

**TÜRK-İSLÂM SANATLARINA DERVİŞ ZAİM SİNEMASINDAN
BAKIŞ**

**Pamukkale Üniversitesi
Sosyal Bilimler Enstitüsü
Yüksek Lisans Tezi
Çağdaş Türk Lehçeleri ve Edebiyatları Ana bilim dalı
Çağdaş Türk Lehçeleri ve Edebiyatları Bilim Dalı**

Fatih YAĞLICA

Danışman: Doç. Dr. Mustafa BEYAZIT

Haziran 2019

DENİZLİ

YÜKSEK LİSANS TEZİ ONAY FORMU

Çağdaş Türk Lehçeleri ve Edebiyatları Anabilim Dalı öğrencisi Fatih Yağlıca tarafından Doç. Dr. Mustafa Beyazıt yönetiminde hazırlanan “Türk-İslam Sanatları’na Derviş Zaim Sineması’ndan Bakış” başlıklı tez aşağıdaki jüri üyeleri tarafından 24.07.2019 tarihinde yapılan tez savunma sınavında başarılı bulunmuş ve Yüksek Lisans Tezi olarak kabul edilmiştir.




Prof. Dr. Mustafa Fodil SÖZEN

Jüri Başkanı



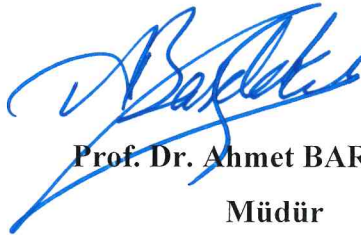
Jüri Üyesi



Doç. Dr. Mustafa BEYAZIT

Jüri Üyesi (Danışman)

21/08/2019 Pamukkale Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yönetim Kurulu'nun
... tarih ve ... sayılı kararıyla onaylanmıştır.



Prof. Dr. Ahmet BARDAKCI

Müdür

BİLİMSEL ETİK SAYFASI

Bu tezin tasarımı, hazırlanması, yürütülmesi, araştırmalarının yapılması ve bulgularının analizlerinde bilimsel etiğe ve akademik kurallara özenle riayet edildiğini; bu çalışmanın doğrudan birincil ürünü olmayan bulguların, verilerin ve materyallerin bilimsel etiğe uygun olarak kaynak gösterildiğini ve alıntı yapılan çalışmalara atıfta bulunulduğunu beyan ederim.



İmza

Fatih YAĞLICA

ÖN SÖZ

“*Türk-İslâm Sanatlarına Derviş Zaim Sinemasından Bakış*” başlıklı tez çalışmasında Sanat Tarihi’ni ve sinemayı ortak bir paydada buluşturmak amaçlanmıştır. Derviş Zaim’in gelenekten yararlandığı filmleri, bu tür çalışmalar için önemli bir konumda yer almaktadır.

Beni böyle güzel bir konuya yönlendiren, hiçbir zaman desteklerini esirgemeyen ve yüksek lisansımın her aşamasında beni motive eden değerli danışman hocam Doç. Dr. Mustafa BEYAZIT’a teşekkür ederim. Desteğini her an üzerimde hissettiğim ve her zaman yol gösteren hocam Prof. Dr. Nergis BİRAY’a, lisans yıllarında bizlere sinemayı sevdiren, üzerimizde birçok emeği olan Prof. Dr. Mustafa Fadıl SÖZEN’e, tezime önem gösteren ve beni İstanbul’da misafir ederek birçok noktada aydınlatan Derviş ZAİM’e, yardımları için Öğr. Gör. Burçin KARABOLAT’a ve Öğr. Gör. Cansu ÖKSÜZ’e teşekkürü bir borç biliyorum.

Eğitim hayatımın her aşamasında maddi ve manevi arkamda olan sevgili aileme, arkadaşlarıma ve tez boyunca desteğini hiç esirgemeyen ve benimle beraber birçok zorluğa göğüs geren nişanlım Ayşen Özge İNANDI’ya sonsuz teşekkürlerimi sunuyorum.

Tezime maddi desteği sağlayan Pamukkale Üniversitesi Bilimsel Araştırma Projeleri Koordinasyon Birimi’ne teşekkür ederim.

ÖZET

TÜRK-İSLÂM SANATLARINA DERViŞ ZAIM SİNEMASINDAN BAKIŞ

YAĞLICA Fatih

Yüksek Lisans Tezi

Çağdaş Türk Lehçeleri ve Edebiyatları ABD

Tez Yöneticisi: Doç. Dr. Mustafa BEYAZIT

Haziran 2019, 122 sayfa

Yeni Türk Sineması olarak adlandırılan dönemin önemli yönetmenlerinden biri olan Derviş Zaim'in filmografisinde Tabutta Rövaşata, Filler ve Çimen, Paralel Yolculuklar (belgesel film), Çamur, Cenneti Beklerken, Nokta, Gölgeler ve Suretler, Devir, Balık ve Rüya olmak üzere on film yer almaktadır.

Derviş Zaim'in filmografisi incelendiğinde Filler ve Çimen, Cenneti Beklerken, Nokta, Gölgeler ve Suretler, Rüya filmlerinde Geleneksel Türk-İslâm Sanatları'nın izleri görülmektedir. Filmlerinde sırasıyla ebru sanatını, minyatür sanatını, hat sanatını, gölge oyunlarını ve mimariyi ele alan Derviş Zaim, karakter isimlerinden göstergelere, geleneksel sanatların ifade biçimlerinden mitlere kadar birçok unsuru ele alarak özgün bir sinema dili oluşturmaktadır. Alanında uzman tarihsel ve kültürel danışmanlarla çalışan Derviş Zaim, filmlerindeki anlatı dilini, ele aldığı sanatların yapısına uygun şekilde kullanmaktadır.

Çalışmamızda Derviş Zaim'in bu beş filmindeki Geleneksel Türk-İslâm Sanatları'nın sinemayla ilişkisi ele alınmıştır. Tezimizin konusu olan filmlerin, kendi içerisinde de paralellik gösteren yapıları tespit edilerek, gelenekle olan ilişkileri üzerinde durulmuş, Türk ve Dünya sinemasından çeşitli filmlerle karşılaştırılmıştır. Tezimin asıl amacı da Derviş Zaim'i merkeze alarak Sanat Tarihi'ni ve sinemayı ortak bir paydada buluşturmadır.

Anahtar Kelimeler: Derviş Zaim, Yeni Türk sineması, Geleneksel Sanatlar, Türk-İslâm Sanatları, Sinema

ABSTRACT

AN OUTLOOK ON TURKISH-ISLAMIC ARTS FROM THE VIEWPOINT OF DERVİŞ ZAİM CINEMA

YAĞLICA Fatih

Master Thesis

Contemporary Turkish Polishies and Literatures Department

Adviser of Thesis: Doç. Dr. Mustafa BEYAZIT

June 2019, 122 Pages

In the filmography of Derviş Zaim, one of the most important directors of the period called New Turkish Cinema, there are ten films entitled Somersault in a Coffin, Elephants and Grass, Parallel Trips (documentary film), Mud, Waiting for Heaven, Dot, Shadows and Faces, Cycle, Fish and Dream.

When Derviş Zaim's filmography is examined, traces of traditional Turkish-Islamic Arts can be seen in Elephants and Grass, Waiting for Heaven, Dot, Shadows and Faces, and Dream. In his movies, Derviş Zaim deals with marbling art, miniature art, calligraphy, shadow plays and architecture respectively and constitutes an original language of cinema addressing many elements ranging from character names, indicators, and the expression forms of traditional arts to myths. Derviş Zaim, who works with historical and cultural consultants who are experts in their fields, uses the narrative language in his films in accordance with the structure of the arts he deals with.

In this study, the relationship between cinema and traditional Turkish-Islamic arts in these five films of Derviş Zaim is discussed. The parallel structures of the films that are the subject of our thesis are determined and their relations with tradition are emphasized and compared with various films from Turkish and World Cinema. The main purpose of my thesis is to bring together Art History and cinema in a common ground by focusing on Derviş Zaim.

Key Words: Derviş Zaim, New Turkish Cinema, Traditional Arts, Turkish-Islamic Arts, Cinema

İÇİNDEKİLER

BİLİMSEL ETİK SAYFASI	i
ÖN SÖZ	ii
ÖZET.....	iii
ABSTRACT.....	iv
İÇİNDEKİLER	v
SİMGE VE KISALTMALAR DİZİNİ	vii
GİRİŞ	1

BİRİNCİ BÖLÜM SİNEMA SANATI VE YENİ TÜRK SİNEMASI

1. 1. Sinema Sanatının Doğuşu	4
1. 2. Sinemanın İlk Yılları.....	8
1. 3. Sinemanın Yaygınlaşması ve Endüstri Haline Gelmesi.....	12
1. 4. Türk Sinemasının Tarihsel Gelişimi	13
1. 4. 1. Yeni Türk Sineması.....	17

İKİNCİ BÖLÜM TÜRK-İSLÂM SANATLARI VE DERVİŞ ZAİM SİNEMASI

2. 1. Derviş Zaim'in Hayatı.....	20
2. 2. Derviş Zaim'in Çalışmalarına Genel Bir Bakış	22
2. 3. Derviş Zaim Filmlerinde Geleneksel Türk-İslâm Sanatlarının Kullanılması	27
2. 3. 1. Filler ve Çimen Filminde Ebru Sanatının Kullanımı	29
2. 3. 1. 1. Filmin Künyesi	29
2. 3. 1. 2. Filmin Öyküsü	29
2. 3. 1. 3. Filmin Değerlendirilmesi.....	30
2. 3. 2. Cenneti Beklerken Filminde Minyatür Sanatının Kullanımı.....	39
2. 3. 2. 1. Filmin Künyesi	39
2. 3. 2. 2. Filmin Öyküsü	39
2. 3. 2. 3. Filmin Değerlendirilmesi.....	41
2. 3. 3. Nokta Filminde Hat Sanatının Kullanımı.....	53
2. 3. 3. 1. Filmin Künyesi	53
2. 3. 3. 2. Filmin Öyküsü	53
2. 3. 3. 3. Filmin Değerlendirilmesi.....	53
2. 3. 4. Gölge ve Suretler Filminde Gölge Oyunlarının Kullanımı.....	62
2. 3. 4. 1. Filmin Künyesi	62
2. 3. 4. 2. Filmin Öyküsü	62
2. 3. 4. 3. Filmin Değerlendirilmesi.....	63
2. 3. 5. Rüya Filminde Mimarının Kullanımı	72
2. 3. 5. 1. Filmin Künyesi	72
2. 3. 5. 2. Filmin Öyküsü	73
2. 3. 5. 3. Filmin Değerlendirilmesi.....	73

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM KARŞILAŞTIRMA VE DEĞERLENDİRME

KARŞILAŞTIRMA VE DEĞERLENDİRME	83
SONUÇ	94
EK : Derviş Zaim İle Tez Kapsamında Yapılan Görüşme.....	99

KAYNAKLAR	110
ÖZ GEÇMİŞ	122

SİMGE VE KISALTMALAR DİZİNİ

age.	Adı Geçen Eser
agm.	Adı Geçen Makale
agt.	Adı Geçen Tez
Bkz.	Bakınız
c.	Cilt
çev.	Çeviren
der.	Derleyen
ed.	Editör
fot.	Fotoğraf
haz.	Hazırlayan
s.	Sayfa
S.	Sayı
SİYAD	Sinema Yazarları Derneği
UNESCO	United Nations Educational, Scientific and Cultural Organization
vs.	Vesaire

GİRİŞ

Günümüzde yedinci sanat dalı olan sinema, kendinden önceki sanatları da içinde barındırabilen ve disiplinlerarası çalışmalara yatkın olan bir sanat dalıdır. Edebiyat ve müzik başta olmak üzere birçok sanat dalıyla etkileşim içerisinde olan sinema sanatının oluşumunda, toplumların kültürel özellikleri de belirleyici bir rol üstlenmektedir. Sinema filmleri, toplumların yaşayışlarından inançlarına kadar birçok unsurdan etkilenmektedir.

Ülkemizde, Yeni Türk sineması olarak adlandırılan dönemin önemli temsilcilerinden biri olan Derviş Zaim'in filmlerinde, bulunduğumuz coğrafyanın tarihi ve kültürel yapısından izler görülmektedir. Sinema kariyerinde on filme imza atmış olan Derviş Zaim'in filmografisinde, Geleneksel Türk-İslâm Sanatları'ndan ve insan-doğa ilişkisinden beslenen filmler bulunmaktadır.

Bu çalışmada, Derviş Zaim'in filmografisinden Filler ve Çimen (2001), Cenneti Beklerken (2006), Nokta (2009), Gölgeler ve Suretler (2011), Rüya (2016) olmak üzere beş film seçilmiştir. Derviş Zaim'in Filler ve Çimen filminde ebru sanatına, Cenneti Beklerken filminde minyatür sanatına, Nokta filminde hat sanatına, Gölgeler ve Suretler filminde gölge oyunlarına (Karagöz Oyunu) ve Rüya filminde ise mimariye yer vermesi, çalışmamızda bu beş filme yönelmemize sebep olmuştur. Yönetmenin diğer filmleri ise Tabutta Rövaşata (1996), Çamur (2003), Paralel Yolculuklar (belgesel film – 2004), Devir (2013) ve Balık (2014) filmleridir. Derviş Zaim, sinema dilini güçlendirmek için metaforlardan yararlandığı çalışmalarına Tabutta Rövaşata filmi ile başlamış ve Çamur filminde Kybele figürüne yer vererek devam etmiştir. Paralel Yolculuklar belgeselinde ise Kıbrıs'ta Türklerin ve Rumların sorunlarını ele alan Derviş Zaim, Devir ve Balık filmlerinde de insan-doğa ilişkisi üzerinde durmuştur. Çamur filminde ele aldığı heykel sanatı ve Kybele figürü, Geleneksel Türk-İslâm Sanatları'na dâhil olmadığı için bu çalışmada değerlendirilmemiştir.

Bu çalışmanın içeriğinde yer alan Filler ve Çimen, Cenneti Beklerken, Nokta, Gölgeler ve Suretler, Rüya filmleri gelenekten beslenen yapıları ve Geleneksel Türk-İslâm Sanatları üzerinden oluşturduğu metaforlarıyla ön plâna çıkmaktadır. Çalışmamızda, Derviş Zaim'in sinema dilini geliştirebilmek için kullandığı Geleneksel Sanatlar'dan yararlanma biçimleri üzerinde durulmuştur. Bu noktadan hareketle, Türk

sinemasında çeşitli filmlerde karşımıza çıkan sanatsal içerikler, filmlerin anlatı dilini etkilemediği için bu çalışmanın konusuna dâhil edilmemiştir.

Derviş Zaim'in filmlerinin anlatı dilinden mitlere, metaforlardan biçimsel özelliklerine kadar birçok noktasına etki eden Geleneksel Türk-İslâm Sanatları'yla ilgili de belgesel filmler bulunmaktadır. Tanıtıcı, öğretici nitelikteki bu belgesel filmler de çalışmamızın konusuna dâhil edilmemiştir. Çalışmamızın içeriği Derviş Zaim'in geleneği merkeze aldığı filmlerin sinema sanatıyla ilişkisi üzerinden ilerlemektedir.

Bu çalışmanın yapılmasının nedeni daha önceden Sanat Tarihi ve sinemayı ortak paydada buluşturan çalışmaların az olmasıdır. Çalışmanın konusu olan Derviş Zaim'in filmleri de farklı üniversitelerde yapılan lisansüstü tezlerde ya da kaleme alınan makalelerde genel olarak sinemasal nitelikleriyle ele alınmıştır. Derviş Zaim'in filmlerindeki Geleneksel Türk-İslâm Sanatları'nın kullanımı üzerine yapılan çalışmalar ise çok fazla değildir. Sanat Tarihi ve sinemanın beraber ele alındığı ve sinemanın içindeki sanat tarihinin arandığı, çözümlendiği çalışmalara ülkemizde yeteri kadar rastlanılmamaktadır. Gerek disiplinlerarası çalışmalar bakımından gerek Sanat Tarihi, edebiyat ve sinema ilişkisi bakımından bu tür filmlerin detaylı bir şekilde değerlendirilmesi gerekmektedir. Bu tür çalışmaların sayıca az olması bu alana yönelmemizin bir diğer sebebidir.

Bu çalışmanın amacı Derviş Zaim'in Filler ve Çimen, Cenneti Beklerken, Nokta, Gölgeler ve Suretler, Rüya filmlerindeki sanatlara, sinema ve Geleneksel Türk-İslâm Sanatları üzerinden ele almak suretiyle izleyiciye yeni bir bakış açısı kazandırmaktır. Sinemanın diğer sanatlarla olan ilişkisi göz önüne alındığında, Derviş Zaim'in bilinçli bir şekilde ve özgün bir sinema dili oluşturma düşüncesiyle ortaya koyduğu filmler bir kez daha önem kazanmaktadır.

Çalışmamız esnasında öncelikle Derviş Zaim sineması üzerine literatür taraması yapılmış, Derviş Zaim'in Filler ve Çimen, Cenneti Beklerken, Nokta, Gölgeler ve Suretler, Rüya filmleri üzerinden detaylı okumalar yapılarak ebru, minyatür, hat, gölge oyunları ve mimarlık sanatıyla ilgili bağlantılar tespit edilmiştir.

Tez üç bölümden oluşmaktadır. Birinci bölümde, sinema sanatının doğuşundan endüstri haline gelişine kadarki süreç ve Türkiye'nin sinemayla tanışması üzerine bilgiler verilmiştir. Çalışmanın konusu olan Derviş Zaim'in de içinde değerlendirildiği Yeni Türk sineması da bu bölümde ele alınmıştır.

İkinci bölümde ise Derviş Zaim'in hayatı ve filmografisi üzerine bilgiler verilmiştir. Filler ve Çimen, Cenneti Beklerken, Nokta, Gölgeler ve Suretler, Rüya filmleri Geleneksel Türk-İslâm Sanatları üzerinden detaylı incelenmiştir.

Çalışmanın üçüncü bölümü ise Karşılaştırma ve Değerlendirme bölümünden oluşmaktadır. Öncelikle Derviş Zaim'in filmleri kendi içinde değerlendirilmiş ardından da Türk ve Dünya sinemasından çeşitli filmlerle karşılaştırılmıştır.

Sonuç bölümünde ise Derviş Zaim'in filmleriyle ulaşmak istediği noktalar ve geleneğe yönelirken hedeflediği kriterler ele alınmıştır. Sonrasında Derviş Zaim ile yapılan sözlü mülakatın metni 'Ekler' bölümüne eklenmiş ve alfabetik bir sıra içerisinde Kaynakça bölümü hazırlanmıştır.

BİRİNCİ BÖLÜM

SİNEMA SANATI VE YENİ TÜRK SİNEMASI

1. 1. Sinema Sanatının Doğuşu

Sinema, etimolojik olarak sinematografi (cinématographie) sözcüğünden kısaltılarak kullanılmaya başlanmıştır¹. Yunanca kinèma (devinim) ve graphein (yazmak) sözcüklerinden türetilen sinematografi, keşif yıllarından itibaren devinimi yazma ve saptama anlamlarını taşımaktadır².

Sinema hızlı bir şekilde gelişmiş ve kısa zamanda evrensel ve popüler bir sanat dalı olmuştur³. Ancak sinema tarihini, gerek Edison'un 1891'deki patentli icadı gerek Lumière kardeşlerin 1895'teki ilk ücretli film gösterimi olsun tek bir olaya bağlı kılarak başlatmak mümkün değildir⁴. Sinemanın uygarlık tarihindeki izleri, paleolitik dönem duvar resimlerinde dört ayaklı hayvanların sekiz ayaklı çizilerek, hareket algısı oluşturulmasına kadar dayanmaktadır⁵. Sinema sanatının dayandığı en ilkel uygulama ise kökeni Uzak Doğu'ya dayanan, hareketin ışık aracılığıyla yansıtıldığı gölge oyunlarıdır⁶. Gölge oyunlarındaki teknikler ülkelerin sanatlarına, inançlarına ve teknolojilerine bağlı olarak gelişim göstermiştir⁷.

İnsanların görüntüyü bir yüzey üzerine aktarma çabaları Chauvet Mağarası'nın duvarlarında bulunan bizon resimlerinden, Lascaux Mağarası fresklerine kadar binlerce yıllık bir geçmişe dayanmaktadır⁸. Fotoğrafın icadına kadar insanlar bu çabalarını mağara duvarlarından taşlara kadar birçok yüzeye resim çizerek devam ettirmiştir⁹. Fotoğrafın icat edilmesinin temelleri ise, M. Ö. 5. yüzyılda Çinli filozof Mo Ti'nin objelerin hareket etmesiyle gölgelerin de hareket ettiğini gözlemlemesine ve M. Ö. 4. yüzyılda Aristo'nun ışığın küçük bir aralıktan geçerek bir zemin üzerinde hilal biçimi aldığını tespit etmesine kadar uzanmaktadır¹⁰. Bu gelişmeler karanlık oda anlamına

¹ Nijat Özön, *Sinema Sanatına Giriş*, İstanbul 2008, s. 3.

² Özön, N., *age.*, s. 3.

³ Philip Kemp, *Sinemanın Tüm Öyküsü*, (çev. Ertan Yılmaz, Nuray Yılmaz), İstanbul 2014, s. 8.

⁴ Paolo Cherchi Usai, "Kökenler ve Ayakta Kalanlar", (ed. Geoffrey Nowell-Smith, çev. Ahmet Fethi), *Dünya Sinema Tarihi*, İstanbul 2008, s. 22.

⁵ Rekin Teksoy, *Rekin Teksoy'un Sinema Tarihi*, İstanbul 2009, C. I, s. 15.

⁶ Teksoy, R., *age.* s. 15.

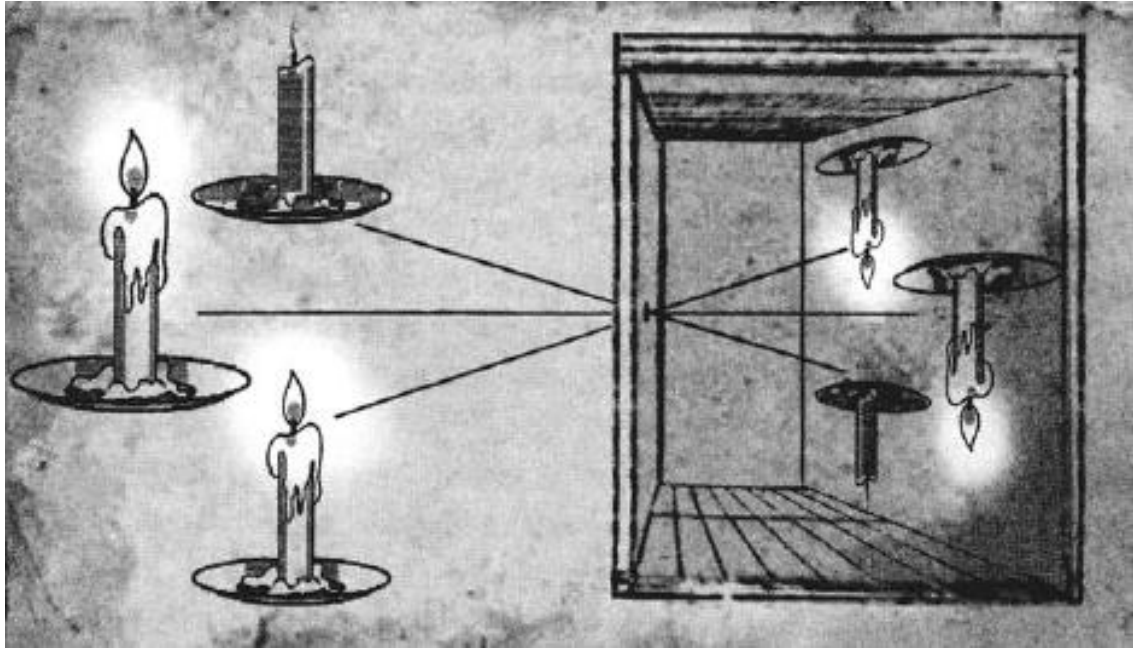
⁷ Metin And, *Dünyada ve Bizde Gölge Oyunu*, Ankara 1977, s. 95.

⁸ Ajda Alçın Engin, *Beyazperde'de Fotoğrafik İzdüşümler*, (Basılmamış Yüksek Lisans Tezi), Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Fotoğraf Anasanat Dalı, İstanbul 2007, s. 6.

⁹ Engin, A. A., *agt.*, s. 6.

¹⁰ Kemal Gök, "Fotoğrafın Bulunuşu ve Sonrasında Oluşan Teknik Gelişmeler", *Yıldız Journal of Art And Design Dergisi*, 3/1, İstanbul 2016, s. 45.

gelen ve fotoğraf makinelerinin atası sayılan “camera obscura”nın da (kamera obskura) temellerini atmıştır¹¹. Kamera obskuranın temel mantığı, görüntünün karanlık bir kutu üzerine açılan bir delikten karşıdaki yüzeye ters olarak düşmesi ilkesine dayanmaktadır¹². Arap bilim adamı İbn-i Heysem de ışığın doğrusal şekilde yayıldığını kanıtlamak için üç adet mumla karanlık kutuyu kullandığı deneyde kamera obskuranın çalışma sistemini açıklamıştır (Fot. 1)¹³.



Fot. 1: İbn-i Heysem'in üç mum deneyi (Işık'tan)

Athanasius Kircher, 1645-1646 yıllarında hazırladığı “Büyük Işık ve Gölge Kitabı”nda modern projeksiyon makinelerinin ilkel biçimi sayılan ve kendi icadı olan “lanterna magica” (büyülü fener)’i tanımlamıştır¹⁴. Büyülü fener, bir kutunun içerisine ışık kaynağı ve kutunun açık yüzeyine bir mercekle yerleştirilip, merceğin önüne konulan resimli camların kızak yardımıyla hareket ettirilmesi üzerine tasarlanmıştır¹⁵.

¹¹ Gök, K., agm., s. 45.

¹² Engin, A. A., agt., s. 6.

¹³ Görkem Işık, *Yüzey Üzerine Işık Yoluyla Resmetmenin Aygıtı Camera Obscura'nın Ortaya Çıkışı ve Kullanım Alanları*, (Basılmamış Yüksek Lisans Tezi), Anadolu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Sinema ve Televizyon Anabilim Dalı, Eskişehir 2010, s. 8-9.

¹⁴ Burcu Böcekler, “Louis-Jacques-Mandé Daguerre ve Charles Marite Bouton’un Dioraması ve Tarihsel Kökenleri”, *Sanat Tarihi Dergisi*, 24/2, İzmir 2015, s. 145.

¹⁵ Böcekler, B., agm., s. 145.

1787 yılında Étienne-Gaspard Robert tarafından icat edilen “Phantasmagoria” adlı gösteride, büyülü fener ve kamera obskura kullanılmış, büyülü fener ile seyirci arasına perde gerilerek görüntülerin perdeye yansıtılması sağlanmıştır¹⁶.

Fotoğraf ise Jacques Mandé Daguerre ve Joseph-Nicéphore Niépce tarafından icat edilmiştir¹⁷. Karanlık odada çekilen fotoğrafları cıva buharı aracılığıyla uygun zeminler üzerine aktarmaları da hareketli görüntüler elde etme konusunda atılan önemli bir adım olmuştur¹⁸. Böylelikle fotoğraf 1839’da Fransız Bilimler Akademisi’nde tanıtılmış ve pozların uzun sürmesi nedeniyle ilk fotoğraflar doğada çekilmeye başlanmıştır¹⁹.

Eadweard Muybridge ve Étienne-Jules Marey, 1870’li yıllarda fotoğraf makinesiyle hayvanların hareketini çözümlenmeye yönelik çalışmalar yapmıştır²⁰. O dönemde insanların zihnini meşgul eden, koşan bir atın ayaklarının tamamının yerden kesilip kesilmediği sorusu da 1872’de Muybridge’nin on iki tane fotoğraf makinesiyle gerçekleştirdiği deneyle yanıt bulmuştur²¹. Fotoğraf makinesinin atların hareketini saptamasıyla seyircilerin de sanatçıların da yanıldıkları ortaya çıkmıştır²². Bu tarihe kadar atlar havada süzülürcesine resmedilmiştir²³. Muybridge’nin gerçekleştirmiş olduğu bu çalışma, dönemin bir gazetecisi tarafından: “İnanılmaz, insan gözünün o zamana dek asla fark etmediği bir görüntü...” yorumlarını almıştır²⁴.

Emile Reynaud, 1892 yılında Paris Grèvin Müzesi’nde elle çizilmiş ve boyanmış objeleri “optik tiyatro” olarak adlandırdığı icadıyla perdeye yansıtmıştır²⁵. Emile Reynaud cambazlar, hokkabazlar ve soytarılarından oluşan kahramanlarını bahçe ve sokak gibi alanlarda hareket ettirmiş ve karmaşık da olsa ilgi toplayan gösterimler yapmayı başarmıştır²⁶. Emile Reynaud’nun gerçekleştirdiği bu gösterimler halka açık ilk canlandırma gösterileri sayılmaktadır²⁷. Bu gösterimler Fransız dergileri tarafından tanıtılmış ve ardından da Maarif Dergisi “hayali tiyatro” başlığıyla bunu Türk

¹⁶ Böcekler, B., agm., s. 145-146.

¹⁷ Teksoy, R., age., s. 21.

¹⁸ Teksoy, R., age., s. 21.

¹⁹ Teksoy, R., age., s. 21.

²⁰ Levend Kılıç, *Fotoğraf ve Sinemanın Toplumsal Tarihi*, Ankara 2012, s. 193.

²¹ Teksoy, R., age., s. 22.

²² Ernst Hans Gombrich, *Sanatın Öyküsü*, (çev. Erol Erduran, Ömer Erduran), İstanbul 2013, s. 28.

²³ Gombrich, E. H., age., s. 28.

²⁴ Quentin Bajac, *Karanlık Odanın Sırları Fotoğrafın İcadı*, (çev. Ali Berktaş), İstanbul 2005, s. 87.

²⁵ Malik Aslanyürek, Zeynep Özge Kalyoncu, “Animasyon Sanatının Farklı Sektörlerde Kullanımı ve Endüstriyelleşme Süreci”, *Yaratıcı Endüstriler Uluslararası Tasarım Sempozyumu Bildirileri*, 1-2 Haziran 2016, Yıldız Teknik Üniversitesi, İstanbul 2016, s. 204.

²⁶ Teksoy, R., age., s. 24.

²⁷ Kılıç, L., age., s. 196.

okuyuculara ulaştırmıştır²⁸. Reynaud'nun optik tiyatrosu sayesinde sinema filmlerine giden yolda yeni bir gelişme daha sağlanmıştır²⁹.

Thomas Alva Edison, 1870'li yıllarla beraber patentini alıp ticari amaçla satmak için kendi atölyesinde çeşitli icatlara imza atmıştır³⁰. Edison 1891'de küçük fotoğrafların birbiri ardına gelerek bir sahne oluşturmasını sağlayan "kinetoscope"u (kinetoskop) icat etmiştir³¹. Kinetoskop, üzerindeki deliğin tek kişi tarafından kullanılabilmesi üzerine tasarlanmıştır³². Kinetoskop, üzerindeki deliğe yerleştirilen mercek aracılığıyla kullanılmış ve para ödenerek kişisel olarak görüntü izlenmesine olanak sağlamıştır³³. Kinetoskopun kişisel kullanılmasının nedenlerinin başında, görüntüleri ekrana yansıtma özelliğinin bulunmaması gelmektedir³⁴. İzleyiciler tarafından büyük bir ilgiyle karşılanan kinetoskop, kişisel bir aygıt olması nedeniyle belli bir aşamaya kadar yayılma imkânı bulmuştur³⁵. New York'ta 1894 yılında, kinetokopların büyük bir seyirci talebini karşılayamamış olması ve insanların eğlenme amacıyla bu gösterimlere para ödemesiyle kinetoskopun para makinesi olarak görülmesi, bu aygıtın geliştirilmesi üzerine yapılan çalışmaları artırmıştır³⁶. Seyirci talebinin karşılanması için yapılması istenen de tek kişi yerine birden çok kişinin izleyebileceği bir sistemin geliştirilmesidir³⁷.

Kinetoskopun kişisel olmasının eksikliğini gidermek ve görüntülerin geniş bir kitle tarafından izlenmesini sağlamak için Fransa'da Louis ve Auguste Lumière, Amerika'da ise Thomas Armat tarafından çalışmalar yapılmıştır³⁸. Bilim alanında oldukça yetenekli olan Lumière Kardeşler hem film çekimi hem gösterim hem de baskı yapabilen ve saniyede on altı kare pozlanan "cinématographie" (sinematograf) adını verdikleri aygıtı geliştirmişlerdir³⁹. Sinematografin hafif olması, elle kurulabilmesi ve elektrikle çalışan kinetokopa göre pratik olması bu alandaki üstünlüğün Lumière Kardeşler'e geçmesini sağlamıştır⁴⁰. Sinematograf, 1894 yılında Lumière Kardeşler tarafından tasarlanmış ve Jules Carpentier isimli optik uzmanının katkılarıyla

²⁸ Nijat Özön, *Sinema Uygulayımı-Sanatı- Tarihi*, İstanbul 1985, s. 334.

²⁹ Nilgün Abisel, *Sessiz Sinema*, Ankara 2014, s. 9.

³⁰ Kılıç, L., *age.*, s. 198.

³¹ Âlim Şerif Onaran, *Sessiz Sinema Tarihi*, Ankara 1994, s. 14-15.

³² Abisel, N., *age.*, s. 17.

³³ Kılıç, L., *age.*, s. 199.

³⁴ Gerard Betton, *Sinema Tarihi Başlangıcından 1986'ya Kadar*, (çev. Şirin Tekeli), İstanbul 1993, s. 6.

³⁵ Kılıç, L., *age.*, s. 203.

³⁶ Kılıç, L., *age.*, s. 203.

³⁷ Kılıç, L., *age.*, s. 203.

³⁸ James Monaco, *Bir Film Nasıl Okunur?*, (çev. Ertan Yılmaz), İstanbul 2001, s. 223.

³⁹ Kılıç, L., *age.*, s. 204-205.

⁴⁰ Abisel, N., *age.*, s. 18.

yapılmıştır⁴¹. Edison ve şirketinin engelleme girişimlerine rağmen Lumière Kardeşler'in sinematografi, hareketli görüntü alanında kısa sürede hâkim güç konumuna gelmiştir⁴². Lumière Kardeşler, buluşlarını ilk kez 1895'in Mart ayında, kendi fabrikalarından çıkan işçilerin görüntülediği "Lumière Fabrikası'ndan Çıkış" (La Sortie Des Usines Lumière) adlı filmde kullanmışlardır⁴³. Kamuya açık ilk tarihsel gösterim ise 28 Aralık 1895 yılında Lumière Kardeşler tarafından Paris Grand Cafè'de gösterilen "Trenin Ciotat Garı'na Varışı" (L'Arrivè'd D'un Train En Gare De La Ciotat) adlı filmdir⁴⁴. Bu gösterim için Grand Cafè'nin salonunda bulunan izleyiciler önemli bir sanatsal buluşa şahitlik edeceklerinin farkında olamamıştır⁴⁵. Bu gösterimler sinemanın başlangıcı olarak kabul edilmektedir⁴⁶. Ancak sinemanın bulunuşuyla ilgili olarak, birçok bilim insanının yüzyıllardır göstermiş olduğu çabaları da göz ardı etmemek gerekir⁴⁷.

1. 2. Sinemanın İlk Yılları

Sinema, 1895 yılında sadece bir yenilik olarak görülmüş, ancak zamanla büyük bir endüstri haline gelmiştir⁴⁸. Sinemanın geleceğiyle ilgili olarak Lumière Kardeşler de Edison da olumsuz düşüncelere kapılmıştır⁴⁹. İlk filmler senaryo olmadan, açık havada belgesel niteliğinde çekilen⁵⁰, ortalama bir dakika süreli çalışmalarından oluşmuştur⁵¹.

Lumière Kardeşler'in 28 Aralık 1895 tarihinde halka açık yaptıkları gösterimlerde; "Lyon'daki Lumière Fabrikası'ndan Çıkış", "Bebeğin Kavgası", "Tuileries Havuzu", "Trenin Ciotat Garı'na Varışı", "Alay", "Nalbant", "Kâğıt Oyunu", "Ayrık Otları", "Duvar" ve "Deniz" olmak üzere on film yer almıştır⁵². Lumière

⁴¹ Teksoy, R., *age.*, s. 30-31.

⁴² Mahmut Çağrı Inceoğlu, *Modernleşme ve Türk Sineması: Tarihsel ve Toplumbilimsel Bir İnceleme*, (Basılmamış Doktora Tezi), Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü İletişim Bilimleri Anabilim Dalı Radyo Tv Bilim Dalı, İstanbul 2008, s. 43.

⁴³ Kılıç, L., *age.*, s. 205.

⁴⁴ Kılıç, L., *age.*, s. 205.

⁴⁵ Özge Nilay Erbalaban Gürbüz, "Modern Sinemanın Erken Tarihi ve Modern Sinema Örneği Olarak Jean Luc Godard Sineması", *Gümüşhane Üniversitesi İletişim Fakültesi Elektronik Dergisi*, 2/4, Gümüşhane 2014, s. 162.

⁴⁶ Lo Duca, *Sinema Tarihi*, (çev. Nuri Sarıdoğan), İstanbul 1947, s. 12.

⁴⁷ Onaran, Â. Ş., *age.*, s. 16.

⁴⁸ Roberta Pearson, "Sinemanın İlk Dönemi", (ed. Geoffrey Nowell-Smith, çev. Ahmet Fethi), *Dünya Sinema Tarihi*, İstanbul 2008, s. 30.

⁴⁹ André Bazin, *Sinema Nedir?*, (çev. İbrahim Şener), İstanbul 2011, s. 28.

⁵⁰ Betton, G., *age.*, s. 7.

⁵¹ Pearson, R., *agm.*, s. 30.

⁵² Teksoy, R., *age.*, s. 31. (Âlim Şerif Onaran bu listeyi on iki filmle sıralamaktadır: "Lyon'da Lumière Stüdyolarından Çıkış", "Trenin Chotat İstasyonuna Gelişi", "Kırmızı Balık Avı", "Lyon Fotoğraf Kongresine Bakış", "Duvarın Yıkılışı", "Bahçevan", "Bebeğin Kahvaltısı", "Manevradaki Askerler", "Lyon'da Cumhuriyet Sokağı", "Dalgalı Deniz", "Zararlı Otların İmhası", "İskambil Partisi", Bkz., Onaran, Â. Ş., *age.*, s. 17.)

Kardeşler'in bu filmleri, çağın teknik imkânları doğrultusunda siyah-beyaz negatif filmler kullanılarak çekilmiştir⁵³. Bu çekimlerde hareket etmeden, sabit bir açıyla duran tek bir kamera kullanılmış ve kamera karşısındaki objeler doğal ortamındaki hareketleriyle kaydedilmiştir⁵⁴. İnsanları sinemaya çeken nokta da tiyatrolardan farklı olarak gerçekliğin yansıtılması olmuştur⁵⁵. Ancak Edison'un tüm çabalarına rağmen, Lumière Kardeşler'in sinematografi ve filmleri geniş çevrelere yayılmaya başlamıştır⁵⁶. Lumière Kardeşler ise buluşlarında bir gelecek görememiş ve sinemanın sadece kısa süreli bir merak unsuru olduğu düşüncesiyle o dönemdeki ilgiyi karşılayabilmek için filmler yapmıştır⁵⁷.

Lumière Kardeşler'in ilk gösterimlerinden olan "Trenin Ciotat Garı'na Varışı" adlı filmde insanlar trenin kendilerine doğru geldiğini zannetmiş ve korkup kaçmaya başlamışlardır⁵⁸. Seyircilerin göstermiş olduğu bu tepkiler optik bir yanılsamadan ziyade, film ve seyirci arasındaki mesafeleri ortadan kaldıran mekânsal derinliklerden kaynaklanmaktadır⁵⁹. Filmdeki gerçekçi yaklaşımlar gündelik hayatın detaylarıyla zenginleştirilmiştir⁶⁰. Perdeye etkileyici görüntüyü yansıtabilmek için kameranın çekim açıları bilinçli seçilmiştir⁶¹. Trenin gara girmesini ve yolcuların inişini gösteren filmde sabit açılı bir kamera kullanılarak elli saniyelik gösterim hazırlanmıştır⁶². Lumière Kardeşler'in diğer filmlerine kıyasla, "Trenin Ciotat Garı'na Varışı" filmi izleyicilerde bıraktığı etkiyle daha çok ün kazanmıştır⁶³.

Sinema tarihinde komedi türünün ilk örneği sayılan, Lumière Kardeşler tarafından hazırlanan "Bahçıvanın Sulanışı" filmi, bir çocuğun bahçe sulayan bahçıvanın hortumuna basması, bahçıvanın da suyun kesinti sebebini anlamak için hortumu kendisine çevirmesi ve çocuğun ayağını çekerek bahçıvanı ıslatması üzerine kurgulanarak önceden plânlanmış bir öyküyü anlatmaktadır⁶⁴. Bu filmde güldürmeyi

⁵³ Kılıç, L., *age.*, s. 205.

⁵⁴ Kılıç, L., *age.*, s. 208.

⁵⁵ Rıdvan Şentürk, "Film, Gerçekçilik ve Bilinç", *İstanbul Ticaret Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 7/13, İstanbul 2008, s. 162.

⁵⁶ Kılıç, L., *age.*, s. 208.

⁵⁷ Teksoy, R., *age.*, s. 32.

⁵⁸ Bazin, A., *age.*, s. 58.

⁵⁹ Şentürk, R., *agm.*, s. 163.

⁶⁰ Abisel, N., *age.*, s. 20.

⁶¹ Kılıç, L., *age.*, s. 209.

⁶² Kılıç, L., *age.*, s. 205.

⁶³ Abisel, N., *age.*, s. 20.

⁶⁴ Abisel, N., *age.*, s. 19.

başaran Lumière Kardeşler, “Trenin Ciotat Garı’na Varışı” filminde de trenin gelişile seyircide korku hissi uyandırarak kitlesel heyecanda iki büyük başarıya imza atmıştır⁶⁵.

Lumière Kardeşler, farklı ülkelerde yapılan çekimlerin de ilgi toplayacağı düşüncesiyle çeşitli ülkelere operatörler göndermiştir⁶⁶. Bu operatörler arasından Promio, 1896 yılında İstanbul’a gelerek “Haliç’in Panoraması”, “Boğaziçi Kıyılarının Panoraması”, “Türk Topçusu” ve “Türk Piyadesinin Geçişi” isimli filmler çekmiştir⁶⁷.

Lumière Kardeşler’in sinematograf aracılığıyla yaptıkları ilk gösterimler kahvehane ve restoran gibi mekânlarda gerçekleştirilmiş, sadece film gösterimi için kullanılacak bir salon da yine Lumière Kardeşler tarafından 1897 yılında yapılmıştır⁶⁸. Sinema salonu algısı ise 1905 yılından sonra oturmaya başlamıştır⁶⁹.

Sinema salonlarının ve seyirci kapasitesinin artması, sinemanın geleceğini garanti altına alamamıştır⁷⁰. Çünkü izleyiciler günlük hayatın yansıması olan filmlere alışmış ve sinemanın yarattığı ilk heyecanı atlatmıştır⁷¹. Seyircinin ilgisinin tekrar canlanması⁷², Lumière Kardeşler’in “Bahçıvanın Sulanışı” filminden sonra, ilk defa Georges Méliès imzalı öykülü filmlerin sinemaya girmesiyle sağlanmıştır⁷³. Georges Méliès’in filmleriyle sinematografi bir sanat türüne dönüşmeye başlamıştır⁷⁴.

Resim, heykel sanatlarıyla ve kukla tiyatrosuyla ilgilenen Georges Méliès, 1895 yılında Lumière Kardeşler’in gerçekleştirdiği ilk gösterimlere katılarak sinemanın önemli bir buluş olduğunu anlamıştır⁷⁵. Sinemanın güçlü bir icat olduğunun bilincinde olan Georges Méliès, Lumière Kardeşler’in “sinemanın geleceği yoktur” düşüncesine katılmamış ve onlardan buluşlarını satın almak istemiştir⁷⁶. Lumière Kardeşler’den sinematografi satın alamayınca, 1896 yılında “bioscope” (biyoskop) adlı bir aygıt aracılığıyla ilk filmlerini çekmiş ve kendi oluşturduğu sinema salonunda ilk gösterimlerini gerçekleştirerek kısa sürede Fransa’nın ilk stüdyosunu kurmuştur⁷⁷.

⁶⁵ Pascal Bonitzer, *Kör Alan ve Dekadrajlar*, (çev. İzzet Yaşar), İstanbul 2011, s. 100-101.

⁶⁶ Teksoy, R., *age.*, s. 32.

⁶⁷ Teksoy, R., *age.*, s. 32.

⁶⁸ Halil Uzdu, *Türk Sinemasında Din ve Modernleşme (1960-1975) (Din Sosyolojisi Açısından Bir İnceleme)*, (Basılmamış Doktora Tezi), Süleyman Demirel Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Felsefe ve Din Bilimleri Anabilim Dalı, Isparta 2016, s. 69-70.

⁶⁹ Uzdu, H., *agt.*, s. 69.

⁷⁰ Abisel, N., *age.*, s. 35.

⁷¹ Abisel, N., *age.*, s. 37.

⁷² Abisel, N., *age.*, s. 37.

⁷³ Teksoy, R., *age.*, s. 34.

⁷⁴ Yuriy M. Lotman, *Sinema Estetiğinin Sorunları Filmin Semiotiğine Giriş*, (çev. Oğuz Özügül), Ankara 1999, s. 26.

⁷⁵ Kılıç, L., *age.*, s. 210.

⁷⁶ Kılıç, L., *age.*, s. 210.

⁷⁷ Abisel, N., *age.*, s. 37.

Méliès ilk filmlerinden sonra, 1900 tarihli “Kül Kedisi” (Cendrillon) filmiyle beraber anlatım bütünlüğünü yakaladığı filmlerine geçiş sağlamış ve bu filmi Fransa’dan çok İngiltere ve ABD’de beğenilerek izlenmiştir⁷⁸. Méliès’in daha çok tanınmasını sağlayan ve anlatım bütünlüğünü yakaladığı bir başka filmi, Jules Verne’in romanına dayanarak çektiği, 1902 tarihli “Ay’a Seyahat” (Le Voyage Dans La Lune) filmidir⁷⁹. Bu film, Dünya sinema tarihinin ilk uyarılma örneği sayılmakta ve bilim-kurgu türünün de ilk örneği olarak kabul edilmektedir⁸⁰.

Méliès, 1902 yılında Londra, Barcelona ve Berlin’e, 1903 yılında da New York’a dağıtım büroları kurarak Lumière Kardeşler’i geride bırakmıştır⁸¹. 1896-1913 yılları arasında yüzlerce filme imza atmıştır⁸². Georges Méliès, zamanla Charles Pathè’nin rekabetiyle karşılaşmış ve onlara uyabilmek için dram filmlerine yönelmiş ancak 1919 yılında tamamen sinema sektöründen çekilmek zorunda kalmıştır⁸³.

