

**TÜRK SİNEMASINDA İKİ FARKLI DENEME: DERVİŞ ZAIM VE SEMİH KAPLANOĞLU SİNEMASINDA DİL ARAYIŞLARI / TWO DIFFERENT EXPERIENCES IN TURKISH CINEMA: THE SEARCHES FOR CINEMATOGRAPHIC EXPRESSION IN DERVİŞ ZAIM AND SEMİH KAPLANOĞLU'S CINEMATOGRAPHY**

Mustafa SÖZEN\*

**Özet**

Bu çalışmanın amacı, Türk sinemasında farklı dil arayışına yönelen Derviş Zaim ve Semih Kaplanoğlu sinemasının niteliklerini genel bir perspektifle değerlendirmektir. Türk sinemasında kendi kültürüne dayalı sinemasal dil yaratımı bağlamında bir kaç deneme dışında yüz ağırtıcı örnekler neredeyse yok gibidir. Kültürel özgünlüğe dayalı biçim-içerik birlikteliğini konvansiyonel sinemanın ortak paydasında buluşturarak yeni değerler eklemleyebilen bu iki yönetmenin filmleri Türk sinema estetiği açısından yeni, farklı ve başarılı bir düzleme işaret etmektedir.

**Anahtar Kelimeler:** Türk sineması, Kültürel perspektif, Sinemasal dil, Ana-akım sinema

**Abstract**

The objective of this paper is to evaluate the cinematographic characteristics of Derviş Zaim and Semih Kaplanoğlu, who represent a stream of language in Turkish cinema. Excluding a limited number of attempts, there are almost no successful examples of cinematographic language creation based upon the culture of this country. Whereas the above-mentioned directors have succeeded in producing new values by their stress on cultural uniqueness and form-content integration and by representing them as common contributions to conventional cinema. In this respect, the films of these two directors are fresh, different and successful examples of Turkish cinema aesthetics.

**Keywords:** Turkish cinematography, Cultural perspective, Cinematographic expression, Main-stream cinema

\* Yrd. Doç. Dr. Akdeniz Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Sinema-TV. Bölümü öğretim Üyesi, 07057-Kampus/Antalya, sozen@akdeniz.edu.tr

## 1- GİRİŞ

Çağımızın en önemli ve etkili görsel sanatı olan sinema popüler bir gösteri etkinliği olmasının yanı sıra, yaratıcı yönetmenlerin ürünleriyle bir fikir sanatı olma niteliğine dönüşmüş ve dolayısıyla da içinde üretildiği ülkenin kültürel kimliğinin bir yansıtıcısı olma işlevini de-gizil olarak- yüklenmiştir.

Sinemanın yüklendiği kültürel kimlik, etnik, sosyal, coğrafik düzeyde tarihsel referanslarla oluşur ve bir dil estetiğine dönüşür<sup>1</sup>. Bir ülke sinemasının sahip olduğu ve/veya yansıttığı estetik yapılanma, o ülkenin düşünce iklimi ve yaşam biçimiyle doğrudan ilişkilidir. Bir başka deyişle sanat sineması, salt etkileyici öyküler/dramalar yaratımı olmayıp, anlattıklarının toplumsal bir karşılığının olması ve içinde üretildiği toplumu anlamanın ve anlatmanın peşine düşme yükümlülüğünü de taşımaktadır. Dolayısıyla bir ülkenin özgün bir sinema dilini oluşturması, sanatçıların/yönetmenlerinin kuramsal bilgi, uygulama yetisi, estetik duyarlılıkla birlikte kapsamlı bir kültürel altyapıya da sahip olabilmeleri ve bunları eserlerinde sabırla ve inatla hayata geçirmenin peşinde olmalarıyla mümkün olabilmektedir; çünkü film yönetmenleri eğer yaşadıkları coğrafyanın, kültürün, tarihin özneleryse, toplumsal olarak tüketilen bir alanda ürettikleri her estetik ürün bu ‘özne oluş’ ile yakından ilişkili olacaktır<sup>2</sup>; yani sanatçı öznenin kendi coğrafyasının kültürel dünyasıyla ilişkisi, uzak-yakın duruşu, nasıl bir eleştirelilik getirdiği ve nerede durduğu bu konuyla yakından ilişkilidir<sup>3</sup>.

Türkiye’de -son dönem- özgün sinema noktasında duran ve Türk sinema diline, kendine özgü duruşlarıyla yeni anlatımlar, yeni renkler, yeni tonlar kazandırma bilinci ve yetisine sahip olan yönetmenler içinden Derviş Zaim ve Semih Kaplanoğlu isimleri öne çıkmaktadır. Her ikisinin de son filmleri, anlatımlarındaki farklılıkların ötesinde, her şeyden önce kültürel/estetik tarih alanını anlamlandırma konusunda önemli şeyler söylemektedir. Bu yönetmenler, Ana-akım sinemanın bilinen anlatım modellerini bir yana bırakıp, kökleri Türk kültürünü oluşturan yapıtaşlarına uzanan başka bir sinema dili yaratmanın peşine düşmüşlerdir<sup>4</sup>. Anlatılarının değeri de buradan gelmektedir, çünkü bu özgünlüğün peşine düşüp bunu bilinçli ve sistematik bir şekilde kendi sinematografisine uygulayan yönetmen sayısı Türk sinemasında pek de fazla değildir. Derviş Zaim bu az oluşu şöyle açıklar: “Birçok insan kendi sezgileriyle, alışkanlıklarıyla ya da el yordamıyla öğrendiği formüllerle film yapmaya gayret ediyor. Ama ‘yaptığı iş

1. Birçok araştırmada dil ile akım kavramlarının birbirlerinin yerine kullanıldığı görülmektedir. Rus montaj sineması, Hollywood ana-akım sineması, Alman Ekspresyonizmi, Yeni Dalga, Yeni Gerçekçilik vb. yapılanmalar birer akımdır. Uzak Doğu Sineması, Latin Sineması, İran Sineması vb. ise kendilerine özgü yönleriyle dil olma niteliğini kazanmış yapılanmalardır.
2. Örneğin, Krzysztof Kieslowski şöyle demektedir: “Yazıya döksek de, filme çeksek de bir öykü anlatmaya karar verdiğimizde kim olduğumuzu ve nerden geldiğimizi genel anlamda bilmeliyiz ki, öyküler anlatmayı ve başkalarının yaşamlarını anlatmayı başaralım” (Akt, Deniz, 2009).
3. Ayla Kambur, “Sinemada Temsil ve Tarihimiz” *Türk Film Araştırmalarında Yeni Yönelimler-5*, Bağlam Yayınları, S. 49-55, İstanbul, 2006, s.50
4. Ana akım sinema kavramı, Gilles Deleuze’nin yaptığı ayrımlarla daha iyi açıklanabilir, Deleuze, sinemayı ‘hareket-imge’ yani organik öyküleme ve ‘zaman-imge’ yani kristal öyküleme olarak ikiye ayırır. Organik öykülemede eylemler ve oluşumlar karakterlerin olaylara verdikleri tepki dizilimleriyle oluşur. Kristal öykülemede ise olay ve eylemler belirgin ve belirleyici olmayan bir yapıdadır, karakterler, içinde buldukları durumu tepki vermeden izlerler. Buradan da kolayca anlaşılacağı gibi ana-akım sinema, organik öykülemeye ait bir alandır.



ile kendisi arasında estetik mesafe almayı sistematik hale getirebilmiş toplu bir farkındalık var mı?' sorusunu sorarsanız, galiba o da pek yok"<sup>5</sup>.

Türk sineması, 1960'lı yıllarda altın çağını yaşayıp, 1970'lerin ikinci yarısından itibaren uzun bir kriz dönemine girdi. 1980'li yıllarda çok az ürün verdi. 1980 sonrası ise, filmlerin yapım koşullarından anlatım biçimlerine ve ele alınan konulara kadar Yeşilçam'dan kopuş olarak değerlendirilebilecek köklü bir dönüşüme tanıklık etti. 2000'li yıllarda ise Türk sinemasında farklı bir yaklaşımın varlığı göze çarpmaya başladı<sup>6</sup>. Farklılık, -en geniş anlamıyla ele alındığında- sinemanın otoriteye sırt çevirme eğilimini, gerçekçilik ve misyon sineması denemelerini, sinemanın sanatsal olma kaygısını, hatta bir 'auter'ü olması gibi yönelimleri içermektedir<sup>7</sup>. Bu anlamda üzerinde sözü edilmeye değer bu iki yönetmenin düşünceleri, sinemaya yönelik tezleri ve eserleri öne çıkmaktadır. Onlar, geleneksel sanatlardan ve Türk kültürünün düşünsel temellerinden yararlanma çabasına yönelik olarak bugüne değin yapılanların çok dışına çıkmayı, farklı bir sinemayı gerek biçim, gerekse de içerik olarak yaratabilmeyi amaçladıklarını söylemektedirler.

### 1.1. Çalışmanın Çerçevesi ve Sınırları

Çalışma, Derviş Zaim ve Semih Kaplanoğlu'nun kendi sinematografileri içinde farklı bir dil arayışına yöneldikleri filmleri temel almaktadır. Bu arayışta, her iki yönetmen de Hollywood sinemasın ana-akım estetiğinden uzak anlatılar kurmaya yönelmişlerdir. Çalışma, farklı/özgün arayışına yönelik olarak inşa edilen bu filmlerde, biçim-içerik ilintisi bakımından sinematografik boyutta nelerin farklı ve yeni düzlemler üzerine kurulduğunu ve bu kurulumun Türk sinemasının bugüne değin ürettikleri içinde nasıl ve ne gibi bir yere tekabül ettiğine yönelik belirli saptamalar yapmayı amaçlamaktadır. Araştırma nesnesi olarak her iki yönetmenin kendi filmografilerinde dil bakımından somut biçimde öne çıkan son iki filmleri ele alınmıştır; bunlar Derviş Zaim'in 'Cenneti Beklerken' (2005) ve 'Nokta' (2008) ile Semih Kaplanoğlu'nun 'Yumurta' (2007) ve 'Süt' (2009) adlı eserleridir.

