

ORTAK ÜSLUP ÖĞELERİ EKSENİNDE DERViŞ ZAIM FİLMLERİNİN KARŞILAŞTIRMALI ANALİZİ¹

Elçin AKÇORA*
Mehmet YILMAZ**

Özet

Derviş Zaim filmlerinde ortaya koyduğu ortak üslup öğeleri ile “sineması” olan bir yazar-yönetmen olarak kabul edilmektedir. Yönetmen, ilk uzun metrajlı filmi Tabutta Rövaşata’dan (1996) bugüne kadarki tüm yapıtlarında kendine özgü anlatım biçimlerini geliştirerek kullandığı ortak üslup öğeleri ile yapıtlarını imzalama ayrıcalığını yakalamıştır. Bu yönü ile Zaim’in filmleri, ticari baskıların zorladığı standart anlatım kalıplarından sıyrılarak kendi özgün sinema dilini kurabilmiştir. Yönetmenin sinemasının ortak üslubunu oluşturan ana öğeler; konu seçimindeki temel motivasyonları, karakterler, mekanlar, toplum, tarih, kültür, semboller ile örülü değişmeceli anlatım, gelenek, doğa-insan ilişkisi ve sanat olarak sınıflandırılabilir. Çalışmada yönetmen Zaim’in kendi üslubunu filmlerine nasıl yansıttığı; senaryolarını yazdığı, yapımcılığını ve yönetmenliğini üstlendiği sekiz filminin karşılaştırmalı analizi ile ortaya konulmaya çalışılmaktadır.

Anahtar kelimeler: sinema, film, Derviş Zaim, ortak üslup öğeleri, karşılaştırmalı film analizi

Comparative Analysis of Dervis Zaim Movies on the Axis of Common Elements of Style

Abstract

Derviş Zaim has been accepted as a writer and a director , who has a cinematography with his own style and narration components in his movies. From his first feature-length movie, “Tabutta Rövaşata” (1996), the director has made his mark in all of his works of art up to now by developing his own way of style. From this aspect, the movies of Zaim have established a specific cinema language by breaking the standard patterns which are forced by the commercial oppression. The main components which make up the common style of the director’s movies can be classified as characters, location, society, history, culture, symbols and metaphoric narration inspired by myths, tradition, nature-human relationship and art. The study attempts to clarify how the director reflects his characteristic style into his movies and writes his scenario with a comparative analysis of his eight movies which were both produced and directed by him.

Key words: cinema, movie, Dervis Zaim, common elements of style, comparative film analysis

¹ Bu makalede, birinci yazar Elçin AKÇORA’nın *Ordu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Sinema ve Televizyon Anabilim Dalı’nda 2015 tarihinde tamamladığı yayımlanmamış yüksek lisans tezinden yararlanılmıştır.*

* doktora öğrencisi, Ege Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Sinema ve Televizyon A.D, elçin_akcora@windowslive.com

** Doç. Dr., Ordu Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, mehmet.yilmaz@odu.edu.tr

Giriş

Tabutta Rövaşata (1996) isimli ilk uzun metrajlı filmi ile sinemasının temellerini atarak yurt içinden ve dışından pek çok ödül ile takdirleri toplayan yönetmen Derviş Zaim, tarihsel ve toplumsal olanın kültürle harmanlandığı, kaygılarla kendini gösteren temaların bulunduğu ve biçimsel anlamda yenilik peşinde filmleri ile kendine özgü üslubunu ortaya koymayı başarmıştır.

Derviş Zaim'in, coğrafyaya, tarihe ve topluma dair olanı kültür ve gelenek ile sentezlemesi, kadını ve erkeği ile birbirinin devamı niteliğindeki karakterleri, bir karakter olarak varlık bulan mekânları ve kullandığı simgesel anlatım tüm filmlerinde yönetmene özgü bir imza olarak karşılık bulmaktadır. Bu anlamda Zaim, "sineması" olan bir yazar-yönetmendir.

Bazin'in (1985: 255) tabirine uygun düşer biçimde ilk yapıtı sonrasında ürettiği diğer eserlerinde de referans standardı olarak kişisel faktörü üzerinden bir yazar-yönetmen olarak kişisel devamlılığın peşinden giden Zaim, Andrew Sarris'in (1985: 537- 538) "1962'de Auteur Kuramı Üzerine Notlar/ Notes On The Auteur Theory In 1962" adlı çalışmasında ifade ettiği "farkedilebilir kişiliği" filmlerinde yinelenen karakteristik stili ile tüm yapıtlarında izleyicisine hissettirebilmektedir.

Yaşadığı coğrafyanın verdiği birtakım ipuçlarına bakarak filmlerinin konusunu belirleyen ve öykülerini kaleme alan yönetmen, filmlerinde belli soruları sorması ve sorunları anlatmanın peşinde olması yolunda seçtiği üslubu ile de Wollen'ın (2014:83-93) deyişi ile temaya özgü motifleri bakımından kendine ait bir stilin sahibi olarak nitelendirilebilecektir. Yönetmenin filmografisinde; toplumun alt kesiminden bir insanın çaresizliğini anlattığı "Tabutta Rövaşata", tarihsel bir konuyu arka planına yerleştirdiği "Filler ve Çimen" (2001), Kıbrıs Barış Harekâtı sonrası toplumun zihinsel haritasının analiz ettiği "Çamur" (2003), Kıbrıs'ta yaşanan 1963 olaylarını gündeme getirdiği "Gölgeler ve Suretler" (2011), modern hayat eleştirisini doğa-insan ilişkisi üzerinden aktardığı Devir (2012) ve Balık (2014) gibi gerçekleştirdiği zor ve riskli çalışmalar konu seçimi bakımından yönetmenin tüm filmlerinde görülen ortak bir üslubun yansımasıdır.

