



T.C.

AYDIN ADNAN MENDERES ÜNİVERSİTESİ

SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ

RADYO VE TELEVİZYON ANABİLİM DALI

DERVİŞ ZAİM FİLMLERİNİN GELENEKSEL SANATLARLA İLİŞKİSİ

HAZIRLAYAN

Emir KUBAT

2022-AYDIN

Danışman
Prof. Dr. Halim ESEN

T.C.

AYDIN ADNAN MENDERES ÜNİVERSİTESİ

SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ

RADYO VE TELEVİZYON ANABİLİM DALI

DERVİŞ ZAİM FİLMLERİNİN GELENEKSEL SANATLARLA İLİŞKİSİ

HAZIRLAYAN

Emir KUBAT

Danışman

Prof. Dr. Halim ESEN

AYDIN- 2022

T.C.

**AYDIN ADNAN MENDERES ÜNİVERSİTESİ SOSYAL BİLİMLER
ENSTİTÜSÜ MÜDÜRLÜĞÜNE**

AYDIN

Radyo ve Televizyon Anabilim Dalı Sinema ve Televizyon Yüksek Lisans Programı öğrencisi Emir KUBAT tarafından hazırlanan “Derviş Zaim Filmlerinin Geleneksel Sanatlarla İlişkisi” başlıklı tez, 11/03/2022 tarihinde yapılan savunma sonucunda aşağıda isimleri bulunan jüri üyelerince kabul edilmiştir.

	Ünvanı, Adı ve Soyadı	Kurumu	İmzası
Başkan	Prof. Dr. Halim ESEN	Aydın Adnan Menderes Üniversitesi	
Üye	Dr. Öğr. Üyesi Aynur ÖRNEK	Aydın Adnan Menderes Üniversitesi	
Üye	Prof. Dr. Aytekin CAN	Selçuk Üniversitesi	

Jüri üyeleri tarafından kabul edilen bu (Yüksek Lisans-Doktora) tezi, Enstitü Yönetim Kurulunun tarih sayılı kararı ile onaylanmıştır.

Enstitü Müdürü İmzası

T.C.
AYDIN ADNAN MENDERES ÜNİVERSİTESİ SOSYAL BİLİMLER
ENSTİTÜSÜ MÜDÜRLÜĞÜNE
AYDIN

Bu tezde sunulan tüm bilgi ve sonuçların, bilimsel yöntemlerle yürütülen gerçek deney ve gözlemler çerçevesinde tarafımdan elde edildiğini, çalışmada bana ait olmayan tüm veri, düşünce, sonuç ve bilgilere bilimsel etik kuralların gereği olarak eksiksiz şekilde uygun atıf yaptığımı ve kaynak göstererek belirttiğimi beyan ederim.

11/03/2022

İmza

Emir KUBAT

ÖZET

DERVİŞ ZAİM FİMLERİNİN GELENEKSEL SANATLARLA İLİŞKİSİ

Emir Kubat

Yüksek Lisans Tezi, Radyo ve Televizyon Anabilim Dalı

Tez Danışmanı: Prof. Dr. Halim Esen

2022, 103 Sayfa

Gelenek, toplumların kendilerine özgü olan ve gelecek nesillere aktardıkları maddi ve manevi her şeyi içine alan bir olgudur. İçinden çıktığı toplumun kültürel özelliklerini yansıtan sanat yapıtları; aynı zamanda bu kültürel yapının ve geleneklerin kuşaktan kuşağa aktarılmasında da önemli bir rol üstlenmektedir. Bu anlamda geleneksel Türk sanatları; Türk toplumunun yaşayış biçimi, inanışları ve düşünsel yapıları hakkında bilgi verici ve aktarıcı bir özelliğe sahip olmaları sebebiyle günümüz için bir başvuru kaynağı konumundadır.

Sanat yapıtının bir anlam yaratması veya sanatçının bir eser üretebilmesi için yalnızca ilgili sanat dalının bilinmesi ya da ona hâkim olunması, sanatçıyı sınırlandırabilmektedir. Bunun yanı sıra, içinde yaşadığı toplumun kültürünü ve geleneklerini de derinlemesine bilmesi; sanatçının, yaratım sürecinde bakış açısını zenginleştiren bir özellik olarak gösterilebilmektedir. Bu bağlamda Derviş Zaim'in, filmlerini oluştururken içinde yaşadığı toplumun geleneklerine dayanarak; özgün bir sinema dili yaratmayı amaçladığı söylenebilmektedir. Zaim, sinematografinin araçlarından ve imkanlarından yararlanmak suretiyle; geleneksel sanatların formları ile sinema arasında bir bağ kurmaya çalışmaktadır.

Bu çalışmanın amacı, Türk sinemasında özgün bir dil yaratma sürecinde geleneksel sanatlardan; minyatür, hat ve gölge oyununun felsefi ve biçimsel özelliklerini, Derviş Zaim'in *Cenneti Beklerken* (2006), *Nokta* (2008) ve *Gölgeler ve Suretler* (2010) filmlerinde nasıl ve ne şekilde kullanıldığını ortaya koymaktır. Bu doğrultuda, minyatür, hat ve gölge oyunu konularında literatür taramasına başvurulmuş, sinemanın Türkiye'de gelişim sürecine değinilmiş, Türk sinemasındaki sinema hareketleri irdelenmiş ve sinemanın sanat olma

sürecinde sinematografinin etkisi üzerinde durulmuştur. Bu bağlamda *Cenneti Beklerken*, *Nokta* ve *Gölgeler ve Suretler* olmak üzere örneklem olarak seçilen üç filmde; Derviş Zaim'in, sinematografinin araçlarından; kamera, kurgu, ışık ve rengi kullanarak, geleneksel sanatlar arasında kurduğu bağ, betimsel içerik analizi yöntemi kullanılarak incelenmiştir.

Anahtar Kelimeler: Gelenek, Estetik, Sanat, Geleneksel Türk Sanatları, Sinema, Derviş Zaim, Geleneksel Sanatlar Üçlemesi



ABSTRACT

THE RELATIONSHIP OF Derviş Zaim Films with Traditional Arts

Emir KUBAT

Master Thesis, Radio and Television Department

Supervisor: Prof. Dr. Halim ESEN

2022, 103 Pages

Tradition is a phenomenon that is unique to societies and includes everything material and spiritual that they pass on to future generations. Artworks that reflect the cultural characteristics of the society they came from also play an important role in transferring this cultural structure and traditions from generation to generation. In this sense, traditional Turkish arts are a source of reference for today, as they have an informative and transmitting feature about the way of life, beliefs, and intellectual structures of Turkish society.

In order for the work of art to create a meaning or for the artist to produce a work, knowing or mastering only the relevant branch of art can limit the artist. In addition, his deep knowledge of the culture and traditions of the society he lives in can be shown as a feature that enriches the artist's perspective in the creation process. In this context, it can be said that Derviş Zaim aimed to create an original cinema language based on the traditions of the society he lived in while creating his films. Zaim tries to establish a link between the forms of traditional arts and cinema by making use of the tools and possibilities of cinematography.

The aim of this study is to examine how and in what way the philosophical and formal features of miniature, calligraphy, and shadow play, which are traditional arts, are utilized in Derviş Zaim's films of "*Cenneti Beklerken* (2006)", "*Nokta* (2008)" and "*Gölgeler ve Suretler* (2010)" in the process of creating a unique language in Turkish cinema. Accordingly, literature reviews on miniature, calligraphy and shadow plays were consulted, the development process of cinema in Turkey was mentioned, cinema

movements in Turkish cinema were examined, and the effect of cinematography in the process of cinema's becoming an art was emphasized. In this context, the connection Derviş Zaim established between traditional arts by using camera, editing, light and color, the tools of cinematography, in three films selected as samples, namely "*Cenneti Beklerken*", "*Nokta*" and "*Gölgeler ve Suretler*" was examined by using descriptive content analysis method.

Key Words: Tradition, Aesthetic, Art, Traditional Turkish Arts, Cinema, Derviş Zaim, Traditional Arts Trilogy



ÖNSÖZ

Lisans öğrenimimde ve yazmış olduğum Yüksek Lisans tezimde bana destek olan, yol gösteren, hatalarımı göstererek düzeltmeme imkân veren ve bana her zaman inanan değerli tez danışmanım Prof. Dr. Öğr. Üyesi Halim Esen'e sonsuz teşekkürlerimi sunarım.

Aynı zamanda desteğini ve bilgilerini eksik etmeyen, akademik öğrenimim boyunca her zaman yanımda olan değerli hocam Doç. Dr. Onur Tatar'a, bu süreçte zorlu şartları aşmama yardımcı olan, sabrını ve fikirlerini esirgemeyen hocam Sumru Yıldırım'a teşekkürü borç bilirim.

Son olarak da hep yanımda olan, desteklerini hiç esirgemeyen, bu fırsatları sunan ve her zaman bana sonsuz olarak güvenen aileme ve beni bu yolda yalnız bırakmayan, bana daima inanan manevi kardeşim Yaşar Yiğit'e ve bana katkıda bulunan diğer tüm arkadaşlarıma teşekkürlerimi sunarım.

İÇİNDEKİLER

ÖZET	v
ABSTRACT.....	vii
ÖNSÖZ	ix
GİRİŞ.....	1
I. BÖLÜM GELENEKSEL TÜRK SANATLARI	5
1.1. Minyatür	6
1.2. Hat.....	8
1.3. Gölge Oyunu.....	10
II. BÖLÜM TÜRK SİNEMASINDA ÜSLUP ARAYIŞLARI VE SANAT OLARAK SİNEMA	15
2.1. Türkiye’de Sinema ve Gelişim Süreci	15
2.2. Türk Sinemasında Üslup Arayışları.....	20
2.3. Estetik ve Sanat.....	35
2.4. Sinemada Estetik ve Sanat: Sinematografi	43
2.4.1. Kamera.....	45
2.4.2 Işık	48
2.4.3. Renk.....	51
2.4.4. Kurgu	53
III. BÖLÜM GELENEKSEL TÜRK SANATLARI VE Derviş Zaim SİNEMASI	57
3.1. Türk Sinemasında Geleneksel Sanatların Yansımaları.....	57
3.2. Derviş Zaim’in Hayatı	60
3.3. Derviş Zaim Sinemasının Genel Özellikleri.....	62
3.4. Örnek Filmlerin Analizi.....	64
3.4.1. Cenneti Beklerken	64
3.4.1.1. Filmin Özeti	65
3.4.1.2. Cenneti Beklerken ve Minyatür Sanatı.....	65
3.4.2. Nokta.....	73
3.4.2.1. Filmin Özeti	74
3.4.2.2. Nokta ve Hat Sanatı	74
3.4.3 Gölgeler ve Suretler	80
3.4.3.1. Filmin Özeti	80

3.4.3.2. Gölger ve Suretler ve Gölge Oyunu Sanatı	81
SONUÇ	90
KAYNAKÇA.....	93
EKLER	98
Ek 1: Derviş Zaim ile görüşme.....	98
ÖZ GEÇMİŞ	103



GİRİŞ

İnsanoğlunun, bir arada yaşamaya başlamasıyla birlikte gelenekler ürettiği ve bu gelenekler çerçevesinde bir yaşam sürdüğü bilinmektedir. Kullanıldığı alana göre birbirinden farklı anlamlar ifade eden ve çok yönlü bir kavram olan gelenek; genel olarak geçmişten bugüne süregelen kültürel olguların bütününe ifade etmektedir. Gelenek, bir topluluğun fertleri arasında ortak bir bağ oluşturan düşünsel, davranışsal ve inançsal bütün öğeleri içine alan geniş bir kavramdır. Toplumun geneli tarafından bilinen ve kabul edilen bu kavram; bir toplumun oluşmasında ve devamlılığını sağlamasında hayati bir öneme sahiptir. Dolayısıyla bir toplumun gelişmesi ve topluluk olarak yaşamına devam etmesi için geleneklerin, kuşaktan kuşağa aktarılması gerekmektedir. Gelenekleri, yaşatma ve aktarma sürecinde sanat yapıtları etkili bir aracı konumundadır. Sanat eserleri, yapısı gereği içinden çıktığı toplumun geleneklerini yansıtan bir özelliğe sahiptir. Bir topluluğun düşünce biçimi, inancı ve kültürü üretmiş olduğu sanat eserlerinde yansımaları bularak bu yolla kuşaktan kuşağa aktarılmaktadır.

Geniş bir coğrafyaya yayılan ve bu coğrafyadaki diğer topluluklarla karşılıklı etkileşime giren Türkler; bu etkileşim sonucunda karşılaştıkları kültürleri kendi inanç ve düşünce süzgeçlerinden geçirerek kültürel yapılarını oluşturmuşlardır. Türklerin, kültürel yapılarının ve geleneklerinin yansımalarını sanat eserlerinde görmek mümkündür. Hat, minyatür ve gölge oyunu gibi geleneksel sanatlar, Türk kültür ve geleneğinin özelliklerini yansıtmaktadır. Selçuklu ve Osmanlı Devleti gibi Türk devletlerinde uzun süre icra edilen bu sanatlar, Türk kültür ve geleneğinin birer yansıtıcısı ve taşıyıcısı niteliğinde uzun süre önemini koruyarak devam etmiştir. Fakat, Osmanlı Devleti'nin son dönemlerinde Batıcılığın etkisiyle geleneksel sanatlar önemini yitirmeye başlamıştır. Cumhuriyetin ilk dönemlerinde özellikle tiyatro ve resim gibi Batı kökenli sanatların teşvik edilmesi, önemini yitirmeye başlayan geleneksel sanatların arka plana atılmasına neden olmuştur.

Tiyatro ve resim gibi Batı kökenli olan bir diğer sanat ise sinemadır. İcadının üzerinden çok fazla zaman geçmeden Türkiye'ye gelen sinema, ilk olarak saray ve ordu tarafından kullanılmıştır. Sonraki yıllarda tiyatrocuların etkisi altında kalan Türk sinemasının, 1950'li yıllardan itibaren önceki yıllara göre daha olgun örnekler vererek gelişme gösterdiği söylenebilir. Türkiye'de yaşanan sosyal ve toplumsal gelişmelerle birlikte sinemasal hareketler ortaya çıkmıştır. Türk sineması içinde ortaya çıkan bu

hareketler için, halk sineması, ulusal sinema, toplumsal gerçekçilik ve milli sinema gibi tanımlamalar öne sürülmüştür. Ancak söz konusu sinema hareketlerinin kalıcı bir etki bırakmadığını ve bir akım olarak ifade edilemeyeceğini söylemek mümkündür. Bunun sebebi olarak, söz konusu sinemasal hareketler çerçevesinde yapılan filmlerin içerik ve biçim noktasındaki ilişkisizliği ve uyumsuzluğu gösterilebilir. Bu noktada sinemada, içerik ve biçimin birbirinden ayrı iki unsur olarak değerlendirilemeyeceğini söylemek mümkündür. Ayrı düşünmek bir tarafa, bir filmin sanat niteliği taşıması yolunda bu iki unsurun, birbirini destekleyen bir yapı içinde olmasının gerekliliği görülmektedir. Diğer taraftan içerik ve biçimin birbirini destekleyen bir yapı kurması ve bu doğrultuda sinema eserinin sanat olarak nitelenmesi sürecinde sinematografinin ve araçlarının önemli bir rol üstlendiği söylemek mümkündür.

Çalışmanın birinci bölümünde gelenek kavramı incelenmiş ve geleneksel sanatların tanımları yapılmıştır. Geleneksel sanatlardan minyatür, hat ve gölge oyununun felsefi ve biçimsel özellikleri açıklanmış, söz konusu sanatların İslam ve Türk kültüründeki yeri incelenmiştir. Son olarak geleneksel sanatların, Osmanlı Devleti'nin son dönemlerindeki Batıcılığın ve Cumhuriyet Dönemi'ndeki sanat politikaların etkisi ile önemini kaybettiğinin üzerinde durulmuştur.

Çalışmanın ikinci bölümünde sinemanın, Türkiye'deki gelişim süreci incelenmiştir. Türk sinemasındaki sinema hareketlerinin kalıcı bir akım haline gelememesinin sebepleri üzerinde durulmuştur. Sinemanın sanat olma sürecinde sinematografinin ve araçlarının üstlendiği rol irdelenmeye çalışılmıştır.

Çalışmanın üçüncü bölümünde yönetmen Derviş Zaim'in, *Cenneti Beklerken*, *Nokta* ve *Gölgeler ve Suretler* filmlerinde, kamera, kurgu, ışık ve renk gibi sinematografinin araçlarını kullanarak; geleneksel sanatlar ve sinema arasında kurmaya çalıştığı ilişki incelenmeye çalışılmıştır.

Bu bağlamda Derviş Zaim'in, sinematografinin araçlarını ve imkanlarını kullanarak; geleneksel sanatların özelliklerini sinemasına yansıtma çabalarının, özgün bir üslup yaratma noktasında önemli bir yere sahip olduğu söylenebilir. Derviş Zaim'in; *Cenneti Beklerken* 'de (2006) minyatür, *Nokta* 'da (2008) hat, *Gölgeler ve Suretler* 'de (2010) gölge oyunu sanatının felsefi ve biçimsel özellikleri ile sinema arasında bir bağ kurmaya çalışarak kendi kültürüne yaslanan özgün bir sinema dili arayışı içerisinde olması çalışmanın konusunu

oluşturmaktadır. Çalışmanın örneklemini; Derviş Zaim'in 'Geleneksel Sanatlar Üçlemesi' olarak tanımlanan; *Cenneti Beklerken* (2006), *Nokta* (2008) ve *Gölgeler ve Suretler* (2010) filmleri oluşturmaktadır.

Derviş Zaim'in film yapma sürecinde kendi kültüründen beslenerek geleneksel sanatlar ile sinema arasında bir bağ kurma çabaları ve bu çabalar çerçevesinde özgün bir sinema dili arayışı bu anlamda bir ilk konumundadır. Kendi kültürüne yaslanarak bir sinema dili yaratma çabaları sonucu ortaya çıkan halk sineması, ulusal sinema ya da milli sinema gibi sinema hareketleri düşünüldüğünde; Zaim'in bu çabası Türk sineması için önemli bir noktada yer almaktadır. Bu çalışmada geleneksel sanatlar ve Derviş Zaim'in Geleneksel Sanatlar Üçlemesi arasındaki ilişki bağlamında; Zaim'in geleneksel sanatların formlarını kullanarak özgün bir sinema dili yaratma sürecini incelemek amaçlanmaktadır. Bu doğrultuda; geleneksel sanatlardan minyatür, hat ve gölge oyununun felsefi ve biçimsel özellikleri nelerdir, Türk sinemasının gelişim süreci nasıldır, Türk sinemasında ortaya çıkan sinema hareketleri neden bir akım halini alamamıştır, sinemanın sanat olma sürecinde sinematografi ve araçlarının rolü nedir, Derviş Zaim'in Geleneksel Sanatlar Üçlemesi ve geleneksel sanatlar arasında nasıl bir ilişki vardır gibi sorulara cevap aranmaktadır.

Bu çalışmada betimsel içerik analizi yöntemi kullanılmıştır. Bu yöntemde; çalışma çerçevesinde elde edilen veriler, daha önceden karar verilen temalara göre özetlenmekte ve yorumlanmaktadır. Bu doğrultuda elde edilen veriler, öncelikle ilgili bölümlere ayrılarak açık bir biçimde betimlenmektedir. Betimsel analizde özetlenen veriler, içerik analizi ile derinlemesine bir şekilde incelenmektedir. İçerik analizindeki temel amaç, araştırma sırasında elde edilen verileri açıklayabilecek ilişkilere ve kavramlara ulaşmaktır. Bu çerçevede öncelikle toplanan veriler kavramsallaştırılır, daha sonra bu kavramlar düzenlenir ve toplanan verileri açıklayacak temalar belirlenir. İçerik analizi; verilerin kodlanması, temaların bulunması, kodların ve temaların düzenlenmesi, bulguların tanımlanması ve yorumlanması olmak üzere dört bölümden oluşmaktadır. Verilerin kodlanması, elde edilen bilgilerin incelenerek, anlamlı bölümlere ayrılma sürecidir. Ortaya çıkan kodlardan yola çıkarak verilerin açıklanmasını ve belli bölümler içinde sınıflandırılmasını sağlayacak temaların belirlenmesi ise temaların bulunması olarak adlandırılmaktadır. Verilerin kodlara ve temalara göre düzenlenmesi ve tanımlanması olarak adlandırılan üçüncü aşamada; elde edilen veriler düzenlenerek, bulgulara göre verilerin tanımlanması ve yorumlanması sağlanmaktadır. Bulguların yorumlanması kısmında ise araştırmacının, elde ettiği verileri anlamlandırmak, neden-sonuç ilişkileri kurmak ve bulgulardan hareketle sonuçlar çıkarmak

ve bu sonuçların önemine dair kendi yorumlarından oluşan bir açıklama yapması gerekmektedir (Yıldırım, Şimşek, 2016: 240-252). Bu çerçevede çalışmanın teması geleneksel sanatlar ve sinema arasındaki ilişki olarak belirlenmiştir. Diğer taraftan geleneksel Türk sanatlarının felsefi ve biçimsel özellikleri, sinemanın Türkiye’deki gelişim süreci, Türk sinemasındaki sinema hareketleri ve sinemanın sanat olma sürecinde sinematografinin etkisi konuları incelenmiştir. Son olarak Zaim’in *Cenneti Beklerken*, *Nokta* ve *Gölgeler ve Suretler* filmleri ile geleneksel sanatlardan minyatür, hat ve gölge oyunu arasındaki ilişki; sinematografinin araçları ve imkanları üzerinde durularak analiz edilmiştir.



I. BÖLÜM

GELENEKSEL TÜRK SANATLARI

Çok yönlü bir kavram olan gelenek; kullanıldığı alana göre birbirinden farklı anlamlar ifade etse de genel olarak geçmişten bugüne süregelen kültürel olguların bütününe ifade etmektedir. Türk Dil Kurumu sözlüğünde “Bir toplumda, bir toplulukta eskiden kalmış olmaları dolayısıyla saygın tutulup kuşaktan kuşağa iletilen, yaptırım gücü olan kültürel kalıntılar, alışkanlıklar, bilgi, töre ve davranışlar, anane, tradisyon” (TDK, 2021) olarak ifade edilen gelenek; *Kubbealtı Lügatı*’nda “Asırlar boyunca nesilden nesile geçerek gelen ve bir topluluğun fertleri arasında sağlam bir bağ, ortak bir ruh meydana getiren her türlü adet, alışkanlık, davranış biçimi ve kültürel değerler, örf, an’ane...” (Kubbealtı Lügatı) şeklinde tanımlanmıştır. Ünver Günay’a (2003: 28) göre ise gelenek; “Toplum kültürünün geçmiş kuşaklardan devraldığı, toplumda değerler ve kurumların en ağır değişen, toplumun eski devirlerini yenilerine bağlayan ve üyelerin arasında sağlam bir bağ oluşturan alışkanlıklar olarak, sosyal ve kültürel mirası” ifade etmektedir. İngilizce *tradition* şeklinde tanımlanan gelenek kavramı, Latince *tradere* kelimesine dayanmakta ve ‘sözcük aktarmak, vazgeçmek ya da devretmek’ anlamlarına gelmektedir. Gelenek teriminin Arapça karşılığı olan *an’ane* kelimesi ise bir hadis terimi olup, hadislerin bir kişiden diğerine aktarılma (rivayet) sırasında söylenen *an fulanın an fulanın* lafzına karşılık gelmektedir (Vural, 2003. 161). Görüldüğü üzere gelenek; her dilin kendi yapısı içinde kelime olarak farklı farklı yer alsa da işlev ve ifade ettiği anlam olarak benzer veya birbirine yakın özellikler taşımaktadır. Bu durum geleneğin kültürler üstü bir yapıya sahip olduğunu göstermektedir. İnsanoğlu, var olduğu ve topluluk halinde yaşamaya başladığı günden itibaren gelenekler üretmeye başlamış ve bu gelenekler çerçevesinde bir hayat sürmüştür. Bu gelenekler arasında din geleneği, edebiyat geleneği, bilim geleneği, siyaset geleneği, devlet geleneği ve sanat geleneği sayılabilir.

Bir uygarlığın düşünce biçimi, inancı ve kültürü üretmiş olduğu sanat eserlerinde yansımaları bularak bu yolla kuşaktan kuşağa aktarılır. Geniş bir coğrafyaya yayılan Türkler, farklı uygarlıklarla etkileşim içinde olmuş ve bu uygarlıkların sanat geleneklerini kendi inanç ve düşünce süzgecinden geçirerek özgün sanat anlayışlarını oluşturmuşlardır. Orta Asya göçebe kültürü, Gök Tanrı inancı ve Şamanizm, Uygurlar Dönemi’nde Maniheizm, Budizm ve sonrasında da İslam inancı, Türklerin sanat biçiminin

belirlenmesinde önemli bir etkiye sahiptir (Özkeçeci, 2007: 4-15). Bu çalışmada geleneksel Türk sanatları arasında olan minyatür, hat ve gölge oyunu sanatları incelenecektir.

1.1. Minyatür

Minyatür sanatı; “Genellikle el yazması kitaplarda, metni açıklamaya yönelik yapılan, çok ince işlenmiş, küçük boyutlu resim ve nakış sanatıdır” (Can ve Gün, 2015: 125). Diğer bir tanıma göre “(...) yazma eserlerde anlatılan olayları görselleştirmek üzere, yapılan kitap resimlerine minyatür denilmektedir. Minyatür terimi, Orta Çağ Avrupası’nda yazma kitapların bölüm başlarına yapılan tezhiplerde (süslemelerde) baş harfleri vurgulamak amacıyla kullanılan kırmızı boya *minium*dan türetilmiştir ve söz konusu tezhipleri tanımlar” (Can ve Gün, 2015: 125). Latince *miniare* kökünden türetilen kelime İtalyanca *miniatura*, Fransızca *miniatur*’ şeklinde kullanılıp, Türkçeye bu dillerden geçmiştir. (Mahir, 2005: 15). İslam dünyasında minyatüre; *nakış*, minyatür sanatçısına da *nakkaş* ya da *musavvir* denilmektedir. Minyatür, Doğu ve Batı medeniyetlerinde çok eskiden beri bilinen bir resim sanatıdır (Can ve Gün, 2015: 125). Fakat, Doğu ve Batı minyatürleri arasında içerik, biçim ve renk bakımından farklılıklar bulunduğu bilinmektedir. İsmayıl Hakkı Baltacıoğlu *Türk Plastik Sanatları* (1971: 84). adlı kitabında Türk minyatürcülüğü hakkında şu ifadeleri kullanmıştır:

“Türk minyatürcülüğü geometrik olmamakla birlikte, doğacı resim anlayışından uzaklaşan, uzaklaştıkça da güzelleşen bir resim çıkışı idi. Bu resimlerde biçimler, pozlar, renkler hep kendilerine göre idi. Bu resimler ilham almak için akıl gözü ile dış aleme değil, gönül gözü ile iç alemi gören resimlerdir. Türk minyatürleri, Türk nakkaşların dile getirdikleri bilinçaltı yaşayışından başka bir şey değildir. Onlara yüksek sanat değeri verilmesi de bundandır”.

İskender Pala, İslam sanatındaki genel şiiriyeti, minyatürde ifadelendirmektedir. Pala’ya göre minyatür, şiirin resmidir. Göz, dış gerçeği üç boyutlu olarak kavrar ancak minyatürde bu üçüncü boyut terk edilir. Minyatürde perspektif ve gölge yoktur; üç boyutlu değildir” (Pala’dan akt. Çetin, 2018:130). “Minyatürde doğal nesne ya da kişilerin, perspektif ve gölgeye dayanarak, doğrudan bir portresi çıkartılmaya çalışılmaz” (Koç, 2009: 188). Minyatürde işlenecek konu, ilk önce eskiz olarak çok ince kıllı fırçalarla kiremit rengi boya veya sepya mürekkebiyle kâğıda çizilmektedir. Minyatür yapılma aşamasında ilk önce renkler üst üste sürülür, daha sonra bu renklerin birbirine karışmaması için suyla inceltilmiş toprak boyalar kullanılır. İlk zamanlarda bu boyaları sabitlemek için kullanılan yumurta sarısı yerine zaman içinde suda eritilmiş tutkal karışım kullanılmaya başlanmıştır. Minyatür yapımına uygun fırçalar beyaz kedi yavrusunun gıdı tüyünden yapılan çok ince kıllı

fırçalardır. Kâğıt olarak ise yumurtalı ve aharlı kâğıt kullanılmaktadır. Hazırlanan karışım kâğıda sürüldükten sonra kurumaya bırakılır ve kâğıt mührelenerek işlem tamamlanmaktadır (Mahir, 2005: 15-16).

Minyatür sanatının ortaya çıkışını ve gelişimini anlamak için İslam'ın tasvir konusuna bakışını bilmek gerekmektedir. İslam'ın ortaya çıktığı ilk yıllarda insanları putperest anlayıştan koparıp İslamiyet'i yaymak için heykel ve resim sanatlarına ciddi bir tepki gösterilmiştir. Bu anlayışa göre tasvir yapan kişi bir kula yakışmayan duygu ve düşüncelere kapılmakta ve Allah'ın yaratıcılık sıfatına gölge düşürmektedir. Bir diğer anlayışa göre ise; tasvirin kendisi doğrudan sakıncalı değildir. Asıl sakıncalı olan kısım tasvirin muhteviyatıdır. Aksi halde, minyatür, para, elbise, çanak gibi eserlerde herhangi bir figürün ya da televizyon ve sinemadaki her türlü görüntünün tamamıyla yasak olması gerekmektedir. Bu anlayış aynı zamanda İslam'ın bütün zaman ve mekanların dibi olduğu anlayışını zora sokacaktır (Can ve Gün, 2015: 27-30). Prof. Dr. Güner İnal *Türk Minyatür Sanatı* (1995: 11) adlı kitabında İslam'ın ilk devirlerinde tasvir yasağının bulunmadığını, bu yasağın ilerleyen dönemlerde ortaya çıktığını şu sözlerle açıklamaktadır:

“İslam'ın ilk devirlerinde tasvir yasağı bulunmadığı ve bunun daha sonra ortaya çıktığını kanıtlayan bir takım yazılı belgeler de vardır. Mekke hakkında yazan ilk kişi Azraki (ölm. 858) Peygamberin Mekke'ye girip Kabe'ye gittiği zaman resimlerin silinmesini emrettiğini fakat elini kucağında İsa'yı tutan Meryem resminin üstüne koyarak onun silinmemesini söylediğini nakleder.”

İnal'a göre; *Kur'an* 34: 12-13'de cinlerin, Hz. Süleyman için heykel yaptıklarını söyleyen ayet heykel yapımının cinlere özgü bir eylem olduğu fikrini uyandırmıştır. Bir diğer ayet ise *Kur'an* 6: 75-80'de geçer ve Hz. İbrahim ve putlardan bahseder. Bu ayet ise tasvir yapmakla put yapmak arasında benzerlikler olduğu şeklinde yorumlanmıştır. Ayetlerin yanı sıra bazı hadislerde tasvir konusu çerçevesinde yorumlanmıştır. Bu hadislerden bir tanesine göre “Melekler içinde bir tasvir ve bir köpek bulunan bir eve girmeyeceklerdir” (İnal, 1995: 10-12). Ernst Kühnel ise *Doğu İslam Memleketlerinde Minyatür* adlı kitabında Kur'an'da tasvirin yasaklandığı ve bu sebeple İslam sanatında resim ve heykel yapımının yaygınlaşmadığı fikrini kabul etmez. Kühnel'e (1952: 03) göre: “(...) Bu mukaddes kitapta bahis konusu olan sure ancak putperestliği yasak etmektedir. Bundan, sanatkarın dini konuları figürlü veya sembolik bir şekilde ele almaktan sakınması gerektiği neticesi çıkar.” Ne var ki İslam'ın tasvire yaklaşımı İslam sanatlarında ciddi bir karşılık bulmuş ve Müslüman sanatçıları büyük oranda etkilemiştir.

Kur'an'da açıkça bir tasvir yasağından söz etmek pek mümkün olmasa da bazı ifadeler farklı yorumların ortaya çıkmasına sebep olmuştur. Bütün bu yorumlamalar göz önüne alındığında; Kur'an'da ve dinin esaslarında açık bir şekilde belirtilmemesine rağmen İslam sanatında, Batı sanat anlayışında olduğu gibi gerçeğe ya da dış aleme yönelmiş bir tasvir anlayışı hiçbir zaman gerçekleşmemiştir. Bu durumun yanı sıra İslam'ın tasvire bakışı minyatür sanatının gelişmesine ve İslam tezyinatında yeni ufuklar açılmasına yol açmıştır.

Minyatürün, İslam sanatları arasına Türklerin aracılığıyla girdiğini söylemek mümkündür. Öyle ki, İslam sanatında rastladığımız ilk minyatür örnekleri Büyük Selçuklular döneminde ortaya çıkmıştır. Minyatür sanatı Büyük Selçuklu devlet adamlarının emrinde çalışan Uygur yazıcıları eliyle İran'a, oradan Bağdat'a taşınmıştır. Sonrasında Türklerin Anadolu'yu fethetmesiyle beraber bu sanat Anadolu'ya yayılmıştır. Minyatür sanatı, Osmanlı Devleti'nde en parlak dönemini Kanuni Sultan Süleyman devrinde yaşamıştır. Bu dönemin en önemli nakkaşları Ali Şir Nevai, Matrakçı Nasuh'tur. Lale Devri'nde Batı tarzı resim anlayışı Osmanlı minyatür sanatını etkilemiştir (Can ve Gün, 2015: 126). "İslam kitap sanatında ayrıcalıklı bir yere sahip olan Osmanlı minyatürleri, belgesel değer taşımaları ve özellikle tarihi konulu eserlerdeki örneklerinin gerçekçi yaklaşımıyla değer taşırlar. Bu resimler tarih, sosyoloji, kültür tarihi ve diğer alanlarda yapılan birçok araştırmada yararlanılan görsel belgeleri oluşturmalarının yanı sıra Cumhuriyet sonrası Türk resminde de kimi zaman esin kaynağı olmuşlardır (Mahir, 2005: 173). Batılılaşma akımı neticesinde, On sekizinci yüzyıl sonlarından itibaren geleneksel kimliğini kaybeden Osmanlı minyatürünün yerini duvar resimleri ve ilk örneklerini padişah portreleriyle veren tuval resimleri almıştır.

1.2. Hat

Geleneksel Türk sanatlarından bir diğeri hat sanatıdır. Arapça kökenli bir kelime olan hat, sözlükte; "ince, uzun, doğru yol, birçok noktanın birbirine bitişerek sıralanmasından meydana gelen çizgi, çizgiye benzeyen şeyler ve yazı gibi anlamlara gelir. Hat kelimesi özellikle İslam kültüründe *yazı* ve *güzel yazı* (hüsn-i hat, hüsnü'l hat, el-hattu'l hasen) anlamlarında kullanılmıştır (Serin, 2003: 17). Hat, sözün veya ruhta cereyan eden fikir ve duyguların alfabe ve yazı vasıtalarıyla resmedilmesidir (Cürcani'den akt. Serin, 2003: 17). "Arapça'da çizgi ya da bir satır anlamına gelen hat sözcüğü, Arap harfleriyle yazılmış güzel el yazısı karşılığı olarak kullanılmaktadır. Her cins yazının iri şekline celi,

harf ve kelimelerin kaideye uygun bir şekilde üst üste terkip edilmesine de istif adı verilmektedir” (Can ve Gün, 2011: 293). Yalnızca İslam yazıları için kullanılan bir tabir olan hat, estetik kurallara bağlı kalarak ölçülü ve güzel yazı yazma sanatıdır. Hat sanatçısına *kâtip*, *muharrir*, *verrak*, *hoş-nüvis* ve *hattat* gibi isimler verilmiştir. Osmanlı’da ise bu sanatı icra eden kişilere *hattat*, bu sanata da *hattatlık* denilmiştir (Serin, 2003: 18).

Her uygarlığın dayandığı bir yazı dili bulunmaktadır. Oldukça geniş bir coğrafyaya yayılmış olan İslam uygarlığının yazı dili ise Arap yazısıdır. Nabati yazısına dayanan ve Arap dilinin fonetiğine uygulanan Arap alfabesinde, yirmi sekiz harf ve bu harflerin şekil ve isimleri bulunmaktadır. İslam dininin yayılmasıyla beraber vahyin yazılması, korunması ve diğer insanlara aktarılması sebebiyle yazının önemi artmıştır. Kur’an’ı, Allah’ın sözüne yakışır bir güzellikte yazma çalışmaları ve “Güzel şeyler güzel kaplara konur” anlayışı yazının sanat yazısı (hüsn-i hat) seviyesine yükselmesine yol açmıştır (Serin, 2003: 18). Arap coğrafyasında ve Anadolu’da yaşayan sanatçılar bu anlayışla bir ibadet coşkusu içinde Kur’an’ı yazarak Allah’ın kelamını gönüllere sanat aracılığıyla iletmeye çalışmışlardır. İslam’ın tasvire yaklaşımı ve süsleme sanatlarında figürden uzak duruşu hat sanatının gelişmesinin etkenlerinden bir diğeridir. Ayrıca Kuran yazısının Arapça olması hat sanatının Müslümanlar arasında saygınlık kazanmasını ve giderek daha önemli bir sanat dalı halini almasını sağlamıştır.

Göze hitap eden bir sanat olan hat sanatında İslam tefekkürü, iman ve heyecanı önemli bir yer tutmaktadır. Kur’an’a verilen önem tezhip, yazı ve cilt sanatlarının gelişmesine yol açmıştır. Bu durumdan dolayı hat sanatının en güzide örneklerini Kur’an’ı Kerim, hadisler ve hikmetli sözlerin yazıldığı kıtalar oluşturmaktadır. Bunların dışında hat yazılarını; devlet teşkilatında, kitabelerde, kubbe yazılarında, mezar taşlarında, ahşap ve maden işlerinde, çini, kumaş ve tuğla yazılarında görmek mümkündür.

Diğer güzel sanat dallarında olduğu gibi hat sanatında da yetkin ve güzel eserlerin ortaya çıkması için yetenek, çalışma ve yaratıcılığın yanında tekniğin de önemli bir yeri vardır. Bunların yanı sıra hat sanatçısının manevi olarak da kendini geliştirmiş olması gerekmektedir. “Hattat, ruhi yüksekliğe erişmedikçe sanatını gerçekleştiremez, yani yazısını yazamaz” (Serin, 2003: 28). Bu noktadan bakıldığında ‘ruhi bir olgu’ ve manevi ve ahlaki yeterliliğin hat sanatında ne kadar önemli olduğu görülmektedir.

Yazıda kullanılan aletlerin yeterliliği, malzemenin kalitesi sanatkarın başarısına etki etmektedir. Hat sanatında kullanılan kamış kalemin ıslahı, mürekkebin ve kâğıdın istenilen vasıfta hazırlanması oldukça tecrübe ve bilgi isteyen bir durumdur (Serin, 2003: 333). Kalem, kalemtırış, makta, kâğıt, kâğıt makası, mıstar, mürekkep, hokka ve yazı altlığı hat sanatı icra edilirken kullanılan malzemelerdir. Bu malzemeler kendi içlerinde uygulama bakımından oldukça çeşitlenmektedir.

Hat sanatının eğitim ve öğretimi, yıllarca süregelen tecrübeye dayanarak ve geleneksel usullere bağlı kalınarak usta-çırak ilişkisi çerçevesinde yürütülmüştür. Hocanın güzel yazmayı öğretmek için öğrenciye verdiği eğitim *meşk etmek*, öğrencinin bu sanatı öğrenmek için ders alması ise *meşk almak* anlamlarına gelmektedir (Serin, 2003: 347). Hat sanatının gelişimine Osmanlı hattatlarının da ciddi katkıları olmuştur. Bu sanatın “Kur’an-ı Kerim Hicaz’da nazil oldu, Mısır’da okundu ve İstanbul’da yazıldı” vecizesini söyletecek derecede en parlak dönemini Osmanlılar zamanında yaşadığını söylemek mümkündür” (Can ve Gün, 2011: 294). 1928’deki harf devrimiyle birlikte Arap harflerinin kullanımdan kaldırılması ve Latin alfabesine geçilmesi, hat sanatını yaygın bir sanat dalı olmaktan çıkarmıştır. Bu dönemden itibaren hat sanatı, belirli eğitim kurumlarında öğretilen geleneksel bir sanat dalı halini almıştır.

1.3. Gölge Oyunu

Gölge oyununun ne zaman ve nerede çıktığı konularına dair birçok tartışma bulunmaktadır. Bir rivayete göre; Çin imparatoru Wu’nun karısının ölümü üzerine saraydaki sanatçılar, Wu’nun ölen karısına benzer bir kadını beyaz perde arkasından geçirip gölgesini bu perdeye düşürerek imparatoru avutmak istemiştir. Bu buluş, gölge oyunu da denilen bir oyunun doğup gelişmesine sebep olmuştur. “Gölge oyunu Asya’nın belirli geniş bir bölgesine özgüdür” (And, 1977: 13). Asya’da ortaya çıkmış bu oyun daha sonra Orta Doğu, Balkanlar, Kuzey Afrika ve Avrupa’ya buradan yayılmıştır. Bir başka rivayette bu oyunun kaynağı olarak eski Hint gösterilmektedir. Eski Hint’ten Cava’ya aktarılan ve orada yaygınlaşan gölge oyununda Hint efsaneleriyle benzerlikler bulunması bu ihtimalin düşünülmeye sebep olarak gösterilmektedir (Sevilen, 1990: 01-03). Başka bir kaynağa göre Türklerin ana yurdu olan Altay dağlarındaki Pazyryk mağaralarında bulunan ölümlerin eşyaları arasında yer alan Karagöz tasvirleri, Türklerin gölge oyunuyla bundan iki bin dört yüz yıl öncesinde tanıştıklarını göstermektedir. “(...) Yakın-Doğu sanatı tesiri altında görünüyorsa da bunların garip ve hayali üslupları her şeyden ziyade, Türklerin Gölge oyunu

suretlerinin atalarından beri olduğu inancını verir” (Sevin, 1968: 9). Diğer bir rivayete göre Camii inşaatında çalışan Karagöz ve Hacivat adlı iki amele komik hikayeler anlatıp diğer işçilerin çalışmalarına mâni olmuş ve bu şekilde camii yapımını aksatmışlardır. Bu durumu gören Sultan Orhan, Hacivat ve Karagöz’ün idamlarına karar vermiş fakat daha sonra bu kararından dolayı pişman olmuştur. Bunun üzerine Şeyh Küşteri adlı bir sanatkâr, Karagöz’le Hacivat’ın hayallerini beyaz perdeye yansıtarak Padişah’ın üzüntüsünü hafifletmeye çalışmıştır. Böylece Karagöz oyunu gelişip yayılmıştır. Karagöz oyunu oynatılan bir meydanın adının Şeyh Küşteri Meydanı olması bu rivayete dayandırılmaktadır. Evliya Çelebi ise bu konu hakkında “Anadolu Selçukluları döneminde yaşayan Karagöz ile Hacivat’ın birbirleriyle tartışma ve çatışmalarından esinlenilerek sahneye konmuş bir oyundur” (Evliya Çelebi’den akt. Kudret, 1968:11) ifadelerini kullanmıştır. Bir başka görüş ise Karagöz oyununda çingenelere ait öğelerin bolluğu sebebiyle bu oyunu Hindistan’dan Batı’ya göç eden çingenelerden Türkiye’de kalanların getirdiğini ve yaydığını söylemektedir (And, 1977: 241). Eski tarihlerde *hayal oyunu* olarak da tanımlanan gölge oyununun, İslam dünyasına 11. asırda görüldüğü ve daha sonra Mısır yoluyla Türkiye’ye geldiği düşünülmektedir (Sevilen, 1990: 03).