## 2- TÜRK SANATNIN ANLATISAL ve GÖRSEL TEMELLERİ

Batı kültürünün bir ürünü olarak drama, kendisine nirengi noktası olarak kadim Yunan düşüncesini/felsefesini almıştır. Bu düşünceye, Prometheus'cu bir çatışma anlayışı hâkimdir ve dram sanatı da insan-doğa-toplum ilintileri bağlamında kurulan çatışmalar kurgusu üzerinden biçimlendirilmektedir. Bunun doğal uzantısı olarak sinema sanatının ontolojik varlığı da Batı'nın uzun gelişim çizgisine sahip dram ve ikonografi geleneği çerçevesinde inşa edilmiştir. Anlatılar, yer ve zamanla belirlenmiş temsil sürecinin (chronotope) geçerli olan teamülleri tarafından belirlenmekte, görsellik Rönesans sonrası resim dilinin bütün asal özelliklerini taşı-

5. Tuba Parlak, *Derviş Zaim*, [http://film.com.tr/roportaj.cfm?aid=10405&yazi=dervis\\_zaim](http://film.com.tr/roportaj.cfm?aid=10405&yazi=dervis_zaim) (Erişim Tarihi, 25 Ocak 2010).
6. Bu argüman Türk sinema dünyasında ortak bir kabul olarak yerini almıştır; öyle ki, eleştirmen Atilla Dorsay bu konu üzerine yazdığı kitabın başlığını 'Türk Sinemasında Çöküş ve Rönesans Yılları: 1990-2004' olarak koymuştur (Remzi Kitabevi Yay-2004).
7. Selim Eyüboğlu, "2000'lerde Değişen Bir Şeyler Var mı?", *Türk Film Araştırmalarında Yeni Yönelimler-4*, Bağlam Yayınları, S. 285-289, İstanbul, 2004, s.285.



maktadır. İşin başka bir boyutu da, bir kültürün ürettiği herhangi bir sanatsal yaratı, o kültürün ethos'unun<sup>8</sup> izlerini taşıması ve dolayısıyla arkalarında yatan kültürel ilişkiler hakkında bir dizi bilgi içermesidir. Bundan dolayıdır ki sanatsal yaratılara, toplumsal zihniyetin dışavurum araçlarından biri olarak bakılır<sup>9</sup>. Öyleyse şu söylenebilir: Her toplum kendine özgü anlatım biçimleri yaratır, düştün gerçeğe sınırsız çeşitliliği içinde barındıran bu anlatılar, toplumların birbirleriyle benzer ya da ayrı oluşlarının birer göstergesi gibidir, çünkü bu yaratılar, toplumsal düşüncenin en yoğun şekilde dışı vurulduğu alanlardır.

Sinema, tüm ülkeler de olduğu gibi ülkemizde de varlığını yoğun biçimde oluşturmaya başlarken epistemolojik bir çelişkiyle karşılaştı, nedeni de Aristocu mantıkları ve Platoncu idealizleriyle Osmanlıların, Batı'nın ampirik-pozitivist dünya görüşüyle oluşturdukları estetik yapılanmaların düşünsel temellerinden uzak oluşlarıydı. Örneğin Osmanlı'da figüratif resmin sınırlı/kısıtlı oluşu, insana özgü duyguların ancak inançla birleştirilerek örtük biçimde ifade edilmesine yol açmaktaydı. İkonografik boyutta vurgu, değişmeyen biçimlerle kurgulanmakta; biçimler ve imgeler dışında, estetik kavramlar, kompozisyonlar, renkler ve hareket örüntüleri devamlı tekrür eden kalıplar olarak ele alınmaktaydı. Bu anlamda, görsel ürünlerde, Batı sanatının eserlerinde yansıttığı 'hayalgücü/imelem'in Osmanlı/Türk sanatında doygun ve yetkin bir biçimde var olmadığını söylemek hiç de abartı olmayacaktır. Hikaye anlatımında da benzer bir çelişki süreci yaşanmıştır<sup>10</sup>; çelişkiyi, kültürel bir yapı olarak üretilen anlatı metni değişkenlerinin (alt metin/biçim: anlatım, karakter, kurgu; üst-metin/bağlam: düşünsel, siyasal, iktisadi, toplumsal temel) nitelikleri ve farklılıkları belirlemekteydi. Sonuç olarak denilebilir ki, sinemanın hem anlatı hem de ikonografik yapısı, Batının o güne kadar geliştirdiği drama kurulumu (atmosfer, gerilim, özdeşleşme) ve imge tasarımı (perspektif, ışık-gölge ve zaman) ve buna eklenen hareket nosyonuyla gerçeklik izlenimi yaratma üzerine inşa edilen yapılanma, hem sözel yapıya hem de görüntüsel olarak derinliksiz ifade tarzına sahip olan Osmanlı/Türk kültürüne geldiğinde, ontolojik ve epistemolojik bir dizi ikilemin de yaşanageldiği bir alan olarak günümüze kadar varlığını sürdürdü.

### 3- DERVİŞ ZAIM: 'CENNETİ BEKLERKEN' ve 'NOKTA'

Derviş Zaim, geleneksel Türk sanatlarını anlatılarında yenilikçi bir biçimde kullanmaya, onları öykünün birer parçası haline getirmeye çalışan ender yönetmenlerden biridir. 'Filler ve Çimen (2000)'de ebru, 'Çamur (2008)'da heykel sanatının simgesel gücünü kullanarak anlatısını çoklu katmanlara oturtmaya çalışan Zaim, 'Cenneti Beklerken'de minyatür, 'Nokta'da ise hat sanatının estetik boyutunu farklı bir anlayışla ele alıp, bunları anlatılarının asal ögesi haline getirmiştir. Derviş Zaim bu iki filmde de modern bir sanat olan sinemada geleneksel sanatlardan ve bu sanatları temellendiren anlayıştan sadece hikâye olarak değil biçim olarak

8. Ethos, bir kültürde yürürlükte olan değerler, normlar, inançlar, idealler ile davranış örüntüleri bütününi temsil eder. Kavram, günlük yaşamdaki ahlaksal durumların, eylemlerin, değerlerin, topluluk temelinde, yerel, geleneksel, töresel özelliklerini içerdiği gibi, evrensel boyutta düşünsel-davranışsal kodlamaları, kuralları, değerleri; bunlarla ilgili tartışmaları da kapsar.

9. Bu argümanı destekleyen birçok isim verilebilir, sözgelimi ünlü felsefeci Gadamer'e göre sanat eserlerini tarih bilincinin bütünlüğünde anlamak ve kavramlaştırmak gerekir; çünkü sanat eserleri sosyo-kültürel ortamda meydana gelirler ve doğal olarak onu üreten kültürün zihniyet dünyasını örtük ya da açık biçimde yansıtırlar.

10. Beşir Ayvazoğlu, *İslam Estetiği ve İnsan*, İstanbul, Çağ Yayınları, 1989, s.103.



da yararlanma çabasına yönelik bir dil arayışının başarılı örneklerini vermektedir. Bu filmlerde geleneksel sanatlar, araçsal bir rol üstlenmekten öte, filmi temellendiren salt bir üst yapı gibi düşünülerek hem içerik hem de biçim olarak hikâyeye katkıda bulunacak bir işlev içinde ele alınıp değerlendirilmektedir.

Kuşkusuz ki Türk kültür ve sanatının bazı özelliklerinin sinemaya aktarılma çalışmaları daha önce de yapılmıştı, fakat bunlarda ağırlıklı olan kurulum, daha çok içerik boyutunda kalmakta ve sinema diline herhangi bir yenilik getirmemekteydi. Zaim'in bu iki filminin anlatısında önemli olan ya da öne çıkan şey, filmin anlatılma formunun öykünün kendisiyle bağıntılı olarak yeni bir anlatılma biçimiyle daha doğru bir deyişle bu topraklara ait bir plastik anlayışla birleştirilmeye çalışılmış olmasıdır. Yönetmen her iki filminin hareket noktasını, 'acaba Osmanlı kültür ve estetiğini temel alarak sinemaya yeni bir anlatım kazandırılabilir mi?' şeklinde bir anlayıştan yola çıkarak oluşturarak, yapması gereken şeyin, "bu coğrafyada yaşadığınız yüzyıllardır, 'bu coğrafyanın sana sunduklarını sinemaya nasıl tercüme edebilirsiniz?' üzerine düşünmek olduğunu söylemektedir"<sup>11</sup>. Kendisiyle yapılan bir röportajda "Çalışmalarınızda geleneksel sanatlardan yararlanma, geleneksel sanatları sinemayla bağdaştırma çabanız var" saptamasına getirdiği açıklık bu argümanı yeteri kadar doğrulamaktadır: "Sinemanın yapması gereken şeylerden biri, içinde bulunduğu güç ilişkilerini teşhir etmek, masaya yatırmak, analiz etmektir. Diğer de içinde bulunduğu coğrafyanın havasını ne kadar yansıtıp yansıtmadığı meselesidir. Kendi filmografimde bu iki damarı mümkün olduğu kadar buldurmaya gayret ediyorum. Yani içinde bulunduğum coğrafyanın güç ilişkileriyle ilgili işler yapmaya çalışıyorum, bir de otantik temsil konusunda kafa yoruyorum"<sup>12</sup>.

### 3.1.Cenneti Beklerken

17.yy'da İstanbul'da yaşayan Eflatun adlı bir minyatür ustası, eşinin ve oğlunun ölümleri ardından onların daha iyi hatırlamak adına Batılı tarzda portrelerini çizmiştir. Bu tarz resim yapmanın İslam dinine aykırı olduğunu bilmesiyle de karmaşık duygular yaşamaktadır. Eflatun, bir gün zorla Osmanlı vezirinin konağına götürülür. Vezir, Eflatun'dan Anadolu'da Sultan'a karşı çıkan Danyal isimindeki isyankar bir şehzadenin idam öncesi kimlik tespiti için gerçeğe uygun -Batılı tarzda- bir portresini yapmasını ister. Eflatun, yaşadığı duygu karmaşası nedeniyle bunu yapmak istemez fakat vezirin tehditkâr emri sonucunda bir grup silahlı adamla birlikte Anadolu'ya olan görev yolculuğuna çıkar. Yolda, tanışıp aşık olacağı Leyla karşına çıkar, sanatında yaptıklarıyla inançları arasındaki çelişkinin yarattığı karmaşa Leyla'nın aşkının eklenmesiyle daha bir karmaşık ilişkiler ağına dönüşür.

