

# Derviş Zaim Sinemasını Tersten Okumak: Üç Perde Yapısına Sızan Metasinema

Yıldız Derya Birincioğlu

İstanbul Gelişim Üniversitesi Uygulamalı Bilimler Yüksekokulu

<https://orcid.org/0000-0003-0119-9341>

deryabirincioğlu@gmail.com

## Öz

Derviş Zaim, geleneksel Osmanlı-İslam sanatları ile Türk sineması arasında sinematografik bir bağ kurarak anlatılarının çoğunu bu çerçeveden sunar. Filmler, bir yandan klasik anlatı yapısının özelliklerinden yararlanırken diğer yandan kendine referans veren kodları kullanarak metasinemanın/metakurmacanın özelliklerinden yararlanır. Bu noktada, filmler gelenekle olan bağınyı seyircisine metinlerarasılık ile yolculuğa çıkardığı *film-zihin* üzerinden ifşa eder ve çok katmanlı anlatı düzeyine seyirciyi de dahil eder. Çalışma, Derviş Zaim'in *Cenneti Beklerken*, *Nokta*, *Gölgeler ve Suretler* ve *Rüya* filmlerinin klasik anlatı dışında postmodern anlatı kodları içerisinde okunup okunamayacağı sorusuna cevap arar. Bu bağlamda çalışma, bu filmlerde yer alan görsel imgelerin anlamlarını çözümlenerek ve metakurmaca kodları irdeleyerek yönetmenin klasik anlatı yapısı dışındaki sinemasal dilini yorumlamayı amaçlar. Çalışma, imgelerin anlamlarının ortaya koyulabilmesi için kompozisyonel analizle değerlendirildiğinde, Zaim'in anlatılarında klasik üç perde yapısının dışında kendi yapısını transparan hale getiren bir dile sahip olduğu, özellikle dördüncü duvarı yıkma, erken anlatım ve görsel devamsızlık gibi özellikleri kullanarak (öz)düşünümsel kırılmalara neden olduğu ve böylelikle, klasik anlatıdan ziyade metame-tinsel anlatıya yaklaştığı söylenebilir.

**Anahtar Kelimeler:** Meta-kurmaca, (öz)düşünümsellik, yabancılaştırma, metinlerarasılık, mise-en-abyme

•••••

Makale geliş tarihi: 19.7.2018 • Makale kabul tarihi: 29.1.2019

<http://ilefdergisi.org>

ilef dergisi • © 2019 • 6(1) • bahar/spring: 61-93

Araştırma Makalesi • DOI: 10.24955/ilef.574922

# *Reading Dervis Zaim Cinema Backwards: Metacinema Infiltrating Triple Screen Structure*

*Yıldız Derya Birinciöğlü*

*Istanbul Gelisim University School of Applied Sciences*

<https://orcid.org/0000-0003-0119-9341>

[deryabirincioglu@gmail.com](mailto:deryabirincioglu@gmail.com)

## **Abstract**

Dervis Zaim presents most of his narratives with a perspective of a cinematographic link between the traditional Ottoman-Islamic arts and Turkish cinema. Films utilise both the characteristics of traditional narrative structure on one hand, and characteristics of metacinema/metafiction making use of self-referencing codes on the other hand. At this point, films reveal their link to traditional structure through film-intellect in which they take the audience on a journey with the use of intertextuality. This study seeks an answer to the question whether the films by Dervis Zaim, namely *Cenneti Beklerken* (a.k.a. *Waiting for Heaven*), *Nokta* (a.k.a. *Dot*), *Gölgeler ve Suretler* (a.k.a. *Shadows and Faces*), and *Rüya* (a.k.a. *Dream*) can be analysed within the framework of postmodern narrative codes except the classical narrative. In this sense, the study aims to interpret the cinematic language of the director, in addition to the classical narrative style of the director, analysing meanings of visual images in the said films and scrutinising metafiction codes. When the study is considered compositional interpretation in order to present the meanings of images and to link it with reality, it's possible to suggest that Zaim's narratives have a language other than triple scene structure which makes his work transparent; that they produce self-reflexive fractions making use of various characteristics, particularly breaking the fourth wall, *mise en abyme* and visual absence; and thus, approach a metatextual narrative rather than a classical one.

**Keywords:** Metafiction, (self)-reflexivity, alienation, intertextuality, *mise-en-abyme*

• • • • •

Received: 19.7.2018 • Accepted: 29.1.2019

<http://ilefdergisi.org>

*ilef dergisi* • © 2019 • 6(1) • bahar/spring: 61-93

Research Article • DOI: 10.24955/ilef.574922

Sinema, bir yandan toplumsal olaylara ve konulara dair anlamları klasik Hollywood anlatısının kodlarından yararlanarak inşa edip seyircisini sinemasal kurgunun içine çekebileceği gibi diğer yandan kendine referans veren kodları kullanarak film hilelerini gösteren ve seyircisine film izlediğini unutturmayan bir film-yapım türü de oluşturabilir. Metasinema olarak adlandırılan bu film yapım türünü Hasan Akbulut, *Nuri Bilge Ceylan Sinemasını Okumak* adlı çalışmasında Robert Stam’dan alıntılarla “kendi kurmacalığının farkında olan ve kendini gören sinema” olarak betimler. Bu açıklamadan hareketle çalışmada metasinema kavramı kendisinin farkında olan anlatım diline sahip sinema anlamında kullanılmaktadır (Akbulut 2005). Metasinemayı oluşturan ve kurmacayı inşa eden metametinsel anlatılar, Klasik Hollywood Sineması’nın gerçeklik izlenimini zedelerken filmsel düşünümsellik ve gerçeklik arasında birbirini besleyen girift bir ilişki yaratır.

Derviş Zaim, metametinsel anlatılarla oluşturduğu filmografisini sanat dalının örüntüleriyle besler. Zaim, anlatılarını kendi iletişim ortamını zenginleştiren ve “imaj niteliğini” daha dilsel olan bileşenlere tabi kılar. Bu sebeple, anlatıların da diğer metinlere göndermeler filmin sonuna kadar devam eder. Başka bir deyişle Batı formları ile Doğu coğrafyasının sentaksını formüle ettiği metaforlar aracılığıyla sinematografisini oluşturur. “Otantik temsil” kavramıyla sinemasal

üretim ve tüketim koşullarının dışına çıkarken gelenek ile ilişkisini merkeze alarak klasik anlatı yapısını/ üç perde sistemini eğip büktüğü hatta sözlü kültür ve metinlerarasılık ile ördüğü katmanlı anlatı yapısını yabancılaştırma stratejileri ile zenginleştirdiği ve özgün film biçimiyle seyirciye ulaştığı söylenebilir.

Batının yapım dinamikleriyle Doğunun sentaksının buluşturulduğu “otantik temsil” kavramı Zaim’e göre coğrafyanın, tarihin ve kültürün sunduklarının temelinde oluşan yeni ve özgün bir sinema dilini ifade eder (Kırel ve Duyal 2011, 12). Zaim, kendi sinemasındaki “otantik temsil” politikalarını kimlik, iktidar ve güç ilişkileri ile şekillendirir. Bu temsil politikalarını yaratırken geçmişten gelen köklerle -edebiyat, gelenek, felsefe, sanat vs.- ve yerel olanla anlatısını teğeller. Ancak bu teğelleme sürecinde bir yandan ticari sinema ya da bağımsız (alüvyonik) sinemanın uluslararası sinema üretim, dağıtım, gösterim ve pazarlama koşullarının diğer yandan klasik üç perde yapısına alışkın olan seyircinin seyir pratiğinin düşünülmesi gerektiğini belirtir (Zaim 2018, 364). Her iki izleğin de sinemasal dili yaratmada oldukça etkili olduğunun altını çizer. Sadece kendi sineması için değil, bağımsız Türk sinemasının biçimsel sınırlarının çizilmesinde de bu iki izlek belirginlik kazanır. Metametinsel trendleri güçlendiren ya da zayıflatan yapıların başında uluslararası film üretim, dağıtım ve gösterim kanalları bulunur. Bu kanalların çoğu minimalist, gerçekçi ve sade bir yapıya ait trendleri popülerleştirirken özellikle Doğu coğrafyasının sentaksını kullanan anlatılarda oryantalist nüvelerin varlığını kutsar. Zaim, özellikle bu formülasyon dışında yer alan Türk filmlerinin dışlanan yapısını Metin Erksan’ın *Sussuz Yaz* ve *Sevmek Zamanı* filmleri karşılaştırması üzerinden tartışır. Bu kanalların belirlediği trendlerden sapan filmlerin Batının gelenek ve film anlatısını yapıbozuma uğratan örnekler olduğunu ifade eder (Zaim 2018, 364). Ancak dağıtım ve gösterim kaygısının ister istemez trendlere popülerlik kazandırdığını belirtir. İkinci izlek olarak ise, üç perde anlatısı üzerinden inşa edilen gerçek ve temsil arasındaki ilişkiyi tartışır. Seyircinin alışkın olduğu seyir kültürünün sınırlarının zorlanabileceğini ama tamamen yerinden edilmesinin gösterim koşullarını zorlayacağını ve diğer anlatıların üretilmesine engel teşkil edeceğini belirtir (Zaim 2008, 48-55). Bu sebeple gerçekle kurmaca arasındaki mesafe zaman zaman aralansa ve eleştirel zemine çekilse bile yeniden alışkın olduğu bir kapanışla katarsise ulaştırılmalıdır. Zaim’in başta kendi sineması olmak üzere bağımsız Türk sinemasının sınırlarını çizdiği bu açıklamalarından yola çıkılarak şu sorulara cevap aranabilir: Derviş Zaim filmlerinde “otantik temsil” metametinsel formlar üzerinden mi inşa edilmektedir? Zaim’in filmsel retoriği klasik üç perde anlatısı ile mi yoksa postmodern anlatı kodları üzerinden mi değerlendirilebilir? Bu sorular Zaim’in kendi sinemasını ve bağımsız Türk sinemasını temelde değerlendirdiği iki izlek üzerinden yorumlanabilir. Aslında çalışma tam da bu iki

izlek üzerinden şekillenen film dilinin metasinemasal formlarına odaklanmayı merkezine alır. Ancak bu izleklerin metametinsel formlarla ilişkisine geçmeden önce çalışmanın metinlerarası etkilerinin ortaya çıkarılabilmesi için kullanılan yöntemle değinmek anlamlı olabilir.

## Çalışmanın Amacı, Sorunsalı ve Yöntemi

Çalışma, Derviş Zaim sinemasına dair bugüne kadar yapılan araştırmaları ters-ten okumayı ve yönetmenin üç perde anlatısından ziyade metasinema örneklerinin nabzını tuttuğunu göstermeyi amaçlamaktadır. Bu amaç doğrultusunda, çalışmanın örneklemini Zaim'in tüm filmleri değil, Türk-Osmanlı sanatı ile ilişki kurduğu *Cenneti Beklerken* (2006), *Nokta* (2008), *Gölgeler ve Suretler* (2010) ve *Rüya* (2016) filmleri oluşturur. Çalışmada yer alan filmlerin çözümlenmesinde resim sanatıyla kurulan metinlerarasılığın daha detaylı değerlendirilebilmesi için kompozisyonel analiz yaklaşımından yararlanır. Zaim her filminde iki boyutlu hareketsiz görüntüler (resim, minyatür) ile sinema arasında kurduğu ilişkiden üçüncü bir boyut yakalamakta ve perspektif yasalarını bozmaktadır. Bu sebeple film çözümlenmelerinde iki boyutlu hareketsiz görüntüde yer alan imge repertuarlarının söylemsel akışının üçüncü boyuta nasıl taşındığının yorumlanabilmesi ve çoklu perspektif yapısının anlamlandırılabilmesi için imgelerin ne olduklarını ortaya koyan kompozisyonel analiz, diğer yöntemlerden daha merkezi bir role sahiptir. Kompozisyonel analiz sayesinde hareketsiz görsel imgeler/resimler ile bu imgelerin hareketli görselliğe dönüştürüldüğü sahneler arasındaki (çerçeve, ışık, renk, bakış açısı ve içerik) metinlerarası ilişki kurulabilmektedir. Bu ilişki çerçevesinde anlatı yapılarında var olan gerçek, temsil, metametinsel formlar ve (öz)düşünümselliğın kendi yapaylığını ortaya döken yapıları yorumlanabilmektedir.