Ortak üslup perspektifinde yönetmenin filmleri üzerine gerçekleştirilecek genel bir ele alışı otantik temsil meselesinin dikkat çekici biçimde öne çıktığı görülmektedir. Yönetmenin bu coğrafyanın, tarihin ve kültürün sunduklarından hareket ederek "farklı bir sinema yapmak mümkün müdür?" sorusuna odaklandığı ve bu motivasyon ile tüm filmlerine biçimi ve içeriği oluşturmaya gayret ettiği görülmektedir. Bu anlamda yönetmenin tüm filmlerinde ortak bir amacının da yaşadığı topraklara dair olanı sinemaya yansıtmak ve bunun zenginleştirici potansiyelini kanıtlamaktır.

İlk filmi Tabutta Rövaşata ile yurt içi ve yurt dışında pek çok ödül alan Zaim, bu filmde evi ve işi olmayan, sokaklarda yaşayan Mahsun'un hikâyesini anlatmaktadır. Tabutta Rövaşata'nın anlatım dilinin sadeliği yönetmenin sinema anlayışında önemli yer tutmaktadır. Derviş Zaim filmografisinin ikincisi politik bir film olma özelliğine sahip 2001 tarihli Filler ve Çimen'dir. Susurluk Kazası olayından esinlenen film, devlet- mafya ilişkisini gözler önüne sermekte ve arka planda ebru sanatına yer vermektedir. Derviş Zaim, Panicos Chrysanthou ile ortak çalışma gerçekleştirerek savaş sonrası Kıbrıs insanının hikâyelerinin anlatıldığı Paralel Yolculuklar (2002) isimli bir belgesel çekmiştir. Çamur (2003) filminde ise Ali, Ayşe, Temel ve Halil karakterlerinin Kıbrıs Savaşı'nda yaşadıklarını yan öykülerle besleyerek kurmaca

şeklinde sunmuştur. Zaim'in geleneksel el sanatlarını ele alarak gerçekleştirdiği üçlemenin ilk filmi 2007 yapımı Cenneti Beklerken'dir. Filmde, on yedinci yüzyılda Osmanlı İmparatorluğu'nda yaşayan bir minyatür ustası olan Eflatun'un hikâyesi anlatılmaktadır. Üçlemenin ikinci filmi, işlediği bir suç yüzünden azap çeken ve çektiği azaptan kurtulmaya çalışan bir adamın hikâyesinin anlatıldığı Nokta (2008) filmidir. Yönetmenin hazırladığı üçlemenin son halkası gölge oyunundan yararlanarak çektiği, Kıbrıs'ta yaşayan Türkler ve Rumlar arasındaki çatışmayı anlattığı Gölge ve Suretler (2011) dir. Devir (2012) filmi ile insan-doğa ilişkisini ele alarak yeni bir üçlemeye başlayan Zaim, kamerasını Anadolu insanının döngüsel yaşamına çevirmektedir. Yönetmen son filmi Balık (2014) da balıkçılık yaparak yaşamını sürdüren fakat daha fazla para kazanma uğruna yanlış avlanma yöntemleri uygulayarak gölü kirleten ve ailesine zarar veren bir adamın hikâyesini anlatmaktadır.

Zaim'in sinemasının ortak üslubunu oluşturan ana unsurlar; filmlerinin tema ve konu seçimlerindeki benzer motivasyonların yanısıra; karakterlerinin özellikleri, mekan, simge ve mitler ile örülü değişmeceli anlatım, toplum, tarih, kültür, gelenek, sanat ve doğa-insan ilişkisi olarak sınıflandırılabilir. Zaim'in sinemasının ortak üslubunu oluşturan ana unsurlar; filmlerinin tema ve konu seçimlerindeki benzer motivasyonların yanısıra; karakterlerinin özellikleri, mekan, simge ve mitler ile örülü değişmeceli anlatım, toplum, tarih, kültür, gelenek, sanat ve doğa-insan ilişkisi olarak sınıflandırılabilir.

Bu eksenle kronolojik yapım sırası ile Derviş Zaim'in sekiz filmi birbirinin devamı şeklinde karşılaştırmalı olarak analiz edilerek; önce yönetmenin tercih motivasyonunun çıktısı olarak filmler konuları bakımından ana hatları ile ele alınacak, ardından filmlerindeki kadın ve erkek karakterler ile bu karakterlerin benzer özellikleri, mekânın kullanımı, semboller ile inşa edilen değişmeceli anlatım ve diğer filmsel öğeler olmak üzere ortak üslup öğeleri tespit edilmeye çalışılacaktır.

Ortak Bir Üslup Ögesi Olarak Derviş Zaim Filmleri'nde Konu

Derviş Zaim'in seçtiği konular çerçevesinde her filmde farklı bir biçim ve içerik arayışı içerisinde olduğu görülmektedir. Ancak bir yandan da filmlerini birbirinin devamı şeklinde okumak mümkündür. Filmlerinin senaryolarını kendi yazan Zaim, Alexandre Astruc'un deyimi ile kamerasını bir "kalem" gibi (Monaco, 2006: 15) kullanmaktadır. Senaryolarında ortak bir özellik olarak gerçek ve kurmacayı bir araya getirmekte, kısa ve öz hikâyelerden esinlenmektedir. Zaim'in hem seyir zevki duymak isteyen hem de filmlerin alt okumasını yapmak isteyen izleyiciye göre filmler yapmanın peşinde olduğunu ve bu amacı doğrultusunda senaryolarının oluşumunda pek çok alt öykünün yönetmenin süzgecinden geçerek filmlerine yansıdığı görülmektedir.

Makale kapsamında incelenen filmlerin konusu şöyledir:

Tabutta Rövaşata'nın (1996) Konusu

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

Filler ve Çimen'in (2001) Konusu

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

Çamur'un (2003) Konusu

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

Cenneti Beklerken'in (2007) Konusu

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

Nokta'nın (2008) Konusu

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

Gölgeler ve Suretler'in (2011) Konusu

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

Devir'in (2012) Konusu

Burdur'a bağlı bir köy olan Hasanpaşa'da her yıl çoban yarışması düzenlenmektedir. Bu yarışmada, köyün çobanları sürüleriyle birlikte suya girerek,

peşlerindeki koyunlarla birlikte su birikintisini hızlıca geçmeye çalışır. Sürüsüyle birlikte suyu, kesintisiz ve hızlı biçimde geçen çoban yarışı kazanır. Koyunların postunu köyün yakınında bulunan kırmızı kayadan parça alıp boyayan çobanlar, kayanın bulunduğu yerde mermer ocağının açılmasıyla bir sonraki yıl boyayı bulamayacaklardır.

