

DELİ DELİ OLMA FİLMİNDE ÂŞIKLIK GELENEĞİ

Ezgi METİN BASAT*

Geliş Tarihi : 14.11.2016

Kabul Tarihi: 23.12.2016

Öz

Bu yazıda, 2009 yılında çekilmiş olan *Deli Deli Olma* isimli sinema filmi örneğinden hareketle sinema ve halk bilimi ilişkisi incelenmektedir. Film, halk bilimsel unsurların kullanımı ve bağlamına ilişkin dikkat çekici örnekler sunmaktadır. Özellikle filmin bağlamını oluşturan bölge, âşıklık geleneğinin önemli temsilcilerinin yetiştiği bölgelerden biridir. Bu nedenle filmde âşıklık geleneğinin biçim ve içerik açısından dikkat çekici unsurlarının kullanıldığı görülmektedir. Çalışmada Alan Dundes'in "Doku, Metin, Konteks" başlıklı makalesinde dikkat çektiği üç madde filmdeki örnekler üzerinden incelenmiştir. Söz konusu bu örneklerde halk bilimsel unsurların farklı bir metindeki dönüşümlerinin izini sürmek mümkündür. Âşıklık geleneğinin biçim ve içerik özelliklerinin filmin temelinde yerleştirildiği ve bunlar üzerinden mizahi bir dil oluşturulduğu görülmektedir. Bu nedenle filmin alt metinlerinin anlaşılmasında seyircinin algısı oldukça önemlidir. Buradan hareketle çalışma halk bilimi disiplininin farklı alanlarda kullanım biçimlerini sözü edilen film üzerinden irdelemektedir. Bunun yanı sıra çalışmada farklı alanlardan beslenen sinemanın, halk bilimsel unsurları aktarma ve dönüştürme biçimlerinin halk bilimi çalışmalarına katkısı vurgulanmaktadır. Bütün bunlar göz önünde tutularak çalışmada, örnek film özelinde halk bilimsel unsurların farklı metinler içinde yeniden ve farklı üretim biçimlerine dönüştüğü irdelemektedir. Bunun yanı sıra halk biliminin farklı disiplinlerle ilişkisi de makalenin tartışma alanlarından biridir.

Anahtar Kelimeler: sinema, halk bilimi, âşıklık geleneği, mizah, bağlam.

MINSTREL TRADITION IN THE FILM "DELİ DELİ OLMA"

Abstract

In this study relationship between cinema and folklore is examined with reference to the film *Deli Deli Olma* made in 2009. The film represents remarkable examples related with usage and context of components of folklore. Particularly, the region which forms context of film is one of the places where important representatives of minstrel tradition grow. Therefore it seems remarkable components in terms of form and context of minstrel tradition are used in the film. In this study three items on which attention is drawn in the article 'texture text contex' by Alan Dundes are examined through the examples in the film. It is possible to trace the mark of

* Dr.; Gazi Üniversitesi Türk Halk Bilimi Bölümü doktora programı mezunu, ezgimetinbasat@gmail.com

transformation of the elements of folklore in a different text. Placing of formal and contextual features of minstrel tradition to the base of the film and creation of a humorous language is seen. Herewith the sense of audience is essentially important in understanding of subtext of the film. From this point of view, the usage of folklore in different fields is scrutinized in the study via film mentioned above.

Furthermore the contribution of the way of transfer and transform of folklore elements by cinema which is feeded by different fields are emphasized here. Within all these observations, transformation to newly and different form of manufacture of folklore elements in different texts is scrutinized in this study. Apart from all these the relationship of folklore with different disciplines is another argument of this study.

Key Words: cinema, folklore, minstrel tradition, humor, context

Giriş:

Tandırbaşı hikâyelerinden beyaz perdeye uzanan süreçlerinde anlatıların, günümüzde üç boyutlu görüntü ve ses tekniklerini kullanan sinema aracılığıyla yeni bir boyut kazandığı söylenebilir. Bugün tüm dünyada çok sayıda izleyiciye ulaşan *Yüzüklerin Efendisi*, *Narnia Günlükleri* gibi sinema uyarlamalarında ve *Merlin*, *Supernatural*, *Beawulf* gibi dizilerde sözlü anlatıların görsel bir metne dönüşümlerinin izleri kolayca sürülebilir. Sözlü anlatıların oluştukları bağlam, üretildikleri dil ve yapısal özellikler, görsel-işitsel bir tür olan sinema ile bütünleşmektedir. Bu nedenle Gülseren Güçhan'a göre sinema ve toplumu buluşturan çalışmaların daha geniş bir bakış açısına, tarih, psikoloji, antropoloji vb. disiplinlerin ilke ve yöntemlerinden yararlanmaya gereksinimi vardır (Güçhan, 1993: 60). Görsel bir metin olarak düşünüldüğünde filmin bağlamı, kullanılan dil ve metnin kendisi, halk bilimsel unsurların kullanımı ve yansıtılış biçimleri açısından önemli veriler sunmaktadır. Sedat Veyis Örnek'e göre sinema, halk biliminin görsel kaynakları arasındadır. Sinema alanında, Anadolu gerçeklerini, halk yaşamının özgün yanlarını, geleneksel değerleri, özellikle kutsal alanda etkinliğini sürdüren töre ve âdetleri konu edinen başarılı yapıtlar vardır. Örnek'e göre sinemanın sağladığı olanaklardan yararlanarak çarpıcı bir anlatım kazanan bu ürünler hem ele alınan konuların organik bütünlükleri ve "otantik" olma titizlikleri hem de yerel özellikleri yansıtılmalarıyla halk bilimini doğrudan doğruya ya da dolaylı olarak ilgilendirirler (Örnek, 2014: 59). Bütün bunlar göz önünde bulundurularak çalışmada *Deli Deli Olma* filmi örneği özelinde halk bilimsel unsurların sinema metninde kullanılış ve yerel özelliklerin metne yerleştirilme biçimleri incelenecektir. Filmde kullanılan dil, filmin bağlamı ve filmdeki öyküler;

piyano-bağlama, baba-kız, yerli-yabancı olma gibi ikili göstergelerin halk bilimsel unsurlarla ilişkileri üzerinden çözümlenecektir.

2009 yılında çekilmiş olan ve yönetmenliğini Murat Saraçoğlu'nun yaptığı *Deli Deli Olma* filminin senaryosu Hazel Sevim Ünsal tarafından yazılmıştır. Tarık Akan'ın ve Şerif Sezer'in başrollerini paylaştığı filmin öyküsü kısaca şöyledir: 93 Harbi sırasında Rusya'dan göçe zorlanan, Malakan kavminden kalan tek yaşlı Mişka'dır. Köyün huysuz ihtiyar kadını Popuç ise oğlu Şemiştan, gelini Figan ve torunlarıyla birlikte yaşamakta ve Mişka'dan nefret etmektedir. Ancak torunu Alma ve dedesi gibi sevdiği Mişka arasındaki ilişki filmin ana öyküsünü oluşturmaktadır. Bir zamanlar köyün değirmenini işleten Mişka, artık köyde un öğütülmediği için geçim sıkıntısı çekmektedir. Popuç ise köydeki tek bakkal dükkânının sahibidir. Alma, Şemiştan ve diğer köylüler Mişka ve Popuç arasında kalmışlardır. Köyün öğretmeninin Alma'nın müzik yeteneğini fark etmesi ve onu konservatuvar sınavına hazırlamak istemesiyle ana öykü yan öykülere bağlanmaktadır.

Yukarıda konusu özetlenen film, öykünün geçtiği bağlam, kültürel unsurlar ve sözlü gelenek içinde oldukça önemli bir yeri olan âşıklık geleneğini kullanım biçimleriyle halk bilimi açısından dikkate değer veriler sunmaktadır. Söz konusu bu verilerin bağlamla bütünlük oluşturacak biçimde sunulmasının, filmi halk bilimsel unsurların tanıtımın ya da yapay bir biçimde senaryonun alt metne yerleştirme düşüncesinden çok daha öteye taşıdığı söylenebilir. Sözlü kültürün bağlamıyla birlikte filmin bütününe yayılması ve birbirine bağlanmış biçimleri dikkat çekicidir. Bir başka ifadeyle filmde halk bilimsel unsurların işlevsel kullanılmasından ziyade, ana öykünün bağlamını oluşturan parçalar olarak yerleştirilmesi öykünün biçim aldığı bağlamı bütünsel bir bakışla yansıtabilmektedir.

Alan Dundes, herhangi bir halk bilgisi unsurunun, dokusu, metni ve onun çevre şartlarıyla tahlil edileceğini, bunlardan sadece birinin temel alınarak tarif edilmesinin mümkün olmadığını ifade eder. Dundes'tan aktarırsa, halk bilgisinin sözlü formlarında dokuya ait özellikler dil ile ilgili özelliklerdir. Herhangi bir halk bilgisi türünde daha da önemli olan ise dokuya ait özelliklerin, o türün bir örneği olarak başka bir dile çevrilmesinin zorluğudur. Bundan dolayı kalıplaşmış sabit türlerin dokusu çeviri imkânına özü itibarıyla engel olabilir (Dundes, 2003: 71). Dundes'in halk bilgisi ürünlerinin dokusu olan ve başka bir dile çevrilmesinin zorluğuna dikkat çektiği dil, çalışmanın örneğini oluşturan *Deli Deli Olma* filmi için de oldukça önemli bir yere sahiptir. Film çekimlerinin büyük bir kısmı, Kars'ın Eşmeyazı köyünde çekilmiştir. Bunun yanı sıra filmde Malakanların göç sahneleri Ani Harabeleri'nde, Mişka'nın evi ise Kars kalesinin yakınında bir değirmende çekilmiştir. Filmin bağlamı göz önünde bulundurularak filmde kullanılan dil de buna göre biçimlenmiştir. Başka bir dilde anlamını

