T.C.
GALATASARAY ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
RADYO-TELEVİZYON ve SİNEMA ANABİLİM DALI

DERVİŞ ZAİM: BİR *MEKÂN SİNEMASI*'NA DOĞRU

DOKTORA TEZİ

Aydın ÇAM

Tez Danışmanı: Prof. Dr. Nilgün TUTAL CHEVIRON

ŞUBAT 2016

T.C.
GALATASARAY ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
RADYO-TELEVİZYON ve SİNEMA ANABİLİM DALI

DERVİŞ ZAİM: BİR *MEKÂN SİNEMASI*'NA DOĞRU

DOKTORA TEZİ

Aydın ÇAM

Tez Danışmanı: Prof. Dr. Nilgün TUTAL CHEVIRON

ŞUBAT 2016

ÖNSÖZ

Öznenin mekân deneyimlerine dair şüphelerim, bir biçimde evrilerek sistematik bir araştırmaya dönüştü nihayetinde. Basit bir şüphenin böylesi bir araştırmaya dönüşmesi, dağınık merakın derlenip toparlanması ve bir sorunsal haline getirilmesi tek başına altından kalkabildiğim bir uğraş olmadı asla. Galatasaray Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Medya ve İletişim Çalışmaları Doktora Programı'nda öğrenim görmeye başladığım ilk günden bu yana, üstelik sadece bu çalışmayla sınırlı kalmayarak, tüm akademik ve entelektüel ilgi alanımı yöneten Nilgün TUTAL CHEVIRON, bu yükü en az benim kadar omuzlayan kişiydi; kendisine yazıya dökemeyeceğim kadar minnettarım. Tez İzleme Komitesi'nde yer alan Hasan AKBULUT ve H. Serhat GÜNEY'e de teşekkür ederim; defaten yolumu bulmamı sağladılar. Onlarla birlikte Tez Savunma Jürisi'ne dâhil olan diğer üyeler S. Ruken ÖZTÜRK ve E. Özden CANKAYA ise eleştiri ve önerileriyle yeni yollar önerdiler; kendilerine sadece bu çalışma için değil, gelecekteki muhtemel çalışmalar için de teşekkür ederim. Doktora yeterlilik sınavımda yer alan jüri üyesi Serpil KIREL'e ise, sinemasal mekânlar hakkında bir çalışma gerçekleştirmek istediğim ama alanımı tam olarak belirlemediğim bir dönemde "Neden sadece Derviş Zaim sinemasına odaklanmıyorsun?" diyerek getirdiği öneri için teşekkür ederim. Yalın, ancak çalışmanın tüm alanını doğrudan belirleyen bir öneriydi bu.

Çukurova Üniversitesi İletişim Fakültesi, Radyo, Televizyon ve Sinema Bölümü'ndeki çalışma arkadaşlarıma –özellikle de bölüm başkanım Nüket ELPEZE ERGEÇ'e– teşekkür ederim; yapmam gereken çok şeyi bizatihi kendileri üstlenerek sağladıkları olağanüstü ortam sayesinde bu çalışmayı gerçekleştirmek mümkün oldu. Yine aynı bölümdeki öğrencilerime de bu nedenle teşekkür ederim; çalışmaya ayırdığım her an, aslında kendilerine ayırmam gereken zamandan çalınmıştır. Çalışmamın kuramsal çerçevesini oluştururken ihtiyacım olan bazı kaynaklara ulaşmamı sağlayan Gökben DEMİRBAŞ ve Başak BAYAR'a; Fransızca çeviri ve düzeltileri için Melike YALÇIN RIOLLET ve Deniz Başak GÜRSOY'a da benzer nedenlerle teşekkür ederim. Kendilerine ayırmaları gereken zamanlarını meşgul ettim.

Şüphesiz, eğer Derviş ZAİM olmasaydı bu çalışma asla gerçekleştirilemeyecekti. Sadece filmografisi nedeniyle değil, çalışmadan kendisine bahsettiğim ilk günden itibaren göstermiş olduğu ilgi; görüşmeler için kendinden ve yakınlarından feragat ederek bana ayırdığı zaman; henüz kurgudaki filmi *Rüya*'yı (2016?) izletme ve üzerinde tartışma inceliği; daha önceki filmlerine ve filmlerinin çekim süreçlerine dair görselleri çalışmada kullanmam için verdiği izin ve göstermiş olduğu harikulade misafirperverlik için kendisine minnettarım. Fotoğraf sanatçısı

Bünyamin SALMAN'a ise Sancaklar Camisi'nin görselini bu çalışmada kullanımıma açtığı için teşekkür ederim.

Türkiye Bilimsel ve Teknolojik Araştırma Kurumu da (TÜBİTAK) çalışmayı gerçekleştirmemde önemli katkıda bulundu. *2211 – Yurt İçi Doktora Burs Programı* kapsamında sağladığı destekten ötürü *TÜBİTAK Bilim İnsanı Destekleme Daire Başkanlığı* birimine teşekkür ederim.

Aileme, annem Fazilet AKSU ve babam Hasan S. Z. AKSU'ya ise nasıl teşekkür edeceğimi bilemiyorum; eşim Çiğdem AKSU'ya da öyle. Kendisi, Nilgün TUTAL CHEVIRON ve Derviş ZAİM'le birlikte, bu çalışmayı ayakta tutan sacayaklarının üçüncüsünü oluşturuyor. Sadece ona ait zamanı değil, çoğu zaman sevgiyi de esirgeyerek bu çalışmayı gerçekleştirdim; çalışmaya dair büyük tutkumun kaynağıdır.

Varlığıyla hayatımı anlamlı kılan insana; Çiğdem AKSU'ya…

Aydın ÇAM

İÇİNDEKİLER

Sayfa No

ÖNSÖZ ..... **ii**
İÇİNDEKİLER ..... **iv**
RESİM LİSTESİ ..... **vi**
GRAFİK LİSTESİ ..... **viii**
TABLO LİSTESİ ..... **ix**
Résumé ..... **x**
Abstract ..... **xvii**
Özet ..... **xxiii**
1. GİRİŞ **1**
1.1. Araştırmanın Konusu, Amacı ve Sorunsalı 7
1.2. Araştırmanın Önemi ve Özgünlüğü 9
1.3. Araştırmanın Kuramsal Çerçevesi 14
1.4. Araştırmanın Yöntemi 32
2. SİNEMASAL MEKÂNLARIN ÇÖZÜMLENMESİ ve DERVİŞ ZAİM SİNEMASINDA MEKÂN **47**
2.1. Anlatının Platformu Olarak Mekân 52
2.1.1. Derviş Zaim Sinemasında *İç*, *Dış*, *Ara* ve Diğer Mekânlar 56
2.1.2. Mekânın Kurgulanması – Mekân Kurgusu ve Sinemasal Gerilim 75
2.1.3. Bölüm Sonu Değerlendirmesi 83
2.2. Gerçeklik Etkisinin Oluşmasında Mekânın İşlevi ve Derviş Zaim Sinemasında Mekân Kullanımı 85
2.2.1. Sinema Sanatı Bağlamında *Temsil* ve *Gerçekliğe* Dair Bazı Tartışmalar ve Mekânın Bu Tartışmalardaki Yeri 87
2.2.2. *Temsil* ve *Gerçeklik* Tartışmaları Bağlamında Derviş Zaim Sinemasında Mekân Kullanımı 96

2.2.3. *Temsil* ve *Gerçeklik* Tartışmaları Bağlamında Biçemsel Bir Öğe Olarak Mekân Kullanımı: *Otantik Temsil* 130

2.2.4. Bölüm Sonu Değerlendirmesi..... 135

2.3. Derviş Zaim Sinematografisinde Gösteren Olarak Mekân..... 142

2.3.1. Karakter Olarak Sinemasal Mekânlar: Mekânın Sinemada Gösteren Olarak Kullanılmasına Dair Bazı Örnekler 144

2.3.2. Derviş Zaim Sinemasında Mekânın Gösteren Olarak Kullanılması: Çamur, Boşluk, Mezar ve Mezarlıklar 150

2.3.3. Mekân ve Sinema Estetiği İlişkisi: Sembollerin Biçemi Belirlemesi Bağlamında Gösteren Olarak Mekân..... 168

2.3.4. Bölüm Sonu Değerlendirmesi..... 184

2.4. Sinema, Mekân, İktidar ve Mücadele İlişkileri: Jeopolitik Bir Alan Olarak Sinema ve Mekân 188

2.4.1. Sinema Sanatı Bağlamında İktidar ve Mücadele İlişkilerine Dair Bazı Tartışmalar ve Mekânın Bu Tartışmalardaki Yeri..... 190

2.4.2. Derviş Zaim Sinemasında İktidar Mekânları: Sınırlar ve Kapıları Tutanlar..... 196

2.4.3. İktidar ve İlişki Ağları: İktidar ve Mücadele İlişkilerinin Sinemasal Mekânlar Bağlamında Çözümlenmesinin Bir Örneği Olarak *Filler ve Çimen* 211

2.4.4. İktidar ve Mücadele İlişkilerinin Alanı Olarak Sinema ve Derviş Zaim 242

2.4.5. Bölüm Sonu Değerlendirmesi..... 249

2.5. *Arzu*yu Yaratan Mekân..... 252

2.5.1. Sinema ve Mekânın Ekonomik İlişkisi – *Arzu* Sermayeye Nasıl Dönüşür?..... 254

2.5.2. Derviş Zaim Sinemasında *Arzu* ve Mekân İlişkisi 257

2.5.3. Bölüm Sonu Değerlendirmesi..... 270

3. GENEL DEĞERLENDİRME ve SONUÇ..... 273

KAYNAKÇA 285

ÖZGEÇMİŞ..... 300

TEZ ONAYI SAYFASI 301

RESİM LİSTESİ

Sayfa No

Resim 1.1: *Adobe Premiere Pro CS5* Aracılığıyla *Çamur*'un (2003) *Kurgu–Sökümünün* Yapılması 34

Resim 2.1: Derviş Zaim, Dış Mekâna Kurulu Seti Yönetiyor (*Balık*, 2014) 60

Resim 2.2: Ara Mekân Olarak Ağıl (*Devir*, 2012) 66

Resim 2.3: Rüya Mekânında Ayna, Farklı Zaman ve Mekânları Birleştiriyor (*Cenneti Beklerken*, 2007) 78

Resim 2.4: Derviş Zaim Sinematografisinde Mekân Aracılılığıyla Gerilimin Yaratılması (*Gölgeler ve Suretler*, 2011) 80

Resim 2.5: Mahsun Süpertitiz Topun Ağzında: Mekân Sembolik Anlatıya Dönüşüyor (*Tabutta Rövaşata*, 1996) 105

Resim 2.6: Mafya Örgütü Lideri Sabit Üzücü, Milli İstihbarat Teşkilatı Merkezinde: Mekân Karmaşık İlişkileri Bir Platforma Oturtarak Gerçeklik Kazanıyor (*Filler ve Çimen*, 2001) 108

Resim 2.7: Ali, Ali'nin Büstü ve *Çamur*: Gerçekliğini Sinemadan Alan Bir Mekân (*Çamur*, 2003) 114

Resim 2.8: Yeryüzü ve Gökyüzünün Basit Bir Çizgiyle Ayrıldığı Sonsuz Mekân (*Nokta*, 2008) 123

Resim 2.9: Gerçek ve Gerçeküstü Aynı Mekânda (*Devir*, 2012) 127

Resim 2.10: Gölyazı Köyü: Geleceğin Sıkışık Mekânı (*Balık*, 2014) 129

Resim 2.11: Ali Kuyuya, Kuyu Ali'ye Bakıyor (*Çamur*, 2003) 153

Resim 2.12: Doğrusal Akmayan, Kesintili Zamanın Kesintisiz Sonsuz Mekânı (*Çamur*, 2003) 157

Resim 2.13: Derviş Zaim Filmografisinde Gösteren Olarak Mezar ve Mezarlıklar: Yönetmenin Filmlerinin Başkarakterleri Mutlaka ve Mutlaka Bir Mezarı ya da Mezarlığı Deneyimler. 167

Resim 2.14: Film Biçemini Belirlemesi Açısından Gösteren Olarak Mekân (*Cenneti Beklerken*, 2007) 180

Resim 2.15: *Küşteri Meydanı* Olarak Kıbrıs (*Gölgeler ve Suretler*, 2011) 182

Resim 2.16: Sınırları ve Yasağı İhlal Eden Mahsun Süpertitiz, İktidar Tarafından Cezalandırılıyor (*Tabutta Rövaşata*, 1996) 199

Resim 2.17: Mekânı Bölen, Sınır Oluşturan ve Sıradan İnsanlar İçin Erişilemez Hale Getiren Dikenli Tel (*Çamur*, 2003)..... 202

Resim 2.18: Görünmeyen Sınırla Çevrelenmiş Mekân (*Nokta*, 2008)..... 204

Resim 2.19: Bir Zamanlar Sadece Doğanın Sınırladığı Mekân Artık Kapitalist Tahakküm İlişkileriyle Parçalanıyor ve Yeni Sınırlar Çiziliyor (*Devir*, 2012) 207

Resim 2.20: *Filler ve Çimen*'de (2001) Temsil Edilen İlişki Ağları..... 213

Resim 2.21: Filmin Kurucu Öğesi Olarak Havva Adem Tüm İlişki Ağlarını Deneyimler (*Filler ve Çimen*, 2001)..... 224

Resim 2.22: Filmin Mutlak Hâkimi Olarak Yönetmen: Derviş Zaim Teşkilat Mensubu Komutanı Canlandırıyor (*Gölgeler ve Suretler*, 2011) 247

Resim 2.23: Ne Kent Mahsun'un Umurunda, Ne de Mahsun Kentin... (*Tabutta Rövaşata*, 1996) 262

Resim 2.24: Eflatun ve Leyla İstanbul'u İzliyor (*Cenneti Beklerken*, 2007)..... 265

Resim 2.25: Arzu, Sancaklar Camisi'nin Tavanında Vücut Buluyor (*Rüya*, 2016?) 271

GRAFİK LİSTESİ

Sayfa No

Grafik 2.1: Derviş Zaim Filmografisinde Sürenin Mekâna Göre Yüzdelik Dağılımı 63

Grafik 2.2: Derviş Zaim Filmografisinde Sürenin Mekâna Göre Dağılımı..... 64

TABLO LİSTESİ

Sayfa No

Tablo 1.1: Fizikî ve Sinemasal Mekân(lar)ın Karşılaştırılması 20

Tablo 1.2: *Anlatının Platformu Olarak Mekân* (Özet Tablo)..... 42

Tablo 1.3: *Gerçeklik Etkisinin Oluşmasında Mekânın İşlevi ve Derviş Zaim Sinemasında Mekân Kullanımı* (Özet Tablo)..... 43

Tablo 1.4: *Derviş Zaim Sinematografisinde Gösteren Olarak Mekân* (Özet Tablo) 44

Tablo 1.5: *Sinema, Mekân, İktidar ve Mücadele İlişkileri: Jeopolitik Bir Alan Olarak Sinema ve Mekân* (Özet Tablo)..... 45

Tablo 1.6: *Arzuyu Yaratan Mekân* (Özet Tablo)..... 46

Tablo 2.1: Derviş Zaim Filmografisinin Zaman/Mekân Planlaması 59

Tablo 2.2: Derviş Zaim Sinematografisinde Gerçek/Fizikî ve Sinemasal Mekânlar 101

Tablo 2.3: Derviş Zaim Filmografisinde *Otantik Temsil* Öğeleri..... 133

Tablo 2.4: Derviş Zaim Filmografisinin Temsil ve Gerçeklik Bağlamında Değerlendirilmesi (Özet Tablo) 140

Tablo 2.5: *Filler ve Çimen* Filminde Karakterlerin Bulundukları Plan ve Mekân Sayısına Göre Sıralanması 216

Tablo 2.6: *Filler ve Çimen* Filminin Mekânlarının Plan Sayısı ve Toplam Süreye Göre Sıralanması..... 220

Tablo 2.7: *Filler ve Çimen* Filminin Mekân, Süre ve Karakter Bağlamında Planlarına Ayrılması..... 232

Résumé

Ce travail se focalise sur le cinéma de Derviş Zaim et sur l'usage de l'espace par le réalisateur du point de vue de la forme, du style et du contenu. L'objet de la recherche est l'importance – en termes à la fois de forme, de style et de contenu – que le réalisateur accorde à l'espace dans tous ses films de *Soubresaut dans un Cercueil* (1996) au *Rêve* (2016?) et l'utilisation excentrique de l'espace au point d'établir une théorie cinématographique. À la fois la filmographie et la cinématographie de Derviş Zaim et ses opinions sur le cinéma permettent de constater l'importance particulière qu'il accorde à l'espace. En ce qui concerne le contenu, l'espace – *les espaces cinématiques* – constitue un ensemble de thèmes crucial et déterminant dans le cinéma du réalisateur. Des thèmes, comme la limitation de l'espace, son arrangement, son contrôle ; l'interdiction de l'espace aux sujets, la surveillance des mouvements du sujet dans l'espace, un phénomène d'autorité qui surveille le sujet lors de ses passages d'un espace à l'autre dans une géographie fragmentée, apparaissent dans chaque film du réalisateur. Par ailleurs, on voit que dans le cinéma de Derviş Zaim, l'espace devient une des composantes essentielles du processus de production de film. Au-delà de la détermination de l'espace en fonction du scénario, l'écriture d'un scénario directement lié à l'espace, en interaction avec l'espace, l'utilisation de l'espace comme un élément essentiel du champ sémantique cinématographique, comme un *indicatif* du film, et des indices d'un effort pour établir une théorie du cinéma au moyen d'une esthétique basée sur l'espace indiquent un *cinéma d'espace.* Dans ce contexte, la question fondamentale est la suivante : est-il possible de mettre en évidence une approche cinématographique axée sur l'espace en examinant la filmographie et la cinématographie du réalisateur en termes de contenu, de forme et de style et autour de ces thèmes ?

On ne peut répondre à cette question qu'en analysant les espaces cinématiques de Derviş Zaim. Les espaces cinématiques se matérialisent par l'affichage sur l'écran des espaces physiques et/ou expérimentés par l'intermédiaire de l'art du cinéma. Les espaces physiques, même s'ils sont encadrés comme *des paysages cinématiques, des paysages urbains cinématiques, des paysages marins cinématiques* etc., se transforment par le montage en espaces cinématiques puisque c'est le réalisateur qui détermine en fin de compte ce qui sera encadré. Néanmoins, les espaces cinématiques, en tant qu'espaces réexpérimentés, sont dotés d'un contenu dont la richesse est incomparable aux espaces physiques. Les espaces cinématiques, qui s'incarnent dans le sujet cinématographique, sont non seulement des plateformes sur lesquelles l'action cinématographique se meut, mais aussi contiennent des éléments économiques, politiques, culturels, sociaux, idéologiques, relatifs aux classes, au

genre social etc. expérimentés par le sujet cinématographique. *Ils créent ainsi une nouvelle 'réalité'*. De plus, les espaces cinématiques occasionnent une interaction entre le sujet et les espaces physiques. À partir de ces prémisses, la revue des travaux existants consacrés à la relation entre le cinéma et l'espace permet de distinguer les thèses suivantes – qui constituent aussi les principales parties de ce travail : (1) Dès le premier film des Frères Lumière, l'espace cinématographique fait partie de l'art du cinéma en assumant de nombreuses fonctions. Il est tout d'abord la plateforme de l'action cinématographique ; les événements, les faits et les personnages s'inscrivent dans l'espace et l'action cinématographique se meut dans l'espace ; (2) L'espace cinématographique remplit une fonction importante en ce qui concerne la représentation et la réalité. L'espace dans lequel le mouvement cinématographique a lieu convainc, en tant que moyen de persuasion, le spectateur de la réalité ou donne de la réalité au film en tant qu'élément d'originalité ; (3) L'espace cinématographique ne constitue pas seulement une plateforme pour l'action cinématographique mais s'implique aussi de manière déterminante dans le récit. Se conjuguant avec d'autres outils du récit cinématographique comme la lumière, la couleur, le son, la texture etc., il renforce le personnage et/ou le récit et se transforme parfois en le personnage ou le récit même ; il devient le principal *indicatif* du film ; (4) Le cinéma et l'espace qui interagissent sont un domaine et un moyen des rapports de pouvoir et de conflit économiques, politiques, culturels, sociaux, idéologiques etc. Tous ces rapports de pouvoir et de conflit mentionnés s'infiltrent d'une part du monde physique vers le monde cinématographique et deviennent visibles sur l'écran. D'autre part, les pratiques de production de cinéma deviennent elles-mêmes le domaine de ces conflits. De surcroît, l'espace, en ce sens, fait du cinéma un domaine géopolitique. Dès lors, on peut parler d'une façon de production de cinéma, d'un contenu et d'une esthétique géopolitiques et (5) Le cinéma est une force transformatrice et transforme aussi l'espace en objet de désir. En ce sens, la production de l'espace cinématographique va de pair avec la production du désir.

L'analyse des espaces cinématiques qui ont lieu dans la filmographie de Derviş Zaim et de l'approche du réalisateur à l'égard des espaces cinématiques est basée sur les principes de l'analyse du sens cinématographique. Ce dernier se réalise de deux façons principales : (1) La première dimension du sens est conçue délibérément : Le réalisateur s'engage dans une production de sens en se positionnant lui-même au centre de la production de sens et ce, à la fois par l'utilisation des méthodes, des techniques et des outils de création de film et par la réalisation du récit et du sens. Une analyse en ce sens est effectuée en posant les questions de "pourquoi" et de "comment" à n'importe quelle image ou utilisation d'outil, de méthode ou de technique cinématographique dans le but de saisir les dimensions et les critères liés au sens de celles-ci. Cela peut simplement se nommer *analyse technique* ; (2) L'autre dimension du sens quant à elle n'est généralement pas délibérément conçue et découle souvent du monde dans lequel le film se déroule : Le réalisateur apporte au film, quoiqu'involontairement, plusieurs éléments de la réalité

du monde dans lequel nous vivons. À ce stade, on peut faire une analyse à deux niveaux : L'analyse du sens cinématographique délibérément conçu et l'analyse des sens qui indiquent directement le monde dans lequel nous vivons au sens économique, politique, culturel, historique, idéologique, de genre social etc. et qui se sont infiltrés par un moyen quelconque dans le film. Cela peut simplement s'appeler *analyse contextuelle.* Il ne serait pas erroné de considérer comme une analyse contextuelle toute analyse de film, par exemple, au sens socio-historique, psychologique, idéologique, ethnique, politique ou au sens du genre social etc. Le présent travail combine ces deux méthodes. Une analyse à la fois technique et contextuelle des films *Soubresaut dans un Cercueil* (1996), *Les Éléphants et la pelouse* (2001), *La Boue* (2003), *En attendant le Paradis* (2007), *Le Point* (2008), *Ombres et visages* (2011), *Le Cycle* (2012), *Le Poisson* (2014) qui constituent la filmographie du réalisateur, ainsi que du documentaire *Les Voyages Parallèles* (2004) qu'il a coréalisé avec Panicos Chrysanthou est proposée dans ce travail[1]. Pour cela, chaque film du réalisateur a été *déconstruit* sur la base de ses plans d'espace, des données quantitatives ont été obtenues et celles-ci ont été présentées, le cas échéant, en tableaux, graphiques ou images. Ces données ont été exploitées lors de l'analyse contextuelle. D'autre part, les entretiens et entrevues effectués avec le réalisateur ont fait l'objet d'une analyse de contenu et été inclus dans le travail.

Dans la première partie de ce travail appelée *Espace comme plateforme du récit*, les espaces cinématiques de Derviş Zaim sont examinés comme une scène sur laquelle les événements, les faits et les personnages se réalisent et l'action cinématographique se meut. Dans la filmographie de Derviş Zaim, l'espace, qu'il soit urbain ou rural/naturel, est avant tout stylisé pour constituer une plateforme pour l'action cinématographique. Les *paysages cinématiques* du réalisateur fournissent une plateforme pour l'action cinématographique, assument la fonction de base, de scène sur laquelle l'action se réalise. Dans la sous-partie *Les espaces intérieurs, extérieurs, entre-deux et autres espaces dans le cinéma de Derviş Zaim*, les espaces cinématiques en tant qu'éléments de la cinématographie du réalisateur font en premier lieu l'objet d'une analyse technique. En deuxième lieu, dans la sous-partie *La construction de l'espace – Construction d'espace et tension cinématographique,* on examine par une analyse technique comment l'espace – catégorisé en espaces intérieurs, extérieurs et entre-deux – crée à l'aide des instruments de l'assemblage/du montage une tension cinématographique d'un côté et transforme, de l'autre côté, le sens cinématographique.

Certes, on peut penser que les espaces cinématiques de Derviş Zaim sont des espaces 'réels' et que ces espaces sont abordés par un style 'réaliste'. Cependant, bien que le réalisateur raconte des histoires ayant un aspect réaliste, dans des espaces

[1] Le dernier film du réalisateur *Le Rêve* (2016?) a été visionné au studio *GeniusPark* (Ortaköy/İstanbul) où son montage hors ligne est en train d'être réalisé, mais ce film qui n'est pas encore achevé n'a pas fait l'objet d'une analyse technique dans ce travail. Toutefois, il a fait en partie l'objet d'une analyse contextuelle.

réels et par un style réaliste, il inscrit dans chacun de ses films des éléments symboliques et surréels. En partant de ce constat, les espaces cinématiques du réalisateur sont examinés dans la partie *Le rôle de l'espace dans la création de l'effet de réalité et l'utilisation de l'espace dans le cinéma de Derviş Zaim.* Pour cela, les discussions générales sur ce sujet sont d'abord évoquées dans la sous-partie *Certains débats sur la représentation et la réalité au prisme de l'art du cinéma et la place de l'espace dans ces débats*. Ensuite, la filmographie du réalisateur est examinée quant à la représentation et à la réalité dans la sous-partie *L'usage de l'espace dans le cinéma de Derviş Zaim au prisme des débats sur la représentation et de la réalité.* Dans quelle mesure les espaces physiques des films du réalisateur et leurs espaces cinématiques s'accordent-ils ? Les espaces qui se transforment en récit cinématographique dans les films du réalisateur se convergent-ils avec les espaces dans lesquels les films sont réalisés ? Ou bien, est-ce que l'espace est pris seulement comme un *lieu* et devient un autre espace au courant de l'histoire du film ? Les réponses de ces questions peuvent nous apprendre beaucoup sur l'espace cinématographique et sur la réalité. Sur ce point, il faudrait néanmoins s'interroger non seulement sur la réalité physique des espaces des films de Derviş Zaim mais aussi sur les relations économiques, politiques, sociales et culturelles qu'ils représentent. Car, toutes ces relations font partie de la réalité et d'ailleurs, ces relations permettent d'une part de voir la réalité purement et simplement par le biais de l'art du cinéma et d'autre part, de la transformer, encore à l'aide des instruments de l'art du cinéma, en une nouvelle réalité. La dernière sous-partie appelée *L'usage de l'espace comme un élément stylistique au prisme des débats sur la représentation et la réalité : Représentation authentique* est finalement consacrée à une enquête sur la combinaison de la réalité et des éléments surréels et des symboles par Derviş Zaim.

L'espace – qu'il soit fixé comme fond telle que dans une scène théâtrale, qu'il soit articulé à l'action cinématographique ou encore, qu'il se repositionne encore et encore de manière à passer devant l'action – est toujours au centre de la production de sens. De ce point de vue, l'espace – conjugué à d'autres éléments du récit cinématographique comme la lumière/l'ombre, la clarté/l'obscurité, la couleur, les mouvements de caméra, les échelles de plan et l'assemblage/le montage – est utilisé de façon tellement déterminante qu'il devient un *personnage.* Dans le cinéma de Derviş Zaim, l'espace devient un *indicatif* tantôt sous forme d'une métaphore ou d'un symbole, tantôt en se transformant en un personnage qui se situe au centre du film. C'est précisément cette situation qui est abordée dans la partie *L'espace en tant qu'indicatif dans la cinématographie de Derviş Zaim.* La sous-partie *L'utilisation de l'espace comme indicatif dans la cinématographie de Derviş Zaim : La boue, le vide, la tombe et les cimetières* donne des exemples d'utilisation de l'espace en ce sens tout au long de la filmographie du réalisateur. La sous-partie *Le rapport entre l'espace et l'esthétique cinématographique : L'espace comme indicatif au prisme de la détermination du style par des symboles* quant à elle prend l'espace comme focale

et étudie la cinématographie de Derviş Zaim, le style, l'approche esthétique du réalisateur et le contenu de ses films autour de trois axes : (1) La recherche d'un style autour des conceptualisations du *temps mouvant* et de *l'espace mouvant* ou de la *Place de Küşteri* (écran des ombres) qui se basent sur les arts traditionnels orientaux ; (2) Des approches différentes quant au regard; le refus du regard occidental et (3) L'approche qui se trouve derrière toute cette réflexion, c'est-à-dire l'approche de l'espace façonnée par un mode de pensée spécifique à l'Orient, le soufisme...

La partie *Le cinéma, l'espace, les rapports de pouvoir et de conflit: Le cinéma et l'espace en tant que domaine géopolitique,* étudie les rapports de force, qui sont un des piliers – peut-être le plus important – du cinéma de Derviş Zaim. Tout d'abord, certains débats sur les rapports de pouvoir et de conflit et la place de l'espace dans ces débats sont abordés au prisme de l'art du cinéma dans cette partie, qui s'interroge sur les rapport de force, la bataille de pouvoir et de résistance dans le cinéma du réalisateur et sur le lien de cette bataille avec l'espace et avec les réseaux sociaux. La deuxième sous-partie sur *Les espaces de pouvoir dans le cinéma de Derviş Zaim : Les frontières et les gardiens* examine les thèmes importants de la filmographie du réalisateur qui sont les frontières, les portes, les gardiens et les gens ordinaires qui s'efforcent de franchir ces frontières, d'ouvrir les portes. Dans les films Derviş Zaim, le pouvoir devient visible à travers les limites posées aux gens ordinaires/médiocres et les gardiens devant les portes que ces gens doivent ouvrir ; en ce sens, la représentation du pouvoir par le réalisateur est étroitement liée au phénomène de domination de l'espace. Dans la troisième sous-partie *Le pouvoir et les réseaux sociaux : Les Éléphants et la pelouse comme exemple d'analyse des rapports de pouvoir et de conflit au prisme des espaces cinématiques,* on fait une analyse approfondie du film *Les Éléphants et la pelouse,* dans lequel ces faits sont observés et non seulement l'espace mais aussi les réseaux sociaux deviennent un domaine des conflits de pouvoir, et on tente de distinguer les caractéristiques du rapport entre l'espace et le pouvoir dans le cinéma du réalisateur. L'analyse – à travers la déconstruction du film en termes d'espace et la cartographie et l'interprétation du pouvoir, de l'espace et des réseaux sociaux dans le film – vise à énoncer une thèse qui concerne non seulement *Les Éléphants et la pelouse* ou d'autres films du réalisateur, mais aussi l'analyse des espaces cinématiques en termes de rapports de pouvoir. Enfin, dans la dernière sous-partie nommée *Le cinéma comme domaine des rapports de pouvoir et de conflit et Derviş Zaim,* on étudie le cinéma qui est un domaine et un outil des rapports de pouvoir et de conflit, les opinions de Derviş Zaim sur les rapports de pouvoir et de conflit établis lors de la production, la distribution, la projection et la promotion des films et la position du réalisateur qui constitue lui-même un pouvoir. On essaye ainsi d'aborder dans sa totalité la relation entre le pouvoir et l'espace cinématographique.

Dans la dernière partie nommée *L'espace qui crée le désir,* on examine le cinéma de Derviş Zaim à l'égard du *désir,* qui est une des couches permettant

d'étudier les relations réciproques entre l'art du cinéma et l'espace. On s'interroge sur le pouvoir du cinéma de créer un désir à l'égard de l'espace et sur le rapport de désir que les personnages de cinéma établissent avec les espaces cinématiques. Dans la première sous-partie *La relation économique entre le cinéma et l'espace – Comment le désir se transforme-t-il en capital ?,* le rapport de désir que l'art du cinéma établit avec l'espace et la transformation en capital du désir lié à l'espace émergent/suscité chez le spectateur sont abordés à travers des exemples de l'histoire du cinéma. Dans la deuxième sous-partie sur *Le rapport entre le désir et l'espace dans le cinéma de Derviş Zaim,* on aborde d'abord la relation d'Istanbul, qui est l'espace du désir du cinéma turc/de Turquie, avec les films de Derviş Zaim. Derviş Zaim entretien une relation inhabituelle avec cette ville qui est au centre des fantasmes cinématiques, malgré les ruptures et les évolutions majeures dans les domaines économique, politique, social et culturel dans le dernier siècle où l'art du cinéma est à son apogée. Certes, dans *Soubresaut dans un Cercueil* et *Les Éléphants et la pelouse* – dont l'intégralité des espaces est constituée d'Istanbul – cette ville n'est pas considérée comme un espace de désir. Les rapports des personnages de ces films à Istanbul ne sont pas non plus enviables. Néanmoins, les rapports que les personnages établissent avec l'espace, dès Mahsun Super-méticuleux (Mahsun Süpertitiz), le personnage principal de *Soubresaut dans un Cercueil,* sont encore examinés dans cette sous-partie.

Les principaux résultats de ce travail qui étudie le cinéma de Derviş Zaim autour de ces axes et au prisme des espaces cinématiques sont les suivants : (1) Dans le cinéma de Derviş Zaim, l'espace, qui est le principal élément et la plateforme du récit, est utilisé comme équivalent du mouvement du récit. Le récit cinématographique est enrichi par les passages entre les espaces intérieurs et extérieurs et l'espace n'est pas seulement utilisé comme une plateforme pour le récit mais de la sorte qu'il constitue lui-même un nouveau récit, une tension cinématographique. Le réalisateur intègre la tension entre les espaces intérieurs et extérieurs à la tension de l'histoire. D'une part, la tension devient un élément qui relie les espaces et d'autre part, l'espace constitue une plateforme à la fois pour la tension et le récit. L'espace, la tension et le récit se réalisent dans une relation tripartite ; (2) Quand on examine la filmographie de Derviş Zaim du point de vue de la représentation et de la réalité, il est possible d'affirmer que les films du réalisateur sont caractérisés par un style quasi réaliste mais qu'ils comportent également des éléments surréels et des symboles. Les espaces physiques et cinématiques, les événements et les personnages se recouvrent relativement bien, cependant des éléments surréels et des symboles apparaissent aussi de temps en temps. En résumé, Derviş Zaim produit d'une part une réalité qui tire sa force de l'espace et bénéficie d'autre part, d'éléments surréels et de symboles qui font encore référence à l'espace ; (3) Dans le cinéma de Derviş Zaim, l'espace et les éléments culturels portés par l'espace constituent un indicatif majeur, qui est au centre des métaphores dans quasiment toutes les périodes de la filmographie du réalisateur, voire utilisé de façon tellement puissante qu'il devient parfois le

personnage principal du film. Une telle utilisation de l'espace n'est pas l'œuvre du hasard. À partir d'*En attendant le Paradis,* le premier film de la *Trilogie des Arts Traditionnels,* Derviş Zaim intègre les expériences cinématiques de l'espace à sa recherche de style et d'esthétique à travers des conceptualisations comme *le temps mouvant* et *l'espace mouvant* ou la *Place de Küşteri.* La cinématographie où l'espace constitue la focale, par exemple le choix d'angles de prise de vue ou un assemblage/montage axé sur l'espace, indique encore une recherche de style ; (4) Les thèmes de la filmographie de Derviş Zaim, qui affirme que "tous les rapports et les conflits de force qu'il perçoit et qui le dérangent" sont au centre de son cinéma, se constituent en quelque sorte de l'espace dominé et des expériences des gens ordinaires/médiocres qui existent avec cet espace. L'encadrement d'un espace par des portes et/ou des frontières, sa domination, son interdiction, sa surveillance et son contrôle reviennent tout au long de la filmographie de Derviş Zaim : Le pouvoir sur les gens ordinaires/médiocres est établie par la domination de l'espace; chaque forme du pouvoir devient visible à travers les gens ordinaires/médiocres. Quant à l'espace qui est à la fois l'objet et le canal des batailles de pouvoir et de résistance, il ne se limite plus à l'espace physique. Les nouveaux espaces constitués de réseaux sociaux sont aussi concernés par cela ; (5) Enfin, on ne voit pas dans les films de Derviş Zaim un fantasme, un regard plein de désir quant à la ville et/ou à la vie urbaine. Par exemple, pour Mahsun Süpertitiz et Havva Adem, la ville représente un labyrinthe dans lequel ils sont coincés, une fin à laquelle ils ne peuvent pas s'échapper. Si İstanbul aurait bien pu constituer le lieu d'un plaisir pour ces deux personnages, cette ville devient une dépression dans laquelle ils ne peuvent pas respirer : La vie ne continue que comme une promesse de bonheur. Tant qu'il est prometteur, l'espace peut être source de désir à travers la réflexion… Au terme de toutes ces discussions, nous pouvons arriver à la conclusion que l'utilisation de l'espace est d'une telle importance pour le cinéma de Derviş Zaim qu'elle détermine la forme, le style et le contenu : Toutes ces analyses et discussions montrent que l'espace est utilisé de façon déterminante dans le cinéma de Derviş Zaim en permettant de confirmer la conceptualisation d'un *cinéma d'espace.*

Abstract

This study focuses on Derviş Zaim's cinema and the use of form, style and content in his cinema. The object of the research is the importance the director grants to space and eccentric use of space in terms of form, style and content, to the point of establishing a cinema theory, in his filmography beginning from *Somersault in a Coffin* (1996) to *Dream* (2016?). It is observed that the Derviş Zaim attributes particular importance to space when his filmography, cinematography, and thoughts on cinema are considered. Space -*cinematic spaces*- constitutes a crucial and decisive cluster of themes in the director's cinema: Themes such as limitation, arrangement and control of space, prohibition of space to individuals, surveillance of individuals' actions on space, a phenomenon of power that monitors individual's actions when (s)he changes her/his location (space) in a fragmented geography appear in each film of the director. Furthermore, space becomes a constituent element of film production process in Derviş Zaim's cinema. Scripting a scenario directly linked to the space, interacting with the space rather than determination of the space depending on the scenario, the use of space as an essential element of cinematic semantic field –as the *signifier* of the film-, and indications of an effort to establish a theory of cinema along with space-based aesthetics signal a *Cinema of Space*. A fundamental question would thus be formulated as: Is it possible to reveal a space-centred approach to cinema by evaluating the filmography and cinematography of the director in terms of content, form and style, and around those terms?

This question would only be responded by analysing cinematic spaces of Derviş Zaim. Cinematic spaces get materialized by on-screen display of physical and/or experienced spaces through the art of cinema. Physical spaces, even if they are framed as *cinematic landscapes*, *cinematic cityscapes*, *cinematic seascapes*, etc., are ultimately transformed to cinematic spaces by fiction and editing, since it is the director who decides what to be framed. Cinematic spaces as re-experienced spaces are nevertheless, incomparably to physical spaces, structured with rich content. Cinematic spaces coexist with the cinematic subject are not only platforms on which the cinematic acts take place, but also comprises economic, political, cultural, social, ideological, class-related, gendered, etc. elements experienced by the cinematic subject. *They create a new "reality"*. Moreover, cinematic spaces cause interaction between the subject and physical spaces. When existing literature on the relationship between cinema and space is reviewed, following propositions would be noted that would equally constitute main parts of the present study: (1) Cinematic space becomes a part of the art of cinema since the first film of Lumière Brothers by undertaking many functions. First of all, it is the platform of the cinematic act; events, facts and characters are situated on the space and the cinematic act takes

place on the cinematic space. (2) The cinematic space serves an important function in terms of representation and reality. The space on which the cinematic act occurs either convinces the audience as a means of persuasiveness in terms of reality or gives sense of reality to the film as an element of authenticity. (3) The cinematic space is not only a platform for the cinematic action, but it also takes an active part in the story. It becomes the main *signifier* of the film; it associates with other tools of the cinematic narration such as light, colour, sound, and tissue and therefore strengthens the character and/or the narrative and even sometimes it becomes the character or the narrative it-self. (4) The cinema and the space together, being in mutual interaction, is a field and means of economic, political, cultural, social, ideological, etc. power struggles and relations. All those power and struggle relations are on one hand infiltrate to the cinematic world from the physical one and become visible on the screen and on the other hand, film production practices, in and of themselves, become the field of those struggles. Moreover in this context, the space transforms the cinema to a geopolitical field. One would therefore speak of a geopolitical film production form, content and aesthetics. (5) Cinema is a transformative force and transforms the space to a cinematic object of desire. In this context thus production of the cinematic space occurs in parallel to production of desire.

Analysis of cinematic spaces that take place in Derviş Zaim filmography and the director's approach to cinematic spaces is based on the principles of cinematic meaning analysis. This is achieved in two main ways: (1) The first dimension of the meaning is deliberately designed: The director positions himself at the centre of meaning production, engaging directly thus in production of the meaning. This occurs both in realization of the story and the meaning by the use of methods, techniques and tools related to film production. This would be analysed by asking "why and how" to the use of any image or cinematic tool, method or technique. Such an interrogation is an attempt to grasp the dimensions and criteria related to the meaning intended by those and may simply be called as *technical analysis*. (2) The other dimension of the meaning is usually not deliberately constructed and often stems from the world in which the film is set: The director brings to the film, even if s/he doesn't have the intention to do so, various elements related to the reality of the world in which we live. One would propose a two-dimensional analysis at this point: Analysis of the cinematic meaning deliberately constructed and of the cinematic meanings somehow infiltrated to the film and directly indicating the world in which we live in economic, political, cultural, historical, social, ideological, gender, etc. contexts. This may be simply called as *contextual analysis*. Analysis of films, for instance in above-mentioned contexts, would be evaluated in total as *contextual analysis*. This study combines both methods. In the framework of this study both technical and contextual analysis are applied to each film of the filmography of the director; namely *Somersault in a Coffin* (1996), *Elephants and Grass* (2001), *Mud* (2003), *Waiting for Heaven* (2007), *Dot* (2008), *Shadows and Faces* (2011), *Cycle*

(2012), *Fish* (2014), and documentary film *Parallel Trips* co-directed with Panicos Chrysanthou[2]. For this, each film of the director is deconstructed on the basis of its space plans. Quantitative data obtained from this work of deconstruction is presented, where appropriate, in charts, graphs and images. This data served as basis for contextual analysis. Moreover, interviews conducted with the director are included to the study through content analysis.

In the first chapter of this study called *Space as a Platform of Narrative*, cinematic spaces of Derviş Zaim are examined as a stage on which events, facts and characters are realized and as a platform on which cinematic action occurs. In Derviş Zaim's filmography, the space, whether located in urban or in rural / nature, is primarily stylized and then is used as a platform for the cinematic action. Director's landscapes serve as a platform for the cinematic action; they function as a stage on which the action takes place. The part entitled *Interior, Exterior and Other Spaces in Derviş Zaim's Cinema* examines cinematic spaces as elements of the director's cinematography via technical analysis. Another part entitled *Construction of Space-Space Construction and Cinematic Tension* applies technical analysis in order to assess how on the one hand space creates cinematic tension by using editing/montage facilities applied to different types of spaces classified as *interior*, *exterior* and *in-between* spaces and on the other transforms the cinematic meaning.

At first sight one would certainly evaluate Derviş Zaim's spaces as "real" and that he addresses those spaces in a "realistic" style. However, although the director addresses reality-based stories in real locations and in a realistic style, he also includes in his each film some symbolic and surreal elements to his cinema. Departing from this point, the part entitled *The Role of Space in Building of Reality Effect and the Use of Space in Derviş Zaim's Cinema* examines the director's cinematic spaces. The first subdivision of this part thus reviews general discussions on the topic, which is entitled *Debates on Representation and Reality in Art of Cinema and the Place of the Space in those Debates*. The second subdivision *The Use of Space in Derviş Zaim's Cinema in the context of Representation and Reality Debates* then assesses the director's filmography with regards to representation and reality. To what extent do the director's physical and cinematic spaces overlap? Do the spaces in director's films, which are transformed to cinematic narration, coincide with the spaces where the films are shot? Or, is space is taken just as a location and becomes another space in the narration of the film. Answers to those questions might tell us much about cinematic space and reality. Nevertheless, spaces in Derviş Zaim's films are not only addressed with regards to their physical reality, but also with regards to economic, political, social and cultural relations they represent. For all those relations are part of the reality, moreover on the one hand they allow us to

[2] The director's uncompleted last film *Dream* (2016?) was watched at *GeniusPark* (Ortaköy / İstanbul) studios where off-line editing of the film is being done. This uncompleted film hasn't been subject to technical analysis; however it has partly been included to contextual analysis.

see the reality in its all simplicity via the art of cinema and on the other hand they transform it to a new reality again via instruments provided by the art of cinema. The last part of the chapter, entitled *The Use of Space as a Stylistic Element in the context of Debates on Representation and Reality: Authentic Representation*, thus interrogates Derviş Zaim combining reality with surreal elements and symbols.

The space – it is whether set as a background just like in a theatre stage or articulated to the cinematic action, even positioned and re-positioned in a way over-shading the action- is still at the centre of the meaning production. From this point of view, the space - along with other elements of the film narration such as the light / shadow, brightness / contrast, colour, camera movement, scales of shot, and editing / montage - is used so effectively that it becomes a character. In Derviş Zaim's cinema, the space equally becomes a *signifier* sometimes appearing as a metaphor or symbol and sometimes turning into the main character. The part entitled *Space as Signifier in Derviş Zaim's Cinematography* handles this situation. The subdivision *The Use of the Space as a Signifier in Derviş Zaim Cinema: Mud, Emptiness, Grave and Graveyards* present examples of the use of the space in that context. The next subdivision The Space-Cinema Aesthetics Relation: Space as Signifier in the context of Symbols Determining the Style, centres the space as a signifier and assesses the director's style, approach to aesthetic, and content basing on three proposition: (1) the search for a style around *moving time and moving space* or the *Square of Küşteri* conceptualizations, which base on traditional oriental arts, (2) different approaches to perspective; refusal of the Western perspective, and (3) an approach to space shaped by oriental way of thinking and Sufism, which is found at the background of the whole idea.

The chapter entitled *Cinema, Space, Power and Relations of Struggle: Cinema and Space as a Geopolitical Field* examines power relations, perhaps the most significant keystone of Derviş Zaim's cinema. Some debates on power and relations of struggle and the position of the space in those debates are evaluated in the first part that studies power relations, struggle for power and resistance, and the relation of that struggle to the space and social networks in the director's cinema. The second part entitled Spaces of Power in Derviş Zaim's Cinema: Border and Gatekeepers examines another important theme of the director's filmography; borders, gates, gatekeepers and ordinary people who strive to cross that borders and open the gates. In Derviş Zaim's films power becomes visible through ordinary people whose been limited by borders and gatekeepers at the gates to be opened by those ordinary people. In this sense, the representation of the director is closely linked to the fact of domination of space. The third part *Power and Social Networks: Elephants and Grass as an Example for Analysis of Power and Struggle Relation in the context of Cinematic Spaced* presents an in-depth analysis of the film *Elephants and Grass* in which all those facts are observable and not only space but also social networks equally becomes a field for power struggle. This part is thus an attempt to reveal characteristics of space and power relations in the director's cinema. Work in this

part proposes equally a method not only for the film *Elephants and Grass* or for Derviş Zaim cinema, but also for analysis of cinematic spaces in terms of power relations in general, through deconstruction of the film in the context of space, mapping and interpretation of power-space-social networks in the film. Finally, in the last part entitled *Cinema as a Field of Power and Struggle Relations and Derviş Zaim*, the position of the director with regards to cinema as a field and means of power and struggle relations is examined in terms of power and struggle relations built during film production, distribution, screening, and marketing phases. This last part aims thus to grasp the relation between power and cinematic spaces in its entirety.

The last chapter entitled Space that Creates Desire examines the desire in Derviş Zaim's cinema, which would be considered as one of the layers to study the reciprocal relation between the art of cinema and space. It studies the power of cinema to create desire in regard to space and the relation of desire that the film characters develop with cinematic spaces. The first part of this chapter entitled *The Economical Relation between Cinema and Space – How the Desires Transforms into Capital?* addresses the relation of desire the art of cinema develops with space and transformation of the desire related to the space (the space evoked in audience) to capital basing on examples from the history of cinema. The second part *The Relation between the Desire and Space in Derviş Zaim Cinema* assess the relation of İstanbul –the space of desire in Turkish cinema / cinema of Turkey- to Derviş Zaim films. Derviş Zaim develops an unusual relation to this city, which is the centre of cinematic fantasies despite keen ruptures and major transformations occurred in economic, political, social and cultural fields in Turkey throughout the last century when the art of cinema emerged. In films *Somersault in a Coffin* and *Elephants and Grass*, in which all the cinematic spaces are located in İstanbul, the city is not considered as a space of desire, nor do the characters of those films have enviable relations to İstanbul. Nevertheless, under this part of the chapter, beginning from the main character of *Somersault in a Coffin*, Mahsun Super-Meticulous (Mahsun Süpertitiz), the relation developed by the characters of Derviş Zaim filmography to the space is evaluated with regards to *desire*.

The main results of this study assessing Derviş Zaim cinema under above-explained chapters and in terms of cinematic spaces, would be summarized as follows: (1) The space in Derviş Zaim cinema is used as the essential element of the film action, as the platform of the narration correspondingly action of the narration. The cinematic narration is enriched by jumps between interior and exterior spaces and the space not only constitutes a platform for the story, but also is used to create a new narration itself, to build the cinematic tension. The director integrates the tension between interior and exterior spaces to the tension of the story. While the tension becomes an element that merges spaces, the space serves as a platform for both the tension and narration. The space, the tension and the narration are developed a tripartite self-realized relationship; (2) When the filmography of Derviş Zaim is

considered with regards to representation and reality, one would assert that the director's films are close to realistic style, but they equally contain surreal elements and symbols. Physical and cinematic spaces, events and characters coincide relatively well, however surreal elements and symbols also appear from time to time. In brief, Derviş Zaim on the one hand produces reality that derives its strength from the space and enjoys on the other hand, surreal elements and symbols that still refer to the space; (3) In Derviş Zaim cinema, the space along with the cultural elements it carries is a major signifier, which is central to the metaphors in almost every moment of the film and is used so powerfully that sometimes it becomes the main character of the film. Such use of the space wouldn't occur accidently. From the first film of his *Trilogy of Traditional Arts –Waiting for Heaven*- Derviş Zaim integrates experiences of cinematic spaces to his search for style and aesthetics via conceptualizations such as *moving time and moving space* or the *Square of Küşteri*. A space-centred cinematography, such as the choice of shooting angles or space-centred film editing / montage equally indicates a search for a style. (4) Derviş Zaim says that his cinema focuses on "all the power relations and struggles that he is able to capture and bother him". The topics of Derviş Zaim's cinema appear thus as dominated spaces and experiences of ordinary people whose existence depend on those spaces. Framing, domination, interdiction, and control of a particular space by gates and/or by setting borders often appear throughout Derviş Zaim filmography: Power on ordinary people is built through domination established on space; each form of power becomes visible through ordinary people. As for the space that is both the object and the channel of power and resistance struggles, it is no longer limited to the physical space, new spaces consisted of social networks are also the case; (5) No fantasy or a look full of desire in regard to the city and/or urban life is observed in Derviş Zaim films. For instance, for Mahsun Süpertitiz or Havva Adem, the city is a maze in which the characters are stuck, an end from which they cannot escape. If İstanbul could well have been the space of joy for these two characters, this city becomes a depression in which they cannot breathe: Life continues only as a promise of happiness. As long as the space looks bright, it might be a source of desire through reflection (contemplation)... All those in mind, one would assert that the space is significantly used in a way that determines the form, style, and content in Derviş Zaim cinema: Analysis conducted in this study have shown that the space is used decisively in Derviş Zaim's cinema to the extent that a conceptualization as *Cinema of Space* would be verified.

Özet

Bu çalışma, Derviş Zaim sinemasını ve yönetmenin sinemasında biçim, biçem ve içerik bakımından mekân kullanımını merkezine almaktadır. Yönetmenin *Tabutta Rövaşata*'dan (1996) *Rüya*'ya (2016?) değin, filmografisinin her filminde hem biçim hem de biçem ve içerik bağlamında mekâna verdiği önem ve mekânın bir sinema kuramı oluşturacak kadar ayrıksı kullanımı araştırmanın konusunu oluşturmaktadır. Derviş Zaim'in gerek filmografisine ve sinematografisine, gerekse sinemayla ilgili düşüncelerine bakıldığında mekâna özel bir önem atfettiği görülmektedir. Yönetmenin sinemasında mekân –*sinemasal mekânlar*–, içerik açısından kritik ve belirleyici bir temalar kümesi oluşturur: Mekânın sınırlandırılması, düzenlenmesi, kontrol altına alınması; mekânın öznelere yasaklanması, öznenin mekân üzerindeki hareketlerinin denetlenmesi, bölünmüş coğrafyada bir alandan diğerine geçerken özneyi denetleyen bir iktidar olgusu gibi temalar yönetmenin her filminde görülür. Diğer yandan Derviş Zaim sinemasında mekânın film üretim sürecinin temel yapıtaşlarından biri haline geldiği de görülmektedir. Mekânın senaryoya bağlı olarak belirlenmesinden çok, doğrudan mekâna bağlı, mekânla etkileşimli bir senaryonun yazılması; mekânın sinemasal anlam alanının temel öğelerinden biri, filmin *göstereni* olarak kullanılması ve mekâna dayanan bir estetikle birlikte sinema kuramı oluşturma çabalarının ipuçlarının görülmesi bir *Mekân Sinemasına* işaret etmektedir. Bu bağlamda temel soru şudur: Yönetmenin filmografisi ve sinematografisi bu temalar etrafında içerik, biçim ve biçem bakımından değerlendirilerek mekânın merkezinde olduğu bir sinema yaklaşımı ortaya konulabilir mi?

Bu soru, Derviş Zaim'in sinemasal mekânlarının çözümlenmesiyle yanıtlanabilir ancak. Sinemasal mekânlar fizikî ve/veya deneyimlenmiş mekânların sinema sanatı aracılığıyla dolayımlanarak perdeye ya da ekrana getirilmesiyle vücut bulurlar. Fizikî mekânlar, s*inemasal manzaralar–peyzajlar*; *sinemasal kent manzaraları*; *sinemasal deniz manzaraları* ve benzeri biçimde çerçevelenmiş dahi olsalar, nihayetinde neyin çerçeveleneceği yönetmen tarafından belirlendiğinden, kurgulanarak sinemasal mekânlara dönüşürler. Bununla birlikte yeniden–deneyimlenmiş mekânlar olarak sinemasal mekânlar, fizikî mekânlarla kıyaslanamayacak biçimde zengin bir içerikle yapılandırılmıştır. Sinemasal mekânlar, sinemasal özneyle varlığını bularak, salt sinemasal eylemin devindiği bir platform olmakla kalmaz, sinemasal öznenin deneyimlediği ekonomik, politik, kültürel, toplumsal, ideolojik, sınıfsal, toplumsal cinsiyetçi ve benzeri öğeleri de içerirler. *Yeni bir 'gerçeklik' oluştururlar*. Dahası sinemasal mekânlar, özneyle fizikî mekânlar arasında bir etkileşime de yol açarlar. Bu öncüllerden yola çıkılarak bugüne değin gerçekleştirilen sinema ve mekân ilişkisine dair tüm çalışmalar değerlendirildiğinde –bu çalışmanın ana başlıklarını da oluşturacak biçimde– temel

olarak şu önermelerin dikkati çektiği görülmektedir: (1) Sinemasal mekân, Lumière kardeşlerin ilk filminden bu yana pek çok işlevi üstlenerek sinema sanatına dâhil olmaktadır. Öncelikle sinemasal eylemin platformudur; olaylar, olgular ve karakterler mekânda yer alır ve sinemasal eylem sinemasal mekân üzerinde devinir; (2) Sinemasal mekân, temsil ve gerçeklik bağlamında önemli bir işlev görür. Sinemasal devinimin gerçekleştiği mekân ya gerçeklik bağlamında bir inandırıcılık aracı olarak izleyiciyi ikna eder ya da özgünlük öğesi olarak filme gerçeklik kazandırır; (3) Sinemasal mekân, sinemasal eyleme bir platform oluşturmakla kalmaz, etkin bir biçimde anlatıya dâhil olur. Sinemasal anlatının ışık, renk, ses, doku gibi diğer araçlarıyla birleşerek karakteri ve/veya anlatıyı güçlendirir ve bazen de bizatihi karakterin ya da anlatının kendisine dönüşür; filmin temel *göstereni* haline gelir; (4) Sinema ve mekân karşılıklı etkileşim içinde ekonomik, politik, kültürel, toplumsal, ideolojik ve benzeri iktidar ve mücadele ilişkilerinin bir alanı ve aracıdır. Bahsedilen tüm bu iktidar ve mücadele ilişkileri bir yandan fizikî dünyadan sinemasal dünyaya sızar ve perdede görünür olurken, diğer yandan ise sinema üretim pratikleri bizatihi bu mücadelelerin alanı haline gelir. Üstelik mekân, sinemayı bu bağlamda jeopolitik bir alana dönüştürür. Dolayısıyla artık jeopolitik bir sinema üretim biçiminden, içeriğinden ve estetiğinden bahsedilebilir ve (5) Sinema dönüştürücü bir güçtür ve mekânı da sinemasal bir arzu nesnesine dönüştürür. Bu bağlamda sinemasal mekânın üretimi aynı zamanda arzunun üretimiyle de koşuttur.

Derviş Zaim'in filmografisinde yer alan sinemasal mekânlar ve yönetmenin sinemasal mekânlara yaklaşımı çözümlenirken, sinemasal anlamın çözümlenmesine dair ilkeler esas alınmıştır. Sinemasal anlam iki temel biçimde gerçekleşmektedir: (1) Anlamın ilk boyutu bilinçli olarak tasarlanmıştır: Yönetmen bizatihi anlam üretiminin merkezinde bulunarak bir anlam üretimine girişir. Bu, film yapımına ait yöntemlerin, tekniğin ve araçların kullanılmasıyla hem öykünün hem de anlamın gerçekleştirilmesi biçiminde meydana gelir. Bu bağlamda yapılan bir çözümlemeyse herhangi bir görüntüye ya da sinemasal bir aracın, yöntemin veya tekniğin kullanımına "neden ve nasıl" sorularını yönelterek bunlar tarafından kastedilen anlama ait boyutlara ve ölçütlere ulaşma çabasını içerir ve basitçe *teknik çözümleme* biçiminde adlandırılabilir; (2) Anlamın diğer boyutuysa genellikle bilinçli bir biçimde tasarlanmamıştır ve çoğu zaman filmin içinde olduğu dünyadan kaynaklanır: Yönetmen, öyle yapma niyetinde olmasa dahi yaşadığımız dünyanın gerçekliğine dair pek çok öğeyi de filme taşımıştır. Bu noktada iki boyutlu bir çözümleme gerçekleştirilebilir: Bilinçli olarak tasarlanan sinemasal anlamın çözümlenmesi ve ekonomik, politik, kültürel, tarihsel, toplumsal, ideolojik, toplumsal cinsiyetçi ve benzeri bağlamlarda yaşadığımız dünyayı ilk elden imleyen ve bir biçimde filme sızmış olan anlamların çözümlenmesi; buna da basit bir biçimde *bağlamsal çözümleme* diyebiliriz. Filmlerin, örneğin toplumsal–tarihsel, psikolojik, ideolojik, toplumsal cinsiyetçi, etnik, politik ve benzeri bağlamlarda çözümlenmesini topyekûn bağlamsal çözümleme kapsamında değerlendirmek yanlış olmaz. Bu çalışma, her iki yöntemi de temel almaktadır. Yönetmenin filmografisini oluşturan *Tabutta Rövaşata*

(1996), *Filler ve Çimen* (2001), *Çamur* (2003), *Cenneti Beklerken* (2007), *Nokta* (2008), *Gölgeler ve Suretler* (2011), *Devir* (2012), *Balık* (2014) adlı filmler ve Panicos Chrysanthou ile birlikte yönettiği *Paralel Yolculuklar* (2004) adlı belgesel film, bu çalışma kapsamında hem teknik hem de bağlamsal çözümlemeye tabi tutulmuştur[3]. Bunun için Derviş Zaim'in filmografisini oluşturan her bir filmin, mekân planları temel alınarak *kurgu–sökümü* yapılmış, nicel veri elde edilmiş, bu veriler gerektiği yerde tablolaştırılmış, grafik haline getirilmiş ya da görselleştirilmiştir. Elde edilen bu veriden, bağlamsal çözümleme gerçekleştirilirken yararlanılmıştır. Bununla birlikte yönetmenle gerçekleştirilen söyleşi ve görüşmeler içerik çözümlemesiyle nitel verilere dönüştürülerek çalışmaya dâhil edilmiştir.

Bu çalışma kapsamında, *Anlatının Platformu Olarak Mekân* başlıklı ilk bölümde olayların, olguların ve karakterlerin gerçekliğini bulduğu sahne; sinemasal eylemin devindiği platform olarak, Derviş Zaim'in sinemasal mekânları değerlendirilmektedir. Derviş Zaim'in filmografisinde, ister kentte isterse kırda–doğada yer alsın, öncelikle mekânın stilize edilerek sinemasal eyleme bir platform oluşturmak amacıyla kullanıldığı görülür. Yönetmenin *sinemasal manzaraları* sinemasal eylemin gerçekleştiği bir platform sağlamakta; eylemin gerçekleştiği bir düzlem, bir sahne olarak işlev görmektedirler. Yönetmenin filmografisini bu bağlamda değerlendirirken öncelikle *Derviş Zaim Sinemasında İç, Dış, Ara ve Diğer Mekânlar* başlıklı ayrımda yönetmenin sinematografisinin öğeleri olarak sinemasal mekânlar teknik çözümlemeye tabi tutularak irdelenmiştir. *Mekânın Kurgulanması – Mekân Kurgusu ve Sinemasal Gerilim* başlıklı ayrımdaysa, teknik çözümlemeyle *iç*, *dış* ve *ara mekânlar* olarak sınıflandırılan farklı mekân tipleri arasında kurgunun/montajın olanaklarıyla mekânın bir yandan sinemasal gerilimi yaratırken diğer yandan sinemasal anlamı nasıl dönüştürdüğü irdelenmiştir.

Derviş Zaim'in sinemasal mekânlarının 'gerçek' mekânlar olduğu ve bu mekânların 'gerçekçi' bir biçemle ele alındığı ilk elden bir değerlendirmede söylenebilir. Ancak, yönetmen her ne kadar gerçekliği olan öyküleri, gerçek mekânlarda ve gerçekçi bir biçemle ele almış da olsa, her filminde bir takım sembolleri ve gerçeküstü öğeleri de sinemasına dâhil ettiği görülmektedir. *Gerçeklik Etkisinin Oluşmasında Mekânın İşlevi ve Derviş Zaim Sinemasında Mekân Kullanımı* başlıklı bölümde buradan yola çıkılarak yönetmenin sinemasal mekânları irdelenmektedir. Bunun içinse öncelikle *Sinema Sanatı Bağlamında Temsil ve Gerçekliğe Dair Bazı Tartışmalar ve Mekânın Bu Tartışmalardaki Yeri* başlıklı ayrımda bu konudaki genel–geçer tartışmalara değinilmektedir. Daha sonra *Temsil ve Gerçeklik Tartışmaları Bağlamında Derviş Zaim Sinemasında Mekân Kullanımı* başlığı altındaysa yönetmenin filmografisi temsil ve gerçeklik bağlamında irdelenmektedir. Yönetmenin filmlerinin fizikî mekânlarıyla, sinemasal mekânları ne

[3] Derviş Zaim'in henüz tamamlamadığı *Rüya* (2016?) adlı filmi bu çalışma kapsamında, *off-line* kurgu işlemlerinin yapıldığı *GeniusPark* (Ortaköy / İstanbul) stüdyosunda izlenmiş ancak henüz son halini almamış bu film teknik çözümlemeye dâhil edilmemiştir. Bununla birlikte bağlamsal çözümleme kapsamında yapılan değerlendirmelere kısmen de olsa dâhil edilmiştir.

kadar örtüşmektedir? Yönetmenin filmlerinde yer alan, sinemasal anlatıya dönüşmüş mekânla filmlerin gerçekleştirildiği mekânlar örtüşüyor mu? Yoksa mekân salt bir *yer* olarak alınıp film anlatısı içinde başka bir mekân haline mi geliyor? Bu soruların yanıtı bize ilk elden sinemasal mekân ve gerçekliğe dair önemli şeyler söyleyebilir. Ancak bu noktada, Derviş Zaim'in filmlerinin mekânları salt fizikî gerçeklikleri bakımından değil, aynı zamanda temsil ettikleri ekonomik, politik, toplumsal ve kültürel ilişkiler bakımından da irdelenmektedir. Keza tüm bu ilişkiler de gerçekliğin bir parçasıdır ve üstelik bu ilişkiler sinema sanatı aracılığıyla bir yandan gerçeği olanca yalınlığıyla görmemizi sağlarken diğer yandan yine onun olanaklarıyla yeni bir gerçeklik haline dönüştürür. Bunlarla birlikte *Temsil ve Gerçeklik Tartışmaları Bağlamında Biçemsel Bir Öğe Olarak Mekân Kullanımı: Otantik Temsil* başlıklı, bölümün son ayrımında Derviş Zaim'in gerçekliği gerçeküstü öğeler ve sembollerle bir araya getirmesine dair bir soruşturma yapılmaktadır.

Mekân, isterse bir tiyatro sahnesinde olduğu gibi salt bir arka alan olarak sabitlenmiş, isterse sinemasal eyleme eklemlenmiş olsun ve hatta onun önüne geçer bir biçimde yeniden ve yeniden konumlansın, anlam üretiminin merkezinde yer almaktadır. Bu bakımdan mekân, sinemasal anlatının ışık/gölge, aydınlık/karanlık, renk, kamera hareketleri, çekim ölçekleri ve kurgu/montaj gibi diğer öğeleriyle birlikte öylesine etkin bir biçimde kullanılmaktadır ki bir *karakter* niteliği kazanmaktadır. Derviş Zaim sinemasında da mekân, kimi zaman bir eğretileme biçiminde ya da bir sembole dönüşerek, kimi zaman da filmin merkezinde duran bir karakter halini alarak *gösterene* dönüşür. *Derviş Zaim Sinematografisinde Gösteren Olarak Mekân* adlı bölümde işte bu durum irdelenmektedir. *Derviş Zaim Sinemasında Mekânın Gösteren Olarak Kullanılması: Çamur, Boşluk, Mezar ve Mezarlıklar* başlığı altında yönetmenin filmografisi boyunca mekânın bu bağlamda kullanımına dair örnekler yer almaktadır. *Mekân ve Sinema Estetiği İlişkisi: Sembollerin Biçemi Belirlemesi Bağlamında Gösteren Olarak Mekân* başlıklı ayrımda ise Derviş Zaim'in sinematografisi –mekân bir gösteren olarak merkeze alınarak– yönetmenin biçemi, estetik yaklaşımı ve içeriği üç temel önerme etrafında değerlendirmektedir: (1) Doğu'ya özgü geleneksel sanatlara dayanan, *oynak zaman ve oynak mekân* ya da *Küşteri Meydanı* kavramsallaştırmaları etrafındaki bir biçem arayışı; (2) Bakışa dair farklı yaklaşımlar; Batılı bakışın reddi ve (3) Tüm bu düşüncenin arka alanında yer alan, Doğu'ya özgü düşünce biçiminin, tasavvufun, biçimlendirdiği mekân yaklaşımı…

Sinema, Mekân, İktidar ve Mücadele İlişkileri: Jeopolitik Bir Alan Olarak Sinema ve Mekân başlıklı bölümde Derviş Zaim sinemasının sacayaklarından biri, belki de en önemlisi olan güç ilişkileri irdelenmektedir. Yönetmenin sinemasında işlenen güç ilişkilerini, iktidar ve direniş mücadelesini ve bu mücadelenin mekânla ve ilişki ağlarıyla bağıntılarını irdeleyen bu bölümde öncelikle iktidar ve mücadele ilişkilerine dair bazı tartışmalar ve mekânın bu tartışmalardaki yeri sinema sanatı bağlamında değerlendirilmektedir. *Derviş Zaim Sinemasında İktidar Mekânları: Sınırlar ve Kapıları Tutanlar* başlıklı ikinci ayrımdaysa yönetmenin filmografisinde

önemli bir tema olarak işlenen sınırlar, kapılar, kapıları tutanlar ve bu sınırları aşmaya, kapıları açmaya çalışan sıradan insanlar irdelenmektedir. Derviş Zaim'in filmlerinde iktidar, sıradan/ortalama insanlara konulan sınırlarla, bu insanların aşması gereken kapıları tutanlarla görünür olur; bu bağlamda yönetmenin iktidar temsili mekânın tahakküm altına alınması olgusuyla iç içe geçmiştir. Tüm bu olguların gözlemlendiği ve sadece mekânın değil, ilişki ağlarının da iktidar mücadelesinin bir alanı haline geldiği *Filler ve Çimen* filmi, bu bölümün *İktidar ve İlişki Ağları: İktidar ve Mücadele İlişkilerinin Sinemasal Mekânlar Bağlamında Çözümlenmesinin Bir Örneği Olarak Filler ve Çimen* başlıklı üçüncü ayrımında derinlemesine bir çözümlemeye tabi tutularak, yönetmenin sinemasında mekân ve iktidar ilişkisinin nitelikleri ortaya konmaya çalışılmaktadır. Filmin mekân bağlamında *kurgu–sökümünün* yapılması, iktidar–mekân–ilişki ağları haritasının çizilmesi ve yorumlanmasıyla gerçekleştirilen çözümlemeyle sadece *Filler ve Çimen* ya da Derviş Zaim sineması için değil, sinemasal mekânların iktidar ilişkileri bağlamında çözümlenmesi için de bir önerme getirilmek istenmektedir. *İktidar ve Mücadele İlişkilerinin Alanı Olarak Sinema ve Derviş Zaim* başlığı altındaki son ayrımdaysa iktidar ve mücadele ilişkilerinin alanı ve aracı olarak sinema, filmlerin üretimi, dağıtımı, gösterimi ve pazarlanması sırasında kurulan iktidar ve mücadele ilişkileri bağlamında Derviş Zaim'in görüşleri ve yönetmenin bizatihi bir iktidar olarak filmleriyle ilintili konumu irdelenmekte ve böylelikle iktidar ve sinemasal mekân ilişkisi bütünlüklü bir biçimde ele alınmaya çalışılmaktadır.

Arzuyu Yaratan Mekân başlıklı son bölümde Derviş Zaim sineması, sinema sanatıyla mekân arasında var olan karşılıklı ilişkilerin irdelenebileceği katmanlardan biri olan *arzu* bağlamında değerlendirilmekte; sinemanın mekâna dair bir arzu yaratma gücü ve sinemasal karakterlerin sinemasal mekânlarla kurduğu arzu ilişkisi irdelenmektedir. Bölümün *Sinema ve Mekânın Ekonomik İlişkisi – Arzu Sermayeye Nasıl Dönüşür?* başlıklı ilk ayrımında sinema sanatının mekânla kurduğu arzu ilişkisi ve izleyicide uyanan/uyandırılan, mekâna dair arzunun sermayeye dönüşmesi sinema tarihinden örneklerle ele alınmaktadır. *Derviş Zaim Sinemasında Arzu ve Mekân İlişkisi* başlıklı ikinci ayrımdaysa öncelikle Türk(iye) sinemasının arzu mekânı İstanbul'un Derviş Zaim filmleriyle olan ilişkisi değerlendirilmektedir. Sinema sanatının sahneye çıktığı son bir yüzyılda, ekonomik, politik, toplumsal ve kültürel alanda yaşanan keskin kırılma ve dönüşümlere karşın sinemasal fantazilerin merkezinde yer alan bu kentle Derviş Zaim alışılmadık bir ilişki kurmaktadır. Sinemasal mekânlarının tamamını İstanbul'un oluşturduğu *Tabutta Rövaşata* ve *Filler ve Çimen*'de ne kent bir arzu mekânı olarak değerlendirilir ne de bu filmlerin karakterlerinin İstanbul'la imrenilecek bir ilişkileri vardır. Bununla birlikte, *Tabutta Rövaşata*'nın başkarakteri Mahsun Süpertitiz'den itibaren Derviş Zaim filmografisindeki karakterlerin mekânla kurdukları ilişki, *arzu* bağlamında yine bu ayrımda değerlendirmektedir.

Derviş Zaim sinemasını bu başlıklar altında ve sinemasal mekânlar bağlamında değerlendiren bu çalışmada özetle şu sonuçlara ulaşılmıştır: (1) Derviş Zaim

sinemasında mekân, film deviniminin asli öğesi, anlatının platformu olarak, anlatının devinimine denk bir biçimde kullanılmaktadır. İç ve dış mekân geçişleriyle sinemasal anlatı zenginleştirilmekte ve mekân sadece sinemasal anlatıya platform oluşturmakla kalmayarak bizatihi yeni bir anlatıyı, sinemasal gerilimi oluşturmak için kullanılmaktadır. Yönetmen, iç ve dış mekânlar arasındaki gerilimi öykünün gerilimine taşımaktadır. Gerilim bir yandan mekânları birleştiren bir öğe haline gelirken mekân da hem gerilime hem de filmin anlatısına bir platform teşkil etmektedir. Mekân, gerilim ve anlatı, üçlü bir ilişki içinde birbirlerini gerçekleştirerek ilerler; (2) Derviş Zaim'in filmografisi temsil ve gerçeklik bağlamında değerlendirildiğinde yönetmenin filmlerinin gerçekçi biçeme yakın olduğu ama aynı zamanda gerçeküstü öğeler ve sembolleri de içerdiği söylenebilir. Fizikî ve sinemasal mekânlar, olaylar ve karakterler –göreceli olarak– büyük oranda örtüşmektedir ama bununla birlikte yer yer gerçeküstü öğeler ve semboller de kullanılmaktadır. Özetle Derviş Zaim, gücünü mekândan alan gerçekliği üretirken yine mekâna göndermelerde bulunan gerçeküstü öğe ve sembollerden de olabildiğince yararlanmaktadır; (3) Derviş Zaim sinemasında mekân ve mekânın taşıdığı kültürel öğeler, yönetmenin filmografisinin hemen her anında eğretilemelerin merkezinde yer alan, hatta kimi zaman filmin ana karakteri olacak kadar güçlü bir biçimde kullanılan bir büyük gösterendir. Böylesine bir kullanım tesadüfen ortaya çıkmış da değildir. *Geleneksel Sanatlar Üçlemesi*'nin ilk filmi *Cenneti Beklerken*'den itibaren Derviş Zaim, *oynak zaman ve oynak mekân* ya da *Küşteri Meydanı* gibi kavramsallaştırmalarla, mekânın sinemasal deneyimlerini biçem ve estetik arayışına dâhil etmektedir. Yine mekânın merkezde olduğu bir sinematografi, örneğin kamera açılarının tercihi ya da film kurgusunun/montajının mekân merkezli gerçekleştirilmesi, bir biçem arayışını gösterir; (4) Sinemasının merkezinde "hayata dair sezebildiği, kendisini rahatsız eden bütün güç ilişki ve mücadelelerinin" olduğunu ifade eden Derviş Zaim'in filmografisinin temalarını tahakküm altına alınmış mekân ve bu mekânla birlikte var olan sıradan/ortalama insanların deneyimleri oluşturur bir bakıma. Bir mekânı kapılar ve/veya sınırlar koyarak çevrelemek, tahakküm altına almak, yasaklamak, denetlemek ve kontrol etmek Derviş Zaim filmografisi boyunca karşımıza çıkar: Sıradan/ortalama insanların üzerindeki iktidar, mekân üzerindeki tahakkümle kurulur; erkin her biçimi, sıradan/ortalama insanlarla görünür hale gelir. İktidar ve direniş mücadelesinin hem nesnesi hem de mecrası konumundaki mekânsa artık sadece fizikî mekândan ibaret değildir; ilişki ağlarından müteşekkil yeni mekânlar da buna dâhildir ve (5) Derviş Zaim filmlerinde kente ve/veya kent yaşamına dair bir fantazi, arzu yüklü bir bakış gözlenmez. Örneğin, Mahsun Süpertitiz ya da Havva Adem için kent, sıkışıp kaldıkları bir labirenti, kaçamadıkları bir sonu imgeler. İstanbul, pekâlâ her iki karakter için de bir hazzın mekânı olabilecekken, nefes alınamayacak bir buhran olagelir: Bir mutluluk vaadi olarak hayat devam eder sadece. Mekân bir gelecek vadettiği sürece, tefekkürle dolayımlanarak hazzın kaynağı olabilmektedir... Tüm bu değerlendirmelerden sonra Derviş Zaim sineması için mekânın, biçimi, biçemi ve içeriği belirleyecek önemde bir kullanımı olduğu söylenebilir: Gerçekleştirilen

çözümleme ve değerlendirmelerden sonra görülmüştür ki, Derviş Zaim sinemasında mekân, bir *mekân sineması* kavramsallaştırmasını onayacak kadar etkin bir biçimde kullanılmaktadır.

1. GİRİŞ

> "Titorelli'nin *Albatros* adlı öyküsünde, eksen karakter farklı, uzak ve ilgisiz mekânlara bir adımda geçebiliyordu. Geçebiliyordu çünkü Titorelli, haritaların, ansiklopedilerin, cartların curtların birbirleriyle ilgisiz gibi gösterdiği mekânları, yan yana, iç içe geçirmekten kaçınmamıştı. Teknik eski bir teknikti ama usturuplu kullanılırsa kampüsteki bağlantıları, ilişkileri, ilişkisizlikleri çok daha kapsamlı, çok daha derin olarak verme olanağını sağlıyordu. Bu teknik sayesinde cennetler ve cehennemler yan yana getirilebilir; üst üste bindirilir, toplamalar, çıkarmalar yapılabilirdi" (Zaim, 1995, s. 12).

Ares Harikalar Diyarında (1995) adlı ilk romanıyla 1992'de *Yunus Nadi Roman Armağanı*'nı kazanır Derviş Zaim[4]. Henüz yirmili yaşlarının sonundaki genç bir yazardır; lisans ve lisansüstü öğrenimini yeni tamamlamıştır ve *Tabutta Rövaşata*'yı (1996) gerçekleştirmesine epey vardır. Ancak, anlaşılan odur ki ilk uzun metraj filmden çok önce, sinemanın farklı mekânları bir araya getirerek –hatta en çelişkili olanlarını bile– sinemasal mekânları oluşturma potansiyelinin; sinemasal mekânlarla karakterlerin, dolayısıyla film devinimi ilişkisinin ve sinemasal mekânların fizikî mekânda süregiden ilişki ağlarını açığa çıkarma gücünün ayırdındadır. Yönetmenin mekânla kurduğu ilişkinin çocukluğundan itibaren sıradışı olduğunu söyleyebiliriz aslında. Doğduğu ve çocukluğunu geçirdiği kenti, Limasol'u 1974'te bir daha geri dönmemek üzere terk etmiştir. Limasol'daki çocukluğuna dair, bu çalışmanın bağlamıyla ilintili iki anısını biliyoruz. Birincisi televizyonla ilgili: Henüz Türkçe televizyon yayınlarının gerçekleştirilmediği bir coğrafyada, hiç anlamadığı bir dilde yapılan – Rumca yayınları hayranlıkla izlediğini ifade ediyor. Televizyonun, bir mekânı başka bir mekânın içine taşımasını, onu yeniden var etmesini büyüleyici buluyor (Zaim, 13 Ocak 2016). İkinci anısı ise tam da Limasol'u terk ettikleri sırada yaşadıklarıyla ilgili. Kıbrıs'ta 20 Temmuz 1974'te başlayan yoğun saldırılar sırasında, henüz on yaşında olan Derviş Zaim ve ailesi evlerinin

[4] "Derviş Zaimağaoğlu" adıyla doğan yönetmen, bu adı yapıtlarında sadece bir kez, *Tabutta Rövaşata* filminin kapanış jeneriğinde kullanır. Bunun dışındaki tüm filmlerinde ve *Ares Harikalar Diyarında* romanında "Derviş Zaim" adını kullanmaktadır. Dolayısıyla ve doğal olarak, bu çalışma boyunca yönetmenin adı "Derviş Zaim" olarak zikredilmektedir.

bodrum katında saklanmaktadır: "Lefkoşa'dan 'Teslim olun!' emri geldiğinde beyaz bayrak asılmasına rağmen ateş hattına girmemek için caddeden karşıya geçmek yerine, Zaim'in dedesinin bulduğu bir balyozla komşu evlerin duvarını dele dele bir mahalleyi geçerek hastanenin avlusuna sığınırlar" (aktaran Kırel ve Duyal, 2011, s. 7). Aile Limasol'u sonsuza dek terk edip Magosa'ya yerleşecek; lise öğreniminin sonuna kadar Magosa'da yaşayan Derviş Zaim ise bu kez anakaraya, İstanbul'a göç edecektir. Yönetmen, bu ikinci göçün de yaşamı üzerinde önemli etkisi olduğunu düşünmektedir: Ufuk çizgisiyle sonlanan bir coğrafyadan, ufuk çizgisinin hiç var olmadığı bir coğrafyaya taşınmak kendisi için sarsıcıdır (Zaim, 13 Ocak 2016). Henüz çocukken yaşanan, mekâna dair sıradışı deneyimler bunlar kuşkusuz. Medya ile dolayımlanmış bir mekân; öznenin mekânı aşıp geçme deneyimi ve mekâna bakışı topyekûn değiştiren bir göç...

Kısmen benzerlikler içeren bir çocukluk geçirdiğimi söylemeliyim; ki bu beni aynı zamanda bu çalışmaya bağlayan güdüleri de içeriyor. 12 Eylül 1980'de yapılan darbenin hemen ardından İstanbul'u terk ederek bir taşra kasabasına yerleşiyoruz: Babam, yaşadığımız gecekondu mahallesindense taşrayı daha "güvenli" buluyor olmalı. Etrafı dereler ve derelerin oluşturduğu küçük göletlerle dolu bir kasaba burası; balık tutmak en büyük eğlencemiz. Bazen yeni bir gölet öğreniyor ve ona ulaşabilmek için birkaç saat yürümeyi göze alıyoruz. Uzun yaz günlerimiz, yolu izi olmayan ve güzergâhı yıldan yıla değişen *patikalarda* geçiyor. Çok kereler, zamanı unutup ancak hava kararmaya başladığında dönüş yoluna koyulduğumuzdan, patikaları bilmek ve izlemek bizim için hayati önem taşıyor. Yatılı lise öğrenimi için yeniden İstanbul'a taşındığımda –tıpkı Derviş Zaim'inki gibi, bir daha geri dönmemek üzere yapılan bir göç bu– uzun süre nostalji duygusundan kurtulamıyorum. Yalnız özlemle andığım, zamandan ziyade mekân –özellikle patikalar– oluyor. Unutmamak için patikaların haritalarını çiziyor ve saklıyorum. Sadece deneyimlediğim izlekleri gösteren topografya haritaları bunlar. Bu araştırma kapsamında Derviş Zaim'in filmlerini çözümlemeye başladığımda, Panicos Chrysanthou ile birlikte yönettiği *Paralel Yolculuklar*'da (2004) Kıbrıslı Rumların bir zamanlar yaşadıkları köylerden biri olan, Palaikythro Köyünün eski sakinlerinden Nicos Tourourou, köye dair deneyimlerini aktarırken, izleyicilere çocukluğunun geçtiği bu mekânın bir haritasını gösterdiğinde kendi çocukluğumu anımsıyorum

hemen. Nicos Tourourou'nun çizdiği harita da fizikî bir haritadan ziyade, tıpkı benim bir zamanlar çizdiğim gibi, patikalardan oluşan bir haritaya benziyor ve sadece onun bir zamanlar gezdiği köy sokaklarını içeriyor. Geçmişte kalan, sonlanan ve bir daha asla tekrarlayamayacağımız mekân deneyimlerimizi somutlaştırarak saklamak istiyoruz belki de; kim bilir?

Aslında en başta, öznenin mekâna dair deneyimlerini bir araştırma sorunsalı haline getirmek niyetindeydim; Galatasaray Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Medya ve İletişim Çalışmaları Doktora Programı'nın yapısı gereği bu konuyu, tez danışmanım Prof. Dr. Nilgün Tutal Cheviron'la birlikte sinema alanına taşımak istedik. 14 Kasım 2013'te girdiğim doktora yeterlilik sınavının bir parçası olarak verdiğim tez önerisi de aşağı yukarı bu yöndeydi ve *Sinema ve Mekân: Türkiye Sinemasında Mekân Temsilleri* başlığını taşıyordu. Türk(iye) sinemasında mekân kullanımının en özgün örneklerinden birini, Derviş Zaim'in *Nokta* (2008) adlı filmini de bu çalışma kapsamında çözümlemek istiyordum. Doktora yeterlilik jürimde yer alan Prof. Dr. Serpil Kırel'in "Neden sadece Derviş Zaim sinemasına odaklanmıyorsun?" sorusuyla ulusal tarihimizin tüm sinemasal mekânları hakkında bir çalışma gerçekleştirmenin –en hafif tabirle– cüretkâr bir kalkışma olduğunu fark ederek, tez danışmanımın da onayıyla sadece Derviş Zaim sinemasını merkeze almaya karar verdim. Bu andan itibaren Derviş Zaim sinemasıyla birlikte sinema ve mekân çalışmaları yazınına yönelerek 11 Nisan 2014'te gerçekleşen doktora tez önerisi jürisinde, "Derviş Zaim sinemasına; Derviş Zaim sinemasında mekân olgusuna ve bu mekânın zaman, kimlik, aidiyet, temsil, iktidar, ilişki ağları, film estetiği ve benzer unsurlar açısından değerlendirilmesine" odaklanan bir çalışma gerçekleştirmeye karar verdik. Bu kararda, yönetmenin kendisiyle yapılan söyleşilerin taranması ve bu söyleşilerin içeriklerinin mekân bağlamında çözümlenmesi etkili oldu. Derviş Zaim sinemasının mekânları ya da kendisinin mekâna yaklaşımı hakkında doğrudan bir soruşturma içermeyen bu söyleşilerin satır aralarında, yönetmenin sinemasal mekânlara dair sıradışı görüşlerini bulmak mümkündü.

Derviş Zaim'in gerek filmografisine gerekse sinemayla ilgili görüşlerine bakıldığında mekâna özel bir önem atfettiği görülmektedir: Mekân onun için

sinemasal eylemin gerçekleştiği bir platformdan çok daha fazlası anlamına gelir. Yönetmenin sinemasında mekân, içerik açısından önemli ve belirleyici bir temalar kümesi oluşturur: Mekânın sınırlandırılması, düzenlenmesi, kontrol altına alınması; mekânın öznelere yasaklanması, öznenin mekân üzerindeki hareketlerinin denetlenmesi, bölünmüş coğrafyada bir alandan diğerine geçerken özneyi denetleyen bir iktidar olgusu gibi temalar yönetmenin her filminde görülür. Yönetmen, *Devir*'le (2012) başlayan ve çekimlerini tamamladığı, ancak henüz gösterime girmemiş *Rüya*'yla (2016?) devam eden son dönemindeyse öznenin mekânla karşılıklı ilişkisini işlemektedir ki bu, güncel toplumsal ve politik tartışmalara da denk düşmektedir. Diğer yandan Derviş Zaim sineması söz konusu olduğunda, mekânla ilintili temaların içeriği belirlemesi – içeriği oluşturması kadar, mekânın biçemi oluşturacak estetik yaklaşımlara ve kavramsallaştırmalara olanak verdiği ve hatta film üretim sürecinin temel yapıtaşlarından biri haline geldiği de görülmektedir. Pekiyi, Derviş Zaim sinemasında mekânın senaryoya bağlı olarak belirlenmesinden çok, doğrudan mekâna bağlı, mekânla etkileşimli bir senaryonun yazılmasını; mekânın filmin karakterlerinden biri haline gelecek kadar ön planda olmasını; sinemasal anlamın temel öğelerinden biri olarak kullanılmasını ve mekâna dayanan bir estetik kuramı oluşturma çabalarının ipuçlarının görülmesini nasıl değerlendirmeliyiz?

Derviş Zaim'e göre "yönetmenlik denilen mefhum" biraz da zamanı ve mekânı biçimlendirmektir: "Yönetmene sonsuz bir zaman ve mekân verilmiştir ve bir uzun metraj sınırları içinde onları istediği forma gelene kadar tıraşlamaktadır" (Zaim'den aktaran Bozdemir, 2008, s. 18–19). Ancak, yönetmenin mekânı biçimlendirdiği kadar mekânın da onu biçimlendirmesi söz konusudur; yani mekânla yönetmen arasında yoğun bir etkileşim vardır. "Filmleri yaparken hoşuma giden taraflardan biri, kimsecikler yokken, yalnızken mekânlara gidip dolaşmak," der Derviş Zaim[5]:

[5] İlginçtir; Derviş Zaim, kendisinin ve sinemasının Türkiye sinemasındaki konumunu dahi coğrafi bir terimle açıklamaktadır: *Alüvyonik Sinema*. Türk(iye) sinema tarihinin 1990 sonrasını betimlemek için kullanılan *genç*, *yeni* ya da *bağımsız sinema* ifadelerine karşın "alüvyon" kavramının çok daha açıklayıcı olduğunu düşünmektedir. *Alüvyon*, "Doksanlarda beliren yeni yönetmenlerin hem aynı yöne aktıklarını anlatma kabiliyetine sahip olmakta; hem de aralarında farklı biçimler alabilen bağlara işaret etmektedir. Bu dönemde beliren yönetmenler, bir alüvyonu oluşturan kollar gibi birbirlerinden bağımsız ama birbirlerine paralel biçimlerde faaliyetlerini sürdürmekte, kimi zaman bir alüvyonun kollarıymışçasına birleşip, bazen ayrılmaktadırlar. *Alüvyon* kavramı, bazen farklı bazen benzer

> "Çekimlere başlamadan ya da set esnasında, meselâ sabahleyin, ekip olmadan mekânları dolaşırım. Mekânla konuşmaya, diyalog kurmaya çalışırım, mekânı koklarım, ortamın beni koklamasına çalışırım. Bu mekânı nasıl tıraşlayabilirim, buradan benim istediğim zamansal ritim çıkar mı, mekân bana nasıl bir zaman ritmi sunuyor diye bakarım. Bir şey ötekini çağırır; mekânı koklarsanız bazen o da size zamanı dikte eder, fısıldar" (Zaim'den aktaran Deniz, 2011, s. 103–104).

Bir filmin tasarlandığı ve bu tasarının gerçeklik kazandığı süreçte, filmin mekânıyla ilgili çalışmalar Derviş Zaim için bütün tasarım ve yaratım sürecinin önemli öğelerindendir. Yönetmen, sinema yapmanın en büyük keyiflerinin senaryo yazmak ve mekân aramak olduğunu, kendisinde ise bu iki durumun iç içe geçtiğini ifade etmektedir: "Mekân ararken senaryo yazmaya devam ederim ya da senaryo biter ama mekânları bulmadıkça o senaryoya tamam demem, tamamen senkronize gelişir bu ikisi" (Zaim, 2004, s. 42). Dahası, Derviş Zaim'in filmin senaryosunu, hatta çekimlerini tamamladığı ve gösterime soktuğu ve ancak mekânla etkileşimini sonlandıramadığı da olmuştur. Örneğin, *Çamur* (2003) filminin mekânlarından biri olan Tuz Gölü, yönetmeni öylesine derinden etkiler ki yönetmen geriye dönme ihtiyacı hisseder; *Nokta* bu ihtiyaçtan doğar. Böylesi bir film üretim biçiminde mekânın yerini nasıl değerlendirmeliyiz? Bu üretim biçimiyle mekân, sinemasal devinimin ilerlediği bir sahne ya da anlatının platformu olmaktan çıkıp sinemasal anlam üretiminin çok daha önemli bir öğesi, hatta zaman zaman filmin göstereni haline gelmez mi?

Derviş Zaim'in mekâna verdiği önem, sinemasının içeriğini ve kavramsal arka alanını oluşturması bağlamında olduğu kadar biçemini ve estetiğini belirlemesi bağlamında da dikkat çeker. Hatta mekân kullanımı bir sinema kuramı oluşturacak kadar ayrıksıdır. Derviş Zaim bu bağlamda, filmlerinin sadece içeriğinde değil, biçem ve estetiğinde de mekânı merkeze alır. Kendisiyle yapılan söyleşiler incelendiğinde mekân ve sinema yapma biçimine dair belli temaları sürekli irdelediği görülür. Bu bağlamda, yönetmenin mekâna dayanan sinema biçemi ve estetiği kavramsallaştırmalarından ilki *otantik temsildir*. Yönetmen *otantik temsili*, "bir coğrafyanın kendi kültüründen kendi toprağından kaynaklanan bir takım yerleri ele alıp, sinema dilini bu verilerin ışığında zenginleştirme çabası" olarak tanımlar

---

tarzlara, üretim, finansman, dağıtım vs. biçimlerine sahip bu grubu, dinamikliği ve farklılıklarıyla yetkinlikle tanımlamaktadır" (Zaim, 2008a, s. 48, 50).

(Zaim'den aktaran Bozdemir, 2008, s. 14–15). Ona göre Batılı bir sinema formunu alıp üzerine içinde bulunduğumuz coğrafyayı ve bu coğrafyanın meselelerini yerleştirerek sinema yapmak yerine, bir yandan bu coğrafyadaki içeriklerin nasıl bir formla ifade edileceğine diğer yandan da bu coğrafyadan gelişebilecek formların ne olabileceğine ilişkin düşünce üretmek önemlidir. Bunu gerçekleştirirken ise, biçem ve içerikle birlikte varoluşun coğrafyasını yansıtmak gerekir (Zaim'den aktaran Zengin, 30 Ekim 2010). Mekândan yola çıkılarak oluşturulan, mekândan kaynaklanan ve yine ondan beslenen biçem ve içerikle *otantik temsil* kavramı anlam kazanır. *Oynak zaman* ve *oynak mekân* ya da *Küşteri Meydanı* gibi kavramsallaştırmalar da, *otantik temsile* eklemlenerek, onun bir parçası olarak, gücünü mekândan alan bir biçemin temel öğeleri haline gelirler. Pekiyi, mekânla doğrudan bağlantılı bu kavramsallaştırmalar, sinemasal mekânları nasıl dönüştürmektedir? Mekân, sinema sanatıyla dolayımlandığında ne olur? Ve tüm bunlar mekânın belirleyici olduğu bir biçemi nasıl oluşturmaktadır?

1.1. Araştırmanın Konusu, Amacı ve Sorunsalı

Bir senarist, yapımcı ve yönetmen olarak Derviş Zaim sadece filmografisiyle değil sinema ekonomisi, estetiği ve kuramı üzerine düşündükleriyle de Türk(iye) sineması içinde ayrıksı bir yerde durmaktadır. Onun bu ayrıksılığı, kendisi hakkında yapılmış çalışmalarda sıklıkla dile getirilir: *Yeni Türk sinemasının "sanatsal" kanadının ilk örneğidir* (Suner, 2006, s. 224). *Yeni filmsel keşiflerin ön-cephesinde yer almıştır* (Aurand, 2010, s. 157) ve *yeni Türk sinemasının kurucu yönetmenlerinden biridir* (Atam, 2010a); daha ilk filmi *Tabutta Rövaşata* (1996) ile *Yeni Türkiye Sinemasının çıkış noktasını ya da beslendiği damarını oluşturmuştur* (Atam, 2010b, s. 61). *Çok boyutlu bir yaratıcı ve sanatçıdır* (Kırel, 2010, s. 97) ve *bize dair bir sinema dilinin kurucu çalışmaları manasında hakikatten önemlidir* (Kabil, 2011, s. 5). Oluşturduğu anlatı ve *politik estetikle, özgül* bir yönetmendir (Akbal Süalp, 2010, s. 12) ve *farklı biçimsel denemeleriyle sınırsız bir sinemasal dünya yaratmayı hedefleyen çok yönlü bir sanatçı olarak değerlendirilmelidir* (Kırel ve Duyal, 2011, s. 6)[6]. Bu çalışma, güncel Türk(iye) sinemasının önemli yönetmenlerinden bir olan Derviş Zaim'in sinemasında biçim, biçem ve içerik bakımından mekân kullanımını, Derviş Zaim'in sinemasal mekânlarını merkezine almaktadır. Yönetmenin *Tabutta Rövaşata*'dan (1996) *Rüya*'ya (2016?) değin, her bir filminde hem biçim hem de biçem ve içerik bağlamında mekâna verdiği önem; sinemasal mekânları ele alış biçimi ve Derviş Zaim sinemasında mekânın bir sinema kuramı oluşturacak kadar ayrıksı kullanımı araştırmanın konularını oluşturmaktadır.

Derviş Zaim'i ve Derviş Zaim'in mekân yaklaşımını irdeleme amacında olan bu çalışma, yukarıda dile getirilen soruları merkezine alarak ve bir dizi önermeyi ileri sürerek sorgulamaya girişir. Araştırmanın sorunsalını oluşturan bu önerme ve sorgulama zinciri şu şekilde oluşturulmuştur: Derviş Zaim'in gerek filmografisine

[6] Hakkında yazılanların aksine yönetmenin izleyiciler nezdinde hak ettiği ilgiyi gördüğünü söylemek pek de mümkün değildir. Türkiye'de gösterime giren filmlerin izleyici sayılarını ve gişe hasılatlarını derleyen *Box Office Türkiye* (http://www.boxofficeturkiye.com/) verilerine göre *Filler ve Çimen* (2001) için 140.470, *Çamur* (2003) için 17.101, *Cenneti Beklerken* (2007) için 60.080, *Nokta* (2008) için 18.429, *Gölgeler ve Suretler* (2011) için 28.824, *Devir* (2012) için 5.531 adet bilet satılırken yönetmenin son filmi *Balık* (2014) için ise sadece 8.999 adet bilet satılmıştır (*Tabutta Rövaşata*'ya (1996) ait veriler sitede yer almamaktadır). *Devir*'in bu derece düşük gişesinin nedeni, filmin tam da gösterime girdiği dönemde, 2013 yılında gerçekleşen Gezi Parkı eylemleridir.

gerekse sinemayla ilgili görüşlerine bakıldığında mekâna özel bir önem atfettiği görülmektedir. Yönetmenin sinemasında mekân, içerik açısından önemli ve belirleyici bir temalar kümesi oluşturur: Mekânın sınırlandırılması, düzenlenmesi, kontrol altına alınması; mekânın öznelere yasaklanması, öznenin mekân üzerindeki hareketlerinin denetlenmesi, bölünmüş coğrafyada bir alandan diğerine geçerken özneyi denetleyen bir iktidar olgusu gibi temalar yönetmenin her filminde görülür. Diğer yandan Derviş Zaim sineması söz konusu olduğunda, mekânla ilintili temaların içeriği belirlemesi – içeriği oluşturması kadar, mekânın film üretim sürecinin temel yapıtaşlarından biri haline geldiği de görülmektedir. Mekânın senaryoya bağlı olarak belirlenmesinden çok, doğrudan mekâna bağlı, mekânla etkileşimli bir senaryonun yazılması; mekânın filmin karakterlerinden biri haline gelecek kadar ön planda olması; mekânın sinemasal anlam alanının temel öğelerinden biri olarak kullanılması ve mekâna dayanan bir sinema kuramı oluşturma çabalarının ipuçlarının görülmesi adeta bir *mekân sinemasına* işaret etmektedir. Pekiyi bu bağlamda, yönetmenin mekân kullanım etkinlikleri hakkında ne söylenebilir? Derviş Zaim'in sinemasal mekânları filmin anlam üretimi bağlamında nasıl değerlendirilebilir? Yönetmenin filmografisi ve sinematografisi mekân bağlamında teknik ve bağlamsal olarak çözümlendiğinde ona özgü bir sinema anlayışından, yaklaşımından ya da akımından söz etmek mümkün olabilir mi? Yönetmenin filmografisi ve sinematografisi biçim, biçem ve içerik bakımından değerlendirilerek, mekânın merkezinde olduğu bir sinema yaklaşımı –bir *mekân sineması* kuramı– ortaya konulabilir mi?

1.2. Araştırmanın Önemi ve Özgünlüğü

Türkiye'de gerçekleştirilen, Derviş Zaim'i ve/veya onun sinemasını filmografisinden örneklerle birlikte irdeleyen yüksek lisans ve doktora tez çalışmalarının belli temalar etrafında kümelendiği görülür[7]. Yönetmenin Türk(iye) sineması içindeki konumunun nitelendirilmesi dahi ortak temalar kümesi sunar bize: Öncelikle *auteur* bir yönetmen olarak Derviş Zaim (Karabağ, 2005; Atam, 2010a; Akçora, 2014 ve Yurtçiçek, 2015) *Yeni Türk(iye) Sinemasının* (Atam, 2010a ve Zıraman, 2014) *kurucu* yönetmenidir (Atam, 2010a). Bununla birlikte *bağımsız* (Ayvaz, 2011; Zıraman, 2014 ve Saygılı, 2015) ve *özgün* (Özen, 2014) bir yönetmen olarak *sanat sineması* yapmaktadır (Karabağ, 2005 ve Zıraman, 2014). Aslında tüm bunların epey genel–geçer ve muğlak nitelemeler olduğu söylenebilir. Nitekim Derviş Zaim'in ismi, bu nitelikleri bağlamında, gerek biçim ve/veya biçem gerekse içerik bakımından benzerlikleri muğlak –hatta çoğu zaman çelişkili– bir dizi yönetmenle bir araya getirilir[8]. Nuri Bilge Ceylan, Zeki Demirkubuz, Yeşim Ustaoğlu, Semih Kaplanoğlu, Tomris Giritlioğlu, Reha Erdem, Ümit Ünal, Serdar Akar, Kudret Sabancı, Barış Pirhasan, Fatih Akın, Ferzan Özpetek ve Kutluğ Ataman gibi isimleri içeren bu uzun listede yer alan yönetmenlerle benzerlik kurma çabası, bir yandan Derviş Zaim'in özgün konumunu gözden kaçırma riskini taşırken diğer yandan salt Derviş Zaim sinemasına yoğunlaşmayı da zorlaştırmaktadır. Evet, hiç kuşku yok ki tüm bu yönetmenlerle ortak noktaları vardır Derviş Zaim'in –yeteri kadar uzun süre bakarsanız hemen her *şey* arasında bir benzerlik kurabilirsiniz–, ancak bu ortak nokta arayışının özgünlükleri törpüleme riski de her zaman için bulunmaktadır.

Doğrudan Derviş Zaim sinemasını merkezine alan ve onun sinematografisi bağlamında gerçekleştirilen tez çalışmalarında yine benzer biçimde, ortak temalar kümesinin oluştuğu görülmektedir: (1) Öncelikle Derviş Zaim'i yukarıda adı geçen

[7] Cihat Arınç'ın Londra Üniversitesi'nde gerçekleştirdiği *Postcolonial Ghosts in New Turkish Cinema: A Deconstructive Politics of Memory in Dervis Zaim's 'The Cyprus Trilogy'* (2015) başlıklı doktora tezi çalışması bu değerlendirmenin dışında tutulmaktadır.

[8] Derviş Zaim'le diğer yönetmenler arasında benzerlik kuran bu çalışmaların bazıları için bakınız: *Yeni Kavramı Çerçevesinde 1990 Sonrası Türkiye Sinemasında Yönetmen Üslupları* (Zıraman, 2014); *"Yeni Sinemanın" Dört Kurucu Yönetmeni: Yeşim Ustaoğlu, Zeki Demirkubuz, Derviş Zaim, Nuri Bilge Ceylan* (Atam, 2010a); *1990 Sonrasında Türk Sinemasında Sanat Filmleri* (Karabağ, 2005).

nitelikleri bağlamında irdeleyen çalışmalar gerçekleştirilmiştir: Örneğin, *auteur* kuramları çerçevesinde Derviş Zaim'in, kendi tarzını filmlerine nasıl yansıttığı incelenmekte (Karabağ, 2005; Atam, 2010a ve Akçora, 2015) ya da konu seçimi ve konuyu ele alış biçimi bağlamında (Zıraman, 2014) yönetmenin üslubu irdelenmektedir. (2) Yönetmenin filmleri estetik açıdan, örneğin plastik sanatlarla ortak estetik ilkeleri (Özen, 2014) bağlamında değerlendirilir; Derviş Zaim'in sinematografisinin *Geleneksel Türk Sanatlarıyla* ilişkisine bakılır (Yurtçiçek, 2015) ya da yönetmenin estetik arayışı, onun bağımsız sinemacılığıyla bir arada irdelenir: Derviş Zaim Sineması'ndaki estetik arayışın ekonomi-politik eleştirisi yapılarak "bağımsız sinema" tartışmalarına katkı sunmak hedeflenir (Saygılı, 2015). Estetiğe bağlı olarak yönetmenin kurgu tekniği diğer yönetmenlerle kıyaslanır (Ayvaz, 2011); (3) Son olarak bu çalışmalarda, Derviş Zaim'in bazı filmlerinin *özne merkezli* değerlendirdiği görülmektedir: Örneğin *Tabutta Rövaşata* filmi öznenin kentsel mekânla ilişkisi bağlamında değerlendirilirken (Alkan, 2007); *Çamur*, öznenin unutma ve hatırlamayla ilişkisi bağlamında irdelenir (Ülkü, 2010). Özetle, bugüne değin gerçekleştirilen yüksek lisans ve doktora tezi çalışmalarında araştırmacıların öncelikle, 1990'lardan itibaren ortaya çıktığı öne sürülen *genç, yeni, bağımsız* ya da *alüvyonik Türk(iye) sineması* içinde Derviş Zaim'in yerini irdelediklerini; yönetmenin sinemasını özellikle estetik açıdan değerlendirdiklerini ve son olarak da yönetmenin bazı filmlerini ve karakterlerini toplumsal ve tarihsel bağlamda değerlendirme eğiliminde olduklarını söylemek mümkün.

Ortak temalarda buluşma eğiliminin bu çalışmaların yöntemine dair yaklaşımlarda da devam ettiği görülmektedir. Bir film okuma biçimi olarak "değerlendirmenin" –yine bir dizi muğlaklıkla birlikte– temel film çözümleme yöntemi olarak kabul edildiğini söyleyebiliriz: "Metinde [*Yeni Kavramı Çerçevesinde 1990 Sonrası Türkiye Sinemasında Yönetmen*] estetik, sinema kuramları ve sinema tarihi alanlarına bağlı inceleme yöntemleri izlenmekte ve söz konusu kriterler üzerinden günümüzün sinemasında 'yeni' anlayışına ilişkin yeni değerlendirmeler hedeflenmektedir" (Zıraman, 2014). "Çalışmada [*Auteur Kuramı Perspektifinden Derviş Zaim Sineması*] auteur kuramının iki öncüsünün de [Andrew Sarris ve Peter Wollen] yaklaşımları benimsenerek bir auteur olarak Derviş Zaim'in, kendi tarzını filmlerine nasıl yansıttığı incelenmektedir" (Akçora, 2015). "Bu

çalışmanın [*Derviş Zaim Sineması'nda Estetik Arayış*] amacı, Derviş Zaim Sineması'ndaki estetik arayışın ekonomi-politik açıdan eleştirisini yaparak 'bağımsız sinema' tartışmalarına katkı sunmaktır (…) Film incelemelerinde kullanacağımız temel yöntem ve yaklaşım ise Marksist kültür kuramından ziyade hermenötik yöntem olacaktır" (Saygılı, 2015). Filmlerin farklı bağlamlarda –örneğin auteur kuramı, sanat sineması, kentsel mekân, tarihsel ve toplumsal dönüşümler vb.– *tartışıldığı, değerlendirildiği, yorumlandığı* ya da *okunduğu* bu yöntem muğlaklığı arasında iki çalışma dikkati çeker. Özen'in (2015) Derviş Zaim sinemasının biçemini çözümlediği çalışmasında, sinemayı plastik sanatlara yakınlaştıran ortak estetik noktalar ve sinematografide uygulanan, plastik sanatlara özgü temel ilkeler belirlenerek "plastik öğelerin sinemasal anlatıma olan etkilerini sistematik bir yapıda değerlendirebilmek için yeni bir model" oluşturulmuştur. Ayvaz'ın (2011) Nuri Bilge Ceylan, Zeki Demirkubuz ve Derviş Zaim'in üçer filmini kurgu/montaj özellikleri bağlamında değerlendirdiği çalışmadaysa filmler, araştırmacının ifadesiyle "içerik analizi yöntemiyle"[9] planlarına ayrılmış ve çekim sayısı ve uzunlukları; çekim açıları ve geçiş türleri bağlamında sınıflandırılarak karşılaştırılmıştır.

Derviş Zaim'i merkezine alan ya da bir biçimde ona ve sinemasına yer veren diğer çalışmalardan öne çıkanlarıysa şöyle sıralanabilir: (1) Sinema sanatının zaman ve mekân olgularıyla ilişkisini ele alan *ZamanMekân – Kuram ve Sinema: Melez Zamanlar, Mekân Gölgeleri, İklimler, Rüzgârlar ve Gece Haritaları* (Akbal Süalp, 2004) adlı çalışmada Mikhail M. Bakhtin'in *Chronotope – ZamanMekân* kavramsallaştırması bağlamında sinema sanatı üzerinden toplumların tarihsel, kültürel, mekânsal ve zamansal ilişkileri ve dönüşümleri irdelenmektedir. Bu çalışmada, mekânın dönüşümü bağlamında değerlendirilen filmler arasında Derviş Zaim'in *Tabutta Rövaşata*'sı (1996) da yer almaktadır; (2) *Hayalet Ev: Yeni Türk Sinemasında Aidiyet, Kimlik ve Bellek* (Suner, 2006) adlı çalışmada Derviş Zaim'in yine *Tabutta Rövaşata* filmi yeni İstanbul imgesi bağlamında irdelenir; (3) *Yönetmen Sineması: Derviş Zaim* adlı derleme çalışmada (Pay, 2011) Derviş Zaim'in 2009 yılına değin gösterime girmiş filmlerinin her biriyle ilgili makaleler ve iki de söyleşi

[9] Sinema çalışmalarında *teknik çözümleme* olarak tanımlanan bu yöntem, Ayvaz'ın çalışmasında (2011), genellikle yazılı metinlerin çözümlenmesi için kullanılan *içerik analizi* ifadesiyle nitelenmiştir.

yer alır; (4) Diğer bir derleme olan *Derviş Zaim Sineması – Toplumsalın Eleştirisinden Geleneğin Estetiğine Yolculuk*'taysa (Doğan Topçu, 2010) *Tarih ve Politika, Anlatı* ve *Estetik* başlıklı farklı bölümlerde farklı araştırmacıların makaleleri yer almaktadır; (5) 2011 yılında yayımlanan *Derviş Zaim* (Kırel ve Duyal) adlı çalışmada, yönetmenin sinemasının temel özellikleri irdelenerek ve o güne değin gerçekleştirdiği filmler tartışılır; bu çalışma, Türkiyeli sinema izleyicilerine bir Derviş Zaim kılavuzu olma amacını taşımaktadır ve (6) *Türk Sinemasının Felsefi Arka Planı – Sinemayı Felsefeyle Düşünmek* (Özçınar Eşli, 2011) adlı çalışmanın *Derviş Zaim Sineması: Döngüsel Zamanın İzinde* adlı bölümünde (s. 257–281) *Tabutta Rövaşata*, *Cenneti Beklerken* (2007) ve *Nokta* filmleri zaman, estetik ve *Geleneksel Türk Sanatları* bağlamlarında değerlendirilmektedir.

Tüm bu çalışmalar –ki çoğu alanının öncü çalışmalarıdır–, Derviş Zaim sinemasıyla ilgili araştırmalara hiç kuşku yok ki önemli bir katkı sağlamaktadır. Buna karşın, özellikle yüksek lisans ve doktora çalışmalarının benzer temaları takip ederek benzer tartışmaları merkeze aldıklarını –örneğin, auteur kuramı ve sanat sineması bağlamında ya da *genç, yeni, bağımsız* Türk(iye) sinemasında Derviş Zaim'in konumu; kentsel mekân, tarihsel ve toplumsal dönüşümler vb. bağlamlarda Derviş Zaim sineması– ve benzer yöntemleri izlediklerini söylemek mümkündür. Okumakta olduğunuz bu çalışmaysa farklı bağlamlarda yukarıdaki çalışmalardan ayrışmaktadır: (1) Öncelikle bu çalışma Derviş Zaim'in filmografisini ve sinematografisini bütünlüklü bir biçimde *mekân* bağlamında değerlendiren ilk çalışmadır. Bugüne değin bu bağlamda gerçekleştirilen çalışmalar ya çoğunlukla *Tabutta Rövaşata*'yı (1996) merkeze alarak sinemasal mekânların özel bir biçimi olan kentsel sinemasal mekân (İstanbul) bağlamında yapılmış ya da *Çamur*, *Paralel Yolculuklar* (2004) ve *Gölgeler ve Suretler*'i (2011) merkeze alarak tarihsel ve toplumsal dönüşümler bağlamında Kıbrıs'ın durumu değerlendirilmiştir. Bu çalışma ise, daha en baştan fizikî mekânla sinemasal mekânların farklı olduğunu önererek Derviş Zaim'in sinemasal mekânlarına odaklanmaktadır; (2) Çalışmada Derviş Zaim'in sineması biçim, biçem ve içerik açısından, bütünlüklü olarak mekân bağlamında değerlendirilmektedir. Dolayısıyla, yönetmenin estetik yaklaşımını sadece geleneksel sanatlardan sinemaya aktardığı öğelerle açıklamak değil, mekâna bağlı bütünlüklü bir biçim, biçem ve içerik değerlendirmesi yapmak amacındadır.

Çünkü yönetmenin sinemasal yaklaşımının *Geleneksel Türk Sanatlarını* aşan pek çok yönü vardır; (3) Bugüne değin sinemasal mekânlara dair gerçekleştirilen ulusal çalışmaların çoğunlukla kentsel sinemasal mekânlara odaklandığı görülmektedir[10]; üstelik buna koşut bir biçimde özellikle Avrupa merkezli, kent ya da kent tarihi yazınına göndermede bulunan kuram ve kuramcılara değinilmektedir. Oysa Derviş Zaim'in sinemasal mekânlarını irdeleyen bu çalışma Avrupa ve Kuzey Amerika merkezli ve özellikle beşeri ya da kültürel coğrafya alanındaki araştırmacıların sinema ve mekân kuramlarına odaklanmaktadır. Dolayısıyla, bugüne değin ulusal sinema çalışmalarında hemen hiç kullanılmayan bir yazın da bu çalışma kapsamında Türkçeleştirilmiştir; (4) Kuramsal çerçeveye koşut bir biçimde, sinemasal mekânların çözümlenmesine dair bu çalışma bağlamında kullanılan yöntem de –özellikle teknik çözümleme için kullanılan, mekân odaklı *kurgu-söküm* tekniği– sadece Derviş Zaim sinemasının çözümlenmesi için değil, ulusal sinema çalışmalarında ilk kez kullanılmaktadır; (5) Son olarak bu çalışma kapsamında önerilen bir dizi kavramsallaştırma –örneğin *hodolojik mekân, rüya mekânları, sinemasal heterotopyalar, sinemasal manzaralar* vb.– ve çözümleme yönteminin –örneğin *kurgu–söküm tekniği, sinemasal mekânların hodolojik çözümlenmesi, sinemasal devinimin haritalandırılması* vb.– daha sonra gerçekleştirilecek sinema çalışmaları için kılavuz olması mümkündür. Tüm bunlardan dolayı bu araştırma, ulusal sinema çalışmaları alanında son derece özgün ve kritik bir yerde durmaktadır.

[10] Bu çalışmaların öne çıkanları için bakınız: Akbal Süalp, 2004; Akbal Süalp ve Güneş, 2010; Öztürk, 2001, 2005 ve 2008; Türkoğlu, Öztürk ve Aymaz, 2004.

1.3. Araştırmanın Kuramsal Çerçevesi

Tanımlanması, açıklanması ve örneğin sinema çalışmaları bağlamında kavramsallaştırılması bile kolay olmayan bir olgu: *Mekân*. Türk Dil Kurumu'nun *Büyük Sözlük*'üne göre; (1) Yer, bulunulan yer; (2) Ev, yurt ve (3) Uzay, anlamlarına geliyor. Kelimenin ilk karşılığından, yani *yer*'den anlamın izini sürmeye devam edelim. Yine *Büyük Sözlük*'e göre yer; (1) Bir şeyin, bir kimsenin kapladığı veya kaplayabileceği boşluk, mahal, mekân; (2) Gezinilen, ayakla basılan taban; (3) Bulunulan, yaşanılan, oturulan bölge; (4) Durum, konum, vaziyet; (5) Ülke; (6) Görev, makam; (7) Önem; (8) İz; (9) Üzerine yapı kurulmaya elverişli arazi, arsa; (10) Ekime elverişli toprak parçası, arazi; (11) Bir olayın geçtiği veya geçeceği bölüm, alan, mahal; (12) Otel, motel ve benzerlerinde kalınacak oda; (13) Sinema ve tiyatroda veya taşıtlarda oturulacak koltuk, sandalye; (14) Yerküre ve (15) Durum, konum, anlamlarına geliyor. Sadece bu liste dahi yerin –dolayısıyla mekânın– ne kadar yüklü bir kavram olduğunu göstermek için yeterli aslında. Ama bununla da kalmıyor ve *yer*, Fransızca ve İngilizcedeki bir dizi terimin karşılığı olarak da kullanılıyor. Bu nedenle de, Türkçeleştirilen hemen her metinle birlikte *yer*'in, dolayısıyla da *mekân*'ın anlam yükü giderek artıyor: *Güncel Türkçe Sözlük, Tıp Terimleri Kılavuzu, Gökbilim Terimleri Sözlüğü* ya da *Bilişim Terimleri Sözlüğü* gibi biz dizi sözlükte, *yer*'e çeviri metinlerle birlikte yüklenen yeni anlamlar ve yabancı dildeki karşılıkları bulunuyor. Örneğin, Fransızca *local, locus* ya da *siège* terimleri; İngilizce *location, floor, place, seat, earth* gibi terimler; Osmanlıca *mahal, zemîn, arz, mevki'* ya da *mevzi'* gibi terimler *yer* olarak Türkçeleştiriliyor. Batı ve Doğu'nun farklı anlam dünyaları arasında dolaştıkça kelimenin anlam yükü de yeniden ve yeniden dönüşüyor. Üstelik bununla da kalmayarak farklı kelimelerin –örneğin çoğu zaman *mekân* kelimesiyle ikame edilen *uzam*'ın– anlam yüküyle de örtüşmeye başlıyor. Bu çalışma kapsamında, kavramsal olarak mekâna eklemlenen *uzam* kelimesi yine Türk Dil Kurumu'nun *Büyük Sözlük*'üne göre şu anlamlara geliyor: (1) Algılanan nesnelerin temel niteliği; (2) Bir nesnenin uzayda kapladığı yer, vüsat; (3) Yer kaplama; algılanan cisimsel nesnelerin temel niteliği; uzayda yerleşmiş olan ve uzayın bir bölümünü dolduran cisimlerin niteliği ve (4) İnsanı, çevreden belli bir ölçüde ayıran ve içinde yaşam etkinliklerini ve eylemlerini sürdürmesine elverişli, toprak, hava ve sudan oluşan çevre. Kelime, bu bağlamda İngilizce *extent, extention*

ve *space*'in karşılığı olarak Türkçeleştiriliyor. Her katmanla birlikte yoğunlaşan muğlaklıkla örülen kavramsallaştırmadır *mekân*.

Henri Lefebvre'in *Mekânın Üretimi* (*La production de l'espace*, 2014) adlı çalışmasının Türkçe baskısı için bir sunuş hazırlayan editör Cihan Özpınar, Fransızca orijinli bu çalışmanın Türkçeleştirilmesi deneyiminde benzer muğlaklıklarla karşılaştıklarını ifade ediyor. Özpınar'a göre Fransızca *espace* kelimesi Türkçede *mekân*la karşılanıyor ancak içeriği bir ölçüde değişime uğruyor: "Mekân kelimesi, Türkçeye Arapçadan geçmiş olup, 'herhangi bir varlığın şu veya bu şekilde bir yerde var olması' anlamına gelen *kevn* kökünden türemiştir. Dolayısıyla mekân, bir bakıma, varlığın herhangi bir formda olduğu yerdir[11]" (Özpınar, 2014, s. 7). Yeni bir muğlaklık... Fransızca ya da Türkçeye özgü bir muğlaklık değil yalnızca, söz konusu olan. İngilizcede de bilinmezliklerle dolu bir terminolojidir bu: Örneğin *place* (*yer*) coğrafi bir bölgeyi, bir kenti – kentsel mekânı, kentsel peyzajı, toplumsal hiyerarşideki bir pozisyonu ya da nesneler düzenini çağrıştırıyor olabilir. Hatta coğrafi anlamda bir toprak parçasını, tanımlı bir fizik mekânı – matematiksel bir koordinat sistemini ya da kentsel bir alanı işaret etmese dahi bir *yer*'den bahsetmek mümkündür. Kimilerine göre yer, "insanların öyle ya da böyle, ilişkide bulundukları, değdikleri, bağlandıkları mekânlar; anlamlı konumlardır". Anlaşılan odur ki *mekân*, birey ve/veya toplumla ilişkili olduğu zaman *yer* niteliği kazanmaktadır. Oysa Michael de Certeau bunun tam tersini ifade eder: "*Mekân* eylemler tarafından üretilirken, *yer*, üzerindeki eylemlerin meydana getirdiği boş bir sistemdir" (Tim Cresswell ve Michael de Certeau'dan aktaran Tuncer Gürkaş ve Barkul, 2012, s. 2). Durum işte tam da bu noktada tuhaflaşır: *Mekân* ve *yer* birbirleriyle çelişecek, hatta kimi zaman birbirlerinin karşısında duracak biçimde kavramsallaştırılmaya başlanır. Bu bağlamda, bu çalışmanın *Anlatının Platformu Olarak Mekân* başlıklı bölümünde irdelendiği gibi, artık mekânın kavramsallaştırılmasına dair iki temel yaklaşımdan bahsedebiliriz.

Alman filozof Otto Friedrich Bollnow, ilk olarak 1963 yılında *Mensch und Raum* (*İnsan ve Mekân*) adıyla yayımlanan ve 2011 yılında İngilizceye *Human Space*

[11] Mekânın varlıkla karşılıklı varoluş ilişkisini imleyen bu kavramsallaştırma, bu çalışmanın arka alanındaki düşüncelerden biridir: *Mekân, insanla birlikte var olur*.

(*Beşeri Mekân*) adıyla çevrilen çalışmasında iki mekân kavramsallaştırması yaparak aralarındaki farklara dikkat çeker. Bollnow şu iki mekân kavramsallaştırmasını önerir bize: (1) *Fizikî Mekân*: Matematiksel olarak ifade edilebilen, ortogonal koordinat sistemi temelli üç boyutlu bir Öklid uzayına karşılık gelen mekâna dair kavramsallaştırmalar. Bu mekânın nihaî niteliği türdeşliktir; hiçbir nokta diğerinden farklı değildir; her nokta bir diğeriyle türdeştir. Bu koordinat sisteminin doğal bir başlangıç noktası yoktur. Kuram ve uygulama mantığının bir gereği, herhangi bir nokta, koordinat sisteminin başlangıç noktası (*orijin*) olarak atanabilir ve dilendiği zaman bu başlangıç noktası değiştirilebilir. Benzer biçimde, hiçbir *yön* de bir diğerinden farklı değildir, her yön bir diğeriyle türdeştir. Herhangi bir zamanda, bu koordinat sistemi üzerindeki düzlemde herhangi bir noktadan herhangi bir yöne doğru yeni bir eksen çizilebilir. Mekân kendi içinde yapılandırılmamıştır; muntazaman, baştanbaşa her bir yönde sonsuzluğa uzanır. (2) *Deneyimlenmiş mekân*: Mekân, onu deneyimlemekte olan birey ya da toplumun merkezinde bulunduğu açık noktalar sistemidir, bu sistemse akışkandır. Ayakları üzerinde duran bir insan bedenine – bedenin pozisyonuna ve yerçekimine bağlı olarak belirgin bir yatay ve dikey eksen sistemi vardır[12].

Bollnow (2011) bu iki öncüle eklemeler yaparak, fizikî ve deneyimlenmiş mekânlar arasındaki farkları açar: (1) [Matematiksel] *alan* (*field*) ve [deneyimlenmiş] *yer* (*location*) arasında niteliksel fark(lar) vardır. Deneyimlenmiş mekân fizikî mekânla mukayese edilemeyecek biçimde zengin bir içerikle yapılandırılmıştır; (2) Deneyimlenmiş mekân, hem bir alandan diğerine akışkan geçişlerin olduğu hem de geçilmesi imkânsız sınırlarla ayrılmış mekândır. Bu bakımdan dengesizliklerin görüldüğü bir muğlaklıktır; (3) Deneyimlenmiş mekân, fizikî mekânın aksine sonlu, kapalı bir alandır. Ancak her yeni deneyimle birlikte ona yeni bir alan eklenir; (4) Tüm bunlarla beraber deneyimlenmiş mekân yansız değerlerin mekânı da değildir. Doğanın kendisi tarafından kâh desteklenen, kâh kösteklenen bireyle ve onun yaşamsal ilişkileriyle ilintilidir; (5) Deneyimlenmiş mekândaki her bir yerin insan

[12] Bu ikili ayrıma koşut bir biçimde, *yaşanan mekân* ve *toplumsal mekân* (Lefebvre, 1996, 2013 ve 2014); *heterotopya* (Foucault, 2011a); *hodoloji* (Deleuze, 2013); *üçüncümekân*(*lar*) (*thirdspace*) (Soja, 1989, 1996 ve 2000); *yer-olmayanlar* (Augé, 1997); *kentsel mekân* (Harvey, 2001, 2010 ve 2013) ya da *topofili* (Tuan, 2013) gibi fizikî mekâna seçenek oluşturan bir dizi deneyimlenmiş mekân kavramsallaştırması önerilmektedir.

için belirgin önemi vardır. Beşeri bilimlerde yapılmış sınıflandırmalar –ve önerilen kavramsallaştırmalar– deneyimlenmiş mekânı irdelemek için kullanılabilir; (6) Mekânın irdelenmesi, onun bireyden ve/veya toplumdan tamamen yalıtılmış bir gerçeklik olarak ele alınması anlamına gelmez. Mekân, insanla birlikte varlığını bulan, insanla karşılıklı bir ilişkide bulunan, insandan yalıtılması imkânsız bir olgudur (Bollnow, s. 17–19). Tüm bunlardan sonra mekânı "varlığın mevcudiyetini sağlayan ve eylemin devineceği alanı oluşturan fizikî sistem" olarak tanımlarsak deneyimlenmiş mekânı "birey ve/veya toplumla birlikte var olan, bireysel ve/veya toplumsal eylemlerin devindiği alan" olarak tanımlayabiliriz. Bu noktada artık, deneyimlenmiş mekân(lar)ın özel bir biçimi olan sinemasal mekân(lar) hakkında konuşabiliriz.

