

T. C.  
MALTEPE ÜNİVERSİTESİ  
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ  
İLETİŞİM BİLİMLERİ ANABİLİM DALI

# DERVİŞ ZAİM SİNEMASINDA ÖZ-BİÇİM BAĞLAMINDA DİL VE ÜSLUP ARAYIŞLARI

DOKTORA TEZİ

Mehmet ÖZEN

Danışman  
Prof. Dr. Selahattin YILDIZ

İstanbul, Şubat 2014

*Şamil'e...*

## ÖNSÖZ

Plastik sanatar alanında uzun yıllar üretim yapmanın yanı sıra akademik alana da katkıda bulunan bir akademisyen olarak böylesine bir çalışmaya girişirken cesareten çok sorumluluk duygusuyla hareket ettim. Tezin oluşturulma ve yazılma sürecinde yol gösteren hocalarım ve destek veren arkadaşlarım olmasaydı, bu sorumluluğu tek başıma yerine getirmem pek mümkün olmayacaktı. Başta tez danışmanım Prof. Dr. Selahattin Yıldız'a tezin her aşamasında değerli katkılarını esirgemeyip bana yardımcı olmasından dolayı sonsuz teşekkürlerimi sunarım. Yakın bir zaman önce yitirdiğim, değerli kardeşim Şamil'in katkılarını hayatım boyunca unutamam. Tez izleme hocalarım Prof. Dr. İsmail Kaya ve Doç. Dr. Oktay Yalın tez sürecinin başından beri ilgilerini ve değerli katkılarını hiç esirgememişlerdir. Katkılarından dolayı Derviş Zaim'e ve Yrd. Doç. Dr. Hakan Aytekin'e ayrıca çok teşekkür ederim. Prof. Dr. Ali Çırpıcı, Yrd. Doç. Dr. Aygöl Ernek Alan, Yrd. Doç. Dr. Mehmet Kipmen, Öğr. Gör. Elif Sungur, Öğr. Gör. Murat Gezer, müzisyen dostum Hakan Özlücan, Yrd. Doç. Dr. Mine Demirtaş Öğr. Gör. Devrim Baran süreç boyunca hep yanımdaydı. Ayrıca ailemin, eşim Yasemin, çocuklarım Ekin ve Kuzey'in zamanlarından, sabırlarından çalarak bu çalışmayı gerçekleştirdim.

Sinema alanına yapılacak en küçük katkının bile önemli ve değerli olduğunu düşünüyorum. Türkiye'de plastik sanatlarla birlikte sinemayı ele alırken giriştiğim bu çaba, eleştiri ve önerilerle zenginleştirilirse her iki sanata da daha büyük ve anlamlı bir katkı sağlayacaktır.

Süreç boyunca yanımda olan herkese çok teşekkür ederim.

Mehmet Özen

İstanbul – 15 Kasım 2013

## ÖZET

Tez çalışmasında, sinemanın içinde barındırdığı diğer sanatlarla olan ilişkisinde plastik sanatların varlığı ve sinemaya katkısı biçim-anlam bağlamında ele alınmıştır. Farklı disiplinler olmalarına karşın sinema ve plastik sanatlar aynı temelde birleşen ve benzeşen ortak noktalara sahiptir. Tezin birinci bölümünde, sinemayı plastik sanatlara yakınlığa taşıyan ortak estetik noktaların neler olduğunun tespiti yapılırken; ikinci bölümde, plastik sanatların temel sanat ilkelerinden, kompozisyon ve onu oluşturan ışık, renk, doku, ritim, denge, zıtlık, derinlik, oran-orantı, egemenlik gibi değişkenlerin sinematografik yapıda da kullanılabilineceğinin katkısı araştırılmıştır. Bu araştırma sonucunda Plastik öğelerin sinemasal anlatıma olan etkilerini sistematik bir yapıda değerlendirebilmek için yeni bir model oluşturulmuştur. Bu model, biçim konusunda film çözümlenmeleri yapmak isteyenlere yeni bir öneri getirirken, aynı zamanda filmlerine biçimsel boyut kazandırmak isteyen yönetmenlere de yararlanabilecekleri bir kaynak olacağı düşünülmüştür. Yönetmenlerin öz biçim bağlamında filmlerini etkili kılmak için kullandığı, temel görme biçimlerine dayanan bu modele, “ÖZEN MODELİ” adı verilmiştir.

Tezin son bölümünde, araştırmadaki bulguların örnek çalışma üzerinde uygulanması ele alınmış, Derviş Zaim filmleri de bu bağlamda örnekleme oluşturmuştur. Geleneksel sanatları anlatısına katan bir yönetmenin, kendi topraklarına ait kültürel kodları özellikle biçim üzerinden sinemasına aktarması Türk sinema tarihinde pek rastlanan bir durum değildir. Plastik sanatlarda var olan temel sanat ilkelerinin sinemanın temel ilkeleri ile birleşerek kullanılabilineceği, bunun Derviş Zaim filmlerinde görülebildiği, oluşturulan model üzerinden örneklerle açıklanmaya çalışılmıştır. Derviş Zaim sineması 1990 sonrasındaki “bağımsız sinema” içinde görünse de, Zaim’in filmlerinde var olan plastik öğelerin kullanılışı



biçimleri Türk sinemasının biçimci yanının gelişmesi ve özüne katkıda bulunması noktasında önemli bir yerde durmaktadır.

Yönetmenin filmleri yapılış tarihine göre öz ve biçim bağlamında incelenmiştir. İncelemenin yanı sıra Derviş Zaim ile derinlemesine görüşme yapılmış, bu araştırmada ileri sürülen hipotezlerin doğruluğu yönetmenin kendisinden alınan bilgiler dâhilinde sınanmıştır. Her yönetmen gibi, Derviş Zaim'in de yaşamı, duygudüşünceleri, dünya görüşü, kısacası kültürel repertuarı onu ve filmlerini etkilemektedir. Derviş Zaim yöntem olarak, doğduğu ülkenin geleneksel sanatlarını da sinemasına taşımış ve bu sanatlar üzerinden oluşturduğu biçimler ile kendine has sinema dilini yaratmıştır.

**Anahtar Sözcükler:** *Plastik Sanatlar, Sinema, Derviş Zaim, Özen modeli, temel sanat elemanları*

## ABSTRACT

In this study, the interrelation of plastic arts with other forms of arts in cinematography and its contribution to the field is analyzed in terms of formal method. Despite the fact that they are different disciplines, cinema and plastic arts meet on a common ground. In the first part of the thesis, the common esthetic points which gets cinema to plastic arts much closer are defined. In the second part, the strong contribution of the basic elements of plastic arts such as composition and its constituents light, color, texture, rhythm, balance, contrast, perspective, ratio and proportion, dominance to cinematographic narration is questioned. As a result of these analyses, a new model is designed in order to evaluate the effects of plastic arts to cinematographic narration systematically. This model not only brings forward a new proposal to researchers who want to carry out formal film analysis but also provides a tool to directors willing to bring a formal dimension to their movies. Used by directors to promote the ineffectiveness and based on guiding visions, this model is called "ÖZEN MODEL" which means "sedulous girl doing all the housework".

In the last part of the thesis, findings of the analysis is applied on the case study, concordantly, Derviş Zaim movies comprise the sample. It is a rare occasion in Turkish cinema history for a director who makes use of traditional arts to transfer cultural codes into his cinematographic narration. The possibility of combining the basic art principles in plastic arts and cinema and detection of this feature in Derviş Zaim movies is presented over the sample with the help of mentioned model. Though Derviş Zaim cinematography is considered in "independent cinema" after 1990, the formal usage of Plastic arts in Zaim's movies places an important role in the formal improvement of Turkish cinema.

The form and content of directors' movies are analyzed with regard to their year of shooting. Alongside of the analysis, Derviş Zaim is intimately interviewed, accuracy of developed hypothesis are tested with the information gained through the interview with the director. Like all directors, the life, thoughts, beliefs, emotions, and world view, briefly cultural repertoire of the director impinge upon his films. Derviş Zaim transformed traditional

arts of his hometown to his cinematography and created his unique cinema language through these arts.

**Key words:** Plastic arts, Cinema, Derviş Zaim, Özen model, basic art components

# İÇİNDEKİLER

## İÇİNDEKİLER

ÖNSÖZ .....	iii
ÖZET .....	iv
ABSTRACT .....	vi
İÇİNDEKİLER.....	viii
KISALTMALAR .....	xiii
TABLolar LİSTESİ.....	xiv
ŞEKİLLER LİSTESİ.....	xvii
GİRİŞ .....	1
<b>1. GÖRSEL ANLATIM VE SİNEMA</b> .....	<b>6</b>
1.1. Sinemanın Diğer Sanatlarla İlişkisi .....	10
1.1.1. Plastik Sanatlar ve Sinemanın Buluştuğu Noktalar .....	18
1.1.2. Sinemada Görüntü ve Biçim .....	18
1.2. Kracuer'in "Biçim Açısından Film Kuramı ve Sinema Estetiği" .....	20
1.3. Rudolf Arnheim'in Film Kuramı ve Sinema Estetiği .....	26
<b>2. GÖRSEL ÇÖZÜMLEME YÖNTEMİ OLARAK PLASTİK SANATLARDA VE SİNEMADA KOMPOZİSYONU OLUŞTURAN TEMEL ELEMANLAR</b> .....	
2.1. Plastik Sanatlarda ve Sinemada Kompozisyon .....	31
2.2. Plastik Sanatlarda ve Sinemada Denge .....	33
2.2.1. Simetrik Denge .....	35
2.2.2. Asimetrik Denge .....	35

<b>2.3. Plastik Sanatlarda ve Sinemada Işık – Gölge</b>	38
2.3.1. Işığın fiziksel etkisi	39
2.3.2. Işığın psikolojik etkisi	40
2.3.3. Doğal Işık	41
2.3.4. Yapay Işık Kaynakları	41
2.3.5. Rembrand Işığı	42
2.3.6. Gölge	43
<b>2.4. Plastik Sanatlarda ve Sinemada Renk</b>	45
2.4.1. Sıcak ve Soğuk Renkler	45
2.4.2. Renk-Biçim İlişkisi	47
2.4.3. Renk – Mekân – Hacim Bağıntısı	52
<b>2.5. Plastik Sanatlarda ve Sinemada Düzlem – Derinlik</b>	53
2.5.1. Düzlem	54
2.5.2. Derinlik (Alan ve Hava)	59
<b>2.6. Plastik Sanatlarda ve Sinemada Ritim</b>	61
<b>2.7. Plastik Sanatlarda ve Sinemada Egemenlik</b>	66
<b>2.8. Plastik Sanatlarda ve Sinemada Doku</b>	70
<b>2.9. Plastik Sanatlarda ve Sinemada Zıtlık</b>	75
<b>2.10. Plastik Sanatlarda ve Sinemada Oran - Orantı</b>	80
<b>3. Derviş Zaim Sineması</b>	84
<b>3.1. Derviş Zaim Sinemasında Öz – Biçim İlişkisi</b>	
3.1.1. Derviş Zaim Sinemasının Anlatı Yapısı	84
3.1.2. Derviş Zaim Sinemasında Biçimin Önemi	86
3.1.3. Derviş Zaim Filmlerinde Geleneksel Sanatların Etkisi	87
3.1.4. Derviş Zaim Sinemasında Plastik Öğeler	88

<b>3.2. Derviş Zaim Sineması: Tabutta Röveşata</b>	89
3.2.1. <i>Tabutta Röveşata</i> Filminde Kompozisyon	90
3.2.2. <i>Tabutta Röveşata</i> Filminde Denge	93
3.2.3. <i>Tabutta Röveşata</i> Filminde Işık-Gölge	96
3.2.4. <i>Tabutta Röveşata</i> Filminde Renk	100
3.2.5. <i>Tabutta Röveşata</i> filminde Düzlem ve Derinlik	103
3.2.6. <i>Tabutta Röveşata</i> Filminde Ritim	106
3.2.7. <i>Tabutta Röveşata</i> Filminde Egemenlik	109
3.2.8. <i>Tabutta Röveşata</i> Filminde Doku	111
3.2.9. <i>Tabutta Röveşata</i> Filminde Zıtlık	113
3.2.10. <i>Tabutta Röveşata</i> Filminde Oran-Orantı	117
3.2.11. <i>Tabutta Röveşata</i> Filminde Genel Değerlendirme	121
<b>3.3. Derviş Zaim Sineması: <i>Filler ve Çimen</i></b>	123
3.3.1. <i>Filler ve Çimen</i> Filminde Kompozisyon	124
3.3.2. <i>Filler ve Çimen</i> Filminde Denge	127
3.3.3. <i>Filler ve Çimen</i> Filminde Işık Gölge	130
3.3.4. <i>Filler ve Çimen</i> Filminde Renk	133
3.3.5. <i>Filler ve Çimen</i> Filminde Düzlem ve Derinlik	137
3.3.6. <i>Filler ve Çimen</i> Filminde Ritim	140
3.3.7. <i>Filler ve Çimen</i> Filminde Egemenlik	143
3.3.8. <i>Filler ve Çimen</i> Filminde Doku	145
3.3.9. <i>Filler ve Çimen</i> Filminde Zıtlık	148
3.3.10. <i>Filler ve Çimen</i> Filminde Oran-Orantı	150
3.3.11. <i>Filler ve Çimen</i> Filminde Genel Değerlendirme	153

<b>3.4. Derviş Zaim Sineması: <i>Çamur</i></b>	155
3.4.1. <i>Çamur</i> Filminde Kompozisyon	156
3.4.2. <i>Çamur</i> Filminde Denge	158
3.4.3. <i>Çamur</i> Filminde Işık Gölge	160
3.4.4. <i>Çamur</i> Filminde Renk	163
3.4.5. <i>Çamur</i> Filminde Düzlem ve Derinlik	166
3.4.6. <i>Çamur</i> Filminde Ritim	169
3.4.7. <i>Çamur</i> Filminde Egemenlik	172
3.4.8. <i>Çamur</i> Filminde Doku	173
3.4.9. <i>Çamur</i> Filminde Zıtlık	176
3.4.10. <i>Çamur</i> Filminde Oran-Orantı	178
3.4.11. <i>Çamur</i> Filminde Genel Değerlendirme	182
<b>3.5. Derviş Zaim Sineması: <i>Cenneti Beklerken</i></b>	187
3.5.1. <i>Cenneti Beklerken</i> Filminde Kompozisyon	188
3.5.2. <i>Cenneti Beklerken</i> Filminde Denge	191
3.5.3. <i>Cenneti Beklerken</i> Filminde Işık Gölge	197
3.5.4. <i>Cenneti Beklerken</i> Filminde Renk	201
3.5.5. <i>Cenneti Beklerken</i> Filminde Düzlem ve Derinlik	203
3.5.6. <i>Cenneti Beklerken</i> Filminde Ritim	207
3.5.7. <i>Cenneti Beklerken</i> Filminde Egemenlik	209
3.5.8. <i>Cenneti Beklerken</i> Filminde Doku	211
3.5.9. <i>Cenneti Beklerken</i> Filminde Zıtlık	213
3.5.10. <i>Cenneti Beklerken</i> Filminde Oran-Orantı	216
3.5.11. <i>Cenneti Beklerken</i> Filminde Genel Değerlendirme	219

<b>3.6. Derviş Zaim Sineması: <i>Nokta</i></b>	221
3.6.1. <i>Nokta</i> Filminde Kompozisyon	223
3.6.2. <i>Nokta</i> Filminde Denge	227
3.6.3. <i>Nokta</i> Filminde Işık Gölge	230
3.6.4. <i>Nokta</i> Filminde Renk	232
3.6.5. <i>Nokta</i> Filminde Düzlem ve Derinlik	235
3.6.6. <i>Nokta</i> Filminde Ritim	237
3.6.7. <i>Nokta</i> Filminde Egemenlik	240
3.6.8. <i>Nokta</i> Filminde Doku	243
3.6.9. <i>Nokta</i> Filminde Zıtlık	245
3.6.10. <i>Nokta</i> Filminde Oran-Orantı	247
3.6.11. <i>Nokta</i> Filminde Genel Değerlendirme	250
<b>3.7. Derviş Zaim Sineması: <i>Gölgeler ve Suretler</i></b>	256
3.7.1. <i>Gölgeler ve Suretler</i> Filminde Kompozisyon	256
3.7.2. <i>Gölgeler ve Suretler</i> Filminde Denge	262
3.7.3. <i>Gölgeler ve Suretler</i> Filminde Işık Gölge	265
3.7.4. <i>Gölgeler ve Suretler</i> Filminde Renk	269
3.7.5. <i>Gölgeler ve Suretler</i> Filminde Düzlem ve Derinlik	272
3.7.6. <i>Gölgeler ve Suretler</i> Filminde Ritim	276
3.7.7. <i>Gölgeler ve Suretler</i> Filminde Egemenlik	279
3.7.8. <i>Gölgeler ve Suretler</i> Filminde Doku	281
3.7.9. <i>Gölgeler ve Suretler</i> Filminde Zıtlık	284
3.7.10. <i>Gölgeler ve Suretler</i> Filminde Oran-Orantı	286
3.7.11. <i>Gölgeler ve Suretler</i> Filminde Genel Değerlendirme	290
<b>SONUÇ</b>	292
<b>KAYNAKÇA</b>	307
<b>EK-1 Mehmet ÖZEN - Derviş ZAİM Görüşme</b>	313



## KISALTMALAR

<b>3G</b>	Üçüncü Jenerasyon (Third Generation)
<b>AB</b>	Avrupa Birliği
<b>TDK</b>	Türk Dil Kurumu

## TABLolar LİSTESİ

<b>Tablo 2.1.</b>	Özen modelinde denge	38
<b>Tablo 2.2.</b>	Özen modelinde ışık gölge	44
<b>Tablo 2.3.</b>	Özen modelinde renk	53
<b>Tablo 2.4.</b>	Özen modelinde düzlem-derinlik	60
<b>Tablo 2.5.</b>	Özen modelinde ritim	66
<b>Tablo 2.6.</b>	Özen modelinde egemenlik	69
<b>Tablo 2.7.</b>	Özen modelinde doku	74
<b>Tablo 2.8.</b>	Özen modelinde zıtlık	79
<b>Tablo 2.9</b>	Özen modelinde oran orantı	83
<b>Tablo 3.1</b>	Özen modeline göre <i>Tabutta Röveşata</i> filminde denge	96
<b>Tablo 3.2</b>	Özen modeline göre <i>Tabutta Röveşata</i> filminde ışık gölge	99
<b>Tablo 3.3.</b>	Özen modeline göre <i>Tabutta Röveşata</i> filminde renk	102
<b>Tablo 3.4</b>	Özen modeline göre <i>Tabutta Röveşata</i> filminde düzlem derinlik	105
<b>Tablo3.5.</b>	Özen modeline göre <i>Tabutta Röveşata</i> filminde ritim	108
<b>Tablo 3.6.</b>	Özen modeline göre <i>Tabutta Röveşata</i> filminde egemenlik	110
<b>Tablo3.7.</b>	Özen modeline göre <i>Tabutta Röveşata</i> filminde doku	113
<b>Tablo 3.8.</b>	Özen modeline göre <i>Tabutta Röveşata</i> filminde zıtlık	116
<b>Tablo 3.9.</b>	Özen modeline göre <i>Tabutta Röveşata</i> filminde oran orantı	120
<b>Tablo 4.1.</b>	Özen modeline göre <i>Filler ve Çimen</i> filminde denge	130
<b>Tablo 4.2.</b>	Özen modeline göre <i>Filler ve Çimen</i> filminde ışık gölge	132
<b>Tablo 4.3.</b>	Özen modeline göre <i>Filler ve Çimen</i> filminde renk	136
<b>Tablo 4.4.</b>	Özen modeline göre <i>Filler ve Çimen</i> filminde düzlem derinlik	140
<b>Tablo 4.5.</b>	Özen modeline göre <i>Filler ve Çimen</i> filminde ritim	142
<b>Tablo 4.6.</b>	Özen modeline göre <i>Filler ve Çimen</i> filminde egemenlik	145
<b>Tablo 4.7</b>	Özen modeline göre <i>Filler ve Çimen</i> filminde doku	147
<b>Tablo 4.8.</b>	Özen modeline göre <i>Filler ve Çimen</i> filminde zıtlık	150

<b>Tablo 4.9</b>	Özen modeline göre <i>Filler ve Çimen</i> filminde oran orantı	152
<b>Tablo 5.1.</b>	Özen modeline göre <i>Çamur</i> filminde denge	159
<b>Tablo 5.2.</b>	Özen modeline göre <i>Çamur</i> filminde ışık gölge	162
<b>Tablo 5.3.</b>	Özen modeline göre <i>Çamur</i> filminde renk	165
<b>Tablo 5.4.</b>	Özen modeline göre <i>Çamur</i> filminde düzlem derinlik	168
<b>Tablo 5.5.</b>	Özen modeline göre <i>Çamur</i> filminde ritim	171
<b>Tablo 5.6.</b>	Özen modeline göre <i>Çamur</i> filminde egemenlik	173
<b>Tablo 5.7.</b>	Özen modeline göre <i>Çamur</i> filminde doku	175
<b>Tablo 5.8.</b>	Özen modeline göre <i>Çamur</i> filminde zıtlık	178
<b>Tablo 5.9.</b>	Özen modeline göre <i>Çamur</i> filminde oran orantı	182
<b>Tablo 6.1.</b>	Özen modeline göre <i>Cenneti Beklerken</i> filminde denge	196
<b>Tablo 6.2.</b>	Özen modeline göre <i>Cenneti Beklerken</i> filminde ışık gölge	200
<b>Tablo 6.3.</b>	Özen modeline göre <i>Cenneti Beklerken</i> filminde renk	203
<b>Tablo 6.4.</b>	Özen modeline göre <i>Cenneti Beklerken</i> filminde düzlem derinlik	206
<b>Tablo 6.5.</b>	Özen modeline göre <i>Cenneti Beklerken</i> filminde ritim	208
<b>Tablo 6.6.</b>	Özen modeline göre <i>Cenneti Beklerken</i> filminde egemenlik	211
<b>Tablo 6.7.</b>	Özen modeline göre <i>Cenneti Beklerken</i> filminde doku	213
<b>Tablo 6.8.</b>	Özen modeline göre <i>Cenneti Beklerken</i> filminde zıtlık	216
<b>Tablo 6.9.</b>	Özen modeline göre <i>Cenneti Beklerken</i> filminde oran orantı	218
<b>Tablo 7.1.</b>	Özen modeline göre <i>Nokta</i> filminde denge	230
<b>Tablo 7.2.</b>	Özen modeline göre <i>Nokta</i> filminde ışık gölge	232
<b>Tablo 7.3.</b>	Özen modeline göre <i>Nokta</i> filminde renk	234
<b>Tablo 7.4.</b>	Özen modeline göre <i>Nokta</i> filminde düzlem derinlik	237
<b>Tablo 7.5</b>	Özen modeline göre <i>Nokta</i> filminde ritim	239
<b>Tablo 7.6.</b>	Özen modeline göre <i>Nokta</i> filminde egemenlik	242

<b>Tablo7.7.</b>	Özen modeline göre <i>Nokta</i> filminde doku	245
<b>Tablo 7.8.</b>	Özen modeline göre <i>Nokta</i> filminde zıtlık	247
<b>Tablo 7.9.</b>	Özen modeline göre <i>Nokta</i> filminde oran orantı	250
<b>Tablo 8.1.</b>	Özen modeline göre <i>Gölgeler ve Suretler</i> filminde denge	265
<b>Tablo 8.2.</b>	Özen modeline göre <i>Gölgeler ve Suretler</i> filminde ışık gölge	268
<b>Tablo 8.3.</b>	Özen modeline göre <i>Gölgeler ve Suretler</i> filminde renk	271
<b>Tablo 8.4.</b>	Özen modeline göre <i>Gölgeler ve Suretler</i> filminde düzlem derinlik	275
<b>Tablo 8.5</b>	Özen modeline göre <i>Gölgeler ve Suretler</i> filminde ritim	278
<b>Tablo 8.6.</b>	Özen modeline göre <i>Gölgeler ve Suretler</i> filminde egemenlik	281
<b>Tablo 8.7.</b>	Özen modeline göre <i>Gölgeler ve Suretler</i> filminde doku	283
<b>Tablo 8.8.</b>	Özen modeline göre <i>Çamur</i> filminde zıtlık	285
<b>Tablo 8.9.</b>	Özen modeline göre <i>Çamur</i> filminde oran orantı	289

## ŞEKİLLER LİSTESİ

<b>Şekil 1.1.</b>	Til Tuba Savaşı'ndan Bir Sahne (Londra British Museum)	7
<b>Şekil 1.2.</b>	Til Tuba Savaşı'ndan Bir Başka Sahne (Londra British Museum)	7
<b>Şekil 1.3.</b>	Til Tuba Savaşı'ndan Bir Başka Sahne (Londra British Museum)	7
<b>Şekil 1.4.</b>	Kral Antiokos'un (MÖ y. 69- MÖ y. 34) anıt mezarı temsili Nemrut Dağı Adıyaman	8
<b>Şekil 1.5.</b>	Kral Antiokos'un (MÖ y. 69- MÖ y. 34) anıt mezarı Nemrut Dağı Adıyaman	9
<b>Şekil 1.6.</b>	Marcel Duchamp <i>Merdivenden İnen Çıplak</i> 1912	12
<b>Şekil 1.7.</b>	Marcel Duchamp <i>Büyük Cam (Bekârları Tarafından Soyulmuş Gelin)</i> 1915	12
<b>Şekil 1.8.</b>	Diego Velazquez <i>Infanta Margarita Teresa</i> (1655)	14
<b>Şekil 2.1.</b>	Çizgisel düzende denge	34
<b>Şekil 2.2.</b>	Sinemada çizgisel düzen	34
<b>Şekil 2.3.</b>	Raphael, <i>St. Paul'un Atinalılara Seslenişi</i> (asimetrik kompozisyon)	35
<b>Şekil 2.4.</b>	Sergei Eisenstein'in <i>Potemkin Zırhlısı</i> (1925) (dengesiz kompozisyon)	37
<b>Şekil 2.5.</b>	Caravaggio'da ışık / <i>The-Calling-of-Saint-Matthew</i> (1599) ve <i>-St-Jerome-2</i> (1593)	39
<b>Şekil 2.6.</b>	Tarkovsky'de ışık / <i>Stalker</i> (1975)	40
<b>Şekil 2.7.</b>	Kieslowski'de ışık / <i>Mavi</i> (1993)	41
<b>Şekil 2.8.</b>	Rembrandt'ta ışık / <i>Belshazza</i> ve <i>Samson</i>	42
<b>Şekil 2.9.</b>	Derviş Zaim'de gölge / <i>Gölgeler ve Suretler</i> (2010)	43
<b>Şekil 2.10.</b>	Kandisky'de renk biçim ilişkisi	48
<b>Şekil 2.11.</b>	Antonioni'de renk biçim ilişkisi, <i>Kızıl Çöl</i> (1964)	49
<b>Şekil 2.12.</b>	Ana renklerde rengin biçimsel anlatımı	51
<b>Şekil 2.13.</b>	Düzlem (sol) ve derinlik (sağ)	55
<b>Şekil 2.14.</b>	Geometride düzlem ve derinlik	55
<b>Şekil 2.15.</b>	Düzlem ve derinlikte ışığın etkisi	55

<b>Şekil 2.16.</b>	Düzlem ve derinlik Mısır piramitleri, Leonardo da Vinci <i>Mona Lisa</i> ve <i>Son Akşam Yemeği</i>	56
<b>Şekil 2.17.</b>	Sinemada derinlik etkisi	57
<b>Şekil 2.18.</b>	Sinemada dikey derinlik	58
<b>Şekil 2.19.</b>	Sinemada derinlik, <i>Run Lola Run</i>	58
<b>Şekil 2.20.</b>	Stanley Kubrick'in "tek nokta perspektifi", <i>Cinnet</i>	58
<b>Şekil 2.21.</b>	Alan derinliğinde hava ve renk ilişkisi	59
<b>Şekil 2.22.</b>	Alan derinliğinde formun etkisi	59
<b>Şekil 2.23.</b>	Plastik sanatlarda ritm (Goya)	62
<b>Şekil 2.24.</b>	Sinemada üç ritmik akış	62
<b>Şekil 2.25.</b>	Sinemada çizgisel ritm	63
<b>Şekil 2.26.</b>	Sinemada ışığın ve nesnenin ritmik kullanımı (Krzysztof Kieslowski <i>Mavi</i> (1993) )	64
<b>Şekil 2.27.</b>	Çizgisel ve lekesele formlara örnek	65
<b>Şekil 2.28.</b>	Nesnede (Antonioni <i>Kızıl Çöl</i> ) ve oyuncuda ritm	66
<b>Şekil 2.29.</b>	Resimde egemenlik	67
<b>Şekil 2.30.</b>	Valazquez'in <i>Venus</i> 'ünde form egemenliği	68
<b>Şekil 2.31.</b>	Antonioni'de renk egemenliği – <i>Kızıl Çöl</i>	68
<b>Şekil 2.32.</b>	Antonioni'de doku egemenliği – <i>Kızıl Çöl</i>	68
<b>Şekil 2.33.</b>	Antonioni'de ölçü egemenliği – <i>Kızıl Çöl</i>	68
<b>Şekil 2.34.</b>	Plastik sanatlarda leke ve çizgi olarak doku	70
<b>Şekil 2.35.</b>	Canlı nesnede doğal doku	72
<b>Şekil 2.36.</b>	Sinemada doku: Andrei Tarkovsky'nin <i>Stalker</i> (1975)	72
<b>Şekil 2.37.</b>	Sinemada doku: Andrei Tarkovsky'nin <i>Solaris</i> (1975)	73
<b>Şekil 2.38.</b>	Yönde zıtlık (I), Değerde zıtlık (II), Biçimde zıtlık (III), Dokuda zıtlık (IV)	75
<b>Şekil 2.39.</b>	İşlevde zıtlık (üst) yönde zıtlık (alt)	76
<b>Şekil 2.40.</b>	Yön	77
<b>Şekil 2.41.</b>	İşlev	77

<b>Şekil 2.42.</b>	Işık zıtlığı	78
<b>Şekil 2.43.</b>	Form zıtlığı Andrei Tarkovsky'nin " <i>Solaris</i> " (1973)	78
<b>Şekil 2.44.</b>	Doku zıtlığı Antonioni " <i>Blow Up</i> " (1973)	78
<b>Şekil 2.45.</b>	Doku zıtlığı Andrei Tarkovsky'nin " <i>Stalker</i> " (1975)	78
<b>Şekil 2.46.</b>	Oran orantıda yakınlık ve uzaklık	80
<b>Şekil 2.47.</b>	Oran orantıda parça – bütün ilişkisi	81
<b>Şekil 2.48.</b>	Oran orantıda yüzey ve hacim	81
<b>Şekil 2.49.</b>	Sol üst: Oran-orantıda büyük- küçük (Antonioni <i>Kızıl Çöl</i> ) Sağ üst: Oran-Orantıda parça-bütün (Leos Carax <i>Köprüüstü Aşkları</i> ) Sağ ol alt: Oran-Orantıda abartı (Leos Carax <i>Köprüüstü Aşkları</i> ) Sağ alt: Oran-Orantıda gerçeğe uygunluk (Leos Carax <i>Köprüüstü Aşkları</i> )	82
<b>Şekil 3.1</b>	<i>Tabutta Röveşata</i> filminde asimetrik denge	94
<b>Şekil 3.2.</b>	<i>Tabutta Röveşata</i> filminde simetrik denge	94
<b>Şekil 3.3.</b>	<i>Tabutta Röveşata</i> filminde cansız nesnede asimetrik denge	95
<b>Şekil 3.4.</b>	<i>Tabutta Röveşata</i> filminde dış mekanda asimetrik denge	95
<b>Şekil 3.5.</b>	<i>Tabutta Röveşata</i> filminde Rembrandt ışık etkisi	97
<b>Şekil 3.6.</b>	<i>Tabutta Röveşata</i> filminde ışığın kontur etkisi	98
<b>Şekil 3.7.</b>	<i>Tabutta Röveşata</i> filminde doğal (sol) ve yapay ışık (sağ)	98
<b>Şekil 3.8.</b>	<i>Tabutta Röveşata</i> filminde ışıkta efekt	98
<b>Şekil 3.9.</b>	<i>Tabutta Röveşata</i> filminde renk	100
<b>Şekil 3.10.</b>	<i>Tabutta Röveşata</i> filminde sıcak renkler (üst); soğuk renkler (alt)	101
<b>Şekil 3.11.</b>	<i>Tabutta Röveşata</i> filminde derinlik	104
<b>Şekil 3.12.</b>	<i>Tabutta Röveşata</i> filminde düzlem	104
<b>Şekil 3.13.</b>	<i>Tabutta Röveşata</i> filminde derinlik örnekleri	105
<b>Şekil 3.14.</b>	<i>Tabutta Röveşata</i> filminde düzenli ritm (üst) ve düzensiz ritm (alt)	107
<b>Şekil 3.15.</b>	<i>Tabutta Röveşata</i> filminde egemenlik örnekleri	110
<b>Şekil 3.16.</b>	Picasso tablosundan detay	112
<b>Şekil 3.17.</b>	<i>Tabutta Röveşata</i> filminde yemek sahnesi	112
<b>Şekil 3.18.</b>	Picasso tabloları ve <i>Tabutta Röveşata</i> 'dan doku örnekleri	112

<b>Şekil 3.19.</b>	<i>Tabutta Röveşata</i> 'da yön zıtlığı	114
<b>Şekil 3.20.</b>	<i>Tabutta Röveşata</i> 'da işlev zıtlığı	115
<b>Şekil 3.21.</b>	<i>Tabutta Röveşata</i> 'da yön zıtlığı	115
<b>Şekil 3.22.</b>	<i>Tabutta Röveşata</i> 'da oran orantı örnekleri	117
<b>Şekil 3.23.</b>	<i>Tabutta Röveşata</i> 'da parça-bütün ilişkisinin plastik santlarda figür sinemada oyuncu üzerinde gösterilmesi	119
<b>Şekil 3.24.</b>	<i>Filler ve Çimen</i> 'in girişi	124
<b>Şekil 3.25.</b>	<i>Filler ve Çimen</i> 'simetri ve asimetri	128
<b>Şekil 3.26.</b>	<i>Filler ve Çimen</i> 'de simetri ve asimetri	129
<b>Şekil 3.27.</b>	<i>Filler ve Çimen</i> 'de asimetri	129
<b>Şekil 3.28.</b>	<i>Filler ve Çimen</i> 'de simetri	129
<b>Şekil 3.29.</b>	<i>Filler ve Çimen</i> 'de ışık – gölge örnekleri	131
<b>Şekil 3.30.</b>	<i>Filler ve Çimen</i> 'de renk	133
<b>Şekil 3.31.</b>	<i>Filler ve Çimen</i> 'de renk	134
<b>Şekil 3.32.</b>	<i>Filler ve Çimen</i> 'de yeşil ve kırmızı renkler	135
<b>Şekil 3.33.</b>	<i>Filler ve Çimen</i> 'de düzlem (sağ ) derinlik (sol)	138
<b>Şekil 3.34.</b>	<i>Filler ve Çimen</i> 'de düzlem	139
<b>Şekil 3.35.</b>	<i>Filler ve Çimen</i> 'de XR cihazının (sol) ve tavla pullarının (sağ) ritimik düzeni	140
<b>Şekil 3.36.</b>	<i>Filler ve Çimen</i> 'de yeşil balonların ritimik düzeni	141
<b>Şekil 3.37.</b>	<i>Filler ve Çimen</i> 'de Bombacı Kız ile Hülya'nın hareketsiz yüz ifadesi	142
<b>Şekil 3.38.</b>	<i>Filler ve Çimen</i> 'de belge niteliği taşıyan egemen unsurlar	144
<b>Şekil 3.39.</b>	<i>Filler ve Çimen</i> 'de egemen olan mekânsal ve sembolik unsurlar	146
<b>Şekil 3.40.</b>	<i>Filler ve Çimen</i> 'de iç ve dış mekânda doku kullanımı	147
<b>Şekil 3.41.</b>	<i>Filler ve Çimen</i> 'de zıtlık	148
<b>Şekil 3.42.</b>	<i>Filler ve Çimen</i> 'de sembolik zıtlık	149
<b>Şekil 3.43.</b>	<i>Filler ve Çimen</i> 'de oyuncu ve mekan olarak oran orantı	151
<b>Şekil 3.44.</b>	<i>Çamur</i> filminde kompozisyonu oluşturan geometrik düzende yapay dölllenme	158



<b>Şekil 3.45.</b>	<i>Çamur</i> filminde dengenin simetrik (sol üst) ve (diğer görseller) asimetrik kullanımı	159
<b>Şekil 3.46.</b>	<i>Çamur</i> filminde ışık ve gölgenin iç mekanda kullanımı	160
<b>Şekil 3.47.</b>	<i>Çamur</i> filminde ışık ve gölgenin iç-dış mekanda kullanımı	161
<b>Şekil 3.48.</b>	<i>Çamur</i> filminde rengin kıyafet olarak kullanımı (üst) şiddet olarak kullanımı (orta) özgürlük olarak mavi rengin kullanımı.	163
<b>Şekil 3.49.</b>	<i>Çamur</i> filminde rengin ve ışığın kullanımı	166
<b>Şekil 3.50.</b>	<i>Çamur</i> filminde düzlem ve derinlik	166
<b>Şekil 3.51.</b>	<i>Çamur</i> filminde derinliğin ve düzlemin etkisi	167
<b>Şekil 3.52.</b>	<i>Çamur</i> filminde derinliğin ve düzlemin etkisi	167
<b>Şekil 3.53.</b>	<i>Çamur</i> filminde ritmin etkisi sakat cücelerin yürüme sahnesi	170
<b>Şekil 3.54.</b>	<i>Çamur</i> filminde düzensiz ritmik hareketler (kazma sahnesi)	170
<b>Şekil 3.55.</b>	<i>Çamur</i> filminde egemenlik (kol bacak ve heykel görüntüleri)	171
<b>Şekil 3.56.</b>	<i>Çamur</i> filmine egemen olan plastik unsurlar (heykel - TV sahnesi)	172
<b>Şekil 3.57.</b>	<i>Çamur</i> filminde doku (su-toprak ve çamur)	174
<b>Şekil 3.58.</b>	<i>Çamur</i> filminde beden ve heykel doku	175
<b>Şekil 3.59.</b>	<i>Çamur</i> filmine egemen olan plastik unsurlar (heykel - TV sahnesi)	176
<b>Şekil 3.60.</b>	<i>Çamur</i> filminde ışık ve yön olarak zıtlık	176
<b>Şekil 3.61.</b>	<i>Çamur</i> filminde yön zıtlığı	177
<b>Şekil 3.62.</b>	<i>Çamur</i> filminde zıtlık	177
<b>Şekil 3.63.</b>	<i>Çamur</i> filminde bedensel oran farklılıkları	179
<b>Şekil 3.64.</b>	<i>Çamur</i> filminde oran orantı	179
<b>Şekil 3.65.</b>	<i>Çamur</i> filminde oransal fark	181
<b>Şekil 3.66.</b>	<i>Çamur</i> filminde oransal fark	181
<b>Şekil 3.67.</b>	<i>Yüksel Arslan Arture</i> (1933)	184
<b>Şekil 3.68.</b>	<i>Yüksel Arslan Arture</i> (1933)	185
<b>Şekil 3.69.</b>	Frida Kahlo <i>Coluna quebrada Pinturas- do óleo de</i> (1907-1954)	186
<b>Şekil 3.70.</b>	<i>Cenneti Beklerken</i> filminde simetrik ve asimetrik denge	193
<b>Şekil 3.71.</b>	<i>Trenin Gara Girişi</i> - Louis Lumiere, Auguste Lumiere (1896)	194

<b>Şekil 3.72.</b>	<i>Cenneti Beklerken</i> filminde simetrik (sol) ve asimetric(sağ) denge	196
<b>Şekil 3.73.</b>	<i>Cenneti Beklerken</i> filminde ışık gölge	197
<b>Şekil 3.74</b>	<i>Cenneti Beklerken</i> filminde ışık gölge	198
<b>Şekil 3.75.</b>	<i>Cenneti Beklerken</i> filminde ışık gölge	198
<b>Şekil 3.76.</b>	<i>Cenneti Beklerken</i> filminde ışık gölge	199
<b>Şekil 3.77.</b>	<i>Cenneti Beklerken</i> filminde renk	201
<b>Şekil 3.78.</b>	<i>Cenneti Beklerken</i> filminde renk	202
<b>Şekil 3.79.</b>	<i>Cenneti Beklerken</i> filminde düzlem derinlik	203
<b>Şekil 3.80.</b>	<i>Cenneti Beklerken</i> filminde düzlem derinlik	204
<b>Şekil 3.81.</b>	<i>Cenneti Beklerken</i> filminde düzlem derinlik	205
<b>Şekil 3.82.</b>	<i>Cenneti Beklerken</i> filminde düzlem	206
<b>Şekil 3.83.</b>	<i>Cenneti Beklerken</i> filminde animasyon atların ritmik hareketleri	208
<b>Şekil 3.84.</b>	<i>Cenneti Beklerken</i> filminde ritim	208
<b>Şekil 3.85.</b>	<i>Cenneti Beklerken</i> filminde egemenlik	209
<b>Şekil 3.86.</b>	<i>Cenneti Beklerken</i> filminde doku	212
<b>Şekil 3.87.</b>	<i>Cenneti Beklerken</i> filminde doku	212
<b>Şekil 3.88.</b>	<i>Cenneti Beklerken</i> filminde zıtlık	214
<b>Şekil 3.89.</b>	<i>Cenneti Beklerken</i> filminde zıtlık da gerçeğe uygunluk	214
<b>Şekil 3.90.</b>	<i>Cenneti Beklerken</i> filminde zıtlık da işlev	215
<b>Şekil 3.91.</b>	<i>Nokta</i> filminde simetrik denge	228
<b>Şekil 3.92.</b>	<i>Nokta</i> filminde simetrik denge	228
<b>Şekil 3.93.</b>	<i>Nokta</i> filminde simetrik denge	228
<b>Şekil 3.94.</b>	<i>Nokta</i> filminde asimetric denge	229
<b>Şekil 3.95.</b>	<i>Nokta</i> filminde asimetric denge	229
<b>Şekil 3.96.</b>	<i>Nokta</i> filminde ışık gölge	231
<b>Şekil 3.97.</b>	<i>Nokta</i> filminde ışık gölge	231
<b>Şekil 3.98.</b>	<i>Nokta</i> filminde renk	233
<b>Şekil 3.99.</b>	<i>Nokta</i> filminde renk	234

<b>Şekil 3.100.</b>	<i>Nokta filminde</i> düzlem ve derinlik	236
<b>Şekil 3.101.</b>	<i>Nokta filminde</i> düzlem ve derinlik	236
<b>Şekil 3.102.</b>	<i>Nokta filminde</i> düzlem ve derinlik	237
<b>Şekil 3.103.</b>	<i>Nokta</i> filminde ritim	238
<b>Şekil 3.104.</b>	<i>Nokta</i> filminde ritim	239
<b>Şekil 3.105.</b>	<i>Nokta</i> filminde egemenlik	240
<b>Şekil 3.106.</b>	<i>Nokta</i> filminde egemenlik	241
<b>Şekil 3.107.</b>	<i>Nokta filminde</i> doku	243
<b>Şekil 3.108.</b>	<i>Nokta filminde</i> doku	244
<b>Şekil 3.109.</b>	<i>Nokta filminde</i> doku	244
<b>Şekil 3.110.</b>	<i>Nokta filminde</i> doku	246
<b>Şekil 3.111.</b>	<i>Nokta filminde</i> doku	246
<b>Şekil 3.112.</b>	<i>Nokta filminde</i> oran orantıda büyük küçük ilişkisi ve zamansal geçişler. Sağ şimdiki zaman, Sol geçmiş zaman	248
<b>Şekil 3.113.</b>	<i>Nokta filminde</i> oran orantı	249
<b>Şekil 3.114.</b>	<i>Üç Kadın Figür</i> (sol) 1928. Rus Devlet Müzesi, Saint Petersburg	255
<b>Şekil 3.115.</b>	<i>Kırmızı Ev</i> (orta)1932 Rus Devlet Müzesi, Saint Petersburg	255
<b>Şekil 3.116.</b>	<i>Kadın Yarım-Figür</i> (sağ) 1928 Rus Devlet Müzesi, Saint Petersburg	255
<b>Şekil 3.117.</b>	Kazmir Malaviç <i>Siyah Nokta</i> (1913) 1923-29 Tuval / Yağlıboya 106,2 x 106,5 cm. Rus Devlet Müzesi, Saint Petersburg	255
<b>Şekil 3.118.</b>	<i>Nokta</i> filminden bir sahne ile Ressam Malaviç'in <i>Siyah Nokta</i> tablosu	255
<b>Şekil 3.119.</b>	<i>Gölgeler ve Suretler</i> filminde genel kompozisyon	257
<b>Şekil 3.120.</b>	<i>Gölgeler ve Suretler</i> filminin kompozisyonunda yer alan mağara metaforu	<b>257</b>
<b>Şekil 3.121.</b>	<i>Gölgeler ve Suretler</i> filminde kompozisyonun sınır etkisini yaratan kapılar	258
<b>Şekil 3.122.</b>	<i>Gölgeler ve Suretler</i> filminde mekân kullanımında kompozisyonunun etkisi	260
<b>Şekil 3.123.</b>	Goya'nın <i>3 Mayıs 1808</i> isimli tablosu,(sol) Fransız askerlerinin İspanya'daki zulmü (sağ) filminden bir sahne	263

<b>Şekil 3.124.</b>	<i>Gölgeler ve Suretler</i> filminde simetrik denge	263
<b>Şekil 3.125.</b>	<i>Gölgeler ve Suretler</i> filminde simetrik denge	263
<b>Şekil 3.126.</b>	<i>Gölgeler ve Suretler</i> filminde asimetric denge	264
<b>Şekil 3.127.</b>	<i>Gölgeler ve Suretler</i> filminde asimetric denge	264
<b>Şekil 3.128.</b>	<i>Gölgeler ve Suretler</i> filminde gölgenin etkisi	266
<b>Şekil 3.129.</b>	<i>Gölgeler ve Suretler</i> filminde ışığın etkisi	266
<b>Şekil 3.130.</b>	<i>Gölgeler ve Suretler</i> filminde ışık ve gölgenin etkisi	267
<b>Şekil 3.131.</b>	<i>Gölgeler ve Suretler</i> filminde renk	270
<b>Şekil 3.132.</b>	<i>Gölgeler ve Suretler</i> filminde renk	270
<b>Şekil 3.133.</b>	<i>Gölgeler ve Suretler</i> filminde düzlem ve derinlik	272
<b>Şekil 3.134.</b>	<i>Gölgeler ve Suretler</i> filminde düzlem	273
<b>Şekil 3.135.</b>	<i>Gölgeler ve Suretler</i> filminde fotoğrafların düzleme etkisi	274
<b>Şekil 3.136.</b>	<i>Gölgeler ve Suretler</i> filminde geçişler	274
<b>Şekil 3. 137.</b>	<i>Gölgeler ve Suretler</i> filminde ritim	275
<b>Şekil 3. 138.</b>	Ressam Jecson Pollok'un tablosunda ritmin etkisi	278
<b>Şekil 3. 139.</b>	<i>Gölgeler ve Suretler</i> filminde ritim	278
<b>Şekil 3. 140.</b>	<i>Gölgeler ve Suretler</i> filminde egemenlik	279
<b>Şekil 3. 141.</b>	<i>Gölgeler ve Suretler</i> filminde egemenlik	279
<b>Şekil 3. 142.</b>	<i>Gölgeler ve Suretler</i> filminde egemenlik	280
<b>Şekil 3. 143.</b>	<i>Gölgeler ve Suretler</i> filminde doku	282
<b>Şekil 3.144.</b>	<i>Gölgeler ve Suretler</i> filminde Kıbrıs adasının dokusu	283
<b>Şekil 3.145.</b>	<i>Gölgeler ve Suretler</i> filminde yön olarak zıtlık	284
<b>Şekil 3.146.</b>	<i>Gölgeler ve Suretler</i> filminde oran orantı	287
<b>Şekil 3.147.</b>	<i>Gölgeler ve Suretler</i> filminde oran orantı	288
<b>Şekil 3.148.</b>	<i>Gölgeler ve Suretler</i> filminde orantıda abartı	289

**Şamil'e**

*"Sinema sanatı, heykeltıraşın yaptığına benzer;  
orada da bir şekilde zaman ve mekan traşlanır."*

Derviş ZAIM

## **GİRİŞ**

Yedinci sanat olarak nitelenen "sinema" varlığını görüntü üzerine kurduğundan, kökleri "resim" sanatına uzanmakta; renk, ışık, doku gibi bileşenleri yapısında barındırdığı için de bu iki sanatın birbirine benzeyen ve birbirinden yararlanan pek çok ortak noktası bulunmaktadır.

Sinema'nın ilk yıllarından günümüze kadar geçirdiği evrimde bazı yönetmenler anlatımını etkili kılmak için tıpkı ressam gibi biçim ve renklerle oynayarak ya da tıpkı bir heykeltıraş gibi filmlerini kesip biçerek (montaj) bir forma ulaşmakta; görüntülerin öncelik sıralarını değiştirerek filmin dramatik yapısı hakkında izleyicinin beklentilerini altüst edebilmektedir. Sinemanın sanat haline dönüşmesi ve sinemasal bir dil yaratılması "kurgu" ile biçimlenmiştir. Filme fiziki müdahale ile çığır açan David Griffith'tir. Griffith'in klasik anlatı temelini oluşturmasında sinemaya kazandırdığı kurgu tekniğinin önemi büyüktür. Griffith kurguyu, anlatıyı destekleyip daha etkili biçimde sunma aracı olarak kullanırken, Rus yönetmenler bu anlayışı daha da geliştirmiştir. İkinci Dünya Savaşı'nın sona ermesiyle birlikte, sinemada yeni bir yönelim ortaya çıkmıştır. Andre Bazin'in önderliğini yaptığı bu anlayış ile kurgunun anlatıya müdahalesi en aza indirilip, görüntülerin olduğu gibi yansıtılması benimsenmiştir. Filmde bazı sahnelerin kesilip bir başka sahne ile birleştirilmesi "gerçeğe bağlı" sinemaya yönetmenin müdahalesi sayılmıştır. Rudolf Arnheim - Siegfried Kracauer gibi sanat tarihçileri, "gerçeği" aktarma ve sinema ilişkisini daha farklı biçimde ele almışlardır; biri sinemada fotoğraf

unsurunu yüceltirken, diğeri yönetmenin biçim-renkle istediği gibi oynamasının sinemayı bağımsız kılarak zgrleştireceğini ileri sürmüştür. Sinemada görüntüye müdahale, "gerçeği" bozduğu gerekçesiyle bazı yönetmenleri dşndrtse de, bu anlayışı sürdüren yönetmenler, daha küçük bütçeli zgn filmlerin doğmasının yolunu açmıştır. Bağımsız sinema olarak da adlandırılan bu anlayış, Türk sinemasını ancak 1990'lı yıllardan sonra etkilemeye başlamıştır. Bu dönemle birlikte bağımsız sinemacıların sayısı artmış, anlatımda klasik gelenek kırılmış, sinema dili biçiminin de işlevselleşmesiyle çok farklı bir konuma gelmiştir. Bu yönetmenler sinemada oluşturmaya çalıştıkları anlatım dili sayesinde izleyicinin dikkatini çeken ürünler ortaya koymuşlardır. Bu yapıtlar Türk sinemasının uluslararası alanda ilgiyle karşılanmasını da sağlamıştır.

Benzer ilişkiyi yöntem olarak sinemasına taşıyan yönetmen Derviş Zaim'in ilk filminden son filmine kadar, sinemasında kullandığı plastik öğeler onun filmlerini etkili ve derinlikli hale getirmektedir. Ressam ya da plastik sanatlar kökenli bir yönetmen olmamasına karşın, Derviş Zaim'in, filmlerinde kurduğu biçimsel ilişki sayesinde anlatımını etkili kılması, üzerinde önemle durulması gereken bir durumdur. Filmlerinin hemen hepsinde biçimsel ilişkiyi geleneksel sanatların biçimsel ilişkisi ile beraber kullanması onu ve sinemasını dil ve üslup açısından ayrıcalıklı kılmaktadır. Dolayısıyla biçimsel ilişkiyi sinemasında bilinçli bir şekilde kullandığı için diğeri yönetmenlerden ayrılan Derviş Zaim'in sineması tezin araştırma konusu olmuştur.

Resim sanatı, daha geniş kapsamı ile plastik sanatlar, benzeştiği ya da ayrıştığı noktalarla ya da karşılıklı etkileşimlerle sinema sanatıyla çok yakın bir ilişki içindedir. Temel ayrışma noktası ise durağanlık ve devingenliktir. Plastik

sanatlarda düzlemde kompozisyon durağanken, sinema sanatında ise bu peş peşe sayısız resmin akması ile devingendir. Sinemayı devingen kılan bir başka yön ise kamera hareketleri, çekim ölçekleri ve kamera açıları gibi sinemasal anlatının temel öğeleridir. Sinemada, resimsel tek tek görüntülerin art arda eklenerek, gösterim sırasında kaynaşmış biçimsel bütünlük anlatıyı oluşturma yetisine sahiptir. Dolayısıyla öykünün oluş sebebi kurguda görüntünün en küçük anlam birimlerinin anlamsal sıralanması ile mümkündür. Kısacası kullanılan her çerçeve (kadro- kompozisyon) ile estetik duygunun karmaşık biçiminin oluşması sağlanır. İzleyici temelde değişmeyen bir çerçeve içinde tüm olup biteni belli bir zaman diliminde sırası ile izlemektedir. Burada estetik duygu filmin bir bütün olarak süreç içinde algılaması ile oluşur. Sinemanın sahip olduğu bu güce karşılık, plastik sanatlarda var olan etkileycilik, soyutlama yetisidir. Sinema, mizansen gereği istenilen açılarda kaydedilen görüntülerin kamera açıları, içinde teknik alt yapı ile var olurken, plastik sanatlar için formu sağlayacak çamur, tuval, taş, duvar, boya, kâğıt, fırça, kalem, sanatçının kendisi, izleyicinin bir çerçeve içinde izlemesinden öteye gitmemektedir. Birisi formun son hali ile durağan kalırken diğeri de filmin hareketli olarak algılanmasını sağlar.

Sinemadaki biçimsel ilişkiyi; plastik sanatlardaki biçimsel ilişkiden uzak gören yönetmenlerin genel olarak dile dayalı (söz) anlatı yapısı ve tekniğinde sınırlı kalarak pek üslup geliştirmedikleri görülür. Derviş Zaim bunu filminde deneyen ve Türk sinema tarihinde başarılı olan ender yönetmenlerdendir.

Tezde, Derviş Zaim'in sineması öz biçim ilişkisi bağlamında ele alınarak, yönetmenin sinemasındaki üslup arayışları incelenmiştir. Plastik sanatlarda var

olan ve kompozisyonu oluşturan temel ilkeler referans olarak yönetmenin de filmlerinde irdelenmiş, plastik sanatlarla sinemayı yan yana getiren ortak unsurları değerlendirme aracı olarak karşılaştırıp geliştiren bir model aracılığıyla filmlerin içerik analizi yapılmıştır. Elde edilen bulgular yönetmen Derviş Zaim ile derinlemesine görüşme yapılarak paylaşılmış, yönetmenin düşüncelerine de yer verilmiştir.

Plastik sanatların sinema sanatına katkısını teknik ve estetik açıdan yakınlığı ile filmlerinde başarıyla uygulayan ve bunu önemli bir anlatım yöntemine çeviren Derviş Zaim'in sineması biçim ve içerik ilişkisi açısından karşılaştırılmıştır. Film çözümlemesinde kullanılacak araçların sinemada var olan değişkenler açısından değerlendirilip her filmde uygulanabilir oluşu ile genişletilmiş, filmin anlamına etki edecek bazı plastik öğelerin değerlendirilmesiyle de sınırlandırılmıştır.

Hemen her anlatıda kullanılan dış ve iç mekânlar, ana ve yardımcı oyuncular, canlı ve cansız nesnelerin varlığı bir filmin değişmez unsurları olarak bilinir. Bu değişmez unsurlar içinde yer alan ve devamlı değişen sahne ve planlarda yönetmenler, tıpkı bir ressam gibi plastik sanatlarda kompozisyonunu oluşturan temel ilkelerin benzerlerini yaptıkları her filmde ister istemez kullanırlar. Başlıca ilkeler; plastik sanatların başından beri kullanılan ana elemanlardır. Işık-renk denge-oran-orantı-ritim-doku-zıtlık-gibi kavramlar, hemen hemen her filmde yönetmenin anlatımına araç olan elemanlar kullanılmasına rağmen, üzerinde pek durulmamaktadır. Sinemanın anlam zenginliğini arttırmak için biçimci yanını geliştirilmesi anlamında farklı bir disiplin olan plastik sanatlardan fazlasıyla yararlanmasının sinemaya katkı sağlayacağı ileri sürülebilir.



Tez kapsamında kanıtlanmaya çalışılan sinemanın görsel yapısı ile plastik sanatların temel ilkelerinin benzerliğini incelemek için sistematik bir yapıya ihtiyaç duyulmuştur. Dolayısıyla bir sistematik yapının kurulup filmlerin incelenebilmesi için bir model oluşturulmuştur. Model, ilk kez bu tezde bir değerlendirme aracı olarak kullanılmıştır.

Bu bağlamda tezde, 1990 sonrası bağımsız sinemacılardan Derviş Zaim'in *Tabutta Röveşata* (1996), *Filler ve Çimen* (2000), *Çamur* (2002), *Cenneti Beklerken* (2005), *Nokta* (2009), *Gölgeler ve Suretler* (2010) filmleri içerik analizi yöntemiyle incelenmiştir. Çalışma, bahsi geçen filmlerin içinde yer alan plastik öğelerin filme etkisini, katkısını, plastik sanatların ve sinemanın ortak konusu olan kompozisyon ve onu oluşturan elemanların; ışık, renk, doku, ritim, denge, zıtlık, derinlik, oran-orantı, egemenlik açısından bütün filmlerinde ortak değer olarak ele alınıp anlatıya olan etkileri çözümlenmiştir. Yönetmenin filmleri kronolojik olarak ele alınıp geleneksel sanatların filme katkısı, anlatımı güçlendiren öğelerin tespiti, eleştirel yöntem ile çözümlenip çeşitli bulgulara ulaşılmaya çalışılmıştır.

# 1. BÖLÜM

## GÖRSEL ANLATIM VE SİNEMA

İlk çağ insanı için bir çeşit iletişim sayılan görsel anlatım yolunun, mağara resimlerinde ne derece önemli olduğu, tarihsel ve bilimsel araştırmalar bize göstermiştir. Önemli medeniyetlerden ele geçen her tür belge o dönem hakkında bize detaylı bilgiler vermektedir.

Günümüzden yaklaşık 6000 yıl önce yazılan kralların önem ve gücünü anlatan ölümsüzlük hikâyeleri, çivi yazısıyla yazılan tabletler belge niteliğindedir. Ancak destansı anlatılan bu hikâyelerin geniş kitlelere ulaşılmasında çeşitli zorluklar yaşanmıştır (Köksal,2012,s.122). Bu durum, yeni bir anlatım yöntemini gerekli kılmıştır; “hikâyeyi görselleştirme”. Asur Kralı Asurbanipal (MÖ 668-627), kendi gücünü ve önemini anlatmak için Gilgamiş’in yerine kendisini koyarak ilk resimli hikâyeyi, duvarlara yaptırdığı kabartma resimlerle oluşturmuştur. Böylelikle okuma yazma bilmeyenin bile rahatça anlayabileceği yeni bir anlatım dili geliştirmiştir. Asur kentinin duvarlarını süsleyen bu rölyefler, kralın zaferleri, başarıları, gücü, savaşta yaşananlar bütün ayrıntıları ile ele alınmıştır. Bu da halk üzerinde önemli bir güven ve bağlılık duygusunu oluşturmuştur (Köksal, 2012,s.122). Şekil 1’de, en çok dikkati çeken noktalar ise sahnelerin adeta bir film şeridi gibi peş peşe kullanılması, ayrıntılarıyla ele alınması ve izleyenlerin bir anlamda Asurbanipal’in yaşam öyküsünü anlatan bir filmi izliyor gibi olmasıdır.



Şekil.1.1: Til Tuba Savaşı'ndan Bir Sahne (Londra British Museum)



Şekil.1.2: Til Tuba Savaşı'ndan Bir Başka Sahne (Londra British Museum)



Şekil.1.3: Til Tuba Savaşı'ndan Bir Başka Sahne (Londra British Museum)

Yapısal özelliklerinden dolayı Arkeolog A. Henry Layarda (1817-1894), bu kabartma resimleri, sinemanın ilk anlatım yöntemlerinden biri olarak kabul eder (Köksal,2012,s.122). Daha sonra birçok medeniyetin benzer anlatım yöntemlerini oluşturduğunu görürüz. Asya kralı Ashurbanipal, sözcüklerle yazılmış Gılgamış'ın hikâyesini başrolde kedisi olacak şekilde kabartma resim olarak çok daha analşılır hale getirerek çevirir. Kabartmalarda kahramanlık ve işkence sahnelerine yer verilen Til tuba savaşı adeta filmden sahneler gibidir.(Şekil 1-1) (Şekil 1-2), (Şekil 1-3 ). Benzer bir betimleme de bugün ülkemizde bulunan Nemrut Dağındaki Kommagene krallığının (MÖ y. 69- MÖ y. 34) krallık gücünü ölümsüz kılmak, Kral Antiokos adını geleceğe taşımak için yapılan anıtsal heykelleri benzer bir ilişki içinde görmekteyiz (Şekil 1-4). Bu gün bile doğal ışık ilizyonu ile ziyaretine gelen insanları büyüleyen yapısı, adeta hikâyeyi duymak ve görmek isteyen izleyicisine sinema salonundan koltuk ayırır gibidir. Plastik özellikleri ile durağan bu yapı, gün ışığının hareketi ile devingen bir biçim kazanır. Tıpkı sinemada izleyicinin devingen biçimsel ilişki içine girmesi gibidir. (Şekil 1-5)



Şekil 1.4: Kral Antiokos 'un (MÖ y. 69- MÖ y. 34) anıt mezarı temsili Nemrut Dağı Adiyaman



Şekil 1.5: Kral Antiokos 'un (MÖ y. 69- MÖ y. 34) anıt mezarı Nemrut Dağı Adiyaman

Tarih boyunca sanat ve bilim her zaman karşılıklı etkilenmelerle birbirlerini zenginleştirmişlerdir. Sanatçılar, bilimin ışığında yeni oluşumlar ortaya koydukları gibi, bilim insanları da sanatçıların hayal gücünden yararlanarak yeni icatlar, keşifler, araştırmalar yapmışlardır. Çağlar boyu sanatçılar, ulaşmak istedikleri sonuçlar için çoğunlukla bir bilim insanı gibi araştırmalar yapmışlardır. Bu araştırmalar zaman içerisinde bilim adamlarıyla karşılıklı deneylere ve sonuçlara dönüşmüştür. Basit bir buluşla la başlayan “fotoğraf makinesinin” icadı ve dolayısıyla “Kamera” teknolojide gelinen noktayı özetler niteliktedir (Karakaya, 2005).

Tansuğ'a göre fotoğraf makinesinin icadı, kısa süre sonra da hareketli film makinelerinin kullanılması, yeni ve genç bir sektör olan sinemayı doğurmuştur. Fransız Emile Reynaud (1884-1918) gibi mucitler sayesinde de sabit görüntüden hareketli görüntüye geçilmiştir. Böylece görüntü kaydetme, yansıtma araçlarının geliştirilmesinde ve film üretimi üzerinde çalışan insanların keşif ve icatları sayesinde sinema doğmuştur. Sinema, olayları yansıtmadaki özellikleri nedeniyle 20. yüzyılda sanatın yedinci bir dalı olarak kabul edilmiştir (Tansuğ, 1991;99).

Teknik ile sanatın birleşmesi, dünya çapında dev bir sanayinin yönettiği karmaşık ve kapsamlı yapımlara dönüşen yeni bir gösteri biçimi yarattı. Kullanılan makinelerin teknik özelliklerinin geliştirilmesiyle, özellikle de kameraların hareket yeteneğinin artmasıyla, sinema dünyaya yeni ve farklı bakış açısı getirdi. Deneysel sinema alanında ise plastik sanatlarla ilgilenen bazı sanatçıların farklı teknikler uyguladıkları görülür. De Waresguiel'in açıklamalarına göre; deneysel sinema, geniş bir alana yayılmış olmasına ve gösterilerinin çeşitliliğine rağmen sıra dışı birçok farklı teknik kullanılmıştır. Örneğin Norman McLaren çok sayıda büyüleyici filmi, soyut ve müzikal fantezilerini, filmlerini doğrudan doğruya renklendirerek ve ses bandını bir bıçakla kazıyarak gerçekleştirmiştir. Kimi sanatçılarda başkalarının çektiği görüntüleri kesip yeniden montajlayarak ve yeni bir şey eklemeden filmler yaparlar. Bütün bu farklı deneyselliklere karşı sesli sinemanın devreye girmesi, yeni teknik oluşumların ortaya çıkması ve 2. Dünya Savaşının başlamasıyla deneysel sinemanın Avrupa'da etkisi azalır ve bu sinema ABD'nin bazı bölgelerinde yeniden doğar (Köksal, 2012,s.123 ).

## **1.1. Sinemanın Diğer Sanatlarla İlişkisi**

### **1.1.1. Plastik Sanatlar ve Sinemanın Buluştuğu Noktalar**

Plastik sanatlar, sinema ve müzik sanatına göre değişkenlik gösterse de ortak değerlerden hareket eder. Bu değerler kompozisyon, armoni (uyum), renk, ton, doku, ritim, hareket, derinlik, resimde çizgi ve renk perspektifi, sinemada alan derinliği ve dramatik perspektifi olarak ele alınır. Bu ortak değerler sanat eserinin yorumlanmasında ve çözümlenmesinde kolaylık sağlar. Plastik sanatlarla ilgilenen sanatçılar için görüntüde hareket Avat-garde oluşumların ortaya

çıkmasında çok önemli rol oynamıştır. Kendi düşsel dünyalarını hareketsiz, devinimi olmayan iki boyutlu yüzey arayışlarıyla, perspektifin yanıltıcı etkileriyle oluşturan sanatçılar için bu yeni sanat dalı farklı arayışların gerekliliğini de ortaya koymuştur. Resimde hareket algılamasını verme isteğinin birçok sanatçı tarafından denendiğini biliyoruz. Hareket ve dinamizmi eserlerinde ele alan sanatçılar bu akıma "Fütürizm" adını verdiler. Lynton'a göre; "Fütürizm, 20. yüzyılın başında yeni yaşamı ve yeni yaşamın teknolojisini özne olarak tanımlayan, hareket ve dinamizme önem veren, geleneksel kuralları yıkma amacı güden bir sanat akımı olarak doğmuştur. Fütürizm, geçmişin reddi ve çağdaş dünyanın anahtar kavramları olan dinamizm, hız ve makineleşme gibi teknik gelişmenin benimsenmesine dayanan bir sanat akımıdır, yani bir tür 'gelecekçilik'tir (Köksal,2005,s.124).

Bu yaklaşımların en iyi örneklerini bize Giacomo Balla, Umberto Boccioni, Carlo Carra gibi sanatçılar vermişlerdir (Lynton,1982,s.89). "Marcel Duchamp'ın (Şekil 1-6) (Şekil 1-7) 'de görülen "Merdivenden inen çıplak, No:2" isimli çalışması ve büyük cam eseri, benzer bir araştırmanın sonucudur. Harekete dair önemli yapıtlardan biri olarak kabul edilir. Duchamp, bu eserinde birim tekrarlarını kullanarak hareket algısının oluşmasını sağlamıştır. Paz'a göre devinimi betimleme isteği, parçalanmış bir uzam algısı, makinecilik, Fütürist yapılanmaların temelini oluşturur. Fütüristler, dinamik bir resim adına devinimi ön plana çıkarmak istiyorlardı (Paz,2000,s.139). Bu yapılanmalar, fotoğraf ve film tekniklerinde de önemli yere sahiptir. Fütüristlerin bu alanlara yabancı olmadıkları, araştırmalarında ele aldıkları hareket ve devinim arayışlarında açıkça görülmektedir.



Şekil 1.6. Marcel Duchamp (*Merdivenden İnen Çıplak*) 1912



Şekil 1.7. Marcel Duchamp *Büyük Cam* (Bekârları Tarafından Soyulmuş Gelin) 1915



Fütürizm uzun ömürlü bir akım olmamıştır, ancak fütürist denemelerden sonra sanatçıların, hareket ve devinim arayışlarını daha cesaretli ortaya koymaya başladıklarına tanık oluruz (Köksal;2012,s.124 ).Dış gerçekliğin yeniden gerçeğe uygun izlenimci bir sunuma ya da yorumlanarak sunulması yerine, dış gerçekliğin bire bir kopyasının mekanik bir araç yardımıyla perdeye aktarılması sinemaya karşı hep kuşkucu bir yaklaşıma neden olmuştur (Yıldız,2002).

Andre Bazin (1918-1958), sinemanın gerçeğe ne denli bağlı bir sanat olduğundan söz eder. İnsanın da gerçeğin yetkin bir kopyasını yaratma tutkusunu hep vardır. Bazin'e göre bu onun ölüme karşı geliştirdiği bir tepkidir. Eski Mısır'da ölüsünü mumyalayan Firavun ölümsüzlüğün peşindeydi. Avrupalı krallar ise portre resimleri yaptırarak ölümsüz kalacaklarını düşünüyorlardı. Artık biliyoruz ki model, onu anımsadığımız sürece tinsel anlamda ölümsüzlüğe ulaşıyordu (Büker,1996,s.51). Bazin bu durumu şöyle açıklamaya çalışmıştır. "Dış dünyanın benzerini yaratmayı istemek ruhbilimsel bir istektir. Perspektifin bulunuşu ile bu istek daha iyi gerçekleşiyor, nesnelere uzama, doğal algılarımıza benzer bir biçimde yerleştiriyor. Plastik gerçeklik son anlatım sınırını Barok resimde bulur. Caravaggio'nun resimlerinde doğa çok yetkin çizilmiştir. Rubens, Antony Van Dyck, Rembrandt, Velazquez (Şekil 1,8.) v.b. ressamın tablolarında insanlar resim gibi değil gerçekten oradaymış gibi dururlar (Köksal, 2012,s.125).



Şekil 1..8. Diego Velazquez "Infanta Margarita Teresa"(1655)

Barok ve Rokoko' yu takip eden dönemlerde gerçeklik arayışları yeni sanat anlayışlarını ortaya çıkarmıştır. Neo-Klasik ressamlar, Barok sanatın aşırı süslemelerine ve sembolik tavırlarına tepki olarak, Barok öncesi dönemin saf kabul ettikleri sanat anlayışlarına yöneldiler. Bu dönemin resim tekniği ne perspektif ne derinlik, ne de ışıkla elde edilen etkiler vardır; arka plan giderek belirsizleşeceğine, kesin ve belirgin çizgilerle verilmiştir. Konusunun güzelliği ile resim, o günlerde büyük hayranlık uyandırır. 19.yüzyılın ikinci yarısından itibaren ise Realist sanatçılar daha aydınlanma döneminde doğaüstü olan her şeyin varlığını yadsımışlardır. Artık düş gücü, duygu, heyecan gibi romantik dünya görüşünün temelini oluşturan öğeler, gerçeği saptıran yanıltıcı ve keyfe bağlı şeyler olarak görülmektedir. Bir zamanlar esinlenmenin kaynağı sayılan hayal gücü de gerçeklerin görülmesine engel oluşturduğu için gözle görülen bir şeyin anlatımında gerçeklik, nesnelik ve kesinlik aranmamaktadır (Köksal, 2012,s.125).

Sanat akımlarının, gerçeklik arayışlarında, biçim sorununu çözmelerine rağmen, en önemli eksiğin devinim olduğu dikkat çeker (Sanat Tarihi Ansiklopedisi,1983)

Bu devinim sorununu film teknikleri çözecektir. Bazın resim sanatını gerçeklik tutkusundan Nieppe ile Lumiere'nin kurtardığını ileri sürer. Çünkü fotoğraf gerçeğin benzerini o denli iyi yarattı ki, resim sanatı izlenimci estetiğini yaratmak için özgür olabildi. Ressamlar artık gerçeğin yetkin bir benzerini yaratmak zorunda değildiler. Seçtikleri konuları diledikleri gibi boyuyorlar, yalnızca kendi duyarlılıkları ona karşı sorumlu oluyordu. Örneğin ilk başlarda izlenimci resimlere bakanlar biraz şaşırıyorlar ve biçimlerin lekelerle dönüşmesi pek hoşlarına gitmiyordu. Ancak izlenimciler yılmadılar ve amaçları doğrultusunda ısrarlı arayışlarını sürdürdüler. Artık resim bir soylunun imgesini geleceğe aktarmak ya da bir doğa parçasını saptamak zorunda değildi. Bu tür işlevleri artık fotoğraf yerine getirebiliyordu. Ressamlar artık fotoğrafın giremeyeceği alanları, göstermeyeceği güzellikleri arıyordu (Gombrich,1986,s.86). Yenilik arayışlarının en yoğun olduğu 1990'lerin başında, sinemanın çok geniş kitlelere kolayca ulaşması onu diğer sanat dallarından daha ayrıcalıklı bir yere koyuyordu. Avat-Garde tiyatro da benzer nedenlerden doğmuştur. Bu tiyatro anlayışını güçlendirenlerde yine edebiyatçılar, ressamlar, heykeltçiler ve mimarlar olmuştur. Candan'a göre birinci dünya savaşı öncesinde, kabare tiyatrosu, Münih ve Berlin gibi Alman kentlerinde, gece yaşamının odak noktasıydı. Savaş başladıktan sonra İsviçre'nin Zürih kentinde Almanya'dakilere benzer bir kabare açıldı. 20.yüzyıl gösteri sanatlarında önemli yer tutacak olan "Cabaret Voltaire", Hennigs ile Ball gibi "Pasifist" görüşlerinden ötürü İsviçre'ye yerleşmiş çeşitli uluslardan sanatçıların buluşma yeri oldu. Savaş yıllarının etkili Avan-garde akımları kısa

sürede burada filizlendi (Candan,1994,s.62). Fütüristler, Expresyonistler, Dadaistler, Gerçeküstücüler yapıtlarında yetersiz gördükleri devinimi, görsel derinliği, kendilerini de eylemlerin içine katarak kullanmışlar; söylemleriyle, oyunlarıyla, şiirleriyle, tepkileriyle sanata farklı bir bakış açısı sunmuşlardır. Tzara, Janco, Ball, Huelsenbeck, Hennings gibi sanatçılar bir araya gelerek sanat dünyasına yeni bir ivme kazandırmışlardır. Sinema sürekli kendini geliştirerek zaman-uzam ilişkisiyle geniş kitleleri etkisi altına almayı başarmış ve bir mıknaş gibi izleyiciyi kendisine çekmiştir. Sinemanın resimden en ayırt edici özelliği derinlik duygusunun daha gerçekçi sunulması, izleyiciyi içine alırcasına hareketli, daha canlı ve gerçekçi yapısıdır. Kracauer'e göre film gerçekliği sergilemek için vardır. Sinema öbür sanatlar gibi gerçekliği yaratıcı süreçle tüketmez, tam tersine açığa çıkarır (Büker,1996,s.26). Günümüzün sinema teknolojisinde üçboyutlu gösterimlerde gerçeklik algılaması daha da güçlenmiş ve izleyici adeta yanılsamanın içine alınmıştır. Sinemanın yarattığı gerçekmiş gibi yanılsaması, resmin daha da ötesine geçerek yeni bir imgesel dünya oluşturur.

Baudrillard, sanatın dünyanın olumlu ya da olumsuz koşullarının mekanik yansımasının olmadığını ileri sürer. Baudrillard'a göre sanat, dünyanın doruğa varmış yanılsaması, hiperbolik aynasıdır. Kendini kayıtsızlığa adanmış bir dünyada, sanat olsa olsa bu kayıtsızlığa kayıtsızlık ekler. Sinemada Wenders, Jarmusch, Antonioni, Altman, Godard, Warhol gibi "auteur" yönetmenler, imge aracılığıyla, dünyanın anlamsızlığını keşfe çıkar ve kendi imgeleri aracılığıyla dünyanın anlamsızlığına, gerçek ve hiper gerçek yanılsamasına katkıda bulunurlar ( Baudrillard, 2010,s.32).

Sanat dalları arasında en belirli ayırım görsel sunum farklılıklarıdır. Heykel, seramik üç boyutludur, boşlukta yer kaplar ve her açıdan görülme şansı vardır. Sinema ve resim ise iki boyutlu bir oluşumla karşımıza çıkar. Görsel sunum iki boyutlu bir alanda oluşuyorsa orada kompozisyon değerlerinin de çok önemsenmesi gerekir. Çünkü oluşturulan kompozisyon değerlerinin içinde izleyiciyi kavrayan renk, ritim, çizgi, espas, oran-orantı gibi duyu ve duygu tatminini sağlayan öğelerin birlikteliği çok önem taşır. Bunu sağlamak için film tekniklerinin ilk dönemlerinde bu yeni yöntem dilini betimlemek için başka alandan bir sözcük sinemaya aktarıldı. Bu sözcük tek başına çekimlerin istenilen bir biçimde düzenlenmesi anlamına gelen "montaj" sözcüğüydü. Müzikte sesler bir ritim oluşturacak şekilde düzenlenir, resimde renkler bir uzam içinde ele alınır. Sinemanın gereci film parçalarıdır. Onları yaratıcı bir şekilde bir araya getirmek de bu sanatın yöntemidir. Sinema sanatı, çeşitli sahneler çekildiğinde değil, film parçaları birleştirildiğinde doğar. "Montaj" yöntemi, plastik sanatlarda da çok yaygın kullanılan bir yöntemdir. Picasso, Brauqe ve Matisse'n kolaj tekniklerinde bir araya getirme, parçalarla bir bütün oluşturma denemeleri, bu teknik yöntemle benzerlik gösterir. Bir ressam için bu anlayış farklı renk ve biçimleri bir araya getirerek bir anlatımsal bütünlük oluşturmak olarak adlandırılabilir. Lev Kuleshov (1899-1944), sinemada kurgunun bir bütünü oluşturmak için zorunlu bir yapılanma olduğunu, montaj anlayışının da kendi içerisinde çok önemli estetik yapılanmaları barındırması gerektiğini savunmuştur. Kurgu, pozların birbirine yapıştırılmasından çok, sanatsal bir düşünce tarzıdır. Anlam kurguyla aktarılır. Bu anlayış sanatın birçok alanında kabul gören bir gerçekliktir (Köksal, 2012,s.125).

Görüntülerin kurgu masasında tekrar birleştirilerek yeni bir sinematografik gerçekliğin oluşturulması belirli kurallara bağlanmıştır. Her bir film karesi tek

başına ele alındığında görsel sanatların değişmeyen estetik değerleri olarak kabul edilen kompozisyon, armoni, renk-ton-doku-ritim-hareket-derinlik gibi değerleri içinde barındırır. Çekimler arasındaki devamlılık unsurları üzerine kurulu bu kurallar sinemanın temel ilkelerini oluşturmuştur ve bu kurallar günümüzde de gerçekliliğini korumaktadır (Yıldız, 2002). Sinemada alan derinliği ve dramatik perspektif, resimde mekânın ve anlatımın güçlendirilmesi amacı ile değerlendirilen yöntemlerdir. Bu değerler göz önüne alındığında Rus yönetmen Eisenstein'e göre, "İyi kurgulanmış bir montaj sadece sahneleri birbirine bağlamakla kalmaz, aynı zamanda izleyicinin hislerini istenilen yöne çekebilmek, seyirci kitlesini heyecanlandırmak içinde bir yoldur" (Zerengil,1987,s.29). "*Potemkin Zırhlısı*" (1925) Eisenstein'in önemli filmlerinden biridir. Bu film yepyeni montaj teknikleri, estetik anlatımlar ve etki yöntemleri ile basit bir propaganda filmi olmanın çok ötesinde bir klasik haline gelmiştir. Film hem o dönemde hem de kendinden sonraki dönemlerde sanat çevresini çok etkilemiştir. Eisenstein sadece görüntüyü göstermekle yetinmedi, uyguladığı montajla yeni bir uzamsal ve zamansal bileşim elde ederek görüngünün iç uyumunu da göstermiş oldu. 1900'lü yılların başından itibaren birçok sanatçı tarafından film sanatı dikkatle takip edilmiştir. Etkilenmeler sadece bir filmin konusu, anlatımı veya sunumu değil, görsel öğelerin aktarılma biçimini oluşturan zaman, hareket derinlik öğelerinin incelenmesidir.

### **1.1.2. Sinemada Görüntü ve Biçim**

Görüntünün göstereni, gerçeğe çok benzediği için düz anlamı çok güçlü bir biçimde yaratıyor. Yönetmen bir kedi göstermek isterse bir kedi, bir çocuk göstermek isterse bir çocuk gösterir. James Monaco'ya göre "*Düz anlam*

*anlamak için hiç zorlanmadığımız anlamdır*” (Zerengil,1977,s.29). Yönetmen bu düz anlamlı görüntülerle yan anlam yaratmak için nasıl çekeceğini ve nasıl sunacağını düşünmek zorundadır.

Bir göstergeler dizisi olarak sinemayı incelediğimizde, onun sözlü ya da yazılı dilin tam tersine uzlaşımsal ve simgesel bir dil olmadığı, gerçeği simgelerle değil, gerçeğin kendisi ile anlattığı sonucuna varılır. Yönetmen kuş anlatmak isterse onu kendisi ile anlatma yoluna gider. “Sinema gerçeği gerçekle anlatan sanattır. Sinema ile gerçek arasındaki ayrım Heath’e göre; sinema beni her zaman gerçek düzleminde, gerçeğin tam ortasında kalmaya zorluyor: Film çekerken gerçeğin içindeyim, ağaçların, insanların arasında. Yazında olduğu gibi gerçekle benim aramda simgesel ya da uzlaşımsal bir süzgeç yok. Bundan dolayı uygulamada sinema benim gerçeğe olan sevgimin patlaması “Sinemada görüntünün aktarılma biçimi, anlamı oluşturur” (Büker,1996,s.51)

Sinemanın en küçük anlam birimi olan görüntü, belli bir içeriği aktaran anlatım aracıdır. Alıcının belli bir açıdan gösterdiği nesnelere birebir gerçeğin aynısı değildir. Birbirine çok benzerdir ancak aynısı değildir. Görüntünün de bir biçimi olduğu unutulmamalıdır. Yönetmen bize kendi gördüğünü gösterdiği sürece gerçekliğini yitirir. Benzerlik ilkesinden dolayı biz, yönetmenin gerçeğini gösterdiği nesne ve benzeri her şeyi bakış açılı olarak izleriz. Çünkü yönetmen görüntüdeki nesnelere belli bir açıdan, belli bir ışık altında gösterir. Kısacası görüntünün biçimi ile görüntünün ve gerçeğin fiziksel görünüşü ayrı şeylerdir. Çünkü fotoğraf büyüdüğünde ya da küçüldüğünde fiziksel görüntü değişir ancak biçim değişmez. Görüntünün büyütülerek gösterilmesi bütünden ayrıntının algılanması için

yönetmenin önemseydiği bir alanı işaret etmesi o alanı anlamlandırma çabasıdır. Yönetmen bunu yaparken izleyicisini bütüne bakıp gözünden kaçırmaması gereken bir nesneyi ya da olayı özellikle detaylandırır. Çünkü sonraki gelecek görüntülerdeki anlama bu detay hizmet edecek estetik bir bilgi aktaracaktır. Yalnız büyütme gerçeği ya da ayrıntıları daha iyi görmemizi sağlar. Aynı *Koş Lola Koş* filminin 31 dakikasında paranın yerinin gösterilmesindeki detay, ya da *Köprü Üstü Aşklar* filminin 48. dakikasında karakterlerin sarhoşluğunu kaldırım taşlarının olduğundan büyük gösterilmesi gibidir. Yönetmen bir filmde canlı cansız her şeyi değişik yöntemlerle olduğundan büyük ya da küçük ya da değişik açılardan gösterilebilir. Aynı nesneyi gösteren bu görüntülerin tözleri aynıdır. Ama biçimleri aynı değildir. Eco “Bir anlatımın gereci değiştirildiğinde, anlatımın biçimi de değişmiştir.” der (Büker.1996,s.135 ).

## **1.2. Kracuer’in “Biçim Açısından Film Kuramı ve Sinema Estetiği**

Sinemada dışavurumculuk akımının öncüsü sayılan Kracauer, 1960 yılında yayınladığı “Theory of Film” adlı eserinde filme bakış açısında ve film kuramında farklı yaklaşımlar ortaya koymuştur. Kracauer'in film kuramı; düzenli, sistematik ve kolayca anlaşılacak bir biçimdedir. Diğer kuramlardan daha otoriterdir. Diğer kuramcıların kendi çalışmalarını sanatsal biçim üzerinde temellendirmelerine karşılık Kracauer, farklı film türlerini incelemiş ve sinemasal gelişimi ortaya koymuştur. Ve kendi materyal estetiğini bir kapsam üzerine oturarak kuramını oluşturmuştur. Kracauer ‘a göre “Soyut ve hayali bir dünya değil, maddesel bir dünya vardır.” Geleneksel sanatlar, kullandıkları özel araçlar ile dönüşüm özelliği taşırlar. Oysa sinema gerçeğin değişip dönüştüğü algısı içindeki yerde değil, yaşamın bize olduğu gibi görüldüğü katıksız kısmında yer almalıdır. Sinema



dışındaki sanatlar, konu maddelerini yaratıcı bir oluşum içinde kullanarak tüketirler. Oysaki sinema dışındaki diğer sanatlar Kracauer'a göre yaratıcı oluş içinde kendi maddelerini kullanarak tüketebiliyorlar. Oysa sinema bunun tam tersine konu maddesini geliştirir. Bir heykeltıraş ya da ressamın eserini oluştururken kullandığı nesnelere gerçeği bize unutturarak ressamın algısından geçer ve değişmiş dönüşmüş yeni bir sanat eseri olarak karşımıza çıkar. Biz başka bir gerçeğe dönüşmüş olan eseri yeniden keşfederiz. Oysa bir film yapımcısı bir nesneyi kullandığında tüm ilginin o nesne üzerinde toplanmasını sağlar.

Yönetmen gerçeği gerçeğe eşdeğer bir biçim içinde bize verir. Bizi örnek üzerine geri fırlatır, ressam ise bizim örneği aşmamızı ve onun bir resim yüzeyi olduğunu unutmamızı ister. Bir örnek verecek olursak, bir ressam bir ağaca bakarak yaprakların bulutlarla gözlemediği ilişkiyi kendisi tüketir. Onu bir ağaç ve bulut gerçeğinden uzaklaştırarak bize ressamın gözünden gerçeği algılamamızı, ağacı ve bulutu unutturarak vermek ister. Oysa yönetmen aynı ağacı ve bulutu kullanarak bizim bu ilişkiyi tüm gerçekliği ile ilginin ağaç ve bulut üzerinde odaklanmasını sağlayarak adeta ressamın keşfettikleri gibi aynı gerçeğe bakarak sayısız keşif yapmasını mantıklı bulmaktadır.

Kracauer bu savının ardından şunları söyler: "Bizler, her zaman için gerçek hakkında daha fazla şey öğrenmek isteriz" (Andrew.2007,s.120). Ona göre sinema; fotoğrafın uzantısı, mirasçısıdır. Varlığı fotoğrafa bağlıdır. Fotoğraf görülen gerçekliği kaydetme konusunda geliştiği zaman, bu gerçekliğin bazı bölümlerini, diğerlerinden daha fazla kaydedecektir." Kracauer'ın görüşüne göre

film yapımcısının işlevi hem gerçekliği hem de onun aracını okuyacak ve böylece uygun konu maddesi üzerinde, uygun tekniklerin kullanılmasını sağlamış olacaktır. Kracauer, sinemayı, “gerçekliğin belirli tür ve düzeylerini keşfetmeye yarayan bilimsel bir araç” olarak görür (Andrew,2007,s.123). Sinemanın konu maddesi, fotoğrafın hizmet etmek için keşfettiği dünyada bir yerlerde olmalıdır. Ona göre sinemanın temeli fotoğraftır. Ancak Kracauer teknik sınırlamaları gözönüne almaz. Ona göre, dünya fotoğraflanabileceği şekilde fotoğraflanmış olarak vardır ve bu dünya yönetmen için uygun bir hammaddedir. Kracauer, biçimci kurama tamamen karşı çıkar. Kurgulama, optik efektler, yakın çekim, vb. sinemanın sahip olduğu özelliklerdir. Kracauer, teknik özelliklerin, kapsam ile yalnızca dolaylı olarak ilgili olduğunu söylemektedir. Yani film yapımcısı teknik özellikleri sadece sinemanın işlevini desteklemesi için kullanmalıdır. Sinemanın temel işlevi ise etrafımızda görülebilen dünyanın kaydedilmesi ve açıklanmasıdır. Sinemasal araçlar, bütünleyici tekniği ile dünya üzerinde dönüşümlere neden olabilir (Mast, Cohen, Brendy 1992,s.99).

Dünyayı görsel kavramamızı bize odaklama benzerliği açısından gözümüz dolayısı ile fotoğraf sağlamaktadır ve gerçekçidir. Ancak pek çok dönüşümler bize aracın maddesini unutturur. Biz dünyaya değil, filme katılmış oluruz. Bu durumda sinema, geleneksel sanatlar gibi hammaddesinin ötesine geçmeye çabalayan bir sanat dalı haline gelir. Kracauer bu düşünceye karşı çıkar. Ona göre gerçekçi olmayan sinema, oyuncak olarak kullanılan bilimsel bir eğlence aracıdır. Hoşça vakit geçirilen bu eğlence aracı ona göre her zaman için aldatıcı olacaktır. Kracauer'e göre tüm sanatlar biçim ile kapsam arasında bir savaşım içindedir. Sinema da bu savaşın kapsam olduğunu ileri süren ilk sanattır (Adanır, 2003).

Bu nedenle biçimsel estetik değil, materyalist gelişim önemlidir. Kracauer sinemanın özünün ancak seçkin bir içeriğe sahip olduğu takdirde gelişeceğini öne sürmektedir. Kracauer eleştirilere karşı kendini savunmak için de fotoğraf sanatını örnekler. Uygun sinematografi ancak fotoğrafın ideal ve doğal yöntemleri geliştirilerek sağlanabilir. Sinematografinin diğer tür ve kullanımları özellikle resim, heykel, müzik, tiyatro ile olan benzerlikleri çevreseldir. Bu nedenle sinemanın ilk temel karışım maddesi fotoğraftır. Buna rağmen her fotoğraf sinemaya hizmet etmemektedir. Doğa, sinemasal hammaddeye karşı açıktır. Doğa görünümleri açısından sinema dışında hiçbir sanat insanoğluna bu kadar yakın değildir. Doğa, fotoğrafın onu ifade etmesini tüm çıplaklığı ile bekler gibidir.

Kracauer, daha önceki tüm kuramları ve kuramcıları karşısına alarak sinemanın bir sanat olarak öncelliğini tartışmaya açmıştır. Geleneksel sanatın izinde gitmek sinemanın kendine özgü karakteristik yapısına zarar verecektir. Sanat, insanı anlamının bir ifadesidir. Sinema, insanoğlunun değil dünya anlamının bir ifadesi olmalıdır. Sinema belirsiz olmalıdır. Birleşik olmamalıdır. Yapı içinde kapalı değil, açık olmalıdır. Film yapımcısı sanat dolu olmalıdır. Bir sanatçı duyarlılığı taşımalıdır. Hem hayal gücü hem de teknik yeterlilik konusunda sınırlarını zorlamalıdır. Kracauer'e göre yönetmen, fiziksel bir nesne gibi sanat nesnesini ele almalıdır. Onun ruhsal veya zihinsel bir nesne olarak düşünülmesi yerine uzayda katı bir şekilde olduğu göz önünde tutulmalıdır. Bu fikirleri Bazin'in fikirlerine benzer. Kracauer'in geleneksel belgesel alanına diğer türlerden daha çok hoşgörüsü vardır. Geleneksel belgesel, soyut hayali bir yaratımın hizmetinde görülen dünyanın gizemli bir şekilde keşfedilmesi biçiminde olabildiği gibi, didaktik öğreti mesajları içerisinde de olabilmektedir. Uygun

sinemasal belgesellere karşı ilgi duymaktadır. Kracauer'e göre dünya görünümünü aktarılırken fotoğraf ve resim arasında iki önemli fark göze çarpmaktadır. Film, gerçeği zamanında oluş sürecinde aktarır ve bunu yaparken sinemasal teknik ve öğretilerden faydalanır.

*Kracauer 'a göre; Bir nehrin ya da gölün üzerini yeterince uzun bir süre seyrettiğiniz zaman, sudaki bazı oluşumları keşfedersiniz. Hafif rüzgâr ya da akıntı olduğu zaman suyun içindeki nitelikler daha iyi fark edilecektir. Onlar, düşünülerek oluşturulmamış, keşfedilmiştir. Belgesel filmlerde de aynı özelliği görmek olanaklıdır. Öyküye olan talep, konulu olmayan filmin rahminde yeniden hayat bularak yerine getirilmektedir (Andrew,2007,s.138)*

Kracauer, deneysel film ile doğru film arasında, ilginç bir tür keşfetmiştir. Bu sanat mimari ve yontu üzerine yapılan filmidir. Kracauer karakteristik olarak bu tür filmleri övmüştür. Onları yeni bir yaratım içinde olan sanat nesnelere olarak nitelendirmektedir. Ressamların, heykeltıraşların görünüşleri hayali yapıda filme dönüştürülmüştür. Ancak bu yeni yapının da eleştirilecek yönleri vardır. Bu filmler hiçbir zaman için seyirciye bir sanat çalılışması izliyormuş duygusunu yaratamamışlardır. Örnek olarak onlar nadiren resim çerçeveleri gösterirler. Dünyanın en büyük sanatçıları tarafından yapılsa bile çizgi film izlenimi uyandırırılar.

