

Ulak Filmindeki Türk Anlatı Geleneği Motifleri
The Patterns of Turkish Narrative Tradition in The Film Messenger

Öz

Bu makalede Çağan Irmak'ın 2008 yılında yazıp yönettiği Ulak filmindeki Türk anlatı geleneğine ait motifler irdelenmektedir. Ayrıca anlatı geleneğimizin izleri Ulak filmi öznelinde incelenerek sinema anlatısına sunduğu imkanlar değerlendirilmektedir. Mitoloji ve destanlarla birlikte en eski anlatı örneklerinden olan masal türü, Ulak filminin ana temasını oluşturmaktadır. Film yapısal olarak da seyircisine masal anlatmaktadır. Filmin ana karakteri Zekeriya, bir masal anlatıcısıdır ve onun çocuklara anlattığı masallar filmin atmosferini oluşturur. Ahlak, yardımlaşma, sevgi gibi insani erdemleri ve kadim öğretileri içerisinde barındıran masal anlatısı, sinema sanatının imkanlarıyla birlikte büyülü bir hal alır. Masalın çocukların hayal aleminde farklı şekillerde canlandırılması zaman ve mekân kavramlarını göreceli hale getirmiştir. Bu görecelik masal türünün özgürce tahayyül edebilme özelliğidir. Ulak filmi, bu göreceliği, sinema imkanları çerçevesinde çocukların tahayyüllerini başlıklara ayırarak seyircisine yansitmaya çalışır. Filmde masal anlatısı dışında Şaman ayinlerini andıran ritüeller, giyim tarzı ve takılar Anadolu coğrafyasına ait folklorü yansıtmaktadır. Bunun dışında mekân tasarımları, dil, tasavvuf gibi öğelerde filmin mistik atmosferini destekleyen diğer öğelerdir. Ulak filmi başlı başına Türk anlatı geleneğini dokusuna sahiptir. Bu makalede filme bu özelliği kazandıran motifleri daha spesifik bir şekilde ele alacağız.

Abstract

In this article, the patterns of the Turkish narrative tradition in Messenger, written by Çağan Irmak in 2008, are examined. In addition, the traces of our narrative tradition will be examined in the subject of Messenger film and the opportunities it offers to the cinema narrative will be evaluated. One of the oldest narrative examples with mythology and epics, the fairy tale genre is the main theme of the movie Messenger. The film also tells the audience a story in a structural way. Playing the main character of the movie, Zekeriya is a fairy tale narrator and the tales he tells the children form the atmosphere of the movie. The fairy tale narrative, which contains human virtues such as morality, solidarity, love and ancient teachings, becomes magical with the possibilities of cinema art. The portrayal of the tale in different ways in the imagination of children has made the concepts of time and space relative. This relativity is the feature of freely imagining the type of fairy tale. Messengerfilm tries to reflect this relativity to the audience by dividing the imaginations of the children within the cinema. Apart from the fairy tale narration, the rituals, clothing styles and jewellery that resemble shamanic rituals reflect the folklore of Anatolian geography. Apart from this, space designs, language, and mysticism are other elements that support the film's mystical atmosphere. The messenger film itself has the texture of the Turkish narrative tradition. In this article, we will consider the motifs that give this feature to the film in a more specific way.

Giriş

Ulak filmi¹ filmdeki hikaye anlatıcısı Zekeriya'nın dediği gibi, "Bütün güzel masallar gibi Yaradan'ın adıyla başlar hikâyemiz" sözleriyle başlar. Böylece masal filmle, film de masalla özdeşleşmektedir. Ulak, başka bir ifadeyle, bir tür sinemasaldır. Zekeriya, köy köy dolaşıp heybesindeki hikayeleri anlatır. Köylülerde Zekeriya'nın heybesine gönüllerinden kopan

Tufan Yılmaz

Öğrenci, İstanbul Aydın Üniversitesi,
tufanyilmaz88@gmail.com
Orcid: 0000-0002-7486-0826

ArticleType / Makale Türü

Research Article / Araştırma Makalesi

Anahtar Kelimeler

Ulak, geleneksel motifler, masal, anlatı, sinema.

Keywords

The Messenger, traditional patterns, tale, narrative, cinema

Bilgilendirme

Bu makale İstanbul Aydın Üniversitesi Televizyon ve Sinema yüksek lisans programı kapsamında yazılan "Türk Anlatı Geleneği ve Türk Sinemasındaki Motifleri" başlıklı tezden üretilmiştir.

Submitted: 10 / 03 / 2020

Accepted : 04 / 05 / 2020

¹ Ulak, 2008 yılında Çağan Irmak tarafından yazılıp yönetilen kurmaca bir sinema filmidir. Filmin sanat yönetmenliğini Mustafa Ziya Ülkenciler, görüntü yönetmenliğini Mirsad Herović yapımcılığını ise Şükran Avcı yapmıştır. Filmin oyuncularını arasında Çetin Tekindor, Hümeysra Akbay ve Yetkin Dikinciler gibi usta isimlerin yanı sıra, yetenekli genç ve çocuk oyuncular da mevcuttur.

öteberilerle doldururlar. Zekeriya bu kabullerin haricinde asla para almayı kabul etmez. Çünkü önceliği de, hedefi de bu değildir. O daha büyük hayallerin peşindedir. Kelimenin tam anlamıyla o, anlatmak istemektedir. Böylece bilinsin, görülsün ve düşlensin istemektedir. Sonunda Zekeriya, hoşgörüden nasibini almamış, köhne, yobaz ve ahlaksızlığın normale döndüğü bir köye ulaşır. Buradaki kötülere de iyileri de kolayca tanır. Masalını anlatmak bu köyde diğer köyler gibi kolay olmayacaktır. Çünkü burası, diğerlerinden farklı olarak yabancılara tahammülsüzdür. Sanki herkes kötülüğünü, günahını ve kalplerinin karanlığını biliyormuş gibi bir yabancının gelip onların yüzüne vurmasını istememektedir.