Sinemasal mekânlar fizikî ve/veya deneyimlenmiş mekânların sinema sanatı aracılığıyla dolayımlanarak perdeye ya da ekrana getirilmesiyle vücut bulurlar. Fizikî mekânlar, s*inemasal manzaralar–peyzajlar* (*cinematic landscapes*); *sinemasal kent manzaraları* (*cinematic cityscapes*); *sinemasal deniz manzaraları* (*cinematic seascapes*) ve benzeri biçimde çerçevelenmiş dahi olsalar, nihayetinde neyin çerçeveleneceği –eğer her şey kitabına uygun yapılıyorsa– yönetmen tarafından belirlendiğinden, sinemasal mekânlar kurgulanarak dönüşürler. Aslında daha ilk elden sinemasal mekânlarla fizikî mekânların pek de örtüşmediğini söylemek mümkündür (bakınız Tablo 1.1): Sinemasal mekânlar kelimenin tam anlamıyla fizikî mekânları kurgulayarak yeni bir coğrafya yaratırlar. Örneğin, Derviş Zaim'in *Çamur*'unda (2003) deneyimlediğimiz gibi, fizikî olarak Kıbrıs'la hiçbir bağı bulunmayan Çanakkale – Gökçeada, Konya ve İstanbul'daki farklı mekânlar bir araya getirilerek bir Kıbrıs coğrafyası yaratılır. Reha Erdem'in *Hayat Var*'ında (2008) İstanbul'un Anadolu yakasında bulunan Göksu Deresi tuhaf bir biçimde Avrupa yakasındaki Haliç'e bağlanır ve Göksu'dan hareket eden sandal, Galata Köprüsü'nün altından geçerek Boğaz'a açılır. Ya da Nuri Bilge Ceylan'ın *Bir Zamanlar Anadolu'da* (2011) filminde, Aksaray, Kırşehir ve Konya–Cihanbeyli'nin köylerinden –örneğin İğdebelik Köyü, Ceceli Köyü, Ortaköy, Köşker Köyü, Kızıl Çullu, Sarı Çullu vb.– bir izlek oluşturulur. Sinemasal evrende bir izlek üzerinde ve göreceli olarak birbirlerine yakın konumlanan bu yerler, fizikî haritada yaklaşık yüz kilometre çaplı bir alana yayılmıştır. Sinema sanatı bu nedenle büyüleyicidir: Salt

bildiğimiz – tanış olduğumuz manzaralar bir kez daha perdeye yansıtılmış değildir. Sinema, o güne değin var olmayan yeni mekânları da kurgular ve vücuda getirir. Üstelik yeniden–deneyimlenmiş mekânlar olarak sinemasal mekânlar, fizikî mekânlarla kıyaslanamayacak biçimde zengin bir içerikle yapılandırılmıştır. Sinemasal mekânlar, sinemasal özneyle varlığını bularak, salt sinemasal eylemin devindiği bir platform olmakla kalmaz, sinemasal öznenin deneyimlediği mekânı ve mekânın yüklendiği –öznenin deneyimlerini de biçimlendiren–, ekonomik, politik, kültürel, toplumsal, ideolojik, sınıfsal, toplumsal cinsiyetçi ve benzeri öğeleri de içerirler. *Yeni bir 'gerçeklik' oluştururlar*. Ve üstelik sinemasal mekânlar, özneyle fizikî mekânlar arasında bir etkileşime de yol açarlar. Pekiyi, bu satırların yazarı için heyecan verici olan bu önermelerin sinema ve mekân çalışmaları yazınındaki karşılıkları için ne söyleyebiliriz?

İnsan ve toplumbilimleri alanında daha çok beşeri ve kültürel coğrafyacıların çalışmalarıyla özdeşleşen klasik araştırma konularından bazıları, örneğin manzara ve mekân çözümlemeleri, sinema çalışmalarının henüz erken dönemlerinde sinema araştırmacılarının ve kuramcılarının da ilgisini çekmiştir. Örneğin 1924 yılında Béla Balázs (2013), sinemasal manzaralar ve onların özel fizyonomileriyle gündelik hayatın mekânları arasındaki ilişkiyi irdeler. Sanatsal yapı olarak sinemanın, tiyatro sahnesine karşı en büyük, hatta belki de tek avantajının orijinal çekimler olduğunu ifade eden Balázs, buna karşın modern sinema tekniklerinin dış çekimlerden olabildiğince uzak durduklarından, sinemacıların bir stüdyoya hapsolduklarından ve imkânlar dâhilinde her türlü çevreyi, hatta bahçeleri ve sokakları bile inşa ettiklerinden yakınmaktadır. Ama sinemasal mekânlara, sinemasal manzaralara ve sinemasal kent manzaralarına dair doğrudan ilgi, bu alanın tıpkı beşeri ve kültürel coğrafya alanı gibi, ekonomik, politik, kültürel, toplumsal ve benzeri arka alanlar – anlam yükleri içerdiğini düşünen coğrafyacılardan gelir ilk olarak. John K. Wright, *Terrae Incognitae: The Place of the Imagination in Geography* (1947) başlıklı ufuk açıcı makalesinde araştırmacıların sadece coğrafyanın merkezî (*core*) konularından olan nesnel çalışmaları değil, aynı zamanda çeper (*peripheral*) konuları hedefleyen öznel çalışmaları da gerçekleştirmelerini önerir. Wright'a (1947, s. 10) göre coğrafyaya dair bu öznel çalışmalar seyahat kitapları, dergiler ve gazeteler, edebiyat ve resim alanlarında yapılabilir. Merkez ve çeper çalışmalarının bir araya geleceği bu

yeni alanı Wright, coğrafya ve felsefeye göndermede bulunarak *jeozofi* (*geosophy*) şeklinde adlandırır. Bu alanın bir alt kolu olarak *estetik jeozofi*; edebiyatı ve sanatı merkeze alacaktır. Alman toplumbilimci ve coğrafyacı Eugen Wirth de (1952) benzer biçimde, sinemasal temsilleri coğrafi bir bakış açısıyla araştırmalarının merkezine alarak Antik Yunan tiyatrosunun dramatik yapısı ve sahneleme ilkeleriyle sinemasal anlatı ve mekân ilişkisini irdeler (aktaran Escher, 2006). Takip eden yıllarda sinema sanatı, diğer coğrafyacıların da ilgi alanına girmeye başlar. 1957'de Büyük Britanya çıkışlı coğrafya dergisi *The Geographical Magazine*'de belgesel sinemayla bölgesel coğrafya etkileşimlerini konu alan bir dizi makale yayımlanır. Bu dönemde benzer *cinéma-géographie* araştırmaları Fransa'da da gerçekleştirilmektedir (aktaran Escher, 2006, s. 307). Ancak ne var ki bu çalışmalar bilimsel bir araştırmanın çıktıları olmaktan çok bir tartışmanın temellerini atmaya çalışan denemelerdir. 1960 ve 1970'ler boyunca coğrafya ve sinema araştırmacıları ve kuramcılar benzer muğlaklıklar etrafında, *sinema–mekân ilişkisi*, *sinema–mekân–zaman ilişkisi*, *sinemasal mekân–zaman*, *sinema–mekân–zaman örtüşmesi* ve *mekân–devinim* konularında çeşitli çalışmalar yayınlar. Örneğin David Bordwell ve Kristin Thompson, *Space and Narrative in the Films of Ozu* (1976) başlıklı çalışmalarında Yasujirō Ozu sinemasında mekânın temsilini, mekânın sinemasal kullanımını ve tüm bunların sinemasal anlatıyla ilişkisini irdeler. Sinemasal anlatının, sinema deviniminin ve sinemasal mekânın karşılıklı varoluş ilişkisi artık *mekân–zaman* ifadesiyle karşılığını bulmaktadır. 1980'de yayımladığı *Place in the Cinema* başlıklı yazısında Peter Wollen, mekânın sinema anlatısının bir öğesi olduğuna, eylemlerin bir biçimde bir *yerde* vuku bulması gerektiğine dikkat çeker. Sinemasal mekân–zamanın perdede temsil edilen yerlerle ilişkisi ve bu yerlerin gerçek dünyadaki varoluşları da (Higson, 1984) bu yıllarda temel çalışma konuları arasındadır.

Tablo 1.1: Fizikî ve Sinemasal Mekân(lar)ın Karşılaştırılması

Fizikî Mekân	Sinemasal Mekân
Matematiksel olarak ifade edilebilen, ortogonal koordinat sistemi temelli üç boyutlu bir Öklid uzayı.	Deneyimlemekte olan öznenin merkezinde bulunduğu açık nokta(lar) sistemi.
Özneden yalıtılmış bir gerçeklik.	Özneyle birlikte varlığını bulan, özneyle karşılıklı bir ilişkide bulunan, özneden yalıtılması imkânsız bir olgu.
Hiçbir nokta bir diğerinden farklı değildir; her bir nokta bir diğeriyle türdeştir. Bu koordinat sisteminin doğal bir başlangıç noktası yoktur.	Merkezinde sinemasal öznenin olduğu bir sistemdir; özneye göre biçimlenir ve dolayısıyla türdeş değildir.
Mutlak ve değişmez bir bütünlük.	Akışkandır. Sinemasal mekânların –tıpkı *heterotopyalar* gibi– farklı mekânları bir araya getirme gücü vardır.
Tekildir.	Çoğuldur.
Mekân kendi içinde yapılandırılmamıştır; muntazaman, baştanbaşa her bir yönde sonsuzluğa uzanır.	Sinemasal mekân kurgusaldır; yapılandırılmıştır ve –çoğu zaman çerçeve/kadraj aracılığıyla– sinemasal anlam evreni tarafından sınırlandırılmıştır. Kapalı bir alandır.
Özneden bağımsız olarak, herhangi bir noktadan, muhtemel tüm yönlere doğru uzanan bir noktalar sistemine denk düşer.	Genellikle, sinemasal öznenin devinimiyle oluşan bir izlek biçiminde varlık bulur; *hodolojiktir*.
Yüksüz/nötr bir varoluştur.	Ekonomik, politik, kültürel, toplumsal, ideolojik, sınıfsal, toplumsal cinsiyetçi ve benzeri bağlamlarda yüklenmiştir.
Dışsaldır: İlkesel olarak dışarıdan bir bakışla tanımlanır. Bu nedenle tek kaçış noktalı perspektifle ifade edilir.	İçseldir: Öznel deneyimlerle biçimlenmiş bir bakışla tanımlanır. Bu nedenle çok kaçış noktalı perspektifle ya da perspektife ihtiyaç duymayan biçemlerle ifade edilir.
Batılı modernlik biçimleriyle tanımlanır.	Batılı modernlik–öncesi, modernlik–sonrası ve/veya Batılı ve Doğulu modernlik–dışı biçimlerle tanımlanır.

Stuart C. Aitken ve Leo E. Zonn'un editörlüğünü yaptığı *Place, Power, Situation and Spectacle: A Geography of Film* (1994a) adlı çalışma, sinema ve mekân araştırmalarının belirgin bir biçimde bir araya gelmeye başladığı bir dönemde gerçekleştirilen bütünlüklü ilk çalışmadır. Çalışma, gerçekleştirildiği dönemin güncel sinema kuramlarını, sosyo-kültürel öğeler ve politik söylemle bir araya getiren coğrafyacıların, birey ve toplumların kendilerine dair kavrayışları bağlamında yer ve mekânın sinemasal temsilini irdeleyen araştırmalarını içermektedir[13]. Toplumsal ve

[13] Aitken ve Zonn'un ifadeleriyle (1994b, s. 5), fizikî mekânda gerçekleşen kültürle filmle saptanan, üretilen, yeniden–üretilen, aktarılan ve tüketilen sinemasal kültür arasında pek de fark görmeyen araştırmacılar gibi, coğrafyacılar için de *gerçek hayat* (*real–life*) ile *film makarası üzerinde vuku bulan hayat* (*reel–life*) arasında bir fark olmamalı ve dolayısıyla sinemasal temsil coğrafi araştırmaların anahtar konularından, sinema ise temel araştırma alanlarından biri kabul edilmelidir.

kültürel temsil politikalarıyla sinema arasındaki karşılıklı ilişkiyi de ele alan bu çalışma, Fredric Jameson'un benzer temalar etrafında bir çözümlemeye giriştiği *The Geopolitical Aesthetic – Cinema and Space in the World System* (1992) adlı çalışmasından sonra yayımlanmıştır ancak derleme için yazdıkları sunuşta Aitken ve Zonn (1994a, s. ix), çalışmanın gerçekleştirildiği tarihlerde hiçbir araştırmacının Jameson'un çalışmasına erişim olanağının olmadığını, buna karşın Jameson'un modernlik sonrası dönüşümleri kuramsallaştırmasıyla kendi çalışmaları arasında güçlü ve önemli bağların –hiçbir şüpheye yer bırakmayacak biçimde–, bulunduğunu ifade etmektedir. Coğrafya ve sinema gibi birbirleriyle ilk elden ilintili olmayan, buna karşın aslında sinema sanatının doğduğu günden bu yana ontolojik olarak iç içe geçmiş iki ayrı disiplinin toplumbilim alanında bir araya gelmesinin modernlik sonrası üzerine yoğun tartışmaların yaşandığı bir dönemde gerçekleşmesi de tesadüfî değildir. Mekânın sinemayla dolayımlanmasına dair gerçekleştirilen bu çalışmada araştırmacılar bir yandan özne ve mekâna dair kategorileri aynı potada bir araya getirmeye çalışırken, diğer yandan ise gerçeklik ve temsil tartışmalarına fizikî mekân ve sinemasal mekânı dâhil etmeyi denemişlerdir. Aitken ve Zonn'un (1994a) derlemesinde yer alan çalışmalarda sinema kadar edebiyat yazınına da göndermelerde bulunulduğu ve bu kuramlardan yararlanıldığı, eleştirel sinema kuramlarının merkezi bir yerde durduğu ve bununla birlikte insan ve toplumbilimlerinin geleneksel yaklaşımlarıyla karşılıklı bir ilişkiye girilerek ekonomik, politik, tarihsel, özellikle kültürel – beşeri coğrafi ve toplumsal psikolojik çözümlemelerin araştırmalara dâhil edildiği görülmektedir.

Bu çalışmanın ardından Christina Kennedy ve Christopher Lukinbeal *Towards a Holistic Approach to Geographic Research on Film* (1997) adlı bir çalışma yayımlar. Bu çalışmayla amaçları sinemasal coğrafya çalışmalarında bütüncül bir yaklaşımın ana hatlarını ortaya koymayı dener. Temel önermeleriyse sinemanın zaman ve mekânla olduğu kadar bir *yeri* ve *anlamı* inşa etmekle de ilgili olduğudur. Kennedy ve Lukinbeal (1997) bu önermeden yola çıkarak, sinemasal coğrafya çalışmalarında temel ayrımları ortaya koyar Coğrafi bilimlerin tarihi boyunca sinema ve mekân ilişkisiyle bağıntılı öncül çalışmalar şu iki alanda gerçekleştirilmiştir: (1) İnsan bilimleri ve manzara kuramları –örneğin Relph, 1976; Tuan, 2013; Meinig, 1979 ve Pocock, 1981– ve (2) Sosyokültürel çalışmalar. Bu çalışmalar ağırlıkla

manzaraların resmedilmesi ve sinemasal mekânın anlamı üzerindedir. Araştırmacıların yaklaşımlarıysa insan bilimleriyle yakından bağlantılı; sanat tarihi, eleştirel yazın ve estetiği yöntem olarak benimser nitelikte, daha çok bireye odaklanan çalışmalardır. Bilişsel kuram buna daha sonra eklemlenir. Bütün bunların ardından mekân araştırmaları, kültürel çalışmalar ve toplumbilimleriyle bağlantılı bir biçimde toplumsal coğrafya kuramlarına daha da yaklaşır. Kültürel politikalarla birlikte anlam inşası da artık mekân çalışmaları için önemli hale gelmiştir. Ancak yine de mekân çalışmalarının bireysel ve toplumsal alanı kapsayan iki kutupluluğunun sona erdiği söylenemez. Kennedy ve Lukinbeal (1997), sinemasal temsilin pek çok öğe tarafından biçimlendirildiğine dikkat çeker: Öncelikle temsil toplumsal çevre içinde biçimlenir, sinema yapımcısının/yönetmeninin kültürel değerleri, yine yapımcı/yönetmenin ideolojik bakış açısı, bir gösteri biçimi olarak sinemasal anlatı, sinemasal anlatının renk ve ışık gibi öğeleri, konunun aktarımı ve filmin türü, temsili biçimlendiren diğer etmenlerdir. Sinema ve mekân araştırmaları, temsile dair tüm bu öğelerle birlikte kültürel ve politik ilişkileri çalışmalarına dâhil etmelidir. Bir kültüre bağlı olarak, bir kültürün içinde, sinema ve toplumsal beklentilerin karşılıklı ilişkisi belirlenir. Bunlarla beraber geleneksel coğrafyanın, örneğin *ölçek* (*scale*) gibi, bazı kavramları da sinema ve mekân çalışmalarına aktarılmayı beklemektedir. Diğer taraftan sinemaya dair coğrafi araştırmalar, sinemanın içindeki mekân kadar filmin üretildiği ve yayıldığı mekânlara da yönelmelidir. Tüm bunlarla birlikte dönemin toplumsal ve kültürel yapısı da göz önünde bulundurulmalıdır. Kennedy ve Lukinbeal'in (1997) erken sayılabilecek bir dönemde yaptıkları bu öneriler sonraları sinema ve mekân araştırmalarıyla ilgili pek çok kavramsallaştırmayı içermesiyle birlikte sinema ve mekân araştırmalarının yöntemine dair önemli önermeleri de ortaya koymaktadır.

2006 yılında Alman coğrafya bilimleri dergisi *Erdkunde*'de İngilizce olarak üç makalelik bir sinema ve mekân çalışmaları dosyası yayımlanır. Anton Escher (2006); Christopher Lukinbeal ve Stefan Zimmermann (2006); ve Stuart C. Aitken ve Deborah P. Dixon'ın (2006) elinden çıkan bu üç makalede o güne değin sinema ve mekân ilişkisi alanında gerçekleştirilen çalışmalar irdelenerek sinema ve mekân çalışmalarının yönteminin ne olması gerektiğine dair farklı yaklaşımlar serimlenmektedir. Dosyanın ilk makalesinde Escher (2006, s. 308) sinema ve mekân

çalışmalarının –kendi ifadesiyle *sinema coğrafyası* çalışmalarının– ilkelerini şu şekilde belirler: (1) Sinemasal coğrafya çalışmaları, sinemasal alanların evrimini, işlevlerini, kompozisyonlarını, bu alanların toplumsal bağlarını ve uygulamalarını irdeleyecek bir kuramın hatlarını çizmeli; (2) Klasik coğrafyanın temel konularına vurgu yapacak biçimde, sinemasal manzaraların rolünü, işlevlerini ve inşasını anlamaya çalışmalı; (3) Sinemasal dünyanın medyadaki *özgönderimsel* (*self-referential*) varlığını ve varoluşunu yapı–bozuma uğratmalı ve (4) Sinemasal imgelemin ürünü mekânlarla gerçek mekânlar arasındaki etkileşimi çözümlemelidir. Bununla birlikte Escher (2006), bir dizi sinema ve mekân çalışmaları kuramını ortaya koyar. Örneğin sinemasal mekânlara dair bir *Sinemasal Mekân Kuramı* ya da *Sinemada Mekânın Üretimi ve İşlevlerine Dair Kuram* adını alabilecek bir kuram, sinemadaki mekânların nasıl üretildiği/yaratıldığı, örgütlendiği ve işlediği sorunsallarını tartışmaya açmalıdır. Bunun için öncelikle sinemasal anlatının tıpkı konuşulan bir dil ya da bir metin gibi yapılandırıldığı, her bir sinemasal eylemin –en basit bir kamera hareketinin bile–, bu dilin bir öğesi olduğu, kültür gibi öğelerle etkileşime girdiği ve sinemasal anlatının gelenek ve görenekler, örf ve adetler, din, kültür ve hatta dil ve cinsiyet kimlikleri gibi sınır oluşturan bu öğeleri aşan bir geçiş meydana getirdiği göz önünde bulundurulmalıdır. Sinemada temsil edilen bu mekânlar, fizikî gerçekliğe denk düşer biçimde 'gerçek' mekânlar olabileceği gibi, tamamen yönetmenin ya da izleyicinin imgelemiyle gerçeklik kazanan imgesel ya da eğretilemeli mekânlar da olabilir. Nihayetinde bir filmin sinemasal mekânı bu sınırların aşılmasıyla yaratılabilir. Sinema, 'gerçek' topografik mekânı ve sınırları aşabildiği gibi ekonomik, politik, kültürel, toplumsal, ideolojik ya da toplumsal cinsiyetle bağlantılı ve fizik mekânla da ilintili ayrımları ve sınırları da aşabilen bir sanattır.

Sinemasal manzara, Escher'in (2006) çalışmasında altını çizdiği bir kavramsallaştırmadır. *Sinemasal manzara* ya da *sinemadaki manzara*, maddî dünyanın nesnel bir parçası olan ve dünya üzerinde bir yer işgal eden coğrafyanın kültürel ya da kurgusal öğelerle iç içe geçerek kadraja alınmasıdır. Resim, edebiyat, fotoğraf ya da kartpostallarda olduğu gibi, sinemada da aslında ilk kez görülen bir manzara yoktur. İzleyici manzarayı aslında henüz onu görmeden önce alımlamış ve

öznel izlenimleriyle birleştirerek muhayyel bir manzara yaratmıştır zaten[14]. Bir sinemasal manzaranın izleyicinin maddî dünyada gördüğünü gerçekçi bir biçimde yansıtıp yansıtmadığı değil, izleyicinin gördüğü temsile güvenip güvenmediği ve bu manzarayı içselleştirip içselleştirmediği önemlidir. Escher'in bu önermesi bizi sinema sanatı bağlamında, gerçeklik ve temsil üzerine bir soruşturmaya davet eder. Diğer yandan bu önermeye bağlı olarak, bir kez daha her sinemasal imge gibi, mekânın da tarihsel, toplumsal ve kültürel bağları olduğu ve bu bağlar olmaksızın mekânın sinemasal temsilini anlamlandırmanın eksik kalacağı söylenebilir.

Lukinbeal de, *Erdkunde*'deki dosyadan kısa bir süre önce yayımladığı *Cinematic Landscapes* (2005) başlıklı çalışmasında sinemasal manzaraları irdeler. Çalışma temel olarak, sinema ve tiyatronun manzara ve dolayısıyla mekânla ilişkisini; tiyatro/sahne eğretilemesinin sinemaya nasıl aktarılabileceğini ve yine bunun mekânla ilişkisini ve son olarak mekânın/manzaranın sinema ve video anlatısıyla etkileşimini merkeze almaktadır. Lukinbeal'a göre manzaralar, sinemasal mekânların temel biçimidir; tarihsel bağlamda sinemasal olaylara anlam kazandırır ve anlatıya bir konum sağlar. Manzaralar öykünün tutunacakları alanlardır; dramatik anlatının ilerleyebileceği bir ortam sağlar. Bununla birlikte manzaralar, tıpkı sinema sanatının kendisi gibi görsel ve algısal açılardan toplumsal olarak inşa edilir; manzaralara yaklaşımımız ve anlayışımız kültürel, davranışsal ve deneyimsel olarak biçimlenmiştir. Bütün bunlarla birlikte manzaralar öncelikle tiyatrodaki sahne gibi işlev görür: Tiyatro sahnesinin düzenlendiği gibi toplumsal ve artistik bazı kurallara tabidir; bir tiyatro sahnesi gibi tasarlanır ve düzenlenir ve izleyiciye tıpkı bir tiyatro sahnesindeymiş gibi, sahnenin merkezine konumlanmasına olanak sağlar. Sinema ve tiyatronun ilişkisi ve benzerliğinin sinemasal mekânın tasarlanması ve örgütlenmesine sızan etkileri bunlarla da kalmaz; sinemasal mekân da tıpkı tiyatro sahnesi gibi bir gösteriye alan oluşturur; eril tahakküm altındadır, kültürel üretim burada gerçekleşir ve iktidar ilişkileriyle dolayımlanır (Lukinbeal, 2005, s. 4). Lukinbeal'in (2005, s. 7) çalışmasında yer verdiği Bernard Nietschmann da (1993)

[14] Bu önermeden imgelerin, kuşaktan kuşağa aktarılan anlatılar ve görsel kültür aracılığıyla tarih boyunca hareket ettiği sonucu çıkarılabilir öncelikle. Tam da bu nedenle Pieter Bruegel'in (1525 – 1569), *Jagers in de sneeuw* (*Kardaki Avcılar*, 1565) adlı tablosundaki manzara yüzyılları aşarak Andrei Tarkovsky'nin *Solyaris* (*Solaris*, 1972) ve *Zerkalo* (*Ayna*, 1974) ve Lars von Trier'in *Melancholia* (*Melankoli*, 2011) filmlerinde karşımıza çıkar.

sinemanın şu dört yöntemle güçlü bir mekân duygusunu ortaya koyabileceğini belirtmektedir: (1) Sinemasal anlatı öyle bir yol izler ki izleyici asla mekân duygusunu kaybetmez. Burada kastedilen sinemanın genel üretim yapısı içinde çekim ölçekleri, planları ve izleyicinin mekânda kaybolmamasını ilk elden sağlayan 180 derece kuralı gibi sinemasal öğelerle izleyicinin sinemasal mekâna tutunmasının sağlanmasıdır; (2) Genel–geçer klişeler yerine çok katmanlı göstergelere başvuran filmler mekânın gündelik hayattaki karmaşasına izleyicinin erişmesini de sağlar; (3) Mekân, sinema için sadece bir arka alan değil, aynı zamanda ön alanda yer alan yardımcı oyuncu olabilir ve (4) Sinemasal anlatı sadece film devinimine ve olaylara değil aynı zamanda mekâna da dayanır. Sinema tarihi boyunca, pek çok yönetmen mekâna filmin genel havasını biçimlendirecek kadar merkezi bir rol vermiş ve bu sayede sinemasal manzaralara fizikî mekânı aşarak anlatının merkezi öğelerinden biri olmuştur.

Sinemasal dünya, Escher'in (2006, s. 310–311) önerdiği bir diğer kavramsallaştırmadır. Aralık 1895'ten sonra üretilen filmler aracılığıyla beyaz perdede hayat bulan ama dışarıda kalan dünyaya da her an için yapan –ve onu serimleyen– bir sinemasal dünya hâlihazırda oluşmuştur (Jameson, 1992). Bu dünyaya eklenen her bir filmle birlikte bir yandan sinemasal büyük anlatı her geçen gün alanını genişletirken diğer yandan kentleri, kasabaları ve manzaralarıyla sinemasal dünya günden güne büyümektedir. Hem sinema anlatısının kendisi hem de anlatının vuku bulduğu bu dünya devinimseldir. Üstelik bu imgeler dünyası 1895'te doğmuş da değildir; hemen yukarıda açıklandığı gibi, bu imgeler, resimler, tablolar, edebiyat, söylenceler, fotoğraf ve kartpostallar üzerinden zamanı aşarak beyaz perdede bir araya gelmiştir. Bugün, bir zamanlar kartpostalların yaptığı gibi –üstelik kartpostalların da mirasını devralarak– uzak mekânlar sinema sayesinde tanınır olmuştur (Escher, 2006, s. 310). Sinemasal dünya gerçek dünyanın önündedir artık; Tony Barta'nın, tarihin sinemasal temsiliyle ilgili derlemesi *Screening the Past: Film and the Representation of History*'de (1998) irdelendiği gibi, sinema aslında tarihi değil de yine sinemayı ve ona ait imgelem havuzunu kaynak almaktadır. Bir sinema setine mekân inşa edilirken tarihsel gerçeklerden çok sinemasal gerçekler göz önünde bulundurulur; mekân bir kez inşa edildiğinde/kurgulandığında başarılı olduysa ve bu başarı özellikle de gişe başarısına tekabül ediyorsa kaçınılmaz olarak

tekrarlanmaya başlayacak, aslında orijinali hiç olmayan bir kopya yinelenerek üretilecektir. Nihayetinde sinemanın en büyük ilham kaynağı yine sinemanın kendisi olmaktadır. Bugün sinema hem yeni filmlere hem de gündelik iletişime dair bir referans sistemi oluşturmaktadır. Sinema imgeleri, bazen olduğu gibi aktararak bazen de yeniden biçimlendirerek, sanat tarihinden ödünç alarak ya da tamamen kendi devinimi içinde üreterek hem sinema hem de diğer görsel sanatlar ve iletişim biçimleri için bir imgeler havuzu olmaya devam etmektedir[15].

Sinemasal mekân, sinemasal manzara ve *sinemasal dünyadan* sonra Escher (2006) son olarak *sinemasal yer/konum* (*cinematic location*) kavramsallaştırmasını önerir. Kurmaca sinema ve hayat arasındaki etkileşim üretim, dağıtım, temsil ve tüketim gibi farklı katmanlarda yoğunlaşmakta ve bu yoğunlaşma medyada her geçen gün daha fazla görünür olmaktadır. Bu yoğunlaşmanın sonucunda Jean Baudrillard'ın (2005) *hipergerçeklik* olarak ifade ettiği durum artık gerçekliğin yerini almıştır ve sinemasal mekânların hipergerçekliği de bundan ayrı düşünülemez. İnsan hareketleri söz konusu olduğunda bu çok daha açık bir biçimde görülmektedir. Bir biçimde beyaz perdede ya da televizyon ekranlarında görülen mekânlar –ki bu mekânlar kurgulanmış olabileceği gibi tamamen gerçek dünyaya da ait olabilirler–, bir süre sonra insan hareketlerinin hedefi konumuna gelir. Sinemasal mekânlar hipergerçeklik kazandıklarında yeniden tüketimin nesnesi olur. Bugün artık perdede ya da televizyon ekranlarında görülen mekânlar küresel turizm hareketlerinin varış noktalarını oluşturmaktadır. 21. yüzyılın en önemli iletişim araçlarından biri yine bu yüzyılın en büyük endüstrilerinden bir diğeri, turizmle bu şekilde bir araya gelir. Yerel imgelerin bölgeselleşmesine, ulusal imgelerin ulusaşırı imgelere, arzu nesnelerine ve fantaziye dönüşmesine en uygun ortamlardan biridir sinema. Bir yandan gerçek mekânlar bir biçimde ulusal kimlikle de özdeşleştirilerek küresel pazara sunulurken, diğer yandan kurgusal sinemasal mekânlar gerçeklik kazanarak arzu mekânları haline gelir. İnsanlar, sırf bir film ya da dizi kahramanının yaşadığı konağı görmek, ya da o kahramanın denize girdiği sahilden tıpkı onun gibi denize girmek için seyahat ederler.

[15] Bütün bunlarla beraber, her an için bir imge üretiminden ve imgesel devinimden söz etsek de kendi anlam evrenini yaratan bu sinemasal dünyanın üretim, dağıtım, gösterin ve izleyicinin dâhil olduğu tüketim ilişkileri göz önünde bulundurulmadan çözümlenemeyeceğini, anlamlandırılamayacağını ya da yeniden inşa edilemeyeceğini not etmek gerekir.

Erdkunde'de yayımlanan dosyanın ikinci makalesinde Lukinbeal ve Zimmermann (2006), Roland Emmerich'in *The Day After Tomorrow* (*Yarından Sonra*, 2004) filmini alegorik bir biçimde merkeze alarak sinema ve mekân çalışmalarının çerçevesini çizmeyi dener; çünkü onlara göre bu film, sinema ve mekân çalışmalarının tipik tüm konularını içermektedir: Örneğin, Emmerich'in filmi Jameson'un (1988, 1992, 2008), ifade ettiği biçimde, jeopolitik imgelem için bilişsel bir harita olarak kullanılmaya son derece uygundur. Tekelci kapitalist dünya anlayışının tahakkümüyle birlikte öznenin dünyaya dair fenomenolojik bilgisi sabit/bir örnek imgeye bağlanmaktadır. Bireyin gündelik eylemleri artık toplumsal gerçeklik içinde değil, toplam kapitalist yapının küçük bir parçası olarak anlam kazanmaktadır. Bu yeni gerçeklik asla tam olarak alımlanamasa da, sinema, televizyon ya da video gibi yeniden üretilebilir iletişim ortamlarında sembolik çöküntüleri görülebilir. Mütehakkim kapitalist dünyanın çerçevelediği bir film nihayetinde sadece o dünyaya dair bir bilişsel harita oluşturabilir. Sinema ve mekân çalışmalarının ikinci konusu Lukinbeal ve Zimmermann'a (2006) göre kültürel politikalardır ki bu konu da *The Day After Tomorrow* filminin temalarından biridir. Lukinbeal ve Zimmermann, filmde temsil edilen doğa–kültür, çevre–ekonomi ve bilim–politika gibi ikiliklerin tam da bu baskın, mütehakkim olgularla madun olguları karşı karşıya getirdiğini ifade etmektedir; madun olgular bir yandan toplumsal olarak inşa edilirken diğer yandan iktidar ilişkileriyle biçimlenirler. Sinema ise mekânı da dâhil edecek bir biçimde, bu süreçlerin bir parçasıdır. Dolayısıyla sinema coğrafyası doğrudan film metnini değil, anlam üretimi, tahsisi ve mücadelesini de kapsayacak biçimde kültürel alt metinlerin serimlediği mütehakkim gerilimleri de çözümlemelidir. *Temsil ve mimesis*, Lukinbeal ve Zimmermann'ın (2006) sinema ve mekân araştırmaları için önerdikleri bir diğer temadır. Temsil ve mimesis, taklit ya da öykünme yoluyla doğanın ve gerçekliğin yeniden canlandırılması olarak ele alındığında doğal olarak, mutlak gerçeklikle çelişkili bir durum ortaya çıkacaktır. Lukinbeal ve Zimmermann (2006, s. 320) gerçek(çi)liği "toplum tarafından gerçek kabul edilen bir olguyla onun temsilinin örtüşmesi" olarak değerlendirir. Ancak bazen temsil, başka bir ifadeyle sinemasal gerçeklik, gerçeğin önüne geçebilir. Bu önermeye koşut bir şekilde *The Day After Tomorrow* filmi ve bu filmle ilgili gerçekleştirilen tartışmalar sinema ve mekân çalışmalarına örnek oluşturur; bu tartışmaların çoğuna göre film küresel ısınma tehdidinin gerçekçi

olmayan bir temsilidir. Film küresel ısınmayla ilgili bazı kaygıları abartmakta ve fiziksel olarak gerçekleşmesi olanaksız doğa olaylarını gerçekmiş gibi perdeye taşımaktadır. Yine Jameson'un (1988, 1992 ve 2008) ifade ettiği gibi, kültür ve sanatın ekonomik metaya indirgendiği modernlik sonrası dönemde bilim ve temsilin iki krizi görünür olur: (1) Gerçekliğin mutlak temsili şüpheli bir olgudur ve (2) Modernlik sonrası dönemde bilimin, politika ve iktidar ilişkilerinden ayrı düşünülmesi olanaksızdır. Lukinbeal ve Zimmermann'a göre de (2006, s. 320) tüm bu tartışmalar, gerçeklik ve temsil meselesiyle olduğu kadar politika ve ideolojiyle de ilintilidir. Bundan, temsille gerçekliğin iki ayrı kutupta yer aldığı sonucu çıkartılmamalıdır; özellikle de sinema söz konusu olduğunda.

Erdkunde'nin sinema ve coğrafya çalışmaları dosyasının *Imagining Geographies of Film* (2006, s. 326–336) adlı son makalesinde Aitken ve Dixon, Frankfurt Okulu etrafında biçimlenen eleştirel kurama göndermede bulunarak sinema ve mekân çalışmalarının, *manzara* (*landscape*), *mekân*/*mekânsallık* (*space/spatiality*), *hareketlilik/devingenlik* (*mobility*); *ölçek* (*scale*) ve *ağ* (*network*) gibi, öncül kavramlarını sinemasal temsil ve anlam üretimi bağlamında eleştirel bir biçimde irdelemeyi önerir. Onlara göre sinema kuramcıları çok uzun süredir tarihe ve tarihselliğe coğrafyadan daha fazla önem atfetmektedir; üstelik bu, 1970'lerden itibaren tarihi materyalizmin yaygın bir biçimde benimsenmesiyle en üst noktaya taşınmıştır. Ne var ki, sinema ve coğrafya çalışmaları da eleştirel okulun farklı yaklaşımları ve önermelerine koşut bir biçimde ideoloji, politika, söylem ve anlam üretimini yukarıda sayılan anahtar kavramlarla bir araya getirmektedir. Sinema ve mekân üzerine çalışan araştırmacıların bu anahtar kavramları, 1950'lerden bu yana artan bir ivmeyle gerçekleştirdikleri şu üç temel soruşturmanın merkezinde yer almaktadır: (1) Eylem, anlatı ve duyguyu oluşturan, taşıyan ve yayan sinema teknikleri hakkında bir soruşturmayı da içerecek biçimde, sinema perdesinde insanlara ve yerlere atfedilen özel anlam; (2) Perdede gerçekliğini bulan insanların ve yerlerin televizyon ya da gibi diğer ortamlarla bir araya gelişi ve (3) Alımlama etkinlikleri ve teknolojinin kullanımı– uyarlanmasıyla bağlantılı bir biçimde, teknoloji ve duyumsal çevrenin (*sensory environment*) karşılıklı etkileşimi.

Bir manzaranın kadraja alınmasıyla birlikte sinemasal mekân inşa edilmeye başlanır. Sinemasal mekân sıklıkla mizansene (*mis-en-scène*) göndermede bulunularak anılır; bu ifade sinemasal mekânın bir üretim olduğu ön kabulünü içerir. Bir bakıma izleyicinin konumunu tamamen göz ardı eden, izleyiciyi edilgen bir konuma iten ve sadece anlam üreticisi olarak yönetmeni/yapımcıyı gören bir ifadedir bu. Oysa sinemasal anlatının üretici boyutu olduğu kadar, tüketici/izleyici boyutu da vardır. Evet, sinemanın ve sinematografinin tüm araçları ve yönetmenin eliyle bir anlam üretimi girişimi vardır. Ancak tüm bu teknik ve hareketler sadece mekânı değil izleyicinin alımlama boyutunu ve bakış açısını da biçimlendirir. Sinemanın büyük anlatısının ve sinema tarihinin bir parçası olarak, örneğin aşağı ya da yukarı kamera açıları sadece mekânı farklı açılardan göstermenin kaygısını taşımaz; bu açıların aşağılık ya da yükseklik kompleksleriyle ve egolarla da ilgisi vardır. Bununla da kalmaz, açılar mekânın toplumsal boyutlarını da işaret eder; bir geniş plan her halükarda konu edindiği öznenin toplulukçu boyutunu da göstermeyi hedeflemektedir. Bütün bunların mekân üretimiyle bağlantılı olduğunu söyler Aitken ve Dixon (2006, s. 332). Sinemasal mekânlar bir filmde farklı işlevler üstlenebilirler: Öncelikle sinemasal eylemin gerçekleştiği bir platform sağlar; eylemin devindiği bir düzlem, bir sahne olarak işlev görürler. İkinci olarak sinemasal mekânlar, temsil ve gerçeklik bağlamında, sinemasal anlatıya bir dayanak oluştururlar. Üçüncü olarak sinemasal mekânlar karakterin kimliğini tamamlayan bir öğe ya da başlı başına bir karakter olarak filmde yer alırlar; bir *gösteren* haline gelirler. Bununla birlikte sinemasal mekân, tıpkı fizikî mekân gibi, iktidar mücadelelerinin ve çatışmaların alanıdır. Mekâna dair bu gerilim, fizikî dünyada olduğu gibi sinemasal dünyada da devam eder. Bu gerilim aracılığıyla sinemasal mekân, kesişimlerin ve ayrışmaların yaşandığı, çatışmaların hüküm sürdüğü ve mücadelenin her daim devam ettiği bir karmaşık ilişkiler ağına dönüşmüştür. Son olarak sinemayla dolayımlanan mekân bir arzu yaratır ve nihaî olarak bu arzuyu tatmin etme güdüsü, özneyi mekâna doğru harekete geçirir. Bütün bu bağlamlarda, Aitken ve Zonn'un (1994a) çığır açıcı derlemelerinden bu yana sinema ve mekân ilişkisini merkeze alan, sinemasal kentlerdeki hayatla (Clarke, 1997; Lukinbeal, 1998 ve Forsher, 2003); sinemasal manzaralarla (Higson, 1997 ve Lukinbeal ve Kennedy 1993); sinemasal temsil ve imgelemlerin coğrafi etkileriyle (Aitken, 2003; Zonn ve Winchell, 2002) ilgili çok sayıda araştırma ve kitap yayınlanmıştır. Coğrafya, medya, iletişim ve

toplumbilimlerin geleneksel konularını merkeze alarak bir biçimde sinema ve mekân çalışmalarını da dâhil eden, örneğin küreselleşme (Jameson, 1992); turizm (Riley ve Van Doren, 1992); film üretim biçimleri ve sinema ekonomisinin mekân temelli incelenmesiyle (Lukinbeal, 2002; Coe, 2000a ve 2000b ve Storper, 1993) ilgili çalışmalar da yapılmaktadır. Bütün bu çalışmalar sadece bütünlüklü bir sinema ve mekân çalışmalarının öncülü olmakla kalmaz, yer verilen araştırmalarda ele alınan konular aynı zamanda sinema ve mekân çalışmalarının temel başlıklarını da oluşturur. Sinema ve mekân ilişkisine dair tüm bu çalışmalar değerlendirildiğinde – bu çalışmanın ana başlıklarını da oluşturacak biçimde– temel olarak şu önermelerin dikkati çektiği görülmektedir:

1. Sinemasal mekân, Lumière kardeşlerin ilk filminden bu yana pek çok işlevi üstlenerek sinema sanatına dâhil olmaktadır. Öncelikle sinemasal mekân sinemasal eylemin platformudur; olaylar, olgular ve karakterler mekânda yer alır ve sinemasal eylem sinemasal mekân üzerinde devinir;
2. Sinemasal mekân, temsil ve gerçeklik bağlamında önemli bir işlev görür. Sinemasal devinimin gerçekleştiği mekân ya gerçeklik bağlamında bir inandırıcılık aracı olarak izleyiciyi ikna eder ya da özgünlük öğesi olarak filme gerçeklik kazandırır. *Gösteren*le *gösterilen*in iç içe geçtiği sinema sanatında sinemasal mekân, muğlaklıkları ortadan kaldırma iddiasını da üstlenir;
3. Sinemasal mekân, anlatının önemli bir öğesidir; sinemasal eyleme bir arka alan oluşturmakla kalmaz, etkin bir biçimde anlatıya dâhil olur. Sinemasal anlatının ışık, renk, ses, doku gibi diğer araçlarıyla birleşerek karakteri ve/veya anlatıyı güçlendirir ve bazen de bizatihi karakterin ya da anlatının kendisine dönüşür; filmin temel *göstereni* haline gelir. Dolayısıyla sinemasal anlatı, mekân dâhil edilmeden ve sinemasal mekân anlatının diğer unsurları gözetilmeden çözümlenemez;
4. Sinema ve mekân karşılıklı etkileşim içinde ekonomik, politik, kültürel, toplumsal, ideolojik ve benzeri iktidar ve mücadele ilişkilerinin bir alanı ve aracıdır. Bahsedilen tüm bu iktidar ve mücadele ilişkileri bir yandan fizikî dünyadan sinemasal dünyaya sızar ve perdede görünür olurken, diğer yandan ise sinema üretim pratikleri bizatihi bu mücadelelerin alanı haline gelir. Üstelik mekân, sinemayı bu bağlamda jeopolitik bir alana dönüştürür. Dolayısıyla artık

jeopolitik bir sinema üretim biçiminden, içeriğinden ve estetiğinden bahsedilebilir;

5. Sinema dönüştürücü bir güçtür ve mekânı da sinemasal bir arzu nesnesine dönüştürür. İmgenin, fizikî gerçeklikten daha gerçek kabul edildiği bir dönemde sinema sanatı, mekânı adeta arzuyu tatmin edecek nihaî olguya, bir fantaziye dönüştürür. Bu bağlamda sinemasal mekânın üretimi aynı zamanda arzunun üretimiyle de koşuttur.

1.4. Araştırmanın Yöntemi

> "Toplumsalın geçmişteki yıkımı ile gelecekteki yıkımını jeolojide araştırdım; çizgili mekânların, tuzlu ve taşlı engebelerin, fosilleşmiş nehrin aktığı kanyonların, erozyon ve jeolojiye özgü yavaşlığın başlangıcı belirsiz boşluğun tanıklık ettiği o derinlik değişiminde araştırdım; büyük kentlerin dikeyliğinde bile araştırdım" (Baudrillard, 2006, s. 13).

Michael Ryan ve Melissa Lenos (2012) sinemasal anlam üretiminin iki boyutlu yapısına dikkatimizi çeker; sinemasal anlam iki temel biçimde gerçekleşmektedir: (1) Anlamın ilk boyutu bilinçli olarak tasarlanmış ve kısıtlıdır: Yönetmen bizatihi anlam üretiminin merkezinde bulunarak, sinemasal tüm araçları kullanarak bir anlam üretimine girişir. Bu, film yapımına ait yöntemlerin, tekniğin ve araçların kullanılmasıyla hem öykünün hem de anlamın gerçekleştirilmesi biçiminde meydana gelir. Bu bağlamda yapılan bir çözümlemeyse "herhangi bir görüntüye ya da sinemasal bir aracın, yöntemin veya tekniğin kullanımına 'neden?' [ve nasıl?] sorusunu yönelterek bunlar tarafından kastedilen anlama ait boyutlara ve ölçütlere ulaşma" çabasını içerir (Ryan ve Lenos, 2012, s. 10). Bu çözümlemeye basit bir biçimde *teknik çözümleme* diyebiliriz. Bu, kompozisyon–görüntü düzenlemesine ait öğeleri –örneğin çekim ölçeklerini, çekim açılarını, alan derinliğini vb.–; kameraları; kamera donanımı –örneğin şaryo, *steadycam* ya da *Jimmy Jib*– ve kamera hareketlerini; kurgu/montajı; sanat yönetimini; anlatım biçimini; eğretileme, yapı, karakter ve film stili gibi, film üretiminin temel öğelerini çözümleyerek gerçekleştirilir. (2) Anlamın diğer boyutuysa genellikle bilinçli bir biçimde tasarlanmamıştır ve çoğu zaman filmin içinde olduğu dünyadan kaynaklanır: Yönetmen, öyle yapma niyetinde olmasa dahi yaşadığımız dünyanın gerçekliğine dair pek çok öğeyi de filme taşımıştır. Bu noktada Ryan ve Lenos bize iki boyutlu bir çözümleme önerir: Bilinçli olarak tasarlanan sinemasal anlamın çözümlenmesi ve ekonomik, politik, kültürel, tarihsel, toplumsal, ideolojik, toplumsal cinsiyetçi ve benzeri bağlamlarda yaşadığımız dünyayı ilk elden imleyen ve bir biçimde filme sızmış olan anlamların çözümlenmesi; buna da basit bir biçimde *bağlamsal çözümleme* diyebilir. Filmlerin, örneğin toplumsal–tarihsel, psikolojik, ideolojik, toplumsal cinsiyetçi, etnik, politik ve benzeri bağlamlarda çözümlenmesini topyekûn bağlamsal çözümleme kapsamında değerlendirmek yanlış olmaz. Şu önemli notu düşmekte fayda var: Bu iki çözümleme yöntemi –teknik çözümleme ve bağlamsal

çözümleme– birbirleriyle çatışan ya da birbirlerine seçenek oluşturan yöntemler değildir. Aksine, ancak bu iki yöntemle elde edilecek veri aracılığıyla bütünlüklü bir çözümleme gerçekleştirilebilir. Dolayısıyla, Derviş Zaim sinemasını ve sinemasal mekânlarını merkeze alarak bir çözümleme gerçekleştirmeyi deneyen bu çalışma, her iki yöntemi de temel almaktadır. Yönetmenin filmografisini oluşturan *Tabutta Rövaşata*, *Filler ve Çimen* (2001), *Çamur*, *Cenneti Beklerken*, *Nokta*, *Gölgeler ve Suretler* (2011), *Devir* (2012), *Balık* (2014) adlı filmler ve Panicos Chrysanthou ile birlikte yönettiği *Paralel Yolculuklar* adlı belgesel film, bu çalışma kapsamında hem teknik hem de bağlamsal çözümlemeye tabi tutulmuştur[16]. Bunun için Derviş Zaim'in filmografisini oluşturan her bir filmin, mekân planları temel alınarak *kurgu–sökümü* yapılmış, nicel veri elde edilmiş, bu veriler gerektiği yerde tablolaştırılmış, grafik haline getirilmiş ya da görselleştirilmiştir. Doğal olarak elde edilen bu veriden, bağlamsal çözümleme gerçekleştirilirken de yararlanılmıştır. Pekiyi, Derviş Zaim'in filmografisini ve sinematografisini teknik çözümleme aracılığıyla değerlendirirken kritik bir yerde duran *kurgu–söküm* nedir ve bir filmin *kurgu–sökümü* nasıl yapılır?

David Bordwell ve Kristin Thompson *Film Sanatı – Bir Giriş* adlı çalışmalarında (2011) film ritmini irdelerken, bazı araştırmacıların filmlerin ortalama çekim uzunluklarını hesaplayarak film ritmi üzerinde inceleme yaptıklarını belirtirler ki Bordwell de bizatihi bu araştırmacılardan biridir. *The Way Hollywood Tells it: Story and Style in Modern Movies* (2006) adlı çalışmasında başlangıcından bugüne değin, giderek hızlanan Hollywood sinemasını değerlendirmek için bunu yapmıştır. Bordwell ve ondan ilham alan araştırmacılar yaptıkları çalışmalarda bir filmi kurgu/montaj işlemini tersine çevirerek planlarına ayırmışlar, bu planları sınıflandırmışlar, uzunluklarını, tekrarlama sıklıklarını vb. ölçmüşler ve niceliksel veriler elde etmişlerdir. Yapılan bu çalışmalarla, Hollywood sinemasının tarihi boyunca plan uzunluklarında yaşanan dönüşümleri –örneğin giderek hızlanan

[16] Derviş Zaim'le 12 Ocak 2016 tarihinde iki oturumda gerçekleştirilen görüşmelerle birlikte *Rüya* (2016?) adlı filmini, *off-line* kurgu işlemlerinin yapıldığı *GeniusPark* (Ortaköy / İstanbul) stüdyosunda izleme şansını buldum. Henüz son halini almamış bu filmin –örneğin, filmin giriş jeneriğinde adı *Kıtmir* olarak belirtiliyordu; renk düzeltme ve düzenleme işlemleri yapılmamıştı ve planların değiştirilme olasılığı vardı– teknik çözümlemeye dâhil edilmesi mümkün değildi. Bununla birlikte film özellikle yönetmenin teknik, içerik, biçem, estetik, tematik ve benzeri bağlamlarda tutarlılığını ve sürekliliğini vurgulamak için bağlamsal çözümleme kapsamında yapılan değerlendirmelere kısmen de olsa dâhil edilmiştir.

diyalog planları–; Hollywood sinemasıyla Avrupa sinemasının plan uzunlukları bakımından farklılıkları; plan uzunluklarının yönetmenin estetik yaklaşımıyla bağıntısı soruşturulmuştur ve soruşturulmaya da devam edilmektedir. Bu çalışmalarla sadece bir filmin en uzun ya da en kısa planları belirlenmez; ortalama ya da filmin en çok tekrar eden plan uzunluğu saptanmaz; kaldı ki bu veriler bile bir film hakkında çok şey söyleyebilir. Böylesi bir teknik çözümleme genişletilerek çekim ölçekleri, çekim açıları, kamera hareketleri ve kurgu/montaj biçemiyle ilgili de niceliksel veri elde edilebilir; bu veri örneğin sahnelemenin ve sahneleme aracılığıyla anlam üretiminin değerlendirilmesi için kullanılabilir (Elsaesser ve Buckland, 2002, s. 101–116). Bugün, filmlerin planlarına ayrılmasıyla gerçekleştirilen çalışmalar yaygın bir şekilde yapılmaktadır. Örneğin Yuri Tsivian'ın girişimiyle kurulan küresel sayısal ağ tabanlı *Cinemetrics* örgütlenmesi (http://www.cinemetrics.lv), filmlerin teknik çözümlenmesi için bir platform sağlamaktadır. Açık erişimli örgütlenme, kullanıcılarına çevrimiçi ortamda –doğal olarak bir yazılım aracılığıyla– diledikleri filmi planlarına ayırma olanağı sağlamaktadır.



Resim 1.1: *Adobe Premiere Pro CS5* Aracılığıyla *Çamur*'un (2003) *Kurgu–Sökümünün* Yapılması

Bordwell (2006), Elsaesser ve Buckland (2002) ve Tsivian'ın çalışmalarından ilham alarak geliştirilen *kurgu–söküm* tekniği bu çalışma kapsamında Derviş Zaim'in filmografisinin ve sinematografisinin *teknik çözümlenmesi* için uygulanmıştır. Ancak Derviş Zaim'in filmlerinin *kurgu–sökümü* için pratik gerekçelerle, *Cinemetrics*'in

çevrimiçi platformu yerine *Adobe Premiere Pro CS5*[17] profesyonel kurgu programı tercih edilmiştir. *Adobe Premiere Pro CS5*, bir filmi planlarına ayırmak için *Cinemetrics*'in sağlayamadığı, çok daha nitelikli araçlara sahiptir ve bu sayede çok daha hassas bir biçimde niceliksel veriye ulaşmak mümkün olmaktadır. Örneğin, *Cinemetrics* iki planı kabaca saniye bazında birbirinden ayırırken *Adobe Premiere Pro CS5* bunu saniyede 24 kare esasına göre ve kare bazında gerçekleştirmektedir. Planların üst üste bindirilerek kurgulandığı/montajlandığı kimi durumlarında, iki plan *Adobe Premiere Pro CS5* programıyla kolaylıkla ayırılabilmektedir. Üstelik filmin *kurgu–sökümü Adobe Premiere Pro CS5* aracılığıyla bir kez yapıldığında, kesilen planları defalarca ve başka bağlamlarda bir araya getirerek niceliksel veriye ulaşmak ve/veya görselleştirmek mümkündür. Bununla birlikte, bahsi geçen kuramsal çerçevede ve *Cinemetrics* aracılığıyla gerçekleştirilen çalışmalarda bir film bütün planlarına ayrılırken –bu, örneğin bir Hollywood filmi için ortalama 2.500 – 3.000 plan demektir–, bu çalışma kapsamında, çalışmanın merkezinde duran sinemasal mekânlar temel alınarak Derviş Zaim'in filmlerinin mekân bağlamında *kurgu–sökümü* yapılmıştır. Filmin mekân bağlamında *kurgu–sökümü,* filmdeki her bir mekân planının *kesilmesi* anlamına gelir. Yani, filmde sinemasal eyleme platform oluşturan bir mekân değişip de eylem yeni bir mekân üzerinde devinmeye başladığı anda film kesilerek planlarına ayrılır. Film, *kurgu–söküm* aracılığıyla planlarına ayrıldığında sınıflandırmak ve niceliksel veriye ulaşmak artık mümkündür. Bu bağlamda, yönetmenin *Tabutta Rövaşata*, *Filler ve Çimen*, *Çamur*, *Cenneti Beklerken*, *Nokta*, *Gölgeler ve Suretler*, *Devir* ve *Balık* adlı filmlerinin *kurgu–sökümü* yapıldıktan sonra, örneğin *Anlatının Platformu Olarak Mekân* başlıklı bölüm için iç ve dış mekân planlarıyla jenerik uzunlukları belirlenebilmiştir. Üstelik aynı bölümün *Mekânın Kurgulanması – Mekân Kurgusu ve Sinemasal Gerilim* başlıklı ayrımında irdelendiği gibi, yönetmenin iç ve dış mekânlar arasında gidip gelen kurgu/montajla sinemasal gerilimi yaratma tekniğini göstermek mümkün olmuştur (bakınız Resim 2.4). Yine *kurgu–sökümün* sağladığı olanaklarla *Sinema, Mekân, İktidar ve Mücadele İlişkileri: Jeopolitik Bir Alan Olarak Sinema ve Mekân* başlıklı

[17] DVD formatında kaydedilmiş bir filmin *Adobe Premiere Pro CS5* ile *kurgu-sökümünü* yapmak için filmi öncelikle AVI, MPEG ya da M4P gibi sayısal video formatlarından birine dönüştürmek gerekmektedir. Bu çalışma kapsamında, Derviş Zaim'in filmlerini DVD formatından MPEG formatına dönüştürmek için *iSkysoft iMedia Converter* adlı yazılım kullanılmıştır.

bölümün, *İktidar ve İlişki Ağları: İktidar ve Mücadele İlişkilerinin Sinemasal Mekânlar Bağlamında Çözümlenmesinin Bir Örneği Olarak Filler ve Çimen* ayrımındaki değerlendirme gerçekleştirilebilmiştir.

İktidar ve İlişki Ağları: İktidar ve Mücadele İlişkilerinin Sinemasal Mekânlar Bağlamında Çözümlenmesinin Bir Örneği Olarak Filler ve Çimen başlıklı ayrımda gerçekleştirilen çözümleme, yöntem açısından bu çalışmanın bütününde gerçekleştirilen çözümlemeyi örnekler. "Mekânın günümüzde artık ilişki ağlarından müteşekkil bir noktalar sistemi olageldiği" (Foucault, 2011b) önermesinden hareketle ilk olarak *Filler ve Çimen* filmi mekân bağlamında planlarına ayrılmıştır. Bu işlem sonrasında elde edilen veri –örneğin filmde kaç farklı mekânın kaç kez ve ne kadar süreyle kullanıldığı ve bu mekânların hangi karakterler tarafından deneyimlendiği– sınıflandırılarak iki ayrı tablo haline getirilmiştir (bakınız Tablo 2.5 ve Tablo 2.6). Tablolardan ilkinde *Filler ve Çimen* filminde yer alan karakterler bulundukları plan ve mekân sayılarına göre sıralanırken, ikincisinde filminin sinemasal mekânları plan sayılarına ve yer aldıkları toplam süreye göre sıralanmaktadır. Bir sonraki adımda, yine *kurgu–sökümle* elde edilen, mekân bağlamındaki sekansların eylem dökümü yapılmıştır (bakınız Tablo 2.7). Bu döküm sayesinde karakterlerin sinemasal mekânlarla ve birbirleriyle etkileşimleri görünür hale gelirken, kritik önemdeki karakter ve mekânlar da belirlenmiştir. Üçüncü adım, bütün bu verinin bir araya getirilerek görselleştirilmesidir: Karakterlerin sinemasal mekânlarla ve birbirleriyle etkileşimi bir ilişki ağları haritası çizilerek resmedilmiştir (bakınız Resim 2.20). Bu teknik çözümlemenin ardından filmin bağlamsal çözümlenmesi aşamasına geçilmiştir. Bu aşamada *Filler ve Çimen*'in karakterleri, karakterlerin eylemleri ve sinemasal mekânlarla ilişkileri; iktidar ve direniş mücadelesi, sinemasal eylem, ilişki ağları ve sinemasal mekânlar bağlamında –tarihsel ve toplumsal bağlamdaki çözümlemeler de dâhil edilerek– değerlendirilmiştir. Bu ayrımda, ancak teknik ve bağlamsal çözümlemenin birbirinin destekler nitelikte kullanımıyla bütünlüklü bir çözümlemeyi gerçekleştirmek mümkün olmuştur. Böylesine bir bağlamsal çözümlemenin en önemli dayanağı ve öncülü, hiç şüphe yok ki teknik çözümleme aracılığıyla elde edilen niceliksel veridir.

Kurgu–sökümün bu çalışma için sağladığı olanaklardan biri de filmlerin sinemasal mekânlarının eksiksiz bir biçimde listelenmesi olmuştur. Bu sayede, çalışmanın *Gerçeklik Etkisinin Oluşmasında Mekânın İşlevi ve Derviş Zaim Sinemasında Mekân Kullanımı* başlıklı bölümünde gerçekleştirilen ve Derviş Zaim'in sinemasal mekânlarını, filmlerine platform oluşturan fizikî mekânlarla gerçeklik ve temsil ilişkisi bağlamında karşılaştırmaya olanak veren çözümleme gerçekleştirilmiştir. Derviş Zaim'in filmlerine platform oluşturan fizikî mekânların tespitinin de en az *kurgu–söküm* işlemi kadar zahmetli olduğunu belirtmeliyim: Fizikî mekânların belirlenmesi için öncelikle filmlerde yer alan işaretlerden –örneğin görsel kültürümüzün bir parçası olmuş sinemasal manzaralardan başka, örneğin taşıt plakalarından ya da tabelalardan–; filmlerin jeneriklerinde yer alan *teşekkür* bölümlerinden; filmlerin DVD'lerinde yer alan ve zaman zaman çekim süreçlerine değinilen ek bölümlerden; filmler hakkında ulusal ve yerel medyada yapılan haberlerden, yazılardan ve Derviş Zaim'le gerçekleştirilmiş söyleşilerden yararlanılmıştır. Bu noktada bir parantez açarak, ulusal arşivciliğimizin içler acısı durumuna dikkat çekmek isterim: Filmlerin fizikî mekânlarının tespitinin güçlüğü bir yana, *Filler ve Çimen*'in sinemasal anlam evreni içinde hangi zaman aralığını işgal ettiğini merak ettiğimde yaşadıklarım bu durumu örnekler. Film, Bakan Aziz Bebek'in (Bülent Kayabaş) izlediği 30 Ağustos Zafer Bayramı kutlamasıyla başlayıp Havva Adem'in (Sanem Çelik) –Havva'nın ebru yaptığı, son plandaki zaman muğlak olmakla birlikte– hazırlandığı ancak katılamadığı 22. Avrasya Maratonu'yla sona eriyordu. 22. Avrasya Maratonu'nun hangi tarihte yapıldığını öğrenmek –meraklısı için 15 Ekim 2000 olduğunu belirtelim– ancak gazete arşivlerini taramakla mümkün olabilmiştir. Çalışmanın gerçekleştirildiği tarihte, Avrasya Maratonu'nun tarihçesiyle ilgili eksiksiz bilgiye çevrimiçi olanaklarla erişmek mümkün değildi. Derviş Zaim'in filmlerinin fizikî mekânlarının tespiti de en az bunun kadar zorlu bir süreçtir. Teknik çözümlemeyle elde edilen sinemasal mekânlar ve yukarıda belirtildiği biçimde saptanan fizikî mekânlar *Gerçeklik Etkisinin Oluşmasında Mekânın İşlevi ve Derviş Zaim Sinemasında Mekân Kullanımı* başlıklı bölümde tablolaştırılmış (bakınız Tablo 2.2 ve Tablo 2.4); özetle sinemasal mekânların fizikî mekânlarla örtüşüp örtüşmediğine dair soruşturulmuş; eğer mekân film gerçekliğini sağlıyorsa bunu nasıl yaptığı, eğer sağlamıyorsa bunun nedenleri bağlamsal çözümlemeyle birlikte değerlendirilmeye çalışılmıştır.

Sinemasal anlam üretim araçlarının teknik değerlendirilmesini sağlayan teknik çözümlemenin bir biçimi olarak *kurgu–söküm*, Derviş Zaim'in filmografisine uygulandığında elde edilen veri(ler) sayesinde sinemasal anlam üretimiyle yönetmenin biçimi, biçemi ve teknik yaklaşımına dair bir değerlendirme yapma olanağı sağlanmış; elde edilen nicel veri bağlamsal çözümlemenin de merkezindeki ölçütlerden biri olagelmiş ve örneğin filmlerin biçemiyle jeopolitik estetik bağıntısı somutlaşmıştır. Tüm bunlar, çalışmanın gerçekleştirilmesi için merkezi önemdeki öğeler olmasına karşın, filmlerin bütünlüklü çözümlemesi için tek veri kaynağı *kurgu–söküm* işlemi değildir. Bütünlüklü bir çözümlemenin gerçekleştirilmesini sağlayan niteliksel veriyi elde etmek içinse çalışma kapsamında, *Altyazı Dergisi*, *Yeni Film*, *CineDergi*, *CineSine Dergisi*, *Modern Zamanlar*, *Hayal Perdesi* ve *Arka Pencere* gibi, düzenli olarak yayımlanan sinema dergilerinin tüm sayıları; Boğaziçi Üniversitesi Mithat Alam Film Merkezi'nde gerçekleştirilen söyleşiler; Ulusal Akademik Ağ ve Bilgi Merkezi (www.ulakbim.gov.tr/); Yükseköğretim Kurulu Ulusal Tez Merkezi Arşivi (https://tez.yok.gov.tr/) ve diğer elektronik veri tabanları taranarak Derviş Zaim'in filmlerini irdeleyen çalışmalar –makaleler, değerlendirme yazıları vb.– ve Derviş Zaim'le yapılan otuz kadar söyleşi derlenmiştir. Bu çalışmanın gerçekleştirildiği sırada *NVivo* gibi, nitel verilerin çözümlenmesi için kullanılan yazılımlara ulaşma olanağımız ve kullanım deneyimimiz olmasına karşın, gerek bağlamsal çözümlemenin gerektirdiği temaları saptamak gerekse bir temanın atlanılarak/gözden kaçırılarak hata yapma olasılığını en alt düzeye indirmek için geleneksel/konvansiyonel içerik çözümleme yöntemi tercih edilmiştir. Bunun için ise epey hacimli bu ham veri, geleneksel/konvansiyonel yöntemle taranmış, dökümleri yapılmış ve Derviş Zaim hakkında yazılanlar ve bizatihi onun dile getirdikleri belli tema ve bağlamlarda –örneğin film biçemi, temsil ve gerçeklik ilişkisi, *otantik temsil*, *oynak zaman ve oynak mekân*, *Küşteri Meydanı*, karakter olarak mekân, politik sinema, film üretim pratikleri vb.– yeniden düzenlenmiştir. Bu nitel veri, çalışmanın gerektirdiği yerlerde nicel veriyle bir araya getirilerek farklı bağlamlarda değerlendirilmiş ve çalışmaya dâhil edilmiştir. Bu noktada şunu da belirtmekte fayda var: Derviş Zaim'le yapılan söyleşilerin hemen hepsi sinema yazarları ve/veya eleştirmenler tarafından popüler sinema dergileri ya da gazeteler için gerçekleştirilmişti. Bir sinema yazarı ve/veya eleştirmen, sıradan izleyiciye göre film karşısında daha etkindir, ancak film üzerine yazı yazma –özellikle eleştiri yazısı–

alanına yoğunlaşır; filmi diğer filmlerle, yönetmeni de diğer yönetmenlerle karşılaştırma süreci yaşar ve neredeyse yönetmenle özdeşleşir. Oysa bir araştırmacı/çözümleyici ise etkinliğini bilinçlendirmiş; film, düşünce ve bilgi/bilim alanında örgütlenmiş ve filmden uzaklaşma, filmin dışına çıkma, dışardan gözlemleme sürecini yaşamaktadır (Gündeş, 2003, s. 12). Tüm bunlardan dolayı, Derviş Zaim'le sinema yazarlarının ya da eleştirmenlerin yaptığı söyleşiler yegâne veri kaynağı olarak kabul edilmemiştir.

Bu çalışma kapsamında bir dizi görüşme de gerçekleştirilmiştir: Örneğin 12 Ocak 2016'da Derviş Zaim'e yürütülen çalışmalarla ilgili bir sunum yapılmış ve sonrasında yönetmenin *Rüya* (2016?) adlı filmi, *off-line* kurgu işlemlerinin gerçekleştirildiği *GeniusPark* stüdyosunda izlenmiştir. Bunun ardından, ara vermeksizin yönetmenle yapılan görüşmede filmin üretim süreci; mekânların belirlenmesi; karakterlerin mekânla ilişkisi; film devinimi ve benzeri konular değerlendirilmiştir. Bu görüşmenin önceden yapılandırılmamış sorularla ve *Rüya* filmini merkeze alarak, yönetmenin mekâna dair görüşleri etrafında ilerlediğini belirtmeliyim. İkinci gün, 13 Ocak 2016'da Derviş Zaim'le bir görüşme daha gerçekleştirilmiş ve bu kez yarı yapılandırılmış sorulardan yola çıkılarak yönetmenin filmografisi ve sinematografisinde mekânın yeri soruşturulmuştur. Yine bu çalışma kapsamında diğer bir görüşmeyse 'ortalama' sinema izleyicileriyle gerçekleştirilmiştir. Sinema çalışmalarında sıklıkla 'ortalama' izleyicinin filmi okuma biçimiyle, bir eleştirmen ya da araştırmacının okuma biçimi veyahut yönetmenin niyetiyle izleyicinin bu niyeti anlamlandırması tartışmaya konu edilir. Bu çalışmayı gerçekleştirirken, 'ortalama' izleyicinin Derviş Zaim filmlerini okumasıyla, göreceli olarak eğitimli bir bakışa sahip araştırmacının okuması arasındaki muhtemel farkı özellikle merak ediyorduk. Buradan yola çıkılarak, Çukurova Üniversitesi İletişim Fakültesi, Radyo, Televizyon ve Sinema Bölümü'nde 2014-2015 Akademik Yılı Bahar Döneminde lisans düzeyinde yürütmekte olduğum *Görüntünün Temel İlkeleri* dersi kapsamında 18 Mayıs 2015'te Derviş Zaim'in *Nokta* adlı filmi beş genç kadın ve altı genç erkek izleyiciden oluşan on bir kişilik bir gruba izlettirilmiş ve ara vermeksizin, film hakkında bir grup görüşmesi

gerçekleştirilmiştir[18]. Son olarak, *Arzuyu Yaratan Mekân* başlıklı bölümde, Derviş Zaim'in *Devir* ve *Balık* adlı filmlerinde temsil edilen mekânlara yönelik, bu filmlerin tetiklediği bir turizm hareketi olup olmadığının soruşturulması için 4 Ocak 2016'da Hasanpaşa Beldesi Muhtarı İsmail Aksoy ve Gölyazı Beldesi Muhtarı İbrahim Şahin'le birer görüşme gerçekleştirilmiştir. Çalışmanın temel veri toplama yöntemini kişisel ve/veya odak grup görüşmelerinin oluşturmamasına karşın, bu görüşmelerden elde edilen veriler bağlamsal çözümlemede etkin bir biçimde kullanılmıştır.

"Bir filmin anlatısı, olayların ayrıntılarıyla anlatıldığı, seçilip düzenlendiği ve öykülendiği edimsel biçimden, yani *olay örgüsünden* ve filmin *biçeminden* meydan gelir. Basit bir ifadeyle, izleyici filmin öyküsünü zihinsel olarak inşa etmek için olay örgüsünden ve biçeminden yararlanır" (Frampton, 2013, s. 166). Yazılı metinler için de geçerli bir önerme bu, kuşkusuz. Şu ana kadar, çalışmanın örgüsüne dair izlenen yöntemden söz ettik; pekiyi çalışmanın biçemi, yani yapılan çalışmaların metne aktarılması sırasında izlenen yönteme dair ne söyleyebiliriz? Çalışma metne aktarılırken olabildiğince sade bir biçem gerçekleştirilmeye ve yine sade bir dil kullanılmaya özen gösterildi öncelikle. Bu nedenle çalışmanın kuramsal yaklaşımını ve yöntemini irdeleyen bölümlerden sonra *Anlatının Platformu Olarak Mekân*; *Gerçeklik Etkisinin Oluşmasında Mekânın İşlevi ve Derviş Zaim Sinemasında Mekân Kullanımı*; *Derviş Zaim Sinematografisinde Gösteren Olarak Mekân*; *Sinema, Mekân, İktidar ve Mücadele İlişkileri: Jeopolitik Bir Alan Olarak Sinema ve Mekân* ve *Arzuyu Yaratan Mekân* başlıklı alt bölümlerin her biri –araştırmanın sorunsalına, kuramsal yaklaşımına ve yöntemine bağlı kalarak– bağımsız birer bölümmüşçesine yapılandırılmıştır. Her bölümün önermesi ve kuramsal yaklaşımı o bölümün girişinde ayrıca serimlenmiş; irdelenen sorunsalla ilgili sinema tarihindeki dikkate değer örnekler belirtilmiş; çözümleme gerçekleştirilmiş ve her bir alt bölümün sonunda bir değerlendirme yapılmıştır. Bununla birlikte her bölümde, o bölümün diğer bölümlerle bağı da kurulmuş ve açıklanmıştır. Metnin genel düzenlemesi sırasındaysa mekânla ilgili göreceli olarak somut değerlendirmelerin yapıldığı alt bölümler başta yer almış, teknik çözümlemenin ön planda olduğu, anlatının

[18] Bununla ilgili değerlendirme *Gerçeklik Etkisinin Oluşmasında Mekânın İşlevi ve Derviş Zaim Sinemasında Mekân Kullanımı* başlıklı bölümün *Sinema Sanatı Bağlamında Temsil ve Gerçekliğe Dair Bazı Tartışmalar ve Mekânın Bu Tartışmalardaki Yeri* ayrımında yapılmaktadır.

platformu olarak ve gerçeklik ve temsil ilişkisi bağlamında mekânın değerlendirildiği bölümlere öncelik verilmiştir. Mekâna dair göreceli olarak daha soyut önermelerin değerlendirildiği, örneğin mekânın bir karakter olarak filmin göstereni halini alması ya da jeopolitik bir alan olarak sinema ve mekân gibi bölümler bunu takip etmiştir – doğaldır ki bu bölümlerde bağlamsal çözümlemeler göreceli olarak ağırlıktadır. Çalışma bir bakıma, sinemasal mekânlara dair somut değerlendirmelerden soyut değerlendirmelere doğru bir yol izlemektedir. Bununla birlikte, iç içe geçmiş ve bütünlüklü bir sinemasal mekân soruşturması tüm bölümlerin arka alanında yer almakta ve defaten hatırlatılmaktadır.

Bütün bunlarla birlikte, çalışmada nicel ve/veya nitel verileri gösteren tablolara ve özet tablolara; grafiklere; örneğin mekân kurgusu/montajı aracılığıyla sinemasal gerilimin yaratılmasını ya da bir filmdeki ilişki ağlarını gösteren şekillere ve Derviş Zaim'in filmlerinden alınmış, yer aldığı bölümde irdelenen bağlamı örnekleyen karelere yer verildi. Tablolar, grafikler ve şekillerin tamamı bu satırların yazarı tarafından üretildi; Derviş Zaim'in filmlerinden alınmış karelerin önemli bir kısmıysa –çözünürlüklerinin çok daha yüksek olması nedeniyle– yönetmenin resmi Web adresinde bulunan (www.derviszaim.com), basın için hazırlanmış görsellerden sağlandı. Bu görsellerin kullanımıyla ilgili izni için Derviş Zaim'e bir kez daha teşekkür etmeyi borç bilirim. Sancaklar Camisi'nin tavanını gösteren fotoğraf ise (bakınız Resim 2.25) Bünyamin Salman tarafından çekildi ve onun izniyle çalışmada kullanıldı. Nihayetinde, bu çalışmanın yöntemi de –çalışmada önemli bir yer tutan– *hodoloji* kavramsallaştırmasıyla açıklanabilir bir bakıma: Felsefî bağlamda, birbirlerine bağlanmış (*interconnected*) düşünceler demektir hodoloji; farklı düşüncelerin birbirlerine bağlanmasıyla elde edilen bir izlek. Kaynağını ağırlıkla Avrupa ve Kuzey Amerika sosyal bilimler okullarından alan Batılı bilimsel yaklaşım; mitolojik ve tasavvufî açıdan Doğu'ya yaslanan felsefî düşünce ve Batı ile Doğu arasında gidip gelen estetiğe dair önermelerle kurulmuş bir izlektir bu. İzleği oluşturan temel bağ *sinemasal mekânlar*dır. Böyle bir çalışma için, *sinemasal mekânlar*dan daha uygun bir zemin olamazdı zaten...

Tablo 1.2: *Anlatının Platformu Olarak Mekân* (Özet Tablo)

Açıklamalar*
Temel Önermeler
– Sinemasal mekân, sinemasal eylemin platformudur; olaylar, olgular ve karakterler mekânda yer alır ve sinemasal eylem sinemasal mekân üzerinde devinir; – Sinemasal mekân, tıpkı tiyatro sahnesi gibi, bir gösteriye alan oluşturur. Kültürel üretim burada gerçekleşir ve iktidar ilişkileriyle dolayımlanır; – Sinemasal mekân, tıpkı edebiyatta temsil edildiği gibi, eylem–mekân birliğinin devingen bir unsurudur.
Temel Kavramlar ve Kavramsallaştırmalar
– *İç, dış, ara* ve diğer mekânlar; – Mekân kurgusu/montajı aracılığıyla yaratılan sinemasal gerilim; – *Hodolojik mekân*; – *Heterotopyalar*; – *Rüya mekânları*.
Temel Kaynaklar
– (Bollnow, 2011) – (Deleuze, 2013) – (Escher, 2006) – (Foucault, 2011a) – (Lukinbeal, 2005)
Çözümleme Yöntemleri
– Derviş Zaim'in, *Tabutta Rövaşata*; *Filler ve Çimen*; *Çamur*; *Cenneti Beklerken*; *Nokta*; *Gölgeler ve Suretler*; *Devir* ve *Balık* filmlerinin iç mekân, dış mekân ve jenerik planları bağlamında *kurgu–sökümünün* yapılması; sınıflandırılması; niceliksel verilerin elde edilmesi ve niceliksel verilerin görselleştirilmesi; – *Kurgu–söküm* aracılığıyla elde edilen niceliksel verilerin, *iç*, *dış*, *ara* ve diğer mekânlar bağlamlarında, yönetmenin sinematografisiyle bağıntılarının değerlendirilmesi; – *Gölgeler ve Suretler* filminden bir gerilim sekansının plan bazında *kurgu–sökümünün* yapılarak sinemasal gerilim ve mekân kurgusu/montajı ilişkisinin örneği olarak değerlendirilmesi.

* Bu ve takip eden özet tablolarda, ilgili bölümlerde ileri sürülen temel önermeler; bu önermeler bağlamında daha önce sinema ve mekân çalışmaları yazınında dile getirilen veya Derviş Zaim tarafından ya da bu tez çalışması kapsamında önerilen kavramlar ve/veya kavramsallaştırmalar; önermelere, kavramlara ve kavramsallaştırmalara kuramsal arka alan oluşturan temel yazın ve ilgili bölümdeki önermeyi ya da önermeleri sınamak için kullanılan çözümleme yöntemlerine özetle yer verilmektedir. Bununla birlikte, her bölümün girişinde o bölümle ilgili önermeyle bağıntılı kuramsal arka alanı oluşturan yazın ve bu bağlamda sinema tarihinde daha önce görülen önemli örneklere ayrıca yer verilmektedir.

Tablo 1.3: *Gerçeklik Etkisinin Oluşmasında Mekânın İşlevi ve Derviş Zaim Sinemasında Mekân Kullanımı* (Özet Tablo)

Açıklamalar
Temel Önermeler
– Sinemasal devinimin gerçekleştiği mekân ya gerçeklik bağlamında bir inandırıcılık aracı olarak izleyiciyi ikna eder ya da özgünlük öğesi olarak filme gerçeklik kazandırır. *Göstere*n*le gösterilen*in iç içe geçtiği sinema sanatında sinemasal mekân, muğlaklıkları ortadan kaldırma iddiasını da üstlenir; – Sinemasal mekân aynı zamanda gerçekliğin de mekânıdır: Mekân, tıpkı yaşamın kendisi gibi, sinemada yeniden üretilir. Bununla birlikte, sinema filmleri mutlak bir gerçekliği saptayıp yeniden aktarmasa dâhi açık bir biçimde içinde bulunduğumuz dünyaya dair ekonomik, politik, toplumsal, kültürel vb. metinleri içermekte ve iletişimsel bir anlam yaratmaktadır.
Temel Kavramlar ve Kavramsallaştırmalar
– Sinemasal mekânlar ve fizikî mekânlar; – Gerçeklik ve temsil ilişkisi; – *Otantik temsil*.
Temel Kaynaklar
– (Aitken ve Zonn, 1994b) – (Binici, 2011) – (Bozdemir, 2008) – (Hopkins, 1994) – (Jameson, 1992) – (Kırel ve Duyal, 2011)
Çözümleme Yöntemleri
– Derviş Zaim'in, *Tabutta Rövaşata*; *Filler ve Çimen*; *Çamur*; *Cenneti Beklerken*; *Nokta*; *Gölgeler ve Suretler*; *Devir*; *Balık* ve Panicos Chrysanthou'yla birlikte gerçekleştirdiği *Paralel Yolculuklar* filmlerinin sinemasal ve fizikî mekânlarının dökümünün yapılması; Derviş Zaim filmografisinin sinemasal ve fizikî mekânlarının karşılıklı ilişkilerinin değerlendirilmesi; – Derviş Zaim'in filmografisi boyunca kullandığı *otantik temsil* öğelerinin saptanması; dökümünün yapılması ve bu öğelerin gerçeklik ve temsil ilişkisi bağlamında değerlendirilmesi.

Tablo 1.4: *Derviş Zaim Sinematografisinde Gösteren Olarak Mekân* (Özet Tablo)

Açıklamalar
Temel Önermeler
– Sinemasal mekân, anlatının önemli bir öğesidir; sinemasal eyleme bir arka alan oluşturmakla kalmaz, etkin bir biçimde anlatıya dâhil olur. Sinemasal anlatının ışık, renk, ses, doku gibi diğer araçlarıyla birleşerek karakteri ve/veya anlatıyı güçlendirir ve bazen de bizatihi karakterin ya da anlatının kendisine dönüşür; filmin temel *göstereni* haline gelir.
Temel Kavramlar ve Kavramsallaştırmalar
– *Oynak zaman ve oynak mekân*; – *Küşteri Meydanı*; – Dışsal Batılı bakışa karşılık içsel Doğulu bakış önermesi; – Tek kaçış noktalı perspektif; çok kaçış noktalı perspektif; *tersten perspektif* ve perspektif dışı biçemler.
Temel Kaynaklar
– (Akbulut, 2005) – (Florenski, 2013) – (Öperli ve Yücel, 2003) – (Panofsky, 2013) – (Sayın, 2013) – (Zaim, 2004; 2006 ve 2007)
Çözümleme Yöntemleri
– *Derviş Zaim'in Çamur* ve *Nokta* filmlerinde mekânın filmin gösterenine dönüşmesi olgusunun değerlendirilmesi; – *Geleneksel Sanatlar Üçlemesi*'ni oluşturan *Cenneti Beklerken*; *Nokta* ve *Gölgeler ve Suretler*'in *oynak zaman ve oynak mekân*; *Küşteri Meydanı* ve perspektif yaklaşımları bağlamında değerlendirilmesi; – *Cenneti Beklerken*'in biçemini belirleyen minyatür sanatıyla ilişkisinin –minyatür sanatından uyarlanan biçemsel öğelerin dökümü yapılarak– değerlendirilmesi; – Yönetmenin *Tabutta Rövaşata*; *Filler ve Çimen*; *Çamur*; *Cenneti Beklerken*; *Nokta*; *Gölgeler ve Suretler*; *Devir* ve *Balık* filmlerinin mekân ve anlatı ilişkisi bağlamında değerlendirilmesi; – Yönetmenin *Tabutta Rövaşata*; *Filler ve Çimen*; *Çamur*; *Cenneti Beklerken*; *Nokta*; *Gölgeler ve Suretler*; *Devir* ve *Balık* filmlerinde defaten tekrarlayan bir mekân olarak mezar ve mezarlıkların tespiti ve değerlendirilmesi.

Tablo 1.5: *Sinema, Mekân, İktidar ve Mücadele İlişkileri: Jeopolitik Bir Alan Olarak Sinema ve Mekân* (Özet Tablo)

Açıklamalar
Temel Önermeler
– Sinema ve mekân, karşılıklı etkileşim içinde ekonomik, politik, kültürel, toplumsal, ideolojik ve benzeri iktidar ve mücadele ilişkilerinin bir alanı ve aracıdır. Bahsedilen tüm bu iktidar ve mücadele ilişkileri bir yandan fizikî dünyadan sinemasal dünyaya sızar ve perdede görünür olurken, diğer yandan ise sinema üretim pratikleri bizatihi bu mücadelelerin alanı haline gelir. Üstelik mekân, sinemayı bu bağlamda jeopolitik bir alana dönüştürür. Dolayısıyla artık jeopolitik bir sinema üretim biçiminden, içeriğinden ve estetiğinden bahsedilebilir.
Temel Kavramlar ve Kavramsallaştırmalar
– İktidar ve direniş mücadelesinin alanı ve aracı olarak sinema ve sinemasal mekânlar; – Sinemasal iktidar mekânları; – İlişkiler ağı olarak mekân; – *Jeopolitik estetik*; – *Birinci Dünya Sineması*; *İkinci Dünya Sineması* ve *Üçüncü Dünya Sineması*.
Temel Kaynaklar
– (Aitken ve Zonn, 1994b) – (Aitken ve Dixon, 2006) – (Augé, 1997) – (Deniz, 2011) – (Foucault, 2007 ve 2011b) – (Harvey, 2008 ve 2010) – (Jameson, 1992 ve 1994) – (Virilio, 1998) – (Wayne, 2011) – (Zaim, 2008a ve 2008b)
Çözümleme Yöntemleri
– Derviş Zaim'in, *Tabutta Rövaşata*; *Filler ve Çimen*; *Çamur*; *Cenneti Beklerken*; *Nokta*; *Gölgeler ve Suretler*; *Devir*; *Balık* ve Panicos Chrysanthou'yla birlikte gerçekleştirdiği *Paralel Yolculuklar* filmlerinde mikro iktidar alanları olarak sınırların, kapıların ve kapıları tutanların tespiti ve değerlendirilmesi; – Yönetmenin *Filler ve Çimen* filminde gerçekleşen iktidar ve mücadele ilişkilerinin sinemasal mekânlar bağlamında örnek çözümlemesinin gerçekleştirilebilmesi için filmin, karakter ve mekân bağlamında *kurgu–sökümünün* yapılması; – *Filler ve Çimen*'in karakter ve mekân bağlamında *kurgu–sökümüyle* elde edilen niceliksel verinin dökümünün yapılması; – *Filler ve Çimen*'in karakter ve mekân bağlamında *kurgu–sökümüyle* elde edilen film sekanslarının eylem dökümlerinin yapılması; – *Filler ve Çimen*'in karakter ve mekân bağlamında *kurgu–sökümüyle* elde edilen niceliksel veri ve eylem dökümlerinin görselleştirilmesiyle filmin ilişki ağlarının çizilmesi ve bu ağların değerlendirilmesi; – Derviş Zaim'in üretim, dağıtım, gösterim ve tüketim ilişkilerine dair görüşlerinin değerlendirilmesi.

Tablo 1.6: *Arzuyu Yaratan Mekân* (Özet Tablo)

Açıklamalar
Temel Önermeler
– Sinema dönüştürücü bir güçtür ve mekânı da sinemasal bir arzu nesnesine dönüştürür. İmgenin, fizikî gerçeklikten daha gerçek kabul edildiği bir dönemde sinema sanatı, mekânı adeta arzuyu tatmin edecek nihaî olguya, bir fantaziye dönüştürür. Bu bağlamda sinemasal mekânın üretimi aynı zamanda arzunun üretimiyle de koşuttur. – Filmler aracılığıyla yaygın dolaşıma girmiş mekân imgeleri, kaçınılmaz bir biçimde insan hareketlerini tetiklemektedir. İster 'gerçekçi' isterse 'fantastik' olsun, sinemayla/sinemada üretilen, yeniden-üretilen ya da dönüştürülen bu mekânlar aracılığıyla yaratılan arzu, mekâna yönelen insan hareketleriyle gözle görülür elle tutulur hale gelir.
Temel Kavramlar ve Kavramsallaştırmalar
– *Egzotik bakış;* – *Fantazi* olarak sinemasal mekân; – *Topofili*.
Temel Kaynaklar
– (Akbal Süalp, 2010) – (Kaplan ve Zaim, 2013) – (Tuan, 2013)
Çözümleme Yöntemleri
– Derviş Zaim'in, fizikî mekânlarını İstanbul'un oluşturduğu, özellikle *Tabutta Rövaşata* ve *Filler ve Çimen* filmlerinin sinemasal mekân ve arzu üretimi bağlamında değerlendirilmesi; – Yönetmenin *Tabutta Rövaşata*; *Filler ve Çimen*; *Çamur*; *Cenneti Beklerken*; *Nokta*; *Gölgeler ve Suretler*; *Devir* ve *Balık* filmlerinin başkarakterlerinin mekânla ilişkilerinin arzu bağlamında değerlendirilmesi; – Yönetmenin *Devir* ve *Balık* filmlerinin, fizikî mekâna bir izleyici arzusu oluşturup oluşturmadığının tespiti için, bu mekânların yerel yöneticileriyle görüşülerek elde edilen verinin değerlendirilmesi.

2. SİNEMASAL MEKÂNLARIN ÇÖZÜMLENMESİ ve DERVİŞ ZAİM SİNEMASINDA MEKÂN

> "Şimdi, bir kamera olan ben, onların vektörü üzerinde savuruyorum, hareket kaosunda manevralar yapıyor, en karmaşık kombinasyonlardan oluşan hareketlerden başlayarak, hareketleri kaydediyorum.
> Saniyede 16–17 kuralından azade, zaman ve uzam sınırlarından azade olan ben, evrendeki noktaları, nerede kaydetmiş olursam olayım, bir araya getiriyorum.
> Benim yolum dünyaya dair yepyeni bir algılayış yaratmaya uzanıyor. Sizin bilmediğiniz bir dünyayı yeni bir şekilde deşifre ediyorum" (Vertov, 2007, s. 18).

> "*Sanatın*, geçmişte zamanın, mekânın, arzunun uyarlanması olduğu ileri sürülebilir. Yapıt zamana ve mekâna duyularla algılanabilen bir biçim veriyordu ve bunu bazen, örneğin kentteki mimari ve anıtlarda olduğu gibi toplumsal bir ölçekte yapıyordu. Sanat üzerine söylem, yorum ve retorik olarak estetik, daha ziyade imgesel olan düzeyinde yer alır" (Lefebvre, 2007, s. 103).

Derviş Zaim'i ve Derviş Zaim'in mekân yaklaşımını irdeleme amacında olan ve *Giriş* bölümünde dile getirilen, yönetmenin mekân kullanım etkinliklerini; sinemasal mekânlarının filmin anlam üretimi bağlamında nasıl değerlendirilebileceğini; filmografisi ve sinematografisi, mekân bağlamında teknik ve bağlamsal olarak çözümlendiğinde ona özgü bir sinema anlayışından, yaklaşımından ya da akımından söz etmenin mümkün olup olmayacağını soruşturan bu çalışma, araştırmanın kuramsal çerçevesinde önerilen ilkelere koşut ve araştırmanının yöntemine sadık kalınarak alt bölümlere ayrılmıştır. *Araştırmanın Kuramsal Çerçevesi* ve *Araştırmanın Yöntemi* bölümlerinde, çözümlemenin gerçekleştirileceği alt bölümlerin hangi gerekçelere bağlı olarak belirlendiği ve bu bölümlerde hangi yöntem(ler)in uygulanacağı serimlenmektedir. Bununla birlikte, her bir alt bölümün girişinde, bölümde gerçekleştirilen çözümleme ve çözümlemenin yöntemiyle ilgili detaylı bilgi verilmektedir. Birinci bölümün sonunda yer verilen tablolarda da (Tablo 1.2, 1.3, 1.4, 1.5 ve 1.6) değinildiği gibi, *Sinemasal Mekânların Çözümlenmesi ve Derviş Zaim Sinemasında Mekân* başlıklı bu bölümün ayrımlarında şu çözümlemeler ve değerlendirmeler yapılmaktadır:

1. *Anlatının Platformu Olarak Mekân* başlıklı ilk bölümde olayların, olguların ve karakterlerin gerçekliğini bulduğu sahne; sinemasal eylemin devindiği platform olarak, Derviş Zaim'in sinemasal mekânları değerlendirilmektedir. Derviş Zaim'in filmografisinde, ister kentte isterse kırda–doğada yer alsın, öncelikle mekânın stilize edilerek sinemasal eyleme bir platform oluşturmak amacıyla kullanıldığı görülür. Yönetmenin *sinemasal manzaraları* sinemasal eylemin gerçekleştiği bir platform sağlamakta; eylemin gerçekleştiği bir düzlem, bir sahne olarak işlev görmektedirler. Yönetmenin filmografisini bu bağlamda değerlendirirken öncelikle *Derviş Zaim Sinemasında İç, Dış, Ara ve Diğer Mekânlar* başlıklı ayrımda yönetmenin sinematografisinin öğeleri olarak sinemasal mekânlar teknik çözümlemeye tabi tutularak irdelenmiştir. *Mekânın Kurgulanması – Mekân Kurgusu ve Sinemasal Gerilim* başlıklı ayrımdaysa, teknik çözümlemeyle *iç*, *dış* ve *ara mekânlar* olarak sınıflandırılan farklı mekân tipleri arasında kurgunun/montajın olanaklarıyla mekânın bir yandan sinemasal gerilimi yaratırken diğer yandan sinemasal anlamı nasıl dönüştürdüğü irdelenmiştir.
2. Derviş Zaim'in sinemasal mekânlarının 'gerçek' mekânlar olduğu ve bu mekânların 'gerçekçi' bir biçemle ele alındığı ilk elden bir değerlendirmede söylenebilir. Ancak, yönetmen her ne kadar gerçekliği olan öyküleri, gerçek mekânlarda ve gerçekçi bir biçemle ele almış da olsa, her filminde bir takım sembolleri ve gerçeküstü öğeleri de sinemasına dâhil ettiği görülmektedir. *Gerçeklik Etkisinin Oluşmasında Mekânın İşlevi ve Derviş Zaim Sinemasında Mekân Kullanımı* başlıklı ikinci bölümde buradan yola çıkılarak yönetmenin sinemasal mekânları irdelenmektedir. Bunun içinse öncelikle *Sinema Sanatı Bağlamında Temsil ve Gerçekliğe Dair Bazı Tartışmalar ve Mekânın Bu Tartışmalardaki Yeri* başlıklı ayrımda bu konudaki genel–geçer tartışmalara değinilmekte, daha sonra *Temsil ve Gerçeklik Tartışmaları Bağlamında Derviş Zaim Sinemasında Mekân Kullanımı* başlığı altındaysa yönetmenin filmografisi temsil ve gerçeklik bağlamında irdelenmektedir. Yönetmenin filmlerinin fizikî mekânlarıyla, sinemasal mekânları ne kadar örtüşmektedir? Yönetmenin filmlerinde yer alan, sinemasal anlatıya dönüşmüş mekânla filmlerin gerçekleştirildiği mekânlar örtüşüyor mu? Yoksa mekân salt bir *yer* olarak alınıp film anlatısı içinde başka bir mekân haline mi geliyor? Bu soruların

yanıtı bize ilk elden sinemasal mekân ve gerçekliğe dair önemli şeyler söyleyebilir. Ancak bu noktada, Derviş Zaim'in filmlerinin mekânları salt fizikî gerçeklikleri bakımından değil, aynı zamanda temsil ettikleri ekonomik, politik, toplumsal ve kültürel ilişkiler bakımından da değerlendirilmektedir. Keza tüm bu ilişkiler de gerçekliğin bir parçasıdır ve üstelik bu ilişkiler sinema sanatı aracılığıyla bir yandan gerçeği olanca yalınlığıyla görmemizi sağlarken diğer yandan yine onun olanaklarıyla yeni bir gerçeklik haline dönüştürür. Bunlarla birlikte *Temsil ve Gerçeklik Tartışmaları Bağlamında Biçemsel Bir Öğe Olarak Mekân Kullanımı: Otantik Temsil* başlıklı, bölümün son ayrımında Derviş Zaim'in gerçekliği gerçeküstü öğeler ve sembollerle bir araya getirmesine dair bir soruşturma yapılmaktadır.

3. Mekân, isterse bir tiyatro sahnesinde olduğu gibi salt bir arka alan olarak sabitlenmiş, isterse sinemasal eyleme eklemlenmiş olsun ve hatta onun önüne geçer bir biçimde yeniden ve yeniden konumlansın, anlam üretiminin merkezinde yer almaktadır. Bu bakımdan mekân, sinemasal anlatının ışık/gölge, aydınlık/karanlık, renk, kamera hareketleri, çekim ölçekleri ve kurgu/montaj gibi diğer öğeleriyle birlikte öylesine etkin bir biçimde kullanılmaktadır ki bir *karakter* niteliği kazanmaktadır. Derviş Zaim sinemasında da mekân, kimi zaman bir eğretileme biçiminde ya da bir sembole dönüşerek, kimi zaman da filmin merkezinde duran bir karakter halini alarak *gösterene* dönüşür. *Derviş Zaim Sinematografisinde Gösteren Olarak Mekân* adlı bölümde işte bu durum irdelenmektedir. *Derviş Zaim Sinemasında Mekânın Gösteren Olarak Kullanılması: Çamur, Boşluk, Mezar ve Mezarlıklar* başlığı altında yönetmenin filmografisi boyunca mekânın bu bağlamda kullanımına dair örnekler yer almaktadır. *Mekân ve Sinema Estetiği İlişkisi: Sembollerin Biçemi Belirlemesi Bağlamında Gösteren Olarak Mekân* başlıklı ayrımda ise Derviş Zaim'in sinematografisi –mekân bir gösteren olarak merkeze alınarak– yönetmenin biçemi, estetik yaklaşımı ve içeriği üç temel önerme etrafında değerlendirmektedir: (1) Doğu'ya özgü geleneksel sanatlara dayanan, *oynak zaman ve oynak mekân* ya da *Küşteri Meydanı* kavramsallaştırmaları etrafındaki bir biçem arayışı; (2) Bakışa dair farklı yaklaşımlar; Batılı bakışın reddi ve (3) Tüm bu düşüncenin arka alanında yer

alan, Doğu'ya özgü düşünce biçiminin, tasavvufun, biçimlendirdiği mekân yaklaşımı…

4. *Sinema, Mekân, İktidar ve Mücadele İlişkileri: Jeopolitik Bir Alan Olarak Sinema ve Mekân* başlıklı bölümde Derviş Zaim sinemasının sacayaklarından biri, belki de en önemlisi olan güç ilişkileri irdelenmektedir. Yönetmenin sinemasında işlenen güç ilişkilerini, iktidar ve direniş mücadelesini ve bu mücadelenin mekânla ve ilişki ağlarıyla bağıntılarını irdeleyen bu bölümde öncelikle iktidar ve mücadele ilişkilerine dair bazı tartışmalar ve mekânın bu tartışmalardaki yeri sinema sanatı bağlamında değerlendirilmektedir. *Derviş Zaim Sinemasında İktidar Mekânları: Sınırlar ve Kapıları Tutanlar* başlıklı ikinci ayrımdaysa yönetmenin filmografisinde önemli bir tema olarak işlenen sınırlar, kapılar, kapıları tutanlar ve bu sınırları aşmaya, kapıları açmaya çalışan sıradan insanlar irdelenmektedir. Derviş Zaim'in filmlerinde iktidar, sıradan/ortalama insanlara konulan sınırlarla, bu insanların aşması gereken kapıları tutanlarla görünür olur; bu bağlamda yönetmenin iktidar temsili mekânın tahakküm altına alınması olgusuyla iç içe geçmiştir. Tüm bu olguların gözlemlendiği ve sadece mekânın değil, ilişki ağlarının da iktidar mücadelesinin bir alanı haline geldiği *Filler ve Çimen* filmi, bu bölümün *İktidar ve İlişki Ağları: İktidar ve Mücadele İlişkilerinin Sinemasal Mekânlar Bağlamında Çözümlenmesinin Bir Örneği Olarak Filler ve Çimen* başlıklı üçüncü ayrımında derinlemesine bir çözümlemeye tabi tutularak, yönetmenin sinemasında mekân ve iktidar ilişkisinin nitelikleri ortaya konmaya çalışılmaktadır. Filmin mekân bağlamında *kurgu–sökümünün* yapılması, iktidar–mekân–ilişki ağları haritasının çizilmesi ve yorumlanmasıyla gerçekleştirilen çözümlemeyle sadece *Filler ve Çimen* ya da Derviş Zaim sineması için değil, sinemasal mekânların iktidar ilişkileri bağlamında çözümlenmesi için de bir önerme getirilmek istenmektedir. *İktidar ve Mücadele İlişkilerinin Alanı Olarak Sinema ve Derviş Zaim* başlığı altındaki son ayrımdaysa iktidar ve mücadele ilişkilerinin alanı ve aracı olarak sinema, filmlerin üretimi, dağıtımı, gösterimi ve pazarlanması sırasında kurulan iktidar ve mücadele ilişkileri bağlamında Derviş Zaim'in görüşleri ve yönetmenin bizatihi bir iktidar olarak filmleriyle ilintili konumu irdelenmekte ve böylelikle

iktidar ve sinemasal mekân ilişkisi bütünlüklü bir biçimde ele alınmaya çalışılmaktadır.

5. *Arzuyu Yaratan Mekân* başlıklı beşinci ve son bölümde Derviş Zaim sineması, sinema sanatıyla mekân arasında var olan karşılıklı ilişkilerin irdelenebileceği katmanlardan biri olan *arzu* bağlamında değerlendirilmekte; sinemanın mekâna dair bir arzu yaratma gücü ve sinemasal karakterlerin sinemasal mekânlarla kurduğu arzu ilişkisi irdelenmektedir. Bölümün *Sinema ve Mekânın Ekonomik İlişkisi – Arzu Sermayeye Nasıl Dönüşür?* başlıklı ilk ayrımında sinema sanatının mekânla kurduğu arzu ilişkisi ve izleyicide uyanan/uyandırılan, mekâna dair arzunun sermayeye dönüşmesi sinema tarihinden örneklerle ele alınmaktadır. *Derviş Zaim Sinemasında Arzu ve Mekân İlişkisi* başlıklı ikinci ayrımdaysa öncelikle Türk(iye) sinemasının arzu mekânı İstanbul'un Derviş Zaim filmleriyle olan ilişkisi değerlendirilmektedir. Sinema sanatının sahneye çıktığı son bir yüzyılda, ekonomik, politik, toplumsal ve kültürel alanda yaşanan keskin kırılma ve dönüşümlere karşın sinemasal fantazilerin merkezinde yer alan bu kentle Derviş Zaim alışılmadık bir ilişki kurmaktadır. Sinemasal mekânlarının tamamını İstanbul'un oluşturduğu *Tabutta Rövaşata* ve *Filler ve Çimen*'de ne kent bir arzu mekânı olarak değerlendirilir ne de bu filmlerin karakterlerinin İstanbul'la imrenilecek bir ilişkileri vardır. Bununla birlikte, *Tabutta Rövaşata*'nın başkarakteri Mahsun Süpertitiz'den itibaren Derviş Zaim filmografisindeki karakterlerin mekânla kurdukları ilişki, *arzu* bağlamında yine bu ayrımda değerlendirmektedir.

2.1. Anlatının Platformu Olarak Mekân

> "Sinemada sahneye koyma başlangıç noktasıdır ve sinemasal anlatımın özgün yapısı buradan doğar. Senaryoyu ve kurguyu belirleyen yalnız konu değildir, aynı zamanda sahneye koymadır da, daha doğrusu dramatik aksiyonun zaman ve mekân içinde oyuncular tarafından canlandırılma şeklidir" (Eisenstein, 2006, s. 20).

Öncelikle fiziksel varoluşun platformu olarak nitelendirilebilecek mekân, Lumière kardeşlerin ilk filminden bu yana pek çok işlevi üstlenerek sinema sanatına da dâhil olmaktadır. En başta mekân sinemasal eylemin sahnesidir: Olaylar, olgular ve karakterler mekânda yer alır ve sinemasal eylem mekân üzerinde devinir. Ve yine en başta mekân bizatihi fiziksel bir gerçeklik olarak sinema sanatıyla bir araya gelmiştir. Lumière kardeşlerin ilk filmlerini anımsayınız; hemen birkaç yıl sonra Georges Méliès'in tiyatro gösterileriyle sinemayı birleştirme çabalarında görüleceği gibi insan eliyle düzenlenmiş bir sahneden, bir mizansenden çok o an orada bulunan mekânın sinema devinimine platform oluşturması söz konusudur. Sinema sanatının ilk yıllarında sinemasal sahnelerin düzenlenmesiyle ilgili çalışmalar yapan Béla Balázs da sanatsal yapı olarak sinemanın, tiyatro sahnesine karşı en büyük, hatta belki de tek avantajının 'orijinal çekimler' olduğunu ifade eder. Balázs, buna karşın modern sinema tekniklerinin dış çekimlerden olabildiğince uzak durduklarından, sinemacıların bir stüdyoya hapsolduklarından ve imkânlar dâhilinde her türlü çevreyi, hatta bahçeleri ve sokakları bile inşa ettiklerinden yakınmaktadır: "Olay şu ki" demektedir; "doğanın stilize edilmesi –izlenimci ya da dışavurumcu– bir filmin sanat yapıtına dönüşmesinin koşuludur. Zira bir coğrafya dersi kitabı değil, insanın yazgısının ifadesi olmak isteyen sinemada nötr gerçeklik olarak 'doğa' yoktur" (Balázs, 2013, s. 85). Her zaman ortamın havasını taşıması, vurgulaması ve atmosferine eşlik etmesi gereken bir sahnenin çevresi ve arka planıdır doğa. Aradan neredeyse bir yüzyıl geçmesine karşın, sinema ve mekân çalışmaları için hâlâ güncelliğini koruyan bir önermedir bu. Derviş Zaim'in filmografisi Balázs'ın bu önermesi bağlamında değerlendirildiğinde, ister kentte isterse kırda–doğada yer alsın, öncelikle mekânın stilize edilerek sinemasal eyleme bir platform oluşturmak amacıyla kullanıldığı görülür. Derviş Zaim'in *sinemasal manzaraları* sinemasal eylemin gerçekleştiği bir platform sağlamakta; bazen anlatıya yeni bir anlam kazandırmak için, anlatının öğesi olarak filmde yer almakta, bazen de sadece eylemin

gerçekleştiği bir düzlem, bir sahne olarak işlev görmektedirler. Sinema sanatının genelinden farklı değildir; yönetmenin mekânı ele alışı, temel işlevi bakımından tiyatrodaki sahneye/sahnelemeye benzer. Dolayısıyla yönetmenin filmografisini mekân bağlamında değerlendiren bu çalışma için de mekânı öncelikle bu öğeler açısından irdelemek yerinde olacaktır. Bunun içinse öncelikle *Derviş Zaim Sinemasında İç, Dış, Ara ve Diğer Mekânlar* başlıklı ayrımda yönetmenin sinematografisinin öğeleri olarak sinemasal mekânlar teknik çözümlemeye tabi tutularak değerlendirilmiştir. *Mekânın Kurgulanması – Mekân Kurgusu ve Sinemasal Gerilim* başlıklı ayrımdaysa, yönetmenin teknik çözümlemeyle *iç, dış* ve *ara mekânlar* olarak sınıflandırılan farklı mekân tipleri arasında kurgunun/montajın olanaklarıyla devinerek bir yandan sinemasal gerilimi yaratırken diğer yandan sinemasal anlamı nasıl dönüştürdüğü irdelenmiştir. Her iki ayrımda gerçekleştirilen çözümlemeler, mekânın sinemasal anlatıların bir öğesi olarak somut bir biçimde arka alanda yer aldığı – anlatıya bir platform oluşturduğu, dolayısıyla böyle bir çözümlemede, bir eğretilemeye dâhi göndermede bulunmadan, öncelikle somut bir değerlendirmeye tabi tutulması gerektiği öncülüne dayanmaktadır.

Derviş Zaim'in filmografisinde sinemasal manzaraların film anlatısının temel öğesi olarak kullanıldığı görülür. Yönetmenin sinemasal manzaraları anlatıya bir platform oluşturmak için nasıl kullandığını irdelemeden önce *sinemasal manzara* kavramsallaştırmasına bakmak gerekir. *Sinemasal manzara* (*cinematic landscape*), sinema ve mekân kuramcılarından Anton Escher'in (2006) üzerinde durduğu bir kavramdır. Sinemasal manzara –ve sinemasal manzaraların kentsel mekânlarda görüldüğü haliyle *kent manzaraları* (*cityscapes*)– fizikî dünyanın nesnel bir parçası olan ve dünya üzerinde bir *yer* işgal eden coğrafyanın kültürel ya da kurgusal öğelerle iç içe geçerek kadraja alınmasıdır. Resim, edebiyat, fotoğraf ya da kartpostallarda olduğu gibi, sinemada da aslında ilk kez görülen bir manzara yoktur. İzleyici manzarayı görmezden çok önce alımlamış ve öznel izlenimleriyle birleştirerek imgesel bir tezahürünü yaratmıştır zaten. Bir sinemasal manzaranın izleyicinin maddî dünyada gördüğünü gerçekçi bir biçimde yansıtıp yansıtmadığı değil, izleyicinin/alımlayıcının gördüğü temsile güvenip güvenmediği ve bu manzarayı içselleştirip içselleştirmediği önemlidir. Escher'in bu önermesi bizi gerçeklik ve temsil üzerine bir soruşturmaya davet eder. Diğer yandan bu önermeye

bağlı olarak, bir kez daha her sinemasal imge gibi, mekânın da tarihsel, toplumsal ve kültürel bağları olduğu ve bu bağlar olmaksızın mekânın sinemasal temsilini anlamlandırmanın eksik kalacağı söylenebilir.

Çalışmalarında temel olarak sinema ve tiyatronun manzara ve dolayısıyla mekânla ilişkisini, tiyatro/sahne eğretilemesinin sinemaya nasıl aktarılabileceğini ve yine bunun mekânla ilişkisini ve son olarak mekânın/manzaranın sinema ve video anlatısıyla etkileşimini merkeze alan Chris Lukinbeal'a (2005) göre manzaralar sinemasal mekânların temel biçimidir. Tarihsel bağlamda sinemasal olaylara anlam kazandırır ve anlatıya bir konum sağlarlar. Manzaralar öykünün tutunacakları alanlar; dramatik anlatının ilerleyebileceği ortamlardır. Bununla birlikte manzaralar, tıpkı sinema sanatının kendisi gibi görsel ve algısal açılardan toplumsal olarak inşa edilir; manzaralara yaklaşımımız ve anlayışımız kültürel, davranışsal ve deneyimsel olarak biçimlenmiştir. Manzaralar öncelikle tiyatrodaki sahne gibi işlev görür: Tiyatro sahnesinin düzenlendiği gibi toplumsal ve artistik bazı kurallara tabidir; bir tiyatro sahnesi gibi tasarlanır, düzenlenir ve izleyiciye tıpkı bir tiyatro sahnesindeymiş gibi, sahnenin merkezine konumlanmasına olanak sağlar. Sinema ve tiyatronun ilişki ve benzerliğinin sinemasal mekânın tasarlanması ve örgütlenmesine sızan etkileri bunlarla da kalmaz; sinemasal mekân da tıpkı tiyatro sahnesi gibi bir gösteriye alan oluşturur, kültürel üretim burada gerçekleşir ve iktidar ilişkileriyle dolayımlanır (Lukinbeal, 2005, s. 4). Tüm bunlar sinemasal mekâna dair bütünlüklü bir çözümlemenin parçalarıdır. Ancak bu bölümde irdelenen konu, yani anlatının platformu olarak mekân, temel olarak çok daha yalın ve teknik bir konudur. Bununla kastedilen, özetle sinemanın genel üretim yapısı içinde çekim ölçekleri, planları ve ilk elden izleyicinin mekânda kaybolmamasını sağlayan 180 derece kuralı gibi öğe ve tekniklerle izleyicinin sinemasal mekâna tutunmasının sağlanmasıdır. Derviş Zaim sineması söz konusu olduğunda görüntü düzenlemesinin ve sinematografinin mekâna dair bu temel ilkelerine sadakatle uyulmasının yanı sıra, mekânın film devinimine platform oluşturarak ve onunla iç içe geçerek anlatıyı taşıması, güçlendirmesi ve yeni anlamlar–duygular oluşturacak biçimde yeniden düzenlenmesinden bahsedebiliriz. Evet, sinemasal eylemin güçlü bir biçimde mekânın inşasına ve yeniden düzenlenmesine bağlı olduğu söylenebilir. Oysa sinema sanatının ilk yıllarında mekân durağan bir imge, öyküye sadece bir arka alan

sağlayan sahne olarak kabul edilmişti. Bu dönemdeki işlevi izleyici ve yorumcuların ilgisinin aktöre ve diyaloga yönlenmesini sağlamaktı. Mekân, mizansenle güçlenerek ön plana çıktığında, eylemin devindiği bir platform oluşturduğunda ve izleyicinin yorumun etkileyecek sürekli bir öğe haline geldiğinde sinemasal anlatı içindeki payı da önemli hale gelmiştir. Tüm bunlardan dolayı sinemasal mekân, tıpkı edebiyatta temsil edildiği gibi eylem–mekân birliğinin devingen bir unsurudur[19].

Tüm bunlardan sonra, Derviş Zaim'in sinematografisini mekân bağlamında çözümlemeye mekânın temel kullanımını irdelemekle, mekânı bir sahne ya da anlatının bir platformu olarak çözümlemekle başlamak doğru olacaktır. Bunun içinse öncelikle daha senaryo yazım aşamasında karşımıza çıkan, mekânın sinema sanatındaki en temel ayrımına göre bir değerlendirme yapılmalı, yönetmenin filmografisi *iç* ve *dış mekân* bağlamında ele alınmalıdır. Planlanan sahnenin zamana bağlı olarak gün ve gece ölçütlerine göre değerlendirilmesiyle birlikte bu ayrım, film üretiminin planlanmasının temel ölçütlerinden biridir. Bu ayrımla birlikte yönetmen ve/veya yapımcı, oyuncuların rollere göre dağılımı, ulaşım, konaklama, bütçe ve benzeri diğer ölçütleri de göz önünde bulundurarak çekim takvimini oluşturur. Çekim öncesi çalışmaların önemli bir ayağı olan çekim takviminin planlanması film üretiminin pratik öğeleri göz önünde bulundurulduğunda çoğunlukla mekâna bağlı olarak yapılmaktadır. Bunun için senaryo sahnelerine ayrılır, sıralanır ve senaryodaki sahnelerin geçtiği tüm mekânlar *iç* ve *dış* mekânlar olarak ayrılarak listelenir. Yine buna bağlı olarak, bir mekânda geçen tüm sahneler de listelenir ve o mekândaki çekimlerin kaç iş gününe yayılacağı belirlenir. Set bir kez kurulduğunda o mekânda geçen bütün sahnelerin çekiminin gerçekleştirilmesi öncelikli hedeftir. Mekânın planlanması film üretiminin temel öğelerinden biridir ve öncelikli olarak gözetilmektedir.

[19] Bu önerme Gilles Deleuze'ün (2014) sinemanın ilk yıllarında mekânın önemli olduğu ancak montaj etkinliğinin geliştirilmesiyle birlikte yerini eylem ve zamana bıraktığı, bir *mekân–imge* sinemasının değil de ancak bir *hareket–imge* ve *zaman–imge* sinemasının mümkün hale geldiği önermesini yanlışlar. Buna dair detaylı bir değerlendirme *Derviş Zaim Sinematografisinde Gösteren Olarak Mekân* başlıklı bölümün *Karakter Olarak Sinemasal Mekânlar: Mekânın Sinemada Gösteren Olarak Kullanılmasına Dair Bazı Örnekler* ayrımında yapılmaktadır.

Mekânın planlanırken *iç* ve *dış* olarak ayrılmasının basit bir mantığı vardır: Çekim sırasında, özellikle ışık gibi, seti etkileyen öğelerin denetlenebilir olup olmamasına göre bu ayrımın yapıldığı söylenebilir. Değişen hava koşullarına göre çekimin gerçekleştirilip gerçekleştirilemeyeceği ya da setin aydınlatılması için gün ışığından yararlanılıp yararlanılamayacağı yönetmenin ve/veya yapımcının temel kaygısıdır. Genellikle ve çoğunlukla denetlemesi pek de kolay olmayan dış mekân şartlarındaki çekimlerin bitirilip sonra pekâlâ çok daha kolay kontrol edilebilen iç mekân çekimlerine geçilmesi yönünde bir planlama yapılmaktadır. Yönetmenin ve/veya yapımcının mekânla beraber ışığı kontrol etmek ve denetlemek niyeti vardır. Derviş Zaim sineması söz konusu olduğunda, iç mekân çekimlerinde büyük ışık setlerinin kurulduğunu ve kullanıldığını söylemek pek doğru olmaz. Yönetmen, bunun yerine, kaynağını filmin içinden alan –*diegetik* olmayan– bir ışık kullanımını benimsemektedir. Filmlerinde ışık ve ışığın etkisiyle yarattığı atmosferin, Brecht tekniğine yakın bir anlatım özelliği kazandığı ve ışık etkisiyle birlikte mekân kullanımının da ayrı bir işlev üstlendiği görülmektedir (Akbal Süalp, 2010, s. 15). Böylesine bir ışık kullanımının, onun 'Yeni Gerçekçi' bir yönetmen olarak adlandırılmasında da payı vardır. Ancak diğer yandan, yine böylesi bir ışık kullanımının mekâna bağlı çekim planlamasında Derviş Zaim açısından çok da belirleyici olmadığı da düşünülebilir. Ancak anlatıya bir platform oluşturması bakımından Derviş Zaim sinemasında mekânın iç ve dış olarak ayrılması belirleyicidir. Dolayısıyla, öncelikle yönetmenin filmlerindeki mekânlar bu bakımdan irdelenecek ve sonra da bu iki genel mekân sınıflandırmasının film kurgusu/montajı sırasında kullanımıyla üretilen yeni anlam(lar) değerlendirilecektir.

2.1.1. Derviş Zaim Sinemasında *İç, Dış, Ara* ve Diğer Mekânlar

Derviş Zaim'in filmografisi *iç*, *dış* ve *ara* olarak sınıflandırılabilecek çeşitli mekânları kapsar. İç mekânlar olarak evler, konaklar, bekâr odaları, tuvaletler ya da otomobiller gibi özel alanlar kullanılmaktadır; ancak göreceli olarak yoğun bir kullanım olduğu söylenemez. Özel alanların yerini kamusal alanlar ya da kamusal alanların bir biçimi olarak nitelendirebileceğimiz *yer-olmayanlar* ve/veya *heterotopyalar* almıştır. Kahvehaneler, hastaneler, eczaneler, kadın doğum klinikleri, revir, yatakhaneler, teneffüshaneler, karakollar, askerî cezaevleri ya da hapishaneler,

askerî tesisler, atık su arıtma tesisleri, Milli İstihbarat Teşkilatı Binası, bakanlık binaları, üniversite binaları, nakkaşhane ve kervansaraylar gibi resmi ya da yarı resmi kurumlar, tam da Türkçede yaygın biçimde kullanıldığı anlamıyla kamusal alanlara ait iç mekânlar çoğunluktadır. Oteller, fabrikalar, hamamlar, restoranlar, müzeler, atölyeler, depolar, balık halleri, tamirhane, nalbur, berber, bakkal ya da pastane gibi dükkânlar, camiler ve türbeler gibi halka ait–sivil kamusal alanlara dair iç mekânlara da rastlanır. Bununla birlikte otomobiller, otobüsler, trenler ve yatlar gibi taşıtlar da mekân olarak kullanılmaktadır. Tablo 2.1, Grafik 2.1 ve Grafik 2.2'de yer aldığı gibi, yönetmenin filmografisine bakıldığında, 1996'da gerçekleştirdiği *Tabutta Rövaşata*'da iç ve dış mekânların hemen hemen aynı oranda kullanıldığı görülmektedir. Filmin giriş ve çıkış jenerikleri çıkarıldığında her iki mekânda geçen sahnelerin süresi neredeyse eşittir; iç mekânlara ayrılan süre yaklaşık olarak yüzde 42 iken, dış mekânlar film süresinin yüzde 52'sini kapsar (kalan yüzde 6 jeneriğe ayrılan kısımdır). Genellikle "İstanbul filmi" olarak tanımlanan, gerçekten de İstanbul manzaralarına yer veren bir film için aslında dikkat çekici oranda bir iç mekân kullanımı olduğundan söz edilebilir. Buna karşın yine de dış mekânda geçen sahneler oransal olarak daha fazladır. Oysa 3 Kasım 1996'da Balıkesir'in Susurluk ilçesi yakınlarında gerçekleşen kazaya göndermede bulunarak 'devlet-siyaset-mafya' üçgenindeki derin ilişkileri irdeleyen ikinci filmi *Filler ve Çimen*'de (2001) iç mekân kullanımıyla dış mekân kullanımı arasında belirgin bir fark görülmektedir. Filmin mekânları, anlatının merkezinde yer alan ve kapalı kapılar ardında gerçekleşen karanlık ilişkileri eğretiler bir biçimde ağırlıkla iç mekânlardır. Evler, büro, otel, Emniyet Müdürlüğü, Milli İstihbarat Teşkilatı Binası, bakanlık binası, hapishane ve hastanelerle; yine aynı ilişkilerin hâkim olduğu yatlar, balıkçı tekneleri, otomobiller, kamyonetler, otobüsler, ambulanslar ve diğer taşıtlar filmin iç mekânlarını oluşturur. Bu iç mekânlar, tüm filmin yüzde 60'ından fazlasına yayılırken, dış mekânlarsa yüzde 35 kadarını kapsar. Grafik 2.1 ve 2.2'de de belirtildiği üzere, Derviş Zaim'in tüm filmleri içinde bu, en yoğun iç mekân kullanımının görüldüğü filmdir.

Her ne kadar *Filler ve Çimen*'de görüldüğü kadar, belirgin bir fark olmasa da yönetmenin üçüncü filmi *Çamur*'un da (2003) iç mekânlarda geçen sahnelerinin süresi dış mekânlarda geçen sahnelerin süresinden fazladır. *Gerçeklik Etkisinin Oluşmasında Mekânın İşlevi ve Derviş Zaim Sinemasında Mekân Kullanımı* başlıklı

bir sonraki bölümde irdelendiği üzere, fizikî mekânıyla sinemasal mekânı arasında belirgin çelişkiler olan bu filmin de, özellikle bu çelişkiler nedeniyle, kontrol edilebilir ve bir set olarak düzenlenebilir iç ve dış mekânlarda çekilmesi olağandır. Filmin yaklaşık kırk altı dakikası, yani jenerik de dâhil olmak üzere film süresinin yaklaşık yarısı iç mekânlarda geçer. Yine film süresinin yaklaşık yüzde 45'iyse dış mekânları kapsar. Filmin fizikî mekânıyla sinemasal mekânı arasındaki çelişkileri ortadan kaldırmak için yönetmenin zorunlu olarak dikkate aldığı teknik gerekçeler nedeniyle bir sonraki filmi olan *Cenneti Beklerken*'de de (2007) sinemasal manzaralar kadar iç mekân görüntüleri filme hâkim olur. Bu, tekrar etmek gerekirse filmin gerçek(çi)liğini zedelememek amacıyla yönetmenin dikkate aldığı bir zorunluluktur. Esasen bir Kıbrıs filmi olan *Çamur*'un Kıbrıs'tan epey uzakta, Anadolu coğrafyasında çekilmek zorunda kalınması ve bir dönem filmi olan *Cenneti Beklerken*'in sinemasal zamanıyla gerçekleştirilme zamanı arasındaki birkaç yüzyıllık fark, yönetmenin kontrol edilmesi, denetlenmesi pek de kolay olmayan dış mekânlardan ziyade iç mekânlara yönelmesini bir bakıma zorunlu kılmıştır. Buna karşın, *Cenneti Beklerken*'de de, *Çamur* ya da *Tabutta Rövaşata*'da olduğu gibi, iç ve dış mekânlar arasında süre bakımından belirgin bir fark yoktur. Yaklaşık yedi dakikalık uzun açılış jeneriğiyle dikkat çeken bu filmin[20] iç mekânları film süresinin yaklaşık yüzde 48'ine hâkimken dış mekânları da film süresinin yaklaşık yüzde 46'sında görülür. Yönetmenin bu ilk dört filmi arasında *Filler ve Çimen*'de iç mekân kullanımının yoğunluğu dikkat çekerken diğer üç filmde iç ve dış mekânlar arasında dengeli bir dağılım olduğunu söylemek mümkündür. Oysa yönetmenin filmografisinin geri kalan dört filminde bu dağılım dış mekânlar lehine belirgin bir biçimde bozulacak ve Derviş Zaim filmleri adeta açık alanları, manzaraları ve gökyüzünü kendine arka alan edinecektir.