Kracauer, deneysel olan bu filmler sinema üzerinde güzel sanatların dalkavukluğu olarak değerlendirirse de o sanatçının çalışmalarının gelişimini gösteren filmlere karşı daha sempati duymaktaydı. Kracauer modern insanı anlatan yazısında çağdaş yaşantı içerisindeki boşluğu anlatır. Bu boşluğun sebebi ideolojilerin parçalanması ve kaybolmasıdır. Kültür artık inanç, din ile var olmaktadır. Kracauer'e göre bilim bu konuda yetersiz kalmıştır. Bilim herkesin yararlandığı ve kabul ettiği bir sistemin varlığını ortaya koyar. Doğanın doğrularına bağlı bir yapıya sahiptir. Oysa içinde bulunduğumuz yüzyıl yapmacık

bir yaşantıyı sürdürmemize sebep olmaktadır. Bu da bilimin yetersiz kaldığının göstergesidir. Kracauer, bilimin bu başarısızlığının onun soyutluğa doğru yol almasına neden olduğunu söylemektedir. Bilim, dünya oluşumları ve nesnelere kontrol eden yüksek kuralları inceler. Yeryüzünün dolaylı bir anlatım bilgisi vardır. Bu, bizim onu fenomen olarak anlamamızı sağlar. Bilim ise soyut bir bakış açısına sahip olduğundan bu olgu yeterince aktaramaz. Film, genel bilimsel bilginin kapsamı içinde dünyayı yeniden keşfetmemizi sağlayacaktır. Kracauer geleneksel, demokratik ve liberal bir kuramcıdır. İdeolojilere güvenmemektedir. Ona göre insanoğlu gerçek deneyim ile daha çok karşı karşıya olmalıdır. Kişinin yaşantısı gerçeğe şekillenecektir. Bilimin mantıksal eleştirileri yanında şiirsel ve mistik kuramcıların da varlığı gerekmektedir. Kracauer'e göre bilim, nesnelere doğru anlaşılması için kullanılmalıdır. Bilim bunu soyut bir şekilde yapar. Tarih, fotoğraf ve sinema 'aracı' oluşumlardır. Sanat kısmen bilim içindir. Dünyanın yerleşim için daha uygun bir yer olmasını sağlarlar. Bu aracı oluşumlar sayesinde insan yaşantı ile uyum haline girer. Kendilerini doğruların ve hayalin ikiyüzlülüğüne teslim etmezler, gerçek bir dünya içinde yaşarlar. Kracauer, eski ideolojiler ve dinlerin bir çözüm olarak sunulmasına karşı bizi uyarmaktadır. Bizim bilim alanında ileri giderek, onun dünyayı soyutlaması konusunda çalışmamızı istemektedir. Nesnelere dünyasının bizimle doğrudan doğruya konuşmalarına izin verdiğimiz zaman tek bencillikten kurtulabiliriz. Yeni bir ideoloji yaratmanın tek yolu budur. Kültürün dünya ile bağ kurması için bunun yapılması gerekmektedir. Bu bir ütopya olacaktır. Ama ruhsal kültürün katı bir şekilde maddeye bağlı olması gerekir (Andrew.2007,s.141).

Kracauer, "Theory Of Film" kitabının sonunda insanların tarihten bu yana gerçekleştirdiği savaşlarla fazlasıyla deneyim sağladığı "barış"ın dünyaya gelmesi için ortak bir şuur gerektiği düşüncesindedir. Sinemanın, doğru kullanıldığında bu şuurı sağlayacak yegâne iletişim aracı olduğunu belirtir. Savaşlar sayesinde ideolojiler yıkılmıştır. Deneyimden doğan ortak bir ideoloji isteği vardır. Böylece dünyaya barış ve uyum gelecektir. Film, dünyaya barışın gelmesi ve ortak ideolojinin yerleşmesi için önemli bir araçtır (Andrew.2007,s.142).

### **1.3. Rudolf Arnheim'in Film Kuramı ve Sinema Estetiği**

Arnheim, bir sanat eleştirmeni ve psikolog olarak ününü 1932 yılında yayınlanan sanat olarak film sayesinde kazanmıştır. Diğer sinema kuramlarına karşı çıkan tavrı onu ve görüşlerinin yayılmasına yol açsa da Arnheim sinemanın sadece sanat yönüyle ilgilendiğini belirtmiş, estetik olanla olmayanı belirgin bir şekilde ayırmıştır. Mesela onun için "Kartpostal, striptiz, askeri marşlar" estetiği olmayan olgulardır. Maddenin sihri yaratan ona göre estetik özelliğidir. Arnheim'e göre; sanatsal amaçlar kullanıldığı zaman, her ortam dikkati nesneden uzaklaştırır ve ortamın kendisi üzerinde yoğunlaşmasını sağlar, her ortam merkezi duyusal bağ ile ileri gider. Müzik, sesin ortamıdır; dans hareketin ortamıdır, şiir sözcüklerin ortamı olarak bu böyle devam eder gider. Bağ, sanatçı tarafından yönlendirilen simgesel bir dil olur ve sanatçı görüntü ve fikrin belirginleşmesi için bu fiziksel dünyanın görünümünü tekrar ortaya koyacak olsa bile, ortamın uygun kodlarını başarılı bir şekilde yansıtabilmek için bu ortamın üzerinde çalışmalıdır. Ressam önce ineklerden ve çiftlik binalarından oluşan sahneye bakar, daha sonra paletine ve tuvaline bakar, son olarak birçok muhakeme ve hatalardan sonra gerçeğe bu kadar uygun olmasında herkesin

hayranlık duyacağı ilişkileri üretmek amacıyla uygun fırça darbelerini yapar. O, hiçbir şey nakletmez. Naklettiği sadece ortamın bir çeşit görünümüdür. Eğer hedef iç durumu ve duyguları ifade etmekse, sanatçı gene aynı yolu izlemelidir. Araç için kestirme bir yol yoktur. Arnheim'e göre sessiz film dönemi sanatsal olarak zirve bir dönemdir. Ses unsurunun sinemaya girmesi ile saf biçim parçalanmış, yapımcılar bununla da kalmayarak tam bir gerçekliği sunmaya başlamışlardır. Arnheim'e göre sesli film, her açıdan sanatı engellemiştir (Andrew,2007,s.40). Gerçeğe yaklaşılmaya çalışılarak araçta var olan sanatın bütünlüğü unutulmuştur. Gestalt Psikolojisi Arnheim'in yazdığı en önemli şeydir. Bu düşüncelerin savunucuları, gerçeklik deneyini beyinde aktif halde tutarak sadece anlamın değil, aynı zamanda fiziksel karakterlerin gerçekliğini de incelemişlerdir. Sayısız deneyler sonunda renk, biçim, büyüklük, yoğunluk ve parlaklık gibi nesnel özelliklerin doğa üzerindeki yaratıcı düşünce işleminin bir ürünü olduğu yargısına varmışlardır. Arnheim, sadece beyin değil aynı zamanda tüm sinir merkezlerinin yaşadığımız dünyayı tekrar yarattığını iddia etmektedir. Gözlerimiz, parmak uçlarımız, ellerimiz, kulaklarımız; şekil, renk, biçim ve dünyanın daha yüksek anlamlarını yansıtır. Bu bir değişimdir bu durum tüm sağlıklı insan beyinde oluşur. Arnheim'e göre sanat dünya ile yapılan "alışveriş"tir. Sanatçı, nesne ya da olay olarak gördüğü uyarıcıyı alır, daha sonra bu nesnelere hayal gücünün yardımı ile kurgulayarak dünyaya geri gönderir. Dünya buna yanıt verir ve bu durum hem sanatçı hem de dünya tatmin olana kadar sürüp gider. Böylece sanat çalışması, hem dünyayı hem de sanatçıyı ifade etmiş olur. Rudolf Arnheim'in Görsel Düşünme kuramına göre,

*“Biçimler algı psikolojisinin temel bazı bulgularını kullanarak yerleşik bir dogmaya karşı çıkar. Bu dogmaya göre gözümüz sadece bir duyu organıdır ve görme duyumuz ile bütün yaptığımız, daha sonra bunları işleyecek değerlendirecek, bunlar üzerinde düşünecek olan beynimiz için görüntü verileri toplamaktır. Hem gündelik yaklaşımlarımıza hem de bütün bilim ve felsefe tarihine damgasını vurmuş olan bu mekanik model, duyularla düşünceleri birbirinden ayırır, hatta karşı karşıya getirir. Akıl tarafından işlenmedikçe duyular yanıltıcıdır, güvenilemez. Arnheim, düşünmenin daha ilk anda görme ile birlikte oluştuğunu, düşünmenin yapısal olarak neredeyse resimsel diyebileceğimiz ölçüde görme duyumuza bağlı olduğunu, insanın bütün sanatsal ve bilimsel faaliyetlerinden problem çözme anlamındaki gerçek düşünmenin her zaman uzamın görsel algılanışı üzerinden yürüdüğünü savunuyor.” (Arnheim, 2007:146)*

“Bir hareketin düz ya da dolambaçlı bir yol izlemesi, hızlı kayması ya da zorlukla sürüklenmesi gösterilir. Jestler; itme ve çekmeyi, sızma ve engellemeyi, yapışkanlık ve sertliği temsil ederler. Fakat bu biçimlerde ele alınan ve betimlenen nesnelere göstermezler. Fiziksel nesnelere ve eylemlerin özellikleri, her zaman aynı tarzda olmasa da, dünyadaki tüm insanlar tarafından fiziksel olmayan nesne ve olaylara tereddütsüz uygulanır” (Arnheim, 2007, s.147).

Film ya da fotoğraftaki kompozisyon, görsel gerçek veya yetersizliğin fonksiyonudur. Film sanatı Arnheim'e göre, insanlara ilişkin görüntünün değil, teknik anlamda görüntünün kullanılması üzerine kurulmuştur. Ona göre filmin olası teknik kaybı sonucu ortaya çıkan, ancak insan için gerçeklik teşkil eden farklılıklar sadece sanat amacıyla kullanılabilirler. Arnheim kısacası, doğada var olanın mutlaka farklılaştırılarak vizörden içeriye girebileceğini, salt olanın kullanmanın sanat olmayacağını belirtmiştir.

Alman Dışavurumculuğu sineması Avrupa'da sanat normlarında oluşturulmuş Amerikan sinemasından etkilenmeden kendisini oluşturmuştur. Sinemacılar bu oluşumu Salvador Dali, Man Ray, Marcel Duchamp gibi sanatçılar ile beraber çalışarak gerçekleştirdiler. Önemli yetenekler bu dönemde yetiştiler.



Ham maddeyi kutsayan kuram ise gerçekçi kuram olarak karşımıza çıkmaktadır. Dışavurumda ham madde yönetmenin insiyatifi doğrultusunda işlenilmekte ve farklılaştırılmakta, gerçekçi akımda ise var olan değiştirilmeden sunulmaktadır. Aslında gerçekçi akım sinema tarihinin ilk kırk yılı boyunca baskın ve yaygın olan anlayıştı burada şöyle bir anlayış vardı. Gerçekçi sinema sadece gerçeği göstermekte ve sanatı işin içine dâhil etmemektedir. Sanattan daha önemli olduğunu gösteren gerçekçi sinema, bazı kuramcı ve sinemacıları sanat sineması yapmaya, dışavurumcu yapıya itmiştir. Dışavurumculuk; yönetmenlerin estetik anlayışları, yönlendirici güçlerini öne çıkararak kuramın gelişmesini sağlamıştır. Sinema tarihinin ilk elli yılında dışavurumcu akımın daha başarılı olmasının sebeplerinden biri de bu sinemada filmin daha etkili olması gerektiği ve İzleyicinin para verip izlediği filmlerin daha doyurucu olması gerektiğindedir (Arnheim. 2007,s.147).

Çoğu popüler film, (Şeytan, Jaws, Yaratık, Terminatör 2) bu durumu kanıtlamaktadır. Arnheim'in Film as Art (1933), Kracauer in ise Theory of the film (1960) neredeyse kavgacı bir biçimde kuramları sert çizgileri ile kitaplarında belirtmişlerdir (Andrew J.Dudley, 2007,s.139). Arnheim Dışavurumcu, Kracauer ise Gerçekçi kuramları kitaplarına taşımışlar ve sinema tarihine geçecek kitapları yazmışlardır. Arnheim psikolog olarak sinemanın daha çok nasıl yapılması gerektiği ile ilgilenmiştir. Filmin fiziksel sınırlılıklarını kendi estetik özellikleri olarak yansıtmıştır. Ancak Arnheim sinemanın sınırlarından birini de sessiz sinema olarak görür ve ilerisini düşünmez. Teknolojinin daha iyi imkânlar sunmasını, Arnheim sanatın bozulması olarak algılamış, insanların maymun iştahlı olduklarından bunu algılayamayacaklarını öne sürmüştür. Oysa teknoloji ile

sanatın sınırları da gelişmiş, sanatçının yapabilecekleri de artmıştır. Aslında gerçekçi ve dışavurumcu sinemanın ortaya çıkışlarını şöyle özetleyebiliriz. Dışavurumcu sinema sanatın görselleştirilmek istenmesi durumundan, gerçekçi sinema ise dışavurumcu sinemanın etkisini yitirmesi yüzünden ortaya çıkmışlardır. Arnheim kuramının merkezinde sinema sanatının biçimi ve teknolojinin sınırlamaları yer almıştı. Kracauer'in kuramının özü ise sinema sanatının fotografik misyonudur. Sinema, Kracauer için adeta bir anti-sanat durumundadır (Andrew, 2007,s.44)

## **2. BÖLÜM**

### **GÖRSEL ÇÖZÜMLEME YÖNTEMİ OLARAK**

### **PLASTİK SANATLARDA VE SİNEMADA**

### **KOMPOZİSYONU OLUŞTURAN TEMEL ELEMANLAR**

#### **2.1. Plastik Sanatlarda ve Sinemada Kompozisyon**

Sanatta temel kavramlar deyince ilk akla gelen, Plastik sanatların temel kavramları olmaktadır. Bilindiği gibi resim sanatı, plastik sanatların bir koludur ve resim sanatında kullanılan terimlerin bir kısmı öteki sanat alanlarında da ortak olarak kullanılmaktadır (kompozisyon, ışık, renk, ritim). Sanatın biçimsel elemanlarının karşılığı, insandaki güzellik duygusudur. Bu duygu da insanın duyu ve algılarının hassasiyetine ve ona olan reflekslerin zihin üzerindeki etkisine yansır (Yolcu, 2004,s.22).

Bir yapıt; resim, heykel, fotoğraf veya bir film iki veya üç boyut olarak kavramsal öğelerin yardımıyla algılanması sonucu anlam kazanır. İki boyutlu bir çalışmada öğelerin düzenlenmesi, organizasyonu, ilgili düzlemin uzunluğu ve genişliği üzerinde meydana gelir. Esas amaç düzeni, uyumu sağlamak ve görsel ilgiyi ve anlamı ifade etmektir. Bu yaratıcı süreç; çizim teknikleri, baskı, boya, fotoğraf gibi tüm görsel iletişim araçları ile ifade kazanır. Biçimlerin öncelik sırası yeni bir biçimsel düzenin yaratılmasına neden olur. Sanatçının ihtiyaç duyduğu bu düzen kompozisyonudur. İlkçağ insanı mağara duvarına kazıdığı resimle kurduğu iletişim çabasından bu zamana, derdini çok daha iyi anlatabilmek için

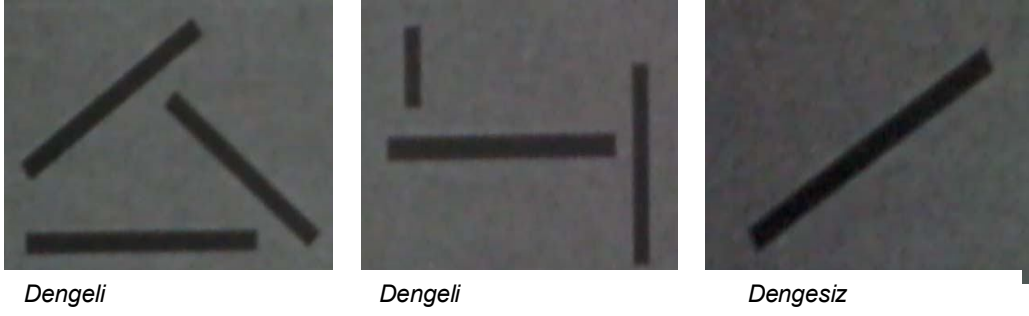
çizim, yazı, resim, görüntü gibi elemanları kullanmasına neden olmuştur (Tansug,1991,s.99). Dolayısı ile mağara duvarında başlayan dağınık kompozisyon zamanla derli toplu bir kompozisyona ve onu oluşturan temel elemanların zamanla keşfedilmesine neden olmuştur. “İzleyiciye herhangi bir çerçeve içinde sunululan her şeyde mutlaka bir kompozisyon vardır” (Yolcu,2004,s.29).

Plastik sanatlar kadar diğer sanatlarda da geçerli olan kompozisyon kavramı; sanatçının duygularını anlatması için kullandığı çeşitli elemanları bir bütün olarak düzenleme ve onu sunması ile ilgilidir. Bir yapıtta her parça önem sırasına göre sanatçının kararıyla en uygun bir yerde kendini ifade edecek bir düzen ya da düzensizlik isteği ile yerleştirilir. Ünlü ressam Matisse; ” *Benim için sanatta anlatım, bir fırça hareketinde veya bir yüzeyde beliren heyecanın ifadesinde değil, yaptığım tablonun bütün düzeninde gizlidir*” (Yolcu,2004,s.30). Sözüünü kompozisyonu tanımlamak için kurarken, bir sanat eserini kusursuz yapan unsurların, anlatım içinde birbirine bağlı olan tüm elemanların birlik bütünlük denge ve zıtlık gibi yapısal özelliklerin yan yana gelmesi ile oluşur. Görsel sanatların tümünde bunu görmek mümkündür. Kompozisyonu oluşturan elemanlar, belirli ilkeler doğrultusunda bir araya getirilir. Bunlara kompozisyonun ya da sanatın temel ilkeleri denir. Kompozisyon gerçek ya da gerçekdışı olay ve olguları anlatmaya, bir öyküyü betimlemeye ya da yalnızca soyut görsel imgeler üzerinden bir şeylerin anlatılmasında da kullanılır (Yolcu,2004,s.31).

## 2.2. Plastik Sanatlarda ve Sinemada Denge

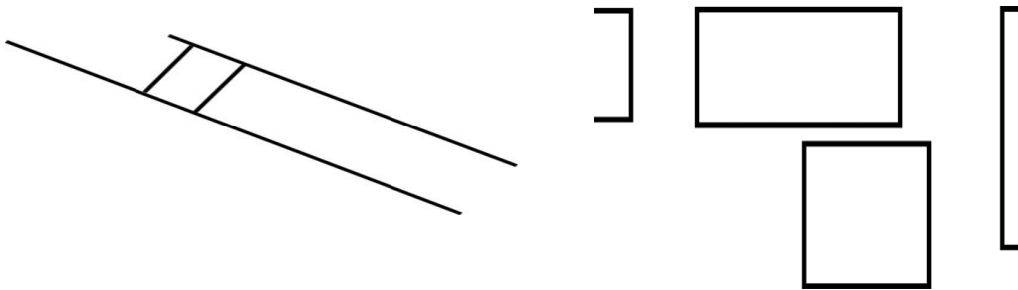
Doğada bütün kanun denge üzerine oturtulmuştur. Dengesiz bir varlık veya eşya düşünülemez. Bir insan dengesini kaybettiği zaman düşer, bina yıkılır, taş yuvarlanır. Başarılı bir kompozisyonda kullanılan öğeler birbirleriyle karşılaştırıldığında genelde bir denge hissedilir. Bu denge biçim, yön, ölçü, aralık, doku, renk ile sağlanabilir. Görsel ağırlıkları olan öğelerin eşit dağılımının bir türü olan denge, tasarım ilkelerinden biridir. Plastik sanatlarda ve sinemada denge, sağlamlık, dayanıklılık, güç, iktidar, düzen, hareketsizlik, sistem, kesinlik, uyum, güçsüzlük, dayanıksızlık, tutunamama, dinamik, sürpriz, hareket, dağılma ve sistem olma hali gibi kavramlara ihtiyaç duyulduğunda genellikle kullanılır (Yolcu,2004,s.32).

Denge değişik ölçüler arasında aranmalıdır. Resimde dengeyi dikey ve yatay çizgiler kurar. Denge salt çizgilerle değil, açık - koyu zıtlıkla da verilebilir. Bu denge biçim, yön, ölçü, aralık, doku, renk ile sağlanabilir. Görsel ağırlıkları olan öğelerin eşit dağılımının bir türü olan denge, plastik sanatlarda ve sinemada kompozisyon oluşturmak için önemli temel ilkelere biridir. Bir kompozisyonun sunduğu denge, eseri yaşatan zıtlıkların oluşturduğu bütündür (Yolcu,2004,s.32). Bir kompozisyon içinde kullanılan değerler, birbirinin karşıtlıkları olarak sunulduğunda aranılan denge, hem gerçekleşmiş hem de etkili olmuş olur. Sanat üreticisi, herhangi bir eserde, rengi (*herhangi bir rengin ışıktan gölgeye geçerken almış olduğu ton derecelerini*) duygularımız doğrultusunda kendi subjektif anlatımının aracı olarak kullanacağı miktara göre ayarlar.



Şekil 2.1. Çizgisel düzende denge

Göz, bütün gözlemlerinde bilinçsiz olarak doğası gereği dengeyi arar. Güzellik anlayışı her zaman simetriyle ilintili olmuştur. Antik Çağ'dan bu yüzyıla kadar süren bu anlayış, son yüzyılda bazı değişikliklere uğramıştır. Natüralinin etkileriyle asimetrik denge kavramı ortaya çıkmıştır. Kompozisyonlarda simetrik ve asimetrik olmak üzere iki tür denge kullanılır (Block, 2010,s.103).



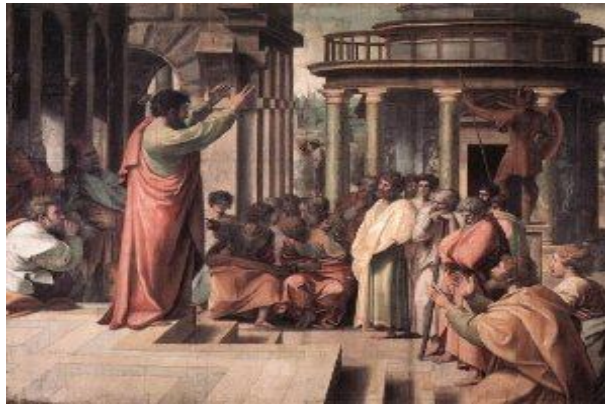
Şekil 2.2. Sinemada çizgisel düzen

### 2.2.1. Simetrik Denge:

Simetrik denge, bir eksen etrafındaki değerlerin simetrik olarak yerleştirilmesinden ortaya çıkar. Simetri eksenini düşey, yatay, ya da eğik olabilir. Bu tür dengeler kesin ve karardır. Klasizm'de tercih edilen simetrinin ilgi toplama gücü zayıf olduğundan, bu tür denge sıkıcı ve monoton bir etki yapar. Buna rağmen, birçok ressam ya da yönetmen tarafından çok fazla kullanılmaktadır. Simetrik dengede ayna etkisi algılanır, bu yüzden statik ve pasiftir. Simetrik dengenin doğal olmadığı ve insan eli ile oluşturulmuş olduğu hemen anlaşılır, bu yüzden asil, görkemli, etkileyici ve doğaya hükmeden bir tavır vardır (Yolcu,1996,s.33).

### 2.2.2. Asimetrik Denge:

Bir kompozisyonda denge simetrik esasa bağlı olarak değil de serbest bir düzenlemeye göre yapılırsa, buna asimetrik denge denir. Asimetrik denge, gizli bir denge anlayışıdır. Simetrik dengeden daha dinamik, sürprizli, kişisel ve ilgi çekicidir. Merak ve hareket hissi uyandırır (Yolcu, 2004,s.33). Biçimsel dengeden daha az planlanmış ve tasarlanmış görünmesine karşın daha fazla kontrol ve hâkimiyet gerektirir.

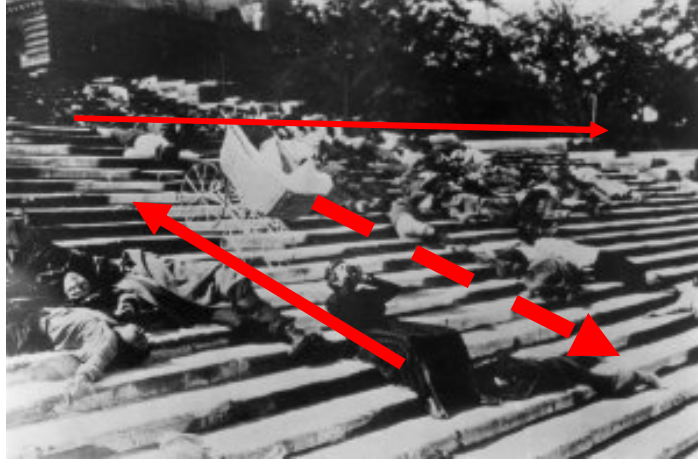


Şekil 2.3. Raphael,"St. Paul'un Atinalılara seslenişi" (asimetrik kompozisyon)

Doğada denge, her an değişim halindedir. Denge bozulduğu zaman fiziki hareket başlar ve bu fiziki hareketle kaybolan denge kazanılıncaya kadar devam eder. Örneğin; yuvarlanan bir taş, ancak önüne bir engel çıkınca durur. Doğadakinin aksine resimde hareket, yukarda açıklanan öğelerin dengesi ile sağlanır. Çünkü resimdeki hareket statik harekettir, duygusal harekettir. Doğadaki hareket ise fiziksel bir harekettir. “Duygusal statik hareket, doğadaki fiziki hareketten daha da güçlüdür” (Yolcu,2004,s.35).

Sağlam bir denge, kompozisyona giren bütün elemanlarda aranmalıdır. Bir elemanın aktif olabilmesi için onun karşıtı olan pasif de bulunmalıdır. Denge, bunların çekişmesinde aranmalıdır. Zıtlıklar, daima bir enerji çekişmesi göstererek birbirinin güçlerini artırırılar. Örneğin; korku filmlerinde korku unsurunu yönetmenin arttırabilmesi için sessiz, dingin, bitmeyen bir gizemin derecesini arttırması gerekir. Buna sebep karanlık mekânlarda çocuk gibi masum karakterleri savunmasız ortamlarda kullanarak izleyicinin tedirgin olmasını sağlayabilir. Yönetmen bu etkiyi filmde kuracağı denge ile oynayarak rahatlıkla sağlayabilir. Örneğin, Sergei Eisenstein’in *Potemkin Zırhlısı* (1925) (Şekil 2.4), filmde yer alan uzun bir merdivenden bebek arabasının kayma sahnesi hiç unutulmaz. Başarılı yönetmen izleyicisinin gözüne takılan bebek arabasını bu sahnede merdivenden kaydırması, duracağı yeri belli olmayan bir eğimde göstermesi, seyirciyi çaresiz ve tedirgin hale sokar. İzleyicinin yüreğini ağza getiren ve çok konuşulan bu sahne başarılı yönetmenin iktidar konusuna ağırlık verdiği filmde, “masumiyet” duygusunu öne çıkartacağı bu sahne ile bir anda tüm insanlığı insanlık noktasında bir araya getirerek izleyiciye, ortak duyumsama kazandırır (Şavkbelkaya,2001,s.36).





Şekil 2,4. *Sergei Eisenstein'in Potemkin Zirhlisi (1925)* (dengesiz kompozisyon)

Bir filmin görseline dayalı denge unsurları değerlendirebilmek için yönetmenin konusu gereği filmde kullandığı nesnelerin kamera açılarını oransal olarak büyük ya da küçük uzak ya da yakın olarak kullanması gerekir. Bu değerlendirmeyi oluştururken sinemada var olan ve her filmin genel kompozisyonunun içinde değişen ve değişmeyen unsurlarına bakmak gerekir. (Tablo 2,1.)'de gösterildiği gibi, iç ve dış mekânlar, ana ve yardımcı oyuncular, canlı ve cansız nesnelerin varlığı bir filmde mutlaka kullanılan değişmez unsurlardır. Bu değişmez unsurlar içinde yer alan sahne ve planlar ise tıpkı bir ressam gibi yönetmenin isteğine göre değişkenlik gösterir, dolayısı ile bazı yönetmenler plastik sanatlarda kompozisyonu oluşturan temel ilkeleri yaptıkları her filmde bilinçli ya da bilinçsiz kullanırlar. Işık-renk denge-oran-orantı-ritim-doku-zıtlık-gibi elemanlar hemen hemen her filmde yönetmenin anlatım araçlarıdır. Tezde kanıtlanmaya çalışılan, sinema ve plastik sanatların görsel yapılarının benzerlik taşıyan özellikleri işleniş bakımından ölçülebilir hale

getirebilmektir. O halde bir filmde yer alan, simetrik ve asimetrik düzenin oranı, birinin diğerine göre fazlalığı ya da azlığı yukarıda verilen örnekler gibi ölçülebilir (Şekil 2.2), (Şekil 2.4). Tablo 2,1'de geliştirilen bu model sayesinde bir filmde uygulanmış denge etkileri, ölçülebilir filmin anlatı yapısına katkıları değerlendirilebilir. Bir yönetmenin üslubundan söz edebilmek için tüm filmlerini değerlendirmek gerekir. Filmler arasındaki farklılık, anlamsal açıdan ulaşılan sonuç, gene bu model ile çözümlenebilir. Bu model, sahneler, planlar ya da içinde taşıdığı plastik öğeler açısından değerlendirme ölçüsü olarak kullanılabilir.

**Tablo 2.1. Özen Modelinde Denge Öğesi**

<b>DENGE</b>	<b>Simetri</b>	<b>Asimetri</b>
Dış mekân		
İç mekân		
Canlı nesne (Ana oyuncu)		
Canlı nesne (Yard. oyuncu)		
Canlı nesne		
Cansız nesne (iki boyutlu)		
Cansız nesne (üç boyutlu)		

### **2.3. Plastik Sanatlarda ve Sinemada Işık – Gölge**

Görme olayının ve görsel algının temelini ışık, göz ve beyin teşkil etmektedir. Bunlardan birinin eksikliği algının meydana gelmesini engeller. Bunlardan göz ve beyin sabit kaldığı halde, ışık değişken bir unsurdur. Çünkü ışığın şiddeti, eğimi ve rengi daima değişebilir. Bu değişim yüzünden cisimlerin görünüşlerinde farklılıklar doğar. Farklı ışık şiddetinde ve farklı renkte ışıklar altında cisimlerin görünüşleri insanda ayrı ayrı etki yapar (Yapar.2004,s.44). Işığın etkisini gölge ile birlikte ele almak gerekir. Çünkü her ışık kaynağı, cisimler üzerinde gölge

meydana getirir. Cisimlerin yüzeyindeki pürüzsüzlük (doku) muhtelif girintiler, çıkıntılar ve kavisler, ışık kaynağının durumuna bağlı olarak, farklı gölgeler meydana getirirler. Bu arada ışık yönünün de rolü büyüktür. Işığın yönü değiştikçe, gölgeler de yer değiştirir. Işık ve gölgenin birlikteliği ilgi çekicidir, ilgiyi ayakta tutar ve canlılık verir. Plastik sanatlarda ve sinemada ışık ve gölge, anlatılacak öğeyi ya da nesneyi görünür kılmamanın dışında canlılık, dinamiklik, sükûnet veren yansıtıcı yapısı; sahnenin ya da oyuncunun psikolojisini, gerilimini, korkusunu, tekdüzeliğini, rahatlığını, hareket ve hareketsizlik gibi belirlilik ya da belirsizlik içeren konularını estetik oluşumlarında araç olarak kullanılır. Caravaggio nun tablolarında görüldüğü gibi (Şekil,2,5), (Yapar.2004,s.44).



Şekil 2.5. Caravaggio'da ışık / The-Calling-of-Saint-Matthew (1599) ve -St-Jerome-2 (1593)

### 2.3.1. Işığın fiziksel etkisi

Işık nesnelerin formları, hacimleri, renkleri ve dokuları hakkında bilgi verir. Aynı zamanda ışık bize zamanı, mevsimleri, geceyi ve gündüzü bildirir. Gölgeler uzunsa akşam veya sabah olduğu anlaşılır. Gölgeler sertse ve derinse (yani çok hızlı şekilde siyaha gidiyorsa) gece olduğu anlaşılır (Şekil,2.6). Işık, fiziksel ortam hakkında bilgiler verir. Yumurta fotoğrafı çekildiğinde, eğer ışık yumurtanın üzerinde hiç gölge yaratmamışsa elde edilecek görüntü hacimden yoksundur,

dolayısı ile bu iki boyutlu bir görüntüdür. Gölgenin varlığı yumurtanın formu hakkında, dokusu hakkında, uzaydaki konumu hakkında bilgi veriyorsa bu da üç boyutlu bir yumurtaya bakılıyor izlenimi yaratır. (Mülaim,1994,s.55)



Şekil 2.6. Tarkovsky'de ışık / Stalker (1975)

### 2.3.2. Işığın psikolojik etkisi

Işık dünyayı algılayışımızı değiştirir. Işık, insanın temel malzemesini görünür kıldığı gibi, zayıflığı ya da şiddetli kullanımı psikolojisinde etkilemektedir. Işık, mekân kullanımına göre insanı belli ruh hallerine de sokabilir. Florasan ile aydınlatılmış bir devlet dairesi ile abajurlarla aydınlatılmış bir lokanta hiçbir zaman aynı hissi vermez. Örneğin 1970'lerde Türkiye'de birçok evde kullanılan yukarıdan sarkan ampuller bir dönemi ve o dönemlerde yaşananları anımsatır. Tepe aydınlatmasının sert gölge düşüren yapısı dönemin siyasi yapısının sertliğini anımsatmasını sağlayacaktır. Tarkovsky *Ayna* – (1975) filminde yönetmenin kullandığı ışık tepe açıdan kullanması filmdeki gerilimi arttıran bir unsura dönüştürür. Krzysztof Kieslowski "*Mavi*" (1993) adlı filminde ışık hem renkli hem de bir nesne üzerinde ilizyon yaratılarak yansıtılır (Şekil,2,7). Zaman zaman ışık etkisini filmin anlam ilişkisine hizmet eder gibi kullanan bazı yönetmenler filmlerinde unutulmaz etkiler bırakarak anılırlar.



Şekil 2.7. Kieslowski'de Işık / Mavi (1993)

### 2.3.3. Doğal Işık

Güneşten direk olarak gelen veya atmosferden, aydan, dünya üzerine yansıyan ışık, doğal ışık kaynağı olarak kabul edilir. Her gün etrafımızda gördüğümüz dünyanın, sinemanın aynasında yeniden yaratılması abartılı renkler kullanılmadan, doğal bir ışıklandırma ile sağlanır. Bu yöntemle gösterilen olaylar çok daha inandırıcı hale gelir. *Jaws* filminde Steven Spielberg izleyiciyi gerçek bir tehlikeyle mücadele eden sıradan insanların arasına sokar. Dolayısı ile köpek balığı normal ve gerçekmiş gibi görünür.

### 2.3.4. Yapay Işık Kaynakları

Işık kaynağı olarak kullanılan profesyonel cihazların haricinde, çekim esnasında senaryo gereği kullanılan aksesuarlardır. Mum, gaz lambası, şömine, kamp ateşi, akkor lambalar, floresan lambalar, sokak lambaları, el feneri, kask feneri, şimşek, akvaryum, araba farı, sinema perdesi, projeksiyon, gibi kaynaklar filmin anlatımında araç olarak kullanılır (Millerson,2007).

### 2.3.5. Rembrand Işığı

1662-1692 yılları arasında yaşıyan Hollandalı ressam Rembrandt, genelde portre ve dâhili mekânlar çalışmıştır. Yaşadığı dönemleri ve tarihsel olayları resimlerinde tasvir etmiştir. Dini olayları resimlemiştir. Belshazzar isimli tabloyu incelediğimizde ışığın sağ duvardaki kutsal yazıdan geldiğini ve sola doğru giderek zayıfladığını görürüz. Işık; mum ışığı veya gaz kandillerinden daha şiddetlidir. Kelvin derecesi düşüktür. Beyazlar ve diğer renkler bu nedenle kızıl veya turuncu tonlardadır. Ters açıdaki yumuşak belirsiz ışık ise yansımalarından kaynaklanmaktadır. Samson isimli tabloda ışık mağara dışından gelmektedir. Bu nedenle diğer açıdaki her şey karanlık veya loştur. Tablo solundaki eli mızraklı savaşçının hatları, siluet tekniği kullanılarak ortaya çıkarılmıştır. Işık mağara ağzından diplere doğru azalmaktadır (Yolcu,2004,s.45).

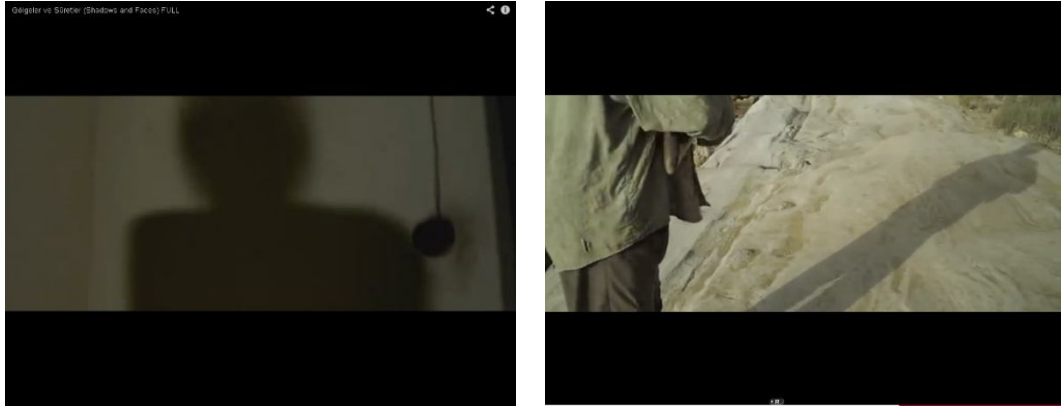


Şekil 2.8. Rembrand'da ışık / *Belshazza ve Samson*

Caravaggio'nun ışık-gölge kontrastını vurgulayan her resimde ışık, gizemli bir kaynaktan doğuyor gibidir (Şekil,2,8). Görsel sanatların her alanında ışık, sanat üreticisinin, insanın duyularına hitap edeceğini bildiği her türlü aç ton ve derinlikte kullanmasına olanak tanımaktadır. Dolayısı ile alıcı sanat üreticisinin kendisine ulaştırmak istediği değerleri ışık ve gölge sayesinde estetik verilere dönüşmüş olarak izler.

### 2.3.6. Gölge

Sinema perdesi ve televizyon ekranı iki boyutludur. Derinlik, gölge olmadan elde edilemez. Gölge cisimlerin fiziksel özelliklerini ortaya çıkarır ve bir anlam kazandırır. İnsan yüzü de buna dâhildir. Gölgesiz bir yüz ifadesizdir. Aslında ışık yapmak demek kontrollü gölgeler yaratmak demektir. Işık kaynağından yayılan ışınların bir nesnenin yüzeyine çarparak aydınlanan yüzünün tersinde oluşan karanlığa gölge denir. Resim dilinde genellikle koyu bir rengin gittikçe açılarak bir kabartma etkisi yaratmak için kullanılması anlamında kullanılır. Işığın nesneyi boyutlu göstermesinin sadece bir aracı olmayan gölge, bazı yönetmenlerde de korku unsuru olarak kullanılmıştır Yönetmen Derviş Zaim'in *Gölgeler ve Suretler* (2010) filminde gölge ruhumuzun bir karşılığı olarak kullanılır (Şekil 2.9).



Şekil 2.9. Derviş Zaim'de gölge / *Gölgeler ve Suretler*(2010)

Bir filmde kullanılan ışık-gölge değerlerini ölçebilmek için bir yönetmenin filmde doğal – yapay ya da parçalı ışık türlerinden birini çekeceği planlar ya da sahneler içinde kullanmış olması gerekir. Yönetmenler genellikle, plastik sanatların temel kompozisyon ilkeleri içinde sayılan ışık ve gölge kullanımının bir benzerini yaptıkları her filmde ister istemez kullandığı görülür. Görsel sanatların her alanında kullanılan ışık-renk oran-orantı-ritim denge-zıtlık-doku gibi kavramlar

hemen hemen her filmde yönetmenin anlatımına araç olacak elemanlar olarak görülür. Söz konusu model, sinemanın görsel yapısı ile plastik sanatların temel ilkelerinin benzerlik taşıyan yönlerini sinemanın temel yapısı içinde değerlendirir. Aşağıdaki tablo bir filmde yönetmenin kullandığı ışığın sahneler ve planlar bazında tamamı olmasa bile önemli bir kısmını gösterilecektir. Sonuç olarak Berivan modeli herhangi bir filmde kullanılan ışık unsurlarının bir filmin anlatımını ne oranda etkilediği gibi verilere ulaşılmasında sağlayacaktır (Tablo 2.2).

Herhangi bir filmde uygulanmış olan ışık ve gölgenin sahneler ve planlar bazında ölçümü için değerlendirme modeli olarak kullanılacaktır. Dolayısı ile bir yönetmenin kendi filminde uyguladığı ışık-gölge etkileri bu model sayesinde ölçülebilir filmin anlatı yapısına katkıları değerlendirilebilir.

**Tablo 2.2. Özen Modelinde Işık – Gölge Ögesi**

<b>İŞİK-GÖLGE</b>	<b>Gündüz</b>	<b>Gece</b>	<b>Doğal ışık</b>	<b>Yapay ışık</b>	<b>Kontur</b>	<b>Parçalı</b>	<b>Efekt ışık</b>
<b>Dış mekân</b>							
<b>İç mekân</b>							
<b>Canlı nesne (ana oyuncu)</b>							
<b>Canlı nesne (yard. oyuncu)</b>							
<b>Canlı nesne</b>							
<b>Cansız nesne (iki boyutlu)</b>							
<b>Cansız nesne (üç boyutlu)</b>							



## **2.4. Plastik Sanatlarda ve Sinemada Renk**

Yansıyarak gelen ışınların, görme duyumuzda bıraktığı etkiye renk diyoruz. Görme olayında ışınların göze çarpması fizikselken, göze çarparak yarattığı etki fizyolojik; idrak edilerek oluşan ise psikolojik olaydır ( Block, 2010,s.137). Bu olaylardan herhangi birinin eksikliği, görmemizi imkânsız kılar. Plastik sanatlarda ve sinemada renk, neşe, canlılık, hareket, sıcaklık, sükûnet, kışkırtıcı, hüzn, karamsar, sınırsızlık, enerjik, rahatlık, telkin, soğukluk, gibi duyguların ya da kavramların ifadesi olarak kullanılmasında ya da yansıtılmasında araç olarak kullanılabilir.

### **2.4.1.Sıcak ve Soğuk Renkler**

Renkler, fiziksel olarak ve karakter bakımından "sıcak" ve "soğuk" oluşlarına göre farklıdır. Bu ayırım, kısa dalga boyuna sahip olan renklere yani maviye doğru gidenlere "soğuk renkler", uzun dalga boyuna sahip olan renklere yani kırmızıya doğru gidenlere ise "sıcak renkler" denilmektedir (Çağlarca,1986). Gün ışığı renkleri sarı ve mor karşılıklı gelecek biçimde bir daireye yerleştirildiğinde, dairenin bir parçasında yeşil ve mavi renklerin (soğuk renkler grubu), diğer parçasında ise kırmızı ve turuncu renklerin (sıcak renkler grubu) yer aldığı görülebilir. Bir rengin sıcaklığı, sarıya; soğukluğu ise maviye olan eğilimine göre belirlenir (Çağlarca,1986). Diğer bir deyişle kırmızı ve turuncunun karıştığı renklerin sıcak; mavi ve yeşil'in karıştığı renklerin ise soğuk etkisi yarattığı kabul edilir. Bu etki kuşkusuz ki bilimsel temellere dayanmaktadır (Buğdaycı, 1996,s.346). Sıcak ve soğuk renk ayırımı sadece fiziksel tabanlı bir ayırım değildir. Çünkü bu renk gruplarının insanlarda değişik fizyolojik ve psikolojik etkiler yarattığı deneylerle ispatlanmıştır. Deneyler sıcak ve soğuk renklerin sinir

merkezlerini farklı biçimlerde etkilediğini göstermektedir (Sözen, 2003,s.37). Psikolojik anlamda; sıcak renklerin dinamik, soğuk renklerin statik özelliğe sahip olduğu kabul edilir. Sıcak renklerin insanlarda; heyecan, canlılık hatta saldırganlık; soğuk renklerin ise sakinlik, yatışma, devinimsizlik vb. duygular uyandırmaktadır. İnsanların soğuk renklere nazaran sıcak renklere karşı özel bir eğilim duydukları kabul edilmektedir. Örneğin; mağara duvarlarına yapılmış resimlerde, ilkel insanın yalnızca sıcak renkleri tanıdığı ve başarıyla kullandığı görülebilir. Afrika yerlileri arasında yapılan araştırmalarda da otuza yakın sıcak renk adı saptanmasına karşın soğuk renklere ait tek bir isme rastlanılmamaktadır (Sözen,2003,s.79).

Bir görüşe göre, ilkel insanın ya da Afrika yerlilerinin soğuk renkleri kullanmamaları, insan psikolojisi ve uygarlık aşamasının geldiği nokta ile açıklanabilir. Bu görüşün savunucuları, insanların soğuk renklere yönelmelerinin bir kültür ve eğitim işi olduğunu iddia etmektedirler. Bunu kanıtlamak için de Homeros'un şiirlerinde mavi, yeşil vb. soğuk renk adlarına ancak birkaç yerde rastlandığını, bunun da Eski Yunan uygarlığında bile soğuk renklerin bilinmesine karşın, bu zevkin yeterince gelişmemiş olmasının bir göstergesi olarak kabul etmektedirler (Tansug, 1991).

Kısaca sıcak ve soğuk renklerin algı mekanizmasında yarattığı etkilerin genel bir geçerliliği vardır. Sıcak renklerin daima yakınlık, soğuk renklerin ise uzaklık duygusu uyandırır. Bundan dolayı, soğuk renklerin maviden mora kadar ilerleme, ileriye çıkma; buna karşın sıcak renklerin ise kırmızıdan yeşile kadar gerileme, geriye doğru çekilme duygusu verdikleri kabul edilir. Renklerin bu mekanizma

etkisi, gözde üçüncü boyut izlenimi yaratacak kadar güçlüdür (Çalışlar, 2000). Araştırmalar, görsel sanatların birçoğunda (fotoğraf-TV-sinema) renk uygulamasının tam olarak gerçeğe sadık olması durumunda insanların çok kez bundan doygunluk hissi almadıklarını göstermiştir. Bu konu üzerine yapılan uygulamalı araştırmalarda deneklere doğal ve doğal dışı renk kullanımı hakkında sorular sorulmuş, onlar da her zaman gerçek renkleri yeğlediklerini söylemişlerdir. Fakat iş seçmeye geldiğinde, onların genellikle gerçeğinden biraz daha kontrast ve normalden biraz daha parlak ten renklerini yeğledikleri görülmüştür. Sonuçta parlak bir ten rengi, renk doyumunun artırılması anlamına gelir ve bu da gerçeğin az da olsa abartılması anlamına gelir (Whittaker,1979,s.252).

#### **2.4.2.Renk-Biçim İlişkisi**

Renk doğada biçimle sınırlı gibi görünebilir. Dolayısıyla renk ve biçim, doğaları gereği birbirlerinden ayrılmaz olan bir bütünü oluştururlar. Kandinsky; “biçimin yalnız başına ya da gerçek dışı bir nesnenin simgesi, bir boşluğun, bir alanın sadece soyutlanarak sınırlanması ile kendiliğinden var olabileceğini, ama rengin biçimden yalıtılmış halde hiç bir zaman var olamaz” der (Şekil 2.10) (Kandinsky,1981,s.49). Rengi ilk kez sanatsal biçim olarak kullanmaya çalışan sinemacılar Renoir, Viskonti, Ophüls Minelli'dir. Çektikleri filmleri renklendirmenin dışında daha da öteye girmişlerdir. Anlatıya inandırıcılık katmak, psikolojiye ağırlık vermek için rengi farklı şekillerde kullanmışlardır. Renoir “Yıldızla Araba”(1952) filminde ve Viskonti, ”Günahkâr Gönüller”(1954) filminde rengi bu filmlerin içindeki opera ve tiyatro ve sahnelerinden olabildiğince yalıtılmak amacı ile kullanmışlardır.



Şekil 2.10. Kandisky'de renk biçim ilişkisi

Bu yönetmenler renk yolu ile filmlerimde hayat-sahne-seyirci ilişkisi arasına mesafe bırakmak istiyorlardı. Bunu yaparken filmde opera ve tiyatro sahnesini öznel renklere boyuyorlardı. Böylece Renoir'in filmi tiyatro olmaktan, Visconti'nin filmi de opera olmaktan kurtuluyordu. Dünyaya çağ atlatan 1960 sonrası sinemacıları, film sanatının dil yetisini, resim sanatının dil yetisine yaklaştırmaya çalışıyorlardı (Irgat,1995,s.67). Bir filmde birçok anlamı dile getirmek için renkler kullanılmakta izleyiciler de kültürlerine, sembolik anlamlarına göre, renklere karşı belli duygusal tepkilerde bulunmaktaydılar. Bu duygusal tepkiler birikimi renklere değinmelerle etkinleştirilmekte yapıtın izleksel amacını daha güçlü benimsemesini sağlamaktadır (Karakaş,1996).

Rengi simgesel anlamda ilk olarak "Amcam"(1958) filminde kullanan yönetmen renk aracılığı ile iki farklı sınıf birbirinden ayrıldı. Yoksul sınıfın dünyasını canlı renklerle, sonradan görme zenginlerin dünyasını da parlak renklerle simgeledi. Annes Varda "Mutluluk"(1964) filminde ritim renklerle anlatılmaya çalışılır. Antonioni'nin "Kızı Çöl" (1964), (Şekil2.11) filmi konusunun renksiz kavranmayacağını belirtir. Antonioni renklerin çok güçlü bir anlatım aracı

olduğunu, perdeye yansıyan renklerin doğadaki renklerden daha etkileyici olabileceğini söyler (Büker,1995,s58).

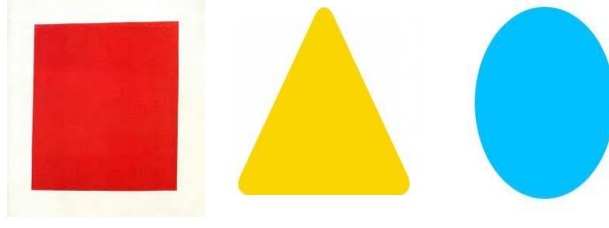


Şekil 2.11. Antonioni'de renk biçim ilişkisi, (*Kızıl Çöl* -1964)

Renk ve biçim iki ayrı olgu olarak birbirlerinin karakterini değiştirebildikleri gibi birbirlerine olan etkileri de azaltıp, çoğaltabilirler. Burada önemli olan nokta, salt renklerin değil aynı zamanda biçimlerin de kendilerine özgü anlatımsal yönlerinin olduğudur. Araştırmalar sonucunda, keskin hatlı köşeleri ve koyu renkleri olan nesnelere, yuvarlak hatları ve açık renkleri olan nesnelere oranla, insana daha itici geldikleri gözlemlenmiştir (Sözen, 2003,s.44). Farklı biçimler üstünde aynı renk kullanıldığında örneğin yuvarlak ve sivri köşeli olan iki ayrı şekilde kırmızı renk ya da mavi iki ayrı duygu uyandırdığı bilinmektedir. Bir şeklin sert hatları, mutlu edici renk uyumları ile örneğin pastel renklere boyandığında daha yumuşak bir görünüme sahip olabilmektedir. Amaç, biçim ve rengin anlatım yönü açısından karşılıklı olarak birbirlerini desteklemesidir. Üç ana renk olan; sarı, kırmızı ve mavi'nin kendilerine özgü anlatım değerleri vardır. (Şekil 2.12) Üç ana biçim

olarak kabul edilen kare, üçgen ve dairenin de kendilerine özgü açık ve belirgin anlatım değerleri vardır. Ve bu açıdan düşünüldüğünde gene de belirli genellemeler içinde, renk ve biçimsel ilişkinin anlatım dilini oluşturma, belli bir uyum ve denge oluşturma açısından mümkün olmaktadır. Örneğin yatay ve dikey doğrultularla oluşturulan tüm biçimlerin, kare karakterine sahip oldukları kabul edilir.

Anlatımsal yönden kare karakteri, ağırlık, sertlik ve çok iyi belirlenmiş bir sınırlılığı ifade eder. Renkler içinde karenin bu anlatımsal yönüne denk düşecek renk ise kırmızıdır. Çünkü kırmızının ağır ve saydam olmayan yapısı, karenin ağır ve durağan ifadesine denk düşmekte ve böylece de birbirlerini tamamladıkları kabul edilmektedir. Diğer bir biçim olan üçgenin yapısı birbirini kesen üç diyagonalden oluşmaktadır. Eşkenar dörtgen dahil olmak üzere diyagonal karakterinden üretilen tüm biçimler, üçgen karakterinden sayılır. Üçgen biçimi sivri uçlu açıları ile karşı koyucu, saldırgan bir anlamı ifade eder. Bundan ötürü üçgen biçimine karşılık olan rengin açık sarı olduğu kabul edilir. Yani anlatım yönünden, üçgen ve sarı olguları düşünmenin ve ifade etmenin aracı olarak görülebilir. Üçüncü ana biçim olarak daire ise; elips, dalga ve benzeri yapılardan üretilen tüm biçimler daire karakterinden sayılırlar. Karenin sertlik ve katılığına karşı dairesel şekiller, gevşemişlik ve rahatlamışlık duygusu ile sürekli bir devinim duygusu uyandırabilir. Daire, bir noktanın merkezi etrafında doğrusal bir şekilde hareket etmesiyle oluşur. Dairenin ifade ettiği anlam, yumuşak hareketlerin getirdiği bir sonsuzluk duygusudur. (Şekil 2.12) Sürekli devinim içindeymiş gibi bir izlenim yaratan daire biçimine denk düşen rengin ise mavi olması gerekliliği kabul edilir (Sözen, 2003,s.45).



Şekil 2.12. Ana renklerde rengin biçimsel anlatımı

Bütün bunlar bir genelleme içine alındığında; kare biçiminin durağanlığı, katılığı ve sınırlılığı, üçgen biçiminin düşünmeyi, daire biçiminin ise sürekli devinim içinde olan zihinsel süreci simgeledikleri söylenebilir (Şekil 2.12). Biçim-renk bağıntısı doğaldır. Sadece ana renkler ve temel geometrik biçimler ile sınırlı değildir. Bu bağıntılar ara renk ve biçimler için de geçerlidir. Sözelimi turuncu ile yamuk biçiminin, yeşil ile kenarları dışa doğru şişkinleşmiş üçgen biçiminin, mor (menekşe rengi) ile elips biçiminin anlatımsal yönden birbirlerine uygun düşen ifade araçları oldukları kabul edilmektedir (Sözen, 2003,s.44). Etkileri aynı yönde olan renk ve biçimler, bir arada kullanılırsa verdikleri etkiler daha bir artar. Örneğin batıcı karaktere sahip olan bir renk sivri karakterli bir biçim üzerinde daha etkili görünür. Buna en iyi örnek üçgen ve sarının birlikteliğidir. Mavi gibi derinlik ifade eden bir renk, yuvarlak karakterli bir biçim üzerine uygulandığında anlatımsal yönden daha zenginlik ve derinlik kazandırabilir (Akdeniz,1982,s.34). Renkler ve biçimler birbirlerinin karakterlerini değiştirebildiği gibi etkilerini de azaltıp çoğaltabilirler. Bu bağlamda ele alındığında, renk ve biçimin bir bütün olduğu ve bunların aynı zamanda bir duygu ve düşüncenin sonuçları oldukları söylenebilir. Tıpkı düşüncenin uygun sözcüklere dökülmesi gibi, renklerin de uygun biçimlere dökülmesi gereklidir.

### 2.4.3.Renk – Mekân – Hacim Bağıntısı

Renklerin insanların algıları üzerinde etkili olmasından dolayı duygu ve düşüncelerde buna bağlı olarak değişip dönüşebilmektedir. Sözgelimi soğuk renklerin, özellikle de mavi rengin bir mekânı olduğundan daha geniş göstermesi buna iyi bir önektir. Bu o kadar belirgin bir etki yaratabilir ki, bir mekan olduğundan daha büyük veya küçük görünebilir. Örneğin dar bir koridorun hoş olmayan biçimsel görünümü kullanılan bir renkle geniş ya da olduğundan çok daha dar ve huzursuz olarak gösterilebilir. Bunu sağlamak için de taban renginin, yan duvarların renginden daha koyu olması yeterli olabilmektedir. Renklerin hacim ve mekân üzerindeki etkilerinin, salt renksel boyutta değil, aynı zamanda, kullanılan yer ve uygulama şekli ile de doğrudan bağıntılı olduğu bilinmektedir. Mesela mor renk geniş yüzeylerde kullanıldığında, büyüklük ve ihtişam duygusu uyandırırken, mekânı kısa süre ziyaret edenlerde ise aynı renk adeta bir eziklik duygusu uyandırabilmektedir. Yine aynı şekilde bir renk, hem bir çukura hem de bir çıkıntıya uygulanırsa, elde edilen psikolojik etkiler birbirinden farklı olmaktadır (Sözen, 2003,s.46).

Bir filmin renk kullanımını değerlendirebilmek için o yönetmenin filminde sıcak soğuk canlı - cansız ya da armonik olarak renk kullanıp kullanmadığına bakmak gerekir. Aşağıdaki tabloda gösterildiği gibi, bir filmde mutlaka kullanılan canlı ve cansız nesnelere varlığı iç ve dış mekân, ana ve yardımcı oyuncular, her filmde kullanılan değişmez unsurlarıdır. Bu değişmez unsurların yönetmenin tercihiyle göre sanatın, temel ilkeler ile değişkenlik gösterdiği görülür. Rengin sembolik ya da psikolojik bir kavrama dönüşerek kullanılması hemen hemen her filmde yönetmenin anlatımına araç olacak elemanlar olarak görülür. Herhangi bir



yönetmenin filminde kullandığı rengin, sıcak soğuk canlı ya da cansız yönünün herhangi bir nitelik taşıyıp taşımadığı, azlığı ya da çokluğu miktar olarak bir filmde ölçülebilir. Aşağıdaki Berivan modeli (Tablo 2.4) bir filmde kullanılmış olan renk unsurunun sahneler ve planlar bazında değerlendirilmesi için hazırlanmıştır. Dolayısı ile bir yönetmenin kendi filminde uyguladığı renk etkileri bu model sayesinde ölçülebilir filmin anlatı yapısına katkıları değerlendirilebilir.

**Tablo 2.4. Özen Modelinde Renk Ögesi**

<b>RENK</b>	<b>Sıcak</b>	<b>Soğuk</b>	<b>Ana renk</b>	<b>Canlı</b>	<b>Cansız</b>	<b>Armoni</b>	<b>Efekt</b>
<b>Dış mekân</b>							
<b>İç mekân</b>							
<b>Canlı nesne (ana oyuncu)</b>							
<b>Canlı nesne (yardımcı oyuncu)</b>							
<b>Canlı nesne</b>							
<b>Cansız nesne (iki boyutlu)</b>							
<b>Cansız nesne (üç boyutlu)</b>							

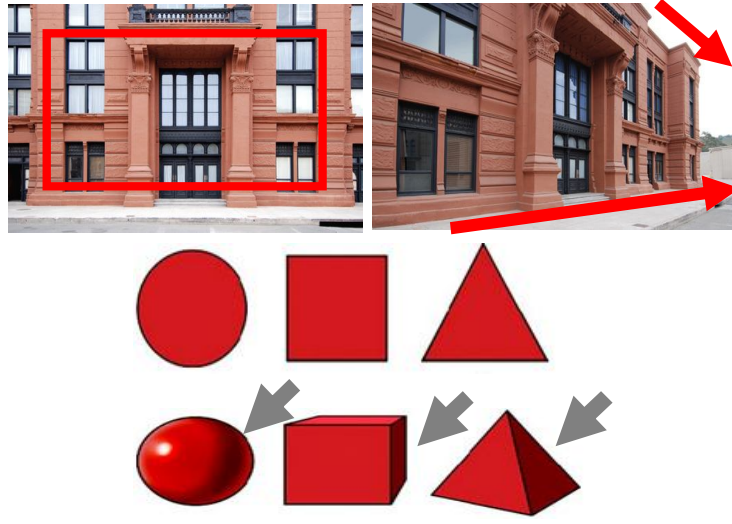
## **2.5. Plastik Sanatlarda ve Sinemada Düzlem – Derinlik**

Plastik sanatlarda ve sinemada düzlem ve derinlik, ifade edilecek olan kavramların ya da ona ilişkin duyguların anlatımında yakınlık, uzaklık, boyut, hız, sınır, sonsuzluk, hacim, merkez, genişlik, derinlik, gibi estetik etki oluşturacak araçlar olarak kullanılmaktadır ( Block, 2010,s.15).

### 2.5.1 Düzlem

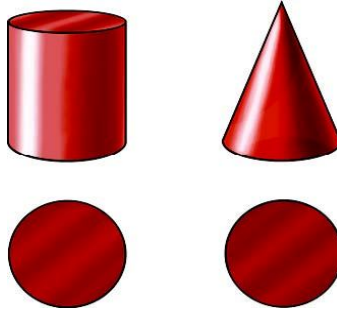
Bir tablo, bir fotoğraf, ya da film karesi temelleri, iskeleti, dolu ve boşlukları olan binanın türlü elemanları gibi eş, karşıt, büyük, küçük biçimleriyle bir mimarlık yapıtına benzer. Derinlik resimde, fotoğrafta ya da sinemada bir mekân derinliği yaratma ihtiyacından doğar (Şekil 2.13). Ama bunun kaçınılmaz bir ihtiyaç olduğu her zaman söylenemez. Günümüz resim yorumlarının hemen hepsinde, perspektif kurallar önemli rol oynamaz. Çünkü kişisel biçim yaratma özgürlüğü, sanatın katı kuralları ile savaşıyor, dolayısı ile resimde yüzey zevki ve anlayışı ön plana geçebilir. Ressam ya da yönetmen, ışık gölge zıtlıklarından yararlanarak rengi bu amaç uğrunda kullanıp çeşitli yüzeyler elde edebilir. Dolayısı ile elde edilen yüzeyler ve ona uygulanan kamera açıları ile nesnelere izleyiciye farklı bir nitelikte görünmeleri sağlanabilir.

Boşlukların ve çizgilerin genellikle 3 biçimi vardır. Bu temel biçimler; daire, kare ve eşkenar üçgendir. (Şekil 2.13) Biçimlerin temel oluşları düz veya derindir. Bu şekiller aynı zamanda iki boyutlu (düz) veya üçboyutlu (derinlikli) olarak sınıflandırılmıştır (Block,2010,s.46).



Şekil 2.13. Geometride düzlem ve derinlik

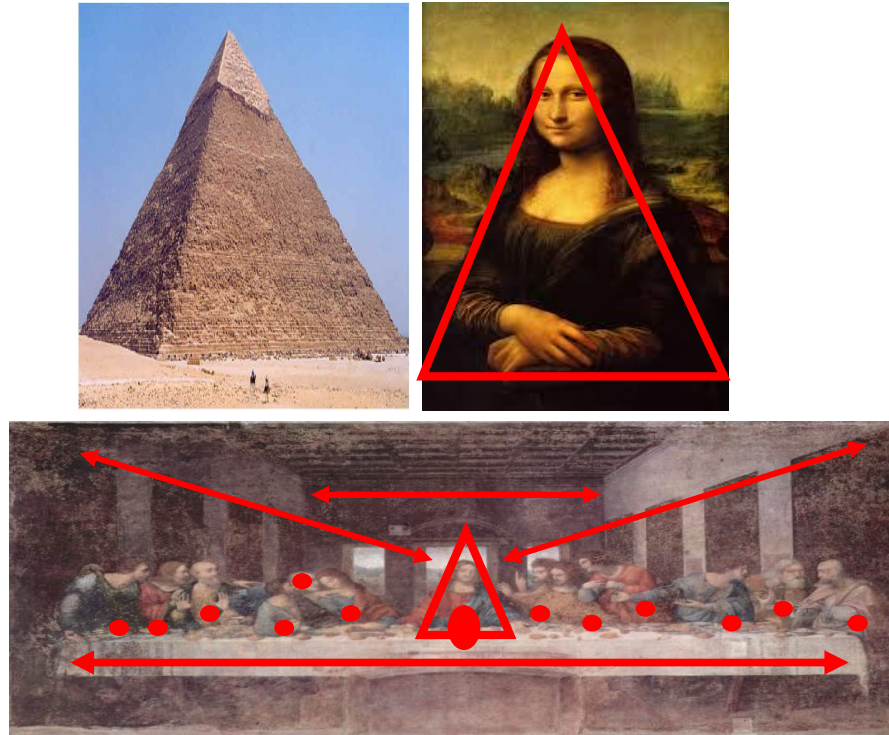
Geometrik örgülü kompozisyonlar, 14 üncü ve 15 inci yüzyıllarda görülür. Mimari bir yapı gibi yüzeyde ve hacimde işlenen bu özellik genelde, din konuları üstüne işlenmiş tablolarda "piramidal kompozisyon"da rastlanır. Piramit, yani değişik açılı üçgenler sistemi en çok rastlanan kompozisyon tarzıdır. Figürler, ya tek gruplar, ya da kalabalık kümeler halinde üçgenli örgüler sistemi ile kurulmuştur. Çokluk, bu üçgenlerin iki yanında dikeyler, altlarında yataylar, üstlerinde de eğriler, yuvarlaklar bulunur (Yolcu,1996,s.22).



Şekil 2.14. Düzlem ve derinlikte ışığın etkisi

Üçgenli geometrik örgü sisteminin resim sanatında büyük önemi var. Üçgen, piramit, yani bir temel üstüne kurulu olup, gitgide daralan ve sonunda birleşen

şekil; sağlamlığın, oturmanın, durulmanın sembolü olarak kullanılabilir. Bu sembol, çok eski çağlardan, Mısırlılardan günümüze kadar gelmiştir (Block, 2010,s.14). Sonsuzluğun, ölümsüzlüğün sembolleri bilinen ehamlar birer piramit, birer üçgendir. Üçgen, görünüşünün uyandırdığı duygu bakımından, toprağa yatay olarak kök saldıktan sonra göğe doğru yükselip kavuşan kollarıyla, sağlamlık, duruluk etkisinden başka, mistik, dinsel bir sembol olarak da bilinir. Ressamların kurdukları geometrik örgülerde rol alan belli başlı eleman, yalnızca düz çizgiler, üçgenler, piramitler değildir. Eğrilerin, yuvarlakların etkileri büyüktür. Durulma etkisini düz çizgiler sağlarken; yuvarlaklar, eğriler de hareketi, dinamizm etkisi verir. Bunun için kompozisyonların geometrik örgüsü, düz-eğri lekelerin ya da çizgilerin sinema da da nesnelere mekân içinde simetrik ya da asimetrik düzenleri ile oluşturulur (Yolcu,1996,s.22).



Şekil 2.15. Düzlem ve derinlik (Mısır piramitleri, Leonardo da Vinci *Mona Lisa* ve *Son Akşam*

*Yemeği*

Leonardo'nun "Son Akşam yemeği" resmi düzlem üslubunun en büyük örneğidir (Şekil 2.15). Bu resimde bireyler önde bir düzlem üzerinde yan yana dizilirler. Arka planı olan resimlerde de arka plandaki bireyler ve nesnelere ön plandaki düzleme paralel bir arka düzlem üzerinde yan yana dizilirler. Düzlem üslubunun en tipik örneklerini Raffaello, Dürer, Holbein vermişlerdir. Düzlem düzenleme ilkesi 17.yy da yerini derinlemesine düzenleme ilkesine bırakır, bireyler ve nesnelere arasında yana doğru değil derinliğe doğru bağıntılar kurulur. Bunlar hep bilinçli olarak yapılmışlardır (Block, 2010,s.17).



Şekil 2.16. Sinemada derinlik etkisi

Uzayıp giden bir tren yolunun ortasından bakıldığında yol ve yandaki direkler, ağaçlar ileride birleşiyormuş gibi görünür. Böyle görüntü veren perspektife merkezi perspektif denir (Şekil 2.16). Bu perspektif çiziminde tek kaçış noktası vardır. Köşegen çizgilerin hepsi bu noktada birleşir. Kaçış noktası, bu noktadan geçen yatay doğruya ufuk çizgisi denir. Bu görüntü bir düzlem üzerinde gösterilmek isteniyorsa bakış noktasının önüne bir düzlem konur ki buna düzlemin yer ile meydana getirdiği zemin çizgisidir. Yönetmenlerin genelde tercih ettikleri bu tarz kamera açıları, hedefte merkezde gösterilmek istedikleri uzaklık, mesafe bildiren ya da zaman kavramıyla ilişkili konularda bu tarz açıları

anlatımlarını zenginleştiren unsurlar taşıması için tercih ettikleri görülür (Block, 2010,s.17), (Şekil 2.17) , (Şekil 2.18).



Şekil 2.17. Sinemada dikey derinlik



Şekil 2.18. Sinemada derinlik, *Run Lola Run*

Stanley Kubrick hemen her filminde derinlik duygusunu vermek için aksiyonu geniş bir çerçeve içinde bir ressam gibi işleyebildiği “one point perspective shot” yani “tek nokta perspektifi”ni kullanmaktadır (Şekil 2.19).



Şekil 2.19. Stanley Kubrick'in “tek nokta perspektifi”, *Cinnet*



### 2.5.2.Derinlik (Alan ve Hava)

Hava perspektifi, renk perspektifi denen derinlik etkisi, atmosfer katmanlarının renkleri ve biçimleri üzerinde oluşturduğu yoğunluk nedeni ile uzakların daha silik, yakınların ise daha net görünmesine neden olan perspektiftir. Hava perspektifini özellikle derinliği çok olan doğada ve dış mekânlarda çok etkili bir şekilde görmek mümkündür (Block, 2010,s.197).

Filminde hava perspektifi uygulamak isteyen yönetmen renklerin özelliklerini, renk tekniklerini, tonlama tekniklerini, atmosfer şartlarını, günün saatlerini, güneşin konumunu, mevsimleri, iklimleri hatta yer kürenin hangi bölgesinde bulunduğunu bilmesi gerekir. Örneğin güneşli, aydınlık bir havanın hâkim olduğu zamanlarda renkler canlı ve sıcaktır, bulutlu sisli bir havanın hâkim olduğu bir zamanda ise gri ve soluk renkler daha fazla yansıdığından dolayı etki daha soğuk olarak bizlere yansır. Şekil 2.20' de aynı yere ait iki hava koşulu görülmektedir (Şekil 2.21).



Şekil 2.20. Alan derinliğinde hava ve renk ilişkisi



Şekil 2.21. Alan derinliğinde formun etkisi

Bir filmin görseline dayalı, düzlem ve derinlik unsurlarını değerlendirebilmek için yönetmenin yatay- dikey ve diyagonal formları herhangi bir düzlemde ve perspektif içinde kullanmış olması gerekir. Bir değerlendirme ölçüsü oluşturabilmek için sinemada var olan değişken unsurlarına bakmak gerekir. (Tablo 2.5).’te gösterildiği gibi, yönetmenler tıpkı bir ressam gibi plastik sanatlarda kompozisyonu oluşturan temel ilkelerin bir benzerini bilinçli yâda bilinçsiz hemen hemen her filmde düzlem, yatay, dikey, perspektif gibi değerleri çeşitli açı ve planlarda uyguladıkları görülür. Bir filmde yer alan yatay-dikey ve diyagonal formların derinlik olarak filmin içinde yer alıp almaması sıklıkla kullanılıp kullanılmaması örneklerden de anlaşılacağı gibi önemli kriterlerdir. Aşağıdaki (Tablo 2.5) herhangi bir filmde uygulanmış olan düzlem ve derinlik unsurlarının, sahneler ve planlar bazında ölçümü için hazırlanmıştır. Bu ölçü sayesinde düzlem ve derinlik etkilerinin filmin anlatı yapısına katkıları dolayısı ile değerlendirilebilir.

**Tablo 2.5. Özen Modelinde Düzlem - Derinlik Ögesi**

<b>DÜZLEM - DERİNLİK</b>	<b>Derinlik</b>	<b>Yatay</b>	<b>Dikey</b>	<b>Diyagonal</b>
<b>Dış mekân</b>				
<b>İç mekân</b>				
<b>Canlı nesne (ana oyuncu)</b>				
<b>Canlı nesne (yardımcı oyuncu)</b>				
<b>Canlı nesne</b>				
<b>Cansız nesne (iki boyutlu)</b>				
<b>Cansız nesne (üç boyutlu)</b>				



## 2.6. Plastik Sanatlarda ve Sinemada Ritim

Genel olarak, dans ve müzik de zamanla ölçülen hareketlerdir. Uzunluk ve kısalığa göre ayarlanmış bu hareketlerin ölçüsüne esas olarak yoğunlaşan sıklık ve seyreklik duygusu veren görsel sanatlarda da çoğu kere kullanılan yoğunluğun artıp azaldığı görüntü ve ses unsurlarının birbirini hatırlattığı etkiye ritim denir. Kalp atışı, su damlası, dalgaların ileri geri hareketi bize bu kavram anlatır. İnsanın içindeki ses (kalp vs) doğadaki ses (gök hareketi yağmur. vs) ya da sessizlik unsuru insanın kendini bildiğinden beri tanıdığı duyumlardır (Block, 2010,s.197). İnsan tıpkı hayatta olduğu gibi tekrarladığı davranışları ya da alışkanlıkları sayesinde zaten bir ritim içindedir. Dolayısı ile insan unsuru statik eserde veya bir filmde tekrarlamalar sayesinde estetik bir coşku yaşar. Bir yönetmen ya da ressam eserinde ritmi kullanma gereği duyar, çünkü insan ritme karşı çok hassastır, doğada ve sanatta bu değeri sezdiği zaman hayranlığını saklayamaz.

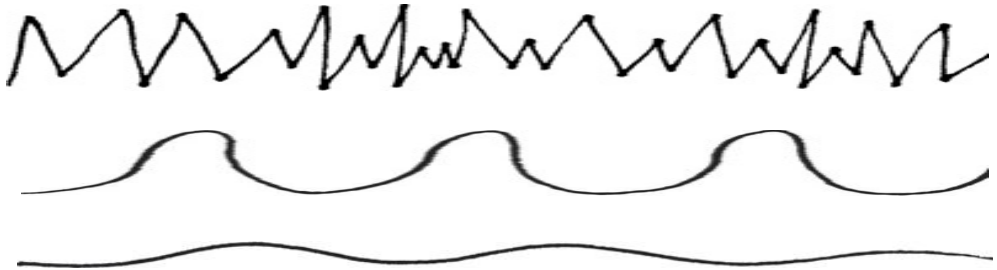
Plastik sanatlarda ve sinemada ritim, herhangi bir kavramın ya da duygunun ifadesinde hareket ya da hareketsizlik, canlılık, neşe, hız, uyumu, herhangi bir şeyin sistemi ya da systemsizliğini, sık ve seyrek olarak anlatılmak istenen estetik yerlerde araç olarak kullanılır. Kompozisyonda yer alan objenin geometrik bir düzende birlik ve bütünlük içinde sunulması dik yatay diyagonal ve dairesel hareketlere bölünüşü ritimdir. Bu hareketlere katılan objelerin getirdiği mana ve hava objelerin hareketini dinamizmini dolayısı ile ritmini oluşturur. Aşağıdaki tablo Ünlü ressam Goya'nın rüzgârı hareket olarak nesnelere üzerinde varlığını hissettirişini göstermektedir. (Şekil 2.22) Tablodaki ritim rüzgârın geldiği yön itibarıyla nesne üzerindeki yansımalarını göstermektedir. Bir diğer tabloda ise el

ele tutuşup eğlenen insanların hareketini göstermektedir. Ressam inişli çıkışlı ayak hareketi ile verdiği ritim tabloyu dinamik yapmaktadır.



Şekil 2.22. Plastik sanatlarda ritim (Goya)

Tüm evrene baktığımızda her şeyin düzenli bir zaman aralığı ile tekrar ettiğini ya da değiştiğini görürüz (Block, 2010,s.128). Evrendeki her olayın bir temposu ve bu temponun düzenlediği bir ritmi vardır. Hatta insan hareketlerinin birçoğu da belli bir tempo içinde oluşur. Ritim sanat eserine anlam katan, yoğunluk kazandıran duyguların insanlar arasında paylaşımını sağlayan hız ya da tempo olarak açıklanabilir. Edebiyat, müzik, resim gibi sanat dallarında bir ritim varsa filmde de bir ritim vardır. İster hızlı, ister yavaş olsun her filmin bir temposu ve buna bağlı olarak da bir ritmi vardır. (Şekil 2.23)

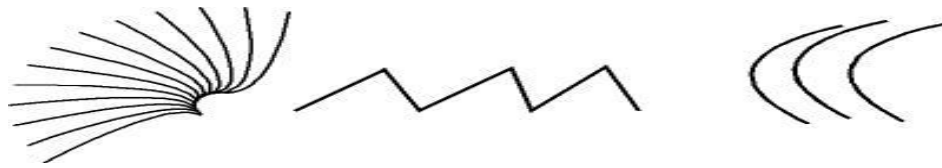


Şekil 2.23. Sinemada üç ritmik akış

Ünlü kuramcı Mitre'ye göre, filmsel ritim mekânsal ritme eklenmiş bir zamansal ritim değil, bunların birleşimi ve her bir değişkenin işlevi olan yeni bir ritimdir; bir filmin, devinimi zamanın aritmetik birleşimine göre düzenlenmiş geometrik değişkenler bütünü olduğunu söylemek olasıdır (Andrew,2000,s.243). Mitry'nin kuramında kurgu ve ritim, görüntü kadar önem taşımaktadır. Ritmin incelenmesi, resim ile filmsel görüntünün karşılaştırılması ile başlamaktadır. Filmde olaylar arasında bir neden ilişkisinin varlığını izleyiciye duyuran süreklilik, resimde yoktur, resimdeki olaylar aynı an-mekanda bulunurlar. Filmin bu özelliği, devinimsiz görüntülerin dekupajı ve yapıştırılmasından, yani kurgudan doğan sürekliliği, genel bir deyişle ritmi inceleme gereğini ortaya çıkarır. Mekânsal ritmin, görüntünün çerçevesi içinde yer alan öğelerin belirli bir amaçla düzenlenmesinden kaynaklandığını anımsatan Mitry' ye göre, filmsel devinim çeşitli biçimlerde ortaya çıkar;

- 1- Gösterilen şeylerin devinimi kaydedilen ve mekanik olarak yeniden kaydedilen bir devinimdir, sahneye koymaya bağlıdır,
- 2- Filmin dramaturgisine bağlı 'iç' devinim,
- 3- Çekimlerin (panoramik, vb.), planların dinamik ilişkisine bağlı ritmik devinim.

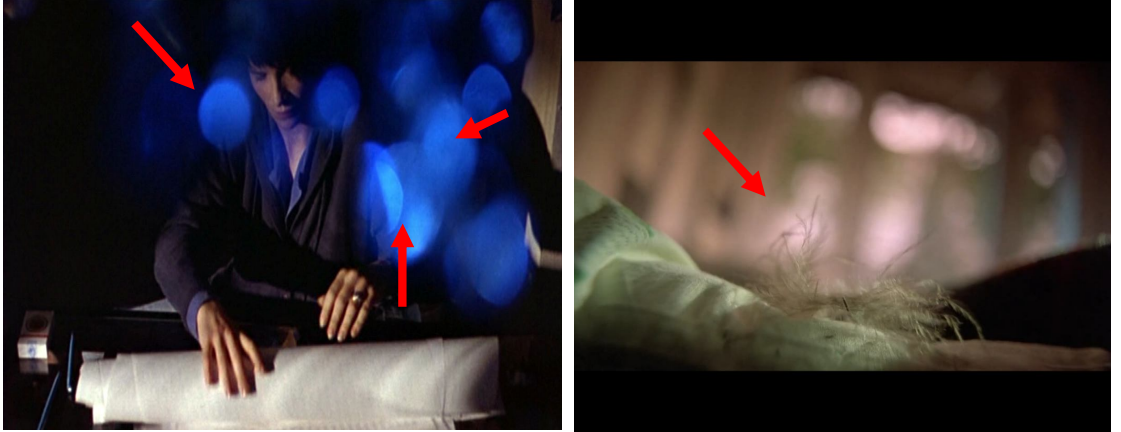
Filmsel ritmin doğrusal (lineaire) bir ritimdir ( Block, 2010,s.198). Bu ritim bir anlatının, öykünün gelişmesinden doğar. Her filmin ritmi ancak kendisi için geçerlidir, başka deyişle tüm filmler için geçerli bağımsız ritim kuralları yoktur. Her filmin ritmi kendi içinde değerlendirilebilir.



Şekil 2.24. Sinemada çizgisel ritim

(Şekil 2.24.)’de görüldüğü gibi bazı türler, amaçları bakımından farklı bir ritim gerektirebilir. Psikolojik bir film destansı bir film gibi hareketlenemez (Aytekin, 2001). Ritmin iyi ya da kötü olarak değerlendirilmesi içeriğine göre yapılır. Bir filmin ritmi, müziğinki gibi saf bir ritim olmasa bile, bütün ritimler içinde en esnek, aynı anda en karmaşık olandır. En esneğidir, çünkü özgürdür, en karmaşıktır; gelişimi hem zamanda hem mekânda birlikte oluşur. Konuşma dizgesi zekâya, müzikal dizge duyguya seslenir; oysa film dizgesi duygu aracılığıyla zekâya seslenir (Zıllıoğlu, 1981).

Ritim, filmdeki hız ve tempo demektir. Senaryo, kamera hareketleri, çekim, geçişler, kurgu, ışık, ses, renk, filmsel zaman ve mekân sinemada ritmi etkileyen etkenlerdir. Ritim filme tempo ya da hız katmakta, tempo ne kadar yüksek olursa, izleyicilerin filme dâhil olmasına neden olduğu gibi uzaklaştırmaktadır da.

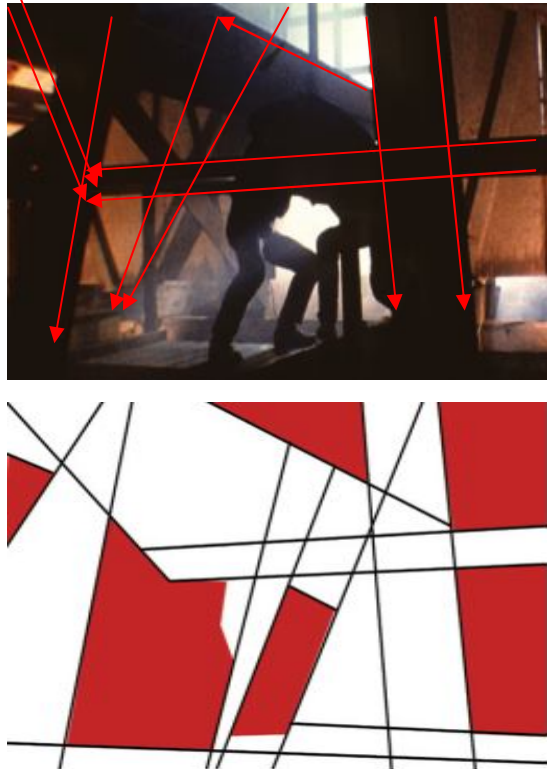


Şekil 2.25. Sinemada ışığın ve nesnenin ritmik kullanımı (Krzysztof Kieslowski *Mavi* (1993) )

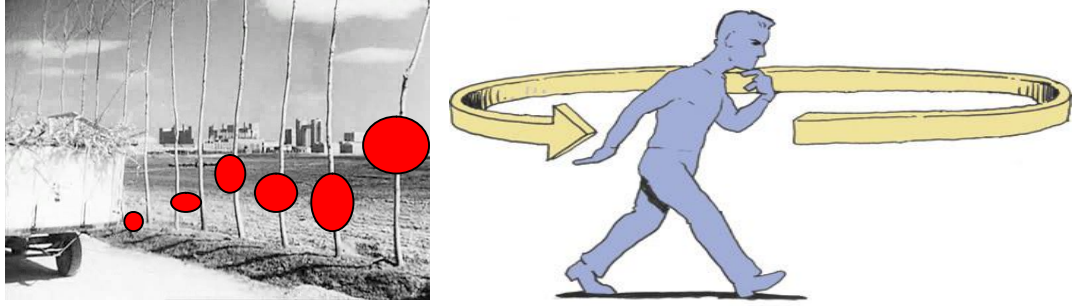
Bir filmin ritmini değerlendirebilmek için bir yönetmenin kullandığı nesnenin çizgisel ya da lekesele görünümünün düzenli ve düzensiz hareketlerine, filmde

ritimsel olarak yer vermiş olması gerekir. Bir değerlendirme ölçüsü olarak ritmin bir filmde ölçülebilmesi için var olan görüntülerin sık yâda seyrek hareketine bakmak gerekir (Şekil 2.27). (Şekil 2.24)'de gösterildiği gibi, herhangi bir filmde kullanılan ritmik unsurların, düzenli - düzensiz çizgisel ya da lekesel formların sık ve seyrek olarak kullanılması, görsel niteliğin fazlalığı ya da azlığı olarak ölçülebilir ( Block, 2010,s.198). (Şekil 2.25).

(Tablo 2.6)'de bir filmde uygulanmış olan ritmik unsurların sahneler ve planlar bazında değerlendirilmesi için hazırlanmıştır. Dolayısı ile bir yönetmenin kendi filminde uyguladığı ritmik etkileri bu model sayesinde ölçülebilir filmin anlatı yapısına katkıları değerlendirilebilir (Şekil 2.26) , (Şekil 2.27).



Şekil 2.26. Çizgisel ve lekesel formlara örnek



Şekil 2.27. Nesnede (Antonioni *Kızıl Çöl*) ve oyuncuda ritm

Tablo 2.6. Özen Modelinde Ritm Ögesi

<b>RİTM</b>	<b>Düzenli hareketler</b>	<b>Düzensiz hareketler</b>	<b>Hareketsizlik</b>	<b>Çizgisel formlar</b>	<b>Lekeseli formlar</b>	<b>Boyutlu formlar</b>
<b>Dış mekân</b>						
<b>İç mekân</b>						
<b>Canlı nesne (ana oyuncu)</b>						
<b>Canlı nesne (yardımcı oyuncu)</b>						
<b>Canlı nesne</b>						
<b>Cansız nesne (iki boyutlu)</b>						
<b>Cansız nesne (üç boyutlu)</b>						

## 2.7. Plastik Sanatlarda ve Sinemada Egemenlik

Bir eserde, çoğunlukta olan biçime ve harekete egemen/dominant hareket ya da biçim denir. Bu aynı zamanda bir kompozisyonda kullanılan öğelerden birinin ya da bir grubun diğer öğelere göre üstünlük sağlamasıdır. Egemenliğin en çok

anlaşılan ve en çok kullanılan şekli ölçü egemenliğidir. Ayrıca değer, doku, renk vb. öğelerden de egemenlik sağlanabilir. İster ölçü, ister doku, isterse değer ya da renk bakımından olsun, her türlü egemenlikte bir zıtlık bulunur. Böylece bir biçim ya da biçimler grubu diğerine hâkim olabilir. Bu hareketler, birbirinin benzeri ya da aynı karakterdedir. Mesela Valazquez'ın Venüs'ünde eğik karakterde olan hareketler dominanttır. Bu etki daha çok izleyenin bakışının eser üzerinde dolaşımı ile ilgilidir. Tablonun ortasında bulunan ve tüm eğik hareketlerin dokunup geçtiği ayna çerçevesinin dikey yatay hareketi, eğik hareketlerin tam kontrastını oluşturur (Yılmaz, 2009,s.39).



Şekil 2.29. Resimde Egemenlik

Bu düz hareket eğrileri daha bir değerlendirdiği gibi, sıkıcılığı da ortadan kaldırır. Doğanın kendi yasaları içinde ritim ya da hareketler, sanatın kendi yasalarına veya sanatçının duygularının eser içinde şekillenmesi ile olması gerekir. (Şekil 2.28) Amaç dikkat çekmek ve bakan bireyde haz uyandıran bir düzenleme sağlamaktır. Bu bir kompozisyonda odak noktasının oluşturulmasını sağlamakla gerçekleştirilir. Son derece saf, soyut düzenlemelerde bile odak noktası, bakan bireyin dikkatini çekecek, görsel heyecan uyandıracaktır. Birden fazla odak noktası, bir öge diğerinden ayrılırsa oluşur diyebiliriz. Beklenmeyen, ilginç öğeler dikkat çekerler (Yılmaz, 2009,s.39). (Şekil 2.29).

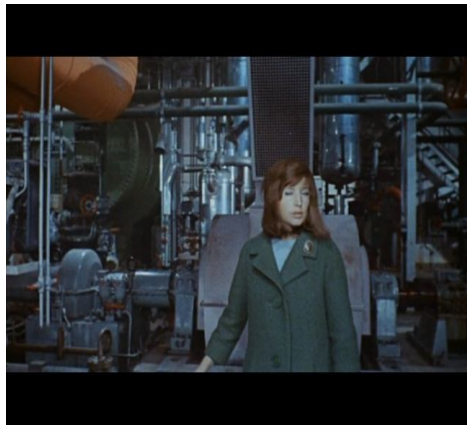
Ölçü büyüklüğü, renk yoğunluğu, doku yoğunluğu... Her yapıt bir dominant noktaya genellikle sahiptir. Sinemada egemenlik tıpkı resim sanatında da olduğu gibi bir filmin baştan sona merkezinde dominant olarak yer alan form - renk ya da doku miktarının fazlalığı, yönetmen tarafından bütün ya da parça olarak yer verme ihtiyacı ile ilgilidir. Egemenlik, bir filmde öne çıkan plastik bir öge olarak yer alacağı gibi Antonioni'nin "Kızıl Çöl" filminde (Şekil 2.30) renk olarak dominant bir turuncu ya da mekanik bir doku (Şekil 2.31) ya da filmde izleyiciyi soluksuz bırakan sisli puslu bir duman olarak da görünebilir (Şekil 2.32).



Şekil 2.29. Valazquez'in *Venüs*'ünde form egemenliği



Şekil 2.30. Antonioni'de renk egemenliği – *Kızıl Çöl*



Şekil 2.31. Antonioni'de doku egemenliği  
*Kızıl Çöl*



Şekil 2.32. Antonioni'de ölçü egemenliği –  
*Kızıl Çöl*



Bir filmin görseline dayalı egemen unsurları değerlendirebilmek için bir yönetmenin filminde kullandığı nesnenin renk, form, ölçü, doku yoğunluğu olarak kullanıp kullanmamasına bakmak gerekir. O halde herhangi bir filmi incelemek için de geçerli olacak bu değerlendirme kriterleri, bir yönetmenin kullandığı egemen unsurların, kullanım sıklığı açısından renk, ölçü, form, doku gibi niteliklerin, birinin diğerine göre fazlalığı ya da azlığı olarak ölçülebilir olması gerekir. Aşağıdaki (Tablo 2.7) de bir filmde kullanılan egemen unsurların ölçülebilir olduğunu göstermek için hazırlanmıştır. Dolayısıyla bu tablo bir filmde egemen unsurların sahneler ve planlar bazında renk, ölçü, doku, form olarak ölçülebilir olduğunu gösterebilmektedir.

**Tablo 2.7. Özen Modelinde Egemenlik Ögesi**

<b>EGEMENLİK</b>	<b>Renk yoğunluğu</b>	<b>Ölçü büyüklüğü</b>	<b>Doku yoğunluğu</b>	<b>Form yoğunluğu</b>
<b>Dış mekân</b>				
<b>İç mekân</b>				
<b>Canlı nesne (ana oyuncu)</b>				
<b>Canlı nesne (yardımcı oyuncu)</b>				
<b>Canlı nesne</b>				
<b>Cansız nesne (iki boyutlu)</b>				
<b>Cansız nesne (üç boyutlu)</b>				

## 2.8 .Plastik Sanatlarda ve Sinemada Doku

Doku bir maddenin doğal yapısının yüzeydeki görünüşüdür. Çağımız sanatında gelişen kavramlar yanında doku, resme yeni bir plastik güzellik getirir. Tüm görsel nesnelerin karakteristik birer dış yapıları vardır. Nesne ve varlıkların dış yapı özellikleri ve bunların objektif etkileri dokuyu (tekstür) oluşturur. Diğer bir deyişle, doğadaki tüm nesnelerin içyapılarının işlevsel özelliklerini dışa vuran yüzeysel etkilere “DOKU” denir (Yolcu, 2004,s.47). Bu, doğanın yapısal bir özelliğidir. Objelerin dış görünüşlerindeki ayrıcalıkları sağlayan üzerlerindeki dokusal yapı farklılıklarıdır. Yani doku, yüzeyleri oluşturur. Doku bir yüzey değerlendirmesidir. Gözün gördüğü her şey özel bir dış yüzey yapısına sahiptir (Yolcu, 2004,s.48). Tasarımcı, doğadaki dokusal oluşumlardan yararlanarak yeni yaratımlar elde edebilir. Yüzey ne tipten olursa olsun parça ile bütün arasında bir takım temel bağlantılar bulunabilir. Plastik sanatlarda ve sinemada doku, izleyiciye herhangi bir nesnenin iç dış yapı taşı hakkında bilgi aktararak, esere gerçeklik duygusunu kazandırıp izleyiciyi inandırmak için ihtiyaç duyulan estetik verilerdir. (Şekil 2.33)



Şekil 2.34. Plastik sanatlarda leke ve çizgi olarak doku

- Doku, birbirine eş ya da birbirini tamamlayan birim biçimlerin belli sistemlerle yan yana gelmesinden oluşur.
- Doğal dokularda dokuyu oluşturan birim biçimleri matematik bir eşlik göstermemesine karşın bütün içinde birbirlerini tamamlayarak yapısal sistemi oluştururlar.
- Dokusal yapılar daima yüzeyseldir.
- Dokulardaki yapısal karakterler, işlevleriyle ilişkilidir. Dokusal yüzeylerin oluşumunu sağlayan birim biçimleri ve bunların yan yana geliş sistemleri daima farklılıklar gösterirler. Bazen değişik objelerde birim biçimleri benzer olsalar da işlevsellersi ayrı ayrı olduğundan yan yana geliş sistemleri farklı olabilir. Yine birim biçimleri farklı olan objelerde birimlerin yan yana geliş sistemleri benzer olabilirler (Yılmaz, 2009,s.48).
- Yönü değişmeyen bir açık-koyu değişkenliği ile doku oluşur.
- Ritim artarak gelişir.
- Ritim, ileri geri yer değiştirme ile, zıt yönlerde ve aynı ölçü içersinde ya da değişik ölçüde gelişir.
- Belirli bir merkezden çıkarak dışardan içeriye ve içerden dışarıya hareket eder.
- Bir dokunun oluşması için pürüzlü bir yüzey ve uygun ışık gereklidir. Uygun bir ışık girinti ve çıkıntıları yani, dokunun derinliğini verir. Renk değişimi ise dokuya görsel karakter kazandırır (Yılmaz, 2009,s.48).

Bir cismin yüzeyi dokunulduğunda sert ya da yumuşak pürüzler içerir. Bu pürüzler, o cismin dokusudur.



