

AUTEUR KURAMI PERSPEKTİFİNDEN DERVİŞ ZAİM
SİNEMASI
ELÇİN AKÇORA
YÜKSEK LİSANS TEZİ
SİNEMA VE TELEVİZYON ANABİLİM DALI

T.C.
ORDU ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ

AUTEUR KURAMI PERSPEKTİFİNDEN DERVİŞ ZAİM SİNEMASI

ELÇİN AKÇORA

YÜKSEK LİSANS TEZİ
SİNEMA VE TELEVİZYON ANABİLİM DALI

AKADEMİK DANIŞMAN
Doç. Dr. Mehmet YILMAZ

ORDU- 2015

ÖZET

[AKÇORA, Elçin]. [*Auteur Kuramı Perspektifinden Derviş Zaim Sineması*], [Yüksek Lisans Tezi], Ordu, [2015].

Bu çalışmada filmlerine imzasını atmayı başaramış bir yönetmen olan Derviş Zaim'in sinemasına *auteur* kuramı perspektifinden yaklaşmaktadır. Sinema tarihindeki diğer kuramların gelişiminde olduğu gibi *auteur* kuramı da yapılan eleştiriler ve tartışmalar ışığında kendini geliştirmiştir. Bu sayede kuram sinemaya yönetmenin üslubunun, dünya görüşünün ve filmlerinde aktardığı anlamların algılanışına dair farklı bir yaklaşım kazandırmıştır.

Auteur kuramının öncülerinden Andrew Sarris "1962'de Auteur Kuramı Üzerine Notlar" (Notes On The Auteur Theory In 1962) adlı makalesinde *auteur* yönetmeni diğer yönetmenlerden ayıran öncülleri belirlemiştir. Sarris'in yönetmenin teknik yeterliliği, fark edilebilir kişiliği ve içsel anlam olarak belirlediği kuramın üç öncülüne Peter Wollen, 1969 yılında yayınlanan "Sinemada Göstergeler ve Anlam" (Signs and Meaning In The Cinema) adlı kitabıyla yapısalcı bir yaklaşım getirmiştir. Wollen, yönetmenin yanı sıra bir filmin birçok etmen sonucu ortaya çıktığını, yapıtların göz ardı edilmeden benzerliklerin, tekrarların, farklılıkların ve karşıtlıklar sisteminin ortaya konmasını vurgulamaktadır.

Çalışmada *auteur* kuramının iki öncüsünün de yaklaşımları benimsenerek bir *auteur* olarak Derviş Zaim'in, kendi tarzını filmlerine nasıl yansıttığı incelenmektedir. Yönetmenin; tarihsel ve toplumsal olanı kültürle harmanlaması, geleneksel sanatlarla ilişkisi, karakterlerinin birbirinin devamı niteliğinde olması, filmlerinde mekânın bir karakter olarak varlık göstermesi ve kullandığı metaforik anlatım ile örtük dil yapısı, senaryolarını yazdığı, yapımcılığını ve yönetmenliğini üstlendiği sekiz filmi çerçevesinde analiz edilmektedir.

Anahtar Kelimeler: Sinema, Auteur Kuramı, Derviş Zaim, Andrew Sarris, Peter Wollen.

ABSTRACT

[AKÇORA, Elçin]. [*The Cinema Of Derviş Zaim From The Perspective Auteur Theory*], [Master's Thesis], Ordu, [2015].

In this study is approached Derviş Zaim, a director who has succeeded in producing his films and Derviş Zaim's cinema, from the perspective of the *Auteur* theory. Similar to the development of other theories in the history of cinema, the *Auteur* theory has developed itself in the light of criticisms and discussions. Therefore, the theory has gained a different approach through the director's own style, his world vision, and the perception of the meanings he conveys in his films in the cinema.

Andrew Sarris, who is one of the pioneers of the theory, specified precursors that distinguishes auteur directors from other directors in his article "Notes on the Auteur Theory in 1962" Peter Wollen brought a structuralist approach in his book "Signs and Meaning in the Cinema" to Sarris' three precursors of the theory, determined as technical competence of the director, recognizable personality and interior meaning. Wollen emphasized that a film emerges through many aspects besides the director; such as revealing the similarities, duplications, contradictions and differences of the system without ignoring the works.

This study adopts the approaches of two pioneers of the *Auteur Theory* and investigates how Derviş Zaim as an auteur reflects his own style in his films. The director has been analyzed within the framework of eight films he directed, produced and wrote the screenplays of, in which he used implicit language structures overlapping metaphorical expressions, blended the social and historical beings with culture, revealed his relationship with traditional arts and his characters being a continuation of each other and space emerging as a character in his films.

Key Words: Cinema, Auteur Theory, Derviş Zaim, Andrew Sarris, Peter Wollen.

JÜRİ VE ENSTİTÜ ONAYI

**T.C.
ORDU ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ**

Bu çalışma jürimiz tarafından 04.08.2015 tarihinde yapılan sınav ile Sinema ve Televizyon Anabilim Dalı, Sinema ve Televizyon Bilim Dalı'nda YÜKSEK LİSANS tezi olarak kabul edilmiştir.

Başkan : Doç. Dr. Mehmet YILMAZ

Üye : Yrd. Doç. Dr. Gülsüm ÇALIŞIR

Üye : Yrd. Doç. Dr. Şermin TAG KALAFATOĞLU

ONAY :

Yukarıdaki imzaların adı geçen öğretim üyelerine ait olduğunu onaylarım.

04./08/2015

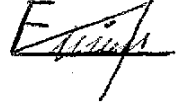
Doç. Dr. Gökhan ÖZSOY Y.
Sosyal Bilimleri Enstitüsü Müdürü V.

BİLDİRİM

Hazırladığım tezin tamamen kendi çalışmam olduğunu ve her alıntıya, kullandığım başka yazarlara ait her özgün fikre kaynak gösterdiğimi bildiririm.

04/08/2015

İmza



Elçin AKÇORA

ÖZGEÇMİŞ

| | |
|--------------------------------|--|
| Adı Soyadı: | Elçin AKÇORA |
| Doğum Yeri ve Tarihi: | 29.05.1991 İzmir-Konak |
| Lisans Öğrenimi: | Afyon Kocatepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi - Sinema ve Televizyon |
| Yüksek Lisans Öğrenimi: | Ordu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Sinema ve Televizyon Anabilim Dalı |
| Bildiği Yabancı Diller: | İngilizce |
| Bilimsel Etkinlikleri: | <p>İLDEN Serkan, AKÇORA Elçin, "Afyonkarahisar'da Keçecilik Sanatı", I. Uluslararası Antalya Moda ve Tekstil Tasarımı Bienali, Sözlü Bildiri, Akdeniz Üniversitesi, 8- 10 Ekim, Antalya, 2012.</p> <p>AKÇORA Elçin, "Görece'de Nazar Boncuğu", I. Yöresel Ürünler Sempozyumu ve Kültür/Sanat Etkinlikleri, Sözlü Bildiri, Akdeniz Üniversitesi, 14-17 Kasım, Antalya, 2012.</p> <p>İLDEN Serkan, AKÇORA Elçin, "Afyonkarahisar'da Keçecilik Sanatı", Akdeniz Sanat Dergisi, I.Uluslararası Moda ve Tekstil Tasarımı Sempozyumu Bildirileri Özel Sayıları, Yıl: 4 (Kasım), Sayı:7, s. 123, Antalya.</p> |
| İş Deneyimi: | Paradoks Yapım ve Görsel Tanıtım Hizmetleri Ticaret Limited Şirketleri Belgesel Film Yapımında Yönetmen Asistanlığı-Kurgu (2011-2012) |
| İletişim: | elcin_akcora@windowslive.com 0554-282-60-75 |
| Tarih ve İmza: | 04/08/2015  |

ÖNSÖZ

1990'lardaki Yeni Türk Sineması'nın önemli yönetmenlerinden Derviş Zaim, entelektüel kişiliğiyle sinemamıza farklı bir zenginlik katarak önemli çalışmalara imzasını atmaya devam etmektedir. Çektiği her filmde yaratıcılığını gözler önüne seren ve üretkenliği ile alkış toplayan Derviş Zaim'in sinema konusunda zor ve riskli işleri gerçekleştirmeyi sevmesi onu tez konusu olarak seçmemi etkileyen en önemli sebeptir.

Öncelikle çalışmam boyunca değerli eleştirileri, önerileri ve düzeltmeleriyle beni yönlendiren, cesaretlendiren ve bana hep yardımcı olan danışman hocam Doç. Dr. Mehmet Yılmaz'a ve değerli vaktini ayırarak kendisiyle gerçekleştirdiğimiz kişisel görüşmemizde onun sinemasının ruhunu hissetmeme imkân tanıdığı için Derviş Zaim'e, doktora tezini benimle paylaşan Yrd. Doç. Dr. Mehmet Özen'e teşekkürü bir borç bilirim. Yüksek lisans eğitimim sırasında sevgilerini ve desteklerini üzerimde her zaman hissettiğim sayın hocalarıma, eğitimim boyunca her türlü fedakârlığı göstererek anlayışları, sevgileri ve dualarıyla yanımda olan canım aileme teşekkürlerimi sunarım.

Elçin AKÇORA

İÇİNDEKİLER

| | <u>Sayfa</u> |
|--|--------------|
| ÖZET | i |
| ABSTRACT | ii |
| JÜRİ VE ENSTİTÜ ONAYI | iii |
| BİLDİRİM | iv |
| ÖZGEÇMİŞ | v |
| ÖNSÖZ | vi |
| İÇİNDEKİLER | vii |
| ŞEKİL VE TABLOLAR LİSTESİ | x |
| RESİMLER LİSTESİ | xi |
| KISALTMALAR | xiii |
| 1. GİRİŞ | 1 |
| 1.1. Problem..... | 1 |
| 1.2. Amaç..... | 4 |
| 1.3. Önem..... | 4 |
| 1.4. Varsayımlar..... | 4 |
| 1.5. Sınırlılıklar..... | 5 |
| 1.6. Tanımlar..... | 5 |
| 1.7. Yöntem..... | 5 |
| 2. SİNEMADA AUTEUR KURAMI | 7 |
| 2.1. Auteur Kuramının Kökeni ve İlk Dönemlerdeki Gelişimi..... | 7 |
| 2.1.1. Alexandre Astruc ve Cahiers du Cinema..... | 7 |
| 2.1.2. Andre Bazin, François Truffaut ve Yaratıcı Yönetmenler Politikası..... | 10 |
| 2.2. Yeni Dalga ve Auteur Kuramı..... | 13 |
| 2.2.1. Yeni Dalga'yı Hazırlayan Koşullar..... | 13 |
| 2.2.2. Yeni Dalga'nın Doğuşu ve Gelişimi..... | 14 |
| 2.2.3. Yeni Dalga'nın Sinema Anlayışında Auteur Kuramının Etkisi..... | 16 |
| 2.3. Farklı Yaklaşımlar Işığında Auteur Kuramı..... | 18 |
| 2.3.1. Andrew Sarris: Yaratıcı Yönetmenler Politikası'ndan Auteur Kurama..... | 19 |
| 2.3.2. Peter Wollen: Auteur Kurama Yapısalcı Bir Yaklaşım..... | 20 |

| | |
|--|----|
| 2.4. Auteur Kuramı Perspektifinden Türk Sineması'na Genel Bakış..... | 22 |
| 2.4.1. 1990'lı Yıllar Türk Sineması'nda Auteur Yönetmenler..... | 23 |
| 3. DERVİŞ ZAİM SİNEMASI..... | 25 |
| 3.1. Derviş Zaim'in Öz Yaşam Öyküsü ve Sinemasının Gelişim..... | 25 |
| 3.2. Derviş Zaim Filmleri..... | 29 |
| 3.2.1. Tabutta Rövaşata (1996)..... | 29 |
| 3.2.1.1. Tabutta Rövaşata Filminin Konusu..... | 29 |
| 3.2.1.2. Tabutta Rövaşata Filminin Geniş Özeti..... | 30 |
| 3.2.1.3. Tabutta Rövaşata Filminin Genel Değerlendirmesi..... | 32 |
| 3.2.2. Filler ve Çimen (2001)..... | 36 |
| 3.2.2.1. Filler ve Çimen Filminin Konusu..... | 36 |
| 3.2.2.2. Filler ve Çimen Filminin Geniş Özeti..... | 37 |
| 3.2.2.3. Filler ve Çimen Filminin Genel Değerlendirmesi..... | 40 |
| 3.2.3. Çamur (2003)..... | 43 |
| 3.2.3.1. Çamur Filminin Konusu..... | 43 |
| 3.2.3.2. Çamur Filminin Geniş Özeti..... | 44 |
| 3.2.3.3. Çamur Filminin Genel Değerlendirmesi..... | 48 |
| 3.2.4. Cenneti Beklerken (2007)..... | 51 |
| 3.2.4.1. Cenneti Beklerken Filminin Konusu..... | 51 |
| 3.2.4.2. Cenneti Beklerken Filminin Geniş Özeti..... | 52 |
| 3.2.4.3. Cenneti Beklerken Filminin Genel Değerlendirmesi..... | 54 |
| 3.2.5. Nokta (2008)..... | 57 |
| 3.2.5.1. Nokta Filminin Konusu..... | 58 |
| 3.2.5.2. Nokta Filminin Geniş Özeti..... | 58 |
| 3.2.5.3. Nokta Filminin Genel Değerlendirmesi..... | 60 |
| 3.2.6. Gölgeler ve Suretler (2011)..... | 63 |
| 3.2.6.1. Gölgeler ve Suretler Filminin Konusu..... | 63 |
| 3.2.6.2. Gölgeler ve Suretler Filminin Geniş Özeti..... | 64 |
| 3.2.6.3. Gölgeler ve Suretler Filminin Genel Değerlendirmesi..... | 68 |
| 3.2.7. Devir (2012)..... | 72 |
| 3.2.7.1. Devir Filminin Konusu..... | 73 |
| 3.2.7.2. Devir Filminin Geniş Özeti..... | 73 |
| 3.2.7.3. Devir Filminin Genel Değerlendirmesi..... | 75 |

| | |
|---|------------|
| 3.2.8. Balık (2014)..... | 78 |
| 3.2.8.1. Balık Filminin Konusu..... | 78 |
| 3.2.8.2. Balık Filminin Geniş Özeti..... | 79 |
| 3.2.8.3. Balık Filminin Genel Değerlendirmesi..... | 82 |
| 4. AUTEUR KURAMI PERSPEKTİFİNDEN DERVİŞ ZAİM SİNEMASININ | |
| İNCELENMESİ..... | 85 |
| 4.1. Derviş Zaim Sinemasının Özellikleri..... | 89 |
| 4.1.1. Derviş Zaim Sinemasında Geleneksel Sanatların Kullanımı..... | 89 |
| 4.1.2. Derviş Zaim Sinemasında Karakter..... | 100 |
| 4.1.3. Derviş Zaim Sinemasında Mekân..... | 105 |
| 4.1.4. Derviş Zaim Sinemasında Semboller ve Mitlerle Metaforik | |
| Anlatım..... | 108 |
| 4.1.5. Derviş Zaim Sinemasında Diğer Ortak Özellikler..... | 122 |
| SONUÇ..... | 128 |
| EK 1: DERVİŞ ZAİM İLE TEZ KAPSAMINDA YAPILAN YARI | |
| YAPILANDIRILMIŞ GÖRÜŞME..... | 133 |
| EK 2: DERVİŞ ZAİM'İN ALDIĞI ÖDÜLLER..... | 142 |
| KAYNAKÇA..... | 146 |

ŞEKİL VE TABLOLAR LİSTESİ**Sayfa**

| | |
|--|-----|
| Şekil 1. Andrew Sarris'in Auteur Kuramı..... | 19 |
| Tablo 1. Derviş Zaim'in Geleneksel Sanatlar İle İlgili Filmleri..... | 90 |
| Tablo 2. Derviş Zaim Sinemasında Karakter..... | 102 |
| Tablo 3. Derviş Zaim Filmlerinin Çekildiği Mekânlar..... | 105 |
| Tablo 4. Derviş Zaim Filmlerinde Kullanılan Semboller ve Mitler..... | 109 |
| Tablo 5. Derviş Zaim Sinemasında Diğer Ortak Özellikler..... | 123 |

RESİMLER LİSTESİ

Sayfa

| | |
|--|-----|
| Resim 1. Derviş Zaim..... | 25 |
| Resim 2. Tabutta Rövaşata Film Afişi..... | 29 |
| Resim 3. Filler ve Çimen Film Afişi..... | 36 |
| Resim 4. Çamur Film Afişi..... | 43 |
| Resim 5. Cenneti Beklerken Film Afişi..... | 51 |
| Resim 6. Nokta Film Afişi..... | 57 |
| Resim 7. Gölgeler ve Suretler Film Afişi..... | 63 |
| Resim 8. Devir Film Afişi..... | 72 |
| Resim 9. Balık Film Afişi..... | 78 |
| Resim 10. Filler ve Çimen Filminde Ebru..... | 92 |
| Resim 11. Cenneti Beklerken Filminde Minyatür..... | 93 |
| Resim 12. Cenneti Beklerken Filminde “oynak zaman”, “oynak mekân”..... | 94 |
| Resim 13. Cenneti Beklerken Filminde Las Meninas (Nedimeler) Tablosu..... | 95 |
| Resim 14. Nokta Filminde Hat..... | 97 |
| Resim 15. Gölgeler ve Suretler Filminde Karagöz Figürleri..... | 98 |
| Resim 16. Gölgeler ve Suretler Filminde Ruhsar’ın Kâbusu..... | 100 |
| Resim 17. Eroinman Kız, Havva ve Ayşe Karakterleri..... | 104 |
| Resim 18. Leyla, Ruhsar ve Filiz Karakterleri..... | 104 |
| Resim 19. Tabutta Rövaşata Filminde Mahsun ve İstanbul İmgesi..... | 106 |
| Resim 20. Çamur Filminde Mekân Kullanımı..... | 107 |
| Resim 21. Balık Filminde Mekân Kullanımı..... | 107 |
| Resim 22. Tabutta Rövaşata Filminde Mahsun ve Tavus Kuşu..... | 110 |
| Resim 23. Tabutta Rövaşata Filminde Top, Bank ve Islak Battaniye..... | 111 |
| Resim 24. Filler ve Çimen Filminde Yeşil Rengin Kullanımı (Yeşil Balon, Yeşil Ceket, Yeşil Duvar, Yeşil Silgi)..... | 112 |
| Resim 25. Filler ve Çimen Filminde Lunapark Görüntüleri ve Bakanın Açık Eli..... | 113 |
| Resim 26. Çamur Filminde Heykel ve Kibele..... | 114 |
| Resim 27. Çamur Filminde Kuyu ve Çamur..... | 115 |

| | |
|---|-----|
| Resim 28. Cenneti Beklerken Filminde Ayna ve Tablo..... | 116 |
| Resim 29. Nokta Filminde Hat ve Kuran'ı Kerim..... | 117 |
| Resim 30. Gölgele ve Suretler Filminde Beyaz ve Kara Çarşaf..... | 118 |
| Resim 31. Gölgele ve Suretler Filminde Kırmızı-Mavi Gömlek Yeşil Araba, Siyah Keçi, Kırmızı-Mavi Duvar Yazısı..... | 119 |
| Resim 32. Devir Filminde Geyiğin Öldürülmesi ve Boynuzlarının Kesilerek Asılması..... | 120 |
| Resim 33. Devir Filminde Kemik Gömme, Örümcek Ağı Hz. Musa Duvar Halısı..... | 120 |
| Resim 34. Balık Filminde Kaya'nın Doğayı Tahrip Etmesi ve Filiz'in Ölümü..... | 121 |
| Resim 35. Balık Filminde Leylek, Yeşil Top ve Leyleğin Ölümü..... | 122 |
| Resim 36. Mahsun, Havva ve Ayşe'nin Mezarlık Ziyaretleri..... | 125 |
| Resim 37. Eflatun, Ahmet-Ruhsar ve Kaya'nın Mezarlık Ziyaretleri..... | 125 |

KISALTMALAR

Bk.: Bakınız

C: Cilt

Der.: Derleyen

No: Numara

s: Sayfa

S: Sayı

SBE: Sosyal Bilimler Enstitüsü

1.GİRİŞ

Çalışmanın bu başlığı altında, ele alınacak araştırmanın dayandığı kuramsal çerçevenin ve çalışmanın probleminin ne olduğunun anlatıldığı “problem” başlığı, çalışmanın hangi amaçlar gözetilerek yapıldığının ve araştırmanın sonucunda neyin hedeflendiğinin anlatıldığı “amaç” başlığı, yapılan çalışmada neden bu konunun seçildiğinin gerekçelerinin anlatıldığı “önem” başlığı, hangi yargıların doğru olarak kabul edildiğini bilerek çalışmaya başlanıldığının anlatıldığı “varsayımlar” başlığı, çalışmanın sınırlarının belirlendiği “sınırlılıklar” başlığı, çalışmanın içeriğinin yapılan tanımlamalarla açıkça yansıtıldığı “tanımlar” başlığı ve çalışmada hangi veri toplama, analiz ve değerlendirme yönteminden yararlanıldığı “yöntem” başlıkları açıklanmaya çalışılmıştır.

1.1.Problem

Sinemanın salt bir eğlence aracı olduğu düşüncesi zamanla yerini sinemanın bir dil, bir ifade aracı olarak görüldüğü düşüncesine bırakmıştır. Sinemanın bu sanat olma sürecinde bir filmin yaratıcısının kim olduğu üzerinde durulmuş ve yavaş yavaş yönetmenin önemini vurgulayan yaklaşımlar ortaya çıkmıştır. Bir filmin sanat düzeyine yükselmesinde ve yönetmenini de onun yaratıcısı konumuna getirmesinde auteur kuramının payı yadsınamaz. Kuram, yönetmenin film sanatı üzerindeki etkisinin araştırılmasında ve bir filmin derinliklerinin anlaşılmasında büyük öneme sahiptir.

Auteur kuramı, Fransa’da kuramcı ve eleştirmen Andre Bazin’in öncülüğünde 1951 yılında kurulan Cahiers du Cinema dergisinde yazan bir grup eleştirmen ve yönetmenin kendi ülkelerinin sinema anlayışlarına karşı eleştiriler yöneltmesiyle ortaya çıkmıştır. Kuramın ortaya çıkışında, 1948 yılında L’Ecran Français dergisinde yayınlanan alıcı-kalem makalesi ile dikkat çeken, Alexandre Astruc’un düşünceleri önemlidir. Astruc, makalesinde sinemanın bir dil sahibi ve anlatım aracı olduğuna dikkat çekmektedir. Ona göre, yönetmen tıpkı roman yazarının yaptığı gibi dil anlatım aracını yani kamerasını özgürce kullanabilmeli, duygu ve düşüncelerini doğrudan ifade edebilmelidir.

Cahiers du Cinema dergisi Astruc’un bu düşüncelerini benimseyen eleştirmen ve yönetmenlerden oluşmaktadır. Bu yönetmenler Henri Langlois ve Georges Franju

tarafından Fransa ve dünya çapında sinema çalışmalarını geliştirmek amacıyla kurulan Sinematek aracılığıyla kendilerini sinema konusunda yetiştirmişlerdir. Sinematek de gösterilen filmlere düzenli olarak katılan seyirci ve yönetmenler dünya sinema tarihini izleyerek öğrenmişler ve kendi ülke sinemaları hakkında eleştirilerde bulunmuşlardır. Geleneksel sinema anlayışı çerçevesinde filmler üreten Hollywood sineması yönetmenlerini yakından takip ederek onlar hakkındaki düşüncelerini dergiye yazılar yazarak belirtmişlerdir.

Dergide yazan genç eleştirmenler (özellikle François Truffaut) Andre Bazin'in görüşlerinden oldukça etkilenmişler ve temel ilkelerini bu doğrultuda oluşturmuşlardır. Bazin, *auteur* ile *metteur en scene* ayrımına dikkat çekmiş, *auteur* yönetmeni filmi yaratan ve filme kişiliğini yansıtan olarak görmüştür. Truffaut ise 1954 yılında Cahiers du Cinema dergisinde yayınlanan *Fransız Sinemasının Belirli Bir Eğilimi (Une Certaine Tendance du Cinema Français)* başlıklı yazısında Bazin'in bu görüşünü yaratıcı yönetmenler politikasını ileri sürerek desteklemiştir. Filmlerinin senaryolarını yazmayan ve uyarlamalar gerçekleştiren Fransız yönetmenleri *auteur* olarak görmeyen ve onları eleştiren Truffaut makalesi ile Fransız sinemasının ticari sinema anlayışını eleştiren, kalite geleneği anlayışına karşı çıkan sanat sineması anlayışını gündeme getirmiştir.

Truffaut'nun makalesi, sinemada yeni bir akımın (Fransız Yeni Dalga) doğuşunun manifestosu olarak görülmüştür. Astruc ve Truffaut'nun görüşlerini benimseyen bu akımın yönetmenleri aynı zamanda *auteur* kuramının uygulayıcıları olmuşlardır. Yeni Dalga yönetmenleri sinemaya tutkuyla bağlı olan, kendilerini Sinematek aracılığıyla geliştiren ve sinema hakkındaki düşüncelerini dergide net bir şekilde ifade eden kişilerdir. Onlar sinemayı bilinçli bir şekilde yapmakta, film ile taslağından senaryosuna, çekiminden montajına kadar ilgilenecek bir filmin ortaya çıkmasında yönetmenin önemini vurgulamaktadır.

Auteur kuramı hakkında yazılan makaleler incelendiğinde kuramın derli toplu bir manifestosunun olmadığı görülmektedir. Truffaut'nun yaratıcı yönetmenler politikasını kurama dönüştüren kişi olan Amerikalı kuramcı Andrew Sarris'in düşüncelerine eleştirel bir tavırla yaklaşan eleştirmen ve kuramcılar karşılıklı polemiklerle kuramın gelişimine katkı sağlamışlardır. Sarris, kuramın niteliklerini üç

öncül çerçevesinde belirlemiştir. Bu öncüller; yönetmenin teknik yeterliliği, fark edilebilir kişiliği ve içsel anlamdır.

Kurama *Sinemada Göstergeler ve Anlam (From Signs And Meaning In The Cinema)* adlı kitabıyla farklı bir yaklaşım getiren kişi ise Peter Wollen'dır. Wollen, yapısalcı bakış açısıyla yönetmenin yanı sıra yapıtlarına da bakılması gerektiğini ileri sürmüştür. Sarris'in yönetmeni en üst düzeyde tutan yaklaşımına karşı çıkmış, filmin yaratım sürecinde yönetmenin etkisinin sınırlı olduğuna dikkat çekmiştir.

Türk sinemasında *auteur* kuramı ise çok fazla tartışılan bir konu değildir. Kuram hakkında sınırlı sayıda yazı bulunmaktadır. Fransa'da Yeni Dalga akımının çıktığı yıllarda Türk sineması da bir ifade aracı olarak sinemayı kullanmaya başlamıştır. 1950'li yıllarla birlikte Metin Erksan, Halit Refiğ, Ömer Lütfü Akad ve Yılmaz Güney gibi sinemacılar Yeşilçam sinemasının kalıpları dışında bir anlatım tercih ederek kendilerine has bir tarz oluşturmuşlardır. Özellikle Metin Erksan'ın kullandığı sinema dili ve filmleri arasındaki bütünlük ilişkisi onun *auteur* yönetmen olarak tanınmasına yol açmıştır. Türk sinemasında yönetmenlerin *auteur* olarak nitelendirildiği yıllar 1990'lara denk gelir. Bu dönemde Türk sineması bir yenilenme sürecine girmiş Nuri Bilge Ceylan, Zeki Demirkubuz, Yeşim Ustaoglu ve Derviş Zaim gibi yönetmenler uluslararası festivallerden ödüllerle dönmüşlerdir. Derviş Zaim ise ilk filmi bu yıllarda üretmiş ve yeni sinema anlayışının önemli yönetmenlerinden biri olarak kabul görmüştür.

Çalışmanın temel problemi, Türk sinemasında nitelikli filmler çeken, her filmde farklı biçim ve içerik arayışına giren bir yönetmen olan Derviş Zaim'in sinemasını *auteur* kuramın ilkeleri çerçevesinde irdelemek ve üslup özelliklerini sorgulamaktır. Bu sebeple yönetmenin öz yaşam öyküsü ve sinemasının gelişimi üzerine odaklanılmaktadır. Kıbrıs doğumlu yönetmenin adadaki yaşantısının kendisine ve sinemasına katkıları, ailesiyle birlikte Türkiye'ye göç edişi, edebiyata ve sanata olan ilgisi, sinemaya olan tutkusu, üniversite yıllarından itibaren senaryo alanında çalışmalar yürütmesi, yurt dışında aldığı sinema eğitimi hakkında, tez kapsamında kendisiyle gerçekleştirilen yarı yapılandırılmış görüşmeden faydalanılarak bilgiler verilmektedir.

Yönetmenin Panicos Chrysanthou ile birlikte ortak çalışması olan 2002 yapımı Paralel Yolculuklar adlı belgeseli dışında tüm filmlerinin (Tabutta Rövaşata, Filler ve Çimen, Çamur, Cenneti Beklerken, Nokta, Gölge ve Suretler, Devir, Balık) geniş

özeti ve genel değerlendirilmesi yapılmaktadır. Derviş Zaim'in kendi sitesinden yararlanılarak basın bültenleri olarak verdiği demeçler kullanılmaktadır. Filmleri birbirinin devamı şeklinde okunarak, sinemasında görülen benzer nitelikte ve tekrar edilen temel anlatısal öğeler, çok kültürlülük ve çok seslilik, sinemasına özgü bir özellik olan sinemasal dilin geleneksel sanatlar ile anlatımı, filmlerinde ki karakterlerin özellikleri, sinemasında mekânın kullanımı, semboller ve mitlerle kurduğu metaforik anlatımı ve sinemasında dikkat çeken diğer ortak özellikler üzerinde durulmaktadır.

1.2.Amaç

Çalışmanın temel amacı auteur kuramı perspektifinden (Andrew Sarris'in üç öncülü; yönetmenin teknik yeterliliği, fark edilebilir kişiliği, içsel anlam ve Peter Wollen'in yönetmenin yanı sıra yapıtları da önemseyen yapısalcı yaklaşımı) Derviş Zaim sinemasının izini sürerek yönetmenin biçim ve içerik anlamında özgünlüğünü nasıl oluşturduğunu ortaya çıkarmaktır.

1.3.Önem

Daha önce yapılan çalışmalar incelendiğinde, Yeni Türkiye Sineması'nın kurucuları arasında gösterilen ve her filminde yenilik peşinde koşan Derviş Zaim'in sineması hakkında diğer kurucu yönetmenlere (Nuri Bilge Ceylan, Zeki Demirkubuz, Yeşim Ustaoglu) göre daha az çalışmanın yapıldığı görülmektedir. Çalışma, Türk sinema literatüründe bir eksiklik olarak görülen bu durumun üzerinde yoğunlaşması, yönetmenin sinemasının derinliklerinin anlaşılması ve filmlerinde var olan farklılıklar arasından birliği ortaya çıkarmayı amaçlaması bakımından önem taşımaktadır.

1.4. Varsayımlar

Çalışmada, Derviş Zaim'in bir auteur olduğu, her filminde bir imzasının bulunduğu, filmleri arasında güçlü bağlantılar olduğu gerçeği kabul edilmekte ve yönetmenin sineması bu varsayımlar göz önünde bulundurularak incelenmektedir.

1.5. Sınırlılıklar

Çalışma, Derviş Zaim'in 2002 yapımı Paralel Yolculuklar adlı belgeseli dışında, senaryosunu yazdığı ve yönetmenliğini üstlendiği sekiz filminin kuram perspektifinden analizi ile sınırlıdır. Auteur kuramının bir yönetmenin sinemasını incelemede elverişli olduğu göz önünde bulundurularak kurama yöneltilen eleştiriler göz ardı edilmekte, Andrew Sarris ve Peter Wollen'in düşünceleri önemszenmektedir.

1.6. Tanımlar

Çalışmanın içeriğinin anlaşılmasında faydalı olabilecek tanımlar aşağıda belirtilmiştir.

Auteur Kuram: Sinemanın bir dil ve anlatım aracı olduğunu kabul eden genç eleştirmen ve yönetmenler tarafından ortaya atılan, bir filmin yaratım sürecinde en etkin kişinin yönetmen olduğunu vurgulayan ve film sanatının gelişimi üzerinde etkili olan film kuramıdır.

Cahiers du Cinema: 1951 yılında Andre Bazin'in öncülüğünde kurulan, yeni bir sinema anlayışının filizlenmesinde önemli rol oynayan sinema dergisidir.

Sinematek: Sinema çalışmalarını ve kültürünü geliştirmek için Henri Langlois ve Georges Franju tarafından kurulan sinema arşividir (Çapan, 1986: 34).

1.7. Yöntem

Yarı yapılandırılmış görüşme metodu ve tema içerik analizinin birleştirilmesi ile oluşmuş bir yöntemle yönetmenin sekiz filmi analiz edilmektedir. Derviş Zaim ile gerçekleştirilen yarı yapılandırılmış görüşme yöntemi soru-cevap şeklinde ilerlemekte ve sorulan sorularda yönetmenin düşüncelerine, hayata bakış açısına ve zihninin derinliklerinin anlaşılmasına önem verilmektedir. Yapılan görüşme tez kapsamında ele alınan başlıklar ve üzerinde durulmak istenen konular hakkında yöneltilen sorularla sınırlıdır. Görüşme, yönetmenin izni alınarak kayıt cihazı ile kaydedilmiş ve böylelikle araştırmacının dikkati sorulara yöneltilmiştir. Yönetmenin sineması hakkında yapılan literatür taraması ve görüşme sonrasında elde edilen verileri açıklamada ise içerik analizinden faydalanılmaktadır.

İçerik analizi verilerin içinde saklı olabilecek gerçekleri ortaya çıkarmakta ve birbirine benzeyen belirli kavramlar ve temaları bir araya getirerek okuyucunun anlayabileceği bir biçimde sistemleştirmektedir (Yıldırım ve Şimşek, 2000: 162). Çalışmada bu yöntemle yönetmenin sinemasında dikkat çeken kavramlar üzerinden bir analiz gerçekleştirilmiş ve belli başlıklar göz önünde bulundurulmuştur.

2. BÖLÜM

2. SİNEMADA AUTEUR KURAMI

2.1. Auteur Kuramının Kökeni ve İlk Dönemlerdeki Gelişimi

Auteur kuramı, İkinci Dünya Savaşı sonrasında Cahiers du Cinema dergisinde yazan genç eleştirmenlerin kendi ülke sinemalarını eleştirel bir bakış açısıyla değerlendirmeleri sonucunda ortaya çıkmıştır. François Truffaut 1954 yılında yayınlanan *Fransız Sinemasının Belirli Bir Eğilimi* adlı yazısında yaratıcı yönetmenler politikasını ileri sürmüştü, daha sonra bu görüş Amerikalı eleştirmen Andrew Sarris tarafından kurama dönüştürülerek nitelikleri belirlenmiştir. Sinema kuramcıları ve eleştirmenler tarafından karşılıklı polemikler ve eleştirilerle kuram geliştirilmiştir.

2.1.1. Alexandre Astruc ve Cahiers du Cinema

Romancı, eleştirmen ve yönetmen Alexandre Astruc'un, L'Ecran Français dergisinde 1948 yılında yayınlanan *Yeni Bir Avantgardın Doğuşu: Alıcı- Stilo (Naissance d'une Nouvelle Avant- Garde: La Camera- Stylo)* başlıklı yazısı *auteur* kuramının gündeme gelmesinde ilk adımdır (Teksoy, 2005: 483; Gerstner, 2005: 6; Stam, 2000: 83). Astruc, makalesinde 'yazma'nın altını çizerek sinemasal yazmanın yazınsal yazma kadar esnek, özgür ve açıklayıcı olması gerektiğini ileri sürmektedir. Astruc'a göre, yazar için kalem ne ise, yönetmen için de kamera o olmalıdır (Horton ve Magretta, 1981: 3). Astruc'un alıcı-kalem üzerine yayınladığı makalesi, sinemanın yazılı anlatımından daha yumuşak ve ustaca bir anlatım yolu durumuna gelmesini sağlamış ve böylece film yapımcıları, yazarlar statüsüne girmiştir (Çapan, 1986: 33).

Monaco (2008: 387) Astruc'un sinemadan yalnızca kendi üslubunu değiştirmesini istemediğini, aynı zamanda onun arzusunun en gizli düşünceleri dahi yansıtabilen bir üslup geliştirmek olduğunu ifade etmektedir. Monaco, *Yeni Dalga* kitabında ise *auteur* kuramının temelini atan Astruc'un şu sözlerine yer vermektedir:

“Sinema tıpkı kendinden önceki sanatlarda, özellikle de resim ve romanda olduğu gibi, tam bir dışavurum aracı haline geliyor. Bir panayır alanının cazibesine sahip, bulvar tiyatrosuna benzeyen bir eğlence ya da bir dönemin imgelerini korumanın aracı olduktan sonra sinema giderek bir dil oluyor. Dil derken, bir sanatçının ne kadar soyut olursa olsun düşüncelerini ifade edebileceği ya da tutkularını tıpkı bir makalede ya da romanda yaptığı gibi tercüme edebileceği bir biçimi kastediyorum. Bu nedenle sinemanın bu yeni dönemine Kamera-Kalem dönemi demek istiyorum.”(Peter Graham’dan akt. Monaco, 2006: 13)

Gerstner (2003: 6) Astruc’un alıcı-kalem makalesi sinemanın kendini öykü anlatımında, ana kaynağı olarak edebiyata dayandırdığı güncel modele karşı bir müdahale olarak görmektedir. Ona göre bu makale yalnızca edebiyat yazarının kalemiyle ilişkili olarak değil, ayrıca sinemayı bütün sanatların yaptığı gibi ifade etmenin aracı olarak kavramak için bir metafor olarak anlaşılmalıdır. *Auteur* kuramının kökeninde Astruc’un alıcı- kalem makalesi, yönetmenin kamerayı bir roman yazarının kalemini kullandığı gibi kullanması, sinemanın bir ‘dil’ olduğunu aktarması ve filmlerin yönetmenin dünya görüşünü ve hayat felsefesini yansıttığını söylemesi açısından önem teşkil etmektedir.

Savaşın sonra sinema alanında yayınlanan L’Ecran Français, La Revue du Cinema, Objectif, Positif gibi sinema dergilerine Cahiers du Cinema dergisinin katılması bir dönüm noktası olmuştur. Lo Duca, Jacques Doniol- Valcroze ve Andre Bazin tarafından kurulan ve ilk sayısı 1951 yılı Nisan ayında çıkan dergi, François Truffaut, Jean- Luc Godard, Claude Chabrol, Eric Rohmer, Jacques Rivette (Teksoy, 2005: 483) gibi yönetmenlerin sinema sanatı hakkında yazılar yazmasıyla bir dönüm noktasına girmiştir.

Cahiers du Cinema, Paris’in sağ yakasında Champs Elysees’de yayınlandığı için o dönemler bu gruba sağ yaka sinemacıları denmektedir (Gökçe, 1997: 163). Bu eleştirilenler kendilerini film izlemek ve üzerine yazmakla sınırlandırmayıp film endüstrisini birçok açıdan ciddiyetle ele almışlardır. Chabrol 20th Century Fox’ta bir süre reklamcı olarak çalışmış, burada Godard’a basın danışmanı olarak iş bulmuştur. Godard ayrıca İsviçre ulusal televizyon ağında çalışmış, Truffaut da Tarım Bakanlığı’nın film biriminde deneyim kazanmıştır (Wiegand, 2011: 16).

Fransa'daki sinema ortamının şekillenmesine katkı sağlayan diğer bir unsur 1936 yılında Henri Langlois ve Georges Franju tarafından kurulan Sinematek 'in varlığıdır. Çapan'ın tanımı ile (1986: 34) Sinematek, Fransa ve dünya çapında sinema çalışmalarını ve kültürünü geliştirmek için kurulan bir sinema arşividir. Sinematek, Fransız sinemaseverlere Hollywood'un tarihsel boyutları ve her yönetmenin çalışması hakkında da eşi görülmemiş bir anlayış derinliği kazandırmıştır (Wollen, 2014: 68).

Henri Langlois, Paris'teki Sinematek'inde günde yedi kez eski filmleri göstermektedir. Her ülkeden her türlü filmi gösterime dâhil eden Langlois böylelikle yeni kuşak film izleyicisinin Griffith, Dreyer, Eisenstein, Murnau, Maurice, Stiller gibi birçok yönetmenin 1910 ve 20'lerde ürettiği sessiz filmleriyle tanışmasına imkân sağlamaktadır. Sinematek sayesinde izleyiciler ve yönetmenler Howard Hawks, John Ford, Alfred Hitchcock ve Orson Welles gibi Amerikalı yönetmenlerin sesli filmleri keşfetmelerinin yanı sıra Louis Lumiere, George Melies, Jean Renoir ve diğer Fransız yönetmenlerin de filmleriyle kendi sinemaları hakkında bilgilenmiş olurlar. Sinematek, zamanla Langlois'in gösterdiği her filmi izlemeye gelen bir grup sinema tutkununun buluşma yeri olur. Bu sinema tutkunu gençler ileride film kültürünün belirginleşmesinde önemli rol oynar. Bu kişiler, filmleri izlemekte, üzerine konuşmakta ve tartışmaktadır. Ardından yeni yayınlanan film dergisi Cahiers du Cinema'da filmler üzerine önemli değerlendirmeler yapma fırsatını ele geçirmektedir (Belton, 2009: 362-363).

Dergiye yazan eleştirmenlerin *auteur* kuramına katkısında Hollywood sinemasını incelemeleri ve Hollywood sinemasının yönetmenlerini *auteur* olarak nitelendirmeleri önemlidir. Bordwell ve Thompson'ın (2008: 461) belirttiği üzere Fransa'daki egemen film yapımını reddedip, açık bir şekilde ticari Hollywood'u sevmek arasında bir çelişki görmeyen genç eleştirmenler Amerikan sinemasındaki belirli yönetmenlerin sinemalarında sanatsal niteliğin var olduğunu iddia etmişlerdir. Bordwell ve Thompson'a göre, bir *auteur* genellikle edebi olarak senaryo yazmasa da Hollywood'un standartlaşmış sisteminin sınırlarını aşarak stüdyo yapımlarına kendi kişiliğinin damgasını vurmayı başarmıştır. Howard Hawks, Otto Preminger, Samuel Fuller, Vincente Minnelli, Nicholas Ray, Alfred Hitchcock gibi yönetmenler yalnızca usta yönetmen değil, çok daha fazlasıdır.

2.1.2. Andre Bazin, François Truffaut ve Yaratıcı Yönetmenler Politikası

Andre Bazin'in *Çağdaş Sinemanın Sorunları* kitabını Türkçeye çeviren Nijat Özön, kitabın önsözünde Andre Bazin'i "sessiz sinemanın sonuna kadar gelip dayanan ve orada duraklayan sinema kuramını, sinema düşüncesini, sesli sinemayı da içine alacak yolda genişletmeye çalışan ve bunu büyük ölçüde gerçekleştiren sinema düşünürü" olarak tanımlamaktadır. Özön, Bazin'in gerek Fransa'da gerekse yabancı ülkelerde savaş sonrası sinema eleştirmenliğinin en sağlam halkası olduğunu düşünmektedir (Özön, 1966: 7-8). Kuyucak Esen'e göre (2002: 9) ise "Andre Bazin, sinema üzerinde düşünen birçok kişiyi etkisi altına alan ve yaratıcı yönetmenler politikasının, daha sonraki yıllarda Andrew Sarris'in kısaltmasıyla *auteur* kuramının ortaya çıkmasında etkili olan bir eleştirmendir".

Bazin, görüntü üzerindeki sanatsal kontrolün öğrenilen gücünden çok, mekaniksel olarak kaydedilen görüntünün çıplak gücü içindeki inancın temelinde bir film geleneği oluşturduğuna inanmaktadır. Başlangıçtan itibaren ve hemen hemen her makalesinde, sinemanın gerçeklik ile olan ilişkisini dile getirmekte ve makalelerinde gerçekliğin anlamını açıklamaya çalışmaktadır. Sinemanın öncelikle görsel ve uzamsal gerçekliğe bağlı bir sanat olduğunu düşünen Bazin için sinema, tüm gerçek sanatların ilkidir çünkü nesnelerin uzayda yer aldıkları uzamlılıklarını kaydeden bir sanattır (Andrew, 2007: 151-154-155).

Bazin için iki tür film yapma yöntemi vardır. Birinci yöntem anlaşılabilir bir öykü anlatmaktan geçer. Filmin bir yapıtı olduğunun gizlenmeye çalışıldığı bu yöntemde önemli olan filmin kuruluşuyla ilgili araçları ve dille ilgili öğeleri bilmektir. İkinci tür film yapmanın en belirgin özelliklerini ise, gerçeğe gereken önemi vermek, sorunlara ve olayların karmaşıklığına saygı göstermek ve seyircinin gördükleri karşısında etkin katılımını ve eleştirel bir tavır geliştirmesini sağlamak oluşturmaktadır. Bu yöntemde de biçem ögesi önemli bir yerdedir. Bazin'e göre gerçeğe saygı, biçemden yoksunluk anlamına gelmeyip sinemanın bir dil olduğu bilincini içermektedir (Çetin, 2001: 150).

Sessiz sinemada film yapımında kurgunun ön planda olduğunu fakat daha sonra yönetmenin anlatmak istediğini yazarak anlattığını belirten Bazin, kurgu araçlarının kullanımına karşı çıkmaktadır. Filmlerinde uzun çekimleri çok sık kullanan ve alan derinliğini geliştiren Jean Renoir ve Orson Welles'den etkilenen Bazin, uzun çekimleri

tercih etmiştir, çünkü bu durum gerçekliğin doğal devamlılığını kesip analiz etmek yerine, onu korumaktadır. Bazin için bu önemli bir durumdur (Hess, 1974a).

Cahiers du Cinema dergisinde yazan genç eleştirmenler Bazin'in kuramından oldukça etkilenmişler ve genellikle temel ilkelerini Bazin'in prensiplerini dikkate alarak oluşturmuşlardır. Çapan, derginin temel ilkesini şu sözlerle anlatmaktadır:

“Derginin iki temel ilkesi vardı. Birincisi Bazin'in söylediği, mise en scene ve kompozisyon lehine, montaj estetiklerini reddetme. Mise en scene, içedönüklüğün ve çevrenin yaratımında en iyi yol olarak tanımlanabilir. Daha edebi bir anlatımla filmi, kamera yerleşimine ve hareketlerine, oyuncuların yönlerine, hareketin sabitleştirilmesine bağlı olarak hazırlamaktır bu. Mise en scene kavramı filmin rasyonel ve akla dayanan bir deneme olmadığını, fakat duyguya ve psikolojiye dayanan bir kavram olduğunu gösterir.” (Çapan, 1986: 34)

Cahiers du Cinema dergisinin ikinci temel ilkesi François Truffaut'nun, derginin 31. sayısında yayınlanan *Fransız Sinemasının Belirli Bir Eğilimi* başlıklı yazısında (Teksoy, 2005: 483; Truffaut, 1954; Derman, 1994: 50) yer alan yaratıcı yönetmenler politikasıdır. François Truffaut'nun 1954 yılında yazdığı bu makale, belirli bir yöntemle filmlere bakmayı ve bilinçli bir şekilde filmlerin nasıl analiz edilmesi gerektiğini yaratıcı yönetmenler politikası görüşü kapsamında değerlendirmektedir (Chaudhuri, 2013: 80).

François Truffaut'nun makalesi, Cahiers du Cinema dergisinin ve *auteur* kuramının gelişimine katkı sağlamış ve sinemada yeni bir akımın doğuşunun manifestosu olarak görülmüştür. Truffaut, yazdığı makalede Fransız sinemasının kalite geleneği anlayışına karşı çıkmış ve ticari sinemanın karşısına sanat sineması olarak gördüğü *auteur sinema (cinema d'auteur)* anlayışını yerleştirmiştir. “Truffaut'nun makalesi, Cahiers du Cinema dergisinin tüm dokusunu ve yönünü dikkate değer şekilde değiştirmiştir. Truffaut iki kısımdan oluşan makalesinde ilk öncelikle film tarihine bir bakış sunmakta ve auteur sinemasını bireyselci bir sinema anlayışı olarak nitelendirmektedir. İkinci kısımda Truffaut, Fransa'nın en başarılı senaristlerine karşı hırçın bir saldırıya geçmekte ve onları eleştirmektedir. Bu senaristlerin *auteur* sinemasının anlaşılmasını sekteye uğrattıklarını iddia etmektedir. Truffaut, senaryolarını

kendileri yazmayan ve yazınsal uyarlamalar yapan yönetmenleri de *auteur* olarak görmemektedir. Ona göre sinema özgün olmalıdır ve tüm dış etkilere karşı özgürlüğünü korumalıdır.” (Hess, 1974b)

Truffaut’a göre Claude Autant-Lara, Jean Dellannoy, Rene Clement, Yves Allegret, Marcel Pagliero gibi yönetmenler, Jean Aurenche ve Pierre Bost gibi senaristler Fransız sinemasında kalite geleneği anlayışını sürdürerek sinemanın değerini düşürmektedir. Truffaut, bu isimlerin filmlerinden örnekler vererek sinemayı ticari bir girişim olarak gördüklerini ve Amerikan sinemasını taklit ettiklerini vurgulamaktadır. Senaristlerin her filmde aynı öyküyü ele aldıklarını ve yönetmenlerin de bu senaryoya bağlı kalarak kendi yaratıcılıklarını arka planda tuttuklarını belirten Truffaut, bu senaristlerin filmlerini *metteur en scene* kavramıyla açıklarken *auteur* olan yönetmenleri ayrı tutmaktadır. Ona göre Jean Renoir, Robert Bresson, Jean Cocteau, Max Ophüls ve Abel Gance gibi yönetmenler senaryolarını kendileri yazarak ve filmlerinde yaratıcılıklarını ön planda tutarak *auteur* olmaktadır (Truffaut, 1954).

Cahiers du Cinema dergisi yazarları Truffaut’nun anlayışına sahip çıkmışlardır. Dergi yazarları bu makale ile birlikte *auteur* ve *metteur en scene* ayrımını açık bir şekilde benimsemiş; sanatsal yaratıcılık ve tutarlı bir dünya görüşü sunan ve kendi üsluplarını filmlere yansıtan *auteur* yönetmenlerin karşısına sadece sinema dilini bilen ama yaratıcılığını yansıtamayan *metteur en scene* anlayışını koymuşlardır (Kablamacı, 2011: 66).

Doğrudan doğruya biçemle ilgilenen yaratıcı yönetmenler politikasında her yönetmenin kendi biçemine çok önem verilmektedir. Çünkü bu görüşe göre ancak bu şekilde bir filmin içerdiği asıl anlamı yakalamak mümkündür. Bu, bir kişiliğin işareti olduğu gibi, sinemayı ve gerçeği özgün şekilde ele almanın da bir yoludur: “Kısacası, yönetmenin kişisel söylemidir” (Vincenti, 1993:124). Andre Bazin’e göre (1957: 255) ise bu görüş “sanatsal yaratım içinde referans standardı olarak kişisellik faktörünü seçmektedir. Ardından gelecek olan farklı bir eser olsa dahi yönetmen bu kişisel devamlılığın peşinden giderek *auteur* konumuna ulaşabilmektedir”.

2.2. Yeni Dalga ve Auteur Kuramı

Savaş sonrası Fransız sinemasında Amerikan filmlerinin Fransa’da gösterim yasağının kalkması sinemada yeni bir anlayışın başlangıcına neden olmuştur. Fransız yönetmenler, Henri Langlois tarafından kurulan Sinematek sayesinde savaş yıllarında izleme fırsatı bulamadıkları Amerikan filmlerini izleyebilmiş ve filmler hakkındaki görüşlerini Cahiers du Cinema dergisinde yazarak belirtmişlerdir. Fransız sinemasında yaşanan bu gelişmeler Yeni Dalga akımına ortam hazırlamış ve *auteur* kuramı bu akımın önemli yönetmenleri tarafından geliştirilmiştir. *Auteur* kuramını anlamak açısından Yeni Dalga akımı ve yönetmenlerinin sinema anlayışları önemlidir.

2.2.1. Yeni Dalga’yı Hazırlayan Koşullar

İkinci Dünya Savaşı’nda Alman işgali altında olan Fransa’nın bu dönemde Vichy Hükümeti tarafından yönetilmesi ülkede birçok alanda özgürlüklerin kısıtlanmasına neden olmuştur. Ülkenin içinde bulunduğu bu durumdan etkilenen Fransız sineması için yeni bir dönem başlamıştır. Vichy Hükümeti savaş sırasında Amerikan filmlerinin Fransa’da gösterimini yasaklamış ve savaş öncesinde altın çağını yaşayan Fransız sineması işgalle birlikte gerileme dönemine girmiştir. Film yapımında da önemli ölçüde azalma görülmüştür.

Bu dönemde nitelikli film yapımında azalma görülmesine karşın Fransa’da sinema izleyicisi sayısında artış gözlenmektedir. Bunun belli nedenleri vardır. Öncelikle Naziler tarafından plajlar ve restoranların çoğu kapatılmış ve halkın günlük aktivitelerini gerçekleştirmesi engellenmiştir. Ekonomik zorluklarla mücadele eden halkın, yakıt sıkıntısı çekmesi ve uzun dönemli elektrik kesintileri yaşaması ucuz ve sıcak mekânlar olan sinema salonlarını cazip kılmıştır. Ayrıca filmler seyirciyi savaşın gerçeklerinden uzaklaştırarak onların keyif almasına imkân sağlamıştır (Ehrlich, 1985: 82).

Fransız sineması savaş sonrasında değişim dönemine girerek kaybettiği zamanı telafi etmeye çalışmıştır. Teksoy (2005: 395) “Amerikan sinemasının ezici rekabetine karşın, Fransız sinemasının köklü kültür birikimi ile kısa bir zaman içerisinde iç pazarda yeniden üstünlük kurarak yabancı pazarlarda da ilgi çekmeyi başardığını dile getirmektedir. Savaştan önce yürürlüğe giren bir yönetmelikle Amerikan filmlerinin Fransa’daki sinema salonlarında gösterimi 120 film sayısı ile sınırlandırılırken, savaştan

sonra bu kota kaldırılarak, bunun yerine salonlara yıl boyunca %37 oranında Fransız filmi gösterme zorunluğu getirilmiştir”.