Gölge oyununun temelinde beyaz bir perdenin arkasına konulan ışık ve ışıgın önünden geçirilerek perdeye yansıtılan şekiller yer almaktadır. “Ekseriya deve derisinden yapılmış bu insan ve eşya resimleri renklidir. Perdeye kendi güzel şekilleri ve sihirli renkleriyle akseder. Karagözcü, bu şekilleri hareket ettirir, konuşturur, insan ve hayvan şekilleri mafsallı olduğundan perdeye çok çevik ve kıvrak hareketler yapabilirler” (Sevilen, 1990: 01). Geleneksel Türk Sanatları hakkında çalışmalar yapan Metin And, *Dünyada ve Bizde Gölge Oyunu* kitabında gölge oyununu; “Bir aydınlatma kaynağı ile yarı saydam bir perdeden yararlanılarak, bu perdenin önünde ya da gerisinde, iki boyutlu saydam ya da saydam olmayan kuklaların oynatılmasına gölge oyunu diyoruz” (And, 1977: 13) şeklinde tanımlamıştır. Cevdet Kudret ise *Karagöz* adlı eserinde gölge oyununu; “Gölge oyunu, deriden kesilmiş birtakım şekillerin (insan, hayvan, bitki, eşya vb.) arkadan ışık verilerek beyaz bir perde üzerine yansıtılmasını temeline dayanır” (Kudret, 1968: 07) şeklinde ifade etmiştir. Batıda bu oyuna *Çin gölgeleri* adı verilmektedir (Kudret, 1968: 08). Gölge oyununun kökenine bakmadan önce hangi ihtiyaçlardan dolayı ortaya çıktığını ve hangi gereksinimleri karşıladığını incelemek gerekmektedir. Platon, *Devlet* (2018: 234-235) adlı eserinde mağara benzetmesinin sonunda şu ifadeleri kullanmaktadır:

“(…) benim düşünceme göre kavranan dünyanın sınırlarında “iyi” ideası vardır. İnsan onu kolay kolay göremez. Görebilmek için de, dünyada iyi ve güzel ne varsa hepsinin ondan geldiğini anlamış olması gerekir. Görülen dünyada ışığı yaratan ve dağıtan odur. Kavranan dünyada da doğruluk ve kavrayış ondan gelir. İnsan ancak onu gördükten sonra iç ve dış hayatında bilgece davranabilir,”

Gölge oyunundaki sahne (görünen, yansıyan, gölge) ve perde arkası (asıl olan, gerçek, hakikat) düşünüldüğünde bu sözlerle bir benzerlik olduğu görülmektedir. Öyle ki Platon *Yasalar* adlı eserinde “evren büyük bir tiyatro, insanoğlu da ipleri Tanrı’nın elinde olan kuklalar gibidir” (Platon’dan akt. And, 1977: 20) cümlelerini kullanmaktadır. Ömer Hayyam ise bir rubaisinde “Biz Tanrı’nın elinde oyuncak kuklalarız. Bu bir gerçektir, mecaz değildir. Bir gün birkaç kişi geldik, rollerimizi oynadı, gene birer birer yokluk dünyasına döndük” (Hayyam’dan akt. And, 1977: 28) sözlerini kullanmaktadır. Diğer taraftan İslam dünyasında gölge oyunu için *Zıll-i Hayal* tabiri kullanılmıştır. Bunun sebebi olarak bu oyunun tasavvuf inanışı içinde bir ifade aracı olarak görüldüğü düşünülmektedir. Bu düşünceye göre, kâinatta var olan her şey yegâne gerçek varlık olan Allah’ın biz zuhur alemi olan bu dünyadaki hayalleridir. Bu geçici varlıklar, tıpkı Karagöz perdesinde görünen hayaller gibi, O’nun gölgeleri ve yansımalarıdır. Hakikat ise bütün bu geçici hayallerin arkasında, ardında ebedi alemdir (Sevilen, 1990: 03). Tüm bu örnekler göz önüne alındığında gölge oyununun, insanoğlunun hakikat arayışı ve yaratılış hakkındaki meraklarından doğan bir sanat olduğu düşünülmektedir.

Karagöz oyunu başlıca dört bölümden oluşmaktadır. Bu bölümler sırasıyla giriş, muhavere, fasıl ve bitiş şeklindedir. Karagöz oyunlarındaki tipler, giyim-kuşam ve konuşma biçimleri incelendiğinde yaşanmış olaylardan ve yaşamış kişilerden esinlenildiği söylenilebilir. Karagöz oyunları gerçekçi olmakla birlikte kopyacı değildir. Kişi tasvirleri karikatürleştirilmiş, yalın ve keskin bir şekilde verilmiştir. Karagöz’ün üç temel niteliği vardır; güldürücülüğü, toplumsal ve siyasal taşlamacılığı, açık-saçıklığı (And, 1977: 327). Bu oyunlarda acıklı ve dramatik konular dahi komedi şeklinde karşımıza çıkmaktadır. Bu oyunlarda kimi zaman devlet görevlileri ve devlet işlerine yer verilmekte, siyasal ve toplumsal taşlamalar yapılmaktadır (Kudret, 1968: 34-37). Osmanlı Devleti’nde yer alan Ermeni, Rum, Arap, Acem, Yahudi, Arnavut, Laz, Kürt gibi azınlıklara ait tipler ve bu azınlıkların karakteristik özelliği kendilerine Karagöz oyununda yer bulmaktadır. Bu anlamda gölge oyunları; bahsi geçen zamanda yaşamış olan halklar, bu halkların kılık-kıyafetleri ve dönemin diğer sosyal özelliklerinin anlaşılması açısından bir veri niteliği taşımaktadır. Karagöz oyunlarında müziklerin de ayrı bir önemi vardır. Bu oyunlarda

perdenin arkasından genelde neşe veren klasik Türk müziği ve Türk Halk müziği kullanılmaktadır (Sevilen, 1990: 06-09). Türklerin, gündelik olaylardan komedi yaratma yetenekleri dram yaratma yeteneklerinden üstün olduğu söylenebilir. Bu açıdan bakıldığında Karagöz, Türk halkının zekasını ve olaylara yaklaşımını yansıtmak ve sahneye koymak için önemli bir ifade aracı olmaktadır (Sevilen, 1990: 05-06). Şeyh Fehmi Efendi, Kör İmam, Enderunlu Hakkı Bey, Kâtip Salih, Şekerci ve Derviş Efendi gibi isimler gölge oyununun sanatçılarından bazılarıdır (Kudret, 1968: 16-17). 20. Yüzyılın ilk döneminde bir süre daha canlılığını devam ettiren gölge oyunu cumhuriyet devrinde ise yerini tiyatro ve sinemaya bırakmıştır. Diğer geleneksel sanat dallarında olduğu gibi gölge oyununun da eskisi gibi rağbet görmemesinin temelinde Osmanlı'nın son döneminde gerçekleşen Batılılaşma çabaları yatmaktadır.

Osmanlı Devleti'nde, Batılılaşma etkilerinin on sekizinci yüzyılın başlarına rastladığı bilinmektedir. Siyasal ve ekonomik olarak Avrupa'nın gerisinde kalındığının kabul edildiği Osmanlı Devleti'nde öncelikle askeri alanlar olmak üzere birçok alanda Batılılaşma çabaları görülmüştür. "(...) Batılılaşma hareketi toplumun kendisinden gelmeyip yukarıdaki yönetici kadronun müdahale ve zorlamalarıyla yürütülmeye çalışılmış, öte yandan Batılılaşmak istenirken, her şeyden önce devleti imparatorluğun yıkılmakta kurtarma amaç edinilmişti" (Cezar, 1971:1). Osmanlı devlet adamlarının gerilemeye son vermek ve imparatorluğa yeniden güç kazandırmak amacı ile Batı'nın bilgi ve tekniğinden faydalanma çalışmaları; devletin idari örgütlerinde olduğu kadar, kültürel ve toplumsal hayatta da değişmelere yol açmıştır. Bu etkinin kendini gösterdiği alanlardan biri ise yabancı kültürlerle ait izlerin kolaylıkla belirip yer edinebileceği bir alan olan sanattır. *Osman Hamdi Bey ve Dönemi* adlı eserde konu hakkında şu sözlere yer verilmektedir:

"Osmanlı İmparatorluğu'nda "Sanatta Batılılaşma" ilk kez 17. Yüzyılda Lale Devri'yle beraber, geleneksel üslup özellikleri arasında görülmeye başlayan yeni bir üslubun somutlaşmasıyla güncellik kazanır. Tarihsel süreç içerisinde farklı özellikler ve farklı modellerle Avrupa ülkeleri sanatlarında görülen Klasik, Barok, ve Rokoko üslupların Osmanlı sanatına girmesiyle başlayan bu yeni üslupsal yansımalar, ve sanatta Batılılaşma, 19. Yüzyıldan sonra sanatsal eylemin örgütlenme biçimi, sanat eğitimi ve sanatı destekleyen gruplardaki sosyal başkalaşımınla beraber Osmanlı üslubundaki iskelete giydirilen yeni bir elbise, yeni bir kılıf olmaktan çıkarak, 19. Yüzyıl Osmanlı kültürel ortamının önemli bir ögesi, yeni bir sosyal düzenin iletildiği, yeniden üretildiği ve araştırıldığı kültürel değişimin geniş kapsamlı gösterge sistemini oluşturur" (Rona, 1993:57).

Batılılaşma hareketleri ile birlikte ortaya çıkan bu etkilerin, Türk sanatlarının geleneksel kültüründe var olan düşünceye ve estetiğe yabancı bir anlayışa sahip olduğunu

söylemek mümkündür. Doğan Kuban’a (1994:248-249) göre: “Özünü kendi ülkemizde bulamayacağımız oluşları, hem öz hem de ona bağlı olarak ithal etmek zorunda idik. Yeni gelen biçimin özü, toplum yapısına yabancı kalıyordu. Bu yüzden de ithal edilenle onu hazzetmek durumunda olan bünye arasında devamlı bir karşıtlık meydana geliyordu” Kuban’ın bahsettiği bu karşıtlık sonucunda Osmanlı-Türk kültürünün birer yansıması olan geleneksel sanatlar zamanla önemini yitirmiştir. Özellikle başkentte ve büyük merkezlerde icra edilen sanatın gelenekle ilişkisi kesilmiştir. “Resim minyatürün yerini almış, hat sanatkarı yetişmez olmuştur. Geleneksel teknikleri yaşatmak için girişilen denemeler kısa süreli olmuştur” (Kuban, 1994:250). Orta Asya’dan başlayarak Anadolu topraklarına kadar gelmiş ve burada gelişmeye devam etmiş gelenek, görenek, kültür ve ahlaki değerlerimizi yansıtmakta bir aracı görevindeki geleneksel sanat eserlerimiz; Osmanlı İmparatorluğu’nun gerileme dönemine kadar en güzel biçimde varoluşlarına devam etmiştir. Gerileme döneminden sonra Batılı düşünce sistemine yenik düşerek temel özelliklerini yitirmeye ve neredeyse yok olmaya yüz tutmuşlardır.

II. BÖLÜM

TÜRK SİNEMASINDA ÜSLUP ARAYIŞLARI VE SANAT OLARAK SİNEMA

2.1. Türkiye’de Sinema ve Gelişim Süreci

Sinema, Karagöz ve Hacivat’tan dolayı hayal perdesine aşına olan ülkemize, dünyada ortaya çıkışının üzerinden çok fazla zaman geçmeden uğramıştır (Şen, 2010: 14). Dünyanın çeşitli yerlerine operatörler göndererek belge filmler çektiren Lumiere kardeşlerin operatörleri İstanbul, İzmir ve o zamanlar Osmanlı İmparatorluğu’na dahil olan çeşitli yerlerde filmler çekmişlerdir (Onaran, 1994: 11). Bu operatörlerden olan Eugene Promio’nun anılarında İstanbul, İzmir, Yafa ve Kudüs’te çekimler yapıldığına dair sözlere rastlanılmaktadır (Özön, 2010: 32). Türkiye’de ilk film gösterimi ise sarayda gerçekleşmiştir. 1896 yılında Bertrand adlı bir Fransız sarayda II. Abdülhamid’e bir film gösterimi yapmıştır (Özön, 2010: 34). Aynı yıllarda Fransız *Pathe Film Kurumu*’nun İstanbul’daki temsilcisi Romanya uyruklu Sigmund Weinberg’in öncülüğünde Beyoğlu’nda Sponeck Birahanesinde halka film gösterimi yapılmıştır. Filmleri izleyen yazarların anılarına göre gösterilen bu filmler kısa metrajlı olmakla beraber güldürü türündedir. Halkın sinemaya olan ilgisini gören Weinberg tarafından, 1908’de Türkiye’de ilk sinema olan Pathe sineması açılmıştır. Pathe sinemasının ardından Palas, Malik, Elhamra ve Opera adında sinemalar da açılmıştır. Makedonya asıllı Manaki Kardeşlerin 1907’de çektikleri belge filmler Osmanlı topraklarında çekilen ilk film olarak kabul edilir (Onaran, 1994: 11-13). Agah Özgüç, *100 filmde Başlangıcından Günümüze Türk Sineması* adlı kitabında 1914 öncesi sinemayla alakalı yabancı uyruklu sinemacıların Türk topraklarında çektikleri filmleri, sinema salonlarının açılışını ve ilk film gösterimleri gibi olayları yok saymasa da bu olayları ayrı bir sürecin içinde ele almaktadır (Özgüç, 1993: 13). Agah Özgüç Türk sinemasının başlangıç yılı olarak 14 Kasım 1914 yılını kabul eder. Orduda yedek subay olarak görev yapan Fuat Uzkınay tarafından filme alınan *Ayestefanos’taki Rus Abidesinin Yıkılışı* adlı belge film ilk Türk filmi olarak kabul edilmektedir.

Enver Paşa Birinci Dünya Savaşı’nda Almanya’yı ziyaretinde sinemaya verilen değeri görmüş ve ülkeye dönünce ilk iş olarak “Merkez Ordu Film Dairesi’nin kurulmasını sağlamıştır. Ordu Film Dairesi genellikle padişah ve komutanların resmi ya da özel yaşamları ve savaşla ilgili belge filmler çekmiştir (Onaran, 1994: 14). *Çanakkale*

Muharebeleri, Galiçya Harekâtı, Galiçya'da 19 Süvari Müfrezesi, Alman İmparatoru'nun Dersadete Gelişi, Alman İmparatoru'nun Çanakkale'yi Ziyareti gibi belge filmler bunlardan bazılarıdır (Şen, 2010: 16). Bu sıralarda dünya sineması belge filmlerden sinema anlatımının oluşmaya başladığı kurmaca filmlere geçmiş fakat Türk sineması bu noktada dünya sinemasının izlediği gelişmeyi yakalayamamıştır.

Türk sinemasında ilk yerli kurmaca film çalışmaları 1915 yılında Merkez Ordu Sinema Dairesi tarafından yapılmıştır. Çekilen filmlerden biri olan *Leblebici Horhor Ağa* (1923) filmi bazı aksaklıklardan dolayı tamamlanamamıştır. Aynı şekilde *Himmet Ağanın İzdivacı* (1914-1918) adlı tiyatro oyununun çekimlerine savaş sebebiyle ara verilmek zorunda kalınmıştır. Savaşın yenilgiyle sonuçlanmasının ardından Merkez Ordu Sinema Dairesi feshedilmiş sinema ile ilgili çalışmalar yarı resmi kuruluşlar olan Müdafaa-i Milliye Cemiyeti (1915) ve Malul Gaziler Cemiyeti (1918) tarafından gerçekleştirilmeye devam etmiştir. Müdafaa-i Milliye Cemiyeti ilk olarak belge film çekimlerine devam etmiştir. Daha sonra Müdafaa-i Milliye Cemiyeti adına Sedat Simavi tarafından daha önceki öykülü film denemeleri yarım kaldığı için Türk sinemasının ilk öykülü filmleri kabul edilen *Pençe* ve *Casus* (1917) adlı filmler çekilmiştir (Coşkun, 2009: 17-18). Aynı yıllarda film çeken bir diğer isim ise tiyatro kökenli olan Ahmet Fehim'dir. Fehim, Malul Gaziler Cemiyeti adına 1919 yılında *Mürebbiye* (1919) ve ilk tarihsel film denemesi olan *Binnaz'ı* (1919) çeker. *Mürebbiye*, İşgal kuvvetlerince sansürlenerek Türk sinemasının sansüre uğrayan ilk filmi olmuştur (Şen, 2010: 16). Fehim'in çektiği bu iki filmin bir diğer özelliği ise Türk sinema tarihinde ilk kez kadın kişilikleri üzerine kurulmuş konulardan oluşmasıdır. Sadi Fikret Karagözoğlu ise *Bican Efendi Vekilharç* (1921), *Bican Efendi Mektep Hocası* (1921), ve *Bican Efendinin Rüyası* (1921) filmleriyle Türk sinemasında ilk olarak güldürü tiplemesini yaratmıştır (Özgüç, 1993: 5). Bu kurmaca filmlerin yanı sıra Malul ve Gaziler Cemiyeti tarafından belge filmler de çekilmiştir. *İzmir İşgalini Protesto Mitingi* (18 Mayıs 1919), *Fatih Mitingi* (19 Mayıs 1919), *Sultanahmet Mitingi* (23 Mayıs 1919) filmleri bunlardan bazılarıdır.

Bu kuruluşların dışında Donanma Cemiyeti de İsmet Fahri Gülünç yönetmenliğinde *Tombul Aşığın Dört Sevgilisi* (1920) adlı bir filmin yapımına başlanmış fakat tamamlanamamıştır (Coşkun, 2009: 19). Türk sinema tarihinin bu ilk konulu filmlerinin genel özellikleri dönemin yazarlarının eserlerinden ya da daha önce tiyatroya aktarılmış eserlerden uyarlanmış olmalarıdır. Bu filmleri yapan kişiler sinema eğitimi almamış, sinema dışında, genellikle tiyatrodan gelen kişilerdir. Bu sebeplerden dolayı çekilen bu filmlerin

anlatımında ciddi bir teatral etki söz konusudur. Türk sinemasının ilk yıllarının bir başka özelliği, ilk Türk filmlerini gerçekleştiren kurumların resmi ya da yarı resmi olmalarıdır (Coşkun, 2009: 19-20). Devlet eliyle kurulan Türk sineması ilk yıllarını bu şekilde geçirmiş ve ilk özel yapımevi olan Kemal Filmin 1921 yılında kurulmasına kadar bu durum aynı şekilde devam etmiştir (Coşkun, 2009: 20). Kemal Film 1922 yılında Muhsin Ertuğrul ile anlaşarak konulu film yapımına başlamış ve Türk sinemasında 1939 yılına kadar devam edecek olan *tiyatrocular dönemi* başlamıştır. Almanya ve SSCB’de oyunculuk ve yönetmenlik yapan ve tiyatro kökenli olan Ertuğrul, bu dönemde Türk sinemasında ‘tek adam’ olarak yer almıştır. Ertuğrul’un yönettiği filmlerin büyük bölümünün senaryolarını Mümtaz Osman takma adıyla Nazım Hikmet yazmıştır (Özgüç, 1993: 15).

Muhsin Ertuğrul yönetmenliğinde *İstanbul’da Bir Facia-i Aşk* (1922), *Ateşten Gömlek* (1923), *Boğaziçi Esrarı* (1922), *Sözde Kızlar* (1924), *Leblebici Horhor* (1923) ve *Kız Kulesinde Bir Facia* (1923) gibi filmler yapılmıştır. Bu filmlerde genellikle tiyatro kökenli kişiler çalışmıştır. 1924 yılında Kemal Filmin film yapımını bırakmasıyla birlikte yerli film yapımı durmuş, sinemalarda sadece ithal filmler gösterilmiştir. Daha sonraları İpek Film, Kemal Filmin bıraktığı boşluğu doldurmuş ve aynı şekilde Muhsin Ertuğrul ile anlaşarak yerli film yapımına devam etmiştir. Bu dönemlerde sinemaya ses girmiş fakat Türkiye’de sesli filmin yapılması için gerekli stüdyo ortamı olmadığı için Türk sinemasının ilk sesli filmi olan *İstanbul Sokaklarında* filminin çekimleri 1931 yılında yurtdışında gerçekleşmiştir. Bu filmin ardından İpek Film tarafından stüdyo kurulmuş ve filmler sesli olarak çekilmeye başlanmıştır. *Bir Millet Uyanıyor* (1932), *Fena yol* (1933), *Cici Berber* (1933), *Söz Bir Allah Bir* (1933), *Aynoroz Kadısı* (1938), *Tosun Paşa* (1939) adlı filmler bu dönemde çekilen filmlerden bazılarıdır. Bu filmlerin dışında Nazım Hikmet İpek Film adına *Düğün Gecesi* (1933) ve *Güneşe Doğru* (1937) adlı kısa filmleri çekmiştir (Coşkun, 2009: 17-21). Bu dönem özel film şirketleri ve Muhsin Ertuğrul arasındaki iş birliği sebebiyle kendilerinden başka hiç kimsenin Türk sinemasında yer bulmasına imkân vermeyecek bir dönem olmuştur. Kemal Film ve İpek Filmin dışında kimsenin büyük sermayeler ortaya koyarak bu alanda faaliyet gösterememesi ve bu film şirketlerinin ülkedeki birçok sinema salonunun sahibi olması bu alandaki tekelin sebepleri arasındadır. Bir diğer sebep ise tiyatro kökenli olan Muhsin Ertuğrul’un Türk Sinemasındaki tek adamlığıdır. Türk Sinemasında 1922 yılından 1940 yılına kadar olan dönem *tiyatrocular dönemi* olarak adlandırılır. Bu dönemde yapılan filmler sinemasal anlatımdan ziyade teatral bir anlatıma sahiptir. Bu durum Türk sinemasını olumsuz bir şekilde etkilemiş ve kendi sinemasal dilini bulmasını ve

olgunlaştırmasını geciktirmiştir (Coşkun, 2009: 21-23). Ertuğrul'un bu dönemde yaptığı filmlerde Alman ve Sovyet sinemasının etkileri görülmektedir. Ağdalı melodramların ve teatral bir havanın hâkim olduğu filmlerde sinema dili oldukça ilkindir. Yine de Ertuğrul'un yaptığı filmler, Türk sinemasının tarihsel süreci içerisinde değerlendirildiğinde bazı öncü ve önemli durumlarla karşılaşmaktadır. Örneğin *Ateşten Gömlek* (1923), *Bir Millet Uyanıyor* (1932), *Bataklı Damın Kızı Aysel* (1934), *Halıcı Kız* (1953) gibi filmler içerisinde Türk sinemasında ilk kurtuluş savaşı filmleri, ilk köy filmi, ilk renkli film ve ilk Müslüman Türk oyuncular gibi özellikler barındırmaktadır (Özgüç, 1993: 16).

Tiyatrocuların, Türk sineması üzerinde kurdukları egemenlik 1939 yılında *Taş Parçası* filmini çeken Fark Kenç'le birlikte yıkılmaya başlamıştır. Bu dönem tiyatro dışından birçok kişinin sinema alanına girdiği ve doğrudan sinemacılıkla işe başladığı bir dönemdir. *Geçiş dönemi* olarak adlandırılan bu dönemin yönetmenleri arasında Turgut Demirağ, Baha Gelenbevi, Şakir Sırmalı ve Orhan M. Arıburnu gibi isimler yer almaktadır. Bu dönemde yönetmenler tiyatro dışından gelen oyuncularla çalışmış ve yeni bir oyuncu kadrosunun kurulmasını sağlamışlardır (Coşkun, 2009: 24). *Taş Parçası* filminin eleştirmenler tarafından nispeten beğenilmesinin ardından Faruk Kenç, *Yılmaz Ali* (1940), *Kıvrıkcı Paşa* (1941), *Hasret* (1944), *Karanlık Yollar* (1947), *Hülya* (1947), *Günahsızlar* (1944) adlı filmleri çekmiştir. Kenç, bu filmlerde kendi özgün üslubu ve hareketli kurgu anlayışıyla belirgin bir sinema kişiliği sergilemiştir (Onaran, 1994: 40-41). Faruk Kenç'in sinemasında dikkati çeken en önemli hususlardan biri 1941 yılında çektiği *Yılmaz Ali* filmi ile Türk sinemasında ilk polisiye ve serüven filmi denemesini ortaya koymasıdır (Özgüç, 1993: 18). Geçiş Döneminin diğer bir özelliği ise sesli filmde vazgeçilerek dublaj yönteminin kullanılmasıdır. Bu yöntem ilk olarak Fark Kenç'in yönetmenliğini yaptığı *Dertli Pınar* (1943) filminde kullanılmıştır. Bu durum ülkenin tek sesli film stüdyosu olan İpek filmin tekelinin kırılmasına yol açmasını ve maliyetleri düşürmesi açısından birçok kişinin sinemada kendine yer bulmasını sağlamıştır. Ancak dublaj geleneğinin etkisini uzun bir süre devam ettirmesi Türk sinemasının gelişimini olumsuz bir şekilde etkilemiştir.

Bu yıllarda patlak veren İkinci Dünya Savaşı, her alanı olduğu gibi sinemayı da etkilemiştir. Savaş sebebiyle Türk sinemasında ağırlıklı olarak gösterilen Avrupa filmlerinin yerini Amerikan ve Mısır filmlerine bırakmıştır. Özellikle Mısır filmleri halkta ciddi bir karşılık bulmuş ve bu durum yerli film çekimini olumsuz olarak etkilemiştir (Coşkun, 2009: 25). Mısır filmleri melodram ve teatral içerikleriyle tiyatrocular döneminin olumsuz etkisini pekiştirmiş, seyircide ciddi bir karşılık bulmuştur. Bu sebeplerle yerli film yapımının önüne

geçmiş ve Türk sinemasının kendi dilini arama-bulma çabalarını olumsuz etkilemiştir (Özön, 2010:128). Özön, geçiş çağı sinemacılarını bir sanatçı olmaktan ziyade daha çok sinema zanaatkarı olarak değerlendirmiştir (Özön, 2010:149). 1950’li yıllarda, Türk sinemasının, anlatım diline önceki dönemlere oranla daha fazla yaklaştığını söylemek mümkündür.

Sinemacılar dönemi olarak adlandırılan bu yıllar Türkiye’nin siyasi, sosyolojik ve diğer birçok açıdan etkilendiği ve değiştiği bir döneme denk gelmektedir. Türkiye çok partili döneme girmiş ve cumhuriyetin kuruluşundan beri ülkeyi idare eden parti değişmiştir. Bu durum sinemayla birlikte diğer birçok alanın olumlu-olumsuz yönde etkileneceği bazı durumları beraberinde getirmiştir (Özön, 2010: 153). 1948 yılında *Belediye Eğlence Resminde* yapılan değişikliklerle birlikte yapımevlerinin, film yapımının sayısı artmış ve bu durum Türk sinemasını olumlu anlamda etkilemiştir. Sinemacılar döneminde yönetmenler, Türk sinemasını teatral anlatımdan arındırmaya çalışarak doğrudan doğruya bir sinema dilini kullanan filmlerin ilk örnekleri vermeye başlamışlardır. Bu yönetmenlerin başında Lütfi Ömer Akad gelmektedir (Coşkun, 2009: 26). Geçiş döneminde sinema-tiyatro yazıları yazan ve özel film şirketlerine mali danışmanlık yapan Akad, başlangıçta meslek olarak sinemayı seçmemiş fakat daha sonra yönetmen olmuştur. “Yani Akad, sinema alanında kendi kendini yetiştirmiş sayılabilirdi; başarısının en büyük nedeni de belki buydu” (Özön, 2010: 158). Teknik bakımdan Amerikan gangster filmlerinden, konu bakımından ise Fransız kara filmlerinden ve şiirsel gerçekçilik akımından etkilenen Akad’ın önemi ise bu etkileri tamamıyla ‘yerli’ bir hava içinde aktarmasıyla birlikte bir sinema dili oluşturmaktan geçmektedir (Özön, 2010: 166).

Akad’ın 1952 yılında çektiği *Kanun Namına* filmi sinema dilinin kullanıldığı ilk örnek olarak kabul edilmektedir. Akad, *Kanun Namına* filminde, hikâyenin işlenişi, çevrenin ve tiplerin seçilişi, kamera hareketleri, kurgusu itibarıyla kendinden önceki filmlerde rastlanılmayan bir sinema dili kullanmıştır (Özön, 2010: 162). Sinemacılar döneminin başlangıç filmi olan *Kanun Namına*’nın önemli yanlarından bir diğeri ise Akad’ın bu filmle kamera sokağa taşınması ve hareketli bir çekim tekniğini tercih etmesidir (Onaran, 1994: 55). *Kanun Namına* dışında Akad, *Altı Ölü Var* (1953), *Öldüren Şehir* (1954), *Beyaz Mendil* (1955) adlı filmleri çekmiştir.

Akad’ın yaptığı filmlerde teknik olarak Amerikan gangster ve kara film örneklerinin etkileri hissedilmektedir. Yaklaşım olarak ise bu filmlerde Fransız Şiirsel Gerçekçilik

akımının izleri görülmektedir. Bu özelliklerin dışından Akad'ın filmlerinin en önemli yanı bir sinema diliyle yapılmış olmalarıdır. Bu sebeple Akad, birçok yönetmeni etkilemeyi başarmıştır. Sinemacılar Döneminde eser veren bir diğer yönetmen ise Metin Erksan'dır (Coşkun,2009:27). 1952 yılında çektiği *Aşık Veysel'in Hayatı (Karanlık Dünya)* adlı film ile Türk sinemasında ilk gerçekçi köy filminin örneğini veren Erksan en önemli filmlerini 1960'lardan sonra verecektir (Özgüç, 1993: 22). Atıf Yılmaz Batıbeki aynı dönemde yönetmenliğe başlayan bir diğer isimdir. *Gelinin Muradı* (1957), *Yaşamak Hakkımdır* (1959), *Bu Vatanın Çocukları* (1959) filmleri Atıf Yılmaz'ın çektiği filmlerden bazıları olarak sayılabilir. Akad'ın etkisinde kalan ve bu dönemde eser veren bir diğer yönetmen ise Osman Seden'dir. Seden'in *Kanlarıyla Ödediler* (1955), *Sönen Yıldız* (1956), *Namus Uğruna* (1960) adlı filmlerinde melodram öğeleri ve şiddet gibi Amerikan kara film etkileri görülmektedir. Yine bu dönemde Memduh Ün'ün çektiği *Üç Arkadaş* (1958) filmi önemli bir yer tutmaktadır. Bu dönemde yeni yapımevleri kurulmuş ve yerli film yapımı giderek artmıştır. Diğer taraftan Akad'ın izinden giden sinemacılar ilk filmlerini yapmaya başlamış ve bu durum Türk sinemasının tiyatronun etkisinden kurtulmasını sağlamıştır (Coşkun, 2009: 28-30). Sinemacılar döneminde, Türk Sineması kendi sinema dilini-biçimini oluşturmaya çalışmıştır. Türk Sinemasının kendi dilini oluşturmaya başlamasından sonra bazı üslup ve akım arayışları görülmüştür. Bu üslup/akım çabaları ortaya çıktığı dönemde, yönetmenler ve sinema yazarları tarafından toplumsal gerçekçilik, halk sineması, ulusal sinema, milli sinema ve genç sinema gibi isimlerle adlandırılmıştır.

2.2. Türk Sinemasında Üslup Arayışları

Türkiye'de, 1960 yılında meydana gelen toplumsal ve siyasal olayların, sinemanın gelişmesi için gerekli olan manevi ortamın yaratılmasında önayak olduğunu söylemek mümkündür (Onaran, 1994: 103). 1961 Anayasası'nın getirdiği özgürlükçü ortam, o zamana dek bastırılan, değinilmeyen konuların yönetmenler tarafından işlenmesine olanak sağlamıştır. Sinemacılar döneminde kısmen de olsa bir sinema dili yakalamış olan yönetmenler bu sayede halk ve ülke sorunlarına gerçekçi bir açıdan yaklaşmayı denemişlerdir. Sinemacılar için artık nasıl anlatmak sorusu yerine neyi anlatmak sorusu daha önemli bir hal almıştır. Sansür yasasında bir değişiklik olmamasına rağmen uygulamada herhangi bir zorluk çıkmaması yönetmenleri bu anlamda heveslendiren bir durum olmuştur (Özön, 1995: 32). Aslında bu döneme gelmeden önce Erksan, Yılmaz ve Akad'ın bazı filmlerinde gerçekçi bir yaklaşım görülmektedir. Ama bu filmlerdeki

gerçekçilik 60'lı yıllarda yapılan filmlerden farklıdır. Önceki dönem yapılan filmlerde toplumsal sorunlara değinmek ve olumsuzlukları dile getirmek gibi bir kaygı bulunmamaktadır (Coşkun, 2009: 34-35). 1960 ve sonrasında çekilen filmlerde ise toplumsal gerçeklere yönelme ve eleştirme söz konusu olmuştur.

Halit Refiğ bu dönemi 'toplumsal gerçekçilik akımı' olarak tanımlamakta ve o günün siyasi-sosyal gelişmelerinden bağımsız olamayacağını söylemektedir. Refiğ'e göre; "(...) 1961 anayasası, yeni kurulan siyasi partiler ve seçimler toplumumuzun çeşitli meselelerine değişik görüş açılarından bakmaya uygun bir ortam yarattı. 27 Mayıs ertesinin meydana getirdiği bu siyasi canlılık sinemada da etkisini göstermekte gecikmedi" (Refiğ, 1971: 24). Alim Şerif Onaran ise bu dönemi, 'Türk Yeni Gerçekçiliği' olarak adlandırmakta ve bu dönemde çekilen filmleri biçim-içerik bakımından bizim sinemamıza özgü, gerçekçi ve tutarlı filmler olarak değerlendirmektedir (Onaran, 1994: 104). Diğer taraftan Nijat Özön bu dönemde çekilen filmlerin 'akım' oluşturabilecek kadar bilinçli, verimli ve derin bir düzeye ulaşamadığını dile getirmektedir. Nijat Özön'ün 'yarım gerçekçilik', ya da 'pembe gerçekçilik' olarak adlandırdığı bu filmler daha çok dönemin özgürlükçü havası içinde ve denetlemenin izin verdiği ölçüde toplumsal sorunlara kıyısından köşesinden değinen filmler olmuşlardır. Metin Erksan'ın *Gecelerin Ötesi* (1960), *Yılanların Öcü* (1962), *Acı Hayat* (1963), *Susuz Yaz* (1963), Halit Refiğ'in *Şehirdeki Yabancı* (1963), *Gurbet Kuşları* (1964), Ertem Göreç'in *Karanlıkta Uyuyanlar* (1965), Duygu Sağıroğlu'nun *Bitmeyen Yol* (1965) filmleri bu dönemde çekilen filmlere örnek gösterilebilir (Özön, 1995: 32-33) Akad'ın çektiği *Hudutların Kanunu* (1967), *Ana* (1967), *Kızılırmak-Karakoyun* (1967) ve *Gelin* (1973)-*Düğün* (1973)-*Diyet*'ten (1974) oluşan *Göç Üçlemesi* filmleri gerçekçi öğeler barındırması ve teknik-estetik yönleriyle önemli yine bu dönemin filmleri arasında önemli bir yer tutmaktadır (Onaran, 1994: 110). "Toplumsal gerçekçi diyebileceğimiz bu filmler, her ne kadar sayısal olarak akım oluşturacak denli çok olmasa da ve Yeşilçam'ın anlatım dilinden farklı, ayrıksı bir derinlik yakalayamasa da sinemanın eğlence dışında, gerçek sorunlar üzerine düşünce paylaşımını gerçekleştirebilen bir araç olduğunu göstermesi bakımından önemlidir" (Esen, 2016: 73). Bu gerçeklik çabalarının 1965 yılının sonlarına doğru bazı bireysel arayışlar haricinde azalmaya başladığı görülmektedir.

Toplumsal gerçekçilik, 1960-1965 arasında Türk sinemasında ortaya çıkan ve bazı toplumsal sorunlara eleştirel ve gerçekçi bir açıdan yaklaşan filmleri tanımlamak için kullanılan bir kavramdır. Bu dönemde yapılan filmler kimi sinema çevrelerince bir akım olarak değerlendirilmekte ve toplumsal gerçekçi ismiyle tanımlanmaktadır. Kimi sinema

yazarları ise bu hareketlenmenin akım olacak denli derin ve devamlı olmadığını savunmaktadır. Kuramsal bir temele dayanmayan ve anlatım dili olarak bir yenilik getiremeyen bu filmlerin akım olarak tanımlanmasının doğru bir saptama olmayacağını vurgulanmaktadır (Coşkun, 2009: 47-48). Bu noktada, ‘akım’ tartışmaları yerine, yaşandığı dönemin sosyal ve siyasal havasından bağımsız olarak değerlendirilemeyecek kendine özgü özellikleri üzerinde durulması daha önemlidir. Bu dönemin önemi; sinemanın neyi nasıl anlatması gerektiği, Türk sinemasının durumu gibi konular hakkında bir düşünce üretimi içine girilmesi ve bu bağlamda sinema çevrelerince tartışmalar yapılmasından ileri gelmektedir. Bu durumun, sinemamızın geleceği açısından kuramsal bir tartışma ve çeşitlenme sürecinin habercisi niteliğinde olduğunu söylemek mümkündür.

Halit Refiğ 1965 yılında önce *halk sineması* kavramını ortaya atmış daha sonra bu kavramın eksikliklerinden yola çıkarak *ulusal sinema* kavramını geliştirmiştir. Refiğ, bu kavramları geliştirirken Prof. Dr. Sencer Divitçioğlu ve Kemal Tahir’in, Osmanlı’nın gelişim yapısı ve üretim tarzının Batıninkinden farklı olduğunu savunan görüşlerinden etkilenmiştir (Esen, 2010: 73-74). Bu görüşe göre Osmanlı toplumu; toprakların üretim ve idaresi sebebiyle *Asya Tipi Üretim Biçimine* girmektedir. Divitçioğlu, bu savı ortaya atarken Marx’ın, Doğu toplumlarındaki üretim biçiminin Batıdakinden farklı olduğunu ileri sürdüğü savına dayanmaktadır. Marx ve Engels’in mektuplarında tartıştığı bu teze göre; Doğu toplumlarının üretim tarzları ancak toprakta özel mülkiyetin olmayışıyla açıklanabilmektedir. Doğu coğrafyasında iklim ve toprak şartlarının zorluğu sebebiyle asli üretim aracı olan topraktan ürün alınabilmesi için büyük kanal, su yolları ve kemerler gerekmektedir. Bu durum suyun idari ve ortaklaşa bir şekilde kullanımı ihtiyacını doğurmaktadır. “Böyle olunca gerek su yollarının yapımında iradi ve müşterek çalışmalar, gerek suyu ortaklaşa kullanma mecburiyeti toprakta müşterek mülk sahipliğini ya da devlet mülkiyetini gerektirmektedir” (Divitçioğlu, 1981: 18-19). “Bu sistem içinde birey topluluktan bağımsız olamıyor, tarım ile zanaatkarlık bütünleşiyor, üretim topluluğu kendi içinde devrediyor. Sonuç olarak da ticaret, sanayi ve sermaye birikimi gelişmiyor” (Kışlalı, 1987: 44). Diğer taraftan Divitçioğlu’nun ortaya attığı toprak mülkiyetinin devlete ait olması sebebiyle Osmanlı toplum ve ekonomik yapısının Asya Tipi Üretim modeline girdiği tezine karşı görüşlerde bulunmaktadır.

Ahmet Taner Kışlalı (1987: 45) “Osmanlı köyünde bireysel aile ekonomisi egemendi. Osmanlı köylüsünün “özel mülkiyete oldukça yaklaşan” bir toprak kullanma hakkı vardı” sözleriyle, Osmanlı toplumunun ekonomik yapısını Asya Tipi Üretim

modeliyle açıklanamayacağını dile getirmektedir. Özetle; Asya Tipi Üretim modeli, coğrafi nedenlerden dolayı toprak mülkiyetinin devlete ait olmasına dayanmaktadır.

Refiğ, ‘Halk Sineması’ kavramını açıklarken Divitçioğlu’nun kuramından hareketle Türk sinemasının ekonomik yapısına dikkat çekmektedir. Refiğ’e (1971: 87) göre: “Türk sineması yabancı sermaye tarafından kurulmadığı için emperyalizmin sineması, milli kapitalizm tarafından kurulmadığı için burjuva sineması, devlet tarafından kurulmadığı için devlet sineması değildir.” Doğrudan halkın film seyretme ihtiyacından doğan Türk sineması sermayeye değil emeğe dayanan bir sinema olması sebebiyle bir halk sinemasıdır. Türk sinemasının bu kapalı ekonomik yapısı, kökü kendi kendine yeterli kapalı köy ekonomisine dayanan Türk halk hikayeleri, Anadolu halk resimleri ve orta oyunu gibi Türk halk sanatlarıyla benzer duyuş ve deyişte olmasına yol açmaktadır. Türk sinemasını yok saymanın diğer halk sanatlarını da yok saymayla aynı şey olduğunu dile getiren Refiğ’e (1971: 87-88) göre; Türk sinemasının ve halk sanatlarının asıl önemi; halkın nelere uygulandığını, heyecanlandığını ve nasıl tepki verdiğini anlamak ve anlatmak açısından sanatçılar için sonsuz bir zenginliğe sahip olmasından kaynaklanmaktadır. Türk sinemasının ekonomik olarak var olması ve varlığını devam ettirmesinin sebebi halkın kendisidir. Yapımcılar, halkın istekleri doğrultusunda oyuncu ve hikayelere yönelerek işletme sahiplerinden kredi almakta ve filmlerini bu şekilde gerçekleştirmektedir. Refiğ’in bahsettiği bu sistem, yapımcıların farklı bölgelerden gelen işletmecilerden bono karşılığında para almalarına dayanmaktadır. Kombin sistem olarak da anılan bu sistemde para veren işletmeci geldiği bölgede bulunan halkın oyuncu ve film tercihlerine göre yapımcıyı yönlendirmektedir. Böylece dolaylı olarak bu filmleri halkın talep ettiği ve parasını da yine halkın ödediği varsayılarak aynı şekilde filmler yapılmaya devam edilmektedir (Coşkun, 2009: 51). Nijat Özön, halk sineması düşüncesinin dayandırıldığı bu ekonomik yapının sadece Türk sinemasına has bir şey olmadığını dile getirmektedir. “Bu, dünya sinema endüstrisinde oynatım ve dağıtım kolları ortaya çıktığından beri yapımcıların her vakit başvurduğu kredi sağlama yöntemlerinden biridir. Ama bundan dolayı bir halk sinemasından söz açmak kimsenin aklının ucundan geçmemiştir” (Özön, 1995: 191-192). Halk sineması kavramını ortaya atan sinemacıların savunduğu “Türk sineması bir halk sinemasıdır” gibi görüşlere karşı çıkan Özön’e (1995: 190) göre; “(...) sinema yüzde yüz batıdan getirilen sanatların belki de başında yer alır. Tiyatro, müzik, resim gibi sanatların batılı biçimleri yurdumuza bireylerce getirildiği halde, sinema devlet eliyle, devlet zoruyla sokulmuş, ilk adımlarını devlet sineması olarak atmış, verimsiz özel kuruluş denemelerine

karşılık, devlet sinemacılığı sürekliliğini korumuştur.” Rekin Teksoy ise “Türk sinemasının milli kapitalizm tarafından kurulmadığı için burjuva sineması olmadığı, Türk halkının film seyretme ihtiyacından doğan ve sermayeye değil emeğe dayandığı için bir halk sineması olduğu” düşüncesini tutarsız bir varsayım olarak nitelemektedir. Ayrıca Teksoy’a göre; bu popülist görüş etrafında birleşen bazı yönetmenler cumhuriyetin kazanımlarını köklerden kopma olarak değerlendirmekte ve Batılılaşma öncesi Osmanlı dönemine abartılı övgüler getiren bir anlayış benimsemektedirler (Teksoy, 2009: 917). Halit Refiğ tarafından ortaya atılan, Metin Erksan ve Duygu Sağıroğlu gibi yönetmenler tarafından desteklenen halk sinemasının, bazı filmler dışında yetkin bir örnek veremediği görülmektedir. Diğer taraftan halk sineması kavramının savunucuları bu kavramın eksiklerini görerek, bu düşünceden vazgeçmiş ve *ulusal sinema* kavramını ortaya atmışlardır.

