlamış, var oluşunu akla nispetle olanaklı kılmıştır. Bu noktadan itibaren, yani gerçekliği gördüğüyle yetinen Batı düşüncesi karşısında metafizik bir algıya da açık dünya görüşü ile Doğu ve anlatı gelenekleri iki karşıt kutup olarak anlatılarını inşa etmiştir. M. Sözen, tarihsel, toplumsal ve ideolojik değişimler sonucunda dünya üzerindeki kültürel ayrışmanın Doğu-Batı şeklinde keskin bir karşıtlığa dönüştüğünü belirtir. Bu ayrımların doğurduğu sanat anlayışlarının ardındaki dünya görüşünü analiz eden M. Sözen, felsefi açıdan Batı zihniyetinin kendini Doğu karşısında mitos-logos karşıtlığı ile tanımladığını söyler. Bu tanımlamada analogik olarak Doğu mitosla Batı ise logosla özdeşleştirilir: mitos dolayısıyla Doğu, karanlık,

cahillik, batıl inanç, doğanın esiri olan insan vb. nitelemelere maruz kalırken; Batı yani logos ise aydınlığın, bilginin, akılcılığın, doğaya hâkim olan insanın tarafındadır (Sözen, 2009, s. 133).⁴ J. Campbell, Batı düşüncesinde Yunan’dan itibaren ve Rönesans’la birlikte artarak devam edecek şekilde dünyanın insani bir bakış açısı ile kavrandığını belirtir. Buna karşın Doğu “dünyayı ebedi ve değişmez bir âlemden yayılan tanrısal istencin denetlediği bir dünya gibi görmeye eğilimlidir.” (Brockett, 2000, s. 20-21). Tarihsel süreçte “Batı”nın insan-birey merkezli bakış açısı ve bunu takip eden bilimsel-teknik gelişmeleri doğayı, “mitos”u ve mitosla ilintili olanları (Doğu) hakimiyeti altına almasını sağlamış fakat huzur getirmemiştir.

Tanzimat’a dek Türk sanatında kendi dünya görüşünden kaynaklarını alan kültürel kodlar ile uyumlu bir biçimlenişe sahip olan dil, biçim ve içerik unsurları, Batı kaynaklı anlatı formlarının benimsenmesiyle çelişki arz etmeye başlar. Bu süreçten itibaren sanatımızda her ne kadar bir Doğu-Batı sentezi çabası gözetilmişse de popüler kültürde aynı kaygı duyumsanmamış, ortaya ne tam olarak “biz”e ne de “onlar”a ait ürünler çıkmıştır. Bu bakımdan Tanzimat sonrasında benimsenen Batı kaynaklı anlatı formlarında olduğu gibi Türk sinemasında da aynı çelişkili durum kendini göstermiştir. “Sinema, tüm ülkelerde olduğu gibi ülkemizde de varlığını yoğun biçimde oluşturmaya başlarken epistemolojik bir çelişkiyle karşılaştı.” (Sözen, 2010, s. 130). Çelişkiyi aşma bilincinin ilk ciddi işaretleri, ortaya koyulan işin kültürel aidiyet içermediğinde evrensel olarak kıymete haiz olmadığı anlaşıncaya dek, yaklaşık yarım asır kadar sonra anlaşıldı.

İcadından bir yıl sonra 1896’da halk gösterimleri şeklinde başlayan Türkiye’de sinema macerası, ilk Türk sinemacısı olarak bilinen Fuat Uzkınay’ın “Ayastafanos’taki Rus Anıt-Yapısının Yıkılışı” (1914) adlı ilk Türk aktüalite filmi ile devam etti (Tansuğ, 1988, s. 121). İlk kurmaca filmlerden 1950’lere gelene dek ve sonrasında Yeşilçam melodram sinemasında kültürel kodlardan, mitolojiden, geleneksel Türk tiyatrosundan, sözlü edebiyatından ekonomik nedenlerle popülist bir şekilde “ırsî bir yatkınlıkla” beslenen Türk sineması, 1950’lerden itibaren Ömer Lütfi Akad, Metin Erksan, Halit Refiğ, Atıf Yılmaz gibi yönetmenlerle kendi kültürel kodlarımızdan beslenen yerel bir sinematografi arayışlarına girişmiştir (Şasa, 2010, s. 34). Türk sinemasında 1950’lerde Sinemacılar Kuşağı’nı başlatan Akad’ın filmleri gelenekten beslenen yeni bir sinema dili arayışı içindeki yönetmenleri etkiler ve 1960’lı yıllarda Halit Refiğ’in başını çektiği “Ulusal Sinema” akımı ile kültürel mirasa yönelişin kuramsal altyapısı

⁴ Dionisos’un Doğulu hatta Şamanizm’le ilişkili olduğu yönündeki tezlere daha önce “Mit, Ritüel ve Dram Sanatı” başlığı altında değinildi. Dionisos, Doğulu kökenleriyle ilgili olacak, Yunan panteonuna aykırı, dışarıdan gelme bir tanrı olarak görülmektedir. Bununla ilişkili olarak Yunan panteonunda karşılıklı ilişkisi içerisinde olduğu Apollon aydınlığın, aristokrasinin, düzenin tanrısı iken; Dionisos karanlığı, içgüdüyü, doğayı, insanın asli doğasını temsil etmektedir. Dramın mit-ritüellerden doğuşu noktasında etkili olan Dionisos unsurunun Apollon unsuru karşısında yitdiği gerekçesiyle, ki bu yitimin ardında sadece sanat ve dramdaki mit unsuru yoktur, Nietzsche ilgili süreci tragedyanın ölümü olarak nitelendirmektedir.

oluşturulmaya çalışılır. Ancak Ulusal Sinema temsilcilerinin karşı çıktıkları Batı egemenliğine ve anlatı formlarına kendi köklerinden beslenmeksizin Batılı Marksist yöntemlerle karşı koymaları, çabaların teorik tartışmaların ötesine geçmesine izin vermez (Özınar, 2010, s. 88-89). “Türkiye’de sinemanın kültür hayatı açısından önemli olduğu dönem aslında kabaca 1960-1975 yıllarını kapsamaktadır.” (Pösteği, 2005, s. 27). 1970 sonrası Türk sinemasında ideolojik yaklaşımlar da mevcuttur. Toplumcu Gerçekçi ve Politik İslâmi reflekslerle üretilen filmlerde sinema-kültür yaklaşımından ziyade ideoloji ön planda tutulmuştur. Bu dönemden sonraki süreçte yaşanan sosyal, ekonomik, siyasi gelişmeler (Darbeler neticesindeki depolitizasyon süreci, TV-Video-CD teknolojilerinin toplum hayatına girişı, sanayileşme ve göç gibi olguların sonuçları olarak arabesk kültür, seks filmleri furyası, Amerikan film şirketlerinin ülkeye girişı, finansal sorunlar vs.) neticesinde dünya görüşleriyle bağlantılı sinemayı aşan kültür tartışmaları gündemden çıkmıştır. Türk sineması 1990’lı yıllara gelindiğinde tükenme noktasına gelmiş, seyircisi ile bağları koparmıştır (Pösteği, 2005, s. 27-35). İşte Türk sineması öldüğü bu noktadan tıpkı ayinlerde yaşanan inisiyasyon süreçlerinde olduğu gibi bağımsız film yönetmenleri aracılığıyla yeniden diriliş umutlarını kazanarak çıkmıştır. Bu suretle bir tarafta kökleri Türk mitolojisine kadar giden kültürel aidiyet arayışları ile özgün bir eser ortaya koyma çabası sürerken, diğer yanda kültürel aidiyeti ancak ilgili bir kitleye seslenebilmenin zorlamasıyla yalnızca içerik olarak barındıran, Batılı biçimden bağımsız ve uyumsuz, fakat ona eklemlenmiş “melodram”lar sosyal, ekonomik, politik nedenlerle üretilmiştir.

Sonuç olarak sanatsal anlamda olsun endüstriyel anlamda olsun insanın ortaya koyduğu her kültürel olgu ait olduğu toplumun kültürel kodlarını içermektedir. Kültürel kodlara başvurulmasına sebep, yukarıda sözünü ettiğimiz gibi bir sağaltım yahut haz amaçlı olabilir. S. Bükler’in belirttiği gibi sinema sanatında anlamları ait olduğu toplumda içselleştirilmekle birlikte toplumdan topluma değişim gösteren ve bu nedenle de başka bilim dallarınca çözümlenmeye muhtaç “sinemaya özgü olmayan kültürel kodlar” bulunmaktadır (Bükler, 1985, s. 42, 47). Bu noktada sinemaya özgü olmayan kodların anlaşılmasında mitoloji, halkbilim, antropoloji vb. kritik öneme sahiptir. Anlatıların kültürel kodlarına şekil veren en eski kaynak olarak mitoloji, özgün bir sinema estetiği yaratmada Türk sinemasına yardımcı olabileceği gibi, sinemaya sanatın doğuşundaki mit-ritüellerle ilişkili olan ilksel işlevini hatırlatarak sinemanın ve dolayısıyla toplumun günümüzde karşılaştığı sorunları çözmede de yardımcı olabilir.

1.7.3. Mitolojinin Türk Sinemasına Yansımaları

Mit-ritüelin kültür sanat ürünlerine nasıl yansıdığını ilgili başlıkta ele aldık. Benzer biçimde mit-ritüelin sinemadaki temsili de “olumsal ve olumsal olmayan mitsel yapı” şeklinde değerlendirilen ikili bir görünüm arz etmektedir:

Olumsal mitsel yapı toplumsal düşlerin, istemlerin karşılanmasına hizmet ederken, olumsal olmayan mitsel yapı popüler kültür üzerinden egemen ideolojinin yeniden-üretimine ve haz ekonomisinin yaratılmasına hizmet etmektedir. Sinema toplumsalın özgürleşme düşü olabildiği gibi, tüketimci düşlerin satıldığı bir pazar haline geldiği bir kabusa da dönüştürülebilecek bir yapılanıma sahiptir (Çoban, 2009, s. 282).

Olumsal olmayan kullanımdan kasıt kültür endüstrisi kapsamında üretilen filmlerde yer alan mitsel içeriklerdir. Bu noktada “sinema fetişler yaratarak bu fetişleri mitlere eklemleyerek kendini kutsal bir alan olarak sunar.” (Ulutürk, 2012, s. 873). İşte bu sunumda tüketici gereksinimlerini denetlemek, kültürel yapıyı tek tipleştirmek ve nihayetinde egemen kültürü yaygın hale getirmek adına kültürlerin içinin boşaltılmasına, metalaştırılmasına şahit oluruz. M. Eliade’nin tespitiyle bu olguya özellikle ABD’de rastlanmaktadır. Yapılan araştırmalar, kitle haberleşme araçları yoluyla topluluklara zorla benimsetilen imgeler ve davranışların mitsel dayanaklarını ortaya koymuş; çağdaş mitlerle modern insanın gizli özlemlerinin karşılandığını göstermiştir (Eliade, 2001, s. 225). Kültür endüstrisinin kitlelere seslenmede en hızlı ve etkili bir aracı konumunda olan sinema doğal olarak mitlerden yararlanmaktadır. Zira kitlelere seslenebilmenin en etkili yolu onun anlayacağı dil ile konuşmaktan geçmektedir. Bu dil, mitlerden yola çıkarak bilinçaltını çözmeye çalışan Freud ve takipçilerinin dikkat çektiği üzere mitlerin ve rüyaların dilidir. Bir “rüya fabrikası, fantezi makinası” olan sinemada kolektif bilinçdışının arketiplerine başvurmak ve böylece kitlelere seslenmenin kolaylığı büyük bir imkân yaratmaktadır. Zira mitolojik arketipler, motifler, öyküleme kalıpları endüstriyel üretimde sinemaya hem üretim hem tüketim aşamasında arzu ettiği katkıyı sağlamaktadır.

Türk sineması, halkla bütünleşme safhasında halkın geleneksel eğlence anlayışına uygunluğu gözetmiş, mitlerden, sözlü edebiyattan, geleneksel Türk tiyatrosundan içerik olarak yararlanmıştır. Yeşilçam’ın halkın yoğun ilgisine mazhar olmasında kültürel aidiyet içeren unsurları içerik olarak barındırması etkili olmuştur. Özellikle melodramlara yönelik ilgi yoğunluğunun mitik bir algılama biçimi ve ritüel bir işlevsellikle ilişkilendirildiği görülmektedir. Eliade, insanların geleneksel bir modele göre ortaya koyulan “paradigmatik” modern anlatılara gösterdiği aşırı ilginin arka planındaki mitolojik öykü dinleme, okuma - izleme- gereksinimine işaret eder. Ona göre insanlık durumundan ayrı düşünülemezcek tanımlanması güç bu ihtiyaç; yabancı evrenlere girme, bir öyküdeki beklenmedik olayları izleme, başkalarıyla düşünce ve duygu ortaklığı kurma, gerçekleşmesi muhtemel şeyleri öğrenme ile ilgilidir (Eliade, 2001, s. 232). O. Adanır, “İlkel Toplumdan Melodramlar Evrenine” adlı eserinde melodramların ne tür bir güçle seyirciyi kendisine bağladığına ilişkin düşünce üretirken bu sorunun cevabının arkaik toplumlara özgü toplumsal, zihinsel, kültürel ve insani özelliklerde aranması gerektiğini; seyircilere filmler aracılığıyla kökleri arkaik dönemde olan benzer deneyimlerin yaşatıldığını söylemektedir. Bu bakımdan mitolojinin tür

filmlerindeki olumsuz kullanımını ele alan O. Adanır, arkaik toplumlardaki mitlerin ve geleneğin denetimindeki duygusal gerçeklik kavrayışı ile modern olmayan toplumlardaki zihniyet, melodramların üretim, ürün ve tüketimini (Türk melodramları da dahil olmak üzere) ilişkilendirir. Buna karşın akılcı ve bu nedenle duygusallıklarını yitiren modern toplumlardaki yalnızlaşan bireylerin içinde yaşadığı hipergerçeklik nedeniyle duyduğu mistik deneyim ihtiyacı, tıpkı arkaik yaşamdaki gerçeklik algısını yaratan şartlar gibi bir gerçeklik algısını da yaratmakta ve modern toplumlarda melodram ilgisini açığa çıkarmaktadır. Düşünce biçimi yukarıda belirttiğimiz gibi anlatıyı da şekillendirmektedir. Adanır, melodramların dramatik yapılarındaki mantıksal aksamaları arkaik zihniyetin yansımaları olarak olumsuz anlamda değerlendirmektedir (Adanır, 2012, s. 88-92). Kültür endüstrisine yönelik olumsuz ithamların yanında N. Özdemir'in de dikkat çektiği üzere endüstrinin kültürel miras üzerindeki olumlu katkısından da söz etmek mümkün. Çünkü çağımızda hem ölmekte olan kültürel değerleri ekonomik olarak destekleyecek hem de yerel ve ulusal zenginliğe yeni aktarım ve yaşam alanı sağlayacak imkânlar kültür endüstrisi ile mümkün olabilmektedir (Özdemir, 2009). Bu noktada mit-ritüellerle tür filmi arasındaki ilgi çekici ilişkiyi çözmek için, tür filmi eleştirisinde mit araştırmalarından yola çıkılarak tür filmleri ile mitler arasındaki benzerlik ilgisi; tür filmi seyircisinin film izleme deneyiminin ritüellerle ilişkisi; tür filmlerinin mit-ritüellerin işlevlerini yerine getirdiği tezi üzerinde durulmuştur (Abisel, 1995, s. 24, 35).

Dramatik yapıdaki teknik aksamaları arkaik ve geleneksel dünya görüşünden beslenen geleneksel anlatı yöntemlerine bağlayan başka araştırmacılar olduğu gibi özgün bir sinema yaratmanın imkânlarının da bu mirastan doğru bir şekilde yararlanmaktan geçtiği yönündeki kanı yaygındır. Kaldı ki klasik Aristocu anlatı geleneği çağdaş toplumsal gerçekliği yansıtmakta yetersiz kaldığı için mit-ritüellerden beslenen Doğu anlatı geleneği ve “açık biçim” yöntemleri sinema için bir alternatif olarak görülmektedir. Sonuç olarak, Doğu dünyası, Batı'nın aksine arkaik toplumlarda olduğu gibi gerçekliği mit-ritüellerin ve geleneğin denetimindeki soyutu da dikkate alacak şekilde, hatta duyularla algılamayan soyut evrene daha düşkün olacak şekilde duygusal bir kavrayış ile algılamakta ve algıladığı bu ikili gerçeklikle anlatılarını şekillendirmektedir.

Mit-ritüellerden yararlanmanın olumlu anlamda değerlendirildiği ikinci yaklaşımda mit-ritüellerin sinemaya anlam katmanları sağlayacak şekilde kullanılmasından, körleşmiş bilincin ve bunun yarattığı dilin kırılmasını sağlayacak, farkındalığı artıracak açılımlar için anlatı dilinde mit-ritüellerden destek alınmasından söz edilmektedir (Çoban, 2009). Mit-ritüellerden yararlanan her iki sinema yaklaşımını daha açık kavramak için S. Özbudun'un ayrımlarını ortaya koyduğu aynı mitik köklerden beslenen ayin-tören zıtlığı üzerine düşünmek

bizlere kolaylık sağlamaktadır (Özbudun, 1997). Sanat sinemasını gerçekleştirmeyi arzu ettiği “dil yıkımı” dolayısıyla ayinsel olanla, tür sinemasını ise tören ve törensellekle ilişkilendirmek mümkün. Zira Eliade’nin dediği gibi modern toplumlarda inisiyasyon ihtiyacı sanat yapıtları ile karşılanmaktadır. İnsanların sanat yapıtlarındaki anlaşılması güç evrene “katlanması” arkaik inisiyasyon sınamalarına benzetilebilir. Böylece kişi, kitlenin gözünde gizli bir azınlığa olan aidiyetini kanıtlar. “Sanat yapıtlarındaki güçlük hatta anlaşılmazlığın çekiciliğine kapılma, aslında dünyayla ve insanın varoluşuyla ilgili o ana kadar hiç bilinmeyen, gizli kalmış yeni bir anlamı keşfetme isteğini ortaya koyar. İnsan, (...) bütün bu dil yıkımlarının gizli anlamını çözebilmiş olmayı, ‘gizliliğe girmiş’ olmayı düşler.” (Eliade, 2001, s. 230). V. Turner da ayini, iki statik toplumsal yapı, durum arasında yaratıcı bir süreç olarak görmektedir (Turner, 2018). Kısacası sanat sinemasında mitlerin gerçek olarak kabul edildiği arkaik toplumdakine yakın bir gerçeklik algısıyla soyut ve somutu kucaklayan, insanın doğaüstü-aşkın olanla ve kendi karanlık taraflarıyla iletişim kurmasını, bununla yüzleşmesini sağlayan “ayinsel” bir kullanım, içsel ve derinden bir dönüşüm/yolculuk/televi mevcuttur. Böylece farklı kültür ve dönemlerde farklı adlandırmalarla karşımıza çıksa da genel anlamıyla sanatın ve sanat sinemasının insanı doğasından uzaklaştıran yapay törensellekleri sorgulaması, bu törenselleklerle insan arasında mesafe koymaya, yüzleştirmeye çalışması tıpkı arkaik dönemlerde ayinlerle amaçlanan sağaltma, ilk modelden destek alarak hakikatinden uzaklaşan yaşamı yeniden yaratma işlevini hatırlatmaktadır. Tıpkı insanın yeniden yaşam için öte dünya tasavvuruyla ortaya koyduğu ilk mit olan cenin pozisyonunda gömülmeye sığındığı gibi, sanatta da mevcut durumu, medeniyet krizini vs. aşmak ve yeniden yaşamı sağlamak için benzer mitik-ritüel bir yönelişe müracaat edilmektedir. Ancak bu yöneliş, mitlerde içeriksel olarak sağlanan bir anlam olduğu kadar ritüel, biçimsel bir model de gerektirmektedir. Mit ile ritüel, dua ile ibadet gibi birbirini tamamlamakta, iki unsurun ayrıştığı durumda törensel yapılar meydana gelmektedir.

Tanzimat’ta başlayan Batılılaşma süreci ile duygu ve düşünce dünyamızda ikileşmeye yol açan, Doğu-Batı sorununun doğurduğu medeniyet krizi şeklinde ifade bulan olguya, aydınlar, sanatçılar ait hissettikleri Doğulu-Batılı dünya görüşleri ile çözüm yolları aramışlardır. Sinemamızda 1960’larda başlayan Ulusal Sinema akımı ile kültürel kodlarımızdan beslenerek yeni bir estetik dil oluşturma çabaları da bu yönde değerlendirilebilir. Ancak kültürel kodlardan beslenme duyarlılığı içerikte kaldığı, dünya görüşü ve dolayısıyla dil Batılı olduğu için, “İçerik biçimi belirlemediği için bu filmler sadece konu olarak geleneksel sanatları ele alan filmler olarak kalırlar.” (Özçınar, 2010, s. 165). Dolayısıyla mitolojiden yararlanarak yorumlayacak olursak amaçlanan “tedavi”ye inanılmadığı için, bizim, yani Doğu-mitik algı biçiminin yarattığı epik dil, biçim ve içerik uyumu gözetilmediği için “tedavi/ayin” sonuç vermemiş, ortaya yine törensel bir yapı çıkmıştır.

Bağımsız sinemacılara gelene kadar kültürel, toplumsal aidiyetlerden beslenerek ulusal-özgün bir sinema estetiği geliştirme konusunda Türk sineması uygulama safhasında sinematografik, entelektüel bir birikimden yoksundur. Oysa çalışmamız kapsamında filmlerini ele alacağımız Derviş Zaim’de durum farklıdır. Türk sinemasında toplumsal, kültürel sorunları kendisine mesele edinen ve bu açıdan en dikkat çeken isimlerden olan Derviş Zaim, kökleri mitolojide olan kültürel kodlardan içerikte beslenirken biçimde de geleneksel anlatılarımızın yabancılaştırma etkisini yaratacak “açık biçim” kodlarını yok saymamaktadır. Bilindiği üzere Doğu kökenli geleneksel anlatılarımızı şekillendiren gerçeklik algısı metafizik-ilahi bir bakışa sahiptir. İlahi/epik/diegetik/göstermecî dil/üslup, dramatik/mimetik/yansıtmacı dilde olduğu gibi gerçekliği gördüğü ile sınırlandırmamakta ve bu görünen, arzu edilmeyen gerçekliği kırarak bir dil ve bu dilden yola çıkarak sanatsal üst yapının gelişmesine olanak tanımaktadır. Görünen gerçekliğin anlatının yapısal unsurları ile kırıldığı noktada seyirci tıpkı modernist ve postmodern sanat anlayışlarında uygulanan yabancılaştırma yöntemlerinde olduğu gibi aktif olmaktadır. İşte tıpkı bir ayinde krizleri aşma noktasında mit-ritüellere başvurulduğu gibi yönetmenin toplumsal, kültürel, ahlaki meseleler karşısında kendisini sorumlu hissederek kültürel kodlarda ideali aradığı, mitik metaforlara başvurduğu, törenselleşen Batılı klasik anlatı yapısını yine kökleri mitik ilk anlatılarımıza kadar giden geleneksel anlatı yöntemlerimizden destek alarak kırmaya çalıştığı, yapay gerçekliği kırılan yapı içerisinde dolaşma imkanına kavuşan bir şaman gibi hem yönetmen hem oyuncu olarak seyirci ile ayinsel/düşünsel süreci bireysel ve toplumsal bir tedavi, erginlenme amaçlı başlattığı görülmektedir. Aksi halde bugünkü medeniyet krizini yaratan dünyanın egemen biçimsel söylemiyle, seyirciyi anlatıyla özdeşleştirerek üretilecek sinema anlayışında toplumsal bir duyarlılık meydana getirmek güçtür. Bu bakımdan Derviş Zaim’in kendi sinemasını tanımlarken kullandığı “otantik temsil” ve “yüzleşme” kavramları, bu çalışmada onun sinemasını mitolojik açıdan yorumlarken yola çıkılan ana kavramlardır.

Kısacası arkaik ve geleneksel toplumlarda herhangi bir krizi aşmak için tanrısal ilk modele nasıl anlamsal (mit) ve eylemsel (ritüel) olarak müracaat ediliyorsa sanat sinemasında da bireysel, toplumsal, ekolojik, kültürel vs. sorunlar karşısında gerçek, içten ve derinden bir çözüm için aşkın bir dilin belirlediği törensel yapıyı kıran, böylece yüzleştirerek tedavi etmeyi sağlayan biçim ve içeriğe aynı anda başvurulmaktadır. Sanat sinemasında hâl böyleyken popüler tür filmlerinde asıl amaç aşkınlık değil, haz sağlamaktır ve bu kullanımda istendik törensel yapılar devam ettirilmektedir. Doğuş aşamasında sanat ile mitoloji bir bütündür. Sanat mitik düşünceden, büyüden doğmuştur. İlk uygarlıklarla birlikte, sınıfların ayrılmaya başlamasıyla inançlar ideolojik olarak meşruiyet amaçlı da kullanılmaya başlanmıştır. Modern toplumların ideolojik ve dolayısıyla bu ideolojiye bağlı olarak sosyal-ekonomik-kültürel bir

meşruiyet sağlamak için irrasyonel olarak kabul edip dışladıkları hâlde mitik algı biçiminin yarattığı ayinleri törenlere dönüştürerek, kitleleri kolayca etkilemek için mitlerden beslenen uyaşımilar içeren bir örnek törensel pop anlatılar inşa ederek kullanmaya devam ettiğı görölmektedir. Genel anlamda popüler olsun, sanatsal olsun kökleri mitolojide olan anlatı gelenekleri toplumları beslemektedir. Popüler kültür ürünlerinde “kâr” amaçlı bilinçsiz bir kullanım mevcutken, sanatsal eserlerde bilinçli bir hakikat arayışı görölmektedir. İnsanlığın, anlatı geleneğinin ilk sanat eserleri olan Paleolitik Çağın mağara resimlerine kadar giden şamanların hakikat arayışlarının bir devamı olarak görmek mümkün insanın varoluşsal anlatma kaygısını ve anlatılarındaki arayışını. M. Eliade’nin de belirttiğı gibi insanlık mitolojiyle ilgili öykülemeyi sürdürmektedir. Buna bağılı olarak anlatıların mitsel yapısını ortaya çıkarmak ve mitolojiyle ilgili büyük temaların da varlıklarını sürdürdüğünü göstermek mümkün. Özellikle inisiyasyon teması varlığını korumaktadır (Eliade, 2001, s. 232). Şamanın yolculuğı başlığında da belirtileceğı üzere tüm mitler arayış mitinden doğmuş ve bütün edebi türlerin kaynağı da arayış mitidir. Arayış miti insanlığın benlik arayışını temsil etmekte ve en eski biçiminin de şamanın yolculuğı ile şekillendiğı düşünülmektedir. Bu yönüyle bir yaşam rehberi olarak ilgi çekiciliğini korumaktadır arayış teması ve arayış içindeki ölüm-dirim mücadelesi. Bu çalışmada dünya anlatıları arasında benzer inşa modelleri (kurgu eksenli, kahraman eksenli vs.), motifler olduğunu yok saymamakla birlikte Türk anlatı geleneğinin, mitolojinin sinemamıza ve hassaten Derviş Zaim sinemasındaki yansımaya odaklanırken en eski ve milli bir kaynak olarak şamanlık geleneğı, bu geleneğı şekillendiren şamanın erginlenme/inisiyasyon deneyimi esas alınacaktır. Çünkü Türk anlatı geleneğı içindeki arayış teması metafizik bir deneyim de içermektedir. Ancak Batı sinemasında mitik kahramanın yolculuğunun sinemaya yansımaya dair bir literatür oluştuğı gerçeğinden hareketle önce kahramanın yolculuğı modellerine kısaca değinmek gerekmektedir. Daha sonra şamanın yolculuğına geçilecektir.

İKİNCİ BÖLÜM

2. YÖNTEM

2.1. KAHRAMANIN YOLCULUĞU

Avrupalı aydınların 15. yüzyılda coğrafi keşifler ile başlayan kendi dışındaki milletlerin yaşamına ve folkloruna olan ilgisi 19. yüzyılda folklor disiplini doğuracak şartları ortaya çıkarmıştır. Önce arkaik kültürlere, sonra benzer bir otantiklik içinde gördükleri doğu milletlerine, nihayetinde ise kendi arkaik geçmişlerine ve bu mirasın yaşayan unsurlarına yönelen aydın ilgisi, elde ettiği birikimle dünya anlatıları arasında benzer inşa modelleri (kurgu eksenli, kahraman eksenli vs.), motifler ve icralar olduğu sonucuna varmıştır. Araştırmacılar mitlerden kaynaklarını alan, sözlü kültürde ve hatta sonraki süreçte yazılı, görsel ve elektronik kültür ortamında da varlığını sürdürdüğünü iddia ettikleri bu benzerlikleri metin merkezli kuramlar ve performans (İcra-Bağlam) merkezli kuramlar olmak üzere iki yönelim dahilinde antropolojik, arkeolojik, ideolojik, psikolojik, dilbilimden doğan yapısalcı vb. bakış açıları ile analiz etmişlerdir. Kahramanın yolculuğu modelleri de anlatılardaki kahraman biyografilerinin ayırt edici benzerlikler içermesiyle araştırmacıların dikkatini çekmesi sonucu metin merkezli kuramlar kapsamında (Metin merkezli kuramlar içerisinde yalnız kahraman biyografisi çalışılmamış, başka yapı çözümlemeleri de yapılmıştır.) ortaya koyulmuştur. Kahramanın biyografisi farklı araştırmacılar tarafından benzer modellemeler yapılarak yapısalcılığın ve psikolojinin verileriyle yorumlanmıştır.

Yapısalcı çözümleme folklor anlatılarında yaygın olarak kullanılmıştır. Yapısalcı çözümlemenin amacı bir folklor grameri ortaya koymak ve bu araçla bilimsel araştırmaları daha objektif, mukayeseli ve kapsamlı yapmaktır. Yani anlatıları meydana getiren en küçük yapısal birimin tanımlanması ve bu birimlerin geleneksel modelleri oluştururken nasıl birleştiklerinin anlaşılmasıyla elde edilecek evrensel modelden bilimsel çalışmalarda bir araç olarak yararlanılmak istenmiştir (Ekici, 2016, s. 82; Çobanoğlu, 2018, s. 202). Yapısalcıların ortaya koyduğu kahraman biyografi modellerinin ilki Alman halkbilimci J. G. Hahn'a ait olan 1864 yılında ortaya koyduğu "Aryan Kahramanı Biyografik Modeli'dir. Bir psikanalist olan Otto Rank'ın geliştirdiği kahraman kalıbı Freudyen yorumlar içeren yapısalcı bir modeldir. E. Hobsbawm'ın, "haydut, eşkıya" anlatılarında "haydut"un halk kahramanına dönüşme sürecini yapısal olarak formüle ettiği kalıp da bir başka kahraman kalıbıdır. V. Propp, Rus halk masallarıyla ilgili "Masalın Biçimbilimi" adlı çalışmasında farklı masallardaki kahramanların temel bir öyküleme kalıbını takip ettiklerini düşünerek bir şablon hazırlar (Ekici, 2016, s. 83-85; Çobanoğlu, 2018, s. 203-208). Kahramanın biyografisi üzerine en kapsamlı kalıplardan biri

Lord Raglan’a ait olan “Geleneksel Kahraman Kalıbı”dır. Raglan, farklı anlatı kahramanlarındaki paralelliklerin tesadüf olamayacak kadar çok olduğunu, dolayısıyla hikayeler tarihi bir şahsa da ait olsa mitik-ritüel bir modele uygun olarak dönüşüme uğratıldığını düşünmektedir (Raglan, 1998, s. 131).

Sigmund Freud tarafından ortaya konan psikanalitik kuram ve bu kuramın temsilcilerinden olan C. G. Jung’un daha sonra Freudcu yorumlardan uzaklaşıp kendi ekolünü kurduğu analitik psikoloji yöntemleri pek çok alanda olduğu gibi halkbilim alanında da kullanılmıştır. Freud, insan zihninin yapı unsurlarından olan bilinçaltı tabakasının işleyişini açıklamak için rüyalar ile mitler arasında bağ kurar ve her iki olguda da aynı tabakaya ait bastırılmış cinsel arzuların sembolik olarak ifade edildiğini söyler. Mitler toplumun bastırılmış rüyalarıdır yargısından hareketle mitlerde, folklor anlatılarında (ör. Oedipus miti, Kırmızı Başlıklı Kız masalı vb.) sembollerin bilinçaltı çözümlemelerine girilir (Ekici, 2016, s. 78-81). Freud’un bilinçaltı tanımından ve cinsel simgeciliklerinden ayrılan görüşleri ile C. G. Jung da mitoloji çalışmaları için yeni bakış açıları kazandırmıştır. Jung’a göre her bireyde kişisel ve kolektif olmak üzere iki tür bilinçdışı vardır. Kolektif bilinçdışı her bireyde ortaklaşa bulunmakta, nesilden nesile mitlerle, sanat yoluyla evrensel ve simgesel bir dil olan arketipler (İlk örnek, ilk imge = idea) aracılığıyla aktarılmaktadır. Arketip kavramı, Jung terminolojisiyle kolektif bilinçdışını meydana getiren imgeler, tasarımlar olarak anlam kazanır. Dolayısıyla mitoloji kolektif bilinçdışının bir yansıması mahiyetindedir. Düşler de aynı dili kullanmaktadır. Jung’un kolektif bilinçdışı ve arketiplerle ilgili düşünceleri, Joseph Campbell tarafından mitoloji araştırmalarına uygulanmıştır. Campbell, kolektif bilinçdışını, barındırdığı arketiplerle evrensel ve ilksel mitik imgeleri sürekli olarak yeniden üreten bir modelleyici güç olarak görmüştür. Bu modelleyici güç, Campbell’a göre mitlerdeki kahramanların her zaman aynı arketipsel modeli izlemesini de sağlamaktadır (Tecimer, 2006, s. 93-97). Campbell, dilimize “Kahramanın Sonsuz Yolculuğu” olarak çevrilen “The Hero With A Thousand Faces”ta kahramanın macerasını evrensel bir yolculuk arketipi olarak ele almakta ve bu modele de “monomit” adını vermektedir (Campbell, 2010). Monomite göre kahramanın serüveni A. V. Gennep’in geçiş ritüelleri (Ayrılma-Ara-Kaynaşma) gibi 3 ana aşamadan oluşmaktadır. Gennep’ten farklı olarak Campbell’ın monomitinde kahraman biyografisini meydana getiren 17 ara aşamadan oluşan olay örgüsü bulunmaktadır:

Bölüm I: Yola Çıkış

- Maceraya Çağrı
- Çağrının Reddedilişi
- Doğaüstü Yardım

- İlk Eşiğin Aşılması
- Balinanın Karnı

Bölüm II: Erginlenme

- Sınavlar Yolu
- Tanrıçayla Karşılaşma
- Baştan Çıkarıcı Olarak Kadın
- Babanın Gönlünü Alma
- Tanrılaştırma
- Nihai Ödül

Bölüm III: Dönüş

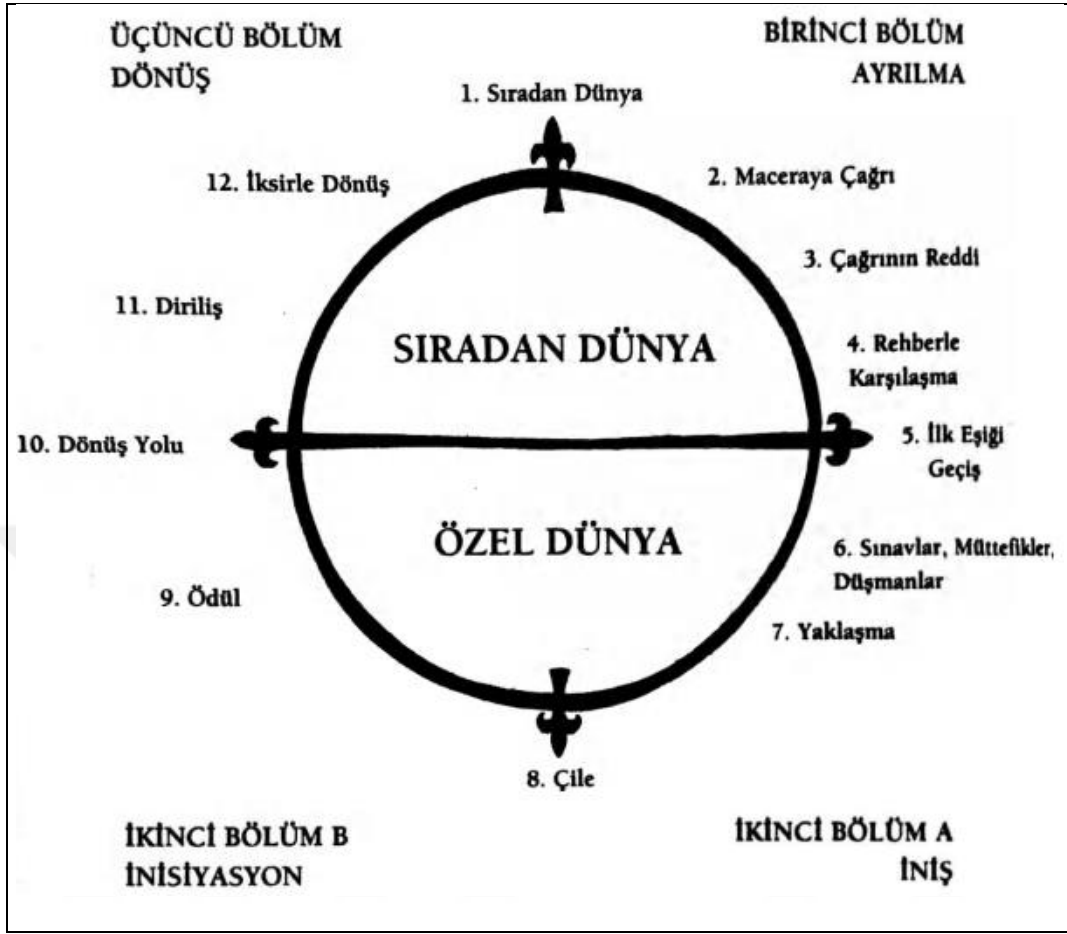
- Dönüşün Reddedilişi
- Büyülü Kaçış
- Dışarıdan Gelen Kurtuluş
- Dönüş Eşiğinin Aşılması
- İki Dünyanın Ustası
- Yaşama Özgürlüğü (Campbell, 2010).