Charles Pathè filmlerin üretim, dağıtım ve gösterimine kadar birçok aşamasında Fransız sinemasını egemenliği altına almıştır⁸⁴. Pathè, Lumière Kardeşler’in patentlerini ve Méliès Film Company’yi alarak büyüme politikası izlemiş ve 1896’da kurduğu Pathè-Frère şirketiyle sinemanın ilk yıllarında önemli bir Fransız film yapımcısı olmuştur⁸⁵. Pathè, sinemayı icat etmediğini ancak bir sanayi kolu haline getirdiğini de anılarında belirtmiştir⁸⁶.

Amerikan sinemasından Edwin Stanton Porter’in, 1907 tarihli “Kartal Yuvasından Kurtarılış” (Rescued From An Eagles’s Nest) filminde rol alan David Wark Griffith’i, sonraki dönemlerde “sinemanın babası” olarak anılmıştır⁸⁷. Ünlü bir yazar olmak isteyen Griffith, bu isteğini gerçeğe dönüştüremeyince isteksiz olarak sinema sektörüne girmiş ve para kazandıkça sinemaya emek vermiştir⁸⁸. Griffith sinemanın, tiyatro ve fotoğraftan farklı olduğunun bilincinde olarak çalışmalar yapan Méliès ve Porter’den sonra sinema sanatında en belirleyici isim olmuştur⁸⁹. Geçmişti tiyatro

⁷⁸ Abisel, N., *age.*, s. 39.

⁷⁹ Teksoy, R., *age.*, s. 36-37.

⁸⁰ Mehmet Göz, “Sinemanın Gelişimi, Uyarlamalar ve Tarkovsky”, *Fraktal 3Aylık Edebiyat Düşünce Dergisi*, S. 1, İstanbul 2013-2014, s. 38.

⁸¹ Pearson, R., *agm.*, s. 31.

⁸² Kılıç, L., *age.*, s. 210-211.

⁸³ Onaran, A. Ş., *age.*, s. 20-21.

⁸⁴ Monaco, J., *age.*, s. 225.

⁸⁵ Pearson, R., *agm.*, s. 31.

⁸⁶ Cemal İyem, Tamer Yalçın, Zehra Yıldız, “Sinema Sektöründe Emek Süreci: Yönetmenler Örneği”, *Ordu Üniversitesi Sosyal Bilimler Araştırmaları Dergisi*, 6/15, Ordu 2016, s. 123.

⁸⁷ Abisel, N., *age.*, s. 71, 72.

⁸⁸ Abisel, N., *age.*, s. 71.

⁸⁹ Kılıç, L., *age.*, s. 221.

sanatına dayanan Griffith, yaratıcı iş bölümü kavramı üzerinde durmuş ve mühendisler yerine sanat alanında yoğunlaşan kişilerle beraber çalışmıştır⁹⁰. Griffith, 1915 tarihli “Bir Ulusun Doğuşu” (The Birth of a Nation) filminde Amerika’daki iç savaşı anlatmış ve bu film üç saat süren yapısıyla uzun metrajı geçiş döneminin en olgun filmlerinden olmuştur⁹¹. Film, Thomas Dixon’ın roman ve tiyatro oyunu olarak yazdığı “The Clansmen” isimli çalışmasından uyarlanmıştır⁹². Griffith’in bu filmiyle, sinemanın sanat ortamına girdiği düşüncesi de kabul görmektedir⁹³. Ancak Griffith, ilerleyen yıllarda filmi savunmaya veya affettirmeye yönelik çabalara girmek zorunda kalmıştır⁹⁴. Griffith’nin çalışmaları sinemanın sanat ortamındaki yerini almasını sağlamış ve Amerika’daki Hollywood aracılığıyla da sinema dünyaya yayılmıştır⁹⁵.

Sinema sanatı ilk yıllarında, önceki iletişim aygıtlarına bağımlı olarak ilerlese de sonraki yıllarda endüstriyel yapısını tamamlayarak kitlesel iletişim aracı olma yolunda önemli adımlar atmıştır⁹⁶. Sinema, gündelik yaşama basit bir araç olarak girmemiş ve toplumda yeni örgütlenmeler oluşturarak ekonomik bir yatırım ve ticaret alanı olmuştur⁹⁷.

1. 3. Sinemanın Yaygınlaşması ve Endüstri Haline Gelmesi

Sinema endüstrisi, sinemayla ilgili ekipmanların tedarik edilmesinden, filmlerin gösterim ve dağıtımlarına kadar tüm aşamalarını karşılayan genel bir terimdir⁹⁸. Amerika’da bazı yapım şirketleri California’ya taşınarak Hollywood’a stüdyolar kurmuş ve salon işletmeciliğinden, ünlü oyuncu ve yönetmenlerle yapılan sözleşmelere kadar sinema endüstrisini tekelleştirmeye çalışmışlardır⁹⁹. Hollywood, seri üretimlerle yükselişe geçmiş ve dünya film pazarının büyük bölümünü ele geçirmiştir¹⁰⁰. Amerikan

⁹⁰ Gülin Terek Ünal, “Sinemada Estetik Kaygı ve Anlatım Aracı Olarak Sinema Tekniği”, (der: Murat İri), *Sinema Araştırmaları: Kuramlar, Kavramlar, Yaklaşımlar*, İstanbul 2011, s. 17.

⁹¹ Kılıç, L., *age.*, s. 229.

⁹² Teksoy, R., *age.*, s. 80.

⁹³ Kılıç, L., *age.*, s. 229.

⁹⁴ Roberta Pearson, “Geçiş Sineması”, (ed. Geoffrey Nowell-Smith, çev. Ahmet Fethi), *Dünya Sinema Tarihi*, İstanbul 2008, s. 50.

⁹⁵ Kılıç, L., *age.*, s. 233.

⁹⁶ Pearson, R., “Sinemanın...”, s. 41.

⁹⁷ Kılıç, L., *age.*, s. 261.

⁹⁸ Gizem Parlayandemir, *Türk Sinemasının Endüstriyel Yapısının Amerikan Sinemasının Endüstriyel Yapısıyla Karşılaştırmalı Olarak İncelenmesi*, (Basılmamış Yüksek Lisans Tezi), Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü İletişim Bilimleri Anabilim Dalı Sinema Bilim Dalı, İstanbul 2011, s. 13.

⁹⁹ Abisel, N., *age.*, s. 67.

¹⁰⁰ Douglas Gomerty, “Hollywood Stüdyo Sistemi”, (ed. Geoffrey Nowell-Smith, çev. Ahmet Fethi), *Dünya Sinema Tarihi*, İstanbul 2008, s. 64.

konsoloslukları, yurt dışında izleyicilerin film seçimleri ve film gösterimlerini etkileyen koşullarla ilgili de çalışmalar yapmıştır¹⁰¹.

Yerli filmlerin ithal filmlerden daha fazla olduğu tek Avrupa ülkesi, 1920’li yılların sonunda Almanya olmuştur¹⁰². Alman sinemacılar ışık kullanımının, oyunculuğun, dekorların ve kostümlerin önemini bilerek filmler üretmiş, çekimlerinin çoğunluğunu stüdyolarda gerçekleştirmiş ve dışavurumculuk (ekspresyonizm), kübizm gibi akımlarla filmlerini zenginleştirmişlerdir¹⁰³.

Sovyetler Birliği’nde de siyasi ve ekonomik nedenlerden dolayı sinema endüstrisi kolay gelişmemiştir¹⁰⁴. Ancak dünyadaki ilk devlet sinema okulu da Sovyetler Birliği’nde 1919 yılında “Devlet Sinema Okulu” (Gosidarstvennii Skola Kinematagrafii) adıyla kurulmuştur¹⁰⁵. Sovyet sinema sanatının en önemli yönetmeni olan Sergei Mihailoviç Eisenstein kuramlarıyla sinema tarihine geçmiştir¹⁰⁶. Eisenstein’nın 1925 tarihli “Potemkin Zırhlısı” (Bronenosets Potiomkin) filmi içerik ve sanatsal açıdan bir başyapıt kabul edilmektedir¹⁰⁷.

Alman ve Fransız film endüstrileri, Amerika ile rekabet edemese de birçok ülkenin pazarına girmiştir¹⁰⁸. Ülkelerin kendilerine ait sinema üslupları da birbirinden bağımsız şekilde gelişmemiştir¹⁰⁹. Sovyetler, montaj alanında ilerleseler bile Griffith’e olan hayranlıklarını belirtmişler, Mary Pickford ve Douglas Fairbanks Potemkin Zırhlısı filminden etkilenmiş ve böylelikle sinema dünyada pek çok dili konuşmaya başlamıştır¹¹⁰. Sinema, 1930’lu yıllarda kendini kanıtlamış ve hem sanat türü hem de yeni bir anlatım aracı olarak kabul görmüştür¹¹¹.

1. 4. Türk Sinemasının Tarihsel Gelişimi

Türk sineması, sinemasal benzerlikleri göz önüne alınarak; “ilk yıllar (1914-1922)”, “tiyatrocular dönemi (1922-1939)”, “geçiş dönemi (1939-1950)”, “sinemacılar dönemi (1950-1970)”, “karşıtlıklar dönemi (1970-1980)” ve “1980 sonrası darbe

¹⁰¹ Ruth Vasey, “Sinemanın Dünya Çapında Yaygınlaşması”, (ed. Geoffrey Nowell-Smith, çev. Ahmet Fethi), *Dünya Sinema Tarihi*, İstanbul 2008, s. 77.

¹⁰² Vasey, R., agm., s. 77.

¹⁰³ Abisel, N., *age.*, s. 113.

¹⁰⁴ Kılıç, L., *age.*, s. 234.

¹⁰⁵ Kılıç, L., *age.*, s. 234.

¹⁰⁶ Teksoy, R., *age.*, s. 140.

¹⁰⁷ Kılıç, L., *age.*, s. 245.

¹⁰⁸ Vasey, R., agm., s. 85.

¹⁰⁹ Vasey, R., agm., s. 85.

¹¹⁰ Vasey, R., agm., s. 85.

¹¹¹ Abisel, N., *age.*, s. 255.

dönemi (1980-2010)” olmak üzere altı ana döneme ayrılmaktadır¹¹². Ancak 1994 yılından itibaren Türk sinemasında; sinema seyircisi sayısındaki artış, sinema sanatçılarının usta-çırak ilişkisinden ziyade kendilerini yetiştirmeleri ve gerek ödül sistemleri gerek yapımcılık ve gösterimlerle ilgili klasik çalışma tarzlarının yıkılarak yönetmenlerin kendi filmlerinde yapım sürecini organize etmeleriyle “Yeni” olarak nitelendirilen bir sürece girilmiştir¹¹³.

Türkiye’nin sinemayla tanışması 1896 yılında, Lumière Kardeşler’in operatörlerinden Promio’nun İstanbul’a gelerek film çekmesiyle gerçekleşmiştir¹¹⁴. Sultan II. Abdülhamid’in (1876-1909) kızı Ayşe Osmanoğlu’nun anılarına dayanarak, ilk film gösterimleri Fransız Bertrant tarafından Yıldız Sarayı’nda padişahın ve saray halkının katılımıyla yapılmıştır¹¹⁵. Halka açık ilk gösterim ise Sigmund Weinberg aracılığıyla 1897 yılında yapılmış ve büyük ilgi toplamıştır¹¹⁶. Halkın sinematografya tanıştığı bu ilk dönemlerde, din olgusu insanların sinemaya yaklaşımını olumsuz etkilese de zamanla sinema gösterimleri yaygınlaşmaya başlamıştır¹¹⁷. Halkın sinemaya ilgisinin artmasıyla beraber Weinberg, 1908’de Türkiye’deki ilk sinema salonu olan “Pathè Sineması”nı açmış ve bunu Beyoğlu’nda “Palas Sineması” ve “Majik Sineması” takip etmiştir¹¹⁸.

Türk film tarihinin başlangıcı ise Fuat Uzkınay’ın 14 Kasım 1914’te “Ayestefanos’taki Rus Abidesi’nin Yıkılışı” isimli belgeseliyle başlamakta ve bu film ilk Türk filmi olarak kabul edilmektedir¹¹⁹. Ancak filme ait belgelerin olmayışı halen tartışma konusudur¹²⁰. Sigmund Weinberg imzalı “Himmat Ağa’nın İzdivacı” filmi, ilk öykülü uzun metraj filmidir¹²¹. İlk öykülü Türk filmleri ise Sedat Simavi tarafından çekilen 1917 tarihli “Pençe” ve “Cusus” filmleridir¹²². Pençe filmi, Mehmet Rauf’un tiyatro eserinden uyarlanarak çekilmiştir¹²³.

¹¹² Şükran Kuyucak Esen, *Türk Sinemasının Kilometre Taşları*, İstanbul 2010, s. 1-2.

¹¹³ Zahit Atam, *Yakın Plan Yeni Türkiye Sineması Dört Kurucu Yönetmen Nuri Bilge Ceylan, Yeşim Ustaoglu, Zeki Demirkubuz, Derviş Zaimağaoğlu*, İstanbul 2011, s. 83, 84.

¹¹⁴ Agâh Özgüç, *Başlangıcından Bugüne Türk Sinemasında İlkler*, İstanbul 1990, s. 7.

¹¹⁵ Özgüç, A., *age.*, s. 7.

¹¹⁶ Ali Özuyar, *Babîâli’de Sinema*, İstanbul 2004, s. 20.

¹¹⁷ Özuyar, A., *age.*, s. 20-21.

¹¹⁸ Âlim Şerif Onaran, *Türk Sineması*, Ankara 1994, C. I, s. 12.

¹¹⁹ Agâh Özgüç, *100 Filmde Başlangıcından Günümüze Türk Sineması*, Ankara 1993, s. 13.

¹²⁰ Selahattin Önder, Ahmet Baydemir, “Türk Sinemasının Gelişimi (1895-1939)”, *Eskişehir Osmangazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 6/2, Eskişehir 2004, s. 118.

¹²¹ Özgüç, A., *100...*, s. 16.

¹²² Esin Coşkun, *Türk Sinemasında Akım Araştırması*, Ankara 2009, s. 18.

¹²³ Coşkun, E., *age.*, s. 18.

Türk sineması, ilk yıllarından 1921 yılında Kemal Film'in kuruluşuna kadar devlet desteğiyle ilerlemiştir¹²⁴. Kemal Film ilk özel film yapım şirketi olarak, Şakir ve Kemal Seden kardeşler öncülüğünde 1922 yılında çalışmalara başlamıştır¹²⁵. Bu dönemde Muhsin Ertuğrul, Almanya ve Fransa'da edindiği tecrübelerle ülkeye dönmüş ve Kemal Film şirketiyle yaptığı çalışmalarla Türk sinemasında tiyatrocular dönemi başlamıştır¹²⁶. Bu dönemin tiyatrocular dönemi olarak adlandırılması, Muhsin Ertuğrul'un İstanbul Şehir Tiyatrosu'nun başında bulunması ve bu dönemi kontrolü altına almasından kaynaklanmaktadır¹²⁷. Muhsin Ertuğrul, "Ateşten Gömlek" (1923), "Bir Millet Uyanıyor" (1932) ve "Bataklı Damın Kızı Aysel" (1934) filmleriyle hem ilk Kurtuluş Savaşı filmlerine hem de ilk köy filmine imza atmış ve Neyyire Neyir, Bedia Muvahhit gibi Müslüman Türk kadın oyuncularını da ilk kez kamera karşısına çıkarmıştır¹²⁸. Muhsin Ertuğrul'un öne çıkan bir diğer filmi de ilk renkli film olma özelliği taşıyan "Halıcı Kız" (1953) filmidir¹²⁹.

Tiyatrocuların kurmuş olduğu tekel, 1939 yılında Faruk Genç'in çektiği "Taş Parçası" filmiyle yıkılmaya başlamış ve tiyatro dışından insanların da sinema sanatıyla ilgili çalışmalar yapması Türk sinemasının "geçiş dönemi" olarak adlandırılan süreci başlatmıştır¹³⁰. Taş Parçası filmi, Reşat Nuri Güntekin'in tiyatro eserinden uyarlanarak çekilmiştir¹³¹. Bu dönemde öne çıkan bir başka özellik ise filmlerde dublajın kullanılmaya başlanmasıdır¹³².

Halide Edip Adıvar'ın romanından uyarlanan "Vurun Kahpeye" (1949) filmiyle büyük başarı yakalayan Ömer Lütfi Akad ile Türk sinemasında yeni bir döneme girilmiştir¹³³. Ömer Lütfi Akad'ın özgün bir anlatım yakaladığı, 1952 tarihli "Kanun Namına" filmi ile Türk sineması yön değiştirmiş ve sinemacılar dönemi başlamıştır¹³⁴. Ömer Lütfi Akad'ın yanı sıra Orhon Murat Arıburnu, Metin Erksan, Atıf Yılmaz, Memduh Ün ve Osman Seden'in yapmış olduğu film çalışmalarıyla Türk sinema tarihinin asıl başlangıcı bu dönem olarak kabul edilmektedir¹³⁵. Giovanni Scognamillo

¹²⁴ Coşkun, E., *age.*, s. 19-20.

¹²⁵ Özgüç, A., *Başlangıcından...*, s. 28.

¹²⁶ Onaran, Â. Ş., *Türk...*, s. 21.

¹²⁷ Coşkun, E., *age.*, s. 23.

¹²⁸ Özgüç, A., *100...*, s. 16.

¹²⁹ Özgüç, A., *100...*, s. 16.

¹³⁰ Coşkun, E., *age.*, s. 23-24.

¹³¹ Onaran, Â. Ş., *Türk...*, s. 40.

¹³² Coşkun, E., *age.*, s. 24-25.

¹³³ Özgüç, A., *100...*, s. 20.

¹³⁴ Özgüç, A., *100...*, s. 20.

¹³⁵ Parlayandemir, G., *agt.*, s. 31.

da “Türk Sinema Tarihi” kitabında, Türk sinemasında iyileşme göstergelerinin sinemacılar döneminde oluştuğunu belirtmektedir¹³⁶. Metin Erksan’ın, “Susuz Yaz” filmi 1964 yılında Berlin Film Festivali’nde “Altın Ayı” ödülüne layık görülmüştür¹³⁷. Bu dönemin yönetmenleri sinema dilini kullanarak Türk sinemasına özgün anlatımlar kazandırmıştır¹³⁸.

Türkiye’de, 1960’lı yıllarda toplumsal ve kültürel alanlarda çeşitli değişimler meydana gelmiştir¹³⁹. Bu dönemde, Osmanlı Devleti’nin 19. yüzyılda başlattığı ve sonrasında devam eden yanlış batılılaşma politikaları nedeniyle Türk halkının bastırılmış duyguları ortaya çıkmış ve birçok kültürel çatışma yaşanmıştır¹⁴⁰. 1970’li yıllarda Türk sineması, televizyonlarla rekabet edememiş ve bu dönemde birçok sinema salonu kapanmıştır¹⁴¹. 1970-1980 yılları arasındaki bu dönem Türk sinemasında karşıtlıklar dönemi olarak adlandırılmıştır¹⁴². Dönemin öne çıkan yönetmeni Yılmaz Güney, 1970 tarihli “Umut” filmiyle Türk sinemasına yeni bir soluk getirmiştir¹⁴³. Yılmaz Güney, halkla bütünleşmiş ve Türk sinemasını yerelden evrensele taşımak istemiştir¹⁴⁴. Başta Yılmaz Güney’den etkilenen Zeki Ökten olmak üzere Şerif Gören, Erden Kıral ve Ömer Kavur gibi yönetmenler ilerleyen yıllarda Türk sinemasına yenilik getiren filmlere imza atmıştır¹⁴⁵. Türk sinemasında bu dönemde “auteur” (yönetmenin, filmin tüm süreçlerini kontrolü altında tutması, kendi tarzını ve imzasını belli etmesi¹⁴⁶) kavramı güçlendirilmeye çalışılmıştır¹⁴⁷.

Sansür uygulamalarının sert bir şekilde devam ettiği 1980’li yıllarda, Yılmaz Güney’in cezaevinde yazdığı “Yol” (1982) filmi Şerif Gören yönetmenliğinde çekilmiş ve Fransa Cannes Film Festivalinde “Altın Palmiye” ödülünü alarak büyük bir başarıya imza atmıştır¹⁴⁸.

¹³⁶ Giovanni Scognamiglio, *Türk Sinema Tarihi*, İstanbul 2003, s. 111.

¹³⁷ Onaran, Â. Ş., *Türk...*, s. 112.

¹³⁸ Coşkun, E., *age.*, s. 26.

¹³⁹ Yusuf Kaplan, “Türk Sineması”, (ed. Geoffrey Nowell-Smith), *Dünya Sinema Tarihi*, İstanbul 2008, s. 741.

¹⁴⁰ Kaplan, Y., *agm.*, s. 741.

¹⁴¹ Kaplan, Y., *agm.*, s. 744.

¹⁴² Parlayandemir, G., *agt.*, s. 75

¹⁴³ Kaplan, Y., *agm.*, s. 744.

¹⁴⁴ Özgüç, A., *100...*, s. 46.

¹⁴⁵ Kaplan, Y., *agm.*, s. 744.

¹⁴⁶ Ayşe Mirza, “Sinemada Uyarılma Sorunsalı ve Auteur Bir Yönetmen Olarak Aki Kaurismaki”, *Abant Kültürel Araştırmalar Dergisi*, 1/1, Bolu 2016, s. 46.

¹⁴⁷ Coşkun, E., *age.*, s. 86.

¹⁴⁸ Uğur Vardan, “1980’lerden Sonra Türk Sineması”, (ed. Geoffrey Nowell-Smith), *Dünya Sinema Tarihi*, İstanbul 2008, s. 745.

Türk sinemasında 1980 sonrasında alışılmış Yeşilçam anlatıları dışında farklı öykülüne metotları denenmiştir¹⁴⁹. Dönemin öne çıkan yönetmeni ise psikolojik roman uyarlaması olan “Anayurt Otel” (1986) filmiyle Ömer Kavur olmuştur¹⁵⁰. 1980’li yıllarda Türk sinemasının öldüğü düşüncesi, sinemanın yeni bir biçime girmesiyle değişmiştir¹⁵¹. Türk sinemasında 1980’lerde başlayan farklılaşma çabaları 1990’lı yıllarda da devam etmiştir¹⁵². 1980’lerin sonunda, İslami kesimin sorunlarını işleyen filmler de yapılmış ancak bu filmler sinematografik olarak başarıya ulaşamamış ve içerik olarak da ön plâna çıkamamıştır¹⁵³.

Seyircilerin ilgisini kaybeden Türk sineması yeniden yapılanmak zorunda kalmış ve 1990’lı yılların ortalarından itibaren “yeni” olarak adlandırılan bir döneme girmiştir¹⁵⁴. “New Turkish Cinema” (Yeni Türkiye Sineması) tanımı Türkiye’den önce festivaller aracılığıyla dış ülkelerde kullanılmaya başlanmış, kısa sürede Derviş Zaim ve Nuri Bilge Ceylan gibi yönetmenlerle faaliyete geçmiştir¹⁵⁵.

1. 4. 1. Yeni Türk Sineması

Türkiye’de 1970’li yılların sonlarında kriz yaşayan sinema, 1990’lı yıllarda ilk filmlerini çeken genç yönetmenlerle yeni bir sürece girmiştir¹⁵⁶. Yeni Türk sineması genel olarak, sanat sineması ve popüler sinema olarak ayrılan ve genç yönetmenlerin 1990’lı yılların ortalarından itibaren bireysel filmlere yöneldiği bir dönemdir¹⁵⁷.

Türk sineması, 1990’lı yıllarla beraber hem gişe kaygısı güden filmlerle hem de özgün sinema anlatımı yakalamak isteyen yönetmenlerle gelişim göstermiştir¹⁵⁸. Bu

¹⁴⁹ Ayşe Karaçizmeli, Jülide Kesken, “1960’lardan 200’lere Türk Sinemasında Değişen Patron Temsilleri: Tüketim ve Yönetim Göstergeleri Üzerinden Bir Analiz”, *Ege Genç Bakış Dergisi*, 17/1, İzmir 2017, s. 130.

¹⁵⁰ Vardan, U., agm., s. 746.

¹⁵¹ Zehra Yiğit, *Modernizm Sürecinde Zihinsel Karmaşanın 1980 Sonrası Türkiye Sinemasındaki Yansımaları*, (Basılmamış Doktora Tezi), Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Sinema- Tv Anasanat Dalı, İzmir 2009, s. 64.

¹⁵² Nigar Pösteki, *1990 Sonrası Türk Sineması*, İstanbul 2004, s. 28

¹⁵³ Vardan, U., agm., s. 747-748.

¹⁵⁴ Atam, Z., *age.*, s. 82, 83.

¹⁵⁵ Atam, Z., *age.*, s. 83.

¹⁵⁶ Asuman Suner, *Hayalet Ev Yeni Türk Sinemasında Aidiyet, Kimlik ve Bellek*, İstanbul 2006, s. 33.

¹⁵⁷ Zeynep Sevinç, “2000 Sonrası Yeni Türk Sineması Üzerine Yapısal Bir İnceleme”, *Dumlupınar Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, S. 40, Kütahya 2014, s. 99.

¹⁵⁸ Dila Naz Madenoğlu, Cangül Akdaş, “Politik Sinemada Popüler ya da Popüler Sinemada Politik Filmler: Türk Sinemasında Politik Filmler ve Sermiyen Midyat”, (ed. Gizem Parlayandemir, Yıldız Derya Birincioğlu), *Tür(k) Sinemasında Auteurslar-2000 Sonrası Türk Sinemasında Türler ve Yönetmenler*, İstanbul 2016, s. 234.

dönemdeki gişe kaygısı güden filmlerin amacı, Amerikan filmleri yerine Türk filmlerine seyirci çekebilmek ve yerli yapımları ön plâna çıkarmaktır¹⁵⁹.

Asuman Suner'e göre, Yeni Türk sinemasında popüler sinemanın başlangıcı, çok büyük bir seyirci kitlesini sinema salonlarına çeken, Yavuz Turgul'un 1996 tarihli "Eşkîya" filmidir¹⁶⁰. Dönemin öne çıkan bir diğer yönetmeni Derviş Zaim'in 1996 tarihli "Tabutta Rövaşata" filmi de yalın üslubuyla, ulusal ve uluslararası festivallerde aldığı yirmi iki ödülle bu yeni dönemi müjdelemiştir¹⁶¹. Tabutta Rövaşata filminin Antalya Film Festivali'nde aldığı ödülünden sonra, yönetmenlere verilen ödüller meşrulaşmış ve sayıca artmıştır¹⁶². Kaliteli filmler için büyük bütçelerin oluşturulmaya çalışıldığı bir dönemde Derviş Zaim, küçük bir bütçeyle Tabutta Rövaşata filmini çekmiş ve büyük bir başarıya imza atmıştır¹⁶³. Yeni dönemin önemli yönetmenlerinden olan Derviş Zaim'in eski ve yeni sinema üzerine düşünceleri ise şu şekildedir:

"Yeşilçam bitti, yeni sinema anlayışları olmalıdır, yıkılmalıdır... Hayır öyle birşey yok. Herşey, beğenin ya da beğenmeyin eskiden beslenir. Böyle düşünmek gerekir. Yeşilçam'dan öğrenilecek şeyler olduğuna inanıyorum. Bir kere Yeşilçam, klasik Hollywood sinemasını kendine model seçmiş bir üretim tarzı... Farklı bir dizge var orada. Ve bu dizge kendini yeniden tanımlamak durumunda. Toplumsal, ekonomik, sosyal ve kültürel nedenlerle sekteler olduğu için Yeşilçam maalesef yarı alaycı bahsedilen bir yer oldu¹⁶⁴."

Bu dönemin sinema sanatçılarının bir kısmı yazarlıktan, bir kısmı kısa filmlerden ve bir kısmı da sinema-televizyon okullarından gelmiş ve imkânsızlıklar içerisinde çıktıkları filmlerle Türk sinemasını canlandırmaya çalışmışlardır¹⁶⁵. Zeki Demirkubuz'un "Masumiyet" (1997) filmi, Yeşim Ustaoglu'nun "Güneşe Yolculuk" (1999) filmi ve Nuri Bilge Ceylan'ın "Kasaba" (1997) ve "Mayıs Sıkıntısı" (1999) filmleriyle Türk sinemasında "sanat sineması" kavramı belirginleşmeye başlamış, bu filmler ulusal ve uluslararası festivallerde aldıkları ödüllerle büyük yankı uyandırmıştır¹⁶⁶. Hatta Zeki Demirkubuz'un 2002 tarihli "Yazgı" ve "İtiraf" filmleri Fransa Cannes Film Festivali'nden davet almış ve böylelikle Türk sinemasında ilk kez

¹⁵⁹ Madenoğlu, D. N., Akdaş, C., agm., s. 234.

¹⁶⁰ Suner, A., age., s. 34.

¹⁶¹ Suner, A., age., s. 36-37.

¹⁶² Atam, Z., age., s. 84.

¹⁶³ Scognamillo G., age., s. 433-434.

¹⁶⁴ Hülya Arlanbay, "Herkes Her şeyi Yaptı", *Antrakt Sinema Dergisi*, S. 60, İstanbul 1996-1997, s. 19.

¹⁶⁵ Scognamillo, G., age., s. 414.

¹⁶⁶ Suner, A., age., s. 37.

aynı yıl iki film Cannes’da yer almıştır¹⁶⁷. Nuri Bilge Ceylan da 2003 tarihli “Uzak” filmiyle Cannes Film Festivali’nde Büyük Jüri Ödülü’ne layık görülmüştür¹⁶⁸.

Bu dönemde Türk sinemasında daha belirgin değişimler yaşanmış, yönetmenler Yeşilçam kalıplarından uzaklaşarak özgün ifade yöntemleri geliştirmiş ve auteur kuramı da şekillenmeye başlamıştır¹⁶⁹. Yine bu dönemde, sinemacı yetiştirmede usta-çırak ilişkisinden uzaklaşmış ve sanatçılar kendilerini bireysel olarak geliştirmişlerdir¹⁷⁰. Derviş Zaim, Nuri Bilge Ceylan, Zeki Demirkubuz gibi bağımsız sinemacılar filmlerinin bütçelerini festival gelirleri ve sponsorlar aracılığıyla karşılamaya çalışmışlardır¹⁷¹. Nigar Pösteki “1990 Sonrası Türk Sineması” adlı kitabında bağımsızlık kavramını “seyirci beğenisinden, gişeden, maddi açıdan bağımsızlık” olarak tanımlamaktadır¹⁷².

Sonuç olarak, Türkiye’de 1960-1975 yılları arasında sinema, yıllık film üretim kapasitesindeki ve salon sayısındaki artışlarla kültür hayatında önemli bir noktada yer almıştır¹⁷³. Televizyonların evlerde yaygınlaşmaya başlamasıyla beraber düşüşe geçen Türk sineması 1980’li yılların sonlarına doğru toparlanmaya çalışmıştır¹⁷⁴. Türk sineması, 1990’lı yılların ortalarından itibaren kendi sinema dilini oluşturmaya çalışan yönetmenlerle tanışmıştır¹⁷⁵. Yönetmen asistanlığından gelen Zeki Demirkubuz, düşük bütçelerle sinemaya giren Derviş Zaim, profesyonel oyuncu kullanmadan başarı yakalayan Nuri Bilge Ceylan¹⁷⁶ ve kısa filmleriyle başarı yakaladıktan sonra uzun metraj filmlere yönelen Yeşim Ustaoglu gibi yönetmenler bu dönemin öne çıkan isimlerindendir¹⁷⁷. Zahit Atam, Yeni Türk sinemasının kurucu yönetmenleri olarak bu dört yönetmeni (Zeki Demirkubuz, Nuri Bilge Ceylan, Derviş Zaim ve Yeşim Ustaoglu) görmekte ve Zeki Demirkubuz dışındaki isimlerin üniversite mezunu olduklarını, sadece Zeki Demirkubuz’un prodüksiyon asistanlığından geldiğini belirtmektedir¹⁷⁸.

¹⁶⁷ Suner, A., *age.*, s. 37.

¹⁶⁸ Suner, A., *age.*, s. 37.

¹⁶⁹ Madenoğlu, D. N., Akdaş, C., *agm.*, s. 236.

¹⁷⁰ Atam, Z., *age.*, s. 84.

¹⁷¹ Madenoğlu, D. N., Akdaş, C., *agm.*, s. 235-236.

¹⁷² Pösteki, N., *age.*, s. 48.

¹⁷³ Pösteki, N., *age.*, s. 25.

¹⁷⁴ Pösteki, N., *age.*, s. 25, 26.

¹⁷⁵ Pösteki, N., *age.*, s. 28.

¹⁷⁶ Scognamillo, G., *age.*, s. 430, 432.

¹⁷⁷ Atam, Z., *age.*, s. 578.

¹⁷⁸ Atam, Z., *age.*, s. 577.

İKİNCİ BÖLÜM

TÜRK-İSLÂM SANATLARI VE DERVİŞ ZAIM SİNEMASI

2. 1. Derviş Zaim'in Hayatı

Derviş Zaim, 1964 yılında Kıbrıs'ın Limasol kentinde dünyaya gelmiştir¹⁷⁹. Asıl ismi Derviş Zaimağaoğlu'dur¹⁸⁰. Üniversite yıllarına kadar Kıbrıs'ta yaşayan Derviş Zaim, kendisini “adalı” olarak tanımlamaktadır¹⁸¹. Lise eğitimini Magosa'da tamamlamış ve 1988 yılında Boğaziçi Üniversitesi İşletme Bölümü'nden mezun olmuştur¹⁸².

Derviş Zaim, sinemayla olan ciddi bağlarını üniversitede Üstün Barışta'dan aldığı “Sinema Tarihi ve Sinema Estetiği” dersiyle ve üniversitenin Sinema Kulübü'yle kurduğunu belirtmektedir¹⁸³. Lisans mezuniyetinin ardından Boğaziçi Üniversitesi Tarih bölümünde yüksek lisansa başlayan Derviş Zaim o yıllarda edebiyat, sinema ve sanat alanlarında kendini geliştirmiş ve Hilmi Yavuz, Süha Arın gibi isimlerle yakınlık kurarak kendini sinema filmleri çekmeye hazırlamıştır¹⁸⁴. Derviş Zaim, 1992 yılında yerel bir kanal olan Belediye Radyo Televizyonu'na girmiş ve kültür, sanat ve gençlik içerikli bir programda yapımcılık yapmıştır¹⁸⁵. Bu işle büyük bir deneyim ve tecrübe kazandığını da belirtmektedir¹⁸⁶. Yine aynı yıl “Kamerayı As” isimli on dakikalık bir kısa metraj film çekmiştir¹⁸⁷.

Derviş Zaim, İngiltere'de Warwick Üniversitesi'nden bir yıllık yüksek lisans bursu kazanmıştır¹⁸⁸. Burada Kültürel Çalışmalar Bölümü'nü (Cultural Studies) kazanmış olsa da Sinema Bölümü (Film Studies) ile ortak çalışmalar yapma isteği kabul edilmiştir¹⁸⁹. Televizyon sektöründe edindiği tecrübelerin ardından İngiltere'de sinema alanında teorik bir bakış açısı kazanmaya çalışmış ve izleyici bile olsa BBC'nin

¹⁷⁹ Birgül Alıcı, “Bağımsız Sinema ve Derviş Zaim”, *Uluslararası Hakemli İletişim ve Edebiyat Araştırmaları Dergisi*, 2/5, İstanbul 2014, s. 55.

¹⁸⁰ Alıcı, B., agm., s. 55.

¹⁸¹ Atam, Z., age., s. 455.

¹⁸² Alıcı, B., agm., s. 55.

¹⁸³ Anonim, *Boğaziçi Üniversitesi Mithat Alan Film Merkezi Söyleşi, Panel ve Sunum Yıllığı*, (haz. Berke Göl, Yamaç Okur, Nadir Öperli), İstanbul 2004, s. 37-38.

¹⁸⁴ Atam, Z., age., s. 458.

¹⁸⁵ Anonim, *Sinema Söyleşileri 2004*, s. 42.

¹⁸⁶ Anonim, *Sinema Söyleşileri 2004*, s. 43.

¹⁸⁷ Atam, Z., age., s. 458.

¹⁸⁸ Anonim, *Sinema Söyleşileri 2004*, s. 43.

¹⁸⁹ Anonim, *Sinema Söyleşileri 2004*, s. 43.

çekimlerine de gitmiştir¹⁹⁰. Derviş Zaim, “Midnight Express” (Gece Yarısı Ekspresi) filmi üzerine yazdığı bir tezle mezun olmuş ve Türkiye’ye dönmüştür¹⁹¹.

Derviş Zaim, 1995 yılında yayınlanan “Ares Harikalar Diyarında” adlı romanıyla Yunus Nadi Edebiyat ödülüne layık görülmüştür¹⁹². Derviş Zaim “Ares Harikalar Diyarında” adlı kitabını, üniversite yıllarında kendini geliştirmek amacıyla yazdığı öykü denemelerinden biri olarak görmektedir¹⁹³. Ödülü 1992 yılında aldığını, kitabın ise 1995 yılında yayınlandığını belirtmektedir¹⁹⁴. Cumhuriyet Gazetesi tarafından verilen Yunus Nadi Edebiyat Ödülü’nü “yayınlanmamış roman” kategorisinde kazanmıştır¹⁹⁵.

Derviş Zaim, İngiltere’de yazdığı “Muz Eğrisi” adlı senaryonun filme çekilebilmesi için Yeşilçam’a ve Yeşilçam dışındaki yapımcılara gitmiş ve hepsinden olumsuz yanıt almıştır¹⁹⁶. Bu durumu da Türkiye’de ilk filmini yapmak isteyenlerin çok şanslı olmadığı şeklinde değerlendirmiştir¹⁹⁷. Derviş Zaim, senaryosunu yazdığı Muz Eğrisi’nde bazı bölümlerin 19. yüzyılda geçmesi ve başrolde yabancı oyuncu olması gerektiğinden, altından kalkabileceği ve kendi şartlarında gerçekleştirebileceği senaryolar düşünmeye başlamıştır¹⁹⁸. Böylelikle Derviş Zaim, ilk uzun metraj filmi olan “Tabutta Rövaşata”ya giden yolda ilk adımlarını atmıştır¹⁹⁹.

Derviş Zaim’i bağımsız olarak uzun metraj film çekmeye yönlendiren etken de Londra’da katıldığı bir kurs olmuştur²⁰⁰. Bu kursta üç günlük bir programla Dove S. Siemens, filmlerin hazırlık süreçlerinden çekim aşamalarına ve pazarlanmasından alacağı ödüllere kadar olan tüm serüvenini anlatarak bir haftada sinemayı öğretme garantisi vermiştir²⁰¹. Derviş Zaim’in katıldığı bu kurs, Tabutta Rövaşata filmi sürecinde de etkili olmuş ve kendisini motive etmiştir²⁰².

¹⁹⁰ Anonim, *Sinema Söyleşileri 2004*, s. 43.

¹⁹¹ Atam, Z., *age.*, s. 458.

¹⁹² Alıcı, B., *agm.*, s. 55.

¹⁹³ Anonim, *Sinema Söyleşileri 2004*, s. 40.

¹⁹⁴ Anonim, *Sinema Söyleşileri 2004*, s. 40.

¹⁹⁵ Atam, Z., *age.*, s. 458.

¹⁹⁶ Anonim, *Sinema Söyleşileri 2004*, s. 43.

¹⁹⁷ Arlanbay, H., *agm.*, s. 17.

¹⁹⁸ Arlanbay, H., *agm.*, s. 17.

¹⁹⁹ Anonim, *Sinema Söyleşileri 2004*, s. 44.

²⁰⁰ Anonim, *Sinema Söyleşileri 2004*, s. 44.

²⁰¹ Anonim, *Sinema Söyleşileri 2004*, s. 44.

²⁰² Anonim, *Sinema Söyleşileri 2004*, s. 44.

2. 2. Derviş Zaim'in Çalışmalarına Genel Bir Bakış

Derviş Zaim, 1996 yılında Tabutta Rövaşata filmine imza atmış ve bu ilk uzun metraj filmini “Filler ve Çimen” (2001), “Çamur” (2003), “Paralel Yolculuklar” (2004), “Cenneti Beklerken” (2006), “Nokta” (2009), “Gölgeler ve Suretler” (2011), “Devir” (2013)²⁰³, “Balık” (2014) ve “Rüya” (2016) filmleri takip etmiştir²⁰⁴. Derviş Zaim, film ve akademik çalışmalarına da halen devam etmektedir.

Derviş Zaim'in ilk uzun metraj filmi olan “Tabutta Rövaşata” (1996), mekân olarak Rumelihisarı'nda geçmekte ve aynı zamanda Yeni Türk sinemasının ilk örneklerinden biri kabul edilmektedir²⁰⁵. Filmin konusu gerçek hayattan alınmıştır²⁰⁶. Film, evsiz bir kişi olan ana karakter Mahsun'un (Ahmet Uğurlu) öyküsünü anlatmaktadır²⁰⁷. Geceleri otomobil hırsızlığı yapan Mahsun, sabah saatlerinde çaldığı arabaları temizlenmiş olarak yerine koymaktadır²⁰⁸. Derviş Zaim, Tabutta Rövaşata filmini Boğaziçi Üniversitesi'nde okuduğu yıllarda tanıdığı, Rumelihisarı'nın otomobil hırsızları Dursun'dan esinlenerek çektiğini belirtmektedir²⁰⁹. Yönetmenin bu ilk filmi, sonraki filmlerinden sembolik anlatımları ve içerdiği mesajlarıyla ayrılmaktadır²¹⁰. Derviş Zaim, Mahsun'u gerçekçi bir dille anlatmaya çalışarak sade bir üslup tercih etmiştir²¹¹. Atilla Dorsay, film hakkında “*hayattan, gerçekçilikten, basit biçimde algılanabilecek her şeyden böylesine uzak ve kendisi tümüyle bir büyük bulmaca olan bir film ne sinema sanatına, ne de herhangi bir davaya hizmet eder*” şeklinde yazarak, filmi, Türk Sinema tarihinin en kötü on filmi içerisine dâhil etse de²¹² Tabutta Rövaşata filmi 1996 yılında Antalya Film Festivali'nde büyük ödülle beraber dört ödül almış ve yirmi iki uluslararası film festivaline katılmıştır²¹³. Derviş Zaim, filmi neredeyse olmayan bir bütçeyle oluşturmuş ve düşük bütçelerin insanı daha yaratıcı bir hale getireceğinin inancında olduğunu dile getirmiştir²¹⁴.

²⁰³ Alici, B., agm., s. 55.

²⁰⁴ <http://www.derviszaim.com/kategori/filmleri/> (Erişim Tarihi: 25.05.2018, 02:03).

²⁰⁵ Ayla Torun, “Sinema-Kent İlişkisinde İstanbul: İlk Yıllarından Bugüne Türk Sineması'nda İstanbul'un Görünümü”, *İstanbul Üniversitesi İletişim Fakültesi Dergisi*, S. 52, İstanbul 2017, s. 157.

²⁰⁶ Suner, A., age., s. 226.

²⁰⁷ Suner, A., age., s. 226.

²⁰⁸ <http://www.derviszaim.com/kategori/filmleri/> (Erişim Tarihi: 26.05.2018, 00:27).

²⁰⁹ Anonim, *Sinema Söyleşileri 2004*, s. 51.

²¹⁰ Celil Civan, “Tabutta Rövaşata: Vicdanı Yaralamak”, (ed. Ayşe Pay), *Yönetmen Sineması Derviş Zaim*, İstanbul 2011, s. 9.

²¹¹ Civan, C., agm., s. 9.

²¹² Anonim, *Sinema Söyleşileri 2004*, s. 61.

²¹³ Atam, Z., age., s. 464.

²¹⁴ Arlanbay, H., agm., s. 18.

Tabutta Rövaşata filminden sonra farklı bir film yapma isteğiyle “Filler ve Çimen” filminin hazırlıklarına başlamıştır²¹⁵. Filmin senaryosu “Susurluk Kazası”ndan esinlenerek oluşturulmuştur²¹⁶. Derviş Zaim, bu filminden başlayarak sinemasal anlatımda farklı arayışlar içerisine girmiş, Filler ve Çimen filminde ebru sanatına yer vermiştir²¹⁷. Filler ve Çimen filmindeki iç içe geçen anlatım ve belirsizlikler ile ebru sanatında boyaların kâğıt üzerinde bir görsel oluşturmada önceki belirsizliği ve kaosu üzerine bağıntılar kurulmuştur²¹⁸. Film, 2001 SİYAD (Sinema Yazarları Derneği) Ödülleri’nde “En İyi Yönetmen” ve “En İyi Senaryo” yine aynı yıl Orhan Murat Arıburnu Ödülleri’nde “En İyi Film” ödülleri almıştır²¹⁹. Bağımsız film olarak adlandırılan bu tür projelerin beş – altı bin izleyiciye ulaştığı bir dönemde, Derviş Zaim’in Filler ve Çimen filmi altı kopya ile yüz seksen bin izleyiciye ulaşarak büyük bir başarı yakalamıştır²²⁰.

Derviş Zaim’in bir diğer projesi “Paralel Yolculuklar” adlı belgesel filmidir²²¹. Birleşmiş Milletler Örgütü’nün de desteklediği belgesel film, Derviş Zaim ve Kıbrıs doğumlu Panikos Hrisantu yönetmenliğinde çekilmiş ve Türk tarafındaki çekimler görüntü yönetmeni Feza Çaldıran tarafından gerçekleştirilmiştir²²². Derviş Zaim ve Panikos Hrisantu, iki kesim arasındaki sınırın kapalı olması nedeniyle çekimleri birbirlerinden ayrı olarak yapmak zorunda kalmışlardır²²³. Belgeselde, 1974 yılında Balıkesir ve çevresinde yaşayan Rumların evlerini terk etmeleri konusu üzerinde durulmuş ve bu konu barışçıl bir üslupla anlatılmıştır²²⁴. Kıbrıs’taki iki kesim arasında barış tohumlarının atılması amacıyla oluşturulan Paralel Yolculuklar belgeseli, ilk defa Uluslararası İstanbul Film Festivali’nde gösterime sunulmuştur²²⁵.

Derviş Zaim’in 2003 tarihli “Çamur” filmi ise Kıbrıs’ta geçmekte ve askerliğinin son döneminde yakalandığı bir hastalık nedeniyle konuşamamaya başlayan

²¹⁵ Anonim, *Sinema Söyleşileri 2004*, s. 53.

²¹⁶ Arif Can Güngör, “Derviş Zaim Sineması’nda Geleneksel Türk Sanatlarının Kullanılması: Filler ve Çimen – Ebru, Cenneti Beklerken – Minyatür, Nokta – Hat”, *İstanbul Üniversitesi İletişim Fakültesi Dergisi*, S. 38, İstanbul 2010, s. 50.