Ulusal Sinema, Halit Refiğ tarafından ortaya atılmış ve Türk Film Arşivi’nin çıkardığı ulusal sinema dergisi etrafında toplanan Metin Erksan, Atıf Yılmaz, Duygu Sağıroğlu, Ömer Lütfi Akad gibi yönetmenlerce desteklenmiş bir kavramdır. Bu yönetmenler, ulusal sinema kavramını tanıtmaya ve bu çerçevede filmler yapmaya çalışmışlardır. Halk Sineması kavramının alt yapısını oluşturan Sencer Divitçioğlu’nun Asya Üretim Biçimi modeli, ulusal sinema kavramına da kuramsal bir temel kazandırmak amacıyla kullanılmıştır. Diğer taraftan Kemal Tahir’in düşüncelerinin, bu kavramın ortaya çıkmasında ve gelişmesinde oldukça etkili olduğunu söylemek mümkündür (Coşkun, 2009: 59). Ayrıca Halit Refiğ, *Ulusal Sinema Kavgası* (1971) adlı kitabında yazdığı yazılarla bu düşünceyi açıklamaya çalışmaktadır.

Refiğ’e (1971: 91-92) göre; ulusal sinema kavramı, 1960’ların ikinci yarısından itibaren bilinçli bir şekilde kullanılmaya başlanan, halk sineması ve Batı sineması hayranlığına karşı ortaya atılan bir kavramdır. Ulusal sinemanın tabandan değil; Metin Erksan, Halit Refiğ gibi yönetmenler ve Türk Film Arşivi gibi kurumlar tarafından teorisi yapılan bir sinema biçimi olması onu halk sinemasından ayıran en önemli özelliklerden biridir. *Haremde Dört Kadın* (1965), *Kuyu* (1968), *Sevmek Zamanı* (1965) ve *Bir Türk’e Gönül Verdim* (1969) filmleri ulusal sinema örneği sayılabilmektedir. Halit Refiğ (1973: 21), ulusal sinema kavramını oluştururken; Türk insanının karakterini ve düşünme şeklini meydana getiren ve onun, diğer milletlerden farklı şekilde hissetmesini ve davranmasını sağlayan tarihsel ve sosyal sebeplerin neler olduğu sorularından yola çıkmaktadır. Refiğ (1973: 71), bu düşünceyi ortaya atmasındaki amacını; “Bizim, cemiyet olarak diğer cemiyetlerden ayrı özelliklerimizi tespit etmek, bizi yarına hazırlamak, toplumumuzun

varlığını yarın da devam ettirmek için, bu özellikleri araştırmak, insanımızın bu özelliklere göre ayrı davranışlarını ortaya koymaktır” olarak açıklamaktadır.

Ulusal Sinema anlayışına göre; Batı sanatlarını, Türk sanatlarından ayıran en önemli mesele ferdiyet meselesidir. Batıda feodal düzen ve özel mülkiyet sınıflı bir toplum ve bireye dayalı bir sanatın ortaya çıkmasına sebep olmuştur. Osmanlı ve Türk toplumlarında ise üretim kaynaklarından dolayı özel mülkiyet bulunmamaktadır. Bu durum sınıfsız bir toplumu ve kamusal düzeni ön plana çıkarmakta ve bireylerin ancak toplumun temsilci tipleri olarak tasvir edildiği bir sanat anlayışını yaratmaktadır. Türk filmleri genel olarak bütün klasik Türk sanatlarının bu ortak özelliğini içinde barındırdığı takdirde ulusal olma değerini kazanabilecektir. Aksi durumda bu sanatların biçimsel olarak bazı özelliklerini yüzeysel bir şekilde sinemada kullanmaya çalışmak sahte bir ulusallıktan öteye geçemeyecektir (Refiğ, 1971: 96-97). MTTB Sinema Kulübü’nün düzenlediği Milli Sinema Açık Oturumu’nda, ulusal sinema hakkında Refiğ (1973: 21) şu görüşlere yer vermektedir:

“(...) Ulusal sinema diye, artık geçerli olmayan eski tarihsel formların, gelişigüzel şekilde bugünkü sinemada kullanılmasının bir işe yaramayacağı kanaatindeyim. Çünkü, diyelim ki, eskiden orta oyunumuz vardı, karagözümüz vardı; Karagöz gibi, orta oyunu gibi film yapalım veya resim düzeninde minyatürü örnek alalım veya film hikayelerini kurarken eski hikayelerin yapısını kullanalım. Bu şekilde, geçmiş türlerin biçimlerine yüzde yüz bağlı kalmakla da bir Ulusal Sinema’ya varılamayacağı kanaatindeyim.”

Buradan hareketle Refiğ’in, sadece bir geleneksel sanatın biçimine bağlı kalarak, yeni bir sinema anlayışının oluşturulamayacağını savunduğu görülmektedir. Dolayısıyla Refiğ, “Onun için dış yüzünde gerçekmiş gibi görünen eserler ister sinemada ister edebiyatta isterse de başka sanat kolunda olsun, katıyen beni ilgilendirmiyor. Bunun aksine, beni eserlerin içyüzü, aslı ilgilendiriyor” sözleriyle asıl önemli olanın içerik olduğuna dikkat çekmektedir (Refiğ, 1973: 71). Bu noktada önemli olan filmin özünde, biçim ve içeriğinde geleneksel Türk sanatları ile ilgili paralellikler kurularak ulusal olabilmektir. Aksi taktirde bir filmde orta oyunundan veya minyatürden bahsetmek ve bunu yaparken halk hikayelerinin yapısını kullanmak gibi yüzeysel çabalar o filmin ulusal sinema örneği olarak değerlendirilmesine yetmeyeceği düşünülmektedir.

Temel çıkış noktası, Batı sinemasıyla kıyaslanamayacak ve onun ölçütleriyle ele alınmaması gereken, halkın taleplerine dayanan sanatsal ve toplumsal özellikleri olan kendine özgü bir Türk sineması yaratma çabası olan ulusal sinema anlayışı; 1960 sonlarında sinemamızda bir tartışma ortamı yaratmış ve zamanla “Batıya karşı Doğu, yabancı kültüre karşı Türk kültürü” tartışmalarına indirgenmiş ve etkisini kaybetmiştir (Dorsay, 1989: 63).

Bu düşüncenin zamanla etkisini kaybetmesinin ve bir akım haline gelememesinin sebeplerinden biri ulusal sinema düşüncesi bağlamında film yapan yönetmenler arasında ortaya çıkan bazı görüş ayrılıklarıdır. Bu görüş ayrılıklarından en çok dikkat çekenini ise, biçim ve öz konusunda yapılan tartışmalardır. Halit Refiğ, daha çok öz-içerik üzerinde durulmasının gerekli olduğunu düşünürken Lütfi Akad ve Atıf Yılmaz ise biçim yönünü ön plana çıkarmışlardır. Halit Refiğ'in bu tutumu, biçim olarak tamamıyla Batılı anlatım tekniklerinin kullanıldığı *Sevmek Zamanı* (1965) filmini ulusal sinema örneği olarak göstermesinden anlaşılmaktadır. Diğer taraftan Akad, Karagöz'ün sinemaya kaynak olamayacağını dile getirmektedir. En nihayetinde; ulusal sinema kavramını savunan ve bu çerçevede filmler yapan yönetmenler arasında bu ve buna benzer konulardaki görüş ayrılıkları, yeni bir anlatım tarzı geliştirememiş olmaları, çekilen filmlerin sayısının azlığı ve geleneksel Türk sanatlarının sinemada nasıl temsil edileceği konusundaki muğlaklık gibi sebepler, ulusal sinema kavramının akım haline gelememesinin ve geçici bir 'moda' olmasının sebepleri olarak gösterilmektedir (Coşkun, 2009: 76). Türk sinemasında ulusal sinema tartışmalarıyla birlikte tartışılan diğer bir kavram ise *milli sinema* anlayışıdır.

Milli Sinema kavramı, 1960'ların sonlarına doğru Yücel Çakmaklı tarafından ortaya atılmış ve bu kavrama Necip Fazıl Kısakürek, Üstün İnanc ve Ahmet Güner gibi isimlerin fikirlerinden hareketle kuramsal bir altyapı kazandırılmaya çalışılmıştır. Çakmaklı'ya göre; "Milli Sinema, milli kültürün sinema diliyle anlatılmasıdır. Milli kültür ise, bir toplumun, yani milletin, tarihi birikiminden aldığı duyuş, düşünce ve yaşama biçimi ile oluşturduğu değer hükümleridir" (Çakmaklı, 1973: 46). Bu değer hükümleri ilim, sanat ve din olmakla beraber bunlar; Selçuklu ve Osmanlı toplumlarında oluşan ve gelişen değerlerdir. Bu anlayıştan yola çıkarak, yabancı kültür ile şartlanmadan ve ona karşı kendi öz kültürümüzü müdafaa ederek dünyaya ve dünyada meydana gelen olaylara bu açıdan bakmak gerekmektedir.

Yücel Çakmaklı, Milli Sinema kavramından ilk defa *Tohum Dergisi*'ndeki bir yazısında bahsetmektedir. Çakmaklı bu yazısında; "Türk sinemasının ancak, köylüsü ve şehirlisiyle manevi kıymetleri maddeden üstün tutan Müslüman Türk halkının inançları, milli karakterleri, gelenekleriyle yoğrulmuş, Anadolu gerçeğini yansıtan filmler vererek 'milli sinema' hüviyetine kavuşacağı aşikardır" sözleriyle kendi sinema anlayışını dile getirmektedir (Çakmaklı, 2021). Çakmaklı'nın 1970 yılında Şule Yüksel Şenler'in *Huzur Sokağı* adlı romanından sinemaya uyarladığı *Birleşen Yollar* filmi milli sinema anlayışının ilk filmi olarak kabul edilmektedir. Çakmaklı devamında çektiği *Çile* (1972), *Zehra* (1972),

Ben Doğarken Ölmüşüm (1973), *Oğlum Osman* (1973), *Diriliş* (1974), *Garip Kuş* (1974), *Kızım Ayşe* (1974) ve *Memleketim* (1974) filmleriyle milli sinema anlayışını yansıtmaya çalışmaktadır. Çakmaklı bu filmlerde, gitgide gelişen bir sinema diliyle, özellikle iki kültür, iki yaşam biçimi arasında kısıtlanmış, Batı'nın reçeteleriyle, kültürüyle, değerleriyle tatmin olmayan, sürekli bir şeyler arayan, aradığını "Batı yerine Doğu", "yabancı kültür yerine kendi kültürümüz" veya "kendi milli benliğimize dönmek" gibi sloganlarla özetlenebilecek bir düşüncede bulan kahramanların öykülerini anlattı" (Dorsay, 1989: 112). Bu filmlerin özünü genellikle kişinin kendi kültürüne dönmesi, İslami yaşam tarzını ve milli değerleri benimsemesi gibi konular oluşturmaktadır. Fakat bu öz, ticari sinemanın kalıpları ve öykü anlayışına bağlı kalınarak bir Yeşilçam filmi tadında aktarılmaya çalışılmaktadır. Bu durum milli sinema anlayışının içerik-mesaj olarak farklı kılssa da mesajın aktarımı-biçim olarak 'milli'liğin sorgulanmasına yol açmaktadır (Coşkun, 2009: 78-79). Çakmaklı'nın filmlerinde nasıl anlatılmalı sorusundan ziyade ne anlatılmalı sorusu üzerinde daha çok durulduğu görülmektedir. Bu durum milli sinema anlayışının kendine özgü estetik bir karakter ortaya koyamamasına sebep olmaktadır. Diğer taraftan tarihe ve kültürel kimliğe daha ciddi yaklaşılması gerektiği hassasiyetini ifade etmeleri Çakmaklı'nın filmlerinin ayırt edici özelliklerinden biri olmaktadır (Şentürk, 2014: 99). Nijat Özön (1985: 376), milli sinemayı milliyetçi-mukaddesatçı kanadın, Yeşilçam'ın ahlak bozucu ve sol görüşlü sinemacıların ideolojik ürünlerine karşı ortaya atılan bir kavram olarak nitelendirmektedir. Milli sinemanın hızla değişen toplumun sorunlarına ve değer yargılarına; hiç değişmeyen, kemikleşmiş bir din ve ahlak anlayışıyla çözümler getirmek amacıyla olduğunu ve bu sebeple işin başında bir çıkmaza girdiğini dile getirmektedir.

Milli sinema tartışmaları içindeki bir diğer konu ise ulusal sinema ve milli sinema arasındaki benzerlikler ve farklılıklar tartışmasıdır. MTTB'nin düzenlediği *Milli Sinema Açık Oturumu*'na katılan Halit Refiğ, Metin Erksan ve Duygu Sağıroğlu gibi isimler Yücel Çakmaklı, Salih Diriklik ve Mesut Uçakan gibi milli sinema anlayışı içinde değerlendirilen yönetmenlerle bu konularda bazı tartışmalarda bulunmaktadır. Bu tartışmaların ağırlıklı olarak 'milli' ve 'ulusal' kelimelerinin anlam, içerik ve kökenleri bakımından değerlendirilmesiyle geçtiği görülmektedir. Halit Refiğ ve diğer ulusal sinema taraftarı yönetmenler 'milli' ve 'ulusal' kelimelerin birbirine yakın olmakla beraber özünde bir tutum farkı olduğunu ve milli kelimesinin daha 'muhafazakâr', ulusal kelimesinin ise daha 'ilerici' bir anlama geldiğini ifade etmişlerdir. (Refiğ, 1973: 52). Bu noktada Halit Refiğ, Türk insanının öz değerlerini, tarihi birikimini ve tarih boyunca gelişen değerlerini olduğu

gibi yansıtmak yerine bu özellikleri nasıl ve neden ortaya çıktığı üzerinde durmanın daha doğru olduğunu düşünmektedir.

Yücel Çakmaklı dışında Mesut Uçakan ve Salih Diriklik gibi isimler de milli sinema anlayışı doğrultusunda eserler vermeye çalışmışlardır. Milli sinema hareketinin ortaya çıktığı dönemde hitap ettiği kesimden olumlu bir karşılık aldığını söylemek mümkündür. Fakat bu hareketin eserlerinde ağırlıklı olarak mesaja odaklandığı ve bu durumun milli sinema anlayışının estetik ve kalıcı bir sinema dili oluşturmasını engellediği görülmektedir.

Sonraki yıllarda sinema adına olan en önemli gelişmelerden biri televizyonun yaygınlaşmasının seyirci üzerindeki etkisidir. 1968 yılında deneme yayınlarına başlayan televizyon, 1970’li yıllarda ulusal yayınlara geçmiştir. Evden çıkmayı gerektirmeden ev halkına toplu bir şekilde seyir imkânı sunması; dönemin giderek gerginleşen ortamında televizyonu sinemaya karşı daha tercih edilen bir konuma getirmiştir. Günde birden çok film imkânı sunması gibi durumlar ise televizyonun tercih edilmesinin ekonomik sebepleri arasında gösterilebilir. Böylece sinema salonları aile seyircisini kaybetmiş ve ciddi bir krizle karşı karşıya kalmıştır. Film yapımcıları bu kriz karşısında hedef kitlelerini değiştirerek; göçle birlikte şehre gelen, evinden ve ailesinden uzakta yalnız bir şekilde çalışan erkeklerle yönelmiş ve komedi filmlerine cinsellik ve çıplaklık ekleyerek yeni hedef kitlelerini sinema salonlarına çekmeye çalışmışlardır. Bu durum neticesinde Türk sinemasında bir süre devam edecek olan ve ‘seks furyası’ adıyla anılacak filmler üretilmiştir (Esen, 2016: 134-135). 1970’ler, Türk sinemasının ‘kriz’ sözcüğüyle tanıştığı dönemdir. 1950 ve 1960’lı yıllarda salonlara film yetiştirme konusunda sıkıntı yaşayan Türk sineması, 1970’lerde seyirci bulamadığı için seks filmlerine başvuracak kadar çaresiz duruma düşmesi krizin derinliğini gösterir niteliktedir.

Türk sinemasını etkileyen diğer bir faktör ise 1970’li yıllarda Türkiye’de yaşanan siyasi ve toplumsal gelişmelerdir. Bu dönemde ülkede devrimci söylemler artmış ve kendilerini *genç sinemacılar* olarak adlandıran bir grup insan devrimci düşüncüyü sinemaya taşımaya çalışmışlardır. Bu yönetmenler özellikle Güney Amerika ülkelerinde görülen *Yeni Sinema* akımından etkilenmişlerdir. Yılmaz Güney bu sinema hareketinin temsilcisi, *Umut* (1970) filmi ise devrimci sinemanın başlangıç filmi olarak kabul edilmektedir. Aslında Türkiye’de devrimci sinema tartışmaları Onat Kutlar’ın öncülüğünde kurulan *Sinematek Derneği* ile başlamaktadır. Sinematek Derneği’ni kuran kişiler arasında ortaya çıkan fikir ayrılıklarının ve çekilen filmlerin halka ulaşamaması gibi sebeplerin bu hareketin ileri

gitmesine engel olduğunu söylemek mümkündür. Bu dergiden ayrılan bazı kişiler kendi sinema anlayışlarını gerçekleştirmek için *Genç Sinema* dergisini çıkarmışlardır. Bu anlayış var olan sinema düzenine karşı çıkmakta ve geleneksel kültürün devrimci açıdan değerlendirilmesi gerektiğini savunmaktadır. Bu anlayışa göre; ancak bu şekilde yapılan bir sinema gerçekçi ve evrensel bir boyuta ulaşacaktır.

Güçlü ve kuramsal temellerle yola çıkan genç sinemacıların yaptıkları birkaç film dışında bu teorilerini destekleyecek güçte bir devrimci sinema ortaya koyduklarını söylemek pek mümkün değildir. Diğer taraftan Yılmaz Güney'in *Umut* (1970) filmiyle başlayan bir genç sinema akımından bahsetmek de aynı şekilde pek mümkün görünmemektedir. Genç sinemacıların örnek olarak gösterdiği filmler, Yeşilçam kalıpları içinde yapılmış, genellikle iletisinin ne olduğu tam olarak anlaşılamayan gerçekçi filmlerdir. Toplumsal birtakım rahatsızlıkları dile getiren bu filmler sorunların çözüm noktasında herhangi bir yöntem ortaya koyamamışlardır (Coşkun, 2009: 80-84). Bu sebeplerden dolayı Türkiye'de devrimci bir sinemadan söz edilemeyeceği gibi, genç sinema akımı olarak adlandırılabilen bir akımdan da söz etmenin doğru olamayacağı görülmektedir.

Zahit Atam'a (2011: 26) göre; bu anlayış bağlamında eser veren birkaç yönetmen haricinde dönemin sinemasının üretim tarzında ve estetik düzeyinde büyük farklılıklar bulunmamaktadır. Türk sinemasının gelişimine devam etmesi ve günümüzde bahsi geçen yılları-çalışmaları-hareketleri geride bırakmamız ve bu hareketlerin etkilerinin uzun dönemler devam etmemesi sebebiyle bir genç/yeni sinemadan bahsetmek pek doğru olmayacaktır. Diğer yandan, devam eden yıllarda Türk sinemasında dikkat çeken bazı bireysel çabaların bulunduğu görülmektedir.

Nijat Özön bu dönemi, genç/yeni sinema dönemi olarak tanımlamakta ve başlangıç tarihi olarak 1975 yılını kabul etmektedir. Özön'e (1985: 392-398) göre; bu yönetmenler Türk sinemasının en çalkantılı ve bunalımlı zamanları olan bu yıllarda çok zor koşullar altında geleneksel Yeşilçam düzeninin dışında birçok ilginç eser vermeyi başarmışlardır. Çekilen filmlerin yönetmenlerin ilk veya ikinci filmi olması ve bu yönetmenlerin aynı zamanda kendi filmlerinin yapımcısı olması bu dönemim öne çıkan özellikleri arasındadır. Bu filmlerin konusunu genel olarak ağılık düzeni, toprak mülkiyeti, katı gelenek-görenekler ve işçi-emekçi sorunları gibi konular oluşturmaktadır. Ömer Kavur, Zeki Ökten, Şerif Gören, Erden Kıral, Korcan Yurtsever, Yavuz Özkan ve Ali Habip Özgentürk gibi yönetmenler bu dönemin öne çıkan yönetmenleri; *Yatık Emine* (1974), *Sürü* (1979), *Hazal*

(1979), *Endişe* (1974), *Maden* (1978), *Bereketli Topraklar Üzerinde* (1980), *Hakkari’de Bir Mevsim* (1983), *Kanal* (1978) ve *Askerin Dönüşü* (1975) gibi filmler ise bu dönemin önemli filmleri arasında sayılabilmektedir.

1980 döneminde Türk sinemasının gidişatını etkileyen iki önemli faktör görülmektedir. Bu faktörlerden biri 12 Eylül 1980 tarihinde gerçekleşen askeri darbedir. Darbenin etkisiyle gerçekleşen siyasi ve toplumsal olaylar her alanı olduğu gibi sinemayı da etkilemektedir. Bir önceki dönem olan 1970’lerde sansürden geçen seks filmleri, 12 Eylül Darbesi’nin yasaklarından geçememiştir. Bu durum karşısında ticari film yapımcıları yasaklara takılmayacak yeni bir tür arayışına girmişlerdir. Böylece; senaryoları arabesk müziklerden esinlenen, şarkıların olukça fazla yer kapladığı, baş rollerinde türkücülerin-şarkıcıların oynadığı arabesk filmler ortaya çıkmıştır. Hedef kitlesi köyden göçen yeni şehirli olan bu tür kriz sırasında yapımcıların tutunduğu bir dal olmuştur. Fakat aynı dönemde video kayıt tekniğiyle ucuza ve özensiz çekilen filmlerin video kasetler aracılığıyla evlere girmesi, izleyicinin salonlara gitmesinin önünü kesen bir duruma yol açmıştır. Yapımcılar video-kaset işine girerek özellikle Almanya olmak üzere yabancı ülkelerde çalışan gurbetçi vatandaşların ülkelerine dair olan özlemlerine karşı bir cevap sunarak bu durumu lehlerine çevirmeyi başarmışlardır. Film yapımcıları adına olumlu olan ve onları bir süre daha ayakta tutan bu gelişmelerin, Türk sinemasını da olumlu yönde etkilediğini söylemek pek mümkün görünmemektedir. 1980’lerde çekilen filmlerin içeriğinin değişmesi ise darbenin bir diğer etkisi olmuştur. 1970’lerde genç sinemacıların yapmaya çalıştığı toplumcu-eleştirel-siyasal filmlerin yerini bireysel sorunların, kadının kimlik arayışının ve sanatçının yaratamama bunalımının işlendiği filmlere bıraktığı görülmektedir.

Darbenin ardından gelen ve yasaklayıcı-kısıtlayıcı olan bu durumun, Türk sinemasına olumsuz etkileri olduğu gibi bazı olumlu etkileri de olduğunu söylemek mümkündür. Bu bağlamda, film yapan yönetmenlerin bireye yönelmesi ve karakterlerin daha ayrıntılı bir şekilde çizilmesi; Türk sinemasında klişeleşmiş tip kalıbının kırılmasını sağlamaktadır. Bunun yanında kadın filmlerinde, Yeşilçam’ın geleneksel, iyi ya da kötü kadın tipleri büyük oranda terk edilmiş ve yerine düşünen, çalışan, sevişen gerçekçi kadın kişilikleri canlandırılmıştır. Bu dönemde toplumcu bazı yönetmenler tarafından, ekonomik ve toplumsal sebeplerden dolayı şehre göç eden kişilerin uyum sorununa değinen ama çok fazla radikal eleştiriler içermeyen birtakım filmler çekilmiştir. 23 Ocak 1986 tarihinde çıkarılan *Sinema Video ve Müzik Eserleri Kanunu*, içeriği ve uygulanması açısından

birtakım problemler içerse de ilk sinema yasası olması bakımından Türk sineması adına olumlu bir gelişme olarak değerlendirilmektedir. Bu gelişmelerin devamında 1986-1990 arasında tam on iki adet ‘12 Eylül filmi’ çekilmiştir. Bu filmlere bakıldığında; radikal ve keskin bir şekilde dönem eleştirisi yapan filmler olmadıkları görülmektedir (Esen, 2016: 179-182). Bu filmler daha çok siyasi sebeplerden dolayı tutuklanmış kişilerin dışarı çıktıklarında hızlı bir şekilde değişen topluma karşı hissettikleri yabancılıkları ve uyumsuzlukları ve kuşaklar arasındaki bağın kesilmesi gibi konulara değinmektedir.

Tüm bu gelişmeler yaşanırken 1987 yılında yabancı sermaye mevzuatında yapılan bir değişiklik ile Türk sinemasını uzun yıllar boyunca olumsuz bir şekilde etkileyecek olan bazı kararlar alınmıştır. Bu kararlar ile birlikte sinema salonları özellikle Amerikan film şirketlerinin eline geçmiş ve sektörde bir tekel oluşmuştur. Bu noktada yapımcılık sistemi çökmüş ve film çekmek isteyenler çeşitli ekonomik sıkıntılarla karşı karşıya kalmışlardır (Esen, 2016: 184). Bu yeni anlayış filmlerin izleyici/eleştirmen/medya ile arasındaki bağı da etkileyerek, Türkiye’de yerli film kavramının ‘ağırlığı’ ve ‘değeri’ noktasında bir sorgulamaya yol açmıştır. Dolayısıyla Türk sinemasının geçmişten beri süregelen sosyolojik ve ontolojik söylemi artık seyircide bir karşılık bulamamaya başlamıştır. Böyle bir ortamda Türk sineması, kendi üretim tarzından anlatı biçimlerine kadar yeniden yapılanmak durumunda kalmıştır. Bu noktada bütün bu zor koşullara rağmen kendi imkanlarıyla film çekme girişiminde bulunan bazı ‘bağımsız sinemacılar’ ortaya çıkmıştır (Esen, 2016: 188). Avrupa merkezli *Eurimage* ve Kültür Bakanlığının sınırlı desteğiyle yapım ve dağıtım olanağı bulan bu sinemacılar, uluslararası festivaller aracılığıyla kendilerini tanıtmaya ve halka ulaşma imkânı bulmuşlardır.

Atam, 1994 yılını yeni Türkiye sinemasının başlangıcı olarak kabul etmektedir. Atam’a göre; yeni Türk sineması giderek berraklaşan ve kendini kabul ettirmeye başlayan yeni sinemayı doğru bir şekilde nitelendiren ve yansıtan uygun bir tanım olmasa da yaygın ve uluslararası olması sebebiyle kullanılmaktadır. Hatta bu terim Türkiye’den ve Türkçeden önce, özellikle festivallerin ardından başta İngilizce olmak üzere (New Turkish Cinema) kullanılmaya başlanmıştır (Atam, 2011: 83). Atam, 1994 sonrası ortaya çıkan sinemanın ‘yeni’ olarak tanımlanmasının nedenleri üzerine durmuş ve bu yeni dönem ile eski dönem arasındaki değişiklikleri altı başlık üzerinden değerlendirmiştir. Bu başlıklardan biri izleyici sayısındaki değişikliklerdir. 1994’e kadar daralma eğilimi gösteren seyirci sayısı bu tarihten itibaren artmaya başlamış ve bu artış özellikle yerli film izlenme oranlarında kendisini göstermiştir. Diğer bir başlık ise Türk sinemasının basındaki karşılığıdır. Bu tarihten

itibaren Türk sineması, basında kendisine daha çok yer bulmuş ve filmler üzerine yapılan tartışma, eleştiri, söyleşilerde ciddi miktarda artış görülmüştür. Diğer taraftan, 1996 yılında *Tabutta Rövaşata*'nın Antalya'da en iyi film ödülünü almasının ardından, yeni ve genç yönetmenlerin filmlerine verilen ödüller artmıştır. Klasik yapımcı tipinin ortadan kalkması ve çoğu yönetmenin kendi yapım süreçlerini kendilerinin organize etmeleri bu dönemin diğer bir özelliği olarak sayılmaktadır. Bu dönemde usta-çırak ilişkisi büyük oranda bitmiş ve pek çok yönetmen kendi kendini yetiştirme yolunda ilerlemiştir. Bu süreçte yönetmenler, dünya genelindeki sanatçılardan ve fikirlerden beslenerek kendilerini geliştirmeye çalışmışlardır. Bu dönemin yönetmenleri genel olarak 1990 sonrasında film yapmaya başlamıştır (Atam, 2011: 83,84). Zeki Demirkubuz; *C Blok* (1994), *Masumiyet* (1997), *Üçüncü Sayfa* (1998), Nuri Bilge Ceylan; *Kasaba* (1996), *Mayıs Sıkıntısı* (1999), *Uzak* (2002), Derviş Zaim; *Tabutta Rövaşata* (1996), *Filler ve Çimen* (2000), Mustafa Altıoklar; *İstanbul Kanatları Altında* (1996), *Ağır Roman* (1997), *Asansör* (1999), Serdar Akar; *Gemide* (1998), *Dar Alanda Kısa Paslaşmalar* (2000), Maruf (2001), Reis Çelik; *Işıklar Sönmesin* (1996), *Hoşçakal Yarın* (1997), Reha Erdem; *A Ay* (1989), *Kaç Para Kaç* (1998) Yavuz Turgul; *Eşkiya* (1996), Yeşim Ustaoglu; *İz* (1994), *Güneşe Yolculuk* (1998) bu dönemde eser veren yönetmenler olarak sayılabilmektedir. 1990'larda başlayan bu yeni dönemde Türk sinemasının bugünkü dinamikleri şekillenmiş ve Türk sinemacılar dünya sinemasında isimlerini duyurmaya başlamışlardır.

Bu tarihe kadar Türk sinemasına genel olarak bakıldığında sinema sanatının 1950'li yıllardan itibaren gelişme gösterdiği ve bu tarihten önceki örneklerine kıyasla daha olgun örneklerin ortaya çıktığı söylenebilir. Özellikle 1960'lı yıllardaki siyasal ve toplumsal durumun yarattığı hareketlerle birlikte sinema alanında bazı oluşumlar ortaya çıkmıştır. Devam eden dönemlerde Türkiye'de yapılan filmleri tanımlamak için toplumsal gerçekçilik, ulusal sinema, milli sinema, devrimci sinema ve halk sineması gibi kavramlar öne sürülmüştür. Söz konusu kavramların daha çok filmlerin konularına dayanılarak ortaya atıldığı görülmektedir. Bu noktadaki arayışlar biçim ve öz olarak bir yenilik getirememiş, farklı üsluplara yönelmede başarısız olmuş ve diğer sanat dallarını etkileyememiştir. Bunun yanı sıra bu filmlerin bilinçli olarak üretilmiş düşüncel bir altyapıdan yoksun olmaları, kuramcı-yönetmen-izleyici gibi ortak bir zemine dayanmamaları ve daha çok yönetmenin kendi düşüncelerinden kaynaklanan öznel bir anlatım biçiminden doğmuş olmaları bu hareketlerin akım halini alamamasının diğer sebepleri arasında gösterilmektedir. "Bu nedenle Türkiye'de sinema alanında ortaya çıkan oluşumları bir akımdan çok bir moda, bir

furya olarak nitelemek daha doğru bir yaklaşım olacaktır” (Coşkun, 2009: 10). Esin Coşkun, sinemasal bir hareketin akım haline gelebilmesi süreci hakkında şu ifadeleri kullanmaktadır:

“Bir sanatsal oluşumun akım olarak nitelenebilmesi için, dünya sanatına özellikle de konumuz itibarıyla sinema sanatına baktığımızda, sinema alanında ortaya çıkan tüm akımların sadece yönetmenlerin kişisel tercihlerine dayanmadığını, genellikle toplumda meydana gelen büyük çaplı değişimlerin bir yansıması olduğunu ve bu akımların bilinçli olarak yönetmen, kuramcı ve eleştirmen tarafından ortaklaşa meydana getirilen oluşumlar olduğunu görürüz” (Coşkun, 2009: 11).

Bu durumu, Avrupa’da akım hareketlerinin ortaya çıkış sürecine genel bir şekilde bakıldığında görmek mümkündür. Avrupa’da, Endüstri ve Fransız Devrimi’yle birlikte ortaya çıkan gelişmeler toplumu birçok alanda etkilemiştir. Bu gelişmeler modern toplumların temellerini attığı gibi sanatta da ‘modern sanat’ olarak karşılığını bulmuştur. “Modern sanat, büyük oranda geçmişin değerlerinin ve sanatsal anlayışının yadsınarak yeni bir değerler sisteminin yaratılması sürecidir. Ve bu bağlamda modern sanat, sanat alanında ortaya çıkan her türlü akımı bünyesinde barındıran yeni bir sanatsal anlayış olmasının yanı sıra yeni insanı, yeni bir yaşam biçimini ve yeni bir değerler sistemini de içine alır” (Coşkun, 2009: 7). 1900’lü yıllarda yavaş yavaş sanatın her dalını kapsayan bu yeni sanatsal anlayış, o yıllarda henüz yeni ortaya çıkan sinema sanatını da etkilemiştir. Sinema sanatı toplumdaki sosyal, siyasal ve ekonomik gelişmelerden etkilendiği gibi henüz yeni bir sanat dalı olduğu için diğer sanat dallarından da önemli bir ölçüde etkilenmiştir. Bu bağlamda Ekspresyonizm, Fütürizm ve Konstrüktivizm gibi akımların etkisi sinema sanatında kendine yer bulmuştur. Daha sonraları ise, tüm dünya sanatlarını etkileyen Yeni Gerçekçilik, Toplumsal Gerçekçilik, Özgür Sinema ve Yeni Dalga gibi akımlar ortaya çıkmıştır. Bu akımlar incelendiğinde doğrudan ya da dolaylı olarak ortaya çıktıkları toplumun koşullarıyla bağlantılı oldukları görülmektedir. Bununla beraber sanatta ortaya çıkan ve akım halini alan oluşumların ortak özelliği olarak geçmişin geleneklerini, anlayışını ve tekniğini reddederek yeni bir üslup geliştirme çabaları gösterilebilir. Türk sinemasında ise toplumsal gerçekçilik, ulusal sinema ve halk sineması gibi kavramlardan hiçbirinin diğer akımlarda olduğu gibi öz ve biçim olarak yeni bir anlatım biçimini, yeni bir düşünsel ideolojiyi ya da sanatsal bir kaygıyı ortaya koymadığı söylenebilir. Türkiye’de 1960’lardan itibaren gelişmeye başlayan ve birçok tartışmaya konu olan bu kavramlar, günün sosyal, siyasal ve ekonomik koşullarından, özellikle de siyasal durumdan kaynaklanan, onunla birlikte hareket eden, sallanan, ilerleyen ve tökezleyen ‘moda’lardır (Coşkun, 2009: 11).

Türk sinemasında ortaya çıkan bu oluşumların bir akım halini alamamasının diğer bir sebebi ise Türkiye'nin kültürel yapısıdır. Türk kültürünün oldukça uzun bir tarihe dayanmasına karşın cumhuriyetin kuruluşuyla birlikte Türkiye'nin, kültürel açıdan bir karmaşa yaşadığı görülmektedir. “Türkiye Cumhuriyeti'nin kuruluşuyla birlikte, Osmanlının özellikle İslamiyet ve Doğu kültürünün bir harmanlaması olan kültürel mirası reddedilerek, Türklerin eski gelenek ve göreneklerine dayanan bir kültürel yapıya dayanılmaya çalışılmış, bu o zaman için Türkiye toplumunu birleştirici bir unsur olarak düşünülmüştür” (Coşkun, 2009: 14). Diğer taraftan Batı kültürünün kimi özellikleri öykü, roman, tiyatro gibi sanat dalları aracılığıyla toplumda kendine yer bulmuştur. Cumhuriyetin kurulmasıyla birlikte harf devrimi, şapka devrimi ve kılık-kıyafet devrimi gibi büyük toplumsal değişimler olurken diğer taraftan Batı müziği, resmi, operası da devlet tarafından teşvik edilmiştir. Dolayısıyla bir taraftan birleştirici unsur olarak Türklerin eski gelenek ve görenekleri ön plana çıkarılırken, diğer taraftan Batı kültürünün gelişmesi için adımlar atılmıştır (Coşkun, 2009: 7-16). Bu bağlamda Türkiye Cumhuriyeti'nin kuruluşuyla birlikte gerçekleştirilmeye çalışılan kültürel dönüşüm tam olarak yerine oturmadığını ve Türk toplumunun hala sürmekte olan değerler karmaşası yaşadığını söylemek mümkündür. Bu durum, genel olarak sanatta özel olarak ise sinema alanında ortaya atılan kavramların ve oluşumların bir akım halini alamamasının sebepleri arasında gösterilebilmektedir.

Sonuç olarak Türk sinemasının, sinema dilini oluşturmaya başladığı 1960'lardan itibaren bir akım yaratacak kadar güçlü bir sanatsal tavır, üslup ve endüstriyi ortaya koyamadığı görülmektedir. Türk sinemacılar genellikle o dönemin siyasal havasının da etkisiyle kavramsal bazı tartışmalar içine girmiş ve genel olarak “ne anlatmalıyız” sorusu üzerinde durulmuştur. Dolayısıyla “nasıl anlatmalıyız” sorusu pek sorulmamıştır. Bu durum hikâye ve içeriği ön plana çıkarırken biçim ve estetik konusunun arka plana itilmesine sebep olmuştur. Bu açıdan bakıldığında Türk sinemasında kalıcı bir akımın oluşturulamamasının önemli sebeplerinden biri olarak; içerik ve biçim arasındaki ilişkisizlik gösterilebilir. İçerik ve biçim arasındaki ilişki hakkında Seçil Büker'in (1985: 3) şu sözleri, bu iki unsurun sinemada nasıl kullanılması gerektiği noktasında önemli bir tespit niteliğindedir:

“Genellikle biçimin içeriğin karşıtı olduğu söylenir. Biçim ile içerik arasındaki karşıtlıktan söz etmek, onların ayrılabilir olduğu izlenimini yaratıyor. Oysa biçim bir yanda içerik bir yanda değıl. Film bir içeriğı barındıran bir kavanoz değıl. Bir kavanoz ya da sürahide de durabilecek bir içeriğı barındırmıyor film.”

Bu noktada sinema sanatında, biçim ve içeriği birbirinden ayrı iki unsur olarak değerlendirmek pek mümkün görünmemektedir. Ayrı düşünmek bir tarafa; bir filmin sanat eseri olarak üretilmesi ve değerlendirilmesi sürecinde bu iki unsurun birbirini destekleyen sürekli bir ilişki içinde olması yadsınamaz bir gerçeklik durumundadır. Bu doğrultuda sinemanın sanat olarak gelişme sürecine eğilmek, sinemanın estetik ve sanat ile olan ilişkisini incelemek gerekmektedir.

2.3. Estetik ve Sanat

“Yunanca *aisthetikos*, *aisthanesthai*, ‘duymak’, ‘algılamak’ sözcüklerinden kaynaklanan, güzel duygusuyla, güzelin algılanmasıyla ilgili şey anlamına gelen *aisthetike* (duyum) ya da estetik, güzelin ve güzel sanatların yapısını inceleyen bir felsefe dalıdır” (Bozkurt, 2004: 33). Türk Dil Kurumu sözlüğünde “Sanatsal yaratının genel yasalarıyla sanatta ve hayatta güzelliğin kuramsal bilimi, güzel duyu, bedii, bediiyat” şeklinde tanımlanmaktadır. (TDK, 2022). Kant’a göre estetik; “Genellikle insanda bir şeyin güzel olduğu duygusunu neyin uyandırdığını belirlemeye çalışan felsefi bir teori”, Hegel’e göre ise “sanat üzerine yapılan her türlü felsefi refleksiyondur” (Kant’tan akt. Bozkurt, 2004: 33,34). “Klasik anlamıyla estetik, güzelin ne olduğu sorusunu yanıtlamakla ilgilenen felsefe dalı olarak tanımlanabilir. Bu anlamda estetik güzel ile sanatın ne olduğunu düşünen anlayışın bir ürünüdür” (Sözen ve Tanyeli, 1992: 79). Bir bilim olarak estetik; akıl yolu ile algılanabilen ve tanımlanabilen ya da laboratuvarlarda deney ile kanıtlanabilen konularla ilgilenmez. Estetiğin ilgi alanı, duyu dünyasıdır (Sınmaz, 2009: 14). Estetik bilimi, her ne kadar yeni ve modern bir bilim olarak tanımlansa da kapsadığı ve tartıştığı problemlerin insan düşüncesi kadar eski olduğu söylenebilir.

Estetik kavramını bugünkü anlamıyla ilk defa kullanan ve estetiğin ayrı bir felsefe dalı olarak kabul görmesini sağlayan kişi Alexander G. Baumgarten’dır. Estetik kelimesi, ilk defa Baumgarten tarafından yazılan *Meditationes philosophicae de nonnullis ad poema pertinentibus* (Şiir Üzerine Bazı Felsefi Düşünceler) adlı doktora tezinde “(...) anlam içeriklerinin duyusal bir biçim içinde iletildiği somut bir bilgi alanını belirtmek için kullanılmıştır” (Bozkurt, 2004: 33). Fakat estetik biliminin temellendirilmesi, konusunun belirlenmesi ve sınırlarının çizilmesi *Aesthetica* (1750) adlı eserin yayınlanması ile gerçekleşir. Baumgarten, *Aesthetica* kitabında estetiği duyusal bilginin bilimi olarak tanımlamaktadır. (Tunalı, 2010: 13,14). Baumgarten’e göre; estetik bilimi mantığın ikiz kız kardeşi olarak kurulmuştur. Mantığın, düşünsel bilginin yetkinliğini, doğruluğunu

(hakikat) araştırmasına paralel olarak estetik de duysal bilginin doğruluğunu yani güzelliğini araştırır. Konuya ‘güzellik’ bağlamında bakan bazı düşünürler estetik bilimi tanımlamasına karşı çıkarak; konusunun güzellik olmasından yola çıkmış ve bu bilimin adının ‘güzellik bilimi’ olması gerektiği düşünmüşlerdir. En nihayetinde bu bilimin içerisine güzellik değeri gibi; yüce, trajik, komik, zarif, ilginç, çocuksu (naiv) ve hatta çirkin değeri gibi değerlerde girmekte ve bu değerler en az güzellik kadar estetik ile ilgisi olan ve estetik birer karşılığı bulunan değerlerdir. Nejat Bozkurt (2004: 34,35), bu konu hakkında şu ifadeleri kullanmaktadır:

“Çağımızda sanatları belirleyen yalnız “güzellik” kategorisi değildir artık; bu kategoriye “komik”, “trajik”, “yüce”, “çirkin”, “grotesk”, “iğneleyici” (piquant), “dehşet verici”, “hoş olmayan”, “pitttoresk” vb. gibi kategorileri de katıyoruz. Çünkü, artık güzel kadar çirkin de, hoş olan kadar hoş olmayan da, armonik olan kadar disarmonik olan da bir estetik kategori olmuş, deyiş yerindeyse, negatif ve pozitif estetik değerler bütünleştirilmiştir.”

