

DERVİŞ ZAIM SİNEMASI ÜZERİNE İLK DEĞERLENDİRMELER

Emre ÖZSÜMBÜL

Özet: Bu çalışmada, Doğu ve Batı meselesinin Türkiye'deki görünümünü Derviş Zaim Sineması üzerinden tartışmak amaçlanmaktadır. Sinema-edebiyat bağlamında ve Doğu-Batı tartışması ekseninde ele alınacaktır. Öncelikle Türk toplumunun Batılılaşma serüveni hakkında birkaç şey söylenecek ve tartışmalar bu noktadan hareketle gerçekleştirilecektir. Çalışmada, sanatçının neden Doğu ve Batı ile ilgili farklı damarlara kendini açabilmesi gerektiğinin altı çizilecektir.

Anahtar Kelimeler: Derviş Zaim Sineması, Doğu, Batı, Türkiye.

FIRST EVALUATIONS ON DERVİS ZAIM CINEMA

Emre ÖZSÜMBÜL

Abstract: In this study, it is aimed to discuss the appearance of the East and West issue in Turkey through Derviş Zaim cinema. It will be discussed in the context of cinema-literature and in the axis of the East-West debate. First of all, a few things will be said about the Westernization adventure of Turkish society and discussions will be carried out from this point. In the study, it will be underlined why the artist should be able to open herself/himself to different veins regarding the East and the West.

Keywords: Dervis Zaim Cinema, East, West, Turkey.

DERVİŞ ZAİM SİNEMASI ÜZERİNE İLK DEĞERLENDİRMELER

Emre ÖZSÜMBÜL



Bu yazı temelde Doğu ve Batı meselesinin Türkiye’de görünümünü Derviş Zaim sineması üzerinden tartışmayı amaçlamaktadır. Bu yüzden yazımızı sinema-edebiyat bağlamında ve Doğu-Batı tartışması ekseninde ele alacağız. Konuya girişte Türkiye toplumunun Batılılaşma serüvenine dair birkaç şey söylemek konuyu doğru şekilde ifade edebilmek anlamında doğru olacaktır.

XX. yüzyıl Türk edebiyatı Doğu-Batı meselesini çokça tartışmıştır. Birçok yazar bu meseleyi kendi meşrebince ele almış ve bazı değerlendirmelerde bulunmuştur. Bu açıklamalarda adeta bir arada kalmışlık duygusu hakimdir. Edebiyat, sinema günümüz Türkiye’sinin kültürel ve politik olarak arada kalmışlığına düşünsel anlamda kimi çıkışlar sunabilecek niteliktedir. Bu mesele önce edebiyat düzeyinde gündeme gelmiştir. Kemal Tahir romanları ve görüşleri bilinmektedir. Sosyolojide de kendine kuramsal düzeyde yer bulmuştur. Biz arada kalmışlığı ve yönsüzlüğün temsili açısından Ahmet Hamdi Tanpınar’ın çalışmalarının iyi bir örnek olduğunu düşünmekteyiz. Türk sineması da bu açıdan tartışmaya elverişli örnekler sunar. Bu kimi zaman komedi gibi zaman dramatik bir yapı biçimindedir. Tanpınar Batılılaşmayı trajik bir sorun olarak ele alır. Ona göre Doğu-Batı meselesi Türkiye toplumunun ebedi problemidir ve her zaman tartışılmaya devam edecektir. Tanpınar Doğu ve Batı’nın bu topraklarda bir arada aynı anda var olabileceğini savunur. Atilla İlhan’ın yapmaya çalıştığı gibi bir sentezi kabul etmez.