Filmin dramatik yapısı içerisindeki gerçeğe, Zekeriya'nın anlattığı masal kişileri, masalı dinleyenlerin tahayyülünde akıp gittiği için aynı kişilerdir. Zekeriya, anlattığı masalın çocukların iç dünyasında canlanmasını istediği için masal karakterlerinin suretlerine gerçek hayatta tanıdıkları kişileri yerleştirmelerini ister. Kötü karakterleri kara bir suret olarak bırakmalarını, masalda anlatılan Ulak İbrahim, karakterini de sadece kendisinin görebileceğini söyleyerek hiç kimseyi onun suretine yerleştirmemelerini ister. Çocuklar Ulak İbrahim'i Zekeriya'ya bıraksalar da kötü karaktere ister istemez köyde en çok bozgunculuk yapan, zorba ve sevmedikleri kişinin yüzünü ikame ederler. Böylece gerçek hayatlarıyla Zekeriya'nın anlattığı masal arasında organik bir bağ kurulmaktadır.

Zekeriya, köye ilk geldiğinde bir deli gibi söylenen Meryem'i görür. Meryem ilk bakışta kötü bir intiba uyandırır. Gerçekten de köylülerin ona yakıştırdıkları gibi tıpkı bir deli gibi görünmektedir. Fakat bu yalnızca bir izlenimdir ve esasında doğru da değildir. Köyde kötülüğü görüp dillendiren bir tek o olduğu için deli damgası yemiştir. Zekeriya, sonrasında ise Ömer ve babasıyla karşılaşır. Ömer bir şeyler okumaktadır. Babası onun okumasından şikayetçidir. Zekeriya ise okumasının iyi bir şey olduğunu söyler. Aslında bu sahnede bu köyde birinin okumasına bile tahammül olmadığı gösterilmektedir. İslam dininin ilk emrinin "oku" olması ve buna tahammüllün olmaması aslında bir tesadüf değildir.

Çok geçmeden köyün ne denli yoz ve köhne olduğu anlaşılır. Zekeriya, yine de masalını bitirmekte kararlıdır. Bu kararlılıkla çocuklarla eski bir ahırda toplanırlar. Masalın ilk kısmı bittiğinde köyde bir değişim başlar. Ferhat'ın babasına Adem'e Ulak'ın geleceğini söylemesi ve Ömer'in babasına karşı çıkıp Adem'i tartaklaması tüm bu değişimin göstergesidir. Bu değişimi Zekeriya başlatmıştır ve bu nedenle köyde tam da istenmeyen kişi olmuştur. Masalın ikinci kısmında ise Mehmet ve arkadaşlarının haksız yere nasıl öldürüldükleri yer almaktadır. Yazdıkları kitabın içindeki gerçeklerden korkulduğu için nasıl cinayet işlendiği anlatılır. Tıpkı masalın anlatıldığı köydeki gibi herkes gerçeklerden korkmaktadır. Filmin gerçeği ile masalı arasındaki paralellik, Ferhat'ın kafasını kuyuya vurmasıyla birleşmektedir. İyilerle kötülerin kim olduğunun altı bir kez daha çizilmiştir. Bu olaydan sonra masal ve gerçek iç içe geçer. Saffet'in ablasına anlattığı sonla Ömer'in anlattığı son birbirine karışır. Ve her masalda olduğu gibi kötüler cezasını çekerken iyiler kazanmaktadır. (Irmak, 2008).

Ulak filminin fantastik ve masalsı özellikleri dışında diğer bir özelliği de Çağan Irmak'ın kötü ve iyileri keskin hatlarla ayırdığı tek film olmasıdır. Zekeriya, masallarını anlatarak kötülükle ve kötülerle mücadele etmektedir. Kötüler Zekeriya'nın çocuğunu öldürmüşlerdir. Şimdi de Zekeriya, onların çocuklarına anlattığı masallarla kötülere bir ders verme niyetindedir. Kötülerin başında olan Adem, Zekeriya'nın bir şeyleri değiştirmek için geldiğinin ve bu değişimin onlar için iyi olmayacağını en başından beri farkındadır. Ama yine de Zekeriya, masalını anlatır ve kötü ile iyi arasındaki çekişme başlar. Kötülerin iftiraları, iyilerin masalına karşıdır. Sonunda herkes masaldan etkilenerek Ulak İbrahim'in geleceğine inanır. İnanç, kötülere karşı kullanabilecek en büyük silahtır. Diğer bir açıdan Ulak filminde açık bir güç mücadelesi görülmektedir. Çıkar ilişkileri aslında bu çatışmaları belirlemektedir. Uyuşturucu tacirlerinin başında olan Adem köydeki insanlar üzerinde bir hegemonya kurmuştur. Zekeriya'nın köye gelmesinden rahatsız olan kötüler, şiddetinin dozunu artırmıştır. Kötü ve iyi, Zekeriya'nın masalında olduğu gibi çatışır. Çocuklar masalı dinledikten sonra iyiyi ve güzeli talep etmeye başlarlar. Bu masum istek Zekeriya'nın kötülüğe karşı kullandığı diğer bir öğedir. Film anlatı bakımında her toplumun kökeninde ve öz inanç motifinde olduğu gibi kötülüğe ve onun yarattığı şiddete karşı gelme filmidir (Ertaş, 2016: 58).

