

T.C.
İSTANBUL SABAHATTİN ZAİM ÜNİVERSİTESİ
LİSANSÜSTÜ EĞİTİM ENSTİTÜSÜ
TARİH VE MEDENİYET ARAŞTIRMALARI ANABİLİM DALI
TARİH VE MEDENİYET ARAŞTIRMALARI BİLİM DALI

TÜRK SİNEMASINDA MEDENİYET ALGISI:
DERVİŞ ZAİM SİNEMASI ÖRNEĞİ

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Hale KAPLAN

İstanbul
Haziran-2021

T.C.
İSTANBUL SABAHATTİN ZAİM ÜNİVERSİTESİ
LİSANSÜSTÜ EĞİTİM ENSTİTÜSÜ
TARİH VE MEDENİYET ARAŞTIRMALARI ANABİLİM DALI
TARİH VE MEDENİYET ARAŞTIRMALARI BİLİM DALI

TÜRK SİNEMASINDA MEDENİYET ALGISI:
DERVİŞ ZAİM SİNEMASI ÖRNEĞİ

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Hale KAPLAN

Tez Danışmanı
Doç. Dr. Beytullah KAYA

İstanbul
Haziran-2021

TEZ ONAYI

Lisansüstü Eğitim Enstitüsü Müdürlüğüne,

Bu çalışma, jürimiz tarafından Tarih ve Medeniyet Araştırmaları Anabilim Dalı, Tarih ve Medeniyet Araştırmaları Bilim Dalında YÜKSEK LİSANS TEZİ olarak kabul edilmiştir.

Danışman Doç. Dr. Beytullah KAYA..... (Islak İmza)

Üye Dr. Öğr. Üyesi Abdullah TOK..... (Islak İmza)

Üye Doç. Dr. Oğuzhan KARADENİZ..... (Islak İmza)

Onay

Yukarıdaki imzaların, adı geçen öğretim üyelerine ait olduğunu onaylarım.

Prof. Dr. Ali GÜNEŞ
Enstitü Müdürü

BİLİMSEL ETİK BİLDİRİMİ

Yüksek lisans tezi olarak hazırladığım “**Türk Sinemasında Medeniyet Algısı: Derviş Zaim Sineması Örneği**” adlı çalışmanın öneri aşamasından sonuçlandığı aşamaya kadar geçen süreçte bilimsel etiğe ve akademik kurallara özenle uyduğumu, tez içindeki tüm bilgileri bilimsel ahlak ve gelenek çerçevesinde elde ettiğimi, tez yazım kurallarına uygun olarak hazırladığımı, bu çalışmamda doğrudan veya dolaylı olarak yaptığım her alıntıya kaynak gösterdiğimi ve yararlandığım eserlerin kaynakçada gösterilenlerden oluştuğunu beyan ederim.

Hale KAPLAN

ÖN SÖZ

Araştırmamdaki her aşamada bana yardımcı olan değerli tez danışmanım Doç. Dr. Beytullah KAYA'ya, araştırmamın sonlarına yaklaştığım dönemde vefat haberini aldığım değerli hocam Prof. Dr. Mehmet Mehdi İLHAN'a ve tüm bu uğraş içindeki destekleri için aileme teşekkürlerimi sunarım.

Hale KAPLAN
İstanbul-2021

ÖZET

TÜRK SİNEMASINDA MEDENİYET ALGISI: DERVİŞ ZAİM SİNEMASI ÖRNEĞİ

Hale KAPLAN

Yüksek Lisans, Tarih ve Medeniyet Araştırmaları

Tez Danışmanı: Doç. Dr. Beytullah KAYA

Haziran-2021, 96 + viii Sayfa

Bu çalışma, Türk sinemasında yerli yönetmenlerin filmlerine yansıttıkları medeniyet algısını ve yönetmen Derviş Zaim'in sineması ile bu alanda ortaya koyduğu verimleri ele almaktadır. Çalışmada, yönetmenin filmlerinde kullandığı yan ve ana unsurlar, edebi eserleri ve sinema düşüncesi incelenerek medeniyet meselesini nasıl işlediğinin ortaya konulması amaçlanmaktadır.

Türk sinemasında dilin farklılaşması, bağımsız eserler üretilmesi, yönetmenlerin auteur olarak nitelendirilmesi 1990'lı yıllar ile başlamıştır. Bu yıllardan itibaren Türk sinemasının uluslararası düzeyde görünürlüğü artmıştır. Derviş Zaim'in de ilk filmi 1996 yılında gösterime girmiş, özgün sinema dili, izleyici ve eleştirmenlerin ilgisiyle karşılanmıştır. Yönetmen, hem yurt içi hem yurt dışında çok sayıda ödül kazanmıştır. Zaim'in ilk filmi olan *Tabutta Rövaşata*'dan itibaren sinemasal anlamda nasıl bir portre çizdiği, *Cenneti Beklerken* isimli filmi ile yaptığı açılım, devam eden yapımlarındaki özgün dil arayışı ve medeniyet motiflerini kullanma konusundaki hassasiyeti, çalışmada mercek altına alınmıştır. Tezin odak noktası yönetmen Derviş Zaim ile yapılan medeniyet, yerli sinema, oryantalizm ve özdüşünümsellik merkezli mülakattır. Yönetmenin mülakattaki “Bizi biz yapan kurucu hikayelerin neler olduğunu hatırlamak” vurgusu, sinemasının aktığı yatağı göstermesi bakımından önem taşımaktadır. Aidiyet, kimlik, yüzleşme, inanç, etik, estetik, tasavvuf düşüncesi, geleneksel sanatlar, menkıbeler ve mitleri sinemasına dahil ederek bir omurga oluşturan Zaim, bundan sonra da insanlığın kadim hikayelerinin hatırlanmasını sağlamak için, yaşadığı çevreden neşet eden hikayelerin, mit, menkıbe ve örüntülerin yeniden nasıl üretilbileceğini düşünmeyi amaç edindiğini söylemektedir.

Anahtar Kelimeler: Medeniyet, Türk Sineması, Derviş Zaim

ABSTRACT

PERCEPTION OF CIVILIZATION IN TURKISH CINEMA: THE EXAMPLE OF DERVİŞ ZAIM CINEMA

Hale KAPLAN

Masters Degree, History and Civilization Studies

Thesis Mentor: Assoc. Prof. Beytullah KAYA

June-2021, 96 + viii Pages

This study examines the perception of civilization reflected by native directors in their films in Turkish cinema, the cinema of director Derviş Zaim and the proceeds he has revealed in this area. In this study, it is aimed to reveal how the director deals with the issue of civilization by examining the side and main elements he used in his movies as well as his literary works and his idea of cinema.

The differentiation of language in Turkish cinema, the production of independent works, and the characterization of directors as auteurs started in the 1990s. Since these years, the international visibility of Turkish cinema has increased. Derviş Zaim's first film was released in 1996, and its unique cinema language drew interest from the audience and critics. The director won numerous awards both in Turkey and abroad. In this study; the cinematic portrait of Zaim, starting from his first film, *Tabutta Rövaşata*, the evolution he made with his movie titled as *Cenneti Beklerken*, and his search for a unique language and sensitivity to use civilization patterns in his ongoing productions are investigated. The focus of the thesis is the interview with the director Derviş Zaim based on civilization, domestic cinema, orientalism and self-reflexivity. His emphasis in the interview as "What makes us who we are is remembering what the founding stories are." is important in terms of the stream bed where his cinema flows. Zaim creates a backbone by incorporating belonging, identity, confrontation, belief, ethics, aesthetics, mysticism, traditional arts, legends and myths into his cinema. Accordingly, he says that from now on, he aims to think about how the stories, myths, legends and patterns that originate from the environment he lives in can be reproduced in order to ensure that humanity remembers the ancient stories.

Key Words: Civilization, Turkish Cinema, Derviş Zaim

İÇİNDEKİLER

TEZ ONAYI	i
BİLİMSEL ETİK BİLDİRİMİ.....	ii
ÖN SÖZ	iii
ÖZET..	iv
ABSTRACT	v
İÇİNDEKİLER	vi
BİRİNCİ BÖLÜM	1
GİRİŞ..	1
1.1.Problem	1
1.2.Amaç	2
1.3. Çalışmanın Önemi ve Yöntem	2
1.4. Dünyada Sinemanın Gelişimi Ve Özgün Dil Arayışları	5
1.4.1. Yedinci Sanatın Doğuşu	5
1.4.2. İlk Yıllar, İlk Yapımlar	6
1.4.3. Yeni Kuşaklar	7
1.4.4. Biçimciler, Gerçekçiler	7
1.5. Türk Sinemasının Geçtiği Evreler.....	10
1.5.1.İlk Film: Ayastefanos'taki Rus Abidesinin Yıkılışı.....	10
1.5.2.Tiyatro Gölgesi	11
1.5.3. İlk Özgün Yapımlar	11
1.5.4. Türk Sinemasında Auteur Yönetmenler	15
1.6 Sinema ve Medeniyet İlişkisi	15
1.6.1. Medeniyet Nedir?.....	15
1.6.2. İslam Medeniyetinin Doğuşu	17
1.6.3. Çatışan İki Medeniyet: Doğu ve Batı.....	18
1.6.4. Üç Medeniyet Havzasında Türkler	19

1.6.5. Doğu Toplamları ve Sinema	20
İKİNCİ BÖLÜM.....	34
YÖNTEM	34
2.1 Araştırma Modeli	34
2.2. Evren ve Örneklem	34
2.3. Yarı Yapılandırılmış Derinlemesine Mülakat	35
2.5. Verilerin Çözömlenmesi	36
2.6. Araştırmada Geçerlilik ve Güvenilirlik.....	37
ÜÇÜNCÜ BÖLÜM	38
DERVİŞ ZAİM SİNEMASI.....	38
3.1. Derviş Zaim'in Hayatı.....	38
3.2. Derviş Zaim Sinemasına Medeniyet Merkezli Bakış	40
3.2.1. Tabutta Rövaşata (1996)	40
3.2.2. Filler ve Çimen (2000)	42
3.2.3. Paralel Yolculuklar (2003).....	44
3.2.4. Çamur (2003)	46
3.2.5. Cenneti Beklerken (2006)	47
3.2.6. Nokta (2009)	49
3.2.7. Gölgele ve Suretler (2010).....	53
3.2.8. Devir (2012).....	54
3.2.9. Balık (2014)	57
3.2.10. Rüya (2016)	59
3.2.11. Flaşbellek (2020)	62
DÖRDÜNCÜ BÖLÜM	63
DERVİŞ ZAİM'İN MEDENİYET PERSPEKTİFİ.....	63
4.1. Derviş Zaim'in Medeniyet Perspektifi.....	63
4.2. Derviş Zaim ile Mülakat	67

SONUÇ	75
KAYNAKÇA.....	80
EKLER	90
ÖZGEÇMİŞ.....	96



BİRİNCİ BÖLÜM

GİRİŞ

İçinde yaşadığımız enformasyon ve teknoloji çağında sinema, dünya üzerindeki en önemli sanat, kültür ve endüstri kollarından biridir. Büyük şirketler, çok büyük bütçelerle dünyanın her yerine ulaşarak sanat yapıtlarını kitlelere ulaştırmaktadır. Sinema, yüz yılı geride bıraktığı tarihinde, her biri toplumsal ve sanatsal dönüşümü barındıran, hem biçim hem içeriksel farklılıkları yansıtan dönemlerden geçmiştir. Türk sineması da eş zamanlı olarak kat ettiği tarihinde büyük dönüşüm ve kırılmalar yaşamıştır. Bu kırılmaların sebepleri, her bir dönem ve yönetmen için ayrı ayrı ele alınmayı hak etmektedir. Fakat meselenin medeniyet ile ilişkili kısmını göz önüne aldığımızda önümüze çıkan örnekler sınırlıdır.

1.1.Problem

Avusturyalı dünyaca ünlü yönetmen Michael Haneke, bir nehir söyleşi olan *Haneke Haneke'yi Anlatıyor* isimli kitabında “Bana Avusturyalı ruhunu tanımla dersiniz, şu iki kelimeden başkası gelmiyor aklıma: Melankoli ve incelik” demektedir.¹ Gerçekten de sineması, bu tanımı barındıran sayısız öğeyle doludur. Yine dünya sinemasının ünlü yönetmenlerinden Jean Luc Godard, “Ben sinemayı Fransız olmanın ne anlama geldiğini öğrenmek için yapıyorum” diyerek sanat anlayışını ortaya koymayı seçmiştir.² Burada yönetmenin “Fransız olmak” ifadesiyle, ait olduğu tarih ve topluma yaptığı vurgu dikkat çekicidir. Acaba, asırlık bir süreci geride bırakan Türkiye sinema tarihi içerisinde, kaç yönetmen kendisine böyle bir çizgi belirlemiştir? Bu soru, bizi Türk sinema tarihindeki medeniyet algısını araştırmaya itmiştir. Fakat medeniyet dediğimiz olgu ve bir sanat dalıyla olan ilişkisi, bir teze sığmayacak kadar derinlikle işlenmesi gereken bir konudur. Bu bağlamda çalışmanın amacı, tarih ve toplumu

¹ Michel Cieutat & Philippe Rouver, *Haneke Haneke'yi Anlatıyor*, çev. Siren İdemen (İstanbul: Everest Yayınları, 2014), 16.

² Hilal Turan, “Devir’de Yine Gelenek Var”, *Hayal Perdesi*, S. 35 (2013): 28.

merkezine alan, medeniyet düşüncesini edimlerinde öne çıkaran sanat anlayışının, Türk sinemasında varoluş çabası üzerine bir inceleme yapmaktır.

1.2.Amaç

Türk sinemasının bugüne kadarki kat ettiği yolda, ait olduğu toprakların ruhuna, medeniyet kodlarına ne oranda yer verildiği, gelenek ve kültürü yedinci sanatın diline çevirme konusunda büyük gayretleri olan Derviş Zaim sineması odağa alınarak incelenmeye çalışılmıştır. Bir yönetmen sineması üzerinden Türk sinemasının dünya sineması içindeki yeri ve edindiği yerde Doğu ve Türk-İslam medeniyetinin izleri incelendiği için “medeniyet ve sanat ilişkisi”, üzerine yoğunlaşılan temel konudur.

Buradan hareketle şu sorulara cevap aranmaktadır:

- 1.Türkiye’de sinemacılar film yaparken içine doğdukları medeniyeti ne oranda sanatlarına yansıtmaktadır? Derviş Zaim’in sinema düşüncesi bu alana nasıl bir açılım sunmaktadır?
2. Derviş Zaim, yönetmenliğini ve senaristliğini üstlendiği filmlerde medeniyet öğelerini nasıl işlemektedir?

1.3. Çalışmanın Önemi ve Yöntem

Araştırılan sorulara bağlı olarak geliştirilen hipotez, Türk sinemasının, yerli kodları, medeniyeti merkezine aldığında çok daha özgün yapıtlar ortaya koyduğu ve dünyada adından söz ettirdiğidir. Derviş Zaim sineması da kendi iç dinamikleri ile bunu başarmış önemli bir örnektir.

Çalışmaya değer katan en önemli husus, bu çalışmanın, yakın dönem Türk auteur yönetmenlerinden biri olan Derviş Zaim’i merkeze alması, medeniyet ve sinema ilişkisinin Zaim ile yapılan derinlikli mülakat ile teze aktarılmasıdır. Bugüne dek sinema alanında yapılan akademik çalışmalar ve medya yayınlarında, Derviş Zaim sineması çok farklı yönleriyle ele alınmıştır. Yönetmenin gelenek ile ilişkisi, filmlerinde bu olguya bir şekilde yer vermeyi önemsemesi dikkate sunulmuştur. Yönetmenin yaptığı filmler, sanat anlayışı, sinema dil analizi, senaryolarındaki derinlik, mekan ve zaman tercihleri ve geleneksel sanatları kullanmadaki hassasiyeti, gerek akademisyenler gerekse film eleştirmenleri tarafından birçok platformda

değerlendirilmiştir. Çalışmada, gazete, dergi, kitap, belgesel içeriklerindeki bu analizler taranarak tetkik edilmiş ve yeniden yorumlanmıştır. Bununla birlikte Derviş Zaim sineması ile ilgili yazılan tez ve kitap çalışmaları sınırlı sayıdadır. Zaim sinemasını ve medeniyet kavramı ile birlikte odağa alarak yapılan bu çalışma, bu alandaki çalışmalara bir katkı sunmayı amaçlamaktadır.

Çalışma üç ana bölümden oluşmaktadır. Birinci bölümde “Dünyada Sinemanın Gelişimi ve Özgün Dil Arayışları” başlığı altında teze teorik bir çerçeve oluşturmak üzere sinema tarihi ve kuramlar ile ilgili genel tartışmalara, yaklaşımlara yer verilmiştir. Bu bağlamda yönetmenler arasındaki ayrışmalar üzerinde durulmuştur. Yönetmenlerin sinema tarihinin başlangıcından itibaren farklı zamanlarda ortaya koydukları kurgu ve biçim arayışları, dünya sinemasında öne çıkan Doğu kaynaklı ana akımlar, senaryo ve kurguda medeniyet birikiminin kullanım biçimi ve izleyicinin algısının yönlendirilmesi meseleleri araştırılmıştır. Gerard Betton’un *Sinema Tarihi* (1993), Rekin Teksoy’un *Rekin Teksoy’un Sinema Tarihi* (2005) isimli kitapları dünya sinema tarihinin, Mustafa Mencütekin’in *Lacan ve Sinema Sanatı* (2014), Seçil Bükler ve Oğuz Onaran’ın *Sinema Kuramları* (1985), Dudley Andrew’ın *Sinema Nedir! Bazin’in Arayışı* (2018) isimli kitapları kuramların, incelenmesinde yol gösterici kaynaklar olarak ele alınmıştır.

Bu bölümün “Türk Sinemasının Geçirdiği Evreler” başlığı altında ise çekilen ilk yerli film, takip eden yapımların biçim ve öze dair nitelikleri, ilk özgün yapımlar, yerli auteur yönetmenler ve bağımsız sinemacılar konuları derinlikli olarak incelenmiştir. Ali Özuyar’ın *Sinemanın Osmanlıca Serüveni* (2008), Giovanni Scognamillo’nun *Türk Sinema Tarihi* (2009), Agah Özgüç’ün *100 Filmde Başlangıcından Günümüze Türk Sineması* (1993), Enver Gülşen’in *Hakikatin Sineması* (2011), Oğuz Adanır’ın *Sinemada Anlam ve Anlatım* (2003) isimli çalışmaları, yerli sinema tarihi araştırmasındaki ana kaynaklardır.

“Medeniyet ve Sinema” başlığı ise medeniyetin ne’liği, hakikat arayışı, yerlilik-evrensellik meselesi, Doğu toplumları ve sinema konularına ayrılmıştır. Bu başlıktaki ana kaynaklar ise şöyledir: Ziya Kazıcı *İslam Medeniyeti ve Müesseseleri Tarihi* (2016), Cemil Meriç *Umrandan Uygarlığa* (2006), Terry Eagleton *Kültür* (2019), Ş. Teoman Duralı *Felsefe-Bilimin Odağında Metafizik* (2019), Zygmunt Bauman *İskarta Hayatlar* (2018), Recep Şentürk *Açık Medeniyet* (2014), İbrahim Kalın *Ben, Öteki ve Ötesi* (2016), S. Frederick Starr *Kayıp Aydınlanma* (2019), Hasan Bülent Kahraman

Kültür Tarihi Affetmez (2004), Mustafa Tahralı *Çağ ve Hakikat*, René Gu      n *Seçme Makaleler ve Yorumlar* (2018), Jürgen Habermas *  leti  imsel Eylem Kuramı* (2019), Ziya Gökalp *T  rk        n Esasları* (1975).

Bu kısımda tezi temellendirmek için Doğu sinemasının önemli yönetmenleri hakkında yapılmış, biyografik, otobiyografik çalışmalardan ve nehir söyleşilerden istifade edilmiştir. Sergey Ayzenştayn'ın *Bir Sinemacının Düşünceleri* (1975), John Gianvito'nun *  iirsel Sinema Andrey Tarkovski* (2009), Andrey Tarkovski'nin *Mühürlenmiş Zaman* (2008), Akira Kurosawa'nın *Kurbağa Ya  ı Satıcısı* (2006), Paul Cronin'nin *Abbas Kiyarüstemi ile Sinema Dersleri* (2018), Atıf Yılmaz'ın *Hayallerim, Aşkım ve Ben* (1991) kitapları tetkik edilip yorumlanmıştır.

  kinci bölüm olan "Derviş Zaim Sineması" yönetmenin hayatını ve filmlerinin analizini içermektedir. Bu bölümdeki ana kaynaklar Derviş Zaim'in yönettiği filmlerdir. Yönetmenin tüm filmleri izlenerek farklı veçheleriyle değerlendirilip yorumlanmıştır. Ayrıca Zaim sineması hakkında Barış Saydam ve Tuğba Deniz'in birlikte hazırladıkları *Derviş Zaim Sinemasına Tersten Bakmak* (2021), Ayşe Pay'ın derlediği *Yönetmen Sineması Derviş Zaim* (2011), Aslıhan Doğan Topçu'nun derlediği *Derviş Zaim Sineması: Toplumsalın Eleştirisinden Geleneğin Estetiğine Yolculuk* (2010)'tan istifade edilmiştir.

Tezin son bölümünde, yönetmenin çeşitli zamanlarda verdiği röportajlar değerlendirilmiş, sinema düşüncesi ve medeniyet perspektifi ortaya koyulmuştur. Burada probleme ek olarak incelenen alt problemler şunlardır:

1-Sinemada ana akımın yerli temsilcileri ile özgün sinema dili oluşturma çabası içindeki yönetmenlerin sanat üretimleri arasında anlamlı bir fark var mıdır?

2-Sanatta kendili  imiz ile ilgili bir sorgulama ve yüzleşme neden gereklidir?

3-Bu toprakların medeniyet birikiminin, sanatta hak ettiği ölçüde kullanılmamasının doğurduğu estetik, felsefi ve ahlaki sorunlar nelerdir?

3-Doğu ve Batı'yı bir karşıtlık olarak görmeksizin, Batılı sinema yapım formlarını Doğu'ya   zg   metaforlar ile zenginleştirmek, sanata nasıl bir katkı sunmaktadır?

Bu bölümde ayrıca Derviş Zaim ile yaptığımız derinlikli mülakat yer almaktadır. Yönetmenin medeniyeti tanımlayışı, sinemanın medeniyetten yararlanma ve medeniyeti aktarma konusunda durduğu yer, Türk sinemasının bu alanda katettiği yol,

oryantalizm ve yerli oryantalizm, özdüşünümsel akıl, Üçüncü Dünya Sineması ve özgün bir sinema dili oluşturmak meseleleri, bu bölümde, soru-cevap şeklinde verilmektedir.

1.4. Dünyada Sinemanın Gelişimi Ve Özgün Dil Arayışları

1.4.1. Yedinci Sanatın Doğuşu

Sinema diğer sanat dallarına göre yakın denebilecek dönemde hayatımıza girmiştir ve fakat çağın teknolojik hızı sayesinde diğer sanat dallarından çok daha hızlı bir yayılma sağlamıştır. Bir asırdan biraz fazla mazisi olan ‘yedinci sanat’, teknolojik imkanların genişlemesiyle özellikle 21. yüzyılın başından itibaren çekim teknikleri anlamında büyük gelişim göstermiştir.

Sinema diğer sanat dallarından bağımsız biçimde doğmuş olarak düşünülemez. Tarihteki seyrini beslendiği kaynaklarla birlikte düşünürsek hayal gücümüz bizi tarih öncesi dönemlere kadar götürmektedir. Temaşa, mağarada yaşayan insanların da kullandığı bir yöntem olarak bilinmektedir. Mağarada ateşin etrafına dizilmiş insanların, ışıktan faydalanarak mağara duvarlarına yansıyan görüntülerden, anlatılar çıkardığı tahmin edilmektedir. Hareket ışık ile yansıtılmakta ve hikaye aktarımı bu imkanla üretilen görüntülerden elde edilmektedir. Işığın zemine yansıtılması fikri, bugünün imkanlarıyla yapılan filmler için de geçerlidir. Benimsenen bu form, yani hareketli imgelerin bir hikayeyi anlatması, sinema sanatının en temel yaklaşımıdır.³

M.Ö. 11. yüzyıl ile tarihlendirilen ilk gösteriler Çin’de duvara yansıtılan gölgelerle yapılmıştır. M.Ö. 6. yüzyılda ise Japonlar farklı bir yöntem denemiştir. Yeni yöntemde aynalar kullanılmış, yansıtılan ışıkla görüntü elde edilmiştir. Bu gösterilere ‘büyük törenleri’ adı verilmiştir. Çin’de, gölge oyununun halka açık hale getirilmesi ve yaygınlaşarak gösteri sanatına dönüşmesi M.S. ilk yüzyıla denk gelmektedir. Uzak Doğu’dan Doğu’ya oradan da Avrupa’ya uzanan gölge oyununun ana ilkesi, bugünkü sinemanın da ilk uygulamasıdır.⁴ Bu tarihten 19. yüzyıla kadar, dünyanın farklı coğrafyalarında ışık ve gölge oyunları icra edilmiştir. Bu gösteriler insanların ilgiyle izledikleri sanat etkinlikleri arasında yerini almıştır. Bugün bildiğimiz anlamıyla

³ Danny Leigh, Louis Baxter, John Farndon, Kieran Grant & Damon Wise (Der.), *Sinema Sinema Kitabı*, çev. Ayşecan Ay (İstanbul: Alfa Yayınları, 2016), 13.

⁴ Rekin Teksoy, *Rekin Teksoy'un Sinema Tarihi*, Cilt I. (İstanbul: Oğlak Yayınları, 2005), 15.

sinema sanatının ilk icracıları ve ilk yapımları 1800'lü yılların sonunda kendini göstermiştir. Sinematograf ismi verilen ve sinemanın ilk teknik imkanlarını sunan kameranın atası, bir Fransız tarafından icat edilmiştir: Louis Lumiere (1864-1948). Halka yapılan ilk sinema filmi gösterimi ise 22 Mart 1895 tarihlidir. Söz konusu gösterim Ulusal Sanayiye Özendirme Derneği üyelerinin önünde yapılmıştır. Sinematograf, tarihler 28 Aralık'ı gösterdiğinde ise Boulevard des Capucines, 14 numaradaki Grand Hôtel'in altındaki Grand Cafe'nin alt katında yer alan Salon des Indiens'de halka açık biçimde kullanılmıştır. *La Ciotat*, sinema tarihine adını yazdıran ilk filmidir.⁵ Dünyadaki tüm sinema tarihçileri, 20. yüzyıla sanatsal manada damgasını vuran yeni ve yedinci sanat dalı sinemanın başlangıç tarihi olarak bu tarihi kabul etmektedir.⁶ Takip eden yıllarda sinematografin kullanımı hızlı biçimde yaygınlaşmıştır. Bugün de profesyonel anlamda kullanılan kamera, film yapımlarında işin teknik kısmındaki temel üretim merkezi olarak işlev görmektedir.

1.4.2. İlk Yıllar, İlk Yapımlar

İlk film olan *La Ciotat*'ın ilk gösteriminden I. Dünya Savaşı'na kadar olan süreç içerisinde sinemada, kadim sanat dallarından biri olan ve içeriksel anlamda sinema ile benzerlikler gösteren tiyatronun etkisi görülmektedir. Bu dönemde tiyatro eserlerinin senaryoları ve oyuncularını yoğunluklu olarak film yapımı için de kullanılmıştır. Fransız sineması gibi Fransız tiyatrosu da bu anlamda başı çekmektedir. İzleyicinin ilgisine mazhar olan hemen hemen tüm eserler beyazperdeye yani sinemaya da yansıtılmıştır. Takip eden dönemde ise edebi eserlerin ağırlık gösterdiğini söylemek mümkündür. İlk örnekleri verilen seri filmlerin de bu dönemde yaygınlık kazandığı bilinmektedir. Victorien Jasset'in başı çektiği bu akım ile 1908'de ilk "polisiye" serisi sinemaya aktarılmıştır.⁷

⁵ Gerard Betton, *Sinema Tarihi*, çev. Şirin Tekeli (İstanbul: İletişim Yayınları, 1993), 6.

⁶ Teksoy, *Rekin Teksoy'un Sinema Tarihi*, 13.

⁷ Betton, *Sinema Tarihi*, 8.

1.4.3. Yeni Kuşaklar

Sinema belki de o zamana kadar yapılmış tüm sanat dallarından fazla ilgiyle karşılanmıştır. Öyle büyük ilgi görmüş ve insanların sanat, eğlence arayışını karşılamıştır ki 1940'lı yıllarda, ülkelerin başkentlerinde ve görece öne çıkan büyük şehirlerinin ana caddelerinde muhakkak sinema salonları bulunmaktadır. Bazen bir caddede birden fazla sinema bulunmakta ve salonları tamamen dolu olmaktadır. İlk yıllarda Avrupalı yönetmenlerin filmleri vizyona girmekte ve beğeni toplamaktadır. Sonrasındaki on yılda ise dünyanın farklı coğrafyalarından sanatçılar yönetmen koltuğuna oturmuştur. Bu dönemde Satyajit Ray, Akia Kurosawa gibi Uzak Doğulu yönetmenlerin göze çarpan yapımlarının olduğu bilinmektedir. İlk yıllar için birbirine benzer kurgu ve senaryoların iş yaptığı söylenebilir. Ezberlerin bozulması, bilindik şablonların yıkılması 1960-1970'lerde mümkün olmuştur. Bu dönem kuşakların doğduğu, biçim, içerik, estetik tartışmalarının yapılmaya başladığı dönemdir. Artık teknoloji de kendini baskın biçimde hissettirmeye başlamıştır. Bugüne kadar yapılanlar teknolojinin imkanlarıyla katlanarak daha büyümlü bir dünyanın kapılarını aralamıştır. Sinema bir sanat olarak sadece izlenen değil, duyumsanan, büyülenen bir forma dönüşmüştür. Senaryoların çeşitlenmesi ve genç kuşak yazarların, yönetmenlerin cesur üretimleri sayesinde bilim kurgu hikayeleri, fantastik dünyalar kurgulanmaya, sanatseverlerin beğenisine sunulmaya başlamıştır.⁸

1.4.4. Biçimciler, Gerçekçiler

Sinemanın bir asır boyunca katettiği ilerlemeyi bu kadar kısa anlatmak hem mümkün değil hem de bu, sinema için emek veren araştırmacılara ve sanatçılara büyük haksızlık olur. Fakat kısaca ana duraklardan bahsetmek yerinde olacaktır. İlk ilerleme sessiz sinema yıllarının geride kalması, sesin sinemada kullanılabilmesidir. Siyah-beyaz filmlerin çekildiği dönemden renkli, üstün ses ve efektli teknolojinin imkanlarıyla yapılan filmler dönemine geçiş de teknik anlamda bir diğer duraktır. Ama sinemada nitelikli işçiliğin kullanılması ve tartışılması, bu teknik devrimlerin çok ötesinde öneme sahip bir dönüm noktasıdır. Bu dönüm noktası ile birlikte kurgu ve dil üzerinde

⁸ Leigh, *Sinema Kitabı*, 13.

yeni teknikler benimseyen sinemacılar, hikayeyi aktarmada deneysel yöntemlere başvurmuştur.⁹

Bu noktada, sinemada ‘biçimciler’ ve ‘gerçekçiler’ başlıkları altında ele alınan ve film anlayışları temelde birbirinden çok farklı olan iki ana akım karşımıza çıkmaktadır. Söz konusu iki akım, sinemada anlatım diline ve sinemanın sanatsal ve toplumsal olanda neye karşılık geldiğine dair hem fikri/eleştirel üretimler gerçekleştirmişlerdir hem de pratikte film üretiminde temel yaklaşımlarını sergilemişlerdir. Sergey Eisenstein biçimci kuramı benimseyen en yetkin isimlerden biridir. Biçimci akımın temel yaklaşımına göre sinema sanatını icra eden yönetmen, film üretimi için elinde mevcut bulundurduğu malzemesini biçimsel manada işlemelidir. Görüntü üzerindeki kesme, ekleme, hızlandırma gibi montaj çalışmaları ve efektler filmin senaryo, oyunculuk, mekan, dekor gibi öne çıkan diğer unsurları kadar önemlidir. Hatta, tasvirin kullanımındaki çeşitlilik sayesinde hiçbir sanatın rakip olamayacağı derecede imkanlar sunmaktadır.¹⁰ Bu nedenle biçimciler birleştirme olanakları üzerinde çok durmuştur. Çünkü malzemenin biçim yönüyle işlenmesi içeriğin etki gücünü ortaya çıkaran bir faktördür. Fakat Eisenstein, birleştirilen malzemenin çözülmesi konusuna tekniğe verdikleri kadar değer vermemelerini de bir hata olarak görmektedir.¹¹ Eisenstein’ın, 1925 yapımı *Potemkin Zırhlısı* isimli filminde montaj kullanılarak bir aslan heykelinin ardı ardına görüntülerle ayağa kalkmış gösterilmesi ve Odesa merdivenleri bölümündeki bebek arabasının aşağıya iniş sahnesi, sinema tarihinde, anlatım dilini zenginleştiren önemli adımlar olarak anılmaktadır.

Bir diğer akım olan ‘gerçekçi’ sinemanın öncüsü ise Andre Bazin’dir. Anlatımda gerçekliğin vurgusu bu akım için önemlidir. Bazin, insan ruhunun ifadesi olan sanatta -ruh gibi- saf kaydın değerini önemsemektedir. Buna göre kazara çekilen ham bir görüntü bile büyüleyici olabilir çünkü fotografiyi esas almıştır.¹² Bazin, kameranın, fizik gerçekliği aktardığı ölçüde öze yakınlaştığını öne sürmektedir.¹³

⁹ Leigh, *Sinema Kitabı*, 14.

¹⁰ Mustafa Mencütekin, *Lacan ve Sinema Sanatı* (İstanbul: Arı Sanat Yayınevi, 2014), 11.

¹¹ Oğuz Onaran, “İlk Film Kuramcıları”, *Sinema Kuramları*, Der. Seçil Büker ve Oğuz Onaran (Ankara: Dost Kitabevi Yayınları, 1985), 12.