Öyküde, bir insanın hem ruhsal hem de gerçek yolculuğunun eşliğinde bir dönemin toplumsal ve ahlaki algılayışlarına da ayna tutulmaya çalışılmaktadır<sup>13</sup>. Öyküleme, Osmanlı/

11. Ebru Çelikutuğ, "Hatırlanacak Bir Film", *Sinema Dergisi*, Turkuvaaz Gazete Yayıncılık, Sayı 12, İstanbul, 2006, S. 74-77, s.75
12. <http://www.ikinciperde.com/sinemaya-dair/kritik/800-bir-arnma-hikayesi-olarak-nokta.html> (Erişim Tarihi 14 Ocak 2010)
13. Benzer bir öykülemeyi Orhan Pamuk'un 'Benim Adım Kırmızı' (İletişim Yayınları-1998) adlı romanında da görebilmek mümkündür. Orada da Padişah III. Murat'ın, bir yandan Nakkaş Osman'a oğlu Şehzade Mehmet'in 1582'deki 52 gün süren sünnet düğününü resimletirken, bir yandan da Hicret'in bininci yılına yetiştirilmek üzere gizli gizli Frenk usulü bir kitap yaptırması üzerinden bir öyküleme gerçekleştirilmektedir.



İslam imge estetiğinin en önemli varlığı olan minyatür sanatı temel alınmakta; bu estetik formun, sinematografik görüntüye dönüştürülmesi düzleminde, bugün de hala geçerliliğini sürdüren 'görünüş/gerçeklik' sorunsalına yönelik felsefi/estetik tartışma örgülenmektedir<sup>14</sup>.

Minyatür sanatının hem ontolojisi hem de epistemolojisi, sinemanın vazgeçilmez dramatik ögesi olan, görsel derinlik (perspektif), karakter ve çatışma öğelerini barındırmadığından, ortaya önemli bir çelişme çıkmaktadır. Bu çelişmeyi konvansiyonel sinemanın ve minyatür estetiğinin ortak paydasında buluşturmaya yaslanarak üretilen anlatım ve görsel dil, Türk sinemasına bugüne değin yapılanlardan daha farklı bir açılım, derinlik ve özgünlük getirmektedir<sup>15</sup>. Açılım, derinlik, özgünlüğün ardında, öykülemenin, Osmanlı'da o dönem için önemli bir tezatlığa işaret eden resim ve minyatür sanatları üzerinden anlatısını kurarken, Doğu-Batı, iktidar-direniş ve İslamiyet-Hıristiyanlık gibi kavramların temsil ettiği bir çok farklı dinamiği de kendi içine dahil etmesi vardır. Sözü edilmesi gereken bir başka yön de yönetmenin oryantizm tuzağına düşmeden, yüzeysellikten uzak, tarihsel bir bakış açısıyla gerçeğin kendisini kopyalamaya çalışan Batı resim geleneğini eleştiren minyatür sanatının kendine has gerçeklik anlayışını kullanarak Doğu felsefesini aktarmaya çalışması ve aynı zamanda minyatürün estetiğini kendi sinemasal üslubuna uyarlayarak bir nevi Doğu estetizmini yeniden üretiyor olmasıdır<sup>16</sup>.

Minyatür estetiğiyle sinematografik anlatımın iç içe geçirilme çabasına yönelik olan bu denemede farklı kamera açıları, sahne geçişleriyle Türk sinemasına yeni teknikler kazandırılmış ve korkmadan, çekinmeden yeni üslupların denenmesiyle Türk sinema diline açılımlar getirilebilmiştir. Yönetmen, minyatür estetiğini sinema diline uyarlarken ilginç buluşlar yapmakta; filmin durak noktalarında, sahneler arası geçişlerde, karakterlerin Anadolu topraklarını atlarla geçme görüntülerinde, minyatürün kendine özgü görselliğini betimleyici bir nitelik içinde kullanmaktadır. Filmin açılış sahnesinde eski bir dünya haritasından Üsküdar'a yaklaşan bir kamera hareketi yapılmakta, kamera Üsküdar'a yaklaştığında haritadan minyatür çizime geçilmekte ve bundan sonra ise parça parça gerçek çekimler devreye girmektedir. Verilebilecek bir başka örnek tek boyutlu minyatür çizimli kervansarayın katlanarak üç boyutlu hale gelmesi, bu anlamda güzel bir estetik yaratımıdır. Böylece film, dönemin sanat anlayışını sinema diline tercüme ederek, izleyiciyi doğru bir zemine oturtmakla kalmıyor, aynı zamanda o dünyanın içine alabilmektedir. Bu tutum filmin müzik tasarımına da yansımıştır ve yönetmeni şunları söylemektedir: "Minyatür sanatıyla Batı sanatı'nı tartıştığımız bir film bu. Eğer minyatür sanatından etkilenerek, o etkilerden yola çıkarak bir film yapalım diyorsanız, minyatür sanatının temel özelliklerinden birinin, süslemeci bir tavır olduğunu görürsünüz"<sup>17</sup>. Bütün

14. Dünya sinemasında, minyatür estetiğinin sinemaya aktarılma örneklerinden en yetkinlerinden biri Ermeni asıllı Rus sinemacı Sergei Paradjanov'un 'Narların Rengi/Sayat Nova (1968)' adlı filmidir.

15. Örneğin Atıf Yılmaz, 'Yedi Kocalı Hüzmüz (1971)'de minyatür sanatının bazı görsel özelliklerini filme yansıtmaya çalışır; derinliği olmayan, düz fonlar, kalabalık sahnelerde bile gösterişsiz sade bir anlatım kurar. Yusuf Kurçenli de 'Ve Recep Ve Zehra Ve Ayşe (1983)'de minyatür estetiğini bir biçimde yansıtmaya çalışır; Kurçenli, kamerayı olabildiğince durağanlaştırıp, kadraj içindeki hareketi temel alan bir anlatı kurmayı denemiştir. Ancak yapılan bütün bu örneklerde hem bir sürekliliğin olmaması hem de nitelik ve yetkinlik bakımından belirli bir düzeyin üstüne çıkılamaması nedeniyle yapılanlar, Türk sinema dilinde iyi niyetli denemeler olarak kalmışlardır.

16. Behçet Güleriyüz, "Doğu-Batı Ekseninde Resim ve Minyatür", *Altıyazı*, B.Ü Mithat Alam Film Merkezi, Sayı: 1, İstanbul, 2007, S. 100, s.100

17. Çeliktüğ, *a.g.e.*, s.77.



bunların yanında hemen belirtmek gerekir ki minyatür estetiği, filme yalnızca görsel ve sesSEL bakımdan değil sürreal manalar da atfedilerek estetik ve düşünsel düzlem daha bir boyutlandırılmaya çalışılmıştır.

Görsellik algıları ana-akım sinema diline şartlanmış olan insanlara şaşırtıcı/yadırgatıcı gelebilecek olan bu dil denemesini neden yaptığını yönetmen şöyle açıklamaktadır: “Meselelerimden bir tanesinin içinde yaşadığımız coğrafyanın geçmişinden kaynaklanan bir anlatımın mümkün olup olmadığını denemek biçiminde ifade edilebileceğini düşünüyorum. Türk sinemasının önemli meselelerinden bir tanesinin otantizm ve yüzleşme olduğunu düşünüyorum. Otantizmden kendimize ait temsil imkânlarını zorlamayı, bunları genişletmeyi anlıyorum”<sup>18</sup>. Zaim, bir sanatçının kendi kültürel kökleriyle hem beslenmesi hem de bu beslenme bağlamında hesaplaşmasını şöyle değerlendirmektedir: “Sinemanın yapması gereken şeylerden biri, içinde bulunduğu güç ilişkilerini teşhir etmek, masaya yatırmak, analiz etmektir. Diğeri de içinde bulunduğu coğrafyanın havasını ne kadar yansıtıp yansıtmadığı meselesidir. Kendi filmografimde bu iki damarı mümkün olduğu kadar bulundurmaya gayret ediyorum. Yani içinde bulunduğum coğrafyanın güç ilişkileriyle ilgili işler yapmaya çalışıyorum, bir de otantik temsil konusunda kafa yoruyorum. Ben minyatür sanatını nasıl ele aldım. Minyatür sanatı özellikle klasik Osmanlı’ya baktığımız zaman dizgeselliğin çok oynak şekilde işlendiğini görürsünüz, zaman ve mekân çok oynak inşa edilir. Bizim sinemamızda minyatür sanatı nasıl kullanılmıştır diye sorarsanız, bununla ilgili Atıf Yılmaz’ın çok saygıdeğer çalışmasından bahsetmem gerekiyor. Atıf Bey yaptığı filmde derinliği azaltarak minyatürü sinemaya aktarmayı denemiş. İki boyutlu olacak şekilde bir çerçeve kurmayı denemiş. Bu çok değerli bir çaba kuşkusuz bunu göz ardı etmemek gerekir. Ama klasik Osmanlı minyatür sanatının sinemaya aktarılması söz konusu olduğunda başka bir yorum gerekir diye düşündüm, çünkü o zenginliği aktarmanın sadece iki boyutluluk noktasında arayamayacağımızı düşündüm. Bu şu noktaya gitti, zaman ve mekânın oynak olması yorumuna vardım, Bu zamanın ve mekânın oynak inşa edilmesinden hareketle Cenneti Beklerken`in kimi yerlerinde bu mantığı aktarmaya çalıştım. Bizim kullandığımız resimde, 3. Murad`ın aynadaki yansıması var, odada 3. Murat yok ama yansıması var. Burada rüya gibi bir şey olduğundan bahsedebiliriz. Benim kahramanım Eflatun bu resme baktığında bu resimde minyatürlere benzeyen bir mantık olduğunu keşfeder. Bu ortaklık nedeniyle kendisinin o ana kadar kafasında döndürdüğü problematiğin en azından bir noktada çakıştığına dair bir fikir oluşur”<sup>19</sup>.

Cenneti Beklerken için söylenebilecek son cümle filmin, sinematografiyle kültürel kodların kesiştirilerek biçimle içeriğin yeni bir gözle verilmeye çalışılmasıdır. Özgün bir ülke sinemasında, ülke kültürünün ve yansıtılan dönemin ruhunu ve ethosunu verebilmesinin ve o kültür kodlarının rengine bürünebilmesinin asal bir özellik olduğu ön kabulünden yola çıkıldığında, kuşkusuz film bu bağlamda zihinleri entelektüel olarak uyaracak bir dizi veriyi içinde barındırmaktadır.