[20] Derviş Zaim filmografisinin hem süre hem de yüzde bakımından en uzun jeneriği bu filmde görülür.

Tablo 2.1: Derviş Zaim Filmografisinin Zaman/Mekân Planlaması

FİLM	SÜRE*			
	İÇ MEKÂN	DIŞ MEKÂN	JENERİK	TOPLAM
Tabutta Rövaşata (1996)	0:35:32	0:38:44	0:03:21	1:17:37
Filler ve Çimen (2001)	1:08:37	0:36:36	0:03:48	1:49:01
Çamur (2003)	0:46:06	0:42:49	0:05:39	1:34:34
Cenneti Beklerken (2007)	0:50:16	0:47:38	0:06:39	1:44:33
Nokta (2008)	0:00:00	1:05:57	0:04:39	1:10:36
Gölgeler ve Suretler (2011)	0:48:17	0:58:31	0:05:21	1:52:09
Devir (2012)	0:18:22	0:51:17	0:03:22	1:13:01
Balık (2014)	0:20:11	0:59:37	0:03:26	1:23:14

*Süre, saat : dakika : saniye formatında ifade edilmektedir.

Derviş Zaim'in filmografisinin dış mekânlarını sinemasal manzaralar ve kent manzaraları oluşturur. İstanbul Boğazı, Fatih Sultan Mehmet Köprüsü, Eski ve Yeni Galata Köprüsü, Rumeli Hisarı, Tarlabaşı Bulvarı, Sultanahmet Meydanı, Salacak Sahili, Galata Kulesi, Tuz Gölü, askerî tesisler, sınırlar, mermer ocakları, sanayi siteleri, fabrikalar, havaalanları, marinalar, iskeleler, stadyumlar, menziller, kervansaraylar, okul bahçeleri, çay bahçeleri, parklar, camiler, türbeler, mezarlıklar, bahçeler, tarlalar, köy meydanları, kırlar, otlaklar, göletler ve göller film anlatısına platform sağlayan yerlerdir. Bununla birlikte sandallar, otomobiller, kamyonetler, otobüsler ve diğer taşıtlar da filmlerde kullanılan dış mekânlar olarak nitelenebilir. Dış mekânlardaki çeşitlilik dikkat çekicidir ve tüm bu mekânlar gerçek olduğu kadar, zaman zaman gerçeküstü bir biçimde film anlatısının platformunu oluşturur. Tablo 2.1, Grafik 2.1 ve 2.2'de görüldüğü gibi, yönetmenin 2008 yılında gerçekleştirdiği *Nokta*'yla birlikte dış mekân kullanımında ciddi bir dönüşüm yaşanmıştır. Mekân kullanımı açısından hâlihazırda sıradışı bir yerde duran *Nokta* bütünüyle dış mekânda gerçekleştirilmiştir. Film boyunca kamera, tıpkı filmin karakterleri gibi, tek bir planda dâhi iç mekâna girmez. Filme, adeta sonsuzluğu imleyen Tuz Gölü ve gökyüzü arka alan oluşturur. Tuz Gölü, anlatı için, gücünü aldığı tasavvufî yaklaşıma uygun bir biçimde yekpare bir dış mekân, yazılmayı bekleyen bir sayfa, bir platform oluşturur. Bu beyazlık, filmin giriş jeneriğiyle birlikte neredeyse tamamına hâkimdir; yaklaşık üç dakikalık final jeneriği haricinde film, dış mekânda ve beyazlık üzerinde geçer. Bu açıdan sinema sanatının nadide örneklerinden birini oluşturur.



Resim 2.1: Derviş Zaim, Dış Mekâna Kurulu Seti Yönetiyor (*Balık*, 2014)

2011 yılında gerçekleştirilen ve Kıbrıs'taki çatışmaları konu alan *Gölgeler ve Suretler*, her ne kadar filmin sinemasal zamanıyla gerçekleştirme zamanı arasında birkaç yüzyıl yerine birkaç on yıllık bir fark bulunsa da, *Cenneti Beklerken* gibi bir dönem filmi olmasına karşın, yine Kıbrıs'ı sinemasal mekân olarak alan *Çamur*'un aksine iç mekân yerine çoğunlukla dış mekânda filme alınmıştır. Filmde Kıbrıs'ın kırsal alanının manzaraları uzun dış mekân sekanslarıyla perdeye yansıtılır. Derviş Zaim filmografisinin en uzun filmi olan *Gölgeler ve Suretler*'in yaklaşık bir saatlik dış mekân planları tüm filmin yaklaşık yüzde 55'ini oluşturur; filmin iç mekânlarıysa yine yaklaşık olarak tüm planların yüzde 42'si kadardır. Yönetmen, kapitalist tahakküm ilişkileri altında ezilen özne ve mekân, insan ve doğa ilişkisini irdelediği son iki filmi *Devir* ve *Balık*'ta (2014) kamerasını belirgin bir biçimde dış mekâna[21] –

[21] Derviş Zaim'in çekimlerini tamamladığı, ancak bu çalışma sırasında henüz kurgusu bitirilmemiş –bağlanmamış– olan *Rüya* filmi de tıpkı *Devir* ve *Balık* gibi kapitalist tahakküm ilişkileri altında ezilen özne ve mekânı ele alır. Yalnız, *Devir* ve *Balık*'tan farklı olarak *Rüya*, diğer temalarla birlikte insan ve doğa ilişkisini bu kez kentsel mekânda, merkez ve çeperiyle birlikte İstanbul'da irdelemektedir. Film, kavramsal bakımdan *Devir* ve *Balık*'a eklemlenerek bir *Doğa Üçlemesi*'ni oluştururken biçemini belirleyen mimari sanatı nedeniyle de *Geleneksel Sanatlar Üçlemesi*'ne eklemlenmektedir. Dolayısıyla *Rüya*, yönetmenin Yahya Kemal Beyatlı ve Ahmet Hamdi Tanpınar'a göndermede bulunarak *imtidad* – sürekli bir değişim içinde akıp dururken aslını/baki kalanı muhafaza etmek– kavramsallaştırmasıyla ifade ettiği gibi (Zaim, 12 Ocak 2016) bütün filmografisini ve sinematografisini bağlayan –ama aynı zamanda olağanüstü yenilikler de içeren– bir öğedir.

sinemasal manzaralara yöneltir. Bu filmler, içeriklerine son derece denk bir biçimde dış mekânların, sinemasal manzaraların filmleridir. Her iki filmin de en az yüzde 70'i dış mekânda geçer; özellikle *Devir*, uzun dış mekân sekanslarına sahiptir. Yine her iki filmde de geniş otlaklar, kırsal manzaralar, göller, göletler ve sazlıklar görülür. Yönetmen, kapitalist tahakküm ilişkileri altında dönüşen ve yıkıma uğrayan doğayı en saf haliyle çerçevelemeye çalışır. *Nokta*'da sembolizmin bir öğesi olarak kullanılan dış mekân, burada yine sembolist öğelere platform oluşturmakla birlikte tüm gerçekliğiyle yer almaktadır. Her üç filmde de çerçevenin üst yarısını genellikle gökyüzü doldururken alt yarısı *Nokta*'da Tuz Gölü'nün sonsuz beyazlığıyla, *Devir* ve *Balık*'taysa kır ve göl manzaralarıyla bezenmektedir. Yönetmen, nasıl ki *Filler ve Çimen*'in karmaşık iktidar ilişkilerini iç mekânlarla ve onun üzerinde süregiden ilişki ağlarıyla aktarmışsa, bu iki filmde doğa ve ona bağlı kültürün yıkıma uğratılmasını dış mekânlarla ve dış mekânda yer alan insan–doğa ilişkisiyle aktarmaya çalışmıştır. *Devir* ve *Balık*'ta setin ağırlıkla dış mekâna kurulması tesadüfî değildir; mekân film deviniminin kurucu öğesi, anlatının platformu olarak, anlatıya denk bir biçimde kullanılmaktadır. Bunlarla birlikte iç ve dış mekân geçişleriyle sinemasal anlatı zenginleştirilmekte ve aşağıda, *Mekânın Kurgulanması – Mekân Kurgusu ve Sinemasal Gerilim* başlıklı ayrımda, geniş bir biçimde irdelendiği gibi sadece sinemasal anlatıya platform oluşturmakla kalmayarak bizatihi yeni bir anlatıyı, sinemasal gerilimi oluşturmak için kullanılmaktadır.

Bu çalışma kapsamında iç mekânlara dâhil edilen ancak teknik olarak iç–dış mekân ayrımının tam olarak yapılamayacağı mekânlar da Derviş Zaim filmografisinde önemli bir yere sahiptir. Aydınlatma öğesi bakımından değerlendirildiğinde gün ışığıyla aydınlatılabilen ve bu nedenle dış mekân sınıflandırmasına dâhil edebileceğimiz bu mekânlar, diğer yandan en azından kısmi olarak yapay aydınlatmayı da gerektirecek biçimde kapalıdır[22]; basit bir ifadeyle bu iç mekânlardan gökyüzünü görmek ilk elden pek de mümkün değildir. *Tabutta*

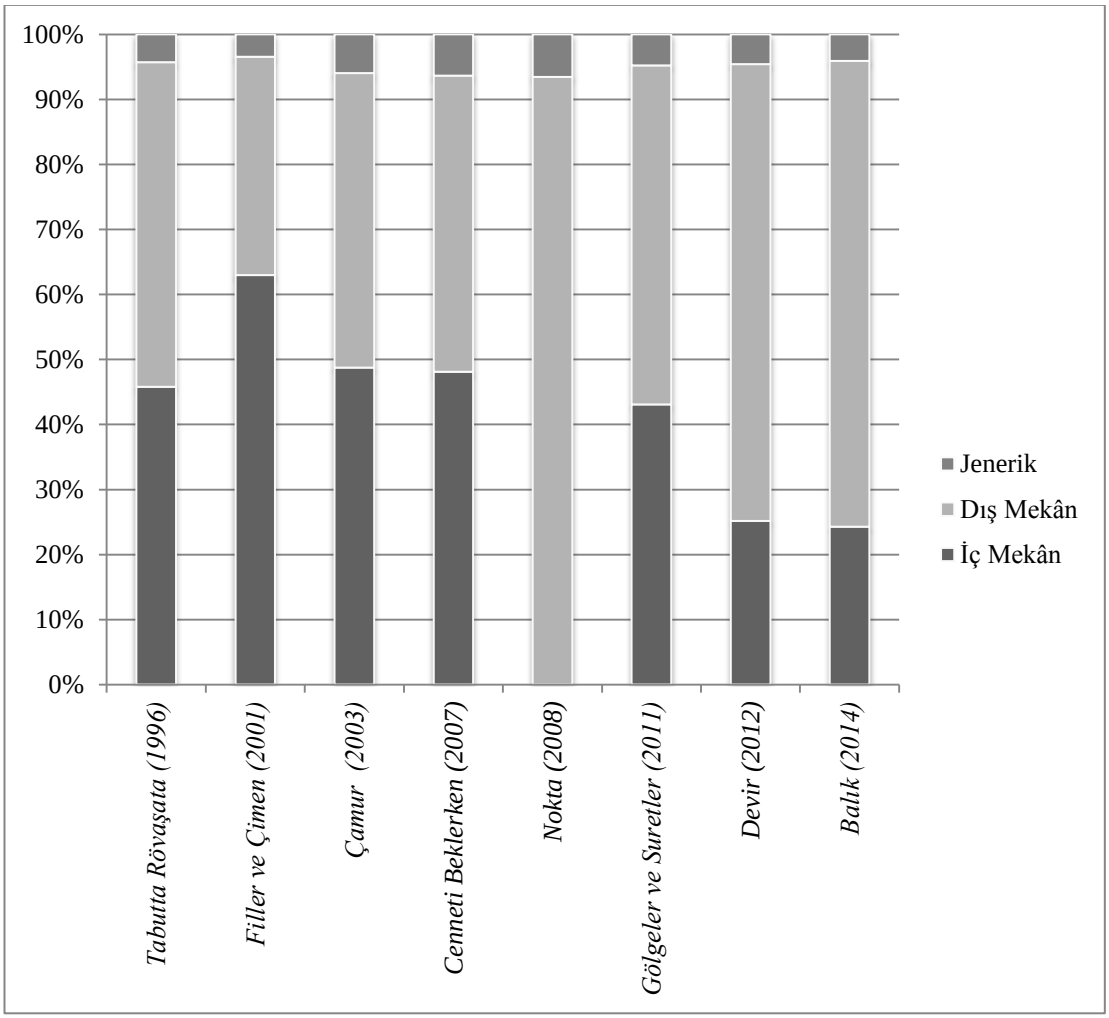
[22] Tablo 2.1, Grafik 2.1 ve Grafik 2.2 oluşturulurken, filmlerde görülen ara mekânlar şu biçimde iç ve dış mekânlara dâhil edilmiştir: Örneğin pekâlâ yapay aydınlatmayı gerektiren çadır, mağara ya da kuyu gibi mekânlar iç mekân olarak değerlendirilirken çardak ya da ağıl gibi doğal ışıkla aydınlanan mekânlar dış mekânlara dâhil edilmiştir. Bununla birlikte, otomobil, kamyonet, otobüs ya da tren gibi taşıtlar kameranın konumuna göre ayrılmıştır. Basit bir biçimde, kamera eğer aracın içindeyse iç mekân, kamera aracı dışarıdan gösteriyorsa dış mekân olarak sınıflandırılmıştır.

Rövaşata'da Mahsun Süpertitiz'in (Ahmet Uğurlu) bekâr odasıyla kahvehane arasında kalan mekân; çoğu geceyi geçirdiği ve duvarları henüz örülmemiş inşaatın zemin katı; hayatın kendisi için bir yıkıma dönüştüğü gece, içinde uyumak zorunda kaldığı, sembolik anlamlarla yüklü top ara mekânlara örnektir. *Filler ve Çimen*'de Hızır Veli ve İlyas adlı karakterlerin yaşadığı sur kovuğu yine iyi bir ara mekân örneğidir. *Çamur*'da ara mekân olarak bir kuyu filmin merkezine yerleşir. Kıbrıs'taki askerliğinin son haftalarında gizemli bir hastalığa yakalandığı için konuşamayan Ali (Mustafa Uğurlu) nöbetlerdeki tüm zamanını bu ara mekânda geçirir. Yine aynı filmde Temel'in (Taner Birsel) restoranının çardaklı bölümü de bir ara mekândır. *Cenneti Beklerken*'de kervansarayların avluları ve bu avlularda yer alan çardaklar da tipik ara mekânlardır. *Nokta*'da birkaç taşıt planından başka ara mekân görülmez. *Gölgeler ve Suretler*'de Derviş Zaim'in ara mekân kullanımının en önemli örneği görülür. Aşağıda açıklanacağı üzere, bu filmde yer alan bir ara mekân, bir kovuk, filmin en önemli gerilimlerinin mekânı olur. *Devir*'de görülen ara mekân bir ağıldır; yapının ön yüzü yoktur ve buradan bir avluya geçilmektedir. Avlu tamamen gün ışığıyla aydınlanırken, ağılın iç kısmı loştur; kısmen karanlıkta kalmaktadır. *Balık*'taysa balık hali ve kimya deposu ara mekânlar olarak sınıflandırılabilir. Her iki mekân da kısmen açık kısmen kapalı alanlardandır ve gün ışığıyla aydınlanır. *Rüya*'nın kritik mekânını oluşturan ve *Ashâb-ı Kehf – Yedi Uyurlar* efsanesinin mekânı mağaraya göndermede bulunan cami de bir ara mekândır. Mimar Emre Arolat'ın mağara alegorisinden esinlenerek tasarladığı, İstanbul Büyükçekmece'deki Sancaklar Camisi'nin fizikî/gerçek mekânı olan bu *yer*, etrafı kısmen duvarlarla çevrili olmasına karşın salt güneş ışığıyla aydınlanan bir ara mekândır. Filmin kavramsal arka alanında önemli bir konumda bulunan bu ara mekân, aynı zamanda film devinimi ve anlatısını da taşır.

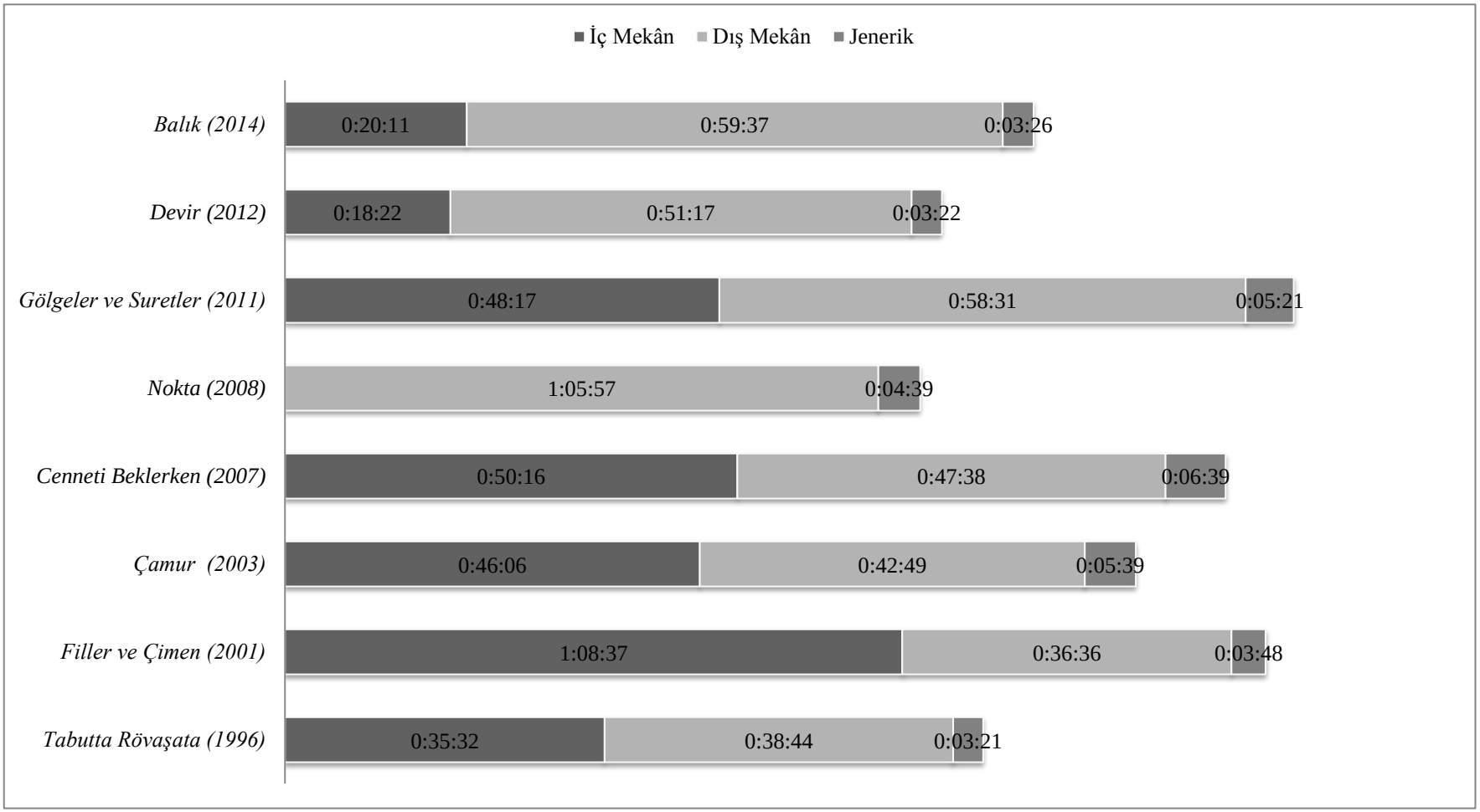
Bununla birlikte otomobiller, otobüsler, minibüsler, ambulanslar, banliyö treni, yatlar, tekneler ve sandallar gibi taşıtlar da ara mekânlar olarak sınıflandırılabilir. Bu taşıtlar aynı anda iç ve dış mekân olabilirler; üstelik bu mekânlarda çekim yapılırken çoğu zaman yapay aydınlatmaya da gerek duyulmaz. Geleneksel anlamıyla bir iç mekân, gün ışığı almayan ve yapay ışıkla aydınlatılan –ya da aydınlatılabilecek olan– bir set iken taşıtlardan oluşan bu ara mekânlarda *iç* ve *dış* alanlar bir pencereyle ayrılabilmektedir; ki bu noktada bir muğlaklık söz konusudur. Dolayısıyla bu taşıtları

iç ya da dış mekân ayrımı açısından kesin bir biçimde sınıflandırmak mümkün değildir. Ama bu çalışma kapsamında özellikle Tablo 2.1, Grafik 2.1 ve Grafik 2.2 oluşturulurken taşıtlarda çekilen planlar, kameranın konumuna göre iç ve dış olarak ayrılmıştır: Kamera eğer aracın içindeyse çekimin iç mekânda yapıldığı, kamera eğer aracın dışındaysa, aracı dışarıdan gösteriyorsa, çekimin dış mekânda yapıldığı varsayılmıştır. Ancak, tekrar etmek gerekirse, taşıtlar kesin bir iç ya da dış mekân karakteri göstermekten ziyade tam da ara mekânların muğlaklığına denk düşen yerlerdir. Yönetmen de taşıtları, anlatıya bir platform oluşturması bağlamında tıpkı ara mekânları değerlendirdiği gibi değerlendirmektedir. Taşıtlar açık bir biçimde ara mekân işlevi üstlenmektedir.

Grafik 2.1: Derviş Zaim Filmografisinde Sürenin Mekâna Göre Yüzdelik Dağılımı



Grafik 2.2: Derviş Zaim Filmografisinde Sürenin Mekâna Göre Dağılımı



Ara mekânlar Derviş Zaim tarafından, sinemasal gerilim yaratmak için kullanılır. *Tabutta Rövaşata*'da Mahsun, Reis'in (Tuncel Kurtiz) balıkçı sandalını çalmış, platonik aşkıyla (Ayşen Aydemir) Boğaz gezisine çıkmış, ne var ki Beşiktaş açıklarında kayalıklara çarparak sandalı batırmıştır. Reis'in gazabından kaçmak için Rumeli Hisarı'nda bir topun içinde sabahlar ve gün ışıdığında inşaata saklanır. Mahsun'un kaderini beklediği bu ara mekândaki gerilim Reis'in gelişiyle son bulur; Reis, Mahsun'u enikonu hırpalar. Sekanstaki gerilim ara mekânla örtüşür. Filmin finali sayılabilecek sekansta da benzer bir gerilim–ara mekân ilişkisi görülür: Mahsun, Rumeli Hisarı'ndaki tavus kuşlarını kovalamaktadır; acıkmıştır ve ne parası vardır ne de yiyecek başka bir şeyi. Bir süre sonra tavus kuşlarından birini yakalar ve öldürür. Kuşu pişirmek için ateş yakmaya çalıştığı sırada Hisar'ın bekçisi tarafından yakalanır. Sekans yine bir ara mekânda devinir: Mahsun'un tavus kuşunu kovalaması, yakalaması, öldürmesi, ateş yakmaya çalışması ve bekçiye yakalanıp dayak yemesi Rumeli Hisarı'nda, ara mekânda olur hep. Sekansın gerçekleştiği sahne Hisar'ın surlarıyla çevrili ama gökyüzünün de görüldüğü, dolayısıyla kısmen gün ışığı alan ama gölgeler tarafından da kuşatılmış, ne tam olarak dış ne de iç mekân sayılabilecek bir ara mekândır.

Derviş Zaim filmografisinde bir öznenin mekânla en yoğun ilişkisine tanıklık ettiğimiz *Çamur*'da, Ali'nin bütünleştiği ve film devinimi de taşıyan yer yine bir ara mekândır. Çamura –ve kadim kültürlere– kaynaklık eden kuyu aynı zamanda iç ve dış mekân arasında kalmış bir muğlaklık alanıdır. Ali, hastalığının ve kaderinin bilinmezliğiyle bu mekânda yüzleşir ve sinemasal gerilim kaynağını bilinmezlikten olduğu kadar mekândan da alır. Bir kuyu değil ama fizikî olarak kuyuya çok benzeyen bir kovuk, yönetmenin Kıbrıs'ı irdelediği diğer filmi *Gölgeler ve Suretler*'in de gerilimini taşır. Kovuklar, kovuğa benzeyen yapılar ya da küçük mağaralar Derviş Zaim'in filmografisinde önemli yeri olan ara mekânlardır. *Gölgeler ve Suretler*'de, köyleri (Yukarı Gyges) Rumlar tarafından boşaltılan Karagözcü Salih (Erol Refikoğlu) ve kızı Ruhsar (Hazar Ergüçlü), Aşağı Gyges Köyünde yaşayan Salih'in kardeşi Veli'nin (Osman Alkaş) yanına sığınır. Ancak asıl niyetleri şehre gitmektir, bunun için bir sabah yola çıkarlar. Ne var ki bir süre sonra yolun Rum askerleri tarafından kesildiğini görür ve bulundukları aracı terk ederek kırların içine uzanan bir patikada kaçmaya başlarlar. Patika onları bir kovuğa götürür; kavuk önce

Rum askerlerinden kaçışlarının yarattığı ilk gerilimin, sonra da baba–kızın ayrılmaya karar vermesiyle ortaya çıkan ikinci gerilim mekânı olur. *Filler ve Çimen*'de mafyanın işlediği cinayeti üstlenecek Hızır Veli ve İlyas doğal bir kovukta değil ama kimi zaman bir türbede, kimi zamansa Yenikapı surlarına açılmış olan bir oyukta, yine bir ara mekânda yaşamaktadır. Basit ve sıradan hayatlarının mekânıdır kovuk. *Cenneti Beklerken*'de, filmin neredeyse tüm gerilimi ara mekânlarla taşınır. Bu kez mağaralar, kovuklar, kervansarayların içinde bulunan ve dar avlulara bağlanan dehlizler, yani bir dizi ara mekân, film deviniminin sahnesidir. Eflatun (Serhat Tutumluer), hiç istemediği halde Şehzade Danyal'ı (Nihat İleri) bulmak ve öldürülmeden hemen önce bir portresini çizmek üzere çıktığı yolculukta, görevden azledilme ümidiyle kendini yaralamaya karar verir. Bunun için de bir kervan saldırısını fırsat bilerek bir mağaraya kaçar; gerek saldırıdan kaçmanın gerekse kendini yaralamanın geriliminin mekânı bu mağara olur. Daha sonraları konakladıkları kervansaraylarda ve şehzadenin hapsedildiği dehlizlerde benzer gerilimler benzer ara mekânlarda vuku bulacaktır.



Resim 2.2: Ara Mekân Olarak Ağıl (*Devir*, 2012)

Derviş Zaim'in Tuz Gölü'nde gerçekleştirdiği ve birkaç kısa taşıt planından başka mekân görülmeyen –ki bu planlarda da kamera asla aracın içine girmez– *Nokta*'nın kayda değer bir ara mekâna sahip olduğu söylenemez. Ancak *Doğa Üçlemesi*'nin ilk iki filmi *Devir* ve *Balık*'ta ara mekânlar tekrar karşımıza çıkar ve

hatta *Devir*, ara mekân kullanımının tipik bir örneğini verir. Bu filmde ara mekân bir karar verme anının gerilimini imler. Her yıl yaylaya çıkan sürülerin köye dönüşünü artık bir yarışmaya dönüşmüş ritüelle kutlayan bir grup çobanın yarı kurmaca – yarı belgesel öyküsüdür *Devir*. Sürüler köye dönerlerken bir göletten geçirilir; suyu en hızlı ve uyumlu geçen sürü ve sürünün çobanı yarışmayı kazanır. Ritüelin bir parçası olarak, sürünün lider koyunları köyün yakınlarındaki arazide bulunan kırmızı bir kayadan elde edilen toz boyayla boyanmaktadır. Mustafa Çoban (Mustafa Salman) büyük ümitlerle hazırlandığı yarışmayı kaybedince –yarışmada haksız yere ikinci ilan edildiğini düşünmektedir– bunalıma girer. Yarışmadan hemen sonra ağıla giderek içmeye başlar; sürüsünün lideri olan ve çok sevdiği, kırmızıya boyanmış koyunu da sürüden ayırarak ağılın dışına çıkarır. Koyunla Mustafa Çoban'ın arasındaki gerilim, her ne kadar artık birbirlerinden bir çitle ayrılmış da olsalar gözle görülür hale gelir. Yönetmen, kurgunun/montajın olanaklarını da kullanarak bu ikili arasındaki gerilimi mekânla birleştirir. Mekânın gerilimi çoban ve sürüsü arasındaki gerilimle bir araya gelir, onu güçlendirir ve görünür kılar. Bir ara mekân olarak ağıl, Derviş Zaim'in filmografisi boyunca gerçekleştirdiği gibi gerilimin mekânı olarak işlev görür; bir yandan film devinimine ve film anlatısına platform sağlarken diğer yandan bizatihi film geriliminin kaynağı haline gelir. Üçlemenin ikinci filmi *Balık*'ın önemli ara mekânlarıysa balık hali ve kimya malzemeleri deposudur. Küçük bir balıkçı köyünde yaşayan ve geçimini balıkçılıkla sağlayan Kaya (Bülent İnal), hasta, konuşamayan kızı Deniz'in (Myroslava Kostyeva) tedavi masrafları altında ezilmektedir. Düştüğü açmazda kendince bulduğu çözüm, kimyasal maddelerle avlanmaktır. Kaya'nın, balıkları öldüren kimyasal maddeleri satın aldığı depo ve daha sonra avladığı balıkları sattığı balık hali ne iç ne de dış mekânlardır. Her iki yapının da ön cepheleri açıktır; yüksek çatısıyla kimyasal madde deposu neredeyse açık alan izlenimi verir. Buna karşın balık hali de tamamen açık ön cephesi nedeniyle gün ışığıyla aydınlanmakta ve kısmi olarak gölgede kalmaktadır. Kapitalist tahakküm ilişkileri içinde ezilen insanın doğayı tahribi temasını merkeze alan filmin, tam da kapitalist tahakkümü ve doğanın tahribini imleyen bu iki mekânı ara mekânlar olarak tasavvur edilmiştir. Bu ilişkilerin özne üzerinde yarattığı gerilim, bu iki mekânda somutlaşır; mekânın ikircikli yapısı tahakkümü ve tahribatı işaret eder.

Bu bölümün girişinde de belirtildiği gibi, mekân öncelikle sinemasal devinime, sinema anlatısına bir platform oluşturması bağlamında irdelenmiş ve yine daha önce belirtildiği gibi, tıpkı bir sahne gibi tasarlanması ve örgütlenmesi bağlamında değerlendirilmiştir. Mekânın doğrudan sinema anlatısının kendisi haline gelmesiyse *Derviş Zaim Sinematografisinde Gösteren Olarak Mekân* başlıklı bölümde tartışılırken, sahne üzerindeki ekonomik, politik, kültürel, toplumsal ve ideolojik ilişkiler, mekân bağlamında, *Sinema, Mekân, İktidar ve Mücadele İlişkileri – Jeopolitik Bir Konu Olarak Sinema ve Mekân* başlıklı bölümde değerlendirilmektedir. Daha çok mekân kullanımının teknik değerlendirmesi olarak nitelendirilebilecek bu bölümde, Derviş Zaim filmografisinin mekânları, sinemasal manzaraları, iç, dış ve ara mekânlar bağlamında değerlendirilmeye çalışılmıştır. Ancak, bir yönetmenin filmografisindeki mekânları sadece bu üç ayrımla değerlendirmek yeterli değildir. Fizikî mekânlar çok farklı bağlamlarda bir araya gelip –getirilip– sinemasal mekânları oluştururlar ve bu nedenle, her ne kadar yukarıda yapılan teknik sınıflandırmaya dâhil olmasalar da burada büyük bir parantez açarak, farklı sinemasal mekân sınıflandırmalarından ve bu sınıflandırmaların Derviş Zaim filmografisindeki örneklerinden bahsetmek yerinde olacaktır. Nihayetinde, bu bölümde gerçekleştirilen çalışma ve sınıflandırma sadece *iç*, *dış* ve *ara* mekânların dâhil edildiği teknik bir çözümlemedir. Bu çözümlemeyi, sinema sanatının diğer örneklerine de uygulamak mümkündür. Diğer taraftan, sinemasal mekân çözümlemelerinin farklı yöntemlerini, farklı mekân sınıflandırmalarını da Derviş Zaim sinemasına uygulamak mümkündür. Bu çalışmada kısmen değinilmekle birlikte bu sınıflandırmaların bazılarına ve Derviş Zaim sinemasındaki örneklerine değinmek bütünlüklü bir çalışma için önemlidir.

Yukarıda yapılan teknik sınıflandırmaya girmeyen, ancak pekâlâ Derviş Zaim filmlerinde karşımıza çıkan farklı mekân kavramsallaştırmalarının ilki *heterotopyalardır*[23]. Bu çalışmanın *Gerçeklik Etkisinin Oluşmasında Mekânın İşlevi ve Derviş Zaim Sinemasında Mekân Kullanımı* başlıklı bölümünde ayrıntılı olarak

[23] Michel Foucault'nun (2011a) *heterotopya* kavramsallaştırması ve bu kavramsallaştırmaya bağlı olarak Marc Augé'nin (1997) geliştirdiği *yer–olmayan* kavramı, *Sinema, Mekân, İktidar ve Mücadele İlişkileri: Jeopolitik Bir Alan Olarak Sinema ve Mekân* başlıklı bölümün *İktidar ve İlişki Ağları: İktidar ve Mücadele İlişkilerinin Sinemasal Mekânlar Bağlamında Çözümlenmesinin Bir Örneği Olarak Filler ve Çimen* ayrımda gerçekleştirilen çözümlemede merkezde yer almaktadır.

değerlendirildiği gibi sinemasal mekânlar farklı zamanları, fizikî mekânları ve yerleri bir araya getirerek bir *heterotopik manzara* (*heterotopik landscape*) oluştururlar. Michel Foucault (2011a, s. 292), gerçekdışı mekânlar olarak ütopyaların ve bütün uygarlıklarda karşılaşılan, ütopya olmayan ancak buna karşın farklılık arz eden mekânların yani heterotopyaların ayrımını yapar. Heterotopyalar çok özel mekânlardır; örneğin ilkel toplumlarda kriz heterotopyaları olarak adlandırılan belli bir heterotopya biçimi vardır; bunlar kriz dönemindeki bireylere ayrılmış kutsal mekânlardır. Bir toplum tarih boyunca bir heterotopyayı çok farklı biçimde işletebilir; her heterotopyanın toplum içinde belirgin ve kesin bir işlevi vardır ve aynı heterotopya, içinde bulunduğu kültürün eşzamanlılığına göre şu ya da bu işlevi edinebilir. Foucault (2011b, s. 298) bu noktada, sinemasal mekânı ütopya ve heterotopya olarak düşünmemizin yolunu açacak şu önermeyi ileri sürer: "Heterotopyanın kendi içlerinde bağdaşmaz olan birçok mekânı tek bir gerçek yerde yan yana koyma gücü vardır." Bu bağlamda, tam da Foucault'nun tanımladığı gibi Derviş Zaim'in Kıbrıs'ı konu alan *Çamur* ve *Gölgeler ve Suretler* filmlerinin mekânı heterotopya olarak değerlendirilebilir. *Çamur*'da kriz halindeki özneler üzerinden, kriz halindeki bir toplum değerlendirilir. Dikkat çekici biçimde filmdeki hemen herkesin bir hastalığı vardır ve bu hastalık durumunda mekân bir sağaltma aracı olarak işlev görür. *Gölgeler ve Suretler*'deyse Kıbrıs'a hâkim iki toplumun krizi ve bu krizin mekânla ilişkisi konu edilir. Kıbrıs, –her ne kadar *Çamur*'un fizikî mekânı olmasa da–, her iki filmin de heterotopik manzarasını oluşturur.

Derviş Zaim filmografisinde ayrı bir kavramsallaştırma altında toparlanabilecek ve irdelenebilecek mekân örneklerine *rüya mekânları* da dâhil edilebilir. *Tabutta Rövaşata*'nın ana mekânlarından biri olan kahvehane Mahsun'un platonik aşkı eroinman kadının rüya mekânıdır; bu genç kadın hemen tüm gününü kahvehanede geçirir, kahvehanenin tuvaletinde eroin kullanıp Boğaz'a bakan geniş pencerelerinin önünde gündüz düşlerine dalar. Kurguda, ardı ardına eklenen planlarla, kahvehanenin içinden Boğaz'dan geçip giden gemileri, kahvehanenin dışından ona yönelmiş kameradansa gemilerin peşi sıra hülyalara dalan kadını izleriz. Bu rüya mekânının aynı zamanda bir ara mekân olması dikkate değerdir ve bu mekân, şairane sembolleri barındırmasına karşın asla gerçeküstü değildir. Oysa *Gölgeler ve Suretler*'de Ruhsar'ın rüyasına –daha doğrusu kâbusuna– platform

oluşturan mekân gerçeküstü öğelerle de yüklüdür. Karagöz perdesinden hayata sızan bir gölge Ruhsar'ın karabasanı olur adeta; haykırarak uyanır ve rüya gördüğünü anlayarak bir nebze olsun rahatlar ve tekrar uykuya dalar. Tam da kâbusun sona erdiğini düşündüğümüz bu anda bir gölgenin, odanın duvarları üzerinde kayarak hareket etmesiyle ürpeririz. Rüya mekânı sembollerin yanı sıra gerçeküstü öğelerle de örülmüştür artık. *Devir*'de rüya mekânı karakteristik bir biçimde sembollere, gerçekliğe ve gerçeküstüne platform oluşturur artık. Filmin açılış sekansında, Ramazan Çoban'ın rüyasında tamamı karla kaplanmış, yayladan iniş ritüelinde kullanılan kırmızı kayanın kısmen göründüğü bir arazide, boynuzları alınmış ve yerine tahtadan boynuzlar koyulmuş bir geyik imgesiyle karşılaşırız. Kırmızı taşın bulunduğu araziyi kapatan maden şirketinde çalışan mühendislerden birinin, nedensiz bir haz için öldürdüğü ve boynuzlarını aldığı geyiktir bu. Rüya mekânı hem bu gerçeküstü varlığa hem de gerçek bir tehdide platform sağlar; gerçeği ve gerçeküstünü aynı zamanda ve mekânda buluşturur.

Derviş Zaim'in bu çalışma gerçekleştirilirken henüz tamamlamadığı, ancak 2016 yılının Eylül ayında gösterime girmesini planladığı *Rüya*, sadece adıyla değil, kavramsal arka alanı, öyküsü, teması, sinemasal mekânı, zamanı ve devinimiyle topyekûn *rüya mekânlarını* imlemektedir. Yoğun semboller ve eğretilemelerle örülmüştür film: Bir yandan Mimar Sinan'a diğer yandan bizatihi sinema sanatının kendisine –öyle ya, sinema zaten rüya görmek değil midir?– göndermede bulunun bir ada sahip, başkarakter Sine (Gizem Akman, Gizem Erdem, Dilşat Bozyiğit ve Ebru Helvacıoğlu) amcasının (Murat Karasu) mimarlık ofisinde çalışan, idealleriyle kapitalist düzenin dayatmaları arasında sıkışıp kalmış bir mimardır. Doğayla uyumlu, mekânı bozmayan, örneğin tıpkı tepenin eğimi gibi konumlanan konutlar tasarlamak ve inşa etmek ister Sine. Oysa çalıştığı *Mandala Mimarlık*, İstanbul'un çeperlerinde orta–alt sınıftan insanlar için toplu konutlar inşa etmektedir; üstelik bu konutlar bırakın doğayla uyumu, doğaya karşı, onunla çatışarak inşa edilmektedir. Bu konutlarda yaşayan ve Sine'yi tanıyan Yaren (Mehmet Ali Nuroğlu) kendisinden bir cami tasarlamasını ister. Sine, teamüllere hiç uymayan, geleneksel cami anlayışını ve kavrayışını alt–üst eden bir cami tasarlar. *Ashâb-ı Kehf* ya da *Yedi Uyurlar* efsanesinin mekânı mağaradan esinlenen bir camidir bu: Mutlak rüya mekânı. Tıpkı efsanede olduğu gibi, gerçekliğin getirdiği felaketlerden kaçan Yaren ve arkadaşları

–dere yatağına inşa edilen evleri bir selle birlikte yıkılıp gitmiştir– bu camiye/mağaraya sığınır ve uykuya dalarlar. Bu sırada, paralel evren(ler)de devinen Sine(ler) zaman zaman rüya mekânına dâhil olarak Yaren ve arkadaşlarını uyandırırlar ve biz, tıpkı bir rüyada olduğu gibi başka bir evrene, başka bir devinime, başka bir öyküye sıçrarız. İnsanın özgürleşmesini irdeleyen, insanın kendi geleceğini kurma kapasitesinin altını çizmeye çalışan film (Zaim, 13 Ocak 2016), bir rüya gibi devinir adeta. Örneğin mekânını asla tam olarak kavramak mümkün değildir; nerede olduğumuzdan her an için şüphe ederiz. Kâh bir mağaraya benzer, kâh bir camiye. Bu mekânı bir topografyaya oturtmak da pek mümkün değildir: Oraya nasıl gelindiğini, nerede konumlandığını bilemeyiz. Bir anda orada buluruz kendimizi. Karakterler de bir rüyanın içinden kopup gelmiş gibidir: Dört farklı oyuncunun canlandırdığı Sine karakteri, her yeni devinimle birlikte farklı farklı biçimlere bürünür. Ama onun Sine olduğundan asla kuşku duyulmaz; farklılık sadece fizikî de değildir oysa. Her yeni zaman dilimiyle birlikte Sine'nin kişiliği de ayan beyan değişmekte, dönüşmektedir. *Mekân onu dönüştürmektedir*. Tıpkı sinemanın kendisi gibi, asla bitmesini istemediğimiz bir rüyanın ya da tersine kurtulmak isteyip de asla kurtulamadığımız bir kâbusun içinde buluruz kendimizi. Ve tıpkı bir rüyada olduğu gibi, kontrol edemediğimiz bir evrendir bu. Kimin rüyasının içinde olduğumuzu; ilk kimin rüya gördüğünü asla bilemeyiz (Zaim, 12 Ocak 2016).

Yönetmenin 2007 yılında gerçekleştirdiği *Cenneti Beklerken* adlı filmiyse sinemasal mekânların hodolojik mekân bağlamında irdelenmesi için harika bir örnek oluşturur. Hodolojik mekân(lar) temel olarak, öznenin varoluşuyla birlikte gerçekleşen, onun deneyimleriyle biçimlenen, fizikî mekânlara karşı bir öneri olarak ortaya konulan mekân(lar)dır. Bu, sinemasal mekânların çözümlenmesi için önemli potansiyeli olan bir kavramsallaştırmadır. Gündelik hayatta, mekândan bahsettiğimizde aslında genellikle matematiksel mekândan, örneğin üzerinde bulunduğumuz alanın ebatlarından, bir hedefe – varış noktasına olan uzaklığımızdan, her ne kadar bu uzaklığı giderek zaman ile ölçmeye başlamışsak da matematiksel ölçü ifadeleriyle iki nokta arasındaki farktan bahsediyoruz demektir. Uzam üzerindeki konumumuzdan bahsettiğimizde de aslında çoğu zaman matematiksel mekân hakkında konuşuyoruzdur. Basit bir biçimde örnekleyecek olursak; bulunduğumuz salonun ebatlarını santimetre ya da metre cinsinden ifade ederiz; yeni

dairemizin planlamasını yaparken çizdiğimiz taslak bu ifadeleri içerir. Aracımızın akıllı yön bulma sistemi gideceğimiz noktaya olan uzaklığımızı metre ya da kilometre cinsiyle bize bilgilendirir ve akıllı cihazlarımızdaki küresel konumlama sistemleriyse enlem ve boylama göre –Ekvator enlemi ve Greenwich boylamına göre konumumuzun açı cinsinden ifadesiyle– konumumuzu belirler. Tüm bunlar önceden tanımlanmış, üzerinde uzlaşılmış matematik ilkelerine göre ifade edilir; bütün bu referans sistemi önceden verilidir. Evrensel matematik kurallarına uygundur ve bu sistemin dışında düşünmek pek de aklımıza gelmez. Ancak bütün bu referans sistemi dışında –hatta bizatihi onun karşısında– deneyimlerimizle birlikte varlık bulan, deneyimlerimizle birlikte bizim de varlığımızı bulduğumuz bir mekân algısından da bahsetmek mümkündür. Henri Bergson'un *durée*, Ahmet Hamdi Tanpınar'ın *yekpare zaman* olarak nitelendirdiği, matematiksel zamanın dışında yer alan zaman algısına benzer biçimde mekân, matematiksel tanımının dışına çıkarak, tıpkı deneyimler gibi tekillik –ve çokluk– kazanabilir. Bollnow'un (2011) kavramsallaştırdığı biçimiyle deneyimlenmiş mekânlar fizikî mekânlardan farklı olarak, sinemasal bir bağlamda kullanıldığında sinemasal eylemin devindiği bir zeminden ya da bir sahneden ziyade sinemasal karakterlerin deneyimlediği mekânı ve karakterlerin deneyimlerini biçimlendiren ekonomik, politik, toplumsal ve kültürel, ideolojik vb. öğeleri kapsar. *Hodolojik mekân* da bir tür deneyimlenmiş mekândır ve sinemasal mekânlar hodolojiler içerir.

Yunanca *hodos* (*patika*) kökü ve *–logy* (*–ın/in bilimi*) kelimelerinden meydana gelen hodoloji, psikoloji ve patolojinin de dâhil olduğu zengin bir soruşturmayı içeren kavramsallaştırmadır. Kavram, mekânın matematiksel kavranışının yerine deneyimlerle kavranmış bir mekânı, deneyimlenmiş bir izleği ifade eder. Gilles Deleuze de kavramı, mekânın bilişsel kavranmasıyla bir arada kullanır: *Kritik ve Klinik* adlı çalışmasının bir bölümünde (2013, s. 79–86), Sigmund Freud'un 'Küçük Hans' vakasına göndermede bulunarak, Freud'un çocuğun kentteki yolculuğu boyunca izlediği devingen yollarla ortamları inceleyerek bundan bir harita çıkarmaya çalıştığına dikkat çeker. Deleuze'e göre Hans'ın izlediği yol yalnızca bir ortamı kat edenlerin öznelliğiyle değil, onu kat edenlerde yansıyarak ortamın kendisinin öznelliğiyle karışır. Harita, güzergâhla kat edilen yolun özdeşliğini ifade eder, nesnenin kendisi hareket olduğunda, harita nesnesiyle karışır ve tüm bunlar bir

güzergâhın, patikanın, izlenen yolun meydana getirdiği hodolojik mekânı oluşturur. Hodolojik mekân bir yandan deneyimlenmiş dünyaya dair bir haritaya işaret ederken diğer yandan tıpkı Fredric Jameson'ın *The Geopolitical Aesthetic – Cinema and Space in the World System* (1992) adlı çalışmasında ifade ettiği gibi, devinen öznenin varoluşuna dair bilişsel bir haritaya da imler. Jaen-Paul Sartre hodolojik harita için, "Belirli amaçlara belirli araçları kullanarak gidilecek rasyonel yolların uyumlulaştırılmış bir haritasıdır," demektedir (1948, s. 57). Bu harita eylemlerimiz ve ihtiyaçlarımızla biçimlendirdiğimiz ve bizi kuşatan, sarıp sarmalayan bir dünyayı imler.

Tüm bu yaklaşımları bir arada düşündüğümüz zaman hodolojik mekân için şunları söyleyebiliriz: Hodolojik mekân, bireyin gerek açık bir coğrafyada, bir sinemasal manzarada, gerek kentsel mimari alanda, sinemasal kentsel mekânda, A noktasından B noktasına yolculuğu sırasında karşılaştığı topolojik, fizikî, toplumsal, psikolojik vb. durumları ifade eder. Bireyse bu mekânla Jameson'ın (1992) Kevin Lynch'in 1960 yılında yayımlanmış *The Image of the City* (1960) adlı çalışmasına göndermede bulunarak ifade ettiği biçimde bir ilişki kurar. Birey, üzerinde hareket ettiği, kendini çevreleyen, kişisel ve toplumsal alanın kesiştiği mekânla etkileşime geçmektedir. Böylelikle birey, Lynch'in *bilişsel haritalama* diyerek kavramsallaştırdığı olgu aracılığıyla kendini toplumsal olana karşı konumlamaktadır. Lynch bu kavramsallaştırmayla yabancılaşmış mekânda her şeyden önce, insanların ne kendi konumlarını ne de içinde buldukları mekânsal bütünlüğü kavrayabildiklerini ifade eder. Lynch, insanların yabancılaşmış mekânı zihinlerinde haritalayamadıklarının altını çizerken Jameson, geleneksel mekânda, yani kentte yabancılaşmanın ortadan kaldırılmasıyla "bir yer hissinin yeniden kazandırılması ve akılda kalıcı, bireysel öznenin hareketli, değişken yörüngeler doğrultusunda tekrar tekrar haritalayabileceği esnek bir bütünlüğün inşasından veya yeniden inşasından" söz etmektedir (2008, s. 94–95). *Bilişsel haritalandırma* kavrayışı, bireylerin yabancılaştıkları bir mekâna yeniden tutunabilmelerini sağlar. Jameson, Louis Althusser'in ideoloji hakkında ileri sürdüğü "öznenin kendi gerçek varoluş koşulları arasındaki ilişkinin imgesel temsili" önermesinin, *bilişsel haritalandırma* kavramsallaştırması bağlamında mekânsal bir formülasyonu da ortaya koyduğunu ifade eder (2008, s. 551). Hodolojik mekânsa tam bu kavramda ifade edildiği gibi,

bireyin mekânla kurduğu öznel varoluş ilişkisinin mekânını oluşturur ve dolayısıyla matematiksel bir alandan ya da konumdan ziyade toplumsal, kültürel, psikolojik, ideolojik vb. bireysel bir alana ve mekâna denk düşer. Ekonomik, politik, kültürel, toplumsal, psikolojik, ideolojik vb. yapı setlerinin düzenlenmesiyle meydana gelen bilişsel haritalar, bireyin kendini çevreleyen mekânı anlamlandırmasına, tanımasına ve kendini bu mekân üzerinde konumlandırmasına olanak verir.

Gerek deneyimlenmiş mekân gerekse onun bir biçimi olan hodolojik mekân son kertede öznel bir deneyimdir ve bu öznel deneyim mekânı da her bir birey için biricik hale getirir. Deneyimlerin öznelliği ve biricikliğiyle ilgili bu önerme sinemasal mekân(lar) için de geçerlidir. Sinema anlatısının geleneksel öyküleme biçimi gereği –edebiyatın ilk örneklerine, kadim anlatılara da denk bir biçimde–, çoğunlukla tek bir karakterin filmin hemen tüm mekânlarını deneyimlediği görülür. Kamera bir bakıma karakteri ve onun izleğini takip etmektedir. *Cenneti Beklerken*'in kahramanı Eflatun'un Anadolu'da izlediği patika, sinemasal hodolojinin merkezinde yer alır. Eflatun, ustalarının kendisine öğrettiklerine karşı gelerek, ölen eşinin ve oğlunun Batılı tarzda portrelerini çizmektedir. Bir gün zorla bir vezirin (Ahmet Mümtaz Taylan) konağına götürülür; Vezir ondan Osmanlı İmparatorluğu'na karşı ayaklanan ve Doğu illerinden birinde yakalanarak hapsedilen Danyal adlı bir şehzadenin, idamından önce Batılı tarzda portresini yapmasını ister. Doğru şehzadenin öldürüldüğünden emin olmak istemektedir. Eflatun, bu emir karşısında vezirin bir grup silahlı adamıyla birlikte Anadolu bozkırlarına doğru tehlikeli bir yolculuğa çıkar. Yolda bir kervansaray soygunu sonrasında rastladığı Leyla'yı (Melisa Sözen) da yanına alır. Eflatun'un, Leyla'nın ve Danyal'ı idam edecek grubun bir kervansaraydan diğerine sıçrayarak bozkırda gerçekleştirdikleri yolculuk mekân üzerinde bir izlek oluşturur. Kamera bir bakıma Eflatun'u ve onun izleğini takip etmektedir. Film anlatısının devindiği bu izlek aynı zamanda Eflatun'un da hodolojik mekânıdır. Film anlatısının devindiği mekân, aynı zamanda karakterin de hodolojik mekânıdır. Karakterin izleğinin çıkarılabileceği, böylesi bir çözümlemeye uygun filmler hodolojik mekân bağlamında irdelenirken öncelikle karakterin sinemasal izleği oluşturulur –bu izlek, karakterin film kurgusundaki eylem çizgisine denktir aynı zamanda–; karakterin bu izlek üzerindeki deneyimleri çözümlenmeye; bu deneyimlerin ekonomik, politik, toplumsal, kültürel, ideolojik vb. boyutları

irdelenmeye ve bu boyutların mekân ile ilişkisi ve etkileşimi ortaya konmaya çalışılır. Bununla birlikte, sinemasal–hodolojik mekân ile matematiksel mekânın farklılıklarına da çözümlemenin bir parçası olarak çalışmada yer verilebilir. Bazı durumlarda, birden fazla karakter film anlatısının merkezine yerleşebilir. Ancak bu örneklerde dâhi, film karakterlerinin devinimi bir izlek çıkarmaya uygun olabilir. İşte böyle durumlarda sinemasal mekân yine hodolojilerden oluşacaktır ancak bu kez farklı hodolojilerin izini sürmek mümkün olacaktır. Örneğin, Sergio Leone'nin Amerikan İç Savaşı'nı arka alanına alan epik spagetti westerni *Il Buono, Il Brutto, Il Cattivo*'nun (*İyi, Kötü, Çirkin*, 1966) üç kahramanı, Blondie (Clint Eastwood), Angel Eyes (Lee Van Cleef) ve Tuco Ramirez'in (Eli Wallach) mekân deneyimleri birbirinden tamamen farklıdır. Her bir karakter, kimi zaman birbirleriyle kesişen, iç içe geçen, örtüşen ama buna karşın bazen de diğerlerinden tamamen ayrı ve farklı bir izleği takip eder. Böylesi bir filmin hodolojik mekân bağlamındaki çözümlemesi için her bir karakteri ve onun izleğini ayrı ayrı ele almak ve irdelemek gerekir.

2.1.2. Mekânın Kurgulanması – Mekân Kurgusu ve Sinemasal Gerilim

> "Gerilim kavramı, kurmacayla son derece yakından ilişkilidir. Şu biçimde olması gerekir: Öykü anlatmak gerilim yaratmak demektir ve öykü anlatıcısının sanatı, sıradan konuları ve sonu daha başından bilinen öyküleri ilginç hale getirebilme yeteneğinde yatar" (Thomas Mann'den aktaran Bordwell ve Thompson, 2011, s. 59).

Mekân, sinemasal anlatıya bir platform oluşturmaktadır; Derviş Zaim sineması için de geçerli bir önermedir bu. Teknik bir değerlendirme yapıldığında iç, dış ve ara mekânların bir yandan sinemasal devinime platform sağladığı ve bir sahne oluşturduğu, diğer yandansa anlatıyla bir arada ve zaman zaman onu güçlendirerek kullanıldığı görülmektedir. Bununla birlikte yönetmen, kurgunun olanaklarını kullanarak bu mekânların arasında gider gelir. Kurgu sayesinde sinemasal eylem farklı mekânlarda devinirken aynı zamanda anlam da mekânların üzerinde taşınır ve ortaya yeni anlam öbekleri çıkar. Yine bu sayede, sinemasal devinim farklı mekânları birleştirirken mekân da anlamı taşır hale gelir. Dış ve iç mekân kurguyla birbirine bağlanırken sinema anlatısının platformu da oluşturulur. Örneğin *Tabutta Rövaşata* filminde iç ve dış mekânın birbirine bağlanması semboller aracılığıyla gerçekleşir. Sarı Kemal Sade'nin ölümünden sonra, hatırası için yere dökülen şaraptan, inşaatta

bir tenekede yanan meyve kasalarının alevine geçilir. Bir kahramanın ölümünü kutsamak için, şarabın tanrılar adına önce toprağa saçılmasına ve sonra kahramanın ölü bedeninin yakılmasına göndermede bulunan bir plandır bu; ve bu sembolik anlatı aynı zamanda dış ve iç mekânı birbirine bağlar. Yine aynı filmde, iç mekânda yarım somun ekmeği küçük lokmalarla yiyen Mahsun'dan dış mekândaki sokak köpeğine geçer Derviş Zaim. Mekân, Mahsun'un sefaletini anlatan iki planla bağlanmış olur. Kahvehanede Mahsun'un okuduğu gazetede yer alan haberin fotoğrafındaki arabadan, aynı arabanın sokaktaki görüntüsüne geçilir; bir sonraki planda Mahsun arabayı çalacaktır. Böylesi bir sembolik anlatı *Devir* filminde de görülür: Önce mühendisin avladığı geyiğin boynuzlarını bir direğe asılmış halde görür izleyici, takip eden plandaysa bir arabanın konsolu üzerine duran, geyik boynuzu şeklinde çatılmış çıtalar vardır. Sahih boynuzla, onun yerine alacak sahte, hem iki planı hem de iki mekânı birbirine bağlar. *Balık*'ta da semboller ve sembolik anlatı mekânları birleştirmeye devam eder. İlk planda, bu küçük öyküde Kaya'nın, büyük anlatıdaysa kapitalizmin sorumlu olduğu yıkımın sembolü ölü balıklar görülür; bu plan bütün masumiyetiyle akvaryumdaki balığını izleyen Kaya'nın kızı Deniz'in planına bağlanır. Kaya'nın zehirli kimyasallarla avladığı balıkları getirdiği balık hali planlarının tamamı da benzer biçimde bağlanır: Dış mekânda, elde taşınan tek bir balıktan, iç mekândaki balık kasalarına geçilir. Ya da sokakta, elinde bir balıkla görülen Filiz'in planı aynı balığın mutfak tezgâhındaki plana bağlanır. Filmin büyük göstereni olan balık, mekânı bağlayan bir öğe haline gelmiştir.

Filler ve Çimen'de, farklı mekânların kurgu/montajla bağlanması konusunda Derviş Zaim'in daha sonra gerçekleştireceği bazı uygulamaların ilk örneklerine rastlanır. Yoğun bir iç mekân kullanımı da olsa, aslında filmin iç ve dış mekânları iç içe geçmiş gibidir; muğlaktır. Kamera çoğu zaman iç mekânlara dışarıdan, dış mekânlaraysa içerden bakar. Yönetmen, ilk olarak *Tabutta Rövaşata*'da uyguladığı televizyon ekranı aracılığıyla dış mekâna geçilmesi ilkesi bu filmde de görülür. Kamera önce iç mekânda izlenilen bir televizyon ekranına yaklaşmaya başlar, dış mekân önce televizyon ekranında görülür, bir sonraki plandaysa artık kamera da dış mekâna çıkmıştır. Modernlik sonrasının mekânı olarak görür Derviş Zaim televizyonu: Bir mekânı, diğerine dâhil eden, başka başka mekânları bir araya getirerek yeni bir mekân oluşturan ortamdır (Zaim, 12 Ocak 2016). Ancak

yönetmenin filmografisinde mekânlar arasında bağlantılar kuran tek görsel öğe televizyon değildir. *Cenneti Beklerken*'de bu işi aynalar üstlenir. Sahne bir rüya mekânında geçer: Eflatun kervansarayın iç mekânındadır; "kâfir resmine" ek yapması talep edildikten sonra baygınlık geçirir. Bu sırada onun arkasında bulunan bir aynaya doğru ileri kaydırma yapılır. Aynada aslında kervansarayın yansımasını görmemiz gerekirken başka bir görüntüyle karşılaşırız. Orada kervansarayın içinin yansısı yerine Eflatun'un ölmüş oğlunun ırmak kenarında durduğu bir zamanın ve mekânın yansıması vardır. Kamera Eflatun'un oğlunun yanından ileriye doğru kaydırma yapmaya devam eder. Eflatun'un oğlunun arkasında bulunduğu bir başka aynaya doğru ilerler. O aynada ırmak kenarının yansımasının olmasını bekleriz, ama ırmak kıyısı yerine bu kez orada kervansarayın içine dair bir yansıma olduğunu fark ederiz" (Zaim, 2006, s. 29). *Cenneti Beklerken*'in rüya mekânında geçen bu sekansta aynalar aracılığıyla üç ayrı zaman ve mekân birbirine bağlanır. Yönetmenin, minyatür sanatına göndermede bulunarak ortaya koyduğu *oynak zaman ve oynak mekân*[24] kavramsallaştırmasına denk bir kullanım biçimidir bu. Çoklu zaman ve çoklu mekân üzerine kurulu bu bakış aynalar aracılığıyla tek bir mekânda –bu film için bir rüya mekânında– bir araya gelir. *Gölgeler ve Suretler*'deyse farklı mekânların birbirlerine bu kez fotoğraflar aracılığıyla bağlanacak, ancak mekân bu kez rüya mekânı değil de gerçek(çi) bir mekân olacaktır. Fotoğraflar, sekansları birbirlerine bağlamanın aracıdır *Gölgeler ve Suretler*'de. Kamera Ruhsar'ın elindeki bir fotoğrafa odaklanarak ileri kaydırma yapar; çerçeve, fotoğraftaki mekânla dolarken birden fotoğraf hareketlenir ve bu kez kesme olmaksızın bir önceki planı örterek onun yerini alır. Yönetmen, yine *oynak zaman ve oynak mekân* ilkesinden hareket ederek farklı zaman ve mekânları aynı çerçevede, dolayısıyla aynı mekânda bir araya getirmeye çalışmaktadır. Derviş Zaim'in *Küşteri Meydanı*[25] biçiminde kavramsallaştırdığı ve gölge oyununa göndermede bulunan bir mekân yaklaşımıdır bu: Aynı anda hem zamanı ve hem de farklı mekânları bir mutlak mekân. "Ruhsar'ın

[24] Derviş Zaim'in *oynak zaman ve oynak mekân* kavramsallaştırması, bu çalışmanın *Derviş Zaim Sinematografisinde Gösteren Olarak Mekân* başlıklı bölümünde detaylı bir biçimde incelenmektedir.

[25] Gölge oyunu perdesine yani eylemin gerçekleştiği yere, bu oyunu ilk kez gerçekleştirdiği ileri sürülen Şeyh Mehmet Küşteri'ye (?–1399) atfen *Küşteri Meydanı* adı verilir. Derviş Zaim'in kavramsallaştırdığı biçimiyle *Küşteri Meydanı*, *oynak zaman ve oynak mekân* kavramsallaştırmasıyla birlikte, bu çalışmanın *Derviş Zaim Sinematografisinde Gösteren Olarak Mekân* başlıklı bölümünde incelenmektedir.

yaşadığı evin içerisinde bulunan o fotoğraflar odadaki masanın üzerinde öylece duruyorlar ve filmde yer alan karakterlerin geçmişleri ve gelecekleriyle ilişki içindeler" demektedir Zaim (aktaran Çetinkaya, 2010). Derviş Zaim sinematografisinde, "imge taşıyıcıları" denilebilecek görsel öğeler; televizyon ekranları, aynalar ve fotoğraflar, yerleri, karakterler, geçmiş ve geleceği birleştirir.

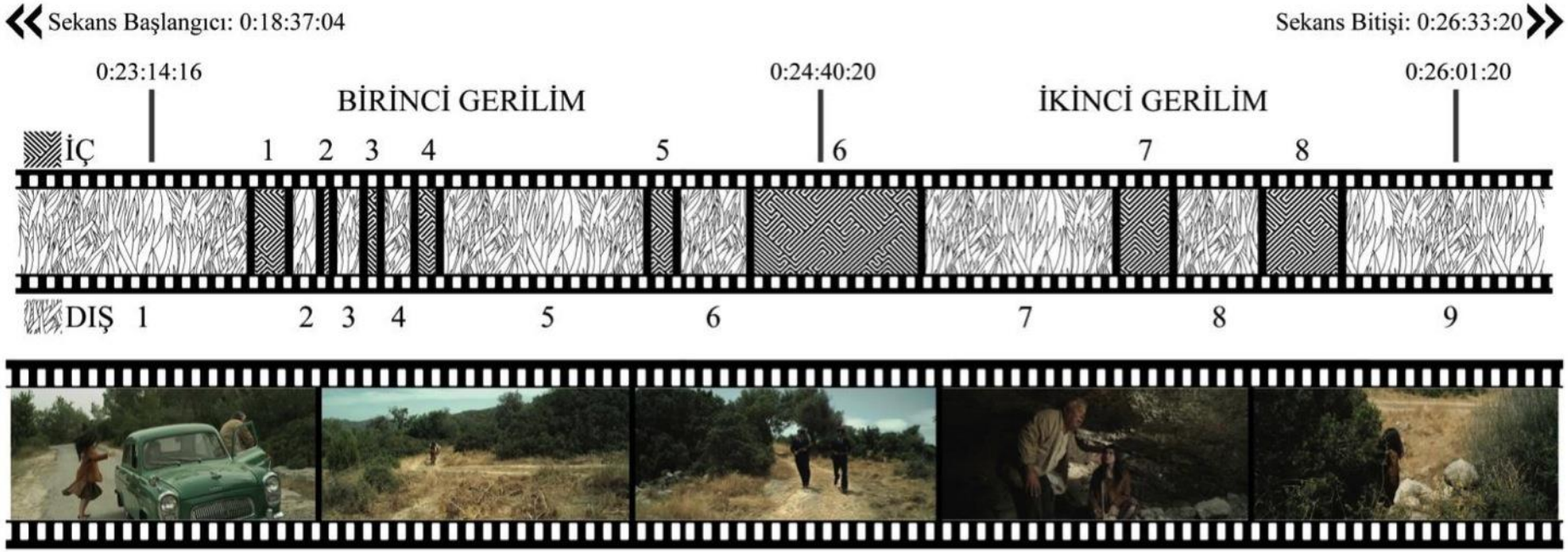


Resim 2.3: Rüya Mekânında Ayna, Farklı Zaman ve Mekânları Birleştiriyor (*Cenneti Beklerken,* 2007)

"Öykü anlatmak gerilim yaratmak demektir"; öykü ne kadar basit olursa olsun gerilimle ilgi canlı tutulur. Sinemasal devinim gerilimden gücünü alır; gerilim sinemasal eylemin motorudur. Derviş Zaim sinemasında gerilim çoğu zaman mekânlar arasında gidip gelen planlarla, kurgu/montajla sağlanır. *Tabutta Rövaşata*'da kestiği tavus kuşunu pişirmeye hazırlanan Mahsun'un bekçiye yakalandığı ve esaslı bir dayak yediği sekansta planlar –ki tüm bu gerilim bir ara mekânda gerçekleşmektedir– hayattan yediği tüm darbeleri de tekrar bize anımsatarak iç ve dış mekânlar arasında gidip gelir. *Devir*'de de benzer bir biçimde, ara mekânda hayata dair tüm umutsuzluklarını ve kararsızlıklarını yaşayan Mustafa Çoban'ın gerilimi kameranın kâh ağılın içine, Mustafa Çoban'a, yönelmesi kâh ağılın avlusuna, kırmızı koyuna dönmesiyle gerçekliğini bulur. İç ve dış mekânlar kurgu/montajda ardı ardına dizilerek ikilemler, ikircikler yaratılır. Benzer biçimde, filmografisinin başından itibaren, yönetmen için taşıtlar gerilim kaynağıdır: Mahsun'un çalıp durduğu otomobiller, otobüsler, Reis'in teknesi; *Filler ve Çimen*'de

farklı iktidarlara eklemlenen, iktidarla birlikte varlığını bulan lüks taşıtlar, yatlar ve yoksulluğu imgeleyen banliyö treni; *Çamur*'da Temel'in kamyoneti ve hatta tuzlada bir enkaza dönmüş sandal; *Nokta*'daki taşıtlar, mafyaya ait lüks otomobil, esnafın toplanıp geldiği minibüs ya da motosikletten bozma taşıt; *Gölgeler ve Suretler*'in yoğun gerilimlere sahne olan otomobilleri ve otobüsü; *Devir* ve *Balık*'ın kamyonetleri… Birer ara mekân olan bu taşıtlar kurgunun/montajın olanaklarıyla gerilimi de taşıyan bir platform halini alır.

Ara mekânın kurgunun/montajın olanaklarıyla bir gerilim platformuna dönüşmesinin belki de en iyi örneği *Gölgeler ve Suretler*'de karşımıza çıkar. Filmin temel gerilimleri bu sekansta oluşur ve film sonuna kadar çözülemeyecek çatışmalar yine bu sekansta kurulur. Sekans, filmin giriş sekansının hemen ardından başlar: Ruhsar ve hasta babası Karagözcü Salih, yaşadıkları Yukarı Gyges Köyü Rum askerleri tarafından boşaltılınca hemen yakınlarındaki Aşağı Gyges Köyüne, Salih'in kardeşi Veli'nin (Osman Alkaş) yanına sığınmışlardır. Aşağı Gyges, Türklerin azınlıkta kaldıkları bir köydür ve günden güne bu köyde de bir çatışma yaşanması olasılığı artmaktadır. Dolayısıyla Salih ve Ruhsar geçici olarak bu köydedir ve asıl niyetleri şehre gitmektir. Veli'nin evinde geçirdikleri ilk gecenin ardından, sabahla beraber sekans başlar. Salih, Veli ve Ruhsar bir Rum kadınının, Anna'nın (Popi Avraam) kullandığı taşıtla şehre gitmek için hazırlanırlar. Salih bu sırada elinde tuttuğu gölge oyunu figürlerini Veli'ye verir ve bir çukur kazıp gömmesini yoksa bu figürlerin büyük uğursuzluk getireceğini söyler. Anna gelir, Salih ve Ruhsar arabaya biner ve hareket ederler; Veli arkalarından bakar ve onlar uzaklaştıktan sonra elindeki figürleri duvarın dibine atarak avluya girer. Bu sırada Anna, Salih ve Ruhsar'ın içinde bulunduğu taşıt kır yollarında şehre doğru ilerlemektedir; kamera tüm bu eylemi dışarıdan kaydeder. Sonra çok kısa bir planla, kamera taşıtın içine girer ve yolun Rum askeri tarafından kesildiği, muhtemelen Türk olan iki kişinin de bu askerler tarafından dövüldüğü görülür. Salih ve Ruhsar panik halinde taşıtı terk ederek yolun kenarındaki ağaçlık alanda gözden kaybolurlar; bu sırada Anna, Rum askerleriyle baş başa kalır. Neredeyse beş dakikalık bu dış mekân planında kamera tek bir kez, tam da Rum askerlerinin yolu kestiğinin anlaşıldığı anda aracın içine girer. Salih ve Ruhsar'ın arabayı terk edip ağaçların arasında kaybolmasıyla birlikte de iç ve dış mekânların kurgulanmasıyla/montajıyla yaratılan gerilim planları başlar.



Resim 2.4: Derviş Zaim Sinematografisinde Mekân Aracılığıyla Gerilimin Yaratılması (*Gölgeler ve Suretler*, 2011)

İlk gerilim planı –ki bu da bir dış mekân planıdır– Resim 2.4'te de görüldüğü gibi yaklaşık on dört saniye sürer[26]. Salih'le Ruhsar'ın sığınacakları yer aramalarını gösterir bir plandır. Dalları yere kadar dökülen bir ağacın altında, küçük bir mağara, bir kovuk bulurlar. Kovuğa saklanma niyetindedirler. Bu planı ilk kovuk planı takip eder; yaklaşık beş saniyelik bu iç mekân planında –bir ara mekân planı da denilebilir– Ruhsar'ın kovuğa girişi görülür. Yarı aydınlık – yarı karanlık, duvarlarında güneş ışığıyla gölgelerin birbirine karıştığı bir mekândır burası. Bu iki planı giderek kısalan dış ve iç mekân planları takip eder; kısa ve iç içe geçmiş mekân planlarıyla gerilim giderek yükselir. İkinci dış mekân planında Salih'in kovuğu gizlemeye çalıştığı görülür; yaklaşık dört saniyelik kısa bir plandır. Bu planı bütün bu sekansın en kısa iç mekân planı takip eder; Ruhsar kovuğun içinde, kovuğun girişini gizlemeye çalışan babasını izlemektedir; plan sadece bir saniye sürer. Bu kısa iç mekân planını yine oldukça kısa bir dış mekân planı takip eder; dört saniyelik planda Salih'in kovuğa girişi ve bu sırada ağacın dallarıyla kovuğun ağzını kapatışını görürüz. Takip eden üç numaralı iç mekân planında Salih'i kovuğun içinde, Ruhsar'ın yanında görürüz. İki saniyelik planda baba ve kızın bir nebze rahatladığı, ancak tehlikenin henüz geçmediği ve bu nedenle gerilimin devam ettiği bellidir. Tehlike, bir sonraki planda açığa çıkar: Kovuğun hemen ağzından dış mekâna bakmakta olan kamera, hafif bir çevrinme hareketiyle yükselir ve ağaçlık alanın önündeki patikadan iki Rum askerinin koşarak geçtiği görülür. Askerler, baba ve kızı aramaktadır; dört saniyelik plan bu gerilimi vermeye yetmiştir. Yönetmen, basit bir kesmeyle gerilimi yine iç mekâna taşır: Üç saniyelik planda Salih ve Ruhsar, kendilerini arayan askerlerin ayak seslerini duymuşlardır, gerilim doruktadır. Yirmi beş saniyelik bir dış mekân planına geçilir: Baba ve kızı arayan askerler patikadan ayrılarak kovuğun da bulunduğu ağaçlık alana gelirler. Ancak kovuğu göremez ve uzaklaşırlar. Yönetmen tekrar iç mekân planına geçer. Beş numaralı, yaklaşık dört saniyelik planda uzaklaşan ayak seslerini dinleyen Salih ve Ruhsar görülür. Altıncı dış mekân planında yönetmen tekrar dışarı çıkar; ortalık sessizdir, kuş cıvıltılarından başka bir şey duyulmaz. Kamera bir çevrinme hareketiyle yükselir ve bütün

[26] Resim 2.4'te dış mekân planlarının ilki olan plan bir numaralı plan olarak işaretlenmiştir. Kurgu planını gösteren bu taslakta iç ve dış mekân planları ayrı ayrı numaralandırılmıştır. Bir numaralı dış mekân planını bir numaralı iç mekân planı izlemektedir. Aynı taslakta yer alan, filme ait görüntüler de kronolojik olarak birbirlerini takip etmektedir.

sükûnetiyle Akdeniz görülür. Kamera tekrar kovuğun içine girdiğinde baba ve kızın bütün bu gerilim sekansındaki ilk diyaloguna tanıklık ederiz. Bu diyalog, aynı zamanda ikinci gerilim bölümünün de başlangıcıdır.

Rum askerlerinin Salih ve Ruhsar'ın peşine düştüğü bu ilk gerilim bölümü filmin iki temel geriliminden biridir. Rumlar ve Türkler arasındaki çatışma bu gerilim bölümünde temsil edilir. Filmin bir anlatısı budur; diğer bir anlatıysa baba ve kızın ayrı düşmesi üzerine kuruludur ki bu ayrılığın yarattığı gerilim yine bu mekânda vuku bulacaktır. İç mekân planlarının altıncısında baba ve kızın konuşmasına tanıklık ederiz. "Durumu öğrenmemiz lâzım kızım" der Salih; nihayetinde, sonsuza kadar o kovukta bekleyecek halleri yoktur. Ne var ki Ruhsar dışarıdan korkmaktadır, çıkmayı istemez. Salih, "Korkma kızım, ben hemen geliyorum" der ve kovuktan çıkar, Ruhsar yalnız kalır. Yirmi bir saniyelik bu uzun iç mekân planına –bütün bu sekans boyunca ilk kez– müzik de dramatik bir öğe olarak eşlik eder ve aynı zamanda gerilimi de arttırır. Yedinci dış mekân planında, önce yakın sonra uzak ölçekte, kovuktan çıkan Salih'i görürüz. Salih kovuğun girişini tekrar ağaç dallarıyla örter ve patikadan koşarak uzaklaşır. Takip eden iç mekân planında Ruhsar kovukta endişeyle oturmaktadır; göreceli olarak uzun ve ancak eylemsiz bir plandır bu. Zaman, babasını bekleyen Ruhsar'la beraber donmuş gibidir. Yönetmen bir kez daha dış mekâna çıkar; ortalık sakindir ve kuş seslerinden başka bir şey duyulmamaktadır. Yeniden iç mekâna girdiğimizde Ruhsar'ın kovuktan çıkmaya karar verdiğini anlarız; oturduğu yerden kalkar ve kovuğun ağzına yönelir. Dokuzuncu ve bu sekans için son kez yönetmen dış mekâna geçer: Ruhsar kovuktan çıkar, patikada koşarak ilerler, kamera yükselir. Bir kez daha Akdeniz'e ve Kıbrıs'a bakarız; her iki mekân da ıssız ve sakindir. Buna bağlanan planda zaman ve mekân değişir; güneş batmak üzeridir ve akşamın alaca karanlığında Ruhsar köye gelmiştir. Evin avlusuna girmek üzereyken, sabah Veli'nin duvar dibine attığı Karagöz figürlerini görür. Uğursuzluk kehaneti, geri döndürülemez bir biçimde gerçekleşmiştir. Figürleri alır, avluya girer, evin kapısını çalar ve sekans sona erer. Yaklaşık sekiz dakikalık, iki ayrı gerilimi yansıtan bu sekans, Derviş Zaim sinemasında mekân ve gerilim öğelerinin nasıl bir arada kullanılacağını ve mekânın gerilimi nasıl taşıyabileceğini gösterir. Benzer gerilim sekanslarında ve iç ve dış mekânlar arasında gidip gelen kurgu/montaj yapısının, filmografisi boyunca

müteakiben görüldüğünü tekrar etmek gerekir. Yönetmen, iç ve dış mekân arasındaki gerilimi öykünün gerilimine ekler. Gerilim bir yandan mekânları birleştiren bir öğe haline gelirken, mekân da hem gerilime hem de filmin anlatısına bir platform teşkil eder. Mekân, gerilim ve anlatı, üçlü bir ilişki içinde birbirlerini gerçekleştirerek ilerler.

2.1.3. Bölüm Sonu Değerlendirmesi

Derviş Zaim sinemasında mekânının anlatıya platform oluşturması bağlamında irdelendiği bu bölümde öncelikle *sinemasal manzaralar* ele alınmıştır. Sinemasal manzaralar öykünün tutunacakları alanlardır; dramatik anlatının ilerleyebileceği bir ortam sağlar. Bununla birlikte manzaralar, tıpkı sinema sanatının kendisi gibi görsel ve algısal açılardan toplumsal olarak inşa edilmektedir. Manzaralara yaklaşımımız ve anlayışımız kültürel, davranışsal ve deneyimsel olarak biçimlenmiştir. Derviş Zaim'in *sinemasal manzaraları* sinemasal eyleme bir platform sağlamakta; bazen anlatıya yeni bir anlam eklemek için, anlatının öğesi olarak filmde yer almakta, bazen de sadece eylemin gerçekleştiği bir düzlem, bir sahne olarak işlev görmektedirler. Sinema sanatının genelinden farklı değildir; yönetmenin mekânı ele alışı, temel işlevi bakımından tiyatrodaki sahnelemeye benzer. Bütün bu önermelerle birlikte bu bölümde Derviş Zaim'in sinematografisi, mekânın temel kullanımı bağlamında irdelenmiş; mekân, bir sahne ya da anlatının bir platformu olarak çözümlenmeye çalışılmıştır. Bunun içinse öncelikle daha senaryo yazım aşamasında karşımıza çıkan, mekânın sinema sanatındaki en temel ayrımına göre bir değerlendirme yapılmış ve yönetmenin filmografisi *iç*, *dış*, *ara* ve diğer mekânlar bağlamında ele alınmıştır.

Yapılan çalışmada Derviş Zaim filmografisinin sinemasal mekânları sınıflandırılarak, filmografisi boyunca görülen dönüşümler irdelenmiş ve bu dönüşümlerin yönetmenin ele aldığı konular ve sinema anlayışındaki dönüşümlerle bağıntılı olup olmadığı değerlendirilmiştir. Bununla birlikte *iç*, *dış, ara* ve diğer mekânların önce birbirleriyle sonraysa diğer mekânlarla ilişkisi de değerlendirilmiş ve bu ilişkilerin film anlatısıyla bağı ortaya konmaya çalışılmıştır. Derviş Zaim sinemasında mekân bu bağlamda, film deviniminin asli öğesi, anlatının platformu

olarak, anlatının devinimine denk bir biçimde kullanılmaktadır. Bunlarla birlikte iç ve dış mekân geçişleriyle sinemasal anlatı zenginleştirilmekte ve mekân sadece sinemasal anlatıya platform oluşturmakla kalmayarak bizatihi yeni bir anlatıyı, sinemasal gerilimi oluşturmak için kullanılmaktadır. Diğer yandan yönetmen, iç ve dış mekân arasındaki gerilimi öykünün gerilimine taşımaktadır. Gerilim bir yandan mekânları birleştiren bir öğe haline gelirken mekân da hem gerilime hem de filmin anlatısına bir platform teşkil etmektedir. Mekân, gerilim ve anlatı, üçlü bir ilişki içinde birbirlerini gerçekleştirerek ilerler. Bütün bunlardan sonra, salt teknik bir değerlendirmede bile yönetmenin mekânı derinlikli bir biçimde sinemasına dâhil ettiğini söylemek mümkündür. Daha bu ilk değerlendirmeyle birlikte, yönetmenin mekânı film anlatısının asli öğesi olarak yapıtlarına dâhil ettiği görülmektedir. Yönetmen için mekân, –kurgunun/montajın olanaklarından da yararlanılarak– sadece film anlatısına bir platform oluşturmakla kalmamakta ve aynı zamanda bizatihi gerilimin kaynağı olarak anlatıya dâhil olmaktadır. Bu bakımdan, en teknik kullanım haliyle bile mekân, sinema dilinin bir öğesi haline gelmektedir.

2.2. Gerçeklik Etkisinin Oluşmasında Mekânın İşlevi ve Derviş Zaim Sinemasında Mekân Kullanımı

> "Bu filmde kullanılan gerçek ya da tüzel, isim, karakter, firma, yer ve olaylar; gerçekle ilgisi olmayan bir anlayış ve çerçevede kurmaca olarak üretilmiştir. Filmdeki herhangi bir unsurdan hareket edip gerçek dünya, şahıs, firma, olaylar ile kurulabilecek tüm ilişkiler ve bağlantılar; rastlantısal olup bir kastın sonucu değildir. Gerçeği yansıtmamaktadır" (Zaim, 2012).

Derviş Zaim'in sinemasal mekânlarının 'gerçek' mekânlar olduğu ve bu mekânların 'gerçekçi' bir biçemle ele alındığı ilk elden bir değerlendirmede söylenebilir. Ancak, yönetmen her ne kadar gerçekliği olan öyküleri, gerçek mekânlarda ve gerçekçi bir biçemle ele almış da olsa, her filminde bir takım sembolleri ve gerçeküstü öğeleri de sinemasına dâhil ettiği görülmektedir. Zaman zaman gerçek mekânlar gerçeküstü öğelere ve sembollere bir platform oluşturur; gerçekliğin, gerçeküstünün ve sembollerin iç içe geçtiği bir film anlatısı devinmeye başlar. *Anlatının Platformu Olarak Mekân* başlıklı bir önceki bölümde ele alındığı gibi, mekân artık sinemasal anlatıya sadece teknik anlamda bir platform oluşturmakla kalmaz, aynı zamanda farklı katmanlardaki farklı anlatıların da taşıyıcısı olur. Yine aynı bölümde irdelendiği gibi, mekân sadece anlatıyı taşıyan bir platform değil, aynı zamanda anlatının kendisi haline de gelir. Bütün bunlarla birlikte, Derviş Zaim sineması söz konusu olduğunda, sinema sanatının izleyici üzerinde yarattığı belki de en önemli duygu olan gerçeklik duygusu, bir yandan mekânla güçlendirilirken, diğer yandan bizatihi mekân tarafından yıkılır ve gerçeküstü öğeler ve sembollerle yeni bir anlatı meydana getirilir. Mekân, yönetmen tarafından asla tek boyutlu bir biçimde ele alınmaz; çok boyutlu ve farklı katmanlarda farklı anlatıların devindiği bir platformdur.

İmge, temsil ve gerçeklik sorunsalının, belli başlı sinemasal mekân, fizikî mekân ve gerçeklik tartışmaları bağlamında ele alındığı bu bölümde ortaya konan temel önermeler, Derviş Zaim'in gerçekliği, gerçeküstünü ve sembolleri bir araya getiren yönetmenlik anlayışını da göz önünde bulundurarak şöyle sıralanabilir: Öncelikle ifade etmek gerekir ki; ister kurmaca filme fizikî dünyada yer aldığı biçimiyle taşınsın, film için yeniden düzenlensin/kurgulansın, isterse hiç var olmayan ancak sinemasal eyleme ve anlatıya bir inandırıcılık kazandırmak için filmin içsel

gerçekliğine uygun bir biçimde üretilmiş olsun; ya da belgesel bir filmde özgünlük kaygılarıyla olabildiğince gerçekçi bir biçimde temsil edilmeye çalışılsın; mekân her zaman için sinemasal anlatının önemli bir öğesi olmuştur ve sinemasal anlatı gerçekliğini mekânla güçlendirmektedir. Sinema tarihinin neredeyse tüm kuramsal tartışmaları da bu önermeyi bir biçimde merkezde tutmuştur. Sinemasal mekân aynı zamanda gerçekliğin de mekânıdır: Mekân, tıpkı yaşamın kendisi gibi, sinemada yeniden üretilir. Bununla birlikte, sinema filmleri mutlak bir gerçekliği saptayıp yeniden aktarmasa dâhi açık bir biçimde içinde bulunduğumuz dünyaya dair ekonomik, politik, toplumsal, kültürel vb. metinleri içermekte ve iletişimsel bir anlam yaratmaktadır. Bu anlam, farklı insanlar, farklı coğrafyalar, kültürler, sınıflar vb. için tarihi bir bağlam içinde farklılaşabilir. Film tarafından saptanan gerçeklik, maddî gerçeklikten daha gerçektir. Çünkü gerçeklik bir temsil meselesidir ve temsil de bir söylem meselesine dönüşmüş durumdadır. Söylemse nihayetinde imgelerin düzenlenmesi/örgütlenmesi ve bir anlatının kurgulanması/inşa edilmesiyle ilgilidir. Kamera aslında gerçeği yakalamaz, yansıtmaz ya da temsil etmez. *Kamera anlam, söylem ve ideolojiyle bağlantılı bir biçimde gerçeği üretir*.

Tüm bunlardan sonra, bu bölümde Derviş Zaim'in sinemasal mekânlarını öncelikle gerçeklik bağlamında irdelemek gerekir. Bunun içinse öncelikle *Sinema Sanatı Bağlamında Temsil ve Gerçekliğe Dair Bazı Tartışmalar ve Mekânın Bu Tartışmalardaki Yeri* başlıklı ayrımda bu konudaki genel–geçer tartışmalara değinilmektedir. Daha sonra *Temsil ve Gerçeklik Tartışmaları Bağlamında Derviş Zaim Sinemasında Mekân Kullanımı* başlığı altındaysa yönetmenin filmografisi temsil ve gerçeklik bağlamında irdelenmektedir. Yönetmenin filmlerinin fizikî mekânlarıyla, sinemasal mekânları ne kadar örtüşmektedir? Gerçekliğe dair yalın bir soruşturmadır bu; yönetmenin filmlerinde geçen, sinemasal anlatıya dönüşmüş mekânla filmlerin gerçekleştirildiği mekânlar örtüşüyor mu? Yoksa mekân salt bir *yer* olarak alınıp film anlatısı içinde başka bir mekân haline mi geliyor? Bu soruların yanıtı bize ilk elden sinemasal mekân ve gerçekliğe dair önemli şeyler söyleyebilir. Tabi ki bir filmin mekânlarının gerçekliği salt o mekânların fizikî gerçekliğine bağlı değildir. Mekân üzerindeki ekonomik, politik, toplumsal, kültürel, ideolojik vb. ilişkiler de onun gerçekliğinin bir parçasıdır. Sinemasal mekânlar için de bu önermenin doğru olduğu söylenebilir. Dolayısıyla bu noktada, Derviş Zaim'in

filmlerinin mekânlarını salt fizikî gerçeklikleri bakımından değil, aynı zamanda temsil ettikleri ekonomik, politik, toplumsal ve kültürel ilişkiler bakımından da irdelemek gerekir; keza tüm bu ilişkiler de gerçekliğin bir parçasıdır ve üstelik bu ilişkiler sinema sanatı aracılığıyla bir yandan gerçeği olanca yalınlığıyla görmemizi sağlarken diğer yandan yine onun olanaklarıyla yeni bir gerçeklik haline dönüştürür. Bunlarla birlikte Derviş Zaim'in gerçekliği gerçeküstü öğeler ve sembollerle bir araya getirmesine dair bir soruşturma yapmak gerekir. *Temsil ve Gerçeklik Tartışmaları Bağlamında Biçemsel Bir Öğe Olarak Mekân Kullanımı: Otantik Temsil* başlıklı, bölümün son ayrımında irdelenen mesele budur: Yönetmenin gerçeküstü öğeler ve sembolleri gerçek mekânlarda bir araya getirmesinin anlamı nedir? Bu, çelişkili gibi görünse de aslında sinemasal gerçekliği güçlendiren bir uygulama olabilir mi?

2.2.1. Sinema Sanatı Bağlamında *Temsil* ve *Gerçekliğe* Dair Bazı Tartışmalar ve Mekânın Bu Tartışmalardaki Yeri

> "Fotografik görüntü nesnenin kendisidir" (Bazin, 2007, s. 19).
>
> "Simülasyon kavramının harita üzerindeki bir toprak parçası, bir töz ya da referans sistemiyle hiçbir ilişkisi yoktur. Bir köken ya da bir gerçeklikten yoksun gerçeğin modeller aracılığıyla türetilmesine hipergerçek yani simülasyon denilmektedir. Bir başka deyişle harita öncesinde ya da sonrasında bir toprak parçası yoktur. Bundan böyle önce harita, sonra topraktan –*gerçeğin yerini alan simülakrlardan*– söz etmek gerekecektir" (Baudrillard, 2005, s. 14).

Derviş Zaim'in sinemasal mekânlarının gerçeklik bağlamında irdelenmesine geçmeden önce sinema sanatının temsil ve gerçeklikle ilişkisine dair yaklaşımları özetlemekte fayda var. Böyle yapmak bize bir yandan sinema ve mekân çalışmalarıyla ilgili belirli bir değerlendirme yöntemi önerisi sunarken, diğer yandan yönetmenin bu konuya dair gerçekleştirdiği uygulamaları da sinema tarihinin belirli yaklaşım ve örnekleriyle kıyaslama olanağı verir. Sinemasal mekânlara dair yukarıda ileri sürülen önermeleri, bu konuda ileri sürülen kuramlar ve yaklaşımlarla irdeleyeceğimiz bu ayrımda önce "Filmlerde geçen, sinemasal anlatıya dönüşmüş mekânla filmlerin gerçekleştirildiği mekânlar örtüşür mü, örtüşmeli mi?" sorusuyla ilgili olabilecek tartışmalara bakabiliriz. Sinema kuramcılarını uzun süredir meşgul eden konuların başında sinemasal anlam üretimi; bir filmin anlamı nasıl inşa ettiği,

kurguladığı ve sinemasal üretim mekaniğinin *temsil* ve *gerçeklik* bağlamındaki işlevleri ve etkileri gelir[27]. Sinema kuramcıları, sinemasal mekânları araştıran kültürel coğrafyacılar ve sinemayı bir alan ve arayüz olarak düşünüp bu alanda toplumsal ya da bireysel çözümlemelere girişen araştırmacılar, sinemanın hemen burada ve şu anda deneyimlediğimiz maddî dünyanın kurgusal bir modelini yansıtıp yansıtmadığını ve eğer yansıtıyorsa bunun gerçekliğe ne kadar denk düştüğünü uzun süredir tartışmaktadır. Aslında antik tiyatrodan bu yana sürdürülen bu tartışma, fotoğrafın geliştirilmesiyle birlikte yeni bir boyuta taşınmış ve kısa süre sonra, Auguste ve Louis Lumière kardeşlerle birlikte sinema sanatı da bu tartışmaya dâhil olmuştur. Fotoğraf, yani fiziksel gerçekliğin saptanabilmesi ve yeniden yansıtabilmesi büyüleyici bir deneyimdir, film de büyüleyici bir malzemedir; fiziksel gerçekliği saptayan, yansıtan ve dolayısıyla açıklayan benzersiz bir aygıttır (Kracauer, 1960, s. 28). Evet, izleyicinin manipüle edilmesine olanak verecek ama aynı zamanda sinematografik görüntünün gerçekliğe daha da yaklaşmasını sağlayacak, sinemaya özgü pek çok teknik henüz icat edilmemiştir. Ancak, sinema teknolojilerinin gelişimine bağlı olarak elde edilen gerçeklik yanılsaması da giderek kusursuzlaşmaktadır (Arnheim, 2010).

Daha ilk ürünlerinde görüldüğü gibi sinema, asla mutlak gerçeği/gerçekliği göstermese bile gerçekçi, *gerçeğe-benzer* bir sanattır ve gerçeklik izlenimi yaratır. Christian Metz, Aristoteles'ten hareketle *gerçeğe-benzer* kavramını şöyle tanımlar: "Olması mümkün gibi görünen her şey" (2012, I. Cilt, s. 207). Yani sinema bizatihi,

[27] Dikkat çekicidir; pek çok sinema kuramı ve akımı bir biçimde gerçekliğe göndermede bulunan bir adla anılmaktadır: Jean Renoir, Jean Vigo ve Marcel Carné gibi sinema tarihine geçmiş yönetmenlerin öncülüğündeki *Şairane* ya da diğer adıyla *Şiirsel Gerçekçilik Akımı* (*Réalisme poétique*); İkinci Dünya Savaşı'nın neden olduğu acıyı en etkili biçimde saptamayı ve yansıtmayı başardığına neredeyse hemfikir olunan ve Federico Fellini, Vittorio De Sica, Roberto Rossellini, Luchino Visconti, Michelangelo Antonioni ve Cesare Zavattini gibi yönetmen ve senaristlerin kent manzaralarının en iyi örneklerini verdikleri *İtalyan Yeni Gerçekçiliği* (*Neorealismo*); Luis Buñuel'in adıyla özdeşleşen *Gerçeküstücülük Akımı* (*Surrealism*); örneğin Ingmar Bergman'ın *Smultronstället* (*Yaban Çilekleri*, 1957) adlı filminde tartışılan biçimiyle *Öznel Gerçekçi Sinema* (*Subjective Realist Cinema*); Bill Forsyth'ın Glasgow'daki yaşamı irdelediği, *That Sinking Feeling* (1979) ve *Comfort and Joy* (1984) gibi filmlerinde karşımıza çıkan *Sahte–Gerçekçi* (*Pseudo–Realistic*) sinema yaklaşımı; *Toplumcu* (ya da *Toplumsal*) *Gerçekçi Türk(iye) Sineması* ve Lumière kardeşlerden bu yana süregiden sinema tartışmalarında sıklıkla dile getirilen bir kavramsallaştırma olarak *Sinema–Gerçek*... Sinema tarihi boyunca temsil ve gerçekliğe dair tartışma her daim canlıdır ancak mekân gibi dünyanın fizikî gerçekliğiyle son derece ilintili bir olgu söz konusu olduğunda bu tartışma enikonu dallanıp budaklanmakta, açıklık ve muğlaklıklar iç içe geçmektedir.

hemen şu anda ve burada vuku bulan fiziksel gerçekliği saptamasa ve tekrar yansıtmasa bile, sinemanın sunduğu gerçeklik bir biçimde gerçekleşebilecek, gerçekleşmesi mümkün bir olgudur. Ne var ki Metz (2012, I. Cilt, s. 207), bu tanımla ilgili şöyle bir çekincesini de ortaya koymaktadır: "Yeniden canlandırma (temsil etme) sanatları (sinema, gerçekçi de olsa fantastik de olsa bu sanatlardan biri olarak her zaman için figüratif, kurmaca bir niteliğe sahip olacaktır) bir mümkünler bütününü ya da bütün mümkünleri değil yalnızca *gerçeğe-benzer* mümkünleri yeniden canlandırabilir." Sinema ve mekân ilişkisine dair erken önermelerden biri, 1930 ve 1940'larda tam da bu bağlamda ortaya konur: Louis Lumière bir filmin mekânının aynı zamanda gerçekliğin de mekânı olduğunu ileri sürer (aktaran Sadoul, 1953); sinemanın tutkusu ve başarısı, gerçek hayatı film materyali üzerinde yeniden üretmesiyle ilintilidir ve bu nedenle kamera gerçeği yakalayarak "eylem halinde yakalanmış doğayı" aktaracaktır[28]. Evet, temsil ve gerçeklik meselesini irdeleyen ancak mekâna değil eyleme büyük önem atfeden sinema kuramcıları da vardır. Örneğin Deleuze (2014, s. 41) kameranın sabit olduğu sinemanın ilk yıllarında sinemasal eylemin "yakın plandan genel plana kadar, her planın kameradan şu ya da bu uzaklıktaki bir 'mekân dilimini' gösteren, yalnızca mekânsal bir belirleme – hareketsiz kesitler" olduğunu ifade eder. En basit biçimiyle bir kurgu/montaj gerçekleştiriliyor olsa da sonuçta sabit planların, –Deleuze'ün ifadesiyle *mekân dilimlerinin*–, birbirini takip etmesi söz konusudur yalnızca. İlerleyen dönemde kamera hareketleri ve montajın olanakları sayesinde sinemasal eylem bambaşka bir alana taşınacak ve sinemanın evrimi, *kendi özünün ya da yeniliğinin zaferi*, montajla,

[28] Sinema, mekân ve eyleme dair bu önermeler bizi İkinci Dünya Savaşı sonrasında ortaya çıkan bir sinema akımına, Yeni Gerçekçi İtalyan Sineması'na götürür. Deleuze'ün (2006 ve 2007) sinemada keskin bir ayrım olarak ortaya koyduğu bu dönemde Yeni Gerçekçi yönetmenler gün ışığında gerçekleştirdikleri dış mekân çekimlerini, amatör oyuncularla gündelik hayatın içinden gelen bir oyunculuk biçimini ve yine gündelik hayata dair bir anlatıyı benimseyerek bir bakıma fizikî gerçeklikle sinemasal gerçeklik arasındaki mesafeyi kapatmayı denemiştir. Sadece sinema ve gerçeklik tartışmalarına değil, sinema ve mekân çalışmalarına da alan oluşturacak önemli bazı filmler böylelikle üretilmiştir: Luchino Visconti'nin *Ossessione* (1942); Roberto Rossellini'nin *Roma città aperta* (*Roma Açık Şehir*, 1945), *Paisan* (1946), *Germania, anno zero* (*Almanya, Sıfır Yılı*, 1948), *Stromboli* (1950) ve *Viaggio in Italia* (1954); Vittorio De Sica'nın *Sciuscià (Ragazzi*) (*Kaldırım Çocukları*, 1946), *Ladri di biciclette* (*Bisiklet Hırsızları*, 1948), *Miracolo a Milano* (*Milano Mucizesi*, 1951) ve *Umberto D* (1952); Luchino Visconti'nin *La terra trema* (*Yer Sarsılıyor*, 1948) ve *Bellissima* (1952); Giuseppe De Santis'in *Riso amaro* (*Acı Pirinç*, 1948) ve Federico Fellini'nin *Le notti di Cabiria* (1957) adlı filmleri bir yandan İkinci Dünya Savaşı'nın yıkıntıları içindeki kentlerde sinemasal hümanizmayı yeniden hayata geçirmeye çalışırken diğer yandan sinema, mekân ve gerçeklik tartışmaları ekseninde bir estetik kuramın ilkelerini belirlemeyi dener.

hareketli kamerayla ve gösterimden ayrılan çekimin özgürleşmesiyle gerçekleşecektir. Böylece plan, mekânsal bir kategori olmaktan çıkıp zamansal bir kategoriye dönüşecek, kesit de artık hareketsiz olmaktan çıkıp hareketli bir kesit olacaktır (Deleuze, 2014, s. 14). Ne var ki Deleuze'ün *zaman–imge* ve *hareket–imge* kavramsallaştırmalarının aksine Yeni Gerçekçi İtalyan Sineması, önerdiği gerçekliği kamera hareketleri ya da montajla elde edilen eylemle değil de doğrudan mekân ve insanla sağlamaya çalışmaktadır. Üstelik öylesine etkili bir biçimde bunu yapmaktadır ki sinema tarihi boyunca geniş bir coğrafyaya yayılacak ve en uzak coğrafyalarda bile, örneğin Hindistan'da, benzer biçem ve içerik ilkeleriyle bir *Yeni Gerçekçi Hindistan Sineması* akımı ortaya çıkacaktır. Şunu da eklemek gerekir ki Deleuze (2014, s. 19) sinemanın *eylem* ve *zaman* aracılığıyla gerçekliği mükemmelleştirebileceğini düşünmektedir: "[Henri Bergson'un zamana dair ikinci tezi aracılığıyla] sinema o en eski yanılsamanın mükemmelleştirilmiş aygıtı değil, aksine yeni gerçekliğin mükemmelleştirilmiş organı olacaktır[29]."

Sinema tarihi boyunca adını burada anamadığımız pek çok kuramcı, sinemanın hammaddesinin gerçekliğin bizatihi kendisi değil de gerçekliğin film tabakasının üzerinde kalan izleri, *fiziksel gerçekliğin kefareti*, olduğu kanısına varmıştır. Film sanatı da yönetmenin gerçekliğin bu izleriyle yaptığı şeydir (Andrew, 2007, s. 158 ve 159). Üstelik yönetmen sadece gerçekliği saptamak ve yansıtmakla kalmaz, bir yandan da bu saptama ve yansıtma eylemini bir sanat eylemine dönüştürmenin yollarını arar. "Sinemanın sanat olabileceğini kararlı bir biçimde reddeden birçok eğitimli insan var" der Arnheim (2010, s. 15) ve ekler: "Onlar temelde şunu söylüyorlar: Sinema gerçekliğin mekanik bir yeniden üretimi olduğu için sanat

[29] Temsil ve gerçeklik meselesini irdeleyen ancak mekâna değil de eyleme önem atfeden sinemacılar arasındaysa Sovyet yönetmen Dziga Vertov ve onun kuramsal yaklaşımı özellikle dikkat çeker. Vertov, *Kinoglaz* (*Kinoglaz – Provasız Hayat*, 1924), *Shagay, Sovet!* (*İleri, Sovyetler!*, 1926), *Shestaya Chast Mira* (*Dünyanın Altıda Biri*, 1926) ve *Chelovek s Kino-Apparatom*'un (*Kameralı Adam*, 1929) kazandığı sıradışı başarıdan sonra bir yazı kaleme alacak (2007, s. 71–73); *Sine–Göz*'ün "oyunculu aktör filmlerini artık sinemanın dışına doğru çeşitli yollarla iteklediğini" ileri sürecek; Cheslav G. Sabinsky ve Sergei M. Eisenstein gibi sinemacıların üyesi olduğu teatral filmler birliğinin yanı sıra –Vertov'un ifadesiyle yapmacık davranış fabrikası birliği– işçi–çiftçi Sovyetlerin *hakiki bir biçimde* sinemalaştırılması için bir *Gerçekler Film–Fabrikası* kurulmasını önerecektir. Vertov'un söylemi ve eylemi bize, sinemayla ilgili kuramsal tartışmaların en başından itibaren güçlü bir *Gerçekçi Film Kuramı* geleneğinin yer aldığını ve bu bağlamda fotografik görüntü, sinema sanatı, gerçeklik ve gerçekliğin mekanik olarak yeniden üretimi konusunda zengin bir yazın oluştuğunu gösterir.

olamaz.” Bunun, herhangi bir sanat dalının sırf gerçekliği mekanik olarak yeniden ürettiği için sanat sayılamayacağına dair, oldukça sorunlu bir önerme olduğunu tartışmaya bile gerek yok. Gerçeklik, hem de en katı, en yıkıcı haliyle bile yeniden üretildiğinde neden sanat olmasın ki? “Ekrandaki insanlar, insan gibi davranıp insanca olaylar yaşadıklarından, ne onları elle tutulur canlı varlıklar olarak karşımızda görmemiz ne de gerçek uzamda bulunduklarını görmemiz gerekli değildir” der Arnheim: “Onlar oldukları halleriyle yeterince gerçektirler. Bu nedenle nesneleri ve olayları hem canlı hem hayali, hem gerçek nesneler hem de ekrandaki basit ışık örnekleri olarak algılarız. Sinemanın sanat olmasını da olanaklı kılan bu gerçektir” (2010, s. 31).

Tüm bunlar, hemen şu anda ve burada bulunan, elle tutulabilen gerçekliğin filme aktarılıp aktarılamayacağıyla ilgili temel önermeler ve yaklaşımlar. Kuşkusuz, bir filmin gerçekliğini bu açıdan sınamak önemli değerlendirmeleri ortaya çıkarabilir. Ancak, diğer yandan hemen her yönetmen için olduğu gibi, Derviş Zaim ve onun sineması için de denilebilir ki, bu yönetmenler ve sinemaları gerçekliği temsil etmekle kalmaz, yeni bir gerçekliği de ortaya koyarlar. Bu önerme, sinemasal mekânlar bağlamında şöyle ifade edilebilir: Mekân, tıpkı yaşamın kendisi gibi, sinemada yeniden üretilir. Bununla birlikte, sinema filmleri mutlak bir gerçekliği saptayıp yeniden aktarmasa dâhi açık bir biçimde içinde bulunduğumuz dünyaya dair ekonomik, politik, toplumsal, kültürel vb. metinleri içermekte ve iletişimsel bir anlam yaratmaktadır. Modernlik sonrası muğlaklıklar döneminde sanatın, özellikle de tiyatro ve sinema sanatının en eski işlevlerinden biri olan temsil artık gerçekliğin önüne geçmiş durumdadır. Temsil, ekonomik, politik, kültürel ve toplumsal yapı setlerini düzenleyerek bireylerin kendilerini çevreleyen mekânı anlamlandırmalarına, tanımalarına ve kendilerini bu mekân üzerinde konumlandırmalarına olanak verir; aksi halde bu düzen kaotik ve rastgele –her zaman olduğu gibi– işlemeye devam edecektir. Tam da bu nedenle bilişsel psikologlar artık bireylerin dünyayı temsil kadrajları (*frames of representations*) halinde alımladıklarını ifade etmektedir (Jameson, 1992). Stuart C. Aitken ve Leo E. Zonn (1994b, s. 6), bu sorunsalın daha geniş bir çerçevede ele alınması gerektiğine dikkat çekip Foucault’nun (1994 ve 2011a) çalışmalarına göndermede bulunur. Temsil herhangi bir anda bir *episteme*, bir bilgi seti üzerinde yerleşmiştir ve kişisel yaşamı olduğu kadar politik, ekonomik ve

artistik yaşamı da etkilemektedir. Bu bağlamda Aitken ve Zonn gibi araştırmacılar sinema ve mekân ilişkisini irdelerken, mekânın temsilini ve bu temsile eklemlenmiş anlamı, mekânın iktidar ve mücadeleyle bağıntılarını gözetmektedir. Ele alınan imgeler nihayetinde öznenin kimliğinin bir parçasıdır ve onun imgelemiyle biçimlenmiştir.

Sinemasal mekânın, mekân imgelerinin temsil ve gerçeklikle ilişkisi, tartışmaya özne sorunsalı da dâhil edildiğinde durum enikonu karmaşıklaşmaya başlar. Aslında sinema ve mekân ilişkisini irdeleyen bütünlüklü ilk çalışmaların gerçekleştirildiği döneminin, modernlik sonrası tartışmalarının da ateşli bir biçimde sürdürüldüğü bir dönem olmasına denk düşen bir karmaşıklıktır bu. Aitken ve Zonn'un (1994a) çalışmasının Jameson'ın çalışmasıyla (1992) hemen aynı dönemde gerçekleştirilmiş olması asla tesadüfî değildir ve her iki çalışma da pekâlâ gerçekleştirildikleri dönemin ruhunu yansıtmaktadır. Bu çalışmaların merkezinde yer alan olgulardan biri öznenin anlam arayışıdır ki, gerçeklik, temsil ve imge üretimi gibi olgularla birlikte düşünüldüğünde bu tartışmanın sinema ve mekân çalışmalarının temel konularından birini oluşturması kaçınılmazdır. Öznenin dünyadaki yeri ve benliğine dair anlam arayışı, *bakış* ve buna bağlı olarak imgelerle doğrudan ilişkilidir. Görsel, sinemasal/sinematik bir kültürün egemen olduğu bugünün dünyasında *gerçek* ve *imge* iç içe geçmiş ve farklı medyalar tarafından üretilen metinler, kolaj ve pastişler halinde eklemlenmiştir. Böylesi bir kültürün başat üreticisi konumunda olan video ve sinema, Batılı toplumlar başta olmak üzere, kameranın temas ettiği hemen her toplumu dönüştürmüştür. Hatta Jean Baudrillard'ın (2006) defaten belirttiği gibi, günümüz toplumu kendini sadece kamerayla dolayımlanmış haliyle bilir.

Jeff Hopkins, Aitken ve Zonn'un (1994a) derlemesi için gerçekleştirdiği *A Mapping of Cinematic Places: Icons, Ideology and the Power of (Mis)Representation* (1994, s. 37–68) adlı araştırmasında, sinemasal imgelerin filme saptanıp aktarılan ve bir biçimde bireyleri ve yerleri yakalayan (*to capture*), yansıtan ya da temsil eden olgular olduğunu söyler. Ancak bu temsiller pasif olarak gözlemlenen değil de, aktif bir biçimde inşa edilen olguları ve olayları imlemektedirler. Sinemasal imgeler, gerçekliğin izlenimlerini yaratmak, üretmek ve yeniden–üretmek için kullanılırlar.

Üstelik imgelerden oluşan ve bu bağlamda gerçeklik tartışmasına kaynaklık eden sinema sanatı bir yana bırakılsa bile, maddî gerçekliğin geçerli olduğu koşullarda da mekân başlı başına tahayyül edilmiş olabilir. Hopkins'e (1994) göre, göstergebilimsel mekân olarak sinemayı, coğrafyacıların uzun süren beri fizikî dünyayı ele aldığı biçimde ele almanın yanlış bir tarafı yoktur. Hopkins'in kavramsallaştırdığı anlamda sinemasal mekânlar farklı zaman ve mekân(lar)ı aynı potada eriterek bir *heterotopik manzara* haline getirirler. Tekrar etmek gerekirse, açık bir biçimde Foucault'ya (2011b, s. 292) göndermede bulunan bir önermedir bu: "Heterotopyanın, [tıpkı sinema gibi] kendi içlerinde bağdaşmaz olan birçok mekânı tek bir gerçek yerde yan yana koyma gücü vardır[30]."

Sinema sanatında fiziksel gerçeklikle, film tarafından saptanan ve tekrar yansıtılan gerçekliği birbirinden ayırt etme çabasında olan, bu iki gerçekliğin asla aynı düzleme denk düşmediğini ve bir bakıma sinemasal gerçekliğin bir yanılsamadan ibaret olduğunu ifade eden bir sinema çabası da vardır. Sinema sanatının göreceli olarak geliştiği ilk dönemlerinde bile, filmden önce yapılan sunuş konuşmaları; film kahramanlarının/karakterlerin tabuları yıkacak biçimde kameraya doğrudan konuşması, izleyiciye seslenmesi; Jean-Luc Godard'ın sinema tarihine de geçen, film ekibini ve seti filmin içine dâhil etme deneyimleri, örneğin yönetmenin

[30] Foucault'nun heterotopya kavramsallaştırmasını merkeze alan önemli sinema çalışmaları gerçekleştirilmiştir (Bunlardan bazıları için bakınız: Kuhn, 2004; Elliott ve Purdy, 2006; Stadler ve Mitchell, 2010; Chung, 2012; Andreescu ve Shapiro, 2012 ve Puric, 2014). Bu çalışmalar bir yandan maddî dünyada yer alan sinema mekânlarını ve sinemaya gitme deneyimlerini irdelerken diğer yandan ve aynı zamanda sinemasal mekânlara ve bu mekânların izleyiciyle ilişkisine de yer vermektedir. Örneğin Annette Kuhn (2004), 1930'ların İngiltere'sinde yerel sinema deneyimlerini, sinema salonlarını ve açıkhava (*drive–in*) sinemalarını merkeze alarak sinemasal mekânların dış dünyayla olan ilişkisini, bu mekânlara dair izleyicilerin deneyimlerini ve anılarını irdeler. Heterotopik mekânlar olarak sinema salonları 'dünyadaki sinema' ile 'sinemadaki dünyanın' etkileşime geçtiği yerlerdir ve film izleme deneyimleri de bu etkileşimle biçimlenir. Denis Wood (1994), Francis Ford Coppola'nın *The Outsiders* (1983) adlı filminden hareketle, yönetmenin toplumsalı yok edip herkesi *dışarıda* bırakan heterotopik mekânı nasıl kurduğunu ele alır. Martyn J. Bowden (1994) ise Hugh Hudson'ın *Chariots of Fire* (*Ateş Arabaları*, 1981) ve Tony Richardson'ın *The Loneliness of the Long–Distance Runner* (*Uzun Mesafe Koşucusunun Yalnızlığı*, 1962) filmlerini merkeze alarak tam da Hopkins'in (ve de Foucault'nun) tanımladığı biçimiyle bir heterotopik çözümlemeye girişir. Jane Stadler ve Peta Mitchell'in (2010) daha yakın tarihli çalışmalarındaysa Baz Luhrmann'ın *Australia* (*Avustralya*, 2008) adlı filminden yola çıkılarak, bu ve benzer filmler aracılığıyla Avustralya'nın aslında çölden ibaret olan kuzeyinin bir heterotopyaya dönüşerek *Yok–ülke* haline geldiği öne sürülür ve aslında kimsenin yaşamadığı bu çölün bir yandan yerelleştirildiği diğer yandansa egzotik bir arzu öğesi halinde küresel bakışın hizmetine sunulduğu ve artık bir fantazi olageldiği ifade edilir.

gösterilmesi; sinemayı, sinema yapma deneyimlerini merkezine alan sinema filmleri; bir sinema filmiyle gerçek hayatın iç içe geçtiği fantastik film örnekleri ve bir filmin içinde kaybolan gerçek kahramanlar –sinemasal bir *Alice Harikalar Diyarında* deneyimi– gibi farklı eylemlerle sinemasal gerçeklikle fiziksel gerçekliğin bir yandan birbirine olan benzerlikleri ortaya konurken diğer yandan bu iki deneyimin aslında birbirinden ne kadar farklı olduğu da gösterilmeye çalışılmıştır.

İster parçalı ister bütünlüklü bir yapıda olsun, gerçeklik sadece kurmacayla belgesel sinema arasındaki bir karşılaştırma meselesi değildir; gerek kurmaca gerekse belgesel, bir filmde temsil edilecek –ya da edilmeyecek– olana kimin, nasıl karar verdiği; nasıl temsil edildiği; temsille bağlantılı olarak öznelliğin derecesi ve temsilin bağlamı da gerçekliğin temsili tartışmaları bağlamında dikkate alınmalıdır. Dahası, ortaya çıkan temsilin gerçekliğini değerlendiren bir de izleyici vardır; sonuçta bütün bu değerlendirmeler, anlamlandırma çabaları ya da gerçeklik arayışları, karşılığını izleyicide bulmaktadır. Evet, sinemasal mekân da anlam üretiminin önemli bir öğesidir ancak bu üretimin dönüştürücü gücü hakkında ne söylenebilir? Jacques Rancière (2010, s. 64) "Bir gösteriyi seyredip de dünyayı kavramaya, entelektüel olarak kavrayıp da eylem kararı almaya geçmeyiz. Duyumsanabilir dünyadan, başka hoşgörüler ve hoşgörüsüzlükler, başka kabiliyetler ve kabiliyetsizlikler tanımlayan başka bir duyumsanabilir dünyaya geçeriz" demektedir. Sanat ve izleyici arasındaki ilişkide, genel geçer bir kanı olarak görülebilecek, sanatın dönüştürücü gücünün hakkını veren ve ancak bu dönüştürücü gücün duyumsanabilir öznel alanda kaldığını da kabul eden bir önermedir bu. Oysa sanat eseri karşısında ne kadar özne varsa o kadar da ihtimâl vardır: Sanatın diğer bir duyumsanabilir alana geçmeyi sağlayacak anahtar olduğu önermesini kabul ettik; pekiyi, hangi izleyicinin hangi duyumsanabilir alana geçeceğini nasıl bilebiliriz? Herhangi bir sanat eserinin herhangi bir özne üzerinde böylesine bir dönüştürücü gücü olduğunu/olabileceğini nasıl kanıtlayabiliriz? Eğer böylesine bir dönüştürücü gücü varsa, bu sanat eserinin hangi etmenlere bağlı olarak, özne üzerinde hangi oranda bir dönüştürücü etki yarattığını nasıl ölçeceğiz?

Tüm bu önermeler Derviş Zaim sineması bağlamında, sinemasal mekânların irdelenmesi için önemli bir izlek sunar. Bununla birlikte, izleyicinin edilgenliğine

dair bu ön kabuller[31], sanatla izleyici ilişkisini, özellikle de sinema ve tiyatro gibi imge üretiminin ön planda olduğu sanatlarla izleyicinin ilişkisini değerlendirebileceğimiz iki temel önermeye götürür bizi: Bu önermelerden ilkine göre izleyici, –bütün edilgenliğiyle– görünüşle büyülenmiş ve sanat eseriyle özdeşleşmesini sağlayan duygudaşlığın esiri olmuş, sersemleşmiş bir budaladır; ikinci önermeye göreyse izleyici yine edilgendir ancak eyleminin farkındadır; kendisiyle sanat eseri arasına bir mesafe koymakta, ne var ki sükûnet içinde eylemine devam etmektedir. Rancière (2010), sonraları sinema sanatının da bazı kuramlarına zemin oluşturacak iki tiyatro deneyiminin bu önermeleri özetlediğini ifade eder: Bertolt Brecht'in *Epik Tiyatro* eylemi ve Antonin Artaud'nun *Vahşet Tiyatrosu*. İlki, izleyiciyle *oyun* arasına bir mesafe koyma, *yabancılaştırma* ve böylelikle izleyicinin bakışını keskinleştirme amacındadır; sanatın gerçekliği değil de onun temsilini/yanılsamasını üretebildiğini belirtir ve izleyiciyi bu yanılsamaya karşı ikaz etmeyi dener. İzleyiciyle oyun arasındaki dördüncü duvarın yıkılmasına dayanan bu ilke, Godard'la birlikte sinema sanatında mükemmel bir biçimde uygulamaya dönüştürülür. İkincisi, yani Artaud'nun *Vahşet Tiyatrosu*'ysa izleyiciyle oyun arasındaki tüm mesafeyi ortadan kaldırmaya, onu oyuna dâhil etmeye çalışmaktadır.

[31] Bu çalışmayı gerçekleştirirken, 'ortalama' izleyicinin Derviş Zaim filmlerini okumasıyla, göreceli olarak eğitimli bir bakışa sahip araştırmacının okuması arasındaki muhtemel farkı özellikle merak ediyorduk. Sinema çalışmalarında sıklıkla 'ortalama' izleyicinin filmi okuma biçimiyle, bir eleştirmen ya da araştırmacının okuma biçimi veyahut yönetmenin niyetiyle araştırmacının bu niyeti anlamlandırması tartışmaya konu edilir. Buradan yola çıkılarak, Çukurova Üniversitesi İletişim Fakültesi, Radyo, Televizyon ve Sinema Bölümü'nde 2014-2015 Akademik Yılı Bahar Döneminde lisans düzeyinde yürütmekte olduğum *Görüntünün Temel İlkeleri* dersi kapsamında 18 Mayıs 2015'te Derviş Zaim'in *Nokta* adlı filmi beş genç kadın altı genç erkek izleyiciden oluşan on bir kişilik bir gruba izlettirilmiş ve ara vermeksizin, film hakkında bir grup görüşmesi gerçekleştirilmiştir. Bu çalışmayla amaçlanan, 'ortalama' sinema izleyicisinin film okuma yaklaşımıyla bu tez çalışmasındaki çözümleme yaklaşımımızın örtüşüp örtüşmediğini görmekti. Nihayetinde, bu tez çalışmasının önermelerinden biri, son kertede izleyicinin anlamlandırmasının belirleyici olduğuna dairdir. Görüşmenin başlangıcında katılımcılara kısaca Derviş Zaim ve izleyecekleri *Nokta* filmi hakkında genel-geçer bir bilgi verilmiştir. Film biçemini belirleyen hat sanatı ve bu sanatın ihcam üslubuna (kesintisiz biçimde yazmak) kısaca değinilmiş ve filmin izlenmesinden sonra katılımcılara mekân ve film biçemi hakkında sorular sorulmuştur. Katılımcılar, film biçemiyle ihcam arasındaki bağlantıyı ilk elden kurmuş (örneğin kamera hareketlerinin bir hattatın hareketine benzediğini söylemişlerdir) ve dahası, bu film için mekânın bir karakter haline geldiğini tam da bu ifadeyle dile getirmişlerdir. Kadın katılımcılarınsa filmde yer alan tek kadın karakteri "mekânda bir leke" olarak değerlendirmeleri önemlidir (bu değerlendirmenin o ana kadar tarafımdan hiç yapılmadığını eklemem gerekir). 'Ortalama' izleyicinin *Nokta* gibi göreceli olarak çözümlenmesi zor bir filme dair değerlendirmesi, bize Derviş Zaim sinemasını mekân bağlamında irdelerken 'doğru' bir yaklaşım izlediğimizi düşündürmüştür.

Eğer gerçeklikle ilgili bir kaygısı varsa izleyicinin, bu terk edilmelidir; oyunun kendine özgü bir içsel gerçekliği vardır. İzleyici, artık bakan kişi konumunu terk etmeli ve oyundaki yerini almalıdır. Bugün, izleyiciyi oyunun bir parçası yapmaya çalışan pek çok güncel sanat deneyiminin/etkinliğinin çıkış noktası da budur.

2.2.2. *Temsil* ve *Gerçeklik* Tartışmaları Bağlamında Derviş Zaim Sinemasında Mekân Kullanımı

"Bu film bütünüyle gerçektir. Çünkü onu biz uydurduk" (Zaim, 1996).

Filmografisi boyunca farklı türlerde ürün veren Derviş Zaim, biçem, içerik, teknik ve estetik bağlamlarda çeşitli arayışlarda bulunmuştur ve filmografisine eklenen her yeni filmle birlikte bu arayışlarını da sürdürmektedir. Derviş Zaim sinematografisinde mekânın kullanımı, sinemada mekân kullanımının hemen her örneğini verir: Mekân, öncelikle film deviniminin, sinematografik eylemin vuku bulduğu bir sahnedir; yönetmenin sinemasal anlayışının önemli bir öğesi olan gerçek(çi)liği sağlayan öğedir; bununla birlikte zaman zaman gerçeküstü öğeler ya da semboller için doğrudan ya da dolaylı olarak kullanılır: Mekân kimi zaman filmin doğrudan bir göstereni haline gelir ve bir karakter –hatta başkarakter olarak– filmin merkezine oturur; mekân, iktidar ilişkilerinin gerçekleştiği bir zemindir ve bazen de bir arzu nesnesi olarak ortaya çıkar – ya da doğrudan arzuyu oluşturur. Tüm bu kullanım biçimleri arasında Derviş Zaim sinemasında mekânın gerçek(çi)lik bağlamında irdelenmesi, kimi zaman birbirleriyle çelişen gerçekçi, gerçeküstücü ya da sembolist sinema anlayışlarını bir arada ele almayı da gerektirir. Çünkü yönetmenin sinema anlayışı bizatihi çelişkili görülebilecek bu unsurların bir arada kullanılmasını içerir.

Öncelikle şunu belirtmek gerekir ki, son derece gerçeküstü bir mekâna sahip *Çamur* ve *Nokta*, zaman zaman gerçeküstü öğelerin kullanıldığı *Devir* ya da tamamen kurgulanmış bir geçmişte geçen *Cenneti Beklerken* de dâhil olmak üzere yönetmenin bütün filmlerinde ele aldığı konular ve olaylar gerçek mekânlarda geçer: Yönetmenin filmlerindeki eylemlerin mekânları muhayyel –hayal edilmiş– veya bir stüdyo ya da platoda inşa edilmiş değildir; tüm bu mekânların gerçek hayatta karşılığı vardır. Ancak, erken bir sonuç olarak şunu da söylemek gerekir ki Derviş

Zaim sinemasında mekân, gerçekliğin olduğu kadar gerçeküstünün de mekânıdır ve filmografisi gerçekçi olduğu kadar semboliktir de. Derviş Zaim sinemasının mekânları öncelikle anlatıya bir gerçek(çi) platform sağlar ve hemen aynı mekânlar bu anlatıyı pek çok farklı katmanlara taşıyan sembolleri de içerir. Ancak son kertede yönetmenin filmografisi gerçek öyküleri izleyiciye taşır. Bütün bunlarla birlikte, Derviş Zaim filmlerinde inşa edilen evrenin "rastlantısal" ve "sanatsal esinlerle" ilerleyen bir sinema olmaktan çok, kuramsal zemini sağlam, yanına ciddi kavramlar alan ve bu çerçevelerle olay örgülerini ve sinema dilini temele oturtan kurmaca bir dünya olması (Kırel ve Duyal, 2011, s. 6) bize Derviş Zaim sinemasında mekân kullanımının gerçek(çi)lik etkisi bağlamında değerlendirilmesiyle iç içe geçen, biçem, içerik ve estetik açılardan farklı değerlendirmeleri de gerçekleştirmemize olanak sağlar.