¹² Dudley Andrew, *Sinema Nedir! Bazin’in Arayışı*, çev. Melih Tu-men (İstanbul: Küre Yayınları, 2018), 49.

¹³ Onaran, *Sinema Kuramları*, 15.

I. Dünya Savaşı sonrasında Fransız sineması gerileme dönemine girmiştir. Avrupa sinemasındaki bu önemli boşluk Amerikan sinemasının yükselmesine sebebiyet vermiştir. Amerikan film piyasasına hakim olan Hollywood'un ilk stüdyosu 1911 yılında kurulmuştur. Los Angeles'in 20 kilometre dışındaki küçük bir yerli yerleşim merkezinde kurulan bu ilk stüdyo, dünya sinema tarihine damgasını vurmuştur. Bu yer, Gerard Betton'un ifadesiyle dünya sinemasının başkenti, "sinemanın Mekke'si"dir.¹⁴ Lacan'a göre Hollywood sineması ideolojiktir ve seyirciyi toplumdaki durumu hakkında fanteziyi kullanarak aldatmaktadır.¹⁵ Amerikan popüler kültürünün yansıması üretimlerin yapıldığı, izleyiciden karşılık gören benzer senaryoların sıklıkla tekrarlandığı, starların önde olduğu, gişe getirisinin öncelendiği ve bu sayede uluslararası pazarda büyük kazançların elde edildiği Hollywood'un etkisi, yedinci sanatın tarihinin büyük bir kısmını kapsamaktadır.

Sinemanın kısa tarihi aynı zamanda insanlık tarihinin en sancılı dönemlerinden biridir. Tarihin ilk dünya savaşları bu dönemde yaşanmıştır. Dünya savaşları, tarihin en büyük trajedilerini içermektedir. Tarih, toplum, algı, sanat... Her biri aynı dönem içinde hızla değişmiş ve dönüşmüştür. Bu dönüşümün hem biçime hem de muhtevaya yakın ölçülerde yansıdığını söylemek mümkündür. I. Dünya Savaşı'nın henüz bittiği, II. Dünya Savaşı'nın ise kapıda olduğu aralıkta sinema yıldızlarının ön plana çıktığı görülmektedir. Bu dönemde oyunculuk, filmin diğer unsurlarından biraz daha fazla ön plana çıkmakta, fazlasıyla kayda değer bulunmaktadır. İçerikte ise trajediler, toplumsal olaylar ya da insan hikayeleri görmek pek mümkün olmamaktadır. Starlar döneminden toplumsal olaylar dönemine geçiş için uzun yıllar beklenmiştir. Auteur kavramının karşımıza çıkışı da ancak bu geçiş döneminin sonrasında gerçekleşmiştir. Derinlikli anlatım ve incelikli işçilikle ön plana çıkan auteur yönetmenlerin filmleri, sinemanın başlangıç yıllarındaki örneklerden epey uzaktır.¹⁶

¹⁴ Betton, *Sinema Tarihi*, 9.

¹⁵ Mencütekin, *Lacan ve Sinema Sanatı*, 59.

¹⁶ Leigh, *Sinema Kitabı*, 14, 15.

1.5. Türk Sinemasının Geçtiği Evreler

1.5.1. İlk Film: Ayastefanos'taki Rus Abidesinin Yıkılışı

Türkiye’de çekilen ilk film denemesi olan *Ayastefanos'taki Rus Abidesinin Yıkılışı*’ndan (1914) bu yana, Türk sineması çeşitli evrelerden geçmiştir. İlk film denemesi, henüz Türkiye Cumhuriyeti kurulmadan evvel yapılmıştır. Burada Osmanlı’nın sinema karşısındaki tutumuna da kısaca değinmek yerinde olacaktır. Sadrazam Halil Rifat Paşa’ya, Hariciye Nezareti’nden sinematograf isimli alet ile ilgili 20 Eylül 1896 tarihli raporda "ilmi yönden insanlık için faydalı" bilgisi verilmiştir. Bu rapor sinema faaliyetlerinin başlaması adına önemli bir belge olarak kabul edilmektedir. Teknolojik aletlere merakı bilinen Sultan II. Abdülhamit de Victor Constinsouza’u kendisine sunduğu sinematografı dolayısıyla Güzel Sanatlar Madalyası ve iki yüz lira ile ödüllendirmiştir. Sinemanın saraya girmesine de izin vermiştir. Fakat sinema sadece saraya girebilmiştir. Sultan, bu sanat faaliyetinin yaygınlaşmasını erteleme yönünde bir karar almıştır. Bunun nedeni Osmanlı’nın sıkıntılı olduğu bir dönemde sinemanın propaganda aracı olarak kullanılması endişesidir. 29 Mart 1903’te "Memalik-i şahanede sinematograf temaşa ettirilmesinin şerait-i imtiyaziyyesi" başlıklı bir sinema nizamnamesi hazırlanmıştır. Bugünden bakıldığında şartları ağır olarak nitelendirilebilecek bu nizamnamede, kimlerin ülkede sinema faaliyetlerinde bulunabileceği ifade edilmektedir. Kısıtlamaların kendini gösterdiği bu ağır ilerleyen süreç, 1908 yılına kadar sürmüştür. II. Meşrutiyet’in ilanından sonra ise Osmanlı’da sinema faaliyetlerinin önü açılmıştır.¹⁷

4 Kasım 1914 günü, I. Dünya Savaşı’nda Rus birliklerinin ulaştığı Yeşilköy’de yaptığı anıtın yıkılışı, o dönemde yedek subay olarak görev yapmakta olan Fuat Uzkınay ardından filme alınmıştır. O tarihte çekilen bu film, *Ayastefanos'taki Rus Abidesinin Yıkılışı* ismiyle, ilk Türk filmi kabul edilmektedir.¹⁸ Fuat Uzkınay daha sonra Sigmund Weinberg’in 1916’da başladığı *Himmet Ağa'nın İzdivacı* isimli filmi 1918’de tamamlamıştır. Çekimlerine daha evvel başlanmış olmasına rağmen tamamlanması zaman aldığı için *Himmet Ağa'nın İzdivacı*’ndan önce, 1917 yılında Sedat Simavi’nin

¹⁷ Ali Özuyar, *Sinemanın Osmanlıca Serüveni* (Ankara: De Ki Basım Yayım, 2008), 11-12.

¹⁸ Teksoy, *Rekin Teksoy’un Sinema Tarihi*, 67.

rejisörlüğünü üstlendiği ilk kurmaca film olan *Pençe* ve ardından *Casus* gösterime girmiştir. Bu iki filmin ilk gösterim yeri Beyoğlu'ndaki Fransız Tiyatrosu'dur.¹⁹

1.5.2. Tiyatro Gölgesi

Türk sinemasının ilk yıllarında Türk tiyatrosunun kurucusu olarak görülen Muhsin Ertuğrul'un baskın biçimde izi görülmektedir. *Ateşten Gömlek* (1923), *Bir Millet Uyanıyor* (1932) ve *Bataklı Damın Kızı Aysel* (1934) Muhsin Ertuğrul imzalı ilk dönem sinemasına damgasını vuran filmler arasında sayılmaktadır. Yakın dönem tarih anlatılarından da beslenen eserler veren Ertuğrul, yer yer tarihi öğeler barındıran savaş filmlerinin yanı sıra, Anadolu'daki köy hayatının, Türk yaşamının işlendiği filmler de yapmıştır. Tiyatro kökenli bir sanatçı olan Ertuğrul'un kullandığı sinema dili, temelini aldığı sanat dalı olan tiyatro ile ilintili olarak abartılı bir üslup içerir. Filmlerin içeriğindeki teatral unsurlar, sinemanın naturası ya da bugünkü algısı içinde ayrıksı durabilmektedir. Tüm bunlarla birlikte Muhsin Ertuğrul, çokça eleştirilse de Türk sinemasında öncü kabul edilen bir yönetmendir. Muhsin Ertuğrul'un son filmi, 1953 yılında izleyici karşısına çıkan ve ilk renkli Türk filmi olma özelliği taşıyan *Halıcı Kız*'dır.²⁰ Muhsin Ertuğrul önderliğinin yapımlara yön verdiği bu yıllarda, filmlerin, Batılı yapımlara öz, üslup ve biçimsel anlamda benzerliği dikkat çekmektedir. Özellikle bu yıllardaki komedi filmleri için, vodvil uzantıları olan güldürülerin ötesine geçmediği yorumu yapılabilir.

1.5.3. İlk Özgün Yapımlar

Ertuğrul'un tiyatro gölgesinde gelişen sinema akımının kırılmaya uğraması 1950'den sonra gerçekleşecektir. Mecra, bakış, yorum farklılıkları artık kendini yavaş yavaş gösterecektir. Muvazeneli yaklaşım, sanatsal duyuş, izleyiciyi de gözeten incelik,

¹⁹ Giovanni Scognamillo, *Türk Sinema Tarihi Birinci Cilt, 1896-1959* (İstanbul: Metis Yayınları, 1987), 22, 23.

²⁰ Agah Özgüç, *100 Filme Başlangıcından Günümüze Türk Sineması* (İstanbul: Bilgi Yayınevi, 1993), 15-16.

sinema dilinde var olmaya başlayacaktır. Bu dönemde ismi öne çıkan beş yönetmen bulunmaktadır: Metin Erksan, Ömer Lütfi Akad, Atıf Yılmaz, Osman Seden ve Memduh Ün.²¹ Dünya sinemasını etkisi altına alan ve sinema seyircisinin sanatla olan bağına derinleştiren Yeni Gerçeklik ve Yeni Dalga akımlarının etkileri Türkiye’de 1960’lı yıllarda görülmektedir.²² Türk sineması içinde ilk şablondan sıyrılmış, özgün yapımlar bu yıllara dayanmaktadır.²³ Geleneksel anlamda sinemamızın oluşumuna dair gösterilen zaman aralığı da 1950’li ve 1960’lı yılları işaret etmektedir. Bu bahsettiğimiz sadece sinema alanında ortaya çıkan bir değişim ve yenilik değildir. Sanatsal ve düşünsel metinlerin genel anlamda bu yıllarda yoğunluklu olarak farklılaşarak üretildiği görülmektedir. Görsel sanatlar alanında da eş zamanlı ve paralel olarak bir zenginleşme söz konusudur. 1960’tan itibaren Türk sineması üzerine entelektüel anlamda daha derin biçimde konuşulmaya, üretilen eserler farklı veçheleriyle tartışılmaya başlamıştır. Bunun sebebi olarak bu yıllarda ülkede düşünce akımlarının da netleşerek etkinliğini göstermesi, fikri anlamda daha özgür platformların oluşması gösterilebilir. Bu kültürün oluşumuna katkı olarak gösterilebilecek bir örnek Türk Sinematek Derneği’nin kuruluşudur. Derneğin faaliyete geçiş yılı 1965’tir. Film kritiklerinin yapılmaya başlanmasına, filmlerin ele alınıp tahlil edilmesine, filmler üzerine düşünme denemelerine ilk kez bu dönemde rastlanır. Bu döneme dair, bugün bile üzerine konuşulan iki güzel örnek Erksan ve Akad sinemasıdır. Türk sinemasının iki ustasının, Metin Erksan ve Lütfi Akad’ın büyük eserleri, 1960’lı yılların ortalarından sonra çekilmiştir ve bu farklı, sarsıcı yapımlar tartışmaların odağında oturmuştur. Ömer Lütfi Akad’ın sinema tarihimize adını yazdıran ünlü üçlemesi *Gelin, Düğün ve Diyet*, o dönemde ulusal sinema örnekleri olarak gösterilmiştir. Bugün için de bu tespit geçerliliğini korumaktadır. İki yönetmenin ortak özelliği ise sinemalarını, tarihi ve kültürel zeminde gerçekleştirmiş olmasıdır. Her iki yönetmen de hitap ettikleri geniş izleyici kitlesi ile kendi kültürleri üzerinden bağ kurmayı başaramışlardır.²⁴

²¹ Kurtuluş Kayalı, “Gelenekselliğin ve Farklılaşmanın İç İçe Geçmesiyle Şekillenen Türk Sineması Geçmişten Kopmadan Yenileşiyor”, *TRT Akademi*, C. 3, S. 5 (2018): 436.

²² Enver Gülşen, *Hakikatin Sineması* (İstanbul: Külliyyat Yayınları, 2011), 17-18.

²³ Seval Yurtçiçek, “Derviş Zaim Sinemasında Minyatür Sanatının Kullanılması” (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi. Beykent Üniversitesi, 2015), 101.

²⁴ Kayalı, *TRT Akademi*, 438, 439.

Halit Refiğ, Metin Erksan ve Duygu Sağıroğlu gibi yönetmenlerin öncülük ettiği “Ulusal Sinema” akımı ise 1966 itibariyle görünür hale gelmiştir. Ulusal sinemacılar Batı’ya karşı bir duruş benimsemeyi bunu da yerel kodlarla yapmayı tercih etmiştir. Gelenekten beslenen, tarihi, dini, kültürel ve estetik anlamda yerli ana ve yan unsurlar, gerçekten de Refiğ sinemasının ana omurgasını oluşturmaktadır. Yerel bir soluk olarak Refiğ sineması, Türk toplumunun gerçeğini yansıtmaya çabasıyla da esaslı bir karaktere sahiptir.²⁵

1970’lerde adından sıkça bahsettiren Yılmaz Güney ise sosyal içerikli, özgün sinema çalışmaları ile bilinmektedir. Yılmaz Güney sanat tarihi içinde fazlaca atıf yapılan isimlerden biridir ve onun için ‘modern sinemanın öncüsü’ ifadelerini kullanan eleştirmenler bulunmaktadır. Siyasi kimliği Yılmaz Güney’i öne çıkarsa da kendi dilini oluşturmuş bir sineması olduğundan bahsedilemez.²⁶ Yılmaz Güney buna rağmen büyük bir izleyici kitlesi oluşturmuştur. Hatta sosyal gerçekliğin sinemamıza onun filmleriyle girdiği yorumu yapılmaktadır. Bu dönemden sonra sosyal gerçekçi filmler “Yılmaz Güney uzantısı” olarak değerlendirilmektedir.²⁷

Yeşilçam Sineması, sinema dili ve estetiği ise dünya ana akım sinema yaklaşımını yansıtmaktadır. Türk sineması tarihine bakıldığında hala akla yönetmenden ziyade oyuncu gelmektedir. Türk sinemasının sultanı lakabıyla anılan Türkan Şoray, jöndendiğinde ilk akla gelen isimlerden Kadir İnanır (Şoray ile birlikte sadece on bir filmde rol almasına rağmen birbirini bütünleyen ikili olarak görülürler), neredeyse bütün filmleri gişe rekorları kıran ‘Taçsız Kral’ lakaplı Ayhan Işık, komedi filmleri hala en çok izlenen oyuncu olan Kemal Sunal, Hülya Koçyiğit, Filiz Akın, Tarık Akan bu oyuncular arasında başı çekmektedir. Yönetmen için oyuncu sineması, kendine yatırım olmasa da gişede her zaman getiri sağladığından tercih sebebidir. Türk sinemasının dünyayı hakimiyeti altına alan Hollywood ekseninden çıkıp kendi yatağını, mecrasını bulması çok uzun zaman almıştır. Oğuz Adanır’a göre Türk sinemasının 1970’lere kadarki gösterdiği grafik Hollywood etkisinde olsa da ahlaki değerler ve tabular toplum üzerinde hala etkilidir. 1970’ler ile birlikte Türkiye’de toplumsal anlamda bir değişim yaşanmıştır. Bunun sebepleri arasında ise Türkiye’de

²⁵ Halil Uzdu, “Modernleşme Sürecinde Türk Sineması Ve Din”, *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi*, C. 9, S. 42 (2016): 1169-1170.

²⁶ Gülşen, *Hakikatin Sineması*, 18.

²⁷ Adanır, *Sinemada Anlam ve Anlatım*, 142.

yaşanan göç olgusunun yeri büyüktür. Köyden kente doğru ilerleyen göç, gecekondulaşmanın oluşması, kadının çalışma ve eğitim hayatına dahil oluşu bu değişimi etkileyen faktörler arasındadır. Toplum içinde oluşan dinamik yapı tüm sanat dallarını ve nihai olarak sinemayı etkilemiş ve dönüştürmüştür.²⁸ Göç ile gelen yeni kültürün izleri, müzikte de görülmektedir. Arabesk müziğin büyük kitlelere ulaşmasında, bol şarkılı, müzisyenlerin ana karakteri oynadığı filmlerin de rolü büyüktür.

1970 yılında, Yücel Çakmaklı tarafından çekilen *Birleşen Yollar* isimli film, Türk sinemasında yeni bir akımın, 'Milli Sinema' akımının da başlangıcıdır. Şule Yüksel Şenler'in *Huzur Sokağı* isimli romanından sinemaya uyarlanan film, Yeşilçam'ın ve izleyicinin en muteber teması olan 'kavuşamayan aşıklar' merkezinde ilerlemektedir. Fakat senaryo, barındırdığı İslami öğeler ve kırılma noktalarıyla alışılmışın çok dışındadır. Filmin ana kaynağı dindir ve Türk toplumunu oluşturan ana unsurlardan biri temel tez olarak beyazperdede yer bulmaktadır. Filmde Türk toplumunun Batılılaşma serüveni içinde yaşadığı ikilem, net bir biçimde yansıtılmaktadır.

Genel manada bilinen adıyla Milli Sinemacıların temel gayesi, Doğulu Müslüman toplumda yerleştirilmeye çalışılan Batılı kültürün, yaşam ve düşünce biçiminde doğurduğu öz ve kimlik buhranına işaret etmektir. Kutuplaşma, çatışma ve arayış içindeki topluma din üzerinden çözüm önerisi sunmaktadırlar. Bu akım, Batılı, seküler idealleri savunan sanat kamuoyu nezdinde değil ama kimlik krizini önemseyen kitle nezdinde karşılık bulmuştur. Aslında bir beklentiyi karşılamıştır. Yücel Çakmaklı'nın öncülük ettiği bu cereyanda adı mutlaka anılması gereken bir diğer isim Mesut Uçakan'dır.²⁹

Türk sineması pornografik sinema ve az evvel bahsettiğimiz arabesk müziği ve sanatçılarını öne çıkaran sinemanın etkin olduğu dönemlerden de geçmiştir. Tamamen gişede gelir beklentisiyle yapılmış bu tür filmlerin dönemleri fazla uzun sürmemiştir. Filmler sanatsal kulvarda değerlendirilemeyecek niteliktedir.

²⁸ Adanır, *Sinemada Anlam ve Anlatım*, 165-166.

²⁹ Uzdu, *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 1171.

1.5.4. Türk Sinemasında Auteur Yönetmenler

Auteur kuramın öncülerinden Andrew Sarris'in "Notes on the Auteur Theory in 1962" başlıklı makalesine göre, auteur yönetmen üç özellikle diğer film yapan yönetmenlerden ayrılmaktadır: Teknik yetenek, fark edilebilir kişilik ve içsel anlam. Auteur yönetmen, esere, üslubu, dili ve işçiliğiyle, imzasını koyan yönetmendir.³⁰ Türk sineması tarihinde, yönetmenlerin auteur olarak nitelendirilmesi 1990'lar ile başlamıştır. Bu dönem ile birlikte şablonik, ezbere dayalı, gişe kaygısı taşıyan yapımlar ve kolay senaryolar dönemi geride kalmıştır. Ortaya çıkan eserler, nitelikli, sanatsal yönü ağır, oyunculuk, senaryo ve teknik anlamda ayakları yere basan işlerdir. Belki de bu dönemi sinemamızın yenilenmeye başladığı dönem olarak tanımlamak doğrudur. Nuri Bilge Ceylan, Zeki Demirkubuz, Yeşim Ustaoglu ve Derviş Zaim gibi yönetmenler, bu yıllarda, hem yurt içinde ilgiyle karşılanmış hem de uluslararası festivallerden büyük ödüller almıştır. Ülke için gurur kaynağı, sanat tarihimiz açısından ise umut vadeden yıllardır bu yıllar. Derviş Zaim ilk filmi *Tabutta Rövaşata*'yı bu dönemde çekmiştir. Zaim, yeni sinema anlayışının dikkat çeken, ilgiyle izlenen, önem atfedilen yönetmenlerinden biri olarak o yıllarda, ilk filmiyle ilgi görmüştür.³¹

1.6 Sinema ve Medeniyet İlişkisi

1.6.1. Medeniyet Nedir?

Medeniyetin tarihi insanlık kadar eski mi bilinmemektedir. Bugün Göbeklitepe'de yapılan kazı çalışmaları, medeniyet birikiminin bilinenden çok daha eski tarihlere dayandığını göstermektedir. Kavram olarak medeniyetin de hala üzerinde çokça tartışılmaktadır. Arapça bir kelime olan 'medine' kelimesinden türeyen medeniyet sözcüğü, şehirleşmek ve şehir hayatını kabul etmek olarak tanımlanabilir.³² Kelimenin civilization olarak kullanımı ise 17. yüzyılda karşımıza çıkmaktadır. Bu vakte kadar özellikle Avrupa'da police kavramı kullanılmakta, bu tanım da şehirliliği, nezaketi,

³⁰ Elçin Akçora, "Auteur Kuramı Perspektifinden Derviş Zaim Sineması" (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Ordu Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2015), 4.

³¹ A.g.e., 22.

³² Ziya Kazıcı, *İslam Medeniyeti ve Müesseseleri Tarihi*, 17 bs. (İstanbul: Marmara Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Vakfı Yayınları, 2016), 17.

zarafeti ifade etmektedir.³³ Terry Eagleton’a göre kültür “sanatsal ve düşünsel eserler toplamı, ruhsal ve düşünsel gelişim süreci, insanların yaşamına yön veren değerler, gelenekler, inançlar ve simgesel pratikler, bütün bir yaşam tarzı” anlamına gelebilir.³⁴ Kültürün değerler, uygarlığın ise gerçeklik olarak görülebileceğini fakat her ikisinin de normatif ve betimleyici anlamda kullanılabileceğini söylemektedir.³⁵ Teoman Duralı’ya göre ise kültür “Bir veya birkaç merkez inanç etrafında yahut altında tutarlıca temerküz ettiğini tasavvur edebileceğimiz belirli inançlar bütünlüğüdür”. Medeniyet ise “Bu inançların dayandığı en temel yahut belirli az sayıdakilerden türemiş başka bir inançlar kümesi, akrabası olan yahut onlarla birlikte oluşturduğu daha üst ve kapsayıcı kültür topluluğu seviyesidir”.³⁶

Zygmunt Bauman’a göre “medeniyetler güzelliğe duyulan açlıktan” neşet etmiştir. Fakat bugüne bakıldığında, modern dünyanın gidişatı içindeki mevcut tablo, doyumsuzluğa işaret etmektedir.³⁷ Yukarıda bahsettiğimiz, şehir, şehirlilik, nezaket iyi davranma gibi kavramı karşılayan çeşitli ifadeler aslında Bauman’ın güzellik kavramıyla açıklamaya çalıştığıyla örtüşür mahiyettedir. Bununla birlikte bugün medeniyet kavramı üzerine kafa yoran birçok düşünür, medeniyeti, şehir, imparatorluk ve din kavramlarıyla ilişkilendirmektedir.³⁸ Medeniyet kavramının bugünkü anlamıyla tartışılması ve popülerlik kazanması Samuel Huntington’un 1993 yılında yayınlanan “Medeniyetler Çatışması” başlıklı makalesi ile olmuştur.³⁹ Tüm dünyada farklı eksenlerde cereyan eden tartışmalar, genellikle ‘nezaket, şehirlilik ve iyilik’ten neşet eden medeniyet kavramının çok uzağına düşen ‘çatışma’ söylemiyle birlikte ilerlemiştir.

İbn Haldun’a göre zayıf medeniyetler güçlü medeniyetleri taklit eder. Burada kimin güçlü olduğunun neye göre belirlendiği sorusu önem kazanmaktadır. Güç dediğimiz

³³ Cemil Meriç, *Umrandan Uygarlığa* (İstanbul: İletişim Yayınları, 2006), 81.

³⁴ Terry Eagleton, *Kültür*, çev. Berrak Göçer (İstanbul: Can Yayınları, 2019), 15.

³⁵ A.g.e., 23.

³⁶ Ş. Teoman Duralı, *Felsefe-Bilimin Odağında Metafizik* (İstanbul: Şule Yayınları, 2019), 105.

³⁷ Zygmunt Bauman, *İskarta Hayatlar Modernite ve Safraları*, çev. Osman Yener (İstanbul: Can Yayınları, 2018), 143.

³⁸ Şener Aktürk, “Braudel’den Elias’a ve Huntington’a “Medeniyet” Kavramının Kullanımları”, *Doğu Batı Dergisi*, S. 41(2007): 171.

³⁹ Aktürk, *Doğu Batı Dergisi*, 148.

olgu, tarihin farklı dönemlerinde farklı tanımlanagelmıştır. İslam dünyası kültürel ve manevi değerleriyle, Batı teknik, askeri ve ekonomik değerleriyle güçlüdür. Güç denklemi kazananı belli olmayan bir belirsizlikle sürmektedir.⁴⁰ Fakat Batı'nın ekonomik ve teknik anlamdaki gücü, bugün baskın olarak hissedilmekte ve dünyanın onu taklitteki ana meselesi olarak öne çıkmaktadır.

1.6.2. İslam Medeniyetinin Doğuşu

İslam'ın ortaya çıktığı (M.S. 7. yüzyıl) dönemde Arap Yarımadası hayranlık uyandıracak bir kültüre ve medeniyet birikimine sahip değildir. İslam medeniyetinin doğduğu yıllarda Fars ve Roma gibi dünya tarihinde adı her daim kalın harflerle yazılan iki büyük ve köklü medeniyet hüküm sürmektedir. Arap Yarımadası her iki medeniyete coğrafi olarak yakın bir noktada bulunmaktadır, fakat her iki medeniyetin etkisinden de uzaktır. Bu durum bir bakıma, İslam'ın kendi medeniyet kodlarını özgür bir ortamda geliştirmesine vesile olmuştur. Söz konusu durumun getirisi olan 'kendine özgülük' İslam medeniyetini eşsiz değerde bir konuma taşımaktadır.⁴¹ İslam'ın ortaya çıktığı ve hüküm sürdüğü ilk yüzyılında, Arap aşiretlerinin başarılarının tarihe kayıt düştüğü bilinmektedir. Fakat sonrasında bu rolü devretmek durumunda kalacaklardır. 9. yüzyılda yaşamış önemli düşünürlerden Cahız, Türkleri kaba bulup onlarla alay etse de İslam'ın ilk yüzyılından sonraki dönemindeki taşıyıcılığını bu millet yapacaktır. Gerek Selçuklu ve gerekse Osmanlı'nın gösterdiği askeri, iktisadi, fikri ve sanatsal yükseliş onları Batı tarafından da 'büyük' unvanlı yapmıştır. Artık İslam'ın ve medeniyetin taşıyıcısı Türklerdir.⁴² Fetihler yoluyla geniş coğrafyalara yayılan İslam medeniyeti, Orta Asya'da gösterdiği etkinlikle büyük bir aydınlanma dönemi yaşanmasının önünü açmıştır. Bu coğrafyada oluşan medeniyet havzası Teoman Duralı'ya göre "felsefileşmiş bir medeniyet'tir.⁴³ 750-1150 dönemi İslam medeniyetinin altın çağı olarak adlandırılmaktadır. Felsefe, bilim (özellikle icatlar), coğrafya, şehircilik, mimari ve edebiyat alanında dünyanın hiçbir döneminde yaşanmamış bir aydınlanma yaşanmıştır bu dönemde. İslam düşüncesi de tüm bu

⁴⁰ Recep Şentürk, *Açık Medeniyet* (İstanbul: İz Yayıncılık, 2014), 192.

⁴¹ İbrahim Kalın, *Ben, Öteki ve Ötesi* (İstanbul: İnsan Yayınları, 2016), 44.

⁴² Fernand Braudel, *Uygurlukların Grameri*, çev. Mehmet Ali Kılıçbay (İstanbul: İmge Kitabevi, 1996), 77.

⁴³ Duralı, *Felsefe-Bilimin Odağında Metafizik*, 137.

entelektüel çaba ile yan yana sürdürülmüştür. Bu kültür baharı, Cengiz Han'ın 1219'da başlattığı istilaya kadar sürmüştür.⁴⁴

1.6.3. Çatışan İki Medeniyet: Doğu ve Batı

Modernite ifadesinin ilk kullanımı Roma dönemine kadar uzanmaktadır. Romalılar yeni bir din kabul edip Hristiyan olduktan sonra kendilerini modern olarak adlandırmayı seçmişlerdir. Geride kalan, kendi ulaştıkları aşamaya henüz ulaşamayanları ise pagan olarak tanımlamaktadırlar. Yani ilk modernler, kendilerini eski olanla kıyaslamakta ve önde konumlandırmaktadır. Modernite kavramı o dönemlerden itibaren içinde yeniyi ve ileriye dönük bir anlam ihtiva etmektedir.

Bugün kapsamı çok daha genişleyen bu kavram, 16. yüzyıldan bugüne siyasal, kültürel ve toplumsal anlamdaki değişimi ve eski olandan farklıyı işaret etmektedir.⁴⁵ Bu nedenle modern dönem, Doğu ve Batı medeniyetleri arasında bir çatışmanın da doğduğu dönem olarak önümüzde durmaktadır. Modern döneme kadar vücut bulan medeniyetler, her biri içinde doğduğu toprağın, kavmin gelişim özelliklerine göre şekillenmiş ve belli bir istikamet üzerinde devamlılık göstermiştir. Farklılıkları belirgin olan bu çeşitlilik içindeki medeniyetler 'çatışma' merkezinde değerlendirilmemektedir. Aralarında seviyenin gözetildiği bir etkileşimin bulunduğu düşünülmektedir. Batı'da Aydınlanma ile başlayan, maddeyi de manayı da içine alan zihni değişiklikler, Doğu ve Batı medeniyetleri arasında bugünkü ters konumlanışın ana kaynağıdır. Batı medeniyeti yeniyi geçiş ile birlikte kendilerinininki dışında kalanı 'geride' olarak tanımlamaktadır. Göz hizasını reddeden bu yaklaşım, bu üstten bakış, uzlaşma zeminini ortadan kaldırmaktadır. Ananeyi reddeden, temel üstün prensip olarak aklı merkezine alan Batı medeniyeti, Doğu'nun karşısında konumlanmaktadır.⁴⁶ Çünkü, Habermas'ın 'büyüden arındırma' olarak da tanımladığı

⁴⁴ S. Frederick Starr, *Kayıp Aydınlanma*, çev. Yusuf Selman İnanç (İstanbul: Kronik Kitap, 2019), 44- 45.

⁴⁵ Hasan Bülent Kahraman, *Kültür Tarihi Affetmez* (İstanbul: Agora Kitaplığı, 2004), 78-79.

⁴⁶ Mustafa Tahralı, *Çağ ve Hakikat René Guénon Seçme Makaleler ve Yorumlar* (İstanbul: Kubbealtı Neşriyat, 2018), 128-129.

rasyonelleştirilmiş ideal, geleneksel düşüncenin hakim olduğu Doğu toplumları ve sahip oldukları medeniyette henüz yoğunluklu olarak etkili değildir.⁴⁷

Peki, medeniyetin taşıyıcısı olan gelenek, olumlanmayı hak etmekte midir ve her zaman iyi midir? Mehmet Akif Çeç, geleneğin iyi yanlarını ‘alma’ yaklaşımını modernist bir bakış olarak yorumlamaktadır. Ona göre “geleneğin iyi yanları” yoktur çünkü zaten ayıklanmış ‘iyiler’ toplamına gelenek denmektedir.⁴⁸ Gelenek iyiliği/iyiyi, modern çağ ise ulaşılması imkansız, sınırları muğlak özgürlük ve mutluluğu öne çıkarmaktadır. Eagleton’a göre seküler modernliğin ‘Tanrı’nın ölümü’ ile açtığı gediğin kapatıcısı kültür olabilir. Çünkü ‘kültür’ ve dini bir terim olan ‘kült’ arasında etimolojik akrabalık vardır.⁴⁹

1.6.4. Üç Medeniyet Havzasında Türkler

Bugün, Rönesans ve Reform hareketleriyle başlayan modern Batı medeniyetinin etkisi sınırlarını aşmış, tüm dünyayı kuşatmıştır. Arnold Toynbee’nin deyişiyle, “Batı, üç asır içinde, mevcut 26 medeniyetten 16’sını yok etmiş, 9’unu ise fosilleştirmiştir”. Bugün İslam coğrafyasında yeni kuşaklar, öz değerlerinden uzak, küreselleşme ve yıkıcı modernleşmenin etkisi altındadır. Sanatsal, toplumsal, siyasi ve fikri hayat bir kısır döngü içindedir. Küreselleşme, Müslüman dünyanın, Türk-İslam medeniyeti havzasının öz medeniyetleri ile arasında büyük boşluklar oluşturmuştur. Türkiye özelinde ise tarihin şekillenişine uzun yüzyıllar özne olarak yön veren Osmanlı’nın çöküşü, fikri ve sanatsal anlamda yeni üretimlerin kısırlaşmasına yol açmıştır.⁵⁰

Bu topraklarda iki yüz yıldır medeniyet krizi yaşanmakta ve bu durum toplumsal hayattan sanata kadar birçok alanda kendini göstermektedir. Bu krizin başlangıcı ise Türklerin ikinci kez medeniyet değiştirmesine tekabül etmektedir. Osmanlı’nın son yüzyılında işaretleri görülen Batılılaşma temayülü cumhuriyetin kurulması ile kabule dönüşmüştür. Ziya Gökalp’in deyişiyle Türkler iki kez medeniyet değiştirmişlerdir.

⁴⁷Jürgen Habermas, *İletişimsel Eylem Kuramı*, çev. Mustafa Tüzel (İstanbul: Alfa Yayınları, 2019), 296.

⁴⁸ Mehmet Akif Çeç, “Gelenek 'Geçmiş' Değil, Geçmemiştir”, *Star Gazetesi Açık Görüş Eki*, 15 Nisan 2018, 6.

⁴⁹ Eagleton, *Kültür*, 121.

⁵⁰ Gülşen, *Hakikatin Sineması*, 4.

