

**DERVİŞ ZAİM SİNEMASI'NDA GELENEKSEL TÜRK SANATLARININ
KULLANILMASI: FİLLER VE ÇİMEN - EBRU, CENNETİ BEKLERKEN - MİNYATÜR,
NOKTA - HAT.**

Arif Can GÜNGÖR*

Öz

Sinema Batı kökenli bir sanattır. Bu sanatı her ulus kendi estetik ifade tarzına, kendi toplumsal yapısına uygun bir şekilde geleneksel birikimlerinden yararlanarak yorumlama yoluna gitmiş kendi özgün sinema dilini bu geleneksel birikim üzerinden yaratmaya çalışmıştır. 1960'lı yıllarda Türk sinemasında Metin Erksan, Lütfi Akad, Halit Refiğ gibi yönetmenler bireysel çabaları çerçevesinde geleneksel sanatlarımızı kullanmayı denemişlerdir. Günümüz sinemacılarından ise Derviş Zaim; 'Filler ve Çimen', 'Cenneti Beklerken' ve 'Nokta' filmlerinde geleneksel Türk sanatlarından yararlanarak, kökeni Türk kültürüne dayanan, yeni bir dil arayışında öncü nitelikli çalışmalarda bulunmuştur. Bu çalışmada Türk sinemasının özgün bir sinema dili oluşturması arayışında geleneksel Türk sanatları ebru, minyatür ve hat'ın Derviş Zaim'in Filler ve Çimen, Cenneti Beklerken ve Nokta filmlerinde nasıl kullanıldığı ortaya konmaya çalışılmıştır. Bu amaçla literatür taramasına baş vurulmuş, örneklem olarak seçilen üç film baştan sona izlenmiş geleneksel sanatlarla ilgili veriler içeren sahneler tespit edilerek analizleri yapılmıştır. Bu analizlerin sonucunda günümüz Türk sinemasında özgün bir dil oluşturmak açısından geleneksel sanatlardan Derviş Zaim'in nasıl yararlandığı ortaya konmuş, yeni, özgün ve ulusal bir sinemanın ortaya çıkarılmasında geleneksel kültürün ne denli zengin bir kaynak oluşturduğu tespit edilmiştir.

Anahtar sözcükler: Sinema, geleneksel Türk sanatları, Derviş Zaim Sineması

Résumé: L'art Traditionnel Turc Dans Le Cinéma De Derviş Zaim: Filler ve Çimen-Ebru, Cenneti Beklerken-Minyatür, Nokta-Hat.

Le cinéma est un art occidental. Chaque nation crée son propre langage cinématographique à partir de son héritage traditionnel conformément à sa structure sociale et à sa culture de l'esthétique. Dans les années 60 le cinéma Turc, avec des réalisateurs comme, Metin Erksan, Lütfi Akad, Halit Refiğ ont essayé d'utiliser nos arts traditionnels. Le cinéaste contemporain Derviş Zaim dans 'Filler ve Çimen', 'Cenneti Beklerken' et 'Nokta' à réalise des travaux de pionniers dans la recherche d'un nouveau langage., Dans cet étude, un examen de littérature a été effectué 3 film (Filler ve Çimen, Cenneti Beklerken, Nokta) contenant des détails d'art traditionnels (Ebru, Miniature, Hat) ont été choisi et analysés. En conclusion de cette analyse, une constatation a été faite a propos de la façon dont Derviş

* Yrd. Doç., İstanbul Aydın Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Sahne ve Gösteri Sanatları Yönetimi Bölümü, arifgungor@aydin.edu.tr

Zaim se sert des arts traditionnels pour la création d'une nouvelle langue cinématographique, originale et nationale.

Les Mots Clés: *Le Cinéma, Les Arts Traditionels Turcs, Le Cinema de Derviş Zaim.*

GİRİŞ

Günümüzde tüm sanat formları birbiri içine geçmiş bir görünüm ortaya koymaktadır. Hızla gelişen teknoloji ve bilimin yönlendirdiği sanat anlayışının disiplinler arası ve sürekli bir anlam yaratma çabası içine girdiği görülmektedir. Bu bağlamda belli bir millete ya da ırka ait bir sinema anlayışından bahsetmek olanaklı değilken geleneği ve geleneksel sanatları sinema sanatının özgün dilinin oluşmasında, bağımsız ve yol gösterici bir olgu olarak gören Ayzenshtayn " Kendi adıma sinemamızın hiç de ana babasız olmamasından soydan soptan yoksun bulunmamasından geçmişten yoksun kalmamasından geçmiş çağların geleneklerinden ve varsıl ekin kalıtından eksik kalmamasından her zaman mutluluk duymuşumdur " (Eisenstein, 1985: 308). sözleriyle altını çizdiği düşüncesini Türk sineması bağlamına taşıyarak geleneksel sanatların Türk sinemasının özgün dilinin oluşumunda oynayacağı rolü ortaya koymak mümkün olacaktır. İşte bu amaçla Derviş Zaim'in 'Filler ve Çimen' filminde ebru, 'Cenneti Beklerken' filminde minyatür ve 'Nokta' filminde hat sanatının biçim ve içerikle olan ilişkisi ele alınmıştır.

AMAÇ VE YÖNTEM

Sözlü ya da yazılı eklemli dille, durağan ya da devingen görüntüyle verilebilen anlatı masalda, destanda, güldürüde, dramda, resimde, vitrayda, gazete haberinde, konuşmalarda sonsuz sayıda biçim altında, her zaman, her yerde ve her toplumda yer al-

maktadır (Barthes, 1993: 83) Dolayısıyla hem görsel işitsel-bir iletişim aracı / sanat olarak sinema ve hem de görsel iletişim araçları / sanat olarak hat, ebru ve minyatür birer anlatı metnidir.

Araştırmada ilk önce bir literatür taramasına girişilmiştir. Sonra Türk sinemasının özgün bir sinema dili oluşturması arayışında geleneksel sanatların yeri ve önemi Derviş Zaim'in üç filmi üzerinden ortaya konmaya çalışılırken örneklem olarak ele alınan; *Filler ve Çimen, Cenneti Beklerken ve Nokta* filmleri baştan sona izlenmiş ve incelenmiştir. "Anlatı kuramına göre; her anlatıda iki boyut söz konusudur: Bunlardan biri öyküdür yani -ne oluyor? kime oluyor?- sorularının cevabına karşılıktır. İkincisi ise söylemdir yani -öykü nasıl anlatılıyor?- sorusuna karşılıktır." (Allen,1992: 69) Biçim ve içeriğin birbiriyle olan ilişkisi filmlerdeki söylemi ortaya koymaktadır. Makalede Derviş Zaim sinemasının örnekleri yalnızca geleneksel Türk sanatlarından yararlandığı üç filmle sınırlandırılmıştır; *Filler ve Çimen*'de ebru, *Cenneti Beklerken*'de minyatür, *Nokta*'da hat sanatları esas alınırken filmlerin öyküsü ve o öykünün nasıl anlatıldığı hat, ebru ve minyatürün anlatı özellikleriyle filmin anlatı yapısı arasında karşılaştırmalara gidilerek ortaya konmaya çalışılmıştır. Sinemasal anlatımın temel öğeleriyle geleneksel resim sanatlarının soyutlayıcı temel özelliklerinin yönetmen tarafından bir araya getirildiği sahneler incelenecektir. Bu şekilde çağdaş Türk sinemasının dil arayışına üslup açısından gele-

neksel Türk kültürü ve geleneğinden yararlanarak yeni bir boyutun nasıl katılabileceğinin ortaya konması amaçlanmaktadır.

Toplumsal Yapı, Gelenek ve Geleneksel Türk Sanatı

Anlatı türleri içinde buldukları toplumun sosyal, siyasal, ekonomik ve psikolojik yapısı içerisinde şekillenirler ve o yapıyı yeniden üretirler. Şu halde öncelikle sanat formlarını meydana getiren kültürel yapıyla anlatım türleri arasındaki ilişkiyi ele almak gerekmektedir. Böylece çağdaş Türk sinemasında anlatım açısından var olan eksiklik ve kaosun nedenlerinin tespitinde gelenek mirasının önemi ve etkisi ortaya konabilecektir.

İnsanın ve toplumun ortaya çıkardığı özgün ifade biçimleri tarihsel ve toplumsal süreç içerisinde gelişerek gelenekleri oluşturmuşlardır. Bu aşamada belirli normlar ve standartlar ortaya çıkmıştır.

Genel olarak sanat biçimleri oluşturmada yaygın kural, daha önce oluşturulmuş biçimlere çağın gereksinimlerine uygun bir yön vermek, özgün bir ayırım kazandırmaktır. Çok bireysel bir düzeyde sanki yepyeni bir icatmış gibi görünen biçim ve düzeyleri şöyle bir kurcalarsanız, bunların daha önce yapılmış olanlara bağlı bulunan yanlarını görebilirsiniz- Sanat yapıtları da tıpkı düşünce sistemleri gibi belli geleneklerde temellenir- yargısı boşuna değildir (Tansuğ,1982 :72).

Demek ki toplumsal yapı dışında bir takım belirleyenler arayarak sanatın ve sanat yapıtlarının evriminin aydınlatılmaya çalışılması doğru sonuçlar vermeyecektir. Toplumsal yapının elemanlarının evrim sürecinde, baskın olan kesimlerin kültür ve geleneğinin yeni oluşmakta olan toplumsal kesimlerin

sanatsal ve kültürel biçimlerini etkilemesi söz konusudur. Ama bu etkiyi salt sosyo-ekonomik yapının temellendirdiği formülasyonlara indirgemek olası değildir. Bu bağlamda Avrupa ve Amerikan Sineması'nın yoğun etkisi altında kalmasına rağmen Türk sinemasında Batı sineması tarzında bir üslup ortaya çıkmamasının nedeni öncelikle ortaya konulmalıdır.

Geleneksel Türk sanatı İslamiyet öncesi ve İslamiyet sonrası olmak üzere iki dönemde ele alınabilir. Çünkü yukarıda da belirtildiği gibi sanat biçimleri içinde yaşadıkları toplumsal yapı tarafından belirlenirler. Bu yapı içerisinde tek başına en önemli unsur olmakla birlikte formların oluşmasında İslamiyet etkin rol oynamıştır. Türk toplum yaşamının geleneksel temelleri üzerine nasıl bir sinema dili ve estetiği inşa edilebileceği sorunundan temellenen üç film doğal olarak hat, minyatür ve ebru sanatını ortaya çıkaran düşünsel eksen olarak dinsel bir kökenden kaynaklandığından İslamiyet ve Tanrı'nın buyrukları doğrultusundaki etkilere göndermelerde bulunma zarureti doğmaktadır.

İnsanlığın kültür birikimini oluşturmak bakımından dinlerin etkisi yadsınamaz. Başta İslam olmak üzere çeşitli dinlerin kültürlerinden söz etmek, manevi kültür alanında tümüyle olanaklıdır. Hatta İslam kültürü, Hristiyan kültürü gibi terimler, manevi kültürün tam kendisini belirlerler. Bütün dinler ve özellikle tek tanrılı dinler, bütünüyle bir anlamlar, değerler ve kurallar bütünüdür. Bu açıdan din ile manevi kültür aynıdır demek çok da yanlış olmaz (Kongar, 1993: 26-27).

7. ve 8. yüzyılda İslam devletleri fetih yaptıkları coğrafyalarda imgeleri yani suretleri yasaklamıştır. Ama sanat devam etmiştir.

Kendilerine betimleme izni verilmeyen doğulu sanatçılar hayal güçlerini biçim ve motifleri geliştirmekte kullanmışlardır. Süsleme ve bezemelerin çeşitliliği, doğu halılarındaki renk düzenlerinin denge ve uyumu sanatçının aklını gerçek dünya yerine çizgi ve renklerden oluşan bir düş dünyasına yönlendirmesinden kaynaklanmaktadır. Bazı Müslüman mezhepler imge yasağı karşısında daha esnek olmuşlar, figür resimleri ve yazılı metinleri süsleme resimlerinin ya da görsel açıklamalarının (illüstrasyonların) yapılmasına izin vermişlerdir (Gombrich, 1992: 144). Tasvir yasağı getirilen Türk sanatçısı da benzer bir yöntem ve açılımla motif, süsleme ve biçim arayışına girişmiştir. Halı, hat, ebru, çini, tezhip, minyatür, orta oyunu, gölge oyunu, kukla gibi geleneksel Türk sanatlarının formlarının oluşmasında toplumsal yapının inanış kültürü etkili olmuştur.