Derviş Zaim'in filmlerinde yer alan mekânlara bakıldığında, filmlerin uzamını oluşturan sinemasal mekânlarla, fizikî dünyada yer alan mekânlar arasında belirgin bir fark görülmez (bakınız Tablo 2.2). Derviş Zaim'in filmlerinde yer alan sinemasal mekânların ve sinemasal coğrafyanın, 'gerçek' hayatta da karşılığı vardır. Üstelik bu temsili mekânlarla gerçek hayattaki mekânların örtüşmesi bir yandan izleyicinin mekâna dair gerçeklik hissiyatını güçlendirirken, aynı zamanda filmin gerçekliğine ve inandırıcılığına katkı sağlar: Gerçek(çi) karakterlerin yer aldığı gerçek(çi) öyküler gerçek(çi) mekânlarda devinir. Derviş Zaim'in ilk uzun metraj filmi, *Tabutta Rövaşata* gerçekleştirildiği dönemin tüm tarihsel, toplumsal ve sinemasal dinamiklerini barındırır ve bu nedenle daha en baştan "gerçekçi" bir filmdir[32]. Rumeli Hisarı'nda yaşayan, filme *Mahsun Süpertitiz* adıyla aktarılan, gerçekten de sadece gezmek, keyfini çıkarmak için araba çalan ve bu nedenle sık sık başı derde giren Dursun Tokta'nın öyküsü ilk sinema üretim deneyimini yaşayan ve kısıtlı bütçeye sahip bir yönetmen için son derece uygundur. Derviş Zaim iyi bildiği bu

[32] Kırel ve Duyal, yönetmenin sinemasını irdeledikleri *Derviş Zaim* (2011) adlı çalışmalarında küresel kapitalizmin eşiğindeki 1990'larda Türkiye'de inişe geçen sinema sektöründe yaygın/olağan sinemasal üretim pratiklerinin aksine *Tabutta Rövaşata*'nın imece usulüyle kotarıldığına dikkat çeker. Hâlihazırda aynı dönemde Hollywood sinemasının tam anlamıyla hâkim olduğu pazarda –örneğin, 1988-1989 döneminde gösterime giren 13 Türk(iye) filmine karşın 102 yabancı yapım sinema salonlarında yer bulmuştur–, Derviş Zaim'in ifadesiyle "gerilla tarzı" bir üretim biçimiyle gerçekleştirilen bu film bir bakıma zaten "gerçekçi" olmak, üretim maliyetlerini en aza indirmek ve bu nedenle stüdyo yerine açık alanlarda, doğal ışık altında ve "gerçek mekânlarda" çekilmek zorundadır.

konunun kendi adına gerçekleştirilmeye en yakın sinema düşüncesi olduğunu aktarmaktadır: "Ben Dursun'un hikâyesini yazarsam, Rumeli Hisarı'nda çekim mekânlarını bir mahalleye toplayarak bu işin altından kalkabilirim. Konu bildiğim konu. Sağdan soldan da lojistik destek alabilirim. Kahve zaten tanıdık; Rumeli Hisarı'ndaki insanlar da oynar. Sonuçta kotarabileceğim, enerji dolu bir hikâye elimde olur" (Zaim, 2004, s. 52).

Derviş Zaim, içinde bulunduğu dönemin kısıtlı üretim koşulları altında kendi olanaklarıyla üstesinden gelebileceği bir senaryo arayışının sonucunda *Tabutta Rövaşata* filminin ortaya çıktığını belirtmektedir (Zaim, 2004, s. 51). Filmin merkezinde yer alan Dursun Tokta'yı, yani Mahsun Süpertitiz'i lisans öğrenimini görmekte olduğu Boğaziçi Üniversitesi'ndeki yıllarından tanımaktadır. Üniversitenin yerleşkesi Dursun'un da yaşamakta olduğu semte –Rumeli Hisarı– oldukça yakındır ve yönetmen yerleşkeye geliş–gidişleri sırasında Dursun'la karşılaşmaktadır. Dursun, sürekli olarak araba kaçırmakta, birkaç gün bu arabalarla vakit geçirmekte ve sonra yerine bırakmaktadır; öylesine bir ün salmıştır ki Boğaz'da arabası kaybolan, kaçırılan ya da çalınan, soluğu Rumeli Hisarı'nda alır ve Dursun'u arar. Arabası çalınanlar "Siz oturun, Dursun birazdan gelir" denilerek filmin mekânlarını da oluşturan çay bahçelerinden ya da kahvehanelerden birine buyur edilir. Polisler Dursun'dan yaka silkmektedirler ancak dövseler de nezarete ya da hapse atsalar da Dursun huyundan vazgeçmez. Kaldığı hapishaneyi soyar; otobüs, itfaiye arabası ve hatta ambulans bile kaçırır.

Dursun'un, yönetmenin filme aktarılmaya değer gördüğü onlarca benzer öyküsü vardır: Örneğin bir defasında, bir belediye otobüsü kaçırıp İstanbul dışına çıkar, polis Bolu'da üzerinde 'Taksim–Sarıyer' yazan otobüsü durdurur[33]. Tüm bu öyküler ilk filmini gerçekleştirmek isteyen bir yönetmene yetecek malzemeyi

[33] Dursun Tokta, 17 Mayıs 2002'de uzun süredir mustarip olduğu hastalığı nedeniyle hayatını kaybeder ve kimsesizler mezarlığına gömülür. Aslen Tokatlı olan Dursun, yirmi sekiz yıl boyunca Rumeli Hisarı'nda yaşamış bir araba tutkunudur. *Tabutta Rövaşata*'nın gösterime girmesinden sonra kendisiyle gerçekleştirilen bir röportajda, "İnsanın insana olan aşkıyla, insanın arabaya olan aşkı arasında fark yok. Arabaya olan aşkım, sevgiden geçer" der: "İnsanları tanıdıkça arabaları ve hayvanları daha çok seviyorum. Bende nerede ölmek gibi bir şans, 'Öleyim de kurtulayım' diyorum, olmuyor işte. *Bir de fareleri severim, insanlardan fazla. Onların benden bir farkı yok çünkü*" (Tokta'dan aktaran Soykan, 13 Haziran 2002).

oluşturur ve hem Dursun, Reis (Tuncel Kurtiz) ya da Garson Malik (Nadi Güler) gibi gerçek karakterler hem de onların yaşadıkları filme olduğu gibi aktarılır. Ancak bunu yaparken –doğal olarak– yönetmen gerçeği yeniden kurgular, filme yeni karakterler ekler (örneğin Mahsun'un âşık olduğu, eroin bağımlısı bir genç kadın) ve kurgulanmış biçimiyle yeni bir gerçeklik de yaratır[34]. Derviş Zaim "Filmlerimin gerçekle kurmaca arasında böyle bir gidiş geliş, birbirini karşılıklı konumlandırma durumu vardır" demektedir (aktaran Öztürk, 2012). Bu bakımdan Dursun'un yaşadığı ve deneyimlediği mekân –Rumeli Hisarı, İstanbul Boğazı, Beşiktaş, Beyoğlu vb.– filmde yer alan sinemasal mekâna denk düşer. Yine filmde yer verilen iç mekânlar –kahvehane, inşaatlar vb.– gerçekten de Dursun'un yaşadığı semtteki mekânlardır. Yönetmenin mezarlık planları için kullandığı Aşiyan Mezarlığı, Rumeli Hisarı ve Fatih Sultan Mehmet Köprüsü'nü gören, İstanbul Boğazı'na bakan bir konumdadır. Çekimlerin gerçekleştirildiği mekânlarla Dursun ve Mahsun Süpertitiz'in deneyimlediği mekânların örtüşmesi, filmin biçemiyle birleştiğinde, öykü gerçeklik kazanır.

Sinemasal mekânla gerçek mekânı örtüştürmeye yarayan ve Derviş Zaim'in filmografisi boyunca kullanacağı önemli bir öğe daha bu ilk filminde ortaya çıkar: Yönetmenin filmlerinde yer alan taşıtların plakaları mekâna, dolayısıyla da filme gerçeklik kazandırır bir işlev görürler. Yönetmenin *Cenneti Beklerken* adlı filmi haricinde[35] her filminde sinemasal mekâna denk düşecek biçimde taşıt plakaları görünür. *Tabutta Rövaşata*'da da Rumeli Hisarı, Fatih Sultan Mehmet ya da Galata Köprüsü ve İstanbul Boğazı gibi izleyiciye mekâna dair kılavuzluk edecek İstanbul imgeleriyle birlikte perdeye Mahsun Süpertitiz'in çaldığı araçların plakaları da getirilir. Bulunduğumuz coğrafyada bireylerin, deneyimledikleri mekâna, toprağa

[34] Filmin jeneriğinde Türkçe, "Bu film bütünüyle gerçektir. Çünkü onu biz uydurduk" yazarken İngilizce "This film is the whole truth, nothing but the truth; Nevertheless we have fictionalized it – *Bu film tamamen gerçektir, sadece ve sadece gerçektir; Ne var ki onu biz kurgusallaştırdık*" denmektedir. İlk elden ayrı anlamlar çıkarılabilecek bu ifadelerden ikincisi, yani İngilizcesi, Derviş Zaim sinematografisinin, sinema yaklaşımının özeti gibidir. Bu sinema yaklaşımı, kökenini ve yapısal öğelerini (mekân da dâhil olmak üzere) gerçeklerden alır ve ne var ki yönetmen tarafından yeniden öykülenir ve gerçeküstü öğeler ve sembollerle zenginleştirilerek farklı anlam katmanlarını taşımaya başlar.

[35] Bu filmde yer alan öykü 17. yüzyılın İstanbul'unda ve İç Anadolu'da geçer ve doğal olarak filmde motorlu taşıt görülmez.

dair sevgilerinin, tutkularının, bağlılıklarının, *topofilinin*[36] belirgin sembollerinden biridir taşıt plakaları. Örneğin taraftarlık mefhumu kentin plakasıyla özdeşleştirilir: Politikacılara bir takımın forması hediye edilirken, forma numarası olarak kentin plaka numarası kullanılır. Askerlik görevlerini yerine getirenler terhis olacakları günü kent plakalarıyla özdeşleştirerek hesaplarlar; plakalar farklı alanlarda farklı biçimlerde kullanılan kültürel sembollere dönüşmüş durumdadır ve tüm bunlardan dolayı Türkiye'de kentlerin plaka numaralarının bilinirliğinin yaygın olduğu söylenebilir. Dolayısıyla, plaka bilgisi mekân bilgisiyle özdeşleştirilir ve perdede, sinemasal mekâna gerçeklik kazandıracak bir işlev üstlenir. *Tabutta Rövaşata* filmi boyunca sık sık İstanbul'un plaka numarası olan *34*, perdede görünür.

[36] Yunanca *topos* (*yer*) ve *–philia* (*–ın*/*in sevgisi*) kelimelerinin birleşiminden oluşan terim basit bir ifadeyle 'yer sevgisi' anlamına gelir. *Topofili*, çoğu zaman kültürel aidiyetle bir araya gelen, iç içe geçen, belli bir mekâna yönelik güçlü duygu, sevgidir. Mekânla özne arasındaki güçlü bağlara işaret eden *topofili*, deneyimlenmiş mekâna dair çözümleme olanağı sağlayan bir önermedir (bakınız Tuan, 2013). Kavram, aynı zamanda bu çalışmanın *Arzunun Kaynağı Olarak Mekân* başlıklı bölümünde değinildiği gibi, mekânı metalaştıran bir ilgiyi değil ancak özne ile mekânı bir araya getiren hazzı açıklamak için de işlev görmektedir.

Tablo 2.2: Derviş Zaim Sinematografisinde Gerçek/Fizikî ve Sinemasal Mekânlar

FİLM	TÜRÜ	GERÇEK/FİZİKÎ MEKÂNLAR	SİNEMASAL MEKÂNLAR
Tabutta Rövaşata (1996)	Kurmaca	Beşiktaş – Animalia Hayvan Hastanesi, Balat – Eski Galata Köprüsü, Beyoğlu – Tarlabaşı ve Tarlabaşı Bulvarı, İstanbul Boğazı, Kabataş, Karaköy – Galata Köprüsü, Ortaköy, Rumeli Hisarı – Aşiyan Mezarlığı, Rumeli Hisarı – Deniz Aile Çay Bahçesi, Rumeli Hisarı (İstanbul)	İç Mekânlar (Bekâr Odası, Kahvehane, Kahvehane Tuvaleti, Karakol, İnşaat, Hastane, Hayvan Hastanesi, Eczane, Otomobiller, Otobüsler, Ambulans vd.); Balıkçı Sandalı, İskele, İstanbul Boğazı, Fatih Sultan Mehmet Köprüsü, Balat – Eski Galata Köprüsü, Karaköy – Galata Köprüsü, Mezarlık, Rumeli Hisarı, Otobüs Durağı, Beyoğlu – Tarlabaşı ve Tarlabaşı Bulvarı (İstanbul)
Filler ve Çimen (2001)	Kurmaca	Ataköy – Marina Park, Ayvansaray, Beşiktaş Gaziosmanpaşa İlkokulu, Dolmabahçe, Harbiye – Hilton Oteli, İstanbul Boğazı, Küçükçekmece, Mahmutbey – TEM Stüdyoları, Sultanahmet, Sütlüce – Beyoğlu, Şişhane, Tarabya – Tarabya Oteli, Tepebaşı Vatan Hastanesi (İstanbul)	İç Mekânlar (Ev, Büro, ZX Oteli, Emniyet Müdürlüğü, Hapishane, Hastane, Kahvehane, Hamam, Ebru Kursu, Mucize Silgi Fabrikası, Banliyö Treni, Star Yatı, Otomobiller, Milli İstihbarat Teşkilatı Binası, Bakanlık Binası vd.); Stadyum, Okul Bahçesi, Çay Bahçesi, Camiler, Mezarlıklar, Boğaziçi Köprüsü, Lunapark, Marina Park, Ebu Şeybe El–Hudri Türbesi, TEM Stüdyoları, Havaalanı (İstanbul); Güneydoğu Anadolu Bölgesi ve Ankara (TV haberlerinin mekânları olarak)
Çamur (2003)	Kurmaca	Tuz Gölü (Şereflikoçhisar – Ankara); Tuz Gölü (Konya); Gökçeada (Çanakkale); Bakırköy – Ruh ve Sinir Hastalıkları Hastanesi, Nişantaşı – İstanbul Amerikan Hastanesi, İSKİ Atık Su Arıtma Tesisi (İstanbul); Kuzey Kıbrıs	İç Mekânlar (Askerî Tesisler – iç, Yatakhane, Teneffüshane, Tuvalet, Revir, Askerî Cezaevi, Kuyu, Ev, Kadın Doğum Kliniği, Hastane, Restoran, Müze, Atık Su Arıtma Tesisi, Atölye, Depo, Sandal, Otomobiller vd.); Askerî Tesisler – dış, Tuzla, Mezarlık, Lefkoşe – Türk ve Yunan Sınırı (Kuzey Kıbrıs)
Paralel Yolculuklar (2004)	Belgesel	Palaikythro (Balıkesir) Köyü, Muratağa Köyü, Sandallar Köyü, Atlılar Köyü	

Cenneti Beklerken (2007)	Kurmaca	Üsküdar – Salacak Sahili, Sultanahmet Meydanı, Eyüp (İstanbul); Gevher Nesibe Müzesi, Bünyan – Sultan Hanı (Kayseri); Saruhan Kervansaray – Kapadokya, Ürgüp, Avanos (Nevşehir)	İç Mekânlar (Ev, Nakkaşhane, Konak, Peri Bacaları – Kaya Evler, Kervansaraylar – iç vd.); Mezarlık, Konak Avlusu, Üsküdar – Salacak Sahili, Sultanahmet Meydanı, Beyoğlu – Galata Kulesi (İstanbul); Konaklama Yeri – Menzil, Kervansaraylar – dış, Sazlık (Kapadokya)
Nokta (2008)	Kurmaca	Cihanbeyli Tuzlası (Konya, Cihanbeyli)	Tuz Gölü (Konya, Cihanbeyli)
Gölgeler ve Suretler (2011)	Kurmaca	Karpaz Bölgesi ve Büyükkonuk Belediyesi (Kuzey Kıbrıs)	İç Mekânlar (Evler, Kahvehaneler – iç, Teşkilat Karakolu vd.); Kahvehaneler – dış, Bahçeler, Tarlalar, Ova, Kovuk, Mezarlık, Kale, Otomobil, Kamyonet, Otobüs, Karagözcü Salih'in Köyü (Yukarı Gyges), Veli'nin Köyü (Aşağı Gyges), Magosa (Kuzey Kıbrıs); Kıbrıs Adası (Türkiye ile birleşmiş biçimde Karagöz perdesinde)
Devir (2012)	Kurmaca / Belgesel	Hasanpaşa Belediyesi (Burdur, Tefenni); Bayrampaşa – Esenler Otogarı, Eminönü – Haliç, Hadımköy – Çekmece Et ve Et Ürünleri, Karaköy – Perşembe Pazarı, Polonezköy, (İstanbul); Gebze – Zerdali Türkü Evi (Kocaeli)	İç Mekânlar (Evler, Ağıllar – iç, Tamirci Dükkânı, Nalbur, Berber, Mezbaha, Muhasebe Bürosu, Yemekhane, Otomobiller, Minibüs, Tramvay vd.); Okul Bahçesi, Köy Meydanı, Ağıllar – dış, Otlaklar, Mermer Ocağı, Hasanpaşa Belediyesi (Burdur, Tefenni); Sanayi Sitesi, Otogar, Eminönü – Haliç (İstanbul)
Balık (2014)	Kurmaca	Gölyazı – Uluabat Gölü, Gölyazı Köyü, Eskikaraağaç Köyü, Nilüfer – Medicabil Hastanesi, Koza Han (Bursa); Bilgi Üniversitesi Santral İstanbul Yerleşkesi, Metris Cezaevi, Yenikapı Balık Hali, Kocamustafapaşa Balıkçı Barınağı, Polonezköy, Bayrampaşa – Esenler Otogarı, Güngören Buz Pisti (İstanbul)	İç Mekânlar (Ev, Balık Halleri, Balık Çiftliği, Balık Müzesi, İlaç Deposu, Hastane, Su Ürünleri Fakültesi, Emniyet Müdürlüğü, Camii, Mezarlık, Cezaevi, Pastane, Otomobiller, Minibüsler vd.); Çarşı, Çay Bahçesi, Restoran, Balıkçı Sandalı, Gölyazı – Uluabat Gölü (Bursa); Otogar, Metris Cezaevi (İstanbul)

Tabutta Rövaşata, gerek üretim biçimi ve auteur yönetmenlik anlayışı, gerekse biçeme dair sinemasal yaklaşımı nedeniyle gerçek(çi) bir filmdir. Mekân kullanımı da filmin gerçek(çi)liğini güçlendirmektedir. Gün ışığında gerçekleştirilen dış mekân çekimleri, amatör oyuncularla gündelik hayatın içinden gelen bir oyunculuk biçimini ve yine gündelik hayata dair bir anlatıyı benimsemesi bakımından Yeni Gerçekçi sayılabilecek *Tabutta Rövaşata* filmi, tıpkı Yeni Gerçekçi İtalyan Sineması gibi fizikî gerçeklikle sinemasal gerçeklik arasındaki mesafeyi kapatmayı denemiştir. Ancak filmin bu sinema yaklaşımını aşan yönleri de vardır: Yönetmenin ifadesiyle film salt gerçeklik üzerine kurulu, Yeni Gerçekçilikle başlayıp onunla biten yapıda değildir:

> "Benim sonraki filmlerimde de göreceğiniz birtakım başka özellikler az ya da çok *Tabutta Rövaşata*'da söz konusudur. Kale [Rumeli Hisarı], kale içerisine konan tavus kuşları, eroin bağımlısı kız, kötü kalpli kahveci vs. kurmacadır. Montajın, kamera ve müzik kullanım biçimleri, sonraki filmlerimde de gerçekçi anlatımla birlikte var olan 'stilize' ve 'melez' anlatımın habercisidir" (Zaim, 2004, s. 52).

Yönetmenin sinemasının belirgin özelliklerinden birini oluşturan, gerçek(çi)likle iç içe kullanılan sembolizmin ilk örnekleri de bu filmde verilir. Evet, nihayetinde filmin mekânları fizikî gerçekliği de olan mekânlardır: İstanbul Boğazı, Rumeli Hisarı, Fatih Sultan Mehmet Köprüsü, Eski ve Yeni Galata Köprüsü, Tarlabaşı ve Tarlabaşı Bulvarı, Aşiyan Mezarlığı ya da Deniz Aile Çay Bahçesi filmde de gerçekte olduğu gibi işlev görürler. Hâlihazırda göreceli olarak iç mekân kullanımına fazla yer verilmeyen film bu açıdan da Yeni Gerçekçi sinema yaklaşımına denk düşer. Ne var ki film, kurmaca karakterleri, olayları ve olguları da içerir ki bunlardan özellikle biri mekânı gerçeküstü / gerçek-dışı bir boyuta taşır.

Mahsun'un genellikle vakit geçirdiği, filmin ana mekânlarından biri olan Rumeli Hisarı, bir süre sonra müzeye dönüştürülmek ve kapatılmak istenir. Bunun için Hisar'ın bütün girişlerine demir parmaklıklar konulur ve kapısına da bir bekçi dikilir. Müzeye dönüştürülen mekânda artık mehter marşları çalınmakta ve tavus kuşları gezinmektedir. Çünkü Fatih Sultan Mehmet, Rumeli Hisarı'nı inşa ettirdikten sonra, kalenin içini İran'dan getirttiği tavus kuşlarıyla doldurtmuştur. O dönemde tavus kuşu bereketi, bolluğu, çoğalmayı, kötülüklere karşı iyiliği simgelemektedir. Fakat filmin öyküsü odur ki, Fatih Sultan Mehmet'in ölümünü izleyen dönemde bilinmeyen bir nedenden ötürü Rumeli Hisarı'ndaki tavus kuşları yavaş yavaş

ortadan silinmiştir. Ancak Rumeli Hisarı bir müzeye dönüştürüldüğünde, İran Cumhurbaşkanı'nın, dönemin Türkiye Cumhurbaşkanı Süleyman Demirel'e hediye ettiği elli tavus kuşuna da tekrar ev sahipliği yapmaya başlar. Derviş Zaim, bereketi, bolluğu, çoğalmayı, kötülüklere karşı iyiliği simgeleyen tavus kuşlarını filmde ironik bir biçimde kullanır. Tavus kuşlarının sembolik kullanımı mekânı dönüştür ve yeni anlam katmanları oluşturur. Yine Rumeli Hisarı, yönetmenin sinema anlatısı bağlamında sembolizme başvurmasının sıradışı bir örneğini içerir. Mahsun, eroin krizine giren platonik aşkıyla yalnız kalabilmek için Reis'in balıkçı sandalını kaçırır. Ne var ki sandal İstanbul Boğazı'nda, Ortaköy açıklarında kayalara çarpar ve batar. Mahsun ve aşkı kurtulur ancak Reis'in gazabı Mahsun'u beklemektedir. Geceyi Rumeli Hisarı'nda eski bir topun içinde uyuyarak geçirir. Derviş Zaim, o günün sabahında Mahsun'u 'topun ağzında' resmeder. Bu örnekte görüldüğü gibi yönetmen, filmlerinde çok katmanlı okumalara olanak sağlayacak biçimde gerçekçiliği, gerçeküstücülük ve sembolizmle bir arada kullanmaktadır. Yönetmenin sinematografisi böylesi çoklu biçimden ve gerçekle kurmaca arasındaki gerilimden beslenir:

> "Gerçekle kurmaca birbirine bağlıdırlar. İki farklı gezegen gibi, uzayda birbirlerini etkileyen ve sabitleyen iki gezegen gibi dururlar, yörüngelerini oluştururlar. Gerçekle kurmacayı böyle bir model üzerinde algılamaya eğilimliyim. Dolayısıyla filmlerimin de gerçekle kurmaca arasında böyle bir gidiş geliş, birbirini karşılıklı konumlandırma durumu vardır" (Zaim'den aktaran Öztürk, 2012).

Yönetmenin *Tabutta Rövaşata*'dan dört yıl sonra, 2001'de gerçekleştirdiği *Filler ve Çimen*, tıpkı *Tabutta Rövaşata* gibi gerçek bir olaydan, Türkiye'deki politika(cılar), Milli İstihbarat Teşkilatı, Emniyet Teşkilatı, mafya örgütlenmeleri ve aşiretler arasındaki yasadışı ve enformel ilişki biçimlerini açığa çıkaran Susurluk kazasından (diğer bir deyişle Susurluk skandalından) esinlenmiştir. 'Devlet-Siyaset-Mafya' üçgenindeki derin ilişkileri gün yüzüne çıkaran kaza 3 Kasım 1996'da Balıkesir'in Susurluk ilçesi yakınlarında gerçekleşir. Refah Partisi'yle koalisyon yaparak iktidar ortağı olan Doğru Yol Partisi'nin milletvekili Sedat Edip Bucak'a (Güneydoğu Anadolu Bölgesi'nde yer alan Bucak Aşireti'nin mensubudur) ait olan taşıt, bir kamyonla çarpışır. Taşıtı İstanbul Kemalettin Eröge Polis Okulu Müdürü Hüseyin Kocadağ kullanmaktadır. Milletvekili Sedat Edip Bucak'ın yanı sıra Gonca

Us ve kırmızı bültenle aranan katliam sanığı Abdullah Çatlı da "Mehmet Özbay" sahte kimliğiyle araçta yer almaktadır. Kazada Hüseyin Kocadağ, Abdullah Çatlı ve Gonca Us (Abdullah Çatlı'nın sevgilisi olduğu ifade edilmektedir) hayatını kaybeder, Sedat Edip Bucak yaralanır. Kaza, Türkiye'de 1990'lı yılların toplumsal, kültürel ve siyasi iklimini derinden etkiler ve Derviş Zaim sinemasında yansımasını bulur.



Resim 2.5: Mahsun Süpertitiz Topun Ağzında: Mekân Sembolik Anlatıya Dönüşüyor (*Tabutta Rövaşata*, 1996)

Filler ve Çimen, Güneydoğu Anadolu Bölgesi'nde askerliğini yaparken mayına basarak sakat kalan erkek kardeşi İldem'le (Rıza Sönmez) birlikte yaşayan Havva Adem'in (Sanem Çelik) öyküsünü merkeze alır. Havva, bir otelden yiyecek yardımı almakta ve aynı zamanda bir silgi fabrikasında çalışmaktadır. Ancak geliri kardeşini tedavi ettirmeye yetmez; Avrasya Maratonu'na hazırlanır, maratonu kazanarak verilen maddî ödülle kardeşinin tedavisini karşılamayı ümit eder. Filmin merkezinde Havva, Havva'nın deneyimlediği mekân ve bu mekân üzerindeki karmaşık, iç içe geçmiş ilişkiler yer alır. Havva bazen bu ilişkilerin farkındadır, mekâna ve ilişkilere dair deneyimleri bilinçlidir. Bazen de hiç farkında olmaz; mekândadır ancak ilişkiler ağının içinden, bu ağa dâhil olmadan geçer gider. Havva'ya yiyecek yardımında bulunan otelin sahibi tehdit altındadır örneğin. Mafya, oteli değerinin epey altında bir edere satın almak ister; otel sahibi Ali Kansız (Taner Barlas) oteli almak isteyen, otel

ve kumarhane zincirinin patronu ve ünlü uyuşturucu taciri Sabit Üzücü'nün (Haluk Bilginer) teklifini reddedince işler karışmaya başlar. Sabit Üzücü, uyuşturucudan elde ettiği gelirin bir kısmını sus payı olarak Aziz Bebek (Bülent Kayabaş) adlı bir bakana dolaylı yoldan ama düzenli bir biçimde yollamaktadır. Sabit Üzücü'yle Bakan arasındaki para alışverişine tetikçi Camoka (Ali Sürmeli) aracılık eder ama aynı zamanda o da kendi örgütlenmesini kurmak için Sabit Üzücü'den aldığı parayı kullanır. Tüm bunlarla birlikte Bakan Aziz Bebek ile Milli İstihbarat Teşkilatı arasında da bir çatışma vardır. Filmde kurgulanan ilişkiler en az Susurluk kazasıyla açığa çıkan ilişkiler kadar karmaşık ve çetrefillidir; yönetmenin film biçemine uygun gördüğü şekliyle, *ebruli*[37] ilişkilerdir bunlar.

Derviş Zaim *Filler ve Çimen*'in "içsel ve dışsal nedenlerle köşeye sıkışmış insanı farklı bakış açıları kullanarak ve alabildiğince mesafe kat ederek anlatma prensibiyle inşa edilmiş bir yapıt" olduğunu söyler:

> "Amacımızın, kaosun hüküm sürdüğü bir atmosferde değişik tuzaklara takılmış bir sürü insanı (olabildiğince) bütün boyutları ile ama özellikle iktidar ilişkileri çerçevesinde deşmek biçiminde dile getirilebileceğine inanıyoruz. Filmde yalnızca bir karakter veya olay değil; birkaç karakter ve olay bir arada var olmakta birbirlerini tetikleyip karşılıklı olarak etkilemektedir. *Filler ve Çimen*, bir başka yaklaşımla, bir arada var olan bütün bu olay ve karakterlerin yarattığı çoğulluk, karmaşa ve kaosun filmi diye de nitelenebilir. *Filler ve Çimen*; kaos, tesadüf gibi uçlarda dolaşan insan ruhunun tezahürlerini ortaya çıkarmaya çalışırken sosyal ve

[37] Bu bölümün *Temsil ve Gerçeklik Tartışmaları Bağlamında Biçemsel Bir Öğe Olarak Mekân Kullanımı: Otantik Temsil* başlıklı ayrımında irdelenen, Derviş Zaim'in *otantik temsil* olarak kavramsallaştırdığı, geleneksel sanatların sinemanın biçem ve içeriğini belirleyecek biçimde tematik kullanımının ilk örneği, ebru sanatı merkeze alınarak, bu filmde uygulanır. Yönetmen, *Cenneti Beklerken*, *Nokta* ve *Gölgeler ve Suretler*'de sırasıyla minyatür sanatını, hat sanatının ihcam tekniğini ve gölge oyununu esas alarak *Geleneksel Sanatlar Üçlemesi* olarak da nitelendirilen bir dizi film gerçekleştirilecektir. Aynı ayrımda açıklandığı gibi, *otantik temsil* öğelerinin tematik kullanımı temsil, gerçeklik ve mekân olgularıyla doğrudan ilişkilidir.

Bununla birlikte şu notu da düşmekte yarar var: Derviş Zaim'in geleneği, geleneksel sanatları bir biçem oluşturma amacıyla kullanımı, Türk(iye) sinemasında 1960'ların ikinci yarısında başlayan *Ulusal Sinema – Milli Sinema* tartışmalarına taşır bizi. Halit Refiğ, Metin Erksan, Lütfi Ö. Akad, Atıf Yılmaz Batıbeki gibi yönetmenlerin merkezinde bulunduğu bu tartışma, farklı politik tutumlarla birlikte, Batılı sinema yapma biçimini reddederek ulusal-milli bir sinema yapma biçiminin temel alınmasını önermektedir. Tartışmanın verimliliğine karşın ortaya çıkan yapıt sayısıysa bir elin parmaklarını geçmez: *Haremde Dört Kadın* (Halit Refiğ, 1965), *Sevmek Zamanı* (Metin Erksan, 1965), *Kuyu* (Metin Erksan, 1968), *Bir Türk'e Gönül Verdim* (Halit Refiğ, 1969) ve *Yedi Kocalı Hürmüz* (Atıf Yılmaz Batıbeki, 1971) filmlerinde biçem ve içerik olarak gelenek belirleyici olmuştur. Bununla birlikte, Türk(iye) sinema tarihinde mekânı ve ona dayanan geleneği Derviş Zaim gibi sistematik bir biçimde filmografisi boyunca merkezine alan bir yönetmen daha yoktur.

> ekonomik değişimler nedeni ile ahlaki erozyona uğramış bir toplumun geleceğine dair umutlu olmak gerektiğini belirtmektedir" (www.derviszaim.com/).

Filmde yer alan mekân(lar) ve ilişkilerse tam da Jeff Hopkins'in (1994, s. 37–68) ifade ettiği gibi filme saptanıp aktarılmış, bir biçimde bireyler ve yerler yakalanmış, yansıtılmış ya da temsil edilmiştir. Bu temsiller edilgen olarak gözlemlenen değil de, etkin bir biçimde inşa edilen olguları ve olayları imlemektedir ve temsili oluşturan sinemasal imgeler, gerçekliğin izlenimlerini yaratmak, üretmek ve yeniden–üretmek için kullanılırlar. Dolayısıyla *Filler ve Çimen*'in sinemasal mekânını oluşturan Ataköy – Marina Park, Ayvansaray, Beşiktaş Gaziosmanpaşa İlkokulu, Dolmabahçe, Harbiye – Hilton Oteli, İstanbul Boğazı, Küçükçekmece, Mahmutbey – TEM Stüdyoları, Sultanahmet, Sütlüce – Beyoğlu, Şişhane, Tarabya – Tarabya Oteli, Tepebaşı Vatan Hastanesi (İstanbul) gibi mekânlar ya da Aziz Bebek, Sabit Üzücü ya da Camoka gibi karakterler gerçekten de Susurluk kazasında açığa çıkan ilişkiler, karakterler ya da mekânlarla örtüşmese bile sinemasal imgeler olarak gerçeklikleri vardır. Otellerin, kumarhanelerin kanlı çatışmalarla el değiştirdiği ve bu sırada başbakanlık koltuğunu işgal eden siyasetçilerin koruma polislerinin bile cinayetlere dâhil olduğu bir dönemde filmin mekânlarından, Ali Bey'in sahibi olduğu ZX Oteli, Tarabya Oteli'nden daha gerçektir. Daha önce de değinildiği gibi, *Filler ve Çimen*'de ilişkiler ağına platform sağlayan mekânlar, örneğin büro, ZX Oteli, Emniyet Müdürlüğü, Milli İstihbarat Teşkilatı Binası, Bakanlık Binası, hapishane, hastane, kahvehane, hamam, fabrika gibi kamusal iç mekânlar; banliyö treni, Star Yatı, otomobil gibi araçlar ya da stadyum, okul bahçesi, çay bahçesi, camiler, mezarlıklar, lunapark, Marina Park, Ebu Şeybe El–Hudri Türbesi, havaalanı ve benzeri kamusal dış mekânlar tam da Foucault'nun tanımladığı anlamda heterotopik mekânlardır. 1990'larda toplumun bir krize sürüklendiği dönemde Derviş Zaim *Filler ve Çimen*'in sinemasal mekânlarını kriz mekânlarıyla inşa eder. Foucault (2011b, s. 298) "Heterotopyanın kendi içlerinde bağdaşmaz olan birçok mekânı tek bir gerçek yerde yan yana koyma gücü vardır" demektedir. Derviş Zaim, bir ebru gibi sınırları belli olmayan, muğlak ve iç içe geçmiş tüm bu mekânları Havva'nın eylemlerinin platformu haline getirir. Havva, tüm bu ilişkiler ağı üzerinde hareket

edecek, devinecek ve ancak filmin sonunda –aslında dâhil olmaya da niyeti olmaksızın, istemeden– eklemlenecek ve bunun bedelini de ödeyecektir[38].



Resim 2.6: Mafya Örgütü Lideri Sabit Üzücü, Milli İstihbarat Teşkilatı Merkezinde: Mekân Karmaşık İlişkileri Bir Platforma Oturtarak Gerçeklik Kazanıyor (*Filler ve Çimen*, 2001)

Filler ve Çimen kurmaca bir filmdir; "Bu filmdeki olay ve kişiler tamamıyla kurmacadır" denir filmin jeneriğinde. Ama Camoka, adı 1990'lardan bu yana faili meçhul cinayetlerle anılan Mahmut Yıldırım kadar gerçektir; Sabit Üzücü haber bültenlerinde, gazetelerde öykülerini okuduğumuz, Milli İstihbarat Teşkilatı'yla karmaşık ilişkilere girmiş mafya liderleri ve hemen aynı dönemde otel ve kumarhane saltanatını kuran, Özel Hareket Şube Müdürlüğü'nde görevli ve Doğru Yol Partisi Milletvekili Sedat Edip Bucak'ın korumalığını da yapan polisler tarafından 28 Temmuz 1996'da öldürülen Ömer Lütfi Topal kadar gerçektir; Bakan Aziz Bebek de en az Sedat Edip Bucak ya da Mehmet Ağar kadar gerçektir. ZX Otel'inin sahibi Ali Kansız'ın ölümünden sonra oteli koruması için çağırılan Alevi motifleri belirgin yasadışı örgüt de gerçektir. Filler de gerçektir, çimenler de... Üstelik tüm bunlar o dönemden bu yana izleyicinin tahayyülüyle zenginleşmiş, artık sinemasal imgeler

[38] Havva'nın üzerinde hareket ettiği bu ilişki ağları, sinemasal mekânların iktidar ve direniş ilişkileri bağlamında çözümlenmesinin bir örneği olarak *Sinema, Mekân, İktidar ve Mücadele İlişkileri: Jeopolitik Bir Alan Olarak Sinema ve Mekân* adlı bölümde, *İktidar ve İlişki Ağları: İktidar ve Mücadele İlişkilerinin Sinemasal Mekânlar Bağlamında Çözümlenmesinin Bir Örneği Olarak Filler ve Çimen* başlığı altında detaylı bir biçimde değerlendirilmektedir.

havuzuna dâhil olmuş ve tekrar tekrar üretilmiş, yabancı istihbarat elemanlarının ülkede faaliyet göstermesi, devletin farklı kurumlarının birbirleriyle çatışması, uluslararası uyuşturucu şebekeleri ve istihbarat teşkilatlarının ilişkileri, derin devletin tetikçileri gibi 'gerçek' motiflerle bezenmiştir. Derviş Zaim bu bağlamda *Filler ve Çimen*'de 'gerçek(lik)ten daha gerçek' bir sinemasal gerçek(lik) kurar; izleyici olarak, filmde deneyimlediğimiz karakterlerin, olguların, olayların ve mekânların gerçekliğinden bir an için bile şüphe etmeyiz. Ama yönetmen bu sinemasal gerçekliği *Tabutta Rövaşata*'da olduğu gibi, yine eğretileme ve sembollerle zenginleştirir, izleyiciye farklı katmanlarda farklı okumalar yapmasına olanak veren imgeler kullanmaya devam eder. Örneğin, Ali Sürmeli'nin canlandırdığı iki karakterden birisi, Hızır Veli, hapishanedeyken ipe asılmış balıklar görür, bu sahne Hızır Aleyhisselam mitine göndermedir:

> "Bütün filmlerimde farklı kültürlerin özelliklerinin bir arada, yan yana, iç içe kullanılması söz konusudur. Hızır Aleyhisselam mitiyle günümüzde geçen hikâyelerin yan yana gelmesi, karakterlerin iç içe geçmesi, sözünü ettiğim şeyle ilgilidir. Havva diye Avrasya Maratonu'na hazırlanan, bir ebru atölyesinde yarı zamanlı çalışan bir maratoncu kız var; trenler onun evinin önünden sinema tarihinin ilk görüntüsüne gönderme yaparcasına geçip dururlar, televizyonu ve onun evindeki elektrik tesisatını bozarlar, bu sırada Güneydoğu'daki savaşa ya da maratona dair konuşan televizyon spikerini işitirsiniz. Bütün bunların hep beraber platform oluşturduğu, kısa devre yaptığı ve dramanın kendisini sırtladığı işler yapmak benim hoşuma gidiyor" (Zaim, 2004, s. 57).

Derviş Zaim'in ifadeleriyle, bu filmde de "gerçekçi anlatımın yanı sıra sembolizmden sürrealizme dek farklı anlatımların beraber, ama farklı dozlarda kullanımı vardır" (Zaim, 2004, s. 57). Silgi fabrikasında çalışan bir maratoncu[39]; bu maratoncunun bir kutu silgiyi ilkokulun bahçesindeki öğrencilere dağıtması; aynı zamanda ebru sanatıyla ilgilenmesi ve teamüllerin aksine açık havada, karlar altında ebru yapması; Camoka'nın bir sahnede havaya saçtığı uyuşturucu ve bu uyuşturucunun kar olup gökten yağması; bir türbede yaşayan ve Ali Kansız'ın cinayetini üstlenen İlyas ve Hızır Veli adlı iki arkadaş; Ali Kansız'ın öldürülmesini soruşturan Komiser Mustafa Truva'nın (Mesut Akusta) kent meydanında, hiç tanımadığı insanları telefonla arayarak "Alo, çok kötü şeyler oluyor, çok kötü şeyler

[39] Derviş Zaim'in bir orta mesafe koşucusu ve yapım şirketinin adının *Marathon Film* olması, izleyiciye yeni bir okuma da sağlamaktadır.

olacak, lütfen dinleyin beni" demesi; televizyon haberleri, trenler... Tüm bu öğeler Derviş Zaim'in ifadesiyle anlatıyı zenginleştirmek için kullanılır. Bu olgular ve öğeler anlatıyı kimi zaman gerçeküstücülüğe kimi zaman da sembolizme taşısalar bile güçlerini gerçek(çi) mekânlardan alırlar. Ancak son kertede yönetmen, özellikle de politik sinemanın salt gerçek(çi)likle biçimlenmesinin bir eksiklik olacağını ifade etmektedir:

> "Türk politik sineması, İtalyan Yeni Gerçekçiliğinden etkilenmiştir. İtalyan Yeni Gerçekçiliği havuzunda yüzmeye de devam ediyor. Sadece sinemacılar değil, sinema eliti, eleştirmenler, sinema camiası da bunu doğal kabul ederler. Bunun daha ötesinde Türk politik filmlerinin daha farklı arayışlara gidiyor olması çok da hoş karşılanmaz, çünkü gerçeklikle ilgili çok net bir beklenti havuzu ve kipi vardır Türkiye sinema eliti arasında. Bu gerçekçi değildir. Beklentinin dışına çıkan herhangi bir filmi de çok hoş karşılamazlar. Politik filmin Yeni Gerçekçilik havuzunda yüzmesi gerektiği gibi bir kabul vardır. Bu benim hoşuma gitmiyor" (Zaim'den aktaran Öztürk, 2012).

Yönetmenin üçüncü filmi *Çamur*, daha sonra aynı tema etrafında gerçekleştireceği *Gölgeler ve Suretler* ve Panicos Chrysanthou'yla birlikte gerçekleştirdiği *Paralel Yolculuklar* belgeseli iç içe geçen, kesişen yapılarıyla doğrudan fizikî mekâna –ve mekân üzerindeki ilişkilere– göndermede bulunan filmlerdir. *Çamur* ve *Paralel Yolculuklar*, her iki yönetmenin ortak bir biçimde, Kıbrıs'a dair gerçekleştirdikleri bir üçlemenin parçalarıdır. *Çamur*'u Derviş Zaim yönetirken, filmin yapımcılığını Panicos Chrysanthou üstlenir; *Paralel Yolculuklar*'da her ikisi de yönetmen ve yapımcıdır; Panicos Chrysanthou'nun yönetmenliğini yaptığı *Akamas*'taysa (2006) Derviş Zaim yapımcılığı üstlenir. Yönetmenin ifadeleriyle *Çamur* stilize bir anlatımı, gerçekçiliği ve onun ardında yer alan bir sürrealizm ve sembolizmi içerirken, *Paralel Yolculuklar* doğrudan deneyimi konu edinen bir belgeseldir (Zaim'den aktaran Kırel ve Duyal, 2011, s. 7).

Kıbrıs'ı ve Kuzey Kıbrıs Türk Cumhuriyeti'yle Kıbrıs Rum Kesimi arasında 1963'ten bu yana sürmekte olan çatışmayı, yıkımları ve Kıbrıs halklarının durumunu merkezine alan bu filmlerden ilki olan *Çamur*, fizikî mekân ve sinemasal mekân bağlamında Derviş Zaim filmografisinin diğer tüm öğelerinden belirgin bir biçimde ayrılmaktadır. Bu filmde, filmin gerçekleştirildiği fizikî mekânla filmin sinemasal mekânı hiçbir biçimde örtüşmez ve bu bakımdan yönetmenin diğer filmlerinden

farklı bir yerde durmaktadır. Kuzey Kıbrıs'ta Türk ve Yunan sınırını belirleyen tarafsız bölgenin yakınlarındaki bir askerî tesisin ağırlıkla filmin sinemasal mekânını oluşturmasına karşın filmin fizikî mekânları hiçbir biçimde Kuzey Kıbrıs'ta yer almaz. Filmin çekimleri Tuz Gölü (Konya); Gökçeada (Çanakkale) ve İstanbul'da gerçekleştirilmiştir. Derviş Zaim bu filmde sinemasal mekânlarla fizikî mekânların örtüşmemesinin nedeninin yapım maliyetleri ve süreciyle ilgili olduğunu belirtmektedir. Kıbrıs'la Türkiye'de trafiğin ayrı yönlerde akıyor olması, araç plakalarındaki[40] ya da evlerdeki farklılıklar filmin gerçek(çi)liğini zedeleyecektir; dolayısıyla bu farklılıkları gidermek gerekecektir ve bu da yapım maliyetini arttıracak bir unsurdur. Bu 'gerçekçi' bakış açısıyla, filmi İstanbul'da, sanki Kıbrıs'mış gibi gerçekleştirmek zaten zordur. Bununla birlikte, filmin ön hazırlıkları sırasında Gökçeada'da bulunan ve her yaz kuruyan tuz gölünün yağan yağmurlar nedeniyle suyla dolduğu görülür ve tuz gölü çekimlerini Konya'ya taşımak gerekir:

> "İstanbul, Konya Tuz Gölü, Gökçeada gibi farklı mekânların seçilmesindeki temel nedenler –yansıtmak istediğim atmosferi iyi yansıtacak plastiğe sahip olmaları nedenlerinin yanı sıra– bunlardır. Ama bütçe kabarmasına yol açan şeyler oldu bunlar" (Zaim, 2004, s. 77).

Çamur, Kıbrıs'taki askerliğinin son haftalarında gizemli bir hastalığa yakalandığı için konuşamayan Ali'yi merkezine alarak suni döllenme uzmanı olan kardeşi Ayşe'nin (Yelda Reynaud), onun nişanlısı Halil'in (Bülent Emin Yarar) ve bir restoran işletmecisi ve sanatçı olan arkadaşları Temel'in (Taner Birsel) öyküsünü aktarmaktadır. Ali, bir bölümü askerî tesisin sınırları içinde kalan bir bölgeden çıkan, Kıbrıslı başka hastaların medet umduğu şifalı çamurun kendi hastalığına da iyi geleceğini düşünür ve nöbette olduğu zamanları bir kuyuda, çamurda geçirmeye başlar; çamura olan ilgisi zamanla bir tutkuya dönüşür. Yine kuyuda olduğu bir gün, çamuru kazarken eski çağlardan kalma bir bereket tanrıçası figürü bulur[41]; Ali'nin bu

[40] Yönetmenin gerçek(çi)liğin gerektirdiği yapım güçlüklerine dikkat çekerken araç plakalarına yaptığı bu vurgu, onun plakaları bilinçli bir biçimde mekân duygusunu güçlendirmek için kullandığına işaret eder.

[41] Filmin sinemasal gerçekliği içinde, söylence odur ki çamurun (dolayısıyla Ali'nin görev yaptığı askerî tesisin bir bölümünün) bulunduğu alan, antik çağlarda bir şifa merkezi olarak işlev görmektedir. Burada hastalıklarına şifa arayan insanlar, tedavi ritüelinin bir parçası olarak hastalıklı organlarının heykelini çamura gömmektedirler. Bu nedenle Ali, daha önce bir sanat projesi için Temel'in yaptığı heykelinin kalıbından bir büstünü yaptırır (çünkü gizemli bir hastalık nedeniyle sesi çıkmamaktadır ve boynunun heykelini çamura gömmek ister) ve çamura gömer.

keşfi hem kendi hem de yakınları için felâket getirecektir. Çok katmanlı, sembollerin birbirine örüldüğü, çok kahramanlı, diyalogu amaçlayan bir öykü anlatan film (Akbal Süalp, 2010, s. 15), Derviş Zaim'in ifadesiyle "mizahi bir durum içine gömülmüş trajik karakterleri" işlemektedir (www.derviszaim.com). Derviş Zaim'i anımsatır bir biçimde, Kıbrıs'ın kuzey ve güneyi arasında bir ilişki kurmak, ada halkını geçmişiyle yüzleştirmek isteyen ve bunun için her iki halkı da kapsayan bir sanat projesi gerçekleştirmeye çalışan Temel'in öyküsü bir yana, Ali'nin mekânla kurduğu ilişki ve mekânın filmin temel göstereni olacak biçimde ele alınışı filmi çok katmanlı olarak incelemeye olanak sağlayan öğelerdir. Bununla birlikte, daha ilk elden filmin sinemasal mekânlarının gerçek(çi)lik bağlamında belirlendiği söylenebilir. İç mekânlar (askerî tesisler – iç, yatakhane, teneffüshane, tuvalet, revir, askerî cezaevi, kuyu, ev, kadın doğum kliniği, hastane, restoran, müze, atık su arıtma tesisi, atölye, depo, sandal, otomobiller vd.) ve dış mekânlar (askerî tesisler, tuzla, mezarlık, Türk ve Yunan sınırını belirleyen tarafsız bölge) gerçekçi bir biçimde ele alınmıştır. Bununla beraber daha önceki filmlerinde olduğu gibi, bu filminde de yönetmen yoğun bir biçimde simgesel öğeleri ve farklı anlatım tarzlarını kullanmıştır:

> "Bu anlatım tarzları içinde gerçekçilik de var, sürrealizm de var, sembolizm de var. Ama biri diğerinin çok fazla içine geçmiyor. 'Bu film realisttir' veya 'bu film semboliktir' denecek olursa dikkatsiz davranılmış olur. Çünkü filmde bu farklı anlatım tarzlarının izlerini neredeyse eşit ölçüde, yan yana, birbiri içine yedirilmiş biçimde görmek mümkün" (Zaim'den aktaran Öperli ve Yücel, 2003, s. 33).

Derviş Zaim, *Tabutta Rövaşata* ve *Filler ve Çimen*'in gerçekçi, ancak gerçeküstü öğeler ve semboller içeren içerik ve biçemini *Çamur*'da zirveye taşır. Kıbrıs gibi o güne değin hamaset yüklü filmler[42] dışında sinemaya aktarılmamış bir mekânı ve bu mekân üzerinde yaşananları ele almak için belki riskli bir yöntemdir bu. Ancak yönetmen, böylesi bir biçemin Kıbrıs'ta yaşananlara karşı tavrını bulandırmadığını düşünmektedir (Zaim, 2004, s. 61–62). Böylesi bir anlatım tarzını seçmiş olmasını ise gerçekliğin sürekli olarak değişmesiyle açıklar:

[42] *Göklerdeki Sevgili* (Remzi Jöntürk, 1966) ya da *Sezercik, Küçük Mücahit* (Ertem Göreç, 1974) gibi örneklenebilecek bu filmler, Kıbrıs'taki çatışmayı karikatürize eden, sadece Kıbrıslı Rumları değil, Kıbrıslı Türkleri de "homojen ve mutlak bir Türk kategorisinin ezici gücü altında" eriten filmlerdir (Arınç, 2011, s. 81).

> "Gerçeklik 1950'lerin, 60'ların, 70'lerin, 80'lerin gerçekliği değil. Zihinsel yapı, ekonomik yapı, sosyal yapı, kültürel yapı ve daha birçok şey değişti. Hem algılama biçimlerimiz hem de bizim dışımızda duran gerçeklik değişti, karmaşıklaştı. Bu, Kıbrıs sorunu için özellikle söylenebilir. Dolayısıyla konuyu dürüst biçimde anlatabilmek için, farklı anlatım tarzlarını bir arada kullanmam gerektiğini, farklı anlatım tarzlarının getireceği sinerjiye ihtiyacım olduğunu düşünüyordum. Bu, hem arka planı daha yetkin bir biçimde çizmemi sağladı, hem de filmdeki dramatik olay örüntüsünü, tonu, karakterizasyonu, vs. daha sıkıştırılmış bir halde izleyiciye vermemi sağladı" (Zaim'den aktaran Öperli ve Yücel, 2003, s. 33).

Yönetmenin bu önermesi bizi Aitken ve Zonn'un *Place, Power, Situation and Spectacle: A Geography of Film* (1994a) adlı çalışmasına götürmektedir. Aitken ve Zonn'un bu çalışması, basit bir biçimde ifade edilecek olursa, hem birey hem de toplumsal olarak öznelerin, mekânların ve yerlerin sinemasal bir imgelemde iç içe geçtiği/gömüldüğü sinema coğrafyası hakkındadır. Aitken ve Zonn (1994b, s. 3), sinema ve sosyo-kültürel temsil arasındaki karşılıklı ilişkiler bağlamında gerçekleştirilen, dünyadaki yerimizi anlamayı ve anlamlandırmayı hedefleyen çalışmaların çığır açıcı olabileceğine ancak bu konuların coğrafya alanında büyük oranda el değmemiş olarak kaldığına dikkat çekmektedir. Bunun bir nedeni, diğer bilimsel disiplinlerde etkinliklerini sürdüren pek çok araştırmacı gibi coğrafyacıların da, geleneksel olarak dünyanın ve doğal olarak onun üzerinde gerçekleşen olayların, olguların ve ilişkilerin, maddî koşullarına platform oluşturan fiziksel gerçeklikle bu gerçekliğin temsili kabul edilen sinemasal gerçeklik ilişkisinin barındırdığı düşünülen çelişkilerdir. Oysa gerek medya ve iletişim, gerekse sinema alanında gerçekleştirilen çalışmalarda sinemanın, dolayısıyla da filmle saptanan ve yeniden aktarılan mekânların ve tasvir edilen yerlerin ekonomik, politik, toplumsal, kültürel ve ideolojik olguları da içeren bir yönü olduğu dile getirilmektedir. Dahası, sinema filmi bir yandan izleyicilerin deneyimledikleri ekonomik, politik, toplumsal, kültürel, ideolojik ve çevresel/ekolojik ilişkileri saptar ve yeniden aktarırken, diğer yandan izleyici üzerinde yine bu olgular bağlamında dönüştürücü olabilecek bir etki yaratma gücüne sahiptir ve mekânın sinemasal üretimi, yeniden–üretimi ve tüketimine odaklanan çalışmalar ciddi bir ilgiyi hak etmektedir. Aitken ve Zonn'un ifadesiyle (1994b, s. 5), fizikî mekânda gerçekleşen kültürle, filmle saptanan, üretilen, yeniden–üretilen, aktarılan ve tüketilen kültür arasında pek de fark görmeyen araştırmacılar gibi coğrafyacılar için de *gerçek hayatla* (*real–life*) *film makarası üzerinde vuku*

bulan hayat (*reel–life*) arasında pek de bir fark olmamalıdır ve sinemasal temsil coğrafi araştırmaların anahtar konularından, sinemaysa temel araştırma alanlarından biri kabul edilmelidir. Dolayısıyla gerçeklik, tıpkı Derviş Zaim'in ifade ettiği gibi zaman içinde başka görünümler kazanmaktadır ve ekonomik, politik, toplumsal, kültürel ve ideolojik olguları kapsar bir biçimde onu sinemaya taşımak önemlidir. Bu bağlamda gerçek(çi)lik meselesi biçemden çok içerikle ilgili bir mefhuma dönüşmektedir ve bu nedenle *Çamur*, işlediği konu ve bu konuya yaklaşımıyla gerçekçi bir filmdir. Ancak, bu gerçekçi film, diğer yandan yönetmenin filmografisinde, sembolizmi en yoğun biçimde yansıtan filmdir.



Resim 2.7: Ali, Ali'nin Büstü ve *Çamur*: Gerçekliğini Sinemadan Alan Bir Mekân (*Çamur,* 2003)

Paralel Yolculuklar, insan deneyimlerini saptama iddiasında olan belgesel formunun doğası gereği gerçekçi bir filmdir. 1974'ten önce Kıbrıs halklarının ortak yaşamına ev sahipliği yapan Palaikythro (Balıkesir), Muratağa, Sandallar ve Atlılar köylerinin sakinleriyle gerçekleştirilen söyleşiler, ortak yaşama ve mekâna dair deneyimler filmin merkezinde yer alır. Palaikythro, 1974'teki çatışmalardan sonra Kıbrıs'ın kuzeyinde kalan bir Rum köyüdür. Yönetmen Panicos Chrysanthou'nun gerçekleştirdiği sekansta köy halkının 1974'ten öncesindeki yaşamlarından kesitler sunularak çatışmalar başladığı andaki izlenimler aktarılır. Köy sakinlerinin arasında, adanın güney tarafına göç edenler olduğu gibi; evlerini, tarlalarını ya da hayvanlarını

bırakmaya içi el vermeyip köyünde kalanlar da vardır. Köy, ilerleyen Türk ordusu ve mücahitler tarafından esir alınır; kadın ve çocukların bazıları serbest bırakılır. Serbest bırakılıp evine dönenlerin bir kısmınaysa bir süre sonra milisler tarafından işkence edilir ya da öldürülür; bu tip deneyimler çeşitli karakterlerin bakış açısıyla sırayla yansıtılır (www.derviszaim.com). Muratağa, Sandallar ve Atlılar adlı Türk köyleriyse 1974 yılındaki savaşta Rumlar karşısında esir konuma düşmüşlerdir. Rumlar, köyün belli bir yaş grubu üzerindeki erkeklerini esir kampına götürmüşlerdir. Geri kalan kadın ve çocuklar evlerine dönmek üzere serbest bırakılır. Ancak bir süre sonra köydeki bütün kadın ve çocuklar da Rumlar tarafından toplu olarak katledilirler. Belgeseldeki tanıklıklar, bir kovukta saklanarak şans eseri hayatta kalan yaşlıların ya da esir kampında olup da hayatlarını bir biçimde kurtaran erkeklerin gözünden aktarılmaktadır. Adanın her iki kesiminden farklı mekânların öykülerinden sonra henüz altı yaşındayken babasını kaybeden bir kadının – Şirin'in; kocasını savaşta kaybeden ve adanın güneyine göç eden Panayota'nın; 1974'te Limasol çatışmaları sırasında bacaklarını kaybeden ve o günden sonra tekerlekli sandalyeye mahkûm olan Saim'in; yine aynı yıl bacaklarından sakat kalmış Michalis'in ve 1950'lerde daha küçük bir çocukken babası Rumlar tarafından öldürülen Salih'in deneyimleri aktarılmaktadır.

Paralel Yolculuklar, deneyimlerin mekânı gerçek kıldığını, mekânın deneyimlerle gerçeklik kazandığını ve bu gerçekliğin aynı zamanda temsil ve gerçeklik bağlamında sinemasal gerçekliği de sağladığını gösteren iyi bir örnektir. Belgeselin hemen ilk sekansında Palaikythro Köyünün eski sakinlerinden Nicos Tourourou, köye dair deneyimlerini aktarırken izleyicilere çocukluğunun geçtiği bu mekânın bir haritasını gösterir. Ne var ki bu harita, görmeye alışık olduğumuz fizikî bir haritadan ziyade Nicos Tourourou'nun deneyimlediği biçimiyle Palaikythro Köyünün *hodolojik* haritasıdır. Nicos Tourourou, bir zamanlar yaşadığı bu köyü, anımsadığı biçimiyle haritaya aktarmıştır. Harita sadece Nicos Tourourou'nun bir zamanlar gezdiği köy sokaklarını içermektedir. Hâlihazırda Nicos Tourourou bu köyün geride kalan sakinlerinden mekâna dair fotoğrafları toplayarak zihnindeki köyü harita üzerinde somutlaştırmayı denemektedir; sonuçta ortaya bir hodolojik harita çıkar. *Paralel Yolculuklar*'da karşılaştığımız ve mekânın hodolojik olarak deneyimlenmesini gösterir bu sahne, Derviş Zaim'in Kıbrıs'ı merkeze oturtan

filmlerinde deneyimlenen mekânı temsil ve gerçeklik bağlamında soruşturmamıza olanak verir. Yönetmen bir söyleşisinde Kıbrıs'taki hayatının gidiş–gelişleri sorgulamakla ve 'göçmen, savaş, esir, sınır, TMT, EOKA[43]' sözcükleriyle geçtiğini aktarır:

> "Dolayısıyla bizim gibi coğrafyalarda yaşayanların sadece iyi bir hikâyeci, iyi bir filmci olmaya hakkı yoktur. Bunların yanı sıra başka şey de olunması gerekir. Birçok insan, 'Bir sinemacının değeri, filmografisi, yaptığı çok derin ve estettik filmlerle anlaşılır' fikrinde hemfikir olabilir. Soruyorum; bir kişinin içinde bulunduğu coğrafyayla yüzleşme cesareti gösterip göstermemesi de bir değer ve değerlendirme ölçütü olarak önümüze gelmez mi?" (Zaim'den aktaran Kırel ve Duyal, 2011, s. 8).

Derviş Zaim, Kıbrıs'la ve Kıbrıs'ta yaşananlarla yüzleşen bir yönetmendir; tıpkı *Filler ve Çimen*'de Türkiye'yle ve Türkiye'de yaşananlarla yüzleştiği gibi. Ve tıpkı Türkiye'de olduğu gibi Kıbrıs'ta yaşananlar da gerçektir. Mekân ister *Çamur*'da kurulduğu gibi sembolik olsun, isterse *Paralel Yolculuklar*'daki gibi *deneyimlenmiş*... Nihayetinde bu filmler Panicos Chrysanthou ve Derviş Zaim'in mekâna dair deneyimledikleri gerçekliğin perdedeki temsilleridir. Gerçeklik deneyimlerden süzülerek perdeye getirilir ve izleyicinin gerçeklik soruşturması da mekânla yanıtlanır. Evet, tüm bunlar Kıbrıs'ta yaşanmıştır ve kurmaca bir filmde de yer alsa, Kıbrıs'tan yüzlerce kilometre ötede de çekilse, sinemasal mekân bizi olayların Kıbrıs'ta yaşandığına –üstelik aktarıldığı biçimde yaşandığına– ikna eder.

Çamur, *Paralel Yolculuklar* ve *Gölgeler ve Suretler* bu bakımdan karşımıza tutarlı bir anlatı ve mekân çıkarır: *Çamur*'da Temel, adadaki iki toplumun birbirlerini anlamasını sağlayacağını düşündüğü bir sanat projesi için çalışmaktadır. Buna göre Türk kesimindeki evlerinden sürülmüş Rumların heykelleri hâlihazırda, Türklerin yaşadığı evlerde sergilenirken Rum kesimindeki evlerinden sürülmüş Türklerin heykelleri de artık Rumların yaşadığı evlerde sergilenir. Temel, takasın iki toplumun birbirini anlamasına yardım edeceğini düşünür. *Paralel Yolculuklar*'daysa iki yönetmen tıpkı Temel gibi, köylerinden, evlerinden edilmiş Rumların ve Türklerin peşine düşer; iki toplumun karşılıklı tanıklıklarını dinler ve iki toplum arasında bir

[43] EOKA; Yunanca Εθνική Οργάνωσις Κυπρίων Αγωνιστών – *Kıbrıslı Savaşçıların Ulusal Örgütü*; 1950'li yılların başlarında Kıbrıs'ın Yunanistan'a ilhakı için kurulan örgüttür. TMT; *Türk Mukavemet Teşkilatı*, Kıbrıs'ta, 1 Ağustos 1958'de, EOKA örgütüne karşı mücadele etmek için kurulan örgüttür.

diyalog oluşturmaya çalışır. Kıbrıs halklarının yerlerinden–yurtlarından edilmelerinin öyküsüdür *Paralel Yolculuklar*. Birbirlerinin cehennemini yaratan bu iki halkın mekâna dair deneyimlerine tanıklık ederiz. *Gölgeler ve Suretler* işte bu iki filmde örülmüş olan gerçeklikten ve iki filmin sinemasal mekânlarını oluşturan yerlerden beslenir: Kuzey Kıbrıs'ın Karpaz Bölgesi ve Büyükkonuk Belediyesi'nde çekilen filmin sinemasal mekânını Türklerin ve Rumların birlikte yaşadığı Yukarı Gyges ve Aşağı Gyges köyleri oluşturur. *Paralel Yolculuklar*'ın açılış sekansında bir uçağın kokpitinden gördüğümüz Kıbrıs'ı bu kez Karagöz perdesinde görürüz; Türkiye'yle birleşmiş biçimde…

Gölge oyununa göndermede bulunan ve tematik olarak da bu oyunu kullanan *Gölgeler ve Suretler*, 1963 yılında Kıbrıs'ın birbirlerine çok yakın iki köyünde, Yukarı Gyges ve Aşağı Gyges'te, Rum ve Türk iki ailenin yaşadığı olayları merkezine alır. Karagözcü Salih (Erol Refikoğlu) ve kızı Ruhsar (Hazar Ergüçlü), köylerinin Rumlar tarafından boşaltılmasının ardından şehre yerleşmek üzere yola düşerler ve önce yakınlardaki Aşağı Gyges Köyünde yaşayan, Salih'in kardeşi Veli'nin (Osman Alkaş) yanına sığınırlar. Hemen ertesi sabah şehre gitmek için tekrar yola düştüklerinde Salih kaybolacak ve Ruhsar yalnız kalacaktır. Aşağı Gyges, Türklerin azınlıkta kaldıkları bir köydür ve günden güne bu köyde de bir çatışma yaşanması olasılığı artmaktadır. Köyün Türk gençleri Rumlara karşı örgütlenmek niyetindedir ve buna karşın köydeki Türklerin lideri konumunda olan Veli bir çatışma yaşanmaması için çabalar. Komşusu Anna (Popi Avraam) ve diğer Rumlarla köyde birbirlerine saldırmayacaklarına dair bir anlaşma dâhi yapılır. Ancak Veli, köydeki gençlerle beraber tesadüfen Anna'nın oğlu Hristo'nun (Constantinos Gavriel) Rum askerlerden silah aldığını ve sakladığını fark eder. Bunun üzerine; gençler Veli'den habersiz biçimde muhtemel bir Rum saldırısına karşı silah arayışı ve temkinli bir hazırlık içine girerler. Türklerin silah arayışı ve atış talimleri de Rumlar tarafından fark edilir. İki taraf arasındaki güvensizlik ve paranoya duygusu günden güne artar (www.derviszaim.com).

Evler, kahvehaneler ve teşkilat karakolu gibi iç mekânların yanı sıra bahçeler, tarlalar, kovuk, mezarlık, kale vb. dış mekânlara ek olarak filmin giriş sekansında Karagöz perdesinde görülen, Türkiye'yle birleşik Kıbrıs adası imgesi filmin

sinemasal mekânlarını oluşturur. Filmin çekildiği fizikî mekânlarla sinemasal mekânlar, *Paralel Yolculuklar*'da olduğu gibi, örtüşmektedir. Dahası, filmde işlenen öykü gerçek bir olaya dayanmaktadır (Zaim'den aktaran Kırel ve Duyal, 2011, s. 92). Tüm bunlarla birlikte Derviş Zaim sinematografisinin farklı anlatım biçimlerini bir araya getiren film biçemine denk olarak, *Gölgeler ve Suretler*'de de gerçek(çi)lik, gerçeküstü ve sembolizmle bir arada izleyiciye sunulmaktadır; gerçek mekânlarda gerçeküstü öğelerle ve sembollerle karşılaşılır. Yönetmen, daha önce *Cenneti Beklerken* filminde ortaya koyduğu *oynak zaman ve oynak mekân* kavramsallaştırması ve uygulamasını bu filmine de taşır ve farklı zaman ve mekânlar arasındaki sıçramaları fotoğraflar aracılığıyla gerçekleştirir. Bir sekansın son planı bir fotoğraf karesi haline gelir ve müteakip sekans bu fotoğrafla başlar. Uygulama, bir yandan farklı zaman ve mekânlar arasında sıçramayı sağlayan sinemasal bir araç oluştururken diğer yandan filmin kurmaca yönüne vurgu yapar; ancak hiçbir biçimde mekânın, dolayısıyla filmin gerçekliğini zedelemez. Bununla birlikte filmde gerçeküstü temalar da bulunur; yine Ruhsar'ın gördüğü bir kâbus sırasında, bir gölgenin/karabasanın Karagöz oynattığına tanıklık ederiz. Filmin merkezinde yer alan Karagöz perdesi ve gölge oyunu temaları dışında, kayda değer bir sembol olarak bir sekansta Anna'nın buğdaydan yaptığı bir tatlı olan golifanın 'şeytanları uzaklaştırması ve barışı yeniden sağlaması' için (Kırel ve Duyal, 2011, s. 97) dağıtıldığı görülür. Filmde, kayda değer bir biçimde gerçek, gerçeküstü temalar ve semboller bir arada kullanılır; mekânsa tüm bu anlatıyı tutacak bir platform oluşturur.

Yönetmenin 2007 yılında gerçekleştirdiği *Cenneti Beklerken*, tüm filmleri içinde bütünüyle kurmacaya en yakın filmi olarak görülebilir. Evet, yönetmenin daha sonra gerçekleştireceği belgesel ve kurmacanın iç içe geçtiği *Devir* de dâhil olmak üzere tüm filmlerinin kurmaca bir yönü vardır: Bunu kendisi de ifade etmekte, sinemasının kurmacayla gerçek(çi)lik arasındaki gerilimden beslendiğini belirtmektedir (Zaim'den aktaran Öztürk, 2012). Buna karşın tüm filmlerinde ya gerçek olaylardan ve karakterlerden esinlenilmiştir ya da filmler tarihsel ve toplumsal gerçeklikle temellendirilmiştir. Filmografisindeki her bir filmin mekânı da bu gerçeklikle iç içe geçecek biçimde işlev görmektedir. *Cenneti Beklerken*'deki öykü, olaylar, karakterler ve sinemasal mekânlar büyük oranda kurmacadır ancak bu

filmde de, yönetmenin diğer tüm filmlerinde olduğu gibi kurmacayla gerçek iç içe geçmiştir. Osmanlı İmparatorluğu'nda çeşitli dönemlerde yaşanan taht kavgaları, İstanbul'daki saltanata isyan edip Anadolu'da ayaklanan şehzadeler, bitip tükenmek bilmeyen iktidar mücadeleleri... Dahası yönetmen, filmin temalarından birini oluşturan, idam edilecek şehzadenin portresinin çizdirilmesi konusunu da 12. yüzyılda Osmanlı İmparatorluğu'nda yaşanmış, gerçek bir olaydan esinlenerek kullandığını söylemektedir:

> "Sultan Sencer'i öldürmek üzere tutulan bir katil, bir casusun 1151'de hazırladığı bir "gerçekçi" bir portre kullanılarak yakalanmıştı; hikâyeyi 17. yüzyıla taşıdım. Osmanlı İmparatorluğu'ndaki taht kavgaları ve tahta çıkmak zorunda kalan padişahın erkek kardeşlerini öldürtme zorunluluğu bir başka tarihi esin kaynağımdı" (www.derviszaim.com).

Bir "yol filmi" olarak tanımlanabilecek *Cenneti Beklerken* (Kırel ve Duyal, 2011, s. 2005), 17. yüzyılda, Osmanlı İmparatorluğu'nun başkenti İstanbul'da yaşayan, önce eşini ve daha sonra da oğlunu kaybeden minyatür ustası Eflatun'un (Serhat Tutumluer) öyküsünü merkeze alır. Eflatun, ustalarının kendisine öğrettiklerine karşı gelerek –unutmamak için– ölen eşinin ve oğlunun Batılı tarzda portrelerini çizmektedir. Yas tutan ve hayata karşı çelişkiler içinde olan Eflatun, bir gün zorla bir vezirin konağına götürülür; Vezir Eflatun'dan, Osmanlı İmparatorluğu'na karşı ayaklanan ve Doğu illerinden birinde yakalanarak hapsedilen Danyal (Nihat İleri) adlı bir şehzadenin, idamından önce Batılı tarzda portresini yapmasını ister. Vezir, doğru şehzadenin öldürüldüğünden emin olmak istemektedir. Eflatun, bu emir karşısında vezirin bir grup silahlı adamıyla birlikte Anadolu bozkırlarına doğru tehlikeli bir yolculuğa çıkar. Yolda bir kervansaray soygunu sonrasında rastladığı köle kızı Leyla'yı (Melisa Sözen) da yanına alır. Eflatun, taht kavgasının ortasında bir yandan var olma mücadelesi verirken diğer yandan da Leyla'yla gizliden gizliye bir aşk yaşamaya başlar.

Derviş Zaim, *Cenneti Beklerken*'in mekân araştırmasının oldukça uzun sürdüğünü belirtmektedir. Filmin mekân araştırması yönetmenin neredeyse sekiz ayını almıştır. Sekiz ayın sonunda İç Anadolu'yu, Kayseri ve Kapadokya bölgesini filmin mekânı olarak seçer; bu seçimin pek çok nedeni vardır: Birincisi, Kayseri ve İç Anadolu sinemasal mekânlar için farklı dokudaki doğayı sağlayabilecektir.

İkincisi bu bölgedeki tarihi yapıların farklılığı önemlidir. Derviş Zaim, İpek Yolu üzerinde bulunan kervansarayları ve Kayseri merkezinde bulunan konakları kullanabileceğini düşünmektedir (Zaim, 2007, s. 82). Yönetmen, İstanbul olmadan Osmanlı'yı anlatan bir film yapılamayacağını da düşünmektedir ve bu nedenle İstanbul'dan manzaralar (örneğin Salacak Sahili, Kızkulesi, Sultanahmet Meydanı, Eyüp vd.) filmde yer alır. Filmin sinemasal mekânlarını ise ev, nakkaşhane, konak, peri bacaları – kaya evler, kervansaray gibi iç mekânlar ve İstanbul manzaralarıyla beraber Anadolu'dan geniş düzlüklere yer verilen dış mekânlar oluşturur. Yönetmenin filmin merkezine yerleştirdiği minyatür temasına istinaden yekpare tonlardan oluşan İç Anadolu düzlükleri film için ideal bir mekân oluşturmaktadır: Minyatürlerde ufuk çizgisinin hep yükseltilmiş biçimde çizilmesine uygun olarak hafif eğimli arazi ve tepelerin varlığı çok işe yarar (Kırel ve Duyal, 2011, s. 65). Yine, minyatür sanatına göndermelerde bulunan, kurgu/montaj aracılığıyla ters çevrilmiş tepeler ve dağlar filmde kendine yer bulan mekânlardır. Mekân, her Derviş Zaim filminde olduğu gibi, bir yandan gerçekliğe temel oluştururken diğer yandan gerçeküstü öğe ve sembollere de platform sağlamaktadır. Daha sonra *Gölgeler ve Suretler*'de de tekrarlanacak *oynak zaman ve oynak mekân* kavramsallaştırması açık bir biçimde bu filmde görülür. Yönetmen, "gerçeklikle bağının 'cılız' olduğu varsayılan minyatür sanatından yararlanmak istemesine rağmen günümüz izleyicisinin 'gerçeklikle' olan algılarını uç noktalara dek bozmama" niyetindedir: Bu nedenle stili oluşturmaya çalışırken geleneksel sanatlardan yararlanma çabası çok uç boyutlara vardırılmayacak; filmin tonunun 'bütünüyle stilize' bir noktaya kaymamasına özen gösterilecektir (Zaim, 2006, s. 23). *Cenneti Beklerken, Tabutta Rövaşata*'yla başlayan ve yönetmenin her filminde arka alanda yer alan, zaman zaman gerçeküstü öğeler ya da semboller biçiminde görünür olan, mekânla doğrudan ilintili özgün/otantik öğeleri içerir ve ilk elden çelişir görünmekle birlikte bu öğeler filmin gerçek(çi)liğini gözle görülür hale getirir. Bu durumla *Nokta*'da (2008) da karşılaşılır. *Nokta*, sinemasal zaman ve mekânın kullanımı açısından sinema tarihinde nadir rastlanan türden sıradışı bir örnektir. Plan/sekans, yani tamamı tek planmış gibi çekilen film, sonsuz mekânda zaman atlamalarıyla ilerler. Dahası, Tuz Gölü'nün göz alabildiğine sonsuz ve beyaz yüzeyinin mekân olarak kullanıldığı filmi "mekânsız" olarak bile nitelemek mümkündür. Buna karşın mekân ve mekân

üzerinde gerçekleşen eylem, devinimse bir o kadar gerçektir. Konya Cihanbeyli tuzlasında çekilen filmin sinemasal mekânını yine aynı yer, Tuz Gölü oluşturur.

Nokta, bir zamanlar işlediği suç yüzünden azap çeken ve çektiği azaptan kurtulmaya çalışan Ahmet'in (Mehmet Ali Nuroğlu) öyküsünü aktarır. Ahmet yakın arkadaşı Selim'in (Serhat Mustafa Kılıç) ön ayak olmasıyla el yazması bir kutsal kitap hırsızlığına istemeden bulaşır. Ancak kalkıştığı iş onu hiç istemediği bir noktaya sürükler. Yönetmenin ifadesiyle film, bir suç ve ceza ekseni üzerinde ilerlerken Türkiye'nin geleneksel sanat formlarından birini, Osmanlı hat sanatını da organik biçimde merkezine almaktadır. "Osmanlı hat sanatının filmin biçim ve içeriğine olan etkisini gözlemleyebileceğimiz en önemli hususlardan biri filmin tek ve kesintisiz bir plandan oluşmuş biçiminden kaynaklanmaktadır" (www.derviszaim.com). Yönetmenin *Filler ve Çimen*'de ebru sanatıyla başlayan, *Cenneti Beklerken*'de minyatürle gerçekleştirilen geleneksel sanatlara olan ilgisi ve bu sanatların tematik kullanımı *Nokta*'da hat sanatıyla vuku bulur (*Gölgeler ve Suretler*'deyse gölge oyunu tematik olarak kullanılmaktadır). Derviş Zaim, hat sanatının 'ihcam' tekniğini filmin kurgusu/montajı için tematik kullanır. İhcam, hattatın hiç ara vermeden bir defada çabucak yazıvermesidir:

> "Acaba hattatların kimi zaman kullandıkları bu teknik benim filmime stil bulmak açısından kaynaklık edebilir mi diye düşündüm. İhcam tekniğini, filmimin temel taşlarından biri hâline getirmeye çalıştım. Film tek plandan oluşuyor. Hiç ara vermemeye, kurguyu kullanmamaya gayret ettim. Bununla da bir hattatın yazı yazarken kimi zaman başvurduğu bir tekniğe gönderme yaptım"[44] (Zaim'den aktaran Özbudak, 2009).

Nokta aynı zamanda, yönetmenin bir diğer kavramsallaştırması olan *Küşteri Meydanı* için de önemlidir. *Küşteri Meydanı*, gölge oyununda eylemin gerçekleştiği alanı imler ve bu alan, geçmişi ve geleceği olmayan bir anda asılı durur. *Nokta*'daki boşluk, hiçbir şeyin olmadığı Tuz Gölü de zaman ve mekân içerisinde bir kameranın hareket etmesiyle ancak devinme olanağına kavuşmuştur: "Sonsuz geçmiş ve sonsuz gelecek o beyazlığın içerisinde aynı anda yer alabilmektedir" (Zaim'den aktaran Saydam ve Civan, 2011, s. 33–34). Gerçeküstü bir mekân kullanımıdır söz konusu

[44] İhcam kelimesinin aynı zamanda "Bir şeyden korkarak vaz geçme, dönme, cayma, men olunma" anlamına geldiğini de eklemek gerekir ki, vaz geçme, dönme, cayma, men olunma eylemi filmdeki dönüm noktalarından birini imler.

olan. Ancak *Nokta* tümüyle gerçeküstü ya da sembolik bir film değildir. Kurmaca öykü gerçek(çi) karakterler ve durumlar içerir. Örneğin, *Filler ve Çimen* ya da *Çamur*'dan sonra mafya örgütlenmesi bu filmde de karşımıza çıkar: Bu kez el yazması bir kutsal kitap alışverişinin merkezinde yer almaktadır. Yönetmenin diğer filmlerinde olduğu gibi, *Nokta*'daki mafya örgütünün de tarihsel ve toplumsal düzlemde gerçekliği vardır. Mekânın da öyle: Evet, mekân hiç dokunulmamış beyaz bir sayfayı ya da sonsuzluğu çağrıştıracak biçimde kullanılmıştır ancak nihayetinde bir tuz gölünü ve tuzlayı işaret eder. Nitekim Derviş Zaim, Lars von Trier'in mekânı benzer biçimde kullandığı *Dogville* (2003) filmiyle *Nokta*'nın karşılaştırıldığı bir söyleşide, *Dogville*'deki evlerin aslında var olmadığını ve ancak varmış gibi görmek üzerine kurulduğunu, buna karşın *Nokta*'daki boşluğun izleyicinin illüzyonunda herhangi bir çarpıklığa yol açmadığını söylemektedir: "Lars Von Trier'in *Dogville*'inden farkı bu. *Dogville*'de biz varsayıyorduk, bir yabancılaştırma efekti vardı; ama benimkinde mekân gerçek, durum gerçek, mekânın yarattığı bir yabancılaştırma efekti yok" (Zaim'den aktaran Parlak, 2009). Dolayısıyla, her ne kadar mekân gerçeküstü bir biçimde kullanılsa da yine de gerçekliği vardır. Hatta yönetmen, filmin çoğu insan tarafından gerçekçi olarak algılandığını ve buna da bir itirazı olmadığını ifade etmektedir (Zaim'den aktaran Gökçe ve diğerleri, 2009, s. 29). Bununla birlikte, diğer Derviş Zaim filmlerinde olduğu gibi bu filmde de gerçek(çi)lik, gerçeküstücülük ve sembolizm iç içe geçerek/üst üste binerek çok katmanlı bir anlatı oluşturulmuştur. İzleyici bir suç öyküsüyle hemhâl olabileceği gibi metafizik bir dünyaya ait tasavvufî bir sorgulamaya da girişebilir.

Derviş Zaim *Devir, Balık,* çekimlerini tamamladığı ve 2016 yılında gösterime girmesi planlanan *Rüya* ve belki bu üçüne eklenecek bir dördüncü filmle öznenin mekânla olan ilişkisini kültür–doğa çatışmasını merkeze alacak biçimde irdelemeye başlar. Aydınlanmanın ve modernlik sürecinin en eski tartışmalardan biri olan kültür–doğa çatışmasına, mekânın kapitalizmin tahakkümü altına alınması gibi son derece güncel bir tartışmayı dâhil ederek filmografisini genişletir. *Devir,* gerek ulusal gerekse küresel coğrafyada, doğanın kapitalist sömürünün tahakkümü altında ezildiği bir dönemde gerçekleştirilen, yönetmenin ifadesiyle "belgesel stilini kullanan ama kurmaca bir filmdir" (aktaran Akbıyık, 2012, s. 66). Film, gerçek bir olayı, gerçek karakterlerle, gerçek mekânda işler; tarihsel ve toplumsal bağlamda (neredeyse)

mutlak bir gerçek(lik), kurmaca öğelerle perdeye getirilir. Yönetmen; "*Devir* filminin konusunu teşkil eden Hasanpaşa Köyündeki yarışmayı dergilerden, televizyon programlarından ve haberlerden biliyordum" demektedir: "Metin And'ın kitaplarından ve Burdur yöresini antropolojik açıdan anlatan çeşitli kitaplardan yarışmaya dair daha geniş bilgi edinme şansım oldu" (Zaim'den aktaran Aşar, 2013).



Resim 2.8: Yeryüzü ve Gökyüzünün Basit Bir Çizgiyle Ayrıldığı Sonsuz Mekân (*Nokta*, 2008)

Film, Burdur'a bağlı Hasanpaşa Köyünde her yıl uygulanan ve artık bir yarışmaya dönüşmüş ritüeli merkeze alarak üç çobanın, –Ali Çoban (Ali Özel), Mustafa Çoban (Mustafa Salman), Ramazan '*Takmaz*' Çoban (Ramazan Bayar)–, öyküsünü aktarır. Yönetmen, 2012 yılında gerçekleştirdiği belgesel ve kurmaca türleri arasında gidip gelen filmi *Devir*'in jeneriğinde şu ifadelere yer verir: "Bu filmde kullanılan gerçek ya da tüzel, isim, karakter, firma, yer ve olaylar; gerçekle ilgisi olmayan bir anlayış ve çerçevede kurmaca olarak üretilmiştir. (…) Gerçeği yansıtmamaktadır." Film, ileri kapitalizmle birlikte mekânın ekonomik tahakküm altına alınmasını ve bu tahakkümün kültürel etkilerini irdeler. Burdur'a bağlı Hasanpaşa Köyünde yaşayan çobanlar, ilkbaharın başlangıcında yaylaya çıkardıkları sürüleri sonbaharın gelmesiyle beraber bir gölden geçirerek, arındırarak[45], yeniden

[45] Derviş Zaim'in filmi Anadolu'da yüzyıllardır süren ve kökeni Orta Asya'ya dayanan çoban şenliklerinden birini merkeze alır. Bu şenlikler iki türde gelişmektedir: İlkinde, sürüler ilkbaharın başlangıcında dağ, yayla ya da meraya çıkarılırken yakılan iki büyük ateşin arasından geçirilir.

köye indirmektedir. Bu ritüel sırasında çobanlar, köylerinin yakınındaki bir arazide bulunan kayadan elde ettikleri toz boyayla koyunlarının postlarını boyamaktadır. Ne var ki bu ritüel, kırmızı toz boyanın elde edildiği kayanın bulunduğu arazinin bir maden şirketi tarafından kapatılması, köy halkına yasaklanması ve bir mermer ocağına dönüştürülmesiyle birlikte artık gerçekleştirilememe tehdidiyle karşı karşıya kalmıştır. Kapitalizm sadece mekânı değil, mekâna doğrudan bağlı kültürü de tehdit etmektedir: *Devir*, Ekonomik, ekolojik ve kültürel kaygıları bir araya getiren bir filmdir. Derviş Zaim tüm bu kaygıları ve ritüelle iç içe ördüğü kurmaca öyküyü, örneğin genç bir çoban olan Ali'nin çobanlığı bırakıp kente iş aramaya gitmesi ve sonra maden ocağında şoför olarak çalışmaya başlamasını ya da yarışmayı kaybeden Mustafa'nın dramını, belgesel biçimiyle ele alır; belgeselin gerçek(çi) yönü, mekân, karakterler ve olaylarla bir araya gelerek anlatıyı da gerçek(çi) bir platforma oturtmaktadır.

Devir'in tanıtım yazısında Derviş Zaim (www.derviszaim.com), filmin belgesel özellikler taşıdığını çünkü ritüelin, Hasanpaşa Köyünün; köyde yaşayan, gerçek birer çoban olan oyuncuların ve karakterlerin filmde yer aldığını –bu haliyle gerçeğe denk düştüğünü–; ancak maden şirketinin araziyi kapatmasıyla birlikte ritüelin kapitalist tahakküm altına girmesinin ve çobanlardan bazılarının meslek değiştirmek zorunda kalmasınınsa filmin kurmaca yapısı içinde değerlendirilmesi gerektiğini vurgular. Muhtemeldir ki bir yandan filmin belgesel ve kurmaca türleri arasında gidip gelen yapısının altını çizmek diğer yandansa tarım, sanayi, ticaret, madencilik alanları açmak, hidroelektrik santralleri kurmak, yerleşim bölgeleri arasına yüksek kapasiteli yollar inşa etmek ya da konut stoklarını zenginleştirmek için kentlere dâhil etmek gibi çeşitli amaçlarla doğanın yağmalandığı bir dönemde ve coğrafyada, filme yasal bir güvence sağlamak amacıyla böyle bir not düşülmüştür. Ancak bu not bütün olasılıkların ötesinde bize, sinemanın –ister kurmaca ister belgesel olsun– türlerden tamamen bağımsız olarak, kurmaca ve gerçeklik arasında

---

İkincisindeyse bu sürüler sonbaharda yüksek yerlerden köye dönerken sudan geçirilmektedir. Bir tür meranın, otlakların kirliliğinden temizlenme, arınma ritüeli. Bu ritüellerden ilkine artık hemen hiç rastlanmazken ikincisi kısmen Hasanpaşa'da Eylül aylarında –bir yarışa dönüştürülerek– sürdürülmektedir (Seçkiner, 2014, s. 166). Derviş Zaim, film tanıtım yazısında (www.derviszaim.com) bu seremoniye, "geç kapitalist dönemde doğayla ilişkisine eskisiyle kıyaslandığı zaman mesafe koymuş insanoğlu için bir eskiyi hatırlama ritüeli olarak" bakma taraftarı olduğunu ve filmin birçok safhası ve unsurunun bu anlayışla gerçekleştirildiğini ifade etmektedir.

gidip gelen ikircikli yapısına bir kez daha dikkat çeker. Antik tiyatrodan bu yana hemen tüm sanatların temel sorgulamalarından biri, *mimesis*, temsil ve gerçeklikle ilgili kaygıların baskın olduğu bu sorgulama, sinema bağlamında artık çok daha muğlak bir alanda hayat bulur: Sinemasal imgelerin gerçekliği kabul edilebilir mi? Temsil edilen dünyayla gerçek dünya aynı şey midir? Bu farklı dünyalara dair anlamlar bir yerde kesişir mi? Sinemasal mekânla fizikî dünyada deneyimlediğimiz mekânın farklılıkları ve benzerlikleri nelerdir? Ve dahası, sinemasal bu dünya bize, gerçek dünyaya dair bir şey söyleyebilir mi? Tüm bunlar bizi bir yandan gerçekliğin sahnenin mizansen aracılığıyla inşa edilmesi/kurgulanması etkinliğinin, diğer yandansa hepten gerçeklik iddiasında bulunan belgesel filmlerin özgün anlatı yapısının sorgulamasına götürür.

"Çağdaş sinemanın sentetik dünyasından bıkmış, ekran üzerine gerçek dünyayı yerleştirmeye karar vermiş" sinemacıların (Rotha, 1995, s. 9) temel alanıdır belgesel film. Sadece sinemacıların değil, antropologların, kültürel coğrafyacıların ve toplumbilimcilerin de dâhil olduğu bir tartışmadır ve bu tartışma bizi bazı ikiliklere taşır: Belgesel film mi yoksa kurmaca film mi? Gerçeklik mi temsil mi? Eğitimsel amaçlı filmler mi yoksa estetik filmler mi? Sinemanın içeriğinin, biçeminin, üretim, dağıtım ve tüketim ilişkilerinin de dâhil edildiği bir *Gordion Düğümü*. Mekân ve gerçeklik merkezli tartışmalarda, belgesel sinemanın hemen tüm sinema tarihi boyunca gerçek mekânları, olayları, olguları ve ilişkileri ele aldığı düşünüldüğünde, Jean-Luc Godard'ın "her kurmaca filmde belgesel, her belgeseldeyse kurmaca bir yön vardır" önermesi önemlidir. Onun önermesine koşut bir biçimde, farklı coğrafyalarda belgesel biçimine öykünen, belgesel gerçekliğini kurmaca sinemaya taşımayı deneyen sinema akımları da ortaya çıkmıştır[46].

[46] Örneğin, 1950 ve 1960'lı yıllarda Britanya'da belgesel gerçekçiliğini küçük kentlerdeki gündelik hayatı, toplumcu ve hümanist bir biçimde dramalaştırarak perdeye aktarmaya çalışan sinemacıların çabaları *Yeni Gerçekçi İngiltere Sineması*'na dönüşür (Gold ve Ward, 1994). Amerika Birleşik Devletleri'ndeyse *Sine-Göz*'ün izinden giden Paul Strand ve Leo Hurwitz gibi belgeselciler olaylar ve olgular arasındaki gerçek ilişkileri Sergei M. Eisenstein'a bir göndermeyle, "sinematik bir etki yaratarak" perdeye aktarmaya çalışırlar. Bu çabaların en bilindiklerinden bazıları Andy Warhol tarafından gerçekleştirilir. Warhol'un filmleri, örneğin *Haircut* (1963), *Sleep* (1964) ve *Empire* (1964) fotografik bir gerçekçilikle akıp giden zamanı olduğu gibi film makarasına aktarma çabasıdır. Arnheim (2010) bu çabalara karşılık, "Bir film gerçek hayatı mekanik olarak yeniden üretmeye kalkıştığında bir sanat biçimi meydana getirmekten de uzaklaşır" diyecektir.

Yönetmen *Devir* için, insan ve doğa ilişkisi üzerine bir film yapmak düşüncesinin aklında olduğu bir dönemde insan ve doğa üzerine okumalarına devam ederken, Burdur'a bağlı Hasanpaşa Köyünde kökü çok eskiye giden bu geleneğin uygulandığını fark ettiğini söylemektedir. Hasanpaşa Köyünde sürdürülmekte olan geleneğin, yapacağı filme önemli bir devinim ve arka alan sağlayabileceğini düşünür. Filmle ilgili ilk planlamalarını yaptıktan sonra ekibiyle birlikte Hasanpaşa Köyüne giderek ritüelin / törenin olacağı zamanı bekler; töreni çeker ve tören bittikten sonra çevreyle ve köy halkıyla temas etmeye başlar:

> "Bu köylüyle olan temaslarım çerçevesinde karakterlerle tanıştım ve hangi köylünün hangi karakteri oluşturmaya namzet olacağını düşünmeye çalıştım. Karşılıklı olarak orada gördüğüm insan malzemesiyle benim düşüncelerim birbirini potansiyel olarak da tetiklediler ve bu senaryo ortaya çıkmaya başladı. *Set esnasında senaryoyu oluşturmaya çalıştığımı söyleyebilirim*. Filmi çektim, montajladım sonra tekrar gittim tekrar çektim, yaklaşık 4-5 kez gittim. Dolayısıyla metodolojik olarak diğer filmlerimden çok farklı bir tarafı olduğunu söyleyebilirim. Böyle bir üretim yordamı da bana bu aşamada çok yardımcı oldu" (Zaim'den aktaran Akbıyık, 2012, s. 67).

Her filmin kendi üretim koşullarını oluşturduğunu ifade eden yönetmen, *Devir*'in böylesi bir antropolojik çalışmaya denk biçimde, senaryosunun film çekilirken yazıldığını belirtir (aktaran Aşar, 2013). Bununla beraber, filmi büyük oranda amatör oyuncularla gerçekleştirerek 'sahicilik' duygusunu arttırmayı da sağlar[47]. Salt profesyonel oyuncularla ya da onları amatör oyuncularla bir araya getirerek filmi gerçekleştirmeye çalışmanın handikaplar yaratacağını düşünmektedir: "Sadece amatörlerin bulunduğu bir çerçevede bunu yaparsam, aralarındaki kan dolaşımını çok daha makul düzeyde sistematik olacak bir atmosfer içerisinde kurdurabilirim" der Derviş Zaim: "Bu nedenle herkesi amatörlerden seçtim ve çok da iyi ettiğimi düşünüyorum. Bu, oyunculuklarında gerçekçilik, sahicilik duygusunu bağışladı" (aktaran Akbıyık, 2012, s. 67). Ancak, büyük oranda belgesel biçimiyle gerçekleştirilen bir film olmasına karşın, bu filmin salt gerçekçi bir film olduğuna dair itirazı vardır yönetmenin. Derviş Zaim, filme bir belgesel olarak bakanların sadece onu bütüncül olarak değerlendirerek bu sonuca vardıklarını, oysa bir filme bütünsellik ve yekparelik duygusunu verenin ayrıntıların kendisi, ayrıntıların nasıl

[47] Yarışma sonuçlarının açıklandığı sekansta, yönetmen ve set ekibinin yarışmacıları –ki aynı zamanda filmin oyuncularını– tebrik ettiklerini görürüz; filmin gerçekliğini pekiştiren bir plandır bu.

verildiği, ayrıntıların ne oranda verildiğine bağlı olarak değişebileceğini söylemektedir:

> "Bu filme naif biçimde yaklaşıp okuma eğiliminde olanlar onu bir belgesel olarak algılama hatasına düşüyorlar. Oysa karakterlerin amatörlüğü karakterleri köylerinde geçen bir yarışmada gerçekten yarışırken göstermiş olmak ilgili filmin bütününü belgesel yapmaz. Bu filmin eğer yanılmıyorsam önemli tarafı da bu zaten. Belgesel gibi görünürken aslında ve aynı zamanda başka bir şeyi de gerçekleştiriyor. Kurmaca olarak kuşkusuz" (Zaim'den aktaran Aşar, 2013).



Resim 2.9: Gerçek ve Gerçeküstü Aynı Mekânda (*Devir*, 2012)

Devir de diğer tüm Derviş Zaim filmleri gibi, gerçek ve gerçeküstü durumları, olguları, karakterleri ve sembolleri gerçek(çi) mekânlarda bir araya getirir. Belgesel ve kurmaca türü arasında gidip gelen film öncelikle gücünü gelenekle güçlendirilmiş bir gerçekten alır: Ritüel gerçektir, gerçek karakterler tarafından, uygulandığı haliyle filme alınmıştır ve tüm bunlar hâlihazırda vuku bulduğu mekânda, vuku bulduğu anda ve o haliyle filme aktarılmıştır. Diğer yandan, her ne kadar Derviş Zaim tarafından senaryoya eklenmiş ve kurmaca da olsa kırmızı taşın bulunduğu araziyi kapatan ve bunu yaparken de doğayı ve kültürü umursamayan maden şirketi de bir bakıma gerçektir. Onlarca hidroelektrik santrali ya da maden arama/çıkarma projesinin dayatıldığı, doğal alanların sanayi ve turizm bölgelerine dönüştürüldüğü, konut alanlarının ve bunlar arasındaki yolların haritayı bir leke gibi kaplayarak yayıldığı bir dönemde Derviş Zaim'in karikatürleştirmeye gerek bile duymadan

resmettiği şirket gerçektir. Hatta öylesine gerçektir ki, örneğin ritüel gereği kırmızıya boyanmış koyunlarla karşılaştırıldığında araziyi halkın kullanımına kapatan şirketin gerçekliğinden bir an için bile şüphe duymayız. Bununla beraber, Derviş Zaim sinemasının önemli gösterenlerinden olan sınırlandırılmış/kapatılmış mekânlar *Devir*'le bir kez daha hayat bulur ve bu sinemasal mekân, fizikî kapatılmış/yasaklanmış mekânlara denk düşer. Tam da filmde aktarıldığı biçimiyle, kapitalist tahakküm altında halka yasaklanmış mekân olarak. Doğayı, kültürü ve yaşamı karşısına alan bir tahakküm... Filmin gerçeküstü öğelerinden bazıları da bu tahakkümün baskısı altında açığa çıkar. Filmin açılış sekansında, Ramazan Çoban'ın rüyasında, tamamı karla kaplanmış, ritüelde kullanılan kırmızı kayanın kısmen göründüğü bir arazide boynuzları alınmış ve yerine tahtadan boynuzlar koyulmuş bir geyik imgesiyle karşılaşılır. Şirkette çalışan mühendislerden birinin salt bir haz için öldürdüğü ve boynuzlarını aldığı geyiktir bu. Bu gerçeküstü imge, bu sembol, aslında İstanbul–Polonezköy'de çekilen ve sayısal olarak geliştirilen bu plan, fizikî alanda var olan Burdur'un Hasanpaşa Köyüyle sinemasal alanda bir araya gelir. Sinemasal mekân hem bu gerçeküstü varlığa hem de gerçek bir tehdide platform sağlar; gerçeği ve gerçeküstünü aynı zamanda ve yerde buluşturur.

Kapitalist tahakküm ilişkileri altında ezilen özne ve mekân, insan ve doğa ilişkisi Derviş Zaim'in gerçekleştirdiği son iki filmi *Devir* ve *Balık*'la, *Rüya*'nın ana temasını oluşturmaktadır. Bir *Doğa Üçlemesi* (belki de dörtlemesi) olacak filmlerden *Balık* bu kez bir şirket değil de, kapitalist tahakküm ilişkileri içinde ezilen insanın doğayı tahribi temasını merkeze alır. Anlatılan belki kişisel bir öyküdür, bireysel bir durumu işaret etmektedir ancak çok daha genel bir durumu; doğanın tahribatını imler. Kaya (Bülent İnal), hasta, konuşamayan kızı Deniz'in (Myroslava Kostyeva) tedavi masraflarının altında ezilen bir balıkçıdır. Eşi Filiz'in (Sanem Çelik) doğayla barışık bir yaşam sürmesi yönündeki ısrarlı tavsiyelerinin aksine, kızının tedavisi için daha fazla para kazanmak ister ve bunun için de avlanırken zehirli kimyasal maddeler kullanmaktan çekinmez. Ne var ki, doğaya karşı takındığı bu tavır, dönüp kendisini vuracaktır. Yönetmen, filmin "doğanın hor kullanılmasını ve insanın bundan zarar görmesi meselesini konu edindiğini" söylemektedir: "Çünkü şu an itibarıyla insanoğlunun karşı karşıya kaldığı en önemli sorunlardan birinin, belki de

birincisinin, doğayla ilişkisini bir türlü sürdürülebilir bir dengeye kavuşturmaması olduğunu düşünüyorum" (www.derviszaim.com).



Resim 2.10: Gölyazı Köyü: Geleceğin Sıkışık Mekânı (*Balık*, 2014)

Yönetmenin ifadesiyle, *Devir*'de olduğu gibi, *Balık*'ta da senaryo mekân tarafından biçimlendirilmiştir. Senaryonun ilk taslağına göre Karadeniz'de balıkçı teknelerinde çekim yapılması planlanmaktadır ancak getireceği mali yükler ve çekim zorlukları nedeniyle Derviş Zaim film için yeni bir mekân arayışına girişir. Bir dizi tesadüf sonucu Uluabat Gölü ve Gölyazı Köyü'ne yolu düşer ve filmi burada gerçekleştirmeye karar verir (Zaim'den aktaran Akbıyık, 2014, s. 35). Çekimleri Bursa, Uluabat Gölü, Gölyazı Köyü ve İstanbul'da gerçekleştirilen filmin sinemasal mekânlarını ise Kaya, Filiz ve Deniz'in evi, balık halleri, balık çiftliği, balık müzesi, ilaç deposu, hastane, su ürünleri fakültesi, emniyet müdürlüğü, camii, mezarlık, cezaevi, pastane, otomobiller, minibüsler ve benzeri iç mekânlarla çarşı, çay bahçesi, restoran, balıkçı sandalı, otogar, Metris Cezaevi, Gölyazı Köyü ve Uluabat Gölü gibi dış mekânlar oluşturur. Karaya sadece bir köprüyle bağlı, küçük bir adaya kurulu bulunan Gölyazı Köyünün fizikî sıkışıklığı, insanoğlunun dünya üzerindeki sıkışıklığına ve mekânın önemine göndermede bulunur. Salt mekân seçimiyle bile merkezine aldığı meseleyi soruşturmaya açabilen bir filmdir *Balık*. Mekânın böylesine sembolik kullanılması da onun gerçekliğine gölge düşürmez, aksine içinde bulunduğumuz dünyaya dair ekonomik, politik, toplumsal ve kültürel metinleri

içererek bir anlam yaratılmaktadır ve film tarafından saptanan bu gerçeklik, maddî gerçeklikten daha gerçektir. Tekrar etmek gerekirse, kamera aslında gerçeği yakalamaz, yansıtmaz ya da temsil etmez: Kamera anlam, söylem ve ideolojiyle bağlantılı bir biçimde gerçeği (yeniden) üretir.

2.2.3. *Temsil* ve *Gerçeklik* Tartışmaları Bağlamında Biçemsel Bir Öğe Olarak Mekân Kullanımı: *Otantik Temsil*

> "Benim meselem, özgün, bu coğrafya kokan sinema yapmak; bunu biçim ve içerikle birlikte yapmaya çalışmak" (Zaim'den aktaran Zengin, 30 Ekim 2010).

Derviş Zaim'in Türk(iye) sinemasına dair öne sürdüğü önemli eleştirilerden biri, bu sinemanın aynı kaynaktan beslendiği ve bu nedenle birbirine benzeyen örnekler verdiği; gişede ve/veya festivallerde başarı getiren örneklerin diğer yönetmenler tarafından tekrarlandığına dairdir. Sinemasal üretim, dağıtım, gösterim ve tüketim ilişkileri göz önünde bulundurulduğunda, yönetmenin eleştirilerinde haklı olduğu gözlenmektedir. Az sayıda şirket endüstrinin büyük bir kısmını elinde tutmaktadır. Üstelik bu üretim, dağıtım, gösterim ve tüketim biçimleri bütün ileri kapitalist üretim biçimleri gibi hızlanmış ve esnekleşmiştir. Sinemasal mekânlar da buna uyum sağlamak zorunda kalmaktadır; üretim mekânları, setler ya da platolar belli coğrafyalarda yoğunlaşırken, gösterimin gerçekleştirildiği mekânlar, ağırlıkla sinema salonları belli şirketlerin elinde toplanmaktadır[48]. Az sayıda şirket tarafından belli mekânlarda üretilen bu filmler aynı dağıtımcılar aracılığıyla, aynı salonlarda gösterilmekte ve sinema salt kâr amacı güden bir endüstri haline gelmektedir. Bu açmaz sadece Hollywood merkezli sinema için değil, Avrupa merkezli sanat sineması için de geçerlidir; burada da festivaller aracılığıyla bir aynılaşma söz konusudur. Uluslararası festivallerde belli bazı sinema biçemlerinin ve içeriğinin

[48] Sinema salonlarıyla ilgili tekelleşme için Türkiye'den bir örnek olarak MARS Entertainment Group gösterilebilir. Şirket, 2013 yılı sonu itibariyle 567 ayrı sinemada yer alan toplam 2.093 salondan 512'sini elinde tutmaktadır (bakınız www.marsentertainmentgroup.com.tr/). Derviş Zaim tekelleşme ve tektipleşmeyle ilgili sıkıntılarını sıklıkla dile getirmektedir. Filmlerinin 'iş yapma' ihtimalinin düşüklüğü nedeniyle dağıtımcılar tarafından 'ters ayak' yerlere atıldığını, metro hattındaki salonlarda yer bulamadığını ve salt bu nedenlerle filmlerinin izlenme olasılığını büyük oranda düşürdüğünden yakınmaktadır (Zaim'den aktaran Göral, 2011, s. 31).

ödüllendirildiğini gören sinemacılar aynı formülleri kendi filmlerine de uygulayarak başarıyı aramaktadır; bu da bir başka biçimde aynılaşma sonucunu doğurur[49].

Yönetmen, bu aynılaşmaya karşılık gücünü mekândan alan bir özgünlük ve gerçeklik arayışını önerir. Türk(iye) sinemasının karşısındaki en önemli eleştirilerden birinin, "Neden özgün değil?" eleştirisi olduğunu ifade eden Derviş Zaim; "Benim meselem, özgün, bu coğrafya kokan sinema yapmak" demektedir (aktaran Zengin, 30 Ekim 2010). "Özgün, bu coğrafya kokan sinema" ifadesiyse yönetmenin defaten dile getirdiği *otantik temsil* kavramsallaştırmasında karşılığını bulur. Yönetmen *otantik temsili*, "bir coğrafyanın kendi kültüründen kendi toprağından kaynaklanan bir takım yerleri ele alıp, sinema dilini bu verilerin ışığında zenginleştirme çabası" olarak tanımlar. Ona göre Batılı bir sinema formunu alıp üzerine içinde bulunduğumuz coğrafyayı ve bu coğrafyanın meselelerini yerleştirerek sinema yapmak yerine bir yandan bu coğrafyadaki içeriklerin nasıl bir formla ifade edileceğine diğer yandan da bu coğrafyadan gelişebilecek formların ne olabileceğine ilişkin düşünce üretmek önemlidir (Zaim'den aktaran Bozdemir, 2008, s. 14–15). Türk(iye) sinemasının gelecekte alabileceği önemli eleştirilerden bazıları onun özgünlüğüne dair olacaktır. Bu eleştirileri aşabilmekse içinde yaşanılan coğrafyayı temel alıp o coğrafyanın bazı değerlerinden yararlanmakla mümkündür. Dil arayışlarını bunun üzerine oturtmak gerekir (Zaim'den aktaran Binici, 2011). Bu nedenle Derviş Zaim, geleneğin sağladığı yapılara bakarak bu yapılardan sinema için eğretilemeler üretmeye çalışır. Mekâna ve mekân üzerinde üretilen kültüre bağlı bir sinema estetiği, sinemasının biçemini ve mekâna dair temalar, örneğin mekân üzerindeki güç ilişkileriyse (Zaim'den aktaran Bozdemir, 2008, s. 14) sinemasının içeriğini oluşturmaktadır. Mekândan yola çıkılarak oluşturulan, mekândan kaynaklanan ve yine ondan beslenen biçem ve içerikle *otantik temsil* kavramı anlam kazanır.

[49] Derviş Zaim'in Batılı bakışın biçem üzerindeki tahakkümüne karşı önermeleri *Derviş Zaim Sinematografisinde Gösteren Olarak Mekân* başlıklı bir sonraki bölümün *Mekân ve Sinema Estetiği İlişkisi: Sembollerin Biçemi Belirlemesi Bağlamında Gösteren Olarak Mekân* adlı ayrımında değerlendirilmektedir. Yönetmenin sinemanın üretim, dağıtım, gösterim ve tüketim ilişkilerinde ortaya çıkan diğer tahakküm biçimlerine karşı düşünceleriyse *Sinema, Mekân, İktidar ve Mücadele İlişkileri: Jeopolitik Bir Alan Olarak Sinema ve Mekân* bölümünün *İktidar ve Mücadele İlişkilerinin Alanı Olarak Sinema ve Derviş Zaim* ayrımında irdelenmektedir.

Derviş Zaim, izleyicinin enformasyon ve imge bombardımanına maruz kaldığı bir çağda kendi anlatım tarzını bulamazsa, bunun başkaları tarafından yapılacağını söylemektedir:

> "*Sinema felsefe yapmanın bir biçimi olmuştur*. Düşünce kalıpları sana dayatılırsa sen düşünmekten aciz bir nesil yaratırsın. Bu yüzden sana ait düşünce biçimi oluşturmak durumundasın. Bu yüzden senin bir referanslar sistemine ihtiyacın var. Görüntü bombardımanı meselesi nasıl oluyor: Kapitalizmin gelişmesine paralel olarak Kuzey Amerika ve Avrupa tarafından gelen bir görüntü bombardımanı var. Kapitalizmin gelişimine paralel olarak bütün dünya bu yoldan gitti. Klasik Hollywood sineması bunun mabetlerinden bir tanesidir. Nitekim bugün sinemaları dolduran; TV'leri, İnterneti dolduran üç perde anlatısı, Aristo'dan gelen o kalıp bunun tezahürüdür. Bunu nasıl kırabiliriz?" (Kaplan ve Zaim, 2013, s. 40–41).

Sinema yapma niyetinin ve filmin biçeminin mekânla şekillenmesi gerektiğini ifade eden yönetmen, izleyicinin sinemayı ve sinemasal gerçekliği alımlama biçiminin de mekâna bağlı olduğunu ifade eder. "Otantik temsil, kişinin kendi süzgecinden geçerek şekillenir. Hayata bakışınızı, beklentilerinizi algınızı etkiler" demektedir Derviş Zaim (aktaran Gökçe ve diğerleri, 2009, s. 28). Kişisel olanın çoğu zaman tarihsel ve toplumsal bağlamda anlam kazandığını, bundan dolayı mekâna bağlı bir temsilin daha da önemli hale geldiğini eklemek gerek. Tüm bunlardan dolayı yönetmen filmografisi boyunca, filmlerinin gerçekçi biçemiyle bütünleştirerek kimi zaman gerçeküstü öğeler ve semboller biçiminde görünür olan, kimi zaman da doğrudan filmin biçemini belirleyen *otantik temsil* öğeleri kullanmıştır (bakınız Tablo 2.3).

Yönetmenin ilk filmi *Tabutta Rövaşata*'da bir sembol olarak kullanılan tavus kuşları, filmografisinin ilk *otantik temsil* örneği sayılabilir. Rumeli Hisarı'nın Osmanlı geçmişiyle birlikte bereketi, bolluğu, çoğalmayı, kötülüklere karşı iyiliği simgeleyen tavus kuşu imgesi kullanılır. *Filler ve Çimen*'de ebru sanatı bir *otantik temsil* öğesi olarak filmin arka alanında yer alır; bununla beraber bir türbede yaşayan Hızır Veli ve İlyas adlı karakterler; balıklar; XZ Oteli sahipleri Ali ve Devrim Kansız'a, ya da oteli mafyaya karşı korumaya gelen yasadışı örgüte yapılan Alevilik göndermeleri yine *otantik temsil* öğeleridir: "İkinci filmimde ebru sanatı vardı. Ebru, kaos üzerine bir film yapabilmek için gereken formun ne olacağını düşünürken işime yarayan bir şey olarak ortaya çıktı. Tarihi, kültürel bir boyut filmlerimde hep oldu"

(Zaim'den aktaran Bozdemir, 2008, s. 14–15). *Çamur*'da tematik olarak kullanılan Kibele kültürü; Doğu Akdeniz kültürü, Kıbrıs–Türk, Rum kültürü izleri önemlidir (Zaim, 2004, s. 57). Yönetmen buna karşın fizikî olarak Kıbrıs'ta gerçekleştirilemeyen *Çamur*'daki *otantik temsil* öğelerinin yeterince güçlü olmadığını, *Gölgeler ve Suretler*'i Kıbrıs'ta çekmiş olmaktan mutlu olduğunu ifade eder: "*Çamur*'u yapmıştım Kıbrıs'ta çekememiştim ama bunu [*Gölgeler ve Suretler*'i] Kıbrıs'ta yaptığım için mutluyum. Otantik temsil bağlamında –ki buna çok değer veririm ben– taşların yerine geldiği bir film oldu bu. Oranın coğrafyasını, atmosferini, eşyasını kullandık. Bu açıdan mutluyum" (Zaim'den aktaran Bozdemir ve Şen, 2011, s. 39).

Tablo 2.3: Derviş Zaim Filmografisinde *Otantik Temsil* Öğeleri

FİLM	***OTANTİK TEMSİL* ÖĞELERİ**
Tabutta Rövaşata (1996)	Tavus kuşları
Filler ve Çimen (2001)	Ebru sanatının tematik kullanımı; Bir türbede yaşayan Hızır Veli ve İlyas adlı karakterler; balıklar; Alevi inancına göndermeler vd.
Çamur (2003)	Antikçağ tapınağı ve Kibele Heykeli, *Küşteri Meydanı* kavramsallaştırmasının tematik kullanımı
Paralel Yolculuklar (2004)	
Cenneti Beklerken (2007)	Minyatür sanatı, *oynak zaman ve oynak mekân* ve *Küşteri Meydanı* kavramsallaştırmalarının tematik kullanımı
Nokta (2008)	Hat sanatına ait ihcam tekniğinin tematik kullanımı; *oynak zaman ve oynak mekân* ve yine *Küşteri Meydanı* kavramsallaştırmalarının tematik kullanımı
Gölgeler ve Suretler (2011)	Gölge oyunu ve gölge oyununa ait bazı karakterlerin tematik kullanımı; *oynak zaman ve oynak mekân* ve yine *Küşteri Meydanı* kavramsallaştırmalarının tematik kullanımı; Golifa dağıtma ritüeli vd.
Devir (2012)	*Senkretik İnançlar*: Sonbaharla beraber sürülerin yayladan indirilirken sudan geçirilirken arındırılması ritüeli; öldürülen bir hayvanın bütün kemiklerinin bir araya getirilerek gömülmesi inancı vd.
Balık (2014)	*Senkretik İnançlar*: Balık ve iyileşmeye / arınmaya dair mistik inançların tematik kullanımı
Rüya (2016?)	Geleneksel mimarlık sanatının ve *Ashâb-ı Kehf – Yedi Uyurlar* efsanesinin tematik kullanımı.

Cenneti Beklerken'de minyatürün ve *Nokta*'da hat sanatının ihcam tekniğinin tematik kullanımı filmlerin tüm biçemini belirler. Filmin çekim açıları, ölçekleri,

rengi ve kurgusu/montajı, *Derviş Zaim Sinematografisinde Gösteren Olarak Mekân* başlıklı bir sonraki bölümde açıklandığı gibi, tamamen bu sanatların ilkelerine göre belirlenir. Yine *Gölgeler ve Suretler*'de gölge oyununun ve gölge oyununa ait bazı karakterlerin tematik kullanımı belirleyicidir. Gücünü mekândan ve mekâna doğrudan bağlı kültürden alan bu kullanım biçimleri sinemasal mekânı da dönüştürür. Özgünlük, sinemasal gerçekliği sağlayan temel öğe haline gelir. *Rüya*'da geleneksel mimarlık sanatının ve *Ashâb-ı Kehf – Yedi Uyurlar* efsanesinin tematik kullanımıyla *otantik temsil* ilkesi bir kez daha doruk noktasına ulaşır; *Cenneti Beklerken*'de olduğu gibi, *Rüya*'da da filmin tamamına sirayet etmiş bir özgünlük söz konusudur artık. *Geleneksel Sanatlar Üçlemesi* olarak da anılan filmlerden sonra (*Cenneti Beklerken*, *Nokta* ve *Gölgeler ve Suretler*)[50], geleneksel sanatlarla doğrudan bağlantılı olmayan ama bir biçimde gücünü gelenekten alan *Devir* filmini gerçekleştirir yönetmen. Bu filmde ve müteakiben gerçekleştirdiği *Balık*'ta bir geleneksel sanatı filme tematik olarak dâhil etmenin çok da mümkün olamayabileceğini düşünür. Bu yüzden *Devir*, yüzlerce seneden beri devam eden bir geleneğin filme aktarılması biçiminde gerçekleşir:

> "Bu filmde aslında 'gelenek' dendiği zaman sadece ve sadece bir şeyi anlamamamız gerektiğini söylemeye çalışıyorum. Geleneksel sanatların tarihi seyrini, hatta bu manada onların Çin'den geldiğini, İran'ın bunlar üzerine katkısını düşünürseniz, böyle tüm zamanlar boyunca hazır ve nazır bir geleneksel sanat olmadığını, onların zaman içinde değiştiğini düşünürseniz, ucu bucağı olmayan bir okyanusla karşı karşıya kaldığımızı siz de takdir edersiniz. Kaldı ki, gelenek sadece bunlarla ilintili bir şey de değil. Anadolu'da çeşitli yerlerdeki 'senkretik' inançlar da bizim gelenek bagajımıza pekâlâ girebilir" (Zaim'den aktaran Turan, 2013, 26–27).

Derviş Zaim'in ifadesiyle "Her şeyin tek biçime, tek tarza indirgenmeye çalışıldığı günümüzün kaotik dünyasında daha farklı nefes alınabilecek bir oda yaratmak için" *otantik temsil* önemlidir. Yönetmen, "Geleneğe bakarak, geleneğin verdiği bir takım yapılara bakarak o yapılardan sinema için nasıl metaforlar üretebilirim meselesinin peşine düşmeye gayret ediyorum" demektedir (aktaran Binici, 2011). Evet, gelenek ya da *otantik temsil*, bu çaba esnasında başvurulacak tek bir kaynak veya metot değildir. "Ancak, eğer biçimle oynamak istiyorsanız, gelenek

[50] *Rüya*'nın gösterime girmesiyle birlikte *Geleneksel Sanatlar Üçlemesi* deyişinin yerini *Geleneksel Sanatlar Dörtlemesi* deyişi alacaktır kuşkusuz.

size bazı yol haritaları sunabilir ve bunun üzerine sinema sanatınızı sistematik bir biçimde inşa edebilirsiniz" (Zaim'den aktaran Deniz, 2011, s. 91–92). Mekâna, mekân üzerinde süregiden ekonomik, politik, kültürel ve toplumsal ilişkilere vurgu yapan bir önermedir bu. Sinemanın sadece bu ilişkileri yansıtmadığını, aynı zamanda bu ilişkileri yeniden ürettiğini ve tüm bu süreçte de içerik kadar biçemin de belirleyici olduğunu ileri sürer. İletilerin, imgelerin ve anlamların az sayıda kaynaktan dolaşıma sürüldüğü, bu kaynakların tüm bu üretim, yeniden–üretim, dolaşım ve yayılım süreçlerine hâkim olduğu, medya –özellikle de sinema– içeriklerinin mekâna özgü ve de özgün bir biçimde oluşturulsa dâhi biçimin–biçemin de içerik üzerinde tahakküm kurduğunu söyler yönetmen:

> "İnandığım ya da filmde tartıştığım 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 zenginleşmek için yapıyorum. Aksi takdirde sadece Hollywood'un bize dayattığı biçim ve içeriklere kalacağız. İşin vahim tarafı şu: Malûm, biçim bir vakit sonra içeriği de dayatabilir" (Zaim'den aktaran Deniz, 2011, s. 92–93).

2.2.4. Bölüm Sonu Değerlendirmesi

Derviş Zaim filmografisinde mekânın ele alınışı gerçeklik, temsil ve gerçeklik etkisinin oluşması bağlamında değerlendirildiğinde, yönetmenin filmlerinin gerçekçi biçeme yakın olduğu ama aynı zamanda gerçeküstü öğeler ve sembolleri de içerdiği görülmektedir. Fizikî ve sinemasal mekânlar, olaylar ve karakterler –göreceli olarak– büyük oranda örtüşmektedir. Bununla birlikte yer yer gerçeküstü öğeler ve semboller kullanılır. *Çamur*'u bir istisna olarak düşündüğümüzde, yönetmenin tüm filmlerinde fizikî ve sinemasal mekânların örtüştüğünü söyleyebilir. *Tabutta Rövaşata*'da fizikî ve sinemasal mekânların örtüşmesine gerçek olay ve karakterlerden esinlenilmiş bir öykü eşlik eder. Ancak tam da yönetmenin sinema anlayışına denk bir biçimde kurmaca bir öykü, gerçeküstü öğeler ve semboller de anlatıya eklenir. *Filler ve Çimen*'de de aynı biçimde fizikî ve sinemasal mekânlar örtüşmektedir. Bu filmde yer verilen olay ve karakterlerin gerçek hayatta bire bir karşılıkları yoktur, ancak çok güçlü bir biçimde gerçek olayları ve karakterleri çağrıştırmaktadır. Filmin mekânları bu gerçeklik duygusunu pekiştirmektedir. Bir istisna olarak *Çamur*'da gerçek ve sinemasal mekânlar örtüşmez; yapım güçlükleri ve filmin maliyeti bu örtüşmemenin

en önemli nedenidir. Ankara, Konya ve Çanakkale'de çekilen filmin sinemasal mekânı Kıbrıs'tır. Benzer biçimde olaylar ve karakterler de kurmacadır ve göreceli olarak yoğun gerçeküstü temalar ve sembolizm içerir. Tüm bu kurmaca öğeler, yönetmenin belgesel formunda gerçekleştirdiği *Paralel Yolculuklar*'a göndermede bulunur. Bu filmde yer verilen olaylar, karakterler ve yerler gerçektir. Üstelik deneyimlerin biçimlendirdiği mekâna dair önemli öğeler içerir.

Aslında ebru sanatının tematik bir biçimde kullanıldığı *Filler ve Çimen*'in de dâhil edilmesi gereken, ancak genellikle, yönetmenin ardı ardına gerçekleştirdiği *Cenneti Beklerken, Nokta* ve *Gölgeler ve Suretler*'i kapsadığı ifade edilen *Geleneksel Sanatlar Üçlemesi* de mekân ve gerçeklik ilişkisi bağlamında benzer yaklaşımın örneklerini içerir. *Cenneti Beklerken*'de fizikî ve sinemasal mekânlar örtüşür; ancak mekânlar minyatür sanatının tematik kullanımıyla yeniden düzenlenmiştir –tematik kullanım, minyatürün bir kurgu/montaj biçemi oluşturacak biçimde kullanımıyla en üst noktasına ulaşır–. Kurmaca bir öykü olmakla birlikte tarihsel olaylar ve olgulara da yer verilmiştir. Diğer yandan bu filmde Batı ve Doğu resim sanatı formlarının bir arada değerlendirilmesi; aynaların, ayna geçişlerinin bir kurgu/montaj aracı olarak kullanımı ve farklı zamanların aynı mekânda bir araya gelişi gibi öğelerle yönetmenin diğer filmlerine oranla çok daha yoğun bir sembolizmin hâkim olduğu görülmektedir. *Nokta*'da da yine bir geleneksel sanat, hat sanatının ihcam üslubu, filmin zaman ve mekânının biçemini belirler. Bu filmde fizikî ve sinemasal mekânlar örtüşürken, mekân ve filmin kurgusu/montajı hat sanatının tematik kullanımıyla sınırsız ve kesintisiz olarak düzenlenmiştir ve yine sembolizm anlatının önemli araçlarından biri olarak kullanılmaktadır. *Gölgeler ve Suretler* gölge oyununun ve bu oyunun karakterlerinin sembolik kullanımıyla ön plana çıkar. Filmin fizikî ve sinemasal mekânları örtüşmektedir. İşlenen öykü kurmaca bir öykü olmakla birlikte 1974'te Kıbrıs'ta yaşanan gerçek olaylardan esinlenmiştir ve zaman zaman bu gerçek olaylar filmde kendine yer bulur. Yönetmenin bir sonraki filmi *Devir*'se belgesel ve kurmacanın iç içe geçtiği bir filmdir ve fizikî ve sinemasal mekânlar örtüşmektedir. Olaylar, olgular, karakterler ve mekânlar gerçektir, ancak bununla birlikte kurmaca bir öyküyle anlatı zenginleştirilmektedir. Sürüyü sudan geçirme yarışmasının televizyondan yayınlanması, ödül töreninde Burdur Milletvekili Bayram Özçelik'in yer alması ve yönetmenin ve film ekibinin filmde görülmesi filmin –ve mekânın–

gerçekliğine doğrudan etki eden öğelerdir. *Balık* filminde de benzer bir durum söz konusudur: Fizikî ve sinemasal mekânlar örtüşür. Kurmaca öykü yer yer gerçekliği olan bir öyküyle iç içe geçer; filmde yer verilen, işlenen olayların, olguların ve karakterlerin tarihsel ve toplumsal gerçekliği vardır.