Tarihleri boyunca üç ayrı merhale içinde birbirine benzemeyen üç ayrı medeniyet dairesine girmek zorunda kalmışlardır. Kavmî devlet döneminde aksâ-yı şark, sultanî devlet devrinde şark, millî devlet devrine geçtikleri sırada da garp medeniyetine dahil olmuşlardır.⁵¹ Buna göre Doğu medeniyet dairesinde bulunan Türk-İslam medeniyeti terk edilmiştir. Yerine ikame edilen Batı medeniyetini kabulleniş, kök ile ilgili ciddi bir soruna işaret etmektedir. Bu nedenle oluşturulan bu yeni medeniyetin içinde İslam diniyle beraber bir Türk harsının oluşturulması elzemdir.⁵²

1.6.5. Doğu Toplamları ve Sinema

Doğu ve Batı'nın birbirine olan konumlanması tarihi şekillendirmektedir. Bugünkü mevzubahis medeniyetler çatışması, siyaset gibi felsefe ve sosyolojinin de ana konularından biridir. Pozitivist bakışa sahip düşünürler genellikle Doğu'nun Batı nazarındaki konumlanışını benzer şekilde görmeye meyillidir. Recep Şentürk buna farklı felsefî yaklaşımlara sahip iki düşünür olan Marx ve Comte üzerinden örnek vermektedir. Çünkü söz konusu Batı-Doğu ilişkisi olduğunda, fikirlerinin örtüştüğü görülmektedir. Her iki düşünüre göre de Doğu, Batı'nın 'öteki'sidir. Doğu'yu durağan ve ilerleme yeteneği olmayan bir medeniyet olarak tanımlamaktadırlar. Dahası geri ve despot olmak onlara göre Doğu'nun diğer özelliklerindendir.⁵³

Doğu toplumlarının modernleşme süreçleri Batı'dan bağımsız biçimde gerçekleşmemiştir. Batılıların Doğu toplumları üzerindeki çalışmaları, çıkarım ve yorumları süreci etkilemiştir. Batılıların tespitlerinin sosyal bilimlerde önemli bir başlık olduğu gerçeğini yadsıyamayız. Peki, Doğu toplumları, medeniyetleri değişim yaşarken kendi toplumlarını nasıl gözlemlemiştir? Oluşan bu yeni fotoğrafa bakarken ne görmüş, edimlerini nasıl yorumlamışlardır? Ve tabii en önemlisi: Ne kadar objektif olabilmişlerdir? Bu konunun önemli bir başlıktır zira, kendini düşünsel ve sanatsal olarak ifade etme gayretinde olan bir toplum, öncelikle kendini nerede konumlandığına dair bir duruş ortaya koymak durumundadır. Türkiye özelinde meseleye mercek tutacak olursak, aydınların, konumlanma bahsinde iki uçta yer aldığını söyleyebiliriz: Batılı aydınlar ve ülke içine dönük olanlar. Batılı aydınlar,

⁵¹ Ziya Gökalp, *Türkçülüğün Esasları* (İstanbul: Kültür Bakanlığı Yayınları, 1975), 50.

⁵² A.g.e., 41.

⁵³ Şentürk, *Açık Medeniyet*, 205.

Doğu toplumları için yapılan yorumları mutlak doğru kabul etmektedir. Aralarında Batı'nın getirdiği argümanlara tereddüt ile yaklaşanlar yok değildir ama azınlıktadırlar. Maalesef bugün de sert tartışmalarla devam eden bu durum, Türkiye fikir ve sanat hayatının hep iki uçta bulunmasına sebebiyet vermiştir.⁵⁴

Cumhuriyetin kurulması ile birlikte görünür biçimde kendini hissettiren Batılaşma, modern Türkiye'nin sanat ve tarih anlayışına da yansımıştır. Örneğin Türk sineması, tarihinin yarısını kapsayacak uzunlukta bir süre, kendi tarihi kodlarının, medeniyet birikiminin, mevcut potansiyelinin çok uzağında filmler üretmiştir. Batı'nın aynası olarak nitelendirilebilecek bu üretimler ile yerli yaşam biçimi ve öncelenen değerler arasında bir doku uyumsuzluğu sorunu kendini göstermektedir. Toplumun giyim kuşam biçiminin, inancının yansıtılması bu soruna verilebilecek örneklerden biridir. Yerli filmlerde, namazın hatalı kılınması, sabah ezanının güneş doğduktan sonra okunması, evde ayakkabı giyilmesi gibi dini ve örfi ritüellerin yanlış uygulamalarına sıklıkla rastlanmaktadır. Yakın dönemdeki film üretimlerinde ise bu konulara yaklaşım umut vadetmektedir.

Francis Fukuyama dünyaca ünlü kitabının başlığını 'Tarihin Sonu' olarak seçmiştir. Bunu söylerken hangi tarihin sonundan bahsetmektedir? Tüm dünya bu tezi içselleştirmiş midir? Hamid Dabaşı'ye göre Batı kendi hikayesinin sonuna gelmiş olabilir ama Doğu bu ezbere teslim olmamalıdır. Bu ön kabulle hareket etmek durumunda değildir, zira hikayesi henüz anlatılmamış olandır. Üçüncü Dünya Sineması'nın sesi bu hikaye için yükselmektedir.⁵⁵ Dünya ana akım sinemasının baskın gücü ve yayılımı dışında gelişen sinema, 1980 sonrasında büyük atılımlara imza atmıştır. Özellikle Latin Amerika, Afrika, Kore, Japonya, Çin ve İran sineması, tüm dünyada hayranlık ve ilgiyle izlenen filmler üretmiştir.⁵⁶ 'Öteki' dünyanın sanatsal kımıldanışı yanında Batılı sanat üreticilerinin bugün içine düştükleri hayal kırıklığı da konu edilmeye değerdir. Artık ana akımda kendini tekrar eden, idealleri

⁵⁴ Kurtuluş Kayalı, *Sinema Bir Kültürdür* (İstanbul: Tezkire Yayınları, 2015), 27.

⁵⁵ Hamid Dabaşı, *Filistin Sineması ve Bir Ulusun Hayalleri*, çev. Osman Akınhay (İstanbul: Agora Kitaplığı, 2009), 65.

⁵⁶ Gülşen, *Hakikatin Sineması*, 15.

zayıf bir sinema vardır. Barış Kılınç'a göre, Avrupa sinemasının seçkin yönetmenlerinden Michael Haneke'nin sineması buna çarpıcı bir örnektir.⁵⁷

1.6.5.1. İki Müslüman Ülke Örneği: Mısır ve İran

Dünya sinema tarihi içinde iki Müslüman ülkenin sineması öne çıkmaktadır. Bunlardan ilki Mısır sinemasıdır. Mısır, sinema sanatının icra edildiği ilk yıllardan itibaren bu alanda yapımlar ortaya koymuş bir ülkedir. İlk sinema salonu epey erken bir dönemde, 1900'de, ilk film stüdyosu ise 1925'te açılmış, film üretimleri seri biçimde başlamıştır.⁵⁸ Sinemada sessiz dönemden sesli döneme geçilmesiyle birlikte, sazlı, sözlü, dansözlü, melodram ağırlıklı Mısır filmleri büyük rağbet görmüştür. Mısır sineması sadece Mısır'da değil, Ortadoğu ve yapımların ulaştığı tüm Müslüman coğrafyalarda etkinliğini hissettirmiştir.⁵⁹ İlk dönem Mısır filmleri, Türkiye'deki sinema seyircisi üzerinde de büyük etki bırakmıştır. Öyle ki Mısır filmlerinin bu kadar ilgi görmesi Türkiye'de halkın sinemaya gitme alışkanlığını bile etkilemiştir. Halk, Mısır filmlerine bu kadar alaka gösterince yerli sinemacılar da Mısır filmlerine benzeyen film projeleri geliştirmiştir. Kısa zamanda yerli melodramlar Mısır filmlerinin önüne geçmiştir. Sinema tarihimizin en verimli dönemlerinden biri olan Yeşilçam'ın doğuşunda bu dönemin katkısı vardır. Yeşilçam dönemi, Türk sinemasının ilk büyük gişe rakamları aldığı, seyircinin sinemayı benimsediği ve yücelttiği dönemdir. Aslında halkın talebi ile başlayan bu eğilim, Türk sinema sektörünün büyümesine etki etmiştir.⁶⁰ Mısır'ın sinema tarihi köklü olsa da Mısır sinemasını, ana akım dışına çıkmış, özgün eserler veren bir sinema olarak tanımlamak güçtür. Fakat Türk sinemasını etkileme ve yönlendirmesiyle önemli bir noktada durmaktadır.

İslam dünyasından ele alacağımız bir diğer ülke İran'dır. Sinema konusunda ülkenin tarihsel arka planı ve bugünkü mevcut durumu, Mısır'inkinden epey farklıdır. Oluşturduğu özgün dil, tüm dünyada saygın bir yer edinmesine sebep olmuştur. 1979

⁵⁷ Barış Kılınç, *Michael Haneke Filmleri, Modern Uygarlığın Hayal Kırıklıkları* (İstanbul: Literatürk Academia, 2014), 43-45.

⁵⁸ Birgül Alıcı, "Ortadoğu'nun Hollywood'u: Mısır Sineması", *Süleyman Demirel Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, S.26 (2017): 47.

⁵⁹ A.g.e., 50.

⁶⁰ Alıcı, *Süleyman Demirel Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 64-65.

İran İslam Devrimi öncesinde İran sineması, Hint, Arap ve az evvel bahsettiğimiz Mısır sinemasından birçok anlamda izler taşımaktadır. Entelektüel sinema ülkede, 1962 sonrasında kendini göstermeye başlamıştır. Değişimin ayak sesleri bu dönemde duyulur olmuştur.⁶¹ 1986’da İran’a sinema alanında dünyanın en prestijli sinema ödülü olan Cannes’dan bir ödül gelmiştir: Yönetmen Abbas Kiyarüstemi’nin *Arkadaşımın Evi Nerede?* isimli filmine. Ardından Naser Tavgai’nin yönetmenliğini üstlendiği *Hurşit Reis* isimli film, Locarno Film Festivali’nde ödüle layık görülmüştür.⁶² Bu dönem Yeni İran Sineması (Iranian New Wave) olarak adlandırılmaktadır. Bugünün muteber sinema kamuoyu, farklı niteliği nedeniyle Yeni İran Sineması’nı önemli, seçkin bir yere koymaktadır. Çünkü bu dönem İran sineması, oluşturduğu yeni dil ve söylem ile dünya üzerinde hakim olan ‘ana akım’ sinemadan oldukça farklı bir yerde durmaktadır. Bu farklılık kültürel ve ahlaki bir temele dayanmaktadır. Sinema araştırmacıları ve eleştirmenler bu yeni, müjdeleyici, bambaşka yapı karşısında hak teslimi davranışını benimsemiştir.⁶³

Bu dönem filmlerinde İran kültürünün kendine has dokusu kendini göstermektedir. Yerelden kaynağını alan küçük insan hikayeleri evrensel bir dile ulaşabilmekte ve dünyanın her yerinden izleyicinin beğenisini kazanmaktadır. İyi sinema takipçisi herkesin muhakkak izlediği Mecid Mecidi’nin *Cennetin Çocukları* filmi örneğinde olduğu gibi basit ama etki gücü yüksek senaryolar yazılmıştır.

Dünyanın neresinde olursa olsun izleyici için sinema perdesinde izleme şansı bulduğu büyümlü dünya, filmin çekildiği kaynak ülkenin sosyokültürel yapısını da merceğe aldığı bir alandır. Sinema ticari anlamda çok önemli ve büyük bir sektör olduğu kadar, kültürü aktarıcı, yoğurucu, dönüştürücü ve yönlendirici özelliğe de sahiptir. Ayrıca yaygınlığı itibarıyla değerlendirildiğinde, bu aktarımın en hızlı ve etkili biçimde yapıldığı sanatlardan biri olduğu görülecektir. İranlı yönetmenler, içinden çıktıkları toplumun değerlerini sanatlarında göstermek için takdir edilesi bir gayret içindedir. Üstelik yaptıkları filmler bu kadar çok yerel unsuru içinde barındırıyor olmasına karşın uluslararası düzeyde kabul görmüş ve alkışlanmıştır.

⁶¹ Cihan Aktaş, *Şark’ın Şiiri: İran Sineması* (İstanbul: Kapı Yayınları, 2005), 6-7.

⁶² Mahrokh Shirin Pour, *Tarihsel Gelişimin Işığında İran Sineması* (İstanbul: Es Yayınları, 2007), 130.

⁶³ Mustafa Sözen, “İran Yeni Dalga Sinemasında Varoluşsal Temalar...”, *Selçuk İletişim*, C. 7, S. 3 (2012): 219.

Aslında her film, yönetmenin biricik dünyasından neşet etmektedir. Fakat sanatçının kişisel dünyasını görselleştirerek aktardığı yapımlar, içinden çıktıkları toplumun da yansımasıdır. Bu yapımlar sadece bir ülkenin değil bir coğrafyanın, medeniyetin de dilidir. Sosyokültürel alanda hareket eden sanatçıların bir avantajı da tarihsel arka plandaki çok katmanlılığı eserlerine yansıtıyor olmalarıdır. Buna belki din unsurunu da eklemek doğru olacaktır. Çünkü tarihin şekillenmesinde, medeniyetin oluşumunda dinin payını göz ardı etmek mümkün değildir. İran sinemasında genel olarak yalın ve gerçek bir dil kullanılmaktadır. İnsani olan değerlidir, evrensel yasalar altı çizilmesi ve doldurulması gereken önemli unsurlardır. Örneğin masumiyet insan doğasını anlatmada en çok kullanılan kavramlardan biri olarak öne çıkmaktadır. Mekan, dekor, kostüm, müzik gibi tamamlayıcı unsurlar ve arka fon olarak kullanılan tüm detaylar, dün ve bugünün İran'ını duyumsatmada oldukça başarılıdır.⁶⁴

İran'ın yakaladığı başarıda, kullandığı kendine özgü dil ve kültürel bir arka planı olan estetik unsurlar öne çıkmaktadır. İranlı sanatçılar minyatür, nakış, renk ve desenlerin yer aldığı süsleme sanatlarını ve şiiri hayatın akışı içindeki gerçek yerleriyle beyaz perdeye yansıtmışlardır. Burada akış içindeki gerçeklik vurgusu önemlidir. Zira birçok yerli sanatçı, bu öğeleri egzotik bulduğu için eserlerine dahil edebilmektedir. Bu unsurları 'malzeme' olarak görüp modern sanat eserinin içine boca eder, adeta yağmalarlar. Çıkan sonuç çoğu zaman zayıf ve muğlaktır. Bu yapımlara dışarıdan (Doğu dışından) bakış ise yer yer pejoratifdir.

Prof. Dr. Hamid Dabaşı yeni dönem İran sanatını "Estetik bir haz eylemi olarak değil bizatihi nefes alıp vermek kadar hayati bir şey" olarak tanımlamaktadır. Dabaşı ayrıca estetik kuramında gereğinden fazla boğulmayı eleştirmektedir. Hatta sanatın estetik kaygılarının yüklediği vazifenin, sanatçıyı amacından uzaklaştırabileceğine dikkat çekmektedir. 'Küçük hikaye'nin katmanlılığı, basitin gücü, yerelin evrensele ulaşmadaki başarısı aslında biraz da buradaki nüans ile alakalıdır.⁶⁵

⁶⁴ Ufuk Uğur, "İran Yeni Dalga Sineması ve Majid Majidi'nin Cennetin Çocukları Filmi" *Ordu Üniversitesi Sosyal Bilimler Araştırmaları Dergisi*, C. 2, S. 7 (2017): 335-338.

⁶⁵ Hamid Dabaşı, *İran Sineması*, çev. Barış Aladağ ve Begüm Kovulmaz (İstanbul: Agora Kitaplığı, 2004), 150.

1.6.5.2. Dört Büyük Yönetmen

Bu başlık altında, Doğu'nun hikayesini anlatma yolunda çabaları olan, biçim ve içerik alanında üstünlükleri uluslararası alanda kanıtlanmış, eserleri etkileyici bir yekün olarak önümüze duran dört yönetmenin sinema anlayışı üzerinde duracağız.

a) Sergei Eisenstein

Özgün dil oluşturma adına ciddi gayretler barındıran çabadan bahsedince akla ilk gelen örneklerden biri kuşkusuz ünlü Rus yönetmen Sergei Eisenstein'dır. Yönetmen sanat deneyimlerini aktardığı *Bir Sinemacının Düşünceleri* isimli kitabında günümüzün uygarlık zincirini eleştirerek hem coğrafi hem manevi anlamda bir 'kaçış'ın mümkün olmayışından bahsetmektedir. "Uygarlık zinciri, Ritz otellerinin peşi sıra Avrupa'dan Amerika'ya, tropikal diyarlardan sonsuz buz çöllerine dek uzanıyor. Hava yollarının da gelişmesiyle artık coğrafi kaçış anlamını yitirdi. Evrim yoluyla kaçış geçerliliğini saklıyor ancak" diyen yönetmen kaçacak tek yerin 'mutlu çocukluk' olduğu tespitini yapmaktadır. Ona göre ancak, bu 'çocukluğa doğru gerileme' heyecanlı ve güzel görünüşleri yansıtabilir. Buradaki çocukluk vurgusu bireyin biyolojik periyodundaki zaman olarak algılanmamalıdır. Çocukluk, aile kavramının en yoğun duyumsandığı dönem olarak imlenmelidir. Toplumun yapı taşı olarak kodladığımız ailenin gelenek ile olan güçlü bağları, çocuğun köklerine dair anılarını kapsamaktadır. Geleceğe de yön veren bu birikim kökten bağımsız düşünülmemelidir.⁶⁶ Eisenstein sanatta 'düşünce açısını genişletmek'ten bahsetmekte, bunu, sorunları aydınlatmada bir yöntem olarak görmektedir. Fakat önemli bir husus daha vardır. Tüm bunları yaparken "Michel-Ange'ın ölümsüz fresklerini zevkle seyretmeye devam edeceğimizi" de vurgulama ihtiyacı duymaktadır yönetmen. Çünkü oluşturulması istenen muhayyel yeni sanat, ancak kolektif bir çaba sonucunda yeni boyutlar kazanabilecek, belki de devleşecektir. ⁶⁷ Eisenstein'a göre Uzak Asya tüm sanatsal arka planıyla aslında sinema için çok verimli bir alandır. Japonların geleneksel şiiri Haiku'yu, bir Japon halk tiyatrosu türü olan Kabuki'yi incelemeye alması, bunun yeni bir sanat rejimi olduğunu

⁶⁶Sergey Ayzenştayn, *Bir Sinemacının Düşünceleri*, çev. Azmi Arna (İstanbul: Yol Yayınları, 1975), 124-125.

⁶⁷ A.g.e., 157.

düşünmesi, bu odaklanma üzerinden bir dil kurgulama gayreti olarak görülmektedir.⁶⁸ Daha çok biçim alanında yaptığı çalışmalarıyla adından söz ettiren yenilikçi sanatçının, Doğu sanatlarını sinema dili oluşturma imkanı olarak kullanma ideali, teori düzeyinde kalsa da yönetmenin Kabuki, sirk gösterileri gibi kültürel etkilenimleri, birçok Batılı sanatçıyı da etkilemiştir.⁶⁹

b) Andrey Tarkovski

Yine büyük Rus yönetmenlerden biri olan Andrey Tarkovski de sinemada dil oluşturma konusunda ciddi bir entelektüel performans ortaya koymuştur. Tarkovski sinemasının dili, tinsel ve iç dünyaya dönüktür. “İlerleme bizi doğru yere götürüyor mu?” diye sormaktadır. Bugün ruhun köksüzleştiğini düşünen yönetmen ruhun gelişimi için de çaba sarfedilmediğini söylemektedir. Maneviyatı önemsemesinin en önemli nedeni, o olmadığına geriye kalanın baskı ve şiddet olduğunu görmesidir.⁷⁰ Tarkovski’e göre insanlığı kurtarabilecek tek şey vardır: İnanç. Hatta insana ait olan yegane unsurun bu olduğunu, başka gerçekliğin olmadığını savunmaktadır.⁷¹ Ona göre modern Batılı anlayış çok akılcıdır ve varoluşun anlamını pragmatist olarak benimsemektedir. Doğu felsefelerinde ise varoluş, derin düşünme ve insanın kainatla kaynaşmasını esas mesele olarak görmektedir. Sanat düşüncesi pozitivistliğe reddiye gibidir.⁷² Yönetmen, içindeki hakikat arayışını sanat anlayışında bir damar olarak benimsemiştir: “Sanat bir yakarma, bir dua biçimidir ve insan yalnızca duasıyla yaşar.”⁷³ “İnsanlara insan olduklarını daha çok hatırlatmalıyız” der Tarkovski. Yönetmenin sanat alanında ortaya koyduğu *Andrey Rublev* (1969), *Solaris* (1972), *Ayna* (1975), *Nostalji* (1983), *Kurban* (1986) gibi yapıtlar bu sözünü karşılar niteliktedir. Yaptığı filmler adeta varoluş sorgusunun aracına dönüşmüştür.⁷⁴

⁶⁸ Zişan Kürüm, “Sinemanın Modernizminden Söz Etmek Mümkün Müdür?”, *Moment Dergi*, C. 3, S. 2 (2016): 527.

⁶⁹ Adanır, *Sinemada Anlam ve Anlatım*, 143.

⁷⁰ John Gianvito (Der.), *Şiirsel Sinema Andrey Tarkovski*, çev. Ebru Kılıç (İstanbul: Agora Kitaplığı, 2009), 107.

⁷¹ A.g.e., 232-233.

⁷² Gianvito, *Şiirsel Sinema Andrey Tarkovski*, 118.

⁷³ Dücan Cündioğlu, *Sinema ve Felsefe* (İstanbul: Kapı Yayınları, 2012), 41.

⁷⁴ A.g.e., 46.

“Havva'nın, bilgi ağacından elmayı koparıp yemesiyle birlikte insanoğlu da sonsuz bir gerçek arayışına mahkum edildi” demektedir. Onun sanat aracılığıyla ortaya koyduğu, insana yeryüzündeki varoluş sebebini göstermektir. Yalnızca bir meta olarak görülmeyen, 'tüketilmek' istenmeyen her türlü sanatın amacı budur yönetmene göre. Belki bunu anlatmak, yeryüzündeki insan adedi kadar çoklukta karşılık beklediğinden, her bireyde farklı yansımaları olacağından, büyük bir açmazdır. Bu yüzden, sanatçıya göre, varoluşa dair sorular sormak ve izahtan arınmış biçimde izleyiciyi sorgulamaya itmek yeterlidir.⁷⁵ “Sanat ancak ahlaki bir ideali ifade etmek adına çaba gösterirse gerçekçidir” demek ve mükemmelliğe ulaşma çabasının sanatçıyı manevi keşifler ve ahlaki ideallere götürdüğünü söylemektedir.⁷⁶

Tarkovski'nin inanç ve ümide yüklediği anlam insanlığın hakikat arayışıyla ilişkilendirilebilir. Çünkü din, sanat ve aşk, hakikat arayışının ana yol göstericilerindendir. Elbette düşüncenin de bu arayışta bir yeri vardır. Düşünce bu üç ana kılavuzdan esinlenmekte ve onları kendine dayanak yapmaktadır.⁷⁷

c) Akira Kurosawa

Sanatçıların öz arayışı yolculuğunda, şablonların dışına çıkma isteklerinde hep özkültürleriyle karşılaşmaları görülmektedir. Bu bir istek olmanın ötesinde bir zorunluluktur adeta. Ünlü Japon yönetmen Akira Kurosawa, son yüzyılın en önemli yıkımlarından biri olan İkinci Dünya Savaşı'nı tüm kötü yüzüyle deneyimlemiş bir sanatçı olarak anlatır kendini. Ondaki bu yaşamış olduğu kötücül, yıkıcı atmosferden, tüm çirkinliklerden kaçış isteği, sanatında bir dönüşüme vesile olmuştur: “Savaş sırasında güzelliklere açtım, onun için kendimi bir bayram yapar gibi geleneksel Japon sanatları arasında buldum. Bu yaklaşım belki de çevremdeki çirkin gerçeklerden kaçabilmek isteğiyle yönlendirilmişti, bilmiyorum”. Sanatçının hayatını anlattığı kitabından alıntı olan bu cümleler, savaşın onun hayat ve sanatına dair olgunluğa

⁷⁵ Andrey Tarkovski, *Mühürlenmiş Zaman*, çev. Füsun Ant (İstanbul: Agora Kitaplığı, 2008), 27.

⁷⁶ A.g.e., 100.

⁷⁷ Özkan Gözel, “Özne, Dil, Hakikat”, *Dîvân Disiplinlerarası Çalışmalar Dergisi*, C. 21, S. 40 (2016): 92.

erişmesine büyük katkı sağladığını ortaya koymaktadır. Sanatçının, Japonlara özgü, maskeli, müzikli ve danslı bir oyun türü olan No'yu ilk kez bu dönemde izlemeye gitmesi ise trajiktir. İnsan mutsuz ve savunmasız haldeyken cenin pozisyonuna geçip kısa süreli rahatlama yaşar. En korunaklı alan olarak gördüğü anne karnına dönüş isteği tüm yaşam boyunca kendini özellikle zor zamanlarda hissettirir. Kurosawa'nın bu yerel oyunu izlemeye gidişi, savaşın yıkımı karşısındaki çaresizliği ve kendi kültürüne sığınma isteği olarak yorumlanabilir. Bir teselli aramaktadır adeta, köklerinden, geçmişinden. O dönemde okumalarını da bu yönde yoğunlaştırmıştır. 14. yüzyıl No tiyatrosunun kurucusu addedilen Zemi'nin sanat teorilerini araştırmıştır. Bununla da kalmamıştır, artık Zemi ve No onda bir tutkuya dönüşmüştür. Haklarında yazılan, bulabildiği tüm kitapları okumuştur. “Aslında herhangi bir siyasi sponsorluğa gerek olmasa bile, savaş sırasındaki militarist ulusal politikalar, sanat ve geleneklerimizi daha iyi anlamamızı sağlamıştır” yorumu dikkate değerdir. Japonların kendi estetik dünyalarıyla gurur duymaları gerekliliği çıkarımı böylesi bir duyuş, hissediş, araştırma ve tefekkürün sonunda çıkagelmıştır. Geçirdiği dönüşüm ve yaşadığı farkındalık ona göre kendini de daha iyi anlamasına yol açmıştır. Bu anlamlandırma, sanatçının özgüveni üzerinde büyük etki yaratmıştır. Kurosawa gibi tüm dünyanın önünde diz çöktüğü bir yönetmenin sanata yaklaşımının şekillenışı, görüldüğü gibi sadece bir kez dönüp köklerine bakması sayesinde mümkün olmuştur.

78

Kurosawa'nın, dünya sinema tarihinde kült olarak kabul edilen filmi *Raşomon* (1950), Venedik Film Festivali'nde ödüle layık görülmüştür. Bu büyük olayı Kurosawa “Uyumakta olan Japon sinema endüstrisinin kulaklarına su dökmek” olarak tanımlamaktadır. Filmin aldığı ödül sadece bu değildir. *Raşomon* daha sonra da pek çok festivalde aday gösterilmiş ve ülkesine ödüller getirmiştir. Bunlardan biri de oldukça prestijli bir ödül olan Amerikan Akademi Ödülü'dür. Dünya sanat kamuoyu *Raşomon*'u ödüllerle taltif ederken Japon sinema eleştirmenleri bu alakanın sebebi üzerine kafa yormakta ve yorumlarda bulunmaktadır. Ortaya çıkan ortak kanaat ise “Batılıların egzotik Doğu'ya olan merakı” olarak özetlenebilir. Kurosawa o zamanlarda bu yorumu/yaklaşımı can sıkıcı olarak bulduğunu dile getirmektedir. Fakat üzerinden geçen süre yönetmenin bu konudaki düşüncesini daha da ileri boyuta

⁷⁸ Akira Kurosawa, *Kurbağa Yağı Satıcısı*, çev. Deniz Egemen (İstanbul: Agora Kitaplığı, 2006), 154.

taşımaktadır. Zira sonrasında bu yaklaşımı korkunç olarak nitelendirecektir. “Neden Japon insanları kendi değerlerinin bilincine varamıyorlar? Neden Batılı olan her davranışı göklere çıkarıp Japonları karalıyorlar? Utamaru, Hokusai ve Şaraku'nun tahta tabletlerle yazdıkları da Batılılar keşfetmeden önce Japonların gözünde hiçbir anlam ifade etmiyordu” diyen sanatçı, aslında en temelde modern çağın tüm dünya insanına dayattığı bakış açısını eleştirmektedir. Yani Doğu toplumlarının kendine yerli oryantalistler olarak bakmasını. Bu bakış, oryantalizmden daha insafsız olabilmekte, hakikati görmeyi ıskalamaya sebebiyet vermektedir. Üstelik bu bakış açısını özümseyen toplumları, fotoğrafı dışarıdan ve daha büyük görme imkanına sahip diğer toplumların gözlemleyip yorumlayışı da onları acıklı bir duruma düşürmektedir. Tarihin ve sanatın mutlak, tek yönlü bir bakışla ele alınması hatalıdır. Farklı bakış, kavrayış, düşüncüler elbette mümkünken ilk bakışın da öze dair olması beklenmez mi? Kurosawa'nın isyanı bu noktada çok haklı görünmektedir. Trajik durumu ‘kavram yeteneksizliği’ olarak tanımlasa da alt metni okumak için irfanî birikim gerekmektedir. Yönetmen kendi halkından gelen bu tepkinin kendisini ümitsizliğe düşürdüğünü de dile getirmek gereği duymaktadır.⁷⁹

d) Abbas Kiyarüstemi

İranlı yönetmen Abbas Kiyarüstemi ise sanat yönelimini, farklı bir sanat dalı ile ilişkilendirmeyi seçmiştir: Şiir ile. Çünkü şiir, irrasyonel olarak tanımlanabilecek dünyanın kapılarını açan, çağrışım alanı geniş bir sanat dalıdır. Kiyarüstemi'ye göre şiir, Batı'da daha çok elitlerin etkinlik alanındadır. Doğu'da ise bunun aksine okuma yazma bilmeyen insanlar uzun uzun şiir dizeleri ezberlemekte, bunları hayatın içinde, onunla bütünleşmiş bir gerçeklik olarak okumakta, duyumsamakta hatta yaşamaktadır. Yönetmenin kendi ülkesinden verdiği şu örnek etkileyicidir: “İran, şairlerin mezarlarının süslendiği bir ülkedir. Televizyon kanallarında tesadüfen gezinirken ezbere okunan, dinleyeni derin ruh katmanlarına sürükleyen şiirlere rastlamak mümkündür”. Kiyarüstemi, çocukluğuna dair hatırladıkları arasında babaannesinin okuduğu şiirlerin geniş yer bulduğunu söylemektedir. Onun bir şeyden şikayet etmek istediğinde veya coşkulu, sevinçli bir anında, şiirler okuduğunu anlatmaktadır. İran'ın farklı toplum tabakalarındaki insanların ortak vasatı sanatsal bir odakta birleşmiştir.

⁷⁹ A.g.e., 196-197.

Adeta bulundukları her ortama değer katan hayat felsefeleri şiiirdir. Yönetmen de kendi payına düşen iş olarak film yapmaktadır. Bu işi yaparken ise teknik noksanlarını telafi etmede fayda sağlayacak bir hazine olarak görmektedir şiiiri.⁸⁰ Yönetmenin şiiirden sinemaya ve oradan da özkültüre uzanan söylemi “Dünyadaki herkesin anlayabileceği bir iş ortaya çıkarmak istiyorsanız kendi kültürünüzün derinliklerine dalın” ifadeleriyle taçlanmaktadır. Fakat Kiyarüstemi kültür ile hemhal olurken yüzeysel yaklaşım hatasına düşme tehlikesini hatırlatmaktadır. Özkültüre dair, tepeden tırnağa her şeyi en ince ayrıntısına kadar öğrenmeyi gerekli kılmaktadır bu yaklaşım. Mekan, fikir, sosyal yaşam, insan hikayeleri, aşklar, acılar, endişeler, yerli olanı tanımada yol gösterici duraklar olarak öne çıkmaktadır. Kiyarüstemi, bazı yönetmenlerin dünyayı dolaşarak bilgi edinmek istediğini, fakat dünyadaki bilginin tamamının kendi toplumunuzda mevcut olduğunu söyleyerek önemli bir tespitte bulunmaktadır. Etrafınızdaki her şeyle ilişki kurun ki işiniz evrensel olsun” diyerek aslında evrensele ulaşmanın en mühim ipucunu vermektedir. Sanatçı, farklılıklara odaklanmak yerine, benzerliklere, ortak deneyimlere baktığını söylerken aslında meselenin çok da girift olmadığını vurgulamaktadır. Çünkü dikkat çeken, üzerine konuşulan, daha çok bizim yaşadığımızdan farklı ve belki istisnai hayatlar olduğundan yönetmenler bu istisnai karakterlerin peşine düşmektedir. Kiyarüstemi ise istisnai anlardaki sıradan hayatları aradığına dikkat çekmektedir.⁸¹ İran sineması sanat kamuoyunda takdir gördükten ve dünya çapında ödüller aldıktan sonra oluşan farkındalık ile ülkenin “büyüleyici imgesi” incelenmeye ve konuşulmaya başlamıştır. Aslında bu durum Batılı sanatçılar için de önemli bir çıkış olarak algılanmıştır. Film yapmanın bilindik yollarının bir kenara bırakılıp eleştirel düşünmenin gerekleri üzerine kafa yorulduğu bir dönem de aslında böylelikle yeni bir ivme kazanmıştır.⁸² Kiyarüstemi “Sinema dolandırıcılıktan başka bir şey değildir. Sinema hakikati asla olduğu gibi vermez” demektedir.⁸³ Ama sinemanın hakikati olduğu gibi vermemesi hakikati aramasına da engel değildir. Zira yönetmen “Önce kalbinizle sonra aklınızla izleyin” diyerek hakikate giden yolun adresini de vermiştir.⁸⁴

⁸⁰ Paul Cronin, *Abbas Kiarüstemi ile Sinema Dersleri* (İstanbul: Redingot Kitap, 2018) 22.