Şu halde Türk sineması geleneksel sanat formlarını kullanarak toplumsal, kültürel, psikolojik, ekonomik ve siyasal dış etkenlerin baskısı altında sınırlanarak onu özgün kılacak olan ayrımlarını kullanma yoluna gitmeyi tutarlı bir biçimde gerçekleştirebilmiştir. Yoksa Batı sanatının Türkiye’de tam karşılığı olmayan kavram ve ruhsal duyarlılığını kullanma yanışıyla Türk sinemasını doğru değerlendirme olanağı olmayacağı anlaşılmıştır. İşte tam da burada gerek teorik gerek uygulamalı anlamda Doğu ve Batı sanatı ve kültürü arasındaki ayrımların belirleyiciliği ortaya çıkmaktadır.

Doğu ve Batı sanatları anlayış ve anlatı tekniği açısından birbirinden farklı özelliklere sahiptir. Bu özellikler iki farklı geleneğin, düşünsel temellerinin dayandığı olgulardan meydana gelmektedir. Toplumsal kültürün oluşumuna etki etmesi açısından anlatım

biçimlerinin özelliklerinin incelenmesi iki toplumsal kültür arasındaki anlayış, estetik ve sanat biçimleri farklılıklarını ve nedenlerini ortaya çıkarmakla olanaklıdır.

Batı sanatının temel ilkelerini ortaya çıkarmış olan Aristo’nun Poetika adlı eserinde dile getirdiği teorilerine dayanan kavramlardan biri ‘mimesis (taklit)’dir. “O halde Epos, tragedya, komedy, dithrambos şiiri ile flüt, kitara sanatlarının büyük bir kısmı, bütün bular genel olarak taklittir (mimesis)...Tragedya bir eylemin taklididir. O halde eylemin taklidi öyküdür (mythos)” (Aristo, 1987: 11, 13). Taklit Batı sanat düşüncesini Doğu’nunkinden ayıran önemli anlatım özelliklerinden biridir. Tabiatı var olanları taklit yöntemiyle yeniden canlandırma, benzerini yapma olarak açıklayabileceğimiz olguyla İslam düşüncesinin üretmiş olduğu sanatsal düşüncenin tamamen çeliştiği görülmektedir. Batı düşünme biçimi, yaratıcı değil var olanı ortaya çıkaran İslam düşüncesinden uzaktadır. Bu anlamda bireyselleşmeden uzak anonim düşünsel anlayış gökyüzünden yeryüzüne inen ve tekrar gökyüzüne çıkan Tanrı Batılı Hristiyan anlayışındaki somutlaştırmadan da uzakta durmaktadır. Hristiyanlar için somut olarak görünen Tanrı (İsa’nın bedeninde yeryüzüne indiği inanışı) Müslüman toplumlara yabancı bir düşüncedir. “Muhakkak ki Allah katında İsa’nın babasız meydana gelmesi, Adem’in durumu gibidir...” (Ali-i İmran Suresi, 59. Ayet) İslamiyete göre tanrı soyuttur ve her yerdedir yani zaman ve mekandan ayırılır. Görülemez dolayısıyla da çizilemez. “O, göklerin, yerin ve bunların arasındakilerin rabbidir. Doğuların(ve batıların da) Rabbidir.” (Saffat Suresi, 5. Ayet) Benzetilemez ve taklit edilemez. “O’nun (benzeri

olmak şöyle dursun) benzeri gibi dahi yoktur.” (Şura Suresi, 11. Ayet)

İşte genel anlamıyla Doğu ile Batı arasındaki ayrımı yaratan temeldeki fark bu anlayıştır. Dolayısıyla geçmişte Türk sanatçısı puta tapmakla eş değer gördüğü tasvir resmini yapmaktan uzak durmuştur. Benzetme anlayışının doğurduğu günah endişesine çözüm olarak da yansıtma anlayışına gitmiştir. İlerleyen zaman içerisinde Rönesans’la birlikte antik Yunan doğalcılığı ileri boyutlara taşınarak Batı sanatında üçüncü boyuta ulaşılmıştır. Rönesans’a kadar görüntüde derinlik yaratarak üçüncü boyuta ulaşma gerçekleştirilememiş soyut düşünceden somuta geçme sağlanamamıştı. Perspektifin kullanılması, pozitif bilimlerin sanata etkileri, insan üzerine artan ilgi kutsal kitaba dayalı kompozisyonlarla birlikte sanatçının bireyselleşmesine katkıda bulunmuş oldu. Batı’daki şekilde bir görsellik İslam düşüncesi bakımından doğayı taklit olarak sayılacağından İslamiyet sonrası Türk sanatçıları tarafından üçüncü boyut kullanılmamıştır. İslamiyet öncesi dönemlerin etkisinde oluşmuş, görsel sanatların doğayı birebir taklit özelliklerinden arındırılarak İslami düşünce sistemine uygun hale dönüştürülmüş sanat formları olan halı, süsleme, kabartma, Gölge Oyunu, Meddah, Minyatür, Kukla, Ebru, Hat, gibi imajları (suretleri) dışlayan formlar yaygın olarak kullanılmaya başlamıştır.

Batı tarzı anlatı özelliklerinden bir diğeri de genel olarak arınmayı, temizlenmeyi ifade eden ‘katarsis’ kavramıyla dile getirilmiştir. Gerilimi sona erdirmeye, rahatlama, boşalma süreçlerine işaret eden katarsis Poetika’da tragedyanın özelliklerinden biri olarak şöyle tanımlanmaktadır; “Tragedyanın ödevi, uyandırdığı acıya ve korku duygularıyla

ruhu tutkularından temizlemektir” (Aristo, 1987: 22).

İslam ülkelerinde Yunan geleneğinden gelen Batı’daki gibi bir tiyatro geleneği bulunmamaktadır. Bunu Doğu toplumlarının tiyatroya yönelik bir etkileşim içerisinde olmayışlarıyla birlikte düşünce yapısındaki farklılıklara bağlayabiliriz. Bunun en bilinen ayrım noktası ise iki anlatım formu olan drama ve epos arasındaki ayrımdır. Bazı Doğu milletleri, İslam kültürüne sahip Doğu ülkeleri ve İslamiyet sonrası Türkler drama anlayışından çok epik bir anlayışa sahip olmuşlardır. Oskay(1993: 3).bu durumu şu şekilde ifade etmektedir:

Epos ekonomide gelişkin bir işbölümü ve buna dayalı sosyal tabakalaşmanın bulunmadığı, bölünmemiş bir topluluğun anlatısıdır. Topluluğu meydana getiren kişiler sosyal statüleri, inançları ve paylaşımları değerler bakımından farklılaşmamıştır. Dolayısıyla birey-birey çatışması olmadığı gibi birey-toplum çelişkisi de mevcut değildir. Kişilerin edimini, topluluğun diğer üyelerinin aleyhine olan bireysel yarar değil, genel çıkar belirler; o halde tek kişinin edimi her aşamada kolektifin bütünü tarafından kuşatılır ve orada anlamlandırılır. Toplumsal yapı çelişkilerden yoksun bulunduğu için, kültür de homojen ve bir tüm olarak sosyalize edicidir.

Kolektif bilincin çok yoğun olarak yaşandığı, inançların herkesçe ortak olarak kabul edildiği, kahramanların geçmişle gelecek arasındaki en büyük köprü işlevini gördüğü, büyüsel, dinsel geleneklerin kişisel iç dünyaların üzerinde tutulduğu toplumların anlatım dili olan epik Türk sanatlarına etki etmiş bir anlatım biçimidir. Hatta günümüz Türk

sinemasında ve tiyatrosunda modern ve Batılı anlamda bir sanat oluşturulamamasının kökeninde yatan önemli sebeplerden biri olarak değerlendirilmektedir. Kollektif yararın ferdi yarara dönüştüğü, iş bölümü gelişmiş, özel mülkiyete sahip tarım toplumlarında geleneksel değerlerin belirlediği toplum yapısından uzak kültürlerin insanları yalnızlaşma, güven kaybı gibi bireysel duygularını trajedi türünde biçimselleştirmişlerdir.

Böylece gerçekmiş yanılması oluşturulan Batı kökenli dramatik anlatı yapısının karşısında kolektif bilincin öne çıktığı doğu toplumlarının anlatım üslubu olan epik anlatımın yer aldığı görülmektedir. “ Bu üç temel unsurun birliği (zaman, mekan ve eylem) doğrudan doğruya dramanın perspektife dayalı anlatısını kurar ve seyirciyi o anda, orada olduğuna dair gerçeklik yanılmasına sürükler. Her şey önünde olup bitmektedir ve bu da, ‘inandırıcılık’, ‘dramatik gerilimi’ meydana getirir ”(Ünal, 2008: 35). Bu ‘gerçekmiş gibi’ duygusu epik anlatımda kırılmaktadır. Seyirci epik anlatımlı yapıda kendini öyküye tamamen kaptıramaz çünkü çeşitli anlatımsal yöntemlerle seyircinin sergilenenin ‘yalnızca bir oyun’ olduğu uyarısıyla karşı karşıya getirilmesi söz konusudur. Baştan sona seyircinin kendini kaptırarak, özdeşleşme içerisine girdiği, kesintisiz anlatı şekli olan drama, kesintili, seyirciyle oyun arasına mesafe koyan bir anlatım türü olan epik’ten farklıdır. Sonuçta geleneksel Türk-İslam sanatlarının göstermecî (epik) bir anlatım özelliğine sahip olduğunu ve seyircinin gerçeklik yanılması içine sokulmadığını, batılı anlamda bir drama anlayışının geleneksel Türk sanatlarında etkili olmadığını söylemek mümkündür.

Geleneksel Kültürün Türk Sinemasına Etkisi ve Sevmek Zamanı

Sinemanın yeni yeni bilinmeye başladığı ve Anadolu’da henüz tanınmadığı, İstanbul azınlıklarıyla sınırlı bir kitlenin talep ettiği, bir eğlence aracı olarak düşünüldüğü 1900’lü yılların başında halkın hala geleneksel eğlence formlarını kullandığı bilinmektedir. Karagöz, meddah, ortaoyunu, kukla gibi geleneksel sanatlar kitlelere hitap etmiş, sinemanın Türkiye’ye gelmesine rağmen varlıklarını sürdürmüş ama sinemanın yaygınlaşmasıyla birlikte kitle sanatı olma özelliğini kaybetmişlerdir. Özellikle 1960-1975 yılları arasındaki dönemi kapsayan Yeşilçam olarak adlandırılan ve halkın yoğun bir şekilde takip ettiği dönemde birer form olarak evrimlerini sinema sanatının biçimi altında sürdürmüşlerdir. Bu süreçte Batı’dan ithal edilen ve kullanımı hakkında teorik ve kuramsal herhangi bir bilginin olmadığı bir ortamda el yordamıyla geleneksel kültürel unsurların ve zihniyetin etkisiyle oluşmuş yerel duyuşun hakim olduğu bir sinema ortaya çıkmıştır.

Türk sinemasının seyirci açısından zirvede olduğu yıllarda ve halkın yoğun bir şekilde talep ettiği filmlerdeki genel özelliklerin geleneksel Türk sanatlarının formlarıyla bir uyum içerisinde olduğu özellikle melodram ve komedi tarzı filmlerde görülebilecektir. Masal, ortaoyunu, karagöz gibi geleneksel sanatlar melodram ve komedi gibi en çok izlenen iki türün ve bu tarzda yapılan yüzlerce filmin temelini oluşturmaktadır. Halk geleneksel yapıdan bilinçli ya da bilinçaltı yararlanan Yeşilçam’ı ödüllendirmiştir. Yani modern bir araç olan sinemanın halkın talepleri ve beğenileri doğrultusunda Batı sanatını ne kadar taklit etmeye çalışırsa çalışsın ‘yerli’ ve ‘geleneksel’ bir yapıya evrildiğini

söylemek mümkündür. Çiçekoğlu (2001: 19) bu durumu şöyle ifade etmiştir:

Osmanlı minyatür geleneğinin en görkemli ürünü kabul edilen Surname-i Hümayun'a gelince, dönemine tanıklık etmesi, bir yaşam tarzını özenle bugüne kadar aktarabilmesi, görsel anlatımda kendine has bir tarzı mükemmelleştirme çabası, ayrıntı konusunda gösterdiği incelik düğün kitabını bugün bir başyapıt saymamız için yeterli gerekçelerdir. Ancak sinema sanatı açısından baktığımızda, sinemamızın bugünkü biçimsel ve dramatik sorunlarının pek çoğunun kaynağını yine bu yapıtın görsellik anlayışında bulduğumuzu söylemek abartı olmayacaktır.