Derviş Zaim'in filmografisi temsil ve gerçeklik bağlamında değerlendirildiğinde gerek mekân kullanımının gerekse öykülemenin ve film anlatısının gerçekçi bir biçemle uygulandığı ancak sadece gerçek(çi)likle sınırlı kalmadığı görülür. Yönetmen, filmlerini gerçeküstü öğelerle ve sembollerle de zenginleştirmektedir. Oysa kısıtlı olanaklarla sinema yapmaya çalışan bir yönetmenin –göreceli olarak daha kolay gerçekleştirilebilir olan– Yeni Gerçekçi geleneği takip edeceği düşünülebilirdi. Derviş Zaim de "kendi çevresine yaslanarak sinema yapmak isteyen insanların çoğunlukla başladığı ve durduğu noktanın Yeni Gerçekçi gelenek olduğunu" ifade etmektedir (Zaim, 2010, s. 74). Benzer biçimde gerçekçi, tarihsel ve toplumsal arka alanı da olan güncel meselelere yer veren filmleriyle yönetmenin –pek çok güncel yönetmen gibi– Yeni Gerçekçi biçemi takip etmesi beklenebilirdi. Türkiye'de politik sinemanın aşamadığı bazı alışkanlıkların olduğunu ifade eder yönetmen: Bunda askerî darbelerle somutlaşan mütehakkim ilişkilerin de payı vardır ancak anlatım tarzı olarak da "İtalyan Yeni Gerçekçiliğinden gelinmediği takdirde, Türkiye'nin politik film geleneği, yapılacak olan herhangi bir filmi reddeder" (Zaim'den aktaran Göral, 2011). Derviş Zaim, bu tarzın dışında kalan yollardan gidildiğinde toplumsal ya da politik çağrışımları olan sinemanın tepkilerle karşılanma olasılığının yüksek olduğunu ifade etmektedir. Bunun nedeniyse Türkiye'de böyle denemelere yer veren sinema geleneğinin zayıflığıdır. Bu zayıflık yönetmenin ifadesiyle, filmlerinin okunma ya da okunmama biçimine de yansır:

> "Eleştirmen, karakterlerin ve hikâyelerin kâğıt üzerindeki gerçekliklerine yeterince hayat üflememiş olduğundan, bu hikâyelerin olabilirliğine inanmakta güçlük çekildiğinden bahsediyor. 'Aynı fikirde olursunuz ya da olmazsınız ama oyunculardan alınan tutuk oyun filme yardımcı değil' diye ekliyor. 'Derviş Zaim acaba kimi yerlerde, Aristocu olmayan bir anlatım tarzını denemeye çalışmış olabilir mi?' sorusunu kendine sormuyor" (Zaim, 2004, s. 67–68).

Yönetmen, "Türk sinemasında politik film yapmak ve gişede başarı kazanmak, eleştirmenler nezdinde başarı kazanmak, filmin raf ömrünü uzatmak gibi kaygılarınız varsa neo-realist gelenekten beslenmeniz, üstü örtük de olsa bir kuraldır" demektedir. Toplumsal ya da politik tarafları güçlü bir film yapmak, bazı toplumsal meseleleri deşmek isteyen bir yönetmen, gerçekçi ya da yeni gerçekçi gelenekten beslenmek zorundadır. Derviş Zaim içinse esas politik yaklaşım yapıyı bozmakla mümkün olabilmektedir: "Bir filmde politikanın 'p'sinden bahsetmezsin ama filmin yapısıyla öyle bir oynarsın ki tam politikanın göbeğinde olur; üstelik raf ömrü öteki örneklerle kıyaslandığında çok daha uzun olur" (Zaim'den aktaran Saydam ve Civan, 2011, s. 35). *Filler ve Çimen*, *Çamur* ya da *Gölgeler ve Suretler* politik sinema örneği sayılmakla birlikte klasik anlamda bir gerçekçi sinema yaklaşımının dışında kalan filmlerdir. Üstelik bu filmler sinemasal anlamda yeni biçem arayışları bağlamında da önemli örneklerdir.

Derviş Zaim sinemasının belli başlı sinemasal mekân, fizikî mekân ve gerçeklik tartışmaları bağlamında ele alındığı bu bölümün girişinde ortaya konan önermeler sınandığında şu görülmektedir: Derviş Zaim filmografisinin ister kurmaca ya da belgesel isterse bu iki tür arasında gidip gelen her bir filminde, mekân her zaman için sinemasal anlatının önemli bir öğesi olmuştur ve sinemasal anlatı gerçekliğini mekânla güçlendirmektedir. Bu önermedeki mekânı salt fizikî mekân olarak ele almak doğru değildir. Derviş Zaim sinemasında mekân yeniden üretilir. Yönetmenin filmleri mutlak bir gerçekliği saptayıp yeniden aktarmasa dâhi açık bir biçimde içinde bulunduğumuz dünyaya dair ekonomik, politik, toplumsal ve kültürel metinleri içermekte ve iletişimsel bir anlam yaratmaktadır. Film tarafından saptanan gerçeklik, maddî gerçeklikten daha gerçektir. Çünkü gerçeklik bir temsil meselesidir ve temsil de bir söylem meselesine dönüşmüş durumdadır. Söylemse nihayetinde imgelerin düzenlenmesi/örgütlenmesi ve bir anlatının kurgulanması/inşa edilmesiyle ilgilidir. Kamera aslında gerçeği yakalamaz, yansıtmaz ya da temsil etmez. Kamera anlam, söylem ve ideolojiyle bağlantılı bir biçimde gerçeği üretir. Derviş Zaim, böylesi bir gerçekliği üretirken gerçeküstü öğelerden ve sembollerden de olabildiğince yararlanmaktadır. Dahası, yönetmenin sinemasında yer verdiği tüm gerçeküstü öğe ve sembollerin kültürel kökenleri bu filmlerin üretildiği coğrafyaya dayanmaktadır; nihayetinde bu gerçeküstü öğeler ve semboller de gücünü mekândan

almaktadır. Bu bölümde ortaya konan ve sınanan tüm bu önermelerse son kertede izleyiciye bağlıdır. Yönetmen de filmlerin sanatçıdan bağımsız bir hayatları olduğunu etmektedir: “Ben kalkıp da başka insanlara, ‘Şunu şöyle okumayın, bunu böyle görmeyin, böyle gördüğünüz zaman aslında şuraları ıskalarsınız’ demek istemem. Böyle bir şey demeye de hakkım yoktur” der (Zaim’den aktaran Öztürk, 2012). Sinema sanatı, tıpkı diğer sanatlar gibi üretildikleri dönemin ekonomik, politik, toplumsal ve kültürel ilişkilerini taşır ve üretildikleri dönemin bağlamıyla değerlendirilir ve son kertede bağlamı ortaya koyan izleyicidir.

Tablo 2.4: Derviş Zaim Filmografisinin Temsil ve Gerçeklik Bağlamında Değerlendirilmesi (Özet Tablo)

FİLM	GERÇEK/FİZİKÎ MEKÂNLAR	SİNEMASAL MEKÂNLAR	ÖZET DEĞERLENDİRME
Tabutta Rövaşata (1996)	İstanbul	İstanbul	Fizikî ve sinemasal mekânlar, olaylar ve karakterler –göreceli olarak– büyük oranda örtüşmektedir. Bununla birlikte yer yer gerçeküstü öğeler ve semboller kullanılır.
Filler ve Çimen (2001)	İstanbul	İstanbul	Fizikî ve sinemasal mekânlar örtüşmektedir. Olaylar ve karakterlerse gerçek olay ve karakterlerden esinlenmiş olup gerçek hayatta karşılıkları yoktur ancak çok güçlü bir biçimde gerçek olayları ve karakterleri çağrıştırmaktadır.
Çamur (2003)	Tuz Gölü (Şereflikoçhisar – Ankara); Tuz Gölü (Konya); Gökçeada (Çanakkale)	Kuzey Kıbrıs	Fizikî ve sinemasal mekânlar örtüşmez. Ankara, Konya ve Çanakkale'de çekilen filmin sinemasal mekânı Kıbrıs'tır. Benzer biçimde olaylar ve karakterler de kurmacadır. –Göreceli olarak– yoğun gerçeküstü temalar ve sembolizm içerir.
Paralel Yolculuklar (2004)	Palaikythro (Balıkesir) Köyü, Muratağa Köyü, Sandallar Köyü, Atlılar Köyü	Palaikythro (Balıkesir) Köyü, Muratağa Köyü, Sandallar Köyü, Atlılar Köyü	Belgesel formundaki filmde yer verilen olaylar, karakterler ve yerler gerçektir.
Cenneti Beklerken (2007)	İstanbul; Kapadokya, Ürgüp, Avanos (Nevşehir)	İstanbul; İç Anadolu Bölgesi; Kapadokya	Fizikî ve sinemasal mekânlar örtüşür; ancak mekânlar minyatür sanatının tematik kullanımıyla yeniden düzenlenmiştir. Kurmaca bir öykü olmakla birlikte tarihsel olaylar ve olgulara da yer verilmiştir. Filme yoğun bir sembolizm hâkimdir.
Nokta (2008)	Cihanbeyli Tuzlası (Konya)	Tuz Gölü (Konya, Cihanbeyli)	Fizikî ve sinemasal mekânlar örtüşür. Mekân ve filmin kurgusu hat sanatının tematik kullanımıyla sınırsız ve kesintisiz olarak düzenlenmiştir. Sembolizm anlatının önemli araçlarından biri olarak kullanılmaktadır.

Gölgeler ve Suretler (2011)	Kuzey Kıbrıs	Kuzey Kıbrıs	Fizikî ve sinemasal mekânlar örtüşmektedir. Kurmaca bir öykü olmakla birlikte 1974'te Kıbrıs'ta yaşanan gerçek olaylara yer verilmektedir. Gölge oyununun ve bu oyunun kahramanlarının sembolik kullanımıyla karşılaşılır.
Devir (2012)	Hasanpaşa Belediyesi (Burdur, Tefenni); İstanbul	Hasanpaşa Belediyesi (Burdur, Tefenni); İstanbul	Fizikî ve sinemasal mekânlar örtüşmektedir. Olaylar, olgular, karakterler ve mekânlar gerçektir. Bununla birlikte kurmaca bir öyküyle anlatı zenginleştirilmektedir.
Balık (2014)	Gölyazı – Uluabat Gölü, Gölyazı Köyü, (Bursa); İstanbul	Gölyazı – Uluabat Gölü (Bursa); İstanbul	Fizikî ve sinemasal mekânlar örtüşür. Kurmaca öykü yer yer gerçekliği olan bir öyküyle bir arada ele alınır. Filmde yer verilen / işlenen olayların, olguların ve karakterlerin tarihsel ve toplumsal gerçekliği vardır.

2.3. Derviş Zaim Sinematografisinde Gösteren Olarak Mekân

> "Ve bu dünya imgesi, tersine insan gözünün –gözü ehlileştirmeye yönelik bütün çabaların katkısını saymazsak– *asla göremeyeceği* bir dünya imgesi değil midir?" (Florenski, 2013, s. 105).
>
> "Ve belirli bir tarihsel anda görmeyi belirleyen, öyle derin bir yapı, ekonomik temel ya da dünya görüşü değil, tek bir sosyal yüzey üzerinde farklı farklı parçaların kolektif düzeneğinin işleyişidir" (Crary, 2010, s. 18).

Sinema sanatının tarih sahnesine çıktığı ilk andan bu yana mekân, sinemasal anlatıların temel öğelerinden biri durumundadır. Senaryo, kamera hareketleri, çekim ölçekleri ve çekim açıları, renk, ışık ya da kurgu/montaj gibi, sinema yapıtını ortaya çıkaran diğer öğelerle birlikte mekân da sinema dilinin bir parçasını oluşturur ve bu biçimde salt arka alana sabitlenmiş ve sinemasal eylemin üzerinde devindiği bir platform işlevinden fazlasını görür. Mekân, isterse tıpkı bir tiyatro sahnesinde olduğu gibi salt bir arka alan olarak sabitlenmiş –uç bir örnek olarak Lars von Trier'in *Dogville* (2003) filmi–; isterse sinemasal eyleme eklemlenmiş ve hatta onun önüne geçer bir biçimde yeniden ve yeniden konumlansın, anlam üretiminin merkezinde yer almaktadır. Bu bölümün ilk ayrımında, *Karakter Olarak Sinemasal Mekânlar: Mekânın Sinemada Gösteren Olarak Kullanılmasına Dair Bazı Örnekler* başlığı altında kısaca değerlendirildiği gibi, sinema sanatının tarihi boyunca farklı coğrafyalardan ve dönemlerden farklı yönetmenler, mekânı sinemasal anlatıyı oluşturan diğer öğelerle bir arada kullanarak, bir biçem ve estetik arayışına girmişlerdir. Dışavurumcu Alman Sineması'nda olduğu gibi, bazen sinemasal estetiğin belirleyeni; bazen örneğin kent yaşamının bunalımlarını gösteren bir eğretileme; bazen de bizatihi filmin ana karakteri olarak perdede görünür olmuştur mekân. Tekrar etmek gerekirse, sinema tarihi boyunca pek çok örnekte görüldüğü gibi, mekân sinemasal anlatının ışık/gölge, aydınlık/karanlık, renk, kamera hareketleri, çekim ölçekleri ve kurgu/montaj gibi diğer öğeleriyle bir arada ve etkin bir biçimde kullanılmakta ve bir *karakter* kazanmaktadır.

Derviş Zaim sinemasında da mekân farklı biçimlerde, kimi zaman bir eğretileme biçiminde ya da bir sembole dönüşerek, kimi zaman da filmin merkezinde duran bir karakter halini alarak bir gösterene dönüşür. *Derviş Zaim Sinemasında Mekânın Gösteren Olarak Kullanılması: Çamur, Boşluk, Mezar ve Mezarlıklar*

başlığı altında yönetmenin filmografisi boyunca mekânın bu bağlamda kullanımına dair örnekler yer almaktadır. Çamur, adını verdiği filmin ana karakteri olarak bir gösterene dönüşür; yönetmenin "hesaplaşmasını bitirmek için döndüğü" Tuz Gölü'yse *Nokta*'nın göstereni dir: Sinemasal mekân sonsuzluğu imlemekle kalmaz, sonsuzluğun bizatihi kendisidir artık. Filmografisinin her bir örneğinde yer alan ve filmlerinin başkarakterlerinin mutlaka deneyimlediği mekân olan mezar ve/veya mezarlıklarsa, yönetmenin büyük anlatısının bir göstereni, adeta tüm filmlerini birbirine bağlayan bir *leitmotiv*dir. Mezar(lık)lar, Derviş Zaim'in yazılmamış sinemasal manifestosunun önemli bir öğesidir: Sinemasal gerçekliği yaratır; sinemasal eyleme sahne olur ve en önemlisi biçemi ve içeriği belirleyen felsefî arka alanın göstereni haline gelir. Mekân, Derviş Zaim sineması söz konusu olduğunda, bir anlığına perdede görünür olan ve bu anda, bir biçimde anlam üreten gelip geçici bir sembolden ibaret değildir. *Mekân ve Sinema Estetiği İlişkisi: Sembollerin Biçemi Belirlemesi Bağlamında Gösteren Olarak Mekân* başlıklı ayrım işte tam da bu konuyu tartışmaya açıyor.

Derviş Zaim sinematografisi, mekânın bir gösteren olarak değerlendirilmesi bağlamında irdelendiğinde, yönetmenin biçemini, estetik yaklaşımını ve içeriğini üç temel önerme etrafında oluşturduğu görülmektedir. Öncelikle Doğu'ya özgü geleneksel sanatlar, mekâna dair bir dizi kavramsallaştırmayla birlikte filmin biçemini ve örneğin kurgu/montaj yapısını belirleyecek kadar etkin bir biçimde kullanılmaktadır. Yönetmenin minyatür sanatından devşirdiği ve sinematografik bir biçem arayışına dönüştürdüğü *oynak zaman ve oynak mekân*; gölge oyunundan devşirip aynı amaçla sinemaya aktarmaya çalıştığı *Küşteri Meydanı* kavramsallaştırmaları buna örnektir. Yukarıda adı geçen ayrımda detaylı bir biçimde irdelendiği gibi, *oynak zaman ve oynak mekân*, aynı mekân üzerinde başka başka mekânsal düzlemlerin ve aslında farklı zamanlara ait olayların bir araya getirilmesi ilkesine dayanır. Yönetmen, minyatür sanatında yaygın bir biçimde uygulanan bu ilkeyi, tekniğin olanaklarıyla sinema sanatına uyarlamıştır. Gölge oyununa ait bir kavramsallaştırma olan *Küşteri Meydanı*'ysa basitçe sinemasal eylemin vuku bulduğu mekânın değişkenliğini ifade eder: Aynı mekân, bazen bir sokağı bazen de bir meydanı ikame edebilir. *Geleneksel Sanatlar Üçlemesi*'ni oluşturan *Cenneti Beklerken, Nokta* ve *Gölgeler ve Suretler* bu ilkelerin etrafında oluşturulmuş biçem

ve estetiğin yoğun bir biçimde uygulandığı filmlerdir. Yönetmenin diğer filmlerinde de gücünü geleneksel sanatlardan ya da geleneklerden alan benzer biçem ve estetik arayışına rastlanmaktadır. Ancak bu, salt biçem ve estetik arayışından ibaret bir konu değildir: Doğu'ya has bu geleneksel sanatlarda görülen mekân anlayışı, modernlik sonrası Batı düşüncesinin mekâna yaklaşımına, fizikî mekânı tanımlanabilir bir koordinat sistemine, matematiksel bir ifadeye indirgemesine karşın bir önerme olarak ortaya konmaktadır. Bakışa dair iki farklı yaklaşımın çatışmasıdır bu… Ve son olarak tüm bu düşüncenin arka alanında yer alan, Doğu'ya özgü düşünce biçiminin – tasavvufun da biçimlendirdiği bir mekân yaklaşımı Derviş Zaim sinemasında mekânın bir gösteren olarak değerlendirilirken göz önünde bulundurulan öğedir.

2.3.1. Karakter Olarak Sinemasal Mekânlar: Mekânın Sinemada Gösteren Olarak Kullanılmasına Dair Bazı Örnekler

Aralık 1895'ten itibaren, saniyede on altı kare ve sonra standartlaşan haliyle saniyede yirmi dört karelik kayıt ve gösterim eylemi düşünüldüğünde, en basit ifadeyle sinema bu karelerin, yönetmenin tercih ve talebiyle biçimlendirildiği bir sanattır. Sinemanın doğuş yıllarında, bugün sinemasal anlatıyı oluşturan pek çok eylemin, öğenin ve tekniğin henüz keşfedilmediği ve icat edilmediği bir dönemde, Lumière kardeşlerin temel kamera çevrinme hareketlerine dâhi olanak vermeyen ve sınırlı bir zaman aralığında kayıt yapan kameralarıyla bile yönetmen, kamerasını yönelttiği mekân ve kadrajda gerçekleşmesini istediği/beklediği eylemler aracılığıyla sinemayı rastgele bir sanat eylemi olmaktan çıkarır ve öyle ya da böyle bir yapıta dönüştürür. Kamera ister sadece istasyona gelen treni ya da limandan ayrılmakta olan bir gemiyi, isterse bir işçinin balyoz darbeleriyle yıkılan ve daha sonra kendiliğinden doğrulan bir duvarı ya da bir bebeğin mama yemesini kaydetsin, hangi mekân ve eylemin kadrajda yer alacağı doğrudan yönetmene bağlıdır. İlk bakışta kendiliğinden olduğu düşünülen bütün bu eylemler –bir trenin gara girişinden ya da bir geminin limandan ayrılışından daha *doğal* ne olabilir ki?– ve bu eylemlere dair Lumière kardeşlerin tercihleri sinemasal anlatının da ilk örneklerini oluşturur (Vaughan, 2013 ve Gaudreault, 2013). Sinema bütün bunlarla birlikte bir bakıma özne ve eylemin yönetmen tarafından kadraja alındığı/yerleştirildiği saniyede yirmi dört karelik bir yaratımdır. Mekân, yönetmen tarafından tercih edilen, kurgulanan/inşa edilen,

biçimlendirilen, öne çıkarılan, geri planda bırakılan, nihayetinde *denetlenen* bir olgudur. Aitken ve Zonn (1994b, s. 15–16) coğrafi bilimlerin doğası gereği, ister belgesel ister kurmaca film için olsun, kameranın kaydettiği her yerin *gerçek mekân* olarak okunabileceğini ifade etmektedir. Ancak mekânın sinemasal temsili, gerçeklik tartışmalarının ötesinde değerlendirilmesi gereken öğeler de içerir. Örneğin, mekân – ister gerçekçi bir biçimde ele alınsın, isterse bir eğretileme ya da sembole dönüşerek bambaşka bir gerçekliğin temsili haline gelsin; bütün anlam yüküyle birlikte, bir filmin merkezine yerleşerek, filmin en önemli, hatta tek göstereni olabilir mi? Mekânı sinemasal anlatının en önemli öğesi, bir filmin merkezindeki karakter olarak düşünmek mümkün müdür?

Kentlerin sinemasal temsilinde ışık ve gölge kullanımını ele aldığı çalışmasında Larry Ford (1994) sinema sanatının ilk yıllarında mekânın anlatı için özel bir yeri olmadığını, eylemin aktığı bir arka alan olarak kabul edildiğini ifade eder. Ancak kısa zamanda film yapımcıları ve yönetmenler sinemasal eylemin özgünlüğünü kanıtlamak ve izleyicinin bu eylemin gerçekliğine dair kuşkularını gidermek için mekânı sinemasal bir öğe olarak kullanmanın olağanüstü etkin bir yöntem olduğunu fark edeceklerdir. Mekânın, sinema sanatının merkezine yerleşmesi bağlamında Lumière kardeşlerin film kamerasını ticarileştirmelerinin hemen ardından Charles Pathé'nin kurduğu Pathé şirketinin önemli bir yeri vardır. Şirketin yönetmenleri, ağırlıkla Georges Méliès'in yolunu açtığı sinemasal fantazilerin benzerlerini, zaman zaman da halkın ilgisini çekecek panayır eğlencelerini ya da örneğin idam sahnelerini filme aktarmaktadır. Stüdyo olanakları sayesinde hazırlanan gerçekçi mizansenler filmlerin inandırıcılığını sağlamakta ve bu durum izleyiciyi etkilemektedir (Abisel, 2006, s. 43). Mekânın gerçekçi kurgusunun önemi daha sinemanın ilk yıllarında kavranmıştır. Pathé şirketinin yönetmen ve kameramanları stüdyo çekimlerinin yanı sıra erken dönem İngiliz sinemasında dâhi hissedilen belgeselci biçeme öykünerek egzotik mekânları filme saptamak için dünyanın çeşitli yerlerine dağılırlar. Egzotik mekân, sinema anlatısının merkezindeki öğe, hatta sinemasal anlatının bizatihi kendisidir artık. Ancak Pathé şirketiyle mekân arasındaki ilişki tek yönlü değildir; sinema ve mekân karşılıklı ve etkileşimli bir biçimde dönüşürler: Bir yandan Kuzey Afrika kentleri, Kahire, Moskova, Kiev, Kalküta, Singapur ve İstanbul gibi, egzotik mekânlar filme alınır ve sinema

salonlarının olduğu hemen her yerde dolaşıma sokulur; küresel kent ve mekân imgelerinin fotoğraf ve kartpostallardan sonra ikinci doğuşudur bu. Diğer yandan bütün bu kentlerle birlikte özellikle Londra ve New York'ta açılan şirket temsilcilikleriyle sinemanın küresel üretim, dağıtım ve gösterim ağının kuruluşuna tanıklık edilir. Mekân sadece dağıtım ya da gösterim ilişkilerinin değil, film anlatısının bir öğesi olarak üretimin ve üretim ilişkilerinin de merkezindedir artık.

Ancak, mekânın bir gösteren olarak sinema anlatısında yer alması, dahası sinema anlatısının göstereni haline gelmesinin ilk –ama buna karşın belki de en önemli– örnekleri Dışavurumcu Alman Sinemasında görülecektir. Birinci Dünya Savaşı öncesinde Alman edebiyat ve resminde kendini hissettirmeye başlamışsa da asıl etkinliğini savaştan sonra kazanan Dışavurumculuk, 1920'lerde Alman sinemasını ve sinemasal mekânı derinden etkileyecektir. Sanatta, Rönesans'tan bu yana insanın doğayla uyumlu bir biçimde görüntülenmesi anlayışından bir kopuşu ifade eder Dışavurumculuk; "sanatçının kişisel havası, ruhsal bir heyecanı, zihinsel bir tedirginliğini ya da uyarılmış bir anını, renk, çizgi, düzlem ve kütle aracılığıyla dışa vurduğu, ifade ettiği bir sanatsal eğilimdir" (William Gaunt'tan aktaran Abisel, 2006, s. 144). Bu estetik kabul, Max Reinhardt'ın tiyatrosunda ortaya çıkan aydınlatma anlayışı ve Stellan Rye'in *Der Student von Prag* (*Praglı Öğrenci*, 1913) filmiyle birlikte mekânın tamamen yönetmen tarafından biçimlendirildiği, ışık/gölge ve aydınlık/karanlık oyunlarıyla karakter kazandığı ve anlatının temel öğesi haline geldiği bir dönem başlar. Henrik Galeen'in *Golem*'inde (1914) Prag gettosu, binaları ve eğik duvarlarıyla karakterin iç dünyasını anlatan bir araca dönüşür. 1920'de yönetmen Robert Wiene, *Das Cabinet Des Dr. Caligari*'yle (*Doktor Caligari'nin Muayenehanesi*) akımın başyapıtlarından birini gerçekleştirir. Panolardan oluşan mekânda neredeyse tek bir doğru çizgiye rastlanmaz; evler, sokaklar, pencereler, kapılar ve bacalar çarpıktır. Keskin gölgeler panoların boyanmasıyla elde edilir. Filmin etkisi sıradışıdır: "Film, döneminde ve sonrasında, pek çok övgüler aldığı gibi, aynı ölçüde eleştirilmiştir. Öyle ki 'kaligarizm', çıldırmış insanların öykülerini, yassı, boyalı dekorları ve *perspektifi bozan* tuhaf açılı aydınlatma tarzıyla anlatan yapıtları tanımlamak üzere kullanılan bir terim olmuştur" (Abisel, 2006, s. 155).

Robert Wiene'nin *Genuine* (1920) ve *Raskolnikow* (1923), Fritz Lang'in *Der müde Tod* (1921) filmleriyle zirveye çıkan Alman Dışavurumculuğu, 1920'lerin ortalarına doğru etkisini kaybeder ve yerini doğalcı eğilimler taşıyan ve *oda filmi* (*kammerspielfilm*) olarak adlandırılan estetik düzenlemeye bırakır (Abisel, 2006 s. 160). Oda filmlerinde eylem, zaman ve mekân birlikteliğinin altı çizilmekte, kurgu/montajda çarpıcılığa yer verilmemekte ve sınırlı dekor kullanımıyla karakterlerin iç dünyaları irdelenmektedir. Ama bu filmlerde de Dışavurumcu Alman Sinemasında olduğu gibi, mekânın film anlatısının temel öğelerinden biri olması yaklaşımının devam ettiği görülmektedir. Yönetmenin vermek istediği sıkışmışlık ve kapalılık duygusu mekânın böylesi bir kullanımıyla mümkün olabilmektedir. Lupu Pick, Friedrich Wilhelm Murnau, Carl Mayer, Ewald Andre Dupont ve Georg Wilhelm Pabst gibi yönetmenler bu türün önemli örneklerini verirler. Aynı yıllarda bir başka Alman yönetmen, Carl Mayer kamerayı kapalı mekânlarda tutmak yerine açık havaya ve özellikle de işçilerin ve orta sınıfın yaşadığı sokaklara çıkarmaya karar verir ve *sokak filmleri* akımı (*strassenfilm*) ve *kent senfonileri* dönemi de böylece başlar: Kamera, Berlin kentinin gündelik yaşamını, sokaklardaki insanları, akıp giden zamanı ve kentsel mekânları kaydederek sinemasal bir eyleme ve sinemasal mekânlara dönüştürür. Walter Ruttmann'ın *Berlin: Die Sinfonie der Grosstadt* (*Berlin: Büyük Bir Kentin Senfonisi*, 1927) filmiyle birlikte kentsel mekân sadece sinemasal anlatının bir parçası değil, sinemanın bizatihi kendisi olur.

Tıpkı Dışavurumcu Alman Sineması gibi, biçem ve estetik yaklaşımını ondan esinlenen Amerikan Kara Filmi de (*Film Noir*) mekânı anlatının etkin bir aracı olarak kullanır. Estetik açıdan belirgin bir biçimde Dışavurumcu Alman Sinemasını – özellikle de türün öncül filmi olarak kabul edilebilecek Fritz Lang'in *M* (1931) adlı filmini– takip eden bu sinemanın içeriğini ise farklı bir zaman ve mekâna ait, başka bir bunalım oluşturur. Yönetmenler kendilerine Amerika Birleşik Devletleri'nde *Büyük Buhran* sırasında ortaya çıkan suç örgütlerini ve popülerleşmiş suçları konu edinir. 1940'ların başından 1950'lerin sonuna kadar olan dönemde, önemli bir üretim ve gösterim yoğunluğuna ulaşan bu filmlerde renk ve gölge kullanımı ya da Dışavurumcu Alman Sinemasında olduğu gibi, mekânın çarpık bir biçimde inşa edilmesi sinemasal anlatının önemli öğeleri olagelmiştir. *The Big Sleep* (1939), *The Maltese Falc*on (*Malta Şahini*, 1941), *Double Indemnity* (1944), *The Postman*

Always Rings Twice (*Postacı Kapıyı İki Kere Çalar*, 1946) ve *The Big Combo* (1955) türün önemli filmlerinden bazılarıdır. Bu filmler boyunca kent, kişileştirilerek sinsi, şeytani ve yabancı bir karakter kazanır. Ridley Scott'un *Blade Runner* (1982), Alex Proyas'ın *Dark City* (1998) ve Christopher Nolan'ın *The Dark Knight* (2008) ve *The Dark Knight Rises* (2012) gibi filmlerde de Kara Film türünün estetiği devam ettirilir ve tüm bu filmlerde mekân yine karanlık, soğuk ve tekinsizdir.

Woody Allen, 1977 yılında gerçekleştirdiği *Annie Hall*'da New York ve Los Angeles kentlerinin çelişkilerini vurgulamak için, bu kentlerin yer aldığı sekanslarda birbirine tamamen tezat renk havuzlarını kullanır. Daha sonra gerçekleştireceği *Manhattan* (1979) ve *Hannah and her Sisters* (*Hannah ve Kız Kardeşleri*, 1986) adlı filmlerde de benzer bir tekniği uygulayacak ve rengi, mekâna özgü çelişkileri görünür kılmak için kullanacaktır. Christina B. Kennedy, *The Myth of Heroism: Man and Desert in Lawrence of Arabia* (1994) adlı çalışmasında bir yönetmenin mekânı ve karakteri sinemasal anlatı için nasıl bir araya getirdiğinin iyi örneklerinden birini irdeler. Çalışmanın başlığından da anlaşılacağı gibi David Lean'in 1962 tarihli epik *Lawrence of Arabia* (*Arabistanlı Lawrence*) filmidir bu. Arap isyanlarının ortasındaki Lawrence'ın (Peter O'Toole) Arap Yarımadası için kurguladığı planlar ve bu planları gerçekleştirmek için sergilediği kahramanlıklar kum tepeleri, çöl rüzgârı, geniş bir perspektif ve keskin güneş ışığıyla beraber perdeye aktarılır. Geniş çorak toprak ve kayalıktan ibaret tekdüze manzara, Lawrence'ın Arap isyanlarındaki konumunun altını çizer gibidir. Kennedy (1994), bu filmde sinemasal eylemin gerçekleştiği fizikî mekânla filmin mekânı arasında belirgin bir gerilim olduğunu belirtir ve bu gerilimin, manzaranın bir karaktere dönüşmesi ve anlatının bir öğesi haline gelmesiyle birlikte daha da arttığını söyler. Şizofrenik bir karakterin şizofrenik bir zaman ve mekândaki portresi halini alan film, sinemasal mekânın önemini vurgulamaktadır. Mekân bir gösteri, filmin bir göstereni haline gelmiş, karakterin akıl durumunun bir eğretilemesi olmuştur (Aitken ve Zonn, 1994b, s. 17). Mekân, sinemasal anlam üretiminin ve anlatının temel öğesidir artık; ya da anlam artık sinemasal mekânda ya da sinemasal mekân aracılığıyla farklı biçimlerde üretilmektedir.

Sinemasal eylem güçlü bir biçimde mekânın inşasına ve düzenlenmesine bağlıdır (Heath, 1981, s. 24). Sinema sanatının ilk yıllarında mekân durağan bir imge, öyküye sadece bir arka alan sağlayan sahne olarak kabul edilmiştir. Bu dönemdeki işlevi izleyici ve yorumcuların ilgisinin aktöre ve diyaloga yönlenmesini sağlamaktır. Mekân, mizansenle güçlenerek ön plana çıktığında ve eylemin devingen bir platformu olup da izleyicinin yorumun etkileyecek sürekli bir öğe haline geldiğinde sinemasal anlatı içindeki payı da önemli hale gelmiştir. Tüm bunlardan dolayı sinemasal mekân, tıpkı edebiyatta temsil edildiği gibi, eylem-mekân birliğinin devingen bir unsurudur. Bu önerme Deleuze'ün (2014) sinemanın ilk yıllarında mekânın önemli olduğu ancak montaj etkinliğinin geliştirilmesiyle birlikte yerini eylem ve zamana bıraktığı, bir *mekân–imge* sinemasının değil de ancak bir *hareket–imge* ve *zaman–imge* sinemasının mümkün hale geldiği önermesini yanlışlar. Hem sinema kuramcılarının mekâna dair ileri sürdüklerine hem de sinemadaki mekân kullanımı örneklerine bakıldığında, Deleuze'ün önermesinin zaman mefhumuna büyük önem atfeden, modernlik deneyimiyle hızlanmanın bir kültürel biçim haline geldiğini söyleyen kuramlarla[51] koşut olduğunu ancak tıpkı bu kuramlar gibi Deleuze'ün de yanlışlanabileceğini söylemek mümkündür.

Deleuze'ün (2014) önermesini irdeleyen mekânın, sinemasal anlatının bir öğesi olarak kullanımına değinen bir çalışmaysa Hasan Akbulut'un Nuri Bilge Ceylan'ın filmlerine odaklandığı *Nuri Bilge Ceylan Sinemasını Okumak: Anlatı, Zaman, Mekân* (2005) adlı çalışmasıdır. Akbulut, Nuri Bilge Ceylan'ın *Koza* (1995), *Kasaba* (1997), *Mayıs Sıkıntısı* (1999) ve *Uzak* (2002) filmlerini karakter, kimlik, kültür, zaman ve mekân çatışmaları aracılığıyla çözümlemeyi dener. Bunu yaparken iki temel önerme ileri sürer: İlk önermesine göre Nuri Bilge Ceylan, gerek benimsediği görsel biçim gerekse biçimsel olarak etkilendiği yönetmenlerle kurmuş olduğu modernist bağ

[51] Modernlik, kapitalist iş yönetiminin örgütlenmesi, tüketim ve kültürel dönüşümler kavramlarını merkeze alarak zamanın örgütlenmesi ve toplumsal hayatın hızlanması bağlamlarında çalışan toplumbilimciler üretim bandı sistemi, zamanın verimli kullanılması, zamandan tasarruf edilmesi, üretimin hızlandırılması ve esnek üretim modelinin benimsenmesi gibi ilkeler etrafında günümüz hız toplumunun ortaya çıktığını ifade etmektedirler. Üretim hattıyla birlikte başlayan değişim, gelip geçicilik hissi ve zamanı yakalayamama endişesi modernliğin kültürel karakterinin odak noktasında yer almaktadır. *Modernliğin kültürü zaman odaklı bir kültürdür* (Bu konuyla ilgili bazı çalışmalar için bakınız: Adam, 1990, 1995 ve 2004; Rosa, 2009 ve 2013; Scheuerman, 2004; Rosa ve Scheurman, 2009 ve Wajman, 2008).

dolayısıyla sanat filmleri yapan bir *auteur* yönetmendir (2005, s. 55) ve özellikle Yeni Gerçekçi Sinemayla kurduğu bağ onu Deleuze'ün (2006 ve 2007) ileri sürdüğü *hareket–imge sineması* ve *zaman–imge sineması* ayrımından ikincisine taşır. Deleuze'e göre klasik bir kurgu ve öyküleme içeren sinemanın –örneğin Hollywood sineması– eyleme dayanan yapısının aksine Yeni Gerçekçilik akımı *görmeye* dayanmaktadır. Bu dönüşümle birlikte organik öykülemenin yerini zaman–imge sinemasının saf görsel ve işitsel durumlara bırakmasından doğan kristal öyküleme almıştır (Akbulut, 2005, s. 41). Akbulut'un ikinci önermesine göreyse bu öyküleme, mekânla son derece ilintilidir ve biçimi tinsel kılan bir yönetmen olarak Nuri Bilge Ceylan, mekânı sinema dilinin temel öğelerinden biri olarak kullanmaktadır. Öyle ki karakterlerin arasındaki gerilimler dâhi mekâna yansıyan bir nitelik taşımaktadır (Akbulut, 2005, s. 54). Akbulut'un Nuri Bilge Ceylan sinemasında, öykülemenin bir öğesi olarak mekâna dair söylediklerini –Deleuze'ün mekân yaklaşımıyla ilgili eleştirilerimizi saklı tutarak– Derviş Zaim sineması ve onun mekânı anlatının temel öğesi, filmlerin göstereni olarak kullanmasına dair de tekrar edebiliriz. Sinema sanatının ortaya çıktığı dönemden itibaren, yönetmenlerin mekânı anlatının bir öğesi olarak değerlendirirken uyguladıkları teknikler –örneğin renk, zıtlık, ışık, gölge, kurgu/montaj vb.– Derviş Zaim tarafından uygulanmakta ve hatta Batılı bakışa bir seçenek olarak ortaya konacak bir önermeyi gerçekleştirmek için geliştirilmektedir. Dolayısıyla, Derviş Zaim'in mekânı ele alışı; sanatını gerçekleştirirken mekânı değerlendirme biçimi; yönetmenin büyük anlatısı için son derece önemli bir yerde durmaktadır: Mekân, salt sinemasal eyleme platform oluşturmakla kalmaz; filmin biçem, estetik ve içeriğini, hatta felsefî arka alanını da belirleyen bir gösteren olagelmiştir artık.

2.3.2. Derviş Zaim Sinemasında Mekânın Gösteren Olarak Kullanılması: Çamur, Boşluk, Mezar ve Mezarlıklar

Evet, aslında mekân, Derviş Zaim sinemasının her zaman merkezinde yer alan bir olgudur: Sinemasal eylemin gerçekleştiği bir zemin, anlatının bir platformudur öncelikle; sonra semboller ve gerçeküstü öğelerle bezenmiş bir sinematografinin gerçekliğe tutunmasını sağlayan öğedir. Bununla birlikte mekân, iktidar ve mücadele ilişkileri bağlamında sinemasal jeopolitikanın merkezinde yer alır ve aynı zamanda

arzuyu oluşturan öğe olarak da sinemasal anlatıya eklemlenir. Tüm bunlar hâlihazırda mekânı sinemasal anlatılar için önemli bir öğe haline getirirken, Derviş Zaim sineması içinse kimi zaman mekân, anlatının diğer tüm öğelerinin de önüne geçerek, bir perde gibi anlatının diğer tüm öğelerinin üzerini örterek filmin tek göstereni olagelir. Bu noktadan sonra mekân filmin karakterlerinin de önüne geçer, perdeyi tek başına kaplar ve bizatihi anlatının kendisi haline gelir. Derviş Zaim sinemasının bazı örnekleri için, Dışavurumcu Alman Sineması ya da Amerikan Kara Filmi'nde olduğu gibi, mekânın bir *leitmotiv* olarak kullanımını aşan biçimde, mekânın filmin merkezine alınması söz konusudur. Böyle bir durumda mekân adeta tek başına filmin biçimini, biçemini ve içeriğini belirlemekte; filmi, gerek içerik, gerekse teknik ve estetik açıdan çözümlerken anahtar kavram haline gelmektedir. Yönetmenin 2003 yılında gerçekleştirdiği *Çamur* tam da bu önermemize denk düşen bir filmdir ve yönetmenin bu filmdeki mekân kullanımını irdelemek, bu önermeyi açmak, serimlemek ve sınamak bağlamında önemlidir.

Çamur, Derviş Zaim'in ilk filmi *Tabutta Rövaşata*'dan hemen sonra gerçekleştirmek istediği, ancak *Filler ve Çimen*'den sonraya ertelemek zorunda kaldığı bir filmdir. Kıbrıs halklarının çatışmaları, ayrılıkları, ikiye bölünmüşlükleri ve belki bir gün yeniden birleşme ihtimâline dair düşünen ve bir arayış içinde olan film –yönetmenin de bizatihi Kıbrıs'ta doğup büyüdüğü notunu düşmek gerekir– Derviş Zaim'in özdüşünümsel bir deneyimi haline gelir. Yönetmen filmde, "kendi kişisel tarihine, kendini kapsayan daha geniş bir tarihin içinde biçimlendiği kültürel ve toplumsal tarihine bakar ve kişisel tarihinden daha geniş olan o tarihe ve onunla örtüşecek başka tarihlere dair söz üretebilmenin sorumluluğuyla bir politik estetik oluşturur" (Akbal Süalp, 2010, s. 12). Ancak çok katmanlı bir anlatısı olan filmin şekillenmesinde yönetmenin Kıbrıs'a dair deneyimlerinin payı yoktur sadece. Yönetmen, *Çamur*'un tutkuyla ve o tutkudan kurtulma çabasıyla ilgili bir film de olmasını istemektedir. Bir şeye bağlanmış, onunla güçlü bir bağı olan bir karakter yaratmak da istemektedir ki, bu karakterin bağlandığı nesne, kendisine eğretilemeli bir anlatım sağlayabilsin (Zaim, 2004, s. 63). Sinemasal mekânını Kıbrıs'ın oluşturduğu, Kıbrıs'a dair bir filmin fizikî mekânının da Kıbrıs olması –filmin bizatihi Kıbrıs'ta çekilmesi– beklenir genellikle. Bu noktada yönetmen açısından üretim koşullarının belirleyici olmasıyla birlikte –filmin çekimlerini Kıbrıs'ta

gerçekleştirmesi için gereken bütçeden yoksundur– filmin senaryosunun gerektirdiği sembolik ve sürrealist tonu yakalayabilme amacı doğrultusunda kimi sahneleri ada dışındaki başka mekânlarda –ki bunlar Konya Tuz Gölü gibi, Kıbrıs'ın dokusuyla çok yakın bağı olmayan mekânlardır– çekmenin sakıncasının bulunmayacağına kanaat getirmiştir:

> "Aksine böylesi mekânlara yer ayırmanın bizi artistik bakımdan güçlendireceğini tasarlıyorduk. *Böylelikle mekânların ta kendisinin de bir karakter gibi filmde yer almasını sağlayabileceğimizi düşünüyorduk*" (www.derviszaim.com).

Bununla birlikte, bir bakıma yönetmenin çalışma biçimi gereği, Gökçeada'nın filmin fizikî mekânlarına dâhil edilmesinin ve özellikle çamurun bir karakter olarak filmin merkezine oturmasının tesadüfî bir yönü de vardır. Yönetmen, *Çamur*'dan önce gerçekleştirdiği *Filler ve Çimen*'in gösterileceği bir festival nedeniyle Gökçeada'da bulunduğu bir gün, sahilde otururken tepeden tırnağa çamura bulanmış üç kişi görür. Bu insanlar, sahilin arkasındaki kurumuş küçük tuz gölünde bulunan ve şifalı olduğuna inanılan çamuru bütün vücutlarına sürmektedir. Derviş Zaim, gördüğü bu insanların öyküsünü merak eder ve araştırır:

> "Sonuçta öğrendim ki bu şifalı çamuru süren insanlar iki saat boyunca öyle dolaşmak zorundalarmış. O an kafamda bir şimşek çaktı; ben bir karakter peşindeydim ve o karakterin bir obsesyonu olacaktı. 'Bu neden çamur olmasın?' dedim" (Zaim, 2004, s. 64).

Kıbrıs'ta askerliğini yapan Ali'nin öyküsüyle açılır film: Ali, gizemli bir hastalığa yakalanmıştır ve konuşamamaktadır. Nöbet tuttuğu bölgede, birliğin sınırları içinde kalan ve hastalıklarına şifa bulmak amacıyla gelen insanların kendisinden istediği çamuru fark eden Ali, bunun kendi hastalığına da iyi gelebileceğini düşünür. İnsanlar, sağaltıcı etkisi olduğuna inandıkları bu çamuru, hasta organlarına sürerek şifa bulmaya çalışmaktadır; örneğin, ayağı sakat olan biri ayağına, hamile kalmak isteyen bir kadın karnına bu çamuru sürer. Zamanla çamura karşı bir tutku, bir saplantı gelişir Ali'de. Nöbetteki tüm zamanını, çamurun kaynağı olan kuyuda geçirmeye başlar ve hem kendi hem de yakınları için felâkete neden olacak bir keşifte bulunur: İnsanlar antik çağlardan bu yana, bu koyuyu sağaltım

amacıyla kullanmakta ve hasta organlarının bir heykelini yaparak bu kuyuya, doğrudan çamurun kaynağına gömmektedir.



Resim 2.11: Ali Kuyuya, Kuyu Ali'ye Bakıyor (*Çamur*, 2003)

Ali'nin çamura olan tutkusu ve saplantısı travmatik bir deneyime dönüşmüştür artık. Onun mekâna dair bu deneyimiyle –mekânla birlikte varoluşuyla– ve çamurun bir eğretileme olarak kullanılmasıyla mekân, gösteren olarak filmin merkezine yerleşir. Filmin sinemasal mekânında –Kıbrıs'ta– yer alan bu özel alan, askerî birliğin sınırları içinde kalan kuyu ve kuyunun ürettiği çamur, yönetmene göre Kıbrıs'ta yıllardır yaşanan çatışmaların insanların hayatında yarattığı bir çeşit travmanın eğretilemesidir. Hastalık motifini filmin içerisinde bir eğretileme olarak kullanmanın, travmayı göstermesi bağlamında, işlevsel olacağını düşünmüştür. Filmdeki her karakter öyle ya da böyle hastadır ve hastalıklardan kurtulmaya çalışmaktadır: Ali sesini kaybetmiş ve konuşamamaktadır; tekrar konuşabilmek ümidiyle çamura saplanıp kalmıştır. Hamile kalmak isteyen Oya (Tomris İncer) yine çamura yönelmiştir. Temel'in çamurla ilişkisi, diğerleri arasında belki de en travmatik olanıdır. Çamur, Temel için sağaltıcı bir mekân değil, tersine en derin korkularının kaynağıdır; Kıbrıs'ta yaşanan çatışmalar sırasında öldürdüğü ya da ölümlerine tanıklık ettiği insanlar çamurda gömülüdür. Çamurla olan hesaplaşmasını henüz bitirememiştir. Bu haliyle çamur, tıpkı Kıbrıs gibi, kimileri için sağaltıcı bir

ümidin kaynağı olurken, bazı insanlar içinse uzak durulması gereken, en derin korkularının kaynağı, ya da azapla dolu geçmişlerinin göstergesidir. Derviş Zaim de, çamurun bu çok işlevli eğretilemeli kullanımına dikkat çekmektedir:

> "Filmde karakterlerin iyileşme umuduyla çamura gitmelerini ele alırken toplum–birey, birey–tarih, birey ve geçmiş arasındaki ilişkileri de irdelemeye çalıştım. Bir mekândaki tek bir objeyi ele alarak bir toplumun, zihin ve ruh haritasını ortaya koymaya çalıştım. Dahası, bu metaforik anlatımın içerisine birtakım gerçeküstü öğeler katmanın zenginleştirici bir tavır olacağını düşündüm" (Zaim, 2004, s. 64).

Yönetmenin erken dönem filmlerinden sayılabilecek olan *Çamur* –Derviş Zaim'in üçüncü sinema filmidir–, henüz daha o dönemde mekânın merkezde olduğu bir biçem arayışını da yansıtmaktadır. Daha sonra *Cenneti Beklerken, Nokta* ve *Gölgeler ve Suretler*'de başka bir biçimde ve çok daha açık örneklerini göreceğimiz üzere, *Çamur*'da mekânın bir karakter olarak kullanımı aynı zamanda filmin biçemini de belirlemektedir. Yönetmen, *Çamur*'un mekân kullanımı açısından bir takım 'zenginlikler' barındırdığını söylemektedir: Filmin mekânları seçilirken, gerçeküstücülük, gerçekçilik vb. gibi farklı biçemleri bir arada kullanmaktan, mekânı bir film karakteri olarak konumlandırmaktan, farklı kültürlere ve zamanlara dair mekânları yan yana bulundurmaktan çekinmez (Zaim'den aktaran Öperli ve Yücel, 2003, s. 33). Mekânın *Çamur*'da filmin başkarakteri ve gösterini olarak kullanımı, dahası biçemi de belirleyecek biçimde etkin bir rol üstlenmesi şu şekilde açıklanabilir:

1. *Çamur*'da mekân başlangıçta karakterlerin motivasyonlarının gerektirdiği biçimde ve ölçüde kullanılmıştır. Ama bir noktadan sonra mekân, karakterlerin motivasyonlarını başka biçimlerde ve yönlerde etkilemeye başlar ve neredeyse karakterleri kontrol eden, onlardan bağımsız duran bir noktaya kadar gelir. Derviş Zaim, "bu filmde mekânın kendisinin ayrı bir 'karakter' olarak ortaya çıkmasını istedim" demekte ve bu durumu 'hastalık' eğretilemesiyle açıklamaktadır; film bir hastalık fikrinden yola çıkmaktadır. Karakterlerin temel motivasyonuysa iyileşmektir. Hastalık motifinin seçilmesinin nedeniyse, tekrar etmek gerekirse, yönetmenin Kıbrıs'ta yaşayan herkesin Ada'daki sorunları bir travma gibi algıladığını düşünmesidir. Bu nedenle filmde yer alan karakterlerin hepsinin ya fiziksel ya da ruhsal bir hastalığı vardır ve iyileşmek

istiyorlardır. İyileşmek için buldukları çareyse çamurdur. Karakterlerin sağaltım için gittikleri mekân çamurlu bir arazidir; ne var ki mekân sürekli olarak onlarla oynamaktadır. Bazen gerçekten karakterlerin sağaltımını sağlarken bazen de başlarına çeşitli felâketler getirmektedir. Yönetmene göre çamurun ne zaman bela ne zaman iyilik getireceği karakterlerin çamura yönelik etik yaklaşımlarına, güç ilişkileri içinde kendilerini ruhsal ve ahlaki olarak nasıl konumlandırdıklarına bağlıdır. Bu konumlandırmaya göre çamur bazen cezalandırıcı olabiliyorken bazen de karakterleri onurlandırmaktadır. Yani çamur –veya mekânın kendisi–, iyilik ve kötülüğün kaynağı biçiminde belirmekte, aynı anda her ikisini de kapsayabilmektedir.

2. *Çamur* filminde çeşitli mekânların hem gerçekçi, hem gerçeküstücü hem de sembolik kullanımı söz konusudur. Çamura kaynaklık eden Tuz Gölü gerçeküstü bir biçimde filmde yer almıştır. Ama filmde bu biçimde kullanılan tek mekân Tuz Gölü değildir; başka bazı mekânlar da aynı anda gerçekçi, gerçeküstücü ve sembolik olarak filmde yer alır. Örneğin; Ada'daki iki ayrı toplumu bir araya getirme amacıyla gerçekleştirilen heykel ve sperm enstalasyonları Türk ve Rum dışkılarının arıtıldığı bir atık su arıtma tesisinde gerçekleştirilir. Tesis ve oradaki havuzlar sık sık görüntüye getirilir ve bu mekânın sembolik olarak seçildiği vurgulanır.
3. Çamur, Derviş Zaim sinemasında farklı kültürlere dair farklı özelliklerin bir arada kullanılması bağlamında da etkin rol üstlenen bir mekândır. Filmin sinemasal zamanına göre, Antik Çağ'ın Kibele Tapınağı'yla sinemasal eylemin gerçekleştiği askerî birlik yan yanadırlar. Bu bakımdan çamurun farklı zamanları aynı mekânda bir araya getirme gücü vardır[52]. Diğer bir değişle, çamur zamansızlığın mekânıdır. Filmin diğer bazı mekânları da benzer biçimde kullanılır: Rumların heykelleri Türklerin mekânına, Türklerin heykelleriyse Rumların mekânına konur. Tuz Gölü gibi zamansız duran bir mekândan sonra suni döllenme yapılan bir hastane laboratuvarına yer verilir. Kısaca mekân çeşitli kültürler ve zaman dilimleri arasında 'dolaşır'.
4. Yönetmen, filmlerinin kimi zaman 'klostrofobiyle agorafobi arasındaki ilişkilerin filmi' diye yorumlandığını ifade etmekte ve bu önermelerin ışığında

[52] Bu, yönetmenin daha sonra ortaya koyacağı *oynak zaman ve oynak mekân* kavramsallaştırmasına göndermede bulunan bir önermedir.

> *Çamur*'un birçok çözümlemeye olanak verebileceğini eklemektedir. Uçsuz bucaksız tuz gölünün ortasında daracık bir kuyu vardır ve o 'klostrofobik' kuyudan filmin yapısını başka bir yöne sevk eden Kibele heykeli çıkar (Zaim'den aktaran Öperli ve Yücel, 2003, s. 33–34). Mekân filmin anlatısını yeni bir boyuta taşıyacak, yeni anlatı katmanları oluşturacak biçimde üretkendir.

Çamur, Kıbrıs'ta yaşananlara dair bu coğrafyanın sinemasında üretilen mağduriyet söylemini tamamen reddetmese de ona alternatif oluşturmaktadır (Aktürk, 2010, s. 51). Bu açıdan resmi söylemi tartışmaya açan, dönüştüren ve yeniden üreten bir yönü de vardır ki bu, film anlatısında dönüştürücü bir güç olarak ortaya çıkan mekân eğretilemesiyle de koşut bir durumdur. Bu bakımdan çamur sadece filmin merkezindeki bir karakter olarak ortaya çıkmış ya da biçemi belirleyen bir tema olarak kullanılmış değildir: Mekân, filmin anlatısını bütün boyutlarıyla imleyen bir gösterendir. Öncelikle anlatının platformu olarak ortaya çıkar; sonrasında anlatının merkezine oturarak onu taşımaya başlar. Ancak bununla da kalmaz, filmin biçemini belirleyen ve bu bakımdan da anlatıyı dönüştüren bir hal alır. Henüz senaryo aşamasında, yönetmenin sinemasal eyleminin merkezine oturan mekândır çamur. Filmin senaryosunun bizatihi mekân için yazıldığı bile söylenebilir; hâlihazırda Derviş Zaim için bu, sıradışı bir durum da değildir. Yönetmenin *Çamur*'dan hemen sonra gerçekleştirdiği *Geleneksel Sanatlar Üçlemesi* özellikle biçemsel açıdan mekânın ve mekânla doğrudan bağlantılı kültürün belirleyici olduğu bir dizi örnek sunar. Üçlemeyi oluşturan *Cenneti Beklerken, Nokta* ve *Gölgeler ve Suretler* arasında öncelikle *Nokta*, mekânın filmin göstereni olarak kullanılması açısından dikkate değer bir örnektir.

Yönetmenin 2008'de gerçekleştirdiği ve "hattatın hiç ara vermeden bir defada çabucak yazıvermesi" anlamına gelen hat sanatının ihcam tekniğini filmin biçemini oluşturmak için etkin kullandığı *Nokta*, mekânın sinemasal anlatının göstereni olarak değerlendirilmesinin olağanüstü bir örneğini verir. *Nokta*, Derviş Zaim'in mekânı bir karakter olarak ele aldığı *Çamur*'un –bu anlamda– kavramsal devamı niteliğini taşıyan bir filmdir. *Çamur*'da mekânla kurduğu ilişkiyi bitirme ihtiyacını duyduğu için tekrar Tuz Gölü'ne döndüğünü, mekânın kendisini çağırdığını söyler yönetmen:

> "*Sinemacı zamanı ve mekânı tıraşlar*. Ben de bunu yapmaya çalışıyorum. *Bu sebeple mekânı bir karakter gibi seçmeye gayret ediyorum*. Tuz Gölü'ne *Çamur* filminden sonra *Nokta* için geri dönme ihtiyacını niye hissettim? Farklı filmlerde aynı oyuncuyla çalışan yönetmenler gibi, herhalde orayla ilişkimi bitirememiştim ki mekân beni çağırdı" (Zaim'den aktaran Deniz, 2011, s. 103–104).

Daha önce de değinildiği gibi, mekânla en azından sinemasal anlamda bir varoluş ilişkisi içinde olan yönetmen; Tuz Gölü deneyimini sona erdiremediğini düşündüğü için yeniden bu mekâna dönmüş ve hâlihazırda başlamış olduğu *Geleneksel Sanatlar Üçlemesi*'ni de mekânın sağladığı olanakları kullanarak devam ettirmiştir. *Nokta*'nın mekânını oluşturan Tuz Gölü, bembeyaz bir sonsuzluk hissiyle birlikte öncelikle sinemasal anlatının platformunu oluşturur. Yalın bir sahnedir bu: Üzerinde belirleyici hiçbir fizikî özelliğin, doğal ya da yapay sınırların olmadığı; görülür bir biçimde *parçalanmamış* ya da yeniden-düzenlenmemiş, en yalın haliyle bir sahne. Yazılmayı bekleyen boş bir sayfa; sinemasal eylemin vuku bulacağı en yalın mekân biçimi… Mekânın sürekliliği ve kesintisizliği filmin biçemini doğrudan belirler ve bu bakımdan mekânın kendisi bir gösteren olarak filmin merkezine yerleşir. Mekân, kesintisizliği imleyen bir geleneksel sanatla, ihcamla eğretilenir.



Resim 2.12: Doğrusal Akmayan, Kesintili Zamanın Kesintisiz Sonsuz Mekânı (*Çamur*, 2003)

İhcamın, hattatların yazıyı yazarken ellerini kaldırmadan, bir defada, ara vermeden yazıyı bitirmelerine, bu biçimde kesintisizce yazmalarına dair bir kavram

olduğuna dikkat çeker Derviş Zaim: "Acaba gelenekten yararlanan ve gelenekle ilgili bir üçleme, dörtleme yapmaya çalışan birisi olarak, hat sanatıyla ilgili yapmaya çalıştığım bu filmi ihcam kavramıyla çekmeye çalışırsam nasıl bir yapı ortaya çıkar diye kendime sordum. Sonuçta *Nokta* filminin formunu bu mantıkla tasarladım. O film bu stil üzerine çıktı. Ama içeriği de bu stile kan verebilecek bir içerikti" (Zaim'den aktaran Tekdemir, 13 Mart 2014). İçeriğin ve biçemin karşılıklı olarak birbirini dönüştürdüğü bir durum söz konusudur ve mekân doğrudan bu durum üzerinde belirleyicidir. Öncelikle filmin, tıpkı ihcam üslubunda yazılan bir yazı gibi, kesintisiz şekilde kurgulanması/montajlanması gerekmektedir. Bunun için uzun plan/sekanslarla çekilen film, sanki topyekûn plan/sekansla, yani kesintisiz bir çekimle gerçekleştirilmiş gibi kurgulanmıştır. Her ne kadar filmin zamanı kesintili olsa ve yer yer zamanda sıçramalar görülse de, sinemasal eylem adeta kesintisiz bir yazıymışçasına akar gider. Film boyunca, sinemasal eylemin belirleyicisi konumunda olan kameranın hareketi asla kesintiye uğramaz. Kamera, sinemasal eylemi bir kez kaydetmeye başladığında ancak ve ancak o eylem sona erdiğinde durur ki, *Nokta* için sinemasal eylem filmin kendisiyle birlikte sona erer. Zaman çizgisinde gerçekleşen tüm sıçramalara karşın –hatta zaman sıçramalarını özellikle işaret edercesine– eyleme dair kesintisizlik filmin biçeminin merkezindeki olgudur.

Nokta'nın mekânı işte bu kesintisizliği imleyen bir gösterendir. Fizikî gerçekliğiyle de örtüşen bir sinemasal gerçekliğe sahip olan bu mekân, yani Tuz Gölü, salt bir eğretilemeden fazlasını barındırır. Öncelikle sinemasal ihcamın platformudur; filmin felsefî arka alanını oluşturur. Diğer yandan, zaman sıçramalarına karşın anlatının tutunacağı bir alan oluşturan kesintisizliği de içerir; aralarında bırakın birkaç yılı, birkaç yüzyıl bulunan olayları bir araya getirir ve bu bakımdan genellikle zamana atfedilen sonsuzluğu içeren bir olguya dönüşür: Artık, sonsuzluğu taşıyan, zaman değil de mekândır. Belirgin hiçbir işarete sahip olmayan bu mekân adeta bir gün gelip de üzerindeki her şeyin toza dönüşeceği ve sonsuz bir çöl olarak uzanacağı distopik durumu da imlemektedir. Bir gün gelecek ve üzerinde varlık bulan her şeyi, bir makinenin dişlileri arasında parçalanıp giden ve kuma dönüşen kaya parçası gibi parçalayacak ve tüm bu düzensizlik içinde, nihayet her bir zerrenin yerini bulduğu kararlı kütleyi oluşturacaktır. Tüm bu imgelem ve eğretilemelerle birlikte tepede parıldayan güneşin de etkisiyle çoğu zaman mutlak bir

beyazlığa dönüşen mekân, adeta sinemanın varlığını ışıkta bulduğunu da imleyerek bir ayna gibi, orada ancak görünmez olur. Çoğu zaman görebildiğimiz yegâne şey zaman ve mekândan azade, yalın varlığıyla birlikte insan ve o insanın eylemidir. O insanın mekâna bağlı olan varlığını, mekâna dair deneyimini biraz da bu eylemi belirler. Mutlak yokluk içindeki herhangi bir yön ya da güzergâh, sadece eylemle belirgin hale gelir. Söz konusu bu eylemse filmin biçemini ilk elden belirleyen ihcam üslubudur.

Tüm bu işlevleri yerine getirmekle, *Nokta* filminde işlendiği biçimiyle Tuz Gölü, *leitmotiv* olmaktan çok daha fazlasını ifade eder. Doğrudan doğruya filmin anlatısıyla etkileşim halindedir; sadece anlatıya bir platform oluşturmakla kalmaz ve aynı zamanda anlatıyı yeniden oluşturur. Tüm bunlarla birlikte film boyunca, arka planın değişmeyen bir öğesi olarak sonsuzluğa uzanır. Mekânın film biçemiyle ilişkisinin sıradışı bir örneğidir *Nokta*; ancak Derviş Zaim sinemasının tek örneği değildir. Aslında yönetmen, *Nokta*'dan hemen önce gerçekleştirdiği, *Geleneksel Sanatlar Üçlemesi*'nin ilk filmi olan *Cenneti Beklerken*'de de mekânla doğrudan ilintili bir biçemi denemiştir. Evet, *Cenneti Beklerken*'deki mekân kullanımı belki *Nokta* kadar rastlanmadık, hatta tüm sinema tarihinin nadir örneklerinden biri olarak karşımıza çıkmaz. Ancak bir yandan alışılageldik mekân deneyimlerine farklı bir seçenek sunarken, diğer yandan mekâna dair Batılı, modernlik sonrası bakışa da yeni bir önermeyle karşılık verir. Dolayısıyla, bu filmde Derviş Zaim'in ele aldığı biçimiyle mekân, bir kez daha bir gösteren olarak filmin merkezine yerleşir. *Cenneti Beklerken*'in mekân kullanımı filmin anlatısının temel öğelerini oluşturan içerik ve biçemle derin bir etkileşim içinde, yeni bir *bakış* önerisi olarak karşımıza çıkar.

Nokta'nın içerik ve biçemini belirleyen ihcam iken, *Cenneti Beklerken*'in içerik ve biçeminin belirleyeni olan geleneksel sanat minyatürdür. Daha önce de belirtildiği gibi, *Cenneti Beklerken*'in mekânlarına ve özellikle bu filmin karakterlerinin eylemlerine bakıldığında, sinemasal mekânın bir hodolojik mekân olduğu görülmektedir. Mekânla kurulan öznel varoluş ilişkisiyle meydana gelen hodolojik mekân, fizikî bir alandan ya da konumdan ziyade toplumsal, kültürel, psikolojik, ideolojik vb. öznel bir alana ve mekâna denk düşer. Filmin karakterlerinin mekâna dair deneyimleri de bu biçimde gerçekleşmekte, örneğin iktidar ilişkileri hodolojik

mekân üzerinde görünür olmaktadır. Filmin mekânlarının bu biçimde, yani hodolojik mekân bağlamında değerlendirilmesi bize karakterlerin yolculuklarının değerlendirilmesi açısından önemli bir okuma olanağı sağlamaktadır. Ancak, *Cenneti Beklerken*'in biçeminin hodolojik mekân kavramsallaştırmasından ziyade geleneksel bir sanatla, minyatürle birlikte düşünülmesi daha 'doğru' bir değerlendirmeye olanak sağlayacaktır. *Mekân ve Sinema Estetiği İlişkisi: Sembollerin Biçimi Belirlemesi Bağlamında Gösteren Olarak Mekân* başlıklı bir sonraki ayrımda geniş bir biçimde irdelendiği gibi, mekânla doğrudan ilintili bir sanat, *Cenneti Beklerken*'de doğrudan biçemi belirleyen bir öğe olarak kullanılmaktadır. Tıpkı bir minyatürmüş gibi düzenlenmiş kadrajlar; bir minyatürde resmedildiği gibi, örneğin baş aşağı resmedilen tepeler; minyatürle doğrudan karşıtlık oluşturan perspektif algısını yok edecek, en azından sekteye uğratacak biçimde kullanılan alan derinliği; dar açılı objektif ve geniş diyafram açıklığıyla sağlanan sıkışmışlık hissi ve sonsuz netlikle yok edilmeye çalışılan perspektif, film biçeminin önemli bölümünü oluşturan görüntü düzenlemesinin –bu film için– temel ilkelerini verir. Bununla beraber film biçemini oluşturan bir diğer önemli öğe olan kurgu/montaj içinse yine aynı sanatın ilkelerinden yararlanılmaya çalışılır. Sekanslar birbirlerine çoğu zaman minyatür sanatına göndermelerle bağlanır; filme göndermede bulunan minyatürler canlandırılır ve sekanslar arasında ayraç olarak kullanılır. Bazen de sekanslar arasındaki geçişlerde mekânın, tıpkı minyatürlerde olduğu gibi, alt-üst edildiği görülür. Kimi zamansa kâh bir mağaranın ağzına, kâh bir tepenin ardına yönelen kamera hareketiyle sekanslar arasında geçiş sağlanır. Bu bakımdan, sekansları birbirinden ayıran temel kurgu öğesi mekândır. Bütün bunlarla birlikte, *Cenneti Beklerken*'in biçemini oluşturan temel gösterenin mekân olduğunu söylemek mümkündür.

Derviş Zaim sinemasının sürekli tekrarlayan ve doğrudan mekânla ilintili bir öğesi de mezar ve/veya mezarlıklardır. Öznenin mezar ve mezarlıklarla, ölülerle olan ilişkisi, yaşamını yitiren bireyin fizikî varlığının da sona erdirilmesinin ötesine geçen bir ilişkidir. İnsanlığın ilk yerleşim yerlerinden, kentlerin ilk örneklerinden olan Çatalhöyük'te yapılan çalışmalar, ölülerin evlerin içine gömüldüğünü gösteriyor. Ölülerin konutların içine ya da konutların hemen yanına gömülmesi, yaşamın ölülerle ve ölümle birlikte devam etmesi, modern kentlere kadar hemen her kültürde görülen bir uygulamadır. Bu uygulamanın farklı amaçları vardır: Öncelikle bu eylem,

önceki kuşaklara bağlılığı ifade eder. Aynı zamanda önceki kuşaklarla bir arada bulunarak kötü ruhlara karşı korunma amacı da taşır; ölülerin gömüldükleri yerlerin hemen üzerinde bulunan simgeler ve semboller burada ayinlerin de yapıldığını göstermektedir. Çatalhöyüklüler pekâlâ ölülerin iyileştirici güçlerine başvurmak istemiş olabilirler. Son olarak, ölülerin konutların içine gömülmesi, mülkiyet hakkının ortaya çıkışını da gösteren bir uygulamadır:

> "Üzerinde yaşanan zeminin altına gömülü ataları, yaşayanlara topraklarında kuvvetli bir hak iddiası kazandırmaktadır. Gerçekten de, bir yere sadece ölüler temelli yerleşirler. Toprak mülkiyetinin temelleri belki de burada yatmaktadır – hiç kimse bir ailenin, ölülerini gömdüğü toprak üzerindeki mülkiyet hakkından kuşku duyamazdı" (Reader, 2007, s. 37).

Mezarlıkların, defin adetlerinin ve mezar taşlarının bir uygarlık için en önemli kimlik göstergesi olduğu söylenebilir (Ortaylı, 2007, s. 9). Ancak salt geçmişle bugünü bağlayan ve aidiyeti vurgulayan mekânlar değildir mezarlıklar. Bir kültürün ölümle ilişkisini, ölümün soğukkanlılıkla karşılanmasını, bütün çelişkileriyle birlikte ölüm–yaşam ikiliğini ve ilişkisini imleyen mekânlardır. Derviş Zaim sinematografisinin önemli öğelerinden biri olan mezarlar ve mezarlıklar izleyiciye ölümü anımsatan, ölüm üzerinde bir tefekküre davet eden öğelerdir. Tasavvufun *ölmeden önce ölme*[53] deneyimini sinematografik bir düzleme taşırlar. Dolayısıyla mezar ve mezarlıklar da bu deneyimin mekânları olarak perdeye getirilir. Bu nedenle, ilk filminden itibaren yönetmen, ölüm deneyimine, mezarlara ve mezarlıklara özel bir önem atfetmektedir. İlk filminin adının dâhi –*Tabutta Rövaşata*– bu olgulara göndermede bulunması dikkat çekicidir. Mahsun Süpertitiz'in hâlihazırda zaten yaşarken öldüğünü söylemek mümkündür. Aynı biçimde platonik aşkı eroinman kadının da her uyuşturucu kullandığında ölümü deneyimlediği söylenebilir. Tüm bu eğretilemelerle birlikte *Tabutta Rövaşata*'da ölüm deneyimi doğrudan da görülür ve mezarlık filmin karakterleri tarafından deneyimlenir. Teknede yaşayan Sarı Kemal Sade'nin soğuktan donmuş bedenini bulur bir sabah Mahsun. Uzun bir sekans boyunca bir imam ve Reis'le Mahsun'un başını çektiği dört

[53] Bektaşi–Alevi, Sufî ve Nakşibendî tarikatlarının ritüellerinde –*amel terbiyesinde*– önemli bir yeri olan bu deneyimin uç bir örneği olarak Rabî' ibni Haysam (965–1038?) verilir: Rabî' ibni Haysam evine bir mezar kazmış, günde birkaç kez içine uzanırmış. Nedeni kendisine sorulduğunda şöyle karşılık vermiş: "Ölümün hatırası bir an bile kalbimden silinirse, yani hatırımdan çıkarsa bütün amelim murdar olur" (aktaran Zarcone, 2007, s. 172).

kişi Sarı'nın tabutunu kahvehaneden Rumeli Hisarı sırtlarındaki mezarlığa taşır; bir mezar kazar ve onu gömerler. İmam, mezar başında dua ederken Reis, Mahsun ve diğerleri içki içmeye başlarlar. İmam'ın ayıplayıcı bakışlarına aldırış etmeksizin, tıpkı pagan atalarının yaptığı gibi, şarap ve votkalarının bir kısmını Sarı'nın mezarına dökerler. Mezarlık ziyareti ve mezar başında içki içme ritüeli film içinde daha sonra da tekrarlanacaktır. Sarı'nın gömüldüğü sekans boyunca kameranın toprağa çevrilmesi, toprağa dair planların uzun tutulması dikkat çekicidir: Topraktan gelenin toprağa dönüşü özellikle vurgulanır.

Yönetmenin ikinci filmi *Filler ve Çimen*, mezar ve mezarlıklarla, ölümle çerçevelenmiş bir mekân sunar bize adeta. Öncelikle filmin merkezindeki karakter Havva Adem'in yaşadığı mahallede bulunan ve devam ettiği ebru kursuna da ev sahipliği yapan külliyenin içinde mezarlar vardır. Osmanlı'dan, mezarların henüz sur dışına, semtlerin uzağına taşınmadığı dönemden kalan mezarlardır bunlar. Yine aynı külliyenin içinde, mezarlığın hemen yanındaki Ebu Şeybe El–Hudri Türbesi'nde İlyas ve Hızır Veli yaşamaktadır. Ali Kansız'ın öldürülmesini soruşturan Komiser Mustafa Truva, kendisinin de sonunun yaklaştığını düşündüğünde ve artık *kaçmaya* karar verdiğinde, önce bir zamanlar İlyas ve Hızır Veli'nin yaşadığı bu türbeyi ve mezarlığı ziyaret edecek ve sonra bulduğu bir mezarın yanına uzanıverecektir. Çünkü Komiser Mustafa da, tıpkı diğerleri gibi, yaşayan bir ölüdür artık. Filmde ölüme ve mezara yapılan gönderme bunlarla da sınırlı kalmaz: Havva Adem'i, tedavi edilemediği için hayatını kaybeden ağabeyi İldem Adem'in, Boğaz Köprüsü'nü gören bir tepenin sırtındaki mezarının başında görürüz. Ve son olarak Havva'nın külliyenin bahçesinde, teamüllerin aksine açık havada ve karlar altında ebru yaptığı havuzun bir mezarı andırdığını eklemek gerekir. Ölüme giden yol, bir ebru gibi, cüzî iradenin dışında küllî iradeyle[54] biçimlenir...

Çamur'un başlı başına bir gömülme–mezara girme deneyimini serimlediğini söylemek yanlış olmaz. Ali'nin tüm zamanını büyük bir tutkuyla içinde geçirdiği, çamura kaynaklık eden kuyu bir mezar gibidir adeta; ki antik çağlardan bu yana, bir sağaltım amacıyla hastalıklı bedenin kendisi ya da beden parçalarını imleyen

[54] *Küllî irade* bütünü, sonsuzu, tümeli ve ilahî olanı imlerken; *cüzi irade* parçayı, sınırlı olanı, tekilliği ve dünyeviliği imler.

heykeller buraya gömülmektedir. Simgeyi gömerek, imlediği bedenin yaşam bulmasını sağlamak isteyen bir ritüel: Gösterenin gömülerek gösterilenin sağaltımı... Ali, bu beden parçalarını çamurdan çekip çıkartacak, ne var ki bir kez gömülmüş olanın geri çağırılması pek de hayır getirmeyecektir. Filmin bir diğer karakteri Temel'in, Kıbrıs'taki çatışmaları sırasında öldürdüğü ve/veya ölümlerine tanıklık ettiği insanlar da çamura gömülmüştür. Bu yüzden Temel, çamurun bulunduğu araziye yaklaşamamaktadır. Ölmüşlerin geri gelmelerinden korkmaktadır bir bakıma. Film, yaşam ve ölüm ikiliğini vurgulayarak sonlanır: Ayşe, ailesindeki herkesi, karnındaki çocuğunu ve Ali'yi kaybetmiştir. Ancak, Temel'in önayak olduğu bir sanat performansı için Ali'nin verdiği sperm örneklerine sahiptir. Bu spermleri bir başka kadının yumurtalarıyla dölletir ve embriyoyu kullanarak çocuk sahibi olur. Çamur, ölümün olduğu kadar yaşamın da kaynağı, sonsuz bir döngünün mekânıdır.

Geleneksel Sanatlar Üçlemesi'nin ilk filmi *Cenneti Beklerken*, bir ölüm–sonrası travma sekansıyla açılır. Önce eşini, daha sonra da oğlunu kaybeden Nakkaşbaşı Eflatun, büyük bir acı içinde, teamüllere ve yasaklara karşı gelerek ölen oğlunun Batılı tarzda bir suretini çizmektedir. Eflatun'un evinin ve çalıştığı nakkaşhanenin hemen bir mezarlığın yanında yer alması bize tekrar bir zamanlar ölüm ve hayatın ne kadar iç içe geçmiş olduğunu anımsatır. Eflatun'un ölümle ilişkisi, ailesiyle de sınırlı kalmaz ve kendisinden, Anadolu'da bir isyan başlatan Şehzade Danyal'ın idamından sonra bir portresini yapması istenir. Ne var ki, İstanbul'dan Şehzade Danyal'ı öldürmek için yola koyulan cellatlar bir hata yapar ve Şehzade Danyal yerine oğlu Yakup'u (Mehmet Ali Nuroğlu) öldürürler. Danyal, oğlu Yakup'u bozkırın ortasına gömer; göz alabildiğine uzanan düzlükteki tek izin müsebbibi Yakup'un mezarıdır. Benzer bir durum *Nokta* için de geçerlidir. El yazması bir kutsal kitabın mafya aracılığıyla satılmaya çalışılması sırasında işler beklenmedik bir biçimde geliştiğinde, mafya örgütünün elemanları kutsal kitabı satmaktan vaz geçen Selim'i tehdit etmek için ona kendi mezarını kazdırır. Durum giderek kontrol edilemez bir hâl aldığındaysa, bir çatışmayla birlikte hem Ahmet'in yakın arkadaşı Selim hem de mafya örgütünün elemanları hayatını kaybeder. Ahmet, –muhtemelen mafya örgütünün elemanlarıyla birlikte– Selim'i Tuz Gölü'nün sonsuzluğu içinde kaybolan ve bir daha yerini kimselerin bulamayacağı mezarlara gömer. İzi olmayan bir mezar... Filmin geri kalan kısmında, Ahmet'in vicdanında

derin bir yara açan bu iki olayı telafi çabasına tanıklık ederiz: Çatışmadan sonra kendisinde kalan kutsal kitabı ait olduğu yere ulaştırmak ve Selim'in mezarının bulunduğu yeri ailesine söylemek.

Gölgeler ve Suretler, ölüm ve yaşam ikiliğinin, tematik olarak arka alanında yer aldığı bir filmdir. Karagözcü Salih ve kızı Ruhsar, hayatta kalabilmek için, Rumlar tarafından boşaltılan köyleri Yukarı Gyges'den Salih'in kardeşi Veli'nin köyü Aşağı Gyges'e göç etmek zorunda kalır. Ancak, bu köyde de uzun süre kalamayacaklarını bildiklerinden, aslında şehre gitmek niyetindedirler. Ne var ki, yolları bir grup Rum askeri tarafından kesildiğinde baba ve kız birbirlerinden ayrı düşer. Filmin bu andan itibaren temel gerilimlerinden biri Karagözcü Salih'in hayatta olup olmadığı ikilemiyle gerçekleşir. Ruhsar'ın –ve diğer Türklerin– Aşağı Gyges Köyünü terk etmeleriyle sonuçlanan ve pek çok insanın hayatına mal olan nihai çatışma yaşandıktan sonra, Ruhsar'ı kent surlarının hemen dibindeki bir dizi yeni kazılmış mezarın başucunda dua ederken görürüz. Bu plan, mülkiyeti iki halk arasında tartışılagelen bir mekâna dair yönetmenin önermesidir bir bakıma: "Bu topraklar bizim; çünkü altında bizim ölülerimiz yatıyor." Daha önce de ifade edildiği gibi, "üzerinde yaşanan zeminin altına gömülü atalar, yaşayanlara topraklarında kuvvetli bir hak iddiası kazandırmaktadır" (Reader, 2007, s. 37). Oysa bugün, mekâna dair mücadele, toprağın altındakilerden ziyade toprağın üzerindekilerin alanında hüküm sürmektedir. Sınırlar, bir zamanlar kimin nerede yaşadığına bakılmaksızın, yeniden ve yeniden çizilir. Toprağın üzerindekilerse toprağın altındakilerin aksine, çizilen her yeni sınırla birlikte bir o yana bir bu yana savrulur. Ölüm ve ölmüşler, mekânı tutan bir çıpa olma özelliklerini yitireli uzun zaman oldu belki de.

Devir, bir yandan kapitalist tahakküm ilişkileri içinde mekânın parçalanmasını irdelerken, diğer yandan ölüm ve yaşama dair bir önerme sunar bize: Bu dünyaya nasıl geldiyse öyle de gitmeli her canlı. Eksiksiz, tam ve bütün olarak... Kökenini Anadolu'nun senkretik inançlarından alan bir önermedir bu. Örneğin bir hayvan yenmek için insanlar tarafından kesildiğinde, tüketimden geriye kalanlar –bütün kemikleri ve boynuzları örneğin– eksiksiz olarak gömülmelidir. Eğer bir biçimde hayvanın kemiklerini bir araya getirmek mümkün olmuyorsa, eksik parçalar bir

tahtayla ikame edilmelidir. Derviş Zaim, filmin ilk elden "hayatın devretmesine ilişkin" olduğuna dikkat çeker (aktaran Turan, 2013). Bir döngünün, yaşam döngüsünün tamamlanması ve belki de yeniden başlaması anlamına gelmektedir *Devir*. Evet, her varlık bir yaşam döngüsüyle birlikte dönüşür–değişir. Yola çıkan insanla yolu tamamlayan, aynı kişi değildir artık. Ancak en azından yolun başındaki fizikî varlığına olabildiğince yaklaşmalıdır. *Devir*'de, maden şirketinde çalışan mühendisin salt bir haz uğruna öldürdüğü, bir süs olarak duvarına asmak için boynuzlarını alıkoyduğu geyiğin fizikî varlığını bu nedenle tamamlamak gerekmektedir. İroniktir: Yönetmen, geyiğin fizikî varlığının tamamlayıcısı olarak yarışmayı kaybeden çobanı seçer. Ama aynı zamanda vicdan sahibi bir çobandır bu; dolayısıyla bilge çobanların kadim sırrını da o taşır: İnsan, doğayla kurduğu ilişkinin gereği olarak, ona saygı duymayı da bilmeli; yaşam kadar ölümü de bir *gerçek* olarak kabul etmelidir. Dahası, yaşamın döngüsü içinde pekâlâ insan başka başka fizikî varlıklara da bürünebilir. "[Yaşamın] bir daire şeklinde tasavvur edilen yolculuğu, mufârık akıllardan, feleklerden maddeye, oradan da maden, bitki, hayvan, insân ve insân–ı kâmil'e intikal ederek tamamlanır" (Gemuhluoğlu, 2013, s. 37). Ölüm ve hayat ikiliği artık bir karşıtlığı ya da çelişkiyi değil, yaşamın dönüşümünü ifade eder. Ölüm ve doğum iç içe geçmiştir.

Ölüm ve yaşam ilişkisi *Balık*'la yeni bir düzleme taşınır. Bir balıkçı kasabasında yaşayan ve basit bir sandalla balıkçılık yaparak geçimini sağlayan Kaya, Filiz ve hasta çocukları Deniz'in öyküsünü aktarır bize *Balık*. Deniz, tıpkı annesinin küçüklüğünde olduğu gibi, konuşamamaktadır[55] ve hastalığının nedeni de henüz saptanamamıştır. Kaya, varını–yoğunu Deniz için seferber etmiş ve modern tıbba güvenirken, Filiz yıllar önce kaybettiği dedesinin rüyasında kendine aktardığı bir yöntemle kızını tedavi etmeye çalışmaktadır. Kaya, kızının tedavi masraflarını karşılayabilmek için kimyasal maddeler kullanarak avlanmaya başlayınca ailesini temelden sarsacak bir dizi trajik olayı da tetikler. Dikkat çekici bir biçimde, kızının hayatına karşılık göldeki yaşamı hiçe saymaktadır. "Kâr hırsıyla tabiatı kendisiyle birlikte ateşe vermekten çekinmeyen Kaya, bu haliyle modern öznenin öz–yıkımını temsil etmektedir" (Turan, 2014, s. 7). Modernlikle birlikte, hatta modernlik

[55] Derviş Zaim sinematografisinde 'konuşamamak' dikkat çekici bir hastalık eğretilemesidir. Deniz de (*Balık*, 2014) tıpkı Ali gibi (*Çamur*, 2003) gizemli bir konuşamama hastalığından mustariptir.

öncesinden bu yana süregiden kültür ve doğanın çatışması; insanoğlunun doğa üzerindeki tahakkümü, Kaya, Filiz ve Deniz'in öyküsüyle perdede görünür olur bu kez. Derviş Zaim'se kültür ve doğa arasındaki bu çatışmayı ölüm ve yaşam ikiliğiyle örtüştürmeyi dener. Kızının hayatı için doğayla mütehakkim bir ilişki kurar Kaya; oysa Filiz, bir zamanlar kendisini iyileştiren göle karşı büyük bir saygı beslemektedir. Bu bağlamda Kaya, "doğayla ilişkisini 'sömürgeleştirme' üzerine kuran modern özneyi sembolize ederken, Filiz'se modern[lik] öncesindeki gibi doğayı ve evreni mistik açıdan anlamlandırma çabasının temsilcisidir" (Turan, 2014, s. 8). Nihayetinde kaybeden Filiz olur: Kaya'nın çaresizliğiyle birleşen hırsının kurbanıdır. Filiz'in ölümünün ardından Kaya tutuklanır; bir zaman sonra, bir bayram izni vesilesiyle bir günlüğüne hapishaneden çıktığında önce kızını görmeye, sonra da Filiz'in mezarını ziyarete gider. Bu anda kızı Deniz, ölmüş dedesinin annesi Filiz'e kendisine yedirmesini salık verdiği balıklardan birini bir akvaryuma koymuş olarak getirir. Ölüm, yaşam, doğa ve kültür iç içe geçmiştir artık: Sağaltım, karşıtlıkların uzlaşmasıyla sağlanmıştır.

Kavramsal arka alanında *Ashâb-ı Kehf – Yedi Uyurlar* efsanesinin bulunduğu *Rüya*, efsanenin anlatısında denk bir biçimde hiç uyanmayacakmışçasına uykuya dalan karakterleri tanıtır bize. Uyku deneyiminin ölüm deneyimine yakın olduğunu ifade eder Derviş Zaim; bu nedenle *Rüya*'nın da diğer filmlerinde olduğu gibi, bir ölüm deneyimini sunduğunu belirtir (12 Ocak 2016). Evet, uyuma deneyiminin yaşandığı sinemasal mekân, aynı zamanda mağarayı da imleyen kutsal bir mekândır; tam da bu yönüyle ölüme, ölmeye, yeniden doğmaya, başka bir biçimde doğmaya dair bir dizi öneri sunar bize. Mekân, kutsiyetini sadece bir ibadethane olduğu için taşıyor değildir; aynı zamanda bir yaşam döngüsünün de başlangıç noktasıdır. Üstelik bu ölüm deneyimi –ancak bir mağaranın sunabileceği gibi– bir tefekkür deneyimine de dönüşür. Uyku, ölümün bir biçimidir ve ölüm ise tefekkürü imleyen bir olgu... *Rüya*'nın Sine'si her yeni hayat devinimiyle birlikte bu ölüm mekânına uğrar ve uyuyanları uyandırarak, onlara dünyevî olanı anımsatır. Yeniden ölene kadar, bedbaht hayatına geri döner her biri...

1	Mahsun Süpertitiz ve Arkadaşları, Kemal Sade'nin Mezarının Başında İçiyor (*Tabutta Rövaşata*, 1996)	
2	Havva İldem, Kardeşi Adem İldem'in Mezarının Başında (*Filler ve Çimen*, 2001)	
3	Ayşe, Kardeşi Ali'nin Mezarının Başında (*Çamur*, 2003)	
4	Eflatun, Anadolu'dan Döndükten Sonra Oğlunun Mezarını Ziyaret Ediyor (*Cenneti Beklerken*, 2007)	
5	Ahmet, Selim'in Mezarının Yerini Gösteriyor (*Nokta*, 2008)	
6	Ruhsar ve Ahmet, Çatışmalarda Hayatlarını Kaybedenler İçin Dua Ediyor (*Gölgeler ve Suretler*, 2011)	
7	Ramazan Çoban, Kurban Edilen Koyundan Geriye Kalanları Gömüyor (*Devir*, 2012)	
8	Kaya, Ölümüne Neden Olduğu Eşi Filiz'in Mezarının Başında (*Balık*, 2014)	

Resim 2.13: Derviş Zaim Filmografisinde Gösteren Olarak Mezar ve Mezarlıklar: Yönetmenin Filmlerinin Başkarakterleri Mutlaka ve Mutlaka Bir Mezarı ya da Mezarlığı Deneyimler.

2.3.3. Mekân ve Sinema Estetiği İlişkisi: Sembollerin Biçemi Belirlemesi Bağlamında Gösteren Olarak Mekân

> "Form bulan, içeriğini de zenginleştirir" (Kaplan ve Zaim, 2013, s. 41).
>
> "Ve mekân 'arsa' olarak binalar dikilmeye, nehir elektrik üretmeye, bitkiler daha fazla meyve vermeye, hayvanlar süt ve et vermeye 'zorlanır.' Devamla insanlar insan-kaynaklarının, sanatçılar da kültür endüstrisinin rezervlerini oluştururlar. Böylece *şey*'in kendi kendisi olarak açığa çıktığı şiirsellik unutulur. Çağımızın teknolojisi tam olarak bu türden bir çerçevelemenin egemenliğindeki tekniktir" (Gemuhluoğlu, 2013, s. 35).

Derviş Zaim, mekânı sadece bir eğretileme olarak kullanmakla kalmaz bazı filmlerinde (örneğin *Çamur* ya da *Nokta*'da) onu doğrudan bir karakter olarak işler ve hemen her filmde mekânı bir gösteren olarak film anlatısına dâhil eder. Mekân sadece sinemasal eylemlerin platformu ya da sinemasal gerçekliğin bir referans noktası değil, aynı zamanda filmin anlatısının önemli bir öğesi olarak gösterenidir. Ancak mekân sadece ele alınışı, bir sembol biçiminde kullanılışı ya da örneğin filmin felsefî arka alanının bir eğretilemesi bağlamında gösteren kabul edilmemelidir. Mekân, bütün bunlarla birlikte sembollerin filmin biçemini belirlemesi bağlamında da gösterendir: Mekâna doğrudan göndermede bulunun ve/veya gücünü doğrudan mekândan alan semboller, filmin biçemini oluşturan öğeler haline gelir ve birer gösteren olarak işlev görmeye başlar. Derviş Zaim'in bu bağlamda bize önerdiği ilk kavramsallaştırma *oynak zaman ve oynak mekân*dır. Bu, yönetmenin ilk olarak *Cenneti Beklerken* filminde denediği, gücünü geleneksel minyatür sanatından, minyatür sanatının zaman ve mekâna yaklaşımından alan kavramsallaştırmadır ve filmin biçemi büyük oranda bu kavramsallaştırma etrafında belirlenir.

Derviş Zaim, minyatürlerin Batılı resim sanatının aynı döneminde gerçekleştirilen örneklerin aksine, farklı zaman ve mekânları bir arada resmetme gücüne dikkat çekmektedir. *Cenneti Beklerken*'in üretim-öncesi çalışmaları sırasında minyatür sanatını ve özellikle bu sanatın önemli örneklerinden biri olan ve bugünkü Sultanahmet'te, At Meydanı'nda padişahın şehzadelerinin sünnet törenleri sırasında gerçekleştirilen esnaf alaylarının nakşedildiği *Surname* albümünü incelediğinde, minyatürlerde mekân ve zamanın çok *oynak* bir biçimde inşa edildiğini fark eder. Bu minyatürlerde mekân, neredeyse her defasında farklı şekilde nakşedilebilmektedir. Mekânın gerçekçi bir biçimde resmedilmesi gerektiğini söyleyen kuramların aksine

nakkaşların mekânı diledikleri gibi nakşetme özgürlükleri vardır. Bugün, modernlikle birlikte tek tipleşen bakışın ve perspektif dayatmasının henüz mütehakkim ol(a)madığı dönemlere ait bir özgürlüktür bu. Yönetmene göre, böyle bir özgürlüğün nedeni, hayatı ve anlatımlarını daha da zenginleştirmektir. Gerçek(çi)liği, gerçeküstü öğeler ve sembollerle bir araya getirerek sinemasal anlatısını oluşturan; filmlerinin gerek içeriğini gerekse biçemini sinemanın farklı –hatta zaman zaman birbirleriyle çelişen– yaklaşımlarıyla zenginleştiren bir yönetmen için, nakkaşların bu özgürlüğü ve minyatür sanatının bu önermesi ilham vericidir. Minyatürün önermesini sinemaya aktararak nakkaşların *oynak zaman ve oynak mekâna* dair özgürlüklerini sinemada kullanılabileceğini düşünür. Üstelik bir dönem filmi olan *Cenneti Beklerken*'in içeriği de böyle bir biçemin uygulanmasına izin vermektedir. Dolayısıyla biçem ve içerik arasında organik bir ilişkinin söz konusu olabileceğini de düşünerek filmin tekniğini ve estetiğini *oynak zaman ve oynak mekân* kavramsallaştırması etrafında kurmaya çalışır.

> "*Cenneti Beklerken*'de minyatür sanatının bir özelliğini yer yer kullanmak istedim. O da zamanın ve mekânın oynak biçimde inşa edildiğini, klasik minyatürlerde fark etmemdi. O sanata baktığımızda nakkaş, zamanı ve mekânı farklılaştıracak örnekler buluyor. Sinema dilini daha da geliştirebilir miyim, daha farklı hale getirebilir miyim ki klasik sinemanın anlatım tarzları dışında daha başka bir delik açabileyim ve surları patlatabileyim?" (Kaplan ve Zaim, 2013, s. 39).

1920'lerde yazdığı *Tersten Perspektif* adlı metninde, "Perspektif eğitimi, ehlileştirmeden başka bir şey değildir" diyordu sanat kuramcısı Pavel Florenski (2013). Modernlikle birlikte bakışın standartlaşmasının ve fizikî bir eylem olarak görmenin, matematiksel bir kesinlikte gerçekleşmesinin tasavvurudur perspektif. Oysa henüz bu mütehakkim görme biçimi dayatılmadan önce, hem Doğu hem de Batı resminde perspektifi, daha doğrusu tek kaçış noktalı perspektifi bir ilke olarak dikkate alan ressam yoktur. Bunun yerine, perspektif kurallarına hiç de uymayan ya da çoklu kaçış noktalarına sahip resimler görülür. Ne Batı sanatının ikonlarında ne de Doğu'nun minyatür sanatında perspektif görülmez; Öklidyen olmayan bir uzayın fiziğini yansıtan bir mekân, farklı yöntemlerle duvara, kâğıda ya da bir tablo üzerine resmedilir. Florenski'ye göre (2013, s. 43) bu farklı yöntemlerin ortak adı *tersten* ya da *tersine çevrilmiş* perspektiftir; kimi zaman bozulmuş ya da hatalı perspektif olarak da tanımlanmaktadır. Ancak, ne ikonalarda ne de minyatürlerde, sabitlenmiş bir odak

noktasının olmayışı, resmin farklı kısımlarındaki ışık dağılımının karşıtlık oluşturması, aslında karanlıkta bırakılması gereken cisim ve kısımları öne çıkarma çabası – Florenski'ye (2013, s. 45) göre ne kazara ortaya çıkmıştır ne de yeteneksiz bir sanatçının yaptığı hatalardır. Aksine, bilinçli olarak yapılmışlardır ve sanatsal yetkinliğin en üst düzeye ulaşmasını sağlarlar. Sanatsal yaratımda perspektifin kullanılmadığı tarihsel dönemlerde, temsili sanat yaratıcılarının perspektifi beceremememesi söz konusu bile değildir; aksine, basitçe bunu kullanmak istemezler (Florenski, 2013, s. 75). Pekiyi, eski Mısırlılar bile, perspektifin ihtiyaç duyduğu basit geometri bilgisine haiz oldukları halde neden perspektif yasalarına aykırı davranılmaktadır? Bunun anlamı nedir?

Öncelikle şunu belirtmekte fayda var: "Temel olarak sanatın, bir imge, bir sözcük, bir hareket ya da bir sunum olarak kendinden başka bir şeyi temsil ettiği, başka bir şeyin yerine geçtiği; görüntülendiğinde kendinden başka bir şeye işaret ettiği varsayılır" (Erzen, 2012, s. 76). Ancak, modernlikle birlikte sanatın bir başka şeyin tekrardan sunumu, temsili ya da ikamesi olduğu varsayımına karşı çıkılır. Dolayısıyla, modernlik öncesi ya da Batılı olmayan resmin, perspektifi neden reddettiğine dair soruya basit bir biçimde bu bağlamda yanıt verilebilir: "Resmin görevi gerçekliği kopyalamak değil, gerçekliğin mimarisine ve materyaline, aynı şekilde anlamına ilişkin daha derin bir kavrayışı sağlamaktır" (Florenski, 2013, s. 56). İşte burada yaşamla, zaman ve mekânla, *gerçeklikle* kurulan ilişkinin *içselliği* ve *dışsallığı* söz konusudur: Matematiksel, fizikî mekâna karşı deneyimlenmiş mekân... Tekrar etmek gerekirse, perspektif modernlikle birlikte mütehakkim hale gelmiş matematiksel, sonsuz ve sabit bir mekânın ilkesidir. Bu mekânsa deneyimlenmiş – *psikofizyolojik* mekânın tamamen zıddıdır. Aydınlanma, matematiksel olarak tanımlanabilen bir koordinat sisteminden, Öklidyen bir uzaydan yanadır: Mekân, rasyonel bir biçimde ele alınmalıdır. Oysa tersine, algılarımız mekânın pek de rasyonel olmadığını gösterir[56]. Öklidyen uzayın önerdiği homojenlik, geometrik bir kavram olarak, mekânın her bir noktasından her yere ve her yöne aynı konstrüksiyonların gerçekleşeceği önermesiyle açıklanabilmektedir. "Oysa doğrudan

[56] Bu önermeye koşut olan, fizikî/matematiksel mekâna karşın, özneyle birlikte varlığını bulan deneyimlenmiş mekân önermesi –ve bu önermeyle birlikte zikredilen hodolojik mekân kavramsallaştırması– *Anlatının Platformu Olarak Mekân* başlıklı bölümün *Derviş Zaim Sinemasında İç, Dış, Ara ve Diğer Mekânlar* ayrımında geniş bir biçimde irdelenmişti.

algılarımızın gerçekleştiği mekânın hiçbir yerinde bu önerme geçerli olamaz. Yerler ve yönler bakımından katı bir aynılık söz konusu değildir, aksine yerlerin her biri, kendine ait bir özgünlüğe ve kendine ait bir değere sahiptir" (Panofsky, 2013, s. 12). Perspektif, işte bu öznel bakışı ehlileştirme işlevini görür: Modern mekân duyumunun dayatılması perspektifle mümkün olur. Mekânın içinden, ancak içselleştirilmemiş bir bakış. Herkes için geçerli olabilecek, matematiksel ifadesi mümkün bir dışsal mekân algısı... "İkona, aşkın ve görünmeyen bakışın temsiliyken Yeniçağ, bakışın özneye ait olduğu görüşünde diretmekte ve öznenin nesneleştirdiği evreni temsil etmektedir" (Sayın, 2013a, s. 29). Kuşkusuz bu sadece mekâna dair yeni bir bakışın genelleştirilmesi değil, gözle birlikte gözlemcinin de belli ilkelere göre eğitilmesi, ehlileştirilmesidir. Modernlik sadece görme kültürünü değil, gözlemciyi de yeniden imal eder (Crary, 2010, s. 24).

Ancak, mekânın matematiksel düzenlenişi salt mekân algısının tahakküm altına alınma çabası ya da bu algının ehlileştirilmesi niyetine karşılık gelmez; bundan daha fazlasıdır. Bir önermeye göre bakış, perspektif ve çerçeveleme, Antik Yunan'dan İslam dünyasına, oradan da Aydınlanma ve modernlikteki bütün görünümlerine kadar, metafizik temelli felsefenin, tasvirci–tasavvurcu düşünme biçiminin bir sonucudur:

> "*Şeyler*, onları nasıl göreceğimiz ve tasavvur edeceğimizi belirleyen bir çerçeveye yerleştirilir, çerçeveler de tıpkı bir resmin çerçevelenmesi gibi neyin resmin bir parçası olarak görülebileceğini belirlerler. Yapılacak bir bina, bir resim veya başka bir şey, içinde/içinden var olacağı yeryüzü veya doğadan, ağaçtan, taştan tamamen bağımsız bir öz olarak tasavvur edilir, böylece yeryüzü o binayı, tuval veya kâğıt, o resmi ortaya çıkaran bir canlılık, giz olmaktan çıkar ve nesneleşir" (Gemuhluoğlu, 2013, s. 34–35).

Evet, şeyleri nasıl gördüğümüz, onları içinde yer aldıkları mekânla birlikte değerlendirdiğimizde anlamlı olacaktır. Perspektif öncesi resim sanatı, tam da bu önermeye koşut bir biçimde, "bilinçli olarak gözü şaşırtmakta, yanıltmakta, onu farklı konumlar almaya kışkırtmakta, gözün imge üzerinde kuracağı cumhuriyete engel olmaktadır" (Sayın, 2013, s. 27). Bu tahakküm ve direniş ilişkisi, modernlik öncesi ve modernlik arasındaki çatışmaya olduğu kadar Batı ve Doğu'nun, mütehakkimlerin ve madunların arasındaki çatışmaya da göndermede bulunur. Özellikle perspektif sonrası Batı resim sanatına karşı minyatür sanatıyla birlikte daha

da görünür hale gelen bir çatışmadır bu: Hiç kuşkusuz ki, iki görme kültürü hakkındaki bir çatışmadır... Minyatürle modernlik öncesi Batı resminin, ikonografinin benzeştiği nokta da işte bu görme kültürüdür. Avrupa Ortaçağ'ının ikonlarındaki ilkeler, minyatür ya da hat sanatıyla iç içe geçmiş yazı–resimlerle sınandığında ortak noktaları, her iki kültürdeki görme biçiminin bilinçli bir şekilde *yanılma* eğiliminde olmasıdır. Resim, bilinçli olarak gözü şaşırtmakta, yanıltmakta, onu farklı konumlar almaya kışkırtmakta, gözün imge üzerinde kuracağı tahakküme engel olmaktadır. Dikkat çekici bir biçimde, bu resimlerde yer alan figürler –beden tasvirleri olsun ya da olmasın– bulundukları mekânın koşullarına göre şekillenirler:

> "Örneğin minyatürün biçimini, minyatürde tasvir edilen figürlerin içinde yer aldığı mekân belirler: Kitap. Minyatürler, kitap gibi okunmak üzere örgütlenmişlerdir; duvarda bir çerçeveye asılacaklarına kitabın içinde yer alan figürlerle kendi çerçevelerini kendileri çizerler. Bedensel figürler ve resim, içinde yer aldıkları mekânla süreklilik oluşturmak üzere tasarlanmışlardır; minyatür dışındaki dünyaya işaret ederek kitap ile dünyayı, okur ile gözü birbirine eklemler" (Sayın, 2013b, s. 27).

Zeynep Sayın'ın bu önermesinin Derviş Zaim sineması için de geçerli olduğunu söylemek mümkün. Yönetmen, fotoğraftan, fotografik görüntüden kaynaklanan tekniği gereği, tek kaçış noktalı perspektife mahkûmmuş gibi görünen sinema sanatına, bütün bu çatışmalara göndermede bulunarak, bu kez mekândan ve mekândan kaynaklanan kültürden esinlenerek yeni bir bakış, yeni bir görme biçimi önermektedir. Örneğin, *Cenneti Beklerken*'de bu önermeyi salt bir arka alan olarak kullanmakla da kalmaz, biçem ve estetik yaklaşım için bir dizi ilke oluşturmaya çabalar. Minyatürden yola çıkarak Batılı resim sanatının modernlik sonrası perspektif tahakkümüne karşı önerdiği içselleştirilmiş bir bakış ve mekân algısı önerir Derviş Zaim de: "Sinema sanatı dediğiniz şey, aslında zamana ve mekâna dair çok net başka bir perspektifin bulunmasını öngörür. Eğer böyle bir perspektife sahipseniz aslında daha farklı daha omurga sahibi bir sinema çıkarma, şahsi bir sinema çıkarma ihtimâliniz artar" (Zaim, 2007, s. 78–79). Açık olmak gerekirse, yönetmen burada sadece sinematografik yaklaşımı için yeni bir bakış açısından bahsetmez; aynı zamanda teknik olarak bunun mümkün olduğunu da ifade eder. Yönetmenin bahsettiği bu farklı bakış açısı bize tartışmanın salt resim, fotoğraf ya da sinema sanatına dair teknik ya da estetik bir mesele olmadığını da göstermektedir. Zira farklı kültürlerin hele de mekân ve zaman gibi iki büyük muğlaklığa dair yaklaşım ve

algılarını salt zihinsel ya da toplumsal gelişmişlikle açıklamak mümkün değildir. Bu tür algı farklılıklarının kökeni çok daha kadim bir kültürel düzenle açıklanabilir belki: "Kültürlerin ya da toplumların dünyaya intibak etmekle geliştirdikleri mekânsal ve zamansal düzenler (...) derin yapılar olarak insanların davranışlarını ve düşünce biçimlerini de şekillendirir" (Erzen, 2012, s. 131). Kuşkusuz, birden çok görme biçimi ve birden çok zaman, mekân ve gerçeklik tahayyülü var. Derviş Zaim de tam bu noktaya dikkat çeker: "Ey insanlar! Aslında sonsuz yol var, farklı bir sanatın bir özelliğini alarak bir sinema yapabiliyorum ama sen de benim yaptığıma benzer bir şekilde bunu yapıp yapmamaya özgürsün. Başka bir özelliği kullanarak onu kendine payanda yaparak başka bir film inşa edebilirsin" (Kaplan ve Zaim, 2013, s. 39).

Perspektife, bakışa, görme kültürüne, görmeye ve gözlemciye dair bütün bu önermeler ve karşı-önermeler, biçem ve estetiğe dair ilkelere dönüşerek Derviş Zaim sinemasında hayat bulur. Doğal olarak, bu önermelerin doğrudan ortaya konduğu ilk film olan *Cenneti Beklerken*'de mekân ve film biçemi ilişkisi filmin her anında karşımıza çıkar. Örneğin, nakkaşların fizikî olarak birbirlerinden çok uzakta yer alan mekânları bir arada kullanmalarına dikkat çeker yönetmen. Nakkaş, eğer anlatımı güçlendirecekse bir mekânın yanına başka bir mekân koyabilmekte ya da farklı zamanlarda vuku bulmuş olayları yan yana nakşedebilmektedir. *Cenneti Beklerken*'de değişik yerlerde, değişik biçimlerde karşımıza çıkan aynalar böyle bir kullanım için platform hazırlamaktadır. Derviş Zaim'e göre aynanın içerisine başka bir görüntüyü koymanız her zaman mümkündür. Bir minyatürden yararlanarak koymaya kalkıştığınız zaman, aynaya o mekânın içerisindeki yansımayı değil de çok farklı bir mekânı yerleştirebilirsiniz. Filmdeki aynaların kullanılması minyatür sanatından kaynaklanan böyle bir yoruma izin verir. Değişik zamanların ve değişik mekânların o film içerisinde yedirilmesini kolaylaştırır (Zaim, 2007, s. 78–79). Filmde, aynalar sadece farklı iki mekânı birbirine bağlamakla kalmaz, farklı iki zamanı da bir araya getirir. Örneğin, Eflatun'un ölmüş oğlu, bir zamanlar hayatta olduğu haliyle şimdiki zamana bir ayna aracılığıyla gelir. Filmin kurgusu/montajı sırasında da aynalardan yararlanılır. Kimi planlar, hatta bazı sekanslar, bir aynanın içinden geçilerek bir diğerine *kesilir*. Dikkat çekici bir biçimde, bir sekansın ilk planı sanki eski bir aynadan bakılıyormuşçasına bozuk bir cam yüzeyin arkasından

görülür. Kurgunun/montajın biçemi ve ilkeleri *oynak zaman ve oynak mekân* önermesine göre düzenlenmiştir. Bununla birlikte, filmde bazı mekânların formunun bozulması dikkat çekicidir. Bu estetik tercihin kökeni de minyatürlerde gizlidir; İstanbul'u temsil ettiği varsayılan kimi harita ve minyatürlerde ya da örneğin Topkapı Sarayı'nın resmedildiği kimi minyatürlerde, mekânların veya mekânları çevreleyen duvarların yana yatırıldığı görülür. Derviş Zaim'e göre "bir anlamda 20. yüzyılın başında kübizmin yapmaya çalıştığı anlatının benzeri" olan bu biçem işçiliği, anlatımı daha da zenginleştirmek amacıyla yapılmaktadır. Bu nedenle, *Cenneti Beklerken*'de bu önermeden yola çıkılarak kimi ters dönmüş kayalara ya da planlara yer verilmiştir (Zaim, 2007, s. 80–81). Yine filmde sekans geçişleri sırasında görülen/gösterilen bazı minyatür haritalar da bu ilkeye bağlı kalınarak hazırlanmıştır: "Bizim teknik ekibe bu haritaları çizdirirken *Beyan-ı Menazil-i Sefer-i Irakeyn'den*[57] yararlandım. Orada da kimi zaman bazı şehirler, bazı kayalar, bazı nehirler ters döndürülmüş bir biçimde nakşedilebiliyor" demektedir Derviş Zaim (2007, s. 81).

Cenneti Beklerken'de bozulmuş/çarpıtılmış halini gördüğümüz diğer bir öğeyse Diego Velázquez'in (1599–1660) *Nedimeler* (*Las Meninas*) adlı tablosudur[58]. Tablonun ön planında, İspanya Kralı Dördüncü Philip'in kızı Margarita; onun, tabloya adını veren nedimeleri Isabel ve María; bir cüce, bir soytarı, bir bakıcı kadın ve Margarita'nın güvenliğini sağlayan bir asker yer alır. Tablonun merkezlerinden birini oluşturan ve arka planda yer alan aynadaysa İspanya Kralı Dördüncü Philip ve eşi Kraliçe Mariana bizlere bakmaktadır – diğer iki merkezdeyse Margarita ve

[57] Nakkaş Matrakçı Nasuh'a (1480–1564?) ait bu eser, Kanuni Sultan Süleyman'ın 1533-1536 yılları arasındaki Irak seferini ve özellikle bu sefer esnasında deneyimlenen konak yerlerini (menzilleri) işlemektedir.

[58] Derviş Zaim *Rüya*'da yine Batılı bir ressamın eserini, Hans Holbein'ın (1497 – 1543) *The Ambassadors* (*Elçiler*, 1533) adlı tablosunu özne, bakış, sanat eseri ve sanatçının konumu bağlamlarında olağanüstü bir eğretileme için kullanmaktadır. Holbein'in tablosunun alt merkezinde, sadece belli bir açıdan bakıldığında kusursuz olarak görülebilen, çarpıtılmış bir kurukafa yer almaktadır. Ressamın muhtemelen, biz fanilere ölümü anımsatmak –*memento mori*– için tablosuna yerleştirdiği bu kurukafa, bakış ve mekân ilişkisine dair iki karşıt önermeyi –dışsal bakış, fizikî mekân ve tek kaçış noktalı perspektifle temsile karşı içsel bakış, deneyimlenmiş mekân ve çok kaçış noktalı perspektifle ya da perspektif dışı temsil edilen mekân– alt–üst eder biçimde sanatçının konumunu da anımsatır bize. Burada özne, sanatçının yerini ve yolunu çizdiği bakışa tabidir artık: İzleyici, ancak ve ancak onun istediği noktadan ve istediği yöne doğru baktığında kurukafayı görebilecektir. Derviş Zaim, *Rüya*'da da bu ilkeyi hayata geçirmeyi denediğini ve izleyiciyi belli bir bakışa zorladığını ifade etmektedir (13 Ocak 2016); izleyici artık yönetmene tabidir.

resmin solunda, bir tuvalin arkasında duran ressam Velázquez'in bizatihi kendisi yer alır. Derviş Zaim, sanat tarihinin, hakkında en çok konuşulan/yazılan eserlerinden biri olan bu tabloyu çarpıtarak, nedimelerin yerine taht kavgasına girişen iki şehzadeyi ve arkadaki aynada yer alan kral ve kraliçenin yerineyse Sultan Üçüncü Murat'ı yerleştirir. Filmin evreni içindeyse, Eflatun'dan bu tabloya Şehzade Danyal'ın portresinin eklenmesi istenmektedir. Böylece Şehzade Danyal'ın iktidarı görünür olacaktır. *Oynak zaman ve oynak mekân* kavramsallaştırmasına dair Batı'dan harikulade bir örnek olan bu tabloya, özellikle de tabloda yer alan aynaya, yönetmen büyük bir ilgi göstermektedir. Aynanın kendisi için temel referans noktası olduğunu söyler; çünkü ayna mekânı yansıtmak yerine başka bir şeyi yansıtmaktadır. Dolayısıyla, minyatür sanatının içerdiği *oynak zaman ve oynak mekân* olgularıyla bu tablo yan yana getirildiğinde, farklı coğrafyalara ait bu iki sanat biçimi arasında ortak noktalar bulunabileceği izleyiciye önerilecektir. Üstelik bu tablonun orada bulunuyor olması, Batılı resim sanatına karşı en başından itibaren pek de sıcak bakmayan Eflatun'un kendisini sorgulamasını da sağlayabilecektir (Zaim, 2007, s. 85).

Derviş Zaim, *Cenneti Beklerken*'in biçemsel yapısını ve estetik yaklaşımını *oynak zaman ve oynak mekân* kavramsallaştırması etrafında oluşturabilmek ve mekânı, mekâna Doğulu bakışı, bir estetik yaklaşımın kaynağı olarak değerlendirebilmek için bir dizi ilke belirlemiş ve bu ilkeleri film çekiminden önce ekibiyle de paylaşmıştır (Zaim, 2006, s. 22–25). Özetle ifade etmek gerekirse, filmde, aynalara giriş ve çıkışlar, aynaların çevreyle ilişkileri, Eflatun karakterinin vezirin konağına girerken ve çıkarken aynı olması gerektiği halde farklılaştırılmış iki ayrı mekân içinde gösterilmesine dair görüntüler, kervansarayda Eflatun'un çocukluğuna seyahat ettiği türden kimi düş sahneleri, özellikle bu ilkeler etrafında biçimlendirilmiştir (Zaim'den aktaran Deniz, 2011, s. 100). Klasik Osmanlı minyatürüne has özelliklerin sinemasal bir dille nasıl aktarılabileceğini; minyatür sanatının kimi özelliklerinin filmde nasıl kullanılacağını; bakış açısı ve çerçeveleme, çekim ölçekleri ve dekor, renk ve ışık, geçiş sahneleri gibi başlıklar altında tartışmaya açan metinde ortaya konan ilkeler şu şekilde sıralanmıştır:

1. Film; gerçeklikle bağının cılız olduğu varsayılan minyatür sanatından yararlanmak istemesine rağmen günümüz izleyicisinin 'gerçeklikle' olan

algılarını uç noktalara dek bozmamalı. Bu nedenle stili oluşturmaya çalışırken geleneksel sanatlardan yararlanma derecemiz çok uç boyutlara vardırılmayacak; filmin tonunun 'bütünüyle stilize' bir noktaya kaymamasına özen gösterilecektir.

2. [İçinde Batı resmine de yer verilen bu film] farklı tarzları da kendi bünyesinde yan yana barındırabilir diye düşünüyoruz. Mesela minyatür sanatındaki ışık ve renk kullanımını ve o sanatın sinemadaki izdüşümlerini, Eflatun karakterinin yolculuğa çıkmasına kadar ve yolculuk dönüşü sonrasında yoğun biçimde kullanacağız. Eflatun'un yolculuğa başladığı noktadan itibaren filmin içinde Batı tarzı bir ışık ve renk kullanımı daha rahatlıkla yer alabilecektir.
3. Filmde özellikle Klasik Osmanlı minyatür sanatını yorumlarken, ilgili sanatın şu temel niteliğini ön plana alacağız: Minyatürlerde nakşedildiği şekliyle zaman ve mekân oynak bir platformda inşa edilir. Özerk düzlemler, çoklu bakış, minyatür anlatımının bir parçasıdır. Minyatür sanatında gözlemlediğimiz bu farklılık da aslında daha geniş bir dünyayı algılama yönelimine işaret eder. Burada sinema alanında gerçekleştirmeye çalıştığımız şey de benzer biçimde ifade edilebilir.
4. Minyatürde Batı resminin aksine daha farklı bir perspektif anlayışının bulunduğu noktası üzerinde durmamız gerekiyor. Minyatürün sahip olduğu tarz, yanılmıyorsam 'çoklu perspektif' ya da –kimi zaman– 'paralel perspektif' diye adlandırabileceğimiz bir perspektif anlayışına denk düşmektedir. Filmin içindeki doğa planlarında 'çoklu perspektif' bilgisayar canlandırma tekniği ile gündeme getirilebilir. Bu noktada Çin dağ ve doğa resimlerini veya Osmanlı klasik minyatürlerini, onlara bakan bir insanda oluşan –sanki resim farklı yerlerde bulunan insanların gözünden çıkmış izlenimi veren– yapıyı hatırlamaya çalışmanızı rica ediyoruz.
5. Özellikle Anadolu'daki sahnelerin başındaki inşa planlarında kameranın daha çok yukarıdan aşağıya bakış açısı kullanılarak objeleri kaydetmesini sağlamaya çalışabiliriz. Bu kamera konumu, minyatürlerdeki gibi; çerçevedeki objeleri daha yukarıdan görmemizi sağlayabilecektir. Tavır, bize minyatürlerin pek çoğunda bulunan çoklu perspektifi ve paralel perspektifi anımsatma ihtimâli olan bir tavırdır.

6. Bilgisayar yardımıyla aynen minyatürlerdeki farklı düzlemlerin kendi adlarına varlıklarını sürdürmesini hatırlatacak şekilde, görüntü içinde farklı düzlemler yaratabiliriz. Mesela görüntünün ön tarafına yerleştirdiğimiz birkaç metrelik bir düzlüğümüz var; o düzlüğün birkaç metre aşağısında başlayan ve ufka doğru uzayıp giden bir başka düzlük böylesi farklı, birbirinden bağımsız düzlemler duygusunu izleyicide yaratabilir.
7. Çerçevenin ön kısmında bulunan objelerle, daha geride duran objeler arasında bir boyut yanılsaması oluşturmaya çalışabiliriz. Mesela, ön kısımda bulunan bir objenin boyutu arka kısımda bulunan bir objenin boyutundan daha küçük olabilir. Bu düzenleme bize minyatürlerdeki bir kuralı; önemli görülen bir figürün öteki önemsiz figürlere nazaran daha büyük boyutlarda bulunabileceğine dair kuralı hatırlatır (...) Belki düş sahnelerinde, ayna içine konacak figürler söz konusu olduğunda bu uygulama daha rahatlıkla gerçekleştirilebilir.
8. Genel bir stil olarak, özellikle Batı resminin estetiğinden göreli olarak daha fazla yararlanacağımız orta kısımda çerçevenin tarafına çoğunlukla bir obje yerleştirebileceğimizi sanıyorum. Ön tarafa (ön düzleme) obje yerleştirirsek ve o objenin bir kısmı kadraj dışına taşıyorsa, çerçeve kendi dışındaki dünyanın varlığına gönderme yapacak şekilde oluşturulmuş olur. *Bu, mekânların bize hangi olanakları tanıyacağına, bu tür çerçeve düzenlemeleri için gerekli esnekliği verip vermeyeceğine bağlı olacak bir uygulama*.
9. Minyatürlerde olduğu gibi, objeleri derinliği azaltıcı biçimde çerçeveye düz biçimde yerleştirmek akla gelen başka bir yoldur.
10. Matrakçı Nasuh'un nakşettiği kimi doğa ve kent görünümlerinde merkezi olabilecek hiçbir insana yer verilmemektedir. Biz filmde minyatür estetiğinden yararlanacağımız noktalarda, Matrakçı'nın yaklaşımını yer yer kendimizi temel almaya çalışacağız (...) Uzakdoğu resim sanatında minyatür sanatıyla kıyaslandığı zaman 'boş' doğa görünümlerine daha büyük önem atfedildiği fark edilecektir. Geleneksel Çin entelektüelinin baskın teması boş doğadır ve boş doğa resimleri yaparak Çinli ressam, doğayı anlayabileceğini, ona dönebileceğini ve ruhunu dinlendirip teskin edeceği bir yeri orada bulacağını düşünür. Bu durum, filmimizdeki karakterin [Eflatun] problemiyle paralellik arz eden bir durumdur.

11. Doğanın filme bir başka katkısı da renk anlamında olabilecektir. Bilindiği gibi, minyatürlerde kullanılan renk genellikle yekpare ve aynı tondadır. Hemen hemen aynı renk tonunu kadrajın bütününde devam ettirebilen bir mekân akla minyatürlerde bulunan tepeleri, yükseltilmiş ufuk çizgisini çağrıştıracaktır.
12. Dekor hususunda söylemek istediğim son şey; kimi mekânların, bir minyatürde olduğu gibi, yandan (kesit halinde) kesilmiş gibi ele alınıp kameraya o hâlleriyle yansıtılmaya çalışılacaklarıdır.
13. Renk ve ışık konusundaki tavırsa Doğu ve Batı sanatlarındaki uygulamaların beraberce ama filmin değişik yerlerinde farklı yoğunluklarda kullanılmaları biçiminde ifade edilebilecektir. Batı resminde, perspektif duygusunun arttırılması için mekân içinde rengin git gide azalması söz konusudur. Oysa minyatür sanatında bu uygulama yaygın değildir. Minyatürde renk, mekânın ve uzayın ön, orta, arka bölümlerinde aynı yoğunlukta ve zenginlikte kullanılmaktadır. Filmde bu tip bir renk kullanımının 'gerçeklik' duygusunu değiştireceği açık bir gerçektir. Dolayısıyla iki farklı tarz beraberce kullanılacaktır.
14. Işığın minyatür sanatında 'düz' ve 'yekpare' bir biçimde kullanıldığını biliyoruz. Renk kullanımına benzer biçimde filmdeki ışık kullanımı da, yolculuğa başlama anından yolculuktan geri dönüş anına kadar, daha Batılı bir ışık kullanımına seyredebilir.
15. Minyatürlerdeki figürlerin kostümlerinde canlı ve farklı renklerin ve gerçekçi betimlemelerin yer aldığı söylenir. Bu tavır filmimizde kullanılacaktır.
16. Yolculuk esnasında zamanın geçişini, kat edilen mesafelerin büyüklüğünü izleyiciye kısa ve öz biçimde aktarmak için kimi yerlerde montaj sekanslar kullanılacaktır. Bu 'sıkıştırılmış sahnelerde' minyatür sanatından geniş biçimde yararlanılması düşünülmektedir (...) Bu sıkıştırılmış sahnelerde, normal görüntülerden minyatürlere, minyatürlerden normal görüntülere animasyon tekniğiyle 'yumuşak geçiş' yapılması öngörülmektedir.
17. Matrakçı Nasuh'un gerçekleştirdiği kimi doğa ve kent minyatürlerinde kaleler çerçevenin üst tarafında baş aşağı, ters durabilmektedir. Bu tip bir uygulama montaj sekans sona erip de gerçek görüntülerle baş başa kaldığımız zaman da devam ettirilebilir. Mesela minyatürde olduğu gibi, baş aşağı duran gerçek kale görüntüleri montaj sekansın sonunda kullanılabilecektir.

18. Matrakçı Nasuh, Irak seferini anlattığı minyatür albümünün sayfalarını birbirine bağlamak için kimi zaman hayali dağları, gerçekte olmayan nehirleri albümün sayfalarına nakşetmiştir (...) Benzer mantıkla yola çıkılarak şu yapılabilir: Filmde atlarla yapılacak yolculuğu blok halinde alınacak bir kocaman kaya kütlesi ve o kaya kütlesi içine yerleştirilecek kovuklardan bakarak anlatmayı deneyebiliriz. *Her defasında farklı bir zaman ve mekâna açılacak olan o kaya bloğuna serpiştirilmiş çeşitli delikler, filmdeki karakterlerin yolculuğunun değişik bölümlerini anlatmamıza neden olabilir* (Zaim, 2006, s. 22–25).