⁸¹ Cronin, *Abbas Kiarüstemi ile Sinema Dersleri*, 49.

⁸² A.g.e., 53.

⁸³ A.g.e., 8.

⁸⁴ A.g.e., 218.

Doğu'nun kültür birikiminin sinemaya aktarımında bu dört büyük yönetmenin katkısı sadece sanat yapıtları ortaya koymakla sınırlı kalmamış, sinema düşünceleri, takip eden dönemlerde birçok sanatçıyı etkilemiştir. Sergey Eisenstein'in biçim alanında yaptığı devrim ve Uzak Doğu sanatından etkilenimleri, dünya sinema tarihi içinde önemli bir başlık olarak yer almaktadır. Akira Kurosawa, özellikle *Raşomon* (1950) filmi ile Doğu'nun kültürel zenginliğini, anlatım biçimini de kapsayacak şekilde aktarmıştır. Japon sineması bu açılım ile uyanışa geçmiştir. Doğu'yu egzotik bir öge olarak görmenin çok ötesine geçen yapıtlarıyla Kurosawa, uluslararası düzeyde birçok ödül almıştır. Andey Tarkovski, Doğu felsefesini sinemasının alt metninde yerleştirmiş bir yönetmendir. *Andrey Rublev* (1969), *Solaris* (1972), *Ayna* (1975), *Nostalji* (1983), *Kurban* (1986) gibi yapıtları sanatçının varoluş sorgusunun ipuçlarını taşımaktadır. Abbas Kiyarüstemi ise kaynağını Doğu'dan alan şiirsel dil ile kurguladığı filmleriyle, İran sinemasının uluslararası sanat arenasına taşınmasına katkı sunmuştur.

1.6.5.3. Türk Sinemasının Vizyonu

Türk sinemasının ilk ve orta dönem diyebileceğimiz yıllarında melodramlar baskındır. Bunun sebebi ithal filmlerin 'tutan, iş yapan' örneklerinin kopyalanması ve gişe garantisi isteğidir. Peki söz konusu bu melodramlarda yerel, özgün bir anlatım biçimi geliştirilebilmiş midir? O dönem için bu nadirattandır. Zengin kız- fakir oğlan klişesi ya da iyinin çok iyi, kötünün çok kötü olarak resmedildiği 'karton' yapımların sayıca fazla olan versiyonları gösterime girmiştir. Kolay anlaşılan, güzel kadınların ve jönlerin yer aldığı filmler, konu tekrarı handikapına rağmen uzun yıllar egemenliğini sürdürmüştür. Toplumun da film izleme kültürü yeni yeni gelişmektedir bu dönemde ve tercihler henüz netleşmemiştir. Nitelikli seyircinin oluşması ise eğitim seviyesinin ve iletişim kanallarının artması ile olmuştur. Seyircinin önüne koyulan çoklu tercihler mukayese imkanını artırmıştır. Sinemayı yönlendiren sadece izleyici tercihleri değildir. Sinemanın kültürel işlevleri ve Türk sineması için vizyon oluşturmak meselesi yönetmenlerin esas meselesidir.⁸⁵

⁸⁵ Adanır, *Sinemada Anlam Ve Anlatım*, 139- 140.

Türk sinema tarihi, imparatorluğun parçalandığı Batılı yaşam tarzının her yönüyle genç Cumhuriyet’e uyarlanmaya çalışıldığı bir dönemde başlangıç göstermiştir. Girişilen bu medeniyet değişimiyle, uzun yıllarla bugüne aktarılagelen zihniyet ve tasavvur âlemi geri planda kalmıştır. Üretilen sanat eserlerine medeniyetten doğan iklim çok az girebilmiştir. 1960’larla beraber vizyonu oluşturacak duyarlı yapımlar kendini göstermeye başlamıştır.⁸⁶ Örneğin bu yönetmenlerden biri olan Atıf Yılmaz, yerel kültür birikimimizle beslenen yeni bir sinema anlayışına ihtiyaç duyulduğuna inanmaktadır. Yönetmenin “Düşüncelerim, beni, çoğunluğu temsil eden bir sürü sanatçı, sinemacı arkadaşımın aksine, evrensel olabilmek için, belki de ilk koşulun yerel olmaktan geçmesi gerektiği noktasına getiriyor” ifadeleri, evrensel vizyona ulaşmak için gerekli ipuçlarını barındırmaktadır.⁸⁷

Tüm dünyada akımlar arası geçişler ve benzerlikler görülmektedir. Türk sinemasının da Batı’dan etkilenme oranı azımsanmayacak düzeydedir. Etkilenme taklide varmadığı müddetçe değerli bir formülü içinde barındırır, çünkü kalbîdir. Etkilenilen eğer bir sanat eseriye, izleyeni tarafından coşku ile karşılanmıştır ve onun ruh dünyasında yarattığı dalgalanma yeni verimlere gebe dir. Türk sineması da dünya sinemasının tüm akım ve türlerini bu anlamda verimli kullanabilmelidir. Elbette bu topraklarda bu sanat türünün daha alacağı çok yolun var olduğu doğrudur. Fakat tarih ve kültür birikimiyle, seyircisinin bu sanata olan iştihakı, Türk sinemasını beklenen seviyeye taşıyabilecektir. Dünya sinemasını analitik bir gözle okuyabilen yönetmenler bunu kendi kültürünün sentezi ile özgün hale getirebilme potansiyeline sahiptir.⁸⁸

Bulunduğumuz coğrafyanın esaslı bir medeniyet geçmişi vardır. “Sinema, bir medeniyet meselesidir” diyen Yusuf Kaplan, bütünlüklü, tutarlı, kapsamlı bir medeniyet fikrine sahip olmadan bilim, düşünce ve sanatta insanlığa bir söz söylemenin mümkün olmadığını dile getirmektedir.⁸⁹ Türkiye’de özellikle son 30 yılda sinema alanında sevindirici gelişmeler yaşanmıştır. Nuri Bilge Ceylan, Zeki Demirkubuz, Semih Kaplanoğlu, Reha Erdem, Derviş Zaim gibi yönetmenler, uluslararası festivallerde aldıkları ödüllerle Türkiye’nin sinema sanatında var

⁸⁶ İhsan Kabil, “Sinemanın Konumu Üzerine”, *TRT Akademi*, C. 3, S. 5 (2018): 451.

⁸⁷ Atıf Yılmaz, *Hayallerim, Aşkım ve Ben* (İstanbul: Simavi Yayınları, 1991), 127-128.

⁸⁸ Adanır, *Sinemada Anlam Ve Anlatım*, 143.

⁸⁹ Gülşen, *Hakikatin Sineması*, 13, 14.

olduğunu, dünyada sesini duyurabileceğini göstermiştir. Bununla birlikte Afrika, Latin Amerika, İran ve Çin sinemasının büyük sıçramalar gerçekleştirdiği bir dönemde Türk sinemasının benzeri bir sıçrama içinde olduğunu söyleyebilmek hala güçtür.⁹⁰



⁹⁰A.g.e., 18.

İKİNCİ BÖLÜM

YÖNTEM

2.1 Araştırma Modeli

Çalışmada, nitel araştırma yöntemlerinden veri toplama tekniği olarak derinlemesine mülakat, doküman inceleme ve içerik analizi yöntemleri birlikte kullanılmıştır. Kitap, gazete ve dergi röportajları, makale, kurmaca film ve belgesellerden oluşan materyaller incelenerek içerikleri analiz edilmiştir. Derviş Zaim'in filmlerindeki Doğu ve Türk-İslam medeniyeti ile örtüşen, birbirine benzer nitelikteki kavram, sembol, çağrışım, tema ve unsurlar tespit edilerek yorumlanmıştır. Araştırma sorusu için kayda değer veriler içeriklerde belirlenmiş ve bulgu olarak kaydedilmiştir. Kategorizasyon olarak yönetmenin filmografisinin kronolojisi dikkate alınmıştır. Bu sayede yönetmenin sinema düşüncesinin nasıl bir seyir izlediğinin de gözlenmesi hedeflenmiştir.

2.2. Evren ve Örneklem

Araştırmanın evrenini, 1914 yılından bugüne kadar Türk sinemasında çekilen filmlerdeki medeniyet algısı oluşturmaktadır. Derviş Zaim'in 1996-2020 yılları arasında çektiği filmler ise tez başlığındaki "Medeniyet Algısı" araştırmasına tipik durum örnekleme teşkil ettiğinden Derviş Zaim sineması örneklem olarak seçilmiştir. Örneklem tercihinin sebebi, Derviş Zaim'in yönetmenliğini ve senaristliğini üstlendiği kurmaca ve belgesel türündeki uzun metrajlı 11 filminde kullandığı sembol ve temalar ile sinema düşüncesinin, esas aldığımız evreni en genel anlamda tasvir etmesinden kaynaklanmaktadır. Çünkü Zaim, Türk sinemasının bir omurga problemi olduğunu düşünmektedir ve sanatsal üretimlerini ait olduğu toprakların medeniyet yatağıyla uyumlu biçimde oluşturmak gayretindedir.

Araştırmanın örneklemini oluşturan yönetmen Derviş Zaim'in filmleri şöyledir:

Tabutta Rövaşata (1996)

Filler ve Çimen (2000)

Paralel Yolculuklar (2003)

Çamur (2003)

Cenneti Beklerken (2006)

Nokta (2009)

Gölgeler ve Suretler (2010)

Devir (2012)

Balık (2014)

Rüya (2016)

Flaşbellek (2020)

2.3. Yarı Yapılandırılmış Derinlemesine Mülakat

Derviş Zaim'in sinemasında kullandığı unsurlar, sinema düşüncesinden bağımsız değildir. Bu nedenle, yönetmenin anlam dünyasına vakıf olabilmek, estetik ve etik kaygılarını anlayabilmek için, en etkili yol olduğu düşüncesiyle derinlemesine mülakat yöntemine başvurulmuştur. Bir yönetmen sinemasına odaklanıldığında o yönetmenin sinema düşüncesini anlamanın en etkili yolu kendisinin bunu anlatmasıdır. Bir çözüm yöntemi olarak doküman inceleme ve veri analizleri bir noktaya kadar bize istediğimiz veriyi sunabilmektedir. Bu konudaki en güvenilir ve geçerli bilgi, birinci elden sanatçının kendi kavram dünyasından neşet edendir. Bu doğrultuda yönetmenin çalışmalarıyla ilgili dokümanlar incelendikten sonra materyal çözümlenmesi yapılmış elde edilen bulgular derinlikli mülakattaki daha somut veriler ile desteklenerek sanatçının medeniyet meselesine yaklaşımının ortaya koyulması amaçlanmıştır. Mülakatta, Zaim'in çeyrek asırlık kendi sinema tarihindeki, yönetmen olarak deneyimlerini, sinema düşüncesini ve medeniyet tasavvurunu kendi ifadeleri ile anlatmasına olanak sağlanmıştır.

Mülakat, yarı yapılandırılmış mülakat tekniği ile gerçekleştirilmiştir. Yarı yapılandırılmış mülakat tekniği belli bir düzeyde standartlık ve esneklik içerdiği için tercih edilmiştir. Çünkü önceden hazırlanan protokole bağlı olarak çalışmak hem araştırmacı hem de araştırmanın odağındaki kişi için sistematik olma ve karşılaştırılabilir bilgi sunma olanaklarına sahiptir. Çalışmanın problem ve amaçları

çerçevesinde önceden hazırlanmış sorularla bir görüşme protokolü hazırlanmıştır. Sorular hazırlanırken, ana odak sanatsal üretimler olduğundan, hem standart hem açık uçlu sorularla yol alınmasına dikkat edilmiştir. Soruların hazırlanması aşamasında yönetmenin farklı zamanlarda gazetelere, dergilere ve akademik çalışmaları için araştırmacılara verdiği mülakatlar tetkik edilmiştir. Gerek bu okumalarda gerekse araştırma esnasında elde edilen bulgular, soruların hazırlanmasında esas alınmıştır.⁹¹

Covid-19 pandemisinin oluşturduğu sağlık tehdidi ve sokağa çıkma yasakları nedeniyle görüşme yüz yüze yapılamamıştır. Derviş Zaim’e tezin amacı ve çerçevesi telefon görüşmeleri ile aktarılmıştır. Yönetmenin ilgisi ve kabulü sonrasında sorular hazırlanmıştır. Devamında elektronik ortamda yazışma ile sorular iletilmiş, tekrar telefon görüşmesiyle sorular üzerinde istişare yapılmıştır. Yönetmenin soruları cevaplamaının ardından da telefon görüşmesiyle metnin olgunlaşması sağlanmış, mülakat, ortak mutabakat olarak 2 Aralık 2020 tarihinde neticelendirilmiştir.

2.4. Verilerin Toplanması

Araştırmaya kaynaklık eden filmler, vizyona girdikleri tarihlerde sinemada izlenmiş olsa da detaylı analiz için DVD formatındaki kopyaları temin edilerek tekrar seyredilmiştir.

2.5. Verilerin Çözümlemesi

Araştırma kapsamında, filmlerden elde edilen veriler, problem, alt problemler ve amaç doğrultusunda tespit edilerek, her biri yönetmenin filmografisi içinde tahlil edilmiştir. Elde edilen bulguların, gerek Türk sineması gerekse Zaim sineması içerisindeki anlamlarına işaret edilmiştir.⁹²

⁹¹ Abbas Türnüklü, “Eğitimbilim Araştırmalarında Etkin Olarak Kullanılabilecek Nitel Bir Araştırma Tekniği: Görüşme”, *Kuram ve Uygulamada Eğitim Yönetimi Dergisi* C. 6, S. 4 (2000): 547.

⁹² Erdoğan Efendioğlu, “Türk Sinemasında Öğretmen İmajı”, (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi. Yeditepe Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2013), 14-15.

2.6. Araştırmada Geçerlilik ve Güvenilirlik

Nitel araştırmada geçerlilik için, elde edilen veri, olgu ve bulgulara tarafsız yaklaşım konusunda azami hassasiyet gösterilmiş, objektif bir bakışla değerlendirme yapılmıştır. Yapılan nitel araştırmanın güvenilirliği ve sonucun tutarlı olması için de farklı akademik çalışmalar mukayeseli olarak incelenmiştir. Mülakatta ise pilot görüşme yapılmış, sorular protokol dahilinde hazırlanıp iletilmiş, üzerine ortaklaşılan son metnin kayda alınması esasları dikkate alınmıştır.⁹³

Araştırmanın güvenilirliği, bu çalışma için bilginin mülakat yoluyla temel kaynaktan alınması esasına dayandırılmıştır. Zaim'in söylemleri araştırmaya temel teşkil etmektedir. Veri kaynakları olarak yönetmenin çektiği filmler izlenmiş, eleştirmenlerce yapılmış kritikler tetkik edilmiş ve yönetmenin söylemlerinin çalışma hedef ve bulgularıyla örtüştüğü gözlemlenmiştir.

⁹³ şerife Koçak, “Sosyal Medya Fenomenlerinin İkna Bilgi Modeli Kapsamında rnn Yayılma Hızı ve Marka Tercihini zerine Etkileri”, (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi. Karamanoğlu Mehmetbey Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2020), 88.

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

DERVİŞ ZAİM SİNEMASI

Avusturyalı dünyaca ünlü yönetmen Michael Haneke “Biyografisi sanatçının eseri hakkında bizi aydınlatmaz” ifadesini kullanır. “Bu kadar karanlık filmler yapmış bu Haneke nasıl bir adammış” merakının kendisini sinirlendirdiğini söyler yönetmen.⁹⁴ Evet, biyografik çalışmalar, bireysel hikayeler tek başına sanat eserleri hakkında biz izleyicilere, sanatseverlere malumat vermekten çok uzaktır. Fakat bir eser hakkında, ona dair en önemli ipuçlarından birini verecek olanın, ait olduğu medeniyetin kodlarında saklı olduğunu söylemek mümkündür. Araştırmacılar ya da sanat eserini anlama çabası içindeki izleyiciler, bir sanatçıyı hangi medeniyetin büyüttüğünü öğrenme hakkına sahiptir. Bu sorgulama, sanatçıya dair bir merak değildir. Onun ortaya çıkardığı eserleri anlama ve yorumlama çabasının bir neticesidir. Bu nedenle bu bölümde yönetmenin hayat hikayesinde sinemasını şekillendiren ana duraklar ve medeniyet perspektifi ele alınmıştır. Devamında ise Zaim’in 1996-2020 yılları arasında yönetmenliğini üstlendiği filmler; senaryo, kurgu, anlatım dili, metinlerarası dil, kullanılan metaforlar, ana hikaye, epizotlar, mekan, zaman, karakter ve isim tercihleri bağlamında incelenmiştir. Filmler izlenerek yorumlanmış, ayrıca her biri hakkında basında çıkan röportajlar, sinema dergilerinde ve kitaplarda eleştirmenlerce yapılan kritikler, bulguların oluşmasında yol gösterici olarak değerlendirilmiştir.

3.1. Derviş Zaim’in Hayatı

Derviş Zaim, 1964 yılında Kıbrıs’ta doğmuştur. Doğum yeri, Akdeniz’e hakim olmak isteyen her gücün mutlaka sahip olmayı istediği, ticari ve siyasi değeri büyük olan bir adadır. Adada etnik ve dini kimliği farklı iki toplum yaşamaktadır. Sanatçının doğum yılı, iki toplumlu adadaki etnik çatışmaların en yoğun yaşandığı döneme denk gelmektedir. Yönetmen savaşın tam içine doğmuştur ve hayata gözünü açar açmaz

⁹⁴ Cieutat & Rouver, *Haneke Haneke’yi Anlatıyor*, 16.

gördüğü ilk manzara savaş olmuştur. Savaşın ardından ikinci trajik tanışıklığı ise göçtür. Doğum yeri olan Limasol'u henüz on yaşında iken geride bırakmak zorunda kalmıştır. 1974 tarihinden itibaren Gazimağusa'da yaşamıştır. Kıbrıs, göç, savaş, aidiyetler, etnik ayrılıkların toplumlar üzerindeki etkileri ve şiddet, yönetmenin daha o yıllarda hayatına girmiş ve sanatını biçimlendiren izlekler olarak konumlanmıştır. Orta öğrenimini Kıbrıs'ta tamamlayan Zaim, başarılı bir öğrencidir ve İstanbul'a gelişi Boğaziçi Üniversitesi'ni kazanması ile gerçekleşmiştir.⁹⁵⁹⁶

1988 yılında Boğaziçi Üniversitesi İktisadi İdari Bilimler Fakültesi İşletme Bölümü'nü tamamlamış, yüksek lisansını Warwick Üniversitesi'nde Kültürel Çalışmalar alanında yapmıştır. Sinemaya yönelmesi Boğaziçi Üniversitesi'ndeki Sinema Fotoğraf Kulübü'nde derslerine katıldığı Üstün Barışta sayesinde olmuştur.⁹⁷ Lisansüstü eğitimini kültürel çalışmalar alanında yapmış olması da onun üniversite yıllarında oluşan sanatsal yönelimi ile yakından alakalıdır. Yönetmen film çekmeye başlamadan önce sanatın farklı bir alanında, edebiyat alanında ilk eserini vermiştir. Yönetmenin ilk romanı *Ares Harikalar Diyarında*, onun bu alandaki istidadını da göstermektedir. 1994 yılında Türkiye'nin en prestijli ödülllerinden biri olan Yunus Nadi Roman Ödülü'ne hem de ilk romanı ile layık görülmesi bunun ispatıdır.⁹⁸ Sanatçının edebiyat ile ilişkisi bununla sınırlı değildir. 2019 yılında, ilk romanından tam 27 yıl sonra bir roman daha yayınlamıştır. *Rüyet*, isimli roman bugünün Türkiye'sinde geçmektedir. İnsan ruhunu, kalbi ve katmanlarını tasavvufun yol göstericiliğinde açan kitapta, Şeyh Galip'in *Hüsn-ü Aşk* isimli eseri ana motifler arasında yer almaktadır.⁹⁹ 1991 yılında yaptığı *Hang The Camera* isimli deneysel video ile yönetmenlik kariyerine başlayan Zaim, 1993 yılında Kıbrıs sorununu anlatan *Caminin Etrafındaki Taş* isimli bir televizyon belgeseli çekmiştir.¹⁰⁰ Yönetmenliğini üstlendiği filmler şöyledir: *Tabutta Rövaşata* (1996), *Filler ve Çimen* (2000), *Çamur* (2003), *Paralel Yolculuklar*

⁹⁵ Niyazi Kızılyürek, "Derviş Zaim'in Kişisel Tarihi Üzerinden Kıbrıs Filmlerine Bakmak", *Derviş Zaim Sinemasına Tersten Bakmak*, Der. Barış Saydam, Tuba Deniz (İstanbul: Küre Yayınları, 2021), 16.

⁹⁶ Nilgün Eroğlu Maktav (Yapımcı, Yönetmen), *Büyük Umutlar*. Türkiye: TRT Belgesel. 2012.

⁹⁷ Cihan Aktaş, "Dini Geleneği Kabuğa İndirgemeyen Bir Sinema", *Derviş Zaim Sinemasına Tersten Bakmak*, Der. Barış Saydam, Tuba Deniz (İstanbul: Küre Yayınları, 2021), 110.

⁹⁸ Derviş Zaim, *Ares Harikalar Diyarında* (İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2019), 1.

⁹⁹ Derviş Zaim, *Rüyet* (İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2019), 25.

¹⁰⁰ Maktav, *Büyük Umutlar*.

(Belgesel-2003) *Cenneti Beklerken* (2006), *Nokta* (2009), *Gölgeler ve Suretler* (2010), *Devir* (2012), *Balık* (2014), *Rüya* (2016), *Flaşbellek* (2020).¹⁰¹ Yönetmenin filmlerinin birçoğu uluslararası festivallerden büyük ödüllerle dönmüştür. Derviş Zaim'in aldığı ödüller metnin sonunda liste halinde verilmiştir.

3.2. Derviş Zaim Sinemasına Medeniyet Merkezli Bakış

3.2.1. Tabutta Rövaşata (1996)

Tabutta Rövaşata yönetmenin ilk filmidir ve bu filmle Türkiye'de sanat kamuoyunun ve izleyicinin dikkatini çekmeyi başarmıştır. Yapım yılı 1996 olan film, dönemi içinde değerlendirildiğinde ayrıksı, ezber bozan özellikleriyle Türk sineması adına ufuk ve çığır açıcı niteliktedir. İlk film olmasına karşın Antalya Altın Portakal Film Festivali'nden En İyi Film, En İyi Yönetmen, En İyi Kurgu ve En İyi Erkek Oyuncu ödüllerini almıştır. Uluslararası ödülleriyle birlikte filmin toplamda 20 ödülü bulunmaktadır. Filmin başrolünde usta oyuncu Ahmet Uğurlu yer almaktadır. Uğurlu filmde, Rumeli Hisarı'nda yaşayan, evsiz, avare, kahvehanelerde barınan, araba hırsızlığı yapan, sosyoekonomik anlamda dışarıda konumlanan bir bireyi, 'öteki' olarak tanımlanabilecek Mahsun karakterini canlandırmaktadır. Yaşadığı kent ve hikayesi büyük, Mahsun'un hikayesi ise bu kent ile tezat oluşturacak şekilde küçüktür. Yönetmenin 'öteki'nin hikayesini, Türkiye içinde en uygun anlatabileceği kenttir aynı zamanda İstanbul. Kozmopolit, küresel, ticari merkez, iki kıtada toprağı bulunan, içinden deniz geçen ve tarihi geri planı dünyada sayılı şehirlerden biri olan İstanbul, filmde adeta bir ana unsur, bir karakterdir. Kadrajın çevrildiği her yerde bambaşka ve canlı bir İstanbul vardır: İstanbul Boğazı, Rumeli Hisarı, yalılar, camiler, köprüler, şilepler, rıhtımda tekneler, otobüsler, kahvehaneler, büfeler, karakollar, kuytu hanlar, köhne apartmanlar, dar sokaklarda asılı çamaşırlar, bekçiler, balıkçılar, işçiler, turistler, evsizler, balıklar, martılar, tavus kuşları tuhaf bir biraradalık sunmaktadır. Film kış aylarında, gökyüzünün hala gri olduğu bir dönemde çekilmiştir. Anlatının karanlığı, rüzgarlı hava, çırpınan dalgalar ve bulutlu gökyüzüyle uyum içindedir.

¹⁰¹ "Filmler" <https://www.derviszaim.com/filmler/> [01.05.2021].

Mahsun'un aşık olup umutla bağlandığı uyuşturucu bağımlısı kadın karakter de bu kasvetli, boğucu atmosferin tamamlayıcısıdır.¹⁰²

Mahsun karakteri hiçbir şeyi dert edinmeyen, sıradan olandan bile daha uzak bir bireydir. Prof. Dr. Serpil Kirel'in tespitiyle, Mahsun'un filmde kahvehanede çorba içerken, milli maç seyredip coşku içinde kutlama yapan insanlara olan kayıtsızlığı, bu meselede dahi sevinememe hali, bu kopukluğun en net göstergesidir.¹⁰³ Fakat yönetmen, zamanın getirisi olan mevcut tabloda bir anlam arayışı içerisindedir. Aidiyet ve kimlik meseleleri Zaim'in dert edindiği meselelerdir. Mahsun ise kimliksiz, köksüz, bağısız, yersiz, yurtsuzdur. Filmde Mahsun'un saydığımız özellikleri kurgu içinde dramatize edilerek verilmemiştir. Zaim, mümkün olduğunca gerçekçi bir portre olarak 'öteki'ni anlatmayı seçmiştir.¹⁰⁴ Mahsun karakteri zamanın dışında, medeniyetin merkezinde yaşayan bir taşralıdır. Hicvi ve humoru -Mahsun'un polis ile sürekli kesişen yolları buna en iyi örnek- çok güçlü biçimde yansıtan yönetmen, karakterini, mümkün ötekiler içindeki en öteki olarak seçmiştir. Yönetmen film yapımı bağlamında da dünya ana akım sinema sektörünü hicvetmektedir. Bütçesi yok denecek kadar az olan bu film, Üçüncü Dünya Sineması'nın gerilla tarzına iyi bir örnektir.¹⁰⁵ İstanbul yönetmene bu karakteri anlatmaya giriştiği yolculukta, estetik ve çirkin, tarihi ve modern içiçelik/zıtlıklarını barındıran, kucaklayıcı, doğurgan, merhametli dişil yapısıyla yol göstericidir. Film, Türk sinema tarihinde görmeye alışık olduğumuz İstanbul imgesinden çok farklıdır. Hem Yeşilçam'ın bilindik mekan unsurları serimlenmekte em de şehir kavranamaz boyutta bir "mekansal açmaz" olarak gösterilmektedir.¹⁰⁶ Filmde dikkat çekici bir öğe olarak tavus kuşları kullanılmıştır. Tavus kuşları sadece hayvan olarak resmedilmemektedir filmde. Kuşlar İran'dan getirilmişlerdir ve ağırlandıkları mekan İstanbul'un fethinden bir yıl önce Fatih Sultan Mehmet tarafından yaptırılan Rumelihisarı'dır. Göç, ağırlanma, kültürler arasında

¹⁰² Ezel Akay, Derviş Zaim (Yapımcı) ve Derviş Zaim (Yönetmen), *Tabutta Rövaşata* [DVD]. Türkiye: İstisnai Filmler ve Reklamlar. 1996.

¹⁰³ Maktav, *Büyük Umutlar*.

¹⁰⁴ Celil Civan, "Vicdanı Yaralamak", *Yönetmen Sineması Derviş Zaim*, Der. Ayşe Pay (İstanbul: Küre Yayınları, 2011), 9.

¹⁰⁵ Zahit Atam, "Uzun Bir Yolculuğun Hikayesi: Ayrık Bir Yönetmenin İzinde...", *Derviş Zaim Sineması: Toplumsalın Eleştirisinden Geleneğin Estetiğine Yolculuk*, Der. Aslıhan Doğan Topçu (Ankara: De Ki Basım Yayın, 2010), 60.

¹⁰⁶ Asuman Suner, *Hayalet Ev: Yeni Türk Sinemasında Aidiyet, Kimlik ve Bellek* (İstanbul: Metis Yayınları, 2006), 224-226.

bulunma hali, Mahsun gibi tavus kuşları için de geçerlidir. Fakat Doğu'da bolluk ve bereketin sembolü olarak kodlanan tavus kuşu filmde, yoksun ve yoksulluğun sembolü Mahsun'un eline verilmektedir. Nitekim kuşların kültürel anlamları, açlık giderme gibi bir gerekçe ile nesneleşmiştir.¹⁰⁷ Mahsun'un elinde tuttuğu tavus kuşu, filmin en akılda kalıcı karesidir. Çağrışım zıtlıkları bir arada olan semboller bu sahnede algıyı güçlendirmektedir. Tavus kuşu medeniyet birikimi, onu tutan eller ise taşıyıcısı olduğu halde onun değerinden bihaber bugünün bireylerine gönderme olarak yorumlanmaya müsaittir.

Yerel olan ise filmde alabildiğince zengin göndermelerle yer almaktadır. Yönetmen yerelliği bu filmde, sembolik anlam kaynağı olarak seçmemiştir, yorumlama gayreti kendini hissedilir biçimde göstermektedir. Akıp gidenin kıyısında durup gözlemlemeyi ve gördüklerini çıplak biçimde işaret etmeyi tercih etmiştir.¹⁰⁸

3.2.2. Filler ve Çimen (2000)

Yönetmenin ikinci filmi olan *Filler ve Çimen*, ilk filminin gördüğü ilgi nedeniyle büyük beklenti ile vizyona girmiştir. Sonuç da beklentiyi karşılamıştır. Bu film de ilk filmde olduğu gibi hem izleyici hem sinema eleştirmenleri tarafından takdirle karşılanmıştır. *Filler ve Çimen* sıkı bir politik filmidir. Türkiye'nin yakın siyasi tarihine ayna tutan özelliğe sahiptir. 1990'lı yılların Türkiye'de önemli gündem maddelerinden biri olan Susurluk Skandalı'na, polis, mafya, siyaset üçgenine dair ilgi çekici detaylar barındırmaktadır. Kumar ve uyuşturucunun lokomotif olduğu mafya düzeninin siyaset ile dirsek teması, polisin bu ağ içindeki konumu, üstlenilen suçlar, tetikçiler, jurnalciler, faili meçhuller, casuslar ve büyük oyunun içinde kaybolan 'önemsiz' hayatlar merceğe alınmaktadır. Filmin başrolündeki Havva Adem karakteri maraton koşucusudur. Kenar mahallede, küçük bir evde hayatını birlikte devam ettirdiği erkek kardeşi, Güneydoğu'da askerlik görevini ifa ederken yaralanmış, sakatlıkla baş başa kalmıştır. Tedavi edilmesi ve bunun için de para gereklidir. Havva, yemek yardımı aldığı oteldeki aşçının aracılığıyla bir silgi fabrikasına işçi olarak girmiştir. Aynı dönemde iki kıta arasında, Boğaziçi Köprüsü'nde Avrasya Maratonu yapılacaktır.

¹⁰⁷ Serpil Kirel, "Tabutta Rövaşata'nın Bağımsızlığı", *Derviş Zaim Sinemasına Tersten Bakmak*, Der. Barış Saydam ve Tuba Deniz (İstanbul: Küre Yayınları, 2021), 83.

¹⁰⁸ A.g.e., 85.

Havva bu koşuya katılıp ödül kazanmayı hayal etmektedir. Ama gittiği oteldeki şahitlikleri, onu büyük ve kirli yapının içine çekmekte ve hiç ummadığı bir sona yaklaştırmaktadır.¹⁰⁹

Filmde güç ilişkilerinin topluma yani ‘çimen’lere ulaşan kötücül etkileri resmedilmektedir. Kumarhane ve otel patronu Ali, tetikçi Camoka ve uyuşturucu ticaretinin kilit ismi Sabit, Bakan Aziz Bebek, bu anlatımdaki ‘fil’i temsil eden ana karakterlerdir. Devlet içindeki diğer unsurlar ve polisler de girdikleri ilişkiler ağıyla söz konusu tuhaf ve kirli yapılanmadaki yerlerini almaktadır.¹¹⁰

Filler ve Çimen politik film olmasına karşın içinde, yönetmenin bundan sonraki tüm filmlerinde göreceğimiz Türk geleneksel sanatlarına dair güçlü semboller barındırmaktadır. Yukarıda anlattığımız kirli siyasi yapılanmadaki siyah ve karşısındaki toplumsal yapıyı yani diğer tüm renkleri içeren ebruli bütünlük, ebru sanatının verdiği imkanlarla sembolize edilmektedir. Ebru sanatında su üstüne damlatılan boyalar kendi yolunu bulmakta ve rastlantısal bir ahenkle bütünü oluşturmaktadır. *Filler ve Çimen*’in olay örgüsündeki karakter çeşitliliği ve rastlantılar da benzer bir tablo ortaya koymaktadır.¹¹¹ Bu filmde de sıradan insanların küçük hikayelerini, büyük bir yapı içinde görürüz. Film, ezen (ekabir) ve ezilen (halk) karakterlerin bugünün dünyasındaki hikayesidir.¹¹² Yönetmen baş karakterin ismini Havva Adem olarak seçmiştir. Tesadüfi olmadığı kesin olan bu tercih, izleyiciyi ontolojik sürecin ta en başına götürmektedir. Medeniyet birikimimizin en kadim anlatısının karakterleri, insanlığın iki büyük atası Adem ve Havva, isim olarak bu karakterde tekrar bir araya gelmektedir. Burada ilk ve en temiz olana dönüş, saflık arayışı ve arınma isteği kendini göstermektedir. Filmde Türk-İslam mitolojisinden önemli bir figür olan Hızır, Havva ve kardeşinin hastane dönüşü taksi yolculukları esnasında radyodan dinledikleri bir kıssa ile filmin arka fonunda yerleştirilmiştir. Kıssada eskilerin, Hızır’ın derde düşen insana yardım etmesi için yaptıkları bir ritüel

¹⁰⁹ Ali Akdeniz (Yapımcı) ve Derviş Zaim (Yönetmen), *Filler ve Çimen* [DVD]. Türkiye: Pan Film. 2001.