Bu filmlerde zaman belirsizdir, mekan belirsizdir, tek boyutludur. Perspektiften uzak ve klişelerden seçilmiştir. Olaylarla bir bütünlük oluşturmaz. Kişiler psikolojik derinlikten yoksun, masaldaki ve orta oyunundakine benzer yüzeysel, komik tiplerdir. Dünya bilinen haliyle, kadercı bir şekilde sunulmaktadır, geleneksel sanatlarda tekrarlara alışkın halk bu yüzeyselliği sürdürmektedir. Yani doğanın taklidine, nesnelerin doğal ölçütleriyle kullanılmasına karşıt olarak soyut, yüzeysel, iki boyutlu, maddi gerçekliği geçiciliğin görünümleri olarak algılayan bir dünya görüşü ve sanat anlayışı kolektif bir toplum bilinci yaratmış, yüzyıllarca süren bu geleneksel kültür yapısı sinema sanatı bağlamında ve görsel-işitsel bir yapıda da varlığını sürdürmüş, Türk sinemasının yerli özelliklerinin oluşmasında etkili olmuştur. Batı sinemasını taklit etmeye çalışarak bir sinema dili oluşturulamayacağı, sinema sanatının genel geçer Batı kavramları ve süreçlerinin açıklanmasından ibaret olmadığı, Türk sinemasına kendi ölçütleri, özgün yapısıyla yeni evrensel ve özel bir dil kazan-

dırılabilceği düşüncesinden hareketle ilk kez 1960-1975 yılları arasında kapsayan dönemde Metin Erksan, Halit Refiğ, Lütfi Akad gibi yönetmenler tarafından yerel ve geleneksel unsurların bilinçli ve gerçekçi bir biçimde kullanıldığı geleneksel sanatlara dayanan bir film anlayışı 'Ulusal Sinema' kavramı altında gerçekleştirilmeye çalışılmıştır.

Bu dönemde ulusal bir sinema yaratmanın peşinde olan bazı yönetmenler kendi kültürünün soyutlayıcı biçim geleneklerine yönelerek halı, kilim, minyatür, masal, gölge oyunu gibi geleneksel sanatları sinema sanatının içinde kullanmayı denemişlerdir.

Bunlar içerisinde bilinen en önemli çalışmayı 1966 yılında yapmış olan Metin Erksan 'Sevmek Zamanı' adlı filminde 'surete aşık olma' gibi bir tasavvufi temayı kullanmış, film boyunca Doğu-Batı karşıtlığı vurgulanmıştır. Zengin kız Meral Boyacı Halil'in kendi resmine aşık olması üzerine bu aşkı içinden geldiği Batı toplumunun zihniyeti çerçevesinde somuta dönüştürmeye çalışmaktadır. Oysa Yalsızuçanların aktardığı gibi (1998, 33-34) doğu düşüncesini yansıtan saf, soyut aşkı yaşayan Halil nesnenin değil onun yansımalarının daha önemli olduğu düşüncesini aşağıdaki diyalogda da görüldüğü gibi sürekli vurgularken ontolojik bir sorunu hem içerik hem de biçim açısından tartışmaktadır:

MERAL: Benim bakışlarımda da sevgi var. Ben de senin kendini görüyorum. Resmin yerine ben seveceğim seni. Artık ben varım.

HALİL: Hayır, Hayır! İstemiyorum seni. Benim dünyama girmeye kalkma. Sonra merhametsizce yıkarsın onu. Resmin benim kendimden bir parça bırak onu ben seveyim. Sen sevmek isteme beni. Senin ellerini tutmak istemiyorum. Sonra çeker-

sin ellerini benden. Ben resmine aşığım, ölünceye kadar da onu seveceğim.

Kimilerine psiko-patolojik gelecek olan bu metinde aşkınlaşma sancısı açıkça hissedilmektedir. Resim bir semboldür. Tıpkı tasavvufi söylemde olduğu gibi burada da simgesel anlatıma önem atfedilmektedir. Filmdeki görüntüler ve oyunculuk geleneksel Türk sanatlarında kullanılan görsel imgelerle örtüşmektedir. Minyatürdeki gibi iki boyutlu çizilmiş kahramanlar, kompozisyon teknikleri, değişmeyen yüz ifadeleriyle, masalsı anlatımıyla, 'Sevmek Zamanı' Doğu'yla Batı'yı, epikle dramatiği, Türk sinemasıyla Hollywood'u, zenginle fakiri, maddeyle manayı, soyutla somutu karşıtlıklarıyla ele alarak hem biçim hem de içerik olarak geleneksel Türk sanatının temel özelliklerini kullanmayı deneyerek yerli bir dil oluşturma amacına yönelik başarılı ilk çalışmalardan biridir. "Tabiatı belli bir duyuşa uygun bir biçimde nakış gibi işleyen fotoğraflarının yanında, oyuncularının minyatürdeki gibi değişmez yüz ifadeleri, gereksiz üçüncü boyuttan arınmış, iki boyutlu çizilmiş kişileriyle *Sevmek Zamanı* geleneksel Türk sanatının en güzel örneklerinden biridir" (Refiğ, 1971: 119).

Derviş Zaim Sineması'nın Genel Özellikleri

Amerikan sinemasını taklit etmeye çalışan ticari 'Yeşilçam' sineması anlayışının sürmesinin yanı sıra televizyonun ortaya çıkması, terör ve seks filmleri furyasıyla seyircinin sinemalardan çekilmesi ve 12 Eylül ihtilalinin ardından Türk sineması yukarıda özelliklerini sıraladığımız yerli ve geleneksel çizgisinden kopma denemeleri içine girmiştir. Seyirciyle ilişkisini kesmemeye çalışan, popüler, Yeşilçam anlayışına yakın filmler

yapılırken diğer yandan da deneysel, Batı sinemasının sıra dışı anlatım üsluplarını taklit etmeye çalışan, sınırlı sayıda seyirciye yönelik bir sinema anlayışı ortaya çıkmış ve günümüze dek varlığını sürdürmüştür. Fakat bu bireysel çıkışlı sinema çalışmaları, aralarında ödüller alan, başarılı filmler olmasına karşın Türk sineması için geneli kapsayacak, özgün, kökleri geleneksel Türk kültürüne dayalı bir sinema dilinden uzak olmuştur.

Derviş Zaim 2000'li yıllarda gelenekten beslenerek filmlerini ve sinema dilini oluşturmaya çalışan yönetmenlerden biridir. Yönetmenin sanat ve sinema anlayışının onun oluşturmaya çalıştığı sinema dili arayışında etken bir unsur olduğunu söyleyebilmek mümkündür. 1964 yılında Kıbrıs'ta doğan 1988 yılında Boğaziçi Üniversitesi İktisadi İdari Bilimler Fakültesi, İşletme Bölümü'nü bitirerek Yüksek lisansını Warwick Üniversitesi'nde Kültürel Çalışmalar alanında yapmış olan Derviş Zaim'in tarihsel, geleneksel ve kültürel olguları hem sinema anlayışı, hem deneysel-biçimsel araştırmaları, hem de içerik olarak Türk tarihi ve kültürüne yönelik araştırma merakında eğitiminin rolü olduğu dikkate alınmalıdır. 1992 yılında Yunus Nadi Roman Ödülü'nü kazanan *Ares Harikalar Diyarında* isimli romanı yayımlanan Zaim'in aynı zamanda edebiyatla da yakın bir ilişki içinde olduğu görülmektedir. Yönetmen, 1996 yılında ilk profesyonel filmi *Tabutta Rövaşata'yı* çekmiştir. Bu filmin ardından gelen süreçte 2000 yılında çektiği *Filler ve Çimen* filmiyle geleneksel sanatlara dayalı bir anlatım tarzı ve içerik arayışına girdiği görülmektedir. Daha sonra yapmış olduğu *Cenneti Beklerken* ve *Nokta* onun bireşimsel arayışlarının doruk noktasını oluşturmaktadır. Çalışmalarında genellikle tarih-

sel bir arka fonu, geleneksel Türk sanatlarının metaforik ve biçimsel kullanımlarının görmek mümkündür. Derviş Zaim sinemasında görsellik ön planda olmuştur. Filmlerde kompozisyon unsurlarına ve biçimselliğe önem vermektedir. Biçim ve içerik ilişkisine özen gösteren yönetmen tarihsel ve geleneksel formları kullandığı filmlerinde tarihsel, toplumsal ve siyasal olguları arka plan olarak işlemektedir. Kişilerin yalnızlığı, çaresizlikleri, suçluluk duyguları, varoluş mücadeleleriyle gerçekçi bireysel sorunsalların üzerinde durmaya çalışmaktadır. Tasavvuf felsefesine ait temaları sıklıkla kullanan Derviş Zaim hikayelerini dünyadan kopmayan, soyutluklar içinde kaybolmayan bir bakış açısıyla anlatmaya çalışmaktadır.

Ebru Sanatı ve Filler ve Çimen

Ebru

Geleneksel sanatlarımızdan biri olan ebru; Çağatayca Ebre kelimesinden (hare gibi dalgalı damarlı kumaş, kağıt) gelen Ebru sanatı İpek Yolu ile İran'da yayıldı. Adı Farsça Ab-Ru (su yüzü) ve Ebri (Bulutumsu) anlamına gelmektedir. Hangi yıllarda ortaya çıktığı bilinmemekle birlikte Çağatay döneminde Türkistan'da ortaya çıktığıyla ilgili yaklaşımlar mevcuttur. 17. yüzyılda ilk kez Avrupa 'Türk Kağıdı' adıyla bu sanatla tanışmıştır (Barutçugil, 2007: 13).

"İlk baskısı 1627 yılında yapılan Sir Francisco Bacon'un yazdığı 'Sylva Sylvarum' adlı kitapta şöyle bir gözlemde bulunmuştur: "Türklerin, kağıdı desenleme konusunda bizim kullanmadığımız güzel bir sanatları vardır. Çeşitli renklerdeki yağlıboyalı alıyorlar, bunları damarlar halinde suyun üzerine döküyorlar, sonra suyu hafifçe hareketlendiriyorlar. Belirli kalınlıktaki kağıdı bu suyla ıslatıyorlar, kağıt boyanıyor ve mer-

mer gibi damarlarla desenleniyor." (Sönmez, 2007:16)

Diğer geleneksel sanatlara göre daha farklı bir biçimde icra edilen ebru her şeyin sudan yaratıldığına inanan İslam düşüncesinde su üzerinde boyalarla gerçekleştirilmektedir. Bu durum da inanç sisteminin sanatsal formlarla olan ilişkisi üzerine önemli bir örnek olarak sunulabilir.

Ebrunun yapılışını kısaca anlatmak gerekirse; ebruya bir teknenin içine kitre denilen zamktan konularak başlanır. Su ile iyice karıştırılarak eritilir. Kitreli suyun üstüne sığır ödü ve boyalarla yapılmış karışım suyun yüzeyine serpilir. Boyalar suyun üzerinde dağılırlar. Bundan sonra bir çöple karıştırılarak damarlar meydana getirilir. Bundan sonra kağıt yavaşça bu suyun üzerine bırakılır. Beş-on saniye sonra hafifçe kaldırılarak çekilir ve bir yerde kurmaya bırakılır. (Türk Ansiklopedisi, 1966: 264)

Filler ve Çimen

Kısa Hikaye: Filler ve Çimen Derviş Zaim'in 2000 yılında çektiği filmidir. Çeşitli kişilerden düzenli bir şekilde haraç alan Bakan Aziz Bebek, istihbarat servisi tarafından izlenmektedir. Kendini bir mafya lideri Camoka ile koruma altına almıştır. Parayı bakana teslim etmesi gereken Bakan'ın koruyucusu tetikçi Camoka haraca el koyar. Haracı veren uyuşturucu baronu Sabit, hedefine ulaşmak için, kendisine karşı koyan otel sahibi Ali Bey'i ortadan kaldırır. Ali Bey'in oğlu Devrim kendisini bu çetelere karşı koruması için bir terör örgütüyle anlaşır. Olayların içinde Havva adında silgi fabrikasında çalışan uluslararası bir koşucu yer almaktadır. Havva, Doğu'da askerlik yaparken ma-

yına bastığı için sakat kalan ve sürekli tedavi görmek zorunda olan kardeşi Çelik'e bakmaktadır. Sürekli antrenman yapan sporcunun tek destekçisi, kendisine yiyecek yardımında bulunan Ali Bey'in otelidir.