Farklı araştırmacıların kahramanın biyografisindeki benzer noktalara temas etmeleri, bu benzerliklerin hangi yorumla olursa olsun, bir model ortaya çıkardığı gerçeğini değiştirmemektedir. Sonuç olarak “kahramanın yolculuğu” kavramlaştırmasıyla ifade edilen yapının mitik ve ritüelistik olmak bakımından tanrısal modele uygun olarak yeniden üretilebildiğini söylemek mümkün. C. Vogler kahramanın yolculuğunu ve mitik yapıların yeniden üretimini özlü bir şekilde ifade etmiştir:

Kahramanın Yolculuğu bir icat değil, bir gözlemdir. Fizik ve kimyanın dünyamızı yönetmesi gibi, yaşamı ve öykücülük dünyasının işleyişini yöneten ilkeler dizisinin, güzel bir tasarımın tanımlanmasıdır. Kahramanın Yolculuğu’nun bir yerlerde var olduğu, bir şekilde sonsuz gerçekliğe, Platonik bir ideal biçime ve ilahi bir modele sahip olduğu hissinden kurtulmak kolay değildir. Bu kutsal modelden, her biri form’un aslı ruhunu yansıtan sonsuz ve oldukça çeşitli kopyalar üretilebilir (Vogler, 2009, s. 15-16).

Çağımızda mitik yapıların yeniden üretim ağlarından en öne çıkanı sinemadır. Mitik anlatılar gibi çağdaş sinema da bu modeli bilerek, bilmeyerek üretmektedir. C. Vogler, Campbell’in mitoloji konusundaki yarattığı etkiye binaen Hollywood’da monomitin izlerini sürmüş, monomitin sinema için sunduğu imkanları araştırmıştır. Campbell’in monomitini sinematik açıdan kullanım kolaylığı sağlaması için sinema diline uyarlayan C. Vogler’in bir senaryo yazma aracına dönüştürdüğü modelini içeren “Yazarın Yolculuğu” adlı kitabı

Hollywood senaristlerinin kutsal kitabı övgüsünü kazanmıştır. Vogler, Campbell'ın kalıbındaki 17 aşamayı 12 aşamaya indirmiştir:



Şekil 4: C. Vogler'de Kahramanın Yolculuğu (Vogler, 2009, s. 262)

C. Vogler, Hollywood'da neredeyse ayinsel bir çekim gücüne sahip olan bazı filmlerin başarısını ve tekrar tekrar seyredilme nedenini mitik kahramanın yolculuğu kalıbını içgüdüsel bir şekilde içermesiyle açıklamaktadır (Vogler, 2009, s. 34). Aynı şekilde sinema yazarı S. Voytilla da hafızamızda en çok yer eden filmlerdeki başarının sırrını, kahramanın yolculuğu arketipinin, çeşitli mitik sembollerin mevcudiyetiyle ilişkilendirmekte ve bu mevcudiyeti de yüzyıllardır süregelen hikâye anlatıcı geleneğinin bilinçdışı yansıması ile izah etmektedir (Voytilla, 2020, s. 15). Bu durum aslında, Jung'un izah ettiği gibi, kolektif bilinçdışının mitlerden bu yana insanın anlatılarını şekillendiren evrensel bir arketipi ortaya koyduğunu ve yeni anlatı formlarında mitik olanın bir şekilde yeniden üretildiğini göstermektedir. Vogler ayrıca bazı yönetmenlerin bilinçli bir şekilde Campbell'ın monomitinden yararlandığını ve sinemada mitik olandan yararlanmanın anlatıcı, anlatı ve seyirci açısından belirli bazı imkanlara, ihtiyaçlara cevap verdiğini de söylemektedir (Vogler, 2009, s. 43).

Mitolojik yeniden üretimin mahiyetine dair son olarak şunu ifade etmek gerekmektedir. Sanatsal eserlerde ayinin yaratıcı bir süreç olduğu gerçeğinden hareketle (İleride V. Turner'in

bu konudaki görüşlerine değinilecektir.) mitik yapılara insiyaki olarak başvurulabildiğini söylemek mümkünken, ayinin mistik işlevi yerine diğer işlevlerin öne çıktığı törensel anlatılarda, yani popüler kültür ürünlerinde mitik yapılara sağlayacağı faydalar noktasında başvurulmaktadır. Vogler, dolaylı olarak sanatsal eserlerde mitik unsurlara başvuruların yaratıcı bir ilham ve tasarım; kültürel emperyalizmin aracı niteliğindeki popüler ürünlerdeki başvuruların ise klişeleri doğurduğunu söylemektedir. “Kahramanın Yolculuğu bir formül değil bir formdur; bir ferman gibi değil, başvuru ve esin kaynağı olarak kullanılmalıdır.” (Vogler, 2009, s. 18-22). Dolayısıyla popüler yahut başarılı filmlerde bu modele, yahut mitik unsurlara başvurulmasının ardında izleyicinin bir öykünün nasıl olması gerektiğine dair bilinçdışı beklentilerine uygun düşme ve anlatıcıya zengin simgesel anlatım olanaklarını sunma gibi kaygılar gizlidir (Tecimer, 2006, s. 120). Ama sanatsal olsun popüler olsun kahramanın yolculuğu, bireyin benlik arayışının sembolik bir ifadesi olarak insanlar için bir yaşam rehberi niteliğinde, derin psikolojik bir ihtiyaca cevap vermektedir. İnsanın varoluşsal bir ihtiyacı olan mit-ritüel gereksinimi Jungcu yorumlara göre anlatılardaki benlik arayışını yani kahramanın yolculuğunu meydana getirmiş ve yüzyıllarca insanların yaşamlarına rehberlik etmiştir. Anlatılardaki erginlenmeler insanların kendi yaşamlarındaki mücadeleleri anlaşılır kılmış, birbirine destek olmuştur. İnsanlar bu arayışı kişisel arayışlarının bir yansıması olarak dikkate almakta dolayısıyla mitlerin yeniden üretimini olağan kılan insani koşullar devam etmektedir.

2.2. ŞAMANIN YOLCULUĞU

Her millet sinema sanatı ile dünya sahnesinde özgün varlığını ortaya koymak için bağlı olduğu toplumun kültürel kodlarını barındırmak zorundadır. İnsanoğlunun ortaya koyduğu en eski anlatılar bir düşünce biçiminin yansımasıyla şekillenmiş, en yeni anlatılar da bu düşünce biçiminden, onun yarattığı anlatı geleneğinden tümüyle bağımsızlaşmamıştır ait olduğu toplumun dünya görüşüne bağlı olarak. Arkaik ve geleneksel toplumlar, eski Türk halkları ve onların mirasçıları da dahil olmak üzere her ne kadar modernizmle yolları kesişse de gerçekliği metafizik olanı da dikkate alacak şekilde algılamakta; anlatılarını bilinçli-bilinçsiz bu tesirle inşa etmektedir. Eski Türk toplumunun tarihi olarak en eski (ör. Göktürk Yazıtları, destanlar) ve yakın dönemde derlenmekle birlikte arkaik olduğu kabul edilen Şamanist anlatılarında da tanrısal olanla bir olmanın önemi⁵, kozmik yolculuk motifleri görülmekte; bu anlatılardaki arayış miti maddi olsun olmasın sonraki anlatı geleneğini etkilemiş ve hâlâ da etkilemektedir. Kozmik yolculuk-arayış miti, Şamanist anlatıların-ayinlerin merkezinde bulunmaktadır. Bütün

⁵ “Doğu mitoslarında insanlar, dünyasal sorumlulukları aşmayı, beşeri ve ilahi tüm bölünmelerin kaybolacağı bir varoluşun gizemi içinde bir olmayı gözetirler.” (Brockett, 2000, s. 21).

mitolojik öykülerin temeli olarak görülen şamanın yolculuğu ise Türk anlatı geleneğini, hatta çağdaş anlatı geleneğini etkileyecek bir güçtedir.

Bu çalışmada şaman ayini, birçok araştırmacı tarafından asgari müşterekleri üzerinde uzlaşılan ve evrensel denilebilecek nitelikte karakter ve öykü ilkeleri ortaya koyulan, genellikle de karakter ve öykü analizi için kullanılan yalnızca bir “Kahramanın Yolculuğu” modeli olarak değil, daha geniş kapsamda, anlatının olduğu gibi teatral temsilin de bütün unsurlarını şekillendiren bir “bilinç” olarak ele alınacaktır. Burada bilinçten kastedilen Jungcu terminolojiyi kullanan J. Campbell’ın kahraman yolculuklarını yalnızca bir fiziksel yolculuk değil psikolojik düzeyde gerçekleşen benlik-bilinç arayışı olarak görmesinin de ötesinde, anlatıyı-temsili ortaya koyan ve onu alımlayan üzerinde etkili olan, yaratıyı biçim ve içerik olarak şekillendiren mitolojik “bilinç”ten söz etmekteyiz. Çağdaş dramatik sanatlarda da aslında bu bilincin sağlayacağı imkânlarla yakınlık duyulmaktadır. Yani mitik bilinç, özelde ise Şamanist düşünce, bir epik/göstermecî anlatı dili meydana getirmekte ve bu dilin egemenliğinde kurulan anlatılarda yalnızca kahraman ve içinde bulunduğu olay örgüsü değil; zaman, mekân ve mizansen de tasarlanmaktadır. A. Şaşa’nın ifadeleriyle: “Üç katmanlı bir işlem düşünülmelidir. En alt katmanda toplum kültürü, onun üstünde o kültürün işlevlerine uygun kurulmuş bir sinema dili –sinema tekniği ancak canlı kültürel zemine uygun bir dil inşasında kullanıldığı zaman sahici bir işlev kazanır–, bunun üstünde sanatsal bir üst yapı, o toplumun sinema sanatı yer alır.” (Şaşa, 2010, s. 33). Şaman yaptığı yolculukta mitik zamanı şimdiki zaman haline getirirken içinde bulunduğu gerçekliği ifade edebilmek için illüzyona ve teatral araçlara başvurmakta ve bu suretle bir anlamda tiyatroya, oyunculuğa özgü bir eylem ortaya koymaktadır (Tuna, 2021, s. 222-223). Dolayısıyla şamanın ritüel eyleminde M. And’ın belirttiği üzere teatral pek çok öge doğal olarak bulunmaktadır. Tüm drama uygulamalarında temel olarak kabul edilen karakter canlandırma-aktörlük; eylemin seyirci içermesi; ruhlarla şaman arasında gerçekleşen dramatik çatışmadan doğan diyalog, taklit, pandomim; tiyatronun yardımcı öğeleri olarak ele alınabilecek dekor, ışık, giysi, makyaj, ses gibi teatral unsurlar şamanın kişiliğinde ritüel eylemi tamamlayan tümel bir tiyatro oluşturmaktadır (And, 2012, s. 385). Tüm bu teatral unsurlar, eylemin ritüelle ilişkili kısmı ile şekillenirken, içerik ise mitlerin “yüceltici anlamsal boyut”undan beslenmektedir. Mitik-Şamanist düşünceden doğan “Şaman’ın Yolculuğu”nu bir metafor olarak ele alıp geleneksel anlatılarda olduğu gibi çağdaş dramatik anlatıdaki etkisini daha iyi kavrayabilmek için Şamanizm’e daha yakından bakmamız gerekmektedir.

2.2.1. Şamanizm

Eski Türklerin dini inançları hakkında kapsamlı araştırmalar yapan J. P. Roux'ya göre eski Türklerde büyük Tanrı Gök, yani Tengri ve ona bağlı kutsallar olarak tanımlanan çok sayıda ikincil güç bulunmaktadır. Roux, bu olguyu dikkate alarak Türklerin eski dinini pagan monoteizmi olarak tanımlamaktadır (Roux, 2000, s. 1100). Eski Türklerin dini inançlarının monoteizm olduğuna şüphe olmasa da gerek dönemin kaynaklarından gerek günümüz Şamanist Türk topluluklarından elde edilen veriler ikincil tanrısal figürlere ilişkin ayrıntıları da barındırmakla kafa karışıklığı yaratmaktadır. Araştırmacılar birbiriyle çelişen bu iki olguyu resmi din ile halk dini şeklinde ayıran bir kavrayışın mevcudiyeti ile açıklamaktadır:

Ortaasya devletlerinde, “Halk dini” ile “Devlet dini” daima birbirinden ayrılmıştı. Halk dini daha ziyade hastalık, fal, sihirbazlık gibi insanların günlük ihtiyaçlarına cevap veren ve onları manevî bakımdan tatmin eden prensiplerdi. Devlet dini ise, devletin varlık sebebini izah eden ve hükümdarın idaresine meşrûiyet veren bir inanışlar sistemi idi. Halk dininde, halkla karşı karşıya olan ve Tanrı ile ilgi kuran tek aracı şamandı. Devlet dininde ise başrahip, hükümdarın bizzat kendisidir (Ögel, 2003, s. 552).

Resmi din ve halk dini şeklinde ayrı iki boyutu olan eski Türk dininde bariz bir şekilde görülen tek tanrıcılığın yanında ikincil tanrısal figürlerin ve dolayısıyla Şamanizm'in ön plana çıkması, toplumun içinde bulunduğu sosyal, siyasi, iktisadi şartlara bağlanmaktadır. Boylar birliğinin dağıldığı yahut anarşinin hâkim olduğu devirlerde imparatorluk tanrısı gücünü yitirerek gökte kayıtsız bir tanrıya (Deus Otiosus) dönüşmekte ve her birimin kendi öz varlığını ortaya koyması sonucu totemist, animist inançların da etkisiyle halka daha yakın ilahi kudretler ön plana çıkmaktadır.⁶ Dolayısıyla üniversal devlet fikri ile çatıştığı noktada resmi din ile halk dini ve temsilcileri arasında bir husumet de ortaya çıkmaktadır. Ancak gök kültünün müşterek ve Gök Tanrı'nın ise en büyük tanrı oluşu değişmez bir gerçektir (Roux, 1994, s. 43, 53, 92; 2011, s. 122; İnan, 1986, s. 26). Kısacası Orta Asya'nın göçebe halkları, gelişmiş ve dinsel olduğu kadar ideolojik işlev de kazanmış olan tek tanrı-Gök Tanrı inancı bünyesinde, Paleolitik Çağın eski avcı göçebe topluluklarının bakiyeleri olarak onların doğadaki her şeyin bir ruhu olduğu tasarımı (Animist) ve hayvansal-bitkisel köken (Totemizm) inançlarını Gök Tanrıcılığın daha çok bir halk dini şubesi olan şamanlık geleneği içerisinde yaşatmaktadır. Bir halk dini/teknikleri olan şamanlık geleneğine ait inanç öğelerinin İslamiyet'in kabulünden sonra da heterodoks İslam anlayışı bünyesinde ve folklorda geçmişten günümüze yaşatıldığı görülmektedir. Bu noktada gök kültünün merkezi bir noktada olduğu; Animist, Totemist,

⁶ Deus Otiosus: “Felsefe ve dinler tarihinde son yüzyıllarda kullanılan bir kavramdır. Yüce Tanrı, “Gök Tanrı”, “Saklı Tanrı” gibi anlamlarla ifade edilmiştir. İnsanlığın başlangıcında çok aktif bir Tanrı anlayışını ifade edebilen “Deus otiosus”, zamanla göklerin derinliklerine çekilmiş, pasif bir Tanrı anlayışını ifade etmeye başlamıştır.” (Aydın, 2005, s. 161).

Şamanist inanç bakiyelerinin de onunla irtibatlı ve sosyal, siyasi, iktisadi şartlara bağlı olarak varlığını sürdürdüğü anlaşılmaktadır.

Mavi anlamındaki gök, Tengri kelimesinin sıfatı olarak, Tengri kelimesi ise bütün Altay uluslarında lehçelerin fonetik hususiyetlerine göre farklılaşmakla birlikte gökyüzü, Allah ve tanrısal olanı (tengriken) ifade etmek üzere kullanılmaktadır. Dağa, ağaca, bilge kişiye yönelik kültürel, tanrısalılaştırma içeren tanımlamalar gerek o dönemde gerek sonradan çok tanrıcılıkla ilişkilendirilmişse de araştırmacıların altını çizdiği üzere ikincil güçler her zaman Tengri'ye bağlıdır (Kaşgarlı, 2005, s. 551; Roux, 2000, s. 1100; İnan, 1986, s. 26-28). İnsanın evrendeki yeri karşısında gökyüzü yüksekliği, aşkınlığı, sonsuzluğu ile kendiliğinden tanrısallıkla ilişkilendirilmeyi mümkün kılmaktadır. Gökyüzü bu hali ile ancak insanüstü güçlerin ve varlıkların, ruhların, ayrıcalıklı insanların yükselme ayinleri ile ulaşabileceği bir boyut olarak düşünülmektedir (Eliade, 1991, s. 97). Eski Türklerde de Gök en yüce aşkın bir kuvvet olarak algılanmış; ona ulaşma imkanına sahip sınırlı varlığın olduğuna inanılmıştır.

Kutsala ulaşma, bir yücelme de içerdiği için istisnai ve erginlenmiş insanlara özgü bir deneyim olarak kabul edilmektedir. Yazıtlarda devlet dininin temsilcisi, bizzat Gök Tanrı tarafından kut verilerek tahta oturtulan, göğe yükseltilmek suretiyle tanrısal olanla ilişki kurabilme ayrıcalığına sahip kişi olarak hakan (İlteriş Kağan) ve eşi (İlbilge Hatun) gösterilmiştir.⁷ Bununla birlikte hakandan başka Gök ile ilişki kurabilme yetisine sahip yegâne kişi, halk dininin temsilcisi olan şamandır.⁸ Görüldüğü üzere resmi dinde olsun halk dininde olsun en belirgin ve bir unsuru tanrısalılaştırma kabiliyetine sahip olan kült, yine gök kültürüdür. Diğer kültürler birer gökle ilişki kurma aracı niteliğindedir. Yüksek dağlar, dağların olmadığı uçsuz bucaksız düzlüklerde taş yığınlarından ibaretmiş gibi görünen obolar, çevresinden biçimi, tekliği ve büyüklüğü ile ayrışan ağaçlar birer axis mundidir. Ata, ateş/ocak, hayvan kültürleri kapsamındaki varlıklar da yine bu eksen üzerinde hareket kabiliyetine sahip olmak bakımından ayrıcalık sahibidir. Asya ve Sibiryâ bölgesinin kendine özgü şartlarından doğan halk nezdinde önemli bir kurumsal yapı olan şamanlık geleneği de insanlarla kutsallar arasındaki ilişkiyi “gerektiğinde” ve “bireysel” olarak, diğer kültürlerle birlikte sağlamaktadırlar.

⁷ Yukarıdaki Türk Tanrısı (ve) Türk kutsal yer ve su (ruhları) şöyle yapmışlar: Türk halkı yok olmasın diye, halk olsun diye, babam İlteriş Hakanı (ve) annem İlbilge Hatunu göğün tepesinden tutup (daha) yükseğe kaldırmışlar muhakkak ki (Tekin, 2020, s. 26).

⁸ Şaman kelimesi Tunguz kökenli bir sözcüktür. 17. yüzyılda Sibiryâ ve Altay halklarının “trans ustası” olarak kabul edilen otorite tipinin genel adı olarak Rus bilim adamları tarafından uluslararası literatüre sokulmuştur (Harva, 2015, s. 363). Türk halklarında “Şaman” kelimesinin en yaygın karşılığı “Kam” olmakla birlikte farklı sözcüklerle de karşılanmaktadır: Yakutlar erkek şamana “Oyun”, kadın şamana “Udagan”; Kırgız, Kazak, Özbek halkları “Bakşı, Baksı”, çağdaş Altay şamanistleri ve Uygurlarda ise “Kam” kelimesi kullanılmaktadır. Moğollarda ise şaman için Türkçe kökenli olduğu düşünülen “Böge, Böğü, Böö” kelimeleri kullanılmaktadır (Roux, 1994, s. 59).

Şamani nitelikli uygulamaların dünya ölçeğinde yaygınlığı bilinmekle birlikte Şamanizm'in asıl karakteristiğini Orta Asya ve Sibirya'da sergilediği görülmektedir (Roux, 1994, s. 49). Göçebe yaşam biçiminin mit-ritüeller üzerindeki etkileri ile açıklanabilir bu durum. Savaşçı, avcı, göçebe, çoban toplumların dinsel törenleri, tarım toplumlarına, onların kolektif üretim biçimlerine nazaran daha “fakir” yahut kendileri için daha az gerekli ve bireysel görünmektedir. Toplumsal yapılarındaki eşitlikçi yapı, mitolojilerini de belirler ve tarım toplumlarının aksine çok sayıda kutsal figürü içeren panteon görülmez. Mitolojilerindeki ikincil kutsal figürler tanrı konumunda ve kuralcı değildirler. Dolayısıyla kutsallarla gerektiğinde temas kurmak işinde de şaman haricinde bir sınıfa ihtiyaç duyulmaz ve dini eylem bireysel düzeyde gerçekleşir (François, 2000, s. 340; Tuna, 2021, s. 26). Bu hâl, yani dinsel hayatın tarım toplumlarındaki ve evrensel dinlerdeki gibi teşekkül etmiş kurum, sınıf, öğreti bünyesinde katı kurallarla çevrelenmemiş olması, eski Türk toplumlarında bir inanç sistemi olmadığı düşüncesine götürmemeli bizleri. Zira İ. Kafesoğlu'nun altını çizdiği üzere eski Türk toplulukları daha ziyade siyasi karakterli bir yapı arz etmektedir (Kafesoğlu, 1998, s. 297). Sonuç olarak her toplumda olduğu gibi eski Türk toplumunda da evreni ve yaşamı anlamlandırmak için mitlere ve ritüellere başvurulmaktadır. Halk nezdinde, normal şartlar altında yalnızca ruhlar âlemi ile ilişkiye geçmeden çözülemeyeceğine inanılan durumlarda yani “tesadüfi olaylar dolayısıyla” şamana ve ayınlerine ihtiyaç duyulurken, devlet nezdinde resmi nitelikli ayinler “muayyen vakitlerde” yapılmaktadır (Harva, 2015, s. 427; İnan, 1986, s. 97). Şamanların tesadüfi, yani tarım toplumlarında yahut devlet katında gerçekleştirilen ritüeller gibi takvime bağlı olmaksızın insanların ihtiyaçları dolayısıyla gerçekleştirdiği kozmik yolculukları genel olarak dört sebebe bağlanmaktadır:

1. Hastalıkları tedavi
2. Ölünün ruhuna refakat
3. Kehanet
4. Kurban refakat

Şamanın “Şaman olurken yaşadığı deneyim, tüm şamanlık eylemlerinin esasıdır.” (Tuna, 2021, s. 56). Bu sebeple şamanın yukarıda sözü edilen ayinleri gerçekleştirebilmesi ancak gerçek şaman olmasına bağlıdır. Yani şaman bir inisiyasyon/erginlenme ritüelleri sürecinden geçmek zorundadır. Tüm şaman ayinleri genel çizgileri ile tekrarlanmakla birlikte, ayin muhtevasında ayine sebep olan durumla, kişiyle ilişkili olarak değişimler gözlenmektedir. Şaman ayini sadece vecde yönelik çılgınca bir dans değil, geleneksel bir düzene uyularak icra edilen çok perdeli gösteridir. Her ayinin seyri:

1. Giriş

2. Yardımcı ruh çağırma
3. Şamanın, sırasında ruhlarla konuşup iblislerle mücadele ettiği öbür dünyaya yolculuk
4. Misyonu yerine getirip dönüş (Labecka-Koecherova, 1995, s. 78).

Şamanın eylemlerinin esasını oluşturan erginlenme süreci yani “Şamanın Yolculuğu” bu gelenekten doğrudan ve hatta dolaylı olarak beslenen kültürlerin anlatılarını etkilemiştir. Zira “Her kültürün kendisine özel bir Kahramanın Yolculuğu yönelimi vardır.” (Vogler, 2009, s. 19).

2.2.2. Şamanın Yolculuğu

Northrop Frye, tüm edebi türlerin arayış mitinden ortaya çıktığını söylemiştir. D. A. Leeming de kahramanın mitik yolculuklarını ele aldığı eserinde arayış mitinin yegâne mit olduğunu, diğer tüm mitlerin arayış mitinin bir unsuru olduğunu belirtir. Bütün kahraman arayışları da özünde insanlığın benlik arayışını temsil etmektedir (Leeming, 2020, s. 229). Jung da bu konuda benzer fikirler öne sürmüştür. Üstelik tüm mitolojik öykülerin en eski biçiminin şamanın yolculuğu olduğunu söyleyerek (Tecimer, 2006, s. 223). Şamanlık ve anlatı geleneği üzerine yapılan çalışmalar da bu iddiayı destekler nitelikte sonuçlar vermiştir. Nora Chadwick, “Oral Epics of Central Asia” adlı eserinde Orta Asya sözlü edebiyatındaki Şamanizm izlerini araştırmıştır. Şamanın erginlenme deneyiminin kalıntısı olan yeraltına yolculuk motifi Türk destanlarında, masallarında tespit edilmiştir (Er Töştük, Hikâye-i Kesikbaş vb.). Şamanın yolculuğunun yalnız Türk anlatılarına değil, farklı milletlerin anlatılarına da esin kaynağı olduğu anlaşılmaktadır. Örneğin Orfeus’un Eurüdike’nin ruhunu kurtarmak için Hades’e inışı şamanın yolculuğu ile ilişkilendirilebilir. Kısacası sayısız anlatı örneği göstermektedir ki şamanların kozmik yolculukları, sözlü edebiyatı besleyen konuların ortaya çıkması ve gelişmesinde etkili olmuştur (Tecimer, 2006, s. 84-86). Türk ve Moğol halkları arasında tespit edilen anlatıcılar ile şamanlar arasındaki ayinsel performans, işlev, erginlenme süreci arasındaki benzerlikler ve hatta şamanların destan anlatıcısı, destan anlatıcılarının şaman yerine geçebildiği örnekler şamanlık geleneğinin sanat üzerindeki tesirini göstermek bakımından önemlidir (Bayat, 2022). Bu tesirin kaynağı ise şaman olma ritüellerinde gizlidir.

Şamanın erginlenme deneyimi önce kendi hayatında, sonra gerçekleştirdiği bütün ayinlerde ve nihayetinde ise bir anlatı modeli yahut motifler olarak folklorda, kültürel köklerden bilinçli olarak beslenen eserlerde ya da kolektif bilinçaltının bir dışavurumu şeklinde bireyin sanatsal yaratılarında karşımıza çıkmaktadır. Çünkü erginlenme elbette yalnız şamana özgü bir yeterlik süreci değildir. İnsan kendini gerçekleştirme eğilimindedir. Varoluş devam ettikçe insanın evreni ve yaşamı anlamlandırma sürecinde mit-ritüellerle deneyimlenen tanrısal ritmi yansıtacağı yeni mecraların olması da normaldir. Arkaik bir toplumda, meslek grupları, farklı

toplumsal aidiyetler oluşmadığı için erginlenme deneyimi yalnızca cinsiyet ayrımı üzerine şekilleneceğinden yaşa bağlı fiziksel erginleme töreni ile yetinilirken gelişmiş bir toplumda bireysel farklılıklar, aidiyet türü ve sosyalleşme araçları artmaktadır. Dolayısıyla araçları değişmekle birlikte erginlenme ihtiyacı artarak devam etmektedir. Sinema bu itibarla ayinsel deneyime en yakın imkanları sunan son mecralardan biridir. Yunan dramı nasıl Dionisos ritüellerinden kaynaklarını aldıysa, Şamanizm’le bağlantısını önceki sayfalarda gösterdiğimiz geleneksel Türk dramatik sanatlarından beslenen Türk sineması da şamanlık geleneğine ait öğeleri doğal olarak içermektedir. Bu öğeler ise Şamanizm’in özü olmak bakımından bir model ve arketipler sunan şaman erginlenmesine dayanmaktadır. Şamanın yolculuğu = şamanın erginlenmesidir.

Şamanın şaman olma ritüeli insanoğlunun ortaya koyduğu bütün mit-ritüellerdeki gibi tanrısal bir modele, evrensel bir ritme tabidir. A. V. Gennep bu ritmi geçiş ritüelleri kavramıyla karşılamaktadır. Gennep, “Geçiş Ritleri” adlı eserinde bireyin yaşamında doğum, çocukluk, erginlik, gebelik, evlilik, ölüm, dini toplumlara giriş, mesleki uzmanlaşma gibi evrenin döngüsünden bağımsız olmayan dönemsel ve konumsal geçişler bulunduğu, bu geçişlerin hem birey hem toplum açısından sağlıklı atlatılması adına birtakım ritüellere işlevsel olarak başvurulduğu tezi üzerinde durarak, farklı ritüellerdeki ortak yapıyı gün yüzüne çıkarmıştır (Gennep, 2022, s. 11). Bir toplumsal statüden başka bir toplumsal statüye geçişi içeren ve en eski biçiminde “birtakım gizemlerin öğretildiği, gizli bilgilerin aktarıldığı rituslar bütününe inisiyasyon (erginlenme)” ritüelleri denmektedir (Tecimer, 2006, s. 48). Gennep, mevsimsel bolluk ritüelleri de dahil olmak üzere bütün erginlenme ritüellerinde bir “geçiş ritleri şeması”nın mevcut olduğunu ve şamanın sürekli işlediğini ortaya koymuştur. Ritüellerin çeşidine (doğum, ölüm vs.) göre ayrıntılarda her ne kadar farklılık gözlemlense de amaç (Bireyi bir konumdan diğerine geçirmek) birliği dolayısıyla şema aynı kalmaktadır (Gennep, 2022, s. 222). Bu noktada dramın doğuşu bahsinde ele aldığımız ritüel kuramı ve şaman kuramı her ne kadar dramın köklerini farklı ritüellerde arasa da aslında özünde aynı şemaya tabi oldukları anlaşılmaktadır. Çünkü birey, doğa ve evren aynı ritme tabidir. Bolluk ritüellerinde mevsimlerin ölmesi, ara ve diriliş döngüsü, bitki tanrılarının ve sonraki süreçte kralların, kabile şeflerinin şahsında dramatikleştirilmiştir. Erginlenme törenlerinde de varlığın bir üst aşamasına geçişi psikolojik olarak destekleme sürecinde birey yeni bir yaşama doğmak üzere simgesel olarak ölmektedir. Bu nedenle erginlenme “ikinci bir doğum”, “etkin bir ölüm”, “ölümden geçmek” olarak da düşünülmekte, ritüellerinde her zaman bir cenaze töreni bulunmaktadır (Tecimer, 2006, s. 48-49). “Kutsal dünya içinden yapılan bu geçiş erginlenene özel bir büyüsel-dinsel nitelik kazandırır.” (Gennep, 2022, s. 98) Şamanın şaman olma sürecinde de diğer erginlenme ritüellerinde görülen ölüm-ara-diriliş sekansı mevcuttur ve Gennep’in şablon haline

getirdiği ritüel şeması işlemektedir. Şaman adayı yaşadığı ruhsal sıkıntılar dolayısıyla toplumundan ayrılır, fiziksel ve manevi acılar içeren bir dizi sınavdan geçer, ruhlar tarafından parçalanır, ölümü deneyimler ve bir eğitim sürecinden sonra yeniden doğmuş gibi toplumu ile tekrar kaynaşır. Gennep, “ölüm-ara-diriliş” olgusunun bir çatı oluşturduğu modelde ölüm için, ara için ve diriliş için yapılan ritleri karşılayacak şekilde kapsamı daha geniş olan “ayrılma-ara-kaynaşma” ritleri kavramlarını kullanmaktadır. Dolayısıyla aynı olgu için farklı araştırmacılar farklı yorumlar ve kavramlar da kullanmışlardır.⁹

A. V. Gennep’in aşağıda verdiği Ural-Altaylardaki şaman erginlenmesine dair olan süreçte de görüleceği üzere “ayrılma-ara-kaynaşma” rit sekansları açık olarak belirlemektedir: Şaman;

1. Genç yaştan itibaren sinirli ve asabidir.
2. Birçok defa ruhlar (halüsinasyonlar, fobiler, epilepsi, trans hali, katalepsi) tarafından “ele geçirilir”, geçici ölüm düşüncesinin kaynağı budur.
3. Ormana, tundraya yalnızlığa çekilir ve çok çeşitli mahrumiyetlere, psikolojik ve nöropatik bir alıştırmaya boyun eğer.
4. İnsan veya hayvan biçimli ruhlar, düşmanlar ya da koruyucular teker teker ya da topluca gitgide daha sık ona görünür ve mesleğin inceliklerini öğretir.
5. Yahut şaman ölür, ruhu, ruhlar, tanrılar, ölümler diyarına gider, oranın topografyasını öğrenir, kötü ruhları alt etmek ve iyi ruhlara yardım etmek için gereken bilgileri özümser.
6. Şaman hayata döner, yeniden doğar, ya evine döner ya köy köy dolaşır (Gennep, 2022, s. 128).

2.2.2.1. Ayrılma ritleri

Şaman erginlemesindeki ayrılma ritleri, ataların çağrısı ile seçilme yoluyla yahut bir şaman neslinden gelmek suretiyle aday kişiyi toplumdan ayırıştırarak belirtilerle başlamaktadır. Bu belirtiler Altaylılar tarafından “ruh basması” şeklinde adlandırılan olağanüstü hallerdir. Bazı araştırmacılar tarafından Orta Asya ve Sibirya bölgesinin soğuk iklim şartlarından doğan ruh ve sinir hastalıkları ile izah edilen bu haller, bazılarına göre de bir hastalıktan ziyade (Bu tür hastalıklar ayrı biçimde ifade edilmektedir.) binlerce dizeyi akılda tutabilen, taklit yeteneği gelişmiş sanatçı tabiatlı, mistik, hayali geniş olmakla açıklanmıştır. M. Eliade, “Şamanizm” adlı eserinde Sibirya şamanlığının psiko-patolojik ilişkileri üzerinde duran araştırmacıları işaret eder ve A. Ohlmarks’ın tespitini aktarır:

Aşırı soğuk, uzun geceler, kutup bölgelerinin ıssızlığı ve yalnızlığı, vitamin eksikliği, vb. gibi etkenler bu bölgelerde yaşayan halkların sinirsel bünyeleri üzerine etkide bulunarak kâh ruh hastalıklarına (Arktik histeri, meryak, menerik, vb.) kâh şamancıl

⁹ Örneğin V. Turner (The Ritual Process, Harmondsworth 1969), Van Gennep’den devraldığı geçiş ritleri kavramındaki ara evre üzerinde durarak bu evrenin simgeselden çok toplumsal yönlerini “eşiksellik” adı altında inceler (Turner, 2018).

kendinden geçmeye neden oluyordu. Bir şamanla bir saralı arasındaki tek fark, saralının kendinden geçmeyi kendi isteğiyle gerçekleştiremeyeşiydi (Eliade, 1999, s. 44).