¹¹⁰ Arif Can Güngör, “Derviş Zaim Sineması’nda Geleneksel Türk Sanatlarının Kullanımı”, *İstanbul Üniversitesi İletişim Fakültesi Dergisi*, S. 38 (2010): 53.

¹¹¹ Serpil Kirel, “Derviş Zaim’ler: Senaryo Yazarı Derviş Zaim ve Yönetmen Derviş Zaim”, *Derviş Zaim Sineması: Toplumsalın Eleştirisinden Geleniğin Estetiğine Yolculuk*, Der. Aslıhan Doğan Topçu (Ankara: De Ki Basım Yayım, 2010), 109.

¹¹² A.g.e., 124.

anlatılmaktadır. Kur'an'da geçen Hızır kıssası ve Musa ile Hızır'ın arkadaşlığı, İslam inanişında ve özellikle tasavvufta birçok meselenin merkezini oluşturmaktadır. Halk tarafından da benimsenen Hızır etrafında birçok menkıbe oluşturulmuştur. Hastalara şifa verdiğine ve darda kalanlara yardım ettiğine inanılmaktadır.¹¹³ Havva'nın içinde bulunduğu dar boğaz ve yardım beklentisi bu sahnede, muğlak ama etkili biçimde duyumsatılır. Yönetmenin bir diğer isim tercihi 'Mucize'dir. Havva'nın çalıştığı silgi fabrikasının ismi olan Mucize, Hızır metaforuyla birlikte düşünöldüğünde Havva'nın hayallerine ulaşmadaki beklentisi olarak yorumlanabilir. Filmin sonunda ise tüm kirli yapıyı, yıkımlarını net biçimde gören ve hayalleri gerçekleşmeyen Havva, elinde kalan 'mucize' silgileri öğrencilere hediye etmektedir. Hayaller, beklentiler el değiştirmekte, bu karanlık güç ilişkilerinin 'silinmesi' umudu duyumsatılmaktadır.

Filmin başında Havva'nın, ebru atölyesinde, genel teamüle aykırı olarak yağmurun altında ebru yaptığı gösterilmektedir. Benzer bir eylem, filmin son sahnesinde de görölmektedir. Havva bu kez kar altında ebru yapmakta ve bir havuzu ebru teknesi olarak kullanmaktadır. Kar taneleri tekneye düşöp, ortaya çıkması arzulanan deseni, isteğin dışında yönlendirebilmektedir. Bu durum kader metaforuna vurgudur. İnsanoğlunun bilgi ve denetimi dışında bir yazgısı vardır. Filmdeki karanlık hikayede de Havva'nın hayallerinden uzaklaşarak süröklennesine, bilgi ve isteğinin dışındaki gelişmeler neden olmuştur. En çok da çiçeklerin resmedildiği bu nadide estetik sanatın küçük dalgaları iine kar taneleri, kontrolün dışında, tıpkı kaderin bize gelişi gibi gelip durmuştur.¹¹⁴

3.2.3. Paralel Yolculuklar (2003)

Uzun metrajlı kurmaca olan belgesel türündeki *Paralel Yolculuklar*, Zaim'in Rum Yönetmen Panicos Chrysanthou ile birlikte kotardığı bir filmidir. Yönetmenin doğup büyüdüğu yer olan Kıbrıs'a dair bir belgesel film yapması, savaşı yaşayan bir birey olarak çektiği sıkıntıları, sanatsal bir derde dönüştördüğünün göstergesidir. Filmde Rum tarafı ve Türk tarafının 1974 yılında Kıbrıs Adası'nda yaşadığı savaş anlatılmaktadır. Savaş sonrasının tüm yıkımlarının resmedilmeye çalışıldığı

¹¹³ Süleyman Uludağ, "Hızır", *TDV İslam Ansiklopedisi*, C. 17 Ankara (1998): 406-409.

¹¹⁴ Ümit Aksoy, "Kemalizmin Yedeğinde Politika Yapmak: Filler ve çimenlere Dair", *Yönetmen Sineması Derviş Zaim*, Der. Ayşe Pay (İstanbul: Küre Yayınları, 2011), 27.

belgeselde, acı yaşamış ve acıyla bugüne ulaşmış insanlar konu alınmaktadır. Çekimler sırasında aradaki sınırlar aşılammış ve yönetmenler ayrı ayrı çekim yapmak durumunda kalmıştır. Türk tarafına dair anlatı, çeşitli görsel belgeler, fotoğraf, video ve haberlerle birlikte filme dahil edilirken Rum tarafında çekilen kısım konuşmalarla sınırlıdır. Elbette sözlü tarih değerli bir malzemedir fakat teknik imkanların geniş olduğu böyle bir dönemde bu tür dokümanlara da ihtiyaç vardır.¹¹⁵ Türkçe ve Yunanca olarak iki dilde çekilen filme, barış duyarlılığı ekseninin hakim olduğunu söylemek mümkündür. Kıbrıs'ın bugün bile dünyanın gözünü diktiği Doğu Akdeniz politikalarının odağında bir coğrafya olması, aslında onun jeopolitik önemine dikkat çekmektedir. Zaim ve Chrysanthou filmin gösterildiği dönemde de birçok sorunu çözümsüz kalan Kıbrıs'ın tarihi arka planı ve insanî acı boyutuna dikkatleri çekmeyi hedeflemiştir. Filmin merkezinde nüfus değiştiren sınır köyleri Balıkesir, Atlılar, Sandallar ve Murat Ağa vardır. Kıbrıs sorunu, savaşı ve göçü yaşayan köylülerin veçhesiyle anlatmaktadır. Türk köylerindeki erkekler savaş döneminde esir alınmış, çocuk ve kadınlar Rumlar tarafından katledilmiştir. Köye döndüklerinde karşılaştıkları manzarayı ve bu travma sonrasında hayatlarına nasıl devam ettiklerini anlatmaktadırlar. Her iki tarafın yaşadıkları, savaşın farklı tarafları olsalar da duyumsadıkları acı bağlamında ortaklık teşkil etmektedir. Savaşta babasını doğum günü kutlamasının ardından kaybeden öğretmen Şirin, eşini kaybeden Panayota, bedensel kayıplar yaşayan Saim ve Michalis, tarihin çok da eski olmayan tanıkları olarak konuşmaktadırlar. Güzel sesiyle izleyiciyi karşılayan Salih'in hikayesi ise izleyiciyi, savaş, intikam ve etnik milliyetçilik kavramlarını sorgulamaya itmektedir. Rumlar ile ortak bir koroda şarkı söyleyen Salih'in hikayesi, filmin barış üzerine kurgulanma çabasında mihenk taşıdır.¹¹⁶ Türk-İslam medeniyetinin en önemli unsurlarından biri olan bir arada yaşama kültürü, adanın savaş öncesindeki yüzyıllarca sürmüş barış deneyimi, adeta bu çift dilli anlatının sonunda ortak bir ses olarak (koronun sesi) yankı bulmaktadır. “Birlikte yaşayacağımızı biliyoruz fakat yine de ‘Geçmişte bunları birbirimize neden yaptık?’ diye sormak zorundayız” diyen Zaim, filmin temel motivasyonunun, geçmişte yaşanan acı ve travmaların milliyetçilerin keskin aletlere dönüştürebilecekleri argümanları haline gelmesinin önüne geçmek

¹¹⁵ Aptullah Sayar, “Kuzey Kıbrıs'ta Belgesel Sinema”, (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi. Yakın Doğu Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2017), 51-52.

¹¹⁶ Derviş Zaim, Panicos Chrysanthou (Yapımcı ve Yönetmen), *Paralel Yolculuklar* [DVD]. Türkiye, Yunanistan: Kanal D, Marathon Film. 2002.

olduğunu vurgulamaktadır.¹¹⁷ Asıl üretim alanının dışına çıkarak bir belgesel yapmayı tercih eden yönetmen, bu alandaki yetkinliğini de bu film ile kanıtlamıştır.¹¹⁸

3.2.4. Çamur (2003)

Çamur ismini verdiği filmde Derviş Zaim, yine doğup büyüdüğü memleketi Kıbrıs'a götürmektedir izleyicisini. Kimliğinin, aidiyetinin, tarihinin köklerine gidiş ve yüzleşme bu filmde de kendini göstermektedir. Tarihte geçiş yolları üzerinde bulunan ve Akdeniz egemenliği için kilit rol oynayan önemli bir adadır Kıbrıs. Adanın bu özelliği onu kültürlerin kesişim noktası yapmıştır adeta. Bu yönüyle Kıbrıs, yönetmenin medeniyet algısını şekillendiren, çok kültürlü yapısıyla mümbit bir alandır. Kuzeyi Müslüman Türk, güneyi Ortodoks Hristiyan Rum olan adadaki sesler (çan-ezan), yüzler (Türk-Rum), inançlar (Müslüman-Hristiyan) zıtlıklarla bir arada var olmayı zorunlu kılmaktadır. Filmdeki dört ana karakterden biri olan Ali, Kıbrıs'ta askerdir. Terhisine birkaç hafta kala tutulduğu hastalık, konuşma güçlüğü yaşamasına sebebiyet vermiştir. Ali'yi görevindeki son günlerini geçirmesi için bir sınır nöbetine verirler. Nöbet bölgesindeki çamur, şifalı olarak bilinmektedir ve Ali de çamurdan boğazına sürerek iyileşmeyi ummaktadır. Ali'nin gizem de içeren bir alternatif tıp yönteminden beklentisi, çamur ile hemhal olunca karşılık bulmuştur. Hastalık iyileşme yolunda olumluya doğru meylederken Ali, nöbet yerinin yakınındaki bir kuyuya girmiş, oradaki çamuru boğazına sürerken bir heykel bulmuştur. Bereket tanrıçası Kibele'nin heykeli olan bu tarihi eser, onun hayatının dönüm noktası olacaktır. Heykeli çalan Halil (Ali'nin kardeşi Ayşe'nin nişanlısı), Ali ve irtibatlı üç kişiyi mafyanın eline düşürmüştür. Filmde barış için sosyal projeler üreten Temel karakterinin çamur ile ilişkisi ise çatışma zamanlarından mirastır. İntikam için öldürdüğü Rumların gömülü olduğu çamur, Temel'in travmatik geçmişiyle arasındaki karanlık noktadır. Çamurlu bölge, tüm karakterleri farklı saiklerle sürekli bir araya getirmektedir.¹¹⁹

¹¹⁷ Müberra Yüksel "Çatışmadan Uzlaşmaya Tehdit ve Öteki Algısının Önemi: Üçüncü Taraf Olarak Zaim Filmleri", *Derviş Zaim Sineması: Toplumsalın Eleştirisinden Geleneğin Estetiğine Yolculuk*, Der. Aslıhan Doğan Topçu (İstanbul: De Ki Basım Yayım, 2010), 32.

¹¹⁸ Sancar Seçkiner, *Derviş Zaim Üzerine Notlar* (İstanbul: Efil Yayınevi, 2014), 19.

¹¹⁹ Derviş Zaim, Marco Müller (Yapımcı) ve Derviş Zaim (Yönetmen), *Çamur* [DVD]. Türkiye, İtalya, Kıbrıs Rum Kesimi: Downtown Pictures, Marathon Film. 2003.

İslam inancına göre insan çamurdan yaratılmıştır. Kur'an'ı Kerim'de "Filhakika biz insanı bir salsâl'den (kuru çamurdan), mesnûn bir balçıktan yarattık!"¹²⁰ denmektedir. Filmde çamur metaforu, devaya ve mahva sebebiyet verebilecek iki uçtaki değişken yapısıyla anlatılmaktadır. İnsan da tıpkı bu çamur gibi hayat yolculuğunda iyi ve kötü arasındaki bir sarkaçta gidip gelmektedir. Filmdeki çamur bir yandan hastaları iyileştirirken diğer yandan içinde bulunan tanrıça figürü ile felakete yol açmıştır. Bulunan tarihi eseri kötü yapan kendisi değil, eseri çalan Halil'in para kazanma hırsı ve açgözlülüğüdür. Bir diğer felaket, Temel için öldürdüğü insanların gömülü olmasından kaynaklı yaşadığı travmadır.¹²¹

Yönetmen, Ali'nin yaşadığı konuşamama hastalığı üzerinden de bir metafor kullanarak filmin konu edildiği coğrafyanın yani Kıbrıs'ın bugün de devam etmekte olan siyasi soruna gönderme yapmıştır.¹²² Burada hastalık olarak konuşamama; siyasi anlamda çözümsüzlük, tıkanma, etkileşim yollarının kapanması gibi birçok anlam taşımaktadır. Yine bugün bile çözüm bekleyen Kıbrıs sorununun, 'çamurlaşma' eğilimleriyle çözümsüzlüğe terk edildiğini söylemek mümkündür. Siyasi çözümsüzlükte, çamurda debelenmek ve çamurdan medet ummak iki ana damar olarak yorumlanmaya müsaittir.¹²³

3.2.5. Cenneti Beklerken (2006)

Cenneti Beklerken, Derviş Zaim'in sinemasında önemli bir köşe taşıdır. Hikaye örgüsünde Türk geleneksel sanatlarından minyatür yüksek tonda kullanılmıştır. Modern bir sanat dalında anlatım dilinde belirleyici unsurlardan biri olarak geleneksel bir sanat benimsenmiştir. Yönetmen hem sanat hem de medeniyet bağlamında Doğu-Batı tartışmasını, kültürel karşıtlık, kesişme ve etkileşim imkanlarını sorgulayarak alt metinde yapmaktadır. Filmin dönemi 17. yüzyıldır. Yönetmen ayrıca ilk kez bir

¹²⁰ *Kur'ân-ı Kerîm Meâli*, çev. Elmamıllı Hamdi Yazır (İstanbul: İslamoğlu Yayıncılık, 1993), Hicr 26.

¹²¹ Aydın Çam, "Derviş Zaim: Bir Mekân Sinemasına Doğru" (Yayınlanmamış Doktora Tezi. Galatasaray Üniversitesi, 2016), 153-154.

¹²² Ayşe Pay, "Derviş Zaim Sinemasında Kurgu Oyunları: Çamur", *Yönetmen Sineması Derviş Zaim*, Der. Ayşe Pay (İstanbul: Küre Yayınları, 2011), 41.

¹²³ Z. Tül Akbal Süalp "Geniş Zamanlı Tarihin Şiiri", *Derviş Zaim Sineması: Toplumsalın Eleştirisinden Geleniğin Estetiğine Yolculuk*, Der. Aslıhan Doğan Topçu (İstanbul: De Ki Basım Yayım, 2010), 15.

filminde, son asra değil, tarihin çok daha eski bir dönemine kadrajını çevirmeyi seçmiştir. Yönetmenin geçmiş ile yüzleşmesi, çok daha eski tarihlere ulaşmaktadır artık.

Filmde, Dubrovnikli devşirme minyatür sanatçısı Eflatun, o güne kadar eğitimini aldığı ve bağlılıkla devam ettirdiği sanatın kurallarının dışına çıkmıştır. Onu ilk sahnede vefat eden oğlunun portresini, perspektif kullanarak, Frenk üslubunca çizerken görürüz. Yanındaki çırağının “Keşke Frenk ressamlarının yaptıklarında da bir hakikat olsaydı. Bize Allah’ın alemini hatırlatacak bir başka hava olsaydı” sözü, filmin peşinden gittiği tartışmanın ilk soru işaretidir... Ardından Eflatun’u yanına çağıran Vezir ise isyancı bir şehzade olan Danyal’ın, öldürüldükten sonra portresini, Batılı tarzda çizmesini istemiş ve onu cellatlarla birlikte Anadolu’ya göndermiştir. Fakat Eflatun, Danyal’ın eline esir düşmüştür. Bu kez de Danyal ondan, Batılı tarzda çizilmiş kendi resminin arka planına Mehdi’yi nakşetmesini istemiştir. Danyal, Mehdi’nin kendine zuhur ettiğini söylemekte, bunu bir güç unsuru saymakta, resim yoluyla halkın bunu görmesini istemektedir. Bu görevi yapmazsa canından olacağını bilen Eflatun iç çatışmalarla bunalmış ve kilitlenmiştir. Yol arkadaşı Leyla, kurtulabilmek için Eflatun’un minyatürleri içinden bir Mehdi figürünü keserek bahsedilen tablonun içine yapıştırır. Bu sayede serbest bırakılırlar. İstanbul’a döndüklerinde ise Danyal’ın idam edildiğini öğrenirler. Bu kez Danyal’ın portresinin yapılma işi Eflatun’un çırağına düşmüştür...¹²⁴ Yönetmen ‘içeri’ye (tarih, kimlik, sorun) dair en yoğun tartışmasını bu filmi ile yapmıştır.¹²⁵ Kostüm, mekan, diyaloglar bağlamında çeşitli zorlukları barındıran bu tercih, yönetmen tarafından ustalıkla kotarılmış, film, değerli bir sanat eserine dönüşmüştür. İspanyol ressam Diego Velázquez’in dünyaca meşhur *Las Meninas* tablosuna çok benzeyen bir tablonun içine kontra bir hareketle minyatür yerleştirilmiştir. Zaman, mekan, sanat anlayışı farklıdır fakat bir bütün olarak hepsi önümüzde durmaktadır.

Şehzade Danyal ve devlet arasında kalan bir sanatçı figürü olarak Eflatun, her iki tarafın da isteklerini cana/canlara mal olması kaygısıyla yerine getirmeye memur ve

¹²⁴ Derviş Zaim, Baran Seyhan, Elif Dağdeviren Güven, Bülent Helvacı, Denes Szekeres (Yapımcı) ve Derviş Zaim (Yönetmen), *Cenneti Beklerken* [DVD]. Türkiye, Macaristan: Marathon Film. 2007.

¹²⁵ Fuat Er, “Dünyalar Arasında: Cenneti Beklerken ve Nokta”, *Yönetmen Sineması Derviş Zaim*, Der. Ayşe Pay (İstanbul: Küre Yayınları, 2011), 63.

mecburdur. Bu sanatçı portresi, etik ve özgürlük kavramları bağlamında filmin ana gerilim unsurlarından biri olarak karşımıza çıkmaktadır. Genel anlamıyla Zaim, sinemasında bundan sonraki örneklerde de geleneği, sadece estetik değil, etik unsurlarla birlikte kavramaya çalışmaktadır.¹²⁶ Filmde “Cihana hem adalet hem güzellik lazımdır” sözünü Vezir’e söyleten yönetmen, bu duruş ile etik ve estetik kaygılarını da ortaya koymaktadır.

Filmde ana karakter için seçilen isim oldukça çarpıcıdır. Eflatun, Platon’un Doğu’daki söylenen/bilinen halidir. Peki, neden bu ismi seçmiştir yönetmen? Bu sorunun cevabı bizi Platon’un mağara metaforuna götürmektedir. Buna göre, mağara duvarına bakanlar, gölge olarak gerçeğin bir uzantısını görebilirler.¹²⁷ Frenk resmi, minyatür, sinema... Hepsi gerçeğin, farklı şekillerdeki uzantısıdır aslında. ‘Yerli Platon’ Eflatun’un sanata ve hakikate dair sorgusu bu metaforla ilintilidir.

Yönetmen senaryo üzerinde iki yıl çalışmış ve sanat, tarih ve edebiyat alanında uzman isimler olan Prof. Dr. Cemal Kafadar, Dr. Filiz Çağman, Banu Mayır ve Hilmi Yavuz’dan danışmanlık almıştır. Eser üzerinde titizlikle çalışması onun tarih, kimlik, aidiyet ve medeniyet meselelerini ne kadar önemseydiğinin ve estetik kaygılarının göstergesidir.¹²⁸

3.2.6. Nokta (2009)

Derviş Zaim *Nokta* isimli filmi ile objektifini tekrar Osmanlı coğrafyasına çevirmiştir. Filmin zamanı 13. yüzyıl, mekanı ise Batı Asya’nın tam göbeğidir. *Nokta*, Tuz Gölü’nde çekilmiştir. Dümdüz ve beyaz görünümüyle Tuz Gölü, Zaim’in odağına aldığı sanat için en uygun mekanlardan biridir. Çünkü *Nokta* filminin merkezinde hat sanatı vardır. Sanatçı, filmin, bir tarihi macera olmasının çok ötesinde gerçekleşen bir

¹²⁶ Aktaş, *Derviş Zaim Sinemasına Tersten Bakmak*, 114.

¹²⁷ Mehmet Özen, “Derviş Zaim Sinemasında Öz-Biçim Bağlamında Dil ve Üslup Arayışları” (Yayınlanmamış Doktora Tezi. Maltepe Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2014), 258.

¹²⁸ Kırel, *Derviş Zaim Sineması: Toplumsalın Eleştirisinden Gelenegın Estetiğine Yolculuk*, 117.

sunum ortaya koymaktadır: Modern-geleneksel akıl ile yine modern-geleneksel estetiği filmin katmanlı yapısı içinde esaslı biçimde yorumlamaktadır.¹²⁹

Filmin başındaki dönem, Moğolların Anadolu'ya doğru ilerlediği ve tüm halkın korku, panik içerisinde olduğu dönemdir. Hattat Malik, bu korku atmosferi içerisinde göle “Afvallahü'anh/Allah onu affetsin” yazmaktadır. Yazının sonlarına doğru, mürekkep bitmiştir, nun harfi noktasız kalmıştır. Malik, yardımcısına mürekkep almasını söylemekte yardımcısı ise savaş, yıkım, korku atmosferinin ortasında bu ısrarlı sanat gayretini anlamamaktadır ve kaygısını dile getirmektedir... Aynı mekanda günümüzde seyreden hikayede ise Ahmet'in suçluluk duygusu ve iç hesaplaşmasına tanık olmaktadır izleyici. Kendisi de bir hattat olan Ahmet'in geçmişindeki sır, bu sorgunun sebebidir: Filmin başında gördüğümüz hattat Malik'in yazdığı Kur'an'ın kopyalanması, satılması işine aracılık etmiştir. Satış gerçekleşmemiş, Kur'an Ahmet'in elinde kalmıştır. Fakat Ahmet'in vicdan azabına asıl sebebiyet veren, bu mesele yüzünden yaşanan can kayıplarıdır.¹³⁰ Ahmet arınmayı ve affi aslında bu nedenle dilemektedir. Suç, ceza, af ve ahlak kavramlarının derinlikli olarak işlendiği, metaforlarla yüklü bir filmidir *Nokta*. Estetik ve ahlak birbirlerinin varolma koşulu olarak bir arada sunulmaktadır.¹³¹ Filmde tamamlanması için mücadele verilen nun harfinin de İslam estetiğinde ve tasavvufta önemli bir yeri vardır. Buna göre “Kun emriyle yaratılan kainat, nun harfiyle, insanla tamamlanmaktadır”. Nun harfi üzerindeki bu metaforik anlatım, filmde hem estetik hem tasavvufi bir şölen olarak karşımıza çıkmaktadır.¹³²

Film bu yönüyle öykünün gelişimini ikinci plana atmaktadır, asıl mesele olarak vicdani huzursuzluk ve affedilme çabası öne çıkmaktadır. Ahmet azabını sonlandırma ve göl üstüne yazılan cümleyi içselleştirme çabasıdır aslında. Bu azaba ‘nokta’yı

¹²⁹ Erol Çatalbaş, “Nokta: Geleneksel Estetiğin Yaratıcı Yeniden Üretilmesi”, *Derviş Zaim Sineması: Toplumsalın Eleştirisinden Geleneğin Estetiğine Yolculuk*, Der. Aslıhan Doğan Topçu (Ankara: De Ki Basım Yayım, 2010), 218.

¹³⁰ Derviş Zaim, Baran Seyhan (Yapımcı) ve Derviş Zaim (Yönetmen), *Nokta* [DVD]. Türkiye: Marathon Film, Sarmaşık Sanatlar. 2008.

¹³¹ Er, *Yönetmen Sineması Derviş Zaim*, 71.

¹³² Hilmi Yavuz, “Derviş Zaim Filmlerinde İslam Estetiğinin Yeniden İnşası”, *Derviş Zaim Sineması: Toplumsalın Eleştirisinden Geleneğin Estetiğine Yolculuk*, Der. Aslıhan Doğan Topçu (İstanbul: De Ki Basım Yayım, 2010), 194.

koymak istemektedir.¹³³ Burada izleyicinin zihnine “Nokta neden önemlidir?” sorusu düşmektedir. Daha da önemlisi neden senaryo noktada düğümlenmiştir? Burada tasavvufun noktaya dair ne söylediğine bakmak gerekmektedir. Kemale ulaşma gayreti içindeki insan için tüm bir kainat, bir noktadan ibarettir. Fakat bu noktanın yeryüzündeki tecellisi de yine insandadır. İnsanın bir diğer ismi nokta-i kübradır bu nedenle.¹³⁴ Yönetmenin, hikayede, noktanın eksik kalışı, yerli yerine konması için verilen uğraş ile yazı üzerinden kullandığı ‘tamamlama’ metaforu, aslında insan-ı kamile giden yoldaki güçlüklerle işaret etmektedir.

Filmin açılış sahnesinde, yönetmenin bir önceki filmi olan *Cenneti Beklerken*’e atıf vardır. Eflatun’un sözü, *Nokta* filmi için önemli bir ana damar olarak önümüze çıkmaktadır: “İhcamla güzel yazı yazmak hayatı daha geniş zaptetmek manasındadır.” Eli kaldırmadan yazmak anlamına gelen ihcam, süreklilik, kesintisizlik manalarını taşımaktadır ve yönetmen filmde zamanı kurgularken bundan ilham alır: Tek planda çekim yapılmıştır.¹³⁵ Yönetmenin film için izlediği bu yöntem ‘zor ve cesur’ olarak değerlendirilmektedir.¹³⁶ Karakterler ve zaman değişse de bu değişiklik bir süreklilik içinde devam etmektedir. Peki biçimsel olarak ele alınan bu ‘tek’lik öze nasıl yansımıştır? Ahmet’in yaşadığı suçluluk duygusu ve affedilme isteğinde mana olarak da tek anlamlılık öne çıkmaktadır. Arınmak istemektedir ve arınmanın da tek bir yolu vardır; filmin biçiminde benimsendiği gibi tek ve kesintisiz bir yol. Hat sanatının ahlâkî ideâleri, prensipleri, arınma çabası gibi bir idealle bütünleşmektedir.¹³⁷ İslam dininde insan yaratılmışların en şerefliisidir ve tüm bir yaşam döngüsünde, varlık ve yokluk arasında kimin iyi ameller işleyeceği sorgusu içinde gidip gelmektedir.¹³⁸ “Af’allahûanh” yazısı bu yolculuktaki çetin mücadelelerden biri olarak karşımıza çıkmaktadır. Hatalar yokluğa doğru götürürken, af ise varlığa doğru yeniden geçişte önemli bir adımdır.

¹³³ Gülşen, *Hakikatin Sineması*, 248.

¹³⁴ Lütfi Filiz, *Noktanın Sonsuzluğu, Dördüncü Kitap* (İstanbul: Pan Yayıncılık, 2015), 534.

¹³⁵ Yavuz, *Derviş Zaim Sineması: Toplumsalın Eleştirisinden Geleneğin Estetiğine Yolculuk*, 192.

¹³⁶ Gülşen, *Hakikatin Sineması*, 248.

¹³⁷ Gülşen, *Hakikatin Sineması*, 250.

¹³⁸ *Kur’ân-ı Kerîm Meâli*, çev. Elmalılı Hamdi Yazır (İstanbul: İslamoğlu Yayıncılık, 1993), Mülk 2.

Filmde genç hattat Ahmet'in "Kör oluyorum ben. Senelerdir beş parasızım ama milyonluk Kur'an ile yaşadım" cümlesi ise medeniyet bagajımızdaki zenginliğe ve buna sahipken çektiğimiz (körlüğe varması muhtemel) yoksunluğa gönderme içermektedir.¹³⁹

19. yüzyılda modern Batı toplumunda yaşanan değişim, ahlak ve anlam bunalımını çağırıştır. Sekülerleşme, nihilizmi beraberinde getirmiştir. Hümanizme göre insan her anlamda en temel ölçüttür, din olmadan da ahlakın tesis edilmesi mümkündür.¹⁴⁰ Carl Gustav Jung'a göre ise tanrılar ölmeleri durumunda hastalıklar olarak tekrar doğacaktır. Buna göre inanç ortadan kalkınca bireyin yaşamına şekil verecek olan ruhsal hastalıkları olacaktır.¹⁴¹ İnanç meselesi sosyal bilimlerin birçok alanının tartışmalı konusudur. *Nokta* filmi ise inanca yaptığı vurgularla öne çıkmaktadır. Asıl olarak filmde, inanç içinde ahlakın imkanları görünür hale getirilmektedir. Yüzyıllardır insan yaşamı içinde var olan bu temel yapı, ana karakterde ahlaki duruş olarak görünmektedir. Modern insan bilgiyi incelemektedir. Fakat, Tuba Deniz'in Gilles Deleuz'den alıntısıyla "Bugün bilgiden çok inanca ihtiyacımız vardır". Deleuze'nün "sinemanın inancı yeniden tesis etmek gücü" vurgusu bu noktada önem kazanmaktadır.¹⁴² *Nokta*'daki inanca atıf, ahlak temelli öğretinin pergelin sabit ucu olduğunu göstermesi bakımından dikkate değerdir.

"Modern toplumlar insanların kendilerine yenik düşüşünü bir değer olarak önermekte, tüketim toplumlarının bütün sistemi, insanın hırs ve arzularını kamçılamaktadır. Bu nedenle günümüz insanının kendisine yenikliği, bugünkü medeniyetin esas sermayesidir" diyen Zaim, bu insan tipinin geleneksel toplumların insaniyet algısından uzak olduğunu belirtmektedir. İyi-kötü her türlü sıfatı insanlar üzerinde eğreti bir emanet olarak gören Mevlana'ya ve 'kendini bilmeye' atıf yapan yönetmen, *Nokta* filminin bu bilinçle, bugünün insanına katkı sunmasını hedeflemektedir.¹⁴³

¹³⁹ Çatalbaş, *Derviş Zaim Sineması: Toplumsalın Eleştirisinden Geleneğin Estetiğine Yolculuk*, 219.

¹⁴⁰ John Carroll, *Benlik ve Ruh*, çev. İhsan Durdu (İstanbul: Etkileşim Yayınları, 1999), 106-107.

¹⁴¹ A.g.e., 114.

¹⁴² Tuba Deniz, "Hem Başlangıç Hem Sonuç: Nokta", *Derviş Zaim Sinemasına Tersten Bakmak*, Der. Barış Saydam, Tuba Deniz (İstanbul: Küre Yayınları, 2021), 118- 121.

¹⁴³ "Nokta", <https://www.derviszaim.com/film/nokta/> [04.05.2021].

3.2.7. Gölge ve Suretler (2010)

Yönetmen, *Gölge ve Suretler* isimli filmde yine doğduğu topraklara, Kıbrıs'a götürmektedir izleyicisini. Kıbrıs'ın farklı din, dil ve etnik köken barındıran çoklu yapısını, anlatımı zenginleştiren bir imkan olarak kullanmaktadır. Zaim'in bu kez merkezine aldığı, geleneksel gölge sanatımız Karagöz'dür. Karagöz, Yunanlıların da benimsediği bir gölge sanatıdır aynı zamanda. Yunanistan, Karagöz'ün ikinci vatani sayılmaktadır.¹⁴⁴ Filmde, hem Rum hem Türk kültüründe yeri olan bu kadim gölge oyunu, ortak unsur olarak kullanılmıştır. Kıbrıs'ta 1960'larda geçen filmde, Karagözcü Salih ve kızı Ruhsar, Rum polislerin baskın yaptığı köylerinden kaçıp, Salih'in kardeşinin yaşadığı Türk köyüne sığınmışlardır. Coğrafya aynı coğrafya, çatışma aynı çatışma, düğüm aynı düğümdür. Bu köyde de geride bıraktıkları Türk köyündeki ile benzer korku atmosferi hakimdir. Salih ve Ruhsar buradan da ayrılırlar, yolda ise birbirlerini kaybederler. Köye geri dönen Ruhsar ile birlikte köylüler Salih'i bulmak için çabalamaktadır. Rum Anna da onlara yardım etmektedir. Anna Karagözcü Salih ve yardımcısı Maria'yı çok eskiden tanımaktadır. Fakat tarafların olumlu etkileşimi sadece bu karakter ile sınırlıdır. Süreç, her an tansiyonun yükselmesi trendinde ilerlemektedir. Kuşku ve güvenlik endişesi, tarafları şiddet sarmalının içine sürüklemiştir. Ateşkese rağmen ölümler yaşanmaktadır. Bakıldığında hepsi 'pisi pisine' ölümlerdir. Öfke ve körlüğün vardığı nokta, Karagöz figürlerinin bile kurşunlanmasına kadar gitmiştir.¹⁴⁵

Gölge ve Suretler'in hemen başında, büyük, beyaz, çarşafa benzer örtüler ipe mandalla asılıyken dalgalanmakta ve hemen ardında polisler görünmektedir. Yönetmen daha ilk sahnede örtü unsurunu, perde sembolü üzerinden görünür kılmış, hikayenin ana unsurlarından olan kolluk kuvvetleri, çatışma sembolü olarak perdede yer bulmuştur. Bu perde, geleneksel Karagöz perdesini çağrıştırmaktadır. Perde aynı zamanda, gözle inen perde olarak, körleşmeye de işaret etmektedir. Kıbrıs sorununu çözümsüzlüğe götürenlerin gözlerindeki bu perdedir.¹⁴⁶ Beyaz örtüler, bir başka ve temel çağrışımla barışa yani 'beyaz bayrağa' özlem olarak da ilk karede

¹⁴⁴ İsmayıl Hakkı Baltacıoğlu, "Karagöz Kimindir, Nedir?", *Türk Folklor Araştırmaları Dergisi*, S. 119 (1959): 1921.

¹⁴⁵ Derviş Zaim, Oktay Odabaşı (Yapımcı) ve Derviş Zaim (Yönetmen), *Gölge ve Suretler* [DVD]. Türkiye: Yeşil Film, Marathon Film. 2011.

¹⁴⁶ Cihat Arınç, "Derviş Zaim'in Film Coğrafyası: Gölge ve Suretler'de Kıbrıs Haritası", *Yönetmen Sineması Derviş Zaim*, Der. Ayşe Pay (İstanbul: Küre Yayınları, 2011), 75.

dalgalanmaktadır. Filmin devamında da beyaz örtüler farklı sahnelerde görünmektedir. Ruhsar'ın babasının kaybolmasından sonra ipteki beyaz örtüleri alıp yere fırlatması bu önemli sahnelerden biridir.