1. Motif ve Sinema Anlatısı

Motif, Türk Dil Kurumu sözlüğüne göre, art arda gelerek bir benzerlik oluşturan ve tek başında bir bütünlük arz eden unsurlardan her biridir. Kullanıldıkları yere göre bütüne etki ederek ona farklı bir anlam kazandırır. Sanatçının sanatını icra ederken güdülendiği nedendir.

Örneğin: bir müzik yapıtıdan bestelenen parçanın bütünlüğü sağlayan ögesi. Yahut bir tiyatro oyununda oyuncunun aksiyona geçmek için içselleştirdiği nedenlerdir.

Bireylerin içselliği, içinde yaşadıkları toplumun düşsel dünyasıyla doğrudan ilişkilidir. Bunun nedeni düşüncenin temelinde o toplumun zihninin ve akıl öğelerinin keşif olmasıdır. Yönetmen bir anlatıyı oluştururken kendi fikir ve inanç evreninden hareketle filmi çeker. Film yapıtı ne kadar özgün ve yönetmenin düşsel malzemesiyle inşa edilmiş gibi gözükse de, yönetmenin içinde yaşadığı toplumun kültürel kod ve motiflerinden kopuk değildir. Sanat yapıtları anlatısını kaynak edindiği kültürden ve motiflerden alırlar. Sinema anlatısı da toplumsal motif ve söylemleri aktarma özelliğine sahip yapıtlardır. Bu açıdan bakıldığında kültürel motiflerin aktarımını gerçekleştirdikleri için, üretildikleri kültürün keşif alanındadırlar (Sözen, 2009: 697-715).

Sinema ve kültürel motifler birbirleriyle etkileşimli olarak ilerlemektedir. Başka bir deyişle kültür motifleri bir filmin anlatısını oluşturmada etkin rol oynamaktadırlar. Çağan Irmak da Türk toplumunda yaşayan ve yetişen bir yönetmen olarak yetiştiği toplumun değerlerini ve kültürel motiflerini filmlerinde barındırmaktadır. Ulak bir sinema filmi olarak kültürel motiflerden oluşmuş bir kolaj niteliğindedir. Anlatılan ve hikayeden yansıtılan dönem ve tasarlanan atmosfere kadar, çoğu unsur içinde yer alan geleneksel motifler filmi oluşturmuştur.

2. Türk Anlatı Gelenekleri ve Motifleri

2.1. Orta Asya Sanatı ve Dedem Korkut

Türk anlatı geleneğini ve motiflerini ortaya koymak için Türklerin tarih sahnesine çıktıkları dönemler irdelenmelidir. Her insan topluluğu gibi Türkler de tarihin başlangıcında doğayla savaşmıştır. Doğadan etkilenmiş ve ona göre bir uyum süreci geçirmişlerdir. Yaşanılan coğrafyanın özellikleri sosyal hayata etki ettiği gibi kültürel hayata da etki etmiştir. Orta Asya'da tarih içerisinde birbirinden ayrılan iki farklı kültür ve sanat ortaya çıkmıştır. Bu bölgenin kuzeyinde kabileler halinde sürekli hareket halinde olan göçer topluluklarla, diğer tarafta su kenarlarındaki verimli topraklara yerleşen topluluklar medeniyetlerini geliştirmişlerdir. İklimin kuraklaşması sonucu hayvanlar için otlak yeri bulunmaması ve tarım arazilerinin yok olması burada yaşayan insanları göç etmeye zorlamıştır. Nüfusun artmasıyla birlikte beslenen hayvan sürüleri de artmıştır. Buna bağlı olarak da geniş otlakların bulunması elzem olmuştur. Yaşam şartlarının sertleşmesi, nüfusun yapısını ve ekonomik durumu etkilediği gibi kültürel ve sanatsal anlamda da etkisini göstermiştir. Bu şartlar altında kurulan Hun İmparatorluğunun Çin'e yaptığı seferler de Orta Asya sanatının oluşmasında etkin bir rol oynamıştır (Diyarbakırlı, 1972: 1-3).

Orta Asya'daki sanatı etkileyen diğer bir unsur ise dini inançlardır. Maniheizm ve Budizm Türk sanatını etkilemiştir. Bu dinlerin mitolojileri sanat ve kültür hayatının şekillenmesinde etken olmuştur. Budizm inancına göre dünya bir ağaca benzetilmektedir ve taneli olan meyveler nur sayılmaktaydı. Uygurlar döneminde ise yaratıcıyı taşıyan ağaçlar birçok motifin ve resimde yer almaktadır. Halı ve kilimlerde görülen bu yansımalar sözlü geleneklerde de kendini göstermektedir. Örneğin Oğuz Kağan çoğu zaman bu sözlü aktarımlarda "ayın oğlu" olarak tanımlanmaktadır. (Esin, 2001: 170-172).

"Aydın oldu gözleri, renklendi ışık doldu,"

"Ay kağanın o gündü, bir erkek oğlu oldu"

Bu tasvir bu bilginin doğrulayıcısıdır. Günümüzde kullandığımız "gözün aydın" temennisi de köken olarak bunun gibi benzetmelere dayanmaktadır (Ögel, 2010: 115). İslamiyet öncesi kültür hayatı coğrafi koşullar, din ve sosyal hayata göre nasıl şekil alıyorsa İslamiyet sonrasında da yine benzer unsurlar belirleyici olmuştur. Kültür zenginlikleri birikerek ilerlediğinden dolayı; var olan sözlü aktarım gelenekleri İslamiyet sonrasında da devam etmiştir. Bunun en önemli göstergesi sanat ve zanaat alanlarında Batı toplumlarında var olan kuramcı, sistematik çerçeveler yerine; aktarımın

usta ve çırak ilişkisi şekilde gerçekleşmesidir. Bu iki dönem arasında kültürel hafızada ise Dedem Korkut yer almaktadır.