Fransız sinemasının savaş öncesi konumuna gelmesinde sinema tutkunu kişiler tarafından açılan çeşitli kuruluşların ve devlet tarafından sağlanan desteğin önemi büyüktür. 1943 yılında Marcel Herbie tarafından kurulmuş olan Yüksek Sinema Araştırmaları Enstitüsü (Institut de Hautes Etudes Cinematographiques- IDHEC) Fransız Hükümeti tarafından sinemanın her alanında, özellikle tarihi, kuramı ve eleştirisi alanlarında eğitim vermek ve çalışmalar yapmak amacıyla kurulmuş bir sinema okuludur. Enstitü, okuldan yetişme sinemacıların doğmasına yol açmış ve günümüze kadar varlığını sürdürerek dünyaca ünlü sinemacıların yetişmesini sağlamıştır (Odabaş 2006: 192).

Fransa’da devlet tarafından sağlanan önemli desteklerden biri de Kültür Bakanı Andre Malraux’nun sayesinde kabul edilen Yardım Yasası (Loie d’Aide) olmaktadır. “her yıl en iyi filme verilen ödülün çekiciliği genç yönetmenlerin bu alana yönelmelerine neden olmuştur. Stüdyolarda film yapma olanağı bulamayan genç yönetmenler, devletin sinemaya bakışını değiştirmesi sayesinde her türden kısa film ve belgesel üretmişlerdir. Devletin desteği Fransız sinemasına yeni yönetmenler kazandırmıştır” (Odabaş, 1994: 283).

Fransa’da Ulusal Sinema Merkezi’nin (Centre National de La Cinematographie) kültür bakanlığına bağlı olarak kurulması da devletin sinema sektörüne finansal destek sağlamasında diğer önemli adımı oluşturur (Coşkun, 2003: 168). Biryıldız (2012: 92) *Sinema Akımları* kitabında Ulusal Sinema Merkezi’nin, film prodüksiyonu, dağıtımı ve gösterimini organize ve finanse etmekle kalmadığını, aynı zamanda film festivallerinden sorumlu olup film teknisyenlerinin eğitimini de üstlendiğini belirtmektedir.

2.2.2. Yeni Dalga’nın Doğuşu ve Gelişimi

Nouvelle Vague olarak adlandırılan Yeni Dalga ilk kez L’Express’de François Giroud’u tarafından kullanılmıştır (Wiegand, 2011: 19; Makal, 1996: 97; Derman, 1994: 49). Yeni Dalga, 1950’li yılların sonlarında Cahiers du Cinema dergisinde yazan genç eleştirmenlerin kendilerini sinema konusunda yetiştirmeleri ve yönetmenliğe adım atmaları sonucunda ortaya çıkan bir akımdır. Yeni Dalga’nın genç yönetmenleri, sinema tarihinde, sinema üzerine eğitim görmüş ilk yönetmenlerdir. Bu yönetmenler, Fransız

Sinematek’inde sinema tarihini öğrenmişler ve Cahiers du Cinema dergisinde teorik ve eleştirel yazılar yazarak sinemaya adım atmışlardır. İlk filmlerini çekmeye başladıklarında ise bu yönetmenler bir sanat olarak sinema hakkında çok şey bilmektedirler (Çapan, 1986: 37).

Televizyonun ortaya çıkışıyla birlikte 50’li yılların sonlarında dünya sinemalarında sinema izleyicisi sayısında dikkate değer şekilde azalma göze çarparken, Fransız sinemasında 1958-63 yılları arasında 170 dolayında Fransız yönetmeni ilk filmlerini yapmaya başladı. Keza 50’lerin sonlarına doğru Claude Autant- Lara gibi, pahalı yapımların yönetmenlerinin filmleri, insanları televizyonlarının başından alıp sinema salonlarına getiremiyorlardı. Bu durumun farkına varan Braunberger gibi yapımcılar, Autant- Lara gibi yönetmenler ve benzeri yapımları için büyük harcamalar yapmak yerine, düşük bütçeli filmler yaparak izleyicinin dikkatini çekmeyi başaran genç yönetmenlere destek vermeyi tercih etti. Yapımcılar ve devlet tarafından destek gören bu genç yönetmenler de ilk filmlerini çektiler (Derman, 1994: 49).

Abisel ve Eryılmaz (2011: 43- 44), Yeni Dalga’nın temsilcilerini üç gruba ayırarak incelemektedir. Sinema Defterleri çevresinde toplananlar (Claude Chabrol, François Truffaut, Jean- Luc Godard, Jacques Rivette, Erich Rohmer), Seine’in Sol Yaka sinemacıları (Georges Franju, Agnes Varda, Alain Resnais, Jean Rouch, Jacques Rozier) ve Alexandre Astruc grubu (Roger Vadim, Louis Maile). Bu sinemacıların ortak özellikleri ise geleneksel sinema anlayışını kırarak, birkaç piyasa filmi yaptıktan sonra değil, hemen ilk filmlerinde kendi kişisel stillerini ortaya koyabilmiş olmalarıdır.

Yeni Dalga’nın kapılarını açan ilk önemli yapıt dergide yazılar yazdıktan sonra yönetmenliğe başlayan Claude Chabrol’un 1958 yılında kendi imkânlarıyla çektiği ‘Yakışıklı Serge’ (Le Beau Serge) filmidir. Chabrol’un filmi, çoğu sinema tarihçisi tarafından Yeni Dalga’nın başlangıç filmi olarak kabul edilmiş ve genç yönetmenlere cesaret vermiştir. Roger Vadim’in ‘Ve Tanrı Kadını Yarattı’ (Et Dieu Crea La Femme) filmi de sinemadaki değişimin ilk sinyallerini veren filmler arasındadır (Gökçe, 1997: 169).

1959’dan itibaren François Truffaut, Jean- Luc Godard, Alain Resnais, Eric Rohmer ve Jacques Rivette ilk uzun metrajlı filmlerini çekerek Yeni Dalga’nın gelişmesini sağlamışlardır. Truffaut’nun ‘400 Darbe’ (Les Quatre Cents Coups) Godard’ın ‘Serseri Âşıklar’ (A Bout de Souffle), Resnais’in ‘Hiroşima Sevgilim’ (Hiroshima mon Amour) Rohmer’un ‘Aslan Burcu’ (Le Signe Du Lion) ve Rivette’nin

‘Paris Bizimdir’ (Paris nous Appartient) filmleri Yeni Dalga’nın sinema anlayışını yansıtan önemli filmlerdir. Truffaut’nun 1959 Nisan’ında Cannes Film Festivali’nde ‘400 Darbe’ filmi ile büyük ödülü kazanması (Bordwell ve Thompson, 2008: 462) Yeni Dalga yönetmenlerinin dünya sinemalarında tanınmasına yol açmıştır. Akımın başlıca örneklerine ve temsilcilerine baktığımız zaman ise bu yönetmenlerin ortak bir çizgide birleştikleri söylenemez. “Yeni Dalga sinemacılarının her biri, eski tutuma karşı manifestosunu kendi sinema anlayışı içinde ortaya koymuştur ” (Onaran, 1986: 146).

2.2.3. Yeni Dalga’nın Sinema Anlayışında Auteur Kuramının Etkisi

Yeni Dalga, sinemada başlangıcından günümüze kadar hâkim olan ve geçerli görsel dil kodlarının belirlenmesine ve yerleşmesinde önemli bir rol üstlenen klasik-gerçekçi anlatım sinemasının önemli kırılma noktalarından birini teşkil etmektedir. Bu bağlamda, Yeni Dalga akımıyla birlikte oluşan sinema anlayışı, filmlerin kendine özgü dil ve ifade biçimi arayışlarına yeni boyutlar kazandırmıştır (Şentürk, 2011: 133). Yeni Dalga’nın sinemada yeni bir dil anlayışını benimsemesindeki en büyük etmen ise *auteur* kuramıdır.

“Auteur kuramının Yeni Dalga yönetmenlerinin çektikleri filmler açısından iki doğal sonucu vardır: Birincisi, bu kuram yönetmen ile filmin izleyicisi arasındaki kişisel ilişkide ısrar eder. Filmler artık çok sayıda izleyici tarafından tüketilen yabancılaşmış ürünler olmamalıdır. Onlar artık kameranın ardındaki insanlar ile beyaz perdenin karşısındaki insanlar arasındaki içten konuşmalardır. İkincisi, auteurism doğal olarak film sürecine dair diyalektik bir görüşe varır. Bir film auteur ile tür, yönetmen ile izleyici, eleştirmen ile film, kuram ile uygulama ya da Godard’ın sözleriyle “Yöntem ile Duygu” arasındaki bir dizi karşıtlığın bir özeti haline gelir. Artık film tüketilecek bir ürün değil, içine girilecek bir süreçtir.” (Monaco, 2006: 15)

Monaco (2008: 304) Alexandre Astruc’un 1948 yılında yazdığı alıcı-kalem makalesinin amacının sinemanın stereotipik üretimden kişisel dışavuruma yönelmesini sağlamak olduğunu düşünmektedir. Nitekim Astruc’un bu arzusu, 1950’li yılların sonunda *auteur* kuramını benimseyen Yeni Dalga ile gerçekleşmiştir. Alıcı- kalem

esnekliğinin, yeni bir sinema gerçekçiliği anlayışına yol açtığı makale, Yeni Dalga yönetmenlerinin sinema anlayışında belirleyici olmuştur.

Yeni Dalga akımı, kendilerinden önceki Fransız sinemasının kaliteye verdiği aşırı önemi eleştirmektedir. Akım, bu dönemin yönetmenlerini yaratıcı bulmamakta ve bir filmin üzerinde en fazla söz hakkının yönetmende olması gerektiği düşüncesini savunmaktadır. Filmlerinin öykülerini oluşturan, senaryolarını titizlikle hazırlayan Yeni Dalga yönetmenleri için senarist, yönetmene düşüncelerini gerçekleştirmesinde yardımcı olan bir teknisyen konumundadır. Bu anlayışı benimsemelerinde Astruc'un alıcısı-kalem makalesinin ve yaratıcı yönetmenler politikasının önemi büyüktür.

“İlk defa bir sinema kuramının matbaa harfleri yerine filmlerle yazıldığı” (Monaco, 2008: 387) gösteren Yeni Dalga yönetmenlerinden Truffaut ve Godard, sinemanın önemli bir sanat biçimi olduğunu savunan Andre Bazin'in kuramından etkilenmişlerdir. Truffaut ve Godard, “Bazin'den sinemanın doğal bir konu olmadığını fakat insanlar tarafından yaratılan bir sanat eseri olduğunu öğrenmişlerdir” (Biryıldız, 2012: 95). Tunalı (2010: 33) Yeni Dalga yönetmenlerinin klasik bir öykü anlatımını tercih etmediklerini ve böylelikle modernist sinemanın yolunu açarak, belleği çoğaltan, düşünce üretmeyi ve sorgulamayı gerektiren, farkındalığı arttıran bir üslup arayışına girdiklerini dile getirmektedir.

Yeni Dalga'nın estetik arayışında, filmlerde kullanılan çekim teknikleri ve kurgu anlayışı önemli yerdedir. Yeni Dalga estetiğinde, geleneksel Fransız kalitesine karşıt olarak zamansal tutarlılıktan ve anlatıda nedensel bağlantıdan kopma söz konusudur. Hollywood sinemasına hâkim olan dramatik yapının, yeni biçimini vurgulamak için kurgu kullanılmıştır. Öykünün devamlılığına karşı çıkmış ve karakterlerin iç dünyasını göstermek için görüntü deformasyonlarına yer verilmiştir. Onlara göre, yaşam uyum içinde süren çok anlaşılır bir öykü değildir. Bu yüzden filmlerin akışında da olay sıralamaları her zaman mantık çerçevesinde ilerlememektedir (Sevgen, 2005: 90).

Truffaut, Godard, Rohmer, Rivette, Chabrol gibi yönetmenler ünlü oyuncular yerine kendine özgü görünümü ve tazeliği olan kişileri oynatmışlardır. Bu yol ile yapım masraflarını azaltarak, pazarlanabilmesi kolay filmler çekmişlerdir. Gerçek mekânlarda, özellikle Paris sokaklarında çekimler yaparak stüdyo anlayışını yıkmışlar ve doğal ışık kullanmaya özen göstermişlerdir. Yeni Dalga yönetmenlerinin düşük maliyetli yapım zorunluluğu, tazelik ve kişisel yaklaşım anlayışı gibi eğilimleri, çekim yöntemlerini de

değiştirmiştir. Kameranın elde taşınması, hareketli mikrofonların kullanımı, bu eğilimlerin sonucudur (Derman, 1994: 51).

Yeni Dalga'nın en belirgin özelliği ise filmin başına "Bir....filmidir" yazdırabilmesidir. Bunun sebebi, filmin tasarımından senaryosuna, çekiminden kurgusuna kadar, her alanda yönetmenin ön planda olduğunun belirtilmesidir. O dönemlerde yönetmenler seyirci açısından çok fazla önemli olmadığından yönetmene olan bu yaklaşım, sadece Fransız sineması için değil tüm dünya sinemaları için büyük bir yenilik olmuştur (İdrisoğlu, 1994: 94).

2.3. Farklı Yaklaşımlar Işığında Auteur Kuramı

Auteur kuramı üzerine yazılan makalelere bakıldığında, kuramın sistematik bir şekilde, derli toplu bir manifestosunun olmadığı görülmüştür. Polemikler, yazılan yazılara verilen yanıtlar, karşılıklı eleştiriler şeklinde kuram geliştirilmiştir. *Auteur* kuramının farklı biçimlerde yorumlanabilir ve uyarlanabilir yapısı eleştirmenlerin farklı düşünceleriyle bütünleşmiştir (Kablamacı, 2011: 67).

Truffaut'un 1954 yılında yayınlanan *Fransız Sinemasının Belirli Bir Eğilimi* yazısıyla belirginlik kazanan yaratıcı yönetmenler politikasının eleştirmenler ve kuramcılar tarafından geçerlilik kazanması Amerikalı eleştirmen Andrew Sarris'in¹ bu görüşü kurama dönüştürmesiyle mümkün olmuştur. Sinema tarihinde, birçok sinema kuramcısı Andrew Sarris'in temel ilkelerini belirlediği kuram hakkında yazılar yazarak kuramın gelişmesine katkıda bulunmuştur.

Auteur kuramının gelişiminde önemli rol oynayan bir diğer kuramcı ise Peter Wollen'dır. Peter Wollen 1969 yılında yazdığı *Sinemada Göstergeler ve Anlam* adlı kitabında kurama yapısalcı yaklaşımla farklı bir bakış açısı kazandırmıştır. Sarris ve Wollen'in *auteur* kuramı anlayışına pek çok karşı yaklaşım gelişmiş ve bu durum kurama katkı sağlamıştır.

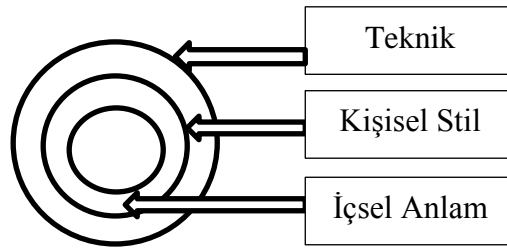
¹ 31 Ekim 1928 yılında Brooklyn'de doğan Sarris, küçük yaşlarda Jules Verne hikâyelerinin etkisinde kalarak edebiyata ve sinemaya karşı bir ilgi duymuştur. Columbia Üniversitesi'nden mezun olan Sarris, 1955 yılında "Film Culture" dergisine yazılar yazarak eleştirmenliğe başlamıştır. Cahiers du Cinema dergisinde yazan Truffaut'nun makalelerini inceleyen Sarris, Truffaut'nun görüşlerini çok önemsemiştir. 20 Haziran 2012 yılında vefat eden eleştirmen, ölümüne kadar sinema hakkında yazılar yazmayı ve çeşitli üniversitelerde dersler vermeyi sürdürmüştür. (www.theguardian.com, www.nytimes.com, et. 03. 04. 2015)

2.3.1. Andrew Sarris: Yaratıcı Yönetmenler Politikası'ndan Auteur Kurama

Andrew Sarris, 1962' de *Auteur Kuramı Üzerine Notlar (Notes On The Auteur Theory In 1962)* adlı makalesinde *auteur* kuramını Amerika'ya taşıyarak bir yönetmenin auteur olup olmadığını üç öncül üzerinden değerlendirmektedir. Bu öncüller; yönetmenin teknik yeterliliği, yönetmenin fark edilebilir kişiliği ve yönetmenin içsel anlama sahip olmasıdır.

Sarris'in birinci öncülü, bir yönetmenin teknik yeterliliğidir. Eğer bir yönetmen teknik yeterliliğe sahip değilse, bu yönetimde sinema için bir nitelik yok demektir. Ve bu yönetmen doğal bir şekilde yönetmenliğin yaratıcılığından uzaklaşmaktadır. Ona göre büyük bir yönetmen, iyi bir yönetmendir. Bu durum her sanatta geçerlidir. Kötü yönetilmiş bir filmde bir değer ölçütü de yoktur. Ama konuyla ilgili ilginç; bir diyalog, senaryo, oyunculuk, kurgu, renk, müzik, kostüm olabilir. Sarris, bunun, aracın doğası olduğunu da ekler. Sarris'in ikinci öncülü, yönetmenin fark edilebilir kişiliğidir. Bir yönetmen birden fazla filminde yinelenen bir karakteristik stile sahip olmalı ve filme imzasını atabilmelidir. Sarris'in üçüncü öncülü ise, bir yönetmenin içsel anlama sahip olmasıdır. İçsel anlam, yönetmenin kişiliği ve kullandığı materyaller arasındaki gerilimden ortaya çıkar. İçsel anlam kavramı Astruc'un *mise en scene* olarak tanımladığına yaklaşır fakat tam olarak o da değildir. İçsel anlam belirsiz bir kavramdır (Sarris, 1985: 537- 538).

Sarris, *auteur* kuramının üç öncülünün; dış dairede teknik, orta dairede kişisel stil ve iç dairede içsel anlam biçiminde içiçe geçmiş üç daire olarak görselleştirilebileceğini belirtmekte ve yönetmenin birbiriyle ilişkili bu rollerini teknisyen, stilist ve *auteur* olarak adlandırılabilirliğini ifade etmektedir. Bu tespiti üzerine *auteur* yönetmenleri de Ophuls, Renoir, Hitchcock, Chaplin, Ford, Welles, Dreyer, Rossellini, Hawks, Lang, Flaherty ve Vigo şeklinde listelemektedir (1985: 538-539).



Şekil 1. Andrew Sarris'in Auteur Kuramı

Sarris, *auteur* kuramını bir değer ölçütü olarak ele almakta ve bu ölçüt sayesinde sinema tarihinin olması gereken düzene gireceğine inanmaktadır. Sinema tarihinin aslında auteur'lerin tarihi olduğunu düşünen Sarris'in temel amacı, filmi onu yaratan yönetmenden bağımsız olarak değerlendirmemek ve iyi yönetmeni kötü yönetmenden ayırmak için bir ölçüt sunmaktır (Büker, 2010: 220). Kuyucak Esen (2002: 14) Sarris'in bu makale ile *auteur* kuramını biraz daha geliştirdiğini ve ölçülerini daha netleştirdiğini belirtmektedir. Sarris, kuramı daha tutarlı hale getirirse de onun bakış açısı yönetmene yöneliktir.

“Sarris, eleştirel ilginin geri düşmesine karşı Hollywood sinemasına eleştirel analizi getirmek için çabalamıştır. Bunun için o filmin yönetmenini değerlendirme kriteri olarak tanımlamıştır. Sarris, yıldız oyuncu, senarist veya yapımcının tanıtılmasına dayanan çağdaş film eleştirisi pratiğine karşı çıkmıştır. Buna karşı gelmek için de auteur olarak Amerikan yönetmenlerinin değerini belirlediği bir dizi değerlendirme kriteri ortaya koymuştur” (Gerstner, 2003: 8).

Kolker, bu üç öncül içerisinde Sarris'e göre en önemli olanın içsel anlam olduğundan söz etmektedir. Kolker'in ifadesi ile (2011: 171) içsel anlam, “tutarlı bir dünya görüşü, tutarlı bir düşünceler dizisidir”. Sarris'in içsel anlam olarak nitelendirdiği bu öncülü, yönetmenin bir dünya görüşünü ve felsefesini yansıttığından dolayı kişisel bir anlatı olarak da nitelendirmek mümkündür.

2.3.2. Peter Wollen: Auteur Kurama Yapısalcı Bir Yaklaşım

İngiliz kuramcı Wollen'a göre² (2014: 68) “*auteur* kuramı, Cahiers du Cinema'da yazdıkları yazılarla dergiyi dünyanın önde gelen sinema dergisi yapan, gevşek dokulu bir eleştirmenler grubunca geliştirilmiştir. Wollen, kuramın Amerikan sinemasının derinlemesine incelemeye değer olduğu; üstün yapıtların yalnızca ticari pastanın üstünde bir krema tabakası oluşturan kültürlü bir elit, yani küçük bir grup yönetmen tarafından değil, çalışmalarını dışlanıp unutulmuş bırakılmış bir *auteur*'ler

² 29 Haziran 1938 yılında Londra'da doğan Peter Wollen, Christchurch Üniversitesi'nde İngiliz Filolojisi eğitimi almıştır. Siyasi gazeteci ve film kuramcısı olan Wollen'ın Sinemada Göstergeler ve Anlam adlı kitabı ilk kez 1969 yılında yayınlanmıştır. Michelangelo Antonioni'nin The Passenger filminin senaryosuna katkıda bulunan Wollen, 1974 yılında Laura Mulvey ile Penthesilea filmini yönetmiştir. (<http://www.screenonline.org.uk/people/id/472653/>, 21.04.2015)

yığını tarafından yapılmış olduğu inancından doğduğunu” belirtmektedir. Wollen, Andre Bazin gibi düşünerek *auteur* kuramının polemiğe açık bir kuram olduğundan bahsetmektedir. Bu durumu da kuramın düzensiz bir şekilde gelişmesine ve niteliklerinin tam olarak belirlenememesine bağlamaktadır. Ancak kuram sistemli bir şekilde gelişmemesine karşın birçok yönetmen ve kuramcının dikkatini çekerek geniş bir şekilde yorumlanabilmiştir.

Wollen, *auteur* kuramı için sıklıkla ifade edilen “yönetmenin yalnızca filmin ana yazarı olduğu” düşüncesinde olmadığını belirtmektedir. Ona göre bu kuramla birlikte bir deşifre operasyonu başlatılarak daha önce görülmemiş yönetmen ve yazar adları ön plana çıkartılabilmektedir. Nitekim bu kuram sayesinde Günah Sokağı (Scarlet Street) ve Baş dönmesi (Vertigo) gibi filmlerin değeri anlaşılakta ve başyapıt oldukları ortaya çıkmaktadır. Wollen için Howard Hawks’un filmleri kuram için iyi bir malzemedir. Çünkü Hawks yıllarca Hollywood sistemi içinde çalışan bir yönetmen olmasına karşın yönetmenlik hayatı boyunca sürekli eleştiriler almıştır. Hawks’un bir tek Çavuş York (Sergeant York) filmi eleştirilenlerce beğenilmiştir. Hawks farklı türlerde filmler çekse de onun bütün filmlerinde aynı tematik ilgi odakları, tekrarlanan aynı motif ve olaylar, aynı görsel biçim ve tempo tekrar tekrar karşımıza çıkmaktadır (Wollen, 2014: 69- 70- 73). Wollen’ın Hawks’u *auteur* olarak nitelendirmesi yönetmenin sahip olduğu bu niteliklerden kaynaklanmaktadır.

Sinemada Göstergeler ve Anlam adlı eserinde Wollen, *auteur* kuramını ‘yapı’ çerçevesinde ele alarak bu yapı üzerinde yönetmenin etkisinin sınırlı olduğunu ve bir filmin birçok etmen sonucu ortaya çıktığını söylemektedir. Bu durum da kuramın niçin deşifre etme, ‘gizli yazı çözme’ demek olduğunu açıklamaktadır. Bir filmde yönetmenin katkısı filmin yaratım sürecindeki etmenlerden sadece biridir. Fakat aynı zamanda en etkili olan etmendir. Yapısalcı yöntemi *auteur* kuramı ile birleştiren Wollen, yapısalcı yaklaşımın benzerliklerin ve tekrarların algılanışı olarak kalmadığını, aynı zamanda farklılıklar ve karşıtlıklar sistemini de kapsadığını belirtmektedir. Böylelikle bir yönetmenin filmleri sadece filmler arasındaki ortak olan unsurlarla değil, birini ötekenden ayıran benzeşmezliklerle de incelenebilmektedir (2014: 83- 93).

Wollen’a göre yazar filmin yaratıcısı değil, taşıyıcısıdır. Wollen yapısalcı yöntem ile *auteur* kuramını birleştirmektedir. Ona göre yönetmenin kişiliği biçim ve görüntü düzenlemesinden kaynaklanmamaktadır. Daha çok temaya özgü motiflerden

kaynaklanmaktadır. Wollen'ın arkasında Claude Levi- Strauss, Peirce ve Saussure bulunmaktadır. Aynı zamanda Wollen'a göre yönetmen karşıtlıkları oluşturabildiği ve değişik ilişkiler yaratabildiği sürece *auteur*'dür (Büker, 2010: 222).

2.4. Auteur Kuramı Perspektifinden Türk Sineması'na Genel Bakış

Fransa'da *auteur* kuramının konuşulmaya başlandığı 1950'li yıllarda, Türk sineması da kendine özgü bir sinema dili arayışı içerisine girmiştir. Bu dönemde Yeşilçam film sektörü içerisinde ticari sinema anlayışıyla filmler üretilmesinin yanı sıra sanat filmlerinin de ilk örnekleri verilmeye başlanmıştır. Dünya sinemalarında ortaya çıkan sinema akımları (İtalyan Yeni Gerçekçilik, Fransız Yeni Dalga, İngiliz Özgür Sinema) Metin Erksan, Halit Refiğ, Ömer Lütfü Akad ve Yılmaz Güney gibi sinemacıları etkilemiş, bu durum Yeşilçam'ın yıldız sistemine ve salt bir eğlenceye dayalı sinema anlayışına bir nebze de olsa farklılık getirmiştir. Ancak yaşanan bu gelişmeler Türk sinemasında *auteur* kuramının gelişiminin önünü açamamış ve kuram üzerinde çok fazla durulmamıştır.

Aslında bu dönem Türkiye'de *auteur* kavramının anlaşılmasında anahtar bir role sahiptir. Çünkü yönetmenler kendi kişisel stillerini yaratarak, bir sanat formu olarak sinema algısının büyümesine çaba göstermişlerdir (Demiray, 2012: 56). Kayalı (1994: 88) *Yönetmenler Çerçevesinde Türk Sineması* adlı kitabında, *auteur* kuramının sanki Metin Erksan için üretilmiş olduğundan bahsetmektedir. Altınar'ın ifadesi ile (2005: 11-12) Metin Erksan'ın filmlerinde gözlenen sinema dilinin ortaklığı onu sinemamızın az sayıda *auteur*'lerinden biri haline getirmektedir. Makal ise (2011: 84) Ömer Lütfü Akad üzerine yazdığı bir makalesinde, Akad'ı kendi özgün sinema dilini yaratmış, *auteur* olarak adlandırılabilir az sayıdaki sinemacılarımızdan biri olarak nitelendirmektedir.

Auteur kuramı perspektifinden Türk sinemasına genel olarak bakıldığında kuramla Türk yönetmenleri özdeşleştiren az sayıda kitabın ve makalenin olduğu görülmektedir.³ Fırat Yücel, *auteur* kavramının Türk entelektüel sinema camiası

³ Şükran Kuyucak Esen'in "Sinemamızda Bir Auteur Ömer Kavur", Birsen Altınar'ın *auteur* kuramını temel alarak incelediği "Metin Erksan Sineması" kitapları ile Deniz Morva Kablamacı'nın "Auteur Eleştiri Yaklaşımı Işığında Bilge Olgaç Filmleri", İrfan Hıdıroğlu'nun Ertem Eğilmez sinemasını değerlendirdiği "Yeşilçam Sinemasında Bir Auteur", Arif Can Güngör'ün "Auteur Kuramı ve Metin Erksan Sineması" adlı makalelerine rastladım. Müjde Arslan'ın "Yeşim Ustaoğlu Filmlerinin Auteur Kuramı Açısından İncelenmesi" ve Başak Demiray'ın "Traditional Auteurism and Recent Cinema of Turkey: Is Yavuz Turgul An Auteur?" tezleridir.

tarafından tartışılan önemli bir konu olduğundan bahsetmektedir. Yücel'e göre (2007: 11) 1960'lı ve 70'li yıllarda Metin Erksan, Atif Yılmaz, Yılmaz Güney, Ömer Lütfü Akad, Halit Refiğ gibi yönetmenler benzersiz birer kişisel vizyona sahiptir. Ancak bu yönetmenler Türk film endüstrisi ile mücadele etmek zorunda kaldığından ve genellikle yapımcıların isteği doğrultusunda seyircilerin taleplerini karşılamak amacıyla melodram türünde filmler çektiğinden Türkiye'de auteur kavramı derinlemesine incelenememiştir

1950 ve 1960'lı yılların ardından Türk sinemasında kendine has sinema tarzını oluşturan sinemacılar 1990'lı yılların ortalarında ortaya çıkmıştır. Bu yıllar çalışma kapsamında değerlendirilen Derviş Zaim'in ilk filmini ürettiği ve yaratıcı yönetmen kavramının *auteur* ile bağdaştırıldığı yıllardır.

2.4.1. 1990'lı Yıllar Türk Sineması'nda Auteur Yönetmenler

1990'lı yılların başı Türk sinemasında bir önceki dönemden kalma sıkıntıların devam ettiği, geleneksel anlatı kalıpları içinde az sayıda filmin çekildiği ve özel kanalların ortaya çıkışıyla sinema salonlarında seyirci sayısının azaldığı bir dönemdir. Ancak devlet desteğinin artması ve gerekli ekipmanların üretiminin yaygınlaşmasıyla yönetmenler düşük bütçeli filmlere sıcak bakmaya başlamışlardır. Bu anlayış genç yönetmenler tarafından sürdürülmüş ve Türk sineması 90'ların ikinci yarısıyla birlikte yenileşme sürecine girmiştir.

90'lı yılların ikinci yarısıyla başlayan bu dönem sinema yazarları, araştırmacılar ve eleştirmenler tarafından farklı isimlerle adlandırılmaktadır. “Bağımsız Sinemacılar” (Evren, 2004: 14; Onaran ve Vardar, 2005: 7), “Yönetmen Sineması” (Pösteği, 2005), “Yeni Türkiye Sineması” (Atam, 2010; Suner, 2006:) olarak nitelendirilen bu yeni ve farklı sinema anlayışının dört önemli yönetmeninin (Zeki Demirkubuz, Yeşim Ustaoglu, Nuri Bilge Ceylan, Derviş Zaim) filmleri incelendiğinde *auteur* kavramı için uygun zemine sahip oldukları görülmektedir. Türk sinemasına bu dönemde sinemacılar; önceki dönemlerde olmayan bir sinema dili anlayışı getirmişler ve bireysel çabalarla nitelikli filmler çekerek uluslararası platformlarda başarı elde etmişlerdir.

Nigar Pösteği *Türk Sinemasına Yeni Bakış: Yönetmen Sineması* adlı kitabında yeni bir kulvar açan bu yeni yönetmenlerin çevirdikleri filmlerde belli bir tarzı yaratmaya çalıştıklarını dile getirmektedir. Popüler kültürden ve kalıplaşmış hikâye

anlatma biçimlerinden uzak duran bu yönetmenler, seyirci beğenisini arka plana iterek kendilerini anlatma yolunu seçmişlerdir. Pösteki'ye göre (2005: 11-14) kendi seyirci potansiyelini ve kişisel üsluplarını oluşturan bu yönetmenler, *auteur* olma yolundadır.

Yönetmenlerin birtakım özellikleri de aralarında benzerlikler olduğunu da göstermektedir. Kendi düşüncelerini ticari kaygıdan uzak olarak ortaya koymak, aynı dönemlerde sinemaya başlamak, minimalist olmak (bütçe, konu, mekân ve oyuncu kullanımı açısından), TV, reklam vs. sektörlerden kazandıkları ile sinema yapmak, geleneksel sinemanın dışına çıkmak ödül almalarına, yurtdışında tanınmalarına rağmen Türkiye'de tanınmamak.

Editörlüğünü Geoffrey Nowell-Smith'in üstlendiği *Dünya Sinema Tarihi* adlı kitapta Uğur Vardan *1980'lerden Sonra Türk Sineması* adlı yazısında Türk sinemasının Fransız Yeni Dalgası ya da İtalyan Yeni Gerçekçiliği gibi kendine özgü bir akım yaratamadığından bahseder. Ancak Vardan'a göre (2003: 745-751) Türk sinemasında 1990'lı yıllarla birlikte bağımsız filmlerin ve yönetmenlerin etkisiyle yeni bir sinema dilinin araştırıldığı bir dönem başlamıştır. 90'lı yılların karmaşasında yönetmenler kendi kişisel dünyalarını daha küçük ölçekli öyküler anlatarak yansıtmışlar ve filmlerinde belli bir düzey tutturmuşlardır.

Atam ise *Yeni Türkiye Sineması* üzerine detaylı bir çalışma gerçekleştirmiş ve yukarıda değinilen (Bk. 23) dört önemli yönetmenin Yeşilçam dönemi sinemasının karakteristik "anonim" yapısından "bireysel deyiş tarzına" geçtiklerini ileri sürmüştür. Atam'a göre (2010: 251) bu dönemde "kişisel dünyalarını kurma sürecine, özgün filmsel metin üretmelerine, kendilerine özgü temalara sahip olmalarına, sinema ile hayat arasında tutarlı bağlar kurmaları yönünden sanatçı kimliklerine bakıldığında" *auteur* yönetmenden rahatlıkla söz edilebilir. Atam'ın ifadesi ile (2010: 3) Yeni Türkiye Sinemasının ilk meşrulaştırıcı filmini gerçekleştiren *auteur* yönetmen ise Tabutta Rövaşata filmiyle Derviş Zaim'dir.

3. BÖLÜM

3. DERVİŞ ZAIM SİNEMASI

3.1. Derviş Zaim'in Öz Yaşam Öyküsü ve Sinemasının Gelişimi

Bir yönetmeni *auteur* kuramı perspektifinde değerlendirmeden önce yönetmenin sanatını biçimlendirmesinde etkili olan öz yaşam öyküsünü inceleme gereksinimi bulunmaktadır. *Auteur* kuramı bir yönetmenin kendisine has özelliklerinin belirlenmesinde ve filmleri arasındaki benzer nitelikteki temel anlatısal öğelerin ortaya çıkarılmasında yönetmenin dünya görüşünü önemsemektedir. Nitekim Andrew Sarris'in *auteur* kuramının niteliklerini belirlemede öne sürdüğü üç öncüden birisi olan içsel anlam ancak yönetmenin öz yaşam öyküsü ile belirlenebilmektedir. Bu bağlamda Derviş Zaim'in öz yaşam öyküsünü incelemek, yönetmenin sinema anlayışının kavranabilmesi bakımından önemli görülmektedir.



Resim 1. Derviş Zaim

“Sinemanın Bir Değer Üretmesi Lazım”

Kıbrıs'ın Limasol kentinde 22 Şubat 1964 yılında doğan Derviş Zaim, lise öğrenimini Magosa'da tamamladıktan sonra, 1982 yılında ailesiyle birlikte Türkiye'ye göç etmiştir. Derviş Zaim, kendisiyle tarafımdan 23.05.2015 tarihinde gerçekleştirilen görüşmede, Kıbrıs'ta yaşamasını kendisini nasıl etkilediğini şu sözlerle açıklamaktadır:

“Adada olmak, 18 yaşından sonra hayatını geçireceğin metropolden uzakta olmak, ana karadan uzakta olmak ve “adalılık ruhu” bir şekilde benim üzerimde etkide bulunmuştur. Akşit Göktürk “Ada” adlı kitabında “adada olmak dışarıda yaşananlara mesafe alarak bakmayı öngörür” der. Bu benim için de söz konusu olabilir mi önemli bir soru bu. Adanın getirdiği mesafe alabilme duygusu beni muhtemelen etkilemiştir. Bu başka şeylerle de bir araya geldi. Birçok kültürü, birçok yaşantıyı, farklı yaşantıyı sezme, görebilme, kültürlerin birbirine değdiği, teğet geçtiği, değmediği noktaları görebilme şansım oldu. Bu da benim daha sonra ortaya çıkacak olan ilgi alanlarımı belirlemiş olabilir.”

Derviş Zaim 1980 sonrasında Türkiye’ye geldiğinde, askerlerle iletişimi güçlü olan bir adadan geldiği için, belirli bir kültürel karmaşa da yaşamıştır. Çünkü Zaim’in 18 yaşına kadar hayatını sürdürdüğü adada askerin belirli alanlar dışında yaşama doğrudan müdahalesi söz konusu değildir. Ancak Türkiye’de askerin müdahalesi bizzat yaşamın merkezindedir. Boğaziçi Üniversitesi İktisadi ve İdari Bilimler Fakültesi İşletme Bölümü’nü kazanan Zaim, insanların birbirleriyle kendi dünya görüşlerini paylaşmaktan itinayla kaçındıkları bir ortamda üniversite eğitimini tamamlamıştır (Atam, 2010:225).

Derviş Zaim’in sinemaya olan ilgisi çocukluk yıllarında başlamış, ailesinin onu sürekli sinemaya götürmesiyle sinema salonlarında Türk filmlerini izleme fırsatını elde etmiştir. Ancak Zaim’in ciddi anlamda sinema alanında çalışma isteği ise, üniversite yıllarında Kurosawa’nın 1975 yapımı *Dersu Uzala* filmini seyrettikten ve aynı yıl Üstün Barışta’nın sinema dersini seçtikten sonra gelişmiştir. Üstün Barışta’nın, Zaim’i film setine davet etmesi, onun burada reklam filmlerinin çekim aşamalarını görmesine ve kamera, ışık gibi teknik konularda pratiklik kazanmasına yol açmıştır (Göl, Okur, Öperli, 2004: 38). Daha sonra üniversiteye bağlı Sinema Kulübü’nde faaliyet göstererek, burada bol bol film izleme ve sinema hakkında düşünme şansını elde etmiş, senaryo üzerinde çalışan takımın içinde yer almıştır. Zaim’in bu takımın içinde yer almasında onun edebiyata karşı olan özel ilgisi etkili olmuştur. Lise yıllarında edebiyatla uğraşmaya başlayan Zaim, bu uğraşının ciddi olarak sinemayla ilgilenmesine neden olduğunu söylemektedir. 1992 yılında Yunus Nadi Edebiyat Ödülü’nü kazandığı *Ares Harikalar Diyarında* adlı romanını üniversite yıllarında yazmıştır. Edebiyata ilgi

duymasının kendisini olumlu anlamda bilemediğini ve sinemasına katkı sağladığını şöyle açıklamaktadır:

“Roman veya hikâye yazıyor olmak, dramatisasyon, karakter, sahne oluşturulması gibi meseleler üzerinde düşünmeme faydalı olmuştur. Senaryo sanatıyla ilgili bazı şeylerin daha erken farkına varmamı sağlamıştır. Tersine de doğrudur: Sinema ile ilgilenmek edebiyatçı tarafımı da başka açıdan beslemiştir.” (Göl vd. 2004: 41)

Üniversite eğitimini tamamladıktan sonra kafasına sinema yapmayı yerleştiren Zaim, kendisini kültürel ve sanatsal anlamda yetiştirmeye çalışmıştır:

“Başta Üstün Barışta olmak üzere, aydın ve sanatçı olarak Cem Taylan, Hilmi Yavuz, İlhan Arakon, Süha Arın gibi insanlarla yakınlıklar kurdum. Her birinden bir şeyler öğrendim, genellikle saygılı ve ölçülü ilişkiler kuruyorduk. Aynı zamanda bu insanlar kendi alanlarındaki arşivlerini bana açıyorlardı. Kitap, kaset vs., tek amacım kendime sinema yapmaya hazırlamaktı, bir yandan yaşamımı idame ettirmeye çalışıyordum.” (Atam, 2010: 227)

Derviş Zaim, 1991’de *Kamerayı As* adlı deneysel video filmi ile sinema alanında ilk çalışmalarına başlamıştır. Zaim, daha sonra televizyon alanına girerek, 1993’de İstanbul Büyükşehir Belediyesi Radyo Televizyonu’nda *Hey Bugün Tatil* adlı gençlik programının yönetmenliğini yapmıştır. 1994 yılında ise İngiltere’de Warwick Üniversitesi’nde Kültürel Çalışmalar Bölümü’nden bir yıllık yüksek lisans bursu kazanmıştır. Zaim, Türkiye’ye döndükten sonra, kısa bir süre televizyon alanında çalışmaya devam etmiş ve 1995’de TRT’de *Haydi Tatile* adlı programın metin yazarlığını üstlenmiştir (Özgüç, 2003: 241).

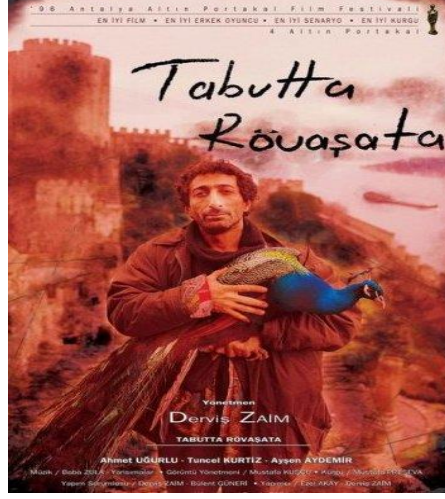
Aynı dönemlerde senaryosunu yazdığı *Muz Eğrisi* filmini çekebilmek için yapımcılara giden Zaim, senaryonun bütçe gerektirmesi sebebiyle olumsuz yanıt alınca bu çalışmadan vazgeçmek zorunda kalmıştır. Daha sonra *Tabutta Rövaşata* filminin hazırlık sürecine başlayarak ilk uzun metrajlı filmini çekmiştir. Zaim, Kuleli (2007:70) ile yaptığı bir röportajında, ilk filmi *Tabutta Rövaşata*’yı çekmesinde İngiltere’de

Warwick Üniversitesi'nde gittiği bir kursun etkili olduğunu söylemektedir. Amerika'da çok ünlü olan Dove Siemens'in, *Bir Film Nasıl Çekilir, Yapımı Nasıl Gerçekleştirilir?* konulu bir seminerine katılan Zaim, Siemens'in bütün indirgemeci tutumuna karşın kendisinde uzun metrajla cesaret edebilme durumunu yarattığını söylemektedir. Ayrıca, Tabutta Rövaşata'da, Siemens'in yaptığı gibi production board'lar hazırladığını ve bu hazırlığın prodüksiyon aşamasında çok işine yaradığını ifade etmektedir.

Filmlerinin senaryolarını edebiyatçı kişiliğinin etkisi ile uzun bir dönemde titiz bir çalışmayla yazan yönetmen, böylelikle ilk filmi kendi imkânlarıyla ve düşük bir bütçeyle çevresinden tanıdığı Dursun karakterinin hikâyesini senaryolaştırarak, 1996 yılında çekmiştir. İlk filmi Tabutta Rövaşata ile yurt içi ve yurt dışında pek çok ödül alan Zaim, bu filmde evi ve işi olmayan, sokaklarda yaşayan Mahsun'un hikâyesini anlatmaktadır. Tabutta Rövaşata'nın anlatım dilinin sadeliği yönetmenin sinema anlayışında önemli yer tutmaktadır. Derviş Zaim filmografisinin ikincisi politik bir film olma özelliğine sahip 2001 tarihli Filler ve Çimen'dir. Susurluk Kazası olayından esinlenen film, devlet- mafya ilişkisini gözler önüne sermekte ve arka planda ebru sanatına yer vermektedir. Derviş Zaim, Panicos Chrysanthou ile ortak çalışma gerçekleştirerek savaş sonrası Kıbrıs insanının hikâyelerinin anlatıldığı Paralel Yolculuklar (2002) isimli bir belgesel çekmiştir. Çamur (2003) filminde ise Ali, Ayşe, Temel ve Halil karakterlerinin Kıbrıs Savaşı'nda yaşadıklarını yan öykülerle besleyerek kumaca şeklinde sunmuştur. Zaim'in geleneksel el sanatlarını ele alarak gerçekleştirdiği üçlemenin ilk filmi 2007 yapımı Cenneti Beklerken'dir. Filmde, on yedinci yüzyılda Osmanlı İmparatorluğu'nda yaşayan bir minyatür ustası olan Eflatun'un hikâyesi anlatılmaktadır. Üçlemenin ikinci filmi, işlediği bir suç yüzünden azap çeken ve çektiği azaptan kurtulmaya çalışan bir adamın hikâyesinin anlatıldığı Nokta (2008) filmidir. Yönetmenin hazırladığı üçlemenin son halkası gölge oyunundan yararlanarak çektiği, Kıbrıs'ta yaşayan Türkler ve Rumlar arasındaki çatışmayı anlattığı Gölgeler ve Suretler (2011) dir. Devir (2012) filmi ile insan-doğa ilişkisini ele alarak yeni bir üçlemeye başlayan Zaim, kamerasını Anadolu insanının döngüsel yaşamına çevirmektedir. Yönetmen son filmi Balık (2014) da balıkçılık yaparak yaşamını sürdüren fakat daha fazla para kazanma uğruna yanlış avlanma yöntemleri uygulayarak gölü kirleten ve ailesine zarar veren bir adamın hikâyesini anlatmaktadır.

3.2. Derviş Zaim Filmleri

3.2.1. Tabutta Rövaşata (1996)



Resim 2. Tabutta Rövaşata Film Afişi

“Artık Hiçbir Şeye İzin Vermiyorlar”

Yönetmen: Derviş Zaim, **Senaryo:** Derviş Zaim, **Görüntü Yönetmeni:** Mustafa Kuşçu, **Kurgu:** Mustafa Presheva, **Oyuncular:** Ahmet Uğurlu, Tuncel Kurtiz, Ayşen Aydemir, Fuat Onan, Şerif Erol, Hasan Uzma, Nadi Güler, Barış Celiloğlu, **Sanat Yönetmeni:** Aslı Kurnaz, **Yapımcı:** Ezel Akay, Derviş Zaim, **Müzik:** Baba Zula, Yansımalar, **Süre:** 75 Dakika.

3.2.1.1. Tabutta Rövaşata Filminin Konusu

Rumelihisarı’nda yaşayan Mahsun’un kalacak yeri ve düzenli bir işi yoktur. Balıkçılık yaparak karnını doyuracak parayı kazanan Mahsun, gündüzleri Rumelihisarı’ndaki bir kahvede vaktini geçirmekte, geceleri ise ısınmak için çaldığı arabalar ile gezmektedir. Fakat çaldığı arabaları her sabah yerine geri bırakmaktadır. Bu sebeple birçok kez hapis yatan Mahsun’u polisin uyarması karşısında Reis, Mahsun için kalacak yer ve bir iş bulur. Gündüzleri vaktini geçirdiği kahvede çalışmaya başlayan Mahsun’a, kahvede kalması için de küçük bir oda verilir. Fakat Mahsun’un hayatı kahveye gelen eroinman bir kıza âşık olmasıyla tekrar alt üst olur.

3.2.1.2. Tabutta Rövaşata Filminin Geniş Özeti

Film, İstanbul Boğazı'nda Rumelihisarı yakınlarında küçük bir teknede ağ toplayan balıkçıların görüntüsüyle açılır. Daha sonra uyuşturucu kullanan bir kız görünür. Mahsun ve arkadaşı Sarı, balık ağındaki balıkları toplamakta ve bunun karşılığında Reis'ten içki parası almaktadır. Mahsun ve onun gibi evsiz olan arkadaşı Sarı, gündüzleri vakit geçirdikleri kahvenin kapanmasıyla teknede ya da kayıkhanede geceyi geçirmektedir. Günün bitiminde kahveden ayrılmak zorunda kalan Mahsun, geceyi bir inşaatta geçirir. Gecenin soğuğuyla mücadele eden Mahsun'u, iki polis hırpalayarak uyandırır. Çalınan arabanın nerede olduğunu soran polisler, Mahsun'u dinlemeden dayak atmaya başlarlar. Polislerin "sen çalmadıysan kim çaldı" sözleri Mahsun'un daha önce araba hırsızlığı yaptığını izleyiciye aktarır. Mahsun kameraya bakarak arabayı kendisinin çalmadığını tüm gün kahvede olduğunu söylese de polisler ona inanmaz. Mahsun'u yanlarına alarak kahveciye giden polisler, kahveciden Mahsun'un tüm gün kahvede olduğunu öğrenirler. Mahsun teknede uyurken soğuğa dayanamayıp araba çalar. Kayıkhaneye arkadaşı Sarı'nın yanına gider. Havanın çok soğuk olduğunu ve araba çaldığını söylese de arkadaşı Sarı gelmek istemez. Gece boyunca arabayla gezen Mahsun bir köpeğe çarpar. Bu duruma üzüldüğü için köpeği bir veterinerine bırakır. Sabaha kadar arabayla dolaştıktan sonra arabayı çok dikkatli bir şekilde temizleyip aldığı yere geri bırakır.

Filmin ilk sahnelerinde uyuşturucu kullanırken görülen kız, kahvede oturmaktadır. Mahsun ise hissettirmeden âşık olduğu kıızı izlemektedir. Balıkçı arkadaşlarından birinin Sarı'nın gelmediğini söylemesi Mahsun'u meraklandırır. Telaşla arkadaşını aramaya başlar. Arkadaşını en son gördüğü yere gittiğinde Sarı'nın öldüğünü görür. Mahsun'un üzüntülü bakışlarının ardından kimsesiz olan Sarı'nın çok az kişinin katıldığı cenazesi görüntüye gelir. Reis ve arkadaşları, Sarı'yı gömdükten sonra imam dua ederken mezarın başında içki içmekte ve mezarı içkiyle sulamaktadır. Mahsun ise polislerden korktuğu için saklanmaktadır. Züftü, Mahsun'un yanına giderek onu sahile çağırır. Reis ve arkadaşları Sarı ile olan anılarını anlatırken, Mahsun araba çaldığı için polisler tarafından yakalanır ve işkenceye uğrar.

Komiser, karakola çağrılan Reis'e: "Ben dayak atmaktan sıkıldım, o yemekten sıkılmadı. Ben hapse tıkmaktan sıkıldım, o hapis yatmaktan sıkılmadı. Gardiyanlar sıkıldı, hâkimler sıkıldı, savcılar sıkıldı, memurlar sıkıldı, psikologlar sıkıldı, memleket

sıkıldı bu hayta sıkılmadı” diyerek söylenmektedir. Ambulans ve itfaiye arabası çaldığını söyleyen komiser Mahsun’u ortadan kaldırılması gereken bir pislik olarak görmektedir. Reis, komiserin teknesinde uyuşturucu araması yapabileceğine dair tehdidi üzerine baskıyla Mahsun’a yardım etmeyi kabul eder.

Karakoldan çıktıktan sonra Mahsun’la konuşur. Ona kahvedeki borcunu ödeyeceğini ve artık kahvede çalışacağını söyler. Aynı zamanda Mahsun, Reis’le birlikte balığa da çıkar. Filmin ilk sahnesinde balıkları ağdan arkadaşı Sarı ile toplayan Mahsun, artık tek başına bu işi yapmaktadır. Ancak Mahsun araba çalmaya devam eder. Filmde, hızlı kurgu ile onun araba çalması, geceleri çaldığı arabayla gezmesi, sabah olduğunda arabayı temiz bir şekilde bırakması ve bunun sonucunda polisler tarafından şiddete maruz kalması gösterilir.

Mahsun geceyi geçirdiği karakoldan çıkar. Bu sırada Rumelihisarı’nda televizyoncular haber yapmaktadır. Muhabir, Osmanlı Padişahı Fatih Sultan Mehmet’in kaleyi inşa ettirdikten sonra kalenin içini İran’dan getirttiği tavus kuşları ile doldurduğundan bahseder. Çünkü o dönemin Osmanlısı için tavus kuşu bolluğu, bereketi, çoğalmayı ve kötülöklere karşı iyiliği simgelemektedir. Rumelihisarı Fatih’in ölümünden yüzyıllar sonra tavus kuşlarına ev sahipliği yapmaktadır. İran Cumhurbaşkanı’nın, Süleyman Demirel’e hediye ettiği tavus kuşları Mahsun’un ilgisini çeker. Fakat Mahsun Hisar’a girmek istese de içeri alınmaz. Gece olduğunda Mahsun bu sefer bir belediye otobüsünü çalar. Gece arabayla gezdiği sırada onun yüzünde bir mutluluk görünse de rüyasında polisler tarafından dövüldüğünü görmesi onun çaresizliğini gözler önüne serer.

Reis’in kahveci ile konuşması üzerine Mahsun’un hayatı biraz da olsa düzene girer. Gündüzleri kahvenin tuvaletinde çalışır, karnını doyurur ve geceleri dışarıda yatmak yerine bir yatakta uyur. Fakat Mahsun yine de kendisine yasaklanan şeyleri yapmaya devam eder. Bu seferde Rumelihisarı’na gizliden girerek tavus kuşlarını sever. Mahsun’un her gün kahveye gelerek orada vaktini geçiren ve kahvenin tuvaletinde uyuşturucu kullanan kıza karşı ilgisi artar. Mahsun, kıza kaldığı yeri gösterir ve odanın anahtarını vererek istediği zaman gelebileceğini söyler. Fakat kız uyuşturucu parası bulmak için birlikte olduğu erkekleri odaya getirir. Mahsun çok geçmeden durumu anlar ve çok sinirlenir. İçki içen Mahsun araba çalar ve Hisar’a giderek tavus kuşlarından birini yanına alır. İşler yolunda gitmez. Mahsun’un çaldığı araba bozulur. Bu yüzden

tavus kuşunu da yanına alıp İstanbul sokaklarında dolaşır, belediye otobüsüne biner. Ne yapacağını bilmeden tavus kuşuyla birlikte kahveye geri döner.