Adada yüzlerce yıl hakim olan barış, geçtiğimiz yüzyılın ortasında kaygan bir zeminin kavramı haline gelmiştir. Barışın hakim olduğu dönem, medeniyetin anahtar sembollerinden olan imparatorluk dönemini kapsamaktadır. Filmde bu sembole dair bir atıf olmamakla birlikte, tarihsel arka plan bu gerçeği zihnimize fon olarak yerleştirmektedir. Ulus devlet ideolojisi, militarize edilmiş hafızayı diri tutmakta mahirdir. Büyük anlatıların stratejik araçsal aklı ve beslediği korku kültürü, mekan ortaklığı olan toplumları birbirine düşmanlaştırmaktadır.¹⁴⁷

Medeniyetlerin çocuğu olan Karagöz'ün perdesi ile 20. yüzyılın sanatı sinema geçişkenlik arz eden bir yapıda sunulmaktadır. Geçişler sadece sanatlar arasında değildir, filmde gerçek ve temsil, mekanlar ve zamanlar da geçişkendir.¹⁴⁸ Antik Yunan'dan beri estetiğe ve felsefeye ilham olan mağara ve gölge metaforu, *Cenneti Beklerken*'de olduğu gibi bu filmde de karşımıza çıkmaktadır. Üstelik gölgeler bu kez adını filme vermiştir.

Gölgeler ve Suretler, 7 Nisan 2012 tarihinde Güney Kıbrıs'ta gösterime girmiştir ve film, Rum kesiminde gösterime giren ilk Türk filmi olma özelliği taşımaktadır.¹⁴⁹

3.2.8. Devir (2012)

Zaim'in çektiği filmler arasında en ayrıksı yerde duranın *Devir* olduğunu söylemek güç değildir. Belgesel öğeler barındıran kurmaca film, insanın doğa ile olan mücadelesi ve karmaşık, paradoksal ilişkisini merkezine almaktadır. Filmde yönetmen izleyicisini bir Anadolu köyüne götürmektedir. Kadim bir köy geleneği, modern insana, sinema perdesi üzerinden gösterilmektedir. Burdur'un Hasanpaşa köyü filmin ana mekanıdır. Buradaki çobanlar arasında düzenlenen bir müsabaka, ilham kaynağıdır filmin. Yarışmada çobanlar, kırmızıya boyadıkları koyunlarını su üzerinden geçirmektedir. Geleneksel kurallara uygun düzende suyu geçen çoban

¹⁴⁷ A.g.e, 77.

¹⁴⁸ Özen, "Derviş Zaim Sinemasında Öz-Biçim Bağlamında Dil Ve Üslup Arayışları", 256.

¹⁴⁹ Seçkiner, *Derviş Zaim Üzerine Notlar*, 20.

yarışmayı kazanmaktadır. Silah sesleri içinde, büyük bir hızla binlerce koyun suya koşmaktadır. Film fotografik anlamda çok renkli kareler barındırmaktadır.¹⁵⁰ Yönetmen *Devir* ile ilk kez zihninde kurguladığı senaryonun dışına çıkmış, köyde filmi çekerken aynı zamanda senaryoyu yazmıştır. Geleneğin içinde nefes alan köylülerin katkısıyla an be an gelişen senaryo yazımı, yönetmen için heyecanlı, ritmi yüksek ve verimli bir süreçtir.¹⁵¹

Devir filmi bir dua ile başlamaktadır: Bereket yakarışı olan yağmur duası ile. Hayatın kaynağı olan su, en başta talep olarak tüm köylünün dilinden göğe yükselmektedir. Su, filmin devamında da ana unsurlardan biri olarak sık sık karşımıza çıkmaktadır. Su neyi temsil etmektedir? Kuşaktan kuşağa aktarılan koyunların sudan geçişi ritüeli neden yapılmaktadır? Bu bir yıkanma ritüeli midir? Sürünün ve çobanın sudan geçişi, fiziksel anlamda bir temizlenme olarak mı okunmalıdır? Yönetmenin filmlerinde kullandığı metaforlar ve tinsel yaklaşıma verdiği değer göz önünde bulundurulduğunda, bu filmin de alt metninin derinlikli bir çabayla yazıldığı söylenebilir. *Nokta* isimli filminde, arınma temasını incelikte ele alan yönetmenin, bu filmde de insanın temel meselelerinden olan bu kaygıyı anlatmayı gaye edindiğini söylemek mümkündür. Metin And'ın deyişiyle bu film bir arındırma merasimini anlatmaktadır.¹⁵² Akıp giden su, hızlıca geçen ömrü hatırlatmaktadır izleyiciye. Bu akışın içinde insanın kötüden uzaklaşması, kirlerden arınma olarak resmedilmektedir. Çünkü her bir insan teki bu 'su'dan geçmektedir, hakikat arayışında olan, arınabilen ise kazanmaktadır. Yönetmenin diğer filmlerinde de karşımıza çıkan bugünün teknikleriyle, geleneğin taşıdığını izleyene aktarmak gayesi, bu filmde de kendini göstermektedir. Filmde çobanların günlük yaşamı, bir toplu yakarış içinde, evde televizyon izlerken ya da ahırda çalışırken... tüm doğallığıyla yalın bir dille verilmektedir. Filmde arınma yönüyle inanç, yarışma yönüyle gelenek vurgulanmaktadır. Mevcut yaşam formunun aktarımı ise bugünün Anadolu'suna dair nitelikli bir belgesel kayıttır.

Film, teknolojinin ördüğü devasa duvarlar arasında 'güvende' yaşayan, doğaya uzak olan ve onunla çarpık bir ilişki biçimi benimseyen, doğadan neşet edeni tüketilecek bir

¹⁵⁰ Derviş Zaim (Yapımcı ve Yönetmen), *Devir* [DVD]. Türkiye: Marathon Film. 2012.

¹⁵¹ Seçkiner, *Derviş Zaim Üzerine Notlar*, 21.

¹⁵² Seçkiner, *Derviş Zaim Üzerine Notlar*, 173.

kaynak olarak gören modern insana, basit bir dille, güçlü bir seyirlik sunmaktadır.¹⁵³ Bu büyük bir etik tartışmasıdır aynı zamanda. Habermas’a göre modernitenin eşitlikçi evrensellik ilkesi, öteki ahlak anlayışlarınca tartışma konusu edilmeksizin yaygın kabul görmüştür. Bu ilkenin kabulü ile ahlakın altını oyan ise takibi zor, yıkıcı bir hızla ilerleyen, sonunun nereye varacağını bugün kimsenin kestiremediği biyoteknolojik gelişmelerdir.¹⁵⁴ Yani bozulan sadece canlıların doğa ile ilişkisi değildir, bizatihi doğanın kendisidir de. Koyunlar, ritüel gereği köydeki kırmızı bir kayanın tozuyla boyanmaktadır. Fakat kırmızı kayaların bulunduğu arazide açılan mermer ocağı, köylülerin kayalara ulaşmalarına engeldir. Madenciler bir kereye mahsus, köylülerin kayalardan parça almalarına göz yumar. Sonrasında ise bunun için madenden yazılı izin almaları gerekmektedir. Bu nedenle çobanlar, yerlisi oldukları köyün taşını kullanamamakta ve farklı arayışlara girmektedirler. Bu arayışta suni boya onlara bir çıkış olarak görünmektedir. Bir çobanın nalburdan aldığı suni boyayı, post ile ilk buluşturduğu sahnede, geri planda açık olan televizyonda, genetiği ile oynanmış gıdaların yeni doğan hayvanlarda uzuv eksikliğine varan yan etkilerinden bahseden bir haber metni okunmaktadır. Bunu dinleyen çobanın aklından ne geçtiğini izleyici bilmemekte ama bir şeylerin ters gittiği anlaşılmaktadır.¹⁵⁵

Henri Bergson’a göre bilimin üzerinde deneyler yaparak çalıştığı dünya, her an ölmekte ve sonra yeniden doğmaktadır. Oysa inançtaki tekamül, süreklilik arzeder. Geçmişten devreden ile devam etmektedir. Bu ikisi arasındaki denge, süreyi gerektirir.¹⁵⁶ Tasavvufta devir, bir varlığın çeşitli merhalelerden geçip sonunda başladığı yere ulaştığı döngüsel yolculuğun adıdır. Geçilen merhalelerden murad, insan-ı kamile ulaşmaktır. Hem doğanın hem de filmin odağı Hasanpaşa Köy geleneğinin, kendine has bir döngüsü/devri vardır. Fakat kırmızı kaya problemi nedeniyle döngü/devir, tekamül tıkanmaktadır. Yerine suninin ikame edilemeyeceği bir açmaz oluşmaktadır.¹⁵⁷ Canlıların genlerine doğrudan ya da dolaylı müdahaleyi,

¹⁵³ Zeynep Gemuhluoğlu, “Teknoloji ve Şiir Arasında: Devir”, *Derviş Zaim Sinemasına Tersten Bakmak*, Der. Barış Saydam, Tuba Deniz (İstanbul: Küre Yayınları, 2021), 140.

¹⁵⁴ Jürgen Habermas, *İnsan Doğasının Geleceği*, çev. Kaan H. Ökten (İstanbul: Alfa Yayınları, 2019), 151.

¹⁵⁵ Derviş Zaim (Yapımcı ve Yönetmen), *Devir* [DVD]. Türkiye: Marathon Film. 2012.

¹⁵⁶ Henri Bergson, *Yaratıcı Tekamül*, çev. Mustafa Şekip Tunç (İstanbul: Dergah Yayınları, 2017), 93.

¹⁵⁷ Gemuhluoğlu, *Derviş Zaim Sinemasına Tersten Bakmak*, 140-142.

etik konseyleri tartışadursun, bizi büyüü alınmış yaşama doğru sürükleyen modernitenin akla dayalı yapay evrenine bir reddiyedir filmde gördüğümüz ‘arındırma şenliği’.

3.2.9. Balık (2014)

Balık, yönetmenin tıpkı bir önceki filmi *Devir*’de olduğu gibi insanın doğa ile olan hoyrat ilişkisini sorgulamaktadır. Filmin mottosu olarak addedilebilecek, ana arakterlerden Filiz’in “Göl bizden fitre bekler” sözü, modern bireylerin hayatlarından yavaş yavaş uzaklaşan manevi olana ve doğa bilincine gönderme içermektedir. Ramazan ayında Müslümanların bu aya ulaştıkları için şükür gayesi ile verdikleri fitre¹⁵⁸ filmde, göle şükran için verilmesi gereken bir borç olarak yer bulmuştur. Doğaya şükür, ancak onun hakkını korumakla mümkündür. Filmde, insanın doğaya vacip yani gerekli olan teşekkürünün unutulduğu, yok sayıldığı vurgulanmaktadır.

Balık’ta, bir gölün kıyısındaki köyde yaşayan, Kaya, eşi Filiz ve küçük kızlarından oluşan bir balıkçı ailesinin, acı bir kayıpla drama dönüşen hayatı anlatılmaktadır. Tüm yasaklara ve uyarılara rağmen köylüler, gölde vahşi avlanmayı bir şekilde sürdürmektedir. Kaya da kızının tedavisi için gerekli olan parayı bulabilmek için kimyasal kullanarak avlanmayı seçmiştir. Kaya’nın bu tercihi, zehirlenen göldeki balıklardan birini yiyen eşinin ölümü ile sonuçlanmıştır. Hayatını kaybeden Filiz, Kaya ile taban tabana zıt düşüncede, doğacı bir zihne sahip, dünyanın büyüüne, şifaya, sezgiye, iyiliğe inanan bir karakterdir. Gördüğü bir rüyanın peşindedir. Şifalı olduğuna inanılan bir balığı bulma umudundadır.¹⁵⁹ Kaya’nın kazanç için doğayı sömüren zihniyetinin kurbanının, evreni mistik açıdan anlamlandırma çabası içindeki¹⁶⁰ Filiz olması manidardır. Bukowski “Kapitalist toplumda, kaybedenler kazananların kölesidir ve kaybedenlerin sayısı kazananlardan fazla olmalıdır” demektedir.¹⁶¹ Filiz sona eren, Kaya ise mahvolan hayatıyla, modern dünyanın kaybedenleri olarak mücessem figürlerdir.

¹⁵⁸ Yunus Vehbi Yavuz, “Fitre”, *TDV İslam Ansiklopedisi*, C. 13 Ankara (1996): 160-161.

¹⁵⁹ Derviş Zaim (Yapımcı ve Yönetmen), *Balık* [DVD]. Türkiye: Marathon Film. 2014.

¹⁶⁰ Hilal Turan, “Son Balık Ölmeden”, *Derviş Zaim Sinemasına Tersten Bakmak*, Der. Barış Saydam, Tuba Deniz (İstanbul: Küre Yayınları, 2021), 145.

¹⁶¹ Charles Bukowski, *Hollywood*, çev. Avi Pardo (İstanbul: Parantez Yayınları, 2011), 64.

Modern dünyadaki doğaya olan hoyrat yaklaşım, sömürme, yok etme, hiçleştirme, filmde bir 'küçük' örnek üzerinden resmedilmektedir. Bu 'küçük' örnekler müstakil hikayelerini birleştirip doğanın mahvına sebebiyet vermektedir lakin. *Devir* filminde olduğu gibi doğanın döngüsüne olan müdahalenin yarattığı yıkıcı sonuçlar bu filmde de işlenmektedir. Fakat bu kez tasavvuf daha belirgin bir motif olarak öne çıkmaktadır. Filiz'in gördüğü rüya, rasyonalitenin ulaşamadığı sağaltıcı etkisiyle önümüzdedir. İlerlemeci modernizm, kapitalin merkeze oturması, varolmak için yok etmek ideali yer yer açık, yer yer gizli biçimde filmin senaryosunda karşımıza çıkmaktadır. Bunların karşısına ise rüya ve dede motifi, şifa beklentisi, Doğu'nun kadim geleneğindeki doğaya saygı kültü işlenmektedir. Bu zıtlıkları barındıran hassas ilişki filmin, karşıtlıklarla örülü gerilimli dinamiğini oluşturmaktadır.



3.2.10. Rüya (2016)

Rüya Derviş Zaim'in üzerinde en çok durulması gereken filmlerinden biridir. Kaynağını Kur'an-ı Kerim'den alan kadim bir Doğu anlatısı, ana omurgayı büyük oranda destekleyen bir yan hikaye olarak ele alınmaktadır çünkü: Yedi Uyurlar. Yahudilik, Hristiyanlık ve başka birçok dinde de var olan Ashab-ı Kehf anlatısı, 'uzun süre uyuyup sonra uyanma' hikayesidir. Ölümünden sonra dirilme inancı ile benzerlikler taşımaktadır. Filmdeki hikaye ise bugünün Türkiye'sinde geçmektedir. Amcasının mimarlık ofisinde çalışan Mimar Sine, daha önce projesini çizdiği toplu konutların içine inşa edilecek küçük bir cami projesi üzerinde çalışmaktadır. Tasarlamak istediği cami, İslam geleneksel mimarisindeki camilere pek benzememektedir. Sine, kubbe ve minare için farklı bir biçim arayışındadır. Hatta belki minare hiç olmamalıdır. Proje devam ederken Sine, projesi kendileri tarafından yapılan toplu konutların dere yatağında olduğunu fark etmiştir. Vicdan azabı hissettiği süreç henüz başlamışken, yağmurlu bir günde toprağın kaymasıyla konutlardan birkaçı büyük hasar görmüştür. Ardından mahkeme süreci yaşanır. Davayı mimarlık ofisi kazanmıştır fakat Sine, kendini borçlu hissettiği amcası ve haklı gördüğü toplu konut sakinleri arasında kalmıştır. Yaşadığı vicdani huzursuzluk, kaygı ve stres sonrasında uyku problemleri yaşamıştır. Uyku hastalıkları merkezinde tedavisi sürerken gördüğü bir rüya, Yedi Uyurlar menkıbesi ile paralellik göstermektedir. Ashab-ı Kefh'in köpeği Kıtmir olarak yorumlanabilecek bir köpek, Sine'ye yol göstermektedir. Gittikleri yer Sine'nin hayalini kurduğu camidir. Caminin içinde toplu konut mukimlerinden yedi kişi uyumaktadır. Bu rüya sonrasında Sine büyük bir değişim yaşamıştır. Öyle ki bu rüya sonrasında Sine'yi oynayan oyuncu dahi değişmiştir. Sine değişim istediğini bu rüyadan sonra sık sık dile getirmekte ve adım adım hayata geçirmektedir.¹⁶²

Bir Doğu miti olan Yedi Uyurlar menkıbesi, pagan dönemde Allah'a inanan sınırlı sayıdaki insanın, toplum baskısı sonrası bir mağaraya kapanarak uyumasını konu almaktadır. Asırlar sonra uykudan uyananlar, pagan dönemin bittiğini görür. Yaşadıkları korkular son bulmuştur. Sine de yanlış planlama sonunda evleri yıkılan insanların mağduriyetinden çok etkilenmiştir. Ayrıca ihaleye fesat karıştırma ve rüşvet sisteminin işlediği bir ağın dolaylı olarak içinde bulunma sancısıyla bir ütopyaya inanarak uyumuş ve bu rüyayı görmüştür. Uyandığında ise gözlerini değişme isteğine

¹⁶² Derviş Zaim, Numan Acar (Yapımcı) ve Derviş Zaim (Yönetmen), *Rüya* [DVD]. Türkiye: Marathon Film, Yeşil Film. 2016.

açmıştır, yani yeni bir dünyaya. Bu anlamda günümüzdeki kültürel, ekonomik ve toplumsal yozlaşmaya bir eleştiri olarak okumak mümkündür filmi.¹⁶³

“Değişerek devam etmek” izleği sadece karakterin iç dünyası anlamında değil, mimari anlamda da yönetmeni etkilemiştir. Zaim, filmi kurgularken Osmanlı mimarisinin değişerek devam eden yapısından esinlendiğini söylemektedir:

Osmanlı süsleme sanatlarını, mesela tezhibi gözünüzün önüne getirin. Orada tekrar ve varyasyon vardır. Tekrar ve varyasyonu filmin yapısına, biçimine bir model olarak yerleştirebilirdik. Nokta filminde bu yok mudur? Vardır ve yoktur. Gölgeler ve Suretler’de kısmen vardır ve yoktur. Ama Rüya’da daha merkezî bir hâl aldı. Çünkü Osmanlı mimarisi de böyle bir mantık üzerine oturuyordu. Biçim olarak Rüya’ya bakarsanız bir şeyler sanki hep devam eder gibi olur; ama belli bağlamda devam eden her şey değişerek devam eder. Mesela uyuyanları uyandırmaya gittiğinde hep aynı diyaloglar söz konusudur; ama aynı diyaloglar farklı bağlamlarda devam ettiği için farklı anlamlara gelir. Tekrar ve varyasyon filmin merkezine, biçiminin merkezine oturan bir kavram oldu.¹⁶⁴

Yönetmen Rüya filminin çekimleri sırasında Sancaktar Camii inşaat halindeyken gidip ziyaret etmiştir. Caminin mağaraya benzeyen biçiminden etkilendiğini ve Yedi Uyurlar temasının bu yapı ile örtüştürdüğünü dile getirmektedir. Filminde, bize miras kalan mimarinin sinemaya aktarılabilme olanakları üzerine de kafa yoran yönetmene göre Süleymaniye veya Selimiye’yi doğuran düşünce de tekrar ve varyasyon ile ilintilidir. “Değişerek devam etmek, devam ederek değişmek” ifadesi yönetmenin Yahya Kemal’den ödünç aldığı imtidat sözcüğünü karşılamaktadır ve bu ifade Rüya filminde sanatçıya yol gösterici olmuştur.¹⁶⁵ Sancaktar Camii, klasik Osmanlı camii dendiğinde akla gelen mimari örneklerinden farklıdır. Zemin üzerindeki özelliği neredeyse yok edilen cami adeta eğimle hemhal olarak tamamlanmıştır. Gün ışığı, yukarıdan sızarak mihraba ulaşmaktadır. Bu yönleriyle cami, ibadetin özüne uygun,

¹⁶³ Barış Saydam, “Rüya: Değişerek Devam Etmek”, *Derviş Zaim Sinemasına Tersten Bakmak*, Der. Barış Saydam, Tuba Deniz (İstanbul: Küre Yayınları, 2021), 163-164.

¹⁶⁴ Derviş Zaim, “Türkler Yapıbozumunun Ustalarıdır”. *TRT Akademi*. C. 3, S. 5 (2018): 370.

¹⁶⁵ Ayşe Yılmaz, “Rüya, Aristocu Estetiğin Temeline Dinamit Koyan Bir Film”, <https://www.tsa.org.tr/tr/yazi/yazidetay/298/dervis-zaim---ruya%2C-aristocu-estetigin-temeline-dinamit-koyan-bir-film-> [07.06.2020].

dinginlik hissi verecek biçimde tasarlanmıştır.¹⁶⁶ Filmde, geleneksel mimari ve modern mimari arasındaki çatışma alanları ve geçişkenlikler tartışılmaktadır.

Zaim, kendi ifadesiyle bu filmi bir paralel evrenler hikayesi olarak kurgulamıştır. Filmde bu paralellik, aynı karakteri (Sine), dört ayrı oyuncunun canlandırması ile gösterilmektedir. Bu sıra dışı form, ruh dünyası içindeki karşıtlık/katmanlılık ile sıkı ilişki içindedir. Yönetmen buradaki paralelliği öne çıkarmış, hem bugün ve menkıbede anlatılan zaman, hem de eski-yeni mimari üzerinden paralellikler kurmuştur. Zaim bu durumu şöyle izah etmektedir:

*Genellikle karakterin başına bir şey gelmesi durumunda neler olabileceğini araştırıyor bir çizgi. Sonra da o karakter o kapıdan çıkmamış olsaydı başına neler gelebilirdi? diyerek onu araştırıyor. Ve üçüncü aşamada başına başka bir şey gelmiş olsaydı başına ne gelebilirdi? diyerek üçüncü bir bölümü açıyor. Ama bu film bunu yapmıyor. Sanki zaman lineer biçimde devam ediyor algısı var. Ama lineer olarak gitmiyor. Zamansal karmaşıklığı allak bullak ediyor. Paralel evren hikâyesi işte...*¹⁶⁷

Albert Einstein, yaşayabileceğimiz en güzel şeyin gizem olduğuna inandığını söylemektedir. Ona göre bilim ve sanat da bu duygu beşiğinde büyümektedir. Mantığımız ile erişemediğimiz bu gizem, dinlerin kaynağı ile de yakından alakalıdır. Akıl da ona göre bu gizemin bir parçasıdır.¹⁶⁸ *Rüya* isimli film de gizemi, bu üç ana unsur olan din, sanat ve bilim üçgeninde birleştirerek işlemektedir. Bilimsel verileri dikkate almadan yapılan bir uygulamanın yarattığı yıkım bir iç hesaplaşmaya dönüşerek rüya metaforuyla izleyicinin önüne gelmekte, dini bir anlatı bu rüyaya yön vermekte, sanatsal bir yapı da bu mite mekan olmaktadır.

¹⁶⁶ Nil Aynalı Egler, “Rüya Filminin Mimarlık İle İlişkisi”, *Derviş Zaim Sinemasına Tersten Bakmak*, Der. Barış Saydam, Tuba Deniz (İstanbul: Küre Yayınları, 2021), 150, 151.

¹⁶⁷ “Rüya Bir Paralel Evren Hikayesidir”, <https://www.sinefesto.com/ruya-bir-paralel-evren-hikayesidir.html> [04.05.2018].

¹⁶⁸ Albert Einstein, *Fikirler ve Tercihler*, çev. Z. Elif Çakmak (İstanbul: Arion Yayınevi, 2004), 20.

3.2.11. Flaşbellek (2020)

Derviş Zaim’in son filmi olan Flaşbellek, Covid-19 pandemisi nedeniyle çekimleri tamamlandığı halde gösterime girememiştir. Film, henüz belli olmayan ileriki bir tarihte izleyici ile buluşacaktır. Filmde, Suriye’de 10 yıldır süren iç savaşın sancıları beyaz perdeye aktarılmaktadır. Yönetmen, filmin çekimleri öncesinde Suriye’den kaçıp başka ülkelere sığınmak zorunda kalan mültecilerle görüştüğünü, evlerine konuk olduğunu ve hikayelerini dinlediğini söylemiştir.¹⁶⁹ Henüz izleme imkanı bulamadığımız film hakkında tezimize malumat aktaramamaktayız. Fakat yönetmen, yaptığımız mülakatta bu filminde de gelenekten yararlanmanın değişik biçimlerinin kendini devam ettirdiği belirtmektedir.



¹⁶⁹ Aişe Hümeýra Bulovalı, “Derviş Zaim: İlk Romanımı Yazarken Kendi İçimde Estetik Dünyamı Kurmaya Başladım” <https://www.aa.com.tr/tr/kultur-sanat/dervis-zaim-ilk-romanimi-yazarken-kendi-icimde-estetik-dunyami-kurmaya-basladim/2102866> [10.05.2021].

DÖRDÜNCÜ BÖLÜM

DERVİŞ ZAIM'IN MEDENİYET PERSPEKTİFİ

4.1. Derviş Zaim'in Medeniyet Perspektifi

Türk-İslam medeniyetinin unsurlarını ve özellikle geleneksel sanatları, tema ve yan hikayeler olarak eserlerinde sıklıkla işleyen ve bunu sinema dilinin önemli bir parçası haline getiren yönetmen Derviş Zaim, tarihsel ile bugün, geleneksel ile modern, mitolojik ile gerçek arasındaki çatışmalar, karşıtlıklar ve uyumlu birliktelikleri bir bütün olarak sunmaya gayret etmektedir. Çektiği filmlerin senaryosunu da kendisi yazan Zaim'in, medeniyet temelli düşünsel sancılarının ipuçları, bu metinlerde görülmektedir. Filmografisine ve çeşitli zamanlarda verdiği mülakatlara genel anlamda bir bakış, onun bu yoldaki çabasını bir yekün olarak ortaya koymaktadır.

Derviş Zaim, bugünün etki gücü en yüksek sanatlarından biri olan sinema aracılığıyla, Türk geleneksel sanatlarını, kadim hikayeleri, kıssaları ve mitleri bir arada kullanarak farklı bir anlatım biçimi denemektedir. Batılı olan form içinde Doğulu metaforlar kullanmakta, bu tercihle, sineması renkli, iç içe birçok katmanı olan bir yapıya dönüşmektedir. Özgün dil-biçim arayışında yerli imgeler, metaforlar ve çağrışımlara başvurmaktadır. Metinlerarasındalık onun kullandığı dilin hem doğası hem de anlatım zenginliğinin ana ögesidir. Aslına uygun dışavurum ile bilindik ezberlerin dışına çıkmakta sanat üretimi adına yeni bir söz söylemektedir.¹⁷⁰ Sinemasındaki arınma, suç, inanç, aidiyet, ahlak, estetik, doğa, değişim izleklerinin, onun hakikat arayışının anahtar kavramları olduğu söylenebilir. Hakikat ile yüzleşme vicdanın sesinden ayrı düşünülemez. Vicdan içimizdeki hakikate ulaşmayı önceleyen yüce sestir. Zaim'in filmlerinin tinsel katmanları arasında da bu ses kendini duyumsatır.

Yönetmen *Filler ve Çimen*'de ebru, *Cenneti Beklerken* isimli filminde minyatür sanatına dair unsurları ustalıkla kullanmıştır. Bu filmler, tema olarak geleneksel sanatları merkezine almamaktadır. Filmlerin ayırt edici unsurları ana yapının bütünleyici öğeleridirler. Yönetmen Zaim, 17 Aralık 2006'da, *Cenneti Beklerken* isimli filminin gösterime girmesinin hemen ardından *Yeni Şafak* gazetesine verdiği

¹⁷⁰ Yıldız Derya Birincioğlu “Derviş Zaim Sinemasını Tersten Okumak: Üç Perde Yapısına Sızan Metasinema”, *Ankara Üniversitesi İlel Dergisi*, C. 6, S. 1 (Bahar 2019): 63,64.

röportajında bu tarihten sonra da bu kültür ve coğrafyadan neşet eden yaşantıların ve kültür öğelerinin sinema diline nasıl tercüme edileceği meselesi üzerine eğilmeye devam etmek istediğini söylemiştir. Bunu yapmak için çok beklediğimizi dile getiren yönetmen “Bu ülkenin sinemasının bir omurga problemi olduğunu düşünüyorum” diyerek medeniyet ve sanat arasındaki kopuk ilişki sorununa dikkat çekmektedir:

Estetik açıdan felsefi ve ahlaki açıdan bir omurga problemi var. Bu anlamda kültüre ve tarihe yeni açılımlar sağlayabilir. Bu minvalde birkaç iş daha yapmayı düşünüyorum. Bu ülkenin kendi tarihi ve kültürü ile yüzleşmesi gerektiğine ve bunu alıp başka mecralarda zengin halleriyle kullanması gerektiğine samimi biçimde inanıyorum. Çin sineması atılıma geçiyor, İran sineması atılıma geçiyor... Çin sinemasını incelediğimde, o insanların kendi kültürleri içinden bir estetik ortaya çıkardıklarını ve ülkemizin de böyle bir açılım için oldukça zengin olduğunu fark ettim. Ama bunu yaparken insanların keyif almasını da sağlamam gerekli. İnsanlara izlerken keyif veren ve aynı zamanda insanların zekalarına hürmet eden yapıtlar vermenin en doğru şey olduğunu düşünüyorum. Cenneti Beklerken'de bunu gerçekleştirmeye çalıştım.

Bu topraklarda üretilen yeni sanat dili, tüm dünya sinemasında çığır açıcı bir damar olma iddiasında olmalıdır. Zaim’in geleneksel sanatlarla sinemayı buluşturma sebeplerinden biri, “Acaba bu ülkenin cephanesini, malzemesini kullanarak sinema sanatının dilini farklılaştırmak, tazelemek mümkün müdür?” sorusudur.¹⁷¹ Sanatçının devam eden sanatsal çizgisine bakıldığında bu kararlılığı sürdürdüğü açıkça görülmektedir. *Nokta, Gölgeler ve Suretler, Rüya ve Balık* isimli filmleri bu gayretle yapılmış sanat eserleri arasında yer almaktadır. Derviş Zaim *Hayal Perdesi* isimli dergiye verdiği bir röportajında ise gelenek bagajımızın zenginliğini vurgulamaktadır:

Benim gelenek adını verdiğim dolap, meşrebi geniş bir dolap. Bu da iyi bir şey. Çünkü yaşadığım coğrafya böyle bir coğrafya. Bunun bir zenginlik olduğunu düşünüyorum. Bizim gelenekle olan ilişkimizin, algımızın biçimi de beni rahatsız ediyor. Ya körü körüne bir bağlanma ya da bir devekuşu gibi görmezden gelme. İfrat ve tefrit tavrı var geleneğe yaklaşımımızda. Halbuki tam tersinin yapılması gerekiyor. Godard, “Ben sinemayı Fransız olmanın ne anlama geldiğini öğrenmek için

¹⁷¹ Hale Kaplan Öz, “Hem Keyif Hem Zekaya Hürmet”

<https://www.yenisafak.com/hayat/hem-keyif-hem-zekaya-hurmet-19945>

[29.05.2021].

yapıyorum” der. Türkiyeli olmak, bu coğrafyada yaşamak ne anlama geliyor, sinemanın yapması gereken şeylerden birisi de bu. Sinema insan ruhunun aynasıdır diyorsak, o zaman bu aynayı nereye tutacaksınız? Bu coğrafyaya tutacaksınız. Dolayısıyla bu coğrafyaya tuttuğunuz zaman da öyle ya da böyle bu ülkenin geçmişi işin içine girmek durumundadır.”¹⁷²

Yönetmen, medeniyet krizimizin aşılması için büyük uğraşlar vermiş olan Cemil Meriç’in medeniyet perspektifinden etkilenmiştir. “Türk sinemasında mesela Cemil Meriç gibi biri olsaydı, Cemil Meriç bir iki film yapmış olsaydı, aynı zamanda Türk sinemasıyla ilgili kaleme aldığı yazılar olsaydı, benim işim çok daha kolaylaşırdı” ifadesi bunun en somut göstergesidir.¹⁷³ Zaim’e göre bizim fikri ve sanatsal hayatımız Batı’nın bayiiymiş gibi görünmektedir. Sinema anlamında -bunun örneklerini diğer sanat dallarında ve hatta düşünsel hayatın büyükçe bir kısmında görmek mümkün- Batı’da oluşturulmuş olan modelin, Türkiye’deki yetkili temsilcisiymiş gibi görünmekten büyük rahatsızlık duyduğunu dile getirmektedir. Medeniyet anlamında kendi epistemolojisinden hareket eden bir sinema diline duyduğu heyecanı ifade eden yönetmen, oryantalizm konusunda da dikkatli olmamız gerektiğini söylemektedir: “Oryantalizm Doğulu bir süje olarak, özne olarak içselleştirdiğin şeylerin de adı olabilir” diyen yönetmen kendi kendine oryantalizm konusunda çok dikkatli olunması gerektiğini vurgulamaktadır. Bunu söyledikten sonra keskin ayrımların tehlikesine değinmek gereği duymaktadır. Çünkü netice olarak çıkabilecek “Biz ve Batılılar” şeklindeki bir ikilik, bölünme ve karşıtlık, tehlike ve geleceğe dönük tehditler barındırmaktadır. Yönetmen burada asıl kendiliğimiz ile ilgili yüzleşme ve sorgulamaların geri plana itilmesi ve bir önkabulle harekete mahkum bir görüntünün varlığından doğan sıkıntıyı vurgulamak istemektedir: “Ben niye bir Batılının bana seçtiği, biçtiği kumaşla düşünmeye, algılamaya mahkûm olayım ki? Hayır! Ben bunu reddediyorum. Reddettiğim için de daha özgür bir bakış açısı ve düşünme biçimini kendime seçebilirim”.¹⁷⁴

Teknik gelişmişliğin göz boyadığı bu dönemde Zaim, gelişmişlikle sanat üretimi arasında her zaman doğru bir denklem olmadığı görüşündedir. *Hece* dergisine verdiği

¹⁷² Turan, *Hayal Perdesi*, 28.