Kutup bölgesindeki bu halleri meydana getiren şartlar asıl Şamanizm'i oluşturmaktadır. Kutup bölgelerinin alt kısımlarında ise şaman artık "kozmetik baskının kurbanı olmadığından" yarı-esrime ile ruhun yolculuğunu dramlaştırma yoluna gider (Eliade, 1999, s. 44). Böylece bizim ritüel-dram ilişkisiyle ilgili yorumlarımız da bu noktadan itibaren başlamış olur. Sonuç olarak bu hallerin belirdiği kişi gerçeküstü, melankolik davranışları ve nöbetleriyle bir nevi inziva denebilecek süreç zarfında kırlara, ormana çekilerek bağlı olduğu topluluktan fiziken ve ruhen ayrışır. Ayrışma şaman adayın vücudunun ruhlar tarafından parçalanması ile son bulur. Bu parçalanma aslında şaman adayının önce kendi hastalığına, sonra insanların hastalıklarına, ölümüne sebep olan ruhları tanımasına, onlarla yüzleşmesine imkân tanır. Şamanlar kendilerini tedavi ettikten sonradır ki başkalarını tedavi etmeye başlayabilir. Gennep'in ayrılma ritleri olarak belirlediği sekansa karşılık gelen, şaman adayın eski kişiliğinin öldüğü evre, şamanın mistik parçalanması yani sembolik ölümü ile tamamlanır.

Şaman erginlenmesinde görülen ve ayrılma ritlerine karşılık gelen evrede simgesel olarak gösterilenlerin anlamı ve amacı; eski ve sıradan kişiliği, belleği öldürmek, geçersiz ve yetersiz insani ve toplumsal bağlardan kurtulmak, sıra dışı bir kişilik ve olağanüstü güçler edinmek, ideal bir insan olmak şeklinde sıralanabilir. Ancak bu ideallere ulaşmak kolay değildir, doğal insani koşulları terk etmek, arınmak gerekmektedir. Erginlenme ritüellerinin ilk evresinde adaylara kirli bir nesne gibi davranılması, inziva, işkence, zorlu sınavlar, aşağılamalar yalnızca sembolik olarak değil gerçekte de bir arındırma amacıyla yapılmaktadır. Nihayetinde aday sembolik olarak ölmekte, cenin durumuna gelmekte yeni bir yaşam için annesinden doğduğu gibi olmaktadır (Tecimer, 2006, s. 54, 59). D. Leeming ise bu evre için "şamanın hazırlık miti-meditatif çekilmesi miti" tabirlerini kullanmıştır. Ona göre bu evrede yaşananlar adayın daha sonra yapacağı doğaüstü işler için hazırlanması amacıyla meditasyon için dünyadan çekilmesi anlamını taşımaktadır. Ayrılma ritleri ve bu ritlerden doğan dünyadan çekilme teması mitik anlatı kahramanlarında, arkaik, Uzakdoğu ve semavi dinlerin kutsal figürlerinde de mevcuttur. Leeming'in dediği gibi benlikteki tanrıyı bulmak kolay değildir, aday sık sık dünya tarafından baştan çıkarılır, kendimizi bulmak için kaybetmek uğruna atılan ciddi bir adımdır bu (Leeming, 2020, s. 23, 148-150). Ayrılma ritleri sekansından sonra ara ritleri sekansı başlar.

2.2.2.2. Ara – Geçiş ritleri

Ayinlerde muhatap olacağı dünya ile “ruh basması” yolu ile tanışan ve mistik parçalanma ile öte dünya varlıkları ve diyarı ile aşına olan şaman için bu evre bir eğitim evresidir. Gennep, ayrılma ritleri sekansının ardından bu evrenin pozitif bir bölüm olduğunu vurgular: “Örfi kanunların öğretimi, totemik törenlerin çömezini önünde uygulanmasıyla verilen kademeli eğitim, mitlerin aktarımı.” (Gennep, 2022, s. 91). Bu evrenin en önemli ayırt edici hususiyeti şamanın soyutlanmış şartlar altında bir eğitim sürecinden geçmesidir. Erginlenme zaten bir bilgi aktarım sürecidir. Şamanizm kapsamında bu bilginin türü kutsallara ilişkin, gizem bilgisi olmaktadır. Aday şaman bu evrede hastalıkları, ölümleri meydana getiren ruhları tanır, onlarla nasıl ilişkiye geçeceğini öğrenir. Önce kendini tedavi etmeyi öğrenir, sonra başkalarını iyi edecek yeterliğe kavuşur. Bu evrede de şaman zorlu sınavlarla karşılaşmakta; Erlik’in kızları, “dünya” tarafından ayartılmaktadır. Ancak usta bir şamanın rehberliğinde ruhların adlarını, okunacak duaları, yeraltının ve gökyüzünün yollarını, kısacası mitleri ve ritüelleri nasıl uygulayacağını öğrenir. Aday şaman kutsala ilişkin edindiği gizem bilgileri ile artık yeni bir kişilik kazanmıştır. Bu evrenin sonunda adayın sembolik yeniden doğumu gerçekleşir.

Gennep’in ara ritleri sekansı olarak kavramsallaştırdığı bu evre özellikle arkaik, geleneksel toplumlarda fiziksel olarak da kutsal, tarafsız ve öte dünya ile ilişkili ara bir bölgede (bataklık, orman, çöl, eşik vb.) geçebilmektedir. Ona göre arkaik insanın sınır kavramıyla ilgili sihirsel düşüncelerinden doğan, maddi sınırları geçmeyi içeren geçiş ritleri, spiritüel bir geçiş ritine dönüşmüştür. Hem maddi hem ideal/düşünsel olan bu ara bir eşik kadar daralabilmekte ve spiritüel alanın arkaik bir sınır simgesi olmaktadır. “Eşik geçmek” yeni ve kutsal bir dünyaya girmek anlamını taşımaktadır (Gennep, 2022, s. 27-30). Turner, Gennep’in geçiş-ara bölge ritleri üzerinde durarak, aynı evre için “eşiksellik-eşik” kavramlarını tercih etmekte ve bu evrenin toplumsal yönleri üzerinde durmaktadır. Turner’a göre birey eşiksellik/ara evresinde ne eski ne de yeni statüsü ile ilişkili olmayan, toplumsal yükümlülüklerin askıda olduğu yalıtılmış bir durum içindedir. Eşiksellik evresinin öne çıkan nitelikleri türdeşlik, eşitlik, anonimlik, mülksüzlük, cinsiyetsizlik, hiyerarşisizlik vb. olarak sıralanabilir. Turner, bu evreyi paylaşanların bir yoldaşlık (communitas) oluşturduklarını belirtir. Yoldaşlık durumunu paylaşanların salt arkaik toplumdaki inisiyeller (dolayısıyla şamanlar) olmadığını, modern toplumdaki tarikat, hippy, sanatçı gibi grupları da içerebileceğini söylemektedir. Turner, eşiksellik üzerine odaklanan bu yaklaşımı ile ayini, iki statik toplumsal yapı, durum arasında yaratıcı bir süreç olarak görmüştür (Turner, 2018, s. 131; Emiroğlu & Aydın, 2003, s. 326). Şamanların yaşamlarına, kılık kıyafetlerine dikkat edildiğinde kutsal-ara bölgede edinilen

sıradan insanlar için olan toplumsal yükümlülöklere kayıtsızlık, eşitlik, anonimlik, mülksüzlük, cinsiyetsizlik, hiyerarşisizlik gibi ayrıcalık içeren durumları yansıttıkları görölmektedir. Sonradan heterodoks İslam'ın kutsal figürlerinde de devam etmiştir bu temsiller kutsal bölgede edinilen bir ayrıcalığın yansımaları olarak.

2.2.2.3. Kaynaşma ritleri

Kaynaşma ritleri, geçiş ritüelleri şemasındaki kapanış törenlerini içermektedir. Ayrılma ritleri ile toplumundan ayrışan aday sembolik ölüm ile ara bölgeye geçtikten sonra toplumundan soyutlanmış bir şekilde eğitime alınır. Ara rit sekansının sonunda eğitimini tamamlayan adayın edindiğı mitolojik bilgilerle yeniden doğumu gerçekleştirmiştir ancak tam da bu sebeple toplumu ile tekrar kaynaşması gerekmektedir. Eski kişiliğı, eskiye dair bildikleri yiten şamanın yitirdiklerini tekrar öğrenmesi, öğrendiklerinin kutsanması gereklidir. Bu da kaynaştırma ritleri ile kutlama havasında yeniden doğumun mutluluğunu yansıtacak şekilde, tıpkı bolluk ritüellerindeki bitki tanrısının, ilk baharın doğum sevincinde olduğı gibi gerçekleşmektedir. Şamanizm geleneğine bağılı uluslarda şaman adayın mesleğe girme töreni de aynı mutluluk havasında, tantanalı bir şekilde gençlerin dansları, ilahileri, toplu yeme içmeleri ile kutlanmaktadır (İnan, 1986, s. 76-79). Kaynaştırma ritleri kolektif anlam taşırlar. Toplum bu suretle güçlenmiş olur. Bunlardan örneğın sofradaşlık, yani birlikte yeme içme ritii en yaygın kaynaşma ritlerindendir (Gennep, 2022, s. 38).

Gennep'in ve Turner'in yaklaşımları ve getirdikleri yorumlar çalışmamız için de önemlidir çünkü ayinden doğan sanatın ve özellikle dramatik sanatların, bunlardan sinemanın mit-ritüel köklerinden söz ederken gerçek sanatta ayinsel bir sürecin, yaratıcı bir süreç olarak hâlâ işlediğini göstermek amacındayız. Ayrılma ritleri ile ilham kaynaklarına yönelen, ara dönemde soyutlanma ile varoluşun sırlarını arayan, nihayetinde sanatçının, ortaya konulan eserin ve alımlayanın kaynaşma ritleri ile bir araya gelerek, statükonun ve onun törensel-meşruiyet aracı popüler kültür ürünlerinin ortasında, ayinsel sürece bir yapı sökücü olarak katkıda bulunduğunu söylemek mümkün. Kısacası sinema özelinde bir şaman olarak yönetmen, ayin olarak film, ayine katılanlar olarak seyirciler ayinsel sürece birlikte katkıda bulunmaya devam etmektedir.

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

3. BULGULAR

3.1. Derviş ZAİM SİNEMASI

Derviş Zaim sinemasını anlamak için öncelikle sinema yazarlarının 1990 sonrası alternatif Türk sinemasını tanımlarken kullandıkları “Bağımsız Sinema”yı ve bu dönemi yaratan koşulları kavramak gerekmektedir.¹⁰ Bağımsız Sinema kavramı, Türk sinemasına olan ilginin yok olması nedeniyle yapımcı desteğinden bağımsız bir döneme, Türk sinemasının geleneksel üretim biçimlerinden farklı bir üretim biçimine geçildiğine işaret etmektedir. Zira geleneksel üretim biçiminde “seyircinin isteği = konu = yıldız = bölge işletmecisi = yapımcı = senaryo” şeklinde sıralanan bağımlı bir ilişki bulunmaktadır (Kırel, 2005, s. 138). Bununla birlikte bağımsızlık kavramı eski üretim ağından sıyrılmakla sinemacının ana akım sinema anlayışından farklı, kişisel ve sanatsal bir anlayışa kavuşma imkanına da işaret etmektedir.

1990'lara gelinen süreçte Türk sineması içinde bulunduğu zorlu koşullar itibariyle âdeta mitik bir ölüm-dirim, inisiyasyon sürecinden geçmiş küllerinden yeniden doğmuştur. Yeşilçam'ın altın çağının sona erdiği 70'lerin ortalarından itibaren yaşanan politik kavgalar, darbeler, TV yayınları, video teknolojisi, yabancı film şirketlerinin ülkeye girişi vs. ile 1990'larda Türk sineması seyircisiyle bütün bağınyı yitirdiği, seyircisini Amerikan filmlerine kaptırdığı noktada, kendisinden tüm ümitler kesilmişken yeniden doğumunu gerçekleştirmiştir.

N. Erdoğan'ın belirttiği üzere 1980 sonrası liberal ekonomi politikalarının sinemaya doğrudan ve dolaylı etkileri oldu. Yabancılarla olan iletişim sektöründeki ilişkiden edinilen birikimin film sektörüne taşınmasıyla 90 sonrası popüler Türk sinemasındaki çıkış sağlandı. Öte yandan film sektöründeki geleneksel üretiminin ortadan kalkması ile yönetmenlerin film üretimlerini kişisel birikimleri ile sağlama zorunluluğu sinemada “eğlence”den “sanat”a geçişe de olanak sağladı. Dolayısıyla yönetmenin de zanaatkârlıktan sanatçılığa geçişi, Batı'daki örnekleri gibi bir “auteur”¹¹ olarak oyuncu kadar ön planda oluşu görünür oldu

¹⁰ 1990 sonrası Türk sanat sineması, sinema yazarları, eleştirmenler ve araştırmacılar tarafından farklı kavramlaştırmalar ile ele alınmaktadır (Sivas, 2010, 150): “Yeni Türk Sineması”, “Yeni Bunalımcı Sinema”, “Post Yeşilçam”, “Bağımsızlar Dönemi”, “Yönetmen Sineması” gibi adlandırmalarla kavranmaya çalışılan dönem için Derviş Zaim tartışmalı bir kavram olan “Bağımsız Sinema” yerine “Alüvyonik Sinema” tabirini kullanmanın daha yerinde olacağını düşünmektedir: “Bu dönemde beliren yönetmenler, bir alüvyonu oluşturan kollar gibi birbirlerinden bağımsız ama birbirlerine paralel biçimde faaliyetlerini sürdürmekte, kimi zaman bir alüvyonun kollarıymışçasına birleşip bazen ayrılmaktadırlar. Bazen farklı bazen benzer tarzlara, üretim, finansman ve dağıtım...vs biçimlerine sahip bu gruba, dinamikliği ve farklılıklarıyla yetkinlikle tanımlayacağını düşündüğüm “alüvyon” kavramı bu yeteneği nedeniyle seçilmiştir.” (Zaim, 2008, s. 48).

¹¹ Fransızca “yazar” anlamına gelen “auteur”ün sinema literatüründe kullanımı ile kastedilen kişi yönetmendir. Sinemanın bir ifade aracı olduğu gerçeğinden hareketle kamerasını bir kalem gibi kullanabilen, yaratıcı bir yazar gibi sinemasının her aşamasında etkin olarak filmlerinde kişisel üslubunu ortaya koyabilen yönetmenlere “auteur yönetmen” denmektedir. Auteur yönetmenin üç önemli özelliği vardır: içsel anlam ki buna dünya görüşü de

(Erdoğan, 2001, s. 121-122). Sonuç olarak 1990'lı yıllara gelindiğinde Türk sineması hem popüler ana akım sinema hem de sanat sineması olarak iki yönde gelişme göstermiştir. Bir tarafta “Popüler filmler çevirerek seyircinin ortak beğenisini gözeten” yönetmenler¹², diğer tarafta “Kendi dilini, sinemasal özelliklerini yerleştirmeye çalışan, hatta gişe başarısını ikinci planda tutan” bağımsız yönetmenler kuşağı ilk filmlerini bu dönemde ortaya koymuştur (Pösteği, 2005a, s. 48).

İlk filmlerini 1990'larda üreten Derviş Zaim, Nuri Bilge Ceylan, Zeki Demirkubuz, Reha Erdem, Semih Kaplanoğlu, Serdar Akar, Yeşim Ustaoglu gibi isimler Bağımsız Sinema'nın temsilcileri olarak görülmektedir. Bağımsız Sinema yönetmenlerinde ve filmlerinde görülen bazı ortak hususiyetler bulunmaktadır:

- Yönetmen sinemasıdır.
- Yeni yönetmenler (bağımsızlar) geleneksel yapımcı ile çalışmamaktadırlar. (Zaten böyle bir kurum da yoktur.) Filmleri için buldukları kaynaklar ise; kendi birikimleri, sponsorlar, Eurimages, yardımlar, krediler, dizi çekimi gibi alternatiflerdir.
- Kendi görüşlerini ortaya koymakta özgür ve bağımsız davranmaktadırlar.
- Oyuncu seçimlerinde sisteme bağlı kalmak yerine (yani TV oyuncularını, mankenleri kullanmak) daha farklı davranmışlardır. Kendi oyuncularını bulmayı ya da amatörleri kullanmayı tercih etmişlerdir.
- Seyirciyi önemsemelerine rağmen, seyirci beğenisine göre film çekmek yerine gişede başarısız olmayı tercih etmişlerdir. Günümüz seyircisi komediye meyilli, sıcak, samimi hikayeleri seven ve filmlerde teknoloji, renk, hareket isteyen bir seyircidir.
- Festivallerde, ulusal ve uluslararası yarışmalarda başarı sağlamışlardır. Ancak bu başarı gişe başarısı olarak geri dönmemiştir.
- Minimalist, küçük bütçeli, küçük ekipli, az oyunculu filmler yapmışlardır.
- Filmleri bireyseldir, karakterlerin iç dünyaları önemlidir, metaforik anlatım bulunmaktadır.
- Bağımsızlar popüler filmlere alternatiftir.
- Bağımsızlık sadece dış yüzeyde görülmektedir. Kurulu düzene isyan, underground konular, politik söylem gibi bağımsız sinema deyince akla gelen öğeler çoğunda yoktur (Pösteği, 2005b, s. 15-16).

Derviş Zaim sineması, bağımsız yönetmenlere ve onların filmlerine dair yukarıda sözü edilen nitelikleri taşımakla birlikte özgün bir sinema estetiği arayışında kökleri mitolojide olan kültürel kodlardan ve geleneksel formlardan hem biçimde hem içerikte yönetmenin “otantik temsil” ve “yüzleştirme” şeklinde kavramsallaştırarak açıkladığı süreç dahilinde ideolojik, ekolojik, toplumsal, kültürel meseleleri ele alışı ile çağdaşlarından ayrılmaktadır. Derviş

denmektedir, kişisel üslup ve teknik yeterlilik (Kabadayı, 2018, s. 109-111). Türk sinemasında 1990'larla birlikte sözü edilen yeterliliklere sahip olmak bakımından bağımsız yönetmenlerin “auteur” olarak nitelendirildiği görülmektedir. Derviş Zaim de 1990 sonrası Türk sinemasında adı auteurs arasında gösterilen yönetmenlerdendir.

¹² N. Pösteği, 1990'lı yıllarda popüler Türk sinemasına yeni bir soluk getiren filmlerin başlangıcına *Arabesk*'i (1989), *Berlin in Berlin*'i (1992), *Amerikalı*'yı (1993) koymaktadır. Bu süreçte *Eşkiya* (1996) 2.5 milyonluk izlenme rakamıyla gelecek adına umut vericidir çünkü dönemin popüler Türk filmleri Amerikan tarzı dinamikleriyle seyirciyi Türk sineması ile yeniden buluşturmuştur (Pösteği, 2005a, s. 37, 49).

Zaim'in yerel kültürel kodlara başvururken bunu self-oryantalizme düşmeksizin, ana akım biçim ve ardındaki tek tipleştirilen, ben merkezci, çevreye duyarsız, tarihsizleştiren ve kimliksizleştiren egemen düşünce yapısını kırmaya yönelik bilinçli ve kuramsal bir çaba dahilinde yapıyor oluşu kıymete haizdir. Aksi halde bugünkü medeniyet krizini yaratan dünyanın egemen biçimsel söylemiyle toplumsal bir duyarlılık meydana getirmek güçtür. 1960'larda Ulusal Sinema akımı ile filizlenen kendi kültürel kodlarımızdan beslenen yerel bir sinematografi düşüncesinin özgün biçimden bağımsız gerçekleştiremeyeceği gerçeği, Derviş Zaim tarafından yalnız sinema estetiği açısından değil, insanı yüceltmekten alıkoyan sınırları aşma, bir özgürleşme¹³ olarak da görüldüğü filmlerinden ve mülakatlarından anlaşılmaktadır. Bu noktada aslında insanın mit-ritüeller üzerine çıkarları uğruna inşa ettiği ve birey, toplum, doğa sorunlarını yaratan, insanı doğasıyla yabancılaştıran düşüncenin ürünü olan törensel yapının yine mit-ritüeller aracılığıyla, onun kadim bilgeliği ve sembolik anlatı dili ile şekillenen açık biçim unsurlarıyla "yüzleştirme" yoluyla âdeti bir ayin safhasına dönüşle meselelerin "iyileştirilme" imkânlarının sorgulandığı görülmektedir.

Derviş Zaim'in filmlerindeki mitolojik unsurlar sanıldığının aksine kuş, balık, keçi vs. temsilleri ve bu temsillerin ilk akla gelen gizemli anlamlarından ibaret değildir. Söyleşilerde kendisine sorulan ve ne yazık ki akademik çalışmalarda da ardına düşülen en fazla bu sembollerin farklı kültürlerdeki karşılıkları olmaktadır. Oysa Derviş Zaim bir anlamda modern çağın mitlerini yıkmak için yine mitlere ve ritüellere başvurmaktadır: "Kahramanın yolculuğu kendisine sunulan, kendi çağına ait birtakım mit, ritüel ve sembolleri alıp yeni bir bağlama oturtmasından geçer. Benim yapmaya çalıştığım şey, kabalaştırarak ifade edersem, işte bu. Kültürümüze ait ritüellerin yeni bir bağlamda ifade edilme girişimi denebilir yapmaya çalıştığım şeye." (Çavdar, 2019). M. Eliade'nin dediği gibi "Gerçek anlamda yeni bir şeyin başlayabilmesi için, eski çevrimin kalıntı ve yıkıntılarının tümüyle yok olması gerekir." ve "Eskatoloji, bir gelecek kozmogonisinin ön belirtisinden başka bir şey değildir." (Eliade, 2001, s. 70). Derviş Zaim'in filmlerinde törensel yapı ve ardındaki dünya görüşünden ayrılma ritleri ile ayrılan bireylerin, hiyerarşilerin yok olduğu/sorgulandığı ara bir bölgede tıpkı bir şaman adayı gibi çilelerini çektiklerini ve ardından hakikatle yüzleşip kaynaştırma ritleri ile toplumlarına geri döndüklerini yahut ara bölgede kalmaya devam etmeyi tercih ettiklerini söylemek mümkün. Bu kapsamda Derviş Zaim'in filmlerinde yaygınlıkla görülen ve yaygınlığı

¹³ M. Eliade'nin de ifade ettiği gibi tekrar eden mit-ritüel tema ve örüntüler, sanıldığının aksine insana geçmiş deneyimleri örnek göstererek yeni ufuklara açılabilme gücü verir (Eliade, 2001, s. 180). Dolayısıyla özgürleştirici bir yanı da vardır. Derviş Zaim de mit-ritüellerin özgürleştirici potansiyelinden söz eder: "J. Campbell'ın mitlerle ilgili çalışmalarını okudum. Onun yazdıklarından etkilendiğimi itiraf etmek zorundayım. O her çağda başka veçhelere bürünen bu döngüselliğin özgürleştirici bir tarafı olduğundan bahseder. Ben de onunla benzer düşünüyorum." (Çavdar, 2019).

mitsel olduğuna da işaret olan temalar ve metaforlar kullanılmaktadır.¹⁴ Eşik, kapı, mağara, kuyu, mezar vb. birer geçiş/ayrılma noktaları olarak; daha çok hastalık şeklinde görülmekle birlikte diğer engel-kusur-eksiklik durumları ve bunları aşma çabaları ara bölgede yaşanan uzlet hali, sınanma ve çile olarak; kale, göl, çöl, kervansaray, hapishane, çamur sahası vb. ara bölge mekanları olarak; ölüm, mezarlık vb. yeni bir kimlikle dirilerek toplumuyla kaynaşacak olan kahramanın son durakları olarak mitsel metaforlar şeklinde okunabilir. Filmlerdeki arayış/yolculuk temasını ve metaforları dramının karanlık tarihindeki Neolitik Çağın bereket ritüellerindeki ölüm-ara-diriliş sekansıya, evrensel ritme mimesisle destek olmakla ve gerçekleşmesi istenen durumun simgesel olarak anlatılmasıyla ilişkilendirmek mümkün. Bununla birlikte gerek yönetmenin ulusal mensubiyeti gerek kahramanlarının “karanlık” tarafları yani “doğa” ile olan yakın ilişkileri, esrik nitelikleri, metafizik deneyimleri, uzletleri ve özellikle kimisinin iyileştirme kabiliyeti, iyileştirme temasına yapılan vurgu eski Türk dini ve Şamanizm’le, şamanın yolculuğu ve bu yolculuğun ilk hali olan şamanın erginlenmesiyle ilişkilendirilmeyi olanaklı kılmaktadır.

Derviş Zaim tarafından bireysel, toplumsal ve sanatsal açıdan gerçekleştirilmesi hedeflenen iyileştirme ideali, hem bireysel hem toplumsal hem de sanatsal anlamda sancılı ve zaman alan, âdeta mitik bir arayış sürecinin sonunda hakikatle yüzleşme ile ulaşılacak bir erginlenme gibi görülmektedir. Yönetmenin kendisi de filmlerini bir iyileştirme aracı olarak görme eğiliminde olduğunu dile getirmektedir. Derviş Zaim’in kahramanları tıpkı Cenneti Beklerken’de olduğu gibi hep bir yolculuk, arayış ve iyileşme umudu içerisinde. “Hep iyileşmeyi bekleyeceğiz, hep! Arayacağız.” der Eflatun Efendi. Kısacası Derviş Zaim sorunlara ve “iyileşme”ye dair daha derinden kavrayış, anlatma ve çözüme ilişkin bilinç uyandırma açısından mit-ritüellere dönüş yapmaktadır.

Derviş Zaim’in “iyileşme” arayışının mitsel bir söylemle buluştuğu gerçeği rastlantısal değil aksine bilinçli ve bilinçli olduğu kadar da insiyaki bir yönelimdir. Modern zamanlarda sanat ve sinemada mitik olana yönelişin ardındaki saikleri önceki başlıklarda ele aldık. Bu noktada Derviş Zaim’in sinemasında mitolojik unsurlara rastlanmasını öncelikle iki yönlele izah etmek mümkün. Yani bilinçle, kuramsal bir yaklaşım olarak mit-ritüellere müracaat etme ve anlatıcılık geleneği, erginlenme ihtiyacı kapsamında insiyaki olarak görülen mit-ritüel ilişkisi.

Mit-ritüel ve sanat ilişkisi, kültürü yaratan gerçekliği algılama biçimine bağlı olarak sanatın doğuşundan itibaren artan-eksilen oranda süregelen bir ilişkidir. Yunan akılcılığında

¹⁴ D. Leeming bir unsurun mitsel olup olmadığının anlaşılmasında tıpkı rüyalarda olduğu gibi tekrar eden tema ve örüntü şeklinde oluşun dikkate alınması gerektiğini söylemektedir (Leeming, 2020, s. 20).

mitin “uydurma” olarak kabulünden itibaren ve özellikle Batı’da Rönesans, Reform ve Aydınlanma hareketleri ile mitosun logosa olan mutlak yenilgisiyle şekillenen dünyada salt akıl ile kavranan gerçekliğin sığığını ve yarattığı krizi aşma, Batılı-Aristocu mimetik anlatı geleneğinin modern dünyanın toplumsal koşullarını yansıtmakta yetersiz oluşu gibi nedenlerle, anlatı ve dram geleneğinin hem kaynağı olmak bakımından hem de sanatçı-eser-alımlayan arasında mitik-ritüelistik bir etkileşim yaratmak, seyirciyi-okuyucuyu etkin kılmak, törensel bağlardan kurtulup hakikatle yüzleşmek adına sanatta 19. yüzyılın sonlarından itibaren mitsel, sezgisel olana, onun sembolik diline karşı bilinçli bir yöneliş olmuştur. Derviş Zaim ise sinemamızda bu tür bir yönelişin temsilcisidir. Sinemasında mitsel örüntüler, metaforlar bulunmakta, sembolik bir anlatıma başvurmaktadır. Zaim’in “yolunda gitmeyen bir şeyler var” sözlerinden sonra “Galiba Antik Yunanda ya da kadim dinlerde, kadim zamanlarda var olan bir şeyi kaybettik.” (Temel, 2021, s. 207) derken işaret ettiği, Aydınlanma’dan sonra önemsenmeyen mitsel bilgi ve etik anlayışıdır. Geleneği üzerinde yükselebileceğimiz bir kaide olarak gören Zaim, çağdaş yaşamda var olan dertleri kadim hikâyelerin unutulmasıyla ilişkilendirerek bu kapsamda mitlerin, menkıbelerin, hikâyelerin yeniden nasıl üretilebileceği üzerine bilinçle eğildiğini ve “yolculuğa” devam etmeye çalışacağını söylemektedir. (Kaplan, 2021, s. 74). Ve bu “yolculuk” ona göre sadece toplumsal değil kültürel açıdan da bir gerekliliktir: “Çünkü ne yaparsanız yapın mit, ritüel ve sembollerinin içine katmadan derinleşemez, yapı oluşturamaz, ses veremezsiniz.” (Çavdar, 2019). Dolayısıyla Derviş Zaim’in sinema yaparken geçmiş mitolojik birikimlerden bilinçle yararlandığının altını çizmek gerekmektedir.

Derviş Zaim’in insiyaki bir yönelim olarak da mitik-ritüelistik olana, “yolculuğa” başvurduğu düşünülebilir. M. Eliade’nin belirttiği gibi mitlerin başlıca işlevi bütün anlamlı insan etkinliklerine tanrısal bir model sunmasıdır. İçinde bulunduğu durumu mitik zamandaki tanrısal eylemlerin sonucu olarak gören arkaik insan nasıl mitik öyküyü anımsayıp ritüellerle dünyevi krizleri aşacağına, kozmik dengeyi tekrar tesis edeceğine inanıyorsa modern insan da hayatında her ne kadar maneviyatla irtibatını koparmış olsa da bilinçaltında yaşattığı tarih öncesine ait, daha mutlu bir varoluşun anısı olan mitik imge, simge ve efsanelerle, bu mitolojik birikimle bütünleşmenin arayışı içerisinde (Eliade, 2001, s. 18; 1992, s. XX):

En iğrenç ‘özlem’, ‘cennet özlemi’ni gizlemektedir. Kitaplar gibi fikirleri de dolduran ‘Okyanus Cenneti’ imgesini zikrettik (sinemanın ‘rüya fabrikası’ olduğunu kim söylemişti?). Herhangi bir müzik, bazen de en bayağısından bir romans tarafından aniden serbest bırakılan imgeler çözümlenebilir; ve bu imgelerin efsaneleştirilmiş, ilk örnek haline dönüştürülmüş bir geçmişe ilişkin özlemi itiraf ettikleri; bu ‘geçmiş’in yok olmuş bir zaman için duyulan üzüntü dışında, binlerce başka anlam taşıdığı fark edilecektir (Eliade, 1992, s. XXV).

Dolayısıyla mitik arketiplerin kolektif bilinç dışında dinamik bir şekilde yaşadığı, aktarımının insiyaki olarak sürdüğü gözlemlenebilir. Modern insan inisiyasyon ihtiyacını sanatla gidermekte; sanatçı da metaforları, senaryoları, motifleri ile şamanların esrime deneyimlerinde edindikleri sanatsal yaratıcılıklarıyla geleneksel mitoloji motiflerini, imgeleri, dramatik senaryoları oluşturmaları gibi bir mit aktarıcısı, dünyayı mitolojikleştiren çağdaş bir şaman olmaktadır (Campbell, 2013, s. 117; Eliade, 2001, s. 186, 230). C. Vogler mitolojinin çağdaş yaşamda yeniden üretimini çok güzel ifade etmiştir: “Başka dünyalara yolculuk yapan biz yazarlar, yalnızca hayalciler değil, o dünyaları şişleyip diğerleriyle paylaşmak için öykü biçiminde getirebilen, büyü güçlerle donatılmış şamanlarız.” (Vogler, 2009, s. 387). Mitolojikleştirme eylemi bir anlamda kadim hikâyelerle insanları tedavi etmek demektir. Bu noktada filmlerindeki iyileştirme vurgusuna dikkat çektiğimiz Derviş Zaim de benzer bir rolü üstlenmektedir. C. Vogler’in senaryo yazarları için söylediği gibi “Yazarlar, tıpkı antik kültürlerin şamanları veya hekimleri gibi iyileştirme gücüne sahiptirler.” ve bu iyileştirme gücünü mitolojiden almaktadırlar: “Öykülerimiz iyileştirme, dünyayı yenileme, insanlara kendi yaşamlarını daha iyi anlayabilecekleri metaforlar verme gücüne sahiptir. (...) İnsanlarımızı mitolojinin bilgeliğiyle iyileştirmeye çalışan modern şamanlarız biz.” (Vogler, 2009, s. 386-387). Bir analogiyle şamanların sanatsal yaratıcılıklarını meydana getiren ayinler ile yönetmenin hele de aktarmak, değiştirmek, dönüştürmek istediği meselesi varsa, filmlerini ve hatta şamanların erginlenme süreci ile edindikleri yetilerini “bağımsız” yönetmenlerin uzletleriyle, ayrıksı anlatı dilleriyle, iç dünyaya seslenişleriyle, toplumda kabul görüşleriyle özdeşleştirmek mümkün. Sonuç olarak kolektif bilinç dışına ait arketiplerin sanatsal üretimdeki etkisi, kökleri mitsel düşünce ile üretilen ilk anlatılara dayanan anlatı-anlatıcılık geleneğinin tesiri ve insanın hem sanatçı hem toplum olarak erginlenme ihtiyacı mit-ritüelle ilişkilendirilebilecek bir temsil sürecini insiyaki olarak başlatmaktadır.

Özetle Derviş Zaim, sinemasında bireyin, toplumun ve bu coğrafyanın meselelerini tarihsel ve kültürel arka planından soyutlamadan ele alırken, onun, anlatımını ve hayatı zenginleştirmek, derinleştirmek için kültürel kodlara başvurduğunu ve bu kodlar arasında da mitolojiye hem bilinçle hem de insiyaki bir ihtiyaçla tıpkı ilk sanatçı, ilk yönetmen, ilk aktör olan şamanın çağdaş bir vârisi gibi hem kendini hem de ait olduğu toplumu “iyileştirmek” için bir nevi sinemasal “ayin”e yöneldiğini söylemek mümkün.¹⁵ Derviş Zaim bütün bu süreci aynı

¹⁵ S. Yalsızuçanlar, “Rüya Sineması”nda tasavvuf ile boyut kazanacağını düşündüğü sinema estetiği üzerine düşüncelerini ortaya koyarken sanatçı-sinemacı ile sufi arasında bir özdeşlik kurmaktadır (Yalsızuçanlar, 2014, s. 19). E. Gülşen de “Hakikatin Sineması” adlı eserinde benzer ilişkiyi şöyle ifade etmektedir: “Bir sûfi nasıl hakikatin, insanların çoğuna açılmayan sır ve veçhelerine vakıf olabiliyorsa, sanatçı da benzer şekilde bir yeteneğe sahiptir. Bu yüzden sanat metafizik, dinsel bir deneyim gibidir.” (Gülşen, 2015, s. 29). Dolayısıyla yorumlar farklı olsa da sanatın aynı zamanda metafizik bir deneyim de sağladığı gerçektir. Sinemada bunun en güzel örneklerini veren Andrey Tarkovski sanatı, sinemasını bir dua olarak gördüğünü belirtmektedir: “Filmlerim kişisel bir ifade

zamanda bir sinema aydını olarak kavramlaştırma yoluna da gitmiştir. Zaim, bilinçle yeniden ürettiğini ve nihayetinde bir “iyileşme” umduğunu ifade ettiğimiz içinde mit-ritüellerin de mevcut olduğu bütün kültürel kodların sinemasında kullanımını, amacını açıklıkla ifade eden “otantik temsil” ve “yüzleşme” kavramlarıyla karşılaşmıştır.