Balık'ın (2014) Konusu

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

Konulardan da anlaşılacağı üzere Zaim, daha önce sinemada değinilmemiş meseleler (Susurluk Kazası- Filler ve Çimen, 1974 Kıbrıs Savaşı sonrası toplumda yaşanan ruhsal çöküntü- Çamur, 1963 yılında meydana gelen Kanlı Noel olarak bilinen Kıbrıslı Türklere yapılan katliam- Gölgele ve Suretler) üzerinde nitelikli çalışmalar yapma konusunda özenli davranmaktadır. Hayat felsefesini yansıttığı temaları işlemesi (vicdan muhasebesi, yaşam-ölüm, geleneksel-modern, suç-ceza, iktidar-güç çatışması) ve bir yazar-yönetimde olması gereken önemli özelliklerden olan yaratıcı kavramını her filminde denediği farklı biçim ve dil arayışı ile göstermesi onu diğer yönetmenlerden farklı kılmaktadır. Yönetmenin sinemasının bu anlamda bir arayış içerisinde olduğu görülmektedir. Zaim, sinemasının içerisinde bulunduğu arayışı şu sözleri ile ifade etmektedir: “Filmlerimde bir arayış söz konusudur. Ama bu arayış şöyledir; ne aradığı ile ilgili bir fikri olmayan, en azından sezgisel düzlemde bir fikri olmayan bir insan, bulduğunun ne olduğunu da anlayamaz. Elbette bir arayış var, bir açıklık söz konusu. Bu da olumlu bir şeydir. Hayatı daha geniş kucaklama imkânı sağlar insana. Bu yüzden arayış önemlidir. Ancak bu arayış içerisinde sizin yanınızda ki prensiplerinizi, kuşandığınız silahları da iyi bilmeniz, onları tanımlamanız ya da sürekli bir biçimde yeniden gözden geçirip tanımlamanız gerekir. Yani ilkeleri, prensipleri, bir uyum içinde oluşturulmaya başlamış, ya da bunların bir inşa süreci içerisinde olduklarını bilen bir arayış sürecinde olduğum söylenebilir” (Akçora, 2005: 87).

Neden sinema yaptığını iyi bilen biri olarak filmlerinde rastlantısal ve keyfi bir öykü kurma ve dünya yaratma duygusu ile yola çıkılmadığı çok açıktır. Filmlerinde birtakım kaygılarla biçimlenmiş bir yaratıcı zekânın kurgusu ile üretilen senaryoların varlığından söz edilmesi doğrudur (Kırel, 2010: 101-115).

Yönetmenin yaşadığı coğrafya kendisine dair olan ile filmlerinin konusuna yansıyan ortak bir üslup özelliği olarak belirlemektedir. Zaim'in Kıbrıs geçmişi farklı kültürlerin birbirleri ile olan ilişkilerini merak etme konusundaki ilgisinin motivasyonu olmuştur ki bu ilgi sinemasına da çok kültürlülük ve çok seslilik biçiminde ortak bir doku olarak yansımıştır.

Filmografisi bakımından Derviş Zaim'in istisnasız tüm filmlerinde “fantastik olanla gerçekçiliğin, yoksunlukla sınıfsal farklılığın, tarihsel olanla bugünün, geleneksel sanatla sinema dilinin, estetikle estetik olmayanın gerilimine ve bağlantısına dayanan görsel bir bütün” sunmaktadır. (Pay, 2011: 5)

Yaşadığı coğrafyanın verdiği birtakım ipuçlarına bakarak sinema sanatının formlarını geliştirmeye çalışması ve bunun için de filmlerinde biçim ve içeriği bir bütün olarak algılaması onu farklı kılan bir özelliğidir. Zaim'in filmlerinin çok katmanlı yapısı farklı okumalarının yapılmasına imkân tanımaktadır.

Derviş Zaim Filmleri'nde Karakter

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

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

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

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

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

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

Yönetmenin filmlerinde kadın karakterlerin temsili çok farklı bir konumdadır. Kadın karakterler edilgen ya da çaresiz değildir. Hem kendisi hem de başkaları için çaba gösteren mücadeleci karakterlerdir. Filmlerinde kadınlar birey olmayı başaramış, özgürlüğünü eline almış güçlü kişilerdir.

Derviş Zaim'in kadın odaklı diğer filmleri incelendiğinde; Cenneti Beklerken'de Leyla'nın, Gölgele ve Suretler'de Ruhsar ve Anna'nın, Balık'ta Filiz karakterinin, Havva ve Ayşe karakterlerinin devamı olarak var oldukları görülmektedir. Cariye olan Leyla karakteri bir anlamda Eflatun'un kurtarıcısı rolünde, pes etmeyen, güçlü bir karakterdir. Gölgele ve Suretler'de, Ruhsar babasını bulmak için bir mücadele yürütür. Erkeklerin bile gitmeye göze alamadığı şehre gitmeyi başarır. Hırsına ve nefretine yenik düşerek Rumlara karşı başlatılan saldırıya ilk taşı atmaktan korkmaz. Güçlü bir şekilde pes etmeden babasını bulma mücadelesini kazanır. Anna çatışmayı engellemek için elinden geleni yapar. Balık'ta Filiz, balıkçılıktan geçimini sağlayan köy halkına seslenir. Bir anlamda doğanın sesidir. Göle fitre verilmesi gerektiğini haykırır. Zaim'in diğer filmlerindeki kadın karakterleri gibi güçlü ve mücadelecidir. Hem kocasına balık avlamada yardım etmekte hem de küçük bir yerde çalışarak aile bütçesine katkı sağlamaktadır. Yönetmenin ilk filmi Tabutta Rövaşata'da hakkında çok fazla bilgi verilmeyen, ancak her gün kahveye gelerek bütün gün oturup denize bakması, kahvenin tuvaletinde uyuşturucu kullanması sebebiyle toplumun dışına itilmiş biri olduğunun anlaşıldığı eroin bağımlısı bir kadın karakterin varlığı da söz konusudur.