Çekimlerine başlanılmadan önce, yönetmenin ekibe dağıttığı bu ilkelere sadık kalınarak gerçekleştirilen *Cenneti Beklerken*'in hemen her karesinde mekâna bağlı bir biçem arayışının ve estetik yaklaşımın izini görmek mümkündür. Ancak bu arayış sadece *Cenneti Beklerken*'le sınırlı da değildir. *Geleneksel Sanatlar Üçlemesi*'nin son filmi olan *Gölgeler ve Suretler*'de yeniden *oynak zaman ve oynak mekân* kavramsallaştırmasının ilkelerine dayanarak bir biçem arayışına girilirken, gücünü bir başka geleneksel sanattan alan ve yine mekâna göndermede bulunan *Küşteri Meydanı* önermesi izleyiciye sunulur. Gölge oyununun yaratıcısı olduğuna inanılan Şeyh Mehmet Küşteri'den adını alan bu kavramsallaştırma, basit bir biçimde gölge oyununda eylemin vuku bulduğu sahneyi anlatır. Beyaz perdenin, kâh üzerine eğilen ahşap evlerin yıkılacakmış gibi durduğu bir sokağa, kâh küçük bir meydana dönüştüğü, geçmişin ve geleceğin aynı anda yaşandığı bir meydanı ifade eder. "*Küşteri Meydanı* kavramında bir mekân, kahvenin bir köşesi olabilir, bir meydan olabilir ya da Karagöz'ün evinin bir köşesi olabilir. Yani o perdedeki beyazlık, o boşluk, o andaki bağlama göre değişebilir" (Zaim'den aktaran Parlak, 18 Mayıs 2009). Derviş Zaim, bu kavramsallaştırmanın Karagöz perdesini sinemaya aktarma çabasının bir sonucu olarak ortaya çıktığını ifade etmektedir:

> "Genellikle gelenekten yararlanmanın birkaç yöntemi olabiliyor. Bir tanesi kes-yapıştır yöntemidir. Geleneğin kimi özelliklerini alır, keser, yapıştırırsınız. Karagöz'deki bir muhavereyi, söyleşmeyi alır filminizin içerisine koyarsınız. Karagöz'de sık kullanılan bir dekoru yapıp kadrajın bir kenarına koyarsınız. Bunlar çoğunlukla kes-yapıştır yöntemiyle gelenekten yararlanma biçimini teşkil edecektir. Bu yönteme saygım sonsuz; bağlamında kullanıldığında çok yararlı sonuçlar doğuracağını düşünüyorum" (Zaim'den aktaran Saydam ve Civan, 2011, s. 33).

Ancak yönetmen, geleneksel bir sanatı, sanki bir *kesyap* (*kolaj*) gibi, başka bir sanatın içine kes–yapıştır yöntemiyle aktarmış değildir: *Cenneti Beklerken*'de minyatür sanatının biçem ve estetik bağlamında değerlendirilmesi örneğinde olduğu gibi, *Gölgeler ve Suretler*'de de yönetmenin geleneksel sanatlarla (ve mekânla) ilişkisi kesyapın çok ötesine geçmiştir. Yönetmen, diğer filmlerinde olduğu gibi, bu filminde de geleneği yeni bir sinemasal biçem yaratmak amacıyla filmin estetiğine aktarmayı denemektedir: "Karagöz'ün veya öteki filmlerimde olduğu gibi, geleneğin motiflerine bakıyorum ve o motifleri sinemaya nasıl transfer edeceğime dair fikir yürütmeye gayret ediyorum. Aynen Osmanlı klasik sanatında, minyatürde, ebruda olduğu gibi" (Zaim'den aktaran Saydam ve Civan, 2011, s. 33–34).



Resim 2.14: Film Biçemini Belirlemesi Açısından Gösteren Olarak Mekân (*Cenneti Beklerken*, 2007)

Derviş Zaim, gölge oyununu merkezine alan *Gölgeler ve Suretler* filminden çok daha önce, *Nokta*'da *Küşteri Meydanı* kavramsallaştırmasının ilkelerine dayanarak bir estetik geliştirme çabasına girdiğini ifade etmektedir. Hat sanatının ihcam üslubuna olduğu kadar, gölge oyununun perdesine de yakındır Tuz Gölü'nün sağladığı olanaklar. Yönetmen, "*Nokta*'daki o dümdüzlük, bembeyazlık bizdeki gölge oyununa daha yakındır, belki de en temel fark bu. Burada Karagöz'deki *Küşteri Meydanı* kavramı da bana yardımcı oldu" demektedir (Zaim'den aktaran Gökçe ve diğerleri, 2009, s. 25). *Küşteri Meydanı*'nın zamanı ve mekânı bir potada eritmesinden yola çıkarak Tuz Gölü'nün, beyazlık ve sonsuzluğunun da bir

eğretilemeye dönüştürülebileceğini ifade eder. *Küşteri Meydanı* düşüncesine koşut olarak Tuz Gölü'nü *Nokta*'nın mekânı olarak seçtiğinde, zaman içerisinde ileri ve geriye gidebileceğini, zaman içerisinde mekânı değiştirebileceğini düşünür. Tuz Gölü'nün bir köşesindeyken, birdenbire diğer bir köşesindeymiş gibi görünebilecektir:

> "Çünkü her yer beyaz, boş, *soyut* olduğu için, o beyazlık birçok referans noktasını ortadan kaldıracaktır. Referans noktaları olmadığı zaman ise sizin setiniz soyut bir mekâna benzeyecektir. Bu da geçişleri yabancılaştırma duygusuna yer vermeksizin gerçekleştirmeyi mümkün kılacaktır. Üstelik bu teknik Brechtyen anlamda bir yabancılaştırma da yaratmayacaktır seyircide, bilakis yanılsama duygusunun devam etmesine yardımcı olacaktır. Bütün bu anlattıklarım bana tek plan halinde filmin anlatı yapısı içinde zamansal olarak ileriye, geriye gitmek ve olayları kesintisizce, bütünselliği bozmadan anlatmak anlamında muhteşem bir fırsat verecektir" (Zaim'den aktaran Parlak, 18 Mayıs 2009).

Kesintisiz, tek bir plan/sekansmışçasına kurgulanan/montajlanan *Nokta*'nın geçiş sekansları tam da bu önermeden yola çıkılarak oluşturulur. Karagöz perdesinin geçmişi ve geleceği aynı anda barındırma kapasitesi Tuz Gölü'nün sonsuzluğuyla eğretilenir. *Nokta*'daki bu boşluk, hiçbir şeyin olmadığı Tuz Gölü, aslında zaman ve mekânda gezinen kameranın hareketiyle devinim olanağına kavuşur. Çünkü sonsuz geçmiş ve sonsuz gelecek, bu beyazlığın içinde aynı anda yer alabilmektedir; mekân yönetmene bu olanağı vermiştir. *Küşteri Meydanı* kavramsallaştırmasıyla ortaya konan bu sonsuzluk önermesi sadece *Nokta* için değil, aynı zamanda *Gölgeler ve Suretler* için de geçerlidir: Bu filmde merkeze alınan hayal perdesi de bir sonsuzluk eğretilemesidir. Bu bakımdan *Nokta* ve *Gölgeler ve Suretler* arasında biçem ve estetik açısından bir bağlantı vardır. Ancak bu kez geçiş sekanslarında kameranın Tuz Gölü'ne değil de fotoğraflara odaklandığı görülmektedir; bir sekanstan diğerine fotoğraflar aracılığıyla geçilir. Yönetmen, filmin içerisindeki karelerden bir kısmının, fotoğraflarla sağlanan geçiş kurgusu başladığında bir sonraki plânın içinde bulunan bir fotoğraf karesine organik biçimde dönüşebildiğine dikkat çeker. Bu fotoğraf kareleri, örneğin Veli'nin evindeki masanın üzerindeki bir kutuda yer almaktadır. Derviş Zaim işte bu kutunun bir *Küşteri Meydanı* gibi işlev gördüğünü söyler: "Bu aslında filmin geçmiş ve geleceğinin, oradaki bütün fotoğrafların bulunduğu bir kutu olarak addedilebilir. Çünkü adam geçmişiyle ilgili bir şeyden bahsederken filmin içerisinde daha önce gördüğümüz bir fotoğrafı o kutudan alıyor, kızın önüne

koyuyor, sonra kendi cebinden o fotoğrafın eksik kalan parçasını çıkarıyor, birleştiriyor ve geçmişteki aşkına dair bir görüntü oluşturuyor" (aktaran Saydam ve Civan, 2011, s. 33–34). Yönetmene göre bu biçemin izleyiciye dönük bir işlevi daha vardır. Hayat, bize bazı yeni biçimler sunmaktadır; Platon'un mağara alegorisinden yola çıkarak, mağaranın duvarındakileri görmek, onları yorumlamak, ya da mağaranın dışındaki esas nesneleri fark edip özgürleşmek bize bağlı olan şeylerdir: "Yani hayat bize masanın üzerinde fotoğraflar sunuyor; ister onlara bakar ve birleştir, onların ardındaki gerçeklere ulaşırız, istersek de özgürleşiriz. Film, bunun biçimlerini kavramaya çalışıyor diyebiliriz" (Zaim'den aktaran Çetinkaya, 2010).



Resim 2.15: *Küşteri Meydanı* Olarak Kıbrıs (*Gölgeler ve Suretler*, 2011)

Gücünü coğrafyadan, mekândan ve gelenekten alan biçem ve estetik arayışı ve Batılı bakışa seçenek sunan bir sinema önerisiyle sinematografisini oluşturmaya çalışır Derviş Zaim. Filmin biçemine ya da estetik yaklaşımına yansımamış olsa da *Tabutta Rövaşata*'da kullanılan tavus kuşları eğretilemesi bunun ilk örneğidir. Hemen ardından gerçekleştirdiği *Filler ve Çimen*'in *–Geleneksel Sanatlar Üçlemesi*'ne dâhil edilmese de– biçem ve estetiği gücünü yine geleneksel bir sanattan, ebrudan alır. Yönetmenin ifadesiyle, ebrunun bir motif olarak kullanıldığı *Filler ve Çimen*'de aslında *keşmekeş, şans, kader* ve *zorunluluk* gibi temalar işlenmektedir. Tüm bu konular, tıpkı ebru sanatında olduğu gibi, kişinin cüzî iradesinden çok küllî iradeyle belirlenen olgulardır: "Kaos ve şansın içinden nasıl sıyrılabileceğimize dair düşünürken bu yapıyı seçtiğimi hatırlıyorum. Mesela ebrunun damlalarının nasıl bir yapı ortaya çıkaracağını baştan itibaren bilmiyoruz, tıpkı kaotik hayatın karşımıza ne çıkaracağını bilmediğimiz gibi (Zaim'den aktaran

Deniz, 2011, s. 101). Filmde, ebru sanatı tüm bu kavramların bir eğretilemesi olduğu kadar, biçemi de belirleyecek biçimde kullanılır. Karakterlerin eylem çizgileri adeta bir ebrunun desenleri gibi iç içe geçmiştir ve Havva, tüm bu karmaşa içinde henüz yerini bulamamış bir desen olarak oradan oraya savrulmaktadır. *Çamur*'da mekân büyük bir gösteren olarak karşımıza çıkar; film anlatısının bir parçası olan eğretileme halini çoktan bırakmış ve artık anlatının kendisi olmuştur. *Cenneti Beklerken*'in biçemi ve estetiği, gücünü Batılı bakışın aksine mekâna dair öteki bakışın en güçlü örneklerinden birini sunan minyatürden alır. Mekânın bir filmin biçem ve estetiğini belirlemesinin sinema tarihindeki en önemli örneklerinden biridir; diğer bir örnekse *Nokta*'dır. *Nokta*'da mekân film biçeminin ve estetiğinin tek belirleyenidir; üstelik daha önce de belirtildiği gibi, filmi ortaya çıkaran bizatihi mekândır. Yönetmen, salt mekân için geri dönmüş ve filmi gerçekleştirmiştir. Her iki filmin kavramsal arka alanları, benzer biçem ve estetik yaklaşımıyla oluşturulmuştur:

> "Tuz Gölü'nü seçtiğim zaman karakterleri daha çok gri ve koyu giysiler içerisinde, o beyazlığın üzerine koyduğumda, yapmaya çalıştığım işin havasına uygun olarak yazı yazma sanatını çağrıştıracağını düşündüm. Kaligrafide de siyah mürekkep ve beyaz kâğıt vardır. İkincisi Karagöz'den gelen kavram var. Eğer onu nötr koyarsam, zamanı ve mekânı oynak biçimde inşa etmeye devam edecektim. Üçlemenin ilk filmi olan *Cenneti Beklerken*'de oynak zaman ve mekân kavramlarından bahsediyorum. Orada kalan bir kavram olmadı, devam etti" (Zaim'den aktaran Bozdemir, 2008, s.17–18).

Gerek *oynak zaman ve oynak mekân*, gerekse *Küşteri Meydanı* kavramsallaştırması, üçlemenin son filmi *Gölgeler ve Suretler*'de de belirgin bir biçimde kullanılır. *Küşteri Meydanı*, Kıbrıs'ın kendisidir; zamansızlığın ve mekânsızlığın ortasında, insanoğlunun kadim çatışmalarından biri *biz* ve *onlar* arasında sürer gider. *Küşteri Meydanı*, bir barış ihtimâlinin mekânıdır; ne var ki bu ihtimâl gerçekleşmez. Yönetmenin *Geleneksel Sanatlar Üçlemesi*'ni takip eden, bir *Doğa Üçlemesi*, hatta belki bir *Doğa Dörtlemesi*'ne dönüşecek iki filmi *Devir* ve *Balık*'ta da mekân merkezi bir konumdadır. Evet, belki bu iki filmin biçemi ve estetiği gücünü doğrudan mekândan almaz. Ancak her iki filmin de kendine dert edindiği mekâna dair çatışmalar, mücadeleler, tahakküm, direniş ve güç ilişkileri filmin biçemini oluşturmaktadır. Üstelik yönetmenin ilk filminden itibaren sinematografisinde yer alan kapı, sınır, mezar ya da mezarlık gibi, doğrudan mekânla

ilintili eğretileme ve gösterenler bu filmlerinde de yer alır. Bir yönetmenin tüm filmografisine sirayet etmiş bir dil –üstelik hem içeriği hem de biçemi oluşturacak biçimde– söz konusudur.

2.3.4. Bölüm Sonu Değerlendirmesi

Derviş Zaim sinemasında mekân ve mekânın taşıdığı kültürel öğeler, yönetmenin filmografisinin hemen her anında eğretilemelerin merkezinde yer alan, hatta kimi zaman filmin ana karakteri olacak kadar güçlü bir biçimde kullanılan bir büyük gösterendir. Mekân, sinemasal anlatının ışık/gölge, aydınlık/karanlık, renk, kamera hareketleri, çekim ölçekleri, kurgu/montaj ve oyuncular gibi, diğer öğeleriyle bir arada ve etkin bir biçimde kullanılarak karakter kazanmaktadır. Üstelik böylesine bir kullanım tesadüfen ortaya çıkmış da değildir. *Geleneksel Sanatlar Üçlemesi*'nin ilk filmi *Cenneti Beklerken*'den itibaren, yönetmenin bir biçem arayışında olduğu ve bu biçemi içerikle bir arada kullanarak, içerikle örtüştürerek oluşturma amacını taşıdığı görülmektedir. *Nokta* ve *Gölgeler ve Suretler*'le devam eden bu arayışın sacayaklarını Doğu'ya özgü geleneksel sanatlar, bakış biçimi ve tasavvuf düşüncesi oluşturur. Filmografisinin bu döneminde, biçem doğrudan geleneksel sanatların sinematografi bağlamında yorumlanması ve sinema sanatına aktarılmasıyla oluşturulur. *Cenneti Beklerken*'de minyatür sanatı; *Nokta*'da hat sanatının ihcam üslubu ve *Gölgeler ve Suretler*'de gölge oyunu, filmlerin biçem ve estetik yaklaşımının merkezindedir. Derviş Zaim, *oynak zaman ve oynak mekân* ya da *Küşteri Meydanı* gibi kavramsallaştırmalarla, mekânın sinemasal deneyimlerini de bu biçem ve estetik yaklaşıma dâhil eder. Yine mekânın merkezde olduğu bir sinematografi, örneğin kamera açılarının tercihi ya da film kurgusunun/montajının mekân merkezli gerçekleştirilmesi, mekânın merkezinde olduğu bir biçem arayışını gösterir. Bu kavramsallaştırmaların uygulamaya dönüştürülmesiyle, Derviş Zaim sinemasında mekânın yalnızca sinemasal eylemin bir sahnesi olarak değerlendirilemeyeceği de gösterilmiş olur. Mekân, mekânla birlikte var olan kültür ve gelenek, gücünü gelenekten alan ve mekânı merkezine yerleştiren biçem ve estetik yaklaşım değerlendirildiğinde; sinemasal biçemin ve estetiğin belirlenmesi bağlamında artık bir gösterene dönüşmüştür.

Sacayağının ikincisi Doğu'ya özgü bir bakış; modernlikle birlikte dönüşüme uğrayan Batılı resim –ve resmi takip eden fotoğraf ve sinema– sanatının mekâna baktığı gibi bakmayı reddeden bir önermedir. Bu önerme, modernlik öncesi Batı resim sanatının, ikonografinin ya da Doğu'nun minyatür sanatının, tek kaçış noktalı perspektiften bilinçli bir biçimde sakınan mekân anlayışına ve görüntü düzenlemesine denk; modernlikle birlikte dönüşüme uğrayan Batı sanatının ve tek kaçış noktalı perspektifin tahakkümüne karşı bir direniştir. Bu, salt mekânın fizikî niteliklerine göre değerlendirilmesinin ya da belli bir koordinat sistemine indirgenip matematiksel bir ifadeye dönüştürülmesinin çok ötesine geçen bir tartışmadır. Öncelikle mekânın *gerçekliğini* soruşturmaya açar: Artık bedenin haricinde gerçekleşen dışsal bir bakışla, matematiksel bir ifade biçimini almış mekâna karşın öznenin merkezinde olduğu ve içsel bir bakışla varlığını bulan –dolayısıyla her bir tekilliğe göre başka başka biçimler alan– deneyimlenmiş bir mekân söz konudur. Derviş Zaim sinematografisinde bu nedenle hem bakışın hem de mekân deneyimlerinin özel bir yeri vardır. Bu yaklaşımın etkin bir biçimde uygulamaya dönüştüğü *Cenneti Beklerken*'de de görüldüğü gibi, bakış Doğulu minyatür sanatının perspektifi reddeden anlayışına göre biçimlendirilir. Kameranın konumu, çekim açıları, sahnenin düzenlenişi, renk ve ışık kullanımı, kurgu/montaj ve sinematografinin diğer öğeleri özel bir biçimde, Doğulu bakışı temel alarak kullanılmaktadır. Tüm bunların modernliğin gerçeklik algısını, hele de sanat yapıtının tartışıldığı bağlamda bir gerçeklik ve temsil meselesinde kullanıldığı biçimiyle gerçeklik algısını, reddettiğini de eklemek gerekir. Bu bağlamda Batılı bakışın tahakkümünü reddetmek, karşıt bir mekân deneyimini ve gerçeklik yaklaşımını önermek kadar, bir direnişi örgütlemek anlamına da gelir. Nihayetinde yeni bir biçem ve estetik arayışı, sinemasal alanda mevcut iktidar(lar)a karşı bir direniş, diğer bir deyişle yeni bir iktidar kurma çabasıdır. *Gerçeklik Etkisinin Oluşmasında Mekânın İşlevi ve Derviş Zaim Sinemasında Mekân Kullanımı* başlıklı bölümde girişi yapılan; filmin biçem ve estetik önermelerinin epey dışına çıkarak sinema yapıtlarının üretim, dağıtım, gösterim ve tüketim biçimlerini de içeren bu tartışma, *Sinema, Mekân, İktidar ve Mücadele İlişkileri: Jeopolitik Bir Alan Olarak Sinema ve Mekân* başlıklı bir sonraki bölümde yeni bir düzleme taşınmaktadır.

Derviş Zaim sinematografisinde mekânı bir gösterene dönüştüren üçüncü öğe Doğu'ya özgü tasavvuf anlayışıdır. Salt bir düşünce biçimi ya da bir felsefe olarak yönetmenin filmlerinin arka alanında kalmaz; özellikle mekânın bir gösteren olarak değerlendirilmesiyle görünür olur. Bu bölümde, *Derviş Zaim Sinemasında Mekânın Gösteren Olarak Kullanılması: Çamur, Boşluk, Mezar ve Mezarlıklar* başlığı altında irdelendiği gibi, tasavvufî düşünce bazen bir çamur birikintisi ya da bu birikintiye kaynaklık eden kuyuyla; bazen Tuz Gölü'nün yarattığı sonsuzluk ve kesintisizlik imgelemiyle; karakterlerin sinemasal eylemlerini düzenleyen ve ebru sanatından ilham alan düzen ve karmaşayla; beyazlığın içinden peydahlanan bir kırmızı kaya ve alageyikle; ölmekte olan bir gölün kuşattığı mekânın yarattığı sıkışıklık hissiyle ve yönetmenin her bir filminde tekrar eden mezar ve mezarlıklarla, ölüm deneyimiyle açığa çıkar. İktidarın, mütehakkim ilişkilerin, madunların, çatışmaların, bölünmüşlüklerin, yalıtılmışlığın ve benzeri öğelerin eğretilemeleri olan mekânlar ekonomik, politik, kültürel, toplumsal, ideolojik vb. ilişkilerin göstereni olarak da Derviş Zaim filmografisinde karşımıza çıkar. Bu noktada mekân artık Derviş Zaim sinemasının biçemini, estetiğini, tekniğini ve içeriğini belirleyen en önemli öğe olarak, her an için perdede asılı duran bir gösterendir: Bazen bir karaktere bürünerek görünür olur, bazen de salt bir teknik öğe olarak filmin kurgusunda/montajında açığa çıkar. Ancak, her ne biçimde olursa olsun mekân bir gösteren olarak daima perdededir.

Evet, sinema tarihinin başlangıcından bu yana fantazinin eğretilemesi için, bir *leitmotiv* ya da sinemasal biçemi ve estetiği belirleyen bir ölçüt olarak kullanılmıştır mekân. Egzotizmin sembolü olmuş; ötekiye arzunun göstereni olarak perdeye taşınmıştır. Dışavurumcu Alman Sineması'yla ilk örneklerini vererek, oradan Kara Filme ve bu türün güncel biçimlerine geçerek salt bir sahne olarak ele alınmaktan çıkmıştır. Sinemasal anlatının diğer araçlarıyla bir araya gelerek sinemasal anlamın üretiminin de etkin bir öğesi olagelmiştir. Ancak, Derviş Zaim sinemasındaysa mekânın bir gösteren olarak ele alınışı topyekûn bir biçimde irdelendiğinde ısrarlı ve tutarlı bir yaklaşım olarak dikkat çekmektedir. Mekân biçemi belirlemekte, biçem içeriği zenginleştirmekte, filmin anlamsal arka alanı gücünü yine mekândan almaktadır. Anlatının basit bir öğesi değildir asla; sinemasal anlatının diğer araçlarıyla bir araya gelerek sinemasal anlatıyı bütünler/meydana çıkarır. Ancak

unutulmamalıdır ki filmde temsil edilen mekânın ekonomik, politik, kültürel ve toplumsal yapısı ve mekân üzerinde gerçekleşen iktidar ve mücadele ilişkileri de doğrudan ya da dolaylı olarak sinemasal anlatıya eklemlenir. Üstelik bu bölümde irdelenen ve mekânı bir gösteren olarak değerlendirirken karşımıza çıkan *bakış* sorunsalı iktidar ve mücadele ilişkileriyle birlikte değerlendirildiğinde yeni bir düzleme taşınır. *Sinema, Mekân, İktidar ve Mücadele İlişkileri: Jeopolitik Bir Alan Olarak Sinema ve Mekân* başlıklı bir sonraki bölümde mekân, işte bu öğelerle birlikte yeni bir değerlendirmeye tabi tutulmaya çalışılmaktadır.

2.4. Sinema, Mekân, İktidar ve Mücadele İlişkileri: Jeopolitik Bir Alan Olarak Sinema ve Mekân

> "Büyük jeopolitik stratejilerden konut, kurumsal mimari, sınıf ya da hastane düzenlenmesindeki küçük taktiklerine kadar, ekonomik–siyasi tesisleri de unutmadan, uzamların tarihini tümüyle yazmak gerekir: Bu aynı zamanda iktidarların da tarihi olacaktır" (Foucault, 2007, s. 88).
>
> "Benim işlerimi anlamaya çalıştığımızda birkaç kavramın yardımcı olabileceğini düşünüyorum. Bunlardan biri güç ilişkileri. Bu kategori ile sadece sınıf, etnisite ve cinsiyete dair güç ilişkilerini ve mücadelelerini kastetmiyorum. Saydıklarıma ekle hayata dair sezebildiğim, beni rahatsız eden bütün güç ilişkileri ve mücadeleleri, sinema çabam içinde maya olarak bulunabilir" (Zaim'den aktaran Deniz, 2011, s. 90–91).

"Uzamların tarihi aynı zamanda iktidarların da tarihidir" diyor Foucault (2007, s. 88). Mekânı tahakkümü altına almak için bir mücadeleye girişmeyi, yaşadığı mekâna atalarının cenazesini gömerek mülkiyeti altına almayı düşünen ilk insandan bu yana –"Burası benim toprağım, atalarımın mezarı da benim şahidim!"– mekân ve iktidar iç içe geçmiş durumda. İktidar evrildikçe, geliştikçe, biçim değiştirdikçe, dönüştükçe mekân üzerindeki tahakkümü de başka başka biçimler alıyor; diğer yandan mekân da yeni iktidar biçimlerini tetiklemeye devam ediyor. Bu anlamda, birbirlerini karşılıklı olarak var eden iki olgu: Mekân ve iktidar. Ve doğrudan bu olgularla ilintili, çoğu zaman bu olgular karşısında edilgen konumdaki birey ve toplum. Evet, mekân toplumsaldır ya da toplumsal olarak üretilir (Lefebvre, 2014) ve salt bu nedenle iktidarın ilgisine mazhar kalır. Bu, fizikî mekânlar için olduğu kadar sinemasal mekânlar için de böyledir. Hâlihazırda iktidar ve direniş mücadelesinin bir alanı ve aracı olan sinema, sinemasal mekânlar ve bu mekânlar üzerindeki ilişkiler aracılığıyla da iktidar ve direniş mücadelesi görünür kılınır. Dolayısıyla, sinemasal mekânları ve bu mekânlar üzerindeki mücadeleleri çözümlemek bize hemen şu anda ve burada süregiden iktidar ve direniş mücadelelerini çözümlemek için de bir olanak sağlar.

Derviş Zaim sinemasının sacayaklarından biri, belki de en önemlisidir güç ilişkileri. Üstelik 'güç ilişkileri' ifadesini en genel anlamıyla mutlak–politik iktidara karşı gerçekleştirilen bir direniş ya da bu düzeydeki bir çatışma olarak ele almadığını da özenle belirtmektedir: "Bu kategoriyle sadece sınıf, etnisite ve cinsiyete dair güç ilişkilerini ve mücadelelerini kastetmiyorum. Saydıklarıma ekle hayata dair

sezebildiğim, beni rahatsız eden bütün güç ilişkileri ve mücadeleleri" (Zaim'den aktaran Deniz, 2011, s. 91) derken hayatımızın her anına sirayet etmiş iktidar ilişkilerini ifade etmektedir. 'Ortalama' insanların gündelik hayatlarının en sıradan anlarında dâhi karşılaştıkları ve tekrar etmek gerekirse, bu esnada genellikle edilgen konumda oldukları güç ilişkileri ve mücadeleleridir bunlar. Yönetmen, bu güç ilişkilerini ve mücadelelerini gündelik hayatın sıradan anlarıyla sinemasına dâhil eder. Herhangi birimizi, ortalama insanı temsil eden karakterler ya iktidar ve güç ilişkileri karşısında var olmaya çalışır ya da bu iktidar ve güç ilişkileri karşısında ezilip giderler. Yönetmenin filmografisi boyunca, üstelik mekânla örtüşerek, iç içe geçerek tekrarlayan bir temadır bu: Mütehakkimler, madunlar, iktidar ve direniş mücadelesinin ezenleri ve ezilenleri...

Derviş Zaim sinemasında işlenen güç ilişkilerini, iktidar ve direniş mücadelesini ve bu mücadelenin mekânla ve ilişki ağlarıyla bağıntılarını irdeleyen bu bölümde öncelikle iktidar ve mücadele ilişkilerine dair bazı tartışmalar ve mekânın bu tartışmalardaki yeri sinema sanatı bağlamında değerlendirilmektedir. İktidar, doğası gereği alanını önce korumayı ve daha sonra genişletmeyi amaçlayan bir yapıdır ve bunun için de *mekânı fethetmek*, ele geçirmek, hükmetmek, dönüştürmek ve yeni mekânları tahakkümü altına aldığı bu mekâna eklemek nihai hedefidir. Üstelik artık sadece fizikî mekânlar değil, ilişki ağlarından oluşan *yeni mekânlar* da buna dâhildir. Dolayısıyla iktidar, direniş ve bu karşılıklı mücadele de yeni mekânlar, ilişki ağları bağlamında da değerlendirmelidir. Mekân bağlamında iktidar ve direniş mücadelelerinin irdelendiği bu ilk ayrımın ardından, Derviş Zaim sinemasının iktidar ve direniş mücadeleleri bağlamında değerlendirildiği *Derviş Zaim Sinemasında İktidar Mekânları: Sınırlar ve Kapıları Tutanlar* başlıklı ikinci ayrım yer almaktadır. Bu ikinci ayrımda yönetmenin filmografisinde önemli bir tema olarak işlenen sınırlar, kapılar, kapıları tutanlar ve bu sınırları aşmaya, kapıları açmaya çalışan sıradan insanlar irdelenmektedir. Derviş Zaim'in filmlerinde iktidar, sıradan/ortalama insanlara konulan sınırlarla, bu insanların aşması gereken kapıları tutanlarla görünür olur; bu bağlamda yönetmenin iktidar temsili mekânın tahakküm altına alınması olgusuyla iç içe geçmiştir. Yeni sınırların oluşturulması, sınırların yer değiştirilmesi, mekânın sıradan insanlara kapatılması ve dolayısıyla mekânın kontrol ve denetimiyle iktidar örtüşmektedir. Tüm bu olguların gözlemlendiği, iktidar

mücadelesinin en karmaşık durumlarının yaşandığı ve sadece mekânın değil, ilişki ağlarının da iktidar mücadelesinin bir alanı haline geldiği *Filler ve Çimen* filmi, bu bölümün *İktidar ve İlişki Ağları: İktidar ve Mücadele İlişkilerinin Sinemasal Mekânlar Bağlamında Çözümlenmesinin Bir Örneği Olarak Filler ve Çimen* başlıklı üçüncü ayrımında derinlemesine bir çözümlemeye tabi tutularak, yönetmenin sinemasında mekân ve iktidar ilişkisinin nitelikleri ortaya konmaya çalışılmaktadır. Filmin mekân bağlamında *kurgu-sökümünün* yapılması, iktidar–mekân–ilişki ağları haritasının çizilmesi ve yorumlanmasıyla gerçekleştirilen çözümlemeyle sadece *Filler ve Çimen* ya da Derviş Zaim sineması için değil, sinemasal mekânların iktidar ilişkileri bağlamında çözümlenmesi için de bir önerme getirilmek istenmektedir. *İktidar ve Mücadele İlişkilerinin Alanı Olarak Sinema ve Derviş Zaim* başlığı altındaki son ayrımdaysa iktidar ve mücadele ilişkilerinin alanı ve aracı olarak sinema, filmlerin üretimi, dağıtımı, gösterimi ve pazarlanması sırasında kurulan iktidar ve mücadele ilişkileri bağlamında Derviş Zaim'in görüşleri ve yönetmenin bizatihi bir iktidar olarak filmleriyle ilintili konumu irdelenmekte ve böylelikle iktidar ve sinemasal mekân ilişkisi bütünlüklü bir biçimde ele alınmaya çalışılmaktadır.

2.4.1. Sinema Sanatı Bağlamında İktidar ve Mücadele İlişkilerine Dair Bazı Tartışmalar ve Mekânın Bu Tartışmalardaki Yeri

1948 Paris Devrimleri ve bu devrimler sonrasında yaşananlar, iktidarın mekânı dönüştürme talebi ve bu talebe direnişle ilgili verilebilecek belki de en iyi örnektir. Paul Virilio da *sokak, yol, mekân, hız* ve *politika* kavramlarını birbirleriyle ilişkili bir biçimde temel haklar ekseninde ele aldığı çalışması *Hız ve Politika: Dromoloji Üzerine Bir Deneme*'de (1998) büyük toplumsal dönüşümler bağlamında sokağın konumuna 1848 Devrimlerini örnek gösterir: Paris'te bulvarları ve sokağı tutmak, devrimci kitleler için binaları işgal etmekten daha önemlidir. Devrimci bir hareket için, bu hareket hele de işçi sınıfından gelecekse, sokağın örgütlenmesi atölye ya da fabrikalardaki örgütlenmelerden çok daha gereklidir: "Kitle bir halk, bir toplum değil, yoldan gelip geçenler yığınıdır; devrimci topluluk ideal biçimine üretimin yapıldığı yerlerde değil, makinenin teknik aracısı olmaktan bir an için çıkarak bizzat kendisinin bir motor, yani hız üreticisi haline gelmesiyle sokaklarda ulaşır" (Virilio,

1998, s. 9). Bir yüzyıl sonra sadece Paris'te de değil, Avrupa'nın hemen her başkentinde bu kez ağırlıklı olarak gençler sokağa inecekler; özgürlükleri için sokağı ele geçirmek isteyecekler ve bunun için mücadele edeceklerdir. Sokak yürüyüşleri orta ve alt sınıftan insanların, emekçilerin iktidarı ele geçirme mücadelesine hazırlanmalarında en iyi yöntem olagelecektir. Hâlihazırda, bizatihi iktidar da sokağın öneminin farkındadır: Örneğin Joseph Goebbels 1931'de Nasyonal Sosyalistlerin Marksist partilere karşı Berlin'de yürüttüğü eylemler sırasında sokağın önemini ve değerini tartışmasız bir biçimde ortaya koymuştur: "Sokağı fetheden devleti de fetheder!"

İktidar mekâna karşı acımasızdır: 1848 Devrimlerinin ardından 1851 yılında iktidarı bir darbeyle ele geçiren Louis-Napoléon Bonaparte'ın ilk hamlelerinden biri Paris'in barikat kurmaya ve tutulmaya son derece müsait dar sokaklarından ve caddelerinden kurtulmak olmuştur. Bonaparte, bu amacını gerçekleştirebilmek için 1853'te kentin bayındırlık işlerinden sorumlu olmak üzere Georges-Eugéne Haussmann'ı görevlendirir ve sonrasında Paris'in büyük dönüşümü başlar. David Harvey (2008, 2013), mekânı sonsuza dek değiştirecek ve Bonaparte için güvenli hale getirecek bu dönüşümün ekonomi–politik gerekçelerinden ve sonuçlarından uzun uzadıya bahseder. Bonaparte, sokakları ve caddeleri genişleterek sadece kentin güvenliğini sağlamış olmayacak ve aynı zamanda büyük bir ekonomik arz, talep ve istihdam yaratan politikalarıyla artı–sermayenin emilmesini ve ekonomik refahı garantiye almış olacaktır. Ne var ki başlangıçta ekonomik canlılık sağlayan bu plan giderek başarısız olacak ve hem Haussmann hem de Bonaparte açısından felâketle sonuçlanacaktır. Fransa'nın aşırı genişlemiş ve spekülatif mali düzen ve kredi yapıları 1868'de iflas eder, ardından Haussmann işinden çıkarılır. Louis-Napoléon Bonaparte umutsuzluk içinde Otto von Bismarck'ın Almanya'sına savaş açar ve yenilir. Sonrasını Harvey (2008, s. 26) şöyle aktarır: "Oluşan boşlukta kapitalist kent tarihindeki en büyük devrimci olaylardan biri olan Paris Komünü ortaya çıktı ki Komün, kısmen Haussmann'ın yok ettiği dünyaya duyulan özlem ve onun yaptığı işlerle yoksunlaşmış olanlar adına kenti geri alma isteğiyle şekillenmiştir."

Bonaparte gibi Adolf Hitler de iktidara gelişinin ardından Alman kentlerini dönüştürecek politikaları uygulamıştır. Ama aslında asıl amacı, tıpkı önceki

örneklerde olduğu ve daha sonra da sıklıkla karşılaşacağımız gibi, toplumu dönüştürmektir. Kent mühendisliği ve mekânın yeniden düzenlenmesi toplum mühendisliği ve toplumun yeniden düzenlenmesi olarak da okunabilir pekâlâ. Hitler kitlelere yollar vaat ederek sokakları boşaltmayı tercih eder. Volkswagen ortaya çıkar, Nasyonal Sosyalist Otomobil Topluluğu (*National Sozialistisches Kraftfahr Korps*) yerel ve ulusal olarak örgütlenir, sadece kent içi yollar düzenlenmekle kalmaz kentler arasında geniş otobanlar inşa edilir. Dönem artık hareketin, ivmenin ve hızlanmanın dönemidir ve tüm bunlar araçlar yardımıyla yapılacaktır. Hitler'le birlikte ve Hitler sonrası dünyada yollarla ilgili pek çok temel anlayış değişecektir. Ortaçağ ve Yakınçağ Avrupası'nın pastoral tablolarını anımsayınız; dantel gibi işlenmiş tarlaların arasından kıvrılıp giden yolları. Tarla sınırları dışında, buna kesinlikle yollar da dâhil olmak üzere, düz çizginin bulunmadığı mekânlar. Asıl olan arazilerdir; verimli tarlalar mekânın en değerli öğeleridir –genellikle bu verimli arazinin merkezinde yer alan ve aristokrasiye ait konutlarla birlikte–. Yollarsa bu coğrafyanın en verimsiz, en değersiz kısımlarını izler. İşte bu nedenle çok uzun süre doğrusal yollarla karşılaşmak mümkün olmaz. Oysa son yüzyılda bu anlayış değişecek, kapitalist iktidarlar en kısa yolu talep eder hale gelecek ve güçlerini kullanarak arazi üzerinde yeni bir tahakküm biçimi oluşturacaklar, önce sokakları, caddeleri ve bulvarları insandan arındırıp salt bir yol haline getirecekler ve mekânı geniş yollarla bölmekle kalmayıp, parçaların arasına yine bu yollarla bir sınır da çekmiş olacaklardır (Çam, 2013, s. 1–5).

Araziler, yollar, caddeler, sokaklar ve kent meydanları, kısaca manzaralar iktidarın tahakkümü altında iken, özel alanların, mekânların bu tahakküme uğramamış olması, doğaldır ki mümkün değil. Foucault (1980), mekânın iktidar ilişkilerini yansıtan bir alan olduğunu, iktidarın modernlik dönüşümleriyle birlikte bütün bir coğrafyayı bölge ya da alan gibi, parçalara ayırdığını sonra bu parçaların üzerindeki mekânları birbirlerinden yalıtılmış bölümler içerecek şekilde inşa ettiğini ve bu yalıtılmış bölümlerden her birine bir beden yerleştirdiğini söylemektedir. Böylesine bir beden ve konut politikasıyla iktidar, her bir bedeni, onun diğer bedenlerle ilişkisini ve bütün bu ilişkilerden müteşekkil karmaşık ağı gözetleyebilecek, denetleyebilecek ve kontrol edebilecektir. Hayata geçirilmesi pek de kolay olmayan bir önermedir bu; nihayetinde her zaman denetim ve kontrol

mekanizmasından kurtulmanın bir yolu da bulunur. Örneğin, Gilles Deleuze ve Felix Guattari (2005), iktidarın mekân üzerindeki gücüne direnebilen ve hatta onu yeniden dönüştürebilen bir *göçebe–bedeni* bu yollardan biri olarak ortaya koyarlar. Deleuze ve Guattari'nin iktidar ve özne arasındaki çatışmayı çözümlemek için kurdukları ikilikte devlet yerleşik olana karşılık gelirken, mekânın işgalcisi ve buyurgan dönüştürücü gücü konumundadır. *Göçebe–bedense* aynı mekânda hareket eden ve onu yeniden–dönüştürendir; *göçebe–beden*, her mekânda kendisini yeniden var edebilecek bir mücadele potansiyeline sahiptir. Bu mücadelenin sinemasal örnekleri hapishane temalı pek çok filmde görülmektedir ama örneğin Steve McQueen'in *Hunger* (*Açlık*, 2008) filmi iktidar, mücadele ve mekân bağlamında sıradışı bir yerde durmaktadır. Bobby Sands'in (Michael Fassbender) liderlik ettiği bir grup İrlanda Cumhuriyet Ordusu üyesi mahkûmun hapishanede geçirdiği günler, tıpkı Kuzey İrlanda üzerinde süren mücadele gibi, hapishanenin de mekânı ele geçirme, koruma ve çoğaltma ilişkilerini kapsayacak şekilde mücadeleye dâhil olduğu durum aktarılır filmde. Mahkûmlar kendileriyle birlikte mekânı da dönüştürecekler, kirletecekler ve dokunulmaz kılacaklardır. Mekân politikalarıyla beden politikalarının iç içe geçtiği ve mekânın tıpkı bir beden gibi temsil edildiği bir sinema deneyimidir bu.

Mike Wayne, *Üçüncü Sinema*'nın çağdaş film uygulamaları ve kültürleriyle bağlantılı önemli tartışmalarını irdelediği *Politik Film – Üçüncü Sinema'nın Diyalektiği* (2011) adlı çalışmasına "Tüm filmler politiktir; ancak her film aynı tarzda politik değildir," önermesiyle başlar. Wayne, çalışmasında ele aldığı filmlerin eşitsiz erişim, maddî ve kültürel kaynakların dağıtımı ve farklara göre kabul görme ve sınıflandırma anlamında politik olduğunu söyler. Üçüncü Sinema'ysa özellikle politiktir. Jameson'ın (1992) önerdiği biçimiyle *Üçüncü Dünya Sineması* kavramsallaştırması gibi, doğrudan coğrafyaya bağlı olmayan, 1960 ve 1970'lerde ortaya çıkan bu sinema kendini öncelikle sosyalist bir bakış açısıyla tanımlayan bir sinemadır. Kişisel ve kültürel alandaki politik mücadelelerden ekonomik ve toplumsal mücadelelere kadar geniş bir alanı kapsar politik sinema. Benjamin (2007), topyekûn bir yıkımın, faşizmin politikayı estetize etme çabalarının vardığı nokta olduğunu ve komünizmin de buna sanatın politize edilmesiyle yanıt vereceğini önermektedir; Üçüncü Sinema da ideolojik köklerini bu önermeden alır. "Üçüncü Sinema, dar anlamda politikadan çok daha fazlasıyla ilgili olan politik bir sinemadır.

Toplumsal ve kültürel özgürleşmenin sinemasıdır" (Wayne, 2011, s. 9–10). Mekâna dair iktidar ve mücadele ilişkileri de bu sinemanın konusudur; ancak belirleyici olan yapım uygulamaları ve metinsel stratejilerdir. Farklılaşma öncelikle sinemanın üretim, dağıtım, gösterim ve tüketim ilişkilerine sonra da filmin içeriğine ve söylemine göre belirlenmektedir.

Sinemanın, sinemasal anlatıların politik bir yönü vardır. Aitken ve Zonn (1994b) bu bağlamda *sinema iletişimi* kavramsallaştırmasını önerip toplumsal yapıya göndermede bulunularak, filmin yapımcısı/yönetmeniyle izleyici arasında karşılıklı olarak gerçekleşen karmaşık, devingen ve birbirlerini var eden ilişkiye işaret eder. Aynı zamanda filmle, filmin üretildiği, dağıtıldığı, gösterildiği ve tüketildiği mekân ve zamanla bağlamsal ilişkisi de bu kapsamda değerlendirilir. Medya ve iletişim çalışmalarında, filmi politik bağlamda önceleyen ve film aracılığıyla hâkim ideoloji ve kültürün nasıl üretildiği, yeniden-üretildiği, sürdürüldüğü ya da yıkıldığına önem atfeden bir okul hâlihazırda vardır. Bu bağlamda sinema, mekân ve politika bağlamında yapılacak değerlendirmeler için *The Geopolitical Aesthetic – Cinema and the Space in World System* (Jameson, 1992) adlı çalışma son derece önemlidir. Jameson'ın (1994) "Geç kapitalizmin kültürel mantığı" olarak nitelendirdiği modernlik sonrası kültür incelemelerinin bir ayağında edebiyatı da içerecek biçimde sanat yer alıyorsa, diğer ayaklarını ise mimariyle beraber kent ve mekâna dair değerlendirmeleriyle sinema ve video oluşturmaktadır. Sinema, Jameson'ın modernlik sonrası kültüre dair ütopik ve eleştirel düşüncelerinin yansımalarının ve bireysel deneyimlerin yeni küresel sistemdeki yerini imleyen anlatı ve temsil biçimlerinin sınırları ve olanaklarına dair değerlendirmelerinin (örneğin 1990 ve 1992) merkezinde bulunur. Bu değerlendirmelerinde Jameson, coğrafyacı Lynch'in *The Image of the City* (1960) adlı çalışmasında ortaya koyduğu *bilişsel haritalandırma* (*cognitive mapping*) kavramsallaştırmasına büyük önem atfederek, kültür ve sermaye arasındaki ilişkiyi yeni bir biçimde açıklar. Lynch bu kavramsallaştırmayla yabancılaşmış mekânda her şeyden önce, insanların ne kendi konumlarını ne de içinde buldukları mekânsal bütünlüğü kavrayabildiklerini ifade eder. Lynch, insanların yabancılaşmış mekânı zihinlerinde haritalayamadıklarının altını çizerken Jameson, geleneksel mekânda (kentte) yabancılaşmanın ortadan kaldırılmasıyla "bir yer hissinin yeniden kazandırılması ve akılda kalıcı, bireysel

öznenin hareketli, değişken yörüngeler doğrultusunda tekrar tekrar haritalayabileceği esnek bir bütünlüğün inşasından veya yeniden-inşasından" söz etmektedir (1994, s. 112). *Bilişsel haritalandırma* kavrayışı, bireylerin yabancılaştıkları bir mekâna yeniden tutunabilmelerini sağlar. Jameson, Louis Althusser'in ideoloji hakkında ortaya koyduğu "öznenin kendi gerçek varoluş koşulları arasındaki ilişkinin imgesel temsili" önermesinin, *bilişsel haritalandırma* kavramsallaştırması bağlamında mekânsal bir formülasyonu da ortaya koyduğunu ifade eder (2008, s. 551).

Özetle, bireyler ve toplumlar mekânı ve mekân üzerindeki ekonomik, politik, kültürel, toplumsal ve ideolojik ilişkileri sinemayla da haritalandırırlar ve sinema bu nedenle politik bir alan ve deneyimdir. Geç kapitalizm döneminde sinema yapma etkinlikleri ve sinema biçemi coğrafi ayrımlara göre belirlenmektedir. Bir zamanlar Sovyet Sosyalist Cumhuriyetler Birliği'nin var olduğu iki kutuplu dünya düzeninde de benzer ayrımlarla belirlenmekteydi. Bir yanda Amerika Birleşik Devletleri ve Avrupa ülkelerinin yer aldığı bir sinema, diğer yanda Sovyetlerin tahakkümü altında biçimlenen bir sinema zaten vardı. Üçüncü Dünya Ülkelerinin, Kidlat Tahimik gibi, ayrıksı yönetmenlerinin aralarında olduğu bir üçüncü sinemadan da bahsetmek mümkündü. Bugünse kârla güdülenmiş, Hollywood-merkezli *Birinci Sinema*, sanat-merkezli *İkinci Sinema* ve Üçüncü Dünya Ülkelerinin sorunlarını merkezine almış bir *Üçüncü Sinema*'dan bahsetmek mümkün. Bu kavramsallaştırma coğrafi ayrımlarla birlikte, sinema üretim biçimini, içeriğini ve estetiğini de kapsar. Üstelik mekân, sadece sinema sanatının biçemi ve içeriği açısından değil, sinema aracılığıyla da gerçekleştiği biçimde, varoluşumuza dair kavrayışımız açısından da son derece belirleyicidir. Sinemasal coğrafya çalışmaları da bu nedenle filmin artistik ve teknik üretiminden toplumsal ve politik bağlamlara ve tüketim ilişkilerine kadar geniş bir alana yayılmalıdır (Macdonald, 1994). Fernando Solanos ve Octavio Getino gibi yönetmenlerin küresel kapitalist sistemin söylem ve anlatısından ayrışmamış bir sinemanın sınırlı olanaklarının farkına varmaları ve Latin Amerika'nın kendine özgü sorunları için kendine özgü bir sinema dilinin peşine düşmelerinin nedeni de budur.

Bütün bunlarla beraber, bu ayrımın sonunda Derviş Zaim'in sinemasal mekânlarını iktidar ve direniş mücadeleleri bağlamında çözümlemeye çalışılırken kılavuzluk edebilecek şu özet önermeleri ortaya koymak mümkün: (1) Sinema başlı

başına bir iktidar mücadelesi alanıdır ve her biçimiyle politiktir. En başta sinema sanatının bizatihi kendisi politikanın konusudur; Marksist önermeyle üretim ve mülkiyet ilişkilerinin konusudur sinema. Film üretim, dağıtım, gösterim ve tüketim araçlarını ve ilişkilerini hangi sınıfın elinde tuttuğu politik bir sorunsaldır. Her sınıf kendi tarihini yazar ve nihayetinde sinema için de bu böyledir; sinema alanını elinde tutan sınıfın kaygıları perdede yer bulur, bu sınıfın sesi duyulur ve kamerayla bu sınıfın tarihi yazılır. Bunun karşısında yer almak isteyen bir mücadele öncelikle kendi sinemasını yapmak durumdadır. Tahakkümü sürdüren ekonomik, politik, kültürel ve toplumsal devinimlerden kopmak zorunda olan bir sinemadır bu, hem biçemiyle hem de içeriğiyle; (2) Tam da bu noktada sinemanın ikinci mücadele konusu ortaya çıkar. Salt mütehakkim ekonomik ve politik ilişkilerden ayrılmış bir sinema yeteri kadar mücadeleci olabilir mi? Biçem, içeriği ve söylemi değişmediği sürece, kendi dilini ve anlatısını oluşturmadıkça mücadeleci bir sinema mümkün olabilir mi? Bir temsil, hatta kendine özgü bir gerçekliğin biçimi olarak sinema sanatı gündelik hayatta süregiden bu mücadeleleri ve tahakküm ilişkilerini perdeye taşımadan bir mücadele göstermesi olanaklı mıdır? Hâlihazırda mekâna bağlı iktidar ve tahakküm ilişkilerini ve mekâna dair mücadeleleri irdelemeyen bir sinema var mıdır? Wayne'nin (2011) alegorisini "Tüm filmler politiktir ve bu politik tutum mekânı da içerir; ancak her film aynı tarzda politik değildir" biçiminde yeniden düzenlemek yanlış olur mu? (3) Bütün bunlarla beraber bir filmin üretim biçiminin ve içeriğinin mütehakkim yapılarla ilişkisinin mekânsal karşılığı da vardır. Kültürel jeopolitika gibi sinemasal jeopolitikadan bahsetmek mümkündür. Sinemasal jeopolitik etmenler filmin üretim biçimini, içeriğini ve estetiğini belirler ve (4) Bir filmin mekânsal ilişkileri, ilişkiler ağı dâhil edilmeden çözülemez. Nihayetinde filmin kendisi bir ağ, bir akıştır ve filmin içindeki devinim sinemasal mekânın üzerindeki noktalardan oluşan bir ağ üzerinde gerçekleşmektedir.

2.4.2. Derviş Zaim Sinemasında İktidar Mekânları: Sınırlar ve Kapıları Tutanlar

Eğer ortaya bir *Derviş Zaim sineması* önermesi koymamız ve Derviş Zaim sinemasını bir cümleyle anlatmamız gerekseydi, "Karakterlerin mekân üzerindeki iktidar mücadelelerinin sineması" diyebilirdik. Bu, yönetmenin filmografisi boyunca

sadık kaldığı temaların belki de en önemlisidir. Yönetmenin büyük anlatısının önemli temaları yine bu önermede yer bulur: *İktidar* ve *mekân*. Hâlihazırda yönetmen, sinemasal yaklaşımını da bu temalar üzerinden açıklamaktadır: [Mekân üzerindeki] *güç ilişkileri – iktidar ve bu güç ilişkilerini perdeye yansıtacak özgün bir bakış – otantik temsil* (Zaim'den aktaran Deniz, 2011, s. 90–91). Bireyin içinde bulunduğu noktalar kümesi, ilişki ağları, bireyin çoğu zaman özdeşleştiği ve aynı zamanda ilişki ağlarına da platform oluşturan mekân... "Bence, dünyanın kendini, zaman boyunca gelişen uzun bir ömürden ziyade, noktaları birbirine bağlayan ve kendi yumağını ören bir ağ gibi hissettiği bir dönemdeyiz" diyor Foucault (2011b, s. 292); mekânı zamanın önüne koyan bir önerme bu ve aynı zamanda fizikî mekân yerine, ilişki ağlarından ve kesişim noktalarından müteşekkil yeni bir mekân önermesi. Derviş Zaim sinemasında mekân, iktidar ağları bağlamında irdelendiğinde bu önerme merkeze alınabilir. Bireyin ilişki ağları üzerinde tutunmaya çalıştığı konum, mekâna bağlı olarak geliştirilmeye çalışılan ilişkiler ve ortaya çıkan yeni kesişim noktaları. Ve tekrar etmek gerekirse, tüm bu ilişkilerin, direniş ve iktidar mücadelelerinin, mekân üzerinde süregiden çatışmaların özgün bir bakışla – temsille perdeye aktarılması. *Tabutta Rövaşata*'dan itibaren bu kaygılar yönetmenin ilgisinin merkezinde yer almaktadır.

Bir mekânı kapı(lar) ve/veya sınır(lar) koyarak çevrelemek, tahakküm altına almak, yasaklamak, denetlemek ve kontrol etmek Derviş Zaim filmografisi boyunca karşımıza çıkar: İktidar, ilk önce mekân üzerindeki tahakkümle kurulur. Tabutta Rövaşata'da irdelenen, iktidar ağlarının en etkisiz elemanı, iktidar hiyerarşisinin en altında yer alan karakteri Mahsun Süpertitiz'in deneyimleri de buna dairdir. Reis'in balıkçı sandalı ya da kahvehane, Mahsun'a yasaklanmış mekânlardır; Mahsun ancak kendine izin verildiği kadarıyla bu iki mekânı deneyimler. Reis'in aracılığından ve kahvehaneye olan borcunu ödemesinden sonra bu mekânı deneyimleyecek, orada çalışmaya başlayacak ve bekâr odasında kalabilecektir. Tüm bu mekânların mütehakkim sahibinin (Ahmet Çadırcı) onayından sonra Mahsun mekâna dâhil olur ve dahası yine kahvehane sahibinin onayıyla iktidar ilişki ağlarında bir kesişim noktasına oturur. İktidarın mekân üzerindeki tahakkümü, filmin ana mekânlarından birinde, Rumeli Hisarı'nda çok daha belirgin bir biçimde karşımıza çıkar. Önceleri Mahsun'un epey vakit geçirdiği, hatta yaşadığı yer olan Rumeli Hisarı bir süre sonra

müzeye dönüştürülmek üzere kapatılır. Hisar'ın bütün girişlerine demir parmaklıklar konulur ve kapısına da bir bekçi (Raşit Çivi) dikilir. Müzeye dönüştürülen mekânda artık mehter marşları çalınmakta ve İran Cumhurbaşkanı'nın, dönemin Türkiye Cumhurbaşkanı Süleyman Demirel'e hediye ettiği tavus kuşları gezinmektedir. Mahsun'un Hisar'a girme ve tavus kuşlarını görme talebi Hisar kapısında duran bekçi tarafından "Hemşerim nereye?" denilerek reddedilir. Hisar'a bilet almadan girmek yasaktır ancak Mahsun kaleyi zaten biliyordur: Ömrünü geçirdiği kale değildir merakını cezbeden. Tavus kuşlarını görmek istiyordur. Ne var ki bekçi kararlıdır; bilet almadığı sürece Mahsun kaleye giremeyecektir. "Eskiden giriyorduk" der Mahsun, "Yasak artık" diye diretir bekçi: "Eski çamlar bardak oldu!" Mahsun çaresiz bir şekilde, Uzakdoğulu bir turist kafilesinin yanından geçerek Hisar'ı terk eder. Mütehakkim kapitalist ilişkiler tüm ömrünü Hisar'da geçirmiş Mahsun'u bir kez daha yersiz–yurtsuzluğa sürükleyecektir.

Filler ve Çimen, görünen–görünmeyen sınırlarıyla, kapılarıyla, sınırları üreten, yeniden-üreten ve denetleyen, kapıları tutan iktidar merkezleriyle ve iktidar(lar)a yeni bir eylem alanı kazandıran ilişki ağlarıyla sıradışı bir filmdir. Bir sonraki ayrımda detaylı bir biçimde çözümlenmeye çalışılan bu filmle ilgili olarak özetle şu söylenebilir: *Filler ve Çimen*, büyük iktidarı elde etmek, tüm mekânı denetimi almak için mücadeleye girişen farklı iktidarları, bu iktidarların denetlediği alanları, diğer iktidarların alanını ele geçirmeye çalışan her bir iktidarın mücadelesini ve tüm bu mücadelenin dışında kalan sıradan insanların yaşamını irdeler. Film anlatısının platformunu oluşturan Tarabya – ZX Oteli, Emniyet Müdürlüğü – Cezaevi, İstihbarat Teşkilatı Binası, Marina – Star Yatı ve Aziz Bebek'in Ofisi gibi mekânlar iktidarla özdeşleşmiş, sınırlandırılmış ve denetim altına alınmış mekânlardır ve aynı zamanda mücadele alanıdır. Tarabya – ZX Oteli ve Marina – Star Yatı, aynı zamanda denetim altına alınmaya çalışılan alanlar olarak farklı iktidar merkezleri tarafından deneyimlenir. Ancak bu mekânları tahakkümü altına alanlar diğerlerine bir sınır koymaya da çalışır. ZX Oteli, Sabit Üzücü'nün tehdidine maruz kaldığında Devrim Kansız yasadışı bir örgütten yardım ister ve iktidarını korumaya çalışır; örgüt doğal olarak Sabit Üzücü'nün ve onun adamlarının otele girişini yasaklar; bir sınır oluşturur. Ancak, diğer yandan otelin dışında bekleyen, Sabit Üzücü'nün adamları da, Devrim Kansız'ın eylem alanını kısıtlamaya, sınırlandırmaya çalışmaktadır.



Resim 2.16: Sınırları ve Yasağı İhlal Eden Mahsun Süpertitiz, İktidar Tarafından Cezalandırılıyor (*Tabutta Rövaşata*, 1996)

Camoka'yla özdeşleşen Marina ve Star Yatı üzerindeki denetim, Camoka aracılığıyla önceleri Bakan Aziz Bebek'tedir. Ne var ki çetrefilli mücadeleler sonrasında Aziz Bebek'in en önemli politik rakibi İstihbarat Teşkilatı Başkanı Egemen Terzi'ye geçer –Egemen Terzi ancak bu noktadan sonra Marina ve Star Yatı'ndan müteşekkil mekânı deneyimleyecektir–. Filmde temsil edilen ilişki ağlarının kesişim noktalarından biri, belki de en önemlisi olan bu mekânı Bakan Aziz Bebek'e Camoka aracılığıyla verdiği haraç nedeniyle Sabit Üzücü'nün[59], daha doğrusu sağ kolu Savaş'ın da deneyimlemesi gerekmektedir. Star Yatı'ysa Savaş için öyle kolay beri girilebilen bir mekân değildir. Camoka, Aziz Bebek'e bağlı olarak çalışmasına karşın bir yandan da kendi örgütlenmesini kurmaya çalışmaktadır, dolayısıyla da epey meşgul biridir. Savaş, Star Yatı'nı nerdeyse her ziyaret ettiğinde Camoka'nın adamları tarafından durdurulur, Camoka'nın onayı için bekletilir ve ancak onun onayından sonra yata alınır. Savaş, ait olduğu ilişki ağının dışına her çıkışında sınırlarla karşılaşan bir karakterdir: ZX Otel'inde Baran'ın (Taner Birsel)

[59] Sabit Üzücü'nün film boyunca bu mekânı tek bir planda bile bizzat deneyimlememesi tuhaftır. Bu durum, denetleyemeyeceği bir mekânı deneyimlemek istememesi olarak okunabileceği gibi, denetlediği iktidar alanının merkezinde yer alan biri olarak kendisini Camoka'yla aynı düzlemde görmemesi olarak da değerlendirilebilir.

lideri olduğu örgüt, Marina ve Star Yatı'nda Camoka'nın örgütü Savaş'ın mekân üzerinde dilediğince hareket etmesini engeller.

Derviş Zaim sinemasında sınırlar aslında çoğunlukla sıradan insanların mekân üzerindeki hareket özgürlüğüne ket vurmak için konur. *Filler ve Çimen*'de çizilen sınırlar da sıradan insanlar söz konusu olduğunda görünür hale gelir. *Filler ve Çimen*'de temsil edilen devletin, derin devletin, politikacıların, istihbarat teşkilatı elemanlarının, eski askerlerin, geçmişleri karanlık iş adamlarının, mafyanın ve yasadışı örgüt elemanlarının karmaşık ilişkilerinde, bir ağdan diğerine savrulan ve sadece hayata tutunmaya çalışan Havva Adem, herhangi birimizi temsil eden sıradan bir karakterdir. Evet, filmde temsil edilen tüm ilişki ağları onun sayesinde görünür olur ancak bu ilişki ağlarında bir dönüşüm yaratacak etkisi hiç yoktur: Küllî iradenin içinde savrulur Havva. Askerliği sırasında mayına basarak yaralanan ve sakat kalan kardeşi İldem'in tedavisi için desteğe ihtiyacı vardır ve bu yüzden Bakan Aziz Bebek'i görmesi gerekmektedir. Kendisine doğrudan ulaşması mümkün değildir, bunun için aynı zamanda Bakan'ın akrabası olan İl Spor ve Bölge Müdürü'nü görmeye gider[60]. İl Spor ve Bölge Müdürü dâhi Bakan Aziz Bebek'ten güçlükle bir görüşme tarihi alabilir. Aziz Bebek bir seçim kampanyası çalışması için TEM Stüdyoları'nda bulunacaktır ve Havva Adem'i de bu etkinlik sırasında görebilecektir. Bakan Aziz Bebek'in, Camoka'nın ve Sabit Üzücü ve adamlarının aynı anda bulunduğu, filmindeki ilişki ağlarının neredeyse tamamının kesiştiği bir mekândır TEM Stüdyoları. Havva, Aziz Bebek'le görüşmek üzere mekâna geldiğinde son derece sıkı bir aramadan geçirilir; sadece X–Ray cihazından geçmekle kalmaz, üzeri bir polis tarafından enikonu aranır. Geldiği Aziz Bebek'e haber verildiğindeyse, "Sırası mı şimdi? Beklesin!" denilerek reddedilir. Havva çaresiz bir şekilde kontrol noktasındaki bir sandalyeye oturur ve görüşme için beklemeye başlar. Bu sırada, Sabit Üzücü ve adamları da Bakan'la görüşmek için mekâna gelir. Havva'nın biraz önce son derece sıkı bir biçimde arandığı kontrol noktasından ellerini kollarını sallayarak geçerler; hatta X–Ray cihazından geçtikleri sırada, cihaz peş peşe silah alarmı verir. Ne var ki, polis bu alarmları umursamaz bile. Havva'nın denetlendiği, kontrol edildiği, engellendiği, aşamadığı bu sınır, Sabit Üzücü ve adamları için adeta

[60] Filmde, İl Spor ve Bölge Müdürü'nün Bakan Aziz Bebek'in akrabası olarak temsili, Türkiye'deki iktidar ve iktidar ilişki ağlarının organik bağlarla oluşan niteliklerini vurgulamaktadır.

yok olmuştur. Aziz Bebek'le görüşmesinin ardından Sabit Üzücü ve adamları mekânı terk ederken Havva nasıl sırasını bekliyorsa, Camoka ve adamları mekâna geldiğinde hâlâ sırasını beklemektedir. Bu, Havva için aşılması mümkün olmayan bir sınırdır: İlişkiler ağının bu noktasından ötesine geçebilecek gücü yoktur. Üstelik *Tabutta Rövaşata*'da Mahsun Süpertitiz'in Rumeli Hisarı'nda yaptığı gibi anlamsızlaştırılması, geçersiz kılınması mümkün olmayan bir sınırdır.

Yönetmenin 2003'te gerçekleştirdiği *Çamur*, pek çok açıdan sınırları işaret eden bir filmdir. "Kıbrıs sorununu ve arkasındaki zihniyeti irdelemeye çalışan filmin" (Zaim'den aktaran Deniz, 2011, s. 96–97) sinemasal mekânı –fizikî mekânıyla çelişir bir biçimde– 1974'ten sonra keskin bir biçimde ikiye bölünmüş Kıbrıs'tır. Coğrafyayı aşılamaz bir biçimde bölen, parçalara ayıran bu sınır, sembolik bir biçimde, sağaltıcı etkisi olan çamurun askerî bölge içinde kalması, bir tel örgüyle çerçevelenmesi ve yurttaşlara yasaklanmasıyla temsil edilir. Gizemli bir hastalık sonucu konuşamayan Ali –ki Derviş Zaim Ali'nin konuşamama durumunun yaratılmasına etken olan esinlenmenin Kıbrıslı Türklerin uzun yalıtılmışlık tarihinden kaynaklandığını söylemektedir (www.derviszaim.com)–, görev yaptığı askerî bölge içinde kalan ve şifalı olduğu söylenen, en az hastalığı kadar gizemli çamurdan medet umar. Hâlihazırda yöre halkı, çeşitli dertlerinin çaresini bu çamurda aramakta ve bu yüzden Ali'nin nöbetleri sırasında, bir tel örgüyle ayrılmış, girmeleri yasaklanmış alanda kalan çamuru kendisinden talep etmektedir. Ali, insanların bu taleplerini yerine getirir ancak bir süre sonra çamurun kaynağı olan alanı hepten yurttaşlara açmak ister. Bunun içinse bir nöbeti sırasında, her türlü yakalanma ve cezalandırılma riskini göze alarak tel örgünün yerini değiştirir. Ali'nin eylemi sınırı ortadan kaldırmasa da sınırın yerini değiştirmesi ve yurttaşlara bir alan açması açısından önemli ve etkilidir. Tel örgüyle çevrelenmiş ve sıradan insanların erişimine ebediyen kapatılmış bu alan –tarihi, kültürel ve toplumsal sembolleriyle birlikte bu alanın Kıbrıs'ı imlediğini bir kez daha belirtmekte fayda var– Ali'nin girişimiyle tekrar sıradan insanlar tarafından deneyimlenebilir hale gelir.



Resim 2.17: Mekânı Bölen, Sınır Oluşturan ve Sıradan İnsanlar İçin Erişilemez Hale Getiren Dikenli Tel (*Çamur*, 2003)

Cenneti Beklerken'deyse *Filler ve Çimen*'den sonra bir kez daha iktidara sahip olmak için yapılan üst düzey mücadeleye tanıklık ederiz: Osmanlı şehzadelerinden biri olan Danyal, saltanata karşı Doğu illerinde ayaklanmıştır. Saltanatın kenti İstanbul'la Anadolu'yu karşı karşıya getiren ve eğretilemelerle bugüne değin süregiden bir mücadeledir bu[61]. Ancak bu filmde de mekân üzerindeki bu mücadeleyle birlikte sıradan insanlara konulan sınırlar ve mekân üzerindeki eylemlerinin denetim ve kontrolü dikkat çekicidir. Şehzade Danyal'ın ölü bedenini resmetmek için Anadolu'yu baştanbaşa geçmeye çalışan Eflatun ve ona eşlik edenlerin bir kervansaraydan diğerine sıçrayarak bozkırda gerçekleştirdikleri yolculuk sırasında belki sınırlar değil ama kapılar ve kapıları tutanlarla sıklıkla karşılaşılır. Kafilenin, izlek üzerinde karşılaştığı her kervansarayın kapısı silahlı kişiler tarafından tutulmaktadır: Yağmacılardan, eşkıyadan ya da Danyal ve adamlarından kervansaray korunmaktadır. Oysa Danyal ve adamları için bir kervansarayı ele geçirmek çok da zor değildir ki filmde buna da tanıklık ederiz.

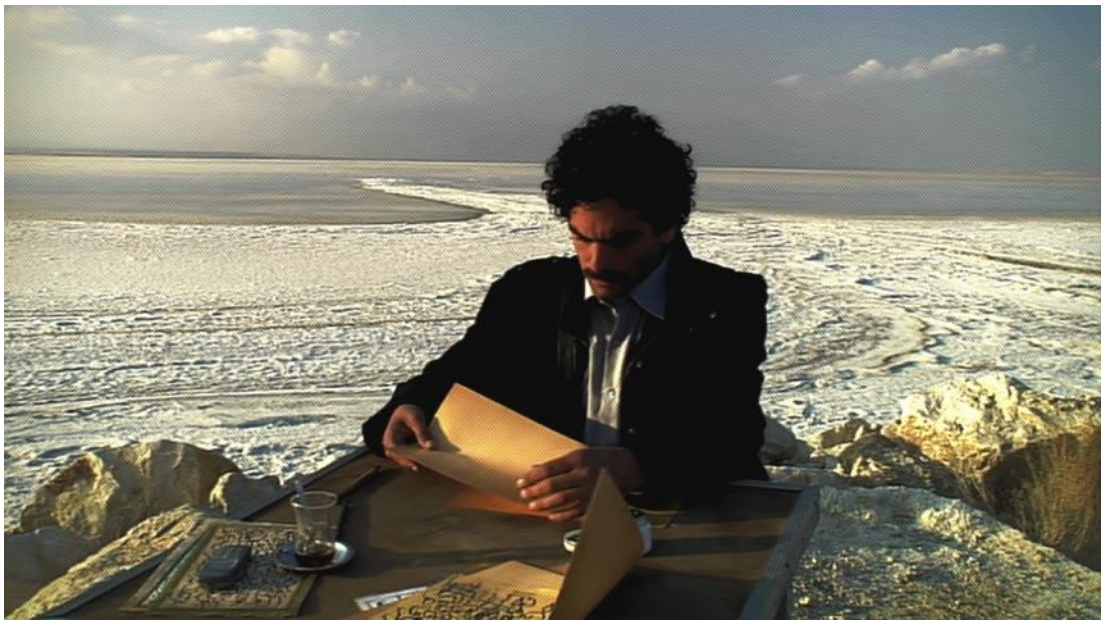
[61] İstanbul'la Anadolu arasındaki ekonomik, politik, kültürel, toplumsal vb. bağlamlardaki farklılaşma ve çekişme, bugünkü politik iklimde Bizans–Osmanlı kavramsallaştırmasıyla çok daha keskin mekân göndermeleri içeriyor. Bu bağlamda, "İstanbul'un fethinin hâlâ bitmediği" sık sık dile getiriliyor.

Dolayısıyla, kervansaray kapılarında yapılan bu denetim, tıpkı *Filler ve Çimen*'de olduğu gibi, sadece sıradan insanların karşı karşıya kaldıkları bir denetimdir. Erke sahip olanlar ne kapıları ne de sınırları umursamadan, mekân üzerinde dilediğince hareket edebilmektedir. Eflatun, zorlu bir maceradan sonra İstanbul'a dönüp vezirin huzuruna çıktığında yine aynı denetime tabi tutulur. İlişki ağlarının neresinde olunursa olunsun sıradan insanlar için her kesişim noktası aynı zamanda bir denetim noktası haline gelir. Her yeni bağlantıyla birlikte yeni bir sınır da oluşur.

Nokta, mekân üzerinde denetim noktası ya da sınır oluşturan, onu bölen öğelerin ille de kapı ya da tel örgü gibi somut –gözle görülür, elle tutulur– öğelerden oluşmayabileceğini gösteren harika bir örnek sunar bize. Gerçek ve sinemasal mekân olarak Tuz Gölü'nün kullanıldığı ve kesintisiz tek bir plan/sekans gibi kurgulanan/montajlanan *Nokta*, göz alabildiğine pürüzsüzlüğüyle adeta sınırsız bir mekânı sunar gibidir. Ancak, alışılageldik bölünmelere rastlanmayan bu mekânda yine de ilişki ağlarından müteşekkil haritalar çizmek mümkündür. Örneğin işlediği suç yüzünden azap çeken ve çektiği azaptan kurtulmaya çalışan Ahmet'in merkezinde bulunduğu ağ onun öyküsünü taşır. Babasının hastalığı nedeniyle sahip olduğu el yazması bir kutsal kitabı satmak isteyen Selim'in ve sonrasında onun amcası Hamdullah Hoca'nın (Şener Kökkaya) merkezinde oldukları diğer bir ağ ve son olarak el yazması kutsal kitabın peşinde olan mafyanın merkezinde olduğu bir üçüncü ilişkiler ağı yekpare beyazlık üzerinde iz bırakır. Ne var ki *Nokta,* herhangi bir film gibi iktidarla, karakterlerle ya da ilişki ağlarıyla özdeşleşmiş mekân(lar)ı sunmaktan uzaktır. Dolayısıyla bir iktidarın sınırladığı ve tahakkümü altına aldığı bir mekândan bahsedemeyiz. Buna karşın *Nokta*, sınırların görünmez de olabileceğine dair sıradışı bir örnek sunar bize.

İşlediği suçun azabından kurtulmak isteyen Ahmet –ki bu suçun günahının yakasını bırakmadığını, kendisini körlüğe sürüklediğini düşünmektedir– aslında Selim'in ailesine ait olan, onun ölümünden sonra kendisinde kalan kutsal kitabı iade etmek için tuzlaya geri dönmüştür. Kendisi gibi bir hattat olan, Selim'in amcası Hamdullah Hoca inzivaya çekilmiş, biraz hastalığı biraz da dünyevî yorgunluklardan dolayı tuzlaya yerleşmiştir. Ahmet'in türlü bela getiren kutsal kitabı iade edebileceği tek kişi de odur. Tuzladaki derme çatma atölyeye ulaştığında Hamdullah Hoca yerine

onun yardımcısı Mümin'le (Settar Tanrıöğen) karşılaşır; Hamdullah Hoca istirahat etmektedir ve bu nedenle de Ahmet'in birkaç saat beklemesi gerekecektir. Atölye, tuzladan birkaç basamakla çıkılan bir kayalık üzerine kurulmuştur ve bu yüksekliği çevreleyen bir çit ya da duvar da yoktur. Buna karşın Ahmet, atölyenin bahçesine gelmek için müsaade ister, bahçedeki ahşap masaya oturur. Daha sonra hem biraz oyalanmak hem de Hamdullah Hoca'ya bir mesaj verebilmek için, masada hazır bulunan hat malzemelerini ve kâğıtları kullanmak ister ve Mümin'in iznini talep eder. Talep eylemini, bir zamanda sıçrayış planından sonra, Hamdullah Hoca uyanıp da yazdıklarını incelerken yanına gidebilmek için tekrarlar: Masaya oturmak için alınan ilk izin yeterli değildir. Hamdullah Hoca'nın yanına gidebilmek ve onunla konuşabilmek için yeniden ve bizatihi kendisinden izin alması gerekmektedir. Hamdullah Hoca ve onun merkezinde olduğu mekân, görünmeyen bir duvarla çevrilmiştir. Bu duvarı aşmanın yoluysa saygılı olmak ve her bir eylem için müsaade istemekten geçer. Sınırların ya da kapıların illa ki görünür olması gerekmez; *Nokta*'da olduğu gibi, iktidar kendi egemenlik alanını görünmeyen sınırlarla da belirleyebilir. Kaldı ki iktidar(lar)ın etki alanı/nüfuzları çoğu zaman görünenden daha geniş değil midir?



Resim 2.18: Görünmeyen Sınırla Çevrelenmiş Mekân (*Nokta*, 2008)

Çamur'da bölünmüş haline tanıklık ettiğimiz Kıbrıs'ın nasıl bölündüğünü *Gölgeler ve Suretler*'de izleriz. Köyleri, Yukarı Gyges, Rumlar tarafından boşaltılan

Karagözcü Salih ve kızı Ruhsar, ilk olarak Aşağı Gyges Köyünde yaşayan Salih'in kardeşi Veli'nin yanına göçer. Asıl niyetleri şehre gitmektir, bunun için bir sabah yola çıkarlar ancak yollarının yine Rum askerleri tarafından kesildiğini gördüklerinde kaçarak bir kovuğa sığınırlar. Daha sonra Salih yardım getirmek için kovuktan ayrılır ve ancak bir daha dönmez. Ruhsar bitap bir şekilde tekrar Aşağı Gyges'e döner. Bu sırada Aşağı Gyges'te yaşayan Türkler ve Rumlar da ayrı ayrı silahlanmakta ve sahip oldukları alanı savunmak için önlem almaya çalışmaktadır. Daha önce Türkler ve Rumlar arasında bölündüğü anlaşılan Yukarı ve Aşağı Gyges Köyleri –görünen o ki daha önceki bir ayrışmayla Yukarı Gyges çoğunlukla Türklerin, Aşağı Gyges'se çoğunlukla Rumların yaşadığı yerler olmuştur– bir kez daha ya bölünecek ya da bir halk bu bölgeden sonsuza dek sürülecektir. Burada bir parantez açıp şunu belirtmekte yarar var: Yönetmenin *Çamur, Paralel Yolculuklar* ve *Gölgeler ve Suretler*'de, Kıbrıs'ta benzer bir biçimde yaşanmış, hem bölünmeye hem de her iki halktan insanların bir zamanlar yaşadığı toprakları sonsuza dek terk etmelerine neden olan çatışmayı serimlemek ve belki bir çözüm ümidi bulmak istediği açıktır. Her üç film de güçlü bir biçimde *ötekiyi* anlamak ve ortak bir çözüm bulmak niyetini dile getirir. *Gölgeler ve Suretler*'de işte tam da bu çatışmanın alevlendiği günlere tanıklık edilir. Bölgeler boşaltılmakta, tektipleştirilmekte, sınırlar yeniden çizilmekte ve alan denetim altına alınmaktadır. Mekân gün be gün bir yandan politik bir araç haline gelmekte ve aynı zamanda mekânın kendisi bir politika olarak tezahür etmektedir.

Yönetmenin diğer filmlerinde olduğu gibi, bu filmde de mekân üzerindeki iktidar mücadelesi sıradan insanlar aracılığıyla görünür hale gelir. Evet, bunun mutlak iktidar(lar) tarafından kararı alınan bir savaş, mekân üzerindeki mücadele olduğu açıktır. Mutlak iktidarı imleyen üst düzey Rum ve Türk askerleri filmde temsil edilmektedir. Ancak yönetmen, bir çocuk olarak bizatihi tanıklık ettiği bu mücadeleyi yine sıradan insanların deneyimleriyle perdeye getirir. Aşağı Gyges'te yaşayan Türk gençleri Rumlara karşı örgütlenmek niyetindedir; çünkü çatışma yaşanmaması için ellerinden geleni yapan Veli ve Anna'ya rağmen, Anna'nın oğlu Hristo Rum askerlerle işbirliği yapmakta ve silah depolamaktadır. Kıbrıs'taki büyük mücadele Aşağı Gyges Köyündeki iki halkın gençlerinin mücadelesiyle sembolleştirilir ve yalınlaştırılarak perdeye getirilir. Mekânı dönüştürmek ve yeniden düzenlemek isteyen iktidarın büyük mücadelesinin sıradan insanlar üzerindeki

etkileri yönetmenin asıl ilgi alanıdır. Sıradan insanların mekân deneyimleriyle görünür hale gelen bir iktidar ve direniş mücadelesi... Filmin daha açılış planında Karagözcü Salih ve Ruhsar'ın köylerinin Rum askerleri tarafından boşaltılması buna örnektir; aynı planda kente gitmeleri engellenerek Aşağı Gyges Köyüne yönlendirilirler. Hemen ertesi sabah kente gitmek için yeniden yola düştüklerinde yine yolları Rum askerleri tarafından kesilir ve ayrılmak zorunda kalırlar; Salih kaybolur. Anna, bir Rum kadını olarak Rum askerlerinin denetimindeki bu bölgede kolayca hareket edebileceğini düşünür ve Salih'i aramak için Yukarı Gyges Köyüne gider; dönüşte onun da yolu Rum askerleri tarafından kesilir ve Türklere yardım ettiği için askerler tarafından taciz edilir. Sonraki günün sabahında Ruhsar bu kez tek başına, kente gidebilmek için evden ayrılır ve yoldan geçen otobüse biner. Otobüsün yolu da Rum askerleri tarafından kesilir. Ruhsar, şoförün onu koruma çabasına karşın bir Rum tarafından ihbar edilir ve otobüsten indirilerek sorgulanır; neyse ki bu kez tekrar otobüse binmesine ve kente gitmesine izin verilir de nihayet kente ulaşarak babasını bulmak için yardım isteyebilir. Tüm bu süreçte, sıradan insanların mekân üzerindeki her türlü hareketi iktidar tarafından denetlenmekte, engellenmekte ve bizatihi iktidar tarafından düzenlenmektedir. Diğer taraftan şunu söylemekte de yarar var: *Gölgeler ve Suretler*'de sıradan insanlar, yaşanan iktidar mücadelesinde salt edilgen bir biçimde yer almazlar. Başta Ruhsar olmak üzere Aşağı Gyges Köyünün hem Türk hem de Rum gençleri silahlanırlar, çatışırlar ve Kıbrıs'ın genelini imleyecek bir biçimde köy üzerindeki mekân mücadelesinin etkin aktörleri haline gelirler. Film bu yönüyle, Kıbrıs'taki çatışmanın adadaki her bir bireye sirayet ettiğini ve her bir bireyin bu çatışmada sorumluluk sahibi olduğunu da gösterir.

Derviş Zaim sinemasında, mekânı tahakkümü altına almaya çalışan farklı öğeler görülür: Devlet, devlet kurumları, politikacılar, ulusal ya da uluslararası istihbarat teşkilatı elemanları, emniyet teşkilatı elemanları, karanlık işadamları, mafya, saltanat sahipleri ya da saltanat üzerinde hak iddia edenler, eşkıyalar, askerler, eski askerler, yasadışı örgüt elemanları, çeteciler ve sıradan insanlar... *Devir*'de mekânı tahakkümü altına almaya çalışan yeni bir öğeyle, kapitalist şirketle tanışırız. Yönetmenin, gerek ulusal gerekse küresel coğrafyada, doğanın kapitalist sömürünün tahakkümü altında ezildiği bir dönemde gerçekleştirdiği filmin merkezinde yüzyıllardır bir ritüeli sürdürmeye çalışan halk ve ritüelin bir parçası

olan kırmızı toz boyanın elde edildiği kayanın bulunduğu araziyi kapatan bir maden şirketi vardır. Kayanın bulunduğu arazinin kapatılması, yasaklanması ve bir mermer ocağına dönüştürülmesiyle birlikte yaşam artık dönüşmüş ve halk için sürdürülemez bir hâl almaya başlamıştır. Kapitalizm sadece mekânı değil, mekâna doğrudan bağlı yaşamı da tehdit etmektedir. Daha önce de ifade edildiği gibi *Devir*, ekonomik, ekolojik ve kültürel kaygıları bir araya getiren bir filmdir. Bu kaygılarsa yine sıradan insanların, çobanların yaşamlarındaki dönüşümlerle görünür olur.



Resim 2.19: Bir Zamanlar Sadece Doğanın Sınırladığı Mekân Artık Kapitalist Tahakküm İlişkileriyle Parçalanıyor ve Yeni Sınırlar Çiziliyor (*Devir*, 2012)

Derviş Zaim, *Tabutta Rövaşata* ve *Çamur*'da olduğu gibi mekânın, en doğrudan anlamıyla kapatılması imgesini *Devir*'de de kullanır. *Tabutta Rövaşata*'da Rumeli Hisarı'nın bir zamanlar açık olan kapıları demir parmaklıklarla kapatılmış ve bir bekçi dikilmiştir; *Çamur*'da bir zamanlar yurttaşların kullanımına açık olan şifalı çamurun bulunduğu alan artık askerî bölgenin içinde kalmış ve dikenli telden ibaret bir çitle çevrelenmiştir. *Devir*'deyse maden şirketi kayalık araziyi *Çamur*'da olduğu gibi, dikenli telle çevirecek ve yurttaşların erişimine kapatacaktır. *Tabutta Rövaşata*'da Hisar'ın kapısında bir de bekçi vardır ve ancak bu bekçiye karşın Mahsun Süpertitiz –bilet almadan– girilmesi yasak bu mekâna girecektir. *Çamur*'daysa filmin merkezinde yer alan Ali, çitin yanı başında nöbet tutmaktadır ve bu kez bizatihi onun tarafından çitin yeri değiştirilerek sınır işlevsiz hale

getirilecektir. *Devir*'deyse çiti bekleyen ne bir nöbetçi vardır ne de bir direniş etkinliği olarak sınırı ihlâl etme girişimi. Yalnızca bir kez, Mustafa ve Ramazan Çoban ritüel için gerekli boyayı elde edebilecekleri taşın maden arazisinde kaldığını anladıklarında, bir mühendis son bir kez girmelerine izin verecektir. Buna karşın ne Mustafa ya da Ramazan Çoban ne de herhangi biri yasağı ihlâl etmeyi aklına getirir. Bunun yerine kentte, bir nalburda satılan toz boyayı tedarik ederek ritüeli gerçekleştirmeye çalışırlar. Yönetmenin tüm filmografisi içinde kapitalist tahakküm ilişkileri kadar aşılamaz ya da karşı konulamaz bir iktidar ilişkisi biçimi daha temsil edilmiş değildir. Sıradan insanların karşısında en çaresiz oldukları, en ufak bir direniş bile geliştiremedikleri, bunun yerine hayatta kalmalarını ya da kültürlerinin hayatta kalmasını sağlayacak ikame çözümler bulmaya çalıştıkları bir iktidar biçimidir bu. Gerçekleştirildiği dönemde, Türkiye'de politik iktidarla iç içe geçmiş ve ekonomik, ekolojik ve kültürel dönüşümleri de barındıran yeni ilişki ağlarının mekân üzerindeki tahakkümünün yalın bir temsilidir *Devir*. Ve tıpkı gerçekte olduğu gibi, filmde de sıradan insanlar bu yeni politik, ekonomik, ekolojik, toplumsal ve kültürel tahakküme karşı direnmek yerine uzlaşmayı tercih eder: Konformist bir uzlaşı arayışı...

Balık, *Devir*'de olduğu gibi, yine ekolojik kaygıları merkezine alan, bununla birlikte ekonomik bağımlılıkların yol açtığı etik ve ekolojik yıkıma değinen bir filmdir. Yeni üretim biçimlerine uyum sağlayamayan, yeni ekonomik ilişki ağlarına dâhil olamayan ve bu nedenle hile yapmak zorunda kalan bir balıkçının öyküsünü aktarır. Küçük bir balıkçı köyünde eşi ve hasta, konuşamayan kızı Deniz'le yaşayan, kızının tedavi masrafları altında ezilen Kaya'nın düştüğü açmazda bulduğu çözüm, kimyasal maddelerle avlanmaktır. Geleneksel yöntemlerle yaptığı avcılık ne kızının tedavisine yeter Kaya'nın ne de nitelik ve niceliksel olarak, geleneksel yöntemlerle sürdürdüğü bu avcılık ekonomik ilişki ağına girmesini sağlar. Dolayısıyla üretim biçimini değiştirmek, niceliksel ve niteliksel olarak yeni bir biçime geçmek zorundadır. *Devir*'in konformist bir uzlaşı arayan sıradan insanın edilgenliğine karşın Kaya –kızının da durumu nedeniyle– etkin çözümler bulmak zorundadır. Bu nedenle kimyasal maddelerle avlanmayı tercih eder. Derviş Zaim'in yarattığı bu karakter yeni hâsıl olmuş ekonomik iktidar ilişkilerindeki yerini almaya çalışmaktadır; üstelik

ilgilenmesi gereken bir ailesi ve tedavi ettirmesi gereken hasta bir kızı vardır[62]. Bu açıdan Kaya, *Devir*'de ekolojik, ekonomik ve kültürel yıkıma neden olan maden şirketinden ayrışır. Ancak hem bireysel hem de kurumsal güdüleri ortaktır: Yeni ekonomik düzende ve ilişki ağı içinde konumlanabilmek. Dolayısıyla, yeni ilişki ağlarındaki yerini almaya çalışan Kaya'nın öyküsü yine bir iktidar mücadelesi öyküsüdür: Kendisi kadar mekânı da yıkıma uğratan bir öykü...

Diğer taraftan Kaya; Mahsun Süpertitiz, Havva Adem, Asker Ali, Hattat Eflatun, Ahmet, Ruhsar ya da Çoban Mustafa kadar sıradan bir insandır; dolayısıyla tıpkı bu sıradan insanlar gibi, giremediği, engellendiği, denetlendiği kapılar vardır. Örneğin, eşi Filiz'in bir yerlerden bulup getirdiği, ancak ne Kaya'nın ne de diğer balıkçıların daha önce gördüğü bir balık vardır; Filiz, bu balığın kızı Deniz'in hastalığına iyi geleceğini düşünmektedir. Kaya bu balığı üretmek için bir düzenek hazırlar ve Su Ürünleri Fakültesi'nde görevli tanıdığı, Müstahdem Rıza (Zafer Altun) aracılığıyla üniversitedeki öğretim görevlilerinden (Nadi Güler ve Nihal Türksever) yardım ister; kendisine bu balıklardan birini fakülteye getirmesi söylenir. *Filler ve Çimen*'de Havva Adem'in Bakan Aziz Bebek'e ulaşmak için Bakan'ın akrabası olan İl Spor ve Bölge Müdürü'nün aracılığına duyduğu ihtiyaca benzer bir biçimde Kaya da uzmanlara ulaşmak için organik bağı olan insanlara ihtiyaç duymaktadır –Rıza, Kaya'ya "Kayınbiraderim!" diye hitap eder–. Kaya, bir akvaryuma koyduğu balığı fakülteye götürdüğünde yine Müstahdem Rıza karşısına çıkar. Balık asistanlara teslim edilir ancak Kaya işleri hızlandırmak istemektedir: Bir an önce bu balığın nerede yaşadığını, nasıl beslendiğini ve çoğaldığını bilmelidir. Bu işleri nasıl hızlandıracağını sorduğunda Rıza, "Şimdi sen bir bilgisayar al, üç yüz–beş yüze bulursun, kıytırık bir laptop ayarla işte; sonra bana gel, ben bölüm başkanıyla konuşurum. Bu bilgisayarı yaptıklarınızın karşılığı olarak hediye ettiğini söylerim" der. Kaya'nın meseleyi çözebilmek için dâhil olması gereken ağı tutan Müstahdem Rıza'dır ve ne istiyorsa yapmak zorundadır. Filmin final sekansında Kaya'nın yolu yeniden Su Ürünleri Fakültesi'ne düştüğünde –bıraktığı bu balığı almak zorundadır– bahsi geçen bilgisayarı bölüme değil de aslında Müstahdem Rıza'ya almış olduğunu

[62] *Balık*'ın Kaya'sı, kendisini eyleme geçmeye zorlayan güdüsü açısından (tedavi olması gereken kız) *Filler ve Çimen*'in Havva Adem'ine benzer (tedavi olması gereken kardeş). Ne var ki, her ikisinin de eylemi yıkım ve ölümle sonuçlanır.

anlayacak; ancak Rıza bu kez kendisiyle işbirliği yapmayı reddettiğinde öfkesi daha da artacak ve onu aşarak eylemini gerçekleştirecektir. Yönetmenin de ifade ettiği gibi, "Sınırlar aşılamaz değildir; delikli peynir gibidir sınırlar; deliklerinden mutlaka bir şeyler akar. Bu nedenle sınırlar engelleyebileceği ya da yoksullaştıracağı gibi zenginleştir de" (Zaim, 13 Ocak 2016). Nihayetinde kapılar sadece sınırlama ya da engellemek için değildir: Kapılar aynı zamanda geçit açma işlevi de görürler.

Derviş Zaim sinemasında iktidar(lar), mekân üzerinde mütehakkimdir ancak mekânı salt fizikî bir olgu olarak değerlendirmemek gerekir; mekân çoğu kez bir ilişki ağını imlemektedir. Dolayısıyla bir alanı ya da mekânı deneyimlemek aynı zamanda yeni bir ilişki ağına dâhil olmak anlamına da gelir. Sınırlar, işte bu kritik anlarda ortaya çıkar ve görünür olur; kapılar ve kapıları tutanlar da keza öyle. *Tabutta Rövaşata*'da Mahsun Süpertitiz üzerinde devinebildiği alanı, Hisar'ın girişine konulan kapı ve bu kapıyı tutan bekçiyle birlikte yitirir. *Filler ve Çimen*'de Havva Adem TEM Stüdyolarında kapıyı güç bela geçebildiği halde yeni ilişki ağına dâhil olamaz ve Aziz Bebek'le görüşme şansı bulamaz. *Çamur*'da sıradan insanların karşına çıkan sınırın yeri, yine sıradan bir insan, Ali tarafından değiştirildiğinde yeni bir eylem alanı açılır. *Cenneti Beklerken*'de kapıları muhakkak korunmakta olan kervansaraylar, ulaşım ve aynı zamanda ilişki ağlarının kesişim noktasında yer almaktadır. Bu ağ üzerinde bir patikadan diğerine sıçramak ancak ve ancak kesişim noktalarında yer alan bu kapıları aşmakla mümkün olabilmektedir. Gökyüzüyle yeryüzünü ayıran ince ufuk çizgisinden başka, belirleyici bir işaretin dâhi olmadığı *Nokta*'da sınırların ve kapıların illa ki gözle görülür, elle tutulur olmasının gerekmediğini deneyimleriz; iktidar mekânlarını deneyimlemek bu görünmeyen sınırları aşmakla mümkün olabilir ancak. *Gölgeler ve Suretler*'de, mekân yeniden iktidarlar arasında paylaşılırken, üzerindeki her bir hareketin denetlendiğine tanıklık ederiz. Yine, yeni bir ilişki ağına dâhil olabilmek ancak bu denetimi aşmakla mümkündür. *Devir*'de kapitalist şirketin mekân üzerindeki tahakkümüyle birlikte, alanı sınırlayan fizikî engellerden daha güçlü, aşılamaz sınırların tesis edildiğini görürüz. Üstelik mekânı sınırlamakla da kalmayan, ekonomik, politik, kültürel ve toplumsal dönüşümleri tetikleyen, hatta zorlayan bir sınırdır bu. *Balık*'ta *Filler ve Çimen*'den sonra bir kez daha yeni ilişki ağlarına dâhil olmanın bir yolu olarak organik bağlar ve yeni mekân deneyimini engelleyen kapılar ve kapıları tutanlar

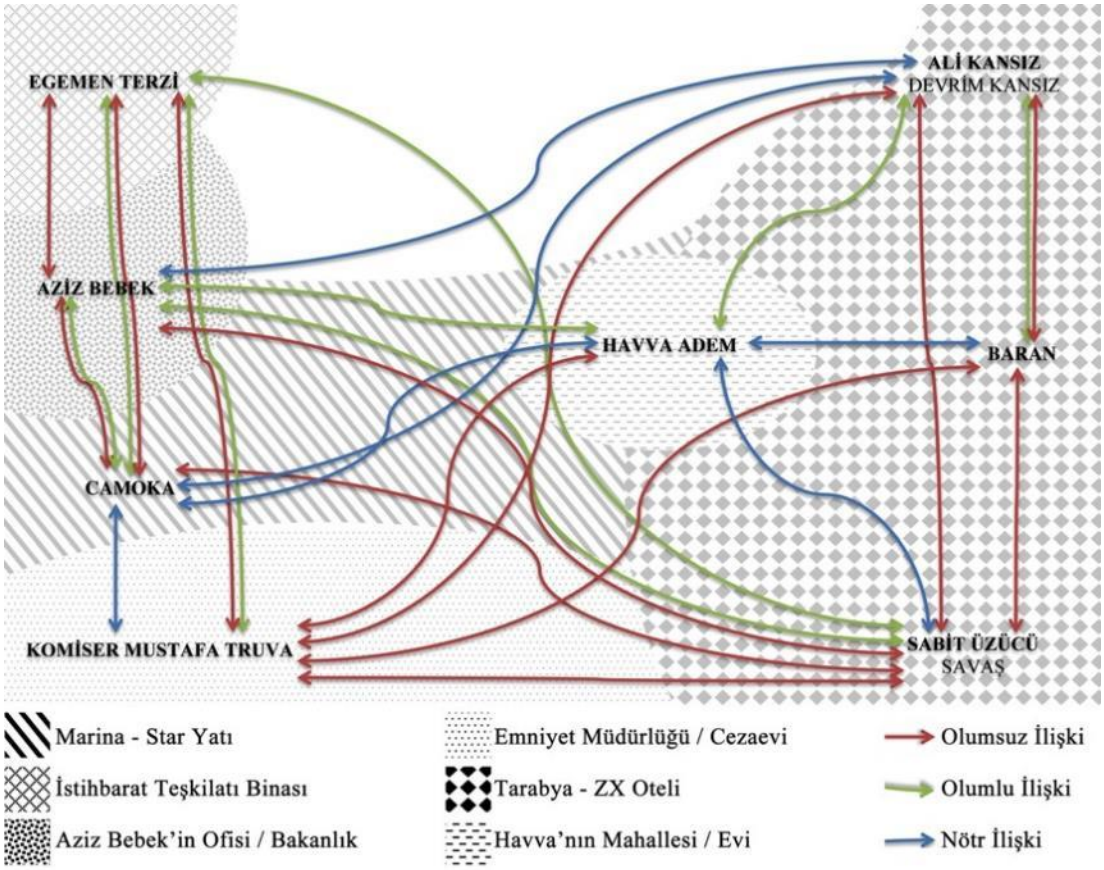
çıkar. Özetle, yönetmenin sinemasını mekân ve iktidar bağlamında değerlendirilirken, mekânı tıpkı Foucault'nun (2011b, s. 292) ifade ettiği gibi "kendi yumağını ören bir ağ" olarak düşünmek kaçınılmazdır. *Filler ve Çimen*, Derviş Zaim filmografisi içinde, bu önerme bağlamında son derece güçlü bir örnek olarak yerini alır.

2.4.3. İktidar ve İlişki Ağları: İktidar ve Mücadele İlişkilerinin Sinemasal Mekânlar Bağlamında Çözümlenmesinin Bir Örneği Olarak *Filler ve Çimen*

> "Oyunun mekânsal sınırlılığı, zamansal sınırlılığından da çarpıcıdır. Her oyun ister maddî veya hayali, ister keyfe göre saptanmış veya zorunlu olmuş olsun, önceden belirlenmiş kendi mekânsal alanının sınırları içinde cereyan eder" (Huizinga, 2006, s. 27).
>
> "Mekân, günümüzde insan ve nesneleri istediği şekilde bir araya getirebilmekte; aralarındaki tüm ilişki ve 'değerlerin' işlevlerini belirlemektedir" (Baudrillard, 2010, s. 28).

Sinema ve mekân çalışmalarının kilit kavramlarından biridir *ağ* (Aitken ve Dixon, 2006). Ağ eğretilemesi bütün sinema etkinliklerini açıklayacak kadar güçlüdür: En başta sinema üretim, dağıtım, gösterim ve tüketim örgütlenmesi bakımından bir ağ oluşturur; ikinci olarak, sinemanın içsel devinimi de bir ağa benzer. Sinemasal anlatıyı oluşturan öğeler ve bu öğeler arasındaki ilişkiler bir ağı meydana getirir. Sinemasal anlatının ekonomik, politik, tarihsel, toplumsal, kültürel, ideolojik, toplumsal cinsiyetçi ve benzeri bağlamla bir araya gelmesi diğer bir ağı işaret eder. Sinemasal anlatı, bağlamların oluşturduğu bu ağla birlikte çözümlenebilir ancak. Sinemasal imgelerin üretimi de diğer bir ağ yapısının parçasıdır; tüm bunlarla beraber ve yüzyılların birikimiyle oluşmuş imgeler çoğu zaman filme dâhil edilir ve bazen de filmin ürettiği imge bu büyük imgeler havuzuna eklenir. Basit bir şekilde, sinema bütün bu akışların merkezinde yer alır. Mekânsa bütün bu ağ ve akışlarla doğrudan bağlantılıdır. Üstelik sinema ve mekândan oluşmuş bu ağ diğer ağlarla da etkileşime girer; iletişim ve kültür endüstrileri ağının olduğu kadar politik ve ideolojik ağın da içindedir. Başlı başına ekonomik bir ağ oluşturduğu gibi, küresel ekonomik ağa da eklemlenmiştir. Mekânı bir arzu nesnesine, bir fantaziye dönüştürerek, insan hareketlerini tetikler ve ulaşım ağlarını dönüştürür. Bütün bunlardan ötürü artık denilebilir ki sinemasal mekân ve *ağ* birbirlerini var ederler.

Foucault, 1967'de verdiği bir konferanstan üretilen ve çok daha sonraları *Başka Mekânlara Dair* (2011b) adıyla yayımlanan metinde, içinde bulunduğumuz dönemin bir mekân dönemi olduğunu, "dünyayı zaman boyunca gelişen uzun bir ömürden ziyade, noktaları birbirine bağlayan ve kendi yumağını ören bir ağ gibi hissettiğini" söyler. Dile getirildiği dönemin ruhunu aşan bir önermedir bu; *ağ toplumu* kavramsallaştırmaları henüz ortaya konmamıştır bile. Oysa bugün bakıldığında artık dünyanın ve onun üzerindeki ilişkilerin bir ağ biçiminde ya da bir ağ üzerinde örgütlendiği açıkça görülmektedir. Olaylar ve olgular tıpkı metalar ya da sermaye gibi bir ağın üzerinde üretilir, gelişir, yayılır, dağılır, dönüşür ve tüketilir. Eğretilemeli olduğu kadar maddî, elle tutulur bir ağdır bu. Ve yine içinde bulunduğumuz dönemde bütün üretim, dağıtım, pazarlama ve tüketim etkinlikleri gibi sinemasal etkinlikler de ağın üzerine taşınmaktadır. Dolayısıyla sinemasal mekân değerlendirmelerinde ağ, daima göz önünde bulundurulmalıdır. Üstelik sinema kendi içinde de bir ağa benzetilebilir: Karakterler, öykünün kurgusu ve anlatı ve anlatıyı oluşturan sinemasal öğeler bir araya gelerek bir ağ oluştururlar. Bu ağa, defaten belirtildiği gibi, mekân ve mekâna bağlı ekonomik, politik, kültürel, toplumsal ve ideolojik bağlamlar da dâhil olur. Sinema anlatısının kendisi de bir ağa dönüşür ve izleyici bu ağ üzerindeki konumuyla filmi anlamlandırır. Jameson'ın (1988) ifade ettiği gibi, izleyicinin varoluşunu imleyen bilişsel bir haritadır bu ağ. Ya da Deleuze'ün (2013) *hodolojik mekân* olarak kavramsallaştırdığı gibi izleyicinin deneyimleyebileceği bir izlek oluşturur. Sinema bir ağdır ve izleyici de sinemasal evrene bir kesişim noktası olarak dâhil olur. Sinemasal anlatının anlamlandırılması bu kesişim noktaları aracılığıyla mümkündür. Nihayetinde bahsi geçen bu ağ kavramsallaştırması bize sinemasal mekânı çözümlemek için bir olanak da sağlar. İktidarı, iktidarın mekân üzerindeki etkinlik ve ilişkilerini de bir ağ olarak düşündüğümüzde –ki her iktidar kendi etkinlik ve ilişki ağını korumayı, geliştirmeyi ve sürdürmeyi amaçlar–, mekân–iktidar ilişkisinin sinemasal temsillerini de ağı açığa çıkararak anlamlandırabiliriz. Tüm bunlardan dolayı, bu ayrımda *Filler ve Çimen* örneğinden hareketle, iktidar ilişki ağlarının ve mekânın hangi bağlamlarda bir araya geldiği, nerede örtüşüp nerede kesiştiği ve hangi kırılmaların yaşandığı gösterilmeye ve iktidar ve sinemasal mekân ilişkisi çözümlenmeye çalışılmıştır.



Resim 2.20: *Filler ve Çimen*'de (2001) Temsil Edilen İlişki Ağları

Filler ve Çimen'de tanıklık ettiğimiz, iktidar ve direniş mücadelesinin gerçekleştiği yer olan ilişki ağları ve mutlak iktidarı ele geçirmeye çalışan farklı iktidarların özdeşleştiği, bu iktidarların yoğunlaştığı, ilişki ağlarının görünür olduğu mekânlar yukarıdaki resimde gösterilmektedir. Bir yandan *Filler ve Çimen*'de yer alan tüm sinemasal eylemin özetlendiği bu resim aynı zamanda karakterlerin birbirleriyle olan ilişkilerini de göstermektedir. İktidar mücadelesiyse, aşağıda açıklandığı gibi, tam da bu ilişki ağları üzerinde ortaya çıkar. Kurulan ilişkilerse doğal olarak, olumlu, olumsuz ya da nötr olabilir. *Filler ve Çimen*'de temsil edilen karakterler arasındaki olumlu ilişkiler –örneğin karşılıklı bir çıkar ilişkisi– yeşil renkle gösterilmektedir. Olumsuz ilişkilerse –örneğin anlaşmazlıklar, husumetler ya da çatışmalar– kırmızı renkle temsil edilmektedir. Maviyle temsil edilen ilişkilerse hakkında olumlu ya da olumsuz bir yargıya varamadığımız ilişkiler ya da karşılaşmalardır. Örneğin, iktidar mücadelesinin yoğunlaştığı mekân olan Tarabya – ZX Oteli ve otelin sahibi Ali Kansız'ın Bakan Aziz Bebek'le ilişkisi olduğunu biliriz. Üstelik bu ilişkinin olumlu bir ilişki olduğu da ima edilir ancak bu olumlu ilişki

somut olarak kurulmaz; muğlak kalır. İşler Ali Kansız'ın oğlu Devrim Kansız için içinden çıkılamaz bir hal aldığında Camoka'nın da bu mekân üzerinde tasarrufta bulunmaya niyetlendiğini görürüz ancak bu niyeti asla bir eyleme dönüşmez. Dolayısıyla Camoka'nın Devrim Kansız'la kurduğu/kuracağı ilişki muğlak kalır. Keza, tüm bu akışın ortasında kalan Havva Adem'in diğer karakterle kurduğu ilişkilerin de çoğu muğlaktır.

Yönetmenin ifadesiyle (Zaim 2004, s. 55), "kimseye kötülüğü olmamış, kimsenin tavuğuna 'kış' bile dememiş" Havva Adem bu ilişki ağlarının merkezinde yer alır. Evet, Tarabya – ZX Otel'le olumlu bir ilişkisi vardır; bir yandan bu otelden yemek yardımı alırken diğer yandan otelin sahibinin oğlu Devrim Kansız'dan hoşlanmaktadır. Yine Aziz Bebek'le –her ne kadar başarısız olsa da– kurmuş olduğu bir çıkar ilişkisi vardır. Aziz Bebek'in desteğiyle Avrasya Maratonu'na katılmayı ve belki buradan kazanacağı ödülle, askerliği sırasında mayına basarak yaralanan ve sakat kalan kardeşi İldem Adem'i tedavi ettirmeyi düşünmektedir. Ancak filmin diğer karakterleriyle ilişkisi muğlaktır; pek çok kez bu karakterlerin yanından geçip gider sadece. Ve olayların akışı, asla müdahil olmasa bile, kendisi için felâkete yol açar. Yönetmen, merkezinde Havva Adem'in olduğu, iktidar mücadelesinin kıyasıya yaşandığı bir ağı, bu mücadelenin farklı katmanlarını mekânlarla da özdeşleştirerek böyle kurar:

> "Bir insanın bile bu ortam içerisinde başının derde girebileceğini vurgulamak için Havva karakterini ve otel sahibinin oğlunu kullandım. Diğer taraftan bir de politik ve sosyal ortamın aktörleri vardı; onların birbirleriyle ilişkilerini ve o ilişkiler zincirinin doğurduğu kaosu yansıtabilmek için de çok sayıda karaktere ihtiyacım vardı. Bunlardan birini, mesela Aziz Bebek karakterini, dışarıda bıraktığım takdirde, sacayaklarından biri eksik kalacaktı ve dürüst bir film olmayacaktı. Dolayısıyla devleti, mafyayı, kontra gerillayı, devletin çeşitli araçlarını – buna gizli servis de dâhil–, ülkede faal yeraltı politik örgütleri, üst sınıf mensubu bir aileyi, doksanlı yıllara dair bir 'Türkiye tablosu' yaratabilmek amacıyla bir araya getirmeye çalıştım" (Zaim, 2004, s. 55).

Yönetmenin bu ifadesinden de anlaşılacağı gibi, filmde temsil edilen ilişkiler ağının hiç kuşku yok ki hemen şu anda ve burada deneyimlediğimiz hayatta izdüşümleri de vardır. Muhtemeldir ki bu izdüşümler filmde temsil edilen ağlardan çok daha karmaşık ve katmanlıdır; ve yine muhtemeldir ki çok daha fazla kesişim noktası

içermektedir. Buna karşın filmde temsil edilen karakterler ve ilişkiler sinemasal anlatı hatırına –asla bir karikatüre ya da klişeye dönüştürülmeden– olabildiğince yalın bir biçimde perdeye aktarılmıştır ki bu sayede dönemin bütün çarpıklığı görünür olmuştur:

> "...*Filler ve Çimen*'i ele alalım: Susurluk, politik çürüme, şans ve kaos gibi karmaşık bir fenomendir orada anlatılan. O konuları, temsil edici biçimde ekrana getirmek ve ilişkiler ağını hayattaki izdüşümleriyle yansıtabilmek için, o yapının karmaşıklığını aktaracak bir yöntem tutturmak durumundayım. Ama filmi kaotik bir noktaya sürüklememem gerekiyordu. *Filler ve Çimen*'in naçizane başarılarından biri, sanıyorum budur. Karmaşayı karmaşık bir yapı üretmeden sunabilmiştir" (Zaim'den aktaran Deniz, 2011, s. 96–97).

Filler ve Çimen filminde temsil edilen iktidar ağlarının önemli kesişim noktalarının ilkini Devlet Bakanı Aziz Bebek elinde tutar. Yolsuzluğa bulaşmış bir politikacı olan Aziz Bebek, derin devletin görünen yüzlerinden biridir: İktidarını sürdürebilmek için kurduğu geniş bir ağ vardır ve bu ağın finansmanı yasadışı yollarla, formel ya da enformel işlerle meşgul işadamlarının verdiği haraçlarla sağlanır. Film eylemi, genel seçim çalışmalarının yapıldığı bir sinemasal dönemde devinir ve bu yüzden Aziz Bebek'in *Liberal Paylaşımcı Girişim* adıyla örgütlenmiş, *Konuş!* sloganlı seçim kampanyasını sürdürmek için daha fazla finansmana ihtiyacı vardır. Otel ve kumarhane işletmeciliğinin yanı sıra uyuşturucu imalatı ve ticareti yapan Sabit Üzücü'nün ifadesiyle "Aziz Bebek seçim döneminde ilgi ister" ve bu ilgi daha fazla haraç anlamına gelmektedir. Filmde Aziz Bebek'in haraç ilişkisi görünür bir şekilde işlenir ancak bu politik yozlaşmadan daha fazlasının da olduğu bellidir: Örneğin, amacını asla öğrenemesek de Aziz Bebek'in yakında "gizli ve resmi" bir birlik kuracağını ve eski kontrgerilla, yeni tetikçi Camoka'nın da bu birlikte yer alacağını biliriz –Camoka hâlihazırda Aziz Bebek'in resmi olmayan silahlı gücü olarak işlev görmektedir–. Ali Kansız'ın Sabit Üzücü tarafından öldürülmesinden sonra tehditler oğlu Devrim Kansız'a yönelmişken, Şeref'in "Baban sağ olsaydı Bakan'a [Aziz Bebek] bir telefon açabilirdi, Sabit'le aramızı yapabilirdi" demesiyle Aziz Bebek'in ilişkilerinin ve iktidarının genişliğine tanıklık ederiz. Sabit Üzücü'nün Egemen Terzi'ye "Hangi bakanın ne kadar haraç aldığını, kimden aldığını ve karşılığında ne yaptığını" itiraf edeceğini söylemesiyle de Aziz Bebek'in ilişki ağının boyutunun büyüklüğünü hissederiz. Aziz Bebek, kontrol ettiği ağın büyüklüğüyle

doğru orantılı bir tehdidin altındadır: Başka bir devlet adamı olan Egemen Terzi'nin. Ancak, bu ikili film boyunca hiçbir planda ve mekânda yan yana gelmezler. Mekânın temel alındığı bir *kurgu-sökümden* sonra Aziz Bebek'in –bütün iktidarına karşın– sadece sekiz planda yer aldığı görülür (bakınız Tablo 2.5 ve Tablo 2.6). Aziz Bebek'in iktidarı, film boyunca yer aldığı az sayıda planla değil, merkezinde olduğu iktidar ağlarına platform oluşturan mekânlarla görünür olur. Filmin ilk planında deneyimlediğimiz ve hakkında hemen hiçbir şey bilmediğimiz, Aziz Bebek'in iki kadınla birlikte eğlendiği mekânı dışarıda bırakırsak, bakanlıktaki çalışma ofisi, marinada demirlemiş bulunan Star Yatı ve filmin en uzun mekân planının geçtiği –ve neredeyse tüm ilişki ağlarının görünür olduğu– TEM Stüdyoları bu karakterle özdeşleşen mekânlardır (bakınız Tablo 2.7).

Tablo 2.5: *Filler ve Çimen* Filminde Karakterlerin Bulundukları Plan ve Mekân Sayısına Göre Sıralanması

KARAKTER	PLAN	MEKÂN
Havva Adem	33	14
Komiser Mustafa Truva	17	8
Camoka	16	9
Egemen Terzi	14	5
Savaş	12	7
Devrim Kansız	11	3
Sabit Üzücü	10	7
Aziz Bebek	8	4

Egemen Terzi, Milli İstihbarat Teşkilatı'nın başkanıdır ve derin devletin diğer bir yüzünü temsil eder. Filmin hemen ilk planından itibaren Aziz Bebek'le olan çatışması işlenmektedir. Aziz Bebek'in bilinmeyen bir mekânda iki kadınla birlikte eğlenmesi gizlice kaydedilir ve bu görüntüler istihbarat elemanı Saim Yakut tarafından istifa etmesini söyleyen bir notla bakanlıktaki çalışma odasında kendisine iletilir. Bu tehdide Aziz Bebek, Saim Yakut'u Camoka'ya öldürterek karşılık verir. Bununla birlikte, Saim Yakut'un cesedinin bulunduğu araca Egemen Terzi'yi Almanya'daki Kürt teröristlerle birlikte gösteren fotoğraflar konur; filmin anlam evreni içinde Aziz Bebek, devletin ayrılıkçı Kürt teröristlerle mücadelesinin yüzü

iken Egemen Terzi Kürt teröristlerle işbirliği yapan bir istihbaratçıdır. Aziz Bebek ve Egemen Terzi arasındaki çatışma kâh kontrgerilla ya da yabancı istihbarat elemanlarının kâh Emniyet Genel Müdürlüğü'nün karıştığı ve kamuoyunun pek de haberi olmaksızın sürerken, zaman zaman bu mücadele basın –özellikle de televizyon haberleri ve programları– aracılığıyla kamuya yansıtılır. Filmin hemen ilk sekansından itibaren, Aziz Bebek ve Egemen Terzi'nin televizyon haberlerinde birbirleri hakkındaki karşılıklı açıklamaları görülür. Egemen Terzi'yi Kürt teröristlerle birlikte gösteren fotoğrafları yorumlayan haber metni de ilgi çekicidir: "Fotoğrafların basının eline sızması hangi sonuçlara yol açabilir? *Bir ülkede istihbarat servisini yanına almadan iktidara sahip olmak pek de kolay değildir*." Filmin sinemasal evreninde araştırmacı gazeteci Ümit Güney tarafından hazırlanan başka bir haber programı Sabit Üzücü'nün Aziz Bebek hakkındaki itiraflarını yayınlar ki bu bir bakıma Egemen Terzi, Milli İstihbarat Teşkilatı ve basın arasındaki bağı da gösterir. Film boyunca beş ayrı mekânda on dört planda görünen Egemen Terzi de mekândan çok, ilişki ağlarındaki gücü sayesinde iktidarını muhafaza eder. TEM Stüdyoları ya da ZX Otelinde gelişen, dönüşen ve açığa çıkan iktidar mücadelesine doğrudan dâhil olmaz; hatta bu iki mekânı deneyimleyip deneyimlemediğini de filmde görmeyiz. Milli İstihbarat Teşkilatı gibi azametli bir mekânla özdeşleşen karakter, Aziz Bebek'le olan çatışmasından galip çıktığında, bakanın ilişkileriyle özdeşleşmiş olan marinayı deneyimleyecektir. Buna karşın iktidar araçlarına tamamen hâkimdir Egemen Terzi: Emniyet Genel Müdürlüğü ve basın gibi görünür araçları kontrol ederken aynı zamanda kontrgerilla, Kürt teröristler, yabancı istihbarat teşkilatı ve mafyayla da ilişki halindedir ki bu da kendisini ilişki ağları üzerinde son derece önemli bir noktada konumlandırmasını sağlar; mevcut ağları dönüştüren ve yeni ağları kuran bir noktadır bu. Tüm bunlardan ötürü de nihayetinde kazanan o olur.

Film anlatısına platform oluşturan toplam yirmi dokuz mekânın dokuzunu deneyimleyen Camoka, "vatan için dağlarda on beş sene savaşan ve devletin bütün pis işlerini yapan" bir kontrgerilladır: Egemen Terzi'yi Kürt teröristlerle birlikte gösteren fotoğrafları basına gönderip ihbar ederken, kendisini "vatanını, milletini seven bir güvenlik görevlisi" olarak tanıtır. Adını, çizgi roman ve sinema karakteri Karaoğlan'ın düşmanı Camoka'dan alan bu karakter, 1990'larda kamuoyunda

"Yeşil" adıyla bilinen Mahmut Yıldırım'la büyük benzerlikler taşır. Aziz Bebek'in gayrı resmi silahlı gücü olarak işlev gören Camoka –örneğin, İstihbarat Teşkilatı elemanı Saim Yakut'u Aziz Bebek için öldürmüştür–, kendi örgütlenmesini gerçekleştirip kendi ilişki ağını kurmaya çalışmaktadır. Bu nedenle, bir yandan Kolombiya mafyasıyla kokain ticareti için anlaşmaya çalışırken diğer yandaysa Rus mafyasıyla bu uyuşturucuyu taşıyacak ve dağıtacak uçaklar için pazarlık yapmaktadır. Tüm bunları finanse etmek içinse Sabit Üzücü'nün Aziz Bebek'e yolladığı haracı kullanmaktadır. Kendi örgütünü kurmaya dair hırsı onu pek çok çatışmanın içinde bırakır: Bir yandan Aziz Bebek nedeniyle Egemen Terzi ve Milli İstihbarat Teşkilatı'yla karşı karşıya gelirken diğer yandan hem Aziz Bebek hem de uyuşturucu işindeki rekabeti nedeniyle Sabit Üzücü'yle çatışma halindedir. Tüm bu çatışma içinde kendisini değerli yapan şeyse bir katil olmasıdır; Saim Yakut'u, Sabit Üzücü'yü ve onun tüm adamlarını, Rus mafyasının elemanlarını öldürmüştür. Egemen Terzi'yle anlaşıp Milli İstihbarat Teşkilatı'yla çalışmaya başladıktan hemen sonraki sekansta Aziz Bebek'in Star Yatı'nda öldürüldüğü haberini görürüz ki muhtemelen bu da Camoka'nın işidir; devletin pis işlerini yapmaya devam etmektedir.

Filler ve Çimen'in anlam evreni içinde Star Yatı Camoka'yla özdeşleşmiştir. Foucault'nun (2011b) ortaya koyduğu pek çok önermeyle kesişen bir mekândır Star Yatı. Foucault'ya göre ilişki ağları ve bu ağlar üzerindeki konumlar mekânı oluşturmaktadır. Star Yatı ve yatın ilişki ağları üzerinde imlediği konum aslında muğlaktır: Ontolojik bir muğlaklık söz konusudur üstelik. Star Yatı'nın aslında olması gerektiği yerde, yani denizde bir seyir sırasında hiç görmeyiz örneğin. Yat, filmin tüm zamanı[63] boyunca marinaya demirlemiş durmaktadır. Aslında bir noktadan diğer bir noktaya hareket ederek varlığını kazanan bu taşıt, bir noktaya bağlanarak işlevini yerine getirmekte ve ilişkilere kesişim noktası oluşturmaktadır. Bununla birlikte yat, Foucault'nun ifadesiyle, krizlere ev sahipliği yaparak da heterotopya haline gelmektedir. Camoka, Sabit Üzücü'nün Aziz Bebek'e gönderdiği

[63] Havva Adem'in hazırlandığı 22. Avrasya Maratonu'nun 15 Ekim 2000'de gerçekleştirildiği göz önünde bulundurulduğunda, Bakan Aziz Bebek'in filmin hemen başında izlediği askerî tören 30 Ağustos Zafer Bayramı kutlamasına ait olmalı. Havva Adem'in ebru yaptığı, son plandaki zaman muğlak olmakla birlikte *Filler ve Çimen*'in sinemasal zamanının, 30 Ağustos – 15 Ekim 2000 tarihleri arasında yer aldığı söylenebilir.

haracı burada teslim alır ve ne var ki Bakan'a göndermez. Kolombiya ve Rus mafyalarıyla uyuşturucu dağıtımı için yine burada anlaşma yapmaya çalışır ancak Kolombiya mafyasının aksine Rus mafyasıyla uzlaşamaz ve bir kriz açığa çıkar. Aziz Bebek de hayatını yine burada, Star Yatı'nda kaybedecektir. Yat, 1990'ların politik ikliminde açığa çıkan krizleri örnekleyen bir mekân konumundadır ve bu bağlamda Camoka karakteriyle de örtüşmektedir.

Sabit Üzücü ve onun sağ kolu Savaş, *Filler ve Çimen*'de 1990'lı yılların Türkiye'sinde ekonomik, politik, toplumsal ve kültürel hayatın önemli bir öğesi olan mafyayı temsil eder; bu yılların yasadışı ilişkilerinin imleyenidir bir bakıma. Medusa Otel ve Kumarhane Zincirinin sahibi Sabit Üzücü, kendi ifadesiyle "kulüp başkanlığı bile yapmış" saygın bir işadamıdır. Ali Kansız'ın sahibi olduğu ZX Otel'i ve bu otelde bulunan kumarhaneyi satın almak istemektedir. Ne var ki Ali Kansız öncelikle ederde anlaşamadıklarından dolayı oteli satmak istemez; filmde tanıklık ettiğimiz temel çatışmalardan biri de bu noktada başlar: Önce Ali Kansız, daha sonra onun oğlu Devrim Kansız ve Şeref'le yaşadıkları çatışmaların merkezinde bir mekân, ZX Otel'i yer alır. Bu mekân, film boyunca pek çok mücadeleye platform oluşturur ama temel mücadele, otele sahip olmak isteyen Sabit Üzücü ve otelin sahipleri arasındadır. ZX Otel ve kumarhaneye sahip olmak için Ali Kansız'ı öldürtecek kadar soğukkanlı bir katildir Sabit Üzücü; otel ve kumarhane işletmeciliği ya da kulüp yöneticiliği tek faaliyet alanı değildir. *Filler ve Çimen*'de perdeye getirilen temel çatışma alanlarından birinde, uyuşturucu üretim ve dağıtımında da etkindir. Metruk bir depoda Kürtçe konuşan işçiler tarafından üretilen ve dağıtılan uyuşturucu, yurtdışından getirilen uyuşturucu kadar kaliteli değildir ve üstelik içinde bulunduğu rekabet ortamı yeni bir çatışma daha yaratmaktadır. Bir yanda Sabit Üzücü'nün ve Baran'ın liderliğini yaptığı yasadışı örgütün olduğu, diğer yandaysa Camoka'nın Kolombiya ve Rus mafyasıyla ortaklık yaparak hâkimiyet kurmaya çalıştığı büyük bir pazar söz konusudur. Camoka'nın galip çıktığı tüm bu çatışmaların sonunda, Milli İstihbarat Teşkilatı'yla işbirliği yapan Amerikan İstihbarat Teşkilatı elemanının Camoka'ya İstanbul'dan Asya'ya dağıtılacak kokain işini vaat etmesi dikkate değer. Filmin sonunda, Camoka'nın bir avuç kokaini alıp havaya saçmasının da yine onun başarısını imlediği notunu düşmek gerekir.

Tablo 2.6: *Filler ve Çimen* Filminin Mekânlarının Plan Sayısı ve Toplam Süreye Göre Sıralanması

	MEKÂN	PLAN SAYISI	TOPLAM SÜRE*
1	Tarabya – ZX Oteli	10	18:39:16
2	Havva'nın Mahallesi – Evi	10	15:58:22
3	Emniyet Müdürlüğü – Cezaevi	9	07:17:00
4	Külliye	7	11:14:04
5	İstihbarat Teşkilatı Binası	7	04:58:07
6	Marina – Star Yatı	5	11:08:14
7	Aziz Bebek'in Ofisi – Bakanlık	4	04:17:15
8	TEM Stüdyoları	3	08:46:18
9	Havaalanı	2	02:08:23
10	İl Spor ve Bölge Müdürlüğü	2	02:03:02
11	Çay Bahçesi	1	02:40:21
12	Boş Arazi	1	02:14:09
13	Yenikapı Sahili	1	02:14:04
14	Bilinmeyen Mekân	1	01:41:05
15	Devrim'in Evi	1	01:29:22
16	Hamam	1	01:23:06
17	Çatı	1	01:13:10
18	İlkokul	1	01:10:16
19	Depo 2	1	01:08:18
20	Silgi Fabrikası	1	01:03:08
21	Depo 3	1	01:02:10
22	Mezarlık	1	01:00:13
23	Meydan	1	00:59:12
24	Hastane	1	00:56:18
25	Eminönü	1	00:46:17
26	Yol Kontrol Noktası	1	00:34:12
27	Haliç – Balat – Tarabya	1	00:32:18
28	Depo 1	1	00:25:23
29	Lunapark	1	00:24:00

* Süre, dakika : saniye : kare sayısı (saniyede 24 kare) formatında ifade edilmektedir.