kaybedecek olan *deli deli olma, yeke kişi, ürekte dedem* gibi dilsel ifadeler hem bölgenin halk bilgisi unsurlarında yer alan dokuyu yansıtmaları hem de filmin dokusunu oluşturması açısından önemlidir. Filmin çekim öncesi notlarında da yönetmenin temel meselesinin okuma ve karakter analizi kadar bölgedeki Terekeme ağzının doğal biçimde söylenmesi olduğu belirtilmektedir.¹

Mustafa Sözen, filmdeki konuşmalarda kültürel kodların, seçilen sözcüklerle ve bunların söyleniş şekilleriyle önem taşıdığını ifade eder. Kars yöresi dili, kültürü ve geleneği filmdeki konuşmalarda açıkça gözlemlenebilir. Mişka'nın *Yeke kişi* olarak adlandırılması, Pobuç'un, kahvede köylünün birisine "Geçen gün Yeke kişiden alma (elma) almışsın efendi. Bizim almalarımız karnına azar mı oldu ki ondan alma almışsın" biçimindeki ifadeleri örnek olarak gösterilebilir. Buradaki konuşmalar yöresel özellikler taşımakta ve seyirciye kültürel doku hakkında birçok bilgi aktarmaktadır (Sözen, 2013: 2100). Bütün bunların yanı sıra bu aktarım bilgi vermektense ya da kültürel dokunun bir taklidinden çok bağlamın kendiliğinden yansıması biçiminde sunulmaktadır. Bütün bunlardan hareketle sözü edilen filmde âşık edebiyatını oluşturan biçim ve içerik özelliklerini incelemek mümkündür. Filmde âşıklık geleneğinin yapısını biçimlendiren türlerin yanında lebdeğmez, doğaçlama şiir söyleme ve atışma gibi önemli unsurlarla ilgili dikkat çekici örnekler bulmak mümkündür.

Mani ve Koşma

Dundes bir halk bilgisi ürününü incelerken dikkat edilecek ikinci unsurun metin olduğunu belirtir. Dundes'a göre halk bilgisi ürününün metni esas itibarıyla bir masalın bir versiyonu veya tek bir anlatımı, atasözünün yeniden söylenmesi, bir halk türküsünün okunmasıdır. İnceleme amacına yönelik olarak metin onun dokusundan bağımsız olarak ele alınabilir. Bunun yanında doku bir bütün olarak çevrilemezken, metin çevrilebilir. Ancak başka kültürün mensupları için yalnız başına metin hemen hiç anlamı olmayan bir şeydir (Dundes, 2003: 72). Dundes'ın ifadesinden hareketle *Deli Deli Olma* filminde de iki tür halk bilgisi ürünü dikkat çekmektedir. Bunlardan ilki Kars'ta önemli bir yeri olan âşıklık geleneğinde kullanılan metinler, ikincisi ise Mişka'nın kendi kültüründen Alma'ya aktardığı manidir. Örneğin Şemistan, film boyunca evde lebdeğmez çalışmakta ve şu dördlüğü iğneyi dudağına batırmadan söylemeye çalışmaktadır:

Le le de ki öleceğiz

Ecel hoş geldin hoş geldin

Datlı canı vereceğiz

¹ https://sadibey.com/dosyalar/Basin_Bultenleri/D/Deli_Deli_Olma_04.doc.sitesinden alınmıştır. (Son Erişim Tarihi: 16.10.2016)

Ecel hoş geldin hoş geldin.

Şemistan'ın bağlama ile çalıştığı koşma metninin âşık edebiyatı metinlerine uygun biçimde oluşturulmuş bir dördlük olduğu görülmektedir. Halk edebiyatı türlerinde belirli bir şekil, konu ve özellikleri bulunan en yaygın nazım şekli koşmadır (Artun, 2014: 130). Örnekte de görüldüğü gibi gerek uyak düzeni gerek 8'li hece ölçüsü açısından Şemistan da koşma nazım biçimini kullanmaktadır. Bunun yanı sıra köyün Yeke Kişi'si de kendi sözlü geleneğinde yer alan bir maniyi söylemektedir. Burada maninin de âşık edebiyatında kullanılan nazım şekillerinden biri oluşu dikkat çekicidir. Yeke Kişi de sözlü olarak aktarılan bir maniyi, önce kendi dilinde aktarmakta ve ardından "yani diyerem ki" diyerek sonradan edindiği kültürel bağlamındaki dille ifade etmektedir:

Bir sarmaşık olsaydım

Sıkıca tutunsaydım bir yere

Sökülüp atılmasaydım

Köklerimi salsaydım derinlere

Bir sarmaşık olsaydım

Dolaşsaydım gövdemi döne döne

Günlerce aynı yerde kalsaydım

Hareketsizlikten uyusaydım

Mense ayrık otuyam

Her çıktığı yerden sökülen

Sarmaşık olmak isteyip de basit bir ot bilenen

Yukarıda örneklerde de görüldüğü gibi Şemistan'ın bağlama ile söylediği dördlüğe karşılık olarak Mişka'nın babasından kendisine aktarılan mani, piyano ile aktarılmaktadır. Her ikisinin de kendi sözlü geleneklerinden öğrendikleri ve kendi kültürel bağlamlarının bir ürünü olan enstrümanları kullanışları da doku ve metnin yansıtılışı açısından önemlidir. Sözen ise bu durumu filmin müzikleri üzerinden değerlendirir ve Mişka'nın olduğu sahnelerde batı sazlarıyla minör ağırlıklı ezgiler kullanılmışken, Pobuç ve köylülerin oldukları sahnelerde, otantik enstrümanlar, daha hafif ve eğlence duyumsaması veren ezgiler kullanıldığını, müziğin burada kültürel belirtici işleviyle kullanıldığını belirtmiştir (Sözen, 2003: 2102).

Filmde Şemistan'ın kendi kültürel bağlamı içinde ortaya çıkardığı ürün ile Mişka'nın her iki kültürü de deneyimleyen biri olarak iki dilde de aynı metni üretebilmesi metin ve bağlam

ilişisini yansıtması açısından da dikkat çekicidir. Dundes, yukarıda sözü edilen makalesinde halk bilgisi ürününün incelenmesinde üçüncü aşamanın kontekst yani şartlar ve çevre olduğunu belirtir. Ona göre halk bilgisi ürününün konteksti bir ürünün içinde aktüel olarak yer aldığı özel bir sosyal durumdur. Konteksti derleme mecburiyetinin bir sebebi de hususi bir durumda, hususi bir metnin niçin kullanıldığını ciddi bir girişimde bulunmak için böyle bir bilginin gerekliliğinden dolayıdır. Kendi tabii ortamında oluşan kontekst, metni etkileyebilir fakat esas itibarıyla soyut olarak yayımlanmış örneklerin böyle bir etkisi yaygın değildir. Halk bilgisi türlerinin tamamı için kontekstin derlenmesi hayati değerdedir, ama kontekstin derlenmesi atasözleri, jest ve mimikler için bir mecburiyettir (Dundes, 2003: 77-82). Dundes'in şartlar ve çevreye ilişkin dikkati üzerinden filmde âşıklık geleneğinin yansıtılış biçimi incelenebilir.

Âşık Atışmaları ve Lebdeğmez

Doku, metin, bağlam ve ulusal sinema kavramları üzerinden *Deli Deli Olma* filmi incelendiğinde halk bilgisi ürünlerinin sinema filmi aracılığıyla yeni ve görsel bir metne dönüşebildikleri görülmektedir. Burada bağlamın ve onu oluşturan kültürel dokunun filmin temel meselesi olmaktan çok öykünün zeminine yerleştiriliş biçimi önemlidir. Bütün köyü bir araya toplayan âşık atışmaları, Popuç ve Mişka, köy halkı ve Popuç ve sembolik olarak da piyano ve bağlama atışmasına dönüşmektedir. Bu ikilikler içinde geleneksel bir müzik eğitimi içinde ustalaşmaya çalışan bir baba ile müzik eğitimi almak için konservatuvara gitmek isteyen kızı Alma'nın öyküsü de birlikte ilerlemektedir. Bütün bunlardan hareketle gördüklerimizin alt metinlerinin filmin biçimlenmesinde ve anlamın oluşmasında önemli bir yeri olduğu söylenebilir. James Monaco'nun belirttiği gibi genelde sinemanın yan anlamlarına dair duyumumuzun seçilmiş görüntülerle önceleyen ve sonra gelen görüntülerin varsayılan ilişkilerine bağlı olması gibi kültürel yan anlamlara dair duyumumuz da parçanın bütünlü ve ilişkili ayrıntıların idealarla varsayılan ilişkilerine bağlıdır. Anlamının çoğu gördüğümüzden ya da duyduğumuzdan değil ama görmediğimizden ya da daha doğru bir deyişle gördüğümüzle görmediğimizden devam eden ilişkisinden gelir (Monaco, 2002: 164).