Bu bağlamda estetiği sadece güzel değeri ile açıklamak, estetiğin içine aldığı ve tartıştığı sorun alanını sınırlamak olacaktır (Tunalı, 2010: 15-16). 19. Yüzyılda Hegel’in etkisiyle, estetik sanatın anlamını ve sanatsal güzelliği araştırın bir disiplin halini almıştır. 20. yüzyılda ise estetik ve göstergebilim arasında ortaya çıkan yakın iş birliği bağlamında mimari bir yapının, bir müzik eserinin ya da bir tablonun öğelerinin yapısal olarak çözümlenmesi; sanat eserlerinin biçimsel açıdan değerlendirilmesi gibi sonuçları ortaya çıkarmıştır. Dolayısıyla bir sanat eserinin doğrudan belirttiği öz anlam ya da bu gösterilenin işaret ettiği yan anlam dışında kendi biçimsel yapısıyla da farklı bir anlam oluşturabileceğini düşünmek mümkün görünmektedir. Bu halde bir tablonun içeriğinin ya da bir filmin konusunun tek bir anlam düzeyi oluşturduğunu söylemek eksik olacaktır. “Biz bir tabloda, bir anıta, yararlı bir nesnede, çizgilerin yataylık ya da dikeylik oranına, biçimsel öğelerin yoğunluğuna, biçimlerin açıklık ya da kapalılığına, doğruların ya da eğrilerin dağılımına ve buna benzer ayrıntılara karşı da duyarlıyızdır. “Aynı şekilde, bir filmde çekimlerin ve çerçevelemenin (cadrage) biçimsel sıralanışı da estetik bilginin taşıyıcısıdır” (Bozkurt, 2004: 39). Bir filmde yer alan öğelerin estetik bilginin birer taşıyıcısı olması fikrinden hareketle; sinema ve estetik arasındaki ilişkiyi irdelemek önem arz etmektedir. Estetik ile kurduğu bağ, sinemanın bir sanat olarak anılma ve gelişme sürecinde azımsanmayacak bir etkiye sahiptir.

Yaşamın kendi içinden çıkan bir insan etkinliği olarak düşünüldüğünde sanatın; insanlıkla yaşıt olduğu söylenebilir. İnsanlık tarihi kadar geçmişi olan ve farklı zamanlarda

farklı anlamları bünyesinde barındıran sanat kavramını, dar bir çerçevede tek bir tanımla ifade etmek oldukça güç görünmektedir. Sanatın insan ve doğa ile olan ilişkisi ve bu ilişkiden dolayı devamlı bir devinim içinde olduğu bir gerçektir. Sanat kavramı genel bir çerçevede ele alındığında, “(...) kültürün bir parçası, yaratıcılığın ve hayal gücünün ifadesi” şeklinde tanımlanabilir (Tatar, 2019: 15). Nejat Bozkurt (2014: 15) sanatı; “Genel olarak herhangi bir etkinliğin ya da bir işin yapılmasıyla ilgili yöntemlerin, bilgilerin ve kuralların tümü” şeklinde tanımlamaktadır. Ayrıca Bozkurt’a göre sanat; “Bazı düşüncelerin, amaçların, duyguların, durumların ya da olayların, deneyimlerden yararlanarak, beceri ve düşgücü kullanılarak ifade edilmesine ya da başkalarına iletilmesine yönelik yaratıcı bir insan etkinliği” olarak da ifade edilebilmektedir (Bozkurt, 2014: 15). Sanat “İnsan aklının yaratıcı bir ifadesi, zihinsel etkinliğin en özgür biçimidir” (Townsend, 2002: 179-187). “İnsanoğlunun ürünlerin, doğanın ürünlerine oranla belirlenmesini sağlayan teknik ustalık (tekhne) ile duyular aracılığıyla algıladığımız nesneleri, bir beğeni yargısına göre seçip sıralamaya yönelik özel duygu arasındaki ayırtışmanın bir sonucu olarak ortaya çıkmıştır” (Bozkurt, 2014: 15). Bir eser/nesne üretmeyi amaçlaması, bir kurmaca ya da tasarım neticesinde ortaya çıkması ve bu süreçte insanın yaratıcı gücüne bağlı bulunması sanatın temel özelliklerindendir.

Sanat eserinin estetik bir değer taşıması için, ortaya çıktığı zamanın estetik kuramlarına uyması ve iki temel işlevi sağlaması gerekmektedir. “Bu temel işlevlerden ilki, sanat yapıtının, sanat yapıtıyla etkileşim içerisine giren izleyici üzerinde duygusal düzeyde doyum yaratarak estetik kaygısının oluşmasını sağlamasıdır” (Tatar, 2019: 16). Diğer işlev ise, “sanat yapıtı ile etkileşime giren kişiler üzerinde olumlu sonuçlar doğuracak ya da katkı sağlayacak bir iletide bulunmasıdır” (Erinç, 2013:175). Bu bağlamda, sanat yapıtı bir metin olarak değerlendirildiğinde; kendisi ile etkileşimde olan alıcıya bir bilgi aktardığını söylemek yanlış olmayacaktır. Söz konusu bilgi duyular aracılığı ile algılanan güzeli işaret etmekte ve estetik olarak adlandırılmaktadır.

Friedrich Nietzsche, “Sanatın, doğanın kendisine özgü estetik etkinliğine karşın, biçimler yaratan yaşama dayandığını öne sürmüştür” (Nietzsche’den akt. Bozkurt, 2014: 18). Bu bağlamda doğal bir şekilde meydana gelen oluşumlar ile sanat eserlerinin arasındaki farkı ortaya koymak sanatın niteliğini anlamak açısından önemlidir. “(...) doğal süreçler sonucunda ortaya çıkan nesneler (kristaller, sarkıt ve diktler, arı peteği ya da örümcek ağı, mercanlar gibi oluşumlar) ve doğa manzaraları bir anlamda güzel sayılırlar da sanat yapıtı olarak kabul edilmezler” (Bozkurt, 2014: 15). Bu örnekler güzel olarak nitelenen bitkiler ve

hayvanlar gibi canlı varlıklarla çeşitlendirilebilir. Sanatın farkı, sanatçının yaratıcı gücüne bağlı olarak bir eser-nesne üretmeyi amaçlaması sonucunda ortaya çıkan bir etkinlik olmasından kaynaklanmaktadır. Bu etkinlik-yaratım sürecinin özgün ve biricik olması sanat eserini doğal nesne ya da oluşumlardan ayıran özelliklerin başında gelmektedir. Sanatın özgün ve biricik olması özelliği ile, sanatçının kişiliğiyle doğrudan alakalı olan ‘biçem’ kavramı arasında paralellik bulunmaktadır. Sanatçının biçemi, onun özgünlüğünün oluşmasındaki en önemli etkenlerden biridir. Biçem, sanatçının hemen hemen bütün eserlerinde rastlanan özellikler ve söz konusu sanatçının aynı zamanda kendi sanat dalına getirdiği yenilikler olarak tanımlanabilir. Özgünlük ve biçem kavramlarının bir araya geldiği bu noktada sanatın en önemli özelliklerinden biri olan ‘yaratıcılık’ kavramı ortaya çıkmaktadır. Dolayısıyla bu özellik doğal oluşumların meydana gelme biçimlerinin hep aynı olmasına karşılık, sanat yapıtlarının ‘tek olma’ özelliğini göstermektedir.

Filozofların, sanat üzerine düşünceleri, sanatın ne olduğu ya da ne olmadığı konusu hakkındaki görüşleri ve bu doğrultuda bazı tanımlamalar yapmaları sanat felsefesinin doğmasına sebep olmuştur. Filozofların fikir yürütmeleri ve görüşlerini ifade etmeleri neticesinde çeşitli kuramsal tanımlar ortaya çıkmıştır. Taklit (öykünmecilik), sezgicilik, duyguculuk, iradecilik, biçimcilik, oyun kuramı ve yaratma kuramı bu kuramlar arasında sayılabilir. ‘Taklit’ ve ‘yaratma’, bu kuramlar arasından ön plana çıkmaktadır.

Bir şeyin başka bir şeyle ilişkilendirilmesi, o şeyi birebir kopya etmesi anlamına gelen taklit; Yunanca adıyla ‘mimetik sanat kuramı’ olarak da ifade edilmektedir. Sanat kuramları arasında geçmiş en eskiye dayanan taklit kuramı; yansıma, öykünmecilik ve temsilcilik olarak da bilinir. (Towsned, 2002: 145). Platon’a göre: “Algıladığımız dünya ideası (mutlak gerçekliği) olmayan bir görüngüler dünyasıdır ve idea görüngüler dünyasında değil, düşünce ile kavranabilecek olan idealar dünyasından ibarettir” (Platon’dan akt. Tatar, 2019: 18). Bu düşünceler doğrultusunda Platon, sanatı yalnızca gerçeği yansıtan ama gerçeğin (idea) kendisi olmayan bir etkinlik olarak ifade eder. Platon (2018: 339-340), bu konu hakkındaki düşüncelerine Devlet kitabında şu şekilde yer vermektedir:

“-Şimdi şunu düşün: Resim her şeyin nesini vermek ister? Olduğu gibi mi yapar bir şeyi, görüldüğü gibi mi? Görünenin benzetmesi midir, gerçeğin kendisi mi

-Görünenin.

-Demek ki benzetme sanatı gerçekten bir hayli uzak kalır. Her şeyi benzetebiliyorsa bu, her şeyin küçük bir yönünü yapmasından ötürüdür; bu yön de gölgenin gölgesidir. Bilirsin, ressam, bir kunduracının, bir marangozun yahut başka bir ustanın resmini

yapar da, bunların sanatından anlamaz. İyi bir ressamısa, öyle bir marangoz resmi yapar ki uzaktan çocuklara ve bilgisizlere gösterse kandırabilir onları; çünkü gerçek bir marangozun görünüşünü vermiştir ona.

-Kandırabilir tabii.

-Bak şimdi dostum, ne çıkıyor bütün bunlardan, onu söyleyeyim sana: Biri gelir de derse ki bize; bir adam gördüm her sanatı biliyor, hem de her sanatın inceliklerini ustasından daha iyi biliyor, sen pek safsın demeli ona, yahut da bir hokkabaz ya da bir benzetmeci gözünü boyamış senin, bu adamı her şeyi bilir sanmışsın çünkü sen bilgi nedir, bilgisizlik nedir, benzetmecilik nedir bilmiyorsun, ayırt edemiyorsun bunları.”

Devlet (2018) adlı eserin onuncu kitabında geçen bu diyaloglardan da anlaşılacağı üzere Platon’a göre; sanatçı gerçeğin taklidini (benzer) yapabilir fakat gerçeğin (idea) aslına ulaşamaz. Platon, sanatı, kopyanın kopyası olarak ifade eder ve bu noktada değersizleştirir (Platon’dan akt. Belge, 1997:199). “Benzetmeci benzettiği şeylerin ne olduğunu pek bilmez, yaptığı iş ciddi insanlara yakışmayan bir oyundur” diyen Platon’a göre; taklit etmek hem ahlak kurallarını hem de ussal bilgiyi zedeler (Platon, 2018: 345). Bu sebeple Platon, ressamların ve şairlerin ideal devletine girmesini yasaklamıştır. Bu konuya tıpkı hocası Platon gibi yaklaşan Aristoteles, şiir sanatına ilişkin yazdığı *Poetika* (2018) adlı kitabında estetik ve sanat kavramlarına değinmektedir. Aristoteles sanat biçimlerini, kullandıkları araçlar, nesneler ve türlerine göre sınıflandırmakta ve bunları tıpkı Platon gibi ‘taklit’ (*mimesis*) olarak değerlendirmektedir. “Şimdi, destan (*epopoia*) ve trgedya şiiri, ayrıca komedy, dithyrambos şiiri ve aulos ile kithara sanatlarının hepsi ana hatlarıyla öyle ya da böyle taklittir (*mimesis*)” (Aristoteles, 2018: 01). Fakat Aristoteles, Platon’un idealar dünyasına inanmaz ve ondan farklı olarak sanata olumlu bir pencereden bakar. Özel’e (2014: 93) göre: Aristo’nun bu düşünceleri şu şekilde açıklanmaktadır:

“Platon, sanatçıyı, ahlaki ve eğitimsel nedenlerle toplum dışı bırakmayı gerekli görürken, Aristoteles, sanata yüklediği olumlu işlevsellikle, sanatın insan yaşamı için son derece gerekli ve önemli olduğunu söyleyerek, şiir, komedy ve tragedyaya toplumda ve bireyin eğitiminde önemli bir yer vermeye çalışır.”

Aristoteles’e (2018: 15) göre; sanat eseri, acıma ve korku yoluyla ‘ruhun temizlenme ve arınması’ (*katharsis*) için gerekli ve önemli bir araçtır. Bu halde Aristoteles’in, Platon’un, sanatın toplum için değersiz bir etkinlik olduğu görüşüne karşı çıkarak; taklit/*mimesis* gerçekleri yansıttığı ve bu sebeple toplumun gelişimi açısından önemli olduğu için faydalı olarak gördüğünü söylemek mümkündür. Neticede sanatın, yansıtma olarak ifade edildiği fakat yansıtılan gerçeklik konusunda farklılıkların mevcut olduğu görülmektedir. Her iki görüşte de taklit kuramı için; güzelliğin kaynağının doğa olduğu ve sanatın doğayı taklit ederek gerçekleşeceğini ifade eden bir kuram olduğu kabul edilmektedir.

Mimesis kuramından farklı olarak yaratma kuramında, sanat yapıtının meydana gelme sürecinde sanatçının katkısı önem kazanmaktadır. Bu kuramda esas olan sanatçının, üretim sürecinde kendi yeteneği ve hayal gücünden faydalanarak sanat yapıtını yeniden oluşturmasıdır. Bir nesnenin sanat yapıtı olarak tanımlanabilmesi için, o yapıtın bir yaratıcı (sanatçı) tarafından yaratılması/üretilmesi gerekmektedir. Aksi halde sanatçının elinin değmediği bir ürün/nesne, ne kadar güzel olursa olsun, sanat eseri olarak kabul edilememektedir. Sanatın, doğanın bir taklidi olduğu yaklaşımına karşı çıkan düşünürlerden biri Hegel'dir. Hegel, sanatın amacının taklit değil, insan zihnindeki duyumun bir nesneleşmesi olarak ifade etmektedir" (Hegel, 1986: 129). Sanatın, gerçekliğin ve doğanın bir taklidi olmadığını düşünen Hegel, sanattaki güzelliğin doğa güzelliklerine karşı daha üstün olduğunu savunmaktadır. "Çünkü estetik güzellik, yaratılmış, aklın ikinci kez doğurduğu bir güzelliştir" (Doğan, 1975: 28). Sanatçı, içinde bulunduğu dünyadan edindiği izlenimleri, bir öz olarak kullanır ve bu öze elindeki anlatım araçlarıyla yeni bir biçim verir. Yaratma kuramının temel noktası, sanatçının/yaratıcının, hayatı/dünyayı kendi penceresinden değerlendirerek kendi birikimleri ve bakış açısıyla yeniden yorumlamasıdır. Konu hakkında Selçuk Ulutaş (2020: 75-76) şu görüşlere yer vermektedir:

"Sinema 20. yüzyılda yoğunlaşarak modern zamanların sanatı olarak görülmeye başlanmıştır. Bu sanat alanları ile uğraşan kişilerin teknik açıdan farklı gözükebileceği özünde kendilerinden önce var olan resim, heykel, edebiyat gibi diğer sanat alanlarının yapmak istediği duyumsal alana hitap edebilme ve duygu yaratma durumuyla, kendilerini önceleyen sanatçılardan farklı olmadıkları gerçeği fark edilmiştir. Bir resmi yapan ressam gibi bir sinema filmi çeken kişi de duyumsal alana ve duyguya hitap etme ihtiyacı duymaktadır. Bu durumda sinema estetiğinden söz edebilmek mümkün olacaktır."

Tıpkı bir yazar, ressam veya heykeltıraş gibi sinema sanatçısı da eserini üretirken kimi zaman doğayı taklit etmekte, kimi zaman ise yeni bir şeyler yaratmaktadır. Bu noktada sinemanın sanat olarak gelişme sürecini anlamak için; tıpkı diğer sanatlarda olduğu gibi sanat kuramlarına başvurmak faydalı olacaktır. Bu bölümde sinemanın öncülerinden Lumiere Kardeşler ve George Melies'in, sinemanın gelişmesindeki katkılarına değinilecektir. Böylece taklit kuramının ve yaratıcı kuramın sinema sanatındaki yansımaları değerlendirilecektir.

Fotoğraf kökenli olan Lumiere kardeşler, *cinematographe*'in patentini alarak ilk film gösterimlerini gerçekleştirmişlerdir. Bu filmler arasında, izleyicide bıraktığı etki sebebiyle en bilineni *Trenin Gara Girişi* (L'Arrivee d'un train en gare) (1895) adlı filmidir. Bu kısa filmde gara doğru yaklaşan bir trenin durmasından sonra vagonlardan inen yolcular

görülmektedir. Kompozisyon, çerçeveleme, sabit kamera ve trenin kameranin solundan geçip yolcuların kameranin sağından inmeleri gibi detaylar düşünüldüğünde bu kısa filmin çekimleri sırasında estetik bir kaygı taşındığı görülmektedir. Nilgün Abisel'e (2003: 34) göre; çerçevenin günlük yaşamın ayrıntılarıyla zenginleştirildiği ve gerçekçi bir yaklaşımla çekilen bu film, Jiga Vertov, Jean Renoir ve İtalyan yeni gerçekçilerini etkileyen bir eğilimin başlangıcı olmuştur.

Lumiere'lerin çektiği bir diğer film ise *Lumiere Fabrikasından Çıkan İşçiler* (1897) (La Sortie des usines Lemiere) adlı filmidir. Lyon'daki fabrikadan çıkan işçileri gösteren bu filmde kamera bir fotoğraf makinesi gibi kullanılmıştır. *Bahçesini Sulayan Bahçıvan* (1895) L'Arreseur arros filmi ise bir hikâye ve mizansen barındırması bakımından önemlidir. Bir bahçıvan bahçesini sularken bir çocuğun hortuma basarak suyu kesmesini konu alan bu film aynı zamanda sinema tarihinin ilk komedi filmi olma özelliğini de taşımaktadır. Lumiere'lerin çekmiş olduğu filmler genel olarak değerlendirildiğinde "(...) etrafımızı saran dünyayı salt onu sunma amacıyla kaydedildiğini" (Kracuer, 2015: 111) söylemek yanlış olmayacaktır. Parisli gazeteci Henri de Parville Lumiere'lerin filmlerinin temasını açıklamak için "iş üstünde yakalanan doğa" (Parville'den akt. Kracuer, 2015: 112) ifadesini kullanmıştır. Durağan çerçeveli tek çekimlerden oluşan bu filmler gündelik hayatı fotoğrafın yaptığına benzer şekilde görüntülemektedir. Bu filmler ilk zamanlarda kitleler tarafından ilgiyle karşılanmıştır. Ancak, zamanla izleyici daha farklı ve zengin içerikler aramaya başlamıştır. Nilgün Abisel (2003: 54-55), sinemanın ilk çıktığı yıllarda Lumiere Kardeşler'in çektiği filmler hakkında şu yorumlarda bulunmuştur:

"Seyirci, yaşadığı dünyanın kısa kopyalarını izlemenin ilk heyecanını atlatmış, bu olaya alışmıştı. Filmler nesnelerin, canlıların hareketini gösteriyordu. Evet, ama ya sonra ne olacaktı? Hareketin perdede yinelenmesi alışılmış bir olay haline dönüştükten sonra sinema müzelere kalkacak bir aygıtın adı olmaktan kurtulup, seyircinin ilgisini tazeleyecek yenilikler bulmak zorundaydı. Sonunda filmciliği kurtaran, öykü anlatmanın ve kurmacanın sinemaya girmesi oldu. Birbirine benzeyen olayları, röportaj havasıyla çeken filmcilerin yanı sıra hayal gücünü işe katarak olayları yeniden düzenleyen, daha ötesi kendi kurmacalarını hikâye etmek isteyen "yönetmen"ler doğdu. Bunların ilki Georges Melies'dir."

Sinemayla ilgilenmeden önce Paris'te gözbağcılık yapan Melies, sinemanın taşıdığı imkanları fark ederek bu alan geçiş yapmıştır. İlk filmlerinde Lumiere kardeşler gibi sokaklarda gördüğü şeyleri çekerek başlayan Melies, bu çekimler sırasında bir rastlantı sonucu kameranin o güne dek bilinmeyen özellikleri ile karşılaşmıştır. Melies, böylece, "Hareketli resim tekniğinin sihirli, doğaüstü kapasitesini keşfetmişti. Kısa zamanda,

bindirme, erime, hareket, kararma-açılma, maskeleye, tersine hareket gibi teknikleri geliştirdi” (Abisel, 2003: 56). Aynı zamanda ressam, tiyatrocu ve karikatürist olan Melies, filmlerini kendi stüdyosunda kendi hazırladığı dekor ve kostümler ile çekmiştir. “Ressamlığı ona, bu küçük alan içinde derinlik ve genişlik duygusu yaratmada yardımcı oldu. Böylece Melies, denetleyebildiği bir ortamda, kendiliğindenciliği bir yana bırakıp ön hazırlıklar içeren, başından itibaren örgütlenen, düş gücüne dayanan filmler yapmaya başladı” (Abisel 2003: 56). “Ancak Melies’in sinemaya asıl katkısı sahnelenmiş olmayan gerçekliği sahnelenen illüzyonla, gündelik olayları tasarlanmış olay örgüleriyle ikame etmesi oldu” (Kracuer, 2015: 112). Gerçekliği değiştirebilme, görsel anlamda yeniden üretme ve fantezi içerikli kısa öyküleri ile Melies’in bir anlamda gözbağcılığının sinemadaki karşılığını geliştirdiğini söylemek mümkündür. *Kül Kedisi* (Cendrillon, 1900) ve *Aya Yolculuk* (Voyage dans la Lune, 1902) filmleri Melies’in en önemli filmleri arasında gösterilmektedir.

Melies, bir taraftan masalları sinemaya uyarlamış diğer taraftan sahnelerin önceden seçilerek hazırlanması ile mantıklı ve bütünsel bir anlatım sürekliliği yaratmıştır. Böylece “(...) yaratıcılık da işe karışacak, tüm işlemler tek bir etkinin üretilmesine yönelecek biçimde örgütlenebilecekti. Zaten Melies’e sinemanın ilk yaratıcı sanatçısı denmesinin birinci nedeni budur. İkinci nedeni ise imgelemi bir öykü örgüsüne dayanır hale getirmesidir” (Abisel, 2003: 58). Sanatçının hayal gücünün ürünü olan hikayeleri anlatması ile kendinden sonra gelen sinemacılara farklı bir yol gösteren Melies, sinemanın ilk yıllarında ortaya çıkan iki eğilimden birinin öncüsü olmuştur. Bunlardan biri Lumiere’lerin filmlerinden kaynaklanan belgeselci tavır, öteki Melies’ten doğan filmsel kurmaca geleneğidir” (Abisel, 2003: 62-63). “Lumiere gözlemlene duyusuna, “iş üstünde yakalanan doğa”ya duyulan meraka hitap etmiştir; Melies ise sanatçının salt fantaziden aldığı haz uğruna doğanın işleyişine boş vermiştir” (Kracuer, 2015: 113). Sinema ilk yıllarında bir yandan Lumiere’nin sokakta, caddede çektiği filmlerdeki gibi gerçekliğin betimlemesi iken diğer yandan Melies tarafından yapılan filmlerde olduğu gibi gerçekliğini yeniden üreten bir niteliğe sahip olmuştur. “Film alanındaki sanat ve gerçeklik ayrımı -ki bir anlamda yanlış bir ayırmadır- filmin doğa ve estetiğine ilişkin tartışmalarda süregiden bir şerittir” (Butler, 2011: 16). Özön, Lumiere Kardeşler ve Melies’in çektiği filmler arasındaki şu farklara dikkat çekmektedir:

“Böylece sinema daha başlangıçta birbirinden apayrı iki yöne ayrıldı; Lumiere, sinemayı gözlemciliğe yöneltti, dış dünyayı film üzerine olduğu gibi yansıtan

belgesellere yolu açtı, Melies ise sinemayı sanatçının düşgücüne dayandırdı, yalnız bu güçten kaynaklanan öykülü film yoluna soktu. Gerçekte, ikisinin tutumunda büyük bir ayrılık yoktu; İkisi de alıcıyı yalnız bir saptama aracı olarak görüyorlardı. Yalnız Lumiere doğayı ham özdek olarak kullandığı halde, Melies filmlerinin ham özdeğini kendi isteği gibi düzenliyordu. Sinema, biri Lumiere'lerin belgesi, öbürü Melies'in öykücü tutumundan yola çıkıp değişik film türlerine, çeşitlerine ulaşacaktı ama, bu ancak bu iki ana tutum arasında bir denge kurulmasından, sinemanın bir dil niteliği kazanmasından sonra olacaktı” (Özön, 1985: 158).

Özön'ün bu alıntısı bağlamında değerlendirildiğinde; sinemanın başlangıç yıllarında ayrıldığı bu iki yönü sanat kuramlarından olan 'taklit kuramı' ve 'yaratıcı kuram' ile açıklamak mümkün görünmektedir. Lumiere sineması gözlemci özelliğiyle ile taklit kuramına, Melies sineması ise sanatçının düş gücünden faydalanma özelliği ile sanat kuramına denk gelmektedir. Özön'ün dediği gibi sinemanın başlangıç yıllarından itibaren bir dil niteliği kazanma süreci gerçekleşecektir. Bu noktada sinemanın bir dil niteliği kazanmasında sinematografinin ve araçlarının oynadığı rol önem kazanmaktadır. Bu bölümde sinemanın bir anlatım dili kazanma ve sanat olma sürecinde sinematografinin ve araçlarının önemi incelenecektir.

2.4. Sinemada Estetik ve Sanat: Sinematografi

Sinemanın ilk dönemlerine bakıldığında ortaya çıkan filmlere bir sanat eseri olarak yaklaşılmadığını söylemek mümkündür. Rudolf Arnheim (2010: 14) resim ve sinema arasında karşılaştırma yapan bazı kuramcıların: “Film gerçekliğin mekanik bir yeniden üretimi olduğu için sanat olamaz” görüşünde bulunduğunu ileri sürmektedir. Kartpostallar, askeri bir marş ya da gerçek itiraflardan oluşan bir öykünün mutlaka sanat eseri olarak tanımlanamayacağı gibi filmler de sanat olmak zorunda değildir. “Film; resim, müzik, yazın ve dansa şu yönden benzer: sanatsal sonuçlar üretmek için kullanılabilecek, ama bu amaçla kullanılması zorunlu olmayan bir araçtır” (Arnheim, 2010: 14). Bir ressam ve heykeltıraşın araçlarından farklı olarak kamera gerçek dünyanın benzerini mekanik olarak yeniden ortaya koymaktadır. Arnheim'a göre; bu noktada yönetmenin bu yeniden üretimle yetinmeyip, bilinçli bir şekilde elindeki aracın özelliklerini kullanarak bir sanat eseri yaratması gerekmektedir. Sinema ancak, yönetmenlerin sinematografik tekniğin imkanlarını geliştirdikleri ve bu imkanlardan sanatsal üretimler yaratmak için faydalanmaya başladıkları zaman sanat olma yolunda ilerleyecektir. “Yine de bu öyle bir biçimde yapılmalıdır ki gösterilen nesnenin nitelikleri yok edilmek yerine daha da güçlendirilmeli, yoğunlaştırılmalı ve yorumlanmalıdır” (Arnheim, 2010: 36). Yönetmen Bresson'a göre; iki tür film vardır: Kamerayı bir çoğaltma aracı olarak kullananlar ve sinematografik imkanlardan yararlanarak

kamerayı bir yaratma amacı olarak kullanan filmler (Bresson'dan akt. Yares, 2004: 73). “(...) sinematografik gerçeklik bir kurmacadan ibaret olup, bu kurmacaya görüntüler dışında bir gerçeklik duygusu kazandırmanın yolu diyaloglar/sesler, müzik/melodi, gürültüler/zaman, mekân ve kişilerle ilişkili işitsel unsurlar, kurgu/dilyetisi/görüntülerin sıralanma mantığı ya da biçiminden geçmektedir” (Adanır, 2017: 126). Christian Metz bu durumu, “gerçeklik izlenimi” ve “gerçeğe benzerlik” gibi ifadelerle açıklamaktadır. Bu görüşe göre; sinema gerçekliği yansıtamaz fakat onu yaratabilir. Bu yaratma sürecinde devreye sinematografi girmektedir. “Yönetmen belli bir yerde, belli bir zamanda, belli kişi ya da kişilerin başına gelen olaylardan söz edebilmek için sinematografik anlamda yani sinemanın teknik, estetik kurallarına ve aynı zamanda olayların geçtiği kurmaca gerçeklik evrenine ait mantıksal sürece ters düşmeyecek bir yol izlemek durumundadır” (Adanır, 2017: 127). Sinemanın bir dil olduğu bilgisinden yola çıkılacak olursa; kompozisyon, objektif, ışıklandırma, hareket, görsel tasarım gibi öğelerin birer söz dağarcığı ya da alt-dil olduğu düşünülebilir. Yönetmen, bu öğeleri “(...) açık ve bilgilendirici düzyazılar oluşturmak ya da görsel şiirler yaratmak için kullanabilir” (Brown, 2014:11). Bu noktada devreye sinematografi kavramı girmektedir.

Yunanca kökenli ‘kinema’ (hareket); ‘grafos’ (yazmak, çizmek) kelimelerinden oluşan ve “hareketle yazı yazmak” anlamına gelen sinematografi; duygu, düşünce, hareket ve iletişimin söz kullanılmadan ifade edilen diğer biçimlerini görsel terimler haline getirme süreci olarak tanımlanmaktadır (Brown, 2014: 2). Bu süreçte bir filmin, konuşmalar ve hareketten oluşan içeriğine anlam ve alt metin katmanları eklemek için kullanılan yöntem ve tekniklerin hepsi sinematografiyi meydana getirmektedir. Sinematografi, hareketli görüntülerin kaydedilmesiyle sınırlı değildir. “Sinematografi, fikirleri, kelimeleri, eylemleri, duygusal alt metinleri, tonları ve tüm diğer sözlü olmayan iletişim biçimlerini alarak onları görsel kavramlar diline tercüme eder” (Brown, 2012:2). Sinemanın bir dil olarak kabul edildiği bu noktada, bu dilin yapısı, söz dağarı, kuralları ve yapısı nedir ve nasıl kullanılır gibi sorular sorulmaktadır. Bu sorulara, sinematografinin iki ana yönü üzerinde durularak cevap vermek mümkün görünmektedir. İlki teknik olarak filme çekme işleminin gerçekleşmesini sağlayan ekipmanların bulunduğu pratik yöndür. Diğeri ise sanatçının etik ve estetik kaygıları doğrultusunda görsel bir hikâye anlatması sürecinde sinematografinin sanatçının hizmetine sunduğu araç ve uygulamalardır. Burada kamera, kamera monitörleri, ışıklar, kaydırma arabası gibi ‘fiziksel’ araçlardan ziyade sinema sanatının ‘kavramsal’ araçları ve bu araçların kullanılmasıyla ortaya çıkabilecek olan durumlar kastedilmektedir.

Bu araç ve uygulamalar arasında kamera, çekim ölçekleri, objektifler, hareket, bakış açısı, ışık, renk ve kurgu gibi ögeler sayılabilmektedir.

2.4.1. Kamera

Kamera, konuyu doğrudan aktararak dış dünyanın bütün gerçekliğiyle kayda alınmasını sağlar. Bu durum tamamıyla nesneldir ve ortaya çıkan görüntüler gerçeklik niteliği taşır. Ama bu gerçeklikten uzaklaşmak mümkündür. Bu konuyla alakalı Özön, “Alıcıya insan eli değer değmez, mercek önündeki varlıklar, durumlar, ilişkiler kişisel bir tutumun, görüşün yansıması olur” yorumunda bulunmaktadır (Özön, 2008: 28). Bu şekilde kameranın kayda aldığı nesnel gerçekliği, yönetmenin bakış açısına bağlı olarak yeniden üretmek mümkündür. Blain Brown, *Sinematografi Kuram ve Uygulama* (2014: 14) kitabında “Kameranın yalnızca ‘gerçeği’ kaydetmesini isteyen bir filmciyseniz, sinemanın sizin için yapabileceği çok güçlü bazı işleri bilmiyorsunuz. Bu yöntemlerin pek çoğu sahnelerinize görsel alt metinler katmak üzerinedir” ifadesini kullanmaktadır. Sinemanın ilk yıllarında “Alıcı sadece, daha önceden baştan sona düzenlenmiş ve kesinlikle planlanmış sahneleri kaydetmekten öteye geçmiyordu” (Pudovkin, 1966: 83). Bela Balazs’a (1968: 307) göre “(...) eğer kamera sabit kalsaydı, sinema mekanik bir kopyacılıktan ileri gidemeyecek, bir kayıt aracı olarak kalacaktı”. Zaman içerisinde kameranın, olayları sadece kaydetmekle kalmayıp aynı zamanda kendine özgü yöntemlerle bu görüntüleri daha farklı bir şekilde aktarabileceği anlaşılmıştır. Pudovkin, *Sinemanın Temel İlkeleri* (1966: 85) kitabında bu konuya şu şekilde değinmektedir:

“O zamana kadar, hareketsiz bir seyirci olan alıcı, sonunda bir yaşam kazanmıştır. Alıcı, doğrudan doğruya harekete özgü yetiyi kazanmış ve kendisini bir seyirci’den etkin bir gözlem’ciye çevirmiştir. Bundan böyle, yönetmenin denetimindeki alıcı seyircinin sadece filme alınan nesneyi görmesini sağlamakla kalmıyor, seyirciyi bu nesneyi kavramaya da zorluyordu.”

Sinemada zamanla gösterilmek istenen şeyden çok onun nasıl gösterileceği konusu önem kazanmıştır. Dolayısıyla kamera açısı, kompozisyon, çerçeve, kameranın konumu ve yüksekliği gibi görsel anlatım gücünü arttırabilecek unsurlar devreye girmiştir. Mascelli, *Sinemanın Beş Temel Ögesi* (2007: 26) kitabında kamera açısını “merceğin kaydettiği alan ve bakış açısı” olarak tanımlamıştır. “Kameranın sahneye göre konumlanması, seyircinin yaşananları izleyeceği bakış açısını belirlemektedir. Kameranın bir şeyi bir karakterin gördüğüne benzer şekilde görmesi” (Brown, 2014: 10) anlamına gelen bakış açısı görsel anlatım açısından kilit bir aracı konumundadır. Kameranın, izleyicinin gözü olduğu kabul

edildiğinde; izleyicinin öyküyü nasıl algılaması isteniyorsa kameranın o bakış açısına göre çekim yapması gerektiği sonucu çıkmaktadır. “Bakış açısı planları izleyiciyi öykünün içine çekmeye yöneliktir; çünkü bir süreliğine o da karakterle aynı şeyi görür. Bir anlamda izleyici karakterin beynine girer ve dünyayı o karakterin algıladığı gibi algılar” (Brown, 2014: 10). Kameranın konumu değiştiğinde seyircinin de konumu değişmekte ve seyirci filme artık yeni bir bakış açısı ile yaklaşmaktadır.

Diğer bir önemli nokta ise ‘çerçeve’dir. Çerçevenin içinde var olan şeyleri görsel olarak tanıdığımız gibi aynı şekilde çerçevenin varlığının da farkındayızdır. Çerçeve, kendi yapısından kaynaklanan görsel bir etkiye ve güce sahiptir. Pudovkin’e göre yönetmenin amacı; “Filme alınacak malzemeyi ve bu malzemenin hareketini her şeyin açıklık ve kesinlikle anlaşılabilirliği yolda görüntü çerçevesine yerleştirmek; her görüntü düzenlemesini, perdenin dik açılı sınırlarını bu düzenlemeyi bozmayan, aksine tamamıyla içine alan bir yolda kurmaktır” (Pudovkin, 1966: 112). Yönetmen, seyircinin neyi görüp neyi görmeyeceğine karar verir ve çerçeve düzenlenir. Ayrıca çerçeveleme tekniğiyle “Sahneye göre kamera yerleştirilir, sonra görüş alanı ve hareketle ilgili seçimler gelir. Hepsi birleşip plan, hareketin ve diyalogun hem belirgin içeriği hem de duygusal dip akıntıları ve alt metinleri yönünden izleyici algısını etkiler” (Brown, 2014:15). Çerçevenin esas amacı ise izleyicinin göreceği şeyleri belirlemektir. Bu belirlendikten sonra kamera konuya göre konumlandırılır ve alanın ne kadarının çerçeve içine dahil olacağına karar verilir. Bu noktada devreye ‘objektif’ girer. Objektif; “Fotoğraf makineleri ve kameralarda görüntü toplamaya yarayan ve çekimi yapılmak istenen konunun görüntüsünü ‘film duyarkatı’ üzerine düşürmeye yarayan cisimler” olarak tanımlanır (Gökçe, 1997: 96). Burada önemli olan objektifin fiziksel yapısından ziyade çeşitli objektiflerin görüntüyü farklı şekillerde dönüştürebilme özelliğidir. Konuyla alakalı Brown, “Objektiflerin, bizim fiziksel dünyayı algılama biçimimizi değiştirebilme becerisi, görsel anlatımın güçlü bir aracıdır. Her objektifin, görüntüye tat ve ton katan bir kişiliği vardır” görüşlerine yer verir (Brown, 2014: 7). Bunun yanı sıra ‘keskinlik’ ve ‘kontrast’ gibi diğer etmenlerin de olduğu söylenebilir. Ancak, bir objektifin en önemli noktası, ‘odak uzunluğu’dur. Uzun odaklı bir objektif uzamı sıkıştırırken, kısa odaklı bir objektif ise uzamı yayar ve çarpıtır. Objektif tercihi, sahnenin anlamını direk olarak etkilemektedir. Söz konusu sahne, birbirinden farklı iki odak uzaklığına sahip objektifle çekildiğinde, farklı iki çekim ortaya çıkacaktır. Bir objektifin odak uzaklığı aynı zamanda onun ‘görüş alanı’nı belirlemektedir. Normal aralıkta olan objektifler (35mm – 50mm) derinlik ilişkisini insan gözüne yakın bir şekilde vermektedir.

Normalden daha geniş objektifler ise derinliği artırarak cisimlerin birbirinden uzakmış gibi görünmesini sağlamaktadır. “Objektife doğru gelen ya da objektiften uzaklaşan hareketlerin hızı yükselir; uzam genişlemiştir ve uzaktaki cisimler çok daha küçüktür. Bütün bunlar kendimizi çok daha fazla sahnenin ‘içinde’ hissetmemize yol açar” (Brown, 2014: 55). Yakın plan çekimlerinde ve çerçeve doldurulmak istendiğinde ise uzun odaklı bir objektif kullanılarak kamera, konuya daha yakın bir noktaya yerleştirilmelidir. Kamera konuya yaklaştıkça, detaylar daha keskin bir biçimde ortaya çıkacak ve bu durum dramatik etkinin artmasına sebep olabilmektedir.

Kamera ile ilgili dikkat edilmesi gereken bir diğer nokta ise onun konuya göre yüksekliği veya alçaklığıdır. Kameranın yüksekliği değiştirilerek konuya farklı anlam katmanları katılabilmektedir. Üst açı çekimini “(...) kameranin konuyu görüntülemek için aşağı doğru eğimlendirildiği herhangi bir çekim” olarak tanımlayan Mascelli’ye göre; bu çekim psikolojik, teknik ya da estetik kaygılarla tercih edilebilir (Mascelli, 2007: 40). Butler, *Film Çalışmaları* (2011: 28-29) kitabında bu konuya şu şekilde yer vermiştir:

“Kameranin gösterdiği yön, çekilen şeyin imgesini bozunuma uğratar: yukarıdan bakıldığında, güç ve ayrıcalık havası verebilir. Kamera bir bölgeyi yakınlaştırabilir ya da uzaklaştırabilir. Tepeden doğru bakarak, kuş bakışı görünüm sunabilir. Bu türden hareketler bizi belli yönlerle bakmaya, anlatı noktasını keşfetmeye ya da izleyicide belli bir tepki yaratmaya -şaşkınlık, korku, şüphe ve sair- çalışmaya yöneltir.”

Genel olarak diyaloglar, konuşan oyuncuların göz seviyesinde çekilse de bazı yönetmenler psikolojik durumların altını çizmek ve bir kompozisyon yaratmak için göz seviyesinden farklı yükseklikteki çekimleri denemektedirler. Örneğin; “Kamera göz hizasından yukarıda olduğu zaman, konuya hâkim olduğumuz duygusuna kapılırız. Konu boy ve belki de önem olarak küçülmüştür. Ama üstten bakış konuyu örneğin devasa ve yaygın bir kitle olarak gösteriyorsa, konunun önemi kaybolmaz” (Brown, 2014: 64). Ayrıca, amacı izleyiciye genel yapı konusunda fikir vermek olan açıklayıcı ve tanıtıcı çekimlerde üst açı kullanımı olumlu sonuçlar verebilmektedir. Üst açı aynı zamanda her şeyin üstünde, felsefi, sahneden uzak ama konuya hâkim bir bakış açısı olarak düşünüldüğünde üçüncü şahıs anlatımı ya da ‘Tanrı’nın bakış açısı’na çağrışım yapmaktadır. Alt açı çekimi ise, “kameranin konuyu görüntülemek için yukarı doğru eğimlendiği her türden çekimdir” (Mascelli, 2007: 44). Genellikle alt açı çekimlerinde konu ya da obje, izleyici algısında daha yüce ya da üstün olarak görülebilmektedir. Konu özellikle bir film karakteri ise, oyuncu daha güçlü ve hâkim görünmektedir. Örneğin, kahraman gözünden onu tehdit eden başka bir karakteri görecekseniz alt açı çekimi tercih edilebilmektedir.