"Filler oynasırken olan çimenlere olur" Anonim Yazısı girişte yer alan film stad-yumdaki Cumhuriyet Bayramı kutlamaları ile açılır. Şeref tribününde devlet yetkilileri yer almaktadır. Devlet Bakanı Aziz Bebek'in yüzü görünür. Ardından Bakan'ın sapkın bir ilişki içerisindeki görüntülerinin yer aldığı sahne görülür. Bir gizli kameraya alınan görüntülerin kaydedildiği istihbarat merkezindeki kurgu odasına geçilir. İstihbarat görevlisi uygunsuz fotoğrafları alır ve Bakan'ın huzuruna çıkar. İstifa etmesi için ona şantaj yapar. Bakan Camoka'yı çağırır. Camoka kiralık katil ve mafya lideridir. Bakanın haracını toplamakta, kirli işlerini yapmaktadır. Aziz Bebek, kendisine şantaj yapan istihbaratçı Saim Yakut'u ve İstihbarat Şefi Egemen Terzi'yi Camoka'dan öldürmesini ister. Saim Yakut öldürülür. Basını arayan Camoka Saim Yakut'un Kürtlerle işbirliği yapan, uyuşturucu işine bulaşmış biri olduğunu söyler. Egemen Terzi'nin Almanya'da Kürtlerle çekilmiş resmi olduğunu, teröristlerle işbirliği yaptığı yalanını basına sızdırır.

Buraya kadar filmin oyuncularını, kimliklerini, aralarındaki çıkar ilişkisini ve düşmanlıklarını görürüz. Bu kısa girişin ardından sahilde koşmakta olan Havva görüntüde yer alır. Eski bir semtte, viran bir binada tekerlekli iskemleye mahkum gazi kardeşi Çelik ile birlikte sakin bir yaşam sürmekte olduğu anlaşılır. Dışarıyla ve yaşamla en büyük bağlantıları pek çok olayın meydana gelişini öğrendikleri televizyonlarıdır. Filmde sık sık

görülen TV olayların basın cephesinde nasıl değerlendirildiğinin ve filmdeki gerçekçi yaklaşımın (gerçek bir hikayeden esinlenmiş olmasının) en önemli göstergesidir. Film "Susurluk Kazası"ndan esinlenmiştir. Oyuncuların rollerinin susurluk kazasındaki kişilerle benzeştiği görülmektedir. Kaza haberi aylarca ülkenin gündemini işgal etmiş, yıllarca üzerinde spekülasyonlar yapılmış bir konu olarak üzerinde konuşulmuştur.

Filmde halkın (ezilen çimenlerin) temsili olarak Havva; bu tür olayları yalnızca TV haberlerinden izleyen ve bunları anlamlandırmaya çalışan insanlardan biridir. İzleyicinin direkt olarak şahit olduğu Saim Yakut cinayetini (yani filmin aksettirdiği gerçeği) Havva TV haberlerinde ona sunulduğu şekliyle görmüştür. Olayların yeni karışmaya başladığı süreci TV muhabirinden özet ve net bir şekilde duyarız. Muhabir olayları ve cinayeti yeni bir iktidar kavgası olarak yorumlar ve devamının geleceğiyle ilgili seyirciyi ve Havva'yı olacaklara hazırlar.

Havva mutfağından yardım olarak yemek aldıkları otele girerken eroin kaçakçısı Sabit'in de otelin sahibi Ali'yle buluşmak için gelmesi aynı karede görülür. Arkadaşı ona bir silgi fabrikasında iş bulmuştur. Sabit'in teklifini geri çeviren Ali oteli satmaz.

Havva eve dönmüştür. TV da dünyadaki uyuşturucu trafiği ve Türkiye'nin bu trafikteki yeriyle ilgili bir haber görülür. Haber'in hemen ardından geçiş yapılır Sabit'in kirli uyuşturucu işlerine şahit oluruz; Sabit'in bir kurye kızı öldürmesini, Bakan'a uyuşturucu parası göndermesini, eroin paketlerinin hazırlanmasını izleriz.

Sabit'in adamı Savaş'ın para dolu çantayı Camoka'ya teslim etmek için giderken Hav-

va'nın bu kez koşarak Camoka'nın sahildeki ikamet ettiği teknesinin önünden geçmesi aynı karede görülür. Film boyunca Havva'nın olayların içinden geçmesi olayların içindeki insanlarla aynı karelerde tesadüfen görünmesi fakat hiçbir şeyin farkında olmaması aslında içinde yer aldığı ama sadece TV'da görebildiği bir gerçeği vurgulamak açısından yönetmenin başvurduğu bir yöntem olarak değerlendirilebilir. Olayların hem bu kadar yakınında ve içinde hem de sanki dışındaymışcasına yalnızca televizyonda izleyerek şaşırarak filmin başından sonuna dek yönetmenin altını çizmeye çalıştığı bir durum olarak karşımıza çıkar. Televizyonda izlediğimiz tüm bu olaylar aslında yaşadığımız belki de zaman zaman içinde yer aldığımız çok uzağımızda olmayan olaylardır.

Sabit'in adamı Savaş Ali'yi öldürmek için dikkati çekmeyecek kimsesiz katiller aramaktadır. Savaş bir türbede Tunceli'den gelmiş iki fakir köylü bulur. Hızır ve İlyas. Savaş türbeye gitmek için cami avlusundan geçerken Caminin külliyesine giden Havva'yla ikisini aynı karede görürüz. Bu kesişmenin ardından. Suyu düşen boya damlaları görülür. Bir ebru teknesinin başında üç kadın yer almaktadır. Suyu fırçasını parmağıyla vurarak boya damlatan ve bir yandan da ebru sanatıyla ilgili bilgi veren ebru hocasını Havva ve başka bir öğrenci ilgiyle dinlemektedir. "Ebru, sıcak ve soğuk havada yapılmaz. Bir de ebruyu açık havada yapmamak lazım. Toz, toprak, rüzgar ebrunun yüzeyine zarar verir."

Buraya kadar geçen olaylarla ebru arasında nasıl bir ilişki olduğu ve yönetmenin bunu hangi biçim-içerik kaygısıyla kullandığı sorunsalı, seyirci tarafından ancak bu sahnedan sonra anlamlı olabilecektir. Çünkü bu

sahneye kadar ebru sanatına dair açık bir gönderme yer almamaktadır.

Hocanın fırçasından düşen boya damlaları suyun üzerinde büyürler. Ahenkle birbirleriyle iç içe geçmeye başlarlar. Amaçsızca suya atılan damlaların birbirleriyle oluşturdukları uyum kaosun oluşturduğu bütünü estetik bir yansıması olarak filmin geneline de uyarlanabilir. Böylece yönetmen Derviş Zaim'in geleneksel Türk sanatlarıyla yaratmaya çalıştığı deneysel ilişkiyi *Filler ve Çimen* de Ebru üzerinden kurmaya çalıştığı bu sahneyle birlikte açığa çıkar. Birbiriyle yakın ya da uzak ilişki halindeki pek çok olayı yönetmen adeta bir ebruzen gibi filmde işlemeye çalışmaktadır. Küçük ve büyük tüm olaylar tıpkı kitreli suyun üzerine damlayan boyalar gibi bir araya geldiğinde anlamlı bir bütünü oluşturmaktadırlar. Fakat gene ebrunun yapısından kaynaklanan bir özellikle bu bütünden çıkacak sonuç gizemlidir. Ebru yaparken sanatçının planlanan amacına mutlak ulaşması söz konusu olamaz. Çünkü Ebru yapan kimse, teknede meydana gelen şekillere bir noktadan sonra uymak zorundadır. Bunda kitreli suyun kıvamı, kirlilik derecesi, boyaların öd ile karışma oranı, havanın sıcaklığı, rutubeti, hava akımı, havanın temizliği, rol oynar (Küll-i İrade). Ebru yapan kendi isteğine göre keyfince boyaları serper. Bu kendi iradesidir (Cüz-i İrade) Ebru; cüz-i irade ile küll-i iradenin bileşkesidir. (Sönmez, 2007: 208)

Havva herkes ayrıldıktan sonra atölyede kalır. Tekne ve boyaları dışarı çıkarır. Yağmur yağmaktadır. Yağmurun altında ebru yapmaktadır. (Oysa hocası ebruyu açık havada yapmamak lazım demişti) Bir yanda boya damlacıkları teknenin içine düşerken diğer yanda yağmur damlaları düşmektedir.

Havva sonsuz bir mutluluk içindedir. Gözlerini yumar. Koşarken aldığı hazzın benzeri bir duyguyu aramaktadır ama çaresizdir. Ebru'nun cüz-i iradeyle olan bağlantısını zorlamaktadır. Ne kadar dış etkiye maruz kalırsa planlanan şeklin çıkması o kadar zordur.

Yemek almaya giden Havva otelin önünde Ali'nin öldürülmesine tanık olur. Bu olay film boyunca teğet geçtiği olayların ilk kez içine dahil oluşudur. Görgü tanığıdır. Sahilde koşarken kırmızı bir boyaya basması ve koşarken geride kırmızı ayak izleri bırakması ayağına kan bulaştığı imgesini yaratır.

Havva polisi arar. Kaçtıkları taksinin plakasını verir.

Katil zanlıları İlyas ve Hızır yakalanmıştır. Sorguda suçsuz oldukları ve suçu üstlendikleri anlaşılır. Film boyunca gerçeği arayan tek kişi olan Komiserin aklı karışmıştır. Gerçeği bulmaya olayı çözmeye çalışır. Fakat çözdükçe içinden çıkılmaz bir hal alır. Sürekli damlayan ve suyun yüzeyinde yayılan boya damlaları gibi olaylar ve kişiler birbirine karışır.

Komiser İstihbarat Şefi Egemen Bey'e gider olayları anlatır. Hızır'ın Camoka'ya benzediğini söyler.

Havva "Mucize" silgi fabrikası'nda işçi olarak çalışmaya başlamıştır. Kardeşinin ameliyatı için de paraya ihtiyaçları vardır. Bu sebeple Spor Bölge Müdürü'ne gider. Müdür "sizin gibi uluslar arası bir atlet, kardeşiniz gibi bir savaş gazisi bir Bakan'ın onayı olursa destek alabilir. Mesela Aziz Bebek gibi...kendisi uzaktan akrabam olur. Belki sizin için bir randevu alabilirim." der.

Havva ve kardeşi için bir umut doğmuştur. Birlikte dışarı çıkarlar. Gezerler. Sahil kıyısına gelirler. Kıyıda yan yatmış bir gemi durmaktadır. Geminin bir kısmı suyun altında bir kısmı üzerindedir. Üzerinde kalanlar suya yansımaktadır. Suyu bakmakta olan Havva'nın devrik gemiyle birlikte kendi yansımasının sudaki aksini görürüz. Deniz suyunun yüzeyindeki yansımalar kesmeyle ebru sahneleriyle birleştirilir. Denizdeki yansımalara paralel olarak ebru teknesine damlayan boya damlacıkları görülür. Yönetmenin, Havva'nın ruh hali ve kaderiyle ebru arasında bu kez deniz kıyısındaki sahne ile ilişkili olarak bağlantı kurduğunu görürüz. Neyin gerçek neyin yanılsama olduğu, suyun üzerine yazılanlar ve yansıyanlarla Havva'nın karışık, gizemli, çaresizlik içindeki ruh halini bir kez daha görme şansı buluruz.

Tekrar olayların içine geri dönülür. Devrim ve arkadaşı oteli satın almak isteyen Sabit'in adamlarına karşı korunmak için bir terör örgütünden para karşılığı yardım isterler. Yönetmenin terör örgütlerinin iç yüzünü anlatmaya çalıştığı sahnelerin birinde oteli koruyan militanlardan biri çöp kovasının içine bomba bırakır. Bu esnada kovanın yanında Spor Müdürü Havva'yı arayarak Bakan'la olan randevusunun yerini ve saatini söyler. Bu sahnede filmin en başından beri insanların kaderlerinin birbirleriyle kesiştiği sahnelerden biridir.