Şekil 2.35. Canlı nesnede doğal doku



Şekil 2.35. Sinemada doku:  
Andrei Tarkovsky'nin *Stalker* (1975)

Sinemada doku, gözle görülen dokudur, görsel dokudur. Yüzeyle dokunmadan, görme yoluyla elde edilen dokulardır. Gerçek bir eleman olan dokunun ortaya koyduğu etki de doğal ve gerçektir (Yolcu, 2004,s.47). Bir filmde doku öne çıkarıldığı zaman görsel etki güçlenir. Yönetmen filminde gerçek ya da taklit unsurları dokunma duyusuna hitap eden değerler olarak kullanma ihtiyacı duyar (Şekil 2.35). Bu etki izleyicinin inanma duygusunu harekete geçirerek filme dahil olmasını sağlar. Doku uyum ve zıtlıklarla doğa dışı bir güzellik yarattığı gibi, sanat eserine de değerli bir eleman olur (Yolcu, 2004,s.47). Yerinde ve gerekli bir tarzda kullanılırsa, doku filme canlılık ve duygusallık verir (Şekil 2.34). Önceleri rastlantısal elde edilen, bugün bilinçli olarak kullanılmaktadır. Malzemenin kalitesiyle onun dokunuş ve uygulama şekliyle, gerçek doku ortaya çıkar. Dokuları kendi içinde sıralayacak olursak;

- Doğal doku: Canlının yapısını yansıtan özelliklerdir. Kuru yapraklar, diken, arının petek dokusu, örümceğin ağı, ağacın dış kabuğu gibi

- Dinamik doku: Enerji ve harekete dayalı dokulardır. Yağmur damlalarının yoğun ve hızlı düşüşü, yağan karlar bir tür dinamik doku oluşturur. Ağaç yapraklarının rüzgârla hareketlenmesi, deniz dalgaları, savrulan kum yığınları.
- Yapay dokular: insan emeği ile oluşturulan dokulardır plastik, metal eşya, çöp yığınları, fabrika-atık-kent vb.
- Hemen her şeyin kendine has bir yüzeyi ve bu yüzeyi örten belli nitelikte dokusu vardır (Yılmaz,2009,s.47). Kumaş yüzeyindeki dokuyla taş yüzeyindeki doku aynı olmadığı gibi, her kumaş ve her taş yüzeyindeki dokuda aynı değildir. Dokunma duyumuzla anlayamadığımız halde, görsel dokuyu gözümüzle fark ettiğimiz doku örnekleri de vardır tarihi doku gibi. Doku etkisini filmlerinde kullanan bazı yönetmenlerden örnek verecek olursak. Andrei Tarkovsky'nin *Solaris*” adlı filminde yönetmenin “doğal ve yapay doku” özelliğine önem verdiği bazı sahnelerden örnekler (Şekil 2.36.)



Şekil 2.37. Sinemada doku: Andrei Tarkovsky'nin *Solaris* (1975)



Bir filmde doku kullanımını değerlendirebilmek için bir yönetmenin filminde kullandığı nesneye ait dokunun doğal ya da yapay oluşuna göre, düzenli ya da düzensiz olarak kullanması gerekir. Yönetmenin, filminde kullandığı dokunun, yapay ya da doğal oluşu, detay bir nitelik taşıyıp taşıymaması, birinin diğerine göre fazlalığı ya da azlığı ölçülebilir. (Şekil 2.36)'daki örnek düzenli alt görsel ya da düzensiz üst görsel dokuya örnek olarak verilmiştir. Aşağıdaki tabloda (Tablo 2.8) bir filmde kullanılan doku elemanlarını örnekteki gibi değerlendirilebilir olması için hazırlanmıştır. Dolayısı ile bir yönetmenin kendi filminde uyguladığı doku etkileri bu model ile ölçülebilir. Filmin anlatı yapısına katkıları ise bu ölçü sayesinde değerlendirilebilir.

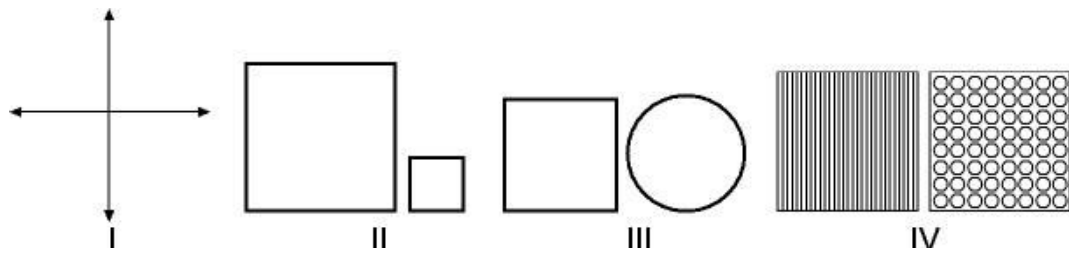
**Tablo 2.8. Özen Modelinde Doku Ögesi**

<b>DOKU</b>	<b>Düzenli</b>	<b>Düzensiz</b>	<b>Doğal</b>	<b>Yapay</b>	<b>Form yoğunluğu (Dinamik doku)</b>
<b>Dış mekân</b>					
<b>İç mekân</b>					
<b>Canlı nesne (ana oyuncu)</b>					
<b>Canlı nesne (yardımcı oyuncu)</b>					
<b>Canlı nesne</b>					
<b>Cansız nesne (iki boyutlu)</b>					
<b>Cansız nesne (üç boyutlu)</b>					

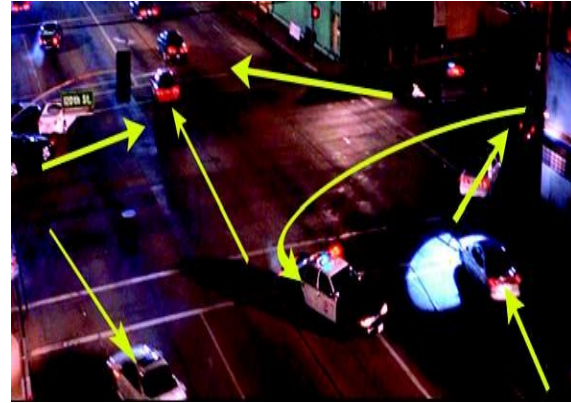
## 2.9. Plastik Sanatlarda ve Sinemada Zıtlık

Plastik sanatlarda ve sinemada zıtlık, izleyiciye karşıtlık, farklılık, ayırt etme, birliktelik, olumlu, olumsuz etkiler üzerinden tanıma anlama birinin diğeri arasındaki farklılıklarını sezdirme gibi etkileri yansıtmak adına kullanılan estetik ifade araçlarıdır.

Nesneler arasında herhangi bakımdan ortak ya da yakın nitelikler bulunmazsa, bunlar arasında ilgi kurmak zorlaşır. Her biri diğere yabancılaşır ve ilgisizleşir. Nesneler arasında bir benzerlik birlik kurulmazsa uyumsuzluk ve kargaşa oluşur. Zıtlık, bir taraftan dağınıklık ve uyumsuzluk meydana getirirken bir taftanda da ilgiyi toplayan bir etki yaratır. Biçim, renk, doku, değer ölçü, yön, aralık, gibi elemanlardan biri ya da bir kaçının oluşturacağı zıtlık, bir hareket, bir canlılık oluşturur (Yolcu, 2004,s.39). Sanat açısından değerli görülen her yapıtta kuşkusuz çok iyi çözümlenmiş kontrast bir denge vardır. Bir şeyin değerlendirilmesinde karşıtlıklar daima ön plandadır. Zıtlıkta denge kurulması birçok şeyi çözümleyecektir (Şekil 2.37).



Şekil 2.38. Yönde zıtlık (I), Değerde zıtlık (II), Biçimde zıtlık (III), Dokuda zıtlık (IV)

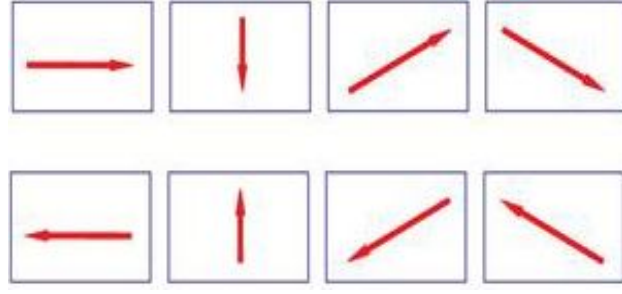


Şekil 2.39. İşlevde zıtlık (üst) yönde zıtlık (alt)

Zıtlık, sinemanın teknik imkânları düşünüldüğünde plastik sanatlarda var olan bazı karşıtlıklara ilave olarak renk ve ışık olarak zıt unsurları da değerlendirmek gerekir (Block, 2010,s.87).

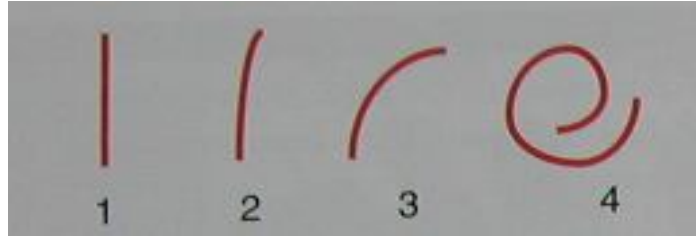
*"Bu öremkte kare içinde yönlerin zıtlığına vurgu yapılmıştır. Bu karede (fotoğraf) objeler farklı yönlere hareket etmektedir. Hatların yönlerindeki karşıtlık veya benzerlikler kare kare ele alınmıştır (Block, 2010,s.88), (Şekil 2.39).*





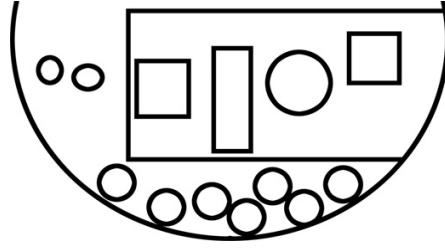
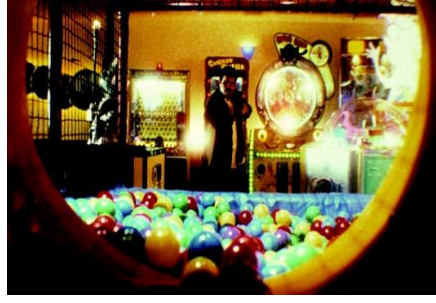
Şekil 2.40. Yön

*Yönler hattın açısı veya objenin hareketi, yönü belirlemektedir. Aşağıdaki çizimler oklar hareket eden objenin yönünü belirlemektedir (Block, 2010,s.104).*



Şekil 2.41. İşlev

1 ve 2 yakınlık kalitesi açısından aynıdır. Çünkü ikisi de hemen hemen düzdür. 4 zıtlık oluşturmaktadır (Şekil 2.40). Birincisi doğru iken diğeri kıvrımlıdır. Kesin sıfatlar ve duygusal hava çizginin karakteri ile ilişki göstermektedir. Bunların temel görüntülerle ifade edilmişinde, düz ve kıvrımlı çizgiler sıklıkla kullanılır (Block, 2010,s.104). Düz hatlar genellikle doğruyu, saldırgan olmayı, asillliği, endüstriyel olanı, emir vermeyi, kuvveti, doğal olmamayı ve olgunlaşmışlığı karakterize eder. (Şekil 2.41) Kıvrımlı çizgiler ise çoğunlukla; endirekt, pasif, doğaya uygun, çocuksu, romantik, yumuşak, organik, güven ve esnekliği karakterize etmektedir (Bruce, 2010,s.105).

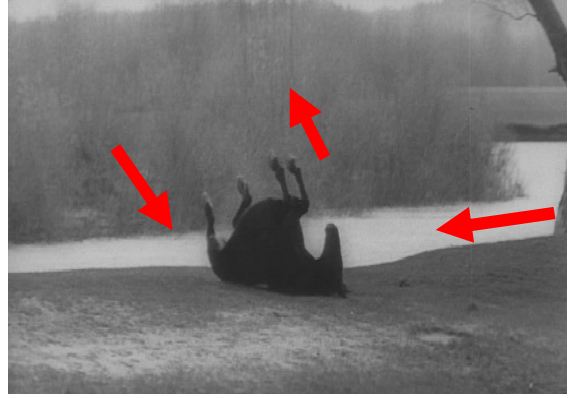


Şekil 2.42. Değer zıtlığı – Antonioni *Kızıl Çöl* (1973)

Bu resimler fotoğraf karesi içindeki karşıtlık ve yakınlık oluşturan, çizgilerin, kalitesini ifade eder (Bruce,2008,s.106), (Şekil 2.42).



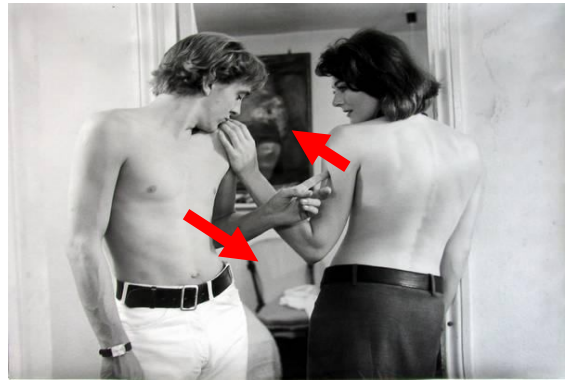
Şekil 2.42 Işık zıtlığı



Şekil 2.43. Form zıtlığı  
Andrei Tarkovsky'nin "*Solaris*"(1973)



Şekil 2.44 Doku zıtlığı  
Antonioni "*Blow Up*"(1973)



Şekil 2.45 Doku zıtlığı  
Andrei Tarkovsky'nin "*Stalker* 1975

Bir filmin, görseline dayalı (zıt) unsurları değerlendirebilmek için yönetmenin filminde renk–form–ışığın yön ve işlevini zıt olarak kullanmış olması gerekir (Tablo 2,9). Farklı filmlerden alınan örneklerde olduğu gibi bir tarafta su (yağmur), bir tarafta ateş karşıtlık oluştururken, bir taraftan (Şekil 2.44) zıtlık, cinsiyet ve istikamet olarak da kullanılmıştır (Şekil 2.45). Işık olarak (Şekil 2.42), form olarak (Şekil 2.43) örnek gösterilebilir. Bir filmi incelemek için geçerli olacak bu değerlendirme kriterleri, dolayısıyla herhangi bir filmde uygulanan renk, form, ışık, işlev, yön zıt unsurlar olarak nasıl ve ne sıklıkta kullanıldığına bakılarak ölçü olarak değerlendirilebilir. (Tablo 2.9)'da bir filmde kullanılan zıt unsurların ölçülebilir olduğunu göstermek için hazırlanmıştır. Dolayısı ile bu model sayesinde bir filmde kullanılan zıt etkiler ölçülebilir filmin anlatı yapısına katkıları değerlendirilebilir.

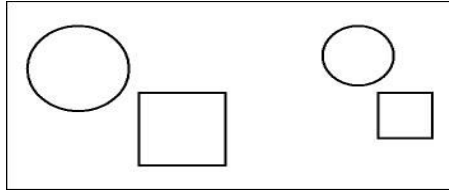
**Tablo 2.9. Özen Modelinde Zıtlık Ögesi**

<b>ZITLIK</b>	<b>Renk</b>	<b>Form</b>	<b>Yön</b>	<b>Işık</b>	<b>İşlev</b>
<b>Dış mekân</b>					
<b>İç mekân</b>					
<b>Canlı nesne (ana oyuncu)</b>					
<b>Canlı nesne (yardımcı oyuncu)</b>					
<b>Canlı nesne</b>					
<b>Cansız nesne (iki boyutlu)</b>					
<b>Cansız nesne (üç boyutlu)</b>					

## 2.10.Plasitk Sanatlarda ve Sinemada Oran - Orantı

Plasitk sanatlarda ve sinemada oran - orantı, izleyicinin kavramlar ya da nesnelere arasında kıyas, abartı, küçük, büyük, denge, dengesizlik, mesafe, bütünlük, monotonluk, yakınlık, uzaklık, bütüngörme, parça bulma, parçalardan bütünü bulma, kurma, bozma, gibi veriler aracılığı ile değerlendirme yapabilmeyi sağlar.

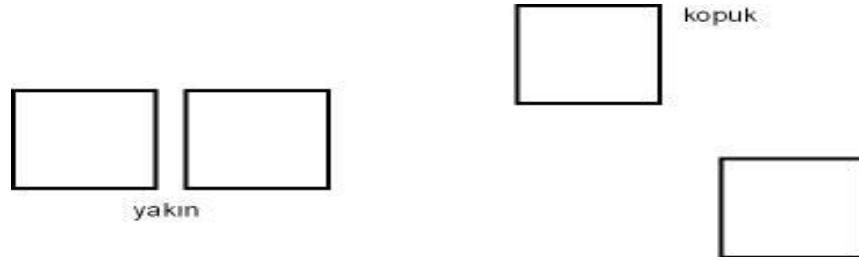
Oran ve orantı, görsel sanatlarda çok kullanılan bir kavramdır. İnsan genel olarak her şeyi kendisine göre kıyaslar. Kendi değerinin ve ölçü bilincinin dışına taşan oranlar, insanı rahatsız eder. Buna göre oran; iki büyüklük arasındaki birimsel ilişkidir diyebiliriz. Tasarımda önemli olan biçimlerin amaca uygun olarak uyumlu ve dengeli ve estetik düzeni ortaya koyabilmesidir. Küçük ölçüler, görsel algıda uzaklık etkisi yaratır. Büyük ölçüler ise yakınlığı ifade eder (Şekil 2.46).



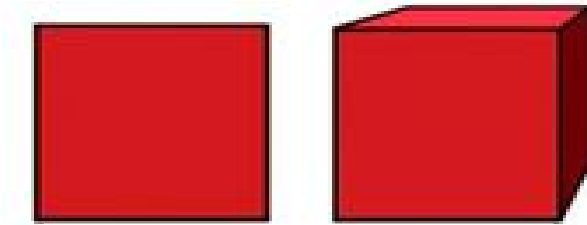
Şekil 2.46 Oran orantıda yakınlık ve uzaklık etkisi.

Oran bir sanat eserinde oluşan elemanların karşılaştırma ve dengelenmesidir. Oran, sanatçının kendi duygularını katarak etkili bir anlatım yaratması ile mümkün olur. Sanatçının seçeceği biçim ya da değerlerden herhangi biri diğerinin önüne geçmemesi için diğer bir değişle birinin diğerini değersiz hale düşürmeden bir birlik oluşturması için kullanılan ölçüdür (Block, 2010,s.41), (Şekil 2.46).

Sanatçının tecrübesi ve duyguları, en etkili oranla dengeyi kurması için yeterli olacaktır. Tasarımda birbirine yakın aralıklar uygun, birbirinden uzak olanlar ise birbirleri arasında kopukluğa neden olur ve birliklik göstermez. Yan yana olan aralıklar tekrar edilirse monotonluk oluşturabilir. Bu sebeple form ve mekânlar arasında farklı büyüklükte aralıklar kullanılması kompozisyona hareket ve dinamizm getirir (Şekil 2.47). Oran ve hacim biçimlerin ve mekânların anlatımının üçüncü boyut kazanmasıdır.



Şekil 2.47 Oran orantıda parça – bütün ilişkisi

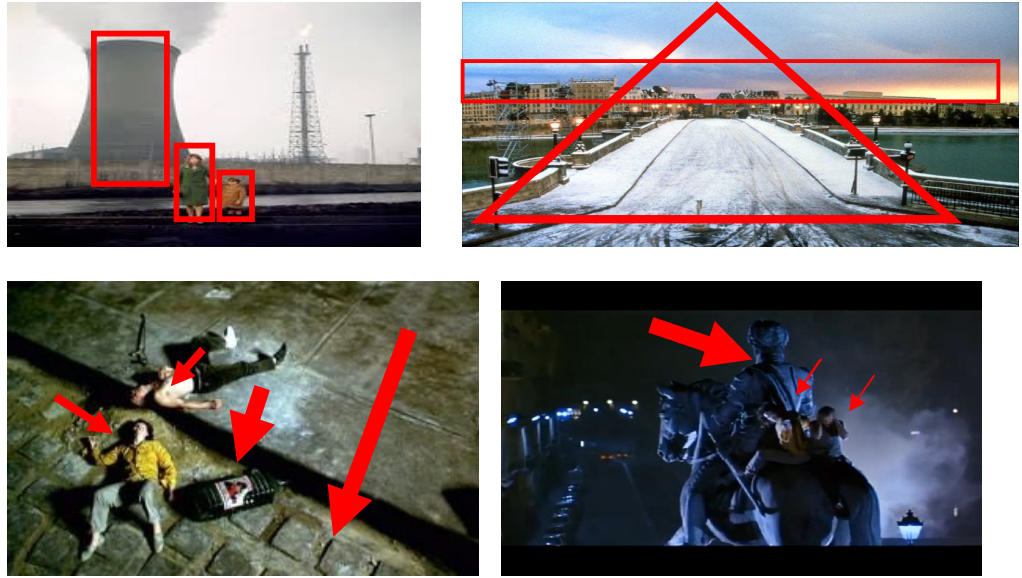


Şekil 2.48 Oran orantıda yüzey ve de hacim

Resimde açık - koyu değerlerle hacim etkisi oluşturulabilir. Kompozisyonda biçimlerin yerleştirilmesi için bir zemin yüzey<sup>1</sup> gereklidir ( Block, 2010,s.6). Biçimlerin yüzey üzerine yakın aralıklı ve aralıksız olarak düzenlemelerinde göz, biçimleri gruplayarak algılar. Göz, eksik biçimleri tamamlama eğiliminde olduğundan biçimleri zemin üzerine değerlendirirken koyu etkili zeminlerde açık renkte kullanılsa bile, boyut küçükte olsalar daha ön planda görünür (Şekil 2.48).

<sup>1</sup> Üzerinde iki boyutlu çalışmaya olanak veren her tür alan

Yönetmen Leos Carax The Lovers on the Bridge “Köprü üstü Aşkları” filminde karakterlerin dünyasındaki köprünün önemini anlatmak için kullandığı kamera açısı ve objektif köprüyü çok daha büyük göstererek öneminin anlaşılmasını sağlar. Aynı şekilde yönetmen Antonioni'nin “Kızıl Çöl” filminde büyüyen çevre felaketine dikkat çekmek ve büyüklüğünü karaktere ve çocuğa göre oransal olarak gösterebilmek için kullandığı kamera açısı izleyicinin görsel olarak kıyas yapmasını sağlamaktadır (Şekil 2.49.)



Şekil 2.49 Sol üst: Oran-orantıda büyük- küçük (Antonioni Kızıl Çöl)  
Sağ üst: Oran-Orantıda parça-bütün (Leos Carax Köprüüstü Aşkları)  
Sağ alt: Oran-Orantıda abartı (Leos Carax Köprüüstü Aşkları)

“Köprü üstü Aşkları” filminde yönetmenin filmde âşıkların sarhoş olmasını nesnelere oransal olarak normalden büyük göstererek izleyiciyi karakterlerin gözünden görmeyi ve hissetmeyi sağlar (Şekil 2.49).

Bir filmin, oransal bütünlüğünü değerlendirebilmek için bir yönetmenin filmde kullandığı nesnelere kamera açılarını oransal olarak büyük ya da küçük uzak ya da yakın olarak konusu gereği tercih etmemesi gerekir. Sinemanın görsel yapısı ile plastik sanatların temel ilkeleri benzerlik taşıdığı için değerlendirme ölçüsü olarak bu tezde kullanılacaktır. O halde herhangi bir filmi incelemek için de geçerli

sayılacak bu değerlendirme ölçüleri, herhangi bir yönetmenin kullandığı renk - form ve ışığın ölçü olarak abartısı nesnenin ön arka - büyük küçük ilişkisinin bir fark taşıyıp taşımadığı, birinin diğerine göre fazlalığı ya da azlığı bir filmde ölçülecektir. (Tablo 2.10)'de bir filmde oran ve orantının sahneler bazında ölçümü için değerlendirme modeli olarak kullanılacaktır. Dolayısı ile bir yönetmenin, kendi filminde uyguladığı oran ve orantı, bu model sayesinde ölçülebilir filmin anlatı yapısına katkıları değerlendirilebilir. Bu model Derviş Zaim'in örnek olarak seçilen altı filminin bazı sahneleri ve planları için ayrı ayrı uygulanacak, çıkan sonuç dolayısı ile modelin işlediğini gösterebilir.

**Tablo 2.10. Özen Modelinde Oran - Orantı Ögesi**

<b>ORAN - ORANTI</b>	<b>Gerçeğe uygunlu</b>	<b>Abartı</b>	<b>Parça – bütün ilişkisi</b>	<b>Büyük – küçük ilişkisi</b>
<b>Dış mekân</b>				
<b>İç mekân</b>				
<b>Canlı nesne (ana oyuncu)</b>				
<b>Canlı nesne (yardımcı oyuncu)</b>				
<b>Canlı nesne</b>				
<b>Cansız nesne (iki boyutlu)</b>				
<b>Cansız nesne (üç boyutlu)</b>				

## 3. BÖLÜM

### DERVİŞ ZAIM SİNEMASI

#### 3.1.Derviş Zaim Sinemasında Öz – Biçim İlişkisi

##### 3.1.1. Derviş Zaim Sinemasının Anlatı Yapısı:

Derviş Zaim'in tüm filmlerinde güç, sistem eleştirisi ve iktidar gibi konular her zaman sorgulanan bir gerçektir. Yönetmenin tüm derdi, iktidar kavramının açık ve gizli yüzlerini izleyicisiyle paylaşma isteğidir. Zaim'in bu yaklaşımı, kendi sinemasının önemli ayrıntılarından birini oluşturur. Türk sinemasındaki çağdaşları arasında kavramsal olarak iktidarı bu denli kendine konu edinen bu tutarlı çizgi yönetmenin her filminde vardır. Tabutta Röveşata'da ana karakter Mahsun'un sınırları aştığı her yerde iktidarın görünümüyle karşılaşması bu yaklaşımı doğrular. Mahsun'a yaşama alanı/şansı bırakmayan iktidar, kendisini farklı biçimlerde ortaya koyar. İktidar, kimi zaman araba sahipleridir, kimi zaman yakın arkadaşları, polis, müze görevlisidir. Mahsun'la kıyaslandığında gücü temsil eden her şey onun üzerinde "tahakküm" kurmaya, iktidarlarının görünür olmasına ve bir şekilde onu "sistemin içine çekmeye" uğraşmaktadır. Mahsun'un diğerlerine göre güçlü sayılabileceği yer ise mülksüzlüğü, uzlaşmayı kabul etmeyişi ve sıra dışı hayatta kalma taktikleridir (Coşkun. 2001,s.14). Kimseleri incitmemiş olan Mahsun herkes tarafından incitilecektir. Zaim'in sinemasında iktidar karşısında halkın, egemenler karşısında bağımlıların, güçlüler karşısında güçsüzlerin "çatışma"ları öne çıkar, insana atfedilen tüm acze rağmen Derviş Zaim'in sineması kadere karşı koyanların ya da kaderini yaratanların seslerinin yükseldiği bir sinemadır. Zaim'in sinemasında güç ve eril olanın iktidarı hep sorgulanır.



“Gölgeler ve Suretler” filminde ise kaotik bir iktidar boşluğundan söz etmek gerekir. İktidarın görüldüğü alan kimliklerdir. Gölgeler ve Suretler filminde yaşam-ölüm karşıtlığı yine keskin biçimde gözlemlenebilir. Uzun yıllar beraber kardeşçe yaşayabilmiş olan Rum ve Türklerin arasına dolaylı yoldan giren ölüm dengeyi bozar.

Derviş Zaim’in filmlerinde sıklıkla karşımıza çıkan suça karışmak, tanıklık ya da engel olamama duygusu filmin gerçekte ilişkisini sağlamlaştırır. İlk kurşun Rum askerlerin suçsuz bir çobanı öldürmesiyle atılır. Ardından düşmanlık herkesi saracak, sonrasında birçok ölümün yaşanacağı köyden Türkler bir otobüsü kaçırmaya çalışacaktır. Anlatılan olayın ateşkes yapıldığı iddia edilen bir zamanda gerçekleşmesi, ayrıca filmde sıradan insanın ülkeler arasında oynanan diplomatik oyunların bir kurbanı olarak bu oyunda yer aldığını görmek/göstermek üzerinde düşünülmesi gereken önemli bir ayrıntıdır. Kıbrıs'ta yaşanan büyük gerilim ve acı olaylar, filmin başlangıcı ve bitiminde insanın mağaradaki hali ve karanlık bir mağaradan çıkması serüvenine yapılan göndermelerle vurgulanır.

Derviş Zaim’in filmlerinde yaşam ve ölüm kavramlarının işlenişine yakından bakmak yönetmenin kurduğu dünyaları anlamak için yerinde bir başlangıç olabilir. Zaim'in filmlerinde kimler hayatta kalır? Kimler, neden ölür? Sembolik düzlemde bu ölüm ve yaşamlar neyi temsil eder? Yaşama (ya da ölüme) bir övgü niteliği mi taşır bu yapıtlar? Yönetmenin filmlerinde karakterlerin hayatta kalma ve ölümlerle karşılaşma biçimleri kilit bir noktadır (Coşkun. 2001,s.16).

Zaim'in ölüm ve şiddetin kol gezdiği çatışmalı filmi olan, *Filler ve Çimen'de*, yaşam/ölüm karşıtlığı her anlaşmazlıkta şiddete başvuran yasa dışı bir yapı ile anlatılırken, fillerin tepişmeleri sonucu sıradan insanların bu yapı içinde nasıl ezildikleri ve zarar gördükleri anlatılır. Zorbalığın, şiddetin ve işkencenin yoğun olarak gösterildiği filmde yaşam ve ölüm yan yana gösterilir. *Çamur* filminde yaşam ve ölüm, Kıbrıs'ta yaşanan savaş ve katliamları hatırlatma olarak ele alınırken, *Cenneti Beklerken'* de ebedileşme *Nokta* da ise ölüm, bir tür arınma halini alır.

### 3.1.2. Derviş Zaim Sinemasında Biçimin Önemi:

Derviş Zaim filmlerinde mekânı büyük bir başarı ile kullanır. Daha da önemlisi, Zaim filmlerinde baskın olan iç mekânlardan çok dış mekânlardır. *Tabutta Röveşata* filmi neredeyse tamamı İstanbul hisarları ve boğaz kenarında geçer. *Filler ve Çimen'de* de aynı şekilde dış mekân çekimlerine çok fazla yer verildiğini görürüz. *Çamur* filmi ile birlikte mekân olarak İstanbul dışındaki yerleri kullanmaya başlayan Zaim, hem *Çamur'da*, hem de *Cenneti Beklerken'* de Anadolu'nun açık alanlarını sıklıkla filmlerinde mekân olarak kullanır. Zaim sinemasında görsellik ve renk, ağırlıklı biçim ağırlıklı bir sinema olduğunu da söylemek mümkündür. Kullandığı mekânların görsel derinliğini ve gücünü, aynı zamanda renkleri filmlerinde başarı ile kullanır. Hatta kimi zaman, görselliğin etkisi filmin bile önüne geçer. Renklerin uyumlu ve etkileyici olması için uygun filtreler kullanmaya özen gösteren Zaim, bu tavrını bütün filmlerinde sürdürür.

### 3.1.3. Derviş Zaim Filmlerinde Geleneksel Sanatların Etkisi:

Derviş Zaim, Tuğba Deniz ile yaptığı bir röportajda kökleri çok eskiye dayanan ve geleneksel olan Karagöz kukla oyununa filminde yer vermesini şu sözlerle açıklar. *“Karagöz perdesini, geleceğin ve geçmişin potansiyel olarak orada durduğu bir sonsuzluklar yüzeyi olarak görüyorum. Bu sonsuzluklar yüzeyi filmin her karesini ihtiva ediyor. Filmde kimi zaman bir görüntü bir süre sonra başka bir görüntünün içindeki fotoğrafın ta kendisi olabiliyor. Devamlılık ve süreklilik arz edebiliyor. Bunu da Karagöz perdesindeki geçmişin ve geleceğin aynı anda orada olmasından hareket ederek yaptım”. “Seçtiğim geleneksel sanatı oluştururken biçimin ve içeriğin birbirine omuz vermesi ve doygunluğa ulaşması gerekiyor. Her şeyden önce hem Rumlar hem de Kıbrıslı Türkler için 60lı yıllara kadar devam eden bir sanattır gölge oyunu. Bu açıdan bu senaryoya uygun olduğunu düşünüyorum”* yorumunu yapar. Diğer filmlerinde olduğu gibi *Gölgeler ve Suretler* filmdeki estetiği oluştururken dikkat ettiği noktayı, *“Estetiğin ahlaktan doğması gerektiğini düşünürüm”* şeklinde açıklamıştır. *Tabutta Röveşata*'da İran'dan getirilen tavus kuşunu filmin merkezine koyarak biçimlendirirken, *Filler ve Çimen*'de ebru sanatına yer verir. *Cenneti Beklerken*'de ise, bu ilgi minyatür sanatıyla doruğa çıkmaktadır. Film tamamen minyatür sanatı üzerine kurulmuştur. Animasyonlarla filmi birleştiren yönetmen biçimsel olarak bu topraklara ait tanıdık sanatları özellikle filminde kullanır. *Cenneti Beklerken*, Doğu toplumlarında dinin etkisiyle, iktidarın beklentisinin ve isteklerinin sanatçıyı nasıl şekillendirdiği genel olarak iktidar ve sanatçılar arasındaki ilişkinin sorgulanmasını konu edinir (Kirel. 2010,s.116). *Nokta* filminde Zaim, sinema tekniğini hat sanatının *“ihcam geleneği”* olan *“el kaldırmadan yazı yazma”* sanatına uyarlayarak on bir planda hiç kesintisiz film çeker. *Nokta*, filmi de

geleneksel sanatlardan “hat sanatı”nı biçim ve içerik olarak kullanır. Film hat sanatında kullanılan *ihcam*<sup>2</sup> geleneği ile kamera hareketi arasında bütünlük kurularak tek planda çekilmeye çalışılmıştır.

#### **3.1.4. Derviş Zaim Sinemasında Plastik Öğeler:**

Derviş Zaim Filmlerinde biçim, çoğu zaman anlatımın ötesine geçer. Filmlerin anlatım yapısını oluşturmadan önce, ilişkisini kuracağı biçim, yönetmeni daha fazla düşündürmektedir. Örneğin *Cenneti Beklerken* filminin senaryo hazırlıkları yapıldığı dönemde, yönetmenin ödül almak için gittiği İspanyada Velazquez’in “*Nedimeler*” tablosunu görmesi ve etkilenmesi, zamanla filmine bu tabloyu konu etmesine neden olur. Orada gördüğü tablo ile geleneksel sanat olan minyatürü karşılaştıran yönetmen, filminde ünlü ressamın tablosunu karşılaştırma aracı olarak kullanır. *Çamur* filmi yönetmenin “beden” ve “vicdan” üzerine düşünme sağlayacağı ender filmlerdendir. Yönetmen bu filmi çekerken “heykel”i temel plastik malzeme olarak kullanır. Zaim’in tüm filmleri için geçerli bu yaklaşım filmin boyut kazanmasına ve anlamlaşmasını yardımcı olmaktadır. Derviş Zaim filmlerinde plastik sanatların etkisi fazlasıyla görülür. Mesela, *Nokta* filminde hat sanatının plastik öğelerini kullanırken, *Filler ve Çimende* “ebru” yu, *Gölge ve Suretler*’ de “Hacivat ve Karagözü”, *Tabutta Röveşata*’da “Tavus kuşunu”, *Cenneti Beklerken* filminde “Minyatür”, *Çamur* filminde de heykeller kullanarak, anlam zenginliğine plastik sanat öğelerini kullanarak ulaşır.

---

<sup>2</sup> Kâğıda, kalem tutan elin hiç kaldırılmadan tek bir kerede yazılması

### 3.2 Derviş Zaim Sineması: Tabutta Röveşata

*Tabutta Röveşata*, Mahsun'un zorlu yaşamını anlatır. İstanbul'da kış sürmektedir. Rumelihisarı'nda yaşayan Mahsun'un barınacak yeri ve düzenli bir işi yoktur. Soğuk kış gecelerinde araba çalar, çaldığı arabalarla gezer ve sonra onları aldığı yere geri bırakır. Hayatta kalmaya çabalayan Mahsun'un ısınmak için "sığındığı" kahvehaneye borcu giderek artar. Reis, Mahsun'a kahvehanenin tuvaletinde çalışması için bir iş ve kışı geçireceği bir yer ayarlar. Mahsun böylelikle ufak tefek para kazanmaya başlar. Kahvehane onun için aslında birçok anlamda vazgeçilmezdir. Hemen her gün orada oturan, kendi dünyasının sıkıntılarına dalmış bir öğrenci kızın varlığı Mahsun'u etkilemektedir. Bir süre sonra kızın eroin bağımlısı olduğu anlaşılır. Uyuşturucu alabilmek için paraya ihtiyacı olan genç kız zaman zaman erkeklerle birlikte olmak zorunda kalır. Genç kıza gün içinde kullanabileceği geçici bir mekân lazımdır. Mahsun niyetini anladığı an kızı kovar. Bütün bunlar yaşanırken Mahsun'un arabaları çalıp gezme alışkanlığından vazgeçmemesi ise herkesi zor durumda bırakır. Şikâyetler artınca semt karakolundaki polis memuru, balıkçılık yapan Reis'den Mahsun'un doğru durmasını sağlayacağına dair söz almak ister. Yapılacak işbirliğini kabul etmezse teknesinin bir gün uyuşturucu maddeyle yakalanabileceğini imâ eden bir tehditte bulunur. Diğer yandan, Rumelihisarı çevresinde gündelik yaşam kendi seyrinde devam ederken, Hisar'a hediye edilen tavus kuşu Mahsun'un ilgisini çekecektir. Mahsun bir gün belki de yalnızlığını paylaşmak için tavus kuşlarından birini yanına alır ve birbirine denk olmayan bu iki arkadaş İstanbul'da dolaşır. Mahsun'un yaşamı, kovduğu genç kızın geri dönmesiyle çetrefil hale gelirken, Mahsun genç kızın uyuşturucu almak istediği yere gidebilmek için bu kez gündüz araba çalmak zorunda kalır. Hisara döndüğünde kahvehanede sohbet eden

polisleri görünce kendisini aradıklarını düşünerek korkar ve kaçar. Bu sırada genç kız kendinden geçmiş haldedir. Mahsun kızı da yanına alır ve küçük balıkçı teknesine biner. Kız teknede yarı baygın halde uzanırken onunla ilk kez yakınlaşarak yanağından öper. Ancak, tekne bu sırada kontrolden çıkar ve denizin ortasındaki küçük işaret fenerine çarpar. Mahsun ve kız suya düşer. Ardından Mahsun, teknenin batmasına neden olduğu için Reis tarafından dövülür. Bundan böyle Reis onu himaye etmeyecektir. Büsbütün “dışarıda” kalan Mahsun için yiyecek bir tek lokma bile bulamayacağı günler başlar. Hayatta kalabilmek için kendi yaptığı bir olta ile balık tutmaya çalışır. Beceremeyince Hisar’a hediye edilen tavus kuşlarından birini çalmak zorunda kalır. Tavus kuşunu yakalar, tüylerin yolar ve çalı çırpıdan yaptığı küçük ateşte pişirmeye hazırlanırken müze görevlisi tarafından suçüstü yakalanıp polise teslim edilir. Film, Mahsun müzeye hediye edilen tavus kuşlarını “yemeğe kalktığı” için tutuklandığını ileten bir televizyon haberiyle biter. Arkadaşlarının kahvehanede bu haberi dinlediği sırada Mahsun için hapisanenin yolu görünür.

### **3.2.1. *Tabutta Röveşata* Filminde “Kompozisyon”:**

Biçimin ve içerik açısından bakıldığında Derviş Zaim sineması alışık olduğumuz sinema dilinin dışında anlatım yapısı ve çekim teknikleri açısından alternatif ve bağımsızdır. Plastik öğeleri filmlerinde kullanarak anlam zenginliği kazandıran yönetmen kendine has yeni bir anlatım dili yakalar. Yönetmenin, geleneksel sanatlar içinde ülkesine ait estetik yapıyı filmlerine taşıyarak sunma çabası onu ve filmlerini tek ve ayrıcalıklı kılmaktadır. *Tabutta Röveşata* filminde öykünün ele alınış biçimi, dağınık zaman parçalarını içeren içerikle bezenmiş modern anlatı yapısı biçimindedir. Bu özelliği açısından bakıldığında, Picasso'nun

klasik resim anlayışını parçalayan ve kendine göre tekrar inşa eden yapısını anımsatır. Bu açıdan bakıldığında *Tabutta Röveşata* filmi kompozisyon olarak Mahsun karakterinin parçalanmış yaşamı biçimsel yapı üzerinden anlatılmaya çalışılır. Dolayısı ile bu parçalanmaya zaman, mekân, tarih, doğa, insan, hayvan her şey girmektedir. Bir tarafta eski tarihi bir hisar dimdik ayakta dururken, ona karşı modern boğaz köprüsü hem tezat hem de tamamlayıcı bir unsur olarak seçilir. Filmde ana karakterlerin bel ve omuz planda eğik olarak görüntülenmesi, filmin genel kompozisyonu içinde dikkat çeken özelliklerden biridir. Eğik başlar bedenler, düşük omuzlar yılgınlık ve yorgunluğa, iktidarsızlığa vurgu yaparken, yan yatan tekne, sur dibindeki eski top, yolda kalan araba, v.s işlevini yitirmiş etkisiz nesnelere olarak görünür. İktidar, kent ve yaşam konusu Mahsun karakteri ile birleşerek birbirine eklenir. Renk olarak sarının, sıcak mavinin, soğuk etkisi filmin genelinde kullanılır. Tavus kuşu canlı figür olarak kompozisyonun merkezinde kullanılır.

Derviş Zaim'in kompozisyonunu merkeze yerleştirdiği tavus kuşu önce sevip, acıkınca yenilen bir nesne olarak kullanılır. Yönetmen tavus kuşunu, kompozisyonun yapısı içine yerleştirerek filmin tüm içeriğini o yapı içinde şekillendirir. Filme adını veren *Tabutta Röveşata* ismi, hareketin, canlılığın ismi olarak *röveşata*, hareketsizliğin ölümün göstergesi anlamında da *tabut* kelime olarak yan yana kullanılmıştır. Yönetmen, hayatta kalmak için 'ölüm'e çalım atan, hatta imkânsız deneyen ana karakter Mahsun'un yaşamı gibi yaşamlara gönderme yapar. Hisar "turistik" anlamda "tarihsel" bağları içinde taşıyan bir mekân olarak Mahsun gibi ayakta kalmak için direnen bir yapıdır.

Hisar'ın geçmişi ve İstanbul'un Fethi gibi önemli bir olayı hatırlatan bir mekân olması, Derviş Zaim'in kent, yaşam, iktidar, devlet gibi kavramlara izleyiciyi yaklaştırmak için kullanılacak plastik öğeler olacaktır. Hisara armağan edilen, tavus kuşları, "Mehter Marşları " ile birlikte tüm bu "şanlı" geçmiş günümüze taşınan modern kent olgusu içinde verilir. Filmdeki karakterlerin doyurulmayan fiziksel ve ruhsal boşlukları; aşk, cinsellik ve açlık film boyunca izleyiciye hep hissettirilir. Tavus kuşu, filmde izleyici tarafından pek bilinmeyen tropikal bir coğrafyaya ait olmasından dolayı İstanbul'a aykırı bir değer taşır. Dolayısı ile tarihi mekân ve kale unsurundan hem uzaklaşır hem içinde taşıdığı renk ve güzellik açısından mekânla ayrı bir bütünlük kurar. Figürler kendi içinde yoğun zengin ve kapalı olurken, dışarı karşı etkisizdir. Mekânlar ise metruk, yaşamayan, günümüzde işlevini yitirilmiş tarihi yapılar olarak yer alır.

Ağırlıklı gördüğümüz metruk binalar ve kale surları geometrik bir ilişki içinde filmin ana iskeletini kuran taşıyıcılarıdır. Bu filmde tarihten gelen kale surları geçmişin izlerini taşır, ağırdır, hantaldır ve işlevini yitirmiştir. Mahsun'un geçmişine ait öyküsü filmde verilmez. Yönetmen, geçmişi ve tarihi mekânları kullanırken insanın şu anki durumunu, onu geçmişten bugüne iten sebeplerde zamansal katmanlar içinde göstererek vermek ister. Filmin bir başka yeri de akış içinde kullanılan detay görüntülerdir. Filmin genel akışı, buralarda parçalanır. Alışık olduğumuz film örgüsüne ters gibi görünen detay görüntüler aslında filme perspektif kazandırmaktadır. İzleyiciye birkaç saniyede olsa düşünme aralığı veren bu görüntüler; su birikintisi, yosunlu ip, kayalara vuran dalgalar, tavus kuşu tüyü, yağmur damlaları, akışı içinde izleyicinin odaklandığı yerlerdir.



*Tabutta Röveşata* filminde kompozisyonu oluşturan plastik öğeler; tarihi sur, ona karşı modern boğaz köprüsü, yosunlu ip, dalgaların kayalara vurması, su birikintisi, vb. zaman ve mekân ilişkisi filmde tarihi doku ile verilirken aynı zamanda görüntülerin iki saniyelik karaltıyla geçilmesi izleyiciyi mekânsal olarak birkaç saniye de olsa filminden kopmasını sağlar. Kompozisyonun ana merkezine konulan iki önemli unsur tavus kuşu ve uyuşturucu kullanan kadın karakterdir. Film genelde sarının sıcak, mavinin soğuk etki bıraktığı noktalarda egemen olarak kullanılsa da tek canlı renk tavus kuşudur. “Mahzun”un yalnızlığını paylaştığı ve sonrasında acıkınca yediği tavus kuşu, filmin anlatısına plastik bir öge olarak hizmet ederek kullanılmıştır.

### **3.2.2. *Tabutta Röveşata* Filminde “Denge”:**

Derviş Zaim, Mahsun, karakterinin yaşama karşı tutunamayışı, örselenişi, ayakta kalmak için verdiği mücadeleyi asimetrik görüntüler üzerinden anlatmayı tercih etmiştir.

Yönetmenin dikine eksende sunduğu kale, ağaç-demir parmaklıklar, şişe, mezartaşı, yatayda istanbul boğazı ve boğaza paralel sahil (Şekil 3.4),(Şekil 3.1). Diyagonal eksende kullandığı tarihi top, dikeyde kale, izleyiciye görsel hareket kazandırır. Yönetmen, işlevini yitirmiş nesnelere kullanarak filmin içeriğine hareket getirmesi; kaleye girmek için demir parmaklıkları aşmak ve topun içinden top mermisi gibi çıkma sahneleri filme ironi katar. Asimetrik denge, ağırlıklı olarak metruk binaların içinde, boğaz köprüsü ve kalenin iç ve dış mekanlarında görülür. Mahsun’un yaşadığı ve çalıştığı yerin girişi, iki kişinin bile geçmekte güçlük çektiği koridorlar, kale surunun içinden çıkan dairesel sütun, asimetrik dengenin kullanıldığı yerlerdir (Şekil 3.1). Madde bağımlısı kızın, bedeninin uyuşmasına

rağmen düşmeyen sigara külü, kendi içinde tükenmişliğin iktidarını temsil eder (Şekil 3.1). Yönetmenin denge unsurunu kullandığı başka bir sahne de, mezarlık sahnesindeki mezar taşı simetrisidir (Şekil 3.2).

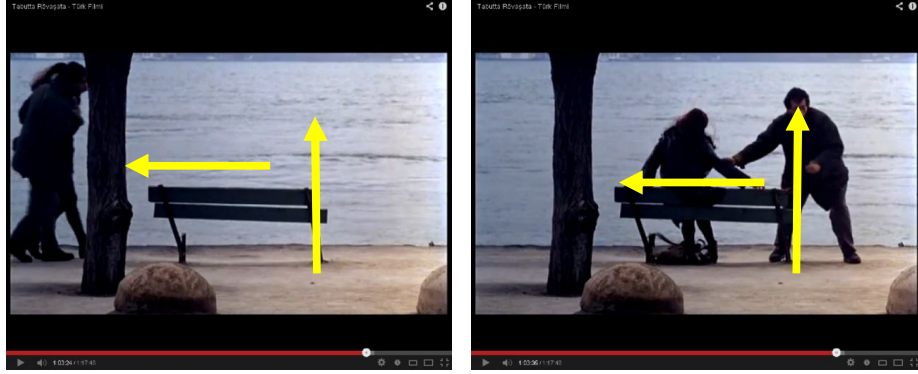


Şekil 3.1 *Tabutta Rövesata* filminde asimetrik denge

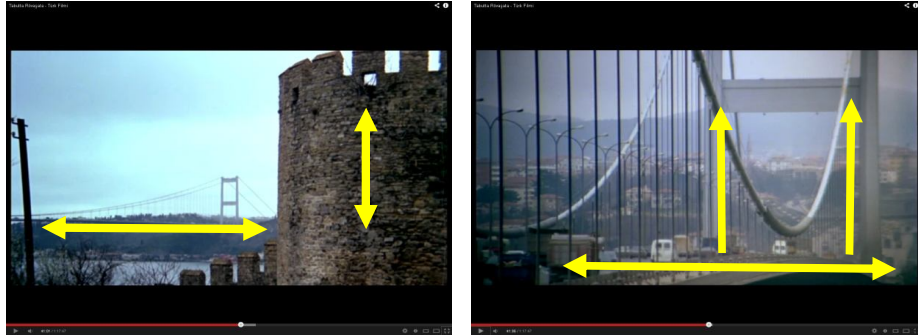


Şekil 3.2 *Tabutta Rövesata* filminde simetrik

Yönetmenin otuma yeri olmayan banka (Şekil 3.3) ana karakterlerini oturtup yere düşürmesi, bu insanların oturup dinlenecek bank kadar yer bulamamış olmaları; mega kentin onlara karşı, en ufak bir şans tanımadığını göstermektedir.



Şekil 3.3 *Tabutta Röveşata* filminde cansız nesnede asimetrik denge



Şekil 3.4 *Tabutta Röveşata* filminde dış mekanda asimetrik denge

Yönetmen oturma yeri olmayan bir bankla, yersizliği ve yurtsuzluğu, kent içindeki yalnızlığı ve mekânsızlığı, boşlukta kalmayı, düşey ekseninde kullandığı plastik öğeler ile gösterir. (Tablo 3.1)'de yönetmenin filminde denge kullanımına ağırlık verdiği sahneleri göstermektedir. Görüldüğü gibi yönetmen asimetrik dengeyi filmin genelinde ağırlıklı olarak tercih etmiştir.

**Tablo 3.1. *Tabutta Röveşata* filminde denge**

<b>DENGE</b>	<b>Simetri</b>	<b>Asimetri</b>
<b>Dış mekân</b>	Tekne-Mezar Otobüs durağı	Dar duvarlı merdiven-Bank- B.köprüsü Kale içi sütunu-Kayalar- Sandalyeler Fener
<b>İç mekân</b>	-	Otobüs-Sandalyeler-Tuvalet Kahvehane
<b>Canlı nesne (ana oyuncu)</b>	-	Mahzun ( yakın plan) Yatma(genel plan)-Araba sürme(orta plan)-Ağı çekme(genel plan)-Dayak yeme( yakın plan)-Yüzme(orta plan)-Çıplak (genel plan) Kız -Oturma-uyuma-( yakın plan) (tuvalet sahnesi)
<b>Canlı nesne (yard. oyuncu)</b>	Garsonlar	Sarı (yakın plan) Reis (genel plan) mastürbasyon yapan çocuk (orta plan) veteriner-müze bekçisi (genel plan)
<b>Canlı nesne</b>	-	Köpek( yakın plan)-Tavus kuşu( yakın plan) Turistler(genel plan)
<b>Cansız nesne (iki boyutlu)</b>	-	Su birikintisi yansıma Cam yansıma
<b>.Cansız nesne (üç boyutlu)</b>	Otobüs-Tünel	Araba-Ağaç-Sur içi-Tarihi savaş Topu

### **3.2.3. *Tabutta Röveşata* Filminde “Işık-Gölge”:**

Yönetmenin, filmin bütününde ağırlıklı olarak doğal ışığı kullandığı görülür. Gece ve gündüz sahnelerinde karanlığı tercih eden yönetmen, polisin Mahsun'un bedeninde gezdirdiği ışık (el feneri) (Şekil 3.5), araba farı, ısınmak için tenekede yanan ateş bölgesel aydınlatma sağlar. Bu sebeple izleyicinin dikkati, bütün içindeki parçanın algılanmasına yönelir. Tünelin içine gece girip gündüz çıkması, tüneli, yaşamın bir çeşit kara deliği gibi algılanmasını sağlar. Karanlığı devamlı arkasına alan yönetmen, ışığını adeta Caravaggio'nun tablolarındaki gibi kurar. Mahsun'un polis ve Reis'ten dayak yeme sahnelerinde, bedeni ışık efektleri ile

göstermesi, Picasso tablolarındaki parçalanmaları andırmaktadır. Bu durum görüntünün soyut etki kazanmasına neden olur (Şekil 3.7). Polisin bedeni üzerinde, el feneri ile gezdirdiği ışık, filmin anlatımına soyut derinlik kazandırır (Şekil 3.6) .

Kontrast ışık etkilerini ağırlıklı olarak kale içinde kullanan yönetmen, aynı zamanda yakın plan oyuncunun yüzü üzerinde kullandığı ışıkla dokusal etkilerin görülmesini sağlayarak filme gerçeklik duygusunu kazandırmaktadır. Ressam Rembrandt'ın tablolarında görülen ve adını "Rembrandt aydınlatma" olarak ya da tepe aydınlatma olarak da bilinen aydınlatma türünü, yönetmen yakın plan yüzlerde detay yakalamak için kullanır (Şekil 3.5). Yönetmenin, ışığın kullanımına ağırlık verdiği sahneler ve planlar aşağıda gösterilmiştir. Tabloya göre yönetmen bu filmde gündüz ve gece doğal ışığı ağırlıklı olarak tercih etmiş, birçok sahnede de fener gibi sinyal gibi yapay aydınlatmalar kullanmıştır (Şekil 3.6), (Şekil 3.7), (Şekil 3.8).



Şekil 3.5 *Tabutta Röveşata* filminde Rembrandt ışık etkisi



Şekil 3.6 *Tabutta Röveşata* filminde ışığın kontur etkisi



Şekil 3.7 *Tabutta Röveşata* filminde doğal (sol) ve yapay ışık (sağ)



Şekil 3.8 *Tabutta Röveşata* filminde efekt ışık

**Tablo 3.2. *Tabutta Röveşata* filminde ışık - gölge**

<b>IŞIK- GÖLGE</b>	<b>Gündüz</b>	<b>Gece</b>	<b>Doğal ışık</b>	<b>Yapay ışık</b>	<b>Kontur</b>	<b>Parçalı</b>	<b>Efekt</b>
<b>Dış mekân</b>	Sahil Turistler Bank-tekne Kale Cami avlu Mezarlık	Araba yol	Kale içi Sahil- Turistler- Bank- tekne - Araba çalma Otobüs Yatma	Polis sireni	Kale içi Tünel Ambulans		Polis mavi
<b>İç mekân</b>	Tuvalet Kahve hane Hastane	Araba çalma Otobüs Yatma Kahveha- ne Metruk bina	Araba çalma Otobüs Yatma Kahve- hane Metruk bina	Tuvalet Garson ev	Otobüs Tünel Araba	El feneri dayak sahnesi	Ambulans sireni
<b>Canlı nesne (ana oyuncu)</b>	Mahsun Kız (yakın plan)	Mahzun (Yakın plan)				Mahsun -dayak sahnesi (çok yakın plan)	
<b>Canlı nesne (yardımcı. oyuncu)</b>							
<b>Canlı nesne</b>						Polisler	
<b>Cansız nesne (iki boyutlu)</b>	Kahvehane cam yansıma Su birikintisi gölge	Otobüs camı yansıma					
<b>Cansız nesne (üç boyutlu)</b>	Tünel Araba-sinyal Teneke de ateş	Araba- sinyal Köpek Teneke de ateş				Köpek	Tünel ışıkları Araba farları Işıklı reklam panoları

### 3.2.4. *Tabutta Röveşata* Filminde “Renk”:

Yönetmene göre *Tabutta Röveşata* filmi, maddi imkânsızlıklar yüzünden İstanbul’un kapalı bir sonbahar mevsiminde çok kısa bir süre içinde çekilip bitirilmesine neden olmuştur. Dolayısı ile filmin geneline yansıyan renk, mevsim şartları sebebi ile kapalı gri ve gece mavisi ağırlıklıdır. Isınmak için tenekede yanan ateş, sıcaklık etkisi yaratsa da “Tavus kuşu” figürü renk unsuru taşıyan en önemli plastik öğedir. Sarı’nın mezarına saptıkları şarap şişesinin yeşil rengi, doğanın yeşil bitki örtüsü ile ilişkisi kurulurken, aynı zamanda mezara hayat iksiri sayılacak metaforik bir anlam da kazandırır. Her bir parmağı renkli eldiven, ısınmak için tenekede yanan ateş, filmde egemen renk unsurları olarak ayrıca yer alır (Şekil 3.10).



Şekil 3.9 *Tabutta Röveşata* filminde renk.





Şekil 3.10 *Tabutta Rövesata* filminde üst'te; sıcak renkler alt'ta soğuk renkler.

Filmde duygusal ilişkilerin yoğun yaşandığı sahnelerde, *sarı* rengin sıcaklığı yakınlığı ve dostluğu sağlarken, soğuk havanın yansıtıldığı gece sahnelerinde *mavi* rengin ağırlıklı olarak kullanıldığını görürüz (Şekil 3.9). Mahsun'un ıslak ve çıplak sahnelerinde ışık, bilinçli olarak mavi seçilmiştir. İzleyicileri dokusal ve psikolojik olarak etkeleyen sahneleri yönetmen bilinçli olarak kullanır. (Tablo3.3)'de yönetmenin, filmde rengi etkin olarak kullandığı sahnelere yer verilmiştir. (Tablo3.5)'e göre yönetmenin sıcak ve soğuk renkleri filmde etkin olarak kullandığı görülmektedir.

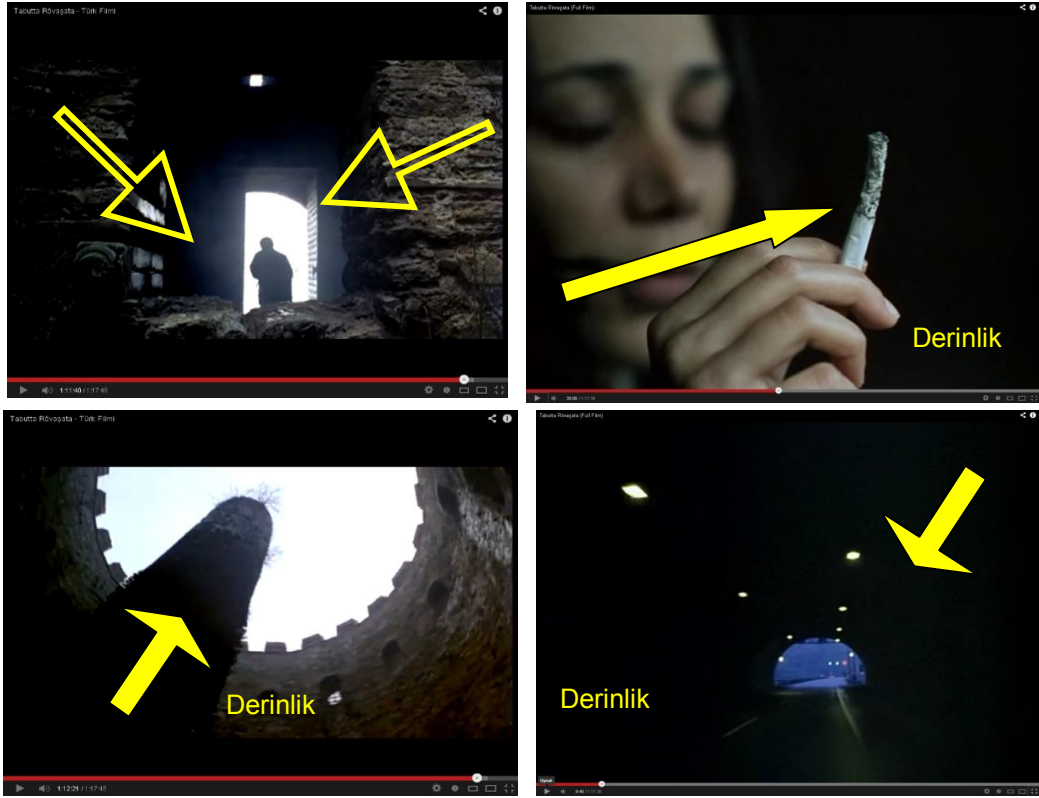
**Tablo 3.3. *Tabutta Röveşata* filminde renk**

<b>RENK</b>	<b>Sıcak</b>	<b>Soğuk</b>	<b>Ana renk</b>	<b>Canlı</b>	<b>Cansız</b>	<b>Armoni</b>	<b>Efekt</b>
<b>Dış mekân</b>	Ateşle ısınırken sahil sahnesi (sarı)	Tekne gece-mavi					Polis siren mavi
<b>İç mekân</b>	Metruk bina tenekede ateş ısınma Tuvalet	Ambulans	Kahve-hane (yeşil)				Ambulans-mavi-kırmızı
<b>Canlı nesne (ana oyuncu)</b>	Portre yüz yakın plan - kızın yüzü yakın plan	Mahsun çıplak (Mavi )			Mahzun Yüzme sahnesi	Eldiven	
<b>Canlı nesne (yard.oyuncu)</b>	Garson çocuk	Sarı-reis- (yakın plan)					
<b>Canlı nesne</b>	Köpek	Eldiven		Tavus kuşu			
<b>Cansız nesne (iki boyutlu)</b>		Kahve hane önü- otobüs- Cam yansıyan					
<b>Cansız nesne (üç boyutlu)</b>	Tenekede yanan ateş- otobüs turuncu	Lacivert araba- leğen					

### 3.2.5. *Tabutta Röveşata* Filminde “Düzlem ve Derinlik”:

Yönetmen, filmin yakın ve genel planlarını belli bir düzlem ve derinlik içinde kullanırken ana oyuncuyu asimetrik bir düzen içinde bilinçli olarak kullanır. (Şekil 3.13)'te görüldüğü gibi Rumelihisarı, kale, yapraksız ağaç, demir parmaklıklar, dikey eksenle film boyunca kahvehane, ev, tuvalet, dik merdivenden inme - çıkma sahneleri ve çıktıkları yolu, mezar sahnelerinde diyagonal eksen kullanılmıştır. Filmde teknelerin gelip geçtiği boğaz suları ve ona paralel olan yol yatay eksen olarak görünür (Şekil 3.12).

Filmde yükseklik, kale ve kalenin girişinde kullanılan demir parmaklık, insanın önüne çıkan zorlu engelleri sembolize ederken; ağaç, tavus kuşu, insanın duygularını ve umutlarını temsil etmektedir (Şekil 3.13). Kalenin tarihi dokusu, “kentin” geçmişine, savaşlarda kazanılıp kaybedilenlere gönderme yaparken; kale önündeki ağaç, her şeye rağmen yaşamın devamlılığını, temsil eder. Filmde sur içinden gökyüzünün gösterilmesi, izleyicinin, içinden çıkılmaz bir duyguya kapılmasına neden olur (Şekil 3.11). Yönetmen, verilen perspektifle, izleyicinin ne kadar zor ve imkânsız bir yerde olduğunu gösterir. Bir başka derinlik ilişkisini yönetmen, tünelin giriş ve çıkışında kullanır (Şekil 3.11). Araba çalarak dolaşan Mahsun'un, tünele gece girip gündüz çıkması, içine girdiği derinliğin ne kadar büyük olduğuna dair göndermedir. (Tablo 3.4)'te filmin düzlem ve derinlik etkisinin görüldüğü sahneler yer verilmiştir. Tabloya göre dikey nesnelerin kullanıldığı sahneler oranla, tedirginlik duygusu veren diyagonal plastik öğelerin, filmde daha fazla kullanıldığı görülmektedir.



Şekil 3.11 *Tabutta Röveşata* filminde derinlik



Şekil 3.12 *Tabutta Röveşata* filminde düzlem



Şekil 3.13 *Tabutta Röveşata* filminde derinlik örnekleri

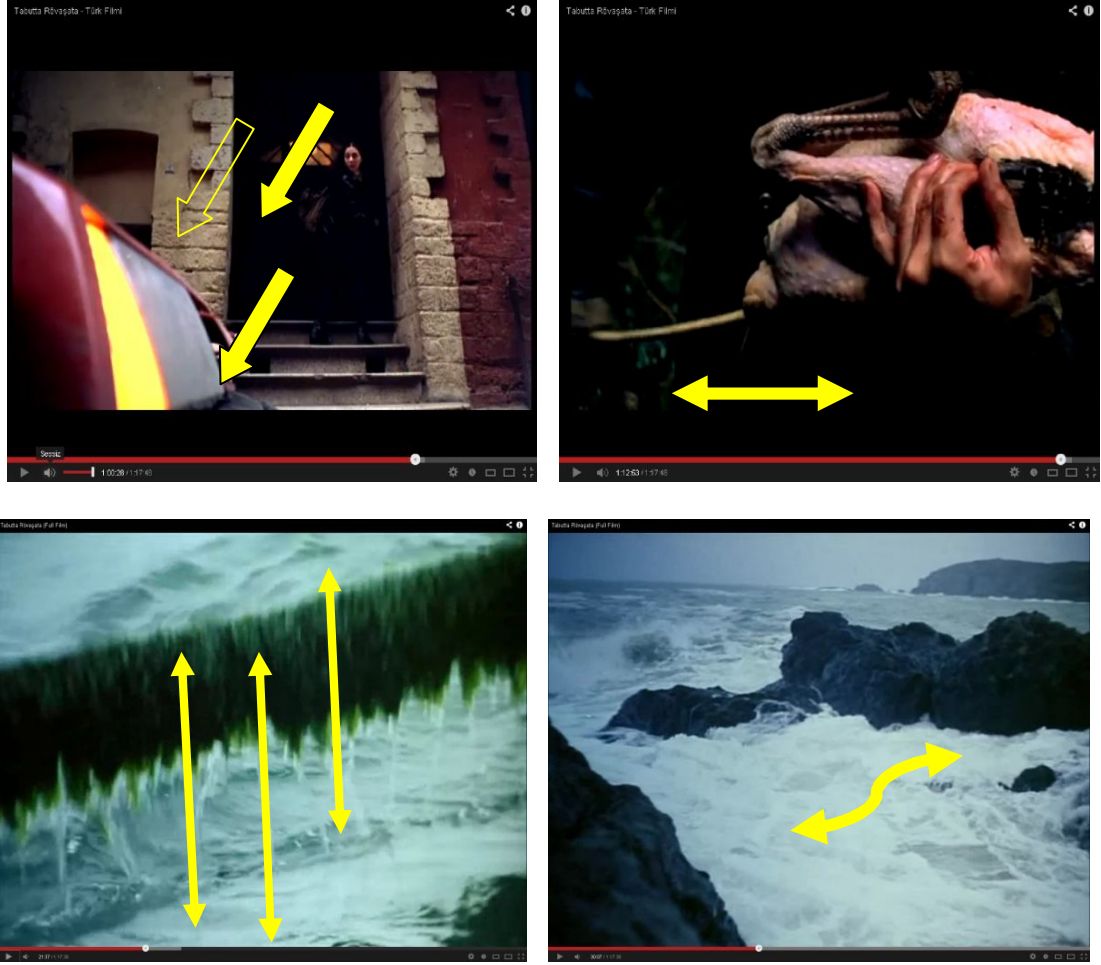
Tablo 3.4. *Tabutta Röveşata* filminde düzlem ve derinlik

DÜZLEM VE DERİNLİK	Derinlik	Yatay	Dikey	Diagonal
<b>Dış mekân</b>	Tünel	Tekne Tarihi Top Boğazın suyu B.Köprüsü	Kale (hisar)-Şişe- Ağaç-Parmaklık Kale içi sütun - Fener	Sandalyeler Yosunlu ip –Kale içi-Sarının mezarı
<b>İç mekân</b>	Kahvehane	Garson ev	Tuvalet	Sigara külü Yattığı metruk bina-
<b>Canlı nesne (ana oyuncu)</b>	Mahsun Yüzerken	Mahzun belden eğik Mahsun eğik baş yakın plan Kız eğik baş yakın plan		Mahsun Topun içinde Yatarken Mahzun eğik baş yakın plan Kız eğik baş yakın plan
<b>Canlı nesne (yardımcı. oyuncu)</b>	Garsonlar		Mezar sahnesi arkadaşları	Sarı, Reis tekne
<b>Canlı nesne</b>		Kale bekçisi Kahvehanedekiler	Turistler	Garsonlar
<b>Cansız nesne (iki boyutlu)</b>			Bayrak	Su birikintisi
<b>Cansız nesne (üç boyutlu)</b>	Savaş Topu	Araba-	Şarap şişesi	Sandalyeler-Tarihi top –Tekne- Tabut Tenekede yanan ateş Dümen sapı

### 3.2.6. *Tabutta Röveşata* Filminde Ritim:

Yönetmenin filmde anlamı etkileyecek ritim olarak kullandığı müzik, filmin görüntü ile anlamlandırmasını sağlamaktadır. Yönetmen gene bildik çağrışımlardan yola çıkar ve tarihte Osmanlıların savaşta düşmanı korkutmak için kullandığı mehter müziğini kullanır. Aynı zamanda İstanbul'un Fethi'ne gönderme yapan yönetmen, Mahsun'un yeni tanıdığı kızın duygularını ve dünyasını onu kazanmak ve fethetmek için ironik olarak kullanılır. Kullanılan ritim; gücü, iktidarı, harekete geçmeyi, fethetmeyi konu alır. Nesnenin hareketinde görsel olarak kullanılan ritim ise tekne sahnesinde görülür. Mahsun'un kızı öpmek için tekne dümenini serbest bırakarak, dümen kolunun fallik bir unsur gibi ileri geri hareket etmesi bu ritme örnektir. Dümen kolu, kalkar, iner dolayısı ile tekne, boğazın sularında kontrolsüz kalır (Şekil 3.14). Bu da Mahsun'un iç dünyasını, duygu yoğunluğunu, çalkantısını bir çeşit özgürleşmesini sembolize eder. Ancak teknenin küçük bir fenere vurarak parçalanması, bu işlevi de beceriksiz hale sokar. Filmde duygunun yoğunlaştığı sahnelerde, kısa soyutlamalara ihtiyaç duyan yönetmen, deniz dalgalarının, kayalara ya da sahile ritmik olarak vurmasını kullanır. Bu da izleyiciye düşünme zamanı tanır. Dolayısı ile denize inen - çıkan yosunlu bir ip filmin genel akışı içinde izleyicilere soyut bir görsel yoğunluk yaşatır (Şekil 3.14). Bu soyutlama izleyiciye hem bir düşünme aralığı verir hem de filmi içine alır ve orada soyutlaştır. Arabanın sinyal lambasının sesi ve yanıp sönen görüntüsü, beklentiyi mekanik olarak, hem ses hem de görsel olarak tamamlar (Şekil 3.14). Duygunun mekanik bir heyecan kazanmasını sağlar. Tekne içinde ki figürün deniz dokusunu hissettirecek ölçüde akıntıya ters hareketi, çalkalanma hissi uyandıran bir başka ritim örneğidir.





Şekil 3.14 *Tabutta Røveřata* filminde düzenli ritim (üst) ve düzensiz ritim (alt)

(Tablo 3.5)'te filmde ritim etkisinin görüldüğü sahnelere yer verilmiştir. Tabloya göre düzenli ve düzensiz ritim kullanımına rastlanmış ancak filmin genel yapısı içinde çok da tercih edilmediği görülmüştür.

**Tablo 3.5. *Tabutta Röveşata* filminde ritm**

<b>RİTİM</b>	<b>Düzenli hareketler</b>	<b>Düzensiz hareketler</b>	<b>Hareketsizlik</b>	<b>Çizgisel formlar</b>	<b>Lekeseli formlar</b>	<b>Çok boyutlu formlar</b>
<b>Dış mekân</b>	Araba (sinyal lambası)- Demir parmaklık Deniz dalgaları- denize inen ip	Tekne	Kale	Demir parmaklık- Tünel ışıkları		
<b>İç mekân</b>	Tünel ışıkları	El feneri yüzde gezdirme	Kızın kafa hareketi			
<b>Canlı nesne (ana oyuncu)</b>	Mahsun yürüme sahnesi	Mahsun dayak yeme				
<b>Canlı nesne (yardımcı oyuncu)</b>						
<b>Canlı nesne</b>		Tavus kuşu				Turist kafilesi
<b>Cansız nesne (iki boyutlu)</b>	Su birikintisi-					
<b>Cansız nesne (üç boyutlu)</b>	Damlalar	Tekne dümeni- leğendeki balıklar				



### 3.2.7. *Tabutta Röveşata* Filminde “Egemenlik”:

Egemen nokta, öykünün dramatik yapısı içinde, öne çıkan ve filmin merkezinde görünen, görüntü sıklığı ile tekrarlanan ya da hatırlanma amacı ile oluşturulmuş sahnelerdeki formlardır. Filmde kullanılan plastik öğeler içinde büyüklük olarak öne çıkan ve kompozisyonu dominant kılan etkiler olarak da bilinen odak etki, bazen önemsiz gibi görülen bir canlı ya da cansız nesneyi öne çıkarmak için de kullanılır. Araba çarptığı için ölüp ölmediği bilinmeyen köpeğin gözünün açılması odak bir etki yaratırken, arabanın arkasında gelin bir kız edasında başında taç taşıyan tavus kuşu, filmde egemen unsurdur (Şekil 3.15). Tenekede yanan ateş, mezara saplanan şişe, araç içinde çıplak götürülen Mahsun figürü egemen bir başka unsur taşır (Şekil 3.15). Koyu - açık dengesi açısından ışığın odak nokta oluşturduğu kaledeki ışığın kontrast kullanımı, hava perspektifi yaratarak filme bir başka derinlik etkisi sağlar. Kızı öperken tekne dümeninin hareketi, kızın düşünceli boş bakan gözleri odak etki yaratan önemli sahnelerdir. (Tablo 3.6)'da görsel olarak egemen olan unsurların ön planda tutulduğu sahneler gösterilmiştir. Tabloya göre görünme sıklığı açısından filmde egemen olarak yer verilen ve merkezde tutulan plastik öğe, Mahsun - kız ve tavus kuşudur. Mekân olarak, kalenin içinde ve dışında dönen öykü, kale ve sahilin de egemen olduğunu göstermektedir.



Şekil 3.15 *Tabutta Röveşata* filminde egemenlik örnekleri

Tablo 3.6. *Tabutta Röveşata* filminde egemenlik

EGEMENLİK	Renk yoğunluğu	Ölçü büyüklüğü	Doku yoğunluğu	Form yoğunluğu
Dış mekân	Kent gri	Kale	Kale	Kale
İç mekân	Kahvehane yeşil			
Canlı nesne (ana oyuncu)			Mahzun(Sahil sahnesi ) genel plan-Çıplak Mahzun(dayak sahnesi) Kız (tuvalet sahnesi )uyuşturucu alırken	
Canlı nesne (yard.oyuncu)			Arkadaşları(Mezar sahnesi) yakın plan Reis sahil sahnesi	
Canlı nesne (Figüran)	-tavus kuşu-köpek			
Cansız nesne (iki boyutlu)			Cam yansıma	
Cansız nesne (üç boyutlu)	Kale-ağaç Şarap şişesi	Tenekede yanan ateş	Tenekede yanan ateş	Tenekede yanan ateş

### 3.2.8. *Tabutta Röveşata* Filminde “Doku”:

Yönetmen, kullandığı tarihi mekânlar ve onun dokusal etkisiyle yıpranmışlığı örselenmişliği vermeye çalışır. Yerde parça parça görülen su birikintileri yağmurdan kalan ıslaklık ve üşüyen eller, Mahsun’un giydiği palto, denize düştüğü için ıslanan kıyafetler, çıplaklık soğuk bir etki olarak filmin bütününde hissedilir (Şekil 3.18). Bu dokusal etkiler Mahsun’un, çetin hava koşulları karşısındaki durumunu yansıtır. Tenekede yanan ateş çevresinde ısınmak için duran insanlar, yaşanan çevre ve hava koşulları hakkında bilgiyi dokusal olarak yansıtır. Kaleye tırmanırken kullanılan demir parmaklıkların kale duvarı yerine geçen dokusu, modern dünyanın getirdiği yasakları hatırlatır. Tavus kuşunun kesilip tüylerinin yolunması, dokusal olarak izleyiciye hissettirilir. Güzel, çirkin, aşk, inanç, gibi kavramlar insanın en temel dürtüsü olan “açlık” karşısında erirken, izleyici bu etkilere, yönetmenin ustaca kullandığı doku sayesinde ulaşır. Toprağın şarapla sulanması, şarabın yaşama can suyu katan metaforik anlamı ile gerçeklikten uzaklaşma gibi kavramların düşünülmesini sağlamaktadır. Mahsun’un yüzünden alınan detaylar, dayaktan kalan izler, parça bütün ilişkisini verirken, sokak köpeğinin yaralanması, benzer dokuların izleyiciye taşınmasını sağlar.

Parça bütün ilişkisi içinde ele alınan dokusal sahneler, Picasso’nun tablolarındaki bölünmeler parçalanmaları ressamın kavramlarını çağrıştırmaktadır (Şekil 3.16), (Şekil 3.17). (Tablo 3.7)’de filmde doku etkisinin görüldüğü sahnelere yer verilmiştir. Tabloya göre düzensiz doku kullanımı, düzenli dokuya oranla filmde daha fazla yer almaktadır. Mahsun’un yaşamı, dokusal olarak yüzüne

yansıması kullanılan mekânlar kadar yönetmenin düzensiz dokuyu öykünün yapısına uygun düşmesi açısından ayrıca tercih ettiği görülebilir.



Şekil 3.16 Picasso tablosundan detay



Şekil 3.17 *Tabutta Röveşata* filminde yemek sahnesi



Şekil 3.18 Picasso tabloları ve *Tabutta Röveşata*'dan doku örnekleri

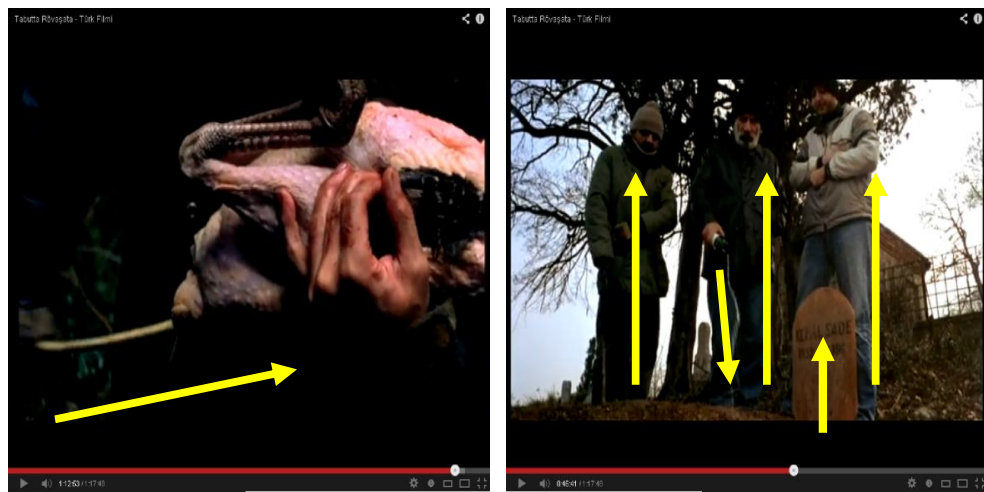
**Tablo 3.7. Tabutta Röveşata filminde doku**

<b>DOKU</b>	<b>Düzenli</b>	<b>Düzensiz</b>	<b>Doğal</b>	<b>Yapay</b>	<b>Doku Ydgünlüğü</b>
<b>Dış mekân</b>	Sahil-Boğaz- su-köprü- demir parmaklık- Asfalt yol	Mezarlık- Toprak doku -kahvaltı masası -Su birikintisi	Kale- mezarlık toprak		Tünel Yemek sofra
<b>İç mekân</b>		Tuvalet-pis yerler kahvehane sandalyeler	Tuvalet kahvehane		
<b>Canlı nesne (ana oyuncu)</b>	Kız (yakın plan)	Mahsun(yakı n plan)			
<b>Canlı nesne (yard.oyuncu)</b>		Sarı- reis(yakın plan)			
<b>Canlı nesne</b>	Tavus kuşu	Tavus kuşu kesilmiş			
<b>Cansız nesne (iki boyutlu)</b>	Cam-gölge (su birikintisi)				
<b>Cansız nesne (üç boyutlu)</b>	Kale-Tekne	Tekne -suya düşen yosunlu ip- yosunlu kaylara-ıslak yol			

### **3.2.9. Tabutta Röveşata Filminde “Zıtlık”:**

Yönetmen, filmde zıt unsurları kimi zaman yön ve renk olarak kullanırken, kimi zaman da yan duran tekne, oturma yeri olmayan bank işlevinin dışında izleyicinin alışkanlığını tersine çevirecek şekilde kullanır. Mahsun'un film boyunca paltosuna sarmalanmış üşüyen görüntüsüne aykırı kalan çıplaklığı, ısınmak için kaçırıldığı araçlar, birlik ve çokluk olarak bir başka karşıt ilişki oluşturur (Şekil 3.19). Modern ve tarihi yapıların karşıtlığı, izlemeye gelen turistlerin keşfetmek için merakla inceledikleri yapı, kentin içinde kaybolmuş insanın onları anlamaya çalışması arasındaki çelişki, bir başka karşıtlığı meydana getirir. Filmde başka bir aykırılık da tropikal bir hayvan olan tavus kuşudur. Plastik bir öge olarak filmin merkezinde olan tavus kuşu, *erkeğinin dışısına kur yapan güzelliğini renkli tüylerinden alıp*

*çıkardığı çirkin sesi ile bilinir.* Hint kültüründe, etkisi ağırlıklı olarak görülen mitolojik bir canlıdır. Antik Yunan'da tanrıça Hera'nın simgesidir. Tanrıçanın koruyucusu, iri gözü Argos, Hermes tarafından öldürülünce, tanrıça devin gözlerini tavus kuşunun kuyruğuna serpererek yaşamasını sağlar. İslam inancında da bolluk ve bereket, mutluluk, refah simgesi olarak anılır. Yezidilik inancında da Tanrı Azda tarafından yaratılan, kendisine evreni ve insanları yaratma görevi verilen Melek-Tanrının simgesi olarak bilinir. Ayrıca Romalı kralların ya da aristokratların sofralarından eksik etmedikleri başyemek olarak tercih edilen tavus kuşu, filmde Mahsun'un bir çeşit dışa vuran duygularını temsil eder. Martısı ile bilinen İstanbul'un coğrafyasına da aykırı olan tavus kuşu, filmde İranlıların, bolluk ve bereket getirmesi anlamında hisara armağanıdır. Dolayısı ile dışarıdan gelmiş bir hediyedir. Kıza karşı duygularını açmakta zorlanan Mahsun'un derdinin ve duygularının temsilcisi olan tavus kuşunu, bir taraftan özgürleştirmek isterken bir taftan da sahip olmak ister. Zaman zaman kızın yerine geçen bir sembol olarak da kullanılan tavus kuşu; umudu beklentiyi, bereketi temsil ettiğini, televizyon sunucusundan öğrenen Mahsun'un bu hayvana duyduğu sempati kendi dünyasına almak isteme eğilimi, hatta aç kalınca yemek istemesi filmde bir başka gerçeğin taşınmasına neden olur. (Şekil 3.19)



Şekil 3.19 *Tabutta Röveşata*'da yön zıfırları



Filmde, Mahsun ve arkadaşlarının, donarak ölen Sarı karakterini, mezar başında içki içerek anmaları, izleyicinin alışık olmadığı bir başka karşıtlık unsurudur. Filmde TV izleyen insanlara ters yönde oturan ve derdi karın doyurmak olan Mahsun'un diğerlerinden ayırık durması zıt olan başka bir sahne örneğidir (Şekil 3.21) , (Şekil 3.20).



Şekil 3.20 *Tabutta Röveşata*'da işlev zıtlığı



Şekil 3.21 *Tabutta Röveşata*'da yön zıtlığı

Filmde bir başka zıt eksen; Mahsun'un evine girmek isteyen kızı kovma sahnesidir. Mahsun'un dünyasında kız ile tavus kuşu yer değiştirmiştir. Mahsun'un mekânını süsleyen bir canlı olarak tavus kuşunun görünmesi, gelin kız gibi başında taç taşıyan formu, kızın formu ile karşılaştırılır. İsmi gibi sade bir vatandaş olan arkadaşları Sarı'nın ölümü ve ona yapılan içkili tören, karşıt diğer

ilişkilerdir (Tablo 3.8). Tabloda zıt etki oluşturan sahneler ve planlar gösterilmiştir. Filmde *form* ve *renk* olarak zıt etki oluşturacak unsurların yoğun olarak kullanıldığı görülmektedir.

**Tablo 3.8. *Tabutta Röveşata* filminde zıtlık**

<b>ZITLIK</b>	<b>Renk</b>	<b>Form</b>	<b>Yön</b>	<b>Işık</b>	<b>işlev</b>
<b>Dış mekân</b>	Mavi-soğuk renk	Otobüs-araba	Kale-boğaz köprüsü-yol-tünel	Gece - gündüz	
<b>İç mekân</b>	Sarı-sıcak renk	Kahvehane –otobüs-tekil çoğul araba	Evi –tuvalet (Küçük ve dar)topun içi	Tünel	
<b>Canlı nesn (ana oyuncu)</b>		Mahsun – çıplak	Mahsun-kız-	Mahsun dayak sahnesi-metruk bina	Mahsun-Turist-Kız-tavus kuşu
<b>Canlı nesne (yard. oyuncu)</b>					
<b>Canlı nesne</b>		Turistler	Tavus kuşu		
<b>Cansız nesne (iki boyutlu)</b>					
<b>Cansız nesne (üç boyutlu)</b>	Turuncu – tenekede yanan ateş	Yan yatan tekne-(deniz kara)	Tuvalet - bayrak		



### 3.2.10. Tabutta Röveşata Filminde “Oran-Orant”ı:

Yönetmen, yansıtmak istediği duygulara göre formları kimi zaman büyüterek gücü, kimi zaman da küçülterek zayıflığı göstermek ister. Yönetmen, Mahsun'u demir parmaklıklara tırmanırken ki halini ve dayak sahnelerinde el, kol, bacak, yüz ve burunu yakın plan çekimde gösterir. Bunu yaparken amacı, zorlu yaşamın yıpratıcı yapısını yansıtmaktır. Yakın plan çekimlerle formları olduğundan daha büyük ve normalin dışında gösterir (Şekil 3.22). Bu etkileri sağlamak için de ışık oyunları ve kamera açıları kullanır.

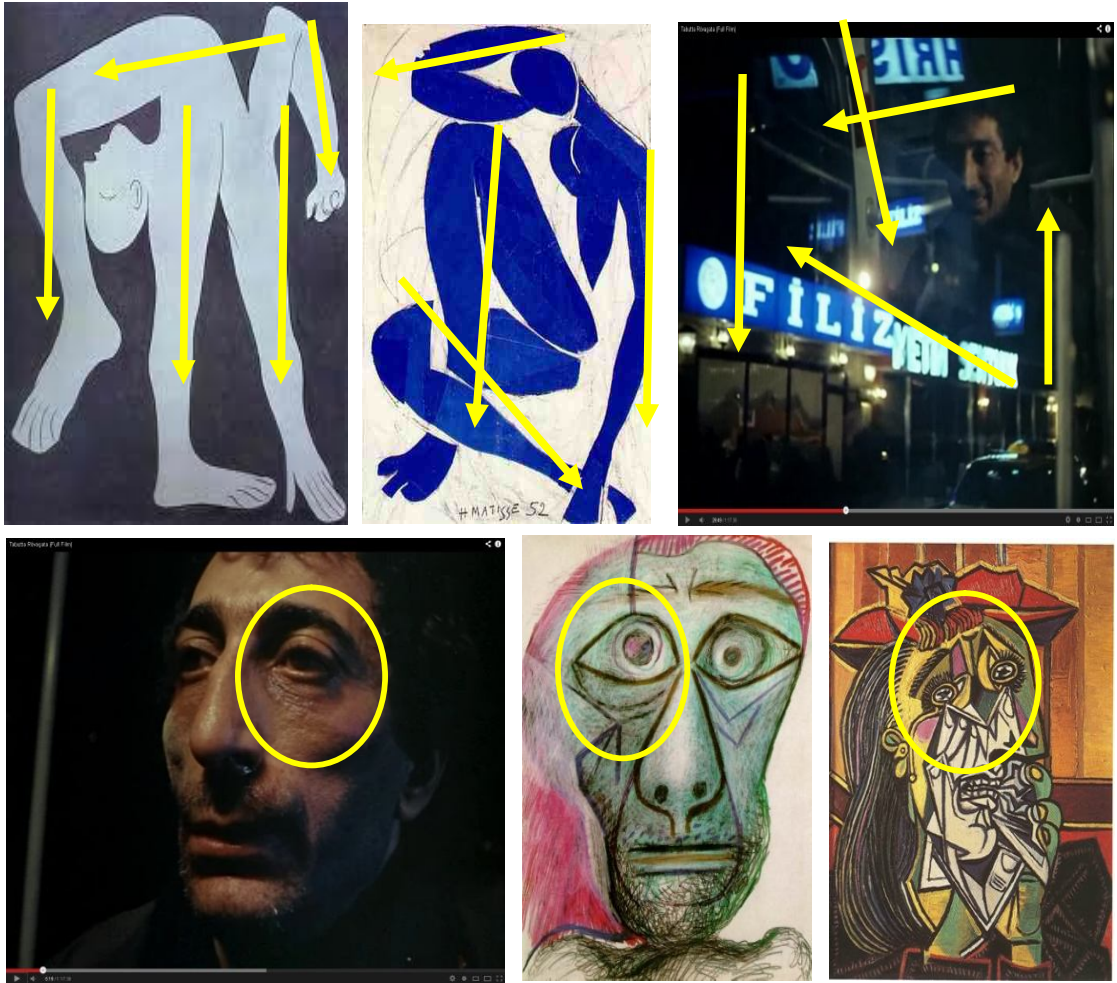


Şekil 3.22 *Tabutta Röveşata*'da oran orantı örnekleri zıtlığı

İşlevini yitirmiş nesnelere de aynı mantıkla kullanan yönetmen; kale, köprü vb simetrik görseller kullanarak, düzen ve sistemi temsil eden iktidara gönderme yapar. Mahsun bu düzen içinde fazlasıyla dağılmış parçalanmış bir yaşam sürmektedir. Sistem simetrik görünürken, onun içinde eriyen karakterimiz asimetriktir. Asimetrik gördüğümüz birçok şey, Mahsun'un yaşamını yansıtmaktadır. Picasso'nun formu parçalayarak resmettiği tablolarını hatırlatan bu durum, kübizimde maddenin ele alınış biçimini çağrıştırmaktadır. Yönetmen bu çağrışımı bilinçli mi kullanmıştır bilinmez; ama ana oyuncuyu, karakterin yaşam şartları karşısında ruhsal ve fiziksel değişimine vurgu yapmak için normal görünümünün dışında gösterir. Picasso gibi formu parçalama ihtiyacı duyar. Yönetmen, Mahsun'un trajik hayatını anlatırken dış dünya ile iç dünyanın bir bütün gibi algılanmasına gereksinim duymaktadır. Yönetmen Picasso'nun portrelerinde gördüğümüz geometrik parçalanma gibi, Mahsun karakterinin yüz hatlarını, yakın plan kullanarak yaşamının, yüzdeki deformasyon üzerinden okunmasını ister. Yönetmen formu, olduğu gibi kullanma yerine, açı ve ışık oyunları ile detay vererek şekillendirir (Şekil 3.23). Aynı zamanda bu sinemanın plastik öge taşıyan yapısına en iyi örnektir. Ayrıca yönetmen ışığı sert kullanarak form üzerinde yaşattığı dağılma ile karakterin örselenmiş yapısı arasında bir oran yakalar.

Picasso, klasik resim geleneğindeki gibi resimlerinin algılanmaması için görünenin olduğu gibi resimlenmesine karşı çıkarak, aslında görünmeyenleri kendi gerçekliği içinde anlatılmasını tercih eder. Ünlü ressam Mattisin (Şekil 3.23) ve Picasso'nun resimlerinde de görüldüğü gibi figür, normal ölçülerde ancak olması imkânsız bedensel hareketin parçası gibi farklı görünür. (Tablo 3.9)'de

yönetme anlatımını etkili kılmak için kamera açılarıyla, oransal olarak bazı formları gerçek görünümünün dışında kullandığını görürüz. Yönetmenin oransal olarak formu bozma ihtiyacı duyduğu sahneler aşağıdaki tabloda gösterilmektedir. Gerçek görüntüler üzerinde yakın plan uygulayarak formu farklı gösteren yönetmen, biçimsel bu değişiminden dolayı kavramlarını çok daha etkili kılmıştır. Örnek, mezara sapanan şişe, topun ağzı, tenekede yanan ateş.