¹⁷³ Aktaş, *Derviş Zaim Sinemasına Tersten Bakmak*, 113-114.

¹⁷⁴ Derviş Zaim, “Türkler Yapıbozumunun Ustalarıdır”, *TRT Akademi*, C. 3, S. 5 (2018): 364-367.

bir mülakatta güç ilişkilerinin onun sinemasında nasıl bir sorgu alanı olduğuna değinmektedir. Burada sadece sınıf, etnisite ve toplumsal cinsiyete dair bir güç kavramını öne çıkarmamaktadır. “Hayata dair sezebildiğim, beni rahatsız eden bütün muhtemel güç ilişkileri ile mücadele, sinema çabam içinde maya olarak bulunabilir” diyen yönetmen bunun sinemasındaki yerini ise şöyle özetlemektedir: “Otantik temsil meselesini önemsiyorum. Otantik temsil meselesi ile güç ilişkilerini yan yana koyduğumuzda yaptığım işlere dair kabaca da bir girizgah yapılabilir kanısındayım”.¹⁷⁵ Hayatı nasıl zenginleştireceğimize dair filmler yapmak ve yüzleşme, Zaim’in esas meselelerindendir. “İnsanın, mağaranın karanlık tarafına vuran yüzüyle yüzleştiğim söylenebilir” diyen Zaim, evrensel mirası reddetmemekte ama kimlik sahibi sanatın kendi omurgası üzerinde durması gerektiğini düşünmektedir. Sinema diliyle anlattığının kendimize ait dere yataklarında gelişim göstererek artmasını sağlamanın peşindedir: İnsanın mutluluğu, zenginleşmesi, özgürleşmesi adına sinema ile değerler üretmek gayesine, içinde yaşadığı tarih ve coğrafyanın sunduklarından istifade ederek ulaşmayı hedeflediğini söylemektedir.¹⁷⁶

Yönetmenin ortaya koyduğu teknik ustalık, oluşturduğu özgün biçim ve tinsel duyum seviyesindeki anlatım gücü; tarih, siyaset, sosyoloji, kültür ve diğer sosyal bilimler kavramlarını kuşatıcıdır. Filmleri tüm bu yönleri üzerine kafa yorularak izlenmeli ve yorumlanmalıdır.

¹⁷⁵ Semiha Kavak, “Derviş Zaim’le Sinema ve Edebiyat Üzerine”, *Hece Dergisi*. S. 274 (2019): 81.

¹⁷⁶ Maktav, *Büyük Umutlar*, 2012.

4.2. Derviş Zaim ile Mülakat

Medeniyetin bir tanımı yapılabilir mi? Sizce medeniyet nedir?

Bu sorunuza ve diğer sorularınıza yanıt verirken Türk düşünce hayatında, Türk kültürünün nasıl sistemleştirilebileceği ve bu sistemleştirme çabasında ne gibi yöntemlerin kullanılması gerektiği noktasından hareket etmek yararlı olacaktır. Türk düşünce hayatında Türk kültürünün ne şekilde sistemleştirilebileceğini ele alan girişimlere bakıldığında zaman yarım yüzyılı aşkın süredir devam eden ve daha da devam edeceğe benzeyen bir eğilim var. Eğilim, yanılmıyorsam, Türkiye'deki toplumun Batı'dan gelen teorik modellere göre açıklanma çabası biçiminde ifade edilebilir.

Mesela Ziya Gökalp açıklamasına temel olan ana kavramları, yani medeniyet-hars ikiliğini Durkheim'dan almış. Keza Murat Belge, Althusser'i Türkiye'yi açıklarken bir araç olarak kullanmış. Hilmi Yavuz, işte sözü edilen Türk kültürüne ait sistemleştirme sorunundaki alışkanlıkların problemli olabileceğini iddia etmektedir. Ona göre sorun Batı'dan tedarik edilen, önceden belirlenmiş teorik açıklamaların bize özgü gerçeklikleri açıklamak için kullanıma sokulmasından kaynaklanmaktadır. Çünkü bu tip girişimler, Batılı kuramsal modellerin, Türkiye'deki hayatı derin ve kuşatıcı biçimde kapsayıp kapsamadığı sorusunu beraberinde getirmektedir. Biraz daha ileri düzeyde bir açıklama yapmaya kalkışacak olursak, sayılan ithal yaklaşımlar ya hayatın bazı kısımlarının teorik modelin dışında kalmasına veya hayatın Batılı modele yapıştırma biçimde uyarlanmasına yol açabilmektedir. Tanpınar ve Kemal Tahir bir bakıma anılan türdeki genellemelerin dışında durmaya çalışan iki isim olmakla birlikte geçmişteki teorik model bulma girişimlerinin önemli bir bölümü, az evvel sıralanan görünümlere sahip gibi durmaktadır. Oysa esas yöntem, araştırılacak olan şey neyse, ona uygun model aranmasında yatmaktadır. Yani, tümevarım ile tümdengelim yöntemleri, beraberce ele alınıp, buna göre açıklama çabası içinde, yani karşılıklı bir etkileşim içinde kullanılmalıdır.

Dolayısıyla filmlerimi açıklamaya girişirken veya hangi kavramları nereden aldığım meselesi üzerinde konuşurken bu konulara dikkat edilmesinin yarar getirebileceğini düşünüyorum. Ayrıca filmlerimi açıklarken kullanılacak medeniyet gibi temel kavramların benim önermelerimin dışında da ele alınma ihtimalinin bulunabileceğini düşünüyorum. Böylesi bir açık tavrın, yani birbirinden farklı, başka yorumların açık

biçimde gündeme getirilmesinin filmlere ilişkin farklı (ve belki taze, kim bilir daha zengin) okumalara imkan verebileceğini düşünüyorum. O nedenle araştırmacıların, sinema yazarlarının bana ait, benden gelen kavramlara dayanmak zorunda olmadıklarını düşünüyorum. Çünkü böylesi sanki daha verimli sonuçlara yol açabilir diye düşünüyorum. Ama yukarıda andığım yaklaşımı gözeterek duruma göre tündengelim ve tümevarım yöntemlerinin karşılıklı etkileşim içinde kullanılmasının sanki faydalı olabileceğini önerebilirim.

Medeniyet kavramının sıklıkla ilişkilendirildiği üç kilit kavram var: Şehir, imparatorluk ve din. Sizin için medeniyetin kilit kavramı nedir? Bu kavramlar hangi yönleriyle sanatsal verimi etkiler, besler?

Sayılanları medeniyeti açıklamaya etkileri bakımından ele alındığımızda, din unsuru aralarından daha sağlam, bütünsel açıklayıcılığa sahip bir kavram adayı gibi duruyor. İmparatorluk ve şehir kavramının medeniyet kavramını temellendirirken ayırd edici bir nokta olarak ele alabilir miyiz, ondan emin değilim. Yöntem meselesi açısından bir önceki soruya verdiğim yanıt burası için de geçerli olabilir. Tündengelim ve tümevarım yöntemlerinin bağlamın izin verdiği ölçülere göre beraber kullanılmasından bahsediyorum.

Bu kilit kavramlar ya da sizin işaret edeceğiniz diğer kavramların, filmlerinizde ana ya da yan unsurlar olarak yer alması gerekliliğini hissediyor musunuz? Hangi saiklerle?

Az önce belirttiğim gibi, filmlerimin nasıl okunması gerektiğine ilişkin bir yol haritası vermek istemem. Bana yakın okumaların varlığı elbette zaman zaman beni mutlu edebilir ama bunlar mutlak değildir. Eğer kamuya yönelik sistematik bir reçete verirsem benim okumam sanki ortaya çıkabileceklerin arasından en geçerli okumaymış gibi bir izlenim doğurabileceği için esas izlek önerisi yapmaktan kaçınıyorum. Önemli olan, filmleri okurken bir perspektif geliştirip onu uygulayabilme becerisi sergileyebilme enerjisini bulabilmekte yatıyor olabilir. Hele keşfedilecek perspektif taze, canlı bir perspektif olursa lezzet artabilir. Ki bugünlerde, geçmişte olduğu gibi bunun eksiklik ve sıkıntısını çekiyoruz. Yeri gelmişken belirteyim, üniversite ve akademilerde sinema konusunda araştırmalarda önemli

ilerlemeler var. Gerçekten değerli araştırmalar yapılıyor. Ancak Türk sinemasının sorunlarından biri perspektif yoksunluğundan veya halihazırda var olan kabız perspektiflerle yetinilmesinden kaynaklanıyor olabilir. Üniversite ve akademinin bu manada bir eksikliği bulunabileceğini söylemek, eğer yanılmıyorsam mümkün. Şu halde, var olan fikri kaosu yaşarken aynı zamanda onu aşabilecek perspektifler bulmak lazım. Anti parantez şunu belirteyim kaosu mevcudiyeti sanatsal yaratıcılık için faydalıdır. Tekrar perspektif araştırmasına dönecek olursak sözünü ettiğim bu sorunu aşmanın gerçekleştirilmesinin muhtemel yolları ne? Eğer yanılmıyorsam yapıları alıp onları karşılaştırmak ilk yapılacak girişimler arasında yer alabilir. Mesela filmleri, filmleri kuşatan yapıları ele aldıktan sonra ilgili yapılar arasındaki eşlik, benzerlikleri bulmak için okumalar yapmak faydalı olabilir. Böylesi bir girişimin neticesinde bulunacak benzerlikler üzerinden sinema için perspektif inşa etmek muhtemelen ilerisi için faydalı bir çabaya dönüşebilir. Tersine de mümkün. Kimi zaman yapıların benzerliklerini araştırmak yerine, zıtlık ve ayrılıklarını tespit etmek üzerine oturan bir araştırmaya girişilebilir. Bu tip bir farklı bakışla var olan yapıları analiz edilebilir. Giderek perspektif veya paradigma temellendirmesi yapılabilir. Yapı derken aklınıza gelebilecek her türlü unsur, örüntü ve ilişkiyi kastediyorum.

Ziya Gökalp Türklerin iki kez medeniyet değiştirdiklerini söyler: İlki İslam'ı kabul ve diğeri Batı medeniyetini... Bu durum sizce bu topraklarda son yüzyıldaki sanatsal üretimler ve özellikle sinema için nasıl bir sonuç doğurmuştur?

Soruya yanıt verirken oryantalistleşme kavramından bahsetmemiz faydalı olabilir. Hilmi Yavuz *Alafrangalığın Tarihi* adlı kitabının 'Oryantalistleşme' adlı makalesinde oryantalizmin Türkiye'nin zihin ufku, bilinçdışını kuşatan, gündelik hayatı etkileyen olumsuz bir ideoloji olduğunu vurgular. Ona göre aynı tarihin mensubu olan bu toprağın insanları yaşanan süreç içinde birbirlerini 'öteki' gibi algılamaktadırlar. Mesela, bir yanda değişmeyen Doğulular, yani gelenekçiler yer almaktadır, öteki tarafta ise değişme kabiliyeti olan Batılıların bulunduğu varsayılmaktadır. Oryantalist bakış açısının temel özelliği Batı'nın biricikliğini, üstünlüğünü göstermek için Doğu'nun farklılığını öne çıkarmaktır. Aynı görüş çerçevesinde oryantalizm Doğu'nun değişmez, atıl bir yapıya sahip olduğunu ileri sürer ve bu durumu İslam'a bağlar. Medeniyet, değişmek kabiliyeti demektir ve oryantalistlere göre İslam 'bir

medeniyet kurmayı hiçbir zaman asli ve temel bir görev olarak' kabul etmemektedir. Yani oryantalist literatürde İslam değişmeyen din unsuru ile bir tutulur. Değişebilen bir medeniyet olarak görülmez. Oryantalizme göre İslam denilince sadece bir din anlaşılmalıdır, bir medeniyet akla getirilmemelidir. Oysa Batılılaşma, Doğulu toplumlara bu eksikliği, yani medeniyeti getirecektir... Türkiye'de ne yazık ki çağdaş toplum olmak, Batılılaşmak söylemi yukarıda kabaca özetlenen bu oryantalist amaca hizmet etti. Zihinlere sızdı. Nüfuz ettiği alan toplumun zihin yapısının çoğunluğu haline dönüşünce oryantalizm kendisini çağdaşlık olarak ilan etti. Nitekim Hilmi Yavuz, aynı makalede oryantalizmin kendisini çağdaş uygarlık düzeyinin ta kendisi ilan ettiğini vurgulamaktadır. Ona göre Türkiye'nin Batılılaşması değil, oryantalistleşmesi söz konusudur. Yine Yavuz'a göre toplumu Batılılaşmış yani modernleşmiş ve geleneksel diye iki kesime ayırma marifeti oryantalizmin işidir. Bu sayede Türkiye'nin Batılılaşması değil, oryantalistleşmesi söz konusudur. Bu ayrım da Türkiye'deki gelenekselciler olumsuz, modern kesim ise olumlu bir temsil ilişkisi içinde ayrımlanır. Daha önemlisi, bu iki kimliğin beraber bir arada, yan yana yaşamalarını mümkün kılacak yapıların yaşamasına, kurulmasına, gelişmesine olanak tanınmayabilmektedir. Çünkü bu iki kesimin birbirlerine düşman kalmaları gerekmektedir, oryantalizmin kendini üretebilmesinin yakıtı bu düşmanlık tohumudur. Oysa bunun tersi olan durumların da pekala mümkün olabileceğini düşünmek gerekir. Esas önemli olan, sanırım, bu ara durumların peşine düşmektedir. Mesela sosyolog Anthony Giddens, modern toplumların en modernlerinde bile geleneğin bir rol oynamayı sürdürdüğünü belirtir. Ona göre modernlik ile önceden yaşanmış olan şeylerin yeni ilkeler ışığında bir arada olmaları mümkündür. Oysa oryantalizm gerçek bir modernleşme anlamını taşımamaktadır. Yani geleneğin yeni bilgilerin ışığında yeniden üretilmesini tercih etmez. Geleneği yok edilmesi gereken gereksiz bir zihni kalıntı gibi görür, olumsuz konumlandırır. Bu da arada olabilecek yeni yapıların fişkırmasını, nüanslı zengin yaşantıların belirmesini engeller. Kendi üzerinde kafa yormak, özdüşünümsellik, kendine mesafe alma kabiliyeti, refleksivite en baştan reddedilir. Çünkü oryantalizm refleksivite yoksunudur. Halbuki bize geçmişte olduğu gibi şu an da oryantalizmin araçsal akli değil, reflektif, yani özdüşünümsel bir akıl gerekiyor.

Özdüşünümsel aklın gerekleri neler?

Kendi üzerine bakabilen, kendine sorular sorabilen araçsal aklın dışında bir akıl gerekiyor. Bizi besleyebilecek olan şiir, mit, destan, menkıbe, reflektif akıldan, böylesi bir kaynaktan serpilir ve büyür. Hatta gönül ister ki bu saydıklarım yani şiir, menkıbe, mit akıl ile el ele versin, geleceği zenginleştirsin. Yanılmıyorsam, reflektif akla, her zamankinden daha fazla ihtiyaç duyuyoruz.

Modern bir sanat olan sinema, medeniyetin nesidir, neresindedir?

Geçmişten günümüze Türkiye’de yaşayan insanların nasıl bir zihniyete sahip olabileceğini bize en ideal ve kuşatıcı biçimde verebilecek olan şey sanat ürünleridir. Geçmişin nesir, nazım ürünlerinin arasında bu yüzyılın sanatı sinema da girmiş. Sinemanın, etki çapı nedeniyle bu ürünler arasında önemli bir yer tutacağı açık. Bu noktada bize düşen soru, sinema sanatının geçmiş ve geleceği nasıl yorumladığı noktasından doğmaktadır. Sinema sanatının hayatı nasıl yorumlayabileceğine ilişkin sonsuz yollar, alternatifler var. Ama bazı dönemlerde sinemanın insanlığa verebileceği bazı yordam ve yollar ötekilerin önüne geçebiliyor. Sorudan hareketle sanırım şu söylenebilir: Bir sinemacının içinde bulunduğu çağı ona fısıldadığı bağlamı sezmesi ve sinema anlayışını bu yorumun, sezginin, ipucunun üzerine inşa etmesi fena olmaz. Bunun bir sakıncası var mıdır? Elbette her seçimde olduğu gibi burada da bazı şeyleri dışarıda bırakmak gibi bir durum gündeme gelebilir. Muhtemelen hayatta seçtiğiniz her şey, o şeyin dışında kalan bazı şeyleri, yolları, yöntemleri uzağınızda bırakmanızı gerektirebilir. İşte bu nazik dengelerin farkında olmak yararlı olabilir diye düşünüyorum. Bu nedenle şöyle davranmaya gayret ediyorum: Sinema sanatının çok çeşitli anlatım yollarının tümüne saygıyla yaklaşıyorum. Seçtiğim bir yolun veya yordamın neleri dışarıda bırakma ihtimali barındırdığını anlamaya çalışıyorum. Öte yandan bu çağı bana fısıldadığı kültürel, sosyal, ekonomik, etnik, siyasal bağlamı da incelemeye de gayret ediyorum. Yazdığım roman ve ürettiğim filmler bu iki çizgi tarafından sürekli biçimde etkilenip belirlenebiliyor.

Çalışmalarım bu iki çizginin müdahaleleri ile değiştiriliyor, belirleniyor, dönüştürülüyor, zaman zaman sabitleniyor, sonra belki tekrar değişime uğrama ihtimali beliriyor. Bazen gerçekten de değiştiriliyor. Bu iki çizginin farkına varıp bu farkındalık üzerine sanatsal üretimi inşa etmek akıllıca gibi geliyor bana. Tam da bu nedenle sinemada gerek biçim, gerek içerik olarak birbirinden farklı içerik, konu, yaklaşım, stillerin arasında dolaşmayı seviyorum. Sözümlü ettiğim bu farklı duraklarda

gidip gelen seyahat rotası takip etmek çizmeye çalıştığım insanlık durumuna ait tabloyu daha ince ve derin, nüanslı, renkli biçimde vermemi kolaylaştırıyor olabilir. Bizi biz yapan kurucu hikayelerin neler olduğunu hatırlamak için yolculuk yapmayı seviyorum. Bu yolculuk bana anlam ve bağlam bulmakta yardım ediyor sanırım.

Doğu’da sanat yapanların oryantalist tavrının üzerinde, bir sorun alanı olarak sıkça durulmuştur. Özellikle Batılı algısı içinde nasıl bir yeri var yerli oryantalistlerin sanat üretimlerinin?

Türkçesi ‘Odaklandığın Şey Gerçeğindir’ diye çevrilen bir makalem var. Orada bu konuları etraflı biçimde ele almıştım. Kısaca değinmek gerekirse şunlardan bahsedilebilir: Kendi kendine oryantalizm olgusunun Türk sinemacısı için geçmişte olduğu gibi şimdiki zamanda ve gelecekte de hatırı sayılır bir tehlike olabileceğini düşünüyorum. Sebebi kendi kendine oryantalizmin yoksullaştırıcı bir etkiye ve sürece bizleri sürüklüyor olması. Türkiye’de hem ana akım sinema hem de ana akım sinemanın dışında konumlanmaya çalışan ve kendilerini alternatif diye konumlandırma ihtimali yüksek olan kimi sinemacılar, üretim sürecinin bazı anlarında Avrupa merkezci diye nitelenecek bir noktaya sürüklenebiliyorlar. Bu sürükleniş kimi zaman bilinçli, kimi zaman bilinçsiz olabiliyor. Elbette dünyadaki gelişmelere paralel olarak Avrupa merkezci düşünüp hissetme olgusunun yanına başka merkezleri eklemek mümkün mü diye sormak gerekebilir. Uzakdoğu bunun bir tanesi. Ki onların bile Avrupamerkezlilik olgusundan kendilerini ne kertede azat etikleri ayrı bir tartışma başlığı oluşturabiliyor. Ama şimdilik konumuz bu değil. İster Avrupa merkezci olsun, ister başka merkezlerden kaynaklansın sözü edilen etkiler, kendilerini burada üretilen yapıtların hem biçiminde, hem de içeriğinde hissettiriyorlar. Bu da yoksullaştırıcı biçimlerde görünüm veriyor. Ana akım, biçim alanında genellikle klasik sinemayı kendine model alıyor. Yerli içeriği bunun içine boşaltıyor. Bu hali ile de sorunlu. Buna bir de yerli içeriğin bünyesinde Avrupa merkezci savrulmalar bulunabileceği de akla getirilirse nihai iş daha uç, hatta olumsuz yerlere gidebiliyor. Öte yandan kendini alternatif diye niteleyen sinemacılar daha ayrıntılı konuşmak gerekirse, örneğin biçimde çoğunlukla minimalizmi tercih ediyorlar. Bu saptama bir genelleme elbette, son yıllarda ürün verenlerin aralarında minimalizm dışında ayrı yol tutturan sinemacılar bulunabilir. İçerikte ise kimlik siyaseti odaklı bir yaklaşım gözlemlemek

mümkün. Bazen sınıf merkezli yaklaşımlara da yer veriliyor ama bu ele alış da belli kalıplar içinde cereyan ediyor. Yanlış anlaşılmasın, bu yollar elbette tutulabilir.

Peki hatalı veya eksik olabilecek şey ne bu yolları tutarken?

Benim itirazım az önce değindiğim yolların, bilinçli ve bilinçsiz dayatmalar halinde karşımıza çıkarılmasında, doğallaştırılmasına. Bir hafıza arayışı, bizi biz yapan kurucu hikayelerin bulunması, ruhun keşfedilmesinden ziyade işin başı, ortası sonu belli bir oyuna, finansmanından festivaline, gişe başarısına dek bir mekanik denecek bir oyuna dönüştürülmesinde. Öte yandan ‘Ana akım sinemanın düştüğü benzer tuzaklar var mıdır?’ sorusuna da benzer biçimde tuzakların varolduğuna ilişkin bir yanıt verilebilir. Ana akım sinema içinde son derece olumsuz temsil, ifade biçimleri var. Ayrıca ana akımda da benzer biçimde kimi zaman kimlik siyaseti üzerine içeriğini inşa edenler var. Çoğunlukla yerli içeriği, ana akımın klasik stiline uyarlamanın yeterli olduğunu düşünüyorlar. Ama bunu yaparken ana akım sinemanın biçimine veya yapısına az ya da çok bir tazelik katma çabası söz konusu mudur? Muhsin Bey’e kadar Yavuz Turgul, bu damarı zorladı denebilir. Yer yer Metin Erksan zikredilebilir. İstisnalar olabilir ama yoğun ve diri bir çaba görmekte zorlanıyorum. Ana akım için konuşacak olursak, gerek Yeşilçam döneminde ve Yeşilçam sonrasında da bu gözlemimin geçerli olabileceğini eğer yanılmıyorsam ileri sürmek mümkün.

Üçüncü Dünya Sineması peki?

Özellikle *Cenneti Beklerken*, *Nokta*, *Gölgeler Suretler*, *Rüya* gibi filmlerimde, sinema dili inşa etmek için kullandığım yöntemimi, geleneğe bakıp geleneğin yapılarından hareket ederek sinema için örüntüler yaratmaya çalışmak biçiminde ifade edebilirim. Geleneği bir ‘kes – yapıştır’ metodu ile değil, gelenekten hareket edip metaforlar üretmeye çalışmak biçiminde yorumlamaya gayret ettim. Elbette ‘kes yapıştır’ dediğim yöntem de esas metodun yanı sıra arada filmlerimde kullanılmıştır, ama esas olarak kullandığım metot daha çok sinema dili için geleneğin yapılarından esin olan metaforlar üretmek yordamı oldu benim için. *Cenneti Beklerken*’den daha evvel yaptığım filmlerde, sözgelimi *Tabutta Rövaşata*, *Filler ve Çimen*, *Çamur* gibi filmlerde gelenekten yararlanmanın her iki biçiminin izdüşümleri var. Benzer biçimde bu filmlerden sonra yaptığım *Devir*, *Balık*, *Flaşbellek* için de gelenekten

yararlanmanın değişik biçimlerinin şu ya da bu biçimde kendini devam ettirdiği ileri sürülebilir. Ama onlardaki kullanılma dereceleri kimi yorumcuların değindikleri üzere fazla ağırlıklı olmayabilir. Çünkü bu filmler konu, yaklaşım bakımından daha farklı filmler denebilir. Kısmen doğrudur da. Onları farklı kategorilere koymak mümkün. Üçüncü Dünya Sineması'nda geleneğin ne şekilde nasıl yer bulduğunu açığa çıkarmak kolay değil. Bu denli farklı coğrafya ve tarihler için ortak benzer noktaları açığa çıkarıp örüntüleri saptamak zor iş. Muhtemelen post kolonyal teoriyi başka yaklaşımlar beraber ele alarak meseleyi aydınlatmak gerekecektir.

Bugün insanlığın en büyük sorunu nedir sizce?

Bir sürü sorundan bahsedilebilir. Tümünü burada sıralamak mümkün mü emin değilim. Pandemi sonrası “İnsanlık bir sosyal Darwinizm girdabına mı sürüklenecek, yoksa kendine az da olsa çeki düzen vermeyi başarabilecek mi? gibi sorulardan tutun da sanatın bu hengamedeki rolünün ne olabileceğine varıncaya dek bir sürü soru oluşturulabilir. Alastair MacIntyre *After Virtue (Erdemin Peşinde)* (1981) adlı kitabında Batı insanının başına çöreklenen dertlerin kurucu hikayelerin unutulmasından kaynaklanmış olabileceğini söyler. Ona göre kurucu hikayelerin unutulması nedeni ile Batı insanının hayatını anlamlı ve zamansal bir bağlama yerleştirememesi oradaki sorunların merkezinde yer almaktadır. Ancak bu saptamaya Doğu insanını da katmak sanırım mümkündür. Muhtemelen bundan sonra da insanlığın kadim hikayelerini hatırlamasını sağlamak için o yaşadığım çevreden neşet eden hikayelerin, mit, menkıbe ve örüntülerin yeniden nasıl üretilebileceğini düşünmeye gayret edeceğim. Gerek edebiyat, gerek sinema, gerekse başka yollar ile. Son romanım Rüyet'te Şeyh Galib'in mesnevisinin peşine düşmem bu amacımın görünümlerinden sadece biri. Çeşitli sanatlarda başka yollarla bu amacın peşinde yolculuğa devam etmeye çalışacağım.¹⁷⁷

¹⁷⁷ Derviş Zaim, Mülakat: Hale Kaplan, İstanbul, 2 Aralık 2020.

SONUÇ

Genel kabul gören yedi sanat dalının en yenisi olan sinema, diğer sanat dallarına nazaran yakın bir dönemde insan hayatına dahil olmuştur. Estetiğin yaratıcı dışavurumunda 1800'lerin sonunda icat edilen kameranın kullanılması, perdede ışığın yansımalarıyla oluşan filmleri izlemeye olanak sağlamıştır. Teknolojik anlamda devrim niteliğindeki bu olay, sanat ile çok daha fazla sayıda insanın bir araya gelmesinin önünü açmıştır. Sinema, diğer sanat dallarının yüzyıllarla katedemediği yolu, çok daha kısa bir zamanda almıştır. Fransa'daki ilk film gösterim tarihi olan 1895'ten bu yana sinemanın, içerik, biçim ve teknik anlamda gösterdiği sürekli gelişim, ciddi bir endüstrinin oluşumunu da beraberinde getirmiştir.

Sinema aynı zamanda önemli bir kültür aktarıcısıdır. Dünya sinema tarihinde baskın olan Avrupa ve Amerika merkezli ana akım sinema, dağıtım ve gösterim imkanlarının çokluğu nedenleriyle dünyanın her yerine ulaşma imkanı bulmuştur. Batı dışındaki coğrafyalar, bir yandan bu kültürün üretimlerini yoğunluklu olarak vizyonda izlerken yerli sanat üretimlerini de benzeri formları örnek alarak inşa etmiştir. Bu nedenle sinema sanatında farklı medeniyet birikimlerinin zenginleştirici etkisi, uzun yıllar görünür olamamıştır. Türk sineması da özellikle ilk dönem olarak tanımlayabileceğimiz, *Ayastefanos'taki Rus Abidesinin Yıkılışı* isimli ilk filmin yapıldığı 1914 tarihinden itibaren yaklaşık 50 yıl boyunca, yerel dinamiklerden çok dış kaynaklı sanatsal, kültürel ve ideolojik bakış açısını merkezine almıştır. Türk sinemasında, dünya ana akım sinemasından farklılaşan, ilk yerli özgün örneklerin verilmesi 1960'lı yıllarda ancak gerçekleşebilmiştir. Yerli yönetmenlerin auteur olarak nitelendirilmesi ise 1990'lar ile başlamıştır. Bu yıllarda ezber bozan, gişe kaygısı taşımayan, kendine özgülük esasında öne çıkan yapıtlarıyla yerli yönetmenler, dünya sanat kamuoyunun takdirini kazanmıştır. 1996 yılında yaptığı ilk filmi *Tabutta Rövaşata* ile dikkatleri çeken Derviş Zaim, bu yönetmenlerden biridir. Sinemasında bu toprakların kültür birikimini görünür kılmak için bugüne kadar yapılmamış özgünlükte biçim ve kurgu denemeleri yapan yönetmen, aidiyet, kimlik, yüzleşme, inanç, etik, estetik, tasavvuf düşüncesi, geleneksel sanatlar, menkıbeler ve mitleri sinemasına dahil ederek, kökleri de içine alan ve 'değişerek devam' esasına dayalı bir ana omurga inşa etmiştir. Bu tezde, "bizi biz yapan kurucu hikayeler" ile sanat

yapmayı amaç edinen yönetmenin filmlerinde ve sinema düşüncesinde medeniyet motiflerinin nasıl yer bulduğu incelenmiştir.

Dünyada ana akım sinema geniş ve yüksek akışlı bir koldan ilerlerken, Batı dışında kalan coğrafyalar da yüzyılın sonlarına doğru kendilerine has bir sesle ortaya çıkarmayı başarmıştır. İran, Japonya, Kore, Çin, Latin Amerika ve Afrika ülkelerinde görünür olan bu çabaların takdiri hak edişleri, eğlence temalı, poplaşmış içeriklerin gişedeki getirisini hesap etmeden, bir başkaldırı olarak ortaya çıkışlarıyla da ilişkilidir. Bu başarıdaki bir diğer önemli faktör öze bakış/yöneliş ile alakalıdır. İranlı ödüllü yönetmen Abbas Kiyarüstemi sinemasının, ülkenin kadim birikimindeki şiir ile yoğrulduğunu söylemektedir. Japon yönetmen Akira Kurosawa ise 2. Dünya Savaşı sırasındaki acı ve yıkımlarla yüzleştikten sonra ancak Japon kültür ve sanatını daha esaslı bir bakış ve duyuş ile görebilmiştir. Rus yönetmen Sergey Eisenstein da Kurosawa gibi Uzak Asya'nın tiyatro ve şiir mirasını sinema için büyük bir hazine olarak değerlendirmektedir. Rus yönetmen Andrey Tarkovski sinemasında 'rasyonelleşmiş idealin' cari olmadığı Doğu'yu ve inancı merkeze almıştır. Maneviyatın olmadığı yerde geriye sadece baskı ve şiddetin kalacağına inanmaktadır. Doğu medeniyetinin mirasından esinle sinema yapan, kuram üreten bu yönetmenler, dünya sinema tarihinin farklı bir yöne doğru şekillenmesine katkı sunmuştur.

Türk sinemasında bir omurga probleminin olduğunu düşünen Derviş Zaim de sinemasının alt metninde, "Biz kimiz?" sorusunu sormakta ve bu sorunun cevabını sinema yoluyla vermeye çabalamaktadır. Sinema dili inşa etmek için, geleneğin yapılarından sanatsal örüntüler oluşturmaktadır. Gelenek onun sinemasında 'kopyalanacak' bir malzeme değil, metafor kaynağıdır. Kimliğin, tarih -ve hatta mitoloji- ile bugünkü durduğu yer arasındaki çatışma hattı, onun filmlerinin ana mecrasıdır. Çektiği filmlerin senaryosunu da kendisi yazan Zaim'in, medeniyet temelli düşünsel sancılarının ipuçları, bu metinlerde görülmektedir. "Cemil Meriç bir iki film yapmış olsaydı, aynı zamanda Türk sinemasıyla ilgili kaleme aldığı yazılar olsaydı, benim işim çok daha kolaylaşırdı" cümlesi, onun medeniyet meselesindeki izleğine dair ipuçları vermektedir.

Doğu'ya, Türk-İslam medeniyetine özgü semboller kullanan yönetmen, çok katmanlı özgün bir dil oluşturmakta, yer yer biçim arayışlarında da bu yapıdan faydalanmaktadır. Bunun en tipik örneği *Nokta* filmidir. Yönetmen hat sanatındaki ihcam geleneğinin süreklilik esassından hareketle tek planda çekim yapmıştır.

Sanatçı hakikat arayışını da inanç, etik ve estetik vurgularıyla yapmaktadır. Zaim'in filmlerindeki tinsel katmanlar arasında yüzleşme ve hesaplaşma, iki ana koldan; sanat ve tarih üzerinden ilerlemektedir. *Cenneti Beklerken* isimli filmi, bunun ilk örneğidir. Bu filmi yaptıktan sonra bulunduğumuz coğrafyadan ve kültüründen neşet eden öğelerin sinema diline nasıl tercüme edileceği üzerine eğilmiştir. Sanatçıya göre Türk sineması bunu yapmak için çok geç kalmıştır. Çin ve İran sinemasının yükselişinde kendi kültürel estetiklerinin payını gözlemleyen yönetmen, Türkiye'nin de bu anlamda zengin bir bagajı olduğunu düşünmektedir. Hatta bu zenginlik dünya sinemasında çığır açıcı olma potansiyeli taşımaktadır. Sanatçı devam eden çizgisinde, bu amaca eklemlenebilecek yetkin film üretimleri içine girmiştir.