Doğu ve Batı birbirinden farklıdır, farklı çıkarları temsil ederler ancak bu onların bir arada var olamayacaklarını göstermez. Bu ülke daha doğrusu bu halk kendi hayatını inşa ederken dışarıdan gelen çok farklı unsurları kendi hayatının bir parçası haline getirmektedir. Tanpınar’ın deyişiyle “burada bir halk var ve o eline geçen her şeyi kendi hayatına uydurmasını biliyor.” Tanpınar tarafından Doğu-Batı meselesinin ne ölçüde açıklandığı, kavramsallaştırılmış olduğu tartışma götürür ancak onun yaptığı meseleyi teorik bir zemine çekmekten ziyade bir edebiyatçı olarak elindeki imkanlar çerçevesinde anlayıp ifade etmeye çalışmaktır. Derviş Zaim sinemasının özelliklerini

de bu açıdan ele almakta yarar vardır. Derviş Zaim sinemasının ana eksenini arada kalmışlık duygusudur. Bu nedenle düzenle ilişki kurmakta sorunlu marjinal, marjinal dışı tipler ve marjinal olaylar hikaye edilir.

Derviş Zaim'e göre bir sinema sanatçısı olarak Anadolu'da yaşıyorsanız ve bereketli hilalin torunlarıysanız bu bereketli hilalin sunduğu mitleri ve menkıbeleri kullanarak değer araştırması yapmak zorundasınız. Derviş Zaim, filmleriyle hayata ve ahlaka dair incelikli sorular sorar, onun filmleri ahlakla ilgili zihin ve duygu melekelerini harekete geçirir. Onun sanat ve toplum anlayışına göre içinde doğduğunuz coğrafya sizden bunu talep etmektedir. Devir, Cenneti Beklerken, Tabutta Röveşata gibi filmler bunun sonucu olarak ortaya çıkmıştır.

Derviş Zaim'e göre günümüz Türk sineması içinde önemli bir sanatsal damarı temsil eden minimalist sinemanın hayatı yargılamamak, onu olduğu gibi kabul etmek, soğuk ve mesafeli olmak şeklinde ifade edebileceğimiz kimi eğilimleri nihilizmi beslemiştir. Zaim'e göre bu oldukça tehlikelidir, çünkü nihilizm bıraktığınız yerde durmaz ve genişleyip durur.

1990 sonrası ortaya çıkan yeni Türk sinemasını Derviş Zaim "alüvyonik sinema" olarak ifade etmiştir. Bu kavram bir nehrin denize dökülürken alüvyonlarını bırakarak çeşitli damarlara ayrılmasını ifade eder. Bu kavramla Derviş Zaim doksan sonrası ortaya çıkan yeni yönetmenler kuşağının birbirine paralel ve aynı yöne akan alüvyonik bir delta gibi olduğunu, kendi özgün duruşlarına sahip olarak ayrı hatlarda yer aldıklarını ifade için kullanmaktadır. Bu yönetmenler kuşağının en özgün sanatçılarından biri olan Derviş Zaim ilk filmi "Tabutta Röveşata"dan başlayarak kendine özgü bir sinema dili ortaya koymuştur. İlk filmi sanatçının mekanla kurduğu ilişki bakımından Türk sineması için eşsiz bir örnektir. Gerilla usulü ve türlü imkansızlıklar içerisinde, altı gün gibi inanılmaz bir sürede çektiği bu ilk filmi Türk sineması içinde zamanla modern bir klasik haline gelmiştir. Tabutta Röveşata filmine değin İstanbul şehri belki de böylesine özgün şekilde ele alınmamıştır. Bir berduşun hayat hikayesini anlatan bu eser kent yoksulluğunu natüralist bir gerçeklikten uzak, kimi zaman şiirsel hatta sürreal öğelerle bezeli şekilde ele alır. Filmle Zaim, sabahçı kahveleriyle, eroinmanları ve berduşlarıyla adeta modern bir İstanbul mitolojisi yaratmıştır.