Mahsun'un platonik aşk duyduğu uyuşturucu bağımlısı kız uyuşturucu krizine girip Mahsun'dan yardım ister. Kızı ilk başta kovalasa da dayanamayıp kıza yardım eder. Âşık olduğu kız için araba çalar ve onu Taksim'de bir eve götürür. Fakat kız evden çıktığında yarı baygın haldedir. Kızı bir banka oturtan Mahsun kahveye döndüğünde polisleri görür. Bu sebeple Reis'in teknesine kızı bindirerek denize açılır. Dümeni bırakarak âşık olduğu kıza sarılır. Tekne bir kayaya çarparak parçalara ayrılır. İkisi de kurtulsa da Mahsun Reis'ten dayak yer ve işten atılır. Aç olan Mahsun gizlice Hisar'a girip tavus kuşu yakalar. Tavus kuşunu öldürdükten sonra pişiremeden yakalanır. Filmin son sahnesinde kahvede oturanlar televizyondan bir haber duyar. "Bir haberimiz de İstanbul'dan... Bu yıl Rumelihisarı'na Cumhurbaşkanı Süleyman Demirel tarafından hediye edilen tavus kuşlarından birini boğazlayıp yemeye çalışan Mahsun Süpertitiz kale bekçilerince yakalandı. Titiz emniyette verdiği ifadede, "İşsizim, cebimde beş kuruşum kalmadı, çok açtım, tavus kuşlarını görünce dayanamadım, yakalanmasaydım pişirip yiyecektim," dedi. Mahsun Süpertitiz'in daha önce de birçok otomobil çalma olayının faili olarak arandığı, ancak her defasında yakasını polisin elinden kurtardığı bildirildi. Mahsun Süpertitiz'in son marifetlerinden biri de bir teknenin gasp edilmesi ve batırılması."

3.2.1.3. Tabutta Rövaşata Filminin Genel Değerlendirmesi

Derviş Zaim'in ilk filmi Tabutta Rövaşata yönetmenin kendi imkânlarıyla ve düşük bir bütçeyle çekilmiştir. Türk Sinemasına o dönem ses getiren yalın bir sinema anlayışı ile çekilen film yurt içi ve yurt dışındaki festivallerden birçok ödül almıştır. Filmin ses getirmesinde aldığı önemli ödüllerin payı vardır. Hatta Tabutta Rövaşata, yurt dışındaki festivallerden ödül alınca Türkiye'de yeniden gösterime girmiştir. Antalya Film Festivali'nde, En İyi Film ödülü dâhil toplam dört ödül alınca çok sayıda eleştiri alan Zaim, yurt dışında filmi beğenilince Türk sinemasında konuşulmaya başlanan bir yönetmen haline gelmiştir. Gerçek yaşamdan esinlenerek yazılan senaryosuna Zaim, nasıl karar verdiğini Kuleli ile (2007: 71) yaptığı bir röportajında, o dönemlerde, senaryolarını geleneksel Türk sinema üretim modelleri ile çekemeyeceğini anladığını, bu sebeple kendi imkânlarıyla, üretimin altından kalkabileceği, yapımı

kolay, düşük profilli bir senaryo yazma yoluna girdiğini söylemektedir. Rumelihisarı'nda yaşayan Dursun'un hikâyesini temel alarak bir senaryo yazmasını bu duruma bağlayan Zaim, Rumelihisarı'ndaki insanlara da filmde rol vererek, kendi imkânlarıyla kotarabileceği, enerji dolu bir filmin ortaya çıkabileceğini ve bu düşünceyle böyle bir filme kalkıştığını anlatmaktadır.

Zaim, bir başka röportajında Tabutta Rövaşata'nın bu özelliklerinden dolayı Türk Sinemasında “gerilla tarzında” çekilmiş ilk film olabileceğinden bahsetmektedir (Göl vd. 2004: 46). Zahit Atam, *Uzun Bir Yolculuğun Hikâyesi; Ayrık Bir Yönetmenin İzinde* yazısında Tabutta Rövaşata'nın gizli gizli Yeni Türkiye Sinemasının manifestosu haline geldiğini söylemektedir. Tabutta Rövaşata sokağa, itiraza, muhalefete, hayatın yeniliklerine, sokağın diline, yitirilmiş aşklara, statüko-karşıtlığına, mizaha ve hakikate dayanmaya çalışan ve her türlü sahtekarca ve aşırı hipotetik filmlere ve söyleme karşı içtenliği, yalınlığı ve gerçekçiliği seyirciye sunmaktadır (Atam, 2010: 59-65).

Zaim'in senaryosunu yazdığı ve Ahmet Uğurlu'nun canlandığı Mahsun karakteri, tıpkı Dursun'un yaşantısı gibi kalacak yeri olmayan, geceleri inşaatlarda ve kayıkhanede uyuyan, bu sebeple ısınmak için araba çalan, toplum tarafından dışlanmış 'öteki' olarak görülen bir figürdür. Yönetmen, toplum tarafından dışlanan ve 'ötekileştirilen' karakterin hayatını, hem toplumsal yaşamı sorgulayarak hem de seyircisine bu durumu sorgulatarak ele almaktadır. Mahsun'un yaşantısı, toplumda var olan yoksulluğun ve evsizliğin bir göstergesidir. Onun isteği, arkadaşı Sarı gibi soğuktan ölmek ve en temel hakkı olan barınma ve yeme ihtiyacını sorunsuz karşılamaktır. Nitekim filmin bir sahnesinde milli takımın maç kazanması ve kahvedekilerin buna sevinmesi gösterilir. Ancak Mahsun bu durumla hiç ilgilenmeyip sıcak çorbasını içmeye devam etmektedir. Gece olduğunda da dışarıdan gelen zafer seslerini umursamayarak uzun zaman sonra bulduğu sıcak yatakta uyumayı tercih etmektedir.

Tabutta Rövaşata'da, Mahsun, ona dayatılan kuralları çiğneyerek, sisteme karşı gelerek, film boyunca sürdürdüğü sessizliğini çığlığa dönüştürmektedir. Her defasında polisler tarafından dövülse de araba çalmaktan vazgeçmez. “Mahsun'un tek derdi geceyi sıcak bir mekânda geçirmektir. Ancak burada araba sadece Mahsun'un ısınmasına değil, bulunduğu ortamdan uzaklaşmasına da yardım etmektedir. Araba sayesinde yoksulluk ve yoksunluğundan da kaçma imkânı bulmaktadır. Bu anlamda

araba Mahsun için özgürlük kadar düş-işlemi ve arzu anlamına da gelmektedir” (Civan, 2011: 13). Araba, Mahsun’a yalnızca başını sokabileceği geçici bir çatı değil, aynı zaman da geçici bir iktidar ve kimlik alanı da sağlamaktadır. Dışarıda herkes tarafından hor görülen Mahsun, arabadayken bir bireydir (Suner, 2006: 233).

Tabutta Rövaşata’da, toplumun dış çeperinde yaşayan diğer karakter, Mahsun’un platonik aşk duyduğu uyuşturucu bağımlısı kızdır. Film bu karakterle ilgili seyirciye çok fazla bilgi vermese de onun tüm gün kahvede amaçsız şekilde oturması, uyuşturucu bulabilmek için erkeklerle birlikte olması, karakterin toplumun uzağında bir hayatının olduğunu gösterir. Hayata tutunmak isteyen Mahsun’un kıza duyduğu aşk, saflığının ve temizliğinin göstergesidir. O âşık olduğu kızın florunu yıkar, kokusunu içine çeker ve en önemlisi kalacak yeri olmayan kıza kaldığı odanın anahtarını verir. Yaşamını uyuşturucuya adanmış olan kız ise Mahsun’un farkında değildir. Kalması için ona verilen odada erkeklerle birlikte olmaktan hiç tereddüt etmez. Hayatı bir nebze de olsa düzene giren Mahsun, âşık olduğu kızın erkeklerle birlikte olmasını kaldıramaz. Çünkü çok zor şartlarda yaşasa da onun dünyasında kötülük yoktur. Yakalanma korkusuna karşın çarptığı köpeği veterinerine götürecektir kadar yüreklidir Mahsun. Çaldığı arabalarda ilk işi kaloriferi açarak ellerini ısıtmaktır. Arabalara asla zarar vermez aksine arabaları çok titiz bir şekilde temizleyerek yerlerine bırakır. Soyadının ‘Süpertitiz’ olmasının hakkını verir.

Derviş Zaim, Tabutta Rövaşata’nın, Basın Bülteni’nde Mahsun’u ve filmin amacını şu sözlerle anlatmaktadır:

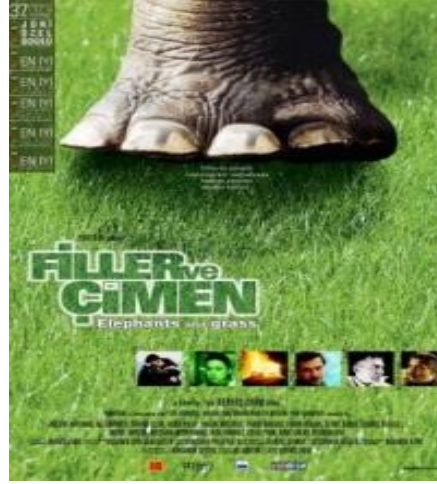
“Mahsun falakadan şişmiş ayaklarıyla yeraltından çıkıp yeryüzü dünyasına karışır her sabah. Otomobil çalmaz Mahsun sizin yaşamınızdan bir gecelik rahatlıklar çalar. Otomobilinizin sıcak koltuğunu çalar, geceleri dolaştığınız şehrin aydınlığını çalar. Bir kadın sever Mahsun. Bir şilep geçer kadının gözlerinden. Eroin dolaşır damarlarında. Kadının saçları dolaşır Mahsun’un aklına. Film insana dair imkânlar ve imkânsızlıkların gergin birliğini vurgulamayı kendisine amaç edinmiştir. Çünkü insan, en elverişsiz koşullarda dahi hayatın dengesini kurabilme ama aynı zamanda kurduğu her dengeyi reddedebilme, kendisi için rasyonel ve uygun olanı kabul etmeme yetisi ile donatılmıştır.” (<http://www.derviszaim.com/1996-tabutta-rovasata-75/>)

Film yalın, düz anlatımı ile aşırıya kaçmadan bir kaybedenin öyküsünü anlatmaktadır. Bu kaybeden, isyanını kaybedişini haykırmamakta, kendi içinde yaşamaktadır (Pösteki, 2005: 30). Araba çalmadığı günlerde bile polisler tarafından dövülen Mahsun, kendisine yapılan kötülöklere karşı ismi gibi sessiz ve sakindir. Çünkü o kapitalist düzen içerisinde ısınmak için dahi olsa araba çalarak büyük bir suç işlemiştir. Filmde, Mahsun'un hayata bu kadar sessiz kalışı zaman zaman seyirciyi rahatsız etmektedir. Seyirci, ondan eline aldığı taşı kahveye fırlatmasını ister. Zaim, ele aldığı konu da hayata karşı yabancılaşmış birini anlatsa da seyirciyle karakteri özdeşleştirmektedir.

Tabutta Rövaşata'da, Mahsun'un çiğnediğı tek yasak araba hırsızlığı değildir. Dönemin İran Cumhurbaşkanı tarafından Süleyman Demirel'e hediye edilen tavus kuşlarını görmek için Hisar'a izinsiz girmektedir. Japon turistler kaleyi istedikleri gibi ziyaret ederken, Türk olan Mahsun'un kaleye girmesine izin verilmez. Ancak, Mahsun gizliden kaleye girip tavus kuşlarıyla arasında özel bir bağ kurar. Tavus kuşlarıyla adeta yalnızlığını paylaşır.

Tabutta Rövaşata'nın öyküsel kurgusunda özellikle işkence ve Mahsun'un travmalarıyla ilgili geri dönüşlere sık başvurulmaktadır. Anlatımın bu sıçramalı yapısı, dün ile bugün arasında gidip gelmektedir. Bu, dün ve bugün arasındaki gidiş gelişler ve anlık sıçramaların Hisar gibi tarihin kendini her fırsatta hatırlattığı bir mekânda gerçekleşmesi geçmişle bugün arasında sıkışmışlığın göstergesi olabilmektedir (Kirel, 2010: 106).

3.2.2. Filler ve Çimen (2001)



Resim 3. Filler ve Çimen Film Afişi

“Filler Oynaşırken Olan Çimenlere Olur”

Yönetmen: Derviş Zaim, **Senaryo:** Derviş Zaim, **Görüntü Yönetmeni:** Ertunç Şenkay, **Kurgu:** Mustafa Presheva, **Oyuncular:** Bülent Kayabaş, Ali Sürmeli, Sanem Çelik, Uğur Polat, Haluk Bilginer, Taner Barlas, Taner Birsal, Arif Akkaya, Erdiñç Olgaçlı, Nadi Güler, Rıza Sönmez, Emin Gürsoy, Berke Üzrek, Mesut Akusta, **Sanat Yönetmeni:** Mustafa Ziya Ülkenciler, **Yapımcı:** Bahadır Atay, Ali Akdeniz, Derviş Zaim, **Müzik:** Serdar Ateşer, **Süre:** 113 Dakika.

3.2.2.1. Filler ve Çimen Filminin Konusu

Havva, başarılı bir maratoncudur. Tek hayali, Avrasya Maratonu’nu kazanıp hasta olan erkek kardeşini tedavi ettirmektir. Maratona hazırlanırken bir yandan ebru atölyesinde ve silgi fabrikasında çalışan Havva’ya bir otel yemek yardımı yapmaktadır. Otelin sahibi Ali Kansız’ın başı oteli satın almak isteyen mafya ile derttedir. Devlet Bakanı Aziz Bebek, mafya ile çalışmakta ve bu karakterlerin hikâyeleri filmde Havva’ya da içine alacak şekilde birleşmektedir.

3.2.2.2. Filler ve Çimen Filminin Geniş Özeti

Film, siyah fon rengi üzerinde ve Ankara'daki geçit törenini veren televizyonun sesiyle, "Filler oynasırken olan çimenlere olur" deyişiyle başlar. Milli Bayram kutlamaları nedeniyle geçit törenini canlı olarak aktaran televizyonda, filmin ana karakterlerinden olan Devlet Bakanı Aziz Bebek vardır. Geçit töreninden bakanın yatak odasına geçiş yapılır. Aziz Bebek'in yatak odası görüntüleri gizlice fotoğraflanmış ve videoya alınarak kendisine şantaj yapılmıştır. Bakan bu durum karşısında, kendi adamı Camoka'ya adamın resmini vererek adamı öldürtür. Öldürdüğü adamın bagajına uyuşturucu koyan Camoka, bir televizyonu arayarak öldürülen adamın milli istihbarat için çalıştığını ve teröristlerle uyuşturucu kaçakçılığı yaptığını fakat bu işi tek başına yapmadığını, öldürülen adamın Egemen Terzi'nin adamı olduğu ihbarında bulunur. Camoka, her yerde aranan bir suçludur. Fakat Aziz Bebek, Camoka'yı kendisi için kurulacak olan gizli ve resmi birliğin adamı yapmıştır.

Aziz Bebek ile Camoka'nın marinada bir yatta görüştikleri yerden Havva koşarak geçip evine gider. Havva'nın kardeşi İldem, Güneydoğu'da askerlik yaptığı sırada mayına basarak sakat kalmıştır. Eve gelen doktor tarafından muayene edilir. Televizyonda ise Egemen Terzi'nin devlet karşıtı ayrılıkçı güçler ile olan fotoğrafları yer almaktadır. Havva, bir otele giderek yemek alır. Aşçı ile olan samimiyetinden Havva'nın otelden sürekli yemek aldığı anlaşılmaktadır. İşe ihtiyacı olduğunu söylediği Aşçı kadından silgi fabrikasının işçi aradığını öğrenir.

Havva otelden çıkarken oteli satın almak isteyen Sabit, otel sahibi Ali Kansız ile görüşmek için otele girer. Otelin parasında anlaşamayan Sabit ve Ali, dostane bir şekilde ayrılıyor gibi görünse de Sabit oteli almak için elinden geleni yapacaktır. Televizyondan uyuşturucu haberi izleyen İldem'den, uyuşturucu işi yapan ve uyuşturucusunu çalmaya kalkışan bir kurye kadını öldürten Sabit'e geçilir. Sabit, Aziz Bebek'e uyuşturucu işinden kazandığı paradan pay vermektedir. Otel satın almada anlaşamadığı için otel sahibi Ali Kansız'ı öldürtmeyi düşünmektedir. Sabit'in adamı bakana iletmesi için Camoka'ya para getirdiğinde Havva orada koşmaktadır. Sabit'in adamı Ali'yi öldürtmek için Havva'nın evinin yakınlarında bulunan evsiz ve işsiz iki adama planı anlatır. Ali Kansız öldürüldükten sonra, bu iki adam polise giderek işlemedikleri suçu üstlenecektir.

Havva ebru atölyesinde çalışmaktadır. Atölyede çalışan ebru hocası öğrencilerine ebrunun çok soğukta ve çok sıcakta yapılmayacağını, dışarıda yapıldığı zaman toz, toprak ve rüzgârın ebrunun yüzeyine zarar vereceğinden bahseder. Bu konuşmanın ardından Havva, ebruyu dışarıda yağmur yağarken bahçede yapar. Akşam otele yemek almak için giden Havva'nın otel sahibi Ali Kansız'ın oğlu Devrim'e karşı bir ilgisinin olduğu görülür. Havva otelden çıktıktan sonra Ali Kansız, Sabit'in adamı tarafından vurulur. Havva bu cinayete tanık olur ve koşarak oradan uzaklaşır. Fakat dayanamayıp polisi arayan Havva, Ali'yi vuranların üç kişi olduğunu ve taksibile oradan uzaklaştıklarını söyler. Havva antrenmanlarına devam etmektedir. Koştuğu sırada kırmızı renkli boyanın ayakkabısına bulaşması onun cinayete tanık olduğunu ve olayların bir şekilde içine dâhil olduğunu göstermektedir. Eve geldiğinde kardeşi televizyonda gazilerin hikâyesini anlatan bir televizyon programı izlemektedir. Havva, antenle oynayarak kardeşinin bu programı izlemesini engeller.

Kardeşini hastaneye götüren Havva, kardeşinin tedavisi için yüklü miktarda paraya ihtiyaç olduğunu öğrenir. Havva otelden çıkarken Sabit, Devrim'e başsağlığı dilemek ve otel ile kumarhane için yaptığı teklifin hala geçerli olduğunu söylemek için otele girmektedir. Devrim'in tavrı ise olumsuzdur. Devrim babasını vuran Sabit'ten intikam almak istemektedir. Fakat gönül ilişkisi yaşadığı babasının yardımcısı ona engel olur. Sabit'in tuttuğu iki adam İlyas ve Hızır polise teslim olmuştur. Komiser Mustafa teslim olanların birbirini tutmayan ifadelerinden cinayette başka oyunlar döndüğünü anlar. Komiser, tutuklanan suçlulardan Hızır'ı, aranan suçlu Camoka'ya benzetir. Bu yüzden gönüllü olarak Egemen Terzi'ye giderek bu durumdan bahseder ve kendisiyle çalışmak istediğini söyler. Egemen Terzi karakola giderek Hızır'ı kontrol eder arkadaşı İlyas'ı ise öldürtür.

Camoka, uyuşturucu taşıyabilmek için Ruslardan uçak satın alır. Sabit'in adamı ise Camoka'ya giderek Devrim Kansız'ı korkutmasını ister. Camoka, çıkarları doğrultusunda hareket etmektedir. Bu yüzden oteli Sabit'in adamlarına karşı koruyabileceğini söyler. Havva silgi fabrikasında işe başlar. Fakat kardeşi İldem bu işten memnun değildir. Havva kardeşinin tedavisi için Spor ve Bölge Müdürü'nden yardım ister. Müdür seçim zamanı olduğundan Devlet Bakanı Aziz Bebek'in ona yardım edebileceğini ve medyanın da kendilerini desteklemesiyle Bakan Bebek'in hayır diyemeyeceğini söyleyerek kendisinden randevu alır.

Devrim ve adamı mafyaya karşı oteli korumak için bölücü bir örgütle anlaşır. Bakan Aziz Bebek seçim öncesi toplu sünnet törenine katılır. Havva da törenin olduğu yere Aziz Bebek'le görüşmeye gider. Törenin olduğu yere Sabit adamlarıyla birlikte gelirken Havva Bakan Bebek ile görüşmek için beklemektedir. Bakan, Sabit'ten para alamadığı için sinirlidir. Sabit ise bu durumu inkâr etmekte, parayı Camoka'ya bıraktığını söylemektedir. Camoka ile Sabit'i yüzleştirme planı yapan bakandan şüphelenen Sabit, Egemen Terzi ile görüşmek ister. Egemen Terzi, Sabit ile görüşmeye gider. Sabit kendisinin korunacağı takdirde hangi bakanın kimlerden haraç aldığını ve karşılığında ise neler yaptığını söyleyeceğinden bahseder.

Havva tüm gün Bakan Bebek'i beklemesine rağmen kendisi ile görüşmeden geri döner. Otele girerken bölücü örgüt otelden eylem yapmak üzere dışarı çıkar. Örgütün eylem yaptığını öğrenen Devrim ise örgütün başı olan Baran'a giderek onu döver. Fakat Baran'ın adamları tarafından dövülür. Havva otele geldiğinde yaralı halde olan Devrim'i görür ve onu evine götürür. Komiser Mustafa, Devrim'in ortağını sorgular. Her yerde Devrim'i aramaktadır. Devrim ise yurt dışına kaçmak için evden pasaportunu alması gerektiğini söyler. Havva, Devrim'e yardım eder. Pasaportu almak için eve girdiğinde dolabın içinde Devrim ve ortağının samimi pozlarının olduğu resimleri görür. Bu sırada polisler baskın düzenler ve Havva hapse atılır.

Sabit hamamda Camoka ve adamları tarafından öldürülür. Sabit'in Bakan Aziz Bebek tarafından öldürüldüğü iddiaları, Egemen Terzi tarafından basına yansıtılır. Sabit'in Aziz Bebek'in kendisini ölümle tehdit ettiğine dair video basına sızdırılır. Aziz Bebek bu iddiaları reddeder. Egemen Terzi, Camoka ve adamlarını yakalar. Camoka'ya kendi adına çalışması halinde öldürmeyeceğini söyler. Camoka yerine, benzeri Hızır öldürülür. Basına Camoka'nın öldürüldüğü haberi yansır. Egemen Terzi, Camoka'nın ölmediğini bilen Komiser Mustafa için ölüm emri verir. Havva, hapisten çıkıp eve geldiğinde evini dağıtılmış halde bulur. Televizyonda Aziz Bebek'in ölüm haberi verilir. Sabah olduğunda Havva çocuklara silgi dağıtır. Televizyonda Avrasya Maratonu'nun başladığı haberi vardır. Havva yarışa katılmamıştır. Kardeşi İldem'in mezarına giden Havva daha sonra dışarıda kar yağarken ebru atölyesinin bahçesinde ebru yaparken görülür.

3.2.2.3. Filler ve Çimen Filminin Genel Değerlendirmesi

“Tabutta Rövaşata’dan sonra konusunu Kıbrıs’tan alan bir başka proje, Via Beyrut, söz konusuydu. Onu çekmek istiyordum. Bunun için çeşitli finansal kaynak arayışlarına girdim, fakat finans faktörünün yanı sıra başka faktörler de işin içine girdi ve o proje olmadı. Yaklaşık iki sene sonra bu projenin gerçekleşmeyeceğini anladım. Dolayısıyla başka bir senaryonun yazılmasının daha gerçekçi olacağını düşünmeye başladım. Filler ve Çimen’in yazılma süreci böyle başladı. Gerek konu, gerek anlatım biçimi, gerekse içerik bakımından kendimi her defasında farklı biçimlerde sınamanın bir zenginlik olacağına inanıyordum. Bu anlamda Tabutta Rövaşata’dan farklı bir film yapmaya çalıştığımı söyleyebilirim.” (Göl vd. 2004: 52-53)

Filler ve Çimen Susurluk Kazası olayından esinlenerek çekilmiş politik bir film olma özelliğine sahiptir. Ancak, Zaim filmlerinde tek bir konudan esinlenmediği gibi bu filmde de çıkış noktası sadece Susurluk Kazası olmamıştır. Hakkında çok fazla konuşulan ve yazılan böylesi bir olayı tercih etmesi yönetmeni ciddi anlamda zorlamış ve kendi amacının bir kaos yaratmak olduğunun farkına vararak filmini böyle bir model üzerinde şekillendirmeyi uygun görmüştür. Derviş Zaim, bu isteğini gerçekleştirirken, içeriği anlamında risk taşıyan filmin finansal kaynağını bulmada çeşitli sıkıntılar yaşamıştır. Fakat bir cesaret örneği olan Tabutta Rövaşata’nın festivallerden kazandığı bütçesiyle ve kendi çabaları sonucunda bulduğu desteklerle filmi çekmeyi başarmıştır.

Filmde, beş ayrı karakterin bir noktada birleşen ve Havva’nın olaylara rastlantılar sonucunda dâhil olduğu hikâyesi anlatılmaktadır. Tek hayali Avrasya Maratonu’nu kazanıp kardeşini tedavi ettirmek olan Havva Adem, mafya ilişkilerini kullanan ve medya aracılığıyla halkı kandıran Devlet Bakanı Aziz Bebek, Milli İstihbarat için çalışan Egemen Terzi, uyuşturucu kaçakçılığı yapan ve devletin adamı olan Camoka, ZX otelinin sahibi Ali-Devrim Kansız, birbiriyle iç içe geçmiş çıkar ilişkisine dayanan hikâyenin kahramanlarıdır. Havva karakteri filmin anlatı yapısı içinde önemlidir. Çünkü filmde Havva hikâyeleri birleştiren bir geçiş unsurudur. Filmde birbirine gönderme yapan ve bu göndermelerle ortaya farklı sorular ve sorunlar atılmasında etkili olan karakter de yine Havva’dır. Mafya-devlet ilişkisini, uyuşturucu

ticaretini ve medyanın güçlü olanın yanında olma özelliğini sorgulayan film, para uğruna yapılan kirli işleri ve bozulan insan ilişkilerini ele almaktadır.

Filmin öyküsü içerisindeki anlattığı sisteme uygun düşen “kaos”, fillerin tepişmesi sırasında altta kalan çimenlere ne olduğunu göstermektedir. Filmdeki “filler”; bakan, mafya babaları, kumarhane kralları, tetikçiler ve istihbarat teşkilatıdır. “Çimen”ler ise; Havva, kardeşi, istihbarat teşkilatına girmeye çalışan, bu nedenle Hızır’ın benzerliğini onlara bildiren polis komiseri, sahte katiller Hızır ve İlyas’tır. Fillerin tepişmesi bu kişilere şans getirmemiştir. Havva filmin sonunda hem kardeşini hem de umudunu kaybeder. Güneydoğu’da mayına basarak sakat kalan kardeşi suçsuz yere ölür. İlyas ise her şeyi bildiği için ortadan kaldırılır. Bütün bu kaos ortamından şanslı çıkan tek kişi ise uluslararası uyuşturucu ticareti yapmak için fırsat ele geçiren Camoka’dır (Pösteki, 2005: 38-39).

Derviş Zaim, Filler ve Çimen’de gerçekte var olanı kurgulayarak anlatma yolunu seçmiştir. Filmin sonunda yer alan “bu filmdeki olay ve kişiler tamamıyla kurmacadır” ifadesi, filmin gerçek ile olan bağı karşısındaki yasal sorumlulukları açısından bir tedbir olmasının yanı sıra bir ironiyi de içinde barındırmaktadır. Devlet Bakanı Aziz Bebek’in “bunlar senaryo, inanmayın uydurma şeyler, bütün bunlar ancak film senaryolarında olur!” şeklindeki basın açıklaması ve Güneydoğu’da gazi olan İldem’in teröristlere yardımdan dolayı tutuklanması ve cezaevinde ölmesi, Camoka’ya benzerliğinden dolayı öldürülen İlyas’ın polis sorgusunda üzerinde görülen “Baby On Board” yazılı tişörtü ironinin diğer boyutlarıdır. Yönetmen, film boyunca seyirciye aslında çeşitli semboller kullanarak, gerçek ve kurmacayı bir arada bütünleştirdiğini göstermek istemektedir. Derviş Zaim, Filler ve Çimen’in, Basın Bülteni’nde filmi ve filmin amacını şu sözlerle açıklamaktadır:

“Filler ve Çimen, içsel ve dışsal nedenlerle köşeye sıkışmış insanımızı farklı bakış açıları kullanarak ve alabildiğince mesafe alarak anlatma prensibi ile inşa edilmiş bir yapıt. Amacımızın, kaosun hüküm sürdüğü bir atmosferde değişik tuzaklara takılmış bir sürü insanı (olabildiğince) bütün boyutları ile ama özellikle iktidar ilişkileri çerçevesinde deşmek biçiminde dile getirebileceğine inanıyoruz. Filler ve Çimen; kaos, tesadüf gibi uçlarda dolaşan insan ruhunun tezahürlerini ortaya çıkarmaya çalışırken sosyal ve ekonomik değişimler nedeni ile ahlaki erozyona

uğramış bir toplumun geleceğine dair umutlu olmak gerektiğini belirtmektedir. Çünkü üzerinde daha önce hiçbir film üretilmemiş bir konuda (veya konularda) gerçekleştirilmiş böylesi bir filmin varlığı dahi mütevazı da olsa bir umudun kaynağına işaret etmektedir.” (<http://www.derviszaim.com/2001-filler-ve-cimen-113>)

Filler ve Çimen içinde barındırdığı rahatsız edici hikâyeleriyle seyirciye ayna tutmaktadır (Kıraç, 2008:102). Ancak filmin bu özelliğine rağmen, seyirci filmin içerisinde kaybolmamakta ve herhangi bir karakterle özdeşleşme yaşamamaktadır. Filmin, yönetmenin amacıyla doğru orantılı bir şekilde var olan birtakım nitelikleri, bu özdeşleşmeyi engelleyen bir durum ortaya koymaktadır. Bu niteliklerden en çarpıcı olanı filmin ana karakterinin Havva Adem olmasına karşın, pek çok karakterin filmin gelişim sürecine etkide bulunmasıdır.

Başarılı bir atlet olan Havva Adem’in iki isteği vardır; Avrasya Maratonu’nu kazanmak ve kardeşini tedavi ettirmek. Zor şartlar altında geçinmeye çalışan iki kardeşin birbirlerine olan desteği ve sevgisi filmdeki en saf ilişkidir. Diğer karakterler çıkara dayandırdıkları ilişkileriyle Havva ve İldem’in ilişkilerinin saflığından çok uzakta durmaktadır. Havva, toplum tarafından “ötekileştirilen” bir yapıda sunulup filmin sonunda kaderine yenik düşse de aslında filmde ki en güçlü karakter olarak temsil edilmektedir. Havva tozun dumana, gerçekliğin kâbuslara karıştığı bir ortamın içinde herhangi bir bireyin sıradanlığında hayatını kotarmaya, sorumlu olduklarına bakmaya çalışmaktadır (Süalp, 2010: 23). Bu yüzden filmin sonunda inatla yaşama karşı mücadelesini sürdürmeye devam etmektedir.

Derviş Zaim, Filler ve Çimen’de yaratmak istediği kaotik ortamı karakterlerin (özellikle Havva’nın) arada kalmışlığı ve çıkışsızlığı üzerinden geliştirmektedir. Bu anlamda filmde kullanılan Avrasya Maratonu’nu bir gönderme şeklinde okumak mümkündür. Avrupa ve Asya kıtası arasında düzenlenen bir koşunun varlığı, Havva’nın nereye ait olduğunu tam olarak bilememesiyle ve içsel dünyasında yaşadığı birtakım çıkmazlarla mücadeleye girmesiyle açıklanabilmektedir. Yönetmen, filmin içerisinde olan biten gerçeklere şahit olan Komiser Mustafa’nın yaşadığı pişmanlık ve korkuyu, depremden geriye kalan yıkık dökük lunapark görüntüleri ile yalnızlığını da kalabalık içinde sesini duyuramamasıyla vermektedir.

3.2.3. Çamur (2003)



Resim 4. Çamur Film Afişi

“Özgürlük Kaderi Yenebildiğimiz Ölçüde Vardır”

Yönetmen: Derviş Zaim, **Senaryo:** Derviş Zaim, **Görüntü Yönetmeni:** Feza Çaldıran, **Kurgu:** Francesca Calvelli, **Oyuncular:** Mustafa Uğurlu, Yelda Reynaud, Taner Birsell, Bülent Emin Yarar, Tomris İncel, Ümit Çırak, Yüksel Arıcı, Muhammed Cangören, Atilla Ulaş, Cengiz Deveci, Mete Şen,ERCÜMENT BALAKOĞLU, NADI GÜLER, ŞERAFETTİN KAYA, VELİ DOĞAN, SERHAN ERNEK, FUAT SÖZEN, **Sanat Yönetmeni:** Adnan Öngün, **Yapımcı:** Marco Müller, Derviş Zaim, **Müzik:** Michael Galasso, **Süre:** 98 Dakika.

3.2.3.1. Çamur Filminin Konusu

Ali, Kıbrıs'taki askerliğinin son dönemlerinde bir hastalığa yakalanır. Konuşamamaya başlar. Suni dölllenme ve tüp bebek uzmanı olan Ayşe kardeşi Ali'yi çeşitli doktorlara götürse de çare bulamaz. Askerliğini yaptığı bölgedeki çamurun boğazına iyi geldiğini fark eden Ali, çamur çıkarmak için sık sık kuyuya inmeye başlar. Kuyuda tarihi eser bir heykel bulan Ali, heykeli Ayşe ve niŐanlıŐı Halil'e teslim eder. Ancak Halil'in heykelle ilgili başka planları vardır. Halil'in heykeli satmak istemesi hem Ayşe'ye hem de Ali'ye zarar verir.

3.2.3.2. Çamur Filminin Geniş Özeti

Film bir komutanın “Askerler Kıbrıs’ta 30 yıl öncesini hatırlayın. Kıbrıs’ta bu adada can ve mal güvenliğiniz yoktu. Türk olarak Rumların tehdidi altında yaşıyordunuz. Katliamlar, ırza geçmeler, göçler, kayıplar vardı. Türk ordusu adaya çıktığında kurtarılacak Türk bulunamayacak deniyordu. Türk ordusu adaya çıktı. Sizler için güvenli bir ada yarattı. Şimdi Rumlar güneyde kendi bölgelerinde, Türkler kuzeyde kendi bölgelerinde huzur içinde yaşıyorlar. Hem de 30 yıldır. Kimsenin burnu kanamadan. Yalnız son zamanlarda aldığımız haberlere göre Rumlar tekrar silahlanmaya başlamış. Bu duruma karşı hazırlıklı olmalıyız” konuşması ile başlar. Üst açıyla nizami şekilde dizilmiş askerlerin görüntüsü verildikten sonra Ali bayılır. Askerler tarafından revire götürülür. Ali’nin, suni döllenme ve tüp bebek uzmanı olan kardeşi Ayşe aranır. Fakat Ayşe, ölen kızının yumurtaları ile hamile kalmaya çalışan bir kadının ameliyatındadır. Ali sürekli kaşınmakta ve konuşamamaktadır. Ayşe kardeşini doktora götürür. Doktor, Ali’nin güneşe çıkmamasını ve bağırmasını söyler. Hastanede karşılaştıkları arkadaşları olan Temel, akşam yemeğine onları lokantasına davet eder.

Misafirlerine tuzda ahtapot yapmak isteyen Temel, tuz almaya gittiği yerde köpeklerin kavga etmesinden hareket ile geçmişi hatırlar. Beyaz bir zeminin üzerinde kan görüntüleri belirir. Daha sonra ölmüş olan köpeğin görüntüsüne geçilir. Durumdan rahatsız olan Temel tuzu almadan hızla oradan uzaklaşır. Heykellerin bulunduğu denize dalan Temel bir ahtapot yakalar ve misafirleri için fırına verir. Akşam yemekten sonra Ayşe, Ali’nin heykelini görmek ister. Halil, heykelinin amacını “Birbirlerinden nefret edenler birbirlerine heykellerini gönderecek, Ali’nin heykeli sizin eski eve konacak, Rumlar da Ali’nin heykeline bakacaklar ve barış olacak. Bu saçma değil mi” sözleriyle anlatır. Fakat Temel’in amacı Rumlar ve Türklerin barış içinde yaşamasını sağlamaktır. Halil ise bu projenin başarılı olacağına inanmamaktadır. Temel ve Halil konuştukları sırada Ali tekrar bayılır.

Temel, Ali’nin heykelini Rum tarafına göndermek üzere arabaya yerleştirir. Daha sonra kamerasıyla kendisini kayda alır. 18 Ağustos 1974’de arkadaşları Halil ve Hüsnü ile intikam için pek çok Rum’u öldürdüklerini ve mezarlarının çamurların orada olduğunu itiraf eder. Ali kışlada tekrar bayılır. Revirdeki doktor kullandığı ilaçların yanlış olduğunu ve güneşe çıkmaması gerektiğini söyler. Bu yüzden Ali’ye artık gece

nöbeti yazılır. İnsanların girmesinin yasak olduğu çamurlu bölgede nöbete başlar. Nöbet tuttuğu sırada tellerin diğer tarafında insanlar şifalı olduğuna inandıkları çamuru vücutlarına sürmektedir. Nöbet sırasında suyu biten Ali, orada bulunan kuyuya matarasını sarkıtarak su almaya çalışır.

Ali kışlada dinlenmektedir. Bu sırada televizyondan Lefkoşa'nın Rum ve Türk taraflarını ikiye ayıran yeşil hatta Rum ve Türk mevzileri arasında ateş açıldığı ve bir Türk askerinin öldüğü haberi duyulur. Sabah olduğunda Ali nöbet yerine gider. Suyu bitince kuyuya inmeye karar verir. Kuyudan su içip nöbet yerine geri döner. İki asker nöbet değişikliği için Ali'nin yanına gelir. Askerlerden biri nöbet tuttıkları bölge hakkında bilgi verir. Asker çamurlu bölgenin Türk askerlerinin ölümüne neden olduğu için ordu tarafından cezalandırıldığını anlatır. Savaş sırasında toplardan birinin çamura saplanması sonucunda namlunun dönmemesiyle birçok asker hayatını kaybetmiştir. Askerin Ali'ye bu olayı anlatırken güneşin görüntüsü ile geceye geçiş yapılır. Nöbet tuttuğu yerdeki kuyuya inen Ali, buranın suyunu içerek vücuduna çamur sürmeye başlar. Çamur verdiği hamile kadın ona iyi geleceğini söylediği bir muska vererek onu çok derine gömmesine ister. Akşam olduğunda Ali televizyondan Rumlar ve Türkler arasındaki sınır ihlalinin ikinci kez yaşandığını ve bu sefer bir Rum askerinin öldüğünü öğrenir.

Ali kadının verdiği muskayı gömerken kuyuda başsız bir heykel bulur. Heykeli dışarı çıkartır ve otlarla üzerini kapatır. Halil ziyaretine gittiğinde Ali ona heykelden bahseder. Nöbet tuttuğu yerde gizliden heykeli Halil'e vererek Ayşe'ye teslim etmesini ister. Halil, heykeli eve götürür. Ayşe'ye bunun büyük bir şans olduğunu söylediği sırada eve Temel gelir. Temel Rum tarafında yaşayan evin eski sahibinin heykeli ve kasetini getirmiştir. Hep birlikte kaseti izlerler. Temel evin eski sahibinin söylediklerinin tercümesini okur. Temel bu proje için çabalamaktadır. Halil'e heykeli görmek isteyen herkesin eve girmesine izin vermelerini söyler. Bu projeden aynı zamanda bir kitap yazmak isteyen Temel, Ayşe'ye bir defter bırakarak anılarını paylaşmasını ister. Halil heykelin görünmesini istemediği için oldukça tedirgindir. Temel durumu anlamadan evden ayrılır.

Halil, Ayşe'den yararı olmayan bu projeden çekilmesini ister. Heykelden dolayı eve sürekli ziyaretçilerin geleceğini bu durumda buldukları heykelin evde durmasının tehlikeli olduğunu bu yüzden heykeli kendi evine götürmesinin doğru olduğunu söyler.

Ayşe istemeden durumu kabul eder. Halil heykeli satmak için araştırmaya başlar. Heykelinin değerinin 5-10 milyon dolar olduğunu öğrenir. Aynı zamanda yaptığı araştırmada, çamur bölgesinde antik çağdan kalma bir sağlık merkezi tapınağı olduğunu ve hastaların hasta olan yerlerinin kalıplarını iyileşeceği umuduyla tapınağı sunduğunu öğrenir. Halil daha fazla eser bulması için Ali'ye bir detektör getirir. Ali ise Halil'den iyileşmek için kendi kalıbının yapılmasını ister.

Halil, Ali'nin isteğini yapmak üzere Temel'in yanına gider. Temel projesi için çalışmalarına devam etmektedir. Savaşta bacağını kaybeden Ahmet'i kameraya kaydetmekte ve bir yandan da heykelinin yapımı için kalıp almaktadır. Halil, Ali'nin başının ve boğazının kalıbını istediğini söyler. Kalıbı alan Ali onu çamura gömerek iyileşeceği umuduna kapılır. Halil, Ali'nin kendisinden heykel saklandığından şüphelenir. Bu yüzden Ali'yi gizliden izler. Çamura gömdüğü heykelin Ali'nin kalıbı olduğunu görünce sinirlenir. Nöbet değişimi yaptığı askerlerden biri Ali'ye yakında çürüğe çıkarılacağını söyler. Temel'in Rum ve Türk evlerine gönderdiği heykeller halk baskısı sebebiyle geri gelir. Temel geri gelen bu heykeli denize atar. Ali bir kağıda not yazarak Halil'den çitleri iki metre içeri almasına yardım etmesini ister. Halil önce kabul etmese de Ali'nin bulduğu heykelin eksik parçalarını da göstermesiyle yardım etmeye karar verir. Böylece çitlerin yerini değiştirirler. Halil Ayşe'nin evine giderek heykeli çalar. Ayşe eve geldiğinde heykeli göremeyince Halil'i arar. Fakat Halil ortadan kaybolmuştur. Temel Ayşe'ye projesini değiştirdiğini söyler. İsviçreli sponsorlar Temel'den daha kolay bir proje isterler. Ailelerini kaybetmiş Rum ve Türk erkeklerin spermlerini almayı teklif ettiğinden bahseder. Ayşe, spermleri korumak için özel tanklarda doldurulması gerektiğini ve gerekli olan nitrojeni verebileceğini söyler.

Ali çitlerin yerini değiştirdiği için hapse atılır. Ayşe ve Temel onu ziyarete gider. Halil'in ortadan kaybolduğunu anlatır. Ali ise bu durumu takmayarak onlardan çamur getirmelerini ister. Ziyaretten sonra Temel, Ayşe'ye yeni projesini gösterir. Temel bu proje için Ali'nin spermlerini istemektedir. Ayşe ise Temel'den kendisi ile çamura gelmesini rica eder. Fakat Temel çamura gitmekten korktuğu için gelmek istemez. Ayşe çamuru alarak kardeşini ziyarete gider. Bir daha kendisinden çamur istememesini söyler. Ali hapisten çıkmıştır. Lefkoşa sınırında bir yerde nöbet tutmaktadır. Matarasına su doldururken ayağından vurulur. Hastaneye kaldırılır. Ali hastanede yatarken yağmur yağmaya başlar. Ayşe kardeşini iyileştirmek için bu sefer kendi isteği ile çamura gider.

Aylar geçer. Ayşe'nin hamile olduğu görülür. Ali'nin ayağı tam iyileşmemiştir. Fakat sesi eskisine göre daha iyidir. Bu yüzden boğazına ve bacağına çamur sürmeye devam eder. Temel çamura gömmesi için Ali'ye bacağına kalıbını götürür. Ali'ye aynı zamanda spermelerini koyması için bir tüp verir. Ayşe kalıp bacağı gömmek için çamura gider. Açtığı çukurdan çıkamayarak yardım ister. Nöbet tutan asker Ayşe'ye yardım eder. Temel'e haber verilir. Temel isteksizce çamura gidip baygın olan Ayşe'yi alır. Fakat Ayşe bebeğini kaybeder. Hastaneden çıktıktan sonra Ayşe kardeşine ondan nefret ettiğini söyler.

Temel, denizden heykelleri çıkartır. İçki içmeye başlar. Ali, Temel'in yanına gider. Temel, onu öldü sandıkları için Rumları öldürdüklerini söyler. Öldürdüğü adamın saati hala kendisindedir. Yaşadıklarını bazen kasete aldığını fakat daha sonra bu kasetleri parçaladığından bahseder. Elindeki kaseti Ali'ye uzatır. Bu kaseti insanların görmesini istemektedir. Ali, Temel'in sakladığı saati çamura gömmek istese de Temel bunu kabul etmez. Bu yüzden aralarında tartışma yaşanır. Ali, toplantı yerine giderek konuşma yapar. Katliamdan sonra herkesin perişan olduğunu, bu yüzden intikam için Rum aradığını ve buldukları Rumları çamura götürerek öldürdüklerini söyler. Toplantıda Ali'ni arkadaşı Ahmet de bulunmaktadır. Ahmet Ali'nin söylediklerine karşı çıkar. Ali'nin anlattıklarının aynılarının aslında kendisinin başına geldiğini söyler. Toplantıya sonradan gelen Temel ise intikam için iki Rum öldürdüğü ve öldürdüğü iki Rum'un eline, ölen akrabalarının resimlerini yerleştirdiğini söyler. Toplantı bitiminde Ali saati ve kaseti Temel'e teslim eder. Kendisi çamura giderek iyileşmek için gömdüğü kalıplarını çıkartıp atar.

Ayşe'nin telefonu çalar. Arayan kişi Halil'dir. Halil bir çanta dolusu para ile geri dönmüştür. Ayşe parayı kabul etmeyince Ali'nin yanına gider. Halil'in başı heykeli satın almak isteyenlerle derttedir. Bu yüzden adamlar Halil'i, Ali'yi, Ayşe'yi ve Temel'i yakalar. Adamların isteği Kibele heykelinin başının nerede olduğunu öğrenmektir. Adamların ölümle tehdit etmesi sonucunda Temel, heykelin başının çamurun orada olduğunu söyler. Temel, alanı kazmaya başlar. Ancak buldukları Kibele heykelinin başı değil, daha önce öldürdüğü insanların kemikleridir. Büyük bir üzüntü yaşayan Temel kaçmaya çalışırken adamlar tarafından öldürülür. Ayşe mezarlık ziyaretine gider. Temel ve Ali ölmüştür. Kızının yumurtalarıyla hamile kalan kadın doğum yapmıştır. Yumurtalıkları zarar gördüğü için bir daha hamile kalamayacak olan Ayşe, kadının ölen

kızının kalan yumurtaları ve Ali'nin spermeleriyle hamile kalmaya karar verir. Ayşe'ye bu işlemde yardımcı olan kişi ise kızının yumurtalıklarını kullanarak doğum yapan kadındır. Ayşe deniz kenarında Temel'in heykellerinden birinin yanına oturur ve yanına koşarak iki çocuk gelir.

3.2.3.3. Çamur Filminin Genel Değerlendirmesi

“Filler ve Çimen'den önce konusunu Kıbrıs'tan alan bir film yapmak istedim, olmadı. Filler ve Çimen'den sonra yarım kalan işi bitirmek istedim. Sadece okuduklarım ya da Kıbrıs'la ilgili anılarım rol oynamış değildir Çamur'un şekillenmesinde. Tutkuyla ve o tutkudan kurtulma çabası ile ilgili bir hikâye yapmayı düşünüyordum. Bir şeye bağlanmış, onunla güçlü bir bağı olan bir karakter yaratacaktım ve karakterin bağlandığı obje bana metaforik bir anlatım sağlayacaktı.” (Göl vd. 2004: 62-63)

Derviş Zaim, filmografisinin üçüncü filmi Çamur'da, Filler ve Çimen'de yaptığı gibi daha önce değinilmemiş bir konuyu filmin arka planına yerleştirip karakterlerin psikolojik durumları ile Kıbrıs sorununu ele almaktadır. Kıbrıs doğumlu yönetmen kendi kişisel tarihini filmine yansıtmayı seçmiştir. Film, eleştirmenler tarafından sembollerin fazla kullanılmasından ötürü eleştiri alsa da, Türk sinemasında hakkında film yapılmamış önemli bir konuyu işlemesi sebebiyle Zaim'in çabası olumlu karşılanmıştır.

Bellek, aidiyet, kimlik, kaos, şiddet ve iktidar kavramlarıyla hesaplaşmayı seven yönetmen; Çamur filminde hastalık, şifa, vatan, toprak, masumiyet, doğum, ölüm, suç, savaş, barış gibi kavramlar üzerinden anlatısını geliştirmektedir. Zaim, filmsel anlatısını geliştirmek için Sembolizm, Sürrealizm ve Gerçekçiliğe dair unsurları kullanmayı tercih etmiştir (Özen, 2014: 156). Yönetmen bu tercihte en çok filme ismini veren “çamur” metaforunu kullanmaktadır. Filmin ana karakterleri Ali, Ayşe, Halil ve Temel için çamurun çağrıştırdığı anlam birbirinden farklıdır. Askerlik yaptığı sırada sebebi anlaşılamayan bir hastalığa yakalanan Ali iyileşmek için çamurdan şifa umar, Ayşe bebeğini çamurda kaybeder, Halil çamurdan çıkan bir heykeli satma uğruna canından olur, Temel ise en büyük pişmanlığını çamura gömer. Ana karakterlerin dışında kızının

yumurtaları ile hamile kalan kadın ve çeşitli uzuvları olmayan yan karakterler içinde çamurun bir anlamı vardır. Bu sebeple filmde çamurun varlığının karakterler üzerindeki etkisi yadsınamaz, yönetmen hastalık-şifa, doğum-ölüm, suç-pişmanlık gibi birtakım zıtlıkları bu metaforu kullanarak aktarmaktadır.

Filmde çamur iyilik ve kötülüğün kaynağı olarak kurulmaktadır. Tuz Gölü ve çamur (ikisinin oluşturduğu kontrast) zehri ve şifayı hem saklayan hem açık eden bir vasfa sahiptir. Bu ikili vasıf, filmde geçmişe dair bir sorgulamayı hatırlatır, geçmişini öğrenmek, geçmişle yüzleşmek, geçmişin bilincine sahip olmak bir sağlıklılık işaretidir (Er, 2011: 62-63). Bu anlamda hastalık metaforu da ön plana çıkmaktadır. Çamur'daki hastalığı yaşayan aslında Kıbrıs'tır. Ali'nin nedeni anlaşılamayan hastalığı, Kıbrıs sorununun açmazını da içinde barındırmaktadır. Ali'nin aniden ortaya çıkan hastalığında tıp çaresiz kalmış ve Ali kendi çabalarıyla iyileşme serüvenine başlamıştır. Kıbrıslılar da çaresiz bir hastalığa yakalanmış gibi ortada kalmışlardır. Konuşamayan Ali, Kıbrıs insanını simgelemektedir. Halkı hariç Kıbrıs hakkında herkes konuşmaktadır. Aslında bu durum bir adada sıkışmış, yok sayılan bir halkın kaotik durumudur (Pösteği, 2005: 51).

Çamur'da Kıbrıs'ın simgesi yalnızca konuşamayan Ali değildir. Temel'in psikolojik olarak içinde bulunduğu hastalığı da yönetmen tarafından bilinçli bir şekilde "Kıbrıs'ı" anlatmada bir metafor olarak kullanılmıştır. Temel savaş sırasında intikam için iki Rum'u öldürüp cesetlerini çamura gömmüştür. Bu yüzden yıllardır kendi içinde bir vicdan muhasebesi yaşamaktadır. Yaşadığı bu ıstırapı iki halk arasında barışı sağlamak adına yaptığı enstalasyonlarla gidermeye çalışmaktadır. Temel'in bu çalışmaları geçmişi unutmak için çabalayan Kıbrıs halkını anlatmaktadır. Derviş Zaim, Çamur'da kullandığı hastalık metaforunun amacını şu sözlerle açıklamaktadır:

"Hastalığı bir metafor olarak seçerek bireyle toplum, bireyle tarih, bireyle mitler hususunda düşüncelerimi tartışmak istediğimi söylersem hata yapmamış olacağımı düşünüyorum. Ali'nin gizemli hastalığı sayesinde, derdini anlatamayan bir karakterin kendisi ile toplumla ve tarihle arasındaki ilişkileri irdelemeye çalıştım. Öteki karakterler de kendi hastalıkları ile olan ilişkileri çerçevesinde başkaları ile iletişim kurma motivasyonlarının altını çizen işleri sürdürmektedirler." (http://www.derviszaim.com/2003-camur-98/)

Derviş Zaim, filmde Ali karakteri üzerinden pek çok mesaj üretmektedir. Filmin açılış sahnesinde komutanın askerlerine her duruma karşı hazırlıklı olunması gerektiğini söyledikten sonra Ali'nin yere düşüp bayılması; Kıbrıs'da hala birtakım sorunların devam ettiğinin ilk belirtisidir. Koğuştaki yatağına ışığın gelmesini engellemek için pencereyi çarşafı ile örtmesi, hem Ali'nin hem de Kıbrıs'ın gerçeklerle yüzleşmeye hazır olmadığını göstermektedir. Televizyonda savaşa dair bilgilerin verildiği bir sahnede Ali'nin elindeki feneri açıp kapatması da tüm olumsuzluklara karşı Kıbrıs'taki barışa tutulmak istenen ışığı simgelemektedir.