2.4.2 Işıık

Işıııın, insan hayatındaki yeri çok eskilere dayanmaktadır. Platon, *Devlet* (2018: 233) adlı kitabında, karanlık bir mağaranın içindeki insanları ışıııın nasıl etkilediğini örnek vererek; insanın, dünyayı algılama sürecinde ışıııın ne kadar önemli olduğu konusuna şu şekilde değinmektedir:

“-Yukarı dünyayı görmek isterse, buna alışması gerekir. Rahatça görebildiği ilk şeyler gölgeler olacak. Sonra, insanların ve nesnelerin sudaki yansuları, sonra da kendileri. Daha sonra da, gözlerini yukarı kaldırıp, güneşten önce yıldızları, ayı, gökyüzünü seyredecek.

-Herhalde.

-En sonunda da, güneşi; ama artık sularda ya da başka şeylerdeki yansularıyla değil, olduğu yerde, olduğu gibi.

-Öyle olsa gerek.

-İşte ancak o zaman anlayabilir ki, mevsimleri, yılları yapan güneştir. Bütün görülen dünyayı güneş düzenler. Mağarada onun ve arkadaşlarının gördükleri her şeyin asıl kaynağı güneştir.”

Dış dünyada gerçekteşenleri net bir şekilde görmek ve algılamak için, yeteri kadar ışık gerekmektedir. Işık yetersiz olunca loşluk artacak ve çevremizdeki varlıklar belirsizleşecektir. Aynı durum sinema sanatında da geçerlidir. İnsan gözü gibi kamera da görüntüyü algılamak için öncelikle belirli bir oranda ışığa ihtiyaç duymaktadır. “Bir alıcı merceğinin, herhangi bir konunun görüntüsünü boş film üzerine düşürebilmesi, duyarkatı etkileyip orada bir iz bırakabilmesi için yeterli bir ışık gücü gerekir” (Özön, 2008: 94). Bu düşünceden hareketle tıpkı görme eyleminde olduğu gibi kamera da özel anlamlar dışında yeterli ışığa ihtiyaç duymaktadır.

Kameranın, uygun ve sağlıklı bir şekilde görüntü verebilmesini sağlamak için yapılan ışıklandırmalar ‘teknik açıdan aydınlatma’ olarak tanımlanmaktadır. Başka bir deyişle “ışıkla estetik olarak bir sonuç oluşturmadan önce, kameranın bulunduğu ortam içindeki yeterli ışık seviyesini ayarlamak” için yapılan aydınlatma, teknik açıdan aydınlatma olarak ifade edilebilmektedir (Vardar, 2012: 29). Bu tanımlamaların yanı sıra aydınlatmanın sinematografiye katkısı bakımından sinemada görsel bir anlatı yaratmak için estetik manada nasıl kullanılabileceği üzerinde durulacaktır. Estetik açıdan aydınlatma, aydınlatmada ışık ve gölgenin (aydınlık alan ve karanlık alan) düzenlenmesidir. Bu bağlamda estetik açıdan aydınlatma “Işık ve gölgenin uygun kontrolü, üç boyutlu nesnelerin şekil ve formlarını,

zaman ve uzaydaki durumlarını, birbirleri ve çevreleri ile ilişkilerini ortaya çıkarır” (Vardar, 2012: 46). Zaman ve mekân konusunda izleyiciye bilgi veren ve izleyicinin duygu durumuna etki edebilen aydınlatma estetik açıdan aydınlatma olarak değerlendirilmektedir.

Sinemanın ilk zamanlarında genel olarak doğal ışık kaynağından yararlanıldığını söylemek mümkündür. Bu durum yönetmeni, açık havaya ve havanın şartlarına bağımlı bıraktığı için zamanla aydınlatma araçları ya da başka bir deyimle ışık kaynakları geliştirilmiştir. Dolayısıyla ışık kaynaklarının; film çekiminin gerçekleşmesi, genel olarak sinema sanatında sadece doğal ışığa bağlı kalmaması ve yönetmenin bazı özel sonuçları sağlayabilmesi için ne kadar gerekli olduğu görülmektedir (Özön, 2008: 95).

Aydınlatmanın, izleyicinin duygu durumuna etkisi bakımından oldukça önemli olduğu görülmektedir. İyi bir şekilde düzenlenmiş ışık yönü ve kontrast sayesinde bir sahnenin anlamı değiştirilmekte veya ona farklı anlam katmanları eklenebilmektedir. Aydınlatma sayesinde komik, gizemli ya da dramatik bazı duygu veya durumların altı çizilebilmektedir. Aynı zamanda aydınlatma ile dekor ve atmosfer de filmin anlamına bağlı olarak düzenlenebilir. Aydınlatma özellikle dekorda kullanılan nesnelerin ışığı emme ya da yansıtma durumlarına bağlı olarak anlamı etkileyebilmektedir. Diğer taraftan gölgeler oluşturularak aslında olmayan yapı ve varlıklar varmış gibi gösterilebilir. Bu noktada aydınlatmanın “Genel amacı dışında, yarattığı ve yaratabileceği etkiler açısından birincil aşamada konuyu aydınlatmaktan çok öte anlamlar içerdiği görülmektedir” (Vardar, 2012: 44). Dolayısıyla yönetmen filmin gereksindirdiği dramatik yapıyı ve atmosferi kurmak için aydınlatmanın bu yaratıcı yönünden faydalanmak durumundadır.

Ayrıca ışık, filmin zamanı ve mekânı hakkında da bilgi verici bir niteliğe de sahiptir. Uzun ve sert gölgeler öğleden sonrasını çağrıştırırken, görece daha yumuşak sahneler akşamüstünü, parlak ışıklı bir görüntü ise güneşli bir havayı anımsatmaktadır (Kafalı, 2000: 109). Diğer taraftan her mevsimin ışığı birbirinden farklıdır. Yaz ayları parlak ve doygun renklere sahipken, kış ayları mavi-beyaz ve donuk bir renk verir. Sonbaharda sarı tonlar ve yumuşak gölgeler varken ilkbaharda uzun gölgeler ve parlak renkler hakimdir. Bu bağlamda ışığın şiddeti de rengi belirlemede önemli bir konumda yer almaktadır.

Televizyon ve sinemada, dramatik etkiyi arttırmak ve görsel bir anlam yaratmak için kullanılan iki tür aydınlatma yöntemi bulunmaktadır. Bu yöntemler; ‘Notan’ (Düz) aydınlatma ve ‘Chiaroscuro aydınlatma’ yöntemleridir. İtalyanca bir sözlük olan ve

aydınlık-karanlık zıtlığı anlamına gelen Chiaroscuro aydınlatma yöntemi; “Sinema ve TV’de aydınlatmanın görsel öge olarak önem taşıyan, estetik boyutu, aydınlık (ışık-lı) ve gölgeli (karanlık) alanların düzenlenmesi” olarak tanımlanmaktadır (Vardar, 2012: 53). Aydınlık ve karanlık zıtlığının özellikle üstünde durulmadığı ve kontrastın öneminin azaldığı aydınlatma türüne ise Notan (Düz) aydınlatma yöntemi denilmektedir. Dolayısıyla sinemada görsel anlatıya etki edecek ve estetik olarak kullanılabilecek olması sebebiyle Chiaroscuro aydınlatma türü üzerinde durmak bu çalışma için daha faydalı olacaktır. Bu aydınlatma yöntemi, sinemadan yüzyıllar önce görsel sanatlarda ortaya çıkmış bir yöntemdir. Chiaroscuro aydınlatma, “nesneye ve mekâna uygun olarak üçüncü boyutu sağlar ve bu bağlamda yeni bir uzay yaratarak görüntüde derinlik etkisini arttırır” (Vardar, 2012: 54). Objeye veya nesneye gerçekçi bir hava kazandıran bu yöntem, derinlik etkisini ortaya çıkardığı için dramatik etkiyi güçlendirmektedir (Zettl, 2008: 38). Filmde anlam katmanları oluşturmak için kullanılan Chiaroscuro aydınlatma, aynı zamanda filmin konusu, atmosferin yaratılması ve kompozisyonun sağlanması için yönetmene geniş imkanlar vermektedir. ‘Chiaroscuro aydınlatma yöntemi, ‘Rembrant aydınlatma’sı, ‘Cameo aydınlatma’sı ve ‘Siluet aydınlatma’sı olarak üç ana türe ayrılmaktadır.

Seçici bir aydınlatma şekli olan Rembrant aydınlatma, nokta ışık veren aydınlatma kaynaklarıyla gerçekleştirilir. Çerçevenin içindeki konunun belli kısımları aydınlatılırken, diğer kısımları yarı ya da tam bir şekilde karanlıktır. Rembrant aydınlatmanın temel özelliği, görece zayıf bir aydınlatma biçimi olmasıdır. “Görüntüde yer alan nesnelerin düzenlenmesinde, aydınlatmayla yaratılan seçicilik özellikle öndekiler üzerinde yoğunlaşmıştır. Arka alandakiler, görece olarak daha karanlıktır” (Vardar, 2012: 55). Işıklı kısımlardan gölgeli kısımlara geçiş daha yumuşak bir şekilde gerçekleşir. Bu aydınlatma türünde içerik ve kompozisyon bakımından temanın etkisini arttıracak alanlar ışıklı, diğer alanlar ise karanlıktır. Rembrant aydınlatma, görüntüdeki derinliği en iyi şekilde yaratması ve aydınlık-karanlık kontrastının fazla olması sebebiyle estetik bakımdan oldukça etkili ve güçlü bir aydınlatma türüdür.

Diğer bir tür olan Cameo aydınlatma yönteminde ise dikkat belli bir noktada toplanması amaçlanmaktadır. Güçlü ve nokta ışık kaynaklarıyla yapılan bu aydınlatma türünde “özellikle, nesnenin detaydaki yapı ve boyutlarının özgün niteliğini belirlemek önemlidir” (Vardar, 2012: 56). Cameo aydınlatması doğrusaldır ve mercekli ışık kaynakları ile oluşturulmaktadır. Bu aydınlatma türünde ön taraf aydınlıkken konunun arkasındaki alan tamamen karanlıktır. Ön taraftaki nesne ya da obje, kabarmış ve arka fondan ya da

zeminden ayrılmış bir şekilde görünmektedir (Algan, 1999: 71). Bu aydınlatma türünde gölgeler yalnızca aydınlatılan obje ya da nesnenin üzerinde belirgin bir şekilde fark edilmektedir.

Chiaroscuro aydınlatma türleri içinde aydınlık-karanlık zıtlığının en net ve keskin biçimde belli olduğu tür ise Siluet aydınlatmadır. Nesnenin ya da objenin kontur ve karanlık olarak belirgin bir şekilde görüldüğü, arka fonun ise aydınlık olduğu bu yöntem Cameo aydınlatmasının tersi olarak düşünülebilir (Kılıç, 1994: 39). “Salt arka fonun aydınlatılmasından dolayı öndeki nesne tamamen karanlıktır ve nesnenin dokusu ve tonal değerleri belirgin değildir” (Vardar, 2012: 57). Bu aydınlatma türünde, nesne bir siluet olarak belirir. Hiç ışık almayan bir nesne, oldukça aydınlık olan bir zemin üzerinde bir lekeyi anımsatırcasına görünmektedir.

Işığın görüntüyü etkilediği bir diğer faktör ise ‘ışığın yönü’dür. Andrew M. Butler, *Film Çalışmaları* kitabında obje veya nesnelerin nereden ve nasıl aydınlatıldıklarına bağlı olarak, farklı anlamları yansıtabileceğini ifade etmektedir. “Öndeki bir ışık nesneleri güçlü aydınlatacaktır. Oysaki arkadaki bir ışık bir siluet yaratacaktır. Yandan aydınlatma, aşağıdan aydınlatma, yukarıdan aydınlatma; bunların tümü farklı gölge biçimleri oluşturacak, farklı duygu durumlar ortaya çıkaracaktır” (Butler, 2011: 34-35). Sinema kuramcısı Rudolf Arnheim’a (2002: 20) göre, “Film görüntüsü ışıklandırma çok iyi kullanıldığı sürece gerçeğe benzer”. İyi ve etkili bir ışık kullanımı ile görsel etki daha da güçlendirilebilir. Bilindiği üzere sinemada görüntü iki boyutludur. “Aydınlatmanın başarısı iki boyutlu bir resimde üç boyutlu bir etki yaratır. Aydınlatma konuya derinlik ve sağlam bir görünüş verir. Konuya bağlı olarak çarpıcı bir görsel etki yaratabilir” (Vardar, 2012: 30). Dolayısıyla, ışığın bilinçli ve etkili bir şekilde kullanımı; filmde yaratılmak istenen anlamı kurmada yönetmenin en önemli yardımcılarının biri olacaktır.

2.4.3. Renk

Hareket ve konuşma gibi rengin de doğanın ayrılmaz bir parçası olduğu düşünüldüğünde; belli bir tarihe kadar sadece siyah-beyaz filmler çekilmesi sinemanın eksik bir tarafı olarak yorumlanabilir. Nitekim sinemanın ilk yıllarında bazı sinemacılar, bu eksikliği gidermek amacıyla görüntü kuşağındaki bazı nesneleri tek tek boyamak gibi yollara başvurmuşlardır. Daha sonraki yıllarda ses gibi renk de doğada olduğu gibi sinemada kendine yer bulmuştur. Ancak, film sanatçısı rengi sadece doğaya bağlı bir öge

olarak değil aynı zamanda filme görsel bir anlam katmak amacıyla kullanmıştır. Nijat Özön (2008: 155-156), *Sinema Sanatına Giriş* kitabında sinema sanatçısının renk ile olan ilişkisine şu şekilde değinmiştir:

“Bir ressam doğadaki renkleri nasıl yeni baştan ve kendi renk anlayışına göre düzenleyebilirse; renklerin ayrı ayrı niteliklerinden; ‘sıcak’, ‘soğuk’, ‘yumuşak’, ‘çiğ’ renklerden belirli bir duyguyu yansıtmakta yararlanırsa, sinemacı da ele aldığı konunun, çalıştığı film türünün sağladığı az ya da çok geniş sınırlar içinde aynı olanaklardan yararlanabilir.”

Böylece renk, sinemada hem doğada olduğu gibi doğal ve gerçekçi bir amaçla hem de kimi duyguları ve sembolleri aktarmak amacıyla kendine bir yer bulmuştur.

Sinema kuramcılarında Rudolf Arnheim, sanat ile doğa arasında bir ayrım olmasının gerekliliğine vurgu yaparak siyah-beyaz filmlerle yaratılan anlamın renkli filmler ile elde edilemeyeceğini savunmaktadır. Rengin sinemayı gerçeğe yaklaştırdığını söyleyen ve bu sebeple karşı çıkan Arnheim’e (2002: 19) göre; aslında siyah-beyaz dönemde çekilen filmlerdeki renklerin yokluğu, renkli film buna dikkat çekmeden önce pek fark edilmemiştir. Diğer bir kuramcı olan Eisenstein, rengin içeriği desteklemek için kullanılabileceği görüşüne daha yakın durmaktadır. Bela Balazs ise rengi sinema için çok güçlü bir anlatım aracı olarak niteler ve şu örnekle açıklar: “(...) ressam kızarmış bir yüzü gösterebilir ama sararmış bir yüzün kızardığını gösteremez” Balazs’a göre, “sinemada renk devinimle birlikte olduğu için, çok güçlü bir anlatım aracıdır” (Balazs’dan Akt. Büker, 1985: 47,48). Seçil Büker *Sinemada Anlam Yaratmak* kitabında “Niçin renk?” diye sorar ve “Kuşkusuz izleği desteklemek için. Rengin işlevi yalnızca filme renk katmak değil. Rengin izlek, olay örgüsü ve karakterlerle doğrudan ilgisi olmalı” (Büker, 1985: 77) cümleleriyle kendi sorduğu soruyu cevaplar. Defne Özönur Çöloğlu’na (2006: 170) göre; “Gerçekliği olduğu gibi yansıtmak, estetik açıdan etkili bir görüntü oluşturmak ve anlatıma doğrudan etki etme gücünden dolayı renkler, sinematografik anlatının vazgeçilmez bir öğesidir.” Yuriy M. Lotman (1999: 32) ise *Sinema Estetiğinin Sorunları* adlı kitabında renk öğesinin, yönetmenin bakış açısı ile filmde sinematografik olarak nasıl yer bulabileceğini şu sözlerle açıklamıştır:

“Renk, film şeridinin teknik olanaklarınca belirlendiği ve sanatçının kararı dışında kaldığı sürece sanatın bir öğesi değildi ve yönetmenin daha da genişleteceği yerde yalnız seçmek zorunda kaldığı olanaklar göstergesini de daraltıyordu. Renk, ancak özerkliğini kazandıktan ve her defasında yönetmenin amaç ve kararına uyduktan sonra sanat alanına girdi.”

Kültürel değerler ve yargılar dış dünyanın algılanmasında ve yorumlanmasında etkili bir yardımcı konumundadır. Bu kültürel değerlerden biri de renklerdir ve renkler kişiden kişiye ya da kültürden kültüre farklılık gösterebilmektedir. Kültürel bir kod olan renklerin, farklı kültürlerde farklı karşılığı olsa da evrensel bir özelliğinin de bulunduğu söylemek mümkündür. Bükür'e (1985: 77) göre "Rengin anlamını kültür belirler, ama bir rengin kültürce belirlenmiş çok değişik anlamları olabilir." Dolayısıyla yönetmen isterse kültürel uzlaşımları kırarak renk ile dilediği anlamı yaratabilmektedir. Aksi takdirde sinemada renkler üzerine kültürel bir standart olacak ve bu durum, sinemanın özgün-yaratıcı yönünü olumsuz anlamda etkileyecektir.

2.4.4. Kurgu

Sinematografinin öğeleri arasında yer alan oyunculuk, müzik, ses ve ışık; kurguya göre geçmiş olan ve diğer sanat dallarında da bulunan öğelerdir. Kurgu ise, diğerlerinden farklı olarak sinemaya özgü bir kavramdır ve "Sinemanın, yedinci sanat olduğunun en büyük göstergesidir" (Dmytrk, 2007: 102). Ancak Sergey M. Eisenstein; kurgunun sinemaya özgü bir kavram olduğu ifadesini eksik bir yaklaşım olarak değerlendirmektedir. Ona göre; iki olgu, iki nesne ya da iki olayın yan yana getirilmesi ile ortaya yeni bir toplam çıkması durumu, diğer sanatlarda ve hatta hayatın kendisinde de var olan bir durumdur. Aynı zamanda Eisenstein, *Film Duyumu* (1984: 24-27) kitabında; "İki ayrı çekimin birbirine yapıştırılarak birleştirilmesi, bu iki çekimin yalın bir toplamından çok, bir *çarpım*'ı andırmaktadır" sözleri ile; asıl üzerinde durulması gereken noktanın iki ayrı parçanın toplamı değil, 'çarpımı' olduğunu vurgular ve ekler:

"Derler ki: Bütün, kendini oluşturan parçaların toplamından da fazla bir şeydir. Bütünün, kendini oluşturan parçaların toplamından daha başka bir şey olduğunu söylemek daha doğru olur. Çünkü toplama burada anlam taşımayan bir işlemdir. Oysa bütün ile parça ilişkisi anlamlıdır."

Eisenstein'ın burada değindiği noktanın; birbiriyle hiç ilgisi olmayan iki farklı film parçacığının (görüntünün), kurgucunun (sinemacının) bilinçli bir tercihi sonucunda bir araya getirilerek 'üçüncü bir şey' (iki farklı görüntünün toplamı değil, iki farklı görüntünün çarpımı) olarak varlık kazanması şeklinde ifade edilebilir. Eisenstein (1984: 28), yan yana getirilen film parçacıklarının içeriğini çözümlemek yerine, "(...) birbirinden ayrı içeriklerin yan yana getirilişindeki düzeni de eşit ölçüde belirleyen temele, yani *bütünün*, genel, *birleştiricinin* içeriğine" dikkat etmek gerektiğine dikkat çekmektedir. Ayrıca "Bu özel ayrıntıların belli bir kurgu biçimi içinde yan yana getirilişi, her ayrıntının yer aldığı ve her

ayrıntıyı bir bütün içinde birbirine bağlayan genel niteliği doğurur ve aydınlığa çıkarır” görüşüne yer vermektedir (Eisenstein, 1984: 29). Bu düşünce ile yaklaşılan kurgu anlayışında, film parçacıkları birbirlerinden bağımsız, ayrı bir unsur olmaktan çıkacak ve her film parçacığı/çekim bir şekilde genel izleğin/temanın birer taşıyıcısı olacaktır.

Eisenstein için kurgu, filmin yaratıcı gücüdür. Tek tek var olan ‘film parçaları’ kurgu aracılığıyla sinemasal bir bütün halini alır ve asıl anlamını kazanır (Andrew, 2010: 118). Eisenstein’ın kurgu anlayışını, kendi çektiği filmlerin bazı sahnelerinden yorumlamak mümkündür. Örneğin, *Grev* (1925) filminin bir sahnesinde işçilerin yaylım ateşine tutulmaları ile bir mezbahada hayvanların boğazlanması sahneleri arka arkaya yer almaktadır. Aralarında doğrudan bağlantısı olmayan iki olay bir araya getirilerek ortaya bir tek düşüncenin doğması sağlanır: bu düşünce işçilerin acımasızca katledilmesidir. “İzleyici, bu kurguyu izledikçe artık ne yaylım ateşini ne kesimevindeki günlük çalışmayı düşünür; izleyicinin gördüğü tek şey, yalnızca işçilerin acımasızca boğazlanmasıdır” (Özön, 1984: LI). Diğer bir film olan *Potemkin Zırhlısı*’nın (1925) başarılı olmasında kurgunun ayrı bir payı vardır. Eisenstein, bu filmde bir taraftan kurgu konusunda o ana dek olan bütün tecrübelerden yararlanarak diğer taraftan bu tecrübelere yenilerini ekleyerek yeni bir kurgu anlayışını gerçekleştirmiştir. Kurgu, *Potemkin Zırhlısı* filminde sadece, bir konuyu düzgün ve akıcı anlatma aracı olarak değerlendirilmemiştir. Nijat Özön, Eisenstein’ın *Film Duyumu* kitabının Türkçe çevirisine yazdığı özsözde ‘Potemkin Zırhlısı’ filmindeki kurgu kullanımı için: “Çarpıcılık, birbiriyle eğretilme (metafor) ilişkisiyle yan yana getirilen iki ayrı çekimden doğmuyor, olayların doğal akışı içinde, çekimlerin içinde kendiliğinden çarpıcı olan öğelerden (kafatası kurşunla delinen çocuk, kurtların kaynaştığı kokmuş et, bir kurşun saplanmasıyla gözü çıkan kadın, vb.) kaynaklanıyordu” sözleri ile *Potemkin Zırhlısı* filmindeki kurgunun *Grev*’e göre daha farklı ve yalın olduğunu dile getirmiştir. (Özön, 1984: LVIII).

Montaj konusunda farklı deneyler yapan diğer bir isim ise Lev Luleşov’dur. Kuleşov, yaptığı deneylerle montajın o ana dek görülmemiş etkilerini sinemaya kazandırmıştır. ‘Yaratıcı Anatomi’ adındaki deneyinde; aynanın önünde oturan ve arka plandan çekilen bir kızın gözlerini ve dudaklarını boyayışı, ayakkabısını bağlayışı görülmektedir. Aslında gözleri, dudakları ve bacakları birbirinden farklı insanlara ait olan bu çekimde gerçekte var olmayan genç bir kız, montaj aracılığıyla var olan tek bir kişi gibi gösterilmektedir. Diğer bir deneyde ise bir kişinin tepkisiz yüz ifadesi sırayla bir çorba kasesi, küçük bir kız ve bir tabut görüntüsüyle art arda getirilerek kurgulanmıştır. ‘Kuleşov Etkisi’ olarak adlandırılan

bu deneyde aralarında zaman ve mekân bakımından bir bağ bulunmayan görüntülerin kurgu yoluyla bir araya getirilerek yeni bir anlamın yaratıldığı kanıtlanmıştır. Kuleşov bu deneyde, montajın etkisini göstermiş ve sinemada montajın öneminin altını çizmiştir. “Çünkü montajla sinema, görüntülenen malzemeyi yıkabilir, onarabilir ya da tümüyle farklı bir düzen kuracak biçimde kullanabilir” (Abisel, 2003: 217). Bir filmi, çekimlerin önceden belirlenmiş bir biçime göre bir araya getirilmesi olarak değerlendiren Kuleşov; yönetmeni, bu malzemelerden cümleler oluşturarak seyirciye ulaştıran ve onu yönlendiren bir duvarcı ustası ve aynı zamanda bir şaire benzetmiştir (Kuleşov’dan akt. Abisel, 2003: 219). Bu durumda Kuleşov’un montaj anlayışı; bir bütünü/gerçeği parçalara bölerek ve bu parçaları yeni baştan düzenleyerek; yeni ve farklı bir bütün/gerçek yaratma işi olarak değerlendirilebilir.

Diğer bir Rus yönetmen ve kuramcı Pudovkin ise ‘kurgu’ deyiminin özü itibariyle anlaşılamadığını ve dolayısıyla bütün imkanlarıyla kullanılamadığı dile getirmiştir. Pudovkin’in, bu yorumunun sebebi; kimi çevrelerce kurgunun, sadece film parçalarının zaman sırasına göre birbirine eklenmesi olarak görülmesidir. Pudovkin’e göre “Filim çevrilmez, kurulu” (Pudovkin, 1966: 16). Pudovkin, kurgunun etkisini ve gücünü anlatabilmek için başka bir sanat olan edebiyattan faydalanır. Kelimeler bir şair için ne ifade ediyorsa film parçaları/çekimler de bir yönetmen için aynı şeyi ifade etmektedir. Sinemacı, bilinçli bir şekilde seçerek, düzenleyerek ve atarak çekimleri değerlendirir ve “kurgu cümleleri’ni, olayları ve ayrımları bir araya getirir, bundan da adım adım, tamamlanmış olan yaratma, yani filim ortaya çıkar” (Pudovkin, 1966: 16). Bu bağlamda Pudovkin’in, filmin bir sanat eseri olma sürecinde kurguya verdiği rolün önemi görülebilmektedir.

Sinema kuramcısı Rudolf Arnheim (2002: 78) ise *Sanat Olarak Sinema* kitabında montaj’ı “farklı yerlerde ve zamanlarda gerçekleşen durumların çekimlerinin birbirine bağlanması” olarak tanımlamaktadır. Arnheim’a göre; görüntü ve doğa arasında çok önemli farklar vardır. İnsan eliyle kayda alınmış olsa bile bir görüntü, yüzeysel olarak doğayı yeniden ürettiği düşünülen bir kaydetme işleminden ileri gidememektedir. Ancak, “Sıra montaja gelince insan işleme müdahale eder: Zaman parçalanır, zaman ve uzam açısından ilişkisiz olan şeyler birbirine bağlanır” (Arnheim 2002: 79). Bu durum, kurgu aracılığıyla somut bir şekilde yapılan yaratıcı bir müdahalenin göstergesi olarak ifade edilmektedir.

Sinema tarihinde kurgu uygulamalarını, ilk defa bilinçli bir şekilde kullanan isim Amerikalı yönetmen David Wark Griffith’dir (Dmytryk, 2007: 102). Aslında Griffith’in

kullandığı teknikler ondan önce de kullanılmışsa da Griffith, bu teknikleri yaratıcı bir şekilde kullanması ile ortaya bir fark koymuştur. Açılma-kararma ve yakın çekim gibi tekniklerle dramatik etki yaratan Griffith; aynı zaman aralığında fakat farklı mekanlarda yaşanan olayları birlikte kurgulayarak aksiyonun artmasını sağlamıştır. Griffith, “Paralel kurgu aracılığı ile eylemin farklı iki çizgisinin dramatik etkisi bileşimi için, eylem içinde ansızın kesimleri bilinçli bir şekilde kullanan ilk kişi olmuştur” (Barna, 2000: 40,41). Kurgu ve diğer teknikler aracılığıyla sinemada dramatik etkinin yaratılmasında öncülük eden Griffith; bu yönüyle kendinden sonra gelen yönetmenleri büyük oranda etkilemişse de kurgunun sanatsal ve kuramsal olarak gelişmesini sağlayan Eisenstein, Kuleşov, Pudovkin gibi Rus yönetmen ve kuramcılardır.

Kurgunun amacı “çekim seçimi, düzenleme ve zamanlama yolu ile filme görsel çeşitlilik” katmaktır. Filme çekilmiş olayı bir araya getirmekten çok, yeniden yaratmaktadır ve amaç da genellikle tek tek sahnelerdeki tüm devinimin toplam etkisinden daha büyük bir bütünsel etkiyi başarmaktır” (Mascelli, 2007: 153). Sinemacının bir filmi kurgu aracılığıyla yeniden yaratma ve izleyiciyi yönlendirme sürecinde kullanabileceği çeşitli kurgulama yöntemleri bulunmaktadır. Bunlar arasında sıralı, paralel ve atlamalı kurgulama yöntemleri en sık kullanılan yöntemlerdendir. Olay örgüsünde eylemin gerçekleşme sırasına bakılarak yapılan kurguya sıralı kurgu yöntemi denmektedir. Bu yöntemde, hikâye kronolojik bir şekilde ilerlemekte ve olay örgüsünde bir devamlılık aranmaktadır. Alışık veya koşut kurgu olarak da bilinen paralel kurguda, iki ya da ikiden fazla hikâye bir arada kurgulanmaktadır. İç içe geçirilerek anlatılan hikayelerde, yaşanan olaylar arasında devamlılık aranmamaktadır. Gerek ana gerekse yan hikayeler arasında ileriye ve geriye doğru zaman geçişleri gerçekleşmektedir. Bu kurgulama yönteminde izleyici filmin sonuna kadar hikâyeyi talip edecek ve hikayeler arasındaki geçişleri çözme girişimi ile filme etkin bir biçimde katılacaktır. Öyküde zamansal ve mekânsal atlamaların gerçekleştiği bir kurgulama yöntemi olan atlamalı kurguda; öykü genellikle sondan ya da ortadan başlamakta ve ileriye ya da geriye doğru uzun zaman geçişleri görülmektedir.

Sonuç olarak kurgu, kamera, ışık ve renk gibi sinematografinin öğelerinin, yönetmen tarafından bilinçli olarak kullanılması ile sinema eserinin sanatsal bir nitelik kazandığı görülmektedir. Yönetmenin, kendi dünya görüşü ve düş gücünden esinlenip anlatmak istediği hikâyeyi; bu öğeleri yaratıcı bir şekilde kullanarak dışa vurması ile; içerik ve biçim arasında bir uyum sağlanacak ve bu durum filmin, sanat eseri olarak anlam kazanmasının yolunu açacaktır.

III. BÖLÜM

GELENEKSEL TÜRK SANATLARI VE Derviş Zaim Sineması

3.1. Türk Sinemasında Geleneksel Sanatların Yansımaları

Türk sinemasında, yerel özelliklere eğilmeye çalışan ve bu doğrultuda geleneksel sanatların yansımalarının görüldüğü filmlere rastlamak mümkündür. *Sevmek Zamanı* (1965), *Yedi Kocalı Hüzmü* (1971) ve *Gölge Oyunu* (1992) filmleri bu noktada örnek filmler olarak gösterilebilmektedir. Metin Erksan tarafından çekilen *Sevmek Zamanı* filmi, Halil ve Meral arasında geçen aşk öyküsünü konu almaktadır. Ancak Halil, Meral'in kendisine değil, resmine aşıktır. Halil'in, Meral'in resmine duyduğu bu aşk, aşkın batını (görünmeyen) tarafına denk gelmektedir. Meral'in resmi, sembolik-temsili bir anlam taşımaktadır. Filmde aşkın yer alma şekli, tasavvufta da karşılaşılan bir durumdur. Halil, Meral'in kendisine değil suretine aşıktır. Çünkü suret, yaratıcının bir yansımasıdır. Bu sebeple Halil'in surete duyduğu aşk, aslında hakikatin bir yansımasına duyduğu aşka karşılık gelmektedir. Diğer taraftan filmdeki oyunculuk ve görüntü görsel olarak geleneksel sanatların bazı özelliklerini içermektedir. Filmin görüntüleri görsel olarak fotoğraf karesini çağrıştırmaktadır. Bu durum minyatüre vurgu yapan filmin ana temasıyla uyum içindedir. Roland Barthes (2000: 16), fotoğrafı var oluş açısından asla tekrar etmeyecek, sonsuza kadar tek-biricik ve aynı kalacak olanı yeniden üretmek olarak görmektedir. Minyatürde de özellikle yüzlerde bulunan ifadesizlik, anın kayıt altına alınmasını ve o anın dondurulmasını temsil etmektedir. Halil'in de Meral'i tercih etmek yerine onun resmini seçmesi, mutlak olana yani hakikate yöneldiği şeklinde yorumlanabilmektedir. Halit Refiğ, *Sevmek Zamanı* filmini ulusal sinema çerçevesinde değerlendirerek şu görüşlere yer vermektedir: "Tabiatı belli bir duyuşa uygun bir biçimde nakış gibi işleyen fotoğraflarının yanında, oyuncularının minyatürdeki gibi değişmez yüz ifadeleri, gereksiz üçüncü boyuttan arınmış iki boyutlu çizilmiş kişileriyle *Sevmek Zamanı* geleneksel Türk sanatının en güzel örneklerinden biridir" (1971: 119). Bu bağlamda *Sevmek Zamanı* filminin geleneksel sanatların bazı özelliklerini yansıttığı söylenebilmektedir. Ancak, geleneksel sanatların bu yansımaları, filmin biçiminden ziyade içeriğinde kendini göstermektedir. Oyunculuklarda ve hikâyede kendini hissettiren geleneksel sanatların yansımalarının, filmin biçimine etki ettiğini söylemek pek mümkün değildir. Ayrıca *Sevmek Zamanı* filmi bu anlamda Metin Erksan'ın filmografisinde ayrıksı bir yerde durmaktadır. Metin Erksan'ın geleneksel sanatlar ile

kurduğu bu ilişki diğer filmlerinde pek rastlanılmayan ve devamı gelmeyen bir deneme olarak kalmıştır.

Geleneksel sanatlar konulu bir diğer film ise Atıf Yılmaz'ın 1971 yılında yönetmenliğini yaptığı *Yedi Kocalı Hürmüz* filmidir. Film; Hürmüz'ün, kocasının kendisinden hariç altı karısı daha olduğunu öğrenmesi üzerine, kendisinin de altı koca bularak ondan öç almasını konu almaktadır. Bu filmle yönetmen, sinemada ulusal bir üslubun var olması gerektiği üzerinde durmaktadır. Bu konu hakkında yönetmen şu ifadelerle yer vermektedir:

“Yedi Kocalı Hürmüz benim açımdan önemli. Bu filmde, ulusal sinema nasıl olmalı konusunu denedik. Tüm filmi iki boyutlu çektim ben. Yani bir tür minyatür gibi, bu da hikâyeye çok uygun düştü. Türkan Şoray'ı da aşağı yukarı bir kukla gibi oynattık. Bütün kişileri. Örneğin, birçok duygularını belli mimiklerle veriyorduk, sadece göz kırpmasıyla vs. Yani klasik bir şey değil de, Ulusal Türk Sineması nasıl olmalı, geleneksel sanatlardan yeni bir senteze nasıl varılır, denemesiydi. Benim oldukça sevdiğim bir filmidir.” (Batıbeki'den akt. Esen, 1985: 66).

Buradan hareketle Batıbeki'nin kültürel kaynaklardan faydalanarak bir senteze ulaşmanın yollarını aradığı görülmektedir. Yönetmen bu amaçla, filmin girişinde hikâyeyi anlatan bir sesle birlikte minyatür görüntülerine yer vermektedir. Yönetmen böylece filmdeki tüm sahneleri iki boyut oluşturacak şekilde tasarlayarak üçüncü boyutu ortadan kaldırmaktadır. Özellikle kamerayı kullanımını dar açıda tutarak, sahneleri derinlik oluşturmayacak şekilde yaratmaya çalışmaktadır. Buna bağlı olarak oyunculukta da jest ve mimik kullanımı ön plana çıkmaktadır. Yönetmen bu şekilde minyatür sanatının özelliklerini; yapay oyunculuk, kamera kullanımı ve alan derinliği gibi sinemasal anlatımla bu filmde yansıtmaya çalışmaktadır. Atıf Yılmaz'ın geleneksel sanatlarla kurduğu bu ilişki bir deneme olarak bu filmle sınırlı kalmıştır. Dolayısıyla bu deneme Atıf Yılmaz sinemasında bir üsluba dönüşmemektedir.

Geleneksel sanatlar temasına değinen bir diğer yönetmen ise Yavuz Turgul'dur. Turgul, *Gölge Oyunu* (1992) filminde geleneksel sanatlardan olan gölge oyununun özelliklerini yansıtmaya çalışmaktadır. Film, pavyonda komedyenlik yapan iki arkadaşın hayatına giren kadın ve onunla olan ilişkilerini konu almaktadır. Mahmut (Şevket Altuğ) ve Abidin (Şener Şen) bir pavyonda komedyenlik yapmaktadır. Bir gün çalıştırılmak üzere pavyona sağır ve dilsiz Kumru (Larissa Litichevskaya) adında bir kadın getirilir. Kadının çalışma şartlarına uyum sağlayamamasının anlaşılması üzerine patron onu kovmak ister Mahmut, Abidin'in karşı çıkmasına rağmen kadına sahip çıkar ve evine getirir. Bu sebepten

araları açılır. Abidin, intihar etmek ister ancak Mahmut onu kurtarır. İki arkadaş Kumru'nun aradığı annesini bulmasına yardım ederler. Ertesi gün Kumru ortalıktan kaybolur. Kumru'yu her yerde arayıp bulamazlar, pavyonda da kimse onu hatırlamaz. Bunun üzerine üçünün çekilen fotoğrafını bulurlar, fotoğrafta Kumru görünmemektedir.

Filmde içerik olarak olan tasavvufun yansımaları görülmektedir. 'İçsel yolculuk' tasavvufta önemli deneyimlerden biridir. Bu durumun yansımaları filmde belirli konularla işlenmektedir. Örneğin; Abidin ve Mahmut evden atıldıktan sonra yersiz yurtsuz kalıp, bir arayış içerisine girmişlerdir. Ayrıca Kumru da kendi annesini aramaktadır. Her iki taraf da birbirleri adına bu arayışa dahil olmuştur. Film genelinde de Kumru, sağır ve dilsiz olmasına karşın, diğerlerinin ne yapması gerektiği konusunda manevi olarak yol gösterici ve o yolu aydınlatan bir niteliğe sahiptir. Tasavvuf açısından arayış halinde olmak ve yola koyulmak kişinin olgun insan olması yönünde önemli bir adım olarak yorumlanmaktadır. Yolculuk sırasında insanın birçok deneyimle karşılaşması; insanı iyiye, güzele daha geniş bir bakış açısıyla Hakk'a ya da Tanrıya ulaştırdığına inanılmaktadır.

Diğer bir taraftan filmde, biçimsel olarak gölge oyununun bazı özelliklerinin yansıdığı görülmektedir. Örneğin, filmde anlatıcı konumunda bulunan müzisyenlerin, perde üzerine düşen görüntüleri görülmektedir. Turgul'un bilinçli tercihi olarak yorumlanabilecek bir diğer örnek ise; Mahmut ve Abidin'in yakın çekimlerle birbirinin gölgesi olduğu izlenimi verildiğidir. Ayrıca Kumru'nun yastığı karnına koyarak, fotoğraftaki kadının annesi olduğunu aktarma çabasında gölgelerden yararlandığı görülmektedir. Filmin iki erkek karakter üzerinden ilerlemesi ve film içinde bu karakterlerin kendi aralarında sürekli atışmaları Karagöz ve Hacivat'ı anımsatmaktadır. Abidin ile Mahmut'un kavgasında da Turgul, ters ışığın etkisinden yararlanmaktadır (Dönmez ve Becerikli, 2019: 444-445). *Gölge Oyunu* filminin tüm bu biçimsel özellikleri göz önünde bulundurulduğunda; geleneksel sanatların kimi özelliklerini tasavvuf düşüncesi çerçevesinde aktarılmaya çalışıldığı görülmektedir. Bu bağlamda Turgul'un, *Gölge Oyunu* filmi ile bir üslup denemesinde bulunduğu görülmektedir. Ancak bu deneme *Gölge Oyunu* filmi ile sınırlı kalarak Yavuz Turgul'un sinemasında ayrıksı bir noktada durmaktadır.

Sonuç olarak Türk sinemasında geleneksel sanatlar ile ilişki içinde olan bazı filmlerin çekildiği görülmektedir. Bu filmlerde, geleneksel sanatların yansımalarının biçim ve içerik anlamında bir bütünlük oluşturamadığı anlaşılmaktadır. Bu durum, geleneksel sanatların yansımalarının, estetik açıdan filmlerde yüzeysel bir şekilde yer almasına sebep olmaktadır.

Söz konusu filmlerin, bu çaba içinde olan yönetmenlerin filmografisinde tek olma niteliği taşıdığı ve birer deneme olarak kaldığını söylemek mümkündür.

İçerik ve biçim arasındaki ilişki, bir filmin sanat eseri olarak ortaya çıkması ve yorumlanmasında önem arz etmektedir. Bu doğrultuda, 1990’larda film yapmaya başlayan Derviş Zaim, hem içerik hem de biçim ve estetik olarak bazı arayışlar içerisine girerek; geleneksel Türk sanatları ve sinema arasında organik bir bağ kurma girişiminde bulunmuştur. Fakat Zaim’in kurmaya çalıştığı bu bağın; kendinden önce geleneksel sanatlar ile sinema arasında bağ kurmaya çalışan diğer yönetmenlerden daha farklı ve daha derinlikli bir şekilde gerçekleştirdiğini söylemek mümkündür. Bu çerçevede Türk sinemasında bir üslup yaratma noktasında önemli filmlere imza atan Zaim’in filmografisine değinmeden önce, onun sinemasını etkileyen ve geliştiren olaylar çerçevesinde hayatını incelemek gerekmektedir.

3.2. Derviş Zaim’in Hayatı

Asıl ismi Derviş Zaim Ağaoğlu olan yönetmen, 1964 yılında Kıbrıs Gazimağusa doğar. Lise eğitimini burada tamamlar ve üniversite çağına kadar olan yıllarını Kıbrıs’ta geçirir. Derviş Zaim’in doğduğu ve üniversite eğitimine kadar yaşadığı Kıbrıs, yönetmenin karakterinin gelişmesinde önemli izler bırakır. O yıllarda Kıbrıs’ta iki halk arasında siyasi bir kargaşa yaşanmaktadır ve bunun sonucunda Türkiye adaya askeri müdahalede bulunmuştur. Bu müdahaleden sonra Kıbrıs, sınırları belli iki ayrı devlet olarak ikiye bölünmüş bir ada halini almıştır. Bu gelişmelerin yaşandığı bir ortamda büyüyen Zaim, kendisini ‘adalı’ olarak nitelemektedir. Zahit Atam (2011: 456) *Yakın Plan Yeni Türkiye Sineması* kitabında, Derviş Zaim’in kendini ‘adalı’ olarak nitelemesini şu sözlerle açıklamaktadır:

“Adalı olmak, farklı kültürlerle karşı duyarlı olmak ve kendi kültürüne de dışarıdan bakabilmek anlamına gelmektedir. Bunun nedeni içinde yetiştiği çok kültürlü toplumdur. Bir yandan Rum Kültürü, öte yandan adalı Türk Kültürü vardır. Bunlara yüzyıldan uzun süre İngiltere yönetiminde kalmanın getirdiği bir Batılı kimlik, her iki toplum için “anavatan”lardan gelen birer kültür ekleniyor, tarih boyunca “anavatanlarla” kültürel ilişkiler canlı olmuştur çünkü. Anavatanlarla kültürel ve siyasi ilişkilerin devam etmesi ve kültürel kimliğin bir referans noktası olmaya devam etmesi, bunların dışında adaya adanın yerlisinden daha fazla turist gelmesi eklendiğinde, çok kültürlü bir havuz oluşmaktadır. Kültürlerarası etkileşim yoğun olduğu için, adalı kimlik giderek ayrışıyor.”