İlk filminden sonra Derviş Zaim bir "auteur" olarak farklı arayışların peşinden koşar. "Filler ve Çimen" (1999) den itibaren batı tabanlı bir form (disiplin) olan sinematograf(i) ile doğu tabanlı sanatları bir araya getirmeye çalıştığı filmler yapmaya başlar. Ebru, hat, minyatür ve gölge tiyatrosu gibi geleneksel sanat branşlarını sinemanın imkanlarıyla bağdaştırarak beyaz perdeye taşımaya çalışır. Filler ve Çimen (1999) 1990 sonrası derin devlet, siyaset, terör ve mafyatik ilişkilerin giriftliğini geleneksel ebru sanatını da kullanarak dile getirir. "Cenneti Beklerken" (2006) filminde batı tarzında resim

yapmaya çalışan bir nakkaşı bir taht kavgasının ortasına atarak batılılaşmaya dair çok önemli bir önerme ortaya atmıştır: batılılaşma ve onun çeşitli formları hayatın çeşitli zorunluluklarının dayattığı bir durumdur. “Nokta” (2008) filmini bir hat ustasının elini kaldırmadan bir yazıyı tamamlaması gibi tek planda çeker ve filmde yoğun olarak iyilik, ahlak gibi kavramları tartışır. “Gölgeler ve Suretler” (2010) ise 1963 yılında Kıbrıs Cumhuriyeti’nin fiilen ortadan kalkıp iki toplumun şiddetli bir çatışmanın eşiğine geldiği bir tarihsel dönemi bir karagöz ustası gözünden anlatır. Derviş Zaim güncel yahut tarihsel olsun politikaya duyarsız asla kalmaz.

Derviş Zaim Türkiye sinemasının geçmişten günümüze kimi oryantalist eğilimler sergilediğini ve bunun biraz da yabancı festivallerin etkisiyle meydana gelen bir durum olduğunu söylemektedir. Türk sinemacılarını yabancı festivaller belli temaları belli kalıplar içinde ele almaya zorlamaktadırlar; bu da Türk yönetmenlerini “kendi kendine oryantalizm” diyebileceğimiz bir tavrı almaya yöneltmektedir. Bu nedenle festivallere biraz mesafeli yaklaşır. Batı entelijansiyasına göre Türklerden politik ve kültürel olarak ancak oryantalist işler çıkacaktır. Bunun da anlatım dilinin bütün üçüncü dünya ülkelerinde olduğu gibi İtalyan yeni gerçekçiliği olması gerektiği düşüncesi bir damar olarak halen devam etmektedir. Ancak Derviş Zaim İtalyan yeni gerçekçiliğini toptan mahkum etmez. Onun imkanlarını filmlerinde kullana gelmiştir. Onun karşı çıktığı şey bunu tek ve biricik anlatım yolu olarak görmektir.

Ancak onun derdi “küçük ejderhalar” şeklinde tabir ettiği festival komiteleri değil modern dünyaya dair daha can yakıcı sorunlardır, tabiri caizse “büyük ejderhalar” dır. Bu düşüncesini de “Devir” (2012) filmiyle ortaya koyar. Burdur’un hayvancılıkla geçinen bir Türkmen köyünü hikayesinin merkezine alan bu eser dökü-drama tarzında çekilmiştir. Oyuncu olarak yerel halkla çalışan Zaim kendi doğal çevreleriyle saygılı bir uyum içerisinde yaşayan bir grup çobanın yaşam döngülerine ışık tutmaya çalışır. Filmde modern dünyanın sınır tanımazlığı bir maden şirketi üzerinden dile getirilir. Yerel olan için artık kaçış yoktur. Kapitalist modern dünya kendini Burdur’un bir köyünde dahi çobanlara dayatmaktadır. Film çobanların doğayla kurdukları ilişki bakımından ilgiye değerdir. Çobanların gündelik hayatlarında eski Türklerin İslamiyet öncesi boy yaşamlarına ait kimi somut kimisi de mistik öğeler hala yaşamaya devam etmektedir. İngiltere’de Kültürel Çalışmalar alanında master yapan Zaim adeta filmi bir sosyal antropolog titizliğiyle kotarmıştır.