Gillian Rose, görüntünün görünümünü ifade etmek için oluşturduğu imgeleme yaklaşımına kompozisyonel analiz adını verir. Rose, bu analizin sınırlarını çizerken Norman Bryson'un ifadelerinden yardım alır. Norman Bryson'a göre resimler, diğer görsel imgeler gibi seyircilerin bakışlarını yakalar ve onları bir şekilde etkiler. Görüntünün nasıl görüldüğünü gösterir. "Resmin gücü, yüzeyinin yakaladığı binlerce bakışta ve bunun sonucunda ortaya çıkan dönüşüm ve değişimin oluşturduğu söylemsel akışın yeniden yönlendirilmesinde saklıdır" (Rose 2002, 33). Rose, Bryson'un söylemsel akışın yeniden yönlendirilmesi kavramsallaştırması ile Irit Rogoff'un "iyi bakış" kavramları arasında ilişki kurarak metodolojik olarak açık olmayan ancak yine de imgelerin kendilerine ait etkilerini betimlemenin yolunu bulur. Kompozisyonel analiz, görüntülerin "ne oldukları" ya da "nasıl kullanıldıklarını" söylemek yerine "ne olduklarına" bakmayı önerir. Rose, bu yöntemin, hareketsiz ve hareketli görüntülerde

kullanılabileceğini belirtir (Rose 2002, 34). Hareketsiz görüntüde (resim, fotoğraf) içerik, renk, mekânsal düzenleme ve ışık analizin kodlarını oluştururken hareketli görüntünün (film, video) yorumlanmasında kompozisyonel analizin merkezini James Monaco'nun sınıflandırması oluşturur (Rose 2002, 38-46). Monaco, hareketli görüntülerin incelenmesinde mizansen, kurgu, anlatsal içerik ve ses yapısının önemli olduğunu ifade eder. Sinemada kompozisyonel analiz uygulanırken içerik, renk, bakış açısı, ışık, çerçeve, mizansen ve kurgu, imgenin üretilmesinde ve anlamlandırılmasında belirgin bir role sahiptir. Monaco, film çalışmalarında çerçevenin anlamını oluşturan üç kompozisyonel düzlemde (görüntü düzlemi, coğrafi düzlem ve derinlik düzlemi) söz eder. Ona göre, görüntü tam olarak belirlenmeden önce çerçeve, anlam ile düzenlenir (Monaco 2001, 183). Çerçevenin içinde yer alan görüntü düzlemi, uzam ve derinlik algısı biçim, renk ve ışıkla birleşerek çerçeveye güçlü ve yeni bir anlam kazandırabilir. Bu sebeple film çalışmalarında çerçevenin sahip olduğu kompozisyonel anlamların yorumlanabilmesi imgenin masum olmayan anlamlarının ortaya çıkarılmasını sağlayabilir. Diğer taraftan kompozisyonel analiz, imgenin nasıl görüldüğüne odaklanan yapısıyla Rose'un da belirttiği gibi kendi içinde bazı sınırlılıklar taşımaktadır (Rose 2002, 52). Bu bağlamda, hareketsiz görsel imgeler ile hareketli görsel imgelerin yeniden boyut kazanmasında etkili olan bu yöntem, hareketli görüntünün anlam repertuarlarının yorumlanmasında etki gücünü kaybeder. Bu noktada film çözümlemesini derinleştirebilmek, sinematografik kodların oluşturduğu zengin kombinasyonları anlamlandırabilmek için çalışmada zaman zaman Rose'un göstergebilim yöntemiyle ilgili yorumlarından da yardım alınmaktadır. İmgenin masum olmayan yapısını ortaya çıkarmak kadar imgelerin oluşturduğu anlamların gerçekle ilişkisini kurabilmek, belirgin hale getirmek, üstüne düşünmek, sistemli bir yapıya sahip olup olmadığını keşfetmek ve hangi tür kodlar içerdiğini bulmak için metinleri başta kompozisyonel izler eşliğinde sonrasında da göstergebilimsel kodlar eşliğinde okumak gerekir. Bu okumalar sayesinde anlatıların gerçek ve kurmaca arasındaki mesafeleri ve (öz)düşünümsellik boyutları ortaya çıkarılabilir.

## **Metasinema ya da (Öz)düşünümsellik<sup>1</sup> ile Yeni Mesafeler Almak Mümkün mü?**

(Öz)düşünümsellik, metasinema ve metinlerarasılık gibi postmodern metin türleri, gerçeklikten radikal kopuş, parçalı anlatım yapıları ve kurgusal

•••

1 (Öz)düşünümsel (self-reflexivity) kavramı literatürde düşünümsel kavramı ile eşanlamda kullanılmaktadır. Çalışmada (öz)düşünümsel kavramının tercih edilme sebebi, Chandler'ın düşünümselliğe göre (öz)düşünümselliğin görsel ve işitsel sanat dalları için daha uygun bir kavram olduğunu belirtmesidir (Chandler 2004).

özelliklerin ön plana çıkarıldığı metinlerle kendi anlam dünyalarını yaratır. Günümüzde bu film yapım/metin türleri yazınsal ve görsel anlatıların inşa edilmesinde oldukça yaygın bir hale gelir. Film hilelerini transparan hale getirerek gösteren ve kendinin farkında olan film yapım/metin türleri, seyircinin film izleme ediminde düşününsel süreçlerin harekete geçmesini sağlar. Metasinema olarak da isimlendirilen bu yapım türleri; metametin, metadil ve metakurmaca gibi geniş kapsamlı kavramlarla ilişki halindedir. Daniel Chandler, metametinsel anlatım kavramının sınırlarını metasinema kavramına oldukça benzer bir düzeyde çizer. Chandler'a göre, metametinsel anlatım kendine referans verebilen ve metnin kendisinin özne olduğunun bilincinde olan anlatımdır. Bu bağlamda, filmin/sinemanın yaratım ve metinsel süreci üzerine düşünürken Chandler'ın metametinsel anlatımda yer aldığını belirttiği Brecht'iye yabancılaştırma stratejileri, illüzyon çarpıtması, anlatımı zayıflatma, anlatımı parçalara bölme, görsel-işitsel devamsızlıklar yaratma, bölümsel yapı tekrarları, konu dışı kırılmalar, boşluklar ve çatlaklar, kimliğin yıkılması, inanılabilirliğin önemsenmemesi, gerçek ve kurmacanın birbirine karışması gibi özellikler yol haritası olarak kullanılabilir (Chandler 2004). Chandler aynı zamanda (öz)düşününsel metinlerde metametinsel özelliklerin var olduğunu ve benzer bir tanımlamanın hem metasinema için hem de (öz)düşününsellik için yapılabileceğini belirtir. Ona göre, (öz)düşününsellik görsel-işitsel terimlerle eşzamanlı olarak düşünüldüğünde metinlerin yapımını ön plana çıkaran temsil politikalarını belirler. Bu yapıda kullanılan özellikler klasik üç perde anlatısının yaratmak istediği gerçeklik izlenimini zayıflatır (Chandler 2004, 376). Benzer bir yorumu Robert Stam, Robert Borgayne, Sandy Flitterman-Lewis, *New Vocabularies in Film Semiotic* adlı çalışmalarında yapar. Onlara göre (öz)düşününsellik, kendi yapaylığının ve kendi maskesinin ortaya çıkmasını sağlayarak metinlerarası etkileri ön plana çıkarır. Hatta bu metinlerarası göndermelerin gerçekleşmesinde metnin bütünü içerisinde yer alan süreçlerin belirli bir bölümüne atıf yapmak için kendine geri dönen yansımaların yani erken anlatım (*mise an abyme*) tekniğinin kullanımıyla metin gerçekle olan mesafesini genişletir (Stam vd. 1992, 201). Chandler, Stam vd. ifadelerinden yola çıkılarak metametinsel anlatıların film yapım sürecinde anlatım dilini bilinçli olarak açık eden, kendi anlatısı üzerine yorum yapabilen bir form yaratan, gerçekle kurmaca arasındaki mesafeyi ortadan kaldıran, seyircinin duygusal katılımından çok zihinsel etkileşimini ve eleştirel bakış açısını ön plana çıkaran geniş bir repertuara sahip olduğu söylenebilir. Ancak bu geniş repertuarın anlatılarda biçimsel zenginlikler kazanmasıyla anlatının filmle/gerçekle olan bağının kopmaya başladığı unutulmamalıdır. Yine de metasi-

nema, (öz)düşünümsellik ve gerçeklik arasındaki ilişki birbirini dışlayan bir zeminin ötesinde tartışılmalıdır. Çünkü hem film içinde *film zihin*<sup>2</sup> anlayışıyla hem de biçimsel formların metinlerarası göndermeleriyle gerçek ile kurmaca arasındaki mesafede gelgit yaratılabilir. Böylelikle seyirci filmin kendi zihni ile ilişki kurarak gerçeğe eleştirel bir gözle bakabilir. Derviş Zaim sinemasının kodları da tam bu bakış açısı çerçevesinde değerlendirilebilir. Zira Zaim, gerçek ve kurmacayla olan mesafesini seyirciyi aktif hale getirecek ancak seyircinin alışkın olduğu seyir pratiğinden de uzaklaştırmayacak bir süreç olarak inşa eder. Diğer taraftan David Bordwell de metasinema ve (öz)düşünümsellik arasında yer alan bakış açılarını inşa eden özellikleri biçimsel formlarla -zamansal atlama, motife bağlı montaj, ara başlık, çapraz kurgu ve tamamen gizli anlatımla- sınırlandırır (Bordwell 2007, 120-121). Bordwell (1985), aynı zamanda *Narration in the Fiction Film* adlı çalışmasında filmde (öz)düşünümselliği harekete geçirecek bazı kamera hareketlerine vurgu yapar. Bu noktada, parametrik kamera kullanımı ve geniş açılı manzara görüntüleri ile estetik stratejiler oluşturularak devinim yaratılabilir.

Brecht ise, 1936'da yazdığı "Çin Oyununda Yabancılaştırma Etkileri" adlı çalışmasında yabancılaştırma etkisinin amacının seyircinin olayları ya da karakteri olağan olarak algılamasını engelleyerek onu hayrete düşürmek olduğunu belirtir (Brecht 1981, 105). Böylelikle seyirci, izlediklerinin bir oyun

•••

- 2 Daniel Frampton, filmi kendi kurallarına sahip bir dünya olarak betimler. Ona göre "sinema istediği her şey olabilen, istediği her yere gidebilen, istediği her şeyi düşünebilen, sonsuz bir canlandırma potansiyeline sahip bir film-dünya sunar" (Frampton 2013, 18). Film-dünya düşünülüp tasarlanmış ve düzenlenmiş bir dünyadır. "Bu dünyada karakterler yaklaşık iki saat içinde kavuşur, ayrılır, âşık olur, ölür ve kendilerini bulur" (Frampton 2013, 19). Bu noktada film-dünyanın yaratımı belirlenmiş ve sabittir. Dolayısıyla dokunulmaz ve değiştirilemezdir. Filmozofi film biçimini düşünülmüş bir şey olarak filmin dramatik kararı olarak görülmesinin, filmin anlatabilme ve etkileyebilme yollarını anlamaya yardımcı olacağını ileri sürer. Filmozofi fikrini tetikleyen iki boyut vardır. İlki *film-zihin*, ikincisi ise *film-düşünmedir*. *Film-zihin* filmin eylemlerinin ve olaylarının kökenlerinin kavramsal olarak anlaşılmasıdır. Seyirci filmi izlerken *film-zihni* kullanıp kullanmayacağına karar vererek bu süreci deneyimleyebilir. *Film-zihin* dışsal ya da mistik bir varlık değildir, doğrudan filmin içinde akışı yönlendiren ve belirleyen yani filmin kendisidir. *Film-düşünme* ise bir fikir, his ve duygu kombinasyonu olarak görülür. Film-düşünme biçimi içeriğe bağlar, ilişkilendirir ve film deneyimini organik hale getirir. Bu noktada filmle seyirci eksiksiz bütünleşebilir ve daha dolaysız bir bağ kurabilir. Başka bir deyişle seyirci *film-zihin* ve *film-düşünme* mekanizmalarına işlerlik kazandırarak filmi daha sezgisel bir şekilde deneyimleyebilir. Seyirci filmozofinin açtığı yolda *film-zihnin* film dünyayı nasıl ürettiği/inşa ettiği ve nasıl yeniden ürettiği/inşa ettiğini sorgulayabilir (Frampton 2013, 19-22).



olduğunu unutmadan sahnede gösterilenler üzerine düşünme olanağı bulur. Yabancılaştırma efektleri dördüncü duvarı ortadan kaldırarak illüzyon çarpıtmalarının önüne geçer. Olayı ya da nesneyi bedeni ile anlatan oyuncu, bu performansın ve performansı gerçekleştirdiği mekânın farkında olduğunu jest ve mimikleriyle seyirciye aktarır. Bu aktarım, özdeşleşmeyi ve illüzyonu ortadan kaldırır (Brecht 1981, 24). Brecht'in estetik ilke olarak temel aldığı yabancılaştırma etkisi iki temel odağa dayanır. Bunlardan ilki olan *tarihselleştirme* gerçekliğin toplumsal ve tarihsel koşulları çerçevesinde bir arada ilerleyen bir süreç olarak yorumlama yöntemidir. İkincisi olan *diyalektik ise*, her olgunun içinde barındırdığı tez ve antitez karşıtlıklarını gözler önüne sererek toplumsal gerçekliğin değişebilen bir süreç olduğunu gösteren sentez oluşturma yöntemidir (Candan 2003, 127). Tarihi olayları kaynak olarak alan Brecht, toplumcu dünya görüşüyle varolan ayrıntılar arasındaki diyalektik ilişkiyi ortaya koyar. Bu ilişkinin seyirci tarafından yeniden düşünülmesi için de yabancılaştırma efektlerini uyarıcı bir etki olarak kullanır. Derviş Zaim'in de benzer bir yol haritası kullandığı söylenebilir. Tarihi olaylardan kaynak alan anlatılarını suç, ceza ve vicdan diyalektiğinde bir senteze dönüştürür. Seyirciyi anlatıda yer alan kurmaca efektlerin etkisiyle bir adım uzaklaştırır ve seyircinin diyalektik ilişkiyi daha objektif yorumlamasını sağlar. Özellikle iktidar ve güç ilişkilerini merkeze alan anlatılarında otorite imgesi olarak yönetmenin kendisini göstermesi, yabancılaştırma etkisi bağlamında yorumlanabilir. Zaim teknik yetersizliklerden dolayı kendisinin filmde/filmlerde rol aldığını belirtmesine rağmen çalışmanın kapsamında bulunan filmlerin hepsinde belirli bir düzen ile bu yapının tekrar etmesi, rol alma pratiğini filmin kendi dinamiklerini ifşa eden bir metametinsel strateji olarak kullanıldığını düşündürür. Bu noktada, yönetmenin filmin mutlak sahibi olarak iktidar sembolü olduğunu, filmde canlandırdığı karakterle yeniden iktidar sembolü olma çabasının olmadığını aksine bu durumun "bir dalga geçme" pratiği olarak kullandığını ifade etmesi (Çam 2016, 249), metametinsel stratejiler arasında yer alan parodi ile bu kullanımın ilişkilendirmesini güçlendirir.