Bakan Aziz Bebek'i seçim propagandası için katıldığı hayır işlerinde görürüz. Havva Bakan'ın kendisini kabul etmesini beklemektedir. Bakan Havva'yla değil Sabitten aldığı paraları Bakan'a ulaştırmayan Camoka'yla ilgilenmektedir. Havva Bakan'la görüşemez. Çaresiz otele yemek almak için geri döner.

Otelde kanlar içinde yatan Devrim'i görür. Yardım eder. Evine getirir. Devrim hem polisten hem de Sabit'in adamlarından kaçmak için Havva'nın evinde bir süre kalır. Aralarında bir yakınlaşma olur. Kısa bir süre sonra da Devrim, arkadaşı, Havva ve Çelik'in örgüt üyesi diye yakalandığını TV da görürüz.

Sabit Egemen'le yaptığı anlaşmayla Aziz Bebek'i ihbar eder. Aziz Bebek tutuklanır. Camoka yakalanır. Teşkilat için çalışacağına söz verir. Yeni bir yüz ve kimlik isteği kabul edilir. Hızır'a çok benzediği için de Hızır öldürülür. Camoka ölü bulunmuş gibi gösterilir. Tüm pislikleri bilen bir tek Komiser kalmıştır. Olaylar onda düğümlenmektedir. Öğrendikleriyle ve yaşadığı suçluluk duygusuyla Komiser aklını yitirir. Çünkü farkında olmadan aslında o da tüm bu olayların içinde yer almıştır.

Havva bir okulun önünden geçerken bahçede çocukları görür. Öğretmenlerine yanında taşıdığı silgileri verir. Öğretmen de çocuklara dağıtır. Yeni güzel günlerin gelmesi ancak geçmişin kötü izlerinin silinmesiyle mümkün olacaktır. Yönetmen Derviş Zaim bunca karanlık ve iç içe geçmiş olayın ardından eğitilmiş, iyi yetiştirilmiş bir kuşağın bir daha böyle bir geçmişi yaşamaması umudunu taşıdığı yorumlanabilir. Camoka hava alanında. Elindeki eroini rüzgara bırakır. Bütün şehrin karlar altındaki görüntüsünü görürüz. Eroin kar taneleri şeklinde tüm şehrin üzerine yağmıştır. Parçalar bir bütün haline gelmiştir. Yağan karın altında film Havva'nın havuzdaki suyun üzerinde ebru çalışmasını tamamlamasıyla son bulmaktadır. Filmin başından beri sürekli boyanın teknedeki kitreli suyun yüzeyine damlatılı-

şını görürüz. Ebrunun Havva tarafından tamamlanması filmin artık son sahnesidir.

Filler ve Çimen filminde ebru teknesine serpi- len çeşitli renkteki boyaların kağıt üzerinde resim haline dönüşmeden önce su yüzünde oluşturduğu kaosu, iç içe geçmişliğin, belirsizliğin bir benzeri görülmektedir. Karmaşıklık daha sonra sanatçının müdahalesiyle bir forma dönüşecektir. *Filler ve Çimen*'de Türkiye'nin yaşadığı sosyo-ekonomik karmaşanın bir takım insanların elinde algımıza hitap eden çarpıtılmış formlar haline dönüşmesi ortaya konmaktadır Film susurluk olayını, politikacı-medya- mafya etrafında gelişen yönüyle bir belge niteliğinde ve didaktik bir üslupta, bir yönüyle de dramatize ederek işlemektedir. Herkesin kendi küçük çıkarları doğrultusunda içinde yer aldığı büyük tablo cüzi irade ile külli iradenin ebru sanatında ve ebru sanatçısı üzerindeki etkisinin sosyal, ekonomik, siyasal bir metaforudur. Para ve çıkar uğruna yapılan entrikalar, devlet içindeki mafyalaşma ve yozlaşan insan ilişkilerini ele aldığı filmde geçmişte ödül almış başarılı bir koşucu olan Havva, onun bakıma muhtaç Güneydoğu gazisi ağabeyi Çelik, kumarhaneler patronu Ali Bey, tetikçi Camoka ve uyuşturucu baronu Sabit, polisler, bürokratlar, piyonlar, kuryeler vs. herkes suyun yüzeyine serpiştirilmiş boya damlacıklarına benzer şekilde ifade edilmektedir.

Minyatür ve Cenneti Beklerken

Minyatür

Eski el yazması kitaplara boya ve yaldızla çok dikkatli ve ince olarak eski usulde yapılan resimlere verilen addır. Çinliler ve Türklerden İranlılara, oradan da Avrupa'ya geçmiş bir sanattır. İslam toplumlarında resim yasaklanmıştı. Bunun nedeni, Tanrı'nın ya-

rattıklarını insanların çizgiyle yeniden yapması, tasvir işinin günah sayılmasıydı. Kendine has özellikleri dolayısıyla bu günahın çerçevesi dışında kalan minyatür sanatı, Selçuk ve Osmanlı toplumlarında büyük ölçüde rağbet görmüş ve gelişmiştir.

Taklitten ve benzetmeden çekinen Müslüman sanatçılar minyatürde resmin ön ve arka planında ve boy farkı ile görünmesi gerekenler, aynı boyda, fakat öndekiler üstte olmak üzere resmederek, figürleri birbirini kapatmayacak bir düzenle yerleştirerek, renk, ışık-gölge etkisinden uzak durarak soyutlamaya gitmişlerdir. Bu şekilde minyatür Batı tarzı üç boyutlu görsel estetiğin karşısına perspektiften, taklitten uzak bir sanat olarak çıkmıştır. "Osmanlılar, minyatür sanatına yeni bir yaklaşım, yeni bir konu dünyası getirmişlerdir. Genellikle tarihsel konulu kitaplarda yer alan Osmanlı minyatürlerinin çoğu, padişahların savaşlardaki başarılarını, kabul törenlerini ve av sahnelerini canlandırır. Osmanlı nakkaşı canlandırdığı olayların içinde yaşamış ve gözlemlediği çevreyi yansıtmıştır. Bu nedenle minyatürlerinde önemli olayları ve kişileri en doğru biçimiyle belgeleme yoluna gitmiştir" (Yetkin & Renda, 1980: 24).

Eski bir zaman çizgisinden günümüze kadar ulaşan minyatürler, tarihimizin çeşitli yönlerine, özellikle toplum hayatının ayrıntılarına ışık tutmak bakımından son derece yararlı olmuştur. Düğünleri, soylu çevrelerde sünnet düğünü şenliklerini, av, savaş, kabul töreni, kuşatmalar, kır ve su kenarı eğlencelerini, cirit oyunlarını ayrıntıları ve çeşitli yönleriyle gösteren minyatürler, ait oldukları devir ve dönemlerin toplum hayatını, geleneklerini, kıyafetlerini, törelerini incelemek bakımından gerçekten son derece yararlı ve

renkli kaynaklardır. Kanuni döneminde Osmanlı minyatür sanatına tarihi olayları saptama anlayışı dahil oldu. "Şehnâmecilik" adıyla resmi bir görev halini alan bu anlayış içinde tarihi olaylar yazma olarak kayda geçirilirken, bir yandan da resimleniyordu. Savaşlar, fetihler ve seferler, tahta geçişler, yabancı elçilerin kabulü, bayram kutlamaları gibi önemli olayların resimleniyordu.

Batı'ya açılışın yoğunlaştığı Lale Devri'nde minyatür sanatında Batı resmi tarzında ilginç gelişmelere tanık olunur. 19. yüzyıl boyunca minyatür sanatı güncelliğini yitirmiş ve yavaş yavaş yerini Batı resim tekniğiyle yapılmış yağlıboya tablolarla bırakmıştır.

Cenneti Beklerken

Kısa Hikaye: Eflatun Efendi 17.yy Osmanlı devletinde yasayan bir minyatür ustasıdır. Karısı ve çocuğunu kaybetmiş mutsuz bir sanatçıdır. Aynı zamanda çok iyi "Batı" resmi de yapmaktadır. Osmanlı hanedanlığının soyundan geldiğini iddia eden İspanya doğumlu Danyal ve oğlu imparatorluk tarafından yakalanarak öldürülmeden evvel Eflatun tarafından resmi yapılması istenir. Eflatun Anadolu'ya, Danyal'ın hapsedildiği yere doğru yola çıkarılır.

Derviş Zaim, Osmanlı klasik minyatür sanatı örneklerinden esinlenerek (özellikle *Surname-i Humayun*) gerçekleştirdiği filmde bir minyatür sanatçısının başına gelenleri tarihsel bir fon önünde sinemaya aktarmıştır. Burada Derviş Zaim'in biçimsel açıdan minyatürün özelliklerini filme uygulamaya çalıştığı görülmektedir.

Bu konuyla ilgili Suut Kemal Yetkin Osmanlı minyatüründe kullanılan renklerin kişilerin

ya da nesnelerin değil beğeni ve uyumun renkleri olduğunu, Osmanlı minyatür sanatındaki yaratıcılık bağlamında vurgularken “Fransa’da Fauve’lar (Yırtıcı Hayvanlar) diye adlandırılan ve Matisse’in çevresinde toplanan 20. yy resim sanatında ilk ihtilali gerçekleştiren Derain, Vlamic, Braque, ve Dufy gibi ressamın yaptıkları işler, İslam minyatürçülerinin yaptıklarından başka şeyler midir?” diye sorar. Ve cevabını bir sanat eserinden nasıl yararlanılacağına ilişkin sözleriyle verir “Bu durumu rastlantıya yormak yanlış olur. 20. yy’ın başlarında çalışmaya başlayan ressamın İslam minyatürlerini çok iyi incelediklerini, onlardan etkilendiklerini artık biliyoruz. Ama, onlar resim sanatının bu gerçek yeniliğini, bizde görüldüğü gibi minyatürün üzerine ince kağıtlar koyarak kalem gezdirmekle değil, onların estetiğini özümleyerek yapmışlardı.” (Yetkin,1980:12) Benzeri bir çalışmayı Derviş Zaim’in *Cenneti Beklerken* filmiyle minyatürden sinemaya geçişte denemeye çalıştığı görülmektedir.

Karısını ve oğlunu yitirmiş olan Eflatun’un ırağı Gazal “Beni başıyla ama gavurlar gibi resmetmek kederini artırıyor...keşke Frenk ressamlarının yaptıklarında da bir hakikat olsaydı. Bize Allahın alemi göstercek başka bir hal olsaydı.” der. Eflatun“Bundan sonra tasvir yapmayacağım kafir resmi de...ne zaman tasvir nakşedeceğim kudreti bulurum Allah bilir...evladım gitti...Avuntum için sadece benim olmasını istediğim bir güzelliğin peşine düştüm. Kafirler gibi...” sözleriyle minyatür ve resim arasındaki zıtlık ilişkisini ortaya koymaktadır. Tüm İslam toplumlarında olduğu gibi Osmanlı Devleti’nde de resim yasaklanmıştır. İnsanın kendini tıpkı Tanrı gibi bir yaratıcı olarak görebileceği, kendisiyle Tanrı

arasında bilinçli ya da bilinç dışı bir kıyaslamaya gidebileceği zannı üzerine belirli sınırlar içinde bir resmetme anlayışı geliştirilmiştir. Bu bağlamda da filmin tamamında yaşam / ölüm, doğu / batı, gerçek / gerçekdışı, ikilileri resim / minyatür ikilisi üzerinden aktarılmıştır. Doğu-Batı karşıtlığının diyalektik bir espri içinde yer aldığı filmde Batı resminde bulunan perspektifle yaratılan üç boyutlu yanılsama minyatürde kullanılan gerçekçi ve yabancılaştırıcı anlayışla karşılıklı olarak ortaya konmaktadır. Tragedya’nın önemli kuralı olan katarsis (arınma) olgusuna zıt yabancılaştırıcı epik bir anlayışı ön plana çıkaran minyatür tıpkı diğer sanatlardan olan gölge oyunu gibi özdeşleşmeyi ortadan kaldırdığından ve hayalin ardındaki gerçekliği insana empoze ettiğinden dolayı Doğu ve İslam sanatlarında gelişme olanağı bulmuştur. Eflatun Efendi, Nakkaş olduğu halde ve günah olduğunu bile bile ölmüş olan oğlunun ve karısının resmini çizerek onu ölümsüz kılmaya çalışmış resmin, dünyevi, maddi, yalan, bir araç olduğu düşüncesini görmezden gelerek bir günah ve suç işlemiştir ve o resme bakmak acısını dindirmek yerine daha da artırmıştır.