Kıbrıs’ta doğmak ve yaşamak yönetmenin entelektüel kimliği üzerinde etkili olur. Bu nedenle Zaim “Ben Türkiyeli değilim, adalıyım” diyerek kendini ‘adalı’ olarak nitelendirir

ve Kıbrıs'ı düşünce yapısı ve dolayısıyla sinemasında önemli bir yere koyar. Çünkü içinde büyüdüğü çok çeşitli kültürdür; bir yanda Rum kültürü diğer yandan Türk kültürüyle iç içe olur. Bu durum yönetmene hem kendi kültürüne dışarıdan bakabilmeyi hem de farklı kültürlerle duyarlı olma bakış açısını kazandırır (Atam, 2011: 455). Özellikle Kıbrıs'a askeri müdahale sonucu siyasi kargaşa ve baskılanan yaşam, sonrasında Türkiye'de geçirdiği üniversite yıllarında hayatın merkezinde ve içinde olmak, onu yaşamın gerçekleri üzerine eğilmesi konusunda önemli rol oynar.

Derviş Zaim üniversite eğitimi için 1982 yılında Türkiye'ye gelir ve Boğaziçi Üniversitesi'nde İşletme alanında eğitimine başlar. Boğaziçi Üniversitesi kendi iç dinamikleri sebebiyle siyasi gerilimin görece az yaşandığı ve yerleşimi itibariyle sakin bir ortamdı. Zaim'in böyle bir ortamda "Kültür 'bir vaha gibi' önümüzde durmaktaydı, kendimizi koynuna bıraktık" sözleri, yönetmenin yaşadığı atmosfer hakkında bilgi verdiği için önemlidir (Atam, 2011: 456).

Yönetmenin sinema alanına girmesini sağlayan sebepler arasında Dersu Uzala (1975, Kurosawa) filmini seyretmesi ve Üstün Barışta'dan sinema dersini alması gösterilebilir. Zaim, sinema adına çalışmalarına Boğaziçi Üniversitesi Sinema Kulübünde (BÜ(S)K) devam eder. Derviş Zaim, "(...) bana sinema ile ilgili esas virüsü bulaştıran, okulda Sinema Tarihi ve Sinema Estetiği dersleri veren Üstün Barışta'dır. Sanırım ilk kez ikinci sınıfta seçmeli olarak onun dersine girmiştım Sinemayla ilk ciddi bağım o beş-on kişilik sınıflarda başladı" (Zaim'den akt. Atam, 2011: 456) sözleri ile Üstün Barışta'nın ve sinema kulübünün sinema hayatındaki önemine dikkat çeker. Derviş Zaim ve arkadaşları sinema kulübü bünyesinde içinde Kafka uyarlaması da olan çeşitli film denemelerinde bulunur. Daha sonra Zaim, Boğaziçi Üniversitesi'nde yüksek lisans yapmaya başlar. Bu esnada 1992 yılında kendi imkanlarıyla *Kamerayı As* adlı on dakikalık kısa film çeker. Film yapmanın zorluklarını deneyimleyerek öğrenen yönetmen, bu koşulları sağlayamadığı dönemde edebiyatla ilgilenir. Bu dönemde yazdığı "Ares Harikalar Diyarında" adlı romanı 'yayımlanmamış roman' dalında Yunus Nadi Ödülünü kazanır. Üstün Barışta ile olan yakınlığı, Zaim'in kendini setlere girmesine olanak tanır. Devam eden yıllarda Barışta'nın teklifiyle birlikte reklam filmleri çekimlerine gider ve teknik ekipmanla ilk ciddi yakınlaşması burada olur. Zaim (2005: 71) üniversite hayatı boyunca sinema ile ilgili çalışmalarını şu şekilde anlatır:

“Sinemaya ama ciddi anlamda sinematik olarak uğraşmaya üniversitenin ilk yıllarında başladım. Sadece teorik anlamda şeyler değil; yavaş yavaş senaryolar yazmak, yazdığım kısa senaryoların fotoromanlarını çekmek, daha sonra video yapımlarını çekmek biçiminde gelişti. Bol bol deneme yaptım. Televizyonlar için belgeseller yapmak gibi şansım oldu o yıllarda. Özellikle yerel televizyonlar için yaz tatillerinde. Bütün bunlar hata yapma lüksünü başışladı. Hata yapma lüksünü bulduğum, hata yaptığım için de pek çok şeyi öğrendim, diyebilirim. Tabii sadece pratik kısımdan bahsediyorum.”

Zaim, 1994 yılında Warwick Üniversitesi Kültürel Çalışmalar Bölümü’nden bir senelik yüksek lisans bursu kazanır. Orada Kültürel Çalışmalar Bölümü’nü kazanmış olsa da Sinema Bölümü ile ortak çalışmalarda bulunur. Bu çalışma kapsamında sinema konusunda teorik ağırlıklı bir eğitim alır Zaim oradan, *Midnight Express (Gece Yarısı Ekspresi)* filmi üzerine yazdığı tezle mezun olarak Türkiye’ye döner. Bu eğitimi tamamladıktan sonra ülkeye dönen Derviş Zaim, film yapmayı kararlı bir şekilde düşünmektedir. Senaryoları için olumlu bir cevap alamayan Zaim, ‘kendi göbeğimi nasıl kesebilirim’ sorusu ile yola çıkarak kısıtlı imkanlar ile ilk filmi olan *Tabutta Rövaşata*’yı (1996) çekmek için girişimlerde bulunur.

3.3. Derviş Zaim Sinemasının Genel Özellikleri

Derviş Zaim’i tetikleyen şey, ‘çıkışsızlıktır/imkansızlıktır’ ve film yapabilmek adına birçok zorlu yoldan geçer. Zaim, ilk uzun metraj filmi olan *Tabutta Rövaşata*’yı 1996 yılında çeker. Film, gerçek yaşamdan alınmış, evsiz bir adamın öyküsünü anlatır. Bu film aynı zamanda ‘gerilla tarzı’ olarak nitelendirilerek Türk sinemasının ilk örneklerinden kabul edilir (Atam, 2011: 461). Fakat Altın Portakal’da en iyi film dahil olmak üzere birçok ödül alır.

Zaim, *Tabutta Rövaşata* filminden sonra biçim ve içerik olarak farklı üslup arayışlarına yönelmiştir. Yönetmen; *Filler ve Çimen* (2000) filminde ‘ebru’ sanatının, *Cenneti Beklerken* (2007) filminde ‘minyatür’ sanatının ve *Nokta* (2008) filminde ‘hat’ sanatının biçim ve içerik özelliklerini ifade aracı olarak kullanarak, farklı bir estetik amaca yönelmiştir. Bu doğrultuda sinemanın anlatım olanaklarından faydalanan Zaim, geleneksel sanatlarla farklı anlatı yaratmanın yollarını denemiştir. *Filler ve Çimen* filminde Türkiye’nin politik meselelerine değinen Zaim, *Çamur* (2003) ve *Gölgeler ve Suretler* (2010) filmlerinde Kıbrıs sorunlarına eğilmiştir. Yönetmen “Daha farklı şeyler yapmaya çalışacağımı biliyordum, her defasında aynı şeyleri çekmek yerine değişik olgular denemenin daha hoş, daha enerji verici bir güzergâh olacağını düşünüyorum. Gerek konu gerek anlatım biçimi gerekse içerik bakımından kendimi her defasında farklı biçimlerde

sınamanın bir zenginlik olacağına inanıyordum” (Zaim’den akt. Saygılı, 2015: 48-49) ifadeleri ile içerik ve anlam noktasındaki arayışını dile getirmiştir.

Bunların yanı sıra yönetmen, insanın doğa ile ilişkisine dikkat çeken *Devir* (2012) ve *Balık* (2014) filmlerini çekerek, filmlerin alt metninde insanın gelenek ve kapitalizm ilişkisi içerisindeki bunalımını irdelemiştir. Keza Tül A. Süalp’e (2010: 17) göre yönetmen “politik filmler yapmaz; filmleri politik olarak yapar”. Ayrıca 2004 yılında ortak yapım olan *Paralel Yolculuklar* filmine yönetmenlik yapan Zaim, 2016 yılında *Rüya* filmini çekmiştir.

Sanatçının kendi varlığını, ürettiği esere giydirmesi veya yedirmesi durumunu Zaim’in ilk filmlerinden itibaren görmek mümkündür. Gilles Deleuze, düşünme eyleminin sadece özne ve nesne arasında gerçekleşmediğine atıfta bulunduğu ‘Felsefe Nedir’ adlı metninde şu cümleleri kullanır: “Özne ve nesne, düşünce hakkında yetersiz bir değerlendirme yapmamıza yol açıyorlar. Düşünmek ne bir özne ile bir nesne arasında gerili bir ip ne de birinin öteki çevresinde yaptığı bir çevrimdir. Düşünmek, daha çok toprakla yurtluğun ilişkisi içinde gerçekleşir” (Deleuze, 2013: 83). Bu bağlamda, Derviş Zaim’in sanatsal perspektifi ve entelektüel duruşu da toprak/topraksızlık (yurt/yurtsuzluk) kavramları üzerinde okunabilmektedir. Yönetmenin hayata bakışını ve sinematografisini temellendiren çok önemli bir parçadır Kıbrıs. Dolayısıyla Zaim’in, genç yaşlarda adadan ayrılrsa da var olduğu coğrafya ile bağlarını koparmadığı; kendi memleketinin sorunlarını evrensel temalarla destekleyerek anlattığı hikayelere dayanarak söylenebilmektedir.

Diğer taraftan yönetmen, üsluba/dile ilişkin farklı ve daha önce Türk sinemasında pek görülmemiş bir denemede bulunmaktadır. Bu deneme çerçevesinde, hat, minyatür ve ebru gibi geleneksel sanatlar ile sinema dili arasında organik bir bağ kurma çabalarına girişmektedir. Bu çabalar sonucunda ortaya çıkan çalışmalar “bize dair bir sinema dilinin kurucu çalışmaları manasında hakikaten önemlidir” (Kabil, 2011: 5). Derviş Zaim, yaşadığı tarih ve coğrafyanın ona verdiği malzemeyi kullanmasını sanatçının kendini ifade etmesi bağlamında özgür kılabilirdiği için faydalı olacağını düşünmektedir. Zaim, katıldığı bir programda kendisine sorulan gelenek ve yerlilik sorularını şu ifadeleri kullanarak cevaplamaktadır:

“İnsan ne yaparsa yapsın ne kadar reddederse reddetsin yaşadığı coğrafyadan ve tarihten kolay kolay kurtulamaz, onun içindedir. Reddediyor olsanız, onunla bir işim olmaz, ben daha başka bir şeyin peşindeyim dersiniz de o havuzun içindesinizdir aslında. Dolayısıyla sizin içinde bulunduğunuz coğrafyanın size sunduğu malzemeden yararlanıp onlardan size ait bir içerik ve o içeriği anlatabileceğiniz bir kap bir biçim

yaratmaya çalışmanız ki bunlar birbirinden ayrılır şeyler de değildir. İnsanın özgürleşmesine daha fazla sebep olabileceği için ben önemsiyorum” (Vav TV, 2022: 03’:00’’-05’:30’’).

Bu ifade bağlamında Zaim’in, sanatçının üretme sürecinde bilinçsiz de olsa kendi yaşadığı kültürden bağımsız olamayacağını düşündüğünü söylemek mümkündür. Fakat Zaim, bilinçli bir şekilde yaşadığı kültürün ona verdiği malzemeyi incelemekte ve bu malzemeyi içerik-biçim olarak sinemaya taşımaya çalışmaktadır. Derviş Zaim gelenek ile olan ilişkisini “Acaba bu gelenek, bize bugünü ve yarını daha zengin yaşayabilmek için neler verebilir? Acaba biz bu hayatı daha zengin yaşayabilmek için kendi geçmişimizden neleri alıp sinemamıza tercüme edebiliriz?” sorularından hareketle yola çıkarak açıklamaktadır (TRT 2, 2022: 43’:55’’ – 44’:10’’).

İhsan Kabil, *Yönetmen Sineması Derviş Zaim* kitabı için yazdığı önsözde Zaim’in sinemasını açıklarken şu cümleleri kullanmıştır: “(...) Derviş Zaim’in filmografisi, fantastik olanla gerçekçiliğin, yoksunlukla sınıfsal farklılığın, tarihsel olanla bugünün, geleneksel sanatla sinema dilinin, estetikle estetik olmayanın gerilimine ve bağlantısına dayanan görsel bir bütün sunar” (Kabil, 2011: 05). Yönetmen bu bağlamda, anlam arayışına devam etmekte ve etik-estetik değerleri sineması aracılığıyla izleyici ile paylaşmakta ve tartışmaktadır. Seçtiği konular ve işlediği temalar bakımından biçim ve içerik olarak farklı teknikler kullandığı görülmektedir. Filmlerine gerçek ve kurmacayı birlikte tasarlayarak, sinemanın teknik özelliklerini etkili kullanabilmenin yollarını aramaktadır. Bu anlayışla, sembolik anlatımı sıklıkla kullanan Zaim, seyircisini bu yolla düşünmeye, araştırmaya ve yorumlamaya sevk etmektedir. Özetle; kendine has dili ve üslubuyla özgünlük arayışında olan Zaim’in, sinemanın estetik özelliklerini kullanması ve bunu sürekli olarak yenilemeye-geliştirmeye çalışması onun sinemasının temelini oluşturduğu söylemek mümkündür.

3.4. Örnek Filmlerin Analizi

3.4.1. Cenneti Beklerken

Yönetmen: Derviş Zaim

Senaryo: Derviş Zaim

Yapım Yılı: 2006

Oyuncular: Serhat Tutumluer, Melisa Sözen, Mesut Akusta, Nihat İleri

Süre: 107 Dakika

3.4.1.1. Filmin Özeti

Film, on yedinci yüzyılda Osmanlı İmparatorluğu'nun başkenti İstanbul'da yaşayan nakkaş Eflatun'un, Frenk resmi yapması üzerine yaşadığı vicdan azabını konu almaktadır. Eşini ve oğlunu kaybeden Eflatun, avunmak için, onların Batılı tarzda resimlerini çizer ve saray tarafından çağrılır. Vezir tarafından, isyancı bir şehzadenin portresini çizmek için görevlendirilen Eflatun, vezirin adamları ile birlikte, isyanlardan dolayı karışık bir vaziyette olan Anadolu'ya doğru yolculuğa çıkar. Bu seyahat sırasında, Leyla ile tanışır ve ona ilgi duymaya başlar. İsyancılar tarafından yakalanan Eflatun ve Leyla, Şehzade Danyal'ın isteği üzerine bir resme ek yapar ve affedilirler. İstanbul'a dönünce Şehzade Danyal'ın saray tarafından infaz edildiğini öğrenir. Yolculuğun sonunda yaşadığı vicdan azabından kurtulan Eflatun, aynı anda hem tasvir hem de Frenk resmi yapmaya karar verir.

3.4.1.2. Cenneti Beklerken ve Minyatür Sanatı

Filmin adı, filmin konusu ile doğrudan ilişkili olması açısından ipucu niteliğinde olarak değerlendirilebilir. Oğlunu ve eşini kaybeden Nakkaş Eflatun, onların Mehdi tarafından cennete götürüldüğünü tasvir eden bir minyatür yapmaktadır. Ancak aynı zamanda onların suretini unutmamak ve kendisini avutmak için, oğlunun Batı tarzından resmini çizmiştir. Çizdiği bu resim, Eflatun Efendi'ye azap çektiirmektedir. Çünkü Eflatun Efendi, tasvir ettiği minyatürle oğlunun ve eşinin cennete gittiğini ve kendisini beklediklerine inanmaktadır. Fakat Eflatun Efendi, İslam sanatlarında tasvip edilmeyen bir şekilde Batı resmi çizerek günah işlediğini düşünmektedir. Dolayısıyla Eflatun Efendi, 'cenneti beklerken' ya da 'cennette beklenirken'; yapmaması gereken bir şey yapmış ve bu sebeple 'beklentileri' tehlike altına girmiştir.

Film, minyatür sanatında görülen bir özellik olan çerçeve ile başlamaktadır. Çerçeve içinde yer alan minyatür görüntüsü, giderek belirgin bir hale gelir ve 17. Yüzyıl İstanbul'una ait olduğu anlaşılan Galata kulesi, Kızkulesi gibi görüntüler görülür. Devamında, minyatürde yer alan deniz kıyısında toplanmış bir grup insan görüntüsü ile sinematografik görüntüye geçilir. Görüntüde askerlerin mızrağına takılı olan kesik bir baş vardır. "İsyancının akıbeti ibret ola" diye bağırarak askerler Nakkaş Eflatun'un önünden geçer. Burada, edebiyatta ve diğer sanatlarda görülen, filmde birkaç defa daha ortaya

çıkacak olan *erken anlatım*¹ bulunmaktadır. Erken anlatım ile filmin devamında isyancıların sonu hakkında seyirciye bilgi verilmektedir. Aynı durum, bazı sahnelerin öncesinde kullanılan minyatürler aracılığıyla birkaç defa tekrarlanmaktadır. Böylece söz konusu sahnede gerçekleşecek olaylar hakkında önceden bir bilgi verilmektedir. Erken anlatım bağlamında gösterilen bu minyatürler, sonradan gerçekleşecek olaylar ile birlikte anlam kazanmaktadır. *Cenneti Beklerken* filminde erken anlatım, filmin tamamına değil, bir sonraki sahnelere gönderme yapmak üzere kullanılmaktadır. Bu durum yönetmenin, geleneksel sanatlardan olan minyatürün kimi özelliklerini kullanarak; Batılı bir sanat olan sinemada bir dil-üslup yaratmaya çalıştığının göstergesidir.

Nakkaş Eflatun Efendi, kaybettiği oğlunun Batı tarzında resmini çizmektedir. Kaybettiği oğlunu ebedileştirmek isteyen Eflatun'un, resmi çizerken çektiği üzüntüyü gören çırağı Gazal, ona şöyle der: "Keşke, Frenk ressamlarının yaptıklarında da bir hakikat olsaydı. Bize Allah'ın alemini hissettirecek başka bir hava olsaydı". Gazal'ın bu sözleri, Batı resminin manevi boyuttan yoksun olan tarafına yapılan bir eleştiridir. Eflatun, Gazal'a; oğlunu kaybettiği için kafirler gibi sadece kendisinin olacak bir güzelliğin peşine düştüğünü ve bundan sonra ne tasvir ne de kâfir resmi çizmeyeceğini söyler. İslamiyet'te ve dolayısıyla Osmanlı'da tasvip edilmeyen biçimde, Batı tarzı resmi yaptığı için Eflatun, huzursuzluk yaşamaktadır. Osmanlı klasik sanatında, Batı resim sanatındaki biçimiyle portre resmi yapmak tasvip edilmemektedir. Öyle ki Eflatun'un, Batı tarzı çizimlerini gören Vezir, Osmanlı'nın bunları tasvip etmediğini söyler. Batı tarzı resim hakikati yansıtamaz çünkü gerçekliği görüldüğü gibi resmetmeye çalışmaktadır. İslam anlayışında ise var olan her şey hakikatin bir yansımasıdır. Bu sebeple minyatürde perspektif yok sayılmaktadır ve minyatür, fenomenleri değil hakikati tasvir etmeye çalışmaktadır.

Vezir, Eflatun'u isyancı Şehzade Danyal'ın, idam edildikten sonra portresini yapmakla görevlendirir. Eflatun, bu görev için Anadolu'ya gidecek ve geri gelene kadar Gazal, sarayda rehin olarak tutulacaktır. Eflatun, Gazal'ın kaldığı odaya girer. Eflatun'un sol tarafında bir ayna vardır. Bu aynada, Gazal'ın aksi yansımaktadır. Böylece, önde yer alan Eflatun'un arkasındaki aynada Gazal görünür. Devamında kamera zom yaparak aynaya yaklaşır. Gazal, Anadolu'daki kötü durumdan bahsederken aynada siyah bir fon belirir. Kenarları kıvrılmış bir kâğıtta yer alan minyatür bu siyah fonun üzerinde yer alır. Bu

¹ Erken anlatım: "(...) Görünüşte ikinci derecede önemli olan, keyfi bir biçimde metne yerleştirilmiş bir bölümün ayna yansıması etkisiyle birinci derecede önemli olayların özel bir biçimde okunmasına göndermede bulunur" (Topçu, 2010: 170).

tasvirde, yolculuk yapan atlılar görünmektedir. Aynadan uzaklaşan kamera sağa doğru hareket eder. Yolculuk yapan atlıların yer aldığı tasvir canlandırılır. Yan yana dizilmiş üç farklı aynada, bu sahne yer almaktadır. Filmde erken anlatımın kullanıldığı bir diğer nokta bu sahnedir. Gazal ve Eflatun, görev hakkında konuşurken ortaya çıkan bu görüntüler, sonraki sahnelerin Anadolu'da geçeceği hakkında bilgi vermektedir. Burada ayna, bir taraftan filmin devamında yaşanacaklar için bilgi verici bir niteliğe sahipken; diğer taraftan sinemasal geçiş için kullanılmaktadır.

Eflatun ve yanındakiler Anadolu'da yollarına devam etmektedirler. Yolda bir çatışma çıkar ve Eflatun, kendine verilen görevden kurtulmak için elini keser. Eflatun'un elini kesmesiyle birlikte ters ve yan bir şekilde bazı yapılar görülmektedir. Yine aynı şekilde ters ve yan yapılar filmde birkaç defa daha görülecektir. Osman Çavuş, Eflatun'un İstanbul'a dönmesine izin vermez ve yolculuk devam eder. Yolculuk görüntüleri, minyatür sanatına has oynak zaman oynak mekân anlayışı ile gerçekleştirilmektedir. Zaman ve mekân değişimi, atlıların gittiği yönde bulunan kaya boşluğu kullanılarak yapılmaktadır. Kamera kayaya doğru sola ve aşağıya kaydırma hareketi yapar ve kayadaki boşluğa gelince zaman ve mekân değişimi görülür. Böylece kamera kaya boşluğuna doğru her gelişinde zaman ve mekân sürekli olarak değişmekte ve bu sürekli değişim kesintisiz bir plan sekansın içinde verilmektedir. Bu sahne, minyatür sanatına özgü biçimin, sinemaya aktarılması ve kullanılması noktasında ortaya çıkabilecek etkileri göstermesi bakımından büyük bir öneme sahiptir. Yolculuğa ara verilmiştir ve Osman Çavuş bir tasvire bakmaktadır. Tasvirde, bir grup atlının kervansaraya gidişi gösterilir. Bu tasvir, bir sonraki sahneye gönderme içermektedir. Dolayısıyla burada da bir erken anlatımın olduğunu söylemek mümkündür.

Eflatun ve diğerleri bir kervansarayın önünde dururlar. Osman Çavuş, bir minyatür çıkarır ve Eflatun'a; önlerindeki kervansaray ile tasvirdeki kervansarayın aynı olup olmadığını sorar. Eflatun bakar ve emin olmayan bir şekilde "sanki aynı ama..." der. Minyatür sanatında olanı, olduğu gibi resmetme anlayışı yoktur. Eşyanın, özü referans alınır. Minyatürde tasvir edilen eşya veya yapı, bahsi geçen 'şey'in idesidir. Dolayısıyla Osman Çavuş'un gösterdiği tasvirdeki kervansaray herhangi bir kervansaraydır; kervansarayın kendisi değil onun 'mana'sıdır. Eflatun emin olmayan bir şekilde cevap vermesinin sebebi budur.

Eflatun ve diğerleri kervansarayda bir süre kalırlar. Bu sırada Eflatun, Leyla'ya, Mehdinin, eşini ve oğlunu cennete götürdüğünü tasvir ettiği minyatürü gösterir. Minyatürü

gören Leyla, “Sanki şey gibi... rüya” der. Eflatun, “rüya ve tasvir aynı şeylerdir” diye karşılık vererek rüyasını anlatır. Otuz yıldır göremediği Dubrovnik’teki anası, Eflatun’un rüyasıdır. Kervansarayda saldırıya uğrayan Eflatun ve diğerleri oradan uzaklaşır. Osman Çavuş, yolda rastladıkları ve yanlarına aldıkları Leyla’nın köle olduğunu, onu yanlarında tutamayacaklarını söyler. Eflatun, Osman Çavuş’un söylediklerine karşı çıkar ve Leyla’yı bırakmak istemez. Osman Çavuş ve Eflatun arasında yaşanan bu olaydan sonra, görüntüye yine yan ve ters duran bazı yapılar girer.

Osman Çavuş, elinde tuttuğu bir minyatüre bakmaktadır. Dört atlı, yerleşim yerlerinden ve ovalardan geçerek ilerlemektedir. Bu görüntü, kimi zaman minyatürün hareketlenmesiyle kimi zaman ise sinemasal görüntülerle verilmektedir. Söz konusu görüntüde, minyatür tasviri olarak yer alan kale, tasvirden ayrılır. Tasvirden ayrılan kale görüntüsü gerçek bir görüntü olarak belirginleşir. Daha sonra görüntüde bu kaleye doğru hareket eden dört atlı görünür. Bu sahnede minyatür görüntüleri aracılığıyla zaman ve mekân arası bir atlama gerçekleştirilmiştir. Diğer taraftan yine söz konusu minyatür görüntüleri ile erken anlatım kullanılmış ve bir sonraki sahnede olacaklar hakkında bilgi verilmiştir.

Osman Çavuş, Eflatun ve Leyla, Şehzade Danyal olduğu söylenen kişinin yanına gelir. Bu kişi, Eflatun’a, kendisinin Danyal değil, Danyal’ın oğlu Yakup olduğunu söyler ve ondan yardım ister. Eflatun, Yakup’a inanır ve Osman Çavuş’a bu durumu aktarır. Osman Çavuş, Eflatun’u umursamaz ve Eflatun, Yakup’un yanına elinde ayna ile geri döner. Ayna ile Yakup’un yüzünü aydınlatır ve resmi çizmeye kaldığı yerden devam eder. Yakup, namaz kılmak ve babasına mektup yazmak için ellerinin çözülmesini ister. Yakup, mektup yazarken Eflatun, aynayı alır ve kendine doğru tutar. Kamera sola doğru bir hareket yapar ve Eflatun’un baktığı aynada kendisinin değil Yakup’un yüzü görünmektedir.

Yakup idam edilmiş ve Eflatun, onun resmini çizmiştir. Osman Çavuş’un planına göre; kendisi, çizilen resim ve Leyla bir yoldan, asker Mustafa ve Eflatun başka bir yoldan İstanbul’a gidecektir. Bu durum karşısında Eflatun, korkuyla karışık bir üzüntü duymaktadır. Sonraki planda tekrar ters görüntüler yer almaktadır. Leyla ve Osman’ın yer aldığı ters görüntüden minyatüre geçilir. Minyatürde Leyla ve Osman ilerlerken görüntü düzelir. Görüntülerin ve yapıların, ters ve yan bir şekilde yer aldığı bu ve bundan önceki sahneler incelendiğinde; yönetmenin, minyatür aracılığıyla sinema dilini güçlendirmeye çalıştığını söylemek mümkündür. Bunun yanı sıra ters ve yan görüntü veya yapıların yer

aldığı sahneler, Eflatun'un içinde bulunduğu duruma yapılan birer atıf olarak da kullanılmaktadır. Ters ve yan görüntünün yer aldığı ilk sahne, Eflatun'un saldırıya uğradığı ve kendi elini kestiği andır. İkinci sahne ise, Osman Çavuş'un, Leyla'yı yanlarından ayırmak niyetini söylediği sahnedir. Üçüncü sahne ise, Eflatun ve Leyla'nın İstanbul'a dönmek üzere ayrıldıkları sahnedir. Bu örnekler göz önüne alındığında; söz konusu görüntülerin, Eflatun'un hayal kırıklığı, acı ya da olumsuzluk yaşadığı anlarda yer aldığı görülmektedir. Eflatun ve Leyla'nın, Şehzade Danyal tarafından affedilmesi ve bir araya gelmesinden sonra bir daha bu görüntülere rastlanılmamaktadır. Böylece, ters ya da yan yapı ve görüntülerin görüldüğü sahneleri, yönetmenin, Eflatun'un duygu durumuna paralel olarak bilinçli bir şekilde kullandığı düşüncesi doğrulanmaktadır. Böylece yönetmen, sinemasal dili güçlendirmek için yer verdiği bir öğeyi aynı zamanda içeriğe ve karakterlere dair bilgilendirici bir şekilde de kullanmaktadır.

Şehzade Danyal, Leyla ve Eflatun'u affeder ancak Osman Çavuş'u öldürür. Leyla ve Eflatun, Şehzade Danyal'ın emriyle kalenin içine götürülür. Bu sırada geniş, boş bir arka plan üzerinde Yakup'un olduğu bir görüntü belirir. Yakup, elinde tuttuğu sırları dökülmüş bir aynaya bakmaktadır. Aynanın arka yüzünde, bir minyatür görüntüsü belirir. Kamera minyatürü karşıdan görece bir şekilde çevrinme hareketi yapar ve minyatüre yaklaşır. Minyatürde mezar başında duran bir kişi ve askerler yer almaktadır. Çerçeve, aynada yer alan minyatür görüntüsüyle dolar ve görüntü hareketlenir. Ardından sinemasal bir görüntü halini alır. Mezarı başındaki kişi, oğlunun cenaze törenini yapan Şehzade Danyal'dır. Bu sahnede de aynada yer alan minyatür ile bir sonraki sahneye yapılan bir gönderme söz konusudur. Diğer taraftan ayna ile zaman ve mekân arası geçiş yapılmaktadır.

Şehzade Danyal, Eflatun'dan, babası, oğlu ve kendisinin suretlerinin olduğu iki resme ek yapması için görevlendirir. Şehzade'nin istediği ek; resimdeki aynada yer alan III. Murat'ın aksinin yerine Mehdi'nin aksinin çizilmesidir. Danyal'ın ek yaptırmak istediği resmin orijinali, İspanyol Ressam Diego Velasquez tarafından çizilen *Nedimeler* isimli bir resimdir. Söz konusu resmin orijinali, sanat tarihinde üstüne çeşitli tartışmalar olması sebebiyle önemli bir resimdir. Resimde yer alan kişilerin duruşları ve yer alış biçimleri ve ayna; bakan-bakılan, temsil eden-temsil edilen gibi kavramları tartışmaya açan bir özelliğe sahiptir. Öyle ki Danyal, ilk aşamada resme ekleme yapmak istemeyen Eflatun'a, resim hakkında şu sözleri söyler: "Niye? Bu kâfir resmi senin daha önce rastladığın Frenk resimlerinden farklı. Tasvir gibi. Tasvirlerdeki alemleri, zamanları, mekanları yan yana getirebiliyor." Gerçekten de Velasquez'in çizdiği orijinal *Nedimeler* resmi, resmin içinde

yer alan kişilerin farklı zamansal ve mekânsal boyutlarda yer alması sebebiyle, klasik Batı resminden farklı bir konumda bulunmaktadır. Benzer şekilde minyatür sanatında da oynak zaman ve mekân anlayışı mevcuttur. Bu noktada, söz konusu resmin, oynak zaman ve mekân anlayışına denk gelen bu özelliğinin, yönetmenin, bu filmde klasik zaman ve mekân anlayışını alt üst eden çabası ile bir benzerlik gösterdiği görülmektedir.

Şehzade Danyal'ın resme ek yapma isteği karşısında, Nakkaş Eflatun gönülsüzdür. Fakat, Şehzade, Eflatun'a resmi yapmak için bir gün süre verir. Leyla, aynayı bir yere yerleştirerek, resimde yer alan aynaya ışık yansıtır. Artık Frenk resmi yapmak istemeyen Eflatun, isteksiz bir şekilde resimdeki aynada yer alan III. Murat'ın üstünü beyaza boyayarak kapatır. Ancak Eflatun, "beceremeyeceğim" diyerek kriz geçirir. Bu sırada kamera, Leyla'nın ışık yapmak için getirdiği aynaya doğru yaklaşır ve çerçeve aynanın içindeki görüntüyle dolar. Aynada, Eflatun'un ölmüş oğlu görülür. Ayna aracılığıyla zaman ve mekân değişir. Ve artık film başka bir boyutta ilerlemektedir. Görüntüde Eflatun'un oğlu bir su kenarında yeşillikler içinde durmaktadır. Eflatun'un oğlunun arkasındaki ağaçta da bir ayna görülür. Kamera ağaçta asılı duran aynaya doğru yaklaşır ve çerçeve ayna ile dolar. Aynada Eflatun'un oğlu, kaleye, Eflatun'un yanına gelir. Oğlunu gören Eflatun şaşırır ve onun işaret ettiği yöne doğru ilerler. Burada, otuz yıl önce ayrıldığı evini ve evinin önünde kucağında kendisini tutan annesini görür. Oğlu, Eflatun'un annesini öper ve kucağındaki Eflatun'u sever. Bu, Eflatun'un sürekli içinde taşıdığı ve sadece Leyla ile paylaştığı 'rüya'sıdır. Bunlar gerçekleştiği sırada, Leyla'nın bıraktığı aynada, Eflatun'un, Mehdi'nin eşi ve oğlunu cennete götürülüşünü tasvir ettiği minyatürün bir kısmı görünmektedir. Sonra oğlu, Eflatun'u kaleye, yattığı yere geri götürür ve oradan ayrılır. Eflatun'un oğlunun görüntüden çıktığı yerden Leyla girer ve gerçek zamana dönlür. Leyla, Eflatun'u yerden kaldırmaya çalışır fakat başarılı olamaz. Bunun üzerine Leyla resmi tamamlamak için, Eflatun'un yaptığı minyatürdeki Mehdi'yi keser ve Danyal'ın istediği yere; aynanın üstüne ekler. Leyla, ek yaptığı yere aynadan ışığı yansıttığı sırada Eflatun uyanır ve gözyaşları içinde önce resme sonra Leyla'ya bakar. Ayna ile birlikte resmi, Şehzadeye götürürler. Resim önünde askerlerine konuşma yaptığı sırada aynada, Şehzadenin yansıması görülür. Şehzade'nin, askerlerine savaş ve zafer hakkında yaptığı konuşmalar sürerken, aynada Şehzade'nin de içinde bulunduğu savaş görüntüleri yer alır. Böylece aynada yer alan görüntüler aracılığıyla, bir taraftan Şehzadenin konuşmaları devam etmektedir; diğer taraftan olacaklar hakkında bilgi verilmektedir.

Affedilen Eflatun ve Leyla, kalenin içinden çıkarak yürümektedirler. Kamera sağa doğru pan hareketi yaparak onları takip etmektedir Aynı zamanda çerçeve de sağa doğru kayarken, Leyla ve Eflatun kadrajdan çıkar ve arka planda görüntü değişir. Burada kamera hareketi ile zamansal ve mekânsal bir atlama gerçekleştirilmiştir. Leyla ve Eflatun, artık İstanbul'dadır.

Eflatun Efendi Gazal'ı bulmak için eve gelir. Evde, Danyal'ın Batı tarzında çizilmiş resimleri vardır. Bunun nereden geldiğini soran Eflatun, Şehzade Danyal'ın kendi adamları tarafından Osmanlı'ya teslim edildiği ve boğdurulduğu cevabını alır. Şehzade Danyal'ın portresini çizen Gazal, ondan fikirlerinden çok etkilenmiştir. Bu sebeple Eflatun'a, hasta olduğunu ve eskiye dönmek istediğini söyler. Eflatun, Gazal'a şöyle cevap verir: "Eskiye dönmek için yeni bir yolculuğa çıkacaksın, bir Frenk resmi yapacağız. Kimi vakit tasvir tarzıyla nakşedeceğiz bazen her iki tarzı da birbirine sirayet ettireceğiz. Ondan sonra da belki ben yeniden tasvir yaparım. Hatalar yapacağız, senin gibi en başa dönmeyi umacağım. Hep iyileşmeyi bekleyeceğiz, hep. Arayacağız." Eflatun'un, Gazal'a söylediği bu sözler; Derviş Zaim'in hem bu filmde ve hem de üçlemenin diğer filmlerindeki arayışına, çabasına denk gelmektedir. Yönetmen, Doğuya özgü geleneksel sanatlar ile Batı kökenli sinema sanatını bir potada eritmeye çalışmaktadır. Geleneksel sanatların biçim ve içerik olarak kimi özelliklerini alan yönetmen, bu özellikleri filmlerinde kullanarak bir dil-üslup yaratma noktasında özgün işler yapmaktadır. Tıpkı Eflatun'un dediği gibi yönetmen, bu bağlamda sürekli bir arayış içindedir.

Son sahnede Eflatun'un evi dışarıdan görülmektedir. Evin önünde beliren Eflatun'un oğlundan, suyun kenarında durduğu görüntüye geçilir. Kamera ağaçta asılı duran aynaya yaklaşır ve çerçeve bu görüntüyle dolar. Ağaçta asılı olan aynadaki görüntü ilk görüntü ile aynıdır. Çocuk eve bakar, mezara doğru çömelir ve görüntüden kaybolur. Görüntüye Eflatun girer ve mezarın başında yere oturur. Bu görüntü, Eflatun'un aynı şekilde mezarın başında oturduğu minyatüre dönüşür. Kamera minyatürden zom out ile çıkarken Şehzade Danyal ve oğlunun olduğu resim görülür. Aynı resimdeki aynada ise Eflatun'un, mezarın başında durduğu minyatür görülmektedir. Yönetmen, bu sahnede yine minyatür ve ayna ile sinemasal bir geçiş yapmaktadır. Burada tıpkı minyatürde olduğu gibi zaman ve mekanlar iç içe geçmiş bir şekilde yer almaktadır.

Diğer taraftan filmin açılış sahnesinde yer alan çerçeveye, minyatürlerde de görüldüğü gibi tezyin ile oluşturulmuş ek bir çerçeve dahil edilmiştir. Yönetmen,

nonfigüratif ve iki boyutlu olan minyatür sanatındaki çerçeve kullanımı ile filme giriş yapmaktadır. Yönetmen, klasik anlatıda kullanılan çerçeveleme ve üç boyutluluğu kırarak; gerçeklik yanılsamasına dikkat çekmektedir. Bu durum geleneksel sanatlarda yer alan ‘gerçeği temsil etme iddiası taşımama’ özelliğini ile bir paralellik göstermektedir. Filmin başında ve sonunda yer alan bu sahneler ile yönetmen, seyircinin metne yabancılaşması sağlamıştır.

Cenneti Beklerken filminde estetik yapının kurulmasındaki en önemli unsur minyatürdür. Minyatür sanatında yer alan oynak zaman ve mekân anlayışı, filmdeki zaman ve mekân anlayışının oluşturulması için kullanılmıştır. Olay örgüsü içinde, zamansal olarak farklı zaman dilimlerinde gerçekleşen olaylar ayna, minyatür gibi unsurlardan faydalanılarak yapılmaktadır. Zaman ve mekânın bu şekilde kullanımı, alışlagelmiş film anlatısının dışında kalan bir uygulamadır. Bu sebeple, yönetmenin, geleneksel sanatlardan olan minyatürden esinlenilerek özgün bir dil yarattığını söylemek mümkündür. Bu durum estetik olarak Türk sineması için önemli bir üslup denemesi olarak yorumlanmaktadır.

Filmde tercih edilen renkler, hikâyenin geçtiği zaman hakkında bilgi verici bir niteliğe sahiptir. Oyuncuların giydiği kostümlerin ve mekânda kullanılan eşyaların soluk ve pastel renkte olması bu düşünceyi desteklemektedir. Diğer taraftan filmde genel olarak tercih edilen pastel ve soluk renklerin sebebi olarak; filmin biçiminin kurulmasında etkili olan minyatür sanatında yer alan renklerin soluk ve cansız olması gösterilebilir.

Minyatürde yer alan yekpare bir ışık kullanımı görülürken Batı resminde ise gerçeklik algısını vurgulayabilmek amacıyla kimi noktaların fazla aydınlandığı kimi noktaların ise görece az aydınlandığı kontrast bir ışık kullanımı mevcuttur. Filme bu iki ışık kullanım biçiminin etkileri görülmektedir. Filmin yolculuk sahnelerine kadar olan bölümde minyatüre has yekpare ve düz bir ışık kullanımı tercih edilmektedir. Yolculuk sahnesi ile birlikte filmin bitişine kadar genel olarak Batılı resim anlayışında görülen ışık biçiminin kullanıldığı görülmektedir. Dış mekanlarda doğal ışık kullanılırken iç mekanlarda ters ışık kullanıldığını söylemek mümkündür. Bunun yanı sıra filmde ayna ışığı yansıtma için kullanılmaktadır.

Cenneti Beklerken filminde yararlanılan başka bir unsur ise erken anlatım tekniğidir. Diğer sanatlarda da görülen bu teknik filmde, kimi sahnelerin öncesinde gösterilen minyatürler aracılığıyla bir sonraki sahnede gerçekleşecekler hakkında bilgi vermek

amacıyla kullanılmaktadır. Böylece yönetmen, diğer sanatlarda görülen, sinemasal olmayan bir tekniği minyatür aracılığıyla kullanarak sinemasal bir anlatım yaratmaktadır

Filmin estetik yapısı kurulurken yararlanılan bir başka unsur ise aynadır. Aynanın bütün varlıkların ve ışığın görüntüsünü aktarmak gibi temel bir özelliği bulunmaktadır. Filmde ayna sinemasal geçişler için kullanılır. Zaman ve mekân değişimi ayna aracılığıyla yapılmaktadır. Eflatun'un rüyası ve çocuğuyla olan sahneler düşünüldüğünde; aynanın filmde başka alemlere-dünyasal olmayan boyutlara geçiş yapmak için kullanıldığı görülmektedir.

Film, 'Frenk resmi' yapan bir nakkaşın çektiği vicdan azabına değinmektedir. Ailesini kaybettiği için avunmak niyeti ile Batı tarzı resim yapan Nakkaş Eflatun Efendi, bu durumdan dolayı bir iç hesaplaşma yaşamaktadır. Yönetmen ve Eflatun arasında, Batı kökenli bir ifade aracı ile üretim yapması sebebiyle bir benzerlik söz konusudur. *Cenneti Beklerken* filmi, yönetmenin, Doğu kökenli bir sanat olan minyatürün özellikleri ile sinema arasında bir bağ kurarak hem tarihiyle hem de kendisiyle yüzleşmek bağlamında okunabilir.

Film, Doğu'ya özgü bir sanat olan minyatürü, Batı'ya ait sanatlar olan sinema ve resim ile bir noktada kesiştirerek; Doğu ve Batı kültürlerinin içinde bulunduğu bir sentez fikrinin mümkün olup olmadığını tartışmaya açmaktadır. Küreselliğin neredeyse herkesi ve her şeyi aynılaştırma çabası içinde olduğu bir dönemde, bir taraftan geleneği, geçmişi ve kültürünü referans alarak bu topraklardan çıkma bazı sanatlar ile biçimini-estetliğini oluşturan yönetmen diğer taraftan ahlak-etik-suç-ceza-inanç gibi evrensel konulara içerikte yer vermektedir. Bu bağlamda yönetmenin, bir ayağı kendi kimliğini oluşturan değerlerde diğer ayağı ise insanlık tarihinin bugüne kadar tartıştığı evrensel konulardadır demek mümkündür.