Sinemada (öz)düşünümsel sürecin harekete geçmesinde sadece metametinsel stratejiler ve yabancılaştırma stratejileri etkili olmaz. Aynı zamanda metakurmaca kavramı da sinemanın röntgenci doğasının sorgulanmasında ve özdeşleşme duvarının yıkılmasında etkili olur. Robert Stam, sadece sinemayı değil tüm sanat dallarını içeren metakurmaca kavramını, kendi anlatı yapısı ve dilbilimsel kimliği üzerine eleştirel bir bakış açısı oluşturabilen kurmaca hakkında kurmaca olarak tanımlar (Stam vd. 1992, 200). Kendi yapım dinamiklerini ve anlatım dilini bilinçli olarak açık eden bu tür çalışmalar, sanatın

doğasında yer alan kurmacalığın sorgulanması için alan yaratır. Filmsel düşünümSELLİK kendi yapımını, metinsel aşamalarını, yazarlık ilişkilerini, metinlerarası etkilerini ön plana çıkaran anlatılara atıfta bulunur (Stam vd. 1992, 151). Kendi kurmacalıklarını çeşitli stratejilerle açık edip birbirinden farklı diller oluşturan metinler, (öz)düşünümSELLİK kavramına işlerlik kazandırırken dördüncü duvarı yıkmaya, anlatısal devamsızlıklar, deneme niteliğinde ara yazıların yer alması, üretim süreci ve dinamiklerinin sergilenmesi, anlatıcının metin içerisinde görünür olması, erken anlatım çerçeve içinde çerçeve, film içinde film ve kameraya doğru hitap etme gibi formları kullanır (Chandler 2004, 377-378). Chandler, görsel-işitsel metinlerde yer alan bu sinemasal yöntemleri biraz daha çeşitlendirerek (öz)düşünümSELLİĞİ kırılma (*fracture*), mesafe koyma (*ditanciatiion*), kesme (*interruption*), süreksizlik (*discontinuity*) stratejileri ile araçsallaştırır. Ancak farklı stratejilerle zenginleştirilen metasinema, metakurmaca, meta anlatı ve (öz)düşünümSELLİK kavramlarının oluşturduğu sinemasal dilin metinlerarasılık, gerçek ve kurmaca arasındaki mesafenin gelgitli yapısı ile her fırsatta sınırlandırıldığı söylenebilir. Zaim'in filmlerinde yönetmenin anlatım aracına dönen dilini yorumlamak için çeşitli stratejilerle kendini açık eden metinlerini eğip bükme gerekir.

### ***Cenneti Beklerken* : Mesafeleri Aşmak/Kırmak/Bükme**

*Cenneti Beklerken* filmi 17. yüzyılda Osmanlı İmparatorluğu'nun başkenti İstanbul'da yaşayan bir nakkaşın vezir tarafından Anadolu'da isyan başlatan şehzadeyi resmetmesi için görevlendirilmesini anlatır. Eflatun Efendi'nin Batı sanatının portre geleneğini ölen oğlu ve eşinin suretlerini ebedi kılmak için uygulaması, onu taht oyunlarının içine çeker. Bu oyunların mecburi görevlendirilmesinde her ne kadar yer almak istemese de çırağı ile tehdit edilince kabul eder. Osmanlı askerleri ile isyancıyı ararken çırağı Gazal Efendi sarayda rehin tutulur. Kervansarayların isyancılarla dolu tekinsiz mekânlarında korku ile yüzleşen Eflatun, Anadolu'ya doğru ilerlerken yolda Leyla adında bir cariye ile karşılaşır ve ona âşık olur. Askerleri birlikte seyahat etmek konusunda ikna eder ve Leyla'yı kendisine çırak yapar. Frenk ressamının resmediş tekniği ile hayatta kalır ve İstanbul'a geri dönerek çırağını kurtarır.

Yönetmen, filmlerinin anlatı yapısını sözlü kültürün/tarihin argümanları ile besleyerek seyirciyi metinlerarası bir yolculuğa çıkarır. Film, Selçuklu zamanı Sultan Sencer'i öldürmek için tutulan casusluk olayını (casusun temsili resmi çizilip ülkenin her yerine dağıtılır ve suikast önlenir) (Kırel 2010, 114), Osmanlı'daki taht kavgalarını ve Velazquez'in *Las Meninas* (Nedimeler) resmini merkezine taşır (Zaim 2007, 72). Epizodik yapılarından oluşan bu anlatıda

minyatür, film biçiminin oluşmasında referans noktası olarak alınır. Filmin çok karakterli yapısı (Eflatun, Osmanlı entrikaları ve Şehzade Danyal) epizodik yapıların oluşmasını sağlar. Yönetmen; müzik, ses, efekt ve diyalogların iç içe geçen kullanımı ile minyatürün anlatımcı tarzını yakalamaya çalıştığını söyler (Zaim 2007, 77). Zaim, yeni ve özgün bir anlatımın oluşması için üç perde anlatısının iyi bilinmesi gerektiğini belirtir. Bu anlatımın melezleştirilmesi, eğilip bükülmesi ve yapıbozumuna uğratılması için teknolojiyle birlikte değişen bakış, düşünme ve algılama biçimleri devreye sokulmalıdır ancak sinemanın kendi dili inşa edilirken seyircinin alışkın olduğu seyir kültüründen de çok uzaklaşmamalıdır (Zaim 2018, 362-372). Bu noktada yönetmenin yerel olanla ilişki kurdukça evrensel olanı inşa etmek için metametinsel kodlardan (filmin açılışından jeneriğe kadar tablo çerçevesinin yer alması ile çerçeve içi çerçeve tekniği kullanılır) yararlandığı ancak ana karakterin Vogler'in kahramanın yolculuğundaki aşamaları takip etmesiyle klasik anlatımın argümanlarından da beslendiği söylenebilir.

Zaim, sözlü kültür dışında farklı metinlerle ilişki kurarak anlatısını zenginleştirir. Doğu ve Batı felsefesine derin etkiler bırakan Platon'un filmde karakterin adı olarak kullanılması bu metinlerarası göndermelerden biri olarak okunabilir. Platon'a göre, duyularla algılanan dünya nesnelere oluştuğu için değişime ve dönüşüme açıktır. Bu dünya gerçeğın bilgisine ulaşılmasını imkânsız hale getirir. Batı felsefesinin ilk önemli filozoflarından olan Platon'dan (Eflatun) ilham alarak yaratılan nakkaşın, anlatı düzleminde sürekli değişim içerisinde olması, filozof Eflatun'un değişim içinde olan dünyada durağan bir bilginin olamayacağı ve idealler dünyasının kaçınılmaz olduğu düşünceleri ile karakterin ilişkilendirildiğini gösterir (Doğan-Topçu 2010, 172).

Filmin metametinsel kodlarına bakıldığında, yönetmenin her planda farklı bir stratejiden yararlandığı görülür. Eflatun'un Batı resim geleneğinden gelen portreyi yasak olmasına rağmen yaparak ölen oğlunu ebedileştirmesi ile başlayan planı, çizim bittiğinde Eflatun'un oğlunun yüzünü kapadığı plan takip eder. Kesme sahne geçişleri kullanılmadan bindirme tekniğiyle iç içe geçen bu planlarda Eflatun'un oğlu evin hemen yanındaki mezarlığa gider ve bir mezara eğilirken görüntüden kaybolur. Bu sırada Eflatun gelerek oğlunun kaybolduğu mezarın başında durur. Aynı sahne içinde birbiri üzerine binen bu planlar, görsel devamsızlıklar yaratarak gerçek ve kurmaca arasındaki çizgiyi silikleştirir ve klasik anlatımın perspektif yasalarını ihlal eder. Sabit kameranın birden çok imge geçişini içeren bu sahnede müzik belirgin bir hal alır.

Konuşmanın yer almadığı sahnede ses/müzik imgeye dönüşerek görselliğin anlamını güçlendirir. Kullanılan bu metametinsel stratejilerle seyircinin zaman ve mekân algısında bozulmalar yaratılarak mekân sürekliliği sağlanır ve seyirci düşünömsel sürecin içine çekilir.

Yönetmenin film anlatısına dahil ettiği bir diğler alan ise, Osmanlı-İslam sanatıdır. Filmde zaman ve mekân geçişliliği aynı zamanda minyatür sanatının biçimsel özellikleriyle ilişkilendirilerek yaratılır. Zaim, 16. yüzyıl klasik Osmanlı sanatını ve Nakkaş Osman'ın minyatürlerini sinemaya aktarmak ister. Bu aktarımda suretleri ve gerçekliği bozan aynalar referans noktası olarak kullanılır. Zaim, minyatürün sinemaya aktarılmasında saf renklerin kullanılmasını ve perspektif azaltılması yöntemini uygular. Hatta bu uygulamasını bir adım öteye taşımak için *Surname* minyatürlerinde yer alan zaman ve mekân oynamalarından yararlanır. Bu minyatürlerde mekân ve zaman her defasında farklı şekilde nakşedilir (Zaim 2007, 77-78). *Surname'*den yola çıkarak her nakkaşın mekânı dilediği gibi nakşetme özgürlüğünü Zaim ilham verici bulur ve filminde bu tekniği kullanarak anlatımını zenginleştirir. Filmin açılış sahnesinde araya giren resim çerçeveleri ve filmin geçişlerinde yer alan minyatür kullanımları bu sanatın sinemada eğilip büküldüğü ve metametinsel örüntüler -çerçeve içi çerçeve- haline dönüştürüldüğünü gösterir.

Aslıhan Doğan Topçu, açılış sekansında yer alan deniz, deniz üzerinde bulunan kayıklar, gemiler, Kızkulesi, Galata Kulesi, camiler ve Haliç'in belirsiz görüntülerinin belirgin hale gelmesi ile erken anlatımın bulunduğunu belirtir (2010, 170). Metametinsel anlatımın önemli özelliklerinden biri olan erken anlatım genel olarak filmin ya da eserin tümüne atıfta bulunurken *Cenneti Beklerken* filminde kullanılan erken anlatımın sadece bir sonraki sahne hakkında bilgi verdiği, rüyayı/hayali imlediği ve o sahneyi katmanlı bir anlam yığını haline getirerek seyirciyi düşünömsel bir zemine çektiği söylenebilir.

Filmde kullanılan minyatür, erken anlatımın yanı sıra zaman ve mekânda boşluklar ya da çatlakların da oluşmasına neden olur. Ancak yönetmen, minyatür sanatından ödünç aldığı boşluk ve çatlaklara neden olan oynak zaman<sup>3</sup>

•••

3 Oynak zaman ve oynak mekân kavramları; aynı mekân üzerinde birden çok zamana ait olayların ve mekânsal özelliklerin bir arada kullanılması anlamı taşır. Çoklu perspektif anlayışının kullanım şekli olduğu söylenebilir. Daha çok minyatür sanatında kullanılan bu teknikte nakkaş birbirinden farklı zamanlarda ve mekânlarda yer alan olayları tek bir düzlemde bir araya getirerek bir nevi hikâyeye anlatımcılığı yapar. Zaim de bu tekniği kurgu ve sahne geçişlerini bir arada kullanarak sinema sanatı için uygular.

kavramını, lineer anlatı yapısını bozmadan kullanır. Her ne kadar filmde kronolojik zaman kullanımı yer almasa da seyirci olayların ileriye gidişlerini ve geriye dönüşlerini anlamlandırmada ya da eksik anlatımları tamamlamada zorluk yaşamaz. Filmin açılışında ve birçok sahnesinde kullanılan minyatür-fotografik imge birliktelikleri üç perde yapısını yerle bir eden bir sinema dili oluşturur. Özellikle maskelenen öykü ve görünmez gözlemci konumundaki kamera kullanımı ile nesnel anlatım yanılması yaratılır. Zaim, Eflatun ve Osmanlı askerlerinin Anadolu'ya yolculuklarını gösterdiği kaya kovuğu sahnelerinde kullandığı görüntüleri minyatürde yer aldığı şekliyle diyagonal olarak çerçeveler ve minyatüre özgü olan çoklu perspektifi, ayna ve sudaki yansımalarla seyirciye sunar. Bu noktada, boş mekân görüntüleri minyatüre geçişi kolaylaştırır ve perspektif oluşmasını sağlar. Yönetmen, bu geçişi filmin çoğu sahnesinde kullanarak mekânı merkezsizleştirir. Hatta filmde kullandığı üstten, alttan, sağdan ve soldan silinme geçiş teknikleriyle minyatür ve sahne arasında metinlerarası bir dil oluşturur. Başka bir deyişle, sinematografik tüm bu bileşenler ile seyircinin kameranın sanal bir varlık olduğunun farkına varılması sağlanır. Böylelikle, görülen imge sistemlerinin orijinal gerçeğin bir kopyası/temsili olduğu vurgulanır ve seyirci ile film arasında mesafe yaratılır. Tüm bu sahnelerde minyatür ve fotografik imge arasında kurulan bağ ile yabancılaştırma etkisi yaratılırken aynı zamanda üç perde anlatısının bir özelliği olan perde-dışı anlatıcı eğilip bükülerek ve özdeşleşme arasında mesafe açılarak hem yabancılaştırma sağlanır hem de düşünömsellik aktif hale getirilir.