Şekil 3.23 *Tabutta Röveşata*'da parça-bütün ilişkisinin plastik sahnelerde ünlü ressam Picasso ve Matis's'in figürleri ve sinemada oyuncu üzerinde oransal farkın gösterilmesi

**Tablo 3.9. *Tabutta Röveşata* filminde oran – orantı**

<b>ORAN ORANTI</b>	<b>Gerçeğe uygunluk</b>	<b>Abartı</b>	<b>Yakın Plan</b>	<b>Parça Bütün</b>	<b>Genel Plan</b>	<b>Büyük küçük ilişkisi</b>
<b>Dış mekân</b>	Boğaz sahil-istanbul	Kale – Mezarlık sah.Parmaklıklara tırmanma sah.	Kale-savaş topu-mahsun portre-Parmaklıklara tırmanma sah.	Mahsun dayak sahnesi gece	İstanbul-sahil-tünel-kentin içi-	
<b>İç mekân</b>	Metruk bina-hastane-karakol-kahvehane-tuvalet	Yakın plan kız-eroın a sahnesi	Mahsun portre	Mahsun dayak sahnesi gece		
<b>Canlı nesne (ana oyuncu)</b>	Mahsun-kız	Mahsun-kız yakın plan yüz	Mahsun-kız yakın plan yüz	Mahsun dayak-kız eroın sahnesi	Mahsun otobüs bek.sah.	
<b>Canlı nesne yard.oyuncu)</b>	Sarı-Reis-polis..					
<b>Canlı nesne</b>	Tavus kuşu-köpek	Köpek	Köpek	Tavus kuşu		
<b>Cansız nesne (iki boyutlu)</b>						
<b>Cansız nesne (üç boyutlu)</b>	Tekne-araba-otobüs	Tenekede ateş				

### 3.2.11. *Tabutta Röveşata*: Genel Değerlendirme

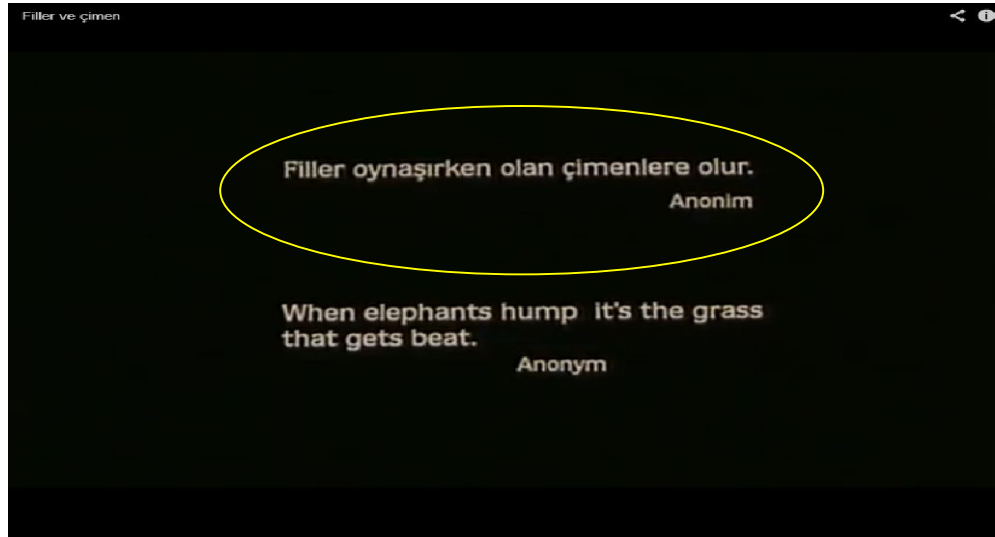
*Tabutta Röveşata* filmi, yapılan vurguda olduğu gibi dar alanda yapılmaya çalışılan hareketi temsil eder. Röveşata bir futbol terimidir ve topa ters takla atarak sürpriz bir biçimde vurulması anlamına gelir. Bu hareket, tabut gibi dar bir alanda, zorlu bir yaşam içinden ölüme yapılan etkili bir vuruş anlamı taşımaktadır. Yönetmen, hayat-ölüm karşılaşmasında ölüme çalım atan hatta imkânsız deneyen Mahsun'a gönderme yapar. Filmin adından başlayarak göze çarpan dil anlayışı, benzetmelerin, metaforların kuruluşu ve kullanılışı kadar öyküsel bileşenlerinin seçimi de bir ustalığın göstergesidir. Asuman Sunar, "*Tabutta Röveşata'nın yarattığı duyguyu en iyi aktarabilecek kavramın "agorafobi" olduğunu ileri sürer. Film, "dışarıda kalmayı", "içeri girmemeye" dair bir öykü anlatır. Ayrıca, yazara göre Tabutta Röveşata sadece Mahsun'un agorafobik kent deneyimini görselleştirmekle kalmaz, izleyiciyi de kentle agorafobik bir ilişkiye sokar ve agorafobik bir izleme süreci dayatır*" (Sunar,2006). *Tabutta Röveşata* biçim ve içerik özelliği ile bağımsız bir anlatıdan beklenenden çok daha fazlasını karşılar. Mahsun, varoluşuyla kentte öteki olmak üzerine benzerine az rastlanır bir karakterdir. Film; iyilik, kötülük, yoksulluk, varoluş ve iktidar arasındaki bağ, sistemin dışında olmak, tarih, tarihsel bağlar, kimlik, aidiyet, Türklük, Türk olmak, suçlu olmak, yersiz-yurtsuz olmak, gibi geniş bir konuyu çerçeveler. Mahsun'un, kimi zaman bir karakolda kimi zaman bir soruna neden olduğu arkadaşları tarafından yediği dayaklar ve maruz kaldığı işkence onun bilincinde travmalar oluşturur. Yaşadıkları, bu duruma uygun bir sinemasal dille ileri sıçramalarla, geri dönüşlerle ya da hızlı kesmelerle aktarılır. Yönetmen, Mahsun karakterine plastik

bir öge gibi bir çeşit yapı bozum uygular. Gerçek mekânlarda çekilen filmde mekân kullanımı sembolik anlamlarıyla birlikte sinematografiye katkı sağlar. Örneğin, Hisar tüm "turistik" anlamlarından ve "tarihsel" bağlarından kopuk bir hayatta kalma mekânıdır. Hisar'ın geçmişi ve İstanbul'un Fethi gibi önemli bir olayı hatırlatan bir mekân olması rastlantısal bir tercih değildir. Hisar, tavus kuşları, Mehter Marşları ve "Türk Devleti Sen Çok Yaşa" nidaları ile birlikte tüm bu "şanlı" geçmişe gönderme yaparken, Mahsun'un geçmişi, benzer tarihsel karanlık da, kale gibi görmüş geçirmiş ama asla anlı şanlı olmayan bir doku ile gösterilir. Mahsun için bir başınalık, hiçbir zaman kavuşamayacağı uzaktan aşkına paralel bir yaşamı sürmesine neden olur. Filmdeki karakterler, hiçbir zaman duygusal ve fiziksel açıklıktan kurtulmuş bir doygunlukta gösterilmemesi önemli bir başka unsurdur. Mahsun'un karnının açıklığı, kahvehanedeki garsonun bir türlü tamamlamayı başaramadığı mastürbasyonları, Mahsun'un âşık olduğu kıza dokunamaması gibi ayrıntılar anlatısal olarak bütüne hizmet eden parçalardır. Doyurulmayan fiziksel ve ruhsal boşlukların varlığı filmde hep hissedilecektir. Yönetmen, hemen hemen her karesinde imge bombardımanına tuttuğu izleyicisini ışık, doku gibi plastik elemanları yoğun bir şekilde bir arada kullanarak biçimin içeriğe egemen olmasını sağlar.

### 3.3. Derviş Zaim Sineması: *Filler ve Çimen*

“Filler oynasırken olan çimenlere olur” deyiminden yola çıkan Zaim, *Filler ve Çimen* filminin iç içe geçmiş çok katmanlı anlatı yapısıyla, devlet-mafya-ticaret ilişkisi içinde, sıradan insanın hayatına odaklanır. İktidarda olanlarla yönetilenler arasındaki eşitsiz ilişkinin her kademedeki işleyişini konu edinir. Filmde ödülleri olan bir milli maraton koşucusu Havva Adem ve askerliğini Doğu’da yapan kardeşi İldem’in rastlantıyla politikacıların ve mafyanın içinde olduğu karmaşık güç ilişkileri ağına saplanması anlatılır. Havva kendisine yemek sponsoru olan otele her gün uğrayarak yemek alır. Bir akşam yine aynı amaçla geldiği otelde mafya içi bir hesaplaşmaya tanık olur ve gördüklerini polise ihbar eder. Havva atlet olmasının yanında tekerlekli sandalyeye mahkûm bir gazi olan erkek kardeşinin sağlık masraflarını karşılamak ve hayat koşullarını iyileştirmek için bir silgi fabrikasında da çalışmaktadır. Bu kaotik ortamda Havva başarılı bir sporcu olabilmek amacıyla destek bulmak için çabalar. Yolu bakanlıkla kesişir. Havva farkında olmaksızın devlet ve mafya arasındaki her sürtüşmeden önce, sonra ya da sırasında olaylara teğet geçmektedir. Ayrıca, Havva yemek aldığı otelin sahibinin oğlu Devrim’den gizli gizli hoşlanır. Onların yaşamına paralel bir biçimde otel ve kumarhaneler zinciri sahibi olan Sabit Üzücü, Ali Kansız’ı otelini kendilerine satması için sıkıştırılmaktadır. Fiyatta anlaşamayınca da ona bir suikast düzenlemekten çekinmez. Babası öldürülen Devrim’in hayatı tehlikeye girmiştir. Duygusal bir ilişki yaşayan otel müdürü, Devrim’i iç hesaplaşmalardan kurtarmak ve korumak için başka bir güç odağına başvurmak zorunda kalır. Buna rağmen meydana gelen çatışmada yaralanan Devrim bir biçimde Havva’ların

evine sığınır. Devrim'in yurtdışına kaçabilmesi için sahte pasaport çıkarmaya uğraşan Havva, yapılan polis baskını sonucunda kardeşiyle birlikte tutuklanır. Devlet bakanı Aziz Bebek ve çevresindeki politikacıların küresel bir uyuşturucu mafyası ile ilişkisi olduğu anlaşılır. Filmin sonunda güçlüler arasındaki hesaplaşmalar sonucunda güçlülerin içindeki zayıflar elenir. Havva'nın kardeşi İldem ölür. Havva tek başına kalmıştır. Hapisten çıktığında evine dönen Havva evdeki her şeyin darmadağın edildiğini görür. Yerde çalıştığı fabrikadan getirdiği yeşil silgi kutusunu bulan Havva, Avrasya Koşusu'nun olduğu gün çaresiz bir biçimde sokağa çıkar. Her şeyini kaybetmiş, koşuya da katılamamıştır. Elindeki silgileri bir okuldaki öğrencilere dağıttıktan sonra kardeşinin mezarını ziyaret ederken bir yandan Avrasya Koşusu öte yandan ihbarlar ve iç hesaplaşmalar sürmektedir.



Şekil 3.24 *Filler ve Çimen*'in girişi

### 3.3.1. *Filler ve Çimen* Filminde “Kompozisyon”:

Devlet Bakanı Aziz Bebek, Milli istihbarat Başkanı Egemen Terzi, Medusa Otel Zinciri Sahibi Sabit Üzücü, Otel Sahibi Ali Kansız ve oğlu Devrim Kansız,



Otel Müdürü, Havva'nın Kardeşi İldem ve Camoka gibi kurmaca karakterler dikkat çeker. İktidar ve iktidarın gücünün görünür olduğu ilişki, yönetmenin her filminin merkezinde tuttuğu ana temalardan biridir. Güçlülerin filmdeki temsilleri yönetmenin seçtiği tarafı da gösterir. Bu filmin 'filleri'; devlet bakanları, otel sahipleri ya da her türde mafya benzeri kaba gücü de içinde barındıran çeşitli oluşumlardır. Yönetmen; suçluların karanlık ilişkilerini göstermek için koyu renk kıyafetler ve gözlükleri, yüksek tavanlı binaları biçimsel olarak kullanırken; 'çimenler'i, karanlık işlere bulaşmamış sıradan insanları ise derme çatma alçak tavanlı gecekondularda, paltolu, işçi önlüklü, yeşil renkli T-short'lerle temsil etmektedir. Her şey millet adına, halk adına yapılmaktadır. Kampanyalar ve sünnet ritüeli devletin, halkın yanında ne kadar yer aldığıının şeklen göstergeleridir. Yönetmen mekân kullanımında, sürreal gibi görünen ancak Gölcük'te deprem sonrası yıkıntıların parça görüntülerine de yer verir. *Her şeyin birer birer yıkıldığını gören "dünyası alt üst olmuş" inançları kırılmış polis memurunun ruh halini anlatmak için kullanılmıştır.* Bu sahneler filmin kurmaca ve gerçek arasındaki ince çizgide yol almasını sağlamaktadır. *Filmin öyküsel ve sinematografik kurgusunun taşıdığı paralellikler de filmin biçimine ilişkin bir unsur olarak değerlendirilmelidir. Zaim, filmi; klasik kurgulama mantığındaki diğer filmlerle karşılaştırarak değerlendirir. Yönetmene göre klasik kurguda her şey sıralı ve düz gelişi* (Pay. 2010,s.27).

Filmde klasik kurgunun bu işleyişini kırmak isteyen Derviş Zaim, anlatımını farklı kılmak için çember modeli uygular ve ona uygun kurgulama yapar. Bir sahnede Sabit Üzücü tekrar başına geleceği bir noktadan yola çıkıp dönüp dolaşılıp sonu olmayan bir dehliz gibi gene aynı noktaya geri döner. Böylece klasik anlatının doğrusal hali bozulmuş olur. Klasik anlatının kırıldığı Mustafa

Uzun Yılmaz'ın iki oyuncuya cinayeti nasıl üstleneceklerini anlattığı sahne ve Sabit Üzümcü'nün müzede istihbarat servisinin baş ajanıyla konuştuğu sahne örnek olarak verilebilir (Kirel.2010,s.50).

*Yönetmenin yorumuna göre, bu sahnelerde klasik kurgu anlatısı parçalanmıştır. Filmin kurgu anlayışı, zamanın işleyişi açısından iç içe geçmişlikler ve paralellikler içeren bir kısır döngü halin alırken neden-sonuç bağlantılarının doğrusal olmayan karmaşık bir ilişkiler ağı biçiminde aktarılmak istendiği anlaşılır. Bu bağlamda filmin içeriği, çözümlenin (gerçekte ve filmde) nasıl - ne zaman başladığı ya da kimin kiminle ne tür organik bağlarının bulunduğunu göstermekten çok, doksanlı yıllardan sonra ortaya çıkan, top yekûn bir ahlaki erozyon ve kirlenmişliğin suları nasıl bulanıklaştırdığını göstermek olduğu ileri sürülebilir. (Pay. 2010,s.28)*

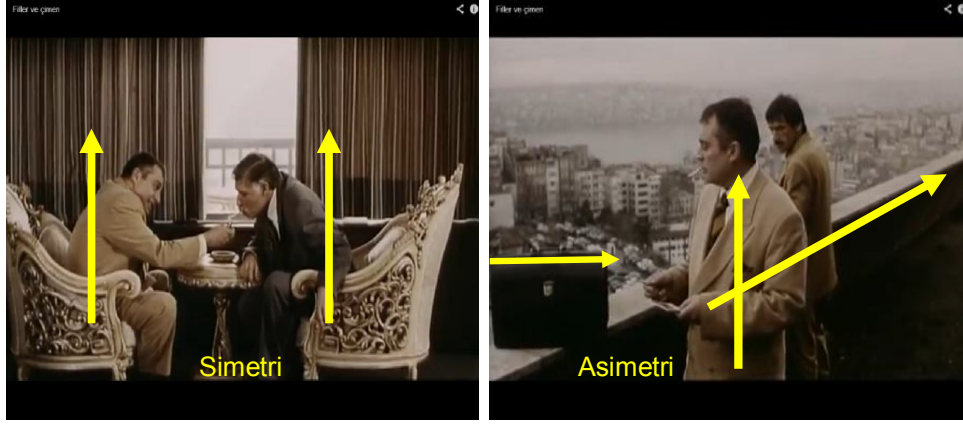
Yönetmen filmin anlatı yapısını etkileyecek başka bir biçimsel ilişkiyi filmde kullanır, bu da "ebru" sanatıdır. Havva'nın bu sanattan hoşlanması boşuna değildir. Yönetmen ana karaktere ebru yaptırarak filmin bütünü ile biçimsel bir ilişki kurar. Ebru<sup>3</sup> sanatı. Renklerin birbirine karışmadan boyaların suya temas eden yüzeyinin kâğıda geçmesi ile filmdeki yaşanan gerçekler birbirine çok benzemektedir. Filmde görünen gösterilen yansıyan gerçekle gizlenen hasıraltı edilen ya da görmezden gelinen gerçekler karmaşık gibi görünen ama birbirine karışmayan renklerin haline çok benzemektedir. Yönetmen klasik anlatıyı plastik öğeler aracılığı ile zenginleştirerek filmi çok daha görünür ve kavranabilir hale getirmiştir.

---

<sup>3</sup> Kitleli su yüzeyine boyaların fırça yardımıyla serpiştirilerek renklerin birbirine kimyaları karışmadan biçimler elde edilmesine denir.

### 3.3.2. *Filler ve Çimen* Filminde “Denge”:

Filler ve fillerin tepişmesi sonucu altında kalan “çimen” benzetmesi filmi büyük ve küçük diye ikiye ayırır. Devlet, mafya ve ticari ilişkiler filler kadar büyükken, ayakaltı kadar mesafede olan çimler yani hiçbir şeyden haberi olmayan masum sıradan insanlar, “halk” bu ilişkileri göremeyecek ve bilemeyecek kadar küçüktür (Şekil 3.24). Yönetmen, filmini simetrik ve asimetric dengeler üzerine kurar. Yönetmenin güç, iktidar gibi kavramları yüceltmek, karakterleri bu kavramlar çerçevesinde görünür kılmak için seçtiği mekânlarda oyuncuların pozisyonlarını ve kamera açılarını ayarlarken bir çeşit geometrik denge kurar. Filmin ilerleyen sahnelerinde bu dengeler değişse de, kullanılan geometrik düzenle, yönetmen izleyicinin kavramsal dünyasına görsel olarak ulaşmasını, bu sayede şaşırtmasını ve heyecan duymasını sağlamaktadır. Filler ve Çimen filminde egemen olan kavram güç ve iktidar ile ezenler-ezilenler olduğundan yönetmen ezenlerin ilişkilerini güçlü göstermek için simetrik bir düzen kurar. Mesela, otel sahibi Ali Kansız ile Sabit Üzümcü'nün anlaşma yapmak için yan yana geldiği sahne buna iyi bir örnektir (Şekil 3.25). Yönetmen, karakterlerin oturduğu karşılıklı iki koltuk ile onun arkasında pencereyi kapatan perdeyle bir çeşit simetrik denge kurar. Filmde kullanılan simetrik öğeler filme sağlamlık, güç ve o gücü elinde tutan ve bunu kullanan iktidarları sembolize eder. Yönetmen anlatımı etkili kılmak için simetrik dengeyi kullanılma ihtiyacı duymuştur. Filmin dramatik yapısına göre kurduğu simetrik düzene ters olarak da asimetriyi kullanır. Mesela güvenin ve ilişkilerin sarsıldığı yerlerde yönetmen diyagonal bir açı kullanır. Diyagonal açı filme heyecan, gerilim ve aksiyon etkisi katarak az sonra olacakların tedirginliğini izleyiciye verir (Şekil 3.25).

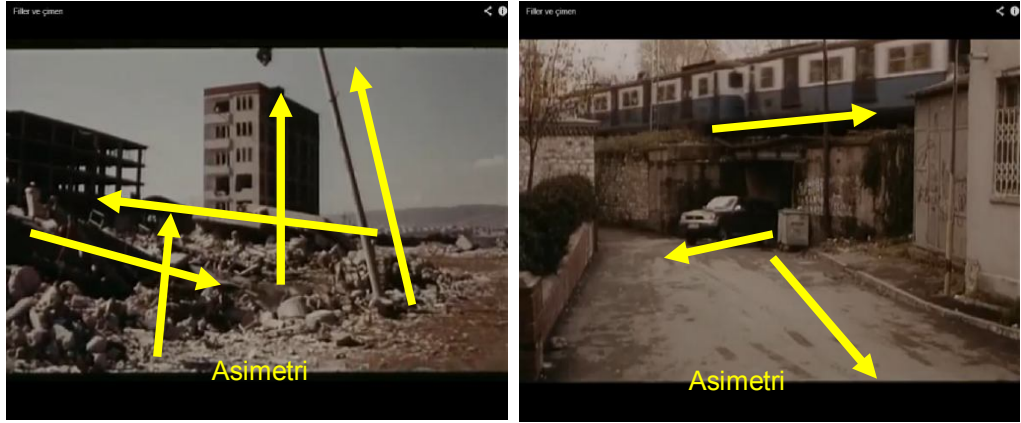


Şekil 3.25 *Filler ve Çimen*'simetri ve asimetri

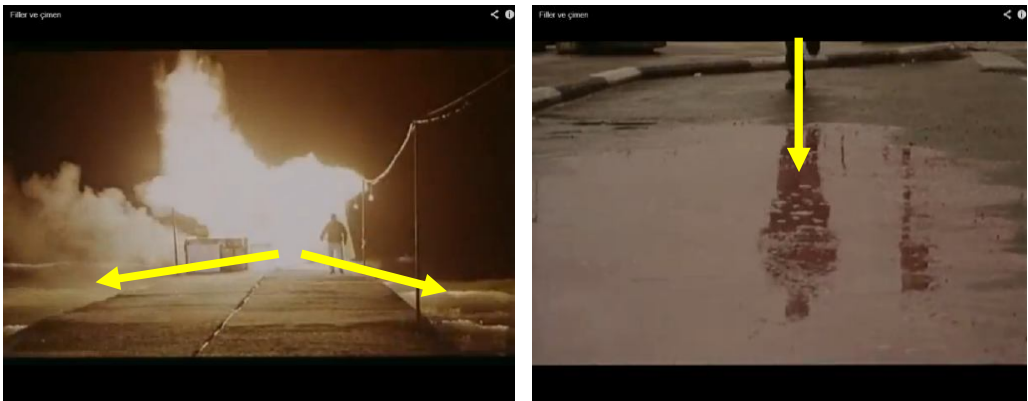
Filmde dengeleri bozan, çıkar ilişkilerine ters gelen durumlarda yönetmen kumarda oynanan kâğıt oyunu gibi görsel ilişki yakalar. Gizli çekilmiş fotoğraflar, kayıt cihazları ve kasetler egemen güçlerin birbirlerine yaptıkları şantaj parçaları olarak art arda görünür. “İstifa et” yazısı kadınlarla uygunsuz görünen bakanın, devletle işini bitirmek için koz niteliğinde kâğıtta bırakılan not olarak görünür. Filmde kurulan dengeler fillerin birbirleri ile yapacakları güç savaşında iktidarı ayakta tutmak için çabalamaktan başka bir şey değildir. *Filler ve Çimen*'de görsel olarak aktarılan sembolik çağrışımlar önemlidir. Filmde ayrıca sürrealist öğeler vardır. Özellikle yan yatmış gemi sahnesi yönetmenin güçlü plastik öge oluşturacak başarılı mekân arayışlarından biridir (Yıldırım,2001,s.41). Havva'nın kardeşi geminin direklerine bağlı balonlara ateş etmesi işlevi bitmiş güçlü bir gemi için sıkılan kurşun olarak anlaşılmaktadır. Yönetmen Tablo 3.10'da anlatımını etkili kılmak için güç ve iktidar kavramları simetrik düzende kullanırken, asimetriyi ters giden çakışan şiddetin arttığı yerlerde ve ilişkilerde kullanır (Şekil 3.26, 3.27,3.28).



Şekil 3.26 *Filler ve Çimen*'de simetri ve asimetri



Şekil 3.27 *Filler ve Çimen*'de asimetri



Şekil 3.28 *Filler ve Çimen*'de simetri

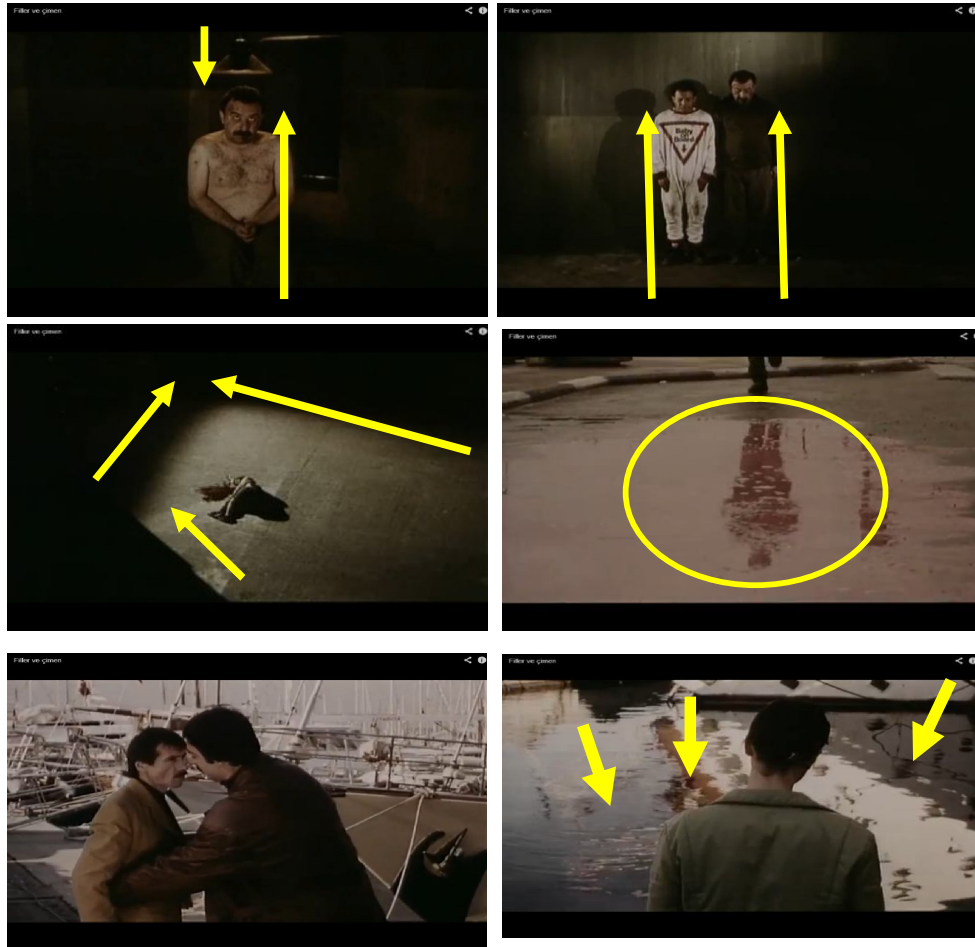
**Tablo 3.10. Filler ve Çimen filminde denge**

<b>DENGE</b>	<b>Simetri</b>	<b>Asimetri</b>
<b>Dış mekân</b>	Otel -Sahil patlama sahnesi	Gemi (enkaz) sahil sahnesi Otel-mezarlık-yatır
<b>İç mekân</b>	Otel	Havva'nın evi-otel-tekne -
<b>Canlı nesne (Ana oyuncu)</b>	Bakan-Havva koşma sahnesi	
<b>Canlı nesne (yard. oyuncu)</b>	Hıdır -İlyas Sorgulama Sünnet çocukları	
<b>Canlı nesne</b>		Balıklar-Noel baba
<b>Cansız nesne (iki boyutlu)</b>	Koşma sahnesi suya yansıyan gölge	Fotoğraflar-Su yüzeyi yansıma -ebru teknesi-su birikintisi-Tv ekranı-ayak izi
<b>Cansız nesne (üç boyutlu)</b>	Yıkılmamış bina Koltuklar- anlaşma sahnesi-XR cihazı	Balonlar-Mezarlık-Anten-Tren- Taksi-silgi-kayıt cihazları-TV-

### **3.3.3. Filler ve Çimen Filminde “Işık – Gölge”:**

Yönetmen, izleyicinin psikolojisini yönlendirmek amacı ile sonbahardan kaynaklanan karanlık ışığı kullanarak, filmin kasvet içeren yönünün izleyiciye geçmesini sağlamaktadır. Yapay aydınlatmalara da yer veren yönetmen anlamı kuvvetlendirecek bazı sahnelerde tepe aydınlatma, parça ya da ters ışığı tercih ettiği görülür. Zanlının çıplak sorgusu (Şekil 3.29) tepe aydınlatma ile sağlanırken, kullanılan ışık, zanlının hem masumiyetine hem de suçun boyutlarına izleyiciyi odaklamaktadır. Devletin askeri tarafından köylerinden göçe zorlanan bu insanlara, yine aynı devletin derin ilişkileri suç işletmektedir. Görünen, görünmeyen ya da gösterilen suç ve suçun asil faileri ışıkla ya da ışığın yarattığı gölgelerin aracılığı ile anlam kazanır. Filmin geneline egemen olan karanlık ve kasvetli yapı, yönetmenin çekimleri bilinçli şekilde mevsimine denk getirdiğini göstermektedir. Kapalı sahneler psikolojik olarak izleyiciyi etkilemekte,

çıkar ilişkilerinin boyutu, devlet mafya ilişkileri ile kapkaranlık görünmektedir. Örneğin, daha çok yaz mevsiminde kullanılan yat limanının ışık ve güneş beklenen yapısına ters düşen kapalı ve kasvetli kış mevsimi tekne ziyareti için mekâna ters ve aykırı durmaktadır (Şekil 3.29). Dış mekân olarak izleyicinin parlak bir gün ışığı beklentisini tersine çeviren yat limanı sahnesi kasvet ve tedirginlik duygusu yaratmaktadır. Yönetmen, ebru sanatını filmin anlatımına araç olarak kullanırken, bazı sahnelerde görülen, su birikintisi, ona yansıyan gölgeler, deniz suyunun üzerindeki bulanık, yağ görüntüleri ebru sanatını hatırlatır. Çünkü saklanamayan kirli ilişkiler zamanla su üzerine çıkmakta, görünür olmaya başlamaktadır. Ana oyuncunun koşarken su birikintisine düşen gölgesi aynı yansımanın bir başka parçasıdır (Şekil 3.29).



Şekil 3.29 *Filler ve Çimen*'de ışık – gölge örnekleri

(Tablo 3.11)'de filmde ışık etkisinin görüldüğü sahnelere yer vermiştir. Bu tabloda sahneler, kullanım ağırlığı göz önüne alındığında yönetmenin, gündüz doğal ışığı fazlasıyla tercih ettiğini görmektedir. Parçalı ışık nadir olarak kullansa da suç ve masumiyet kavramlarının fazlalığı nedeniyle sorgu sahnelerinde tepe aydınlatmalarına kısmen yer verildiği gözlenmiştir.

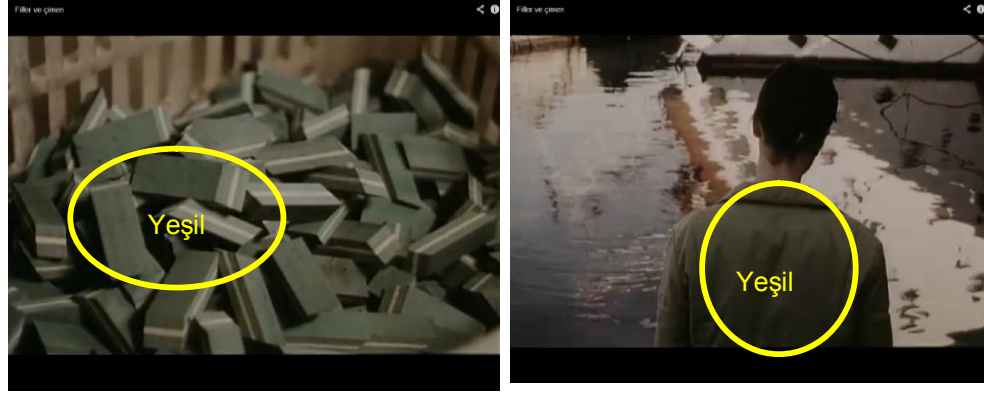
**Tablo 3.11. Filler ve Çimen filminde ışık - gölge**

<b>IŞIK-GÖLGE</b>	<b>Gündüz</b>	<b>Gece</b>	<b>Doğal</b>	<b>Yapay</b>	<b>Kontur</b>	<b>Parçalı</b>	<b>Efekt</b>
<b>Dış mekân</b>	Gemi enkaz Havva koşma sah. Otel – Lunapark- mezarlık- Marina-Hızır'ın evi-	Liman patlama sah.	Gemi enkaz Havva koşma sah. Otel – Lunapark- mezarlık- Marina- Hızır'ın evi-				
<b>İç mekân</b>	Kamu binaları- hastane	Havva ev		Kamu binaları otel-vs.			
<b>Canlı nesne (ana oyuncu)</b>	Havva-kardeşi Camoka-Sabit		Havva-kardeşi- Camoka- Sabit				
<b>Canlı nesne (yard. oyuncu)</b>	Devrim-Bakan		Hızır-İlyas- Devrim- Bakan	Hızır-İlyas- sorgu sah.		Kızın öldürülm e sah.	
<b>Canlı nesne</b>	Balık			Balık		Balık	
<b>Cansız nesne (iki boyutlu)</b>	Fotoğraflar- gazete -dergi			Fotoğraflar -gazete - dergi			
<b>Cansız nesne (üç boyutlu)</b>	Silgi-balon- Taksi-gemi enkaz-		Silgi-balon- Taksi-gemi enkaz-				



### 3.3.4. Filler ve Çimen Filminde “Renk”:

Filmde dikkat çeken plastik öğeler arasında renk kullanımının ayrı bir önemi vardır. Yeşil renk; "çimenleri" sokaktaki sade vatandaşı, gelişmelerden haberi olmayan geniş kitleleri yani, bir biçimde “ezilenleri” temsil ederken, bu rengin film boyunca daha başka yerlerde de sembolik olarak kullanıldığını görürüz. Havva'nın kıyafeti ve evinin duvarı, “Mucize Silgi Fabrikası”ndaki üretilen silgilerde yeşil renklidir (Şekil 3.30).



Şekil 3.30 Filler ve Çimen’de renk örnekleri

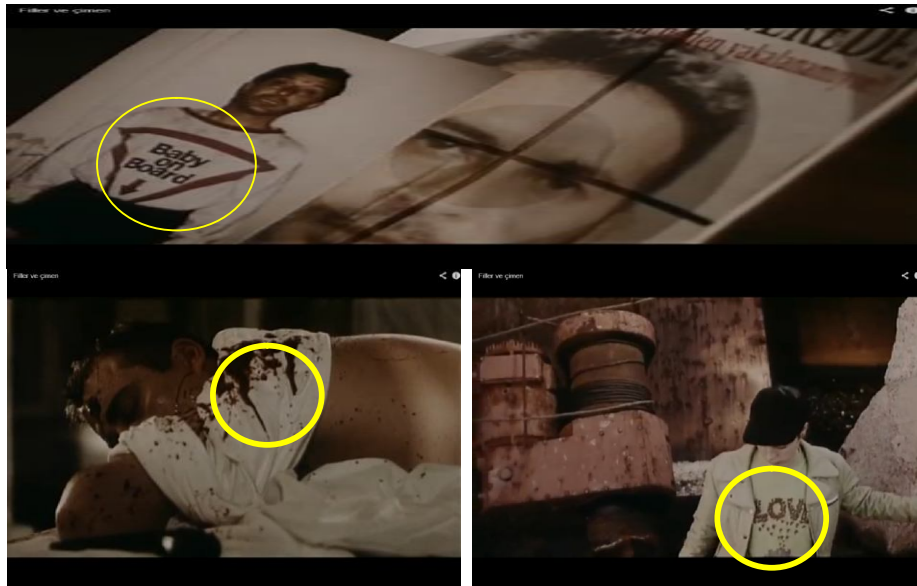
“Yeşil” renk dışında, *Susurluk kazasında*, adı ön plana çıkan ‘Yeşil’ kod adlı gerçek bir kişinin varlığının hatırlatır. Derin devletin kirliliği içinde adı geçen “Yeşil”, filmde Camoka karakteriyle canlandırılmaktadır. Suç makinesi gibi halkın arasında gezen, devlet adamlarının kirliliğini yapan bu karakter, yakın tarihte Türkiye’de yaşanan birçok olayı izleyiciye hatırlatmaya yönelik kullanılmıştır. Yönetmen, izleyicinin ekranlardan takip ettiği, gerçekte yaşanmış bir olayın üzerine kendi öyküsünü ilave ederek gerçeğe oynayan kurmaca bir bilincin oluşmasını sağlamaktadır.

Silgi, Havvanın bir şekilde dahil olduğu kirli ilişkileri hayatından çıkarma, yanlış ve hata olanı silme anlamında metafor olarak kullanılmıştır (Yıldırım,2001,s.41). Baloncunun yeşil balonları umudu temsil ederken, tren altında kalan bir balonun patlaması ve çığlık sesleri umutların, beklentilerin nasıl söndüğünü, kirli ellerin gündemi değiştirmek uğruna masumlar üzerinde bu işlerin nasıl tezgâhlandığını anlatacaktır (Şekil 3.31).



Şekil 3.31 *Filler ve Çimen*'de renk örnekleri

Camoka kod adlı karakterin elinde tuttuğu eroin, devamında şehrin bembeyaz kar örtüsüne dönüşen sahnesi içinde kullanılmıştır. Bu sahne, kötünün eroini tüm ülkeye bir anda nasıl bulaştırılabileceğini göstermektedir (Şekil 3.31). Bu sahne bir taraftan kötünün masumları karanlık dünyasına çekmesini anlatırken diğer taraftan da silgi fabrikasında çalışan Havva'nın, karanlık olan bu gücü mucize yaratan silgisi ile temizlemesi umut edilmektedir. Yönetmenin, renk üzerinde bu denli durmasının sebebi, ebru sanatını filmin dramatik yapısına çok yakın bulmasıdır. Ebru sanatında su üzerine boyaların akıtıldıktan sonra renklerin karışımı, görünmeyen yüzeyin kağıda geçmesi gibi teknik bir takım uygulamalar filmin bütünü içinde görünen ve görünmeyen kavramlarına gönderme yapabilmektedir. Filmde renk unsurlarına fazlasıyla yer veren yönetmen, kar üzerine düşen boyayla, hamamda vurularak öldürülen Sabit Üzümcü'nün kanının görünümüyle suya düşen ebru sanatındaki boyayı birleştirmektedir. (Şekil 3.32). Ayrıca Havva'nın yerde su birikintisiyle karışık kırmızı boya üzerinden koşarak gitmesi ve her bastıkça arkasında bıraktığı iz, onun masumiyetini ister istemez lekeleme anlamında metaforik olarak kullanılmıştır.



Şekil 3.32 *Filler ve Cimen*'de vesil ve kırmızı renkler

Havva'nın yeşil T-Short ünde İngilizce yazan "LOVE" "sevmek" yazısı ile Hızır ve Veli'nin üzerinde "Baby on board" "taşıtta bebek var" yazısı olabilecek tehlikelere karşı uyarı anlamı taşımaktadır (Şekil 3.32). Ülkede yaşayan masum ve savunmasız insana gönderme yapan Zaim, bu yazı ile taşıtı kullanan ya da tehlike oluşturacak diğer taşıtlar için sürücülere (devleti idare edenleri) "*Bu ülkede yaşayan masum bir sürü insan var*" diye uyarılmaktadır. (Tablo 3.12)'de filmde renk etkisinin görüldüğü sahnelere yer verilmiştir. Bu tabloya göre yönetmen filmin adından da anlaşılacağı gibi çimen olan "yeşil" renk filmde ağırlıklı olarak kullanmıştır. Havva'nın kıyafetlerinde, üç boyutlu nesnelere, mekânlarda görülen "yeşil" renk, yönetmenin ebru sanatını önemseydiğini ve filmde renk kullanımına özellikle dikkat ettiğini göstermektedir.

**Tablo 3.12. Filler ve Çimen filmde renk**

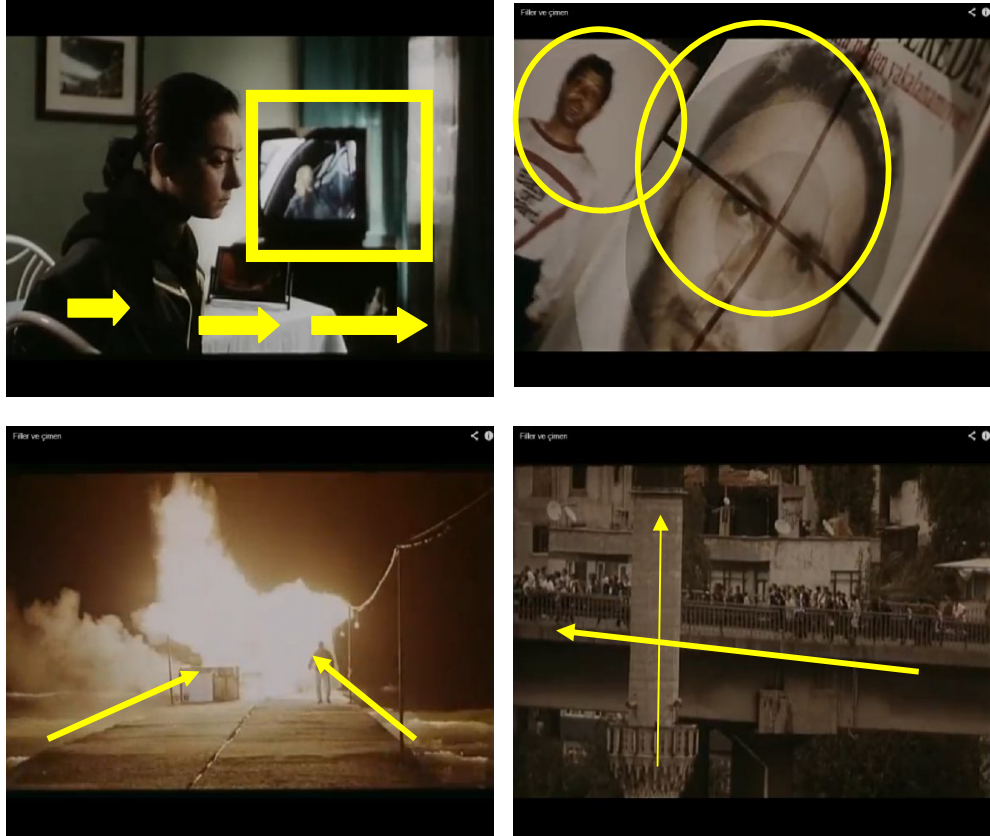
RENK	Sıcak	Soğuk	Ana renk	Canlı	Cansız	Armoni	Efekt
<b>Dış mekân</b>	Patlama sahnesi-sarı	Sahil-mevsi me bağı	Hızır İlyaslın-yeşil ev	Otel önü-gri-beyaz kar-kent	Lunap ark-gri		Polis sireni mavi
<b>İç mekân</b>			Havva-yeşil ev		Kardeşi Tv izleme sah.		Ambulans-mavi-kırmızı
<b>Canlı nesne (ana oyuncu)</b>	Koşma sahnesi-yer kırmızı-Ebru .sah. Sarı		Havva'nın Yeşil montu-Koşma sahnesi-yer kırmızı-Ebru .sah. sarı				
<b>Canlı nesne (yard.oyuncu)</b>	Sabitin ölümü kan kırmızı						
<b>Canlı nesne</b>			Noel baba-kırmızı				
<b>Cansız nesne (iki boyutlu)</b>	Su yüzeyi-ebru sarı-yer kırmızı		Yeşil perde	Beyaz eroin-karla kaplı kent			
<b>Cansız nesne (üç boyutlu)</b>	Taksi-sarı		Silgi yeşil-Balon yeşil-Taksi sarı-Gemi kırmızı	Eroin-beyaz	Tavla-balıklar		

### 3.3.5. *Filler ve Çimen* Filminde “Düzlem ve Derinlik”:

Filmde, can çekişirken, masaya servis edilirken ve yenirken görünen balık; kısa hafızası ve oltaya hemen gelmesi sebebiyle metafor olarak kullanılmıştır. Cehalet ve saflıkları nedeniyle sıradan sade vatandaşı temsil eden Hızır, İlyas gibi karakterler, para karşılığında kirli ilişkilere alet edilmiş, kullanılmıştır. Böyle bir durum karşısında “oltaya gelme”leri, bu mekanizma içinde can çekişen balığa benzetilmesine sebep oluşturmuştur. Sistemin paraya muhtaç bıraktığı, Doğu kökenli bu karakterler, yönetmene göre Türkiye’deki kirli ilişkiler arasında kaybolmuş başka bir gerçektir. Yönetmen güç ve iktidar ilişkilerine vurgu yaparken, gerçek ve kurmaca arasında kalan seyirciye, hem filmin içindeki dünyanın ne kadar gerçek olduğunu hem de gerçek dünyada nasıl bir senaryonun oynandığını göstermektedir.

Sıradan bir polis memurunun, olayların tanığı olduğu andan itibaren, yaşadığı içsel çatışma, filmin izleyici ile yüzleştiği başka bir yerdir. Ülkenin yürütme mekanizmaları fillere ve onların kendi aralarındaki çıkar ilişkilerine hizmet ederken, ahlaklı bir polis memuru, yaptığı hatanın pişmanlığıyla bir yatırı ziyaretine giderek derin düşüncelere dalar. Yatırda hayal mi gerçek mi olduğu anlaşılmayan sahnelerde görülen balıklar, bu çürümüşlükte nefes alamayanların sadece balıklar değil, aynı zamanda sıradan ve çaresiz insanlar olduğunu da hatırlatır. Ülkeyi soluksuz bırakan bu derin ilişkiler, gerçek ve kurmaca arasında üstü örtülen, halktan gizlenen bir yapı olarak kalmamış, yönetmen Zaim sayesinde bu kavramlar sinematografik olarak görünebilir hale gelmiştir. Görünmeyenin gizlenen gerçekler olarak ele alınmasıyla, gösterilenin kanıt yerine

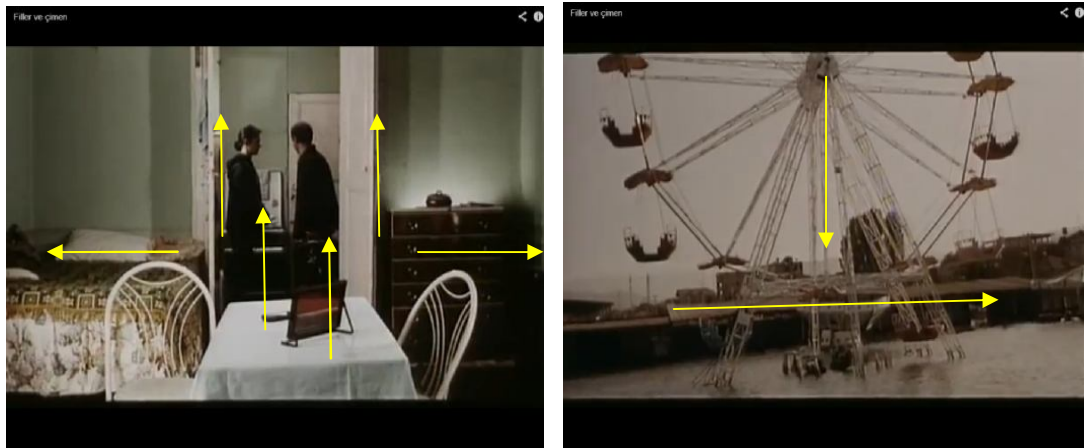
geçen fotoğraflar, yazılı belgeler, kayıt cihazları filmde düzlem olarak kullanılmaktadır.



Şekil 3.33 *Filler ve Çimen*'de düzlem (sağ ) derinlik (sol)

Örneğin filmde milli atlet olarak yer alan başrol oyuncusu Havva, güç ve iktidar ilişkileri içinde ülkesinde yaşanan tüm kirlenmişliklere teğet geçtiği için fark etmemektedir. Filmin anlatı yapısı, görünmeyenin ardındakini ortaya koymaya yöneliktir. İzleyici burnunun ucunda yaşanan tüm gerçeklere film sayesinde şahit edilmektedir. Filmin değerler sisteminde güçlülerin güçlerini oluştururken kurdukları tuzaklara sonunda kendilerinin düşmeleri, filmde verilen önemli mesajlardan biridir. Filme derinlik katan bir başka unsur da Havva'nın koşucu olup yarışmalara hazırlanmasıdır. Ayrıca ayaklarından rahatsız olduğu için eve

mahkûm olan kardeşinin, yayın halinde bulunan televizyonun bozuk görüntüleri yüzünden haber edinemesi ve haber alma özgürlüğünün -tıpkı ayakları gibi - kısıtlanması başka bir gerçeğin manipülasyonuna gönderme yapılmasıdır. Filmde görünen televizyon düzlem olarak dış dünyadan haber veren üç boyutlu cansız nesne olarak kullanılır. Televizyon izleyen Havva'nın kardeşi, mafya hesaplaşmalarının yaşandığı ülkede, asker olarak çatışmada ayağını kaybetmiştir. Western filmi izler gibi hayatın gerçeklerini izleyen Adem, filmi izleyen izleyicilerle ilişkilendirilmiştir. Adem filmi izleyen izleyici gibi yaşadığı gerçeklerin bir tür tekrarını izlemektedir. Anten ayarı, evde sakatlığı sebebiyle mahkûm olan Âdem'in ve Havva'nın ülkesinde yaşananları bilme kaynağı olan televizyonun işleviyle alakalı olarak gerçekleri ne kadar net yansıttığını sembolize eder. Adem'in sakatlığı gerçekse, televizyondan izlenenler o gerçeğe bağlı herhangi bir filmin parçası gibidir. (Tablo 3.13)'de düzlem ve derinlik etkisinin görüldüğü sahneler gösterilmektedir. Tabloya göre yönetmen yüzey olarak iki boyutlu nesnelerin kullanımına fazla yer verirken, televizyon, fotoğraf, dergi vb. gibi iktidarı temsil eden kavramları etkili kılmak için alt açı ve perspektif içeren düzenlemeler yaptığı görülmektedir.



Şekil 3.34 *Filler ve Çimen*'de düzlem

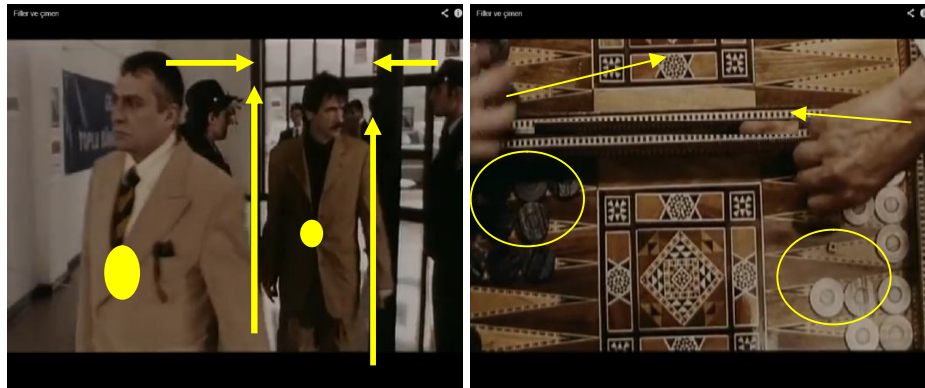


Tablo 3.13. *Filler ve Çimen* filminde düzlem ve derinlik

DÜZLEM VE DERİNLİK	Derinlik	Yatay formlar	Dikey formlar	Diagonal formlar
Dış mekân	Tren yolu	Yol-lunapark-tekne-köprü-Tv	Lunapark-dönme dolap-bina-XR cihazı	Yan yatan gemi
İç mekân	TV			
Canlı nesne (ana oyuncu)	Havva koşma sah.	Havva- Ebru sah.	Havva -koşma sah. kardeşi	
Canlı nesne (yard. Oyuncu)			Camoka-sabit –Hızır-İlyas-	
Canlı nesne	Sünnet çocukları			
Cansız nesne (iki boyutlu)	Fotoğraflar-Dergi-kâğıt- su yansıma	Fotoğraflar-Dergi-kâğıt-su yansıma	Fotoğraflar-Dergi-kâğıt	Fotoğraflar-Dergi -su yansıma
Cansız nesne (üç boyutlu)	TV-Tren	Silgi-Balon-Tavla-sarı taksi –TV-Tren Ebru teknesi	Silgi-Balon –TV-Balıklar-Dönme dolap-anten direk	Silgi-Balon –TV-Balıklar

### 3.3.6. Filler ve Çimen Filminde “Ritim”:

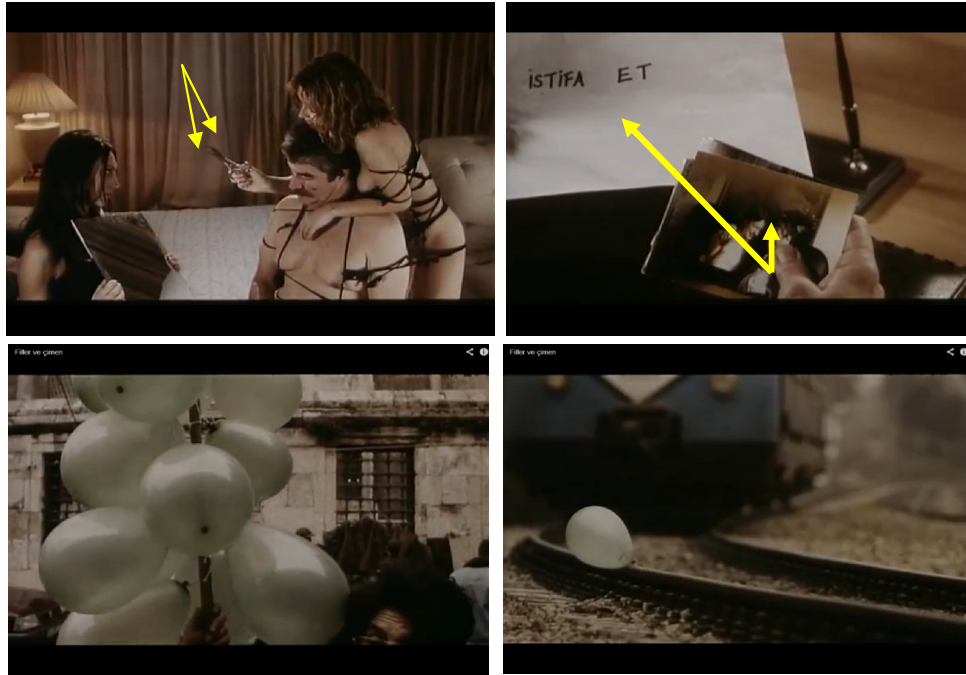
Yönetmen, devlet mafya ilişkilerini ve filmdeki karakterlerin birbirleri arasındaki iletişimi anlatabilmek için oyuncuların başarılı mimik, hareket ve davranışları üzerinden yakalamaya çalışır. Özellikle kapılardan giriş ve çıkışlar, arabaların mekâna yanaşması ya da uzaklaşması, tekneye giriş çıkışlarda yapılan üst aramalar, XR cihazını çaldırmak gibi güvenliğin umursanmadan delinerek ihlal edilmesi, oyuncularadaki sert mizaç filmi belli bir gerilime sürükler (Tablo 3.35).



Şekil 3.35 *Filler ve Çimen*'de XR cihazının (sol)ve tavla pullarının(sağ) ritimik düzeni



Camoka'nın silahla ateş etmesi, tavlaya vurulan pullar, düzensiz ritm olarak görülmektedir (Şekil 3.35). Filmin başında Aziz Bebek'in kadınlarla eğlenirken kullanılan makasın ritmi, evin yakınından geçen tren, kıyıya vuran dalgalar, yan yatan gemi, Havva'nın koşması, Hızır ile Veli'ye suçu işletmek için sıklıkla yapılan hatırlamalar, mezarlıkların arasından defalarca geçilmesi vb. filmin görsel ve işitsel tekrarıdır.



Şekil 3.36 *Filler ve Çimen*'de yeşil balonların ritmik düzeni

Bombacı kızın hedefe kilitlemiş donuk yüzü, sayısı bol olan yeşil balonlar ve makas sesi filme görsel bir ritim katar. Bombacı kızın yüzü ile lunaparkların vazgeçilmez eğlencesi "Hülya" hipnoz olmuşçasına kendi ekseninde dönmesi, filme ayrı bir zenginlik katar (Şekil 3.37). Balonlar ve yeşil silgilerin sayısal fazlalıkları insanları temsil edebilir. Yönetmenin izleyici kitlesine karşı duyarlılığından filmde şiddet görüntülerine çok yer vermemiştir. (Tablo 3.14)'de yönetmen görsel anlatımı gerçekleştirmek için bazı sahnelerde düzenli düzensiz

tekrarlara ihtiyaç duymuştur. Tabloya göre düzensiz hareketlerin fazlalığı filmde halkı, kaosu, karambol yaratılmasını sembolize ederken düzenli hareketler, sistemi güvenliği, gücü, kararlılığı hatırlatma anlamında kullanıldığı düşünülmektedir.



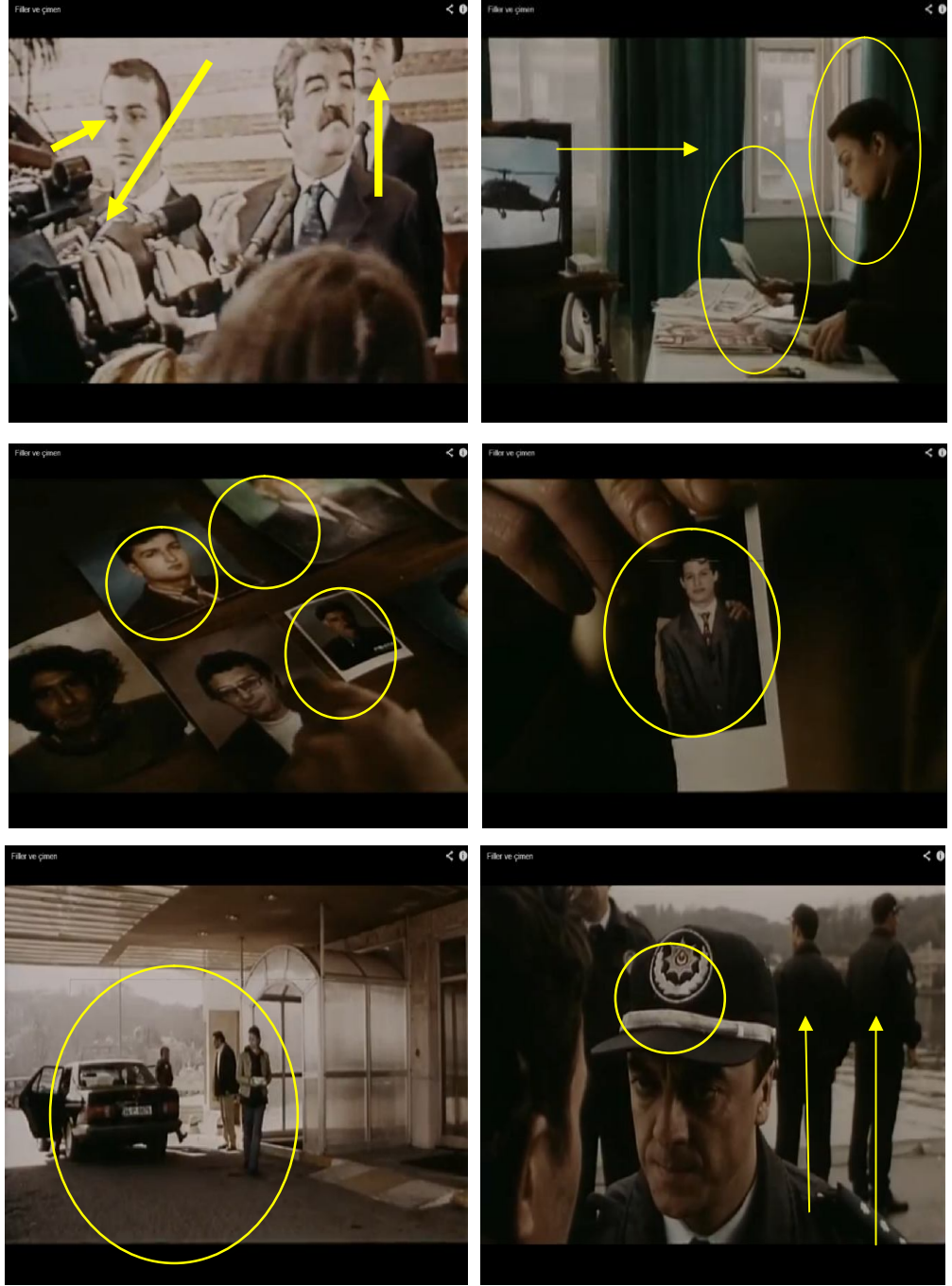
Şekil 3.37 *Filler* ve *Çimen*'de bombacı kız ile Hülya'nın hareketsiz yüz ifadesi

**Tablo 3.14. *Filler* ve *Çimen* filminde düzlem ve derinlik**

RİTİM	Düzenli hareketler	Düzensiz hareketler	Hareketsizlik	Çizgisel formlar	Lekeseli formlar	Çoklu boyutlu formlar
<b>Dış mekân</b>	Otel	İskele Patlama sah.	Lunapark-enkaz	Dönme dolap		İnşaat kalıntısı
<b>İç mekân</b>	Kamu binası XR cihazı	Havva Dağınık ev				
<b>Canlı nesne (ana oyuncu)</b>	Havva Koşma	Sakat kardeşi yürüme Havva ebru yapması			Havva ebru yapması	
<b>Canlı nesne (yard.oyuncu)</b>	Camoka Kurşun sesi	Camoka Kurşun sesi- bombacı kız		Sabitin ceketi		
<b>Canlı nesne</b>		Balıklar- Adak ipler	Dönme dolap	Adak ipler		
<b>Cansız nesne (iki boyutlu)</b>		Gazete kupürleri kesme-Tv			Ebru boya Kan sıçrama	
<b>Cansız nesne (üç boyutlu)</b>	XR cihazı	Araba-Tv yayını	Yan yatan gemi	Tren		

### 3.3.7. *Filler ve Çimen* Filminde “Egemenlik”:

Film, derin devlet ilişkileri içinde olan bakan, mafya, uyuşturucu kaçakçılığı ve kara para üzerine kurulu suikastlar dünyasını, fillerin gücü ve büyüklüğü olarak tanımlar. Yönetmen, izleyiciyi, filmin başından sonuna kadar güçlüler, güçsüzler, suçlular ve masumlar olarak kıyaslamaya hazırlamaktadır. Filmde dergi, fotoğraf, kaset ve kayıt cihazları, belge özelliği taşıdığı için kullanılması, şantaj nesnesinin önemini ve boyutlarını göstermektedir. Havva ve Adem’in, ev sahnelerinde sürekli açık olan televizyonu sadece izlemekle ve dinlemekle yetindikleri görülmektedir. Tüm bu karmaşık ilişkilerin masumlara ne oranda zarar verdiğini göstermek için yönetmen, sade vatandaşların olaylar karşısında nasıl tahrip edildiğini anlatır. İzleyiciye karmaşık ilişkileri anlaşılır hale getirmek için yönetmen renklerden plastik öğelerden ve izleyiciye tanıdık gelen olaylardan yararlanır. Filmin başında yazılı olarak gösterilen *Filler ve Çimen* kavramları ile yönetmen, devleti yönetenleri ve onların kirli ilişkilerini, halkın bu ilişkiler içinde nasıl uyutulup etkisizleştirildiğini göstermek ister. Filmde bir diğer egemen unsur, korunma ve güvenlikle ilgili görüntülere fazlaca yer verilmesi olarak dikkat çeker. Bina güvenliği için XR cihazlarının kapı giriş ve çıkışlarında sıklıkla kullanılması bunun bir göstergesidir. Sade vatandaş Havva’ya uygulanan ancak belinde silahla gezen kişilere uygulanmayan bu sistem, ülke güvenliğinin kimin eline geçtiğini göstermektedir. (Tablo3.15)’de yönetmen bazı sahnelerde egemen unsurlara fazlaca yer vermiştir. Tabloya göre kamera, kayıt cihazları, televizyon ekranının, sahnelerin birçoğunda gösterilmesi filmin merkezinde tutulan ve görülme ihtiyacı duyulan sahneler olarak yer alır. Yönetmen, her sahnede bu nesnelere kullanarak, filmin anlatımına katkıda bulunur (Şekil 3.38).



Şekil 3.38 *Filler ve Çimen*'de belge niteliği taşıyan egemen unsurlar

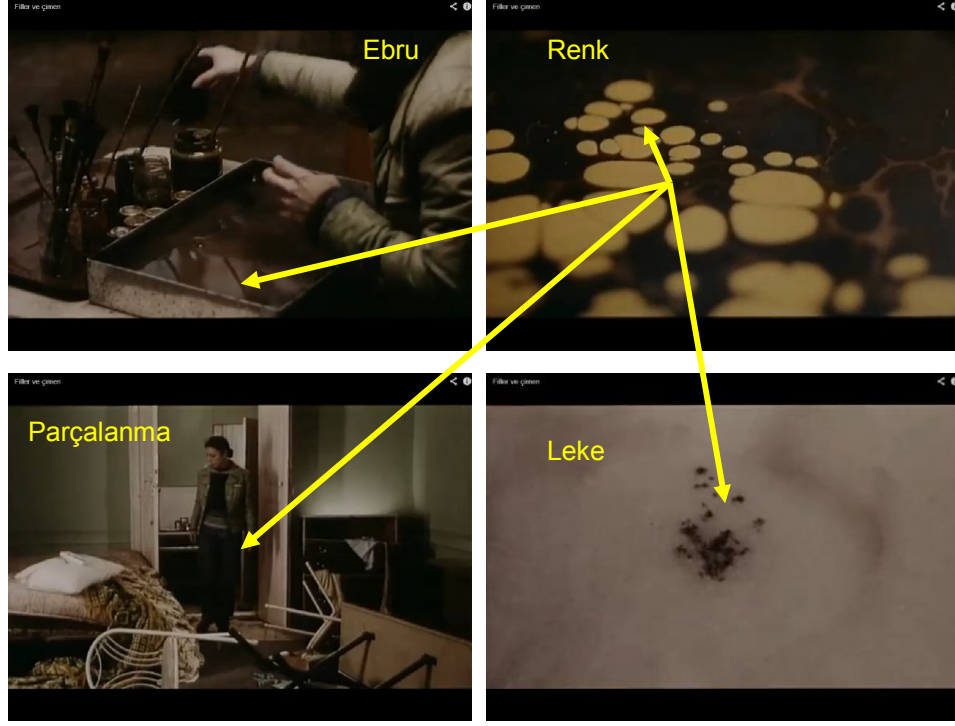
**Tablo 3.15. Filler ve Çimen filminde egemenlik**

EGEMENLİK	Renk yoğunluğu	Ölçü büyüklüğü	Doku yoğunluğu	Form yoğunluğu
<b>Dış mekân</b>	Otel- Mezarlık Hızır-İlyas ev-Kamu binaları	Lunapark- Mezarlık-		Yan yatan gemi -
<b>İç mekân</b>	Havva ev- Hızır-İlyas ev	Havva ev		
<b>Canlı nesne (ana oyuncu)</b>	Havva-kardeşi-Camoka-Bakan	Havva-kardeşi-Camoka-Bakan		
<b>Canlı nesne (yard. Oyuncu)</b>	Sabit üzümcü			
<b>Canlı nesne</b>			Balıklar	
<b>Cansız nesne (iki boyutlu)</b>	Fotoğraflar-Dergi-kâğıt- su yüzeyi			
<b>Cansız nesne (üç boyutlu)</b>	Silgi-Balon-Tavla-Taksi TV-Tren-	Ebru teknesi	Gemi enkaz	

### 3.3.8. Filler ve Çimen Filminde “Doku”:

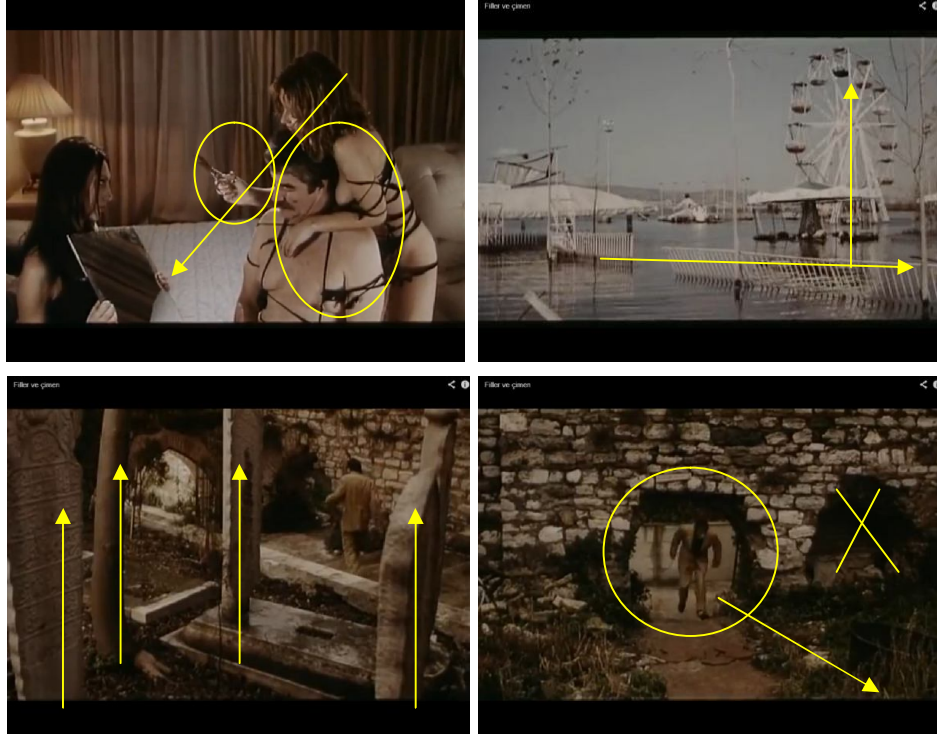
Havva ve Âdem karakterlerinin adları, bir yandan cennetten kovulmayı temsil ederken, diğer yandan insanlığın başlangıcı sayılan *Ana* karakter inanişine gönderme yapar. Antrenmanlarına devam ederken bir taraftanda sakat kardeşine bakan Havva'nın tek bir hobisi vardır, o da ebru sanatıdır. Birçok sahnede ebru santına yer veren yönetmen, ebrunun plastik sanat özelliği taşıyan yapısı üzerinden, filmin algılanmasına çalışır (Şekil 3.39). Film, su üzerinde boyaların damlatılmasıyla elde edilen etki ile filmdeki doku doğrudan ilişkilidir. Yönetmen izleyiciyi, ya yerdeki su birikintisi üzerine yansıyan gölgeye ya da deniz yüzeyinde gezinen kirli yağ karışımlarına odaklamak ister. Adak ağacında beyaz bezlerin umudu simgelemesi su üzerinde renklerin birbirine geçmesi, iyi ve kötülerin birbirine karışmamasına yol açmaktadır. Havva, yaşadığı hayatı anlama kabiliyeti olan, ayakları üzerinde durabilen güçlü bir kadındır. Karşılaştığı güçlüklerle mücadele etmesine karşın aynı zamanda yalnız ve çaresiz olduğunu da işaret

etmektedir. Havva'nın çevresinde gerçekleşen aksaklıkları "gören" gözleri onun hayatı algılama biçimini de gösterir.



Şekil 3.39 *Filler ve Çimen*'de egemen olan mekânsal ve sembolik unsurlar

Bakan Aziz Bebek'in takım elbiseli ciddi devlet adamı görüntüsüne, kadınlarla eğlenirken çıplak görüntüsü, dokusal bir ilişki olarak yansırken, mezarlıkların toprak dokusu ve batık lunapark gene dokusal olarak filmi etkileyen unsurlar olarak görünür (Şekil 3.40). Hızır-Veli ve İlyas karakterleri de filmin anlatı yapısına isimlerinin çağrıştırdığı kültürel anlamlar kadar değer katar. Değişen dünya karşısında inanç ve sembollere de ironi olarak yer veren Derviş Zaim dinsel sömürünün toplumlar üzerindeki etkisine de gönderme yapmaktadır. (Tablo 3.16)'da filmde doku etkisinin görüldüğü sahnelere yer vermiştir. Tabloya göre düzensiz doku kullanımı düzenli dokuya oranla çok daha fazladır.



Şekil 3.40 *Filler ve Çimen*'de iç ve dış mekânda doku kullanımı

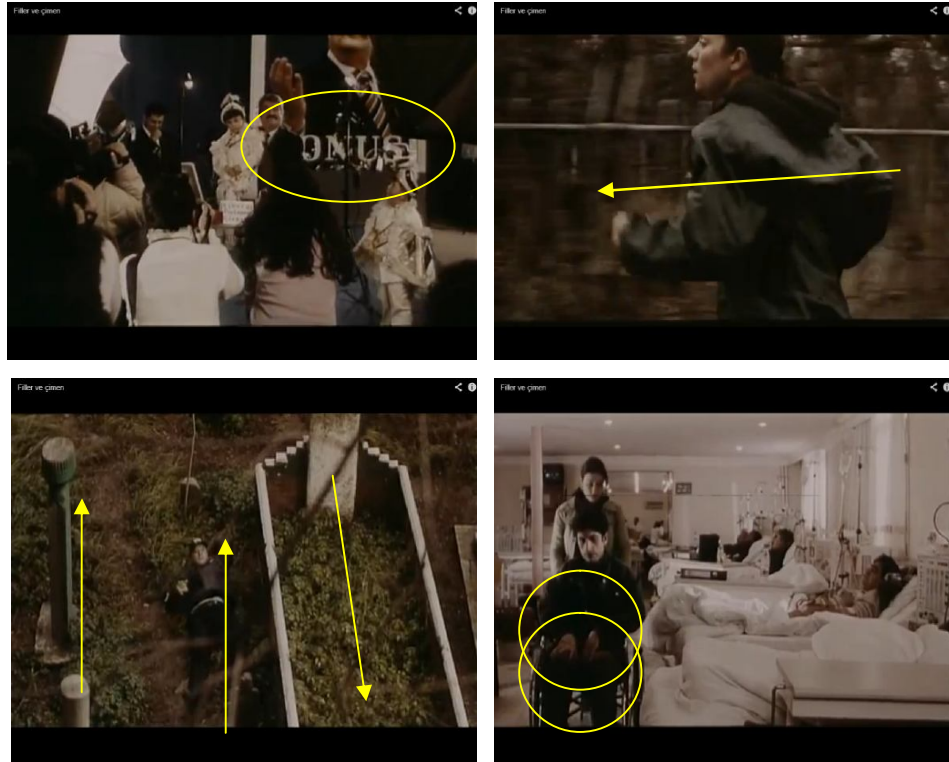
Tablo 3.16. *Filler ve Çimen* filminde doku

DOKU	Düzenli	Düzensiz	Doğal	Yapay	Dokunun yoğunluğu
Dış mekân	Otel-Yol	Lunapark-gecekondu	Beyaz kar örtüsü		
İç mekân	Düzenli otel	Havva dağınık ev	HavvaEvin duvar		
Canlı nes (ana oyuncu)	Havva-portre kardeşi portre				
Canlı nesne (yard. oyuncu)		Bombacı kız Bakan çıplak			
Canlı nesne		Balıklar-adak ağacı			
Cansız nesne (iki boyutlu)	Fotoğraflar su yüzeyi gölge	Yırtık fotoğraflar-su yüzeyi	Ebru boyası		
Cansız nesne (üç boyutlu)	Tv	Bozuk Tv görüntüsü anten ayarı			



### 3.3.9. Filler ve Çimen Filminde “Zıtlık”:

*Filler ve Çimen* filminde, filler iriliği / büyüklüğü çim ise ufaklığı / kuvvetsizliği temsil etmektedir. Çimen; düştüğümüz, kalktığımız, ayak bastığımız yeri temsil ederken, hayvanlar âlemi içinde iri cüssesi ve hantal yapısı ile fil, birbirine zıt kavramları yan yana getirmek için benzetme anlamında kullanılmıştır. Yer ve gök kadar bir birinden uzak görünen bu ilişkileri yönetmen suçlularla masumları bir arada kullanarak kirli ilişkileri ve bu ilişkilerden doğan sorunları anlatmaktadır.



Şekil 3.41 *Filler ve Çimen*'de zıtlık

Yönetmen, derin karmaşık ilişkileri renklerin bir birine karışmadan oluşmasına benzettiği için filmde bazı sahnelerde “Ebru” sanatı kullanılır. Havva'nın koşu yapan sağlıklı yapısına karşılık, kardeşinin ayaklarını kullanamaması benzer bir karşıtlık içinde sunulur. Mafya, derin devletin suç makinası olan Camoka, kanlı



hesaplaşmalar, uluslararası uyuşturucu pazarlıkları ve tüm kirli ilişkilere karşılık, yönetmen yeşil silgiyi metafor olarak seçer. Silgi fabrikası yaşanan tüm kirli ilişkileri silme temizleme anlamındadır. Filmde Noel baba - Hz.Ali'nin resmi gibi dinsel ikonları araç olarak kullanan yönetmen, izleyicilere inançsal göndermelerde bulunur. İktidarın din sömürsü ile masum insanları oy alabilmek uğruna nasıl kullandığını, inananların bu konudaki zaafiyetine dikkat çekmektedir (Şekil 3.42). Sünnet sahnelerini yönetmen bu kavramlara dikkat çekmek için kullanmıştır. İktidarın "KONUŞ" yazısının önünde görüntü veren bakanın, Havva ile konuşmamak için randevusunu ertelemesi bir diğer örnektir (Şekil 3.41).



Şekil 3.42 *Filler ve Çimen*'de sembolik zıtlık

Havva'nın suikastlerin yapıldığı yerlerden yürürken ya da koşarken teğet geçmesi ile trenin üstten, arabanında alttan geçme sahneleri filmde biçimsel olarak yön zıtlığına örnek gösterilebilir. Treni, toplu taşıma olarak tek yönde hedefe ulaşan bir mekanizma gibi düşünecek olursak arabayı, manevrası ve manüplasyonu güçlü bir taşıt olarak o mekanizmanın karşısına koyabiliriz. (Tablo3.17)'de filmde zıtlık oluşturacak sahnelere yer verilmiştir. Tabloya göre film form ve renk olarak zıt unsurları diğerlerine göre daha çok kullandığı görülmektedir.

**Tablo 3.17. Filler ve Çimen filminde zıtlık**

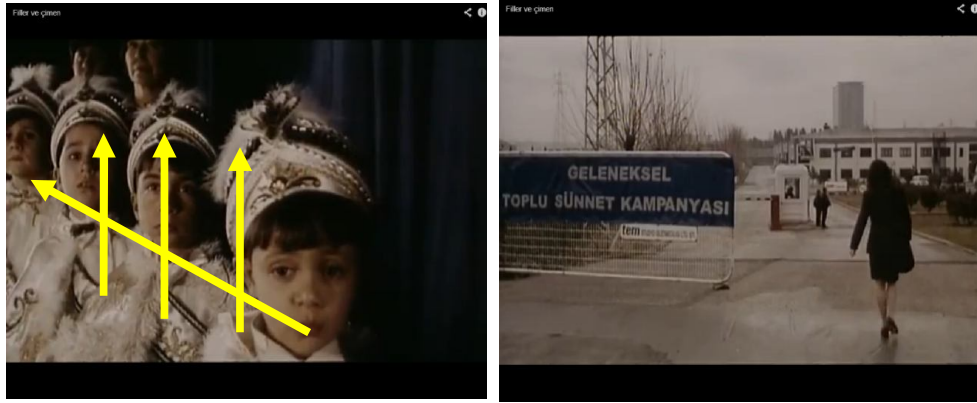
ZITLIK	Renk	Form	Yön	Işık	İşlev
<b>Dış mekân</b>	Kırmızı-yol-gemi enkaz	Otel-gecekondu	Boğaz köp. Sahil-sokaklar marina	Katil –camoka-sabit Masum Havva-Hdır-ilyas	Lunapark işlevsiz
<b>İç mekân</b>	Yeşil ev duvarı	Otel-gecekondu		Otel-gecekondu	
<b>Canlı nesne (ana oyuncu)</b>	Havva açık renk	Havva-koşucu Kardeşi-sakat			
<b>Canlı nesne (yard. oyuncu)</b>	Camoka-koyu renk sabit açık renk	Bakan Camoka-sabit			
<b>Canlı nesne</b>		Noel dede-Hz.Ali			
<b>Cansız nesne (iki boyutlu)</b>	Fotoğraflar-TV	Tablo( Hz.Ali-kartal)			
<b>Cansız nesne (üç boyutlu)</b>	TV-Kamera	TV-Kamera Fotoğraf	Anten		

### **3.3.10. Filler ve Çimen Filminde “Oran-Orantı”:**

Filmde, istihbarat örgütü ile yasadışı uyuşturucu kaçakçısı örgütlerin işbirliğini vurgulayan fotoğraflar, televizyonda gösterilirken evde Havva'nın kardeşini doktor muayene etmektedir. Büyük güçlerin savaşı, ne hastalıklarla boğuşan kardeşinin ne de ayakta kalma savaşı veren Havva'nın ilgisini çekmektedir. Aksine, devletin içine düştüğü durumu bilmenin, hiçbir şeye yaramaması iki kardeşi devlet ve onu idare edenler karşısında etkisizleştirmektedir.

*“Filler ve Çimen anlatı yapısını anlamlı küçük parçalardan meydana gelen olay örgülerinin oluşturması ve sinematografisini de benzer biçimde “ebru” sanatı üzerinden şekillendirilmesiyle Derviş Zaim sinemasında kendini belli etmeye başlayan denemelerden biri olarak görülebilir. Filmin dağınık parçalardan oluşmuş anlam; öbeklerinin birleştirici parçası Havva olmasına karşın kimi zaman tanık, kimi zaman da etkilenen olarak olayların içinden geçmesi seyirciye bu dünya hakkında bilgi edinme şansını verir” ( Kirel, 2010,s.52).*

Filler ve Çimen’de erkeklik, güç ve iktidar ilişkileri çevresinde dönen bir anlatı söz konusuysen filmde birçok yerde yine erkeklikle ya da erkek olmakla ilgili yapılarca işaret eden kültürel göndermeler yapılır. İslami bir gelenek olan ve erkeklığe ilk adım olarak değeriendirilen “sünnet” sahnelerinde, birçok çocuk korku içinde sünnet olacakları anı beklerlerken, bir yandan da siyasi bir propaganda çalışmasının malzemesi olurlar. Bu sırada kirlili işlere bulaşmış devlet bakanı Aziz Bebek seçim kampanyasında kullanılacak fotoğraflarını çekirtmekte, basınla konuşmakla kendi iktidarını sürdürülebilir hale getirtmektedir. Sünnet ritüeli, kimlik, toplumsal cinsiyet, eril gücün temsili filmde anlatılan dünyayı oransal olarak güçlendiren bir unsur olarak kullanılır.



Şekil 3.43 *Filler ve Çimen*’de oyuncu ve mekan olarak oranı

Filmde kullanılan sünnet çocukları geleceği temsil etmektedir. Bakan Aziz çocukları topluma hazırlamak için Noel Dede gibi hediye vererek değil de toplumda dinsel bir değer taşıyan sünnet ile insanlara ulaşmanın bulmuştur (Şekil 3.43). Yönetmen, tüketim toplumu içinde hangi dinden olursa olsun, dini inançların sömürülmesine de bu sayede gönderme yapmaktadır. Filmin bir yerinde Hz. Ali’nin tablosunun karşısında kötülüğü temsil eden siyah kartal resmi görülür. Kartal bir taraftan Hz. Ali’nin resmine, bir taraftan izleyiciye bakmaktadır

(Şekil 3.42). Film söyleminin, tablodaki yansımaları gösteren bu sahne, yönetmenin daha sonra çekeceği “*Cenneti Beklerken*” filminde, benzer sahnelerin anatımında kullandığı görülecektir. (Tablo 3.18)’de yönetmen kamera açılarını düzenleyen bazı formları oransal olarak gerçek görünümünün dışında kullandığı görülmektedir. Yönetmenin formu oransal olarak bozma ihtiyacı duyduğu bu sahneler, aşağıdaki tabloda gösterilmektedir. Gerçek görüntüler üzerinde yakın plan uygulayarak formu farklı gösteren yönetmen, filmini gerçek görünümünün dışında tutarak oransal bir fark yaratmıştır.

**Tablo 3.18. *Filler ve Çimen* filminde zıtlık**

<b>ORAN ORANTI</b>	<b>Gerçeğe Uygunluk</b>	<b>Abartı</b>	<b>Parça Bütün</b>	<b>Büyük küçük ilişkisi</b>
<b>Dış mekân</b>	Gemi enkaz- Lunapark- Mezarlık-Otel	Gemi enkaz- Lunapark-Mezarlık Lunapark-marina- sahil-boğaz köp.	Dönme dolap kızın kafası Lunapark- mezarlık	Dönme dolap
<b>İç mekân</b>	Gecekondu	Otel perdeler-büyük masa		
<b>Canlı nesne (ana oyuncu)</b>	Havva-Bakan		Havva -kardeşi yakın plan	
<b>Canlı nesne (yard. oyuncu)</b>	camoka- Bakan	camoka-Bakan	Hıdır İlyas-sorgu sah.	
<b>Canlı nesne</b>	Sünnet çocukları - Tavla	Dönme dolap hülya	Tavla	
<b>Cansız nesne (iki boyutlu)</b>	Fotoğraflar - kâğıt	Fotoğraflar kâğıt- (yakın plan)	Fotoğraflar-kâğıtlar	
<b>Cansız nesne (üç boyutlu)</b>	Tv. Silgi- anten-balon	Tren yakın plan-silgi- balon	Tv yayını detay-silgi fırça-kalem- balon- Tavla Kamera-Mezar taşları	Anten- Tavla

### 3.3.11. *Filler ve Çimen* Filminde Genel Değerlendirme:

Türkiye’de yaşanan susurluk kazası ve sonrasında ülkede yaşanan devlet mafya ilişkileri ve sıradan insanların bu ilişkiler içindeki çaresizliği yönetmenin “*Filler ve Çimen*”i yapmasına neden olmuştur. Aynı zamanda bu filmin dayandırıldığı olayların gerçeklik boyutu göz önüne alınırsa Derviş Zaim’in döneminin güncel politik olaylarına, zekice ve zamanında "ses" verdiği anlaşılacaktır (Görücü, 2001,s.9).

*Tabutta Röveşata* filminde, Hisar çevresinde yaşayan Mahsun karakterini merkeze alarak, iktidarı ve gündelik yaşamın dinamiklerini aktaran yönetmen, *Filler ve Çimen*’de Türkiye’deki iktidar ilişkilerine ve sıradan insana eğilir. Filmin Susurluk Kazası olarak bilinen, politik bir skandala değinmesi önemsenmesi gereken bir özelliğidir. Türkiye’de gerçek yaşamdaki sosyal ve siyasal olguların sinemasal temsilleri ve aktarımları açısından zamanı yakalayan ve tartışan çok sayıda örnek olmadığı hatırlanırsa, *Filler ve Çimen* bu manada verilmiş önemli bir çabadır ( Kirel. 2010,s.49).

Yönetmenin filmleri için kendisinin de devamlı dile getirdiği “bu topraklara ait” sözünden kastedilen sanatın, kültürün o topraklardaki üretim izidir. Gene bu topraklara ait yakın dönem üretilmiş politik sorunlar Zaim’in duyarsız kalmadığı konulardır. Yönetmen Derviş Zaim filmlerini oluştururken seçtiği konuları, geleneksel sanatlarla ilişkisini kurarak anlatımına araç yapar. Derviş Zaim ebruyu bir anlatım aracı olarak filmine katarak sinematografik dil arayışına *Filler ve Çimen*’de devam eder. Filmin anlatsal katmanını oluşturan olayların kesişme yerleri çoğu zaman suya vuran yansımaldadır. Bu türden görüntülerin, sahneler

arasındaki geçişlerde kullanılması da anlamlıdır. Havva'nın hobisinin ebru olması anlatım dilini zenginleştirir. Filmin anlatısal bileşenlerinin ve çok karakterli yapısının ebru sanatında olduğu gibi tesadüf bir biçimde sanki görünmez "bir el tarafından" serpiştirilerek tasarlanıyor duygusu verilmesi senaryosunun dağınık olay örgüsü sıralamasının mantığını açıklar. Kaotik, karmaşık ve bulanık görünen kirlili ilişkiler ağı filmin finalinde netleşir. Resmin tamamının ilişkiler ağının birbirinin içinden geçerek tekrarlarla oluşturulduğu bu teknik, ebru sanatında boyanın su üzerindeki karışımına benzetilir. Yönetmen ebru sanatındaki biçimsel ilişki ile paralel götürülen dramatik yapı filmin o anlatımına hizmet eder. Yönetmenin ebru sanatını filmde kullanma ihtiyacını şu sözlerle açıklar.

*"Ebru sanatı ne? Kaos... Ebrunun da böyle bir yanı var. O sürece müdahale edemezsiniz. Ebrunun böyle bir yanı vardır ya. Bir damlanın nereye damlayacağını bilemezsiniz. Ya da o kâğıdı attığınız anda oraya hangi açıyla yaklaşacağını, nasıl dokunacağını, o kütlenin, o sıvının dokusu, ne kadar yoğunlukta olduğu, bütün bunlar sizin yapacağınız resim üzerine etki eder. Kaotik bir durum vardır orada. Ama sizin rasyonel tercihleriniz de söz konusudur. Benim filmim de böyle bir film işte. Bu iki uç arasında gidip gelmelerle, sallanmalarla dolu bir film"* (Burçin, 2001,s.48).

*Filler ve Çimen* ebru sanatı<sup>4</sup> ile sinema sanatını sentezler. Yönetmen bu filmi ile gerçeği, kurmaca ile gösterme gayreti taşıması açısından ülke meselelerine duyarsız kalmadığı bir çalışma daha üretir (Görücü, 2001,s.10).

*İnsan bir sistemin içinde yaşarken sistemin farkına, sistemin ona ve etrafındakilere neler yaptığının ayırmasına bazen varamayabiliyor. Hatta kendisi aslında ona zarar veren sistemin gönüllü bir savunucusu, uygulayıcısı, bağımlısı haline gelebiliyor. Bu durum günümüzü yorumlamak bakımından önem vekiğim bir saptama* (Özen. 2013).

---

<sup>4</sup> Ebru özel hazırlanmış kitreli su yüzünün üzerinde fırça darbeleriyle boya sıçratılarak yapılan ve suyun üzerinde oluşan motiflerin kâğıda transferinin alınmasından oluşan geleneksel bir Türk el sanatıdır.(T.D.K sözlük)

### 3.4. Derviş Zaim Sineması: *Çamur*

*Çamur*'da iki kardeş olan Ali ve Ayşe Sezgin, Ayşe'nin nişanlısı Halil ve arkadaşları Temel Çevik'in çevresinde Kıbrıs'ta geçen bir öykü anlatılır. Ayşe jinekologdur. Ali'nin askerliğini bitirmesine birkaç hafta gibi az bir zaman kalmıştır. Ancak bu sırada sebebi tam olarak anlaşılamayan bir hastalığa yakalanan Ali konuşma yeteneğini/sesini kaybedecek ve iyileşmek için uğraşacaktır. Tıptan bir çare bulamayınca çevredeki çamurdan medet uman Ali'nin çamurla ilişkisi giderek yoğunlaşır. Şifa bulmak amacıyla askerliğini yaptığı sınıra yakın bir kuyuya iner ve orada Bereket Tanrıçası Kibele'nin heykelini bulur. Heykeli ablasına götürmesi için Halil'e verdiği olayların akışı tümüyle değişir. Heykelin maddi değerinin çok yüksek olduğunu anlayan Halil onu satmaya kalkar ve bu uğurda nişanlısı Ayşe'den de uzaklaşarak heykele sahip olmak isteyen eski eser kaçakçılarının ağına düşer. Ayşe, Halil'den hamiledir ancak kardeşi Ali'nin iyileşebilmesi için gittiği çamurda bir kaza geçirerek bebeğini kaybeder. Nişanlısından haber alamayan kırgın ve üzgün genç kadın ilişkisini tek taraflı olarak bitirmiştir. Halil'in yokluğunda Ayşe ile Temel arasında önceden dile getirilememiş bir duygusal yakınlaşma kendini hissettirir. Ancak ikisi arasında bir ilişkinin yaşanması çok da mümkün değildir. Temel Kıbrıs'taki çatışmalar sırasında yaşadığı travmanın gölgesinde yaşamaktadır. 16 yaşında bir çocukken köylerindeki katliama tanık olmuş ve intikam almak için iki Rum'u öldürüp çamura gömmüştür. Geçmişteki deneyiminin aksine Temel, adaya barış kültürünü yerleştirebilmek için uluslararası oluşumlarla ortaklaşa bir projede yer almaktadır.

Filmde bir metafor olarak kullanılan hastalık ve çamur çeşitli biçimlerde kendini hatırlatır. Sınırdaki çamurun şifa olacağını uman hasta ve sakat insanların

iyileşmek için çabalamaları dikkat çeker. Hamile kalmak isteyen orta yaşın üzerindeki Oya'yı, cüceleri, çeşitli uzuvları olmayan insanları bu çamurun yakınlarına gelirken ve izinli olmayan yerdeki çamurdan almak isterken görürüz. Öte yandan Halil'in eski eser kaçakçılarıyla pazarlıkları yüzünden filmdeki tüm karakterlerin hayatı olumsuz etkilenir. Kaçakçılar Ayşe, Ali, Temel ve Halil'i ellerinde başka değerli heykeller olduğunu düşünerek sıkıştırırlar. Sonunda da Ali'yi, Halil'i ve Temel'i öldürürler. Ayşe ellerinden kurtulur ancak adamlar onu da acımasızca hırpalamışlardır. Genç kadın bu yüzden bir daha çocuk sahibi olamayacaktır. Şifa bulmak için çamurda dolaşan Oya ölen kızına ait yumurtalardan suni döllenne sonucu hamile kalmayı başarır ve çocuğu doğurur. Ayşe ise kaybettiği bebeğinden sonra ölen kardeşi Ali'nin donmuş spermleri ve Oya'nın kızının yumurtasından iki çocuk sahibi olacaktır. Filmin finalinde Ayşe, Temel'in heykellerinden biriyle deniz kıyısında oturmaktadır. Ardından çocuklar da kumsalda oturan annelerinin yanına gelir. Heykelin yüzü bize dönüktür, Ayşe ve çocuklar ise denize ve ufka bakmaktadır.

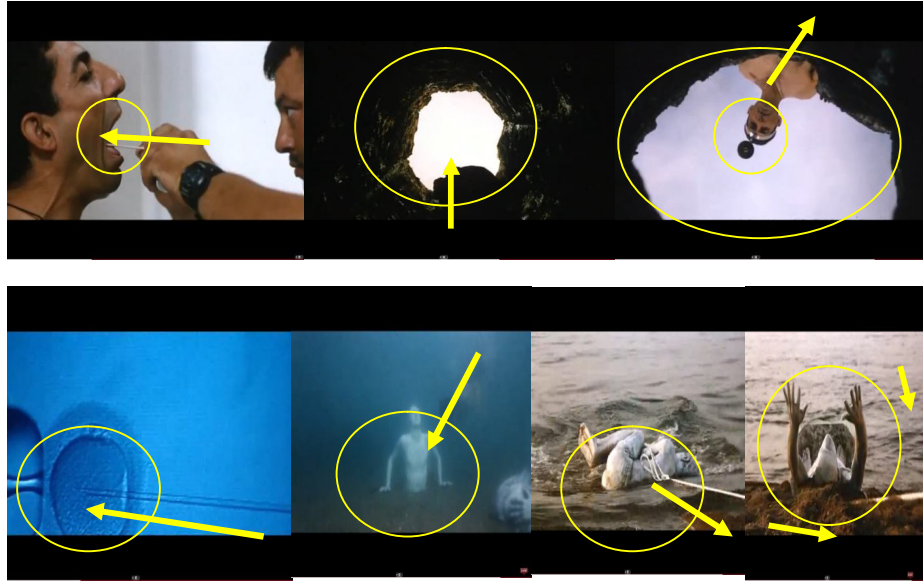
#### **3.4.1. Çamur Filminde “Kompozisyon”:**

Bellek, aidiyet, kimlik, kaos, şiddet ve iktidar kavramları ile filmlerinde hesaplaşmayı seven yönetmen; “Çamur” filminde hastalık, şifa, vatan, toprak, masumiyet, doğum, ölüm, suç savaş, barış, modern hayat, gibi kavramlar üzerinden anlatısını derinleştirir. Yönetmen biçimsel olarak Çamur'da Sürrealizmi, Sembolizmi ve Gerçekçiliğe dair etkileri bir arada kullanmayı tercih eder. Filmin seyrinde, beyaz rengin ve ışığın fazlalığı bilinçaltı etkisi sağlarken insanlar, arabalar, köpekler, tekne vs, düzlemsiz bir ortamda boşlukta uçar gibidir. Müzik, olarak kullanılan ritim filmin biçimsel yanına hizmet eder. Heykel de olsa filmde



sıklıkla görülen beden parçaları, insanın eksik uzuvları vicdan, suç, itiraf gibi kavramlar, parça bütün ilişkisi içinde yan yana getirilerek filmin içeriği ile bütünlük kurulması sağlanır. Filmde, Rumların Ali'ye yaşattığı zalimliği Ali'nin sanki kendisi yapmış gibi anlatması, filmde yüzleşmeler yaratmasını sağlamaktadır. Ada'yı ayıran sınır, hedefine ulaşamayan itiraflar, pişmanlıklar, kasetlerin ve videoların içinde bulunan sargıların dışarıya çıkartılması, adeta kusması yaşananların içsel karşılığı niteliğindedir. Yüzleşme sağlanamadığından duygular duvarlar arasında bedenler arasında sıkışacak yol bulup çıkamayacaktır. Filmde embriyo ile doğum gerçekleştirilir. Bu doğum, bir çeşit yol bulup çıkmaya çalışan sıkıntı gibidir. Mesela, düşük yapan Ayşe'nin çocuğu düşürmesi sıkıntıdır, itiraftır, suçun itirafa dönüşmemesidir. Bu aynı zamanda, masumiyetin, barışın bir an evvel sağlanma çabasıdır. Tıpkı bir çocuğun dünyaya gelme sebebi gibi, çocuğun doğuşu kimi zaman bir suçun, ceza'nın ya da masumiyetin bir parçası olarak dünyaya gelir.