Çamur, 1974 Kıbrıs Savaşı sonrası kişilerde yaşanan travmaları anlatsa da doğrudan savaşa dair görüntüleri kullanmamaktadır. Yönetmen bu anlamda kurgu oyunları ile izleyiciye dolaylı yoldan karakterlerin iç dünyasını anlatmayı seçmiştir. Temel'in çamurda kavga eden köpekleri görmesiyle onun zihninde canlanan ve beyaz tuzun üzerine düşen kan damlaları bu duruma örnek gösterilebilir. Derviş Zaim, Çamur'da bu tarz örtük bir dil kullanması sebebiyle eleştirilmiştir. Ancak Genco (2004: 10), filmin tutturmaya çalıştığı bir tarzın ve ritminin olduğundan bahsetmektedir. Filmde yakalanan bu tarz, iç gerilimlerle boğuşan karakterlerden ziyade oluşturulan başka unsurların özellikle gerçeküstü denilen anekdot ve görüntülerin daha fazla etkili olmasıyla yakalanmaktadır.

Çamur filmi farklı alt metinlerle okunabilmektedir. Zaim bir röportajında filme dair farklı yorumların ve farklı okumaların filmin taşıdığı enerjiyi gösterdiğini belirtmektedir. Ona göre Çamur “bir yeniden doğuş” (Öperli, Yücel, 2003: 34) filmidir. Filmdeki Ayşe karakteri, kardeşi Ali'nin enstalasyon için verdiği spermleri ve bir başka kadının yumurtalıkları sayesinde hamile kalmaktadır. Suni döllenme ile soyunu devam ettirme isteği içerisinde olan Ayşe gelecek çizgisinde sembolik olarak konumlandırılmaktadır (Pay, 2010: 49).

Çamur filminin farklı bir özelliği de film müziklerinin büyük bir özenle hazırlanması ve filmin diliyle müzik arasında ki ahengin bütünleştirici bir şekilde sunulmasıdır. Bu durumda Derviş Zaim'in *Aşk Zamanı* filminin müziklerini yapan müzisyen Michael Galasso ile çalışmasının etkisi büyüktür.

3.2.4. Cenneti Beklerken (2007)



Resim 5. Cenneti Beklerken Film Afişi

“Cihana Hem Adalet Hem Güzellik Lazım”

Yönetmen: Derviş Zaim, **Senaryo:** Derviş Zaim, **Görüntü Yönetmeni:** Mustafa Kuşçu, **Kurgu:** Ulaş Cihan Şimşek, **Oyuncular:** Serhat Tulumluer, Melisa Sözen, Mesut Akusta, Nihat İleri, Mehmet Ali Nuroğlu, Rıza Sönmez, Bülent İnal, Altan Erkekli, Ahmet Mümtaz Taylan, Mustafa Uzunyılmaz, **Sanat Yönetmeni:** Serdar Yılmaz, Elif Taşçıoğlu, **Yapımcı:** Derviş Zaim, Baran Seyhan, Elif Dağdeviren Güven, Bülent Helvacı, Denes Szekeres, **Müzik:** Rahman Altın, **Süre:** 110 Dakika.

3.2.4.1. Cenneti Beklerken Filminin Konusu

Eflatun, on yedinci yüzyılda Osmanlı İmparatorluğu'nda yaşayan, eşini ve oğlunu kaybetmiş bir minyatür ustasıdır. Eşinin ve oğlunun ölümü sonrasında, yüzlerini anımsamak için Batı resmi tarzında portreler çizen Eflatun, bir gün zorla Osmanlı vezirinin önüne çıkarılır. Vezir, Eflatun'dan Osmanlı İmparatorluğu'na karşı isyan eden Danyal adlı şehzadenin öldürülmeden önce portresini çizmesini ister. Bu sebeple vezirin adamlarıyla Anadolu'ya yola çıkan Eflatun için tehlikeli bir yolculuk başlar. Bu yolculukta Eflatun'un en büyük şansı ise Leyla ile tanışması olur.

3.2.4.2. Cenneti Beklerken Filminin Geniş Özeti

Film, on yedinci yüzyılda Osmanlı İmparatorluğu'nun başkenti İstanbul'da başlar. Padişahın adamları İstanbul sokaklarında dolaşarak öldürmüş oldukları isyancıların sonunu gösterir. Daha sonra adamların önünden geçtiği bir konağa geçiş yapılır. Minyatür ustası olan Eflatun, ölmüş olan oğluna bakarak onu sonsuzluğa taşımak için portresini çizmektedir. Ancak, Eflatun'un çırağı Gazal, ustasına kâfirler gibi resmetmesinin kirlerini daha da artırdığını söyler. Gazal, Frenk ressamlarının yaptıklarında da bir hakikat olmasını istediğinden bahseder. Çırağının ısrarıyla çizimi bırakan Eflatun, oğluya vedalaşarak yüzünü örter. Bu sahneden sonra oğlunun konağın önündeki mezara uzandığı görülür. Eflatun ise mezarın başındadır.

Bir anne kucağında çocuğuyla Eflatun'un evinden çıkar. Gazal Efendi anne ve çocuğu minyatür sanatıyla nakşederken evlat acısı çeken Eflatun oğlunun portresine bakar. Gazal tasvirini bitirdikten sonra ustasına gösterir. Ancak ustası bundan sonra kendisine tasvirlerini göstermemesini söyler. Eflatun artık kâfir resmi ve tasvir yapmak istemediğini anlatır. Çırağının ısrarına karşı Eflatun kendisinde tasvir yapacak gücü bulamadığını ve tıpkı kâfirler gibi avuntu için sadece kendisinin olacak bir güzelliğin peşine düştüğünü söyler. Batı tarzında resim yaptığı için suçluluk duygusu yaşayan Eflatun'u ve Gazal'ı almaya vezirin adamları gelir. Vezirin karşısına çıkan Eflatun ölmüş olan oğlu ve karısını hatırlamak için ustalarının ona öğrettiklerinin dışında bir şeyler yaptığını söyler. Vezir ise Frenk resminden hoşlanmadığını, hakiki bir nakkaşın kâfir resmi yapmaması gerektiğini belirtir. Eflatun yaptığının kendisine büyük azap verdiğini söyleyerek vezirden af diler. Vezir ise Eflatun'dan Osmanlı İmparatorluğu'na karşı ayaklanan bir isyancının öldürülmeden önce Frenk ressamlarının yaptığı gibi resimler yaparak bu şehzadenin portresinin çizilmesini emreder. Eflatun, çırağının Frenk ressamlarının yaptığı türden resimleri kendisinden daha iyi yaptığını söylese de vezir bu durumu kabul etmez. Gazal'ı rehin alır. Vezir adamı Osman'a, Eflatun'a dikkat etmesi gerektiğini cihana hem adalet hem güzellik lazım sözleriyle dile getirir.

Gazal ustasının yerine Anadolu'ya kendisi gitmek ister. Anadolu'da çok fazla isyan vardır. O yüzden ustasına elini sakatlaması gerektiğini ve böylelikle Anadolu'ya kendisinin yollanacağını söyler. Usta ve çırak arasında geçen konuşma devam ederken Eflatun'un "nakış donmuş bir hayalin resmidir, dönmezsem beni nakşet" sözleriyle Anadolu'ya yolculuğun başladığı görüntüye geçilir. Yolculuk sırasında karşılaştıkları

köylerden birinde Eflatun saldırıya uğrar. Çırağı Gazal'ın söylediklerini hatırlayarak İstanbul'a geri dönmek için elini keser. Kuş sesleriyle peri bacalarının ters ve yatay görünümüleri yansıtılır. Osman, elini kesen Eflatun'u asla geri götürmeyeceğini ve tasvirini yapacağı kişinin bir Osmanlı şehzadesi olduğunu söyleyerek taht kavgasının ortasında olduklarını anlatır. Vezirin adamları yağmalanmış bölgede köle kız Leyla'yı bulur. Osman başta Leyla'yı yanlarına alma konusunda endişe etse de dayanamayarak kızı yanlarına alır. Atlarla yapılan yolculuktan kesitler görüntüye gelir.

Osman, yolculuk sırasında bir kervansaray görür. Kervansarayı kontrol etmek için Leyla'yı yollar. Eflatun, Osman'a karşı gelse de Osman, kızı kervansaraya gönderir. Leyla, kervansaraya gittiğinde mekânın güvenli olduğunu anlar. Bu yüzden Osman ve adamlarını içeri aldırır. Osman, Leyla'yı yanına almak istememektedir. Eflatun'a, kıza bu durumu anlatmasını söyler. Eflatun kıza durumu anlatır. Kervansarayda konakladıkları sırada isyan çıkar. Kızı da yanlarına alarak oradan uzaklaşırlar. Eflatun kıza yakın davranır. Leyla'nın saçını keser ve güvenliğini sağlamak için başına sarık bağlatır. Leyla'nın köle olduğunu öğrenen Osman, kızı yanlarında tutmak istemez. Fakat Eflatun kızı yanına almak konusunda ısrar eder. Osman Eflatun'un kıza âşık olduğunu ima ederek kızıdan uzak durmasını söyler. Eflatun'un çaresiz kalarak elini kestiği sahneden sonra gösterilen peri bacalarının yatay ve ters görünümüleri tekrar verilir. Eflatun yine çaresizdir.

Danyal'ın oğlu Yakup'un tutulduğu kervansaraya varılır. Eflatun, portresini çizmeye başladığı Yakup'tan şehzadenin oğlu olduğunu öğrenir. Yakup, Eflatun'dan firar etmek için yardım ister. Yakup'un portre çizimini bırakarak Osman'ın yanına giden Eflatun, bu kişinin Danyal'ın oğlu olduğunu söylese de Osman, Eflatun'a resmi yapması konusunda baskı yapar. Eflatun çaresizce Yakup'un portresine devam eder. Yakup, Eflatun'dan namaz kılması için ellerini çözmesini ister. Tahta sahip olmak istemediğini söyleyerek ağlayan Yakup, babasına mektup yazmak istediğini söylediği sırada Eflatun'u bayıltır. Portresini yırtarak Eflatun'un kılığına girer. Kervansaraydan kaçmaya çalıştığı sırada Osman'ın adamları tarafından yakalanarak öldürülür. Yakup'un kaçmasından Eflatun sorumlu tutulur. Osman, Eflatun'a tekrar kâfir resmi çizmesini söyler. Eflatun portreyi çizmek istemese de Leyla'yı düşünerek çizmeyi kabul eder. Osman, Mustafa'ya yolda Eflatun'u öldürmesi talimatını verir. Bu emri duyan Leyla, durumu Eflatun'a anlatır. Mustafa'yı öldürmesi gerektiğini, kendisini kervansaray

yakınlarında bekleyeceğini söyleyerek Eflatun'a saçlarını verir. Eflatun çizdiği resmi Osman'a verdikten sonra yanında bulundurmak için kendisine de çizer.

Leyla ile yola çıkan Osman, yolda isyancılar tarafından yakalanır. Bu durumu gören Eflatun ve Osman bir kargaşa çıkarır. Mustafa isyancılar tarafından öldürülür. Eflatun ise kervansaraya geri döner. Kervansaraya döndüğünde Danyal tarafından yakalanan Osman ve Leyla'yı görür. Oğlunun öldüğünü öğrenen Danyal, Osman'ı öldürür. Kendi rüyasını halkın rüyası yapmak isteyen Danyal, Eflatun'a resim yaptığı takdirde canını bağışlayacağını söyler. Eflatun'dan İspanyol ressamın yaptığı bir tabloda değişiklik yaparak Mehdi'nin resmini çizmesini isteyen Danyal, Eflatun'a bir gün süre verir. Mehdi'nin resmini çizemeyen Eflatun, rüyasında oğluyla hasret giderir. Leyla ise Eflatun'un minyatüründen Mehdi'nin resmini alır ve tabloya yapıştırır. Bu sayede Leyla ve Eflatun kurtulur. İstanbul'a dönerler. Eflatun Leyla ile evlenir. Eflatun çırağı Gazal için vezirin karşısına çıkar ve olanları anlatır. Danyal yakalanmış ve öldürülmüştür. Gazal'ın öldürüldüğünü sanan Eflatun eve gittiğinde Danyal'ın portresini çizen Gazal'ı bulur. Film, Eflatun'un oğlunun mezarı başında durması ile sona erer.

3.2.4.3. Cenneti Beklerken Filminin Genel Değerlendirmesi

Cenneti Beklerken, Derviş Zaim'in filmografisinde biçim ve içeriği bir bütün olarak algılamasıyla dikkat çeken bir filmidir. Yaşadığı coğrafyadan beslenen yönetmen, bu filmde Doğu'nun resmetme biçimi minyatür ile Batı tarzı resim geleneğinin zıtlığından yararlanarak bir sentez oluşturmaya çalışmaktadır. Filmde oluşturulmaya çalışılan bu sentezde, yaşam-ölüm, gerçek-temsil, ayna ve suret gibi kavramlara değinilmekte ve zıtlıklar üzerine kurulan filmin hikâyesi Batı tarzında resim yaptığından dolayı kirlendiğini düşünen Eflatun'un yaşadıklarını sorgulaması üzerine ilerlemektedir.

Derviş Zaim uzun bir araştırma, danışma ve düşünme aşamasından geçerek kararlaştırdığı filmsel tasviri için karma bir anlatım biçimi kullanmaktadır. Cenneti Beklerken'de, bir yandan olay örgüsü ana akım sinemanın gereklilikleri yerine getirilerek tempolu ve akıcı bir kurguyla ilerlerken diğer yandan içeriksel açıdan güçlü bir alt okuma zemini sağlayacak derin bir malzeme sunmayı da ihmal etmemektedir (Kirel, 2010: 112). Nitekim Derviş Zaim'in filmin hazırlık aşamasında oyuncular ve ekip için filmin gerçekleşmesine dair fikirlerini ve amacını paylaştığı bir metin

hazırlaması derin bir malzemeye analizinin yapılmasına imkân tanıyan filmin özenli ve titiz bir çalışma sonucunda ortaya çıktığının göstergesidir. Zaim, filmi ve filmin amacını şu sözlerle açıklamaktadır:

“Filmin amaçlarından biri; sürükleyici bir serüven çerçevesinde geleneksel Osmanlı kültürünü ve tarihini, seyircinin duygu ve düşüncelerini doyurarak, beyaz perdeye aktarmak biçiminde özetlenebilir. Osmanlı minyatür sanatını sinema diline tercüme etmeye çalışırken çağdaş sinemanın anlatım olanaklarını göz ardı etmemeye çalıştık. Benzer biçimde, Batı resim sanatının verileri ile Doğu minyatür sanatının verilerini filmin içinde bir arada kullanmaya gayret ettik. Çabamızı konunun kendisi de destekledi. Cenneti Beklerken’in kahramanı Nakkaş Eflatun, serüven dolu yolculuğu sonrasında, minyatür sanatının Batı tarzı resim sanatı ile olan ilişkisine dair yeni ve zenginleştirici bilgilerle donanıyor.”
(<http://www.derviszaim.com/2007-cenneti-beklerken-110/>)

Küçük yaşta ailesinden alınmış Hırvat bir devşirme olan Eflatun, karısını ve oğlunu kaybetmesiyle ruhsal bir bunalıma girer. Oğlunun yüzünü anımsamak adına sözde kâfirler gibi Batı tarzında resim yapmaya başlar. Ancak ustalarından öğrendiği şekilde tasvir yapmaması Eflatun’da günah işlediği duygusu uyandırır. Aydın Kirman, *Türk Sineması’nda Model Oluşturacak Bir Kilometre Taşı: Cenneti Beklerken* adlı makalesinde filme psikanalitik açıdan yaklaşarak Eflatun’un arınmak için yeni bir yol bulması gerektiğini ileri sürmektedir. Çünkü Doğulu bir sanatkârın “İmgesel Düzene” ulaşmak için tutturacağı yordama ihanet etmiştir. Üstelik iyileşme umudu da azalmaktadır. Batı resmi yapmak için Anadolu’ya yollanması bu umudu daha da köreltir. Ama ışık karanlığın en koyu yerinden doğar (Kirman, 2007: 12). Yolculuk sırasında tanıştığı Leyla ona bir umut vaat eder.

Cenneti Beklerken resim ve minyatür sanatının zıtlığından faydalanmaktadır. Filmin ilk sahnelerinde Gazal Efendi, Eflatun’a “Beni başışla ama gâvurlar gibi resmetmek kederini artırıyor. Keşke Frenk ressamlarının yaptıklarında da bir hakikat olsaydı. Bize Allah’ın âlemini gösterecek başka bir hal olsaydı.” der. Eflatun ise çırağını “Bundan sonra tasvir yapmayacağım kâfir resmi de. Ne zaman tasvir nakşedeceğim kudreti bulurum Allah bilir. Evladım gitti, avuntum için sadece benim olmasını

istediğim bir güzelliğin peşine düştüm. Kâfirler gibi...” sözleriyle yanıtlamaktadır. Filmin özenle yazılmış diyaloglarında usta ve çırak arasında geçen bu konuşma minyatür ve resim arasındaki zıtlık ilişkisini ortaya koymakta ve Eflatun karakterinin içinde bulunduğu ikilemi izleyiciye aktarmaktadır.

Osmanlı veziri tarafından Şehzade Danyal’ın öldürülmeden önce portresini çizmek üzere Anadolu’ya yollanan Eflatun, Danyal’ın oğlu Yakup’u resmetmeden önce aynı ikilemi yoğun bir şekilde yaşar. Ancak, Osman, Eflatun’a portreyi çizmeye memur ve mecbur olduğunu söyler. Eflatun’un “tasvirici yalnız kafasındakini nakşeder” sözleri ise “tüm sanat dallarında olduğu gibi minyatür ve resimde de sanatçının bakış açısının önemini ve gördüğünü yorumlamasının etkisini” göstermektedir (Güngör, 2010: 56).

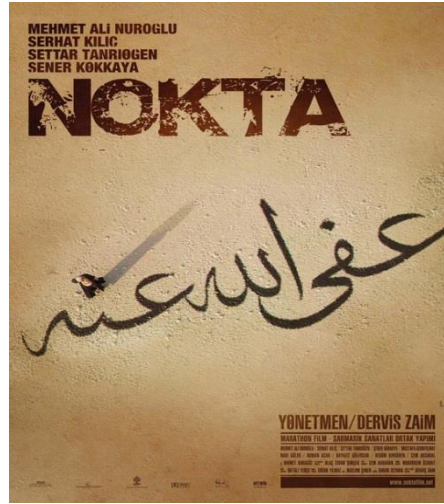
Cenneti Beklerken’de, İspanyol ressam Diego Velazquez’in Las Meninas (Nedimeler) tablosu dikkat çeken bir göndermedir. Bu tabloda İspanya İmparatoru ve yeni kraliçenin kızı bebek Margarita ve nedimleri vardır. Velazquez tablodan bize bakmaktadır. Tablonun merkezinde bir ayna vardır. Ancak aynada görünmesi gereken ressam yerine kral ve kraliçe görünmektedir. Halkın umudu ya da Mehdi’nin kendisine zukur ettiğini düşünen Danyal, Eflatun’a Las Meninas tablosunun bir benzerini gösterir. İspanyol Frenk ressamı tarafından yapılan bu tabloda ressam bize dönüktür, büyük tuval arkadan görünürken önde Şehzade Danyal ve oğlu Yakup görülmektedir. Arkada aynada ise III. Murad’ın aksi vardır. Danyal, Eflatun’dan aynadan babasının aksini silmesini, yerine Mehdi’nin resmini çizmesini istemektedir (Süalp, 2010: 20). Danyal’ın amacı, Mehdi yansımasının bulunduğu tabloyu kullanarak kendi ordusuna moral aşılama, yandaşlarının sayısını artırmaktır. Tabloda Mehdi’yi gören yandaşlar, Mehdi’nin Şehzade Danyal’a yardım edeceğini düşüneceklerdir. Böylelikle de savaşma azimleri artacaktır (Kirman, 2007: 12).

Hem içerik hem biçim olarak filmin zirvesi ise Eflatun’un gördüğü rüya sahnesidir. Ruhi bir kriz sonrası bayılan Eflatun’un arkasındaki aynaya doğru ileri bir kaydırma yapılır. Ayna, beklediğimiz şekilde oradaki mekânın bir yansıması yerine başka bir görüntüyü, Eflatun’un ölen oğlunun ırnak kenarındaki görüntüsünü sunar. Bu görüntünün içinde, oğlun ardında da bir ayna vardır ve o da başka bir zaman- mekânı, kervansarayı yansıtmaktadır. Oğul yerde yatan babasını kaldırır ve aynı mekânın görmediğimiz, gerçekte orada bulunmayan alanına götürür. Burada kayıp oğul, Eflatun’u diğer iki kaybıyla, annesi ve çocukluğuyla buluşturur. Daha sonra oğul,

babasını aldığı yere bırakır ve “gerçek” zaman-mekâna çağırırız. Leyla Eflatun’u uyandırır. Bu sekanstaki vuslat, sadece Leyla’yla, kayıpların bulunmasıyla ima edilmez. Sekansın başlangıcında, Eflatun’un ardında bulunan içine yöneltildiğimiz ilk ayna, rüya sırasında başka bir kurtarıcı imgeyi Mehdi’yi yansıtmaktadır (Er, 2011: 68). Eflatun’un gördüğü bu rüya sahnesinin farklı bakış açılarıyla analizi gerçekleştirilmiş ve film içerisindeki anlamı ortaya konmaya çalışılmıştır.

İsyanlarla dolu Anadolu’ya yolculuktan, bir anlamda içinde bulunduğu ikilemden, çıkmazdan ve ruhi bunalımdan Leyla sayesinde kurtulan Eflatun’un İstanbul’a döndüğünde ilk işi rehin alınan çırağı Gazal’ı kurtarmaktır. Fakat kendisi İstanbul’a dönmeden Danyal öldürülüp kellesi vezirin konağına getirilmiştir. Danyal’ın portresini çizmek ise Gazal’a düşmüştür. Gazal filmin sonunda tıpkı Eflatun gibi kâfir resmi yaptığından dolayı kirlendiğini düşünmektedir. Eflatun ise çırağına arayışlarının hep devam edeceğini ve böylelikle iyileşeceklerini söylemektedir. Açık uçla biten filmin hikâyesi aslında içinde bir umudu da barındırmaktadır.

3.2.5. Nokta (2008)



Resim 6. Nokta Film Afişi

“İhcamla Yazı Yazmak Hayatı Daha Geniş Zapt Etmek Manasındadır”

Yönetmen: Derviş Zaim, **Senaryo:** Derviş Zaim, **Görüntü Yönetmeni:** Ercan Yılmaz, **Oyuncular:** Mehmet Ali Nuroğlu, Numan Acar, Hikmet Karagöz, Serhat Kılıç,

Mustafa Uzunyılmaz, Settar Tanrıöğen, Begüm Birgören, Şener Kökkaya, Cem Aksakal, **Sanat Yönetmeni:** Natali Yeres, **Yapımcı:** Derviş Zaim, Baran Seyhan, **Müzik:** Mazlum Çimen, **Süre:** 78 Dakika.

3.2.5.1. Nokta Filminin Konusu

Hapisten yeni çıkmış genç bir hattat olan Ahmet, kendisine düzgün bir hayat kurmanın hayallerini kurar. Ancak bu hayali yakın arkadaşı Selim'in kendisine tarihi değeri yüksek bir Kuran'ın satılmasına ön ayak olmasını istemesiyle sekteye uğrar. Hastalığı, evlenmek istemesi ve paraya ihtiyacı olmasından dolayı Ahmet, arkadaşının bu isteğini kabul eder. Ancak işler iki arkadaş için Selim'in Kuran'ı satmaktan vazgeçmesi ile yolunda gitmez. Ahmet bu olayda arkadaşı Selim'i ve iki kişiyi istemeden öldürür. Filmde bu suç yüzünden azap çeken Ahmet'in arınma çabası anlatılır.

3.2.5.2. Nokta Filminin Geniş Özeti

Film “İhcamla güzel yazı yazmak hayatı daha geniş zapt etmek manasındadır” *Hattat Eflatun* yazılı bir yazıyla başlar. Konya tuzlasının beyaz zeminine “Afa'llahü Anh- Allah Onu Affetsin” yazısıyla devam eder. Hattat ustası, mürekkeple yazdığı yazısının “nun” harfinin noktasını koyacakken çırağı mürekkebin döküldüğünü ve kalmadığını söyler. Usta bu duruma çok sinirlenir. Çırağı da fikrini beyan etmek için ustasından söz ister. Çırak, Moğolların çok yaklaştığını ve yakında kendilerini öldüreceğini söyler. Ustasını orayı terk etmeleri konusunda ikna edemeyen çırak, ustasının kendisine “inanmayan adam yazamaz” diyerek verdiği Kuran'ı alarak mürekkep aramak için yola koyulur.

On üçüncü yüzyılda geçen bu hikâyeden sonra aynı mekânda günümüze Ahmet ve nişanlısı Elif'e geçilir. Ahmet Konya tuzlasına arkadaşı Selim ile buluşmak için gelmiştir. Selim ve Ahmet, beş yıl önce usta ve çırağın yüzyıllar önce yazdığı “Afa'llahü Anh- Allah Onu Affetsin” yazısını aramak için tuzlaya gelmişlerdir. Selim amcasının çok hasta olduğunu ve tedavisi için paraya ihtiyaç olduğunu söyler. Bu yüzden Ahmet'ten ailesinin elindeki değeri bir milyon avro olan el yazması Kuran'ı kopyalamasını ister. Hapisten yeni çıkan Ahmet bu durumu kabul etmez. Selim başka

bir seçenek sunar. Eve hırsız olarak girerek Kuran'ı çalacak ve Ahmet de Kuran'ı satmak için adam bulacaktır. Hasta olduğunu ve hat ile uğraşarak iyileşeceğini söyleyen Ahmet başta teklifi kabul etmese de bir atölye kurmak ve evlenmek hayalini gerçekleştirebilmek için paraya ihtiyacı olduğundan Selim'in teklifini kabul eder.

Aynı mekânda başka bir güne geçilir. Ahmet'in arabası bozulur. Bu yüzden tuzlada bulduğu tamirciden kendisini Hamdullah Hoca'ya götürmesini ister. Motosikletle yapılan bu kısa yolculukta tuzlanın genel görüntüsü ve hasta olan Ahmet'in tedirgin hali verilir. Ahmet Hamdullah Hoca'nın evine varır. Fakat hocanın yardımcısı Mümin hocanın hasta olduğunu ve uyduğunu söyler. Hocayı beklemeye karar veren Ahmet'i nişanlısı Elif arar. Telefon görüşmesinde Ahmet telaşlanmamasını, kitabı sezdirmeden bırakarak kaçacağını söyler.

Ahmet tuzlada Kuran'ı satın almak isteyen Cengiz ve Timur ile buluşur. Fakat Selim alıcılar bulduktan sonra Kuran'ı satmaktan vazgeçer. Tarihi eser kaçakçılığı yapan Cengiz ve Timur bu duruma çok sinirlenir. Kuran'ı çalmaya vicdanı el vermeyen Selim'in durumunu, Cengiz ve Timur Kuran'ı başka alıcıya satabileceklerinden şüphelenerek yanlış anlar. Şiddet uygulayan Cengiz, Ahmet'i tehdit eder. Ahmet Selim'i tuzlaya çağırır. Selim Ahmet'i dinleyerek buluşacakları yere gelir. Ahmet adamların Kuran'ı alınca kendilerini rahat bırakacaklarını düşünür. Bu yüzden adamların her söylediğini yapar. Selim'in babasını arayarak Kuran'ı getirmesini yoksa Selim'in öleceğini söyler. Selim, babasına yazdığı yazıda ipucu vererek yerini belli etmek ister. Ahmet bu durumu anlar. Ahmet Cengiz'in Selim'i öldürmek istemesine engel olmaya çalışır.

Hamdullah Hoca uyanır. Ahmet, İstanbul'dan geldiğini ve hat dersi almak istediğini söyler. Hoca hasta olduğunu ve ders verecek durumda olmadığını anlatır. Ahmet, Hamdullah Hoca'ya artık yazı yazamadığını, kendisinin kötü bir iş yaptığını dile getirir. Eğer işlediği kötülüğü anlatırsa tutukluluğunun geçeceğini söyleyen Ahmet, işlediği suçu insanların zarar görme ihtimalinden dolayı anlatamadığını söyler. Ahmet Kuran'ı hocaya verir. Hamdullah Hoca Kuran'ı Ahmet'in elinde görünce rahatsızlanır. Timur Selim'in babası Veli Hoca'dan Kuran'ı alır. Cengiz Ahmet'e zorla Selim'i öldürtmeye çalıştığı sırada bir arbede yaşanır ve Ahmet, Cengiz ve Timur'u öldürür. Olayı önlemeye çalışan arkadaşı Selim'i de yanlışlıkla vurur.

Hamdullah Hoca hastaneye götürülür. Ahmet, Veli Hoca'yı sorar. Veli Hoca'nın öldüğünü öğrenen Ahmet, olanları yardımcıya anlatır. Hamdullah Hoca'dan af dilemek isteyen Ahmet'e, Mümin inanmaz. Hoca'nın bu durumu öğrenmemesi gerektiğini, mezarın yerini kendisine göstereceğini ve durumu polise bildireceğini söyler. Ahmet buna engel olmak için adama saldırıp kaçar. Veli Hoca'nın evini aramak için tuzun ortasında yola düşer. Yolda akli dengesi yerinde olmayan ve sürekli tuzda dolaşan oğlunu arayan bir baba ile karşılaşır. Baba oğlunun hastalanmadan önce hattat talebesi olduğunu, rüyasında tuzda noktası eksik kalmış bir yazıyı gördüğü için tuzda bu yazıyı aradığından bahseder. Veli Hoca'nın evinin yolunda noktası eksik kalmış yazıyı arayan genci baygın halde bulur. Ayıltmayı başaramadığı genç oğlanı orada bırakamaz ve sırtında bir müddet taşır. Ahmet, genç oğlana çırağın hikâyesini anlatmaya başlar. Ustası tarafından mürekkep aramaya yollanan çirak ustasının yanına geri dönmez. Usta da Moğollar tarafından öldürülür. Bu durumdan çok pişmanlık duyan çirak, noktayı koymak için yazıyı her yerde arasa bile bulamaz.

Bu sırada Ahmet'in saldırıp kaçtığı Mümin ve tuzladakiler peşine düştükleri Ahmet'i yakalarlar. Ahmet, Hoca'ya olan biteni anlatır. İyileşmek ve vicdanını rahatlatmak için Hoca'dan kendisini affetmesini ister. Tuzladakiler Ahmet'i dövse de Hoca, Ahmet'e kendisinin affettiğini Allah'ın affetmesi gerektiğini söyler. Tuzladakiler Ahmet'e ceza vermek ister. Hoca bu duruma karşı çıkar. Ahmet ise yakında kör olacağını, senelerdir yanında milyonluk Kuran ile parasız dolaştığını bunun kendisine en büyük ceza olduğunu dile getirir. Mezarların yerine göstermek için yola çıkarlar. Ahmet mezarları kazmaya başlar. Fakat kısa bir süre sonra kazmayı bırakır, oradan uzaklaşır ve yere düşer.

3.2.5.3. Nokta Filminin Genel Değerlendirmesi

Derviş Zaim, zıtlıklar üzerine kurulu sinema anlayışını Nokta'da da devam ettirmektedir. Film, iyilik-kötülük, suç-ceza, vicdan-pişmanlık, inanma-inanmama, modern-geleneksel, usta-çirak gibi kavramları sorgulamakta ve karakterin pişmanlığından dolayı özünü bulmak ve iyileşmek için çıktığı iç yolculuğu anlatmaktadır. Kendisine yeni bir hayat düzeni kurmak için istemeden karıştığı bir olayda üç kişiyi öldüren Ahmet, yaşadığı pişmanlık ve suç duygusu yüzünden

hattatlığını icra edememektedir. Kendisine engel teşkil eden bu durumdan kurtulmanın yolu ise gerçeklerle yüzleşip arınmayı başarmaktır.

Nokta, Hattat Eflatun tarafından yazılmış “ihcamla güzel yazı yazmak hayatı daha geniş zapt etmek manasındadır” sözü ile başlamaktadır. Hattat Eflatun’un sözünün sonundaki noktaya kameranın yaklaşmasıyla birlikte ekran siyahtan beyaza döner. Hat ustası Malik, yazdığı yazının eksik harfinin üzerinde bir siluet olarak belirlemekte ve yazıyı tamamlar nitelikte durmaktadır. Malik Usta ve çırağı arasında on üçüncü yüzyılda tuzlada geçen hikâyeye ile başlayan film, kameranın yere yapılan çevrinme hareketi ile günümüze gelir. Günümüzde geçen hikâyede ise tek mekânda, “geçmiş” ve “şimdi” zaman kavramları harmanlanarak bir bütün şekilde sunulmaktadır.

Filmin açılışında yer alan “Afa’llahü Anh” yazısının eksik kalan noktasına film boyunca gönderme yapılmaktadır. “Nun” harfi Arapçanın doğru okunmasında gerekli olan bir gramer kuralıdır. Diğer bir boyutta ise nokta, filmin karakterlerinin içinde bulunduğu sıkıntılı duruma son verme isteğiyle ilişkilidir. Ahmet’in yaşadığı vicdan azabının sonlandırılması isteği, anlatı boyunca tamamlanmayan yazı gibi eksik kalmanın ve arayışın simgesine dönüşmektedir. Bir cümlenin bitip başka bir cümlenin kurulması için nasıl nokta şart ise, Ahmet’in de hayatına devam etmesi ve tekrar hattatlığa başlaması için duyduğu vicdan azabını noktalamasına ihtiyacı vardır (Tüysüz, 2013: 160). Zaim, Nokta’nın Ahmet karakterini ve amacını şu sözlerle açıklamaktadır:

“Filmin Ahmet’i kullanarak sorduğu sorulardan biri şudur. Hayattaki eylemlerimiz söz konusu olduğunda, hangi durumda ahlaki sorumluluklarımızı bütünüyle yerine getirdiğimiz söylenebilir? Kimi eylemlere girişmiş olmamıza rağmen amaçladığımız sonuç yerine gelmediğinde yine de sorumluluğumuzu sonuna kadar götürmüş sayılabilir miyiz? Acaba insanı, elinden geleni yaptığı durumda ters giden bazı şeyler için suçlayabilir miyiz? Film, kısaca, ahlak felsefesindeki en önemli başlıklardan birini ele almaktadır: Filmin meselelerinden biri, eylemde bulunanlar, eylemler ve sonuçlar arasındaki bağın araştırılması diye ifade edilebilir.” (<http://www.derviszaim.com/2008-nokta-78/>)

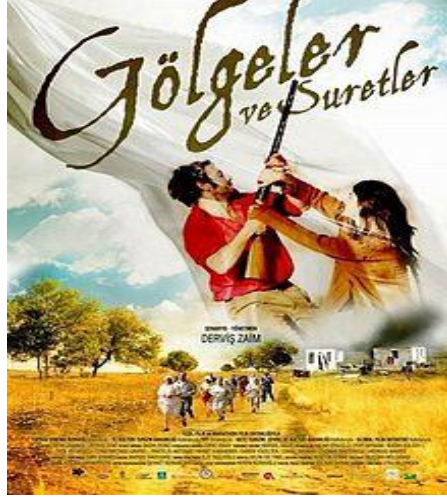
Nokta filminde farklı karakterlerin benzer rolleri üstlendikleri görülmektedir. Filmin başında Malik Usta ve çırağı arasında geçen konuşmanın benzeri, ilerleyen

sahnelerde Hamdullah Hoca ve Ahmet karakteri arasında geçmektedir. Ahmet tıpkı yüzyıllar öncesinde mürekkebi getirmeyen çırak gibi dünyada kötülüğün varlığını sorgulamakta ve Allah'ın dünyayı daha güzel yaratabileceğini savunmaktadır. Malik Usta, çırağını “Allah'ın rahmetinin gazabından büyük olduğunu” söyleyerek yanıtlarken, Hamdullah Hoca da, Ahmet'e benzer şekilde “Kul aklının Allah'ın işlerini anlamaya yetmeyeceğini” söyleyerek karşılık vermektedir. Bir anlamda Malik Hoca'nın düşüncesini yansıtmaktadır. Filmde aynı karakterlerin farklı roller üstlenerek hikâyenin devamlılığını sağladıkları da gözlenmektedir. Filmin başında yer alan çırak ile rüyasında noktası eksik kalmış yazıyı gördüğü için tuzda arayış içerisine giren meczup oğlan aynı kişilerdir. Meczup oğlan çırağın yapamadığını yapmak için var gücüyle tuzda yarım kalan yazıyı aramakta fakat bulamamaktadır.

Nokta'da genç hattat Ahmet'in kendi içerisinde yaşadığı ikilem çok açık bir şekilde görülmektedir. Dürüstlük ve sahtekârlık arasında salınan Ahmet'in “Çantamda milyon avroluk Mushaf varken cebimde beş kuruş yok” ve “kör oluyorum” sözlerini pek çok düzeyde okumak mümkündür. Çatalbaş (2010: 219-220) filmde geçen bu diyalog için “Kültürümüze ve estetiğimize, asıl zenginliğimize sırt dönmemiz ve apaçık körleşmemizi mi anlatıyor Zaim? Yoksa her birimiz “nun” üzerindeki noktalar mıyız ve ruhlarımızın affedilmesinin arayışında mıyız?” sorularını yöneltmektedir.

Nokta filmi hikâyesinin mistik yaklaşımı ile modern bir kara-film tarzı sunmaktadır (Dorsay, 2009). Derviş Zaim de bir röportajında (Ertan, 2009: 87) filmi “beyaz fonda bir kara film” olarak nitelendirip Dorsay'ı destekleyen bir açıklama yapmıştır. Dorsay'a göre, hat tutkunu ama pis işlere karışmış olan Ahmet, olayların gelişmesiyle giderek hayatı kayan tipik kara-film kahramanını simgelemektedir. Ancak filmin gerçek anlamda finalinin bir sonuca bağlanmaması kara-film yanının havada kalmasına sebep olmaktadır. Dorsay filmin yine de kendine özgü ve farklı bir film olduğunun altını çizmektedir. Mazlum Çimen'e ait vurmaları merkeze alan müzikler de filmin egzotik havasına anlam katarak izleyiciyi etkisi altına almaktadır.

3.2.6. Gölgele ve Suretler (2011)



Resim 7. Gölgele ve Suretler Film Afışı

“Gölgeye Dikkat Edecek, Karanlık Tarafına Hükmedeceksin”

Yönetmen: Derviş Zaim, **Senaryo:** Derviş Zaim, **Görüntü Yönetmeni:** Emre Erkmen, **Kurgu:** Aylın Zoi Tinel, **Oyuncular:** Hazar Ergüçlü, Osman Alkaş, Popi Avraam, Settar Tanrıöğen, Buğra Gülsoy, Erol Refikoğlu, Constantinos Gavriel, Ahmet Karabiber, Ekrem Yücelten, Thomas Nikodimou, Nadi Güler, **Sanat Yönetmeni:** Elif Taşçıoğlu, **Yapımcı:** Derviş Zaim, Oktay Odabaşı, **Müzik:** Marios Takoushis, **Süre:** 116 Dakika.

3.2.6.1. Gölgele ve Suretler Filminin Konusu

Salih, kızı Ruhsar’la birlikte küçük bir köyde yaşayan gölge oyunu sanatını icra eden bir “hayali”dir. 1963’te Kıbrıs’ta Rumlar ve Türkler arasında yaşanan gerginliğin artması ile Salih ve kızı köylerini terk etmek zorunda kalarak akrabaları Veli’nin köyüne sığınır. Ancak bu köyde de durum farklı değildir. Yıllardır barış içinde birlikte yaşayan Rum ve Türk halkı birbirlerine düşman gözüyle bakmaya başlar. Köyün akliselim kişileri gençleri soğukkanlı olmaları konusunda uyarırsa da yaşanan birtakım olaylar köyde büyük bir gerginliğe yol açar.

3.2.6.2. Gölge ve Suretler Filminin Geniş Özeti

Film, gölge oyununa atfen beyaz bir perde üzerine yazılmış bilgilendirme yazısı ile açılır. “Kıbrıs, 1960 yılına kadar Rum ve azınlıktaki Türk toplumlarından oluşan bir İngiliz kolonisiydi. Ülkenin iki toplumu adada dağınık biçimde ve genel olarak barış içinde yaşıyordu. 1955 yılında Kıbrıs’lı Rumlar EOKA adlı gizli bir örgüt kurdular ve Yunanistan’la birleşmek için silahlı mücadeleye giriştiler. Kıbrıs’lı Türkler bu hareketi bir tehdit olarak algıladılar ve karşılığında TMT örgütünü kurarak adanın bölünmesini önerdiler. 1960 yılında uzlaşma sonucu Kıbrıs’a bağımsızlık verildi. Adanın Yunanistan’la birleşmesi veya taksim edilmesi planlarından vazgeçildi. Geçici bir barış dönemi başladı. 1963 yılında Kıbrıs’lı Rumlar, devletin işlevlerini yerine getiremediğini öne sürerek, anayasal değişiklikler önerdiler. Kıbrıs’lı Türkler bu değişiklik önerilerini kabul etmediler. Kıbrıs’lı Rumlar ve Türkler arasındaki gerilim toplumlararası çatışmayı ivmelendirdi. Daha iyi silahlanmış olan Kıbrıs’lı Rumlar, Yunanistan’la birleşmeyi gerçekleştirmek adına, Kıbrıs’lı Türkleri, yerleşim yerlerinden atmaya başladılar.”

Rumlar ve Türkler arasında yaşanan olaylar hakkında kısa bir bilgi verildikten sonra kızı Ruhsar’a gölge oyunu yapan Karagözcü Salih’e geçilir. Gölge oyununda Karagöz, “Hacivat’ım insanlar görünmez olsalardı neler yaparlardı?” diye sorar. Hacivat, “Çalar, çırpar, ham yaparlardı, isterlerse katliam yaparlardı” diye cevap verir. Karagöz bu defa, “Hacivat’ım insanlar bu rezillikleri neden yaparlardı?” diye sorar. Hacivat, “Yakalanmaktan korkmayacakları için yaparlardı”. Karagöz, “Peki Hacivat’ım hem görünmez olmak hem iyi bir insan olmak mümkün müdür?” diye sorar. Hacivat ise “Gölgene dikkat edeceksin, karanlık tarafına hükmedeceksin” diye cevaplar. Salih, kızından kendisine yardım etmesini ister. Fakat kızı Karagöz ve Hacivat’ı sevmediğini söyler. Salih, kızına “Bu oyun bana gölgemi gösterdi. Böylece beni kurtardı. İleride seni de kurtarabilir” dediği sırada dışarıdan sesler gelir. Rum askerleri köyü basarak köyde yaşayan Türkleri evlerinden atar. Salih ve kızı da şehre gitmeye karar verir. Ancak rahatsız olan Salih şehre kadar gidemeyeceğini, akrabası olan Veli’nin köyüne gitmeleri gerektiğini söyler.

Baba ve kızı Veli’nin köyüne gelir. Ahmet adlı genç, onları Veli’nin yanına götürür. Bu sırada köyün duvarında Rumların kurduğu EOKA örgütünün isminin karalandığı bir yazı dikkat çeker. Salih, Rumların kendilerini köylerinden attıklarını ve

yakında buraya da gelebileceklerini anlatır. Veli akrabası olan Salih'i ve kızı Ruhsar'ı alarak evine götürür. Ruhsar, Rumların gelmesinden korkmaktadır. Köyün genci Ahmet ona korkmamasını silahlarının olduğunu söyler. Fakat Veli bu duruma kızıp Ahmet'i evden yollar. Gece olduğunda Salih, gölge oyununun akli ve kalbi terbiye ettiğinden bahsederken Veli, Cevdet'in yardımıyla bir çukur kazmaya başlar. Kazdığı çukuru kimsenin görmemesi için beyaz çarşaf asar. Ancak astığı beyaz çarşaftan gölgesi görünmektedir. Veli'nin gizlice çukur kazdığını Anna'nın oğlu Türk düşmanı Hristo görür. Veli kazdığı çukurdan birçok silah çıkartır. Veli hasta olan Salih'i ve Ruhsar'ı şehre göndermenin planlarını yapar. Bu yüzden yakın ilişkisi olan Anna ile konuşmaya gider. Anna'dan onları şehre hastaneye götürmesini ister. Yanlarında eğer bir Rum olursa daha güvende olacaklarını düşünür. Anna başta bu durumu kabul etmese de onlara yardım etmeye karar verir. Çünkü Salih, Anna'nın yakını olan Maria'nın yanında çalıştığı karagözcüdür. Veli, Salih'e şehre gittiğinde Türk teşkilatından birilerini bularak en kısa zamanda köye silah yardımı yapılmasını söylemesini ister.

Ruhsar şehre Rum olan Anna ile gitmek istemez. Veli ise onlara kadının çok güvenilir biri olduğunu söyler. Salih elindeki karagöz suretini Veli'ye verir. Ondan öldüğünde bu sureti çok uzak bir ovaya gömmesini ister. Aksi takdirde ruhuna azap vereceğine ve kalanlara uğursuzluk getireceğine inanır. Şehre gitmek için yola çıktıklarında Rum askerlerinin yolda Türkleri dövdüklerini görürler. Anna onlara hemen kaçmalarını ve saklanmalarını söylese de iki Rum asker Salih ve Ruhsar'ın peşine düşer. Baba ve kızı askerlerden kaçıp saklanır. Salih durumu öğrenmek için kızını bırakıp saklandığı yerden dışarı çıkar. Belli bir süre geçip babası geri gelmeyince Ruhsar meraklanır ve babasını aramaya başlar. Babasının gelmiş olabileceğini düşünerek Veli'nin köyüne geri döner. Babasının kaybolmasından Anna ve Veli'yi sorumlu tutar. Veli, Salih'i aramaya çıkıp saklandıkları yere gider. Ancak hiçbir yerde Salih'i bulamaz. Türk teşkilatına haber vermek için köye geri döner. Fakat telefonlar çalışmamaktadır.

Veli, kaybolan Salih'i sormak için köyde yaşayan Türklerin bulunduğu kahveye gelir. Salih'i kimse görmemiştir. Köyde yaşayan halk tedirgindir. Köyün gençleri Rumların kendilerine saldırmadan Rumlara saldırmaları gerektiğini söylemektedir. Veli bu duruma karşı çıkararak gençleri sakinleştirmeye çalışır. Çünkü Rumlardan hem sayıca az kişilerdir hem de saldıracak silahları yoktur. Köylüler evlerini satıp köyü terk etmeyi

düşünür. Ancak Veli bunun iyi bir fikir olmadığını, en iyi fikrin köyde yaşayan Rumlarla gidip konuşmak olduğunu savunur. Köyün gençlerine sakin olmaları konusunda uyarılarda bulunur. Türk kahvesinden çıkan Veli ve birkaç köylü, karşı tarafta bulunan Rum kahvesine gidip köyde mesele istemediklerini söyler. Dimitri ise onca yıldır bu köyde birlikte yaşadıklarını, kendilerinin de bu yüzden sorun çıkartmayacaklarını söyleyerek Veli'yi destekler. Onlar için önemli olan gençleri sakin tutarak köyde barışı ve huzuru sağlamaktır.

Sabah uyandığında Ruhsar'ı göremeyen Veli köyün gençleriyle kızı aramaya başlar. Tek isteği kayıp olan babasını bulmak olan Ruhsar çok geçmeden Veli tarafından bulunur. Ruhsar'ı bulup, köye geri döndükleri sırada Veli ve köyün gençleri Hristo'nun Rum askerlerden silah almasına şahit olurlar. Askerlerin kendilerini görmemeleri için hızlıca oradan uzaklaşırlar. Veli Ruhsar'ı yanına alarak Anna'nın evine gider. Bu sırada Hristo ve askerler silahların olduğu kutuları eve taşır. Anna, Rum askerlerine yaptıklarının yanlış olduğunu anlatmaya çalışır. Ancak başta kendi oğlu Hristo olmak üzere Rumlar çatışmaya girmeye kararlıdır.

Anna, Salih'i kendi köyünde aramaya karar verir. Ruhsar'ın yanına giderek evin yerini öğrenir. Köye gittiğinde her tarafın dağılmış ve yakılmış olduğunu görür. Salih'in evinde yere saçılmış eski fotoğraflarda Maria'yı görünce fotoğrafı yanına alır. Salih'i bulamadan kendi köyüne geri dönmek için yola çıkar. Fakat yolda Rum askerleri tarafından durdurulup saldırıya uğrar. Köyüne vardığında Ruhsar, Anna'ya yardım eder. Ruhsar'a babasını şehirde bulabileceğini söyler.

Veli köyün gençlerine köyün dışında atış talimi yaptırarak onları hazırlamaya çalışır. Görüntüde atış talimi yapan gençler verilirken Veli ve gençlerin ne yapmaları gerektiğini konuştukları sesler gelmeye başlar. Ahmet ve diğer gençler saldırmak konusunda ısrarcıdır. Ancak Veli bu durumu istememekte, gençlere engel olmaya çalışmaktadır. Ruhsar elindeki figürlerle saçma bulduğu gölge oyununu oynatmakta ve duvarda yansıması görünmektedir. Ruhsar babasından kalan figürleri gömmek ister. Veli bunun batıl inanç olduğunu savunur. Ruhsar filmin başında babasının kendisine oynattığı gölge oyunundan bir sahneyi rüyasında görür.

Sabah olduğunda Ruhsar şehre gitmek için yola çıkar. Rumları taşıyan bir araca biner. Dimitri Ruhsar'ı indirmeye çalıştığı sırada Rum askerleri gelir. Askerler "Aranızda Türk var mı?" diye sorar. Araçta bulunan küçük bir kız çocuğu eliyle

Ruhsar'ı gösterir. Ruhsar, askerlere “Ailem korktukları için şehre gitti, bende bu yüzden şehre gidiyorum. Bir daha adaya dönmeyeceğim” dediği için askerler Ruhsar'ın araca binmesine izin verir. Şehre gelmeyi başaran Ruhsar'ın ilk işi karakola giderek babasını sormak ve köylünün yardım isteğini iletmektir. Komutan babası hakkında bir bilginin olmadığını, köydekilerin daha güvenli bir yere geçmeleri gerektiğini söyler. Artık ateşkes olduğunu, korkmaması gerektiğini ve yazdığı notu köylüye iletmesi gerektiğini de ekler.

Babasının öldüğünü düşünen Ruhsar, köye geri dönüp komutanın verdiği notu Veli'ye iletir. Komutan notta kendilerini olduğundan daha güçlü göstermelerini yazmıştır. Bu yüzden Ahmet, Rum kahvesine gidip geceleri ziyaretçilerinin geldiğini, ekmek almak istediklerini söyler. Gece ise ateş yakıp yanlarına Türk askeri gelmiş gibi gösterirler. Durumdan habersiz olan Veli öğrenince gençlere çok kızar. Yaptıklarının yanlış olduğunu, Türklerin teşkilatlanmaya başladıklarını düşüneceklerini söyler. Köyün Türk gençlerinin ateş talimi yaptıklarını Hristo görür.

Ruhsar babasının karagöz suretlerini gömmek için geri geldiğini söyleyip Veli'yi korkak olmakla suçlar. Daha sonra Veli'nin yanına gider. Veli, Salih'in eskiden çırağı olduğunu anlatır. Fakat kumara alışmasıyla Salih'in karagöz gösterisinden kazandığı parayı çaldığını söyler. Bu duruma sinirlenen Salih çırağını dövüp işten atar. Veli ustasına kinlenerek ustasının âşık olduğu kadını Maria'yı baştan çıkarır. Veli yaptıklarından dolayı pişmandır. İçindeki gölgenin daha da büyümemesi ve kurtulmak için olanları Ruhsar'a anlattığını söyler.

Salih'in karagöz suretlerini gömmeye giden Cevdet, Hristo tarafından takip edilir. Cevdet açtığı çukura karagöz suretlerini yerleştirir. Ancak Hristo bunu yanlış anlar. Rum askerlerine haber verip, onları Cevdet'in açtığı çukurun oraya götürür. Askerler çukuru açtıklarında karagöz suretlerini görür. Hristo bu duruma sinirlenip, suretlere ateş eder. Hristo askerleri de yanına alarak Cevdet'in çobanlık yaptığı yere gider. Silahların ve Türk askerlerinin nerede olduğunu soran Rum askerler Cevdet'i öldürüp, cebine karagöz sureti yerleştirir. Cevdet'in ölümünün ardından siyah bir keçi gösterilir.

Koyunlar köye Cevdet olmadan gider. Bu durumu gören Ruhsar korkup, bayılır. Akşam olduğunda köylüler Cevdet'in cesedini bulur. Veli cesedi eve götürür. Ruhsar'ın ağlama seslerini duyan Anna, oğlu Hristo'ya kızmaya ve vurmaya başlar. Cevdet'i

öldüren Rum askerlerinin yanına gidip onlara taş atar. Hristo yaptığından pişmandır, annesine zarar gelmemesi için onu durdurmaya çalışır. Köyde Cevdet için cenaze töreni düzenlenir. Çok üzgün olan Ruhsar, cenazeye gelen iki Rum'u taş atarak uzaklaştırır. Hristo ve Anna, Veli'nin evine giderek yemek götürür. Hristo başsağlığı diler. Ancak Ruhsar, Rumların gelmesine sinirlenir ve Hristo'ya vurmaya başlar. Veli Ruhsar'ı sakinleştirmek için dışarı çıkartır.