## Nedimeler'den Şehzade'ye İktidarın Örtük Oyunu

*Cenneti Beklerken* filminde anlatının merkezinde yer alan ve metametinsel kodlar içeren bir diğer alan ise Batı Resim sanatıdır. Zaim, Diego Velazquez'in 1656'da yaptığı *Las Meninas* (Nedimeler) tablosundan esinlenip bazı değişiklikler yapar ve tabloyu filmine taşır. *Las Meninas* kompozisyonel olarak yorumlandığında, Velazquez tablodan bize bakar. Tuvalin sırtı bize dönüktür; aynadaki yansıma resmedilen kral ve kraliçeye aittir. Aynada devri bitmiş iktidarların silik yansımaları vardır. Tablo, temsil eden ile temsil edilenin örtük oyununu dillendirir. Bakanın bakılan olduğu bu tabloda ayna kral ve kraliçenin görüntüleri ile bizimkini de yansıtmak durumundadır. Bu noktada, temsil eden bize bakan ve görünür (açık ve görünür) iken temsil edilen görünmez (örtük ve saklı) hale gelir (Akbal-Süalp 2010, 8).

Velazquez'in *Las Meninas* tablosunda Rembrandt tablolarında olduğu gibi gerçek hayatta kullanılan renklere referanslar verilir. Tabloda ten renk-

lerinin, koyu tonların ve yer yer kırmızı renklerin kullanıldığı görülür. Renk spektrumuna bakıldığında renk tonları canlı ve renklerde doygunluk yüksektir. Renk kombinasyonu, önden arkaya, açıktan koyuya şeklinde ilerlemektedir. Odakta yer alan karakterler, yoğun ışık kaynağından yararlanarak seyircinin bakış açısını oluştururken tablodaki yardımcı karakterler, gölgede konumlandırılarak atmosfer yaratımını gerçekleştirir.

Tablodaki mekânsal organizasyona bakıldığında bakışı yönlendirmesi için görüntünün odağına küçük kız ve onun arkasında merdivenlere diyagonal olarak yerleştirilen perspektifte iktidar yer almaktadır. Bakış, bu ikili görüntünün ardından dairesel bir form çizerek bütün odayı kaplar. Odada/ tabloda yer alan her karakter birbiriyle ilişki içerisinde perspektifin bir boyutunu oluşturur. Tabloda yer alan üç farklı boyutu ifade eden perspektif yapısı bakışa dinamik bir yapı kazandırır. Resmin birinci ve üçüncü boyutunda yer alan yoğun ışık ve renk kullanımı, bu dinamik yapıyı güçlendirir.



Resim 1: *Cenneti Beklerken* Filmi, Danyal'ın Tablosu



Resim 2: Diego Velazquez *Las Meninas*

Filmde ise bu tablo, Şehzade Danyal ve oğlu Yakup'un resimlerinin gösterildiği bir şekilde dönüştürülür. Tablonun arkasında III. Murat'ın resminin yansıtıldığı bir ayna bulunur. III. Murat hayali bir yansıma olarak görülür. Minyatür sanatında yer alan zamanın ve mekânın merkezsizleşmesi bu tabloda yer alan aynanın kullanımı ile benzer bir anlatım biçimine sahiptir (Kıral 2010, 115). *Las Meninas* tablosunda İspanya kralı IV. Philippe ile kraliçe Maria-Anna'nın görüldükleri aynanın olduğu bölüme, filmde Mehdi'nin minyatürü-

rü yerleştirilir. Orijinal resimde prenses Margaritha'nın yerinde ise şehzade Danyal ve oğlu şehzade Yakup bulunur. Danyal'ın iktidar rüyası minyatürle gerçeğe dönüştürölmek istenir. Velazquez'in *Las Meninas*'ındaki kuşatılan iktidarın birinden ötekine dönüştürümü, Danyal'ın tablosunda da yer alır (Yavuz 2010, 191). Hatta yönetmen, iktidarın kuşatıcı yapısını sadece görsel imgelerle değil söylemsel kodlarla da seyirciye sunar. Şehzade Danyal, Eflatun'dan tabloda yer alan babasının aksini silmesini ve yerine Mehdi'nin resmini çizmesini ister. Danyal, Eflatun'a "Sağ kalmak için resim çizeceksin, halka sadece ekmek vaat edilmez; halka rüya da vaat etmek lüzumludur. Sen benim rüyamı halkın rüyası yapacaksın. Bu resimde ben varım, Yakup var, bir de rüyam olacak, umudum olacak," der. Bu sahnede "minyatür ve Batı sanatının farklı coğrafyalarda bir araya getirildiğinde ortak noktalarının bulunabileceği" (Zaim 2007, 85) mesajı düşünömsel pratiğin dolaşıma sokulmasıyla sağlanır.

Michel Foucault *Kelimeler ve Şeyler* adlı kitabında *Las Meninas* tablosunun görünmeyen ama her yere hükmeden iktidarın, sanatın ve sanatçının arasına sızmasını irdeler. Foucault'ya göre bakan ile bakılanın sürekli alışveriş halinde olduğu bu pratikte, özne ve nesnenin, seyirci ve modelin rolleri sonsuza kadar tersyüz edilir (Foucault 2001, 23). Bu yorumdan yola çıkarak, filmdeki iktidar rüyası da benzer bir anlatımla çözümlenebilir. Filmde bu tablonun kullanılması aynı zamanda minyatür sanatının çoklu perspektif bağlamında da değerlendirilebilir. Yönetmen, çerçevenin içine yerleştirdiği objeleri önem sırasına göre yerleştirir. Objeler yardımıyla boyut yanılması yaratılır ve minyatüre özgü figürler Batı sanatı ile ilişkilendirilerek iktidarın yapısı yansıtılır. Film, renk ve ışık kullanımı bağlamında değerlendirildiğinde ise *Las Meninas* tablosunda yer alan boyutlu renk ve ışık kullanımının Danyal'ın tablosunda da yer aldığı görülür. Tabloda III. Murat, Danyal ve Şehzade Yakup'a yoğun-sert ışık kullanımı ile aydınlatma yapılırken geri kalan yerlerde koyu renk spektrumu hakimdir. *Las Meninas*'da üç farklı boyuttan oluşun perspektif yapısı -Danyal, Şehzade Yakup ve III. Murat- bu tabloda da yer alır. Perpektif yapısını belirginleştiren kontrast renk ve sert ışık kullanımıyla tabloda yer alan coğrafi düzlem ve kervensaray arasında benzerlik kurulduğu söylenebilir.

Filmde metametinsel anlatımı harekete geçiren stratejilerden biri olan görsel-işitsel devamsızlıklar ve anlatımı parçalara bölme ayna imgesi ile sağlanır. Aynaya yansıyan her yeni görüntü, mekânsal ve zamansal geçişliliği harekete geçirdikçe anlatım parçalara bölünmeye başlar. Birbirini takip eden planlar, görsel devamsızlık içerisinde ilerlerken karakterin gördüğu ve içinde yaşadığı düzlemi parçalara ayırır. Seyirci, imge (ayna ve rüya) sistemindeki illüzyon çarpıtmalarıyla klasik üç perde anlatısından uzaklaşır. Gerçek ve

kurmacanın antagonistik ilişkisinde ilerleyen anlatı, inanılabilirliğin önemsenmemesine neden olur. Filmde her mekânda kullanılan ayna imgesinin yansımalarına yüklenen farklı zamanlar ile geçişlilik sağlanır. Filmde plansekans olarak yer alan aynalar, mekân içinde mekânı saklar. Gazal Efendi ve Eflatun konuşurken aynadan yansıyan minyatür görüntüsünün sonraki sahnede hareketli hale dönüşmesiyle gerçek ve kurmaca arasında ilişki kurulur. Yönetmen, Şehzade Danyal'ın oğlu Yakup'un ölmeden önce eline aldığı aynada, kendi hareketli görüntüsünü ilk planda donuk kareye, ikinci planda ise minyatüre dönüştürerek anlatımı parçalara böler. Aynanın anlatımı parçaladığı bir diğer sahne, Şehzade Danyal'ın Eflatun'dan kendi rüyasını anlatan resme mehdi çizmesini istediği sahnede görülür. Eflatun, sinir krizi geçirerek bayılır. Bu sırada, resmi aydınlatması için Leyla'nın getirdiği ayna, mekânsal geçişliliği sağlar ve perspektif yasalarını yapıbozuma uğratar. Kamera, aynaya doğru optik kaydırma yapar. Aynanın içinde Eflatun'un nehir kenarındaki oğlu görülür. Oğlunun arkasındaki ağaçta asılı olan aynadan ise Eflatun'un olduğu hana geçiş yapılır. Bu sahnede, çerçeve içinde çerçeve, anlatı içinde anlatı ve mekân içinde mekân oluşturulur. Başka bir deyişle perspektif yasalarının ihlal edildiği bu sahnede yönetmen oynak zaman kavramını sinemaya yansıtır. Oğlu, Eflatun'u yerden kaldırarak annesinin yanına götürür sonra yeniden resmin olduğu yere dönerler. Bu sırada Leyla Eflatun'u ayıltır. Rüya ve gerçek bir kez daha birbirine karışır.

Ayna anlatımı, Şehzade Danyal'ın tebaasına rüyasını anlatan resmi gösterdiği sahnede yeniden böler. Aynada Danyal ve onun rüyasını tasvir eden resim bir anda değişir ve Danyal'ın savaş alanından görüntüleri seyirciye aktarılır. Erken anlatım tekniğinin uygulandığı bu sahnede seyirciye Danyal'ın Anadolu'da zorlu bir mücadele içerisine gireceği bilgisi verilir. Yönetmen yeniden klasik perspektif yasalarını yerle bir ederek, farklı zamanları ve mekânları aynı perspektifin içinde çerçeveleyerek seyircinin (öz)düşünümsel pratiğini harekete geçirir. Filmin kapanışı da benzer bir ayna kullanımı ile yapılır. Eflatun'un oğlu ve mezarı yine aynanın içinden yapılan mekânsal yolculukla seyirciye gösterilir ve film kapanır.

## İhcamla<sup>4</sup> Yazılan Yeni Bir Nokta

Zaim, *Nokta* filmini Endülüslü levhaya yazan bir hattatın noktayı unuttuktan sonra yollara düşüp onu tamamladığını anlatan sözlü kültür örüntüsünden yararlanarak oluşturur. Film, 13. yüzyılda Konya yakınlarındaki Tuz Gölü'nde

•••

4 İhcam hat sanatında bir defada elini kaldırmadan süreklilik içeren bir yazma tekniğidir.



hattat Malik Hoca'nın yazısını tamamlamak için çırağını Şehre göndermesi ile başlar. Malik Hoca, 'afvallahü'anlı' yazısındaki 'nun'un noktasını mürekkep yetmediği için yazamaz ve ırağından daha fazla mürekkep getirmesini ister. Hoca, yazının başında çırağını beklerken Moğollar tarafından ldrlr. 13. yüzyılda başlayan hikâye, sürekli ve kesintisiz bir zaman duygusu ile günümüze ve hat ırağı Ahmet'in tarihi değeri yüksek el yazması Kuran-ı Kerim'i Cengiz'in evinden alıp satmak istemesi üzerine başından geçen olaylara dönüşür.

Yönetmen, filmi Hattat Eflatun'un "ihcamla güzel yazı yazmak, hayatı daha geniş zapt etmek manasındadır..." yazısı ile açar. Zaim, srekliplik algısı ile oluşturduğu biçiminde seyircisini film içinde *film-zihine* doğru yönlendirir. Bu bağlamda, yönetmen *Nokta* filminde hat sanatında yer alan ihcamın biçimsel özelliklerini film geçişleri ve mekân ile sinemaya aktarır. Filmin tek mekânda Tuz Gölü'nde geçmesi ve zamansal geiŐliliklerin gökyüzü ve gle yapılan takip ve vinç çekimlerle verilmesi, seyircinin zamansal sıçramaları yorumlayamamasını sağlar. Bu plan-sekans çekimlerle ihcama gönderme yapan yönetmen anlatısını hatla teğellerken sözlü kültür ve geleneği anlatısal olarak suç, ceza ve vicdan olguları ile harmanlar.

"Nun" harfinin eksikliğinde 13. yüzyıldan günümüze ulaŐan akıŐkan zamanda, hikâyeye tek mekân eŐlik eder. GeçmiŐin eksiklikleri günümüzün suçluluk duygularıyla birleŐir. Ahmet, Cengiz ile beraber isteksizce dahil olduğu ve üç kişinin ölümüyle sonuçlanan olaydan Kuran'ı sahibine götürerek kurtulmak ister ancak Tuz Gölü'nde düşüp bir noktaya (cezasını çekme) dönüŐmesi ile film/hikâye son bulur.