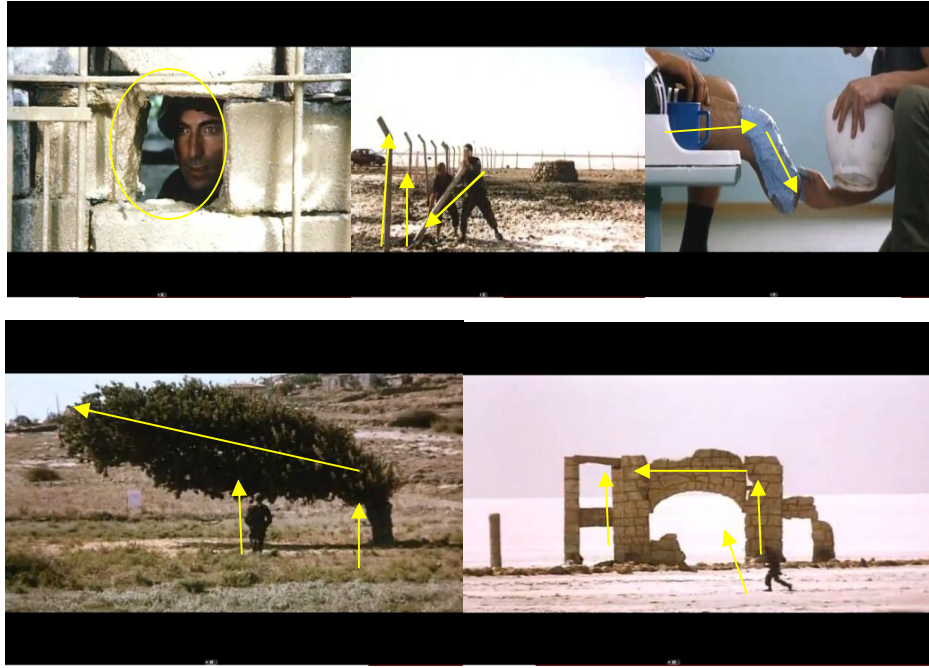
Filmde yönetmenin bu topraklara ait geçmişin inançsal izlerini taşıyan Ana Tanrıça Kibele'ye yer vermesi, filmi derinleştirerek boyut kazanmasını sağlamaktadır. Ali'nin Kibele heykelini, toprağın doğurduğu bir çocuk gibi çıkarması, Halil'in onu satması ve başlarına gelecek her türlü felaketler, Kibele'nin gazabı gibi uğursuzluk alameti sayılacaktır (Şekil 3.44). Modern hayatın acımasız yüzü masum insanların hiç beklemedikleri bir anda ölmelerine neden olacaktır. Finalde sadece kadın karakterin çocukla birlikte sağ bırakılması, suni dölllenme, Kibele kültü, bu tematiğe uygun seçimlerdir. Yönetmene göre ölümün olduğu yerde yaşam içgüdüğü de vardır, katliamda tüm ailesi yok edilmiş Ali ve Ayşe'nin hayatta kalan son iki kişi olmaları soy devalılığı açısından filmin önemli noktasıdır.



Şekil 3.44. Çamur filminde kompozisyonu oluşturan geometrik düzende yapay dölleme

### 3.4.2 Çamur Filminde “Denge”:

Yönetmen, verilen mücadeleyi ve geçmişle hesaplaşma çabasını anlatabilmek için bilinçli bir asimetrik düzen uygulamak ister. İki toplumu birbirinden ayıran sınırı eşit mesafede göstererek iki tarafı dengeler. Ali' nin sınırı değiştirmesi dengeyi bozacak asimetri filmin genel yapısına hâkim olacaktır. Sakat insanların yürüyüşlerindeki aksamalar, hamile kadın, kolsuz bacaksız insanlar, cüceler filmde hep asimetrik göstergelerdir. Çünkü çamurdan beklenen şifa, eksik uzvu geri getirecek bu sayede bedensel denge sağlanacaktır (Şekil 3.45). Heykel de olsa el, ayak, kafa gibi filmde görünen beden parçaları, geçmişte yaşanan savaşa gönderme yapmaktadır (Şekil 3.45). Filmde geçmişle olan yüzleşme, su ve toprakla oluşan ada çamurun bedene teması ile verilmektedir. Ayşe çocuğunu kaybederken bir taraftan kardeşi Ali sağlığına kavuşur. Bir taraftan kardeşinin çocuğunu doğururken bir taraftan kardeşini, kocasını ve sevgilisini kaybedecektir. Tüm bu süreç beden eksikliğini hatırlaması ile ilgilidir. Savaşlar; insanların, toplumların dengesini bozar. (Tablo 4.1), filmde denge unsurunun görüldüğü sahneleri göstermektedir. Yönetmen güç ve iktidar kavramlarını filmlerinde kullanırken genellikle simetrik görüntülere yer verir.



Şekil 3.45.Çamur filminde dengenin simetrik(sol üst) ve (diğer görseller) asimetric kullanımı

Savaşın yaşattığı sıkıntılar üzerinde duran yönetmen, denge unsurunu savaş sonrasında yürüme kabiliyetini kaybetmiş sakat insanların asimetric görünmeleri ile vererek savaşın izlerini filme taşır. Rüzgârda yan yatan ağaç, tarihi yıkıntı, kesik büst, kol bacak heykeller, filmi etkileyen diğer asimetric unsurlardır (Şekil 3.45).

Tablo 4.1. Çamur filminde Denge

DENGE	Simetri	Asimetri
Dış mekân	Tel örgü sınır-kahvehane	Tarihi yıkıntı
İç mekân	Askeri koğuş	Ayşe'nin evi
Canlı nesne (Ana oyuncu)	Ali'nin bayılması	Kaşınması
Canlı nesne (yardımcı oyuncu)		Sakat insanlar cücelerin yürüyüşleri
Canlı nesne		
Cansız nesne (iki boyutlu)	Embriyo	
Cansız nesne (üç boyutlu)	Heykel	Sola yatan ağaç-Tuzladaki kayık

### 3.4.3 *Çamur* Filminde “Işık-Gölge”:

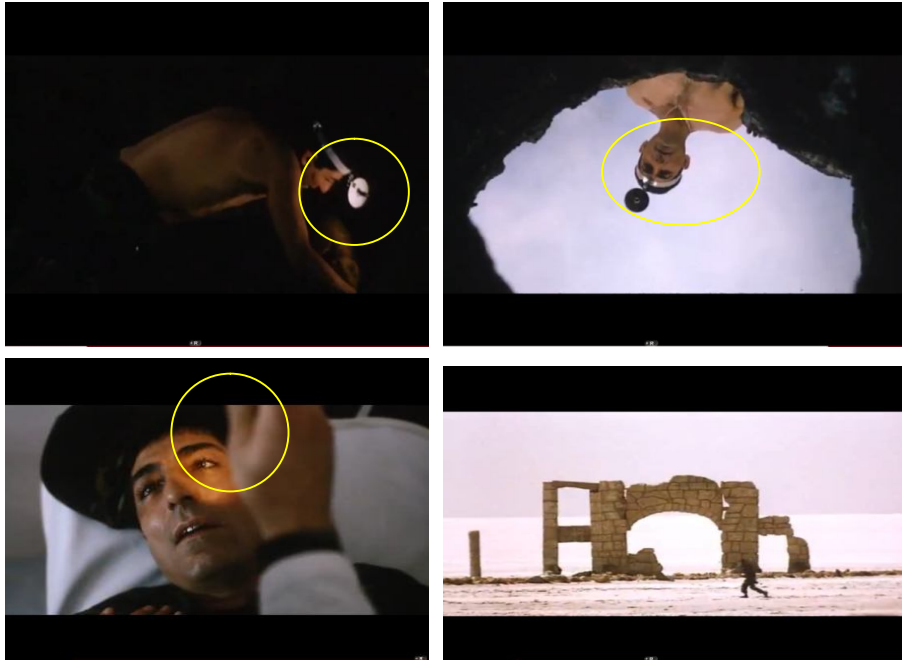
Filmin başında askerin, baygınken Ali'ye defalarca “adın ne?” sorusuna Ali karakterinin cevap vermemesi “bilinç nedir?” sorusunu akla getirmektedir. Ali'nin yüzünde gezdirilen lokal ışık, bedenin parça bütün ilişkisi içinde canlılığını sorgular. Ali'nin hastalığı onun ışıktan uzak durmasını gerektirir. Ayrıca kaşınma, onun konuşmasına engel olmaktadır.



Şekil 3.46. *Çamur* filminde ışık ve gölgenin iç mekânda kullanımı

Ali'nin kaldığı koğuş penceresinden gelen ışığı perdeyle kapatması, ışıktan kaçma eğilimi, gerçekler karşısında yüzleşmek istememesi anlamına gelecektir (Şekil 3.46). Filmin “gerçek” konusu, savaş esnasında kaçamayan Rumlara yapılanlarla Ali'ye yapılan zulümdür. Yönetmen'in “ışıkla” bu denli oynaması, toplumların karanlık noktalarını aydınlatması anlamında kullanılmıştır. Filmin genelinde aşırı bir ışık etkisi yaratan tuz gölü zemini ve Ali'nin kuyuda geçirdiği karanlık zaman kontrast bir ilişki yaşatır (Şekil 3.47). Bu yeryüzü ve yer altı olmak üzere filmi ikiye ayırır. Yeryüzü ve tuz insanın hırslarına kapılmadan barış içinde yaşaması gereken bir yerdir. Yer altı ise yeryüzünde yaşananların sureti bir çeşit hesaplaşma yeridir. Arınmanın ve yeniden doğmanın yeridir. Hasta aydınlatma cihazını Ali'nin doktor havasında kafasına takarak kuyuda yapacağı araştırma, bilinçaltına yapacağı yolculuk gibidir (Şekil 3.47). Nedeni belli olmayan

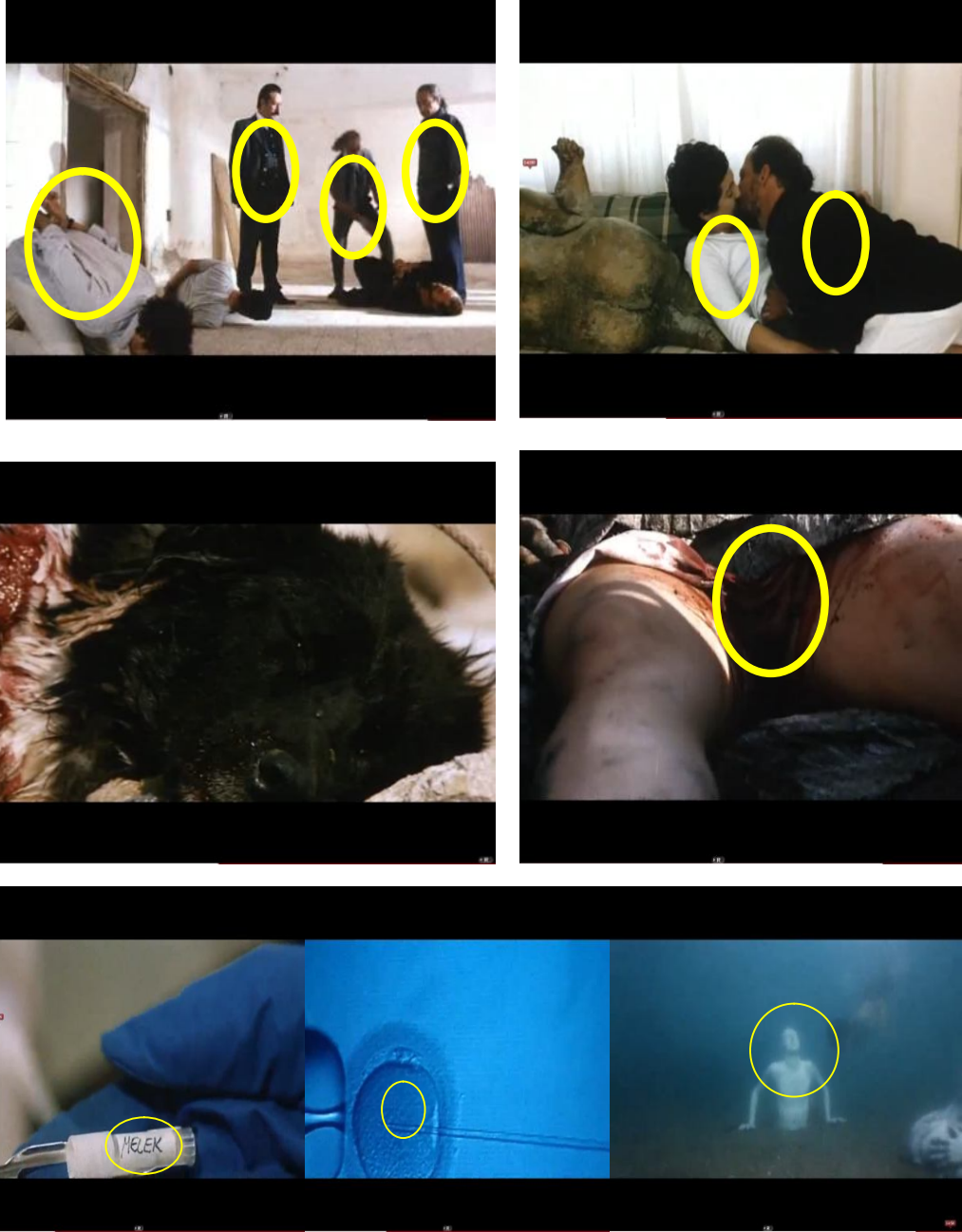
kaşınmalarına çamurla çözüm bulur. Çamur, vücuda sürüldüğünde hastalığın derecesi düşmektedir. Bedenin dış dünya ile yaşadığı temas, sınır etkisi yaratmakta çamur sayesinde, filtre görevi gören iç dünya bu sayede daha az zarar görmektedir. Kazma, çıkarma ve gömme eylemi, Derviş Zaim Sinemasında da en çok rastlanan unsurların başında gelir. Bu filmde de sıklıkla rastladığımız “kazma ve çıkartma ” eylemi Ali'nin çamurla kurduğu temasın Ana Tanrıça Kibele'ye kadar uzanması, insanın Tanrı kavramı ile yüzleşmesi, Tanrıyı araması, bulup çıkarması, satması gibi Tanrı - insan ve modern yaşam, arasındaki döngüyü yönetmen yan yana getirir. (Tablo4.2) ışık ve gölge etkisinin görüldüğü sahneleri göstermektedir. Bu tabloda ışığın kullanım ağırlığı göz önüne alındığında yönetmenin, gündüz doğal ışığı fazlasıyla tercih ettiği görülmektedir. Parçalı ışık olan el fenerini yakın plan yüzde kullanırken, kuyu sahnelerinde ters ışığa fazlasıyla yer verdiği fark edilir.



Şekil 3.47 *Çamur* filminde ışık ve gölgenin iç-dış mekanda kullanımı

Tablo 4.2. *Çamur* filminde ışık ve gölge

<b>İŞIK-GÖLGE</b>	<b>Gündüz</b>	<b>Gece</b>	<b>Doğal ışık</b>	<b>Yapay</b>	<b>Kontur</b>	<b>Parçalı</b>	<b>Efekt ışık</b>
<b>Dış mekân</b>	Askeri sınır-Tuzla-A.kışla		Askeri sınır-Tuzla-A.kışla				
<b>İç mekân</b>	Koğuş-Ayşe ev-kuyu-hastane		Ali-Koğuş-hastane Ayşe -ev	El feneri	Kuyu- ters ışık	El feneri	El feneri
<b>Canlı nesne (ana oyuncu)</b>	Ali-Ayşe		Ayşe çamur sah.	Ali kaşınma sah.			
<b>Canlı nesne (yardımcı oyuncu)</b>	Halil-Temel		Halil heykeli taşıma sah.	Temel kayıt cihazı sah			
<b>Canlı nesne</b>	Köpekler		Köpek kavga sah. Yak.Geniş pl.				
<b>Cansız nesne (iki boyutlu)</b>	Embriyo			Embriyo enjekte sah.			
<b>Cansız nesne (üç boyutlu)</b>	Heykel-kazma Tv.video kamera-tüp-Araba-mikrofon		Kamyonla heykel taşıma sah.			El feneri	El feneri



Şekil 3.48. *Çamur* filminde rengin kıyafet olarak kullanımı (üst)şiddet olarak kullanımı( orta)özgürlük olarak mavi rengin kullanımı.

#### 3.4.4 *Çamur* filminde “Renk”:

Beyaz renk, saflığı, barışı, masumiyeti simgeler. Filmde bütün oyuncuların kılık kıyafet olarak çamura bulaşması; vatan toprağının herkesin kendinden bir parça bulduğu ve kendini sorumlu hissettiği yönüne vurgu yaparken, aynı

toprağın yara saran, şifa aracı gibi görülmesini sağlar ve insanın toprakla kurduğu ilişkiye gönderme yapar. Tuz'un beyaz rengi filmi dokusal olarak etkilediği gibi saflık ve masumiyet kavramlarının filmin geneline yayılmasını sağlar. Filmde geçmişte yaşanan şiddet sahneleri görülmezken onun yerine, boğuşma sonucunda ölen ya da yaralanan köpekler (Şekil 3.48). Ayşe'nin çocuğunu düşürmesi, Ali'nin nöbet esnasında vurulma sahnelerindeki kanlı görüntülerle dolaylı olarak verilmeye çalışılır. Biri dalaşmanın diğeri bedenini kendi yarattığı bir sonuçken, Ali'nin su içerken vurulma sahnesi Rumların uyumadığını tetikte beklediklerini, sınır ötesinde savaşın nasıl acımasız bir hale dönüştüğünü gösterir. Ayrıca Türk tarafında yapılan itiraflara karşılık Rum tarafından gelen kurşun sesi bir çeşit cevap niteliğindedir. Atılan kurşun izleyicinin merakını gidermek açısından öteki cephede durumun nasıl algılandığının göstermektedir ya da askerlerin bu işe nasıl baktıklarını gösterir. Rumlara gönderilecek olan heykellerin renginin beyaz oluşu, barışı temsil etmektedir.

Filmin başından itibaren Halil'in siyah gömleği ve beyaz pantolonu, oyuncunun içinde bulunduğu kontrast durumu özetler niteliktedir. Halil'in Ayşe'ye söylediği *"Bir taraftan barışa inananlar, bir taraftan birbirinden nefret edenler birbirine heykel yollayacak, Rumlar Ali'yi düşünecekler ve barış olacak. Öyle mi?"* sözünden de anlaşılacağı gibi Halil "barışın" bu şekilde sağlanamayacağına inanmamaktadır. Halil'in Kibele heykelini satan umursamaz tavrı bir başka gerçeğin algılanmasını sağlar. Filmde herkes vicdanını rahatlatma derdinde iken Halil'in kaçakçılarla yaptığı anlaşma, insanların bitip tükenmek bilmeyen ihtirasları uğruna toplumları, savaşları nasıl sürüklediğini gösterir. Yönetmen burnumuzun dibinde yaşanıp göremediklerimize dikkat çeker. Filmde, embriyonun yumurtaya



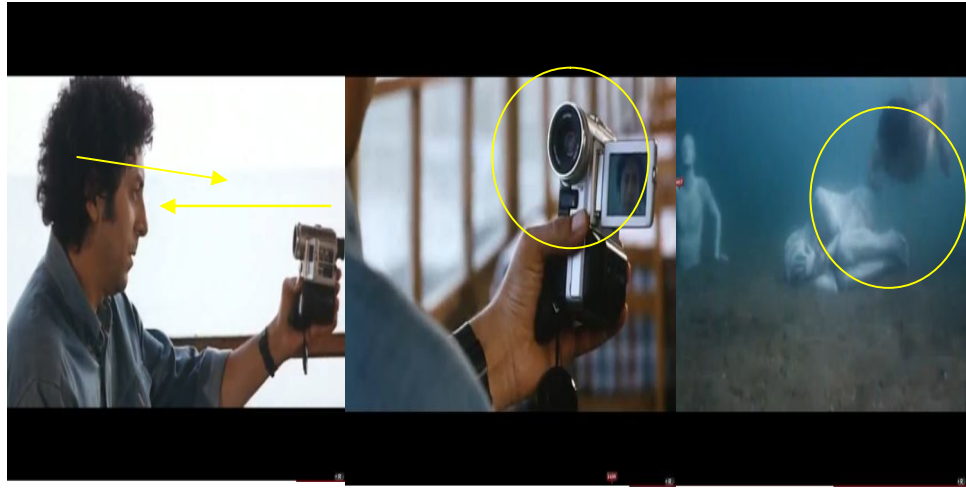
yerleştirme sahnesindeki mavi renkle, heykellerin içinde olduğu deniz maviliği özgürlüğü ve bağımsızlığı temsil etmektedir. Tarihi eser kaçakçıları, siyah koyu renk gömlekler ile gösterilmesi, kötü ve karanlık adamlar olduklarını temsil etmektedir. (Tablo 4.3), yönetmenin sembolik anlamda renk kullandığı sahneleri göstermektedir. Bu tabloya göre yönetmen, mavi ve kırmızı renkleri şiddet ve özgürlük olarak kullanırken siyah ve beyaz rengi de iyi ya da kötü karakterlerin kıyafetlerinde kullanır. (Şekil 3.48)

**Tablo 4.3. Çamur filminde renk**

RENK	Sıcak	Soğuk	Ana renk	Canlı	Cansız	Armoni	Efekt
Dış mekân	Tuzla-beyaz			Beyaz			
İç mekân	Hastane – A.koğuş	Deniz dibi-	Mavi-Yeşil				
Canlı nesne (ana oyuncu)	Ali-Ayşe		Ayşe çocuk düşürme. Sah. Kırmızı		Beyaz gömlek		
Canlı nesne (yardımcı oyuncu)	Temel-Halil mafya			Beyaz - mavi gömlek Temel	Siyah – mafya Halil-siyah göm.		
Canlı nesne	Köpekler		Kırmızı				
Cansız nesne (iki boyutlu)	Embriyo	Mavi	Mavi				
Cansız nesne (üç boyutlu)	Heykel çamur	Heyke (anata nırıça)	Mavi	Kahverengi gri Beyaz Ali heykel	Siyah heykel (ana tanrıça)		



Şekil 3.49. Çamur filminde rengin ve ışığın kullanımı

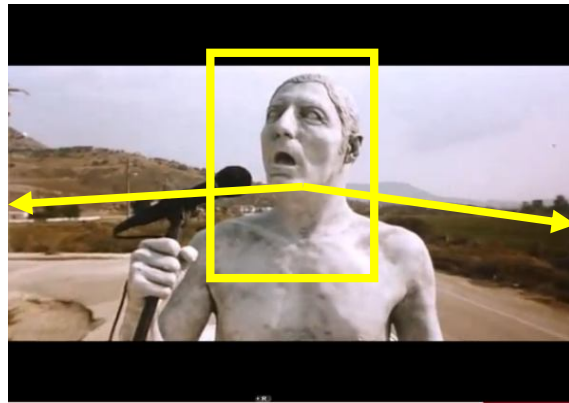


Şekil 3.50. Çamur filminde düzlem ve derinlik

### 3.4.5 Çamur Filminde “Düzlem ve Derinlik”:

Filmde ışık etkisi yaratan panoramik göl görüntüleri beyaz düzlem üzerinde boşluk etkisi sağlar (Şekil 3.49). İzleyici tarafından uçsuz bucaksız algılanan beyazlık, çöl, denizderya, sınırsızlık duygusu sağlar. Filmde derinlik, heykelin kamyon kasasında taşınırken ekranın sağından solundan kayan görüntülerle sağlanır (Şekil 3.51). Temel'in video kameraya kendi itirafını yapması "*Ben 18 Ağustos 1974 de birçok adamı "Rum" oldukları için öldürdüm. Mezarları çamurların orada açılmasa kimse bilmez.*" filmde düzlem etkisi yaratırken, kameraya itiraf da bulunması ise derinlik etkisi sağlar (Şekil 3.50). Denizin

dibinde kuyudan çıkarılan ya da gömülen gömüt heykeller bilinçaltı etkisi, derinliği sağlar (Şekil 3.52). Rumlarla paylaşılan itiraflar, bir çeşit arınma sağlayacaktır. Dolayısı ile yönetmen düzlemi “hesaplaşma”, derinliği ise “vicdan” olarak ele alır. Ahtapotun tuza gömülmesi, başın toprağa gömülmesi, Ayşe'nin boyu kadar çamuru kazarak Ali'nin ona verdiği ayağı gömmesi, toprakla denizle kurulan ilişkinin hem derinliğini hem de itirafını sağlar.



Şekil 3.51. Çamur filminde derinliğin ve düzlemin etkisi



Şekil 3.52. Çamur filminde derinliğin ve düzlemin etkisi

Ali'nin birebir heykelinin yapılması, heykelin arabada taşınırken bitmeyen bir konuşma yapar gibi mikrafon tutması ve bu yaşananları kameraya alarak görüntü içinde görüntüyü kayıtlamaya çalışması Temel'in içinde bulunduğu durumu

özetler niteliktedir (Şekil 3.51). Temel geçmişte yaşananları, heykel ve video düzenlemeleri ile anlamlı hale getirme derindedir (Şekil 3.52). Yönetmen filmde tüm bunları bir arada vererek filme ayrı bir derinlik katar. (Tablo 4.4)'de düzlem ve derinlik etkisinin kullanıldığı sahneleri gösterilmektedir. Tabloya göre yönetmen, düzlem etkisini televizyon, embriyo, duvar, tel örgü, heykel, kale ile verilirken, kuyu, sahil, heykel, kayıt cihazları, sınır boyunu, denizi ise derinlik etkisi içinde kullanır.

**Tablo 4.4. Çamur filminde düzlem ve derinlik**

<b>DÜZLEM VE DERİNLİK</b>	<b>Derinlik</b>	<b>Yatayda</b>	<b>Dikey</b>	<b>Diyagonal</b>	<b>Amorf</b>
<b>Dış mekân</b>	Kuyu Deniz	Tuzla- Deniz Gözetleme duvarı	Kale enkazı		
<b>İç mekân</b>	Kuyu		Kuyu		
<b>Canlı nesne (ana oyuncu)</b>	Kuyu-Ali Ayşe-çamur kazma	Ayşe-çamur kazma			
<b>Canlı nesne (yardımcı oyuncu)</b>	Temel-Halil-Mafya	Halil heykel gömme	Temel heykel kamyonla taşıma	Heykel sahilde	
<b>Canlı nesne</b>	Embriyo enjekte etme	Ölen köpek			Ahtapot
<b>Cansız nesne (iki boyutlu)</b>	TV	Embriyo			
<b>Cansız nesne (üç boyutlu)</b>	TV. Kamera	Heykel-(ana tanrıça)	Heykel-Ali		

### 3.4.6 Çamur filminde “Ritim”:

Şifayı çamurda bulup bedenine sürmek için tel örgülerin ardından askere yalvaran kolsuz, bacaksız, sakat, cüce, hamile insanlar, çamura (toprak-su ) ihtiyaç duymaktadırlar. Bu çamur (toprak-su) aslında sakat kalan insanların sakat kalma nedeni sayılırken onca yolu aksayarak gelen bu insanlar aynı çamura bu sefer şifa aracı olarak bakmaktadır (Şekil 3.53). Burada toprak, metafor olarak yeniden doğuşu, şifayı, var olmayı temsil eder. Toprak, aynı zamanda bir milletin var olması bağımsız olması için verilen mücadelesine de gönderme yapar. Film boyunca görüntülere eşlik eden 8-8'lik ölçüde<sup>5</sup> bendir enstrümanına ait müziğe yer verilmiştir. Defalarca tekrar edilen müzik, filmdeki sahnelerle süreklilik duygusu verir. Yönetmen dinsel törenlerde sıklıkla kullanılan Doğu kökenli bu müziğe filminde yer vererek izleyicinin görsel algısını ses unsuru ile zenginleştirir. Canlı, cansız, hareketli, hareketsiz üç boyutlu figürler filmde sıklıkla kullanılır. Ali'ye benzeyen heykelin kamyon kasasında taşınması, heykelin hareketsiz yapısına sağından ve solundan akan görüntülerin eşlik etmesi filme ayrı bir ritmik duygu verir. Çünkü hareketsiz heykel yol esnasında hareket duygusu kazanmıştır (Şekil 3.51). Heykel, duruş olarak kendi içinde sabit bir anlamı film boyunca üzerinde taşır.

Çamur balçığı içindeki sahnelerde oyuncuların elini kolun bulaştırması filme düzensiz bir ritim duygusu verir. Vücudun çamurla kurduğu teması vurgu yapılırken beden üzerindeki görünen çamur lekeleri düzensiz ritime örnek sayılabilir (Şekil 3.53). Temel'in ölen Rumları bulmak için toprağa saptığı kazmanın ritmi gene düzensiz hareket unsuruna örnektir (Şekil 3.54). (Tablo

---

<sup>5</sup> Klasik Türk Müziğinde kullanılan başlıca vurmali ritim çalgılarından biridir.

4.5)'te, filmde ritim etkisinin görüldüğü sahneler gösterilmektedir. Tabloya göre düzensiz hareket unsurlarının fazlalığı dikkat çekerken, düzenli hareket unsurlarına yönetmenin fazla yer vermediği görülmektedir.



Şekil 3.53. *Çamur* filminde ritmin etkisi sakat cücelerin yürüme sahnesi



Şekil 3.54. *Çamur* filminde düzensiz ritmik hareketler (kazma sahnesi)

Tablo 4.5. *Çamur* filminde ritim

RİTİM	Düzenli Hareketler	Düzensiz Hareketler	Hareket sızlık	Çizgisel formlar	Lekesel formlar	Çoklu boyutlu formlar
Dış mekân	Askeri Kışla	Ali'nin bayılması	Tuzla-Sınır	Tel örgüler		
İç mekân			Deniz dibi			
Canlı nesne (ana oyuncu)		Ali kaşınma Ayşe çamur kazma				
Canlı nesne (yardımcı oyuncu)	Halil- Temel- Mafya	Sakat insanlar cücüler yürüme				
Canlı nesne		Köpekler				
Cansız nesne (iki boyutlu)	Embriyo					
Cansız nesne (üç boyutlu)	Toprak kazma Araba	Heykel deniz dibi	Heykel-		Çamur	Çamur



Şekil 3.55. *Çamur* filminde egemenlik (kol bacak ve heykel görüntüler)

### 3.4.7 *Çamur* filminde “Egemenlik”:

*Çamur*, görsel ve dokusal olarak filmin merkezinde izleyiciye en fazla görünen ana plastik öge olarak yer alır. Ayrıca yönetmenin, filminde plastik sanatlarda var olan heykel sanatını ve onun parçası sayılan ‘çamur’u sinemanın anlatım aracı olarak kullanması filmine yeni ifade biçimleri kazandırmıştır. Türk sinemasında pek rastlanmayan bu durum, sinemanın disiplin olarak diğer sanatları içinde barındırmasından dolayı aykırı olmadığını tam tersi kullanıldığı zaman tamamlayıcı ve zenginleştirici olduğunu *Çamur* filmi örnek olarak doğrulamaktadır. Ayrıca oyuncuların heykelleşmesi ya da film içinde çeşitli düzenlemelerin yapılması, video enstalasyon<sup>6</sup> (Şekil 3.56), filmin dramatik yapısına yeni ifade biçimleri kazandırmaktadır. Derviş Zaim, özellikle bu filminde bunu fazlasıyla denemiştir.



Şekil 3.56. *Çamur* filmine egemen olan plastik unsurlar (heykel - TV sahnesi)

---

<sup>6</sup> Hazır nesne kullanılarak oluşturulan yerleştirme sanatı



(Tablo 4.6)'da filmde görsel olarak egemen olan unsurların ön planda tutulduğu sahneler gösterilmiştir. Tabloya göre, kameraların, kayıt cihazların ve televizyon ekranının, sahnelerin birçoğunda gösterilmesi filmin egemen unsurlarını oluşturur. Yönetmen pek çok sahnede bu materyalleri kullanarak çeşitli ifadelere ulaşması filmin dramatik yapısını zenginleştirir. Bu tablo, filmde egemen olan unsurları sahneler ve planlar bazında göstermektedir. Filmde ölçü büyüklüğü sık kullanıldığı için dikkat çektiği görülmektedir.

**Tablo 4.6. Çamur filminde egemenlik**

EGEMENLİK	Renk yoğunluğu	Ölçü büyüklüğü	Doku yoğunluğu	Form yoğunluğu
Dış mekân	Sınır-Tuzla-	Kale enkaz-kuyu-kulübe	Tuz	Tel örgü-duvar
İç mekân		Ayşe ev-koğuş-hastane		
Canlı nesne (ana oyuncu)	Ali-Ayşe	Çamur boğuşma sah. Yakın plan		
Canlı nesne (yardımcı oyuncu)	Halil-Temel	Kazma sah. Yakın plan-Sakat insanlar		
Canlı nesne		Köpekler		
Cansız nesne (iki boyutlu)	Embriyo			
Cansız nesne (üç boyutlu)	Heykel	Heykel-kol bacak-el	Su-toprak Çamur	

### 3.4.8 Çamur filminde “Doku”:

Çamur'u oluşturan su ve toprak, filmde yan yana gelen iki temel elemandır. Ada kavramı ile bütünleşen toprak vatan ve ona can suyu sağlayan su, hayatı, doğuşu, yeşermeyi ve yaşatmayı temsil eder. Varlığın sebebi ile ilişki kuran bu üçlemenin karşısında bir tek “tuz” farklı durmaktadır. Tuz, toprakla su arasında

olması gereken bir mineraldir. İnsan vücudunda bulunan tuz denge sağlar, tansiyon gibi fazla kullanıldığında vücudun kimyasını bozmaktadır. Su, tuzu topraktan ayıran en temel araçtır. Su ve toprak bir arada yaşayan iki toplumun kültürel kimyasını gösterir. Tuz; canlı kalmayı, çürümemeyi, itirafı ve vicdanı ihtiyacını temsil eder. Çamurun balçık dokusu koyu bir lekedir, Ancak, şifa o lekeye bulaşınca kazanılmaktadır. Çamur istemeye gelen cücelerin aklı, daha sonra kaydırılacak olan sınırın hep öteki tarafındadır.



Şekil 3.57. *Çamur* filminde doku (su-toprak ve çamur)

Elindeki çamur, şifa arayan bu insanlara yetmemektedir. Yönetmen insan unsurunun politik yanını, ihtiraslarını ve egosunu bu sayede anlatır. Bedenlerin çıplaklığı insanların arınma ihtiyacına bir çeşit göndermedir (Şekil 3.58). Temel'in istemeden öldürdüğü Rumların, gömülü olduğu yerde tuzun yapısından dolayı bedenlerin -vicdan gibi- çürümediğini, azap çektiğini anlatmaya çalışmaktadır. Filmin başında Temel'in arkadaşlarını ağırlamak için tuzda ahtapot yemeği yapması, ahtapotu vurarak canlı canlı öldürmesi, tuza gömmesi tuzun yapısal özelliği ile ilgili bilgi verirken, Temel'in geçmişte Rumları öldürmesi ve onları gömmesi ise yaptığı yemekle eylemsel benzerlik sağlar. Yönetmen izleyicinin

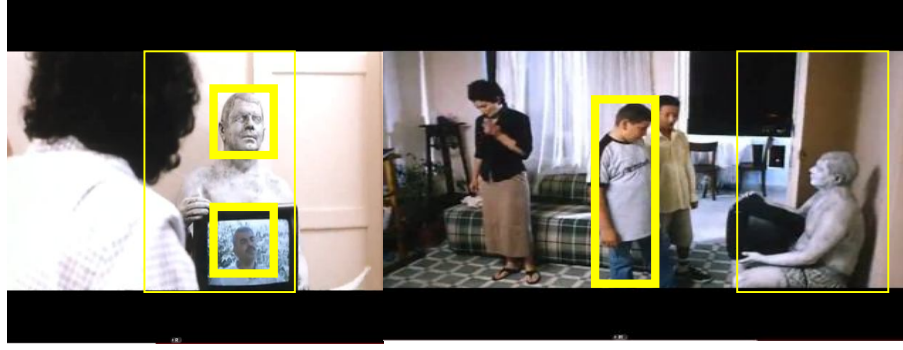
izlemediği bu gerçeği mecaz olarak ahtapot ile yansıtır. Tarih kaçakçılarının aradığı Kibele başı, Temelin itirafı ile karışır. Kaçakçılara Rumların iskeletini göstermesi onu ölüme sürükler. (Tablo4.7)'de yönetmenin, filmde doku etkisinin görüldüğü sahnelere yer verilmiştir. Tabloya göre düzensiz doku kullanımına düzenli dokuya oranla çok daha fazla yer verilmiştir.



Şekil 3.58. Çamur filminde beden ve heykel doku

Tablo 4.7. Çamur filminde doku

DOKU	Düzenli	Düzensiz	Doğal	Yapay	Dokunun yoğunluğu
Dış mekân	Askerler	Sınır-Tuzla tuz doku	Askerler		
İç mekân	Koğuş ranzalar	Kuyu			
Canlı nesne (ana oyuncu)		Ali çıplak kaşınma çamur sürme			
Canlı nesne (yardımcı oyuncu)		Halil çamurdan heykel çıkarma. sah.			
Canlı nesne		Köpekler-ahtapot			
Cansız nesne (iki boyutlu)	Embriyo				
Cansız nesne (üç boyutlu)	Tv-Kayıt cihazı bantlar-su damlaması	Çamur	Çamur-Kahverengi		



Şekil 3.59. *Çamur* filmine egemen olan plastik unsurlar (heykel - TV sahnesi)

### 3.4.9 *Çamur* filminde “Zıtlık”:

Filmin başında Ali karakteri, askeri gücün bir parçası olarak görünür. Ancak Ali, o gücü rahatsızlığı nedeniyle kendinde bulamayarak bayılır. Bu karşıtlık, parça bütün ilişkisi içinde verilir. Bir tarafta savaşçı militarist bir güç, öte taraftan o gücün toplumlar üzerinde yarattığı izin etkisini unutamayan zayıf bir parça oluşturur (Şekil 3.60). Filmde ‘tuz’un beyazlığı, ‘çamur’un siyahlığı renk olarak karşıt bir ilişki kurar. Ali’nin nöbet tuttuğu sınırdaki kuyunun içi ve dışı (Şekil 3.61), Rumlara itirafta bulunan Ali’nin suçu üstlenmesi, toprağa bir taraftan gömülen diğer taraftan çıkartılan heykeller, filmde eksik beden uzuvları ve ona karşılık gelen heykel parçaları, giyilen kıyafetlerin siyah ve beyaz seçimi filmde belli başlı zıt unsurlardır.



Şekil 3.60. *Çamur* filminde ışık ve yön olarak zıtlık



Şekil 3.61. *Çamur* filminde yön zıtlığı

Filmin sonunda iki çocukla ufuk çizgisine bakan Ayşe'nin sandalyede oturan heykel ile ters istikametleri filmde başka bir zıtlıktır. Heykelin mikrofondan sesleniyormuş gibi filmi izleyenlerle diyalog kurması, yönetmenin daha önceki filmlerinde de rastladığımız bir özelliktir (Şekil 3.62). (Tablo 4.8)'de, yönetmenin filminde zıtlık oluşturan unsurların yer aldığı sahneler gösterilmektedir. Tabloya göre, yön olarak zıtlık oluşturacak unsurları yönetmenin sıklıkla kullandığı görülmektedir.



Şekil 3.62. *Çamur* filminde zıtlık

**Tablo 4.8. Çamur filminde zıtlık**

ZITLIK	Renk	Form	Yön	Işık	İşlev
Dış mekân		Sınır- Rum Türk-	Kuyu-Sınır	Kuyu- gökyüzü	
İç mekân			Kuyu-iç-dış	Kuyu kontrast	
Canlı nesne (ana oyuncu)			Ali'nin güçsüzlüğü askerlerin gücü		
Canlı nesne (yardımcı oyuncu)					
Canlı nesne	Beyaz tuz siyah çamur				
Cansız nesne (iki boyutlu)	TV- embriyo mavi				
Cansız nesne (üç boyutlu)	TV- Kamera	Heykel- mikrofon	Heykel- Ayşe		Kazma – heykel çıkarma gömme

### 3.4.10 Çamur filminde “Oran-Orantı”:

Filmlerinde parça-bütün ilişkisinden yola çıkan yönetmenin, bazı heykelleri oyuncuların boyutunda oransal olarak kullanması, filmin mimari yapısı ile bir bütünlük sağlar. Eksik bedenlerinden dolayı sıkıntı yaşayan insanların, eksik kısımlarını pazılın parçası gibi film içinde izleyiciye aratan yönetmen, şifa olarak çamuru kullanır. Baş, kol, bacak gibi ellerde taşınan heykel parçaları filmin anlatı yapısına hizmet eder. Sinemanın hareketli görüntüsü içinde durağan bir etki sağlayan heykeller, film içinde birer oyuncu gibi duruş ve hareket sergiler. Yönetmen, yüzleşme elde etmek için heykelleri ona denk gelen hareketli - hareketsiz figürlerle birleştirerek filme zamansal ve mekânsal boyut katar. Bu da film içinde kullanılan heykeller sayesinde oluşur. Yönetmenin plastik sanat

ürünlerini iletişim aracı olarak filmlerinde özgürce kullanması, öz biçim bağlamında kendine özgü bir üslubu doğurur. Diğer sanat dallarını anlam - biçim ilişkileri içinde sinemasına taşıyan Derviş Zaim, Türk sinema tarihinde anlama biçimsel katkı sağlayacak çok fazla plastik sanat nesnesini iletişim ögesi gibi kullanır (Şekil 3.64).



Şekil 3.63. *Çamur* filminde bedensel oran farklılıkları

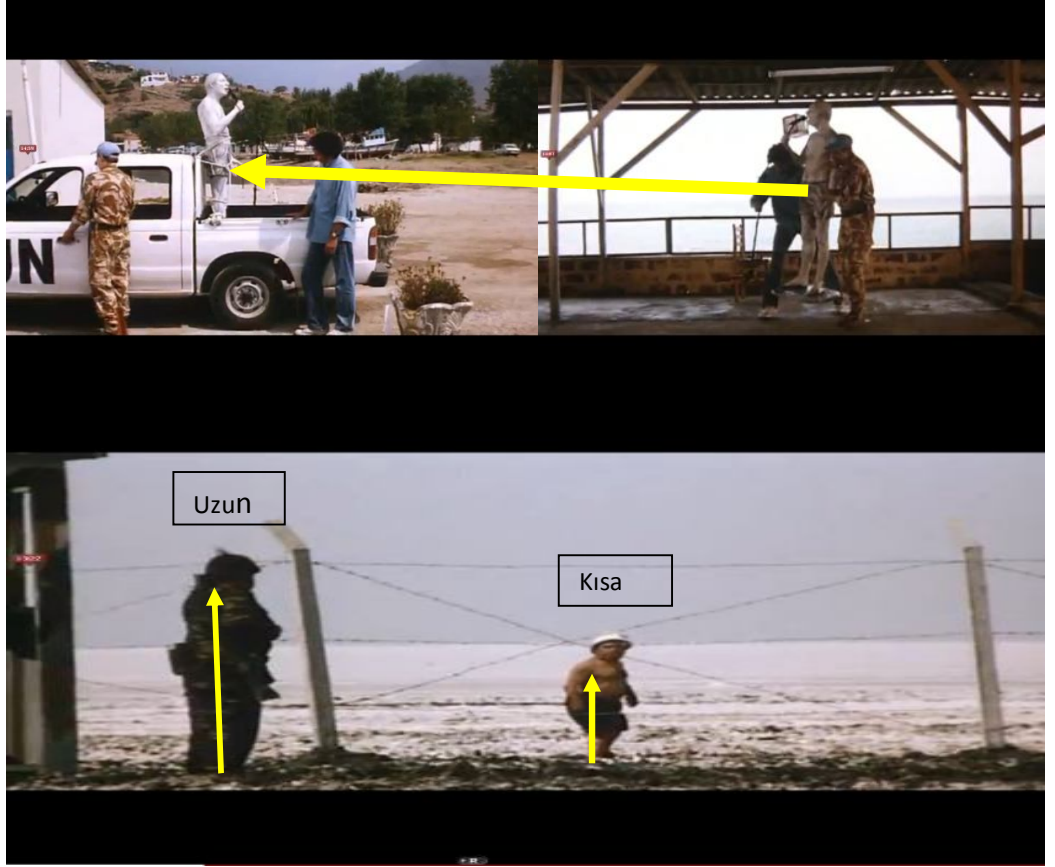


Şekil 3.64. *Çamur* filminde oran orantı

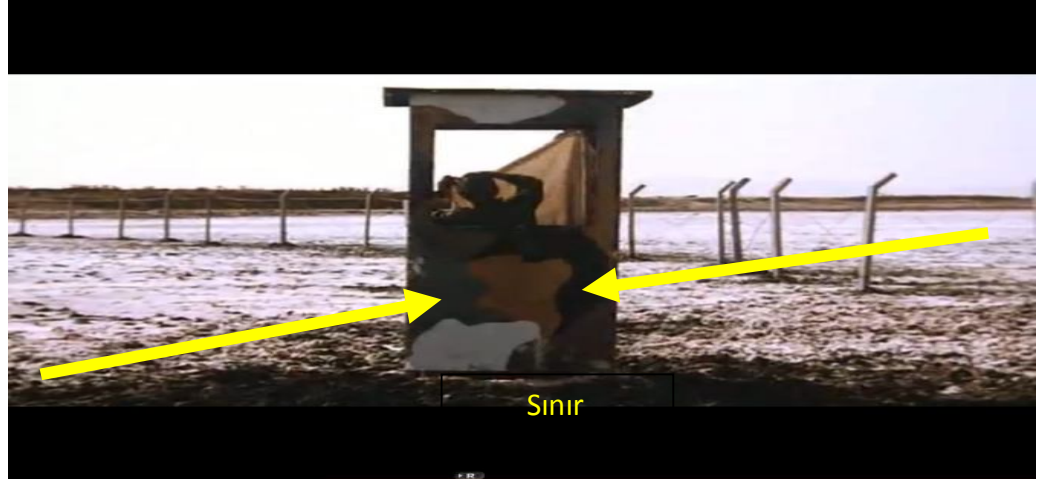
Türk ve Rum olarak iki toplumu ayıran sınır, filmin dengesini oluşturur. Film, hangi millet olursa olsun insanın vicdan olarak hesaplaşmasını konu edinir. Ancak tam bir itiraf gerçekleşemez. Temel karakteri, Rumlara derdini anlatmak, yüzleşmek için heykel ve videodan oluşan görsel düzenleme yapar. Bu düzenlemeyi onlarla paylaşarak empati oluşturmaya çalışır (Şekil 3.64). Temel'in

vicdanını rahatlatmak için itiraf ettiği kasetler, video kayıtları, bantlar, sınırın öteki tarafına gidememesi izleyiciyi tek taraflı iletişim içine sokarak rahatsız eder. Rumlara bir türlü yapılamayan yüzleşme, filmin dinamik yapısı içinde oyuncu gibi kullanılan heykeller ile sağlanılmaya çalışılır. Heykeller insanın geçmişine ait yaşanmış ve kolay atılamayan üç boyutlu izleri (fotoğraf) gibidir. Tuz gölünün çöle benzer yapısı içinde yer alan tarihi yıkıntılar, boşluk etkisinden dolayı insanın bilinçaltına benzer. Tuzun beyazlığı içinde çamurun koyu lekesi kontrast bir etki yaratır. Çamur hem şifadır hem de geçmişte yaşanan kötü anıların izidir. Yönetmen hesaplaşmayı suyun toprakla karışımından olan çamur ile sağlar. Çamur, yönetmene göre, insanın itirafları ile yüzleşmesini, arınmasını sağlayarak geleceği düzenleyecektir. Rumlara yapılacak itiraflar barış sağlayacak, iki toplum bu arınmadan dolayı barışa kavuşacaktır. Ali'nin suçu üzerine alarak Rumların kendilerine yaptıklarını sanki kendisi yapmış gibi sunması buna sebeptir. (Tablo 4.9)'da yönetmen, oransal olarak bazı formları kamera açılarını değiştirerek gerçek görünüşlerinin dışında kullanır. Yönetmenin formu oransal olarak bozma ihtiyacı duyduğu bu sahneler aşağıdaki tabloda gösterilmektedir. Gerçek görüntüler üzerinde yakın plan uygulayarak formu farklı gösteren yönetmen filmi gerçeğin manipüle edilmesine uyarlayarak biçimsel bir algı üzerinden kavramını etkili hale sokar. Heykelin mikrofondan sanki konuşacakmış gibi görülmesi, Âli'nin yüzünde gezdirilen ışık, "sen kimsin" diyen asker bunlara örnektir.





Şekil 3.65. Çamur filminde oransal fark



Şekil 3.66. Çamur filminde oransal fark

Tablo 4.9. Çamur filminde oran orantı

ORAN ORANTI	Gerçeğe uygunluk	Abartı	Parça Bütün	Büyük küçük ilişkisi
Dış mekân	Kalıntı bina-Tuzla-sınır-Heykel	Beyaz tuz la-çamur	Manga asker-Tuzla	Âlinin içtimada bayılması
İç mekân	Ayşe ev-hastane	Kuyu ağzı yakın plan		
Canlı nesne (ana oyuncu)	Ali-Ayşe	Ayşe çamur muc.-düşük yapması yakın plan		Ali sınırda
Canlı nesne (yardımcı oyuncu)	Halil-Temel	Temel'in yüzü-Halinin yüzü		
Canlı nesne		Köpek dövüşü		Cüce,hamile sakat insanlar
Cansız nesne (iki boyutlu)	Embriyo			
Cansız nesne (üç boyutlu)	Heykel-Ali	Tekne-heykel baş-yakın plan		

### 3.4.11 Çamur Filminin Genel Değerlendirmesi

Yönetmenin Kıbrıs meselesine ilgi gösterdiği *Çamur* filmini; itiraf, doğurma, şişme (tuz), boşalma, bayılma, kaşınma, kaçma gibi bedensel tepkiler üzerinden anlatmaya çalışır. Film, 'yeniden doğuş' filmidir. Finalde sadece kadın karakterin sağ bırakılması, küçük çocuğuyla birlikte gösterilmesi, karakterin suni dölllenme konusunda uzman bir doktor olması, Kibele kültürünün kullanılması bu tematiğe

uygun seçimlerdir (Suner, 2006). Yönetmene göre ölümün olduğu yerde yaşam içgüdüğü de vardır. Katliamda tüm ailesi yok edilmiş Ali ve Ayşe'nin soylarından hayatta kalan son iki kişi olmaları, filmdeki diğer önemli noktadır. Filmdeki açık deniz, metafor olarak dikkat çeker. Popüler anlatılardaki temsillerin aksine filmlerinde olayların gerçekleşme biçimi, sürreal imgelerin zenginleştirici etkisi, yan anlamların anlatıya katkısı ve yaratılan karakterlerin birbirleriyle, kendileriyle ve çevreleriyle ilişkileri göz önüne alındığında, Zaim'in ölçülü ve bilinçli bir inşa düzeninin varlığı ortaya çıkar. Zaim'in filmleri seyircisini içine alıp öğretmek ya da ön yargı ve kalıpları daha da sabitleştirmek için değil, bir yapı sökücü gibi içinde barındırdığı plastik unsurlarla anlam inşa eder.

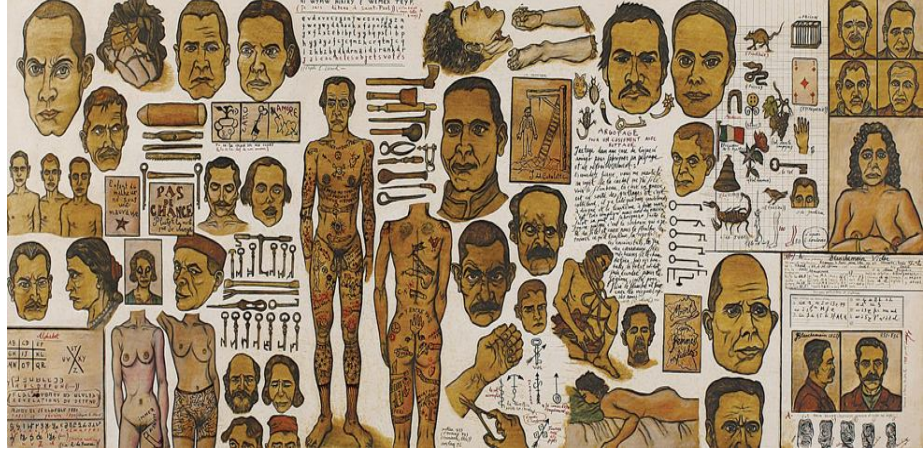
Ayrıca yönetmen, öz biçim bağlamında insanın, vatanına, evine duyduğu bağları ile bedeni arasında bir ilişki kurar. İki toplumu savaşa iten süreçlerin nasıl hazırladığını izleyicisi ile beraber paylaşır. Eksik parçalar kimi zaman topraktan çıkar kimi zaman toprağa gömülür. Ruhun bir çeşit arınması gibi vicdan hesaplaşması yapılan filmde bol miktarda kayıt cihazları kullanılır. Böylesi zor içeriği yönetmen konu edinirken, plastik öğelerin kullanımı filmin biçim üzerinden anlaşılmasını sağlar. Plastik öğeleri merkeze aldığı ve konusunu onun çevresinde kuran yönetmen, biçim ve içerik ilişkisi ile filmi somutlaştırma çabası Türk resminin önde gelen sanatçılarından Yüksel Aslan'ın resimlerine benzemektedir. Ressamın bir röportajında dile getirdiği "Ben resmediyorum, ama bir düşüncüyü resmediyorum." sözü Aslan'ın düşüncüyü plastikleştirme çabasıyla yönetmen Derviş Zaim'in filmlerindeki görüntüleri plastikleştirme arzusu birbirine çok yakındır. Plastik unsurları filmde kullanma ihtiyacı duyarak derdini anlatma yöntemi benimseyen Derviş Zaim, ressam Yüksel Arslan'ın çabasından farksız

değildir. Figürlerini olduğu gibi çıplak resmeden, gündelik hayatın sert izlerini figürlerine taşıyan Arslan için Sabahattin Eyüboğlu şöyle der: *"Büyük bir temizlikle ve titizlikle Tabula Rasa yaparak başlıyor eserlerine" Arslan resimleri için "Çırlıçıplak iki boyutlu insansız bir dünya" der.*



Şekil 3.67 Yüksel Arslan "Arture" (1933)

Hem yazı, hem resim, bir diğer deyişle hayal ile gerçek arasında gidip gelen çizgiler (Şekil 3.67), sanatçının ilk Arture'leri çiçeklerden böceklerle, böceklerden insanlara cinsellikle, acılarla, ölümlerle, hastalıklarla, canavarları yansıtır. Yaşamı boyunca etkilendiği besteciler, bilim insanları, düşünürlerin yaşamlarından ve eserlerinden yola çıkan Arslan, yaratıcılık sürecinde ortaya çıkan delilikten cinselliğe, hastalıktan ölüme uzanan gelgitli duygulara ve olaylara yer verir (Şekil 3.68). "Etkiler" sergisinde 14 yıl boyunca gece gündüz, organlarıyla, uzuvlarıyla, cinsel yaşamıyla insanlık durumunu bir biri içine geçmiş bir biçimde anlatır. Orhan Duru, katalogta yer alan yazısında Arture'ler ile sadece insanlığın değil kendi portresini de çizdiğini söylüyor.



Şekil 3.68. Yüksel Arslan "Arture" (1933)

Çamur filmde, eksik beden uzuvları ve ona karşılık heykel parçaları arasında ilişki kuran yönetmen, ressam Yüksel Arslan'ın düşüncenin plastikleştiği eserleri gibi tablolarında bir durumu anlatmaktadır. Sanatçının kullandığı figürlerin iç organlarını dışarıya çıkarması, iç dış ilişkiyi olduğu gibi yansıtması, ünlü liderlerin portreleri ve insan üzerindeki mekanikleşen ilişkiler, maddi manevi yanları ressamın tablolarına olduğu gibi yansır (şekil 3.68). Yüksel Arslan figürleri boşlukta ya bir hareket ya bir eylem halinde bulunur. Birbirinden bağımsız konuları yan yana yazılı metinlerle bir bütün olarak getirir. Dolayısı ile Yüksel Arslan tabloları bir çeşit yan yana getirilmiş film kareleri gibidir (Storyboard).

Dünyaca bilinen bir başka ressam Frida Kahlo'nun, politik görüşleri ile bilinen inişli çıkışlı özel yaşamı ve eserleri, yönetmen Derviş Zaim'in filmlerinde kullandığı plastik öğeleri ile yakaladığı anlam ilişkilerine bir diğer örnektir. Sinema ile plastik sanatları bir birine kavramsal olarak yakınlaştıran biçimsel bu ilişki, her iki sanat alanında da ortak işlenebildiğinin en güzel örneğini ve ispatını oluşturur. Ressam Frida, tuvalerinde acı ve kesin gerçekliği yansıtır. Frida'nın resimlerinde Meksika kültürü ve devrimci ulusal kimlik tuvaline yansırken Kıbrıs'da doğan Derviş Zaim'de de Rum-Türk ilişkileri, geçmişte yaşanan acılar



filmlerine konu olmaktadır. Frida'da plastik olarak yansıyan parçalanmış bedensel ilişki Derviş Zaim'in *Çamur* filminde de eksik uzuvları ile kendini tamamlamaya, şifa aramaya çalışan insanları filmde kullanmasına benzemektedir. Sinematografik bağ ile plastik öğelerin bağı arasında yöntem olarak büyük bir farkın olmadığını bu örnek kanıtlar niteliktedir (Şekil 3.69).



Şekil 3.69.Frida Kahlo *Colona quebrada Pinturas- do óleo de*” (1907-1954)“

### **3.5. Derviş Zaim Sineması: *Cenneti Beklerken***

17. yüzyılda Osmanlı İmparatorluğunun başkenti İstanbul'da yaşayan minyatür ustası Eflatun Efendi ustalarının kendisine öğrettiklerine karşı gelir. Eflatun Efendi küçük oğlu öldüğünde bir çaresizlik içinde Batı resim geleneğine başvurarak oğlunun ölü bedenini çizgileriyle ölümsüzleştirmek ister. Onun Batılı tarzda tasvir tekniğini kullanması iktidardakiler tarafından fark edilmesine neden olur. Osmanlı vezirinin konağına çağrılan Eflatun, daha yasını tutamamışken görevlendirilecek ve kendini Anadolu'nun ortasında kanlı bir ayaklanmanın içinde bulacaktır. Yanında kendisi gibi görevli bir grup silahlı adamla birlikte bu ayaklanmayı çıkaran Şehzade Danyal'ın ortadan kaldırılması için yollara düşerler. Eflatun Efendi'nin göreve gitmesinin sebebi kellesi alınacak Şehzade Danyal'ın bir portresini çizmektir. Bu görev kendisini yaşamla ölüm arasındaki ince çizgide bulmasına neden olur. Bir yanda oğlunun acısı, diğer yanda taht kavgaları içinde ve kaotik bir ortamda hayatta kalmaya çalışan Eflatun Efendi, kurallarını bilmediği acımasız bir savaş meydanında hayatta kalmak için birçok sınavı atlatması gerekir. Şehzade Danyal'ı arayan grubun karşısına ilk önce Leyla çıkar. Leyla kendisini satmak isteyen köle tüccarının kervanından kaçıp onlara sığınır. Anadolu'nun ortasında kalakalan Eflatun Efendi artık hem kendinin hem de Leyla'nın hayatını korumak zorundadır. Olayların akışı sırasında Şehzade Danyal sanılarak yakalanan kişinin kısa bir süre içinde Danyal'ın oğlu olduğu anlaşılır. Buna rağmen genç adamı öldüren görevliler Eflatun Efendi'ye onun bir portresini yaptırırlar. Eflatun Efendi elini yaralayarak bu görevden kaçmaya çalışsa da başarılı olamaz. Yakup'un öldürülmesinin ardından onun resmini çizen Eflatun Edendi yol boyunca Şehzade Danyal'ın kendisini Mehdi ilân edişine ve Anadolu'da halkın bu isyandaki haline de tanıklık edecektir. Yakup'un portresi ile

Danyal'a yakalandıklarında Leyla ve Eflatun Efendi'nin kim oldukları anlaşılır. Şehzade Danyal oğlunu yitirmenin acısına rağmen Eflatun Bendi ve Leyla'yı öldürmez, Eflatun'a canlarının bağışlanması karşılığında kendisi için bir Frenk resmi yapmasını teklif eder. Şehzade Danyal resim sanatının ve temsil ile gerçek ilişkisinin farkındadır. Minyatür yerine Batı tarzı resimden yanadır. Kurmak istediği iktidarı için kendisinin içinde bulunduğu tamamlanmamış bir resme Mehdi'nin tasvirinin eklenmesini ister. Eflatun Efendi'nin yapamadığı bu isteği Leyla, daha önce çizilmiş bir minyatürden Mehdi'nin resmini kesip istenen resme yapıştırmak suretiyle yerine getirir. Resmi tamamlayan Eflatun Efendi ve Leyla, Danyal tarafından bağışlanır. Eflatun Efendi saraya döndüklerinde bilmediği bir gerçekle daha karşılaşacaktır. Şehzade Danyal öldürülmüş ve kellesi onlardan önce saraya varmıştır. Yaşanan olayları anlatan Eflatun affedilir ve bir kese altınla ödüllendirilir. Kendisi İstanbul'a dönene kadar rehin alınan Gazal'ı aramaya koyulan Eflatun öldürülen Şehzade Danyal'ın portresini çırağının çizdiğini anlayınca şaşırır. Çıracık Gazal Efendi de, minyatür ile Frenk resmi arasında kalmış "hastalanmıştır". Ustasından onu "iyileştirmesini" ister. Eflatun Efendi çırağına bir arayışta olunması lazım geldiğini ve her iki türden beslenilerek ilerlemek gerektiğini anlatır. Eflatun Efendi ile Leyla da birlikte yeni bir hayat kurarak arayışlarına devam eder.

### **3.5.1. *Cenneti Beklerken* filminde kompozisyon:**

Cenneti Beklerken hem duygu dolu bir serüven filmi hem de çok katmanlı bir yapı özelliği taşır. Derviş Zaim, tüm filmlerinde olduğu gibi bu filmde de seyirci ile bir tür iletişime girer. Yönetmen, filminin farklı kültürlerin birbirleriyle ilişkilerine dair karşılıklı anlayış ve alışverişi geliştirebilmesi için biçimlerle oynayarak bir çeşit senteze geliştirir. Cenneti Beklerken'in kolay anlaşılabilir bir konusu vardır. Klasik



anlatının özelliklerinin benimsendiği filmde bir karakterinin çerçevesinde dramatik olay örgüsü şekillenir (Topçu, 2010). Klasik anlatıda olduğu gibi filmde göreve çağrılan bir ana karakter vardır ve karakter bu görevi layıkıyla sonlandırıp evine geri dönebilmek amacını taşır. Yan olaylar ve yan karakterler de seyircinin ilgisini çekecek biçimde filmin dokusuna süreklilik katar. Kamera kullanım ve kurgu anlayışına dikkat edildiğinde ise klasik anlatının gerekleri yerine getirilir ve devamlılık kurgusu kullanılarak yine seyircinin ilgisini dağıtmayacak şekilde öyküye hizmet eder. Bu yanıla Cenneti Beklerken'in anlatı yönteminin, seyirciyi filmde kopmayacak biçimde tasarlandığı anlaşılır. Biçimsel özelliği açısından film, sinemanın anlatım araçlarının içinde plastik sanatların konusu olan resim ve geleneksel bir sanat olan minyatürü barındırır. Filmde minyatür sanatının anlatım tarzı ile Batılı resim anlayışı, sinemanın çok katmanlı dokusu ile birleştirilir. Filmin akıcılığı bu iki biçim arasındaki ilişkiye dikkat çekilmesini sağlayarak animasyon minyatürlerle sekteye uğratılır. Aslında bu bilinçli bir hatırlatmadır. Yönetmen, minyatür dünyasının olay tasvir etme biçimlerini gösterirken kurguladığı sahneleri de ona göre ele alır. Yönetmen Derviş Zaim'e göre eğer biçim ve içerik biri diğerinden aynı durmaya, bağımsızlaşmaya başlarsa karşılıklı dengede sorun çıkabilir. Bu nedenle biçimle içerik filmde birbirine organik şekilde dengelenmeye çalışılır. Yönetmen genel kompozisyonuna aldığı yaşam-ölüm, doğu-batı, gerçek-gerçekdışı gibi ikilemi resim-minyatür ilişkisi üzerinden aktarmaya çalışır. Doğu-Batı sanatının üslup arayışlarının konu edildiği filmde, batı resminde bulunan perspektifle yaratılan üç boyutlu yanılsama ile doğu sanatında, minyatürün stilize çizimleri ve yüzey anlayışı karşılıklı olarak ortaya konmaktadır. Filmin merkezine aldığı; Doğu ve Batı sanatının, sanatçı ve tasvirleri ile iktidar kavramları seyircisine entelektüel bir sorgulama alanı yaratır. Filmde denenen ve biçimsel

olarak dikkat çeken anlatım tarzı “oynak zaman” ve “oynak mekân” olarak minyatür sanatında kullanılan bir anlatım özelliğidir. Derviş Zaim, Surname’de geçerli olan “oynak zaman” ve “oynak mekân” inşasının bir sinema filminde nasıl kullanılabileceği üzerinde düşünerek “Cenneti Beklerken”in temel sinematografik yapısını şekillendirir.

*“Oynak zaman”, “oynak mekân” olarak tarif edilen anlatım stratejisini Zaim şöyle açıklar: “Osmanlı minyatür sanatından yararlanırken “oynak zaman ve mekân” düşüncesini temel kavram olarak kullanmaya çalıştım. Fakat bu düşünceyi daha ileri götürürsem çok daha deneysel bir iş ortaya çıkabilirdi. Bu filmin sinema salonlarında seyirciye yönelik olacağını dikkate alarak kendimi frenledim. Filmde, aynalara giriş ve çıkışlar, aynaların etrafı ilişkileri, Eflatun karakterinin vezirin konağına girerken ve çıkarken aynı olması gerektiği halde farklılaştırılmış iki ayna mekân içinde gösterilmesine dair görüntüler, kervansarayda Eflatun’un çocukluğuna seyahat ettiği türden kimi düş sahneleri, bana zamanın, mekânın oynak biçimde inşa edilmesine dair temeli hazırladı. Ama bu tarzı deneysel kaydırmamaya gayret ettim.” (Sözen 2011;140)*

Bu açıklama eşliğinde düşünüldüğünde “Cenneti Beklerken”in Surname’den başka önemli bir yola çıkış noktası daha vardır. Filmde Velazquez’in “Nedimeler” (Las Meninas) tablosuna yapılan göndermeler dikkat çeker. Yönetmen bu tablonun temsil ve iktidar ilişkisi üzerine yoğunlaşması yüzünden ilgisini çektiğini belirtmektedir. Sözü edilen tablo; iktidarın, metinlerin ya da sanat eserlerinin içine nasıl sızdığına ve kendisine nasıl yer bulduğuna örnek teşkil ederken bir yandan da sanat hamiliği üzerinde düşünmemizi sağladığı için kuramsal olarak tartışılan bir eserdir. Zaim’le yapılan bir görüşmede, Velazquez’in Nedimeler (Las Meninas) tablosunu, yönetmen Tabutta Rövaşata filminin San Sebastian Film Festivali’ndeki gösterimi için Madrid’de bulunduğu sırada El Prado Müzesi’nde gezerken görür. Bir reproduksiyonunu alır ve tablo üzerine yoğun olarak düşünüp okumaya başlar. Resmi çalışma masasının karşısına asar ve uzun süre ona bakar. Bir süre sonra *Cenneti Beklerken’i* tasarlarken de resim kendine yer bulmuş olur (Pay 2009; 7).Nedimeler (Las Meninas-1656) tablosunda bir başka

saray ressamı olan Velazquez, İspanya kralı ve kraliçesinin resmini yaparken kendisini de resmin içine yerleştirir, ilk bakışta resmin ne anlattığını anlamak kolay değildir. Çünkü resimden seyredene doğru bakan nedimeler ve küçük prenses ile ressamın bakışları biraz kafa karıştırıcıdır. Nedimeler ve prenses çok nazik ve saygılı bir biçimde “bize” bakmaktadır. Bu bakış geçici olarak üzerimize aldığımız bir bakıştır. Onların “saygı içinde” bize baktıklarını düşünürken tabloyu dikkatle incelediğimizde resmedilenin ve resmin merkezinde olanın görünmemesine rağmen iktidarın kendisinin olduğunu kavrarız. Kral ve Kraliçe bize resmin merkezine yerleştirilen aynadan bakmaktadırlar. Ressam bizi değil kralı ve kraliçeyi resmetmektedir. Nedimeler ve prenses de saygıyla bu resmedilişi seyretmektedir ( Kirel, 2004,s.66).

Dolayısıyla resmin işlevinin yanı sıra estetik ve içerik olarak düzenlenmesinin, yani temsilin bir sanat eserinin yorumlanmasında önemli olduğu düşüncesiyle hareket edilirse, Cenneti Beklerken, perspektif, ışık, temsil, düzenleme, gerçeklik etkisi gibi kavramlar üzerinden batılı ve doğulu resim yapma tarzının karşılaştığı bir alan olarak zengin bir tartışma zemini sunar. Filmin bünyesine alıp tartıştığı kavramsal karşıtlıkların izi sürüldüğünde yeni sorular gündeme gelir. Daha önce sözü edildiği gibi “karşıtlıklar“ bu filmde de doğu-batı ekseninde temsil, sanatçı, iktidar bağlamında işletilmeye çalışılır.

### **3.5.2. Cenneti Beklerken Filminde Denge:**

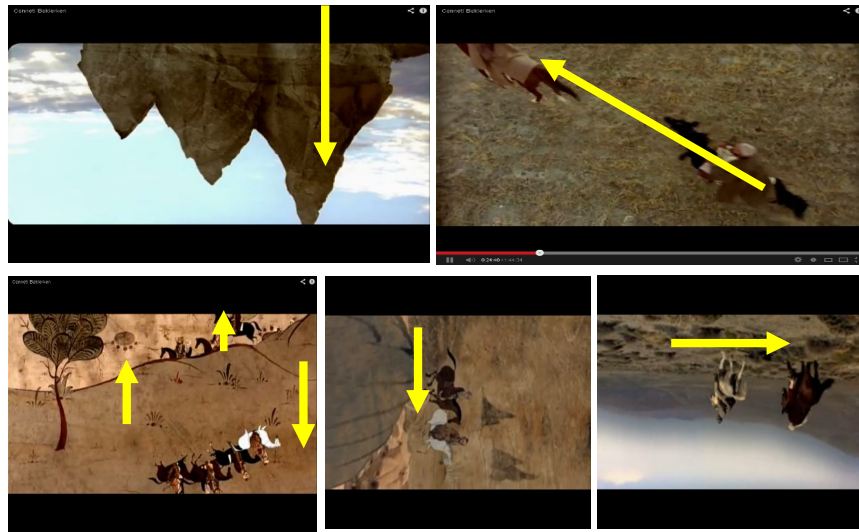
Filmin yolculuk sahnelerinde, soldan sağa yatay ekseninde akan görüntülerin yönü, yolculuk bittikten sonra geri dönüş için atlı karakterlerin sağdan sola doğru yöneldiği görülür. Yönetmen filmin yolculuk sahnelerinde düşey ve yatay eksenini

bilerek kullanılır. İzleyici açısından seyri zorlaştıran bu durumu, kendi bakış açısının dışına çıkartarak aynı şeyi farklı açılardan görmeye imkan tanır. Yönetmen, minyatür sanatında uygulanan çoklu bakış açısını filme uyarlayıp biçimsel bir yakınlık kurmaya çalışır. Yönetmen bunu bilinçli olarak yapar, minyatür sanatında minyatür sanatçısının kâğıda uyguladığını yönetmen teknik olarak filmine uyarlar (Şekil 3.70). Baş aşağı bakan dağlar, at görüntülerinin yatayda ve diyagonal ekseni filmin derinlik etkisini ortadan kaldırır. İslamiyet'in yasak saydığı birçok unsuru içinde taşıyan ve geleneksel bir sanat olan minyatür; nakkaşın gördüğünü değil de hayalinde kalanı uyarladığı bir sanat olmasıyla filmde bazı sahneler rüya gibi görünür. Özellikle çoklu bakışın egemen olduğu minyatür, tek bir bakış açısı ile yapılan batılı tarzda resimlerden uzaktır. Bu tarz resim, minyatüre göre temelde derinlik etkisini veren perspektiften yoksun olması ile bilinir. Ev kadar çiçekler, ağaç kadar bina ve atlar yatayda resmedilirken aynı resimde kervansarayın içi kuşbakışı görünmektedir. Çoklu bakış<sup>7</sup> dediğimiz bu durum minyatüre has bir şey olduğu gibi batıda, çok sonra ortaya çıkacak ve resim sanatına yeni bir bakış getirecek olan kübizmin, farklı açılardan resmetme geleneğini yönetmen filminde kullanır. Tarihi olayları belge niteliğinde anlatan minyatür, filmde Eflatun efendinin ölen oğluna duyduğu hasreti kendi yaptığı batılı bir resimle gidermektedir. Yönetmen aslında, Frenk ressamlarının yaptığı gibi, fotoğraf niteliği taşıyan (birebir resmedilmesi olan) surete Şehzade Danyal'ın ihtiyaç duyduğunda minyatür sanatının yasakçı tavrıyla yüz yüze gelmesini örnekleyerek, bu sanatta birebir suret yapmanın yasaklılığına vurgu yapmak ister. Batı ve doğu arasında sanat eleştirisi yapan yönetmen, kübizmi çok önce keşfeder. Doğuyu nakkaş marifeti olarak filmde yüceltirken sureti yasaklayan

---

<sup>7</sup> Bir resimde, resmi yapan sanatçı tarafından tabloya aktarılacak olan nesnelere, her birisinin farklı açılardan çizilerek aynı resimde yan yana getirilmesidir.

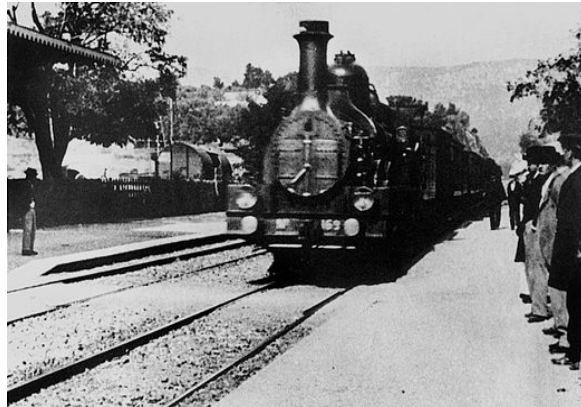
yanını da eleştirir. Filmde söz konusu olan suret kişinin kesik başı bile olsa iş görmemektedir. Bala ve tuza bulanması zamana karşı çürüme yaşatacağından formun bozulması anlamına gelmektedir. Oysaki Frenk resmi zamana karşı direndiği için, doğunun günah ve yasak saydığı bu algıdan çok yararlanmıştır. Kökleri Orta Asya'da, Türkistan'da bile rastlanan minyatür, en çok Osmanlı zamanında kullanılsa da bilim insanlarını Şamanist dünyayı yansıttığı konusunda görüş birliğine daha çok varırlar. Minyatür aynı zamanda kuvvetli bir Çin sanatı izini taşıdığı da ayrıca bilinmektedir (Pay, 2009). Filmde oyuncuların kullandığı dil az, öz ve dönem filmi olmasından ötürü sözcükler anlam yüklüdür. Dil ile filmdeki renk ve formlar uyum içinde kullanılmıştır birbirinin tamamlayan niteliktedir. Hepsi geçmişte bir döneme ait olduğunun işaretlerini vermektedir.



Şekil 3.70. *Cenneti Beklerken* filminde simetrik ve asimetrik denge

Filmde simetrik ve asimetrik denge kullanılmıştır. Hareket olarak filmin yol filmi olmasından dolayı, sağa doğru akan görüntü yolun geri dönüşünde sola doğru akmaktadır. Animasyon görüntülerin gerçek görüntülerle yer değiştirilmiş şekilde ve ters kullanılması izleyicinin adeta başını döndürmektedir. Derinlik duygusu verilerek yapılan Frenk resmi, gözün alışık olmadığı derinlik duygusuna karşı Gazal Efendi bundan izleyiciler gibi etkilenmekte adeta başı dönüp midesi

bulanmaktadır. Derinlik sağlandığı için gerçeklik duygusu yaratan ve algıyı bozan ve baş döndüren, mide bulandıran bu durum tarihte sinemanın ilk yıllarını anımsatmaktadır. 1896 yılında Auguste Lumiere'in tarihteki ilk film olan "Trenin Gara Girişi", sinema tarihinin izleyici üzerinde yarattığı etki açısından en unutulmaz sahne kabul edilir (Şekil 3.71). Bu sahneyi etkileyen en önemli unsur, kamera açısı ve perspektiftir. Bir dakikalık tren sahnesini beyazperde de gören insanlar, tren sanki üstlerine geliyormuşçasına kaçışmaya çalışmaları sinemanın ve perspektifin ne derecede etkili olduğunun kanıtıdır. Eğer tren yatayda hareket etmiş olsaydı, hiç kimse yerinden kalkmamış bu kadarda korkmamış olacaktı. Rönesans'tan beri zamanla bu görgüye alışan batı toplumu, perspektifi gerçeğin görünmesine yardımcı olan öge olarak kavramış, İslamiyet etkisinde kalan doğulu sanatı ise bu durumu "gerçeğin" manipüle edilmesi gibi kavramış bu yüzden batı resmini yanıltıcı bulmuştur. Dolayısı ile "gerçeği" değil de gerçeğe giden yolun "durum"unu resmetmeyi daha uygun bulmuştur.



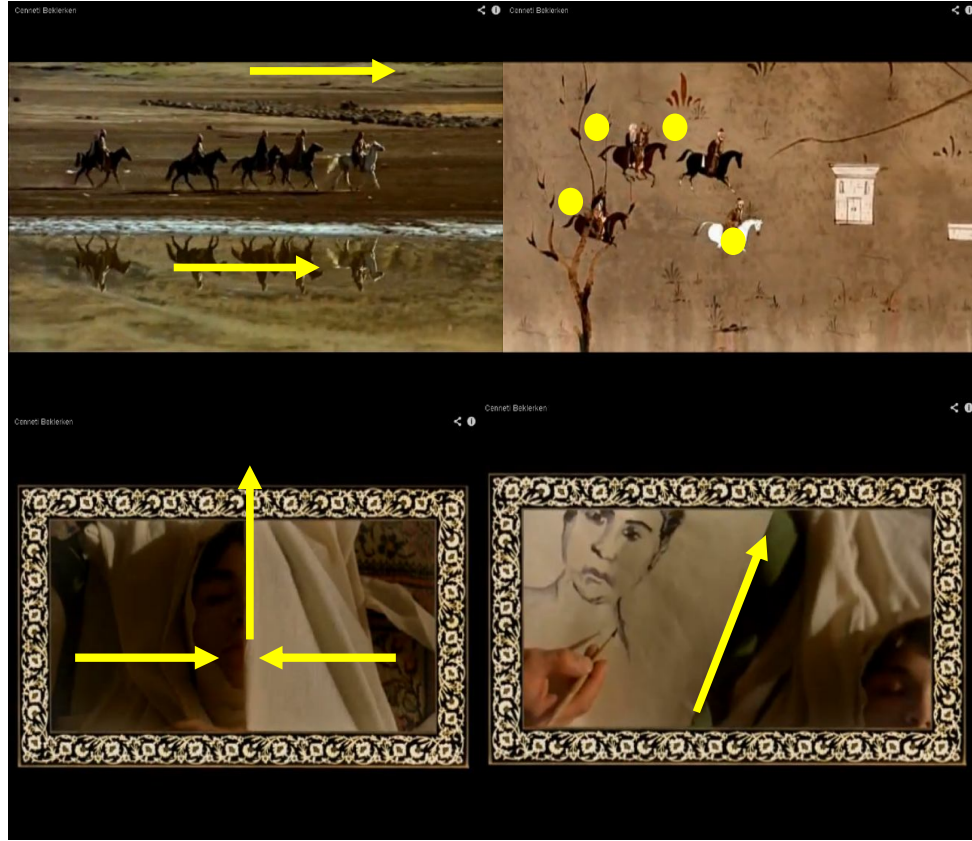
Şekil 3.71. Trenin gara girişi "- louis lumiere, auguste lumiere - 1896

Derviş Zaim filminde, Auguste Lumiere'in perspektifle yarattığını, sinemanın olanaklarını kullanarak geleneğin sanatı olan minyatürü filmine uyarlar ve eski

algının peşine düşer. Dolayısı ile yönetmen filmi derinlik duygusundan mahrum bırakmak için ters ve yan çevirdiği görüntülerle izleyicinin algısıyla oynar.

Yönetmen geleneksel bir sanatı, modern bir anlatıyla biçimsel olarak kurgular.

Ayrıca bir dizi minyatür, fotoğraf, grafik, imge kullanarak sinemanın klasik anlatı formunun temel özelliklerine karşı çıkar. Hem geçmiş zaman hem de mekânsal algı değişimler içinde sunulur. Filmde, minyatür sanatının temel yapısına uygun bir sinema dili yaratılmaya çalışılır. Minyatür sanatının ve sanatçısının gerçeği ele alış şekli ile suret oluşturma arasındaki ilişki sorgulanır. Batılı tarzda yapılan bir başka sanat ve sanatçının eserindeki gerçeği ele alış biçimi, filmin dramatik yapısı üzerinden anlatılmaya çalışılmıştır. Filmde sıklıkla kullanılan ayna; ölüm (öte dünya), geçmişe ait görüntüleri aktarmakta araç olarak kullanılsa da bazı yerlerde yansıtıcı olarak odayı aydınlatmak için kullanılır. (Tablo 6.1)'de filmde denge etkisinin görüldüğü sahnelerin, yönetmen tarafından ne oranda kullanıldığı gösterilmektedir. Yönetmen simetrik unsurları; başka bir filmde güç ve iktidar kavramlarını etkili kılmak için kullanırken, bu filmde bir düzeni yerleştirmeyi, sıralamayı işaret etmek için kullanmıştır. 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 getirir. Asimetriyi çok az yerde kullanan yönetmenin bu filmi, tamamen simetrik bir düzen içerir. Örneğin; yolculuk esnasında atların göle düşen yansımada ve Eflatun Efendi'nin ölen çocuğunun yakın plan görüntüsünde yüzünün bir tarafına simetri uygulanırken, aynı görüntü, çocuğun Frenk tarzı resmi yapıldığında bir anda asimetric dengeye dönüşür (Şekil 3.72). Animasyon görüntülerde de benzer asimetri atların koşma sahnesinde uygulanır.



Şekil 3.72. *Cenneti Beklerken* filminde simetrik (sol) ve asimetric(sağ) denge

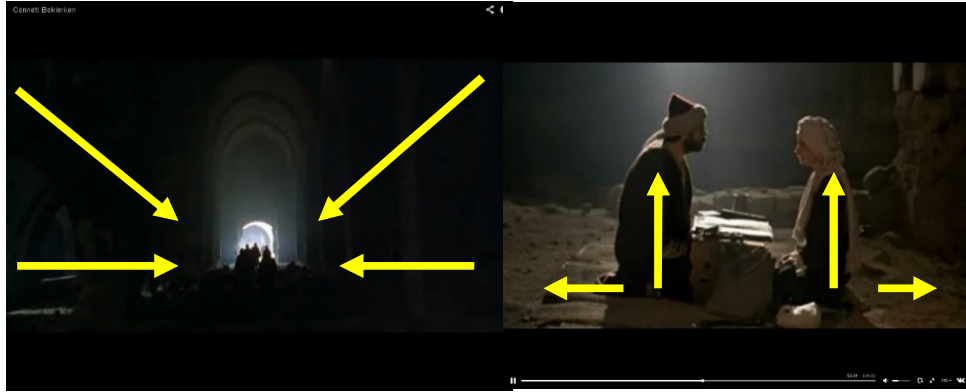
Tablo 6.1. *Cenneti Beklerken* filminde denge

DENGE	Simetri	Asimetri
Dış mekân	Peri bacaları-dağlar	
İç mekân	Mağara(perı bacaları)	
Canlı nesne (Ana oyuncu)	Eflatun efendi-Gazal efemdi-leyla	
Canlı nesne (yardımcı oyuncu)	Oğlunun yüzü	Oğlunun yüzü
Canlı nesne	Atlar gölde yansıması	Atlar koşması
Cansız nesne (iki boyutlu)	Frenk resim –ayna-	Ressamın tablosu
Cansız nesne (üç boyutlu)	Atlar-suda yansıması	



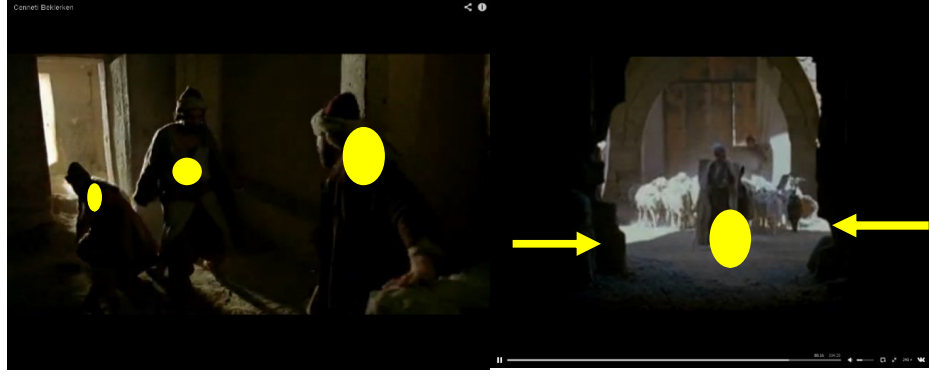
### 3.5.3. *Cenneti Beklerken* Filminde “Işık Gölge”:

Yönetmenin daha önceki filmlerinde sıklıkla kullandığı ters ışık bu filmde de karşımıza çıkar. Filmde kullanılan yansıma aynalar; ışığı içeri yansıtma anlamında araç olarak kullanılırken, Eflatun Efendi'nin oğlunun gösterildiği hayali sahneler, Danyal'ın geçmişinde yaşadığı savaş sahneleri gene aynalar aracılığı ile gösterilmektedir. Genelde dış mekanda doğal aydınlatmayı tercih eden yönetmen iç mekanlarda ters ışığı kullanır (Şekil 3.73).



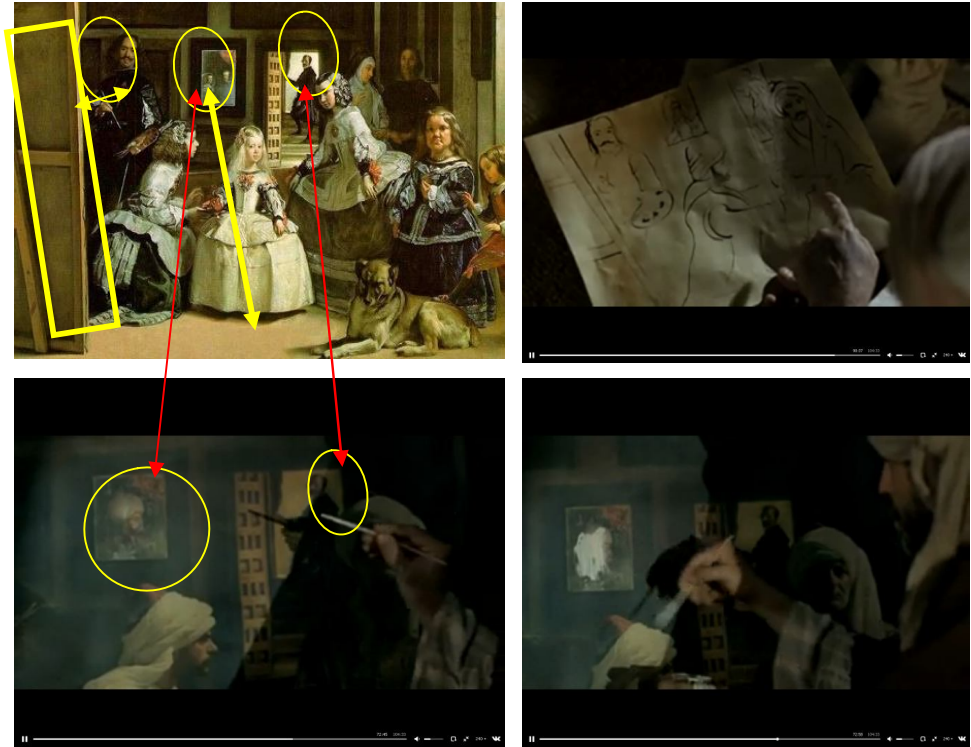
Şekil 3.73. *Cenneti Beklerken* filminde ışık gölge

Yönetmen, batı tarzı bir resimde gerçeklik etkisi yaratan ışığın kullanımı ile minyatürün çizgi ve renkle tasvir edilerek resmedilmesi arasındaki temel farkı karşılaştırır. Minyatürde figürlerin büyüklüğü ve yeri önemliyken, batılı bir resimde bu özellik önemini figürün birebir resmedilmesi ile verilir. Sinemanın teknik imkanları ile bunu başarmaya gayret eden yönetmen, batılı ressam Velázquez'in “Nedimeler” tablosunu kullanır. Çünkü yönetmen, kendi çektiği film gibi bir sentezi 1656 yılında yapılmış olan “Nedimeler” tablosunda bulur (Şekil 3.75).



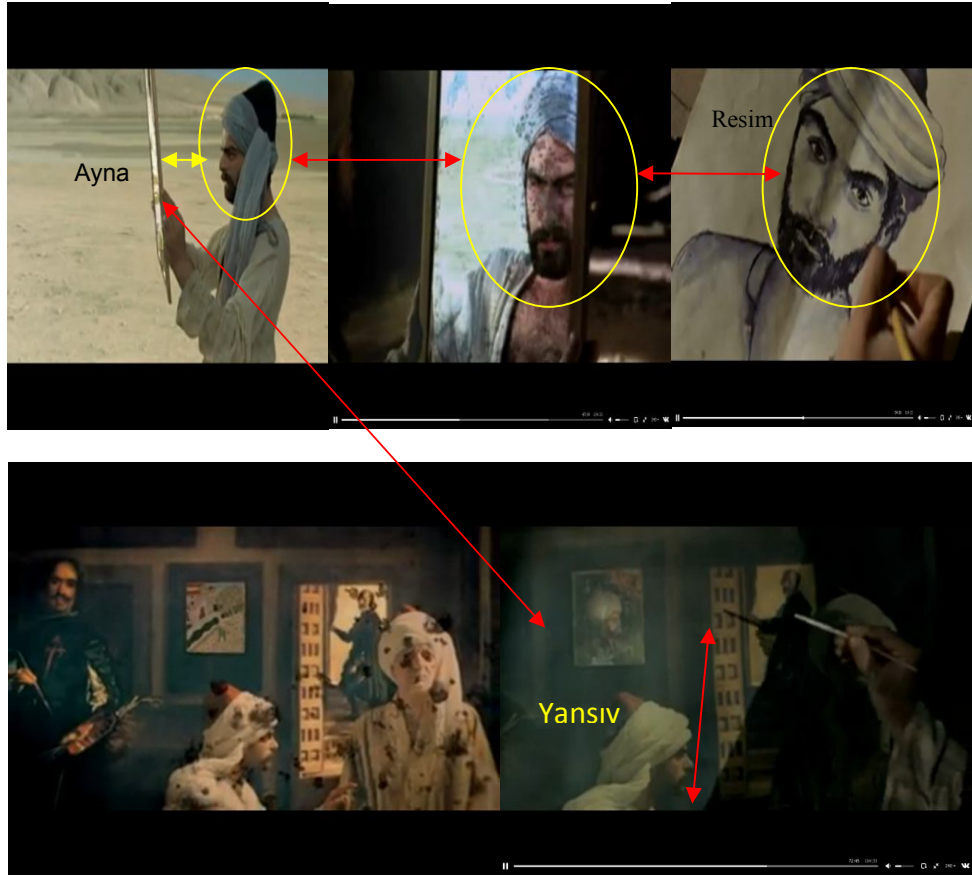
Şekil 3.74. *Cenneti Beklerken* filminde ışık gölge

Bu tablo aynı zamanda Danyal'ın her gittiği yere yanında taşıdığı tablonun aynısıdır. Tablonun yaratıcısı Velázquez, tablosunu oluştururken o dönem içinde benzerine hiç rastlanılmayan bir kurmacayı resmine taşır. Resimde bir hareket vardır. Kapıdan çıkmak üzere olan birisi ressamın tablosuna bir anda girmiş gibidir. Yapımı aylar süren bir resimde bu hareket hiç inandırıcı gelmemektedir. Sanki ressam bir anda tabloyu yapıp bitirmişçesine bir etki yaratmaktadır.



Şekil 3.75. *Cenneti Beklerken* filminde ışık gölge

Aynı zamanda ressam tabloda kendini çizmiştir. Fakat asıl şaşkınlık yaratan unsur resmin merkezinde yer alan aynada gizlidir. Çünkü aynada görünmesi gereken ressam görünmemekte onun yerine kral ve kraliçe görünmektedir. Dolayısı ile ressamın kendini değil, kral ve kraliçeyi resmettiği ortaya çıkmaktadır. Ancak tuvalde ressamın kendisi ve yanındakiler tabloya yansımaktadır. Danyal'ın Eflatun Efendi'den de istediği, Mehdi'yi aynanın içine çizmesidir. Ressam Velázquez'in tablosunda yaptığı figüratif bu yerleştirmeye minyatür sanatındaki yerleştirmenin mantığı ilk kez bu tabloda görülmektedir (Şekil 3.75). 17.yy'da minyatür sanatlarından etkilenildiği de söylenen ressamın tablosu, ışığın ve perspektifin kullanımı açısından batılı; yerleştirme ve kurgu açısından doğulu bir sentezle resmedildiği düşünülmektedir.

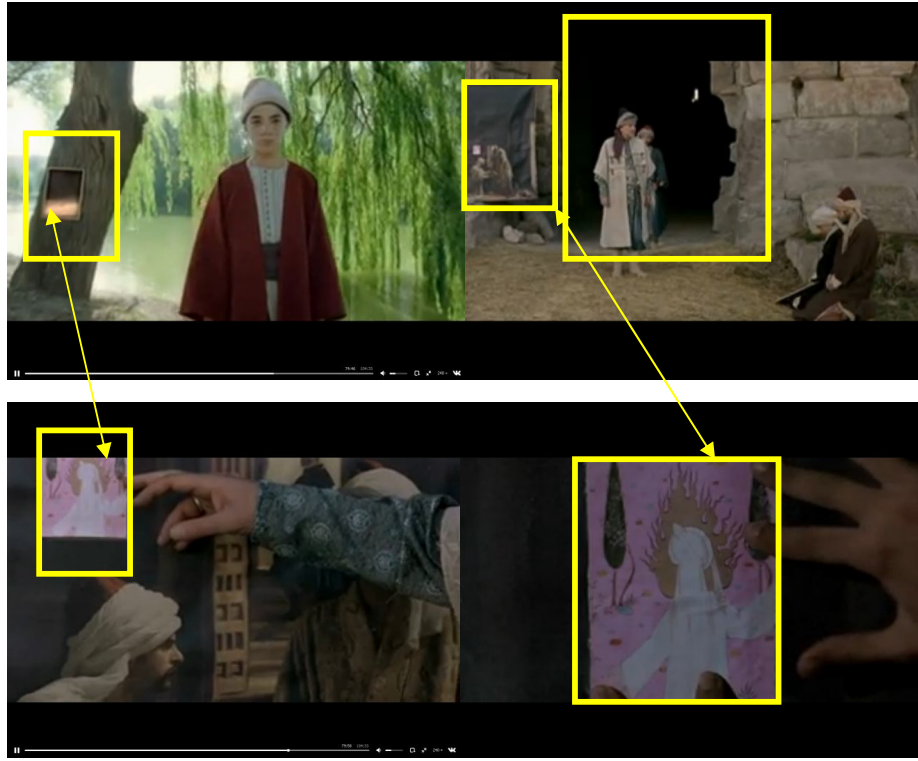


Şekil 3.76 Cenneti Beklerken filminde ışık gölge

(Tablo.6.2)'de ışık ve gölge etkisinin yer aldığı sahneleri göstermektedir. Bu tabloda ışığın kullanım ağırlığı göz önüne alındığında yönetmenin, gündüz doğal ışığı fazlasıyla tercih ettiği görülmektedir. Yapay aydınlatmalara yer vermeyen yönetmen'in mağara içlerinde ters ışığı ağırlıklı olarak kullandığı görülür.