Ahmet, Ruhsar'ı ve köyün diğer gençlerini yanına alıp, Rumların çobanının yanına gider. Çoban ve şoför olan Dimitri, tıpkı Veli gibi gençleri sakinleştiren barış getirmek isteyen biridir. Ancak Ruhsar taşla Dimitri'ye saldırır, Ahmet de ateş açar. Veli bu durumdan habersizdir. Ahmet ve arkadaşları gizli bir plan yapar. Dimitri'yi aramaya çıkan kişilere ve askerlere saldırmayı düşünürler. Ancak askerlere saldırı Ahmet'in istediği gibi gerçekleşmez. Arkadaşları askerler tarafından vurulur. Ahmet koşarak köye gider. Köye gittiğinde tek başına Rumları öldürmeye çalışır. Askerlerde köydeki Türklere saldırarak onlara ateş eder. Ahmet çatışmanın başladığını Veli'ye haber etmeye gider. Ancak Hristo'yu karşısında görünce onu öldürmeye çalışır. Anna araya girince Ahmet tarafından öldürülür. Ahmet de yaralanır. Köyde yaşayan Türkler, saldırıya geçen eli silahlı Rumlardan kaçmaya çalışır. Fakat dört bir yanları Rumlar tarafından sarılmıştır. Türkleri korumaya çalışan Veli, Hristo tarafından öldürülür. Ruhsar'ın "Amca" diyerek bağırdığı duyulur. Kaçmaya çalışan Türklerin karşısına Rumları taşıyan bir otobüs çıkar. Ahmet Rumların canı pahasına yaralı ve ölü olan Türkleri ister. Otobüse binerek oradan uzaklaşırlar. Ahmet ve Ruhsar on kişinin öldüğü mezarın başındadır. Daha sonra Türklerin bir okula sığındığı gösterilir. Ruhsar babasından kalan karagöz suretini gömdüğü sırada, okulun bahçesinde gölge oyunu yapan babasının sesini duyar. Koşarak babasının yanına gidip, ona oyunda yardım eder. Karagözcü Salih'in "Belli ki bir gün aklımız, ruhumuz, hırslarımız arasında denge olur, iyi insanlar oluruz da mağaradan korkmadan çıkarız, hiç korkmadan çıkarız" sözleriyle film sona erer.

3.2.6.3. Gölgeler ve Suretler Filminin Genel Değerlendirmesi

Derviş Zaim, 1974 sonrası Kıbrıs'ta yaşananları karakterler üzerinden aktardığı Çamur'dan sonra filmografisinde Kıbrıs'ı ön plana çıkarmaya devam etmiştir. Gölgeler ve Suretler, 1963 yılında Kıbrıs'ta yaşanan, Türkler ve Rumlar arasındaki çatışmaları

konu almakta ve savaş-barış, dostluk-düşmanlık, iyilik-kötülük, gölge-suret, masumiyet ve vicdan gibi kavramları sorgulamaktadır. Kuzey Kıbrıs'ta Türk ve Rum oyuncuların ilk kez birlikte rol aldığı filmin Kıbrıs galasında Zaim'in filmde barışa dair verdiği ince mesajlar takdir toplamıştır. Ayrıca film, Güney Kıbrıs'ta gösterilen ilk film olma özelliğine sahiptir. Özen (2014: 256-290) filmin insanın dengesini bozan hırs ve gerçeği görmesine nasıl mani olduğunu sorgularken, evrensel bir konuya dikkat çektiğine değinmektedir. Yönetmen, her iki toplum için görünür olan ve olmayanı anlatırken, iktidarların yaratılan paranoyalarla toplumları nasıl birbirine düşmanlaştırdığını göstermeyi arzulamaktadır. Film boyunca bu arzusunu ise büyüyen gölgeler üzerinden anlatmaktadır.

Rüzgârda adeta bir bayrak gibi dalgalanan beyaz çarşaf üzerinde gelen filmin ismi, Gölge ve Suretler'in genelinde değineceği ana temalara bir göndermedir. Rum askerleri tarafından boşaltılan Türk köylerinin gösterilmesi ile başlayan filmde Zaim, objektifliğini koruyarak savaşın öteki yüzünü göstermekte ve iktidarların hırsları ile yönetilen halkların geldiği üzücü tabloyu gözler önüne sermektedir. Bu tabloda kalıcı bir barış için her iki toplumun da yapması gerekenler üzerine bir anlatım tercih edilmektedir. Nitekim her iki toplumun birbirlerine karşı olan güvenlerini kaybetmeleri ve iktidarın oyununa gelmeleri sonucunda başlayan çatışmaların tekrarlanmaması için yapılması gereken de budur. Derviş Zaim, kendisiyle yapılan bir röportajda (Zengin, 2010) en korktuğu şeylerden birisinin, bir insanlık meselesinin sessizliğe mahkûm edilmesi olduğunu belirtir. Zaim'in bu açıklaması onun Gölge ve Suretler'de ulaşmak istediği amacı özetler niteliktedir.

Savaş ortamında babasını kaybeden ergenlik çağındaki bir genç kızın gözünden anlatılan olaylar küçük bir köyde geçmektedir. Yönetmen adada hâkim olan iletişimsizliği ve gerilimi küçük bir köyde yaşanan çatışmalar üzerinden vermektedir. Karagözcü Salih ve kızı Ruhsar köylerini terk etmek zorunda kalır. Ancak gittikleri yeni köyde de durum aynıdır. Aynı köyde, yan yana evlerde, karşılıklı kahvelerde oturan iki toplum için de tehlike çanları çalmaya kısa zaman içerisinde başlar. Yönetmen ise yaklaşan bu tehlikeyle seyirciyi yüzleştirmekten kaçınmaz.

Film boyunca mağara metaforuyla seyirci düşünmeye teşvik edilmektedir. Bu bağlamda Yunan Filozofu Platon'un mağara metaforunun Zaim'in çıkış noktası olduğunu söylemek mümkündür. İnsanın yaşam içerisinde bulunduğu ortamı mağara

benzetmesi ile açıklayan Platon'un metaforunda; karanlık bir mağarada insanlar ışığa sırtlarını dönmüş şekilde oturmaktadır. Mağaranın kapısından gelen ışığın aydınlattığı duvarda dışarıdan geçenlerin gölgelerini izleyen bu insanlar için bu durum tek gerçektir. Zaim, filmde mağara metaforunu kullanması hakkında şu açıklamada bulunmaktadır:

“Antik Yunan’ın önemli filozoflarından Platon’a bakarsanız, Platon’un mağara metaforunun bu film için çıkış noktalarından birini teşkil edeceğini söyleyebilirim. Platon, mağara metaforunda gölgelere bakıp dışarıyı tahmin etmeye çalışan esirleri anlatır ve ahlaki ve estetik sistemini bunun üzerine koyar. Platon’u bir çıkış noktası olarak filme koydum ve onun etik ve estetik sistemini filme uygulamaya çalıştım. Ama Platon’daki gibi bir aydın despotizmine yol açacak şekilde herhangi bir karakterizasyona ve öykülemeye gitmedim. Platon, insanın karanlık tarafı ile rasyonel tarafı arasında bir harmoni olmasını öngörür. Bu filmde harmoniyi her şeyi çözecek bir unsur olarak görmüyorum. Ancak karanlık tarafımızla rasyonel tarafımız arasında bir diyalogun olması gerektiğini düşünüyorum.” (Akt. Çakmak, 2011)

Karagözcü Salih’in “Belki bir gün aklımız, ruhumuz ve hırsımız arasında denge olursa, mağaradan çıkmaktan korkmayız.” sözünü, filmde sıklıkla yer alan eşik görüntülerini, Salih ve kızının bir mağaraya sığınmasını ve burada mağaranın içinden dışarısının, dışından içerisinin gösterilmesini, Ruhsar’ın kapı eşiğinde bayılmasını (Çoban Cevdet’in ölümü ile gerçeklerle yüzleşmenin başlaması) Derviş Zaim’in açıklaması doğrultusunda okumak filme farklı bir boyut kazandırmaktadır. Zaim, Kıbrıs’ın gerçeklerle yüzleşmesi gerektiğini mağara metaforunu kullanarak vermeyi amaçlamıştır. Filmde gerçeklerden uzaklaşılması gölgelerle ilişkilendirilmektedir. Gölgelerin büyümesi gerçeğin yok olması anlamına gelir. Ruhsar’ın rüya gördüğü sahnede gölgenin devleşerek büyümesi de yaklaşan tehlikeye bir göndermedir.

Platon’un mağara metaforunun filmde çok açık şekilde verildiği sahnelerden biri de Çoban Cevdet’in çocukluğunda yaşadığı bir anıyı paylaşmasıdır. Filmde yarı deli bir karakter olarak sunulan Çoban Cevdet, çocukluğunda karagöz oyununu izlediği sırada perdenin arkasına geçmek ister. Çünkü gölgeleri oynatanın kim olduğunu merak etmiştir. Ancak yere düşüp perdeyi yıkar ve karagözcüyle karşı karşıya gelir. Karagözcü

ona “Aferin oğlum, hiçbir zaman gölgeye kanmayacaksın, aklınla gerçeği arayacaksın.” Diyerek tokatlar. Önce ödüllendirilip sonra cezalandırılan Cevdet ise karagözcünün hala neden öyle bir şey dediğini anlamadığını söyler. Derviş Zaim, Saydam ve Civan ile yaptığı bir röportajında (2011) filmdeki bu sahnede mağara metaforunu çok açık şekilde işlemek istediğini belirtir. Zaim, Platon’un mağara metaforunda bireylerin ancak belli bir kısmına gölgelerin nereden kaynaklandığıyla ilgili bir bilgi edinebilme ayrıcalığı tanındığını, bunların da şairler, filozoflar ve krallar olduğunu söyler. Platon, metaforunda aydın despotizmine yol açması noktasında eleştirilir. Zaim de bütün bunların farkında olan, bu meseleleri tartışmak isteyen biri olarak bu filmde gölgenin arkasına geçebilen tek karakter olarak Kıbrıslı bir deli köylüyü bilinçli olarak seçmiştir.

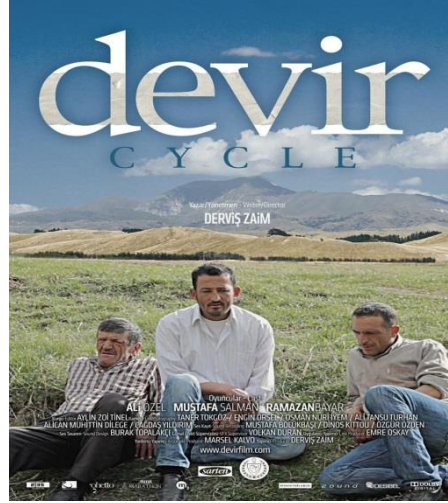
Filmde kullanılan zıtlıklar hem Rum kültüründe hem de Türk kültüründe önemli yere sahip olan Karagöz-Hacivat ile verilmektedir. Karagöz ve Hacivat’ın karşılıklı atışmaları Türkleri ve Rumları simgeler. Filmde karagöz figürleri elden ele dolaştırılarak adeta bir karakter olarak sunulmaktadır. Karagözcü Salih, eğer kendisine bir şey olursa figürlerin gömülmesi konusunda Veli’yi uyarır. Aksi takdirde uğursuzluk getirecektir. Nitekim filmde figürlerin gömülme süreci uzadıkça gerginlik kendini hissettirmeye başlar. Burada figürlerin gömülmesi gerçeklerin saklanması olarak değil, daha derine inerek gerçeklerle yüzleşmek ve çözüm aramak anlamındadır. Ancak ne var ki insanlar tarafından gömülen figürler gene insanlar tarafından çıkarılır. Yani insanlar yaşadığı süreçlere hırslarına yenik düşerek müdahale ederler.

Gölgeler ve Suretler’ de gençlerin (Ruhsar, Ahmet, Hristo) birbirlerine karşı olan düşmanca tavırlarını, özellikle Anna ve Veli, bastırmaya çalışmaktadır. Anna’nın Rum kültüründe dama atılması halinde şeytanları uzaklaştıracağına inanılan “golifa” tatlısını Veli’ye vermesi ve kendisini tehlikeye atarak Salih ve kızını şehre götürmeye çalışması, Salih’i aramak uğruna Rum polislerden dayak yemesi, iyi niyetli tavrını ve barış için çabalamasını göstermektedir. Veli’nin ise Rum kahvesine giderek huzursuzluk istemediklerini söylemesi ve çatışma başlatmak isteyen gençleri sakinleştirme çabası Hristo’nun gizlice Rum askerlerden silah aldığını görmesiyle değişikliğe uğrar. Babasının öldüğünü düşünen Ruhsar, intikam için Rum tarafından Çoban Dimitri’ye taş fırlatır. Ahmet’in çobanı öldürmesiyle de köyde çatışmanın yaklaştığının işaretleri belirginleşir. Film boyunca yemek yemeyen Ruhsar’ın intikam

aldığını düşündükten sonra Anna'nın getirdiği “golifa” tatlısını yemesi şeytanları uzaklaştırmaya yarayan bu tatlıyla Ruhsar'ı özdeşleştirmektedir.

Filmin en vurucu sahnesi çatışmanın yaşandığı ve insanların çaresizlik içinde koşuşturmaya başladığı sahnedir. Yönetmen Derviş Zaim, Kıbrıs' da çekilen filmde ada görüntülerine yer vermez. Onun yerine hem karakterlerle hem de filmde yer alan bu çatışma sahnesiyle adanın varlığını ya da belki de yokluğunu hissettirir. Yaşama tutunmak için çabalayan insanların dört bir yana koşmaları ve çıkışı olmayan yollara girerek ölümlerle karşı karşıya gelmeleri dört bir tarafı denizlerle çevrili bir adayı anlatmaktadır.

3.2.7. Devir (2012)



Resim 8. Devir Film Afişi

“Biz Nasıl İhtiyarlardan Aldıysak, Aynı Şekilde Size Devredeceğiz”

Yönetmen: Derviş Zaim, **Senaryo:** Derviş Zaim, **Görüntü Yönetmeni:** Ali Tansu Turhan, Alican Muhittin Dilege, Çağdaş Yıldırım, Taner Tokgöz, Osman Nuri İyem, **Kurgu:** Aylin Zoi Tinel, **Oyuncular:** Ali Özel, Ramazan Bayar, Mustafa Salman, Nadi Güler, Mehmet Bayar, **Yapımcı:** Derviş Zaim, **Süre:** 75 Dakika.

3.2.7.1. Devir Filminin Konusu

Burdur'a bağlı bir köy olan Hasanpaşa'da her yıl çoban yarışması düzenlenmektedir. Bu yarışmada, köyün çobanları sürüleriyle birlikte suya girerek, peşlerindeki koyunlarla birlikte su birikintisini hızlıca geçmeye çalışır. Sürüsüyle birlikte suyu, kesintisiz ve hızlı biçimde geçen çoban yarışı kazanır. Koyunların postunu köyün yakınında bulunan kırmızı kayadan parça alıp boyayan çobanlar, kayanın bulunduğu yerde mermer ocağının açılmasıyla bir sonraki yıl boyayı bulamayacaklardır.

3.2.7.2. Devir Filminin Geniş Özeti

Film, Takmaz lakaplı yaşlı çoban Ramazan'ın rüyasında gördüğü beyaz karın üzerinde duran boynuzları tahtadan yapılmış bir geyiğin görülmesi ile başlar. Çoban Ramazan, koyun pişirmek için yaktığı ateşin yanında uyurken dua seslerini duyup kalkar. Hoca, "Allah'im bize can veren, içimize sinen, ferahlık veren, bereketli, bol ve hayırlı, sırlı sıklam eden, her tarafa akıp giden, her tarafı ıslatan bir yağmur ihsan eyle. Yarabbi bize yağmur ihsan eyle, ekinlerimizi bitir, hayvanlarımızın memelerini sütle doldur, bizi göğün bereketi ile sula, bize hayırlı yağmurlar ihsan eyle" diyerek köy halkıyla beraber yağmur duası etmektedir. Erkekler dua ederken, kadınlar da onlar için yemek hazırlamaktadır. Köy halkı hep birlikte keyifli vakit geçirir. Yemekler yenir, sohbetler edilir, erkekler birbirlerini suya atmak için yarışa başlar. Ramazan yenilen etlerin kemiklerini gömmek için bir çukur açıp kemikleri çukura gömer.

Köy halkı akşam yapılacak konser için hazırlıklara başlar. Köydeki genç çobanlardan birkaçı yapılacak olan koyun yıkama şenliğinden önce koyunların postunu boyamak için gerekli olan kırmızı renkli bir kayadan parça almaya gider. Kayanın bulunduğu yeri bir mermer şirketi kiralamıştır. Bu yüzden çobanların bir daha ki sefere şirketten izin almaları gerekmektedir. Çobanlar kırmızı renkli kayadan aldıkları parçaları eleyip, toz haline getirir. Genç çobanlar eledikleri boyayı, köy meydanında oturan yaşlı çobana götürür. Ramazan adlı yaşlı çoban koyun yıkama şenliğinde sürekli şampiyon olmaktadır. Genç çobanlara, "Bu işi siz götüreceksiniz, bizim işimiz bitti. Biz nasıl ihtiyarlardan aldysak aynı şekilde size devredeceğiz" diye seslenir. Yaşlı çoban, kendisine boya getiren gençlere teşekkür eder ve çay ısmarlar.

Yaşlı çoban evine gidip koyunlarının postunu boyar. Ağzına aldığı suyu koyunlara fişkırtarak boyama işlemini tamamlar. Koyunları yarışmaya hazır hale getirir. Aynı şekilde diğer çobanlar da kırmızı boyayı koyunların postuna bol bol sürerler. Boyama işlemi tamamlandıktan sonra çobanlar koyunlarını ahırdan dışarı çıkartırlar. Yarışmanın gerçekleşeceği alanda koyunlar çobanlarıyla birlikte geçmeye başlar. O sırada şenliğin başladığını silah sesleri haber verir. Akşam olduğunda köy meydanındaki konsere ilgi büyüktür. Köy halkı söylenen türkülerle eğlenmektedir.

Şenliğin ikinci gününde yarış başlar. Çobanlar sürüleriyle beraber hızlı şekilde koşmakta ve bu koşunun sonunda bulunan küçük bir su birikintisine girmeye çalışmaktadır. Suyu sürüsüyle birlikte kesintisiz ve hızlı biçimde geçen çoban ise yarışı kazanmaktadır. Yapılan bu yarışmada birinciliği son yedi yıldır sürekli kazanan yaşlı çoban Ramazan alır. Evine giden yaşlı çoban eşine birinci olduğu haberini verdikten sonra, televizyonda yarışın görüntülerini izlemek ister. Ancak uyduda sorun olduğunu anlar. Bu yüzden uyduyu yanına alıp köyden birinin arabasına binerek uyduyu yaptırmaya gider. Eve geri geldiğinde televizyonu açıp yarışı izler. Ödül töreni izleyiciye televizyondan aktarılır.

Yarışmanın birincisinden üçüncü olan Mustafa Salman'a geçilir. Mustafa yarışı üçüncü bitirdiği için çok üzgündür. Kırmızıya boyadığı koyunlarından birini alıp dışarı atar. Çoban Mustafa rüyasında dışarıya attığı koyunun diğer çobanlar tarafından kesildiğini görür. Sabah olduğunda koyununu dışarıya attığı için pişmandır. Bu yüzden koyunun yanına gidip onunla ilgilenir ve koyunu ahıra geri götürür. Yarışmada ödül alamayan genç çoban Ali de tıpkı Mustafa gibi çok üzgündür. Ali çobanlığı bırakıp şehirde çalışmaya karar verir. Koyunlarını da yaşlı çoban Ramazan'a emanet eder. Çobanlar koyun eti yedikten sonra Ramazan hayvanın kemiklerinin gömülmesini ister. Ona göre bu inanç diğer hayvanların sağlam doğmasını sağlamaktadır.

Ali köyündeki koyunlarını bırakarak şehre çalışmaya gider. Orada bir hayvan kesimhanesinde kendisine iş bulur. Ancak koyunlarla aralarında bağ kuran Ali, yaptığı bu işten memnun değildir. Bir gün kendisini yaşlı çoban Ramazan arar. Koyunları boyamak için taş almaya gittiklerini ancak mermer ocağı şirketinin onlara izin vermediğini anlatır. Ramazan, Ali'den toz boya almasını ister. Mustafa ve Ramazan taş aramak için etrafı dolaşır. Dolaştığı sırada Mustafa'nın karşısına bir geyik çıkar. Ali bir nalburdan kırmızı renkli toz boya alır. Ali aldığı kırmızı boyayı koyun postu üzerinde

denerken televizyonda, “Karadeniz de organları eksik doğan koyunlar hayvan üreticilerinde şaşkınlık yarattı. Uzmanlar bu durumun genetiği değiştirilmiş yemlerden kaynaklandığını ileri sürüyor. Uzmanlar hayvan üreticilerinin dikkatli olması gerektiği konusunda uyarılarda bulunuyor.” haberi vardır.

Çobanlar koyunlarını kırparak yarışmaya hazırlanmaya başlar. Maaşını eksik alan Ali, şehirde yapamayacağını anlayınca köye geri döner. Bu sırada dayısını bekleyen küçük yeğen beyaz bir uçurtma yaparken gösterilir. Çobanlar, Ali'nin getirdiği kırmızı boya ile koyunların postunu boyar. Ancak toz boyanın çok iyi olmadığını görürler. Çobanlar koyunlarıyla ilgilenerek yarışma saatini bekler. Köy halkı yarışmanın yapılacağı yerde toplanır. Silahların ateşlenmesiyle yarış başlar. Geçen yarışta koyunlarını suya sokamayan çoban Mustafa bu yarışta koyunlarıyla birlikte suya girmeyi başarır. Yarışma sonunda dereceleri açıklamak için köy meydanında bir jüri toplanır. Yarışmanın birincisinin Ramazan Bayar olduğu ilan edilir. Takmaz lakaplı yaşlı çoban Ramazan bu yarışmada da birinciliği kimseye bırakmaz. Mustafa Salman bu duruma çok üzülür. Ancak jüri bir açıklama yapar. Birinciyi seçerken çok zorlandıklarını bu yüzden yarışmanın üç birincisinin olduğunu söyler. Diğer birinciler Yusuf Çelikli ve Mustafa Salman'dır. Milletvekili tarafından ödülleri aldıktan sonra akşam köy meydanındaki eğlenceye geçilir.

Geçen sene birinciliği kaybeden Mustafa, bu yıl birinci olduğu için çok mutludur. Ancak Ali bu yıl da dereceye girememiştir. Mermer ocağında çalışan bir mühendisin teklifiyle ocakta şoför olarak işe girer. Kış geldiğinde Ali, mermer ocağındaki mühendisle birlikte geyik avına çıkar. Mühendis geyiği vurduğunda Ali'nin bu durumdan pek memnun olmadığı görülür. Mühendis vurduğu geyiğin boynuzlarını alır. Geyiğin boynuzlarının alınmasından rahatsız olan Ali, çoban Ramazan'a gidip geyik boynuzunun olup olmadığını sorar. Bulamayacağını anlayınca da tahtadan boynuz yapmaya karar verir. Tahtadan yaptığı geyik boynuzlarını, geyiğin ölüsünün bulunduğu yere bırakır. Geri dönerken yolda tesadüfen kırmızı renkli bir kaya parçası bulur.

3.2.7.3. Devir Filminin Genel Değerlendirmesi

Burdur'a bağlı bir köy olan Hasanpaşa'da çekilen Devir, Derviş Zaim filmografisinde farklı bir yerde durmaktadır. Devir filmini farklı kılan unsur ise belgesel ve kurmacanın bir arada başarılı bir şekilde sunulmasıdır. Filmde doğal mekân ve doğal

ışık kullanımına özel önem gösteren yönetmen, profesyonel oyuncular yerine köyde çobanlık yaparak geçimini sağlayan çobanları oynatmayı tercih etmiştir. Zaim, amatör oyuncu seçmesindeki nedenini Akbıyık ile yaptığı bir röportajında (2012) filmde oyuncular arasında olması gereken uyuma bağlamaktadır. Zaim, eğer profesyonel birini o insanların arasına getirirse, o insanlarla hacim olarak çok yakın bir ilişki içerisinde filmin yapılması dâhilinde amatörler ve profesyoneller arasındaki sorunları çözmekle meşgul olacağını düşünür. Bu yüzden çobanların ait olduklarını düşündükleri yerlerin benzerlerini oluşturmaya ve çok iyi bildikleri akrabaları ve arkadaşları ile olan ilişkilerini kaydetmeye gayret gösterir. Yönetmenin bu tercihi ona sadece oyuncuların aynı dili konuşuyor olabilme avantajını sağlamamıştır. Ayrıca oyunculardaki gerçekçilik ve sahicilik duygusu seyirciyi daha çok etkisi altına almıştır.

Geleneksel olanı modernize etme eğiliminde çalışmalar yapan Derviş Zaim, bu filmde günümüzün modern dünyasında, insanların doğayı önemsemediği ve zarar verdiği bir dünyada insan ve doğa ilişkisine odaklanıyor. Hasanpaşa'da yapılan koyun yıkama şenliği bir anlamda temizlenme ve arınma seremonisi olarak temsil ediliyor. Yönetmen, Devir filmini ve filmde kullanılan arınma seremonisini şöyle açıklamaktadır:

“Ben koyun yıkama şenliği adı verilen bu “arındırma” seremonisini, geç kapitalist dönemde doğa ile ilişkisine etkisi ile kıyaslandığı zaman mesafe koymuş insanoğlu için bir eskiyi hatırlama ritüeli olarak bakma taraftarıyım. Filmin birçok safhası ve unsuru bu anlayış ile oluşturuldu. Bu film, inançlarıyla modern dünya arasında kalmış, nereye ait olduklarını öğrenmek veya öğretmek için mücadele veren çobanların yaşadığı tuhaf, komik, zaman zaman trajik dünyayı ele alıyor. Filmin; belgesel tarzıyla kurmacayı ve fantastik unsurları kullanım biçimi sinemaya farklı bir yaklaşım getirmeyi amaçlıyor.” (<http://www.derviszaim.com/2012-devir-75/>)

Derviş Zaim, film isimlerini belirlerken filmin geneline bir göndermenin olması konusunda titiz bir çalışma yürütmektedir. Devir için de bu durumdan bahsedilebilir. Filmin ismi yönetmenin kullandığı sinema dili ve filmin içeriği ile bir bütün olarak okunabilmektedir. Tahtadan yapılmış boynuzları ile yaşlı çoban Ramazan'ın rüyasına giren geyik görüntüsü filmde önemlidir. Çünkü filmin ilerleyen sahneleri geyiğin

anlamının anlaşılmasında yardımcı olur: Ali'nin şoförlüğünü yaptığı şirketin mühendisinin keyfi sebeplerle bir geyiği öldürmesi ve Ali'nin bundan duyduğu iç huzursuzluk. Yaşlı çoban Ramazan'ın öğüdü ile geyiğin boynuzlarının tahtayla yapılarak ölü geyiğin yanına bırakılması. Filmde yer alan tüm bu unsurlar, modernizmin geleneklerini değiştirmeye izin vermediği köye ve filmin diline döngüsellik katmaktadır.

Takmaz lakaplı yaşlı çoban Ramazan'ın, geleneğin geçmişini, genç çoban Ali'nin ise geleneğin sisli geleceğini temsil etmektedir. Ali'nin koyunlardan, yarışmadan uzaklaştığı anlarda geleneğin sonlanmakta olduğu düşüncesi verilmek istenmiştir. Ama Zaim açısından geleneğin yok olma tehlikesi, sadece kişisel tercihlerle ilgili değil; bu daha çok modern dünyanın kapitalist atakları sonucunda köyün inanç ve geleneklerinin karşısında yer alması ile ilgilidir (Kökçeoğlu, 2013: 83).

Derviş Zaim, Devir'de köy-kent zıtlığını Ali karakteri üzerinden vermektedir. Ali yarışmadan umudunu keser ve koyunlarını yaşlı çobana teslim edip kente çalışmaya gider. Çobanlıkta aradığını bulamayan ve geçim sıkıntısı yaşayan Ali'ye kent iyi gelmez. Köyünde, koyunları ile yakın ilişki içerisinde olan Ali, kentte bir mezbahada kendisine iş bulur. Ancak buradaki işleyiş köyündekinden çok farklıdır. Hayvanların kesilmesi insanlar için bir anlam ifade etmez. Burada hayvanlara değer verilmemektedir. Kendi sürüsünü özleyen Ali'nin burada bir koyuna karşı yakınlık göstermesi hoş karşılanan bir durum değildir. Filmde çoban Ali, bir tür arif kişi belki de bir derviştir. Ali, çoğunlukla insanları dikkatli şekilde dinlemekte ve görerek dağarcığına bir şeyler katmaya çalışmaktadır. Sözcükleri iyi tartan, yöreyi ve çevreyi iyi gözlemleyen Ali, hayatta yaşayarak öğrenmeyi tercih etmektedir (Seçkiner, 2014: 168).

Devir'i Zaim için farklı kılan bir diğer özelliği senaryo konusunda daha esnek davranabilmesidir. Kafasında vermek istediği mesaja dair düşünceleri vardır. Ancak elinde net bir şekilde senaryo bulunmamaktadır. Köye yılın belli zamanlarında pek çok kez giderek çekimleri gerçekleştirilmesiyle ve kurguya başlanmasıyla filmin hatları ortaya çıkar. Zaim'in Devir'de kazandığı bu esnekliği bir sonraki filmi Balık'ta da nispeten uyguladığını söylemek mümkündür.

3.2.8. Balık (2014)



Resim 9. Balık Film Afışı

“Göle Fitre Vermeliyiz, Göle Fitreyi Avlanmayarak Vermeliyiz”

Yönetmen: Derviş Zaim, **Senaryo:** Derviş Zaim, **Görüntü Yönetmeni:** Taner Tokgöz, **Kurgu:** Aylın Zoi Tinel, **Oyuncular:** Bülent İnal, Sanem Çelik, Myroslava Kostyeva, Gizem Akman, Melih Sezgin, Coşun Tamer, Rıza Sönmez, Nadi Güler, Nihal Türksever, Zafer Altun, Osman Alkaş, Hazar Ergüçlü, Selin İşçan, Levent Uzunbilek, Adnan Tunalı, Ömer Naci Topçu, Ekrem Yücelten, **Sanat Yönetmeni:** Natali Yeres **Yapımcı:** Derviş Zaim, **Müzik:** Marios Takoushis, **Süre:** 83 Dakika.

3.2.8.1. Balık Filminin Konusu

Kaya, eşi ve kızıyla birlikte geçimini balıkçılıktan sağlayan bir köyde yaşamaktadır. Maddi sıkıntı çeken Kaya'nın tek isteği hasta olan kızını tedavi ettirmek ve balık çiftliği kurarak para kazanmaktır. Kaya bu amaçla doğayı tahrip etmeye başlar. Göle kimyasal dökerek zehirli balıkların satışından para kazanır. Ancak başvurduğu bu yöntem hem ailesine hem de kendisine zarar verecektir. Tahrip edilen doğa adeta intikam alacaktır.

3.2.8.2. Balık Filminin Geniş Özeti

Film, bir kış günü Kaya karakterinin cezaevinden çıkması ile başlar. Kaya, pasta ve pembe renkli bir top aldıktan sonra köyünün yolunu tutar. Bursa'ya bağlı bir köy olan Gölyazı'nın genel görüntüsü verilir. Köy meydanındaki kahveden içeri bakan Kaya'nın yüzüne kapı kapatılır. Köyde tanıdığı bir yakınından kızının çağrılmasını ister ancak olumsuz yanıt alır. Deniz'in pencereden bakan görüntüsü verilir.

Filmin ismi "Balık" siyah bir fon üzerinde verilirken, Filiz'in sesi duyulur. "Dede bizlere yardım et, iki ayaklı birine yardım edeceğim. Dede kızıma yardım et, bir ses gönder". Güneşli bir yaz gününde köyden manzaralar verilir. Küçük bir kayığı olan Kaya, balık tutmaktan döner. Deniz evlerinin önünde top oynar. Filiz top oynayan kızına seslenip ona balık yedirir. Gölde çok az balık tutabilen Kaya, evinin önündeki ağlardan balıkları toplamaya çalışır. Ancak Filiz, kızı Deniz için ayırdığı balıkları kocasının elinden alır. Çünkü ayırdığı balıkların hasta olan kızını iyileştireceğini düşünmektedir. Kocasını bu durumdan rahatsız olsa da Filiz rüyasını anlatmaya başlar. Filiz rüyasını anlatırken görüntüde rüyası vardır. Gökyüzünü kaplayan gri bulutlar, gün batımı ve gölün kirlenmiş görüntüsü gösterilir. "Rüyamda dedemi gördüm. Göl hayırına bir şey yapmam gerektiğini söyledi. Göl için bir şey yaparsan Deniz iyileşecek dedi. Sonra bir yer tarif etti". Görüntü devam eder. İnsanlar gölün temiz kalması için yürüyüş yaparken Filiz suya doğru ilerler. Kirlenmiş su ve ölü balıklar verilir. Kaya daha fazla üzüleceğini ve kızının hastalığının tedavi edileceğini söyler. Konuşamayan Deniz, annesinin ona pişirdiği balığı yemeye devam eder.

Kaya tuttuğu balıkları satmak için karısıyla birlikte köydeki balık haline gider. Köy halkı geçimini balıkçılıkla sağlamaktadır. Kaya çok fazla balık tutamadığı için az para kazanır. Kazandığı paranın bir kısmıyla bakkala olan borcunu ödemeye gider. Filiz halde bulunan köy halkına "Göle fitre vermeliyiz, ramazanda yoksula fitre veririz. Şimdi göl yoksul düştü fitre vermeliyiz. Göle fitreyi avlanmayarak vermeliyiz. Göl mahvoldu, 50 yıl sonra göl diye bir şey kalmayacak!" diye yakınmaktadır. Kaya karısına söylene de, Filiz nasıl hissediyorsa öyle yapacağını dile getirir. Kaya, eğer borcunu ödemezse evine icra geleceğini öğrenir.

Kaya, kızını hastaneye götürür. Doktor ek testler yapılmasını ister. Kaya hastaneden sonra, balık çiftliği işleten bir arkadaşının yanına gider. Göle baktığı sırada film ilk sahneye geri döner. Hapisten çıkan Kaya, kızını görmek için evine gider. Film

Kaya'nın göle baktığı sahneye geri döner. Arkadaşı balık çiftliği hakkında bilgi verir. Kaya çok fazla balığın olduğu çiftliğe imrenerek bakar. Kaya kararını vermiştir. Bu yüzden bir ahbabına gidip çeşitli kimyasallar satın alır. Aldığı kimyasalları kimsenin görmeyeceği bir yerde kaynatıp bidona koyar.

Kaya, kimyasalları kayığa yerleştirip göle açılır. Gölün تنها bir köşesinde kimyasalları dökmeye başlar. Bu sırada kuşların ve çalılıkların görüntüsü verilir. Kimyasalların dökülmesiyle ölü balıklar su yüzüne çıkar. Kaya ölü balıkları toplamaya başlar. Balık haline satmak için götürdüğü balıklar bu sefer fazladır. Balıkları sattığı kişiden balıkların il dışına gönderildiğini öğrenince bir nebze içi rahatlar. Kazandığı parayla evine gitmeden önce kızına yeşil renkli bir top alır. Karısının akrabasıyla yolda karşılaşır. Yaşlı adam ölen kardeşi için turna balığı hayrı yapacağını bu yüzden turnaya ihtiyacı olduğunu söyler.

Kaya evine gittiğinde karısı kızına yine aynı balığı yedirmektedir. Kızının yediği bu farklı balık türünü merak eder. Balığı nereden bulduğunu sorunca Filiz, “Öteki gölden, dedem yerini rüyamda tarif etti. Bu kız bu balıktan yemeli dedi. Ben küçükken konuşamıyordum. Dedem bana günlerce bu balıktan yedirdi. Sonra bir gün son kalan balığı aldı, bunu besleyip büyüteceksin dedi. Balık ona saygı duyduğunu anlamalı dedi. Sonra son kalan balığı bana verdiler. Ama öldü.” diye yanıtlar. Filiz'in filmin ilk sahnelerinde anlattığı rüyasının görüntüleri devam eder. Filiz gölün kenarındadır. Suda bir hareketlilik görür. Yerden aldığı yosunu suya atar. Filiz'in bu balığı kendine takıntı haline getirmesinden kocası hoşlanmaz. Bu durumu dile getirince Filiz sinirlenip evden ayrılır. İş yerine gittiği sırada, bir leylek elektrik tellerine çarparak suya düşer.

Daha fazla para kazanmak için balık çiftliği kurmayı hayal eden Kaya'nın aklına bir fikir gelir. Karısının kızı için bulunduğu bu farklı balık türünün tadına bakar. Balığı pişirdiğinde lezzetli olduğunu anlar. Üniversitedeki hocalar gölü ziyarete geldiğinde balığı gösterir. Balığın bu gölden olamayacağını söyleyen hocalar, üniversitede daha detaylı inceleyebileceklerini söyler.

Kaya balık hakkında konuşmak için karısının çalıştığı işyerine gider. “Beni öteki göle götürmen lazım, o balıklardan daha çok bulmamız lazım. Birincisi Deniz için istiyorum çünkü o balıklardan seviyor. İkincisi senin için istiyorum. Deniz bu balıklardan yerse sen daha çok mutlu olacaksın. Üçüncüsü kendim için istiyorum. Bu balık yosun yiyor, beslemesi kolay. Kapalı yerde birbirlerine saldırmıyorlar, eti lezzetli.

Ben bir balık çiftliği kurup para kazanmak istiyorum.” diye kendini anlatıp karısını balıkların olduğu yere götürmesi konusunda ikna eder. Ancak Filiz balıkları bulamayacaklarını söyler.

Gölün olduğu yere vardıklarında balıklardan bulamazlar. Balık kooperatifinde çalışan insanlar avlanmayı önlemek için göle demir ve kaya atmaktadır. Filiz’in de tek isteği avlanmayı önlemektir. Çünkü avlanmayı önleyip, göl için bir şeyler yaparsa kızının iyileşeceğine inanmaktadır. Bu yüzden balık kooperatifiyle konuşmak ister. Kaya karısını vazgeçirmeye çalışır. Karısına avlanmayı önlemek için demir yapıp göle atacağına dair söz verir.

Kaya kızını hastaneye götürdükten sonra, tekrardan kimyasal alır. Köye geri döndüğünde karısının kızı için ayırdığı balıkları fanusa koyup incelenmesi için üniversiteye götürür. Amacı balıkların nasıl ürediğini öğrenmektir. Bu şekilde balık çiftliği kurabilecektir. Balıkları üniversiteye götürdüğünü karısından gizler. Balıkları göremeyince üzülen Filiz, kızına son balığı hediye edip, akvaryuma koyar. Kızına balığı verirken “Dede kızıma yardım et, iki ayaklı birine yardım edeceğim. Dede kızıma yardım et. Bir ses gönder” diye dua eder.

Kaya kimyasalları dökmek için sabah erkenden göle açılır. Kaya’nın düşünceli hali verilir. Film ilk sahneye geri döner. Kaya evlerinin önüne gelmiş kızına seslenmektedir. Kapıya çıkan Filiz’in kardeşi eniştesini eve almaz. Issız bir köşeye gelen Kaya kimyasalları göle döker. Ölü balıkların su üzerine çıkması gösterilir. Filiz’in ziyaretine amcası gelir. Kardeşine hayır yapmak için turna balığına ihtiyacı olduğunu söyler. Kaya öldürdüğü balıkları satmak için hale gider. Filiz’in amcası da turna balık almak için hale gelmiştir. Kaya da turna balıklarını kendisine satmasını ister. Bu durumdan tedirgin olan Kaya, balıkları Veli’ye sattığını söyler. Yaşlı adam, hayır yapacağını söyleyip, Veli’den turnaları aldıktan sonra köy meydanında turnaları dağıtır. Turnayı alanlardan biri de Filiz’dir.

Filiz, yaşlı adamın verdiği turna balığını pişirir. Kocasıyla yemeye başladıklarında köyden biri gelerek hastalarının olduğunu söyler. Bu yüzden Kaya yardıma gider. Filiz balığı yemeye devam eder. Kaya, hastaneye götürdükleri hastanın balıktan zehirlendiğini öğrenir. Durumdan şüphelenip hastaneden ayrılır. Filiz yediği balıktan rahatsızlanarak yere yığılır. Yemek yerken oynadığı yeşil top suya düşer. Filiz’in ölmesi, kızına beslemesi için verdiği balığın akvaryumunun içinden gösterilir.

Deniz, teyzesi ile eve geldiğinde annesinin yerde yattığını görür. Köye doğru koşarak yardım çağırmaya gider. Kaya yaptığından pişmandır. Bu yüzden karakola gidip teslim olur. Filiz'in cenaze töreni gösterilir.

Cezaevi müdürü iyi halden bayram izni olarak Kaya'ya bir gün izin verir. Kaya cezaevinden çıkar. Kızını görmeye köye gider. Ancak teyzesi görmesine izin vermez. Kaya üzgün şekilde karısının mezarlığına gider. Bu sırada kızı Deniz, annesinin verdiği akvaryumla mezarlığa gelir. Babasına, “Balığı büyüttüm, balık büyüdü. Anneme yaşatacağıma dair söz vermiştim. Seni bekledim” der. Kaya kızına sarılıp af diler. Deniz'i eve geri götürdüğünde akvaryumun mezarlıkta kaldığını fark ederler. Kaya, akvaryumu almak için geri döndüğünde balığın öldüğünü görür. Kızına ölü balık götürmek istemediği için balıktan aramaya başlar. Bu yüzden şehre gider. Ancak girdiği balıkçılar elindeki balığı daha önce hiç görmemiştir. Kaya balıkları götürdüğü üniversiteye giderek oradan zorla balık alır. Aldığı balığı kızına götürüp onunla vedalaşır. Evinden ayrılırken kapının önünde duran demirleri fark eder. Karısına göle atacağına dair söz verdiği demirleri donmuş olan göle yerleştirir.

3.2.8.3. Balık Filminin Genel Değerlendirmesi

Derviş Zaim'in filmografisindeki son film olma özelliğine sahip Balık, Zaim'in izleyicisine seyir zevki vermesi için ayrıca gayret gösterdiği, seyirciyle ilişkisinin daha yakın olduğu bir filmidir. Devir filminin aksine tamamı kurmaca olan filmde televizyondan tanınan profesyonel oyuncularla çalışan (Bülent İnal, Sanem Çelik, Myroslava Kostyeva) yönetmen, filmde iyilik-kötülük, geleneksel-modern, suç-ceza, vicdan-ahlak, iktidar-güç kavramlarını karakter üzerinden vererek sorgulamasına ve arayışına devam etmektedir.

Doğanın içinde yaşadığını unutan insanoğlu geçmişten bugüne hırslarına, daha çok para kazanma arzusuna kısaca açgözlülüğüne yenik düşerek doğayı tahrip etmektedir. Bu durumdan duyduğu rahatsızlığı her fırsatta dile getiren Derviş Zaim, tepkisini insan-doğa ilişkisine odaklandığı filmleriyle vermeye çalışmaktadır. Yönetmenin Balık filmi hakkında ki görüşleri şöyledir:

“Balık, doğa ile arasına eski zamanlarla kıyaslandığı zaman daha fazla mesafe koyduğuna inandığım insanoğluna, doğaya karşı işlediği kabahati, mütevazı bir anımsatma girişimi olarak nitelenebilir. Doğanın hor kullanılmasını ve insanın bundan zarar görmesi meselesini konu ediniyor. Çünkü şu an itibari ile insanoğlunun karşı karşıya kaldığı en önemli sorunlardan birinin (belki de birincisinin) doğa ile ilişkisini bir türlü sürdürülebilir bir dengeye kavuşturmaması olduğunu düşünüyorum.” (<http://www.derviszaim.com/2014-balik/>)

Derviş Zaim’in amacı “bindiği dalı kesme” hikâyesi yapmaktır. Bu denli önemli bir konunun Türk sinemasında önemsenmemiş olması ve sinemamızın içine düştüğü nihilist bataklık Zaim’i böyle bir senaryo yazmaya yöneltmiştir. İnsanın doğadan vermeden nasıl alırım? sorusuna bir cevap olan Balık, günümüzde insanoğlunun çözmesi gerektiği en önemli sorunlarından birine odaklanarak dikkat çekmiştir (Aydın, 2014).

Zaim, filmlerinde ve karakterlerinin oluşumunda çatışmalardan sıklıkla faydalanmaktadır. Nitekim Balık’ta Filiz ve Kaya karakterleriyle filmin geneline hâkim olan konular rahatlıkla anlaşılacaktır. Daha iyi bir hayat yaşama ve kızının hastalığının tedavi masraflarını karşılamak için doğaya zarar veren Kaya, modernizmin getirdiği sıkıntıların insan üzerindeki etkisini gözler önüne sermektedir. Bu anlamda filmde Kaya karakteri modernliği simgeler. Filiz ise kızının iyileşmesi için rüyasında dedesinin ona söylediği gizemli bir balığı hayatlarına dâhil ederek gelenekseli simgelemektedir. Filmde varlığı konusunda şüpheler yaratılan balık sayesinde kızının iyileşeceği umudu içerisindedir.

Sonbahar ve kış aylarında olmak üzere iki mevsimli olarak çekilen Balık’ın, Derviş Zaim’in doğa-insan (insan-taş-bitki-hayvan) ilişkisini konu edindiği Devir’i ile yaşamın döngüselligi ve form arayışı noktasında benzerlikleri bulunmaktadır. Zaim’in kurgusal anlamda sinemasında son iki filminde farklı bir anlayışı benimsediği görülmektedir. Hırsları ve açgözlülüğü sebebiyle ekmek yediği göle ihanet ederek doğaya zarar veren Kaya’nın hikâyesi, klasik sinema anlayışı içerisinde çekilmemiş, kurgunun gücüne başvurularak seyircinin etkin katılımı gerçekleştirilmek istenmiştir. Kış günü cezaevinden çıkarken görülen Kaya’nın gergin ve endişeli hali, yüzüne kapatılan kapılar ve kızını görmek için uğraştığı çaba izleyicinin bu durumun nedenini

öğrenmek istemesine yol açmaktadır. Merak ögesinin ön planda olduğu filmde Zaim, seyirci ile karakterin özdeşleşmesine izin vermektedir.

Doğaya ihaneti sonucunda doğa tarafından cezalandırılan Kaya, eşinin ölümüne neden olmuştur. Vicdanı ile hesaplaşan Kaya'yı, kızı doğanın kendisini affettiğini nitelercesine bağışlamaktadır. İyi niyetiyle kötü bir işe kalkışmasının cezasını çok ağır ödeyen Kaya'nın kızı için ölen balığı bulmak istemesi onun hem vicdanının hem de hayata bir yerinden tutunmak istemesinin göstergesidir. Film, Kaya'nın yaşamına dair güzel şeylerin olacağını nitelermişçesine karlı bir kış günü sona ermektedir. Beyaz kar Kaya'nın doğaya ve ailesine verdiği zararı örtmekte ve seyirciye umut vaat etmektedir.

4. BÖLÜM

4. AUTEUR KURAMI PERSPEKTİFİNDEN DERVİŞ ZAİM SİNEMASININ İNCELENMESİ

Derviş Zaim her filminde farklı bir biçim ve içerik arayışı içerisinde. Ancak bir yandan da filmlerini birbirinin devamı şeklinde okumak mümkündür. Tez kapsamında kendisi ile yapılan görüşme de bu yaklaşımı doğrulamaktadır. Zaim, filmleri arasındaki bağlantıyı bir yöne doğru giden trenin çeşitli kompartımanlarına benzetmektedir. Osmanlı geleneksel sanatlarından yararlanarak yaptığı üçlemeler o trenin bir kompartımanını, doğa-insan ilişkisi üzerine yaptığı filmler ise diğer kompartımanı oluşturmaktadır. Tren belli bir yöne doğru, farklı kompartımanlarla yol alsada bakıldığı zaman kendi aralarında ortak noktalar bulunabilmektedir.

Tüm filmlerinin senaryolarını kendisi yazan Zaim, Alexandre Astruc'un deyimi ile kamerasını bir "kalem" gibi kullanmaktadır. Senaryolarında gerçek ve kurmacayı bir araya getirmekte, kısa ve öz hikâyelerden esinlenmektedir. Fakat senaryolarını yazarken Zaim'i tek bir şey motive etmemektedir. Nitekim yapılan görüşmede, sadece dış dünyadaki bir olaydan, bir karakterden ya da bir durumdan esinlenmediğini, kendisinin biçimsel olarak nasıl bir şey yapmak istediğine dair bir niyetinin olmasının da, üretim süreci içerisinde tüm bunların bir araya gelmesini ve birbirlerinin üzerinde etkiye bulunmasına yol açtığını söylemektedir.

Zaim, ilk uzun metrajlı filmi Tabutta Rövaşata'yı, Hisar'da geçirdiği üniversite yıllarında buradan tanıdığı, geceleri ısınmak için araba hırsızlığı yapan Dursun'un hikâyesinden esinlenerek yazmıştır. Filmin ortaya çıkışında söz konusu durum baskın iken, Zaim'in neo-realist gelenekten hareket ederek "bir araba hırsızının hikâyesini bir araya getirip, bir yapı inşa edebilir miyim?" sorusunu önemsemesi de onun filminin çıkış noktalarından biridir. Susurluk Kazası olayından esinlenerek çektiği Filler ve Çimen'de yazacağı senaryosunu alt hikâyelerle besleyerek ortaya büyük bir resim çıkartma gibi biçimsel bir fikrin peşindedir. Kendi kişisel tarihini önemseydiği filmlerinden olan Çamur'da, tutku kavramını metaforik bir düzlemde ele almış ve bu fikrin çamur olmasına karar vermesinde, bir röportajında Gökçeada'da bulunduğu sırada insanların küçük bir tuz gölünde şifalı bir çamurun varlığına inanmalarının etkisinin olduğunu belirtmiştir (Göl vd. 2004: 63). Biçimsel olarak minyatür sanatı ile

tamamladığı filmi olan Cenneti Beklerken’de Osmanlı’da yaşanan taht kavgaları, yurt dışında bir müzede görüp etkilendiği Diego Velazquez’in Las Meninas (Nedimeler) tablosu ve Nakkaş Osman’ın Surname albümü, Nokta filminde Konya’da yaşanan kitap hırsızlığı olayı ve Endülüs’teki bir hattatın yazdığı yazının noktasını koymadığını fark etmesi üzerine hayatını tehlikeye atarak yazdığı levhayı günlerce araması, Zaim’i etkilemiştir (Kural, 2009). Doğa-insan ilişkisine dair filmlerinde ise yaptığı araştırmalar, okudukları ve duydukları etkili olmuş, anlatmak istediği hikâyeye ile bunları birleştirmiştir. Kısaca, Zaim’in hem seyir zevki duymak isteyen hem de filmlerin alt okumasını yapmak isteyen izleyiciye göre filmler yapmanın peşinde olduğunu ve bu amacı doğrultusunda senaryolarının oluşumunda pek çok alt hikâyenin yönetmenin süzgecinden geçerek filmlerine yansıdığı görülmektedir.

Auteur kuramının geliştiricisi Andrew Sarris’in öngördüğü üç öncül (teknik yeterlilik, fark edilebilir kişilik, içsel anlam) dikkate alınarak Derviş Zaim sinemasına bakıldığında, filmlerinde alanında uzman kişilerle çalışan yönetmenin teknik anlamda ileri düzeyde bir nitelik taşıdığı görülmektedir. Filmlerinin kurgusunda dönemin en gelişmiş programlarını kullanmakta ve müzikleri için yurt dışına giderek yabancı bestecilerle çalışmaktadır. Çamur filminde *Aşk Zamanı* filminin bestelerini yapan Michael Galasso ile Gölge ve Suretler ve Balık’ta Marios Takoushis ile çalışması onun filmlerinde müziğe verdiği özeni göstermektedir. Düşük bir bütçeyle, “yarı gerilla” usulü çekilen ilk filmi Tabutta Rövaşata’dan itibaren Zaim, filmlerinde yapımcılık rolünü de üstlenerek bir filmin ortaya çıkmasında etkili olan tüm yaratıcı süreçler içerisine dâhil olmaktadır. Bir yönetmenin *auteur* olarak adlandırılmasında bu önemli bir kriterdir. Derviş Zaim buldukları dönem itibarıyla tecimsel sinemanın isteklerine boyun eğmeyip kendi tarzlarını ve düşüncelerini sinemalarına yansıtan, “bağımsız” olarak nitelendirilen öncü yönetmenlerden biri olarak kabul edilmektedir. *Auteur* yönetmen olarak Zaim, “kendi isteklerinden sapmamak, sansür, devlet politikaları gibi engellere takılmadan uluslararası festivallerde izleyicisiyle buluşabilmek, farklı yapım tarzlarını ve anlatım kalıplarını deneyip sinemasını zenginleştirmek adına ekonomik anlamda filmlerinde melez bir tavır” (filmlerinde ortak yapımcılarla çalışması, çeşitli sponsorluk destekleri alması) sergilemektedir (Alıcı, 2014: 44).

Sarris'in ikinci öncülü yönetmenin fark edilebilir kişiliği, Zaim'in sinemasının kendisine has özellikleriyle açıklanabilmektedir. Zaim, daha önce sinemada değinilmemiş konular (Susurluk Kazası- Filler ve Çimen, 1974 Kıbrıs Savaşı sonrası toplumda yaşanan ruhsal çöküntü- Çamur, 1963 yılında meydana gelen Kanlı Noel olarak bilinen Kıbrıslı Türklere yapılan katliam- Gölge ve Suretler) üzerinde nitelikli çalışmalar yapma konusunda özenli davranmaktadır. Hayat felsefesini yansıttığı temaları işleme (vicdan muhasebesi, yaşam-ölüm, geleneksel-modern, suç-ceza, iktidar-güç çatışması) ve bir *auteur* yönetimde olması gereken önemli özelliklerden olan yaratıcı kavramını her filminde denediği farklı biçim ve dil arayışı ile göstermesi onu diğer yönetmenlerden farklı kılmaktadır. Yönetmenin sinemasının bu anlamda bir arayış içerisinde olduğu görülmektedir. Zaim, sinemasının içerisinde bulunduğu arayışı kendisi ile tez kapsamında yapılan görüşmede şöyle açıklamaktadır:

“Filmlerimde bir arayış söz konusudur. Ama bu arayış şöyledir; Ne aradığı ile ilgili bir fikri olmayan, en azından sezgisel düzlemde bir fikri olmayan bir insan, bulduğunun ne olduğunu da anlayamaz. Elbette bir arayış var, bir açıklılık söz konusu. Bu da olumlu bir şeydir. Hayatı daha geniş kucaklama imkânı sağlar insana. Bu yüzden arayış önemlidir. Ancak bu arayış içerisinde sizin yanınızda ki prensiplerinizi, kuşandığınız silahları da iyi bilmeniz, onları tanımlamanız ya da sürekli bir biçimde yeniden gözden geçirip tanımlamanız gerekir. Yani ilkeleri, prensipleri, bir uyum içinde oluşturulmaya başlamış, ya da bunların bir inşa süreci içerisinde olduklarını bilen bir arayış sürecinde olduğum söylenebilir.”