²¹⁷ Atam, Z., *age.*, s. 466.

²¹⁸ Güngör, A. C., *agm.*, s. 53.

²¹⁹ Anonim, *Sinema Söyleşileri 2004*, s. 82.

²²⁰ Anonim, *Sinema Söyleşileri 2004*, s. 62.

²²¹ Aptullah Sayar, *Kuzey Kıbrıs’ta Belgesel Sinema*, (Basılmamış Yüksek Lisans Tezi), Yakın Doğu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Medya ve İletişim Çalışmaları Anabilim Dalı, Lefkoşa 2017, s. 51.

²²² Sayar, A., *agt.*, s. 51.

²²³ Sayar, A., *agt.*, s. 51.

²²⁴ Sayar, A., *agt.*, s. 52.

²²⁵ Sayar, A., *agt.*, s. 51.

Ali isimli bir karakterin başından geçenleri anlatmaktadır²²⁶. Hikâyesini Kıbrıs'tan alsa da çekimleri risk ve maliyet açısından Gökçeada ve Tuz Gölü civarında yapılmıştır²²⁷. Derviş Zaim, Çamur filminde hastalık metaforu aracılığıyla Kıbrıs sorununa değinmiş ve hikâyesinde mitolojik bir ögeye de yer vermiştir²²⁸. Mitolojik unsur olarak kullanılan “Kybele” figürü yazgı, bereket ve maden koruyucu gibi çeşitli özellikleriyle öyküye yön vermektedir²²⁹. Derviş Zaim, Çamur filminin Kıbrıs temalı nadir filmlerden olması nedeniyle, sosyal ve politik yapının düzgün bir şekilde işlenmesi gerektiğinin bilincinde olduğunu da belirtmektedir²³⁰. Kendisi de 1974 yılında evini terk etmek zorunda kalmış ve bu sarsıntıyı yakından tanıyan biri olarak dönemin çatışmalarını ve toplumsal etkilerini sembolik bir anlatımla ele almıştır²³¹. Çamur filmi, 2003 yılında Venedik Film Festivali'nde “UNESCO Ödülü”nü almıştır²³².

Derviş Zaim, 17. yüzyılda Osmanlı İmparatorluğu'nda yaşayan Eflatun adlı bir minyatür ustasının başından geçenleri anlattığı “Cenneti Beklerken” filmini 2006 yılında çekmiştir²³³. Filmin öyküsünde Eflatun'un hem Anadolu'daki gerçek yolculuğu hem de ruhsal yolculuğu üzerinde durulmakta ve filmin temelinde minyatür sanatı yer almaktadır²³⁴. Sinemanın dramatik öğeleriyle minyatür sanatını buluşturan Derviş Zaim, özgün bir anlatımla “Doğu-Batı”, “İktidar-Direnış” ve “İslamiyet-Hıristiyanlık” gibi kavramları ele almaktadır²³⁵. Derviş Zaim senaryo sürecinde, Anadolu Selçuklu döneminde Sultan Sencer'i öldürmek için yollanan bir casusun robot resminin çizilerek yakalanmasından ve Diego Velazquez'in “Las Meninas” (Nedimeler) adlı tablosundan etkilendiğini belirtmektedir²³⁶. Filmin danışmanlığında Prof. Dr. Cemal Kafadar ve Filiz Çağman yer almış ve çizimler minyatür sanatçısı Özcan Özcan tarafından çizilmiştir²³⁷.

²²⁶ Elçin Akçora, Mehmet Yılmaz, “Ortak Üslup Öğeleri Ekseninde Derviş Zaim Filmlerinin Karşılaştırmalı Analizi”, *Ordu Üniversitesi Sosyal Bilimler Araştırmaları Dergisi*, 5/13, Ordu 2015, s. 125.

²²⁷ Atam, Z., *age.*, s. 501.

²²⁸ Ayşe Pay, “Derviş Zaim Sinemasında Kurgu Oyunları: Çamur”, (ed. Ayşe Pay), *Yönetmen Sineması Derviş Zaim*, İstanbul 2011, s. 41.

²²⁹ Pay, A., *agm.*, s. 51.

²³⁰ Anonim, *Sinema Söyleşileri 2004*, s. 65.

²³¹ Ahmet Serdar Aktürk, “Çamur'da Yakın Geçmişle Yüzleşme: Uzlaşmak Mümkün (Mü?)”, (ed. Aslıhan Doğan Topçu), *Toplumsalın Eleştirisinden Geleneğin Estetiğine Yolculuk: Derviş Zaim Sineması*, Ankara 2010, s. 51.

²³² Anonim, *Sinema Söyleşileri 2004*, s. 82.

²³³ Akçora, E., Yılmaz, M., *agm.*, s. 125.

²³⁴ Mustafa Sözen, “Türk Sinemasında İki Farklı Deneme: Derviş Zaim ve Semih Kaplanoğlu Sinemasında Dil Arayışları”, *Akdeniz Sanat Dergisi*, Antalya 2010, s. 131-132.

²³⁵ Sözen, M., *agm.*, s. 132.

²³⁶ Anonim, *Boğaziçi Üniversitesi Mithat Alan Film Merkezi Söyleşi, Panel ve Sunum Yıllığı*, (haz. Başak Deniz Özdoğan, Ayşegül Oğuz), İstanbul 2007, s. 71.

²³⁷ Anonim, *Sinema Söyleşileri 2007*, s. 73.

Derviş Zaim Cenneti Beklerken filmiyle, 2006 yılında Antalya Altın Portakal Film Festivali'nde "En İyi Özel Efekt"²³⁸, SİYAD Ödülleri'nde "En İyi Film Müziği", Ankara Film Festivali'nde "En İyi Sanat Yönetmeni", "En İyi Müzik" ve Adana Film Festivali'nde "Jüri Özel Ödülü", "En İyi Sanat Yönetmeni", "En İyi Müzik" ve "En İyi Kurgu" ödüllerini almıştır²³⁹.

Derviş Zaim'in 2009 tarihli "Nokta" filminde, genç bir hattat olan Ahmet'in düzgün bir hayat kurma mücadelesinin nasıl bozulduğu anlatılmaktadır²⁴⁰. Yakın bir arkadaşının, el yazması değerli bir Kur'an'ın yasal olmayan yollarla satılmasını istemesi Ahmet'in hayatını da etkilemiştir²⁴¹. Nokta filmi, genç hattat Ahmet'in işlediği bir suç ve bu suçtan duyduğu vicdan azabına odaklanmaktadır²⁴². Filmdeki özgün ve estetik yapı Hat Sanatı'ndan yararlanılarak oluşturulmuştur²⁴³. Film, suç ve ceza kavramları üzerinden ilerlemekte ve ahlâk meselesine vurgu yapmaktadır²⁴⁴. Derviş Zaim, Nokta filmiyle Antalya Film Festivali'nde "Jüri Özel Ödülü", "En İyi Yönetmen", "En İyi Müzik" ve "En İyi Ses Tasarımı", İstanbul Film Festivali'nde "En İyi Yönetmen", Bursa İpek Yolu Festivali'nde "En İyi Yönetmen", Adana Film Festivali'nde "En İyi Görüntü", "En İyi Görsel Efekt" ve "En İyi Müzik", Türkiye Yazarlar Birliği "Sinema Ödülü", Boston Türk Filmleri Festivali'nde "Sinemada Mükemmellik Ödülü" ve Montpellier Film Festivali'nde "En İyi Müzik" ödüllerini alarak ulusal ve uluslararası festivallerde birçok ödül kazanmıştır²⁴⁵.

Derviş Zaim, bir diğer projesi "Gölgeler ve Suretler" filmine 2011 yılında imza atmıştır²⁴⁶. Filmde gölge oyunu sanatını icra eden Salih ve kızının 1963 yılında Kıbrıs'taki Türk ve Rum kesimi arasındaki çatışmalardan dolayı evlerini terk etmeleri konusu işlenmektedir²⁴⁷.

Gölgeler ve Suretler filmiyle, Kıbrıs'taki gerginlikler ciddi anlamda sinemaya taşınmış ve film daha önceki dönemlerde çekilen Kıbrıs temalı filmlerden bu noktada

²³⁸ Anonim, *Sinema Söyleşileri 2007*, s. 87.

²³⁹ Elçin Akçora, *Auteur Kuramı Perspektifinden Derviş Zaim Sineması*, (Basılmamış Yüksek Lisans Tezi), Ordu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Sinema ve Televizyon Anabilim Dalı, Ordu 2015, s. 143.

²⁴⁰ Akçora, E., Yılmaz, M., "Ortak...", s. 125.

²⁴¹ Akçora, E., Yılmaz, M., "Ortak...", s. 125.

²⁴² Sözen, M., agm., s. 134.

²⁴³ Sözen, M., agm., s. 134.

²⁴⁴ Fuat Er, "Dünyalar Arasında: Cenneti Beklerken ve Nokta", (ed. Ayşe Pay), *Yönetmen Sineması Derviş Zaim*, İstanbul 2011, s. 71.

²⁴⁵ Akçora, E., *Auteur...*, s. 144.

²⁴⁶ Akçora, E., Yılmaz, M., "Ortak...", s. 125.

²⁴⁷ Akçora, E., Yılmaz, M., "Ortak...", s. 125.

ayrılarak Türk sinemasında tarihsel anlamda ilk Kıbrıs filmi kabul edilmiştir²⁴⁸. Filmde gölge oyunu sanatından yararlanılarak, geleneksel bir anlatı biçimi modernist bir yaklaşımla ele alınmıştır²⁴⁹. Derviş Zaim Gölge ve Suretler filmiyle, Ankara Film Festivali'nde "En İyi Film", "En İyi Yönetmen", "En İyi Kadın Oyuncu", "En İyi Yardımcı Erkek Oyuncu", "En İyi Kurgu", "En İyi Sanat Yönetmeni" ve "SİYAD Eleştirmenler Ödülü", Antalya Film Festivali'nde "SİYAD Eleştirmenler Ödülü" ve "En İyi Kurgu", 14. Uluslararası İstanbul Kukla Festivali'nde "Onur Ödülü", 1. Yeşilcam Ödülleri'nde "En İyi Sanat Yönetmeni", "En İyi Kostüm" ve Cenevre Film Oriental'de "Özel Mansiyon" ödülleri almıştır²⁵⁰.

Derviş Zaim 2012 yılında konusunu Burdur'un Hasanpaşa Köyü'nden alan "Devir" filmine imza atmıştır²⁵¹. Hasanpaşa Köyü'nde her yıl geleneksel olarak yapılan, çobanların sürüleriyle beraber bir su birikintisinden hızlıca geçmeye çalıştıkları çoban yarışı filmin ana temasını oluşturmaktadır²⁵². Derviş Zaim Devir filmiyle ilgili olarak, filmin birçok aşamasının doğa ile arasına mesafe giren insanoğlunun koyun yıkama şenliğiyle eskiyi hatırlaması üzerine kurgulandığını ve inançlarıyla modern dünya arasında sıkışıp kalan çobanların hikâyesiyle, gelenekten yararlanan filmlerine farklı bir yaklaşımla devam ettiğini belirtmektedir²⁵³. Derviş Zaim Devir filmiyle, 32. İstanbul Film Festivali'nde "Jüri Özel Ödülü"ne ve 9. Londra Türk Filmleri Festivali'nde "Golden Wings Dijital Dağıtım Ödülü"ne layık görülmüştür²⁵⁴.

Derviş Zaim'in doğa ile insan arasındaki mesafeyi anlatan diğer filmi 2014 tarihli "Balık" filmidir²⁵⁵. Filmin konusu, balıkçılıkla uğraşan ve hasta olan kızını iyileştirmek isteyen Kaya'nın doğayı tahrip ederek ve göle kimyasal maddeler karıştırarak balık satışından para kazanması ve bunun kendisine de ailesine de verdiği zararlar üzerine kurgulanmıştır²⁵⁶. Derviş Zaim, insanların içinde yaşadıkları doğayı hırsları uğruna tahrip etmelerinden duyduğu rahatsızlığı Balık filmiyle yansıtmıştır²⁵⁷. Balık filmi Derviş Zaim'e 21. Altın Koza Film Festivali'nde "En İyi Senaryo" ve 5.

²⁴⁸ Atam, Z., *age.*, s. 528.

²⁴⁹ Atam, Z., *age.*, s. 528.

²⁵⁰ Akçora, E., *Auteur...*, s. 144.

²⁵¹ Akçora, E., Yılmaz, M., "Ortak...", s. 125.

²⁵² Akçora, E., Yılmaz, M., "Ortak...", s. 125-126.

²⁵³ <http://www.derviszaim.com/2012-devir-75/> (Erişim Tarihi: 05.06.2018, 23:16).

²⁵⁴ Akçora, E., *Auteur...*, s. 145.

²⁵⁵ <http://www.derviszaim.com/2014-balik/> (Erişim Tarihi: 05.06.2018, 23:57).

²⁵⁶ Akçora, E., Yılmaz, M., "Ortak...", s. 126.

²⁵⁷ Akçora, E., *Auteur...*, s. 82.

Malatya Uluslararası Film Festivali'nde "SIYAD En İyi Film" ve "En İyi Müzik" ödülleri kazandırmıştır²⁵⁸.

Derviş Zaim'in 2016 tarihli "Rüya" filmi, günümüzdeki mimari biçimden hoşlanmayan Sine adlı genç bir mimarın, "Yedi Uyuyanlar" menkıbesinden yola çıkarak mağara görünümlü bir cami tasarlamasını konu edinmektedir²⁵⁹. Derviş Zaim, Balık filminden sonra yine doğa ilişkilerini sorgulayan bir film yapmak istediğini, tesadüfî bir şekilde Mimar Emre Arolat'ın "Sancaklar Camii"nden haberi olduğunu belirtmektedir²⁶⁰. Derviş Zaim, Sancaklar Camii'ni gördükten sonra gelenekten beslenen filmleri doğrultusunda çalışmalar yaparak Rüya filminin senaryosunu kaleme almıştır²⁶¹. Derviş Zaim Rüya filminde, mimar bir bayanın bakış açısıyla hem geleneksel sanatlarla olan bağını devam ettirmiş hem de son dönem filmlerindeki doğa temasını korumaya çalışmıştır²⁶². Rüya filminin başrol oyuncusu Gizem Erdem, Adana Film Festivali'nde "En İyi Kadın Oyuncu" ödülünü kazanmıştır²⁶³.

2. 3. Derviş Zaim Filmlerinde Geleneksel Türk-İslâm Sanatlarının Kullanılması

Yeni Türk sinemasının önemli yönetmenlerinden biri olan Derviş Zaim, özgün bir sinema dili oluşturabilmek amacıyla filmlerinde Türk-İslâm Sanatları'na ve insan-doğa ilişkisine yer vermiştir. Derviş Zaim, "Filler ve Çimen" filminde "Ebru Sanatı"yla başladığı çalışmalarına "Cenneti Beklerken" filminde "Minyatür", "Nokta" filminde "Hat", "Gölgeler ve Suretler" filminde "Gölge Sanatları" ve "Rüya" filminde "Mimari"yle devam ederek kendi sinema dilini oluşturmaya çalışmıştır. Derviş Zaim, sinema dilinin oluşumunda etken gördüğü kültürle/gelenekle ilgili düşüncelerini de Gülşah Nezaket Maraşlı'nın sunduğu "Işık ve Gölge" programında şu şekilde dile getirmektedir:

"Her yönetmenin kendisine ait bir söz söyleme, muradını aksettirme biçimi vardır. Bu bilinçli ya da bilinçsiz oluşur, zamanla oluşur. Değişik tercihleri, bu söz

²⁵⁸ Akçora, E., *Auteur...*, s. 145.

²⁵⁹ <http://www.derviszaim.com/kategori/filmleri/> (Erişim Tarihi: 06.06.2018, 16:24).

²⁶⁰ Melis Zararsız, "Rüya Filminin Yönetmeni Derviş Zaim İle Röportaj", <http://www.populersinema.com/roportaj/ruya-filminin-yonetmeni-dervis-zaim-ile-roportaj-32492.htm> (Erişim Tarihi: 06.06.2018, 16:57).

²⁶¹ Melis Zararsız, "Rüya Filminin Yönetmeni Derviş Zaim İle Röportaj", <http://www.populersinema.com/roportaj/ruya-filminin-yonetmeni-dervis-zaim-ile-roportaj-32492.htm> (Erişim Tarihi: 06.06.2018, 16:57).

²⁶² <https://www.filmloverss.com/dervis-zaim-in-son-filmi-ruya/> (Erişim Tarihi: 06.06.2018, 23:35).

²⁶³ <http://www.derviszaim.com/odulleri/> (Erişim Tarihi: 06.06.2018, 23:44).

söyleme, meramını anlatabilme biçimi üzerinde etkili olur. Bunların toplamına verebileceğimiz bir ad olarak düşünmek pekâlâ mümkün başlangıç olarak. Burada önemli olan sinema tarihinde, sinemanın cümlelerini kurmaya başlayıp sinemayı bir sanat haline getirmesinden sonra, 20. yüzyılın ilk yarısından sonra değişik ülkelerde oluşmuş farklı akımların, sistemlerin içerisinde, o akımlara sistemlere ya bir eklemleme ya da onlardan bir kopma biçiminde tezahür etti. Özellikle 20. yüzyılın ikinci yarısından sonra. Bu eklenme veya kopma kavramlarının önemli olduğunu düşünüyorum. Ve bunları da çok basitleştirerek konuşmak gerekirse ilgili geleneklerden kopma ya da onlara eklemleme olarak büyüteç altına almamız işimizi biraz kolaylaştıracaktır. Türk sinemasını da böylelikle daha kolay anlayabilme ihtimalimiz ortaya çıkacaktır. Sinema tarihinin önemli stilleri ve akımları bu stil ve akımlara eklemleme ya da bunlardan kopma çabaları olarak nitelersek bir adamın kendi sistemini kurabilme çabasını, bizim de kendi ülkemizin kültürünün, tarihinin burada etken olduğunu söylemek mümkün. Kendi yönetmenlerimizin dil arayışları üzerinde tabii ki...²⁶⁴”.

²⁶⁴ <https://www.youtube.com/watch?v=E9jCPoxpjd0>, (Erişim Tarihi: 14.12.2018, 13:39).

2. 3. 1. Filler ve Çimen Filminde Ebru Sanatının Kullanımı

Derviş Zaim'in gelenekten yararlandığı filmlerin başında, ebru sanatını ve sinema sanatını uygun bir dilde buluşturduğu Filler ve Çimen filmi gelmektedir.

2. 3. 1. 1. Filmin Künyesi

Yönetmen: Derviş Zaim

Senaryo: Derviş Zaim

Yapımcı: Ali Akdeniz

Yapım: Pan Film

Görüntü Yönetmeni: Ertunç Şenkay

Sanat Yönetmeni: Mustafa Ziya Ülkenciler

Müzik: Serdar Ateşer

Kurgu: Mustafa Presheva

Oyuncular: Bülent Kayabaş, Ali Sürmeli, Sanem Çelik, Uğur Polat, Haluk Bilginer, Taner Barlas, Taner Birsnel, Rıza Sönmez

Süre: 113 dakika

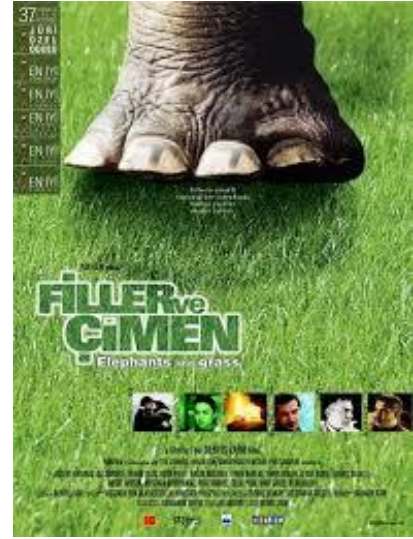
Yıl: 2001

2. 3. 1. 2. Filmin Öyküsü

Uluslararası bir atlet olan Havva Âdem (Sanem Çelik), bir silgi fabrikasında çalışarak, Güneydoğu'da askerlik yaparken yaralanan kardeşi İldem'e (Rıza Sönmez) bakmaktadır. Avrasya Maratonu'na hazırlanan Havva Âdem, buradan kazanacağı ödülle kardeşini tedavi ettirmeyi istemektedir. Çalıştığı iş dışında ZX adlı bir otelden yemek yardımı alarak geçimini sürdürmektedir. Havva Âdem'in hayatı, yemek yardımı aldığı otelin sahipleri ve mafya arasında yaşanan gerginliklere şahit olmasıyla bozulmaya başlar. Otel sahibi Ali Kansız'ın (Taner Barlas) mafya lideri Sabit Üzücü (Haluk Bilginer) tarafından öldürülmesi ve mafya ile devlet bakanı olan Aziz Bebek (Bülent Kayabaş) arasındaki rüşvet ilişkileri de filmde gözler önüne serilmektedir. Havva Âdem de aynı zamanda bakan Aziz Bebek ile görüşüp, kardeşinin tedavisi için yardım almaya çalışmaktadır. Havva Âdem, maraton hazırlığı için yaptığı antrenmanları esnasında farkında olmadan bu kanlı olayların yaşandığı ortamlardan geçmektedir. Film boyunca tüm bu olaylar iç içe geçen bir kurguyla izleyiciye sunulmaktadır.

2. 3. 1. 3. Filmin Değerlendirilmesi

Filmin ilk açılış sahnesi “*Filler oynasırken olan çimenlere olur*” anonim sözyle başlamaktadır. Nitekim bakanın rüşvet olaylarındaki kanlı hesaplaşmaları, mafyanın işlediği cinayeti bir başkasının üstlenmesini istemesi, bazı olaylara şahit olan Havva Âdem’in de bu yaşananlardan etkilenmesi ve filmin afişi açılış sahnesindeki bu sözü doğrulamaktadır (Fot. 2). Havva Âdem, filmde ezilen halkı yani ezilen çimenleri temsil etmektedir²⁶⁵. Derviş Zaim de bu temsili; “*kimseye bir kötülüğü olmamış, kimsenin tavuğuna kış bile dememiş bir insanın bile bu ortam içerisinde başının derde girebileceğini vurgulamak için Havva karakterini ve otel sahibinin oğlunu kullandım*” sözleriyle açıklamaktadır²⁶⁶. Film aynı zamanda “Susurluk Kazası”ndan esinlenerek çekilmiş ve devlet-istihbarat ilişkilerini yansıtmaya çalışmıştır²⁶⁷.



Fot. 2: Filler ve Çimen filminin afişi
(<https://www.sinemalar.com/film/2519/filler-ve-cimen>)

Derviş Zaim’in, Filler ve Çimen filminde Sanem Çelik’in canlandırdığı karaktere Havva Âdem ismini vermesi, Hz. Âdem ve Hz. Havva’ya bir atıf olarak düşünülebilir²⁶⁸. Bu isimle filmin ana karakterlerinden Havva Âdem’e yaşam şekli ve olaylara yaklaşımından doğurganlığın taşıyıcısı/sembölü gibi bir temsil yüklediği düşünülebilir²⁶⁹.

²⁶⁵ Güngör, A. C., agm., s. 50.

²⁶⁶ Anonim, *Sinema Söyleşileri 2004*, s. 55.

²⁶⁷ Alıcı, B., agm., s. 74.

²⁶⁸ İslâm dinin temel kaynağı olan Kur’an’da insan yaratılışı tam olarak ifade edilmese de evrenin ve insanın yaratılışıyla ilgili ayetler bulunmaktadır. (Bkz., Züleyha Birinci, “Nefs-i Vahide İfadesinden Hareketle Kadının Yaratılışı Hakkında Bir Değerlendirme”, *Marmara Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi*, S. 47, İstanbul 2014, s. 152).

Kur’an-ı Kerim’den ve hadislerden ulaşılan bilgilerde Hz. Âdem’in topraktan yaratılmış olması, Âl-i İmrân süresinin elli dokuzuncu ayetinde, “Allah nezdinde yaratılış bakımından İsa’nın durumu Âdem’e benzer; Allah onu topraktan yarattı, sonra ona ‘ol’ dedi ve oluverdi” denilerek belirtilmiştir. (Bkz., Süleyman Hayri Bolay, “Adem”, *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi*, C. I, İstanbul 1988, s. 358).

Kur’an-ı Kerim’de, Hz. Havva’nın yaratılışından bahsedilmese de; “Ey İnsanlar! Sizi bir tek nefisten yaratan ve ondan da eşini yaratan ve ikisinden birçok erkek ve kadın üretilen Rabbinizden sakının” (en-Nisâ 4/1; el-A’râf 7/189; ez-Zümer 39/6) ayetinde geçen ‘nefis’ kelimesiyle Hz. Âdem’in kastedildiği görüşü Tevrat’a uygun olduğu için âlimler tarafından kabul edilmemekte ve buradaki ‘nefsin’ Hz. Âdem’i değil insanın aslı olan ilk canlıyı ifade ettiği düşüncesi kabul edilmektedir. (Bkz., Ömer Faruk Harman, “Havvâ”, *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi*, C. XVI, İstanbul 1997, s. 544).

²⁶⁹ Ümit Aksoy, “Kemalizm Yedeğinde Politika Yapmak: Filler ve Çimenlere Dair”, (ed. Ayşe Pay), *Yönetmen Sineması Derviş Zaim*, İstanbul 2011, s. 27.

Derviş Zaim, otel sahibinin öldürülmesi olayında cinayeti üstlenen kişilere Hızır Veli ve İlyas isimlerini vermiştir. Bu isimler de Hızır Aleyhisselam ve Hz. İlyas'a bir telmih olarak düşünülebilir²⁷⁰. Hızır Aleyhisselam ve Hz. İlyas'ın buluştukları gün, İslâm inancına göre dünyanın yeşile bürünmesine karşılık olarak da filmde yeşil renkli kostümler görülmektedir²⁷¹. Hıdırellez'de de bu sebeple yaprak, dal koparılmamakta ve yeşile zarar verilmemektedir²⁷². Tasavvufa göre de Hızır Aleyhisselam yeşil bir elbise giyen, kır ata binen ve güler yüzlü bir adam şeklinde tanımlanmaktadır²⁷³. Hızır ve İlyas'ın tesadüfî bir şekilde mafya dünyasına girmeleri ve üstlendikleri cinayetle mafya sisteminin devamlılığı konusunda kurtarıcı konumunda olmaları ise inanıştaki şans

²⁷⁰ Hızır inancı, Türk dünyasında ortak olarak yaşatılan ve yaşatılmaya devam eden önemli bir figürdür. (Bkz., Mehmet Aydın, "Türklerde Hızır İnancı", *Necmettin Erbakan Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi*, 2/2, Konya 1986, s. 51).

Derviş Zaim, filmlerinde gerçekçi anlatım dışında sembolik anlatımlardan yararlandığını belirtmekte ve Ali Sürmeli'nin canlandığı karakterin gördüğü balığın Hızır Aleyhisselam mitine gönderme olduğunu belirtmektedir. (Bkz., Anonim, *Sinema Söyleşileri 2004*, s. 56).

Derviş Zaim'in gönderme yaptığı balık miti; Hz. Musa'nın Allah'a kendisinden daha faziletli bir kulunu göstermesini istemesi ve Allah'ın vahiylerinde o kulun Hızır olduğunu belirterek balık hadisesini yaratmasıdır. (Bkz., Aydın, M., agm., s. 52).

Balık metaforu bu sahneyle sınırlı kalmayıp, iş adamlarının balık çiftliğiyle ilgili muhabbetlerinde, askeriye konserve olarak satılan balıklarda, oteli korumaya gelen kişinin yemeğinde de izleyicinin karşısına sunulan önemli bir unsurdur. (Bkz., Serpil Kirel, Aylin Ç. Duyal, *Derviş Zaim*, Adana 2011, s. 50).

Hızır, İlyas ve balık mitleri filmin akışında etkin rol oynayan kültürel kodlar olarak görülmektedir. (Bkz., Kirel, S., Duyal, A. Ç., age., s. 50).

Hızır motifi, Türk halk kültüründe Manas'ı korumuş ve kâfirlere karşı galibiyet elde edeceğini de bildirmiştir. (Bkz., Necati Gültepe, *Türk Mitolojisi Yeni Araştırmalar Işığında*, İstanbul 2017, s. 556).

Derviş Zaim filmlerinde, acı çeken, yaşadığı durumlardan kurtulmaya çalışan ve kendilerine saygı duyan karakterler oluşturduğunu, çeşitli kültürel özellikleri ve mitleri de kullandığını belirtmektedir. (Bkz., Anonim, *Sinema Söyleşileri 2004*, s. 57).

Filmde sıkıntılarında kurtulmak isteyen karakterlere örnek olarak; Havva Âdem'in kardeşini hastaneye götürdüğü ve yapılacak ameliyatın çok pahalı olduğunu öğrendiği sahnede şöyle bir dış ses duyulmaktadır: "Kul dara düşmeyince Hızır yetişmez. Eskiler dertlerini bir kâğıda yazar, kâğıdı bir kaba koyar, kabın etrafına da beyaz un serperlermiş. Ertesi gün beyaz unun üzerinde ayak izi olursa, Hızır'ın dertlerini çözeceğine inanırlarmış".

Hızır ve İlyas isimlerinin cinayeti üstlenen iki karaktere verilmesi, yılda bir kez buluşup bereket ve şans getirdiklerine inanılan Hızır Aleyhisselam ve Hz. İlyas'a gönderme niteliğindedir. (Bkz., Nigar Pösteki, *Türk Sinemasına Yeni Bakış: Yönetmen Sineması*, İstanbul 2005, s. 41).

Kur'an'da, Hızır ve Hz. İlyas'ın ortak bir noktada buluşmalarını açıklayan ayetler olmasa da halk inanışlarında ikisi beraber düşünülmektedir. (Bkz., Selahattin Döğüş, "Anadolu'da Hızır-İlyas Kültü ve Hıdırellez Geleneği", *Türk Kültürü ve Hacı Bektaş Veli Araştırma Dergisi*, S. 74, Ankara 2015, s. 81).

Hızır Aleyhisselam ve Hz. İlyas'ın yılda bir defa buluşmaları, genel olarak Anadolu ve Balkan Türkleri arasında yaygın olmakla beraber, kış mevsiminin bitip yaz mevsiminin geldiğinin müjdenmesi, doğanın canlanması ve dileklerin gerçekleşeceği gibi o gün için birçok ritüel bulunmaktadır. (Bkz., Döğüş, S., agm., s. 87).

²⁷¹ Melis Oktuğ, "Sinemada Bir Gösterge Olarak Renk ve Anlamlandırma Süreci: Filler ve Çimen Renk Çözümlemesi", *İstanbul Kültür Üniversitesi Güncesi Sosyal ve Sanat Dergisi*, 5/3, İstanbul 2007, s. 91, 92.

²⁷² Fatma Ahsen Turan, "Anadolu'daki Hıdırellez Kutlamalarına Dair İnanmalar, Ritüeller, Yasaklar ve Yaptırımlar", *Gazi Türkiyat Türkoloji Araştırmaları Dergisi*, 1/2, Ankara 2008, s. 105.

²⁷³ Döğüş, S., agm., s. 79.

kavramına karşılık gelmektedir²⁷⁴. Bu inanış, filmde dış ses olarak geçen “*Kul dara düşmeyince Hızır yetişmez*” cümlesiyle de destelenmektedir²⁷⁵.

Filler ve Çimen filminde anlatımı zenginleştirmek için çeşitli gösterge ve mitlere başvuran Derviş Zaim, Havva ve kardeşi İldem²⁷⁶, in yaşadıkları evi tren yoluna yakın seçerek ve sürekli tren geçişlerini kullanarak sinema tarihinin ilk görüntüsüne de gönderme yapmaktadır²⁷⁷.

Derviş Zaim, özgün bir sinema dili oluşturabilmek amacıyla biçimsel değişiklikler denediği çalışmalarına, Filler ve Çimen’de filmin bir yorumu olarak ebru sanatına²⁷⁸ yer

²⁷⁴ Pösteki, N., *Türk...*, s. 41.

²⁷⁵ Oktuğ, M., agm., s. 92.

²⁷⁶ Erkek ismi olarak kullanılan İldem, “yaptığı işin kötü sonuç vermesinden üzülen, pişmanlık duyan kimse” anlamında kullanılmaktadır. (Bkz., Türk Dil Kurumu Büyük Türkçe Sözlük, http://www.tdk.gov.tr/index.php?option=com_bts&arama=kelime&guid=TDK.GTS.5c9a045a7d0805.31254875 (Erişim Tarihi: 26.03.2019, 14.01).

²⁷⁷ Anonim, *Sinema Söyleşileri 2004*, s. 57.

²⁷⁸ Başlangıç yılları tam olarak bilinemese de “Ebru” Türklerin bir kâğıt boyama sanatıdır. (Bkz., Fuat Başar, Yavuz Tiryaki, *Türk Ebrû Sanatı*, İstanbul 2000, s. 1).

Ebru, kıvamlı bir su üzerine sığır ödü eklenerek oluşturulan suda erimeyen boyaların, at kılı ve gül dalından yapılan fırçalar aracılığıyla suya serpiştirilerek kâğıt yüzeyine aktarılan kâğıt bezeme sanatıdır. (Bkz., Ömer Faruk Dere, *Ebrû Sanatı Tarihçe-Malzeme- Uygulama*, (ed. Muhammet Altıntaş), İstanbul 2007, s. 14).

20. yüzyıla kadar, Farsça’da bulutumsu (bulut gibi) anlamına gelen “ebrî” kelimesi kullanılmıştır. (Bkz., Dere, Ö. F., *age.*, s. 14).

Ebrî sözcüğünden türetilmiş olan bu ebru sanatını icra edenlere de “ebrizen” denmiştir. (Bkz., Ahmet Çoktan, *Türk Ebru Sanatı*, İstanbul 1992, s. 7).

Ebru sanatının tarihi, Çağatayca “ebre” kelimesinden geldiği düşüncesine de dayanarak 15. yüzyıla kadar indirilebilmektedir. (Bkz., Başar, F., Tiryaki, Y., *age.*, s. 1).

Bilinen en eski tarihli ebru çalışması ise, Arifi’nin 1539/40 tarihli “Guy-ı Çevgan” adlı eseridir. (Bkz., Başar, F., Tiryaki, Y., *age.*, s. 1).

Ebru sanatı, Türkiye’ye de ebrî ismiyle Türkistan coğrafyasından Büyük İpek Yolu ile gelmiştir. (Bkz., M. Uğur Derman, *Türk Sanatında Ebrû*, İstanbul 1977, s. 7).

Ebru sanatı, 17. yüzyıl başlarında Avrupa’ya da geçmiş ve “Türk Kâğıdı”, “Türk Mermer Kâğıdı” gibi ifadelerle adlandırılmıştır. (Bkz., Dere, Ö. F., *age.*, s. 22).

İslâm sanatları arasında şiir ve musiki haricinde en soyut sanatlardan biri olan ebru sanatı, görsel anlamda şiirleşmiş resim olarak da görülmektedir. (Bkz., Şemsettin Ziya Dağlı, “Geleneksel Türk Ebrunun Kimyası, Zamanlaması ve Felsefik Bağlamda Soyut Sanatla İlgisi”, *Akdeniz Sanat Dergisi*, 5/9, Antalya 2012, s. 34).

Ebruda suya düşen ve var oluş – yok oluş temsili oluşturan damlalar filmin genel atmosferiyle de benzerlik göstermektedir. (Bkz., Dağlı, Ş. Z., agm., s. 35).

Bu karmaşaları ve kaosu aşmak, Allah’ın evreni yaratmasındaki güzellikleri görmek olarak yorumlanabilmektedir. (Bkz., Dağlı, Ş. Z., agm., s. 35).

Filmde ilgili sahnede, ebru sanatında kullanılan malzemeler de yer almaktadır. . Boyalar, fırçalar ve tekne gibi çeşitli malzemeler uygun bir kamera açısıyla seyirciye sunulmaktadır. Ebru sanatında geçmişten beri doğada yer alan renkli kaya ve toprak malzemelerden yapılan suda erimeyen madeni boyalar kullanılmıştır. (Bkz., Derman, M. U., *age.*, s. 10).

Kâğıtlar da ise mat ve emici özelliği fazla olan ve teknedeki çıkartılırken yırtılmaması için fazla ince olmayanlar kullanılmaktadır. (Bkz., Çoktan, A., *age.*, s. 13).

Eskiden budaksız çam ağacından elden edilen ve su sızdırmaması için ziftle kaplanan tekneler kullanılırken, günümüzde ise krom esaslı metal malzemeler kullanılmaktadır. (Bkz., Dere, Ö. F., *age.*, s. 56).

Fırçalar da ise istenilen kalınlıkta düzgün olarak bulunduğu ve parmağı acıtmadığı için yaygın olarak gül dalı kullanılmaktadır. (Bkz., Çoktan, A., *age.*, s. 13).

vermekle başlamıştır²⁷⁹. Filmin iç içe geçen kurgusu ve karmaşıklığı ile ebru sanatında renklerin kâğıt yüzeyinde bir görsel oluşturmada önceki hali arasında benzerlikler görülmektedir²⁸⁰.

Ebru sanatı, Filler ve Çimen filminin ilk çeyreğinde, boyaların suya serpiştirildiği yakın plân bir çekimle verilmektedir (Fot. 3). Sanatçı, ebruyu: “*Ebru, çok soğukta veya çok sıcakta yapılmaz. Bir de ebruyu açık havada yapmaya kalkışmamak lazım. Toz, toprak, rüzgâr ebrunun yüzeyine zarar verebilir*” sözleriyle tanımlamaktadır. Ancak burada belirtilenin tersine Havva’nın dış mekânda ve kar yağarken ebru yapması ise bilinemeyen ve denetlenemeyen hakikat kavramının her yere yayıldığını anlatmaktadır²⁸¹. Filmin politik yapısı da düşünüldüğünde, Havva’nın açık alanda yapmış olduğu ebru, politikanın insan hayatının her noktasına sirayet etmesi ve böylelikle özel hayat ile kamusal hayatın birbirinden ayrı düşünülmemeyeceği anlamına da gelebilmektedir²⁸².

Bazı ülkelerde çeşitli fırça ve malzemeler yardımıyla damlatılan boyalarla görseller oluşturulurken, Türk ebru sanatında bu desenler boyaların serpiştirilmesiyle oluşturulmaktadır. (Bkz., Dere, Ö. F., *age.*, s. 64).

Türk ebrusunu diğer benzeri sanatlardan ayıran ve önemli malzemelerden biri olan fırçalar, gül dalına atın kuyruk kılının elle bağlanmasıyla oluşturulmaktadır. (Bkz., Dere, Ö. F., *age.*, s. 64).

Suyun yoğunluğunu artırmak için kullanılan çeşitli malzemelerin başında da Anadolu’da yetişen geven türü dikenli bitkilerden elde edilen ve yapışma özelliği az olan kitre gelmektedir. (Bkz., Çoktan, A., *age.*, s. 16).

Kitre dışında keten tohumu, ayva çekirdeği ve sahlep gibi maddeler de kullanılmaktadır. (Bkz., Derman, M. U., *age.*, s. 11).

Boyaların dibe çökmesini engellemek için de sığır ödü kullanılmaktadır. (Bkz., Dere, Ö. F., *age.*, s. 59).

Eskiden öd yerine tütün yaprağı suyu kullanılmış ancak sığır ödündeki safra asitleri boyanın kâğıt üzerinde pürüzsüz bir şekilde kalmasını sağlamıştır. (Bkz., Çoktan, A., *age.*, s. 15).

²⁷⁹ Atam, Z., *age.*, s. 466.

²⁸⁰ Güngör, A. C., *agm.*, s. 50.

²⁸¹ Aksoy, Ü., *agm.*, s. 27.

²⁸² <http://www.cinerituel.com/2016/01/filler-ve-cimen-2001-belirsizlik-mintikasinda-eburu-yapmak.html> (Erişim Tarihi: 09.07.2018, 15:05).



Fot. 3: Filler ve Çimen filmindeki ebru sahnesi (Filler ve Çimen filminden)

Filler ve Çimen filminde sinemasal anlatımı zenginleştirmek için ebru sanatından yararlanan Derviş Zaim'in ebruyla ilgili düşüncüleri de şöyledir:

“Ebru ne? Kaos... Ebrunun da böyle bir yanı var. O sürece müdahale edemezsiniz. Ebrunun böyle bir yanı vardır. Bir damlanın nereye damlayacağını bilemezsiniz ya da o kâğıdı oraya attığınız anda oraya hangi açıyla yaklaşacağını, nasıl dokunacağını, o kütlenin, o sıvının dokusu, ne kadar yoğunlukta olduğu, bütün bunlar sizin yapacağınız resim üzerine etki eder. Kaotik bir durum vardır orada ama sizin rasyonel tercihleriniz de söz konusudur. Benim filmimde böyle işte. Bu iki uç arasında gidip gelmelerle, sallanmalarla dolu bir film²⁸³”.

Derviş Zaim, Filler ve Çimen filminde ebru sanatını önemli bir konuma aldığını, şans, kader ve kısmet çizgisinde insanın hayatta bir yerlerden bir yerlere sürüklenmesini bu metafor üzerinden anlattığını belirtmektedir²⁸⁴. Derviş Zaim bu metaforu, ebru ustası ebru sanatında emeğinin karşılığında ortaya ne çıkacağını bilemez düşüncesi üzerine kurgulamış ve filmin ilham kaynağı da bu nokta olmuştur²⁸⁵. Buradan hareketle ebru sanatının bileşenleri olan; ustanın kendine göre boyaları serpiştirmesi “Cüz-i İrade”, ve

²⁸³ <http://www.cinerituel.com/2016/01/filler-ve-cimen-2001-belirsizlik-mintikasında-ebru-yapmak.html> (Erişim Tarihi: 10.07.2018, 10:14).

²⁸⁴ <https://www.yenisafak.com/sinema/ilk-filmimden-bu-yana-gelenekten-besleniyorum-186858> (Erişim Tarihi: 10.07.2018, 10:35).

²⁸⁵ <https://www.yenisafak.com/sinema/ilk-filmimden-bu-yana-gelenekten-besleniyorum-186858> (Erişim Tarihi: 10.07.2018, 10:41).

hava akımı, temizlik, suyun kıvamı gibi etkenleri oluşturan “Küll-i İrade”ye ulaşılmaktadır²⁸⁶.

Derviş Zaim, filmin olay akışını ebru sanatındaki gibi rastlantılar üzerine kurgulamıştır²⁸⁷. Havva Âdem’in, dış dünyayı gözlemleyen bir kadın olması, kendisine ebru öğreten kişinin de kadın olması ve alışılmışın dışında ebru sanatını icra etmesi de karmaşık bir hayatın ebru üzerinden yorumlanması olarak düşünülebilmektedir²⁸⁸.

Ebruyu diğer İslâm sanatlarından farklı kılan noktalar, suyun üzerine boya serpiştirilerek icra edilmesi ve İslâm inancında da her şeyin sudan yaratılmasıdır²⁸⁹. Dünyadaki tüm varlıklar için en önemli nesnelere biri olan su aynı zamanda inanç sistemi ve dinler tarihinde de önemli bir yere sahiptir²⁹⁰. Su, Türk inanışlarında da önemli bir konumda yer almış ve kutsal toprak, kutsal su kavramlarıyla suların maddi ve manevi önemi üzerinde durulmuştur²⁹¹. Yaratılışın ham maddesi olan toprak ve su ise Kur’an’da (Secde, 32/8; Târik, 86/6) çeşitli ayetlerle açıklanmıştır²⁹². İslâm’da suyun öneminden hareketle, su üzerine boylarla yapılan ebru sanatı inanç sistemlerinin sanata olan etkisini göstermektedir²⁹³.

Ebru sanatının temel bileşenlerinden olan suyun Filler ve Çimen filminde de karşılığı olarak deniz²⁹⁴ kullanılmış ve ebru sanatında su yüzeyinde olduğu gibi filmde de denize yansıyan görüntüler yer almıştır²⁹⁵. Havva Âdem’in deniz kenarı sahnelerinde, denize baktıkça gözünde ebru sanatının canlanması da bu görüşleri destekler niteliktedir. Ayrıca mafyaların çatışmasına sahne olan otelin de deniz kenarında yer alması tesadüfi bir seçim değildir²⁹⁶. Ebru sanatını çağrıştıran yansımalar sadece deniz sahneleriyle sınırlanmamış, Havva Âdem’in koşu antrenmanı yaptığı sahnede de yol kenarındaki su birikintisine düşen yansıması tıpkı ebru sanatındaki

²⁸⁶ Güngör, A. C., agm., s. 51.

²⁸⁷ Serpil Kirel, “Derviş Zaim’ler: Senaryo Yazarı Derviş Zaim ve Yönetmen Derviş Zaim”, (ed. Aslıhan Doğan Topçu), *Toplumsalın Eleştirisinden Geleneğin Estetiğine Yolculuk: Derviş Zaim Sineması*, Ankara 2010, s. 109.

²⁸⁸ Kirel, S., *Toplumsalın...*, s. 109.

Havva Âdem’in anne ve babasının olmayışı ve kardeşiyle beraber sürdürdüğü hayat mücadelesinde de kadın karakterler üzerinden annelik sorunsalı yer almaktadır. (Bkz., Kirel, S., Duyal, A. Ç., *Derviş...*, s. 20).

²⁸⁹ Güngör, A. C., agm., s. 49.

²⁹⁰ Huzeyfe Sayım, “Dinlerde Kozmogani ve Yaratılış Açısından Suyun Yeri”, *Erciyes Üniversitesi İlahiyat Fakültesi*, 14/9, Kayseri 1996, s. 127.

²⁹¹ Sayım, H., agm., s. 132.

²⁹² M. Sait Kavşut, “Kur’an’da Yaratılış Aşamaları Te’vîlat Ekseninde Bir Değerlendirme”, *E- Şarkiyat İlmî Araştırmalar Dergisi*, S. 7, Diyarbakır 2012, s. 290.

²⁹³ Güngör, A. C., agm., s. 49.

²⁹⁴ Kirel, S., Duyal, A. Ç., *Derviş...*, s. 27.

²⁹⁵ Kirel, S., Duyal, A. Ç., *Derviş...*, s. 27.

²⁹⁶ Kirel, S., Duyal, A. Ç., *Derviş...*, s. 27.

yansımalar gibi filmin genel atmosferine uygun kullanılmıştır²⁹⁷. Havva Âdem'in koşarken arkasında bıraktığı iz, metaforik olarak masumiyetinin kirlenmesi anlamına da gelebilmektedir²⁹⁸. Ebru sanatında suya iz bırakma olgusuna yönelik, filmde de deniz ve su sahneleriyle geçici iz oluşturan zeminler kullanılmıştır²⁹⁹. Ebru sanatından hareketle kullanılan su, filmin politik yapısı da göz önüne alındığında kirli işlerin zamanla su üzerine (gün yüzüne) çıkacağını gösterir niteliktedir³⁰⁰.