Filmde âşıklık geleneğinin iki önemli özelliğinin öne çıktığı görülür. Bunlardan ilki âşık atışması ikincisi ise lebdeğmezdir. Âşıklık geleneğini oluşturan en temel özelliklerden biri, âşık karşılaşmalarıdır. Âşık karşılaşmaları, en az iki âşığın dinleyici huzurunda veya herhangi bir yerde karşı karşıya gelerek, birbirlerini sazda ve sözde belli prensipler içinde denemesi esasına dayanmaktadır (Günay, 1993: 47). Atışmalarda âşıklar birbirlerine saz şairliği konusunda yeterli olmadığını iddia eden şiirler söylerler. Bu tür şiirlerde rakibi beğenmeme, kendini daha yetenekli görme gibi tavırlar takınırlar (Artun, 2014: 94). Bu nedenle atışmalar, âşıkların söz ustalıklarını ve doğaçlama şiir söyleme yeteneklerini sergileme biçimleri açısından oldukça

önemlidir. Filmin mizahi üslubunu belirleyen lebdeğmez ise yine âşıklık geleneği içinde önemli bir yere sahiptir. Dudak ünsüzleri olan b, m, v, p yer almadığı ayaklarla yapılan deyişmeler olan lebdeğmez gelenekte tüketmece ya da daraltmaca gibi isimlerle de anılır. Burada âşıklar bu zor ayaklardan biri veya birkaçıyla hünerlerini göstermek isterler (Artun, 2014: 121). Bu bilgilerden hareketle ilk olarak Şemistan'ın öyküsüne bakıldığında filmin mizahi üslubunu da biçimlendiren lebdeğmez ve âşık atışmaları dikkat çeker. Örneğin, Şemistan'ın dudakları arasına koyduğu iğneyle çalışması ve onu her defasında dudaklarına batırışı, kahvedeki atışma sırasında doğaçlama şiir söyleyemeyişi köy halkının kendisiyle dalga geçmesine neden olmaktadır. Filmin bu sahnelerinde âşıklık geleneğinin yapısını oluşturan âşık fasılları, atışma, ayak vermek, lebdeğmez gibi unsurların kullanım biçimleri dikkat çekicidir. Kahvedeki ilk fasılda Şemistan lebdeğmezi başaramaz ve dudağı kanayarak çıkar. Gelenek açısından oldukça önemli bir hüner gösterisi olan lebdeğmezin önemi ise film içinde mizahi bir üslupla seyirciye aktarılır. Burada diğer âşıkların Şemistan'a "özünü rezil etme sen", "bu işleri başkasına bırak", "get dükkânında otur, paşa paşa, çayla şekerini sat" biçimindeki alaycı sözleri de doğaçlamanın ve lebdeğmezin gelenek içindeki önemini yansıması açısından önemlidir. Ancak buradaki mizah algısı için geleneğin sözü edilen özelliklerinin seyircinin belleğinde de yer etmiş olması oldukça önemlidir. Monaco'nun belirttiği gibi her insan, bir görsel imgeyi idrak ve teşhis edebilir. Ancak bununla birlikte en basit görsel imgeler bile farklı kültürlerce farklı biçimde yorumlanır. Bu nedenle sinemada insanların bu görüntüleri okuması gerekliliği söz konusudur (Monaco, 2002: 151). Söz konusu olan filmin çözümlenebilmesi ve mizah unsurlarının algılanmasında bu görüntülerin okunması oldukça önemlidir. Örneğin, filmde tüm köy halkını bir araya getiren bağlaman köy kahvesi olduğu görülmektedir. Tarihsel süreç içinde âşıklık geleneğinin en önemli icra mekânları kahvehaneler olmuştur. Özellikle âşık kahvehaneleri hem geleneğin icra edildiği hem de yeni âşıkların yetiştirildiği bir ocak işlevi görürler. Gündüz saatlerinde diğer kahveler gibi işleyişini sürdüren kahvehanede âşık programı akşam saatlerinde başlar ve dört-beş saat kadar devam ederdi. Bu süre izleyicinin ilgisi oranında daha kısa ve uzun olabilir (Düzgün, 1998: 209). Filmde köy kahvesi iki defa âşık atışmasına sahne olmuştur. Sözü edilen her sahnede de köyün Metin öğretmeni, çocuklar, Popuç, Mişka, Fidan, Alma ve diğer köy halkı bu atışmayı dinlemek üzere kahvede bir araya gelmişlerdir.