Tuz Gölü'nün beyazlığı içerisinde yönetmen, seyirciye gerçeklikten yalıtığı geçişler kullanarak zamansal sürekliliğin kapılarını açar. Seyirci, geçmiş ve Őimdiki zaman arasında asılı kalır. *Türk Sinemasının Felsefi Arka Planı* adlı çalışmasında Hilmi Yavuz'un filmde kullanılan döngüsel zaman kavramını alıntılıyan Meral znar, Zaim'in *Cenneti Beklerken* filminde Velasquez'in *Las Meninas*'ına gönderme yaparken Aristoteles'in "stigma" (nokta) ve Grekçe "nun" (Őimdi) arasında örtük bir paralellik olduğunu belirtir. *Nokta*'da yer alan zaman kavramı, Bergson'un süre kavramı dahilinde geçmiŐin Őimdide var olmasını ifade eder (znar 2012, 276). Kronolojik ilerlemeyen zamanda an seyirciye sunulur. Bu geçiş tekniği, aynı zamanda znar'ın da belirttiği gibi hat sanatının kıvrımlı yükselen yazı yapısına göndermede bulunur (2012, 275). Yönetmen hat sanatındaki süreklilik duygusunun yanı sıra biçimsel formları ile de ilişki kurar. Diğer taraftan mekân, renk ve ışık kullanımına

bakıldığında, yine hat sanatının görselliğinin çerçeve düzlemine aktarıldığı görülür. Açık renk kâğıt üstüne koyu renk yazıların yer aldığı hat sanatının kompozisyonel niteliği, Zaim'in coğrafi düzlemini oluşturan mekân seçimini -Tuz Gölü'nü- belirlemede, karakterlerin kostüm seçimlerinde ve sahnelerin çerçevelenmesinde etkili olur. Özellikle bu kompozisyonel nitelik filmde, kameranın yerden yüksekliğinin değiştirilerek Tuz Gölü üzerinde yürüyen karakterlerin koyu renk gölgelerinin gösterilmesiyle seyirciye aktarılır.



Resim 3: *Nokta* filminin açılış sekansı



Resim 4: *Nokta* filminin kapanış sekansı

Zaim, filmlerinde Ahmet Hamdi Tanpınar'ın "değişerek devam etmek ya da devam ederek değişmek" (Tanpınar 2016, 23) anlayışına vurgu yapar. Yönetmen, Türk modernleşmesinin sorunlu yanına her filmde temas eder. Tanpınar, Türk modernleşmesini kaybolan şehrin ardından duyulan üzüntü ile yeni karşısında beslenen iştiağ olarak yorumlar. Bu iki duygunun sevgi kelimesinde birleştiğini ve bu kelimenin izdüşümünde kendi insanımızın, hayatımızın, vatanın manevi yüzü olan kültürümüzün uzun ve sarsıcı tecrübelerinin bulunabileceğini belirtir (Tanpınar 2016, 23). Tanpınar'a göre, milletlerin çekirdeğini oluşturan tarihselliğin yanı sıra bu tecrübeler irademizin en sağlam olduğu anlarda bile içimizde bir sızı ya da vicdan azabına hatta bir iç didişmeye dönüşür. Bu noktada, kendimiz olarak yaşayabilmemiz için modernleşmenin arızalarıyla hesaplaşma ya da anlaşma kaçınılmazdır. Filmde Ahmet'in isteksizce de olsa insanların ölümüne karışması ve sonrasında bunun kefareti için yollara düşmesi tam da Tanpınar'ın "değişerek devam etmek ya da devam ederek değişmek" anlayışına atıfta bulunur. Ahmet, kendi vicdan azabını ve iç didişmesini sonlandırmak için Kur'anı teslim ederken hesaplaşmaya girer. Bu hesaplaşma, onu bir noktaya dönüşüncüye kadar değiştirir. Zaim filmlerinde içsel yolculuğa çıkan karakterler, sessiz direnişlerinde (öz)düşünümsellik pratiğini dolaşıma sokar. Seyirci, karakterin dönüşümüyle beraber kendi anlamlarını, anlatının katmanlı yapısını ve metinlerarasılığı keşfeder. Böylelikle hem röntgenci fantezilere dalabilir hem de düşünme biçimini metametinsel stratejilerle kesiştirebilir. Diğer taraftan

Zaim'in filmlerinde tekrar eden "değişerek devam etme" anlayışı, onun toplum merkezli bakış açısı ile sinema pratiğinde yer alan değişimlerin kesişimi anlamı da taşıyabilir.

### **Gölgeler ve Suretler'den Yansıyan Kimlik Bunalımı**

Film 1963 yılında Kıbrıs'ta Türklerle Rumlar arasında patlak veren "Kıbrıs olayları" sırasında karagöz kuklacısı Salih ve kızı Ruhsar'ın başından geçenleri anlatır. Yaşanan gerginlik sonrası köyleri boşaltılan Salih, kızıyla birlikte kardeşi Veli'nin köyüne gider. Yıllar önce araları açılan iki kardeş toplumsal problemler nedeniyle zorunlu bir ortak yaşama razı olur. Bir gün Salih, Rum askerlerinden kaçmak isterken ortadan kaybolur. Durumu öğrenen Veli ve Cevdet bir süre onu köyde ararlar. Bu aramaların sonuç vermemesi üzerine Ruhsar, şehre giderek babasını aramaya karar verir. Bu sırada, Veli'lerin köyü de Rumlar ve Türkler arasında sorunların yaşandığı bir yere dönüşür. Köyde yaşayan komşular arasında insan avı başlar. Yan komşuları Anna'nın oğlu Hristo, Veli ve evdekilerin baş düşmanı olur. Her yeni gün yeni bir olayla başlar. Hristo, Rum askerlerine evde silah olduğunu ihbar ederek süreci daha da çıkmaza sokar. Bu olay üzerine Cevdet'in ölümünü diğerlerinin ölümü takip eder. Ruhsar tek başına şehre döndüğünde Karagöz perdesinin arkasında uzun zamandır aradığı birini bulur ve film kapanır.

Karagöz oyunu<sup>5</sup> adada her iki toplumun da ortak kültürlerinden biridir. Hatta yönetmen kendi (öz)düşünümselliğinden yola çıkarak ürettiği anlatının *film-zihinde* bu ayrıntıya yer verir. Anlatısını gölge oyunu ile teğellereyerek Salih'i Karagöz, Veli'yi Hacivat, Ruhsar'ı Karagöz'ün kızı, Anna'yı Rum olarak temsil mekanizmasının içine yerleştirir. Film, biçem olarak gölge oyununa atıfta bulunur.

Şarkı, seyircilere teşekkür, Tanrı'ya yakarış ve hükümdar için dua bölümlerini içeren gölge oyununu Türkler, 16. yüzyılda Mısır'dan perde gerisinde

•••

5 [...] Karagöz oyunu farklı ülke ve kültürleri etkilediği gibi 1821 yılından itibaren Yunanistan'da etkili olmaya başlar. Yunan ve Türk folklorunun karışımı konulardan oluşan bu oyunun siyasal yanı o kültürde de güçlüdür. Benzerlik taşıyan bir diğer özellik ise karakterlerin çok çeşitliliğidir. Karaghiosiz (Karagöz) ile Hatziavotis (Hacivat) oyununun başkarakterleri iken Agloia (Karagöz'ün karısı), Ambia (Karagöz'ün annesi), Virikoko, Kapritis ve Kollitiri (Karagözün oğulları), Nionios (Frenk), Baba Yorgos (Hırbo'ya benzeyen), Selim Bey (Çelebiye benzeyen), Cud veya Yahudi, Çakırcalı Efe, Derven Ağa (Arnavut taklidi), Vezir, Bey ve Bey'in kızı Hayriye gibi karakterler Türk Karagöz oyunu ile benzerlik gösterir (Ant 2006, 296- 309).

yansıtma tekniği olarak alır. Mısır oyunlarında belirli stereotiplere rastlanmazken Osmanlı İmparatorluğu'nun etkisinde kalan oyun, kültürün kozmopolit yapısına benzer ve oldukça renkli karakterler üzerinden şekillenir. Karagöz oyunu ağırlıklı olarak siyasal taşlama içerir (Ant 2006, 275-296). Her Karagöz oyunu mukaddime (giriş), muhavere (söyleşme), fasıl (oyunun kendisi) ve bitiş olmak üzere dört bölümden oluşur. Mukaddime bölümünde müzikle boş perdede göstermelik (oyunun konusuyla ilintili olan ya da olmayan bir görüntü konulur) ile oyunu seyretmeye gelen seyirci hazırlanır ve beklenti içerisine sokulur. Semai okuyarak perdeye yansıyan Hacivat'ı perde gazeli takip eder. Gazelin amacı Karagöz oyununun felsefi ve tasavvufi anlamını ve kurucusunun Şeyh Küşteri olduğunu belirtmektir. Olaylar dizisinden ayrılan ve sadece söze dayanan muhavere bölümü ise Hacivat ve Karagöz'ün karşıt özelliklerinin tanıtıldığı bölümdür. Genel olarak bu bölümde Hacivat herhangi bir konu çerçevesinde, birtakım kelimeleri ve terimleri dile getirerek bilgisini ortaya koyar. Karagöz ise tüm bu söylenenlerden yanlış anlamlar çıkarır. Fasıl Hacivat ve Karagöz'den başka karakterlerin olaylar dizisinde yer almasını ve olaya katılmasını içerir. Bitiş bölümünde ise Karagöz oyunun bittiğini haber verir. Kusurlar için özür diler ve gelecek oyunu duyurur (Ant 2006, 319-322).

Film anlatısında mukaddime bölümü göstermelik olarak ifade edilecek bir Kıbrıs görüntüsü ile açılır. Bu sekansta, Salih ve Ruhsar'ın yaşadığı köyedeki olaylar anlatılarak seyirci beklenti içerisine sokulur. Salih ve kızının Veli'nin köyüne gittiği sekans ile muhavere bölümüne geçilir. İki kardeşin birbirine taban tabana zıt özellikleri anlatıya sızarken Veli'nin konuşmalarını tartışmaya çeviren Salih bu gölge oyununun temel kodlarını filme taşır. Salih'in kaybolduğu sekans ile fasıl bölümüne geçilir. Bu bölümde ağırlıklı olarak diğer karakterlerin Salih'i ararken başından geçen olaylara değinilir. Bitiş bölümünde ise, Salih'in perdeye yansıyan gölgelerin ardından kusurları için özür dilediği sekans görülür ve film Ruhsar ile Salih'in kavuşması ile kapanır.

Anlatı, içerik dışında mekân ve Küşteri Meydanı<sup>6</sup> bağlamında da gölge oyununa göndermeler yapar. Veli, Karagözcü Salih'in, eskiden Anna'nın ak-

•••

6 15. yüzyılda Gelibolulu Ali çağının gölge oyununu anlatırken Karagöz ve Hacivat'ın kurucusu olarak Şeyh Süsteri veya Küşteri adını verir. Karagöz oyunlarında Şeyh Küşteri'nin adı perde gazellerinde ve Karagöz'ün ağzında dolaşan bir söylentiye dönüşür. Bu sebeple Karagöz perdesine "Küşteri Meydanı" denilir (Ant 2006, 287). Küşteri Meydanı filmde aynı mekânın birden çok mekânı ikame etmesi anlamı taşır. Geçmiş ve geleceğin aynı anda yaşandığı meydanı tanımlar (Çam 2016, 143).

rabası Maria ile birlikte karagöz oynattığını, bir gece mum ışığında Ruhsar'a anlatır. Ruhsar da bu sırada elinde olan karagöz tasvirlerini oynatmaya başlar. Duvara yansıyan gölgelere yapılan optik kaydırma ile bu hikâye sinema perdesindeki bir gölge oyununa dönüşür. Mekân geçmiş ile geleceğin geçişlilik sağladığı bir anlam kazanır. Seyirci anlatıda eksik olan parçaları Küşteri Meydanı'na davet edildiği düşünömsel deneyim ile tamamlar. Yönetmen bu sahnede seyirciye Platon'un mağara alegorisinden yola çıkarak "Mağaranın duvarındakileri görebileceği, onları yorumlayabileceği ya da mağara dışındaki nesnelere farkedebileceği" (Saydam ve Civan 2011, 33-34) farklı bir bakış açısı sunar ve metametinsel stratejilerle zenginleştirdiği bu sahnede seyircinin düşünömsellik pratiğini dolaşıma sokar. Diğer taraftan Kıbrıs haritasının Platon'un mağarası şeklinde olması yine bu bağlamda yorumlanabilir.

Karagöz oyunu, Osmanlı imparatorluğundaki farklı uluslara ve onların özelliklerine değinmesi nedeniyle birçok kültürle etkileşim halindedir (Ant 2007, 321). Osmanlı kültürünün en önemli oyunları arasında yer alan gölge oyunu ve orta oyunu, başarısını kozmopolit yapıyı temsil etmesine borçludur. İmparatorluğun çoksesliliğini sahneye ve perdeye aktaran bu oyunlar, farklı kültürlerin anlaşılmasına ve birbiriyle etkileşime geçmesine neden olur. Zira filmde kimlik siyaseti yapan herkes kendi gölgesi ile hesaplaşmaya davet edilir. Birçok sahnede karakterler kendi aidiyet duyguları ve kimlik politikaları ile yüzleşir.