Filler ve Çimen filminde genel olarak olay örgüsüne sahne olan ve sahneler arası geçişlerde de kullanılan su ya da suda yansımaları olan mekânlar ve karakterlerin ebru sanatındaki boyaların serpiştirilmesi niteliğindeki ilerleyişi de filmin ebru sanatı üzerinden anlatımını belirginleştirmektedir³⁰¹.

Derviş Zaim, filmin dramatik yapısını ve ebru sanatını bağdaştırdığı için filmde renk kavramı üzerinde önemle durmuştur³⁰². Renk, sinema tarihinde önemli bir unsur olmuş ve her rengin de kendine has anlamı oluşmuştur³⁰³. Görsel kompozisyonda önemli bir noktada bulunan renkler, göstergebilimsel olarak sinema filmlerinin yorumlanmasında da yol gösterici niteliktedir³⁰⁴. İki boyutlu görsel sunan resim ve sinema gibi sanatlarda; renk, ritim ve oran-orantı gibi öğeler izleyiciyi etkilemektedir³⁰⁵. Filmin genel atmosferine hâkim olan kaos ortamı ve rastlantısal eylemlerden hareketle, sadakatsizliği temsil etmesi için sarı renkler kullanılmıştır³⁰⁶. Sakin bir yaşamı ve kirli işleri temsilen filmde karşıtlık amacıyla sarı renge karşı yeşil renkler de kullanılmıştır³⁰⁷. Ebru sanatını filmin dramatik yapısına yakın bulan Derviş Zaim, çeşitli renk kullanımıyla, ebru sanatında suyun üzerindeki çeşit çeşit renk karışımları arasında bağıntılar kurmuştur³⁰⁸. Filmde mafyayı temsil eden Sabit Üzücü (Haluk Bilginer)'nün

²⁹⁷ Mehmet Özen, *Derviş Zaim Sinemasında Öz-Biçim Bağlamında Dil ve Üslup Arayışları*, (Basılmamış Doktora Tezi), Maltepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü İletişim Bilimleri Anabilim Dalı, İstanbul 2014, s. 131.

²⁹⁸ Özen, M., agt., s. 135.

²⁹⁹ Kirel, S., Duyal, A. Ç., *Derviş...*, s. 27.

³⁰⁰ Özen, M., agt., s. 131.

³⁰¹ Kirel, S., Duyal, A. Ç., *Derviş...*, s. 51.

³⁰² Özen, M., agt., s. 135.

³⁰³ Ali Murat Kırık, "Sinemada Renk Ögesinin Kullanımı: Renk ve Anlatım İlişkisi", *21. Yüzyılda Eğitim ve Toplum Eğitim Bilimleri ve Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 2/6, 2013, s. 71.

³⁰⁴ Kırık, A. M., agm., s. 73.

³⁰⁵ Musa Köksal, "Plastik Sanatlar ve Sinemanın İlişkisi", *İnönü Üniversitesi Sanat ve Tasarım Dergisi*, 2/4, Malatya 2012, s. 125.

³⁰⁶ Oktuğ, M., agm., s. 92.

³⁰⁷ Oktuğ, M., agm., s. 92.

³⁰⁸ Özen, M., agt., s. 135.

hamamda öldürülmesi sahnesinde de kanın duruşu ile ebru sanatında suya düşen boyaların görünüşü arasında benzerlikler görülmektedir (Fot. 4)³⁰⁹.

Filmin son sahnesinde Havva'nın karlı havada ebru yapması, umudun ve başkaldırının ebru sanatı üzerinden aktarıldığını göstermektedir³¹⁰. Tüm olumsuzluklara rağmen Havva'nın sanatını tamamlaması inadını göstermekte³¹¹ ve filmin başından beri suya damlatılan boyaların gösterilmesi de bu sahnedeki ebruyla tamamlanmaktadır (Fot. 5)³¹².



Fot. 4: Filler ve Çimen filminden Sabit Üzücü'nün öldürülme sahnesi (Filler ve Çimen filminden)

³⁰⁹ Özen, M., agt., s. 135.

³¹⁰ Pösteği, N., *Türk...*, s. 41.

³¹¹ Pösteği, N., *Türk...*, s. 41.

³¹² Güngör, A. C., agm., s. 53.



Fot. 5: Filler ve Çimen filminden final sahnesi (Filler ve Çimen filminden)

Yönetmen, Filler ve Çimen filmi ebru sanatından yola çıkarak bilinmez bir son üzerine kurgulamıştır. Ebru sanatında ortaya çıkacak görselin tam olarak bilinmemesi gibi Filler ve Çimen filminin dramatik inşası da belirsizlikler üzerinden ilerlemektedir. Filmin akışında ortaya çıkan sürpriz olaylar ve nedensellikler filmin sonucunu belirsiz bir noktaya taşımaktadır.

Derviş Zaim, Filler ve Çimen filminin ardından 2002 tarihinde “Paralel Yolculuklar” adlı belgesel filme imza atmış ve bir yıl sonra Çamur (2003)³¹³ filmiyle uzun metraj kurmaca film çalışmalarına devam etmiştir.

³¹³ Çamur filminde “Kybele” figürü; maden koruyucu, bereket ve yazgı nitelikleriyle mitolojik bir unsur olarak filme yön vermektedir. (Bkz., Pay, A., agm., s. 51).

2. 3. 2. Cenneti Beklerken Filminde Minyatür Sanatının Kullanımı

Derviş Zaim 2006 yılında sinematografik anlatımında minyatür sanatından esintiler sunan Cenneti Beklerken filmine imza atmıştır.

2. 3. 2. 1. Filmin Künyesi

Yönetmen: Derviş Zaim

Senaryo: Derviş Zaim

Yapımcı: Derviş Zaim

Yetkili Yapımcı: Baran Seyhan

Ortak Yapımcılar: Elif Dağdeviren, Bülent Helvacı

Görüntü Yönetmeni: Mustafa Kuşçu

Sanat Yönetmenleri: Elif Taşçıoğlu, Serdar Yılmaz

Özgün Film Müziği: Rahman Altın

Kurgu: Ulaş Cihan Şimşek

Yardımcı Yönetmen: Arslan Kacar

Kostüm: Nadide Argun

Görsel Efekt Koordinatörü: Kerem Kurdoğlu

Tarihsel ve Kültürel Danışmanlar: Prof. Dr. Cemal Kafadar, Dr. Filiz Çağman, Doç. Dr. Banu Mahir, Hilmi Yavuz

Proje Danışmanı: Üstün Barışta

Oyuncular: Serhat Tutumluer, Melisa Sözen, Mesut Akusta, Nihat İleri, Numan Acar, Mehmet Ali Nuroğlu, Rıza Sönmez, Altan Erkekli, Bülent İnal, Ahmet Mümtaz Taylan, Mustafa Uzunyılmaz

Süre: 110 dakika

Yıl: 2006

2. 3. 2. 2. Filmin Öyküsü

Cenneti Beklerken filmi, 17. yüzyılda Osmanlı Devleti'nde geçmektedir. Eflatun (Serhat Tutumluer) isimli bir minyatür³¹⁴ ustası eşini ve evladını kaybettikten sonra

³¹⁴ Minyatür, kitap ya da küçük boyutlu nesnelere bezemek için yapılan küçük resimlere verilen isimdir. (Bkz., Hüseyin Elmas, *Çağdaş Türk Resminde Minyatür Etkileri*, (Basılmamış Doktora Tezi), Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Resim Eğitimi Anabilim Dalı, Konya 1998, s. 8).

Minyatür, Orta Çağ Avrupa'sında kitap bölümlerinin başında yer alan süslemelerin baş harflerini vurgulamak için kullanılan kırmızı boya "minium"dan türetilmiştir. (Bkz., Banu Mahir, *Osmanlı Minyatür Sanatı*, İstanbul 2004, s. 15).

onların Batılı tarzda resimlerini çizmiştir. Bir gün Eflatun ve çırağı Gazal (Bülent İnal) zorla Osmanlı Veziri'nin konağına götürülür. Konakta, Eflatun'dan, Anadolu'da isyan çıkaran Danyal (Nihat İleri) isimli bir şehzadenin idam edilmeden önce Batılı tarzda bir resmini çizmesi istenir. Eflatun, Osmanlı başkenti İstanbul'a resmi getirene kadar çırağı Gazal rehin alınmıştır. Eflatun'un, Anadolu'da çıktığı bu zorlu yolculukta karşısına Leyla (Melisa Sözen) isimli bir kadın çıkar. Eflatun ve Leyla'nın bu yolculukta

Batı dillerinden geçen minyatür, Latince "miniare" kökünden türetilmiştir. (Mahir, B., *age.*, s. 15).

Türkler boya ile resim yapmayı nakış kelimesiyle ve boya ile resim yapanları da nakkaş kelimesiyle adlandırmıştır. (Bkz., Elmas, H., *agt.*, s. 8).

Türk minyatür sanatının geçmişi Orta Asya'daki Türk tarihine kadar dayanmaktadır. (Bkz., Elmas, H., *agt.*, s. 8).

Uygur Türklerinin kalan eserlerinden yola çıkarak, VIII. yüzyılda kitap ve minyatür sanatının olduğu bilinmektedir. (Bkz., Oktay Aslanapa, *Türk Sanatı*, İstanbul 2016, s. 364).

Bu eserlerin Çin resminden ayrılan karakteristik bir Orta Asya Türk Resim üslubu olduğu görülmektedir. (Bkz., Aslanapa, O., *age.*, s. 364).

İslâm'da ise IX. yüzyılda Halife Me'mun'un bazı antik kitapları Arapça'ya çevirtmesiyle ilk kez sistemli yazmalar başlamış ve kitaplardaki resimlerinde kopya edilmesiyle kitap resimleme geleneğinin temelleri atılmıştır. (Bkz., Güner İnal, *Türk Minyatür Sanatı (Başlangıcından Osmanlılara Kadar)*, Ankara 1995, s. 16).

İlk İslâm minyatürleri XII.-XIII. yüzyıllara dayanmaktadır. (Bkz., Elanur Kızılsafak, "Minyatürden İllüstrasyona Tarihsel ve Güncel Bir Bakış", *NWSA- Fine Arts*, 9/4, Elazığ 2014, s. 164).

Minyatür, İslâm kültüründe de Uygur kültür çevresinden etkilenecek gelişmiştir. (Bkz., Tülay Duran, *Minyatür ve Gravürlerle Osmanlı İmparatorluğu*, İstanbul 1999, s. 12).

Uygur minyatürleri, figür ve kompozisyon açısından Selçuklu minyatürlerine de öncülük etmiş ve böylelikle İran, Mezopotamya ve Anadolu'da yayılarak Türk-İslâm minyatür üslubu oluşmaya başlamıştır. (Bkz., Kızılsafak, E., *agm.*, s. 164).

Kitaplarda kullanılan bu minyatürler, anlatılan konu hakkında açıklayıcı detaylar sunan küçük resimlerdir. (Bkz., Mustafa Cevat Atalay, "Türk Minyatür Sanatının Tasarım Ögelerinin, Türk Resminde Varlık Bulması", *Akdeniz Sanat Dergisi*, 5/10, Antalya 2012, s. 8).

Nakkaşlar eserlerini kompozisyon, renk ve çizgi gibi anlayışları göz önünde bulundurarak estetik değeri yüksek yapıtlar olarak üretmişlerdir. (Bkz., Atalay, M. C., *agm.*, s. 8).

Anadolu'da, Osmanlı Devleti döneminden önce tasvir sanatı üzerine bilinenler oldukça azdır. (Bkz., Metin And, *Osmanlı Tasvir Sanatları: 1 Minyatür*, İstanbul 2004, s. 33).

Devleti'nin kültür gelişimi ise Sultan Orhan (1326-1359) döneminde İznik ve Bursa'da başlamış ve buralarda üretilen kitap ciltleri, çiniler ve dokumalarda Osmanlı çizim ve renk tekniklerinin gelişimi yaşanmıştır. (Bkz., And, M., *Osmanlı...*, s. 34).

Osmanlı Devleti'nde özellikle Fatih Sultan Mehmed'in (1451-1481) İstanbul'u fethinden sonra sanat, kültür ve bilim alanında büyük gelişmeler yaşanmış ve özellikle tasvir sanatının oluşum evreleri başlamıştır. (Bkz., And, M., *Osmanlı...*, s. 36).

Genel olarak İslâm dünyasının görsel geleneğine bağlı olarak ilerleyen Osmanlı tasvir sanatı, Fatih Sultan Mehmed dönemiyle birlikte gelişim göstermiş ve sarayda "Ehl-i Hiref" adıyla sanatkarlar örgütü kurulmaya başlanmıştır. (Bkz., Serpil Bağcı, Filiz Çağman, Günsel Renda, Zeren Tanındı, *Osmanlı Resim Sanatı*, İstanbul 2006, s. 16).

Nakkaşlar, Ehl-i Hiref örgütünün bir bölümü olarak Osmanlı sanatı tarihinde önemli bir yere sahiptir. (Bkz., Bağcı, S., Çağman, F., Renda, G., Tanındı, Z., *age.*, s. 17).

Batı tasvir geleneklerine kapılarını açan Fatih Sultan Mehmed, İstanbul'a sanatçılar çağırmıştır. (Bkz., And, M., *Osmanlı...*, s. 36).

1477-78 yıllarından İstanbul'a gelen Contanza da Ferraro, Fatih Sultan Mehmed için bir yüzünde portresi bir yüzünde de Fatih'i at üstünde gösteren resimlerin yer aldığı madalyonlar yapmıştır. (Bkz., And, M., *Osmanlı...*, s. 36).

Osmanlı minyatür sanatının en verimli dönemi, II. Selim (1566-1574) ve III. Murat (1574-195) dönemleridir. (Bkz., Kızılsafak, E., *agm.*, s. 164).

Bu dönemde Nakkaş Osman, III. Murat Surnamesi'nde Şehzade Mehmed'in elli iki gün süren sünnet düğününü resmetmiştir. (Bkz., Kızılsafak, E., *agm.*, s. 166).

başından birçok olay geçer. Tüm zorluklara rağmen Eflatun İstanbul'a dönmeyi başarır ve Leyla ile evlenir.

2. 3. 2. 3. Filmin Değerlendirilmesi

Derviş Zaim, Cenneti Beklerken filminin öyküsünü oluştururken Anadolu Selçuklu Devleti'nde Sultan Sencer'i öldürmek için görevlendirilen bir casusun robot resminin çizilerek yakalanmasından ve Diego Velazquez'in "Las Meninas" (Nedimeler) tablosundan etkilendiğini ve hatta senaryo sürecinde tabloyu odasına asıp uzun uzun baktığını belirtmektedir (Fot. 6)³¹⁵. Böylece Derviş Zaim, gerçek ile kurmaca arasında bir köprü inşa ederek filmi plânlamıştır³¹⁶. Derviş Zaim filmin yapım amacının; sürükleyici bir macera etrafında Osmanlı kültürünü, tarihini yansıtmak olduğunu ve Osmanlı minyatür sanatını çağdaş anlatı olanaklarını göz ardı etmeden sinema diline uyarlamaya çalıştığını belirtmektedir³¹⁷. Derviş Zaim minyatür sanatında mekân ve zamanın oynak bir biçimde inşa edildiğini düşünmektedir³¹⁸.



Fot. 6: Diego Velazquez'in "Las Meninas" (Nedimeler) tablosu
(<https://www.sanatabasla.com/2012/07/24/nedimeler-las-meninas-velazquez/>)

Derviş Zaim minyatür sanatıyla da ilgili olarak; 16. yüzyıl klasik Osmanlı minyatür sanatından Nakkaş Osman'ın eserlerinden etkilendiğini ve "Surname" albümündeki zaman ve mekân ilişkisini incelediğini belirtmektedir³¹⁹. Nakkaşlar, minyatürde bir mekânı nakşederken aynı olayın içine bir başka mekân koyabilmektedir³²⁰. Aynı minyatürün içinde Hz. Hızır ve

³¹⁵ Anonim, *Sinema Söyleşileri 2007*, s. 71.

³¹⁶ Kırel, S., Duyal, A. Ç., *Derviş...*, s. 66.

³¹⁷ Kırel, S., Duyal, A. Ç., *Derviş...*, s. 66.

³¹⁸ Anonim, *Sinema Söyleşileri 2007*, s. 78.

³¹⁹ Anonim, *Sinema Söyleşileri 2007*, s. 77-78.

³²⁰ Meral Özçınar, "Toplumsal Kültürel Zaman Mekân Algısının Anlatı İnşasındaki Yeri ve Örnek Film İncelemeleri", *İstanbul Üniversitesi İletişim Fakültesi Dergisi*, S. 37, İstanbul 2009, s. 100.

İskender-i Kebir'in tasvir edildiği minyatür buna bir örnek teşkil etmektedir³²¹. Üst kısımda Hızır Peygamber'in hikâyesinin anlatıldığı minyatürün alt kısmında ise İskender'in huzuruna getirilen bir adam tasvir edilmiştir³²²(Fot. 7).



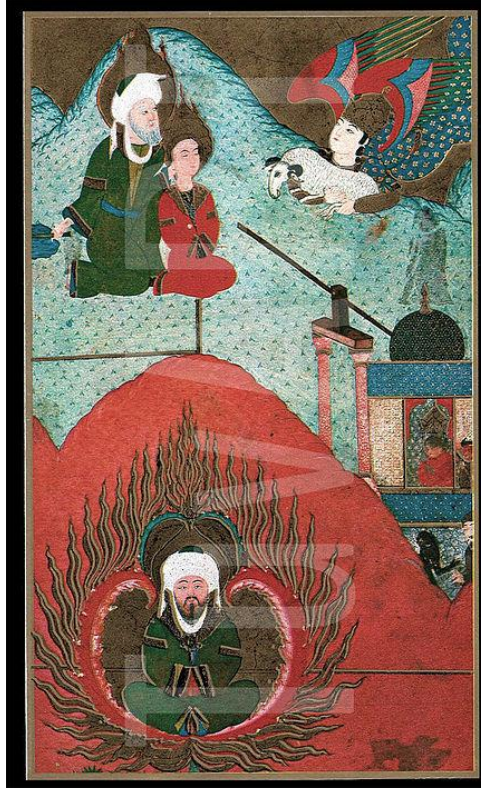
Fot. 7: Hz. Hızır, İskender-i Kebir minyatürü (Arpacioğlu'ndan)

Osmanlı minyatür sanatının önemli örneklerini barındıran 'Zübdet-ül Tevarih' de Hz. İbrahim'in Nemrut tarafından ateşe atılmasını ve Hz. İsmail'in kurban edilmesini beraber tasvir eden minyatür örneği bulunmaktadır³²³(Fot. 8).

³²¹ Sabriye Hilal Arpacioğlu, *Topkapı Sarayı Müze Kütüphanesi, Hazine 1321 Numaralı 'Zübdet-ül Tevarih' Nüshası ve Tasvirleri*, (Basılmamış Yüksek Lisans Tezi), Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Geleneksel Türk Sanatları Anasanat Dalı, İstanbul 2015, 59.

³²² Arpacioğlu, S. H., agt., s. 60, 62.

³²³ <https://www.tuvart.com/zubdet-ul-tevarih-minyaturleri> (Erişim Tarihi: 10.05.2019, 18:41).



Fot. 8: Hz. İbrahim'in Nemrut tarafından ateşe atılması ve Hz. İsmail'in kurban edilmesi
(<https://www.tuvar.com/zubdet-ul-tevarih-minyaturleri>)

Derviş Zaim, minyatür içeriklerinde şekil ve renk değişimlerinde özgürlük olduğunu düşünerek ve bunu da “*oynak zaman*” ve “*oynak mekân*” olarak adlandırarak sinema dilinin oluşumunda kullanmıştır³²⁴. Bu kavramları da bazı sahnelerde karakterler bir mekâna girerken ve çıkarken aynı mekân yerine iki ayrı mekân göstererek sinemasına uyarlamıştır³²⁵.

Cenneti Beklerken filminin ilk açılış sahnesi çerçeveli bir görüntüyle başlamaktadır. Filmde kullanılan bu çerçeve seyirciye klasik tarzda bir film olmadığını gösterir niteliktedir³²⁶. Minyatür sanatına özgü bu çerçeve Derviş Zaim sinemasının ipuçlarını vermektedir (Fot. 9)³²⁷. Film, çerçeve içerisinde ne olduğu tam olarak bilinmeyen görüntülerle başlar ve görüntüler netleştikçe 17. yüzyıl Osmanlı Devleti başkenti İstanbul görünür³²⁸. İstanbul'dan minyatür tasvirleri de seyirciye sunulurken sinematografik görüntüye geçiş sağlanmıştır³²⁹.

³²⁴ Anonim, *Sinema Söyleşileri 2007*, s. 78.

³²⁵ Kırel, S., Duyal, A. Ç., *Derviş...*, s. 69.

³²⁶ Aslıhan Doğan Topçu, “Minyatür Aynasından Sinemaya Yansıyanlar: Cenneti Beklerken’de Anlatı ve Anlam”, (ed. Aslıhan Doğan Topçu), *Toplumsalın Eleştirisinden Geleneğin Estetiğine Yolculuk: Derviş Zaim Sineması*, Ankara 2010, s. 169-170.

³²⁷ Er, F., agm., s. 58.

³²⁸ Topçu, A. D., agm., s. 170.

³²⁹ Topçu, A. D., agm., s. 170.



Fot. 9: Cenneti Beklerken filminin açılış sahnesi (Cenneti Beklerken filminden)

Filmin çerçevesel girişinin ardından jenerikte de yazı karakterinin Arap harflerini andırmasında Doğu etkileri görülmektedir³³⁰. Harflerin düzensiz bir şekilde ekrana düşmesi filmin estetik yapısının ve yönetmenin sinema dilinin bir göstergesidir³³¹. Bulunduğu coğrafyadan yararlanan Derviş Zaim, Doğu kültürüne ait olan minyatürün ve Batı tarzı resmin karşıtlığından yola çıkarak hikâyeyi oluşturmaya çalışmıştır³³².

Derviş Zaim'in, filmin ana karakterine Eflatun ismini vermesi rastlantısal bir seçim değildir³³³. Nakkaş Eflatun, Batı felsefesinin önemli filozoflarından Platon'un (Eflatun) idealarına uygun bir şekilde rüyasına kavuşmak için mücadele etmektedir³³⁴. Eflatun, filmin ilk sahnelerinde oğlunun cenazesinin başında onun portresini yaparken görülmektedir. Çırağı Gazal bu sahnede Eflatun'a şöyle seslenmektedir: "... *beni affedin. Kâfirler gibi resmetmek kederinizi artırıyor. Keşke resmetmenizi istemeseydim. ... Keşke Frenk ressamlarının yaptıklarında da bir hakikat olsaydı, bize Allah'ın âlemini hissettirebilecek bir başka hava olsaydı.*" Bu sahneyle Batı resim sanatının maneviyattan mahrum olduğunun bir eleştirisi yapılmaktadır³³⁵. Bu noktadan hareketle

³³⁰ Topçu, A. D., agm., s. 173.

³³¹ Topçu, A. D., agm., s. 173-174.

³³² Akçora, E., *Auteur...*, s. 54.

³³³ Topçu, A. D., agm., s. 172.

³³⁴ Topçu, A. D., agm., s. 172.

³³⁵ Topçu, A. D., agm., s. 172.

filmin karşıtlıklar üzerine kurgulandığı vurgulanmakta ve Batı geleneğinde resim yaptığı için kirlendiğini düşünen Eflatun'un yaşamını irdelemesi anlatılmaktadır³³⁶.

Filmin ilk anlarından itibaren etkileri görülen minyatür sanatı, Derviş Zaim'in minyatürün biçimsel özelliklerinden yararlanarak bir sinema dili geliştirmeye çalıştığının bir göstergesidir³³⁷. Filmde İslâm estetiğinin önemli sanatlarından olan minyatürün, sinematografik görüntüye uyarlanmasında görünüş/gerçeklik temeli üzerine kurgulandığı görülmektedir³³⁸.

Filmde Eflatun'un oğlunun cenazesinin başında olduğu sahnelerin dış çekiminde, oğlunun evlerinin yakınındaki bir mezarlıkta gösterilmesi ardından Eflatun'un da oğlunun görüldüğü mezarlığa gelmesi ve hiçbir sinemasal geçiş olmadan ikisinin de aynı plânda verilmesi izleyicinin mekân ve zaman algısını bozmaya yönelik yapılmıştır³³⁹. Bu tür hayal ve gerçeğin iç içe kullanıldığı sahneler film boyunca görülmektedir³⁴⁰. Bu sahnelerle Platon'un (Eflatun) gerçeğe düşünce yoluyla ulaşabileceği sonucuna varılmakta ve bir kez daha Derviş Zaim'in karakterine Eflatun ismini vermesinin nedeni anlaşılmaktadır³⁴¹. Derviş Zaim minyatür sanatındaki mekân ve zaman algısına yönelik düşüncelerini Atatürk Kültür Merkezi'nde Kültür Söyleşileri etkinliğinde şu şekilde dile getirmiştir:

"... Minyatür sanatına baktığınız zaman, zamanı ve mekânı problematize hale getirmeye çalışıyor nakkaşlar. ... Örnekle anlatayım. Yıldırım Bayezid'i Niğbolu önünde çiziyor nakkaş, nakşediyor ama onun yanına Yıldırım'ın Niğbolu önündeki o savaşının yanına Niğbolu'da olmayan, yakınlarda olmayan başka bir coğrafyayı da nakşedebiliyor aynı sayfanın üzerine. ... Ne yapıyor, zamanı ve mekânı problematik hale getiriyor. Bunu da anlatımını daha geniş tutabilmek, ona göre hakikati daha yetkinlikle yaratabilmek için yapıyor..."³⁴²

Eflatun ve Gazal'ın nakkaşhanede çalıştıkları sahnede Gazal, Eflatun'a *"Tasvire ters vaziyette selvi nakşedelim mi usta?"* diye sormaktadır. Minyatür sanatında ters yerleştirilen nesnelere olduğu örnekler bulunmaktadır³⁴³. Matrakçı Nasuh'un bazı minyatürlerinde çerçevenin üst kısımda bulunan kaleler ters şekilde durmaktadır³⁴⁴.

³³⁶ Akçora, E., *Auteur...*, s. 54.

³³⁷ Er, F., agm., s. 65.

³³⁸ Sözen, M., agm., s. 132.

³³⁹ Topçu, A. D., agm., s. 173.

³⁴⁰ Topçu, A. D., agm., s. 173.

³⁴¹ Topçu, A. D., agm., s. 173.

³⁴² <https://www.youtube.com/watch?v=aYOIG5co6i0> (Erişim Tarihi: 19.03.2019, 21:56).

³⁴³ Topçu, A. D., agm., s. 175.

³⁴⁴ Topçu, A. D., agm., s. 175.

Cenneti Beklerken filminde de Eflatun'un Anadolu'daki yolcuğunda seyircilere ters açılı görüntüler sunulmaktadır.

Cenneti Beklerken filminin ilerleyen sahnelerinde Eflatun ve Gazal Osmanlı vezirinin konağına götürülür. Vezir, Eflatun'un yaptığı portrelere (ölen eşinin ve ölen çocuğunun portresi) bakar ve şöyle der: “*Frenk resminden hazzetmeyiz. Hakiki bir nakkaş kâfir resmine tevessül etmez*”. Eflatun'un, Al-i Osman'ın yasak etmediğini söylemesi üzerine vezir de yasak olmadığını ancak tasvip edilmediğini söyler. Kur'an-ı Kerim'de resim ve tasvir yasağıyla ilgili kesin hüküm içeren ayetler bulunmamaktadır³⁴⁵. İslâm'da putlara tapınmanın yasaklanmasıyla ilgili ayetlerin farklı algılanmasıyla resim ve heykel gibi plastik sanatlara olumlu yaklaşılmamıştır³⁴⁶.

Eflatun'un vezirin yanından ayrıldığı sahnede Gazal onu beklemektedir. Eflatun ve Gazal aynı odadayken konumları gereği görünmesi imkânsız bir şekilde Gazal'ın aksi aynada görünmektedir³⁴⁷. Gerek bu sahnede gerek filmin ilerleyen sahnelerinde yer alan aynalar sinemasal geçiş amacının yanı sıra metafor³⁴⁸ olarak da kullanılmaktadır³⁴⁹. Bu sahne de yine Derviş Zaim'in minyatür sanatından yola çıkarak oluşturduğu zaman ve mekân etkilerinin filme uyarlanışının örneğidir. Yine aynı sahnede ayna kararmaya başlar ve sonrasında aynada bir minyatür görülür (Fot. 10)³⁵⁰. Minyatürden de sinematografik bir geçişle Eflatun ve vezirin adamlarının Anadolu'daki yolculuklarına geçilir (Fot. 11).

'Matrakçı' lakabıyla bilinen Nasuh b. Abdullah, matematik, tarih, coğrafya, topografya ve hat gibi birçok alanda eser veren ve Matrak olarak adlandırılan savaş oyununun mucidi olan sanat ve bilim insanıdır. (Bkz., Yavuz Unat, “16. Yüzyıl Osmanlılarda Çok Yönlü Bir Bilim İnsanı: Matrakçı Nasuh”, *Dört Öge Dergisi*, S. 9, Ankara 2016, s. 18).

³⁴⁵ Serkan İlden, “Türk Minyatür Sanatının Gelişiminde Dinin (İslâmiyet'in) Etkisi”, *Akdeniz Sanat Dergisi*, 5/9, Antalya 2012, s. 61.

İslâm'da tasvir yasağıyla ilgili net hükümlerin olmadığını belirten çeşitli kaynaklar da bulunmaktadır. (Osman Keskinoglu, “İslâm'da Tasvir ve Minyatürler”, *Ankara Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi*, S. 9, Ankara 1962, s. 11; Ruhi Konak, “İslâm'da Tasvir Yasağı Sorunu ve Minyatür Sanatı”, *Uluslar arası Sosyal Bilimler Dergisi*, 6/1, Elazığ 2013, s. 968).

³⁴⁶ İlden, S., agm., s. 61.

³⁴⁷ Topçu, A. D., agm., s. 176.

³⁴⁸ İbnü'l-Arabî'nin Fusûsu'l-Hikem'de kullandığı ilk metafor aynadır. Aynaların en temel özelliği olan canlı – cansız tüm varlıkların görüntülerini yansıtmaları onun dinden mitolojiye, edebiyattan sinemaya birçok alanda kullanılan bir metafor olmasını sağlamıştır. (Bkz., Ahmet Ögke, “İbnü'l-Arabî'nin Fusûsu'l-Hikem'inde Ayna Metaforu”, *Tasavvuf İlmî ve Akademik Araştırma Dergisi (İbnü'l-Arabî Özel Sayısı -2)*, S. 23, İstanbul 2009, s. 760).

³⁴⁹ Topçu, A. D., agm., s. 176.

³⁵⁰ Topçu, A. D., agm., s. 176.



Fot. 10: Cenneti Beklerken filminde aynada beliren minyatür (Cenneti Beklerken filminden)



Fot. 11: Cenneti Beklerken filminde minyatürden sinematografiye geçiş (Cenneti Beklerken filminden)

Derviş Zaim'in Cenneti Beklerken filmiyle ilgili oluşturduğu notlarda bu tür sahne geçişlerini en ince ayrıntısına kadar plânladığı görülmektedir³⁵¹. Yönetmenin hazırladığı notlar şu şekildedir:

“Yolculuk esnasında zamanın geçişini, katedilen mesafelerin büyüklüğünü seyirciye kısa ve öz biçimde aktarmak için kimi yerlerde montaj sekanslar

³⁵¹ Kirel, S., Duyal, A. Ç., *Derviş...*, s. 73.

kullanılacaktır. Bu 'sıkıştırılmış sahnelerde' minyatür sanatından geniş bir biçimde yararlanılması düşünülmektedir. Grubun İstanbul'dan ayrılıp Anadolu'ya gidişi ve ilk kez mola yerine uğraması bu tip uygulamanın ilk örneğidir. Bu sıkıştırılmış sahnelerde, normal görüntülerden minyatürlere, minyatürlere normal görüntülere animasyon tekniği ile 'yumuşak geçiş' yapılması öngörülmektedir³⁵²”.

Anadolu yolculuğuna çıkışı gösteren, minyatürden sinematografiye geçilen bu sahnede dış ses olarak Gazal ve Eflatun'un konuşmaları duyulmaktadır. Eflatun, çırağı Gazal'a şöyle seslenmektedir: “*Nakış donmuş bir hayalin resmidir, dönmezsem beni nakşet*”. Bu sözlerin tam bu sahnede kullanılmasında, filmi oluşturan karakterin varlığını seyirciye hissettirme amacını güttüğü düşünülmektedir³⁵³.

Eflatun ve vezirin adamlarının yolculukları esnasında ulaştıkları bir noktada çatışma çıkar. Bu çatışmanın yaşandığı yerde ise ters duran yapılar seyirciye sunulmaktadır (Fot. 12).



Fot. 12: Cenneti Beklerken filminden ters kadrajlar (Cenneti Beklerken filminden)

Derviş Zaim'in ters olarak çekilen yapılarla ilgili düşünceleri de şu şekildedir:

“Osmanlı İmparatorluğu'nda İstanbul'u temsil ettiği varsayılan kimi harita minyatürlere baktığımız zaman ya da Topkapı Sarayı'nın söz konusu olduğu kimi minyatürlerde bunları daha yetkin bir biçimde anlatabilmek için kimi duvarları yana yatırırılar. Bir anlamda 20. yüzyılın başında kübizmin yapmaya çalıştığı anlatımın

³⁵² Kirel, S., Duyal, A. Ç., *Derviş...*, s. 73.

³⁵³ Güngör, A. C., agm., s. 56.

benzeri bir şeydir. Osmanlı nakkaşları kübizmin ön habercisiydi gibi bir argüman içerisinde asla değilim. Ters dönmüş bir objenin o minyatürün içinde bulunuyor olmasının, anlatımı daha da zenginleştirmek adına yapıldığını söyleyebilirim. Filmde de bundan kaynaklanan kimi ters dönmüş kayalar ya da planlara yer verilmiştir³⁵⁴”.

Çatışmanın yaşandığı bölgede Eflatun ve vezirin adamlarının karşısına saldırılardan sağ kurtulan Leyla (Melisa Sözen) isimli bir kadın çıkar ve yola beraber devam ederler. Dinlenmek için durdukları bir kervansarayda Eflatun ve Leyla sohbet eder ve Eflatun Leyla’ya eşinin ve oğlunun Mehdi tarafından cennete götürüldüğünü anlattığı minyatürü gösterir. Leyla’nın minyatürü inceleyip “*sanki rüya gibi*” demesi üzerine Eflatun da “*rüya ve tasvir aynı şeylerdir*” diyerek kendi rüyasını anlatır³⁵⁵. Platon’un (Eflatun) “Devlet” adlı eserinde de ressamın gerçeğin değil, görünenin benzetmecisi olduğu ve asıl gerçeğin idealar dünyasından ziyade ideaların kopyası olan duyularla kavranan gölgeler dünyası olduğu anlatılmaktadır³⁵⁶.

Filmin ilerleyen sahnelerinde Şehzade Danyal yakalanır ve Eflatun’dan portresini yapması istenir. Ancak yakalanan şehzade kendisinin Danyal olmadığını, Danyal’ın oğlu Yakup olduğunu söylese de Eflatun portresini çizmesi için zorlanır. Bu esnada kaçma çabalarında bulunan Yakup yakalanır ve idam edilir. Vezirin adamlarından Osman (Mesut Akusta) Eflatun’un yanına gelerek tekrar çizmesi için Yakup’un cansız bedenine bakıp bakamayacağını sorar ve Eflatun şöyle der: “*nakkaş kafasındakini çizer, karşısındakini çizmez...*” Eflatun’un bu sözleri çoğu sanat dalında olduğu gibi minyatür ve resim sanatında da sanatçının gördüğünü yorumlamasının ve bakış açısının önemini vurgulamaktadır³⁵⁷.

Tüm bu olayların ardından Şehzade Danyal oğlu Yakup’un ölümü üzerine; Eflatun, Leyla ve vezirin adamlarını yakalar. Eflatun ve Leyla’yı serbest bırakmak için onları görevlendirir ve İspanyol bir ressamın³⁵⁸ yaptığı kendisinin, babasının ve oğlunun yer aldığı tabloya ekleme yapmasını ister (Fot. 13)³⁵⁹. Tabloda yer alan babası III. Murat’ın aksinin silinmesini yerine Mehdi’nin aksinin çizilmesini ister. Eflatun bu

³⁵⁴ Anonim, *Sinema Söyleşileri 2007*, s. 80-81.

³⁵⁵ Topçu, A. D., agm., s. 178.

³⁵⁶ Beşir Ayvazoğlu, *Aşk Estetiği - İslâm Sanatlarının Estetiği Üzerine Bir Deneme*, İstanbul 1993, s. 30.

³⁵⁷ Güngör, A. C., agm., s. 56.

³⁵⁸ Cenneti Beklerken filmde atıfta bulunulan ressam, 1599 İspanya doğumlu Diego Rodriguez de Silva Velazquez’dir. (Bkz., Songül Barotcu, “Diego Velazquez’in Sanatı ve Otoportreleri Üzerine Bir Değerlendirme”, *Batman Üniversitesi Yaşam Bilimleri Dergisi*, 7/2, Batman 2017, s. 167).

Ressam, 1656 tarihli Nedimeler tablosunda İspanya kralı IV. Philip ve Kraliçesi Mariana’nın kızı Prenses Margarita’yı nedimeler, cüceler, bir rahibe ve gözetmen ile birlikte tasvir etmiştir. (Bkz., Barotcu, S., agm., s. 169).

³⁵⁹ Topçu, A. D., agm., s. 181.

görevi esnasında baygınlık geçirir ve rüyalara dalar. Leyla ise Eflatun'un daha önce kervansarayda kendisine gösterdiği minyatürdeki Mehdi'yi keser ve İspanyol ressamın tablosuna ek yapar. Böylelikle Eflatun ve Leyla kurtulmuş olur.



Fot. 13: Cenneti Beklerken filminde İspanyol ressamın tablosu (Cenneti Beklerken filminden)

Eflatun, İstanbul'a dönüp çırağı Gazal ile buluştuğunda Gazal'ın da Şehzade Danyal'ın portresini tasvir ettiğini görür. Şehzade Danyal, Osmanlı'ya teslim edilmiş ve öldürülmüştür ancak Gazal, Danyal'ın fikirlerinden etkilenmiştir³⁶⁰. Gazal, Eflatun'dan kendisini iyileştirmesini ister ve Eflatun Gazal'a şöyle der:

“Eskiye dönmek için yeni bir yolculuğa çıkacaksın, bir Frenk resmi yapacağız. Kimi vakit tasvir tarzıyla nakşedeceğiz bazen her iki tarzı da birbirine sirayet ettireceğiz. Ondan sonra da belki ben yeniden tasvir yaparım. Hatalar yapacağız, senin gibi en başa dönmeyi umacağım. Hep iyileşmeyi bekleyeceğiz, hep. Arayacağız³⁶¹”.

Derviş Zaim'in minyatür sanatını sinema diline uyarlama başarısı filmin son sahnelerine kadar devam etmektedir. Yönetmenin minyatür sanatıyla ilgili oynak zaman ve oynak mekân kavramları Eflatun'un İstanbul'a gelip vezirin huzuruna çıktığı sahnede

³⁶⁰ Topçu, A. D., agm., s. 184.

³⁶¹ Topçu, A. D., agm., s. 184.

de görülmektedir³⁶². Eflatun konağa girerken arka plânda Ayasofya Camii yer alırken çıkışta ise bu arka plân değişmektedir³⁶³ (Fot. 14, Fot. 15).



Fot. 14: Cenneti Beklerken filminde Eflatun'un konağa girdiği sahnedeki arka plân (Cenneti Beklerken filminden)



Fot. 15: Cenneti Beklerken filminde Eflatun'un konaktan çıktığı sahnedeki arka plân (Cenneti Beklerken filminden)

³⁶² Yasin Kürşat Saygılı, *Derviş Zaim Sineması'nda Estetik Arayış*, (Basılmamış Yüksek Lisans Tezi), Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Radyo, Televizyon ve Sinema Anabilim Dalı, İstanbul 2015, s. 168.

³⁶³ Saygılı, Y. K., agt., s. 168-169.

Derviş Zaim, Cenneti Beklerken filmiyle minyatür sanatının sadece tasvir amaçlı olmadığını, minyatürün iletişim yönünün olduğunu ve belge niteliği de taşıdığını yansıtmaktadır³⁶⁴. Aynı zamanda filmin yapısı gereği ‘oryantalizm’ kavramına da ulaşmak mümkündür³⁶⁵. Ancak Derviş Zaim, oryantalist tuzağa düşmemek için uğraştığını gerek Doğu’ya gerekse de Batı’ya ait özcü yaklaşımlardan uzak durduğunu belirtmektedir³⁶⁶.

Cenneti Beklerken filmi, kültürel kodların sinematografiyle birleştiği bir yapıttır³⁶⁷. Derviş Zaim bu filminin ardından 2008 tarihli Nokta filmiyle benzer minvaldeki çalışmalarına devam ettiğini de göstermektedir.

³⁶⁴ GÜNGÖR, A. C., agm., s. 56.

³⁶⁵ KİREL, S., DUYAL, A. Ç., *Derviş...*, s. 69.

³⁶⁶ KİREL, S., DUYAL, A. Ç., *Derviş...*, s. 69.

³⁶⁷ SÖZEN, M., agm., s. 133.

2. 3. 3. Nokta Filminde Hat Sanatının Kullanımı

Derviş Zaim, Cenneti Beklerken filminin ardından 2008 tarihli Nokta filmiyle benzer minvaldeki çalışmalarına devam ettiğini göstermektedir.

2. 3. 3. 1. Filmin Künyesi

Yönetmen: Derviş Zaim

Senaryo: Derviş Zaim

Yapımcı Derviş Zaim, Baran Seyhan

Müzik: Mazlum Çimen

Görüntü Yönetmeni: Ercan Yılmaz

Sanat Yönetmeni: Natali Yares

Yardımcı Yönetmen: Muharrem Ozabat

Yapım Sorumlusu: Cem Karahan

Post Prodüksiyon Süpervizörü: Ulaş Cem Şimşek

Oyuncular: Mehmet Ali Nuroğlu, Serhat Kılıç, Settar Tanrıöğen, Şener Kökkaya, Mustafa Uzunyılmaz, Numan Acar, Beyazıt Gülercan, Nadi Güler, Hikmet Karagöz, Begüm Birgören, Cem Aksakal

Süre: 78 dakika

Yıl: 2008

2. 3. 3. 2. Filmin Öyküsü

Nokta filmi, genç bir hattat olan Ahmet'in (Mehmet Ali Nuroğlu), yakın arkadaşı Selim'in (Serhat Kılıç) kendisinden el yazması değerli bir Kur'an'ın satılmasını istemesiyle bozulan hayatını anlatmaktadır. Ahmet bu işi istemese de para ihtiyacından dolayı kabul etmek zorunda kalır. Ancak Ahmet'in mafyayla anlaşmasından sonra Selim'in Kur'an'ı satmaktan vazgeçmesiyle olaylar karışır. Bunun üzerine Ahmet yine istemese de arkadaşı Selim'i ve iki kişiyi öldürür. Film boyunca Ahmet'in işlediği suçlardan dolayı yaşadığı vicdan azabı anlatılmaktadır.

2. 3. 3. 3. Filmin Değerlendirilmesi

Derviş Zaim, 'Nokta' filmi üzerine Haber Türk gazetesi muhabiri Elif Tunca ile yaptığı söyleşide, bu filmin Orta Çağ'da yaşamış bir hattatın hikâyesi olduğunu şu şekilde bildirmektedir:

“Endülüs’te yaşayan bir hattat var. Bir hat yazıyor ve nokta’yı koymayı unutuyor. Hattat bunu fark edince, yazısının peşinde uzun ve tehlikeli bir yolculuğa çıkıyor. Hattatı bulup eksik kalan noktayı koyarak geri dönüyor. Bunu okuduğumda çok enteresan geldi bana ve bu tavrın bu çağın insanının kulağına fısıldanması gerektiğini düşündüm³⁶⁸.”

Derviş Zaim, Nokta filmini bir işi tamamlama, işi tam yapma üzerine oturtmakta ve diğer filmlerinde olduğu gibi Nokta filminde de geleneksel sanatların izlerini devam ettirmektedir. Nokta filminde hat³⁶⁹ sanatının etkileri görülmektedir.

Filme “Nokta” isminin verilmesi ise hat sanatında noktanın, harflerin büyüklüğünü, yakınlığını, derinliğini yansıtmalarıyla ve yazının temelini oluşturmasıyla ilişkilidir³⁷⁰.

Filmin başlangıcında, “İhcamla yazı yazmak, hayatı daha geniş zapt etmek manasındadır” yazısı izleyiciye sunulmaktadır (Fot.16). İhcam, hat sanatında bir harfi ya da motifi bir hamlede yazmak anlamında kullanılmaktadır³⁷¹. Hat sanatındaki ihcama istinaden Derviş Zaim, Nokta filmini tek bir plân sekansta anlatmaktadır³⁷². Böylelikle tek bir plân sekans üzerinden kesintisiz bir zaman algısı yaratılmaya çalışılmaktadır³⁷³.

³⁶⁸ Hilmi Yavuz, “Derviş Zaim Filmlerinde İslam Estetiğinin Yeniden İnşası”, (ed. Aslıhan Doğan Topçu), *Derviş Zaim Sineması*, Ankara 2010, s. 192.

³⁶⁹ Eskiden hüsn-i hat (güzel yazı, kaligrafi) ismiyle kullanılan hat sanatı, yazı anlamına gelmekte ve hat yazana da hattat denmektedir. (Bkz., Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi, İstanbul 1997, c. II, s. 766).

“Arap yazısını estetik ölçülere bağlı kalarak güzel bir şekilde yazma sanatı anlamında kullanılmaktadır”. (Bkz., Zeliha Ulusal, *Hat Sanatı Tarihi ve Medresetü’l Hattatin*, (Basılmamış Yüksek Lisans Tezi), Rize Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü İslam Tarihi ve Sanatları Anabilim Dalı, Rize 2008, s. 9.

Böylelikle hat sanatı, Arap yazısına bağlı olarak gelişmiştir. (Bkz., Nihad M. Çetin, “İslâm Hat San’atının Doğuşu ve Gelişmesi”, *İslâm Tetkikleri Dergisi*, İstanbul 1995, c. IX, s. 1).