3.1.1. Tabutta Rövaşata

Tabutta Rövaşata (1996) klasik anlatı yapısını ve bu yapının inşa ettiği törensel-yozlaşmış “değerleri” otantik temsilden, bu temsilin en eski kaynakları olan mit-ritüellerden beslenerek ters yüz eden ve böylece hakikatle yüzleşmeyi âdeta ayinsel bir “iyileşme” ile sağlayan, mitolojik açıdan yorumlanmaya oldukça açık bir filmidir. Filmde görünür olan, Rumeli Hisarı çevresinde hayatta kalmaya çalışan evsiz Mahsun ve arkadaşlarının yaşamlarındaki sonu olmayan trajik döngüdür. Mitsel metaforlarla ve ritüellerle anıştırılan ise uzun ve acılı bir erginlenmeden sonra kahramanın ve dolayısıyla toplumun yeniden doğumudur.

Filmlerini hem kendisi hem toplum için bir iyileşme aracı olarak da tanımlayan ve bu kapsamda mit-ritüellere başvurduğunu söyleyen yönetmen için filmlerindeki sonlar eğer mitolojik miras ve bu mirastan beslenme biçimi dikkate alınmazsa doğru anlaşılmayabilir. Hatta yönetmenin anlatmak istediğinin tam tersi bir anlam da ortaya çıkabilir. Öyle ki mevcut kurgu ve sonun yüzeysel okunuşuyla Mahsun’u “öteki” olarak gören yozlaşmış sistemin meşruiyetine tersinden bir katkı sunduğu dahi düşünülebilir. Dolayısıyla Derviş Zaim’in yalnızca içerikte değil özgün bir sinema dili yaratma noktasında biçimde de kültürel mirastan beslendiği göz önüne alınınca içerikte hayli yer kaplayan mitsel metaforların yanında biçimde de ritüel örüntülere başvurduğu görülecek ve böylece film daha iyi anlaşılacaktır. Kısacası Tabutta Rövaşata’daki mitolojik unsurlar ritüel ile ritüel eylemin kalıcılığını, yüceltici anlamsal boyutunu tamamlayan mitlerle birlikte yorumlanmalıdır.

Filmin ana karakteri Mahsun evsiz bir kişidir. Günlerini Rumeli Hisarı çevresindeki balıkçı dostlarına yardım ederek ve onlardan yardım görerek geçiren Mahsun, soğuk kış geceleri hem sığınma hem de artık bir ritüele dönüştürdüğü araç çalma eylemiyle yaşamını sürdürmektedir. Mahsun filmin başından sonuna dek araç çalma eylemini sürdürür. Bu eylemin nesnesi olan araçların neden çalındığına yönelik düşünceler öne sürülürken genellikle Mahsun’daki “eksik”liklere odaklanılmıştır. Ancak bir eksiklik değil fazlalık söz konusudur. O da kitonyen kişiliklerde bulunan yaratıcı cesaret. Mahsun’un araç çalmaları filmde “sanat icra etmek” olarak tanımlanmıştır. Hem aklen dengeli hem de raporlu bir deli olan Mahsun gibi

değil, bir dua. Film yapmam, kutsal bir günmüş gibi oluyor. Sanki bir ikonanın önünde bir mum yakıyormuşum, önüne bir çiçek buketi koyuyormuşum gibi.” (Tarkovski, 2009, s. 219).

şamanlar da toplum tarafından anormal kişilik olarak görülmeğe; onlar da toplumsal kaygıları yaratıcılıkları, illüzyonları, ayinleri ile sağaltmaktadırlar. İ. Gezgin'in belirttiği üzere yaratıcı cesaret insanın bilinçdışı korku ve kaygılarının tetiklediği bir var etme itkisidir. Bu korku ve kaygıları giderme eğilimi insanı yaratıcı kılmaktadır. Sanatçıda yani kitonyen kişiliklerde beliren yaratıcılık toplumun düşüncelerini, kaygılarını somutlaştırarak yatıştırmakta; ihtiyaç duyulan dönüşümüne ön ayak olmakta; bir şaman gibi karanlık güçleri yatıştırmaktadır (Gezgin, 2011, s. 21). Kısacası kahramanlar toplumun günah keçisidir ve yolculukları ise insanlığın yolunu aydınlatmaktadır. Sanatın büyüden ve tüm edebi türlerin de arayış mitinden doğduğunu, bu kaynaktan beslendiğini araştırmacılar belirtmektedir (Leeming, 2020, s. 229). Dolayısıyla Tabutta Rövaşata da insanlığın evrensel arayışına Mahsun'un arayışı ile eklemlenir. Mahsun'un araç çalma eylemlerinin dahil olduğu örüntü gerçek anlamda bir ritüel ve özellikle şaman tedavi ritüeli olarak okunabilir. Şamanlar erginlenmeyi, parçalanıp ölmeyi toplum adına önce kendilerini tedavi etmek için nasıl üstleniyorlarsa -ki bu görevi kimse olağan koşullar altında kabul etmek istememektedir- Mahsun da önce kendini, sonra Sarı adlı arkadaşını ve en sonunda da toplumu tedavi etmek için dokuz defa ölmekte, ayin yapmaktadır. Ayin olarak tanımladığımız bu örüntülerin ayin oluşuna dair pek çok gerekçe öne sürülebilir. Daha önce de belirttiğimiz gibi bir olgunun mitsel oluşuna dair önemli bir kanıt sunmaktadır binlerce yıldır devam eden temalar ve örüntüler. Mahsun'un eylemleri bir örüntü içerisinde gerçekleşmekte ve filmdeki örüntülerin tümü tıpkı ritüellerde olduğu gibi geçiş ritüelleri olarak adlandırılan "ayrılma ritleri – ara bölge ritleri – kaynaşma ritleri" yani şaman özelinde ise A. Genep'in formülü ile "Trans, ölüm, ruhun öbür dünyaya yolculuğu, geri dönüş, kutsal dünyada edinilen bilgileri özel bir duruma -örneğin hastalık- uygulama" şeklinde sıralanan ritüel örüntüsüne karşılık gelmektedir (Genep, 2022, s. 128). Bununla birlikte mitolojik olarak yorumlanabilecek metaforlar da aynı süreç içerisinde devreye sokulmakta, tek tek değerlendirildiğinde eksik fakat bir bütünün parçaları olarak kavrandığında arkaik ve geleneksel toplumlardaki ritüelin işlevleriyle sağlanacak "iyileşme"ye katkı sunmaktadır.

Tabutta Rövaşata'da geçen kültürlerin oldukça ayrıntılı olan içeriklerinden söz etme imkânı olmadığından, ilgili kültürlere işaret ederek ve filmde yer alan ritüellerin genel anlamda görünümünü verecek olursak öncelikle Mahsun'un filmde dokuz kere ayin yaptığını söylemek mümkün. Filmde insanlar tarafından Mahsun'un anlam vermekte güçlük çekilen en dikkat çekici eylemlerini oluşturan sahneler onun araç çalma eylemlerini oluşturmaktadır. Mahsun'un bu eylemi aslında ayinsel örüntünün yalnızca bir parçasını fakat dikkat çekici tarafını meydana getirmektedir. Her ayin bir araç çalma eylemini içermektedir. Ayinlerin beşinde otomobil, birinde tekne, diğerlerinde tavus kuşu ritüel yolculuğu gerçekleştirmek için binek olarak kullanılmaktadır. Tavus kuşunun pek çok defa yorumlandığının aksine filmin esrik karakteri

olan madde bağımlısı kadına karşılık gelmediği, yalnızca bereket anlamını taşımadığı gerçeği ayin örüntülerindeki tavus kuşunun yerine dikkatli bir şekilde bakıldığında görülebilir. Araç çalma ile tavus kuşu çalma ve yolculuk ile düşsel yolculuk örüntüde aynı noktadadır. Bununla birlikte şamanlar hayvanları ve özellikle kazları ve atları binek hayvanı olarak kullanmakta ve tıpkı Mahsun'un son ayinde yaptığı gibi kurban etmektedirler. Yani sanıldığı gibi aksine burada tavus kuşu zaten yenmek için öldürülmediğinden doyurulamayan kültürel, cinsel, fiziksel açlığı değil; bir ayini işaret etmektedir.

Araç çalma eylemleri Mahsun'un (şaman adayı) insani ihtiyaçları ile başlamış, filmin esrik karakteri olan kadının rehberliğinde (usta şaman) giderek metafizik bir eyleme dönüşmüştür. Kadın, filmde bir rehber, usta şaman konumundadır. Onun rehber oluşu gerçek anlamdaki esrikliğinden, kadınlığından ve hediye veren tarafta oluşundan anlaşılmaktadır. Altay Şamanizm'inde ilk şamanın kadın olduğuna yönelik yaygın bir görüş vardır. Şamanların kostümüne de yansımıştır bu kadınsılık. Şamanizm'deki ve hatta sonraki süreçte Şamanizm'den tesirler taşıdığı söylenen Dionisos'taki esrik nitelikli ritüellerde bilgi, düzen, iktidar, akıl vs. karşısında kadınsılığın, içgüdünün, karanlığın, doğanın, düzen karşıtlığının temsil edildiği bilinmekte; belki de bu yüzden Derviş Zaim yozlaşmış toplumsal düzen karşısında, ilksel olandan destek almak için mitlere, ritüel örüntülere ve özellikle mitsel izler taşıyan güçlü kadın karakterlere filmlerinde yer vermektedir. Rehber arketipine adını veren Yunan mitolojisindeki Mentor de aslında bir tanrıça olan Athena'nın doğrudan insana hitap etmesi mümkün olmadığı için girdiği kılıklardan biridir. Rehberler tanrısal ilhama gark olmuş esrik kişilerdir ve bu arketipin en önemli işlevi kahramana hediye vermektir. Kahramanlar rehberler tarafından çileli, sınavlarla dolu yolculuklarında armağanlarla donatılır (Vogler, 2009, s. 85-86). Türk mitolojisinde de rehber şamanlar aday şamanlara, şamanlıklarını kutsayan alamet, koruyucu simge vermektedir (Dilek, 2014, s. 74). Dolayısıyla esrik kadın her ne kadar filmde doğrudan hediye vermese de kendisini tamamlayan oldukça özel bir eşya olan eşarbin unutulmuş yolu ile Mahsun'un eline geçmesi ve sonraki süreçte Mahsun'daki dönüşüm dikkate değerdir.

Mahsun, bir rehber gözetiminde, "yeraltında" dayakların sağladığı erginlemelerle giderek egosunun emrindeki yetersiz insani koşulları aşmakta ve aslında aynı zamanda düşmanlarla savaşırken her insanın içinde olup "düşman"a yansıttığı karanlık tarafıyla yüzleşmekte; toplumu da benzer bir yüzleşmeye çağırmaktadır. Bu dönüşüm içerisinde Mahsun'un artık araç çalmadan da tavus kuşları aracılığı ile tıpkı şamanların ayinlerde hayvanları binek olarak kullanmaları gibi ayin yapabildiğine, soyut bir yolculuğa çıkıp dayak yediğine şahit oluruz. Her araba çalma eyleminde kamera önce kadının esrik hâllerine odaklanmakta, aynı anda Baba Zula müzik gurubunun psikedelik olarak tanımlanan -âdeta

şamanın esrime deneyimine katkı sağlayan ritmik müzikleri, çığlıkları, hayvan ve nabız seslerini hatırlatan- geleneksel Türk müzik enstrümanları, özellikle vurmali çalgılar ile yaptığı müziği devreye girmektedir.

Kadının esrik rehberliğini aksettiren görüntü ve esrime deneyimine katkı yapan müzikle birlikte Mahsun'un araba çalma eylemleri gerçekleşmekte; gece yolculuklarında tünellerin ve köprülerin özellikle tercih edildiği görülmekte; iki dünyanın sınırına gelindiği anlaşılmaktadır. Mitolojiden beslenen filmlerde iki dünya arasındaki sınır genellikle kapı, geçit, kemer, köprü, çöl, kanyon, duvar, uçurum, okyanus veya ırmak gibi fiziksel engellerle gösterilmektedir. Sınırın ardındaki özel dünya ise tıpkı Derviş Zaim'in yaptığı gibi düşsel bir dünyaya girildiği hissini uyandırmaktadır (Vogler, 2009, s. 195, 199). Filmde sıradan dünyadan ayrı, bir eşikten geçilerek girilen bu özel dünyalar yahut A. Genep'in tabiriyle ara bölgeler yaşamın kıyısındaki mekânlar olan düşsel deniz görüntüleriyle uzak sahillerde, Beyoğlu'nun arka sokaklarında, aynı zamanda bir axis mundi olan kalede geçmektedir. Spritüel alanın dış sınırının simgesi olan eşiklere kadar daralabilen iki dünya arasındaki ara bölgelere ve bu ara bölgeler arasında maddi ve manevi olarak bir süre özel bir durumda bulunma ayrıcalığına sahip kişilere Derviş Zaim'in filmlerinde sıklıkla rastlarız (Genep, 2022, s. 27-29). Ayrıca yolculuk yapılan bölgelerin özel dünya oluşu Mahsun'un oradan dönüşünde gerçekleştirdiği arınma eylemlerinden ve en büyük arınma olan son ayindeki sembolik yeniden doğumdan (topun içindeki uykusundan uyanması) da anlaşılmaktadır. Çünkü kahraman ölümle mücadele etmiştir. Üzerinde ölümün kokusu vardır. Mahsun yolculuklardan dönüşünde aracındaki kan lekelerini, el izlerini temizlemektedir. Zira özel dünyaya ait unsurlar sıradan dünya için tehlikeli olabilir. Bu arınma aynı zamanda psikolojik bir uyum anlamına da gelmektedir. Bütün yerel bağlarından koparak evrenselleşen-tanrısallaşan kahramanın kavradığı bilgelikle toplumuna fayda sağlayabilmesi için önce toplumuyla uyumlu olması, yeniden doğması gerekir (Vogler, 2009, s. 59, 271-272). Bilindiği üzere tanrısal varlıkların sıradan insanla doğrudan görüşmesi de sakıncalıdır. Dionisos'un annesi Semele'nin, tanrı Zeus'un kendisine tanrısal özellikleri ile görünmesini istediği için alevler içinde yok olması gibi kavrulmadan hakikatle yüzleşmek için toplum da bir öze dönüş ve arınma sürecinden sonra gerçeklerle yüzleşmelidir.

Mahsun'un gece yolculukları ve karanlık geçitler, kara şamanların geceleri kötü ruhların elinden hastaların ruhlarını kurtarmak için yaptığı yeraltı yolculuklarını hatırlatmaktadır. Mahsun da tıpkı şamanlar gibi iki dünya arasında bir süre yolculuk edebilme ayrıcalığına sahipse de tıpkı filmdeki kale bekçisiyle başlayan ve polis dayağıyla devam eden süreçte görüldüğü gibi korunan, mücadele edilmesi gereken bir alandır da bu eşik ve özel dünya. Şamanların yeraltı yolculukları yanında kahraman yolculuklarında da karşımıza çıkan

eşiklerdeki ve eşiğin ötesindeki bu kişiler, “eşik muhafızı-gardiyanı”, “gölge”, “biçim değiştiren” vs. olarak adlandırılmakta ve fiziki temsilin ötesinde psikolojik bir gerçekliği, bireysel olduğu kadar mitlerin toplumların çocukluk rüyaları olduğu düşünülünce toplumsal travmaları da ifade eden yüzleşilmesi gereken arketipler olarak değerlendirilmelidir.

Şamanların yeraltındaki mücadelesi, yukarıda da belirttiğimiz gibi mitlerde ara bölge yahut özel dünya, yeraltı olarak adlandırılan bu mekanlardaki mücadeleler, bir arınma içindir ve her araç çalma eyleminden sonra gerçekleşen Mahsun’un dayak yeme sahnesi ile gösterilmektedir. Şamanın şaman olma yani erginlenme deneyiminin ve erginlenme içerisinde gerçekleşen parçalanma/ölüp dirilme motifinin daha sonraki bütün ayinlerinde model olarak tekrarlandığı düşünülünce mevcut tedavi ayininin yanında Mahsun’un dayak sahnelerinin hem kendisi için hem toplumu için bir erginlenme olarak okunması da mümkün. Mitlerde bu safha ile aslında kahramanlar ölüm kalım mücadelesi verir, en büyük korkuları ile yüzleşirler. Ölüm, eski kişiliğin, sınırlı görüşün, egonun ölümü anlamına gelmektedir. Kahraman, sembolik bir doğumla birlikte evrenin bir parçası, ölümü tattığı için tanrısallaşmış (apotheosis) bir varlık olarak yeni bir bilinçle yeniden doğmaktadır. Çünkü “ırksal psişenin ve metaforik olarak bireysel psişenin umudu” olan kahraman, ilk insan gibi boşluktan yeniden doğmak zorundadır. Böylece rahmin sembolü olan tabiat anaya ait mekânlardan yeniden doğarak ve tüm yerel bağlarından koparak herkesin evladı olan kahraman kişisel yaşamını kolektif yaşam için feda etmektedir ki kahramanın zaten en büyük özelliği kendisini toplumu için feda etmesidir ve bu insanlık için faydalı bir eylemdir (Leeming, 2020, s. 66; Vogler, 2009, s. 223, 242). Bu mitsel ölüm kalım mücadelesi ve yeniden doğum Mahsun için de geçerlidir. Mahsun’un filmin başında şaman adayı iken yaptığı acemi yolculuklar, gördüğü fiziksel şiddet bir uzman denetiminde erginlenme ile birlikte giderek daha soyutlaşmakta, sembolikleşmektedir. Mahsun’un son ayinde neredeyse zaten olmayan bütün aidiyetlerinden, fiziksel ihtiyaçlarından kurtularak tabiatın ya da filmdeki şekli ile şehrin rahmi olan topun içindeki uykusundan uyanması, “topun ağzında olmak” deyiminden hareketle yanlış yorumlanmıştır. Sembolik bir doğuma, erginlenmenin tamamlandığına işaret eden bu sahne, ardından Sarı’nın gözlerini açışı ve filmin ekranda kalan son görüntüsü toplumsal bir epifaninin göstergesidir. Kısacası doğum, Mahsun’un artık yeni bir zümreye ait olduğunu¹⁶, tanrısallaşmış bir varlık olarak yeniden

¹⁶ V. Turner, A. Gennep’in geçiş-ara bölge ritleri üzerinde durarak, aynı evre için “eşiksellik-eşik” kavramlarını tercih etmekte ve bu evrenin toplumsal yönleri üzerinde durmaktadır. Turner’a göre birey eşiksellik/ara evresinde ne eski ne de yeni statüsü ile ilişkili olmayan, toplumsal yükümlülüklerin askıda olduğu yalıtılmış bir durum içindedir. Eşiksellik evresinin öne çıkan nitelikleri türdeşlik, eşitlik, anonimlik, mülksüzlük, cinsiyetsizlik, hiyerarşisizlik vb. olarak sıralanabilir. Turner, bu evreyi paylaşılanların bir yoldaşlık (communitas) oluşturduklarını belirtir. Yoldaşlık durumunu paylaşılanların salt arkaik toplumdaki inisiyeller (dolayısıyla şamanlar) olmadığını, modern toplumdaki tarikat, hippy, sanatçı gibi grupları da içerebileceğini söylemektedir. Turner, eşiksellik üzerine odaklanan bu yaklaşımı ile ayini, iki statik toplumsal yapı, durum arasında yaratıcı bir süreç olarak görmüştür (Emiroğlu & Aydın, 2003, s. 326; Turner, 2018, s. 131).

doğuşunu, bu yeniden doğuş ile başka doğumlara/tedavilere ayinlerle destek olacağını göstermektedir.

Son olarak birden fazla ayin örüntüsüne sahip olduğuna işaret ettiğimiz filmin kaynaştırma ritlerini de barındırdığı görülmektedir. Şamanların bir baygınlık halinden uyanış ile güya uzak bir yoldan geri dönmelerinin ziyafetlerle kutlandığını araştırmacılar tespit etmiştir (İnan, 1986, s. 107). A. Gennep ayin sonundaki bu safhayı erginlenen kişinin toplumu ile kaynaşmasının gerekliliği nedeniyle kaynaştırma ritleri olarak adlandırmakta; en yaygın kaynaştırma uygulamasının ise toplu yeme içme şeklinde belirttiğini söylemektedir (Gennep, 2022, s. 38). Mahsun'un her ayin sonunda toplu olarak "koalisyon" yapılarak yeme içmeye dahil olması, özellikle Sarı'nın cenaze töreni sonrasında gerçekleşen içki içme, içkiyi kabre dökme gibi uygulamalar, ki Gennep cenaze sonrası gerçekleşen yeme içme eylemini özellikle bu bahiste ele almaktadır, kahvehanede arkadaşlarıyla buluşmaları bu bağlamda değerlendirilebilir.

3.1.2. Filler ve Çimen

Filler ve Çimen (2000), 90'lı yıllar Türkiye'sinin devlet-mafya-iş dünyası arasındaki kirli-kaotik ilişkisine ve bu ilişki neticesinde zarar gören topluma, toplumsal değerlere odaklanmaktadır. Derviş Zaim, rasyonel görünmeyen bu kaotik gerçekliği, Doğu'nun irrasyonel olanı da kavrayan mitik gerçeklik algısından kaynaklarını alan, görünen kadar görünmeyen tesirlerin de etkisiyle ortaya koyulan bir Doğu sanatı olan ebrunun biçim, içerik ve etik değerlerinden (sade bu sanattan değil bu sanatı yaratan kültürel etik kodlardan) destek alarak ve Susurluk olayını anlatacaklarına bir fon yaparak yorumlamıştır. Filler ve Çimen filminde her ne kadar filler ile kastedilen kesimin çimenleri ezdiği açıkça görünse de umudu ayakta tutan bir yanı da vardır filmin ve bu da arkaik ve geleneksel Doğulu toplumların kader, talih anlayışına ebru ile ve diğer mitik-otantik temsillere atıfta bulunarak sağlanmaktadır. Yönetmen, bir gelecek kozmogonisi için Tabutta Rövaşata'da olduğu gibi eskatoloji miti meydana getirmiş; evrensel insanlık durumunu daha iyi kavramak, anlatmak ve "iyileştirmek" adına mitsel içeriklere ve ritüel örüntülere kriz zamanlarında başvuru birer ilksel model olarak başvurmuştur. Sonuç olarak Filler ve Çimen filminde gerek içerikte gerek biçimde ve gerek törenselleşen "değer"leri gerek bu değerlerin meşruiyet kazandığı sinemasal anlatımı yıkmak, özgün bir anlatı dili geliştirmek için mit-ritüellere başvurulmuştur.

Filmin konusu, en büyük amacı Avrasya Maratonu'nu kazanmak ve böylece hasta erkek kardeşini ameliyat ettirmek olan Havva Adem'in klasik anlatı yapısının nedenselliğini aşan tesadüflerle âdeta bir şaman gibi girilmesi normal şartlarda mümkün olmayan "yeraltı"

dünyasının kirli ilişkilerine şahit olması ve bunun da ötesinde varlığıyla sirayet ettirdiği aşkının kirli ilişkileri açığa çıkarması, yok etmesi şeklinde özetlenebilir.

Bir kadın olarak Havva Adem'in adı daha önce bir makalede dile getirilen “mitsel, idealize edilmiş” (Yaşartürk, 2006) karakterini öne çıkarmakla birlikte ismindeki cinsiyetler üstü vurgu Şamanizm’de şamanların, Dionisos dininde Dionisos’un mitik zamandaki cinsiyetler üstü konumuna da işaret olabilir. Bu konumdaki kadınısı taraf esrimeyi bir yöntem olarak kullandığı için erkek egemen “düzen”in karşıtı; içgüdüye, doğaya, karanlığa, halka ise yakın görülmektedir. Bu sebeplerle Türk ve Moğol tarihinde Şamanizm’in iktidar sahiplerince zaman zaman bir tehdit olarak algılandığına da şahit olunmaktadır. Zira imparatorluk tanrısı gücünü yitirerek gökte kayıtsız bir tanrıya dönüştüğünde (Deus Otiosus) her boyun kendi öz varlığını ortaya koyması sonucu totemist, animist inançların da etkisiyle halka daha yakın ilahi kudretlerin ön plana çıktığını ve universal devlet fikri ile çatıştığı noktada resmi din ile halk dini ve temsilcileri arasında bir husumetin meydana geldiğini J. P. Roux sık sık dile getirmektedir (Kabak & Köksal, 2021, s. 35-37). Dolayısıyla törenselliklerle sorunu olduğu anlaşılan Derviş Zaim’in de törenler (Tören kavramı ile ayinlerin egemenler tarafından meşruiyet sağlama aracına dönüştürüldüğü evre kastedilmektedir.) ve törenselleşen sinema dilini otantik temsilden ve özellikle Şamanizm’den, ayinlerden, şaman-kadın ilişkisinden destek alarak sarsmaya çalışması olası görünmektedir. Filler ve Çimen filminde iktidar kadınıyla yıkılmakta yine kadınıyla kurulmaktadır. Film resmi geçit töreni ile başlar ve törenin şeref konuğu olan bakanın kölelik mizansenini içinde kadınlarla olan uygunsuz görüntüsünden itibaren törenin temsilcilerinin içinde bulunduğu kirli ilişkiler film boyunca gösterilir. Bunun karşısında idealin temsilcisi, ayin yaparak içinde bulunulan kaosu kozmosa çevirmeye çalışan ise bir kadın olarak Havva Adem’dir. Üstelik cinsiyetlerle ilgili bu vurgu sadece Filler ve Çimen’de değil yönetmenin diğer filmlerinde de karşımıza çıkmaktadır. Güçle, dirençle, hakikatle, doğayla, sezgiyle, doğurganlıkla bitişik kadınlar karşısında erkekler yozlaşmış düzenle ya da bu düzene karşı koyma gücüne sahip olmamakla yetersizdir, hastadır, erginlenmeye muhtaç konumdadır.

Tabutta Rövaşata’ya benzer şekilde, oradaki Mahsun gibi, Filler ve Çimen’deki Havva da mitsel bir içerikle yüklü ritüel bir örüntüyü amacına ulaşana dek sıklıkla tekrar eder. Havva’nın amacı kardeşini tedavi ettirmektir. Kardeşinin şahsında ise toplumsal bir iyileşmenin gözetildiği söylenebilir. Ritüel örüntüler geçiş ritleri şemasına (ayrılma-ara-kaynaşma) ve doğal olarak şaman ayininin safhaları olan “Trans, ölüm, ruhun öbür dünyaya yolculuğu, geri dönüş, kutsal dünyada edinilen bilgileri özel bir duruma -örneğin hastalık- uygulama”ya uyum göstermektedir (Gennep, 2022, s. 128). Havva Adem de yine Mahsun gibi dokuz defa ayinsel bir örüntüyü tekrar etmektedir: Koşu > Mücadele > Geri dönüş. Sıradan dünyasından her

ayrılışında (Ayrılma ritleri şamanın transa geçmek için inzivaya çekilmesi anlamını taşır.), toplumsal hayattaki kirli ilişkileri ve bu anlamıyla örtüşen şekilde kötü ruhların dünyasını mitik anlamda tanımlamak üzere kullanılan “yeraltı dünyası” ile temas eden Havva, ritüel ayrılma eylemini özellikle “koşu”ları ile gerçekleştirmektedir. Onun “kötü ruh”larla olan ve bizlere doğrudan aksettirilmeyen yeraltı dünyasındaki her mücadelesi sıradan dünyasına geri döndükten sonra televizyonda gösterilmektedir. Televizyondaki görüntüler uyuşturucu ve terör odakları ile olan mücadelelerdir. Havva’nın yeraltı dünyasındaki bütün mücadeleleri (Bu mücadeleler fiziki değil ruhsal, aşkınlıkla ilişkili olmak bakımından tesir etme şeklinde bir mücadele olarak ele alınmalıdır. Zira Havva’nın sezgilerinin, kavrayışının sıradan insanların üstünde olduğunu ismi başta olmak üzere, dış/metafizik tesirlere açık kişilik özellikleri ile ebruyu açık havada yapma ısrarı, raylara koyulan balonun patlamasıyla başka bir mekandaki bombanın patlamasını eşleştirebilmesi, başarılı bir maraton koşucusu olması, kanlı/kırmızı boyalı bir suya basarak geçmesi-hapse grip çıkması şeklinde ölüp dirilme sembolizmi ile gösterilen erginlenmesi vs. bizlere göstermektedir.) eve dönüşü ile sonlanmakta, her geri dönüş kaynaştırma ritleri kapsamında ele alınabilecek sarılma, öpüşme, yemek sahneleri ve filmin sonunda maratonun tamamlandığını gösteren şenlik ile kutlanmaktadır. A. Genep’in belirttiği üzere “sofradaşlık” yani birlikte yeme içme ve temas içeren eylemler açıkça, ayrılma riti ile sıradan dünyasından ayrılan ve mücadele, erginlenme vs. için girdikleri ara dönemden çıkan bireyleri yeniden ait olduğu toplumla bütünleştiren kaynaştırma ritleri olarak ele alınmalıdır (Genep, 2022, s. 38, 172). Havva örüntü şeklindeki eylemlerinin son safhalarında özel dünyada edindiği bilgileri, şamanların yaptığı gibi tedavi amaçlı kullanmaktadır. Bu kapsamda önce kendisini hobi olarak yaptığı ebru ile sonra sırasıyla kardeşi İldem Adem’i sürekli izlediği TV’nin moral bozan yayın frekanslarını bozarak, moral olması için silah talimi yaptırarak ya da doğrudan tıbbi tedavi ile, Devrim Kansız’ı ve son olarak sembolik anlam taşıyan mucize silgilerini kötü geçmişi silmek, toplum için yeni bir gelecek kurmak adına ilk okul çocuklarına vererek tedavi etmektedir. Her ne kadar tedavi başarılı gibi görünmese de -İldem ölür. Devrim hapse girer.- Havva, yakınından geçtiği bütün kötülük sahiplerini mucize silgi fabrikasının bir çalışanı olarak hayattan silmiş; silgilerini ise ilkokul çocuklarına hediye etmiştir.

Arkaik dönemde ve tesirlerinin devam ettiği tek tanrı inancına sahip geleneksel toplumların heterodoks yorumlarında insanlar başlarına gelen işleri yalnızca nedensellik ilkesine bağlı olarak yorumlamadıkları için olup bitenleri mistik bir deneyimle, doğaüstü bir müdahale ile ilişkilendirmekte ve dolayısıyla gerektiğinde mit-ritüellerden destek alarak müracaat ettikleri doğaüstü güçleri yardıma çağırırmaktadırlar. Eski çağlarda Türklerin imparatorluklarının dağıldığı anarşi dönemlerinde gök kültünün deus otiosusa dönüşmesi gibi, 90’lar Türkiye’sindeki anarşi ortamının yarattığı inanç krizi nedeniyle insanın kendisine daha

yakın bulduğu “Yer”le ilişkili kültlere yöneldiğini görmek mümkün.¹⁷ Dolayısıyla Filler ve Çimen’de rasyonel olmaktan uzak, kaotik, insan kaderi üzerinde tesiri olan kirli ilişkileri ve bunlara maddi olarak müdahale edilemediğinde doğan inanca ilişkin avuntuyu, umudu hakkıyla yansıtabilmek için mitik-otantik temsillerden yararlanılmıştır.

Ebru sanatındaki tesadüfle, cüzi irade-külli irade ilişkisiyle açıklanan sanatsal yaratım süreciyle film arasında düşünsel, biçimsel ve içeriksel bir bağlantı kurulmuştur. Bunun yanında filmde yer alan Türbe, Hızır İlyas, ağaca çaput bağlama inançları da filmde olup biten işler üzerinde tesiri olan doğaüstü güçler olarak ele alınmalıdır. Türbe, Hızır İlyas ve ağaca çaput bağlama inançları her ne kadar İslam’ın kabulü ile farklı yorumlar kazanmış olsa da özünde bu inançların hepsi eski Türk dinindeki Yer-Su inancı ile ilgilidir ya da Hızır a.s. ile ilgili inançlarda olduğu gibi muhteva eski Türk dini içerikleriyle dolmuştur. Tesir konusuna dönecek olursak, eski Türkler, bozkır yaşamının gerektirdiği doğayla iç içe olma durumunu inançla desteklemişler; doğayı canlı bir varlık olarak tasavvur edip onunla ittifak, dostluk, velayet ilişkisi kurmuşlardır. J. P. Roux’nun belirttiği gibi “Altaylı, evrende algılanabilen her şeyin kendisine benzediğine inanır. Madde ile manevi, canlı ile cansız arasında hiç ayırım yapmaz. Altaylı için eşyanın hareketsizliği yalnızca görünüştedir.” (Roux, 2005: 31). Bu noktada desteklerine başvurulmuş yeryüzündeki çeşitli mekanlara bağlı olarak varlığını sürdürdüğüne inanılan ruh inancına “Yer-Su”¹⁸, Yer-Su’da yaşamını sürdürdüğüne inanılan koruyucu ruhlara ise “iye”¹⁹ denmektedir. Türklerin İslam’ı kabulü ile Yer-Su kültürüne bağlı iye inancı pir, evliya kültürüne dönüşmüştür (Beydili, 2004, s. 269-276). Dolayısıyla filmde türbe içerisinde gösterilen balıkları da ata kültürüne bağlı olarak ataların yahut Yer-Su kültürüne bağlı olarak iyelerin temsiliyetiyle ilişkilendirmek mümkün.

¹⁷ Türklerde bir gök kültü mevcuttur fakat yeryüzünde de insanlara yardımcı olduğuna inanılan kutsal varlıklara inanılır, onlara dualar edilir, kurban verilir. İ. Dilek’in Yakutlardaki koruyucu ruhlara müracaat etme motivasyonunu açıklayan sözleri bu noktada Yer-Su’ya olan yönelişe de uymaktadır: “Yukarıdaki tanrılar ve ruhlar ne kadar iyiliksever olurlarsa olsunlar, ne yazık ki tembel ve eylemsizdirler. Dolayısıyla insan varoluşunun dram ve dertlerine hiç deva olmazlar.” (Dilek, 2014, s. 40). V. İ. Verbitskiy tarafından derlenen Altay Yaratılış mitinde iyelerin, kötü ruhların başı Erlik’in Tanrı tarafından gökten kovulduğunda onunla birlikte dolu ve yağmur gibi düşen hizmetkârları olduğu anlatılır ki bunların kimi su iyesi, kimi dağ iyesi, kimi de yer iyesi olmuştur. Dolayısıyla iyeler düştükleri yerin sahipleri olmuşlardır (Dilek, 2014, s. 69).

¹⁸ Yer-Sularla ilgili ilk bilgiler Göktürk yazıtlarında karşımıza çıkmaktadır. Kül Tigin yazıtında “Yukarıdaki Türk Tanrısı (ve) Türk kutsal yer ve su (ruhları) şöyle yapmışlar; Türk halkı yok olmasın diye, halk olsun diye, babam İlteriş Hakan’ı (ve) annem İlbilge Hatun’u göğün tepesinden tutup (daha) yükseğe kaldırmışlar muhakkak ki (Tekin, 2020, s. 27) ve Tonyukuk yazıtındaki “Tanrı, Umay, kutsal yer, sular (bizim için onlara) gaflet verdi (Orkun, 1994, s. 113) ve yine Kültigin yazıtında geçen atalarımızın idare ettiği yer-su şeklindeki ifadelerden de anlaşılacağı üzere “ıduk yer-sub” hem koruyucu ruhları hem de imparatorluklar devrinde vatan mefhumunu karşılamaktadır (İnan, 1986, s. 48).

¹⁹ İye kelimesi mitoloji sözlüğünde “Eski Türk dini-mitolojik düşüncesindeki gizli doğa güçlerine olan inancı anlatan, belli doğal objelerin koruyucuları veya sahipleri sayılan varlıkların genel adı. Kısacası koruyucu ruhlar.” olarak açıklanmaktadır (Beydili, 2004, s. 269).