18. Ahmet Aksoy, *Derviş Zaim: Türk Sinemasının Önemli Meselelerinden Birinin de Otantizm ve Yüzleşme Olduğunu Düşünüyorum*, <http://www.40ikindi.com/sinema/oku.php?id=2305> (Erişim Tarihi, 21 Aralık 2009)

19. Misa-fir, *Derviş Zaim*, <http://iletisim.marmara.edu.tr/misa/wp-content/uploads/2008/07/dervis-zaim.pdf> (Erişim Tarihi: 11 Ocak 2010)



### 3.2.Nokta

Film, 13.yy`da Tuz Gölü`nün üzerine yazdığı ‘Afvallahü`anh/Allah onları affetsin’ yazısındaki ‘nün’un noktasını, mürekkebi bittiği için tamamlayamayan ve çırağını mürekkep bulmak üzere şehre gönderen bir hattat`ın öyküsüyle başlamakta ve kesintisizlikle 13.yy`dan bugüne, yine Tuz Gölü`ne, bu defa genç bir hat çırağı olan Ahmet`e gelmektedir. Hat eğitimi almış parasız bir sanatçı olan Ahmet, yakın bir arkadaşının ön ayak olması ile tarihi değeri yüksek el yazması bir Kuran`ın çalınması olayına istemeden bulaşır. Arkadaşı, Ahmet`in bağlantılarıyla el yazması *Kur`an`ı* satacak, ailesine yazmanın çalındığını söyleyecek, para da bölüşülecektir. Böylelikle hayatlarını kurtarmayı düşünmektedirler; ancak işler beklendiği gibi gitmez ve Ahmet`in yıllarca suçluluk duyacağı elim bir olay yaşanır.

Film, işlediği bir suç ve onun yol açtığı zincirleme trajediler nedeniyle derin bir azap içinde kıvranan genç bir adamın öyküsünü, 78 dakikalık kesintisiz, ancak içi sürekli hareket halindeki sabit bir kadraj uygulamasıyla anlatmaktadır. Açılış, yere yazılmış bir hat yazısıyla başlamakta ardından Hattat yardımcısına ‘bunda niye nokta yok?’ diye sormakta ve asıl öykü o noktalardan birinin içinden günümüze getirilerek başlanmaktadır.

Öyküleme, noktası konulamamış bir ‘nun’dan yola çıkarak suç, ceza, şiddet, iyilik ve vicdan kavramlarını işlemesine rağmen filmin asal özelliğini ve dolayısıyla değerini biçim-içerik ilintisi belirlemektedir. Bu anlamda Türk sinemasında özellikle biçimsel olarak oldukça farklı bir yere oturmaktadır. ‘Hat Sanatı’ndan yararlanarak özgün bir dil/estetik üretilmesinin amaçlandığı bu film, tamamı tek bir plandan oluşuyormuş duygusu veren bir biçimlenişe sahiptir<sup>20</sup>. Filmde, biçim ve içeriği bütünleşik bir yapıya oturtma sorunsalı, ‘ihcam’ kavramı temel alınarak çözüme ulaştırılmıştır<sup>21</sup>. Ancak görüntüdeki gibi filmin tek plan çekilmediğini vurgulayan Zaim, bu tekniğin arka planını şöyle aktarmaktadır: “Filmi tek plan olarak çekmedik. Filmde on iki civarında plan, sekans, tek mekân (tuz gölü) var. On iki plan-sekans, özel tekniklerle bağlandı, arada herhangi bir çapak diyebileceğim hiç bir şey yok ve *Türk Sinemasında denenmemiş bir örnek olarak yerini aldı*”<sup>22</sup>. Yönetmen devamla şunları söylemektedir: ‘Estetiğin ahlaktan doğması gerektiğini düşünürüm. Yaptığımız eylemlerin sonuçlarından ne kertede sorumluyuz? Bunu hatla birleştirmeye gayret ettim. Nokta’nın tek bir plandan oluşması, filmi bildiğimiz klasik hikâye anlayışının ötesine taşıyor tabii ki. Bu durumda filmin geçtiği mekân da ayrı bir önem kazanıyor. Işığın her şekilde aynı olmasını garantilemek, mekân ve zamandaki geçişleri plan içinde fark ettirmeden yapabilmek için Tuz Gölü’nün bembeyaz düzlüğünü seçmek uygun bir tercihti. Tuz Gölü’nün o nötrlüğü, bana zaman içerisinde bir adımda ileri-geri gitme şansı verdi. İkinci bir neden de, o beyazlığın üstündeki siyah ve koyu lekeler, kağıt üzerindeki mürekkep damlalarını yansıtacak. Bu da yapmaya çalıştığım işin havasıyla doğru orantılı bir şeydi. Bir de hep tartışılan bir şey vardır; Karagöz’den nasıl yararlanırsınız? Karagöz’de Küşteri Meydanı diye bir kavram vardır. Küşteri Meydanı, birdenbire bir konak

20. Dünya sinemasında tek plandan oluşan ya da bu izlenimini yaratan filmler de vardır. Alfred Hitchcock’un ‘İp/ Rope (1948)’ ve Alexander Sokurov’un ‘Rus Hazine Sandığı/ Russkiy Kovcheg (2002)’ adlı çalışmaları buna örnek olarak verilebilir.

21. İhcam, hattat`ların yazarken kullandığı bir tarzdır. Hattat`ın yazdığı yazıyı hiç kesmeden, kalemi bırakmadan bir defada yazmasına İhcam`la yazmak adı verilmektedir.

22. Serkan Murat Kırıkçı, *Otantik Temsil Meselesine Kafayı Takmış Biriyim*, www.sinemalife.com.tr /oku.asp? makale\_id (Erişim Tarihi, 15 Ocak 2010)



olabilir, bir gecekondulu olabilir, bir balıkçı kahvesi olabilir. Seyirci onu kafasında canlandırır. Buradaki boşluk, böyle bir imkân da sağladı. Bir anlamda Tuz Gölü, bir Küşteri Meydanı'dır<sup>23</sup>. Ben de bu düşünceye paralel biçimde tuz gölünü mekân olarak seçersem, zaman içerisinde ileri ve geriye gidebilirim, zaman içerisinde mekânı değiştirebilirim dedim. Tuz Gölü'nün (X) köşesindeyken, birdenbire (Y) köşesindeymiş gibi görünebilirim. Çünkü her yer beyaz, boş, 'soyut' olduğu için, o beyazlık birçok referans noktasını ortadan kaldıracaktı. Referans noktaları olmadığı zaman ise setiniz soyut bir mekana benzeyecekti. Bu da geçişleri yabancılaştırma duygusuna yer vermeksizin gerçekleştirmeyi mümkün kılacaktı. Üstelik bu teknik Brechtien anlamda seyircide bir yabancılaştırma da yaratmayacaktı, bilakis illüzyon duygusunun devam etmesine yardımcı olacaktı"<sup>24</sup>.

Hat, ontolojik olarak, resim sanatının öylesine dışında, öylesine uzağında, hatta öylesine karşı kutbunda ki, bir imge olarak ele alındığında bile betimleyici ve/veya izlenimci bir niteliğe bürünmemektedir<sup>25</sup>. Böyle bir yapının sinemaya tercümesi, her şeyden önce oldukça zor ve cesur bir görsellik denemesi olarak değerlendirilmelidir. "Kameranın yeri ahlakî bir tercihtir" diyen Godard ve plan-sekans politik bir seçimdir diyen Bazin gibi Zaim de film estetiğini bir ahlak sorunu olarak ele almaktadır. Dolayısıyla filmin konusu ile hat arasındaki ilişki; hat tekniği ile filmin mekân ve zamanı arasındaki ilişki; filmin kesintisiz tek bir plânda çekilmesi gereğini doğurmakta bu da filmi, geleneksel öykü anlatımlarının, dramatik kurgunun ve mizansenin dışına çıkartarak, öykünün gelişimini ikincil hâle getirmekte ve Türk sanatının yabancı olduğu dramatik yapının dışında da bir dilin olabirliğini araştırmaktadır<sup>26</sup>.

#### 4- SEMİH KAPLANOĞLU 'YUMURTA' ve 'SÜT'

Semih Kaplanoğlu bilinçli bir şekilde kendi sinematografisini giderek aşkın bir sinema dili üzerine kurmaya çalışmakta; metafizik bir yapı ve felsefi düşüncenin peşinden giderek, hikâye anlatan bir sinema yerine ânı, oluşu ve durumu yansıtmaya yönelik bir dil üretmeye yönelmekte; bir başka deyişle Batı kaynaklı sinema sanatını, Türk kültürünün düşünsel/felsefi yapısı içinde yeniden üretmeyi kendine çıkış noktası olarak almaktadır<sup>27</sup>.

Kaplanoğlu sinematografisinin düşünsel kuruluşu Türk sinemasında bugüne değin pek de yer almayan farklı zeminler, farklı düzlemler üzerine oturan bir görünüm sergilemektedir. Bunu, şu cümlelerinde bulabilmek mümkündür: "Bizi kendi gerçekliğimize götüren deneyimler modern nihilizmin anlatım kalıpları dışında nasıl anlatılır. Yaptığım filmlere bu düşünce süreçlerini katmaya çalışıyorum. Sinema, Dreyer, Bresson, Bergman ve Tarkovski sayesinde seküler dışı bir sanat olma özelliği de kazanmıştır ve bu yol ustalarımın izinde benim de

23. Derviş Zaim, *Estetik Ahlaktan Doğmalı*, <http://www.ikinciperde.com/sinemaya-dair/makaleler/21.html> (Erişim Tarihi 21 Oca 2010)

24. Tuba Parlak, *Derviş Zaim*, [http://film.com.tr/roportaj.cfm?aid=10405&yazi=dervis\\_zaim](http://film.com.tr/roportaj.cfm?aid=10405&yazi=dervis_zaim). (Erişim tarihi, 25 Ocak 2010)

25. Hat'ın üzerine oturduğu plastik ve estetik temel bu argümanı açıkça kanıtlamaktadır. Bu konuda daha açıklayıcı bilgiler için Bkz: Muhittin Serin, *Hat Sanatı ve Meşhur Hattatlar*, İstanbul, Kubbealtı Neşriyatı, 1999.