Sarris'in üçüncü öncülü yönetmenin öz yaşam öyküsüyle ilişkili olduğu içsel anlamdır. Kıbrıs doğumlu yönetmen 1974 Kıbrıs Savaşı sonrası doğduğu yer olan Limasol'dan, Magosa'ya, lise öğrenimini tamamladıktan sonra da buradan Türkiye'ye göç etmiştir. Kendisinin ifadesiyle, adada olmak, o adada yaşadktan sonra başka bir yere göç etmiş olmak, göç etmiş olmanın getirdiği yaşantı, serüven, iç gerilim, farklı kıyılara yelken açıyor olmak, adayla kalmamak ama adanın daha önce vermiş olduğu mesafe yetisini de yanına alarak göç etmiş olmak, Zaim'in farklı kültürlerin birbirleri ile olan ilişkilerini merak etme konusundaki ilgisinin motivasyonu olmaktadır. Yönetmenin bu ilgisi kaçınılmaz olarak sinemasına da yansımış, filmlerinde çok kültürlülük ve çok seslilik ön plana çıkmıştır.

Auteur kuramının uygulayıcıları Fransız Yeni Dalga yönetmenleri gibi sinema hakkında çok okuyan ve çok izleyen Zaim, üniversite yıllarında kafasına sinema yapmayı yerleştirdiği zaman kendisini kültürel anlamda geliştirecek, kendisine katkı sağlayacak insanlarla yakın ilişkiler kurmaya gayret göstermiştir. Yüksek lisansını Kültürel Çalışmalar alanında yapması onun sinemayla akademik olarak da ilgilendiğinin ve sinema yapma pratiği konusunda çalıştığının göstergesidir. Entelektüel kişiliğiyle tanınan Zaim'in, Türk sineması hakkında yazdığı *Odaklandığın Şey Gerçeğindir: Türkiye Sineması, Aliivyonik Türk Sineması ve Uluslararası Kabul* adlı makalesi onun çok yönlülüğünü göstermekte ve günümüzde hala çeşitli üniversitelerde sinema konusunda dersler vermeye devam etmektedir.

Derviş Zaim, bir *auteur* yönetmen olarak olgunluğa erişmiş ve neden sinema yaptığını iyi bilen biridir. Onun ürettiği filmlerde rastlantısal ve keyfi bir öykü kurma ve dünya yaratma duygusu ile yola çıkılmadığı çok açıktır. Filmlerinde birtakım kaygılarla biçimlenmiş bir yaratıcı zekânın kurgusu ile üretilen senaryoların varlığından söz edilmesi doğrudur (Kırel, 2010: 101-115). Zaim'in senaryolarının bu özelliği onun alanında uzman kişilerden yardım almasında ve ele alacağı konu hakkında geniş bir araştırma yapmasında gizlidir. Devir filmiyle Zaim'in senaryo konusunda farklı bir anlayış sergilediği ve bunu Balık filmiyle de devam ettirdiği gözlenmektedir. Zaim kişisel görüşmemizde ifade ettiği üzere, gittikçe daha fazla bir Zen-Budist gibi filmlerini çekmeye başlamıştır. Yani anı yaşayarak, anı yaşayıp onun içerisinden bir şey çekip çıkartmak gibi bir amaca doğru eğilim söz konusudur. Günden güne bunu set içerisinde daha fazla hissetmekte ve filmlerinde rastlantılara daha fazla yer vermektedir.

Auteur kuramını izleyen Yeni Dalga sinemacıları, sinemayı bir tüketim ürünü olmaktan çıkararak, yönetmen-seyirci arasındaki kişisel bir ilişkinin kurulması gerektiği düşüncesini benimsemişlerdir. Bu düşüncenin Derviş Zaim sineması için de geçerli olduğu rahatlıkla söylenebilir. Zaim, kendisiyle yapılan bir röportajda (Bozdemir vd. 2003: 32) sinemanın seyircisiyle barışık olması gerektiğine inandığını belirtmektedir. Zaim'in filmlerindeki amacı bir bulmaca yaratmak değildir. Yönetmenin sineması "bizden sembolleri okumayı, ötekiyle ilişkiyi kurmayı ve onu anlamak için çaba göstermeyi talep etmektedir. Bu biraz da bilinçli bir seçimdir, okuyucunun metnin seslerini duyabilmesi için çaba göstermesi ve kendini eğitmesi de gerekebilir. Zaim'in

sineması biçimi ve meselesiyle kendisini izleyecek gerçek ve aktif izleyiciler olmamızı talep eder.” (Tırpan, 2011: 42)

Derviş Zaim, ilk filminden itibaren set ortamında ekip ruhuna ve setteki huzura önem vermektedir. Oyuncularını seçerken yazdığı senaryosunun kendisinden ne istediğine dikkat etmekte ve yarattığı karakter üzerine oyuncunun fikirlerini de alarak karakter yaratımında özgür davranmayı seçmektedir. Profesyonel oyuncularla çalışan Zaim, filmlerinde aynı zamanda tiyatro kökenli ve televizyondan tanınan medyatik isimlere de yer vermektedir. Yeniliklere açık olan ve seyirciyi şaşırtmayı seven yönetmen, *Devir* ile filmografisine farklı bir soluk getirmiştir. Profesyonel oyuncular yerine köyde yaşayan çobanları filmine dâhil etmiş ve belgesel-kurmaca türünde çektiği filmde gerçekliği yakalamak adına oyuncuları kendi yaşamsal alanlarında aktarmıştır.

4.1. Derviş Zaim Sinemasının Özellikleri

Derviş Zaim’in filmografisi, Pay’ın ifadesi ile (2011: 5) “fantastik olanla gerçekçiliğin, yoksunlukla sınıfsal farklılığın, tarihsel olanla bugünün, geleneksel sanatla sinema dilinin, estetikle estetik olmayanın gerilimine ve bağlantısına dayanan görsel bir bütün” sunmaktadır. Tüm filmlerinde yaşadığı coğrafyanın tarihinden ve kültüründen beslenen Derviş Zaim sinemasının genel özelliklerini betimlemesi açısından Pay’ın bu ifadesi önemlidir.

Yaşadığı coğrafyanın verdiği birtakım ipuçlarına bakarak sinema sanatının formlarını geliştirmeye çalışması ve bunun için de filmlerinde biçim ve içeriği bir bütün olarak algılaması onu farklı kılan bir özelliğidir. Zaim’in filmlerinin çok katmanlı yapısı farklı okumalarının yapılmasına imkân tanımaktadır. Ancak, *Auteur Kuramı Perspektifinden Derviş Zaim Sineması* tezimizin sınırları kapsamında ikinci bölümde ele alınan 8 filmin farklılıklar içerisindeki birliğini ortaya çıkarmak adına Zaim’in filmlerinde ön plana çıkan özellikleri alt başlıklar halinde sunarak değerlendirmeyi sistematik bir yapıya oturtmak hedeflenmektedir.

4.1.1. Derviş Zaim Sinemasında Geleneksel Sanatların Kullanımı

Derviş Zaim otantik temsil meselesine oldukça fazla ilgi duymaktadır. Yönetmen bu tarihin, bu coğrafyanın, bu kültürün sunduklarından hareket ederek farklı

bir sinema yapmak mümkün müdür sorununa odaklanmaktadır. Bunun için biçimi ve içeriği oluşturmaya gayret eder. Zaim'in amacı yaşadığımız topraklara dair olanı sinemaya yansıtmak ve bunun zenginleştirici olabileceğini kanıtlamaktır. Bu amaçla filmlerinde geleneksel sanatları metaforik ve biçimsel olarak sıklıkla kullanmaktadır. Zaim'in filmlerinde, geleneksel sanatlar sadece birer görsel malzeme olarak ele alınmamakta, öykünün merkezine yerleştirilerek bu sanatların ahlaki ve estetik değerleri de filmlerle bütünleştirilmektedir.

| Film İsimleri | Filmde Yer Verilen Geleneksel Sanatlar |
|----------------------|---|
| Filler ve Çimen | Ebru |
| Cenneti Beklerken | Minyatür |
| Nokta | Hat |
| Gölgeler ve Suretler | Gölge Oyunu |

Tablo 1. Derviş Zaim'in Geleneksel Sanatlar İle İlgili Filmleri

Derviş Zaim gerçek ve kurmacayı bir arada harmanlayarak sunduğu, filmdeki amacının kaos yaratmak olduğunu dile getirdiği Filler ve Çimen'de, çok sayıda rengin bir araya gelmesi sonucunda oluşan ebru sanatını filmiyle buluşturmaktadır. Ebru sanatını biçim ve içerik açısından işlemesi metaforlarla örülü filme anlam derinliği kazandırmaktadır. Atilla Dorsay, filmde art arda gelen olayların, şiddet ve yasadışılığın karanlık gölgesinin, Havva'nın ebru çalışmalarının simgelediği bir saflık ve güzellik duygusuyla bir ölçüde dengelendiğini belirtmektedir (Dorsay, 2005: 73). Havva, ebru atölyesinde çalışmakta ve aynı zamanda ebru hocasından öğrendikleriyle ebru yapmaktadır. Filler ve Çimen'de ebru sanatı Havva'nın tesadüfler sonucunda değişime uğrayan hayatının bir yansıması olarak görülmektedir. Filmin hikâyesinin farklı karakterlerle birleşimi ebru sanatının farklı renklerden bir bütün oluşturmasıyla ilişkilidir.

Ebru, kitreli suyun üzerinde yapılan ve fırça yardımıyla rastgele atılan boya birleşimi sonucunda ortaya çıkan bir sanattır. Derviş Zaim'in bu yüzden Filler ve Çimen

filminde ebruya yer vermesi tesadüf değildir. Çünkü yönetmen filmde farklı karakterlerin rastlantıyla etkileşime girmesini ve bu etkileşimin sonucunun belirsizliğini anlatmaktadır. Ebru sanatında da bu durum söz konusudur. Yapılan uygulamalar sonucunda ortaya nasıl bir eser çıkacağı belirsizdir ve ebruyu gizemli kılan da bu özelliğidir. Zaim, Filler ve Çimen’ de ebruyu bir metafor olarak kullandığını belirtir; “Bu sanatı bir metafor olarak kullanarak şans, kader, kısmet faktörleri ve diğer zorunlulukların insanı hayat içinde belli bir noktaya doğru sürüklemesi gibi konuları tartışmaya çalışmışım. Dönemin çok tartışılan politik meselesi “Susurluk Skandalı” da o formun, o kabın içerisine doldurduğum bir sıvıydı aslında .” (Güven, 2009)

Havva filmin birkaç sahnesinde ebru yaparken görülmektedir. Ebru yaparken görülen ilk sahnede yağmur yağmakta son sahnede ise kar yağmaktadır. Oysaki filmde atölyede çalışan ebru hocası ebrunun çok soğukta ve çok sıcakta yapılmayacağından, dışarıda yapıldığı zaman toz, toprak ve rüzgârın ebrunun yüzeyine zarar vereceğinden bahsetmektedir. Fakat Havva inatla ebruyu dışarıda yaparak isyanını ortaya koyar. Aksoy’un vurguladığı üzere (2011: 27) “filmin finalinde ebrunun dışarıda yapılması, kader denilen bilinemez, öngörülemez, denetlenemez hakikatin her tarafa sirayet etmesini anlatmaktadır. Ebru, bütün denetlenemezliğiyle karanlık ilişkilerden de karanlık, kurgunun o belirsiz ögesini oluşturur.” Kardeşi yanındayken ve yarışı kazanmayı hayal ederken yaptığı ebruda renklerin büyüüne kapılarak geleceğe umutla bakan Havva, filmin sonunda kadere yenik düşmüştür. Artık ebru, Havva için renklerin tesadüfler sonucunda bir araya gelerek oluşturduğu kaotik durumdan çok daha fazlasını ifade etmektedir.



Resim 10. Filler ve Çimen Filminde Ebru

Ebru sanatının yapımında kullanılan renklerin birbirine karışmadan boyaların suya temas eden yüzeyinin kâğıda geçmesi ile filmde yaşanan gerçekler birbirine

benzemektedir. Filmde görünen gerçekle gizlenen gerçekler karmaşık gibi görünen ama birbirine karışmayan renklerin halini andırmaktadır. Su üzerinde boyaların damlatılmasıyla elde edilen etki ile filmdeki doku doğrudan ilişkilidir. Filmin anlatsal bileşenlerinin ve çok karakterli yapısının ebru sanatında olduğu gibi tesadüfi bir biçimde sanki görünmez “bir el tarafından” serpiştirilerek tasarlanması durumu söz konusudur (Özen, 2014: 126- 135- 154).

Derviş Zaim, Filler ve Çimen’de ebruyu bir metafor olarak filmin içerisine yerleştirdikten sonra filmlerinin önce estetiğini sonra içeriğini belirlediği geleneksel sanatlara ilişkin üçlemesine başlar. Yönetmen üçlemenin ilk filmi Cenneti Beklerken’de minyatür sanatını anlatımı zenginleştirmek için değil, anlamla ve sinema dili ile bütünleştirmek adına kullanmaktadır. Zaim, anlatmayı seçtiği bu farklı sinema anlayışı ile katmanlı, çok zamanlı, çok mekânlı; bakışı çoğul bir sinema dili üretmeyi başarmıştır. Yönetmen, minyatür sanatı ile görüntü ve temsil; bakmak ve bakılmak; gerçeklik ve anlatı, zamanın ve mekânın akışkanlığı üzerine bir sorgulama gerçekleştirmiştir (Süalp, 2010: 20).

Derviş Zaim’in çoğul bir bakış açısıyla ürettiği Cenneti Beklerken filmi zengin alt yapısıyla farklı okumalara son derece açıktır. Nitekim film hakkında yapılan analizlerde bunu görmek mümkündür. Minyatür sanatını hem biçim hem içerik olarak aktarmayı seçen yönetmen filmini yaparken deneylele kaçmamak için özel önem göstermiştir. Her ne kadar metaforlarla örülü sineması eleştirilse de Zaim seyirci odaklı sinema anlayışını Cenneti Beklerken’de de devam ettirmenin peşindedir. Bu amaçla minyatür sanatı filme görsel anlamda bir zenginlik katmakta ve seyircinin ilgisi ön planda tutulmaktadır. Cenneti Beklerken, uzun bir dönemde, yoğun bir araştırma sonucunda, minyatür ve sanat alanında yetkin danışmanlarla çalışılarak çekilmiştir. Zaim, hazırlık aşamasında filmin gerçekleştirilmesine dair fikirlerini ekibine aktardığı bir metin hazırlamış ve bu metinde filmle ilgili şu noktalara dikkat çekmiştir:

“Film; gerçeklikle bağının ‘cılız’ olduğu varsayılan minyatür sanatından yararlanmak istemesine rağmen günümüz seyircisinin ‘gerçeklikle’ olan algılarını uç noktalara dek bozmamalı kanısındayız. Bu nedenle stili oluşturmaya çalışırken geleneksel sanatlardan yararlanma derecemiz çok uç boyutlara vardiirilmayacak; filmin tonunun ‘bütünüyle stilize’ bir noktaya kaymamasına özen gösterilecektir.

Doğu ve Batı resminin, belirli koşullarda kesişmeleri halinde etkileşimlerinden neler doğabileceğini tartışmaya çalışan bu film, farklı tarzları da kendi bünyesinde barındırabilir diye düşünüyoruz...” (Zaim, 2006: 23)

Filmde minyatürü yapılmış bir resimden, hareketli animasyon görüntüye, oradan gerçek görüntüye geçiş filme farklı bir boyut kazandırmaktadır. Bu geçişler gerçeğin tasviriyle hayalin tasviri arasındaki ince sınırı hatırlatmaktadır. Minyatür sanatında var olan düzen ve sistem, yönetmen tarafından filmine ağırlıklı olarak uyarlanır. Yönetmen kimi zaman minyatür sanatındaki biçimsel düzeni, gerçeğe yakın görüntüleri animasyon uyarlamalarıyla boyutsuz hale getirmektedir. Zaim, minyatür sanatının ve sanatçısının gerçeği ele alış şekli ile suret oluşturma arasındaki ilişkiyi zıtlıklar üzerinden sorgulamaktadır (Özen, 2014: 195-213).



Resim 11. Cenneti Beklerken Filminde Minyatür

Osmanlı İmparatorluğu’nda dönemin nakkaş ustaları tarafından en özel örnekleri verilen minyatür sanatı iki boyutlu bir sanattır. Buna karşılık Batı tarzı resim geleneği anlayışı ise üç boyutludur. Batılı tarzda resim anlayışında perspektif kullanımı ve alan derinliği hâkim iken minyatür sanatında nesnelerin farklı açılardan çizilerek aynı resimde yan yana getirilmesi durumu ön plandadır. Derviş Zaim, filminde her iki sanat anlayışının da bu özelliklerinden yararlanmaktadır. Filmde Eflatun’un yolculuğu sırasında gösterilen peri bacalarının ters, yatay ve dikey görünümleri, dağların baş aşağıya bakması ve atların yatay olarak koşmaları bu durumu resmetmektedir. Derviş Zaim, Osmanlı’nın önemli nakkaşlarından Nakkaş Osman’ın Surname albümünde yaptığının benzerini filmde gerçekleştirmenin peşindedir. “Bu eserde nakkaş, her sayfada ayrı bir esnaf alayının geçişini gösterirken mekân aynı olmasına rağmen gerçekte var olan bazı detayların göz ardı edildiği görülmektedir. Filmde de yönetmenin

bazı sahnelerde benzer üslubu kullandığından söz edilebilir. Ayrıca geçmişe ait pek çok olgunun şimdiki zaman içerisinde sunulması da klasik Osmanlı minyatürüne has ve filmde kullanılmış biçimsel yaklaşımlardandır.” (Güngör, 2010: 58).

Derviş Zaim filmde minyatür sanatının “oynak zaman” ve “oynak mekân” özelliğini kullanmak istemiştir. Zaim’in ifadesiyle (2007) bu oynak zeminde inşa edilen zaman ve mekân minyatür sanatına ayrı bir düzenlilik sağlamaktadır. Minyatür sanatçısı farklı mekânları ya da farklı zaman dilimlerini yan yana resmedebilir. Zaim de sinemada zamanın ve mekânın oynaklaştırılmasına dair bir deneme yapılabileceği düşüncesiyle yola çıkmış ve kendisine minyatür sanatının bu özelliğini çıkış noktası almıştır.

Demir, “Film aygıtı gibi gerçeklik illüzyonunu yaratma kabiliyeti yüksek bir vasıta söz konusu olduğunda minyatür sanatından esinlenme nasıl sonuçlara yol açabilir?” sorusunun cevabını Cenneti Beklerken’de bulmuş ve Zaim’in kullandığı “oynak zaman” ve “oynak mekân” düşüncesini nasıl işlediğine dair bir analiz gerçekleştirmiştir. Demir’in ifadesi ile (2006: 29) filmin başında ve Eflatun’un yolculuktan dönüşünde vezirin konağının önünde bulunan fonun aynı fon olduğu görülmektedir. Her iki fonda da geniş bir alan ve bir cami göze çarpar. Ancak konak dışı üçüncü kez gösterildiği zaman, yani Eflatun vezirin konağında sorguya çekilip dışarı çıktıktan sonra ilgili fon değişikliğe uğrar. Tek tük binaların ağaçlar tarafından sarıldığı bir görünüme bürünür. Fakat her üç resimde de ortada bulunan bir dikilitaş sabit bir öge olarak devam etmektedir. Demir’e göre, konaktan çıkarken fonun değişmesi Eflatun’un fiziksel ve ruhsal karmaşasını güçlendirme işlevi görür.



Resim 12. Cenneti Beklerken Filminde “oynak zaman, “oynak mekân”

Filmde “oynak zaman” ve “oynak mekân” özelliğinin yansıtıldığı diğer önemli sahne Eflatun’un rüyasıdır. Bu sahnede değişik zaman ve mekânların toplam üç kaydırmanın (plan sekansın) içinde iç içe, yan yana var olduğu fark edilmektedir (Demir, 2006: 29). Zaim, Tuğba Deniz ile gerçekleştirdiği röportajında (2010: 100) filmde aynalara giriş ve çıkışların, aynaların etrafla ilişkilerinin ve filmde kullandığı Diego Velazquez’in Las Meninas (Nedimeler) tablosunun da “oynak zaman”, “oynak mekân” amacına yönelik olduğunu dile getirmektedir. Velazquez’in tablosunun sunduğu entelektüel şölen filme farklı bir anlayış kazandırmaktadır. Er (2011: 69) tablonun yoğun bir anlam içerdiğini; bakını bakılan konumuna getirdiğini söyler. “Dahası, ressam, model seyirci, özne, nesne bir yerde sabitleme imkânından yoksundur; roller bitimsizce değişir. Danyal’ın “tasvirdeki gibi âlemleri, zamanları, mekânları yan yana getirebiliyor” diyerek farkını belirttiği resmi daha karmaşık kılan minyatürün eklenmesidir. Eklenen yerin ayna olması, görüntü-gerçeklik meselesi kadar ötekiyle ilişki bağlamında da verimli bir tartışma sunar.”



Resim 13. Cenneti Beklerken Filminde Las Meninas (Nedimeler)Tablosu

Filmin minyatür sanatı ile olan anlamsal ilişkisi, Güteryüz’ün vurguladığı üzere (2007: 100) Doğu ve Batı kavramlarını tartışmak amaçlıdır. Osmanlı’da o dönem için önemli bir tezatlığa işaret eden resim ve minyatür sanatları üzerinden film, Doğu-Batı, iktidar-direnış ve İslamiyet-Hristiyanlık gibi, bu sanatların temsil ettiği birçok farklı dinamiği kendi içine dâhil etmektedir. Eflatun’un Anadolu topraklarına yaptığı tehlikeli yolculuk pek çok şeyi anlatmasının yanında ona donmuş hayallerin, onların hakikati olarak tanımladığı minyatür sanatı üzerinden kendi hakikatini arama fırsatını sunmaktadır. Ancak yaşadığı yıkımlar sonucunda nakkaşlığı bırakmak isteyen

Eflatun'un, filmin sonunda kendini gerçekleştirmesi ve hakikati bulması resim sanatıyla mümkün olmakta ve böylelikle film bir "sentez" ve "medeniyetler buluşması" ile sona ermektedir (Güleryüz, 2007: 100).

Derviş Zaim, Cenneti Beklerken'de minyatür estetiğinin biçimsel öğeleriyle sinema arasında organik bir bağ kurduktan sonra, geleneksel el sanatlarını sinemasıyla sentezlediği üçlemesinin ikinci filmi Nokta'da hat sanatını temel almaktadır. Filmografisinde oldukça cesur denemeler gerçekleştiren ve bu anlamda özgünlük arayışı içerisinde olan Türk sinemasına bir farklılık getiren yönetmen, hat sanatının elini hiç kaldırmadan kesintisiz yazı yazma tekniği olan İhcam'ın özelliğini sinemaya uygulayarak tek planda film çekmiştir. Yavuz'a göre (2009a) Derviş Zaim'in amacı sürekli ve kesintisiz bir zaman duygusu yaratmaktır. Tek planda çekim Zaim'e zamanda kesintisizliği, Tuz gölü ise mekânda devamlılığı sunmuştur. Dünya sinemalarında örneğine çok az rastlanan bir film gerçekleştiren Zaim, bu anlamda özgün bir filme imzasını atmıştır. Filmin tek planda çekilmesi Zaim'in Tuz Gölü'nü mekân olarak seçmesinde belirleyici olmuştur. Film bu anlamda zamanı ve zamansızlığı, tuzlanın beyaz kâğıdı anımsatan zemini üzerinden aktarmaktadır. Filmde yapılan sahneden sahneye geçişlerde kamera önce göğe ve zemine sonra tekrar sahneye dönmektedir. Kameranın pan ve tilt hareketleri ile yaptığı çekimler hattatların sanki yazı yazarmışçasına kalemlerini kullanmasına benzemektedir.

Filmde, Tuz Gölü yazı sanatının malzemesi olan boş kağıdı çağrıştıran bir metafor olarak kullanılmıştır. Eğer göl bir kâğıt ise üzerindeki de yazı olduğunu vurgulayan motif hat sanatına yapılan biçimsel bir göndermedir. On üçüncü yüzyılda Tuz Gölü'nde yaşanan olaylar günümüzde devam ediyor izlenimi yaratılmaktadır. Yani masal geleneğinde, orta oyununda ve gölge oyunundaki zamanın ve mekânın belirsizliği filmde önemli bir unsurdur (Güngör, 2010: 59).

Filmde işlenen suç-ceza, iyilik-kötülük, inanma-inanmama, ahlak-vicdan gibi temalar, hat geleneğiyle anlamsal olarak ilişkilendirilmeye çalışılmıştır. Filmin ismi "nokta", hat sanatında önemli bir unsurdur. Muhittin Serin *Hat Sanatı ve Meşhur Hattatlar* adlı kitabında hat sanatının İslamiyet'in doğuşunun ardından, Kuran-ı Kerim'in yazılarak çoğaltılması sebebiyle önem kazandığına değinmektedir (2003: 52). Serin'e göre hat sanatında nokta, Kuran metninin doğru olarak aktarılması ve yanlış okunuşların önlenmesi amacıyla, Arapça'da birbirine benzeyen harflerin ayırt

edilmesine hizmet eder. Filmin isminin “nokta” olması, film boyunca bir yazının noktası konulmadığı için eksik olduğunun düşünülmesi ve Hamdullah Hoca’nın “nokta yazının temelidir” sözleri, Zaim’in filmi hat sanatıyla içerik olarak bütünleştirme çabası olarak değerlendirilebilir. Filmin hat sanatıyla içerik olarak bulunduğu en önemli nokta, genç bir Hattat çırağı olan Ahmet’in yaşadıklarını sorgulamasının hattatın ahlakı ile birleşmesidir. Böylece yönetmen filmde hat sanatında çok önemli olan ‘ahlak’ anlayışını da sorgulamaktadır (Özçınar, 2010: 208).



Resim 14. Nokta Filminde Hat

Derviş Zaim, İslam sanatçılarının birçoğunun hayattaki her şeyi bir kitap, bir ayet olarak yorumladıklarını, yazıyı hayatta var olan canlı cansız her şeyde görmeye çalıştıklarını vurgulamaktadır (2009: 27). Dolayısıyla Zaim’in filmindeki başkarakterin ana meselesini şekillendiren çatışmanın ahlaki meselelerle bağlantılı olması yönetmenin bilinçli olarak seçtiği bir tavidir. Ahmet, yaşadığı ahlaki ikilemlerden gerçeklerle yüzleşerek arınacağını düşünmektedir. Doğruluğa ve güzelliğe bu şekilde erişebilecektir. Film boyunca aranan nokta aslında Ahmet’in sorguladığı hayatı noktalaması adına önemlidir. Filmin, gökyüzü ve yeryüzünün adeta birleştiği, Tuz Gölü’nün bembeyaz boş bir kâğıdı andırdığı final sahnesi tam olarak bunu yansıtmaktadır. “Kun emriyle yaratılan kâinatın insan ile tamamlandığı ve bu tamamlığın ‘nun’daki nokta’nın yerine konulması ile gerçekleştiğidir. Aslında, Ahmet’in ölümüyle konulan ‘nokta’, Gayb’ın kalemle koyduğu noktadır ve Ahmet’in ölümü, insanın işlediği bütün günah ve kötülüklerden arınmış olarak yaratılışını simgelemektedir.” (Yavuz, 2009b)

Derviş Zaim’in geleneksel olanı modern imkânlarla buluşturduğu, film estetiği konusunda özgün bir tavır sergilediği Nokta filminden sonra çektiği, geleneksel

sanatlara ilişkin üçlemesinin son filmi Gölge ve Suretler'dir. Film, Türk ve Rum kültürleri için önem taşıyan Gölge oyununu arka fona yerleştirmektedir. 1963 yılında Kıbrıs'ta yaşanan çatışmaları anlatan Zaim, filmde Karagöz ve Hacivat figürleri ile her iki toplumu simgeler. Yönetmen gölge oyununu belli sahnelerde filmin içeriğini tamamlamak adına kullanırken Karagöz figürleri filmde adeta bir karakter olarak işlenir. Elden ele dolaşan figürler, fotoğrafların arasında, toprağa gömülürken, cenazenin yanında ya da gömülmedikleri takdirde uğursuzluk getireceği inancıyla yer almaktadır. Bu figürler filme yalnızca görsellik katmamaktadır. Çoban Cevdet'in toprağa gömdüğü figürlerin, Rum Hristo tarafından topraktan çıkarılması ve figürlere ateş açılmasının anlamsal boyutu da film için önemlidir. Hristo'nun ateş açması onun nefretinin ve her iki toplum arasında var olan gerilimin göstergesidir.



Resim 15. Gölge ve Suretler Filminde Karagöz Tasvirleri

Filmde Karagöz takımı, insanları bir araya getirerek gerçeği aramanın yolunu öğretmektedir. Salih tarafından geleceğe aktarılması için korunması, yitirilmemesi, unutulmaması gerekir. Karagöz takımı ve ışık gölge oyunu, yönetmenin filmin genel merkezine alıp konuyu üzerine işlediği en önemli plastik öğesidir. Dolayısı ile yönetmen tarihsel bildik bir formun üzerine kendi konusunu inşa ederek filmin derinlik kazanmasını sağlamaktadır. Veli'nin silahları perdenin arkasında kazdığı yerden çıkarması, karagöz sahnesini anımsatmaktadır.

Yönetmen, perde içindeki perdeden ikinci bir sahne yaratarak filmine boyut kazandırmaktadır. Karagöz ve diğer figürlerin gölgeleri ile Platon'un mağara metaforundaki gölgeleri arasında benzerlik kurulur. Yönetmen günümüz modern toplumların içinde bulunduğu durumu, kökleri eskiye dayanan gölge oyunu üstünden, Kıbrıs meselesiyle başarılı şekilde kurgulamaktadır (Özen, 2014: 257: 265- 290).

Derviş Zaim, Gölge ve Suretler filminde Karagöz Oyunu'nu nasıl yorumladığını şöyle açıklamaktadır:

“Karagöz perdesini yorumladığım, sinemaya aktarmak gibi bir niyetle birleştirdiğim zaman ortaya nasıl sonuçlar çıkabilir sorusunu kendime sordum. Genellikle gelenekten yararlanmanın birkaç yöntemi olabiliyor. Bir tanesi kes yapıştır yöntemidir. Geleneğin kimi özelliklerini alır, keser, yapıştırırınız. Karagöz'deki bir muhavereyi, sözleşmeyi alır filminizin içine koyarsınız. Bu yöntemime saygım sonsuz. Fakat bunun dışında bir başka yöntemin bana daha yakın olduğunu ve o yöntemi daha fazla sevdiğimi de söylemem gerekiyor. Bu yöntem şudur: Karagöz'ün veya öteki filmlerimde olduğu gibi geleneğin motiflerine bakıyorum ve o motifleri sinemaya nasıl transfer edeceğime dair fikir yürütmeye gayret ediyorum.” (Saydam ve Civan, 2011)

Kırel ve Duyal (2011: 96), Derviş Zaim'in filmin içerisine biçim ve içerik olarak yerleştirdiği gölge oyununun, ışık ve gölgenin kullanımı bakımından farklı sahnelerde ortaya çıktığını düşünmektedir. Yarı karanlık mum ışığıyla aydınlatılan evlerde gölgeler büyürken Ruhsar'ın gördüğü kâbusta bir gölge Karagöz oynatır. Filmin anlamsal boyutu bakımından önemli bir sahne olan bu sahnede Ruhsar'ı korkutan bu kâbus simgesel anlamıyla da filme boyut katmaktadır. Anna'nın evindeki sahnede mekânın birden fotoğrafa dönüşmesi ve Ruhsar'ın kalede bulunduğu mekândan, kale fotoğrafının olduğu duvarın önüne geçişi ile yapılan zaman ve mekân sıçraması filmi görsel bir ziyafete dönüştürmektedir. Derviş Zaim, Saydam ve Civan ile yaptığı röportajında (2011) Karagöz perdesine baktığında perdenin geçmişi ve şimdiki aynı anda potansiyel olarak barındırma kapasitesinin bulunabileceğini, filmin geçiş sekanslarının bu düşüncenin üzerine oturtulabileceğini düşündüğünü ifade eder. Yönetmene göre, “Karagöz perdesi bir sonsuzluk perdesidir.” Bu perdede geçmişi, günü ve geleceği bulmak mümkündür. Gölge ve Suretler' de de “Hayal Perdesi” geçmiş ve gelecek bağlamında bir sonsuzluğu ihtiva etmektedir.

“Filmdeki gölgeler, karakterlerin yüzleşmeye korktukları karanlık eğilimleri olduğu kadar, aynı zamanda geçmişin hayaletlerinin şimdinin üzerine düşen gölgeleridir. Bunların da ötesinde gölgeler, yaklaşan bir travmayı, yıkıcı bir geleceği

çağrıştıran apokaliptik birer jesttir.” (Arınç, 2011: 14) Filmde Ruhsar’ın kâbusunda gölgenin büyüdüğünü görmesi, gölgenin büyümesi, düşmanlığın büyümesini ve yaklaşan tehlikenin gölgeler üzerinden verilmek istenen metaforu simgelemektedir.



Resim 16. Gölge ve Suretler Filminde Ruhsar’ın Kâbusu

4.1.2. Derviş Zaim Sinemasında Karakter

Derviş Zaim sinemasında genelde karakterler ne tam olarak iyi ne de tam olarak kötü niteliklere sahiptir. Tüm filmlerinde karakterlerin en belirgin özelliği insanın doğasında var olan iyiliği ve kötülüğü bir arada yansıtma ve yansıtmalarıdır. Tabutta Rövaşata’da Mahsun karakteri geceleri araba hırsızlığı yapar. Ancak arabayı gecenin soğuktan korunmak için çalar. Hisar kalesine gizlice girip bir tavus kuşunu öldürür. Bunun da sebebi aç olmasıdır. Filler ve Çimen’de, Havva yasa dışı işlere bulaşmış birine âşık olduğu için yardım eder. Nokta’da, Ahmet özünde iyi bir insandır. Hayata yeniden başlamak adına paraya ihtiyaç duyması onun ahlak ve yasa dışı bir işe kalkışmasına sebep olur. İstmeden üç kişiyi öldürmesine karşın tam kötü bir karakter olarak sunulmaz. Gölge ve Suretler’de Veli, köyde huzuru ve barışı sağlamak isteyen birisidir. Ancak bunun sebebi yeterli güce sahip olmamasıdır. Milliyetçilik duygusuyla savaşmaktan kaçınmaz. Balık’ta, Kaya karakteri doğayı kirletmesi sonucunda karısının ölümüne neden olur. Ancak yine de Kaya’nın kızı için verdiği mücadelesi onun insanlığının iyi yönüdür.

Filmlerde dramatik yapıya katkı sağlayacak pek çok karakter bulunmaktadır. Bu karakterler de yine gerçekçi yönleriyle dikkat çeker. Ancak konu ana karakter üzerinden ilerlemektedir. Zaim’in filmlerinde karakterler bir şekilde olayların içerisine dâhil olmakta ve istemedikleri sonuçlarla karşılaşmaktadır.

Zaim'in filmlerinde karakterlerin bir başka ortak özelliği suça karışmalarıdır. Mahsun'un araba çalması, Havva'nın otel sahibinin oğlunun kaçmasına yardım etmesi, Ali'nin askeriyede çitlerin yerini değiştirmesi, Eflatun' un kâfir resmi yaptığından dolayı suç işlediğini düşünmesi, Ahmet'in değerli bir Kuran'ın satılmasına ön ayak olması, Veli'nin kumar hastalığı ve ustasının parasını çalması, Kaya'nın yanlış avlanma yöntemleri karakterlerin suça karışmalarına örnektir.

Suç işleyen karakterlerin pişmanlıkları da dikkat çeken bir noktadır. Yaşamış oldukları hayatın zorluklarından kaynaklanan karıştıkları suçlardan dolayı karakterler pişmandır. Yönetmenin filmlerindeki karakterler bu yüzden af dileyerek vicdanlarını rahatlatma arayışındadırlar. Havva'nın pişmanlığı, filmin sonunda karlı havada ebru yaparken verilir. Eflatun pişmanlığından dolayı vezirden af diler. Ali, kardeşinin bebeğinin ölümüne neden olması ve belki de kendisine çamuru bu kadar takıntı haline getirmesinden dolayı pişmandır. Ahmet istemeden üç kişinin ölümüne neden olduğu için pişmandır. Bu yüzden öldürdüğü kişinin amcasından af diler. Veli, ustasına ihanetinden dolayı pişmandır. Bu yüzden ustasının kızı Ruhsar'dan af diler. Devir filminde mühendisin geyiğin boynuzlarını almak için öldürmesinden dolayı Ali pişmandır. Bu yüzden geyiğe tahtadan boynuz yaparak geyikten bir anlamda af diler. Balık'ta ise Kaya doğaya ihanet ettiği için pişmandır. Bu yüzden kızından filmin sonunda af diler.

Zaim, filmlerinde acı çeken, hayat mücadelesini hiçbir zaman kaybetmeyen, gururlu karakterler yaratmaktadır. Ama bir yandan da karakterler açgözlülük ve para hırsları yüzünden kendilerine ve çevrelerine zarar vermektedir. Nokta (Ahmet), Çamur (Halil), Balık (Kaya). Karakterler kimi zaman imkânsızlıklarla mücadele etmektedir. Mahsun'un bir anlamda tabutta rövaşata atmak istemesi, Havva'nın dışarıda ebru yapması, Ali'nin sınır kavramını çitlerin yerine değiştirerek aşmaya çalışması, Eflatun'un resim ve minyatür arasında yapmaya çalıştığı yolculuk bunun örnekleridir. Karakterler filmler arasında sadece karakteristik özellikleriyle bütünlük oluşturmazlar. Belli başlı unsurları da ön plana çıkartırlar. Mahsun'un el fenerini açıp kapadığı sahne; Çamur filminde Ali, Gölgele ve Suretler filminde ise Ruhsar tarafından tekrarlanmaktadır. Bu sahneler yaklaşan tehlikeye ve karakterlerin yaşadığı ruhsal çöküntüye işaret etmektedir.

| Film İsimleri | Karakterlerin Özellikleri |
|------------------------------------|--|
| Tabutta Rövaşata (Mahsun) | Suç İşleme (Araba çalma, kaleye izinsiz girme, tavus kuşu öldürme), Mücadeleci, İnatçı |
| Filler ve Çimen (Havva) | Suç İşleme (Yasa dışı örgütle bağlantılı birine yardım etme), Pişmanlık (Kardeşinin ölümüne sebep olması), Mücadeleci, İnatçı, |
| Çamur (Ali-Ayşe) | Suç İşleme (Askeriyede izinsiz çitlerin yerini değiştirmesi) Pişmanlık (Bebeğin ölümüne yol açması), Mücadeleci, İnatçı |
| Cenneti Beklerken (Eflatun-Leyla) | Suç İşleme (Kâfir resmi yapması), Af dileme, Leyla (Mücadeleci, İnatçı, Kurtarıcı) |
| Nokta (Ahmet) | Suç İşleme (Kuran hırsızlığı, üç kişinin ölümü), Pişmanlık, Af dileme, Mücadeleci |
| Gölgeler ve Suretler (Veli-Ruhsar) | Suç İşleme (Kumar oynama, hırsızlık), Pişmanlık, Af dileme, Ruhsar (Mücadeleci, İnatçı) |
| Devir (Ali) | Pişmanlık, Af dileme (Geyiğe tahtadan boynuz yapımı), Mücadeleci |
| Balık (Kaya-Filiz) | Suç İşleme (Doğayı kirletme, karısına ve başka insanlara zarar verme), Pişmanlık, Af dileme, Filiz (Mücadeleci, İnatçı) |

Tablo 2. Derviş Zaim Sinemasında Karakter

Zaim'in filmlerinde kaybetmiş ya da kaybetmenin eşiğinde, yaralanmış, yorgun karakterler vardır. Karakterler zengin iç dünyalarının içinde, dışarıdan bakıldığında ezilmiş gibi dururlar. Ancak her şeye rağmen muazzam çabalı ve dirençlidirler. İnatla kendilerine hükmedene direnmektedirler. Bu direnme sadece kendileri için değil, kendi dünyalarındaki diğerleri içindir (Süalp, 2010: 22).

Yönetmenin filmlerinde kadın karakterlerin temsili çok farklı bir konumdadır. Derviş Zaim, tez kapsamında yapılan görüşmede, sinemada kadının bugüne kadar hep zavallı, güçsüz, kendi kaderine sahip çıkamayan kişiler olarak çizildiğini, sinemasının bu anlamda farklı bir temsil çerçevesi içinde hareket etmesinden dolayı oldukça mutlu olduğunu söylemektedir. Kadın karakterler edilgen ya da çaresiz değildir. Hem kendisi hem de başkaları için çaba gösteren mücadeleci karakterlerdir. Filmlerinde kadınlar birey olmayı başarabilmiş, özgürlüğünü eline almış güçlü kişilerdir. Yaşartürk, *Feminist Eleştiri ve Kadının Sunumu* adlı makalesinde Derviş Zaim'in *Filler ve Çimen* ve *Çamur* filmlerindeki kadının temsiline dair detaylı bir çalışma yapmıştır. Yaşartürk, yönetmenin *Havva* ve *Ayşe* karakterleri üzerinden şunları söylemek istediğine değinmektedir:

“Derviş Zaim, *Havva* ve *Ayşe* üzerinden kurtuluşu ve umudu kadın karakterlerine yüklemektedir. Her iki kadın karakterin erkek kardeşlerinin sakat oluşları da dikkat çekicidir. Simgesel anlamda erkek iktidarı sakattır. Yönetmen kamusal alanı ve bu alana ait sorunları erkeklere ait görmektedir. Bu alanın dışında kalan kadınlarsa zarar görmemekte umudu ve saflığı simgelemektedirler. *Ayşe* ya hastanededir ya da evdedir. *Havva* da milli atlettir, tüm olumsuzluklardan arınmış biçimde sadece koşar. Yani her iki kahramanın son derece mitsel, idealize edilmiş karakterler olduklarını söyleyebiliriz.” (Yaşartürk, 2006: 28-29)

Derviş Zaim'in kadın odaklı diğer filmleri incelendiğinde; *Cenneti Beklerken*'de *Leyla*'nın, *Gölgeler ve Suretler*'de *Ruhsar* ve *Anna*'nın, *Balık*'ta *Filiz* karakterinin, *Havva* ve *Ayşe* karakterlerinin devamı olarak var oldukları görülmektedir. *Cariye* olan *Leyla* karakteri bir anlamda *Eflatun*'ün kurtarıcısı rolünde, pes etmeyen, güçlü bir karakterdir. *Gölgeler ve Suretler*'de, *Ruhsar* babasını bulmak için bir mücadele yürütür. Erkeklerin bile gitmeye göze alamadığı şehre gitmeyi başarır. Hırsına ve nefretine yenik

düşerek Rumlara karşı başlatılan saldırıya ilk taşı atmaktan korkmaz. Güçlü bir şekilde pes etmeden babasını bulma mücadelesini kazanır. Anna çatışmayı engellemek için elinden geleni yapar. Balık'ta Filiz, balıkçılıktan geçimini sağlayan köy halkına seslenir. Bir anlamda doğanın sesidir. Göle filtre verilmesi gerektiğini haykırır. Zaim'in diğer filmlerindeki kadın karakterleri gibi güçlü ve mücadelecidir. Hem kocasına balık avlamada yardım etmekte hem de küçük bir yerde çalışarak aile bütçesine katkı sağlamaktadır. Yönetmenin ilk filmi Tabutta Rövaşata'da hakkında çok fazla bilgi verilmeyen, ancak her gün kahveye gelerek bütün gün oturup denize bakması, kahvenin tuvaletinde uyuşturucu kullanması sebebiyle toplumun dışına itilmiş biri olduğunun anlaşıldığı eroin bağımlısı bir kadın karakterin varlığı da söz konusudur.



Resim 17. Eroinman Kız, Havva ve Ayşe Karakterleri



Resim 18. Leyla, Ruhsar ve Filiz Karakterleri

Derviş Zaim filmlerinde karakter isimleri, filmlerin hikâyesiyle ilişkili anlamlara sahiptir. Tabutta Rövaşata'da Mahsun soyadının Süpertiz olmasının hakkını arabalara gösterdiği özenle verir. Filler ve Çimen'de Havva Âdem, saflığın ve temizliğin, Hızır ve İlyas ise şans ve bereketin sembolüdür. Çamur'da insan soyunu sürdürme işini yürüten bir mesleğe sahip olan Ayşe, Hz. Ayşe'yi, Ali ise Hz. Ali'yi çağırır. Cenneti Beklerken'de Eflatun, Yunan filozofun ismidir. Nokta' da Elif, Arapça'nın ilk harfidir.

Hamdullah ismi “Allah’ın övgüsü” anlamına gelmektedir. Timur ve Cengiz ise tarihsel kaynaklı karakter isimleridir. Devir filminde kaya parçasının önemli oluşu Balık filminde ana karakterin isminin Kaya olması ile ilişkilendirilmektedir.

4.1.3. Derviş Zaim Sinemasında Mekân

| Film İsimleri | Filmlerin Çekildiği Mekânlar |
|----------------------|-------------------------------|
| Tabutta Rövaşata | İstanbul (Hisar) |
| Filler ve Çimen | İstanbul |
| Çamur | İstanbul, Tuz Gölü, Çanakkale |
| Cenneti Beklerken | İstanbul, Kayseri, Nevşehir |
| Nokta | Tuz Gölü |
| Gölgeler ve Suretler | Kıbrıs |
| Devir | Burdur (Hasanpaşa) |
| Balık | Bursa (Gölyazı) |

Tablo 3. Derviş Zaim Filmlerinin Çekildiği Mekânlar

Derviş Zaim için mekân, senaryo ve oyunculuk kadar önemli bir unsurdur. Mekân arama sürecine oldukça uzun zaman ayıran yönetmen kimi zaman senaryosunu da bulduğu mekâna uygun şekilde revize etmektedir. Mekâna göre senaryo yazma yöntemini özellikle son iki filmde (Devir ve Balık) daha fazla uygulamıştır. Tez kapsamında yapılan görüşmede Zaim şunları ifade etmektedir:

“Mekânın ruhunu yansıtmaya gayret ederim. Mekânın ruhunun filmin içerisindeki ilgili sahneyle, filmin ruhuyla, birbirine kan vermesini sağlamaya gayret ederim. Bunun dışında mekânın nasıl tıraşlandığı sorusu gündeme gelebilir. Mekânın nasıl tıraşlandığı konusu da ilgili sahnenin ya da sekansın amacıyla doğru orantılıdır. Dolayısıyla ilgili sahnedeki çatışmanın ne olduğu, ilgili sahnenin amacının ne olduğunu iyi analiz edip buradan gelebilecek donelerle mekânların neye hizmet ettiğini bulmak mümkün. Bunun yanı sıra, bir üst örüntü ya da bilgi var mıdır

benim mekân kullanımında. Bakarsak, bulabiliriz.. Ama mekân önemlidir ve mekân arama sürecine, mekânı bulma sürecine özel bir önem veririm. Onun için mesai harcarım. Hatta mekânı bulduğum zaman, senaryoyu değiştirdiğim çok olur. Mekânı bulunca, senaryoya döner o mekâna göre senaryoyu tekrar yazarım.”

Tabutta Rövaşata, Türk sinema tarihi içinde İstanbul imgesini en yoğun biçimde kullanan, en fazla öne çıkaran filmlerden biridir. ‘İstanbul filmi’ nitelemesini belki de en fazla hak eden Türk filmidir. İstanbul’u tüm görkemi ile yansıtan filmin öyküsü Boğaziçi’nde, Rumelihisarı’ndaki kahvehanelerden birinin çevresinde geçmektedir. Boğaz’ın mavi suları, Hisar Kalesi, Aşıyan Mezarlığı, Fatih Köprüsü, Galata Köprüsü filmde sürekli tekrarlanmaktadır. Film bir yandan Türk sinema tarihindeki genel eğilimle tutarlı biçimde İstanbul’u estetik bir yapıda sunarken, bir yandan da bu estetik görüntüyü izleyiciye sorgulatmaktadır. Film, dışarıda kalmaya, içeri girememeye dair bir öykü anlatmaktadır. Neredeyse tamamı dışarıda geçen film, kenti dışarıya olarak kurmaktadır. Ancak dışarıya sert, hoyrat ve ölümcüldür. (Suner, 2006: 224-226-229). Filmde İstanbul hem var hem de yoktur. İstanbul’un göz kamaştırıcı manzarasında Mahsun bir leke olarak belirlemekte ve geçmişin görkemi, bugünün küresel şehri İstanbul yokluğu, sefaleti ve umutsuzluğu simgelemektedir (Civan, 2011: 21).



Resim 19. Tabutta Rövaşata Filminde Mahsun ve İstanbul İmgesi

Derviş Zaim’in filmografisinde mekânın ayrı bir karakter olarak ortaya çıktığı diğer film Çamur’dur. Kıbrıs sorununun anlatılmasına karşın film çeşitli nedenlerden ötürü Kıbrıs dışında İstanbul, Tuz Gölü ve Gökçeada’da çekilmiştir. Çekimlerin Kıbrıs’ta yapılmamasının en önemli sebebi olarak ise Zaim’in konuya olan mesafeli bakışını zedelememek kaygısı merkeze alınabilir. Bu yüzden bütçe artışını göze alarak

filmi üç ayrı mekânda çekmiştir. Öperli ve Yücel ile yaptığı röportajında (2003: 33-34) Zaim, Çamur'un mekân kullanımı bakımından birtakım zenginlikler barındırdığını düşünmektedir. “Çamur'da mekân seçerken sürrealizm, realizm vs. gibi farklı tarzları bir arada kullanmaktan, mekânı bir film karakteri olarak konumlandırmaktan, farklı kültürlere ve zamanlara dair mekânları yan yana bulundurmaktan çekinmedik. Çamur'da başlangıçta mekânı karakterlerimin motivasyonlarının gerektirdiği biçimde ve ölçüde kullandım. Ama bir noktadan sonra mekân, karakterlerin motivasyonlarını başka biçimlerde ve başka yönde etkilemeye başlıyor; neredeyse karakterleri kontrol edecek, onlardan bağımsız gibi duran bir noktaya kadar geliyor.” Filmde özenle verilen mekân görüntüleri ile filmin Kıbrıs'ta çekilmiş olduğu izlenimi yaratılmaktadır. Lefkoşe görüntüsü, Türk-Rum sınırı, hastaneler, heykel ve sperm enstalasyonlarının gerçekleştiği atık su arıtma tesisi bu izlenimi güçlendirmektedir.



Resim 20. Çamur Filminde Mekân Kullanımı



Resim 21. Balık Filminde Mekân Kullanımı

Yönetmen, Nokta'da tek plan halinde filmin anlatı yapısı içinde zamansal olarak ileriye, geriye gitmesine ve olayları kesintisizce, bütünselliği bozmadan anlatmasına olanak sağladığı için ikinci bir kez Tuz Gölü'nü mekân olarak seçmiştir. Bu anlamda uçsuz bucaksız Tuz Gölü'nün verdiği imkânlar filmin anlatımında önemli bir yerde

konumlandırılmakta ve mekânın dili filme hâkim olmaktadır. Tuz Gölü'nün tercih edilmiş olması birkaç açıdan dikkat çekicidir. Filmde Tuz Gölü, beyaz bir kağıdı andırmakta ve metafor olarak işlenmektedir. Tuz Gölü'nü, filmin afişinde ve açılış sahnesinde beyaz kâğıda benzeten yönetmen bir hattat gibi, Tuz Gölü'nü kendisine fon olarak seçmiş, oyuncular da yazısı olmuştur. Ayrıca, Tuz Gölü bilinen toplumsal kategoriler içine dâhil edilebilecek bir mekân değildir. Mekânın sınırlarının belirlenmemiş yapısı sonucunda meydana gelen kaybolma, boşluğa düşme ve sonsuzluk gibi çağrışımlar, Tuz Gölü'nün filmin karakterlerini etkileyen, onları kontrol edebilen bir güce dönüşmesine yol açmıştır (Tüysüz, 2014: 165).

Derviş Zaim, Gölge ve Suretler filmini Kıbrıs'ta çekerek Çamur filmindeki isteğini geç de olsa gerçekleştirmiştir. Filmde Kıbrıs, toplum olarak ötekiyle olan ilişkimizi ve yarattığımız korkuların bir metaforu konumundadır. Diyalogsuzluğun mekânıdır. Zaim'in, dönemin atmosferini yansıtmaya açısından mekânın doğallığını kullanması filme ayrı bir önem kazandırmıştır (Tırpan, 2011: 41).

Belgesel ve kurmacayı bir araya getirerek farklı bir sinemasal dil arayışına girdiği Devir filminde Zaim, Anadolu'nun küçük bir köyünde yaşanan geleneksel bir yarış gözler önüne sermekte ve ilk kez mekânda çalışırken gelişen olaylar doğrultusunda senaryosunu yazma deneyimini yaşamaktadır. Zaim'in filminde yöre insanı ve geleneksel kutlamalar doğal atmosfer içerisinde kameralara yansıtılarak mekân bir karakter olarak ortaya çıkarılmaktadır.

Derviş Zaim, doğa-insan ilişkisine odaklandığı üçlemesinin ikinci filmi Balık'ta mekâna göre senaryo yazma metodolojisini en üst noktada yaşamıştır. Karadeniz'de geçen hikâyeye Zaim'in leylek şenliklerini izlemeye gittiği sırada keşfettiği Bursa Gölyazı köyünü gördüğünde değişikliğe uğramıştır. Uluabat gölünü kendisine mekân olarak seçen Zaim, iki mevsimde anlattığı öyküsünde mekânın güzelliğini görsel bir şölene dönüştürmektedir.