Zaim; zaman, ışık ve mekân üçlemesinden oluşan ve Küşteri Meydanı olarak yorumlanan perdeyi kendi çerçeveleme tekniğinin merkezine yerleştirir. Veli ve Ruhsar'ın yaşadığı evde yer alan eski fotoğraflarla karakterleri geçmiş, bugün ve gelecek arasında zamansal bir yolcuğu çıkarır.



Resim 5: *Gölge ve Suretler*



Resim 6: *Gölge ve Suretler*

Filmde üç farklı sahnede fotoğraf ve hareketli görüntü arasında donuk kare yöntemi ile metametinsel ilişki kurulur. Veli'nin Anna ile konuştuğu sahne dondurularak fotoğrafa dönüştürölür ve bir sonraki sahne için geçiş

haline getirilir. İkinci donuk kare ise, Anna ve Hristo'nun Türklere yapılanları tartıştığı sahnede kullanılır. Son olarak donuk kare, Ruhsar ve arkadaşlarının şehirde ölülerini kale dibine defnettikleri sahnede yer alır. Bu sahnede, kale dondurularak bir fotoğrafa değil duvarda asılı bir resme dönüştürülür. Filmde donuk kare dışında gölge oyunlarına metaforik göndermeler yapılır. Bu göndermeler, mekân ve ışık kullanımıyla desteklenir. Sert ışık kullanımı ile gölgelendirme ve kontrastın güçlendirildiği filmde ilk gönderme, Salih ve Ruhsar'ın Veli'nin köyüne geldiği ilk gece Veli'nin beyaz çarşafın/perdenin ardında silahları kazdığı sahnede görülür. Yönetmen, filmde beyazperde ya da beyazperdeyi çağrıştıracak görsel imgeleri sıklıkla kullanarak karagöz perdesi ile kurulacak (öz)düşünümsel deneyimi ortaya çıkarır. Filmde birbirinden farklı sahnelerde (öz)düşünümsel deneyimler dolaşıma sokulur. Bunların ilki Ruhsar'ın babası kaybolduğunda Veli ile konuştuğu sahnede duvara yansıyan gölgesinde görülür. İkincisi Ruhsar'ın rüyasında Hacivat, Karagöz ve kendi gölgesinin yansımalarında oluşur. Üçüncüsü Veli ve köyün gençlerinin atış talimi yaptıkları anda kayalara yansıyan gölgelerde, sonuncusu da Veli'nin Ruhsar'a parayı çaldığını ve Maria ile arasında geçenleri anlattığı sahnede görülür. Ruhsar Veli'yi dinlerken bir taraftan da fenerin arkasından Karagöz'ü oynatır. Bu sahnede seyirciye, Karagöz'ün konuştuğu izlenimi verilir. Karakterlerin haberi olmadan sadece seyircinin katılabileceği bu serüven, çağdaş anlatının Küşteri Meydanı olarak yorumlanabilir.

### **Spiral Yörüngedeki *Rüya***

Zaim, *Rüya* filminin odağına İslam sanat geleneğinin en önemli olgularından olan mimariyi yerleştirir. Mimarinin tekrar ve varyasyona dayanan tenevvü kavramını metaforlaştırır, Mimar Sinan'ın eserlerinde yer alan ritim ve çeşitleme bağlamlarından yararlanır ve bu kavram ve bağlamları filmin kahramanı ile teğeller. Mimaride olduğu gibi filmde de sabit bir konunun çeşitlemesi merkezi bir öneme sahiptir. Performans sanatçısı olma hayaline sahip Mimar Sine'nin kendi hayatının varyasyonlarını performansa dönüştürmesi seyircinin özdeşleşme alanının yıkılmasına neden olur. Bu sebeple filmin anlatı yapısının spiral yörüngelere sahip olduğu söylenebilir.

Filmin değişen Sine karakterlerinden yola çıkarak dört ayrı sekanstan oluştuğu düşünülürse her sekansın “değişerek devam etmek ya da devam ederek değişmek” anlayışını içerdiği söylenebilir. Sine'nin yer aldığı her sekansta, yaşanan aynı durum karşısında verdiği farklı tepkilerle seyirci değişmeyen karakterlerin bilinmeyen yönlerine dair daha fazla bilgi sahibi olur. Zaim, *Cenneti Beklerken* filminde kullandığı Platon'un (Eflatun) bilginin sabit

kalmayacağı ve değişimin kaçınılmaz olduğu göndermesinin bir benzerini mimari üzerinden yeniden inşa eder. Sine karakterinin farklı oyuncularca canlandırılması karakterin kimliğinde yer alan boşlukları ve çatlakları ifade eder. Her yeni Sine karakterini mekânsal bozulmayla hikâyeye dâhil ettiğinde Zaim, seyircinin sabit, değişmez, dominant ve hükmedici bakışını kırar. Seyirciye bakış konumunu sorguladır. Yönetmen, kendini tekrar eden senaryo, diyalog yapısı (filmin başında, ortasında ve sonunda tekrar eden diyalog yapısı) ve mekân kullanımı ile her sekansta/epizotta/paralel evrende aynı zamanda aynı yerde aynı şeyin yaşanacağı hissi vererek filme yeni bir bağlam/anlam katar. Bu noktada, birdenbire farklılaşan anlarla yaşanan tekrar varyasyonları üretir ve doğruların gerçekleşmesinde farklı izdüşümleri seyirciye aktarır. Bağlamsal olarak kendini yavaş yavaş açan film, anlam çoğulluğuna neden olarak seyirciyi gerçeklik boyutundan kurmaca boyutuna taşır. Chandler'ın bölümsel yapı tekrarları ve anlatımı parçalara bölme özelliklerine filmde sıklıkla yer verilmesi ile seyircinin gerçeklikten çok kurmaca zeminine çekildiği söylenebilir.

Filmde sadece epizodik anlatım, yapı tekrarları ve çerçeve içi çerçeve anlatımlarının dışında, müziğin de tekrarı/varyasyonu besleyen bir argüman olduğu görülür. Dört genç kadının Mimar Sinan'ın camisine gittiği ve dolaştığı sahnede kullanılan müzik, tekrara yeni bir form kazandırır. Aynı zamanda sessiz karakterlerin içsel yolculuğu, müziğin imgeye dönüştürülmesi ile seyirciye aktarılır. Filmin biçimsel ve anlatsal olarak kırılmasını sağlayan bu yapı, seyircinin düşünömsellik pratiğini dolaşıma sokar.

Diğer taraftan film anlatsında kırılma yaratan başka bir özellik, yapım dinamiklerinin metnin içerisinde görünür hale gelmesi ve özdeşleşme duvarının yıkılmasıdır. Yönetmen, mahkeme sahnesinde hâkime dönüştürerek seyircinin bakışını kırar ve kendi iktidarını sorguladır. Bu noktada, Zaim'in daha önceki filmlerinde kullandığı parodi, yabancılaştırma etkisi gibi stratejileri ile film metnine mesafeli olan seyirci artık yapım dinamiklerine ortak edilir ve suç ortaklığı film boyunca devam eder.

Filmde metametinsel kodlardan anlatıyı parçalara bölme hem varyasyonlarla hem de görsel efekt kullanımı ile sağlanır. Sine'nin amcasını bıçaklayacağı izlenimini yarattığı sahne varyasyonlardan biridir. Seyircide öldürecek hissi yaratmasına rağmen anlatının bu şekilde ilerlememesiyle parçalanmalar yaşanır. Böylelikle anlatı ile seyirci arasında kapanmaz mesafeler inşa edilir.

Julia Kristeva bir metnin başka metinlerle örölerek yeniden inşa edilen alıntılar mozaığı olduğunu belirtir. Kristeva'ya göre metinlerarasılık; gön-

derme, açıklama, örtülü anlatım ve yansıtma gibi tekniklerle metinsel yapının farklı kesitlerini bir başka metinden alınan kesitlerle anlamlandırma imkânıdır (Aktulun 2000, 43). Başka bir deyişle metinlerarasılık, iki ya da daha çok metin arasında gerçekleşen iletişim, konuşma ya da söyleşi biçimidir. Metinlerarası kavramı sadece yazılı metinleri içermez, edebiyat dışındaki resim, müzik, heykel ve sinema gibi anlatım biçimlerini de kapsar. Bu bakımından Kristeva'nın metinlerinin yinelenmesinden ziyade sonsuz defa yer değiştirme işlemi olarak ifade ettiği metinlerarasılığı Zaim, *Rüya* filminde kullandığı görsel imge dizgeleri ile devingen hale getirir. Anlatısının odağına yerleştirdiği varyasyon ve yeniden doğum kavramlarını *Yedi Uyurlar* (Ahsab-ı Kehf)<sup>7</sup> menkıbesiyle yeniden üretir. Sine'nin rüyaların dondurulması ile oluşturulabilecek bir ütopya hayalinden bahsettiği sahnede seyircinin lineer bir anlatıdaki ilerleyişi eğilip bükülür. Her rüya sonrası dönüşen gerçek için uyarılan Sine'nin/Sine'lerin seyirciye yeni bir perspektif kazandırması sağlanır. Bu bağlamda, filmin dramatik yapısının spiral yörünge çerçevesinde inşa edildiği söylenebilir. Bordwell'e göre, spiral yörüngede anlatının başında yer alan sorun kısmen çözülsün de sorunu üreten başka bir çatışma mutlaka tetiklenir. Karakter sorunu çözmek için bir dizi girişimde bulunur ancak her defasında geçici çözümler üretilebilir. Değişen dünya karşısında kendilerini sürekli yeni durumda bulan karakterlerin çatışmalarını içeren spiral yörünge, bir dizi sorun üzerinden gelişen çeşitlemeler ve ikilemler oluşturur (Bordwell 1985, 158). Sine karakterinin öykü durumunu netleştirmek için farklı girişimlerde bulunarak tekrar tekrar ikilemler arasında kalması, her yeni Sine karakterinin içsel yolculuğa çıkması ve bu yolculukların karakterin içinde bulunduğu durumun farkındalığını artırması, filmin spiral anlatısında yer alan çözümlerin geçici olduğunu gösterir.

•••

7 Ahsab-ı kehf ya da "Ephesus'un Yedi Uyuru" öyküsü, puta tapanların bir kentinde hükümdar Dakyonos'un baskılarından yılan birkaç gencin puta tapmak yerine Tanrı'ya inanmaya karar vermesi hikâyesidir (Ant 2007, 232). Tek Tanrı'ya inanan gençler -Makseline, Yemliha, Mertus, Sazinus, Peynus, Zubunus, Kefetetayyus ile köpekleri Kıtmir- toplumda buldukları yerdeki insanları da kendi inançlarına ortak etmeyi öğütler. Ancak beklentileri karşılanmaz ve toplumun baskısından kurtulmak için bir mağaraya sığınır. Kendilerini bu sıkıntıdan kurtarması için Tanrı'ya yalvarırlar. Tanrı bu çağrıya cevap vererek mağaranın güneş görmeyen bir yerinde onların uykuya dalmasını sağlar. Bir süre sonra uyanıp ne kadar süre uyuyakaldıklarını birbirlerine sorarlar. İçlerinden birine bir gümüş para vererek yiyecek alması için kente gönderirler. Ancak hâlâ toplum baskısını üzerlerinde hissederler. Bu sebeple arkadaşlarına yerlerini belli etmemesini öğütlerler. Arkadaşları bir grup kentli ile döner. Öldüklerini düşünen kent halkı bu mucizevi olay üzerine mağarayı mescide çevirmeye karar verir (Ant 2007, 233).



Filmde *Yedi Uyurlar* menkıbesi'ne yapılan metaforik gönderme, Sine'nin Yemliha ve Yolcu olarak kullanılan iki soyadı üzerinden de sembolikleştirilir. Yaren'in Sine'ye "gerçekten özür dilemek istiyorsan 'doğru' olanı yap ve 'gerçek'i söyle" dediği sahne, dönüşen gerçeğin izdüşümlerinden sadece birisidir.

Film, farklı birçok sahnesinde menkıbeye gönderme yaparken en belirgin şeklini merkezde gördüğü rüya ile seyirciye sunar. Sine, toplu konutlarda hasar gören mağdurları, tasarladığı caminin zemininde yatarken bulur ve onları, uzun süredir uyuduklarını artık yeni evlerine gidebileceklerini söylemek için tek tek uyandırır. Mağdurlar, Sine'nin bu sözlerine onlardan ne istediğini sorarak cevap verir. Sine ise sadece değişmek istediğini söyler. Hollywood estetiğinin film seyretme deneyimini ilişkilendirdiğı rüya görme biçimini, yönetmen sadece *Rüya* filminde değil, *Nokta* ve *Cenneti Beklerken* filmlerinde de kullanır. Filmlerde yer alan rüya imgeleri gerçek dünyanın adeta bir rüya gibi görülmesi prosedürü ile tanımlanır. (Öz)düşünümsel deneyimi yaşıyan seyirci, filmin kendi belleğinin / filmozofisinin kodlarını çözerek metinlerarası anlamları fark etmeye başlar. Bu noktada rüya, simgelerin psikanalitik tesisi olmanın ötesine geçerek seyircinin farkına varma deneyiminin nabzını tutar. Diğer taraftan, Bordwell'in klasik normdan uzaklaşma ölçütlerinden yararlanarak Zaim'in filmlerinde kullandığı ortak dil yorumlanabilir. Bordwell, olay örgüsünden çok karaktere ve "insanın durumuna" yoğunlaşmanın; düşler, anılar, fantezi gibi zihinsel durumların kullanılması, imgelerin gerçekçi bağlantılarından ziyade simgesel bağlantılarına ağırlık verilmesi ve eylemden çok ruhsal tepkilere dikkat çekilmesinin geleneksel yapıyı kırdığını belirtir (Kovacs 2010, 65). Bordwell'in ifadeleri çerçevesinde *Rüya* filminde zaman ve mekânın merkezleştirilerek kazandırılan devinim, fiziksel olarak değişen Sine'lerin dönüşümü ile ilişkilendirilir. Bu noktadan sonra mağara, cami, toplu konutlar ve rüya gibi mekânlarda katmanlı öykü yapısını kuran Sine karakterleri, geleneksel anlatının varolan iktidarını ortadan kaldırarak (öz) düşünümsel süreci harekete geçirir. Geleneksel anlatı yapısının kodları aynı karakterin farklı temsilleri, epizodik anlatım, tekrar ve varyasyonlarla eğilip bükülür.