Yukarıda kısmen değindiğimiz gibi Türk sineması üzerindeki hakim anlayışın “İtalyan yeni gerçekçiliği” olduğunu söyleyen Derviş Zaim bu etkinin günümüzde de sürmekte olduğunu ifade eder. İtalyan yeni gerçekçi sinemasının günümüze değin etkilerini iki yönde değerlendirir. Hala etkisini sürdüren bu sinema anlayışı Türk sinemasına belli imkanlar sağlamıştır ancak

zamanla Türk sinemasının kendi özgün dilini yakalamasına engel olmuştur. Burada sözü batı dışı modernleşmenin belki de en başarılı ve önemli örneği olarak Japonya ve onun sinemacılarına getirmemiz gerekir. Japon sineması kendi modernleşmesiyle sinema üzerinden acımasızca hesaplaşır. Özellikle Yosijiro Ozu'nun "Tokyo Story" (1953) filminde gelenek, modern hayat ve şehirleşme sarmalındaki çağdaş Japon toplumu ve ailesine dair çarpıcı gözlemler dile getirilir. Modern hayat ve şehirleşmenin kendi geleneksel dünyasından kopmadan modernleşmeye çalışan Japon toplumu üzerindeki etkisi benzer süreçlerden geçerek modernleşmeye çalışan Türkiye için de çarpıcı koşutluklar taşımaktadır. Ancak Türk sinemacıları üzerinde Japon sineması etkili olamamıştır. Batı dışı modernleşmenin bu iki önemli örneğinin belki de sinemada birbirlerine söyleyecekleri çok şeyleri vardır.

Doğu ve Batı arasında kalmış bir ülkenin sanatçıları bu duruma uygun bir sanat anlayışı geliştirmek zorundadırlar. Batı tabanlı sanat formlarıyla bu kültür havzasındaki estetik formları ve motifleri bir araya getirmeye çalışmak Türkiyeli bir sanatçının en önemli problematiğini oluşturmaktadır. Bu ülkenin birçok sanatçısı bu sorunla uğraşmış ve kendilerince çeşitli çözümler üretmişlerdir. Derviş Zaim kendi kültürel havzasının verdiği çeşitli imkanlarla Batılı modern bir sanat branşını bir araya getirmeye çalışan bir tutum içerisinde olmuştur. O bu çabasıyla Tanpınar'ın "bizim ebedi ve trajik sorunumuz" dediği Doğu-Batı meselesine kendi sanatsal perspektifiyle özgün bir bakış kazandırmıştır. Şunu gözden kaçırmamak gerekir ki Tanpınar Doğu-Batı meselesini bir trajedi olarak ele aldığı için onu aşamaz. Derviş Zaim ise sanatıyla Doğu ve Batı'yı bu ülkenin hayatını inşa eden ve bir arada var olmak zorunda olan iki unsur olarak ele almaya çalışır. Derviş Zaim'in başarısı belki biraz da Kıbrıs'ta doğup büyümüş bir sanatçı olarak tüm bu meselelere bakabilmek gibi bir imkana sahip olmasında yatmaktadır.

Türkiyeli bir sanatçı Doğu-Batı şeklinde mutlak bir çatışmaya mahkum olamaz. Batı dünya egemenliği ve üstünlüğü temelinde, Doğu aleyhinde bir denge elbet bizim açımızdan kabul edilemez. Ancak sürgit bir çatışma görüşünü de aşmak gerekir. Türkiyeli bir sanatçı Doğu'nun ve Batı'nın aynı anda var olabileceği sömürsüz bir dünyanın bilinci için bir yol bulabilmelidir. Doğu'yu da Batı'yı da bilmek bu topraklarda yaşayan sinemacılar ve edebiyatçılar için şarttır. Ancak böylece sahih bir sinemacı, sahih bir yazar ya da sahih bir düşünür olunabilir. Burada önemli olan Batılı kalıpların içerisine Doğulu bir içerik boca eden biri olmamaktır. Sanatçının kendisini Doğu'ya ve Batı'ya dair farklı damarlara açabilmesi gerekir. Bu toprakların sanatçısının insanlığa yapacağı en büyük katkıda belki buradadır.