4.1.4. Derviş Zaim Sinemasında Semboller ve Mitlerle Metaforik Anlatım

Derviş Zaim sinemasının en belirgin özelliği onun tüm filmlerinde var olan sinemasal anlatıda etkin bir biçimde kullanmayı seçtiği semboller ve mitlerdir. Zaim'in bu metaforik anlatımı filmin anlaşılmadığı noktasında eleştirmenler tarafından kimi

zaman eleştirilse de, onun niyeti bir bulmaca yaratarak seyircinin zihnini bulanıklaştırmak değildir. Yönetmen bilinçli şekilde kullandığı sembollerinin ve mitlerinin gidebileceği bir yer olduğunu, anlatımının anlaşılması için seyircisinin düşüncesinden farklı olarak kendi iç örüntüsünde kullandığı dilin bir iç anlamının bulunduğunu düşünmektedir. Ancak filmleri hakkında konuşurken bu örüntüden bahsetmekten anlam üretme yeteneğinin önüne geçmemek adına kaçınmaktadır. Dolayısıyla Derviş Zaim'in, çok katmanlı ve örtük dili sayesinde seyirciyi düşünmeye ve araştırmaya sevk ettiği söylenebilir.

| Film İsimleri | Kullanılan Semboller ve Mitler |
|----------------------|--|
| Tabutta Rövaşata | Tavus Kuşu, Islak Battaniye, Sıcaklık, Araba, Beyaz Tüy |
| Filler ve Çimen | Yeşil Ceket, Yeşil Balon, Yeşil Silgi, Balık, Ebru, Lunaparak |
| Çamur | Heykel (Kibele), Çamur, Hastalık, Atık Su Arıtma Tesisi |
| Cenneti Beklerken | Las Meninas (Nedimeler) Tablosu, Minyatür, Ayna |
| Nokta | Kuran'ı Kerim, Hat- İhcam |
| Gölgeler ve Suretler | Beyaz Çarşaf, Kırmızı Elma, Siyah Keçi, Yeşil Araba, Başak Tarlaları, Kırmızı Gömlek-Yeşil Gömlek, Mağara Alegorisi, Karagöz Figürü Gömme, Ahmet'in Saçındaki Bir Tutam Beyazlık |
| Devir | Geyik, Kemik Gömme, Hz. Musa Duvar Halısı, Örümcek Ağı, Kaya |
| Balık | Balık, Leylek, Yeşil Top |

Tablo 4. Derviş Zaim Filmlerinde Kullanılan Semboller ve Mitler

Yönetmenin ilk uzun metrajlı filmi Tabutta Rövaşata, her ne kadar minimal bir tarzda çekildiyse de Zaim'in diğer filmlerinde değineceği birtakım olguların habercisi olan bir film olma özelliğine sahiptir. Bu olgulardan biri de hikâye anlatımında tercih ettiği sembolik dil arayışıdır. İslam inancında tavus kuşu, bereketin, bolluğun, çoğalmanın, mutluluğun, refahın ve kötülöklere karşı iyiliğin simgesi konumundadır. Ancak filmde açlığına yenik düşerek tavus kuşunu öldüren Mahsun, bolluğa karşı yokluğu simgelemektedir. Mahsun, ötekileştirilmiş yaşamındaki umudunu tavus kuşunun güzelliğinde bulmuş olsa da hayatın acımasızlığına karşı tepkisini ve kaybeden olarak direnişini tavus kuşunu öldürerek gösterir. Rumelihisarı Kalesi'ne kendisinin değil de turistlerin girebilmesi ve tavus kuşunun geçmişine dair hikâyesini duyması Mahsun'un içerideki tavus kuşlarını daha fazla merak etmesine yol açar. İzinsiz girdiği kaleden bir tavus kuşu çalar ve onunla İstanbul sokaklarında yolcuğa çıkar. Bu yolculuk da Mahsun'un gözünden dökülen yaşlar, tavus kuşuna "artık hiçbir şeye izin vermiyorlar" diyerek yakınması onun yalnızlığını, çaresizliğini ve hayal kırıklığını göstermektedir. Mahsun, tavus kuşunu saf ve temiz duygularla sevdiği eroinman kızın yerine koymakta ve onu tanrısalılaştırmaktadır. Tavus kuşu türünün ayrıksı bir örneğidir. Fantastik bir kuş adeta bir masal yaratığıdır. "Nasıl ki tavus kuşu, türünün ayrıksı bir örneğiye, Mahsun da fazlasıyla kendine özgü, herhangi bir grubu doğrudan temsil etmeyen bir film kişisidir." (Suner, 2006: 241) Mahsun'un tavus kuşunu öldürdüğü sahnede çamurun üzerine düşen beyaz tüy ve daha sonra gelen kan görüntüsü toplum tarafından dışlanan, hor görülen Mahsun'un yaşadığı travmanın işaretleridir.



Resim 22. Tabutta Rövaşata Filminde Mahsun ve Tavus Kuşu

Tabutta Rövaşata'da yersiz yurtsuz olan Mahsun'u en çok zorlayan koşul sert ve hoyrat kış şartlarıdır. Dolayısıyla filmde Mahsun'un araba çalmasının sebebi arkadaşı Sarı gibi dışarıda kalarak soğuktan ölmek istememesidir. Nitekim araba çaldığında ilk

işi kaloriferi açarak ellerini ısıtmaktır. Gece boyunca sıcak ve kapalı alanda kalarak uyku uyuyabilmek ise Mahsun'un en büyük isteğidir. Mahsun için araba, bir barınak ve hayatın her alanında karşılaştığı ayrımcılığı geçici olarak tersine çevirdiği bir telafi mekanizmasıdır (Suner, 2006: 233).

Hayatını bir nebze de olsa düzene koyduğu sırada tekrardan evsiz kalan Mahsun'un yağmurdan korunmak için topun ağzında saklanması, kahvenin önüne atılan ıslak battaniyesi ve onu kurutma çabası, sevdiği kızı oturağı olmayan bir banka oturtmaya çalışması ve bu sahnelerle oluşturulan anlam yaratma çabası Mahsun ve onun gibilerin yersizliğini, yurtsuzluğunu ve kalabalıklar içerisindeki yalnızlığını gözler önüne sermek içindir.



Resim 23: Tabutta Rövaşata Filminde Top, Bank ve Islak Battaniye

Derviş Zaim'in ikinci filmi Filler ve Çimen'de farklı unsurları bir araya getirdiği ve sinemasal dilinin bu filmle birlikte belirginlik kazandığı görülmektedir. Kuşkusuz filmin içerisine yerleştirilen en önemli sembol ebru sanatının Havva karakteriyle ve filmin kaotik yapısıyla özdeşleştirilmesidir. Filmde, ebru sanatının külli ve cüzi iradesi üzerinden metaforik bir anlatım tercih edilmiştir. "Herkesin kendi küçük çıkarları doğrultusunda içinde yer aldığı büyük tablo cüzi irade ile külli iradenin ebru sanatında ve ebru sanatçısı üzerindeki etkisinin sosyal, ekonomik ve siyasal bir metafor" olarak işlenmesi göze çarpmaktadır (Güngör, 2010: 53).

Susurluk Kazasından yola çıkarak derin devleti mercek altına alan yönetmen Yeşil Kod olarak bilinen gerçek bir karaktere filmde yeşil rengi yoğun şekilde kullanarak göndermede bulunmaktadır. Havva'nın film boyunca üstünden çıkarmadığı yeşil ceketi, yeşil tişörtü, kardeşiyle birlikte yaşadığı evinin duvarlarının yeşil olması, Güneydoğu'da savaşırken gazi olan İldem'in yeşil balonları patlatması bu duruma

örnektir. Anlamlandıramadığı bir kaosun içerisine tesadüfler sonucunda dâhil olan Havva'nın yeşil silgi üreten bir fabrikada işçi olarak çalışması ve kardeşini kaybettikten sonra yeşil silgileri öğrencilere dağıtması farklı okumalara açıktır. Görücü (2001: 9) Zaim'in silgi ile tüm pisliklerin ve kötülüklerin silinebileceği mesajını vermek istediğini belirtmektedir. Filmi izlemeye gelen seyircilere silgi dağıtılması bu mesajı güçlendirmektedir. İldem'in yeşil balonlara ateş etmesinden sonra görülen yan yatmış gemi sahnesi ve Havva'nın trende yolculuk yaptığı sırada yeşil balonun patlamasıyla duyulan çığlık sesleri iki kardeşe yaklaşan tehlikeyi ve kirli oyunların ortasında kalarak gelecekle ilgili umutlarının nasıl son bulacağını haber vermektedir.



Resim 24. Filler ve Çimen Filminde Yeşil Rengin Kullanımı (Yeşil Balon, Yeşil Ceket, Yeşil Duvar, Yeşil Silgi)

Filler ve Çimen'deki, ipe asılmış ve masaya servis edilirken görünen balık; kısa hafızası ve oltaya hemen gelmesi sebebiyle metafor olarak kullanılmıştır. Cehalet ve saflıkları sebebiyle alt sınıftan insanları temsil eden Hızır ve İlyas gibi karakterler, para karşılığında kirli işlere alet edilmiştir. Yönetmen bu karakterler ile can çekişen balıklar arasında anlamsal düzeyde bir bütünlük yakalayarak Hızır Aleyhisselam mitine göndermede bulunmaktadır (Özen, 2014: 135). Zaim, filminde yer verdiği lunapark görüntüsünü ve Bakan Aziz Bebek'in açık el sahnesini şu şekilde açıklamaktadır:

“Açık bir el genelde, özellikle suyla birleşiyorsa, hayat ya da yaratıcılık şeklinde yorumlanır. O sahnedeki kadın plastik bir lunapark kadınıdır ve lunapark suyun altında kalmıştır. Filler ve Çimen'de kullanılan ve az fark edilen bir şey var. Bakanın eli yine ileriye uzatılmıştır; bu sahne bakanın duvara asılı dev bir afiş görüntüsü ve nutuk kürsüsü şekli verilmiş bir akvaryumdaki balıklar ile başlar. Sinema teorisine bazı göndermeler yapmıştık o sahnede: Lacan'ın ayna, bebek,

iğdiş edilme korkusu, anneden kopup babanın dilini öğrenmek, vs. konusunda yazdığı şeyler vardır. Adı Aziz Bebek olan bakan yoksul çocukları bir baba gibi sünnet ettirir. Sünnete hazırlanan çocuklar bir aynanın önünde, anneleri tarafından hazırlanırlar.” (Göl vd. 2004: 56-60)

Filmde kullanılan deprem sonrasında sular altında kalmış lunapark görüntülerini komiserin yaşadığı pişmanlık ve korkuyla da örtüştürmek mümkündür. Komiserin Camoka karakterine benzerliği yüzünden istihbarat teşkilatına Hızır ve İlyas’ı ihbar etmesi, kapitalist düzenin dayattığı paraya muhtaç olmalarıyla kirli işlere alet edilen iki arkadaşın ölümüne yol açmıştır. Gerçekleri bildiği için ölüm korkusu yaşayan komiser, şehirden uzaklaşarak, sular altında kalmış bir lunaparkın çevresinde çaresizce dolaşmaktadır. Verilen görüntülerle onun iç dünyasında ki sıkıntı gözler önüne serilmektedir.



Resim 25. Filler ve Çimen Filminde Lunapark Görüntüleri ve Bakanın Açık Eli

Derviş Zaim’in gerçekçi anlatımının yanı sıra sembolizm ve sürrealizm gibi farklı anlatımları yoğun şekilde birleştirdiği diğer filmi Çamur’dur. Sembollerle yüklü bir film gerçekleştiren Zaim; Kıbrıs’ı, çamuru, hastalığı, yapay döllenmeyi, atık su arıtma tesisini, kuyuyu ve heykelleri özellikle Kibele heykelini anlatımını güçlü kılmak için metafor olarak kullanmaktadır. Kıbrıs konusunu ele alan Zaim her şeyden önce Kıbrıs’ı filmde bir sembol olarak kullanmıştır. Derviş Zaim için Kıbrıs, travmatik olayların etkisiyle psikolojik ve fizyolojik hastalıklarla boğuşan insanların yaşadığı bir metafor olarak, nedeni belirsiz bir hastalıkla ve yine bir metafor olarak hastalığın çamurla iyileştirilebileceği bir yer olarak verilmektedir (Genco, 2004: 6).

Farklı anlatım stratejilerini harmanlayan yönetmen Kıbrıs portresini doğru ve tam aktarmak için daha zenginleştirici olabileceğine inandığı bu metodolojiyi

uygulamıştır. Filmde Türk ve Rum kültürüne, Doğu Akdeniz kültürüne heykel kullanımıyla gönderme yapılmaktadır. Doğurganlık ve bereketle ilişkilendirilen tanrıların anası olarak bilinen Kibele heykeli, filmin hikâyesinin kurulmasında çatışma ögesi olarak önemli yerdedir. Kibele filmde sadece Doğu Akdeniz kültürüne ait bir figür konumunda değildir. Ana tanrıça Kibele ile yapay dölllenme uzmanı olan Ayşe arasında bağlantı kurmak mümkündür. Ayşe, çamurda kaybettiği bebeğinin ardından kardeşinin spermleri ve bir başka kadının yumurtaları sayesinde yapay dölllenme sonucunda hamile kalmıştır. Yönetmen, Ayşe'yi güçlü ve mücadelecî özelliğinin yanı sıra doğurganlığı temsil eden bir kadın karakter olarak sunmuş ve anlatımını güçlendirmiştir.

Derviş Zaim, geçmişte intikam için iki Rum'u öldüren Temel'i barış sağlamak için yaptığı çalışmalarında heykelleri ile ön plana çıkarmaktadır. Yıllar önce evlerini terk etmek zorunda kalmış olan Türk ve Rum kesiminden insanların heykelleri yapıp eskiden yaşadıkları evlerine yerleştirilir. Ancak geçmişte yaşanan acıları unutmak kolay değildir. Her iki kesimden tepkiler gelmeye başlayınca Temel heykelleri denizden çıkartmaya başlar. Fakat farklı çalışmalarla barışa dair amacını gerçekleştirmeye devam eder.



Resim 26. Çamur Filminde Heykel ve Kibele

Filmde çamurun önemli bir öge olması arka planın iyi çizilmesine ve olay örüntüsünün geliştirilmesine yardımcı olmuştur. Yönetmen çamuru hastalık ile birleştirmiştir. Filmdeki tüm karakterlerin ortak noktası bir nevi hasta olmaları ve çamurla olan ilişkileridir. Filmde kullanılan hastalık ile Kıbrıs'ın her yanını sarmış, yıllara yayılan bir sessizlik anlatılmaktadır. Bağırarak isteyen ancak sesini çıkaramayan, çaresiz bir şekilde kendini anlatmaya çalışan, geçmişte sıkışıp kalmış, itiraf ederek huzura kavuşma isteği duyan her şeye rağmen kendi yolunu çizmek zorunda olan, kendi

toprakları aracılığıyla geleceğe umutla bakabilecek bir toplum çizilmiştir. Yönetmen kullandığı çamur metaforu ile bir toplumun zihninin ve ruhunun haritasını ortaya çıkartmayı amaçlamıştır (Pösteki, 2005: 53).

Yönetmenin filmleri kimi zaman klostrofobi ile agorafobi⁴ arasında değerlendirilmektedir. Özellikle Tabutta Rövaşata'nın dışarıda geçen içeri girmemeye dair anlatım tarzının buna neden olduğu ileri sürülebilir. Çamur'da ise uçsuz bucaksız Tuz Gölü'nde bir kuyunun olması ve Ali'nin su ve çamur bulmak için buraya inmesi klostrofobiye bağlanabilir. Filmde konuşamayan Ali üzerinden aktarılan pek çok anlam gibi kuyu metaforunu da Kıbrıs'a dair sorunların yüzeysel kalmaması derine inilmesi gerektiği konusunda bir gönderme olarak okumak mümkündür.

Filmde çamurdan sonra önemli olan ve metaforik anlamda birtakım göndermeleri barındıran diğer mekan Türk ve Rum tarafından gelen dışkılarının arıtıldığı atık su arıtma tesididir. Burası sadece Temel'in enstalasyonlarının yapıldığı ve saklandığı bir yer değildir. Arıtılmanın gerçekleştiği bir mekân olarak karakterlerin gerçeklerle yüzleştikleri ve arınmanın gerçekleştiği bir mekândır.



Resim 27. Çamur Filminde Kuyu ve Çamur

Derviş Zaim, geleneksel sanatlar üçlemesinin ilk filmi Cenneti Beklerken'de diğer sanatlarla iç içe geçen öykü anlatma üslubunu minyatürü filmin merkezine konumlandırarak gerçekleştirmektedir. *Derviş Zaim Sinemasında Geleneksel Sanatların Önemi* başlığı altında bu konu detaylarıyla irdelenmiştir. Filmde içerik ve biçim ile bütünleştirilen minyatür sanatı, yönetmenin sembolik dil arayışı ekseninde değerlendirilebilir. Özellikle yönetmenin bilinçli bir tercihi olan ve Doğu-Batı zıtlığını

⁴Klostrofobi: Kapalı yerde kalma fobisi (<https://tr.wikipedia.org/wiki/Klostrofobi>, 27.07.2015)
Agorafobi: Açık alanda hissedilen bir mekansal hastalık (Suner, 2006: 227).

vermek üzere kullandığı Las Meninas (Nedimeler) tablosu bu değerlendirmenin içinde ayrı bir öneme sahiptir. Las Meninas tablosunun içine giren minyatürün, metinlerarası bir ton barındırdığını, aynalardan ve iç içe geçmişliklerden ibaret bu resmin Doğu'nun dokunuşu içinde çoksesli bir estetiği içine kattığını düşünmektedir. Cenneti Beklerken'de filmsel gerçeklikten minyatür gerçekliğine yapılan geçişler anlam çokluğunu artıran sembollerle dolu katmanları ortaya çıkarmaktadır (Tırpan, 2011: 41).

Filmde bir metafor olarak aynalar, filmin estetik yapısına farklı bir boyut kazandıran diğer bir unsur olarak gerek mekân gerekse de zaman geçişlerini sağlamaktadır. Yönetmen sinemasal geçiş yöntemini aynaları etkin şekilde filme dâhil ederek kullanmaktadır. Filmdeki aynalar tasavvuftan alınma metaforlardır. Ayna, tasavvufta Allah'ın âlemini, dünyasal olmayan boyutu imlemektedir. Aynalar aracılığıyla gerçekleştirilen bu metaforik anlatımla tasavvufa dair kodlar sinemasal alana taşınmaktadır (Topçu, 2010: 186).



Resim 28. Cenneti Beklerken Filminde Ayna ve Tablo

Derviş Zaim'in geleneksel sanatlar üçlemesinin ikinci filmi Nokta'da diğer filmlerine nispeten daha az sembolik bir dil kullandığı görülmektedir. Yalın ve düz anlatımı ile dikkat çeken film, hat sanatının elini hiç kaldırmadan yazı yazma tekniği olan İhcam'ı kendisine temel almıştır. Yönetmenin bu filmde hat sanatını, Tuz Gölü'nü ve Kuran'ı Kerimi bir metafor olarak filmin içerisine yerleştirdiği söylenebilir. İhcam tekniğinden yola çıkarak tek planda gerçekleştirilen film estetik yapısının yanı sıra anlamsal boyutuyla da hat sanatından yararlanmışır. On üçüncü yüzyıldan kalma, maddi ve manevi değeri yüksek Kuran'ı Kerim, çatışma unsuru olarak filmin aksiyon çizgisine katkı sağlamaktadır. Yönetmen oyunculara koyu kıyafetler giydirerek, sonsuzluğu ihtiva eden Tuz Gölü'nü beyaz bir sayfaya benzetmekte, oyuncuları ise bu sayfanın yazısı olarak görerek hat sanatına metaforik bir göndermede bulunmaktadır.



Resim 29. Nokta Filminde Hat ve Kuran'ı Kerim

Geleneksel sanatlar üçlemesinin son filmi *Gölgeler ve Suretler*'de yoğun olarak kullanılan en önemli metafor Platon'un mağara alegorisi ve gölge oyunudur. Tez kapsamında detaylı olarak incelenen bu metaforlar dışında *Gölgeler ve Suretler*'de sembolik anlatıma sıkça yer verilmiştir. Filmin bu çağrışımlarla oluşturulan çok katmanlı yapısı seyirciyi etkin hale getirerek düşünmeye teşvik etmektedir. Filmde pek çok yerde kullanılan en önemli sembollerden biri de beyaz çarşafların varlığıdır. Yüzeysel olarak beyaz çarşafın saflığı ve temizliği çağrıştırdığını söylemek mümkündür. Ancak, Arınç film hakkında yazdığı makalesinde beyaz çarşafa farklı bir anlam yüklemektedir. Arınç'a göre (2011: 10-11) filmin açılış sahnesinde görülen beyaz bir kumaş parçası bir yandan sinema perdesini andıran bir Karagöz perdesi, diğer yandan da perdenin içinde bir başka perde olarak dalgalanan, milliyetçiliğin gözlere gerdiği perdeyi indirmeye teşebbüs eden bir çağrıdır. Bir başka anlatımla bu beyazlık, Türk milliyetçiliğinde tekrarlanan "Bayrakları bayrak yapan, üzerindeki kandır." sözüne örtük bir göndermedir. Filmin açılış sahnesinde beyaz çarşafın üzerine kan sıçramamış olsa da filmin sonunda milliyetçi söylemlerin yaydığı kan sevdası sayesinde bu çarşaf zamanla bir bayrağa dönüşecektir.

Filmin ilk sahnesinde beyaz çarşafın ortadan ikiye ayrılmış hali Türk ve Rum kesimlerini temsil etmektedir. Polislerin bu ikiye bölünmüş beyaz çarşafın ortasında belirmeleri ise iki toplumun iktidarları arasındaki güç gösterilerinde arada kalmışlığını ve çaresizliğini ifade etmektedir. Babasını bulamayan Ruhsar'ın bahçedeki beyaz çarşafı yere atması, onun isyanının ve gittikçe belirginleşecek nefretinin ilk tohumlarıdır. Anna'nın ilk başlarda beyaz çarşaf sererken köyde çatışmanın çıktığı sırada koyu renkli bir çarşafı sermesi ise yaklaşan ölümü simgelemektedir.



Resim 30. Gölgeler ve Suretler Filminde Beyaz ve Kara Çarşaf

Filmde öldürülen ilk kişi Türk kesiminden çoban Cevdet'tir. Zaim, bu karakteri hem deli hem de perdenin arkasındaki gerçekleri görmeyi başarabilen tek kişi olarak aksettirmektedir. Karagöz figürlerini gömdüğü sırada Hristo tarafından gözetlenen Cevdet, silah gömdüğü şüphesiyle Rum polisler tarafından öldürülür. Filmde atılan bu ilk kurşundan sonra beyaz koyunların arkasında sekerek yürüyen siyah bir keçi gösterilir. Siyah keçi kötülüğün sembolü olarak değerlendirilebilir. Yine Hristo'nun Cevdet'in ölümüne sebebiyet vermeden önce annesiyle geçen konuşmalarında kırmızı bir elmayı elinde bulundurması, sahnenin sonunda kırmızı elmanın Anna tarafından Hristo'nun elinden alınması barış isteyen bir anne olarak Anna'nın oğlunu kötülüklerden korumak istemesiyle bağdaştırılabilir.

Nefret ve milliyetçi söylemlerle yetişen gençliğin adeta portresi olan Ahmet ve Hristo'nun giydiği gömleklerin ve Taksim-EOKA yazılı duvar yazısının renklerinin kırmızı ve maviden oluşması her iki toplumun bayrak renklerine göndermedir. Silahların boşaltıldığı arabanın renginin mavi olmasına rağmen, filmde Anna'nın arabası yeşil renklidir. Veli'nin gömleği de yeşil renklidir. Arabanın ve Veli'nin gömleğinin kırmızı ya da mavi renkli olmaması her iki karakterin film boyunca sergilediği mücadelecilik ve barışçıl yanına göndermedir. Filmde dikkat çeken diğer nokta Ahmet'in saçındaki bir tutam beyazlıktır. Derviş Zaim, Özen ile yaptığı röportajında bu beyazlığı şöyle açıklamaktadır:

“Gölgeler ve Suretler filmindeki Ahmet karakteri köydeki Rumlara karşı şiddet uygulamak isteyen ama Oedipal baskılar altında bu isteğini ötelemeye çalışan yoksul, kafası karışık genç bir insandır. Onun kafa karışıklığına, şiddet tarafından büyülenmişliğine katkıda bulunma ihtimali olması nedeni ile (karakter sayısı fazla olduğu için birçok karakterin arasından Ahmet karakterini hemen hatırlamamıza

yarayacak bir işaret vermenin faydalı olacağı gibi bir sebeple) karakterin saçının bir kısmını beyaza boyattık.” (Özen, 2014: 324)



Resim 31. Gölgeler ve Suretler Filminde Kırmızı- Mavi Gömlek, Yeşil Araba, Siyah Keçi, Kırmızı-Mavi Duvar Yazısı

Derviş Zaim’in doğa-insan ilişkisine odaklandığı ilk filmi Devir, birçok açıdan yönetmenin filmografisinde farklı yerde durmaktadır. Ancak gelenekle ilişkisini her filmde devam ettiren yönetmen bu filmde farklı sinemasal arayışlar içerisine girse de, kullanılan mitler ve semboller göze çarpmaktadır. Filmin açılış sahnesindeki tahtadan yapılmış boynuzları ile dikkat çeken geyik Türklerin hayatında önemli bir av hayvanıdır. Bu açıdan Türklerin ekonomilerini etkileyen bir özelliğe sahiptir. Anadolu halk kültüründe geyiğin boynuzları nazara karşı koruyucu olması düşüncesiyle evlerin çatılarına ve duvarlarına asılmıştır. Böylece o yerleşim yerinin kötü ruhlardan korunacağı inancı vardır (Mandaloğlu, 2013: 390-391). Mandaloğlu’nun ifadesi üzerine filmdeki geyik figürü ve geyiğin acımasızca öldürülerek boynuzlarının çatıya asılması bu düzlemde değerlendirilebilir. Doğacak hayvanın daha sağlıklı olacağı inancı ile yenilen hayvanın kemiklerinin toprağa gömülmesi, bardak kırılmasının uğur getireceğine inanılması, ailede kaç kişi varsa o sayıda ağaç dibine taş atılması gibi mitler Anadolu kültürünün filmde yer alan diğer izleridir.



Resim 32. Devir Filminde Geyiğin Öldürülmesi ve Boynuzlarının Kesilerek Asılması

Filmde çoban Mustafa'nın evinde Hz. Musa'nın sürüleriyle görüldüğü duvar halısı ve Ali'nin örümceği incitmek için gösterdiği özene dair mitler dikkat çekicidir. Alıcı (2014: 93-94), Hz. Musa'nın peygamberlik gelmeden önce çobanlık yaptığını, sürüden bir koyun kaçınca türlü zorluklar çekerek koyunun peşine düşerek onu yakaladığını anlatır. Hz. Musa bütün çektiği eziyetlere rağmen koyuna öfkelenmez, okşar ve öper. Hayvana gösterdiği bu değer neticesinde peygamberlik mertebesine yükseltilir. Filmde de Mustafa önce bu mite ters bir şekilde koyun yıkama yarışmasını kaybettiği için kendince koyunu cezalandırır ve onu sürüden dışarıya atar. Fakat daha sonra rüyasında koyununu keserken görmesi ile koyununun yanına gider. Tıpkı Hz. Musa gibi sevip okşayıp sürüsüne dâhil eder. Bir sonraki yarışta Mustafa'nın çok istediği ve çaba gösterdiği yarış kazandığı görülür. Ali, Hz. Muhammed'in hayatını kurtaran örümceği incitmeyerek üzerinden atlamaktadır. Filmde yaşlı çoban Ramazan ise kemiklerin yanına tahta koyarak bir dahaki hayvanların sağlam doğmasını sağlayan kemik gömme mitini sürdüren bir karakterdir. Filmde geleneksel yarışın sürdürülebilmesi için gerekli olan kırmızı kaya parçası geleneğin en önemli sembolüdür.



Resim 33. Devir Filminde Kemik Gömme, Örümcek Ağı, Hz. Musa Duvar Halısı

Doğa-insan ilişkisinin balıkçılık yaparak yaşamını sürdüren bir aile üzerinden anlatıldığı Balık filminde en önemli sembol filme ismini de veren gizemli bir balığın varlığıdır. Filiz'in rüyasında görmesi sonucunda varlığı konusunda şüphe uyandıran bir balığı kendisine takıntı haline getirmesi onun kızı için verdiği mücadeleyi göstermektedir. Kaya'nın tabiriyle kızının iyileşmesi için koca karı ilaçlarından medet uman Filiz, bu özelliğiyle geleneksel olanı sembolize etmektedir. Kaya, kızını iyileştirmek için karısının aksine doktorları tercih etmektedir. Bu yüzden daha fazla para kazanma uğruna doğayı tahrip eder. Kapitalizmin insanlarda ortaya çıkardığı hırs ve açgözlülük sonucunda filmde Kaya modern olanı sembolize eder. Mitsel bir balığın varlığının dışında balıkların çırpınışı aslında Kaya'nın çırpınışıdır. Tüm zorluklara rağmen hayatta kalmak için çaba göstermesidir.



Resim 34. Balık Filminde Kaya'nın Doğayı Tahrip Etmesi ve Filiz'in Ölümü

Kızlarının patlak topla oynaması ailenin yoksulluğuna işaret eder. Kaya, gölü kirlettikten sonra kızına yeşil bir top satın alır. Bu yeşil top, Filiz'in zehirli balıkları yedikten sonra ölmesiyle göle yuvarlanmaktadır. Doğaya ihanet etmesi sonucunda karısının ölümüne neden olan Kaya bu ihanetten kazandığı ilk parasıyla satın aldığı yeşil topla, yönetmen kirli paranın onlara mutluluk getirmediğini ve karısının ölümüne neden olduğunu anlatma derdindedir.

Derviş Zaim'in filmlerinde sembollerin ve mitlerin kullanımı farklı kültürler çerçevesinde değerlendirilebilir. Filmin ilk sahnelerinden itibaren gösterilen leylek görüntüsü Anadolu kültürü bağlamında ele alındığında yeniden doğuşu simgelemektedir (Ergun, 2011: 134). Filmde leyleğin diğer karakterlere göre algısının daha açık olduğu, göle filtre verilmesi konusunda ısrarcı olan adeta doğanın koruyuculuğunu üstlenerek

temiz bir gölle yeniden doğabileceklerini düşünen Filiz karakteri ile özdeşleştirildiği görülür. Kızına düzenli olarak yedirdiği balıktan dolayı kocasıyla tartışan Filiz'in köyde yürürken bir leyleğin elektrik direğine çarparak öldüğünü görmesi ve leyleğin cansız bedeninin suya düşmesi yeniden doğuşu simgeleyen leyleğin ölümü gibi Filiz'in de ölüme yakınlığının göstergesidir. Kaya'nın eş zamanlı olarak gördüğü rüyasında Filiz'in kızı için özel yerde beslediği balıkların iki tanesinin ölmesi ve uyandığında bunun gerçek olduğunu anlaması ise tehlikenin yaklaştığını haber vermektedir.



Resim 35. Balık Filminde Leylek, Yeşil Top ve Leyleğin Ölümü

4.1.5. Derviş Zaim Sinemasında Diğer Ortak Özellikler

Derviş Zaim'in her filminde belli unsurları içerik, biçim ya da karakter üzerinden tekrarladığı görülmektedir. Bu unsurların en önemlileri tez kapsamında önceki bölümlerde detaylarıyla incelenmiştir. *Auteur* kuramı perspektifinden Derviş Zaim sinemasına odaklanıldığında yönetmenin her filminde televizyonu, karakterlerin hastalığını, rüya sahnelerini, yakınlarını kaybetmeleriyle mezarlık ziyaretleri yapmalarını, toprağı kazmalarını ve yeşil rengi filmlerinde bir ortak öge olarak kullandığı tespit edilmektedir.

| Film İsimleri | Görülen Ortak Özellikler |
|----------------------|--|
| Tabutta Rövaşata | Tüplü Televizyon, Mahsun'un Hastalığı, Mahsun'un Rüyası, Sarı'nın Ölümüyle Mahsun'un Mezarlık Ziyareti, Toprak Kazma, Yeşil Şişe |
| Filler ve Çimen | Tüplü Televizyon, İldem'in Hastalığı, Havva'nın Rüyası, İldem'in Ölümüyle Havva'nın Mezarlık Ziyareti, Yeşil Duvar, Yeşil Ceket, Yeşil Balon |
| Çamur | Tüplü Televizyon, Ali'nin Rüyası, Temel ve Ali'nin Ölümüyle Ayşe'nin Mezarlık Ziyareti, Ali'nin Hastalığı, Toprak Kazma |
| Cenneti Beklerken | Eflatun'un Rüyası, Eflatun ve Danyal'ın Oğullarına Mezarlık Ziyareti |
| Nokta | Ahmet'in Hastalığı, Toprak Kazma |
| Gölgeler ve Suretler | Ruhsar'ın Rüyası, Ruhsar ve Ahmet'in Çatışmada Ölenlere Mezarlık Ziyareti, Salih'in Hastalığı, Toprak Kazma, Yeşil Araba, Yeşil Gömlek |
| Devir | Tüplü Televizyon, Çoban Ramazan ve Mustafa'nın Rüyası, Toprak Kazma |
| Balık | Tüplü Televizyon, Kaya ve Filiz'in Rüyası, Filiz'in Ölümüyle Kaya'nın Mezarlık Ziyareti, Deniz'in Hastalığı, Yeşil Top |

Tablo 5. Derviş Zaim Sinemasında Diğer Ortak Özellikler

Derviş Zaim filmleri içerisinde televizyonun en etkin şekilde kullanıldığı film Filler ve Çimen'dir. Filmde televizyon pek çok sahnede göze çarpmaktadır. Devlet Bakanı Aziz Bebek'in kirli oyunlarını televizyon aracılığıyla halka iletmesi, her şeyden habersiz olan İldem'in tek yaşantısının televizyon olması, televizyondaki uyuşturucu haberinden gerçekte olan uyuşturucu ticaretine geçiş yapılması, araştırılmadan yapılan yalan haberlerle halkın kandırılması, Havva'nın katılmadığı Avrasya Maratonu'nun haberlerinin verilmesi çarpıcı sahnelerdir. Susurluk Kazası olayından yola çıkarak derin devleti perdeye taşıyan Zaim'in hakkında pek çok haberin basında yer bulduğu bu olayı mercek altına alırken filmin içerisinde televizyonu etkin şekilde yerleştirmesi anlatımını güçlendirmiştir.

Derviş Zaim Çamur filminde televizyonu, Kıbrıs' da Türkler ve Rumlar arasında yaşanan gerilimi aktarmak için kullanmaktadır. Verilen ilk haber Lefkoşa'nın Türk ve Rum taraflarını ikiye ayıran Yeşil Hat bölgesinde yaşanan çatışma sonucunda bir Türk askerinin öldüğü ile ilgilidir. Daha sonra gelen haber ise gerilimin arttığını ve bir Rum askerinin öldüğünü aktarır. Askeriyede izlenen televizyonun bir asker tarafından kapatılması, toplumun gerçeklerle yüzleşmekten korktuğunu göstermektedir. Yönetmen, 1974'de yaşanan savaşın travmalarını atlatamayan karakterlerle ve televizyon haberleriyle bölgede savaşın fiilen olmasa da halkın zihninde hala sürdüğünü anlatma peşindedir.

Burdur'a bağlı Hasanpaşa köyünde yıllardır yapılan koyun yıkama şenliğinin anlatıldığı Devir filminde de televizyon unsuru ön plandadır. Çobanlar yarıştan sonra kendilerini televizyonda izlemektedir. Birinci olan Çoban Ramazan'ın gururlanması, yarışı kaybeden Çoban Mustafa'nın ise üzüntüsü ve yarışın onlar için önemi televizyon ile bağlantı kurularak anlatılmaktadır. Nitekim uydusunun bozulduğunu bu yüzden yarışı izleyemeyeceğini düşünen yaşlı çoban Ramazan uyduyu yaptırmak için şehre gitmeyi bile göze alır. Çobanlığı bırakarak şehre çalışmaya giden Ali'nin satın aldığı kırmızı toz boyayı hayvan postuna sürdüğü sırada, televizyonda genetiğiyle oynanmış gıdalar sonucunda eksik organla doğan koyunların haberi verilmektedir. Bir anlamda modernizmin eleştirisinin yapıldığı filmde bu televizyon haberi önemlidir. Balık filminde televizyon unsuru diğer filmlere göre daha az kullanılmıştır. Küçük bir kasabada yaşamlarını sürdüren, çok fazla imkânlarla sahip olmayan bir ailenin akşamları hep birlikte televizyon izlediği gösterilir.

Derviş Zaim filmlerinde dikkat çekici diğer nokta karakterlerin gerçekleştirdiği mezarlık ziyaretleridir. Yönetmen için yaşam-ölüm zıtlığı önemli bir meseledir. Kendisi ile gerçekleştirdiğimiz görüşmede bu konu hakkında şunları söylemektedir:

“Ölüm meselesi hep düşündüğüm bir şeydir. Ölüm ve mezar insanın hayatına, ölecek olduğumuzu bilme bilinci bizim hayatımıza anlam katar. Bu manada ölümün getireceği, ölüm düşüncesinin getireceği, potansiyel zenginleşmeyi ve var oluş imkânlarının farkındayım. Bu nedenle filmlere akıyor olabilir.”



Resim 36. Mahsun, Havva ve Ayşe'nin Mezar Ziyaretleri



Resim 37. Eflatun, Ahmet-Ruhsar ve Kaya'nın Mezar Ziyaretleri

Yönetmen filmlerinde hastalık fikrini de sıklıkla kullanmaktadır. Karakterlerin hastalığı filmin dramatik yapısının kurulmasında önemlidir. Derviş Zaim, Tuğba Deniz ile yaptığı röportajında (2010: 106) hastalık fikrini kullanmasında Gogol'un etkisi olduğunu söyler. Gogol, kendisine budalalık yapma cesaretini vermediği için hastalığı şükürle karşılamakta ve bir sürü çılgınlıktan kendisini men ettiği için sevinmektedir. Dışarıda kaldığı için hastalanan Mahsun'un, Güneydoğu'da savaşırken sakatlanan İldem'in, askerliğini yaptığı sırada aniden konuşamayan Ali'nin, yakında kör

olacağından dolayı hattatlığını icra edemeyen Ahmet'in, hastalığından dolayı şehre gitmesi zorunlu olan Salih'in ve annesi ile babasının verdiği mücadele sonucunda konuşmaya başlayan Deniz'in hastalığı yönetmenin bu düşüncesi bağlamında okunabilir.

Derviş Zaim'in filmlerinde karakterlerin gördüğü rüyalar dikkat çekicidir. Bu rüyalar karakterlerin kimi zaman bilinçaltlarındaki korkularını, özlemlerini ve arzularını kimi zaman ise filmde yaşanacak olumsuzlukları ve gerilimi aktarmak için kullanılmaktadır. Mahsun rüyasında hem korkularını hem de arzularını görmektedir. Araba hırsızlığı yaptığı için sürekli polisler tarafından şiddete maruz kalan Mahsun rüyasında da bu şiddeti görmeye devam etmekte ve şiddetin travmatik etkisini gözler önüne sermektedir. Mahsun'un diğer rüyası ise âşık olduğu eroinman kız ve güzelliğinin büyüüne kapıldığı tavus kuşudur. Sıcak bir çorba içip, sıcak yatakta uyduktan sonra Mahsun'un en büyük iki arzudur: Âşık olduğu kız ve tavus kuşu.

Zor şartlar altında kardeşiyle hayatta kalma mücadelesi veren genç bir kız olan Havva'nın otel sahibinin oğluna karşı duyduğu ilgi onun rüyalarından anlaşılır. Hastalığı sebebiyle sınırda nöbete yollanan Ali, rüyasında nöbet tuttuğu yerin yandığını görür. Ali bu yerde kendisine çamuru takıntı haline getirecek ve filmdeki bütün karakterlerin hayatlarını değiştirecek Kibele heykelini bulacaktır. Bu sebeple Ali'nin rüyasında nöbet tuttuğu yeri yanarken görmesi tehlikeye işaretler. Cenneti Beklerken'de Eflatun'un rüyası hikâyenin örüntüsünde önemli konumdadır. Ölen oğlu tarafından rüyanın içine çekilen Eflatun rüyasında kendi çocukluğunu ve yıllardır hasret kaldığı annesini görmektedir. Eflatun'un rüyası onun bilinçaltında var olan anne özlemini anlatmaktadır.

Gölgeler ve Suretler'de Ruhsar'ın rüyası ile film içerisinde gölgelerin önemi daha fazla vurgulanmaktadır. Genç kızın rüyasında büyüyen gölgeleri görmesi hem onun korkularına hem de yaklaşan çatışmaya işaretler. Devir, yaşlı çoban Ramazan'ın gördüğü rüya ile başlamaktadır. Yaşlı çoban rüyasında tahtadan yapılmış boynuzlarıyla beyaz karın üzerinde duran bir geyik görür. Nitekim filmde bu rüyanın gerçek olduğu filmin sonlarına doğru sebepleriyle izleyiciye verilmektedir. Filmde dikkat çeken diğer rüya çoban Mustafa'nın gördüğüdür. Yarışmayı kaybetmesiyle üzüntüden baş koyununu sürüsünden dışarı atan Mustafa, rüyasında kendi koyununu kesmektedir. Rüyanın etkisiyle koyununun yanına gidip onu sürüsüne tekrar dâhil eder. Balık'ta, Filiz'in

rüyası kendi dilinden aktarılırken görüntüde rüyası vardır. Kirlenmiş göl ve ölmüş balıkların verilmesi insanların doğayı tahrip ettiğini göstermek içindir. Kaya'nın rüyasında gördüğü iki tane balığın ölümü ise tehlikeyi çağrıştırmaktadır.

Anadolu kültürüne özgü unsurları kullanan yönetmen yine Türk kültüründe insanın yaratılmasında payının olduğunun düşünüldüğü toprağa filmlerinde yer vermektedir. Bereketin ve bolluğun müjdecisi olan toprağı karakterler kimi zaman kazmakta, kimi zaman ise toprağa bir şeyler gömmektedir. Toprağın varlığı kadar filmlerinde yeşil rengin belli öğelerde kullanılması da dikkat çekmektedir. Mahsun, arkadaşının mezarına yeşil renkli bir şeyi yerleştirerek isyanını anlatmakta, Filler ve Çimen'de kullanılan yeşil ceket, duvar ve balonla Yeşil kod adıyla bilinen gerçek bir kişiye gönderme yapılmaktadır. Gölgele ve Suretler'de Veli'nin yeşil gömleği, Anna'nın yeşil arabası bağımsızlığı çağrıştırmakta ve Balık'da yeşil top yasaklı parayı ve ölümü sembolize etmektedir.

SONUÇ

Bu çalışmada, kendine has sinema dili ile özgünlük arayışı içerisinde olan Türk sinemasına farklı bir boyut kazandıran Derviş Zaim'in senaryosunu yazıp yapımcılığına ortak olduğu ve yönetmenliğini üstlendiği tüm filmleri *auteur* kuramı perspektifinden incelenmeye çalışılmıştır.

Zaim ve eserleri bir bütün olarak *auteur* kuramı öncülerinden Andrew Sarris'in *auteur* yönetmeni diğer yönetmenlerden ayıran özellikleri belirlediği yönetmenin teknik yeterliliği, fark edilebilir kişiliği ve içsel anlama sahip olması gerektiği düşüncesinden ve Peter Wollen'ın kurama kazandırdığı yapısalci yaklaşım ile yönetmenin yanı sıra yapıtların da göz ardı edilmeden bir bütün olarak algılanmasından yola çıkılarak ele alınmıştır.

Sinemada Auteur Kuramı başlıklı bölümde *auteur* kuramı tanımlanmaya çalışılmıştır. Kuramın ortaya çıkmasında etken olan Alexandre Astruc'un alıcı-kalem üzerine yayınladığı makalesi ve Andre Bazin'in öncülüğünde yürütülen Cahiers du Cinema dergisinin kurama olan katkıları ortaya konmuştur. Yaratıcı yönetmenler politikasını ileri sürerek kuramın temelini atan François Truffaut ve kuramın pratikte uygulanmasına imkân tanıyan Fransız Yeni Dalga akımı üzerinde durulmuştur. Truffaut'nun politikasını kurama dönüştüren Andrew Sarris ve *Sinemada Göstergeler ve Anlam* adlı kitabıyla kurama yapısalci bir anlayış kazandıran Peter Wollen'ın yaklaşımları ışığında kuram ayrıntılarıyla incelenmiştir. Birinci bölümde son olarak Türk sinemasının *auteur* kuramına yaklaşımı ve 1990'lı yıllarla birlikte *auteur* olarak anılan yönetmenlerin genel bir çerçevede değerlendirilmesi yapılmıştır.

Derviş Zaim Sineması başlığı altında yönetmenin öz yaşam öyküsü ve sinemasının gelişimi üzerine odaklanılmıştır. Yönetmenin Panicos Chrysanthou ile birlikte ortak çalışması olan 2002 yapımı Paralel Yolculuklar adlı belgeseli dışında tüm filmlerinin geniş özeti ve genel değerlendirilmesi yapılmıştır. Bu bölüm, Derviş Zaim'in filmlerini *auteur* kuramı perspektifinden incelemeye önce yönetmen hakkındaki bilgileri ve filmlerinin anlatı örgüleri ile betimlenmesini içermektedir.

Çalışmanın *Auteur Kuramı Perspektifinden Derviş Zaim Sinemasının İncelenmesi* başlıklı son bölümünde ise *auteur* kuramı ve yönetmenle tez kapsamında yapılan görüşmeden yola çıkılarak Derviş Zaim sinemasının özellikleri alt başlıklar

halinde belirlenmeye çalışılmıştır. Bir *auteur* olarak her filmine imzasını atan yönetmenin sineması hakkında kuram perspektifinde çeşitli saptamalara varılmıştır.

Derviş Zaim, benzer konular etrafında dolaşsa da hemen hemen her filminde farklı bir biçimsel arayış içerisindedir. Ancak Zaim bu arayışında ne istediğini bilmekte, uzun bir araştırma ve yazma sürecinden geçirdiği filmlerinin senaryolarını bilinçli bir şekilde inşa etmektedir. Onun filmleri her ne kadar konu ve form itibarıyla farklı olsa da aralarında güçlü bağlar bulunmaktadır.

Kıbrıs doğumlu yönetmen hayata bakış açısında adada büyümenin ruhundan etkilenmiş ve söz konusu durum filmlerine yansımıştır. Adada doğup büyüme Zaim'e birçok kültürü ve birçok yaşantıyı sezme ve görebilme şansını tanımıştır. Onun ilgi alanlarının ortaya çıkmasında etkili olan bu durum Zaim'in sinemasında, farklı kültürlerin farklı özelliklerini bir arada, yan yana ve iç içe kullanmasıyla karşılık bulmuştur.

Aynı zamanda ödüllü bir yazar olan yönetmen senaryolarında kaleminin gücünden faydalanmış, daha önce ele alınmamış konuları yaratıcı bir üslupla beyaz perdeye taşımıştır. Zaim'in sineması tarihsel ve toplumsal olanın kültürle harmanlandığı, ortak kaygılarla kendini gösteren temaların bulunduğu ve biçimsel anlamda yenilik peşinde olduğu bir sinemadır. Yaşadığı coğrafyanın verdiği birtakım ipuçlarına bakarak filmlerinin konusunu belirleyen Zaim, belli soruları sormanın ve sorunları anlatmanın peşindedir. Bu amaçla; filmografisinde toplumun alt kesiminden bir insanın çaresizliğini anlattığı *Tabutta Rövaşata*, tarihsel bir konuyu arka planına yerleştirdiği *Filler ve Çimen*, 1974 Kıbrıs Savaşı sonrası toplumun zihinsel haritasının çözümlediği *Çamur*, Kıbrıs' da yaşanan 1963 olaylarını gündeme getirdiği *Gölgeler ve Suretler*, modern hayat eleştirisinin doğa-insan ilişkisi üzerinden anlattığı *Devir ve Balık* filmleri gibi zor ve riskli çalışmalar gerçekleştirmiştir. Onun sinemasının konularını oluşturan ana unsurlar; toplum, tarih, kültür, gelenek, sanat ve doğa-insan ilişkisidir.

Derviş Zaim, “insan doğası” odaklı filmlerinde vicdan meselesini önemser. Kendisiyle yaptığımız röportajımızda, “insanın içindeki kötülüğün, dış dünyadaki kötülükle nasıl ve hangi koşullarda iş birliği yapabileceğini, ne zaman yattığı uykudan uyanıp dışarıdaki kötülükle el ele vereceğini” her zaman merak ettiğini bu yüzden kendisi için vicdan meselesinin önemli olduğunu ifade etmektedir. Bir insanın kötülük yapma kapasitesi Zaim'i hem büyülemekte hem de korkutmaktadır. Yönetmen, insanın

içindeki kötü olma kapasitesini törpüleyecek olan vicdanla ilgili sorular sormaya her filminde özen göstermektedir.

1974 Kıbrıs Savaşı sonrası doğduğu toprak Limasol'dan, Magosa'ya daha sonra buradan Türkiye'ye göç eden Derviş Zaim'in, göç etmiş olmanın getirdiği herhangi bir yere "ait olamama" içsel gerilimini ve yaşantısını zıtlıkların çatışmasıyla örülü sinemasında görmek mümkündür. Zaim'in neredeyse tüm filmlerinde değindiği kimlik-aidiyet, iktidar-güç, suç-ceza, savaş-barış, iyilik-kötülük gibi temalar yönetmenin anlamsal açıdan birbirinden beslenen filmler gerçekleştirdiğini göstermektedir.

Geleneksel olanı modernize etme eğilimindeki sinemasının içerikle birleştirilen form arayışı, geleneksel sanatları yapı bozumuna uğratarak ortaya çıkardığı filmlerinde etkilidir. Bu filmlerinin ortak özelliği sadece vicdanı, hakikati, arınmayı, sanatçının sanatıyla ilişkisini sorgulaması ve ahlak muhasebesi değildir. Yaptığı üçlemelerinde ki ortak özellik belli bir sanatı kendisine içerik ve biçim düzeyinde bir bütün olarak temel alması ve ahlaki ve estetik felsefesini bunun üzerine yerleştirmesidir. Cenneti Beklerken'de minyatür sanatının "oynak zaman" ve "oynak mekân" özelliği, Nokta'da Tuz Gölü'nde kameranın yukarıdan aşağıya doğru, aşağıdan yukarıya doğru kaydırma yaptığında aynı zaman diliminde değil de, başka bir zaman dilimine ileriye veya geriye gidilebiliyor olması ve Gölgele ve Suretler'de geçişlerin fotoğraflarla sağlanması minyatürün bu özelliğinin sürdürüldüğünün kanıtıdır.

Derviş Zaim tıpkı Yeni Dalga sinemacıları gibi sinemanın seyirciyle olan ilişkisinin önemini vurgulamaktadır. Yönetmen etkin seyirciye inanmakta ve yaptığı filmlerde olanı olduğu gibi göstermek yerine örtük bir dil kullanarak seyirciyi düşünmeye teşvik etmektedir. Kullandığı metaforik anlatım ile daha anlamlı filmler üreten yönetmenin bu özelliği filmlerinin farklı okumalarının yapılmasına imkân tanımaktadır. Gerçekçi anlatımının yanı sıra sembolizm ve sürrealizmden beslenmesi, her filminde kendisini geliştirecek değişim ve dönüşümlere açık olması onun yenilikçi ve farklı yönünü vurgulamaktadır.

Derviş Zaim filmlerinde nitelikleri olan karakterler yaratmaktadır. Ne tam olarak iyi ne de tam olarak kötü olan bu karakterler mücadelecilerle dikkat çekmektedir. Kırel'e göre (2010: 131) Derviş Zaim kameranın sorumluluk duyularak kullanılması gereken bir araç olduğunun farkındadır. Bu yüzden de kadın karakterlerin temsili açısından oldukça hassas davranmaktadır. Kadın üzerinden toplumsal cinsiyet, kimlik,

aidiyet gibi konuları titizlikle sorgulamakta ve kadını özgürlüğünü eline almış, aktif ve güçlü bir birey olarak sunmaktadır.

İlk filmi Tabutta Rövaşata'dan itibaren mekânı bir karakter olarak filmlerine yerleştirmesi ve dış mekân çekimlerini ağırlıklı olarak benimsemesi onun sinemasına has özelliklerdendir. Devir ve Balık filmlerinin çekimlerinde rastlantılara kendini bırakması, mekâna göre senaryo yazması Zaim'in deyimiyle onun sinemasını anı yaşayan, anın getirilerinden faydalanan Zen-Budist tavra yaklaştırmaktadır.

Filmlerinde açık uçlu finallerle seyircinin anlam üretme yeteneğini kullanmasını istemektedir. Yönetmen filmlerini hayatın gerçeklerinin de farkında olarak belli bir umutla sonlandırmaktadır. Havva'nın kar üzerine ebru yapması onun hem hayata karşı isyanını göstermekte hem de güzel şeylerin olacağına dair bir işaret vermektedir. Özellikle Çamur filminin finali Zaim'in filmlerinin finalinde yapmaya çalıştığını özetleyen bir tablodur. Filmin sonunda sadece kadın karakterin sağ bırakılıyor olmasının ve onu küçük çocuklarla gösteriyor olmasının sebebi "bir yeniden doğuş" filmi yapmak istemesidir. Filmin sonundaki açık deniz bir karakter olarak sunulmaktadır. Kadının heykeli yerden kaldırması ve denizin sonsuzluğuna bakması umuda çağrıdır. Ancak oturdukları yerde yanmış odunların bulunması, yangının izlerinin hala orada olduğunu anlatır. Zaim'in anlatımıyla filmin sonunda "umut vardır ama abartılı umutlar insana büyük tuzaklar kurar" (Öperli ve Yücel, 2003: 34). Yine Devir filminde Ali'nin geyiğin yanına tahtadan yaptığı boynuzları bıraktıktan sonra geleneğin devamı için gerekli olan kırmızı kayayı bulması umuda işarettir.