## Modernleşmenin Yaralı Bilinci

*Rüya* filminde yer alan "Eğime ve araziye uygun cami" vurgulaması ile modern ve gelenek arasındaki çatışma, iki caminin mimarisi üzerinden ortaya konur. Zaim, filminde Ahmet Hamdi Tanpınar'ın "devam ederek değişmek, değişerek devam etmek" anlayışına göndermede bulunur ve Türkiye'nin mo-

dernleşme sürecinde yaşadığı yaralı bilincin dışavurumunu ifade eder. Orhan Pamuk'un da belirttiği gibi, "değişerek dönüşmek" anlayışı Batılılaşma çabasındakileri hiç bitmeyen aşk ve nefret ilişkisi içerisine hapseder (Pamuk 2007, 223). Batı'nın seçkin kalemlerinden onay almak isteyen edebiyatçılar, Batılılara benzeme çabası içerisinde eleştirinin dozunu artırdıkça Doğu'nun egzotik yanlarını kaybetmeye başlar ve kendi kültüründe beklenmedik kalp kırıklıklarına neden olur.<sup>8</sup> Tanpınar'ın *Huzur* (1999) adlı eserinde değindiği gibi pitoresk manzarada bir güzellik olarak keşfedilen hüznün, İstanbul'un kayıp ve yoksullaşma yüzünden yaşayacağı hüzne denk düşer. Bu hüznün de modernleşmenin yaralı bilincinde kendisine köken bulur. Batılılaşmanın romanlara yansımada 1923'le beraber modernleşme adına atılan ciddi adımlar değişime neden olur. Yenilmişlik ve hüznün havasına sahip Batının egzotik İstanbul imgesi bile yerini modernleşmenin siyah-beyazlığına bırakır. Bu değişim romanlara ve şiirlere de etki eder, Cumhuriyet dönemi kültür politikalarıyla şekillenen sesler Türk zaferini ve milliyetçiliği öven eserler vermeye başlar. Bu görevi üstlenenler arasında ön saflarda Ahmet Hamdi Tanpınar ve Yahya Kemal yer alır (Pamuk 2007, 229–231). Tanpınar, Doğu ve Batı arasındaki belirgin farkları çizerek modernleşmenin gedik ve sorunlu yanını açıklamaya çalışır. Tanpınar, Doğunun ilk defa karşılaştıklarını sorgulama süzgecinden geçirmeyerek sadece verilenleri yeterli bulduğunu ancak Batının ise aklını karıştıran tüm suallerle dövüştükten sonra en etraflı bilgiye ulaşma çabası

•••

8 Şerif Mardin Türk edebiyatında modernleşmeye dair dönemin toplumsal ve siyasal analizini iki sorunsal üzerinden yapmanın mümkün olduğunu söyler. Mardin'e göre bunlardan ilki kadınların toplumdaki konumu diğeri ise üst sınıf erkeklerin aşırı batılılaşma merakıdır (Mardin 2000, 31). Bu dönem romanlarında Ahmet Mithat kadınların koşulların eşitsizliğinden dolayı düşük sosyal statüye sahip olduklarından ve şartların iyileştirilmesiyle onların özgürleşebileceğinden bahsederken, Samipaşazade Sezai *Sergüzeşt'*te köle olan bir kızın yaşama ve döneme bakışını yansıtır. Recaizade Mahmut Ekrem ise *Araba Sevdası'*nda Bihruz Bey sendromuyla batılılaşmaya karşı gösterilen tepkilerin farklılaşmasını anlatır. Bihruz Bey tarzındaki stereotipler 19. ve 20. yüzyıl edebiyatının somut yegâne karakterlerini oluştururlar. Bu romanlarda batılılaşma yanlısı stereotipler kültürlerarası sıkışmayı yaşarlar. Batının maddi yanına olan aşırı tutkuları onların en dikkat çekici özellikleridir. Ayrıca Türk gelenek ve göreneklerini barbarca bulduklarını söyleyerek küçümserler. Böylelikle geleneksel değerlere yabancılaşmış, kök ve kimlik yoksunluğuna sahip karakterler olarak Türk edebiyatında yer alırlar. Jale Parla ise *Babalar ve Oğullar* adlı çalışmasında batılılaşma serüveninin evlilik metaforuyla anlatıldığını, erilliğin Doğu, dişilliğin ise Batıyla özdeşleştirildiğinden bahseder. Başka bir deyişle yabancı kültüre nüfuz etme duygusu kadına nüfuz etme duygusunda vücut bulur. Cemil Meriç ise batılılaşma sürecinde Batı'nın, yani kadının tüm dişilliğini, cazibesini, büyüleyici gülümsemesini hatta etkenliğini kullanarak erilin zaaflarından yaralanarak onu edilgen hale getirdiğini belirtir (Gürbilek 2004, 75–80).

gösterdiğini belirtir. Ayrıca Batı bu yetisi sayesinde müzik, şiir ve dilde var olan şeylere yeni kapılar açarak onun farklı görünüşlerini ve isimlendirilişlerini bulma yolunda ilerlerken, Doğu ise hayal etme yetisinin yoksunluğuyla hikâyelerinin zengin temalarını boşa harcayarak kendini tekrara giden bir yol izler (Tanpınar 2000, 24–27). Bu durumda sürekli Batının gözlüklerinden bakan Doğu için sınıfta kalışlar, birbirini takip eden aksaklıklar ve geriden takip ederek özgünlükten yoksun olmak kaçınılmaz olur. Tanpınar modernleşmenin sorunlu yanını eleştirmesine rağmen çoğu zaman eserlerinde eski yeni girdabının izlerini taşır. Romanlarda yer alan Batının aldatıcı ışıklarına kapılarak kendi kimliğini bir kenara iten “züppe” karakterler zamanla romanlardan filmlere doğru serüvenlerine devam eder. Gelenekselle modernin antagonistik yapısının sunulduğu bu tarz filmlerde Tanzimat romanlarında olduğu gibi Batıya özdeş tutulan kadın ve erkek imgelerine rastlamak mümkündür. Bu anlatılarda/filmlerde imkânsızlık beraberinde kayıp duygusunu yaratmakta, geç kalmışlık hissi ve keşkelerle karakterler çevrelenmektedir. Aynı Türk modernleşmesinin imkânsızlığı, geç kalmışlık duygusu ve yarım kalmışlığın getirisi olan keşkeler gibi...

Osmanlı Devleti'nin yıkıldığı, Türkiye Cumhuriyeti'nin kurulduğu yıllarda harap, fakir ve biçare hayat üslubunun bugün İstanbul'un varoşlarında ulusun kültürel hafızası olarak yeniden üretildiği filmde Zaim, Tanpınar'a atıfta bulunur. Çarpık kentleşmede pitoresk güzellik olarak yer alan cami, alana ve araziye uygun olmayan koşullar ile o semte önlenemeyen bir çaresizlik ve hüznü getirir. Dramatik yapıda Sine karakterinin “değişmek istiyorum” cümlesi ile de metinlerarası yolculuk tamamlanır.

Diğer yandan filmde kullanılan pitoresk manzara Bordwell'in parametrik kamera kullanımıyla (öz)düşünümsel sürecin dinamizm kazandığını ifade eden açıklamasına gönderme yapar. Bordwell'e göre kamera hareketlerinin anlatsal retoriği seyirciyi kendi kendinin farkında olan filmsel tasarımların bir parçası olmaya ve filmi analiz etmeye davet eder (Bordwell 1985, 206). Yönetmen, geniş açılı İstanbul manzarası görüntüleriyle çarpık kentleşme ve estetik ilişkisine dair (öz)düşünümsel deneyimi kamerayı zaman ve mekânın koşullarından arındırılmış ideal bir gözlemciye dönüştürerek yaratır. Diğer taraftan hem klasik anlatı gerçekliği inşa etmek için olaylar arasında tam bir tutarlılık ve netlik ilkesini kullanır hem de görüntüleri ve sesleri diyalektik bir formda bir araya getirerek sanat sinemasının belirsizlik ilkesinden yararlanarak gerçeğin anlamını sorgular.

Resim 7: *Rüya*Resim 8: *Rüya*

Filmde yer alan iktidar ilişkisi ve sistem problemleri, modern sanat ve geleneksel sanat ikilemi ile eş olarak ilerler. Osmanlı mimarisinin günümüzdeki yansımalarının çarpık kentleşme ve beton yığınlarının arasında nasıl kaybolduğu; sistemin ihaleler kapatarak nasıl çürütüldüğü; müteahhit, mimar ve bürokrat üçgeninde çarpık kentleşmenin nasıl hüznler oluşturduğu gözler önüne serilir. Bürokrasi ile yaşanan gerginliğin cami projesi ile ilişkilendirilmesi ve Sine'nin toplu konutlarda yaşayanlarla iletişiminin cami projesi üzerinden ilerlemesi sembolik bir anlam taşır. Toplumcu dünya görüşüyle karakterlerine suç, ceza ve vicdan kavramlarını sorgulatan Zaim, iktidar ve güç ilişkileri çerçevesinde düşünme biçimini harekete geçirerek anlatısını kapatır.

### Rüyayı Oluşturan Rönesans Bulmacası

Zaim, *Cenneti Beklerken* filminde kullandığı Batı sanatı ile kurduğu metinlerarası ilişkiyi *Rüya* filminde de kurar. Sine'nin salonunda televizyon karşısında duran *The Ambassadors* (Elçiler) tablosu sembolik bir anlam ifade eder. *The Ambassadors* Hans Holbein'in Rönesans bulmacası olarak adlandırılan tablosudur. Kompozisyonel analiz bağlamında yorumlandığında bu tablo, din adamı ve elçi olan iki kişinin dışında resimde yer alan her nesnenin bir anlamı (kafatası) sembolize ettiği ve bir değeri ifade ettiği çalışmadır. Holbein, bu eserinde hayatın zevklerinin, başarının ve gücün geçici, ölümün ise kaçınılmaz olduğunu vurgular. Filmin başında yönetmenin bu resim ile anlatıyı teğellemesi, seyircinin sembolik anlamları çözmesi/çözebilmesi için bir uyarı olarak değerlendirilebilir. Hatta filmin genel hikâyesine dair erken anlatım olduğu söylenebilir. Bu eserde, anamorfik sanatla ve perspektifin değiştirilen göstergeleriyle perspektif yasaları sorgulanır. 1533 yılında Holbein'in yaptığı Fransız Elçiler'de yüzleri bakan kişiye dönük, etrafında gösteriş ve bilgi nesnelere bulunan iki Fransız elçinin ayrıntılı betimlemesine yer verilir. Resmin merkezinde zeminin hemen üzerinde duran gri renkli amorf ve tanımlanamayan bir kitle bulunur. Resmin düzlemine eğik bir noktadan bakıldığında bu kitlenin insan kafatasına dönüştüğü görülür (Leader 2002, 129). Resmi yö-

neten perspektifin uzamı, derinlik yanılması yaratmak üzerine tasarlanır. Anamorphosis uygulaması yanılmanın yapay ve sembolik yanını vurgular. Eğik yüzeylerin kullanımıyla bakış, gerçek uzamlara doğru ilerler (Leader 2002, 133). Holbein'in *Elçiler* tablosundaki renk spektrumuna bakıldığında ise renk tonları oldukça canlıdır. Tabloda yeşil ve kırmızı renklerin tonları ve koyu renkler kullanılır. Tabloda doygunluk oldukça yüksektir. Resmin odağında yer alan iki karakterin, seyircinin bakış açısına yerleştirilmesi için yoğun ışık kaynağı kullanılır. Her iki elçi karakterlerini betimlemesi için ortada yer alan masaya birbirinden farklı simgeler konumlandırılır. Bu simgeler de en az resimde yer alan iki karakter kadar belirgin bir şekilde aydınlatılır. Seyircinin bakış açısı iki form üzerinden şekillenir. Biri aydınlatmanın yoğun yapıldığı ve odakta bulunan elçilerin çerçvelendiği "iyi/ideal bakış", diğeri ise amorf kafatasının yer aldığı perspektif kurallarını eğip büken "yamuk bakış"tır.