**Tablo 6.2. Cenneti Beklerken Filminde Işık-Gölge**

<b>IŞIK-GÖLGE</b>	<b>Gündüz</b>	<b>Gece</b>	<b>Doğal ışık</b>	<b>Yapay ışık</b>	<b>Kontur</b>	<b>Parçalı</b>	<b>Efekt</b>
<b>Dış mekân</b>	Peri bacaları		Peri bacaları				
<b>İç mekân</b>	Mağara		Mağara		Mağara, kervansaray		
<b>Canlı nesne (ana oyuncu)</b>	Eflatun-leyla Gazal-		Eflatun-leyla Gazal-		Eflatun-leyla Gazal-		
<b>Canlı nesne (yardımcı oyuncu)</b>	Vezirin adamı		Vezirin adamı				
<b>Canlı nesne</b>	Atlar		Atlar				
<b>Cansız nesne (iki boyutlu)</b>	Ayna-Tablo		Ayna-Tablo				
<b>Cansız nesne (üç boyutlu)</b>	Ayna-Tablo-atlar		Ayna-Tablo-atlar				

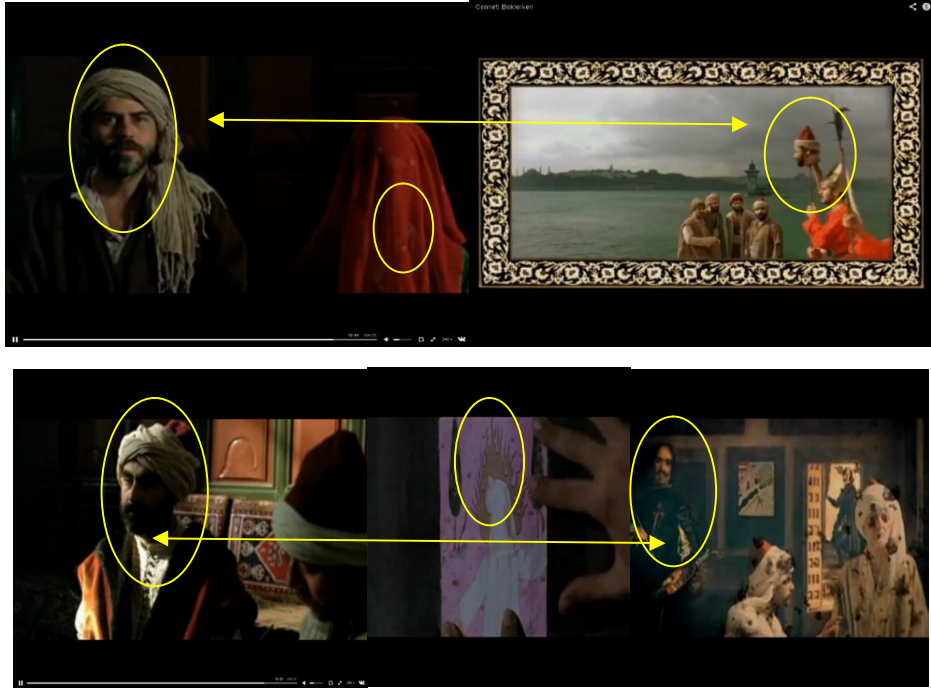


Şekil 3.77. *Cenneti Beklerken* filminde renk

#### 3.5.4. *Cenneti Beklerken* Filminde Renk:

Filmde kullanılan kostümler, geçmiş bir dönemi anlatıyor olması açısından pastel ve soluk renklerin hâkimiyetindedir. Eflatun Efendi'nin kızla olan öpüşme sahneleri ile eş zamanlı yürüyen oryantalist bir işleme, animasyon olarak kullanılır. Yönetmen filmde, resmin ana elemanı olan çizgiyi, dekoratif bir biçimde kullanır. Film ilerledikçe açan çiçek animasyonu, öpüşme sahnesinin coşkusu biçim olarak üstlenir ve görüntünün önüne geçerek bir çeşit sansür uygulatır. Sıcak renklerin, sarı ve kahverenginin tonlarının ağırlıklı kullanıldığı bu sahneler, filmi duygusal olarak yoğunlaştırmakta ve izleyiciye bu ilişkinin yakın bir ilişki olduğunu hissettirmektedir. Filmde belirgin olan renk kullanımının bilinçli bir tercih olduğunu ve bu filmde de zaman zaman kullanıldığını görürüz. Yönetmen, form olarak minyatür sanatındaki biçimsel yakınlığı yakalamak için soluk ve cansız renkleri kullanmayı özellikle tercih etmiştir. Yönetmen, bazı animasyon

sahnelerinden gerçek görüntülere geçişlerde renk uyumuna özen göstermiştir. Mesela siyah - beyaz atların animasyon sahnelerinde de siyah ve beyaz olarak gösterilmesi tamamlayıcı unsur olmasını sağlar. Zaman zaman kırmızı rengin kışkırtıcı ve tahrik edici yönünü, yasaklı bir duyguyu harekete geçirmek için kızın başında örtü olarak kullanırken (Şekil 3.78); insanın yasaklara karşı kendi içinde yaşadığı oto sansüre de bir taraftan gönderme yapılmaktadır. Filmin genelinde koyu ve pastel renkler hâkimdir. Aykırı olarak Gazal Efendi'nin yaptığı minyatürde pembe renk dikkat çeker (Şekil 3.77). Pembe, Mehdi'nin uhrevi yönünü temsil eder. (Tablo 6,3) yönetmenin anlatımını etkili kılmak için filminde renk etkisinin yer aldığı sahneleri göstermektedir. Bu tabloya göre yönetmen, filminde renk öğesi üzerinde durmuş, dönem filmi olması sebebiyle birkaç sahnenin dışında renk anlatım aracı olarak kullanmamıştır. Bir tek pembe ve kırmızının baskın renk öğesi olarak kullanıldığını görürüz.



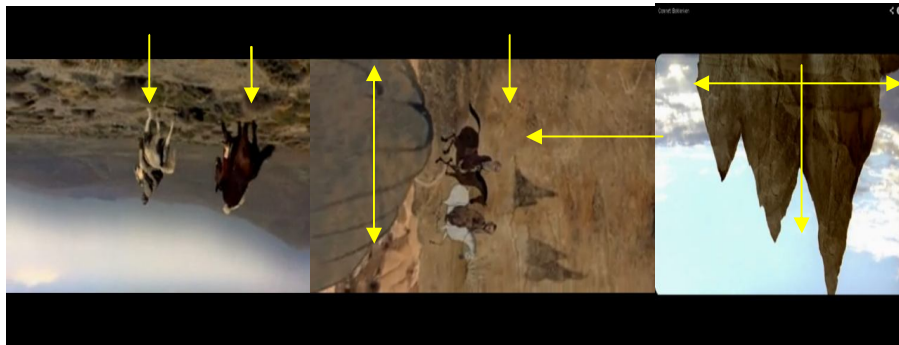
Şekil 3.78. *Cenneti Beklerken* filminde renk

Tablo 6.3. *Cenneti Beklerken* filminde Renk

RENK	Sıcak	Soğuk	Ana renk	Canlı	Cansız	Arm oni	Efekt
Dış mekân	Peri bacaları						
İç mekân	Mağara						
Canlı nesne (ana oyuncu)	Leyla- sevişme sah.kırmı zı başlık- eflatun		kırmızı	Pastel renkler			
Canlı nesne (yardımcı oyuncu)							
Canlı nesne	Atlar						
Cansız nesne (iki boyutlu)	Ayna			Beyaz			
Cansız nesne (üç boyutlu)	Atlar			Beyaz at	Siyah atlar		

### 3.5.5. *Cenneti Beklerken* Filminde Düzlem Ve Derinlik

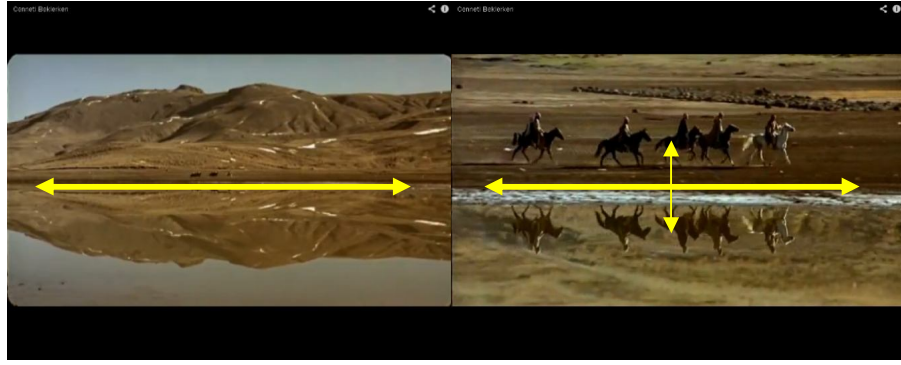
Film, görsel düzenleme boyutunda kendine özgü yönler taşıması açısından yönetmenin diğer filmlerinden ayrılır. Bu düzenleme, geleneksel görsel sanatlarımız ile Türk sineması arasında kurulan birliktelik ile ilgilidir. Osmanlı minyatür sanatı ile çağdaş sinema sanatı ve estetiğinin birlikteliği bu filmde yer alır.



Şekil 3.79.. *Cenneti Beklerken* filminde düzlem derinlik



Filmin kurgusu ve çerçevesi; minyatür sanatının “gerçek olan” ile “onun sureti” arasındaki ilişkiyi sorgulayan, mekân ve zamanın esnekliğine dayanan görsel yapısı gibi katı olmayan, kaygan ve değişken nitelik içinde yeniden üretilmiştir. Minyatürlerden gerçek sahnelere geçişlerde geniş açının objektif kullanımıyla yaratılan görüntü derinliği, izleyiciyi öyküye katmamakta, onu hayli uzak bir mesafeden izletmektedir. Dolayısı ile yönetmen filmi derinliksiz bir düzlemde bilinçli olarak seyredilmesine belli bir süre ihtiyaç duyar (Şekil.3.82).



Şekil 3.80. *Cenneti Beklerken* filminde düzlem derinlik

Minyatürün perspektif tanımayan kökleri orta Asya ve Çin sanatına kadar uzanır. Ayrıca minyatür, yüzeyde nakkaşı tarafından nakşedilerek çoklu bir bakış açısıyla “durum” anlatan bir sanat türüdür. Yönetmen, Batı sanatı olarak İspanyol ressam Velázquez’in “Nedimeler” tablosu ile o dönemlere denk gelen nakkaş Eflatun Efendi’nin tasvirleri arasında Doğu – Batı sanatlarının kıyaslamasını yapar. Batılı resim sanatının temelinde var olan ve perspektifle derinlik etkisi verilerek oluşturulan resimlerle, bunu bilip de yasak olduğu için uygulamayan Eflatun Efendi’nin nakşettiği resimler filmin ana konusudur. “Minyatür resmi ile batı resmi arasında temel fark perspektiftir. Perspektif, Batı’nın rasyonalist / natüralist sanat harikasıyken, Doğuda perspektif özellikle minyatürlerde görmezden gelinir.



Resim sanatı açısından bakıldığında; Batı, gerçeği “an” olarak ele alırken zaman sanki durdurulmuş bir hal içinde temsil ve tasvir edilir. Ancak minyatür resim, “an”la değil “durum”la ilgilenir. Nesnelere “kendi hallerinde” oluşlarıyla tasvir edilir.

Yönetmen, çeşitli kavramları izleyicisine ulaştırmak, derdini bu kavramlar aracılığıyla anlatabilmek için filmde, formları düzlemde ya da derinlik etkisi içinde kullanma ihtiyacı duyar. Örneğin izleyende masalsi bir etki bırakmak için gerçek sahneleri, çizgi animasyon benzerlikleri ile birleştirir. Yüzey etkisi veren animasyon görüntüleri düzlemle, derinlik etkisi veren gerçek sahneler ise belli bir geometrik düzenle aktarılır (Şekil.3.81). (Tablo.6.4)'te yönetmenin, filmde düzlem ve derinlik etkisine yer verdiği sahneler gösterilmektedir. Tabloya göre, yönetmen minyatüre gönderme yapar, dolayısıyla yatay ve yüzey olarak iki boyutlu nesnelere kullanım fazlalığına yer verir. Göl'e yansıyan atlar ve dağlar, ressamın tablosu, aynadaki ilizyon üç boyut ve iki boyut olarak filmde sıklıkla kullanılır (Şekil 3.80).



Şekil 3.81. *Cenneti Beklerken* filminde düzlem derinlik



Şekil 3.82. *Cenneti Beklerken* filminde düzlem

Tablo 6.4. *Cenneti Beklerken* filminde Düzlem Derinlik

DÜZLEM VE DERİNLİK	Derinlik	Yatay	Dikey	Diyagonal
<b>Dış mekân</b>	Peri bacaları	Göl	Peri bacaları- dağlar-tepeler.	Atların koşma sah.
<b>İç mekân</b>	Mağara			
<b>Canlı nesne (ana oyuncu)</b>		Eflatun – Leyla Sevişme sah.	Eflatun –Leyla Mağara sah	
<b>Canlı nesne (yardımcı oyuncu)</b>	Şehzade Danyal- Yakup	Şehzade Danyal- Yakuptablo da-aynada		Ölen oğlu yakın plan
<b>Canlı nesne</b>	Atlar			
<b>Cansız nesne (iki boyutlu)</b>	Frenk resmi-ressamın tablosu-ayna	Gazalın minyatürü-animasyon grafik	Ressamın tablosu	
<b>Cansız nesne (üç boyutlu)</b>	Ayna		Kalem-fırça	

### 3.5.6. *Cenneti Beklerken* Film’inde “Ritim”:

Filmde ritim; animasyon olan atların koşma sahneleri, ön ve arka ayak hareketleri, gerçek görüntüdeki atların ayak sesleri ile birleşmesi ritimik bir bütünlük içerir. Ancak 17.yüzyılda görsel olarak hareket unsurunun kavranmadığı bir dönem vardır. Batılı ve doğulu ressamın tablolarında ya da minyatürlerinde uzun bir süre atların ayak hareketleri önde ve arkada iki ayak olarak resmedilmiştir. Yönetmen kullandığı animasyonlarda ayak hareketlerini gerçekte olduğu gibi kullanmıştır (Şekil 3.83). Filmin 35.dakikasında yer alan keman, bendir ve tambur; Deviş Zaim’in diğer filmlerinde de olduğu gibi 8-8 lik ölçülü bir müzik kullanarak biçimin sese dayalı hareketle kavranmasını sağlar. Bendir ve tambur doğulu bir müzik aleti olmasına karşılık, filmin başında yer alan “*keman*”, köken olarak *batı* müziği enstrümanı olması sebebiyle, doğu ve batı karşılaştırması için araç oluşturur. Ritmik olarak aykırı durmayan bu iki çalgı aleti doğunun hüznünü, hareketini taşıyarak filmin ana düşüncesine hizmet eder.

Filmde genel olarak hareketli animasyon görüntülerin çizgisel ritmi ile gerçek görüntülerin hareket ritmi birbirleri ile uyumsuz gibi görünse de figürlerin benzerlikleri, geçişlere aykırı durmamakta tam tersi tamamlayıcı bir etken oluşturmaktadır. Eflatun Efendi’nin Leyla ile öpüşme sahnesinde beliren hareketli çiçek motifi hem bir sansürü hem de aşkın ritmini yakalamaya çalışır (Şekil 3.84). (Tablo 6.5)’te yönetmenin filminde ritim etkisine yer verdiği sahneler gösterilmektedir. Örneğin tabloya göre atların koşusu ritmik olarak dikkat çekerken aritmik unsur olarak aynı atların çok fazla kullanılmadığı görülmektedir.



Şekil 3.83. *Cenneti Beklerken* filminde animasyon atların ritmik hareketleri



Şekil 3.84. *Cenneti Beklerken* filminde ritim

Tablo 6.5. *Cenneti Beklerken* filminde Ritim

RİTİM	Düzenli Hareketler	Düzensiz Hareketler	Hareketsizlik	Çizgisel formlar	Lekeseli formlar	Çoklu boyutlu formlar
Dış mekân			Peri bacaları			
İç mekân						
Canlı nesne (ana oyuncu)	Eflatun efendi Leyla öpüşme sahnesi		Eflatun oğlu	Öpüşme sahnesinin deki grafik çiçek		
Canlı nesne (yardımcı oyuncu)			Yakup aynaya bakma			
Canlı nesne	Atlar					
Cansız nesne (iki boyutlu)	Animasyon grafik					
Cansız nesne (üç boyutlu)		Silahlar ve ateş etme sahneleri				



Şekil 3.85. *Cenneti Beklerken* filminde egemenlik

### 3.5.7. *Cenneti Beklerken* Film’inde “Egemenlik”:

Öykü, zaman ve mekân bakımından oldukça belirgin bir çerçeve içinde kurulmuştur. Filmin jeneriğinde zaman ve mekan “yazı” ile vurgulanma gereği duyulmuştur. Filmin ilerleyen sahnelerinde diyaloglar aracılığıyla da zaman ve mekan bilgisi izleyiciye aralıksız bir şekilde verilir. Biçimlenişi belirleyen bir diğer unsur da, öyküde yer alan olay ve eylemlerin her birinin diğerinin nedeni olarak görülmesidir. Eflatun Efendi’nin batı tarzı resim yapması, bundan dolayı Anadolu’ya gönderilmesi, bu yolculukta Leyla ile karşılaşması ve ona âşık olması öykünün dramatik yapısını oluşturur. Yapımı aynı dönemlere denk gelen batılı bir ressamın resminde görülen minyatür tarzı yerleştirme, öykü üzerinden anlaşılmasını sağlar. Ressamın tablosu ve tablodaki ayna üzerine yansıtılması istenen Mehdi ve ressam, filmin egemen noktasını oluşturur (Sözen, 2003,s.140). Animasyon geçişleri, filmin yüzeyde derinliksiz olduğunu vurgulamak adına gerçeklikten uzaktır; ama temsili yanını göstermek için kullanılmıştır (Şekil 3.85). Filmde diğer bir unsur da öykülemenin giriş, gelişme, doruk nokta ve son bütünlüğü içinde çatışma-çözüm-çatışma üzerinden kurgulanmış olmasıdır. *Cenneti Beklerken* filminin anlatıcı tipolojisini belirlediğimizde, perde-dışı ya da

dış-öyküsel anlatıcı modelinin kullanıldığı görülür. Klasik anlatı sinemasının temel anlatıcı modeli olan bu tipoloji, öykü ile izleyici arasındaki mesafenin yok olmasını veya olabildiğince azalmasını getirerek izleyicinin öyküyle özdeşleşmesini sağlar (Sözen, 2011,s.140). Bu filmi ilginç kılan unsurlardan birisi de, anlatıcının bu özelliğine rağmen, sunumunu bu özdeşleşmeyi sağlayacak biçimde yapmayıdır. Sinemada anlatıcı, romanda olduğu gibi, kişilik içinde belirlenmiş bir figür olmayıp, görüntüsel (çerçeveleme, kamera hareketleri, renk tasarımı vb.) ve işitsel kanalların (konuşmalar, efektler, müzik) birlikteliğiyle oluşan karmaşık bir yapı içinde var olmaktadır. İşte bu filmde anlatıcı, kendisini oluşturan sinematografik tüm bileşenler aracılığıyla, mesafenin açılması ve özdeşleşmenin gerçekleşmemesi için özel bir çaba göstermektedir (Sözen 2011,s.141). Filmde konu edilen batılı bir ressamın resminde kendini tabloya gizlemesi, izleyicinin tabloya bakarken ressamın ayna yardımı ile gerçeği arkasına alarak resmi gerçekleştirme isteği, tabloyu farklı kıldığı gibi bu tablonun filmin içinde kullanılması benzer başka bir çabadır. Ayrıca biçimsel olarak egemen olan noktalar, animasyonda kullanılan atların gerçeğindeki gibi siyah beyaz oluşu ve filmde dairesel bir istikamet çizerek kısa zamanda başa dönerek hareketini tamamlamış olması filme masalsi bir egemenlik kazandırır. Ayna; yanılısama, düş, geçmiş, bilinçaltı gibi filmin geri bildirimlerin ana malzemesi olarak kullanılır. Kâğıda çizilen batı tarzı portreler, kesik baş filmin egemen unsurlarını oluşturur. (Tablo 6.6), yönetmenin filmde görsel olarak egemen olan unsurların ön planda yer aldığı sahneleri göstermektedir. Tabloya göre animasyon sahneleri, ressamın resminin sahnelerin birçoğunda gösterilmesi filmin odağında tuttuğu algının bozulmadan devamlılığını sağlanması ile ilgilidir. Dolayısıyla yönetmen, benzer tekrarları sıklıkla kullanarak izleyicinin filmi her yönü ile kavramasını sağlar.

**Tablo 6.6. Cenneti Beklerken Filminde Egemenlik**

<b>EGEMENLİK</b>	<b>Renk yoğunluğu</b>	<b>Ölçü büyüklüğü</b>	<b>Doku yoğunluğu</b>	<b>Form yoğunluğu</b>
<b>Dış mekân</b>	Dağlar tepeler Peri bacaları	Ağaçlar –göl dağlar	Dağlarla çevreli patikalar ağaçsız tozlu yollar	Dönem filmi-
<b>İç mekân</b>	Mağara	Mağara		
<b>Canlı nesne (ana oyuncu)</b>	Eflatun gazal- Leyla-Danyal			
<b>Canlı nesne (yardımcı oyuncu)</b>	Yakup-eflatun oğlu			Oyuncuların tarihi kıyafetleri
<b>Canlı nesne</b>	Atlar	Atlar animasyon		
<b>Cansız nesne (iki boyutlu)</b>	Animasyon			
<b>Cansız nesne (üç boyutlu)</b>	Atlar-ayna-	Ağaçlar		

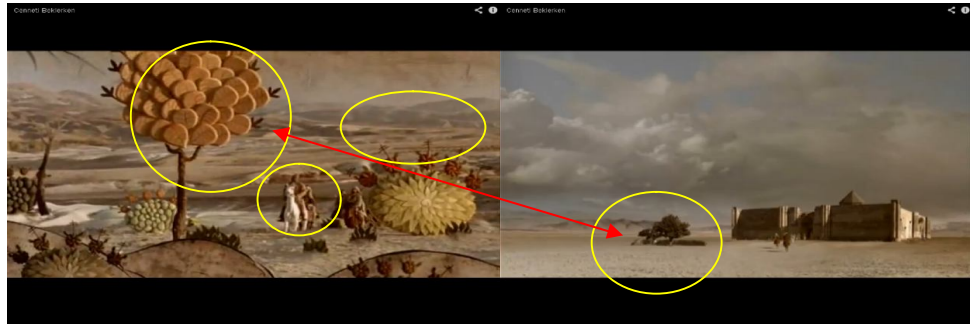
### **3.5.8. Cenneti Beklerken Filminde Doku:**

Yönetmenin diğer filmlerinde de sıklıkla kullandığı “tuz”un kavramsal ya da biçimsel olarak koruyan, çürümeyi önleyen dokusal yapısı bu filmde de görülür. Filmin başında “*Kelleyi bal’a koyun*” –“*Bal ile bile bazen çürür tuz’a koyun*” sözüyle, tuz ile balın zamana karşı dayanıklı olan kimyasal yönleri kullanılır. İkisinin de yoğun olması, insan vücudu için önemli olan şeker-tuz dengesini hatırlatır. İnsanın vücudu için gereken, hayati ihtiyaç duyulan yönüne gönderme yapar. Resim sanatında bir insanı ölümsüz kılmak için batı tarzı resim yaptırmanın önemine, zamana karşı bozulmadan canlı ve diri tutma özelliklerine sahip bal ve tuzun kimyasal yapısıyla gönderme yapılır. Batı resmi portreyi fotoğraf gibi birebir aynılaştırırken bunun bir belge olması anlamında da kullanır. Doğu sanatı, özellikle minyatür, dinsel sebeplerden dolayı suretin birebir yapılmasını yasaklı görmektedir.



Şekil 3.86. *Cenneti Beklerken* filminde doku

Eflatun Efendi'nin filmin bir yerinde “*Nakkaş karşındakini değil aklındakini nakşeder*” sözü bunu doğrular. Dolayısıyla filmde konu olan kişinin şehzade Danyal olup olmasını araştırmak isteyen Hünkârın “durum”un değil de “an”ın görüntüsüne ihtiyaç duymasından dolayı Eflatun Efendi’yi görevlendirir (Şekil 3.86). Fotoğraf makinesinin olmadığı dönemde kişiye ait kimlik bilgisi itibarını önemseyen bir padişah için yüzün tanınabilir olması çok önemlidir. Dolayısı ile dönemin padişahlarına gönderilen kesik başlar kimlik doğrulama için önemli olmaktadır. Kesik başın uzun seferler sonucu bozulmadan korunması tuza, bala ya da filmde ki gibi ressamın batılı tarzda resim yapmasına bağlıdır. Filmin dokusu geniş arazilerin gösterildiği dış mekân sahneleri ile verilse de bir kısmı Orta Anadolu’da çekilen filmde, Peribacaların kullanılması filme masalsı bir hava katmaktadır (Şekil 3.87).



Şekil 3.87. *Cenneti Beklerken* filminde doku



Ayrıca filmde sıklıkla kullanılan ayna, hem geçmiş hem de öte dünya kavramlarını hatırlatır (Şekil 3.87). Filmin yol sahnelerinde kullanılan iç mekanlar genelde metruk binalardan seçilmiştir. Tek ışık kaynağından dolayı oluşan derinlik etkisi, duvarlardaki rölyefler, kemerler ve toprak; dokusal olarak filmin malzemesinin niteliği konusunda bilgi vermektedir. (Tablo 6.7)'de filmde doku etkisinin yer aldığı sahneler gösterilmektedir. Tabloya göre filmde, düzenli doku kullanımı, düzensiz dokuya oranla çok daha fazla kullanılmıştır.

**Tablo 6.7. Cenneti Beklerken Film’inde “Doku”**

DOKU	Düzenli	Düzensiz	Doğal	Yapay	Dokunun yoğunluğu
Dış mekân	Dağlar tepeler Peri bacaları	Toprak doku	Toprak doku		
İç mekân	Mağara	Mağara			karanlık
Canlı nesne (ana oyuncu)	Eflatun gazal- leyla-danyal				
Canlı nesne (yardımcı oyuncu)	yakup				
Canlı nesne	Atlar				Farklı renk
Cansız nesne (iki boyutlu)	Ayna				
Cansız nesne (üç boyutlu)	Atlar-ayna				

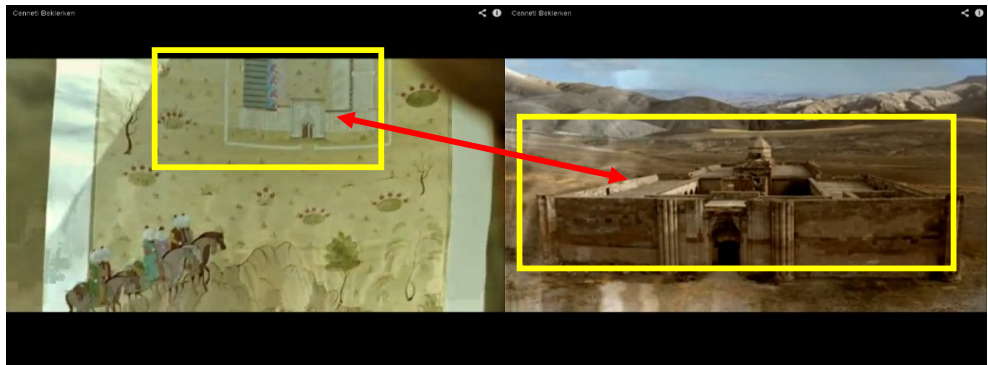
### 3.5.9. Cenneti Beklerken Film’inde “Zıtlık”

Yönetmen, minyatür sanatını filmine uyarlayarak görsel anlatımına zenginlik katar. Ayrıca sinemanın, görsel anlamda sınırlarının ne kadar geniş olabileceğinin de işaretlerini verir. Örneğin; minyatürü yapılmış bir resimden, hareketli animasyon görüntüye, oradan gerçek görüntüye geçiş, Türk sinema tarihinde çok görülmüş ve denenmiş bir şey değildir. Osmanlı devrinde “nakış” denen minyatür, çok zengin malzemeleri içinde barındıran durağan bir görsel sanattır. Sinema da bir görsel sanattır ama sinemada hareketli görsellik esastır.



Şekil 3.88. *Cenneti Beklerken* filminde zıtlık

Derviş Zaim, durağan ve hareket açısından bu iki zıt ilişkiyi filmde yan yana getirir. Minyatür dağın önündeki ile ardındakilerin görünüyör olması; Kayseri civarındaki gerçek bir kervansaraydan Sarayburnu ve Kız Kulesi'ne geçiş de minyatürün hayalde sınır tanımaz özelliğini yansıtmaları açısından yan yana gelir. Birkaç sahnede, minyatür sayfasından gerçek kervansaraya geçiş kullanılır. Atların siyah beyaz oluşlarında ayrı bir karşıtlık ilişkisi kurulur. Eflatun Efendi'nin yolculuğu esnasında tanıştığı Leyla, ilgisini çeker ve ona karşı yakınlık duyar. Yolculuğu beraber sürdürebilmesi için saçlarını erkek gibi kısa kestirmesi, dönemin kadın – erkek ilişkisine gönderme yaparken, kadının bir mekânda yalnız ve erkeksiz oluşu, büyük tehlike oluşturması anlamına gelmektedir.



Şekil 3.89. *Cenneti Beklerken* filminde zıtlık ve gerçeğe uygunluk



Şekil 3.90. *Cenneti Beklerken* filminde zıtlık ve işlev

Kadının erkek gibi görünmesi, kadınlığın gizlenmesi yolculuk esnasında Leyla'yı türlü tehlikelerden uzaklaştıracaktır (Şekil 3.90). Kadının erkek kılığına girmesi, hayatta kalabilmesi için erkek gibi görünmek zorunda kalması karşıtlığa duyulan tahammülsüzlüğün bir çeşit yansımasıdır. Erkek gibi görünmek zorunda kalmak, kadınlığın gizlenmesine neden olur. Tıpkı yasaklı suret gibi, filmin bütününde de yer alan bu vurgu batı ve doğu toplumlarının din, dil ve cinsiyet farklılıklarının birbirlerine biçim üzerinden nasıl aktarıldığını ifade etmektedir. Resimde gerçeğin birebir aynısının yapılması ile minyatürde gerçeğin manipüle edilmesi temel farkı göstermektedir. Filmde bir diğer zıt ilişki, Batılı bir ressamın tablosu ile Eflatun Efendi'nin nakşettiği minyatür karşılaştırmasıdır. İki sanatın birbiri ile farkı, filmin derinlik algısına ve Batı - Doğu toplumları arasındaki tarihsel estetiğe dayanmaktadır. Zıtlık, filmde önemli plastik ilişkileri yan yana getirmekte, sorgulatmakta, çözümünü de izleyiciye bırakmaktadır. (Tablo 6.8)'de, filmde zıt etki oluşturacak unsurların yer aldığı sahneler gösterilmektedir. Tabloya bakıldığında, özellikle iki boyutlu nesnelere form ve renk olarak zıt unsurların fazla kullanıldığı görülmektedir.

**Tablo 6.8. Cenneti Beklerken Filminde Zıtlık**

ZITLIK	Renk	Form	Yön	Işık	İşlev
Dış mekân	Peri bacaları- dağlar-tepeler- kervansaray				
İç mekân	Mağara		Ters	Mağara ters	
Canlı nesne (ana oyuncu)	Eflatun-Leyla				Leyla saç erkek
Canlı nesne (yardımcı oyuncu)	Danyal-yakup- eflatun oğlu				
Canlı nesne	Atlar	Animasyon grafik	Ters	Animasyon grafik	Ters
Cansız nesne (iki boyutlu)	Ayna	Efl.ölen oğl.resmi	Ressamın tablosu	Ayna yansıma	
Cansız nesne (üç boyutlu)	Atlar-ayna-			Ressamın tablosu	

### 3.5.10. Cenneti Beklerken Filminde “Oran Orantı”:

Yönetmen minyatür sanatının biçimci yanını filmine uyarlarken bazı karşılaştırmalar yapar. Eflatun Efendi'nin ölen oğlunun, batılı tarzda yaptığı resim ile Azrail'i temsili olarak anlatan minyatür resim karşılaştırması yapılır. Bu karşılaştırma minyatürlere gerçek sahneler ya da tam tersi gerçek sahnelerden animasyon görüntülere geçişlerle anlatılmaya çalışılır. Bu görüntülerde dağ büyüklüğünde ağaçlar, at büyüklüğünde evler ve insanlar oransal olarak birbirinin gerçek ölçülerini karşılamamaktadır (Şekil 3.87). Minyatürde her form kendini anlatır ve kendinden sorumludur. Dolayısı ile formlar arasında kıyas yapılmaz. Doğu ve Batı toplumlarında, sanat ve estetiğin geçmişten günümüze etkisini filminde kullanan yönetmen, filminin biçim ve içerik değerinin oluşumuna özellikle önem verir. Nakkaş Eflatun Efendi'nin ölen çocuğunun batı tarzda portresini yapma nedeni, çocuğun birebir çizdiği yüzünü unutmamak, hep hatırlamak içindir. Batı tarzı resim bu ihtiyacı karşılamaktadır. Eflatun Efendi'nin “Sadece benim olacak bir güzelliğin peşine düştüm” derken

ölen evladını kastetmekte ve bunun suçunu yenik düştüğü duygusuna ve inançlarına bağlamaktadır. Ruh dünya ile madde dünya arasındaki farkı yönetmen, batı ve doğu toplumları arasındaki inanç ve sanatlarına yansıyan farklar üzerinden ele alır. Bu filmi ilginç kılan bir diğer özellik de çift katmanlı anlatı düzeyine sahip olmasıdır. Filmin üst katmanında hem sürükleyici tarihi bir serüven hem de gizemli ve romantik bir aşk öyküsü iç içe girmiş bir şekilde işlenmiştir. İlk katmanı oluşturan tarihi serüven 17.yy`da Osmanlı Devleti'nin genel bir panoraması içinde, iç savaş ve kardeş kavgaları, tüyler ürpertici bir şekilde yansıtılır. “*Devlet-i ebed müddet*” için bu şiddet gereklidir. İkinci katman büyüleyici aşk masalı, öykünün kahramanı olan Eflatun Efendi'nin yolculuk esnasında tanıştığı Leyla ile yaşadığı aşktır (Pay.2009,s.76). Türkler, batılı tarzı bir resim geleneğini kültürel ve dinsel nedenlerden dolayı ancak 18. yy`da tanıyabilmiştir. Filmde bu tanışma süreci konu edinilirken aslında biçim-içerik ilişkisi ortaya konmaktadır. Doğu ile batı medeniyetleri ve bu medeniyetlerin sanata bakışları biçim farkını oluştururken, imge yaratma arasındaki temel farklılık ise içeriğin işlenmesini sağlamaktadır. Filmin dış-öyküsel anlatıcısı, öyküsünü ağırlıklı olarak ‘içsel bakış açısı’ içinde sunmaktadır. Zaman zaman bazı sahnelerde dışsal bakış açısına yer verildiği görülür. Ama ağırlıklı kullanım içsel bakış açısıdır (ZKÜ,2008,s.141). Bu içsel bakış açısı, Eflatun Efendi üzerinden yansıtılmaktadır. Eflatun Efendi, yolculuk esnasında ruhsal, fiziksel ve duygusal bakımdan birçok zorluklarla karşılaşmakta, bunların üstesinden gelmeyi başarmaktadır. O, heyecanlı serüveninin sona erme sürecinde tüm yaşadıklarını yeni ve zenginleştirici bilgilerle donanmış olarak, minyatür sanatı ve onun batı tarzı resim sanatı ile ilişkisini bize yansıtır. İzleyici, Eflatun Efendi'nin bir bilinç düzeyinden başka bilinç düzeyine geçişini, onun gözünden görüp

değerlendirmektedir. Yukarıda bahsi geçen katmanlar filmi oransal olarak etkilemekte biri diğerinin ne önüne geçmekte ne de çok arkalarda kalmaktadır. Konu basit bir yol filmi olarak görülse bile, içinde aşk entrika gibi birçok içerik beraberinde taşınır. Yönetmenin plastik öğeleri ustaca kullanması sayesinde biçimsel yapı içeriği daha anlaşılır hale sokar. (Tablo 6.9)'da yönetmenin kamera açılarını kullanarak oransal olarak bazı formları gerçek görünümlerinin dışında kullandığı görülür. Yönetmenin formu oransal olarak bozma ihtiyacı duyduğu bazı sahneleri, aşağıdaki tablo göstermektedir. Gerçek görüntüleri yakın planda çekerek formu farklı gösteren yönetmen, gerçeğin manipüle edilme etkisini biçimsel olarak vermeye çalışır. Filmin temsil olarak yüzeyde algılanmasını sağlamak için seçilen animasyonlar, gerçek görüntülerin derinlik etkisinden uzaklaştırma adına kullanılmıştır.

**Tablo 6.9. Cenneti Beklerken Filminde Oran-Orantı**

ORAN ORANTI	Gerçeğe uygunluk	Abartı	Parça Bütün ilişkisi	Büyük küçük ilişkisi
Dış mekân	Peri bacaları-			Animasyon-atlar-kervansaray
İç mekân	Mağara	Mağra -ışık		
Canlı nesne (ana oyuncu)	Eflatun-Leyla-gazal			
Canlı nesne (yardımcı oyuncu)	Danyal-yakup efl.oğlu			
Canlı nesne	Atlar	Animasyon		
Cansız nesne (iki boyutlu)	Ayna	Animasyon Atlar -ağaçlar		
Cansız nesne (üç boyutlu)	Ayna animasyon ağaçlar	Animasyon		

### 3.5.11. Cenneti Beklerken Filminin Genel Değerlendirmesi:

Yönetmen, biçim ve içerik dengesini, mümkün olduğunca en etkili şekilde vermeye çalışır.

*“Biçim ile içerik dengesini en uygun bir yerde doygunluğa ulaştırmak; belki de yapmaya çalıştığım şeyin en zor taraf bu. Biçimle uğraştığınızda deneysel alanına çok kolay girebilirsiniz. Bunu içerikle buluşturmak, doygunluğa ulaştırmak gerekiyor ki bu husus, üzerinde en çok fikir yorduğum konu. Çünkü geleneğin içinde bulunduğu anlamlar dünyası belirli bir zihniyet olmadan anlaşılabilir. Hüsn ü Aşk'ı kavramak için Mevlevilikle ilgili bazı bilgilere sahip olmanız gerekir. Yapmaya çalıştığım şey kabaca şöyle özetlenebilir: İnanıldığı ya da filmde tartışıldığı şey her neyse, onları zenginleştirebilmek, derinleştirebilmek adına, geleneğin bana sunduğu bazı yapıları alarak günümüz seyircisi için metaforlara dönüştürmeye gayret ediyorum. Niye? Bu işi de, daha çok hem biçim hem de içerik açısından derinleşmek için yapıyorum. Aksi takdirde sadece Hollywood'un bize dayattığı biçim ve içeriklerle kalacağız. İşin vahim tarafı şu: Malum, biçim bir vakit sonra içeriği de dayatabilir” (Deniz,2009,s.76).*

Bu düşünsel zeminle hareket eden Derviş Zaim, *Cenneti Beklerken* projesinin amaçlarını ise şöyle açıklar:

*“Projenin amaçlarından biri; sürükleyici bir serüven çerçevesinde geleneksel Osmanlı kültürünü ve tarihini, seyircinin duygu ve düşüncelerini doyurarak beyazperdeye aktarmak biçiminde özetlenebilir. Osmanlı minyatür sanatını sinema diline tercüme etmeye çalışırken çağdaş sinemanın anlatım olanaklarını göz ardı etmemeye çalıştık. Benzer bir biçimde, batı resim sanatının verileri ile doğu minyatür sanatının verilerini filmin içinde bir arada kullanmaya gayret ettik” (Deniz, 2009,s.77).*

Yönetmenin *Cenneti Beklerken*' de gerçek ile kurmaca arasında bir köprü kurarak film yapmasının yanı sıra doğu ve batı sanatının birbiriyle ilişkilendirildiği bir "kültürel çeviri" yaptığı iddia edilebilir. Bu bağlamda İstanbul'a dönen Eflatun Efendi'nin çırağı Gazal Efendi'ye söyledikleri önemlidir. Frenk resmi çizen Gazal Efendi “iyileşmek” istemektedir. Eflatun Efendi'nin filmde ona seslenişi anlamlıdır: *“Eskiye dönmek için yeni bir yolculuğa çıkacaksın. 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.”* Filmde tüm deneyimlerden sonra iki karakter için gelinen nokta başlangıç noktası gibi görünse de değişen çok şey vardır. Filmin son sahnelerinden alınan bu diyaloglar hem Derviş Zaim'in yarattığı karakterlerin hem de filmin yaratıcısı olarak kendisinin, doğu ve batı arasındaki kavşakta sanatın olanakları ile ilgili kaygı ve arayışlarını dile getirir. *Cenneti Beklerken*'de hayatta kalabilmek için erkek gibi giyinen ve saçlarını erkek gibi kesen Leyla; 17. yüzyıl Anadolusunun ortasında nakkaş Eflatun Efendi ile var olmaya çalışır. Filmin başlangıcında oğlunun cansız bedeni önünde üzgün ve çaresiz oturan Eflatun Efendi'yi çırağı Gazal Efendi ile birlikte görürüz. Yitirdiği evladını acıyla seyreden Eflatun, son bir gayretle, çocuğunun batılı tarzda bir portresini çizer. Bu aslında dönemin resmetme anlayışında hoş karşılanmayan bir “tasvir” etme biçimidir. Ancak, sanatçı olmanın ötesinde acılı bir baba olan Eflatun Efendi'nin elinden gelen yegâne şey, oğlunu bu şekilde ölümsüzleştirebilmektir. Eflatun'un çizimi bugün fotoğrafın yerini alacak bir kayıt halidir. Aynı zamanda ustalarının kurallarını çiğneyen Eflatun Efendi resmetme geleneğinde yaptığı “sıçrama” onu hayattaki gerçekliklerle baş etmeye çağırır. İki boyutlu, perspektif ve zaman kullanımı açısından batılı tarzda resmetme geleneğine benzemeyen minyatürden üç boyutlu ve perspektif kurallarına uygun resim geleneğine doğru bir sınanma hali yaşanır.



### 3.6. Derviş Zaim Sineması: *Nokta*

Moğol İstilası'na uğrayan 13. yüzyıl Anadolu'sunda yaşayan bir yazı ustasının, Konya tuzlasının beyaz zeminine "Afa'llahü Anh-Allah Onu Affetsin" yazmaya çalışması ile film başlar. Yazının tam "nün" harfinin noktasını koyacakken mürekkebin bittiğini fark eden usta yakınındaki çırağından mürekkep getirmesini ister. Çıracık, Moğolların yaklaştığını ve orayı terk etmeleri gerektiğini söylese de ustasını işini yarım bırakarak oradan ayrılmaya ikna edemez. Ustasının ısrarıyla mürekkep aramak için ayrılan çıracık bu esnada meydana gelen istiladan canını kurtarıırken ustası öldürülmüştür. Çıracık yaptığı için vicdan azabını uzun süre yaşayacaktır. Aynı mekânda bu kez günümüzde bir zamana gelinir. Ahmet ve Selim adlı iki arkadaş tuzlada buluşurlar. Selim'in niyeti Ahmet'i ikna ederek ailesinin elindeki değeri bir milyon avro olan el yazması Kuran'ı satmasını sağlamaktır. Selim, Ahmet'i amcasının hasta olduğuna ve bu satıştan elde edilecek parayla onu tedavi ettireceğine inandırır.

Kendisi de hattat olan Ahmet hapisten yeni çıkmıştır ve yasa dışı bir iş yapmak istememektedir. Nişanlısı Elif ile evlenip bir atölye kurmayı hayal eder. Bunun için paraya ihtiyacı vardır. Kuran'ı satabilirlerse arkadaşları Selim'e yardımcı olacak, Selim'in amcasının sağlığına kavuşmasını sağlayacak ve belki kendi hayatını da düzene sokabilecek olan Ahmet, aslında iyi bir niyetle Kuran'ın satışı için aracılık eder. Ahmet'in aradığı Cengiz ve Timur, Kuran'ın satış işiyle yakından ilgilenirler. Tarihi eser kaçakçılığı yapan Cengiz ile Timur amaçlarına ulaşmak için gerekirse şiddet ve zor kullanmaktan kaçınmayan acımasız insanlardır. Selim alıcılar bulduktan sonra Kuran'ı satmaktan vazgeçecektir,

çünkü vicdanı böyle bir hırsızlığa el vermez. Ancak Cengiz ve Timur alıcıları bulmuşlardır ve artık dönülemez bir noktaya gelinmiştir. Önce Ahmet'i sonra Selim'i tehdit ederler ve Kuran'ı getirmeleri için şiddete başvururlar. İşlerin bu kadar sarpa saracağını ve kontrolden çıkacağını tahmin edemeyen genç adam kurallarını bilmediği bir dünyada çaresizdir. Selim'i tuzlaya çağıran Ahmet, Kuran'ı alınca adamların kendilerini rahat bırakacaklarını düşünür.

Cengiz, Ahmet'i arkadaşını kendi elleriyle öldürmeye zorlayınca bir arbeye yaşanır ve Ahmet, Cengiz ile Timur'u öldürür. Bu sırada olayı önlemeye çalışan arkadaşı Selim'i de yanlışlıkla vurur. Öldürdüğü üç adamı tuza gömer. Değerli Kuran beklenmedik bir biçimde Ahmet'in eline geçmiştir. Ahmet, Kuran'ı paraya ihtiyaç duymasına rağmen satmayacak ve 1,5 yıl kadar sonra vicdanını rahatlatmak için yine tuzlaya Hamdullah Hoca'dan af dilemeye gelecektir. Niyeti Hamdullah Hoca ve kardeşi Veli Hoca'ya olan biten anlatmak ve tuzlaya gömdüğü mezarların yerini göstermektir. Veli Hoca ölmüştür, Hamdullah Hoca'nın da sağlık sorunları vardır. Ahmet, Kuran'ı geri verip af dilemek için Hoca'yı beklerken yardımcısıyla olanları konuşur. Bunun üzerine Hoca'nın yardımcısı polisi aramak istediğinde duruma engel olmak için adama saldırır ve kaçar. Veli Hoca'nın evine doğru çıktığı yolda tuzun ortasında meczup oğlanı baygın halde bulur. Ayıltmayı başaramadığı genç oğlanı orada bırakamaz ve bir müddet sırtında taşır. Bu arada olaylardan haberdar olan tuzladakiler peşine düştükleri Ahmet'i yakalarlar. Yıllardır vicdanını rahatlatmak için tuzda dolaşıp duran meczup çirak gibi Ahmet de vicdan azabı içinde kıvrılmakta ve affedilmeyi bekler. Fakat işler umduğu gibi gitmeyecek, filmin sonunda Ahmet yapılan her şeyin izinin kaldığı bembeyaz satıhta bir nokta gibi büzülüp kalacaktır.

### 3.6.1. *Nokta* Filminde “Kompozisyon”

Filmin dış mekânda sadece tuz zeminde geçmesi, hattatın olayları sanki kağıda aktarıncasına tuz zemini kağıt gibi kullanmasına benzetilmektedir.

*Yönetmene bir söyleşisinde neden tuz gölü ve beyaz zemin diye sorulduğunda;*

*“Hat sanatı söz konusu olduğunda beyaz ya da sepye kâğıtların üzerinde siyah mürekkep akla gelir. O estetiği akla getirmek için tuz gölü ve onun üzerindeki koyu renkli giysiler içerisindeki insanları seçtim. Bunlar bir kâğıdın üzerindeki mürekkep lekeleri gibi gözükcek. Anlatmak istediğime yardım edebilecek bir mekân olduğu için seçtim tuz gölünü”* der (Kirel, 2010;78).

Film zamanı ve zamansızlığı iç içe barındırır. Tuzlanın beyaz sathı, izleyiciye, sanki olanlar, “şimdi”miş gibi, geçmiş ve çok uzak geçmiş, içine alan ‘geniş zaman’ları içinde yaşanmış gibi anlatılmaya çalışılır. Zamansal geçişlerin olduğu filmde yönetmen, biçim konusunda sadeliği tercih etmiştir. Filmin tamamı, beyaz tuz gölünde geçmektedir. İzleyicinin algısı, mekânsal değişime çok fazla maruz kalmadığından filmin dramatik yapısına daha fazla odaklanmaktadır. Aksi durumda, nesnelere, mekânların fazlalığı ve onların yaratacağı zaman algısı izleyicinin anlamdan uzaklaşmasına neden olacaktır. Yönetmen, nesnelere ve mekânın sayısını azaltarak zamansal geçişleri kolaylaştırmıştır. Yönetmen *Nokta* filminde sinemanın sınırsız imkânlarını sonuna kadar kullanır. Derviş Zaim’e bir röportajında tek plan olup olmadığı sorulduğunda, “12 plan var ama onları daha sonra kurguda birleştirdik. Dolayısıyla siz tek bir plan izleyeceksiniz.” der (Kirel, 2010).

Film beyaz bir sahnede, tek bir planda geçmektedir. Yönetmen filmde izleyicinin algısını içerikten uzaklaştırmadan yalın bir biçim ve anlatım tarzı yakalar. Film baştan sona beyaz bir zemin içinde anlam dağılmadan zamanda

atlamalarla sürer. Yönetmen ihcam<sup>8</sup> tekniğini planlarına uygular. Oyuncular, kesintisiz çekilen planlar sebebiyle hattat gibi rollerini hatasız yapmak zorunda kalır. Filmin ismi, filmin hem başı hem de sonudur. Yönetmen, filmi baştan sona yerden gökyüzüne planlar arası bağlayarak kesintisiz çeker. 13. yüzyılı, şimdiki zamanı adaletin tecelli edeceği mekânı olan tuz, oyuncuların girip çıktığı bir sahne gibidir. Suçluluk duygusunun mekânı olan tuz, Ahmet'in sonunu da hazırlayan yer olacaktır. Aslında film başladığı yerde bitecektir.

Filmin ana karakteri Ahmet (Ali Nuroğlu) beyazlığın ortasındaki tuzlada iyilik ve kötülük, suç ve ceza, inanmak ve inanmamak arasında sıkışıp kalmış genç bir hattattır. İyilik yapmak isterken, suça karışır ve aralarında arkadaşının da olduğu üç kişiyi öldürür. Cinayetin üzerinden bir zaman geçtikten sonra suçluluk duygusunu dindirmek ve af dilemek için tuzlaya geri gelir. Uzun süredir yanında taşıdığı milyon avro değerindeki el yazması Kuran'ı, paraya ihtiyacı olmasına rağmen satmayarak vicdanı ile hesaplaşmaktadır. Aradığı sadece huzur ve affedilmektir. İnançla akıl arasında kalan her insan gibi var olmak, "iyi" ya da "kötü" olmakla ilgili soruları bir nevi izleyici ile paylaşmaktadır. Kötülükle imtihan edilen iyi niyetli biri olarak değerlendirilecek genç adamın duygusal ve fiziksel anlamda zorlu koşullardaki mücadelesi insan olmak ve insan kalmak gibi sınavları hatırlatır. Gözleri rahatsız olan Ahmet, sevgilisi Elif ile mutlu bir beraberlik yaşamak, iyileşmek ve bir atölye kurmak ister. Tuzlada Ahmet'i yüzyıllardır aynı soruların peşinde koşan çırak gibi zor bir imtihan beklemektedir. Plan-sekanslar arasındaki geçişler, çekimlere bir bütünmüş izlenimi verecek biçimde düzenlenmiştir. Mekânın değişmemesi zamanlar arasındaki geçişi

---

<sup>8</sup> El'in kalemî kâğıttan kaldırmadan tek harekette kesintisiz yazma tekniğidir.

kolaylaştırmıştır. Mekân ve zamanın ayrılmaz bir bütün gibi algılanmasına neden olan bu tavır ilk anda seyirciyi şaşırtabilir. Dikkatli bakıldığında öykünün parçalarının sıçramalı bir biçimde dizildiği ve kronolojik bir çizgi izlemediği anlaşılır. Zamandaki sıçramalar kullanılan geçiş tekniklerinin aynılığı ile sağlanmıştır. Bu geçişlere Tuz Gölü'nün üzerindeki yer dokusundan benzer bir dokuya geçilerek başka bir sahnenin başlatılması örnek olarak verilebilir. Gökyüzüne çevrilen kameranın yine bulutlara odaklanarak bir sonraki bölüme geçilmesi aynı etkiyi uyandıran bir başka geçiştir. Usta "Allah'ın rahmetinin gazabından daha büyük olduğuna inanır" ve bu yüzden de inançta işini devam ettirir. Çırac ise henüz ustasının olgunluğunda olmadığı için onu anlayamaz: "Moğollar yakında hepimizi öldürecekler, hâlbuki biz buraya "Allah Onu Affetsin" yazıyoruz. Eğer Allah her şeye kadirse onları yok etmeli. Allah'ın insana olan muhabbeti nerde? Allah sevgisini bize niye göstermez? Gün bu yazıyı yazma günü müdür?" diyerek ustasına itiraz eder. Usta çırağını "Allah bizi imtihan ediyor. Ahlaken ve ruhen gelişmemiz için belki de bu şart" sözleriyle yanıtlar. Çırac "Allah'ın evlatlarına daha kolay imtihanlarla yol göstermesi gerekmez mi?" diye sorduğunda ise sessizce çırağını dinleyen usta "Biz Allah'ın hikmetini anlayamayabiliriz. Git mürekkep getir" diyerek onu gönderir. Genç oğlanın eline bir Kuran tutuşturana ustaya göre, "inanmayan adam yazamaz". Çırac, "Bu yazıya inanmıyorum ama çabuk döneceğim, yardım için" diyerek koşmaya başlar. Kamera, Tuz Gölü'nün beyazlığına odaklanır ve bir sonraki bölüme geçiş yerdeki beyazlıktan hareketle gerçekleştirilir. Film yerden gökyüzüne ayıran tam on iki bölümden oluşur. İkinci bölüm, Moğol İstilasası sonrası ustanın, yarım kalan yazıyı tamamlamaya çalışmasını anlatmaktadır. Üçüncü bölümü beyazlıktan açılarak başlar. Avuçlarındaki tuzla birlikte Ahmet yürüyerek çerçeveye girer ve sevgilisine

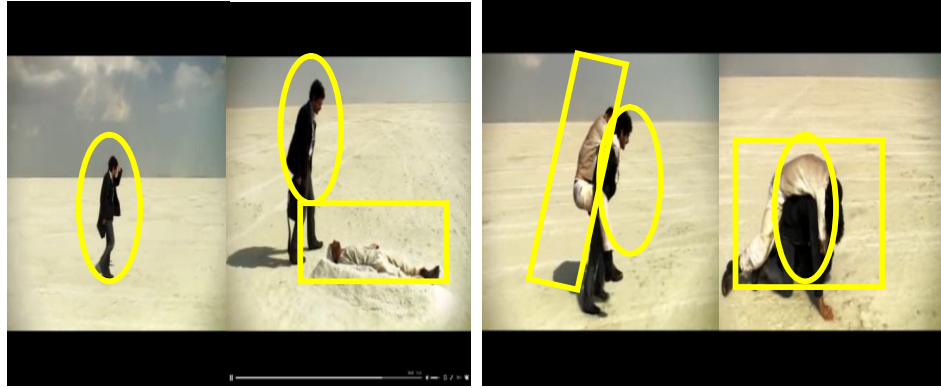
doğru ilerler. İki sevgili birbirlerine sarılır. Gelecekte ve hayallerinden söz ederler. Dördüncü bölümde Ahmet'i arabasının başında aynı yol üzerinde görürüz. Arabası bozulmuştur. Yanlarından genç bir oğlan geçer. Elinde bir değnek olan dalgın oğlanın acelesi vardır. Beşinci bölümde bulutlardan geçiş yapılır. Bu yeni bölüm aynı zamanda bir geri dönüştür (flashback). Ahmet'in aradığı Cengiz ve Timur koyu renk kıyafet ve arabaları ile gölün ortasında görünmediklerini düşündükleri sahnedir. Altıncı bölümde Ahmet'in, Hamdullah Hoca'yı beklediği yerde sevgilisiyle telefonla konuştuktan hemen sonraki zamana geri dönülür. Yedinci bölümde görüntü gökyüzünden Selim ve Ahmet'in tuzladaki buluşmasına geçer. Bu bölüm yine bir geri dönüştür. Sekizinci bölümde hocayı bekleyen Ahmet gözüne damla damlatmaktadır. Ahmet'in hocaya sormak istediği sorular vardır. Artık yazı yazamamaktadır. Gökyüzünden açılan dokuzuncu bölüm de bir geriye dönüştür. Selim diz çökmüş halde yerdedir. Kuran'ı alan Timur tuzlaya dönmüştür. Onuncu bölüm yine gökyüzünden başlatılarak açılır. Hamdullah Hoca'yı arabaya bindiren Mümin ile Ahmet tuzladadır. Ahmet, Mümin'den Hamdullah Hoca'nın kardeşinin iki yıl önce öldüğünü öğrenir. On birinci bölüm gökyüzünden devam eder. Motorsikletle yol almaya devam eden Ahmet acı içindedir. Bu kez zamanda sıçrama olmaz sadece tuzlada ilerleyen İki adamın aldığı yolu anlatmak için gökyüzü kullanılmıştır. On ikinci bölüm gökyüzünden açılır. Mümin ve adamlar Ahmet'i başka bir arabaya almış, mezarın yerini öğrenmeye çalışmaktadır. Arabadan indirdikleri Ahmet'i sopalarla döverler. Ahmet zorlukla yürüyerek adamlardan uzaklaşmaya çabalarken yere yığılır. Boşlukta, beyazlıkta bir nokta, kara leke olarak kalır. Filmin ilk bölümünde bir noktanın içinden anlatılmaya başlanan hikâyeye nokta halinde gölün üzerinde yığılıp kalan Ahmet ile film son bulur (Kırel 2010,s. 82).

### 3.6.2. *Nokta* Filminde “Denge”:

Hat sanatının erkekler tarafından icra ediliyor olmasını filmde erkek oyuncu fazlalığı ile yansıtmaya çalışan yönetmen, denge kurmak adına filme bir kadın karakter yerleştirmeyi uygun bulmuştur. Filmin karakterleri Ahmet, Mümin, Elif, Cengiz, Timur, Erdi Komiser olunca bu isimlerin simgesel anlam da filmin katmanlarına eklenir. İsimler, tarihteki kahramanlar olması ve “*elif*”in Arapçada kullanılan ilk harf olması sebebiyle manidardır. Filmde kullanılan metinler post modern sinema geleneğinde var olan etkilere yakındır. Cengiz ve Timur eli kanlı ve soğukkanlı katiller olmalarına rağmen filmde insani yanları da göz önüne verilir. Timur’un Kuran’ı teslim aldıktan sonra geri dönerken acıkınca yemek üzere pide alması gündelik yaşamın rutinine ve absürtlüğüne gönderme yapar. Zaim’in özenli bir sinema dili kurma çabası *Nokta*’da da sürer. Filmde şiddet ve şiddetin kullanımı, zaman zaman hissedilse de, göstermecî bir şiddet filmi dengede tutar. Film; suç, acı çekme, itiraf etme gibi içerikler taşısa da, vicdan arınması için adalet arayan birinin içinde bulunduğu durumu anlatır. İçinde bulunulan durum; yönetmenin, izleyicisini de dâhil ettiği durumdur. Tuz gölü, vicdanın arındığı bir çeşit hesaplaşma yeridir (Şekil 3.91). Aslında insanların dolaylı da olsa suça izleyici kalarak bile dâhil olabileceğini ve bu noktadaki sorumluluğun ne olacağını izleyici ile paylaşır. Filmde denge, lekesel olarak simetrik ve asimetric düzen içinde verilmeye çalışılır.



Şekil 3.91 *Nokta* filminde simetrik denge

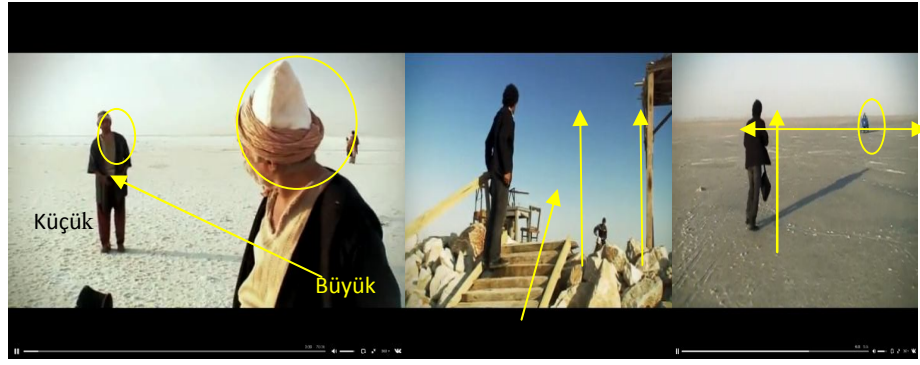


Şekil 3.92 *Nokta* filminde simetrik denge

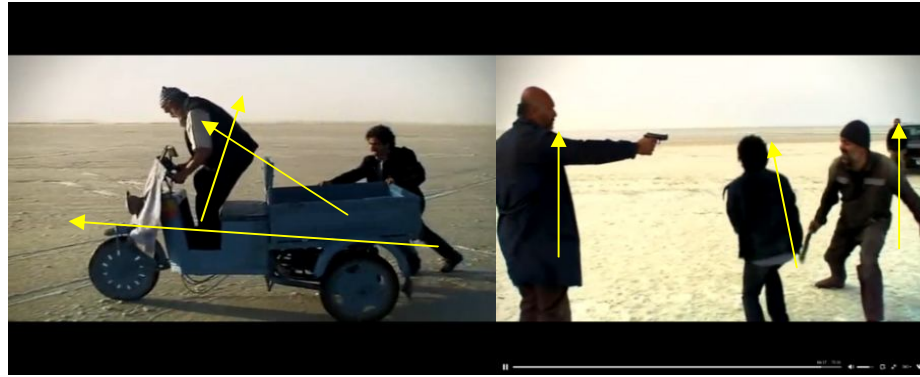


Şekil 3.93. *Nokta* filminde simetrik denge





Şekil 3.94 *Nokta* filminde asimetrik denge



Şekil 3.95. *Nokta* filminde asimetrik denge

Önde figürler büyükken arkada ona doğru yönelen diğer figürler bilinçli olarak küçük seçilmiştir (Şekil 3.94). Öndeki figür, sözün ya da cümlenin kendisi iken arkadaki figür adeta onun noktası gibidir. Hesaplaşmanın, yüzleşmenin olduğu sahneler ise eşit miktarda gösterilir (Şekil 3.93). Geçmiş ve gelecek olarak sembolize edilen ve aynı kaderi paylaşan iki figürün bütünleşmesi, birinin diğerini bulması ve taşıması filmde başka bir denge unsurudur (Şekil 3.92). Ayakta kalma ve yıkılma filmde, kötünün iyi üzerindeki tahribatını ve dayanma gücünü hayata karşı geleceğe karşı “eksik” olana karşı sabrını temsil eder. (Tablo 7.1)’de denge etkisinin yer aldığı sahneler gösterilmektedir. Tablodan da anlaşılacağı gibi, yönetmen, ana oyuncuyu tuz gölünün ortasında göstererek simetrik bir etki

sağlarken aynı zamanda üç kişinin girdiği bir kadrajda asimetrik düzen ister istemez kullanılır.

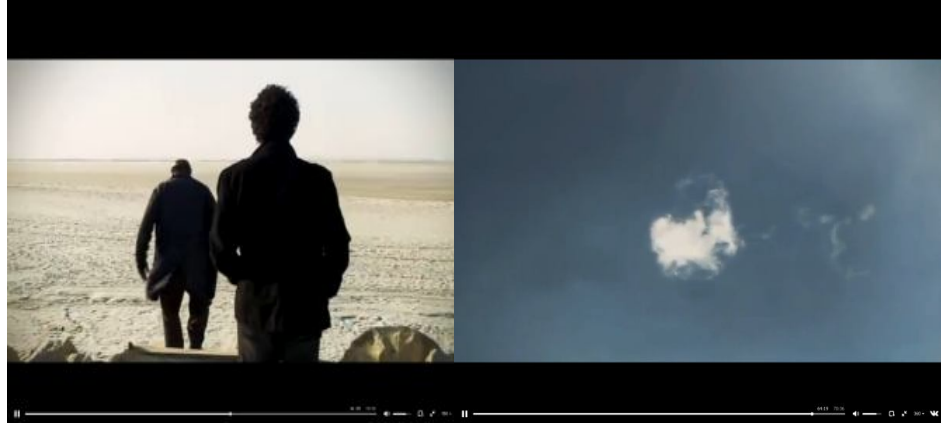
**Tablo 7.1. *Nokta* filminde Denge**

DENGE	Simetri	Asimetri
Dış mekân	Tuz gölü	Hocanın göldeki kulübesi
İç mekân	-	-
Canlı nesne (Ana oyuncu)	Ahmet tuz gölünde nokta olması-hoca ile göle bakma sah.	Arabanın bozulma sah.
Canlı nesne (yardımcı oyuncu)	Meczip çocuk-kız-mafya	Oyuncuların duruşu
Canlı nesne		
Cansız nesne (iki boyutlu)	Kâğıt	Tuz gölü
Cansız nesne (üç boyutlu)	Elyazması kuran-sandalye araba-motor	Hocanın göldeki kulübesi

### 3.6.3. *Nokta* Film’inde “Işık-Gölge”:

Film, baştan sona tuz gölünde geçer. İç mekân filmin hiçbir yerinde kullanılmaz. Yönetmen, doğal ışık kullanımına tuz gölünün beyazlığından dolayı fazlasıyla yer vermiştir. Mafya, polisleri bulacağı endişesinden dolayı “*Göl kocaman bulamazlar bizi*” sözü çöl gibi bir yerde görünmenin imkânsızlığına vurgu yapar. Aslında mafyanın bahsettiği görünmeme, tuz ve yansıyan gün ışığının aşırı ışık etkisidir (Şekil 3.96). Aslında gölün üzerinde geçen hikâyeye, karanlıkta dolaşmaya benzemektedir. Ahmet’in gözüne damlattığı damla, Cengiz gibi karanlık insanların varlığı, ışığın aşırı yansıması sayesinde görünmez olmaktadır. Beyaz tuz içinde koyu renk gömlekle lekesele duran bu insanlar, gölün büyüklüğünden dolayı görünmemektedir. Dolayısıyla aşırı ışık körlük etkisi yapmaktadır. (Tablo7.2), ışık ve gölge etkisinin yer aldığı sahneleri

göstermektedir. Bu tabloda ışığın kullanım ağırlığı göz önüne alındığında, yönetmenin, Tuz Gölü'nün ayrıca beyaz yansımından dolayı, gündüz doğal ışığı fazlasıyla kullandığı görülmektedir (Şekil 3.97).



Şekil 3.96. *Nokta* filminde ışık gölge



Şekil 3.97 *Nokta* filminde ışık gölge

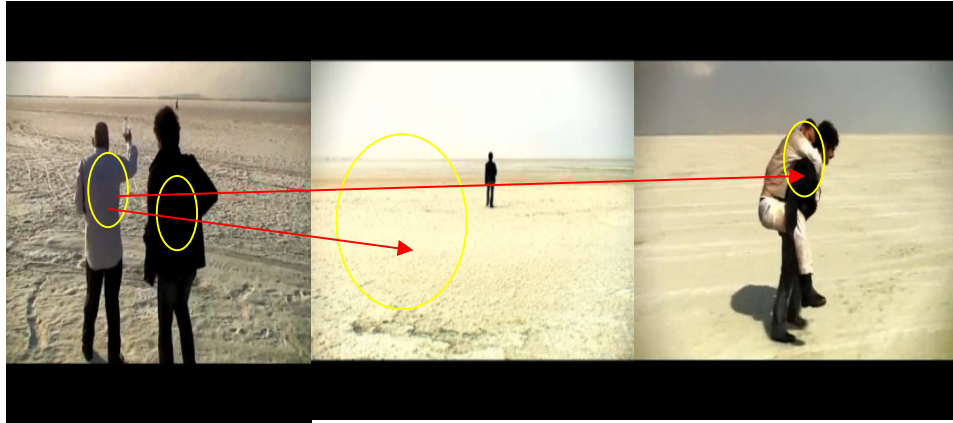
**Tablo 7.2. *Nokta* filminde ışık gölge**

<b>IŞIK-GÖLGE</b>	<b>Gündüz</b>	<b>Gece</b>	<b>Doğal</b>	<b>Ya pay</b>	<b>Kontur</b>	<b>Parçalı</b>	<b>Efekt</b>
<b>Dış mekân</b>	Tuz gölü – Hocanın kulübesi		Tuz gölü – Hocanın kulübesi				
<b>İç mekân</b>							
<b>Canlı nesne (ana oyuncu)</b>	Ahmet-Hoca mümin		Ahmet-Hoca mümin				
<b>Canlı nesne (yardımcı oyuncu)</b>	Meczip çocuk-kız-mafya		Meczip çocuk-kız-mafya				
<b>Canlı nesne</b>							
<b>Cansız nesne (iki boyutlu)</b>	Kâğıt		Kâğıt-Tuz gölü				
<b>Cansız nesne (üç boyutlu)</b>	Elyazması kuran-sandalye araba-motor		Elyazması kuran-sandalye araba-motor				

#### **3.6.4. *Nokta* Filminde Renk:**

Beyaz tuz, filmde egemen renktir. Yeşil araba, mavi motosiklet, siyah otomobil, kara elbiseli adamlar filmde görünen renklerdir (Şekil 3.99). Beyaz renk, masumiyeti temsil ederken, mafyanın koyu renk kostümleri kötü amaç taşıyan, kötü niyetli adamlar olduklarını sembolize eder. Yönetmenin renk unsurunu kullanarak izleyiciye ulaşması, filmin boyut kazanmasını sağlamaktadır. Filmlerinde renk unsuruna önem veren yönetmen en az bir yerde mutlaka rengi, bilinçli olarak kullanır. Mesela Tuz Gölü'nün beyazlığı yere yazılan yazının görünmesini sağlarken, arka planındaki beyaz görüntü, filmin bilinçaltını sembolize ettiği düşünülmektedir (Şekil 3.98). Bu etki, aslında dünyaya günahsız gelen insanın masumiyetini temsil eder. İnsana bahşedilmiş olan bu masumiyet zemini, gerçek hayatta insanın iç dünyalarını sembolize eder. Tuzun beyazlığı

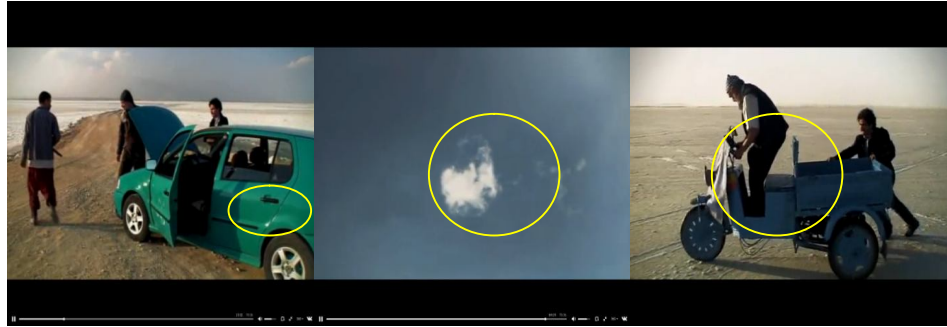
suçun belirgin bir şekilde görünmesini sağladığı için iç içe geçen zamanlar, suçun devamlı görünür olmasını sağlar. Ana karakterin “af” dileme çabası, vicdanını rahatlatmak için tuz gölü gibi ak olma çabasına benzetilmektedir. Bu, bir çeşit arınma anlamına gelmektedir. Yönetmenin Çamur filminde de rastladığımız vicdan ve hesaplaşma yaklaşımı, Nokta filminde de karşımıza çıkmaktadır. Masumiyet zemini olarak görülen ve bir tür ışık olduğu düşünülen bu mekân, aslında tanrısal bir boyutu işaret etmektedir. Hattatın beyaz zemin (tuz gölü) üzerine yazdığı yazı, alın yazısı gibidir. Yazının kesilmeksizin yazılması (ihcam) güzelliği, ilahi boyutu ve bir insanın kısacık ama uzun yaşamı anlamına gelmektedir.



Şekil 3.98 Nokta filminde renk

(Tablo 7.3), renk etkisinin yer aldığı sahneleri göstermektedir. Bu tabloya göre filmde koyu ve açık renklerin egemen olarak kullanılmasının dışında yönetmenin canlı renkleri armoni olarak tercih etmediği görülmüştür. Filmde canlı renk olarak gördüğümüz yeşil araba, mavi motosiklet yönetmenin filmi renksiz bırakmama adına bilinçli olarak tercih ettiğini göstermektedir. Ancak yönetmenin, beyaz tuz gölünü mekan olarak seçmesi, saf ve temiz olan manevi dünyayı temsil etmesi anlamında özellikle kullanılmıştır. Yere yazılan yazının siyah oluşu, mafyanın

koyu kıyafetleri, sahnelerin beyaz zeminde kaybolmayıp kontrast bir etki bırakması anlamında biliçli olarak tercih ettiği düşünülmektedir. Diğer filmlerinde olduğu gibi renge önem veren yönetmen bu filmde de saflık temizlik doğruluk ve dürüstlük değerleri taşıyan beyaz rengi, insanın kendi iç dünyasında vicdanıyla hesaplaşma yeri olarak seçmiştir. Bu yer aslında tüm insanlığın içinde bulunduğu ortak bir yeridir.



Şekil 3.99 *Nokta* filminde ren

Tablo 7.3. *Nokta* filminde renk

RENK	Sıcak	Soğuk	Ana renk	Canlı	Cansız	Armoni	Efekt
Dış mekân		Gökyüzü zü mavi	Gökyüzü mavi	Tuz gölü beyaz- bulutlar			
İç mekân							
Canlı nesne (ana oyuncu)				Hoca- beyaz Meczip çocuk- beyaz	Ahmet- siyah mümin		
Canlı nesne (yardımcı oyuncu)	Meczip çocuk-kız-				Mafya- siyah		
Canlı nesne							
Cansız nesne (iki boyutlu)				Kâğıt-			
Cansız nesne (üç boyutlu)			Araba- yeşil motor- Mavi		Elyazma sı kuran- sandalye		

### 3.6.5. *Nokta* Filminde Düzlem Derinlik:

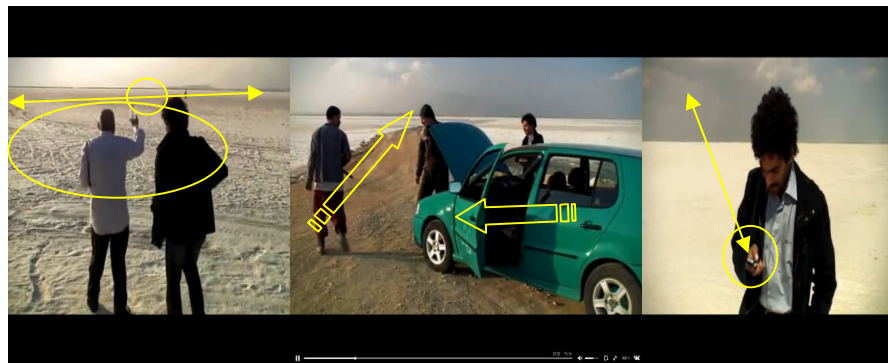
Filmin anlatı yapısı, geçişlerin tuz ya da gökyüzü üzerinden bağlanması, tekparçalığın oluşması açısından önemlidir. Filmde, zaman ve mekân birlikte akmakta, birbirlerini hatırlatmakta ve insan ögesi bu iki kavramla yoğrulmaktadır. Bu bağlamda “*Nokta filmi, zamanda ileri geri gidişler yapan ama karakterlerin tuz gölü dışında başka mekânlarda yaptıkları ve yaşadıklarını göstermeyen bir yapıya sahiptir.*” (Özen,2013).

Yönetmenin seçtiği mekân, beyaz bir dokuya sahip olan tuz gölüdür. Başlangıcı ve sonu olmayan bir boşluğu andırmaktadır. Bu boşluk üzerinde insan; iz gibi, nokta gibidir. Tamamı dış mekânda geçen film, düzlem ve derinlik olarak oyuncuların önde ya da arkada oluşları, filmin derinlik kazanmasına yol açar. Beyaz tuz, doku düzlem etkisi verse de, filmde üç boyutlu nesnelerin azlığı perspektif etkisini azaltmaktadır. Derviş Zaim’in karakterlerinin mekânla ilişkisi düşünüldüğünde, tuz gölü, manevi dünyayı, bilinçaltını, temsil eder. Tüm yaşananlar akıl ve vicdanın çatıştığı bu zeminde gerçekleşir. Maddi dünya ile manevi dünya arasındaki inanç-madde-mana bir kez daha karşı karşıya gelir. *Nokta*’da ana oyuncunun gözüne damla damlatması, gönül gözünün görememesi anlamında metafor olarak kullanıldığı düşünülmektedir. Çünkü dünyada insanı alıkoyan “haz” manevi dünyanın görülmesini etkiler, yaşanan acı ve görememe (körleşme) maddi ve manevi dünya arasında kalan insanın *iyi* insan olma yolundaki çabasını zorlaştırır.



Şekil 3.100. *Nokta* filminde düzlem ve derinlik

Filmde görülen uçsuz bucaksız olan beyaz görüntü, boşluk gibidir. Yer ve gök birbirine karışmıştır, dolayısı ile düzlem ve derinlik bir yerde birleşir (Şekil 3.100). Beyaz tuz gölünün yansıttığı sonsuzluk etkisinden dolayı film, izliyiciye sanki bütün olanlar aynı zaman ve mekân içinde akıyormuş gibi gelir. Filmde zamanlar arası geçiş, derinliğin yarattığı boşluk sayesinde birbirine rahatlıkla geçmektedir. Örneğin, filmin başındaki mürekkep aramaya giden çırak, 21.yüzyılda tuzda dolaşan meczup olarak görünür. Bu da filme devamlılık katmaktadır. Zaman kavramı da, düzlem ve derinlik sayesinde başarıyla iç içe geçmektedir. Filmde Ahmet'in tuz gölünde cep telefonunu kullanması, konular arası geçişlerin iletişikle bağlanması anlamında kullanılmıştır. (Tablo7.4), düzlem ve derinlik etkisinin yer aldığı sahneleri göstermektedir. Tabloya göre yönetmen'in yatay ve yüzey olarak iki boyutlu nesnelerin kullanımına daha çok yer verdiği görülür.



Şekil 3.101. *Nokta* filminde düzlem ve derinlik





Şekil 3.102. *Nokta* filminde düzlem ve derinlik

Tablo 7.4. *Nokta* filminde Düzlem ve Derinlik

DÜZLEM VE DERİNLİK	Derinlik	Yatayda	Dikey	Diyagonal	Amorf
Dış mekân	Tuz gölü	Tuz gölü	Kulübe-motor	Sahil-tuzla	
İç mekân					
Canlı nesne (ana oyuncu)	Tuz gölü		Ahmet-Hoca-Mümin		
Canlı nesne (yardımcı oyuncu)	Meczip çocuk-	Meczip çocuk-	Meczip çocuk- mafya		
Canlı nesne					
Cansız nesne (iki boyutlu)	Kağıt	Yerdeki yazı			
Cansız nesne (üç boyutlu)	Elyazması kuran- - cep telefonu	Motor	Hocanın evi sopa silah Kalem sandalye- Araba--		

### 3.6.6. *Nokta* Filminde Ritim:

*Nokta*; cümlenin sonuna, sözün bittiği yere konur. Son olan ise yeni bir sözün doğuşu, aynı zamanda başlangıcı anlamına da gelmektedir. Filmde nokta, anlamın doğru anlaşılması için eksikliğin giderilmesi olarak hattat tarafından önemsenen bir unsurdur. Ritim ise düzenli ve düzensiz tekrarlar bütünüdür. Başlangıç ve son hareketin en küçük birimidir. Anlam bazen bu ritim içinde de gizlenmiş olabilir. Filmde Ahmet'in gözüne damla damlatılması, tuz gölünde

kazma sallayan hareketi, mafyadan dayak yemesi (Şekil 3.103), ayağını tuza sürerek gittiği yerde bedeninin yığılması, filme derinlik etkisi katan ritmik unsurlardır (Şekil 3.104). Filmde, zamansal olarak ritim etkisi sağlayan çeşitli tekrarlar vardır. Oğlunu arayan baba, zamanlar arası dolaşan meczup çocuk buna örnektir. Ahmet de vicdan azabı içinde kıvranmakta ve af edilmeyi beklemektedir. Fakat işler umduğu gibi gitmeyecek, filmin ritmini sonlandıracak olan Ahmet, tuz gölünün bembeyaz zemininde kâğıda konulan nokta gibi büzülüp kalacaktır. Suyu ağızda çalkalama ve boşaltma, ritmik olarak yoğun tuz dokusunu çözmek için filmde sıklıkla tekrar edilen bir harekettir. Filmde 8'lik ritim hassasiyetinde 8-8 lik 7-8 lik ve bazı yerlerinde ise 2-4 lük ölçülerde, bendir ve tambur sesler kullanılmıştır. Yönetmen, filmde kültürel bir dokunun parçası olarak bu topraklara özgü bendir ve tambur gibi doğu kökenli müzik aletlerinin seslerini kullanma gereği duyar. (Tablo7.5), filmde ritim etkisinin yer aldığı sahneleri göstermektedir. Tabloya göre aritmik ve ritmik unsurlar bu filmde çok etkili olarak kullanılmamıştır.



Şekil 3.103. *Nokta* filminde ritim



Şekil 3.104 *Nokta* filminde ritim

Tablo 7.5. *Nokta* Film'inde Ritim

RİTİM	Düzenli Hareketler	Düzensiz Hareketler	Hareket sizlik	Çizgisel formlar	Lekesel formlar	Çoklu boyutlu formlar
Dış mekân			Tuz gölü		Tuz gölü	kulübe
İç mekân						
Canlı nesne (ana oyuncu)	Ahmet-su içme	Ahmet final yürüme sah.			Ahmet	
Canlı nesne (yardımcı oyuncu)	Meczup çocuk	Meczup çocuk-Mafya dayak sah.	Meczup çocuk		Meczup çocuk-Mafya dayak sah.	
Canlı nesne						
Cansız nesne (iki boyutlu)						
Cansız nesne (üç boyutlu)	Motor-Araba-	Araba-sandalyeler-motor-kulübe	Kulübe	Kulübedir ekler		Kulübe

### 3.6.7 Nokta Filminde “Egemenlik”:

*Nokta* filminde yönetmen, insanın iyi insan olma yolundaki çabasını anlatır. Filmin çok katmanlı yapısının, hem içerik hem de biçim olarak sürdürüldüğü söylenebilir. Düşünme, acı çekme, inanma gibi kavramların peşinde gezen kahramanların içinde yaşadıkları dünyayla savaşı anlatılır. Modern dünyanın dinamikleri, parayı ve paranın satın alabileceği şeyleri değer olarak dayatırken, kendini geleceğe sorumlu hissedenler acı çekerek bu dünyada var olmaya çalışmaktadır. Filmde zaman ve mekân birlikte akmakta, birbirlerini hatırlatmakta ve insan ögesi bu iki kavramla yoğrulmaktadır.

Nokta “cümlelerin sonunu”, bitişini temsil etmektedir. Ancak burada “nokta”; hattatın, mürekkebin bitmesinden dolayı anlamını bulamayan yazının anlamını bulması için insanın hayatı kadar değerli bulduğu noktayı canı kadar önemsemesini konu alır.



Şekil 3.105 *Nokta* filminde egemenlik

Filmde egemen olan beyaz renk filmin baştan sona tüm olayların üzerinde yaşanacağı ortak bir mekanı temsil eder. Yönetmen iyi, kötü, doğru, yanlış her şeyin yaşandığı bu alanı izleyici ile paylaşır. Öyle ki gerçekler, izleyiciye yönetmen tarafından film hiç kesilmeden gösterilmeye çalışılır. Aynı gerçek ihcam geleneğinde var olan yazı için hayatı daha geniş algılamak anlamında geçmektedir (Şekil 3.105). Filmin sonunda eksik olan ve aranan nokta genç hattat Ahmet'in tuzda nokta gibi kalması ile sonlanacaktır (Şekil.3.106).



Şekil 3.106. *Nokta* filminde egemenlik

Filmde egemen olan beyaz tuz gölü, adeta hattatın kâğıdı; olaylar ise, yazının kendisi gibidir. Filmin başında yönetmenin *Cenneti Beklerken* filminde de adına rastladığımız ünlü hat ustası Eflatun'un sözünden de anlaşılacağı gibi "*ihcamla güzel yazı yazmak hayatı daha geniş zapt etmek manasındadır*" sözü iyi ve doğru olarak yaşam ile yazı arasında derin bir ilişkinin varlığını anlatılır. Filmde, Hamdullah Hoca'nın gönül gözü kapalı bir adamın yazısının da kör olacağını anlatması, yazı ve insan, yazı ve hayat arasında bir dengenin önemi vurgulanır. Zamanın ve mekânın değişmemesi sahnesi ve oyuncularını değişmeyen izleyicisi ile bir zamanı tüketen tiyatro sahnesine benzemektedir. Tüm olanlar film boyunca izleyiciye tek planda olmuş - olacak gibi aktarılmaktadır. Yönetmen, içeriğe

egemen olan unsurlara karşılık, hat sanatında var olan ihcam tekniğini sinemanın olanaklarından yararlanarak, filmin dramatik yapısını biçimsel anlamda etkileyecek bir hizmete dönüştürmüştür. Somut göstergeler üzerinden filmi anlatmayı seven yönetmenin öz ve biçim bağlamındaki üslubu, bu tarz cesur yaklaşımlarla daha çok belirginleşir. Dolayısı ile klişeleşmiş sinema kurallarının dışına çıkan yönetmen, sinemanın tüm uygulamalara yatkın yönünü de bir nevi açığa çıkartır. (Tablo 7.6), filmde egemen olan biçimsel unsurların ön planda yer aldığı sahneleri göstermektedir. Filmde tuz gölünün varlığı ve aşırı beyazlık, filmde egemen olan en önemli unsurdur.

**Tablo 7.6. *Nokta* filminde egemenlik**

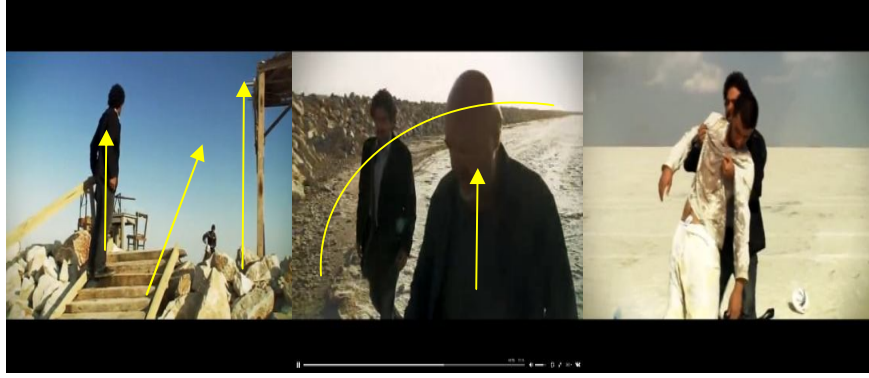
<b>EGEMENLİK</b>	<b>Renk yoğunluğu</b>	<b>Ölçü Büyüklüğü</b>	<b>Doku yoğunluğu</b>	<b>Form yoğunluğu</b>
<b>Dış mekân</b>	Tuz gölü	Kulübe	Tuz	Göl şeklindeki tuzla
<b>İç mekân</b>				
<b>Canlı nesne (ana oyuncu)</b>	Ahmet	Ahmet yakın plan		
<b>Canlı nesne (yardımcı oyuncu)</b>	Mümin Meczup çocuk-mafya	Mümin Meczup çocuk-mafya		
<b>Canlı nesne</b>				
<b>Cansız nesne (iki boyutlu)</b>	kağıt	kağıt		
<b>Cansız nesne (üç boyutlu)</b>	Araba-sandalyeler- kalem- motor	Araba- sandalyeler- kalem- motor		

### 3.6.8. *Nokta* Filminde “Doku”:

Filmde karakterlerin bol bol ellerinde plastik şişelerle su içmeleri, buldukları tuz gölünün bedeni susatan kurutan dokusuna ilişkindir. Dolayısı ile izleyiciyi etkileyen bu durum Mümin’in dediği gibi “*yenmese de tuzun görüntüsü bir zaman sonra insanı susatmaktadır.*”Filmi baştan sona izleyen izleyicinin tuz gölünün dokusundan kaynaklı olarak filmi bir müddet izledikten sonra psikolojik olarak ağzı kurumakta gözü yaşarmaktadır. Ahmet’in gözlerine damla damlatılması benzer bir ihtiyacı karşılarken zamanla gözlerin görme işlevini yitirme kaygısı, ince çalışan bir hattatın içinde bulunduğu durumu aslında özetler niteliktedir (Şekil 3.107). Ahmet’in arkadaşına inanması ve başına gelecekleri bilemeden gelişen olaylar, çıkar ilişkileri içinde masumiyetini kaybetmesi, suçun sahibi konumuna gelmesi, aslında onun da istemediği bir durumdur. Ahmet istemeden işlediği suçlardan dolayı kendini cezalandırarak acı çekmektedir. Aslında bu durum tuz yemiş bir insanın suya ihtiyaç duymasına, bir damla suyu olmayan tuz gölünün kendi içinde kurumasına benzemektedir. Filmde de bu kuraklık fazlasıyla verilmektedir. Kumsal ya da sahil kasabasını andıran tuz gölü görüntüleri adeta suyu çekilmiş bir denizin gölgesi gibidir (Şekil 3.108). Su, cümle aralarında sıklıkla içilen ped şişelerde görünmektedir (Şekil 3.107).



Şekil 3.107. *Nokta* filminde doku



Şekil 3.108 *Nokta* filminde doku

Filmde izleyiciyi tuz dokusu etkilemekte ve izleyiciyi görsel olarak susatıp filme dahil etmektedir. Yönetmen, anlatmak istediğini filme egemen olan tuz dokusu sayesinde vermekte, izleyiciyi susatarak tatma duyularını harekete geçirebilmektedir. Bu etki, filmin izleyici üzerinde kalıcı bir iz bırakmasını sağlamaktadır. (Tablo7.7), doku etkisinin yer aldığı sahneleri göstermektedir. Tabloya göre düzenli tuz doku, filmin en yoğun elemanıdır (Şekil 3.109).



Şekil 3.109. *Nokta* filminde doku



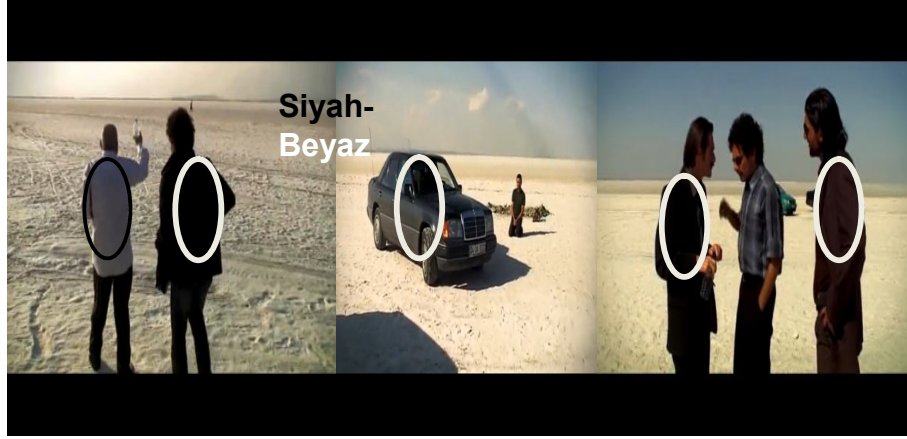
**Tablo 7.7. Nokta filminde doku**

DOKU	Düzenli	Düzensiz	Doğal	Yapay	Dokunun yoğunluğu
Dış mekân	Tuzla	Kulübe-taşlar	Tuzla		Tuzla
İç mekân					
Canlı nesne (ana oyuncu)	Ahmet		Ahmet		
Canlı nesne (yardımcı oyuncu)	Meczip çocuk				
Canlı nesne					
Cansız nesne (iki boyutlu)	Kağıt				
Cansız nesne (üç boyutlu)	Motor-araba-sandalye masa		Su-Tuz	Araba-motor	

### **3.6.9. Nokta Filminde “Zıtlık”:**

Filmde zıtlık, tuz ve tuza yazılan yazının rengi ile başlar (Şekil 3.110). Ahmet karakteri; iyilik ve kötülük, suç ve ceza, inanmak ve inanmamak arasında sıkışıp kalmış genç bir hattattır. İyilik yapmak isterken, elinde olmadan suç yaratır, aralarında arkadaşının da olduğu üç kişiyi de öldürür. Cinayetin üzerinden belli bir zaman geçtikten sonra suçluluk duygusunu dindirmek ve af dilemek için tuzlaya geri gelir. Uzun süredir yanında olan milyon avro değerindeki el yazması Kuran ile beş parasız dolaşmış, paraya ihtiyacı olmasına rağmen onu satmamıştır. Aradığı sadece huzur ve af dileyebilmektir. Her insan gibi, inançla akıl arasında kalan “iyi” ya da “kötü” insan olma hali ile ilgili sorunların içinde kalır. İyi niyetli biri olarak, kötülükle imtihan edilen genç adamın duygusal ve fiziksel anlamdaki zorlu mücadelesi, insan olmak ve insan kalmak gibi sınavları hatırlatır (Kirel 2010; 82). Filmde gölün beyazlığına karşılık, kötülerin koyu renk kostümle temsil edilmeleri, iyi- kötü zıtlığını oluşturur (Şekil 3.111). Tuz dokusuna karşılık, su doku, birbirini tamamlayan unsurlar olarak kullanılmıştır. Gölü tekne değil de motosikletle

geçme bir diğer tamamlayıcı karşıt unsur olarak filmde kullanılır (Gökçe,2009; s..24). (Tablo 7.8), filminde zıt etki oluşturacak unsurların yer aldığı sahneleri göstermektedir. Tabloya göre form ve renk olarak zıt unsurların lekesele olarak kıyafetlerin dışında fazla kullanılmadığı görülmektedir.