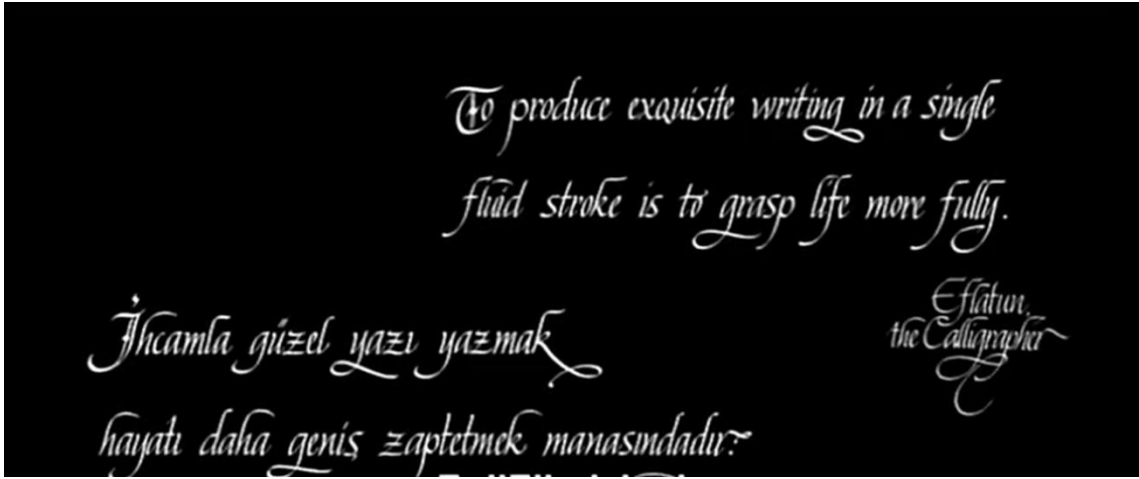
Türk sanatında; kitaplar, kitabeler ve tekstil gibi birçok sahada kullanılan hat sanatı, mimaride de önemli bir unsur olarak kullanılmaktadır. (Bkz., Aslanapa, O., *age.*, s. 386).

³⁷⁰ Bilal Sezer, *Hat Sanatında Kullanılan Okutma, Muhmel Harf ve Tezyin İşaretleri*, (Basılmamış Doktora Tezi), Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü İslam Tarihi ve Sanatları Anabilim Dalı, Erzurum 2004, s. 4.

³⁷¹ Meral Özçınar, “Nun Harfinin Peşinde Bir Usta, Özgün Sinema Estetiğinin Peşinde Bir Yönetmen”, (ed. Aslıhan Doğan Topçu), *Derviş Zaim Sineması*, Ankara 2010, s. 208.

³⁷² Özçınar, M., “Nun...”, s. 208.

³⁷³ Özçınar, M., “Nun...”, s. 208.



Fot. 16: Nokta filminin açılışında izleyiciye sunulan yazı (Nokta filminden)

Nokta filmi, 13. yüzyılda, Tuz Gölü'nün üzerine Hattat Malik Hoca (Hikmet Karagöz) tarafından yazılan “af’Allahü’anh” (Allah onu affetsin) yazısı ile başlamaktadır (Fot. 17). Filmin başlangıcındaki bu yazı, sülüs³⁷⁴ biçiminde yazılmıştır.



Fot. 17: Nokta filminde Tuz Gölü üzerine yazılan “af’Allahü’anh” (Allah onu affetsin) yazısı (Nokta filminden)

³⁷⁴ Sülüs, Muhakkak’a göre yuvarlak kısımların fazla olduğu, mana olarak üçte bir anlamına gelen yazı çeşididir. (Bkz., Ali Alparslan, *Osmanlı Hat Sanatı Tarihi*, İstanbul 2007, s. 21).

Mürekkebin bitmesiyle yazıdaki “nun” harfinin noktası tamamlanamaz ve film boyunca noktaya göndermeler yapılmaktadır³⁷⁵. Film, buradaki kayıp nokta üzerine inşa edilmiştir³⁷⁶. Hat sanatında nokta, yazının aslı ve estetik ölçüsüdür, noktanın unutulması imla hatası sayılmaktadır³⁷⁷. Hat sanatında noktanın öneminden yola çıkarak, filme verilen “Nokta” ismi daha iyi anlaşılmaktadır. Nokta hat sanatında, Kur’an’ın doğru bir şekilde aktarılmasını ve yanlış okuyuşların önlenmesini de sağlamaktadır³⁷⁸. Noktanın önemi filmin ilk sahnesindeki Malik Hoca ve çırağı arasında geçen diyaloglarla da anlaşılmaktadır. Çırağı, Malik Hoca’ya Moğol istilasının yaklaştığını ve oradan uzaklaşmaları gerektiğini söylediğinde Malik Hoca şöyle der: “... yazı bitmeden gidemem, ... Allah’ın rahmeti gazabından daha büyüktür, ... bitmemiş yazı bırakılmaz”. Filmin ilerleyen sahnelerinde genç hattat Ahmet’in yazdığı, filmin ilk sahnesinde de görülen “af Allahü’anh” yazısında yine noktanın unutulmuş olması üzerine Hamdullah Hoca (Şener Kökkaya): “Noktayı öğrenmek hattı öğrenmektir, nokta yazının temelidir” diyerek yine noktanın önemine vurgu yapmaktadır (Fot. 18).



Fot. 18: Nokta filminde Ahmet’in yazdığı “af Allahü’anh” (Allah onu affetsin) yazısı (Nokta filminden)

³⁷⁵ Yavuz, H., a. g. m., s. 192.

³⁷⁶ Yavuz, H., a. g. m., s. 193.

³⁷⁷ Abdülkadir Yılmaz, *Hat Sanatında Satır Sistemi (Sülüs, Nesih, Ta’lik, Rik’a)*, (Basılmamış Doktora Tezi), Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü İslam Tarihi ve Sanatları Anabilim Dalı, Erzurum 1996, s. 60, 61.

³⁷⁸ Dilan Tüysüz, “Derviş Zaim’in Yananlarla Kurduğu Evren: Nokta”, (ed. Lale Kabadayı), *Film Eleştirisi Kuramsal Çerçeve ve Sinemamızdan Örnek Çözümler*, İstanbul 2014, s. 160.

Hamdullah Hoca karakterinden ise, 1429 yılında Amasya’da dünyaya gelen, Osmanlı hat ekolünün kurucusu Şeyh Hamdullah’a atıfta bulunmaktadır³⁷⁹.

Ahmet’in kız arkadaşı da, Arapça’nın ilk harfi olan Elif ismini taşımaktadır³⁸⁰. Hasan-ı Sencârî elifi şöyle tarif etmektedir. “*Dimdik, sağlam, ayakta, ne uzun, ne kısa ikisinin ortası olup pürüzsüzdür. Buna nispet olunabilecek başka bir harf yoktur*”³⁸¹.

Diğer karakter isimlerinde de filmin içeriğiyle ilgili bağıntılar kurmak mümkündür³⁸². Kur’an’ı alacak olan mafyayı temsil edenlerin Cengiz (Mustafa Uzunyılmaz) ve Timur (Numan Acar) isminde olması, filmin başlangıcında geçen Moğol istilasını ile bağlantılı olup Moğol İmparatoru Cengiz Han’ı ve yine Moğol soyundan olan Timur’u nitelendirmektedir³⁸³. Hamdullah Hoca’nın sadık yardımcısı Mümin (Settar Tanrıöğen) de iman eden kişi anlamına gelmektedir³⁸⁴.

Filmde mekân olarak, beyazlığıyla ön plana çıkan Tuz Gölü yer olarak seçilmiştir. Hat sanatı ve sinema ilişkisi bakımından; Tuz Gölü, beyaz bir sayfayı, üzerindeki insanlar ise yazıları ve noktaları temsil etmektedir³⁸⁵. Aynı zamanda kesintisiz zaman kavramı yaratmak için gökyüzüne doğru yapılan kamera hareketleri hat sanatının kıvrımlı yapısını hatırlatır niteliktedir ve sinematografik olarak da zamansal geçişleri mümkün kılmıştır³⁸⁶. Mekân olarak Tuz Gölü’nü tercih eden Derviş Zaim, filmi “*beyaz fonda geçen bir kara film*” olarak tanımlamaktadır³⁸⁷. Kara film olarak nitelendirilen filmlerin genel özellikleri olan yalnızlık ve ahlaki çöküş de Nokta filminin bulundurduğu öğeler arasındadır³⁸⁸.

³⁷⁹ Süleyman Berk, *Hat San’atı Tarihçe, Malzeme ve Örnekler*, İstanbul 2006, s. 19-21.

Şeyh Hamdullah, Yâkût Musta’sımî’nin üslubu ile sülüs ve nesih yazılar yazmış, yaptığı bazı değişikliklerle de kendine has bir yazı tarzı oluşturmuştur. (Bkz., Yılmaz, A., agt., s. 19).

Yâkût’un yazısındaki harflere estetik bir boyut kazandırarak, Osmanlı Hat Sanatı’nın temelini oluşturan “şeyh üslubu” olarak adlandırılan dönemi başlatmıştır. (Bkz., Ulusal, Z., agt., s. 20).

Aklâm-ı Sitte olarak adlandırılan yazı çeşitleri de, Şeyh Hamdullah ile olgunluk seviyesine ulaşmıştır. (Bkz., Berk, S., age., s. 22.)

Şeyh Hamdullah, II. Bayezid’e (1481-1512) Amasya’da bulunduğu yıllarda hat dersleri de vermiştir. (Bkz., Berk, S., age., s. 21).

³⁸⁰ Tüysüz, D., agm., s. 163.

³⁸¹ Mahmud Bedreddin Yazır, *Medeniyet Âleminde Yazı ve İslâm Medeniyetinde Kalem Güzeli*, Ankara 1989, c. III, s. 344.

³⁸² Tüysüz, D., agm., s. 163.

³⁸³ Tüysüz, D., agm., s. 164.

³⁸⁴ Tüysüz, D., agm., s. 164.

³⁸⁵ Özçınar, M., “Nun...”, s. 211.

³⁸⁶ Özçınar, M., “Nun...”, s. 211.

³⁸⁷ Kirel, S., Duyal, A. Ç., *Derviş...*, s. 79.

³⁸⁸ Tüysüz, D., agm., s. 163.

Genç hattat Ahmet'in, Hamdullah Hoca'nın evine gittiği sahnede hat sanatında kullanılan malzemeler seyirciye sunulmaktadır. Masanın üzerinde kalem, kâğıt ve hokka gibi malzemeler bulunmaktadır (Fot.19) ³⁸⁹.

³⁸⁹ Hat sanatının en önemli malzemelerinden biri kalemdir. (Bkz., Berk, S., *age.*, s. 70).

Kalem çeşitlerinde en sık kullanılan malzeme olan kamyş, musikî sanatında ney, hat sanatında ise kalem olarak karşımıza çıkmaktadır. (Bkz., İbrahim Keleş, *Hat Sanatını Tarihi Geçmiş ve Hattat Adem Sakal'ın Türk Hat Sanatında ve Eğitimdeki Yeri*, (Basılmamış Yüksek Lisans Tezi), Gazi Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü Geleneksel Türk El Sanatları Eğitimi Ana Sanat Dalı, Ankara 2009, s. 25; Mustafa Uğur Derman, "Hat Sanatında Kullanılan Alet ve Malzemeler", (ed. Ali Rıza Özcan), *Hat ve Tezhip Sanatı*, Ankara 2009, s. 221).

Bir diğer önemli malzeme olan kâğıt ise, kalem ve mürekkebin uyum sağlaması açısından, aharlanarak kullanılmaktadır. (Bkz., Berk, S., *age.*, s. 73).

Hat sanatında kullanılan mürekkep; menekşe yağı, petrol yağı, zeytinyağı gibi maddelerden elde edilen isin ve Arap zamkının karıştırılmasıyla elde edilmektedir. (Bkz., Mahmud Bedreddin Yazır, *Medeniyet Âleminde Yazı ve İslâm Medeniyetinde Kalem Güzeli*, Ankara 1974, c. II, s. 181).

Mürekkebin konulduğu kaplara da hokka denmektedir. (Bkz., Berk, S., *age.*, s. 77).

Hat sanatında kullanılan kalemleri açmak için, kesici kısım ve sap kısmından oluşan, 10-20 cm. uzunluğunda kalemtraşlar kullanılmaktadır. (Bkz., Derman, M., U., *age.*, s. 224).

Kalemlerin ucu kesilirken, bıçak ağzının zarar görmemesi için, Arapça'da kesim yapılan yer anlamına gelen makta kullanılmaktadır. (Bkz., Berk, S., *age.*, s. 77).

Ahmet'in, Hamdullah Hoca ile tanıştığı sahnelerde hat sanatındaki yazı çeşitleri görülmektedir. Ahmet, Ta'lik, Nesih ve Sülüs dersleri aldığını söyler, Celî için geldiğini belirtir. Hat sanatında kullanılan yazı çeşitlerinde ise: İbn Mukle ve İbnü'l-Bevvâb tarafından yuvarlak karakterli yazılar arasından seçilen, farklı üsluplara sahip altı çeşit yazı bulunmaktadır. (Bkz., Muhittin Serin, *Hat Sanatı ve Meşhur Hattatlar*, İstanbul 1999, s. 80).

Aklâm-ı Sitte olarak adlandırılan altı çeşit yazı şu şekilde sıralanmaktadır: Muhakkak, Reyhâni, Sülüs, Nesih, Tevkiî, Rikâ. (Bkz., Berk, S., *age.*, s. 59).

Muhakkak, satır halinde yazılan, yatay harflerden oluşan, yayık ve uzun yazı çeşididir. (Bkz., Berk, S., *age.*, s. 60-61).

Muhakkak, büyük boy Kur'ân-ı Kerim ve mimari eserlerde kullanılır. (Bkz., Serin, M., *age.*, s. 82).

Reyhâni, harflerinin büyük çoğunluğu reyhân çiçeğine benzetildiği için Reyhâni adını alan, Muhakkak'ın küçük yazılan şeklidir. (Bkz., Alparslan *age.*, s. 21).

Sülüs, Muhakkak'a göre yuvarlak kısımların fazla olduğu, mana olarak üçte bir anlamına gelen yazı çeşididir. (Bkz., Alparslan *age.*, s. 21).

Sülüs; kalın uçlu, kamyş kalemle yazıldığı için kitap yazısı olmamıştır. (Bkz., Keleş, İ., *agt.*, s. 73).

Diğer yazılara göre kitap yazımında daha fazla kullanılan Nesih, "ortadan kaldırmak" anlamına gelmektedir. (Bkz., Berk, S., *age.*, s. 59).

Sülüs yazının üçte bir küçüklüğünde yazılmaktadır. (Bkz., Alparslan, A., *age.*, s. 21).

Kalınlık olarak Sülüs'e benzeyen Tevkiî yazı, Sülüs'ün ihmal edilmiş şeklidir. (Bkz., Yazır, M., B., *age.*, c. III, s. 331).

Tevkiî, ölçü olarak Sülüs'ün biraz küçüğü olsa da Sülüs kurallarına bağlıdır. (Bkz., Alparslan, A., *age.*, s. 21).

Rik'a, Osmanlı hattatları tarafından kullanılmaya başlayan, Dîvânî harflerinin sadeleştirilmesiyle oluşturulan yazı çeşididir. (Bkz., Berk, S., *age.*, s. 66).

Dîvânî, 1928 harf inkılâbına kadar kullanılmıştır. (Bkz., A. Vahap Yıldız, "Osmanlılar'da Yazı Çeşitleri", *Harran Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi*, 17/28, Şanlıurfa 2012, s. 58).

Erken dönem yazı çeşitleri ise: Ma'kili, Kûfi, Ta'lik, Dîvânî ve Celî Dîvânî şeklindedir. (Bkz., Berk, S., *age.*, s. 59, 62).

Ma'kili, hat çeşitlerinin esas kaynağı kabul edilmekte ve İslam yazısının karakteristik ilk şekli sayılmaktadır. (Bkz., Yıldız, A., V., *agm.*, s. 55).

Kûfi yazı, Arap alfabesinin en eski yazı çeşitlerindedir. (Bkz., Yıldız, A., V., *agm.*, s. 55).

Sert köşeli bir yazı olan Kûfi, kendi içerisinde çeşitli kollara ayrılmaktadır. (Bkz., Berk, S., *age.*, s. 61-62).

"Asma, asılma" anlamlarına gelen Ta'lik, Aklâm-ı sitte'den sonra en çok kullanılan yazı çeşididir. (Bkz., Berk, S., *age.*, s. 65).



Fot. 19: Nokta filminde Hamdullah Hoca'nın evindeki hat sanatı malzemeleri (Nokta filminden)

Nokta'da sinema ve hat sanatı ilişkisi film boyunca etkisini korumaktadır³⁹⁰. “Filmde, hat sanatı hem biçimsel olarak hem de karakterlerin bireysel dünyalarının önemli bir parçası olarak yer almaktadır³⁹¹.”

Ahmet, filmde el yazması değerli bir Kur'an'ın illegal yollarla satılmasına karışmak zorunda kalmıştır. Arkadaşı Selim'in Kur'an'ı satmaktan vazgeçmesiyle, mafya karşısında zor duruma düşen Ahmet, istemeyerek cinayet işlemiştir. Ahmet, film boyunca bu vicdan azabını yaşamıştır. Buradan hareketle Nokta filmi, vicdan meselesi üzerine ve hat sanatının da varlığıyla estetik-ahlak birlikteliğine vurgu yapmaktadır³⁹². Çünkü İslam estetiği güzeli, iyinin ve doğrunun ifadesi olarak kabul etmektedir³⁹³. Hattat Malik Hoca ve Hamdullah Hoca'nın “*inanmayan yazamaz*” sözleri de bu düşüncelere vurgu niteliğindedir. Ahmet'in Hamdullah Hoca'nın evinde olduğu sahnede, “*Hocam, artık yazı yazamıyorum. Sıkıntım var. Bir çeşit tutukluk. Mesela hep aynı hattı yazıyorum ama bir noktası hep eksik. İşin enteresan tarafı bu meseleyi atlatmak için yapmam gerekeni biliyor olmam. Ama yapamıyorum. Başka şey var beni*

Dîvânî yazı, padişahların emir ve buyruklarını, devlet kararlarını yazmak için kullanılmıştır. (Bkz., Alparlan, A., *age.*, s. 22).

Celî Dîvânî, Devlet yazışmalarında kullanılan, geniş ağızlı kalemle oluşturulan yazı çeşididir. (Bkz., Berk, S., *age.*, s. 64).

Celî Dîvânî, Dîvânî'ye göre daha kalın karakterlidir. (Bkz., Alparlan, A., *age.*, s. 22).

Nokta filminde, hat sanatındaki bu yazı çeşitlerinin birçoğuna rastlanılmamaktadır.

³⁹⁰ Tüysüz, D., *agm.*, s. 160.

³⁹¹ Özçınar, M., “Nun...”, s. 210.

³⁹² Er, F., *agm.*, s. 71.

³⁹³ Er, F., *agm.*, s. 71.

tutan. ... Ben kötü bir iş yaptım hocam. Eğer anlattıysam tutukluğum geçecek yazıya döneceğim ama anlatamıyorum” sözleri çektiği vicdan azabının boyutunu göstermektedir. Film yüzeysel olarak suç ve ceza ekseninde ilerlese de filmin alt metninde tasavvuf düşüncesi yer almaktadır³⁹⁴. Filmde Ahmet’in, “ Siz ceza nedir bilir misiniz? Kör oluyorum ben, senelerdir beş parasızım, yanımda milyonluk Kur’an’la yaşadım, cezanın daha büyüğü var mı?” sözleri de vicdan ve ahlak üzerine belirtilen görüşleri desteklemektedir. Nokta filminde Ahmet’in çektiği vicdan azabıyla, suç-ceza, iyilik-kötülük ve modern-geleneksel kavramları sorgulanmaktadır³⁹⁵.

Filmin sonunda ise genç hattat Ahmet’in ölümü insanın, günahlarından arınmış olarak yaratılışını temsil etmektedir³⁹⁶. Filmin hat sanatıyla olan estetik boyutu düşünüldüğünde, filme hâkim olan vicdan ve günahlardan arınmayla ilgili olarak Nahl Suresi’nin 40. ayetindeki Kâinatın ‘Ol’ (Kun) emriyle yaratılması üzerine de bağıntılar kurulabilmektedir³⁹⁷. Kun’un, Kâf ve Nûn harfleriyle yazılması, Kun emriyle yaratılan evrenin insan ile tamamlanması ve filmde Ahmet’in ölümüyle konulan nokta kötülüklerden arınmayı simgelemektedir³⁹⁸. Kâinatın tamamlanma süreci Nokta filminde, estetikle tasavvufun birleşmesi ve hat sanatıyla süslenmesiyle ele alınmıştır³⁹⁹.

Derviş Zaim de Nokta filmini genel hatlarıyla şu şekilde değerlendirmektedir:

“Filmi tek plan olarak çekmedik. Filmde on iki civarı plan, sekans, tek mekân (Tuz Gölü) var. On iki plan-sekans özel tekniklerle bağlandı, arada herhangi bir çapak diyebileceğim hiçbir şey yok. ... Estetiğin ahlaktan doğması gerektiğini düşünürüm. Yaptığımız eylemlerin sonuçlarından ne kertede sorumluyuz. Bunu hatla birleştirmeye gayret ettim. Nokta’nın tek bir plandan oluşması, filmi bildiğimiz klasik hikâye anlayışının ötesine taşıyor tabii ki. Bu durumda filmin geçtiği mekân da ayrı bir önem kazanıyor. Işığın her şekilde aynı olmasını garantilemek, mekân ve zamandaki geçişleri plan içinde fark ettirmeden yapabilmek için Tuz Gölü’nün bembeyaz düzlüğünü seçmek uygun bir tercihti. Tuz Gölü’nün o nötrlüğü, bana zaman içerisinde bir adımda ileri-geri gitme şansı verdi. İkinci bir neden de, o beyazlığın üstündeki siyah ve koyu lekeler kağıt üzerindeki mürekkep damlalarını yansıtacaktı. Bu da yapmaya çalıştığım işin havasıyla doğru orantılı bir şeydi. Bir de hep tartışılan bir şey vardır; Karagöz’den nasıl yararlanırız? Karagöz’de Küşteri Meydanı diye bir kavram vardır. Küşteri

³⁹⁴ Yavuz, H., agm., s. 193.

³⁹⁵ Akçora, E., agt., s. 60.

³⁹⁶ Güngör, A. C., agm., s. 62.

³⁹⁷ Yavuz, H., agm., s. 193.

³⁹⁸ Yavuz, H., agm., s. 193-194.

³⁹⁹ Yavuz, H., agm., s. 194.

Meydanı, birdenbire bir konak olabilir, bir gece konu olabilir, bir balıkçı kahvesi olabilir. Seyirci onu kafasında canlandırır. Buradaki boşluk, böyle bir imkân da sağladı. Bir anlamda Tuz Gölü, bir Küşteri Meydanı'dır⁴⁰⁰”.

Derviş Zaim Nokta filmindeki sinematografik denemeleriyle, “Kameranın yeri ahlakî bir tercihtir” diyen Godard ve plân-sekans politik bir tercih olarak gören Bazin gibi estetiği bir ahlak sorunu olarak görmektedir⁴⁰¹.

Nokta filmi, izleyicide bir suç filmi gerilimi yaratmakla beraber, seyircide bıraktığı merak duygusuyla, kronolojik olmayan bir düzende geçmiş ve şimdi arasındaki geçişleriyle ve geleneksel sanatlarla olan bağlantılarıyla ön plâna çıkmaktadır⁴⁰².

⁴⁰⁰ Sözen, M., agm., s. 132.

⁴⁰¹ Sözen, M., agm., s. 135.

⁴⁰² Kirel, S., Duyal, A. Ç., *Derviş...*, s. 80.

2. 3. 4. Gölge ve Suretler Filminde Gölge Oyunlarının Kullanımı

Derviş Zaim, geleneksel sanatlardan yararlandığı, simge ve metafor yüklü çalışmalarına Gölge ve Suretler filmiyle devam etmiştir.

2. 3. 4. 1. Filmin Künyesi

Yönetmen: Derviş Zaim

Senaryo: Derviş Zaim

Yapım: Yeşil Film, Marathon Film

Yapımcı: Oktay Odabaşı, Derviş Zaim

Görüntü Yönetmeni: Emre Erkmen

Müzik: Marios Takoushis

Sanat Yönetmeni: Elif Taşçıoğlu

Kurgu: Aylin Zoi Tinel

Kostüm Tasarım: Hüseyin Özinal

Ses Kayıt: Mustafa Bölükbaşı

Ses Tasarım: Kostas Varibopiotis

Yapım Koordinatörü: Şevket Serkan Şen

Görsel Etki Süpervizörü: Kerem Kurdoğlu

Dijital Proje Yönetimi: Volkan Duran

Yardımcı Yönetmen: Utku Bildirgen

Yetkili Yapımcı: Sadık Ekinci

Uygulayıcı Yapımcı: Emre Oskay

Yardımcı Yapımcı: Marsel Kalvo

Oyuncular: Hazar Ergüçlü, Osman Alkaş, Popi Avraam, Settar Tanrıöğen, Buğra Gülsoy, Erol Refikoğlu, Constantinos Gavriel, Pantelis Antonas, Ahmet Karabiber, Ekrem Yücelten, Cihan Tarıman

Süre: 116 dakika

Yıl: 2011

2. 3. 4. 2. Filmin Öyküsü

Gölge ve Suretler filmi 1963 yılındaki Kıbrıs olaylarını merkeze alan bir filmidir. Rumların, Yunanistan'la birleşmek için Türkleri yerleşim yerlerinden ayrılmaya zorlayan silahlı çatışmalarını anlatmaktadır. Filmde Karagözcü Salih (Erol Refikoğlu) olarak bilinen Salih Derviş ve kızı Ruhsar'ın (Hazar Ergüçlü) yaşadıkları Türk köyünün

Rumlar tarafından basılması sonucu köylerini terk etmeleri anlatılmaktadır. Karagözcü Salih kızı Ruhsar ile birlikte kardeşi Veli'nin (Osman Alkaş) yaşadığı, Türklerle Rumların bir arada buldukları köye giderler. Karagözcü Salih şeker hastasıdır ve köylerinden kaçarken insülin ilacını alamamıştır. Kardeşi Veli de ilacı alması için Rum komşusu Anna'dan (Popi Avraam) yardım ister. Anna, Salih ve Ruhsar ile şehre ilaç almaya giderken Rum polisleri yollarını çevirir. Çevirmeden kaçan Salih ve Ruhsar saklanmaya çalışır ancak bir süre sonra Ruhsar babası Salih ile tekrar buluşmadan köye dönmek zorunda kalır. Ruhsar, amcası Veli ile birlikte babasını bulmak için uğraşır. Bu süreçte Türkler ve Rumların arasındaki gerginlikler de artar ve yaşanan silahlı çatışmalar sonucu Ruhsar ve amcası Veli köylülerle birlikte yaşadığı yeri terk etmek zorunda kalır.

2. 3. 4. 3. Filmin Değerlendirilmesi

Gölgeler ve Suretler filmi Türklerin ve Rumların 1960-1963 yıllarında yaşadıkları sorunları açıklayan bilgilendirici yazılarla başlamaktadır. Filmin ilk açılış plânında ise asılı beyaz örtülerin ardından geçen Rum polisleri görünmektedir (Fot. 20). Rüzgârda dalgalanan bu beyaz örtüler sinema perdesini anımsatan Karagöz perdesidir⁴⁰³. Bu sahne, Gölgeler ve Suretler filminde Derviş Zaim'in gelenekten beslenen filmlerine gölge oyunları ile devam ettiğinin ipuçlarını sunmaktadır.

⁴⁰³ Cihat Arınç, "Derviş Zaim'in Film Coğrafyası: Gölgeler ve Suretler'de Kıbrıs Haritası", (ed. Ayşe Pay), *Yönetmen Sineması Derviş Zaim*, İstanbul 2011, s. 75.



Fot. 20: Gölgele ve Suretler filminin açılış planındaki beyaz örtüler (Gölgele ve Suretler filminden)

Beyaz örtülerin olduğu plân ekranda durmaya devam ederken Karagöz ve Hacivat oyunundan sesler duyulur ve ardından ekrana Karagözcü Salih'in oynattığı Karagöz ve Hacivat oyunu gelir (Fot. 21).

Karagöz oyunu, 1 x 1,20 ölçülerinde gergin bir beyaz perde arkasında oynatılmaktadır⁴⁰⁴. Perdede oynatılan şekiller tasvir olarak adlandırılmakta olup, genellikle 35-40 cm. ölçülerinde ve deve derisinden yapılmaktadır⁴⁰⁵. Buradan hareketle Karagöz oyunu sinema perdesi ile benzeşmektedir⁴⁰⁶.

⁴⁰⁴ Cevdet Kudret, *Karagöz*, İstanbul 2004, c. I, s. 33.

⁴⁰⁵ Kudret, C., *age.*, s. 34.

⁴⁰⁶ <http://www.cinerituel.com/2016/01/golgeler-ve-suretler-2010-postmodern-karagoz-1-bolum.html> (Erişim Tarihi: 12.05.2019, 00:22).



Fot. 21: Gölgeler ve Suretler filminde Karagözcü Salih'in oynattığı Karagöz ve Hacivat oyun (Gölgeler ve Suretler filminden)

Oyunda Karagöz ve Hacivat arasında geçen diyalog şu şekildedir:

“Hacivat’ım insanlar görünmez olsalardı neler yaparlardı?

Çalar çırpar, ham yaparlardı. İsterlerse katliam yaparlardı.

Hacivat’ım insanlar bu rezillikleri neden yaparlardı?

Yakalanmaktan korkmayacakları için yaparlardı.

Peki Hacivat’ım hem görünmez olmak hem de iyi bir insan olmak mümkün müdür?

Gölgene dikkat edeceksin müdür. Karanlık tarafına hükmedeceksin. Gel şu mağaraya da gölgene bir bak şimdi.

Derviş Zaim Gölgeler ve Suretler filminde bilinçli olarak gölge oyunlarını seçmiş ve filmin başlangıcındaki Karagöz ve Hacivat arasındaki diyaloglarla da insanın karanlık yönünün bilinmesi üzerine atıfta bulunmuştur⁴⁰⁷. Derviş Zaim, filmin siyasi yönü göz önüne alınarak Karagöz ve Hacivat arasındaki diyaloglarla gözle görülen yıkıcı olayların sadece görünen suçlularının olmadığını, gözden uzak (arka plânda) suçluların olduğunu da kastetmektedir⁴⁰⁸.

Gölgeler ve Suretler filminde sinematografik öge olarak sıkça başvurulan ışık ve gölge kullanımı da Platon’un ‘mağara alegorisi’ kavramına işaret etmektedir⁴⁰⁹. Platon’un Devlet’inde gölgelerin âleminden gün ışığına nasıl çıkılacağı

⁴⁰⁷ Atam, Z., *age.*, s. 535-536.

⁴⁰⁸ Arınç, C., *agm.*, s. 83.

⁴⁰⁹ Kirel, S., Duyal, A. Ç., *Derviş...*, s. 96.

anlatılmaktadır⁴¹⁰. Platon, mağara alegorisi benzetmesiyle gördüğüne inanan toplumlara eleştirmektedir⁴¹¹. Filmin başlangıcında Karagöz ve Hacivat arasında geçen diyaloglarla Platon'un bu benzetmesi arasında da büyük benzerlikler görülmektedir. Karagözcü Salih'in kızına söylediği “*bu oyun bana gölgemi gösterdi, böylece beni kurtardı. İleride seni de kurtarabilir kızım*” sözleri de yine aynı alegoriye işaret etmektedir. Derviş Zaim de 2011 tarihli Bayrak Haber röportajında Platon ile ilgili düşüncelerini şu şekilde dile getirmektedir:

“Antik Yunan’ın önemli filozoflarından Platon’a bakarsanız, Platon’un mağara metaforunun bu film için çıkış noktalarından birini teşkil edebileceğini söyleyebilirim. Platon, mağara metaforunda gölgeleri ve gölgelere bakıp dışarıyı tahmin etmeye çalışan esirleri anlatır ve ahlaki ve estetik sistemini bunun üzerine koyar. Platon’u bir çıkış noktası olarak filme koydum ve onun etik ve estetik sistemini filme uygulamaya çalıştım. Ama Platon’daki gibi bir aydın despotizmine yol açacak şekilde herhangi bir karakterizasyona ve öykülemeye gitmedim. Platon, bir de insanın karanlık tarafı ile rasyonel tarafı arasında bir harmoni olmasını, uyum olmasını öngörür. Bu her zaman bizi mutluluğa ve zenginliğe götürecek değildir, barışa götürecek bir konum değildir. Çünkü insanın karanlık tarafıyla rasyonel tarafı arasında harmoni olabilir ama insan bir canavar olabilir. ... Dolayısıyla harmoniyi her şeyi çözecek bir şey olarak görmüyorum bu filmde. Ancak karanlık tarafımızla rasyonel tarafımız arasında bir diyalogun olması gerektiğini düşünüyorum⁴¹²”.

Köylerine yapılan baskınla yaşadıkları yerden ayrılmak zorunda kalan Karagözcü Salih kızı Ruhsar ile birlikte kardeşi Veli'nin köyüne gittiğinde orada Cevdet (Settar Tanrıöğen) isimli bir deliyle tanışır. Cevdet, Salih'in yanında taşıdığı Karagöz tasvirlerini görünce Karagöz oyunları üzerine konu açılır. Ruhsar, Karagöz oyunlarını saçmalık olarak niteleyince babası Salih “*saçmalık değil, ruh terbiyesi için. Akli ve kalbi terbiye etmek için*” der. Buradan hareketle filmde kullanılan geleneksel sanat motifinin manevi boyutuna ulaşılmaktadır. Aynı sahnede Cevdet şöyle der:

“Biz çocukken kahvede Karagöz oynatırlardı. Ben de merak ederdim kimdir bu gölgeleri oynatan perdelerin arkasından diye. ... Geçerken indirdim perdeyi, devirdim

⁴¹⁰ Cevdet Kılıç, “Platon’un Metafizik Terminolojisi ve Mağara Alegorisinin Mistik Temelleri”, *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 7/33, Samsun 2014, s. 579.

⁴¹¹ Kılıç, C., agm., s. 579.

⁴¹² Derviş Zaim Bayrak Haber Röportajı 1. Bölüm (Gölgeler ve Suretler).

<https://www.youtube.com/watch?v=XFlvFu1KS7k> (Erişim Tarihi: 09.05.2019, 01:59).

aşağıya. Karagözcü bir tokat çaktı bana. Aferin dedi sonra gölgeye inanmayacaksın, aklınla gerçeği arayacaksın. Anlamamıştım bir şey. Hala daha anlamış değilim”.

Derviş Zaim bu sahneyle ilgili olarak Platon’un mağara metaforunu açık bir şekilde kullandığını belirtmektedir⁴¹³. Ayrıca, Derviş Zaim Platon’un mağara metaforunda belli başlı bireylere (şair, filozof vs.) gölgelerin nereden kaynaklandığını öğrenebilme imtiyazı tanıdığını ama kendi filminde gölgenin arkasına geçebilen karakterde bir bilge deliyi seçtiğini de belirtmektedir⁴¹⁴. Karagöz içerikli diyaloglardan sonra Cevdet bahçeye iner ve toprağa gömülü silahları çıkarmak için Veli’ye yardım eder. Komşularına görünmemek için astıkları beyaz örtüyle de yine Karagöz perdesini anımsatan bir görsel oluşur (Fot. 22).



Fot. 22: Gölge ve Suretler filminde Veli’nin toprağı kazdığı esnadaki gölgesi (Gölge ve Suretler filminden)

Derviş Zaim, Kıbrıs’ta geçen Gölge ve Suretler filminde gerek Türklerin gerekse de Kıbrıslı Rumların kültüründe gölge oyunlarının yer almasıyla bu sanatı bir metafor olarak kullanmıştır⁴¹⁵.

⁴¹³ Barış Saydam, Celil Civan “Derviş Zaim: Karagözlük Perdesi Bir Sonsuzluk Perdesidir”, (ed. Ayşe Pay), *Yönetmen Sineması Derviş Zaim*, İstanbul 2011, s. 112.

⁴¹⁴ Saydam, B., Civan, C., “Derviş...”, s. 112.

⁴¹⁵ Kirel, S., Duyal, A. Ç., *Derviş...*, s. 96.

Karagöz, deriden kesilmiş çeşitli şekillerin, arkadan verilen bir ışık ile beyaz perde üzerine yansıtılmasıyla oluşturulan bir gölge oyunudur. (Bkz., Kudret, C., *age.*, s. 9).

Türk toplumunda gölge oyunlarının tam olarak ne zaman kullanılmaya başlandığı net olarak belli değildir. (Bkz., Kudret, C., *age.*, s. 10).

Ancak gölge oyunlarının Çinlilerden Moğollara, Moğollardan Türklere geçtiği düşünülmektedir. (Bkz., Kudret, C., *age.*, s. 10).

Derviş Zaim, gölge oyunlarını 1960'lı yıllara kadar Rumlar ve Kıbrıslı Türkler için devam eden bir sanat olarak görmektedir⁴¹⁶. Filmde Türkler ve Rumlar, Hacivat ve Karagöz arasındaki atışmalara benzetilebilmektedir⁴¹⁷.

Karagözcü Salih ve Ruhsar, Anna ile ilaç almak için yola çıkmadan önce Salih kardeşi Veli'ye hep yanında taşıdığı Karagöz tasvirini verir ve kendisine bir şey olduğu takdirde onu uzağa gömmesini ister. Çünkü tasvirin ruhuna azap vereceğini ve geride kalanlara da uğursuzluk getireceğini düşünür. Ancak Salih yola çıktıktan sonra kardeşi tasviri yere atar. Çıktıkları yolculukta Salih'in kaybolması ve isteği üzerine tasvirlerin gömülmemesinden de kaynaklı uğursuzluk, filmde Rumlar ve Türklerin yaşadığı gerginliğin artmasıyla yorumlanabilir. Filmdeki geleneksel sanatların kullanımı da göz önüne alındığında gerek Türklerin gerek Rumların gerçek bir özne olmadığı düşüncesine ulaşılmaktadır⁴¹⁸. Bu yolculuk esnasında Rum polisler tarafından yakalanmak istemeyen Salih ve kızı bir mağaraya saklanır. Bu sahneyle beraber mağara metaforu yine izleyicinin karşısına çıkmaktadır.

19. yüzyıla tarihlenen Batı tarzı Türk tiyatrosu öncesinde halk, seyirlik ihtiyacı meddah, köy seyirlik oyunları, orta oyunu ve Karagöz eğlencelerinden karşılamıştır. (Bkz., Asiye Mevhibe Coşar, Çiğdem Usta, "Geleneksel Türk Gölge Oyununda Ana Tipler ve Dil Yergisi", *Bilig Türk Dünyası Sosyal Bilimler Dergisi*, S. 51, Ankara 2009, s. 13).

Gölge oyunlarının Anadolu'ya gelişine ilgili olarak da çok sayıda teori bulunmaktadır. (Bkz., Saim Sakaoğlu, *Türk Gölge Oyunu Karagöz*, Ankara 2011, s. 30).

Karagöz ve Hacivat'ın ise gerçekte yaşayıp yaşamadıkları, yaşadılarsa tam olarak hangi tarihte yaşadıklarıyla ilgili net bir bilgi bulunmamaktadır. (Bkz., Sakaoğlu, S., *age.*, s. 38).

Karagöz ve Hacivat ile ilgili çok sayıda rivayet bulunmaktadır. (Bkz., Sakaoğlu, S., *age.*, s. 41).

En yaygın rivayetlerden biri, ikisinin de amele olduğu ve Yıldırım Bayezit'in, (1389-1402) yaptırdığı bir camide çalıştıkları rivayettir. (Bkz., Sakaoğlu, S., *age.*, s. 41).

Cevdet Kudret'in Karagöz adlı eserinin ilk cildinde, Karagöz ve Hacivat'ın aynı rivayeti Orhan Bey zamanında yaşadıklarını belirtmektedir. (Bkz., Kudret, C., *age.*, s. 12)

Ezel Akay'ın 2006 tarihli "Hacivat Karagöz Neden Öldürüldü?" filminde de olaylar Orhan Bey döneminde geçmektedir. (Bkz., Hacivat Karagöz Neden Öldürüldü?).

Karagöz'ün Hacivat'ın kabalığıyla alay etmesi, Hacivat'ın da Karagöz'ün kibarlığına özenmesi üzerine yaptıkları şakalaşmalar diğer işçilerin çalışmalarını yavaşlatarak caminin geç bitmesine ve kendilerinin de idam edilmelerine sebep olur. (Bkz., Sakaoğlu, S., *age.*, s. 41).

Padişah bu idama üzülmeye başlarken pişmanlık duymaya başlayınca da Şeyh Küşteri, Hacivat ve Karagöz'ün deriden yapılmış tasvirlerini bir perde de oynatarak padişahı avutmaya çalışmıştır. (Bkz., Kudret, C., *age.*, s. 12).

Giriş, Muhâvere, Fasil ve Bitiş olmak üzere başlıca dört bölümden oluşan Karagöz oyununda; Karagöz halk diliyle konuşan, okumamış, her olaya meraklı olan, her şeye burnunu sokan ve sözcüklere yanlış anlamlar yükleyerek komik duruma düşen bir yapıdadır. (Bkz., Kudret, C., *age.*, s. 15, 21).

Hacivat ise Karagöz'ün aksine okumuş, bilim ve sanat alanında bilgileri olan ve ortamın durumuna göre davranabilen bir yapıya sahiptir. (Bkz., Kudret, C., *age.*, s. 22).

16. yüzyılın ikinci yarısından itibaren Anadolu'dan Kıbrıs kültürüne doğru yol alan Karagöz oyunu Kıbrıs tarafından da çok sevilmiş ve Kıbrıs Türk sosyal yaşamına renk katmıştır. (Bkz., Hüseyin Ezilmez, "Geleneksel Kıbrıs Türk Tiyatrosu", *Motif Akademi Halkbilimi Dergisi (Kıbrıs Özel Sayısı 1)*, İstanbul 2013, s. 80).

⁴¹⁶ Kirel, S., Duyal, A. Ç., *Derviş...*, s. 93.

⁴¹⁷ Akçora, E., *Auteur...*, s. 71.

⁴¹⁸ Atam, Z., *age.*, s. 528.

Gölgeler ve Suretler de bazı sahne geçişlerinde kullanılan fotoğrafların da filmde yer alan geleneksel yapıyla bağı bulunmaktadır. Bu geçişler yönetmenin daha önce imza attığı Cenneti Beklerken filminde tanımladığı *oynak zaman ve oynak mekân* kavramlarıyla benzer bir anlamda kullanılmıştır. Bu geçişler gerçeklerin – tasvirlerin ve mekânların - zamanların geçişinde bir köprü vazifesi görmektedir⁴¹⁹. Filmde masanın üzerinde ya da mekânın içinde bulunan bazı fotoğraflar da geçmişi, bugünü ve geleceği temsil etmektedir⁴²⁰. Derviş Zaim, Karagöz perdesini değişken bulduğunu, bir tarafa cumbalı evler bir tarafa Topkapı Sarayı gibi dilediğince özgür şeyler konulabileceğini ve buradan hareketle mekân ve zaman kavramını minyatürdeki gibi inşa ettiğini belirtmektedir⁴²¹. Filmde Ruhsar'ın rüyasında Karagöz oyunu görmesi, perdenin arkasında gölgeyi oynatanın da gölge olması ve uyandığında tekrar arkasında Karagöz tasvirlerinin yer alması Derviş Zaim'in yorumları izleyiciye bıraktığı bir sahnedir. Buradan hareketle filmdeki gölgelerin hakikatin yanılsamasını ve insanoğlunun karanlık tarafını sembolize ettiği düşünülmektedir⁴²². Rüya içinde rüya izlenimi oluşturan bu sahnedeki Karagöz diyalogları da filmin başlarındaki Karagöz diyaloglarının aynısıdır. Derviş Zaim bu sahneyle bir kez daha gölge oyunlarını simgesel bir anlamda kullanmaktadır (Fot. 23).



Fot. 23: Gölgeler ve Suretler filminde Ruhsar'ın rüya gördüğü sahne (Gölgeler ve Suretler filminden)

⁴¹⁹ Kirel, S., Duyal, A. Ç., *Derviş...*, s. 96.

⁴²⁰ Kirel, S., Duyal, A. Ç., *Derviş...*, s. 96.

⁴²¹ <https://www.youtube.com/watch?v=aYOIG5co6i0> (Erişim Tarihi: 11.05.2019, 00:31).

⁴²² Saygılı, Y. K., agt., s. 243.

Filmin ilerleyen sahnelerinde, Veli yeğeni Ruhsar'a geçmişindeki bazı olayları anlatır ve şöyle der: *“Gölge büyüyen bir şeydir, büyümesin diye anlattım. Kurtulmak için anlattım”*. Bu diyalogların, Derviş Zaim'in Kıbrıs olaylarının daha fazla büyümesini istemediğinin dışavurumu olduğu düşünülmektedir⁴²³.

Derviş Zaim, Gölge ve Suretler filminde Karagöz oyununun 'Küşteri Meydanı' kavramını biçimsel olarak uyarlamaya çalışmıştır⁴²⁴. Filmde biçimsel olarak uyarlanan gölge oyunları, ışık ve gölge kullanımı bakımından filmin birçok sahnesinde seyircinin karşısına çıkmaktadır⁴²⁵. Bu sahneler bazen evlerin bazen insanların bazen de nesnelerin gölgeleri üzerinden seyirciye aktarılmaktadır. Derviş Zaim, filme Karagöz motifini aktarırken kullandığı yöntemi şu şekilde dile getirmektedir:

“Karagöz'ün veya öteki filmlerimde olduğu gibi geleneğin motiflerine bakıyorum ve o motifleri sinemaya nasıl transfer edeceğime dair fikir yürütmeye gayret ediyorum. Aynen Osmanlı klâsik sanatında, minyatürde, ebruda olduğu gibi... Burada Karagöz perdesine baktığımda perdenin geçmişi ve şimdiki aynı anda potansiyel olarak barındırma kapasitesinin bulunabileceğini düşündüm. Filmin geçiş sekansları bu düşüncenin üzerine oturtulabilir. Karagöz perdesi bir sonsuzluk perdesidir. O sonsuzluk perdesinin içerisinde Karagöz metninin geçmişi, geleceği aynı anda bulunabilir. Bunları bulundurmaya kapasitesine sahip olduğu için bir Küşteri Meydanı'dır orası”⁴²⁶.

Derviş Zaim'in filmin ana karakterlerinden Karagözcü Salih'in kızına verdiği isimde yine gölge oyunları ile ilişkilendirilebilir. Ruhsar ismi 'yüz, çehre' anlamına gelmektedir⁴²⁷. Filmin isminde de yer alan suret (görünüş) kelimesinden de yola çıkarak Ruhsar'ın suret yani görünen olduğu sonucuna ulaşılabilir.

Filmin sonlarında ise Ruhsar, babasının isteği üzerine tasvirleri toprağa gömer ve ardından babasının Karagöz oyunundaki sesleri duyulur. Sese doğru giden Ruhsar bir alanda Karagöz oyunu oynatıldığını görür (Fot. 24). Bir süre gölge oyununu izler ve babasını görebilmek için perdenin arkasına geçer.

⁴²³ Kirel, S., Duyal, A. Ç., *Derviş...*, s. 96.

⁴²⁴ Saygılı, Y. K., agt., s. 236.

⁴²⁵ Kirel, S., Duyal, A. Ç., *Derviş...*, s. 96.