26. Enver Gülşen, *Derviş Zaim ve Nokta Filmi*, <http://www.derindusunce.org/2009/01/24/dervis-zaim-ve-nokta-filmi> (Erişim Tarihi 26 Aralık 2009)

27. Fatih Doğulu, *Semih Kaplanoğlu ve Metafizik Alan*, <http://www.sinemakeyfi.com/reportage.php?id=76> (Erişim Tarihi, 10 Ocak 2010).



yolumdur”<sup>28</sup>. Film yapmanın kendisi için esas anlamının metafizik olduğunu söylemekte, “Benim sorum şu: Sinema için farklı bir estetik nasıl oluşturabiliriz? Mesela bir karakteri idealize etmek, ikon hâline getirmek ya da tutku noktası hâline dönüştürmek gibi görsel unsurlardan kaçmak gibi şeyler. Suretle ya da şirkle ilgili meseleler burada önemli. Filmde bunları es geçmeden, düşünerek hareket etmemiz gerekiyor. Ne kadar elimden geliyor bilmiyorum ama bunlara dikkat ediyorum. Bizi dünyevî değil de manevi olana yaklaştıracak bir sinema nasıl yapabiliriz diye düşünüyorum”<sup>29</sup> demektedir ve estetik anlayışını şöyle açıklamaktadır: “Metafizik bir sinema; görünenden, çerçeveden çıkmayı hedefliyorum. Atarak ve azaltarak görünmeyi hissettirmek istiyorum. Seyredeni çerçevenin dışındaki duruma itmeye, yöneltmeye çalışıyorum. Hikâye-senaryo odaklı bir sinema anlayışı değil benimkisi. Senaryonun karakterlerle sınırlandırıldığı ve gündelik olanın ayrıntılarına yönelmiş, sadeleştirilmiş ve sürekli genişleyen, değişen ve ancak filmin ses miksajı bittiğinde sona eren bir hikâyeleştirmeden söz ediyorum senaryo deyince. Anladığım ve somut olarak söyleyebileceğim şey, eksilterek çalıştıdır. Çerçevenin içinden çok dışına; görünenden ziyade görünmeyene doğru bir yöneliş diyebiliriz. Gerçekliğin hemen kıyısında ya da arkasında veya önünde başka bir gerçekliğin daha olduğunu hissetmeye başladım film çekmeye başladığımdan beri. Her film bu sezgimi daha da artırıyor”<sup>30</sup>. Kaplanoğlu'nun aşkınlık temelinde kurmaya çalıştığı bu dilin, onun her filminde giderek daha bir incelikli, daha bir rafine olmuş şekilde yeniden üretildiğini sinematografisinin her adımında görebilmek mümkündür.

#### 4.1. Yumurta

İstanbul'da sahafılık yapan Yusuf, annesinin ölümü üzerine, uzun yıllardır gitmediği, memleketi olan Tire'ye gider. Aile evine geldiğinde genç ve güzel Ayla ile karşılaşır. Ayla annesiyle beraber yaşayan ve ona bakan kuzenidir. Yusuf, cenazeden sonra, çabuk bir şekilde İstanbul'a dönmeyi planlar ama Ayla, ona annesi tarafında istenilen bir adağın olduğunu ve bu adağın yerine getirilmesi gerektiğini söyler. Adak işi gitmesini erteleyeceği için Yusuf'un pek de hoşuna gitmez ama gönülsüzce de olsa annesinin bu son arzuyu yerine getirmeye karar verir ve bu küçük kasabanın askıya alınmış zaman algısında yeni duyular, duygular ve anıların getirdiği farklı bir ruh dünyasının içine girer.

Yumurta, temelinde tasavvuf'un bulunduğu bir düşünce ve dil imkânının sinematografîye tercüme edilme arayışı olarak okunabilir. Bu perspektifinden bakıldığında, biçim ve içeriğin birlikteliğini başarılı bir anlatım içinde sunarak, Türk sinemasında kendine özgü bir yer edinmiş olduğu rahatça söylenebilir.

Film, hikâyenin ikincil planda tutulduğu; önemin 'hal' ve 'oluş'a verildiği ve bunu yaparken de kişilerinin ruhlarına inmeyi deneyen, ama bunu alabildiğine doğallıkla yapmaya yönelen bir sinematografiyle inşa edilmiştir. Öykünün atmosferi, sembolik anlamları olan nesne-

28. Uygur Şirin, “Yumurta ve Kader”, *Sinema Dergisi*, Turkuvaz Gazete Dergi Yayıncılık, Sayı:12, İstanbul, 2007, s.28.

29. Aksiyon Dergi, *Semih Kaplanoğlu Röportajı*, www.aksiyon.com.tr/detay.php?id (Erişim Tarihi 14 Ocak 2010).

30. Senem Aytaç- Fırat Yücel, “Semih Kaplanoğlu'nun Yumurtası: Dünyevi Olanın Arka Planı”, *Altyazı*, Yıl, 2007, Sayı 67, S:34-35, s.35.



lerin (bir cenaze gününde bir saksıya dikilmiş bir çiçek, bir kap süt, bir diş fırçası, haç şeklinde bir tahta giriş, otların kapladığı bir kuyu vb.) dış dünyadan yalıtılmasıyla yaratılmıştır. Dingin kamera, duru kadraj tasarımları, ölçülü simgesellik içinde, yaşanan dünyanın hem ne denli basit, hem de ne kadar derin olduğunun yansıtılmaya çalışıldığı bu filmde, görsellik boyutu konvansiyonel sinema estetiğinin belirlediği estetik ölçütlerin dışına taşan bir biçimselliğe sahiptir. Yönetmenin yeni bir deneyim/arayış içinde ürettiği bu biçimsellik içinde, Yusuf'un gerçek bir iç yolculuğa çıkışı anlatılır. Her planın görselliği seyircinin bakışına sembolik bir yaklaşım olanağı vermeye yönelik olarak inşa edilmektedir<sup>31</sup>.

Kaplanoğlu, filminin düşünsel temelini şöyle açıklamaktadır: “Batı resminde Rönesans sonrasında hep insan gözünden bir bakış vardır. Bu. Batı sinemasında da belirleyici olan bir unsurdur. Doğu sanatındaysa tanrısal bakış açısına ulaşabilmeye dair bir arzu vardır; bu da beraberinde soyutlaşmayı getirmektedir. Soyutlaşma benim için de önemli bir mesele. Dolayısıyla objelerin bu şekilde karakterlere ve birbirlerine temas edişini, anlatı içerisindeki varoluşlarını önemsiyorum. Şunu da belirtmem lazım, az önce bahsettiğim o dünyevi bakışın her şeyi fakirleştirdiğini düşünüyorum. Hem etrafımızı, hem de kendimizi insan bakış açısından anlamlandırmaya çalışıyoruz ama bu bence yeterli değil. Sanatın da metafizik bir boyutu olduğunu, olması gerektiğini düşünüyorum. Bu nedenle filmlerimde de bu yaklaşım öne çıkıyor<sup>32</sup>. Bu anlamda Kaplanoğlu sinemasının temel özelliklerinden biri haline gelen şey, çekim sürelerinin ve kadrjaların yeni bir estetikle kurulmasıdır. “Sinemada bir çerçevemiz var ya! Ben bunun içinden çok dışıyla ilgileniyorum. O yüzden oyuncuların bakış yönleri hep dışarı doğrudur. Bakış, nesnelere, eşyanın üzerinden kayıp gider; tutunamaz, çevrenin dışına yönelir. Oyuncuları hangi açıdan göreceğimiz de filmin dramatik yapısının bir parçasıdır. Mesela ‘Yumurta’da insanlar kadrajın dışına bakıyorlar genellikle. Ve bunun bütünlük estetiğinden asla koparılamaz bir anlamı var. Ben mesela gerekli olmadıkça planları kesmeyi tercih etmiyorum. Zaman duygusunu seyirciye hissettirecek kadar uzun planları tercih ediyorum. Çünkü zaman duygusunun giderek elimizden kaçtığını, elimizden alındığını düşünüyorum. Zamanın hissettirilmesini çok önemsiyorum. Hayatın temel meseleleriyle, zamanla, ölümle ilişkimizin giderek kesildiğini, bizim ölümsüzler gibi yaşamaya başladığımızı düşünüyorum. Gerçek temel maddelerin, zamanın, ölümün, şiddetin en çıplak haliyle verilmesi gerektiğini düşünüyorum. Sanatın bu alanlarda at koşturması gerekiyor bence. Buradaki zamansallığı aslında bu tür kaygılar da belirliyor. Çünkü kesmediğimiz sürece gerçeklik duygusu artıyor. Çünkü biz zamanı keserek biçerek yaşamıyoruz. Bu akışa engel olmamak gerek. Bu karakterin ritmiyle ve filmin ruhuyla da alakalı bir şey tabii”<sup>33</sup>.

Film, her şey ölümü çağrıştıran sisli bir görünüm içindeki toprak bir yolda yavaş adımlarla sanki bitimsizce yürüyen yaşlı bir kadının, sabit uzun bir plan gösterilmesiyle başlar. Yaşlı kadının, uzun çekimle gidişi, uzun sessizlik ve kadının ayrılışı ile boş kalan sahne, izleyiciyi düşünmeye davet eder. Bu plan, filmin görsellik tasarımının anahtar sahnelerinden biri gibidir; planın, kadının yüzü tüm ekranı kapladığında bitmesi gerekir, ama bitmez, bir yön değiştirme

31. Filmin bu boyut için Bkz: Seçil Büker-Hasan Akbulut, *Yumurta: Ruha Yolculuk*, Ankara, Dipnot yayınları, 2009.

32. Engin Ertan, “Yusuf’un Zihninde Yolculuk”, *Sinema Dergisi*, Turkuvaaz Gazete Dergi Yayıncılık, İstanbul, Yıl:2009, Sayı:1, S.70-73, s.73.

33. Talip Ertürk, “Taşraya Bakmanın Vaktidir”, *Total Film Dergisi*, Yıl 2007, Sayı:11.



noktasına ulaşmış şekilde, izleyiciye önce profilini sonra sırtını gösterir ve kadının sonsuzluğa doğru çerçeveden çıkışıyla çekim planı tamamlanmış olur. Bir yürüyüş olgusunu bu kadar uzun süren bir yansıtma içinde vermek geleneksel sinema diline aykırıdır ama yönetmenin bunu bilinçli şekilde yaptığı, filmin tümüne hâkim olan çoğu zamanda aşırı bir biçimde sessiz bir sinemaya kadar ilerlettiği tek planlar (plan sekans) ve alt sunumlarla kolayca çıkarılabilmektedir. Bir başka deyişle filmin biçim ve içerik ilintisi, sinema dilinin geliştirilmesi ve tasavvufi düzlemin görünür kılınma çabası süresince, düşünsel düzlemi daha iyi yansıtabilecek bir araç olma rolünü üstlenir. Alan derinliğinin etkisi pek çok sekansta göze çarparken, çevreden yalıtılan karakterler ve karakterlerin içsel durumlarıyla uyum sağlayan renk paleti de bu görseelliği şiirsel olduğu kadar, işlevsel de kılınmasını sağlar<sup>34</sup>. Sözelimi, gereğinden fazla zamanda uzayan sabit planlarla ya da kadraj içi, kadraj dışı ve kadraj derinliği bağıntısıyla oynayan planlarla farklı bir sinematografik deneyim yaratılır. Böylesi bilinçli bir görseellik tasarımına ek olarak müzik de kendi payına düşeni almakta; filmde hiç müzik kullanılmayarak yapay ve hiç olmayan seslerle yapılan tasarımların ‘gerçek sesleri’ örtmesinin önüne geçilmeye çalışılmaktadır.