Şekil 3.110. *Nokta* filminde zıtlık



Şekil 3.111. *Nokta* filminde zıtlık

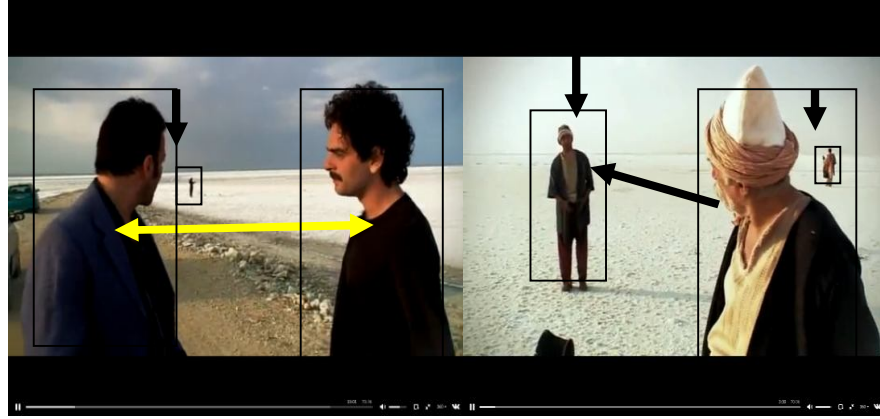
**Tablo 7.8. *Nokta* filminde zıtlık**

ZITLIK	Renk	Form	Yön	Işık	İşlev
Dış mekân	Tuzla beyaz	Tuzla	Tuzla	Tuzla beyaz	Tuzla
İç mekân					
Canlı nesne (ana oyuncu)	Ahmet-kıyafetler		Sağ istikamet	Genel	
Canlı nesne (yardımcı oyuncu)	Mümin-meczip çocuk mafya siyah				
Canlı nesne			Motor sağ		
Cansız nesne (iki boyutlu)	kağıt				
Cansız nesne (üç boyutlu)	Masa sandalye-araba-motor		Kulübe-sol		Cep telefonu

### **3.6.10. *Nokta* Filminde “Oran-Orantı”:**

Film, geçmişte hapis yatmış genç bir hattatın sevgilisi ile hayata yeniden başlama arzusunu konu alırken, bir taraftan da amcasını hastalıktan kurtarmak isteyen düşünceli bir evlat olma yolundaki yaşadıklarını ve bununla yüzleşmesini konu alır. Modern dünyanın dinamikleri, parayı ve paranın satın alabileceği şeyleri değer olarak dayatırken diğer taraftan satın alınamayacak şeylerin, insan üzerindeki yansımalarını gösterir. Satın alınamayan el yazması kutsal kitap ve onu oluşturan hattatın emeği ve sabrıdır. Sabır, insanın vicdanı ile akli arasındaki gidip gelen ince bir çizgide kişinin kendini sınamasıdır. Aslında bu, bir tür çile çekmedir. İnsanın kendi kendini suçlaması, bunun için kendi kendine verdiği cezayı uygulamasıdır (Varışlı, 2009,s.21). Bu da bir tür arınmadır. Maddi dünyanın

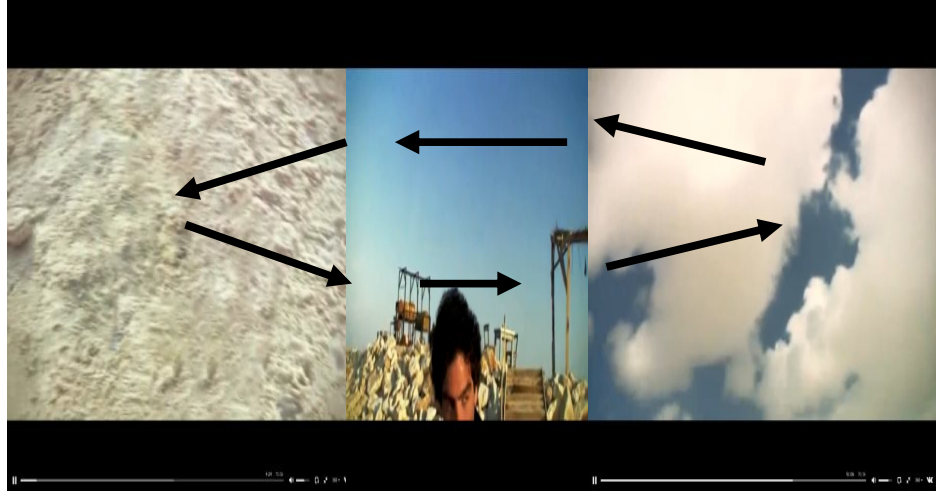
yanında Tanrıya ve kutsal kitapta yazılanlara karşı var olma, iyi insan olma çabasından başka bir şey değildir.



Şekil 3.112 *Nokta* filminde oran orantıda büyük küçük ilişkisi ve zamansal geçişler.

Sağ şimdiki zaman, Sol geçmiş zaman.

Sinema kuramları ile ilgili literatürde çok tartışılan “plan-sekans” uygulaması filmde biçimsel olarak öne çıkar. Yönetmen, senaryosunu tek plan halinde değil de kesmeler kullanarak, çok sayıda planlara bölerek ve kurgulayarak gerçekleştirebilirdi. Ancak, *Nokta* filminin yapımında alışıldık bir tarz kullanmaması, zaman ve mekânın sorgulanması kadar filmsel anlatımda kamera ve diğer anlam oluşturma araçlarının varlığı yönetmenin alışılmışın dışında çıkmasına neden olur. Yönetmen, anlatımı etkili kılacak her türlü plastik unsuru araç olarak kullanmaktan çekinmez. *Nokta*’da geçen olaylar ister geçmişte ister şimdiki zamanda geçmiş olsun, sanki gerçek zamanda geçiyormuş gibi anlatılır (Şekil 3.112). Tüm bu zamansal geliş gidişler, genellikle iki aynı zamanı ayırmak için kullanılan tuzdan tuza ya da tuzdan gökyüzüne geçiş anlarıyla filmde yer verilmesi ile oluşturulmuştur (Şekil 3.113).



Şekil 3.113 *Nokta* filminde oaran orantı

Yönetmenin kendi notlarında yer aldığı üzere, ihcam tekniğinin hat sanatında “bir çırıpıda” bitirmek, harfi bir defada yazıvermek olduğu hatırlanırsa kendisinin de filmini kesintisiz biçimde ve izleyende süreklilik duygusunu kazandırmak istediği görülür. Flashback ya da flashbackten şimdiki zamana geri dönüş söz konusu olduğunda da aynı yöntem uygulanmaya devam eder (Özbudak, 2008,s.66). Film farklı zaman ve mekânlar içinde iç içe, yan yana ama süreklilik duygusu verecek biçimde inşa edilmiştir. Yönetmen kamera açıları ile oynayarak bazı boyutlu nesnelerin oransal olarak gerçek görünümlerinin dışında kullanmıştır. (Tablo 7.9)’ da yönetmenin formu oransal olarak bozma ihtiyacı duyduğu sahneler aşağıda gösterilmektedir. Gerçek görüntüler üzerinde yakın plan uygulayarak formu farklı gösteren yönetmen, filmin genel kavramı olan gerçeğin manipüle edilmesine uyarlayarak biçimsel bir algı üzerinden kavramını etkili kılmıştır.

**Tablo 7.9. *Nokta* filminde oran oranı**

<b>ORAN ORANTI</b>	<b>Gerçeğe uygunluk</b>	<b>Abartı</b>	<b>Parça Bütün ilişkisi</b>	<b>Büyük küçük ilişkisi</b>
<b>Dış mekân</b>	Tuzla	Tuzla		
<b>İç mekân</b>				
<b>Canlı nesne (ana oyuncu)</b>	Ahmet Su içme – göz damlası sahnesi			Ahmet-önde
<b>Canlı nesne (yardımcı oyuncu)</b>	Mafya-mümin-polis			Kız-arkada
<b>Canlı nesne</b>				
<b>Cansız nesne (iki boyutlu)</b>			Yerdeki yazı	
<b>Cansız nesne (üç boyutlu)</b>	Araba-motor-masa sandalye - kulübe	Göz damlası	Kulübe	

### **3.6.11. *Nokta* Filminin Genel Değerlendirmesi:**

Dil ve anlama dayalı konularda; biçimi önemseyen yönetmenin, filmi biçim olarak yalınlaştırma konusunda da hiç sıkıntı çekmediğini görürüz. Başlangıcın bitiş olduğu, hem var olup hem yok olma gibi anlamın kendi içinde büküldüğü konularda bile yönetmen, koca bir filmi beyaz bir tuz zemin üzerinde hiçbir formata bağlı kalmaksızın kullanır; tıpkı bir heykeltıraşın çamurunu işlemesine benzemektedir. Bu durum sinemada az rastlanır bir şeydir. Filmde de az şeyle çok şey anlatılmaktadır. “Az” olan içerik olarak yüklenmiş anlamdır, daha doğrusu

insanın içinden çıkamadığı durumdur. Zor olan ise soyut bir konuyu biçimsel olarak anlatım aracına dönüştürebilmektir. Derviş Zaim'in *Nokta* filminin az biçimle çok şey anlatma çabası, filmi, bu manada çekilmiş ender bir eser haline sokar. Yönetmen az oyuncu kullanarak tuz üzerinde izleyiciyi sıkmadan ve kafasını karıştırmadan soyut bir anlatımın altından kalkmıştır. Derviş Zaim bir heykeltıraş gibi sinemanın teknik imkânlarını anlatımına malzeme yapabilecek şekilde özgünce kullanabilmiştir.

Derviş Zaim, *Nokta'da* bir kez daha sinemanın anlatım olanaklarıyla geleneksel sanatlarda var olan biçimciliği sentezlerken denediği şey, kamerayla uzun planlar halinde çektiği parçaları birleştirmesidir. Yönetmen tıpkı bir hattatın ihcam geleneğinde yazdığı yazı gibi kamerasını kullanarak hiç kurgu ile birleştirilmemiş gibi filmi tamamlamaya çalışması, biçimin içerik üstünde ne kadar etkili bir anlatım dili oluşturduğunu filmin bütünü üzerinde oynayarak kanıtlar. Sinemasında içeriği korkusuzca biçime bu denli taşıması alışagelmış sinema izleyicinin algısını tamamen etkiler. Bu durum Türk sinema tarihinde görülür bir şey değildir (Dorsay, 2008,s.22). *"Derviş Zaim, 'Nokta'da Kâinatın tamamlanma' sürecinin 'nokta'nın konulmasıyla, insanla gerçekleştiğini gösteriyor ve bu 'tamamlanarak' verilmiş olan Dünya'yı hat sanatıyla süsleyerek dile getiriyor. Estetikle tasavvufun birbirine eklemlendiği bir başyapıttır 'Nokta'."* (Yavuz, 2009,s.13).

Derviş Zaim'in *Nokta* filmi, ünlü ressam Malevich'in soyut sanatın son noktasını koyarak *"Bundan öte soyut yoktur"* dedirten tablosunu ve onun felsefesi olan Suprematizmi anımsatmaktadır. Aşağıda Malevich'in 1906 yıllarında figüratif

başlayan ve kübizme figürün parçalanarak soyutlaşmaya kadar giden tüm evrelerin örnekleri verilmiştir. Malevich'in "Siyah Kare" tablosu figürsüz soyut arayışın sonudur. Sanat tarihinde önemli bir yeri olan bu tablo, Malevich'in soyut için ulaştığı son noktadır. Ressam Kasimir Malevich beyaz zemin üzerinde siyah bir kare resmederek bir şeyin değil, hiçbir şeyin resmini yapar. Yapıtına "Sıfır-Biçim" adını vermişti. Bu adlandırmayla Malevich, yeni sanatın geçmişle bütün ilişkilerini koparıp sıfırdan, hiçten başlaması gerektiğini söyler. Ona göre Nesnelere dünyası, insan tasarısının bir ürünüdür. İnsanın kendi çıkarı için tasarlamış olduğu bir dünyadır, kendi deyimiyle "yemlik" olarak tasarlanan bir dünyadır. Çünkü modern hayatın getirileri insanı tüketen ve yemleştiren yapısına tam karşılık gelmektedir (Özavo,2009,s.9).

Yemlik olarak tasarlanan nesnelere dünyasından kurtuluşun sembolünü Malevich "Sıfır-Biçim"de görüyor. *"Sanatı nesnelere dünyasının yükünden kurtarabilmenin çaresizliği içinde kare biçimine sığındım"* der. Fakat "Sıfır-Biçim" Malevich'e göre yalnız sanat için değil, insanlık için de kurtuluşun sembolüdür "Sıfır-Biçim" insanlık tarihinde nesnelere, mal ve mülk hırsının yok olacağı yeni bir çağın, her türlü çıkarın, bencilliğin ötesinde insanlara mutluluk getirecek olan bir çağın habercisidir. Malevich "Suprematizm - Nesnelere Dünyası" diye adlandırdığı bu çağda insanlar, yaşam kavgası içinde boğuşmayarak, yüksek değerler gerçekleşecek, eşitlik, kardeşlik ve barış içinde mutluluğa kavuşacaklardı (Özavo, 2009,s.9).

Derviş Zaim'i, kökleri çok daha eskiye dayanan hat sanatında, özellikle ihcamla yazı yazmanın bir felsefe olduğu ve yaşamla ilişkisini kuran hattat Eflatun'u



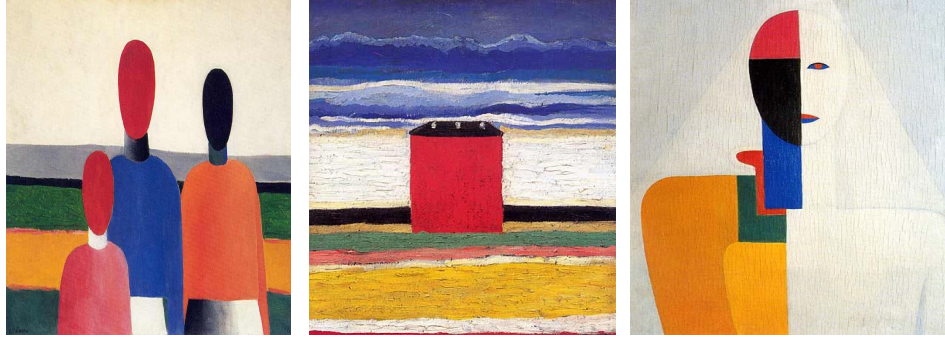
filminin ana plastik unsuru haline getirmesi, batılı bir ressamın çalışmalarındaki arayışla kurduğu ilişkiye çok benzemektedir. Aynı meseleye biri batıdan bakarken, diğeri doğudan hat sanatının figür kabul etmeyen yönü itibariyle bakmaktadır. İki anlayışın ve arayışın neticesi düşüncenin plastikleşerek bir felsefeye yönelik hizmet etmesinde yatmaktadır. Sıradan insan kendi sınırlarını merak etmekte ve bu sınırları zorlamaktadır. Maddi dünya ile manevi dünya arasındaki 'kıldan ince kılıçtan keskin' köprüde inanç ve maddi hayat, madde ve mana bir kez daha karşı karşıya gelir. Nokta'da gündeme getirilen hastalık, "körleşme", modern hayatın insana sunduğu lezzetin görülmeyen bilinmeyen yönünü işaret etmektedir. Ressam Malavich'in de oluşturmaya çalıştığı süpramtic felsefe bundan farklı değildir. Her ikisi de hayatı doğusu ve batısı ile anlamlandırma çabası içinde var olurken onları diğerlerinden ayıran ve ortak potada birleştiren bir yer olmasında yatar. Bu yer insanı ve sanatçıyı bu dünyada arındırmaya, kendisi ile yüzleştirmeye yöneltilmektedir.

Bu iki felsefeye göre ihcamla yazı yazmak hayatı öğretir. 13.yüzyılda yaşamış Hattat Eflatun; "İhcamla güzel yazı yazmak, hayatı daha geniş zapt etmek manasındadır.", "Yazmak için inanmak gerek" der. Hat üstadı elini hiç kaldırmadan güzel yazı yazmanın hayatı daha iyi anlamak olduğunu söyler. Ahmet filmin başından sonuna kadar hak ettiği cezayı çekmiş olduğunu düşüncesiyle, affedildiğini duymanın verdiği bir rahatlığa erişmiştir. Ahmet artık "inanma" anına erişmiştir, hayatı daha iyi anlamaya başlamıştır. Yıllar evvel noktasız kalmış metnin üzerine nokta olarak düşer ve Allah'tan affını dileyen son hattı tuza bedeni ile yazar. Malevich'e göre "Suprema" dünyası salt bir düzlem üzerindeki dikdörtgen dünyasıdır. Resim yabancı elemanlardan arındırılmıştır.

Amacı endüstriyel çağının gereklerine uygun, bireysel anlatımı ve ulusal anlayışları yadsıyan, tüm toplumlar için ortak bir sanat dili geliştirmektir. Heyecan dışı, mantıksal açık ve enerjik, hemen hemen bir mühendisin yalınlığını ve nesnellliğini ön planda tutar. Doğanın geçiciliğini değil insanın ruhunu temsil eder.

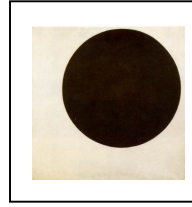
Derviş Zaim'in filminde geçen ve süreklilik arz eden hat sanatındaki ihcam tekniği, beyazlığın ortasında çaresizce oğlunu bulmaya çalışan babanın arayışı, Ahmet'in vicdanı, ustanın yazıyı tamamlama çabası, çırağın mürekkep arayışı, hepsi ve tüm zamanlar, yazının kesintiye uğramaması içindir. Hattat Eflatun'a göre "Yazı eksik kalırsa vicdan onu tamamlamak için çabalayacaktır." Ressam Malevich beyaz üzerine yaptığı siyah kare için şunları söyler. "*Sanatı nesnel dünyanın yükünden kurtarma yolunda göstermiş olduğum umutsuz çaba 'kare' biçimine sığınmama yol açtı.*"

Kare biçim, dış dünyaya, nesnelere dünyasına karşı insanın, sanat yaratmalarının, 'yeni varlığı' dayatabileceği bir temel olarak anlaşılır. Ama bir kare, şimdiye kadar alışılmış resim geleneğinin içinde hiçbir şey ifade etmeyecektir. Aslında bir karenin resim olup olmaması da tartışılabilir. Sanatçının kendi de böyle bir tartışmayı yaşar. Bu resim geometrik soyut bir varlığı ifade eder. Bu soyut-somut varlık, doğaya karşı evrendeki dengeyi sağlayan bir mutlaktır. Bu aynı zamanda resim için bir sıfır noktasıdır.

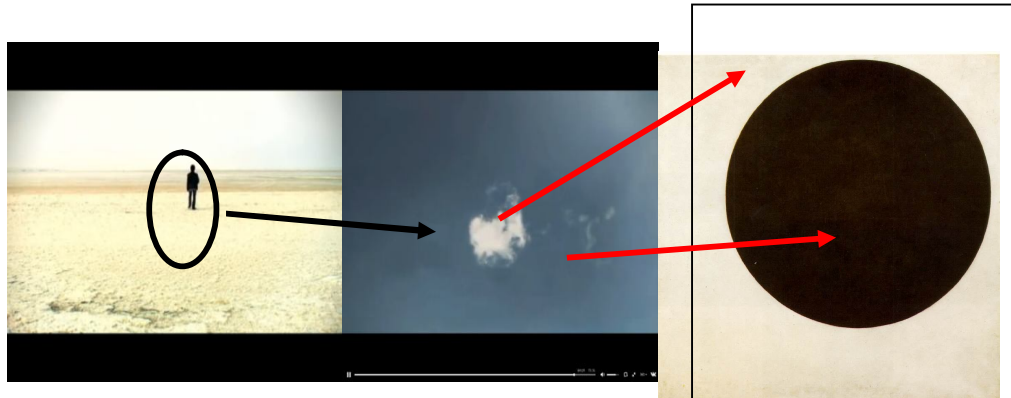


Şekil 3.114 Üç Kadın Figür, (sol)1928. Rus Devlet Müzesi, Saint Petersburg  
Şekil 3.115 Kırmızı Ev, (orta)1932 Rus Devlet Müzesi, Saint Petersburg  
Şekil 3.116 Kadın Yarım-Figür,(sağ) 1928 Rus Devlet Müzesi, Saint Petersburg

“Köylü” temasını işlediği resimlerinde, Malevich genelde figürlerin yüzlerini çıplak, bazen de kolsuz resmederek kişiliğin inkârını yansıtmıştır. Benzer resimlerde çizdiği evlerin ne girişleri ne de pencereleri bulunmaktadır; dışarıya kapalılığı simgeleyen bu yaklaşım tasvir ettiği insan figürlerinin kapalılığını andırmaktadır.



Şekil 3.117 Kazmir Malaviç “Siyah Nokta “ [1913] 1923-29 Tuval / Yağlıboya 106.2 x 106.5 cm.  
Rus Devlet Müzesi, Saint Petersburg



Şekil 3.118. *Nokta* filminden bir sahne ile Ressam Malaviç'in “siyah nokta” tablosu

### 3.7. Derviş Zaim Sineması: *Gölgeler ve Suretler*

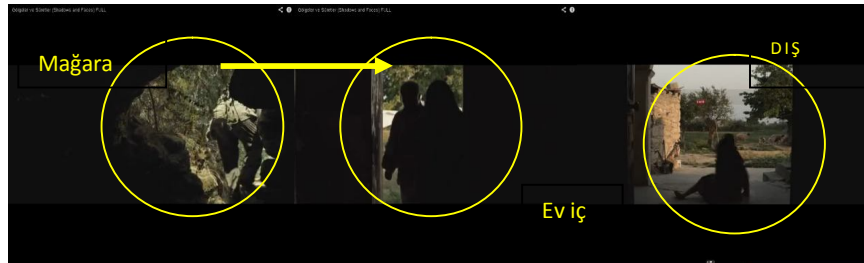
#### 3.7.1 *Gölgeler ve Suretler* Filminde “Kompozisyon”

Derviş Zaim'in filmlerinde gerçek ve gerçeği sunma, iyi ile kötünün savaşı bu filmde de kavramsal olarak açığa çıkmaktadır. Dostluk-düşmanlık, savaş-barış, iyilik-kötülük ve ulusal ve uluslararası politikaların birlikte nasıl harmanlandığını Kıbrıs coğrafyasında göstermektedir. Yönetmen filmde geçen Salih'in *“Belki bir gün aklımız, ruhumuz, hırslarımız arasında denge olur. İyi insanlar oluruz da mağaradan korkmadan da çıkarız.”* sözü ile insanlığa evrensel bir gönderme yapar. Film, insanın dengesini bozan hırs ve ihtirasların gerçeği görmesine nasıl mani olduğunu sorgularken, evrensel bir konuya değinir. Yönetmen, iktidarların toplumları etkileyerek birbirine düşmanlaştırdığını, savaşların çıkış nedenlerini büyüyen gölgeler üzerinden anlatır. Yönetmen, filminin genel kompozisyonu içinde, ışık ve gölgeyi iç mekânlarda, ışıklı karagöz perdesinde, duvar ve yer yansımalarında anlatım aracı olarak sıklıkla kullanır. Filmde gölge oyunu, ışık ve perdeye dayanan kullanımı açısından farklı sahnelerle karşımıza çıksa da, Karagöz motifi sadece gölgeye yapılan atıflarda kalmaz, birçok sahnede de animasyon karakter olarak elden ele bu figür kullanılır (fotoğrafların arasında, toprağa gömülürken, vb.). Mum ışığıyla aydınlatılan evlerde gölgeler büyür. Ayrıca Ruhsar'ın gördüğü kâbusta büyüyen gölge, simgesel anlamda filme boyut katar. *“Filmde mekân kullanımı ve mekânlar arasındaki geçişlerin sağlanması amacıyla dijital efektlerden yararlanılan sahneler dikkat çeker”* (Özen, 2013). Bu anlamda gerçek ve temsil, zamanlar ve mekânlar arasındaki geçişlerin sağlandığı bir araç haline getirilir. Örneğin, Anna'nın evindeki sahnede mekânın birden fotoğrafa dönüşmesi, bu türden bir zaman ve mekân değişimine yol açar. Yine Ruhsar'ın kaledeki mekândan, kale fotoğrafının olduğu duvarın önüne geçişi de

böyle düzenlenen bir başka örnektir. Filmde deve derisi karagöz takımının gömülmesi, toprakla kurulan ilişkisi Hırsto'nun onu bulup ateş etmesi, takımın elden ele geçmesi, yere atılması, suç unsuru gibi cebe iliştilmesi Salih'in "Düşmana azap verir." sözü, bir taraftan öldürülen kültürü bir taraftan da bu toprakların üretken verimli yönüne vurgu yapılmaktadır. Filmde "ekme" kavramı, bu topraklara ait değerlerin, insanlığın ve kültürün yok olmaması inancını taşır. Gelecekte zalimlere azap çeiktirecek olanında bu kavramlar olduğu düşünölmektedir. Karagöz takımı insanları bir araya getirerek gerçeği aramanın yolunu öğrettiği için çok şey söylemektedir (Şekil.3.119). Salih tarafından geleceğe taşınması 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.



Şekil 3.119. Gölgele ve Suretler filminde genel kompozisyon



İŞekil 3.120. Gölgele ve Suretler filminin kompozisyonunda yer alan mağara metaforu

“Yunan filozofu Platon'un (Eflatun) mağara alegorisinin filmin estetiğinin ortaya çıkmasında önemli bir yeri vardır. Zaim bu düşüncenin İslam estetiğinde yer bulduğunu hatırlatır. Platon'un mağara metaforunda esirler mağaranın girişine sırtları dönük olarak otururlar. Mağaranın dışında yakılan ateş ve o ateşin ışığının etkisiyle mağara duvarına gölgelerinin vurması sayesinde dış dünyayla ilişkileri söz konusu olur (Şekil 3.120).Gölgelere bakarak dış dünyadan haberdar olurlar, Platon'un mağara metaforu ile kurduğu epistemolojik yapı bütün sistemini özgürlük, ahlak ve iyilik üzerinden oluşturur (Şekil 3.120).



Şekil 3.121. *Gölge ve Suretler* filminde kompozisyonun sınır etkisini yaratan kapılar

Zaim, karanlık tarafı ile rasyonel tarafı arasında denge kurması gerekliliğine, insanın karanlık ve şeytani bir tarafının tarih boyunca var olacağını ama bunun

tölere edilebileceğini savunu.” (Kirel, 2010), Filmin dramatik yapısı gereği eşik<sup>9</sup> görüntülerine fazlasıyla yer veren yönetmen, sınır duygusunu hissettirdiği gibi, Platon’un mağara metaforuna da gönderme yapar (Şekil3.121). Filmin genelinde yer alan; kapı ağzı, kale önü, perde önü, pencere kenarı, mağra, sahil gibi mekanların seçimlerinden dolayı, izleyiciye sınır duygusunu vermektedir. İnsanı mekan duygusundan yoksun bıraktıran ve tedirgin eden bu durum yönetmenin başarılı bir kompozisyon seçiminden dolayı filmin izleyiciye geçmesini sağlamaktadır. Derviş Zaim’in filmlerinde genellikle kullandığı simetrik ilişki, filmde her iki toplumun (Rum-Türk) temelde aynı toprak ve kültürde ortak bir yaşam sürdürdüklerini gösterir. Filmin ilerleyen yerlerinde Salih’in bahsettiği “*hırslarına sahip olamayan insan*” kavramıyla, aile ve komşuluk ilişkileri ile başlayan ve iki toplum arasında dengelerin bozulmasına kadar gelişen bu sürecin nasıl büyüyebileceği anlatılmak istenir. Yönetmenin bu süreci izleyiciye anlatabilmek için ilişkilerin dengede gittiği sahnelerde simetri, dengesizleştiği sahnelerde ise asimetriyi kullandığı görülür. Rumca konuşmaların alt yazı olarak gösterilmemesi yönetmenin izleyiciyi iletişimsiz bırakarak başka ölçümler ve değerler kullanmasını, ön yargıları ile yüzleşmesini ve düşünmesini ister. Veli ve Salih, aslında yavru vatan Kıbrıs ve Türkiye gibi aynı topluma ait insanların kardeşliğini de temsil etmektedir. Diğer filmlerinde olduğu gibi bu filmde de iktidarı temsil ederek kısa bir rol alan yönetmen, Türkiye’nin temsilcisi gibi, kaderine terk edilmiş yavru vatanın çaresizliğini göstermektedir. Aslında varlık olarak vardır; ama aslında yoktur. Tıpkı Maria’nın ikiye ayrılmış fotoğrafta yer alan boş kısım gibidir.

---

<sup>9</sup> Kapının önünde yer alan alçak basamak TDK



Şekil 3.122. *Gölgeler ve Suretler* filminde mekan kullanımında kompozisyonunun etkisi

Karagöz takımı içinde yer alan Bebe Ruhi, Tuzsuz Deli Bekir, Katip gibi karakterler; ele dolaştırılarak, atılarak, gömülerek, kurşunlanarak adeta filmde rol alan birer oyuncu gibi elden kullanılır. Yönetmenin karagöz takımından figürlerin dolaşımını film içinde görünür olmasını sağlayarak ya da oyuncularını perde arkasında gölgelerini kullanarak iki ve üç boyutlu sahnelerin iç içe geçmesini sağlar.



Şekil 3.123. Goya'nun "3 Mayıs 1808' tablosu,(sol)" Fransız askerlerinin ispanya'daki zulmü (sağ)

Bu sayede gerçek ile perdeye yansıyan gölgelerin ve filmin izleyiciye ulaşması karmaşık gibi görünen gerçeğin anlaşılmasını anlamlı hale getirir. Yönetmen Derviş Zaim, bir röportajında Kıbrıs meselesinde birbirine düşman haline gelen iki



toplumun nefret sürecine nasıl geldiğini belirtmektedir. Yönetmene *Gölgeler ve Suretler* filminin hareket noktası sorulduğunda “Benim ilk anda ağızıma vicdan sözcüğü gelecek. Vicdan ve hakikat benim yapmak istediğim pek çok şeyi anlamak için hareket noktası teşkil edebilir” “Elimdeki taşı Çamurla, Paralel Yolculuklarla ve Gölgeler ve Suretlerle döktüm. Yaşadığım coğrafyayla ilgili bir vefa söz konusu oldu. Bunları yaptım. “Benim en korktuğum şeylerden bir tanesi bir dönemi, bir insanı, bir durumu, bir insanlık meselesini sessizliğe mahkûm etmektir. Kıbrıs, altmışlı yıllar, ne yazık ki fazla hatırlanmayan bir zaman dilimine denk düşüyor. Ben “Gölgeler ve Suretler” ve “Çamur“ filmlerimde ve 1974 sonrası ile ilgili bir şeyler söylemeye gayret ettim” (Kırel, 2010).

Bir sanatçının ya da yönetmenin geçmişinde yaşadığı olaylar, mutlaka ürettiği eserlerine de yansır. Dolayısı ile bu tür eserler gelecekte bir tür belge niteliği taşımaktadır. Ünlü ressam Goya'nın Fransızların 1808'de Madrid'i işgal etmeleri üzerine yaptığı tablosu (Şekil 3.123), Goya'nın içinde bulunup görmezden gelemediği olaylara karşı tavrını belirlediği bir başyapıttır. Goya, yazdığı bir mektupta bu tabloyu yapma amacını şöyle açıklar. “Avrupa'nın zorbalarına karşı giriştiğimiz şerefli ayaklanmanın en olağanüstü ve kahramanca hareketlerini fırça darbelerim ile ebedileştirmek istedim.” Eserin içeriği, sunumu ve duygusal gücü, onu, savaşın korkunçluğu konusunda çığır açan ve ilk örnek olarak değerlendirilen bir imge haline getirdi. Yaratıldığı zamanın popüler sanatının pek çok kaynağından yararlanan *3 Mayıs 1808*, gene de geleneksel kalıpların kırılışının bir simgesi oldu. Hıristiyan sanatının geleneklerinden savaş betimlemelerinden uzaklaşması, eseri alanında benzersiz kıldı ve modern alandaki ilk örneklerden biri olarak kabul gördü. Derviş Zaim'in *Gölgeler ve*

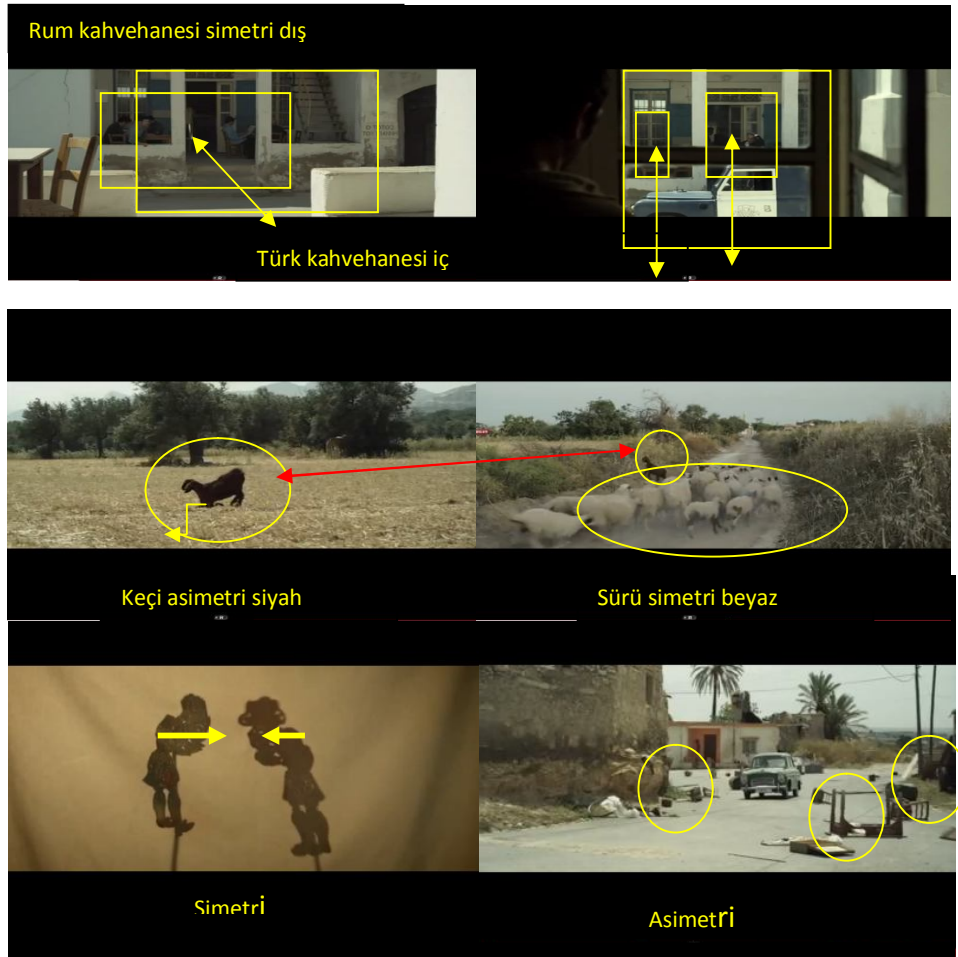
*Suretler* filmi de, yönetmenin bizzat doğup büyüdüğü ve etkilendiği topraklarda iz bırakan olaylara olan hassasiyetini filmine taşıyarak göstermektedir. Tarihte birçok eser, bu manada dönemin izlerini taşıması anlamında değerli olup, belge niteliği oluşturmaktadır.

### **3.7.2 Gölgele ve Suretler Filminde “Denge”:**

*Gölgele ve suretler* filmi genel kompozisyon içinde simetrik ve asimetric düzen taşır. Yönetmen, filmin mimari yapısını inşa ederken bilinçli bir simetrik düzen kurar. Bu düzen iki toplumun birbirinde yakın, eşit, tarafsız ve olduğu gibi görünmesinin temel zeminini oluşturur. Yönetmen, dengeyi bozan unsurların görülmesini sağlamak için vurgu yapmak istediği konuya görsel asimetri uygular. Dolayısı ile izleyen mesajları asimetric düzen sayesinde algılamış olur. Simetrinin bozulduğu noktalarda izleyiciye ulaştırmak istediği kavramı rahatlıkla görünür hale sokar. Yönetmen izleyici ile kurduğu başarılı iletişimi, kullandığı kamera açılarını, seçtiği mekânlar ve plastik öğeler sayesinde gerçekleştirir.

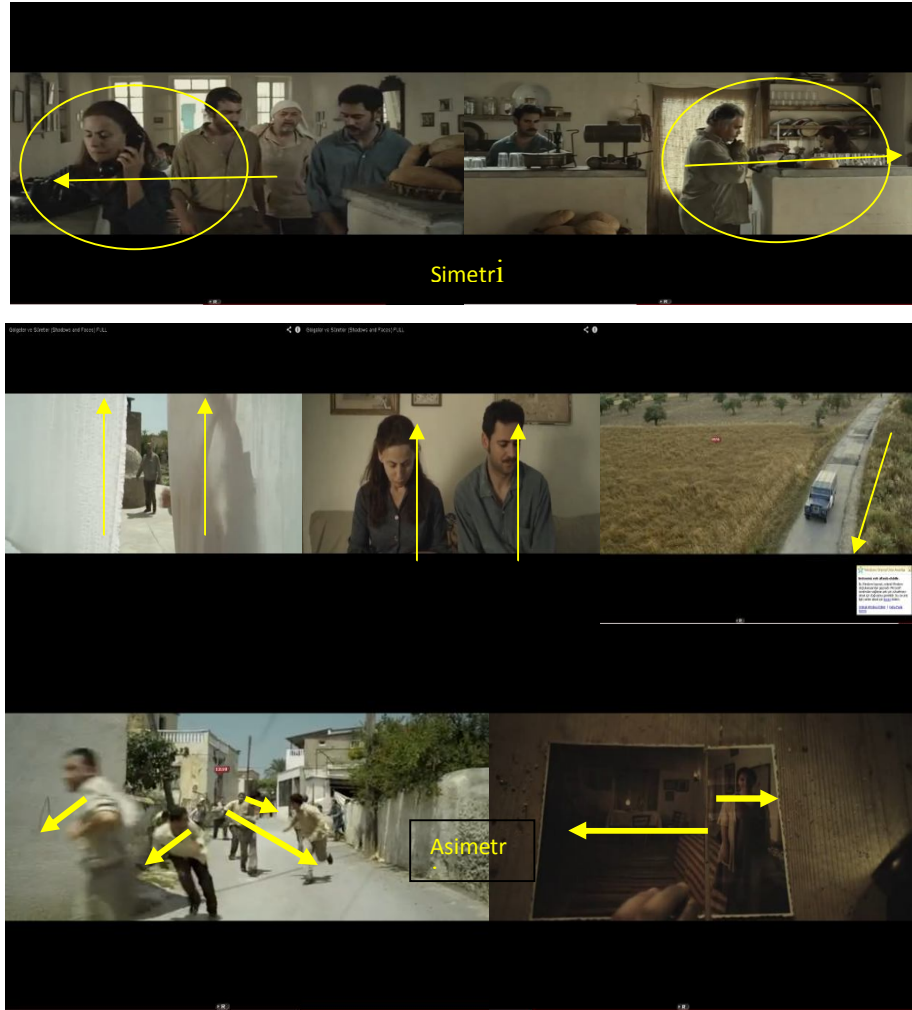
Rum ve Türk kahvehanelerinin karşılıklı olması, Veli'nin ve Anna'nın evlerinin yan yana oluşu, kahvehanedeki telefonların aksi istikametlerde kullanılması, ve karşılıklı işlevsizliği, yolların ekranı dikey ya da diyagonal ayırması, filmin başında kullanılan beyaz perdenin saflığı, temizliği, barışı temsil etmesi, ortadan ikiye bölünmesi karşılıklı iki toplumu sembolize etmektedir. Karagöz tasvirlerini toprağa gömen çoban Cevdet'in ihbar dilmesi ve Rum askerlerce silah sakladığı sanılarak öldürülmesinin ardından geri dönülmez bir intikam hırsının başlaması filmde asimetric eksenlerin kullanılmasına neden olmaktadır. Çoban öldürüldükten hemen sonra boş kalan sürünün kontrolsüzlüğü, keçinin ön ayaklarını kırarak yürümeye çabalaması iki toplum arasındaki dengelerin bozulması anlamındadır.

Veli'nin abisi ile arasının açık olmasının sebebi olan Maria 'nın fotoğrafı bile asimetrik olarak kesilmiştir (Şekil 3.124). Yönetmen geçmişe dönük her problemi burada olduğu gibi asimetrik göstermektedir. Maria'nın yer aldığı fotoğrafın boş olan eksik kısımda anlamsızca saklanmıştır. Yanyana getirerek pazılı tamamlayan yönetmen, Maria'nın gönlünün kimde olduğunda yansır. Filmde kaçışma sahneleri kaotik olarak gösterilse de asimetik düzenin sık kullanılması ile gerçekleşmektedir. Yönetmen, kaçacak yerin olmaması, şiddetin artıp sıkışmanın yaşanması, kaçışma anının dar alanda sunulması gibi planlarla izleyiciye dört tarafı denizle çevrili "ada" kavramını hissettirmektedir.



Şekil 3.125. Gölge ve Suretler filminde simetrik ve asimetrik denge

(Tablo 8.1) filmde denge etkisinin yer aldığı sahneleri göstermektedir. Tablodan da anlaşılacağı gibi yönetmen simetrik unsurları güç ve iktidar kavramlarını etkili kılmak için kullanırken; asimetriyi ilişkilerin sarsıldığı, ters gittiği, çakiştiği, şiddetin arttığı yerlerde ve ilişkilerde ağırlıklı olarak kullanmıştır (Şekil 3.125).



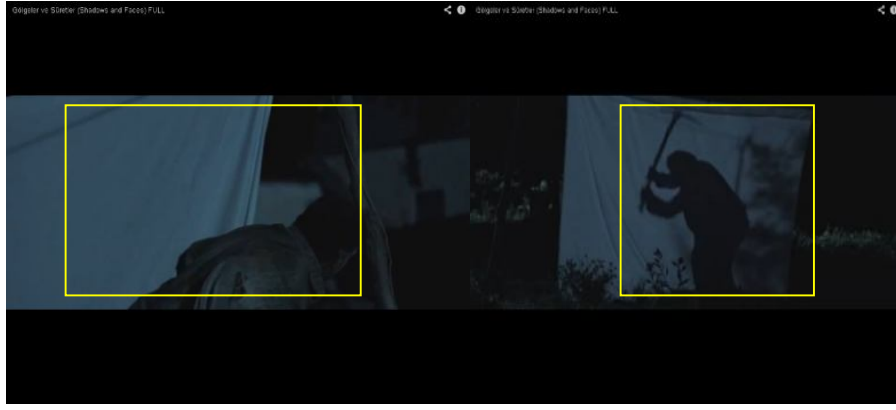
Şekil 3.127. Gölgeler ve Suretler filminde asimetrik denge

### 8.1. Gölgeler ve Suretler filminde denge

DENGE	Simetri	Asimetri
Dış mekân	Kahvehane-veli'nin evi-Kıbrıs coğrafyası-Kale-tarla-Mezarlar	Sokaklar-yollar-Sokaklara atılmış ev eşyaları
İç mekân	Kahvehane (Rum-Türk)-Velinin evi-Anna'nın evi-Kapılar-oturma düzeni	Mağara
Canlı nesne (Ana oyuncu)	Veli-Ahmet- Salih-Ruhsar	Veli perde sah.
Canlı nesne (yardımcı oyuncu)	Çoban Cevdet ile beberuhi sah.-Hristo-Anna kavga sah.	Sokakta koşma sah.
Canlı nesne	Koyunlar-	Siyah keçi
Cansız nesne (iki boyutlu)	Karagöz takımı-Fotoğraflar-Çarşaf-Çamaşırlar-Beberuhi ölüm sah.	Fotoğraf –Kıbrıs haritası-yere düşen gölge sah.
Cansız nesne (üç boyutlu)	Karagöz takımı-Çarşaf-Çamaşırlar-Telefon-Araba-Silahlar-Tabak	Sallanan çarşaf sah.

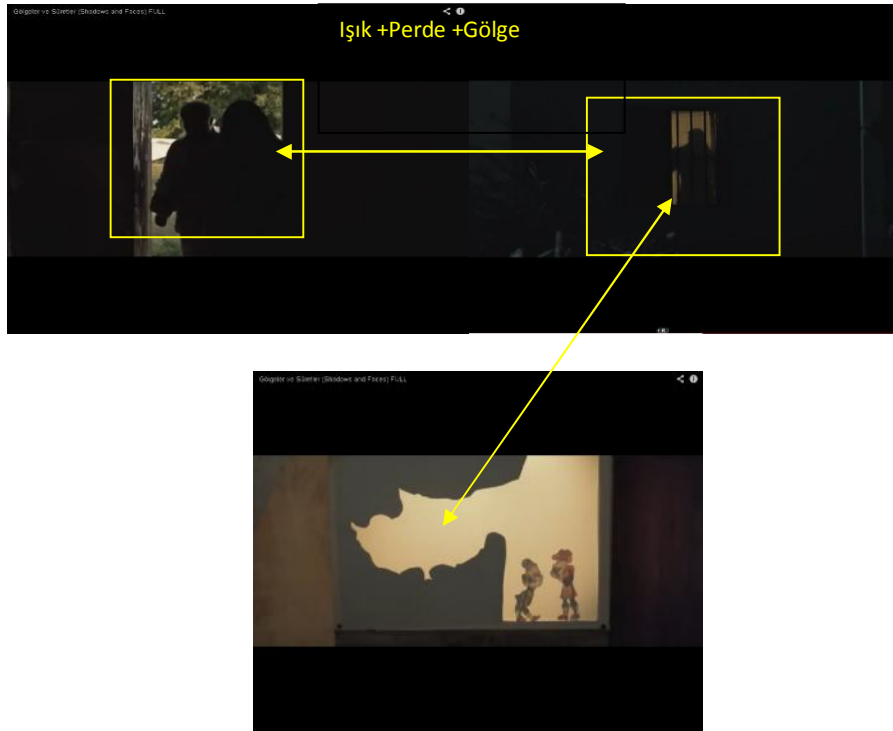
#### 3.7.3. Gölgeler ve Suretler Filminde Işık-Gölge:

Yönetmen ışık ve gölge ilişkisi üzerinden, gölge büyümeden sorunun çözülmesini, aksi takdirde gölgenin gerçeği saklayacağını bunun da savaş getireceğini düşündürür. İşin içinden çıkılmaz tarihi Kıbrıs meselesi de böyle bir meseledir. Dolayısı ile yönetmenin filmin ana merkezine aldığı gölge ustası Salih ve elde dolaşan gömülen ve çıkarılan, kurşunlanan, bazen de perdenin arkasında gölgesi görünen karagöz karakteri, filmin içinde dolaşmaktadır (Şekil3.128). Veli'nin silahları perdenin arkasında kazdığı yerden çıkarması, adeta karagöz sahnesini andırmaktadır. Yönetmen, izleyicinin perde içindeki perdeden ikinci bir sahne yaratarak filmine boyut kazandırır. Ters ışığın bol kullanıldığı filmde yönetmen kapı aralıklarını da ışıklı gölge sahnesi gibi kullanır.

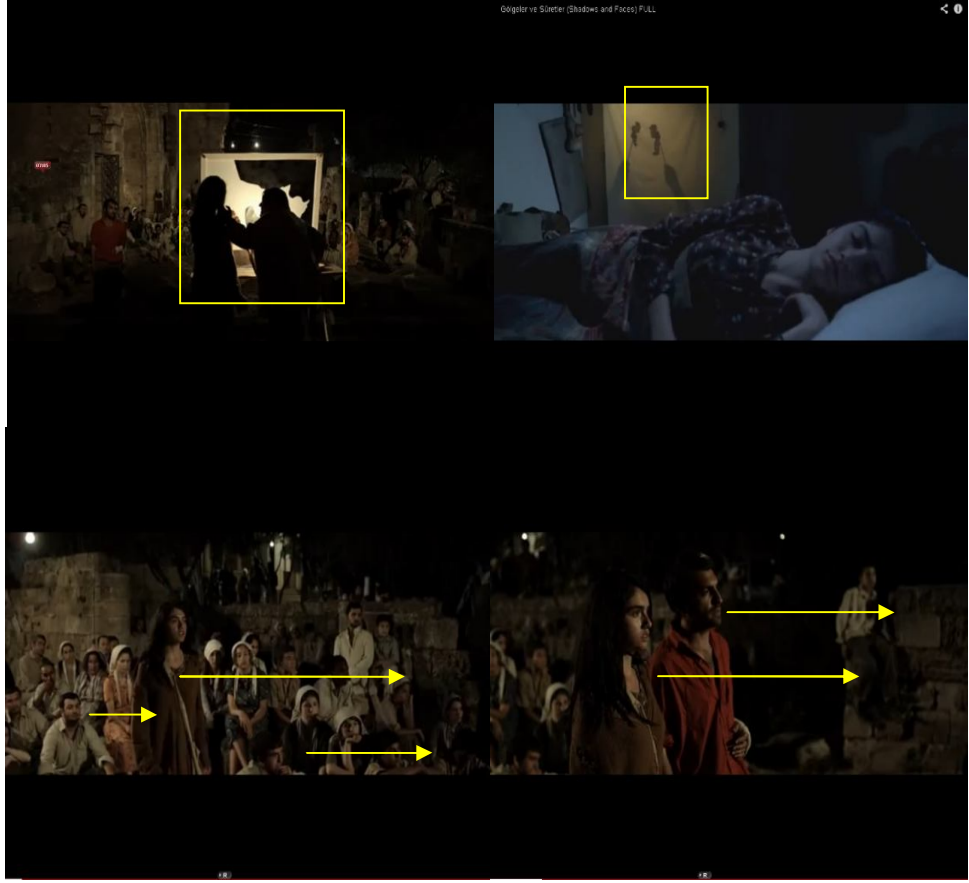


Şekil 3.128. *Gölgeler ve Suretler* filminde gölgenin etkisi

Aşağıdaki tablo, filmde ışık ve gölge etkisinin yer aldığı sahneleri ve kullanım biçimlerini göstermektedir. (Tablo 8.2) tabloda ışığın kullanım ağırlığı göz önüne alındığında yönetmen, gündüz doğal ışığa, mekân içlerinde de gaz lambasına tek ışık kaynaklı, mekan aydınlatmalarına yer verir. Ters ışığı, gölge sahneler ve siluet yaratmak için fazlasıyla kullandığını dikkat çekmektedir (Şekil3.129).



Şekil 3.129. *Gölgeler ve Suretler* filminde ışığın etkisi



Şekil 3.130. *Gölgeler ve Suretler* filminde ışık ve gölgenin etkisi

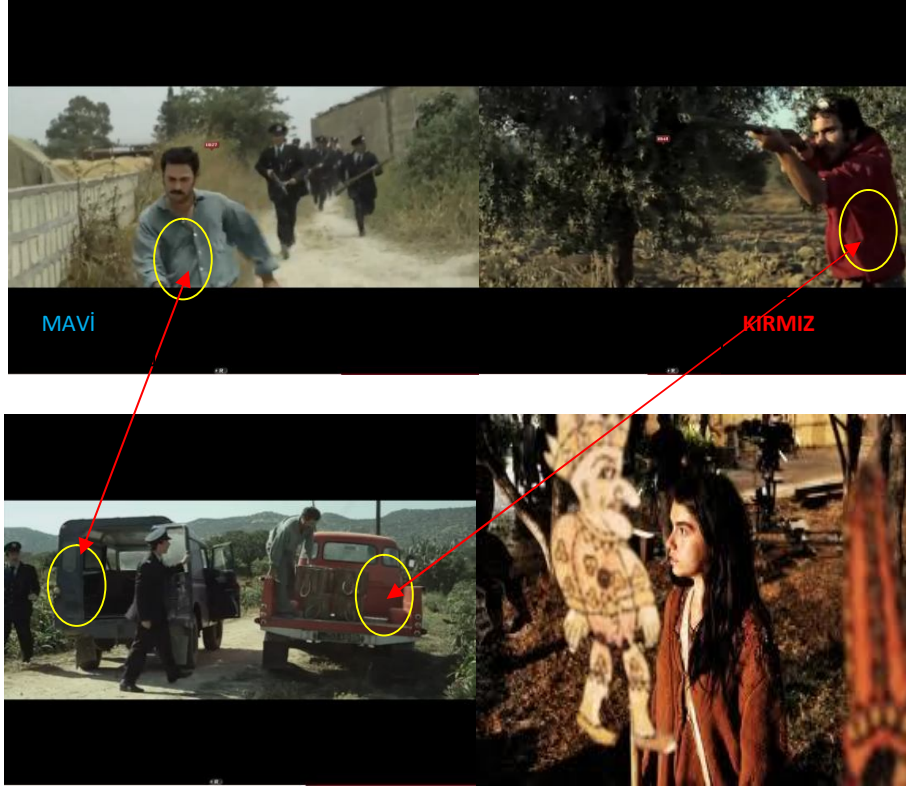
## 8.2. Gölge ve Suretler filminde ışık gölge

İŞIK-GÖLGE	Gündüz	Gece	Doğal ışık	Yapay	Kontur	Parçalı	Efekt ışık
<b>Dış mekân</b>	Kahvehane-veli'nin evi-Kıbrıs coğrafyası - Kale-tarla-Mezarlar	Veli evin önü silahları çıkartma sah.	Kahvehane-veli'nin evi-Kıbrıs coğrafyası-Kale-tarla-Mezarlar				
<b>İç mekân</b>	Kahvehane (Rum-Türk)-Velinin evi-Anna'nın evi-Kapılar-oturma düzeni		Kahvehane (Rum-Türk)-Velinin evi-Anna'nın evi-Kapılar-oturma düzeni		Kapı sah- mağara sah.		
<b>Canlı nesne (ana oyuncu)</b>	Ahmet-Salih-Ruhsar Veli-	Veli silah çıkartma sah.	Ahmet-Salih- Veli-Ruhsar bayılma sah.		Veli perdeyey ansıyan silueti sah.		
<b>Canlı nesne (yardımcı oyuncu)</b>	Çoban Cevdet-Hristo-Anna kavga sah.		Çoban Cevdet-Hristo-Anna kavga sah.				
<b>Canlı nesne</b>	Koyunlar-keçi		Koyunlar-keçi				
<b>Cansız nesne (iki boyutlu)</b>	Karagöz takımı-Fotoğraflar -Çarşaf-Çamaşırlar		Karagöz takımı-Fotoğraflar-Çarşaf-Çamaşırlar		Karagöz Hacivat perde sah Çarşafa yansıyan gölge sah.		
<b>Cansız nesne (üç boyutlu)</b>	Karagöz takımı-Çarşaf-Çamaşırlar -Telefon-Araba-Silahlar-Tabak		Karagöz takımı-Çarşaf-Çamaşırlar-Telefon-Araba-Silahlar-Tabak		Karagöz Hacivat perde sah Çarşafa yansıyan gölge sah.		

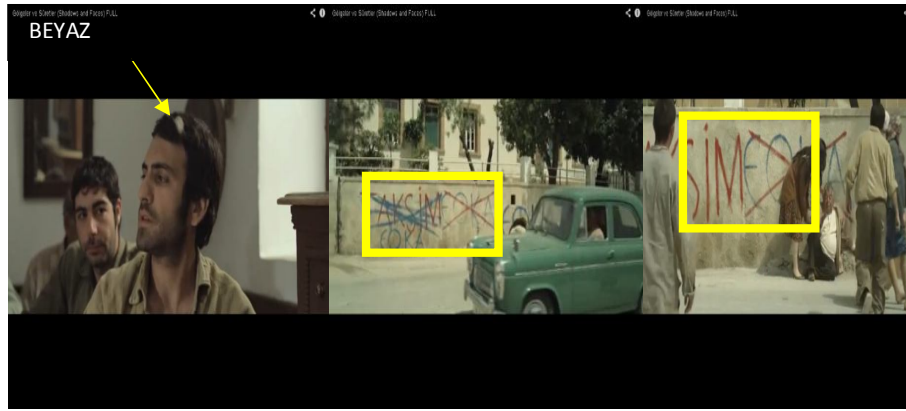


#### **3.7.4. Gölgele ve Suretler Filminde “Renk”:**

Anna ve Veli'nin oğlunun gömlek renkleri, silahların aktarıldığı araba renkleri, duvara yazılan yazılar (TAKSİM-EOKA) olduğu gibi mavi ve kırmızıdır. Bu renkler iki toplumun bayrak renklerini temsil etmektedir (Şekil 3.131-132). Yönetmen burada da renklerden bir denge oluşturur. Duvar yazılarının üzerini kapatan X işareti, birinin diğerinden üstün olduğu anlamındadır. Duvar yazıları, ifadenin bir başka yansıtma yolu olarak görünse de gerçeği aydınlatmaz, tersine birinin diğerine olan hâkimiyetinin izini bırakır. Bu iz perde yüzeyinden sonra duvara yansıyan ikinci bir ifadedir; ancak bu ifade gölge oyunu gibi izleyeni düşündürmez, kışkırtmak, tahrik etmek için kullanılır. Kıbrıs adasının genel rengi sarı olarak kullanılsa da Anna'nın arabasının yeşil rengi filmde tarafsızlığı temsil eder. Filmin başından itibaren barışı sembolize eden beyaz çarşaflar, çatışmanın arttığı noktalarda ikiye ayrılarak ya da hınçla toplanarak barışın, saflığın ve masumiyetin anlamını yitirdiği noktalarda kullanılır. Veli'nin perde arkasında saklanarak silahları çıkarması, ay ışığının maviliği, savaş hazırlığı ve savaş soğukluğu olarak yansıtılmıştır (Şekil 3.128). (Tablo 8.3), filmde renk etkisinin yer aldığı sahneleri ve kullanım biçimlerini göstermektedir.



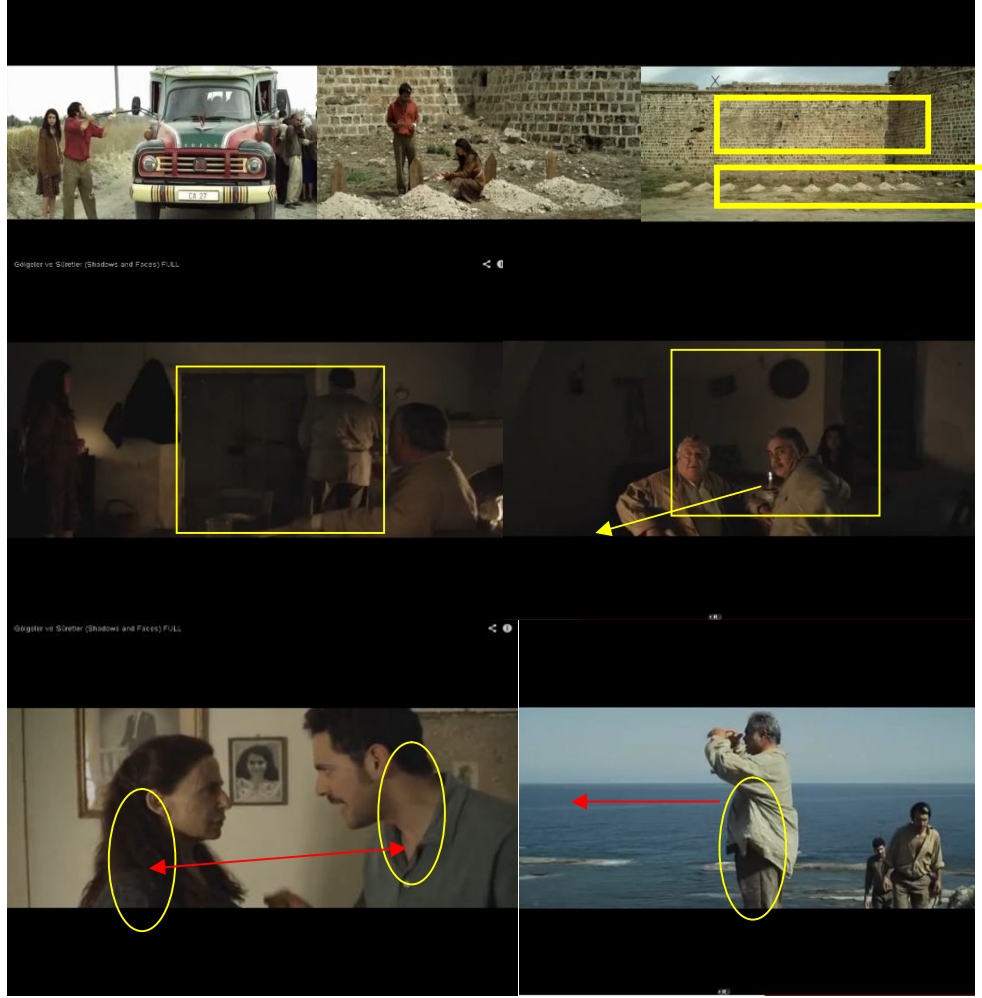
Şekil 3.131. *Gölgeler ve Suretler* filminde renk



Şekil 3.132. *Gölgeler ve Suretler* filminde renk

### 8.3. Gölgele ve Suretler filminde renk:

RENK	Sıcak	Soğuk	Ana renk	Canlı	Cansız	Armoni	Efekt
Dış mekân			Ada -Sarı -deniz - mavi				
İç mekân							
Canlı nesne (ana oyuncu)	Ahmet kırmızı gömlek	Hırsto'nun mavi gömlek Anna'nın elbisesi mavi	Kırmızı - Mavi	Veli gömlek			
Canlı nesne (yardımcı oyuncu)				Çoban Cevdet- veli beyaz gömlek			
Canlı nesne				Beyaz koyunlar	Siyah keçi		
Cansız nesne (iki boyutlu)	Duvarda TAKSİM yazısı-	Duvarda EOKA yazısı	Kırmızı - Mavi	Perdenin ışısız karanlık yüzeyi Sallanan beyaz çamaşırlar	Perdenin ışıklı yüzeyi		
Cansız nesne (üç boyutlu)	Kırmızı kamyon-	mavi kamyon	Kırmızı - Mavi				



Şekil 3.133. *Gölgeler ve Suretler* filminde düzlem ve derinlik

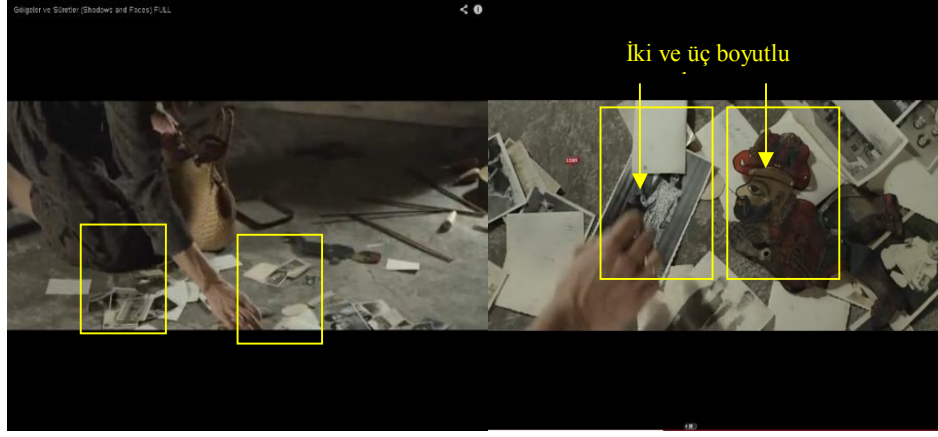
### 3.7.5. *Gölgeler ve Suretler* Filminde “Düzlem ve Derinlik”:

Yönetmen, iki boyutlu deve derisi olan karagöz takımını perde düzleminde suret olarak gösterirken aynı zamanda karakterleri filmde herhangi bir oyuncu gibi de kullanır. Çoban Cevdet'in ölü bedeni musalla taşıyarken, arkadaşları gibi onun acısını paylaşan iki boyutlu karagöz takımdan Bebe Ruhi dua eder gibi yanına bırakılır (Şekil 3.134). Derviş Zaim, filmin içinde kullandığı bu Plastik öğelerle, izleyiciye kimi zaman yüzey kimi zaman derinlik duygusu vererek filmin çok boyutlu algılanmasını sağlar.



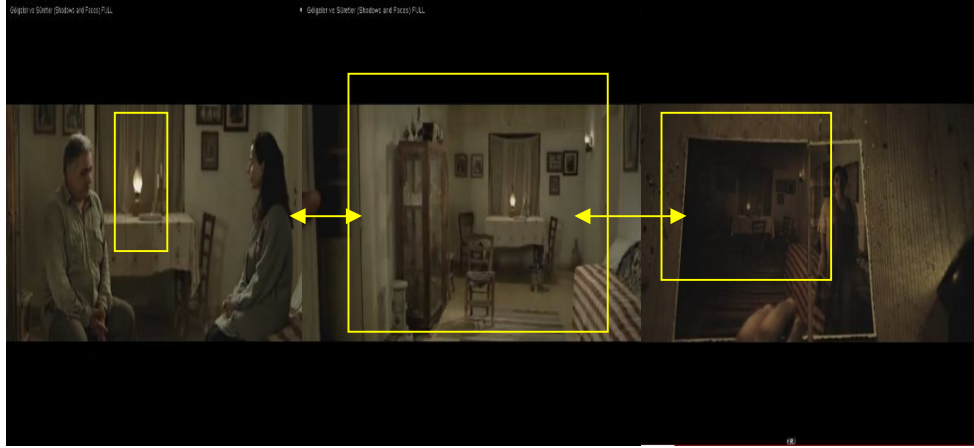
Şekil 3.134. *Gölgeler ve Suretler* filminde düzlem

Filmde fotoğraflarla karagöz figürünün bir arada kullanıldığını görürüz; fotoğraflar, Anna'nın geçmişi aramasına, deve derisi Karagöz figürü ise herkesin dünyasında bir şekilde yer alan ve özlenen ve hatırlanması gereken bir başka toplumsal değere gönderme yapar. Yönetmen iki önemli geçmişi yan yana getirerek hataların büyümemesi için tarihimiz ve geçmişimizle yüzleşmemize işaret eder. Veli'nin abisi ile geçmişte yaşadıkları küslüğün nedenini Ruhsar'la paylaşması, gölgenin büyümesine ve iki kardeşin birbirine küsmesine neden olur. Aile ve arkadaşlık içinde tutum ve davranışlardaki hatalarla başlayan ve büyüyen ilişkilerin toplumsal ilişkilere nasıl sıçradığını göstermek için yönetmen, bu iki kavramı bilerek yan yana getirir. Bir başka düzlem etkisi sağlayan unsur, yerde dağınık görünen fotoğraflar ve fotoğraflardan gerçek görüntüye geçişlerdir (Şekil 3.135-136).



Şekil 3.135. *Gölgeler ve Suretler* filminde fotoğrafların düzlem etkisi

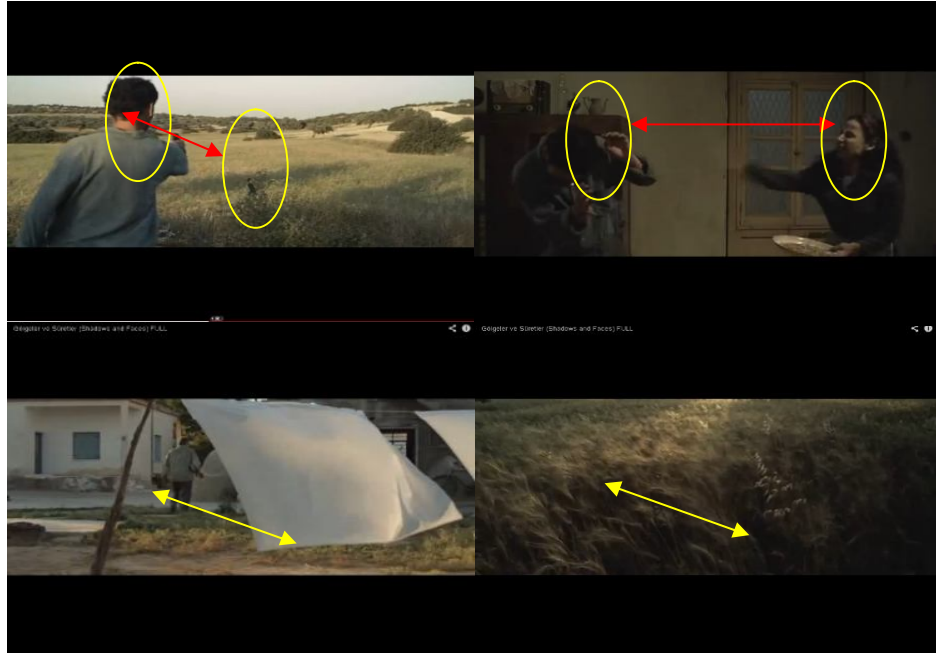
(Tablo 8.4) filmde düzlem ve derinlik etkisinin yer aldığı sahneleri ve kullanım biçimlerini göstermektedir. Tabloya göre yönetmen, ışık etkisi ile elde edilmiş gölge ve suretleri bolca kullanırken, yatayda ve yüzeyde iki boyutlu nesnelere ve bunların kullanımına fazlasıyla yer verir. (Örnek beyaz çarşaf).



Şekil 3.136. *Gölgeler ve Suretler* filminde geçişler

#### 8.4. Gölgele ve Suretler filminde “Düzlem ve Derinlik”

DÜZLEM VE DERİNLİK	Derinlik	Yatayda	Dikey	Diyagonal	Amorf
Dış mekân	Kıbrıs coğrafyası-	Kale- tarla- Mezarlar	Kahvehane- Veli'nin evi-	Sokaklar- tarlayı kesen yollar	
İç mekân	Mağara- oturma düzeni	Kapılar-	Kahvehane (Rum- Türk)- Velinin evi- Anna'nın evi-		
Canlı nesne (ana oyuncu)	Salih-	Ruhsar	Ahmet- Veli-		
Canlı nesne (yardımcı oyuncu)	Çoban Cevdet-		Hristo-Anna		
Canlı nesne	Koyunlar-		Siyah keçi		
Cansız nesne (iki boyutlu)	Çarşaf- Çamaşırlar	Karagöz takımı- Fotoğraflar-		Fotoğraflar	
Cansız nesne (üç boyutlu)	Telefon- Araba-	Karagöz takımı- Tabak Çarşaf- Çamaşırlar-	Silahlar-	Sokaktaki eşyalar	



Şekil 3.137. Gölgele ve Suretler filminde ritim

### 3.7.6. Gölgele ve Suretler Filminde “Ritim”:

Yönetmenin, filmin başında kullandığı beyaz çarşaf, iki toplum arasındaki saflığı, temizliği, masumiyeti ve barışı temsil etmektedir. Ruhsar’ın kaybettiği babasından günlerce haber alamaması, kuşku duyulması gereken kişilerden hesap sorma zamanının geldiğini asılı duran çarşafın toplamasından anlaşılmaktadır. Beyaz çarşafın rüzgârda uçuşması Ruhsar’ın öfkesini çarşafı toplayarak bozması, nefretin göstergeleridir, (Şekil 3.137). Rüzgârın başakları sağa sola ittiği soyut düzen ile insanların sağa sola kaçışmaları arasındaki düzensiz ritim, ‘ada’da yalnızlığı, kaçacak yerin olmamasını vurgular.

Başakların sağa sola savrulmasını, toprağa bağlı olan insanın aidiyet duygusuna ve kültürüne benzeten yönetmen, bu etkiyi ritim duygusu ile sağlar. Çoban Cevdet’in öldürüldükten sonra sürünün dağılması, siyah keçinin ön ayaklarını kırarak belli bir ritimde yürümesi filmde artık okun yaydan çıktığını, dengelerin şaşıtıldığını göstermektedir. Hırsto’nun Anna ile olan kavgasında tabak fırlatma, kırma, gençlerin fevri davranışlarla aile ve toplumu kendi içinde de yaraladığını işaret etmektedir. Ayrıca tabak kırma, Rum geleneğinde “*sirtaki*” müziği kasap *havası* dansından gelen “*kasapların hayvanları kesmeden önce bir tür vicdan rahatlatması olarak hayvanların etrafında döndükleri, önlerinde diz kırıp çöktükleri*” ritüelinde görünür. Ancak filmde Hırsto’nun kabahatinden dolayı Anna ile arasındaki kavga bu vicdan ritüelinin bir uzantısı filme yansıtılmıştır. Çoban Cevdet’in gece, ellerde fenerlerle aranması bir başka ritim yakalasa da tüm bu göndermeler, filmi gölge ve suret ilişkisi içinde anlamlandırmaktadır. Filmin başı ve sonu arasında artan insan yoğunluğu sokaklara kadar taşmakta, şiddetin yükseldiği noktalarda ‘ada’da yaşayan herkes çatışmadan dolayı

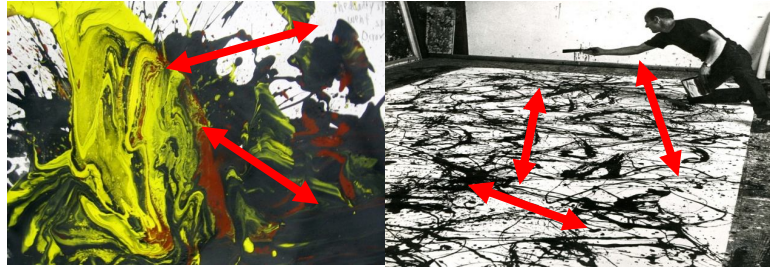


kaçacak yer bulamamış (Şekil 3.133), herkes sokağa dökülmüştür. İnsanların kaçı, sığınacak yer bulamaması dört tarafı denizlerle çevrili bir yerde olma duygusu yaşatır. Otobüsün içinde filmin içinde mağrada, perdede kalma adada sıkışma gibidir. Filmde sokakdaki kaçışma sahnesi ile hayatta kalma savaşı veren ölen insanların çaresizliği yansıtılmaya çalışılır.

Bu özelliği ile dışavurumcu ressam Jecson Pollok'un boyaya yön vererek akıtma, karışma tekniği ile yaptığı resimleri andırmaktadır (Şekil 3.138). Bir başka benzer plastik ilişki de ebru sanatçılarının kitreli su üzerinde boya ile lekese bıraktığı adacıkların birbirine karışarak ya da karışmamasına mani olarak uyguladığı tekniği andırmaktadır. (Tablo 8.5) filmde ritim etkisinin yer aldığı sahneleri ve kullanım biçimlerini göstermektedir. Tabloya göre aritmik unsurların kullanım fazlalığı dikkat çekerken filmdeki ritmik unsurlarda iki toplumun dengeli yaşamını yansıttığı dikkat çekmektedir.

### 8.5. Gölgele ve Suretler filminde ritim

RİTİM	Düzenli Hareketler	Düzensiz Hareketler	Hareketsizlik	Çizgisel formlar	Lekeseller	Çoklu boyutlu formlar
Dış mekân			Kıbrıs coğrafyası-sahil-Tarlalar		Tarlalar	
İç mekân		Mağara	Mağara			
Canlı nesne (ana oyuncu)	Ahmet-Veli	Silahlı çatışma sah.				
Canlı nesne (yardımcı oyuncu)	Aanna Hırsto kavgası tabak kırma sah.	Hırsto sokakta koşma sah.				
Canlı nesne	Koyunların gidişi	Keçinin gidişi				
Cansız nesne (iki boyutlu)	Karagöz Hacivat	Beyaz çamaşırların rüzgârda sallanma sah.			Perdede Karagöz Hacivat	
Cansız nesne (üç boyutlu)	Karagöz takımı-Telefon-Araba-Silahlar-Tabak Sallanan başaklar	Beyaz çamaşırların rüzgârda sallanma sah.				



Şekil 3.138. Ressam jecson pollok'un tablosunda ritmin etkisi



Şekil 3.139. Gölgele ve Suretler filminde ritim

### 3.7.7. Gölgele ve Suretler Filminde “Egemenlik”:

Filmde baskın olarak öne geçen plastik unsurlar; eşik, ters ışıkla yaratılan siluet, iç mekânve dış mekân kullanımıyla yaratılan sınır etkisi olan sahnelerde görülmektedir. Tarihi Kıbrıs Kalesi ve onun önünde çatışmada ölenlerin mezarları, Veli'nin denize bakıp yardım bekleyen arayışı, Hırsto'nun Karagöze ateş edişi, Veli'nin perdenin ardında gizlendiğini sanarak silahları çıkarması, Veli'nin yerde uzayan gölgesi, filmde egemenlik etkisi veren plastik unsurlardır (Şekil 3.140). Ruhsar'ın Çoban Cevdet'in koyunlarını başıboş görmesi ve sonra kapı önünde bayılması bir başka baskın noktadır.



Şekil 3.140. Gölgele ve Suretler filminde egemenlik



Şekil 3.141. Gölgele ve Suretler filminde egemenlik

Yönetmenin filmde ele aldığı Kıbrıs coğrafyası tüm dengelerin bozulduğu bir ortamdır. Dışarıyla olduğu kadar kendi iç dünyalarıyla da mücadele etmeye,

hesaplaşmaya, çatışmaya başlayan karakterler; köyün, kent, evin bunaltıcı ve boğucu etkisi dünyalarını sardıkça hata üzerine hata yaparlar. Hayatta kalmaya çabalamak filmin ön plana çıkan yanlarından biri olacaktır.



Şekil 3.142. *Gölgeler ve Suretler* filminde egemenlik

Geleneksel gölge oyunu Karagöz, Türk kültürünün yanında Rum kültüründe tanınan ve sevilen plastik bir öğedir. Filmde Kıbrıslı Rumlara ait başka bir geleneğin uzantısı olarak Anna'nın buğdaydan yaptığı bir tatlı olan "golifa" nın şeytanları uzaklaştırması, barışı yeniden inşa etmesi için komşunun dama serpilir. İki toplumun iyi niyetli inanışları birbirleri ile paylaşılmaktadır. (Tablo 8.6) filmde görsel olarak egemen olan unsurların ön planda yer aldığı sahneleri ve kullanım şekillerini göstermektedir. Tabloya göre; gölgeler, suretler ve ters ışıkla yaratılan silüetler, eşik ve sınır etkisi yaratan unsurlar filmin odağında yer alır. Yönetmen her sahnede bu nesnelere kullanarak bu kavramı izleyicinin görmesini ister.

### 8.6. Gölgele ve Suretler filminde “Egemenlik”:

EGEMENLİK	Yoğunluğu	Ölçü büyüklüğü	Doku yoğunluğu	Form yoğunluğu
Dış mekân		Kale-Veli ev-sokaklar-	Kıbrıs –Makilik	Yollar
İç mekân	Kahvehane-Mağara	Anna'nın evi-Veli'nin evi		Mağara
Canlı nesne (ana oyuncu)	Ahmet-Veli-Salih-Ruhsar genel plan	Ahmet-Veli-Salih-Ruhsar yakın plan		
Canlı nesne (yardımcı oyuncu)	Çoban Cevdet	Aanna Hırsto kavgası tabak kırma sah.		
Canlı nesne	Koyunlar- Siyah keçi	Siyah keçi	Kalabalık figüranlar	
Cansız nesne (iki boyutlu)	Fotoğraflar-Kıbrıs haritası-beyaz çarşaf	Beyaz çarşaf yakın plan		
Cansız nesne (üç boyutlu)	Karagöz takımı-Telefon-Araba-Silahlar-Tabak Sallanan başaklar	Kazma		Başaklar

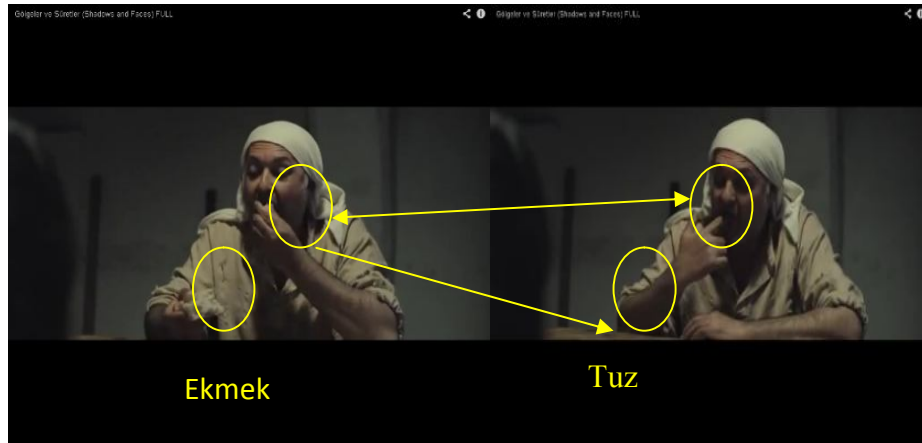
### 3.7.8. Gölgele ve Suretler Filminde “Doku”:

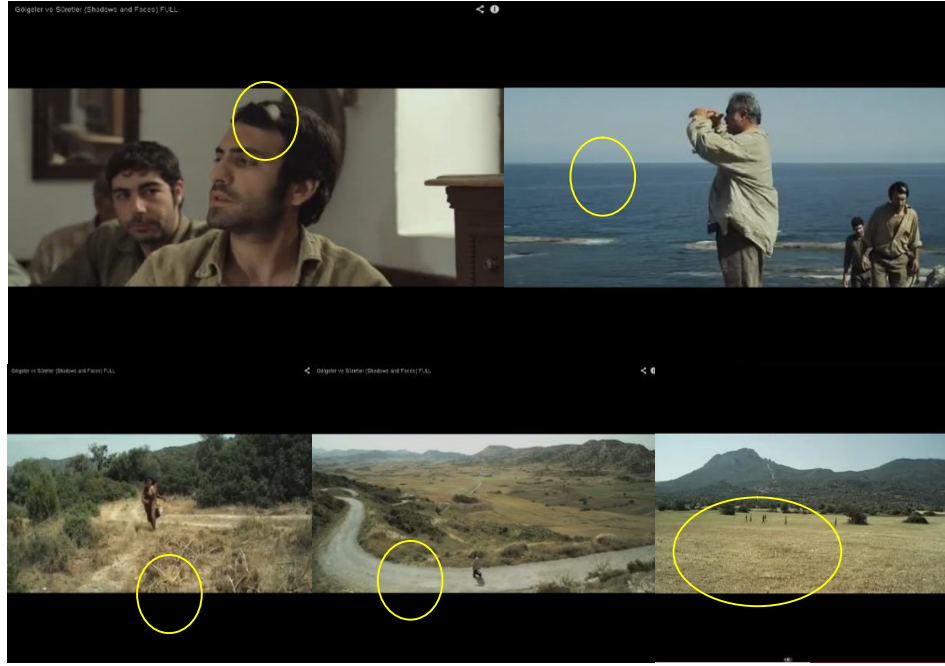
Yönetmen Derviş Zaim, filmin geçtiği Kıbrıs Adası ve ona ait toprak ve bitki örtüsü filmin temel dokusunu oluşturur. Yönetmen zaman zaman deniz ve kıyı görüntülerine yer verse de, ada görüntüsünü genel plan olarak denizin ortasında kara parçası olarak hiçbir zaman vermez. Ancak coğrafyayı ve adayı anlatacak unsurları, izleyiciye plastik olarak başka türlü hissettirir. Örneğin; Ahmet'in saçındaki bir tutam beyazlık (Şekil 3.144) işaret gibidir. Yönetmenle yapılan röportajda bu işaretin filme olan katkısı sorulduğunda Derviş Zaim şu cevabı verir.

*“Bu coğrafya dünya dinlerinin, inanışlarının birçoğunun gelişip serptildiği bir yerdir. Dolayısıyla bu tür dini motifler, arketipler, inanç biçimlerini anlam yaratma uğruna filme eklemek birçok film için tercihim oldu. Gölgele ve Suretler filmindeki Ahmet karakteri kafa karışıklığına, şiddet tarafından büyülenmişliğine katkı sağlaması için,*

*ayrıca birçok karakterin arasından Ahmet karakterini hemen hatırlamamıza yarayacak bir işaret vermenin faydalı olacağı için saçının bir kısmını beyaza boyattık” (Özen, 2013).*

Arabalar ve silahların dışında metal eşyaya çok az rastlanan filmde ekmek toprak, ahşap, filmin geneline egemen olan dokuyusal etkiye sahiptir. (Şekil3.143). Çoban Cevdet'in kuru ekmek yemesi, elini masaya sürüp ekmek kırıntılarını ve masanın üzerinde kalan tuzu yalaması, karakterlerin ekonomik ve sosyal içinde bulunduğu durumu özetlemektedir. Kıbrıs'ın çoğu kere kurak coğrafi dokusu ve işlenmemiş toprağı, kahvede oturan gençlerin bir arada ancak işsiz güçsüz oluşları, Veli'nin ve diğerlerinin kumar hevesi, işsiz ada kültürü hakkında birçok veriyi izleyiciye taşımaktadır. (Tablo 8.7) doku etkisinin yer aldığı sahneleri ve kullanım şeklini göstermektedir. Tabloya göre, filmde düzensiz doku kullanımına düzenli dokuya oranla çok daha fazla yer verildiği görülmektedir.





Şekil 3.144. *Gölgeler ve Suretler* filminde Kıbrıs adasının dokusu

### 8.7. *Gölgeler ve Suretler* filminde doku

DOKU	Düzenli	Düzensiz	Doğal	Yapay	Dokunun yoğunluğu
<b>Dış mekân</b>	Kale-Kahvehane	Kıbrıs coğrafyası-	Makilik doğal görüntü		
<b>İç mekân</b>	Kahvehane-	Veli 'nin evi Anna'nın evi			
<b>Canlı nesne (ana oyuncu)</b>	Ahmet-Veli- Ruhsar-Salih	Ahmet'in saçındaki beyaz leke	Beyaz saç		
<b>Canlı nesne (yardımcı oyuncu)</b>	Çoban Cevdet	Tuz yeme sah.			
<b>Canlı nesne</b>	Koyunlar	Keçinin sürüden ayrılma.sah. ön ayaklarını kırıp yürüme sah.			
<b>Cansız nesne (iki boyutlu)</b>	Asılı Fotoğraf	Dağınık Fotoğraflar			
<b>Cansız nesne (üç boyutlu)</b>	Sandıkta Silahlar- başaklar- ev eşyaları iç mekanda	Paslı silah Ev eşyaları sokakda			

### 3.7.9. Gölgele ve Suretler Filminde “Zıtlık”:

Filmde en temel zıtlık, senelerce birada sorunsuzca yaşayan Rum ve Türk iki toplumun birbirine düşman olması olarak verilirken, perde üzerine ışıkla yansıtılan karnlık ve aydınlık yüzeyler benzer karşıtlığın biçimsel öğeleri olarak filmin sonuna kadar taşınır. Gölgenin büyümesi karanlığın ve düşmanlığın büyümesi olarak görünürken, aynı gölge gerçeğin gizlenmesi anlamında metafor olarak kullanılır. Mağaranın içinden dışını, dışından içinin gösterilmesi Platon’unun Mağara benzetmesine gönderme yaparken gerçeğin mağara duvarına yansıyan gölgelerle karanlığa gömülmemesi gerektiği vurgulanır. Çoban Cevdet’in Karagöz takımını toprağı kazarak gömmesi, Hırsto’nun kazarak çıkarması filmin zıt unsur taşıyan en önemli özelliğidir. Mekân ilişkisi açısından kahvehanelerin Rum-Türk karşılıklı olması, telefonların birbirine zıt istikametlerde kullanılması, eşiklerde kapıların bir açılıp bir kapanması sınır etkisi sağladığı gibi bu sınır zamanla iki toplumu birbirinden ayıran önemli bir gerçeğin yaşanmasına yol açacaktır. Veli’nin oğlunun saçındaki bir tutam beyazlık, keçinin siyah, koyunların beyaz oluşu diğerlerinden ayıran bir özellik olarak filme gene zıt bir unsur olarak yansiyacaktır.



Şekil 3.145. Gölgele ve Suretler filminde yön olarak zıtlık



Çatışmanın çıktığı esnada sokakta bir aşağı bir yukarı farklı istikametlerde kaçışan insanların çarpışmaları, aslında adadaki sıklığı, çaresizliği, kaçacak yerin olmayışını yansıtmaktadır (Şekil 3.145). Filmde zıt etki oluşturacak unsurların yer aldığı sahneleri ve kullanış biçimlerini göstermektedir. Tabloya göre renk olarak zıt unsurların fazla kullanıldığı, form olarak ve yön olarak da zıt unsurlara yer verildiği anlaşılmaktadır.

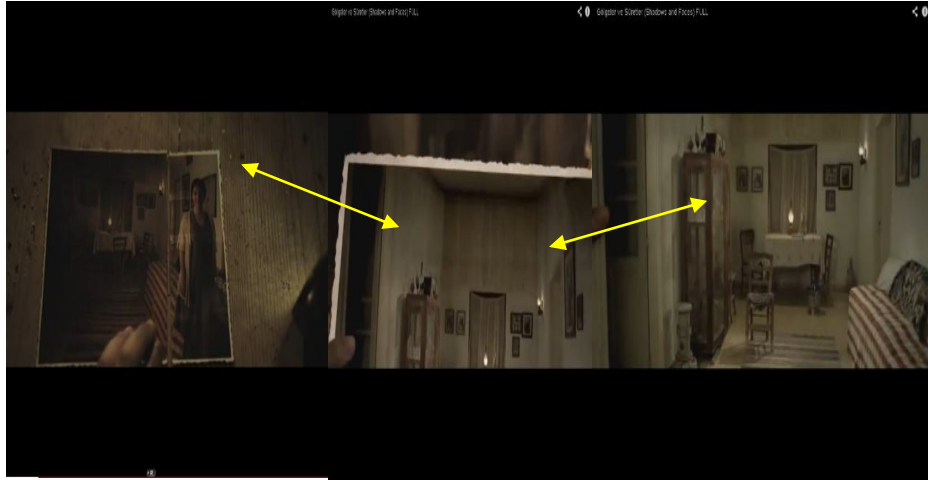
#### 8.8. Gölge ve Suretler Filminde “Zıtlık”:

ZITLIK	Renk	Form	Yön	Işık	İşlev
Dış mekân		Kale önü	Sokak kaçışmalar		Kaçışmalar kaos
İç mekân			Kahvehaneler (Rum-Türk) Veli'nin evi Anna'nın evi	Mağara ters ışık Veli'nin evi kapı önü ters ışık	
Canlı nesne (ana oyuncu)	Ahmet'in saçındaki renk – Kırmızı gömlek				
Canlı nesne (yardımcı oyuncu)	Hiristo'nun gömleği mavi				
Canlı nesne	Koyunlar beyaz-keçi siyah	Koyun-keçi Beberuhi- Çoban Cevdet			
Cansız nesne (iki boyutlu)	Duvardaki yazılar mavi kırmızı			Işıklı perde	
Cansız nesne (üç boyutlu)	Silah taşıyan kamyonlar mavi kırmızı	Fotoğraf Fotoğraflar-			

### 3.7.10. Gölgele ve Suretler Filminde Oran-Orantı:

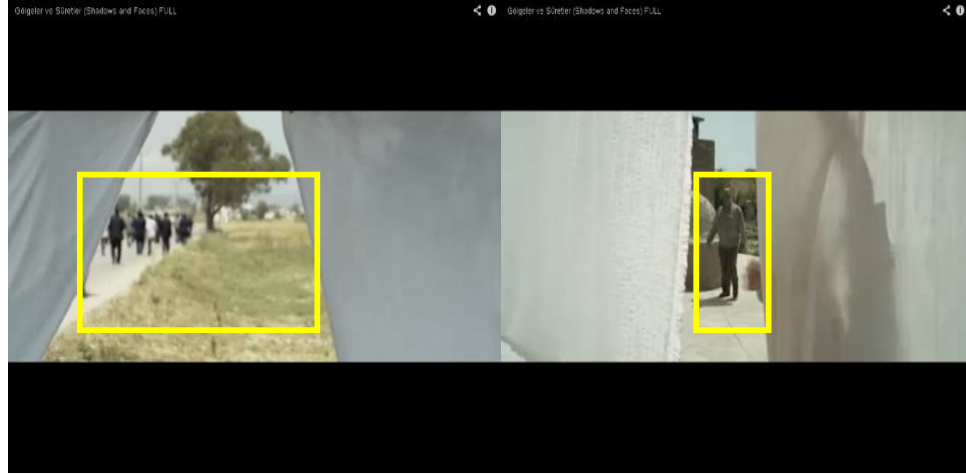
Filmde Rum-Türk iki toplumun arasındaki ortak yaşam bir “ada” da sorunsuz sürerken, Hıristo’nun kumarda yenilmesi, Rum çobanın Türk çobana el şakası yapması gibi önemsiz sebeplerle birinin diğerini ötekileştirmesi yüzünden ilişkilerin düşmanlığa nasıl dönüştüğü anlatılır. Yönetmen, aslında insan ilişkileri arasında sebepsiz hırslar ve ihtirasların bir zaman sonra kitleleri ve toplumları etkilediğini, gerçeğin kaybolarak gölgeye nasıl dönüştüğünü, büyüyerek nasıl devleşip savaşa varan sonuçlar yarattığını anlatmak ister. Bir söyleyişinde Yönetmen Derviş Zaim *“Barış yapmak insanların zihni ve kalbi ile olur. Onların birlikte diyalog kurması ile olur. Bu anlamda Kıbrıs’ta geçmişle yüzleşmek gerekiyor, geçmişle ilgili olarak insanların eteklerindeki taşları dökmesi gerekir. Sinemanın burada çok büyük önemi olduğunu düşünüyorum çünkü bu anonimlik çerçevesi içinde sinema insanların tek tek itiraf etmekten kaçınacakları şeyleri ele alıp bunları beyazperdeye getirebilir ve bu da bir sosyal düzeyde arınmanın, yüzleşmenin koşullarını sağlayabilir.”* der (Kırel, 2011,s.90). Derviş Zaim, toplumların aynı toprak, farklı din ve düşüncede olsalar bile bir ‘ada’da nasıl ortak yaşadıklarını eşit koşullarda izleyicisine sunmayı simetrik denge kurarak sağlar. Yönetmen filminde, biri Türk diğeri Rum masum iki çobanın intikam için öldürülmelerini, topla tüfekte ölümle sorun çözmeye kalkan insanların ve toplumların gölgeler yaratarak gerçeğin görünmesini nasıl engellediğini anlatılır. Diğeri bir taraftan sanat ve kültürün toplumları nasıl birleştirdiğini, bir araya getirdiğini, filmin sonunda Salih’ in yaptığı gösteri ile düşmanlık yaratan unsurların aslında Hacivat Karagöz atışması gibi gülünmesi gerektiğini anlatır. Çünkü yönetmen, Arnavut, Rum, Türk gene bu coğrafyaya ait milletlerden karakteri

taşıyan ve devamlı atışan Hacivat ve Karagöz dostlukları gibi görülmesi gerektiğini önermektedir. Dolayısı ile toprağa gömülmesi ve “düşmana azap vermesi” geleceğe taşınacak olanın gerçeğin elbet birgün mutlaka keşfedileceğine inanılmaktadır. Bu filmde de yönetmenin iktidarı temsil eden bir görevde bizzat görünmesi ve baskı gören köylülere “kendilerini olduğundan daha güçlü gösterebilirler” sözü, gerçeğin kaybolması, gölgenin büyümesi hatta daha da büyütülmesi anlamındadır. Adada yaşanan paranoya; çobanların karşılıklı öldürülmesi ile başlayıp geri dönülmez bir gerçeğin yaratılmasını ve birbirine dost iki toplumun nasıl düşmanlaştırıldığını anlatılır. Filmde simetrik düzen, dostluğu ve her iki toplum içinde olması gerekeni temsil ederken; asimetric düzen, filmde birbirini anlamak istemeyen dengelerin değiştiği yerlerde kullanılır. Örneğin; siyah keçinin dizlerini kırarak yürümesi, sürüden ayrılması olarak gösterilebilir. Maria’yı gösteren fotoğrafın boş tarafının saklanması asimetrinin bir başka yeridir. (Şekil3.146).