“Bugünkü Şamanist Türk boylarında rastlanan dağ, su (ırmak, göl, pınar), ağaç-orman, kaya kültleri eski Türk yazıtlarında “yer-sub” adı altında toplanmıştır.” (İnan, 1986, s. 48). Geçmiş dönemlerde olduğu gibi günümüzde de Yer-Su ruhlarının meskûn bulunduğu mekanlar kutsal kabul edilmiş, onların koruyuculuğundan özellikle dar zamanlarda yararlanmak âdet edinilmiştir. İyelerin meskûn bulunduğu mekanlar arasında sayılan ağaçlar özel bir önem arz etmekte; filmde de bu inanç bağlamında, yaşantılar üzerindeki muhtemel doğaüstü tesiriyle karşımıza çıkmaktadır. Türk mitolojisinde ağacın Yer-Su ruhlarının barındığı mekanlar olması dışında kozmik bölgeler arasında iletişimi sağlayan bir araç olduğuna da inanılır. Eski zamanlarda Yer-Su ruhları olan iyelere canlı-cansız kurbanlar verilerek nasıl onlardan yardım talep ediliyorsa, günümüzde de iyelere kurban sunma inancı Türk toplumlarında farklı adlandırmalarla, filmde yer aldığı şekliyle ise Türkiye’de çaput/paçavra²⁰ asma şeklinde sürmektedir. Son olarak Devrim Kansız babasının ölümünden sorumlu tuttuğu Sabit’in hediyesi olan tavla takımını ve birlikte çekti oldukları fotoğrafı tavlının içine koyarak talihleri üzerinde olumsuz etkisi olduğunu düşündüğü için çivilemektedir ki bu davranış da doğrudan büyüsel niteliklidir.

Filmde kirli işlerin maestrosu olan devlet bakanı Aziz Bebek’in, İslami bir hassasiyetten uzak olmasına rağmen seçimlerde pozitif etkisi olacağını düşündüğü için sünnet şöleni düzenleyerek beş yüz yoksul çocuğu sünnet ettirdiği görülür. A. Gennepe’ye göre içinde sünnetin de olduğu bedensel kesme, delme, sakatlama eylemleri bir insanı ayrılma ritüeliyle insanların genelinden çıkarmakta ve belli bir grupta kaynaştırmaktadır (Gennepe, 2022, s. 87). İslami bir sevap kazanma hassasiyetiyle yapılmayan bu eylemden anlaşılan Aziz Bebek’in sünnetini yaptırdığı çocuklar ile Havva’nın bilgilerini hediye ettiği neslin, tarih boyunca olduğu gibi Kabil ile Habil mücadelesine düşer olacağıdır. Zira buradaki sünnet ritüelinin İslami duyarlılıkla ilişkilendirilmesi mümkün olmadığı için tarih boyunca insanların kolektif bir farklılaşma eylemi olarak bedensel sakatlamalarla, kesme, boyama işlemleri ile yaptıkları gibi bir toplumsal gruba aidiyetin kuvvetlendirilmesi şeklinde yorumlanabilir.

²⁰ Ağaçlara çaput bağlama inancı, Moğol Şamanizm’ini merkeze alarak insan-doğa sorunlarını anlatan yönetmenliğini Peter Brosens ve Jessica Hope Woodworth’un yaptığı “Khadak” (2006) adlı bir filmde de konu edilmiştir. Khadak’ta ağaç, Türk mitolojisindeki gibi iyelerin meskûn olduğu, gerektiğinde düşmana gaflet veren doğaüstü bir gücün temsilcisi olarak ele alınmıştır (Köksal, 2021).

3.1.3. Çamur

Derviş Zaim, amur (2003) filminde kendisi de bir Kıbrıslı olarak sorumluluk duygusuyla yaklaştığı Kıbrıs sorununu “daha yetkin bir sosyal, ruhsal ve fiziksel Kıbrıs portresi kurmak için” (tanıtım bülteni) sürrealist, sembolist ve gerçekçi unsurları bir arada kullanarak anlatmayı tercih etmiştir. Çünkü bu filme dek kahramanlık öykülerine fon teşkil edecek şekilde hamasi söylemlerle ele alınan Kıbrıs ve insanı, aslında mevcut koşullarıyla yönetmenin de ifade ettiği üzere gerçeküstü bir görünüm arz eder. Filme konu olan Kıbrıs dünyadan izole, dünya ile öte dünya arasında ara/ritüel bir mekândır. Filme konu olan insan ise vaktiyle bu ara/ritüel mekânda büyük bir mücadele/travma yaşamış ve bu gerçekle yüzleşmeksizin dünyasına geri döndüğü için yani mit-ritüel terminoloji ile ifade edersek kaynaştırma ritüelleri ile toplumsal bir uyum sürecine dahil olmadığı için dünyası psikolojik olarak mücadele/travma yaşadığı ritüel/ara mekân olmaya devam etmiştir. Dolayısıyla hem bu psikolojik gerçekliği yakalama hem de Kıbrıs’ın, Kıbrıs Türkünün yaşadığı siyasi, sosyal, kültürel gerçekliği hakkıyla ifade etmek, sözlerin kifayetsiz kaldığı insanlık durumunu daha iyi anlatabilmek adına mitsel metaforlara, ritüel örüntülere başvurulmuştur. Ancak AB üyelik müzakereleri, Rumlarla birleşik bir devlet kurulmasına yönelik barış görüşmeleri sürecinde hayat bulan çamur filminde aydın duyarlılığı ile iki toplumun bir arada yaşayabilmesini olanaklı kılacak gerçek bir barış için de çaba sarf edildiği için zaten karmaşık olan Kıbrıs sorununun anlatılması da anlaşılması da güçleşmiştir. Bu sebeple olsa gerek çamur filmi Derviş Zaim’in en fazla sembollere başvurduğu filmlerinden biridir. Ulusal mensubiyeti dolayısıyla Türk anlatıcılık geleneğinin doğal varisi olan Derviş Zaim’in bilinçli ya da içgüdüsel olarak problemleri kültürel kodların en eski kaynağı olan mit-ritüellere başvurarak âdeta bir ayin ile çözmeye, iyileştirmeye çalıştığını önceki filmlerinde de görmüştük. Çamur’da fazladan olarak problemleri kaynağında çözmek adına ikinci bir toplumun mit-ritüellerine de başvurulmuş; ayinsel bir tedavinin ötesinde toplumlar arası mitsel bir tartışmaya da girilmiştir.

Çamur filmi Kıbrıs çıkartması ile son bulacak kanlı çatışmaları yaşamış, ancak çıkartma ile sonlanmayan travmayı bünyelerinde fiziksel ve ruhsal olarak yaşamaya devam eden bir grup arkadaşın iyileşme çabasını konu edinmektedir. Askerliğinin son günlerinde yaşadıklarını anımsadığı için bayılmalar yaşayıp konuşamama hastalığına yakalanan Ali Sezgin, doktorların tedavisi sonuç vermeyince geri hizmete alındığı eski şifa tapınağı bölgesinde çamurla mit-ritüel tedavi yöntemlere başvurarak kendini iyileştirmeye çalışmaktadır. Diğer taraftan Ali’nin arkadaşı Temel felaket günlerinde yaşadıklarıyla yüzleşmek ve iki toplum arasında barışa destek olmak için heykel enstalasyonu adı verilen her iki toplumdan evlerini terk etmek zorunda kalan kişilerin heykellerini karşılıklı olarak eski evlerine yerleştirmeye dayalı bir proje

yürütmektedir. Ali'nin çamurla tedavi umudu kendisi açısından başarıyla sonuçlansa da iyileşme umuduyla indiği kuyuda bulduğu antik heykeller çevresine felaket getirmiştir. Heykel enstalasyonu projesinden de iki toplumun buna henüz hazır olmaması dolayısıyla vazgeçildiği için iki toplumdan ailelerini kaybeden erkeklerin spermelerini saklamayı öngören başka bir projeye adım atılmıştır. Arkadaş grubunun antik heykellerin peşine düşen suç örgütü tarafından öldürüldüğü filmde, Kıbrıs halkı adına gelecek umudunu Kibele miti ile ilişkilendirilerek suni döllenme ile doğum yapan Ali'nin kardeşi Ayşe yaşatmaktadır.

Çamur filmi sembolik anlatımla yüklüdür. Ali ve arkadaşlarının hastalıkları Kıbrıs Türklerinin yaşadığı travmaları temsil etmektedir. Ali'nin bayılmaları şamanlık hastalığı ile ilişkilendirilebilir. Tuz gölü Kıbrıs'ın yalıtılmışlığını sembolize ederken içerisinde bulunan çamur bölgesi ise “iktidarlar” tarafından çoğulcu söylemlerin merkezi olarak bir bataklık şeklinde görülmekte ve adlandırılmakta, bu sebeple de cezalandırılan bir mekân olarak gösterilmektedir. Aynı sebeple resmi tarihin politik söyleminin karşısına geçen yönetmenin halk dininin, doğanın, iç güdünün bir temsilcisi olan şamanın yöntemine ve tipine önceki filmlerinde olduğu gibi müracaat ettiği düşünülebilir. Çamur aynı zamanda sakatlar, cüceler, hastalar kısacası sıradan halk için bir şifa kaynağı olduğu kadar Ali için de uzlet mekânıdır. Yani kutsalın tezahür ettiği bölgedir. Çamur bölgesinde Ali'nin yeraltı yolculuklarını gerçekleştirdiği bir kuyu bulunmaktadır. Ali'nin kuyuya girmekten maksadı ise bu itibarla bireysel, toplumsal bir tedavi olarak yorumlanabilir. Bu noktada Ali özel bir konumdadır. Zira kuyular, delikler bilindiği üzere şamanın yeraltına bir geçiş noktasıdır. Şamanın yolculuğu gökyüzüne Tanrıya kurban sunmak ve ölünün ruhuna refakat için yapıldığı gibi yeraltına da kehanet ve hastalığa sebep olarak görülen kötü ruhlarla mücadele için gerçekleşmektedir. J. P. Roux'nun deyimiyle kuşlar, ölümler, kurbanlar gibi kozmik yolculuğa hâkim olan şaman ve hakanlar da dünya düzlemini eksenler aracılığı ile terk edebilme yeteneğine sahiptirler (Roux, 2011, s. 66; 1994, s. 86). Yer deliği de eksenin yeraltı ile olan bağıını temsil eder. Ayin esnasında yeraltı dünyasına geçebilen şamanlar kıyafetlerinde de bu yeteneklerine olan atıfları taşımaktadır. Şaman elbiselerindeki ortası delik metal diskler yeryüzünü sembolize etmekte ve ortasındaki delik şamanın bir dalgıç kuşu gibi yeraltına inmesini sağlamaktadır (Harva, 2015, s. 413). Yeraltı delikleri yalnız şamanlara değil hastalıkların müsebbibi kötü ruhlara da açıktır. Kötü ruhlar Aşağı Dünya'dan Orta Dünya'ya bu yolla çıkarlar (Dilek, 2014, s. 14). Er Töştük destanında kahramanın yeraltına bir delikten geçişi bu motifin yansıması olarak karşımıza çıkmaktadır.²¹ Eski anlatılarda olduğu kadar Çamur filminde olduğu gibi çağdaş anlatılarda da

²¹ “... Cadı feryat eder, Çal Kuyruk onu ayaklarının altında çiğner, cadı evdeki kara taşı tepikleyip yerin altına giriverir. Er Töştük de arkasından yerin altına dalar.” (Çobanoğlu, 2015, s. 140).

benzer motiflere rastlanır.²² Aslında Ali'nin bu kuyuya her girişı bir trans ile ölüm, çıkışı ise diriliş anlamını taşımakta; toplumsallık vurgulu bireysel gelişimini temsil etmektedir. İlkın şamanın erginlenmesinde karşımıza çıkan, sırra ermek için uzlette eski kişiliğinden ve kendisine ayak bağı olan aidiyetlerinden kurtulan şamanın evrensel üst bir kimlik edinerek toplumuna fayda sağlamak için geri dönmesi anlamına gelen toplumundan ayrılma ve toplumuna geri dönme durumu, kemâlâtın tanrısalla ilişkilendirilmesi (mitsel zaman ve mekân, öte dünya, cennet mitosu vs.) dolayısıyla onunla ilişki kurmayı mümkün kılacak bir varlık durumuna geçmeyi öngördüğünden ölüm ve dirilişle sembolize edilmeye başlanmış ve bu verimli motif arkaik zamanlardan bugüne anlatıları şekillendirmiştir. Filmde de Ali'nin ritüel bir rakam olan, Şamanizm'de de göğün katlarını temsil eden sonuncusu hapishaneye olmak üzere dokuz kez kötü ruhlarla mücadele ve tedavi amaçlı, erginlenmeye ve ölme-dirilme motiflerine haiz yeraltına yolculuklar yaptığı görülmektedir. Ali'nin her yolculuğunda inancının daha da arttığını gözlemlemek mümkün. Öyle ki başlangıçta yalnızca su içme amaçlı olan iniş giderek önce hasta olan bölgesine çamur sürmeye, sonra mitsel-büyüsel inancın bir yansıması olarak parçanın bütüne tesir edeceği (Burada bireysel yüzleşmeden toplumsal yüzleşmeye geçilmesinin heykellerle somutlaştırılan sembolizmini de okumak mümkün.) inancıyla tıpkı eski çağlarda yapıldığı gibi hasta olan uzvunun kalıbını tapınağa gömmeye kadar varır. Ali'deki çamura yani sembolik olarak Kıbrıs'a olan inanç son haddede çitlerle çevrilen sınırları kaldırmaya kadar varır. Bu bir süreç dahilinde olur. Yönetmen için tedavi kapsamında görülen, Kıbrıs'ın savunma politikalarından kurtulması gerektiğidir. Bu amaca binaen politik görüşler mit-ritüellerden beslenerek sembolik olarak anlatılmıştır: 4. yeraltı yolculuğu ile işareti verilen süreç 8. yolculukta tamamlanır. Ali'nin, 4. yeraltı yolculuğunda rüya yolu ile tıpkı âşık edebiyatında görülen rüya yolu ile sırra vakıf olmada görüldüğü gibi metafizik bir işaret, ilham aldığı düşünülebilir. Ali rüyasında sınırdaki nöbetçi kulübesinin yandığını görür. Bilindiğı üzere âşıkların sanatçı kişiliğe bürünmeleri rüya yolu ile olmaktadır (Günay, 1999). Ve âşıkların bu evreye geçişı şamanların erginlenmeleri ile ilişkilendirilmiştir (Bayat, 2022, s. 23; Başgöz, 1967). Âşıklar tıpkı şamanlar gibi yetişkinliğe geçiş evresinde maddi veya manevi bir sıkıntının ardından kutsal bir mevkide görülen rüyada kutsal kişilerin elinden sembolik bir mana taşıyan bâde içme, dolu içme vs. yolu ile sırra vakıf olur, akli dengesinden şüphe de edilir, -Ali'den de akli dengesinden şüphe edilmektedir- ateşler içinde baygın bir süre geçirdikten sonra yeni kişilikleri ve mahlasları ile saz çalıp söylemeye başlarlar. Dolayısıyla Ali, Kıbrıs'ın geleceğine dair politik bir sırra vakıf olup bunu bize bildirdikten sonra, toplumun geleceğı için 8. yolculukta mevcut çitlerin yerini değıştirir ki bu oldukça kutsal kabul edilen "sınır"ları

²² Örneğın Khadak filminde ana karakter Bagi bir şaman olarak yeraltına Çamur filmindeki gibi kuyu vasıtasıyla inmektedir (Köksal, 2021).

yılmaktan farksız bir eylemdir. Böylece film eğer Tabutta Rövaşata ve Filler ve Çimen'deki gibi 9. aşamada bitecek olsa idi, mitsel bir yorumlama ile ifade edecek olursak yönetmen erginlenmenin, yahut tedavinin tamamlandığını düşünse idi politik görüşleri dahilinde vermek istediği iyileşmeye dair gerekli mesajı Türk mitolojisi dahilinde vermiş olacaktı. Ancak Çamur'da tek taraflı/tek toplumlu bir mit-ritüel sembolizmin dolayısıyla bunun yaratacağı anlam derinliğinin ötesine geçilerek bir iyileşmenin mümkün olacağına inanıldığı için olacak yine Anadolu mitolojisinden yararlanılarak yeni bir projeye ve sembolizme (Kibele kültü) geçilmiştir. Bu geçişle yönetmen bir Kıbrıslı olarak daha rasyonel politikalara duyduğu ihtiyaçla Kıbrıs'ın mevcut durumundan sorumlu tuttuğu anlaşılan geçmiş "eril siyaset"i ve onu değiştirme gücünde olmayan, geçmişle yüzleşmekten korka erkekleri Kibele kültürünün kanlı hadım etme ayinleri ile hadım eder. İki toplum arasındaki ilişkileri onaracağı ümidiyle sperm bankası projesine geçilir ve gelecek sembolizmi suni döllenme yaparak hamile kalan Ayşe (Kibele) ile devam eder. Ancak sembolik olarak hadım ettikleri arasında Ali ve Ali'nin inancının da olması 9 yolculuk boyunca süren, sembolik olarak Kıbrıs'la özdeşleştirilen Çamur'a olan inancın boşa düşmesine de neden olur.

Ali Sezgin karakteri yönetmenin diğer filmlerinde de karşımıza çıkan azimli, inançlı, sevgili insanları ve bu yönü ile kültürel kodlarımızda mevcut olan arayış ehli tipi hatırlatmaktadır. Örneğin Tabutta Rövaşata'daki Mahsun, Filler ve Çimen'deki Havva, Balık'taki Filiz, Çamur'daki Ali vd. mit-ritüel bir eylem ve inanç içerisinde hem kendisini hem çevresini hem de sembolik olarak toplumu iyileştirme görevini tıpkı bir şaman gibi üstlenmiş görünmektedirler. Ancak Ali'nin onlardan farkı bir noktadan sonra (9. yolculuktan sonra) inancını yitirmesi; tenakuza düşmesidir. Örneğin Temel'in gerçeklerle yüzleşmesini dahi engellemeye çalışır, sonra tekrar yüzleşmesine yardım eder. Böylece 9. yolculuğa kadar yüzeysel ve maddeci bir karakter olarak çizilen Halil'den pek de farkı kalmaz. Kısacası 9. Yolculuktan sonra Mahsun ve Havva'da da gördüğümüz ve bu filmde yeraltına iniş şeklinde karşımıza çıkan 9 defa tekrarlanan ayin örüntüsünün sonunda Ali, inancı ile iyileşmesine rağmen bu inancın iyileşme üzerindeki etkisinin üstü örtülür. Ali, inancı ile iyileşmiştir çünkü 9. ve son yeraltı yolculuğu olarak yorumladığımız hapishanede artık çamur yerine kireç kullanmaktadır; sınırın yerini değiştirerek toplumu için günah keçisi olmuş ve bedel ödemiştir. Sözüne ettiğimiz diğer filmlerdeki merkez karakterlerin yan karakterler ve hatta idealdeki toplumsal iyileşme üzerindeki olumlu etkisinin tersine, Çamur'da toplumlar arası kültürel alışveriş, sentez ve barış vurgusu için Ali'nin inancı, tesirinde bulunduğu insanları kötü etkileyen bir hırs olarak olumsuzlanır. Hatta Ali'nin yeraltına yolculuklarının ve çamura olan inancının işlerin daha da yoldan çıkmasına neden olduğu vurgulanır. Öyle ki kendi kardeşi Ayşe bile onun bu macerasına inanmaz ve ondan nefret ettiğini söyler. Bu noktada yönetmenin

otantik temsile başvurma gayesinin emeli olan yüzleşmeyi sağlamak dolayısıyla “iyileşmek” için yeni bir tedavi/ayin gerekmektedir. Dolayısıyla Ali’nin de yeraltı yolculukları, bu yolculuklarda karşılaştığı eski çağın heykelleri ile bir parçası olduğu çağdaş heykel enstalasyonu, yani bu yolculuk ve heykellerle asıl vurgulanmak istenen “hastalığı” somutlaştırma ve yüzleşme anlamsızlaşır. Anlamsızlaştığı için de şamani yolculuklar ve heykel enstalasyonu projesinden vazgeçilir ve yeni bir mite başvurma gereği duyulur. O mit de Anadolu kökenli ana tanrıça kültünden gelen Frigya mitolojisindeki Kibele kültü ve bu kültü bağli olarak heykel enstalasyonu yerine iki toplum arasındaki sorunları iyileştireceğine olan inançla yapılan ailesini kaybetmiş Türk ve Rumların spermlerini saklama projesidir. Sonuç olarak önceki filmlerde şamani yolculuklarla tamamlanan iyileşmeye burada inanılmadığı için 9. örüntüden sonra yeni bir mite başvurulmuş; bu başvuru yönetmenin önceki filmlerinde inanca ilişkin yaptığı vurguya ters düştüğü gibi kendi içinde uyumsuzluk doğurmuştur.

3.1.4. Cenneti Beklerken

Cenneti Beklerken (2006) Derviş Zaim’in “Osmanlı kültür ve estetiğini temel alarak sinemaya yeni bir anlatım kazandırılabilir mi?” sorusundan yola çıkarak ortaya koyduğu üçlemenin ilk (Cenneti Beklerken, Nokta, Gölge ve Suretler) filmidir (Yavuz, 2010, s. 190). “Bu filmin önemi, anlatılanın/öykünün değil de, anlatım biçiminin öne çıkması; dahası, bu anlatım biçiminin bizim görsel tarihimize özgü bir formu sinemasal görüntü olarak yeniden üretme çabasıdır.” (Sözen, 2009, s. 141). Aynı çaba üçlemenin diğer filmlerinde de görülmektedir. Derviş Zaim bu üçlemede geleneksel sanatların ardındaki gerçekliği algılama biçimini, bu algının yarattığı dünya görüşünü, etik ve estetik anlayışını ve tabii ki ilgili sanatı odağına alarak filmini başta Batılı bir sanat dalı olan sinema ile olmak üzere Batının değerleri ile uzlaştırarak yeniden inşa etmenin yollarını arar. Bu çerçevede üçlemenin kahramanları merkezden yani “Doğu”dan uzaklaştıkça yönetmenin önceki filmlerinden de tanışık olduğumuz bir motif olan “hastalık”la sınanmaktadırlar. Dolayısıyla bu filmde de hastalık metaforu ile Zaim, filmin maceralı öyküsünün ardında fikri meselesini tartışmaktadır. Bu mesele ise farklı okumalara imkân sağlayacak şekilde biçimlendirildiği için politik yanı önceki filmlerine göre zayıf olmakla birlikte baskın olarak kültür-sanat konularına yönelik okumalara müsait gibi görünmektedir. Geleneksel sanatlar üçlemesinin mayası her ne kadar Türk-İslam sanatları olsa da aslında bu sanatsal duyusu doğuracak kökler Orta Asya’nın mitsel düşünce biçimine kadar uzanmakta; içeriksel ve biçimsel unsurları aynı kaynaktan beslenmektedir.

Cenneti Beklerken filminin konusu 17. yüzyılda geçmektedir. Osmanlı İmparatorluğu’nda saray nakkaşhânesinde görevli Eflatun adlı minyatür sanatçısı eşini ve oğlunu kaybetmenin üzüntüsüyle yapılması dinen sakıncalı görülen suret temsiliyle meşgul

olarak avunma yoluna gider. Bu sanatsal yönelim kendisine bir iç sıkıntısı yarattığı kadar yönetim tarafından da uygun bulunmaz ve ölümlerin portrelerini yapmak üzere cezalandırılır. Bu sebeple isyan ve karmaşanın hâkim olduğu Anadolu'ya yolculuk yapmakla görevlendirilen Eflatun, Doğu'nun göstermeci üslubu ile yaratılmış bir Batı tablosu ile karşılaştıktan sonra hem sanatsal ufku hem de iç dünyası sükûnete kavuşur. Kafasındaki sabit fikirden kurtularak iyileştiğini düşünen Eflatun, benzer bir süreci yaşayan çırağı Gazal'ı da sentez ve yenilik fikriyle iyileşme yolunda cesaretlendirir. Eflatun Anadolu yolculuğunda karşılaştığı, âşık olduğu Leyla adlı kadınla da İstanbul'a döndüğünde evlenir.

Cenneti Beklerken'i şekillendiren minyatür sanatındaki ilahi bakışın egemenliğini, buradan hareketle oynak zaman-mekân anlayışını, zamanlar ve mekânlar arası geçişin olanaklı oluşunu, olanaklı olduğu için öte dünyaya ilişkin mitsel mekânların görünürlüğünü mitsel düşünce ile de açıklamak mümkün. Ailesini yitiren Eflatun kayıpları dolayısıyla ve avuntuyla yaptığı portreler nedeniyle inancı ile eylemleri arasında çelişkiye düştüğü için bunalımdadır. Eflatun'un aidiyet duyduğu Doğu sanatı ve hassaten minyatür, insanın bakışını merkeze alarak ideaların kopyalarının kopyasını üretmek yerine, tıpkı irrasyonel olanı da dikkate alan mitsel düşüncede olduğu gibi görünen gerçekliğe bağımlı kalmaksızın, tanrısal olanla ilişkili sembolik bir temsiliyet içerisindedir. Eflatun çıktığı yolculukta minyatürün sağladığı duyuş, aynalar, hanlar ve minyatür aracılığıyla ahirete intikale ilişkin mitsel bir anlamlandırmada bulunarak (İlgili minyatürde Mehdi, Eflatun'un oğlunu ve eşini cennete taşımaktadır.) rahatlar, öte dünya ile iletişime geçer, ölmüş yakınları ile ara bölgede görüşür ve yeniden inancını sağlamlaştırır. Aslında bütün bu olup bitenler Türk mitolojisi ve şamanlık geleneği ile yorumlanabilecek mahiyettedir.

Eflatun'un hem içsel hem de maddi olan yolculuğu şamanın ritüeli ile açıklanabilir. Eflatun'un eylemleri açık olarak ritüelin "ayrılma"- "ara"- "kaynaşma" şemasına uygun düşecek bir örüntüyü takip eder. Aynı örüntü başka bir ifadeyle "Trans, ölüm, ruhun öbür dünyaya yolculuğu, geri dönüş, kutsal dünyada edinilen bilgileri özel bir duruma -örneğin hastalık-uygulama" şeklinde ayrıntılandırılabilir (Gennep, 2022, s. 128). Eflatun'un içsel yolculuğu aynı zamanda maddi bir yolculuk olduğu için kolaylıkla takip edilebilir nitelikte ritüel bir şemaya sahiptir. Bu yolculuk bir şaman erginlenme ritüeli ve şaman tedavi ayini özelliklerini birlikte taşımaktadır.

Eflatun'un bir bunalım içerisinde oluşu ve "ehliyetli kul" olarak görevlendirilmesi, sıradan dünyasından ayrılması, ayrılırken tereddüt etmesi, "kuşça can"ının alınmakla tehdit edilmesi ve nihayetinde elini kesmesi bütünüyle şamanın erginlenmek üzere ruhlar, atalar tarafından ehliyetli olduğu için zorla seçilmesi (ruh basması) yahut ayin yapmak üzere uzlete

çekilmesi anlamını taşımaktadır. Bu noktada ritüel sekanslara ilişkin daha ayrıntılı bilgiler “Şamanın Yolculuğu” başlığı altında ele alınmıştır. Bir şamanın şaman olarak seçilme nedenleri arasında bulunan mistik olma, hayali geniş olma, sanatçı kişiliğe sahip olma (Bu niteliklerin yanlış anlamlandırma ile hastalık şeklinde görüldüğü de araştırmacılar tarafından belirtilir. Ancak Şamanizm’in doğuşunda Sibirya’nın soğuk iklim şartlarının neden olduğu çeşitli rahatsızlıkların olduğu da bilinmektedir.) gibi niteliklere Eflatun zaten sahip bir sanatçıdır.

Eflatun’un eylemleri erginlenme kapsamında düşünülecek olursa sembolik olarak daha üstün bir bilinç edinmek üzere eski bilincin-kişiliğin mahvına yahut ayin kapsamında ise ölümler dünyasına tedavi amaçlı inmeye karşılık gelmektedir. Her ayinin prototipi bir erginlenme ritüeli olduğu için Eflatun özelinde görüldüğü gibi kendisi hem sürecin sonunda yeni ve daha üst bir bilince kavuşmuş olmakla erginlenmiş hem de bir ayinle âdeta “yeraltı”na inerek tedavi amaçlı yolculuk yapmıştır. Ayrıca filmde de karşımıza çıkan kılık değiştirme ve saç/el kesme davranışları da A. Genep’e göre bu süreçte yani “ayrılma” safhasında yapılan en yaygın ritüel davranışlardandır (Genep, 2022, s. 67, 153). Eski kişiliği, toplumsal aidiyetleri, yetersiz insani koşulları geride bırakmanın, yeni ve üstün bir insan olarak doğmak üzere mistik parçalanmanın, ölmenin sembolizmidir bu davranışlar. Leyla saçlarını keser, kılık değiştirir. Eflatun elini yolculuğun başlangıcında keser. Kesmek zorunda bırakılır. Bu süreçten sonra yer yer doğrudan şamanların mistik parçalanmasına karşılık gelen inziva-işkence-zorlu mücadelelere maruz kalarak arınır.

Öte dünyanın-ara bölgenin-yer altının mekânları olarak okunabilecek karanlık, korkutucu, ölümün kol gezdiği hanlarda canlıdan çok ölü vardır. Bu hanları “spritüel alanın dış sınırının arkaik bir simgesi” olan eşik şeklinde de düşünmek mümkün (Genep, 2022, s. 29). Zira Eflatun bu hanlardan birinde tam bir ölüm sembolizmi olan bayılma yoluyla öte âlemle temas kurarak ölen eşi, çocuğu, annesi ve kendi küçüklüğü ile görüşür. Bu görüşmeye vasıta olan unsurun ayna olması ise Şamanizm açısından şaşırtıcı değildir. Çünkü aynalar, yönetmen tarafından minyatür sanatının oynak zaman ve mekân anlayışını filmin biçiminde farklı zamanlara ve mekânlara kolaylıkla geçiş olarak gösterebilme noktasında işlevsel bir araç olduğu gibi bu ve benzeri metafizik işlevleri sağlayabilecek bir metafor olarak da tarih boyunca kullanılmıştır. Türk-İslâm edebiyatında ve tasavvuf geleneğinde çok güçlü bir ayna sembolizminin olduğu, metafizik ve anlaşılması güç meselelerin ayna benzetmeleriyle izah edildiği bilinmektedir. Ancak bu noktadan önce de insanların ilgisini oldukça çeken bir nesne olarak mitsel inançlara konu olmuş; filmde de arkaik inançlara yakın bir işlevsellikle kullanılmıştır. Ayna mitsel düşüncede bu dünya ile öbür dünya arasındaki sınırı ve ruhlar âlemine açılan pencereyi sembolize etmektedir. Şamanlar ayna vasıtasıyla öte âlemle ve

varlıklarla iletişime geçmekte; kehanette bulunmaktadırlar (Beydili, 2004, s. 80; Harva, 2015, s. 145). Minyatür sanatındaki iki boyutluluğu, perspektife karşı gelen göstermecî tasvir üslubunu ve karakterlerin ruh hallerini yansıtmak üzere verildiği söylenen terslik içeren görüntüler mitolojik açıdan yorumlandığında ayna ve minyatür vasıtasıyla geçilen öteki âlemin bir sembolizmi olabilir. Eski Türk dininde bu dünyanın tersi olarak düşünülen ve terslik motifi ile sembolize edilen öteki âlem ile Eflatun'un "yeraltı" yolculuğuna başladıktan sonra görülmeye başlanan terslikler aynı mekânı benzer motiflerle işaret etmeleri dolayısıyla örtüşmektedir. Bilindiği üzere eski Türk inançlarında yeraltı dünyası kötü ruhların, demonolojik varlıkların yaşam alanı olarak düşünülmektedir. Yeraltı varlıklarının yeryüzündekilerin aksine asimetric, değişken tabiatlı ve görünmez olduğuna inanıldığı için onların dünyasında hareket edebilmek ancak yeryüzünde yapılanların tersini yapmakla tersine konuşmakla vs. mümkündür. Rüyaların tersine yorumlanması aynı mantıkla izah edilmektedir. Ölüm kültüne bağlı olarak yas sürecinde elbiseyi ters giyme, ölen kişinin atının eyerini ters bağlama, mezara koyulan eşyaların kırılarak koyulması hep yeraltı dünyasının ters olarak tasavvur edilmesiyle ilgilidir (Beydili, 2004, s. 452, 557).

Ölüm sembolizmi ile başlayan ve dirilişle sonuçlanan ara bölge ritlerinde minyatür sanatının ve sanatta makul bir dönüşümü mümkün kılacak İspanyol ressam Diego Velázquez'e ait Las Meninas-Nedimeler tablosunun sağladığı estetik duyuşa ek olarak mit-ritüel sembolizmi ile Eflatun hem üst bir bilince kavuşmuş hem de kendisini ve başkalarını iyileştirecek yetiyi, mitsel bilgiyi yaymak ve uygulamak üzere elde etmiş, sıradan dünyasına geri dönmüştür. Eflatun'un ayılması ve Danyal tarafından azad edilişi yeni kimliği ile dirilişini imlemektedir. Şehzade Danyal'ın lakırdılarını nakledin sözleri, Eflatun'un çobana mitik bilgileri bir anlatı geleneği dahilinde hikâyeleştirerek anlatması ve kutsal dünyada elde ettiği bilgileri özel bir duruma yani Gazal'ın hastalığına uygulaması ise ayinsel yolculuğun esas amacıdır. Ancak yeni ve ideal bir kimlik edinmek üzere toplumundan ayrı düşen Eflatun'un edindiği bilgileri, tedavileri toplumuna uygulayabilmesi için onlarla yeniden aynı dili konuşması gerektiği için her ritüelin sonunda gerçekleşen kaynaştırma ritleri bu ritüelin sonunda da karşımıza simgesel değil doğrudan maddi bir kaynaşma olan nikah şeklinde çıkmaktadır.

Eflatun'un şaman yolculuğu ile özdeşleştirdiğimiz arayışının dışında başka mitsel inançlar da filmde karşımıza çıkmaktadır. Filmin başlangıcında Eflatun'un kayıplarını andığı sahnede sandık üzerinde çocuklu bir anne heykelciği dikkati çekmektedir. Heykelciğin yapılma amacı eski Türk dininde karşımıza çıkan töz²³ denilen put fetişlere oldukça benzemektedir. Deri

²³ Uygurlarda tek tanrıya inanılmasına karşın putların varlığına şaşırarak rahip Rubruck'a (13. Yüzyıl) şu cevap verilir: "Biz bu putları Tanrının tasviri diye kabul etmiyoruz. Bizimkilerden biri, oğlu, karısı veyahut başka biri ölürse onun suretini yaparlar ve buraya (yani tapınağa) korlar. Biz de bunları ölünün bir hatırası olarak saklarız ve

torbalar içerisinde saklanan asıl, kök, menşe anlamındaki tözleri yapmaktan kasıt ölen yakınların hatırasını yaşatmaktır (İnan, 1986, s. 42-43). Bu heykelcik şimdiye dek üzerinde durulmayan ancak Eflatun'un suret temsiline başvurmasının da ötesinde İslami açıdan daha sakıncalı görülen bir noktada olduğunu da göstermektedir. Heykelciğin sanatsal bir amaçla yapılmadığı ortadadır. Bununla birlikte Eflatun'un kayıplarını suretin de ötesinde cisimleştirme ihtiyacı içerisinde olduğu, minyatürün içinde bulunduğu durumda onu tatmin etmediği anlaşılmaktadır. Aslında bu sebeple de Eflatun, kültürel kökenlerine dönebilmesi için yolculuğa çıkartılır.

3.1.5. Nokta

Derviş Zaim, geleneksel sanatlardan yararlanarak özgün bir sinema dili inşa etme amacıyla yola çıktığı üçlemenin ikinci filmi olan Nokta (2008)'da hat sanatının biçim, içerik ve etik anlayışını gündemine almıştır. Hat sanatına ait kalem kaldırma bir solukta yazma tekniği olan ihcam tekniğinden ilham alarak filmini tek plandan ibaret gösteren Derviş Zaim, hat sanatına ait bu teknikten hareketle hem sinemada ender rastlanan bir biçim ortaya koymuş hem de kökleri mitsel düşünce biçimine dayanan geleneksel sanatların oynak/döngüsel zaman ve mekân anlayışını kusursuz olarak yansıtmıştır. Üçlemenin ilk filmi olan Cenneti Beklerken (2006) incelemesinde belirtildiği gibi üçlemenin kahramanları merkezden yani “Doğu”dan uzaklaştıkça yönetmenin filmografisinin değişmez metaforu olan “hastalık”la imtihan olmaktadır. Gözlerindeki hastalık nedeniyle artık yazı yazamayan baş karakterin “kör oluyorum” sözleri, hem eylemleri nedeniyle duyduğu vicdan azabına hem de toplumsal-kültürel körleşmeye nokta koyamama durumuna bir atıf olarak anlaşılmaktadır. Yüzlerce yıllık bir maceraya dönüşen nokta arayışı mitsel bir yolculuk olarak ele alınabilecek kadar evrensel ve semboliktir.