Ayak Verme

Âşıklık geleneğinde izleyiciler de ortaya konulacak manzumenin şekillenmesinde aktif rol oynamaktadırlar. Bu icracı âşıklara ayak verme biçiminde gerçekleşmektedir. Dinleyiciler, karşılaşmada sunulacak şiirlerin kimi zaman redifleri de içine alacak biçimde kafiyeye yapılarını belirleyerek âşıklara bildirirler. Âşıklar verilen kafiyeye uygun şiirler söylerler. Ayak vermek belli bir dinleyici grubunun tekelinde olmamakla birlikte, âşıklar daha çok dinleyiciler arasında

bulunan usta âşıkların, saygın kişilerin, yönetici veya araştırmacı konumunda olanların, bilim insanlarının verdikleri ayakları dikkate alırlar. Ayak verme uygulamasının temelinde de karşılaşma yapan âşıkların hazırlıksız şiir söyleme yeteneğini ölçme kaygısı vardır (Düzgün, 2010: 329). Geleneğin yukarıda sözü edilen özellikleri akılda tutularak, ilk sahnede başarısızlığı yaşamamak için Şemistan'ın başka yollara başvurma nedenlerini anlamak mümkündür. Örneğin, bir sonraki atışmada Allahyar mahlaslı âşık ayak verecektir. Şemistan, kızı Alma'nın da arkadaşı olan *Tavşan* lakaplı çocuğa para vererek ayağın ne olduğunu öğrenmesini ister. O da kahvedekileri dinler ve geçen defa başarılı olan aşığın "ana" sözcüğünü ayak olarak vereceğini öğrenir. Ancak âşık toplantısında verilecek ayağı bildiği için kendine güvenerek ortaya çıkan Şemistan'ı bir sürpriz beklemektedir. Kar yağışı nedeniyle kızına gidip dönemeyen Allahyar'ın yerine başka birinin *ayak vermesi* gerekmektedir. Burada filmde mizahi bir üslup da kullanılarak gelenek için doğaçlama şiir söylemenin önemine bir kez daha işaret edildiği görülmektedir. Bu yeteneğe yapılan vurgu, Şemistan'a diğer âşıklardan birinin "iyi düşünmesini geçen sefer gibi olmamasını" hatırlatışıyla daha da güçlenmektedir. Yukarıda da ifade edildiği gibi atışmaların yapıldığı ortamlarda usta âşıkların ya da o ortamda yaşça büyük kişilerin ayak verdiği bilinmektedir. Filmde de kahvedekilerden yaşça büyük olan Mişka'nın *ayak vermesi* istenmektedir. Burada Mişka aracılığıyla âşıklık geleneğinde önemli bir yeri olan "gönülden söz söyleme" hatırlatılmaktadır. Şiirde kullanılacak olan *ayak*'ı "güzel" olarak veren Mişka Şemistan'a yürekten söylemesini işaret ederek, "üreğinle söylersen yaparsın niye yapamayasın, yok millete korku olsun diye söylersen hem iğneyi batırırsın hem de unutursun" ifadesi de ona geleneğin özünü anımsatması açısından dikkat çekicidir. Burada bağlamın kişilerin kültürel kodlar üzerinde yorum yapabilmelerinde, bu kodları değerlendirebilme ve uygulayabilmelerindeki önemi de ortaya çıkmaktadır. Çünkü farklı kültürel kodlara sahip olan Mişka piyano çalmaktadır. Popuç'a borcunu ödeyemediği için borcuna karşılık da baba yadigârı piyanosunu Popuç'un evinde götürerek bırakır. Ancak köyde farklı nedenlerden dolayı birbirine borçlanan farklı kişiler arasında piyanonun borç karşılığı verildiği görülür. Piyano, borç karşılığında evden eve gezerken ortaya komik görüntüler çıkmaktadır. Burada film boyunca nereye konulacağı ve ne yapılacağına bir türlü karar verilemeyen piyano ve Mişka'nın bir anlamda öteki olmayı temsil ettikleri görülmektedir. Âşıklık geleneğinin önemli isimlerinin yetiştiği bir bağlam olan Kars'ta, müzik kültürü açısından piyano yabancıdır. Bu nedenle âşık atışmasını kaçırmayan halk, borç karşılığı verilen piyanoyu ne yapacağını bilemeyerek yüklük, folluk ve samanlık gibi amaçlarda kullanmaktadır. Söz konusu bu uyumsuzluktan kaynaklı komik algısı ise bağlam ve kültürel kodların birlikteliğini yansıtmaları açısından dikkate değerdir. Âşık atışmalarını dinlemek için kahvede hazır bulunan ve bundan keyif alan köy halkı, piyanoya ve onun sunduğu müziğe karşılık gelecek bir alt metne sahip değillerdir. Bu da onların

piyano karşısındaki yabancılıklarını komik bir duruma dönüştürmektedir. Örneğin, Mişka'nın borcuna karşılık Popuç'a götürdüğü piyano Popuç için "cin işi"dir. Bu nedenle o da piyanoyu başka birine borç karşılığı vermek ister. Tam da bu sırada Alma, Mişka, Popuç ve Şemistan arasında geçen diyaloglar kültür kodları ve bağlamın uyumsuzluğu açısından dikkat çekicidir:

Alma: Nene piyanodur bu. Beethoven piyano alabilmek için kaç yıl ona buna hizmet eder bilersen mi sen

Pobuç: Mitofın kim ben onu bunu bilmem Kaldır götür bu cin işini

Şemistan: Ya tamam tamam Mişka emmi. Ben götürer sataram. Yav ana aslında bele şeylerin kıymetini bilmek lazım. Bak metofın bunun için nasıl sıkıntı çekmiş

Figan: Metofın kimmiş?.