Eflatun Efendi bir gün Osmanlı Vezirinin konağına götürülür. “ Hakiki bir Nakkaş gavur resmine tevessül etmez.” diyerek resim yapmayı bırakmış olan Eflatun’u önce azarlar. Sonra Vezir ona Osmanlı Devleti’ne karşı ayaklanan Danyal adında bir şehzadenin yakalanıp idam edileceğini ve idam edilecek şehzadenin kimliğinden emin olabilmek için de Eflatun’un onun Batılı tarzda bir portresini çizmesini emreder. Eflatun, yanına verilen bir grup adamla birlikte İstanbul’dan Anadolu’ya zorlu bir yolculuğa çıkar. Yola çıkış sahnesinde minyatür görüntüsünden gerçeğe geçiş yapılmaktadır. “Na-

kış donmuş bir hayalin resmidir dönmezsem beni nakşet” sözleri bu görüntünün üzerine özellikle düşmektedir. Burada bir yabancılaştırmadan söz etmek olasıdır. Filmde minyatüre geçişlerde seyirci filmi yaratan kişinin varlığını duyumsamaktadır.

Yolda karşılaşmış yanına aldığı Leyla ile birlikte yolculuğuna devam eden Eflatun, kendini karmaşık duygular yaşayacağı büyük bir maceranın içinde bulur. Yolculuk sırasında Leyla’ya oğlunun resmini ve ölmüş karısıyla oğlunu mehdiyle öbür dünyada tasvir eden minyatürü göstermektedir. “Burada mehdi zevcemle oğlumu elleriyle cenete taşıyor” diyerek minyatürdeki tasvirin ne anlama geldiğini anlatmaktadır. Leyla’nın minyatürü anlamasına yardımcı olmak için “Rüya” benzetmesini kullanır. Minyatür sanatının rüyayla gerçeğin birbirine karıştığı bir dünya düşüncesi üzerinde temellendiğini ileri sürebilir. Örnek olarak Osmanlı minyatüründe Matrakçı Nasuh’un *Beyan-ı Menazil* resimlerinde “yüzde yüz gerçekliğe uygunluktan çok (zaten böyle bir şey olabilir mi?) resimlenen kentin (daha önce tanıyanlar için bellekteki imgesini çağrıştırmaya, bilmeyenlerin ise ana hatlarıyla tanıtmaya yönelik olarak)bazı yapılarının ‘görüntüsel göstergelerini’ kullanarak temel bir imge yaratmaya çalıştığını görürüz”(Tükel, 2005:43)

Filmde geçen olaylar da zaman zaman minyatürlerle anlatılmaktadır. Minyatürden film görüntüsüne film görüntüsünden minyatürlere geçişler yapılarak gerçeğin tasviriyle hayalin tasviri arasındaki karışıklık biçimsel açıdan filmde de kullanılmaktadır. Şehzade Danyal ele geçirilir. Eflatun Efendi şehzadenin portresini çizer. Eflatun resmi yapmaya çağını, rahatsızlık duyduğunu Osman’a belirtir. Günah olan üç boyutlu çizimin (gavur

resmi) hesabının ahirette kendisine sorulacağını söyler. Fakat Osman dinlemez. Yakup kaçır fakat yakalanır ve öldürülür. Osman Yakup’un kellesini keser ve Eflatun’a kelleyi çizmesini söyler. Eflatun tasvirinin kafasındaki çizilebileceğini söyler. Bu söz tüm sanat dallarında olduğu gibi minyatür ve resimde de sanatçının bakış açısının önemini, gördüğünü yorumlamasının etkisini vurgular.

Minyatür’ün önemli bir işlevi de yalnızca tasvir etmek değildir, aynı zamanda iletişim kurmak, haber ve bilgi vermektir. Bu yönüyle de bir belge niteliği taşımaktadır. Zaten Eflatun’un bu yolculuğa çıkarılma amacı da budur. Olaylara tanıklık etmesi ve onları tüm çıplaklığıyla kağıda aktarmasıdır. Geçmişten günümüze kadar ulaşan minyatürler, belge nitelikleriyle tarihimizin çeşitli yönlerine, özellikle de toplum hayatının ayrıntılarına ışık tutmak bakımından son derece yararlı olmuşlardır.

Filmde minyatürün bu yönü de vurgulanmaktadır. Bu tanıklığı istemeyen, İstanbul’a döndüğünde kafasındakileri resme dökeceğinden korkan Osman askeri Mustafa’ya Eflatun’un kelleyi çizdikten sonra öldürülmesini emreder. “Eğer saraya varırsa hem ağzı, hem kalemi hem de fırçasıyla uğraşırız. Nakkaşlar ziyadesiyle abartır. Pireyi deve yaparlar. Onlar bizim ağzımız gözümüz olamaz eğer olursa felaket olur.” diyen Osman Çavuş’un sanatın, estetiğin, erdemin, hayal gücünün, sevginin, hoşgörünün temsilcisi Eflatun Efendi’nin karşısında kaba kuvveti, iktidar gücünü, maddiyatı temsil eden bir karakter olarak konulduğu ileri sürülebilir.

Bu sırada Danyal hana yaklaşmaktadır. Osman ve adamları paniğe kapılırlar İstanbul’a

doğru yola çıkarlar. Osman, Eflatun ve Leyla yolda yakalanırlar. Şehzade Danyal Osman'ı öldürür. Oğluna yardım ettiği için Eflatun'u başırlar. Öbür dünyaya göçmüş olan Yakup'u elinde aynayla görürüz. Aynada babasının ve ordusunun minyatürü görülmektedir. Danyal Yakup'un mezarı başında ağlamaktadır. Mana aleminden maddi aleme geçerken gene minyatürden gerçeğe (filmsel gerçeğe) bir dönüşüm yönetmen tarafından ortaya konmaktadır. Tıpkı filmin başında oğlunun mezarına girmesi ve oradan gene minyatür aracılığıyla filmsel gerçeğe geçilmesi gibi. "Halka sadece ekmek vaat edilmez halka rüya da lazımdır. Sen benim rüyamı halkın rüyası yapacaksın" diyen Danyal Eflatun Efendi'yi bir tek koşulla başırlamıştır; kendini mehdi olarak tasvir etmesi. Velasquez tarafından yapılmış 'Las Meninas'ı (Nedimeler, 1656) gösterir. Tablonun içinde kendisi ve oğlu bulunmaktadır. Duvardaki aynada ise Danyal'ın babası III. Murat'ın aksi bulunmaktadır. Danyal tablonun içinde görülen duvardaki aynaya babasının değil mehdinin resmini çizmesini emreder. Amacı tahta geçtikten sonra mehdinin ortaya çıkacağına dair bir efsane yaratmak ve halkı etkilemek için bu efsaneden yararlanmaktadır.

Velasquez'in *Las Meninas* 'Nedimeler' adlı tablosuyla Eflatun arasında oynak zaman oynak mekân açısından bir paralellik göze çarpmaktadır. Nedimeler tablosunda bir de ayna vardır. Ayna o resmin içinde ayrı bir düzlemdir. Minyatür de bir resmin içinde birçok farklı düzlemin yer aldığı bir dizgedir. Bu farklı bakış açıları kullanmadaki keyfiyet nakkaşa özgürlük ve özgünlük olanağı sağlamıştır. "Minyatür sanatında her düzlemin kendi adına varlığını sürdürmesi, kuşku götürmez bir gerçektir. Daha da önemlisi,

bağımsız düzlemlerin içerdiği öğelerin keyfi kullanım yoluyla sayfadan sayfaya değiştirilebilirliği söz konusudur. Sözcülemi ağaç tipleri farklı olabilir; duvardaki pencere sayısı ve renk seçimi değiştirilebilir" (Tükel, 2005: 67).

Eflatun resmi çizerken kriz geçirir. Başucundaki aynada söğüt dallarının suya sarktığı bir yerde (başka bir dünya da) ölmüş oğlunu görürüz. Ağacın gövdesinde başka bir ayna vardır. Kamera bu kez ona odaklanır. Orası Eflatun'un bulunduğu handır. Mekanın içinde bulunmayan kişilerin aynada yansıyan görüntüleri minyatürlerde sıkça rastlanan biçimsel kullanımlardır. Benzer kullanıma filmde de çeşitli yerlerde rastlanmaktadır. Oğlu baş ucuna gelir, babasını annesinin yanına getirir. Kucaklaşır ve birbirlerinden ayrılırlar. Eflatun'un ölmeden önce acı çeken Yakup'a da maziyi düşünmesini, bunun onu rahatlatacağını söylediği hatırlanır. İki sahne arasında bağlantı kurulabilir.

İstanbul'a dönen Eflatun vezirin huzuruna çıkar. Vezir "resmettiklerin seni kurtardı seni onlarinsın onlar mı senin" diyerek Eflatun'u serbest bırakır.

Eflatun evden ayrılır kapıdan çıktığında çevrenin aynı çevre olmadığı görülür. Tüm film boyunca izlenen farklı zaman mekan geçişlerine bu sahnede de rastlanmaktadır. Zamanın ve mekanın minyatür sanatında olduğu gibi oynak inşa edildiği sahnelerden biridir. Örneğin Nakkaş Osman'ın Vezir'in konağına girdiği sahnede İstanbul silüetiyle çıktıktan sonraki silüet farklıdır. Osmanlı minyatür geleneğinin en görkemli örneklerinden biri olan *Surname-i Humayun* dönemin yaşam tarzı hakkında bilgi vermesi, storyboard (hikaye çizim) tarzında anla-

tım üslubuna sahip olması açısından sinema sanatının ilgisiz kalamayacağı bir yapı arz etmektedir. Her bir düzlemin ayrı ayrı düşünüldüğü arka planın her bir sayfada, her bir resimde değiştiği yapının filmde de benzer şekilde kullanıldığı görülmektedir.

Nakkaş Osman'ın *Surname* albümü vardır. O albümde Osmanlı padişahı 3. Ahmet'in şehzadelerinin sünnet düğününü işleyen çizimler yer almaktadır. İbrahim Paşa konağı'nın önünden tüm esnaf alayları geçer. Her esnaf gurubunu ayrı ayrı nakşeder. O albüme baktığımızda farklı bir zaman / mekan tasarımı söz konusudur. Nakkaş Osman zamanı ve mekanı problematik haline getirmiştir...Sinemada da zamanın ve mekanın oynaklaştırılmasına dair bir deneme yapılabileceğini düşündüm. Mademki Nakkaş Osman böyle yapıyordu ben de sinemada yapabilir miyim? dedim.(Zaim, 2008).

Surname'de Nakkaş Osman'ın ve adamlarının yaptığı benzerini Derviş Zaim *Cenneti Beklerken*'de gerçekleştirmiştir. Bu eserde nakkaş her sayfada ayrı bir esnaf alayının geçişini gösterirken mekan aynı olmasına rağmen gerçekte var olan bazı detayların göz ardı edildiği görülmektedir. Filmde de yönetmenin bazı sahnelerde benzer üslubu kullandığından söz edilmişti. Ayrıca geçmişe ait pek çok olgunun şimdiki zaman içerisinde sunulması da klasik Osmanlı minyatürüne has ve filmde kullanılmış biçimsel yaklaşımlardandır.

Hat Sanatı ve Nokta

Hat Sanatı

Hat sanatı ve hattatlık islam güzel sanatlarının en güzel bölümlerinden biridir. Kur'an-ı Kerim okuyup yazmaya önem vermiş, ayetler tevhid inancını yayacak en güçlü araçlar-

dan biri olarak kalemi göstermiştir. Bir Müslüman olarak hat sanatçısının yazıya bakışı ise tanrının ve peygamberin sözlerini güzel bir yazıyla yazmak isteğinde temellenmektedir.(Alparslan,2002:266) Dolayısıyla bir tablonun bir mimari eserin bizde bıraktığı hayranlık ve güzellik duygularını celi yazılar, murakka, hilye ve fermanları seyrederken de hissederiz. Hat mushaflarda, yazma eserlerde, mimaride, kitabelerde, mezar taşlarında, tahta ve metal işlerinde, kumaş, çini, tuğla ve dekorasyonlarda en derin hislerle yazılmış ve işlenmiştir (Serin, 1982: 19).