Sabit Üzücü yasadışı işlerini sürdürmek ve iktidar karşısında bir dokunulmazlık kazanmak için düzenli olarak Bakan Aziz Bebek'e haraç vermektedir. Önceleri banka havalesi aracılığıyla gerçekleştirilen bu işlem, –banka hesapları takip edildiği için olsa gerek– artık elden yapılmaktadır. Sabit Üzücü'nün güvendiği adamı Savaş, Aziz Bebek'e verilecek haracı Camoka'ya teslim etmektedir.

Bu alışveriş bir yandan uyuşturucu pazarına hâkimiyet mücadelesinden sonra Sabit Üzücü ve Camoka arasında yeni bir çatışmayı ortaya çıkarırken, diğer yandan Aziz Bebek'le olan ilişkisini ters–yüz edecek ve ölümüne neden olacaktır. Camoka, Sabit Üzücü'nün verdiği haracı Aziz Bebek'e aktarmayarak kendi örgütlenmesinin finansmanı için kullanır ve haracın iletilmediğinin ortaya çıkmasıyla büyük bir çatışma yaşanır. İhtimâl odur ki, Sabit Üzücü'nün haraç verdiği tek bakan, Aziz Bebek değildir. Aziz Bebek'in kirli ilişkilerine dair bildiği pek çok şeyle birlikte "hangi bakanın kimden ne kadar haraç aldığını; İran'dan gelen eroinin Hollanda'da nasıl pazarlandığını ve Amerikalıların uyuşturucu karşılığında İran'a silahı nasıl gönderdiklerini" de bilmektedir ki kendisini Egemen Terzi için önemli yapan bunlardır. Karmaşık ilişki ağları üzerindeki konumu Sabit Üzücü'yü hem değerli kılar hem de onun ölümüne neden olacak kadar tehlikelidir.

Filler ve Çimen'de Medusa Otel ve Kumarhane Zinciri sahibi Sabit Üzücü'nün ZX Otel'i ve otelin kumarhanesini satın almak istemesi ve bu nedenle Ali Kansız'ı öldürtmesi filmin temel devinimlerinden ve çatışmalarından biridir. ZX Otel'in sahibi Ali Kansız'ın ve daha sonra yerini alan oğlu Devrim'in Alevi kökenleri filmde özellikle vurgulanır; baba ve oğul, filmde göründükleri ilk planda –ki bu plana daha sonra Sabit Üzücü de dâhil olacaktır– Alevi mitolojisinin ana temalarının işlendiği bir tabloyu incelemektedirler. Ali Kansız'ın öldürülmesinden sonra yerini alan Devrim Kansız ve Şeref'in, tehditlerini arttıran Sabit Üzücü'ye karşı oteli koruması için anlaşacakları örgüt de Alevi göndermeleri olan bir örgüttür. Bu, filmde irdelenen farklı çatışmalara yeni bir boyut kazandırır. Ali Kansız'ın sıradan bir balık çiftliği sahibiyken Türk Silahlı Kuvvetleri'ne konserve balık satarak elde ettiği serveti; bu servetini bir otel ve kumarhane yatırımına dönüştürmesi; filmin satır aralarında vurgulanan ve zaman zaman görünür hale gelen Sabit Üzücü ve Aziz Bebek'le ilişkisi; muhtemelen onun bağlantıları kurularak, ölümünden sonra gerçekleştirilen Alevi örgütle işbirliği, farklı ilişki ağlarına ve iktidar ve mücadele ilişkilerine denk düşer. Ancak, bu ağ üzerinde ve bu mücadeleler sırasında Ali ve Devrim Kansız – hatta Baran'ın liderliğini yaptığı Alevi örgüt ve Hızır Veli ve İlyas adlı Tuncelili diğer Aleviler[64]– güçsüzdür; ne ağ üzerindeki konumlarını muhafaza edebilir ne de

[64] 1990'larda en yüksek çatışmaların yaşadığı dönemde ağırlıklı olarak Kürtlerin yaşadığı bölgelerde Türk Silahlı Kuvvetleri tarafından sistematik olarak 3.000 kadar köyün yakıldığı ve/veya boşaltıldığı

mekâna tutunabilirler. Ali Kansız, Baran ve örgütün bazı elemanları, Hızır İlyas ve Veli öldürülür; Devrim Kansız, Şeref ve örgütün diğer bazı elemanlarıysa tutuklanır.

Babasının öldürülmesinden ve Sabit Üzücü'nün artan tehditlerinden sonra Devrim Kansız'ın Şeref'in, "Baban sağ olsaydı Bakan'a bir telefon açabilirdi, Sabit'le aramızı yapabilirdi" demesiyle ZX Otel'i koruması için çağırdığı yasadışı örgütün lideridir Baran. Şeref, "Bu zamanda bizi mafyadan sadece ve sadece bir örgüt koruyabilir" demiştir; çaresizdirler. Şeref ve Baran'ın otelin korunması için anlaşma yaptıkları mekân, aynı zamanda uyuşturucu imal edilen bir depodur. Örgüt, bir yandan merkezinde ZX Otel'in yer aldığı bir çatışmanın tarafı olurken, diğer yandan Sabit Üzücü, Camoka, Rus mafyası, Kolombiya mafyası, Milli İstihbarat Teşkilatı ve Amerikan istihbarat elemanlarının dâhil olduğu uyuşturucu üretimi, dağıtımı ve ticaretiyle ilgili büyük çatışmanın içindedir. Ancak, Baran ve aralarında duygusal bir ilişki olup olmadığını asla bilemeyeceğimiz örgüt elemanı Sıdıka Tahir'in öncelikli meseleleri belli ki uyuşturucu ticareti ya da otel korumak değildir. ZX Otel'e gelip Sabit Üzücü'nün adamlarını uzaklaştırdıktan sonra "Bizim esas işimiz otel korumak değil. Yakında havai fişek gösterisi var, fişekleri koyacağımız yerleri bulun" der Baran[65], örgüt elemanlarına. İlginçtir; Sabit Üzücü gibi, son derece güçlü bir mafya örgütlenmesini ZX Otel'den uzaklaştırabilen bu örgüt, *Filler ve Çimen*'in anlam evreninde örülü ilişki ağlarının zayıf noktalarından birinde yer almaktadır aslında. Sıdıka Tahir ve Baran'ın, çoğunlukla askerlerin gittiği bir çay

---

ve bu nedenle 1.000.000–3.000.000 kadar insanın da yerinden edildiği iddiası kaynaklarda yer almaktadır (Etten, Jongerden, Vos, Klasse ve Hoeve, 2009, s. 74). Tunceli de bu bağlamda "terörle mücadele" etkinlikleri kapsamında ekolojik yıkımın, orman yangınlarının ve köy boşaltmaların bir araç olarak kullanıldığı kentlerden biridir. Sabit Üzücü'nün Ali Kansız'ı öldürtmesi eyleminde cinayeti üstlenmeleri için Savaş tarafından bulunan Hızır Veli ve İlyas da film gerçekliği içinde askerin "Dağdaki gerillalara yardım ediyorsunuz" diyerek köylerini yaktığı ve bu yüzden İstanbul'a göç etmek zorunda kalan iki Tuncelili arkadaştır. Bu ikili, adlarını tasavvufî Hızır ve İlyas'tan alır. Hızır Veli beş aydır, İlyas'sa bir yıldır işsizdir; Havva Adem'in mahallesine yakın ve aynı zamanda ebru atölyesinin de bulunduğu külliye içinde yer alan bir türbede yatıp kalkarlar. Ali Kansız cinayeti sonrasında yakalanan ikiliden Hızır Veli'nin Camoka'ya benzerliği Komiser Mustafa Truva'nın dikkatini çeker ve bunu Egemen Terzi'ye haber verir. Komiser, Hızır Veli'yi Egemen Terzi'ye "Adi bir teyp hırsızı, bir Kürt" diyerek tanıtır.

[65] Örgütün ZX Otel'e geldiği bu plana Aşık Daimi'nin (1932–1983) derlediği ve Alevi ozan Kul Himmet Üstadım'a (1779-1844) ait *Bugün Bize Pir Geldi* (*Eyvallah Şahım*) adlı deyiş eşlik eder. Örgütün önemli elemanlarından Sıdıka Tahir, tıpkı Hızır Veli ve İlyas gibi, Tuncelilidir. Baran'ın Devrim Kansız'la kavga ettiği planda yardımı çağırdığı örgüt elemanlarının isimleri de Şiilik/Şia mezhebinin çıkışındaki kişilere, Ali ve onun oğlu Hasan'a göndermede bulunan Ali ve Hasan'dır.

bahçesine bomba yerleştirme eylemleri başarısızlığa uğrar, Sıdıka Tahir hayatını kaybeder ve kimliği açığa çıkar. Kimliğinin açığa çıkması aynı zamanda ilişki ağının da açığa çıkması anlamına gelmektedir; Baran ve örgütün diğer elemanları ZX Otel'i terk eder, ancak polis tarafından yapılan bir yol aramasında yakalanırlar. Tekrar etmek gerekirse, Aleviler ve Kürtler –Egemen Terzi'yle aynı fotoğrafta gördüklerimizi istisna kabul etmek şartıyla– *Filler ve Çimen*'deki iktidar mücadelesinin zayıf kanadıdır.

Hızır Veli ve İlyas'ın, Devrim Kansız'ın, Şeref'in, Baran ve örgütün diğer elemanlarının, Havva ve İldem Adem'in sinemasal yolculukları Komiser Mustafa Truva'yla sonlanır. Emniyet Müdürlüğü ve cezaevi karışımı, tuhaf bir heterotopik mekânın merkezinde durur Komiser Mustafa Truva. Kendisiyle ilk kez, Ali Kansız cinayetini araştırırken, Hızır Veli ve İlyas'ı sorgularken karşılaşırız. Cinayete dair ifadelerindeki tutarsızlıkların farkındadır ve bu nedenle mekânı araştırmaya karar verir. ZX Otel'iyle yetinmez, Hızır Veli ve İlyas'ın yaşadıkları türbeyi de enikonu inceler. Onu sinemasal gerçeklik içinde önemli kılansa, bu araştırmaları sırasında fark ettiği Hızır Veli ve Camoka benzerliğidir ki, bu da Komiser Mustafa Truva için iktidar ağlarında belki birkaç basamak yukarı tırmanmak ve daha önemli bir noktayı kontrol edebilmek için bir fırsat yaratmaktadır. Bunun için Milli İstihbarat Teşkilatı'yla, Egemen Terzi'yle iletişime geçer ve bu benzerlikten bahseder. Egemen Terzi doğal olarak bu benzerlikle ilgilenir. Gerek Ali Kansız cinayeti gerekse Baran'ın liderliğini yaptığı örgütün eylemlerini aydınlatmadaki çabası Komiser Mustafa Truva'yı başarılı ve önemli bir karakter yapmaya yetmektedir aslında. Ne var ki Komiser Mustafa Truva, Egemen Terzi'yle iletişime geçerek aslında bulunmaması gereken bir düzleme sıçramıştır. Kısa sürede hata yaptığını fark edecektir. Ancak artık geri dönülmesi olanaksız bir noktaya gelmiştir ve nihayetinde ağ üzerindeki konumunu da sonsuza değin kaybedecektir.



Resim 2.21: Filmin Kurucu Öğesi Olarak Havva Adem Tüm İlişki Ağlarını Deneyimler (*Filler ve Çimen*, 2001)

Filler ve Çimen'de Bakan Aziz Bebek, Milli İstihbarat Teşkilatı Başkanı Egemen Terzi, Medusa Otel ve Kumarhane Zinciri sahibi Sabit Üzücü, aynı şekilde ZX Otelinin sahibi Ali Kansız ve onun oğlu Devrim Kansız, kontrgerilla Camoka veya Komiser Mustafa Truva gibi sermaye ya da statü bağlamında iktidar sahibi pek çok karakter görülür. Filmde temsil edilen iktidar mücadeleleri ve çatışmalar da bu karakter arasında yaşanır. "Filler oynaşırken olan çimenlere olur" denmektedir filmin hemen girişinde; fillerin oyunu iktidar mücadelesinin alegorisidir. Çimenler ya da sıradan insanlar, bir yandan bu mücadelenin edilgen tarafındayken diğer yandan tanıklıklarıyla yaşanan çatışmanın bir nebze olsun görünür hale gelmesini sağlarlar. Saim Yakut, Savaş ya da Şeref gibi doğrudan iktidara eklemlenmiş karakterler de değildir bunlar. Evet, Hızır Veli ya da İlyas'ın Ali Kansız'ın cinayetini üstlenerek sınıf atlamak gibi bir amaçları da vardır ancak nihayetinde onlar da ezilenler arasındadır. Sabit Üzücü'nün uyuşturucu üretiminde çalıştırdığı Kürtler, Baran'ın liderliğini yaptığını örgütün elemanları ya da ZX Otel'in mutfağında çalışanlar… Yoksul insanlardır hepsi ve özellikle Hızır Veli ve İlyas'ın sığındığı türbeyle açığa çıktığı gibi, tekinsiz mekânlarda yaşarlar. Havva ve İldem Adem'in de yaşadığı yoksul mahallesi gibi yerler, 1990'larda yaşanan yerinden edilmelerden, zorunlu

göçlerden sonra farklı yörelerden gelmiş, farklı kültür ve inançları beraberinde getirmiş, farklı politik görüşlere sahip, kendi içlerinde çekişen, çatışan grupların mekânı olagelmiştir. Aynı yıllarda yoksulluk mekânlarıyla özdeşleşen Alevi Kürt/Türk, Sünni Kürt/Türk, Şafi Kürt ya da İslamcı/dinci gibi kimlikler (Altuntaş, 2009, s. 104) Derviş Zaim tarafından *Filler ve Çimen*'in arka alanına taşınmıştır. İktidar ağlarının dışında kalan, iktidara erişemeyen ancak çatışmalardan mağdur olan bu yoksul insanlar ise filmde Havva Adem'le temsil edilmiştir. Yönetmenin ifadesiyle "Filmde yalnızca bir karakter veya olay değil; birkaç karakter ve olay bir arada var olmakta ve birbirlerini tetikleyip karşılıklı olarak etkilemektedir" (www.derviszaim.com). Hiçbir iktidar ağına doğrudan eklemlenmemiş de olsa Havva'nın bütün bu ilişki ağlarını ve ilişkilerin hüküm sürdüğü mekânları bağlayan bir yönü vardır.

Havva, askerliğini yaptığı sırada mayına basarak sakat kalan kardeşi İldem'le birlikte yaşamaktadır. Aslında başarılı bir maratoncudur Havva; ancak ciddi bir tedaviye ihtiyaç duyan kardeşine bakmak zorunda olduğundan antrenmanlarının yanı sıra başka işlerle de meşguldür; bir ebru atölyesinde çalışmaktadır örneğin. Kardeşinin durumu ciddileştiğinde ve ameliyat olmasına karar verildiğindeyse bir silgi fabrikasında çalışmaya başlayacaktır. Ayrıca Ali Kansız'ın sahibi olduğu ZX Otel'den de yiyecek desteği almaktadır. Yine de tedavi masraflarını karşılaması olanaklı değildir ve bu yüzden Avrasya Maratonu'na hazırlanmaya başlar, amacı maratonda derece yapıp para ödülünü kazanmaktır. Kardeşinin tedavisi için elinden gelen her yolu deneyen Havva, İl Spor ve Bölge Müdürü aracılığıyla Bakan Aziz Bebek'le görüşmeye de çalışmaktadır. "Dünyada herkesin bir mayını vardır. Mayın seni bekler. Dikkat etmek lâzım" der İldem, Havva'nın silgi fabrikasında çalışmaya başlayacağını öğrendiğinde. Havva'nın mayını onu, yoksullukla örülmüş bu karmaşık ilişki ağlarında bekler. Bu karmaşık ilişki ağlarını, dolayısıyla da mekânı her deneyimlediğinde farklı iktidarlara tanıklık ederiz. Havva bazen bilerek, bazen hiç farkında bile olmadan bu iktidar alanlarını deneyimler; iktidar mekânlarının içinden geçer. Filmin daha açılış sekansında, Aziz Bebek ve Camoka'nın hâkim olduğu bir mekânda, Star Yatı'nın bağlı olduğu marinada Havva'nın koşarak geçtiğine tanıklık ederiz. Aynı akşam, kardeşi İldem'le yemek yerken Saim Yakut'un öldürülmesinin ve Egemen Terzi'yi Kürt teröristlerle bir arada gösteren fotoğrafların

haberi televizyonda yayınlanmaktadır. Havva, ZX Otel'den yemek yardımı almaktadır ve bu nedenle filmin farklı planlarında farklı karakterlerle –Başta Ali Kansız, Devrim Kansız ve Şeref olmak üzere, Sabit Üzücü, Savaş ve Baran– yolu bu mekânda kesişir. Yaşadığı mekân aynı zamanda külliyeye de ev sahipliği yapmaktadır; Savaş, Hızır Veli ve İlyas'la burada karşılaşır. Filmdeki pek çok kesişimin mekânı TEM Stüdyolarındaysa Havva, Bakan Aziz Bebek, Sabit Üzücü, Savaş ve Camoka'yla karşılaşır. Devrim Kansız'la birlikte yakalanmasından sonra ise bu kez bir başka mekânı, Emniyet Müdürlüğü ve Cezaevi'ni, deneyimler ve burada yolu Komiser Mustafa Truva'yla kesişir. Havva bu noktada mekân, ilişki ağları ve karakterlerin eylemlerinden müteşekkil film devinimini kuran bir öğedir.

Filler ve Çimen, karakterlerin, eylemlerin ve ilişki ağlarının olduğu kadar mekânların da çeşitlilik gösterdiği bir filmdir. Üstelik mekân bir yandan iktidar ve iktidar mücadelesinin platformu olurken, diğer yandan karakterlerle özdeşleşerek iktidarın gösterini haline gelir. Mekân temel alınarak yapılan bir *kurgu-söküm* işleminden sonra film boyunca yetmiş sekiz planda yirmi dokuz farklı mekânın karakterler –ve doğal olarak izleyiciler– tarafından deneyimlendiği görülür (bakınız Tablo 2.5, Tablo 2.6 ve Tablo 2.7). Filmin karakterleri arasında en fazla planda görünen ve buna koşut bir biçimde film mekânlarını en fazla deneyimleyen karakter Havva Adem'dir, ki bu karakterin mekân, ilişki ağları ve karakterlerin eylemlerinden müteşekkil film devinimini kuran bir öğe olmasıyla denktir. Film boyunca otuz üç planda görünen Havva on dört farklı mekânı deneyimler. Aziz Bebek'in bakanlıktaki ofisi ve İstihbarat Teşkilatı Binası haricindeki filmin tüm ana mekânlarıyla Havva'nın yolu bir biçimde kesişir. Aziz Bebek'le bir çıkar ilişkisine giren –kardeşi İldem'in tedavisi için devlet yardımı almaya çalışmaktadır– Havva, bakanla sadece bir kez aynı planda ve mekânda, TEM Stüdyolarında bulunur. Egemen Terzi'yle aynı anda aynı mekânı hiçbir zaman deneyimlemez ve bu iki karakter film boyunca asla bir araya gelmez: Aralarında ne bir çıkar ilişkisi ne de çatışma vardır. Egemen Terzi bu bakımdan ortalama insanlarla aynı ağ üzerinde bulunmayan, yolu kolay beri ortalama insanlarla kesişmeyen bir karakterdir: film boyunca on dört planda görünmesine karşın sadece üç farklı mekânı fiilen deneyimlemesi (İstihbarat Teşkilatı Binası, Emniyet Müdürlüğü – Cezaevi ve boş arazi) ve iki farklı mekânda

televizyon haberi ya da telefon görüşmesi aracılığıyla yer alması da (Aziz Bebek'in bakanlıktaki ofisi ve TEM Stüdyoları) bunu gösterir.

Devletin iki yüzünü temsil eden Aziz Bebek ve Egemen Terzi'nin yanında, bir üçüncü yüz olarak Emniyet Genel Müdürlüğü'nü temsil eden Komiser Mustafa Truva, Havva'dan sonra en çok planda görülen ve Havva ve Camoka'nın ardından mekânı en fazla deneyimleyen karakterdir. Emniyet Müdürlüğü ve cezaevinin iç içe geçtiği, eklektik bir mekânın merkezinde duran Komiser Mustafa Truva, bazıları sadece kendisi tarafından deneyimlenmekte olan (örneğin kent meydanı ya da lunapark) sekiz ayrı mekânı on yedi ayrı planda deneyimler. Film boyunca neredeyse tamamı çatışma ilişkisi olmak üzere film karakterlerinin tümüyle bir biçimde yolu kesişir. Ali Kansız'ın katillerini araştırırken Sabit Üzücü ve Savaş'la çatışma halindedir; bu sırada Camoka'ya benzeyen bir katil zanlısıyla ilişkiye girecek ve yolu Egemen Terzi'yle de kesişecektir. Ne var ki Egemen Terzi'yle de bir çıkar ilişkisi olarak başlayan birlikteliği bir süre sonra çatışmaya dönüşecektir. Çay bahçesinin bombalanmasından sonra Devrim Kansız, Şeref, Baran ve diğer örgüt elemanlarıyla da, Havva ve İldem'le de çatışmalı bir ilişki kuracaktır. Komiser Mustafa Truva da, Havva kadar olmasa bile mekân, ilişki ağları ve karakterlerin eylemlerinden müteşekkil film deviniminin kurucu öğelerindendir. Ancak, Havva gibi ortalama bir yurttaşı değil, devletin bir aygıtı olarak zaman zaman iktidara eklemlenen ve ne var ki yine de iktidar ve mücadele ilişkilerinin mağduru olan tabakayı temsil eder. Komiser Mustafa Truva'nın sonu muğlak olmakla birlikte, Egemen Terzi'nin kendisini de öldürteceğini anladıktan sonra bir mezarın yanına uzanıp yatması, depreminin yıkım izlerini taşıyan viraneliklerde dolaşmaya başlaması ve rastgele insanları telefonla arayarak "Buralarda çok kötü şeyler oluyor, haberiniz olsun" demesi, sonunun pek de hayırlı olmadığı anlamına gelmektedir. Derviş Zaim'in, Komiser Mustafa Truva'nın yıkımını mezarlık ve 1999'da yaşanan büyük depremden arda kalan viraneliklerle ilişkilendirmesi de dikkate değerdir; karakterin yıkımının altı mekânla çizilir.

Aziz Bebek'in haraç ilişkilerinin aracısı, resmi olmayan silahlı gücü olarak kendi uyuşturucu ağını kurmak için Kolombiya ve Rus mafyalarıyla ilişkiye geçmesi Camoka'yı bir yandan filmin ana karakterleri arasına taşırken diğer yandan onun film

boyunca on altı planda görünmesinin ve dokuz farklı mekânı deneyimlemesinin yolunu açar: Havva Adem'den sonra en fazla mekânı deneyimleyen karakterdir Camoka. Daha önce bahsedildiği üzere bir heterotopyanın, Star Yatı'nın merkezinde oturan bu karakter, filmin temel mekânlarının birçoğunu deneyimlemektedir. Camoka; iktidar, çıkar ve çatışma ilişkilerinin devindiği ZX Oteli, Star Yatı, TEM Stüdyoları ve Aziz Bebek'in ofisi gibi mekânlarda, Aziz Bebek, Egemen Terzi, Sabit Üzücü ve Devrim Kansız gibi farklı iktidarların merkezini tutan karakterlerle bir araya gelir. Bu karakterle ilişkileriyse muğlaktır: Aziz Bebek'le bir çıkar ilişkisi içindedir, onun tetikçiliğini yapmakta ve haraç işlerine aracılık etmektedir. Ancak aynı zamanda kendi örgütlenmesini gerçekleştirmek için bakana aktarılması gereken haracı kendisi için kullanmaktadır. Aziz Bebek tarafından Saim Yakut ve Egemen Terzi'yi öldürmesi için görevlendirildiği halde İstihbarat Teşkilatı tarafından yakalanacak ve muhtemelen Egemen Terzi'nin talimatıyla Aziz Bebek'i öldürecektir. Kaldı ki, yaşayıp yaşamadığı bile belli değildir Camoka'nın. Nihayetinde düzmece ölümünün ardından yeni bir kimlikle hayatına devam etmektedir. Son derece bulanık bir alanda etkinlikte bulunan bu kontrgerillanın ilişkileri gibi deneyimlediği mekânlar da muğlaklıklar içerir. Tüm bu mekânlar, asla *ev* denilemeyecek, doğrudan bir kişiyle ya da kimlikle özdeşleştirilemeyecek yerlerdir: Marc Augé'nin (1997) ifadesiyle *yer–olmayanlardır.*

Mekân üzerindeki mücadelenin taraflarından Sabit Üzücü on ayrı planda yedi ayrı mekânı deneyimlerken sağ kolu Savaş'sa on iki ayrı planda yedi ayrı mekânı deneyimlemektedir. ZX Oteli, Star Yatı, TEM Stüdyoları ve İstihbarat Teşkilatı Binası gibi, temel çatışmaların gerçekleştiği mekânlarla birlikte, Havva'nın yaşadığı mahalle ve külliye gibi temel olarak ortalama insanların ve onların mücadelelerinin vuku bulduğu mekânlar da bu iki karakter tarafından deneyimlenmektedir. Mafyanın toplumun en alt tabakasından en üstüne kadar sızabilmesi, 1990'ların Türkiye'sinde toplumun her tabakası için gündelik hayatın bir parçası haline gelmesi, Sabit Üzücü ve Savaş'ın mekân deneyimleriyle somutlaşır. Aziz Bebek'in bakanlıktaki ofisinden İstihbarat Teşkilatı Binası'na kadar, devletin en üst katını imleyen mekânları deneyimleyen bu karakterler aynı zamanda kentin tekinsiz mahallelerindeki depolarda ya da metruk binaların çatılarında da bulunmaktadır. Mafyanın, hayatın her alanına sirayeti *Filler ve Çimen*'de karakterlerin mekân deneyimleriyle

somutlaşır. Bununla birlikte Sabit Üzücü'nün sağ kolu Savaş'ın kendisinden daha fazla sayıda planda mekânı deneyimlemesi onun bu mafya örgütlenmesindeki kritik konumuna da işaret eder: Savaş bu örgütlenmedeki ilişki ağlarını düzenleyen kişidir bir bakıma. Camoka aracılığıyla Aziz Bebek'e giden haraç onun elinden geçer; Ali Kansız'ı öldüren de odur, cinayeti üstlenmeleri için Hızır Veli ve İlyas'ı bulan da o. Sabit Üzücü'ye ihanet eden elemanı yakalayıp getiren de Savaş'tır. Tüm bunlar Savaş'ın mekân deneyiminin Sabit Üzücü'ye göre daha fazla olmasına yol açar; çünkü büyük ilişki ağları içinde yer alan, mafya örgütlenmesiyle imlenen daha alt ilişki ağlarının kesişim noktalarında yer alır.

Filmin yirmi dokuz mekânından yirmi yedisi kamusal alanlara aitken sadece ikisi[66] (Havva'nın ve Devrim Kansız'ın evi) özel alandır. Aziz Bebek'in Ofisi – Bakanlık, Emniyet Müdürlüğü – Cezaevi, İstihbarat Teşkilatı Binası ya da İl Spor ve Bölge Müdürlüğü gibi resmi kurumlara ait mekânlar; Tarabya – ZX Oteli, TEM Stüdyoları, lunapark ya da çay bahçesi gibi halka açık özel işletmeler; külliye, marina, havaalanı ya da kent meydanı gibi ortak kentsel alanlar ve benzeri kamusal alanlar filmin mekânını oluşturur. Sadece mekân açısından değil, mekân bağlamında *kurgu-sökümü* yapılmış film planlarına bakıldığında da filmin ağırlıkla kamusal alanda geçtiği görülmektedir: Yetmiş sekiz plandan altmış yedisi kamusal alanda, on biriyse özel alanda geçmektedir (Havva'nın evi on planda, Devrim Kansız'ın eviyse sadece bir planda kullanılır). Bu mekânlar her ne kadar bireyler tarafından deneyimlense de, antropolojik anlamda bir kültüre zemin oluşturmayan, örneğin bir ritüel mekânı olarak kullanılmayan yerlerdir. Bu mekânlar çoğu kez salt gelip geçilen ya da filmde temsil edilen ilişki ağlarının kesişim noktası haline gelen mekânlardır. Paranın el değiştirdiği, sermayenin yeni biçimler aldığı, ilişkilerin yeniden düzenlendiği ve yeni bağların oluştuğu bu mekânlar Augé'nin (1997) *üstmodernliğe* özgü olarak gördüğü, asla eski yerlerle bütünleşmeyen, mekânlardır. Dolayısıyla yönetmenin, *Filler ve Çimen*'de mekân kullanımındaki bu tercihini Foucault'nun heterotopya kavramsallaştırmasıyla da örtüşecek biçimde, Augé'nin *yer-olmayanlar* kavramsallaştırması bağlamında değerlendirmek mümkündür.

[66] Star Yatı, ZX Oteli ya da Bakan Aziz Bebek'in ofisi her ne kadar ilk elden özel alanlar gibi görünse de, aslında doğrudan karakterlerin varoluşlarıyla ilintili olmayan mekânlardır. İlişki ağlarının kesişim noktalarını oluşturan bu mekânlar *Filler ve Çimen*'in anlam evreninde tipik kamusal alanlar olarak işlev görürler.

"*Yer–olmayan* asla saf bir biçim altında var olamaz; yerler, orada kendi kendilerini yeniden oluştururlar; ilişkiler, orada yeniden oluşurlar" diyor Augé (1997, s. 86). Bununla birlikte "değişim geçiren ve kaygan bir zemin olan yer–olmayanlar, üstmodernliğin getirileri nedeniyle, bağlanılan, kök salınan anlamlı bir varoluş biçimi değil, gelip geçilen, ruhu olmayan bir geometridir" (Tuncer Gürkaş ve Barkul, 2012, s. 5). Hava, demir ve karayolları; 'taşıt' denilen devingen mekânlar; havalimanları, büyük otel zincirleri, eğlence parkaları ve alışveriş merkezleri gibi mekânlardır yer–olmayanlar. *Filler ve Çimen*'de filmin ana mekânlarını oluşturan Tarabya ZX Oteli, Marina–Star Yatı ve TEM Stüdyoları gibi yerler kolaylıkla Augé'nin bu sınıflandırmasına dâhil edilebilirler. Evet, Star Yatı Camoka'nın, ZX Oteli'yse Ali Kansız ve oğlu Devrim'in sinemasal varoluşuyla doğrudan ilintili mekânlardır ancak diğer yandan bu mekânlar gerçekten de *kök salınan – anlamlı* varoluşların zemini değildir. Bundan ziyade ilişkiler ağının kesişim noktaları, dönüşüm ve takas mekânları olarak işlev görür ve bu özellikleri dolayısıyla iktidar tarafından ele geçirilmeye çalışılırlar. Bu mekânlar tam da bu nedenle iktidarın gözünde değerlidir: Yeni kapitalizm çağında metalar ve bireyler aslında yer–olmayan mekânlarda takas ilişkisine girmektedir: "İnsanların ve malların hızlandırılmış dolaşımı" ancak bu mekânlarda mümkün olur. Yeniçağın en önemli ritüeli olan takas, havalimanları, büyük otel zincirleri ya da alışveriş merkezleri gibi, *yeniçağın tapınaklarında* icra edilir.

Üstmodernliğin ürettiği yer–olmayanlar aynı zamanda ortalama insanı üreten yerlerdir: Bireyin yer–olmayanlara dahli belli sözleşmelere dayanmaktadır ve bu sözleşmelerin başında gönüllü bir denetim olgusu gelmektedir. İster bir havalimanı ya da bir otoyol ağı, isterse Augé'nin daha soyut bir yer–olmayan hali olarak sınıflandırmasına dâhil ettiği bankacılık sistemi olsun, katılımcılar mutlaka ve mutlaka bir denetim ve kontrolden geçerler. Augé'ye göre bu sistem fark gözetmeksizin ve eşzamanlı olarak her birimizi, herhangi birimizi hedef almaktadır: Bunlar, karayolu şebekesini, ticaret ya da bankacılık sistemini kullananlar olarak tanımlanmış olan "ortalama insan"ı imal etmektedir (1997, s. 109). *Filler ve Çimen*'deyse ortalama insanların yer–olmayan TEM Stüdyoları'na erişim için bir denetime tabi tutulurken, iktidar sahiplerinin denetimden muaf oldukları görülmektedir. Diğer yandan bugün hem üstmodernliğin sembolik mekânları hem de

her geçen gün genişleyen toplumsal alanı olmaları nedeniyle yer–olmayanlar, doğrudan iktidar ve direniş mücadelesinin alanları haline gelmiştir ve günden güne bu mücadelenin en vahşi eylemlerine sahne olmaktadır. Havalimanları, uçaklar, alışveriş merkezleri ya da garlar, toplumu terör aracılığıyla tahakküm altına almanın mekânlarıdır artık.

Filler ve Çimen, perdeye yansıttığı olgular, olaylar ve karakterler kadar bu olguları, olayları ve karakterleri ele alma biçimiyle de son derece sıradışı bir filmdir. Filmin eylem örgüsü, temsil edilen ilişki ağları, filmin biçemini de belirleyen ebru sanatıyla uyumludur. Bu ayrımda gerçekleştirilmeye çalışılan çözümlemede de görüldüğü gibi, içi içe geçen karmaşık ilişkiler; tesadüfî sayılabilecek etmenlere bağlı olarak yeniden biçimlenen eylemler; cüzî iradeye karşı küllî iradeyi akla getiren, biz sıradan insanların kontrol edemediği olaylar ve olgular... Nihayetinde *filler oynaşırken olan çimenlere olur*. Bu ifade, mutlak iktidar mücadelesinin sıradan insanlar üzerindeki tahakkümünü özetlemektedir. İktidar karşısında tahakküm edilen konumunda olan sıradan insanlar, diğer yandan bu tahakkümü görünür kılmaktadır. Tahakküm edenler ve madunlar arasındaki mücadele her ne kadar ilişki ağları üzerinde gerçekleşse de, sinemasal mekânlarla da özdeşleşmiştir. Bununla birlikte, *Filler ve Çimen*'in sinemasal mekânları, filmde temsil edilen ilişki ağlarının kesişim noktalarında yer alır ve meta ve bireylerin bir ağdan diğerine geçişini sağlarlar; mekânların kesişim alanlarını oluştururlar. Yer–olmayanların üstlendiği önemli bir işlevdir bu; dolayısıyla tam da bu nedenle iktidarın ilgisinin merkezinde yer alırlar. İktidar ve direniş mücadelesi yer–olamayanlar üzerinde kurulmaya çalışılan hâkimiyetin mücadelesidir. Ve tüm bunlardan dolayı, bir kez daha, iktidar ve direnişin öyküsü aynı zamanda mekânın öyküsü halini alır.

Tablo 2.7: *Filler ve Çimen* Filminin Mekân, Süre ve Karakter Bağlamında Planlarına Ayrılması

PLAN	MEKÂN	SÜRE*	KARAKTERLER	AÇIKLAMA
1	Bilinmeyen Mekân	01:41:05	Aziz Bebek	Bakan Aziz Bebek'le tanışma planıdır. Filmin giriş planında 30 Ağustos Zafer Bayramı için yapılan bir geçit töreninin televizyon yayınına tanıklık ederiz. Yayın, Bakan Aziz Bebek'in üç kadınla bir parti yaptığı odadaki ekrandan izlenmektedir. Bu esnada, Aziz Bebek ve kadınlar da gizli kamerayla kayda alınmaktadır. Plan, filmin adını gösteren jenerikle kesilir.
2	İstihbarat Teşkilatı Binası	00:47:13	Egemen Terzi	İstihbarat Teşkilatı Başkanı Egemen Terzi'yle tanışma planıdır. Egemen Terzi, Aziz Bebek'in kasetini alır. Plan film ekibini gösteren jenerikle kesilir.
3	Aziz Bebek'in Ofisi – Bakanlık	01:03:07	Aziz Bebek, Saim Yakut	İstihbarat Teşkilatı elemanı Saim Yakut güvenlik kontrolünü doğrudan geçerek Aziz Bebek'in bakanlıktaki ofisine gelir; kaseti ve üzerinde "İSTİFA ET" yazılı bir notu kendisine verir. Bu, Egemen Terzi ve Aziz Bebek çatışmasının ortaya çıktığı plandır.
4	Aziz Bebek'in Ofisi – Bakanlık	00:39:11	Aziz Bebek, Camoka	Eski kontrgerilla Camoka'yla tanışma planıdır. Aziz Bebek, Camoka'ya Egemen Terzi ve Saim Yakut'un fotoğraflarını uzatır.
5	Depo 1	00:25:23	Camoka, Saim Yakut	Saim Yakut öldürülmüştür; cesedi bir arabadadır. Jeneriklerle kesilen planda Camoka ve adamlarının arabanın bagajına uyuşturucu ve Egemen Bağış'ın fotoğraflarını koyduğu görülür.
6	Marina – Star Yatı	03:19:05	Aziz Bebek, Camoka	Aziz Bebek televizyonda, öldürülen İstihbarat Teşkilatı elemanı Saim Yakut'u; İstihbarat Teşkilatı'nı, Kürt teröristleri ve uyuşturucu kaçakçılığını konu alan bir haberi izlemektedir. Bu sırada Camoka, Marina içindeki bir telefon kulübesinden basına olayla ilgili ihbarda bulunmaktadır. Egemen Terzi'nin Almanya'da Kürt teröristlerle birlikte olduğunu gösteren fotoğrafı da yine basına göndermiştir. Konuşmasını bitiren Camoka yata girer. Aziz Bebek Camoka'ya yakında kendisine bağlı gizli ve resmi bir birlik kuracağını söyler; Camoka da bu birlikte yer alacaktır.
7	Havva'nın Mahallesi – Evi	02:29:04	Havva Adem, İldem Adem	Havva ve askerliği sırasında bir çatışmada yaralanarak sakat kalmış kardeşi İldem'le tanışma planıdır. Televizyonda olaylarla ilgili bir program yayınlanmaktadır. Egemen Terzi'yi Kürt teröristlerle birlikte gösteren fotoğraflar basına sızmıştır. Televizyon programında geçen bir cümle dikkat çekicidir: "Bir ülkede istihbarat servisini yanına almadan iktidar olmak pek de kolay değildir." Kamera yükselir ve Havva'nın evden çıktığı görülür.

8	Tarabya – ZX Oteli	03:59:17	Havva Adem, Ali Kansız, Devrim Kansız, Sabit Üzücü, Şeref, Savaş	Havva yemek almak için ZX Oteli'ne gelmiştir; asansörde Devrim Kansız'ın arkadaşı ve yardımcısı Şeref'le karşılaşır – birbirlerini tanımamaktadırlar. Yemeğini alıp otelden çıkarken Şeref'le tekrar karşılaşır. Havva'nın çıkmasının hemen ardından Sabit Üzücü otele gelir. Ali Kansız ve Devrim Kansız bir tabloyu incelerken Sabit Üzücü salona girer. Sabit Üzücü, oteli ve otelde bulunan kumarhaneyi almak istemektedir. Pazarlık yapılır ancak anlaşamazlar; Ali Kansız ve sonrasında yerini alacak oğlu Devrim Kansız'ın Sabit Üzücü'yle olan çatışmasının ortaya çıktığı plandır bu. Havva Adem'le Devrim Kansız'ın bağlantısı da ilk kez bu planda görülür.
9	Havva'nın Mahallesi – Evi	01:18:05	Havva Adem, İldem Adem	Havva eve gelir, İldem'le birlikte yemek yerler. Ara sıra yayının kesildiği televizyonda Kolombiya ve uyuşturucu kaçakçılığı hakkında bir haber vardır. Bir sonraki plana bu haberle bağlanır.
10	Depo 2	01:08:18	Sabit Üzücü, Savaş	Depo benzeri bir mekânda kokain imal edilmektedir. İmalatta çalışan işçiler Kürtçe konuşmaktadır. Sabit Üzücü için çalışan ancak ona ihanet eden bir kadın arabanın bagajından bağlanmış olarak çıkarılır ve öldürülür. Plan aynı mekânın çatısına bağlanır.
11	Çatı	01:13:10	Sabit Üzücü, Savaş	Sabit Üzücü'yle Aziz Bebek ve Camoka'nın bağlantısının görünür olduğu plandır. Sabit Üzücü en yakın adamı Savaş'a bazı talimatlar verir: (1) Seçim dönemidir ve Aziz Bebek'e gönderilecek haraç ihmal edilmemelidir. Para Camoka'ya verilecektir; (2) Ali Kansız öldürülecek, cinayeti üstlenmesi için sabıka kaydı temiz olan insanlar bulunacaktır; (3) İmal ettikleri kokainin kötü olduğuna dair söylentiler vardır; bir süreliğine piyasaya uyuşturucu sürülmeyecektir.
12	Marina – Star Yatı	02:29:10	Havva Adem, Savaş, Camoka, Kolombiya Mafyası	Havva çerçeveden koşarak geçerken Savaş arabadan iner. Camoka bu sırada yatta televizyon izlemektedir. Televizyonda Aziz Bebek ve Egemen Terzi'nin birbirleri hakkında, karşılıklı açıklamaları vardır. Savaş girer ve bir çanta doluşu parayı Camoka'ya teslim ettikten sonra ayrılır. Bu sırada Kolombiya mafyası yata gelir ve uyuşturucu işi hakkında pazarlıklar ve anlaşmalar yapılır. Camoka'yla Sabit Üzücü'nün yaşayacakları çatışma ilk kez bu planda görünür olur.
13	Külliye	02:29:19	Savaş, Hızır Veli, İlyas	Savaş, Ali Kansız cinayetini üstlenmesi için külliyenin içindeki bir türbede yaşayan Hızır Veli ve İlyas'ı bulmuştur. Hızır Veli ve İlyas Tuncelilidir. Ordu, "Dağdaki gerillalara yardım ediyorsunuz" deyip köylerini yaktığı için İstanbul'a göç etmek zorunda kalmışlardır. Savaş, cinayeti üstlenerek en fazla dört yıl hapis cezası alacaklarını, buna karşılık kendilerine para verileceğini ve hapiste bakılacaklarını söyler.
14	Tarabya – ZX Oteli	00:12:05	Savaş, Hızır Veli, İlyas	Savaş, Hızır Veli ve İlyas'ı cinayetin işleneceği mekâna götürmüştür; cinayetten sonra nasıl bir ifade vermeleri gerektiğini anlatmaktadır.

15	Külliye	02:31:07	Havva Adem, Savaş, Hızır Veli, İlyas	Savaş, Hızır Veli ve İlyas'ı külliyeye, yaşadıkları türbeye bıraktıktan sonra Havva'nın önünden geçerek gider. Havva, yine aynı külliyedeki bir atölyede yapılan ebru kursu için orada bulunmaktadır. Atölyedeki eğitmen ebru sanatıyla ilgili bilgi verir: Ebru, çok sıcak ya da çok soğuk zamanlarda ve açık havada yapılmamalıdır; toz, toprak ve rüzgâr ebruya zarar verebilir. Aynı akşam Havva atölyeyi temizledikten sonra bu kuralları ihlal ederek dışarıda, yağmur altında ebru yapar. Plan, Havva'nın Tarabya ZX Oteli'ne döndüğü plana bağlanır.
16	Tarabya – ZX Oteli	01:48:17	Havva Adem, Savaş, Ali Kansız, Devrim Kansız	Savaş, ZX Otel'in önüne park etmiş bir arabada beklemektedir. Havva yanından geçerek otele girer. Bu sırada, Ali Kansız ve oğlu Devrim, Sabit Üzücü'nün son gelişinde kendilerine hediye ettiği tavlayla oynamaktadır; Havva onların da yanından geçerek mutfağa gider. Biraz sonra Ali Kansız ve Devrim'in oyunları sona erer; Devrim'in ısrarlarına karşın yeniden oynamazlar ve Ali Kansız Havva'nın hemen ardından otelden çıkar. Savaş arabadan çıkarak Ali Kansız'ı öldürür. Cinayeti gören Havva önce saklanır, sonra koşmaya başlar.
17	Havva'nın Mahallesi – Evi	01:54:05	Havva Adem, İldem Adem	Bir önceki planda koşmaya başlayan Havva'nın görüntüsü Avrasya Maratonu'yla ilgili televizyon haberinde koşan bir maratoncuya bağlanır. Havva ve İldem yemek yerlerken televizyon izlemektedirler. Bir süre sonra Havva evden çıkar, hemen yakınlardaki bir telefon kulübesinden polisi arayarak cinayeti ve Savaş'ın kaçarken kullandığı arabanın plakasını ihbar eder.
18	Haliç – Balat – Tarabya	00:32:18	Havva Adem	Üç mekânın iç içe geçtiği bu planda Havva koşmakta, maratona hazırlanmaktadır. Bir planda kanı andıran kırmızı boyalı su birikintisine basarak geçer ve ardında kanlı ayak izlerini bırakır.
19	Havva'nın Mahallesi – Evi	01:13:03	Havva Adem, İldem Adem	Televizyonda Güneydoğu'da süren çatışmalarla ilgili bir program yayınlanmaktadır. Çatışmalarda yaralanan askerlerin konu edildiği bir programdır bu; Havva dayanamaz, dışarı çıkar ve anteni bozar. Yayın kesilir.
20	Hastane	00:56:18	Havva Adem, İldem Adem	Havva ve İldem Adem kontrol için hastanededir. İldem'in mutlaka ameliyat olması gerekmektedir ancak ameliyatın maliyeti üstlenemeyecekleri kadar yüksektir.
21	Tarabya – ZX Oteli	02:49:08	Havva Adem, İldem Adem, Devrim Kansız, Şeref, Sabit Üzücü	Şeref ZX Otel'in önünde beklemektedir, Sabit Üzücü gelir. Havva bu sırada otelden çıkar ve İldem'in beklediği taksiye biner; giderler. Sabit Üzücü Devrim Kansız'la görüşür. Kendisine başsağlığı diler ve otelle kumarhaneyi hâlâ almak istediğini söyler. Devrim, "İlerde satarım" diyerek reddeder. Sabit Üzücü odadan çıkar çıkmaz öfkeyle eline bir silah alarak peşinden gitmeye çalışır. Şeref tarafından durdurulur. Bu sırada telefon çalar; arayan polistir. Ali Kansız'ın katillerinin yakalandığı ve olay yeri tatbikatı için otele

				getirilecekleri bildirilmektedir. Devrim Kansız ve Şeref arasındaki aşk ilişkisi bu planda açığa çıkar.
22	Emniyet Müdürlüğü – Cezaevi	00:53:04	Komiser Mustafa Truva, Hızır Veli, İlyas	Komiser Mustafa Truva, Hızır Veli ve İlyas'ı sorgulamaktadır. İki zanlının ifadesi birbirine uymaktadır.
23	Tarabya – ZX Oteli	00:19:22	Komiser Mustafa Truva, Hızır Veli, İlyas	ZX Otel'in önünde olay yeri tatbikatı yapılır; zanlıların ifadeleri bu kez son derece çelişkilidir.
24	Emniyet Müdürlüğü – Cezaevi	00:37:12	Komiser Mustafa Truva, İlyas	Komiser Mustafa Truva İlyas'ı tekrar sorgulamaktadır. Bir grup fotoğraf gösterir ve hangisinin Ali Kansız'a ait olduğunu sorar; İlyas bilemez.
25	Külliye	00:45:21	Komiser Mustafa Truva	Komiser Mustafa Truva, külliye içinde kalan ve Hızır Veli'yle İlyas'ın yaşadığı türbeyi araştırmaktadır.
26	Emniyet Müdürlüğü – Cezaevi	00:45:12	Komiser Mustafa Truva, Hızır Veli	Komiser Mustafa Truva, Hızır Veli ve Camoka benzerliğini fark eder. Hızır Veli'yi yeniden sorgular; Hızır Veli'nin Camoka olmadığından emindir.
27	Külliye	00:44:20	Komiser Mustafa Truva	Komiser Mustafa Truva türbeye geri dönmüştür. Bir süre düşündükten sonra İstihbarat Teşkilatı'nı arar, görüşmek istediğini bildirir ve gider.
28	İstihbarat Teşkilatı Binası	00:50:19	Egemen Terzi, Komiser Mustafa Truva	Komiser Mustafa Truva, Egemen Terzi'ye Hızır Veli ve Camoka benzerliğini anlatır. Hızır Veli için, "Adi bir teyp hırsızı, bir Kürt" der. Egemen Terzi basının haberi olup olmadığını sorar; basının haberi yoktur. Beraber çıkarlar. Egemen Terzi ve Komiser Mustafa Truva ilişkisi bu planda kurulur.
29	Emniyet Müdürlüğü – Cezaevi	01:38:20	Egemen Terzi, Komiser Mustafa Truva, Hızır Veli	Egemen Terzi Hızır Veli'yi inceler, daha sonra İlyas'ı sorar. İlyas ayrı bir yerde tutulmaktadır. İstihbarat Teşkilatı'nın elemanları İlyas'ı öldürür ve cinayete intihar süsü verirler.
30	Marina – Star Yatı	02:35:17	Camoka, Savaş, Rus Mafyası, Kolombiya Mafyası	Savaş, Sabit Üzücü'nün Aziz Bebek'e gönderdiği diğer haracı getirmiş ve Camoka'ya teslim etmek istemektedir. Ancak yata alınmaz çünkü bu sırada Camoka Rus mafyasıyla uyuşturucu kaçakçılığı sırasında kullanacağı uçaklar için pazarlık yapmaktadır. Ne var ki pazarlık sonuçsuz kalır ve anlaşamazlar. Rusların gidişinin ardından Savaş yata girer ve parayı Camoka'ya teslim eder. Bununla birlikte kendisinden ZX Otel'in yeni sahibi Devrim Kansız'ı korkutmasını ister. Camoka, verilen paranın iki katını daha getirmesi gerektiğini söyleyerek Savaş'ı yollar. Savaş'ın ardından Kolombiya mafyasının elemanları yata gelir; Camoka, öyle olmadığı halde uçakların uyuşturucu nakliyatı için hazır olduğunu söyler.
31	Havaalanı	00:31:22	Camoka	Camoka, ekibiyle birlikte havaalanını ve uçakları inceler.

32	Tarabya – ZX Oteli	02:06:03	Havva Adem, Camoka, Devrim Kansız, Şeref, Sabit Üzücü'nün Adamları	Camoka ilk kez ZX Otel'e gelir; otel dışında Sabit Üzücü'nün adamlarının beklediğini görür ve otele girer. Şeref'e uygun bir eder karşılığında kendilerini, oteli ve kumarhaneyi koruyabileceğini söyler ve "Paraya yakın olan mezara uzak olur" der. Sabit Üzücü'nün adamlarının dışarıda beklediğini ve birkaç gün içinde tekrar saldırabileceklerini söyleyerek gider. Havva Adem, otelin dışında Sabit Üzücü'nün adamlarının yanından geçerek durağa gider ve otobüs beklemeye başlar.
33	Silgi Fabrikası	01:03:08	Havva Adem	Havva, ZX Otel'in aşçısının bulduğu yeni işte çalışmaya başlamıştır.
34	Havva'nın Mahallesi – Evi	01:13:17	Havva Adem, İldem Adem	Havva ve İldem Adem yemeklerini yerken sohbet etmektedirler. Havva iş değiştirdiğini ve silgi fabrikasında çalışmaya başladığını söyler. İldem silgi fabrikasında çalışmanın bir erkek işi olduğunu söyler ve Havva'ya kızar: "Dünyada herkesin bir mayını vardır. Mayın seni bekler, dikkat etmek lazım" der İldem. Havva o gece, Devrim Kansız'la sevgili olduklarının düşünü kurar.
35	İl Spor ve Bölge Müdürlüğü	01:31:16	Havva Adem, İl Spor ve Bölge Müdürü	Havva, kardeşi İldem'in tedavisi için gereken parayı bulmaya çalışmaktadır. Bunun için İl Spor ve Bölge Müdürlüğü'ne gider; Müdür, Aziz Bebek'in akrabası olduğunu, kendisinin gereken parayı bulabileceğini söyler ve Aziz Bebek'i arar. Bu plan Havva Adem'le Aziz Bebek'in bağlantısının kurulduğu plandır.
36	Aziz Bebek'in Ofisi – Bakanlık	00:39:21	Aziz Bebek	Aziz Bebek bakanlıktaki ofisinde yabancı gazetecilerle bir toplantı yapmaktadır. Bakan'a Türkiye–ABD yakınlaşmasıyla ilgili sorular sorulur. İl Spor ve Bölge Müdürlüğü'nden gelen arama haber verildiğinde Aziz Bebek "Şimdi sırası değil" diyerek konuşmayı reddeder.
37	İl Spor ve Bölge Müdürlüğü	00:31:10	Havva Adem, İl Spor ve Bölge Müdürü	İl Spor ve Bölge Müdürü, Havva'dan daha önceki başarılarını gösteren ve hakkında çıkan haberlerden oluşan bir dosya hazırlamasını ve Aziz Bebek'le görüşmeye gittiğinde kendisine sunmasını ister.
38	Havva'nın Mahallesi – Evi	01:13:04	Havva Adem, İldem Adem	Havva banliyö treniyle evine dönmüştür. Televizyonda "Haftaya Bakış" adlı bir program gösterilmektedir. Program Aziz Bebek'i konu almaktadır. Ertesi sabah Havva ve İldem birlikte evden çıkarlar.
39	Yenikapı Sahili	02:14:04	Havva Adem, İldem Adem	Adem, Yenikapı Sahili'ndeki balonlara silahla ateş etmektedir. Sahilde bulunan yan yatmış, yarı yarıya batık bir geminin suya düşen yansıması ebru benzeri görüntüler oluşturur. Havva kaygılı ve kederlidir.
40	Tarabya – ZX Oteli	01:31:05	Devrim Kansız, Şeref, Savaş	Sabit Üzücü'nün en yakın adamı olan Savaş, gözdağı vermek için ZX Otel'ine ateş açar. Devrim Kansız ve Şeref, başlarındaki bu mafya belasından nasıl kurtulacaklarını tartışırlar. Şeref, otelin korumasını yasadışı bir örgüte teslim etmeyi önerir: "Bu zamanda bizi mafyadan sadece bir örgüt kurtarabilir" der ve ekler: "Baban [Ali Kansız] sağ olsaydı bakana [Aziz Bebek] bir telefon açabilirdi, Sabit'le aramızı yapabilirdi."

41	Depo 3	01:02:10	Baran, Şeref	Depoda örgüt elemanları uyuşturucu üretmektedirler. Şeref, örgüt lideri Baran'la otelin koruması için anlaşır.
42	Tarabya – ZX Oteli	02:46:14	Devrim Kansız, Şeref, Baran, Sıdıka Tahir	Örgüt ZX Otel'e gelir ve yerleşir; Sabit Üzücü'nün adamlarını uzaklaştırır ve oteli korumaya başlarlar. Baran, örgütün bazı elemanlarına "Bizim esas işimiz otel korumak değil. Yakında havai fişek gösterisi var, fişekleri koyacağımız yerleri bulun" der. Ertesi sabah Baran ve Sıdıka Tahir keşif için otelden ayrılır.
43	Eminönü	00:46:17	Baran, Sıdıka Tahir, İl Spor ve Bölge Müdürü	Baran ve Sıdıka Tahir Mısır Çarşısı'nı geçtikten sonra, kalabalık sokaktaki bir çöp tenekesine bir paket bırakıp uzaklaşırlar. Biraz sonra aynı çöp tenekesinin yanına İl Spor ve Bölge Müdürü gelir; telefonda Havva'yla konuşmakta ve kendisine Bakan Aziz Bebek randevusuyla ilgili bilgi vermektedir.
44	TEM Stüdyoları	07:19:23	Havva Adem, Aziz Bebek, Sabit Üzücü, Savaş (Camoka, Egemen Terzi)	Havva Adem, Aziz Bebek'le görüşmek için toplu sünnet şenliğinin yapıldığı TEM Stüdyoları'na gelir. Aziz Bebek seçim kampanyası için bir konuşma yapmaktadır; Havva'nın geldiği haber verildiğinde "Sırası mı şimdi? Beklesin" diyerek ikinci kez görüşmeyi reddeder. Bu sırada Sabit Üzücü ve Savaş da Aziz Bebek'le görüşmek için stüdyolara gelir. Havva bir sandalyede oturmuş, görüşme için beklerken Sabit Üzücü ve adamları yanından geçer gider. Sabit Üzücü ve adamları Aziz Bebek'in huzuruna alınırken, Havva beklemesi için başka bir salona götürülür. Aziz Bebek Sabit Üzücü'ye son dönemde ödemelerin yapılmadığını söyler; Sabit şaşkındır. Son iki ödemeyi Star yatında Camoka'ya elden yaptıklarını söyler. Aziz Bebek bunun üzerine Sabit'le Camoka'yı yüzleştirmek için arar. Camoka ve adamları bu sırada bir havaalanında Rus mafyasının elemanlarını öldürmekle meşguldür. Aziz Bebek, her üçünün daha sonra bir araya geleceğini ve yüzleşeceklerini söyler. Sabit Üzücü öfkeyle mekânı terk eder; hâlâ salonda bekleyen Havva'nın yanından geçerek çıkar. Stüdyoların tuvaletinde Sabit Üzücü Savaş'ı parayı gerçekten teslim edip etmediği hakkında sorgular ve bir süre sonra Egemen Terzi'yi arar. Egemen Terzi görüşmeyi kayda almaya başlar ve telefonda konuşamayacağını, yüz yüze görüşmeleri gerektiğini söyler. İkilinin konuşması bir Amerikan Gizli Servisi elemanı tarafından da dinlenmektedir. Filmin en uzun mekân planı sadece iki kısa telefon konuşması planıyla kesilir. Aziz Bebek, Camoka ve Sabit Üzücü arasındaki üçlü çatışma bu planda görünür olur. Sabit Üzücü ve Egemen Terzi ortaklığının ilk adımları da yine bu planda atılır.

45	İstihbarat Teşkilatı Binası	01:04:18	Egemen Terzi, Sabit Üzücü	Sabit Üzücü Egemen Terzi'ye Aziz Bebek ve Camoka'yı şikâyet eder ve kendisine koruma garantisi verilmesi karşılığında bildiği her şeyi anlatacağını söyler: Hangi bakanın kimden ne kadar haraç aldığını; İran'dan gelen eroinin Hollanda'da nasıl pazarlandığını ve Amerikalıların uyuşturucu karşılığında İran'a silahı nasıl gönderdiklerini anlatacaktır. Egemen Terzi Sabit Üzücü'ye koruma garantisi verir. Plan Aziz Bebek'in Camoka'yı telefonla aradığı plana bağlanır.
46	TEM Stüdyoları	00:57:00	Havva Adem, Aziz Bebek, Camoka	Camoka Aziz Bebek'le görüşmek için TEM Stüdyoları'na gelir; Havva hâlâ görüşmeyi beklemektedir. Aziz Bebek Sabit Üzücü'nün para verip vermediğini sorar, Camoka inkâr eder.
47	İstihbarat Teşkilatı Binası	00:33:15	Egemen Terzi, Sabit Üzücü	Aziz Bebek yüzleşme tarihi için Sabit Üzücü'yü aramıştır. Egemen Terzi ve Sabit Üzücü üç gün sonra buluşmanın gerçekleşmesi için anlaşır.
48	TEM Stüdyoları	00:29:19	Havva Adem, Camoka	Havva salonda oturmuş beklerken Camoka ve adamları yanından geçip stüdyoları terk eder. Aziz Bebek görüşemeyeceğini bildiren bir haber gönderir ve Havva da mekânı terk eder.
49	Tarabya – ZX Oteli	00:15:19	Havva Adem, Baran, Sıdıka Tahir	Havva ZX Otel'e gelir; otele girmek üzereyken Baran ve Sıdıka Tahir yanından geçerek çıkar.
50	Çay Bahçesi	02:40:21	Baran, Sıdıka Tahir, Komiser Mustafa Truva	Baran ve Sıdıka, bir sahildeki çay kahvesindedir. Çoğunlukla askerlerin gittiği bu kahveye bomba yerleştirmek niyetindedirler. Baran ayrıldıktan sonra Sıdıka tuvalete bombayı yerleştirmeye çalışırken patlama olur. Plan, bir zaman atlamasıyla Komiser Mustafa Truva'nın patlama sonrasında olay yerini incelediği ana bağlanır.
51	Emniyet Müdürlüğü – Cezaevi	00:20:12	Komiser Mustafa Truva	Komiser Mustafa Truva olay yerinden elde ettiği parmak izini araştırmaktadır. Parmak izinden bombayı koyan kadının kimliğine ulaşılır: Tunceli doğumlu Sıdıka Tahir.
52	Tarabya – ZX Oteli	02:50:02	Havva Adem, Devrim Kansız, Şeref, Baran	Baran odasında telaşla toparlanmaktadır; televizyonda Sıdıka'nın kimliğinin tespit edildiği haberi yayınlanmaktadır. Devrim Kansız odaya girer ve Baran'a saldırır. Baran, Hasan ve Ali adındaki iki adamını çağırır; Devrim'i döverler. Örgüt oteli terk eder. Bu sırada Havva otele gelir ve yaralı haldeki Devrim'i görür; telaşla yardım eder ve resepsiyondaki görevliye polisi aratır. Şeref, polisi arattığı için Havva'ya kızar; Devrim için birkaç gün saklanabileceği bir yere ihtiyaç olduğunu söyler ve Havva'dan onu saklamasını ister. Havva ve Devrim, Havva'nın evine gider.
53	Yol Kontrol Noktası	00:34:12	Baran	Baran ve örgütün diğer elemanları bir yol kontrol noktasında polise yakalanır.
54	Havva'nın Mahallesi – Evi	00:52:14	Havva Adem, İldem Adem, Devrim Kansız	Havva ve Devrim eve gelmişlerdir; İldem'e Devrim'in bir kaza geçirdiğini söylerler. Televizyonda, yol kontrol noktasında polisle çatışmaya giren Baran ve diğer örgüt elemanlarının öldürüldüğü haberi vardır.

55	Emniyet Müdürlüğü – Cezaevi	00:40:09	Komiser Mustafa Truva, Şeref	Komiser Mustafa Truva Şeref'e işkence yaparak Devrim Kansız'ın yerini öğrenmeye çalışmaktadır. Şeref, Devrim'in kendi evine gittiğini söyler.
56	Havva'nın Mahallesi – Evi	01:50:02	Havva Adem, İldem Adem, Devrim Kansız	Devrim yurtdışına kaçmayı planlamaktadır ancak pasaportu yanında değildir. Pasaportunu almak için eve gitmesi gerektiğini söyler. Havva Devrim'e yanında bir vesikalık fotoğrafının olup olmadığını sorar. İldem'in pasaportuna Devrim'in fotoğrafını yapıştırmak ve sahte bir pasaport yapmak niyetindedir. Ancak becermez ve pasaportu mahveder. Devrim'in evine gidip pasaportunu almaktan başka çareleri yoktur. Havva ve Devrim evden çıkarlar.
57	Devrim'in Evi	01:29:22	Havva Adem, Devrim Kansız, Komiser Mustafa Truva	Havva ve Devrim, pasaportu almak için Devrim'in evine gitmişlerdir. Devrim aşağıda arabada beklerken Havva yukarıdadır. Pasaportu ararken Devrim ve Şeref'in fotoğraflarını görür. Önce Devrim, sonra Havva, Komiser Mustafa Truva ve ekibi tarafından yakalanır.
58	Emniyet Müdürlüğü – Cezaevi	00:51:13	Havva Adem, İldem Adem, Devrim Kansız, Şeref, Örgüt Elemanları	Havva, İldem, Devrim ve Şeref diğer örgüt elemanlarıyla birlikte basına gösterilir. Havva tek başına bir hücreye konulur.
59	Hamam	01:23:06	Sabit Üzücü, Savaş, Camoka	Savaş, Devrim Kansız ve Şeref'in polis tarafından yakalandığını öğrenmiştir; ZX Otel'e el koymak istemektedir. O sırada bir hamamda bulunan Sabit Üzücü'nün yanına gelerek planını açıklar, ancak Sabit Üzücü bu öneriyi reddeder. Hamam Camoka ve adamları tarafından basılır. Sabit Üzücü ve bütün adamları öldürülür.
60	Aziz Bebek'in Ofisi – Bakanlık	01:55:00	Aziz Bebek, Sabit Üzücü, Egemen Terzi	Araştırmacı Gazeteci Ümit Güney tarafından hazırlanan bir haber programının yayınlandığı plandır. Program, Sabit Üzücü'nün Egemen Terzi'ye Aziz Bebek hakkındaki itiraflarını göstermektedir. Sabit Üzücü eğer öldürülürse bunun sorumlusunun Aziz Bebek olacağını söylemektedir. Aynı programda Aziz Bebek, hakkındaki iddialı reddeder: "Bizim boğazımızdan tek bir haram lokma geçmemiştir" der. Plan, basınla İstihbarat Teşkilatı ilişkisini açığa çıkarmaktadır.
61	Marina – Star Yatı	00:44:06	Egemen Terzi, Camoka	Camoka ve adamları Star yatından ayrıldıkları sırada Egemen Terzi ve İstihbarat Teşkilatı'nın elemanları tarafından yakalanır.
62	İstihbarat Teşkilatı Binası	00:55:15	Egemen Terzi, Camoka	Egemen Terzi bir önceki planda yakalanan Camoka'yla görüşür. Camoka, "Biz bu vatan için dağlarda on beş sene savaştık. Bütün pis işlerinizi bize yaptırdınız" der.
63	Boş Arazi	02:14:09	Egemen Terzi, Camoka, Amerikan İstihbarat Teşkilatı Elemanı	Camoka ve adamları kent dışında boş bir araziye götürülmüştür; Egemen Terzi, Amerikan İstihbarat Teşkilatı'nın elemanıyla gelir. Camoka'nın hayatı bağışlanacaktır ancak buna karşılık artık Egemen Terzi için çalışacaktır. Amerikan İstihbarat Teşkilatı'nın elemanı, Eğer kabul ederse, Camoka'yı Kolombiya merkezli kokain işine sokabileceğini söyler. İstanbul'dan Asya'ya kokain dağıtım işi artık Camoka'nın olacaktır. Egemen Terzi ve

				Camoka işbirliği bu planla birlikte başlar.
64	İstihbarat Teşkilatı Binası	00:15:07	Egemen Terzi, Camoka	Egemen Terzi elinde Hızır İlyas'ın fotoğrafını tutmaktadır. Camoka'ya kendisinin artık bir ölü olduğunu söyler ve cenazesine yakınlarını çağırmasını ister.
65	Emniyet Müdürlüğü – Cezaevi	00:53:03	Egemen Terzi, Komiser Mustafa Truva	Egemen Terzi ve adamları Hızır İlyas'ı cezaevinden çıkarır ve öldürürler. Komiser Mustafa Truva'nın odasından da Hızır Veli'nin kayıtlarını alıp yırtarlar. Komiser Mustafa Truva düşüncelidir. Egemen Terzi ve Komiser Mustafa Truva çatışması bu planla başlar.
66	Külliye	00:47:02	Komiser Mustafa Truva	Komiser Mustafa Truva, bir zamanlar Hızır Veli ve İlyas'ın yaşadığı türbeye geri döner. Hızır İlyas'ın hayalini görür; öldürülmekten korkmaktadır.
67	İstihbarat Teşkilatı Binası	00:30:16	Egemen Terzi	Egemen Terzi, Camoka'nın ölüm haberini basına dikte ettirir. Sonra adamlarından Camoka'nın aslında sağ olduğunu bilen tek kişinin, yani Komiser Mustafa Truva'nın, bulunmasını ve öldürülmesini ister.
68	Külliye	00:16:11	Komiser Mustafa Truva	Komiser Mustafa Truva bir mezarın yanına uzanmış yatmaktadır.
69	Lunapark	00:24:00	Komiser Mustafa Truva	Komiser Mustafa Truva, 1999 Kocaeli depreminin yıkım izlerini taşımakta olan virane bir lunaparkta dolaşmaktadır.
70	Emniyet Müdürlüğü – Cezaevi	00:36:11	Havva Adem	Cezaevindeki televizyonda Camoka'nın ölümü ve cenazesiyle ilgili bir haber yayınlanmaktadır. Havva hücresinden çıkarılır ve serbest bırakılır; evine döner.
71	Havva'nın Mahallesi – Evi	01:33:05	Havva Adem	Havva evine gelmiştir; evdeki her şey alt üst olmuş, tamamen dağıtılmıştır. Yere saçılmış silgileri toplarken kardeşi İldem Adem'in Hızır Veli'yle –ya da Camoka'yla– askerdeyken çekilmiş bir fotoğrafını görür; ağlamaya başlar.
72	Marina – Star Yatı	02:00:00	Egemen Terzi, Camoka, Amerikan İstihbarat Teşkilatı Elemanı	Egemen Terzi, Camoka ve Amerikan İstihbarat Teşkilatı elemanı tekrar Star yatındadır; Camoka Aziz Bebek'i arar ancak ulaşamaz. Egemen Terzi ve istihbarat elemanı yatı terk eder. Camoka, Aziz Bebek'in bakanlık önünden yaptığı basın açıklamasını televizyondan izlerken suikast için hazırlık yapar. Bir zaman atlamasıyla plan, Aziz Bebek'in Star yatında öldürüldüğünü bildiren bir başka televizyon haberine sıçrar.
73	Havva'nın Mahallesi – Evi	00:21:11	Havva Adem	Havva televizyonun karşısında uyuyakalmıştır. Aziz Bebek'in öldürüldüğünü bildiren haber hâlâ yayınlanmaktadır. Havva uyanır ve evden çıkar; elinde bir kutu silgi taşımaktadır.
74	İlkokul	01:10:16	Havva Adem	Havva Boğaz Köprüsü'nü gören bir ilkokula gelmiştir; bahçede çocuklar oynamaktadır. Silgileri öğrencilere dağıtması için bir öğretmene verir. Bu sırada Avrasya Maratonu koşulmaya başlamıştır, maratoncular köprünün üzerindedir. Havva köprüyü ve maratoncuları izler.

75	Mezarlık	01:00:13	Havva Adem	Havva bir mezarlıktadır; mezarlık da Boğaz Köprüsü'nü görmektedir. Maratoncular hâlâ koşmaktadır. Havva, muhtemelen cezaevinde ameliyat olamadığı için ölen kardeşi İldem'in mezarının başındadır. Bu plandaki maratoncuların görüntüleri koşuşturan insanların olduğu bir meydanda telefonla konuşan Komiser Mustafa Truva'nın planına bağlanır.
76	Meydan	00:59:12	Komiser Mustafa Truva	Komiser Mustafa Truva, rastgele insanları telefonla aramakta ve "Buralarda çok kötü şeyler oluyor, haberiniz olsun" demektedir. Koşuşturan insan görüntüleri tekrar Avrasya Maratonu'na bağlanır ve bir televizyon programına dönüşür.
77	Havaalanı	01:37:01	Camoka	Camoka, havaalanındaki bir partide eğlenmektedir; garson bir tepsi içinde uyuşturucu getirir. Zaman atlar ve plan sabaha bağlanır. Camoka uyanır, dışarı çıkar. Bir uçaktan uyuşturucu çuvalını alır; havaya bir avuç uyuşturucu saçar. Uyuşturucu kar gibi yere inerken plan karlar altındaki külliyeye, ebru kursuna bağlanır.
78	Külliye	01:38:20	Havva Adem	Havva karlar altında ve karın üzerine ebru yapmaktadır. Kamera yükselir; bir banliyö treni geçer.

* Süre, dakika : saniye : kare sayısı (saniyede 24 kare) formatında ifade edilmektedir.

2.4.4. İktidar ve Mücadele İlişkilerinin Alanı Olarak Sinema ve Derviş Zaim

> "Çevremizde kaos varsa, bu kaosun içindeki yapıyı ortaya koymak için insanlara sunabileceğiniz en değerli şey, kendi bakış açınızdır. Bu da uzamı/mekânı nasıl düzenleyeceğinizle, nasıl yapılandıracağınızla ilgili. Yoksa içerikleri yeniden üretmenini bir anlamı yok" (Loznitsa'dan aktaran Dadak, 2015, s. 36).
>
> "Sinemanın bize aktardığı şeyleri saf bilgi olarak göremeyiz. Algılarımız, alışkanlıklarımız, hayata bakışımız da onu yorumlamamızda etkili oluyor" (Zaim'den aktaran Gökçe ve diğerleri, 2009, s. 26).

Çalışmalarında sinema ve mekân ilişkisini irdeleyen Lukinbeal ve Zimmermann (2006), Roland Emmerich'in *The Day After Tomorrow* (*Yarından Sonra*, 2004) filmini alegorik bir biçimde merkeze alarak sinema ve jeopolitika arasındaki etkileşimi çözümlemeyi dener; film adeta sinema, politika ve bilimin keşişim noktasıdır ve Hollywood sinemasının artık klişeleşmiş ideolojik ve politik göndermelerini barındırır. Kendisi de sinemasal bir karakter olan, dönemin Başkan Yardımcısı Dick Cheney; Amerika Birleşik Devletleri'nin Kyoto Protokolü'nü imzalamama kararı; Meksika'yla sınırların açılması hakkında yaşanan tartışmalar; Üçüncü Dünya ülkelerinin borçlarının Batılı ülkeler tarafından silinmesi… Emmerich'in filmi Jameson'ın (1988, 1992, 2008), ifade ettiği biçimde, jeopolitik imgelem için bilişsel bir harita olarak kullanılmaya son derece uygundur. Tekelci kapitalist dünya anlayışının tahakkümüyle birlikte öznenin dünyaya dair fenomenolojik bilgisi birörnek imgeye bağlanmaktadır. Bireyin gündelik eylemleri artık toplumsal gerçeklik içinde değil, toplam kapitalist yapının küçük bir parçası olarak anlam kazanmaktadır. Bu yeni gerçeklik asla tam olarak alımlanamasa da, sinema, televizyon ya da video gibi, yeniden üretilebilir iletişim ortamlarında sembolik *artıkları* görülebilir. Mütehakkim kapitalist dünyanın çerçevelediği bir film, nihayetinde o dünyaya dair bir bilişsel harita oluşturabilir sadece. Jameson'ın bu önerileri sinema, mekân ve jeopolitika üçgeninde geniş bir yazının kapılarını açar. Filmler yalın bir eğlence aracı oldukları kadar ticari, kültürel ve politik ilişkileri yeniden biçimlendirir ve haritalandırır. Film gösterimlerini takip eden toplumsal ve politik tepkilerin de gösterdiği gibi, sinemasal coğrafyalar yalnızca ideoloji, kimlik ve inançları inşa etmekle kalmayan ve aynı zamanda jeopolitik imgelemi de bilişsel haritalayan etkin paydaşlardır (Lukinbeal, 2004, s. 248).

Kültürel metaların küresel dolaşımında istisnai bir yeri olan filmler, jeopolitikaya bağlı olarak bizi kültürel politikalar – kültür politikaları üzerinde düşünmeye sevk eder: Kültürel politikalarsa mütehakkim grup, olgu ve politikalarla madun grup, olgu ve politikaların karşılaşmasından doğar (Lukinbeal ve Zimmermann, 2006). Doğa–kültür, çevre–ekonomi ve bilim–politika gibi ikilikler – mütehakkim ve madun olgular–bir yandan toplumsal olarak inşa edilirken diğer yandan iktidar ilişkisiyle biçimlenirler. Ne toplumsal inşa süreçlerinden ne de iktidar ilişkilerinden bağımsız düşünülebilecek sinema da; mekânı da içerecek bir biçimde bu süreçlerin bir parçasıdır. Dolayısıyla sinema coğrafyası doğrudan film metnini değil, anlam üretimi, tahsisi ve mücadelesini de kapsayacak biçimde kültürel alt metinlerin serimlediği mütehakkim gerilimleri de çözümlemelidir[67]. Bugün artık, küreselleşme olgusunu bu tartışmaya dâhil etmeden kültürel politika(lar) hakkında konuşmak olanaksızdır. Küresel bağlar her an her yerdedir; mallar, sermaye, insanlar, bilgi, imgeler, suç, kirlilik, uyuşturucu, moda ve inançlar karasal sınırlar arasında kolayca akmaktadır ve üstelik bahsedilen bu bağlar ve bağlantılar birbirinden farklı biçimlerde var olmaktadır. Örneğin, bireyler ve topluluklar arasında dünya çapında hızla artan toplumsal–kurumsal ilişkiler, ulusal sınırlar arasında malların, bilginin, insanların ve pratiklerin giderek artan bir biçimde akışı, teknolojik gelişmelerin sağladığı uluslararası hızlı hava taşımacılığı gibi, daha somut bağ kurma biçimleri ve elektronik iletişim sistemlerinin tam anlamıyla birbirine bağlanmışlığı (Tomlinson, 2004, s. 13)... Esnek, uzmanlaşmış ve ileri kapitalist dönemde kültür, sanat ve eğlencenin kesiştiği sinema da dünya pazarında alınan ve satılan bir meta haline gelmiştir. Küreselleşen bir iletişim ve kültür endüstrisi söz konusudur.

İletişim alanının elektronikleşmesinin tüm dünyada bir eş zamanlılığı meydana getirmesi, dünyanın bir köy topluluğuna dönüştüğü düşüncesini doğurmakta ve bu durum, kültürel açıdan bir kayıp olarak değerlendirilmektedir (McLuhan, 2001, s. 44). Bugün, iletişim araçları ve küreselleşme bağıntısı ele alındığında benzer endişeler ilk günkü canlılığıyla dile getirilmektedir. Özellikle sayısal olarak

[67] Bu önermeye de koşut bir biçimde sinema ve mekân çalışmaları içinde ırk (Aitken, 2003 ve Mains, 2004); kültürel kimlik (Smith, 2002 ve Zonn ve Winchell, 2002); şiddet (Kirsch, 2002) ve toplumsal cinsiyet temsilleri ve cinsiyet kimlikleri (Aitken ve Lukinbeal, 1997 ve 1998; Lukinbeal ve Aitken, 1998 ve Craine ve Aitken, 2004) gibi çeşitli kültürel çalışmalar gerçekleştirilmiştir.

gerçekleştirilen iletişimin kültürel sınırların bölgesel özelliğini ortadan kaldırdığı ve imgelerin akışının sınırları durmaksızın geçtiği belirtilmektedir (Abu-Lughot, 1998, s. 172). Bu akışın yönü büyük ölçüde merkezden çevreye doğru olduğu için, klasik anlamıyla ele alınan emperyalizmin sona erdiği 1960'lı yıllardan itibaren, yeni emperyalizmden veya kültürel emperyalizminden daha fazla söz edilmeye başlanmıştır. Uluslararası dolaşım halindeki kültürel ürünlerin büyük bir bölümü Amerika Birleşik Devletleri kökenlidir ve bu nedenle de kültürel emperyalizm ilk elden Amerika Birleşik Devletleri kültürünün baskın/mütehakkim yayılmasını ve İngilizcenin bir dünya dili haline gelmesini ifade eder (Touraine, 2000).

1980'lerden itibaren küresel sermaye hareketlerinin olabildiğince hızlı gerçekleştirilmesini sağlayacak iletişim teknolojileri uygulamaya girmiş ve buna koşut olarak da sayısal tabanlı bilgi ve iletişim teknolojilerinde olağanüstü bir gelişme sağlanmıştır. Bu süreçle birlikte medyada politik, ekonomik ve teknolojik açılardan dramatik değişiklikler yaşanmıştır. Bu dönemde yaşanan diğer tüm dönüşümler gibi, medyada meydana gelen dönüşümler de küreselleşme terimiyle birlikte karakterize edilir. 1980'den sonra uluslararası medya hem bir işkolu olarak hem de ürettiği içerikle günden güne daha geniş toplulukları etkilemeye devam etmektedir. Diğer sektörlerde olduğu gibi, iletişim ve kültür endüstrilerinde de küresel tekelci şirketler ortaya çıkmıştır. Her geçen gün daha az sayıda şirket küresel ölçekte üretilen, dağıtılan ve tüketilen iletişim, kültür ve eğlence pazarını kontrol etmektedir. *America Online*, *Time–Warner*, *Microsoft*, *Disney*, *News Corporation International*, *Bertelsmann*, *Viacom*, *Sony*, *General Electric* ve bunlar gibi diğer donanım, yazılım, enformasyon ve kültürel üretim ve dağıtım şirketleri teknolojinin ve ulusların sınırlarını aşarak büyümeye devam etmektedirler (Bagdikian, 1997, McChesney, 1997, Thussu, 2000 ve Gaur, 2007). Ayrıca *BBC*, *CNN International*, *Reuters*, *Associated Press*, *The Financial Times*, *The Economist* ve köklü bir gazetecilik geleneğinden gelen *The Guardian*, *Times of London*, *Sunday Times*, *The Independent* ve *Daily Telegraph*, *The New York Times*, *The Washington Post* ve *The Wall Street Journal* gibi ticari örgütlenmeler, gerek geleneksel–konvansiyonel gerekse sayısal–*yeni* medya ortamlarında küresel iletişim–habercilik endüstrisini ellerinde tutmaktadır.

Sinema üretim, dağıtım, gösterim ve tüketim ilişkileri göz önünde bulundurulduğunda benzer bir durum gözlenmektedir. Az sayıda şirket endüstrinin büyük bir kısmını elinde tutar. Sinema üretim, dağıtım, gösterim ve tüketim biçimleri de tıpkı bütün ileri kapitalist üretim biçimleri gibi, hızlanmış ve esnekleşmiştir. Sinemasal mekânlar da buna uyum sağlamak zorunda kalmaktadır; üretim mekânları, setler ya da platolar belli coğrafyalarda yoğunlaşırken, gösterimin gerçekleştirildiği mekânlar, ağırlıkla sinema salonları, az sayıda şirketin elinde toplanmaktadır. Az sayıda şirket tarafından belli mekânlarda üretilen bu filmler aynı dağıtımcıların elinden aynı salonlarda gösterilmekte ve sinema tamamen kâr merkezli bir endüstri haline gelmektedir. Bu açmaz sadece Hollywood–merkezli sinema için değil, Avrupa merkezli sanat sineması için de geçerlidir; burada da festivaller aracılığıyla bir aynılaşma söz konusudur. Uluslararası festivallerde belli bazı sinema biçemlerinin ve içeriğinin ödüllendirildiğini gören sinemacılar aynı formülleri kendi filmlerine de uygulayarak başarıyı aramaktadır; bu da bir başka biçimde aynılaşma sonucunu doğurur. Bu nedenle *Sight & Sound* ve *Cahiers du Cinéma* gibi, iki ayrı ekolden gelen sinema dergilerinin "yılın en iyi filmleri" gibi listeleri aynı filmleri içerir. Bütün bu devinimler ekonomik, politik, kültürel, toplumsal ve ideolojik tartışmalarla, sinema ve mekân bağlamında bir araya geldiğinde, Jameson'ı da (1992) göz önünde bulundurduğumuzda, baskın sinema biçimlerinin karşısına yeni sinema biçimlerinin çıkması kaçınılmaz olmaktadır. Bütün bunlarla birlikte Hollywood merkezli bir *Birinci Dünya Sineması*, Avrupa sanat sineması merkezli *İkinci Dünya Sineması* ve bu her iki alanın da karşısında duran, Üçüncü Dünya merkezli bir *Üçüncü Dünya Sineması* anlam kazanmaktadır; film biçemi ve içeriğiyle jeopolitika ve mekân böylelikle bir araya gelir[68].

Bu bağlamda Derviş Zaim, sadece biçem ve içerik açısından değil, üretim, dağıtım, gösterim ve tüketim ilişkileri açısından da mevcut sinema yapısının dayatmalarına karşı durmayı öneren bir yönetmendir. Film finansmanı açısından genellikle film festivalleriyle iç içe geçmiş uluslararası fonların ya da yapımcıların (örneğin *Hubert Bals, Montecinema Verita, World Cinema Fund* vb.) taleplerinin birörnek/basmakalıp film üretimine neden olduğunu dile getirmektedir (Zaim, 2008a

[68] Film biçeminin bu bağlamında irdelenmesi *Derviş Zaim Sinematografisinde Gösteren Olarak Mekân* başlıklı bölümün *Mekân ve Sinema Estetiği İlişkisi: Sembollerin Biçemi Belirlemesi Bağlamında Gösteren Olarak Mekân* ayrımında gerçekleştirilmektedir.

ve 2008b). Yönetmen, Türk(iyeli) sinemacılarının Batılı fonlarla ilişkisine dair diğer bir yönetmenin, Reha Erdem'in ifadelerine dikkatimizi çeker:

> "Belli Avrupa fonlarının peşinde koşarsan filmlerin finans bulabilir. Buna kuşku yok. Ama bu koşmanın bir taviz tarafı vardır (...) Festival ve fon trendleri var. Tehlikeli bu trendler bana kalırsa. Çünkü moda değişebilir" (Erdem'den aktaran Zaim, 2008b, s. 40).

Derviş Zaim, Türk(iye) sineması örneklerinin Batı'daki değerlendirme, desteklenme, kabul edilme, dağıtılma ve satılma süreçleri üzerinde biçem ve içeriğe dair beklentilerin olduğunu; örneğin minimalist anlatı tarzı yerine, alternatif bir söylemi gerçekleştirmek adına, filmin yapısal özellikleriyle oynamayı tercih etmiş bir Türk(iye) filminin uluslararası festivallerde gösterim şansının zayıf olduğunu düşünmektedir. Bu noktada, yönetmenin işaret ettiği ilişki ağlarının ya da üretim, dağıtım ve pazarlama ilişkilerinin meydana getirdiği dayatmaların mütehakkim ve tahakküm altına alınmaya çalışılan tarafları belirlediğini söylemek mümkün. Bu mütehakkim yapı, filmlerin biçem ve içeriğini bir bakıma zorunlu kılarak yönetmene belli bir bakışı dayatmaktadır. Ve nihayetinde bir yönetmen, filmi gerçekleştirebilmek için kendi bakışından feragat etmekte ve başka bir bakışı bunun yerine koymaktadır.

Diğer taraftan, uluslararası festivallere, özellikle Kuzey ve Batı Avrupa'yla Kuzey Amerika dışındaki ülkelerden başvuran filmlerin, eskisi kadar olmasa da hâlâ "özellikle politik bakımdan oryantalist" bakış açısının tahakkümü altındaki değerlendirme süreçleriyle dâhil olabildiğine dikkat çeker Derviş Zaim (2011, s. 70). Yönetmenin ifadesiyle, büyük festivaller, büyük festivallerin düzenlendiği ülkelerin yapım şirketleri, büyük festivallerin düzenlendiği ülkelerin satış şirketleri arasındaki ilişkiler, bu ilişki ağlarının festivallerde, satış ve dağıtım süreçlerindeki film ve ülke kayırma güçleri ve potansiyellerini aydınlatma konusu üzerinde hâlâ büyük bir perde vardır. Bu ilişki ağlarında yer alabilmek içinse "politik bakımdan oryantalist", diğer bir ifadeyle "ehlileştirilmiş öteki" (Zaim'den aktaran Çetinkaya, 2010) olunmak zorundadır. Festivallerin merkezde olduğu iktidar yapısı kendi süzgecinden geçirmediği, ehlileştirmediği hiçbir filmi kabul etmemektedir. Evet, festivaller, diğer bir deyişle *İkinci Sinema*'nın iktidar alanları, anaakım, baskın ve çoğunlukla Hollywood–merkezli sinemanın/*Birinci Sinema*'nın etkisini yumuşatması bakımından önemlidir. Anaakım sinema tarafından belirlenen üretim, finansman,

dağıtım ve gösterim ağlarında yer bulması zor filmleri hayata geçirme gücü vardır. Salt ticari sinemanın tahakkümüne karşı bile desteklenmesi gereken örgütlenmelerdir. Ancak kültürel zenginleşmenin gerçekleşmesi ve çeşitliliğin korunması için çoğulculuk, eşitlik ve şeffaflık gibi ölçütler mutlaka uygulanmalıdır.



Resim 2.22: Filmin Mutlak Hâkimi Olarak Yönetmen: Derviş Zaim Teşkilat Mensubu Komutanı Canlandırıyor (*Gölgeler ve Suretler*, 2011)

Sadece uluslararası sinema üretim, dağıtım, gösterim ve pazarlama ağları değil, ulusal ağlar için de aynı kaygıları söz konusudur yönetmenin. İzleyici yapısındaki değişimin izleme etkinliklerine de yansıdığını düşünmektedir. Belli salonlarda gösterim şansını bulamazsanız, İstanbul için özellikle metro hattında yer alan salonlarda gösterim olanağı elde edemezseniz, belli sayıda kopyayla gösterime çıkamazsanız ve reklam için hatırı sayılır bir bütçeniz yoksa filminizin gişede başarılı olması için gereken ön koşullardan da mahrumsunuz demektir (Zaim'den aktaran Parlak, 2009). Ulusal sinema pazarında kurulmuş mütehakkim yapılar filmlerin gişe başarısını belirler hale gelmiştir. Dolayısıyla bu noktada da mütehakkim yapıların karşısında yer almak gerektiğini, sinemacılığın kamu fonlarıyla desteklenmesi gerektiğini düşünmektedir. Anaakım Türk(iye) sineması dışında kalan Türk(iye) sinemasının gelecekte nasıl bir yol izleyeceği ulusal ya da uluslararası festivallere veya satış ofislerine bırakılmış durumdadır ve Türkiye Cumhuriyeti Kültür Bakanlığı destek programı dışında ulusal desteklerin oluşturulması elzemdir (Zaim, 2011, s. 70). Sadece gişe başarısı açısından değil, başarı ölçütü kabul edilen festivallerin kendi iktidar alanlarını oluşturması –ve nihayetinde ödüllerin güçlü malî getirilerinin

de olması– yönetmen ve yapımcıların tahakküm altına alınmasına neden olmaktadır. Sinema, aynı zamanda böylesi iktidar ve direniş mücadelesinin de aracı ve alanıdır.

Derviş Zaim, sinemasındaki temel izleklerinden birinin güç ilişkileri olduğunu defaten dile getirmektedir. Güç ilişkileriyle sadece sınıf, etnisite ve cinsiyete dair ilişkileri ve mücadeleleri değil, hayata dair bütün ilişki ve mücadeleleri ifade etmektedir (Zaim'den aktaran Deniz, 2011, s. 90–91). Sinemada işçi sınıfının temsili hakkında kendisiyle yapılan bir söyleşide yine bu duruma dikkat çekmektedir:

> "İşçilerin ve alt kesimlerin sinemamızda ne kertede temsil edildiğine dair meselenin ölçüsü zamana, zemine, toplumsal kabullere göre değişebiliyor. Ancak günümüzün anaakım dünyasının atmosferini ipucu olarak ele alırsak şu anda ulusal ve uluslararası alandaki dominant eğilimler, bu tür konuların sinemada ele alınmasını günden güne daha az talep ediyor. Ezilenlerin sinemada daha fazla temsil edilmelerine dair bir sorunsalın, mevcut güç ilişkilerinden bağımsız olarak ele alınmasının zor olduğunu düşünüyorum" (Zaim'den aktaran Yusufoğlu, 2011, s. 57).

Yönetmenin, sadece işçi sınıfını değil, mütehakkimlerin karşısında madun konumunda bulunan insanları perdeye getirmeye çalıştığı söylenebilir. Filmlerinin merkezine oturan her bir karakter iktidar karşısında edilgen konumda yer almaktadır. Bununla birlikte, yönetmenin bizatihi kendisinin filmlerinde yer alışıyla ilgili tuhaf bir durum dikkati çeker. Kariyerinin pek çok filminde, bir biçimde rol alan Derviş Zaim, bu filmlerde iktidarı temsil eden karakterleri canlandırır. *Tabutta Rövaşata*, *Filler ve Çimen* ve *Çamur*'da –her ne kadar kurgu/montaj sırasında çıkarılmış da olsa– polisi canlandırmaktadır. *Cenneti Beklerken*'de Eflatun ve Leyla'nın nikâhını kılan kadı; *Gölgeler ve Suretler*'de Kıbrıs'ta direnişi gerçekleştiren teşkilat mensubu bir komutan; *Devir*'deyse bizatihi kendisi, bir yönetmen olarak filmlerinde görünür. 2016 yılında gösterime girmesi planlanan *Rüya*'daysa bir hâkimi canlandırmaktadır. Bu durumu, yani "filmdeki konumları açısından 'iktidarları' tartışmasız kabul edilen yönetmenlerin, bir filmin gerçekleştirilmesinde en belirleyici role sahip kişi olarak iktidar odağında bulunmasını olağan kabul etmek" (Kırel ve Duyal, 2011, s. 19) mümkündür. Ancak yine de kariyeri boyunca bir yandan sinema alanındaki iktidarlara karşı yeni üretim biçimlerini deneyen; üstelik biçem ve içerik olarak *Birinci* ve *İkinci Sinema*'nın dayatmalarını reddeden ve dahası madunları sinemasının merkezine yerleştiren bir yönetmenin, iktidar sembolü olarak filmlerinde

yer alması tuhaftır. Yönetmen ise bu tuhaflığı "bir dalga geçme" olarak nitelendirmektedir. Filmin mutlak hâkimi olarak hâlihazırda kendisini bir kez daha iktidar sembolleriyle bir araya getirmeye ihtiyacı olmadığını, nitekim filmografisi boyunca canlandırdığı iktidar görünümlerinin de –örneğin polis ya da hâkim– pek de rol model alınabilecek karakterler sayılamayacağını ifade etmektedir (Zaim, 12 Ocak 2016).

2.4.5. Bölüm Sonu Değerlendirmesi

Sinemasının merkezinde "hayata dair sezebildiği, kendisini rahatsız eden bütün güç ilişki ve mücadelelerinin" olduğunu ifade eder Derviş Zaim (aktaran Deniz, 2011, s. 91). Filmografisi boyunca da bu beyanına sadık kaldığı görülür: Mütehakkimler, madunlar, iktidar ve direniş mücadelesinin ezenleri ve ezilenleri... Kısacası, mekânı ilk elden ilgilendiren bir iktidar ve direniş mücadelesinin tarafları; mekânı tahakkümü altına almaya çalışan farklı öğeler, örneğin devlet, devlet kurumları, politikacılar, kapitalist şirketler, ulusal ya da uluslararası istihbarat teşkilatı elemanları, emniyet teşkilatı elemanları, karanlık işadamları, mafya örgütleri, saltanatın sahipleri ya da saltanat üzerinde hak iddia edenler, eşkıyalar, askerler, eski askerler, yasadışı örgüt elemanları, çeteciler ve sıradan insanlar... Derviş Zaim sinemasının iktidar ve direniş mücadelesi etrafında biçimlenen anlatısının öğeleridir. Tahakküm altına alınmış mekân ve bu mekânla birlikte var olan sıradan/ortalama insanların deneyimleri yönetmenin filmografisinin temalarını oluşturur bir bakıma. Bir mekânı kapılar ve/veya sınırlar koyarak çevrelemek, tahakküm altına almak, yasaklamak, denetlemek ve kontrol etmek Derviş Zaim filmografisi boyunca karşımıza çıkar: Sıradan/ortalama insanların üzerindeki iktidar, mekân üzerindeki tahakkümle kurulur; erkin her biçimi, sıradan/ortalama insanlarla görünür hale gelir. İktidar ve direniş mücadelesinin hem nesnesi hem de mecrası konumundaki mekânsa artık sadece fizikî mekândan ibaret değildir; ilişki ağlarından müteşekkil yeni mekânlar da buna dâhildir. *İktidar ve İlişki Ağları: İktidar ve Mücadele İlişkilerinin Sinemasal Mekânlar Bağlamında Çözümlenmesinin Bir Örneği Olarak Filler ve Çimen* başlıklı ayrımda gerçekleştirilen çözümlemede görüldüğü gibi, Derviş Zaim mekânın her biçimini, mekân üzerindeki ilişki ağlarını

ve karakterlerin eylem çizgilerini bir araya getirerek iktidar ve mekân ilişkilerine dair büyük anlatısını örnekler.

Sinema, mekân ve iktidar ilişkileri, doğal olarak, salt sinemasal coğrafyalarla sınırlı değildir; sinema üretim, dağıtım, gösterim ve tüketim ilişkileri göz önünde bulundurulduğunda benzer mütehakkim ilişkilerin kurulduğu gözlenmektedir. *Birinci Dünya Sineması* ya da Hollywood–merkezli sinemada az sayıda şirket sinema endüstrisinin büyük bir kısmını elinde tutmaktadır. Sinema üretim, dağıtım, gösterim ve tüketim biçimleri de diğer ileri kapitalist üretim biçimleri gibi, hızlanmış ve esnekleşmiştir. Sinemasal mekânlar da buna uyum sağlamak zorunda kalmaktadır; üretim mekânları, setler ya da platolar belli coğrafyalarda yoğunlaşırken, gösterimin gerçekleştirildiği mekânlar, ağırlıkla sinema salonları, belli başlı şirketin elinde toplanmaktadır. Sadece uluslararası pazar için değil, ulusal pazarda da benzer bir durum söz konusudur. Gişe başarısı garantili filmler –ya da garantili olduğu düşünülen filmler– az sayıda dağıtımcının elinde toplanmakta ve olağanüstü yüksek sayıda kopyayla gösterime girmektedir. Bir yandan dört yüze yakın sinemada bin dört yüz kopyayla gösterime giren popüler sinema filmleri, diğer yandaysa yüksek gelir getirecek çerçeveye uymadığı için birkaç kopyayla gösterime girmek zorunda bırakılan örnekler görülür. Yine, hem uluslararası hem de ulusal alanda festivallerden kabul görebilmek için belli başlı konulara yoğunlaşmak ve benzer biçem ve estetik yaklaşımlara uymak gerekmektedir. *İktidar ve Mücadele İlişkilerinin Alanı Olarak Sinema ve Derviş Zaim* başlıklı ayrımda da değerlendirildiği gibi, bu mütehakkim yapı filmlerin biçem ve içeriğini bir bakıma zorunlu kılarak yönetmene belli bir bakışı dayatmaktadır. Ve nihayetinde bir yönetmen, filmi gerçekleştirebilmek için kendi bakışından feragat etmekte ve başka bir bakışı bunun yerine koymaktadır. Bu ilişki ağlarında yer alabilmek "politik bakımdan oryantalist", diğer bir ifadeyle "ehlileştirilmiş öteki" (Zaim'den aktaran Çetinkaya, 2010) olmayı zorunlu kılar. Bir yanda kuralları kapitalizm tarafından konmuş bir endüstri, diğer yandaysa Batılı bakışın belirlediği biçem, estetik ve içeriğe dair zorunluluklar…

Derviş Zaim, sinema ve iktidar ilişkileri bağlamında sadece biçim ve içerik açısından değil, üretim, dağıtım, gösterim ve tüketim ilişkileri açısından da mevcut sinema yapısının/yapılarının dayatmalarına karşı durmayı öneren bir yönetmendir.

Filmlerinin içeriğinde, belirgin temalarını oluşturacak biçimde iktidar ve direniş ilişkilerine yer verdiği bu bölümde geniş bir biçimde ele alınmaya çalışılmıştı. *Derviş Zaim Sinematografisinde Gösteren Olarak Mekân* bölümünde, özellikle *Mekân ve Sinema Estetiği İlişkisi: Sembollerin Biçemi Belirlemesi Bağlamında Gösteren Olarak Mekân* başlığı altında yapılan değerlendirmedeyse yönetmenin biçem, estetik ve teknik bağlamlarında Batılı bakışı reddettiği hâlihazırda irdelenmişti. Bu bağlamlardaki görüşlerine koşut bir biçimde Derviş Zaim, filmlerin üretim, dağıtım, gösterim ve tüketim ilişkilerinde ortaya çıkan iktidarları da reddeder yahut mevcut iktidarlara karşı bir seçenek önerir. Dolayısıyla, –kendisini filmlerinde bir iktidar sembolü olarak konumlandırmasının tuhaflığını bir kez daha anımsatarak– Derviş Zaim'in filmografisi boyunca tutarlı bir biçimde iktidarı soruşturduğu söylenebilir. Dahası, bütünlüklü bir değerlendirmede Derviş Zaim sinemasının bir direniş sineması örneği olduğunu söylemek de mümkündür: Yönetmenin sineması politiktir ve ancak asla slogan sineması değildir.

2.5. *Arzu*yu Yaratan Mekân

> "Sinema yakının ve uzağın ve bunların anlamlandırdığı bütün duyguların; dostluğun, sevginin, kinin, endişenin, elemin, fobinin, dehşetin, korkunun, arzunun, coşkunun, tiksinmenin... sanatıdır" (Bonitzer, 2004, s. 34).
>
> "Dünya, kendisi dışında hiçbir şeye, arzulara bile dayanmayan bir hayal dünyasıdır. Yeryüzü ile gökyüzü arasındaki alana yayılan bir 'dünya' olduğu için de tanımı gereği 'estetik bir hayal'dir" (Botz-Bornstein, 2011, s. 42).

Sinema sanatıyla mekân arasında var olan karşılıklı ilişkilerin irdelenebileceği katmanlardan biridir *arzu*: Sinemanın mekâna dair bir arzu yaratma gücü ve sinemasal karakterlerin sinemasal mekânlarla kurduğu arzu ilişkisi. Sinema sanatı daha en başından itibaren erotizmi de içeren egzotik bir bakışla mekâna yöneltmiştir ilgisini. Pelikül üzerinde titreyen ilk görüntülerden bu yana sinemasal manzaralar, izleyiciyi bir gezgin gibi egzotik yolculuklara çıkarmaktadır. Sinema sanatının henüz ilk yıllarında, Lumière kardeşlerin ya da Pathé şirketinin kameramanları Avrupalı izleyicinin o güne değin sadece romanlardan, tablolardan, kartpostallardan ya da fotoğraflardan tanış oldukları egzotik mekânları beyaz perdeye taşımak için Afrika, Ortadoğu ve Doğunun egzotik mekânlarına uzun yolculuklar yapmıştır; nihayetinde sinema "heyecan dolu bir yolculuktur" (Corbin, 2015). Avrupalı izleyici için Doğu, Uzakdoğu ya da Güney'in, örneğin Afrika'nın gizemli toprakları; Amerika Birleşik Devletleri'nde kıtanın Batı'sında yaşayan izleyici için Doğu'nun uçsuz bucaksız düzlükleri, çölleri ve yerlileri; Doğu'da yaşayan izleyiciler için de Batı kentlerinin manzaraları benzer amaçlarla filme alınmış ve sinemasal egzotizmi yaratmak için kullanılmıştır. Mekân üzerindeki insan devinimlerinin film üzerine saptanıp yeniden canlandırılabilmesi, sinemayı, imgeleri küresel dolaşıma sokan diğer sanatlar karşısında öne çıkarmıştır; yüzyıllardır anlatılan, yazılan, çizilen mekânlar, yaşamlar ve insanlar perdede canlanmaktadır artık. Bütün arzularıyla birlikte, yine daha bu erken dönemde sadece New York, Kaliforniya ya da Avrupa kentleri değil, dünyanın hemen her yerinden farklı kentler film üretim ilişkilerine dâhil olmak için sinema mekânları oluşturmaya başlamıştır. Ancak, fizikî dünyayla birlikte dönüşen bir sinemasal dünya söz konusudur: Fizikî mekânlar sinemasal dünyaya dâhil olurken, insanlığın birkaç yüzyıllık fantazileriyle yeniden biçimlenmekte, dönüşmekte ve bu şekilde temsil edilmektedir. Dahası, izleyici de bu temsilleri çok uzun zamandır

içselleştirdiği fantazileriyle alımlamakta ve *arzu*, imgeye yönelmektedir. Sinema fantastik mekânlar üretir; hatta sinemasal deneyim bir kâbusa dönüştüğünde bile bunu yapmaya devam eder[69].

Bu bölümün *Sinema ve Mekânın Ekonomik İlişkisi – Arzu Sermayeye Nasıl Dönüşür?* başlıklı ilk ayrımı tam da bu meseleyi merkezine alarak sinema sanatının mekânla kurduğu arzu ilişkisini ve izleyicide uyanan/uyandırılan, mekâna dair arzunun sermayeye dönüşmesini sinema tarihinden örneklerle irdeliyor. Bu örnekler göstermektedir ki sinemasal mekânlar, özellikle de küresel–popüler filmler aracılığıyla yaygın dolaşıma girmiş mekân imgeleri, kaçınılmaz bir biçimde insan hareketlerini tetiklemektedir. İster 'gerçekçi' isterse 'fantastik' olsun, sinemayla/sinemada üretilen, yeniden-üretilen ya da dönüştürülen bu mekânlar aracılığıyla yaratılan arzu, mekâna yönelen insan hareketleriyle gözle görülür elle tutulur hale gelir. Filmlerle, filmlerde yer verilen mekânlar aracılığıyla tetiklenen bir turizm hareketidir söz konusu olan. Evet, yapımcılar/yönetmenler hâlihazırda çoğunluğun imgelemine dâhil olmuş, neredeyse evrensel görsel kodlarımızın bir parçası haline gelmiş mekânları platform olarak kullanmak eğilimdedir. Paris'i platform olarak kullanan bir filmde Eiffel Kulesi'nin olmaması pek akıl alır şey değildir; tıpkı İstanbul'da geçen bir filmde Tarihi Yarımada'nın, Sultan Ahmet Camisi'nin, Ayasofya'nın ya da Galata Kulesi'nin yer almamasının tuhaflığı gibi… Sinemayla, kentlerle özdeşleşmiş bu mekânların karşılıklı bir ilişkisi söz konusudur. Sinemasal manzaralar, sinemasal kent manzaraları bu 'bilindik' imgeler aracılığıyla izleyicinin mekânla –dolayısıyla karakter ve anlatıyla– özdeşleşmesini sağlamaya çalışırken, bu 'bilindik' imgeler de sinema aracılığıyla izleyicinin nazarında tazelenmiş olurlar. Son kertede, kent imgeleriyle sinema karşılıklı varoluş ilişkisi içindedir.

[69] Michael Haneke'nin ilk sinema filmi *Der siebente Kontinent*'te (*Yedinci Kıta*, 1988) Schober ailesinin içinde bulunduğu açmazdan kurtulma talebi Avustralya'ya ait bir turistik ilanın posteriyle eğretilenir. Alex Proyas'ın, kentsel mekânın bir kâbusa dönüştüğü *Dark City* (*Karanlık Şehir*, 1998) adlı filminin başkarakteri John Murdoch'ın (Rufus Sewell) aklındaki tek mekân olan *Shell Beach*, bir fantezi mekânıdır. Her iki filmde de mekân imgesiyle eğretilenen fantazilerin asla gerçekleşmemiş olması dikkat çekicidir.

Derviş Zaim Sinemasında Arzu ve Mekân İlişkisi başlıklı ikinci ayrımdaysa öncelikle Türk(iye) sinemasının arzu mekânı İstanbul merkeze alınarak Derviş Zaim filmleriyle olan ilişkisi irdeleniyor. Sinema sanatının sahneye çıktığı son bir yüzyılda, ekonomik, politik, toplumsal ve kültürel alanda yaşanan keskin kırılma ve dönüşümlere karşın sinemasal fantazilerin merkezinde yer alan bu kentle, Derviş Zaim alışılmadık bir ilişki kurmaktadır. Sadece fantazilerin değil, sinema üretim, dağıtım, gösterim ve tüketim ilişkilerinin de merkezinde yer alan bu kent, anlaşılır nedenlerle ulusal sinema tarihi boyunca filmlerin platformunu oluşturmuş ve üretim koşullarını belirleyecek kadar etkin olmuştur. Kenti arka alanına alan yüzlerce – binlerce film, ekonomik, politik, toplumsal ve kültürel dönüşümlere de koşut bir biçimde mekâna ve üzerinde süregiden yaşama dair arzu üretmiştir. Oysa sinemasal mekânlarının tamamını İstanbul'un oluşturduğu *Tabutta Rövaşata* ve *Filler ve Çimen*'de ne kent böylesine bir arzu mekânı olarak değerlendirilir ne de bu filmlerin karakterlerinin İstanbul'la imrenilecek bir ilişkileri vardır. Ayrım, yönetmenin İstanbul'un sinemasal temsiline dair bu alışılmadık yaklaşımını irdelemekte ve *Tabutta Rövaşata*'nın başkarakteri Mahsun Süpertitiz'den itibaren Derviş Zaim filmografisindeki karakterlerin mekânla kurdukları ilişkiyi 'arzu' bağlamında değerlendirmektedir. Bu noktada, erken bir sonuç olarak şu önerme dile getirilebilir: Derviş Zaim sinemasında mekân kendi anlatısını kurarak, tarihin katmanlarını ve anların yükünü taşır. Ancak mekân, hiçbir turistik ya da izlenimci zevke alet edilmez (Akbal Süalp, 2010, s. 17).

2.5.1. Sinema ve Mekânın Ekonomik İlişkisi – *Arzu* Sermayeye Nasıl Dönüşür?

1970'lerin sonunda *Paramount* ve *Walt Disney* şirketleri Robert Altman'ın yöneteceği *Popeye* (*Temel Reis*, 1980) adlı film için mekân arayışına girişir. Çizgi filmdekine benzer bir kasabayı, cennetten bir köşe gibi görünecek bir deniz kıyısında inşa etmek ve filmi bu sette çekmek istemektedirler. Ekonomik nedenlerle filmin Malta Adası'nda çekilmesine karar verilir. 1979 yılının Mayıs ayından itibaren, yaklaşık altı aylık bir çalışmayla, adanın küçük bir koyuna, adını çizgi filmden alan *Sweethaven* kasabası inşa edilir. 1980'de çekimler sona erip film de gösterime girdiğinde, inşa edilen bu setin geleceği aslında belirsizdir. *Paramount* ve *Walt*

Disney, seti ve setin kullanım haklarını *Malta Film*'e bırakmışlardır. *Malta Film* ise seti yıkmak, başka filmlerin üretimi için değiştirmek ya da yeniden-inşa etmek yerine olduğu gibi bırakarak turizme açmaya karar verir. Film için sadece bir dekor olarak inşa edilen evlerin içleri de kısa sürede tamamlanır ve hediyelik eşya dükkânı ya da pansiyon gibi turizm pazarının tipik mekânlarına dönüştürülür. O günden bu yana *Sweethaven*, Malta'nın turizm kampanyalarının önemli bir durağını oluşturmaktadır. 2011 yılından sonra kasaba artık sadece yabancı turistlerin ilgisiyle sınırlı kalmayıp denizcilik ve dalış eğitimlerine, elişleri sergilerine, her yıl tekrarlanan bir Noel tiyatrosu gösterisine ve çizgi filmden de esinlenen çeşitli macera oyunlarına ev sahipliği yapmaktadır (Gold ve Gold, 2013). *Sweethaven*, çizgi filmle sinemanın, temsille gerçekliğin, sinemasal mekânla fizikî mekânın ve imgeyle fantazinin iç içe geçtiği bir mekândır artık.

Sinema – turizm ilişkisi ve mekânın, mekân imgelerinin küresel pazara sunulması farklı biçimlerde gerçekleşir. Bir filmde ya da televizyon dizisinde resmedilen gerçek ya da *hipergerçek* bir mekân turizme açılabilir. Bu, filmin çekimlerinde kullanılan bir manzara ya da kentsel manzara olabilir. Hollywood'da pek çok örneği görüldüğü gibi, film stüdyoları ya da setleri ziyaret edilebilir. Belirli bir filmi merkeze alan, sinemasal tema parklarının ziyareti de sinema turizminin bir parçasıdır; bu ziyaret sadece mekânın gezilmesinden/görülmesinden ibaret olabileceği gibi, izleyiciyi belirli bir sinemasal eyleme de dâhil eden, filmden bazı sahneler, örneğin bir köpekbalığının izleyicilere / ziyaretçilere saldırması, bir gösteriye dönüşebilir. Sinemasal mekân yerine, filmin çekimlerinin gerçekleştirildiği fizikî mekân da ziyaret edilebilir; *The Lord of the Rings* (2001, 2002, 2003) serisinde perdeye getirilen Yeni Zelanda manzaralarının ziyareti buna bir örnektir; burada ziyarete konu olan mekân *Orta Dünya* değil de Yeni Zelanda'nın kendisidir. Film yıldızlarının evleri de ziyaret edilebilir; genellikle Hollywood yıldızlarının yaşadığı Bewerly Hills turları buna bir örnektir. Cannes, Venedik, Berlin gibi uluslararası festivaller sırasında gerçekleştirilen ziyaretler ve yönetmen ve oyuncuların katıldığı bir filmin ilk gösterimi için gerçekleştirilen etkinlikler de (Connell, 2012) film turizminin farklı biçimleri olarak sıralanabilir. Sinemasal mekânlara dair arzu, farklı biçimlerde tatmin edilmektedir.

Bu ziyaret biçimlerinde sinema, mekân ve popüler kültürün turizmle bir araya gelmesi dikkat çekmektedir. Üstelik tüm bu bağlamlar, temsil ve gerçeklikle de ilintilidir. Dolayısıyla, sinema ve mekânın ekonomik ilişkisinin çözümleneceği bir araştırma temsil ve gerçeklik sorunsalını, mekânın sinemasal anlatıyla nasıl bir araya gelip de bir fantaziye dönüştüğünü, sinemanın ve sinemasal mekânların popüler kültür ve tüketim toplumuyla ilişkisini göz önünde bulundurmalıdır. Kültür ürünleri turistik güzergâhlar için bir varış noktası oluşturur. Yunanistan, Theodoros Angelopoulos'a ve filmlerine; Türkiye, Nuri Bilge Ceylan'a; İtalya, Yeni Gerçekçi İtalyan Sineması'na; Fransa, Yeni Dalga Sinemasına; Amerika Birleşik Devletleri Hollywood'a; Hindistan Bollywood'a; Fas, Humphrey Bogart ve *Casablanka*'ya (*Kazablanka*, 1942) bu bağlamda çok şey borçludur. Bununla birlikte manzaraların ve kentsel manzaraların sadece turizm ya da yatırım politikalarıyla değil, devletlerin küresel halkla ilişkiler kampanyalarıyla da ilgisi vardır. Kentler ve manzaralar sinema aracılığıyla pazarlanır; bir ulusun reklamı sinema aracılığıyla gerçekleştirilir. 1990'lardan sonra Yeni Zelanda adeta ulusal bir politika olarak bunu uygulamaktadır. *The Lord of the Rings* (2001, 2002, 2003) serisiyle birlikte *The Piano* (1993), *Whale Rider* (2002) ve *The Last Samurai* (*Son Samuray*, 2003) gibi, turizm rotalarını ülkeye yöneltecek filmlere ev sahipliği yapmıştır. Alan Parker'ın Türkiye ve Yunanistan'da çekilen *Midnight Express* (*Geceyarısı Ekspresi*, 1978) adlı, uyuşturucu kaçakçısı Billy Hayes'in (Brad Davis) Türkiye'de yakalanıp hapsedilmesini ve hapisten kaçışını anlatan filmiyse tam tersi bir durumu örnekler. Film, Türkiye'yi adeta hapishane mekânlarıyla ve işkenceyle özdeşleştirmiş ve bir hayalet gibi yıllarca ulusal imgesine eklemlenmiştir.

Sinemasal turizm sadece bir seyahat arzusu değil, aynı zamanda mekân kimliğini içeren yeni kültürel manzaralar (*cultural landscapes*) yaratır (Jewell ve McKinnon, 2008). Bugün Malta, Fas ve İsviçre gibi hâlihazırda küresel sinema endüstrisine eklemlenmiş mekânlara Bollywood, Tayvan, Japonya, Çin, Singapur, Malezya ve Yeni Zelanda gibi coğrafyalar da dâhil olmuştur. Tüm bu mekânlar üretim, dağıtım, gösterim ve tüketim bağlamında sinema endüstriyle basit bir ilişki kurmazlar ve aynı zamanda karşılıklı olarak birbirlerini var ederler. Bu coğrafyalara ait mekânlar sinemasal mekânlara dönüşerek küresel izleyiciyle buluşur ve küresel izleyici de sinema sayesinde bu mekânların ziyaretçisine dönüşür. Sinemasal

mekânlar turizmle gerçeklik kazanır; coğrafya bir gösteriye dönüşerek tüketim nesnesi haline gelir. Guy Debord'un (2006) ifade ettiği gibi gösteri artık salt bir imge ya da imgelerin karışımı değildir. Gösteri aynı zamanda imgelenmiş toplumsal inşadır. Dolayısıyla bir mekân sinemasal gösteriye dönüşürken kültürel ve toplumsal yapılar ve bu yapılara ait imgelem de gösterinin bir parçası olur. Bir noktada da fantazi ve gerçeklik artık birbirinden ayırt edilemez durumdadır. Perdede egzotizmin ürünleri fantazilerle bir araya gelir, fantaziler *arzu*lara dönüşür ve tüm bunlar izleyicinin imgeleriyle karışır. İmgelenmiş mekânlarla imgelerin mekânları iç içe geçer ve amorf bir yapı oluşturur; sinema ekonomisi de gücünü bu amorf yapıdan alır.

2.5.2. Derviş Zaim Sinemasında *Arzu* ve Mekân İlişkisi

> "Büyük bir şehrin bizim hayalimiz olamayacağında herkes hemfikirdir; 'zira manzara–şehir'de meydana gelen her şey, bizim öznel arzularımızın ürünü olamayacak kadar öngörülemez ve şaşırtıcıdır. Şehir, kolektif bir hayal olduğu için, bizi her uğrakta sonsuz sayıda öngörülemez tesadüf olduğunun farkına varmaya mecbur bırakır. Şehir artık kişisel bir 'hülya' değildir; *idil* dediğimiz arzu rüyasıyla pek ilgisi kalmamış, daha ziyade 'gerçek' bir hayal gibi görünmeye başlamıştır" (Botz-Bornstein, 2011, s. 46).

Mekâna dair arzu, –egzotik bir bakışla– sinema sanatıyla bir araya geldiğinde, kaçınılmaz bir biçimde mekânı metalaştırır. Sinema sanatının ilk örneklerinden itibaren, Batılı öznenin *ötekiye* egzotik bakışı kamera aracılığıyla gerçekleşir olmuştur. Bir zamanlar resimlerin, fotoğrafların ya da kartpostalların üzerine saptanan fantaziler, artık pelikülün üzerinde yaşam bulmaktadır. Egzotizm, erotizm ve fantazinin mekânları, kamera aracılığıyla sinemasal mekânlara dönüşür. Hem yukarıda hem de daha önce *Anlatının Platformu Olarak Mekân* başlıklı bölümde de irdelendiği gibi, daha sinema tarihinin ilk yıllarında Lumière kardeşlerin ve Pathé şirketinin yönetmenleri ve kameramanları egzotik mekânları filme saptamak için dünyanın çeşitli yerlerine dağılmışlar ve bu amaçla Kahire, Moskova, Kiev, Kalküta, Singapur ve İstanbul gibi egzotik mekânlar filme almışlardır. Ancak bu örneklerden de anlaşılacağı gibi, mekâna dair arzuyu üreten, yeniden-üreten, dönüştüren ve mekânı metalaştıracak güdüyü tetikleyen sinemasal mekânlar, sinemasal manzaralardan ziyade sinemasal kent manzaralarıdır: Kent ve kent manzaraları

sinema sanatıyla karşılıklı bir varoluş ilişkisi içindedir. 20. yüzyılın en önemli kültür biçimi olan sinemayla, en önemli toplumsal örgütlenme biçimi olan kent (Shiel, 2001). Kentler, sinemayla yeniden biçimlenmiş, diğer taraftan da sinema deneyimi, tarihi boyunca kent deneyimlerine koşut olarak dönüşüme uğramıştır. Tüm bunlardan dolayı ve üstelik Derviş Zaim'in filmografisinin başından itibaren, yönetmenin sinemasal mekânları arasında özel bir yer işgal etmesi nedeniyle öncelikli olarak İstanbul'u, sinemada İstanbul'a dair üretilen arzuyu irdelemek ve sonra Derviş Zaim sinemasında İstanbul'a yönelik bir arzunun üretilip üretilmediğini soruşturmaya açmak gerekir. Nihayetinde İstanbul, Derviş Zaim filmografinde yer alan sinemasal mekânlar arasında kritik bir konumdadır: Yönetmenin ilk iki filminin, *Tabutta Rövaşata* ve *Filler ve Çimen*'in, tüm sinemasal mekânları bu kentte bulunmaktadır. Daha sonra gerçekleştirdiği *Cenneti Beklerken*'de de İstanbul, filmin sinemasal mekânları arasında önemli bir yerdedir. Bununla beraber, *Nokta, Devir* ve *Balık*'ta da bu kent kısmen de olsa sinemasal mekân olarak kullanılmış ya da fizikî olarak filmde yer almış veya karakter(ler)le ilişkili olarak bir biçimde filmin anlatısına sirayet etmiştir.

Lumière kardeşlerin 28 Aralık 1895'te gerçekleştirdikleri ilk gösteriden kısa süre sonra, İstanbul da sinemayla tanışır. Doğu ile Batı arasında sıkışıp kalmış bir toplumun bunalımlarının açığa çıkmaya, devletin de çözülmeye başladığı bir dönemdir bu: Sinema, mekânın parçalanışına ve yeniden-düzenlenişine eşlik eder bir bakıma. Lumière kardeşlerin kameramanları –örneğin, Alexandre Promio, Felix Mesguich, Francis Doublier ve Charles Moisson– 1896'dan itibaren kimi zaman Rusya ya da Ortadoğu'nun, kimi zamansa doğrudan Osmanlı'nın egzotizmini yakalamak için bu coğrafyaya uğrayıp film kayıtları yapmışlar, özellikle de İstanbul ve İzmir gibi Osmanlı kentlerini filme saptamışlardır. Osmanlı kentlerinin filme saptanmasıyla eşzamanlı olarak sinemaya gitme / film izleme deneyimi de başta İstanbul olmak üzere Anadolu kentlerinde yaşanmaya başlamıştır. Bu coğrafyaya dair egzotik imgeler, sinema aracılığıyla Batı'ya ihraç edilirken, Batı kentlerinin cezbedici imgeleri de ithal edilmekteydi. Sinema daha ilk döneminden itibaren ortak bir imge havuzu oluşturmaya başlamıştı. 1896'da, Yıldız Sarayı'nda Sultan Abdülhamit'in huzurunda gerçekleştirilen ilk gösterimin üzerinden çok fazla zaman geçmeden, bu olağanüstü icat halkın ilgisine sunulmuş ve örneğin Sigmund

Weinberg Pera'da, oldukça ilgi çeken bir dizi *Cinematographe* gösterisini yönetmiştir. Yaklaşık bir yıl sonraysa bu gösteriler Pera'dan Haliç'in öbür tarafına, Şehzadebaşı'ndaki Fevziye Kıraathanesi'ne geçmiştir. Ancak yine de tiyatroya, operaya, konserlere, balelere, varyete ve *caffé chantant*'lara kucağını açan, daima destekleyen ve besleyen Pera, sinemanın mekânı olmuştur. Sinemanın halen bir varyete atraksiyonu sayıldığı ve kullanıldığı bir dönemdir bu, ancak bu varyete, tartışmasız bir şekilde, gerek kültürel gerekse ekonomik yönden zengin olan Pera'nın hakkıdır. Bundan dolayı da, *Grand Rue du Pera* kısa süre içinde bir dizi sinema salonuyla donanacaktır: *Pathé* (1908), *Eclair* (1909), *Ciné Palace* (1914), *Ciné Magique* (1914) ve bir on yıl kadar sonrasında *Electra* (1920), *Elhamra* (1922) ve *Opera* (1924) adlı sinema salonları açılacaktır. Sinemayı ilkin şaşırtıcı bir teknik olay olarak karşılayan, daha sonra çağdaş bir gösteri, sonunda toplumsal ve şık bir gösteri, bir eğlence olarak benimseyen Peralılar (Scognamillo, 1991, s. 16), *Binbir Gece Masalları*'yla Paris taklidi bir dekor altında Batı'ya özgü olan oryantalist bir *Belle Epoque* yaşamaktadır (Öztürk, 2005, s. 396–397). Fantazi karşılıklı olarak üretilmekte; *arzu*, sinemasal deneyimlerin merkezine yerleşmektedir. Hem sinemasal üretim, dağıtım, gösterim ve tüketim ilişkilerinin hem de sinemasal arzunun merkezinde duran mekân ise İstanbul'dur.

Peş peşe büyük dönüşümler yaşanır: İmparatorluk çöker; gayrimüslim azınlık Pera'yı terk eder. Pera, Beyoğlu'na dönüşür, ancak Cumhuriyet'le birlikte idealleştirilmiş Batılı kimliğini yine de korur. Sinema da öyle; film dağıtım ve gösterimi henüz Avrupalı ithalcilerin elinde olmakla birlikte üretim ve tüketimi enikonu 'Türkleşmeye' başlar: *Merkez Ordu Sinema Dairesi* ya da *Ordu Film Alma Dairesi* gibi kurumların elinde bulunan ekipman, her ne kadar İktidar tarafından atanmış da olsa, –Muhsin Ertuğrul örneğinde olduğu gibi– sivillere devredilir. *Kemal Film, Filmer'ler, Cemali Ailesi* ya da *İpek Kardeşler* gibi, İstanbul merkezli aile şirketleri ortaya çıkmaya başlar; film üretimi *ulusallaşır*. İkinci Dünya savaşı sonrası, Marshall Planı'na koşut bir biçimde Avrupa Sineması'ndan giderek uzaklaşılır, Hollywood sineması salonlara tam anlamıyla hâkim olur; Yeşilçam ise ulusal sinemanın neredeyse tek merkezi durumundadır. Bununla birlikte, *bastırılmış olan* da defaten geri döner: Peyami Safa'nın *Fatih–Harbiye* (2008) romanında

karikatürleştirdiği[70] çatışma yeniden ve yeniden yaşanır. Geleneksel ve muhafazakâr kimliğiyle, toplumsal ve kültürel hayatın merkezi Beyazıt; ticari merkezi Eminönü olan Doğulu kimliğiyle Suriçi ve bu mekânlara karşı modern ve yenilikçi, Batılı ve Türkiyeli kimliğiyle Beyoğlu ve Harbiye... Bu çatışmaların kültürel alandaki yansımaları olarak, örneğin Mısır filmlerinin Türkiye'deki yükselişi[71] ve İktidar tarafından bastırılması[72]; 1954 yılında gösterime giren Raj Kapoor'un *Avare* (*Awara*, 1951) filmiyle bastırılmış olanın, farklı bir coğrafyadan tematik olarak benzer bir örnekle, bir kez daha geri dönüşü; bu dönüşün artık yılda altmış kadar film üreten yerli sinema endüstrisinin gişe başarısıyla bir bakıma engellenmesi; 1960'tan itibaren İstanbul'a doğru yoğunlaşan iç göç ve bu göçün kültürel yansımaları –örneğin orijinini Mısır filmlerinden alan arabesk kültürünün 1970'lerden sonraki yükselişi– ve son olarak 2000'lerden itibaren özellikle televizyon dizileriyle tekrar yükselişe geçen İstanbul imgeleri ve bu imgelerle güdülenen ulusaşırı arzular...