Nokta filminde tek bir mekânda iç içe iki öykü anlatılmaktadır. 13. yüzyılda Malik Hoca isimli hattat Allah'ın rahmetine sığınarak Moğolların saldırılarını engellemek için Tuz Gölü üzerine dev bir “Afallâhu anh” yani “Allah onu affetsin” anlamına gelen bir hat yazar. Ancak mürekkebi bittiği için nun harfinin noktası eksik kalır ve yazı tamamlanamaz. “Bitmemiş yazı bırakılmaz.” inancıyla yazının başından ayrılmayan Malik Hoca, çırağını Konya'ya mürekkep almaya gönderir. Bu noktadan sonrası filmin günümüzde geçen kısmında bir menkıbe olarak anlatılmaktadır. Moğolların affını istemeyi anlamlı bulmayan inanç krizi içindeki çırak,

sayarız” (İnan, 1986, s. 43). Ebulgazi Bahadır Han (17. Yüzyıl) da tözler hakkında bilgi verir: “O zaman onlarda bir âdet vardı ki birinin oğlu, bir kızı, ağabeyi veya küçük kardeşi veya başka bir kıymetlisi ölürse onun suretini (kugurçak) yapar, evinde saklardı. Ara sıra o sureti öpüp sevip okşayarak bu filanın sureti derlerdi.” (İnan, 1986, s. 43). Yakın dönem Altay Şamanistleri de “Bu babamın tözü, bu anamın tözü” ifadelerini kullanmaktadırlar. (İnan, 1986, s. 42).

Allah'ın rahmetinden ümidini kestiği için mürekkep getirmez ve yazı tamamlanamaz. Oysa Malik Hoca'ya göre nokta yazının temeli, imanın nüvesidir. Malik Hoca'nın öldürüldüğü haberini alan çırak, getirmediği mürekkep nedeniyle Moğolların gazabına uğradıklarını düşündüğü için duyduğu vicdan azabıyla Tuz Gölü üzerinde noktasını koymak üzere yazıyı ilahi ve sonsuz bir cezaya çarptırılmış gibi arar durur. Filmin günümüzde geçen asıl öyküsünde ise eski öyküye paralel yaşamlar konu edilmektedir. Üstelik çırak halâ yazıyı aramaktadır. Hapisten yeni çıkmış Ahmet adlı hat öğrencisi bir iyilik-kötülük-vicdan muhasebesi içerisinde ve “hat” ile iyileşmek arzusundadır. Ancak inancı yoktur. Artık yazı yazamayan ve yazdığında ise her defasında noktasız olmak üzere “Afallâhu anı” yazan Ahmet'in durumu çırağinkinden farksızdır.

Nokta filminde yarım kalan bir erginlenme/tedavi ritüeli söz konusudur. Ahmet'i bir şaman adayı olarak düşünürsek şamanlık öncesindeki hâletiruhiyeye sahip olduğu, iyileşme amacı içerisinde olduğu görülmektedir. Ahmet'in ayrılma ritüeli ile başladığı sıradan dünyasından kopuş, Tuz Gölü gibi mitsel zaman ve mekân boyut vurgusu güçlü olan ara bir bölgeye doğru, maddi bir yolculuk şeklinde, müzik eşliğinde ve uzun uzadıya ritüel bir eylem olduğu vurgulanacak şekilde gösterilmiştir. Eski Türk dininde dünya düzlemini aşabilen birtakım özel insanlara mahsus görülen iki dünya arasında seyahati mümkün kılan eksenler bulunmaktadır. Bunlar A. Gennep'in tarif ettiği ara mekânlar, tarafsız bölgeler olarak da görülebilir. Bu bölgeler çoğunlukla çöl, bataklık, bakir bir orman, köprü, kanyon, sınır, kapı, geçit, okyanus vs. şeklinde tezahür etmektedir. Tuz Gölü de dini-ladinî dünyalardan birinden diğerine geçen kişinin maddi ve büyüsel olarak bir süreliğine özel bir durumda bulunduğu mekânlardan biri olarak kabul edilebilir (Gennep, 2022, s. 27; Vogler, 2009, s. 195). Zira Tuz Gölü'nün yönetmen tarafından seçilmesinin nedeni de oynak zaman ve mekânı yansıtabilecek, sonsuzluk hissi veren bir yer olması dolayısıyladır. Zaten filmde ideal insanlar olarak çizilen Malik Hoca'nın bu mekânı tanrısal olanla iletişim kurulacak, kutsalın tezahür edeceği bir mekân olarak görüp göle yazı yazması; Hamdullah Hoca'nın gölü bir inziva mekânı olarak seçmesi bu nedenledir.

Ahmet'in sıradan dünyasından ayrılarak iyileşme amacıyla göle ilk gelişi Selim tarafından para ile aldatmak suretiyle engellenmiştir. Selim filmde mitolojik metinlerde “biçim değiştiren” yahut “eşik gardiyanı”, Şamanizm'de aldatici ruhlar/kadınlar olarak karşımıza çıkan bir arketipi temsil etmektedir. O tıpkı Japon tapınaklarının girişlerini koruyan bir eliyle “Dur!” işareti yapan diğeriyle kişiyi davet eden iblis heykelleri gibidir. Selim de Ahmet'i hem göle davet eder ve davet etmedeki hırsızlık amacından vazgeçer hem de gözüne damla damlatarak madden ve manen gözünü boyamak suretiyle yolculuğundan alı koyar. Aslında mesaj şudur:

“Dış görünüşe aldananlar Özel Dünya’ya giremezler, ama yüzeysel izlenimleri geçip iç gerçekliği görebilenler içeriye buyur edilirler.” (Vogler, 2009, s. 100). Ahmet ilk iyileşme amacını Selim’e aldanışı yüzünden gerçekleştirememiştir. İkincisinde ise onu göle getiren vicdan azabı olmuştur. Yine iyileşmek ister fakat bu yolculuğu da inanç eksikliği nedeniyle tamamlanamaz. Öyle ki ara bölge olarak kabul edilen Tuz Gölü’nde aracı bozulduğu için kendi iradesini kullanarak, kendi aracıyla bile ilerleyemez. Tam bu aşamada aracın bozulmasının başka bir manası da olabilir. Motor ustası, Ahmet’i kendi aracıyla tanrısal olanın temsilcisi Hamdullah Hoca’ya hakikatle yüzleşmesi, iyileşmesi için “taşıma” yoluyla götürür. Geçiş ritüellerinde sıkça karşımıza çıktığı gibi taşımaktan maksat kişiyi belli bir süre yerden yükseltmek suretiyle kucakta, tahtırevanda, binekte, sedyede, tabutta vs. taşıyarak henüz kaynaşması gerçekleşmeyen bireyin yalıtılmış ve orta konumdaki asılı halini sembolize etmektir. Kişi taşınma esnasında ne kutsal ne de ladinî dünyaya aittir (Gennep, 2022, s. 214). Ahmet’in ruh hali de bu duruma uygun düşmekte, uzunca bir süre taşınmaktadır. Fakat Ahmet’in kendisinin de ifade ettiği gibi inançsızlığı yazı yazmasını, Hamdullah Hoca’ya bir öğrenci olarak kabulünü ve dolayısıyla iyileşmesini engeller. Ahmet, sembolik ölümlere, şamanlara ait mitsel parçalanma ile açıklanabilecek dayaklara maruz kalsa da dayak yediği ile kalmış, sembolik doğumu gerçekleştirmemiştir. Ayrılma riti ile girdiği ara bölgeden çıkamamış ve çırağın kaderini yaşamaya mahkûm olmuştur.

Sıradan dünyasına ara bölgeden edindiği herhangi bir mitsel bilgi ile geri dönemeyen ve inançsızlığı nedeniyle arada kalan Ahmet’in arada kalışı ve sonsuz bir döngüye hapsoluşu filmin son sahnesinde görülen sonsuzluk evreni olan Tuz Gölü’nde tıpkı çırak gibi mecnunca dolaşmaya meyledişinden, ölüp ölmediğinin ayırımına varılamamasından ve cenaze ritüellerinin yapılmamasından anlaşılmaktadır. Çırak menkıbede anlatıldığı ve ikinci hikâyede belirttiği gibi yazıyı nokta koymak amacıyla arar durur. Bu noktada Ahmet’in filmdeki çırak, mitolojideki Prometheus ve Sisyphos gibi ebedi bir cezaya çarptırıldığını söylemek mümkün. Çırağın ve Ahmet’in cezasının köklerini yine Şamanizm’le ve şaman ayinlerinden evrilen Türk anlatıcılık geleneği ile ilişkilendirmek mümkün. Bir anlatıcı olarak şaman hiçbir şekilde öteki âlem hakkındaki bilgiyi yarıda kesme, ritüeli yarım bırakma cüretini gösteremez. Bu mitolojik mirasın devamı olarak anlatıcılık geleneğinde de örneğin destan metninin tamamlanmaması, doğru icra edilmemesi, destanla ilgili yanlış bilgi aktarımı destanların koruyucu ruhlarına ve destan kahramanlarına bir saygısızlık olarak algılanmaktadır. Bu tabuyu ihlal edenlerin ruhlar tarafından cezalandırıldığına ilişkin efsanelerin yakın zamanlara kadar anlatıldığı bilinmektedir (Bayat, 2022, s. 28). Aynı geleneğin devamı olan Anadolu aşıklarının destan anlatıcılığı geleneğinde de destan metninin yarım yahut eksik aktarımı dinleyiciler tarafından hoş karşılanmamıştır. Sonuç olarak hattat Malik’in de aynı dünya görüşünün, sanat geleneğinin

temsilcisi olarak yaptığı işteki ilahi tarafı inançla dikkate aldığı, yarım bırakmak istemediği görülmekte; çırak ve Ahmet'in kökleri çok eski olan bu inanca gerekli itibarı göstermediği anlaşılmaktadır. Ahmet ve çırak bu tabuyu ihlal ettikleri için ölmemiş ve cenaze ritüelleri yapılmamıştır. Zira bir tabuyu ihlal ederken ölenlerin bu hâle dıñar oldukları söylenir. İntihar edenler, yıldırım çarpması sonucu ölenler de bu zümredendir. Kişiyi ölümler dünyasıyla kaynaştıran cenaze ritüellerinin gerçekleşmemesi durumu üzerine insanlık kafa yormuş mitsel inançlar geliştirmiştir. Cenaze ritüelleri yerine getirilmemiş kişilerin hâli içler acısı olduğu kadar yaşayanlar açısından da tehlikelidir. Çırak bu yüzden derdest edilmeye çalışılır. Onlar yersiz yurtsuzdur ve arada kalmış ölümler sınıfına dahil olarak ne ölümler dünyasına girebilir ne de toplumla kaynaşabilirler (Gennep, 2022, s. 187-190). Türk mitolojisinde de yaşayanların selameti için ölümle ilgili kültlerin özellikle de ölümler dünyasıyla kaynaştırma amaçlı yapılan ritüellerin baskın oluşu arada kalma durumunu engellemek içindir. Kısacası yolculuğun tamamlanabilmesi için uygun bir ritüel zaruridir. Cenaze ritüeli yapılmayan kişinin durumunu yeraltı ölümler diyarına inen Enkidu, Gılgamış'a şöyle bildirir: “Cesedi kırdı bırakılmış olanı gördün mü? Evet! Gördüm. Onun ruhu Yeraltı Dünyası'nda uyumuyor, rahat yüzü görmüyor.” (Gezgin, 2011, s. 17). Kısacası Ahmet de başta inançsızlığı dolayısıyla saydığımız tüm bu nedenlerle çırak gibi ilahi kudret tarafından ilgili tabunun ihlal cezası olarak arada kalmış ve sonsuz bir döngüye hapsedilmişlerdir. Dolayısıyla iyileşme yolculukları da yarıda kalmış görünmektedir. Ahmet'in sembolik doğum iştıyakı filmin sonunda toprağa bir nokta misali düşmesinden yani dünyanın en eski miti olan cenin pozisyonunda gömülmeye yapılan anıştırmadan anlaşılmaktadır.

3.1.6. Gölger ve Suretler

Gölger ve Suretler (2010) filmi Derviş Zaim'in Cenneti Beklerken (2006) filmi ile başlayıp Nokta (2008) ile devam eden geleneksel sanatlardan beslenerek özgün bir sinema dili yaratmaya çalıştığı üçlemesinin son halkasıdır. Gölger ve Suretler'de geleneksel olan yaygın olarak görüldüğü gibi “kes yapıştır” biçiminde değil, çağdaş bir yorumla yeniden üretilmektedir. Platon'un mağara metaforu ile gölge oyunu arasında kurulan felsefi ilişki yönetmenin Kıbrıs meselesine bakışına düşünsel bir arka plan sağlarken Karagöz oyununun içerik ve biçimi ise bu düşüncenin aktarımını sağlayacak yapı elemanları olarak benimsenmiştir. Böylece klasik anlatı yapısının kapalı biçimi ile uyarılması güç olan seyirci, kökleri mitsel-büyüsel düşünceye kadar dayanan açık biçim unsurları ile etkin kılınmakta ve meseleye çok boyutlu bakabilmektedir.

Bir Kıbrıs Türkü olarak Kıbrıs meselesine duyduğu sorumlulukla konuyu etraflica yansıtabilmek için Çamur filminde 1974 harekâtı sonrasındaki toplum psikolojisini mitsel

sembolizme başvurarak ele alan Zaim, bu filmde Kıbrıs'ın harekât öncesindeki çatışma ortamına sürüklenişini yoğunluğu az olmakla birlikte yine mitler aracılığı ile yansıtmayı tercih etmiştir. Zira daha önceki başlıklarda da belirttiğimiz gibi meselenin kökünden halledilebilmesi, kaostan kozmosa çevrilebilmesi için mit-ritüellere başvurmak olağan bir davranış ve düşünüş biçimidir. Çünkü mitler ve ritüeller insanlara mitsel zamanda yaşanan krizlerin nasıl aşıldığını gösteren modeller sunmakta; kriz zamanlarında ve toplumsal geçişlerde aynı modeli uygulayanlar için sorunla yüzleşmenin ve kaygıları gidermenin olanaklı olduğunu göstermektedir. Derviş Zaim de sürdürülebilir bir barış için öncelikle huzuru kaçıran gerçeklerle sanat aracılığı ile yüzleşmek gerektiğini mülakatlarında sıklıkla belirtmektedir: “Affedebilirsin ama önce hatırlamalısın. Sosyal ve politik meseleler söz konusu olduğunda her türlü cerahat halının altına itilir ve orada bırakılır. Fakat oraya itilen her şey halıyı kemirerek salonun ortasından çıkar ve bu daha büyük problemlere yol açar.” (Arınç, 2011, s. 85). Derviş Zaim'in filmografisinin değişmez metaforlarından olan hastalıklar da halının altına itilmeye çalışılan gerçeklerin bir şekilde bir görünür olması ve onunla olan iyileşme mücadelesi şeklinde karşımıza çıkmaktadır. Gölgeler ve Suretler'de de daha çok merkezdeki karakter Ruhsar'ın şahsında gölgeler aracılığıyla görünür olan paranoya, toplumsal huzuru yok eden ve iyileşme için daha çok gençlere yönelik erginlenme ritüelinden geçilerek yüzleşilmesi gereken bir olgudur. Zira filmde orta yaş ve üzeri Rum ve Türkler, özellikle de iyileşmenin nasıl mümkün olacağının bilincinde olan ve bir rehber olarak kızının erginlenmesini sağlayan, topluma da bu bilinci aşılayan Karagözcü Salih Derviş aklı selim insanları temsil etmektedir.

Film bir Karagözcü olan Salih Derviş'in kızı Ruhsar ile birlikte Rumlardan kaçışıyla başlamaktadır. Salih, kızı Ruhsar ile birlikte yakın bir Türk-Rum köyünde yaşayan kardeşi Veli'ye sığınır. Salih ile Veli arasındaki geçmiş kırgınlıklar nedeniyle Veli'nin köyünden de ayrılmak zorunda kalan baba-kız, yollarını kesen Rum askerlerden kaçarken birbirlerini kaybeder. Amcası Veli'nin yanına geri dönen Ruhsar, babasını kaybetmenin verdiği acıyla öfkesini kendilerine karşı kin beslemeyen, birlikte yaşama kültürüne vakıf Rumlara yöneltir. Kendi halinde garip bir çoban olan Cevdet'in Rum askerler tarafından öldürülmesi, Ruhsar'ı ve Türklerin azınlıkta olduğu köydeki Türk gençlerini intikam duygusuna iter ve anlayışlı bir Rum çobanı olan Dimitri bu öfkeden nasibini alır. Çobanların ölümüyle başlayan olaylar çığırından çıkar ve Türklerin köyden toplu bir katliamdan kıl payı kurtularak şehre sığınmaları, burada öldüğüne kanaat getirilen Salih ile kızının buluşmaları ile film sona erer.

Film Ruhsar'ın yolculuğunu merkeze almaktadır. Ruhsar'ın karakter eğrisindeki sınırlı farkındalık durumu giderek artan bir farkındalığa doğru evrilmiştir. Ruhsar'ın bu dönüşümünü mitsel motiflerle desteklenen ritüel bir süreç dahilinde okumak mümkün. Ritüellerin genel

olarak izlediği örüntü olan ayrılma-ara-kaynaşma rit şemasına uygun olarak özelde ise gölge arketipine yüklenen kötü güç ve onun kontrolünü sağlama noktasında bir erginlenmenin gerekliliği üzerinde durulması, Ruhsar'ın yolculuğunu bir şaman yolculuğuna benzetmektedir.

Mitolojideki en yaygın temalardan olan rehberlik işlevini gören Karagözcü Salih Derviş, Ruhsar'ı nasihatleri ile bilinmeyenle yüzleşmeye hazırlamaktadır. Ruhsar'ın saçmalık olarak gördüğü gölge oyunu için babasının “ruh terbiyesi” demesi hem kurgusal olarak bir şamani yolculuğa hem de gerçek anlamda Karagöz oyununun yüzyıllar boyunca gördüğü ibret perdesi olma işlevine işaretler. Ayrıca Salih Derviş'in “Bu oyun bana gölgemi gösterdi. Böylece beni kurtardı. İleride seni de kurtarabilir.” şeklindeki nasihatleri ve Karagöz tasvirlerine yüklediği canlılık-uğursuzluk nitelemesi de önemlidir. Salih bu rehberliği ile alt metinde gölge arketipine yüklediğimiz/yansıttığımız içimizdeki kötülüklerle baş etme becerisini kazanma gerekliliğine bir telmih yaparken yüzeyde ise ilgili becerinin bir erginlenme ile kazanılacağını tasvirler yüklediği mitsel sembolizmle göstermektedir. Zira tasvirler bir canlı gibi ve kötü ruhlarla ilişkili olarak kabul edilmektedir. Kötü ruhları idare etmek, onlar tarafından insanlara kötülüklerin, hastalıkların gelmesini engellemek şamanların en önemli görevidir. Her rehber gibi eski bir kahraman olan yani Ruhsar'a gösterdiği yolu önceden kendisi başarıyla geçmiş olan erginlenmiş kişi Salih Derviş'in elinde uysal bir oyuncu olarak sahne alan tasvirler, diğerlerinin elinde canavara dönüşmektedir. Onlara silahla nişan alınmakta, gömülmesi gerektiği vurgulanmakta, gömdükçe çıkmakta, çıktıkça felaketlere sebep olmaktadır. Çünkü bilindiği gibi gölgeler yalnızca karanlık arzularımızı, korkularımızı, sevmediğimiz ve kendimize itiraf edemediğimiz niteliklerimizi değil baskılanmış potansiyelimizi, olumlu özelliklerimizi de içerebilir. Böylece bir erginlenme ile ilişkilendirilerek uysallaştırılmasının ve potansiyel gücünden yararlanmanın mümkün olduğu gösterilen tasvirler/gölgeler, ergin olmayan kişiler tarafından ne kadar yeraltına gömülse de onlarla yüzleşilmediği takdirde bir şekilde iltihaplanarak çevreye yayılmakta ve felaketlere sebep olmaktadır (Vogler, 2009, s. 117; Voytilla, 2020, s. 32). Gölge oyununa ve gölgelere yüklenen bu eylemselliğin ardında aslında Şamanizm'in animistik tasarımı ve ata tapınımı olduğu düşünüldüğünde gölgelerin ve tasvirlerin cüreti, onları uysallaştırmanın yolu ve gereği daha iyi anlaşılmaktadır (Tuna, 2021, s. 97). Gölgesine/tasvirlerine hükmedebilen eski bir kahraman olan Salih bu işte öyle ustalaşmıştır ki onları tıpkı şaman ile davulu arasındaki münasebet gibi sanatının/yolculuğunun aracı kılmış; tasvirleri ile şamanın davulu ile özdeşleştiği gibi özdeşleşmiştir. Bilindiği gibi davul şamanın trans haline geçmede ve yolculuktaki en büyük yardımcısıdır. Onun bir ruhu olduğu dahi düşünülür. Hayatı şamanın hayatı ile özdeşleştirilir. Öyle ki şaman öldüğünde davulu da bir daha kullanılmamak üzere asılır yahut uzakta bir yere gömülür. Salih de tasvirleri/gölgeleri ile özdeşleşmiş; ölümü halinde emin ellere geçmeme ihtimalinden korktuğu

için onların gömülmesini vasiyet etmiştir. “Ayrılma” boyunca kahramana kılavuzluk eden rehber Salih, yolculuğu tek başına (müttefikler hariç) devam ettirmek, hakikatle yüzleşmek zorunda olan Ruhsar’ı mağaraya yerleştirdikten sonra ortadan kaybolur ve gölge ile mücadelesinde onu nasihatleri ile yüz yüze bırakır.

Babası Salih ile birlikte köyünden ayrılmak zorunda kalan Ruhsar için bu “ayrılma” yeni bir bilinç edinmek üzere arınma anlamını taşımaktadır. Ruhsar, Şamanist ritüellerde sırra etmek açısından gerekli görülen ölüm motifi çerçevesinde değerlendirilebilecek yeraltı dünyasına açılan bir kapı olan mağaraya girmekle başlayan süreçte kötü güçler olan gölgeler ile kılavuzunun nasihatleri arasında, ara bir bölge olan köyde kalır. Ruhsar’ın bu bölgeye mağaradan girdiği, çıkmak gerektiğinde Rum askerlerin (Eşik bekçileri) sınırları tutan geçitlerinden geçmek zorunda kaldığı görülmektedir. Gölge arketipi filmde dost ve düşman olarak hem insan hem tasvir hem de gölge rollerindedir. Düşmanlar ise zaten birer gölgedir. Dost görünümüne örnek olarak gölgesi kendisini esir almış bir karakter olan Ahmet adlı genç verilebilir. Zaten yönetmen de onun “şiddet tarafından büyülenmişliğini” vurgulamak üzere işaretlediğini belirtir (Özen, 2014, s. 324). Bu işaret Ahmet’in bir tutam beyaz saçıdır. Beyaz boyalı saç vurgusunun yönetmen tarafından az sözle çok şey anlatma amacıyla yapıldığı aşikâr iken bu sembolün ardındaki anlam ise arkaik toplumlarda aranabilir. Arkaik toplumlarda kolektif bir farklılaşma, bir gruba aidiyeti belli etme yöntemi olarak vücutta belli yerlerin boyandığı, bedensel sakatlamalar yapıldığı bilinmektedir. Renk olarak beyazın seçilmesi ise bu rengin ölümlerin yani gölgelerin rengi olmasıyla (Kırmızı canlıların rengidir.) ilişkilendirilebilir (Gennep, 2022, s. 97). Aidiyeti, bir cemiyet üyeliğini sembolize eden bu tür işaretlerin Ahmet’in üyesi olduğu topluluğun tüm fertlerinde değil de tek bir kişide gösterilmesi ise yönetmenin gölgeyi ve gölgenin itici gücü olarak beliren ideolojik yaklaşımları bilinçli olarak büyütmemeye, ona daha çok meşruiyet kazandırmama arzusuna bağlanabilir.

Ruhsar gölgesinin emrinde (Ruhsar’ın rüyası gölgesine teslim olduğunu göstermektedir.) bir süre hareket edip felaketlere sebebiyet vermesinin korkunç sonuçlarıyla doğrudan yüzleştğinde karakter değişimi, gölgesi ile mücadelesi son bulmaktadır. Çünkü felaketlere sebebiyet veren gölgesini/tasvirleri başarıyla gömmektedir. Bu noktada filmin başarılı bir yüzleşme/erginlenme ile sonuçlandığını söylemek mümkün. Başarılıdır çünkü Ruhsar tasvirleri gömdükten hemen sonra bir felaket değil babasını bulmanın yani ritüel anlamda “kaynaşma”nın sevincini yaşamaktadır. Kaynaşma ritleri geçiş ritüelleri şemasının kapanışını haber verir. Kaynaşma ritleri, ayrılma ritleri ile toplumundan ayrışan, mitsel bilgileri edinmekle sırra erdiği-mesleğe girdiği kabul edilen bireyin-şamanın bu mutluluğunun toplulukça kutsanmasını içermektedir.

Son olarak mitsel bir yiyeceğin sağladığı katkıdan da söz etmek gerekmektedir. Rum inançları ile ilişkili olarak Anna'nın kötü ruhları doyurarak, onlara saçı yaparak kovma amacıyla hazırladığı yiyecek olan Golifa/Koliva, Ruhsar'ın karakter dönüşümünde yani gölgeleri yenmesinde ona destek olan sembolik bir unsurdur. İyelere saçı yapma âdeti Eski Türk dininden bugüne dönüşerek devam eden bir inanç olarak kolivaya oldukça benzemektedir. Neolitik dönem Yakın Doğu bolluk ritüellerinde de toplumun hasadını yaptığı ürünle ritüel yiyecekler hazırladıkları, bunları diriliş sembolizmi için kullandıkları bilinmektedir (And, 1962, s. 74). Ruhsar'ın içini kaplayan intikam duygusu Rum çobanın ölümü ile söner. Şaşkınlık ve vicdan azabı ile kötü ruhlar için hazırlanan kolivadan yiyen Ruhsar'ın dönüşümünün zirvesi, erginlenmesinin son desteği, diriliş sembolizmi bu nokta olmalıdır.

3.1.7. Devir

Devir (2013) filmi Derviş Zaim'in geleneksel sanatlarla ilişkili olan üçlemesinden sonra geleneğe farklı bir noktadan, insan-doğa ilişkisi çerçevesinden baktığı yeni üçlemesinin ilk filmidir. Zaim'in ifadeleri ile bu filmde geleneksel olana yaklaşımını belirleyen ana saik: “İnsanın doğa ile daha dengeli bir ilişki kurması için girişeceği muhtemel bir çaba, geçmiş kadim kültürlerle nasıl birleştirilebilir sorusunu önemsiyorum.” (Alptürker, 2022, s. 130). Bu noktada gerçek bir ritüeli anlatacaklarına platform olarak seçen yönetmenin hem belgesel-kurmaca niteliğinde bir film hem de bu suretle folklor disiplini için bir kaynak ortaya koyduğu söylenebilir. Zira sinema sanatının folklor ile etkileşim halinde olduğu, folklor kadrolarından bilinçli ya da bilinçsiz olarak yararlandığı görülmektedir. Dolayısıyla eser, izleyici ile buluştuktan sonra kendi döneminin şahidi olmakta ve folklor araştırmalarına kaynaklık etmektedir (Güvenç, 2020). Devir filmi henüz modernizmin tümüyle hükümran olmadığı bir çevreyi, o çevrenin insanlarını, inançlarını konu edinmekle ve yöre insanının bir oyuncu olarak kendilerini temsil etmesiyle folklor zaviyesinden bakıldığında sinemaya farklı bir açılım getirmesi açısından önemlidir.

Derviş Zaim'in filmografisinin değişmez teması olan “iyileşme” arayışını aktarmada önceki filmlerinde sembolik olarak karşımıza çıkan mit-ritüeller, bu filmde yine insanın evrensel anlam arayışını doğal olarak alt metinde taşımakla birlikte artık doğrudan doğruya konu edilmiştir. Filmin konu edindiği ritüel, artık bir festival biçimini almış olan Yünüm Böğēt yani koyun yıkama şenliğidir. Aslında tam da bu nedenle yani bir ritüelin modern zamanlarda yaşaması için yarışma-festival havasına bürünmesi ve bu havanın (Modernizm) çobanların şahsında toplumsal olarak da benimsenmesi insan ve doğa adına tehlikeli görüldüğü için bir hatırlatıcı olarak mit-ritüellere başvurulmuştur. İşin ilginç ve önemli olan yanı bir folklor etkinliğinin yaşaması için çare olarak düşünülen “yeniden canlandırma” üzerinden geleneksel

ile modern, geleneksel ile kapitalist üretim biçimleri arasındaki uyumsuzluğun tartışılması; geleneksel olanın bu çaresizlikte en azından biçimsel olarak değilse bile düşünsel olarak insanlığın selameti için hatırlanma gerekliliğinin vurgulanmasıdır. Başka bir ifadeyle mitler ve ritüeller aracılığıyla, UNESCO tarafından kabul edilen SOKÜM²⁴ kapsamında bir koruma yaklaşımı olan “yeniden canlandırma”²⁵ örneği olarak da değerlendirilebilecek arkaik kökenleri olan bu festivalin gerçek işlevlerine değinilirken alt metinde modernizm ve kapitalizm eleştirisi yapılmıştır. Dolayısıyla belgesel-kurmaca niteliğindeki bu film ile folklor sahasında araştırma konusu olabilecek bir mesele, folklor etkinliğinin modern zamanlarda özgünlüğünü koruma koşulları, alanın dışında, bir yönetmen tarafından ele alınmıştır.

Asya bozkırlarında temel geçim kaynağı hayvancılık olan Türklerin tarım toplumlarında görülenin aksine, ancak aynı doğanın ritmine tabi olarak hayvancılık etrafında bir kültür ve medeniyet inşa ettikleri gözlemlenmektedir. Hayvancılığın merkezinde olduğu kültürde, Türklerin evren algıları, değer yargıları, dünya görüşleri bu meşguliyeğe bağlı olarak şekillenmiştir (Kabak, 2018b, s. 167). Doğanın, doğadaki bütün canlıların insan kadar değerli ve hatta eşit görüldüğü bu kültürde onlarla olan bağı kuvvetlendirmek, bu bilinci aşlamak, bolluk ve bereketi sağlamak amacıyla yapılan törenlerdendir Yünüm Böğet şenliği. Evreni algılama biçimine bağlı olarak doğa ile olan ilişkilerini rasyonalize etmeyen ya da edemeyen arkaik ve geleneksel toplumlar için doğa, kendisiyle hoş geçinmeyi gerektiren bir canlıdır. Dolayısıyla doğanın ritmini yakından gözlemleme imkânına sahip toplumlar, bu canlının insan yaşamına olan benzersiz katkısını desteklemek, aksadığı zaman hatırlatmak için drama yöntemine başvurmuşlardır. Bu algı ve davranış biçimi mitsel-büyüsel olarak kabul edilmekte, merkezden uzak noktalarda özellikle köy seyirlik oyunlarında, bu oyunların çoban bayramı şeklinde devam eden kollarında kısmen eski amaç ve işleviyle yaşamaktadır. E. Tuna’nın da gösterdiği gibi özellikle hayvancılıkla ilgili oyunlarda şamani inançlara ilişkin izler (Hayvan benzetmeceleri, Saya gezme oyununda Saya adıyla yaşatılan sürüleri koruyan şaman tanrısı vs.) belirgindir (Tuna, 2021, s. 191-193). Takvimlerdeki değişiklik, kırsal kesimde eski inançların

²⁴ 2003 yılında UNESCO (Birleşmiş Milletler Eğitim, Bilim ve Kültür Teşkilatı) tarafından imzalanan “Somut Olmayan Kültürel Mirasın Korunması Sözleşmesi”ne göre Somut Olmayan Kültürel Miras: “Toplulukların, grupların ve kimi durumlarda bireylerin kültürel miraslarının bir parçası olarak tanımladıkları uygulamalar, temsiller, anlatımlar, bilgiler, beceriler ve bunlara ilişkin araçlar, gereçler ve kültürel mekanlar olarak tanımlanmıştır.” (Oğuz, & Kasımoğlu, 2003, s. 3).

²⁵ Öcal Oğuz’un, “Çağdaş Kentte Bir Yeniden Canlandırma Örneği: Çiğdem Günü” adlı makalesi bu konuda bize belirli bir örnek sunmakta ve geleneksel bir ritüelin kent ortamına uyarlanma gerekliliğini, kazanımlarını sorgulamaktadır. Sanayileşme, göç, modernleşme, kitle kültürünün olumsuz etkisi gibi sorunlar nedeniyle kültürel mirasın kuşaklar arasındaki aktarılamama sorununa karşı UNESCO tarafından kabul edilen SOKÜM’ün koruma yaklaşımlarından olan Yeniden Canlandırma uygulamaları Ö. Oğuz’a göre geleneği yaşatıldığı dönemdeki yapı ve işlevinden uzaklaştırarak birörnek kentsel festivallere dönüştürüp ritüel özelliklerini kaybettirmekle birlikte kültürel mirasın aktarılması, topluluk kimliğini güçlendirmesi, doğa bilincini artırması, sanatsal yaratıcılığa esin kaynağı olması, yeni iş alanları yaratması gibi olumlu katkıları sebebiyle sürdürülebilir kalkınma için uygulanabilir önemli sonuçları ortaya çıkarmaktadır (Oğuz, 2014).

sarsılması nedeniyle günümüzde bolluk, bereket arzusundan ziyade her ne kadar eğlence amacı öne çıksa da bir şekilde bu tür büyüsel oyunlar yaşamaktadır (And, 1970, s. 32). Anadolu'nun farklı bölgelerinde farklı adlandırmalarla karşımıza çıkmakla birlikte Devir filminin konu edildiği Burdur'a bağlı Hasanpaşa köyünde Eylül ayının ilk haftasında geleneksel olarak yapılan Yünüm Böğət adlı şenlik de kökleri Orta Asya'nın eski inançlarına dayanan, koyunların yaylalardan dönüşte yün kırkımı öncesi yıkanarak temizlenmesi, sağlıklı olması ve bir nevi hasat amaçlı yapılan ritüel bir etkinliktir (Okca, 2019, s. 111). Tabii birçok işlevsel amaçları bünyesinde barındıran bu ritüelleşen eylem, yüceltici anlamsal boyutunu mitler sayesinde kazanmaktadır. Mitlerle desteklenen ritüellerle ilk ideal modeline anıştırma yapılan eylemin (yayladan ağıla geçiş) kutsiyet kazandırılarak olumlu yönde gelişim göstermesi teminat altına alınmaktadır.

Sonuç olarak Derviş Zaim, Devir filmiyle deneyimli çobanın rehberliğinde bir ritüel aracılığıyla genç çobanlara şenliğin arkaik/geleneksel kökenlerini hatırlatırken, bizlere de insan-doğa ilişkileri açısından modernizmin çıkmazında kadim birikimden yararlanarak alternatif yolları gösterir. İmran Gündüz Alptürker, “Derviş Zaim’in Devir Filminin Halk Bilimi Açısından Değerlendirilmesi: Yünüm Böğət Şenliği” adlı makalesinde şenliğe adını veren Yünüm Böğət’in ve filmdeki diğer bütün folklorik ve mitsel unsurların analizini yapmıştır (Alptürker, 2022). Dolayısıyla çalışmamızda yalnızca üç çobanın filmin adıyla müsemma insan-ı kâmil olma yolculuğu/devirleri incelenecektir.