Geleneklerimiz ile ilişkimizdeki problemin çözüm yolları, Zaim'in sinema düşüncesindeki yönelimin ana kaynaklarındandır. Ülkenin geçmişi olmadan toplumun yansıdığı bir sanat anlayışının mümkün olamayacağından hareketle mevcut 'doku uyumsuzluğu' probleminin üzerine gitmektedir. Bunu yaparken "Biz ve Batılılar" karşıtlığını önermemekte, sadece kendi toplumuna Batılı gözlerle bakmayı reddetmektedir.

Tabutta Rövaşata'da kullandığı tavus kuşları, Doğu'nun bolluk ve bereketini simgeleyen unsurlardır. *Filler ve Çimen*'de, karakterin isim seçimini Havva Adem olarak belirleyerek ontolojik sürece gönderme yapmıştır. Bu filmdeki ebru motifi, kader metaforuna göndermedir. Filmde ayrıca çaresizliğin resmedildiği bir sahnede İslam inanışındaki Hızır figürüne yer verilmiştir. *Paralel Yolculuklar*, *Çamur*, *Gölgeler* ve *Suretler* isimli filmlerde ise yönetmen, köklerine yönelmiş, savaşa doğmuş bir sanatçı olarak Kıbrıs sorununu farklı yönleriyle ele almıştır. Bir arada yaşama kültürü ve barış, medeniyetin ana izi olarak bu üç filmde kendini göstermektedir. Türk geleneksel sanatlarından minyatür, *Cenneti Beklerken* isimli filmin ana unsurlarındandır. Bu film, yönetmenin etik ve estetik sorgulamaları en yoğun olarak işlendiği filmidir. "Cihana hem güzellik hem adalet lazımdır" cümlesi bu tartışmanın kilididir. Hat sanatının, hem biçim hem içeriği yoğun olarak etkilediği görülen *Nokta* filminde ise hem akıl hem estetik bağlamında geleneksel ve modern olanın verimleri yorumlamaktadır. Suç, ceza, af, iyiliği arayış ve arınma isteğinin özü oluşturduğu *Nokta*'daki inanç vurgusu ve ahlak temelli öğretisi, filmi, çok çağrışımlı bir sorgunun merkezi yapmaktadır. Tasavvufi göndermeler, nun harfi ve nokta imgesi üzerinden verilmiştir. *Devir* filmi, izleyiciyi, çağrışımları zengin bir alana

çekmektedir. Doğa-insan mücadelesi ve karmaşık, paradoksal ilişkisi tasavvufun devir/döngü öğretisiyle birlikte düşünülmeye müsaittir. Bereket duası ile başlayan filmde, bir Anadolu köy ritüeli üzerinden ‘arınma/arındırma’ teması işlenmektedir. Doğu’ya has dede kültü, yol gösterici rüya, şifa arayışı, *Balık* filminin belirgin motiflerindendir. *Rüya* isimli filmde ise kaynağını Kur’an-ı Kerim’den alan kadim bir Doğu anlatısı olan Yedi Uyurlar, ana hikayeyi besleyen bir epizot olarak kullanılmaktadır. Osmanlı mimarisindeki ‘değişerek devam’ ilkesi filmin ana yol göstericilerindendir.

Sinemasında medeniyet unsurlarını kullanarak böylesine çok katmanlı bir yapı oluşturan Derviş Zaim, bundan sonraki üretimlerinde de gerek edebiyat gerek sinema ve gerekse başka yollar ile insanlığın kadim hikayelerinin hatırlanmasını sağlamak için yaşadığı çevreden neşet eden hikayelerin, mit, menkıbe ve örüntülerin yeniden nasıl üretilebileceğini düşünmeye gayret edeceğini söylemektedir. Bu tek yönlü bir çaba olarak düşünülmemelidir. Yönetmen bu çağın kendisine fısıldadığı kültürel, sosyal, ekonomik, etnik, siyasal bağlamı da incelemeyi ihmal etmemektedir.

Sanatçı, çalışmamız için yaptığımız derinlikli mülakatta, Türk düşünce hayatında, Türk kültürünün nasıl sistemleştirilebileceğini ve bu sistemleştirme çabasında ne gibi yöntemlerin kullanılması gerektiğini anlatmaktadır. Oryantalist bakış açısının temel özelliğinin, Batı’nın üstünlüğünü göstermek için Doğu’nun farklılığını öne çıkarmak olduğunu söyleyen Zaim, oryantalizmin Doğu’nun değişmez, atıl bir yapıya sahip olduğunu ileri sürdüğünü ve bu durumu İslam’a bağladığını belirtmektedir. Medeniyet, değişmek kabiliyeti demektir ve oryantalistlere göre İslam ‘bir medeniyet kurmayı hiçbir zaman asli ve temel bir görev olarak’ kabul etmemektedir. Yani, İslam denilince sadece bir din anlaşılmalıdır, bir medeniyet akla getirilmemelidir. Oryantalizmin, geleneğin yeni bilgilerin ışığında yeniden üretilmesini tercih etmemesi, en problemli alanlardan biridir. Çünkü bu tablo, doğacak yeni yapılar, zengin yaşantıların belirmesini engellemektedir. Zaim, burada kendi üzerinde kafa yormak, özdüşünümsellik ve refleksivitenin reddedilmesini eleştirmektedir. Çünkü ona göre, bize geçmişte olduğu gibi şu an da oryantalizmin araçsal akli değil özdüşünümsel bir akıl gerekmektedir. Bizi besleyebilecek olan şiir, mit, destan, menkıbe, reflektif akıldan, böylesi bir kaynaktan büyüme potansiyeline sahiptir. Bunların akıl ile el ele verip geleceği zenginleştirmesini arzulamaktadır.

Kendi kendine oryantalizm olgusunun Türk sinemacısı için geçmişte olduğu gibi şimdiki zamanda ve gelecekte hatırı sayılır bir tehlike olabileceğini düşünen yönetmene göre, bu durum, yoksullaştırıcı etki sürecine kapı aralamaktadır. Sinemada ana akımın, biçim alanında genellikle klasik sinemayı kendine model aldığı, yerli içeriğin bunun içine boşaltıldığı ve bunun bir sorun alanı olduğu tespitlerini yapmaktadır. Kendini alternatif diye niteleyen sinemacıların biçimde çoğunlukla minimalizmi tercih ettiğini, içerikte ise kimlik siyaseti odaklı bir yaklaşım geliştirdiğini söylemektedir. Yönetmenin bu noktadaki itirazı, bu yolların, bilinçli ve bilinçsiz dayatmalar halinde karşımıza çıkarılmasınadır: Hafıza arayışı, bizi biz yapan kurucu hikayelerin bulunması, ruhun keşfedilmesi yerine, işin, finansmanından festivaline, gişe başarısına dek bir ‘mekanik’ oyuna dönüştürülmesinedir.

Zaim, “Bugün insanlığın en büyük sorunu nedir?” sorumuza, Alastair MacIntyre’nin ‘Batı insanının başına çöreklenen dertlerin, kurucu hikayelerin unutulmasından kaynaklanmış olabileceği’ ifadesini hatırlatarak cevap vermiştir. Bu saptamaya Doğu insanını da dahil etmektedir. Yönetmenin çeyrek asırlık sinema geçmişinde ortaya koyduğu yapıtlar, kurucu hikayemizin ‘değişerek devam’ eden anlatılarıdır. Buradaki değişim, kültür aktarımında modern çağda sanatın üstlendiği rol ve sinemanın imkanlarıdır. Ama kültür, bu yatakta yeni damarlarla beslenip ‘devam’ etmelidir.

KAYNAKÇA

- Adanır, Oğuz. *Sinemada Anlam ve Anlatım*. İstanbul: Alfa Yayınları, 2003.
- Akay, Ezel ve Derviş Zaim (Yapımcı) ve Derviş Zaim (Yönetmen), *Tabutta Rövaşata* [DVD]. Türkiye: İstisnai Filmler ve Reklamlar. 1996.
- Akçora, Elçin. “Auteur Kuramı Perspektifinden Derviş Zaim Sineması” Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi. Ordu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2015.
- Akdeniz, Ali (Yapımcı) ve Derviş Zaim (Yönetmen), *Filler ve Çimen* [DVD]. Türkiye: Pan Film. 2001.
- Aksoy, Ümit. “Kemalizmin Yedeğinde Politika Yapmak: Filler ve Çimenlere Dair”, *Yönetmen Sineması Derviş Zaim*, Der. Ayşe Pay. İstanbul: Küre Yayınları, 2011, 23-40.
- Aktaş, Cihan. “Dini Geleneği Kabuğa İndirgemeyen bir Sinema”, *Derviş Zaim Sinemasına Tersten Bakmak*, Der. Barış Saydam ve Tuğba Deniz. İstanbul: Küre Yayınları, 2021, 109-114.
- , *Şark’ın Şiiri: İran Sineması*, İstanbul: Kapı Yayınları, 2005.
- Aktürk, Şener. “Braudel’den Elias’a ve Huntington’a “Medeniyet” Kavramının Kullanımları”, *Doğu Batı Dergisi*, S. 41 (2007): 147-175.
- Alıcı, Birgül. “Ortadoğu’nun Hollywood’u: Mısır Sineması”, *Süleyman Demirel Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, S. 26 (2017): 45-68.
- Andrew, Dudley. *Sinema Nedir! Bazin’in Arayışı*. çev. Melih Tu-men. İstanbul: Küre Yayınları, 2018.
- Arınç, Cihat. “Derviş Zaim’in Film Coğrafyası: Gölgele ve Suretler’de Kıbrıs Haritası”, *Yönetmen Sineması Derviş Zaim*, Der. Ayşe Pay. İstanbul: Küre Yayınları, 2011, 75-88.

- Atam, Zahit. “Uzun Bir Yolculuğun Hikayesi: Ayrık Bir Yönetmenin İzinde...”,
Derviş Zaim Sineması: Toplumsalın Eleştirisinden Geleneğin Estetiğine
Yolculuk: Toplumsalın Eleştirisinden Geleneğin Estetiğine Yolculuk, Der.
Aslıhan Doğan Topçu. Ankara: De Ki Basım Yayım, 2010, 56-92.
- Ayzenştayn, Sergey. *Bir Sinemacının Düşünceleri*. çev. Azmi Arna. İstanbul: Yol
Yayınları. 1975.
- Baltacıoğlu, İsmayıl Hakkı. “Karagöz Kimindir, Nedir?”. *Türk Folklor Araştırmaları*
Dergisi. S. 119 (1959): 1921-1923.
- Bauman, Zygmunt. *İskarta Hayatlar Modernite ve Safraları*. çev. Osman Yener.
İstanbul: Can Yayınları. 2018.
- Bergson, Henri. *Yaratıcı Tekamül*. çev. Mustafa Şekip Tunç. İstanbul: Dergah
Yayınları. 2017.
- Betton, Gerard. *Sinema Tarihi*. çev. Şirin Tekeli. İstanbul: İletişim Yayınları. 1993.
- Birincioğlu, Yıldız Derya. “Derviş Zaim Sinemasını Tersten Okumak: Üç Perde
Yapısına Sızan Metasinema”. *Ankara Üniversitesi İlefl Dergisi*. C. 6, S. 1
(2019): 61-93.
- Braudel, Fernand. *Uygarlıkların Grameri*. çev. Mehmet Ali Kılıçbay. İstanbul: İmge
Kitabevi. 1996.
- Bukowski, Charles. *Hollywood*. çev. Avi Pardo. İstanbul: Parantez Yayınları. 2011.
- Carroll, John. *Benlik ve Ruh*. çev. İhsan Durdu. İstanbul: Etkileşim Yayınları, 1999.
- Cieutat, Michel ve Philippe Rouver. *Haneke Haneke'yi Anlatıyor*. çev. Siren İdemen.
İstanbul: Everest Yayınları. 2014.
- Civan, Celil. “Vicdanı Yaralamak”, *Yönetmen Sineması Derviş Zaim*, Der. Ayşe Pay.
İstanbul: Küre Yayınları, 2011, 9-23.
- Cronin, Paul. *Abbas Kiarüstemi ile Sinema Dersleri*. çev. Pelin Arda. İstanbul:
Redingot Kitap. 2018.

- Cündioğlu, Düccane. *Sinema ve Felsefe*. İstanbul: Kapı Yayınları, 2012.
- Çam, Aydın. “Derviş Zaim: Bir Mekân Sinemasına Doğru” Yayınlanmamış Doktora Tezi. Galatasaray Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2016.
- Çatalbaş, Erol. “Nokta: Geleneksel Estetiğin Yaratıcı Yeniden Üretilmesi”, *Derviş Zaim Sineması: Toplumsalın Eleştirisinden Geleneğin Estetiğine Yolculuk*, Der. Aslıhan Doğan Topçu. Ankara: De Ki Basım Yayım, 2010, 218-220.
- Çeç, Mehmet Akif. “Gelenek 'Geçmiş' Değil, Geçmemiştir”. *Star Açık Görüş*. 15 Nisan 2018.
- Dabaşı, Hamid. *İran Sineması*. çev. Barış Aladağ ve Begüm Kovulmaz. İstanbul: Agora Kitaplığı. 2004.
- , *Filistin Sineması ve Bir Ulusun Hayalleri*. çev. Osman Akınhay. İstanbul: Agora Kitaplığı. 2009.
- Deniz, Tuba. “Hem Başlangıç Hem Sonuç: Nokta”, *Derviş Zaim Sinemasına Tersten Bakmak*, Der. Barış Saydam ve Tuba Deniz. İstanbul: Küre Yayınları, 2021,115-126.
- Duralı, Ş. Teoman. *Felsefe Bilimin Odağında Metafizik*. İstanbul: Şule Yayınları, 2019.
- Eagleton, Terry. *Kültür*. çev. Berrak Göçer. İstanbul: Can Yayınları. 2019.
- Efendioğlu, Erdoğan. “Türk Sinemasında Öğretmen İmajı” Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi. Yeditepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2014.
- Eğler, Nil Aynalı. “Rüya Filminin Mimarlık İle İlişkisi”, *Derviş Zaim Sinemasına Tersten Bakmak*, Der. Barış Saydam ve Tuğba Deniz. İstanbul: Küre Yayınları, 2021, 149, 158.
- Einstein, Albert. *Fikirler ve Tercihler*. çev. Z. Elif Çakmak. İstanbul: Arion Yayınevi. 2004.

- Er, Fuat. “Dünyalar Arasında: Cenneti Beklerken ve Nokta”, *Yönetmen Sineması Derviş Zaim*, Der. Ayşe Pay. İstanbul: Küre Yayınları, 2011, 57-74.
- Filiz, Lütfi. *Noktanın Sonsuzluğu Dördüncü Kitap*. İstanbul: Pan Yayıncılık, 2015.
- Gemuhluoğlu, Zeynep. “Teknoloji ve Şiir Arasında: Devir”, *Derviş Zaim Sinemasına Tersten Bakmak*, Der. Barış Saydam ve Tuba Deniz. İstanbul: Küre Yayınları, 2021, 133-142.
- Gianvito, John. *Şiirsel Sinema Andrey Tarkovski*. çev. Ebru Kılıç. İstanbul: Agora Kitaplığı. 2009.
- Gökalp, Ziya. *Türkçülüğün Esasları*. İstanbul: Kültür Bakanlığı Yayınları, 1975.
- Gözel, Özkan. “Özne, Dil, Hakikat”. *Dîvân Disiplinlerarası Çalışmalar Dergisi*. C. 21, S. 40 (2016): 71-95.
- Gülşen, Enver. *Hakikatin Sineması*. İstanbul: Külliyyat Yayınları, 2011.
- Güngör, Arif Can. “Derviş Zaim Sineması’nda Geleneksel Türk Sanatlarının Kullanımı”. *İstanbul Üniversitesi İletişim Fakültesi Dergisi*. S. 38 (2010): 41-64.
- Habermas, Jürgen. *İletişimsel Eylem Kuramı*. çev. Mustafa Tüzel. İstanbul: Alfa Yayınları. 2019
- , *İnsan Doğasının Geleceği*. çev. Kaan H. Ökten. İstanbul: Alfa Yayınları. 2019.
- Kabil, İhsan. “Sinemanın Konumu Üzerine”. *TRT Akademi*. C. 3, S. 5 (2018): 450-452.
- Kahraman, Hasan Bülent. *Kültür Tarihi Affetmez*. İstanbul: Agora Yayınları, 2004.
- Kalın, İbrahim. *Ben, Öteki ve Ötesi*. İstanbul: İnsan Yayınları, 2016.
- Kavak, Semiha. “Derviş Zaim’le Sinema ve Edebiyat Üzerine”. *Hece Dergisi*. S. 274 (2019): 80-83.

- Kayalı, Kurtuluş “Gelenekselliğin ve Farklılaşmanın İç İç Geçmesiyle Şekillenen Türk Sineması Geçmişten Kopmadan Yenileşiyor”. *TRT Akademi*. C. 3, S. 5 (2018): 436-443.
- , *Sinema Bir Kültürdür*. İstanbul: Tezkire Yayınları, 2015.
- Kazıcı, Ziya. *İslam Medeniyeti ve Müesseseleri Tarihi*, 17 bs. İstanbul: Marmara Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Vakfı Yayınları, 2016.
- Kılınç, Barış. *Michael Haneke Filmleri, Modern Uygarlığın Hayal Kırıklıkları*. İstanbul: Literatürk Academia, 2014.
- Kırel, Serpil. “Derviş Zaim’ler: Senaryo Yazarı Derviş Zaim ve Yönetmen Derviş Zaim”, *Derviş Zaim Sineması: Toplumsalın Eleştirisinden Geleneğin Estetiğine Yolculuk*, Der. Aslıhan Doğan Topçu. Ankara: De Ki Basım Yayım, 2010, 94-133.
- , “Tabutta Rövaşata’nın Bağımsızlığı”, *Derviş Zaim Sinemasına Tersten Bakmak*, Der. Barış Saydam ve Tuba Deniz. İstanbul: Küre Yayınları, 2021, 63-98.
- Kızılyürek, Niyazi. “Derviş Zaim’in Kişisel Tarihi Üzerinden Kıbrıs Filmlerine Bakmak”, *Derviş Zaim Sinemasına Tersten Bakmak*, Der. Barış Saydam ve Tuba Deniz. İstanbul: Küre Yayınları, 2021, 15-22.
- Koçak, Şerife. “Sosyal Medya Fenomenlerinin İkna Bilgi Modeli Kapsamında Ürünün Yayılma Hızı ve Marka Tercihi Üzerine Etkileri” Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi. Karamanoğlu Mehmetbey Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2020.
- Kur’ân-ı Kerîm Meâli*, çev. Elmamlılı Hamdi Yazır. İstanbul: İslamoğlu Yayıncılık, 1993.
- Kurosawa, Akira. *Kurbağa Yağı Satıcısı*. çev. Deniz Egemen. İstanbul: Agora Kitaplığı, 2006.

- Kürüm, Zişan. “Sinemanın Modernizminden Söz Etmek Mümkün Müdür?”.
Moment Dergi. S. 3 (2016): 524-530.
- Leigh, Danny, Louis Baxter, John Farndon, Kieran Grant & Damon Wise (Der.).
Sinema Kitabı. çev. Ayşecan Ay. İstanbul: Alfa Yayınları, 2016.
- Maktav, Nilgün Eroğlu (Yapımcı, Yönetmen). *Büyük Umutlar*. Türkiye: TRT
Belgesel. 2012.
- Mencütekin, Mustafa. *Lacan ve Sinema Sanatı*. İstanbul: Arı Sanat, 2014.
- Meriç, Cemil. *Umrandan Uygarlığa*. İstanbul: İletişim Yayınları, 2006.
- Onaran, Oğuz. “İlk Film Kuramcıları”, *Sinema Kuramları*, Der. Seçil Büker, Oğuz
Onaran. Ankara: Dost Kitabevi Yayınları, 1985, 11-16.
- Özen, Mehmet. “Derviş Zaim Sinemasında Öz-Biçim Bağlamında Dil Ve Üslup
Arayışları” Yayınlanmamış Doktora Tezi. Maltepe Üniversitesi Sosyal
Bilimler Enstitüsü, 2014.
- Özgüç, Agah. *100 Filmde Başlangıcından Günümüze Türk Sineması*. İstanbul: Bilgi
Yayınları, 1993.
- Özuyar, Ali. *Sinemanın Osmanlıca Serüveni*. Ankara: De Ki Basım Yayım, 2008.
- Pay, Ayşe. “Derviş Zaim Sinemasında Kurgu Oyunları: Çamur”, *Yönetmen Sineması*
Derviş Zaim, Der. Ayşe Pay. İstanbul: Küre Yayınları, 2011, 41-56.
- Pour, Shirin Mahrokh. *Tarihsel Gelişimin Işığında İran Sineması*. İstanbul: Es
Yayınları, 2007.
- Sayar, Aptullah. “Kuzey Kıbrıs’ta Belgesel Sinema” Yayınlanmamış Yüksek Lisans
Tezi. Yakın Doğu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2017.
- Saydam, Barış. “Rüya: Değişerek Devam Etmek”, *Derviş Zaim Sinemasına Tersten*
Bakmak, Der. Barış Saydam ve Tuba Deniz. İstanbul: Küre Yayınları, 2021,
159-166.

- Scognamillo, Giovanni. *Türk Sinema Tarihi Birinci Cilt, 1896-1959*. İstanbul: Metis Yayınları, 1987.
- Seçkiner, Sancar. *Derviş Zaim Üzerine Notlar*. İstanbul: Efil Yayınevi, 2014.
- Sözen, Mustafa. “İran Yeni Dalga Sinemasında Varoluşsal Temalar...”. *Selçuk İletişim Dergisi*. C.7, S.3 (2012): 218-233.
- Starr, S. Frederick. *Kayıp Aydınlanma*. çev. Yusuf Selman İnanç. İstanbul: Kronik Kitap, 2019.
- Suner, Asuman. *Hayalet Ev: Yeni Türk Sinemasında Aidiyet, Kimlik ve Bellek*. İstanbul: Metis Yayınları, 2006.
- Süalp, Z. Tül Akbal. “Geniş Zamanlı Tarihin Şiiri”, *Derviş Zaim Sineması: Toplumsalın Eleştirisinden Geleneğin Estetiğine Yolculuk*, Der. Aslıhan Doğan Topçu. İstanbul: De Ki Basım Yayım, 2010, 10-25.
- Şentürk, Recep. *Açık Medeniyet*. İstanbul: İz Yayıncılık, 2014.
- Tahralı, Mustafa. *Çağ ve Hakikat: René Guénon Seçme Makaleler ve Yorumlar*. İstanbul: Kubbealtı Neşriyat, 2018.
- Tarkovski, Andrey. *Mühürlenmiş Zaman*. çev. Füsun Ant. İstanbul: Agora Kitaplığı. 2008.
- Teksoy, Rekin. *Rekin Teksoy'un Sinema Tarihi Cilt 1*. İstanbul: Oğlak Yayınları, 2005.
- Turan, Hilal. “Son Balık Ölmeden”, *Derviş Zaim Sinemasına Tersten Bakmak*, Der. Barış Saydam ve Tuba Deniz. İstanbul: Küre Yayınları, 2021, 143-148.
- , “Devir’de Yine Gelenek Var”. *Hayal Perdesi*. S. 35 (2013): 26-31.
- Türnüklü, Abbas. “Eğitimbilim Araştırmalarında Etkin Olarak Kullanılabilecek Nitel Bir Araştırma Tekniği: Görüşme”. *Kuram ve Uygulamada Eğitim Yönetimi Dergisi*, C. 6, S.4 (2000): 543-559.

- Uğur, Ufuk. “İran Yeni Dalga Sineması ve Majid Majidi’nin *Cennetin Çocukları* Filmi”. *Ordu Üniversitesi Sosyal Bilimler Araştırmaları Dergisi*. C. 2, S. 7 (2017): 333-342.
- Uludağ, Süleyman. “Hızır”. *TDV İslam Ansiklopedisi*. C. 17 Ankara (1998): 406-409.
- Uzdu, Halil “Modernleşme Sürecinde Türk Sineması Ve Din”. *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi*. C. 9, S. 42 (2016): 1164-1172.
- Yavuz, Hilmi. “Derviş Zaim Filmlerinde İslam Estetiğinin Yeniden İnşası”, *Derviş Zaim Sineması: Toplumsalın Eleştirisinden Geleneğin Estetiğine Yolculuk*, Der. Aslıhan Doğan Topçu. İstanbul: De Ki Basım Yayım, 2010, 190- 194.
- Yavuz, Yunus Vehbi. “Fitre”. *TDV İslam Ansiklopedisi*. C. 13 Ankara (1996): 160-161.
- Yılmaz, Atıf. *Hayallerim, Aşkım ve Ben*. İstanbul: Simavi Yayınları, 1991.
- Yurtçiçek, Seval. “Derviş Zaim Sinemasında Minyatür Sanatının Kullanılması”
Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi. Beykent Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2015.
- Yüksel, Müberra. “Çatışmadan Uzlaşmaya Tehdit ve Öteki Algısının Önemi: Üçüncü Taraf Olarak Zaim Filmleri”, *Derviş Zaim Sineması: Toplumsalın Eleştirisinden Geleneğin Estetiğine Yolculuk*, Der. Aslıhan Doğan Topçu. İstanbul: De Ki Basım Yayım, 2010, 26-38.
- Zaim, Derviş (Yapımcı ve Yönetmen), *Cenneti Beklerken* [DVD]. Türkiye, Macaristan: Marathon Film. 2007.
- (Yapımcı ve Yönetmen), *Devir* [DVD]. Türkiye: Marathon Film. 2012.
- , Baran Seyhan (Yapımcı) ve Derviş Zaim (Yönetmen), *Nokta* [DVD]. Türkiye: Marathon Film, Sarmaşık Sanatlar. 2008.

- , Baran Seyhan, Elif Dağdeviren Güven, Bülent Helvacı ve Denes Szekeres (Yapımcı) ve Derviş Zaim (Yönetmen), *Balık* [DVD]. Türkiye: Marathon Film. 2014.
- , Marco Müller (Yapımcı) ve Derviş Zaim (Yönetmen), *Çamur* [DVD]. Türkiye, İtalya, Kıbrıs Rum Kesimi: Downtown Pictures, Marathon Film. 2003.
- , Numan Acar (Yapımcı) ve Derviş Zaim (Yönetmen), *Rüya* [DVD]. Türkiye: Marathon Film, Yeşil Film. 2016.
- , Oktay Odabaşı (Yapımcı) ve Derviş Zaim (Yönetmen), *Gölgeler ve Suretler* [DVD]. Türkiye: Yeşil Film, Marathon Film. 2011.
- , Panicos Chrysanthou (Yapımcı) ve Derviş Zaim, Panicos Chrysanthou (Yönetmen), *Paralel Yolculuklar* [DVD]. Türkiye, Yunanistan: Kanal D, Marathon Film. 2002.
- , “Türkler Yapıbozumunun Ustalarıdır”. *TRT Akademi*. C. 3, S. 5 (2018): 362-372.
- , *Ares Harikalar Diyarında*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2019.
- , Mülakat: Hale Kaplan, İstanbul, 2 Aralık 2020.
- , *Rüyet*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2019.

İnternet Kaynakları

Bulovalı, Aİşe Hümeyra. “Derviş Zaim: İlk Romanımı Yazarken Kendi İçimde Estetik Dünyamı Kurmaya Başladım”. <https://www.aa.com.tr/tr/kultur-sanat/dervis-zaim-ilk-romanimi-yazarken-kendi-icimde-estetik-dunyami-kurmaya-baslاديم/2102866> [10.05.2021].

“Rüya Bir Paralel evren Hikayesidir”. <https://www.sinefesto.com/ruya-bir-paralel-evren-hikayesidir.html> [04.05.2018].

Öz, Hale Kaplan. “Hem Keyif Hem Zekaya Hürmet”. <https://www.yenisafak.com/hayat/hem-keyif-hem-zekaya-hurmet-19945>[29.05.2021].

Yılmaz, Ayşe. “Rüya, Aristocu Estetiğin Temeline Dinamit Koyan Bir Film”. <https://www.tsa.org.tr/tr/yazi/yazidetay/298/dervis-zaim---ruya%2C-aristocu-estetigin-temeline-dinamit-koyan-bir-film-> [07.06.2020].

“Filmler”. <https://www.derviszaim.com/filmler/> [01.05.2021].

“Nokta”. <https://www.derviszaim.com/film/nokta/> [01.05.2021].

EKLER

EK1

Derviş Zaim’in Aldığı Ödüller

“Tabutta Rövaşata” (35 Mm Uzun Metrajlı Film)

Ulusal Ödüller

Antalya Film Festivali (1996)

- En İyi Film
- En İyi Senaryo
- En İyi Erkek Oyuncu
- En İyi Kurgu

İstanbul Film Festivali (1997)

- Jüri Özel Ödülü
- Fipresci

Ankara Film Festivali (1997)

- En İyi Erkek Oyuncu

Orhan Arıburnu Ödülleri (1997)

- En İyi İkinci Film
- Jüri Özel Ödülü

Uluslararası Ödüller

Montpellier Film Festivali (1997)

- Jüri Özel Ödülü
- Akdeniz Eleştirmenleri Ödülü

Torino Film Festivali (1997)

- Jüri Özel Ödülü
- Halk Ödülü

Selanik Film Festivali (1997)

- Jüri Özel Ödülü

- En İyi Erkek Oyuncu

Amiens Film Festivali (1997)

- Netpac Ödülü

San Francisco Film Festivali (1997)

- En İyi Film

D'Annonay Film Festivali (1998)

- En İyi Film

Ouvres Film Festivali (1998)

- En İyi Film

- En İyi Erkek Oyuncu

“Filler Ve Çimen” (35 Mm Uzun Metrajlı Film)

Ulusal Ödüller

Antalya Film Festivali (2000)

- Jüri Özel Ödülü

- En İyi Yönetmen

- En İyi Kadın Oyuncu

- En İyi Kurgu

- En İyi Sanat Yönetmeni

- En İyi Yardımcı Erkek Oyuncu

- Kültür Bakanlığı Ödülü

İstanbul Film Festivali (2001)

- Fipresci -Uluslararası Film Eleştirmenleri Ödülü

- En İyi Kadın Oyuncu

Avşa Film Festivali (2001)

- En İyi Film
- En İyi Kadın Oyuncu

Orhon Arıburnu Ödülleri (2001)

- En İyi Film
- En İyi Yönetmen
- En İyi Kadın Oyuncu

Siyad (Sinema Yazarları Derneği) Ödülleri (2002)

- En İyi Film
- En İyi Yönetmen
- En İyi Senaryo
- En İyi Kadın Oyuncu

“Çamur” (35 Mm Uzun Metrajlı Film)

Ulusal Ödüller

Orhon Arıburnu Ödülleri (2003)

- Jüri Özel Ödülü

Ankara Film Festivali (2003)

- En İyi Yardımcı Kadın Oyuncu

Sinema Yazarları Derneği (2003)

- En İyi Kadın Oyuncu

Uluslararası Ödüller

Venedik Film Festivali (2003)

- Ccıt (Geleceğin Sineması)- Enricho Fulchignoni (Unesco) Ödülü

“Paralel Yolculuklar” (Belgesel)

Ulusal Ödüller

- Kutlu Adalı Basın Ödülü

“Cenneti Beklerken” (35 Mm Uzun Metrajlı Film)

Ulusal Ödüller

- Antalya Film Festivali(2006)
- En İyi Özel Efekt
- Siyad Ödülleri (2006)
- En İyi Film Müziği
- Ankara Film Festivali (2006)
- En İyi Sanat Yönetimi
- En İyi Müzik

Adana Film Festivali

- Jüri Özel Ödülü
- En İyi Sanat Yönetimi
- En İyi Müzik
- En İyi Kurgu

Uluslararası Ödüller

- Kahire Film Festivali – En İyi Sanatsal Katkı Ödülü

“Nokta” (35 Mm Uzun Metrajlı Film)

Ulusal Ödüller

Antalya Film Festivali

- Avni Tolunay Jüri Özel Ödülü
- En İyi Yönetmen
- En İyi Müzik
- En İyi Ses Tasarımı

İstanbul Film Festivali

- En İyi Yönetmen

Bursa İpek Yolu Film Festivali

- En İyi Yönetmen

Adana Film Festivali

- En İyi Müzik
- En İyi Görüntü
- En İyi Görsel Efekt

Türkiye Yazarlar Birliği Sinema Ödülü

Uluslararası Ödüller

- Boston Türk Filmleri Festivali Sinemada Mükemmellik Ödülü
- Avrasya Film Festivali Eleştirmenler Ödülü
- Kahire Uluslararası Film Festivali En İyi Dijital Film
- Montpellier Film Festivali En İyi Müzik
- Asya Pasifik Ödülleri Senaryo Adayı

“Gölgeler Ve Suretler” (35 Mm Uzun Metrajlı Film)

Ulusal Ödüller

Ankara Film Festivali

- En İyi Film
- En İyi Yönetmen
- En İyi Kadın Oyuncu
- En İyi Yardımcı Erkek Oyuncu
- En İyi Kurgu
- En İyi Sanat Yönetimi
- Siyad Eleştirmenler Ödülü

Antalya Film Festivali

- Siyad Eleştirmenler Ödülü

- En İyi Kurgu

14. Uluslararası İstanbul Kukla Festivali Onur Ödülü

1. Yeşilçam Ödülleri

- En İyi Sanat Yönetimi

- En İyi Kostüm

Uluslararası Ödüller

- Film Oriental (Cenevre) – Özel Mansiyon

“Rüya” (35 Mm Uzun Metrajlı Film)

Ulusal Ödüller

- Adana Film Festivali

- En İyi Kadın Oyuncu

Derviş Zaim ayrıca ‘2020 Yılı Türkiye Cumhuriyeti Cumhurbaşkanlığı Kültür ve Sanat Büyük Ödülü’ne layık görülmüştür.

ÖZGEÇMİŞ

Hale KAPLAN

A. EĞİTİM

Yüksek Lisans: İstanbul Sabahattin Zaim Üniversitesi Tarih ve Medeniyet Araştırmaları Anabilim Dalı, Tarih ve Medeniyet Araştırmaları Bilim Dalı, 2021, İstanbul

Lisans: Marmara Üniversitesi İletişim Fakültesi, Gazetecilik Bölümü, 2002, İstanbul

B. MESLEKİ DENEYİM

2002-2014 Yeni Şafak gazetesinde muhabir, editör

2014-2020 Star gazetesinde editör

2020-2021 Akşam gazetesinde editör