#### 4.2.Süt

Yusuf, küçük bir kasabada sütçülük ve tezgâhtarlık yaparak hayatını kazanmakta ve annesiyle birlikte yaşamaktadır. Yusuf ile annesi arasında pek de sağlıklı olmayan bir iletişim ortamı vardır. Bu kısır ortamda onu hayata tutandıran tek şey yazdığı şiirler ve bunları gönderip yayınlamaya çalıştığı şiir dergilerdir. Yusuf, askerlik muayenesi için gittiği İzmir’de bir genç kızla karşılaşır ve randevulaşır ama bu randevuya gitmeyecek kadar da kadınlara karşı uzak/çekiniktir. Bu genç adamın sosyal ortamı ise, şiirlerini gösterip akıl danıştığı alkolik edebiyat hocası, madende çalışan ve bir araya gelince şiir merakını paylaşan arkadaşı, bir lastik değiştirme esnasında tanıştığı anneyle gizli kapaklı bir ilişki kuran orta yaşlı adam ve birkaç komşudan ibarettir.

Filmin asal özelliği izleyicinin algı biçimlerini dönüştürmesine yönelik bilinçli bir tasarıma sahip olmasıdır. Bu tasarımda, hem hikâye anlatmanın getirdiği belli bir yapı, hem de soyut, deneysel bir anlatıma yöneliş vardır; yani, bir taraftan çok gündelik olanla diğer taraftan bir o kadar metafizik olan aynı anlatı evreninde buluşturulmaya çalışılmaktadır. Bu evrende her şey, mekânlar, nesnelere, kıyafetler veya renkler bir zamansızlık hissi yaratmak üzere biçimlendirilmiştir. Örneğin anlatıda tamamen karanlık saniyeler geçmekte, ya da fonda flu olarak saptanan bir duvar, öndeki iki kahramanın görüntüden çıkmasından sonra yine saniyeler boyu flu olarak gösterilmeye devam edilmektedir. Film, Bergsoncu süre ile tasavvufi an, ilahi şiir ile epilepsi; modern olan ile geleneksel olanın taşrada karşılaşması zemininde anlatısını kurarken; semantik ve görsel yapı olarak kendine özgüliğe bürünmekte, dolayısıyla da estetik ve epistemik (anlama) boyutta çoğul okumalara imkân veren bir özelliğe bürünmektedir.

Süt, başka bir dili, başka bir iletişim zemini, başka bir deneyim algısını arayan; tamamı bir hayal atmosferini çağrıştıran, karakterinin tahayyül etme biçimine göre dilini kuran ve

34. Barış Saydam, *Yumurta*, <http://www.izedebiyat.com/yazi.asp?>, (Erişim Tarihi, 22 Ocak 2010).



sinemada başka bir tasavvur/tasvir imkânını arayan bir anlatı niteliğindedir. Film, anıları rüyaya çok yakın bir yere yerleştirmekte; Yusuf'un geçmişini değil, onun zihnindeki geçmişini temsil etmeye soyunmakta ve buradan da her bir mekânın 'bellek-mekân'ına dönüştüğü, zamanın hatırlanan ana göre karakterin zihninde keyfi bir ölçüğe tabi tutulduğu bir dil kurmaya çalışmaktadır. Bu dil, zamanı çeken, uzatan, anıları zamanın bütünlüğünden koparıp hafızanın kendinden menkul zaman kurgusuna tercüme eden ve zamanla oynadıkça mekânı kuran bir yapıya sahiptir. Öykü, bütünüyle bir anı anlatısı gibi kurulurken, Yusuf'un epilepsi hastalığıyla gelen krizler filmin bu yapısını daha da derinleştirmektedir. Anılar geçmişe dönülüp bakıldığı için başka bir algı kurarken, epilepsi yaşanan anın kendisini, henüz deneyimlenirken, o bildik algı kalıplarından çıkarmaktadır. Bu yüzden de filmin başından itibaren anılarla motive edilen anlatım dili, artık başka bir düzleme taşınmakta ve bu noktadan sonra izleyiciden olayların akışını takip etmesi değil, Yusuf'un algı biçimini deneyimlemesi beklenmektedir<sup>35</sup>.

## 5- GENEL DEĞERLENDİRME

Türk sinemasına panoramik bir bakışla bakıldığında onun kendine özgü bir dil üretmediği kolaylıkla söylenebilir<sup>36</sup>. Bunun birbiriyle ilintili ikili bir nedeni var: İlki, kendi toplumsal/kültürel tarihini çok da dikkate almaması,<sup>37</sup> ikincisi ise film dilini bir estetik düzlem olarak ele alıp, bunun üzerine bir öykü anlatımını yeteri kadar içselleştirememesidir.

Bütün sanatların temeli, toplumsal kültürdür. Her kültür kendi sanatını, kendine özgü düşünsel/estetik kodlarına yaslanmış olarak oluşturarak ve geliştirerek özgünlük kazanır. Sinema, genel, bütüncül, evrensel bir sanat olma gayretiyle yola çıksa da aslında her sanat gibi o da ayrı dillerin, kültürlerin sineması olarak anlam ve değer kazanır ve kuşkusuz ulusal sinema kavramının bu anlamda ulusal kimlik ve tutumlarla birlikte düşünülmesi bir zorunluluk gibidir.

Her ülkede hangi sanat akımı daha ağırsa o ülke sineması o akım ve değer üzerinde kendini var eder. Örneğin ilk dönem Fransız İzlenimci Sineması, izlenimci ressamın etkisinde iken, Yeni Dalga ile birlikte tamamıyla modern Fransız şiirinin mısraları hem kamera hem de kurgu ritmini belirlemeye başlamıştır. Fransız sineması Fransız şiirinden koparak yeni bir ayırım ve arafta bütün insanlığın 'kendiliği'ne yeni bir tanım ve değer kazandırmıştır<sup>38</sup>.

Türk sinemasına bakıldığında ise son dönemde ortaya çıkan bazı önemli çabalar haricinde henüz kendi kültürüne, sanatına, hayat anlayışına ve zevkine uygun bir sinemanın yara-

35. Ayça Çiftçi, "Sütten Hayaller", *Altyazı*, B.Ü Mithat Alam Film Merkezi, Sayı 1, İstanbul, 2009, s. 18-20.

36. Dünya Sinema Literatüründe sahip olduğu sinemasal dil özgünlüğü bakımından Hint sineması, İran Sineması, Japon sineması gibi bir niteleme, Türk sineması için yapılmamaktadır.

37. Bu argüman, 1960'lı yıllarda başını Halit Refiğ'in çektiği Ulusal sinema akımı tarafından geniş ölçüde tartışmaya açılarak kuramsal altyapısı oluşturulmaya çalışılmıştır. Bu akıma göre Türk toplumunda üretim biçimleri ve üretin ilişkileri Batı'dakinden farklıdır ve dolayısıyla sanatı da Batı'dan farklı bir biçimlenişe sahiptir. Türk sinemasında asal olması gereken yön bir filmin genel yapısı ve taşıdığı özellikler açısından ulusal olabilmesidir. Bunun için de, ister geleneksel halk sanatı, ister Osmanlı-saray sanatı olsun, geçmişe, yani 'kültürel mirasa' yönelmesi gerekir. Uygulamada karşılığını fazla bulamayan 'ulusal sinema' yaklaşımının temsil edici örnekleri arasında Halit Refiğ'in, 'Haremde Dört Kadın (1965)' ve 'Bir Türk'e Gönül Verdim (1969)' ile Metin Erksan'ın 'Sevmek Zamanı (1966)' adlı filmler söylenebilir. Belirtmek gerekir ki bu akım hak ettiği ilgiyi kuramcılardan yeterince görmemiştir.

38. Faysal Soysal, *Türk Sinemasının Yolu Türk Şiirinden Geçiyor*, [http://www.anlayis.net/makaleGoster.aspx?ErişimTarihi 24 Ocak 2010](http://www.anlayis.net/makaleGoster.aspx?ErişimTarihi%2024%20Ocak%202010)