Yünüm Böğət’in kurgusu evrenin ritminin bir yansıması olarak A. Gennepe’nin geçiş ritleri şemasına uygun şekilde ayrılma/ölüm-ara-kaynaşma/diriliş ritlerini içermektedir. Şöyle ki, ritüelin esas kısmı olan sudan geçme öncesi çobanlar koyunlarıyla birlikte Tos Tos adı verilen bir geçit töreni yapmaktadırlar. Geçit töreni esnasında seri olarak silah patlatılır, bağrışılır, teneke çalınır ve böylece hayvanları ürkütüp koşturarak sıradan dünyadan “ayrılma”ları sağlanır. Geçit töreni mistik bir parçalanma, arınma, uzlete çekilmenin gösterimi gibidir. Sıradan dünyadan ayrılan çoban ve koyunlar su civarında özel dünyanın sınırında bekler. Su bir ara bölge, iki dünya arasındaki sınır, eşik olarak maddi şekilde karşımızdadır. Su kaosun ve kozmosun, ölüm ve dirilişin sembolüdür. Eşikten geçen dolayısıyla çilesini çeken çoban ve sürüsü yeni bir varoluş biçimi kazandığı için toplum tarafından bir kahraman gibi karşılanır ve ödüllendirilir. Koyun yıkama şenlikleriyle ilgili halk arasında anlatılan küçük hikâyeler, suyu bir eşik ve zorlu mücadele alanı olarak daha açık görmemizi sağlayacak motifler içermektedir. Bu hikâyelerde sevdiği kıza kavuşmak isteyen çoban üç gün tuzla beslediği koyunlarını sudan su içirmeksizin geçirmeyi başarır. Dolayısıyla maddi anlamda bir durumdan diğerine, yayladan ağıla geçmeyi içeren hadise, böylece mitik bir boyut kazanmaktadır. Filmin

deneyimli çobanı Ramazan Bayar, Yünüm Böğet “yarışını” sekiz defa “kazanmamış”; bir ritüeli sekizinci defa gerçekleştirmiştir. Bayar, bu eylemin bir ritüel olduğunu hatırlatacak şekilde başarı yahut başarısızlık, kazanmak ve kaybetmek anlayışının ötesinde bir kavrayışa sahip olmaları yönünde genç çobanlara rehberlik eder.

Yünüm Böğet ritüelinin merkezindeki kahramanların çoban ve seçilmiş bir lider koyun olması da dikkate değerdir. Çobanlık, eski Türk toplumunun temel geçim kaynağının hayvancılık olması ve geçim biçiminin düşün/inanç biçimini etkilemesi dolayısıyla arkaik inançlarla oldukça ilgili bir meslek olarak görülmektedir. Bu sebeple de çoban mitsel anlatılara konu edilen bir kahraman niteliğindedir. İslamiyet’in kabulü ile birlikte peygamber mesleği olarak kabul gören çobanlık mesleğinin tanrısallıkla ilişkisi bir kez daha vurgulanmıştır.

Çobanlık dünyadaki en kadim mesleklerden birisidir ve Türkler arasında da saygı gören bir meslektir. Çobanlık başta herkesin yapabileceği bir meslek gibi görünse de kendine has bilgi ve tecrübe isteyen bir meslektir. Çünkü çoban, sadece hayvanları otlatan kişi değildir; o aynı zamanda hayvanların dilinden anlayan bir arkadaş, onları tedavi edebilen bir veteriner, çevreyi çok iyi tanıyan bir coğrafyacı, hangi mevsimde nerede hangi otun bittiğini bilen iyi bir botanikçi ve aynı zamanda da iyi bir kasaptır (Kabak, 2018b, s. 162).

Alıntıda da vurgulandığı gibi çobanlar eski Türk toplumunun bilgeleri konumundadır. Çobanlık tıpkı demircilik ve şamanlık gibi kozmik bağlantılar kurabilen mesleklerden biri olarak kabul edilmektedir (Bayat, 2011, s. 167). Türk mitolojisinde şamanların şaman olma aşamasında yaşadıkları erginlenme yolculuğu bir prototip olarak sonraki erginlenmeleri; yerli ve yabancı sözlü anlatıları motifleriyle etkilemiştir. Öyle ki tüm mitolojik öykülerin en eski biçiminin şamanın yolculuğu olduğu düşünülmektedir (Tecimer, 2006, s. 83-87, 223). Dolayısıyla çobanlık gibi mitsel bir mesleğe kavuşmak ise sıradan bir eğitimle, usta çırak ilişkisi içerisinde erginlenmeksizin ulaşılabilecek bir bilgi ve meslek türü değildir. Sadece Devir’deki geleneğin temsilcisi, mitik bir kahraman gibi duran ihtiyar çoban Ramazan Bayar değil Derviş Zaim’in Gölge ve Suretler filmindeki Türk ve Rum çobanlar da bu tür bir bilgelik içerisinde. Bu sebeple Devir’deki genç çobanlar Mustafa ve Ali, bilge çoban Ramazan gibi dünyanın en eski dilini, cennet dilini bilmeden hayvanlarla iletişim kuramadıkları, Yünüm Böğet’i salt bir yarışma olarak gördükleri, erginlenmedikleri için filmin başındaki ilk Yünüm Böğet’te başarılı olamaz, suyu geçemezler. Suyu geçemeyen Mustafa çoban kendini içkiye verir; kabahati sürünün lideri, yöredeki adıyla el koyununda arar ve ağıldan atar. Deneyimli çoban Ramazan, genç çobanların bir erginlenmeden geçmeksizin “başarılı” olamayacaklarını bildiği için onlara hayvanların dilini öğretir, mitsel bilgiyi aktarır ve erginlenmelerine rehberlik eder.

Yünüm Böğet’in arkaik bir ritüel kalıntısı olduğu gerçeğinden hareketle ve bizim ritüellerimizde şaman erginlenmesinin izi olduğu düşünüldüğünde başarılı olmak için

hayvanların dilini öğrenmek gerekliliği özellikle de sudan (ölüm) geçmek gerekliyse bir çoban için zorunluluktur. Şamanın kozmik seyahatinde hayvanlar ve onların diline vakıf olmak ne demekse çobanlar için de bu aynı anlama gelmektedir. Zira yukarıda da sözünü ettiğimiz gibi çobanlık mesleğinin tanrısallıkla ilişkili bir meslek olarak kabulünden hareketle çobanlar için de hayvanların benzeri bir işlev gördüğünü söylemek mümkün. Çünkü Türk kültüründe hayvanlara yüklenen misyon öte âlemle ilişkili olarak şekillenmiştir. Gezgin'in belirttiğine göre şaman ölümün yani doğanın dilini bildiğinde öteki aleme yolculuğunu gerçekleştirebilir. Bunun araçları da hayvanlardır. Çünkü arkaik insan için doğa ve doğal olarak onun en büyük temsilcisi hayvanlar, bereket ve yaşam kaynağı olduğu kadar hem bir mücadele alanı hem de "ölüm" anlamını taşımaktadır. Mitlerde ölüm, hayvan sembolizmi ile gösterilmiştir. Doğal olarak öteye ilişkin bir gerçeklik boyutuna geçmek için hayvanların kullanılması normaldir. Eski Türk dininde canın kuş biçimli olduğuna inanılır. Sırat köprüsünden kesilen kurbanların yardımı ile geçileceği inancı, bir başka ölüm-öte alem-hayvan sembolizmidir (Gezgin, 2011). Yünüm Böğet şenliğinde de tanrısala olana adanmış olduğu yani öte âlemle ilişkili olduğu tıpkı eski Türk dininde tanrıya adanan ıduklar gibi süslenmesinden, kına gibi kırmızı renge boyanmasından belli olan el koyunu yani lider koyun, şamanın binek hayvanı gibidir çoban için ve onu "suyun ötesine" geçirir. Özellikle de koyunların kırmızı aşı boyası ile boyanması onun tanrısalla, ölümle, öte âlemle ilişkisini açığa vurması açısından manidardır. Çünkü insanlığın en eski miti olan ölü gömme uygulamalarıyla açığa çıkan ölüm sonrası yaşam inancını pekiştiren bir unsurdur kırmızı aşı boyası. Sonuç olarak erginlenmiş bir çoban, kendilerine sevgiyle bağladıkları, özel yemişlerle besledikleri, süsledikleri tanrısala adanmış el koyunu²⁶ ile suyu geçmeye muktedir olmaktadır.

Suyu geçemeyen ya da istenildiği gibi koyunlarını geçiremeyen, dolayısıyla "başarılı" olamayan Ali ve Mustafa ise erginlenmek üzere maddi ve manevi bir yolculuğa çıkar. Ali mesleği bırakma arzusundadır. Şehirde et kombinasında işe girmek üzere köyden ayrılır. Ali'nin köyden ayrılışı ve şehirde yaşadıkları mitik bir yolculukla ilişkilendirilebilecek görseller sunmaktadır. Ali'nin manevi yolculuğu kapitalizmin temsilcisi olan mühendisle yolda karşılaşmasıyla engellenecekmiş izlenimi verilir. Ancak bu engeli aşar. Bir eşikten geçtiği köprülerin, rayların gösterimiyle anlaşılan Ali, şehrin/yer altının kalbine varır. Burası bir et kombinasıdır. Et kombinasında işe giren Ali'nin hâl ve tavırları hayvanlara acıyan bakışları, Ramazan çobanın rehberliğinde gözlemlediği geleneksel/mitsel yöntemlerle kombinadaki yöntemleri kıyasladığını hissettirir. Zira geleneksel/mitsel yöntemlerde ölüm bile yaşama

²⁶ Ali Rıza Yalın da bir el koyunu tarifi yapmakta ve ona Kös Koçu dendiğini ifade etmektedir: "Çobanın eli ayağı, daha doğrusu yakın bir muavinidir. Sürüyü idare eden ve çobanın nezaretinden ayırmayan odur. Haniya, sürüyü suya indirip de susuz geri döndüren koç var ya, bu kös koçudur." (Yalın, 1949, s. 24).

devreden bir döngü içerisindeyken, çağdaş yöntemlerde ise salt ölüm vardır. Örneğin Ramazan çoban filmde yedikleri hayvanın kemiklerini eksiksiz doğması için toprağa gömmektedir.²⁷ Bunları düşünür. Şehirde uzlet halinde bir yaşam süren, kendinin ve modern hayatın gerçekleriyle yüzleşen Ali daha tutarlı ve daha inançlı bir ruh hali ile köyüne döner. Dönüşü ise baharın dönüşü ile eş zamanlı bir şenlik havasında gösterilir. Köyüne geri geldiğinde Asya’da örneklerini gördüğümüz içinde iyeleri barındıran yolculukların tehlikeli mahallerinde, geçitlerde, dağ bellerinde konuşlanan oboları hatırlatan bir ziyaret yerine taş koyarak sunu/saçı yapmasıyla ve mühendisin avda öldürüp boynuzlarını aldığı geyiğe Ramazan çobandan öğrendiği şekliyle tahtadan yeni bir boynuz yapmasıyla ödüllendirilir. Ödülü ise maden ocağının sınırlarına dahil ederek el koyunlarını boyamalarına engel olduğu yeni bir kırmızı aşı taşıdır.

Genç Mustafa çoban ise Ali gibi Yünüm Böğet’teki başarısızlığın ardından köyden ayrılmaz. Ancak Ramazan çobanın doğrudan rehberliğinde bir erginlenme ritüelinden geçer. Mustafa, Ramazan çobanla birlikte köyden “ayrılarak” dağlarda kırmızı aşı taşı arar. Bu arayış döneminde Ramazan çoban Mustafa’ya mitsel bilgi aktarır. Bu bilgi halk veterinerliğine, botaniğine ilişkindir. Mustafa’yı rehber arketipinde gördüğü gibi destekler. Yünüm Böğet’in kazanma hırsıyla değil, hayvanların dilinden anlamakla, mesleği aşkla yapmakla kazanılacağını söyler. İlk ritüelden sonra kovduğu el koyununu eliyle, sevgiyle besler. Böylece suyu koyunlarıyla birlikte geçerek bir sonraki Yünüm Böğet’i, erginlenmesini tamamlar, şenlik olur ve ödüllendirilir.

3.1.8. Balık

Derviş Zaim’in insan-doğa ilişkileri kapsamında ortaya koyduğu üçlemenin ikinci filmi olan Balık (2014), mitleri doğuran düşünce biçimi, mitler ve hassaten Şamanizm ile ilişkilendirilebilecek bir muhtevaya sahiptir. “Mit, Ritüel ve Sanat” bahsinde daha önce de dile getirildiği gibi insanoğlu ölümle sürekli bir mücadele halindedir. Teknik gelişmelerle doğaya, doğadan gelen tehlikelere karşı koymayı bir noktaya kadar başaran insan, daha soyut problemleri karşısında çaresiz kalmış, hakikatle yüzleşmek ve ona uyum sağlamak için bu problemlerini doğa ile uzlaşmacı bir tavır olan mitolojik tasavvurla, bu tasavvurdan doğan etik-estetik anlayışı ile somutlaştırmıştır. Ancak ölüme karşı koymayı kendi sonunu da hazırlayacak olan doğa ile ve onunla ilişkilendirdikleriyle mücadeleye adanmış salt akılcı düşünce kendi dünya görüşünü, etik ve estetik anlayışını geldiğimiz noktada çağımıza gerek siyasetle gerek kültür endüstrisi ile egemen kılmıştır. Bu karşı konulamaz gibi görülen, doğayı ve onun doğal

²⁷ Kemiklerin eksiksiz gömülmesi meselesinin Türk mitolojisiyle ilgisi İmran Gündüz Alptürker’in makalesinde ele alınmıştır (Alptürker, 2022).

bir parçası olan insanı sömüren küresel-maddeci egemenliğin yapısını kültürel kodlardan beslenerek sarsmak, alternatif bir yol göstermek, unutulmuş değerleri hatırlatmak, insanı ve doğayı “iyileştirmek” adına Derviş Zaim’in önceki filmlerinde olduğu gibi Balık’ta da mit-ritüellere işlevsel olarak başvurduğu söylenebilir.

Balık filminde Bursa ilinin Uluabat Gölü kıyısındaki Gölyazı köyünde balıkçılıkla geçimini sağlayan küçük bir ailenin dramı anlatılmaktadır. Maddi sıkıntılarına karşın konuşamayan kızı Deniz’i iyileştirmek adına özel hastanelere müracaat eden ve bu uğurda daha fazla para kazanmak için geçimini sağladığı göle kimyasal döküp balık avlayan Kaya, uyguladığı bu saldırgan yöntemle ailesi ve çevresi için daha büyük sorunlara yol açar. Mitik-ritüel yöntemleri kızını iyileştirmek için alternatif bir yol olarak gören, kızının kaderi ile gölün kaderini özdeşleştiren ve her ikisinin selameti için çaba sarf eden Filiz, Kaya’nın zehirle avladığı balıklar nedeniyle yaşamını yitirir. Yaşanan bu sarsıntı sonrasında Filiz’in inandığı gerçeklik galip gelir ve Deniz’in, Kaya’nın, Göl’ün tedavisi onun yöntemleriyle olur.

Balık filmi öncelikle dinsel-mitolojik ve rasyonel olmak üzere iki farklı gerçeklik algısının, mitos ile logosun çatışma alanıdır. Filiz gerçeği anlama ve açıklama noktasında dinsel-mitolojik bir algılama biçimine sahipken eşi Kaya ise yaşadıkları sıkıntıları rasyonel yöntemlerle aşma çabasıdadır. Filiz, Derviş Zaim’in diğer filmlerinde karşımıza çıkan sezgisel ve fiziksel olarak güçlü kadın karakterlerle benzerlik içerisindedir. Filler ve Çimen’de izahatını uzun tuttuğumuz Şamanizm’le, içgüdüyle, doğurganlıkla, doğayla yakın ilişkili olan bu sezgisel güce fiziki bir güç daha katan Derviş Zaim, aslında arzu ettiği değişimin, tedavi yönteminin kefesine, rasyonel olanı da yok saymadan, ağırlığını koymaktadır. Dolayısıyla aslında yaşadığımız çağ, toplum ve eşi Kaya tarafından bile hem kendisi hem bağlı olduğu dinsel-metafizik görüş hor görülürken yönetmen rasyonalizmin dar görüşlü etkisini sarsmak için Filiz gibi güçlü bir kadın karakterle geleneğin insan ve doğa konusundaki birikiminden yararlanmak gerektiği mesajını vermektedir.

Filmde göle duyduğu hassasiyetle bir meczup olarak görülen Filiz aslında eski çağlarda şaman, İslam’ın kabulü sonrasında ise Hak dostları olarak bilinen geleneğin temsilcisi ve dolayısıyla sanıldığı gibi aksine bilgece bir tavır içerisinde ve güçlü bir karakterdir. Çünkü canlı ile cansız, doğa ile insan arasında herhangi bir ayrım gözetmeyen, ortak bir dile sahip “mitolojik gelenek taşıyıcısı olan insanın, doğal olaylar hakkındaki bilgisi, bugünün insanının bilgisinden kat kat daha üstündür.” (Beydili, 2004, s. 54). Filiz, iyileştirici gücüne sürekli vurgu yapılan, halk hekimi gibi görülen bir Dede’nin ritüel-dua sözlerle hâkim, sezgi gücü kuvvetli, ocaklı torunu olarak tasvir edilmiştir. Türk inançlarında ocak-ocaklı dendiğinde bir kült olarak hayli geniş anlam alanı içerisinde en çok belli hastalıkları tedavi etme gücüne sahip olan ve bu işi

meslek edinen insanlar kastedilmektedir (Beydili, 2004, s. 436). Bu insanların hastalıkları tedavi edebildiğine inanılmaktadır çünkü kaosu kozmosa çevirme gücüne sahip mit-ritüel sözlere hakimdirler. Zira yaratılışın başlangıcında söz vardır. Mitolojik dünya görüşünün ve metinlerin canlı olduğu çağlarda evren ile toplumun düzeninin sözle sağlandığına inanılmaktadır. Çünkü söz henüz göstergeler ve işaretlerle gerçeklikten ayrılmadığı için söz ile onun ifade ettiği nesne arasında bir ayrılık söz konusu değildir. Mitolojik düşüncede sözden cisme doğrudan bir geçiş mümkün olduğu için sözler bir mecaz değil fiziki bir varlık gibi algılanmakta, dua ve bedduanın gerçek bir gücü olduğuna, sözün bir nevi yaratıldığına inanılmaktadır. Ve söz işaret ettiği cismi tam olarak anlattığı zaman dua sayılmaktadır (Beydili, 2004, s. 53, 499). Bu itibarla Filiz’in kızı için yaptığı dua, hem farklı zamanlarda aynı kalıp sözcüklerle ifade edildiği hem de sözün yaratılması için gerekli olan cismi tam olarak karşılama gerekliliği ile örtüştüğü için mitolojik dünya görüşünün bir ifadesidir: “Dede bizlere yardım et. İki ayaklı birine yardım edeceğim. Dede kızıma yardım et. Bir ses gönder.”

Balık’ta Filiz’in temsil ettiği mitolojik dünya görüşüne-Şamanizm’e bağlı başka inançlar da bulunmaktadır. Bunlar özellikle su ile hayvanlarla ve ruhlarla ilgili eski inançlardır. Türklerde su kültü özetle yaratılışın başlangıcından önceki ebedi kaosu başlatıcı unsur, dolayısıyla ölüm getiren bir güç olduğu kadar yaratılışta da etkili olan başlıca unsur, hayat, şifa kaynağıdır. Suyun iyeleri olan canlı bir varlık olduğuna inanıldığı için kirletilmesi hem insana zararı dokunan sonuçları içermekte hem de inanca uygun düşmemektedir. Su iyesi diğer iyelerden gücü ile daha öne çıkmakta Erlik’in tebaasından sayılmaktadır.²⁸ Zaten su bir sınır, ara bölgedir. Su altı ölümler dünyası ve Erlik’in yeraltı makamıdır. Dolayısıyla hastalıklara vs. sebep olan kötü ruhların zararlarından korunmak için su iyesine kurban verildiği de kaynaklarda belirtilir (Beydili, 2004, s. 501). Filiz de filmde sezgileri güçlü, tabiatın dilini bilen ocaklı biri olarak kızının hastalığını ve tedavisini suyun ölüm ve hayat kaynağı, iyeli oluşu dolayısıyla göl ile ilişkilendirmiş; göle saygı gösterilmesi gerektiğini sıklıkla dile getirmiş; göle fitre verilmesi halinde kızının iyileşeceğine inanmıştır. Bilindiği üzere eski Türklerde hastalık denince ruhun gezintiye çıktığına, kaybolduğuna yahut kötü ruhların musallat olduğuna vs. inanılmaktadır. Bu noktada ruhu kurtarmak da şamanı, şamanın ruhlara tatmin edici kurban sunmasını gerektirmektedir (Eliade, 1999, s. 261). Tatmin edici bu kurban ise filmde Şamanizm’deki bir hastayı kurtarmak için şer güçlere başka bir can feda etmeyi gerektiren “can yerine can” inancı olarak karşımıza çıkmaktadır (Beydili, 2004, s. 121). Babür Şah’ın oğlu Muhammed

²⁸ V. İ. Verbitskiy tarafından derlenen Altay Yaratılış mitinde iyelerin, kötü ruhların başı Erlik’in Tanrı tarafından gökten kovulduğunda onunla birlikte dolu ve yağmur gibi düşen hizmetkârları olduğu anlatılır ki bunların kimi su iyesi, kimi dağ iyesi, kimi de yer iyesi olmuştur. Dolayısıyla iyeler düştükleri yerin sahipleri olmuşlardır (Dilek, 2014, s. 69). Su iyesi iyeler arasında gücü ile öne çıkmaktadır.

Hümayun’u hastalıktan kurtarmak için başı etrafında üç kez dolanarak “Ne derdi varsa, ben üstüme aldım” demesi, Cengiz Han’ın oğlu Ögedey’in hastalığının kardeşi Tuluy’un canını feda etmesiyle iyileşmesi tarihsel kişilere bağlı olarak anlatılan can yerine can inancı örnekleridir (Temir, 1986, s. 193; Roux, 1994: 67). Kurgusal hikayelerde de bu inanç karşımıza çıkmaktadır. Örneğin Dede Korkut hikayelerinde Deli Dumrul kendi canı için başka can aramıştır (Ergin, 1989). Nihayetinde bu inanç günümüze eti yenilebilen bir hayvanın baş etrafında dolaştırılması; kurbanın olayım, kadını alayım, başına dolanayım gibi çeşitli deyimler ve baş etrafında dolaştırılarak verilen hediyenin hediye alana mutluluk getireceği gibi folklorik davranışlarla intikal etmiştir. Filmde de bu inanç dahilinde üç kez can feda edildiği görülmekte; dördüncü can fedanın ise toplumsal bir tedavi için gerçekleşeceği anlaşılmaktadır. Can fedalardan ilki Filiz’in kendisi de kızı gibi küçük yaşta aynı hastalığa tutulduğunda Dedesi tarafından balık feda edilerek iyileştirilmesi, ikincisi kızı Deniz için Filiz’in kendisini feda etmesi, üçüncüsü Kaya için kızının yetiştirdiği balığın feda edilmesi şeklinde gerçekleşmiştir. Dördüncü can feda ise Tanzimat’tan bu yana yaşadığımız, aydınların-sanatçıların farklı bakış açıları ile çözüm önerileri sunduğu Doğu-Batı eksenli medeniyet ve dolayısıyla çevre krizine dair Derviş Zaim’in mitsel-sembolik dille anlattığı sentez yorumunu içermektedir. Önceki balık-feda ilişkilerindeki örüntü dikkate alındığında, bilimsel bilginin sembolü-odağı olan üniversite laboratuvarında çoğaltılan kutsal balıkların, modern dünya insanının doğa ile ilişkilerine dair bir duyarlılık yaratmayı gelenekten beslenerek sağlama amacına yönelik olarak toplumsal bir tedavi adına feda edileceğini göstermektedir. Tabii bu feda ilişkisi rasyonel bir izahata açık olmadığı için, Filiz’in Dedesinin Filiz’e verdiği balığın ölmesi, Kaya tarafından başlangıçta tedavinin başarısızlığı, koca karı inancı şeklinde yorumlanmıştır. Bu metaforlar filmdeki anlamıyla kurban inancının ötesinde bir anlam dünyası yaratmaktadır doğal olarak. Burada amaçlanan, başlangıçta da belirttiğimiz gibi, arkaik dönemde mitolojik-büyüsel dünya görüşünde doğa ile ölümü eşitleyen insanın, aynı zamanda kendi selameti için her zerresini canlı bir varlık olarak düşündüğü ve varlığını kendisine borçlu bildiği doğayla uzlaşma içerisinde varlığını devam ettirme anlayışından yararlanmak gerektiğidir. Totemlerle ilgili bir tezde olduğu gibi insanlar aslında başat yaşam kaynağı olarak avladıkları hayvanları totemlere dönüştürmüşlerdir. Dolayısıyla Derviş Zaim doğa ile insan arasındaki bu bağımlı ilişkiyi anlatmak için mitlere başvurmuştur. Bununla birlikte, erginlenmiş kişiler, şamanlar olarak metaforik anlamda karşımıza çıkan karakterler vs. birilerinin kendisini toplumsal “iyileşme” için feda etmesi, mitsel anlamda günah keçisi olması, kısaca kişisel hayatın sembolik ölümü ve toplum için kolektif hayatın doğumu şeklinde de yorumlanabilir.

3.1.9. Rüya

Rüya (2016) filmi Derviş Zaim'in insan-doğa ilişkilerini ele aldığı üçlemesinin son halkasıdır. Zaim, insanın doğayla uyumlu yaşamasının önüne modern hayatın kâr-çıkâr odakları tarafından engeller koyulduğunu, bu engelleri aşmak için önce bireysel sonra toplumsal bir farkındalık oluşması, savaşım verilmesi gerektiğini gelenek, mit ve ritüellerden beslenerek anlatmaktadır.

Filmin ana karakteri Sine, popülist imar faaliyetlerinden hissesine düşeni yolsuzlukla elde ettiği için kârını korumak amacıyla insanı ve doğayı tehlikeye atmaktan kaçınmayan bir mimarlık ofisinin çalışanıdır. Bu ofisin sahibinin Sine'nin amcası olması ve onun yolsuzluklarına doğrudan tanık olması, Sine'nin arayışına neden olan bunalımı yaratmaktadır. Kahraman yolculuklarında karşımıza çıkan “maceraya çağrı” aşamasının Sine'de bir bunalım ve uykusuzluk hastalığı (insomnia) şeklinde tezahür etmesi, onun yolculuğunu mitos-logos karşıtlığında Doğu'ya özgü metafizik yolculuklarla ilişkilendirecek bir veri sunmaktadır.

Derviş Zaim'in filmografisindeki değişmez tema olan “hastalık”ın tedavisi de önceki filmlerinde görüldüğü gibi kahramanın gerçeklerle yüzleşip bunu itiraf edecek gücü mitlerle desteklenen ritüel bir süreç sonunda kendisinde bulmasıyla mümkün olur. Mitik anlamda Sine'nin yolculuğunu güçlendiren, ona bir yolculuk yapma azmi veren, içsel yolculuğu ile benzeşim kurulan metafor Yedi Uyurlar mitidir. Sine uykusuzluk sorunu için gittiği Uyku Hastalıkları Merkezinde gördüğü her rüyada, âdeta şamanı ritüellerde gideceği yere götüren hayvanların temsili bir köpek/Kıtmir aracılığıyla, Yedi Uyurların mağarasıyla benzeşim kurulan, özgün mimarisiyle bir mağarayı andıran Sancaklar camiine gelir.

Rüyalarında Yedi Uyurlar gibi yeni bir dünyaya doğacağı ütöpik mağarasını kendi elleriyle inşa eder. D. Leeming'in dediği gibi “Bu mekânlar – mağaralar- elbette rahmin sembolleridir; bu rahim, muhtelif kisvelerdeki evrensel Yüce Ana'ya aittir.” (Leeming, 2020, s. 66) Bir kahraman kendisini sıradan bir kişiliğe hapseden tüm aidiyetlerinden kurtulmalıdır. Rüyalarda mitik parçalanmalar yaşayan Sine fiziken ve ruhen başkalaşır. Dört uykuda dört ayrı Sine ortaya çıkar. Uyku ölümün kardeşidir derler. Bu ölüm sembolizmi olmaksızın şaman erginlenemez ve yeni bir kişilikle doğamaz. Böylece Sine de her uyku sonrasında kötülükle mücadele etmek, hastaları tedavi etmek için başkalaşarak daha da güçlenir. Kahramanlar, şamanlar bu sebeple doğa şartlarına maruz bırakılır. “Kahraman hayatın akışında belirir; nehirden, boşluktan yeniden doğar ve hepimiz tarafından evlat edinilir. Hiçbir öz ebeveyn onun sahibi değildir; yolunun en başında tüm yerel bağlarından kopmak mecburiyetindedir.” (Leeming, 2020, s. 67). Sine de her uyku ritüelinin sonunda fiziken de sembolik olarak

gösterildiği gibi hem değişir hem de amcasına olan aidiyet hissinden kurtularak kötülüklerine karşı koyma gücüne, toplum adına performans sanatıyla söz söyleyecek yetkinliğe kavuşur.

Sistemin dayatmaları nedeniyle mimar olarak kendini ifade edemeyen Sine, tedavi ritüellerinin sonunda performans sanatıyla arzu ettiği “iyileşmeyi” sağlama amaçlı şehrin karanlık sokaklarına projeksiyon tutar. Şamanın tedavi ayinlerinin aslında bir performans icrası, kimliğinin bir performans sanatçısı olduğu düşünüldüğünde, Sine’nin bir erginlenme ritüelinden geçtiğini, nihayetinde ise tedaviye başladığını söylemek mümkün.



SONUÇ, TARTIŞMA VE ÖNERİLER

Sonuç

Derviş Zaim, araştırmacıların 1990 sonrası alternatif Türk sinemasını tanımlarken kullandıkları “Bağımsız Sinema”nın bir temsilcisi olarak görülmektedir. Bağımsız Sinema kavramı, Türk sinemasına ilginin yok olması nedeniyle yapımcı desteğinden bağımsız bir döneme geçildiğini, ana akım sinema anlayışından farklı, kişisel ve sanatsal bir üslup tercihini ifade etmektedir. Derviş Zaim sinemasının çağdaşlarından ayrılan yönü özgün bir sinema estetiği ve toplumsal-kültürel-ekolojik-politik sorunları iyileştirme arayışında, kadim öğretilerin, arketiplerin, sembollerin, geleneğin farkındalık yaratacak etkisine müracaat etmesindedir. Derviş Zaim bu süreci “otantik temsil” ve “yüzleştirme” ifadeleriyle kavramsallaştırmaktadır. Bu noktada aslında insanoğlunun mit-ritüeller üzerine inşa ettiği ve birey, toplum, doğa sorunlarını yaratan, insanı doğasıyla yabancılaştıran törensel yapının yine mit-ritüeller aracılığıyla “yüzleştirme” yoluyla iyileştirilmeye çalışıldığı görülmektedir.

Derviş Zaim’in filmlerinde törensel yapı ve ardındaki dünya görüşünden *ayrılma ritleri*yle ayrılan bireylerin, hiyerarşilerin yok olduğu/sorgulandığı *ara* bir bölgede tıpkı bir şaman adayını gibi çilelerini çektiklerini ve ardından hakikatle yüzleşip *kaynaştırma ritleri* ile toplumlarına geri döndüklerini yahut *ara* bölgede kalmaya devam etmeyi tercih ettiklerini, cezalandırıldıklarını söylemek mümkün. Bu kapsamda Derviş Zaim’in filmlerinde yaygınlıkla görülen ve yaygınlığı mitsel olduğuna da işaret olan temalar ve metaforlar kullanılmaktadır. Eşik, kapı, mağara, kuyu, mezar vb. birer geçiş/ayrılma noktası olarak; daha çok hastalık şeklinde görülmekle birlikte diğer engel-kusur-eksiklik durumları ve bunları aşma çabaları *ara* bölgede yaşanan uzlet hali, sınanma ve çile olarak; kale, göl, çöl, kervansaray, hapishane, çamur sahası vb. *ara* bölge mekanları olarak; ölüm, mezarlık vb. yeni bir kimlik ve bilinçle dirilerek toplumuyla kaynaşacak olan kahramanın son durakları olarak mitsel metaforlar şeklinde okunabilir.

Filmlerdeki arayış/yolculuk temasını ve metaforları dramının karanlık tarihindeki Neolitik Çağın bereket ritüellerindeki ölüm-ara-diriliş sekansı ile, kozmik ritme mimesis ile destek olmakla ve gerçekleşmesi istenen durumun simgesel olarak anlatılmasıyla ilişkilendirmek mümkün. Bununla birlikte gerek yönetmenin ulusal mensubiyeti gerek kahramanlarının “karanlık” tarafla yani “doğa” ile olan yakın ilişkileri, esrik nitelikleri, metafizik deneyimleri, uzletleri ve özellikle kimisinin iyileştirme kabiliyeti, iyileştirme temasına yapılan vurgu eski Türk dini ve Şamanizm’le, şamanın yolculuğu ve bu yolculuğun ilk hali olan şamanın erginlenmesiyle ilişkilendirilmeyi olanaklı kılmaktadır.

Tabutta Rövaşata (1996) klasik anlatı yapısını ve bu yapının inşa ettiği törensel-yozlaşmış “değerleri” otantik temsilden, bu temsilin en eski kaynakları olan mit-ritüellerden beslenerek ters yüz eden ve böylece hakikatle yüzleşmeyi âdeta ayinsel bir “iyileşme” ile sağlayan, mitolojik açıdan yorumlanmaya oldukça açık bir filmidir. Filmde görünür olan, Rumeli Hisarı çevresinde hayatta kalmaya çalışan evsiz Mahsun ve arkadaşlarının yaşamlarındaki sonu olmayan trajik döngüdür. Mitsel metaforlarla ve ritüellerle anıştırılan ise uzun ve acılı bir erginlenmeden sonra kahramanın ve dolayısıyla toplumun yeniden doğumudur.

Filler ve Çimen (2000) filminde Tabutta Rövaşata’da olduğu gibi bir gelecek kozmogonisi için eskatoloji miti meydana getirilmiş; evrensel insanlık durumunu daha iyi kavramak, anlatmak ve “iyileştirmek” adına mitsel içeriklere ve ritüel örüntülere kriz zamanlarında başvurulmuş birer ilksel model olarak başvurulmuştur. Avrasya Maratonu’nu kazanarak hasta erkek kardeşini ameliyat ettirmek isteyen Havva Adem, klasik anlatı yapısının nedenselliğini aşan tesadüf gibi görülen ritüel örüntüler içerisinde âdeta bir şaman gibi girilmesi normal şartlarda mümkün olmayan “yeraltı” dünyasının kirli ilişkilerine şahit olur ve varlığıyla sirayet ettirdiği aşkınlıkla kirli ilişkileri açığa çıkarır, yok eder.

Çamur (2003) filmi Derviş Zaim’in bir Kıbrıslı olarak sorumluluk duygusuyla yaklaştığı Kıbrıs sorununu “daha yetkin bir sosyal, ruhsal ve fiziksel Kıbrıs portresi kurmak için” (tanıtım bülteni) sürrealist, sembolist ve gerçekçi unsurları bir arada kullanarak anlatmayı tercih ettiği sembolik anlatımla yüklü bir filmidir. Filme konu olan Kıbrıs dünyadan izole, dünya ile öte dünya arasında ara/ritüel bir mekândır. Filme konu olan insan ise vaktiyle bu ara/ritüel mekânda büyük bir mücadele/travma yaşamış ve bu gerçeğe yüzleşmeksizin dünyasına geri döndüğü için yani mit-ritüel terminoloji ile ifade edersek kaynaştırma ritüelleri ile toplumsal bir uyum sürecine dahil olmadığı için dünyası psikolojik olarak mücadele/travma yaşadığı ritüel/ara mekân olmaya devam etmiştir. Dolayısıyla hem bu psikolojik gerçekliği yakalama hem de Kıbrıs’ın, Kıbrıs Türkünün yaşadığı siyasi, sosyal, kültürel gerçekliği hakkıyla ifade etmek, sözlerin kifayetsiz kaldığı insanlık durumunu daha iyi anlatabilmek ve bir gelecek inşa etmek adına mitsel metaforlara, ritüel örüntülere başvurulmuştur.

Derviş Zaim’in geleneksel sanatlara ilişkin üçlemesinin ilk filmi olan Cenneti Beklerken’i (2006) şekillendiren minyatür sanatındaki ilahi bakışın egemenliğini, buradan hareketle oynak zaman-mekân anlayışını, zamanlar ve mekânlar arası geçişin olanaklı oluşunu, olanaklı olduğu için öte dünyaya ilişkin mitsel mekânların görünürlüğünü mitsel düşünce ile açıklamak mümkün. Bu kapsamda filmin ana karakteri Eflatun’un hem içsel hem de maddi olan yolculuğu şamanın erginlenme ve tedavi ritüeli ile analiz edildi.