3.4.2. Nokta

Yönetmen: Derviş Zaim

Senaryo: Derviş Zaim

Yapım Yılı: 2008

Oyuncular: Mehmet Ali Nuroğlu, Serhat Kılıç, Settar Tanrıöven

Süre: 85 Dakika

3.4.2.1. Filmin Özeti

Film, arkadaşı Selim'in öldüğü bir olaya istemeden karışan hat öğrencisi Ahmet'in yaşadığı suçluluk duygusunu anlatmaktadır. Çektiği vicdan azabı karşısında dayanamayan Ahmet, arkadaşının öldüğü yere, Tuz Gölü'ne geri döner. Selim'in ailesine onun mezarını göstermek ve af dilemek ister. Fakat işler Ahmet'in düşündüğü gibi ilerlemez ve daha fazla karışır. Selim'in amcası Hamdullah Hoca'nın adamları tarafından yakalanan Ahmet, Selim'in mezarını gösterdikten sonra, sendeleyerek ilerler ve olduğu yere yığılır.

3.4.2.2. Nokta ve Hat Sanatı

Zaim, geleneksel sanatlarla olan ilişkisini bu filmde hat sanatıyla devam ettirir. Yönetmen, *Nokta* filminde hat sanatının felsefi ve teknik özelliklerini kullanarak bir sinema dili arayışına girer. Aynı zamanda bir suç/ceza filmi olarak da değerlendirilebilecek *Nokta*; ahlak, etik, estetik ve vicdan gibi kavramları da tartışmaya açar. Bunu yaparken hikâyeyi zaman ve mekândan soyutlayan Zaim, söz konusu kavramları sorunsallaştırırken; muhatabını geniş bir tek 'an' içinde bir 'değer arama-yaratma' çabası ile baş başa bırakır.

Cenneti Beklerken'de film adı ve öyküsü ile olan ilişki burada da görülmektedir. Filme adını veren 'nokta'; öykü boyunca istemeden karıştığı bir olay sonucunda yaşadığı vicdan azabına bir son vermeyi düşünen Ahmet karakteri için de çok önemli bir kavramdır. Ahmet, film boyunca çektiği vicdan azabına bir 'nokta' koymak için uğraşır ve en sonunda Tuz gölünde sendeler ve yere düşer. Ahmet'in yerdeki görüntüsü, film boyunca hem somut hem de soyut olarak aranan 'nokta'nın adeta bir temsili niteliğindedir.

Nokta filminin açılış sahnesinde ekranda "İhcamla güzel yazı yazmak hayatı daha geniş zapt etmek manasındadır" yazısı görülür. Kamera, cümlenin sonundaki 'nokta'ya üst açıdan optik kaydırma ile yakınlaşarak 'nokta'nın içinden geçer. Böylece filmdeki üç zaman/hikâyeden biri olan 13. Yüzyıla geçiş yapılır. Burada Tuz Gölü üzerine "Afa'llahü Anh" (Allah onu affetsin) yazısı görülmektedir. Kamera yazıya yakınlaşır ve "nun" harfinin noktasının olduğu yerde Hattat Malik Hoca görülür. Malik Hoca yazıyı yazarken mürekkep yetmediği için "nun" harfinin noktasını koyamamıştır ve çırağının eline Kur'an-ı Kerim vererek onu mürekkep alması için gönderir. Bu sahnenin ardından tilt hareketi ile kamera aşağıdan yukarıya kaldırılır ve bir diğer zaman/hikâyeye geçiş yapılır.

Yönetmen, yapılan röportajda (Kubat, 2022) Nokta filmi ile hat sanatı arasındaki ilişkiyi “Filmin, geleneksel sanatlara ilişkin esin noktalarından biri, bir hattatın ihcamla yazı yazmasına benzer biçimde filmi kurgulamanın mümkün olup olmayacağı sorusundan doğmuştur.” sözleriyle açıklamaktadır. Plan-sekans şeklinde çekilen filmin görünen tek mekânı Tuz Gölü’dür. Fakat film, 13. Yüzyılda başlar geriye ve ileriye doğru sıçramalarla devam eder. Hat sanatındaki harfin kıvrımlarını andırırcasına; gökyüzünden ve yerden yapılan geçişlerle zaman ve mekân arası geçişlilik sağlanır; sürekli ve kesintisiz bir zaman duygusu verilir. Bu sabitlenmeyen zaman-mekân sunumu sayesinde film, İslam estetiğindeki temel bir kaygıya da nazire yapmış olmaktadır. Zira İslam sanatının özünde “kalıcılığa ve sürekliliğe yaslanmak” vardır (Er, 2011: 74). Zaim’in, böylece hat sanatında yer alan ‘ihcam’ anlayışının biçimsel özelliklerini; filmin geçişlerinde kullanarak sinemaya aktardığı görülmektedir. Filmin tek mekânda geçmesi, zamansal geçişlerin tuza/göle ve gökyüzüne yapılan takip çekimlerle verilmesi bu durumu destekler niteliktedir. Kesme yerlerinin, tuzda ve gökyüzünde birleştirme noktaları olarak gerçekleştirildiği film, on iki bölümden oluşmaktadır. Bu şekilde kesintisiz bir devinim yaratılır.

Zaim’in kullandığı tek plan-sekans; zor, pek kullanılmayan ve seyircinin alışmadığı bir durum olmasına rağmen bu filmde; seyirciyi yormamakta ve seyirciye film üzerine düşünmesi için bir durak imkânı vermektedir. Arapça kökenli bir kelime olan hat, birçok noktanın birbirine birleştirilmesiyle meydana gelen çizgi ya da çizgiye benzeyen şey anlamına gelmektedir (Serin, 2003: 17). Bu tanımdan hareketle, Derviş Zaim’in, kamerayı bir çizgi çeker gibi kullandığını söylemek mümkündür.

Zaim, hat sanatında tek seferde elini kaldırmadan yazma anlamına gelen ‘ihcam’dan ilham alır ve filmin kurgusunu bu yönteme yaslanarak gerçekleştirir. Zaim, bu şekilde zaman ve mekân arasında geçişliliği ve zamanda ileri-geri atlamalarla öyküsünü kurgulamakla kalmaz; bunun yanı sıra belirlenmiş bir zaman yerine ‘an’ anlayışını öne çıkarır. Bu noktada artık çizgisel bir zamandan bahsetmek pek mümkün değildir. Onun yerine hikâyede, kişilerde ve olaylarda kendisini tekrar edecek olan döngüsel bir zaman hakimdir. Hat sanatının uygulanmasında kendini gösteren, süreklilik bozulmadan inip çıkan yapı burada kendini göstermektedir.

Yönetmen, burada, bir manada Yahya Kemal’in deyişiyle, bir *imtidad*’ı vurgulamaktadır. Yahya kemal, *imtidad* kavramı ile insanların zamanı geçmiş, şimdi ve gelecek olarak üçe böldüklerini dile getirmiştir. Aslında, bu zamanlar geçerli değildir. Var

olan zaman, ‘an’ devam etmektedir. Bergson, şimdiki zaman kavramının geçmiş ve gelecek zaman kavramlarına içkin olduğunu öne sürer. “Böylece bölünmez şimdiki zaman aynı zamanda hem yakın geçmişin bir algısı hem de yakın geleceğin bir belirlenimidir” (Bergsondan akt, Saygılı 2015: 208). *Nokta* filminde zaman, Bergson’un ‘şimdiki zaman’ tanımındaki gibi, ‘an’da devam eden bir *imtidad*’ı anımsatmaktadır. Bu bağlamda *Nokta* filminin, geçmiş ve gelecek arasında bir ‘an’ yarattığı ve hikayesini bu ‘an’da anlattığı söylenebilir. Bu zaman kullanımı, filmde; Ahmet’in içsel durumunun yansıtılması bakımından da önemli bir yer teşkil etmektedir. Yönetmen, (Kubat, 2022) bu durumu şu şekilde açıklamaktadır:

“Nokta filminin kahramanı geçmişte yaptığı bir suç yüzünden vicdan azabı çekmektedir. Affedilmenin peşindedir. Geçmişte yaptığı suça şahit oluruz ama eş zamanlı olarak onun şimdiki zamandaki yapıp eylediği eylemler sayesinde geçmişte işlediği suçtan kaynaklanan vicdan azabını yumuşatmaya çalışmasını izleriz. Kahraman geçmişi değiştiremediği için yaşadığı anı değiştirmenin peşindedir. Böylesi bir derde sahip olan kahramanı, ‘şimdiki zamanın içinde’ göstermek geçmişle arasındaki estetik uzaklığı ve şimdiyi vurgulamak anlamına gelecekti.”

Böylece yönetmenin, geçmişini, ‘şimdi’de yaptığı eylemlerle değiştirmeye çalışan Ahmet’in içsel durumuna vurgu yapmaya çalıştığı söylenebilir. Filmin zamanına hâkim olan bu ‘an’ durumu; karakterlerde de bazı paralellikler çerçevesinde görülmektedir. Örneğin; farklı zamanlarda yaşadığını bildiğimiz çırak, Ahmet ve Meczup karakterleri arasında bir özdeşleşme söz konusudur. Meczup ile Ahmet ilk defa, Ahmet’in arabasının bozulduğunda görülür. Burada Meczup, Tuz Gölü’nde avare bir şekilde dolanmakta iken, Ahmet de af dilemek için Hamdullah Hoca’nın yanına gitmektedir.

Diğer bir sahnede Ahmet, Hamdullah Hoca’nın yanındadır ve suçunu itiraf etmek için uygun bir fırsat bekler. Ahmet, Hoca’ya suçunu itiraf eder ve meczup da oralarda görünmeye başlar. Fakat, olaylar Ahmet’in düşündüğü gibi gelişmez, Hamdullah Hoca rahatsızlanır ve Meczup kaybolur. Bunun üzerine Ahmet, tuzladan uzaklaşır, sonrasında bir adamla karşılaşır. Meczubun babası olan adamdan, meczubun; gördüğü bir rüya sonunda noktası eksik olan bir yazıyı bulmaya çalıştığı anlaşılır. Hat talebesi olan Ahmet’in, yaşadığı vicdan azabına bir nokta koyma isteği olduğu gibi; Meczup da bir hat talebesidir ve o da noktası eksik olan bir yazıyı bulup ona nokta koyma isteği taşır. Bu durumda Ahmet ile meczubun iki ayrı vücutta aynı kaderi yaşadığı fikri çıkarılabilir. Ahmet, af dilemek için Selim’in ablasının yaşadığı eve doğru giderken baygın halde olan Meczup’a rastlar. Onu uyandırmaya çalışır ama Meczup uyanmaz. Ahmet, onu sırtlar ama bu şekilde çok ileri

gidemez. Bir ara onu bırakır gibi olur ama vicdanı el vermez. Ahmet'in uyandırmaya, taşımaya, iyileştirmeye çalıştığı kişinin aslında *kendisi* olduğu düşüncesi çıkmaktadır.

Ahmet, Meczup'u uyandırmak için, ona Malik Hoca ve çırağın hikayesini anlatır. Burada çırağın, mürekkebi getirmek için geri dönmediği, Moğolların Malik Hoca'yı öldürdüğü, çırağın pişman olduğu ve yazıyı aradığı ama bulamadığı anlaşılır. Ahmet, hikâyeye devam etmez ve çırağa ne olduğu sorusu yanıtı kalır. Hikâyenin devamının, filmin içinde verildiğini söylemek mümkündür. Ahmet ve Meczup'un yaşadıklarından bu hikâyenin devamında ne olduğu sorusunun bir cevabını çıkarmak mümkündür. Şöyle ki; çırak-meczup, hocasının ölümü sebebiyle yaşadığı vicdan azabını sonlandırmak için Tuz Gölü'ne dönüp eksik kalan yazıya 'nokta' koymayı amaçlar. Ahmet de af dilemek için Tuz Gölü'ne geri döner ve yaşadığı vicdan azabına bir nokta koyma isteği taşır. Böylece çırak-meczup ve Ahmet karakterlerinin arasındaki paralellik ortaya çıkmaktadır. Meczup, bu öyküler arasında bağlantıyı kuran karakterdir. Çırak ve meczubun aynı kişi tarafından canlandırılması ve meczubun, çırağın kıyafetlerine benzer kıyafetler giymesi bu iki karakterin özdeşliğini göstermektedir.

Ahmet ve çırağın arasındaki özdeşleşmeye örnek olarak gösterilecek bir diğer sahne ise Hocaları ile yaptıkları konuşmalardır. Filmin girişinde yer alan sahnede mürekkep kalmadığı için yazı tamamlanmamıştır. Malik Hoca çırağından gidip mürekkep getirmesini ister. Bunun üzerine çırak: "Moğollar yakında hepimizi öldürecekler. Halbuki biz buraya "Allah onu affetsin" yazıyoruz. Eğer Allah her şeye kadirse onları yok etmeli. Allah'ın insana olan muhabbeti nerde. Allah sevgisini bize niye göstermez. Gün bu yazıyı yazma günü müdür?" sözleri ile karşı çıkar. Malik Hoca ise; "Allah bizi imtihan ediyor. Ahlaken, ruhen gelişmemiz için belki de bu şart. Allah'ın rahmeti gazabından büyüktür. Bitmemiş yazı bırakılmaz" diyerek çırağın eline bir Kuran verir ve onu gönderir. Çırak; "Bu yazıya inanmıyorum. Ama çabuk döneceğim" diyerek gider. Burada, çırağın yaşadığı inanç sıkıntısı görülmektedir.

Diğer bir sahnede ise Ahmet, Hamdullah Hoca'ya, "Dünya kötü. Bu da benim inanmamı engelliyor. Allah bu dünyayı daha iyi yaratabilirdi. Kötülük. Bu benim inanmamı engelliyor" sözleri ile yaşadığı sıkıntıyı anlatır. Hamdullah Hoca ise Ahmet'e, "Dünya böylesine kötüyse bunun bir sebebi olmalı. Hem de bizim zavallı aklımızın alamayacağı kadar iyi bir sebebi. Oğlum inanmayan insan boşluktur. İnanmayan insan yazı yazamaz" diye cevap verir. Bu bağlamda hat sanatında yer alan "hattat, ruhi yüksekliğe erişmedikçe

sanatını gerçekleştiremez, yani yazısını yazamaz” (Serin, 2003: 28) anlayışının bir yansıması görülmektedir. Bu doğrultuda Ahmet’in yazma sıkıntısı çekmesinin, yaşadığı inanç krizinden kaynaklandığını söylemek mümkündür. Ahmet, yaşadığı vicdan azabı neticesinde hat sanatını icra etme esnasında sorunlar yaşamaktadır. Ahmet’in iyilik ve kötülük arasındaki yaşadığı git-geller ve ahlak çatışması, görme yetisinin giderek kaybetmesi olarak dışa vurulmaktadır. Bu durum ahlak ve iyilik kavramlarının, hat sanatının temel gerekliliklerinden biri olduğu düşüncesinin filmdeki yansımasıdır. Nitekim Hamdullah Hoca, Ahmet ile hat sanatı üzerine konuşurken, “İnanmayan yazamaz” ifadelerini kullanır. Bu bağlamda “Noktayı öğrenmenin, hattı öğrenmenin temel koşulu olduğu bilgisi, noktayı hattın ve harflerin ölçüsü kılar” (Er, 2011: 71). Dolayısıyla Ahmet, hat sanatını icra edebilmek için yaşadığı vicdan azabına ve inanç sıkıntısına bir son verme amacındadır.

Filmin estetik ve anlatının kurulmasında etki eden diğer önemli bir unsur ise mekandır. Tuz Gölü’nün sınırlarının belirsizliğinin verdiği sonsuzluk hissi, beyaz kâğıdı andıran yapısı, zamanda akışkanlığı sağlarken mekânda birliğin kurulmasına da yardımcı olur. Böylece mekânın/Tuz Gölü’nün filme, içerik ve biçim olarak farklı katmanlar eklediği söylenebilir. Öncelikle Tuz Gölü, görüntüsü itibarıyla hat sanatında yer alan beyaz kâğıdı temsil etmektedir. Bu doğrultuda yönetmen, filmin girişini Tuz Gölü üzerinde yazılan “Allah onu affetsin” yazısı ile açar ve bu şekilde hat sanatının zeminini oluşturan beyaz kâğıt ile bir paralellik kurar. Yönetmen, bir hattat gibi Tuz Gölü’nü kendisine zemin/kâğıt olarak seçer ve oyuncular da hat sanatındaki mürekkep/yazı gibi kullanır. Ayrıca kamera kullanımı da mürekkebe daldırılan kalemin kendisi olarak yorumlanabilmektedir. Bir diğer sahnede meczup, noktayı koymak için eksik olan yazıyı aramaktadır ama Tuz Gölü’nün uçsuz bucaksız mekânında yazıyı bulamaz. Diğer taraftan Ahmet, çektiği vicdan azabından dolayı Tuz Gölü’ne geri döner. O da aynı meczup gibi aradığı huzuru bulamaz ve Tuz Gölü’nde dolanıp durur. Bu örnekler, mekânın kullanımının karaktere ve hikâyeye etkisi bakımından önemlidir. Tuz Gölü, bir mekândan ziyade deyim yerindeyse; filmin karakterlerini etkileyen ve onlar üzerine etki eden bağımsız bir karaktere dönüşmektedir. Bu noktada mekânın kullanımını ‘dışarının diyalektiği’ kavramı bağlamında Henri Michaux’un *Uzamin Poetikası*’nda yer verdiği “Uzam, bilemezsiniz siz, dışarıdaki o korkunç içerdilik, gerçek uzam işte budur” sözleri ile okumak mümkündür. (Michaux’tan akt. Er, 2011: 61). Mekân olarak Tuz Gölü’nün; sınırların belirsizliği, bu belirsizliğin verdiği boşluğa düşme, kaybolma ve sonsuzluk gibi duygular bu çıkarsamayı destekler niteliktedir.

Filmde önemli olan diğer bir unsur ise ‘renk’tir. Hat sanatında, açık renk kâğıt üstüne koyu yazıların yer aldığı bilinmektedir. Hat sanatının biçimsel özelliklerinden birini oluşturan bu durum, Zaim’in mekân ve kostüm seçimlerinde kendini göstermektedir. Beyaz bir zemin olan Tuz Gölü üzerinde karakterlerin genel olarak koyu renk kıyafet giymeleri bu duruma örnek teşkil etmektedir. Böylece karakterler ve Tuz Gölü arasındaki ilişki, beyaz kâğıt üzerinde yer alan mürekkeplerin sağladığı kontrastı anımsatmaktadır. Tuzun beyazlığı, yaşanan kötülüğün ve suçun belirgin bir şekilde görünmesini sağlar. Zaman geçse de suç ve kötülük bu beyaz zemin üzerinde varlığını devam ettirmektedir. Bu bağlamda, hat sanatında olduğu gibi, filme siyah beyaz tonların hâkim olduğu söylenebilir. Diğer taraftan beyaz rengin saflık, doğruluk ve dürüstlük değerlerini temsil ettiği düşünülürse Tuz Gölü’nün; kişinin yaptıkları kötülükler sebebi ile kendi iç dünyasında vicdanıyla hesaplaştığı manevi dünyaya bir atıf olduğu söylenebilir. Filmde rengin, beyaz-siyah zıtlığı bağlamında iyilik-kötülük karşıtlığını vurgulamak için de kullanıldığını söylemek mümkündür. Malik Hoca, Hamdullah Hoca ve meczup beyaz kıyafet ile görülürken, Timur ve Cengiz karakterleri siyah elbise ile görülmektedir.

Tek mekânda çekilen filmin tamamı Tuz Gölü’nde geçer. İç mekân kullanılmayan filmde; Zaim, Tuz Gölü’nün beyazlığından da referans alarak doğal ışık kullanmıştır. Tuz Gölü’nün beyaz tuzdan oluşan yapısı, güneş ışığının da etkisiyle güçlü bir ışığın ortaya çıkmasına sebep olmaktadır. Ahmet’in görme yetisinin giderek zayıflamasının bir sebebi olarak bu güçlü ışık kaynağı gösterilebilir. Cengiz ve Timur’un aralarında geçen “burada (Tuz Gölü) bizi bulamazlar” diyalogu da bu açıdan okunabilir. Nitekim, güneş ışığının beyaz zemine yansısıyla ışık etkisi artmakta ve görme oranı azalmaktadır. Dolayısıyla yönetmenin, doğal ışığı anlatısına hizmet edecek biçimde ve bilinçli bir şekilde kullandığı söylenebilir.

Filmin sonunda Ahmet, Selim’in mezarını gösterdikten, diğer bir ifadeyle, taşıdığı vicdan azabından kurtulduktan sonra bir süre yürüyüp sonra olduğu yere yığılır. Ahmet’in kör olduğu ya da öldüğü kesin olarak bilinmez. Ancak Ahmet’in yerdeki bu görüntüsünün, film boyunca aranan ‘nokta’yı anımsattığı söylenebilir.

Nokta filmi, “nun” harfinin noktasının eksikliği ile başlar ve Ahmet’in bir beyaz kâğıdı andıran Tuz Gölü üzerinde olduğu yere düşerek bir “nokta”ya dönüşmesi ile son bulur. *Nokta*, bir taraftan içerik-biçim olarak, hat sanatının özelliklerini metne yedirirken diğer taraftan hikâye ve karakterlerin yaşadığı sorunlar üzerinden ahlak-etik gibi kavramları

tartışmaya açmaktadır. Bu şekilde gerçeğin ve anlamın peşine düşen yönetmenin, “değer yaratma” çabası hem sinema hem toplum için önemlidir. Yönetmen, bir röportajında Türk sinemasını bekleyen en önemli tehlikelerden birini nihilizm olarak ifade eder ve kendi sinemasındaki “değer yaratma” çabasını şu sözlerle açıklar:

“Bir boşluk, anlamsızlık duygusu var tabi yaşadığımız zamanda. Ama bu boşluğu mutlaklaştırmak ve kutsamakla kalmamalıyız. Ben de Kafka ve Dostoyevski’den çok etkilendim ama Dostoyevski eserinin yapıtaşlarını kurarken başlangıç aşamasında bahsettiği boşluğun, hiçliğin içinden bir değerler sistemi çıkarmaya çalışır. Bu çabası benim açımdan önemlidir, ayırt edicidir. Sonuçta Dostoyevski’nin çattığı o yapıya katılırsınız katılmazsınız, itirazlarınız olabilir, ama girdiği değer arayışı önemlidir. Evet, bizler bugün toplum olarak geçmişle kıyaslandığında daha fazla boşluk duygusu içerisindeyiz: evet, hayata dair “saçma” bir durum birçoğumuz için sözkonusu, ama bu hali aşabilmemiz için bir değer üretme çabasında olmamız gerekiyor” (Zaim, 2011: 94).

Zaim’in bu sözlerle açıkladığı gibi önemli olan, kişinin yaşadığı bu kötülüğü ve içsel çatışmayı betimlemek değildir. Asıl önemli olan; tespit edilen, betimlenen bu kötülük ve boşluk karşısında bir ‘değer yaratma’ çabasıdır. Bu bağlamda *Nokta* filminin, bir taraftan ahlak-etik olarak bu betimlemeyi yaptığı diğer taraftan da bu sorunlara karşı bir değer yaratma arayışında olduğu görülmektedir.

3.4.3 Gölge ve Suretler

Yönetmen: Derviş Zaim

Senaryo: Derviş Zaim

Yapım Yılı: 2010

Oyuncular: Buğra Gülsoy, Settar Tanrıöven, Cihan Tarıman, Osman Alkaş, Hazar Ergüçlü

Süre: 116 Dakika

3.4.3.1. Filmin Özeti

Filmde, 1964 yılında Kıbrıs’ta bir köyde, Türkler ve Rumlar arasında yaşanan olaylar anlatılır. Kıbrıslı Rumlar, yaşadıkları köyden Türkleri sürerek Yunanistan ile birleşmek ister. Bu köydeki Türklerden olan Ruhsar ve Karagöz sanatçısı babası Salih, kaçarak Salih’in kardeşi Veli’nin yanına giderler. Köye geldikten sonra şehre gitmeye çalışan Salih ve Ruhsar, yolda Rum polislerle karşılaşır. Rumlardan kaçarken Salih kaybolur, Ruhsar da köye geri döner. Rumların ve Türklerin beraber yaşadığı bu köyde de olaylar şiddetlenmeye

başlar. Rumlar, köyde yaşayan Türk çoban Cevdet'i öldürürler. Bu olaydan sonra Türkler de karşılık verir. Köyde Rumların daha kalabalık olması sebebiyle Türkler kaçarak şehre yerleşir. Ruhsar burada, kaybettiği ve öldü sandığı babasını görür.

3.4.3.2. Gölge ve Suretler ve Gölge Oyunu Sanatı

Derviş Zaim sinemasının, olanı olduğu gibi göstermek -kabul etmek- yerine; yaşananların 'perde arkası'nı irdelemeye çalışan bir tarafının olduğu bilinmektedir. *Gölge ve Suretler* filminde, 1964 yılında Kıbrıs'ta, Türkler ve Rumlar arasında yaşanan olaylara eğilen yönetmen, gölge oyunu aracılığıyla yine bu tavır çerçevesinde bir anlatı gerçekleştirir. Buradan hareketle filmin adının da yine diğer filmlerdeki gibi öyküsü ile bir ilişki içerisinde olduğunu söylemek mümkündür. Zaim, film adı ile kişinin, yaşanan olaylar karşısında yalnızca görünenlere (suretlere) aldanmamasını; olayların görünmeyen (gölge) taraflarına da dikkat etmesi gerektiğini ima etmektedir. Aynı zamanda kişi kendi içindeki 'gölge'lerin de farkında olmalı ve ona hükmetmeye çalışmalıdır.

Filmin açılış sahnesinde beyaz bir perde görülür. Beyaz bir perdede, 1964 yılında Kıbrıs'ta yaşanan olaylarla ilgili bilgi veren yazılar akar. Devamında kamera kaydırma hareketi yapar ve arası açık bir şekilde ipte asılı duran iki tane beyaz perde görülür. Ardından perdenin arkasından polisler geçer ve bazı konuşmalar duyulur. Bu görüntü bir bakıma adada ayrı halde yaşayan Türk ve Rum taraflarını temsil etmektedir. Ortada yer alan polisler ise iki toplumun arasının açılmasına sebep olan iktidar-güç ya da askeri meseleler olarak okunabilir.

Bir sonraki sahne karagöz oyunuyla açılır. Bu oyunda, Karagöz ve Hacivat arasında "insanlar görünmez olursa neler yaparlardı?" sorusu üzerine tartışır. Bu sorudan doğan konuşmaların karagöz oyunu içinde aktarılması, filme de temsili olarak bu soru üzerinden yaklaşılmasına olanak tanımaktadır. Nitekim gölge oyununda 'kukla' ve 'kuklacı' vardır. Sahnede görülen, hareket eden ve konuşulan şeyler bir başkası tarafından gerçekleştirilir. Bu açıdan yönetmenin, Kıbrıs'ta yaşanan olayların 'perde arkası'na dikkat çekmek amacıyla, gölge oyununun bu özelliğinden faydalandığı görülmektedir. Olayların, sadece görünen kişiler üzerinden değil, aynı zamanda görünmez failler üzerinden de gerçekleştirildiğinin altı çizilmektedir. Böylece Zaim, Kıbrıs'ta yaşanan olaylarda birtakım 'görünmez güçler'in ne denli rol oynadığını ortaya çıkarmayı amaçlamaktadır. Ayrıca yönetmen, bu film ile izleyiciye, Kıbrıs meselesinin bir de bu tarafını yani 'perde arkası'nı

sorgulatmaya çalışmaktadır. Bu nedenle Karagözcü Salih ile birlikte gölge oyunu, film boyunca hikâyeye sadece biçim ve içerik olarak eşlik etmekle kalmamakta; bunun yanı sıra ‘felsefi bir diyagram’ işlevi görmektedir. Filmin karagöz oyunu ile açılıp yine bir karagöz oyunu ile bitmesi ve oyun içindeki konuşmalar bu açıdan bakıldığında muhatabını Kıbrıs’ta yaşananlar üzerine bir sorgulamaya itmektedir.

Filmin girişinde; seyirci olmadan, filmin ortalarında; bir rüya içinde ve filmin sonunda da seyircilerin olduğu bir ortamda olmak üzere üç defa karagöz oyununa yer verilmektedir. Karagöz oyunu ve oyunda geçen diyaloglar şu şekildedir:

Karagöz: “Hacivatım, insanlar görünmez olsalardı neler yaparlardı?”

Hacivat: “Çalar çırpar ham yaparlardı. İsterlerse katliam yaparlardı.”

Karagöz: “Hacivatım, insanlar bu rezillikleri neden yaparlardı?”

Hacivat: “Yakalanmaktan korkmayacakları için yaparlardı.”

Karagöz: “Peki Hacivatım. Hem görünmez olmak hem de iyi bir insan olmak mümkün müdür?”

Hacivat: “Gölgene dikkat edeceksin müdür! Karanlık tarafına hükmedeceksin. Gel şu mağaraya da gölgene bak şimdi.”

Bu ifadeler, insanın karanlık yönlerinin bilinmesi ve bununla mücadele edilmesi üzerine kurulan bilinçli bir tercihe işaret etmektedir. Bu çıkarsamayı Ruhsar karakteri üzerinden desteklemek mümkündür; çünkü filmde üç kere görülen Karagöz oyunu sahnelerinin hepsinde Ruhsar yer alır. Karagöz oyununun gösterildiği ilk sahnede Ruhsar, oyuna tepeden bakar, konuşulanları umursamaz ve oyunu ‘eski’ olarak niteler. İkinci sahnede ise babasını kaybettikten sonra ve köydeki olayların iyice kızışmaya başladığı zamanlarda Ruhsar, oyunu rüyasında görür. Rüya; Ruhsar’ın perdenin arkasına geçerek, orada tasvirleri oynatanın bir ‘gölge’ olduğunu görmesiyle birlikte çılgılık atar. Ruhsar’ın gördüğü kâbus ile köydeki olayların şiddetlenmesinin yakın zamana denk gelmesi manidardır. Buradan hareketle rüyada Ruhsar’ın perdenin arkasında ‘gölge’yi görmesi, kendi karanlık tarafına hükmedemediği şeklinde yorumlanabilmektedir. Ayrıca bu ‘kâbus’ Ruhsar için bir ikaz niteliği taşımaktadır. Filmin sonundaki Karagöz sahnesinde ise Ruhsar, babasını bulmuştur ve sevinçlidir. Üstelik bu Karagöz oyununu seyirciler de izlemektedir. Burada Ruhsar, artık Karagöz oyununa ve orada geçen sözlere korkmadan, ilgiyle ve anlamaya çalışarak yaklaşmaktadır. Filmin başında babası Salih’in, Ruhsar’a karşı dediği “(...) Bu oyun bana karanlık tarafımı öğretti” sözleri bu noktada anlam kazanmıştır. Böylece filmde Karagöz oyununun, Ruhsar karakterinin gelişimi ve tepkileri bağlamında önemli bir yer aldığı görülmektedir.

Aynı zamanda Karagöz oyununun tasavvufi bir yapısı vardır. Bu tasavvufi yapı, karagözün içeriğinden ziyade biçiminde ortaya çıkmaktadır. Karagöz perdesinin, ‘ayna’ olarak anıldığı bilinmektedir. Bu aynada tasvirlerin canlandırılması ve bu tasvirlerin varlığının seyirci tarafından bilinmesi gibi özellikler, oyunun tasavvufi boyutunu ortaya koymaktadır. Nitekim, İslam dünyasında gölge oyunu; tasavvuf inanışı doğrultusunda bir ifade aracı olarak ‘Zıllı-i Hayal’ şeklinde tanımlanmıştır. Ayrıca kâinatta var olan her şey yegâne gerçek varlık olan Allah’ın, zuhur alemi olan bu dünyadaki hayalleri olarak yorumlanmaktadır. Bu varlıklar, tıpkı Karagöz perdesinde görünen hayaller gibi, O’nun gölgeleri ve yansımalarıdır. Hakikat ise bütün bu geçici hayallerin arkasında, ardında ebedi alemdir (Sevilen, 1990: 03). Bu noktada Karagöz oyununun yapısında bulunan tasavvufi anlayış net bir şekilde görülmektedir. Dolayısıyla, filme ilham veren asıl kısım Karagöz oyununun biçiminde kendini gösteren bu tasavvufi yapıdır.

Filmde geçen bir sahnede filmin deli-meczip karakteri Cevdet, bir anısını anlatır. Bu anıya göre Cevdet; küçüklüğünde Karagöz oyununu seyredirken perdenin arkasında kimin olduğunu merak eder, görmeye çalışır ve bu sırada perde yıılır. Ortaya çıkan Karagözcü, Cevdet’e bir tokat attıktan sonra “Aferin oğlum, hiçbir zaman gölgeye kanmayacaksın, aklınla gerçeği arayacaksın” der. Cevdet’in bu anısı, Platon’un mağara alegorisini² akla getirmektedir. Mağara alegorisinde, mağaradan çıkan insanların gerçeği görmesi ile Cevdet’in perdeyi yıkmasından sonra karagözcünün açığa çıkması aynı noktaya karşılık gelmektedir. Ancak bu şekilde hakikati görmek mümkün olacaktır. Mağara alegorisine göre, mağaradan kurtulan insanların ışığa-gerçeğe-hakikate direnecekleri aktarılmaktadır. Bu noktada filmde yine bir benzerlik söz konusudur. Çünkü Cevdet de perdenin arkasına geçmesine rağmen karagözcünün ima ettiğini hala anlamamıştır. Dolayısıyla gerçeği görmek kadar ona inanmak, direnmek ve onunla yaşamak da önemlidir anlayışı hakimdir. Karagözcü Salih’in, Ruhsar’a söylediği: “Bu oyun bana gölgemi gösterdi, böylece beni

²Platon’un ‘mağara alegorisi’, Devlet adlı eserinin yedinci kitabında şu şekilde aktarılmaktadır: “Yeraltında mağaramsı bir yer, içinde insanlar. Önde boydan boya ışığa açılan bir giriş... İnsanlar çocukluklarından beri ayaklarından, boyunlarından zincire vurulmuş, bu mağarada yaşıyorlar. Ne kımıldanabiliyor ne de burunlarının ucundan başka bir yer görebiliyorlar. Öyle sıkı sıkıya bağlanmışlar ki, kafalarını bile oynatamıyorlar. Yüksek bir yerde yakılmış bir ateş parıldıyor arkalarında. Mahpuslarla ateş arasında dimdik bir yol var. Bu yol boyunca alçak bir duvar, hani şu kukla oynatanların seyircilerle kendi arasına koydukları ve üstünde marifetlerini gösterdikleri bölme var ya, onun gibi bir duvar. Bu alçak duvar arkasında insanlar düşün. Elllerinde türlü türlü araçlar, taştan, tahtadan yapılmış, insana, hayvana ve daha başka şeylere benzer kuklalar taşıyorlar. Bu taşıdıkları şeyler, bölmenin üstünde görülüyor. Gelip geçen insanların kimi konuşuyor, kimi susuyor. Ama tıpkı bizler gibi! Bu durumdaki insanlar kendilerini ve yanlarındakileri nasıl görürler. Ancak arkalarındaki ateşin aydınlığıyla mağarada karşılarına vuran gölgeleri görebilirler, değil mi?” (Platon, 2018: 231).

kurtardı. İleride seni de kurtarabilir” sözleri bu noktada anlam kazanmaktadır. Platon’a göre de hakikate ulaşma yolu ‘ruhu karanlıktan aydınlığa çevirmek’ ile mümkündür (Platon, 2013: 239). Bu bağlamda; Cevdet’in perdenin arkasını merak etmesi, karagözcü Salih’in konuşmaları ve Ruhsar’ın gördüğü rüya sahneleri karşılığını bulmaktadır. Ruhsar rüyasında, babasının ilk karagöz oyunundaki konuşmalarını tekrar duyar. Rüya da en son Karagöz, “Gölgene dikkat edeceksin müdür, karanlık tarafına hükmedeceksin” der ve o sırada kendi gölgesi hareket halinde yanından geçer. Rüya devam eder, Ruhsar yürür ve perdenin arkasına geçer. Perdenin arkasında, bir gölge tarafından oynatılan karagöz tasvirleri vardır. Bunu gören Ruhsar çılgın atar ve rüyasından uyanır. Bu sahnede, Platon’un mağara alegorisinden farklı olarak, perdenin arkasındaki ‘iyi idea’sı yerine, insanın kendi karanlık tarafı-gölgesi yer almaktadır. Bu doğrultuda filmde; insanın, önce içindeki karanlığı-kötülüğü-gölgeyi tanıması, daha sonra onunla mücadele etmesi gerektiği anlayışının yansıtılmaya çalışıldığı görülmektedir. Yönetmen, böylelikle bir taraftan Kıbrıs’ta 1964 yılında yaşanan olayların perde arkasına, gölge oyununa atıf yaparak dikkat çekmektedir. Diğer taraftan, insanların kendi gölgeleri ile yüzleşerek bir hesaplaşma yapması gerekliliğinin altını çizmektedir. Derviş Zaim’in şu açıklaması da bu çıkarsamayı destekler niteliktedir: “Eflatun’un felsefi argümanlarını biraz farklı olarak insanın kalbiyle aklı arasında uyum olmasını yerleştirdik filme. İnsan karanlık tarafıyla hasbihal etmeli. Çünkü insanın karanlık tarafı sürekli bir yerde duracak; dolayısıyla rasyonel tarafımızın onunla hasbihal etmesi gerekir. Karanlık tarafın bu şekilde dizginlenmesinin daha mümkün olacağını söyleyebilirim” (Zaim’den akt. Kirel-Duyal, 2011: 92). Bu ifadelerden, insanların hakikate, dolaylı olarak da barışa ancak bu şekilde ulaşabileceği fikri çıkmaktadır. Bu amaçla da filmde ‘gölge’, gerçeğin-hakikatin bir yansıması olarak sembolize edilirken, aynı zamanda kişinin kötü-karanlık tarafına bir atıf yapmaktadır.

Zaim, *Gölgeler ve Suretler* filminde, gölge oyunu ile bir taraftan anlatısını estetik bir zemine oturturken, diğer taraftan içerik olarak politik söylemleri tartışmaya açmaktadır. Filmin girişinde, karagözcü Salih, Ruhsar’a şu cümleleri kurar: “Bu oyun bana gölgemi gösterdi, böylece beni kurtardı. İleride seni de kurtarabilir.” Bu ifadelerden ‘kişi surete aldanmamalı, kendi gölgesi ile yüzleşmelidir’ sonucu çıkarılabilmektedir. Bu bağlamda filmde, politik söylemlerin insan üzerinde oluşturduğu yansılamaya dikkat çekilmektedir.

Diğer taraftan Karagözcü Salih’in filmin başında yer almasından sonra filmin sonuna dek bir daha ortaya çıkmadığı görülmektedir. Salih, filmin girişinde karagöz tasvirlerini oynatan kuklacı olarak yer alır ve olaylar başlayınca ortadan kaybolur. Daha sonra Salih,

filmin sonunda Türklerin sığındığı şehirde yine bir karagöz oyununu oynatırken ortaya çıkar. Bu noktada karagöz oyununun bu özelliği, Kıbrıs'ta yaşanan olayların iç yüzüne vurgu yapması açısından dikkat çekici bir niteliğe sahiptir. Nitekim Kıbrıs'ta yaşanan durum düşünüldüğünde; olayların perde arkasındaki kişilerin veya yapıların, başlangıçta görüldüğünü fakat olaylar şiddetlenince ortadan kaybolduğunu söylemek mümkündür. Yönetmen böylece, Kıbrıs'ta yaşanan olayların 'perde arkası'na atıf yapmaktadır. Dolayısıyla iki tarafın maruz kaldığı ideolojik söylemler sonucunda ortaya çıkan nefret-düşmanlık gölge oyunu ile sorunsallaştırılmaktadır. Böylece filmin alt metninde kişinin öncelikle kendi gölgesi ile yüzleşmesi gerekliliği üzerinde durulur. Peki bu kişinin kendi gölgesi ile yüzleşme durumu nasıl gerçekleşecektir? Görünenin arkasındaki hakikat nasıl ortaya çıkacaktır? Yönetmen, bu soruların cevabını yine gölge oyunundan ilham alarak filme eklediği katmanlarla seyirciye vermektedir.

Ruhsar ile Veli arasında geçen bir konuşmada, Veli ağabeyi Salih'e eskiden yaptığı bir yanlış anlatır. Ruhsar, bunları neden anlattığını sorunca Veli; "Gölge büyüyen bir şeydir, büyümesin diye anlattım" cevabını verir. Adada yıllar boyunca beraber yaşayan Rumların ve Türklerin birbirlerine karşı içlerindeki 'gölge' gittikçe büyümektedir. Yönetmen, bu noktada adada yaşayan iki halkın, bir şekilde önce içlerindeki gölgelerle hesaplaşması gerektiğine dikkat çekmeye çalışmaktadır.

Karagöz oyununun tasvirleri de film içeriğinde kendine yer bulmaktadır. Salih, Karagöz tasvirlerinin gömülmesi gerektiğini, aksi takdirde uğursuzluk getireceğini söyler. Veli, buna inanmaz ve tasvirleri gömmemeyi tercih eder. Devamında, Salih kaybolur ve öldüğü düşünülür. Eve dönen Ruhsar, yerde tasvirleri görünce Salih'in söylediklerini hatırlar ve onları gömmek ister. Bunun üzerine Veli, Cevdet'e tasvirleri gömmesini söyler. Cevdet, tasvirleri gömer fakat silah sakladığı düşüncesiyle Rum polisler tarafından öldürülür. Tasvirler bir türlü gömülemedi ve Salih haklı çıkmıştır. Bu tasvirlerle insanların içindeki şiddet eğilimi, intikam, kin, öfke duyguları filmin içinde somut bir şekilde yer almaktadır. Bu tasvirlerin gömülmemesi halinde uğursuzluk getireceği inancı aynı şekilde insanların içlerindeki kötülüğü bastıramadıklarında şiddetin yükseleceği anlatımına denk gelmektedir.

Filmde 'perde' bir taraftan Kıbrıs'ta yaşananlar üzerine dikkat çekmek için kullanılırken diğer taraftan gerçeği saklayan, yanlış-kötüyü gizleyen bir araç olarak sembolize edilir. Veli, bahçeye gömdüğü silahları çıkarttığı sahnede görünmemek için bir

perde gerer. Fakat, perde kötülüğü gizlese de onun gölgesini ortaya çıkarır. Hristo, perdeye yansıyan gölgeden, gerçeği görür.