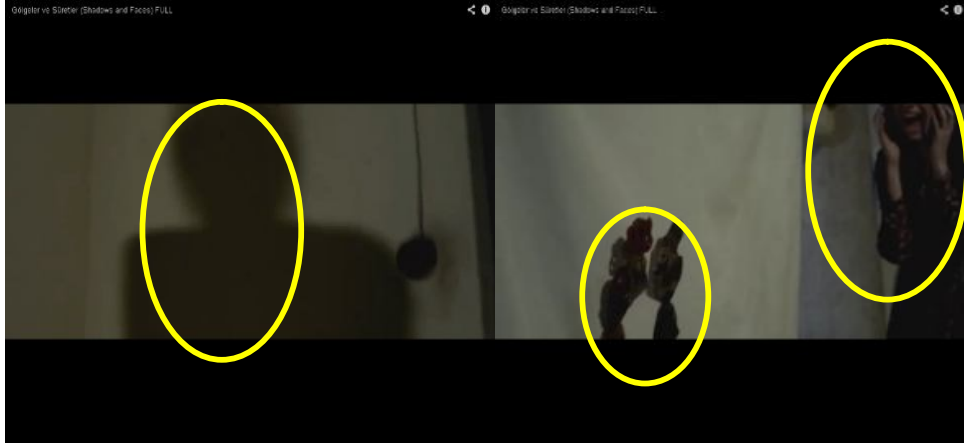
Şekil 3.146. *Gölge ve Suretler* filminde oran orantı

Filmin fotoğraf karesine dönen ve o kare içinde canlanan geçişleri, geçmiş ve şimdi arasında köprü kurar ve oransal bir ilişki yaratır. Yönetmen hem karakterlerin geçmişine götürür hem de Kıbrıs meselesini hatırlatarak yakın tarihe gönderme yapar.



Şekil 3.147. *Gölge ve Suretler* filminde oran orantı

(Tablo 8.9) da, kamera açılarıyla bazı formlar oransal olarak gerçek görünümlerinin dışında kullanıldığı görülür. Yönetmenin formu bozma ihtiyacı duyduğu bu sahneler aşağıdaki tabloda gösterilmektedir. Gerçek görüntüler üzerinde yakın plan uygulayarak formu farklı gösteren yönetmen, gerçeği perdenin ardında gösterme ihtiyacı duyar. Mesela filmde Ruhsar'ın rüyasında oransal olarak gölgenin gerçek görünümünün dışında devleşerek büyümesi gibi (Şekil3.148).



Şekil 3.148. *Gölgeler ve Suretler* filminde orantıda abartı

**Tablo 8.9. *Gölgeler ve Suretler* filminde “Oran orantı”:**

ORAN-ORANTI	Gerçeğe uygunluk	Abartı	Parça bütün ilişkisi	Büyük küçük ilişkisi
Dış mekân	Kıbrıs coğrafyası- Kale		Kıbrıs adası	
İç mekân	Kahvehane- Mağara	Fotoğraftan geçişler	Fotoğraftan geçişler	
Canlı nesne (ana oyuncu)	Veli-Ahmet- ruhsar-Salih	Ruhsar'ın rüyası Gölgenin büyümesi		
Canlı nesne (yardımcı oyuncu)	Anna-Hırsto- Çoban Cevdet			
Canlı nesne	Koyunlar-Keçi			
Cansız nesne (iki boyutlu)	Karagöz takımı Fotoğraflar-geçişler	Bberuhi kafası	Perde- beyaz çamaşırlar Ruhsar'ın rüyası Gölgenin büyümesi	Beberuhi- Çoban Cevdet
Cansız nesne (üç boyutlu)	Araba- kamyon- otobüs-			

### 3.7.11. *Gölgeler ve Suretler* Filminin Genel Değerlendirmesi:

“*Gölgeler ve Suretler*” filmi görüneni ve görünmeyeni anlatır. Filmde Kıbrıs sorununa duyarlı yaklaşan yönetmen, her iki toplum için görünür olan ve olmayanı anlatırken, iktidarların yaratılan paranoyalarla toplumları nasıl birbirine düşmanlaştırdığını göstermek ister. Platon’un ideal devlet anlayışında geçen mağara ve ışık tasviri, filmin fikirsel olarak bir çeşit şablonudur. Plastik bir unsur olan Karagöz ve diğer karakterlerin gölgeleri ile mağara metaforundaki gölgeler arasında benzerlik kurulur. Yönetmen günümüz modern toplumların içinde bulunduğu durumu, kökleri eskiye dayanan gölge oyunu üstünden, tarihi Kıbrıs meselesiyle kurgulamaktadır. Yönetmen Derviş Zaim, sinemasına taşıdığı Gölge Oyunu ile Karagöz ve Hacivat tiplerini plastik bir öge olarak filmin merkezine koyar ve filmin başından sonuna kadar ışık ve gölge unsurunu filmin ana konusu ile ilişkilendirerek anlatımını boyutlandırır. Ters ışığın perdeye yansıyan gölgeleri ile anlatımını kuvvetlendiren yönetmen, Veli’nin silahları sakladığı yerden çıkartırkenki perdeye yansıyan gölgesiyle gerçeği yansıtmaya çalışır.

“Gölgenin büyümesi” ya da “perdenin arkasını merak edeceksin” sözlerinin yer aldığı sahnelerde dile gelen kavramlar, görünen ile görünmeyenin açıklamaya dönüktür. Salih’in kurduğu Karagöz perdesinde yer alan Kıbrıs haritası aynı zamanda “mağara” formundadır. Bu şekilde Karagöz figürü; hem Kıbrıs Adası’nda hem de mağarada gibidir. Yönetmen, yaşananları gölge oyunu ile anlatmakta ve insanlara görünmeyen gerçekleri sanat aracılığı ile görünür kılma amacını taşımaktadır. Sinemasal teknik unsurlar ile geleneksel plastik unsurları

birleştiren yönetmen, yapılan röportajda şunu dile getirir. *“Benim en korktuğum şeylerden bir tanesi bir dönemi, bir insanı, bir durumu, bir insanlık meselesini sessizliğe mahkûm etmektir. Kıbrıs, altmışlı yıllar, ne yazık ki fazla hatırlanmayan bir zaman dilimine denk düşüyor. Ben Çamur filminde gölgeler ve suretler de bunu söylemeye gayret ettim”* (Özen, 2013). Yönetmen bu hatırlatmayı basit bir tarihi anlatımdan kaçınarak yaşananların sıradan insanlar üzerindeki etkilerini orada koymak ister. Adada yaşananları herkesin yaşayabileceğini ve farkına varmadan benzer düşmanlıkların aslında insanın din, dil, ırk ayırmaksızın her zaman olabileceğini göstermek ister. İnsani olan bu tip yansımalarda toplumların devletlerin rolünün etkisini anlamaya ve anlatmaya çalışır. Aynı zamanda Kıbrıslı olan ve yaşananlara şahit olan yönetmen, sorunun sessizliğe mahkûm edilmemesi için üzerine düşeni yaparak ona göre tam anlaşılammış olan bu meselenin vicdani hesaplaşmasını yapar. Dolayısı ile yönetmen gerçeği en etkili gösterme yolu olarak izleyicisinin en iyi bildiği Karagöz - Hacivat oyununu kullanarak gösterir. İzleyici filmi perdede izlerken, filmin içinde ikinci bir perdede görünen ve görünmeyen illüzyonu, gerçeğin insandan ne kadar uzaklaştırıldığını gölgenin büyümesi ile anlatır. Zaten “gerçek” dediğimiz şey de böyle bir şeydir ve izleyici daha evvel bunu deneyimlemiştir. Plastik öğeleri filmin merkezine koyarak anlatımını zenginleştiren yönetmen, aslında herkes tarafından bilinen ve çok tanıdık olan bu nesnelere konusunu işlemektedir; bu da izleyicinin bir saniye bile sıkılmadan bildik kavramlar üzerinden yürümesini ve konuya hakim olmasını sağlamaktadır. Plastik unsurları sinemasında ustaca kullanan yönetmen, izleyicisine somut görünen nesnelere üzerinden bir diyalektik yaptırmaktadır. Somut göstergelerle inandıran yönetmen, aslında tüm filmlerinde benzer matematiği kullanır. Bu da onu diğer yönetmenlerden ayıran en temel özelliktir.

## SONUÇ

Sanat, dünyada yaşanan teknik ve teknolojik gelişmeler karşısında, hiçbir zaman aynı kalmamış her zaman değişime uğramıştır. Bilimde yaşanan gelişmelere paralel olarak tarihsel süreç içerisinde sanat akımlarının her alanda önemli değişim içinde oldukları görülmektedir. Sanat alanları dünyada yaşanan gelişmeler karşısında kendi içinde de önemli teknik ve uygulama alış verişine girme ihtiyacı duymuştur. Bunun en iyi örneği görsel sanatlar alanında görülmektedir. Eski medeniyetlerde bir konuyu anlatmak için çizilen resimlerin peş peşe kullanıldığı, hatta bu resimleri daha etkili kılmak için (rölyef) kabartma resim olarak işlendiği görülmektedir. Görsel anlatımın izleyici üzerinde bıraktığı etkinin ne derece önemli olduğunu rölyefler, duvar resimleri v.s sayesinde anlamaktayız. Eski medeniyetlerin anlatım dili olarak resimleme yöntemlerini kullanmaları, bize önemli bilgiler aktarmaktadır. İnsanın bir konuyu taş duvara kazıyarak ya da çizerek peş peşe görsel olarak anlatma çabası, bugün bilim ve sanatta gelişen teknik sayesinde hareketli anlatımlara dönüşmüştür. İlkel anlatı yöntemleriyle bugün ulaşılan film teknolojisi karşılaştırıldığında, bu alanın kısa zamanda inanılması çok zor olan bir noktaya ulaştığı söylenebilir. Bu gün anlatı zenginliği açısından kitleleri peşinden sürükleyen sinema, dünyada çok büyük bir güce ve etkiye sahiptir. Diğer sanatları içinde barındırarak aslında onların bir çeşit teknolojik bir uzantısı sayılan sinema, kendine has farklı bir sanat disiplini oluştursa da görsel sunum, teknik yapılanma, etkileşim açısından plastik sanatlarla pek çok ortak özellikler taşımaktadır. Sinema, birleşik sanat disiplini gibi görünse de, ona en fazla açılımı ve katkısı plastik sanatlar sağlamaktadır.



Hareket ve zaman duygusunun bu alanda gerçekçi biçimde yakalanması, plastik sanatların da bu alana kendi alanının uzantısı gibi bakmasına yol açmaktadır. Sinemayı diğer sanatlardan bağımsız gören anlayışlar olsa da, bu araştırmada, sinemanın plastik sanatlar alanından daha fazla nasıl yararlanması gerektiğinin ipuçları, bunu sanatında deneyen cesur yönetmenlerin izi takip edilerek verilmeye çalışılmıştır. Sanat tarihinden geniş ölçüde yararlanan, oluşturduğu metaforları sinemasında plastik bir unsur gibi kullanan, görsel imgelere adeta bir ressam ya da heykeltıraşın çalışması gibi yaklaşan Derviş Zaim; kendi bakış açısıyla, doğduğu toprakların kültürel izini süren, bu kodları biçimler üzerinden aktararak anlatısını zenginleştirmesini bilen bir yönetmendir. Bu tez, yönetmenin sinemasında, biçim-anlam ilişkisini geleneksel sanatlar ile birleştirerek klasik anlatı yöntemlerin dışında kendisine nasıl bir yer bulduğunu onun filmleri üzerinden örnekleyerek incelemiştir.

Tezde geliştirilen ÖZEN modeliyle yönetmenin filmlerindeki sahne ve planlar değerlendirilmiştir. Bu değerlendirme yapılırken, yönetmenin kompozisyon olarak seçtiği, renkler ve formların içerik açısından betimsel ya da simgesel anlamlar taşıyıp taşımadığına bakılmıştır. Dolayısı ile yönetmenin, anlam ifade edecek bir duyguyu, uyumu, gerilimi yansıtmak için mekân, derinlik, hareket, ışık, renk gibi görsel efektler yakalamaya çalıştığı her sahne önemli olmaktadır. Yönetmen istese de istemese de kadrajına yansıyan tüm bu estetik etkiler, filmin anlamlanmasında önemli bir anlatım aracına döner. Örneğin; bir resim ya da fotoğraf karesinde çizgisel gördüğümüz değerler, içerdiği anlatım gücü bakımından ince, kalın, düz, eğri, dalgalı, tekrar ya da karşıtlık duygusu uyandırmak amacıyla kullanılır. Noktasal ya da lekesele gördüğümüz değerler;

durağanlığı, sadeliği, yalınlığı, çağırıştırır. Ünlü ressam Cezanne'ın dediği gibi, doğadaki tüm biçimler temelde geometrik yasalara dayanmaktadır: *"Her şey koni, silindir, küre gibi, geometrik formlara indirgenebilir. Ancak bunu öğrendikten sonra her sanatçı kendi yolunu seçebilir"* (Gombrich,s,430).

Bir kare ya da daire, izleyenin bakışını kendi merkezine doğru çeker. Bir ikizkenar üçgen sağlamlık duygusu uyandırır, buna karşılık tepesi üstünde duran bir üçgen dengesiz bir durumu belirtebilir.

Genelde plastik sanatların meselesi gibi görünen kompozisyon ve onu oluşturan ilkeler, birçok sanat disiplini için de geçerlidir. İlkçağ duvar resimleri ile başlayan dağınık kompozisyon insanın derdini derli toplu anlatma arzusuyla gelişim göstermiştir. Mısır sanatında boyut kazanamayan resmin yazıya dönüştüğü görülür. Zamanla görme biçimleri kazanan insan algısı, ressamların geometrik formları kullanarak insan algısının aslında doğada hep var olan ve alışık olduğumuz formlar aracılığı ile çözümlendiğini keşfetmesiyle, kompozisyon dediğimiz temelde değişmeyen birtakım ilkelerin oluşmasını sağlamışlardır. Geçmişten günümüze sanat tarihine damgasını vuran akımlar, ekoller anlatım aracı oluşturacak bu ilkelerin ışığında eserler ortaya koymuşlardır.

Görülmesini istediğiniz en ufak bir görselin, görünür olabilmesi için sanatçının mutlaka bir ışığa, renge, forma, ihtiyacı olacağı gibi benzerliğini kuracağı herhangi bir şeyin oranına, ritmine, dengesine, açıklık ve koyuluk değerlerine de dikkat etmesi gerekmektedir. İnsan algısını görsel, işitsel, tensel olarak harekete geçirecek olan bu unsurlar, kompozisyon dediğimiz ilkeler sayesinde oluşmaktadır. Yapıtta anlatılmak istenen duygu ve düşünce, kompozisyon ilkeleri

ile biçimlenmektedir. Bu nedenle de, başarılı bir iş gerçekleştirmek, ressamın, yönetmenin ya da heykeltıraşın kompozisyon unsurlarını etkili kullanma becerisi ile mümkün olabilmektedir.

Derviş Zaim'in filmleri tezde geliştirilen ÖZEN modeliyle incelendiğinde, yönetmenin kullandığı plastik sanat öğelerinin bazı filmlerinde öne çıkarken bazı filmlerinde ise geri planda kaldığı ya da hiç öne çıkmadığı görülmektedir.

Yönetmen Derviş Zaim'in filmlerine anlam açısından baktığımızda kendi deyişle “*bu topraklara ait*” konulara ilgi gösterdiği anlaşılmaktadır. Bu toprakların geleneksel sanatlarını, bu toprakların konusu ile birleştirir. Örneğin *Gölgeler ve Suretler*'de yakın tarihte, Kıbrıs Adası'nda birbirine düşmanlaşan iki toplumun hikâyesini konu edinmiştir. Savaşın görünen ve görünmeyen ya da yanlış bilinen yüzünü filmiyle aydınlatmak ister. Olayları yaşayan iki topluma (Rum-Türk), bu düşmanlığı kimin başlattığından çok, bir arada yaşamanın nasıl bir şey olduğunu hatırlatmaktadır. Politik yönlendirmeler, toplumları hırslandırıp, sorunları kronikleştirdikçe, görünmeyeni sanatıyla göstererek duruma farklı bir bakış açısı kazandırmak isteyen yönetmen, filmiyle geçmişte yaşananların doğru değerlendirilmesini istemektedir.

Yönetmen Derviş Zaim, herhangi bir ulus ya da zümrenin uğradığı haksızlığı evrensel değerler üzerinden anlatmayı tercih etmektedir. Yönetmen, yakın tarihte yaşananları bu iki topluma, Hacivat ve Karagöz gibi kökleri çok eskiye dayanan ve her iki milletçe bilinen karakterlerle anlatmıştır. Devamlı atışmalarına rağmen dostlukları dilden dile dolaşan efsane bu iki karakter, yönetmene göre bir çeşit

Rum - Türk ilişkisinin sembolüdür. Yönetmenin filminde plastik bir öge olarak merkeze aldığı ve konusunu üzerine işlediği Hacivat -Karagöz tiplerini, anlatım tekniği açısından her iki toplum için bilinen tanıdık bir araçtır. Bu da filmin farklı bir gözle algılanmasına ve kavranmasına neden olur. Filmin içerik ile biçimi birbirini destekler nitelikte olmasından dolayı, yönetmen iki farklı toplumu bir arada gösterirken, karşıtlıklar dengesini kurar. Yönetmen, zıt unsurları anlatım aracı olarak kullanma gereği duyar.

Yönetmen, Türk ve Rum çobanları, sürüleri ve mekânları dengeli bir biçimde göstererek; Kıbrıs meselesinin her iki toplum için de eşit ve tarafsız izlenmesini sağlar. İzleyici kendini herhangi bir taraf gibi hissetmez. Durumun dengede tutulması, her iki toplumu birbirine düşmanlaştıran basit sebeplerin çok daha iyi görünmesini sağlamaktadır. Gölgeleme mecaz anlamda büyümesi, insanlar arasında ilişkilerin kesilmesine, düşmanlığın artmasına neden olmaktadır. Barış ve dostluk, gölgenin büyümemesi, perdenin görünür tarafıyla değil de, görünmeyen yüzünün bilinmesi ile anlatılır. Denge, ışık - gölge ve zıtlık, filmde sıklıkla kullanılarak anlama etki etmesi sağlanır. Yönetmen anlatımını etkili kılabilmek için bu unsurların dışında kompozisyonunu oluşturduğu diğer elemanları çok fazla kullanmamıştır. Mesela *Nokta* filminde doku ön plandayken, *Gölgeler* ve *Suretler*'de bu etki çok fazla kullanılmaz. Ancak *Gölgeler* ve *Suretler*'de de yönetmen, görünen ve görünmeyenler olarak anlatmak istediğine, perde, ışık ve gölgeleri kullanarak ulaşır. Yönetmen, somut göstergelerin anlatımı kolaylaştırması sayesinde filmine inanç ve bağlılık kazandırır. Bu da zamanla yönetmenin sinema üslubunun oluşmasını sağlar. İçeriğin filmin bütününe yansımaları anlamında diğer filmlerinden ayrılan "*Nokta*"; yönetmenin, teknik

olarak yalınlaştırma yolunu seçmesi ile biçimsel anlamda karmaşık olmaktan kurtulur. Başlangıcın bitiş olduğu, hem var olup hem yok olma gibi anlamın kendi içinde eridiği konularda bile yönetmen, hiçbir formata bağlı kalmaksızın filmin bütününe beyaz bir tuz zemin üzerinde gerçekleştirir. Bu durum heykeltraşın detay aramadan biçimi sadeleştirerek soyutlamaya gitmesine benzemektedir. Derviş Zaim; az oyuncu, az nesne, az mekân kullanarak çok şey anlatmaya çalışmıştır. "Nokta" filmi, biçimsel sadelik sayesinde, tek bir zaman diliminde geçiyormuş izlenimi yaratabilmektedir. Dramatik yapıyı, zamansal gidiş ve gelişlere rağmen bozmayan bu durum, yönetmenin anlatmak istediğini anlaşılır hale getirmektedir. Ayrıca Derviş Zaim, "Nokta" filminde bir kez daha sinemanın anlatım olanaklarıyla geleneksel sanatlarda var olan biçimciliği sentezlerken denediği şey, plan sekans uygulamasıdır. Yönetmen, tıpkı bir hattatın ihcam geleneğinde olduğu gibi kamerasını kullanarak "hareketli görüntü ile yaşamı kesmeden içine sığdırması" biçimin içerik üstünde ne kadar etkili bir unsur olduğunu, filmin bütünü üzerinde oynayarak kanıtlar.

Yönetmenin diğer filmleri ile *Nokta* filmi karşılaştırıldığında kompozisyon olarak en çok bu filmde cesur davrandığı görülmektedir. Yönetmenin biçim konusunda bu kadar cesur davranması, Türk sinema tarihinde görülür bir şey değildir. Örneğin tiyatro sahnesi gibi kullandığı tuz gölü, rengi, dokusu ve az oyuncu kadrosu ile filmi gerektiği kadar sadeleştirmiştir. Filmin bütününde biçimsel olarak görülen bu ilişkinin başından sonuna kadar hiç kesilmeden devam etmesi, *Nokta* filmini diğer filmleri arasında çok farklı bir yere koyar. Yönetmen, bu konudaki fikrini şöyle açıklar.

*"Nokta, zamanda ileri geri gidişler yapan ama karakterlerin tuz gölü dışında başka mekânlarda yaşadıklarını göstermeyen bir yapıya sahiptir. Eğer Nokta karakterlerinin başka mekânlarda ne yaptıklarını eşzamanlı olarak vermek*

*gibi bir niyet söz konusu olsaydı, ortaya tuz gölünde yaşananların gösterildiği ama başka yerlerde yaşanan birçok başka hikâye çizgisinin de aynı zamanda gösterildiği webdoc benzeri bir yapı çıkabilirdi.” (Özen,2013)*

Yönetmenin, başka bir filmi olan “Çamur”da toplumsal bir sorun içinde bireysel olarak sıkışan insanın içinde bulunduğu durumu, kendini sorumlu hissettiği insani yanları ve vicdani konu edinir. Yönetmenin, Kıbrıs meselesini ele aldığı bu filmde itiraf, şişme (tuz) boşalma, bayılma, doğurma, kaşınma gibi bedensel tepkiler üzerinden “vicdani” “arınmayı” “hesaplaşmayı” anlatmaya çalışır. Bir başka deyişle, film bir “arınma”, “yeniden doğuş” filmidir. Yönetmenin filmlerinde içerik ilişkisini biçimle somutlaştırma çabasının en yoğun yaşandığı filmlerin başında Çamur filmi gelir. Yönetmenin düşüncelerini tıpkı bir heykeltıraş gibi plastikleştirme ihtiyacı duyduğu bu filmde, benzer bir ilişkiyi kendi filmi için kurarak şöyle açıklar:

*“Bana göre film yapmak heykeltıraşın yaptığı işi yapmaya benziyor. Örnekle kabaca açıklayayım. Mermerden bir heykel yapmak isteyen bir sanatçı, eserini meydana getirmek için ham mermeri alır, onu kesmeye biçmeye, fazlalıklarını almaya; gerekirse ona başka şeyler eklemeye başlar. Sonuçta ham mermeri ulaşmak istediği şey ne ise onu gerçekleştirmek adına tıraşlar. Sinema sanatı da aynen heykeltıraşın yaptığına benzer şekilde mekânı ve zamanı tıraşlar. Her filmcinin mekânı tıraşlama biçimi farklıdır. İki filmciye aynı senaryoyu ve senaryoyu çekecekleri aynı boş bir mekânı verin, muhtemelen ikisi de mekânı farklı objeler, aksesuarlar, oyuncu trafiği, kamera hareketleri ile tespit edecektir. Metaforla söyleyeyim. Farklı biçimde tıraşlayacaklardır. Zaman konusunda da muhtemelen benzer bir sonuç olacaktır. Mesela aynı senaryoyu çekmeye kalksalar zamanı da farklı şekilde tıraşlayacaklardır. Zaman konusunda da muhtemelen benzer bir sonuç olacaktır. Mesela aynı senaryoyu çekmeye kalksalar zamanı da farklı şekilde tıraşlayacaklardır. Sözelimi bir tanesi senaryoyu çekerken plan sekans stili kullanacaksa, sözelimi bir diğeri zamanı, mekânı palan sekans yerine kesme kullanarak oluşturacaktır. Ortadaki drama ne ise onu farklı stilleri ile seyirciye hissettirmeye çalışacaklardır. Sonuçta zaman duygusu farklı iki yaklaşım ortaya çıkacaktır. (Özen,2013)*

*“Plastik sanatlar konusunda bilgisi bulunan bir yönetmenin zaman - mekânı tıraşlama kapasitesi; yeteneği, zekâsı ve plastik bilgisi ile daha seçkinleşme ihtimaline doğru evrilebilir. Çoğunlukla insan bu plastik sanat bilgisini set ortamında içgüdüsel olarak hatırlar ve çalışırken uygulamaya çalışır. Başarısı; bilgisi, yeteneği ve set ekibine bu bilgiyi aktarma kapasitesi ile değişir. Benim sette başıma gelen serüven aşağı yukarı böyle bir serüven oluyor. Fakat sanatsal yaratı adını verdiğimiz alandan bahsediyorsak dikkatli olmamız gereken bir husus var. Plastik sanatlar alanında iyi bir bilgiye sahip*

*olmak her zaman iyi bir film yapmak anlamına gelmez. İyi film yapmak için size ait, şahsi denebilecek bir işaretler sistemine sahip olmanız ve onu ekibinize ve yapımcınıza uygulatma kapasitesini de içinizde barındırmanız gerekir. İşaretler sistemi oluşturmak için hem plastik sanatları, hem de plastik sanatların farklı türlerini, sözgelimi, Batı sanatı, Doğu sanatını, onları doğuran felsefi koşulları bilmek fena olmaz diye düşünüyorum. Gerçi az evvel sıraladığım şeylerden derin ve geniş biçimde fazla haberi olmayan bazı insanların da bir ya da iki tane iyi film yapabilme ihtimalleri her zaman vardır. Çünkü sanat alanı söz konusu olduğu zaman insan yaratıcılığının neler yapabileceğini tahmin etmek güçtür. Sonuç olarak, bu iş bilgisiz olmaz ama bilgıyla de her zaman iyi bir işin ortaya çıkacağı anlamını çıkarmamak lazım". (Özen,2013)*

Yönetmen, *Çamur* filminde plastik değerler üzerine yoğunlaşırken, *Cenneti Beklerken*'de ise sanatçıyı ve yapıtını merkeze koyar. Biçim ve algı üzerinden, Doğu ve Batı toplumlarının nasıl etkilendiğini yedinci sanat sinemanın bünyesinde var olan diğer sanatları kullanarak anlatmaya çalışır. Plastik unsur olan "perspektifle" filmini biçimlendiren Zaim, minyatür sanatının karşısına batılı ressam Velázquez'in "Nedimeler" tablosunu koyar. 17.yy'da "Nedimeler" tablosu eşine az rastlanır bir tablodur. Kimi kaynaklar ressamın Osmanlı döneminde minyatür sanatından etkilendiğini söylese de, bununla ilgili somut verilere ulaşmak oldukça güçtür.

Doğu ve Batı sanatları arasında karşılaştırmalar yapan *Cenneti Beklerken* filmi; perspektifin toplumlar üzerinde nasıl bir etki yarattığı ile ilgili verilere, batılı bir ressam ve minyatür nakşeden doğulu bir nakkaşın ürettikleri üzerinden ulaşmasını sağlar.

Perspektif, Batı'nın rasyonalist / natüralist sanatı ile yücelirken, bireysel perspektif Doğu'nun Çin ve Hint sanatının ilgisi ile gelenekselleşir. Resim sanatı açısından bakılırsa, Avrupa sanatı, nesnelere zamanın içindeki bir "an"ın içinde

durdurulmuş bir hâlde temsil ve tasvir ederken, Uzakdoğu resmi bir “durumun” resmi ile ilgilenir. Nesnelere “kendi hallerinde” oluşlarıyla tasvir edilir.

Avrupa sanatında, nesnelere Tanrı’ya yakın oluşlarıyla tasvir edilme biçimi, Uzakdoğu sanatının etkisi sayesinde. Avrupa sanatının nesnelere kendi hallerine bırakışının da, aslında tam anlamıyla nesnenin kendisinden kopuşu olarak tanımlanması gerekir. Bu yüzden natüralist sanat, tam da kopya ettiği anda o nesneden kaçışı ve o nesneyi yok edişi ima eder. Bu karşılaştırma tezin başında Rudolf Arnheim’in ve Kracuer’in sinema kuramlarındaki gerçeği algılama ve aktarma biçimlerini karşılaştırmaktadır.

*Cenneti Beklerken* filmi, düzlem ve perspektif kullanımında öne çıkarken, renk ve doku açısından oldukça zayıftır. Yüzeyde duran ve perspektif uygulanmayan minyatürler, doğu sanatını temsil ederken; boyut ve derinlik arz eden batı resmi ise ünlü ressamın tablosu ve Eflatun Efendi’nin mecbur kalıp çizdiği resimle temsil edilir. Yönetmen, *Cenneti Beklerken* filminde doğu ve batı arasında kalan “*bu topraklar*” ve bu topraklarda sanat yapanlar için geçmiş kadar günümüzü de kastederek;

*“Oryantalizm her iyi şeyin Batıda ortaya çıktığını Doğunun ise bu iyi şeylerin epey uzağında kaldığını iddia eder. Üstelik bu geriliği Doğu için ezel ebed bir kader olarak niteler”. “Oryantalist söylemin temelinde Batının eşsiz, yüce olduğunu vurgulamak yer alır. Bu vurgu için de Doğu ile Batı arasındaki farklılıklar, özellikle Doğu aleyhine olanlar üste çıkarılır. Mesela Doğu değişmez, adam olmaz denir. Bu değişmezliğin temelinde de oryantalist göre İslam yer alır: İslam bir dogma dinidir. Bu din bir medeniyet kurmayı birinci görev olarak görmemiştir. Dolayısıyla bir Oryantalist bu coğrafyanın malzemesini kullanmak isteyen bir aydına şu sözü açık ya da gizli söyler: “Ya bizim hakikatimizi kullanacaksın ya da seni aramıza almayız”. Bizden biri olup bizim hediyelerimizi almanın şartı budur. Oryantalist zihin Türkiye’den gelecek ve bu kültürün tarih tecrübesinden kaynaklanan bir sinema eserini, kendi ölçülerine göre ehlileştirdiği oranda kabul eder.” der (Özen,2013).*

*“Ehlileştirilmiş Öteki olduğumuz ölçüde biz Türk sinemacılarının onların kulübüne, festivallerine, satış ağlarına, TV, Salon dağıtımlarına girmemize*



izin veriyorlar. Politik ya da kültürel oryantlizmin örneği olan Türk sinemasına ait örnekleri bugüne dek çeşitli yerlerde alkışladılar. Politik ve kültürel oryantlizmin örnekleri dışında bizden takdir edecekleri bir örnek gelecekte, onlara göre bu filmlerin biçimlerinin ne olması gerektiği sorusunu bana sorarsanız yanıtım şu olacaktır. Eğer politik - kültürel oryantlist bir içerik kullandıysanız filmde klasik dil veya neorealizme bulaşmış bir klasik dil biçimlerini kullanıyor olmanıza bugüne dek pek olumsuz bir ses çıkarmadılar. Bu saydığım biçimlere ek olarak bize biçimsel olarak minimalizmi uygun görüyorlar. (Minimalizme bir dil ve anlatım olarak hiçbir itirazım yok. İtirazım onun bizler adına tek muteber yol olarak görülüyor olmasına.) Türkiye sinemasından minimalizm dışında bir biçimsel bir iş ya da teknik deneme Batılı Kültür seçicilerinin büyük bölümüne genel olarak pek makbul gelmiyor. Peki, buraya kadar Batılıların açık ya da örtük taleplerini saydım. Türk sinemacısının bu bilinçli bilinçsiz oryantlistik denebilecek taleplere karşı tavrı ne diye soracak olursanız kendi kendine oryantlizmin bu ülkede Türk sinemacıları için bir eğilim haline geldiğini söyleyeceğim. Türk sinemacılarının klasik sinema ya da Yeşilçam sinemasın karşı alternatif iş üretmeye çalışanlarının bir bölümü, 'ben şu filmimi Batılıların istediği gibi politik ya da kültürel oryantlizme uygun biçim içerikle yaparsam beni alırlar. Ha, politik kültürel oryantlizm yapmak istemiyorsam filmi minimalistik bir biçimle çekeyim ki, beni filanca festivale alsınlar' tavrı içindeler. Bu tavrı gösterenlerin büyük kısmı yarı bilinçli, ya da bilinçsizce, az olduğunu düşündüğüm bir başka kısmı ise bilinçli olarak böyle bir uygulamanın içindeler." (Özen,2013)

Filmlerinde gerçek olaylardan, kaostan, kurmacadan yola çıkmaktan hoşlanan ve simgesel anlatım yardımıyla bu parçaları bir araya getirmeyi deneyen Zaim, 1996 yılında meydana gelen Susurluk Kazası'ndan sonra devlet, mafya ve "derin ilişkiler" üzerinde düşünmeyi gerektiren bir siyasi skandalı filmine taşır. Yönetmen, *Tabutta Röveşata*'dan sonra İkinci filmi olan *Filler ve Çimen*’i bu kazadan hareketle kaleme alır. Aynı zamanda bu filmin dayandırıldığı olayların gerçeklik boyutu göz önüne alınırsa, Derviş Zaim'in dönemin, güncel politik olaylarına zekice ve zamanında bir "ses" verdiği anlaşılacaktır. Yönetmenin ülkesinde yaşanan olaylara karşı duyarsız kalmayarak, üretme ihtiyacı duyduğu bu film için "İnsan bir sistemin içinde yaşarken sistemin farkına, sistemin ona ve etrafındakilere neler yaptığının ayırımına bazen varamayabiliyor. Hatta kendisi aslında ona zarar veren sistemin gönüllü bir savunucusu, uygulayıcısı, bağımlısı haline gelebiliyor. Bu durum günümüzü yorumlamak bakımından önem verdiğim

*bir saptama. Filler ve Çimen filminde, kahramanın yolculuğu boyunca başına gelenleri temel alarak aktarmaya çalıştığım bu perspektif filmin kanımca önemli damarlardan biridir.” der. (Özen,2013)*

Tabutta Röveşata’da mikro bir düzeyde Hisar çevresinde yaşayanları merkeze alan, iktidarı ve gündelik yaşamın dinamiklerini aktaran yönetmen, *Filler ve Çimen*’de bu kez makro düzeyde Türkiye’deki iktidar ilişkilerine ve sıradan insana eğilir. Filmin Susurluk Kazası olarak bilinen bir politik skandala değinmesi önemsenmesi gereken bir özelliktir. Türkiye’de gerçek, yaşamdaki sosyal ve siyasal olguların sinemasal temsilleri ve aktarımları açısından zamanı yakalayan ve tartışan çok sayıda örnek olmadığı hatırlanırsa, *Filler ve Çimen* bu anlamda oldukça önemli bir çabadır. Yönetmenin filmleri ile kurduğu ilişkide kendisinin de devamlı dile getirdiği “*bu topraklara ait*”ten kastedilen, yine bu topraklara ait üretilmiş politik sorunlardır. *Filler ve Çimen* filminde yönetmen, anlatımını etkili kılmak için *ebru sanatını* biçimsel açıdan kullanma ihtiyacı duyar. Yönetmen bu filmi ile gerçeği kurmaca ile gösterme gayreti taşıması açısından farklı bir yerde dururken, temelde değişmeyen biçimsel ilişki ebru sanatı ile bambaşka okunur hale gelir. Yönetmenin renk unsurunu ağırlıklı olarak kullandığı bu filminde, devlet, mafya ilişkilerine karşılık sıradan insanların halini, zayıf ama kuvvetli bir zıt unsur olarak karşısına koyar. Biçim ve anlam yaratma ihtiyacını filmlerinde nasıl giderdiğini yönetmen,

*“Her yazar gibi karakterlerin karşı karşıya kaldıkları olay, engel ve durumları yazarken karşıma bir sürü gidilebilecek alternatif yol çıkar. Hikâyeyi adeta çatallanan bir yolun ağzına gelmiş gibi farklı yönlere sokabileceğimi ve her farklı yönsemde dramatik bakımdan farklı sonuçlar alabileceğimi fark ederim. İşte bu sürecin içinde iken her senaristin yaptığı gibi hikâye çizgileri arasında eleme süreci başlar. Şu hikâye çizgisi değil de bu hikâye çizgisini dramatik meselenizi tartışmak için daha uygun olacağını düşünürsünüz ve onu öteki alternatif hikâye çizgisi ile karşılaştırıldığı zaman daha uygun bulup işi gerçekleştirmek adına seçersiniz. Sonra sekanslar*

*ilerler ve başka yol ayrımlarına ve o yol ayrımlarından sonra başka hikaye çizgisi seçmelerine, elemelerine sıra gelir. Bu şekilde dramatik gelişim çizgisi gelişir, doruğa varır ve sonuçlanır. Bu süreçte hikâye çizgisinin gelişim sürecini düzgün hale sokmaya gayret ederim. Bunu yaparken de bir taşla iki kuş vurmak amacıyla ilgili hikaye çizgisinin hangisinin bana karakterlerime dair bir alt metin yaratma imkanı verip vermeyeceği konusuna da odaklanırım. Eğer bir alternatif hikaye çizgisi hem dramatik gelişim çizgisini olgunlaştırmak bakımından olayları ilerletiyor hem de karakteri daha kompleks, insani kılacak alt metni yaratmama imkan veriyorsa onu daha fazla işlevi yüklediği için seçerim. Bu yolu izleyip metni bir yerde oluşturup bulduktan sonra beni bir başka iş daha bekler. Ortaya çıkardığım hikâyenin bütününü klasik tarzın dışına nasıl çekebilirim diye düşünmeye başlarım. Ancak bu son kısım ince bir iştir. Çünkü pişmiş aşa su katmak gibi tehlike vardır.” (Özen,2013) açıklar.*

Yönetmenin, ilk filmi olan ve maddi imkânsızlıklar içinde çekilen *Tabutta Röveşata* filmi Rumelihisarı çevresinde yaşayan Mahsun'un hayatından kesitleri anlatır. Yönetmen; yoksulluk, iktidar, aşk, sahip olmak ya da tam tersi hiçbir yere ait olmamak, güçsüz olmak, Türk olmak, tarih ve insan arasındaki ilişki içinde var olmak, sınırda yaşamak gibi imgeler üzerinden izleyiciye ulaşır. Filmde yönetmen, çoğunluk tarafından sıradan ve normal sayılan yaşama karşıt bir varoluş savaşı gerçekleştirmek gibi birçok kavramı, durumu ve sorunsalı yeniden düşünmemizi sağlayacak ilişkileri konu edinir.

Bu bakışla değerlendirildiğinde film, her türlü iktidar ve gücün sıradan insan için sorunlu görülen bir boşluğu doldurmaktadır. *Tabutta Röveşata* yönetmenin diğer filmleri arasında imgelerin en yoğun olduğu film olarak öne çıkar. Filmde plastik öğelerin ilk sinyallerini verdiği tavus kuşu, *Çamur* filminde heykeller ve video cihazları, TV'ler olarak görülürken, *Gölgeler ve Suretler* 'de Karagöz takımı, *Filler ve Çimen*'de ebru sanatı ve fotoğraflar, *Cenneti Beklerken* filminde batılı bir resim ve doğulu bir minyatürün filmin merkezinde kullanıldığı görülür. Yönetmen, plastik öğeleri filmin merkezine koyarak anlatma ihtiyacını şu sözlerle açıklar.

*“Ebru, minyatür, hat, gölge oyununa ait kuklalar, plastik öğeler arasında yer alıyor. Bu öğeler bir değil, birçok amacımı gerçekleştirmeme yardımcı*

oluyorlar. Bu plastik biçimlerin anlam yaratma sürecine ve arayışına, onlarsız başladığım başka koşullarda ender rastlanabilecek şekilde bir ek katkıları olduğunu düşünüyorum. Anlam söz konusu olduğu zaman şu sorunun bana ilginç geldiğini söyleyebilirim. Acaba bu coğrafyanın malzemesi ile bu coğrafyanın ruh ve fikir haritasını çıkarma sürecine girersek, haritanın kendisini inşa etme süreci içinde kullandığımız malzemenin kendisi de yine bu coğrafyadan olursa, bu metodoloji bizlerin hayatını anlamlandırmak bakımından bir zenginlik kaynağı olabilir mi? sorusunu önemsiyorum. Bu coğrafyadan çıkarmaya çalıştığım ebru, minyatür gibi biçimler bir bakıma anlam alanına da şu ya da bu biçimde nüfuz ederek anlam alanında ortaya çıkması muhtemel işaretler, işaretlerin kendi aralarındaki bağlantılarını zenginleştirmeye; bir filmin anlamını daha önce yapılan benzer işlerden farklılaştırmaya yarıyor gibi geliyor bana. Tabii bu saptamayı yaparken yanlış anlama olmasın diye bir hususun altını da çizmem lazım. Kafamda plastik öğelerle oynama motivasyonu var ama bir o kadar da hayata dair değer araştırma, değer ve anlam yaratma motivasyonu da var. İçerik de plastik öğe kadar önemli. Gerçi bu iki unsur bu şekilde kabaca birbirinden soyutlanamayacağını düşünüyorum ama burada meselenin daha iyi anlaşılması adına böyle bir ayrımı kabaca yapmanın yararlı olduğunu inanıyorum. Çalışma süreci içinde (kabalaştırarak ifade etmem gerekirse) sözüm ona bu iki uç (yani plastik öğe - içerik) birbirini çekiyor, birbirlerini karşılıklı yoğuruyorlar. Biri ötekini etkilerken bir diğeri de karşısındakini karşılıklı olarak etkiliyor. Sonra her ikisi de bir yerde doygunluğa ulaşıp birleşiyorlar. Ortaya biçim ve içerik olarak net çizgilerle ayıramayacak bir bütün, kaynağı biri ya da ötekine tamamen indirgenemeyecek nihai bir yapı çıkıyor. Bu bütünde anlamın kaynağının tam olarak nereden kaynaklandığı, biçimin bu sürece katkısının tam olarak nerede ve nasıl olduğu net biçimde anlaşılabilir. Çünkü artık içi içe kaynaşmış oluyorlar. Ama proje niteliğine göre bir öğe kimi yerde ve kimi işte daha baskın olabiliyor. Bu ihtimali göz ardı etmemek lazım. İkinci olarak bu farklı sanat biçimlerinden her defasında farklı bir görsel perspektif çıkarma süreci de bana enteresan ve zevkli geliyor. Bir işte tutturduğum yordamı veya yolu öteki işte görmemek, izlememek gibi bir tavra sahip olduğum için memnunum. Çünkü kimilerinin zannettiği gibi İslam sanatından hareket ederek film yapma söz konusu olduğu zaman bir yol değil, birbirinden farklı çok sayıda yol bulmak mümkün. Bu da geleneğe hapsolmek adını verdikleri tehlikenin aslında mevcut olmadığını, geleneksel bazı biçimlerin insanı yaratıcılık bakımından kanatlandırabileceğini bana gösteriyor. Mesela bir gün yine minyatür üzerine bir film yapıp bu kez minyatür sanatının farklı bir yorumunu kullanmak ve o yorum üzerine daha evvel yaptığım *Cenneti Beklerken* filminden daha değişik bir iş yapmak hoş olabilir.” (özen,2013)

Tüm filmleri ele alındığında biçimsel fark, *Nokta* filminde içeriğe oranla biçim sadeleşirken; *Tabutta Röveşata*'da içeriğe göre her kare yoğun imgelerle dolar. *Cenneti Beklerken* dönem filmi olmasına karşın Doğu-Batı arasındaki biçimsel fark bir senteze dönüşürken biçim öykünün önünde kalarak film adeta kolajlaşmaktadır. *Çamur*'da doku ve ritim, *Filler* ve *Çimen*'de renk öğesi ön planda kullanılır. Derviş Zaim bunu bilinçli mi yoksa bilinçsiz mi yapmıştır

bilinmez; ama bilinen bir gerçek vardır o da yönetmenin kendi topraklarına ait geleneksel sanatların izlerini filmlerine başarıyla taşımış olmasıdır. İzleyiciye tanıdık gelen bu formlar üzerinden ulaşması yönetmenin altı film içinde oturmuş bir üslubu sürdürmesi ile elde edilmiştir. Tüm filmleri arasında biçimsel ilişkiyi yönetmen,

*” Tabutta Röveşata filminde Nokta filminde olduğu kadar biçimsel deneme adına cüretkâr zar atılmadığı doğru. Dolayısıyla plastik alanda bir farklılaşmadan bahsetmek mümkün gibi duruyor. Ama bu farklılaşma her ne ise süreklilik arz edecek çizgisel bir rota izlemeyebiliyor. Mesela yedinci film Devir daha evvelki işlerle kıyaslandığı zaman içeriğinde bir klasik sanatı veya sanatçıyı ele almadığı için Filler ve Çimen, Cenneti Beklerken, Nokta, Gölgeler ve Suretler gibi söylemini minyatür, hat, ebru, kukla gibi bir plastik sanatı paralelinde geliştirme yoluna gitmeyen bir film olarak algılandı. Yapı itibarı ile bu yedinci filmimin kendisinden daha evvel gelen Osmanlı klasik sanatlar dördüsünden bu manada farklılığı var. Bazı izleyiciler devirin formunun bu filmlerle kıyaslandığı zaman daha yalın olduğunu, Tabutta Röveşataya daha yakın olduğunu söylüyorlar. Bu durumda Derviş Zaim filmlerinin biçimsel yapısında süreklilik arz eden bir çizgiden bahsetmek doğru olur mu? Belki de filmleri bölümlere ve dönemlere ayırmak ve belli filmleri (eğer biçimsel açıdan bakarsanız) dönemlere göre, bağlamlara göre belli plastik kategorilere koymak daha sağlıklı bir değerlendirme yapabilme imkânı verecektir. Mesela bir izleyici yorumu, Devir filminin Niyazi Mısrinin Devir nazariyesinden etkilenmiş olduğunu belirterek bu filmin içerik bakımından Cenneti Beklerken, Nokta ve Gölgeler Ve Suretler ile bir bağının olabileceğini belirtti. Dolayısıyla şu meseleye geliyoruz: Analiz sürecinde biçimsel farklılıkların ne olduğu sorusu sorulduğu zaman yanıt, meseleye nereden bakmak istediğinize göre değişik kategoriler olarak karşınıza çıkabilir. Çamur filmi Akdeniz deki mitler dolayımında oluşturulmuştur, bu filmin geleneksel Osmanlı el sanatlarından etkilenilerek yapılmış öteki filmler ile sözgelimi plastik bakımdan bir ortak bağı veya örüntüsü olduğu hipotezi ortaya atılmış olsa ilk filmde son filme kadar nasıl biçimsel farklılıklar olduğu sorusu enteresan bir noktaya gelecektir. Eğer böyle bir hipotez ortaya atılırsa belki de Derviş Zaim filmografisindeki geleneksel Osmanlı sanatları ile öteki filmler bölümlenmesi şu anki bu tip bir algıdan daha farklı bir algıya doğru kayacaktır. Dolayısıyla benim bu konuda daha fazla konuşmamam en sağlıklı şey olacak. Çünkü filmlerimin değerlendirilme biçimlerine dair tek yol ya da yollar öne sürmek gibi bir gereksiz ve filmlerin okunma biçimine zarar veren bir çaba içine girmek istemiyorum. Filmlerim benim aklıma bile gelmeyen yollar ve kategorilerle değerlendirilebilir. Muhtemelen de değerlendiriliyordur ve değerlendirilecektir. Belki de bu durum onları enerjisinin genişliğini göstermesi bakımından iyi bir şeydir.” (özen,2013) açıklar.*

Batı oryantalist bakışının Türk Sinemasından beklediği minimalist ya da etnik temalı yapıtların aksine, Derviş Zaim sineması, biçim ve içerik açısından özgün bir yapıya sahiptir. Cumhuriyet dönemi Türk resim sanatına da benzer duygularla

yaklaşan batılı düşünürlerin önyargıları; ülkelerinin arkeolojik geçmişinden yola çıkan Cevat Şakir Karaağaç (Halikarnas Balıkcısı) gibi araştırmacıların nakış ve kilimlerdeki Anadolu motiflerinden esinlenen Bedri Rahmi Eyüboğlu, Neşat Günel, Nuri İyem gibi ressamların özgün çalışmalarıyla kırılır. Bunun bir benzerini yıllar sonra Anadolu kültürlerine yaslanan özgün yapısıyla Derviş Zaim sinemasında görmekteyiz.

Batının kendisine ait olmayana dönük geliştirdiği red edici yapısına karşılık yeni bir sentez yaratan Zaim, tüm filmlerinde evrensel bir çizgi, söz ya da durum ortaya koymaya çalışır. Zaim, ülkesine ait geleneksel kodlar aracılığı ile plastik sanatlarda var olan temel elemanları öz biçim bağlamında sinemasına taşıyarak, Türk sinemasında tanımı eksik olan biçimsel boşluğu doldurur. Geleneksel sanatların plastik elemanlarını Anadolu kültür dokusuyla yoğuran Zaim, kendine ait bu özelliğiyle Türk Sineması'nda özgün bir örnek oluşturur. Geleneksel sanatların da plastik sanat değeri taşıması anlamından bakıldığında, yönetmenin filmleri *kökleri gene bu topraklara ait olan plastik sanat değerleri ile anılması ve yüceltilmesi Türk Sinemasında bu tarz filmlerin* özgün kimlik kazanmasını sağlamaktadır.

Plastik sanatları oluşturan temel elemanlar, sinemanın anlatım yapısını biçimlendirmek amacıyla kullanıldığında, sinemanın dili zenginleşecektir. Türk Sinemasında yönetmenler '*biçim*' konusuna gereken önemi gösterdiği takdirde Derviş Zaim sinemasında olduğu gibi sinemanın klasik anlatı yapısı değişecek özgün yapımların daha fazla üretilmesine neden olacaktır.

*Cenneti Beklerken* filminde kullanılan minyatür sanatı, geleneksel dokuya aitmiş gibi görünmesine karşılık, Doğu ve Batı resim sanatında taşıdığı izler açısından ortak kültürel değerleri işaret etmektedir. *Nokta* filmini biçimlendiren hat sanatı

evrensel hümanizmaya gönderme yaparken, *Gölgeler ve Suretler* filminde kullanılan gölge oyunu Anadolu coğrafyasında iç içe geçen iki kültürü temsil eder. *Çamur* filminde kullanılan heykel figürleri ise Anadolu mitlerinden izler taşımaktadır.

Anadolu coğrafyasının sahip olduğu kültürel zenginliği, biçim ve içerik üzerinden yeniden kodlayarak geleneksel sanatları evrensel bir düzlemde sinemasına taşıyan Derviş Zaim, Türk sinemasına uluslararası alanda yeni bir kimlik kazandırmıştır.

## KAYNAKÇA

### KİTAPLAR

Adanır, Oğuz (2003), *Sinemada Anlam ve Anlatım*, 2.Basım Alfa Yayınları

Akdeniz, Halil (1982), *Görsel Algılama Açısından Renk Kullanımı ve Etkileri*, Yük.Lisans Tez. Ege.Üni.GSF.

Andrew, J.Dudley (2007), *Sinema Kuramları*, (Çev. İbrahim Şener), 1.Basım, İstanbul

Arnheim, Rudolf ( 2010), *Sanat olarak sinema*, (Çev: Rabia Ünal Tamdoğan), Hil Yayıncılık

Arnheim, Rudolf (2009), *Görsel Düşünme*, (Çev: Rahmi Ögdül), Metis Yayıncılık

Asiltürk, C.T (2008), *Sinemada Diyalektik Kurgu*, Beykent Üniversitesi Yayınları, İstanbul

Aslıhan, Doğan Topçu (2010), *Derviş Zaim Sineması - Toplumsalın Eleştirisinden Geleneğin Estetiğine Yolculuk*, De Ki Yayınları, Ankara, s. 190.

Aslıhan, Doğan Topçu (2010) "Minyatür Aynasından Sinemaya Yansıyanlar" "Cenneti Beklerken'de Anlatı ve Anlam", De Ki Yayınları, Ankara, s.170-186.

Aytekin, Can-Halim Esen (2001), *Kısa Filmde Ritim*, Selçuk Üniversitesi Yayın Dergisi

Aziz, Aysel (2010), *Sosyal Bilimlerde Araştırma Yöntemleri Ve Etkileri*, Nobel Yayın Dağıtım, İstanbul

Asuman, Suner (2006), *Yeni Türk Sinemasında Aidiyet, Kimlik ve Bellek*, Metis Yay. İst.

Barnard, M. (2002), *Sanat Tasarım ve Görsel Kültür*, (Çev. Güliz Korkmaz), Ütopya Yayınları

Bazin, Andre (1995), *Çağdaş Sinemanın Sorunları*, (Çev: Nejat Özsoy), Bilgi Yayınları, Ankara

Bazin, Andre (2000), *Sinema Nedir*, (Çev: İbrahim Şahin), İzdüşümü Yayınları



- Benjamin, Walter (1993), *Pasajlar*, (Çev: Ahmet Cemal), Yapı Kredi Yayınları, İstanbul
- Berfin, Varışlı (2009), *Vicdanı Sorgulayan Bir Film-Derviş Zaim ve Nokta*, Taraf Gazetesi, 3. Mayıs.
- Bernard, Emile (2004), *Cezanne Üzerine Anılar*, (Çev. Kaya Özsezgin), Cumhuriyet Kitap
- Büker, Seçil (1991), *Sinemada Anlam Yaratma*, İmge Yayınları.
- Büker, S. (1996), *Film Dili-Kuramsal ve Eleştirel Eğilimler*, Kavram Yayınları, İstanbul.
- Baudrillard, J. (2010), *Sanat Komplosu*, İletişim Yayınları, İstanbul.
- Buğdaycı, İlhami (1996), *Elektromanyetik Spektrum*, Bilim ve Teknik Dergisi, Tubitak Yayınları, say.346
- Bordwell, D.&Thompson K (2008), *Film Sanatı*, (Çev. Ertan Yılmaz&Emrah Suat Onat), De Kİ Yayınları, İstanbul
- Candan, A. (1994), *Yirminci Yüzyılda Öncü Tiyatro*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.
- Coşkun Nezh (2001), Derviş ne yapacak?, Yeni İnsan Yeni Sinema, Sayı:9
- Çağlarca Sadettin (1986), *Renk ve Armoni Kuralları*, 2.Baskı. İnkılâp Kitabevi.
- Çalışlar, İzzeeddin (2000), *Binbir Renk Masalları”Mavi Jeans Yayınları*, İstanbul.
- Dönmez, Gönül - Colin (2008), *Turkish Cinema: Identity, Distance and Belonging*, Reaktion Books, UK, s. 187.
- Dorsay, Atilla (2008), *Bembeyaz Fonda Kapkara Film*, Sabah Gazetesi 9 Mayıs 2008 s.22
- Erdikmen, Arda (2013), *Film ve Gerçeklik*, Sinema Kuramları (içinde),Yay. Haz. Özarslan, Zeynep Cilt 1, İstanbul, Su Yayınevi.
- Görücü, Bülent (2001), *Filmlerdeki Susurluk*, Yeni İnsan Yeni Sinema, Sayı: 9,s.9
- Irgat Mustafa (1995), *Duhaldeki Deney*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.
- Karakaya, S.(2005), *Sinema Resim İlişkisi ve Sanat Olarak Sinemanın Resimsel Estetiği*
- Kandinsky, W.(1981), *Sanatta Manevilik*, Çev. A.N.Bigalı. Özden ofset. İzmir.

- Kılıç, Levent (2003.), *Görüntü Estetiği*, 4. Baskı İnkılâp Yayıncılık
- Kirel, Serpil (2010), *Kültürel Çalışmalar ve Sinema*, Kırmızı Kedi Yayınları", İstanbul, s.136
- Kirel, Serpil, Duyal A.Ç (2010), *Derviş Zaim*, s.47
- Köksal, Musa (2012), *Plastik Sanatlar ve Sinema İlişkisi*, İnönü Üniversitesi Sanat ve Tasarım Dergisi /2 sayı.No.4)
- Lotman, Yuri M. (1986), *Sinema Estetiğinin Sorunları*, (Çev.:Oğuz Özgül), DE Yayınevi, İstanbul
- Lynton, N. (1982), *Modern Sanatın Öyküsü*, Remzi Kitapevi, İstanbul.
- Millerson, Gerald (2007), *Sinema ve Televizyon için Aydınlatma Teknikleri*, Es Yayıncılık.
- Mtriy, Jean (1989), *Sinema Estetiği ve Psikolojisi*, Çev.Oğuz Adanır, Dokuz Eylül Üni.GSF Yayınları.İzmir.
- Mülayim, Selçuk.(1994), *Sanat Tarihi Metodu*, Anadolu Sanat Yayınları. İstanbul.
- Monaco, J. (2010), *Bir Film Nasıl Okunur*, (Çev. Ertan Yılmaz), İstanbul, Oğlak Yayınları Oluk A (2008) Klasik Anlatı Sineması Hayalet Kitap. İstanbul
- Onaran, Şerif. A (1986), *Sinemaya Giriş*, Filiz Kitabevi İstanbul
- Övgü Gökçe, Berke Göl, Gözde Onaran, Fırat Yücel (2009), *Derviş Zaim, Sırada Gölge Var*, Altyazı Dergisi, Sayı: 84, Mayıs
- Özön, Nejat (2008), *Sinema Sanatına Giriş*, Agora Kitaplığı
- Özen, Mehmet (2013), *Derviş Zaim – Röportaj*, tezin sonunda Ek 'de 5 Eylül, İstanbul.
- Özbudak, Elif Nesibe (2008), *Derviş Zaim Bu Sefer Noktayı Koyuyor*, Aksiyon,18-24 Mayıs2008 Sayı 754 s.66
- Uysal, Saydam Ö. (2012), *Sinema Estetiğine Giriş*, İkinci Adam Yayınlar
- Parsa, S (2008), *Çok Yazarlı Film Çözümlemeleri*, Multilingual Yayınları, İstanbul.
- Pay, Ayşe ( 2009), *Yönetmen Sineması*, Küre yayınları İstanbul (s.57-76)
- Paz, Ayşe (2000), *Sanat Dünyamız*", Yapı Kredi Kültür Sanat Yayıncılık Sayı:75., İstanbul.
- Seir, Özavo (2009), *Nokta ihcamla Yapılınış Bir Fim*, Akşam Gazetesi, 10 Mayıs

- Sözen, Mustafa (2003), *Sinemada Renk Sembolik Anlamlar*, Detay Yayıncılık.
- Sanat Tarihi Ansiklopedisi (1983), Cilt:3.Görsel Yayınlar. s.581,İstanbul
- Şavkbelkaya, A.Gülümser (2001), *Film Çözümlemelerinde Temel Yaklaşımlar*, Der yayınları
- Tansug, Sezer (1991), *Sanatın Görsel Dili*, Remzi Kitabevi, s.142, İstanbul.
- Tarkovski, Andrey (2008), *Mühürlenmiş Zaman*, (Çev. Füsün Ant) Agora Kitaplığı
- T.D.K. Türk Dil Kurumu sözlük
- Thompson Roy (2002), *Kurgunun Dili*, (Çev. Selahattin Yıldız), Renk Ajans
- Tuba, Deniz (2009), (Söyleşiyi Yapan), “Derviş Zaim: “Yaptığım Sinemada Değer Üretme Çabası Var”, Yönetmen Sineması: “Derviş Zaim” (Haz. Ayşe Pay), Küre Yayınları, İstanbul, s.76-78.
- Yalçın, Burçin (2001), *Sokaktaki Kaosu Anlatım*, Sinema Dergisi, Ocak, s.68.
- Yapılı, Önder Şen (2002), *Bir Yığın İletişim Aracı Olarak Sinema ve Tasarım*, Boyut K. Süreli Yayınlar İstanbul.
- Yıldız, Selahattin (2004), *Kurgunun Dili*
- Yılmaz, Dr.meliha (2009), *Görsel Sanatlar Eğitiminde Uygulamalar*, Gündüz Eğitim ve Yayıncılık.
- Yıldırım, Müjgan (2001), *Filler de Güçlü Çimenler de*, Coliseum Life, Sayı;6.S.41
- Yavuz, Hilmi, *Derviş Zaim Filmlerinde İslam Estetiğinin Yeniden İnşası Cenneti Beklerken*
- Yolcu, Enver (2004), *Sanat Eğitim Kuramları ve Yöntemleri*, Nobel Yayınevi, Ankara
- Whittaker, Ren (1979), *Görüntüde Yeniden Renk Üretimi*, Kurgu Dergisi, Anadolu Üni Yayınları, Eskişehir.
- Zerengil, R. (1987) *Yeni Düşün Sanat Dergisi*, Kasım, İstanbul. İmge Kitabevi Yayınları 121 S. Sayı: 479, Sayfa 3
- Zillioğlu, M. (1981), *Çağdaş Bir Sinema Kuramcısı: Jean Mitry*, Kurgu Eskişehir.
- ZKÜ Sosyal Bilimler Dergisi (2008) 4, Sayı 8, s.141

## Yabancı kaynaklar

Block, Bruce (2008), *The Visual Story* ISBN9789-0-240-80779-9 Elsevier..London

Gombrich E.H(1986), *The Story Of Art*

Mast, Gerald, Marshall Cohen and Leo Braudy (ed.), (Andrew J.Dudley 2007;142)  
*Film Theory and Criticism: Introductory Readings*,1992:s.158)

Mast, Gerald, Marshall Cohen and Leo Braudy (ed.), *Film Theory and Criticism: Introductory Readings*, Oxford University Press, 4. Baskı, New York, 1992.

BBC 2005. *How.Art Made.the.World*,

## Görseller

<http://www.sanalda1numara.net/ressamlarin-hayati-ve-eserleri/175834-yuksel-aslan-eserleri.html>

[http://www.google.com.tr/search?q=frida&hl=tr&source=lnms&tbm=isch&sa=X&ei=zvp9UculDs-Vswbe-oG4DA&ved=0CAcQ\\_AUoAQ&biw=1280&bih=933](http://www.google.com.tr/search?q=frida&hl=tr&source=lnms&tbm=isch&sa=X&ei=zvp9UculDs-Vswbe-oG4DA&ved=0CAcQ_AUoAQ&biw=1280&bih=933)

[http://www.google.com.tr/search?q=y%C3%BCksel+arslan&hl=tr&tbm=isch&tbo=u&source=univ&sa=X&ei=6\\_p9UeW8O4XPtQbEvIC4BA&sqi=2&ved=0CCoQsAQ&biw=1280&bih=933](http://www.google.com.tr/search?q=y%C3%BCksel+arslan&hl=tr&tbm=isch&tbo=u&source=univ&sa=X&ei=6_p9UeW8O4XPtQbEvIC4BA&sqi=2&ved=0CCoQsAQ&biw=1280&bih=933)

<http://sinema-sinema.blogspot.com/2007/12/sinemada-iik-ve-aydinlatma-bir-grntnn.html>

<http://www.sosyalistkutuphane.com/kazimir-severinovic-malevic-1879-1935/2442-kazimir-severinovic-malevic-1879-1935-a.html>

[http://www.senaryo.org.tr/news\\_details.aspx?id=223](http://www.senaryo.org.tr/news_details.aspx?id=223)

<http://www.timeturk.com/tr/2013/02/20/suret-yasagi-meselesi-2-dini-sanatlarin->

[imgeleri.html](#)

(www.karagoz.net)

[http://woproduksiyon.blogspot.com/2013\\_10\\_01\\_archive.html](http://woproduksiyon.blogspot.com/2013_10_01_archive.html)

**Ek-1**

**Ropörtaj**

**Mehmet Özen - Derviş Zaim**

**Mehmet Özen-** Filmlerinizde Türk sinemasında pek alışık olmadığımız anlatım araçları kullanıyorsunuz ya da deniyorsunuz. Mesela her filminizde öne çıkan ve öykünün anlaşılmasına yardımcı olan plastik öğeler kullanıyorsunuz. Anlam açısından bu araçların sizce işlevi ne?

**Derviş Zaim-** Bu plastik öğelerin bir tanesini seçmek ve her farklı filmde bir sabit öğenin üstüne giderek bir filmler dizisi oluşturmaya çalışmak mümkün olabilir. Ama benim yaptığım filmlere bakıldığı zaman, her defasında seçtiğim sanat şeklinin filmde filme değiştiği açık. Ebru, minyatür, hat, gölge oyununa ait kuklalar saydığınız değişen plastik öğeler arasında yer alıyor. Bu öğeler bir değil, birçok amacımı gerçekleştirmeme yardımcı oluyorlar dersem, fazla hata yapmış olmam. Bu plastik biçimlerin anlam yaratma sürecine ve arayışına, onlarsız başladığım başka koşullarda ender rastlanabilecek şekilde bir ek katkıları olduğunu düşünüyorum. Anlam söz konusu olduğu zaman şu sorunun bana ilginç geldiğini söyleyebilirim. Acaba bu coğrafyanın malzemesi ile bu coğrafyanın ruh ve fikir haritasını çıkarma sürecine girersek, haritanın kendisini inşa etme süreci içinde kullandığımız malzemenin kendisi de yine bu coğrafyadan olursa, bu metodoloji bizlerin hayatını anlamlandırmak bakımından bir zenginlik kaynağı olabilir mi sorusunu önemsiyorum. Bu coğrafyadan çıkarmaya çalıştığım ebru, minyatür gibi biçimler bir bakıma anlam alanına da şu ya da bu biçimde nüfuz ederek anlam alanında ortaya çıkması muhtemel işaretleri, işaretlerin kendi aralarındaki bağlantılarını zenginleştirmeye; bir filmin anlamını daha önce yapılan

benzer işlerden farklılaştırmaya yarıyor gibi geliyor bana. Tabii bu saptamayı yaparken yanlış anlama olmasın diye bir hususun altını da çizmem lazım. Kafamda plastik öğelerle oynama motivasyonu var ama bir o kadar da hayata dair değer araştırma, değer ve anlam yaratma motivasyonu da var. İçerik de plastik öge kadar önemli. Gerçi bu iki unsur bu şekilde kabaca birbirinden soyutlanamayacağını düşünüyorum ama burada meselenin daha iyi anlaşılması adına böyle bir ayrımı kabaca yapmanın yararlı olduğuna inanıyorum. Çalışma süreci içinde (kabalıştırarak ifade etmem gerekirse) sözüm ona bu iki uç (yani plastik öge - içerik) birbirini çekiyor, birbirlerini karşılıklı yoğuruyorlar. Biri ötekini etkilerken bir diğeri de karşısındakini karşılıklı olarak etkiliyor. Sonra her ikisi de bir yerde doygunluğa ulaşıp birleşiyorlar. Ortaya biçim ve içerik olarak net çizgilerle ayıramayacak bir bütün, kaynağı biri ya da ötekine tamamen indirgenemeyecek nihai bir yapı çıkıyor. Bu bütünde anlamın kaynağının tam olarak nereden kaynaklandığı, biçimin bu sürece katkısının tam olarak nerede ve nasıl olduğu net biçimde anlaşılabilir. Çünkü artık içi içe kaynaşmış oluyorlar. Ama proje niteliğine göre bir öge kimi yerde ve kimi işte daha baskın olabiliyor. Bu ihtimali gözardı etmemek lazım. İkinci olarak bu farklı sanat biçimlerinden her defasında farklı bir görsel perspektif çıkarma süreci de bana enteresan ve zevkli geliyor. Bir işte tutturduğum yordamı veya yolu öteki işte görmemek, izlememek gibi bir tavra sahip olduğum için memnunum. Çünkü kimilerinin zannettiği gibi İslam sanatından hareket ederek film yapma sözkonusu olduğu zaman bir yol değil, birbirinden farklı çok sayıda yol bulmak mümkün. Bu da geleneğe hapsolmek adını verdikleri tehlikenin aslında mevcut olmadığını, geleneksel bazı biçimlerin insanı yaratıcılık bakımından kanatlandırabileceğini bana gösteriyor. Mesela bir gün yine minyatür üzerine bir film yapıp bu kez

minyatür sanatının farklı bir yorumunu kullanmak ve o yorum üzerine daha evvel yaptığım Cenneti Beklerken filminden daha değişik bir iş yapmak hoş olabilir.

**Mehmet Özen-** Plastik sanatların bir çeşit uzantısı sayılan sinema için kimi yönetmenler hiçbir ilişki kurmazken bazı yönetmenler bunun tersini düşünür. Sizin bu konudaki fikriniz?

**Derviş Zaim-** Bana göre film yapmak heykeltıraşın yaptığı işi yapmaya benziyor. Örnekle kabaca açıklayayım. Mermerden bir heykel yapmak isteyen bir sanatçı, eserini meydana getirmek için ham mermeri alır, onu kesmeye biçmeye, fazlalıklarını almaya; gerekirse ona başka şeyler eklemeye başlar. Sonuçta ham mermeri ulaşmak istediği şey ne ise onu gerçekleştirmek adına traşlar. Sinema sanatı da aynen heykeltıraşın yaptığına benzer şekilde mekânı ve zamanı traşlar. Her filmcinin mekânı traşlama biçimi farklıdır. İki filmciye aynı senaryoyu ve senaryoyu çekecekleri aynı boş bir mekânı verin, muhtemelen ikisi de mekânı farklı objeler, aksesuarlar, oyuncu trafiği, kamera hareketleri ile tespit edecektir. Metaforla söyleyeyim. Farklı biçimde traşlayacaklardır. Zaman konusunda da muhtemelen benzer bir sonuç olacaktır. Mesela aynı senaryoyu çekmeye kalksalar, zamanı da farklı şekilde traşlayacaklardır. Sözelimi bir tanesi senaryoyu çekerken plan sekans stili kullanacaksa, bir diğeri zamanı, mekânı plan sekans yerine kesme kullanarak oluşturacaktır. Ortadaki drama ne ise onu farklı stilleri ile seyirciye hissettirmeye çalışacaklardır. Sonuçta zaman duygusu farklı iki yaklaşım ortaya çıkacaktır. Ama bu laflarıma bir itiraz şerhi koymak maksadıyla şimdi söylediklerime bir şey ekleyeyim.

Plastik sanatlar konusunda bilgisi bulunan bir yönetmenin zaman - mekânı traşlama kapasitesi; yeteneği, zekası ve plastik bilgisi ile daha seçkinleşme ihtimaline doğru evrilebilir. Çoğunlukla insan bu plastik sanat bilgisini set

ortamında içgüdüsel olarak hatırlar ve çalışırken uygulamaya çalışır. Başarısı; bilgisi, yeteneği ve set ekibine bu bilgiyi aktarma kapasitesi ile değişir. Benim sette başıma gelen serüven aşağı yukarı böyle bir serüven oluyor. Fakat sanatsal yaratı adını verdiğimiz alandan bahsediyorsak dikkatli olmamız gereken bir husus var. Plastik sanatlar alanında iyi bir bilgiye sahip olmak, her zaman iyi bir film yapmak anlamına gelmez. İyi film yapmak için size ait, şahsi denebilecek bir işaretler sistemine sahip olmanız ve onu ekibinize ve yapımcınıza uygulatma kapasitesini de içinizde barındırmanız gerekir. İşaretler sistemi oluşturmak için hem plastik sanatları hem de plastik sanatların farklı türlerini, sözgelimi, Batı sanatı, Doğu sanatını, onları doğuran felsefi koşulları bilmek fena olmaz diye düşünüyorum. Gerçi az evvel sıraladığım şeylerden derin ve geniş biçimde fazla haberi olmayan bazı insanların da bir ya da iki tane iyi film yapabilme ihtimalleri her zaman vardır. Çünkü sanat alanı sözkonusu olduğu zaman insan yaratıcılığının neler yapabileceğini tahmin etmek güçtür. Sonuç olarak, bu iş bilgisiz olmaz ama bilgiyle de her zaman iyi bir işin ortaya çıkacağı anlamını çıkarmamak lazım.

**Mehmet Özen-** Filmlerinizi, sinemada ve plastik sanatlarda kompozisyonu oluşturan temel elemanlar olan renk, doku, ışık, perspektif, ritim oran ve orantı olarak yoğun kullandığınız görülüyor. Bu konu hakkında ne diyeceksiniz?

**Derviş Zaim-** Yukarıda bu soruya kısmen yanıt verdim. Ama şunu ekleyeyim. Kompozisyonu oluşturan temel elemanların filmlerde kullanılma biçimleri, filmin yapısına göre değişebiliyor. Temel yaklaşımım filmin gereksinimlerine göre bu öğeleri nihai hedefi gerçekleştirmeye yöneltmek biçiminde ortaya çıkıyor. Bu süreçte bilinç ile bilinçdışı insana yardım ediyorlar gibi geliyor bana. Nokta filminde tuz gölü mekânın seçimi filmin plastik öge kapasitesini ve atmosferini



baştan sona belirledi. Öte yandan Akdeniz ikliminde ve taşrasında çalışıyorsanız ve karanlık bir tarihi dönemi tespit gibi bir amacınız varsa (Gölgeler ve Suretler filmini kastediyorum), o filmde kullanacağınız ışık Nokta filmindeki ışık kullanımından farklı olacaktır. Öte yandan Nokta filmindeki alan derinliği Gölgeler ve Suretlerden kısmen farklıdır. Kısacası yapmaya çalıştığım şey, filmlerimin amacı ve içeriği ile eklemek istediğim plastik biçimin; sahil, ayakları yere sağlam basar şekilde ve biçimde buluşmasını sağlamaya çalışmak biçiminde kabaca özetlenebilir.

**Mehmet Özen-** Filmlerinizi yapılaş itibariyle sıraladığınızda sizce ilk filminizle son filminiz arasında biçimsel olarak ne gibi farklılık var?

**Derviş Zaim-** Rastgele iki filmde örnek vererek konuşayım. Tabutta Rövaşata filminde Nokta filminde olduğu kadar biçimsel deneme adına cüretkâr zar atılmadığı doğru. Dolayısıyla plastik alanda bir farklılaşmadan bahsetmek mümkün gibi duruyor. Ama bu farklılaşma her ne ise süreklilik arzedecek çizgisel bir rota izlemeyebiliyor. Mesela yedinci film *Devir*, daha evvelki işlerle kıyaslandığı zaman içeriğinde bir klasik sanatı veya sanatçıyı ele almadığı için Filler ve Çimen, Cenneti Beklerken, Nokta, Gölgeler ve Suretler gibi söylemini minyatür, hat, ebru, kukla gibi bir plastik sanatı paralelinde geliştirme yoluna gitmeyen bir film olarak algılandı. Yapı itibarı ile bu yedinci filmimin kendisinden daha evvel gelen Osmanlı klasik sanatlar dördlüsünden bu manada farklılığı var. Bazı izleyiciler *Devir*'in formunun bu filmlerle kıyaslandığı zaman daha yalın olduğunu, Tabutta Rövaşata'ya daha yakın olduğunu söylüyorlar. Bu durumda Derviş Zaim filmlerinin biçimsel yapısında süreklilik arzeden bir çizgiden bahsetmek doğru olur mu? Belki de filmleri bölümlere ve dönemlere ayırmak ve belli filmleri (eğer biçimsel açıdan bakarsanız) dönemlere göre, bağlamlara

göre belli plastik kategorilere koymak daha sağlıklı bir değerlendirme yapabilmek imkânı verecektir. Mesela bir izleyici yorumu, Devir filminin Niyazi Mısrinin Devir nazariyesinden etkilenmiş olduğunu belirterek bu filmin içerik bakımından Cenneti Beklerken, Nokta ve Gölgele ve Suretler ile bir bağının olabileceğini belirtti. Dolayısıyla şu mesleye geliyoruz: Analiz sürecinde biçimsel farklılıkların ne olduğu sorusu sorulduğu zaman yanıt, meseleye nereden bakmak istediğinize göre değişik kategoriler olarak karşınıza çıkabilir. *Çamur* filmi Akdenizdeki mitler dolayımında oluşturulmuştur, bu filmin geleneksel Osmanlı el sanatlarından etkilenilerek yapılmış öteki filmler ile sözgelimi plastik bakımdan bir ortak bağı veya örüntüsü olduğu hipotezi ortaya atılmış olsa ilk filmde son filme kadar nasıl biçimsel farklılıklar olduğu sorusu enteresan bir noktaya gelecektir. Eğer böyle bir hipotez ortaya atılırsa belki de Derviş Zaim filmografisindeki geleneksel Osmanlı sanatları ile öteki filmler bölümlenmesi şu anki bu tip bir algıdan daha farklı bir algıya doğru kayacaktır. Dolayısıyla benim bu konuda daha fazla konuşmamam en sağlıklı şey olacak. Çünkü filmlerimin değerlendirilme biçimlerine dair tek yol ya da yollar öne sürmek gibi bir gereksiz ve filmlerin okunma biçimine zarar veren bir çaba içine girmek istemiyorum. Filmlerim benim aklıma bile gelmeyen yollar ve kategorilerle değerlendirilebilir. Muhtemelen de değerlendiriliyordur ve değerlendirilecektir. Belki de bu durum onları enerjisinin genişliğini göstermesi bakımından iyi bir şeydir.

**Mehmet Özen** - Öykünün izleyiciye tanıdık gelmesi açısından geleneksel unsurları filminizde kullanıyorsunuz ve bu topraklara ait bir kimlik yaratıyorsunuz. 1990 sonrası Türk sinemasında biçimi önemseyen bir yönetmen olarak bu topraklar adına çok geç kalınmadı mı?

**Derviş Zaim** - Bu topraklarda bana göre epey geç kalındı. Türk entelijensiyası ne yazık ki oryantalizmden epeyce etkilenmiştir. Oryantalizm Hilmi Yavuz'un belirttiği gibi insanlara ilkel - uygar karşıtlığı bağlamında bakmak demektir. Bu bir hayali İslam tasarısıdır ve her iyi şeyin Batıda ortaya çıktığını Doğunun ise bu iyi şeylerin epey uzağında kaldığını iddia eder. Üstelik bu geriliği Doğu için ezel ebed bir kader olarak niteler. Batı oryantalizmi sadece misyonerler, tüccarlar, askerlerle Doğuya nüfuz etmedi. Bu üç unsura bir de aydınları eklemek lazım. Emperyalizm, Doğuya geçmişte yaptığı gibi Batı kültürünün misyonerleri olan yerli aydınlar ile el atmaya devam etmek istiyor desek fazla hata yapmayız diye düşünüyorum.

Dolayısıyla sinema ve görsel sanatlar sözkonusu olduğu zaman yerli sinema entelijensiyasınının (yazarlar, yapımcılar, yönetmenler, eleştirmenler, yapımcılar, akademisyenler vs vs) istisnalar hariç bir kısmının yerli oryantalist olduğunu düşünüyorum. Yerli oryantalist aydın bilinçli ya da bilinçsiz bu ülkeyi Batılıların anladığı kodlarıyla ve bakışı ile yorumlamak peşindedir. Kendi geçmişini Batılıların geçmişi ile paralel saymak eğiliminde olduğu için Türkiyeyi geri, pis, ilkel ve cahil görür. İçeriği buna göre regüle eder, düzenler. Üretim, stil, biçim konusunda da içeriğe benzer bir mekanizmadan bahsetmek mümkündür. Batılışma çabası bir taklit etme eğilimi olarak tezahür ettiği için Türkiye sinema entelijensiyası kullandığı sinema biçimini de Batıdan almıştır. Yeşilçam, Klasik Holywood Sinemasını üretim modeli olarak örneklemiştir. Hatta alternatif denen Türk sinema örneklerinin bir kısmının bile Batı esinlenmesi ile ortaya çıkan örnekler olduğundan bahsedilebilir.

**Mehmet Özen-** Bize tanıdık gelen uluslararası alandaki yabancı izleyiciye tanıdık gelmeyebilir. Yabancı izleyicilerde bu toprakların izleri sizce ne kadar etkili olur?

**Derviş Zaim-** Oryantalist söylemin temelinde Batının eşsiz, yüce olduğunu vurgulamak yer alır. Bu vurgu için de Doğu ile Batı arasındaki farklılıklar, özellikle Doğu aleyhine olanlar üste çıkarılır. Mesela Doğu değişmez, adam olmaz denir. Bu değişmezliğin temelinde de oryantalisteye göre İslam yer alır: İslam bir dogma dinidir. Bu din bir medeniyet kurmayı birinci görev olarak görmemiştir. Dolayısıyla bir Oryantalist bu coğrafyanın malzemesini kullanmak isteyen bir aydına şu sözü açık ya da gizli söyler: Ya bizim hakikatimizi kullanacaksın ya da seni aramıza almayız. Bizden biri olup bizim hediyelerimizi almanın şartı budur. Oryantalist zihin Türkiyeden gelecek ve bu kültürün tarih tecrübesinden kaynaklanan bir sinema eserini (istisnalar hariç olmak kaydı ile ama genel bir eğilim olarak) kendi Batılı ölçülerine göre ehlileştirdiği ölçüde kabul eder. Ben bu konudaki görüşlerimi Alüvyonik Türk Sineması başlıklı Altyazı dergisinde yayınlanan yazımda belirttim. Ehlileştirilmiş, Öteki olduğumuz ölçüde biz Türk sinemacılarının onların kulübüne, festivallerine, satış ağlarına, TV, Salon dağıtımlarına girmemize izin veriyorlar. Politik ya da kültürel oryantalistin örneği olan Türk sinemasına ait örnekleri, bugüne dek çeşitli yerlerde alkışladılar. Politik ve kültürel oryantalistin örnekleri dışında bizden takdir edecekleri bir örnek gelecekse, onlara göre bu filmlerin biçimlerinin ne olması gerektiği sorusunu bana sorarsanız yanıtım şu olacaktır. Eğer politik - kültürel oryantalist bir içerik kullandıysanız, filmde klasik dil veya neorealizme bulaşmış bir klasik dil biçimlerini kullanıyor olmanıza bugüne dek pek olumsuz bir ses çıkarmadılar. Bu saydığım biçimlere ek olarak bize biçimsel olarak minimalizmi uygun görüyorlar. (Minimalizme bir dil ve anlatım olarak hiçbir itirazım yok. İtirazım onun bizler adına tek muteber yol olarak görülüyor

olmasına). Türkiye sinemasından minimalizm dışında bir biçimsel bir iş ya da teknik deneme Batılı Kültür seçicilerinin büyük bölümüne genel olarak pek makbul gelmiyor. Peki, buraya kadar Batılıların açık ya da örtük taleplerini saydım. Türk sinemacısının bu bilinçli bilişsiz oryantalistik denebilecek taleplere karşı tavrı ne diye soracak olursanız kendi kendine oryantalizmin bu ülkede Türk sinemacıları için bir eğilim haline geldiğini söyleyeceğim. Türk sinemacılarının klasik sinema ya da Yeşilçam Sineması'na karşı alternatif iş üretmeye çalışanlarının bir bölümü, 'ben şu filmimi Batılıların istediği gibi politik ya da kültürel oryantalizme uygun biçim içerikle yaparsam beni alırlar. Ha, politik kültürel oryantalizm yapmak istemiyorsam filmi minimalistik bir biçimle çekeyim ki, beni filanca festivale alsınlar' tavrı içindeler. Bu tavrı gösterenlerin büyük kısmı kısmı yarı bilinçli ya da bilinçsizce, az olduğunu düşündüğüm bir başka kısmı ise bilinçli olarak böyle bir uygulamanın içindeler.

**Mehmet Özen-** *Cenneti Beklerken* filminde Velasquez "Nedimeler" tablosunu merkeze koyuyor ve orada ressamın insanları yerleştirme düzeni ile minyatür sanatında yerleştirme düzenini karşılaştırıyor ve bunların hepsini sinemanın teknik imkânları ile yan yana getirip öykünün parçası haline sokuyorsunuz. Bu konudaki fikriniz?

**Derviş Zaim-** Daha geniş bir perspektifle yanıt vermeye çalışayım. Gerçek Türk aydını yetiştiği entellektüel tarih ile örtüşen aydındır. Bizlerin entellektüel tarihi ne? Hem Doğu hem de onsekizinci yüzyıldan sonra Batı entellektüel tarihi ile temas etmiş bir tarihimiz var. Eğer gerçek bir aydın olmak istiyorsanız bu coğrafyanın meselelerine Doğu ve Batının fikir ve duygu geçmişi ile yaklaşmanız gerekecektir. Dil, bellek, mekân, kimlik, gelenek ve modernlik arasındaki ilişkilere dair atacağınız muhtemel sorulara verilecek yanıtları bu iki kaynak bağlamında

düşünüp ele alacaksınız. Cenneti Beklerken işte bu bakış ile naçizane oluşturuldu.

**Mehmet Özen-** “Çamur” filminde arınmak isteyen bir karakterin hazır nesneyi kullanarak sanatsal bir işe dönüştürdükleri üzerinden derdini anlatma çabası var. Oradaki heykel-video-mikrofon-kayıt cihazları anlatım aracı halinde. Bana bir heykeltıraş gibi filminizi yontuyor işliyor görsel olarak yakaladığınız anlamlarla çok boyutlu olmasını sağlıyorsunuz gibi geliyor. En azından izleyici açısından Bunun için ne söyleyebilirsiniz?

**Derviş Zaim-** Çok boyutluluk ve anlam yaratma meselesine yaklaşımımın ne olduğunu soruyorsanız şunu söyleyeceğim. Her yazar gibi karakterlerin karşı karşıya kaldıkları olay, engel ve durumları yazarken karşıma bir sürü gidilebilecek alternatif yol çıkar. Hikâyeyi adeta çatallanan bir yolun ağzına gelmiş gibi farklı yönlere sokabileceğimi ve her farklı yönsemde dramatik bakımdan farklı sonuçlar alabileceğimi farkedirim. İşte bu sürecin içinde iken her senaristin yaptığı gibi hikâye çizgileri arasında eleme süreci başlar. Şu hikaye çizgisi değil de bu hikaye çizgisini dramatik meselenizi tartışmak için daha uygun olacağını düşünürsünüz ve onu öteki alternatif hikaye çizgisi ile karşılaştırıldığı zaman daha uygun bulup işi gerçekleştirmek adına seçersiniz. Sonra sekanslar ilerler ve başka yol ayrımlarına ve o yol ayrımlarından sonra başka hikâye çizgisi seçmelerine, elemelerine sıra gelir. Bu şekilde dramatik gelişim çizgisi gelişir, doruğa varır ve sonuçlanır. Bu süreçte hikâye çizgisinin gelişim sürecini düzgün hale sokmaya gayret ederim. Bunu yaparken de bir taşla iki kuş vurmak amacıyla ilgili hikâye çizgisinin hangisinin bana karakterlerime dair bir alt metin yaratma imkanı verip vermeyeceği konusuna da odaklanırım. Eğer bir alternatif hikaye çizgisi hem dramatik gelişim çizgisini olgunlaştırmak bakımından olayları

ilerletiyor hem de karakteri daha kompleks, insani kılcak altmetni yaratmama imkan veriyorsa onu daha fazla işlevi yüklediği için seçerim. Bu yolu izleyip metni bir yerde oluşturup bulduktan sonra beni bir başka iş daha bekler. Ortaya çıkardığım hikâyenin bütününi klasik tarzın dışına nasıl çekebilirim diye düşünmeye başlarım. Ancak bu son kısım ince bir iştir. Çünkü pişmiş aşı su katmak gibi tehlike vardır.

**Mehmet Özen-** *Filler ve Çimen* filminde renk unsuru sembol olarak öne çıkarken toplumun içinde var olduğu hatta yaşadığı ama göremediği bir dünyadan bahsediyorsunuz? Siz yeşili öne çıkartırken neyi görünür kılmak istiyorsunuz?

**Derviş Zaim-** İnsan bir sistemin içinde yaşarken sistemin farkına, sistemin ona ve etrafındakilere neler yaptığının ayırımına bazen varamayabiliyor. Hatta kendisi aslında ona zarar veren sistemin gönüllü bir savunucusu, uygulayıcısı, bağımlısı haline gelebiliyor. Bu durum günümüzü yorumlamak bakımından önem verdiğim bir saptama. *Filler ve Çimen* filminde, kahramanın yolculuğu boyunca başına gelenleri temel alarak aktarmaya çalıştığım bu perspektif, kanımca, filmin önemli damarlardan biri idi. Yapılabilecek muhtemel yorumlardan birine inanılacak olursa *Havva* adlı kız filmin en sonunda kar yağarken göreceğimiz havuzdaki ebrunun içinde yer alan mor renklerin peşinde idi. Ki mor rengi, yana yatık geminin bulunduğu sahnede deniz yüzeyinde kısmen görüyordu.

**Mehmet Özen-** *Nokta* filminde mekânı kâğıt, kamerayı da kalem gibi kullanıyorsunuz böyle bir teknik sizce daha ileri giderse ne olabilir?

**Derviş Zaim-** Soru nereden baktığınıza ve bağlama göre farklı cevaplar verilebilecek bir soru. Ama bir cevap vermek için muhayyel bir yol düşüneyim. *Nokta* zamanda ileri geri gidişler yapan ama karakterlerin tuz gölü dışında başka mekanlarda yaptıkları ve yaşadıklarını göstermeyen bir yapıya sahipti. Eğer

Nokta karakterlerinin, başka mekânlarda ne yaptıklarını eşzamanlı olarak vermek gibi bir niyet söz konusu olursa ortaya tuz gölünde yaşananların gösterildiği ama başka yerlerde yaşanan birçok başka hikâye çizgisinin de aynı zamanda gösterildiği webdoc benzeri bir yapı çıkabilir.

**Mehmet Özen-** *Gölgeler ve Suretler* filminde Ahmet karakterinin saçındaki beyaz lekenin sizce anlatıma katkısı nedir? Eski ahitte işaretli kişilerin izidir bu tip lekeler. Çoban - koyun gibi metaforlar kutsal kitaplardaki anlatım öğeleri. Filmde gizli bir dinsel bir derinlik ya da mesaj da var mı? Mesela *Filler ve Çimen*'de Hz. Ali ve kartal tablosu çocukları sünnet etmeyen ve hediye veren sempatik bir Noel baba var.

**Dreviş Zaim-** Bu coğrafya; dünya dinlerinin, inanışlarının birçoğunun gelişip serptildiği coğrafya. Dolayısıyla bu tür dini motifler, arketipler, inanç biçimlerini anlam yaratma uğruna filme eklemek birçok film için tercihim oldu. *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 (ve başka nedenler dolayısıyla... 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.

**Mehmet Özen-** *Gölgeler ve Suretler* filminde “siyah keçî” filmin asimetrik düzeninde önemli bir yere sahip koyunlara karşılık keçiyi kullanıyor dengeleri bozuyorsunuz. Gerçekten ön ayakların kırarak mı yürüyor yoksa bunu o esnada gördüğünüz bir şey olarak mı değerlendirdiniz?



**Derviş Zaim-** O keçi o gün sete getirilen hayvan sürüsü içinde idi. Sürünün arkasında kaldığını ve sakatlığı nedeni ile ortaya çıkan garip ilerleyişini farkedince ona odaklandım bir çekimde. İlgili çekimi de sahne sonunda atmosfere katkısı nedeni ile montajda kullandım. Film çekimleri arasında ortaya çıkan yeni ve sürprizli durumları değerlendirme eğilimi günden güne daha fazla sevdiğim birşey haline geldi. Kendi filmlerimde daha evvel de bu tip beklenmedik olana açık olma ruh ve zihin durumunu hep vardı. Devir filmi bu tip bir açık olma halinin üst noktaya vardığı çalışma oldu. *Devir* filmine çekime giderken elimde birkaç sayfalık bir snopsis vardı. Karakterlerin oluşturulması ve olay örgüsünün yetkinleştirilmesi, çekim esnasında rastladıklarımı değerlendirmek biçiminde vücut buldu.

**Mehmet Özen-** *Tabutta Röveşata* filminin hemen hemen tüm planlarında asimetrik unsurlar var. Mesela karakterlerin başları eğik... Bunu bilinçli olarak mı yapıyor ya da seçiyorsunuz? Yani biçim - anlam ilişkisi için neler diyebilirsiniz. Çünkü anlatmak istediğinizi basit bir dil ile de çözebilirsiniz? Neden biçimlerde anlam arıyorsunuz?

**Derviş Zaim-** Filmin çekimleri esnasında birçok şey yönetmen tarafından oluşturulmaya çalışılır ama bir sürü başka şey de onun insiyatifi dışında gelişir. Eğer yönetmenin insiyatifi dışında gelişen bu şeyler, yönetmenin dramatik bakımdan oluşturduğu temel amaçlar ile çelişmiyorsa sette devam etmelerine ya da montajda kalmalarına şu ya da bu ölçüde izin verilebilir diye düşünüyorum. Bu tip beklenmedik şeylerin çekimde kabul edilebilir sınırlar içinde kalması, yönetmenin bilinçli seçimleri ile olabileceği gibi biliçdışı ya da sezgisel denebilecek melekeleri sayesinde olabilir. *Tabutta Röveşata* filminde karakterlerin başlarının eğik olduğu planların filmde çoğunlukla kullanılması böyle bir çekim ve

montaj süreci sonrasında gerçekleşmiş olabilir. Bu örüntü filmin temel meselesine halel vermemektedir. Hatta ona ek anlamlar kattığı yorumu, muhtemel okumalardan biri olarak karşımıza şu an sizlerin saptaması olarak çıkıyor. Filmlerime bu açıdan bakıldığı zaman benim bilinçli olarak tercih etmediğim, kısmen tercih ettiğim başka örüntüler ve o örüntülere dair farklı yorumlar çıkarmak mümkün olabilir. Bu çoğulluk kötü birşey değil, aksine iyi bir şeydir. Çünkü filmin potansiyeline işaret etmektedir.

**Mehmet Özen-** *Tabutta Röveşata* filminde parça bütün ilişkisi çok fazla dayak sahnesi mesela Picasso'nun tabloları gibi, ne dersiniz?

**Derviş Zaim -.** Sizin de dediğiniz gibi. Filmde buna benzer başka örnekler bulma mümkün olabilir. Bu filme sizin kattığınız bir yorum. Eğer ilgili filmde Picasso tablolarındaki parça bütün ilişkisine dair örnek teşkil etme potansiyeli olan bir başka sahneden bahsetmek istersek, filmin sonundaki planların art arda gelmesi ile oluşturulmuş kreşendo sahnesini ben de örnek gösterebilirim.

**Mehmet Özen-** *Bank* sahnesine bayıldım. Sizin bir şey aramanıza gerek kalmıyor, sanırım kamusal alanlar film gibi, size malzemeyi çıkarıveriyor.

**Derviş Zaim-** Eğer çekim esnasında neyi murat ettiğinizi bilmezseniz girdiğiniz mekânların size ne sunabileceklerinin farkına varamayabilirsiniz. Kafanızda ilgili sahne ve sekansın nereye gideceği, amacının ne olduğu net ise, üstelik benim gibi filmin yapımcısı iseniz ve yapım koşulları üzerinde kontrol şansınız varsa, esneme kabiliyetiniz olumlu manada artar; esneme kabiliyeti artınca etraftakileri değerlendirme ve onları filmin hayrı için hesaba katma şansınız artar. Şans, eğer yanılmıyorsam, sette meselesi ne ise onun farkında olup meselesini gerçekleştirme adına çok çalışanlara, zihinsel ödevini önceden ayrıntılı olarak yapanlara daha fazla gülebiliyor.