Yukarıdaki örnekte de görüldüğü gibi Beethoven'ı bilmeden, onu hiç dinlemeden onun üzerine konuşmak bağlam ve kültürel kodlar arasında bir kopukluğa ve uyumsuzluğa neden olmaktadır. Bunun tam tersi ise filmde yukarıda da sözü edildiği gibi köyün yaşlı kişisi olarak Mişka'nın âşık atışması için ayak verişinde ve Şemistan'a geleneğin özü olan yürekte ve doğaçlama şiir söylemeyi hatırlatmasında görülür. Köydekilerden farklı kültür kodlarına sahip olan Mişka uzun süredir yaşadığı bağlamın birçok kültürel unsuruna uyum sağlamış, sözlü geleneğini deneyimlemiş ve de köyün yaşlı, ileri gelenlerinden birisi olarak köylüler tarafından kabul görmüştür. Bu nedenle köyün Yeke Kişi'si, Şemistan'a geleneğin özünü hatırlatabilir ve köyün yaşlılarından birisi olarak ayak verebilmektedir. Bulunduğu bağlamın dışında kültürel kodlara sahip olduğu filmin daha ilk sahnesinde izleyiciye aktarılan Mişka, bağlama yerine piyano çalmakta, paskalya kutlamakta, yaşadığı bağlamın kültürel dokusuyla birlikte kendisiyle gelen kültürel belleği de taşımaktadır. Ancak bunun yanında bu belleği aktaracağı kimse kalmamasına rağmen torunu gibi sevdiği Alma bu belleğin aktarıldığı kişidir. Burada Mişka'nın kuzeninin ölüm törenini gizlice izleyen köylülerle olan diyalogu onun âşık kahvesine gelişinde, türküyeye ayak verişinde, köyün büyüğü olarak saygı görüşünde bağlam ve kültürel kodların deneyimlenmesi açısından dikkat çekicidir. Bu deneyimden kaynaklı olarak Mişka, köyün yabancı değil, köyün saygı duyulan büyüklerinden biri olarak kahvede bulunurken, Batılı tarz müziği deneyimlemeyen köy halkı piyanoya gereken özeni gösterememektedir. Film boyunca piyanoyla yansıtılan müzik kültürünün modern eğitim sistemini temsil eden Metin öğretmen, kendi kültürel bağlamında çalmayı öğrendiği Mişka ve filmin kısa bir sahnesinde odada kimsenin bulunmadığı bir anda televizyonda gördüğü Alma dışında hiç kimse tarafından deneyimlenmediği görülür. Piyano ve bağlama arasındaki ikiliğin tersten okunuşu ise Şemistan ve Alma'nın sanatçı olma yolculuklarında görülmektedir. Çünkü Mişka'nın köyde ne yapılacağı bir türlü bilinmeyen piyanosu, Alma'nın kent merkezinde alacağı müzik eğitimi açısından

oldukça önemlidir. Köyün öğretmeninin sınava girmeden önce Alma'ya "senin o çocuklardan hiçbir farkın yok, bunu unutma" açıklaması da bu zıtlığı yansıtması açısından dikkat çekicidir. Çünkü bu defa Alma Batı tarzı müzik eğitimi alacağı kente öteki olarak gelmiştir. Konuya iki farklı kuşak açısından bakıldığında ise sözlü geleneği yansıtan âşıklık ile modern eğitimi yansıtan konservatuvarın baba-kız üzerinden aktarıldığı görülmektedir. Bu nedenle Şemistan'ın âşık atışmasında verilecek ayağı öğrenmesi için çocuklardan birine şeker vererek onu kahveye gizlice gönderişiyle, kızı Alma'nın dedesi gibi sevdiği Mişka'nın piyanosuna zarar vermemesi için komşularının evinin önündeki karları küremesi bu durumu yansıtması açısından önemlidir.