tilabildiğini gönül rahatlığı ile söyleyebilmenin mümkün olmadığı görülmektedir. Sinemasal imgelerin dönüşümü, özellikle çağdaş Türk Sineması kapsamında tartışılacak önemli bir konu niteliğini taşır. Dil ve üslup arayışı içinde olan yönetmenlerin gözlemlemekte oldukları güncel malzemeyi filmlerine yansıtarken kullandıkları değişik bakış açılarının, yeni imgelerin ve estetik araçların türemesinde ne derece etkili olduğu, Türk Sineması adına yeni bir inceleme alanı oluşturmaktadır. Bu değerlendirme sırasında Batı estetik anlayışlarının etkisi de göz önüne alınmalıdır. Özellikle modernite sürecinde Batı toplumunun kimliği altında şekillenen imgeler, günümüzde Doğu'lu yaratıcıların kullanımına açık bir konuma gelmiştir. Kendi kimliğine uzak bir estetiği öznelleştirme çabasının, sancılı bir süreç olduğu kadar, bazı çağdaş Türk sineması örneklerinde görüldüğü gibi yeni imgelerin türemesini yaratan bir araç olduğu da gözlemlenmektedir<sup>39</sup>. Derviş Zaim'in, kendisine sorduğu "Batının sanat pratiği ile Osmanlı sanatını bir arada kullanmanızı, biçimde bir sentez çabası olarak görebilir miyiz?" sorusuna yine kendisinin verdiği yanıt, oldukça doyurucu saptamalar ve önermeler içermektedir: "Şimdi biz 200 yıldır Batı'ya doğru gidiyoruz, bir Batılı tarafımız olduğu açık. Bir de Doğulu tarafımız var. Sahih olan, bu ikisini bir arada görebilmektir. Eğer sahah, gerçekçi, sahici bir entelektüel form, yapı, muhteva istiyorsanız, bu ikisinin farkında olarak işe kalkışmanızda yarar var. Ben sadece bunlardan birine gideceğim demek, geçmişinizle problematik ilişki kurmanız demektir. Dışarıda bırakıcı, reddedici bir şey bu, bizim ve bu kültür için yoksullaştırıcı, kısırlaştırıcı şeyler. Çok zengin bir coğrafyanın ve tarihin üstünde yaşıyoruz; bunun farkında olduğumuz zaman daha da zenginleşeceğimize inanıyorum<sup>40</sup>. Zaim bu düşüncesini sinematografisine dönüştürürken, biçim-içerik ilişkisini nasıl kurduğunu ise şöyle açıklamaktadır: "Otantik bir temsilin nasıl olabileceği konusuna kafa yoruyorum. İçinde yaşadığımız coğrafyayı ve kültürü temsil etmek için daha incelikli yapıtlar ortaya koyabilir miyiz? Bunun için hangi formları kullanabiliriz? Tarih ve kültür çıkış yolu olabilir mi? Bu nereye kadar götürülebilir? Bunlar önemli sorular. Biçimsel deneme bir yol olabilir ama sahici bir boyutu da olmalı. Yaptığınız denemelerin insana ve hayata dair bir şeyler söylemesi lazım. Bunları bir araya getiren temsil biçimleriyle ilgileniyorum. Sadece biçim olarak düşünmüyorum tabii. Bu sanatların içeriği de çok önemliydi benim için. Hat sanatının ulvi bir mesajı var. Çağdaş günümüz sinemasının değer üretmesi gerektiğini düşünüyorum. Bir değer arayışı bu filmlerde var<sup>41</sup>".

İkincil boyut ise Türk sinemasının hala kendini bulamamış, hâlâ kendi özgün dilini oluşturamamış olmasıdır. Bunun nedeni de yönetmenlerin, kuramcılarının, eleştirmenlerin 'film dilinin nasıl dönüştürülmesi' sorusu ve yanıtları üzerinde hem spekülâtif düzlemde hem de estetik boyutta tartışma alanlarını doygun, yetkin ve derinlik bir biçimde açmamaları ve dolayısıyla da yeni, farklı bir Türk sinemasının yaratılmasında yeterince önderlik etmemeleridir.

Bütün bu saptamaların eşliğinde Türk sinemasına bakıldığında, 2000'li yıllardan itibaren sayıları az da olsa ve yargı üretecek kadar ürün vermemiş olsalar da Reha Erdem, Zeki Demirkubuz, Nuri Bilge Ceylan, Derviş Zaim, Semih Kaplanoğlu gibi yönetmenler, yeni bir sinema dilinin oluşturmanın ve Türk sinemasının klasik anlatım yapılarından farklılaştırmanın

39. Bige Akdeniz "Batı'dan Güneşe Yolculuk", *Türk Film Araştırmalarında Yeni Yönelimler-1* (Haz:Deniz Derman), İstanbul Bağlam Yayınları, 2001, S. 123-127, s.123.

40. Tuba Parlak, *a.g.e.*

41. S. M. Kırıkçı, *a.g.e.*



yollarını aramaya başlaşmışlar ve bunda da Türk sinema tarihine not düşülecek değerde ürünler vermişlerdir.

Sinemaya yeni bir sanat estetiği kaygısı ve düşünce dili olarak yaklaşılmaya çalışan ve yaptıkları filmlerle yeni bir dil kurma arayışının peşinden giden bu yönetmenlerden Derviş Zaim ve Semih Kaplanoğlu, filmlerinde anlatılanın değil de anlatım biçimlerinin öne çıkmasına ama bunu da çok bilinçli bir şekilde Türk kültürünün zihin tarihinden beslenen ve bugüne değin el yordamıyla yapılanlarından daha nitelikli, doygun ve derinlikli olmasına özen göstermişlerdir. Her iki yönetmen de yaptıklarıyla ve yaptıklarına getirdikleri argümanlarla Türk sineması için 'gerçekten büyük ve iddialı bir misyonu' yüklediklerini bilmektedirler.

Derviş Zaim, 'acaba Osmanlı kültür ve estetiğini temel alarak sinemaya yeni bir anlatım kazandırılabilir mi?' sorusundan yola çıkmakta, Türk kültürel köklerinden ilham alan ve geleneksel sanatın estetik kodlarından etkilenen filmler yapmakta; yeni bir atmosfer, yeni bir mekan, yeni bir coğrafya yaratan değişik filmler yapmanın peşinden koşmaktadır. Osmanlı geleneksel sanatlarından olan Minyatür ve hat sanatının görsel niteliklerini sinemaya tercüme ederek 'Cenneti Beklerken'le belirli bir düzeye erıştirdiği çalışmasını 'Nokta'yla daha üst bir düzleme taşımıştır. Türk sinema tarihinin en cesur denemelerinden biri olan Nokta filminde yaklaşık 78 dakika süren karmaşık bir öyküyü 'tek plan'da anlatan Zaim, zorlu bir görsel deneye girişmiş ve bunu da başarıyla gerçekleştirmiştir.

Filmlerinde son derece özgün ve kişisel bir anlatı boyutu kurmaya yönelik Semih Kaplanoğlu ise, minimalist sinemayla başladığı sanat yolculuğuna, giderek 'soyut' sinemaya yaklaşan bir yönelimle sürdüreceği gibi gözükmektedir. Söylemini kader, ahlak, bireyin kendi içindeki iyi-kötü çatışması gibi konular üzerinde kuran yönetmen, son filmlerinde, anlatılarını her türlü fazlalıktan arındırılmış bir şekilde inşa etmeye çalışmaktadır. Kaplanoğlu filmlerinde izleyicinin cevabını bulacağı sorular sormamakta, hatta bundan özellikle kaçınmaktadır; sinemasında, imkânsızlıklar, acılar, hayal kırıklıkları, üzüntüler vb. duygulanımlar öykünün kurucu öğeleri olarak yer almaz. Sokakta sıradan yaşanan bir olay, öykü içinde anlatırken bireyin içindeki iyi-kötü çatışması, din ve kader motifleri yansıtılır. Kaplanoğlu bunu şöyle ifade etmektedir: "Benim için geçerli olan esas şey, hikâyeyi nasıl daha yalın veya dünyevi gözden farklı şekilde algılayıp, algılabileceğimdir. Benim için bütün mizansenlerin bir düzlüğü var, daha sonra da bu düzlük içerisinde bir eksiltmeye yöneliyorum. O mizansendeki duyguyu nasıl daha az plâna bölerek, gerçek zaman algısına nasıl oturtabileceğimi çözmeye çalışıyorum. Dolayısıyla benim için ne anlatacağımdan çok, nasıl anlatacağım daha önemli bir mesele. Bunu da belirli prensipler çerçevesinde gerçekleştirmeye çalışıyorum. Sadeleşmek de bu prensipler arasında en önemlilerinden birisi. Bu nedenle filme çok fazla müdahalede bulunmamaya özen gösteriyorum. Örneğin müzik kullanmıyorum veya oyuncu aksiyonunu aza indirmeye çalışıyorum. Işık ve renk anlamında da, özellikle sonradan eklenecek şeylere mümkün olduğunca az yer veriyorum; bunların hepsi birbiriyle ilişkili. Eğer filme sonradan müdahalede bulunacaksam müzik kullanmamanın veya oyuncularını yüksek oynatmamanın benim için bir anlamı kalmıyor"<sup>42</sup>.

42. Engin Ertan, *a.g. e.*, s.70.



Kaplanoğlu'nun neredeyse hiç yapay ışık kullanılmadığı ve yer yer sessizliklerin hakim olduğu plan sekanslarla örgülenen sineması, kamera ölçeklerinden ışık kullanımına ve oradan oyuncu seçimi ve yönetimine kadar dikkat çekici sadeliğiyle ilk bakışta Bresson sinemasını çağırıştırır. Bu tesadüf değildir, şöyle demektedir: “Bresson, Tarkovski, Ozu, gibi yönetmenlerin sinema dilleri sinemayı çok genişletmiş ve sanat haline getirmiş. Aynı zamanda sinemayı metafizik alana çekip açmışlar. Bresson, Tarkovski, Ozu'nun yaptıkları bir türlü kahramanlık benim için. Büyük bir bağlılık ve sadakat duyuyorum onlara. Onların kuralları, ahlak anlayışları, çalışma biçimlerini dikkate alıyorum ve bu kuralların etrafında film yapabilmeyi tercih ediyorum”<sup>43</sup>.

Otantiklik, sahicilik ve samimiyet ortak paydasında buluşan bu iki yönetmeni birbirinden ayıran özellik ise alımlama estetiği boyutunda ortaya çıkmaktadır<sup>44</sup>. Derviş Zaim, izleyicisinin filmlerini çok zor olmayacak biçimde okumasına, algılamasına, anlamlandırmasına yönelik bir anlayış içinde olduğunu açıklamaktadır. “Dramatik olarak seyirciyi küstürmeyen bir yapı içinde bu tip kavramların yapmaya çalıştığım şeye nasıl entegre edilebileceğini düşündüm. Yani bir iş yapalım ve bunun farklılığı, tazeliği, nesnel koşullardan kaynaklansın; belirli kültürel kökenlere dayansın, sahici ve samimi olsun. Bunu yaparken de seyirciyle barışık olma ihtimali olsun istedim Filmi gerçekçi bir moda izlemeye çalışan seyircinin algısını zedelememeye çalıştım”<sup>45</sup> demektedir. Semih Kaplanoğlu ise bu anlayışın çok ötesinde durur gibidir. Filmlerini bir anlamda tasavvuf öğretilerinin kapalı diline benzer bir anlatımla kurmasına ve sıradan bir izleyici için zor olabilecek izleme sürecine yönelik olarak sorulan bir soruya verdiği yanıt şöyledir: “Bir filozof nasıl sokaktaki adam için değil de, başka filozoflar için yazıyorsa, ben de aynı zamanda başka yönetmenler için film çekiyorum”<sup>46</sup>. Alımlama estetiği açısından, her iki yönetmenin sanatsal duruşlarının sonucu olarak ortaya çıkan bu farklılık, Türk sineması için iyi bir deneyim olacak gibidir, çünkü birisi kitleyi göz ardı etmeksizin yapılan arayışlara, diğeri ise sanatsal duyarlılıkları farklı, daha kapalı bir çevreye dönük olan arayışlara yönelmektedirler.