⁴²⁶ Saydam, B., Civan, C., “Derviş...”, s. 110.

⁴²⁷ <https://www.osmanice.com/osmanlica-27897-nedir-ne-demek.html> (Erişim Tarihi: 12.05.2019, 13:10).



Fot. 24: Gölgeler ve Suretler filminde Ruhsar'ın gördüğü babası tarafından oynatılan Karagöz oyunu (Gölgeler ve Suretler filminden)

Ruhsar izlediği gölge oyununda, oyunu oynatan kişinin babası olduğunu anladığı halde gidip perdenin arkasına bakar. Bu sahneyle beraber filme hâkim olan gölgeye inanmamak gerektiği düşüncesi bir kez daha vurgulanmaktadır. Aynı zamanda film boyunca babasını arayan Ruhsar, babasının başına bir şey geldiğini düşünerek ondan kalan tasvirleri gömmek ister ve tasvirler gömülmedikçe de uğursuzlukların devam edeceğine inanır. Ruhsar'ın tasvirleri gömdükten sonra babasını bulması da bu düşüncüyü doğrulamaktadır.

Gölgeler ve Suretler filmi, 7 Nisan 2012 tarihinde Güney Kıbrıs'ta gösterilmiş ve Kıbrıs'ın Rum kesiminde gösterilen ilk Türk filmi olmuştur⁴²⁸.

Derviş Zaim, Gölgeler ve Suretler filminin ardından 2012 yılında “Devir” filmine ve 2014 yılında da “Balık” filmine imza atmıştır. Yönetmen bu filmlerinde insan – doğa ilişkilerine yer vermiştir.

⁴²⁸ Sancar Seçkiner, *Derviş Zaim Üzerine Notlar*, Ankara 2014, s. 20.

2. 3. 5. Rüya Filminde Mimarinin Kullanımı

Derviş Zaim, gelenekten beslendiği film çalışmalarına 2016 yılında gerçekleştirdiği ‘‘Rüya’’ filminde mimariye yer vererek devam etmiştir. Aynı zamanda 2019 tarihli ‘‘Rüyet’’ adlı romanını Rüya filmiyle bağlantılı olarak kaleme almıştır. Rüyet romanı, Rüya filminin öncesini anlatmaktadır. Aynı karakterler ve aynı mekânlar kullanılmıştır. Derviş Zaim, Rüyet romanında Şeyh Galip’in yazdığı Hüsn- Aşk mesnevisini referans almıştır. Derviş Zaim, film çalışmalarında olduğu gibi Rüyet romanında da geleneği yeni bir bağlama oturtma düşüncesindedir. Bunu da mesnevi biçim tarzı üzerinden kaleme almıştır.

2. 3. 5. 1. Filmin Künyesi

Yönetmen: Derviş Zaim

Senaryo: Derviş Zaim

Yapımcı: Kıvan Aslı Odabaşı

Yapım: Yeşil Film, Marathon Film

Uygulayıcı Yapımcı: Emre Oskay, Sadık Ekinci, Adnan Őapı

Görüntü Yönetmeni: Taner Tokgöz

Kurgu: Ali Sait Demir, Ayhan Ergrsel

Sanat Yönetmeni: Natali Yares

Kamera: Engin rsel

Müzik: Marios Takoushis

Ses Tasarım: Burak Topalakı

Özel Efektler: Volkan Duran

Cast: Banu Kuruoğlu, Güliz Urganlı

Oyuncular: Gizem Erdem, Ebru Helvacıoğlu, Dilşad Bozyiğit, Gizem Akman⁴²⁹, Mehmet Ali Nuroğlu, Enis Arıkan, Ayşe Lebriz, Sevil Akı, Murat Kılıç, Osman Alkaş, Atalay Uluşık, İbrahim Selim, Murat Karasu

Süre: 106 dakika

Yıl: 2016

⁴²⁹ Oyuncu kadrosunda yer alan ilk dört isim aynı karakteri (Sine) canlandırmaktadır.

2. 3. 5. 2. Filmin Öyküsü

Sine (Gizem Erdem, Ebru Helvacıoğlu, Dilşad Bozyiğit, Gizem Akman), amcası Rüstem'in (Murat Karasu) iş yerinde çalışan genç bir mimardır. Günümüzün bilinen tasarımlarının dışında bir cami projesi üzerine çalışmaktadır. Arazinin eğiminden faydalanarak mağarayı andıran, kubbesi ve minaresi olmayan bir cami tasarlar. Birtakım sıkıntılardan dolayı cami inşaatı yarım kalınca Sine'de uyku sorunu ve stres baş gösterir. Bunun üzerine bir uyku kliniğine gitmeye başlar. Klinikte rüyasında kendini tasarımında ilham aldığı 'Yedi Uyuyanlar' menkıbesinde görür. Klinikten her çıkışında farklı bir kimliğe bürünür.

2. 3. 5. 3. Filmin Değerlendirilmesi

Derviş Zaim İstanbul Şehir Üniversitesi'nde katıldığı 2016 tarihli bir söyleşide Rüya filmiyle ilgili şunları dile getirmektedir; *"Hep düşünüyordum Sinan'la⁴³⁰ ilgili bir şey yapmak, Osmanlı Mimarisi'yle ilgili bir şey yapmak, sedefkâr ile ilgili bir şey yapmak vs. Ancak bizde Osmanlı Mimarisi'yle ilgili film yapıldığı zaman, yapılmak istendiği zaman akla gelen ilk şeyi yapmak istemiyordum. Bizde Osmanlı Mimarisi dendiği zaman akla gelen şey şudur: Mimar Sinan ne kadar büyük adamdır filmi. Tabi ki önemli bir figür, buna hiç kuşku yok. Ama Mimar Sinan'ın Süleymaniye'yi yaparken, Selimiye'yi yaparken çektiği acıların filmini yapmak beni ilgilendirmiyor. Ya da Kanuni Sultan Süleyman'la ilişkilerinin gidiş gelişlerini ele almak beni çok heyecanlandırmıyor. Bunu yapacak olanlardan Allah razı olsun... Ama bunlar benim yapmaya çalıştığım şeyler değildi... Benim derdim gelenekle konuştuğumuz zaman bunu çağdaş sinema diline nasıl tercüme edebileceğimiz ve bize ait bir kaynağın bugünün sinemasını zenginleştirmekte kaynak, destek, payanda teşkil edip edemeyeceği meselesiydi⁴³¹".*

Derviş Zaim'in Rüya filmiyle ilgili düşüncelerinden hareketle, gelenekle moderni birleştirirken alışılmış kalıpların dışına çıktığı görülmektedir. Rüya filminde mimarlık kavramını, günümüzün alışkın olmadığı bir cami tasarımıyla ele almaktadır.

⁴³⁰ Mimar Sinan'ın Adsız Risale'ye göre biyografisinde: Kayseri'nin Ağırnas Köyü'nde dünyaya geldiğini, devşirilerek yeniçeri olduğunu, Rodos ve Belgrad gibi birçok sefere katıldığını, 1538 yılında katıldığı Karaboğdan seferinden döndüğünde mimarbaşılık görevine getirildiğini anlatmaktadır. (Bkz., Gülrü Necipoğlu, *Sinan Çağı Osmanlı İmparatorluğu'nda Mimarî Kültür*, İstanbul 2013, s. 171).

Mimar Sinan'la ilgili ayrıntılı bilgiler için: Bkz., Sai Mustata Çelebi, *Yapılar Kitabı - Tezkiretü'l-Bünyan ve Tezkiretü'l-Ebniye (Mimar Sinan'ın Anıları)*, İstanbul 2002.

Risâletü'l -Mi'mâriyye ve Tuhfetü'l Mi'marî'nde ise daha detaylı bilgilerle Karaman eyaletinden devşirme oğlanlarıyla İstanbul'a gelmesi ve sonrasında dış hizmetlerde kullanılıp yeniçeriliğe gelişi anlatılmaktadır. (Bkz., Necipoğlu, G., *age.*, s. 172).

⁴³¹ <https://www.youtube.com/watch?v=O8c22otbDgE> (Erişim Tarihi: 21.05.19, 00:05).

Bu toprakların kültürüne ait bir malzemeyi sinemasında çağdaş yöntemlerle kullanmaktadır.

Derviş Zaim, Mimar Emre Arolat'ın tasarladığı İstanbul'un Büyükçekmece İlçesi'nde yer alan Sancaklar Camii'nin⁴³² inşaatını görüp mağaraya benzettiğini ve çıkış noktasını mağara düşüncesi üzerine oturarak filmin geri kalan elementlerini şekillendirmeye başladığını belirtmektedir (Fot 25)⁴³³.



Fot. 25: İstanbul Büyükçekmece'deki Sancaklar Camii (Rüya filminden)

Derviş Zaim'in Rüya filmi Ashab-ı Kehf olarak bilinen Yedi Uyuyanlar kıssasıyla ilgili açıklayıcı bir metin ile başlamaktadır. Filmin başlangıcında, "*Ashab-ı Kehf anlatısı, ölümden sonra diriliş motifinin bir misali olan uzun süre mağarada uyuyup yeniden uyanma hadisesi ile ilintilidir. Bu motif İslam, Yahudilik ve Hristiyanlık dahil başka inanışlarda da yer almaktadır. Kur'anda bildirildiğine göre pagan bir topluluk ortasında Allah'a inanan bir avuç genç bu inanışlarını dile getirince tepki ile karşılanırlar. Gençler cezadan kurtulmak için bir mağaraya sığınır, yanlarındaki*

⁴³² İstanbul Büyükçekmece'de yer alan, Mimar Emre Arolat tarafından tasarlanan Sancaklar Camii, eğimli arazi içine inşa edilmesi sonucu yerin altındaymış izlenimi yaratmasıyla, zengin kütüphanesiyle ve 2011 yılında Barselona'da Dünya Mimarlık Festivali'nde Geleceğin Projesi ödülü, 2013 yılında Singapur'da düzenlenen Dünya Mimarlık Festivali'nde dini yapılar kategorisinde dünya birincilik ödülü, 2014'te Mimarlar Odası Yapı Ödülü ve 2015 yılında Mies Van Der Rohe Avrupa Ödülleri arasında en iyi 40 yapıdan biri olması gibi aldığı birçok ödülle ön plâna çıkmaktadır. (Bkz., <https://www.trthaber.com/haber/turkiye/odule-doymayan-modern-yeralti-camisi-sancaklar-camii-366762.html>, Erişim Tarihi: 13.06.2019, 16:00).

⁴³³ Anonim, "Derviş Zaim: Türkler Yapı Bozumunun Ustalarıdır", *TRT Akademi (Röportaj)*, 3/5, Ankara 2018, s. 371.

köpekleri ile birlikte mağarada derin bir uykuya dalarlar. Asırlar sonra uyanırlar. Uyandıkları zaman pagan dönemi sona ermiş, baskı devri bitmiştir. Yedi Uyuyanların köpeğinin adı Kıtırmir diye bilinir. Kıtırmir birçok halk inanışına göre insanı kötülükten korumaktadır”, yazısı filmin konusuyla paralel olarak kullanılan kıssanın açıklamasını yapmaktadır. Ashab-ı Kehf, Rüya filminin geneline hâkim olarak kullanılan bir metafordur⁴³⁴. Filmin önemli mekânlarından olan Sine'nin tasarladığı cami, Ashab-ı Kehf menkıbesinin mağarasına yapılan bir göndermedir⁴³⁵. Ashab-ı Kehf açıklamasının ardından filmin ilk sahnesinde, İstanbul Boğazı görselinde yer alan köpek simülasyonu da bu bilgilerden hareketle Yedi Uyuyanlar'ın köpeği Kıtırmir olarak yorumlanabilir.

Derviş Zaim'in Rüya filminde İstanbul Büyükçekmece'de yer alan Sancaklar Camii'ni mekân olarak seçmesi ve caminin mimarisiyle filmin öyküsünü harmanlaması da filmde geçen *“arazinin eğimine uydurularak yapılacak bu yapı, dışarıdan bakıldığı zaman bina gözükmeyecek... kısacası tepenin eğimi binanın neredeyse bir parçası olacak”* sözleriyle kendisini belli etmektedir.

Derviş Zaim'in önceki filmleri de göz önüne alındığında karakter isimlerinde yine titiz davrandığı görülmektedir. Filmin ana karakterlerinden Sine ismi “göğüs, yürek” ve “uyuklama, uyku bastırma” anlamlarına gelmektedir⁴³⁶. Filmin başlangıcında da içeriğinde de yer alan Yedi Uyuyanlar menkıbesi göz önüne alındığında Sine isminin filmin içeriğiyle uygun kullanıldığı görülmektedir. Filmde mimar olarak bir kadının (Sine) olması ise Derviş Zaim'in bilinçli seçtiği bir tercihtir. Derviş Zaim, kadın bağlamında filmin politik bir duruşunun olmasını istediğini, mimari ve gelenek denilince akla erkeklerin geldiğini, kadının toplumsal cinsiyet olarak temsilinde dikkatli davranılması gerektiğini ve bu doğrultuda Rüya filmindeki Sine'yi seçtiğini ve önceki filmlerindeki kadın karakterleri de kendi kaderlerinde söz sahibi olabilecek yapıda oluşturmaya çalıştığını belirtmektedir⁴³⁷. Aynı zamanda filmin karmaşık kurgusunda Sine'yi dört farklı oyuncu canlandırmaktadır. Ancak bazı sahnelerde Sine için “Yemliha” ve “Yolcu” olarak iki ayrı soyadı kullanılmıştır. Yemliha, Yedi Uyuyanlar menkıbesindeki yedi kişiden birinin ismidir⁴³⁸.

Sine'nin çalıştığı ve amcası Rüstem'e ait olan mimarlık şirketinin adı Mandala Mimarlık'tır. Mandala, başlangıcı Hint kültürüne ait olduğu düşünülen “büyülü daire”

⁴³⁴ <http://www.cinerituel.com/2016/10/ruya-dervis-zaim-elestiri.html> (Erişim Tarihi: 14.05.2019, 23:13).

⁴³⁵ Aydın Çam, “Derviş Zaim Sinemasında Anlatının Platformu Olarak Mekân: Anlatı, Sinemasal Gerilim ve Mekân İlişkisi”, *Erciyes İletişim Dergisi*, 5/4, Kayseri 2018, s. 702.

⁴³⁶ Ferit Devellioğlu, *Osmanlıca-Türkçe Ansiklopedik Lügat*, Ankara 2007, s. 954.

⁴³⁷ <https://www.youtube.com/watch?v=O8c22otbDgE> (Erişim Tarihi: 28.05.2019, 15:06).

⁴³⁸ <http://www.cinerituel.com/2016/10/ruya-dervis-zaim-elestiri.html> (Erişim Tarihi: 29.05.2019, 23:56).

anlamına gelen, merkezden başlayarak genişleyen dairelerden oluşan bir motif türüdür⁴³⁹.

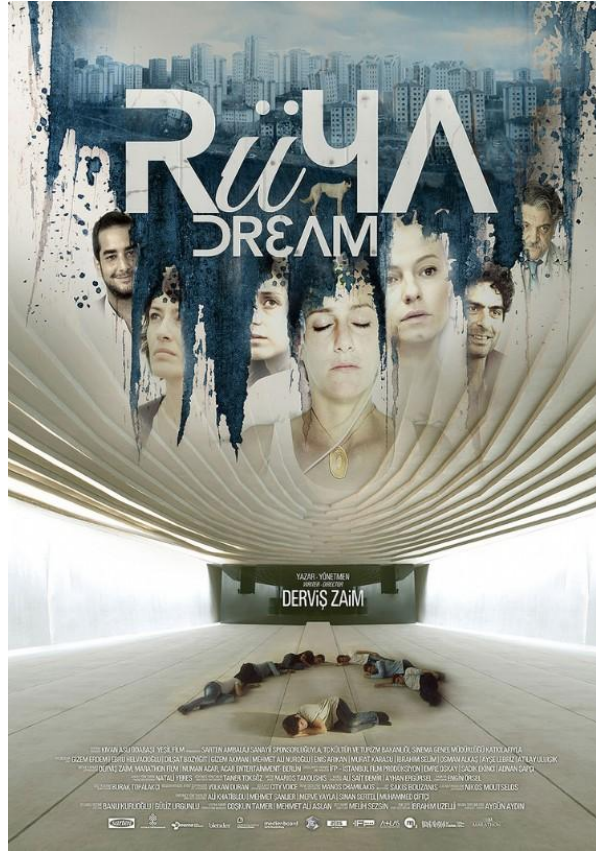
Rüya filminin mimari üzerine bağıntıları sadece karakter isimlerinde değil, karakter eşyalarının mimariyi yapıyla benzerliğinde de kullanılmıştır. Sine'nin taktığı ve filmin birçok sahnesinde seyirciye sunulan kolyenin şekli ve filmde kullanılan caminin kubbesi görsel açıdan çok benzerdir (Fot. 26). Aynı kolye Sine'nin camiye yapmayı düşündüğü arazide kaybolmuştur.



Fot. 26: Mimar Sine'nin taktığı kolye (Rüya filminden)

Rüya filminde anlatımı güçlendirmek için metafor olarak kullanılan Yedi Uyuyanlar menkıbesi, caminin kubbe tasarımı ve Mimar Sine'nin taktığı kolye şekillerinin benzerliği filmin afişinde de kullanılarak seyirciye ipuçları vermektedir (Fot. 27).

⁴³⁹ Merve Atasay, Abdülkadir Erdoğan, "Matematik ile Sanatın İlişkilendirilmesi: Mandala Desenlerinin Simetri Öğretiminde Kullanımı", *Öğretim Teknolojileri- Öğretmen Eğitimi Dergisi* 6/2, Trabzon 2017, s. 59.



Fot. 27: Rüya filminin afişi (<http://www.derviszaim.com/2016-dream-ruya/>)

Rüya filminde Sine, mimarlık mesleğini pek sevmemekte ve çağdaş performans sanatları üzerine çalışmalar yapmak istemektedir. Sine'nin yapmak istediği performans filmin ilk sahnelerindeki diyaloglarla belirtilmektedir. Sine, yedi kişiyi video çekimi esnasında uyutmak ve uyandıklarında da rüyalarını yine video çekiminde anlatmalarını istemektedir. Tüm bunları bir de köpek sembolü ekleyerek üç boyutlu yansıtıcılarla sunma düşüncesindedir. Bu, filmin başlangıcında açıklaması yapılan Yedi Uyuyanlar menkıbesiyle ilintili bir performans sanatıdır.

Rüya filminde mimariden yola çıkan Derviş Zaim, mekân olarak İstanbul'u tercih etmiş ve İstanbul'un simgesi olan çeşitli yapılara da filmde yer vermiştir. Filmin ilk sahnelerinde Sine (dördüncü Sine – Gizem Akman) Ayasofya'nın⁴⁴⁰ önünde görülmektedir (Fot. 28).

⁴⁴⁰ Kilise tarihleri üzerine yazılar yazan Sokrates, Ayasofya'nın İmparator Konstantios (337-361) döneminde yapıldığını ve 15 Şubat 360 tarihinde yapının ilk halinin açılışının yapıldığını belirtmektedir. (Bkz., Esra Güzel Erdoğan, "Bizans Dönemi'nde Ayasofya, Tarihçesi ve Mimari Özellikleri Hakkında Genel Bilgiler", *İstanbul Sosyal Bilimler Dergisi*, S. 1, İstanbul 2012, s. 2).

Günümüzde Ayasofya Müzesi olarak bilinen yapı, İstanbul'un iyi durumda ayakta kalabilen en erken tarihleri yapısı olup dünyanın birçok yerinden ziyaretçilere ev sahipliği yapmaktadır. (Bkz., Erdoğan, G. E., agm., s. 2).



Fot. 28: Sine'nin Ayasofya önünde olduğu sahne (Rüya filminden)

Rüya filminin ilerleyen sahnelerinde İstanbul'un bir başka önemli simgesi olan Süleymaniye' de çeşitli çekimlerle gösterilmektedir. Sine, (birinci Sine – Gizem Erdem) amcası Rüstem ve erkek arkadaşı Hakan ile beraber çeşitli ihaleler için görüşmelere giderken Süleymaniye'nin⁴⁴¹ hava çekimleri ekrana gelmektedir (Fot. 29). Rüya filminde Süleymaniye'nin yer alması, filmin mimariye yönelik olduğunu ve Mimar Sinan döneminden esinlenilmiş olduğunu gösteren önemli etkilerdendir.

Esas kubbenin iki yarım kubbeye bağlanmasıyla bazilikal plân oluşumu olan Ayasofya, Bizans sanatının ana örneği olarak bilinmektedir. (Bkz., Elif Atıcı, Mehmet İnceoğlu, "Ayasofya'nın Mimarlık Bağlamında Okunabilirliği", *Uluslararası Toplumsal Bilimler Dergisi*, 2/2, 2018, s. 117).

Hristiyanlık'a ait uzun salon ve altara doğru yürüme ve oturma yerlerinde Sani ve Roma etkileri olan Ayasofya, Bizans döneminin en büyük yapısı olarak bilinmektedir. (Bkz., Atıcı E., İnceoğlu, M., agm., s. 117).

Ayasofya'dan sonra yapılan birçok kilise ise Ayasofya'dan esinlenerek yapılmıştır. (Bkz., Atıcı E., İnceoğlu, M., agm., s. 117).

Ayasofya ile ilgili ayrıntılı bilgiler için: Bkz., W. Eugene Kleinbauer, Antony White, Henry Matthews, *Ayasofya*, (çev. Handan Cingi), İstanbul 2004; Wolfgang Müller-Wiener, *İstanbul'un Tarihsel Topografyası*, (çev. Ülker Sayın), İstanbul 2016.

⁴⁴¹ Sultan Süleyman'ın (1520-1566), 1548 yılının Mart ayında Safevi şahına savaş açması ve İran seferine çıkılmasını emrettiği dönemde kendi anısı sonsuzlaştırmak için Mimar Sinan'a sipariş ettiği ve peşinat olarak ilk ödemesini bina emini Hüseyin Çelebi'ye vererek temelini attığı külliye Süleymaniye Külliyesi'dir. (Bkz., Necipoğlu, G., *age.*, s. 276).

Süleymaniye Camii, Ayasofya'yı tekrar yorumlayan plânı ve din ile devletin ahengini gösteren yapısıyla benzersiz bir eserdir. (Bkz., Necipoğlu, G., *age.*, s. 276).

Süleymaniye Camii'nin kitabesinde temel atma tarihinin her ne kadar 1550 yılının Haziran ayı ve açılış tarihinin 1557 yılının Ekim ayı olarak belirtilmiş olsa da inşaat çalışmalarının bu tarihlerden iki sene önce başlayıp, iki sene sonra devam ettiği bilinmektedir. (Bkz., Necipoğlu, G., *age.*, s. 279).



Fot. 29: Süleymaniye'nin hava görüntüsü (Rüya filminden)

Sine'nin çalıştığı ofise, daha önceden toplu konut yaptıkları bölgenin sahiplerinden Yaren isimli biri gelir ve aynı alana bir cami yapılmasını istediklerini belirtir. Yaren, camiyle ilgili istediklerini ise *“bir küp, üzeri kubbe ve belki bir minare”* şeklinde basitçe dile getirmektedir. Caminin yapılmasının düşünüldüğü araziye gittiklerinde ise Sine; yeni bir şey tasarlamak istediğini, ayakları yere basan sağlam bir cami yapmak istediğini belirtir. Sine, Yaren ve arkadaşlarının nasıl bir cami istediklerini sorduğunda ise; *“sakin, mütevazı, yumuşak, saygılı, huşu ve huzur versin, çocuklar-kuşlar-misafirler gelsin, bahçesinde çay içilebilsin”* şeklinde yanıtlar alır.

Sine, Yaren'in tanımladığı gibi bir cami üzerine çalışmaya başlar ve caminin mimari maketini yaparak Yaren'e yapıyı anlatır. Yaren, Sine'ye farklı bir tasarım yapabileceğini söyler ve Sine'de hem vakti olmadığını hem de cemaatin nasıl bir tepki vereceğini bilemediği için ilk başta yapmak istemez ancak daha sonra farklı bir cami tasarımı üzerine çalışmaya başlar (Fot. 30).



Fot. 30: Sine'nin ilk tasarladığı cami maketi (Rüya filminden)

Sine çeşitli eskiz çalışmaları ve mimari çizim programlarıyla filmin başlangıcında da belirtilen arazinin eğimine uygun olarak yapılacak olan cami üzerine çalışmaya başlar. Alışılmışın dışında kubbe tasarlamakta olan Sine, bu yeni cami tasarımına minare eklemeyi bile düşünmemektedir. Bu düşünceleri üzerine sevgilisi ise *“kubbe ve minare olmazsa seni çiğ çiğ yerler”* diyerek bu tasarımın tepki çekeceğini belirtmektedir. Rüya filmindeki bu diyaloglar geleneğin değiştirilmesinin doğruluğu ya da yanlışlığı üzerine izleyenleri düşünmeye sevk etmektedir. Derviş Zaim bu sahneyle ilgili düşüncelerini de şu şekilde açıklamaktadır: *“Bu konuda kavram kargaşaları var. Gelenek denildiği zaman, gelenek değişmez, değişmemesi gereken bir şey olarak algılanıyor. Ancak bu yeterince doğru bir kavrayış mı, emin değilim. Okumalarım arasında mimariyle ilgili çok güzel bir anekdotla karşılaşmıştım. Önemli bir mimar olan Mies Van Der Rohe, öğrencilerinden bir pencere çizmelerini istemiş. Öğrencileri de değişik bir mimariyle pencereler çizip hocalarına vermişler. Hoca, niye buna gidiyorsunuz? Bunun beş bin senedir denenmiş hâli var. İnsanlar bunu zaten deneyerek buldular demiş. Yani Mies Van Der Rohe burada ne demek istiyor? Bir şeyi sırf yeni diye yapmanın bir anlamı yok. Gelenek zaten kendi içerisinde neyin sağlıklı, neyin değişebilir olduğunu, neyin değişmemesi gerektiğini bir ibrikten geçirerek damıtmıştır. Her şeyin gelenek bağlamında doğru olduğu anlamına gelmiyor bu söylediğim⁴⁴²”.*

⁴⁴²<https://filmhafizasi.com/sinematografisini-karnavala-ceviren-yonetmen-dervis-zaim-ile-soylesi/> (Erişim Tarihi: 10.06.2019, 23:38).

Sine ise yapacağı caminin bulunduğu araziyle bütünleşmesini istediği için bu tasarıma yöneldiğini ve Süleymaniye gibi kubbeli camilerin bu arazi için uygun olmayacağını belirtir. Sine ve sevgilisinin bu tasarımlar hakkında konuştukları çalışma masasında ise Gülrü Necipoğlu'nun İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları'ndan çıkan *Sinan Çağı: Osmanlı İmparatorluğu'nda Mimari Kültür* adlı kitabı yer almaktadır (Fot 31).



Fot. 31: Sine'nin masasında yer alan Gülrü Necipoğlu'nun Sinan Çağı: Osmanlı İmparatorluğu'nda Mimari Kültür adlı kitabı (Rüya filminden)

Derviş Zaim'in geleneksel ve modern mimari tasarımlarının tartışıldığı bu sahneye Gülrü Necipoğlu'nun hem Sinan eserlerini hem de dönemin mimari kültürünü ele aldığı eserini koymasının bilinçli bir tercihtir ve aynı zamanda yönetmenin Rüya filmiyle ilgili yaptığı detaylı araştırmaların bir göstergesidir.

Rüya filminin sonraki sahnelerinde Sine'nin tasarladığı modern mimarideki caminin inşaatı başlar ve Derviş Zaim cami inşaatındaki sahneleri filmin çekimlerinden bir yıl önce, Sancaklar Camii'nden haberdar olunca çektiğini ve filmin senaryosunun büyük kısmını ise bu çekimlerden sonra oluşturmaya başladığını belirtmektedir⁴⁴³.

Sine'nin, Yaren aracılığıyla toplu konut tasarımı yaptığı bölgeye modern mimaride bir cami yapıyor olması ve amcasının şirketinin çıkarları için de geleneğe uygun bir cami tasarlaması günümüzdeki iki mimari yaklaşımı da değerlendirmesi açısından dikkat çekmektedir⁴⁴⁴.

⁴⁴³ <https://www.youtube.com/watch?v=O8c22otbDgE> (Erişim Tarihi: 10.06.19, 00:15).

⁴⁴⁴ <http://www.cinerituel.com/2016/10/ruya-dervis-zaim-elistiri.html> (Erişim Tarihi: 11.06.2019, 01:05).

Derviş Zaim, Rüya filminde sadece mimariden yararlanmadığını önceki filmlerinde olduğu gibi vicdan ve kader gibi kavramları da ele aldığını belirtmekte ve filmle ilgili “*Mimariyle ilgili bu filmin içeriğinde de yine kader, özgürlük, vicdan gibi meseleler var. Aynı zamanda bir kadının kendine, kaderine sahip çıkabilme hikâyesi, değişebilme ihtimali bağlamında, her defasında kendisine verilen meselelere karşı daha farklı tavırlar içerisinde olması gibi şeyler var. Bir oyuncuyu, bir karakteri, 4 farklı oyuncu, 4 farklı kadın oynuyor ve kadınlar ilgili mesele neyse o meselelere farklı yanıtlar veriyorlar. Bir paralel evrenler hikâyesi. Söz konusu nokta da Türk sineması bağlamında daha farklı olan taraflarından bir tanesi budur*” şeklinde düşüncelerini dile getirmektedir⁴⁴⁵.

Rüya filminin senaryosunun karmaşık gibi durması tekrar ve varyasyon kavramları üzerine kurgulanmasından kaynaklanmaktadır⁴⁴⁶. Filmin temellerinin tekrar ve varyasyon üzerine olmasından ise Geleneksel İslâm Sanatları’ndaki “tenevvü” (çeşitlilik) kavramına ulaşılmaktadır⁴⁴⁷. Derviş Zaim Rüya filminin senaryosunu oluştururken Mimar Sinan’ın yapılarını incelediğini, Süleymaniye ve Selimiye gibi yapıları incelediğinde bu yapıları doğuran düşüncelerin temelinde yine tekrar ve varyasyon kavramlarının ön plâna çıktığını belirtmektedir⁴⁴⁸. Bu anlatı yapısını etkileyen önemli noktalar devam etmek / değişerek devam etmek düşüncesidir⁴⁴⁹. Bu düşünce Yahya Kemal’in ve Ahmet Hamdi Tanpınar’ın zamanın değişerek ilerleyen bir olgu olduğu, “süreklilik içinde değişim, değişim içinde süreklilik” ya da “devam ederek değişmek, değişerek devam etmek” anlayışıyla benzer niteliktedir⁴⁵⁰. İslâm’daki tenevvü kavramı da Rüya filminde diyalogların birbirini tekrarlaması ya da aynı gibi görünen son anda değişen sahnelerle vücut bulmaktadır⁴⁵¹.

⁴⁴⁵ Anonim, “Derviş Zaim: Türkler Yapı Bozumunun Ustalarıdır”, s. 370.

⁴⁴⁶ <http://www.cinerituel.com/2016/10/ruya-dervis-zaim-elestiri.html> (Erişim Tarihi: 11.06.2019, 01:21).

⁴⁴⁷ <http://www.cinerituel.com/2016/10/ruya-dervis-zaim-elestiri.html> (Erişim Tarihi: 11.06.2019, 01:25).

⁴⁴⁸ <http://www.tsa.org.tr/tr/yazi/yazidetay/298/dervis-zaim---ruya,-aristocu-estetigin-temeline-dinamik-koyan-bir-film-> (Erişim Tarihi: 11.06.2019, 10:54).

⁴⁴⁹ <http://www.tsa.org.tr/tr/yazi/yazidetay/298/dervis-zaim---ruya,-aristocu-estetigin-temeline-dinamik-koyan-bir-film-> (Erişim Tarihi: 11.06.2019, 10:58).

⁴⁵⁰ Tuncay İmamoğlu, “Ahmet Hamdi Tanpınar’da Süreklilik ve Değişim”, *Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 2/1-2, Erzurum 2003, s. 137.

⁴⁵¹ <http://www.tsa.org.tr/tr/yazi/yazidetay/298/dervis-zaim---ruya,-aristocu-estetigin-temeline-dinamik-koyan-bir-film-> (Erişim Tarihi: 11.06.2019, 14:00).

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

KARŞILAŞTIRMA VE DEĞERLENDİRME

Yaşadığımız yüzyılda en genç sanat dallarından birisi olan sinemanın temelleri binlerce yıl öncesine, insanların hafızasındaki görüntüleri yansıtma kadar dayanmaktadır. İnsanların tarih boyunca duygu ve düşüncelerini aktarma isteği duymaları sinema sanatının doğmasında da etkili olmuştur. Mağara duvarlarından taşlara kadar birçok yüzeye resimlerin çizilmesi ve ardından insanların gölge hareketlerini tespit etmesi fotoğraf makinelerinin, kameraların ve gösterimlerin temellerini hazırlamıştır.

Sinema, Lumière Kardeşler'in ilk gösterimlerini yaptıkları 1895 yılında büyük bir heyecanla karşılanırsa da sinemanın geleceğiyle ilgili olumsuz düşünceler olmuştur. Ancak sinema kısa süre içerisinde oluşumunu tamamlayarak evrensel bir boyuta ulaşmıştır. Sinema yine bu kısa sürede hem sanat kavramı içerisinde yerini almış hem de endüstri haline gelmiştir.

Türkiye'nin sinemayla tanışması da 1896 yılında olmuştur. Altı döneme ayrılarak incelenen Türk sinema tarihi son yıllarda Yeni Türk sineması olarak adlandırılan bir döneme girmiştir. Çeşitli değişimlerin yaşandığı, bilinen anlatı yöntemlerinden uzaklaşarak özgün bir anlatı ve özgün ifade yöntemlerinin arttığı bir dönem olan Yeni Türk sinemasında, genellikle üniversite mezunu ve kendisini bireysel olarak geliştiren yönetmenler yer almaktadır. Bu dönemin önemli temsilcilerinden birisi de Derviş Zaim'dir.

Derviş Zaim, ilk uzun metraj filmi olan Tabutta Rövaşata ile sinema tarihine adını yazdırmayı başarmıştır. İlk filminin ardından Filler ve Çimen, Çamur, Paralel Yolculuklar (belgesel), Cenneti Beklerken, Nokta, Gölgeler ve Suretler, Devir, Balık ve Rüya olmak üzere toplam on filme imza atmıştır. Auteur kuramı içerisinde değerlendirilen Derviş Zaim, filmlerinin yazım sürecinden çekimlerine kadar her aşamasında büyük bir titizlikle çalışmaktadır. Derviş Zaim, ilk filminden itibaren anlatımını zenginleştirebilmek için sinemasında çeşitli göstergeleri, mitleri ve Geleneksel Türk-İslâm Sanatları'nı anlatı yöntemiyle birleştirme hedefindedir.

Tabutta Rövaşata filminde tavus kuşu metaforu ve mekân olarak kullanılan Anadolu Hisarı'yla bu tarzdaki film çalışmalarına başlayan Derviş Zaim, diğer filmlerinde de anlatı yöntemlerini zengin tutmuştur. Filler ve Çimen filminde ebru

sanatını, Çamur filminde Kybele figürünü, Cenneti Beklerken filminde minyatür sanatını, Nokta filminde hat sanatını, Gölge ve Suretler filminde gölge oyunlarını, Devir ve Balık filmlerinde insan-doğa ilişkisini ve Rüya filminde de mimariyi sinemasıyla buluşturan Derviş Zaim özgün bir sinema dili oluşturmaktadır.

Çalışmada, sinema kariyerinde birçok uzun metraj film çalışmasına imza atan Derviş Zaim'in beş filmi merkeze alınarak Geleneksel Türk-İslâm Sanatları'yla olan bağıntıları üzerinde durulmuştur. Derviş Zaim, yaşadığı coğrafyanın zenginliğini bilerek tarihi-kültürel yapısından beslenerek filmlerini oluşturmaktadır. Yönetmen, geleneği yeni bir bağlama oturtmak ve yeniden yorumlamak düşüncesinde hareket ederek film çalışmalarını oluşturmaktadır. Geleneksel Türk-İslâm Sanatları'ndan beslenen beş filminden ilki Filler ve Çimen (2001) filmidir.

Derviş Zaim'in Susurluk Kazası'ndan yola çıkarak senaryosunu oluşturduğu bu film izleyiciye ebru sanatıyla beraber bir okuma sunmaktadır. Filler ve Çimen filmi seyircinin karşısına politik yapısıyla, karmaşık ve iç içe geçen bir anlatıyla çıkmaktadır. Film, ebru sanatındaki boyaların kağıtta şekil almadan önceki dağınıklığıyla ve filmin iç içe geçen karmaşık yapısını bir kaos ortamı olarak gösteren çok katmanlı yapısıyla öne çıkmaktadır. Filmin genelinde ebru sanatının kullanımı bu kaos üzerine kurgulanmıştır. Ebru sanatının kullanımını bu eksen üzerinde incelediğimiz Filler ve Çimen filminde, somut olarak ebru sanatının varlığı sadece belli başlı sahnelerde karşımıza çıkmaktadır. Filmde ebru sanatı hakkında bilgilendirmelere ve görsel olarak ebru sanatını oluşturan sahnelere az yer verilmiştir. Filmin ebru sanatıyla olan ve filmin geneline yayılan ilişkisi karmaşık yapıda olmalıdır. Filmde karakterlerin birbirinin farkında olmadan benzer yerlerde rastlaşması, çeşitli nedenlerle mekânlar arasında yaptıkları gidip gelmeler ebru sanatında boyaların suya ilk düştüğü ve görsel açıdan daha şekil almadığı ana benzetilmektedir. Derviş Zaim'in filmin anlatı olanaklarını geliştirmek için Filler ve Çimen filminde sadece ebru sanatını kullanmakla yetinmediği görülmektedir. Filmdeki karakterlere Havva Âdem, İldem, Hızır ve İlyas gibi isimler verilmesi filmde çeşitli metaforlara zemin hazırlamıştır. Hızır ve İlyas isimleri balık hadisesinin filmde bir metafor olarak kullanılmasını sağlamıştır. Filler ve Çimen filminin politik yapısını karşılaştırmak üzere gerek Türk sinemasında gerek diğer ülkelerin sinemalarında birçok politik film bulunmaktadır. Ancak filmlerin politik içerikleri çalışmamızın konusu içerisine girmemektedir.

Derviş Zaim gelenekten yararlandığı çalışmalarına Filler ve Çimen filminin ardından Cenneti Beklerken (2006) filmiyle devam etmiştir. Osmanlı kültür ve sanatını

yansıtmak isteyen Derviş Zaim, Cenneti Beklerken filmiyle minyatür sanatını sinema diline uyarlamaya çalışmaktadır. Filmin ön jeneriğindeki yazı karakterlerinin seçiminden, sahnelerin minyatür sanatı üzerine tasarlanıp, sinematografik bir geçişle filme bağlanmasına kadar birçok noktada minyatür sanatının etkileri görülmektedir. Filler ve Çimen filmdeki karakter isimlerinde olduğu gibi Cenneti Beklerken filminde de titiz bir isim çalışması olduğu görülmektedir. Filmin ana karakterinin ismi Eflatun (Platon) olarak seçilmiş ve Eflatun'un rüya kavramı filmin akışına uygun bir şekilde kullanılmıştır. Derviş Zaim, minyatür sanatı için “*oynak zaman ve oynak mekân*” olarak adlandırdığı kavramları filmin temel taşı olarak uygulamıştır. Filmin çeşitli sahnelerinde Batı tarzı resim sanatının ve minyatürün farkları dile getirilmiş ve Batı tarzı resmin hakikatten ve maneviyattan yoksun olduğu belirtilmiştir. Filmin genel atmosferi göz önüne alındığında minyatür sanatı yine önceki filmde olduğu gibi çeşitli yönleriyle öne çıkarılmıştır. Minyatür sanatıyla bağıntılı olarak yapılan sahne geçişlerinin, seyirciye sunulan ters kadrajların, oynak zaman ve oynak mekân kavramlarının kullanılışı, genel izleyici kitlesi göz önüne alındığında okuması zor bir film oluşunu gösterir niteliktedir. Ayrıca Cenneti Beklerken filminde İslâm'daki tasvir yasağı da çeşitli diyaloglarla seyirciye sunulmuş ve tasvirin yasak olmadığı sadece Devlet-i Aliyye'nin tasvip etmediği belirtilmiştir.

Cenneti Beklerken filminin tarihsel ve kültürel danışmanları Prof. Dr. Cemal Kafadar, Dr. Filiz Çağman, Doç. Dr. Banu Mahir ve Hilmi Yavuz gibi isimlerden oluşmaktadır. Filmde yer alan minyatürler ise minyatür sanatçısı Özcan Özcan tarafından çizilmiştir. Derviş Zaim'in alanında uzman isimlerle çalışması da Cenneti Beklerken filmine önem verdiğini göstermektedir.

Türk sinemasında minyatür sanatından esintiler taşıyan bir başka film ise yönetmenliğini Atıf Yılmaz'ın üstlendiği 1971 tarihli “Yedi Kocalı Hürmüz” filmidir. Filmin ön jeneriğindeki görseller ve yazılarda minyatürün etkileri yoğun bir şekilde görülmektedir (Fot. 32).

Minyatür sanatının beyaz perdeyle buluştuğu bir diğer örnek ise Sergei Paradjanov imzalı 1968 tarihli Narların Rengi / Sayat Nova filmidir. Filmde sinema dili açısından, perspektiften uzak düz görüntülerle minyatür sanatı arasında bağıntılar yer almaktadır. Cenneti Beklerken filminin Türk-İslâm Sanatları üzerinden oluşturduğu motifler gibi Narların Rengi / Sayat Nova filminde de Ermeni mitolojisinden izler görmek mümkündür. Narların Rengi / Sayat Nova filmi şiirsel anlatımıyla izleyicinin karşısına çıkmaktadır.

Cenneti Beklerken filmindeki Batılı tarzda resmin tasvip edilmediği düşüncesi ve minyatür sanatı, Türk edebiyatından Orhan Pamuk'un "Benim Adım Kırmızı" adlı romanında da geçmektedir.



Fot. 32: Atıf Yılmaz'ın Yedi Kocalı Hürmüz filminin ön jeneriği (Yedi Kocalı Hürmüz filminden)

Nokta (2009) filmi, Derviş Zaim'in Cenneti Beklerken filminden sonra çektiği ve hat sanatıyla sinemayı ortak bir paydada buluşturduğu bir çalışmadır. Cenneti Beklerken filminde olduğu gibi ön jenerik yazılarında, Nokta filmi yararlandığı geleneksel sanatın ipuçlarını vermektedir. Nokta filminin hat sanatıyla bütünleştiği en önemli bağlantı "ihcam" kavramıdır. Derviş Zaim, ihcam kavramından yola çıkarak Nokta filminde sürekli/kesintisiz bir çekim algısı oluşturmaktadır. Hat sanatındaki noktanın önemi, yazılarda kullanılan noktalar ve şekiller kısacası birçok kavram Nokta filminde sinema sanatının olanaklarından yararlanılarak seyirciye sunulmaktadır. Buradan hareketle filmde mekân olarak kullanılan Tuz Gölü, üzerinde dolaşan insanlar ve filmin isminin Nokta olması dikkat çekmektedir. Derviş Zaim'in önceki filmlerinde olduğu gibi yine büyük birer titizlikle seçilen karakter isimleri görülmektedir. Elif, Cengiz, Timur ve Hamdullah Hoca gibi isimler hat sanatına ve filmin öyküsüne uygun birer seçimdir. Hat sanatının etkilerinin filmde sadece bu tür içeriklerle sınırlı olmadığı görülmektedir. Filmin öyküsündeki vicdan azabı olgusu hat sanatıyla birleştirilerek aktarılmıştır. Derviş Zaim, Nokta filmiyle de hat sanatı üzerinden vicdan ve ahlak kavramlarını ele almaktadır. Nokta filminde hat sanatındaki yazı çeşitlerinin bir kısmı da çeşitli diyaloglarla dile getirilmiştir.

Nokta filmi, Türk sinemasında tek plân sekans içerikli nadir filmlerdendir. Dünya sinemasında ise tek plân sekanstan oluşan filmlere Hitchcock'un 1948 tarihli "Rope" filmi ve Alexander Sokurov'un 2002 tarihli "Rus Hazine Sandığı" filmi örnek verilebilir⁴⁵². Rus Hazine Sandığı filmi, tek plân sekans üzerinden ilerleyen kurgusuyla ve müze içerisinde geçen hikâyesiyle Sanat Tarihi ve sinema ilişkisi bakımından önemli bir konumda yer almaktadır. Nokta filminde olduğu gibi Rus Hazine Sandığı filminde de yumuşak zamansal geçişler yer almaktadır. Kore sinemasında Kim Ki-Duk adlı yönetmenin de Budist inancı ve keşişlerden beslenen senaryoları ve heykel sanatından esinlenen filmleri bulunmaktadır. Yönetmenin özellikle "Yay" (Hwal-2005) filminde Uzakdoğu'nun kültürel kodları yer almakta, ölüm ve kehanet sahnelerinin de temelinde şaman inançları yer almaktadır.

Derviş Zaim'in bir diğer filmi Gölge ve Suretler (2011), 1960-1963 yıllarında Türklerin ve Rumların Kıbrıs'ta yaşadıkları sorunları ele alırken, sinema dilini güçlendirmek adına gölge oyunlarından yararlanmıştı. Yönetmen, Gölge ve Suretler filminde Karagöz oyunundaki Küşteri Meydanı'nı merkeze almıştır. Küşteri Meydanı, değişken yapısıyla Derviş Zaim'in oynak zaman ve oynak mekân kavramlarına karşılık gelmektedir. Derviş Zaim, Gölge ve Suretler filmindeki Deli Cevdet isimli karakteri bilge bir delilik olarak görmekte, Shakespeare'in oyunlarında gerçekleri dile getiren delilere ve soytarılara benzetmektedir⁴⁵³. Derviş Zaim aynı zamanda, Karagöz perdesini sinemaya aktarırken derinliği azalttığını da belirtmektedir⁴⁵⁴. Yönetmenin, derinliğin azalması olarak ele aldığı kavram, Karagöz sahnesi gibi iki boyutlu bir görsel anlamına gelmektedir. Derviş Zaim, filmin ana karakterlerinden Ruhsar'a da filmin ilintili olduğu gölge oyunları ile paralel bir isim seçmiştir.

Türk sinemasından Karagöz içerikli bir başka film ise Ezel Akay'ın 2006 tarihli Hacivat Karagöz Neden Öldürüldü? filmidir. Başrollerini Beyazıt Öztürk'ün ve Haluk Bilginer'in üstlendiği dramatik komedi türündeki bu film Hacivat ve Karagöz'ün hikâyesini aktarmaktadır. Yavuz Turgul imzalı 1992 tarihli "Gölge Oyunu" filmi ise ışık kullanımından kaynaklı gölge sahneleriyle (müzik ekibinin olduğu sahneler) Derviş Zaim'in Gölge ve Suretler filmiyle benzerlikler göstermektedir (Fot. 33).