Nokta (2008) filminde yarım kalan bir erginlenme/tedavi ritüeli söz konusudur. Ahmet'i bir şaman adayı olarak düşünürsek şamanlık öncesindeki hâletiruhiyeye sahip olduğu, iyileşme amacı içerisinde olduğu görülmektedir. Ahmet'in ayrılma riti ile başladığı sıradan dünyasından kopuş, Tuz Gölü gibi mitsel zaman ve mekân boyut vurgusu güçlü olan ara bir bölgeye doğru, maddi bir yolculuk şeklinde, müzik eşliğinde ve uzun uzadıya ritüel bir eylem olduğu vurgulanacak şekilde gösterilmiştir. Sıradan dünyasına ara bölgeden edindiği herhangi bir mitsel bilgi ile geri dönemeyen ve inançsızlığı nedeniyle arada kalan Ahmet'in arada kalışı ve sonsuz bir döngüye hapsoluşu filmin son sahnesinde görülen sonsuzluk evreni olan Tuz Gölü'nde tıpkı çırak gibi mecnunca dolaşmaya meyledişinden, ölüp ölmediğinin ayırımına varılamamasından ve cenaze ritüellerinin yapılmamasından anlaşılmaktadır.

Gölgeler ve Suretler (2010) filmi Derviş Zaim'in Cenneti Beklerken (2006) filmi ile başlayıp Nokta (2008) ile devam eden geleneksel sanatlardan beslenerek özgün bir sinema dili yaratmaya çalıştığı üçlemesinin son halkasıdır. Bir Kıbrıs Türkü olarak Kıbrıs meselesine duyduğu sorumlulukla konuyu etraflıca yansıtabilmek için Çamur filminde 1974 harekâtı sonrasındaki toplum psikolojisini mitsel sembolizme başvurarak ele alan Zaim, bu filminde Kıbrıs'ın harekât öncesindeki çatışma ortamına sürüklenişini yoğunluğu az olmakla birlikte yine mitler aracılığı ile yansıtmayı tercih etmiştir. Zira kaosun kozmosa çevrilebilmesi için mit-ritüellere başvurmak olağan bir davranış ve düşünüş biçimidir. Çünkü mitler ve ritüeller insanlara mitsel zamanda yaşanan krizlerin nasıl aşıldığını gösteren modeller sunmakta; kriz zamanlarında ve toplumsal geçişlerde aynı modeli uygulayanlar için sorunla yüzleşmenin ve kaygıları gidermenin olanaklı olduğunu göstermektedir. Film Ruhsar'ın yolculuğunu merkeze almaktadır. Ruhsar'ın karakter eğrisindeki sınırlı farkındalık durumu giderek artan bir farkındalığa doğru evrilmiştir. Ruhsar'ın bu dönüşümünü mitsel motiflerle desteklenen ritüel bir süreç dahilinde okumak mümkün. Ritüellerin genel olarak izlediği örüntü olan ayrılma-ara-kaynaşma rit şemasına uygun olarak özelde ise gölge arketipine yüklenen kötü güç ve onun kontrolünü sağlama noktasında bir erginlenmenin gerekliliği üzerinde durulması, Ruhsar'ın yolculuğunu bir şaman yolculuğuna benzetmektedir.

Devir (2013) filmi Derviş Zaim'in geleneksel sanatlarla ilişkili olan üçlemesinden sonra geleneğe farklı bir noktadan, insan-doğa ilişkisi çerçevesinden baktığı yeni üçlemesinin ilk filmidir. Derviş Zaim'in filmografisinin değişmez teması olan "iyileşme" arayışını aktarmada önceki filmlerinde sembolik olarak karşımıza çıkan mit-ritüeller, bu filmde yine insanın evrensel anlam arayışını doğal olarak alt metinde taşımakla birlikte artık doğrudan doğruya konu edilmiştir. Filmin konu edindiği ritüel, artık bir festival biçimini almış olan Yünüm Böğet yani koyun yıkama şenliğidir. Aslında tam da bu nedenle yani bir ritüelin modern zamanlarda

yaşaması için yarışma-festival havasına bürünmesi ve bu havanın (Modernizm) çobanların şahsında toplumsal olarak da benimsenmesi insan ve doğa adına tehlikeli görüldüğü için bir hatırlatıcı olarak mit-ritüellere başvurulmuştur. Sonuç olarak Derviş Zaim, Devir filmiyle deneyimli çobanın rehberliğinde bir ritüel aracılığıyla genç çobanlara şenliğin arkaik/geleneksel kökenlerini hatırlatırken, bizlere de insan-doğa ilişkileri açısından modernizmin çıkmazında kadim birikimden yararlanarak alternatif yolları gösterir. Deneyimli çoban Ramazan, genç çobanların bir erginlenmeden geçmeksizin “başarılı” olamayacaklarını bildiği için onlara mitsel bilgiyi aktarır ve erginlenmelerine rehberlik eder. Suyu geçemeyen ya da istenildiği gibi koyunlarını geçiremeyen, dolayısıyla “başarılı” olamayan Ali ve Mustafa ise erginlenmek üzere maddi ve manevi bir yolculuğa çıkar.

Derviş Zaim’in insan-doğa ilişkileri kapsamında ortaya koyduğu üçlemenin ikinci filmi olan Balık (2014), mitleri doğuran düşünce biçimi, mitler ve hassaten Şamanizm ile ilişkilendirilebilecek bir muhtevaya sahiptir. Balık filminde Bursa ilinin Uluabat Gölü kıyısındaki Gölyazı köyünde balıkçılıkla geçimini sağlayan küçük bir ailenin dramı anlatılmaktadır. Maddi sıkıntılarına karşın konuşamayan kızı Deniz’i iyileştirmek adına özel hastanelere müracaat eden ve bu uğurda daha fazla para kazanmak için geçimini sağladığı göle kimyasal döküp balık avlayan Kaya, uyguladığı bu saldırgan yöntemle ailesi ve çevresi için daha büyük sorunlara yol açar. Mitik-ritüel yöntemleri kızını iyileştirmek için alternatif bir yol olarak gören, kızının kaderi ile gölün kaderini özdeşleştiren ve her ikisinin selameti için çaba sarf eden Filiz, Kaya’nın zehirle avladığı balıklar nedeniyle yaşamını yitirir. Yaşanan bu sarsıntı sonrasında Filiz’in inandığı gerçeklik galip gelir ve Deniz’in, Kaya’nın, Göl’ün tedavisi onun yöntemleriyle olur. Filmde göle duyduğu hassasiyetle bir meczup olarak görülen Filiz aslında eski çağlarda şaman, İslam’ın kabulü sonrasında ise Hak dostları olarak bilinen geleneğin temsilcisi ve dolayısıyla sanıldığından aksine bilgece bir tavır içerisinde ve güçlü bir karakterdir.

Rüya (2016) filmi Derviş Zaim’in insan-doğa ilişkilerini ele aldığı üçlemesinin son halkasıdır. Derviş Zaim, insanın doğayla uyumlu yaşamasının önüne modern hayatın kâr-çıkâr odakları tarafından engeller koyulduğunu, bu engelleri aşmak için önce bireysel sonra toplumsal bir farkındalık oluşması, savaşım verilmesi gerektiğini gelenek, mit ve ritüellerden beslenerek anlatmaktadır. Filmin ana karakteri Sine, popülist imar faaliyetlerinden hissesine düşeni yolsuzlukla elde ettiği için kârını korumak amacıyla insanı ve doğayı tehlikeye atmaktan kaçınmayan bir mimarlık ofisinin çalışanıdır. Bu ofisin sahibinin Sine’nin amcası olması ve onun yolsuzluklarına doğrudan tanık olması, Sine’nin arayışına neden olan bunalımı yaratmaktadır. Kahraman yolculuklarında karşımıza çıkan “maceraya çağrı” aşamasının

Sine’de bir bunalım ve uykusuzluk hastalığı (insomnia) şeklinde tezahür etmesi, onun yolculuğunu mitos-logos karşıtlığında Doğu’ya özgü metafizik yolculuklarla ilişkilendirecek bir veri sunmaktadır. Derviş Zaim’in filmografisindeki değişmez tema olan “hastalık”ın tedavisi de önceki filmlerinde görüldüğü gibi kahramanın gerçeklerle yüzleşip bunu itiraf edecek gücü mitlerle desteklenen ritüel bir süreç sonunda kendisinde bulmasıyla mümkün olur.

Özetle Derviş Zaim, sinemasında bireyin, toplumun ve bu coğrafyanın meselelerini tarihsel ve kültürel arka planından soyutlamadan ele alırken, onun, anlatımını ve hayatı zenginleştirmek, derinleştirmek için kültürel kodlara başvurduğunu ve bu kodlar arasında da mitolojiye hem bilinçle hem de insiyaki bir ihtiyaçla tıpkı ilk sanatçı, ilk yönetmen, ilk aktör olan şamanın çağdaş bir vârisi gibi hem kendini hem de ait olduğu toplumu “iyileştirmek” için bir nevi sinemasal “ayin”e yöneldiğini söylemek mümkün.

Tartışma

Derviş Zaim bir anlamda modern çağın mitlerini yıkmak için yine mitlere ve ritüellere başvurmaktadır. Bu sebeple meselenin doğru anlaşılması açısından sembollerin doğru okunması da önem arz etmektedir. Derviş Zaim’in filmlerindeki mitolojik unsurlar sanıldığının aksine kuş, balık, keçi vs. temsilleri ve bu temsillerin ilk akla gelen gizemli anlamlarından ibaret değildir. Söyleşilerde kendisine sorulan ve ne yazık ki akademik çalışmalarda da çoğunlukla ardına düşülen en fazla bu sembollerin farklı kültürlerdeki karşılıkları olmaktadır. Devir filminde olduğu gibi ritüellerin hesaba katıldığı çalışmalar da bulunmaktadır. Bu noktada sinemaya mitoloji ve folklor disiplinlerinden bakılan çalışmaların artmasının önem arz ettiği görülmektedir. Mitler ritüellerle, dua ile ibadet gibi birbirini tamamlamaktadır. Mitlerin ritüellerle olan ilişkisi göz ardı edildiği takdirde Derviş Zaim’in filmlerinin çeşitli mitolojik yorumlarında görüldüğü gibi eksik ve hatta yanlış okunma durumuyla da karşılaşmak mümkün.

Öneriler

Tartışma başlığında da belirtildiği gibi sinemaya folklor ve mitoloji disiplinleri çerçevesinden bakılması önem arz etmektedir. Çünkü sinema çağımızda hem kültür endüstrisinin önemli bir aracı hem de etkili bir sanat dalıdır. Endüstriyel anlamda üretilen türlere -örneğin bir kostüme avantür tarzına- mitolojik olarak sağlanacak katkının önemi ortadadır. Türkiye’de Batı sinemasında olduğu gibi mitolojik anlamda dünyada sözü edilen filmler üretilmemektedir. Bu durum Türk mitolojisi gibi insan hayatına pek çok yönden dokunan etkili bir mitoloji için üzücüdür. Ancak bundan daha önemli olan vasat kostüme avantürlerin, tür filmlerinin üretilmesi değil alternatif sinemada insanın anlam arayışının bir parçası olarak binlerce yılda ürettiği arketiplere, sembollere ve ritüellere yer vermek

gerektiğidir. Çünkü yüzeysel bir kültür aktarımının varlığı kendisinden daha parlak bir ürün gelene kadar sürmekteyken sanat yoluyla gerçekleşen kültür aktarımları daha etkili, derin ve hakiki olmaktadır.



KAYNAKÇA

- Abisel, N. (1995). *Popüler sinema ve türler*. Alan Yayıncılık.
- Adanır, O. (2012). *İlkel toplumdan melodramlar evrenine*. Hayalperest Yayınevi.
- And, M. (1962). *Dionisos ve anadolu köylüsü*. Elif Yayınları.
- And, M. (1970). *100 Soruda türk tiyatrosu tarihi*. Gerçek Yayınevi.
- And, M. (1977). *Dünyada ve bizde gölge oyunu*. Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- And, M. (1992). *Türk tiyatro tarihi*. İletişim Yayınları.
- And, M. (2012). *Oyun ve bugün*. Yapı Kredi Yayınları.
- Arınç, C. (2011). Derviş zaim'in film coğrafyası: Gölge ve suretler'de kıbrıs haritası. A. Pay (Ed.), *Yönetmen Sineması Derviş Zaim* içinde (s. 75-88). Küre Yayınları.
- Armstrong, K. (2005). *Mitlerin kısa tarihi*. Merkez Kitapçılık.
- Ayar, P. A. (2021). Fantastik anlatılar ne işe yarar? Burcu Bayer (Ed.), *Üç Elma Mitoloji, Folklor, Fantastik* içinde (s. 267-287). Ketebe Yayınları.
- Aydın, M. (2005). *Ansiklopedik dinler sözlüğü*. Din Bilimleri Yayınları.
- Başgöz, İ. (1967). Dream motif in turkish folk stories and shamanistic, intiation. *Asian Folklore Studies*, 26(1), 1-18.
- Bayat, F. (2005). *Mitolojiye giriş*. Karam Yayınları.
- Bayat, F. (2011). Türk mitolojik düşüncesinde çobanlık. E. G. Naskali (Ed.), *Çoban Kitabı* içinde (s. 167-185). Kitabevi.
- Bayat, F. (2022). Türk kültürünün iki söyleyici tipi: Şaman ve destan anlatıcısı. *Uluslararası Halkbilimi Araştırmaları Dergisi*, 5(1), 18-32.
- Beydili, C. (2004). *Türk mitolojisi ansiklopedik sözlük*. Yurt Kitap Yayın.
- Brockett, O. G. (2000). *Tiyatro tarihi*. Dost Kitabevi.
- Büker, S. (1985). *Sinema dili üzerine yazılar*. Dost Kitabevi Yayınları.
- Campbell, J. (2010). *Kahramanın sonsuz yolculuğu*. (S. Gürses çev.). Kabalcı Yayınevi.
- Campbell, J. (2013). *Mitolojinin gücü*. (Z. Yaman çev.). MediaCat Kitapları.
- Cevizci, A. (1999). *Paradigma felsefe sözlüğü*. Paradigma Yayınları.
- Çavdar, A. (2019.06.06). Derviş zaim: Mit, ritüel ve semboller olmadan derinleşemezsiniz [Röportaj]. <https://www.gazeteduvar.com.tr/kitap/2019/06/06/dervis-zaim-mit-rituel-ve-semboller-olmadan-derinlesemezsiniz> adresinden edinilmiştir.
- Çoban, B. (2009). Sinema, mitoloji, ideoloji: Sinemaya eleştirel bir bakış. Z. K. Uslu, C. Bilgili (Ed.), *Medya Eleştirileri 2009: Bilinç Endüstrisinin İktidar ve Siyaset Pratikleri* içinde (s. 277-293). Beta Yayıncılık.
- Çobanoğlu, Ö. (2015). *Türk dünyası epik destan geleneği*. Akçağ Yayınları.
- Çobanoğlu, Ö. (2018). *Halkbilimi kuramları ve araştırma yöntemleri tarihine giriş*. Akçağ Yayınları.
- Dilek, İ. (2014). *Resimli türk mitoloji sözlüğü*. Türk Dünyası Kültür Başkenti Ajansı.
- Ekici, M. (2016). Kuramlar ve yöntemler. M. Ö. Oğuz (Ed.), *Türk Halk Edebiyatı El Kitabı* içinde (s. 61-96). Grafiker Yayınları.

- Elçin, Ş. (1993). *Halk edebiyatına giriş*. Akçağ Yayınları.
- Eliade, M. (1991). *Kutsal ve dindışı*. (M. A. Kılıçbay çev.). Gece Yayınları.
- Eliade, M. (1992). *İmgeler simgeler*. (M. A. Kılıçbay çev.). Gece Yayınları.
- Eliade, M. (1999). *Şamanizm*. (İ. Birkan çev.). İmge Kitabevi.
- Eliade, M. (2000). Mit: Bir tanım denemesi. Y. Bonnefoy (Ed.), *Antik Dünyada ve Geleneksel Topumlarda Dinler ve Mitolojiler Sözlüğü II* içinde (s. 782-784). Dost Kitabevi Yayınları.
- Eliade, M. (2001). *Mitlerin özellikleri*. (S. Rifat çev.). Om Yayınevi.
- Emiroğlu, K., & Aydın, S. (2003). *Antropoloji sözlüğü*. Bilim ve Sanat Yayınları.
- Erdoğan, N. (2001). Üç seyirci: Popüler eğlence biçimlerinin alımlanması üzerine notlar. *Doğu Batı Düşünce Dergisi*, 4(15), 118-126.
- Erenözlü, S. S. (2020). Mitostan logosa tragedyanın nietzscheci ölümü. *Felsefe ve Sosyal Bilimler Dergisi*, Güz (30), 419-435.
- Ergin, M. (1989). *Dede korkut kitabı I*. TDK Yayınları.
- Ergun, P. (2018). Türk mitolojisinde ağaç kültü. A. F. Turan, & M. Ozan (Ed.), *Türk Mitolojisine Giriş* içinde (s. 109-133). Gazi Kitabevi.
- Erhat, A. (1997). *Mitoloji sözlüğü*. Remzi Kitabevi.
- Euripides. (2010). *Bakkhalar*. (S. Eyüboğlu çev.). Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Fischer, E. (1990). *Sanatın gerekliliği*. (C. Çapan çev.). İmge Kitabevi Yayınları.
- François, R. P. (2000). Göçebelik. Göçebe düşünce ve dinsel olgu. Y. Bonnefoy (Ed.), *Antik Dünyada ve Geleneksel Topumlarda Dinler ve Mitolojiler Sözlüğü I* içinde (s. 340-342). Dost Kitabevi Yayınları.
- Frazer, J. G. (2004). *Altın dal dinin ve folklorun kökleri I*. (M. H. Doğan çev.). Payel Yayınevi.
- Gennep, A. (2022) *Geçiş ritleri*. (O. B. Beşler çev.). Nora Kitap.
- Gezgin, İ. (2011). *Sanatın mitolojisi*. Sel Yayıncılık.
- Gülşen, E. (2015). *Hakikatin Sineması*. Külliyyat Yayınları.
- Günay, U. (1999). *Türkiye’de âşık tarzı şiir geleneği ve rüya motifi*. Akçağ Yayınları.
- Güvenç, A. Ö. (2020). *Folklor ve sinema*. Ötüken Neşriyat.
- Harva, U. (2015). *Altay panteonu*. (Ö. Suveren çev.). Doğu Kütüphanesi.
- İnan, A. (1986). *Tarihte ve bugün Şamanizm materyaller ve araştırmalar*. TTK Yayınları.
- Kabadayı, L. (2018). *Film eleştirisi: Kuramsal çerçeve ve sinemamızdan örnek çözümlemeler*. Ayrıntı Yayınları.
- Kabak, T. (2018a). Dadaloğlu’nun şiirlerine ekoeleştirel bir yaklaşım. *Motif Akademi Halkbilimi Dergisi*, 11(21), 36-47.
- Kabak, T. (2018b). Mut ilçesi haciahmetli köyü hayvancılık ve çobanlık kültürü üzerine halk bilimsel bir inceleme. *Karadeniz Uluslararası Bilimsel Dergi*, (37), 158-168.
- Kabak, T., & Köksal, F. (2021). *Yazılı kaynaklar ve anlatılar ışığında türk mitolojisi*. Paradigma Akademi.
- Kafesoğlu, İ. (1998). *Türk millî kültürü*. Ötüken Neşriyat.

- Kaplan, H. (2021). *Türk sinemasında medeniyet algısı: Derviş zaim sineması örneği*. (Yüksek lisans tezi). Yükseköğretim Kurulu Ulusal Tez Merkezi'nden edinilmiştir. (Tez No. 697134).
- Kaplan, Y. (2015). Sunuş, bir medeniyet meselesi olarak sinema üzerinde düşünen bir öncü: Enver gülşen. E. Gülşen (Yazar), *Hakikatin Sineması* içinde (s. 13-21). Külliyyat Yayınları.
- Karadağ, N. (1978). *Köy seyirlik oyunları*. Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Karay, R. H. (2017). *Elli yıl önceki*. İnkılâp Kitabevi.
- Kaşgarlı, M. (2005). *Divânü lugâti't-türk*. (S. Erdi, & S. T. Yurtsever çev.). Kabalcı Yayınevi.
- Kirel, S. (2005). *Yeşilçam öykü sineması*. Babil Yayınları.
- Kirby, E. T. (1975). *Ur-drama: The origins of theatre*. New York University Press.
- Köker, L. (1994). Sunuş. Onaran, O., Abisel, N., Köker, L., Köker, E. (haz.). *Türk Sinemasında Demokrasi Kavramının Gelişmesi* içinde (s. IX-XVIII). T.C. Kültür Bakanlığı Milli Kütüphane Basımevi.
- Köksal, F. (2021). Khadak filminde yer alan mitolojik unsurlar ve bu unsurların analizi. E. Aydemir, & S. Sağlık (Ed.). *Sosyal ve Beşerî Bilimlerde Araştırma ve Değerlendirmeler II* içinde (s. 95-124). Gece Kitaplığı.
- Kuvvet, H. (2019). *Çağdaş türk tiyatrosunda şamanî izdüşümler*. (Yüksek lisans tezi). Yükseköğretim Kurulu Ulusal Tez Merkezi'nden edinilmiştir. (Tez No. 570397).
- Labecka-Koecherowa, M. (1995). Şaman ayini – yeniden yapılanma deneyi. *Tiyatro Araştırmaları Dergisi*, 12(12), 77-98.
- Leeming, D. A. (2020). *Mitoloji: Kahramanın yolculuğu*. (I. Yıldız çev.). Say Yayınları.
- Oğuz, Ö. M., & Kasımoğlu, S. (2005). *Türkiye 'de 2005 yılında yaşayan geleneksel kutlamalar*. THBMER Yayınları.
- Oğuz, Ö. M. (2014). Çağdaş kentte bir yeniden canlandırma örneği: Çiğdem günü. *Millî Folklor*, (101), 25-39.
- Oğuz, Ö. M. (2016). Araştırmaların tarihi. M. Ö. Oğuz (Ed.), *Türk Halk Edebiyatı El Kitabı* içinde (s. 1-60). Grafiker Yayınları.
- Okca, A. K. (2019). Çoban bayramı: Sudan koyun geçirme (denizli-çal-aşağıseyit). *SDÜ ART-E Güzel Sanatlar Fakültesi Sanat Dergisi*, 12(Özel Sayı), 108-124.
- Orkun, H. N. (1994). *Eski türk yazıtları*. TDK Yayınları.
- Ögel, B. (2003). *Türk mitolojisi I*. TTK Yayınları.
- Örnek, S. V. (1988). *100 Soruda ilkelerde din, büyü, sanat, efsane*. Gerçek Yayınevi.
- Özbudun, S. (1997). *Ayinden törene*. Anahtar Kitaplar Yayınevi.
- Özçınar, M. (2010). *Sinematografik zaman ve mekân'ın oluşumunda felsefi arka plan*. (Doktora tezi). Yükseköğretim Kurulu Ulusal Tez Merkezi'nden edinilmiştir. (Tez No. 280173).
- Özdemir, N. (2009). Kültür ekonomisi ve endüstrileri ile kültürel miras yönetimi ilişkisi. *Millî Folklor*, (84), 73-86.
- Özen, M. (2014). *Derviş zaim sinemasında öz-biçim bağlamında dil ve üslup arayışları*. (Doktora tezi). Yükseköğretim Kurulu Ulusal Tez Merkezi'nden edinilmiştir. (Tez No. 358127).
- Özön, N. (2000). *Sinema, televizyon, video, bilgisayarlı sinema sözlüğü*. Kabalcı Yayınevi.

- Pösteki, N. (2005a). *1990 sonrası türk sineması (1990-2005)*. Es Yayınları.
- Pösteki, N. (2005b). *Türk sinemasına yeni bir bakış: Yönetmen sineması*. Es Yayınları.
- Raglan, L. (1998). Geleneksel kahraman. (M. Ekici çev.). *Millî Folklor*, (37), 126-138.
- Roux, J. P. (1994). *Türklerin ve moğolların eski dini*. (A. Kazancıgil çev.). İşaret Yayınları.
- Roux, J. P. (2000). Türkler ve moğollar. Y. Bonnefoy (Ed.), *Antik Dünyada ve Geleneksel Toplumlarda Dinler ve Mitolojiler Sözlüğü II* içinde (s. 1100-1106). Dost Kitabevi Yayınları.
- Roux, J. P. (2005). *Orta asya'da kutsal bitkiler ve hayvanlar*. (A. Kazancıgil, & L. Arslan çev.). Kabalcı Yayınları.
- Roux, J. P. (2011). *Eski türk mitolojisi*. (M. Y. Sağlam çev.). Bilgesu Yayıncılık.
- Sagona, A., & Zimansky, P. (2015), *Arkeolojik veriler ışığında türkiye'nin en eski kültürleri mö 1.000.000 – 550*. (N. Başgelen, S. İ. Belik, M. Payne, H. Taşkiran çev.). Arkeoloji ve Sanat Yayınları.
- Sevengil, R. A. (1959). *Eski türklerde dram sanatı*. Maarif Basımevi.
- Sivas, A. (2010). Türk sinemasında bağımsızlık tartışmaları çerçevesinde derviş zaim filmleri. A. D. Topçu (Ed.), *Toplumsalın Eleştirisinden Geleniğin Estetiğine Yolculuk: Derviş Zaim Sineması* içinde (s. 134-152). De Ki.
- Sözen, M. (2009). Doğu anlatı gelenekleri ve türk sinemasının aidiyeti. *Bilig*, yaz (50), 131-152.
- Sözen, M. (2010). Türk sinemasında iki farklı deneme: Derviş zaim ve semih kaplanoğlu sinemasında dil arayışları. *Akdeniz Sanat*, (5), 127-144.
- Şasa, A. (2010). *Yeşilçam günlüğü*. Küre Yayınları.
- Şenel, A. (1982). *İlkel topluluktan uygar topluma*. A. Ü. Siyasal Bilgiler Fakültesi Yayınları.
- Şener, S. (2003). *İnsanı geçitlerde sinayan sanat dram sanatı*. Mitos-Boyut Yayınları.
- Şener, S. (2006). *Dünden bugüne tiyatro düşüncesi*. Dost Kitabevi.
- Tansuğ, S. (1988). *Sanatın görsel dili*. Remzi Kitabevi.
- Tarkovski, A. (2009). *Şiirsel sinema*. (E. Kılıç çev.). Agora Kitaplığı.
- Tecimer, Ö. (2006). *Sinema modern mitoloji*. Plan B.
- Tekin, T. (2020). *Orhon yazıtları*. TDK Yayınları.
- Temel, G. E. (2021). *Derviş zaim filmlerinin toplumsal ekoloji yaklaşımıyla çözümlenmesi*. (Yüksek lisans tezi). Yükseköğretim Kurulu Ulusal Tez Merkezi'nden edinilmiştir. (Tez No. 702995).
- Temir, A. (1986). *Moğolların gizli tarihi*. TTK Yayınları.
- Thomson, G. (1990). *Aiskhylos ve atina*. (M. H. Doğan çev.). Payel Yayınevi.
- Tuna, E. (2021). *Şamanlık ve oyunculuk*. İon Mimarlık Yayınları.
- Turner, V. (2018). *Ritüeller yapı ve anti-yapı*. İthaki Yayınları.
- Ulutürk, M. (2012). Tarihi, dini, kültürel bağlamda mitoloji ve modern kültür ürünlerinin mitolojiye dönüşümü. *Batman Üniversitesi Yaşam Bilimleri Dergisi*, 1(1), 863-878.
- Vogler, C. (2009). *Yazarın yolculuğu senaryo ve öykü yazımının sırları*. (K. Şahin çev.). Okuyan Us.
- Voytilla, S. (2020). *Sinema ve mit*. (İ. O. Kelsu çev.). Hil Yayın.

- Yalgın, A. R. (1949). Davarda sayakutluğu bayramı, kırkım ve dişle iğdişçilik. *Türk Folklor Araştırmaları*. Eylül (2), 23-25.
- Yalsızuçanlar, S. (2014). *Rüya sineması*. Palto Yayınevi.
- Yaşartürk, G. (2006). Feminist eleştiri ve kadının sunumu. *Sinemasal*, (14), 17-30.
- Yavuz, H. (2010). Derviş zaim filmlerinde islam estetiğinin yeniden inşası. A. D. Topçu (Ed.), *Toplumsalın Eleştirisinden Gelenegin Estetiğine Yolculuk: Derviş Zaim Sineması* içinde (s. 190-194). De Ki.
- Zaim, D. (2008). Odaklandığın şey gerçeğindir: Türkiye sineması, alüvyonik türk sineması ve uluslararası kabul I. bölüm. *Altyazı Dergisi*. Kasım (78), 48-55.



EKLER

Ek 1: Ödüller

ARES HARİKALAR DİYARINDA (Roman)

Yunus Nadi Roman Armağanı (1992)

TABUTTA RÖVAŞATA (1996)

Ulusal Ödüller

33. Antalya Film Festivali (1996)

En İyi Film (Derviş Zaim)

En İyi Senaryo (Derviş Zaim)

En İyi Erkek Oyuncu (Ahmet Uğurlu)

En İyi Kurgu (Mustafa Preşeva)

İstanbul Film Festivali (1997)

Jüri Özel Ödülü (Derviş Zaim)

Fipresci – Onat Kutlar Ödülü (Derviş Zaim)

Türk Eleştirmenleri Birliği (1997)

En İyi Oyuncu (Ahmet Uğurlu)

9. Ankara Film Festivali (1997)

En İyi Erkek Oyuncu (Ahmet Uğurlu)

Orhan Arıburnu Ödülleri (1997)

En İyi İkinci Film

Jüri Özel Ödülü

Uluslararası Ödüller

Montpellier Film Festivali (1997)

Jüri Özel Ödülü

Akdeniz Eleştirmenleri Ödülü

Torino Film Festivali (1997)

Jüri Özel Ödülü

Halk Ödülü

Selanik Film Festivali (1997)

Jüri Özel Ödülü

En İyi Erkek Oyuncu

Amiens Film Festivali (1997)

Netpac Ödülü

San Francisco Film Festivali (1997)

En İyi Film

D'Annonay Film Festivali (1998)

En İyi Film

Ouvres Film Festivali (1998)

En İyi Film

En İyi Erkek Oyuncu

FİLLER VE ÇİMEN (2000)

Ulusal Ödüller

Antalya Film Festivali (2000)

Jüri Özel Ödülü

En İyi Yönetmen

En İyi Kadın Oyuncu

En İyi Kurgu

En İyi Sanat Yönetmeni

En İyi Yardımcı Erkek Oyuncu

Kültür Bakanlığı Ödülü

İstanbul Film Festivali (2001)

Fipresci – Uluslararası Film Eleştirmenleri Ödülü

En İyi Kadın Oyuncu

Avşa Film Festivali (2001)

En İyi Film

En İyi Kadın Oyuncu

Orhon Arıburnu Ödülleri (2001)

En İyi Film

En İyi Yönetmen

En İyi Kadın Oyuncu

Siyad (Sinema Yazarları Derneği) Ödülleri (2002)

En İyi Film

En İyi Yönetmen

En İyi Senaryo

En İyi Kadın Oyuncu

Türk Bankası Kültür Sanat Ödülü

ÇAMUR (2003)

Ulusal Ödüller

Orhon Arıburnu Ödülleri (2003)

Jüri Özel Ödülü

Ankara Film Festivali (2003)

En İyi Yardımcı Kadın Oyuncu

Sinema Yazarları Derneği (2003)

En İyi Kadın Oyuncu

Uluslararası Ödüller

Venedik Film Festivali (2003)

Ccit (Geleceğin Sinemasi)- Enricho Fulchignoni (Unesco) Ödülü

PARALEL YOLCULUKLAR (Belgesel - 2004)

Ulusal Ödüller

Kutlu Adalı Basın Ödülü

CENNETİ BEKLERKEN (2006)

Ulusal Ödüller

Antalya Film Festivali (2006)

En İyi Özel Efekt

Siyad Ödülleri (2006)

En İyi Film Müziği

Ankara Film Festivali (2006)

En İyi Sanat Yönetimi

En İyi Müzik

Adana Film Festivali

Jüri Özel Ödülü

En İyi Sanat Yönetimi

En İyi Müzik

En İyi Kurgu

Uluslararası Ödüller

Kahire Film Festivali

En İyi Sanatsal Katkı Ödülü

NOKTA (2008)

Ulusal Ödüller

Antalya Film Festivali

Avni Tolunay Jüri Özel Ödülü

En İyi Yönetmen

En İyi Müzik

En İyi Ses Tasarımı

İstanbul Film Festivali

En İyi Yönetmen

Bursa İpek Yolu

En İyi Yönetmen

Adana Film Festivali

En İyi Müzik

En İyi Görüntü

En İyi Görsel Efekt

Uluslararası Ödüller

Avrasya Film Festivali

Eleştirmenler Ödülü

Kahire Uluslararası Film Festivali

En İyi Dijital Film

Montpellier Film Festivali

En İyi Müzik

Asya Pasifik Ödülleri

Senaryo Adayı

GÖLGELER VE SURETLER (2010)

Ulusal Ödüller

Ankara Film Festivali

En İyi Film

En İyi Yönetmen

En İyi Kadın Oyuncu

En İyi Yardımcı Erkek Oyuncu

En İyi Kurgu

En İyi Sanat Yönetimi

Siyad Eleştirmenler Ödülü

Antalya Film Festivali

Siyad Eleştirmenler Ödülü

En İyi Kurgu

14. Uluslararası İstanbul Kukla Festivali

Onur Ödülü

1. Yeşilçam Ödülleri
En İyi Sanat Yönetimi
En İyi Kostüm

Londra Türk Filmleri Festivali
Seyirci Ödülü

Boston Türk Filmleri Festivali
Türk Sinemasında Mükemmellik Ödülü

Uluslararası Ödüller

Film Oriental (Cenevre)
Özel Mansiyon

DEVİR (2013)

Ulusal Ödüller

İstanbul Film Festivali
Ulusal Yarışma Onat Kutlar Jüri Özel Ödülü

Londra Türk Filmleri Festivali
En İyi Film (Dijital Dağıtım Ödülü)

BALIK (2014)

Ulusal Ödüller

Adana Film Festivali
En İyi Senaryo

Malatya Film Festivali
Siyad Ödülü
Müzik Ödülü

Altın Ada Festivali
Onur Ödülü

RÜYA (2016)

Ulusal Ödüller

Adana Film Festivali

En İyi Kadın Oyuncu

Trabzon Film Festivali

En İyi Senaryo

En İyi Kurgu

Yunus Emre Enstitüsü

Türk Kültürüne Katkı Ödülü (Tüm Yapıtları için)

8. Uluslararası Suç Ve Ceza Film Festivali

Sinema Onur Ödülü (Tüm Yapıtları İçin)

FLAŞBELLEK (2020)

Ulusal Ödüller

T.C. Cumhurbaşkanlığı

Kültür Sanat Büyük Ödülü (Tüm Yapıtları İçin)

Uluslararası Ödüller

42. Cinemed Festivali

Genç Jüri Ödülü

27.Sedona Film Festivali

En İyi Uluslararası Film Ödülü

2021 New York Bağımsız Sinema Ödülleri

En İyi Uluslararası Film

ÖZ GEÇMİŞ

Lisans eğitimini Balıkesir Üniversitesi, Fen Edebiyat Fakültesi, Türk Dili ve Edebiyatı bölümünde, yüksek lisans eğitimini Atatürk Üniversitesi, Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü, Türk Halk Bilimi (Folklor) bilim dalında tamamlayan Fatih KÖKSAL, 2016 yılında başladığı Bayburt Üniversitesi, İnsan ve Toplum Bilimleri Fakültesi, Türk Halk Edebiyatı ana bilim dalındaki görevini araştırma görevlisi olarak sürdürmektedir. Mitoloji ile ilgili Doç. Dr. Turgay KABAK ile ortak bir kitabı, mitoloji ve folklora ilişkin makaleleri bulunmaktadır.