Zaim, film anlatısında anamorfik sanatın geleneksel perspektif çizgileriyle oluşturduğu haritalandırmayı, karakterin/karakterlerin eğik bir perspektifle çarpıtılan imge şekline dönüştürülmesi için kullanır. Resimde yer alan perspektif zeminin eğikliği, sistemin eğikliği gibi anlatısal yapılarla ilişkilendirilebilirken filmde yer alan kamera açıları ve geçiş teknikleri yine bu perspektif yasalarının kırılması için zemin sağlar. Filmde tinsel yaşamın övüldüğü bu resmin kullanımı çoklu okumalara zemin hazırlar: Bir yandan resim, cami yapımı üzerinden rant kazanmak isteyen toplumun/bürokratların maddi dünyanın budalalığına kapılmalarına dair bir eleştiri olarak okunabilirken diğer yandan resim, iktidarın her yere sızan yapısına dair sorgulama olarak da yorumlanabilir.

## Sonuç Yerine

Derviş Zaim kendi (öz)düşünümsel deneyimleri ile geleneği teğellediği anlatılarında yapım dinamiklerini saklayan bir dili reddederek kendi yapıtını şeffaf hale getirir. Filmlerinde klasik üç perde anlatısını yapıbozuma uğratar ve uluslararası yapım, dağıtım, gösterim alanlarının belirlediği sınırların ve seyir kültürünün genel geçer kuralları dahilinde kendi yapısını örerken sözlü kültür, sanat tarihi ve gelenekten faydalanarak birçok alt okuma zeminine olanak sağlar. Böylelikle, Zaim "otantik temsil" politikalarıyla inşa ettiği anlatılarını gerçeğin kölesi olarak değil, kurmacanın ustası olarak şekillendirir. Bu anlatılarda gerçek, seyircinin metametinsel stratejileri kabul edeceği sınırların hemen ötesinde konumlandırılır.

Zaim, filmlerinde geleneksel sanatla ilişkilendirdiği geçiş teknikleri, donuk kare, oynak zaman, Küşteri Meydanı gibi özelliklerle klasik anlatının perspektif yasalarını sorgular. Yönetmen gerçekle kurmaca arasındaki mesafeyi metinlerarasılık üzerinden inşa eder. Geleneksel sanat, resim ve edebiyatla kurduğu metinlerarası ilişkiyi filmin biçimsel ve anlatısal yapısıyla örtüştürerek seyirciye düşünümsel deneyim alanı yaratır. Bu alanın yaratılmasında zaman ve mekân kavramlarının merkezsizleştirilmesi, anlatıların temelinde yer alır. Kronolojik olarak ilerlemeyen film anlatılarında zaman sadece “an”ı imler. *Cenneti Beklerken* filminde minyatürün oynak zaman anlayışı, geçiş teknikleri, anlatıyı parçalara bölme, mekânın birçok mekâna referans vererek merkezsizleşmesi gibi stratejilerle anlatılır. *Nokta* filminde ihcamın biçimsel özelliği ve Küşteri Meydanı olan Tuz Gölü’nün uçsuz bucaksız mekânsal sürekliliği geçiş tekniklerinin gökyüzüne ya da göle yapılan dairesel takip hareketleri ile ilişkilendirilir. *Gölgeler ve Suretler* filminde mum ışığı ve fenere yansıyan gölge oyunları, geçmiş ve geleceğin aynı uzamı paylaştığı Küşteri Meydanı’nda çerçeve içi çerçeve teknikleriyle anlamlandırılır. *Rüya* filminde paralel evrenler ve mimarinin dönüşümü oynak zamanda fiziksel olarak değişen karakterin/karakterlerin (öz)düşünümselliğinde hayat bulur. Yönetmenin sinematografisinde görme kültürünü oluşturan minyatürde, resimde, fotoğrafta ve mimaride yer alan ikonografilerle sinemanın imge repertuarları arasında metametinsel stratejiler aracılığıyla ilişki kurulur. Zaim, filmlerinde kullandığı bu metametinsel stratejilerle görme biçimini bilinçli olarak eğip bükerken gözün imge üzerinden kuracağı tahakkümü de ortadan kaldırır. Bu sebeple çoklu perspektif, metinlerarasılık ve düşünümsellik deneyimi kullanılarak sinemanın zaman ve mekân anlayışı yapıbozuma uğrattırılır. Ancak bu yapıbozumun uluslararası üretim, dağıtım, gösterim ve seyir döngüsünün belirlediği koşulların dışında konumlandırılması mümkün değildir. Bu sebeple kendi (öz)düşünümsel deneyimleriyle teğellediği anlatılarında yönetmen, Batılı bakışın belirlediği biçim, estetik ve içerik tahakkümüne metametinsel stratejilerle direniş göstermesine rağmen o bakışın belirlediği “politik bakımdan oryantalist” ya da “ehlileştirilmiş öteki” (Çetinkaya 2010) kavrayışıyla “otantik temsil” politikaları inşa eder.

Diğer taraftan seyircinin Zaim sinemasında epizodik anlatım ve metametinsel stratejilerle kendi anlamlarını ifşa eden anlatıları kasıtlı olarak görmezden geldiği unutulmamalıdır. Zaim yapıbozuma uğrattığı anlatılarında, seyir kültürüne kazandırdığı yeni bakış açısı ile seyircinin hem röntgenci fantezilere dalmasına hem de düşünümsellik pratiğinin dolaşıma sokulmasına imkân sağlar. Özellikle bu iki sürecin harekete geçirilmesi için rüyaları ve görsel im-

geler dışında yer alan seslerin/ müziğin imgelere dönüştürülmesini kullanır. Gerçek ve kurmaca arasında yer alan rüyalar, görünen ve saklı olan anlamları güç ve iktidar ilişkisi içerisinde tartışır. Her filmde kazananın ve kaybedenin iktidar savaşındaki tesadüfi bağları ortaya koyulur. Bu tesadüfi bağlar, hikâyelerini ördüğü suç, ceza ve vicdan üçlemesi ile şekillendirilir. Yönetmen her filminin bir sahnesinde kendini göstererek film metninin kurgusalılığına dair seyirciye bilgiler verir ya da kendi ifadeleri çerçevesinde iktidar olgusuyla dalga geçerek parodi yapar: *Cenneti Beklerken* filminde Leyla ve Eflatun' u evlendiren kadı, *Gölgeler ve Suretler* filminde Ruhsar' ı sakinleştiren jandarma komutanı, *Rüya* filminde mahkemedeki yargıç olarak seyircinin karşısına çıkan yönetmen, dördüncü duvarı yıkar ve kendi iktidarını sorgular. Yönetmenin filmografisinde yer alan ve klasik anlatıyı eğip büken özellikler filmlerin kurmaca olduğunu her sahne/sekans/epizotta gösterir. Özet olarak, Derviş Zaim' in filmsel anlatı retorliğini; illüzyon çarpıtması, erken anlatım, çerçeve içinde çerçeve, bölümsel yapı tekrarları, gerçeklik bağlamından yalıtılan geçişler, anlatımı parçalara bölme ve görsel devamsızlıklar gibi stratejilerden oluşturduğu ve bu stratejilerin (öz)düşünümsel kırılmalara neden olarak klasik üç perde anlatısını yapıbozuma uğrattığı söylenebilir.

## Kaynakça

- Akbal-Süalp, Z. Tül. 2010. "Geniş Zamanlı Tarihin Şiiri.", *Derviş Zaim Sineması: Toplumsalın Eleştirisinden Geleneğin Estetiğine Yolculuk* içinde, editör Aslıhan Doğan Topçu, 10-25. Ankara: De Ki Yayınları.
- Akbulut, Hasan. 2005. *Nuri Bilge Ceylan Sinemasını Okumak*. İstanbul: Bağlam Yayınları.
- Aktulun, Kubilay. 2000. *Metinlerarası İlişkiler*. Ankara: Öteki Yayınları.
- Ant, Metin. 2006. *Geleneksel Türk Tiyatrosu: Köylü ve Halk Tiyatrosu Gelenekleri*. İstanbul: İnkılap Yayınları.
- Ant, Metin. 2007. *Minyatürlerle Osmanlı-İslam Mitolojyası*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Bordwell, David. 1985. *Narration in the Fiction Film*. Madison: University of Wisconsin Press.
- Bordwell, David. 2007. *Poetics of Cinema*. New York: Routledge.
- Brecht, Bertolt. 1981. *Epik Tiyatro*. Çeviren Kamuran Şipal. İstanbul: Say Yayınları.
- Candan, Ayşın. 2003. *Yirminci Yüzyılda Öncü Tiyatro*. İstanbul: Bilgi Yayınları.
- Chandler, Daniel. 2004. "'Modes of Reflexivity' Semiotics for Beginners." Erişim tarihi 25 Mart 2017. <http://www.aber.ac.uk/media/Modules/MC30820/reflexivity.html>.
- Çam, Aydın. 2016. "Derviş Zaim: Bir Mekân Sineması'na Doğru." Doktora Tezi, Galatasaray Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Çetinkaya, Tuncer. 2010. "Zaim'le Vicdan ve Hakikat'in Peşinde." *Modern Zamanlar Sinema Dergisi* 18. Erişim tarihi 28 Aralık 2018. <https://sadibey.com/2010/10/18/dervis-zaimle-vicdan-ve-hakikatin-pesinde/#.XP0qQS3BJN0>.
- Doğan-Topçu, Aslıhan. 2010. "Minyatür Aynasından Sinemaya Yansıyanlar: Cenneti Beklerken'de Anlatı ve Anlam." *Derviş Zaim Sineması: Toplumsalın Eleştirisinden Geleneğin Estetiğine Yolculuk* içinde, editör Aslıhan Doğan Topçu, 167-189. Ankara: De Ki Yayınları.
- Foucault, Michel. 2001. *Kelimeler ve Şeyler*. Çeviren Mehmet Ali Kılıçbay. Ankara: İmge Kitabevi.
- Frampton, Daniel. 2013. *Filmzofî*. Çeviren Cem Soydemir. İstanbul: Metis Yayınları.
- Gürbilek, Nurdan. 2004. *Kör Ayna Kayıp Şark, Edebiyat Endişe*. İstanbul: Metis Yayınları.
- Kirel, Serpil ve Aylin Duyal. 2011. *Derviş Zaim*. Adana: Altın Koza Yayınları.
- Kirel, Serpil. 2010. "Derviş Zaim'ler: Senaryo yazarı Derviş Zaim ve Yönetmen Derviş Zaim." *Derviş Zaim Sineması: Toplumsalın Eleştirisinden Geleneğin Estetiğine Yolculuk* içinde, editör Aslıhan Doğan Topçu, 94-133. Ankara: De Ki Yayınları.
- Kovacs, Andras Balint. 2010. *Modernizmi Seyretmek: Avrupa Sanat Sineması 1950-1980*. Çeviren Ertan Yılmaz. Ankara: De Ki Yayınları.
- Leader, Darian. 2002. *Mona Lisa Neden Kaçırıldı?* Çeviren Handan Akdemir. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.



- Mardin, Şerif. 2000. *Türk Modernleşmesi*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Monaco, James. 2001. *Bir Film Nasıl Okunur*. Çeviren Ertan Yılmaz. İstanbul: Oğlak Yayıncılık.
- Özçınar, Meral. 2012. *Türk Sinemasının Felsefi Arka Planı: Sinemayı Felsefeyle Düşünmek*. İstanbul: Doruk Yayınları.
- Pamuk, Orhan. 2007. *İstanbul Hatıralar ve Şehir*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Rose, Gillian. 2002. *Visual Methodologies*. Londra, Thousand Oaks, New Delhi: Sage Publications.
- Saydam, Barış ve Celil Civan. 2011. "Derviş Zaim: Karagöz Perdesi Bir Sonsuzluk Perdesidir." *Hayal Perdesi Sinema Dergisi* 21: 32-41.
- Stam, Robert, Robert Borgoyne ve Sandy Flitterman-Lewis, 1992. *New Vocabularies in Film Semiotic*. Londra: Routledge.
- Tanpınar, Ahmet Hamdi. 1999. *Huzur*. İstanbul: Dergâh Yayınları.
- Tanpınar, Ahmet Hamdi. 2000. *Yaşadığım Gibi*. İstanbul: Dergâh Yayınları.
- Tanpınar, Ahmet Hamdi. 2016. *Beş Şehir*. İstanbul: Dergâh Yayınları.
- Yavuz, Hilmi. 2010. "Derviş Zaim Filmlerinde İslam Estetiğın Yeniden İnşası: Cenneti Beklerken ve Nokta." *Derviş Zaim Sineması: Toplumsalın Eleştirisinden Geleneğın Estetiğine Yolculuk* içinde, editör Aslıhan Doğan Topçu, 190-194. Ankara: De Ki Yayınları.
- Zaim, Derviş. 2007. "Derviş Zaim: Sinema Sanatının Seyirciyle Barışık Olması Gerektiğine İnanıyorum." *Sinema Söyleşileri: Boğaziçi Üniversitesi Mithat Alam Film Merkezi Söyleşi, Panel ve Sunum Yılığı 2006* içinde, editörler Başak Deniz Özdoğan ve Ayşegül Oğuz, 71-88. İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi Yayınları.
- Zaim, Derviş. 2008. "Odaklandığım Şey Kendi Gerçeğindir: Türkiye Sineması, Alüvyonik Türk Sineması ve Uluslararası Kabul, 1. Bölüm." *Altyazı* 78: 48-55.
- Zaim, Derviş. 2018. "Türkler Yapı Bozumunun Ustalarıdır." *TRT Akademi* 5: 362-372.