Tüm bu dönem boyunca İstanbul, ulusal ve ulusaşırı sinemanın arzu üretiminin merkezindedir: Kenti entrika, gizem ve servetle dolu egzotizmle bir araya getiren bir dizi Batılı film; örneğin Joseph Pavney'in yönettiği *Estambul* (*İstanbul*, 1957); Terence Young'un *From Russia with Love* (*Rusya'dan Sevgilerle*, 1963); Jules Dassin'in *Topkapi* (*Topkapı*, 1964); Sidney Lumet'in, Agatha Cristie'nin aynı adlı

---

[70] Peyami Safa, iki mekân arasındaki kültürel farkı karikatürleştirerek bugüne değin süren tartışmaya temas eder: "Şark'la Garp'ın mültekasında [kavşağında] olan Türkiye, Garp'tan tesir almakta tereddüt etmemelidir. Ancak, bu tesir, bizim tarafımızdan yapılacak mükabil bir tesiri ihlâl etmeyecek derecede kalmalı, yani kültürümüzün güzel ve halis köklerine kadar nüfuz etmemelidir" (Safa, 2008, s. 125).

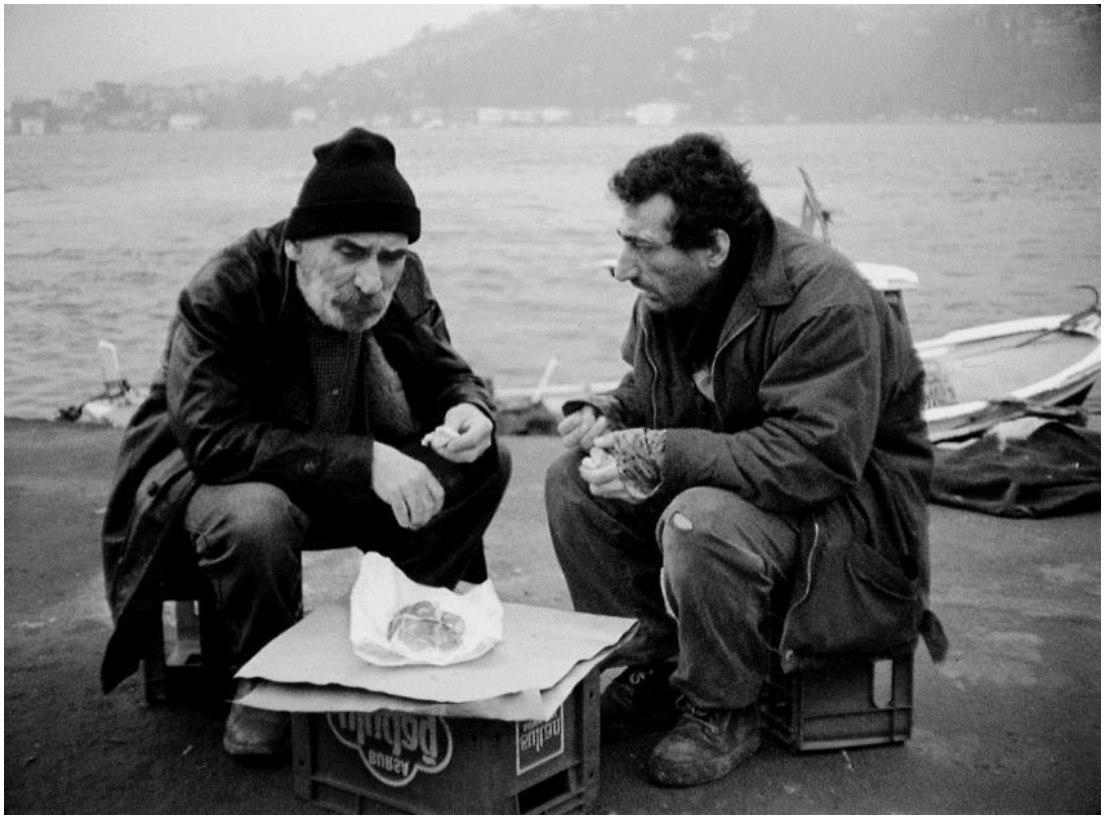
[71] 1938'in sonlarına doğru İstanbul'da gösterime giren, başrolünde Mısır'ın tanınmış şarkıcısı Muhammed Abdülvahab'ın rol aldığı ve Muhammad Karim'in yönettiği *Damua'l Hubb* (*Aşkın Gözyaşları*, 1936) adlı film, Türk(iye) sineması açısından olduğu kadar, geniş anlamıyla Türk(iye) kültür tarihi açısından da yeni bir dönemin başlangıcını simgelemektedir. *Aşkın Gözyaşları*'nın gördüğü olağanüstü ilginin ardından 1938-1948 yılları arasında, Türkiye'de yüz otuz Mısır filmi gösterime girer. Aynı dönemde gösterime giren yerli yapım sayısıysa yalnızca elli üçtür ve üstelik bu filmlerden otuzu 1947 ve 1948 yıllarında üretilmiş ve gösterilmiştir. Mısır filmleri bir anda öylesine yaygınlaşır ki, büyük kentlerden küçük kasabalara değin pek çok yerde *Türkçe sözlü, Şark musikili* anonsuyla sunulan filmler gösterilmeye başlanır. Amerikan filmlerinin yalnız büyük kentlerde rağbet gördüğü Türkiye'de Mısır filmleri, küçük kasabalara kadar giderek haftalarca oynar (Gürata, 2000, s. 178).

[72] Cumhuriyet Halk Partisi, 10 Şubat 1942'de 8/44280 sayılı bir yazıyla İçişleri Bakanlığı'na, Mersin ve Adana'da gösterilen Arapça filmlerin halkın Türk diline karşı sevgisini baltaladığını ve bu nedenle filmlerin Arapça yayınına yasak getirilmesi gerektiğini iletir. Bunun ardından filmlerin Arapça gösterimi yasaklanır (Cantek, 2005, s. 184).

romanından uyarlanmış *Murder on the Orient Express* (*Şark Ekspresinde Cinayet,* 1974); Mika Kaurismäki'nin *Zombie ja Kummitusjuna* (*Zombi ve Hayalet Tren,* 1991); Teddy Chan'in *The Accidental Spy* (*Altın Yumruk İstanbul'da*, 2001) ve François Dupeyron'un *Monsieur Ibrahim et les fleurs du Coran* (*İbrahim Bey ve Kuran'ın Çiçekleri*, 2003) filmleri... Bunlar ve benzer filmler İstanbul imgesini genellikle bir dizi gizemle bir araya getirerek küresel bakışın hizmetine sunar. Ulusal sinema örnekleri de hemen her sınıftan ya da toplumsal tabakadan insanı konu alsa da, İstanbul'u genellikle servet ve refahın bir eğretilemesi olarak egzotik bakışla bütünler: Memduh Ün'ün *Üç Arkadaş*'ı (1958); Ö. Lütfi Akad'ın *Yalnızlar Rıhtımı* (1959) ve *Yangın Var* (1960) filmleri; Ertem Göreç'in kentin çeperlerinde yaşayan yoksul insanları merkeze aldığı *Otobüs Yolcuları* (1961) ve *Karanlıkta Uyananlar* (1964) adlı filmleri; Metin Erksan'ın *Acı Hayat*'ı (1962); Halit Refiğ'in *Gurbet Kuşları* (1964); Atıf Yılmaz'ın *Ah Güzel İstanbul* (1966); Türker İnanoğlu'nun *İstanbul Tatili* (1968); Kartal Tibet'in *Sultan* (1978); Ali Özgentürk'ün *At* (1981) adlı filmleri... Ve "öznenin kendine oryantalist bakışı" olarak nitelendirebileceğimiz, 'içimizden' yönetmenlerin kenti egzotizmle bütünleyen filmleri. Örneğin Fatih Akın'ın *Temmuz'da* (*Im Juli*, 2000), *Duvara Karşı* (*Gegen die Wand*, 2004) ve *İstanbul Hatırası – Köprüyü Geçmek* (*Crossing the Bridge: The Sound of Istanbul*, 2005) filmleri ya da Ferzan Özpetek'in *Hamam* (1998) adlı filmi... Kente ister içeriden, isterse yeni sakinlerinin ya da 'yabancıların gözüyle' dışarıdan bakılsın, her iki durumda da İstanbul, sürekli ihtiras pompalayan, arzuyu kışkırtan bir mekân, yeni göçmenler açısındansa erişilemeyecek imkânlar ve vaatlerle dolu bir çekim alanıdır (Suner, 2006, s. 223).

"İstanbul, çoğu film öyküsünün anlatılmasına olanak veren katmanlarıyla sinema üretiminin vazgeçemediği bir şehirdir. Yeşilçam'ın İstanbul'da kurulan bir film merkezi olması da bu anlatısal tercihin mantıklı açıklamalarından biri sayılabilir" (Kırel ve Duyal, 2011, s. 39). Bu bağlamda tam da *Tabutta Rövaşata*'nın gerçekleştirildiği dönemde, bir 'marka kent' olarak küresel turizm ağına eklemlenmeye çalışan İstanbul için Derviş Zaim'in filmlerinin yeni bir kaynak yaratıp yaratmadığı hakkında ne söylenebilir? Örneğin, *Tabutta Rövaşata*'nın İstanbul imgesini en yoğun biçimde kullanan, en fazla öne çıkaran filmlerden biri ve "Türk sinemasında İstanbul'u ve özellikle Boğaziçi'ni bu yoğunlukta görselleştiren

pek az film olduğu" (Suner, 2006, s. 224) dile getirilmektedir. Bunu, filmin İstanbul imgesine 'olumlu' bir katkısı olduğu yönünde değerlendirmek mümkün müdür? Yoksa tam da kentin metalaştırıldığı bir dönemde, bu filmi bir eleştiri olarak mı görmeliyiz? Öyle ya, özellikle de *Tabutta Rövaşata*'da İstanbul'un küresel turizm ağına eklemlenmesi olgusu merkezi temalardan biridir. Mahsun Süpertitiz'in neredeyse tüm hayatını geçirdiği Rumeli Hisarı bir müzeye dönüştürülmek üzere çevrelenmiş, kapısına bir bekçi dikilerek sıradan/ortalama insanlara kapatılmıştır: Mahsun, mekânın dönüşümüne, *soylulaştırılmasına* ilk elden tanıklık etmektedir. Hisar'ın önünde çekim yapan yabancı televizyon kanalı, fotoğraf çektiren bir Japon turist kafilesi... Mekâna dair, Mahsun'un tahayyülünü aşan bir ilgi söz konusudur. Hisar'ın kapısına dayanıp içeri girmeye çalıştığında bekçinin ikazıyla karşılaşır. Bilet almadan girmek artık yasaktır: "Hisar'ı değil tavus kuşlarını göreceğim," der Mahsun. Bütün hayatını geçirdiği, ıstıraplarının mekânına nasıl bir arzu duysun ki zaten? Arzusu olsa olsa tavus kuşuna dairdir: Bu yüzden tavus kuşunu –tıpkı daha sonra âşık olduğu eroinman kadına yapacağı gibi– kaçırır ve kent içinde bir gezintiye çıkarır.



Resim 2.23: Ne Kent Mahsun'un Umurunda, Ne de Mahsun Kentin... (*Tabutta Rövaşata*, 1996)

Serpil Kırel ve Aylin Duyal da Mahsun'un kentle kurduğu ilişkinin tuhaflığına ve *Tabutta Rövaşata*'nın İstanbul'u konu edişindeki özgün biçime dikkat çeker. İstanbul'un en güzel yerlerinden birinde, Boğaziçi kıyısındaki Rumeli Hisarı'nda yaşayan Mahsun, tüm bu güzelliğe tezat bir biçimde, son derece zor şartlarda hayatını sürdürmektedir. Yönetmenin inşaatta, bir tenekenin içinde yaktığı ateşte ısınmaya çalışan Mahsun'un planından yarım bir ekmeği kapıp kaçmaya çalışan sokak köpeğinin planına geçtiği sekansı anımsayınız. Mahsun –ya da bu karaktere ilham veren Dursun Tokta– farelerin yaşadığı sefil bir hayatı yaşamaktadır. Kent bu bakımdan Mahsun'un sefil yaşamının platformudur sadece: Puslu bir havada resmedilen ve çoğu zaman eroinman genç kadının bunalımlı gündüz düşleriyle iç içe geçen Boğaziçi; Mahsun'un kucağında bir tavus kuşuyla koşturduğu Galata Köprüsü ve Haliç, ya da uyuşturucu bulmak için gittiği Tarlabaşı... Bu mekânların hiç birinde çoğunluk için tanıdık olan ve bir arzu yaratacak imgelem yoktur. Çünkü Kırel ve Duyal'ın ifadeleriyle filmde "sisteme uygun yaşayan çoğunluk tarafından *öteki* olarak algılanan bir dışarılıklının gözünden aktarılan olaylar" alışılmadıktır:

> "*Mekânların güzelliğine 'turistik' vurgular yapılmaz*. Kentin karanlık, çukur, gri ve zorlu yanları bir kara film tadında ortaya konur. *Tabutta Rövaşata*'da İstanbul, görmeye alışkın olmadığımız haliyle puslu, soğuk ve klostrofobik bir biçimde temsil edilir" (Kırel ve Duyal, 2011, s. 39).

Dolayısıyla, Mahsun'un yaşadığı hayatın arka alanını oluşturan bu mekânın, çoğunluğun fantazisine dönüşmesine zaten olanak yoktur. Ancak bugün, Mahsun Süpertitiz'in –ya da Dursun Tokta'nın– yaşadığı hayata rağmen, *Tabutta Rövaşata*'nın gerçekleştirildiği tarihten yirmi yıl sonra, İstanbul'un yüzü olarak kullanıldığını da şaşkınlıkla görmekteyiz. İstanbul Büyükşehir Belediyesi'nin ortaklığı olan Kültür A.Ş. tarafından 2010 Avrupa Kültür Başkenti Ajansı'nın katkılarıyla hazırlanan *İstanbul'un 100 Filmi* (Kır, 2010) adlı kitapta kent, bir 'illüzyon' olarak sunulur: "Boğaz'ın eşsiz güzelliği, bakir İstanbul tepeleri, dar Arnavut kaldırımlı sokaklar, üflense düşecek sandığımız eski ahşap evler (...), etnik ve kültürel zenginliği yansıtan mekânlar, tüm haşmetiyle Haydarpaşa Garı, şehir hatları vapurları..." İstanbul'u şairane biçimde, olanca güzelliğiyle küresel pazara takdim eden bu çalışmanın kapağında, aslında yaratılmak istenen tüm bu imgeleme tezat oluşturan *Tabutta Rövaşata*'dan bir kare yer alır: Arkasında Rumeli Hisarı, puslar içindeki Boğaziçi'ne bakan bir tepenin sırtında, kucağındaki tavus kuşuyla

duran Mahsun Süpertitiz. Yaşadığı dönemde Franz Kafka için cehennemî bir labirent, boğucu bir mezar olan Prag, bugün yazarın ölümünden yaklaşık bir asır sonra yine onun imgesiyle küresel arzu pazarına sunuluyor. Kentin Kafka'nın cehennemi olduğunu unutup, görmek için yanıp tutuşuyor, arzumuza ket vuramıyoruz. İstanbul için de keza böyle: Mahsun Süpertitiz'in labirenti küresel arzunun merkezine yine Mahsun Süpertitiz'in imgesiyle yerleşiyor. Ne kadar da ironik...

Eğer küresel izleyiciye sunmaya değer bir İstanbul manzarasına sahip olsaydı, *Filler ve Çimen*'in başkarakteri Havva'yı da böyle bir girişimin nesnesi olarak görebilirdik. Oysa Havva için de kent, sıkışıp kaldığı, içinden çıkılamaz bir ilişkiler ağıdır. Bütün koşuşturmaca içinde, kardeşi İldem'le birlikte aylaklık yapabildikleri tek planda, Yenikapı'da yan yatmış bir geminin önünde düşüncelere dalmış biçimde görürüz Havva'yı. Kenti ya da kentin manzarasını bir haz alarak deneyimlemek her ikisi için de mümkün değildir: İldem, denizin üzerine gerilmiş bir ipe bağlı balonlara saçma atan bir silahla ateş eder; Havva düşünceli bir biçimde, kıyıya vurmuş geminin suyun yüzündeki ebruli aksini izler. Sıradan/ortalama insanlar için kentten alınabilecek bir haz, kentle tatmin edilebilecek bir arzu yoktur. Sıradan/ortalama insanlar için kent, sadece yaşam kaygılarının platformudur; üstelik bu kaygıları sürekli yeni bir aşamaya taşıyan devingen bir platform. Aslında *Cenneti Beklerken*'in Eflatun'u için de İstanbul, saplanıp kaldığı bir ağıtın, bir türlü teselli bulamadığı kayıpların mekânıdır. Eşini ve çocuğunu İstanbul'da kaybetmiştir ve her ne kadar istemez görünse de Anadolu'ya yapacağı yolculuk, onun için bir kaçış olanağı sağlamaktadır. Ancak, nasıl ki İstanbul kendisi için bir arzu mekânı değilse, Anadolu da aynı şekilde bir arzuyu ortaya çıkarmaz/tetiklemez; ta ki Leyla'yı bulana kadar. Ne var ki mekân, Eflatun için yine ölümden başkasını vermez; ne Leyla'yı bulduğu anda ne de sonrasında ölüm peşini bırakmaz. Sadece, bütün bu keşmekeş sona erip İstanbul'a dönebildiklerinde ve nikâhları kıyıldığında, ikisini Salacak sahilinden Tarihi Yarımada'yı izlerlerken görürüz. Manzaraya bir zamanlar olduğu haliyle Kızkulesi eşlik eder. Bu noktada dahi Eflatun ve/veya Leyla'nın salt mekâna dair bir arzu duyduklarını ya da salt manzaradan bir haz aldıklarını söylemek mümkün değildir. Her iki karakter, sinemasal anlam evreni içinde, atlattıkları onca badireden sonra bir araya gelebilmenin, belki de geleceğe dair yeni bir izlek oluşturabilmenin

hazzını mekânla örtüştürmektedir. Mekân onlar için bir gelecek vadettiği sürece hazzın kaynağı olabilmektedir; bu anlamda arzu, mekândan ziyade âna dairdir.



Resim 2.24: Eflatun ve Leyla İstanbul'u İzliyor (*Cenneti Beklerken*, 2007)

Derviş Zaim'in filmografisi içinde İstanbul'u kısmen ya da tamamen arka alanına alan bu filmlerin aslında İstanbul imgelemine 'olumlu' bir katkıda bulunmadığı açık. Ne bugünkü ne de geçmişteki İstanbul'a dair bir özlem ya da bir arzu oluşturduklarını söylemek de mümkün değil. Bununla birlikte yönetmenin filmografisi boyunca mekânın çok katmanlı kullanımı göz önünde bulundurulduğunda, filmlerin içsel evreninde özne ve mekân arasında bu bağlamda bir ilişkinin kurulduğunu düşünmek ve bunu soruşturmak gerekir. Derviş Zaim sinemasında mekânın kendi anlatısını kurduğunu, tarihin katmanlarını ve anların yükünü taşıdığını ancak mekânın "hiçbir turistik ya da izlenimci zevke alet edilmediğini" ifade eder Zeynep Tül Akbal Süalp:

> "Çünkü bu mekân zevkin değil, hesaplaşmanın, yüzleşmenin, yalnız bırakılmışlığın mekânıdır. Ancak kazılarak içinden çıkabileceklerden medet umulan ve sırları saklayan, konuşmayan, terk edilmiş mekân, izleri saklasın, tarihi acıları günahları gömsün diye önümüzde uzanır. Ya da bir iz bırakmak, daha önceki izleri, lekeleri tamamlayabilmek için var olmaktadır" (Akbal Süalp, 2010, s. 17).

Özne ve mekân arasındaki arzuyu belki de Akbal Süalp'in bu önermesinde aramak gerekir: Arzu, ancak kazılarak içinden çıkabileceklerden medet umulan, sırları

saklayan, konuşmayan, terk edilmiş, acıları ve günahları gömsün diye önümüzde uzanan mekânda –ve mekânla– açığa çıkmaktadır. *Çamur*, bu önermeye koşut, hatta önermeyi doğrulayan bir özne ve mekân ilişkisini serimler.

Çamur'da Ali'nin mekânla kurduğu ilişki, ilk elden bir varoluş ilişkisidir. Mekânı matematiksel bir ifadeye, fizikî bir öğeye indirgeyen ve buna koşut bir biçimde onu salt dönüştürülebilecek bir sermaye, bölünüp parçalanacak ve alınıp satılacak bir olgu olarak gören yaklaşımın aksine, mekânı özneyle karşılıklı varoluş ilişkisi içinde kavrayan, yaşam deneyimleriyle birlikte dönüşen ve bu bağlamda yaratıcı potansiyelleri olan bir olgu biçiminde kabul eden bir yaklaşımı söz konusudur Ali'nin. Ne Ali'nin bu yaklaşımında ne de filmin geri kalanında mekâna duyulan özlem, geçmişe –Kıbrıs'ın o güzel günlerine– dair değildir. Evet, bir gösteren olarak filmin merkezine yerleşen bu mekân, yani çamur, zaman ve mekânın iç içe geçmesiyle mümkün olabilen bir fizikî durumu imler[73]. Ancak, Ali'nin çamura olan saplantısı ve tutkusu, nostaljiyi içeren bir tutkudan ziyade mekânla iç içe geçme, birlikte var olmaya dair bir tutkudur. Dahası, Ali'nin çamurla ilişkisini erotik olarak nitelendirmek de mümkündür. Onun mekâna dair tutkusu ne milliyetçilik ya da yurtseverlikle açıklanabilir, ne de filmin soğukkanlı yaklaşımı böyle bir hamasete izin verir. Ama aynı zamanda Ali'nin mekâna dair tutkusunu doğup büyüdüğü topraklara olan sevgisiyle –*memleketçilikle*– açıklamak da mümkün değildir. Bu, erotik katmanları da olan, cinsel hazla da birleşen bir *topofilidir* (Tuan, 2013). Öznenin birlikte var olduğu mekânla arasındaki güçlü bağı oluşturan öğelerden biridir artık haz: Toprak sevgisinin nihai hali. Bedenle toprağın birleşmesi, iç içe geçmesi ve çamura kaynaklık eden kuyunun –adeta bir rahim gibi– özneyi sarıp sarmalaması. Hazzın en yalın ama aynı zamanda en derin biçimi. Bir içgüdü olarak tezahür eden arzu ve varoluş ikiliği...

[73] Bu, 25 Aralık 2015'te Galatasaray Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü'nde gerçekleştirdiğimiz III. Tez İzleme Komitesi toplantısı sırasında Hasan Akbulut tarafından ortaya konan bir önermedir. Çamur, ontolojik olarak zamana bağımlı bir mekândır; sadece belli bir anda, belli bir zaman aralığında mekân, çamur olarak var olabilir. Bu eğretileme –çamurun zamanı içermesine dair önerme–, Derviş Zaim'in, yüzyıllar boyunca orada var olan ve nihayetinde üzerinden gelip geçen onca kültürü kapsayan mekân tanımıyla (Zaim, 2004) da koşuttur.

Ancak, *Çamur*'un ya da yönetmenin sinemasal mekân olarak Kıbrıs'ı arka alanına alan diğer filmlerinin –*Paralel Yolculuklar* ve *Gölgeler ve Suretler*– tam da bu çalışmanın *Sinema ve Mekânın Ekonomik İlişkisi – Arzu Sermayeye Nasıl Dönüşür?* başlıklı ayrımında irdelendiği biçimiyle Kıbrıs'a yönelmiş bir izleyici arzusu oluşturduğunu söylemek mümkün değildir. *Çamur*'un hâlihazırda sinemasal mekânlarıyla çekimlerin gerçekleştirildiği fizikî mekânlarının örtüşmemesi nedeniyle, böylesine bir turistik hareketi yarattığını söylemek kolay değil. Kıbrıs'a dair bir ilgi oluşturmuş olsa bile bunu mekândan ya da filmde yer verilen sinemasal manzaralardan ziyade Türkiye'yle olan bağlarıyla açıklamak daha 'doğru' olurdu. *Paralel Yolculuklar* ve *Gölgeler ve Suretler* için de turistik bir ilgi uyandıracak ya da izleyici arzusunu tetikleyecek bir film biçeminin olmadığı söylenebilir. *Paralel Yolculuklar* hem irdelediği konu, hem de bu konuyu ele alma biçimi nedeniyle hâlihazırda izleyiciyi bir arzuya, egzotik bir yolculuğa değil de hesaplaşmaya davet eder. *Gölgeler ve Suretler* için de benzer bir durum söz konusudur; filmde nadiren Kıbrıs'ın doğal güzelliklerine yer verilir. Karagözcü Salih ve kızı Ruhsar'ın birbirlerinden ayrı düştükleri gerilim sekansında kameranın yükselerek Akdeniz'i göstermesi dışında, bir adanın sahip olabileceği potansiyel manzaralar perdeye yansıtılmaz. Tekrar etmek gerekirse, Derviş Zaim'in Kıbrıs'ı merkezine alan bu filmlerinde mekân, kendi anlatısını kurar, tarihin katmanlarını ve anların yükünü taşır, ancak hiçbir biçimde turistik ya da izlenimci zevke alet edilmez.

Yönetmenin *Nokta*, *Devir* ve *Balık* adlı filmleri için de aynı durum söz konusudur; Derviş Zaim'in İstanbul ya da Kıbrıs'ı sinemasal mekânına dönüştüren filmleri gibi, bu filmler de izleyici üzerinde doğrudan izlenimci bir haz ya da turistik bir ilgi yaratmaz. Bunda, yönetmenin biçim, biçem ve içeriği belirleyen tercihleri kadar, bu tercihlere bağlı olarak (da) oluşan izleyici ilgisinin payı vardır. Daha önce de aktarıldığı gibi, *Box Office Türkiye* (http://www.boxofficeturkiye.com/) verilerine göre *Filler ve Çimen* için 140.470, *Çamur* için 17.101, *Cenneti Beklerken* için 60.080, *Nokta* için 18.429, *Gölgeler ve Suretler* için 28.824, *Devir* için 5.531 ve Balık için 8.999 adet bilet satılmıştır (*Tabutta Rövaşata*'ya ait gişe verileri kaynakta yer almamaktadır). Bu bölümün ilk ayrımında da irdelendiği gibi, bir filmin mekâna dair ilgi uyandırabilmesi ve arzu yaratmasıyla filmin kitleselleşmesi arasında olumlu bir bağıntı vardır. Dikkat edilirse, mekâna dair arzu uyandıran ve bir turizm

hareketine yol açan filmler, genellikle küresel dolaşıma giren ve büyük izleyici ilgisi gören –popüler– filmlerdir. Bununla birlikte, sinema filmlerinin diğer kitle iletişim araçları üzerindeki etkisi, dolaylı da olsa bahsi geçen bu turistik ilgiyi arttırmaktadır. Bu bağlamda, Derviş Zaim'in *Devir*'inden sonra Hasanpaşa – Tefenni Beldesi'ne olan ilginin yükselişi örnek gösterilebilir. Araştırma kapsamında 4 Ocak 2016'da yapılan görüşmede, Hasanpaşa Muhtarı İsmail Aksoy, Derviş Zaim'in filminden sonra ulusal ve yerel televizyon kanallarının *Koyun Yıkama – Yünüm Böğet Şenliği*'ne ilgisinin arttığını aktarmıştır. *TRT Belgesel* kanalı, 2014 yılı içinde bu şenliğe dair bir belgesel yayınlamış; yerel kanalların şenlikle ilgili haberleri ulusal kanallarda yer almaya başlamış ve şenliği konu alan bir fotoğraf sergisi İstanbul ve Ankara gibi büyük kentlerde düzenlenmiştir. Aksoy'un ifadelerine göre, *Devir*'in çekimlerinin gerçekleştirildiği dönemde –filmde de tanıklık ettiğimiz gibi– konukların ağırlanması için şenlik alanına 500 sandalye yerleştirilirken bu sayı her yıl artmıştır. 27-28 Ağustos 2016'da gerçekleştirilecek şenlik sırasında alanda 4.000 kişinin ağırlanması planlanmaktadır. Belde, şenlik süresince Türkiye'nin her yerinden gelen binlerce konuğa ev sahipliği yapmaktadır artık. *Balık*'ın fizikî mekânını oluşturan Gölyazı Beldesi için de benzer bir durum söz konusudur. Belde Muhtarı İbrahim Şahin'le yapılan kişisel görüşmede (4 Ocak 2016), filmin gösteriminin ardından yine yerel ve ulusal kanalların ilgisinin arttığı ifade edilmiştir. Hasanpaşa Beldesi'nde olduğu gibi, Gölyazı Beldesi için de *TRT Belges*el kanalı bir program hazırlamıştır. Her iki film için –bağıntı çok açık olmamakla birlikte[74]– mekâna dair bir ilgi oluşturduklarından, doğrudan olmasa da dolaylı olarak bir turizm hareketini tetiklerinden bahsetmek mümkündür. *Tabutta Rövaşata*'nın İstanbul imgelemine eklemlenmesi gibi, mekânın ve mekâna bağlı kültürün yıkımını anlatan bu iki filmin mekâna dair bir arzu üretmesi de ironiktir.

Derviş Zaim için sinema sanatının hazla ilişkisi tefekkür aracılığıyla mümkün olmaktadır (Kaplan ve Zaim, 2013, s. 44–45); özne tefekküre sinemasal imgeler aracılığıyla dalar. Sinemasal mekânlar için bu önerme geçerlidir: İzleyicinin

[74] Bu soruşturma için, izleyicinin mekâna ilgisinin nedenini doğrudan turistik etkinlik halinde bulunan izleyiciye sormak ve filmlerle olan etkileşimlerini araştırmak en 'doğru' yöntem olacaktır kuşkusuz. Yine bununla birlikte, Derviş Zaim'in bu mekânlara dair, hâlihazırda ilerlemekte olan bir dalganın üzerine mi bindiği yoksa dalgayı bizatihi kendisinin mi yarattığı da soruşturulması gereken noktalardan biridir.

sinemasal mekânları geçmişe dair bir özlemin nesnesi ya da gidip–görmek için arzu duyulan yerler olarak deneyimlemesi yerine sinemasal mekânlar aracılığıyla tefekküre dalması beklenir. İzleyici, mekânın dünü, bugünü ve yarını üzerine düşünürken ontolojik bir soruşturmayı da açar. Bu, gerçeğe – gerçekliğe dair olduğu kadar hakikate dair de bir soruşturmadır. Derviş Zaim filmografisindeki karakterler de mekânla böylesine bir tefekkür ilişkisi kurarlar. *Tabutta Rövaşata*'da Mahsun'u defaten yalnız başına düşüncelere dalmış olarak görürüz; platonik aşkı eroinman genç kadını da... Aklından, puslar içindeki Boğaz'dan birbiri ardına geçip giden gemilerle birlikte kim bilir neler gelip geçer. *Filler ve Çimen*'in Havva'sı da keza bir başına düşüncelere dalar – hayaller kurar. *Çamur*'da Ali mekânla yalnızlığını paylaşır; kuyuda geçirdiği onca zaman, fizikî sağaltım için olduğu kadar ruhanî sağaltımı için de önemlidir. *Nokta*'da Ahmet'in çilesinin kaynağı, geçmişte işlediği suçun azabı olduğu kadar tefekkürdür de. Tuz Gölü'ndeki noktanın yeriyle imlenen soruşturma, tefekkürün merkezindedir. Yine bu filmde, evinden kaçan ve Tuz Gölü'nün sonsuzluğunda kaybolan meczubu, bir *ölmeden önce ölme deneyimi* içinde, tefekküre dalmış olarak görürüz: O da *noktanın* peşindedir. *Cenneti Beklerken*'de Eflatun, oğlunun ölümünün karşısında biçaredir; Anadolu'da çıktığı yolculuk – bakmayın gönülsüz olduğuna– aslında mekânda kat edilen bir izlekten ziyade tefekkürde alınan mesafe değil midir? *Gölgeler ve Suretler*'de *Çamur*'dan sonra yeniden mağara deneyimine tanıklık ederiz; sahih ve sahte üzerine, hakikate dair bir tefekküre davet eder bu sekans bizi. *Devir* ve *Balık*'taysa sıradan/ortalama insanların karşı karşıya kaldığı sorunları ve buna dair tefekkürlerini izleriz. Mekân, bu insanlar için arzularını tatmin edebilecekleri bir mecra değil, bilakis sorunlarının kaynağıdır.

Bu bağlamda mağaralar ya da mağarayı imleyen sinemasal mekânlar, Derviş Zaim'in her filminde karşımıza çıkar. Daha önce *Anlatının Platformu Olarak Mekân* başlıklı bölümün *Derviş Zaim Sinemasında İç, Dış, Ara ve Diğer Mekânlar* ayrımında irdelendiği gibi, *Filler ve Çimen*'de mafyanın işlediği cinayeti üstlenecek Hızır Veli ve İlyas doğal bir kovukta değil ama Yenikapı surlarına açılmış olan bir oyukta bulunurlar kimi zaman. *Çamur*'da Ali tüm vaktini bir sağaltım arayışıyla mağara benzeri kuyuda geçirir –kaybettiği sesine de mağarada kavuşur–. *Cenneti Beklerken*'de, filmin neredeyse tüm gerilimi mağaralarda, kovuklarda ve bir mağara gibi imlenen kervansaraylarda yaşanır; yarı yıkılmış kervansaraylar doğrudan

mağaraları işaret eder. *Gölgeler ve Suretler*'de, Karagözcü Salih ve kızı Ruhsar'ın kaderleri bir kovukta çizilir; kaldı ki aynı filmin hemen açılış sekansında, Kıbrıs'ı *Küşteri Meydanı*'nda anakaraya birleşmiş bir mağaraymış gibi görürüz. *Rüya*'nın mekânı olan cami aynı zamanda efsanevî mağarayı da imlemektedir. Üstelik sadece bu filmlerle ya da bu mekânlarla sınırlı da değildir bu durum: Derviş Zaim, her bir filmdeki karakterin mutlaka mağara benzeri bir mekânı deneyimlediğini, örneğin *Tabutta Rövaşata*'da Mahsun Süpertitiz'in deneyimlediği Rumeli Hisarı'nın bir mağara olarak düşünülebileceğini ifade etmektedir (Zaim, 12 Ocak 2016). Gizemli yerler olarak mağaralar, insanların inzivaya çekildikleri, ruhanî deneyimlerin yaşandığı, kutsal mekânlardır. Mağaralar, insanların kaçtıkları, sığındıkları, tefekküre daldıkları, iyileşmek istedikleri, *yaralarını yaladıkları* yerlerdir (Zaim, 13 Ocak 2016). Bu bağlamda mekân ve arzu, ancak sağaltımla anlam kazanır. Rüyalar ütopyaları hayata geçirmenin mekânıdır: *Rüya*'da Sine'nin dönüp dolaşıp geldiği mekân olan cami, ütopyasını gerçekleştirme arzusunun mekânıdır. Sine, annesinden hatıra kalan ve yedi kat göğü gösteren kolyesini caminin yapılacağı yeri tespit etmek için gezindikleri arazide kaybeder. Kolye, annesiyle kendisi arasındaki bağ, –Lacanyan bir okumayla– annesine yönelmiş arzusunun ete kemiğe bürünmüş halidir. Sine, kaybın derin üzüntüsü içinde işine döner ve camiyi tasarlar; caminin içine ilk girdiğimiz sahnede kamera yukarıya yönelir ve caminin tavanının Sine'nin kaybettiği kolyesinin biçiminde inşa edildiğini görürüz. Sine'nin arzu nesnesi olan kolye, mekâna dönüşmüştür artık. Nitekim ilerleyen sekansta Sine, kaybettiği kolyesini de yine aynı mekânda bulacaktır; mekân bir biçimde onun arzusunu tatmin edecektir. Ütopyayla birlikte sağaltım da gerçekleşmiş olur. Mekân, mağara, tefekkür, rüya, arzu, haz ve özne iç içe geçer...

2.5.3. Bölüm Sonu Değerlendirmesi

Sinema sanatı, Aralık 1895'ten bu yana mekânla –özellikle de kentsel mekânla– karşılıklı bir varoluş ilişkisi kurmuştur; her coğrafyada olduğu gibi, Türk(iye) sineması için de geçerli bir önermedir bu. Ulusal sinemamızın merkezinde İstanbul yer alır: Kent, bir yandan üretim, dağıtım, gösterim ve tüketim ilişkilerinin mekânıyken diğer yandan filmlerin içeriğini de bir arzu mekânı olarak belirlemekte; ekonomik, politik, toplumsal ve kültürel dönüşümlere karşın istikrarlı bir biçimde

sinemasal fantazilerin, egzotik bakışın ve arzunun merkezinde yer almaktadır. İstanbul'un, sinema üretim, dağıtım, gösterim ve tüketim ilişkilerinin merkezinde yer alması kadar, çok katmanlı sinemasal anlam üretimine olanak sağlaması bunun başlıca nedenidir. Üstelik küresel imge havuzunda bu coğrafyanın göstereni olarak bulunur; egzotik Doğu'nun simgesidir. Dolayısıyla, ulusal sinemanın merkezinde yer alması olağandır. Ne var ki, İstanbul'u arka alanına alan Derviş Zaim filmlerinde kente ve/veya kent yaşamına dair bir fantazi, arzu yüklü bir bakış gözlenmez. *Tabutta Rövaşata* ve *Filler ve Çimen*'in başkarakterleri Mahsun Süpertitiz ve Havva Adem için kent sıkışıp kaldıkları bir labirenti, kaçamadıkları bir sonu imgeler. İstanbul, pekâlâ her iki karakter için de bir hazzın mekânı olabilecekken, Derviş Zaim'in katı gerçekçiliğiyle nefes alınamayacak bir buhran olagelir: Bir mutluluk vaadi olarak, hayat devam eder sadece. Hayat devam ettiği sürece olasılıklar vücuda gelir; *Cenneti Beklerken*'de Eflatun ve Leyla'nın deneyimlediği gibi... Sinemasal anlam evreni içinde, çekilen onca çileden, atlatılan onca badireden sonra, ancak yeni bir izlek oluşturabilme ihtimâli hâsıl olduğunda haz ve mekân örtüşür; mekân bir gelecek vadettiği sürece hazzın kaynağı olabilmektedir.



Resim 2.25: Arzu, Sancaklar Camisi'nin Tavanında Vücut Buluyor (*Rüya*, 2016?)

Derviş Zaim'in filmografisinde, mekâna tutkulu bir arzuyla yaklaşan bir karakter dikkat çekmektedir. *Çamur*'da Ali'nin mekânla kurduğu, kimi zaman

erotikleşen, tutku dolu bir ilişkidir. Ancak, Ali'nin mekâna dair tutkusu salt milliyetçilik ya da yurtseverlikle açıklanamaz: Ali'nin tutkusu sırları saklayan, konuşmayan, terk edilmiş, acıları ve günahları gömsün diye önümüzde uzanan mekânda –ve mekânla– açığa çıkmaktadır. Bu, erotik katmanları olan ve hazzı doğuran bir *topofilidir*. Ancak Ali'nin durumu, diğer Derviş Zaim karakterleri arasında kendine has bir konumdadır, *Çamur*'da deneyimlediğimiz özne ve mekân ilişkisinin aksine, Derviş Zaim filmografisinde karakterlerin mekânla olan ilişkisi ancak tefekkürle açığa çıkan bir hazzı imler. İzleyicinin sinemasal mekânları geçmişe dair bir özlem ya da gidip–görmek için arzu duyulan yerler olarak deneyimlemesi yerine sinemasal mekânlar aracılığıyla tefekküre dalması beklenir. İzleyici, mekânın dünü, bugünü ve yarını üzerine düşünürken ontolojik bir soruşturmayı da açmalıdır. Bununla birlikte, yönetmenin filmleri göreceli olarak düşük gösterim oranlarına karşın, turistik bir eylemi tetikleme potansiyeline sahiptir. *Devir*'in gösterime girmesinden sonra Hasanpaşa Beldesi'ne ve *Balık*'ın ardından Gölyazı Beldesi'ne yönelik, artan turistik ilgi yönetmenin filmlerinin etkisiyle açıklanabilir. Bu filmler, ilk elden mekâna dair kitlesel bir izleyici ilgisi uyandırmasa dahi, diğer kitle iletişim araçlarıyla, örneğin yerel ve/veya ulusal televizyon kanallarıyla bir araya gelerek sinemasal manzaraların yaygın dolaşımına yol açar. Bir yandan gücünü mekândan alan, ama aynı zamanda mekâna da güç veren bir sinema... Böylelikle, sinema ve mekânın karşılıklı varoluşu bir kez daha gerçekleşir...

3. GENEL DEĞERLENDİRME ve SONUÇ

> "…Balıkçıları seyrederken sinema aklına geldi. Sinema, evet, sinema neydi? Kendisinden büyükler, hatta küçükler bile onu bilirlerdi. Ama o bilmiyordu. Bir gün sormuştu:
> – Sinema nasıl şey, Hödük?
> Hödük, beyaz kaşlarını, çil mavi gözlerini birbirine karıştırarak arkadaşlarına bağırmıştı:
> – Çocuklar, Capon, sinema neymiş, diye soruyor.
> Kimi, sinemanın bir kocaman balık olduğunu, kimi çingene gırnatası, kimi bir genç kız, bir parlak oğlan olduğunu söylemişti. Sonra bütün mahalle Capon'la alay etmişti. O;
> – Enayiler, demişti. Sanki ben bilmiyor muyum sinemayı? Hödük'ü denemek için sordum.
> – Nasıl ulan, demişlerdi. Söyle bakalım?
> – Nasıl olacak, demişti, karanlık bir yer" (Abasıyanık, 2000, s. 142–143).

Derviş Zaim sinemasını ve yönetmenin sinemasında biçim, biçem ve içerik bakımından mekân kullanımını merkezine alan bu çalışma, yönetmenin *Tabutta Rövaşata*'dan *Rüya*'ya değin, filmografisinin her filminde hem biçim ve biçem hem de içerik bağlamında mekâna verdiği önemi ve mekânın bir sinema kuramı oluşturacak kadar ayrıksı kullanımını irdelemektedir. Bu bağlamda temel olarak yönetmenin filmografisi ve sinematografisi biçim, biçem ve içerik bakımından değerlendirilerek mekânın merkezinde olduğu bir sinema yaklaşımı ortaya konulup konulamayacağı soruşturulmuştur. Bunun içinse sinemasal mekânlara dair kuramsal çalışmalar değerlendirilerek bu çalışmanın ana başlıklarını da oluşturan şu temel önermeler ortaya konmuştur: (1) Sinemasal mekân, Lumière kardeşlerin ilk filminden bu yana pek çok işlevi üstlenerek sinema sanatına dâhil olmaktadır. Öncelikle sinemasal eylemin platformudur; olaylar, olgular ve karakterler mekânda yer alır ve sinemasal eylem sinemasal mekân üzerinde devinir; (2) Sinemasal mekân, temsil ve gerçeklik bağlamında önemli bir işlev görür. Sinemasal devinimin gerçekleştiği mekân ya gerçeklik bağlamında bir inandırıcılık aracı olarak izleyiciyi ikna eder ya da özgünlük öğesi olarak filme gerçeklik kazandırır; (3) Sinemasal mekân, sinemasal eyleme bir platform oluşturmakla kalmaz, etkin bir biçimde anlatıya dâhil olur. Sinemasal anlatının ışık, renk, ses, doku gibi diğer araçlarıyla birleşerek karakteri ve/veya anlatıyı güçlendirir ve bazen de bizatihi karakterin ya da

anlatının kendisine dönüşür; filmin temel *göstereni* haline gelir; (4) Sinema ve mekân karşılıklı etkileşim içinde ekonomik, politik, kültürel, toplumsal, ideolojik ve benzeri iktidar ve mücadele ilişkilerinin bir alanı ve aracıdır. Bahsedilen tüm bu iktidar ve mücadele ilişkileri bir yandan fizikî dünyadan sinemasal dünyaya sızar ve perdede görünür olurken, diğer yandan ise sinema üretim pratikleri bizatihi bu mücadelelerin alanı haline gelir. Üstelik mekân, sinemayı bu bağlamda jeopolitik bir alana dönüştürür. Dolayısıyla artık jeopolitik bir sinema üretim biçiminden, içeriğinden ve estetiğinden bahsedilebilir ve (5) Sinema dönüştürücü bir güçtür ve mekânı da sinemasal bir arzu nesnesine dönüştürür. Bu bağlamda sinemasal mekânın üretimi aynı zamanda arzunun üretimiyle de koşuttur.

Bahsi geçen bu temel önermeler çerçevesinde, Derviş Zaim'in filmografisinde yer alan sinemasal mekânlar ve yönetmenin sinemasal mekânlara yaklaşımı çözümlenirken, sinemasal anlamın çözümlenmesine dair ilkeler esas alınmıştır. Bu ilkeler etrafında yönetmenin filmografisini oluşturan *Tabutta Rövaşata*, *Filler ve Çimen*, *Çamur*, *Cenneti Beklerken*, *Nokta*, *Gölgeler ve Suretler*, *Devir*, *Balık* ve *Rüya* adlı filmleri ve Panicos Chrysanthou ile birlikte yönettiği *Paralel Yolculuklar* adlı belgesel film, hem *teknik* hem de bağlamsal çözümlemeye tabi tutulmuştur. Bunun için Derviş Zaim'in filmografisini oluşturan her bir filmin, mekân planları temel alınarak *kurgu–sökümü* yapılmış, nicel veri elde edilmiş, bu veriler gerektiği yerde tablolaştırılmış, grafik haline getirilmiş ya da görselleştirilmiştir. Elde edilen bu veriden, bağlamsal çözümleme gerçekleştirilirken yararlanılmıştır. Bununla birlikte yönetmenle gerçekleştirilen söyleşi ve görüşmeler içerik çözümlemesiyle nitel verilere dönüştürülerek çalışmaya dâhil edilmiştir.

Çözümlemelerin gerçekleştirildiği, *Anlatının Platformu Olarak Mekân* başlıklı ilk bölümde "sinemasal mekânın sinemasal eylemin platformu olduğu; olayların, olguların ve karakterlerin bir mekânda yer aldığı ve sinemasal eylemin sinemasal mekânda devindiği" önermesinden yola çıkılarak Derviş Zaim'in filmografisinde sinemasal mekânların, sinemasal manzaraların durumu değerlendirilmiştir. Bunun içinse yönetmenin filmografisi *iç*, *dış, ara* ve diğer mekânlar bağlamında teknik olarak çözümlenmiştir: Filmler *kurgu-sökümle* mekân bağlamında planlarına ayrılmış; *iç*, *dış* ve *jenerik* planlarına göre dökümü yapılmış, sınıflandırılmış ve nicel

veri elde edilmiştir. Bu nicel veriden yararlanılarak Derviş Zaim'in sinematografisi, mekânın temel kullanımı bağlamında irdelenmiş; mekân, bir sahne ya da anlatının bir platformu olarak çözümlenmiştir. Teknik çözümleme kapsamında yapılan çalışmalarla, Derviş Zaim'in filmografisi boyunca görülen dönüşümler irdelenmiş ve bu dönüşümlerin, yönetmenin ele aldığı konular ve sinema anlayışındaki dönüşümlerle bağıntılı olup olmadığı da değerlendirilmiştir. Bununla birlikte, yine teknik çözümleme aracılığıyla *iç*, *dış, ara* ve diğer mekânların birbirleriyle ve diğer mekânlarla ilişkisi değerlendirilerek, bu ilişkilerin film anlatısıyla bağı ortaya konmaya çalışılmıştır. Bu bölümde gerçekleştirilen çözümlemelerden sonra, Derviş Zaim sinemasında mekânın, anlatının platformu olarak değerlendirilmesi bağlamında şunlar söylenebilir: (1) Derviş Zaim'in sinemasal manzaraları öncelikle sinemasal eyleme bir platform sağlamakta; bazen anlatıya yeni bir anlam eklemek için, anlatının öğesi olarak filmde yer almakta, bazen de sadece eylemin gerçekleştiği bir düzlem, bir sahne olarak işlev görmektedirler. Bu bakımdan Derviş Zaim'in sinemasal manzaralara yaklaşımı, sinema sanatının genelinden farklı değildir; yönetmenin mekânı ele alışı, temel işlevi bakımından tiyatrodaki sahnelemeye benzemektedir. Derviş Zaim sinemasında mekân bu bağlamda, film deviniminin asli öğesi, anlatının platformu olarak, anlatının devinimine denk bir biçimde kullanılmaktadır. Yönetmenin yöneldiği temalara göre –örneğin insan-doğa çatışması– sinemasal mekânlarının da dönüşüme uğradığı görülmektedir. Örneğin *Devir* ve *Balık*'la birlikte –hâlihazırda tamamen dış mekânda gerçekleştirilen *Nokta*'yı istisna kabul edersek– dış mekânlar yoğun bir biçimde kullanılmaya başlanmıştır; (2) Bunlarla birlikte iç ve dış mekân geçişleriyle sinemasal anlatı zenginleştirilmekte ve mekân sadece sinemasal anlatıya platform oluşturmakla kalmayarak bizatihi yeni bir anlatıyı, sinemasal gerilimi oluşturmak için kullanılmaktadır. Yönetmen, iç ve dış mekân arasındaki gerilimi öykünün gerilimine taşımaktadır. Gerilim bir yandan mekânları birleştiren bir öğe haline gelirken, mekân da hem gerilime hem de filmin anlatısına bir platform teşkil etmektedir. Mekân, gerilim ve anlatı, üçlü bir ilişki içinde birbirlerini gerçekleştirerek ilerler. Yönetmen için mekân, –kurgunun/montajın olanaklarından da yararlanılarak– sadece film anlatısına bir platform oluşturmakla kalmamakta ve aynı zamanda bizatihi gerilimin kaynağı olarak anlatıya dâhil olmaktadır. Bu bakımdan, en teknik kullanım haliyle bile mekân, sinema dilinin bir öğesi haline gelmektedir.

Gerçeklik Etkisinin Oluşmasında Mekânın İşlevi ve Derviş Zaim Sinemasında Mekân Kullanımı başlıklı ikinci bölümde, yönetmenin mekân kullanımı teknik ve bağlamsal çözümlemeyle temsil, gerçeklik ve gerçeklik etkisinin oluşması bağlamında değerlendirilmiştir. *Kurgu–söküm* aracılığıyla Derviş Zaim filmografisinin sinemasal mekânları listelenmiş; filmlerine platform oluşturan fizikî mekânlar ise filmlerde yer alan işaretler, filmlerin jeneriklerinde yer alan *teşekkür* bölümleri, filmlerin DVD'lerinde yer alan ve zaman zaman çekim süreçlerine değinilen ek bölümler, filmler hakkında ulusal ve yerel medyada yapılan haberler, yazılar ve Derviş Zaim'le gerçekleştirilen söyleşiler aracılığıyla derlenerek karşılaştırılmıştır. Bu yöntemle sinemasal mekânların fizikî mekânlarla örtüşüp örtüşmediği soruşturulmuş; eğer mekân film gerçekliğini sağlıyorsa bunu nasıl yaptığı, eğer sağlamıyorsa bunun nedenleri bağlamsal çözümlemeyle değerlendirilmeye çalışılmıştır. Gerçekleştirilen çözümleme çalışmalarından sonra şu sonuçlara ulaşılmıştır: (1) Öncelikle söylemek gerekir ki, yönetmenin filmleri gerçekçi biçeme yakındır ama aynı zamanda gerçeküstü öğeler ve sembolleri de içermektedir. Yapım güçlükleri ve maliyeti nedeniyle Kıbrıs'ta çekilemeyen *Çamur*'u bir istisna kabul edersek, Derviş Zaim filmografisinin fizikî ve sinemasal mekânları, olayları ve karakterleri büyük oranda örtüşmektedir. Bununla birlikte yer yer gerçeküstü öğeler ve semboller kullanılır. Bazen de kurmaca öyküler "gerçek" hayattan esinlenilmiş öykülerle bir araya getirilir; kurmaca öykü gerçekliği olan bir öyküyle iç içe geçer. Ancak böyle olduğu durumlarda dahi filmlerde yer verilen, işlenen olayların, olguların ve karakterlerin tarihsel ve toplumsal gerçekliği vardır; (2) Bununla birlikte, Derviş Zaim sinemasında mekân yeniden üretilmektedir. Yönetmenin filmleri mutlak bir gerçekliği saptayıp yeniden aktarmasa dâhi açık bir biçimde içinde bulunduğumuz dünyaya dair ekonomik, politik, toplumsal ve kültürel metinleri içermekte ve iletişimsel bir anlam yaratmaktadır. Yönetmenin kamerası, anlam, söylem ve ideolojiyle bağlantılı bir biçimde gerçeği yeniden–üretmektedir. Derviş Zaim, böylesi bir gerçekliği üretirken gerçeküstü öğelerden ve sembollerden de olabildiğince yararlanmaktadır; (3) Tam da bu bağlamda, yönetmenin sinemasında yer verdiği tüm gerçeküstü öğe ve sembollerin kültürel kökenlerinin bu filmlerin üretildiği coğrafyaya dayandığını söylemek gerekir; nihayetinde Derviş Zaim tarafından *otantik temsil* biçiminde kavramsallaştırılan gerçeküstü öğeler ve semboller de gücünü mekândan almaktadır.

Derviş Zaim Sinematografisinde Gösteren Olarak Mekân başlıklı üçüncü bölümde Derviş Zaim sinemasında mekân ve mekânın taşıdığı kültürel öğelerin, yönetmenin filmografisinin hemen her anında eğretilemelerin merkezinde yer alması, hatta kimi zaman filmin ana karakteri olacak kadar güçlü bir biçimde kullanılması, bir gösterene dönüşmesi meselesi irdelenmiştir. Gerçekleştirilen bağlamsal çözümlemeler sonrasında şu sonuçlara ulaşılmıştır: (1) Mekân, sinemasal anlatının ışık/gölge, aydınlık/karanlık, renk, kamera hareketleri, çekim ölçekleri, kurgu/montaj ve oyuncular gibi, diğer öğeleriyle bir arada ve etkin bir biçimde kullanılarak karakter kazanmaktadır; (2) Derviş Zaim sinemasında mekân biçemi belirlemekte, biçem içeriği zenginleştirmekte, filmin anlamsal arka alanı gücünü yine mekândan almaktadır. *Geleneksel Sanatlar Üçlemesi*'nin ilk filmi *Cenneti Beklerken*'den itibaren, yönetmenin bir biçem arayışında olduğu ve bu biçemi içerikle bir arada kullanarak, içerikle örtüştürerek oluşturma amacını taşıdığı görülmektedir. *Nokta* ve *Gölgeler ve Suretler*'le devam eden bu arayışın sacayaklarını Doğu'ya özgü geleneksel sanatlar, bakış biçimi ve tasavvuf düşüncesi oluşturur. Filmografisinin bu döneminde, biçem doğrudan geleneksel sanatların sinematografi bağlamında yorumlanması ve sinema sanatına aktarılmasıyla oluşturulur. *Cenneti Beklerken*'de minyatür sanatı; *Nokta*'da hat sanatının ihcam üslubu ve *Gölgeler ve Suretler*'de gölge oyunu, filmlerin biçem ve estetik yaklaşımının merkezindedir; (3) Derviş Zaim, *oynak zaman ve oynak mekân* ya da *Küşteri Meydanı* gibi kavramsallaştırmalarla, mekânın sinemasal deneyimlerini biçem ve estetik yaklaşıma dâhil eder. Mekânın merkezde olduğu bir sinematografi, örneğin kamera açılarının tercihi ya da film kurgusunun/montajının mekân merkezli gerçekleştirilmesi, mekânın merkezinde olduğu bir biçem arayışını gösterir. Mekân, mekânla birlikte var olan kültür ve gelenek, gücünü gelenekten alan ve mekânı merkezine yerleştiren biçem ve estetik yaklaşım değerlendirildiğinde; sinemasal biçemin ve estetiğin belirlenmesi bağlamında bir gösterene dönüşür; (4) Derviş Zaim'in sinemasal mekânlara bakış önermesi de bir biçem oluşturacak denli özgündür. Bu, modernlikle birlikte dönüşüme uğrayan Batılı resim –ve resmi takip eden fotoğraf ve sinema– sanatının, mekâna baktığı gibi bakmayı reddeden bir önermedir. Bu önerme, modernlik öncesi Batı resim sanatının, ikonografinin ya da Doğu'nun minyatür sanatının tek kaçış noktalı perspektiften bilinçli bir biçimde sakınan mekân anlayışına ve görüntü düzenlemesine denk; modernlikle birlikte dönüşüme uğrayan

Batı sanatının ve tek kaçış noktalı perspektifin tahakkümüne karşı bir direniştir. Bu yaklaşımın etkin bir biçimde uygulamaya dönüştüğü *Cenneti Beklerken*'de de görüldüğü gibi, bakış Doğulu minyatür sanatının perspektifi reddeden anlayışına göre biçimlendirilir. Kameranın konumu, çekim açıları, sahnenin düzenlenişi, renk ve ışık kullanımı, kurgu/montaj ve sinematografinin diğer öğeleri özel bir biçimde, Doğulu bakışı temel alarak kullanılmaktadır. Tüm bunların modernliğin gerçeklik algısını, hele de sanat yapıtının tartışıldığı bağlamda bir gerçeklik ve temsil meselesinde kullanıldığı biçimiyle gerçeklik algısını, reddettiğini de eklemek gerekir; (5) Derviş Zaim sinematografisinde mekânı bir gösterene dönüştüren üçüncü öğe Doğu'ya özgü tasavvuf anlayışıdır. Bu, salt bir düşünce biçimi ya da bir felsefe olarak yönetmenin filmlerinin arka alanında kalmaz; özellikle mekânın bir gösteren olarak değerlendirilmesiyle görünür olur; (6) Bu bağlamda Batılı bakışın tahakkümünü reddetmek, karşıt bir mekân deneyimini ve gerçeklik yaklaşımını önermek kadar, bir direnişi örgütlemek anlamına da gelir. Nihayetinde yeni bir biçem ve estetik arayışı, sinemasal alanda mevcut iktidar(lar)a karşı bir direniş, diğer bir deyişle yeni bir iktidar kurma çabasıdır; (7) Derviş Zaim sinemasında mekân, filmin biçemini, estetiğini, tekniğini ve içeriğini belirleyen en önemli öğe olarak, her an için perdede asılı duran bir gösterendir: Bazen bir karaktere bürünerek görünür olur, bazen de salt bir teknik öğe olarak filmin kurgusunda/montajında açığa çıkar. Ancak, her ne biçimde olursa olsun mekân bir gösteren olarak daima perdededir.

Sinema, Mekân, İktidar ve Mücadele İlişkileri: Jeopolitik Bir Alan Olarak Sinema ve Mekân başlıklı dördüncü bölümde Derviş Zaim'in filmografisi mekân, iktidar ve direniş ilişkileri bağlamında değerlendirilmiştir. Genel olarak bağlamsal çözümlemenin gerçekleştirildiği ama *Filler ve Çimen* filminin bir örnek olarak *kurgu–söküm* işlemi aracılığıyla teknik çözümlemeye tabi tutulduğu bu bölümdeyse şu sonuçlara ulaşılmıştır: (1) Mekânı ilk elden ilgilendiren bir iktidar ve direniş mücadelesinin tarafları; tahakküm altına alınmış mekân ve bu mekânla birlikte var olan sıradan/ortalama insanların deneyimleri Derviş Zaim filmografisinin temalarını oluşturur. Bir mekânı kapılar ve/veya sınırlar koyarak çevrelemek, tahakküm altına almak, yasaklamak, denetlemek ve kontrol etmek gibi temalar, Derviş Zaim filmografisi boyunca karşımıza çıkar; (2) Derviş Zaim sinemasında sıradan/ortalama insanların üzerindeki iktidar, mekân üzerindeki tahakkümle kurulur; erkin her biçimi,

sıradan/ortalama insanlarla görünür hale gelir; (3) İktidar ve direniş mücadelesinin hem nesnesi hem de mecrası konumundaki mekânsa artık sadece fizikî mekândan ibaret değildir; ilişki ağlarından müteşekkil yeni mekânlar da buna dâhildir. *Filler ve Çimen*'in *kurgu–sökümüyle* gerçekleştirilen çözümlemede görüldüğü gibi, Derviş Zaim mekânın her biçimini, mekân üzerindeki ilişki ağlarını ve karakterlerin eylem çizgilerini bir araya getirerek iktidar ve mekân ilişkilerine dair büyük anlatısını örnekler; (4) Bunlarla birlikte sinema, mekân ve iktidar ilişkileri, doğal olarak, salt sinemasal coğrafyalarla sınırlı değildir; sinema üretim, dağıtım, gösterim ve tüketim ilişkileri göz önünde bulundurulduğunda benzer mütehakkim ilişkilerin kurulduğu gözlenmektedir. Derviş Zaim, sinema ve iktidar ilişkileri bağlamında sadece biçim ve içerik açısından değil, üretim, dağıtım, gösterim ve tüketim ilişkileri açısından da mevcut sinema yapısının/yapılarının dayatmalarına karşı durmayı öneren bir yönetmendir. Filmlerin üretim, dağıtım, gösterim ve tüketim ilişkilerinde ortaya çıkan iktidarları da reddeder yahut mevcut iktidarlara karşı bir seçenek önerir.

Arzuyu Yaratan Mekân başlıklı beşinci ve son bölümdeyse sinema sanatının, mekânı sinemasal bir arzu nesnesine dönüştürücü gücü –ki böylelikle sinemasal mekânın üretimi aynı zamanda arzunun üretimiyle de koşuttur– Derviş Zaim sineması bağlamında soruşturulmuştur. Öncelikle, ulusal sinemanın en önemli mekânı İstanbul'u merkezine alan bir soruşturmadır bu: Filmlerin içeriğini bir arzu mekânı olarak belirleyen kent; ekonomik, politik, toplumsal ve kültürel dönüşümlere karşın istikrarlı bir biçimde sinemasal fantazilerin, egzotik bakışın ve arzunun merkezinde yer almaktadır. Bu önermeden yola çıkılarak Derviş Zaim'in filmografisinin değerlendirildiği bölümde, ikinci olarak yönetmenin sinemasında özne ve mekân arasındaki arzu ilişkisi irdelenmiştir. Yapılan çözümlemelerden sonra şu sonuçlara ulaşılmıştır: (1) İstanbul'u arka alanına alan Derviş Zaim filmlerinde kente ve/veya kent yaşamına dair bir fantazi, arzu yüklü bir bakış gözlenmez. *Tabutta Rövaşata* ve *Filler ve Çimen*'in başkarakterleri Mahsun Süpertitiz ve Havva Adem için kent, sıkışıp kaldıkları bir labirenti, kaçamadıkları bir sonu imgeler. Derviş Zaim sinemasında mekân ancak bir gelecek vadettiği sürece hazzın kaynağı olabilmektedir; (2) Yönetmenin filmografisinde, mekâna tutkulu bir arzuyla yaklaşan bir karakter dikkat çekmektedir. *Çamur*'da Ali'nin mekânla kurduğu, kimi zaman erotikleşen, tutku dolu bir ilişkidir. Ancak, Ali'nin mekâna dair tutkusu salt

milliyetçilik ya da yurtseverlikle açıklanamaz: Ali'nin tutkusu sırları saklayan, konuşmayan, terk edilmiş, acıları ve günahları gömsün diye önümüzde uzanan mekânda –ve mekânla– açığa çıkmaktadır. Bu, erotik katmanları olan ve hazzı doğuran bir *topofilidir*. Ancak Ali'nin durumu, diğer Derviş Zaim karakterleri arasında kendine has bir konumdadır; (3) *Çamur*'da deneyimlediğimiz özne ve mekân ilişkisinin aksine, Derviş Zaim filmografisinde karakterlerin mekânla olan ilişkisi ancak tefekkürle açığa çıkan bir hazzı imler. İzleyicinin sinemasal mekânları geçmişe dair bir özlem ya da gidip–görmek için arzu duyulan yerler olarak deneyimlemesi yerine sinemasal mekânlar aracılığıyla tefekküre dalması beklenir. İzleyici, mekânın dünü, bugünü ve yarını üzerine düşünürken ontolojik bir soruşturmayı da açmalıdır; (4) Bununla birlikte, yönetmenin filmleri göreceli olarak düşük gösterim oranlarına karşın, turistik bir eylemi tetikleme potansiyeline sahiptir. *Devir*'in gösterime girmesinden sonra Hasanpaşa Beldesi'ne ve *Balık*'ın ardından Gölyazı Beldesi'ne yönelik, artan turistik ilgi yönetmenin filmlerinin etkisiyle açıklanabilir. Bu filmler, ilk elden mekâna dair kitlesel bir izleyici ilgisi uyandırmasa dahi, diğer kitle iletişim araçlarıyla, örneğin yerel ve/veya ulusal televizyon kanallarıyla bir araya gelerek sinemasal manzaraların yaygın dolaşımına yol açmaktadır.

Bu çalışmaya başlarken sorduğumuz bir dizi sorunun yanıtına böylelikle ulaşmış bulunuyoruz: Örneğin, Derviş Zaim sinemasında mekân, sinemasal devinimin ilerlediği bir sahne ya da anlatının platformu olmaktan çıkıp sinemasal anlam üretiminin çok daha önemli bir öğesi, hatta zaman zaman filmin göstereni haline gelmektedir; yönetmen, mekânla doğrudan bağlantılı kavramsallaştırmalarla, sinemasal mekânlar yeni bir gerçekliği ortaya koyacak biçimde düzenlenmekte ve hatta mekâna dair yeni bir bakma biçimini ortaya koymaktadır. Mekân, sinema sanatıyla dolayımlandığında, ekonomik, politik, kültürel, toplumsal, ideolojik ve benzeri anlam yüklerini de içermeye başlar; Derviş Zaim sinemasının her bir filminde bunun örnekleri görülür. Dahası bütün bunlar, filmlerin üretim, dağıtım, gösterim ve tüketim biçimine dair önermelerle bir araya gelerek mekânın belirleyici olduğu bir biçemin ilkelerini oluşturmaktadır. Bu çalışma kapsamında gerçekleştirilen çözümlemelerde, Derviş Zaim filmografisinin her bir örneği mekân bağlamında değerlendirildiğinde ortaya çıkan bu sonuçların bir örüntü oluşturduğunu

söylemek mümkün. Çalışmanın, bahsi geçen bu örüntünün bir *mekân sineması* kuramı oluşturup oluşturmadığına dair nihai sorusunu yanıtlamadan önce *Rüya*'yı[75] bir kez daha değerlendirmekte fayda var. Nihayetinde 12 Ocak 2016'da *Rüya*'yı kurgu masasında izlediğimde çalışma neredeyse tamamlanmış, Derviş Zaim'in tüm filmografisi teknik ve bağlamsal çözümlemeye tabi tutulmuştu. Dolayısıyla yönetmenin filmografisinin çözümlenmesiyle ortaya çıkan bu örüntünün *Rüya*'yı değerlendirilirken işlevsel olup olmayacağını ve *Rüya*'nın bu örüntüyü bozup bozmayacağını özellikle merak etmekteydim. Filmi izleme deneyimimin bu bağlamda *mekân sineması* kuramının sınanmasına dönüştüğünü de söylemeliyim.

Bu çalışma kapsamında beş ana bölümde gerçekleştirilen çözümlemelerin sonuçları göz önünde bulundurularak *Rüya* izlendiğinde ve hemen ardından Derviş Zaim'le film hakkında bir değerlendirme gerçekleştirildiğinde şu ön sonuçlara ulaşılmıştır: Film, öncelikle mekâna göre senaryo yazılmasının ya da bir senaryo taslağının mekâna göre biçimlendirilmesinin önemli örneklerinden biridir. 2011 yılının Mayıs ayında temelleri atılan Sancaklar Camisi yükselmeye başladığında, yapı hakkında gerçekleştirilecek bir tanıtım filmi için Derviş Zaim'in mekânı görmesi istenir. Hâlihazırda mimariyle ilgili bir film gerçekleştirmek isteyen –ancak henüz belirli bir senaryosu da olmayan– yönetmen, yapıyı görür görmez bir senaryo çalışmasına dahi girişmeden filme almaya karar verir. Her ne olursa olsun, henüz inşaat halindeki yapıyı filme almaya kararlıdır Derviş Zaim; daha önce *Cenneti Beklerken* ve *Nokta* filmlerinde yer alan oyuncu Mehmet Ali Nuroğlu'nun katılımıyla çekimler gerçekleştirilir. 2014 yılının Ocak ayında cami ibadete açıldıktan sonra da çekimler devam eder; hatta filmin bir planında, 10 Ağustos 2014 tarihinde yapılan Türkiye Cumhurbaşkanlığı Seçimine katılan adaylardan birinin tanıtım posteri görülmektedir. Neredeyse üç yılı bulan üretim süreci boyunca da senaryo yazılmaya devam edilir[76]; mekâna bağlı olarak senaryonun yazılmasının;

[75] Filmin kurgu işlemlerinin henüz tamamlanmadığını, bu nedenle de *kurgu-söküm* işlemine tabi tutularak teknik çözümlemenin gerçekleştirilemediğini bir kez daha belirtmeliyim.

[76] Film, 2014 yılında Uluslararası Antalya Altın Portakal Film Festivali'nin *Work in Progress Platformu*'na *Kıtmir* adıyla katılmıştır. Platformda gerçekleştirilen çalışmalarda filmin çekimlerinin 2014 yılının sonbaharında; montajının Şubat, görsel efektlerinin Nisan ve özel efektlerle ses çalışmalarının Haziran 2015'te tamamlanması öngörülmekteydi. Yine bu çalışma sırasında öngörülen gösterim tarihiyse Şubat 2016 olarak planlanmıştı. Ancak; gerçekleştirilen görüşmeler sırasında

senaryo üretimiyle film üretiminin iç içe geçmesinin sıradışı bir örneğidir film: Henüz ortada senaryo bile yokken, sadece bir mekân ve film yapma düşüncesiyle üretime başlanmıştır. Filmin teknik çözümlemesinin gerçekleştirilememiş olmasına rağmen, kaba bir bakışla bile, bu çalışmanın *Gerçeklik Etkisinin Oluşmasında Mekânın İşlevi ve Derviş Zaim Sinemasında Mekân Kullanımı* başlıklı bölümünde değerlendirilen diğer filmler gibi, gerçekçi biçeme yakın olduğu ama aynı zamanda gerçeküstü öğeler ve sembolleri de içerdiği görülmektedir. Teknik bir çözümlemeden sonra, filmin fizikî mekânlarıyla gerçek mekânlarının çok büyük ölçüde örtüştüğü de görülecektir. Bununla beraber, filmde yer verilen karakterler ya da olaylar doğrudan gerçek kişilere ve olaylara göndermede bulunmasa bile güncel toplumsal ve politik yaşamda karşılıkları vardır. Kentin çeper mahallelerine, dere yataklarına orta-alt sınıflar için inşa edilen toplu konutlar, tıpkı mekânın paylaşımı sürecine dâhil olan bürokratlar, ihale alabilmek için rüşvet vermekten hiç çekinmeyen müteahhitler gibi, *gerçektir*… Diğer yandan, filmi katı bir gerçekçilikten kurtaran ve ona bir özgünlük kazandıran, Derviş Zaim'in *otantik temsil* biçiminde kavramsallaştırdığı öğelere bu filmde de rastlanmaktadır: Geleneksel mimarlık sanatının ve *Ashâb-ı Kehf – Yedi Uyurlar* efsanesinin filmdeki tematik kullanımı *otantik temsil* öğeleri olarak dikkat çekmektedir. *Derviş Zaim Sinematografisinde Gösteren Olarak Mekân* başlıklı bölümde gerçekleştirilen değerlendirmelere koşut biçimde, bir mağara eğretilemesi olarak Sancaklar Camisi'nin filmin göstereni halini aldığını söylemek de mümkündür. Film deviniminin, karakterlerinin eylemlerinin kritik bir kesişim noktasında yer alan bu mekân aynı zamanda filmin kavramsal arka alanının da temel öğesidir. *Sinema, Mekân, İktidar ve Mücadele İlişkileri: Jeopolitik Bir Alan Olarak Sinema ve Mekân* başlıklı bölümde çözümlenen iktidar ve mücadele ilişkileri de bu filmde yine yer alır ve yine örüntüye koşut bir biçimde bu ilişkiler sıradan/ortalama insanların eylemleriyle görünür olur. Dahası, Sine'nin merkezinde yer aldığı ilişki ağları, tıpkı *Filler ve Çimen*'in Havva Adem'inin merkezinde yer aldığı ilişki ağları gibidir. *Rüya*'nın mekânını da *Filler ve Çimen*'in mekânı gibi, "ilişki ağlarından müteşekkil bir noktalar sistemi" olarak değerlendirmek mümkündür. *Arzuyu Yaratan Mekân* başlıklı son bölümde gerçekleştirilen çözümlemeleri ve ulaşılan sonuçları ise adeta özetleyen bir filmdir *Rüya*: Derviş Zaim filmografisi içinde İstanbul'un

---

Derviş Zaim, filmin ilk gösteriminin Eylül 2016'da gerçekleştirileceğini ifade etmiştir (12 ve 13 Ocak 2016).

sinemasal manzaralarını yoğun bir biçimde içermesiyle dikkati çeker. Buna karşın filmde sadece İstanbul'un merkezi –*Tarihi Yarımada*– yer almaz; bununla birlikte İstanbul'un çeperlerine de yer verilir; film İstanbul'a dair bir turistik arzu üretmez. Ancak tüm bunlara karşın öznenin mekânla arzu bağlamında kurduğu olağanüstü bir ilişkiyi içerir *Rüya*: Sancaklar Camisi, Sine'nin ütopyasını gerçekleştirme arzusunun mekânı; annesine yönelmiş arzusunun ise ete kemiğe bürünmüş halidir.

Nihai sorumuzun yanıtını da artık irdeleyebiliriz: Yönetmenin filmografisi ve sinematografisi biçim, biçem ve içerik bakımından değerlendirildiğinde, mekânın merkezinde olduğu bir sinema yaklaşımını önermek mümkün müdür? Bir *mekân sineması* kuramından söz edebilir miyiz? Bu örüntü hiç kuşku yok ki, yönetmenin Yahya Kemal Beyatlı ve Ahmet Hamdi Tanpınar'a göndermede bulunarak *imtidad* kavramsallaştırmasıyla ifade ettiği (Zaim, 12 Ocak 2016), bütün filmografisini ve sinematografisini içeren duruma koşuttur; mekâna dair bu örüntü yönetmenin filmografisini ve sinematografisini bütünlüklü bir biçimde açıklamak için anahtar işlevi görmektedir. Ancak, *imtidad* aynı zamanda değişim/dönüşümleri, yenilikleri de içeren bir olgudur. Bu bağlamda, örneğin *Rüya*'nın *Çamur, Cenneti Beklerken* ve *Nokta*'nın ardından çok güçlü bir biçimde mekân ve zamanı bir araya getirdiğini; hatta çoklu zamanın, paralel evrenlerin sinemasal önermesi olarak ortaya konduğunu belirtmek gerekir. Dolayısıyla Derviş Zaim sineması söz konusu olduğunda mekân, değişim ve dönüşümlere açık bir örüntüler bütünü meydana getirmektedir. Derviş Zaim sinemasında karşılığını bulduğumuz bu örüntüyü –bu çalışmada uygulanan yönteme sadık kalarak– başka yönetmenlere ve filmlere de uygulamak ve bu yönetmenlerin sinema yaklaşımlarını ve filmlerini *mekân sineması* bağlamında sınamak da mümkündür. Üstelik yönetmen, bu sınamayı olanaklı kılacak *otantik temsil, oynak zaman ve oynak mekân* ve *Küşteri Meydanı* gibi kavramsallaştırmalar; film üretim, dağıtım, gösterim ve tüketim ilişkileri ve/veya film estetiğine dair önermeler de sunar bize. Bu kavramsallaştırmalar ve önermelere ek olarak bu çalışmada ortaya konulan *hodolojik mekân, rüya mekânları, sinemasal heterotopyalar, sinemasal manzaralar* ve benzeri kavramlar ve *kurgu–söküm tekniği, sinemasal mekânların hodolojik çözümlenmesi, sinemasal devinimin haritalandırılması* gibi çözümleme yöntemleriyle birlikte *mekân sinemasına* dair bir kavram seti de kurulmuş olur. Nihayetinde *mekân sineması* olarak ortaya konan bu

önerme, belli bir sinema yapma biçimiyle ortaya çıkan ürünün –yani filmlerin– biçim, biçem ve içeriğini açıklamak için kullanılan bir sistem oluşturmaktadır ve bu sistem genellemeye de açıktır. Bu noktada, *mekân sineması* kuramı ifadesiyle sinema sanatına ve sinemasal mekânlara dair sunulan önerme, kendi içinde rasyonel bir dizge oluşturarak, gerek filmlerin üretimi gerekse çözümlenmesi sırasında işlevsel olabilecek bir düzene karşılık gelmektedir.

Bu çalışma, nihayetinde *Giriş* bölümünde serimlenen soruşturmayı tamamlamış bulunuyor; ortaya konan önermeler sınanmış ve sonuçlandırılmıştır. Ancak, sinemasal mekânlara ve *mekân sinemasına* dair çalışmalar bununla sınırlı kalmamalı: Derviş Zaim'in filmografisine ve onun mekânı ele alış biçimine odaklanan bu çalışmayı –sinemasal mekânların çözümlenmesine dair ilkeleri ve yöntemi benimseyerek– diğer yönetmenlere ve filmlerine uygulamak mümkün. Türk(iye) sinemasının mekânlarına dair, bu bağlamda bir çalışma da henüz yapılmış değil. Bu çalışmayla ortaya konan kuramlar, ilkeler ve yöntemler diğer araştırmacılara benzer çalışmalar için ilham verecektir mutlaka. Derviş Zaim'in sineması için de hala mekân merkezine alan ancak farklı bağlamlarda irdeleyen çalışmalar gerçekleştirilebilir: Yönetmenin filmlerini, başkarakterlerinin izleklerini takip ederek hodolojik mekânlar bağlamında çözümlemek; doğrudan yönetmenin rüya mekânlarına odaklanmak ve/veya Derviş Zaim'in sinemasal heterotopyalarını çözümlemek yapılabilecek çalışmalardan örnekleri oluşturuyor. *Rüya*'yla birlikte zaman ve mekân birlikteliğinin –zamanı içeren mekânın– iyice görünür olduğu, yönetmenin sinemasını bu bağlamda irdelemek ve belki de *Rüya*'nın birbirine paralel zamanlarda ilerleyen sinemasal devinimlerini haritalandırmak da bir çalışma önerisi elbette. Yine Derviş Zaim sineması, bu kez kadın karakterlerin mekân deneyimlerini merkeze alarak, feminist bir yaklaşımla çözümlenebilir. *Tabutta Rövaşata*'nın eroinman kadın karakteri, *Filler ve Çimen*'in Havva'sı, *Çamur*'un Ayşe'si, *Balık*'ın Filiz'i ve *Rüya*'nın Sine'si, mekân deneyimleri bağlamında feminist çözümlemeye olağanüstü kaynak oluşturmaktadır. Sinema sanatı, mekân ve mekân deneyimleri bağlamındaki çalışmalar için bize sınırsız bir alan sağlıyor. Derviş Zaim sineması da öyle; keza yönetmenin filmografisi sinema sanatının nadide mekân imgelerini içeriyor ve görünen o ki sinemasal imge havuzuna yenilerini de eklemeye devam edecek… Ve sinema karanlığın içinden bir kez daha ışıyacak…

KAYNAKÇA

Kitaplar:

Abasıyanık, S. F. (2000). *Bütün Eserleri 1: Semaver – Sarnıç* (19. Baskı). Ankara: Bilgi Yayınevi.

Abisel, N. (2006). *Sessiz Sinema*. Ankara: De Ki Basım Yayım.

Abu-Lughot, J. (1998*). Küreselleşme Üzerine Tartışmalarda Gevezeliğin Ötesine Geçmek*. Ü. H. Yolsal (çev.), Ankara: Bilim ve Sanat Yayınları.

Adam, B. (1990). *Time and Social Theory*. Cambridge: Polity Press.

Adam, B. (1995). *Timewatch: Social Analysis of Time*. Cambridge: Polity Press.

Adam, B. (2004). *Time*. Cambridge: Polity Press.

Aitken, S. C. ve Zonn, L. E. (Ed.) (1994a). *Place, Power, Situation, and Spectacle: A Geography of Film*. Maryland ve Londra: Rowman and Littlefield Publishers, Inc.

Akbal Süalp, Z. T. (2004). *ZamanMekân – Kuram ve Sinema*. Ankara: Bağlam Yayıncılık.

Akbal Süalp, Z. T. ve Güneş, A. (2010). *Taşrada Var Bir Zaman: Taşra Kavramı Üzerine Tartışmalar*. İstanbul: Çitlembik Yayınları.

Akbulut, A. (2005). *Nuri Bilge Ceylan Sinemasını Okumak: Anlatı, Zaman, Mekân*. İstanbul: Bağlam Yayıncılık.

Andrew, J. D. (2007). *Sinema Kuramları*. İ. Şener (çev.), İstanbul: İzdüşüm Yayınları.

Arnheim, R. (2010). *Sanat Olarak Sinema* (2. Baskı). R. Ü. Tamdoğan (çev.), İstanbul: Hil Yayınları.

Augé, M. (1997). *Yer-olmayanlar – Üstmodernliğin Antropolojisine Giriş*. T. Ilgaz (çev.), İstanbul: Kesit Yayıncılık.

Bagdikian, B. (1997). *The Media Monopoly*. Boston: Beacon Press.

Balázs, B. (2013). *Görünen İnsan*. O. Kasap (çev.), Ankara: Say Yayınları.

Barta, T. (Ed.) (1998). *Screening the Past: Film and the Representation of History*. Westport, Connecticut ve Londra: Praeger Publishers.

Baudrillard, J. (2005). *Simülakrlar ve Simülasyon* (3. Baskı). O. Adanır (çev.), Ankara: Doğu Batı Yayınları.

Baudrillard, J. (2006). *Amerika* (2. Baskı). Y. Avunç (çev.), İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Baudrillard, J. (2010). *Nesneler Sistemi*. O. Adanır ve A. Karamollaoğlu (çev.), İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi Yayınları.

Bazin, A. (2007). *Sinema Nedir?* İ. Şener (çev.), İstanbul: İzdüşüm Yayınları.

Benjamin, W. (2007). *Pasajlar*. A. Cemal (çev.), İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Bollnow, O. F. (2011). *Human Space*. C. Shuttleworth (çev.), Londra: Hyphen.

Bonitzer, P. (2004). *Kör Alan ve Dekadrajlar*. İ. Yasar (çev.), İstanbul: Metis Yayınları.

Bordwell, D. (2006). *The Way Hollywood Tells it: Story and Style in Modern Movies*. California: University of California Press.

Bordwell, D. ve Thompson, K. (2011). *Film Sanatı – Bir Giriş*. E. S. Onat ve E. Yılmaz (çev.), Ankara: De Ki Basım Yayım.

Botz-Bornstein, T. (2011). *Filmler ve Rüyalar – Tarkovski, Bergman, Sokurov, Kubrick ve Wong Kar-wai*. C. Soydemir (çev.), İstanbul: Metis Yayınları.

Clarke, D. B. (Ed.) (1997). *The Cinematic City*. Londra ve New York: Routledge.

Corbin, A. L. (2015). *Cinematic Geographies and Multicultural Spectatorship in America (Screening Spaces)*. Londra ve New York: Palgrave Macmillan.

Crary, J. (2010). *Gözlemcinin Teknikleri – On Dokuzuncu Yüzyılda Görme ve Modernite Üzerine* (2. Baskı). E. Daldeniz (çev.), İstanbul: Metis Yayınları.

Debord, G. (2006). *Gösteri Toplumu* (2. Baskı). A. Ekmekçi ve O. Taşkent (çev.), İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Deleuze, G. (2006). *Cinema 1: The Movement–Image* (8. Baskı). H. Tomlinson ve B. Habberjam (çev.), Minneapolis: University of Minnesota Press.

Deleuze, G. (2007). *Cinema 2: The Time–Image* (8. Baskı). H. Tomlinson ve B. Habberjam (çev.), Minneapolis: University of Minnesota Press.

Deleuze, G. (2013). *Kritik ve Klinik* (2. Baskı). İ. Uysal (çev.), İstanbul: Norgunk Yayınları.

Deleuze, G. (2014). *Sinema I: Hareket–İmge*. S. Özdemir (çev.), İstanbul: Norgunk Yayınları.

Deleuze, G. ve Guattari, F. (2005). *A Thousand Plateaus: Capitalism and Schizophrenia* (11. Baskı). B. Massumi (çev.), Minneapolis: University of Minnesota Press.

Doğan Topçu, A. (Ed.) (2010). *Derviş Zaim Sineması – Toplumsalın Eleştirisinden Geleneğin Estetiğine Yolculuk*. Ankara: De Ki Basım Yayım.

Eisenstein, S. (2006). *Sinema Dersleri*. E. Ayça (çev.), İstanbul: Agora Yayınları.

Elsaesser, T. ve Buckland, W. (2002). *Studying Contemporary American Film: A Guide to Movie Analysis*. New York: Oxford University Press.

Erzen, J. N. (2012). *Çoğul Estetik* (2. Baskı). İstanbul: Metis Yayınları.

Florenski, P. (2013). *Tersten Perspektif* (4. Baskı). Y. Tükel (çev.), İstanbul: Metis Yayınları.

Forsher, J. (2003). *The Community of Cinema: How Cinema and Spectacle Transformed the American Downtown*. Westport: Greenwood Publishing Group.

Foucault, M. (1994). *Kelimeler ve Şeyler – İnsan Bilimlerinin Bir Arkeolojisi*. M. A. Kılıçbay (çev.), Ankara: İmge Kitabevi.

Foucault, M. (2011a). *Bilginin Arkeolojisi*. V. Urhan (çev.), İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Frampton, D. (2013). *Filmozofi – Sinemayı Yepyeni Bir Tarzda Anlamak İçin Manifesto.* C. Soydemir (çev.), İstanbul: Metis Yayınları.

Gaur, S. (2007). *Handbook of Media and Communication*. Jaipur: Global Media Press.

Gündeş, S. (2003). *Film Olgusu: Kuram ve Uygulayım Yaklaşımları*. İstanbul: İnkılâp Yayınları.

Harvey, D. (2001). *Sermayenin Mekânları – Eleştirel Bir Coğrafyaya Doğru*. B. Kıcır ve diğerleri (çev.), İstanbul: Sel Yayıncılık.

Harvey, D. (2010). *Postmodernliğin Durumu: Kültürel Değişimin Kökenleri* (5. Baskı). S. Savran (çev.), İstanbul: Metis Yayınları.

Harvey, D. (2013). *Asi Şehirler – Şehir Hakkından Kentsel Devrime Doğru*. A. D. Temiz (çev.), İstanbul: Metis Yayınları.

Heath, S. (1981). *Questions of Cinema*. Cloomington ve Indianapolis: Indiana University Press.

Huizinga, J. (2006). *Homo Ludens – Oyunun Toplumsal İşlevi Üzerine Bir Deneme* (2. Baskı). M. A. Kılıçbay (çev.), İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Jameson, F. (1992). *The Geopolitical Aesthetic – Cinema and Space in the World System*. Londra: BFI Publishing.

Jameson, F. (2008). *Postmodernizm ya da Geç Kapitalizmin Kültürel Mantığı*. N. Plümür ve A. Gölcü (çev.), Ankara: Nirengi Kitap.

Kır, S. (2010). *İstanbul'un 100 Filmi*. İstanbul: İstanbul Büyükşehir Belediyesi Kültür A.Ş. Yayınları.

Kırel, S., Duyal, A. Ç. (2011). *Derviş Zaim*. Adana: Altın Koza Yayınları.

Kracauer, S. (1960). *Theory of Film – The Redemption of Phsical Reality*. New York: Oxford University Press.

Lefebvre, H. (1996). *Writing on Cities*. E. Kofman ve E. Lebas (çev.), Oxford ve Massachusetts: Blackwell Publishers Ltd.

Lefebvre, H. (2007). *Modern Dünyada Gündelik Hayat* (2. Baskı). I. Gürbüz (çev.), İstanbul: Metis Yayınları.

Lefebvre, H. (2013). *Kentsel Devrim*. S. Sezer (çev.), İstanbul: Sel Yayınları.

Lefebvre, H. (2014). *Mekânın Üretimi*. I. Ergüden (çev.), İstanbul: Sel Yayıncılık.

Lynch, K. (1960). *The Image of the City*. Cambridge, Massachusetts: MIT Press.

McLuhan, M. (2001). *Gutenberg Galaksisi – Tipografik İnsanın Oluşumu*. G. Güven (çev.), İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Metz, C. (2012). *Sinemada Anlam Üstüne Denemeler*. O. Adanır (çev.), İstanbul: Hayalperest Yayınevi.

Özçınar Eşli, M. (2011). *Türk Sinemasının Felsefi Arka Planı – Sinemayı Felsefeyle Düşünmek*. İstanbul: Doruk Yayımcılık.

Öztürk, M. (2005). *Sine-Masal Kentler – Modernitenin İki "Kahraman"ı Kent ve Sinema Üzerine Bir İnceleme*. İstanbul: Donkişot Yayınları.

Öztürk, M. (Ed.) (2008). *Sinematografik Kentler: Mekânlar, Hatıralar, Arzular*. İstanbul: Agora Yayınları.

Panofsky, E. (2013). *Perspektif – Simgesel Bir Biçim*. Y. Tükel (çev.), İstanbul: Metis Yayınları.

Pay, A. (Ed.) (2011). *Yönetmen Sineması: Derviş Zaim*. İstanbul: Küre Yayınları.

Rancière, J. (2010). *Özgürleşen Seyirci*. E. B. Şaman (çev.), İstanbul: Metis Yayınları.

Ryan, M. ve Lenos, M. (2012). *Film Çözümlemesine Giriş – Anlatı Sinemasında Teknik ve Anlam*. E. S. Onat (çev.), Ankara: De Ki Basım Yayım.

Reader, J. (2007). *Şehirler*. F. B. Karlıdağ (çev.), İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Relph, E. (1976). *Place and Placelessness*. Londra: Pion Ltd.

Rosa, H. (2013). *Social Acceleration – A New Theory of Modernity*. J. Trejo-Mathys (çev.), New York Chichester, West Sussex: Columbia University Press.

Rosa, H. ve Scheuerman, W. E. (Ed.). (2009). *High–Speed Society: Social Acceleration, Power and Modernity*. Pennsylvania: Pennsylvania University Press.

Rotha, P. (1995). *Belgesel Sinema*. İ. Şener (çev.), İstanbul: Sistem Yayıncılık.

Sadoul, G. (1953). *French Film*. Londra: Falcon Press.

Safa, P. (2008). *Fatih-Harbiye*. İstanbul: Alkım Yayınları.

Sartre, J. P. (1948). *The Emotions. Outline of a Theory*. B. Frechtman (çev.), New York: Philosophical Library.

Sayın, Z. (2013a). *İmgenin Pornografisi* (3. Baskı). İstanbul: Metis Yayınları.

Scheuerman, W. E. (2004). *Liberal Democracy and the Social Acceleration of Time*. Baltimore: The John Hopkins University Press.

Scognamillo, G. (1991). *Cadde-i Kebir'de Sinema.* İstanbul: Metis Yayınları.

Seçkiner, S. (2014). *Derviş Zaim Üzerine Notlar*. Ankara: Elif Yayınevi.

Soja, E. W. (1989). *Postmodern Geographies – The Reassertion of Space in Critical Social Theory*. Londra ve New York: Verso.

Soja, E. W. (1996). *Thirdspace – Journey to Los Angeles and Other Real-and-Imagined Places*. Oxford ve Massachusetts: Blackwell Publishers Ltd.

Soja, E. W. (2000). *Postmetropolis – Critical Studies of Cities and Region*. Oxford ve Massachusetts: Blackwell Publishers Ltd.

Suner, A. (2006). *Hayalet Ev: Yeni Türk Sinemasında Aidiyet, Kimlik ve Bellek*. İstanbul: Metis Yayınları.

Thussu, D. K. (2000). *International Communication: Continuity and Change*. New York: Arnold Publication.

Tomlinson, J. (2004). *Küreselleşme ve Kültür*. A. Eker (çev.), İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Touraine, A. (2000). *Birlikte Yaşayabilecek Miyiz?* O. Kunal (çev.), İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Tuan, Y. F. (2013). *Topophilia: A Study of Environmental Perceptions, Attitudes, and Values*. New York: Columbia University Press.

Türkoğlu, N., Öztürk, M. ve Aymaz, G. (Ed.) (2004). *Kentte Sinema Sinemada Kent*. İstanbul: Habitus Yayınları.

Vertov, D. (2007). *Sine–Göz*. A. Ergenç (çev.), İstanbul: Agora Kitaplığı.

Virilio, P. (1998). *Hız ve Politika: Dromoloji Üzerine Bir Deneme*. M. Cansever (çev.), İstanbul: Metis Yayınları.

Wayne, M. (2011). *Politik Film – Üçüncü Sinema'nın Diyalektiği*. E. Yılmaz (çev.), İstanbul: Yordam Kitap.

Zaim, D. (1995). *Ares Harikalar Diyarında*. İstanbul: AFA Yayıncılık.

Makaleler ve Kitap Bölümleri:

Aitken, S. C. (2003). Composing Identities: Films, Families and Racism. *Journal of Geography*, 102 (1), 2–12.

Aitken, S. C. ve Dixon, D. P. (2006), Imagining Geographies of Film. *Erdkunde*, 60 (4), 326–336.

Aitken, S. C. ve Lukinbeal, C. (1997). Disassociated Masculinities and Geographies of the Road. Cohan, S. ve Hark, I. R. (Ed.). *The Road Movie Book* içinde (s. 349–370), Londra ve New York: Routledge.

Aitken, S. C. ve Lukinbeal, C. (1998). Of Heroes, Fools and Fisher Kings: Cinematic Representations of Street Myths and Hysterical Males in the Films of Terry Gilliam. Fyfe, N. (Ed.). *Images of the Street: Planning, Identity and Control in Public Space* içinde (s. 141–159). Londra ve New York: Routledge.

Aitken, S. C. ve Zonn, L. E. (1994b). Re-presenting the Place Pastiche. Aitken, S. C. ve Zonn, L. E. (Ed.). *Place, Power, Situation, and Spectacle: A Geography of Film* içinde (s. 3–25). Maryland ve Londra: Rowman and Littlefield Publishers, Inc.

Akbal Süalp, Z. T. (2010). Geniş Zamanlı Tarihin Şiiri. Aslıhan Doğan Topçu (Ed.). *Derviş Zaim Sineması – Toplumsalın Eleştirisinden Geleneğin Estetiğine Yolculuk* içinde (s. 10–38). Ankara: De Ki Basım Yayım.

Akbıyık, S. (2012). Derviş Zaim: Devir Beni Değiştirdi. *Cinedergi Aylık Sinema Dergisi*, 51, 64–67.

Akbıyık, S. (2014). Ben Festivallerden Çok Çektim. *Cinedergi Aylık Sinema Dergisi*, 68, 30–37.

Aktürk, A. S. (2010). *Çamur*'da Yakın Geçmişle Yüzleşme: Uzlaşmak Mümkün (Mü?). Aslıhan Doğan Topçu (Ed.). *Derviş Zaim Sineması – Toplumsalın Eleştirisinden Geleneğin Estetiğine Yolculuk* içinde (s. 50–55). Ankara: De Ki Basım Yayım.

Altuntaş, B. (2009). Türkiye'de 1980'li ve 1990'lı Yıllarda Yaşanan Zorunlu Göç ve Toplumsal Sonuçları. *Toplum ve Kuram*, 1, 103–118.

Andreescu, F. ve Shapiro, M. J. (2012). The Cage: Libidinal Economy and Cinematic Space. *Short Film Studies*, 3 (1), 79–82.

Arınç, C. (2011). Derviş Zaim'in Film Coğrafyası: Gölgeler ve Suretler'de Kıbrıs Haritası. *Hayal Perdesi Sinema Dergisi*, 21, 10–15.

Atam, Z. (2010b). Uzun Bir Yolculuğun Hikayesi; Ayrıksı Bir Yönetmenin İzinde. Aslıhan Doğan Topçu (Ed.). *Derviş Zaim Sineması – Toplumsalın Eleştirisinden Geleneğin Estetiğine Yolculuk* içinde (s.56–92). Ankara: De Ki Basım Yayım.

Aurand, B. B. (2010). Yersiz Sinema (Inappropriate Cinema). Aslıhan Doğan Topçu (Ed.). *Derviş Zaim Sineması – Toplumsalın Eleştirisinden Geleneğin Estetiğine Yolculuk* içinde (s.153–166). Ankara: De Ki Basım Yayım.

Bordwell, D. ve Thompson, K. (1976). Space and Narrative in the Films of Ozu. *Screen*, 17 (2), 41–73.

Bowden, M. J. (1994). Jerusalem, Dover Beach, and Kings Cross: Imagined Places and Metaphors of the British Class Struggle in *Chariots of Fire* and *the Loneliness of the Long–Distance Runner*. Aitken, S. C. ve Zonn, L. E. (Ed.). *Place, Power, Situation, and Spectacle: A Geography of Film* içinde (s. 69–100). Maryland ve Londra: Rowman and Littlefield Publishers, Inc.

Bozdemir, B. (2008). Derviş Zaim Noktayı Koydu. *Cinedergi Aylık Sinema Dergisi*, 4, 14-19.

Bozdemir, B., Şen, M. T. (2011). Filmdeki Rum Oyuncular Birer Kahramandır. *Cinedergi Aylık Sinema Dergisi*, 35, 34–40.

Chung, H. J. (2012). Media Heterotopia and Transnational Filmmaking: Mapping Real and Virtual Worlds. *Cinema Journal*, 51 (4) 87–109.

Coe, N. M. (2000a). The View from out West: Embeddedness, Inter-Personal Relations and the Development of an Indigenous Film Industry in Vancouver. *Geoforum*, 31 (4), 391–407.

Coe, N. M. (2000b): On Location: American Capital and the Local Labour Market in The Vancouver Film Industry. *International Journal of Urban and Regional Research*, 24 (1), 79–94.

Connell, J. (2012). Film Tourism – Evolution, Progress and Prospects. Tourism Management 33 (5), 1007–1029.

Craine, J. ve Aitken, S. C. (2004). Street Fighting: Placing the Crisis of Masculinity in David Fincher's Fight Club. *Geo-journal*, 59 (4), 289–296.

Çam, A. (2013). Mâdem ki Bu Sokaklar, Bu Caddeler ve Bu Meydanlar Bizim... *Duvar Dergisi*, 10, 1–5.

Çetinkaya, T. (2010). Zaim'le Vicdan ve Hakikat'in Peşinde. *Modern Zamanlar Sinema Dergisi*, 18.

Dadak, Z. (2015). Kahramansız Devrim. *Altyazı Aylık Sinema Dergisi*, 149, 32–36.

Deniz, T. (2011). Derviş Zaim: "Yaratmaya Çalıştığım Sinemada Değer Üretme Çabası Var". Ayşe Pay (Ed.), *Yönetmen Sineması: Derviş Zaim* (2. Baskı) içinde (s. 89–107). İstanbul: Küre Yayınları.

Elliott, B. ve Purdy. A. (2006). A Walk Through Heterotopia: Peter Greenaway's Landscapes by Numbers. M. Lefebvre (Ed.). *Landscape and Film* içinde (s. 267–290). New York: Routledge.

Escher, A. (2006). The Geography of Cinema – A Cinematic World. *Erdkunde*, 60 (4), 307–314.

Etten, J. V., Jongerden, J., Vos, H. S., Klasse, K. ve Hoeve, E. C. E. (2009). Türkiye Kürdistan'ında Kontrgerilla Stratejisi Olarak Çevre Tahribatı. *Toplum ve Kuram*, 1, 72–95.

Ford, L. (1994). Sunshine and Shadow: Lighting and Color in the Depiction of Cities on Film. Aitken, S. C. ve Zonn, L. E. (Ed.). *Place, Power, Situation, and Spectacle: A Geography of Film* içinde (s. 119–136). Maryland ve Londra: Rowman and Littlefield Publishers, Inc.

Foucault, M. (1980). Questions on Geography. *Power/Knowledge: Selected Interviews and Other Writings* içinde (s. 63–77). C. Gordon (çev.), New York: Pantheon.

Foucault, M. (2007). İktidarın Gözü. *İktidarın Gözü* (2. Baskı) içinde (s. 85–105). I. Ergüden (çev.), İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Foucault, M. (2011b). Başka Mekânlara Dair. *Özne ve İktidar* (3. Baskı) içinde (s. 291–302). I. Ergüden (çev.), İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Gaudreault, A. (2013). Film, Narrative, Narration – The Cinema of Lumière Brothers. T. Elsaesser ve A. Barker (Ed.). *Space, Frame, Narrative* (5. Baskı) içinde (s. 68–75). Londra: BFI Publishing.

Gemuhluoğlu, Z. (2013). Teknoloji ve Şiir Arasında Devir. *Hayal Perdesi Sinema Dergisi*, 35, 32–41.

Gold, J. R., ve Ward, S. W. (1994). We're Going to Do It Right This Time: Cinematic Representations of Urban Planning and British New Towns, 1939 to 1951. Aitken, S. C. ve Zonn, L. E. (Ed.). *Place, Power, Situation, and Spectacle: A Geography of Film* içinde (s. 229–258). Maryland ve Londra: Rowman and Littlefield Publishers, Inc.

Gold, J. R. ve Gold, M. M. (2013). The Field and the Frame: Landscape, Film and Popular Culture. Howard, P., Thompson, I. ve Waterton, E. (Ed.). *The Routledge Companion to Landscape Studies* içinde (s. 210–230). Londra ve New York: Routledge.

Gökçe, Ö., Göl, B., Onaran, G., Yücel, F. (2009). Derviş Zaim: Sırada Gölge Var. *Altyazı Aylık Sinema Dergisi*, 84, 24–29.

Göral, B. (2011). "Truman Show'daki Gibi, Bizi Kuşatan Bir Sistemin İçindeyiz". *Arka Pencere Haftalık Film Kültürü Dergisi*, 78, 28–31.

Gürata, A. (2000). Türkiye'de Mısır Sineması. *İletişim*, 7, 173–193.

Harvey, D. (2008). The Right to the City. *New Left Review*, 53, 23–40.

Higson, A. (1984). Space, Place, Spectacle. *Screen, 25* (4-5), 2–21.

Hopkins, J. (1994). A Mapping of Cinematic Places: Icons, Ideology and the Power of (Mis)Representation. Aitken, S. C. ve Zonn, L. E. (Ed.). *Place, Power, Situation, and Spectacle: A Geography of Film* içinde (s. 47–68). Maryland ve Londra: Rowman and Littlefield Publishers, Inc.

Jameson, F. (1994). Postmodernizm ya da Geç Kapitalizmin Kültürel Mantığı. Necmi Zekâ (Ed.). *Postmodernizm* (2. Baskı) içinde (s. 59–116). G. Naliş, D. Sabuncuoğlu ve D. Erksan (çev.), İstanbul: Kıyı Yayınları.

Jameson, F. (1988). Cognitive Mapping. Nelson, C. ve Grossberg, L. (Ed.), *Marxism and the Interpretation of Culture* içinde (s. 347–57). Urbana ve Chicago: University of Illinois Press.

Jewell, B. ve McKinnon, S. (2008). Movie Tourism – A New Form of Cultural Landscape?. *Journal of Travel & Tourism Marketing*, 24 (2–3), 153–162.

Kabil, İ. (2011). Önsöz. Ayşe Pay (Ed.), *Yönetmen Sineması: Derviş Zaim* (2. Baskı) içinde (s.5–6). İstanbul: Küre Yayınları.

Kaplan, Y., Zaim, D. (2013). Sinema Üzerine Düşünmek. *Sinemarmara – Marmara Medya Merkezi Sinema Dergisi*, 1, 30–46.

Kennedy, C. B. (1994). The Myth of Heroism: Man and Desert in *Lawrence of Arabia*. Aitken, S. C. ve Zonn, L. E. (Ed.). *Place, Power, Situation, and Spectacle: A Geography of Film* içinde (s. 161–179). Maryland ve Londra: Rowman and Littlefield Publishers, Inc.

Kennedy, C. B. ve Lukinbeal, C. (1997). Towards a Holistic Approach to Geographic Research on Film. *Progress in Human Geography*, 21, 1, 33–50.

Kırel, S. (2010). Derviş Zaim'ler: Senaryo Yazarı Derviş Zaim ve Yönetmen Derviş Zaim. Aslıhan Doğan Topçu (Ed.). *Derviş Zaim Sineması – Toplumsalın Eleştirisinden Geleneğin Estetiğine Yolculuk* içinde (s.94–133). Ankara: De Ki Basım Yayım.

Kirsch, S. (2002). Spectacular Violence, Hypergeography, and the Question of Alienation in *Pulp Fiction*. Creswell, T. ve Dixon, D. (Ed.). *Engaging Film: Geographies of Mobility and Identity* içinde (s. 34–47), Lenham: Rowman ve Littlefield Publishers, Inc.

Kuhn, A. (2004). Heterotopia, Heterochronia; Place and Time in Cinema Memory. *Screen*, 45, 2, 106–114.

Lukinbeal, C. (1998). Reel-to-Real Urban Geographies: The Top Five Cinematic Cities in North America. *The California Geographer*, 38 (1), 64–78.

Lukinbeal, C. (2002). Teaching Historical Geographies of American Film Production. *Journal of Geography*, 101, 250–260.

Lukinbeal, C. (2004). The Map That Precedes the Territory: An Introduction to Essays in Cinematic Geography. *GeoJournal*, 59 (4), 247–251.

Lukinbeal, C. (2005). Cinematic Landscapes. *Journal of Cultural Geography*, 23 (1), 3–22.

Lukinbeal, C. ve Aitken, S. C. (1998). Sex, Violance, and the Weather: Male Hysteria, Scale and the Fractal Geographies of Patriarchy. Nast, H. ve Pile, S. (Ed.). *Places Through the Body* içinde (s. 356–380). New York: Routledge.

Lukinbeal, C. ve Kennedy, C. (1993). Dick Tracy's Cityscape. *Association of Pacific Coast Geographers' Yearbook*, 55, 76–96.

Lukinbeal, C. ve Zimmermann, Z. (2006). Film Geography: A New Subfield. *Erdkunde*, 60 (4), 315–325.

Macdonald, G. M. (1994). Third Cinema and the Third World. Aitken, S. C. ve Zonn, L. E. (Ed.). *Place, Power, Situation, and Spectacle: A Geography of Film* içinde (s. 27–45). Maryland ve Londra: Rowman and Littlefield Publishers, Inc.

Mains, S. P. (2004). Imagining the Border and Southern Spaces: Cinematic Explorations of Race and Gender. *GeoJournal*, 59 (4), 253–264.

McChesney, R. W. (Kasım / Aralık 1997). The Global Media Giants: the Nine Firms that Dominate the World. *Extra!*, ABD.

Meinig, D. W. (1979). Symbolic Landscapes. Meinig, D. W. (Ed.). *The Interpretation of Ordinary Landscapes* içinde (s. 164–192). Oxford: Oxford University Press.

Nietschmann, B. (1993). Authentic, State, and Virtual Geography in Film. *Wide Angle*. 15 (4): 4–12.

Ortaylı, İ. (2007). Türkçe Baskıya Önsöz. Gilles Veinstein (Ed.). *Osmanlılar ve Ölüm* içinde (s. 9–10). E. Gültekin (çev.), İstanbul: İletişim Yayınları.

Örperli, N., Yücel, F. (2003). Derviş Zaim: "Çamur Bir Yeniden Doğuş Filmi". *Altyazı Aylık Sinema Dergisi*, 22, 32–34.

Özpınar, C. (2014). Sunuş. Henri Lefebvre. *Mekânın Üretimi* içinde (s. 7–8). I. Ergüden (çev.), İstanbul: Sel Yayıncılık.

Pocock, D. (1981). Sight and Knowledge. *Transactions, Institute of British Geographers* 6, 385–93.

Puric, B. (2014). Matka, A Heterotopia of Deviation. *Short Film Studies*, 4 (1) 43–46.

Riley, R. W. ve Van Doren, C. S. (1992). Movies as Tourism Promotion: A 'Pull'factor in a 'Push'location. *Tourism Management*, 13 (3), 267–274.

Rosa, H. (2009). Social Acceleration: Ethical and Political Consequences of a Desynchronized High–Speed Society. Rosa, H ve E. Scheuerman, W. E. (Ed.). *High–Speed Society: Social Acceleration, Power and Modernity* içinde (s. 77–111). Pennsylvania: Pennsylvania University Press.

Saydam, B., Civan, C. (2011). Derviş Zaim: "Karagöz Perdesi Bir Sonsuzluk Perdesidir". *Hayal Perdesi Sinema Dergisi*, 21, 32–41.

Sayın, Z. (2013b). Sunuş. Erwin Panofsky. *Perspektif – Simgesel Bir Biçim* içinde (s. 7–36). Y. Tükel (çev.), İstanbul: Metis Yayınları.

Shiel, M. (2001). Cinema and the City in History and Theory. Shiel, M. ve Fitzmaurice, T. (Ed.). *Cinema And the City: Film and Urban Societies in a Global Context* içinde (s. 1–18). Oxford ve Massachusetts: Blackwell Publishers Ltd.

Smith, L. (2002). Chips off the Old Ice Block: Nanook of the North and the Relocation of Cultural Identity. Creaswell, T. ve Dixon, D. (Ed.). *Engaging Film: Geographies of Mobility and Identity* içinde (s. 94–122). Lenham: Rowman ve Littlefield Publishers, Inc.

Stadler, J. ve Mitchell, P. (2010). Never–Never Land: Affective Landscapes, The Touristic Gaze and Heterotopic Space in Australia. *Studies in Australasian Cinema*, 4 (2), 173–187.

Storper, M. (1993). Flexible Specialisation in Hollywood: A Response to Aksoy and Robbins. *Cambridge Journal of Economics*, 17 (4), 479–484.

Tuncer Gürkaş, E. ve Barkul, Ö. (2012). Yer Üzerine Kavramsal Bir Okuma Denemesi. *Sigma*, 4, 1–11.

Turan, H. (2013). Derviş Zaim: "Devir'de Yine Gelenek Var". *Hayal Perdesi Sinema Dergisi*, 35, 26–31.

Vaughan, D. (2013). Let There Be Lumière. T. Elsaesser ve A. Barker (Ed.). *Space, Frame, Narrative* (5. Baskı) içinde (s. 63–67). Londra: BFI Publishing.

Wajcman, J. (2008). Life in the Fast Lane? Towards a Sociology of Technology and Time. *The British Journal of Sociology*, 59 (1), 59–77.

Wood, D. (1994). Outside of Nothing: The Place of Community in *the Outsiders*. Aitken, S. C. ve Zonn, L. E. (Ed.). *Place, Power, Situation, and Spectacle: A Geography of Film* içinde (s. 101–118). Maryland ve Londra: Rowman and Littlefield Publishers, Inc.

Wollen, P. (1980). Introduction: Place in the Cinema. *Framework*, (13), 25.

Wright, J. K. (1947). Terrae Incognitae: The Place of the Imagination in Geography. *Annals of the Association of American Geographers*, 37 (1), 1–15.

Zaim, D. (2004). Derviş Zaim: Sanat Belirli Tercihlerin Tarihidir. Berke Göl, Yamaç Okur, Nadir Öperli (Ed.), *Sinema Söyleşileri: Boğaziçi Üniversitesi Mithat Alam Film Merkezi Söyleşi, Panel ve Sunum Yıllığı 2003* içinde (s. 37–82). İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi.

Zaim, D. (2006). Cenneti Beklerken: 'Yönetmenin Bakış Açısı'. *Altyazı Aylık Sinema Dergisi*, 57, 22–25.

Zaim, D. (2007). Derviş Zaim: Sinema Sanatının Seyirciyle Barışık Olması Gerektiğine İnanıyorum. Başak Deniz Özdoğan, Ayşegül Oğuz (Ed.), *Sinema Söyleşileri: Boğaziçi Üniversitesi Mithat Alam Film Merkezi Söyleşi, Panel ve Sunum Yıllığı 2006* içinde (s. 71–88). İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi.

Zaim, D. (2008a). Odaklandığın Şey Gerçeğindir: Türkiye Sineması, Alüvyonik Türk Sineması ve Uluslararası Kabul 1. Bölüm. *Altyazı Aylık Sinema Dergisi*, 78, 48–55.

Zaim, D. (2008b). Odaklandığın Şey Gerçeğindir: Türkiye Sineması, Alüvyonik Türk Sineması ve Uluslararası Kabul 2. Bölüm. *Altyazı Aylık Sinema Dergisi*, 79, 40–47.

Zaim, D. (2010). Dosya: Ahmet Uluçay – Sinemada Bir Damar Olacaktı. *Hayal Perdesi Sinema Dergisi*, 15, 74.

Zaim, D. (2011). Dosya: Artıları ve Eksileriyle Festivaller. *Hayal Perdesi Sinema Dergisi*, 68, 70.

Zarcone, T. (2007). Tasavvufta Ölüm Deneyimi ve Ölüme Hazırlanma – Türkiye Nakşibendîleri Örneği. Gilles Veinstein (Ed.). *Osmanlılar ve Ölüm* içinde (s. 163–185). E. Gültekin (çev.), İstanbul: İletişim Yayınları.

Zonn, L. E. ve Winchell, D. G. (2002). Smoke Signals: Locating Sherman Alexie's Narratives of American Indian Identity. Creswell, T. ve Dixon, D. (Ed.). *Engaging Film: Geographies of Mobility and Identity* içinde (s. 140–158), Lenham: Rowman ve Littlefield Publishers, Inc.

Gazete Yazıları:

Soykan, T. (2002, 13 Haziran). Bütün Arabalar Onundu. *Radikal Gazetesi*.

Zengin, H. S. (2010, 30 Ekim). Son Filmlerimin Temelinde Vicdan Var. *Zaman Gazetesi Cumartesi Eki*.

Tezler:

Akçora, E. (2015). *Auteur Kuramı Perspektifinden Derviş Zaim Sineması* (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Ordu Üniversitesi / Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ordu.

Alkan, H. (2007). *Kent ve Sinema İlişkisi Bağlamında 90 Sonrası Türk Sinemasında İstanbul*. (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Dokuz Eylül Üniversitesi / Güzel Sanatlar Enstitüsü, İzmir.

Atam, Z. (2010a). *"Yeni Sinemanın" Dört Kurucu Yönetmeni: Yeşim Ustaoğlu, Zeki Demirkubuz, Derviş Zaim, Nuri Bilge Ceylan*. (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Marmara Üniversitesi / Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.

Arınç, C. (2015). *Postcolonial Ghosts in New Turkish Cinema: A Deconstructive Politics of Memory in Dervis Zaim's 'The Cyprus Trilogy'* (Yayımlanmamış Doktora Tezi). University of London / Goldsmiths College, Londra.

Ayvaz, İ. (2011). *1995 Sonrası Türk Sinemasında Kurgu, Üç Yönetmen: Zeki Demirkubuz, Nuri Bilge Ceylan ve Derviş Zaim*. (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Erciyes Üniversitesi / Sosyal Bilimler Enstitüsü, Erciyes.

Cantek, L. (2005). *Gündelik Yaşam ve Basın (1945-1950) Basında Gündelik Yaşama Yansıyan Tartışmalar*. (Yayınlanmamış Doktora Tezi). Ankara Üniversitesi / Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara.

Karabağ, Ç. (2005). *1990 Sonrasında Türk Sinemasında Sanat Filmleri*. (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Ankara Üniversitesi / Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara.

Özen, M. (2014). *Derviş Zaim Sinemasında Öz-Biçim Bağlamında Dil ve Üslup Arayışları* (Yayımlanmamış Doktora Tezi). Maltepe Üniversitesi / Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.

Öztürk, M. (2001). *Modern İletişim Toplumunda Sine-Masal Kentler* (Yayımlanmamış Doktora Tezi). Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.

Saygılı, Y. K. (2015). *Derviş Zaim Sineması'nda Estetik Arayış* (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Marmara Üniversitesi / Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.

Ülkü, B. (2010). *Coming to Terms With The Past in Turkish Cinema After The 1990s*. (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Bahçeşehir Üniversitesi / Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.

Yurtçiçek, S. (2015). *Derviş Zaim Sinemasında Minyatür Sanatının Kullanılması* (Belgesel – Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Beykent Üniversitesi / Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.

Zıraman, Z. (2014). *Yeni Kavramı Çerçevesinde 1990 Sonrası Türkiye Sinemasında Yönetmen Üslupları* (Yayımlanmamış Doktora Tezi). Dokuz Eylül Üniversitesi / Güzel Sanatlar Enstitüsü, İzmir.

Kişisel Görüşmeler:

Aksoy, İ. (4 Ocak 2016). Kişisel Görüşme.

Şahin, İ. (4 Ocak 2016). Kişisel Görüşme.

Zaim, D. (12 Ocak 2016). Kişisel Görüşme.

Zaim, D. (13 Ocak 2016). Kişisel Görüşme.

Elektronik Kaynaklar:

Aşar, C. (2013). Söyleşi: Derviş Zaim. Erişim Tarihi: 21 Ocak 2014. http://film.iksv.org/tr/festivalgunlugu/698.

Binici, C. (2011). Derviş Zaim: Vicdan ve Hakikat Sineması. Erişim Tarihi: 21 Ocak 2014. http://www.bakiniz.com/dervis-zaim-vicdan-ve-hakikat-sinemasi-2/.

Box Office Türkiye. Erişim Tarihi: 10 Ocak 2016. http://www.boxofficeturkiye.com/.

Derviş Zaim Resmi Web Adresi. http://www.derviszaim.com.

MARS Entertainment Group. Erişim Tarihi: 16 Kasım 2014. http://www.marsentertainmentgroup.com.tr/.

Özbudak, E. N. (18 Mayıs 2009). Derviş Zaim, Bu Sefer 'Nokta' Koymuyor. Erişim Tarihi: 24 Mart 2015. http://www.aksiyon.com.tr/sinema/dervis-zaim-bu-sefer-nokta-koymuyor_524035.

Öztürk, E. (2012). Derviş Zaim İle Söyleşi. Erişim Tarihi: 21 Ocak 2014. http://www.filmhafizasi.com/dervis-zaim-ile-soylesi/.

Parlak, T. (18 Mayıs 2009). Derviş Zaim. Erişim Tarihi: 21 Ocak 2014. http://film.com.tr/roportaj.cfm?aid=10405&yazi=dervis_zaim.

Tekdemir, Ö. (13 Mart 2014). Derviş Zaim: "Klasik Yeşilçam'a Karşı Minimalizmin Dışında Bir Yol Var". Erişim Tarihi: 15 Haziran 2015. http://www.bugunbugece.com/oku-bak/yazi/dervis-zaim-klasik-yesilcam-a-karsi-minimalizmin-disinda-bir-yol-oldugunu-gostermeye-calisiyorum.

Ulusal Akademik Ağ ve Bilgi Merkezi. Erişim Tarihi: 3 Aralık 2015. www.ulakbim.gov.tr/.

Yükseköğretim Kurulu Ulusal Tez Merkezi. Erişim Tarihi: 3 Aralık 2015. https://tez.yok.gov.tr/.

Filmler:

Zaim, D. (Yönetmen/Senaryo Yazarı). (1996). *Tabutta Rövaşata* [Film]. Türkiye: İstisnai Filmler ve Reklamlar Yapım.

Zaim, D. (Yönetmen/Senaryo Yazarı). (2001). *Filler ve Çimen* [Film]. Türkiye: Panfilm Filmcilik.

Zaim, D. (Yönetmen/Senaryo Yazarı). (2003). *Çamur* [Film]. Türkiye ve İtalya: Marathon Film ve Downtown Pictures Ortak Yapımı.

Zaim, D. (Yönetmen/Senaryo Yazarı). (2007). *Cenneti Beklerken* [Film]. Türkiye ve Kanada: Marathon Film, Sarmaşık Sanatlar ve Tivoli Film Production Ortak Yapımı.

Zaim, D. (Yönetmen/Senaryo Yazarı). (2008). *Nokta* [Film]. Türkiye: Marathon Film ve Sarmaşık Sanatlar Ortak Yapımı.

Zaim, D. (Yönetmen/Senaryo Yazarı). (2011). *Gölgeler ve Suretler* [Film]. Türkiye: Marathon Film ve Yeşil Film Ortak Yapımı.

Zaim, D. (Yönetmen/Senaryo Yazarı). (2012). *Devir* [Film]. Türkiye: Marathon Film.

Zaim, D. (Yönetmen/Senaryo Yazarı). (2014). *Balık* [Film]. Türkiye: Marathon Film.

Zaim, D ve P. Chrysanthou (Yönetmen/Senaryo Yazarı). (2004). *Paralel Yolculuklar* [Belgesel Film]. Türkiye ve Kıbrıs Cumhuriyeti: Marathon Film ve Artimages Ortak Yapımı.

ÖZGEÇMİŞ

1974'te İstanbul – Gaziosmanpaşa'da doğdu. Kırklareli Anadolu Lisesi'nden 1994'te; Marmara Üniversitesi İletişim Fakültesi, Radyo, Televizyon ve Sinema Bölümü'nden, bölüm ve fakülte birinciliğiyle, 2010'da; Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Radyo, Televizyon ve Sinema Anabilim Dalı'ndan ise *–İletişim ve Kültür Endüstrilerine Anlık Katılımlar* başlıklı yüksek lisans teziyle– *Yüksek Onur Öğrencisi* derecesiyle 2012 yılında mezun oldu. Halen Çukurova Üniversitesi İletişim Fakültesi, Radyo, Televizyon ve Sinema Bölümü'nde öğretim görevlisi olarak akademik çalışmalarına devam etmektedir. Sinema sanatına ve sinema tarihine ekonomik, politik, kültürel, toplumsal ve benzeri alanlara ulaşabilmek ve bir çözümleme şansı bulabilmek için özel bir ilgi duymaktadır. Bu bağlamda, *Kentin Değişiminin Sinemasal Yansımaları: Nuri Bilge Ceylan Sinemasını Kent ve İnsan Temelinde Okumak* (Çiğdem Aksu'yla birlikte); *Contemporary versus Modern: Criticism of the Modern in Contemporary Turkish Cinema* (*Moderne Karşı Güncel: Güncel Türk(iye) Sinemasında Modernlik Eleştirisi*); *Türk Ulus Kimliğinin İnşası Sürecinde Sinema Politikaları*; *La construction de l'identité religieuse dans les séries télévisées islamiques: Entre deux Mondes et La Rue de la sérénité* (*İslami Televizyon Dizileri Aracılığıyla Dini Kimliğin İnşası: İki Dünya Arasında ve Huzur Sokağı* – Nilgün Tutal Cheviron ve Merve Kurt'la birlikte); *La place des stratégies culturelles et médiatiques dans la politique extérieure Moyenne-Orientale et Arabe de l'AKP* (*Adalet ve Kalkınma Partisi'nin Ortadoğu ve Arap Dış Politikasında Medya ve Kültür Politikalarının Yeri* – Nilgün Tutal Cheviron'la birlikte); *Haneke Sinemasında Bir Semptom Olarak Gerçeklik ve Gerçeklik Yanılsaması* ve *Hodolojik Mekân Olarak Anadolu – Bir Zamanlar Anadolu'da Filminin Hodolojik Mekân Bağlamında Çözümlenmesi* başlıklarıyla çeşitli çalışmalar gerçekleştirmiştir. *Varlık, Duvar* ve *Kitap-lık* gibi dergilerde deneme ve eleştiri yazıları yazmakta ve aynı zamanda 2014 yılının Ekim ayından bu yana Nilgün Tutal Cheviron ve Korkmaz Alemdar'la birlikte *Varlık* dergisinin *Medya Notları* dosyasını hazırlamaktadır.

TEZ ONAY SAYFASI

Üniversite	: Galatasaray Üniversitesi
Enstitü	: Sosyal Bilimler Enstitüsü
Adı Soyadı	: Aydın ÇAM
Tez Başlığı	: DERVİŞ ZAİM: BİR *MEKÂN SİNEMASI*'NA DOĞRU
Savunma Tarihi	: 26 Şubat 2016
Danışmanı	: Prof. Dr. Nilgün TUTAL CHEVIRON

JÜRİ ÜYELERİ

Unvanı, Adı, Soyadı	İmza
Prof. Dr. Nilgün TUTAL CHEVIRON	
Prof. Dr. Hasan AKBULUT	
Doç. Dr. H. Serhat GÜNEY	
Prof. Dr. E. Özden CANKAYA	
Prof. Dr. S. Ruken ÖZTÜRK	

Enstitü Müdürü

Prof. Dr. M. Yaman ÖZTEK