Gölgeler ve Suretler filminde Zaim, kurgunun ve kameranın imkanlarını, birden çok farklı mekanları ve zamanları birbirine bağlamak için kullanmaktadır. Bu filmde farklı mekanlar ve zamanlar arası geçiş, fotoğraflar aracılığıyla bağlanarak yapılır. Örneğin kamera, Ruhsar'ın elindeki bir fotoğrafa odaklanır ve ileri doğru kaydırma hareketi yapar. Çerçeve, fotoğraftaki mekanla dolar ve sabit olan görüntü hareketlenerek kesme yapılmaksızın bir önceki planı örter ve onun yerini alır. Bu sahne dışında üç farklı sahnede fotoğrafla görüntü arasında geçiş yapılarak zaman ve mekân arası geçiş yapılmaktadır. Anna ile Veli'nin konuştuğu sahne ve Anna'nın oğlu Hristo ile tartıştığı sahnede görüntü dondurularak fotoğrafa dönüştürülür. Bu yöntemin kullanıldığı diğer bir sahne ise, Ruhsar ve diğer Türklerin ölülerini gömdükleri sahnedir. Görüntü dondurulur fakat diğerlerinden farklı olarak bir fotoğrafa değil, duvarda asılı olan bir resme dönüştürülür. Yönetmen bu durumu, Barış Saydam ve Celil Civan (2011: 110-111) ile yaptığı söyleşisinde şu şekilde açıklamaktadır:

“Burada Karagöz perdesine baktığımda perdenin geçmişi ve şimdiyi aynı anda potansiyel olarak barındırma kapasitesinin bulunabileceğini düşündüm. Filmin geçiş sekansları bu düşüncenin üzerine oturtulabilir. Karagöz perdesi bir sonsuzluk perdesidir. O sonsuzluk perdesinin içerisinde Karagöz metninin geçmişi, geleceği aynı anda bulunabilir. Bunları bulundurmak kapasitesine sahip olduğu için bir “Küşteri Meydanı”dır orası... Gölgeler ve Suretlerde de “Hayal Perdesi” geçmiş ve gelecek bağlamında bir sonsuzluk ihtiva ediyor. İşte filmin dört ya da beş yerinde gördüğünüz o fotoğraflar ve geçiş sahneleri bu söylediklerimin ışığı altında değerlendirilebilir.”

Bu ifadelerden yola çıkarak, *oynak zaman* ve *oynak mekân*³ ilkesinden referans alan yönetmenin, gölge oyununa ait bir kavram olan ‘Küşteri’ meydanına göndermede bulunan bir anlayış geliştirdiğini söyleyebilmek mümkündür. Bu anlayış ile filmde farklı zaman ve mekanların, aynı çerçevede dolayısıyla aynı anda ve aynı yerde bir araya getirilmeye çalışıldığı görülmektedir. Bu durum, Kıbrıs'ın problemleri geçmişinin, günümüzde devam etmesine yapılan bir atıf niteliğindedir.

Zaim'in sinemasında ışık; sadece teknik olarak görünürlüğü sağlamak için değil aynı zamanda görüntüye estetik bir boyut katmak ve böylece anlatıyı güçlendirmek amaçlarını da

³“Oynak zaman oynak mekân”: Aynı mekân üzerinde başka mekân ve zamanlara ait olayların bir araya getirilmesi anlamına gelir. Minyatür sanatında yaygın olarak kullanılan bir ilkedir.

taşıır. Atmosferi oluşturmak, seyircinin dikkatini yönlendirmek ve hikâyeyi anlamlandırmak için ışık kullanımı, Derviş Zaim'in filmlerinde önemli bir unsurdur. Bu sebeple *Gölgeler ve Suretler* filminde, ışık kullanımının anlatıyı güçlendirme ve ona farklı katmanlar ekleme noktasında etkili bir şekilde kullanıldığı görölmektedir. Örneğin; gaz lambasından yayılan loş ışıktan dolayı gece sahnelerinde beliren gölgeler, Veli'nin toprağa kazılı olan silahları çıkarırken perdeye yansıyan gölgesi ve Ruhsar'ın gördüğü kabusta odanın duvarlarına yansıyan gölgeler ışık kullanımı açısından filmin anlatısına doğrudan etki eden unsurlardır. Özellikle gölgelerin, karakterlerden önce görüntüde belirmesi, mekân ışıklandırılmalarının gölgenin altını çizerek şekilde yapılması gibi örnekler bu savı desteklemektedir. Bu açıdan bakıldığında loş ışığın, bir görsellik yaratmaktan ziyade doğrudan anlatıyı kuvvetlendirmek adına yapıldığı görölmektedir. Filmin aydınlık-karanlık, iyilik-kötülük gibi konulara değindiği düşünöldüğünde bu durum daha anlamlı hale gelmektedir. Blain Brown'a (2014: 69) göre "aydınlık, anlatının ötesinde, karakterlerin de bir parçası haline gelmektedir". Filmde ışık-gölge kullanımı; aynı zamanda aydınlıkla karanlığı, iyi ile kötüyü, aynı zamanda da dostluk ile düşmanlık arasında kalan; Veli, Hristo, Ruhsar, Anna gibi karakterlerin yaşadıkları çelişki ve çatışmayı da yansıtmaktadır. Filmde gündüz ve dış mekanlarda doğal ışık, iç mekanlarda ise rembrant aydınlatma kullanıldığı görölmektedir. Yönetmen, ışık ve gölgeyi; karagöz perdesinde, duvar yansımalarında ve iç mekanlarda anlatım aracı olarak kullanmıştır. Ters ışık; silüet ve gölge yaratmak için sık sık kullanılmıştır. Ters ışığın özellikle kapı aralıklarını gösteren sahnelerde anlamı kuvvetlendirmek adına kullanıldığı söylenebilmektedir.

Gölgeler ve Suretler filminde renk kullanımının da anlatıyı kuvvetlendirdiği görölmektedir. Babasını bulamayan Ruhsar, bahçede asılı olan beyaz çarşafı yere atar. Bu durum Ruhsar'ın nefretini ve öfkesinin bir göstergesi olarak yorumlanabilmektedir. Anna, filmin ilk başlarında bahçedeki asılı ipe beyaz çarşaf sererken, daha sonrasında koyu renkli bir çarşaf serer. Bu durum köyde giderek artacak olan çatışma ve şiddetin bir habercisi olarak okunabilmektedir. Diğer bir sahne ise Cevdet'in öldüröldüğü sahnedir; Cevdet öldüröldükten sonra sürüden ayrılan siyah bir keçi görölür. Bu durum da yine şiddet ve çatışmanın bir habercisi olarak yorumlanabilmektedir. Benzer şekilde renk kullanımı açısından dikkat çeken diğer bir sahne ise meydandaki duvarda yazılı olan, Taksim-Eoka yazılarıdır. Yazıların renkleri kırmızı ve beyazdır, bu durum iki tarafın bayrak renklerine olan bir gönderme olarak değeriendirilebilmektedir. Ahmet'in de Rum polislerle çatışmaya

girerken üstündeki gömlek kırmızı renktedir. Aynı şekilde Hristo'nun da üstündeki gömlek mavidir. Bu durumda iki tarafın bayrak renklerine bir atıftır.

Filmde iki baba, bir anne karakterleri ile yetişkinler temsil edilmektedir. Salih, Veli ve Anna barış yanlısıdır ve son ana kadar karşı tarafla ilişkileri koparmamak adına çaba göstermektedirler. Bu sebeple Veli ve Anna sürekli olarak arada kalmaktadır. Örneğin, bahçedeki sahnede iki perde arasında önce Veli daha sonra Anna görülür. İpe asılmış iki perde-çarşaf ile ikiye ayrılmış bir çerçeve izlenimi görülmektedir. Kamerada ise aradaki boşlukta sırasıyla Veli ve Anna görülür. Kameranin konumlanması ve oluşturulan çerçeve ile, Veli ve Anna karakterlerinin iki toplum arasında kalmışlığına vurgu yapılmaktadır. Bunun yanı sıra Hristo, Ruhsar ve Ahmet gibi gençler öfkeli, savaş yanlısı bir tutum içinde karşı taraftan önce hamle yapmanın gerektiğini düşünmektedirler. Diğer taraftan, iki tarafta yer alan ve “savaşta ilk önce masumlar ölür” sözünü haklı çıkaran iki karakter vardır: Cevdet ve Thanasis. Bu iki karakter de masumdur ve savaşa karşıdır. Fakat Cevdet ve Thanasis'in karşı tarafın öfkesine-şiddetine ilk olarak hedef olmasıyla birlikte artık olaylar geri dönülemez bir hal almaktadır.

Filmde Ruhsar'ın, Rum çobanın öldürülmesine kadar yemek yemediği görülür. Thanasis öldürüldükten sonra Ruhsar, eve dönünce 'golifa' yemeye başlar. Filmde golifa, evlerin damına atılan ve böylece kötü ruhları, şeytanları uzaklaştırmaya yarayan bir tür yemek olarak yer almaktadır. Ruhsar, Rum çoban Thanasis'in öldürülmesine sebep olur ve eve dönünce golifa yediği götülür. Bu durum da Ruhsar'ın içindeki şeytanı beslediğinin bir göstergesi olarak yorumlanabilmektedir. Diğer bir sahnede Cevdet öldükten sonra, Anna, Hristo'ya golifa atar. Hristo da Ruhsar gibi içindeki kötülüğü-şeytanı beslemiştir.

Gölgeler ve Suretler, geleneksel sanatlardan olan gölge oyununun biçimsel formunun, sinema ile birleştirildiği bir filmidir. Yönetmen, Kıbrıs'ta yaşananları ideoloji, politika, savaş kavramlarına değinmeden, gölge oyununa atıf yaparak; insan ve insanın karanlık tarafı bağlamında değerlendirmektedir. Böylece film Kıbrıs sorununu, Türk ve Rumlar arasında olan bir savaş değil de, insanın kendi ve kendi içindeki kötülükle olan bir savaş olarak gösterir. Bu doğrultuda yönetmenin diğer filmlerinde olduğu gibi kötülük ve etik kavramları sorgulamaya açılır. Bu noktada yönetmen bu filmde, Kıbrıs meselesi bağlamında estetik ve ahlakı buluşturmuştur.

Zaim, *Gölgeler ve Suretler*'de, 'Küşteri Meydanı'ndan referans alarak filmin biçimini geliştirir. Aynı zamanda filmdeki karakterler ve olayları Karagöz oyununun felsefi alt metni bağlamında sorgulamaya-tartışmaya açar. Gölgeler ve karanlık ile insanın karanlık tarafına gönderme yapılan filmde, iyilik-kötülük, savaş-barış gibi kavramlar tartışmaya açılır. Kıbrıs meselesine bu açıdan yaklaştığı için film, estetik olarak değerli olduğu gibi politik olarak da değerli bir filmidir.



SONUÇ

Sinema, diğer bir ifade ile yedinci sanat olarak adlandırılmaktadır. Bu adlandırma; sinema sanatının, Batı kökenli edebiyat, resim, müzik, tiyatro ve fotoğraf sanatlarını içinde barındırması ve bu sanatlarla karşılıklı bir etkileşim içinde olmasından kaynaklanmaktadır. Diğer sanat dallarını içinde barındırması ve aynı zamanda bu sanatların yansımalarına yer verebilmesi sinemanın farkını ve gücünü göstermesi açısından önemlidir. Derviş Zaim, geleneksel sanatlar üçlemesi ile Batı kökenli bu sanatların dışında Doğu kökenli minyatür, hat ve gölge oyunu gibi geleneksel sanatlara da kendi sinemasında yer vererek bu anlamda farkını ortaya koymaktadır. Zaim, sinematografinin sunduğu imkanları kullanarak geleneksel sanatlar ve sinema arasında bir bağ kurmakta ve bize özgü geleneksel sanatların felsefi alt metinlerini ve biçimsel özelliklerini beyaz perdeye aktarmaktadır. Geleneksel olan ile kurduğu bağ Zaim'in sinemasında bir fon ya da görsel bir yan öğe olmaktan öte anlatısının merkezinde yer alan ve onu kurarken dayandığı noktalardan biridir.

Derviş Zaim, yaşadığımız zamanın ve sinemanın teknik imkanlarıyla yetinmemekte, geçmişle ve gelenekle bir bağ kurarak sinemasını zenginleştirmeye çalışmaktadır. Zaim'e (2011: 110) göre, gelenekten yararlanmanın bir birkaç yöntemi vardır:

“Bir tanesi kes yapıştır yöntemidir. Geleniğin kimi özelliklerini alır, keser, yapıştırırsınız. Karagöz'deki bir muhavereyi, söyleşmeyi alır filminizin içerisine koyarsınız. Karagöz'de sık kullanılan bir dekor yapıp kadrajın bir kenarına koyarsınız. Bunlar çoğunlukla kes-yapıştır yöntemiyle gelenekten yararlanma biçimini teşkil edecektir. Bu yönteme saygım sonsuz; bağlamında kullanıldığında çok yararlı sonuçlar doğuracağını düşünüyorum. Fakat bunun dışında bir başka yöntemin bana daha yakın olduğunu ve o yöntemi daha fazla sevdiğimi de söylemem gerekiyor. Bu yöntem şudur: Karagöz'ün veya öteki filmlerimde olduğu gibi geleniğin motiflerine bakıyorum ve o motifleri sinemaya nasıl transfer edeceğime dair fikir yürütmeye gayret ediyorum. Aynen Osmanlı klasik sanatında, minyatürde, ebruda olduğu gibi...”

Bu doğrultuda yönetmenin, yalnızca geleneksel sanatlardan bir konuyu ya da içeriği değil aynı zamanda onun formlarını sinemaya yansıtmak suretiyle biçimsel bir arayış içerisinde olduğunu söylemek mümkündür. Geleneksel sanatların formlarını, sinematografinin imkanlarını kullanarak sinemasal anlatımla birleştiren Zaim'in bu anlamda yaşadığı coğrafyanın kültürel değerlerine yaslanarak özgün bir sinema dili geliştirdiği görülmektedir. Bu bağlamda *Geleneksel Sanatlar Üçlemesi*; Türk sinema tarihinde farklı ve önemli bir konumda yer almaktadır.

Ancak yönetmenin yalnızca biçimsel bir arayış içerisinde olduğunu söylemek eksik bir değerlendirme olacaktır. Zira Zaim, geleneksel sanatlarla kurduğu bağ çerçevesinde girdiği biçimsel arayış çabalarının yanı sıra aynı zamanda bir değer arama-yaratma çabası içerisinde. Üçlemede işlenen konulara bakıldığında genel olarak bir ahlak meselesinin yer aldığı görülmektedir. Yönetmenin ahlak meselesini içeren konuları geleneksel sanatlara başvurarak tartışmaya açması manidardır. Nitekim, geleneksel sanatların da dayandığı İslam estetiği güzeli, doğrunun ve iyinin ifadesi olarak kabul etmektedir. Dolayısıyla estetik ve ahlak birbirinden ayrı düşünülemeyecek; aksine birbirini destekleyen iki kavram olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu doğrultuda yönetmenin, üçlemedeki içerik ve biçim noktasındaki bütünlük arayışına, geleneksel sanatların da içine nüfuz eden bu estetik ve ahlak anlayışının kaynaklık ettiğini söylemek mümkündür. Derviş Zaim'e (2011: 94) göre; Türk sinemasını bekleyen en önemli tehlikelerden biri nihilizmdir ve bu durum karşısında bir değer üretme çabası içerisinde olunması gerekmektedir. Yönetmenin bu sözleri ile birlikte okunduğunda *Geleneksel Sanatlar Üçlemesinde* içerik olarak yer alan ahlaki meseleler anlam kazanmaktadır. Nitekim yönetmen, bir taraftan geleneksel sanatların biçimsel özellikleri ile estetik yapısını kurmaya çalışmakta diğer taraftan yine geleneksel sanatların ruh ve felsefesinden yararlanarak içeriğini inşa etmeye çalışmaktadır. Böylece yönetmenin değer arama-yaratma noktasındaki gayreti görülebilmektedir. Derviş Zaim'in, minyatür, hat ve gölge oyunu gibi geleneksel sanatlardan ve bu sanatların anlam dünyasından hareket ederek; bu topraklara dair bir sinema dili yaratma çabasında olduğu görülmektedir.

Diğer taraftan Zaim, geleneği yüceltmek ya da körü körüne kutsamak yerine; hatırlatmakta, sorgulatmakta ve tartışmaya açmaktadır. Derviş Zaim filmlerinde işlediği konularla ilgili doğrudan bir çözüm sunmaz. Zaim, sorularla yola çıkarak bu sorular üzerinden bir söylem oluşturur ve böylece işlediği konuları sorunsallaştırır. Yönetmen, çözümün bu şekilde sorulara ve sorunlara; tartışılarak, kendi ve öteki ile yüzleşilerek yaklaşılmasını gerektiğini ima eder. Her ne kadar geleneksel sanatlardan yola çıksa da tek dayanak noktası bu değildir. Filmlerinin içeriğinden de görüleceği üzere geleneksel sanatlar üçlemesi; bir sentez fikri etrafında, Doğu-Batı arasında bir yerlerde gezinmektedir. Zaim, Doğu ile Batı arasında kalan, gerilimli bir havası olan ve ilk bakışta handikap olarak algılanan bu alanı; sinemasını zenginleştirme ve sinemasal bir dil yaratma yolunda dayanak noktalarından biri olarak değerlendirmiştir. Bu çaba içerisinde bir taraftan gelenek ve geleneksel sanatlar üzerine kafa yoran Zaim diğer taraftan modern olana karşı kayıtsız değildir. Derviş Zaim, geleneksel sanatlar üçlemesi ile geleneksel olanın pek tabii bir

şekilde modern olanla bir noktada kesiştirilerek yeniden yaratılabileceğinin bir örneğini göstermektedir. Küreselliğin neredeyse herkesi ve her şeyi aynılaştırma çabası içinde olduğu bir dönemde, bir taraftan geleneği, geçmişi ve kültürünü referans alarak bu topraklarda var olan bazı sanatlar ile biçimini-estetliğini oluşturan yönetmen diğer taraftan ahlak-etik-suç-ceza-inanç gibi evrensel konulara içerikte yer vermektedir. Bu bağlamda yönetmenin, bir ayağı kendi kimliğini oluşturan değerlerde diğer ayağı ise insanlık tarihinin bugüne kadar tartıştığı evrensel konulardadır demek mümkündür.

Geleneksel Sanatlar Üçlemesi incelendiğinde; *Cenneti Beklerken*'de minyatür, *Nokta*'da hat, *Gölgeler ve Suretler*'de ise gölge oyunu olmak üzere her filmde geleneksel sanatlardan birinin içerik ve biçim olarak yer aldığı görülmektedir. Bunun yanı sıra üçlemenin her bir filminin estetiğini ve hikayesini kurmak üzere yaslandığı geleneksel sanatın özelliği, diğer filmlerde de yansımalarını bulmaktadır. Örneğin; *Cenneti Beklerken* filmindeki Nakkaş Eflatun'a ait bir sözün, *Nokta* filminde giriş cümlesi olarak yer aldığı görülmektedir. Aynı şekilde *Cenneti Beklerken* filminde minyatür sanatından yansıyan 'oynak zaman oynak mekân' anlayışı; üçlemenin diğer filmleri olan *Nokta* ve *Gölgeler ve Suretler*'de de görülmektedir. Bu örneklerden hareketle yönetmenin, üçlemenin her bir filmde geleneksel sanatlardan birine yaslandıktan sonra; söz konusu sanatın felsefi ve biçimsel özelliklerini, üçlemenin diğer filmlerinde de kullandığı görülmektedir. Bu doğrultuda üçlemedeki filmler arasında metinlerarasılığın olduğunu söylemek mümkündür.

KAYNAKÇA

- Abisel, N. (2003). Sessiz Sinema. İstanbul: Om Yayınevi.
- Adanır, O. (2017). İşitsel ve Görsel Anlam Üretimi. İstanbul: Eylül Sanat Yayıncılık.
- Algan, E. (1999). Görüntü Yönetmenliğine Giriş. Eskişehir: Çözüm İletişim Yayınları.
- And, M. (1977). Dünyada ve Bizde Gölge Oyunu. Ankara: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Aristoteles. (2018). Poetika. Çeviren: Ari Çokona, Ömer Aygün. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Arnheim, R. (2002). Sanat Olarak Sinema. Çeviren: Rabia Ünal, Ankara: Öteki Yayınevi.
- Arnheim, R. (2010). Sanat Olarak Sinema. İstanbul: Hil Yayınları.
- Aysoy, M. (2003). Geleneksel Sonrası Toplum Üzerine. İstanbul: Açı Kitaplar.
- Balazs, B. (1968). *Film Kuramı*. Çeviren: Akşit Göktürk. Türk Dili Aylık Dil ve Edebiyat Dergisi, Sinema Özel Sayısı. s. 1, ss. 303-308.
- Baltacıoğlu, İ. H. (1971). Türk Plastik Sanatları. İstanbul: Milli Eğitim Basımevi.
- Barna, Y. (2000). Eisenstein Yaşam Öyküsü ve Yapıtları. Çeviren: İbrahim Şener İstanbul: İzdüşüm Yayınları.
- Barthes, R. (2016). Camera Lucida “Fotoğraf Üzerine Düşünceler”. Çev. Reha Akçakaya. İstanbul: 6:45 Yayın.
- Barutçugil, H. (2007). Türklerin Ebru Sanatı. Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Belge, M. (1997). Marksist Estetik Christopher Caudwell Üzerine Bir İnceleme. İstanbul: Birikim Yayınları.
- Blain, B. (2014). Sinematografi Kuram ve Uygulama. İstanbul: Hil Yayınları.
- Bozkurt, N. (2004). Sanat ve Estetik Kuramları. Bursa: Asa Kitabevi.
- Brown, B. (2014). Sinematografi Kuram ve Uygulama. Çeviren: Selçuk Taylaner. İstanbul: Hil Yayın.
- Butler, A. B. (2011). Film Çalışmaları. Çeviren: Ali Toprak. İstanbul: Kalkedon Yayınları.
- Butler, A. M. (2011). Film Çalışmaları. İstanbul: Kalkedon Yayıncılık.

- Büker, S. (1985). Sinemada Anlam Yaratma. Eskişehir: Anadolu Üniversitesi Basımevi.
- Can, Y. ve Gün, R. (2015). İslam Sanatına Giriş. İstanbul: Dem Yayınları.
- Cezar, M. (1971). Sanatta Batıya Açılış ve Osman Hamdi. İstanbul: İş Bankası ve Kültür Yayınları.
- Coşkun, E. (2009). Türk Sinemasında Akım Araştırması. Ankara: Phoneix.
- Çakmaklı, Y. (2021). Tohum Dergisi. 1964 Yılı Basım Tarihli. Erişim Tarihi: 05.05.2021.
<https://www.tsa.org.tr/tr/yazi/yazidetay/508/milli-sinema-ihitiyaci>
- Çetin, M. (2018). İslam Sanatının Özellikleri. İstanbul: Biyografi Net Yayıncılık.
- Çöloğlu, Ö. D. (2006). *Sinemada Bir Anlam Yaratma Süreci Olarak Renk ve Krzysztof Kieslowski'nin "Üç Renk: Mavi, Beyaz, Kırmızı" Üçlemesi*. Kocaeli Üniversitesi İletişim Fakültesi Dergisi, s. 8, ss. 155-172.
- Deleuze, G. F. (2013). Felsefe Nedir?. Çeviren: Turhan Ilgaz. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Dere, Ö. F. (2007). Ebru Sanatı "*Tarihçe, Malzeme, Uygulama*" İstanbul: İsmek Yayınları.
- Derman, M. U. (1977). Türk Sanatında Ebru. İstanbul: Akbank Yayınevi.
- Divitçioğlu, S. (1981). Asya Üretim Tarzı ve Osmanlı Toplumu, Kırklareli: Sermet Matbaası.
- Dmytryk, E. ve Dmytryk, J. P. (2007). Sinemada Yönetmenlik, Oyunculuk, Kurgu. Çeviren: İbrahim Şener. İstanbul: Doruk Yayınları.
- Doğan, H. M. (1975). 100 Soruda Estetik. İstanbul: Gerçek Yayınevi.
- Dorsay, A. (1989). Sinemamızın Umut Yılları. İstanbul: İnkılap Kitapevi.
- Eisenstein, S. M. (1984). Film Duyumu. Çeviren Nijat özön. İstanbul: Panel Yayınları.
- Emiroğlu, K. ve Suavi A. (2003). Antropoloji Sözlüğü. Ankara: Bilim ve Sanat Yayınları.
- Er, F. (2011). *Dünyalar Arasında: Cenneti Beklerken ve Nokta*. Ayşe Pay, "Yönetmen Sineması: Derviş Zaim" içinde, ss. 57-74.
- Erinç, M. S. (2013). Sanatın Boyutları. Ankara: Ütopya Yayınevi.
- Esen, Ş. (1985). Atıf Yılmaz Batıbeki ve Genç Türk Sineması. Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.

- Esen, Ş. K. (2006). Türk Sinemasının Kilometre Taşları. İstanbul: Agora Kitaplığı.
- Gökçe, G. (1997). Televizyon Program Yapımcılığı ve Yönetmenliği. İstanbul: Der Yayınları.
- Hegel, G. W. F. (1986). Seçilmiş Parçalar. Çeviren: Nejat Bozkurt. İstanbul: Remzi Kitapevi.
- İnal, G. (1995). Türk Minyatür Sanatı. Ankara: Atatürk Kültür Merkezi Yayınları.
- Kafalı, N. (2000). Televizyon Yapımlarında Teknik ve Kuramsal Temeller. Ankara: Ümit Yayıncılık.
- Kılıç, L. (1994). Görüntü Estetiği. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Kırel, S. ve Duyal, A. Ç. (2011). Derviş Zaim. Adana: Altın Koza Yayınları.
- Kışlalı, A. T. (1987). Siyaset Bilimi. Muğla: İmge Kitabevi Yayınları.
- Koç, T. (2009). İslam Estetiği. İstanbul: İsam Yayınları.
- Kracauer, S. (2015). Film Teorisi. Çeviren: Özge Çelik. İstanbul: Metis Yayınları.
- Kuban, D. (1994). 100 Soruda Türkiye Sanatı Tarihi. İstanbul: Gerçek Yayınevi.
- Kudret, C. (1968). Karagöz. Ankara: Bilgi Yayınevi.
- Lotman, Y. M. (1999). Sinema Estetiğinin Sorunları Filmin Semiotiğine Giriş. Çeviren: Oğuz Özügül. Ankara: Öteki Matbaası.
- Mahir, B. (2005). Osmanlı Minyatür Sanatı. İstanbul: Kabalcı Yayınları.
- Mascelli, J. V. (2007). Sinemanın Beş Temel Ögesi. Çeviren: Hakan Gür. Ankara: İmge Kitabevi.
- Onaran, A. Ş. (1994). Türk Sineması. İstanbul: Kitle Yayınları.
- Özgüç, A. 100 Filmde Başlangıcından Günümüze Türk Sineması. Ankara: Bilgi Yayınevi.
- Özön, N. (1985). Sinema Uygulayımı Sanatı Tarihi. İstanbul: Hil Yayınları
- Özön, N. (1995). Karagözden Sinemaya. Ankara: Kitle Yayınları.
- Özön, N. (2008). Sinema Sanatına Giriş. İstanbul: Agora Kitaplığı.
- Özön, N. (2010). Türk Sineması Tarihi. İstanbul: Doruk Yayıncılık.
- Pay, A. (2011). Yönetmen Sineması: Derviş Zaim. İhsan Kabil, Önsöz'den Alıntı. İstanbul: Küre Yayınları.

- Platon. (2018). Devlet. Çeviren: Sabahattin Eyüboğlu-M. Ali Cingöz. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Platon. (2018). Devlet. İstanbul, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Pudovkin, V. I. (1966). Sinemanın Temel İlkeleri. Çeviren: Nijat Özön. Ankara: Bilgi Yayınevi.
- Refiğ, H. (1971). Ulusal Sinema Kavgası. İstanbul: Hareket Yayınları.
- Refiğ, H. (1973). Milli Sinema Açık Oturumu. MTTB Sinema Kulübü, *Milli Sinema Açık Oturumu* içinde ss. 17-99. İstanbul: MTTB Sinema Kulübü Yayınları.
- Rona, Z. (1993). Osman Hamdi Bey Dönemi. İstanbul: Tarih Vakfı Yurt Yayınları.
- Saygılı, K. (2015). *Derviş Sinemasında Estetik Arayış*. İstanbul: Marmara Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi.
- Serin, M. (2003). Hat Sanatı ve Meşhur Hattatlar. İstanbul: Kubealtı Neşriyatı.
- Sevilen, M. (1990). Karagöz. Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Sevin, N. (1968). Türk Gölge Oyunu. İstanbul: Devlet Kitapları.
- Sınmaz, A. N. (2009). Alexander Gottlieb Baumgarten'da Duygusal Bilginin Bilimi Olarak Estetik. Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Uludağ Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Bursa.
- Sözen, M. ve Tanyeli, U. (1992). Sanat Kavram ve Terimleri Sözlüğü. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Şen, A. (2010). Türk Sinemasında Yerli Arayışlar. Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları.
- Şentürk, R. (2014). Türk Sinemasının Durum Analizi. İstanbul: İstanbul Ticaret Odası.
- Şimşek, H. (2000). Türk Kültürü. İstanbul: Harp Akademileri Yayınları.
- Tatar, O. (2019). Dijital Çağda Fotoğraf Sanatı. İstanbul: A7 Kitap.
- Teksoy, R. (2009). Rekin Teksoy'un Sinema Tarihi. İstanbul: Oğlak Yayınları.
- Topçu, A. D. (2010). Minyatür Aynasından Sinemaya Yansıyanlar: Cenneti Beklerken'de Anlatı ve Anlam. Aslıhan Doğan Topçu, Derviş Zaim Sineması *Toplumsalın Eleştirisinden Gelenegün Estetiğine Yolculuk* içinde ss. 167-188. İstanbul: De Ki Yayınları.

- Townsend, D. (2002). Estetiğe Giriş. Çeviren: Sabri Büyükdüvenci. Ankara: İmge Kitapevi.
- Tunalı. İ. (2010). Estetik. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Ulutaş, S. (2020). Sinemada Estetik Kategoriler: *Çirkinin Estetiği*. İstanbul: Doruk Yayıncılık.
- Ünver, G. (1998), Din Sosyolojisi. İstanbul: İnsan Yayınları.
- Vardar, B. (2012). Sinema ve Televizyon Görüntüsünün Temel Öğeleri. İstanbul: Beta Basım Dağıtım.
- Vural, M. (2003). “*Gelenek ve Dinlerin Aşkın Birliği*”. Doğu Batı Yayınları, Doğu-Batı Düşünce Dergisi “*Modernliğin Gölgesinde Gelenek*”, s. 25, ss. 161-179.
- Yares, A. (2004). Göstermenin Sorumluluğu. İstanbul: Don Kişot Yayınları.
- Yıldırım, A. ve Şimşek, H. (2016). Sosyal Bilimlerde Nitel Araştırma Yöntemleri. Ankara: Seçkin Yayıncılık
- Zettl, H. (2008). Sight Sound Motion: Applied Media Aesthetics (Fifth Edition). California: Wadsworth Publication.

EKLER

Ek 1: Derviş Zaim ile görüşme

25.02.2022

Emir Kubat

1- Türk Sinemasında Toplumsal Gerçekçilik, Halk Sineması, Ulusal Sinema ve Milli Sinema gibi sinema hareketlerinin kalıcı ve etkili bir sinema akımı oluşturamaması hakkında kısa bir değerlendirme yapar mısınız?

Derviş Zaim: Türkiye gibi kompleks bir tarih ve sosyolojiye sahip toplumun 20. yy'daki serüveninde uzun ömürlü sinemasal akımların ortaya çıkmasını beklemek çok gerçekçi bir tavır olmazdı kanımca. Soru şöyle ortaya konulsa daha sağlıklı sonuçlara ulaşılabilme ihtimali yaratılabilir. Türk sinemasındaki çeşitli hareketlerin yarattığı kendine özgü örüntüler var mıdır? Varsa nelerdir? Bu örüntüler birbirlerine bir şeyler aktarabilmişler midir? Eğer aktardıysalar neler aktarabilmişlerdir? Aktarılanlar arasında bir devamlılık ilişkisi oluşmuş mudur? Eğer oluştuysa nasıl bir devamlılık ilişkisinden bahsedilebilir? Örüntülerde kırılma anları ve noktalar var mıdır? Varsa nelerdir? Kırılma anları niye ve nasıl oluşmuştur?

2- Türk sinemasında özgün bir dil yaratmak veya bir akım hareketi gerçekleştirmek için, özelde geleneksel sanatlara genelde bu toprakların kültür ve kimliğini yansıtan değerlere başvurma noktasında geç kalındığı düşünüyor musunuz?

Derviş Zaim: Türk sinemasında özgün bir dil yaratmak veya bir akım hareketi gerçekleştirmek için, özelde geleneksel sanatlara genelde bu toprakların kültür ve kimliğini yansıtan değerlere başvurma noktasında geç kalındığını düşünüyorum. Geç kalınma sebepleri arasında geçmişle kurulan problemli ilişkinin payının bulunabileceğini düşünüyorum. Ama tek neden bu değildir. Çağdaş sanata ilişkin kafa karışıklıkları da geleneksel sanatlardan yararlanma konusunda yavaş davranma eğilimini güçlendirmiş olabilir. Türkiye'de özellikle Batı'dan gelen felsefî, estetik akımlar moda olmaları ölçüsünde entelektüel kesimin bir kısmında kabul görebilmiştir ki bu eğilim bence hatalı bir durum teşkil etmektedir.

3- Yanılmıyorsam, “Geleneksel Sanatlar” tanımının oryantalist bir anlayış ile birlikte yorumlandığına dair bir şey okumuştum. Günümüzde geleneksel sanatların yer alma ve devam etme durumu göz önüne alındığında; bu yaklaşımın pek de yanlış olmadığı görülmektedir. Ancak siz, bu sanatların biçimsel özellikleri ile birlikte aynı zamanda felsefi alt metinlerini de bir şekilde filmlerinize yansıtmaktasınız. Bu konu hakkında ne düşünüyorsunuz?

Derviş Zaim: Geleneksel sanatlardan yararlanırken biçim veya içerik olsun ilgili sanatın sadece tek bir tarafından hareket etmektense çoklu şekillerde ele almanın yararlı olabileceğini düşünüyorum. Yaptığım filmlerde bu eğilimimi açığa çıkaran yaklaşımlar görmeniz mümkündür. Mesela minyatür ile ilgili filme başlarken Osmanlı minyatürünün zamanı mekânı inşa etme biçimini referans almıştık. Zaman ve mekânın oynak biçimde inşa edilmesine ilişkin bu örüntü Nokta filminde ve Rüya filminde az veya çok devam ettirilmiştir. Mesela Nokta filminde de minimalist tuz gölü fonunda kamera hareketleri sayesinde geçmişe ve geleceğe gidilir, zaman ve mekân içinde hareket edilir. Yani zaman ve mekân orada da oynak biçimde kurulur, aynen Cenneti Beklerken filmindeki gibi. Öte yandan Nokta filminin geleneksel sanatlara ilişkin esin noktalarından biri, bir hattatın ihcamla yazı yazmasına benzer biçimde filmi kurgulamanın mümkün olup olmayacağı sorusundan doğmuştur. Cenneti Beklerken filminde film diline uygulanan minyatür yorumu (yani bazı minyatürlerde yapıldığı gibi filmin içinde zaman ve mekânın oynak biçimde inşa edilmesinin filmsel anlatımı zenginleştirebileceği fikri) Nokta filminde de vardır. Az önce değinildiği gibi zamanda ve mekânda ileriye ve geriye gidilir ve tuz gölünün beyazlığı bu tekniğin uygulanmasına el vermiştir. Ama zaman ve mekânın oynak biçimde inşa edilmesi mantığının üstüne hat sanatına ilişkin başka bir uygulama -kesintisiz bir film elde edecek şekilde mizansen düzenlenmesi- söz konusudur. Rüya filminin paralel evrenler inşa etme amacı içinde de yer yer zaman ve mekânın minyatür mantığındaki gibi oynak biçimde oluşturulması çabası söz konusudur. Sözü edilen filmlerin biçimsel özelliklerinin inşasında, geleneğin biçimlerinden alınan esinler, insanın daha özgürleştirilmesi amacına yönelik biçimde kullanılmaktadır. Aynı biçimde geleneğin içeriği de özgürlük amacı için ele alınmaktadır. Gelenekten alınan içeriklerden, filmlerin karakterizasyonunda, çatışmanın keşfedilmesinde, gerilimlerin güçlendirilmesinde, hikâye çizgisinin olgunlaştırılmasında yararlanılmaktadır. Rüya filminden sonra yazdığım Rüyet adlı romandan örnek göstererek devam edeyim. Rüyet romanındaki olaylar Rüya filmi başlamadan önceki zaman dilimini ele alır. Rüyet romanındaki karakter ve durumların yaratılması için Şeyh Galip’in Hüsn’ü

Aşk mesnevisinden yararlanmaya gayret ettim. Öte yandan Rüya filminin ortaya çıkışında yedi uyurlar menkıbesinin bir yorumu bulunmaktadır. Bu yorum uyarınca filmin kadın karakteri neredeyse bir mağarayı andıran bir camiye inşa etmeye çalışır. Açıkçası roman ve filmlerimden geleneğin biçim ve içeriklerinden nasıl faydalandığına ilişkin bir sürü örnek bulmak mümkün. Son olarak şunu belirteyim. Gelenekten ne şekilde yararlanırsam yararlanayım son tahlilde ortaya çıkaracağım nihai ürünün kendisine ait estetik bir tutarlılık, ahenk ve düzenlenmeye ihtiyacı olabileceğinin farkında olarak yazıyor ve çekiyorum. Yani yazma çekme sürecinde aslolan şey, nihai ürünün iç ritmi, yapısı ve bireyselliği için yapının neye ihtiyacı olduğunu keşfetmek, belirlemek ve onun gereklerine göre adım atmaktır.

4- Geleneksel Sanatlar, ortaya çıkış itibarıyla doğu kökenli sanatlardır. Bu açıdan bakıldığında sinema ise batılı bir sanat sayılabilir. Siz doğu kökenli olan bu sanatların teknik ve felsefi bazı özelliklerini alıp batı kökenli bir sanat olan sinema ile yoğurup aktarmaktasınız. Bu durum, Cenneti Beklerken filminin finalinde Nakkaş Eflatun Bey'in çırağına söylediği sözleri de hatırlayarak düşünüldüğünde; ortaya doğu-batı, geleneksel-modern gibi kavramlar ve bu kavramların bir noktada birleştiği bir "sentez" fikri çıkmaktadır. Bu konu hakkında ne düşünüyorsunuz?

Derviş Zaim: Sinema eserini, içine bir sürü şeyi doldurabileceğiniz bir kap olarak düşünüyorum. Bu biçim, yani bu kap, Doğu ile Batı'nın ortasında yer alan bir coğrafyanın sinemacısı olarak yaşadığımız coğrafyanın gerilimlerini yansıtabilir. Yansıtmaları da doğaldır. Bunları belirttikten sonra şunu ekleyeyim: Cenneti Beklerken filminin kahramanı olan Nakkaş Eflatun'un adı, antik Yunan filozofu Platon düşünülerek konuldu. Nakkaş Eflatun'un çırağının ona söyledikleri ise resmetme serüvenlerinde yol alacakları ve yol aldıkları sürecin kendisine önem verir mahiyettedir. Çırak; 'bulmuş olmaktan çok', oluşu, akışı, oluş içinde arayışı, aramanın erdemini vurgulamaktadır. Adı da Gazal'dır. Gazal yolculuk esnasında Batı resminin kanonik eserlerinden biri olan Velasquez'in 'Las Meninas' (Nedimeler) tablosunun benzeri bir tablo ile karşılaşmıştır. 'Las Meninas' tablosu ile karşılaşması Gazal'ın hayatında bazı soru işaretleri doğurmuştur ve bu soru işaretleri Gazal'ı özgürleştirecek gibi durmaktadır. Dolayısıyla sorduğunuz sanatların beraberliklerini ve birbirlerine enerji vermeleri sürecini olumlu bir yönelim olarak (şahsen) okumaya devam ediyorum.

5- Bir konuşmanızda estetiğin ahlaktan doğduğunu ve Jean Paul Sartre'a atıf yaparak, bu bağlamda sanatın-sanatçının tavrı alması gerektiğini söylüyorsunuz. Nokta filminin tek

plan-sekans çekilmesi, tek mekân kullanılması gibi biçimsel özellikler ile ahlak arasında nasıl bir ilişki olduğundan bahseder misiniz?

Derviş Zaim: Nokta filminin kahramanı geçmişte yaptığı bir suç yüzünden vicdan azabı çekmektedir. Affedilmenin peşindedir. Geçmişte yaptığı suça şahit oluruz ama eş zamanlı olarak onun şimdiki zamandaki yapıp eylediği eylemler sayesinde geçmişte işlediği suçtan kaynaklanan vicdan azabını yumuşatmaya çalışmasını izleriz. Kahraman geçmişi değiştiremediği için yaşadığı anı değiştirmenin peşindedir. Böylesi bir derde sahip olan kahramanı, ‘şimdiki zamanın içinde’ göstermek geçmişle arasındaki estetik uzaklığı ve şimdiyi vurgulamak anlamına gelecekti. Geçmişini şimdide yaptığı eylemlerle değiştirmeye çalışan kahramanın yolculuğu ise filmin sorduğu ahlaki soruları daha incelikli biçimde ele alıp tartışmayı kolaylaştıracaktı.

6- Gölge ve Suretler filminde ‘perde’ bir taraftan yaşananları gizlemek için kullanılırken diğer taraftan siz bu yaşananları perdede anlatmaktasınız. Gölge oyununu da düşünerek; perdenin bu birden çok işlevi hakkında bir şeyler söylemek ister misiniz?

Derviş Zaim: Perde, bahsettiğiniz anlamlara sahip olmasının yanı sıra liminaliteye işaret eder aynı zamanda. Sınırdaki olana, sınırın gerilimine işaret eder. Bu özellikleri perdenin sağladığı keşif sürecini kolaylaştırabilmektedir.

7- Filmlerinizin -özellikle geleneksel sanatlar üçlemesi olarak tanımlanan- (Cenneti Beklerken, Nokta, Gölge ve Suretler) “içinde bulunduğumuz zengin kültür, gelenek ve yerlilik” gibi pencerelerden okunmasının; sinemanızın yorumlanması noktasında sınırlı bir çerçeve çizdiği ve diğer hususların gözden kaçmasına sebep olduğu yaklaşımına katılır mısınız?

Derviş Zaim: Filmlerimin yazar, yönetmen merkezli olacak şekilde okunmasından ziyade metin merkezli okunmalarının daha sağlıklı olacağını düşünüyorum. Muhtemelen her iki şekilde okuyanlar vardır. Ama kalkıp ‘filanca filmimle ilgili falanca yorum, o filme ilişkin en hakikatli yorumdur’ biçiminde açıklama yapma yanlısı değilim. Bu tavır filmin anlam dünyasını yoksullaştırmaya yol açabilir ki bunu istemem.

8- Sinemanıza genel olarak bakıldığında; konusu ne olursa olsun, filmlerinizde bir şekilde ahlak kavramı karşımıza çıkmaktadır. Bu konu hakkında bir şey söylemek ister misiniz?

Derviş Zaim: ‘Adalet nedir? İyi ve kötü nedir? Vicdan bizi daha insan kılar mı? Özgürlük neye bağlıdır? Ahlak ile ilintisi nedir?’ gibi soruların filmlerimi zenginleştirdiğini düşünüyorum. Bu soruları zenginleştirmek için gayret sarf edeceğim.



ÖZGEÇMİŞ

Kişisel Bilgiler

Adı Soyadı:

Emir KUBAT