Filmlerinde kara mizaha yer veren yönetmen mizah ve trajediyi harmanlayarak bir ironi yaratmaktadır. Aynı zamanda onun filmlerinde şiddet unsuru da ön plandadır. Karakterler kimi zaman polis kimi zaman ise mafya adamları tarafından dövülmekte ya da öldürülmektedir. Filler ve Çimen, Çamur, Cenneti Beklerken, Nokta, Gölgeler ve Suretler' de silahın pek çok kez kullanıldığı görülür. Derviş Zaim filmlerinde metinler arası göndermelerde bulunmaktadır. Filler ve Çimen filminde Havva'nın evinin önünden trenlerin geçmesi, sinema tarihinin ilk görüntüsüne göndermedir. Nokta filmi, Cenneti Beklerken' in Eflatun karakterinin söylediği "ihcamla yazı yazmak hayatı daha geniş zapt etmek manasındadır" yazısı ile açılmaktadır.

Yönetmen kendi çabalarıyla, kısıtlı imkânlarla çektiği ilk filmi de dâhil olmak üzere tüm filmlerinde sinema tekniği açısından alanında uzman kişilerle çalışmıştır. Ancak filmlerinin tüm süreçlerine katkıda bulunarak *auteur* yönetmenin yaratıcı

özelliğini her zaman hissettirmiştir. Biçimsel açıdan Zaim filmlerinde Yeni Dalga yönetmenleri gibi doğal ışığı tercih etmekte, farklı aydınlatma tekniklerini anlatımını güçlü kılmak için kullanmaktadır. Astruc'un deyimiyle kamerasını bir kalem gibi kullanan yönetmen hayata bakış açısını kamerasıyla anlatmaktadır. Kamerasının durağan olmadığı bazen gözetleyici bir rol üstlendiği söylenebilir. Sinemasında ayrıntı, genel ve üst çekimlerin fazlalığı dikkat çekicidir. Kimi zaman paralel kurguyla hikâyesini anlatmaktadır. Sahne geçişlerinde ise denizi, gökyüzünü ve gün batımını kullanmayı tercih etmektedir.

Derviş Zaim için filmlerinde müzik kullanımı önemlidir. Kırıkçı ile yaptığı röportajında (2009) müziğin filmin havasını değiştirdiğini ifade etmektedir. Filmin yapısıyla oynamayı seven bir yönetmen olarak değişik filmlerinde, değişik tarzda müzikler denemeye çalışmaktadır. Müzik alanında yetkin insanlarla çalışarak, seyirciyle barışık olması gerektiğine inandığı sinemanın içerisine müziği stratejik bir parça olarak yerleştirmektedir.

Auteur kuramı perspektifinden Derviş Zaim sineması ile ilgili varılan bu saptamalar ışığında yönetmenin filmlerinde gerek biçim gerekse içerik olarak bir devamlılığın söz konusu olduğu görülmektedir. Zaim, geleneğin motiflerine bakarak o motiflerin sinemaya nasıl aktarılabilceği konusunda fikir üreten, kafa yoran ve bunun sonucunda yaratıcı eserler ortaya çıkaran bir yönetmendir. Onun filmlerinde ayrı ayrı bir motif olan bu dinamikler, bir araya geldiklerinde bir desen oluşturmaktadırlar.

EK 1: DERVİŞ ZAİM İLE TEZ KAPSAMINDA YAPILAN YARI YAPILANDIRILMIŞ GÖRÜŞME

Elçin Akçora: Kişisel yaşantınızın sinemanıza ne gibi etkileri oldu? Kıbrıs'ta doğup büyümeniz bakış açınızı nasıl şekillendirdi?

Derviş Zaim: Kişilik, insan adını verdiğimiz şey bu çağda bir paranteze sıkıştırılabilir mi? Yoksa insan adını verdiğimiz şeyin birçok boyutları bir paranteze sıkıştırılamayacak birçok boyutları söz konusu mudur? Ve bu yaşadığımız çağın bir gereği midir? Bu önemli bir soru. Dolayısıyla auteur kuramının izinden gidilecekse bu meselenin de bir şekilde muhtemel bir soru işareti olarak gündemde kalmasında yarar olabilir. Çünkü ben size hayatımı anlatırım oradan bir tane örüntü bir omurga çıkarırsınız. Hâlbuki orada aynı zamanda birçok örüntüyü de ihtiva edebilecek bir durum ortaya çıkabilir. İşte o muhtemel örüntülerden, potansiyellerden birini seçersiniz, çünkü o birini seçtiğin zaman daha fazla açıklayıcı olmaktadır sözüm ona. Ancak o ötekilerinde bir açıklayıcılığı vardır. O ya da bu şekilde bu durum, bu paranteze alma, eskitme durumu, acaba toplam anlamı ortaya çıkartmak bağlamında bir yoksunluk yaratır mı? Bu soru üzerinde düşünmek gerekebilir.

Mutlu bir çocukluğum oldu. Adada olmak, 18 yaşından sonra hayatını geçireceğin metropolden uzakta olmak, ana karadan uzakta olmak ve “adalılık ruhu” bir şekilde benim üzerimde etkide bulunmuştur. Akşit Göktürk “Ada” adlı kitabında “adada olmak dışarıda yaşananlara mesafe alarak bakmayı öngörür” der. Bu benim için de söz konusu olabilir mi önemli bir soru bu. Bir de tabii bunun başka boyutları da var. Karşısında ileri sürülebilecek argümanları da bulunabilir. Adada yaşayan bir insanın dünyayı nasıl algıladığı, adayla ilgili ya da dünyayla ilgili algılarının kendisine bağlıdır. Ada dünyayı nasıl algılıyorsa onun projecte edilmiş haline dönüşebilir. Eğer dünyayı kötü bir yer olarak algılıyorsa, dünya kötü bir şey algılandığı için onun düşüncesinde, kafasında yaşadığı adada kötü bir yer haline gelebilir ya da bir cennete dönüşebilir. Elbette benim dünyayı nasıl algıladığım meselesi, 18 yaşından önce netleşmiş, kemikleşmiş değildi. Bu zaman içerisinde evrimleşti hala da evrimleşmeye devam ediyor. Ama o adada olmak adanın getirdiği mesafe alabilme duygusu beni muhtemelen etkilemiştir. Bu başka şeylerle de bir araya geldi. Birçok kültürü, birçok yaşantıyı, farklı yaşantıyı sezme, görebilme, kültürlerin birbirine değdiği, teğet geçtiği, değmediği

noktaları görebilme şansım oldu. Bu da benim daha sonra ortaya çıkacak olan ilgi alanlarımı belirlemiş olabilir. Eğer auteur kuramı bağlamında böyle konuşacak olursak. O adada olmak, o adada olduktan sonra başka bir yere göç etmiş olmak, göç etmiş olmanın getirdiği yaşantı, serüven, iç gerilim, farklı kıyılara yelken açıyor olmak, adayla kalmamak ama adanın daha önce getirmiş olduğu o mesafe yetisini de koyarak göç etmiş olmak, benim farklı kültürlerin birbirleri ile olan ilişkisini merak etme konusunda ki ilgimi sabitlemiş olabilir diye düşünüyorum.

E. A.: Sinemaya ve edebiyata olan ilginiz üniversite yıllarında mı başladı?

D. Z.: Sinemaya her çocuk gibi ilgim vardı. Ailem beni sürekli sinemaya götürürdü. Doğduğum sırada televizyon yayını sürekli vardı. Ancak haftada bir Türk sineması örneği izlerdik. Çoğunlukla Rumca yayınli bir televizyon yayını söz konusuydu. Çizgi filmleri izlediğim zaman İngilizce oldukları için çoğunlukla onları anlamlandırmak gibi bir işin üstesinden gelmeye çalışırdım. Çünkü İngilizce bilmiyordum. Görüntüyü anlamlandırmak, yorumlamak konusunda daha fazla benden talep edilen bir süreç yaşadığımı çocukken söyleyebilirim. Çünkü dil bilmediğim için anlamıyordum. Ama sürekli televizyonun doğduğu bir evde ve çevrede yetiştim. Ama o televizyondan neler döndüğünü, kesin bir anlamın ne olduğunu, bilmediğim bir dilde yayın yaptıkları için, lisan farklılığı için Rumca ve İngilizce olduğu için anlamıyordum. Böyle bir seyir söz konusuydu. Ama sinema salonuna çok giderdik ve orada Türk filmlerini izlerdik. Sonra zaman içerisinde lise yıllarında edebiyata ilgi söz konusu oldu. Edebiyata ilgi, ister istemez baya ciddi olarak sinemayla ilgilenmemi sağladı.

E. A.: Her filminizde farklı bir biçim ve içerik arayışı var. Ama bir yandan da filmlerinizi birbiriyle bütünlük içerisinde. Bu bağlamda filmlerinizi birbirinin devamı gibi okumak mümkün müdür?

D. Z.: Elbette Mümkün. Bir model kurulursa acaba şöyle bir model olabilir mi diye kendime soruyorum. Elbette bu model tek yorum olmamalı, başka insanların da yorumlarını dinlemek isterim. Bir yöne doğru giden bir tren var. Trenlerin çeşitli kompartımanları var. Mesela Osmanlı geleneksel sanatlarından yararlanarak yapmaya çalıştığım üçleme ki bu üçleme değil daha fazla film olacak. Bu üçlemeler o trenin bir kompartımanını oluşturuyor. Sonra başka bir kompartıman geliyor. O kompartıman da

doğa-insan ilişkisi üzerine filimlerimdir. Trenin kompartımanları bunlar. Tren belli bir yöne doğru gidiyor, aynı yönde doğru gidiyorlar. Farklı kompartımanlar gibi duruyor ama kendi aralarında baktığımız zaman ortaklıklar var. Çamur filmini ele aldığımız zaman, Çamur sözüm ona Osmanlı geleneksel sanatları içerisinde söz konusu edilecek olan bir film midir? Değil öyle gibi duruyor. Ancak Osmanlı geleneksel sanatları içerisinde olabilme ihtimali olan Gölgeler ve Suretler ve Çamur Kıbrıs'la ilgili filimlerim. Dolayısıyla Kıbrıs'la ilgili olan filmler ortak bir ara kesit oluşturabiliyorlar. Aynen bize ortaokul sıralarında yaptırdıkları venn şeması gibi. O onun ara kesiti, üç tane küme bir araya gelip, üçünün ara kesiti olur. Böyle iyi düşünceler benim filimlerim için söz konusu olabilir. Dolayısıyla kompartize ederken bunları göz önüne almak lazım. Acil ve acele kararlara varmamak lazım. Osmanlı geleneksel sanatları içerisinde bulunan filimlerim, öteki filmlerle bir ilgisi yoktur demek çok doğru olmayabilir. Çünkü Osmanlı geleneksel sanatları içerisinde yer alan bir film mesela Nokta, Gölgeler ve Suretler, Çamur'la ilgisi de olabilir. Osmanlı geleneksel sanatları içerisinde yer alan Nokta daha sonra yapmayı düşündüğüm bir takım başka filmlerle ortak noktalar içerebilecektir.

E. A.: Osmanlı geleneksel sanatlarından, Kıbrıs meselesinden, doğa-insan ilişkisinden ve tarihsel-kültürel olgulardan bu kadar çok besleniyor olmanız, sinemanızın arayış içerisinde olduğunu mu gösterir?

D. Z.: Evet, ama arayış şöyle bir arayış. Ne aradığı ile ilgili bir fikri olmayan, en azından sezgisel düzlemde bir fikri olmayan bir insan, bulduğunun ne olduğunu da anlayamaz. Elbette bir arayış var, bir açıklılık söz konusu. Bu da olumlu bir şeydir. Hayatı daha geniş kucaklama imkânı sağlar insana. Bu yüzden arayış önemlidir. Ancak bu arayış içerisinde sizin yanınızda ki prensiplerinizi, kuşandığınız silahları da iyi bilmeniz, onları tanımlamanız ya da sürekli bir biçimde yeniden gözden geçirip tanımlamanız gerekir. Böyle bir bilinçle sürdürülen bir arayış demek belki daha doğru olabilir. Yani ilkeleri, prensipleri, bir uyum içinde oluşturulmaya başlamış, ya da bunların bir inşa süreci içerisinde olduklarını bilen bir arayış süreci. Arayış sürecinin nasıl olacağına dair ilkeler, prensipler, aşağı yukarı daha önceden oturtulmuştu. Ya da onlara bire bir gözlem, her defasında bir inşa sürecinde oturtulduklarını, inşa edildiklerini bilen bir özne tarafından sürekli bir biçimde bakılmaktadır. Bu öznenin

bilinçliliği de arayış sürecini daha zengin şeyleri bulabilecek bir çerçeveye oturtmaktadır.

E. A.: Filmlerinize modern hayat eleştirisinin, modernizmin getirdiği o açmazların izlerini bulmak mümkün. Bunun yanında filmlerinizde suç, ceza, şiddet, iyilik, ahlaki ikilemler ve vicdan muhasebesi olduğunu da görüyoruz.

D. Z.: Vicdan önemlidir. İnsanın içindeki kötülüğün, dış dünyadaki kötülükle nasıl iş birliği yapabileceğini, hangi koşullarda iş birliği yapabileceğini, ne zaman yattığı uykudan uyanıp, dışarıdaki kötülükle el ele verdiğini her zaman merak ettim. Bir insanın böyle bir kötülük yapma kapasitesi beni hem büyülüyor hem korkutuyor. İşte bununla ilgili insanın içindeki bu kötü olma kapasitesini törpüleyecek olan vicdanıyla ilgili sorular sormak istemişimdir. Vicdanın mucize yaratabilme potansiyeli belki de bizi kurtaracak tek şey.

E. A.: Her filminizde var olan yaşam-ölüm zıtlığı hakkında neler söylemek istersiniz?

D. Z.: Ölüm meselesi hep düşündüğüm bir şeydir. Ölüm ve mezar insanın hayatına, ölecek olduğumuzu bilme bilinci bizim hayatımıza anlam katar. Bu manada ölümün getireceği, ölüm düşüncesinin getireceği, potansiyel zenginleşmeyi ve var oluş imkânlarının farkındayım. Bu nedenle filmlere akıyor olabilir.

Filmleri yaparken filmleri bir bulmacaya çevirmek gibi niyetim olmuyor. Genellikle okuma-yazması fazla gelişmiş olmayan insanlarda filmlerimi izledikten sonra takip edebilsinler, hatta keyif alabilsinler diye bir niyetim oluyor. Ama biraz daha estetik, felsefi, düşünsel manada daha gelişmiş olduğunu düşündüğüm birisi de filme baktığı zaman kendi meşrebince bazı şeyleri kendisine yakın bulabilse, filmle konuşabilse, ben onunla konuşabilsem, o bana bir şeyler öğretebilecek benimle muhabbet edebilecek olsa ne iyi olur diye düşünüyorum aynı zamanda ve böyle bir izleyicim olursa ve farklı olurlarsa bunlar ne kadar iyi olur diye düşünüyorum ve filmlerimin yapısını da buna göre inşa etmek hoşuma gidiyor. Bu durum sinema sanatının bir şekilde seyirciyle ilgi, ilinti bağ kurması gerektiği inancımın kaynaklanıyor. Çünkü her ne kadar bunun aristokratik bir tarafı, elit bir tarafı olsa da

kitlelere dayalı bir sanat olmak durumunda. Seyirciyle bir şekilde buluşmayı başarmak zorundasın. Finansal nedenlerle veya başka nedenlerle.

E. A.: Cenneti Beklerken 'de minyatür sanatının “oynak zaman ve oynak mekân” kavramını kendinize temel alıyorsunuz. Üçlemenin diğer filmlerinde de aynı kavramın devam ettiğini söylemek mümkün müdür?

D. Z.: Nokta'da Tuz gölünde kamera yukarıdan aşağıya doğru, aşağıdan yukarıya doğru kaydırma yaptığında aynı zaman dilimine değil, başka bir zaman dilimine ileriye veya geriye gidilebiliyor. Gölgele ve Suretler filminde ise fotoğraflarla geçişlerde bu durum kısmen var, ama ön planda değil.

E. A.: Filmlerinizde sıkça kullandığınız sembollerin ve mitlerin sinema dilinize ne gibi etkileri ve katkıları oldu?

D. Z.: Bir bulmaca yaratmak gibi niyetim olmuyor. Devir filminde “geyiği” Anadolu bağlamında farklı okumak mümkündür. Tabutta Röveşata'da “tavus kuşunu” Hindistan bağlamında farklı okumak mümkündür. İran'da daha farklı okumalara el verebilir. Batı kültüründe, 19.yüzyılda daha farklı bir tavus kuşu söz konusudur. Bütün bunları aynı anda hepsini birden tüketemezsiniz, kullanamazsınız. Dolayısıyla benimde bilinçli ya da bilinçsiz simgelerimin gidebileceği bir yer vardır. Onun oturması için başkalarına söylememiş olsam da başkaları benim düşüncemden daha farklı düşünmüş olsa da benim kendi iç örüntümde bir iç anlam, oturması gereken bir şey elbette vardır. Ama benim bunları söylememem gerekir. Çünkü anlam üretme yeteneğinin önüne geçmiş olurum. Benim ağzımdan şunu duymamanız gerekir; Bu filmdeki şu geyiği böyle okuyun dememem lazım. Filmlerim farklı algılar üretiyorsa bu iyi bir şeydir. Bazıları az anlıyor, bazıları anlamıyor, bazıları çok daha farklı bir şeyler anlıyor. Bu kötü bir şey değil.

E. A.: Filmlerinizde kullandığınız mekânların filmlerin merkezinde yer almasının anlam boyutu nedir?

D. Z.: Mekânın ruhunu yansıtmaya gayret ederim. Mekânın ruhunun filmin içerisindeki ilgili sahneyle, filmin ruhuyla, birbirine kan vermesini sağlamaya gayret ederim. Bunun dışında mekânın nasıl tıraşlandığı sorusu gündeme gelebilir. Mekânın nasıl tıraşlandığı konusu da ilgili sahnenin ya da sekansın amacıyla doğru orantılıdır. Dolayısıyla ilgili sahnedeki çatışmanın ne olduğu, ilgili sahnenin amacının ne olduğunu iyi analiz edip buradan gelebilecek donelerle mekânların neye hizmet ettiğini bulmak mümkün. Bunun yanı sıra, bir üst örüntü ya da bilgi var mıdır benim mekân kullanımında. Bakarsak, bulabiliriz. Ya da en azından belli dönemlere belli kategoriler koyma ihtimalimiz olabilir. Ama mekân önemlidir ve mekân arama sürecine, mekânı bulma sürecine özel bir önem veririm. Onun için mesai harcarım. Hatta mekânı bulduğum zaman, senaryoyu değiştirdiğim çok olur. Mekânı bulunca, senaryoya döner o mekâna göre senaryoyu tekrar yazarım. Çoğunlukla olan şey budur. Ya da mekânın, o gün çekime girdiğim gün ki yeni bir hali, o anda değişen yeni hali, bana yeni bir şey getirir ve senaryoyu o anda değiştiririm. Gittikçe bu metodolojiyi daha fazla uyguluyorum. Bu manada klasik biçimle başlamış olsam bile ki hiçbir zaman tam manasıyla klasik biçimi uygulayan bir adam değildim. Tabutta Rövaşata'da dâhildir buna. Gittikçe daha fazla bir Ren-Budist gibi çektiğimi söyleyebilirim. Anı yaşayarak, anı yaşayıp onun içerisinde bir şey çekip çıkartmak gibi bir amacım, eğilimim ya da arayışım oluyor. Günden güne bu set içerisinde daha fazla başıma geliyor. Böyle şeylere daha fazla kendimi aşıyorum.

E. A.: Belgesel ve kurmacayı birleştireceğiniz daha başka filmler gelebilir diyebilir miyiz?

D. Z.: Devir 'de böyle oldu, inşallah böyle filmler yapmaya devam edebilirim. Devir, farklı ve güzel bir film. Yeni bir şey yapabilmek bu anlamda çok istediğim bir şey. Nokta'yı yapan adam ile Devir'i yapan adam olmak benim için önemli.

E. A.: Filmlerinizde yer alan kadın karakterler genellikle pasif değil, bir şekilde filmin anlatımında önemli yerdeler.

D. Z.: Evet, kadın karakterleri kadınların temsili meselesi söz konusu olduğunda, eğer yaptıklarım beni yanıltmıyorsa bir konuda en azından kimsenin hakkını yememek, onların düzgün temsil edilmesi bağlamında, sinemada hep bugüne kadar temsil edildikleri gibi zavallı, güçsüz, kendi kaderine sahip çıkamayan bir şekilde temsil edilmelerinin dışında, temsil çerçevesi çizdiğimi düşünüyorum. Bu beni oldukça mutlu ediyor. Ben bir erkeğim, dolayısıyla bir erkek olarak kadın karakterleri temsil edebilirim. Bunun da bilincindeyim. Ancak sınırlarımın da farkındayım bu anlamda. Genel olarak evet erkek karakterlerim ortaya çıkabiliyor. Tabutta Rövaşata erkek filmiydi, Filler ve Çimen’de Havva, herkesi birleştiren bir unsur. Çamur’da kadın karakter başrolde nerdeyse. Cenneti Beklerken ’de Eflatun var, Nokta’da kadın yok, Gölgeler ve Suretler kadın filmi, aynı şekilde Balık’da bir kadın filmi. Dolayısıyla üç tane kadın filmi olduğu söylenebilir.

E. A.: Sinemayı sevmenizdeki etkili olan yönetmenler ya da dünya sinemasında sizin üzerinizdeki etkili olan birileri var mı ya da hayat felsefenizin oluşmasında önemli gördüğünüz bir yazar?

D. Z.: Çok izlerim, çok iş bakarım. Ben farkına varmasam da birçok şey aslında benim üzerimde etki etmiştir. Kendini açık tutmaya çalışan bir adamım, oldu bitti ben artık sistemimi kurdum demiyorum hep yeni aş nereden bulurum diye bir arayışım ve bakışım oluyor. Dolayısıyla, her dönemde insanın değişik dönemlerinde, değişik yönetmenlerin adını zikretmesinin daha doğru olabileceğini söyleyebilirim. Ama 60- 70 yaşında bir adam da elbet bir şey söylemelidir. Gerçi henüz 60-70 yaşlarında değilim ama (Gülüyor). Bir dönem Tarkovksy’nin hastasıydım. Sonra onları yavaş yavaş daha az izlemeye başladım. Çinliler, Uzak Doğulular ilgimi çekiyor, Latinlere de bakıyorum.

E. A.: Senaryolarınızı yazarken gerçek öykülerden esinlenmeyi seviyorsunuz. Tabutta Rövaşata’da Dursun’un hikâyesi, Filler ve Çimen’de Susurluk Kazası...

D. Z.: Aslında sadece onlar değil, başka şeyler de bir araya geliyor ve birbirini tetikliyorlar. Mesela, Filler ve Çimen’de öyle bir hikâye yazacağım ki bu hikâye, çeşitli hikâyeler, alt hikâyeler birbirlerini tetikleyecekler ve sonuçta ortaya büyük bir resim çıkacak gibi bir biçimsel fikrim vardı senaryoyu yazarken. Bu Susurluk ile Susurluk

olaylarının kendisiyle bir şekilde birleştii. Dolayısıyla sadece dış dünyada ki bir olay, bir karakter, bir durum değil, benim formel olarak, biçimsel olarak nasıl bir şey yapmak gibi bir niyetim olduğu da üretim süreci içerisinde bir araya geliyor ve birbirlerinin üzerinde etkide bulunuyorlar. Karşılıklı bir etkide bulunma var. Yani, sadece tek bir şey, motive edici bir faktör halinde düşünülemez. Birçok ışının noktası var, o ışının noktaları başlıyorlar, biri daha geç başlıyor olabilir, biri daha erken başlıyor olabilir, ya da bazen aynı anda başlıyor olabilirler. Ama ortaya çıkan nihai ürün üzerinde beraber etkide bulunuyorlar. Ancak bazen birilerinin ilk etkisi daha büyük olabiliyor. Tabutta Rövaşata'da, Dursun adlı sokak serserisini tanıyor olmak, daha büyük bir ilk etkiyi oluşturdu. Bunun yanı sıra başka etkilerde vardı. Acaba ben neo-realist gelenekten ya da Amerikan Bağımsızlarından hareket ederek bu Dursun adlı tanıdığım araba hırsızının hikayesini bir araya getirip, bir yapı inşa edebilir miyim? sorusu böyle bir durum. Nokta'da biçimsel bir fikir vardı, bu biçimsel fikir, bir suç hikâyesi ile bir araya geldi. Nokta'da daha çok biçimsel bir fikrin peşine düşmek ama onun içinde onun nefes verebileceği içeriği de onun içerisine akıtmak gibi bir niyet söz konusuydu. Bu ikisi bir araya geldi ve nihai Nokta adlı film oldu.

E. A.: Kendi yaşantınızı ya da ailenizin yaşantısını filmlerinizde görmemiz mümkün mü?

D. Z.: Tabii ki, kısmen, örtülü olarak görmek mümkün. Sadece Kıbrıs filmlerinde bunun olması gerekmiyor. Mesela, Cenneti Beklerken 'de Eflatun'un filmde çırağı Gazal'a söyledikleri, aramaktan korkmamalıyız gibi lafları, benim fikirlerimle yakın fikirlerdir. Onun altına imza atarım. Onu Eflatun söylemiyor, onu bende söyleyebilirdim.

“Eskiye dönmek için yeni bir yolculuğa çıkacaksınız, bir Frenk resmi yapacağız. Kimi vakit tasvir tarzıyla nakşedeceğiz, bazen her iki tarzı da birbirine sirayet ettireceğiz. Ondan sonra da belki ben yeniden tasvir yaparım. Hatalar yapacağız, senin gibi en başa dönmeyi umacağım. Hep iyileşmeyi bekleyeceğiz, hep. Arayacağız”.

E. A.: Auteur kuramı hakkında neler söyleyebilirsiniz?

D. Z.: Aslında tam olarak açıklayıcı bir tarafı var mı, evet var. Ancak kuramlara bakarak hayatı anlamlandırmaya çalıştığımız zaman, tehlikeli bir durum ortaya çıkabilir. Şu tehlike şudur: Hayat daha geniş olabilir, acaba auteur kuramının bağlamında, mesela Türk sineması için konuşacaksak, Türk sinema endüstrisinin çarpıklığının auteur diye tabir edilen insanlar üzerindeki etkisi ne olmuştur. Auteur kuramının bizde işliyor ya da işlemiyor olma ihtimali bağlamında bu endüstrinin rolü nedir? Bu önemli bir sorudur. Her şeyi açıkladığı, her şeyi kuşattığı öne sürülen bir teori var önümüzde. Tecrübe olarak konuşuyorum, bunlar beni korkutur, çünkü hayat her zaman o teorileri yenebilir. Auteurün açıklayıcılığı var ama o açıklayıcılığın yanı sıra onun yanına başka bir şey daha eklemek gerekir mi, garnitür olsun ya da ana yemek olsun, bilmiyorum. Kuramın kendisi de ötekinin yanında bir garnitür haline dönüşebilir. Bu dinamik çerçeveyi mi çizmek gerekir, bu daha mı doğru olur, bilmiyorum. Birçok fikrin, ya da açıklayıcılığı olma ihtimali olan fikrin bir arada olduğu bir modeli kurmak daha doğru mu olur? Bu soruları sormak gerekir. O yüzden çoğul bir bakış, çoğul bir perspektif benimle ilgili bir takım şeyleri söyleme de çok daha kuşatıcı, yetkin, olumlu manada açıklayıcı olabilir.

Süre: 50 Dakika

23 Mayıs 2015

İstanbul

EK 2: DERVİŞ ZAİM'İN ALDIĞI ÖDÜLLER

Tabutta Rövaşata (1996)

Ulusal Ödüller

Antalya Film Festivali: En İyi Film, En İyi Senaryo, En İyi Erkek Oyuncu, En İyi Kurgu

İstanbul Film Festivali: Jüri Özel Ödülü, Fipresci

Ankara Film Festivali: En İyi Erkek Oyuncu

Orhan Arıburnu Ödülleri: En İyi İkinci Film, Jüri Özel Ödülü

Uluslararası Ödüller

Montpellier Film Festivali: Jüri Özel Ödülü, Akdeniz Eleştirmenleri Ödülü

Torino Film Festivali: Jüri Özel Ödülü, Halk Ödülü

Selanik Film Festivali: Jüri Özel Ödülü, En İyi Erkek Oyuncu

Amiens Film Festivali: Netpac Ödülü

San Francisco Film Festivali: En İyi Film

D'Annonay Film Festivali: En İyi Film

Ouvres Film Festivali: En İyi Film, En İyi Erkek Oyuncu

Filler ve Çimen (2000)

Ulusal Ödüller

Antalya Film Festivali: Jüri Özel Ödülü, En İyi Yönetmen, En İyi Kadın Oyuncu, En İyi Kurgu, En İyi Sanat Yönetmeni, En İyi Yardımcı Erkek Oyuncu, Kültür Bakanlığı Ödülü

İstanbul Film Festivali: Fipresci- Uluslararası Film Eleştirmenleri Ödülü, En İyi Kadın Oyuncu

Avşa Film Festivali: En İyi Film, En İyi Kadın Oyuncu

Orhan Arıburnu Ödülleri: En İyi Film, En İyi Yönetmen, En İyi Kadın Oyuncu

Siyad (Sinema Yazarları Derneği) Ödülleri: En İyi Film, En İyi Yönetmen, En İyi Senaryo, En İyi Kadın Oyuncu

Çamur (2003)

Ulusal Ödüller

Orhon Arıburnu Ödülleri: Jüri Özel Ödülü

Ankara Film Festivali: En İyi Yardımcı Kadın Oyuncu

Sinema Yazarları Derneği: En İyi Kadın Oyuncu

Uluslararası Ödüller

Venedik Film Festivali: Ccitt (Geleceğin Sineması)- Enricho Fulchignoni (Unesco) Ödülü

Paralel Yolculuklar (Belgesel-2004)

Ulusal Ödüller

Kutlu Adalı Basın Ödülü

Cenneti Beklerken (2006)

Ulusal Ödüller

Antalya Film Festivali (2006): En İyi Özel Efekt

Siyad Ödülleri (2006): En İyi Film Müziği

Ankara Film Festivali (2006): En İyi Sanat Yönetmeni, En İyi Müzik

Adana Film Festivali (2006): Jüri Özel Ödülü, En İyi Sanat Yönetmeni, En İyi Müzik, En İyi Kurgu

Uluslararası Ödüller

Kahire Film Festivali: En İyi Sanatsal Katkı Ödülü

Nokta (2008)***Ulusal Ödüller***

Antalya Film Festivali: Avni Tolunay Jüri Özel Ödülü, En İyi Yönetmen, En İyi Müzik, En İyi Ses Tasarımı

İstanbul Film Festivali: En İyi Yönetmen

Bursa İpek Yolu Festivali: En İyi Yönetmen

Adana Film Festivali: En İyi Görüntü, En İyi Görsel Efekt, En İyi Müzik

Türkiye Yazarlar Birliği Sinema Ödülü

Boston Türk Filmleri Festivali: Sinemada Mükemmellik Ödülü

Uluslararası Ödüller

Avrasya Film Festivali Eleştirmenler Ödülü

Kahire Uluslararası Film Festivali: En İyi Dijital Film

Montpellier Film Festivali: En İyi Müzik

Asya Pasifik Ödülleri: Senaryo Adayı

Gölgeler ve Suretler (2011)***Ulusal Ödüller***

Ankara Film Festivali: En İyi Film, En İyi Yönetmen: En İyi Kadın Oyuncu, En İyi Yardımcı Erkek Oyuncu, En İyi Kurgu, En İyi Sanat Yönetmeni, Siyad Eleştirmenler Ödülü

Antalya Film Festivali: Siyad Eleştirmenler Ödülü, En İyi Kurgu

14. Uluslararası İstanbul Kukla Festivali Onur Ödülü

1. Yeşilçam Ödülleri: En İyi Sanat Yönetmeni, En İyi Kostüm

Uluslararası Ödüller

Film Oriental (Cenevre): Özel Mansiyon Ödülü

Devir (2012)

Ulusal Ödüller

32. İstanbul Film Festivali: Onat Kutlar Jüri Özel Ödülü

Uluslararası Ödüller

9.Londra Türk Filmleri Festivali: Golden Wings Dijital Dağıtım Ödülü

Balık (2014)

Ulusal Ödüller

21. Altın Koza Film Festivali: En İyi Senaryo Ödülü

5. Malatya Uluslararası Film Festivali: SİYAD En İyi Film, En İyi Müzik

KAYNAKÇA***Kitaplar***

- Abisel, Nilgün ve Tuğrul Eryılmaz. **Sinemannın Çağdaşlaşması: Yeni Gerçekçilik, Yeni Dalga**. Sinema Araştırmaları: Kuramlar, Kavramlar, Yaklaşımlar. Der.: Murat İri, İkinci basım, Derin Yayınları, İstanbul 2011.
- Aksoy, Ümit. **Kemalizm'in Yedeğinde Politika Yapmak: Fillere ve Çimenlere Dair**. Yönetmen Sineması Derviş Zaim. Der.: Ayşe Pay, Küre Yayınları, İstanbul 2011.
- Altın, Birsen. **Metin Erksan Sineması**. Birinci Basım. Pan Yayıncılık, İstanbul 2005.
- Andrew, J. Dudley, **Sinema Kuramları**. İngilizceden çeviren: İbrahim Şener. İstanbul: İzdüşüm Yayınları, 2007.
- Atam, Zahit. **Uzun Bir Yolculuğun Hikâyesi; Ayrık Bir Yönetmenin İzinde**. Derviş Zaim Sineması Toplumsalın Eleştirisinden Geleneğin Estetiğine Yolculuk. Der.: Aslıhan Doğan Topçu, De Ki Basım Yayım, İstanbul 2010.
- Bazin, Andre, **Çağdaş Sinemanın Sorunları**. İngilizceden çeviren: Nijat Özön. Birinci Basım, Ankara: Bilgi Yayınevi, 1966.
- Bazin, Andre. **On the Politique des auteurs**. Cahiers du Cinema: The 1950s: Neo-Realism, Hollywood, New Wave. Der.: Jim Hillier, Harward University Press, Cambridge 1985.
- Bazin, Andre, **Sinema Nedir?**. İngilizceden çeviren: İbrahim Şener. Birinci basım, İstanbul: İzdüşüm Yayınları, 2000.
- Belton, John. **American Cinema, American Culture**. Üçüncü basım. Mcgraw Hill, Newyork 2009.
- Biryıldız, Esra. **Sinemada Akımlar**. Beşinci basım. Beta Yayınları, İstanbul 2012.
- Bordwell, David ve Kristin Thompson, **Film Sanatı**. İngilizceden çeviren: Ertan Yılmaz ve Emrah Suat Onat. Ankara: De Ki Basım Yayım, 2008.
- Büker, Seçil. **Auteur Kurama Giriş**. Sinema: Tarih- Kuram- Eleştiri. Der.: Seçil Büker ve Gürhan Topçu, Birinci Basım, Kırmızı Kedi Yayınevi, İstanbul 2010.

- Çatalbaş, Erol. **Nokta: Geleneksel Estetiğin Yaratıcı Yeniden Üretilmesi.** Derviş Zaim Sineması. Der.: Aslıhan Doğan Topçu, De Ki Basım Yayım, Ankara 2010.
- Civan, Celil. **Tabutta Rövaşata: Vicdanı Yaralamak.** Yönetmen Sineması Derviş Zaim. Der.: Ayşe Pay, Küre Yayınları, İstanbul 2011.
- Coşkun, Esin. **Dünya Sinemasında Akımlar.** İzdüşüm Yayınları, İstanbul 2003.
- Deniz, Tuğba. **Derviş Zaim: Yapmaya Çalıştığım Sinemada Değer Üretme Çabası Var.** Yönetmen Sineması Derviş Zaim. Der.: Ayşe Pay, Küre Yayınları 2011.
- Derman, Deniz. **Jean – Luc Godard’ın Sinemasında Kadının Yeniden Sunumu.** Değişim Ajans, Ankara 1994.
- Dorsay, Atilla. **Sinemamızda Çöküş ve Rönesans Yılları.** İkinci Basım. Remzi Kitabevi, İstanbul 2005.
- Ehrlich, Evelyn. **Cinema of Paradox: French Filmmaking Under the German Occupation.** Columbia University Press, New York, 1985.
- Er, Fuat. **Dünyalar Arasında: Cenneti Beklerken ve Nokta.** Yönetmen Sineması Derviş Zaim. Der.: Ayşe Pay, Küre Yayınları 2011.
- Esen, K. Şükran. **Sinemamızda Bir Auteur Ömer Kavur.** Birinci Basım. Alfa Yayınları, İstanbul 2002.
- Gerstner, David. **The Practices of Authorship.** Authorship and Film. Der.: David Gerstner ve Janet Steiger, Routledge, New York 2003.
- Gökçe, Fethi. **Yeni Dalga.** Sinema Akımları. Der.: Deniz Derman, Serhat Günaydın, Ahmet İnam ve Oğuz Onaran, Med- Campus Proje #A126 Proje Yayınları, Ankara, 1997.
- Göl, Berke. **Derviş Zaim: Sanat Tarihi Belirli Tercihlerin Tarihidir.** Sinema Söyleşileri. Boğaziçi Üniversitesi Mithat Alam Film Merkezi Söyleşi, Panel ve Sunum Yıllığı 2003. Der.: Berke Göl, Yamaç Okur, Nadir Öperli, Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi, İstanbul 2004.
- Horton, Andrew ve Magretta, John. **Modern European Filmmakers and the Art of Adaptation.** Frederick Ungar Publishing, New York 1981.
- İdrisoğlu, D. Alev. **Dünya Sinema Tarihi Ders Notları.** Engin Baskı, İstanbul 1994.

- Kablamacı, Deniz. **Auteur Eleştiri Yaklaşımı Işığında Bilge Olgaç Filmleri**. Sinema Araştırmaları: Kuramlar, Kavramlar, Yaklaşımlar. Der.: Murat İri, İkinci basım, Derin Yayınları, İstanbul 2011.
- Kayalı, Kurtuluş. **Yönetmenler Çerçevesinde Türk Sineması**. Ayyıldız Yayınları, Ankara 1994.
- Kırel, Serpil. **Derviş Zaim’ler: Senaryo Yazarı Derviş Zaim ve Yönetmen Derviş Zaim**. Derviş Zaim Sineması Toplumsalın Eleştirisinden Geleneğin Estetiğine Yolculuk. Der.: Ayşegül Doğan Topçu, De Ki Basım Yayım, Ankara 2010.
- Kırel, Serpil ve Aylin Duyal. **Derviş Zaim**. Ulusoy Ofset Matbaacılık, Adana 2011.
- Kıraç, Rıza. **Film İcabi, Türk Sinemasına İdeolojik Bir Bakış**. De Ki Yayınları, Ankara 2008.
- Kolker, Robert, **Film Biçim ve Kültür**. İngilizceden çeviren: Ertan Yılmaz. İstanbul: Deki Yayınları, 2011.
- Makal, Oğuz. **Fransız Sineması**. Birinci Basım. Kitle Yayınları, Ankara 1996.
- Monaco, James, **Yeni Dalga**. İngilizceden çeviren: Ertan Yılmaz. İstanbul: Artı Bir Kitap, 2006.
- Monaco, James, **Bir Film Nasıl Okunur**. İngilizceden çeviren: Ertan Yılmaz. Onuncu Baskı, İstanbul: Oğlak Yayıncılık, 2008.
- Onaran, A. Şerif. **Sinemaya Giriş**. Filiz Kitabevi, İstanbul 1986.
- Onaran, Âlim Şerif ve Bülent Vardar. **20. Yüzyılın Son Beş Yılında Türk Sineması**. Beta Basım, İstanbul 2005.
- Özden, Zafer. **Film Eleştirisi Film Eleştirisinde Temel Yaklaşımlar ve Tür Filmi Eleştirisi**. İkinci Baskı. İmga Kitabevi Yayınları, Ankara 2004.
- Özçınar, Meral. **“Nun” Harfinin Peşinde Bir Usta, Özgün Sinema Estetiğinin Peşinde Bir Yönetmen**. Derviş Zaim Sineması Toplumsalın Eleştirisinden Geleneğin Estetiğine Yolculuk. Der.: Aslıhan Doğan Topçu, Deki Basım Yayım, Ankara 2010.
- Özgüç, Agâh. **Türk Film Yönetmenleri Sözlüğü**. Genişletilmiş Yeni Basım. Agora Kitaplığı, İstanbul 2003.

- Pay, Ayşe. **Yönetmen Sineması Derviş Zaim**. Küre Yayınları, Genişletilmiş 2.Baskı, 2011.
- Pay, Ayşe. **Derviş Zaim Sinemasında Kurgu Oyunları: Çamur**. Yönetmen Sineması Derviş Zaim. Der.: Ayşe Pay, Küre Yayınları, İstanbul 2011.
- Pösteki, Nigar. **Türk Sinemasına Yeni Bakış: Yönetmen Sineması**. Es Yayınları, İstanbul 2005.
- Sarris, Andrew. **Notes on the Auteur Theory in 1962**. Film Theory and Film Criticism. Der.: Gerald Mast ve Marshall Cohen, Üçüncü Baskı, Oxford Üniversite Yayınları, New York 1985.
- Seçkiner, Sancar. **Derviş Zaim Üzerine Notlar**. Efil Yayınevi, Ankara 2014.
- Serin, Muhittin. **Hat Sanatı ve Meşhur Hattatlar**. Kubbealtı, İstanbul 2003.
- Stam, Robert. **Film Theory- An Introduction**. Blackwell Publishing, Malden 2000.
- Suner, Asuman. **Hayalet Ev Yeni Türk Sinemasında Aidiyet, Kimlik ve Bellek**. Metis Yayınları, İstanbul 2006.
- Süalp, A. Tül. **Geniş Zamanlı Tarihin Şiiri**. Derviş Zaim Sineması Toplumsalın Eleştirisinden Geleneğin Estetiğine Yolculuk. Der.: Aslıhan Doğan Topçu, Deki Yayınları, İstanbul 2010.
- Teksoy, Rekin. **Rekin Teksoy'un Sinema Tarihi**. Birinci cilt. Oğlak Yayıncılık, İstanbul 2005.
- Topçu, D. Aslıhan. **Minyatür Aynasından Sinemaya Yansıyanlar: Cenneti Beklerken' de Anlatı ve Anlam**. Derviş Zaim Sineması Toplumsalın Eleştirisinden Geleneğin Estetiğine Yolculuk. Der.: Aslıhan Doğan Topçu, Deki Yayınları, İstanbul 2010.
- Tüysüz, Dilan. **Derviş Zaim'in Yan anlamlarla Kurduğu Evren: Nokta**. Film Eleştirisi Kuramsal Çerçeve ve Sinemamızdan Örnek Çözümlemeler. Der.: Lale Kabadayı, Ayrıntı Yayınları, İstanbul 2013.
- Vardan, Uğur. **1980'lerden Sonra Türk Sineması**. Dünya Sinema Tarihi. Ed.: Geoffrey Nowell-Smith, Kabalcı Yayınevi, İstanbul 20003.

Vincenti, Giorgio, **Sinemanın Yüz Yılı**. İngilizceden çeviren: Engin Ayça. Birinci basım, İstanbul: Evrensel Kültür Kitaplığı, 1993.

Wiegand, Chris, **Fransız Yeni Dalga Sineması**. İngilizceden çeviren: Serdar Güneri. İstanbul: Kalkedon Yayınları, 2011.

Wollen, Peter, **Sinemada Göstergeler ve Anlam**. İngilizceden çeviren: Zafer Aracagök ve Bülent Doğan. Dördüncü basım, İstanbul: Metis Yayınları, 2014.

Yıldırım, Ali ve Hasan Şimşek. **Sosyal Bilimlerde Nitel Araştırma Yöntemleri**. Seçkin Yayınları, Ankara 2000.

Dergiler

Ahmet Demir, “*Yeni Bir Sinemanın Ayak İzleri*”, Altyazı. Sayı no 57: 26-20, Aralık 2006.

Aneek Chaudhuri, “*Auteur Theory and Its Implications*”, International Journal of Advancements in Research&Technology, Volume 2/11, s.78-88, 2013.

Arif Can Güngör, “*Derviş Zaim Sineması’nda Geleneksel Türk Sanatlarının Kullanılması: Filler ve Çimen- Ebru, Cenneti Beklerken-Minyatür, Nokta-Hat*”, İstanbul Üniversitesi İletişim Fakültesi Hakemli Dergisi. Sayı no 38: 41-64, 2010.

Aydın Kirman, “*Türk Sineması’nda Model Oluşturacak Bir Kilometre Taşı: Cenneti Beklerken*”, Sinematürk. Sayı no 4: 10-14, Şubat 2007.

Banu Bozdemir, Ayla Kanbur, Esin Küçüktepepınar, “*Derviş Zaim, Çamur, Kaos ve Şans*”, Antrakt. Sayı no 71: 31-33, Temmuz-Ağustos 2003.

Battal Odabaş, “*Fransız Sinemasında Yeni Dalga*”, Marmara İletişim. Sayı no 5: 281-288, 1994.

Battal Odabaş, “*Yeni Gerçekçi ve Yeni Dalga Sinemaları’nda Kentsel Tema*”, İstanbul Üniversitesi İletişim Fakültesi Dergisi. Sayı no 24: 187-197, 2006.

Behçet Güleriyüz, “*Doğu Batı Ekseninde Resim ve Minyatür*”, Altyazı. Sayı no 58: 100, Ocak 2007.

- Berna Kuleli, “*İlk Filmim- Nasıl Başladım?*” Derviş Zaim, Altyazı. Sayı no 58: 70-72, Ocak 2007.
- Birgül Alıcı, “*Bağımsız Sinema ve Derviş Zaim*”, Uluslararası Hakemli İletişim ve Edebiyat Araştırmaları Dergisi. Cilt no 2, Sayı no 5: 44-101, 2014.
- Burçak Evren, “*Türk Sinemasında Yeni Bir Dönem: Bağımsız Sinemacılar*”, Antrakt. Sayı no 75-76: 14-39, 2004.
- Bülent Görücü, “*Filmlerdeki Susurluk*”, Yeni İnsan Yeni Sinema. Sayı no 9: 5-13, 2001.
- Cihat Arınç, “*Derviş Zaim’in Film Coğrafyası, Gölgele ve Suretler’ de Kıbrıs Haritası*”, Hayal Perdesi. Sayı no 21: 10-15, Mart-Nisan 2011.
- Deniz Bayrakdar Sevgen , “*Godard on Godard veya JLG Par JLG* ” , Toplumbilim. Sayı no18, Ocak 2005.
- Derviş Zaim, “*Cenneti Beklerken Yönetmenin Bakış Açısı*”, Altyazı. Sayı no 57: 22-25, Aralık 2006.
- Dilek Tunalı, “*Yeni Roman- Yeni Dalga Sineması Etkileşimi Bağlamında Bir Sanat Yapıtı Olarak Film*”, Sanat Dergisi. Sayı no 18: 27- 36, 2010.
- Elif Genco, “*Çamur: Bir Kıbrıs Metaforu*”, Yeni Film. Sayı no 4: 4-11, Ocak-Mart 2004.
- Engin Ertan, “*Beyaz Fonda Kara Film*”, Sinema. Sayı no 5: 84-87, Mayıs 2009.
- Fırat Yücel, “*Auteur Theory on the Edge*”, Turkish Cinema Now. (Altyazı dergisinin Arteeast için hazırladığı özel sayı) 11-17, 2007.
- François François, “*A Certain Tendency of the French Cinema*”, Cahiers du Cinema. Sayı no 31, 1954. https://soma.sbccc.edu/users/davega/FILMST_113/Filmst113_ExFilm_Movements/FrenchNewWave/A_certain_tendency_tr%23540A3.pdf (18.03.2015).
- Gül Yaşartürk, “*Feminist Eleştiri ve Kadının Sunumu*”, Sinemasal. Sayı no 14: 17-30, 2006.

John Hess, “*La Politique des auteurs: World View as Aesthetics (Part 1)*”, Jump Cut:A Review of Contemporary Media. Volume 1: 19-22. www.ejumpcut.org/archive/onlinessays/JC01folder/aturism1.html (09.03.2015).

John Hess, “*La politiques des auteurs: Truffaut’s Manifesto (Part 2)*”, Jump Cut: A Review of Contemporary Media. Volume 2: 20-22. <http://www.ejumpcut.org/archive/onlineessays/JC02folder/ateur2.html> (18.03.2015).

Mehmet Mandaloğlu, “*Türk Mitolojisinden Anadolu’ya Taşınan Kültür: Geyik Motifi*”, Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi. Cilt no 6, Sayı no 27: 382-391, 2013. http://www.sosyalarastirmalar.com/cilt6/cilt6sayi27_pdf/mandaloglu_mehmet.pdf (18.06.2015).

Murat Tırpan, “*Derviş Zaim’in Diyalojik Sineması*”, Altyazı. Sayı no 104: 38-42, Mart 2011.

Nadir Öperli, Fırat Yücel, “*Derviş Zaim: Çamur Bir Yeniden Doğuş Filmi*”, Altyazı. Sayı no 22: 32-34, Ekim 2003.

Oğuz Makal, “*Türk Sinemasının Usta Yönetmeni Ömer Lütfü Akad Üzerine*”, Sosyal Bilimler Dergisi. Sayı no 5: 84-93, 2011. <file:///C:/Users/hp/Desktop/1%C3%BCtf%C3%BC%20akad.pdf> (05.07.2015).

Pervin Ergun, “*Bebekleri Dünyaya Leyleklerin Getirdiğine Dair İnancın Türk Mitolojisindeki Kökleri Üzerine*”, Milli Folklor. Sayı no 89: 133-146, 2011. http://www.millifolklor.com/tr/sayfalar/89/14_.pdf (19.06.2015).

Rıdvan Şentürk, “*Jean- Luc Godard’ın Filmleri ve Estetik Manifestosu*”, Global Media Journal, Volume 1/ 2, s. 133-152, 2010.

Serdar Akbıyık, “*Derviş Zaim: Devir*”, Cinedergi. Sayı no: 51 64-68, Eylül 2012.

Serdar Kökçeoğlu, “*Devir Değiştii Ama*”, Altyazı. Sayı no 129: 83-84, Haziran 2013.

Sungu Çapan, “*Fransız Yeni Dalgası*”, Ve Sinema. Sayı no 3: 24-57, Eylül 1986

Zeynep Çetin, “*Sinema-Roman Etkileşimi: Yeni Roman, Yeni Dalga*”, Marmara İletişim. Sayı no 11: 143-166, 2001.

Tezler

- Atam, Zahit. “Yeni Sinemanın Dört Kurucu Yönetmeni: Yeşim Ustaoglu, Zeki Demirkubuz, Derviş Zaim Nuri Bilge Ceylan.” Yüksek Lisans Tezi. Marmara Üniversitesi SBE, 2010.
- Demiray, Başak. “Traditional Auteurism and Recent Cinema of Turkey: İs Yavuz Turgul An Auteur?” Yüksek Lisans Tezi. Bahçeşehir Üniversitesi SBE, 2012.
- Özen, Mehmet. “Derviş Zaim Sinemasında Öz-Biçim Bağlamında Dil ve Üslup Arayışları.” Yayınlanmamış Doktora Tezi. Maltepe Üniversitesi SBE, 2014.

İnternet Kaynakları

- Aydın, Canan. “İnsan Bindiği Dalı Keserse”, Birgün Gazetesi. 29.10.2014. <http://www.birgun.net/haber-detay/insan-bindigi-dali-keserse-70632.html> (08.06.2015).
- Çakmak, Hakan. “Gölgeler ve Suretler”, Bayrak Haber Röportaj 1. Bölüm. 2 Mart 2011. <https://www.youtube.com/watch?v=XFlvFu1KS7k> (05.05.2015).
- Dorsay, Atilla. “Bembeyaz Fonda Kapkara Film”, Sabah Gazetesi. 9 Mayıs 2009. http://www.sabah.com.tr/yazarlar/cumartesi/dorsay/2009/05/09/bembeyaz_fonda_kapkara_film (03.06.2015).
- Güven, M. Ali. “İlk Filmimden Beri Gelenekten Besleniyorum”, <http://www.yenisafak.com.tr/sinema/ilk-filmimden-bu-yana-gelenektenbesleniyorum-201013> (12.03.2015).
- Kırıkçı, M. Serkan. “Şu anda ki hayat, aynı şekilde filmler yapılmasını istiyor”, ” 4 Mayıs 2009. <http://www.bodakedi.com/2009/05/su-andaki-hayat-ayn-sekilde-filmler.html> (21.06.2015).
- Kural, Nil. “Tuz Gölü Beni Çağırıyor”, Milliyet Gazetesi. 08.05.2009 <http://www.milliyet.com.tr/-tuz-golu-beni-cagirdi/cumartesi/haberdetay/09.05.2009/1092461/default.Htm> (16.04.2015).

- Saydam, Barış ve Celil Civan. “Karagöz Perdesi Bir Sonsuzluk Perdesidir”, Hayal Perdesi. 30.04.2011. <http://www.hayalperdesi.net/soylesi/19-karagoz-perdesi-bir-sonsuzluk-perdesidir.aspx> (06.05.2015).
- Yavuz, Hilmi. “Derviş Zaim’in Noktası (1)”, http://www.zaman.com.tr/hilmiyavuz/dervis-zaimin-noktasi-1_847463.html (10.05.2015).
- Yavuz, Hilmi. “Derviş Zaim’in Noktası (2)”, http://www.zaman.com.tr/hilmiyavuz/dervis-zaimin-noktasi-2_849735.html (10.05.2015).
- Zaim, Derviş. 2007. <http://guzinosmancikkfan.blogcu.com/yonetmen-dervis-zaim-ile-roportaj/2381116> (12.06.2015).
- Zengin, Salih. “Son Filmlerimin Temelinde Vicdan Var”, Zaman Gazetesi. 30 Ekim 2010. http://www.zaman.com.tr/cumaertesi_son-filmlerimin-temelinde-vicdan-var-goruntulu-roportaj_1046617.html (04.06.2010).