Derviş Zaim filmlerinde karakter isimleri, filmlerin hikâyesiyle ilişkili anlamlara sahiptir. Tabutta Rövaşata'da Mahsun soyadının Süpertitiz olmasının hakkını arabalara gösterdiği özenle verir. Filler ve Çimen'de Havva Âdem, saflığın ve temizliğin, Hızır ve İlyas ise şans ve bereketin sembolüdür. Çamur'da insan soyunu sürdürme işini yürüten bir mesleğe sahip olan Ayşe, Hz. Ayşe'yi, Ali ise Hz. Ali'yi çağırıştırır. Cenneti Beklerken'de Eflatun, Yunan filozofun ismidir. Nokta'da Elif, Arapça'nın ilk harfidir. Hamdullah ismi "Allah'ın övgüsü" anlamına gelmektedir. Timur ve Cengiz ise tarihsel kaynaklı karakter isimleridir. Devir filminde kaya parçasının önemli oluşu Balık filminde ana karakterin isminin Kaya olması ile ilişkilendirilmektedir.

Derviş Zaim Filmleri'nde Mekân

Yönetmenin filmleri incelendiğinde mekânın, senaryo ve oyunculuk kadar önemli bir ortak öge olarak ortaya çıktığı görülmektedir. Tabutta Rövaşata, Türk sinema tarihi içinde İstanbul imgesini en yoğun biçimde kullanan, en fazla öne çıkaran

filmlerden biridir. ‘İstanbul filmi’ nitelmesini belki de en fazla hak eden Türk filmidir. İstanbul’u tüm görkemi ile yansıtan filmin öyküsü Boğaziçi’nde, Rumelihisarı’ndaki kahvehanelerden birinin çevresinde geçmektedir. Boğaz’ın mavi suları, Hisar Kalesi, Aşiyân Mezarlığı, Fatih Köprüsü, Galata Köprüsü filmde sürekli tekrarlanmaktadır. Film bir yandan Türk sinema tarihindeki genel eğilimle tutarlı biçimde İstanbul’u estetik bir yapıda sunarken, bir yandan da bu estetik görüntüyü izleyiciye sorgulatmaktadır. Film, dışarıda kalmaya, içeri girememeye dair bir öykü anlatmaktadır. Neredeyse tamamı dışarıda geçen film, kenti dışarıya olarak kurmaktadır. Ancak dışarıya sert, hoyrat ve ölümcüldür (Suner, 2006: 224-226-229).

Derviş Zaim’in filmografisinde mekânın ayrı bir karakter olarak ortaya çıktığı diğer film Çamur’dur. Kıbrıs sorununun anlatılmasına karşın film çeşitli nedenlerden ötürü Kıbrıs dışında İstanbul, Tuz Gölü ve Gökçeada’da çekilmiştir. Çekimlerin Kıbrıs’ta yapılmamasının en önemli sebebi olarak ise Zaim’in konuya olan mesafeli bakışını zedelememek kaygısı merkeze alınabilir. Bu yüzden bütçe artışını göze alarak filmi üç ayrı mekânda çekmiştir. Öperli ve Yücel ile yaptığı röportajında (2003: 33-34) Zaim, Çamur’un mekân kullanımını bakımından birtakım zenginlikler barındırdığını düşündüğünü ifade etmiştir: “Çamur’da mekân seçerken sürrealizm, realizm vs. gibi farklı tarzları bir arada kullanmaktan, mekânı bir film karakteri olarak konumlandırmaktan, farklı kültürlere ve zamanlara dair mekânları yan yana bulundurmaktan çekinmedik. Çamur’da başlangıçta mekânı karakterlerimin motivasyonlarının gerektirdiği biçimde ve ölçüde kullandım. Ama bir noktadan sonra mekân, karakterlerin motivasyonlarını başka biçimlerde ve başka yönde etkilemeye başlıyor; neredeyse karakterleri kontrol edecek, onlardan bağımsız gibi duran bir noktaya kadar geliyor.” Filmde özenle verilen mekân görüntüleri ile filmin Kıbrıs’ta çekilmiş olduğu izlenimi yaratılmaktadır. Lefkoşe görüntüsü, Türk-Rum sınırı, hastaneler, heykel ve sperm enstalasyonlarının gerçekleştiği atık su arıtma tesisi bu izlenimi güçlendirmektedir.

Cenneti Beklerken’de ise yönetmen, minyatür sanatının “oynak zaman” ve “oynak mekân” özelliğini sinemasına taşımıştır. Demir’in ifadesi ile (2006: 29) filmin başında ve Eflatun’un yolculuktan dönüşünde vezirin konağının önünde bulunan fonun aynı fon olduğu görülmektedir. Her iki fonda da geniş bir alan ve bir cami göze çarpar. Ancak konak dışı üçüncü kez gösterildiği zaman, yani Eflatun vezirin konağında sorguya çekilip dışarı çıktıktan sonra, ilgili fon değişikliğe uğrar. Tek tük binaların ağaçlar tarafından sarıldığı bir görünüme bürünür. Fakat her üç resimde de ortada bulunan bir dikilitaş sabit bir öge olarak devam etmektedir. Demir’e göre, konaktan çıkarken fonun değişmesi Eflatun’un fiziksel ve ruhsal karmaşasını güçlendirme işlevi görür. Filmde “oynak zaman” ve “oynak mekân” özelliğinin yansıtıldığı diğer önemli sahne Eflatun’un rüyasıdır. Bu sahnede değişik zaman ve mekânların toplam üç kaydırmanın (plan sekansın) içinde iç içe, yan yana var olduğu fark edilmektedir (Demir, 2006: 29).

Yönetmen, Nokta’da tek plan halinde filmin anlatı yapısı içinde zamansal olarak ileriye, geriye gitmesine ve olayları kesintisizce, bütünselliği bozmadan anlatmasına olanak sağladığı için ikinci kez Tuz Gölü’nü mekân olarak seçmiştir. Bu anlamda uçsuz bucaksız Tuz Gölü’nün verdiği imkânlar filmin anlatımında önemli bir yerde konumlandırılmakta ve mekânın dili filme hâkim olmaktadır. Tuz Gölü’nün tercih edilmiş olması birkaç açıdan dikkat çekicidir. Filmde Tuz Gölü, beyaz bir kağıdı andırmakta ve metafor olarak işlenmektedir. Tuz Gölü’nü, filmin afişinde ve açılış sahnesinde beyaz kâğıda benzeten yönetmen bir hattat gibi, Tuz Gölü’nü kendisine

fon olarak seçmiş, oyuncular da yazısı olmuştur. Ayrıca, Tuz Gölü bilinen toplumsal kategoriler içine dâhil edilebilecek bir mekân değildir. Mekânın sınırlarının belirlenmemiş yapısı sonucunda meydana gelen kaybolma, boşluğa düşme ve sonsuzluk gibi çağrışımlar, Tuz Gölü'nün filmin karakterlerini etkileyen, onları kontrol edebilen bir güce dönüşmesine yol açmıştır (Tüysüz, 2014: 165).

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

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

Derviş Zaim Filmlerinde Sembolik Anlatım

Yönetmenin filmlerinin en belirgin özelliği filmlerinde var olan sinemasal anlatıda etkin bir biçimde kullanmayı seçtiği sembollerdir. Zaim'in bu değişmeceli anlatımı filmlerinin anlaşılmadığı noktasında eleştirmenler tarafından kimi zaman olumsuz anlamda eleştirilse de, onun niyeti bir bulmaca yaratarak seyircinin zihnini bulanıklaştırmak değildir. Anlatımın kendi iç örüntüsünde kullandığı çok katmanlı ve örtük dil üslubu sayesinde izleyiciyi kaçınılmaz olarak düşünmeye ve araştırmaya sevk etmektedir.

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

Derviş Zaim'in ikinci filmi Filler ve Çimen'de Susurluk Kazasından yola çıkarak derin devleti mercek altına alan yönetmen Yeşil Kod olarak bilinen gerçek bir karaktere filmde yeşil rengi yoğun şekilde kullanarak göndermede bulunmaktadır. Havva'nın film boyunca üstünden çıkarmadığı yeşil ceket, yeşil tişörtü, kardeşiyle birlikte yaşadığı evinin duvarlarının yeşil olması, Güneydoğu'da savaşırken gazi olan İdem'in yeşil balonları patlatması bu duruma örnektir. Anlamlandıramadığı bir kargaşanın içerisine tesadüfler sonucunda dâhil olan Havva'nın yeşil silgi üreten bir fabrikada işçi olarak çalışması ve kardeşini kaybettikten sonra yeşil silgileri öğrencilere dağıtması farklı okumalara açıktır. Görücü (2001: 9) Zaim'in silgi ile tüm pisliklerin ve kötülüklerin silinebileceği mesajını vermek istediğini belirtmektedir. Film izlemeye gelen seyircilere silgi dağıtılması bu mesajı güçlendirmektedir. İdem'in yeşil balonlara ateş etmesinden sonra görülen yan yatmış gemi sahnesi ve Havva'nın trende yolculuk yaptığı sırada yeşil balonun patlamasıyla duyulan çığlık sesleri iki kardeşe yaklaşan tehlikeyi ve kirli oyunların ortasında kalarak gelecekle ilgili umutlarının nasıl son bulacağını haber vermektedir.

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

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

Filmde çamurdan sonra önemli olan ve metaforik anlamda birtakım göndermeleri barındıran diğer mekan Türk ve Rum tarafından gelen dışkılardan arıtıldığı atık su arıtma tesisidir. Burası sadece Temel'in enstalasyonlarının yapıldığı ve saklandığı bir yer değildir. Arıtılmanın gerçekleştiği bir mekân olarak karakterlerin gerçeklerle yüzleştikleri ve arınmanın gerçekleştiği bir mekândır. Ayrıca filmde yer alan kuyunun da Kıbrıs'a dair sorunların yüzeysel kalmaması derine inilmesi gerektiği konusunda bir gönderme olarak okuması olanaklıdır.

Yönetme geleneksel sanatlar üçlemesinin ilk filmi Cenneti Beklerken'de diğer sanatlarla iç içe geçen öykü anlatma üslubunu minyatürü filmin merkezine konumlandırarak gerçekleştirmektedir ki filmde içerik ve biçim ile bütünleştirilen minyatür sanatı, yönetmenin sembolik dil arayışı ekseninde değerlendirilebilmektedir.

Üçlemesinin ikinci filmi Nokta'da diğer filmlere nispeten daha az sembolik bir dil kullandığı görülmektedir. Yalın ve düz anlatımı ile dikkat çeken film, hat sanatının elini hiç kaldırmadan yazı yazma tekniği olan İhcam'ı kendisine temel almıştır. Yönetmenin bu filmde hat sanatını, Tuz Gölü'nü ve Kuran'ı Kerimi bir metafor olarak filmin içerisine yerleştirdiği söylenebilir. İhcam tekniğinden yola çıkarak tek planda

gerçekleştirilen film estetik yapısının yanı sıra anlamsal boyutuyla da hat sanatından yararlanmışır. On üçüncü yüzyıldan kalma, maddi ve manevi değeri yüksek Kuran'ı Kerim, çatışma unsuru olarak filmin aksiyon çizgisine katkı sağlamaktadır. Yönetmen oyunculara koyu kıyafetler giydirerek, sonsuzluğu ihtiva eden Tuz Gölü'nü beyaz bir sayfaya benzetmekte, oyuncuları ise bu sayfanın yazısı olarak görerek hat sanatına metaforik bir göndermede bulunmaktadır.

Üçlemenin son filmi Gölge ve Suretler'de sembolik anlatıma çok sık başvurulmuş, özellikle Platon'un mağara alegorisinden yararlanmışır. Filmin ilk sahnesinde görülen beyaz çarşafın ortadan ikiye ayrılmış hali Türk ve Rum kesimlerini temsil etmektedir. Polislerin bu ikiye bölünmüş beyaz çarşafın ortasında belirmeleri ise iki toplumun iktidarları arasındaki güç gösterilerinde arada kalmışlığını ve çaresizliğini ifade etmektedir. Babasını bulamayan Ruhsar'ın bahçedeki beyaz çarşafı yere atması, onun isyanının ve gittikçe belirginleşecek nefretinin ilk tohumlarıdır. Anna'nın ilk başlarda beyaz çarşaf sererken köyde çatışmanın çıktığı sırada koyu renkli bir çarşafı sermesi ise yaklaşan ölümü simgelemektedir.

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

Nefret ve milliyetçi söylemlerle yetişen gençliğin adeta portresi olan Ahmet ve Hristo'nun giydiği gömleklerin ve Taksim-EOKA yazılı duvar yazısının renklerinin kırmızı ve maviden oluşması her iki toplumun bayrak renklerine göndermedir. Silahların boşaltıldığı arabanın renginin mavi olmasına rağmen, filmde Anna'nın arabası yeşil renklidir. Veli'nin gömleği de yeşil renklidir. Arabanın ve Veli'nin gömleğinin kırmızı ya da mavi renkli olmaması her iki karakterin film boyunca sergilediği mücadelecilik ve barışçıl yanına göndermedir.

Derviş Zaim'in doğa-insan ilişkisine odaklandığı ilk filmi Devir, birçok açıdan yönetmenin filmografisinde farklı yerde durmaktadır. Ancak gelenekle ilişkisini her filmde devam ettiren yönetmen bu filmde farklı sinemasal arayışlar içerisine girse de, kullanılan semboller göze çarpmaktadır.

Filmin açılış sahnesindeki tahtadan yapılmış boynuzları ile dikkat çeken geyik, Türklerin hayatında önemli bir av hayvanıdır. Anadolu halk kültüründe geyiğin boynuzları nazara karşı koruyucu olması düşüncesiyle evlerin çatılarına ve duvarlarına asılmıştır. Böylece o yerleşim yerinin kötü ruhlardan korunacağı inancı vardır (Mandaloğlu, 2013: 390-391). Mandaloğlu'nun ifadesi bağlamında filmdeki geyik figürü ve geyiğin acımasızca öldürülerek boynuzlarının çatıya asılması bu düzlemde değerlendirilebilir. Doğacak hayvanın daha sağlıklı olacağı inancı ile yenilen hayvanın kemiklerinin toprağa gömülmesi, bardak kırılmasının uğur getireceğine inanılması, ailede kaç kişi varsa o sayıda ağaç dibine taş atılması gibi inançlar Anadolu kültürünün filmde yer alan diğer izleridir. Filmde geleneksel yarışın sürdürülebilmesi için gerekli olan kırmızı kaya parçası bizatihi geleneğin en önemli sembolüdür.

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

Derviş Zaim'in filmlerinde sembollerin kullanımı farklı kültürler çerçevesinde değerlendirilebilir. Filmin ilk sahnelerinden itibaren gösterilen leylek görüntüsü Anadolu kültürü çerçevesinde ele alındığında yeniden doğuşu simgelemektedir (Ergun, 2011: 134). Filmde leyleğin diğer karakterlere göre algısının daha açık olduğu, göle fitre verilmesi konusunda ısrarcı olan adeta doğanın koruyuculuğunu üstlenerek temiz bir gölle yeniden doğabileceklerini düşünen Filiz karakteri ile özdeşleştirildiği görülür. Kızına düzenli olarak yedirdiği balıktan dolayı kocasıyla tartışan Filiz'in köyde yürürken bir leyleğin elektrik direğine çarparak öldüğünü görmesi ve leyleğin cansız bedeninin suya düşmesi yeniden doğuşu simgeleyen leyleğin ölümü gibi Filiz'in de ölüme yakınlığının göstergesidir. Kaya'nın eş zamanlı olarak gördüğü rüyasında Filiz'in kızı için özel yerde beslediği balıkların iki tanesinin ölmesi ve uyandığında bunun gerçek olduğunu anlaması ise tehlikenin yaklaştığını haber vermektedir.

Derviş Zaim Filmlerinde Geleneksel Sanatlar

Yönetmenin filmlerinde ortak bir üslup ögesi olarak geleneksel sanatlara yer verilmesi dikkat çekicidir. Zaim yaşadığı topraklara içkin sanatsal motifler ile film dilini zenginleştirmektedir.

Filler ve Çimen'de Ebru sanatı ile geleneksel sanatlar belirgin bir biçimde Zaim Sinemasında boy göstermeye başlar. Ebru sanatının biçim ve içerik açısından işlenmesi metaforlarla örülü filme anlam derinliği kazandırmaktadır. Filmde bu sanat Havva'nın tesadüfler sonucunda değişime uğrayan hayatının bir yansıması olarak görülmektedir. Filmin hikâyesinin farklı karakterlerle birleşimi ebru sanatının farklı renklerden bir bütün oluşturmasıyla ilişkilidir.

Derviş Zaim, Filler ve Çimen'de ebruyu bir metafor olarak filmin içerisine yerleştirdikten sonra filmlerinin önce estetiğini sonra içeriğini belirlediği geleneksel sanatlara ilişkin üçlemesine başlar. Yönetmen, Cenneti Beklerken, Nokta ve Gölgele ve Suretler üçlemesinde geleneksel sanatları sadece birer görsel malzeme olarak ele alınmayıp öykünün merkezine yerleştirilerek bu sanatların ahlaki ve estetik değerlerini de filmleri ile bütünleştirmektedir.

Cenneti Beklerken'de minyatür sanatı filme görsel anlamda bir zenginlik katmakta ve seyircinin ilgisi ön planda tutmaktadır. Filmde minyatürü yapılmış bir resimden, hareketli animasyon görüntüye, oradan gerçek görüntüye geçiş filme farklı bir boyut kazandırmaktadır. Bu geçişler gerçeğin tasviriyle hayalin tasviri arasındaki ince sınırı hatırlatmaktadır (Özen, 2014: 195-213).

Nokta'da hat sanatı merkezdedir. Filmin ismi "nokta", hat sanatında önemli bir unsurdur. Muhittin Serin *Hat Sanatı ve Meşhur Hattatlar* adlı kitabında hat sanatının

İslamiyet'in doğuşunun ardından, Kuran-ı Kerim'in yazılarak çoğaltılması sebebiyle önem kazandığına değinmektedir (2003: 52). Filmin hat sanatıyla içerik olarak bulunduğu en önemli nokta, genç bir Hattat çırağı olan Ahmet'in yaşadıklarını sorgulamasının hattatın ahlakı ile birleşmesidir. Böylece yönetmen filmde hat sanatında çok önemli olan 'ahlak' anlayışını da sorgulamaktadır (Özçınar, 2010: 208).

Derviş Zaim'in geleneksel olanı modern imkânlarla buluşturduğu, film estetiği konusunda özgün bir tavır sergilediği Nokta filminden sonra çektiği, geleneksel sanatlara ilişkin üçlemesinin son filmi Gölge ve Suretler'dir. Film, Türk ve Rum kültürleri için önem taşıyan Gölge oyununu arka fona yerleştirmektedir. Karagöz takımı ve ışık gölge oyunu, yönetmenin filmin genel merkezine alıp konuyu üzerine işlediği en önemli plastik öğesidir. Dolayısı ile yönetmen tarihsel bildik bir formun üzerine kendi konusunu inşa ederek filmin derinlik kazanmasını sağlamaktadır.

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

Sonuç

Kendine has sinema dili ile özgünlük arayışı içerisinde olan Derviş Zaim'in senaryosunu yazıp yapımcılığına ortak olduğu ve yönetmenliğini üstlendiği tüm filmleri ortak üslup öğeleri ekseninde karşılaştırmalı olarak analiz edilerek yönetmenin inşa ettiği sinemasının kendine has dili betimlenmeye çalışılmıştır.

Yönetmenin tercih motivasyonunun çıktısı olarak filmleri, konuları bakımından ortak bir dil yakalanması meselesi üzerinden değerlendirildiğinde ödüllü bir yazar olan yönetmenin senaryolarında kaleminin gücünden faydalandığı, daha önce ele alınmamış konuları yaratıcı bir üslupla beyaz perdeye taşıdığı anlaşılmıştır. Zaim'in sineması tarihsel ve toplumsal olanın kültürle harmanlandığı, ortak kaygılarla kendini gösteren temaların bulunduğu ve biçimsel anlamda yenilik peşinde bir sinemadır. Derviş Zaim'in, benzer konular etrafında dolaşsa da hemen hemen her filminde farklı bir biçimsel arayış içerisinde olduğu görülmektedir.

Geleneksel olanı modernize etme eğilimindeki sinemasının içerikle birleştirilen form arayışı, geleneksel sanatları yapı bozumuna uğratarak ortaya çıkardığı filmlerinde etkilidir. Bu filmlerinin ortak özelliği sadece vicdanı, hakikati, arınmayı, sanatçının sanatıyla ilişkisini sorgulaması ve ahlak muhasebesi değildir. Yaptığı üçlemelerindeki ortak özellik belli bir sanatı kendisine içerik ve biçim düzeyinde bir bütün olarak temel alması ve ahlaki-estetik felsefesini bunun üzerine yerleştirmesidir.

Zaim filmlerinde karakterler de ortak bir üslup öğesi olarak belirlemektedir. Filmlerinde dramatik yapıya katkı sağlayacak pek çok karakter bulunmaktadır. Bu karakterler de yine gerçekçi yönleriyle dikkat çekmektedir. Konu ana karakter üzerinden ilerlemektedir. Zaim'in filmlerinde karakterler bir şekilde olayların içerisine dâhil olmakta ve istemedikleri sonuçlarla karşılaşmaktadır. Yönetmenin filmlerinde kadın karakterlerin temsili çok farklı bir konumdadır. Kadın edilgen ya da çaresiz değil, hem kendisi hem de başkaları için çaba gösteren mücadeleci karakterler olarak temsil edilmektedir. Filmlerinde kara mizaha yer veren yönetmen mizah ve trajediyi harmanlayarak bir ironi yaratmaktadır. Aynı zamanda onun filmlerinde şiddet unsuru da ön plandadır. Karakterler kimi zaman polis kimi zaman ise mafya adamları

tarafından dövülmekte ya da öldürülmektedir. Filler ve Çimen, Çamur, Cenneti Beklerken, Nokta, Gölge ve Suretler’ de silahın pek çok kez kullanıldığı görülür. Derviş Zaim filmlerinde metinler arası göndermelerde bulunmaktadır. Filler ve Çimen filminde Havva’nın evinin önünden trenlerin geçmesi, sinema tarihinin ilk görüntüsüne göndermedir. Nokta filmi, Cenneti Beklerken’ in Eflatun karakterinin söylediği “ihcamla yazı yazmak hayatı daha geniş zapt etmek manasındadır” yazısı ile açılmaktadır.

Mekân kullanımı Zaim Sineması’nda yönetmenin üslubunun filmlerine yayıldığı bir başka ortak öge olarak değerlendirme konusu yapılmıştır. İlk filmi Tabutta Rövaşata’dan itibaren mekânı bir karakter olarak filmlerine yerleştirmesi ve dış mekân çekimlerini ağırlıklı olarak benimsemesi onun sinemasına has özelliklerdendir. Devir ve Balık filmlerinin çekimlerinde rastlantılara kendini bırakması, mekâna göre senaryo yazması Zaim’in deyimiyle onun sinemasını anı yaşayan, anın getirilerinden faydalanan Zen-Budist tavra yaklaştırmaktadır. Biçimsel açıdan Zaim filmlerinde Yeni Dalga yönetmenleri gibi doğal ışığı tercih etmekte, farklı aydınlatma tekniklerini anlatımını güçlü kılmak için kullanmaktadır. Sinemasında ayrıntı, genel ve üst çekimlerin fazlalığı dikkat çekicidir. Kimi zaman paralel kurguyla hikâyesini anlatmaktadır. Sahne geçişlerinde ise denizi, gökyüzünü ve gün batımını kullanmayı tercih etmektedir.

Filmlerinde kullandığı sembolik dil ile dikkat çeken yönetmen bu özelliği ile filmlerinin farklı okumalarına olanak tanımaktadır. Gerçekçi anlatımının yanı sıra sembolizm ve sürrealizmden beslenmesi, her filminde kendisini geliştirecek değişim ve dönüşümlere açık olması onun yenilikçi ve farklı yönünü vurgulamaktadır. Onun filmlerinde ayrı ayrı bir motif olan dinamikler, bir araya geldiklerinde bir desen oluşturmaktadır.

Zaim Sineması’nda geleneksel sanatların özel bir yeri bulunmaktadır. Zaim yaşadığı topraklara içkin sanatsal motifleri film dilini zenginleştirmek için kullanmaktadır. Geleneksel sanatları metaforik ve biçimsel olarak sıklıkla kullanana Zaim’in filmlerinde, geleneksel sanatların sadece birer görsel malzeme olmadığı, ahlaki ve estetik değerleri ile de filmlerle örtüştürüldüğü görülmektedir.

Derviş Zaim filmlerinin kronolojik olarak karşılaştırmalı analiz edilmesi doğrultusunda varılan bu saptamalar ışığında; yönetmenin filmlerinde gerek biçim gerekse içerik olarak bir devamlılığın söz konusu olduğu ve yönetmenin kendine özgü üslubu ile özgün sinema dilini inşa ettiği anlaşılmaktadır.

Kaynaklar

AKÇORA, Elçin, **Auter Kuramı Perspektifinden Derviş Zaim Sineması**, Ordu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, yayınlanmamış yüksek lisans tezi, danışman: Doç Dr. Mehmet YILMAZ, Ordu, 2015

BAZIN, Andre. **On the Politique des auteurs**. Cahiers du Cinema: The 1950s: Neo- Realism, Hollywood, New Wave. Der.: Jim Hillier, Harvard University Press, Cambridge 1985.

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

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

- GENCO, Elif, “Çamur: Bir Kıbrıs Metaforu”, Yeni Film. Sayı no 4: 4-11, Ocak-Mart 2004.
- GÖRÜCÜ, Bülent, “Filmlerdeki Susurluk”, Yeni İnsan Yeni Sinema. Sayı no 9: 5-13, 2001.
- KIREL, Serpil. **Derviş Zaim’ler: Senaryo Yazarı Derviş Zaim ve Yönetmen Derviş Zaim.** Derviş Zaim Sineması Toplumsalın Eleştirisinden Geleneğin Estetiğine Yolculuk. Der.: Ayşegül Doğan Topçu, De Ki Basım Yayım, Ankara 2010.
- MANDALOĞLU, Mehmet, “Türk Mitolojisinden Anadolu’ya Taşınan Kültür: Geyik Motifi”, Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi. Cilt no 6, Sayı no 27: 382-391, 2013. http://www.sosyalarastirmalar.com/cilt6/cilt6sayi27_pdf/mandaloglu_mehmet.pdf (18.06.2015).
- MONACO, James, **Yeni Dalga.** İngilizceden çeviren: Ertan Yılmaz. İstanbul: Artı Bir Kitap, 2006.
- ÖPERLİ, Nadir Fırat Yücel, “Derviş Zaim: Çamur Bir Yeniden Doğuş Filmi”, Altyazı. Sayı no 22: 32-34, Ekim 2003.
- ÖZÇINAR, Meral. “Nun” Harfinin Peşinde Bir Usta, **Özgün Sinema Estetiğinin Peşinde Bir Yönetmen.** Derviş Zaim Sineması Toplumsalın Eleştirisinden Geleneğin Estetiğine Yolculuk. Der.: Aslıhan Doğan Topçu, De Ki Basım Yayım, Ankara 2010.
- ÖZEN, Mehmet, **Derviş Zaim Sinemasında Öz-Biçim Bağlamında Dil ve Üslup Arayışları,** Yayınlanmamış Doktora Tezi. Maltepe Üniversitesi SBE, 2014.
- PAY, Ayşe. **Yönetmen Sineması Derviş Zaim.** Küre Yayınları, Genişletilmiş 2.Baskı, 2011.
- SARRIS, Andrew. **Notes on the Auteur Theory in 1962.** Film Theory and Film Criticism. Der.: Gerald Mast ve Marshall Cohen, Üçüncü Baskı, Oxford Üniversite Yayınları, New York 1985.
- SERİN, Muhittin. **Hat Sanatı ve Meşhur Hattatlar.** Kubbealtı, İstanbul 2003.
- SUNER, Asuman. **Hayalet Ev Yeni Türk Sinemasında Aidiyet, Kimlik ve Bellek.** Metis Yayınları, İstanbul 2006.
- SÜALP, A. Tül. **Geniş Zamanlı Tarihin Şiiri.** Derviş Zaim Sineması Toplumsalın Eleştirisinden Geleneğin Estetiğine Yolculuk. Der.: Aslıhan Doğan Topçu, De Ki Yayınları, İstanbul 2010.
- TÜYSÜZ, Dilan. **Derviş Zaim’in Yan anlamlarla Kurduğu Evren: Nokta.** Film Eleştirisi Kuramsal Çerçeve ve Sinemamızdan Örnek Çözümlemeler. Der.: Lale Kabadayı, Ayrıntı Yayınları, İstanbul 2013.
- WOLLEN, Peter, **Sinemada Göstergeler ve Anlam.** İngilizceden çeviren: Zafer Aracagök ve Bülent Doğan. Dördüncü basım, İstanbul: Metis Yayınları, 2014.