## 6.SONUÇ

Türk sineması bütüncül bir bakış açısıyla ele alındığında, bu sinemanın yönelim olarak denemelere, farklılıklara, açılımlara çok da yatkın duran bir özelliğe sahip olmadığı ve bundan dolayı da anlatılarının yeni renklerden, yeni dillerden yoksunlukla kendini tekrarlayıp duran bir görünüm sunduğu genel bir çıkarsama olarak söylenebilir. Kuşkusuz ki Türk sinema tari-

43. Olkan Özyurt, “Köklere Yolculuk”, *Sinema Dergisi*, TurkuvaZ Gazete Dergi Yayıncılık, Sayı:74-77, İstanbul, 2007, s.77.

44. Alımlama estetiği, (reception theory/reception aesthetic) anlatı metinlerinin, göstergeler düzenini, okurda/izleyicide başlattığı süreçler açısından ele alan bir yaklaşımdır; metnin çok anlamlılığını dikkate alır; metnin okuyucuda/izleyicide uyandırdığı düşünce ve duygu boyutuna dikkat çeker; anlatsal metinlerin sadece bir olay örgüsünden ibaret olmadığını, çok anlamlılığının bir gereği olarak okuyucunun/izleyicinin düşünsel ve ruhsal dünyasında birçok düşünce ve duyguyu akla getireceğini vurgular.

45. Övgü Gökçe, Berke Göl, Gözde Onaran, Fırat Yücel, “Derviş Zaim-Sırada Gölge Var”, *Altyazı*, B.Ü Mithat Alam Film Merkezi, Sayı: 5, İstanbul, 2009, S: 24-29, s.25.

46. Ruken Öztürk, “Süt Ayna'yı Selamlıyor.” *Altyazı*, B.Ü Mithat Alam Film Merkezi, Sayı 2, İstanbul, 2009, s. 85.



hinde estetik alanın sinemaya tercüme edildiği bir dizi araştırma ve deneme yapılmıştır ama ya bunların sayısının ve çeşidinin fazla olmaması, ya niteliklerinin düşük olması ya da onlara sistematik ve kalıcı biçimde yeterli ilgi gösterilmemesi nedeniyle yapılanların üzerinden yeni bir şeyleri damıtmak ve böylece de Türk sinema dilinin farklılaşma/özgünleşmesine katkıda bulunmaları pek de mümkün olmamıştır. Bu perspektiften bakıldığında son dönem Türk sinemasında ciddi bir canlanma olduğu; yeni bir yönetmenler kuşağının sınırlı imkânlarla da olsa başarılı filmler yarattığı; sinema dilinde yeni arayışlar ve denemeler düzleminde bilinçli ve ciddi yaratıların ortaya çıktığı görülmektedir.

Derviş Zaim ve Semih Kaplanoğlu farklı arayışlar ve denemeler bağlamında Türk sinemasına yeni soluklar getiren iki yönetmen olarak karşımızda durmaktadır. Her ikisi de, bir sanatçının sahip olması gereken sınırsız estetik vizyona, yaratıcılığa ve filmleri üzerindeki anlatı hâkimiyetine sahiptirler ve bunu da, filmlerini inşa ettikleri düşünüşsel temeli açıklamalarıyla dışa vurmaktadırlar. Hemen belirtmek gerekir ki, kendi üsluplarını kurma yoluna giren, özgün sayılabilecek dil arayışında olan bu yönetmenlerin sinematografilerindeki son iki film üzerinden yapılan bir değerlendirme elbette ki bütünlüklü bir hüküm verme, yargıya ulaşma çerçevesinin oluşmasına yetmeyecektir/yetmemektedir. Bununla birlikte, her iki yönetmenin de filmlerinin anlatılarında (alt ve üst metinlerinde) bu coğrafyanın ürettiği hayat ve insan gerçeğine ve dolayısıyla kendi toplumsal/kültürel/tarihsel köklerle kurdukları ilişkide olabildiğince samimi bir bakışla yenilikçi değerler yaratmaları; bu kültürün estetik kaynaklarıyla daha fazla yüzleşmeleri, bu yüzleşmeden araştırmaya yönelik filmler üretmeleri ve bunları da Türk sinemasında nadir görülen görsel bir alt yapıya sahip yaratılara dönüştürmeleri nedeniyle yaptıklarının değerlendirilmesini ve filmlerinin üzerinde konuşulmasını hak etmektedirler.

## KAYNAKÇA

- Bige Akdeniz, "Batı'dan Güneşe Yolculuk", *Türk Film Araştırmalarında Yeni Yönelimler-1*, Haz: Deniz Derman, İstanbul Bağlam Yayınları, 2001, S. 123-127.
- Senem Aytaç, Fırat Yücel, "Semih Kaplanoğlu'nun Yumurtası: Dünyevi Olanın Arka Planı", Sayı: 67, *Altyazı*, Yıl, 2007, s. 34-35.
- Beşir Ayvazoğlu, *İslam Estetiği ve İnsan*, İstanbul, Çağ Yayınları, 1989.
- Seçil Büker-Hasan Akbulut, *Yumurta: Ruha Yolculuk*, Ankara, Dipnot yayınları, 2009.
- Ebru Çelikutuş, "Hatırlanacak Bir Film", *Sinema Dergisi*, Turkuvaz Gazete Yayıncılık, Sayı: 12, İstanbul, 2006, s. 74-77.
- Ayça Çiftçi, "Sütten Hayaller", *Altyazı*, B.Ü Mithat Alam Film Merkezi, Sayı: 1, İstanbul, 2009, s. 18-20.
- Engin Ertan, "Yusuf'un Zihninde Yolculuk", *Sinema Dergisi*, Turkuvaz Gazete Dergi Yayıncılık, Sayı: 1, İstanbul, 2009, s.70-73.
- Talip Ertürk, "Taşraya Bakmanın Vaktidir", *Total Film Dergisi*, Sayı:11, Yıl 2007.
- Selim Eyüboğlu, "2000'lerde Değişen Bir Şeyler Var mı?", *Türk Film Araştırmalarında Yeni Yönelimler-4*, Haz: Deniz Bayraktar, İstanbul Bağlam Yayınları, 2004, S. 285-289.



- Övgü Gökçe- Berke Göl-Gözde Onaran-Fırat Yücel, *Derviş Zaim-Sırada Gölge Var*, Altyazı, B.Ü Mithat Alam Film Merkezi, İstanbul, Yıl: 2009, Sayı: 5, S: 24-29.
- Behçet Güleriyüz, “Doğu-Batı Ekseninde Resim ve Minyatür”, *Altyazı*, B.Ü Mithat Alam Film Merkezi, Sayı: 1, İstanbul, 2007, s. 100.
- Ayla Kambur, “Sinemada Temsil ve Tarihimiz”, *Türk Film Araştırmalarında Yeni Yönelimler-5*, Haz: Deniz Bayrakdar , İstanbul Bağlam Yayınları, 2006, S. 49-55.
- Olkan Özyurt, “Köklere Yolculuk”, *Sinema Dergisi*, Turkuvaz Gazete Dergi Yayıncılık, Sayı:74-77, İstanbul, 2007.
- Ruken Öztürk, “Süt Ayna’yı Selamlıyor.” *Altyazı*, B.Ü Mithat Alam Film Merkezi, Sayı 2, İstanbul, 2009, s. 85.
- Muhittin Serin, *Hat Sanatı ve Meşhur Hattatlar*, İstanbul, Kubbealtı Neşriyatı, 1999.
- Uygur Şirin, “Yumurta ve Kader”, *Sinema Dergisi*, Turkuvaz Gazete Dergi Yayıncılık, Sayı:12, İstanbul, 2007, s.28.
- Aksiyon Dergi, *Semih Kaplanoğlu Röportajı*, www.aksiyon.com.tr/detay.php?id (Erişim Tarihi 14 Ocak 2010).
- Ahmet Aksoy, *Derviş Zaim: Türk Sinemasının Önemli Meselelerinden Birinin de Otantizm ve Yüzleşme Olduğunu Düşünüyorum* <http://www.40ikindi.com/sinema/oku.php?id=2305> (Erişim Tarihi, 21 Aralık 2009).
- Rinda Deniz, *Kieslowski Sinemasının İzini Sürmek*, <http://www.koalakultur.com/?p=1448> 3 Mayıs 2009.
- Enver Gülşen, *Derviş Zaim ve Nokta Filmi*, <http://www.derindusunce.org/2009/01/24/derviszaim-ve-nokta-filmi> (Erişim Tarihi 26 Aralık 2009).
- Barış Saydam, *Yumurta*, <http://www.izedebiyat.com/yazi.asp>, (Erişim Tarihi,22 Ocak 2010).
- Faysal Soysal, *Türk Sinemasının Yolu Türk Şiirinden Geçiyor*, <http://www.anlayis.net/makaleGoster.aspx?> (Erişim Tarihi 24 Ocak 2010).
- Fatih Doğulu, *Semih Kaplanoğlu ve Metafizik Alan*, <http://www.sinemakeyfi.com/reportage.php?id=76> (Erişim Tarihi, 10 Ocak 2010).
- İkinciperde, <http://ikinciperde.com/sinemaya-dair/kritik/800-bir-arınma-olarak-nokta>. (Erişim Tarihi 14 Ocak 2010).
- Serkan Murat Kırıkçı, *Otantik Temsil Meselesine Kafayı Takmış Biriyim*, www.sinemalife.com.tr/oku.asp?makale\_id (Erişim Tarihi, 15 Ocak 2010).
- Misa-fır, *Derviş Zaim*, <http://iletisim.marmara.edu.tr/misa/wp-content/2008/07/dervis-zaim.pdf>. (Erişim Tarihi: 11 Ocak 2010).
- Tuba Parlak, *Derviş Zaim*, [http://film.com.tr/roportaj.cfm?aid=10405&yazi=dervis\\_zaim](http://film.com.tr/roportaj.cfm?aid=10405&yazi=dervis_zaim). (Erişim tarihi, 25 Ocak 2010).
- Derviş Zaim, *Estetik Ahlaktan Doğmalı*, <http://www.ikinciperde.com/sinemaya-dair/makaleler> (Erişim Tarihi 21 Oca 2010).