“Yazı üstadın öğretisinde gizlidir, kıvamı çok yazmaktır, devamı, İslam dini üzere olmaktır.” Hz. Ali'ye mal edilmiş bu söz İslami duygu ve düşüncenin hattat olacak kişi tarafından içselleştirilmiş olmasının önemini vurgularken hüsnü hattın noktalar da vücut bulan basit bir çizgi sisteminin ortaya koyduğu heybetli hendesiyle, satırlar ve satır aralarının tespitinde temel alınmasıyla (Derman; 1966, 51) ayrıca incelenmeye değer bir sanat olduğunu *Nokta* filmiyle kurulacak paralellik açısından belirtmek gerekir.

Nokta

Kısa Hikaye: Bir zamanlar işlediği bir suç yüzünden pişmanlık duyan ve bu suçluluk duygusundan kurtulmaya çalışan Ahmet, yakın bir arkadaşı olan Selim'in ayartmasıyla tarihi değeri yüksek bir Kuran'ın çalınmasına istemeden bulaşır. 13. yy'da yazılmış orijinal Kur'anı amcasını iyileştirmek amacıyla Amerika'ya göndermek için satacaklarını söyleyen Selim, Ahmet'i ikna eder. Ancak kalkıştığı iş düşündüğü gibi olmaz Selim'in vazgeçmesi üzerine kızan gangster Cengiz ikisini de öldürmeye kalkar.

Nokta Derviş Zaim'in *Cenneti Beklerken*'den sonra geleneksel sanatlardan yararlanarak çektiği bir diğer filmidir. *Nokta*'da yönetmen hat sanatından yararlanmaktadır. Tıpkı *Cenneti Beklerken*'de olduğu gibi kullandığı sanatın biçimsel yönünden yararlanarak yeni stilde bir film daha gerçekleştirmiştir. Öncelikle hat sanatına ait temel yapısal bir özelliği çekim tekniği olarak kullanmıştır. Tek planda çekilmiş filmin geçişlerinde kamera gökyüzünü gösterip oradan yere yani Tuz Gölü'ne bağlanarak devamı sağlanmakta böylece el kaldırmadan gerçekleştirilen hat yazısıyla film arasında biçimsel açıdan bir paralellik kurulmaktadır. Böylece geri dönüşlerde (flashback) süreklilik ve uyumun düzgün bir şekilde sağlandığı görülmektedir.

Film *Cenneti Beklerken*'de yer alan minyatür ustası hattat Eflatun Efendi'nin bir sözüyle başlar: 'İhcamla güzel yazı yazmak hayati daha geniş zaptetmek manasındadır.' "Derviş Zaim, sürekli ve kesintisiz bir Zaman duygusu verebilmek için, hat sanatının 'ihcam' (bir defada elini kaldırmadan yazma) tekniğini tek planda çekime dönüştürerek, konuyu, 13. yüzyıldan bugüne, yine Tuz Gölü'ne, bu defa genç bir hat çırağı olan Ahmed'e getiriyor. Böylece Tuz Gölü ile mekanda, tek planla çekim ile de zamanda kesintisiz bir devamlılık sağlanıyor." (Yavuz, 2009)

Tamamı Tuz Gölü'nde çekilmiş olan filmin ilk sahnesinde Tuz Gölü üzerinde yazı yazmaya çalışan hattatlar görünmektedir. Tuz gölü yazı sanatının malzemesi olan boş kağıdı çağrıştıran bir metafor olarak kullanılmıştır. Eğer göl bir kağıt ise üzerindeki de yazı olduğunu vurgulayan motif gene hat sanatına yapılan biçimsel bir göndermedir.

13. yüzyılda Moğolların Anadolu'yu istilas sırasında Tuz Gölü üzerine "afvallahü'anh" (Allah onu affetsin!) yazmaya çalışan dönemin büyük hat ustası Malik Hoca çırağıyla konuşmaktadır. Mürekkebi bitmiştir. Nun harfinin noktası eksik kalmıştır. Hoca çırağı mürekkep almaya gönderir. Çıracık telaş içerisinde. Moğollar gelecek ve herkesi öldürecekler. Oysa ustası her şeyi bırakmış "Allah onu affetsin!" yazmaya çalışmaktadır. Çıracık bu çelişkinin nedenini sorgulamaktadır. Hoca bunun bir imtihan olduğunu söyler. İnsanın gelişimi için gerekli olduğunu anlatır. Daha kolay bir imtihanın daha iyi olacağını düşündüğünü söyleyen çırağa Allah'ın ne düşündüğünü kimsenin bilemeyeceğini söyleyerek tartışmayı sonlandırır. "Allah'ın rahmeti gazabından daha büyüktür, erken gel bitmemiş yazı bırakılmaz, inanmayan adam yazamaz" diyerek elindeki Kur'anı çırağa verir. Yardım için erken döneceği sözünü veren çıracık ustasından ayrılır.

Geçmişten günümüze dönüş yapılı. Filmin ve olayların tamamı tuz gölünde geçmektedir. Dolayısıyla zaman ve mekan geçişlerinin belirgin olması gibi bir zorunluluk yoktur. 13. yüzyılda Tuz Gölü'nde yaşanan olaylar bugün sürüyor gibi kullanılmaktadır. Yani masal geleneğinde, orta oyununda ve gölge oyunundaki zamanın ve mekanın belirsizliği filmde biçimsel bir unsur olarak sergilenmektedir. Tuz Gölü üzerinde hat çırağı Ahmet arkadaşı Selim Hoca ile buluşur. Amcasının amansız bir hastalığa yakalandığını onu Amerika'ya yollamak için para gerektiğini söyler. Kur'anı evden sanki hırsız girmiş gibi çalacağını ona müşteri bulmasını ister. Ahmet karşı çıkar. " Bir işin hem iyi hem de kötü tarafları varsa tercih niyete göredir. Bizimse niyetimiz iyi" diyerek Ahmet'i ikna eder. Selim Ahmet'in gözüne

damlalıkla ilaç damlatır. Bu esnada şişe yere düşer. Objektif yere döner. Film müziği eşliğinde yerde ilerleyen kamera gene tuz gölü üzerinde başka bir zaman ve mekana bağlanır. Bu kez yerden yukarı doğru görüntü alan kameraya meczup bir adamın görüntüsü girer. Meczup yolun üzerinde duran tamirci ve Ahmet'in önünden hızla geçer. Selim'le Ahmet'in konuştuğu sahneden Ahmet'in arabasıyla birlikte tamircideki sahnesine bağlanır. Arada geçen süre gidilen yolla sembolleştirilerek aktarılmıştır. Tamirci kaputu açmış Ahmet'e arabasının arızalandığını bir, iki gün kalması gerektiğini söylemektedir. Ahmet ise düşüncelidir. İki de meczupun arkasından bakarlar. Tamirci motoruyla Ahmet'i Hamdullah Hoca'nın yerine bırakır. Hamdullah Hoca'nın yardımcısı Mümin Ahmet'i misafir eder. Ahmet telefonda sevgiliyle konuştuktan sonra müzik eşliğinde kamera gökyüzüne döner. Bu kez bulutların geçişi zamanın akıp gitmesinin ve mekanın değişeceğinin göstergesi olmuştur. Yukarıdan aşağı doğru inen görüntüye gangster Cengiz, adamı ve Ahmet girer. İki sahne bu kez birbirine kesmeye başvurmadan gökyüzünden bağlanmıştır.

Selim Kur'anı çalamamış vazgeçmiştir. Cengiz ise bağlantı kurduğunu Kur'anı mutlaka alması gerektiğini belirterek her ikisini de diri diri toprağa gömmekle tehdit eder. Ahmet Selim'in Kur'anı satarsa azap çekeceğinden korktuğu için çalmadığını belirtir. Acımasız ve inançsız bir haydut olan Cengiz böyle bir gerekçeyi inandırıcı bulmaz. İnanç ve inançsızlık, merhamet ve merhametsizlik, iyi ve kötü, suç ve masumiyet, hem bu sahnede hem de tüm film boyunca vurgulanmaya çalışılmıştır. Manevi değeri yüksek bir kutsal kitabın sahnelerde bir antik meta olarak değerlendirilmesi inancın askıya alındı-

ğının ya da inançsızlığın insan ruhunda hüküm sürüşünün çelişkisini vurgulamak açısından kullanılan ana temadır. Gerçek değeri maddiyatta gören modern insanın çelişkisinin ruhunda yarattığı sıkıntı Ahmet karakteri üzerinden anlatılmaya çalışılmaktadır. Bu hocasının zalim kıyıcı bir hükümdarı Allahın bağışlamasını neden istediğini bir türlü anlayamayan çırağın sıkıntısıdır. Aynı zamanda her türlü yalanına ve cinayetlerine karşın Hamdullah hocanın Ahmet'i bağışlamasını anlamlandıramayan Mümin'in de sıkıntısıdır.

Ahmet'in tuzlaya Hamdullah Hoca'nın yanına geldiği sahneye geçilir. Kağıda "Afvallahü'ahn" yazar. Yazıyı gören Hamdullah Hoca noktanın nerede olduğunu sorar, unuttuğunu söyleyen Ahmet'e "Oğlum nokta unutulmaz nokta yazının temelidir. Noktayı öğrenmek Hattı öğrenmektir." dedikten sonra Ahmet'e hat gösteremeyeceğini söyler. Bu esnada meczup hala Tuz Gölü'nde dolaşmaktadır. Bir türlü yakalanamaz. Oralarda ne yapmaya çalıştığını da kimse bilmemektedir. Meczup'un ustasına verdiği sözü yerine getiremeyen Malik Hoca'nın çırağı olduğunu söylemek mümkündür. Ahmet'in üzerinden gökyüzüne geçen kamera bulutları gösterdikten sonra yer yüzüne iner Ahmet, Selim ve gangsterler görünür.

Bir başka sahnede Ahmet gene tuzlaya Hamdullah Hoca'nın yanına gelmiştir. "Hocam bir sıkıntım var..." diyerek söze başlar. Yazı yazarken hep aynı hatayı yaptığını, noktayı hep unuttuğunu, sanki elinin tutulduğunu söylemektedir. Kötü bir iş yaptığını ve elinin bu yüzden tutuk olduğunu düşündüğünü söyleyen Ahmet "dünya kötü bu da benim inanmamı engelliyor "der oysa Al-

lah'ın bu dünyayı daha iyi yaratabileceğini düşündüğünü söyler. Ahmet'in bu söylemiyle filmin başında çırağın söyleminin benzer olduğunu fark etmeye başlarız. Tıpkı Malik Hoca'nın dediği gibi Hamdullah Hoca da her şeyi bilemeyeceğimizi söyler. Uzun vadede bu kötülüklerin insanlığın yararına olduğunu vurgular. Kötülüğün inancımızı engellediğini söyleyen Hoca Allah'la iyiliğin birbirinden ayrılmayacağını belirtir ve "inanmayan yazamaz" dediği sırada (tıpkı Malik Hoca'nın çırağına söylediği gibi) Ahmet Maliki Kur'anını çıkarıp hocaya doğru uzatır. Hoca fenalık geçirir. Hocayı taşırırken sahne gene gökyüzüne doğru ve oradan yere doğru inerek değişir. Gene gangsterlerin Ahmet ve Selim'in yer aldığı sahneye bağlanılır. Cengiz Kuranı aldıktan sonra Ahmet'i de Selim'i de öldürmeye kalkar. Ahmet Cengiz'le mücadeleye girerek silahını alır hepsini vurur. Selim'i de Cengiz'in adamı vurur. Üçü de ölür. Sahne gökyüzünden tekrar tuzlaya bağlanılır. Ahmet tüm olanları Hamdullah Hoca'nın yardımcısı Mümin'e itiraf eder. Mümin polisi aramaya kalkınca onu bayıltır ve kaçar. Yolda akıl hastası oğlunu aradığını söyleyen motorsikletli bir adama rastlar. Adam meczup gencin babasıdır. Böylece meczup'un kimliği ortaya çıkar. Onun Malik Hoca'nın çırağıyla olan ilişkisi iyice pekişir. Oğlunun hat çırağı olduğunu söyleyen adam onun garip sorularla aklının karıştığını, gece gündüz tuz gölünde "Allah onu affetsin" yazısı aradığını söyler. "Malik Hoca'nın yazısı der başka bir şey demez...yazının noktası eksikmiş...nokta koymalıymış, rüyasında görmüşmüş...artık hiçbir sözüme inanmıyor yalnız rüyalarına inanıyor...". Rüya tasavvufta çok sık kullanılan bir olgudur. Rüyanın mı gerçek yoksa gerçek olarak değerlendirdiğimiz şeyin mi rüya olduğu tartışması yüzyıllardır hem

düşünsel hem de estetik alanda varlığını sürdürmektedir. *Nokta*'da da bu sorunsalın vurgulanması söz konusudur. Kendisi de bir kurmaca olan, bir çeşit rüya olduğunu varsayabileceğimiz filmin içinde birbirine geçmiş düşler anlatılmaktadır. Meczup'un gerçeği rüyasında görüp ona inanması, onu gerçek olarak kabul etmesi bu metafizik olgunun görselleştirilmesidir.