⁴⁵² Sözen, M., agm., s. 134.

⁴⁵³ Saydam, B., Civan, C., "Derviş...", s. 112.

⁴⁵⁴ <https://www.youtube.com/watch?v=aYOIG5co6i0> (Erişim Tarihi: 15.06.2019, 19:56).

Derviş Zaim'in *Gölgeler ve Suretler* filminde anlatımı güçlendirmek için yararlandığı Platon'un mağara alegorisi kavramı da *Gölge Oyunu* filmindeki ilgili sahneyle karşılık bulmaktadır.



Fot. 33: Yavuz Turgul'un *Gölge Oyunu* filminin başlangıç sahnesi (*Gölge Oyunu* filminden)

Derviş Zaim, geleneği yeni bir bağlama oturtmak düşüncesiyle *Rüya* (2016) filminde de mimariyi sinemayla buluşturmaktadır. Mimar Sinan dönemini ve Klasik Osmanlı Mimarisi'ni yeniden yorumlayarak sinemasına aktarmak isteyen Derviş Zaim, bu isteğini Mimar Emre Arolat'ın, İstanbul'un Büyükçekmece İlçesi'ne yaptığı Sancaklar Camii'nden haberdar olunca gerçekleştirmiştir. Derviş Zaim, *Rüya* filminde hikâyeyi Yedi Uyuyanlar menkıbesi üzerinden anlatmaktadır. Filmin temelinde İslâm'daki tenevvü kavramı da yer almaktadır. Derviş Zaim, önceki filmlerinde olduğu gibi *Rüya* filminde de yine titiz bir isim çalışması yapmıştır. Mimar Sinan'ı yeniden ele alırken karşısına bir kadın mimar olan Sine'yi çıkarmıştır. *Rüya* filminde Sine de günümüzün mimari tasarımlarından ayrı olarak bir cami tasarlamaya çalışmaktadır. Derviş Zaim, mimariyi yeni bir bağlama oturtma düşüncesiyle yola çıktığı *Rüya* filminde, bir tarafta modern mimariyi bir tarafta geleneği ele alarak günümüzün mimari yaklaşımlarının üzerinde durmuş ve Mimar Sinan'ı da yeni yorumlamalarla sinemaya aktarmıştır.

Derviş Zaim'in, *Rüya* filminde geleneksel mimari ve modern mimari yaklaşımları ele almasının örneği ise Any Rand'ın aynı adlı romanından sinemaya uyarlanan 1949 tarihli "Hayatın Kaynağı" filmidir. *Hayatın Kaynağı* filmi, *Rüya*

filminde olduğu gibi geleneksel mimari ve modern mimarinin çatışmasını konu edinmektedir.

Derviş Zaim'in gelenekten beslendiği ve çalışmanın konusu olan beş film de (Filler ve Çimen, Cenneti Beklerken, Nokta, Gölgeler ve Suretler, Rüya) kendi içerisinde paralellikler göstermektedir. Derviş Zaim'in gelenekten yararlanan filmlerinin ilk ayağı olan Filler ve Çimen filminin Susurluk Kazası üzerinden oluşan politik yapısı, Gölgeler ve Suretler filminde de Türklerle Rumlar arasındaki gerginlikler zemininde oluşan politik yapısıyla benzerlik göstermektedir. Her iki filmde de politik yapılar geleneksel sanatlar üzerinden aktarılmaktadır.

Derviş Zaim, Filler ve Çimen filminden başlayarak geleneği ele aldığı filmlerinin tamamında karakter isimlerini, kullandığı sanatla uygun düşecek şekilde seçmiştir. Cenneti Beklerken filmindeki Eflatun ismi aynı zamanda Nokta filminin jenerik sözünde ve Gölgeler ve Suretler filminde ise Platon (Eflatun) mağara alegorisi kavramıyla seyircinin karşısına çıkmaktadır. Gölgeler ve Suretler filminde kullanılan mağara kavramı, Rüya filminde Sancaklar Camii'nin mağara görünümünden yola çıkarak oluşturulan Yedi Uyuyanlar menkıbesiyle paralellik göstermektedir. Rüya filminde değişiklikler sadece mekânlarla sınırlı kalmayıp, yönetmenin karakter yapılarına yaptığı müdahaleler de ön plâna çıkmaktadır.

Cenneti Beklerken filminde minyatür sanatından yararlanan Derviş Zaim'in oynak zaman ve oynak mekân olarak adlandırdığı değişimlere diğer filmlerinde de rastlanılmaktadır. Nokta filminin tek plân sekans çekimi için kameranın zemine veya yukarıya doğru yaptığı hareketlerle zamansal ve mekânsal değişiklikler meydana gelmektedir. Nokta filmindeki bu değişiklikler, Cenneti Beklerken filmindeki oynak zaman ve oynak mekân kavramlarının karşılığıdır. Gölgeler ve Suretler filmindeki Küşteri Meydanı da yine önceki iki filmdeki oynak zaman ve oynak mekân olarak adlandırılan kavramları karşılayan bir unsurdur. Rüya filminde de değişen arka plânlar yine bu amaca yönelik kullanılmıştır.

Derviş Zaim, gelenek üzerine yoğunlaştığı filmlerinde, İslâm estetiği üzerinden ahlak ve vicdan kavramlarını da ele almaktadır. Nokta filminde Hamdullah Hoca ve Malik Hoca'nın, Gölgeler ve Suretler filminde Deli Cevdet'in ve Karagözcü Salih'in diyaloglarından geleneksel sanat motiflerinin manevi boyutuna ulaşılmaktadır. Nokta filminin ana karakteri Ahmet vicdan azabıyla yüzleşmekte, Rüya filminin ana karakteri Sine de pişmanlıklarıyla karşı karşıya gelmektedir.

Yeni Türk sinemasının önemli yönetmenlerinden Derviş Zaim'in yaşadığı coğrafyanın tarihi ve kültürel alt yapısına dayanarak oluşturduğu filmlerin dünya sinemasında çeşitli örnekleri bulunmaktadır.

Derviş Zaim'in gelenekten yararlandığı filmleri gibi dünya sinemasında çoğunlukla Sanat Tarihi'ne konu olmuş tablolara benzer kadrıkları içeren filmler ve sanatçı biyografilerini işleyen filmler yer almaktadır. Johannes Vermeer'in önce "İnci Küpeli Kız" tablosundan esinlenerek kitabının yazılması, ardından da aynı isimle filminin çekilmesi buna bir örnektir. Yönetmen Peter Webber, İnci Küpeli Kız filminde yine aynı sanatçıya ait olan "Sürahili Genç Kadın" adlı tablonun benzeri bir kadrajı da seyirciyle buluşturmaktadır. Da Vinci'nin "Son Akşam Yemeği" tablosu da kadraj olarak yönetmen Zack Snyder tarafından "Watchmen" filminde ve Robert Altman'ın "Mash" adlı filminde ele alınmıştır. Andrew Wyeth'nin "Christina'nın Dünyası" tablosunun benzeri bir kadraj, Robert Zemeckis adlı yönetmenin "Forrest Gump" filminde yer almaktadır (Fot. 34, 35).



Fot. 34: Andrew Wyeth'in "Christina'nın Dünyası" tablosu
(<https://www.istanbulsanatevi.com/sanaticilar/soyadi-w/wyeth-andrew/andrew-wyeth-christinanin-dunyasi-12492/>)



Fot. 35: Forrest Gump filminden “Christina’nın Dünyası” tablosunun benzeri bir kadraj (Forrest Gump filminden)

Yeni Türk sinemasının yönetmenlerinden Derviş Zaim’in yaşadığı coğrafyanın kültüründen etkilenmesi gibi dünya üzerinde birçok yönetmen de Sanat Tarihi ve sinemayı ortak bir paydada buluşturmaya yönelik çalışmalar yapmaktadır. Toplumların sinema filmlerinde ele aldıkları senaryolar, kullandıkları mitler ve göstergeler ise yaşadıkları kültürle ilintilidir. Toplumlar, hayallerini gerçeğe dönüştürürken kendilerine özgü çeşitli anlatı yöntemleri kullanmaktadırlar⁴⁵⁵. Anlatı, eylemlerin manalarını, etkilerini ve beşeri olaylarda zamanın rolünü algılamanın bir yoludur⁴⁵⁶. Böylelikle toplumların zihniyeti oradaki üretimlere yön vermektedir⁴⁵⁷. Zihniyet ve kültür kavramının dışavurumu olan yazılı ve görsel eserlerde de çeşitlilikler baş göstermektedir⁴⁵⁸. Dünya üzerinde kültür kavramı, “Doğu” ve “Batı” şeklinde ayrılarak tanımlanmaktadır⁴⁵⁹. Batı anlatımında “karşıtlık”, Doğu anlatımlarında ise “birliktelik” kavramları kullanılmakta ve buradan da tasavvuf düşüncesine ulaşılmaktadır⁴⁶⁰. Toplumların kültür altyapısının oluşumunda dinlerin etkisi de düşünüldüğünde “İslâm Kültürü”, “Hıristiyan Kültürü” gibi manevi kültür kavramları kullanılmaktadır⁴⁶¹. İslâm Kültürü göz önüne alındığında, sanat yapıtlarında resim ve yontudan ziyade tezhip ve

⁴⁵⁵ Mustafa Sözen, “Doğu Anlatı Gelenekleri ve Türk Sinemasının Aidiyeti”, *Bilig: Türk Dünyası Sosyal Bilimler Dergisi*, S. 50, Ankara 2009, s. 131.

⁴⁵⁶ Dilek Tunalı, *Batıdan Doğuya, Hollywood’dan Yeşilçam’a Melodram – Zihniyet ve Kültür Etkileşimleri Çerçevesinde Yeşilçam Melodramı’na Bakış*, Ankara 2006, s. 103.

⁴⁵⁷ Sözen, M., “Doğu...”, s. 131.

⁴⁵⁸ Tunalı, D., *age.*, s. 97-98.

⁴⁵⁹ Sözen, M., “Doğu...”, s. 133.

⁴⁶⁰ Sözen, M., “Doğu...”, s. 133.

⁴⁶¹ Emre Kongar, *Kültür Üzerine*, İstanbul 1982, s. 25.

minyatür gibi alanlarda gelişim gösterildiği ve tasavvuf düşüncesinin dünyayı algılamakla ilgili felsefi altyapısı da bugün bile çekiciliğini korumaktadır⁴⁶².

Anadolu'da yaygın bir şekilde kullanılan, temelinde Türk kültürü olan ve İslâmiyet'le bağdaştırılan gölge oyunları, meddah anlatımları ve orta oyunları gibi anlatılar büyük ölçüde Şamanizm'e kadar uzanmaktadır⁴⁶³. Bu temsil sanatları Batılı tarzda gerçeklik algısı oluşturmaya çalışmamış, özellikle Karagöz'de olduğu gibi bir hayal perdesi olduğu vurgulanmıştır⁴⁶⁴. Böylelikle Türk kültüründeki anlatı gelenekleri, söze ve seyirliğe dayalı bir şekilde ve yanılsamacı olmayan bir anlatımla gelişim göstermiştir⁴⁶⁵. Buradan hareketle Müslüman sanatçıların Batılı sanatçılar gibi gerçeği yeniden oluşturma eğilimlerinin olmayışı, Türk sinemasında da insan-zaman-mekân kavramlarının Batıdan nasıl farklılaştığını göstermektedir⁴⁶⁶. Türk sinemasında, sözlü kültürün dinleyicinin beklentisine uyma çabaları Yeşilçam sinemasında da melodramlarla kendisini göstermiştir⁴⁶⁷. Türk sinemasında melodram filmleri, sinemanın görsel dilini kullanmak yerine sözlü anlatımdan yararlanma yoluna gitmiştir⁴⁶⁸. Masallar, orta oyunları ve Karagöz gibi sözlü kültür kavramlarından yararlanan Türk sineması zamanla tiyatro ve edebiyat başta olmak üzere çeşitli anlatım türlerinden de etkilenmiştir⁴⁶⁹. “Kısacası, Yeşilçam sineması, Anadolu uygarlığını oluşturan çeşitli toplumların, Anadolu'ya göç eden Türklerin atalarının ve İslâm dünyasının kültürel birikimine dayanan; hem Doğu hem de Batı kaynaklı etkileri içeren, sözel yapılu seyirlik geleneği üstünde gelişen bir sinema diline sahiptir. Seyirlik geleneğinin Türk Sinemasına etkileri küçümsenmeyecek kadardır. Bugün Türk Sinemasında modern meddahlık yapan ve 'anlatıcılıktan' sinemaya geçmiş senarist ve yönetmenlerin yaptıkları filmlerde sözel yapıya dayanan anlatılar kurması ve bunun da en büyük ve en çok seyirci çekmesi tesadüf değildir⁴⁷⁰.” Ancak Türk sinemasının en büyük sorunu, özgün bir kimlik kazandıracak anlatı yapısının olmamasıdır⁴⁷¹. Türk sinemasında evrenin ve nesnelerin algılanması ve yorumlanmasındaki sorunlar anlatı

⁴⁶² Kongar, E., *age.*, s. 26.

⁴⁶³ Tunalı, D., *age.*, s. 105.

⁴⁶⁴ Nezih Erdoğan, “Üç Seyirci: Popüler Eğlence Biçimlerinin Alınlanması Üzerine Notlar”, *Doğu Batı Düşünce Dergisi*, 4/15, Ankara 2004, s. 110.

⁴⁶⁵ Sözen, M., “Doğu...”, s. 147.

⁴⁶⁶ Mustafa Sözen, “Türk Sinemasının Özgün Dil Arayışlarına Farklı Bir Yol Haritası: Türk Soylu Ülkeler Sineması”, *Bilig: Türk Dünyası Sosyal Bilimler Dergisi*, S. 42, Ankara 2007, s. 57.

⁴⁶⁷ Hilal Buğdaylı, “Türk Sinemasının Görsel Anlatı Geleneği”, *Marmara İletişim Dergisi*, S. 23, İstanbul 2015, s. 99.

⁴⁶⁸ Buğdaylı, H., *agm.*, s. 101.

⁴⁶⁹ Buğdaylı, H., *agm.*, s. 99.

⁴⁷⁰ Sözen, M., “Doğu...”, s. 139.

⁴⁷¹ Sözen, M., “Türk...”, s. 71.

yapısını da etkilemekte ve anlatı yapısındaki boşlukların bilinçli şekilde doldurulması gerekmektedir⁴⁷². Derviş Zaim ise Geleneksel Türk-İslâm Sanatları'ndaki motifleri ve mitleri sinemaya taşımasıyla kendine özgü anlatı yöntemleri geliştirmektedir.

⁴⁷² Sözen, M., "Türk...", s. 71.

SONUÇ

“*Türk-İslâm Sanatlarına Derviş Zaim Sinemasından Bakış*” başlıklı tez çalışmasında Derviş Zaim’in filmlerindeki geleneksel sanatların sinemayla olan ilişkisi ayrıntılı olarak incelenmiştir. Derviş Zaim üzerine yapılan diğer çalışmalarda yönetmenin filmleri birçok açıdan ele alınmış ancak filmlerinin geleneksel sanatlarla olan ilişkileri üzerine yapılan çalışmalar daha geri plânda kalmıştır.

Derviş Zaim, özgün bir sinema üslubu oluşturmak için gelenekten yararlandığı filmlerine Filler ve Çimen’de ebru sanatına yer vererek başlamıştır. Filler ve Çimen filminin ardından Cenneti Beklerken’de minyatür sanatına, Nokta’da hat sanatına, Gölge ve Suretler’de gölge oyunlarına ve Rüya’da mimariye yer vermiştir.

Çalışmamızda Derviş Zaim’in, filmlerini oluştururken geleneksel sanatları tercih etme nedeni ve bunu oluştururken dikkat ettiği hususlar üzerinde durulmuştur. Yönetmenin, farklı biçimsel arayışlar içerisinde olması ve sinemanın da yerli kaynaklardan beslenmesi gerektiğinin bilincinde olması filmlerinde geleneksel sanatlardan ve metaforlardan yararlanma yoluna gitmesinin en büyük etkenidir. Sinemadan önce edebiyat alanında çalışmalar yapan yönetmen, geleneği günümüze taşıırken modern bir sanat olan sinemanın teknik imkânlarından yararlanmayı tercih etmiştir. Auteur kuramı içerisinde değerlendirilen Derviş Zaim, ele aldığı öyküleri oluştururken, filmlerinin anlam ve anlatım ağlarını özgün tutabilmek amacıyla çeşitli gösterge ve mitlerden de yararlanmıştır. İlk uzun metraj filmi olan Tabutta Rövaşata’da metafor kullanımının ilk örneklerini sergileyen Derviş Zaim, diğer filmlerinden farklı olarak bu filmde gerçekçi bir anlatımı yalın bir üslupla ele almıştır. Sonraki çalışmalarında ise geleneği yoğun bir şekilde kullanarak filmlerinin anlam bütünlüğüyle, yararlandığı geleneksel sanatları başarıyla harmanlamıştır. Filler ve Çimen filminde siyasi bir konuyu ebru sanatı üzerinden ele alan Derviş Zaim, ebru sanatını bir kaos olarak görmüş ve filmin karmaşık anlatısını da bu kaos üzerinden aktarmıştır. Filmin anlatı dilini genişletmek amacıyla İslâmî motifleri de metafor olarak kullanmıştır. Filler ve Çimen filmiyle beraber metaforlardan yararlandığı hem sanatsal hem de popüler kaygılar güden filmlerine adım atmıştır.

Cenneti Beklerken filminde minyatür sanatını merkeze alan yönetmen, oynak zaman ve oynak mekân olarak adlandırdığı kavramlardan yararlanarak bir anlatı dili oluşturmuştur. Zamanın ve mekânın değişkenliğine birçok sahnede yer veren Derviş

Zaim, minyatür sanatına özgü ters görüntüleri de çeşitli sahnelerde kullanarak filminde yeni biçimsel formlar denemiştir. Filmlerinin geneline yayılan vicdan ve hakikat kavramları da yine Cenneti Beklerken filminde de karşımıza çıkmaktadır.

Nokta'da ise filmin anlatı diline katkı sağlayan en önemli etken hat sanatında kullanılan *İhcam* kavramı olmuştur. Yönetmen suç ve ceza üzerinden ele aldığı ahlâk kavramını sürekli/kesintisiz bir çekim algısıyla birleştirerek özgün bir sinemasal anlatım yakalamıştır.

Gölgeler ve Suretler filminde de Cenneti Beklerken de olduğu gibi oynak zaman ve oynak mekân kavramı yine karşımıza çıkmaktadır. Gölgeler ve Suretler filminin anlatı yapısı gölge oyunlarından (Karagöz oyunu) yararlanılarak oluşturulduğu için zamanın ve mekânın değişkenliği de Küşteri Meydanı üzerinden aktarılmıştır. Geleneksel bir anlatı olan Karagöz oyununu modern bir yaklaşımla ele almıştır.

Rüya filminde ise Yedi Uyuyanlar menkıbesini merkeze alan yönetmen geleneksel ve modern mimari yaklaşımlar üzerinden bir sinema dili oluşturmaktadır. Filler ve Çimen, Cenneti Beklerken, Nokta, Gölgeler ve Suretler, Rüya filmleri göz önüne alındığında, yeni biçimsel formları geleneksel sanatlar üzerinden oluşturarak bir sinema dili oluşturduğu görülmektedir. Yönetmenin gelenekten yararlandığı bu filmleri göz önüne alındığında anlatımı güçlü tutabilmek amacıyla; karakter isimlerinden mekâna, çekim tekniklerinden sahne geçişlerine, filmdeki diyaloglardan renk seçimlerine, kullandığı gösterge ve mitlere kadar birçok sinematografik unsuru hassasiyetle kullandığı görülmektedir.

Derviş Zaim'in filmlerinde dramatik inşaya katkı sağlayan birçok karakter oluşturduğu da görülmektedir. Gerçekçi yapıda oluşturduğu karakterleri ve Türk-İslâm Sanatları üzerinden oluşturduğu ahlak ve vicdan kavramlarıyla filmlerinin dramatik yapısını güçlendirmektedir. Ayrıca Derviş Zaim'in, geleneği merkeze aldığı filmlerinde Türk toplumunun Batı'ya açık yönünü de göz ardı etmediği ve Batılı ve Doğulu yönleri bir arada ele aldığı görülmektedir.

Derviş Zaim, gelenekten yararlandığı bu filmleri kurmaca yapısı gereği ilgili sanatları birebir açıklamamaktadır. Ancak günümüzde unutulmuş ya da unutulmaya yüz tutmuş sanatları, modern bir sanat dalı olan sinema ile buluşturarak ilgi çekmektedir. Derviş Zaim'in filmleri özgün anlatımlarıyla beraber Sanat Tarihi'ni sinema ve edebiyatla ortak bir payda da buluşturduğu için ayrı bir noktadadır.

Derviş Zaim'in, bilinçli bir şekilde kullandığı geleneksel sanatlar, sinemasal anlatımıyla bir bütünlük oluşturmaktadır. Derviş Zaim'in yararlandığı geleneksel

sanatlar, filmlerinden ayrı durmamakta ve filmlerin anlatı yapısı, ilgili sanatların ifade biçimlerine göre şekillenmektedir. O, tercih ettiği geleneksel sanatları büyük bir ustalıkla sinemasal anlatımına dâhil etmektedir. Geleneksel Türk-İslâm Sanatları filmlerinin içeriğinde basit bir şekilde yer almamış, filmlerinin anlatı dilini de etkilemiştir.

Derviş Zaim'in filmografisi göz önüne alındığında filmlerinin birçok karakteristik özelliği olduğu tespit edilmiştir. Yönetmenin "*oynak zaman ve oynak mekân*" olarak adlandırdığı kavramı birçok filmde uyguladığı görülmektedir. Aynı zamanda bazı filmlerinde politik noktalara da değinmektedir. Filmlerinde 'kadın' karakterleri de özellikle Türk sinemasındaki 'kadın' temsillerinin aksine güçlü bir yapıda oluşturmaktadır. Acı çeken karakterler ve bu karakterlerin içsel yolculuğu da filmlerinin ortak öğeleri arasında yer almaktadır. Derviş Zaim'in, filmlerinde yararlandığı Geleneksel Sanatlar üzerine ayrıntılı araştırmalar yaptığı, filmlerinin içeriklerinden anlaşılmaktadır. Ayrıca alanında uzman kişi ve akademisyenlerle çalışması da bunun bir göstergesidir.

Derviş Zaim'in filmlerini, Geleneksel Türk-İslâm Sanatları'ndan yararlanarak oluşturması sadece sinema diline katkı sağlamakla kalmamış aynı zamanda günümüz insanının geçmişle bağının kopmamasını da olumlu yönde etkilemiştir. Günümüzde popüler birçok yazı stil ve tarzını tanıyan insanlar, Derviş Zaim'in *Nokta* filminde ele aldığı hat sanatıyla, yazı sanatının derinliklerini görmüştür. Derviş Zaim'in gelenekten beslenen tüm filmlerinde bu etkiyi görmek mümkündür. O, eskide kalmış olarak görülen bu sanatları modern bir sanat dalı olan sinemayla, tekrar varlığını sürdürebilen bir konuma getirmektedir.

Bu amaçla ve özgün bir sinema dili oluşturma gayretiyle çalışan Derviş Zaim, geleneği günümüze taşıırken eski hallerinin korunmasını ve o halleriyle sürdürülmesini amaçlamaktadır. Geleneği canlı tutmak için, onu yeni bir bağlama oturtmak düşüncesinden hareket etmektedir. Yaşadığı coğrafyanın tarihi ve kültürel potansiyelini, çağdaş bir sinemaya başarıyla aktarmaktadır.

Derviş Zaim, filmlerinde anlatımı güçlü tutmak için, gelenekle modern ortak bir dilde buluşturmaya özen göstermiştir. Mimariyi ele aldığı *Rüya* filminde, İstanbul'un Büyükçekmece İlçesi'ndeki Sancaklar Camii'ni merkeze alması, gelenekle beraber güncel çalışmaları da takip ettiğinin bir göstergesidir. Derviş Zaim'in filmlerine kaynak olabilecek birçok noktayı takip etmesi, gelenek ve modernin birleşiminde yakaladığı başarının bir ipucudur.

“*Türk-İslâm Sanatlarına Derviş Zaim Sinemasından Bakış*” adlı tezimizle sinemanın disiplinlerarası yapısı gereği, diğer sanat dallarıyla olan ilişkisi üzerinde durulmuştur. Yönetmenin Türk-İslâm kültürüne ait öğeleri yine Türk sinemasında uygulaması ve geleneksel ile modern arasında bir köprü vazifesi kurması sinemamızın anlatım dilinin geliştirilmesinde büyük bir örnek teşkil etmektedir. Ele aldığı, iki boyutlu (ebru, hat, minyatür) ve durağan sanatları sinemaya entegre ederek boyut ve dinamizm kazandırdığı görülmektedir. Biçimsel farklılıklar denediği bu filmleriyle izleyenleri hem düşünmeye sevk etmekte hem de sinemaya nasıl özgün içerikler kazandırılması gerektiğiyle ilgili ipuçları sunmaktadır. Bu filmler, özellikle sinema sanatıyla ilgili çalışma yapanlara yol gösterici niteliktedir.

Çalışmamızda bir sanat dalı olan sinemanın diğer sanat dallarıyla olan ilişkilerinden yola çıkarak, yeni kazanımlar elde edilmesi amacıyla yönelik incelemeler yapılmıştır. Derviş Zaim’in Geleneksel Türk-İslâm Sanatları’ndan hareketle oluşturduğu filmleri, birçok sanat dalına yeni ve farklı bir bakış açısı kazandırmaktadır. Sanatları disiplinlerarası yönüyle ele aldığımız çalışmamızda, sanat dallarına geniş bir perspektiften bakılmış ve gerek geçmişte gerek günümüzde var olan motiflerin harmanlanmasıyla yeni bir form oluşturulduğu tespit edilmiştir. Ayrıca Derviş Zaim’in Geleneksel Sanatlar Üçlemesi (Cenneti Beklerken, Nokta, Gölge ve Suretler) olarak adlandırılan çalışmalarının üç filmle sınırlı olmadığı görülmüştür. Genel hatlarıyla gelenekten yararlandığı filmlerin ve insan-doğa ilişkisi üzerine kurguladığı filmlerin bazı noktalarda kesiştiği (Rüya filminde doğanın da ele alınması ve Devir filminde sudan koyun geçirme yarışması gibi) görülmektedir.

Sinemanın yerli kaynaklardan beslenmesi gerektiğinin bilincinde olan Derviş Zaim’in, Türk-İslâm kültürüne ait olan sanatları sinemaya taşımasıyla dönemin birçok yönetmeninden ayrı bir noktada bulunduğu görülmektedir. Her şeyin eskilerden yararlanılarak oluşturulması düşüncesinde olan Derviş Zaim, Yeşilçam’ın bittiği ve yeni anlayışlar olması gerektiği şeklindeki düşüncelere de katılmamaktadır. Geleneği geliştirerek, farklı bir alana oturtarak devam ettirme düşüncesindedir. Yönetmenin hem Yeşilçam hem de Geleneksel Türk-İslâm Sanatları üzerine olan düşünceleri de filmlerinden anlaşılmaktadır. Derviş Zaim, gelenek ve modern üzerine yoğunlaştığı film çalışmalarında, geleneği yıkarak üzerine yeniyi inşa etmemektedir. Geleneği yeni bir bağlama oturtmak düşüncesindedir. Onun, bu tür filmlerinde geçmişe ait olan sanatsal çalışmaları, günümüzün modern bir sanat dalı olan sinemayla buluştururken ortak bir dil oluşturduğu görülmektedir. Çağdaş bir sanat dalı olan sinemanın teknik koşul ve

olanaklarından da yararlanan Derviş Zaim, geleneği filmlerinde ustaca harmanlamaktadır.

EK: Derviş Zaim İle Tez Kapsamında Yapılan Görüşme

Tez çalışmasının konusu olan, Yeni Türk sinemasının önemli temsilcilerinden Derviş Zaim ile 19 Mayıs 2019 tarihinde, saat 11:00-11:40 aralığında, İstanbul Etiler’de yer alan Akmerkez Alışveriş Merkezi’nde gerçekleştirilen röportajın yazılı halidir (Fot. 36).



Fot. 36: Fatih Yağlıca - Derviş Zaim (19.05.2019, Etiler / İstanbul)

Fatih Yağlıca: Derviş Zaim kimdir? Kendinizle ilgili neler söylemek istersiniz?

Derviş Zaim: Kimlik, bağlama ilişkin bir şeydir. Sürekli olarak değişen ve yeniden tanımlanması gereken bir şeydir. En azından artık böyle düşünüyorum. Dolayısıyla kendimle ilgili kuşatıcı, hapsedici, parantez içine alıcı bir şey söylemem doğru olmaz, çünkü bu değişmeye adaydır. Ama ne diyebilirim, 1964 yılında Limasol’da doğdum. Kıbrıs’ta büyüdüm, on sekiz yaşına kadar orada yaşadım. Sonra Boğaziçi Üniversitesi’nde okumak için buraya (İstanbul’a) geldim. İktisadi İdari Bilimler Fakültesi İşletme Bölümü’nü bitirdim. Okulu bitirdikten yaklaşık altı sene sonra İngiltere’de Warwick Üniversitesi’nde master yaptım. Cultural Studies (Kültürel

Çalışmalar) alanında master yaptım. O sırada Warwick Üniversitesi'nin film departmanı ile de yakın biçimde işbirliklerde bulundum. Alan Parker'ın Midnight Express filminin içerisinde Türklerin nasıl temsil edildiğine dair bir tez var. Eğitim hayatım şu an yeniden başladı ve devam ediyor. Muhtemelen kısa zaman sonra sanatta yeterliliğimi vereceğim sinema televizyon alanında. Onun dışında film yapmaya gayret ediyorum, dokuz tane uzun metrajlı filmim, bir tane de Paralel Yolculuklar diye bir belgeselim var. İki yönetmenle yapılan bir film. İki tane romanım var, bir tanesi Ares Harikalar Diyarında, ikincisi de Rüyet. Rüyet bir ay önce yayınlandı. İstanbul'da yaşıyorum. Yani on sekiz yaşından itibaren sürekli olarak hep İstanbul'da yaşadım.

Fatih Yağlıca: Sinemayla tanışmanız nasıl oldu?

Derviş Zaim: Çocukluk yıllarında annemin beni götürdüğü salonlarda filmleri izlemekle başladı. Evet, yani zevk amaçlı, keyif amaçlı izlemeler. Bir süre sonra daha farklı bir izleyici olabilmek için çaba harcamaya doğru dönüştü. En azından zevkin yanına bunu da koyalım diye bir motivasyon söz konusu oldu. Ve sonuçta iyi bir izleyici olmaya gayret ettim. Bu sırada edebiyatla da ilgileniyordum. Bu ikisi bir araya geldi birbirini tetikledi, birbirini dirsekledi, yardım etti ve bu güne kadar da böyle geldi.

Fatih Yağlıca: Sinemaya bağlanmanızda Üstün Barışta'dan aldığınız derslerin etkisi olduğunu okumuştum. Sizde bu ruhu canlandıran nedir? Beğendiğiniz yönetmenler kimlerdir? Sinemayı yani modern bir sanatı gelenekle birleştirme düşüncesi sizde ne zaman oluşmaya başladı?

Derviş Zaim: Üstün Bey bana çok yardım etti, gerek pratik bağlamında gerek teorik bağlamında. Boğaziçi Üniversitesi'nde seçmeli ders alıyorduk. Her öğrencinin öyle bir ders alabilme şansı vardı, istediği dersi alabilme şansı vardı. Ben de sinemayla ilgili dersleri aldım. Ve onlara merakımın olduğunu erken fark ettim. Ama daha önceden de sinemaya, edebiyata ilğim vardı. O var olan ilgiyi daha üst düzeye ve daha ciddi hale getirmeyi sağladı Üstün Bey'in varlığı. Üstün Bey'in bir de bana şu faydası oldu, beni ezmedi. Hocalar, bazı hocalar insanı ezerler. O ezmedi. Önemli bir şeydir. Ayrıca çok değerli başka hocalar da insanlar da oldu etrafımızda, onlardan da başka etkiler aldık. Bunların birbirinden bağımsız izole olarak katkılarının ne keredede olduğunu saptamam güç. Yani Hilmi Yavuz'dan aldığım İslâm Tarihi, İslâm Felsefesi dersinin muhtemelen benim İslâm Felsefi düşüncesine girişimde yeri vardır. Ya da bu toprakların tarihinden, kültüründen kaynaklanan bir sanatın nasıl mümkün olacağı üzerine düşünmeye başlamamda Üstün Bey'in ya da Hilmi Bey'in, Cem Taylan Bey'in katkıları muhtemelen vardır. Bir sürü insan var burada. Bütün hocalarıma müteşekkirim.

Fatih Yağlıca: İşletme alanında lisans eğitimi yaptıktan sonra neden tarih bölümünde yüksek lisans yaptınız? Sanat Tarihi üzerine yapmayı düşündünüz mü?

Derviş Zaim: Yok, düşünmedim. Yakın Tarih üzerine gidecektim ama o tez bitmedi. Tarihle de ilgileniyorum. Çünkü sosyal bilimlerle, tarihle ve insanla ilgileniyorum. Onun bir parçası olarak girdiğimi ve ilgi duyduğumu söylemem gerekiyor.

Fatih Yağlıca: Türk sinemasında birçok yönetmen varken siz neden bu sanatlara eğildiniz?

Derviş Zaim: Başkalarının hayatlarında neyle karşılaştıkları, neye istinaden böyle olduklarını ben söyleyemem. Ancak makro bir şeyler söyleyebilirim. Yani toplumun kültür haritasının, toplumun habitusunun ne için böyle olduğuyla ilgili bir iki bir şey söyleyebilirim. Kültürel olarak kafa karışıklığı var Türkiye’de. Evet, doğru var. Bu nedenle tarih ve topluma dair ilgide böyle bir zayıflık, sönüklük olmuş olabilir. Self oryantalizm olabilir.

Fatih Yağlıca: Siz bu sanatlarla uğraştınız mı? Ailenizde ya da yakın çevrenizde geleneksel sanatlarla uğraşanlar var mı?

Derviş Zaim: Hayır, ama bu sanatların asıldığı, üretildiği ve dolaştırıldığı yerlerde çok bulundum. Kendi çocukluğumda da, evde de böyle şeyler vardı.

Fatih Yağlıca: Filmlerinize kendinizden neler katıyorsunuz?

Derviş Zaim: Kıbrıs temalı olsun, başka temalı filmler olsun hep kendinle ilgili bir şeyin peşine düşersin, bir filmi yaparken. Bilim kurgu bile yapsan, fantastik bile yapsan aslında bir yönetmen kendisiyle ilgili bir şeyleri, bir yerlerinden o filme taşır. Dolayısıyla bende de böyle oluyor. Aslında her filmde kendinizle ilgili bir soruya yanıt vermek ya da yeni bir soru aramak için yola çıkılır. Çok derinlerde böyle olduğunu söyleyebilirim.

Fatih Yağlıca: Auteur yönetmen olmak veya başka bir projede sadece yönetmen olmakla ilgili düşünceleriniz nelerdir?

Derviş Zaim: İkisinin de avantaj ve dezavantajları var. Auteur kuramının işlediği yerler var, işlemediği yerler var. Dolayısıyla auteur kuramını da eklektik ve melez biçimde kullanmak, onu öyle almak gerektiğini düşünüyorum. Her şeyde açıklayıcılığı sağlamak gibi bir iddiasının zayıf olabileceğini düşünüyorum. Bu aşamada kendime ait konuşmak gerekirse, başkalarının yapımcılığında iş yapmadım, en azından ortak yapımlar yaptım. Ortak yapımlarda bile problemlerle karşılaşılıyor insanlar. Dolayısıyla ortak yapımlardaki problemler er ya da geç ortaya çıktığında bile sizi

etkiliyor. Ama bir işin yapımcısı olmaya kalkıştığınızda da acı çekmeye başlıyorsunuz her manada. Yani bizim gibi endüstrinin gelişmediği yerlerde, üstelik sanat ağırlıklı bir iş yapmaya kalkıştığınızda ve bunu bir şeye dönüştürdüğünüzde, sistematik diziye dönüştürmek eğilimi içerisinde olduğunuzda çektiğiniz acılar kronikleşebiliyor. O yüzden birinin yapımcılığında işe girmek, bir yönetmen açısından dertlerinin azalması anlamına gelebilir. Bu da olumlu bir şeydir. Ama bunun dezavantajı nedir? Kendi cümleleri istediğin gibi kurabilecek misin? Kendi cümleleri istediğin gibi farklı yerlerde söyleyebilecek misin? Çünkü film yapmakla iş bitmiyor. Filmin nerde söylendiği, ona sahip çıkılıp çıkılmadığı, nasıl sahip çıkıldığı, hangi bağlama yerleştirildiği, yeterince tanıtılıp tanıtılmadığı, yeterince sırtının sıvazlanıp sıvazlanmadığı da bir yönetmen için önemlidir. En azından benim için önemlidir. Eğer auteurluğa soyunduysam da bunlar nedeniyle soyundum.

Fatih Yağlıca: Minyatür, hat, ebru vs. geleneksel sanatlar size neler hissettiriyor? Sizin için ne anlama geliyor

Derviş Zaim: Onlar hayatımızın bir parçası, bizi biz yapan şeylerden bir tanesi. Beğenelim ya da beğenmeyelim.

Fatih Yağlıca: Sinema size neyi ifade ediyor, bu ifadenin geleneksel sanatlarla ilişkisi nedir?

Derviş Zaim: Sinema benim için bir keyif, bir soru sorma biçimi. Evet, kendime, hayatıma dair soru sormak ve keyif almanın değişik yollarından bir tanesi. Aynı şeyler bunlar. Bir paranın iki yüzü gibi, keyif ve soru sormak.

Fatih Yağlıca: Geleneksel Sanatlara olan ilginiz ne zaman yeşermeye başladı? Film çalışmalarınızla mı beraber ya da çok daha öncesinde mi detaylı araştırma ve okumalara başladınız?

Derviş Zaim: Daha öncesinde ben roman yazdım. Edebiyatla ilgilendim. Dolayısıyla geleneksel sanatlarla, gelenekle şu ya da bu şekilde yani sufi edebiyatıyla, başka şeylerle yine bir aşinalığım vardı. Ama sistematik biçimde film yapmak için senaryo yazmaya koyulduğumda çalışmalarım daha farklı bir boyuta taşındı, daha sistematik olmaya doğru yürüdü.

Fatih Yağlıca: Bir filme başlayacağınız zaman çıkış noktanız neresi oluyor? Örneğin; ebru, minyatür vs. bir sanatı sinemaya nasıl uyarlayacağınızı mı düşünüyorsunuz, yoksa aklınızdaki bir konuyu/hikâyeyi sinemaya aktarmak için uygun bir sanat arayışına mı giriyorsunuz? Kısacası bir filmi oluşturma süreciniz nasıl?

Derviş Zaim: İki birini tetikliyor. Bir yönetmen ya da yazar, roman yazarken, öykü yazarken, film çekerken ve senaryo yaparken üç tane noktadan saldırır. Ya bir durumdan, bir konseptten girer ya bir karakterden saldırır ya da bir çatışmadan girer. Çatışma, konsept ya da karakter. Bunlar her romanın, her senaryonun, her filmin üç tane sacayağıdır. İskemle bu üç tane ayak üzerine oturur. Bu üç tanesinden bir tanesi aradan sıyrılır. Ötekileri peşinden sürüklemeye başlar. Bu üçünden bir tanesinin, hangisinin olacağı da yazarın niyetine, hangi malzemeyi kullandığına, malzemenin ondan nasıl çıkmak istediğine bağlıdır. İşte bu bağlam içerisinde aralarından göğüs farkıyla olur, açık ara olur bir tanesi çıktığında öteki iki parça ona göre oluşturulmaya, inşa edilmeye devam edilir. Bu süreç içerisinde yazarın ya da yönetmenin önüne devasa bir okyanus çıkar. Çok büyük bir malzeme çıkar. Çıkış noktaları ya karakterdir ya çatışmadır ya da konsepttir dedim ya, ondan sonra hafif koku almaya başladığınızda önünüzde çok büyük, devasa, mega bir kütle görürsünüz. Bu kütlede film ya da roman gizlidir. İşte ondan sonra o gizli olan şeyi çekip çıkarmaya sıra gelir. Bu da kesme, biçme, ayıklama ve budama demektir. Bir heykeltraşın mermer heykeli kırıp kırıp içerisinde heykeli çıkarmasına benzer bir çalışma olur. İşte aşağı yukarı yapmaya çalıştığım metodolojide budur. Burada geleneksel sanatlar nereye oturuyor, ya karakteri oluştururken sana esin veriyor ya bir çatışmayı oluştururken sana esin veriyor ya da konsepti oluştururken sana esin veriyor. Bir de bunlardan bir tanesi aradan sıyrılıyor dedim ya, orada yaratıcı bir fikirle buluşturursanız saldırı noktanızı, bu işi nasıl yapacağım, bu işi nasıl harmanlayacağım fikrini düşünmeye başladığınızda, onu bir yaratıcı fikrin içerisine endekslemeye kalkıştığınızda çok hayırlı bir iş yaparsınız. İşte o yaratıcı fikrin gelip projeye yapıştığı anda, geleneksel sanatlar bazen bende gelip tekneye, arabaya atılıyor. Gelenek meselesine ilişkin olarak da daha evvel bana sorulduğunda şunları söyledim: Ben geleneğin yapılarına bakıyorum ve oradan örüntüler üretmeye çalışıyorum ve bu örüntülerden hareket ederek, geleneğin örüntülerine bakarak metaforlar üretmeye gayret ediyorum. Geleneğin yapılarından nasıl metaforlar çıkarabilirim sinema için. İhcamla yazmak adını verdiğimiz yazma biçiminin Nokta adlı filmde, filmin stili için bir metafor haline döndürüldüğü gibi.

Fatih Yağlıca: Filmlerinizde geleneksel sanatlara yer vererek sadece özgün bir sinema dili oluşturmakla kalmıyorsunuz, ayrıca söylemek istediklerinizi aktarıyorsunuz. Geleneksel Sanatlar, verdiğiniz bu mesajların neresinde yer alıyor?

Derviş Zaim: Şimdi, geleneği bugün nasıl devam ettirebileceğimiz meselesiyle de ilintili bir soru. Çünkü soru şunları içeriyor: Acaba gelenekten yararlanıp, onu bir

parmak bal olarak alıp ondan sonra yola devam etmek, onu orada bırakmak biçiminde mi tezahür ediyor bu yararlanma biçimi yoksa onu yaşayan, soluk alan bir şey haline dönüştürmeyi mi imliyor? Günümüzde geleneğe nasıl yaklaşıldığıyla ilgili olarak iki kulvar olduğunu söylemem mümkün. Bir tanesinde korumacı bir stil var. Belediyelerin açtığı çalışmalar, belediyelerde insanlar hat sanatını, minyatür sanatını, ebru sanatını öğreniyorlar. Hiçbir itirazım yok. Bu sanatların böyle eski şekilleriyle tecrübe edilmeleri gerekir, korunması gerekir ve sürdürülmesi gerekir. Son derece olumlu bir iş yapıyor belediyeler. Ancak mesele sadece bu olmamalı. Bunun yanı sıra başka bir şey de yapılmalı. O da şu: Acaba o gelenek bugün nasıl sürdürülebilir ki yaşayan bir şey olsun. Onu yaşayan bir şey haline getirdiğinizde ancak kendini devam ettirir. Çünkü o dönemin koşullarında Karagöz ile Hacivat yaşıyordu, devam ediyordu ve bir ihtiyaçtı. Bugün için Karagöz ile Hacivat gösterisi ancak arkaik bir gösteridir ve bir nostaljidir. Kültürün yeniden üretilmesi bağlamında hoş, küçük bir anekdot olarak, eskide kalmış bir şey olarak görülen/algılanan bir şeye dönüşmüştür. Karagöz ile Hacivat'ı bugünün seyircisine sizin yeniden başka bir bağlamda sunmanız gerekir. Dolayısıyla geleneğin yeniden yaşatılması bağlamında düşünmek gerekiyor. Onu, bugün nasıl yaşatabilirsiniz? Onu yaşayan, soluk alıp veren ve kendisini devam ettirebilen bir şey haline nasıl getirebilirsiniz meselesi de birazdan söyleyeceğim şeylere bağlıdır. Onu yeni bir bağlamda yeniden tanımlamak zorundasınız. Yeni bir bağlama oturtmak zorundasınız. Benim yapmaya çalıştığım şeyler de bunlar. Yeni bir bağlama oturtmaya çalışıyorum geleneği ki yaşasın, soluk alsın ve kendini devam ettirsin.

Fatih Yağlıca: Filmlerinizde kullandığınız geleneksel sanatları, mitleri, sembolleri göz önüne aldığımızda sinemanızın alt metinlerini nasıl görüyorsunuz? Genel izleyici kitlesi düşünüldüğünde zorlayıcı olduğu söylenebilir mi?

Derviş Zaim: Evet, zorlayıcı olabilir ama şunu da söyleyeyim, filmlerimi bunlardan haberdar olmayan seyircilerin de aşağı yukarı kendi meşrebince, ne oluyor buralarda diye anlayabileceği şekilde yapmaya gayret ediyorum. Öyle bir tempoyla, ritimle inşa etmeye gayret ediyorum. Şimdi gelelim esas noktaya. Bir kültürde, kültürün kendini devam ettirebilmesi, anlatabilmesi neşv-ü nemâ⁴⁷³ bulabilmesi, yeşertebilmesi için mite, rüyaya, menkıbeye ve efsaneye ihtiyacı vardır. Bunlar olmazsa siz havanda su

⁴⁷³ Nevş-ü nemâ, bitkilerin gelişmesi ve büyümesi anlamlarına gelmektedir. (Bkz., Devellioğlu, F., *age.*, s. 820).

döversiniz, yani nihilizmin⁴⁷⁴ batağında çırpınırsınız. Niçin toplum değer üretmiyor, niçin felsefe gelişmiyor, niçin düşünce ileriye gitmiyor diye dövünüp durursunuz. Referanslar sisteminin olmadığı bir kültürün, düşüncesini ileriye götürmesi zordur. Benim yaptığım şey, referanslar sistemini alıyorum, mitleri, menkıbeleri ve efsaneleri onları yeni bir bağlamda, yeniden ele alıp işlemeye çalışıyorum ve yeni bir bağlama oturtmaya çalışıyorum.

Fatih Yağlıca: Belki de unutulmaya yüz tutan ya da günümüzde popülerliği epey azalmış olan Geleneksel Sanatlara dikkat çekiyorsunuz ve modernle birleştiriyorsunuz. Bu bağlamda bu tür sanatlara çektiğiniz dikkat ve verdiğiniz değer hakkında neler söylemek istersiniz?