Dedem Korkut içerisinde yer alan motiflerle millet olma bilincini aktarmaya çalışan destansı masalları içerir. Oğuz boyunun yaşadığı coğrafyada diğer boylarla olan ilişkilerini ve toplumun en küçük birimi olan aile yaşantısıyla ilgili bilgiler hikayelerde yer alır. Devlet yönetimi, gelenekler, sosyal yapı gibi konuları ele alan hikayeler, genel itibarıyla kahramanlık ve yiğitlik hikayeleridir (Alsaç, 2018: 17-35). Bu haliyle Dede Korkut, insan varlığından çok temsil ettiği değerler bütünüyle dikkati çeker. Çünkü Dede Korkut, binlerce yıllık bir oluş deneyimine ait bilgi birikiminin insanlaşmış, kişileşmiş biçimidir ve dünyada var olmak isteyen Oğuz toplumu için yaşamsal öneme sahiptir (Korkmaz, 2016: 17).

Dedem Korkut ile ilgili tüm tespitler aslında onun toplumsal bir hafızaya dönüştürür. Gelenekler, görenekler, inanışlar ve sosyal hayatın içerisinde yer alan diğer normların ne şekilde ilerleyeceğini ve hangi kurallar bütünü içerisinde olacağına karar verirken onun bilgisinden yararlanır. Dedem Korkut, kültürel motiflerin ve geleneklerin tarih içerisinde nesilden nesile aktarımına şahit olduğumuz ilk örneklerdendir.

2.2. Halk Edebiyatı ve Aşık Geleneği

Çoğu çalışmada halkbilimi ve halk edebiyatı kavramları aynı anlamda kullanılmaktadır. Ele alınan konular bakımından bu yaklaşımın doğru bir yaklaşım olduğu düşünülebilir. Fakat her iki alanın da kapsadığı yazılı, sözlü, anonim, ferdi, saz, keke, geleneksel, töresel, törensel, biçin, tür, motif, ezgi vb. gibi kavramlar alt başlık olarak değerlendirildiğinde bir takım kavram karmaşıklıkları ortaya çıkmaktadır (Aslan, 2008: 5-8). Bu kavram karmaşasına rağmen halkbilimi ve halk edebiyatını keskin çizgilerle birbirinden ayırmak mümkün değildir. Halkbilimi bir halkın ortak bir bilinçle ürettiği her şeyi içine alır. Halk edebiyatı da bu üretilen unsurların tamamıdır, fakat halkbiliminin kapsadığı alanın dışına da çıktığı için halk edebiyatını halkbiliminin bir alt başlığı olarak değerlendiremeyiz.

Halkbiliminin ve Halk Edebiyatının kesişim alanında ise Aşık geleneği vardır. Türklerin sözlü kültürü geleneği Asya'dan Anadolu'ya kadar süre gelen tarihte nesilden nesile aktarılmıştır. Bunu; Yusuf Balsagun'un "Kutadgu Bilig" eserindeki sözlü geleneğe dair örneklerinde görebiliyoruz. Gündelik hayatla ilgili anlatılar, milli düşünce biçimi, inançlar ve ayrıca folklorik motifler bu eserde çokça mevcuttur. Ayrıca kahramanların erdemi temsil edip deyim ve atasözlerini kullanmaları Türk epiğinin esere aktarıldığının göstermektedir. (Berdibayev, 2002: 297).

Bu yüzyılda büyük bir etkinlik alanına yayılan aşıkların hikayeleri çok uzun süreler de anlatılırdı. Aşıklar hikayelere kendilerini de dahil ederler ve anlattıkları karakterlere bürünerek hikayenin atmosferini dinleyenlere daha etkili bir şekilde aktarmaya başladılar (Boratav, 2006: 199-203). Aşıkların anlattıkları hikayeler genellikle aşk, kahramanlık, erdem ve cesareti, Orta Asya epiği birçoğunun içerisinde yer almaktaydı. Sözlü gelenek anlatı şeklinde ilerlerken; müzik sanatı da ezgisel anlamda geçmişten esinlenerek aktarılmaktaydı.

2.3. Geleneksel Türk Tiyatrosu

Dram sanatı Anadolu coğrafyasında beş temel unsurun bir araya gelmesiyle birlikte doğmuştur. Bu beş unsur yer, soy, imparatorluk, batılılaşma ve İslam'dır. Yerden kasıt Anadolu coğrafyasıdır. Bu coğrafyada daha önceden var olan toplumlar dram sanatının oluşmasında etkin bir şekilde rol oynamıştır. Türklerin Asya'dan göç etmesiyle kültürel bir etkileşim ortaya çıkmış ve yerleşilen köylerde bu etkileşimin sonucunda Anadolu Türklerinin kültürel kimliği meydana gelmiştir. Bu gelenekler uzun yıllar şehir hayatından uzakta kalan köylerde yaşatılmaya devam ederek günümüze kadar ulaşmıştır. Günümüze ulaşan bu değerlere baktığımızda geleneksel drama sanatımızın hangi aşamalardan geçerek oluştuğunu görmekteyiz. Soy kavramı ise Orta Asya'dan gelen Türklerin inanç biçimlerindeki gelenekleri de Anadolu'da muhafaza etme çabasıdır. Şamanizm dram sanatını en etkin bir biçimde etkileyen inançtır. Oyun sözcüğü bile Şamanlıkla doğrudan ilişkili bir kelimedir. Şaman geleneğinde var olan oyunlu törenler geleneksel drama sanatına katkı sunmuştur. (Kuvvet, 2009: 27).

Selçuklu ve Osmanlı gibi imparatorlukların var olması ise fetih politikalarıyla yayılan devletin birçok kültürü içerisinde var etmesiyle etkileşim alanının genişlemesine imkân tanımış ve birçok

etnik kökenle karşılıklı olarak etkileşime girerek zengin bir drama sanatı meydana gelmiştir. Batılılaşma sonucunda ise batıda kabul edilen türler ve onların formları Türk dram sanatında büyük rol oynamıştır. Yeni türlerin Türk kültür hayatına girmesiyle birlikte anlatı gelenekleri ve geleneksel tiyatro aynı şekilde etkilenmiştir. İslam dini ise kahraman değerlendirmesini kader kavramlarını yeniden ele almasıyla başka bir hale büründürmüştür. İslam'a inanan toplumun değer yargıları ve edimimleri yeniden belirlendiği için, dram sanatı da kendine yeni bir konum bulma arayışına gitmiştir (And, 1985: 20-35).

Tüm bunlar sonucunda Karagöz, Ortaoyun, Meddahlık ve Kukla gibi geleneksel tiyatro türleri ortaya çıkarak günümüzde hala varlıklarını sürdürmektedirler. Bunun dışında batı etkisiyle sahneleme şeklinin değişmesiyle Ortaoyun; İtalyan sahnede başka bir forma bürünerek Tuluat olarak yerini alır. Kısacası geleneksel anlatı kültürümüz form ve türler arasında geçiş yapsa da özünden kayıp yaşamadan başkalaşarak güncelliğini korurlar. Gerek tavır gerekse motif olarak bugünün sanat türleri içerisinde varlığını sürdürmektedir.

Modern çağın sanatı olan sinema içerisinde de geleneksel motifler varlıklarını sürdürmeyi devam ettirirler. Birçok filmde kültürel birikimin ve etkisiyle bilinçli bir çaba olmasa da geleneksel motiflere rastlamak mümkündür. *Ulak* filmi bunların dışında kalır; çünkü *Ulak*, geleneksel kültürün malzemelerini harmanlayarak tasarlanmıştır. Türk anlatı geleneğine ait motifleri *Ulak* filminin özneline tespit ederek anlatı geleneğimizin günümüze kadar ne denli etkin bir biçimde var olduğunu irdelenmesi gerekmektedir.

3. Ulak filmi ve Anlatı Geleneği Motifleri

Bu kısımda irdelediğimiz "Türk Anlatı Gelenekleri ve Motifleri" başlığı altında yer alan Orta Asya ve Dedem Korkut, Halk Edebiyatı ve Aşık Geleneği, Geleneksel Türk Tiyatrosu alt başlıklarını; *Ulak* filmi özneline irdeleyerek var olan motifleri ve niteliklerini ortaya koyulmaktadır. Dedem Korkut hikayelerinde nasıl ki Dede Korkut hem anlatıcı hem de hikayedeki karakterlerden biriyse; *Ulak* filminde de Zekeriya karakteri masalın hem anlatıcısı hem de karakterlerinden biridir. Aslında Zekeriya karakteri bir Dede Korkut motifidir. Gelecek olan ulağın haberini verirken ona bir kahramanlık misyonu ekler. Bu açıdan bakıldığında *Ulak* filmi de Dedem Korkut hikayelerinde olduğu gibi nispeten bir kahramanlık masalıdır.

Filmde de olduğu gibi masalın anlatılma şekli de dinlenme üslubu da Anadolu masal kültüründekine benzerlik gösterir. Zekeriya bir masal anlatıcısı olarak üstüne düşen görevi yapar ve Anadolu kültüründe nasıl ise o şekilde masalını anlatır. Masalın içerisindeki benzetmeler, toplanılan yer ve arkası yarınlar tamamı coğrafyamızdaki masal anlatma ritüelinin döngüsünü tamamlar. Ayrıca masalı anlatan Zekeriya'ya gösterilen saygı da bu döngünün bir parçasıdır. Çocukların masal hakkında sordukları sorular da aslında filme sorulabilecek sorulardır da (Sezer, 2016: 216-220).

Masala "Yaratan'ın adıyla" başlanır. Bu söz aslında İslam dinindeki "Bismillah" kelimesiyle aynı anlamda kullanılmıştır. Bu açıdan bakıldığında bir yaratıcı inancı olduğuna ve masalı anlatan Zekeriya'nın bu yaratıcıya inandığına varılır. Filmde hangi dine mensup olunduğu bilinmese de mensup olunan dinin tek yaratıcının varlığını kabul ettiği anlaşılmaktadır. Kullanılan isimler de bunu doğrulayıcı niteliktedir. Filmdeki kullanılan isimlerin Ortadoğu kökenli isimler olması bu coğrafyada dünyaya yayılan üç ilahi dine gönderme niteliğindedir.

Filmde kullanılan isimler yanı sıra kullanılan birçok unsur Türk kültürüne ait bir motiftir. Bu motifler farklı şekillerde kullanılarak özgün bir dünya oluşturulmaya çalışılmıştır. Filmde sahnelerde gerçeklerden ve dini anlatılardan esinlenilmiştir. Örneğin Mehmet'in evine düzenlenen baskın sahnesi Hz. Muhammet'i öldürmek isteyenlerin girişimini resmeder. Bunun dışında Mehmet ve arkadaşlarının halkın saldırısına uğradıkları sahne, yine Muhammed Peygamber zamanındaki Taif hadisesine yapılan bir göndermedir (İlksiz, 2008). Bu da tekrar isimlerin üzerinde dikkatle durmamamızı gerektirir ki Muhammed Peygamberin diğer bir adı da Mehmet'tir.

Ayrıca Zekeriya'nın oğlunu kaybetmesi, evlat acısı ve özlemi; Zekeriya Peygamber'in çocuk sahibi olma isteğine gönderme niteliğindedir. Diğer bir gönderme de Meryem karakterinin annesi tarafında fuhuşa zorlanan engelli bir kızı onun elinden kurtarma çabasıdır. Yapılan bu kötülüğe

karşı çıkan tek kişi Meryem'dir. Bu da; İsa Peygamber'in annesi Hazreti Meryem'in, babasız bir çocuk dünyaya getirdikten sonra fuhuş gibi bir günahla suçlanmasına; lakin buna karşılık olarak susmasına bir göndermedir. Fakat bu defa susan kişi Meryem değil diğer insanlardır. Bu da filmdeki "yapan kadar, bilip de susan da günahkârdır" sözüyle açıklanarak bu defa konuşanın değil susanların büyük bir günaha girdiklerini gösterir. Filmde kullanılan tarihi ve dini göndermeler filmin anlatısına katkı sunarken izleyicisinin de hissiyatlarını gözetmektedir. Böylece filmin seyircisine bildirmediği yer, zaman, mekân gibi kavramlarını belirsizliğini gidermeye çalışır. Bu eksiklilerle filmde kopan seyircinin; filmle arasındaki bağ inşa edilmeye çalışılmaktadır.

Genel anlamda baktığımızda Ulak filmi Orta Doğu'daki dini terminolojiyi, şamanlık ve gök tengricilik gibi Türklerin daha önce inanıp kültürel olarak sürdürdükleri adetleri motif olarak barındırmaktadır. Ulak adının karşılığı "haberci" yahut "haberi ulaştıran kişi" anlamlarına geldiği gibi peygamberlere de "Ulak" yakıştırması yapılmıştır. Bu açıdan bakıldığında filmde gerek İslam öncesi gerekse İslam sonrası motiflerin açık bir şekilde kullanıldığı görülmektedir. Film Orta Asya, Anadolu ve Ortadoğu bölgelerinde inanılmış dinleri anlatıyı güçlendirmek adına motif olarak kullanmıştır.

Ulak, filmde masal ve destan motiflerinin yanı sıra geleneksel Türk tiyatrosunun izlerini de görmek mümkündür. Zekeriya'nın anlatımı; Dedem korkuta benzediği gibi yine aynı eksen de olan Meddaha da benzer. Hikayesini rolden role geçişlerle anlatması da bu özelliği kuvvetlendirmektedir. Kullanılan veciz sözler de Türk tiyatrosuna özgü motiflerdir. Filmde bir sahnede diyaloglarda da bu motifin bilinçli bir şekilde kullanıldığını göstermektedir. Zekeriya bu sahnede yeni gediği köyde ilk kez masal anlatacaktır ve masalın nasıl dinlenmesi gerektiğini anlatırken şunları söyler:

ZEKERİYA:Şimdi ben birine desem ki masalda; yaşlı bir nene. Onun sureti görünür ya gözünün önünde. Bu kişileri oynatın kafanızda. (Zekeriya bu kısımda karakterden karaktere geçişi andıran bir hareket yapar.) Ortaoyunu gibi. (Daha sonra ellerini tıpkı Karagöz oynatmış gibi yaparak örnek verir.) Hayal perdesi gibi.

Zekeriya masal anlatmaya başlamadan önce Ortaoyun ve Karagözden örnek verir. Bu örnekleri verirken yapmış olduğu jestler onun meddahlık özelliğini ortaya koymaktadır. Masalın çocuklara anlatılması ve aslında büyükleri ilgilendirmesi de Karagöz sanatının özelliklerini taşır. Karagöz sanatındaki mekân ve zaman göreceliği ve gerçeğin katmalı yapısının altını çizmesi imkân dahilindeki dünyasının çok katmanlı yapısından kaynaklanmaktadır. Karagöz'ün bu imkânı onun metafizik yönünü de ortaya koyar. Oyunların gerçek anlamda sınırlı çerçeveler içinde yer alırken mana aleminde farklı bir hal alırlar. Mana aleminde Karagöz perdesi bir aynaya benzetilmektedir (And, 1985: 27-36). Aynadan kasıt perdede canlandırılan oyunun seyircisine ibret olmasıdır. "İbretlik temaşa" Ulak filminde de karşımıza çıkmaktadır (Pay, 2012: 40-46).

Gölge oyunundaki ibretlik temaşa özelliği birçok kaynaktan şu hikayeye açıklanmaya çalışılmaktadır:

"Şeyh Küşterî, bir gün dersini bitirdikten sonra, müritlerinden birisi kendisine şu suali sorar:

- Üstat bize, irşatlarınızla hak yolunu anlattınız... Biz bunlarla uhrevî âlemi anladık. Fakat bu dünyevî âlem ve hayât nedir?

Hemen Şeyh Küşterî başından sarığını çözerek, odanın bir köşesine derhal bir perde kurdu. Müritlerine dönerek:

- Bu perdenin dört köşesi şunlardır: Şeriat, tarikat, hakikat, mârifet köşeleridir.

Sonra dörtkenarlı olarak perdenin her dıl'ını üç bölerek, on iki bölüm yaptıktan sonra:

- Bu bölümler de on iki imamdır.

Daha sonra bu perdenin arkasında bir meşale yaktı. Sağ elini meşale ile perde arasına tutarak bir gölge yaptı. Müritlerine:

- İşte mollalar! Şu gördüğünüz perde dünyâdır. Arkasında yanan meşale ise ruhtur. Şu elimin gölgesi de cisimdir.

Meşaleyi püf diyerek söndürdü. Sonra:

- Şu yanan meşaleye püf denince sönüyor. Meşale sönünce derhal cisim kayboluyor. İşte hayât budur. Ruh sönerse, cisim de kaybolur. Yalnız baki kalan perdedir. Perde dünyâdır. İşte insanlar bu

perdede oynayan birer hayâllerdir. Bu perdenin hâliki Hak'tır" (Şapolyo, 1974: 16). Bu hikâye bizi Anadolu coğrafyasındaki tasavvufi öğretilerin kültürel ve sanatsal yolculukta etkin bir rol oynadığını göstermektedir.

Anadolu coğrafyasının bilinen en ünlü mutasavvıfı Mevlâna Celaleddin Rumi'nin eseri *Mesnevi-i Şerif*'in, Ahmet Avni Konuk tercümesi ve şerhinde "ayna" ilahi isimlerin üzerine tecelli ettiği gönül yahut kalp olarak nitelendirilmiştir. Pas tutan ayna benzetmesi yapılarak insan-ı kâmil olmanın en önemli şartının aynanın temiz ve parlak olmasına dikkat çekilir. Hatta bu konuyla ilgili bir hikâye de mevcuttur:

"Padişah bir gün bir imtihan düzenler ve Çinlilerin, Rumlardan daha iyi resim yapip yapamayacağı hususunu öğrenmek ister. Rum halkı Çinlilere nazaran ilimlerine daha hakimdirler. Kapalı, karşı karşıya iki odada çalışmaya başlarlar. Çinli ressam padişahın türlü türlü boya ister, padişah da onlara hazinesini açar. Rum ressam ise pası gidermedikten sonra resmî de boyanın da işe yaramayacağını düşünür. Bunu üzerine kapıyı kapatıp duvarı (Duvarın firuze sırlı çini kaplama olduğu da aktarılır.) cilâlamaya başlarlar. Nihâyet Çinli ressam işlerini bitirir, padişah odalarına gelir ve harikulâde çalışmalara bakar. Daha sonra padişah Rum ressamın yanına gider ve Rum ressamından biri karşı odayla aralarında duran perdeyi kaldırır. Çinli ressamın yaptıkları resimler, bu odanın cilâlanmış duvarına akseder ve çok daha güzel görünür. Hikâyedeki Rum ressamı sufilerdir ve cilâlayıp parlattıkları gönül/kalp aynalarıdır" (Konuk, 2009: 9).

Bu hikâyeden anlaşılacağı gibi güzelliğin yansımaları için aynanın yani gönül gözünün temiz olması gerekir. Aynanın temiz olması içinse onu parlatmak gerekir. Gölge oyununu icra eden sanatçı "hayali" aynayı parlatan kişidir. Bir başka deyişle sanatçı gönül gözünün açılması için bir yol gösterici olarak değerlendirilmiştir. Ulak, filminde de tıpkı gölge oyunundaki gibi ibretlik öğreti kavramı mevcuttur. İnsanın iyilik, erdem ve dini öğretilerden uzaklaşınca ne denli kötü olabileceği ve bu kötülük sonucu başına neler geleceği resim edilerek bu olaylar kendine bir ders çıkarması amaçlanmıştır. Gölge oyunu ile birlikte tasavvufi açıdan da Anadolu coğrafyasındaki dervişlik kültürünün motifi Ulak filminde kendini gösterir. Bu açıdan irdelendiğinde Zekeriya'nın bir yol gösterici olduğu ve köylülerin ibretlik hikâyelerden feyiz alarak doğru yolu bulmalarını istemektedir. Zalimlerin cezasını çecekleri, kötülüklerin son bulacağı bir hayali inşa etmeye çalışmaktadır. Bunu yaparken de çocukların iç dünyaları ve temiz kalpleri aracısı olur. Çünkü çocuklar büyüyene kadar mana aleminde temizdirler.

Sonuç ve Değerlendirme

Ulak filmi biçim, yapı ve anlatı bakımında Anadolu ve Ortadoğu motiflerini bir mozaik haline getirmiştir. Türk anlatı geleneği, sanatı ve kültürel kimliği de bu coğrafyanın etkinlik alanında olması nedeniyle bu motiflerinin çoğunluğunu Türk anlatı geleneklerine dayalı motifler oluşturmuştur. Her toplumda olduğu gibi Türk toplumunun da tarihin başlangıcından bugüne kadar süre gelmiş bir anlatı geleneği vardır. Bu süre geliş, anlatıya dayalı tüm sanatları etkilemiştir. Masal, destan, kıssa, hikaye, roman metinleri Türk anlatı geleneğinin aktarımını sağlayan edebi türlerdir. Tarih boyunca gelişerek bugüne kadar gelmiş olan Türk anlatı geleneği, bu türler aracılığıyla aktarımını gerçekleştirmiştir. Bunun dışında dram sanatı ve son olarak da sinema, Türk anlatı geleneğinin aktarımını sağlamaktadır.

Geleneksel motiflerin kuşaktan kuşağa aktarılması ve sinema gibi popüler bir sanat aracılığıyla geniş izleyici kitlelerine ulaştırılması önemli bir husustur. Batıda Yunan, Roma, İskandinavya, Grimm masalları, tarihi ve mitolojik kahramanların büyük bütçeler ve görsel zenginliklerle seyirciye aktarılması kültürel miras olarak kabul edilen anlatı ve motiflere karşı olan ilgiyi artırır. Bu açıdan değerlendirildiğinde öz kültürümüzü geleceğe aktarmada Çağan Irmak'ın Ulak filmi de katkı sunmuştur. Filmde anlatılan masal başka bir açıdan bakıldığında seyirciye de anlatılmıştır. Masalı dinleme, masal anlatma ve masaldan çıkarılacak derslerle; masalı ilk kez dinleyen çocuklarla, masalla tanıştırılır. Çocukluğunda masallarla büyüyenlere ise masalın gücünü tekrar hatırlatır. Zekeriya, öz kültürümüzde nasıl masal anlatılıyorsa öyle başlar masala ve öyle bitirir.

Böylece Orta Asya'dan Anadolu'ya kadar süre gelmiş sözlü edebiyatımızın kadim değerleri motif olarak bir filmin içerisinde tekrar kendine yer bulur. Sonuç olarak Ulak filmi gibi filmlerin

Türk anlatı geleneği motiflerinin nesilden nesile aktarılmasında büyük bir önem arz etmektedir. Anlatı geleneğimiz birçok film de kendini farklı biçimler de gösterse de Ulak filmini onlardan ayran, motiflerin gelişi güzel ve alışıla gelmiş olduğu için filmde yer almasından çok filmin alfabetini oluşturmaları. Bunun yanı sıra; yönetmen tarafında bilinçli bir şekilde düşünülüp tasarlanmalarıdır.

Kaynakça

- Alsaç, F. (2018). Dede Korkut hikâyelerinde kültürel bellek bağlamında gelenekler. *Journal of Turkish Language and Literature*(2), 17-35.
- And, M. (1985). Geleneksel Türk tiyatrosu. İstanbul: İnkılap Kitapevi.
- Aslan, E. (2008). Türk halk edebiyatı. Ankara: Pegem Akademi.
- Berdibayev, R. (2002). Destan halk hazinesi. Ankara: Yeni Avrupa Yayınları.
- Boratav, P. N. (2006). 100 soruda Türk halk edebiyatı. İstanbul: Akçağ Yayınları.
- Diyarbakirli, N. (1972). Hun sanatı. İstanbul: Milli Eğitim Bakanlığı Kültür Yayınları.
- Ertaş, R. M. (2016). Auteur bir yönetmen olarak Çağan Irmak. *Türk Sinema Araştırmaları*, 58.
- Esin, E. (2001). Türk kozmolojisine giriş. İstanbul: Kabcacı Yayınevi.
- Irmak, Ç. (2008) Ulak, Avşar Film
- İlksiz, Y. (2008) Ulak ne anlatıyor ne anlatamıyor, Haber7, <http://www.haber7.com/kultur/haber/298684-ulak-ne-anlatiyor-ne-anlatamiyor>, Erişim Tarihi 22 Şubat 2020.
- Konuk, A. A. (2009). Mesnevî-i şerif şerhi tercüme ve Şerh. İstanbul: Kitabevi Yayınları.
- Korkmaz, R. (2016). Arketipsel sembolizm açısından Dede Korkut anlatılarındaki yüce-birey ve alp-bilge tipi. R. Korkmaz içinde, Dede Korkut okumaları. İstanbul: Kesit Yayınları.
- Korkmaz, R. (2016). Dede Korkut okumaları. İstanbul: Kesit Yayınları.
- Kudret, C. (2005). Karagöz (Cilt 3). İstanbul: YKY Yayınevi.
- Kuvvet H. (2009). Çağdaş Türk Tiyatrosunda Şamani İzdüşümler. İstanbul Aydın Üniversitesi Drama ve Oyunculuk Anasanat Dalı Yüksek Lisans Tezi.
- Ögel, B. (2010). Türk mitolojisi. Ankara: 1.TTK.
- Pay, M. (2012). Gölge oyunu ve sinema. Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yüksek Lisans Tezi.
- Sezer, M. A. (2016). Ulak filminde halkbilimi izlekleri. *Dicle Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi* (2), 216- 220.
- Sözen, M. F. (2009). Doğu anlatı gelenekleri ve Türk sinemasının aidiyeti. *Marmara İletişim Dergisi* (2), 697-715.
- Şapolyo, E. B. (1974). Karagözün tarihi. İstanbul: Türkiye Yayınevi.

Extended Abstract

Aim and Scope

In this study, it was tried to identify the motifs of the Turkish Narrative Tradition in the movie "the messenger" written and directed by Çağan Irmak in 2008. The purpose of this finding is to reveal the power and possibilities that these motifs add to the narrative when they are used effectively in a film narrative. It is aimed to point out the Turkish Narrative motifs as a source of the narration of Turkish Cinema by underlining the "understanding of originality" which the traditional motifs bring to Turkish cinema.

Methods

The Messenger movie was watched several times and its elements such as narrative, character, and atmosphere were evaluated. Comparison of the first Turkish Narrative examples and the Messenger film like Dede Korkut was made. As a result of these comparisons, the motives of the Turkish Narrative tradition were determined in the process until the production date of the film. It was tried to determine how narrative motifs extend from music, theater, literature to cinema. The

effect of the exchange between the genres in which Turkish cinema interacted and the traditional motifs were studied.

Findings

In order for the cinema of a society to be authentic, it must include motifs from the cultural values of that society. As an example of this, it is mainly because of the fact that the narratives, such as "Russian Cinema", "Iranian Cinema", "Korean independent cinema", are transformed into cinemas, and their narratives are based on cultural motifs. From this point of view, it has been determined that the works put forward by societies that take their narratives from their cultural motifs and combine them with the requirements of the age are original works of art.

Conclusion

As a result, the Turkish narrative tradition of films such as Ulak film is of great importance in transferring motifs from generation to generation. Although many films in our narrative tradition show themselves in different forms, what separates Ulak from them is that they form the alphabet of the film rather than being in the film because the motifs are beautiful and customary. And also; is to be consciously thought and designed by the director. The proliferation of these designs will affect Turkish Cinema to have a stronger narrative structure by taking its power from the values that form the core of the culture.