Ahmet yolda meczubu bayılmış bir halde bulur. Suçluluk duygusunun yarattığı bilinç kaybı içerisinde dolaşıp duran meczup gençle aynı ruh halini taşıyan Ahmet arasındaki bağın hikayenin sürekliliğinde önemli bir rol oynadığı görüntüsü iyice netleşmeye başlar. Ahmet meczup genci bırakamaz bir süre sırtında taşır. Ama yorulur. Onu ayıltmaya çalışır fakat meczup ayılmaz. Filmin en başında çırağın gidişinden sonraki bölümü anlatmaya başlar; "Çıracık mürekkeple döndüğünde Moğollar Malik'i öldürmüştür. Çıracık ise yazıyı bulamamıştır." Böylece filmin en başında film şeklinde anlatılan hikaye Ahmet'in anlatımıyla son bulur. Hikaye aynı zamanda seyirciye anlatılmıştır. Artık meczup gencin Malik'in çırağı olduğu (ya da onun rüyadaki çırağı olduğu) anlaşılmıştır.

Bu esnada Hamdullah Hoca'nın adamları Ahmet'i bulurlar. Döverler. Selim'in mezarını sorarlar. Ahmet onları mezara götürür ve her şeyi anlattıktan sonra büyük bir suçluluk duygusu ve acı içerisinde bilincini kaybeder (tıpkı Malik Hoca'nın çırağı gibi). Bu sahne de gökyüzü ve yeryüzü adeta birleşmiş gibidir. Tıpkı bembeyaz bir kağıt haline dönüşmüştür. Aklını yitiren Ahmet beyaz fon üzerinde siyah bir nokta gibi acıyla kıvrılır kalır. "Kun` emriyle yaratılan kainatın, insan ile tamamlandığı ve bu tamamlığın `nûn`daki nokta'nın yerine konulması ile

gerçekleştiğidir. Aslında, Ahmet'in ölümüyle konulan 'nokta', Gayb'ın kaleme koyduğu noktadır ve Ahmet'in ölümü insanın, işlediği bütün günah ve kötülüklerden arınmış olarak yaratılışını simgelemektedir." (Yavuz, 2009)

TARTIŞMA VE SONUÇ

Teknolojik, tarihsel ve kültürel açılardan dünya evrensel olma fantezisi üzerine inşa edilmeye çalışılan küreselleşme kavramıyla yeni bir süreç içerisinde yer almaktadır. Özellikle kitle iletişim araçlarının yoğun etkisiyle desteklenen bu süreçte pek çok alanda olduğu gibi sanat formlarında da tek tipleşmenin karşısına evrensel olduğu iddia edilen tek yönlü ölçütlerin reddi ve farklılıkları ortaya koyma yolundaki ulusal çabalar çıkmıştır.

John Berger günümüzü -resimsel canlandırma çağı- olarak betimlemektedir. günümüzde artık resimsel anlam yalnızca kendine ait değildir. Bu anlam bir yerden bir yere aktarılabilme özelliğine sahiptir. Bir resim film makinasıyla yeniden canlandırılarak film yapımcısının savını doğrulayan ya da onun çıkarlarına, isterlerine hizmet eden bir malzeme olabilir diyerek geçmiş dönem sanatlarının (Berger, 2005: 26-27) geleneksel görsel kültür öğelerinin çağdaş sinema anlatımına uyarlanmasıyla ilgili yaklaşımı vurgulamaktadır.

Bu bağlamda her ülkenin kendi özel koşulları içerisinde geleneğini ve kültürünü çıkış noktası olarak özgün bir sinema yaratma çabasına giriştiği görülmektedir. Türk sineması yerel, egzotik çabalar sergilemekten öte gidememiş, 'ana akımı' tekrarlayan bir süreci geçirmiştir. Ulusal olma iddiası taşıyan bazı çalışmalarda geleneksel kültür unsurları

genelde içerik olarak kullanılmıştır. Bu türden filmler evrensel olamamışlar, yerel anlamda belge değeri taşımaktan öteye gidememişlerdir. Bu çaba içerisinde yer alan az sayıda başarılı örnekten söz edebiliriz. Metin Erksan'ın *Sevmek Zamanı* adlı filmi bunlardan bir tanesidir. Günümüze gelindiğinde ise deneysel, yenilikçi ve geleneksel anlamda benzer bir çabayı Derviş Zaim sinemasında görmek mümkündür.

Buna paralel olarak makalede *Filler ve Çimen*, *Cenneti Beklerken* ve *Nokta* filmleri incelenerek günümüz Türk sinemacıları içerisinde sinema diline bu üç filmiyle yeni bir boyut getirme kaygısı taşıyan, bunu hem biçim hem de içerik bağlamında gerçekleştirmeye çalışan ve geleneksel Türk kültüründen yararlanmayı merkeze koyan bir sinemacı olan Derviş Zaim'in geleneksel görsel kültürü (Ebru, Hat ve Minyatür Sanatı) çağdaş sinemaya uyarlama biçiminin ortaya konması amaçlanmaktadır.

Türk sineması yönetmen ve seyirci bağlamlarında Antik Yunan'dan temellenen bir drama anlayışından farklı bir anlatım şekliyle Batı tarzı sinemadan ve sanattan ayrılmaktadır. Klişe ve soyut motiflerle yüzeysel işlenen konular yabancılaşmayı doğurmuş, bu da özellikle Türk sinemasının dilini melodrama yaklaştıran epik bir anlayışın yansımasına neden olmuştur. Bu durum olumlu-olumsuz çeşitli şekillerde yorumlanabilir, fakat gerçekte Türk sinemasının dünya sineması içindeki yeri dünya ve Türk kültürü açısından geleneksel kültür taşıyıcıları derinlemesine analiz edilerek kültür duyarlılıkları, anlayışları bu duyarlılık ve anlayışların topluma ve sanata olan etkileri iyi değerlendirilmelidir. Değerlendirme yapılırken tüm sanat formları ve eserleri gibi geleneksel

Türk sanatları da döneminin toplumsal koşulları içinde ele alınmalıdır. Yoksa yaşamayan eserler ortaya çıkacaktır.

Derviş Zaim'in üç filmiyle yapmak istediği, kuramsal temelleri geleneksel görsel kültür öğelerinin çağdaş sinema anlatımına uyarlanmasıdır.

Batı sanatıyla karşılaştırıldığında üç boyutlu olmaması, derinliksiz olması, gerçekliği betimleyememesi, klişeleri tekrarlaması gibi iddialarla yetersiz ve eksik kaldığı öne sürü-

len Türk sinemasının kendine ait özel dilini bir dezavantaj olarak değerlendirilen birikiminden çıkarabileceği düşüncesinin örneklerini Derviş Zaim'in filmlerinde görebilmekteyiz. Yönetmenin bu çalışmaları gelenekten yararlanarak yeni estetik değerleri Türk sinemasının ekonomik, toplumsal ve kültürel koşulları içinde çağdaş bir sinemaya dönüştürmeye çalışan sinemacılar için değerli örnekler olmaları açısından öneme sahiptirler. Bu bilinç içerisinde yapılan her çalışma Türk sinemasına özgün dilini kazandırmak yolunda ciddi bir adım olacaktır.

KAYNAKLAR

- Alparslan, A. (2002) *Türkler Ansiklopedisi*, Vol. 2. Ankara: Yeni Türkiye Yayınları.
- Akdeniz A.& Atay B. (Producer). & Zaim D. (Director). (2000). *Filler ve Çimen* (Theatrical Film). Türkiye: Pan Film.
- Aristo (1987). *Poetika*, İsmail Tunali (Translated by). İstanbul: Remzi Kitabevi . (original book published in n.d.).
- Barthes, R, (1966). *Göstergebilimsel Serüven*. Mehmet Rifat & Sema Rifat (Translated by). İstanbul: YKY. (original book published in 1985).
- Berger, J., (2005). *Görme Biçimleri*. Yurdanur Salman (Translated by). İstanbul: Metis Yayınları. (original book published in 1972).
- Barutçugil, H. (2007). *Türklerin Ebru Sanatı*. Ankara: TC Kültür ve Turizm Bakanlığı.
- Çiçekoğlu, F. (2001). *Türk Film Araştırmalarında Yeni Yönelimler*. İstanbul: Bağlam Yayınları.
- Dağdeviren E & Seyhan B. (Producer). Zaim D. (Director). (2006). *Cenneti Beklerken* (Theatrical Film). Türkiye, Macaristan: Özen Film.
- Derman, U. (1966) *Türk Ansiklopedisi*. Cilt 14-19. Ankara: MEB yayınları.
- Eisenstein, S. (1985). *Film Biçimi*, Nijat Özön (Translated by). İstanbul: Payel Yayınevi . (original book published in n.d.)
- Gombrich, E.H. (1992). *Sanatın Öyküsü*. Nedrettin Cömert (Translated by). İstanbul: Remzi Kitabevi . (original book published in n.d.)

- Güngör, A.C. (2008) Yeşilçam'dan Beyazcama Sinema-Televizyon Söyleşileri; Derviş Zaim, İstanbul Büyükşehir Belediyesi Kültür Dairesi, Tark Zafer Tunaya Kültür Merkezi, April 22, 2008.
- Hattat Kayışzade Hafız Osman (1979). *Kur'an-ı Kerim*. Abdullah Aydın (Translated by). 2. Baskı, İstanbul: Aydın Yayınevi.
- Kongar, E. (1993). *Kültür Üzerine*. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Oskay, Ü. (1993). *19. Yüzyıldan Günümüze Kitle İletişiminin Kültürel İşlevleri*. İstanbul: Der Yayınları.
- Refiğ, H. (1971). *Ulusal Sinema Kavgası*. İstanbul: Hareket Yayınları.
- Seyide Parsa (2004). *Göstergebilim Çözümlenmeleri*. İzmir: Ege Üniv. Basımevi.
- Serin, M. (1982). *Hat San'atımız*. İstanbul: Kubbealtı Neşriyatı.
- Seyhan B. (Producer). Zaim D. (Director). (2008). *Nokta* (Theatrical Film). Türkiye: Sarmaşık Sanatlar.
- Sönmez, G. (2007). *Gelenekselden Günümüze Ebru*. İnkılap Yayınları.
- Tansuğ, S. (1982). *İnsan ve Sanat*. İstanbul: Altın Yayınları.
- Tükel, U. (2005). *Resmin Dili*. İstanbul: Homer.
- Ünal, Y.(2008). *Dram Sanatı ve Sinema*. İstanbul: Hayal-et Kitap.
- Yalsızuçanlar, S. (1998). *Rüya Sineması*. İstanbul: Kırkambar Kitaplığı.
- Yavuz, H. (2009). Derviş Zaim'in Noktası-2, August 26, 2009,
<http://www.zaman.com.tr/webapp-tr/yazar.do?yazino=849735&title=dervis-zaimin-noktasi-2>
- Yavuz, H., (2009). Derviş Zaim'in Noktası-1, August 26, 2009,
<http://www.zaman.com.tr/yazar.do?yazino=847463>
- Yetkin, S.K. & Renda, G. (1980). *Çağdaş Türk Resim Sanatı Tarihi*. İstanbul, Tıglat.