Yukarıdaki örneklerde de görüldüğü gibi *Deli Deli Olma* filmi kültürel bellek üzerine dikkat çekici veriler sunmaktadır. Filmde gerek bağlamın yapısal özellikleri gerek yerel mizah anlayışının aktarımında dengeli bir bütünlük sağlandığı da görülmektedir. Burada kültürel doku, metin ve bağlamın Yeke kişi üzerinden sunumu da oldukça önemlidir. Çünkü o kendi kültürel belleğinin yanına sonradan yerleştiği bağlamı da ekleyen kişidir ve her ikisinde de önemli bir aktarıcı görevindedir. Buradan hareketle sinemanın bağlamsal açıdan yansıttıkları ve bunları yansıtı biçimleri de önem kazanmaktadır. Karakaya'nın da belirttiği gibi tematik yapı ve konu ne olursa olsun her sinema filmi içinden çıktığı ülkenin ulusal değerlerinin ve kültürünün bir uzantısıdır. Sinema sanatı, yaratıcısının içinden yetiştiği kültürün bir parçası olarak ortaya çıkar. Mısır'lı bir senaristin Virjinya'da gecen bir hikâyeyi ne kadar kâğıda dökebileceğini, Türk Sineması içinde film yapan bir yönetmenin Yukatan yerlilerini ne denli anlatabileceğini tartışmak bile yersizdir. Ancak tüm bunlar sanatın ve sinemanın evrenselliğini gölgelemez. Tam tersi evrensel değerlere ve estetik olgunluğa ulusal olandan yola çıkılarak ulaşmak olanaklıdır (Karakaya, 2004: 62).

Sonuç

Sonuç olarak, *Deli Deli Olma* filmi örneğinden hareketle sinemanın kültürel belleği görsel bir metne dönüştürdüğünü söylemek mümkündür. Bu dönüşümün ise aktardığı belleği yeniden erişime açtığı ve bu belleğin daha fazla insanla paylaşılmasına imkân tanıdığı görülmektedir. Örnek film üzerinden değerlendirildiğinde filmdeki mizah algısının oluşabilmesi için âşıklık geleneğinin yapısal özelliklerinin seyirci tarafından biliniyor olması oldukça önemlidir. Bunun yanı sıra Mişka'ya başsağlığına giden köy halkının onun kendi geleneklerine uygun biçimde hazırladığı cenaze yemeğini anlamayışlarındaki şaşkınlığın sergilendiği gibi kültürel değerlerin paylaşımına yönelik vurgu da dikkat çekici görünmektedir.

Buradan hareketle sinemanın halk bilimi çalışmaları için görsel bir metin olarak dikkat çekici veriler sağladığı söylenebilir. Ancak bunun yanı sıra halk bilimi alanına ait olan birikimin de sinema metinleri için önemli alt metinler sağladığı görülmektedir. Bu nedenle bu birlikteliği

yönelik farkındalık geliştirmenin, kuramsal çözümlemelere bütüncül bir bakışla yaklaşmanın, günümüz kültür çalışmaları açısından gerekli ve önemli olduğunu vurgulamak yerinde olacaktır.

Kaynaklar

- Artun, E. (2014). *Âşıklık Geleneği ve Âşık Edebiyatı-Edebiyat Tarihi\Metinler*. Adana: Karahan Kitabevi.
- Dundes, A. (2003). “Doku, Metin, Konteks” (M. Ekici, Çev.), Ö. Oğuz vd.,(Ed.) *Halkbiliminde Kuramlar Yaklaşımlar I* (ss. 67-91). Ankara: Milli Folklor Yay.
- Düzgün, D. (2010). “Âşık Edebiyatı”, Ö. Oğuz vd.,(Ed.) *Türk Halk Edebiyatı El Kitabı* (ss.283-338). Ankara: Grafiker Yay.
- Düzgün, D. (1998). “Erzurum’da Âşık Kahvesi Geleneği”, M. Özarslan, Ö. Çobanoğlu (Ed.), *Folkloristik: Prof. Dr. Dursun Yıldırım Armağanı* (ss. 205-224). Ankara: Feryal Matbaacılık.
- Güçhan, G. (1993). “Sinema Toplum İlişkileri”, *Kurgu* (12), ss.51-71.
- Günay, U. (1999). *Türkiye’de Âşık Tarzı Şiir Geleneği ve Rüya Motifi*. Ankara: Akçağ Yay.
- Karakaya, S. (2004). “Küreselleşme Kültürel Yayılmacılık ve Ulusal Sinemalar”, *Muğla Üniversitesi SBF Dergisi, Bahar* (12), ss. 64-66.
- Monaco, J. (2002). *Bir Film Nasıl Okunur? Sinema Dili, Tarihi ve Kuramı, Sinema, Medya, Mutlimesya Dünyası*, (E. Yılmaz, Çev.), İstanbul: Oğlak Yay.
- Örnek, S. V. (2014). *Türk Halkbilimi*. Ankara: Bilgesu Yay.
- Saraçoğlu, M. (Yönetmen). (2009). *Deli Deli Olma*, [Film], Kars: Aydın
- Sözen, M. (2003). “Estetik Bir Öge Olarak Sinemada Ses Tasarımı ve Örnek Bir Film Çözümlemesi”, *Turkish Studies Summer* (8), ss. 2097-2109.