Derviş Zaim: Bunu duyduğuma memnun oldum. Bunları sizin söylemeniz gerekir. Benim söylemem ne kertede anlam ifade eder bilmiyorum. Çünkü ben işin pratiğini yapmışım, yani işin pratiği orada duruyor. Bunun alıcı bulup bulmaması ile ilgili konuşmak doğru olur mu emin değilim ama sizden bunu işitmek, başkalarından bunu işitmek beni mutlu ediyor.

Fatih Yağlıca: Filmlerinize danışmanlık yapan akademisyenlere ya da o sanatı icra eden kişilere (Minyatür Sanatçısı Özcan Özcan gibi) ulaşma süreciniz nasıl gerçekleşti? Danışmanlarla ilişkileriniz nasıldı?

Derviş Zaim: Araştırma yapıyorum. Kim bu projeye yardım edebilir diyorum. Kim benimle beraber yürüyebilir diye düşünüyorum. Sonra gidip şartlarımı anlatıp yardım rica ediyorum. Eğer onlara böyle bir şey uygunsa beraber yola devam ediyoruz. Genelde fikirlerimi baştan söylüyorum, nasıl yapacağımı söylüyorum, sonra o sol anahtarı teşkil ediyor. Ondan sonra aynı fikirde olma ihtimali olursa insanlar evet ya da hayır diyorlar, ona göre yola düşüyoruz. Sonuçta film bittikten sonra, kapatmadan önce bu insanlardan yine fikir alıyorum, sonra filmi kilitliyoruz, kapatıyoruz. Son halini veriyoruz. Evet, fikir ayrılığı yolda oluyor mu, öneriler oluyordur, farklı fikirler ortaya getiriliyordur. Benim niyetim doğrultusunda, bana uyması halinde o ilgili önerileri kullanıyorum.

Fatih Yağlıca: Sinemayı ve geleneksel sanatları harmanladığınız filmlerinizde ulaşmak istediğiniz noktalar nelerdir? Filmlerinizi ilk tasarlamaya başladığınız an ve

⁴⁷⁴ Nihilizm, hiçlik/hiççilik olarak bilinir ve anlamsızlık, boşluk gibi anlamlara da gelmektedir. (Bkz., Sebahattin Çevikbaş, “Nietzsche ve Nihilizm Tarihsel Bir Yazgı Olarak Nihilizm: Avrupa Nihilizm Tarihi, Kökeni ve Egemen Olma Aşamaları”, *Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 15/2, Erzurum 2011, s. 70.

bittikten sonraki düşünceleriniz neler? Düşüncelerinizin ne kadarını yansıtabildiniz beyaz perdeye?

Derviş Zaim: Bu filmler, romanlar ucu açık süreçlerdir. Açık yapıt adlı kavrama inanırım ben. Dolayısıyla tasarlanan şeyin, en başta tasarladığınız şeyin sonuçta çok farklı şeye doğru evrilme ihtimali her zaman vardır. Bunu kötü bir şey olarak da görmem. Bir kayıp olarak, bir randıman düşüklüğü olarak da görmem. Ucu açık süreçlerdir bunlar, seyahattirler, bunlar büyük bir yolculuğun duraklarıdır. Öyle bakmak lazım.

Fatih Yağlıca: Kendi kültürümüze ait olan sanat dallarını sinemanıza uyarlamamız gibi dünya sinemasından da incelediğiniz filmler var mı? (Narların Rengi filmi ya da kendi sinemamızdan Yedi Kocalı Hürmüz filmlerinde minyatür sanatının yer alması gibi).

Derviş Zaim: Evet, bakıyorum arada. Mesela Pasolini bu anlamda enteresan bir karakter. Pasolini'nin "Dekameron" ve "1001 Gece Masalları'nı" izlemeye gayret etmişim. Hala daha Pasolini'den bir şeyler alabilme ihtimalinin bulunduğu inanıyorum. Ama "Bab-ı Aziz" filminden pek haz etmiyorum. Sokurov'un "Rus Hazine Sandığı" filmi izledim. Tek plân halinde. Benim yapmaya çalıştığım benzerliklerinin olmasıyla birlikte çok farklı çalışmalar. Ben öyle bir yola girmek istemedim. Çünkü onun hikâye yapısı ya da anlatım çizgisi Nokta'nın anlatım çizgisiyle çok benzer bir yapıya sahip değil. Daha gevşek dokulu bir iş yapmak istemiş o. Ben öyle bir şey yapmak istemezdim.

Fatih Yağlıca: Filmlerinizdeki karakter isimleri özenle seçilmiş isimler. İsim seçimlerinizdeki çalışmalarınız ve düşünceleriniz hakkında neler söylemek istersiniz?

Derviş Zaim: Okuyorum, okuduklarımdan aklımda kalanları bir kenara not ediyorum. Karakter isimlerinin yarattığı elektrik hoşuma gidiyor. Karakter isimlerinin yarattığı metinlerarasılık hoşuma gidiyor. Karakterlerin adlarının bize başlattığı okuma şekilleri beni heyecanlandırıyor. O yüzden evet, karakter adlarına özel bir önem veriyorum.

Fatih Yağlıca: Gölgeler ve Suretler filminde Ruhsar ismi de bu titiz seçilen isimlere dair mi?

Derviş Zaim: Ruhsar annemin adı. O da etken oldu. Bir de şunu söyleyeyim benim okumalarımı, merkezli bir okumada bulunmak zorunda değilsiniz. Ben yazarı ya da seyirciyi kendimle aynı konumda görüyorum. Ben merkezli okuma yerine sizin bir okur olarak, izleyici olarak filmi ya da romanı yeniden yazabileceğinizi düşünüyorum.

Bu da beni heyecanlandırıyor. Çünkü bana göre her okur bir yazardır. Dolayısıyla Ruhsar'ı benim yorumladığım gibi yorumlamak zorunda değilsiniz.

Fatih Yağlıca: Nokta filminin başındaki “İhcamla yazı yazmak, hayatı daha geniş zapt etmek manasındadır” sözü anonim bir söz müdür? Eflatun ismini önceki çalışmanız Cenneti Beklerken filminde de görüyoruz. Gölgeler ve Suretler filminde de mağara alegorisi kavramı karşımıza çıkıyor? Tüm bunlardan hareketle filmlerinizde bir devamlılık söz konusu mudur?

Derviş Zaim: Böyle bir makale okumak isterdim. Bunlar o yolda yavaş yavaş ortaya çıkan, birbirinin üzerine konmuş tuğlalar. Yani Cenneti Beklerken filmini yazdığım esnada koyduğum Eflatun ismiyle, daha sonraki filmlerde bunların yavaş yavaş beliriyor olması arasında bu kadar net çizgiyle çekilecek bir hat olmayabilir. Ama birbirlerini elbette davet etmişlerdir. Çünkü Platon'un mağara alegorisinin içerisinde olduğu bir güzergâhtan bahsediyoruz. Dolayısıyla burada yazarın merkezinin, yani niyetinin ne olduğuyla ilgili bir tahminde bulunmak mümkündür. Ama bu tahmini yürüttükten sonra yorumlarınızı yazarın niyetinden daha farklı taraflara götürebilirsiniz. Ben yazar olarak, yönetmen olarak sizi düzeltmeye kalkmam. Yani şu anda size şu yanıtı vermem. Evet öyledir, hatta bunu böyle görmek zorundasınız. Yok öyle bir şey. Ben bir güzergâh üzerine gidiyorum ama o güzergâhı benden farklı yorumlayabilirsiniz. Burada da yorumcunun ne kadar özgürlüğü vardır. Bu önemli bir soru? Çünkü sen bir şeyi alıyorsun başka bir bağlama oturtuyorsun. Ama bu kadar bağlama oturttuğunda o eski halinden çıkıyor. Buna hakkın var mı, yok mu meseleleri işin içine giriyor. Ama hayat değiştiği zaman yeni bir bağlama onları oturtman gerekebilir. Çünkü hayatın senden istedikleri, sordukları şeylerdir bunlar. Sanatında anlamı belki bu, sanat bunun için var.

Fatih Yağlıca: Rüya filminde mimar olarak bir kadını neden tercih ettiniz? Mimar Sinan'ın karşısına bayan bir mimar olarak Sine'yi seçmenizdeki düşünceleriniz nelerdir? Ve de isim olarak neden Sine?

Derviş Zaim: Sine'nin anlamının burada üzerine düşünmemiz gereken şeylerden bir tanesi olduğunu söyleyebilirim. Bir de kadın karakterlerle gidiyor olmak hoşuma gidiyor. Çünkü özellikle Türk Sineması'ndaki kadının temsili konusunda rahatsızlık duyuyorum.

Fatih Yağlıca: Rüya filminde Sine'nin taktığı kolye ve caminin tasarımındaki görsellik ne ifade ediyor?

Derviş Zaim: O cami kubbesi göğün yedi kat halini gösteriyordu. Onu stilize bir biçimde mimarı Emre Arolat öyle tasarlamıştı. Ama o kolyeden hareket ederek benim filmimde mimar kız caminin kubbesini tasarlıyordu. Yani ben o filmi yaparken, filmi tasarlariken önce camiye gittim, gördüm, caminin kabasını gördüm. Ondan sonra filmin senaryosunu yazmaya başladım. Sine karakteri öyle çıktı. Onun kolyesini, o caminin kubbesi biçimde yaptım. Filme bakarsanız kolye caminin yapılacağı yerde kaybolur. Sonra kız oraya cami yapar. Ve bunun ruh bilimsel açıdan nerelere denk düşeceği meselesine burada girmeyelim. Bir şey söyleyeyim kolye kıza annesinden kalmıştır.

Fatih Yağlıca: Türkiye’deki sinema eğitimi konusundaki düşünceleriniz nelerdir? Sinema eğitimi veren “Güzel Sanatlar” ya da “İletişim” fakültelerini nasıl değerlendiriyorsunuz?

Derviş Zaim: İyi bir sinema bölümü size beş yıl yerine iki yıl kazandırabilir. İki yılda, yani beş yıl harcayarak öğreneceğiniz şeyi, size iki yılda söyleyebilir. Ama bir sinema okulunun size faydası olabilmesi için kafanızda bir proje olması lazım. Bu yüzden yurt dışında bazı okullar anca mezun olmuş, meslek sahibi olmuş ve belli bir yaşa gelmiş insanları film okullarına alıyorlar. Bir perspektife sahip olması, hayata dair bir koku alma duyusuna sahip olması ve de çok daha önemlisi bir maksadının, bir projesinin olması sebebiyle böyle olmasını istiyorlar. Çünkü onlara göre bir projesi olan adam ancak bir okul için değerli bir elemandır, değerli bir öğrencidir. Ancak böyle, hocalarla ilişki kurabilir, diyalog kurabilir ve kendini geliştirebilir. Proje sizi adam eder. Şimdi burada iş paradoksal bir hale dönüşüyor On sekiz yaşında bir çocuğu alıyorsunuz, o çocuk zaten sinemayı ne kertede biliyor ayrı bir dert, sinemayı, hikâye anlatmayı ne kadar bildiği meçhul olan birinin proje edinmesini istiyorsunuz. Bu bir paradoks. Proje edinebilmesi için, bir proje sahibi olabilmesi için önce sinemayı öğrenmesi lazım. Ben dedim ki projesi olana ancak sinema okulu fayda sağlayabilir. Nasıl olacak, bu büyük bir paradoks. Ama hayattaki enteresan paradokslardan bir tanesi. Bu arada da şart değil sinema okumak, sinema yapmak için.

Fatih Yağlıca: Sizin başka söylemek istedikleriniz var mı? Bu yüksek lisans çalışması hakkında ne düşünüyorsunuz?

Derviş Zaim: Eklemek istediğim şey şu: Rüyet adlı romanım çıktı. Rüyet adlı roman, Rüya adlı filmin öncesindeki olayları ele alıyor. Dolayısıyla aynı karakterler, aynı mekânlar var ama başka bir bağlamda hikâye akıp gidiyor. Orada da 19. yüzyıl Türk Edebiyatı’nın en önemli mesnevisini referans aldığımı söylemem gerekiyor. Şeyh Galip’in yazdığı Hüsn-ü Aşk, bu romanı yazarken referans aldığım mesnevinin adı. Bu

mesneviyi günümüzde yeni bir bağlamda, yeniden yazma biçimi girişimi olarak niteleyebilirim. Rüyet romanı batılı bir form olan roman sanatıyla, mesnevi biçimini nasıl bir araya getirebileceğimin bir örneği olarak görülebilir. Bu manada sinemada yapmayı düşündüğüm şeylerle yöntem olarak benzer şekilde üretilmiş edebi bir yapıttır.

KAYNAKLAR

- Abisel, N. (2014). *Sessiz Sinema*, De Ki Yayın, Ankara.
- Akçora, E. (2015). *Auteur Kuramı Perspektifinden Derviş Zaim Sineması*, (Basılmamış Yüksek Lisans Tezi), Ordu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ordu.
- Akçora, E., Yılmaz, M. (2015). “Ortak Üslup Öğeleri Ekseninde Derviş Zaim Filmlerinin Karşılaştırmalı Analizi”, *Ordu Üniversitesi Sosyal Bilimler Araştırmaları Dergisi*, Cilt: 5/13, 122-136.
- Aksoy, Ü. (2011). “Kemalizm Yedeğinde Politika Yapmak: Filler ve Çimenlere Dair”, (ed. Ayşe Pay), *Yönetmen Sineması Derviş Zaim*, Küre Yayınları, İstanbul.
- Aktürk, A. S. (2010). “Çamur’da Yakın Geçmişle Yüzleşme: Uzlaşmak Mümkün (Mü?)”, (ed. Aslıhan Doğan Topçu), *Toplumsalın Eleştirisinden Geleniğin Estetiğine Yolculuk: Derviş Zaim Sineması*, De Ki Yayınları, Ankara.
- Alıcı, B. (2014). “Bağımsız Sinema ve Derviş Zaim”, *Uluslararası Hakemli İletişim ve Edebiyat Araştırmaları Dergisi*, Cilt: 2/5, 44-101.
- Alparslan, A. (2007). *Osmanlı Hat Sanatı Tarihi*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.
- And, M. (1977). *Dünyada ve Bizde Gölge Oyunu*, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, Ankara.
- And, M. (2004). *Osmanlı Tasvir Sanatları: 1 Minyatür*, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Anonim. (2004). *Boğaziçi Üniversitesi Mithat Alan Film Merkezi Söyleşi, Panel ve Sunum Yıllığı*, Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi, İstanbul.
- Anonim. (2007). *Boğaziçi Üniversitesi Mithat Alan Film Merkezi Söyleşi, Panel ve Sunum Yıllığı*, Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi, İstanbul.
- Anonim, (2018), “Derviş Zaim: Türkler Yapı Bozumunun Ustalarıdır”, *TRT Akademi (Röportaj)*, Cilt: 3/5, 362-372.
- Arınç, C. (2011). “Derviş Zaim’in Film Coğrafyası: Gölgeler ve Suretler’de Kıbrıs Haritası”, (ed. Ayşe Pay), *Yönetmen Sineması Derviş Zaim*, Küre Yayınları, İstanbul.
- Arlanbay, H. (1996-1997). “Herkes Her şeyi Yaptı”, *Antrakt Sinema Dergisi*, Sayı: 60, 17-20.
- Arpacıoğlu, S. H. (2015). *Topkapı Sarayı Müze Kütüphanesi, Hazine 1321 Numaralı ‘Zübdet-ül Tevarih’ Nüshası ve Tasvirleri*, (Basılmamış Yüksek Lisans Tezi), Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, İstanbul.
- Aslanapa, O. (2016). *Türk Sanatı*, Remzi Kitabevi, İstanbul.

- Aslanyürek, M., Kalyoncu, Z. Ö. (2016). “Animasyon Sanatının Farklı Sektörlerde Kullanımı ve Endüstriyelleşme Süreci”, *Yaratıcı Endüstriler Uluslararası Tasarım Sempozyumu Bildirileri*, 199-221.
- Atalay, M. C. (2012). “Türk Minyatür Sanatının Tasarım Öğelerinin, Türk Resminde Varlık Bulması”, *Akdeniz Sanat Dergisi*, Cilt: 5/10, 8-20.
- Atam, Z. (2011). *Yakın Plan Yeni Türkiye Sineması Dört Kurucu Yönetmen Nuri Bilge Ceylan, Yeşim Ustaoglu, Zeki Demirkubuz, Derviş Zaimağaoğlu*, Cadde Yayınları, İstanbul.
- Atasay, M., Erdoğan, A. (2017). “Matematik ile Sanatın İlişkilendirilmesi: Mandala Desenlerinin Simetri Öğretiminde Kullanımı”, *Öğretim Teknolojileri- Öğretmen Eğitimi Dergisi*, Cilt: 6/2, 58-77.
- Atıcı, E., İnceoğlu, M. (2018). “Ayasofya’nın Mimarlık Bağlamında Okunabilirliği”, *Uluslararası Toplumsal Bilimler Dergisi*, Cilt: 2/2, 113-128.
- Aydın, M. (1986). “Türklerde Hızır İnanç”, *Necmettin Erbakan Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi*, Cilt: 2/2, 51-77.
- Ayvazoğlu, B. (1993). *Aşk Estetiği İslâm Sanatlarının Estetiği Üzerine Bir Deneme*, Ötüken Yayınları, İstanbul.
- Bağcı, S., Çağman, F., Renda, G., Tanındı, Z. (2006). *Osmanlı Resim Sanatı*, T. C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, İstanbul.
- Bajac, Q. (2005). *Karanlık Odanın Sırları Fotoğrafın İcadı*, (çev. Ali Berktaş), Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.
- Barotcu, S. (2017). “Diego Velazquez’in Sanatı ve Otoportreleri Üzerine Bir Değerlendirme”, *Batman Üniversitesi Yaşam Bilimleri Dergisi*, Cilt: 7/2, 164-181.
- Başar, F., Tiryaki, Y. (2000). *Türk Ebrû Sanatı*, Gözen Yayınları, İstanbul.
- Bazin, A. (2011). *Sinema Nedir?*, (çev. İbrahim Şener), Doruk Yayınları, İstanbul.
- Berk, S. (2006). *Hat San’atı Tarihçe, Malzeme ve Örnekler*, İSMEK Yayınları, İstanbul.
- Betton, G. (1993). *Sinema Tarihi Başlangıcından 1986’ya Kadar*, (çev. Şirin Tekeli), İletişim Yayınları, İstanbul.
- Birinci, Z. (2014). “Nefs-i Vahide İfadesinden Hareketle Kadının Yaratılışı Hakkında Bir Değerlendirme”, *Marmara Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi*, Sayı: 47, 151-164.
- Bolay, S. H. (1988). “Adem”, *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi*, Cilt: I, Türk Diyanet Vakfı, İstanbul.

- Bonitzer, P. (2011). *Kör Alan ve Dekadrajlar*, (çev. İzzet Yaşar), Metis Yayınları, İstanbul.
- Böcekler, B. (2015). “Louis-Jacques-Mandè Daguerre ve Charles Marite Bouton’un Dioraması ve Tarihsel Kökenleri”, *Sanat Tarihi Dergisi*, Cilt: 24/2, 139-160.
- Buğdaylı, H. (2015). “Türk Sinemasının Görsel Anlatı Geleneği”, *Marmara İletişim Dergisi*, Sayı: 23, 95-109.
- Civan, C. (2011). “Tabutta Rövaşata: Vicdanı Yaralamak”, (ed. Ayşe Pay), *Yönetmen Sineması Derviş Zaim*, Küre Yayınları, İstanbul.
- Coşar, A. M., Usta, Ç. (2009). “Geleneksel Türk Gölge Oyununda Ana Tipler ve Dil Yergisi”, *Bilig Türk Dünyası Sosyal Bilimler Dergisi*, Sayı: 51, 13-32.
- Coşkun, E. (2009). *Türk Sinemasında Akım Araştırması*, Phoenix Yayınevi, Ankara.
- Çam, A. (2018). “Derviş Zaim Sinemasında Anlatının Platformu Olarak Mekân: Anlatı, Sinemasal Gerilim ve Mekân İlişkisi”, *Erciyes İletişim Dergisi*, Cilt: 5/4, 691-712.
- Çelebi, S. M. (2002). *Yapılar Kitabı - Tezkiretü'l-Bünyan ve Tezkiretü'l-Ebniye (Mimar Sinan'ın Anıları)*, Koçbank Yayınları, İstanbul.
- Çetin, N. M. (1995). “İslâm Hat San'atının Doğuşu ve Gelişmesi”, *İslâm Tetkikleri Dergisi*, Cilt: IX, 1-50, İstanbul.
- Çevikbaş, S. (2011). “Nietzsche ve Nihilizm Tarihsel Bir Yazgı Olarak Nihilizm: Avrupa Nihilizm Tarihi, Kökeni ve Egemen Olma Aşamaları”, *Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, Cilt: 15/2, 69-82.
- Çoktan, A. (1992). *Türk Ebru Sanatı*, Emekçin Matbaası, İstanbul.
- Dağlı, Ş. Z. (2012). “Geleneksel Türk Ebrunun Kimyası, Zamanlaması ve Felsefik Bağlamda Soyut Sanatla İlgisi”, *Akdeniz Sanat Dergisi*, Cilt: 5/9, 33-45.
- Dere, Ö. F. (2007). *Ebrû Sanatı Tarihçe-Malzeme- Uygulama*, (ed. Muhammet Altıntaş), İSMEK Yayınları, İstanbul.
- Derman, M. U. (1977). *Türk Sanatında Ebrû*, Ak Yayınları, İstanbul.
- Derman, M. U. (2009). , “Hat Sanatında Kullanılan Alet ve Malzemeler”, (ed. Ali Rıza Özcan), *Hat ve Tezhip Sanatı*, Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, Ankara.
- Devellioğlu, F. (2007). *Osmanlıca-Türkçe Ansiklopedik Lûgat*, Aydın Kitabevi Yayınları, Ankara.
- Döğüş, S. (2015). “Anadolu’da Hızır-İlyas Kültü ve Hidrellez Geleneği”, *Türk Kültürü ve Hacı Bektaş Veli Araştırma Dergisi*, Sayı: 74, 77-100.
- Duca, L. (1947). *Sinema Tarihi*, (çev. Nuri Saridoğan), Remzi Kitabevi, İstanbul.

- Duran, T. (1999). *Minyatür ve Gravürlerle Osmanlı İmparatorluğu*, Tarih Araştırmaları Vakfı, İstanbul Araştırma Merkezi, İstanbul.
- Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi (1997). Cilt: 2, Yem Yayın, İstanbul.
- Elmas, H. (1998). *Türk Resminde Minyatür Etkileri*, (Basılmamış Doktora Tezi), Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Konya.
- Engin, A. A. (2007). *Beyazperde'de Fotografik İzdüşümler*, (Basılmamış Yüksek Lisans Tezi), Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, İstanbul.
- Er, F. (2011). "Dünyalar Arasında: Cenneti Beklerken ve Nokta", (ed. Ayşe Pay), *Yönetmen Sineması Derviş Zaim*, Küre Yayınları, İstanbul.
- Erdoğan, G. E. (2012). "Bizans Dönemi'nde Ayasofya, Tarihçesi ve Mimari Özellikleri Hakkında Genel Bilgiler", *İstanbul Sosyal Bilimler Dergisi*, Sayı: 1, 1-7.
- Erdoğan, N. (2004). "Üç Seyirci: Popüler Eğlence Biçimlerinin Alımlanması Üzerine Notlar", *Doğu Batı Düşünce Dergisi*, Cilt: 4/15.
- Esen, Ş. K. (2010). *Türk Sinemasının Kilometre Taşları*, Agora Kitaplığı, İstanbul.
- Ezilmez, H. (2013). "Geleneksel Kıbrıs Türk Tiyatrosu", *Motif Akademi Halkbilimi Dergisi (Kıbrıs Özel Sayısı 1)*, 79-103.
- Gombrich, E. H. (2013). *Sanatın Öyküsü*, (çev. Erol Erduran, Ömer Erduran), Remzi Kitabevi, İstanbul.
- Gomerty, D. (2008). "Hollywood Stüdyo Sistemi", (ed. Geoffrey Nowell-Smith, çev. Ahmet Fethi), *Dünya Sinema Tarihi*, Kabalcı Yayınevi, İstanbul.
- Gök, K. (2016). "Fotoğrafın Bulunuşu ve Sonrasında Oluşan Teknik Gelişmeler", *Yıldız Journal of Art And Design Dergisi*, Cilt: 3/1, 43-66.
- Göz, M. (2013-2014). "Sinemanın Gelişimi, Uyarlamalar ve Tarkovsky", *Fraktal 3Aylık Edebiyat Düşünce Dergisi*, Sayı: 1, 34-39.
- Gültepe, N. (2017). *Türk Mitolojisi Yeni Araştırmalar Işığında*, Kapı Yayınları, İstanbul.
- Güngör, A. C. (2010). "Derviş Zaim Sineması'nda Geleneksel Türk Sanatlarının Kullanılması: Filler ve Çimen – Ebru, Cenneti Beklerken – Minyatür, Nokta – Hat", *İstanbul Üniversitesi İletişim Fakültesi Dergisi*, Sayı: 38, 41-64.
- Gürbüz, Ö. N. E. (2014). "Modern Sinemanın Erken Tarihi ve Modern Sinema Örneği Olarak Jean Luc Godard Sineması", *Gümüşhane Üniversitesi İletişim Fakültesi Elektronik Dergisi*, Cilt: 2/4, 160-180.
- Harman, Ö. F. (1997). "Havvâ", *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi*, Cilt: 16, Türk Diyanet Vakfı, İstanbul.

- Işık, G. (2010). *Yüzey Üzerine Işık Yoluyla Resmetmenin Aygıtı Camera Obscura'nın Ortaya Çıkışı ve Kullanım Alanları*, (Basılmamış Yüksek Lisans Tezi), Anadolu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Eskişehir.
- İlden, S. (2012). "Türk Minyatür Sanatının Gelişiminde Dinin (İslâmiyet'in) Etkisi", *Akdeniz Sanat Dergisi*, Cilt: 5/9, 60-72.
- İmamoğlu, T. (2003). "Ahmet Hamdi Tanpınar'da Süreklilik ve Değişim", *Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, Cilt:2/1-2, 131-148.
- İnal, G. (1995). *Türk Minyatür Sanatı (Başlangıcından Osmanlılara Kadar)*, Atatürk Kültür Merkezi Yayınları, Ankara.
- İnceoğlu, M. Ç. (2008). *Modernleşme ve Türk Sineması: Tarihsel ve Toplumbilimsel Bir İnceleme*, (Basılmamış Doktora Tezi), Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- İyem, C., Yalçın, T., Yıldız, Z. (2016). "Sinema Sektöründe Emek Süreci: Yönetmenler Örneği", *Ordu Üniversitesi Sosyal Bilimler Araştırmaları Dergisi*, Cilt: 6/15, 120-142.
- Kaplan, Y. (2008). "Türk Sineması", (ed. Geoffrey Nowell-Smith), *Dünya Sinema Tarihi*, Kabalcı Yayınevi, İstanbul.
- Karaçizmeli, A., Kesken, J. (2017). "1960'lardan 200'lere Türk Sinemasında Değişen Patron Temsilleri: Tüketim ve Yönetim Göstergeleri Üzerinden Bir Analiz", *Ege Genç Bakış Dergisi*, Cilt: 17/1, 127-146.
- Kavşut, M. S. (2012). "Kur'an'da Yaratılış Aşamaları Te'vîlat Ekseninde Bir Değerlendirme", *E-Şarkiyat İlmi Araştırmalar Dergisi*, Sayı: 7, 289-301.
- Keleş, İ. (2009). *Hat Sanatını Tarihi Geçmişi ve Hattat Adem Sakal'ın Türk Hat Sanatında ve Eğitimdeki Yeri*, (Basılmamış Yüksek Lisans Tezi), Gazi Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü, Ankara.
- Kemp, P. (2014). *Sinemanın Tüm Öyküsü*, (çev. Ertan Yılmaz, Nuray Yılmaz), Hayalperest Yayınevi, İstanbul.
- Keskinoğlu, O. (1962). "İslâm'da Tasvir ve Minyatürler", *Ankara Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi*, Sayı: 9, 10-23.
- Kılıç, C. (2014). "Platon'un Metafizik Terminolojisi ve Mağara Alegorisinin Mistik Temelleri", *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi*, Cilt: 7/33, 570-587.
- Kılıç, L. (2012). *Fotoğraf ve Sinemanın Toplumsal Tarihi*, Dost Yayınları, Ankara.

- Kırel, S. (2010). “Derviş Zaim’ler: Senaryo Yazarı Derviş Zaim ve Yönetmen Derviş Zaim”, (ed. Aslıhan Doğan Topçu), *Toplumsalın Eleştirisinden Geleniğin Estetiğine Yolculuk: Derviş Zaim Sineması*, De Ki Yayınları, Ankara.
- Kırel, S., Duyal, A. Ç. (2011). *Derviş Zaim*, Altın Koza Kültür Sanat Etkinlikleri, Adana.
- Kırık, A. M. (2013). “Sinemada Renk Ögesinin Kullanımı: Renk ve Anlatım İlişkisi”, *21. Yüzyılda Eğitim ve Toplum Eğitim Bilimleri ve Sosyal Araştırmalar Dergisi*, Cilt: 2/6, 71-83.
- Kızılaşafak, E. (2014). “Minyatürden İllüstrasyona Tarihsel ve Güncel Bir Bakış”, *NWSA- Fine Arts*, Cilt: 9/4, 162-174.
- Kleinbauer, W. E., White, A., Matthews H. (2004). *Ayasofya*, (çev. Handan Cingi), Arkeoloji ve Sanat Yayınları - Scala Publishers, İstanbul.
- Konak, R. (2013). “İslâm’da Tasvir Yasağı Sorunu ve Minyatür Sanatı, *Uluslararası Sosyal Bilimler Dergisi*, Cilt: 6/1, 967-988.
- Kongar, E. (1982). *Kültür Üzerine*, Çağdaş Yayınları, İstanbul.
- Köksal, M. (2012). “Plastik Sanatlar ve Sinemanın İlişkisi”, *İnönü Üniversitesi Sanat ve Tasarım Dergisi*, Cilt: 2/4, 121-131.
- Kudret, C. (2004). *Karagöz*, Cilt: I, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.
- Lotman, Y. M. (1999). *Sinema Estetiğinin Sorunları Filmin Semiotiğine Giriş*, (çev. Oğuz Özgül), Öteki Yayınları, Ankara.
- Madenoglu, D. N., Akdaş, C. (2016). “Politik Sinemada Popüler ya da Popüler Sinemada Politik Filmler: Türk Sinemasında Politik Filmler ve Sermiyan Midyat”, (ed: Gizem Parlayandemir, Yıldız Derya Birincioğlu), *Tür(k) Sinemasında Auteursler 2000 Sonrası Türk Sinemasında Türler ve Yönetmenler*, Kriter Yayınevi, İstanbul.
- Mahir, B. (2004). *Osmanlı Minyatür Sanatı*, Kabalcı Yayınevi, İstanbul.
- Mirza, A. (2016). “Sinemada Uyarılma Sorunsalı ve Auteur Bir Yönetmen Olarak Aki Kaurismaki”, *Abant Kültürel Araştırmalar Dergisi*, Cilt: 1/1, 40-57.
- Monaco, J. (2001). *Bir Film Nasıl Okunur?*, (çev: Ertan Yılmaz), Oğlak Yayıncılık, İstanbul.
- Necipoglu, G. (2013). *Sinan Çağı Osmanlı İmparatorluğu’nda Mimari Kültür*, İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları, İstanbul.

- Oktuğ, M. (2007). Sinemada Bir Gösterge Olarak Renk ve Anlamlandırma Süreci: Filler ve Çimen Renk Çözümlemesi”, *İstanbul Kültür Üniversitesi Güncesi Sosyal ve Sanat Dergisi*, Cilt: 5/3, 85-92.
- Onaran, Â. Ş. (1994). *Sessiz Sinema Tarihi*, Kitle Yayınları, Ankara.
- Onaran, Â. Ş. (1994). *Türk Sineması*, Cilt: 1, Kitle Yayınları, Ankara.
- Ögke, A. (2009). , “İbnü’l-Arabî’nin Fusûsu’l-Hikem’inde Ayna Metaforu”, *Tasavvuf İlmî ve Akademik Araştırma Dergisi*, Sayı: 23, 75-89.
- Önder, S., Baydemir, A. (2004). “Türk Sinemasının Gelişimi (1895-1939)”, *Eskişehir Osmangazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, Cilt: 6/2, 113-135.
- Özçınar, M. (2009). “Toplumsal Kültürel Zaman Mekân Algısının Anlatı İnşasındaki Yeri ve Örnek Film İncelemeleri”, *İstanbul Üniversitesi İletişim Fakültesi Dergisi*, Sayı: 37, 88-108.
- Özçınar, M. (2010). “Nun Harfinin Peşinde Bir Usta, Özgün Sinema Estetiğinin Peşinde Bir Yönetmen”, (ed. Aslıhan Doğan Topçu), *Derviş Zaim Sineması*, De Ki Basım Yayım, Ankara.
- Özen, M. (2014). *Derviş Zaim Sinemasında Öz-Biçim Bağlamında Dil ve Üslup Arayışları*, (Basılmamış Doktora Tezi), Maltepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Özgüç, A. (1990). *Başlangıcından Bugüne Türk Sinemasında İlkler*, Yılmaz Yayınları, İstanbul.
- Özgüç, A. (1993). *100 Filimde Başlangıcından Günümüze Türk Sineması*, Bilgi Yayınları, Ankara.
- Özön, N. (1985). *Sinema Uygulayımı-Sanatı- Tarihi*, Hil Yayın, İstanbul.
- Özön, N. (2008). *Sinema Sanatına Giriş*, Agora Kitaplığı, İstanbul.
- Özuyar, A. (2004). *Babî’de Sinema*, İzdüşüm Yayınları, İstanbul.
- Parlayandemir, G. (2011). *Türk Sinemasının Endüstriyel Yapısının Amerikan Sinemasının Endüstriyel Yapısıyla Karşılaştırmalı Olarak İncelenmesi*, (Basılmamış Yüksek Lisans Tezi), Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Pay, A. (2011). “Derviş Zaim Sinemasında Kurgu Oyunları: Çamur”, (ed. Ayşe Pay), *Yönetmen Sineması Derviş Zaim*, Küre Yayınları, İstanbul.
- Pearson, R. (2008). “Geçiş Sineması”, (ed. Geoffrey Nowell-Smith, çev. Ahmet Fethi), *Dünya Sinema Tarihi*, Kabalcı Yayınevi, İstanbul.

- Pearson, R. (2008). "Sinemanın İlk Dönemi", (ed. Geoffrey Nowell-Smith, çev. Ahmet Fethi), *Dünya Sinema Tarihi*, Kabalcı Yayınevi, İstanbul.
- Pösteği, N. (2004). *1990 Sonrası Türk Sineması*, Es Yayınları, İstanbul.
- Pösteği, N. (2005). *Türk Sinemasına Yeni Bakış: Yönetmen Sineması*, Es Yayınları, İstanbul.
- Sakaoğlu, S. (2011). *Türk Gölge Oyunu Karagöz*, Akçağ Yayınları, Ankara.
- Sayar, A. (2017). *Kuzey Kıbrıs'ta Belgesel Sinema*, (Basılmamış Yüksek Lisans Tezi), Yakın Doğu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Lefkoşa.
- Saydam, B., Civan, C. (2011). "Derviş Zaim: Karagözlük Perdesi Bir Sonsuzluk Perdesidir", (ed. Ayşe Pay), *Yönetmen Sineması Derviş Zaim*, Küre Yayınları, İstanbul.
- Saygılı, Y. K. (2015). *Derviş Zaim Sineması'nda Estetik Arayış*, (Basılmamış Yüksek Lisans Tezi), Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Sayım, H. (1996). "Dinlerde Kozmogani ve Yaratılış Açısından Suyun Yeri", *Erciyes Üniversitesi İlahiyat Fakültesi*, Cilt: 14/9, 127-139.
- Scognamillo, G. (2003). *Türk Sinema Tarihi*, Kabalcı Yayınevi, İstanbul.
- Seçkiner, S. (2014). *Derviş Zaim Üzerine Notlar*, Efil Yayınevi, Ankara.
- Serin, M. (1999). *Hat Sanatı ve Meşhur Hattatlar*, Kubbealtı Akademisi Kültür ve San'at Vakfı, İstanbul.
- Sevinç, Z. (2014). "2000 Sonrası Yeni Türk Sineması Üzerine Yapısal Bir İnceleme", *Dumlupınar Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, Sayı: 40, 97-118.
- Sezer, B. (2004). *Hat Sanatında Kullanılan Okutma, Mühmel Harf ve Tezyin İşaretleri*, (Basılmamış Doktora Tezi), Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Erzurum.
- Sözen, M. (2007). "Türk Sinemasının Özgün Dil Arayışlarına Farklı Bir Yol Haritası: Türk Soylu Ülkeler Sineması", *Bilig: Türk Dünyası Sosyal Bilimler Dergisi*, Sayı: 42, 55-75.
- Sözen, M. (2009). "Doğu Anlatı Gelenekleri ve Türk Sinemasının Aidiyeti", *Bilig: Türk Dünyası Sosyal Bilimler Dergisi*, Sayı: 50, 131-152.
- Sözen, M. (2010). "Türk Sinemasında İki Farklı Deneme: Derviş Zaim ve Semih Kaplanoğlu Sinemasında Dil Arayışları", *Akdeniz Sanat Dergisi*, 127-144.
- Suner, A. (2006). *Hayalet Ev Yeni Türk Sinemasında Aidiyet, Kimlik ve Bellek*, Metis Yayınları, İstanbul.

- Şentürk, R. (2008). "Film, Gerçekçilik ve Bilinç", *İstanbul Ticaret Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, Cilt: 7/13, 159-174.
- Teksoy, R. (2009). *Rekin Teksoy'un Sinema Tarihi*, Cilt: I, Oğlak Yayıncılık, İstanbul.
- Topçu, A. D. (2010). "Minyatür Aynasından Sinemaya Yansıyanlar: Cenneti Beklerken'de Anlatı ve Anlam", (ed. Aslihan Doğan Topçu), *Toplumsalın Eleştirisinden Gelenegin Estetiğine Yolculuk: Derviş Zaim Sineması*, De Ki Yayınları, Ankara.
- Torun, A. (2017). "Sinema-Kent İlişkisinde İstanbul: İlk Yıllarından Bugüne Türk Sineması'nda İstanbul'un Görünümü", *İstanbul Üniversitesi İletişim Fakültesi Dergisi*, Sayı: 52, 147-166.
- Tunalı, D. (2006). *Batıdan Doğuya, Hollywood'dan Yeşilçam'a Melodram – Zihniyet ve Kültür Etkileşimleri Çerçevesinde Yeşilçam Melodramı'na Bakış*, Aşına Kitaplar, Ankara.
- Turan, F. A. (2008). "Anadolu'daki Hıdırellez Kutlamalarına Dair İnanmalar, Ritüeller, Yasaklar ve Yaptırımlar", *Gazi Türkiyat Türkoloji Araştırmaları Dergisi*, Cilt: 1/2, 101-111.
- Tüysüz, D. (2014). "Derviş Zaim'in Yananlamlarla Kurduğu Evren: Nokta", (ed. Lale Kabadayı), *Film Eleştirisi Kuramsal Çerçeve ve Sinemamızdan Örnek Çözümlemeler*, Ayrıntı Yayınları, İstanbul.
- Ulusal, Z. (2008). *Hat Sanatı Tarihi ve Medresetü'l Hattatin*, (Basılmamış Yüksek Lisans Tezi), Rize Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Rize.
- Unat, Y. (2016). "16. Yüzyıl Osmanlılarda Çok Yönlü Bir Bilim İnsanı: Matrakçı Nasuh", *Dört Öge Dergisi*, Sayı: 9, 17-35.
- Usai, P. C. (2008). "Kökenler ve Ayakta Kalanlar", (ed. Geoffrey Nowell-Smith, çev. Ahmet Fethi), *Dünya Sinema Tarihi*, Kabalcı Yayınevi, İstanbul.
- Uzdu, H. (2016). *Türk Sinemasında Din ve Modernleşme (1960-1975) (Din Sosyolojisi Açısından Bir İnceleme)*, (Basılmamış Doktora Tezi), Süleyman Demirel Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Isparta.
- Ünal, G. T. (2011). "Sinemada Estetik Kaygı ve Anlatım Aracı Olarak Sinema Tekniği", (der: Murat İri), *Sinema Araştırmaları: Kuramlar, Kavramlar, Yaklaşımlar*, Derin Yayınları, İstanbul.
- Vardan, U. (2008). "1980'lerden Sonra Türk Sineması", (ed. Geoffrey Nowell-Smith), *Dünya Sinema Tarihi*, Kabalcı Yayınevi, İstanbul.

- Vasey, R. (2008). “Sinemanın Dünya Çapında Yaygınlaşması”, (ed. Geoffrey Nowell-Smith, çev. Ahmet Fethi), *Dünya Sinema Tarihi*, Kabalcı Yayınevi, İstanbul.
- Wiener, W.M. (2016). *İstanbul’un Tarihsel Topografyası*, (çev. Ülker Sayın), Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.
- Yavuz, H. (2010). “Derviş Zaim Filmlerinde İslam Estetiğinin Yeniden İnşası”, (ed. Aslıhan Doğan Topçu), *Derviş Zaim Sineması*, De Ki Basım Yayım, Ankara.
- Yazır, M. B. (1974). *Medeniyet Âleminde Yazı ve İslâm Medeniyetinde Kalem Güzeli*, Cilt: II, Diyanet İşleri Başkanlığı Yayınları, Ankara.
- Yazır, M. B. (1989). *Medeniyet Âleminde Yazı ve İslâm Medeniyetinde Kalem Güzeli*, Cilt: III, Diyanet İşleri Başkanlığı Yayınları, Ankara.
- Yıldız, A. V. (2012). , “Osmanlılar’da Yazı Çeşitleri”, *Harran Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi*, 17/28, 47-62, Şanlıurfa.
- Yılmaz, A. (1996). *Hat Sanatında Satır Sistemi (Sülüs, Nesih, Ta’lik, Rik’a)*, (Basılmamış Doktora Tezi), Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Erzurum.
- Yiğit, Z. (2009). *Modernizm Sürecinde Zihinsel Karmaşanın 1980 Sonrası Türkiye Sinemasındaki Yansımaları*, (Basılmamış Doktora Tezi), Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, İzmir.

İNTERNET KAYNAKLARI

- Güven, A. M. (2009). İlk Filmimden Bu Yana Gelenekten Besleniyorum, <https://www.yenisafak.com/sinema/ilk-filmimden-bu-yana-gelenekten-besleniyorum-186858> (10.07.2018).
- Pekhamarat, G. (2016). <https://filmhafizasi.com/sinematografisini-karnavala-ceviren-yonetmen-dervis-zaim-ile-soylesi/> (10.06.2019).
- Saygılı, K. (2016). “Belirsizlik Mıntıkası”nda Ebru Yapmak, <http://www.cinerituel.com/2016/01/filler-ve-cimen-2001-belirsizlik-mintikasinda-eburu-yapmak.html> (09.07.2018).
- Saygılı, K., Zaim, D. (2016). Merkezîyetçi Teknokrat Despotizminden Biçim Berraklığına Yolculuk, <http://www.cinerituel.com/2016/10/ruya-dervis-zaim-elistiri.html> (11.06.2019).
- Saygılı, K. (2016). Postmodern Karagöz (1. Bölüm), <http://www.cinerituel.com/2016/01/golgeler-ve-suretler-2010-postmodern-karagoz-1-bolum.html> (12.05.2019).
- WEB_1. (2018). <http://www.derviszaim.com/> (25.05.2018).
- WEB_2.(2019).http://www.tdk.gov.tr/index.php?option=com_bts&arama=kelime&guid=TDK.GTS.5c9a045a7d0805.31254875 (26.03.2019).
- WEB_3. (2016). Derviş Zaim’in Son Filmi Rüya, <https://www.filmloverss.com/dervis-zaim-in-son-filmi-ruya/> (06.06.2018).
- WEB_4. <https://www.istanbulsanatevi.com/sanaticilar/soyadi-w/wyeth-andrew/andrew-wyeth-christinanin-dunyasi-12492/> (17.06.2019).
- WEB_5. <https://www.osmanice.com/osmanlica-27897-nedir-ne-demek.html> (12.05.2019).
- WEB_6. <https://www.sanatabasla.com/2012/07/24/nedimeler-las-meninas-velazquez/> (10.05.2019).
- WEB_7. <https://www.sinemalar.com/film/2519/filler-ve-cimen> (23.03.2019).
- WEB_8. (2018). Ödüle Doymayan Modern Yeraltı Camisi: Sancaklar Camii, <https://www.trthaber.com/haber/turkiye/odule-doymayan-modern-yeralti-camisi-sancaklar-camii-366762.html> (13.06.2019).
- WEB_9. (2017). <https://www.tuvar.com/zubdet-ul-tevarih-minyaturleri> (10.05.2019).
- WEB_10. (2015). <https://www.youtube.com/watch?v=aYOIG5co6i0> (19.03.2019).

- WEB_11. (2013). <https://www.youtube.com/watch?v=E9jCPoxpid0> (14.12.2018).
- WEB_12. (2017). <https://www.youtube.com/watch?v=O8c22otbDgE> (21.05.19).
- WEB_13. (2011). <https://www.youtube.com/watch?v=XFlvFu1KS7k> (09.05.2019).
- Yılmaz, A. (2016). "Rüya, Aristocu Estetiğin Temeline Dinamit Koyan Bir Film"<http://www.tsa.org.tr/tr/yazi/yazidetay/298/dervis-zaim---ruya,-aristocu-estetigin-temeline-dinamit-koyan-bir-film-> (11.06.2019).
- Zararsız, M. "Rüya" Filminin Yönetmeni Derviş Zaim ile Röportaj, <http://www.populersinema.com/roportaj/ruya-filminin-yonetmeni-dervis-zaim-ile-roportaj-32492.htm> (06.06.2018).

ÖZ GEÇMİŞ

KİMLİK BİLGİLERİ

Adı Soyadı : Fatih Yağlıca
Doğum Yeri : Tavas / Denizli
Doğum Tarihi : 10.04.1992
E-posta : fatihyaglica@gmail.com

EĞİTİM BİLGİLERİ

Lise : Sarayköy Anadolu Lisesi
Lisans : Akdeniz Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Sinema Tv
Yüksek Lisans : Pamukkale Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Çağdaş Türk Lehçeleri ve Edebiyatları Ana Bilim Dalı
Doktora :
Yabancı Dil ve Düzeyi:

İŞ DENEYİMİ : 2012-2014 Multi Medya Prodüksiyon (Antalya) / Kameraman
2014-2015 Filim Yapım (Antalya) / Görüntü Yönetmeni
2015-2019 Arte Prodüksiyon (Denizli) / Görüntü Yönetmeni
2019- Halen Pamukkale Üniversitesi Basın ve Halkla İlişkiler Müdürlüğü (Denizli)

ARAŞTIRMA ALANLARI: Sinema, Geleneksel Sanatlar

TEZDEN ÜRETİLEN TEBLİĞ VE YAYINLAR: