

KKTC
YAKIN DOĞU ÜNİVERSİTESİ
FEN VE SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
RADYO-TELEVİZYON ANA BİLİM DALI

KENARDAKİLER VE SİNEMA:
DERVİŞ ZAİM SİNEMASI ÜZERİNE BİR İNCELEME

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Halil DAVULCU

20021649

Danışman

Doç. Dr. Ahmet ÇİĞDEM

Lefkoşa - 2004

**Halil Davulcu: Kenardakiler ve Sinema, Derviş Zaim Sineması
Üzerine Bir İnceleme**

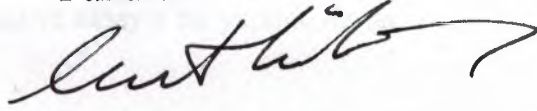
Fen ve Sosyal Bilimler Enstitüsü Müdürü

Prof. Dr. Fakhraddin Mamedov

**Tez.13/04/04 Tarihinde Aşağıdaki Jüri Üyeleri tarafından
Oy Birliği / Oy Çokluğu ile Kabul Edilmiştir.**

Jüri Üyeleri:

**Prof. Dr. Levent Köker, Dekan, Yakın Doğu Üniversitesi, İletişim
Fakültesi**



**Doç. Dr. Ahmet Çiğdem, Danışman, Gazi Üniversitesi, İktisadi ve
İdari Bilimler Fakültesi**



**Yard. Doç. Dr. İbrahim Özejder, Yakın Doğu Üniversitesi, İletişim
Fakültesi**



ÖZET

Türk Film Endüstrisi son on yılda bir kendisini yeniden kurma sürecindedir. Bu süreç, stilleri eski Yeşilçamı temsil eden yönetmenlerden bütünüyle farklı genç kuşak yönetmenlerin kendi filmlerini üretmeleri ve Holywood filmlerinin sinemayı popüler düzeye taşımaları, film yapımcılarını sinemaya yatırım yapma ve yerel ürünleri dağıtma konusunda cesaretlendirmeleri olgularıyla ortaya çıkmıştır. Reklam endüstrisindeki gelişmeler hem insan malzemesi hem de maddi/teknik donanım sunma konusunda Türk sinemasının yapısal organizasyonunu desteklemesi olgusu da bu çerçevede zikredilmelidir. Buna ilave olarak, Türkiye'nin her yerindeki iletişim ve güzel sanatlar fakültelerinin sayısındaki artış da, endüstri de kullanılabilecek kapasitede ve eğitimde insan gücünü üretmektedir.

Bu gelişme sadece endüstrinin yapısında değil, aynı zamanda Türk Sineması'nın üslup ve söyleminde de ortaya çıkmıştır. İçsel gerilimi açıkça yeni-gerçekçi, 'kara film', deneysel ve geleneksel hikâye anlatma biçiminden ırak bir sinema dili ortaya çıkmıştır. Kamera şimdi, yoksul, öteki, yabancı ve sınıfsızlaştırılmış üzerindedir, yönetmen, aynı zamanda bir kameraman, metin yazarı, editör, oyuncu ve nihayet bir yapımcıdır da.

Derviş Zaim, Kıbrıs'ta doğmuş, İstanbul ve Leeds'de eğitim görmüş, sinemayı okuldan öğrenmiş, reklamcılık ve sinema sektöründe farklı düzeylerde ve farklı rollerde çalışmış birisi olarak bu yönelimi şahsen temsil etmektedir.

Bu çalışma esas olarak Derviş Zaim ve sineması, film yapma tavrı ve üslubu üzerinedir. Yönettiği filmler, Tabutta Röveşata, Filler ve Çimen ve Çamur ayrı bağlamlarda incelenmektedir. Esas vurgu, Kıbrıs Sorunu'nun sembolik olarak ele alındığı ve bu sorun hakkında siyasal bir tutumu öne çıkaran, hatta öneren Çamur filmi üzerinedir.

Derviş Zaim, bundan sonra ne yapacağının açık ve tam bir fikrini veren bir düzeye ulaşmasa da, yola çıkmış durumdadır.

ABSTRACT

The Turkish Movie Industry has been through a process of re-establishing itself in the last decade, due to fact that a younger generation of directors whom style is totally different from the ones representing the old Yeşilçam, have began to produce their own movies, and that Hollywood movies have popularized cinema at a public level, encouraging Turkish film producers in investing and distributing local products. It must also be mentioned that the development of advertising sector in Turkey has directly supported the structural organization of Turkish cinema in both providing human resources and material/technical equipment. In addition to that, increase in the number of faculties of communication and of arts throughout Turkey, has produced a skillful and educated personnel that can be used in the Turkish Film Industry.

This development has not only occurred in the industrial structure, but also in the style and discourse of Turkish cinema. A language of cinema whose inner tensioned clearly effected by neo-realist, 'film noir', experimental, free of orthodox story-telling 'style', has taken place. The camera is now on poor, the outsider, the underclass. The director is also a cameraman, a text writer, an editor, a player, and finally a producer too.

Derviş Zaim, who was born in Cyprus, educated in İstanbul & Leeds, learned cinema scholarly, worked in advertising and movie industry at different levels in different roles, is one that representing this trend personally.

This study basically is about Derviş Zaim and his cinema, about his style and attitude in film making. Movies directed by him, *Tabutta Rövesata* (Rovesata in a coffin), *Filler ve Çimen* (Elephants and Grass), and *Çamur* (Mud) are analyzed in separate contexts. The special emphasis is on *Çamur* (Mud) in which Cyprus Issue is handled symbolically, articulating, and somehow suggesting a political stance about it.

Derviş Zaim has not reached at a level that gives us a clear and perfect idea of what he is going to the next. He is just on the road.

İÇİNDEKİLER

GİRİŞ.....	1
1. 90'LI YILLAR TÜRK SİNEMASI.....	3
1.1. Kitlemel Yapımlar: Hollywood'u Türkiye'ye Taşımak.....	3
1.1.1. Türk Sinemasında Değişen Yapım Koşulları.....	4
1.1.2. Günümüz Türk Sinemasının Yapım Koşulları.....	7
1.2. 90'lı Yıllar Türk Sinemasında, Kara Film, Dışavurumculuk, Yeni Gerçekcilik Atmosferinde Etkilenen Yapımlar ve Anlatımlar.....	11
1.3. Ötekini Keşfetmek.....	14
2. SİNEMA, KENAR, KIBRIS.....	21
2.1. Kıbrıs'tan Kenarı Keşfetmek: Derviş Zaim.....	21
2.1.1. Derviş Zaim Kimlik, Kişilik.....	21
2.1.2. Türk Sinemasında Kıbrıs Filmleri.....	24
2.1.3. Kıbrıslı Bir Türk Olarak Derviş Zaim Filmleri.....	25
2.2. Sinema Anlayışı: Yeni Bir Kuşak Sineması mı?.....	26
3. DERVİŞ ZAİM FİMLERİNİN ANALİZİ.....	33
3.1. Tabutta Röveşata.....	33
3.1.1. Film Yapım Koşulları.....	33
3.1.2. Filmin Öyküsü.....	33
3.1.3. Çerçeveleme.....	35
3.1.4. Işıklandırma.....	35
3.1.5. Renk.....	35
3.1.6. İç ve Dış Mekanlar.....	36

3.1.7. Giysi ve Dekor.....	37
3.1.8. Müzik ve Efekt.....	37
3.1.9. Filmsel Öyküye Yan Anlamsal Yaklaşımlar.....	37
3.2. Filler ve Çimen.....	40
3.2.1. Film Yapım Koşulları.....	40
3.2.2. Filmin Öyküsü.....	41
3.2.3. Çerçeveleme.....	42
3.2.4. Işıklandırma.....	43
3.2.5. Renk.....	43
3.2.6. İç ve Dış Mekanlar.....	43
3.2.7. Giysi ve Dekor.....	44
3.2.8. Müzik ve Efekt.....	45
3.2.9. Filmsel Öyküye Yan Anlamsal Yaklaşımlar.....	45
3.3. Çamur.....	50
3.3.1. Film Yapım Koşulları.....	50
3.3.2. Filmin Öyküsü.....	51
3.3.3. Çerçeveleme.....	52
3.3.4. Işıklandırma.....	53
3.3.5. Renk.....	53
3.3.6. İç ve Dış Mekanlar.....	53
3.3.7. Giysi ve Dekor.....	54
3.3.8. Müzik ve Efekt.....	55
3.3.9. Filmsel Öyküye Yan Anlamsal Yaklaşımlar.....	55
SONUÇ.....	62
KAYNAKÇA.....	67
EK: Derviş Zaim Filmografisi.....	71

GİRİŞ

Kültür-sanat ürünleri, bu ürünlerin üretilmesi süreçleri ve bu süreçlerin öznelere makro toplumsal dönüşümlerden etkilenirler. Üretici birey, deneyimlenen süreç ve bir yapıt olarak sonuç, toplumsal değişimin hem yansıtıcısı hem de yaratıcısıdır. Genel olarak dünyada gelişen, değişen sosyal, siyasal, ekonomik koşulların, her ülkenin kendi özgün ortamına göre şekillendiği gözlemlenebilir. Kültür, sanat ürünleri de global ve yerel dönüşümlerden önemli ölçüde etkilenirler. 1990'lı yıllar hem dünyada hem de Türkiye'de bir çok ekonomik ve sosyal değişikliği gündeme getirmiştir. Ekonomik ve sosyal alanlardaki bu değişimler, kültür ve sanat alanlarındaki değişimin de habercisi olmuşlardır. Bu çerçevede Türk Sineması, 90'lı yıllar boyunca, globalizasyon olarak adlandırılan sürecin kültür ve sanat alanlarındaki etkilerinin örneklenebileceği bir alan hâline gelmiştir; hem bu sürecin sonuçlarını sektörel olarak hissetmesi açısından hem de bu hissedişin sinema ürünlerine ve sinemanın bir sanatsal tür olarak yapılma biçimine yansımaları açısından.

Burada Türk sinema sektöründe ortaya çıkan neredeyse radikal diyebileceğimiz bir yapısal dönüşümden söz edilebilir. Bu dönüşüm, sadece sinema sektöründe değil, bu sektörü etkileyen diğer kurumsal ve örgütsel yapılarda da kimi sonuçlar yaratmıştır. Özellikle, reklam piyasasının ve özel televizyonların gelişimi bu bağlamda değerlendirilmelidir. İşte bu dönemde "Yeşilçam'ın gediklisi" diyebileceğimiz yönetmenlerin dışında, genç yönetmenler, sinemaya ilişkin yeni bir bakış ve bu bakışı destekleyen farklı üretim ilişkileriyle, ilk ürünlerini vermeye başlamıştır. Bu yeni bakışın temel belirleyicileri, yönetmenlerin, alışılmışın dışındaki farklı öyküleri, çalışma biçimleri ve filmlerdeki farklı sinematografik anlatımlarıdır. Bu yeni sinemasal anlatım denemeleri aynı zamanda, Türk Sineması'ndaki alternatif film okumalarına da olanak vermektedir. Bu kaygıyı taşıyan yönetmen için esas olan kendi sinema dilini oluşturabilmektir. İşte Derviş Zaim de, sinema yapmaya ilişkin yukarıdaki kaygıları taşıyan yönetmenlerden biridir. İlk filmi Tabutta Rövaşata'dan itibaren, filmlerindeki farklı sinemasal arayışı görmek mümkündür. Derviş Zaim'in, filmografisine baktığımızda, metaforik anlatımın, düz anlatımla harmanlanarak

izleyeni farklı film okumalarına yönlendirdiğini görüyoruz. Bunun için filmlerinde semboller, sürrealizm, kara mizahla bezenmiş bir anlatım tercih ediyor. Böyle bir anlatımla sinemada edilgen değil etken bir sinema izleyicisi hedefliyor. Film, sadece seyreden değil, gösterim sırasında ve sonrasında filmi yorumlayan izleyiciyi de hedefliyor. Bunu yaparken farklı anlatım biçimleriyle, açık uçlu öykülerle filmini izleyicinin okumasına hazırlıyor. Hem kendisini hem de izleyeni sinematografik anlatımına katmayı amaçlıyor. Bir yönetmen olarak Derviş Zaim 3 filmiyle bu farklı sinemasal serüvenine devam ediyor; teorik ve pratik olarak bu yeni oluşumun zemininin hazırlanmasına katkıda bulunuyor. Yapılan çalışmanın amacı, onun bu serüvenini anlamak ve değerlendirmeye çalışmak aynı zamanda Zaim'in Türk Sineması'ndaki farklı sinemasal dilini tartışabilmektir.

1. 90'LI YILLAR TÜRK SİNEMASI

1.1. Kitleseel Yapımlar: Hollywood'u Türkiye'ye taşımak

Ülke sinemalarını incelediğimizde, hemen hemen bütün ülkelerdeki sinema serüveninin iki şekilde yol aldığını görmekteyiz. Biri, öncelikle kitleseel beğeni ve yapımlarla tüketimi amaçlayan ürünlere yönelik bir tutumu temsil eden popüler kültür anlayışıdır. Popüler kültüre hizmet eden, gündemdeki akımları, modaları ve popüler kültür ikonlarının rüzgarını arkasına alan bu filmler, her ülkede, sinema seyircisinin beğenilerini önceleyen ve bu amaçla yapım ve senaryo tekniklerini gereksinen filmlerdir. Bu yapımların bütün ülkelerde ortak özellikleri bulunmaktadır. Popüler kültür ürünlerinin temelde uzlaşımlara dayanan yinelemeli doğası, kendini en iyi biçimde sinema sanatının popüler ürünleri aracılığıyla ortaya koymaktadır. "Duygusal katılım sonrasında ortaya çıkan – Aristoteles'in katarsis dediği- rahatlama, adeta modern dünyanın ' zevk iksiri' olmuştur" (Abisel, 1995:7-8).

Bunları da gözönünde bulundurarak, popüler sinemanın temel bazı özelliklerine bakarsak şunları tespit edebilmek mümkündür: Bu yapımlar, star sistemine dayalı, konu itibarıyla tekrara dayanan, çabuk algılanan, erken tüketilen, seyirciyi yormayan, tam tersine seyircinin gündelik yaşamındaki imgesel birikime veya doğru bir deyişle imge birikimine müracaat eden filmlerdir.

Bu tür bir popüler yönelime karşıt duran ikinci sinemasal tutum ise, "yönetmen sineması", "auteur sineması" diye adlandırılan yapımlardır. Bu yapımların da ortak özellikleri olmasına rağmen, bu filmlerde öne çıkan, yönetmenin kendini anlatma yöntemi, sinema dilidir. Bu tutumda her yönetmen, kendi duyumsaması, algılaması ve sinema birikimine göre dilini oluşturmaktadır. Böyle olunca da yönetmen aynı ülkedeki yerleşik ve tutulan sinema akımından etkilense bile meseleyi farklı görüntülerle; kurguyla anlatacaktır. Bu yapımların karakteristiği, seyir açısından düşünsel katkı gerektiren, belirli bir problematiği olan filmler olarak özetlenebilir.

Türkiye’de kitlesel beğeniyi ve gişe gelirini esas alan bir sinema anlayışının yanında özellikle son dönemlerde, bu yönetmen sinemasının örneklerine de sık sık tanık olmaktayız. Sinema sektörünün bu örnekleri ne kadar destekleyeceği açık olmadığından, yönetmenlerin zaman zaman popüler tercihlere de itibar etmesinin bir bakıma anlaşılabilir nedenleri bulunmaktadır.

Zaten sektörel bazda baktığımızda da sinema salonlarının, işletmelerinin para kazanabilmelerinin ve işletme olarak devam edebilmelerinin nesnel koşulları da bu tür popüler yapımların gişe hasılatlarının iyi olmasına bağlıdır. Böylece ‘yönetmen sineması’ diye tanımlanan filmler, izleyiciyle daha çok buluşabilme imkanı yakalayabilecektir.

1.1.1. Türk Sineması’nda Değişen Yapım Koşulları

90’lı yıllarda ülkenin değişen ekonomik ve kültürel koşullarıyla birlikte, Türk sinema üretiminde de farklı yapımlar gündeme gelmiştir. Fakat, bunları irdelemeden önce, seksenli yılların sonlarına doğru sinema ve televizyon piyasasını etkileyen ve 90’lı yılların sinema piyasası koşullarının oluşmasında etkili olan gelişmelere göz atmakta yarar vardır. 80’li yılların başından itibaren yaygınlaşan video, 12 Eylül darbesi sonrasında evlerine kapanan geniş kitlelerin neredeyse tek eğlencesi haline gelir. Her mahallede peş peşe açılan video satan ya da kiralayan mağazaların artmasıyla da iyice yaygınlaşır. Böylece insanlar istedikleri filmleri evlerinde izlemeye başlarlar. Sinemaya gitmek artık eski çekiciliğini yitirir. İnsanların bu ilgisi karşısında, sadece video piyasasına yönelik, düşük maliyetli, az emek harcanan, yaratıcılıktan uzak, kolay tüketilen, özellikle arabesk yıldızlarının rol aldığı, arabesk müzik ağırlıklı yapımlar üretilir. Bu dönemde çekilen filmlerin sayıca fazlalığı özellikle dikkat çekicidir. 80’li yılların sonunda televizyonun renklenmesi ve iki kanala çıkması, film yapım maliyetlerinin artması ve sinema salonlarının kapanması Türk sinema tarihinin görülmedik bir bunalım yaşamasına neden oldu. Çoğu film, aynı dönemde hızla popülerleşen video için yapılırken, bazı filmlerin gösterime girme imkânını bulamaması da dahil olmak üzere sektör ağır bir bunalıma girmişti. 1988-1989 sinema mevsiminde 212 yabancı filme karşılık ancak 13 Türk

filmi vizyona çıkma imkânı bulabilmişti (Evren, 1989). 1988'de liberal politikaları uygulayan hükümet, ülkeye döviz sokmak için 'off shore media project' denilen bir proje uyarınca yabancı film şirketlerine Türkiye'de serbest çalışma hakkını verdi. Sonuçta, başta Warner Bross ve UIP olmak üzere 'majörler' ülkedeki sinema salonlarının ve video pazarının hemen hemen tamamını kontrol altına aldılar (Erdoğan, 2001:224). 90'lı yıllarda Türkiye'de başlayan özel yayıncılıkla çoğalan televizyon kanallarıyla birlikte televizyon filmleri ve dizilerinde belirgin bir artış gözlemlendi. Bu yeni ortam, sadece televizyon piyasasını değil, onunla birlikte reklam sektörünü de canlandırdı. Hareketlenen televizyon piyasasıyla birlikte, artan dizi talebini karşılamak için sadece Yeşilçam ve TRT geleneğinden gelen senarist ve yönetmenler değil, iletişim ve güzel sanatlar fakültesi mezunu, yaygın deyişle okullu senarist, yönetmen, kameraman ve piyasanın ihtiyaç duyduğu (buradaki piyasadan kastım, görsel medya, yani televizyon ve sinema sektörüdür) diğer ara elemanlar da oluşan görsel medya sektörünün yeni dinamikleri olarak yerlerini almaya başladılar.

Özel televizyon kanallarının açılması, ülkenin serbest piyasa ekonomisi şartlarına göre yeniden şekillenmesiyle birlikte gerçekleşmiştir. Televizyon alanındaki üretim de bu koşullara uygun şekilde gelişmiştir. Artık sponsorlu programlar gündeme gelmiş, reklam unsuru iyice öne çıkmıştır. İşte bu koşullar içinde hem televizyondan hem de reklam piyasasından para kazanan yapımcı-yönetmenler kendi sinemalarını yapabilecekleri ortamı da yakalamaya başladılar. Reklamcılık sektöründeki gelişmeler sonucu uluslararası ilişkiler kuruldu, yabancı uzmanlardan yararlanıldı. Yeşilçam'ın ihmal ettiği teknik altyapı için gerekli yatırımlar yapıldı, dahası sinema yönetmenleri de reklam filmleri çekmeye başladılar ve bir çoğu kazandıkları parayı sinema filmi yapmak için kullandı. Yabancılarla çalışan teknik ekipler de tecrübe ve birikimlerini sinema filmi üretimine taşıdılar (Erdoğan, 2001:223). Bu geçiş döneminde, çoğalan televizyon kanallarıyla birlikte sinema seyircisi de, zaten azalmakta olan sinema salonlarını terk etmeye başladı. Sektörün özetlenen genel krizinden etkilenen Yeşilçam sineması da yok olmanın eşiğine geldi.

Geleneksel yapımcı türüyle film çekmeye alışmış, yani parayı alıp, filmin ticari riskine ortak olmayan Yeşilçam'ın emektar yönetmenlerinin, böylesine bir durum karşısında gerilemesi ve film çekememesi de doğal sayılmalıdır. Ama onlar da bu durum karşısında, parayı koyan ve bulan kişilerden çok, aynı işlevi yapacak kurumlara yönelmişler ve sponsorluk yoluyla film yapma çabası içine girmişlerdir (Evren, 2003:14).

Yeşilçam döneminde yapımcıların Anadolu'nun çeşitli bölgelerine film dağıtan ve gösteren işletmecilerinden para alabilmesi için, onların filme yönelik taleplerini yerine getirmeleri gerekiyordu. Bütün işletmelerden para toplandığında artık öykünün belli noktaları belirlenmiş oluyordu. "...İlkbahar aylarında İstanbul'a gelen işletmeciler yapımcılarla görüşüp anlaşıyorlar; o yıl kaç adet ve ne türden film yapılacağının, bu filmlerde kimlerin rol alacağının saptanmasında en önemli rolü oynuyorlardı" (Abisel, 1994:100).

İşletmelerin etkinliğinin ortadan kalkması ve yönetmenlerin parayı daha kişisel yollardan temin etmesi, onlara belli ölçüde bağımsızlık sağladı. Film, arz ve talep konusu bir meta olmaktan çıktı ve seyirciye nasıl ulaşacağı, seyircinin de onu nasıl tüketceği problemlerinden muaf bir sanat eseri haline geldi. Tabii ki, onu üreten yönetmen de Batı'daki örneklerini andırır biçimde bir "auteur" konumuna aday oldu. Yönetmen artık yeni bir tür yıldız olarak oyuncunun yanına yerleşmeye hazırlanıyordu (Erdoğan, 2001: 224).

Sinema seyircisinin yeniden sinemayla buluşması ise, dev prodüksiyonlu Hollywood filmlerinin ülkeye gelmesiyle başladı. Türk sinema seyircisi, artık, büyük bütçeli, bol yıldızlı, dünya ile aynı anda vizyona giren, hasılat rekorları kıran aksiyon filmleriyle tanışmıştır. Popüler filmler, kapitalizmin kurallarına göre yapılan sinema endüstrisinin, yepyeni bir teknoloji kullanan kültür endüstrisinin ilk gerçek ürünleridir. Bu sistem, ilk günlerinden itibaren film türlerini de devreye sokarak sıradan, yaşanan, yaşanabilecek olan gündelik konularla bağlarını kurmuş ve çok kısa bir süre içinde milyonlarca sıradan insan tarafından benimsenmiştir (Abisel, 1995:13). Artık seyirci, herhangi bir filmi, Hollywood'un yerleştirdiği zevk ve beklentilere göre tüketmeye alışmıştır. Yeşilçam'ın düşük bütçeli, kısıtlı alt yapısı

olan, bilindik senaryolara sahip filmlerini tercih etmemektedir. Bu durum karşısında yapılabilecek tek birşey vardır. O da, dev bütçeli, bol yıldızlı, seyirciyi filme çekecek altyapısı olan filmler yapmak. İşte 90'lı yıllarla birlikte 'Hollywood'vari yapımlar sinemalarda vizyona girer ve oldukça iyi sayılabilecek gişe hasılatı elde ederler. Yeni dönemde filmlerden elde edilecek olan hasılatı garantilemek ve finansal olarak zarara uğramamak ve kar etmek için, Hollywood'un çok önceden keşfettiği, popüler sinemanın olmazları arasında yer alan "garanti iş" olarak adlandırılan, popüler senaryo ve iş yapan oyuncularla filmler yapılır. Yavuz Turgul'un "*Eşkiya*" (1996) filmi, Yılmaz Erdoğan ve Ömer Faruk Sorak'ın "*Vizontele*"sinden (2001) sonra en çok gişe yapan film olarak buna örnek olarak gösterilebilir. *Eşkiya*, bu ithal edilmiş formülü çok başarılı bir şekilde Türkleştirmiş, Anadolu halk kahramanını tam da bu formülle takip eden bir olaylar örgüsü içine katmış ve Hollywood'un icad ettiği bu formülle hedefi tam onikiden vurmuştu (Göral, 2003: 36). Bu yapımlara örnek olarak "*Arabesk*" (Ertem Eğilmez, 1988), "*Eşkiya*" (Yavuz Turgul, 1996), "*İstanbul Kanatlarımın Altında*" (Mustafa Altıoklar, 1995), "*Deli Yürek*" (Osman Sınav, 2001), "*Vizontele*" (Yılmaz Erdoğan -Ömer Faruk Sorak, 2001), "*Komiser Şekspir*" (Sinan Çetin, 2002), "*Merhaba Hababam Sınıfı*" (Kartal Tibet, 2003) ve "*Vizontele Tuuba*" (Yılmaz Erdoğan, 2003) verilebilir.

Sinema sektöründe, Hollywood filmlerinden daha çok hasılat yapmaya başlayan bu yeni filmler, yukarıda da anlatıldığı gibi belirli bir sürecin sonunda edinilen birikim sayesinde seyirciyi Türk filmlerine çekebilmiştir. Bugün ise piyasanın ihtiyaç duyduğu popüler filmler, seyircinin alışmış olduğu yapım standartlarını yakaladığı oranda seyirciyle buluşuyor. Bu standardın da kriteri, varolan etkileşimden dolayı, Hollywood sinemasıdır.

1.1.2. Günümüz Sinemasının Yapım Koşulları

Artık, Türk Sineması'nın finansal kaynakları çok değişik mecralardan sağlanıyor. Reklam şirketleri bunun başında geliyor. Kişisel birikimlerini-kapitallerini ortaya koyanlar da azımsanmayacak orandadır. Tüm bunlar, bir sektör yaratacak güçte olmadığı gibi, ortak paydada toplanacak bir özelliği de taşıyor.

Burada sözü edilebilecek başlıca amaç, tecimsel başarı ve hemen onun ardından gelen statüdür. Çeşitli dallarda ve özellikle de televizyonda popüler olan kişiler, kazandıkları ün ve paraya bir de statü ekleme gereğini duyuyorlar. Bunun en kestirme ve en etkili yolu da hiç kuşku yok ki, sinema. Özellikle yönetmenlik ve oyunculuk. Böylece sinemaya yeni isimler ve yeni sermayeler giriyor, aynı zamanda nitelik bakımından değilse de nicelik bakımından sinemada hareketlilik doğuyor (Evren, 2003:15).

Sinema sektöründeki bu değişimin kazandığı yeni yönelimleri Süheyla Kırca beş kategoride sınıflandırmaktadır (Kırca, 2003: 98-99):

1- Ürettiklerini satacak alternatif bir dağıtım ve gösterim halkasının olmaması nedeniyle bazı yönetmenler çareyi başka geçimlik işler olarak reklam filmi, video-klip ve televizyon dizisi çekmekte buldular (örneğin "*Saygılar Bizden*" 1992, Zeki Ökten; "*Süper Baba*" 1994, Fevzi Tuna).

2- Dönemin film yapım koşulları da farklılaştı. Yapım koşullarında meydana gelen değişikliklerde, filmlerin televizyon kanallarına satılmasıyla elde edilen gelir, ortak yapımlar ve Kültür Bakanlığı'nın kredisi, Avrupa sinemasının Amerikan sineması karşısında ayakta durabilmesini sağlamak amacıyla kurulmuş olan Eurimages gibi kurumların kredilerinin öne çıkması etkili olur (Görücü 1997:36).

3- Ekonomik sıkıntılar film yapımını zorlaştırdığı için, yapım sayısında bir düşüş görüldü. Amerikan filmleri ile yarışabilmek, seyirciyi salonlara çekebilmek için, yönetmenler yerli filmlerin içeriğe ait özelliklerini Amerikan ticari sineması paralelinde biçimlendirdiler.

"*Berlin in Berlin*" (1993, Sinan Çetin), "*İstanbul Kanatlarımın Altında*" (1995, Mustafa Altıoklar), "*Eşkiya*" (1996, Yavuz Turgul), "*Amerikalı*" (1993, Şerif Gören), gibi filmler bu perspektifte üretilmiş filmlerdir.

4- Bu nedenle yeni dönemde, aksiyona dayalı, zengin oyuncu kadrolu, ünlü simaların rol aldığı ve öncesine göre büyük bütçeli yapımlardan oluşan bir sinema anlayışı gelişti. Örneğin, 2.5 milyon dolar bütçesi olduğu ileri sürülen "*Vizontele*" (Yılmaz

Erdoğan-Ömer Faruk Sorak, 2001) Şubat 2001’de 90’dan fazla sinemada gösterime girdi ve ilk gün 135 bin kişi tarafından izlenerek Türkiye’de rekor kırdı.

5-Amerikan filmleriyle rekabet edebilmek için ayrıca yazılı ve görsel basında etkin tanıtım kampanyaları yapıldı ve televizyon dünyasında ünlü isimler kullanıldı. Örneğin, “*Hemşo*” (Ömer Uğur, 2000), filmin başrol oyuncularını Mehmetali Erbil ve Okan Bayülgen, “*Vizontele*”(Y.Erdoğan-Ömer F. Sorak, 2001) başrol oyuncularını Yılmaz Erdoğan, Demet Akbağ, Cem Yılmaz ve Beşiktaş Kültür Merkezi oyuncularını, “*Hababam Sınıfı Merhaba*” (Kartal Tibet, 2003) başrol oyuncularını, Mehmetali Erbil, Mehmetali Alabora ve “*Vizontele Tuuba*” (Yılmaz Erdoğan, 2003) başrol oyuncularını, Yılmaz Erdoğan, Demet Akbağ, Tarık Akan ve Beşiktaş Kültür Merkezi oyuncularını. Adı geçen filmler, Türk Sineması’ndaki bu gelişmeleri temsil eden önemli örnekler olarak son dönemde öne çıktı.

90’lı yılların popüler- kitlesele sinema yapımları için durum böyleyken, yine bu yıllarda belirli bir sermaye ve sinema birikimi olan gençler piyasaya girmeye başladılar. Kendi geleneklerini yaratmak için, bağımsız, kişisel sinemalarının ilk ürünlerini verdiler.

Özellikle “öteki” kavramının öne çıktığı bu filmler, hem sıradan insanların hem de toplumdaki “marjinallerin” tutunma ile tutunamama arasındaki pozisyonları üzerine yoğunlaştı. Buradaki marjinallik daha çok toplumsal yapı içinde öteki olma durumu olarak tanımlanabilir.

Bu üslupta film yapma niyeti taşıyan genç yönetmenler de, az da olsa Türk Sineması’nda kendilerine referans alabilecekleri yönetmenler bulabileceklerdi. Bu yönetmenler arasında Yılmaz Güney, Lütfi Akad, Metin Erksan, Şerif Gören, Zeki Ökten, Atıf Yılmaz ve Ömer Kavur sayılabilir. Doğal olarak sayılan yönetmenlerin hepsini aynı kategori içine sığdırabilmemiz mümkün değildir. Fakat onları bir arada saymamızın nedeni, filmleriyle zaman zaman “Yeşilçam Sineması”nın dışında bir sinema arayışı içine girmiş olmaları ve bunu yaparken gişe kaygısı duymadan, bir “auteur” ya da “sanat” sineması yapma isteği ile hareket etmeleridir.

1980'li yılların ikinci yarısından itibaren, Hollywood tarzı filmlerin yapılmaya başlamasıyla neredeyse paralel olarak, "Yeni Türk Sineması"ndan bahsedebiliriz. Bu sinema anlayışının içerisinde bazı yönetmenler Ömer Kavur (*Gece Yolculuğu*, 1987), Orhan Oğuz (*Üçüncü Göz*, 1988), Ali Özgentürk (*Su da Yanar*, 1986) gibi örneklerle yönetmenin, sanatçının yaratım sürecindeki sorunlarını işlerler. Bu filmler her ne kadar "özenti" olmakla suçlansalar, "üslup ve anlatısıyla muğlak" olsalar da varolan kitlesel yapımların dışında bir arayışın ürünüdürler. Yine bu yıllarda, kadın sorunu üzerine ve sinemanın kendi üzerine düşündüğü filmler yapılmaya başlar. Kadın sorunu üzerine yapılan filmlere örnek olarak "*Mine*" (Atıf Yılmaz, 1982), "*Kadının Adı Yok*" (Atıf Yılmaz, 1987), "*Dul Bir Kadın*" (Atıf Yılmaz, 1985), "*Dağınık Yatak*" (Atıf Yılmaz, 1984), "*Bez Bebek*" (Engin Ayça, 1987) ve daha sonra çekilen "*Mum Kokulu Kadınlar*" (İrfan Tözüm, 1995) verilebilir. Bu filmlerde kadınlar, bağımsız birey olarak yansıtılıyor ve kadını kendi kadınlık koşulları içinde ele alıp, onun temsil göreneklerini sorgulamaya gayret ediyordu (Erdoğan 2001: 225).

Sinemanın kendi üzerine düşündüğü filmlere baktığımızda ise, konuların, üretim süreçleri, temsil sorunları, röntgencilik ve teşhircilik hazları olduğunu görüyoruz. Bunlara örnek olarak da, "*Aaahh Belinda*" (Atıf Yılmaz, 1986) "*Hayallerim Aşkım ve Sen*" (Atıf Yılmaz, 1987) "*Gizli Duygular*" (Şerif Gören, 1984), "*Film Bitti*" (Yavuz Özkan, 1989) "*Aşk Filmlerinin Unutulmaz Yönetmeni*" (Yavuz Turgul, 1990) gibi filmler verilebilir. Tüm bu filmlerin yapılmak istenmesindeki amaca bakıldığında, yönetmenlerin, kendi bireysel ve entellektüel gelişim süreçlerinin yansıması olarak popüler olanın dışında bir "sinemasal arayış" içinde olmaları gerçeğiyle karşılaşılmalıdır. Tabii ki bu arayış, entellektüel ve sanatsal yönünün naifliği açısından tartışılabilir ancak, 90'lı yıllardaki sinema arayışı içinde Türk Sineması açısından yaşanması gereken bir süreç olarak düşünülmelidir.

Değişen kültürel ve ekonomik koşullarla birlikte, toplumsal değişime koşut olarak yeniden şekillenen bireyin, "uygun ortamlarda" kendini ifade etme, taşıdığı kimliği açığa çıkarma, kendi yaşam alanını oluşturma çabası da gündeme gelir. Bu farklı ve alışılmadık, sınırda, kenarda, öteki, "outsider" olma durumu, kendini sadece

gündelik yaşamda değil, karikatürde, öyküde, romanda ve nihayetinde sinemada da gösterir. Yukarıda anlatılanın dışında, farklı bir öteki kavramı etrafında dönen, bir sınır ve yasak ihlal etme teması da 90'ların hemen başında sinemada yerini alır. "*Camdan Kalp*" (Fehmi Yaşar, 1989), "*Berlin in Berlin*" (Sinan Çetin, 1992) gibi filmlerde bir sınır ihlalden, olanın, yaşananın dışına çıkmaktan, başka bir mekana geçmekten ve o mekanda yabancı olmaktan bahsedilir (Erdoğan, 2001, 229). Merkezde iken kenara geçme, merkez/marjin ilişkisinin tersine dönmesi, yani merkezde olanın, sınırı geçmekle marjinal olanın yaşamına katılması anlatılır. Bu katılım bir kimlik değiştirme değildir. Sadece, var olan kimlikle, mekanın değişmesiyle birlikte öteki konumuna geçilmektedir. Görülebileceği üzere, farklı biçimlerde de olsa Türk Sineması'nda öteki kavramı, konu olarak filmlerde yerini almaya başlamıştır.

Bu metinle, daha çok merkezin dışında kalmış/itilmiş olan, tutunamayan, ötekiyle ilgili bir problematiği Derviş Zaim filmleri üzerinden incelemek hedefleniyor. Ama önce Türk Sineması'nda öteki temasını anlatmaya çalışan yapımlardan ve onların etkilenmiş olduğu sinemasal anlatılardan bahsetmemiz gerekiyor.

1.2. 1990'lı yıllar Türk Sineması'nda, Kara Film, Dışavurumculuk ve Yeni Gerçekçilik Atmosferinden Etkilenen Yapımlar ve Anlatımlar

Türkiye'de özellikle 1990'ların ikinci yarısından itibaren, arka sokaklar, varoşlar, gece, gölgeler temaları eşliğinde tutunamayan, parçalanmış kırık hayatlar, evlerinde, kendi kapalı dünyalarında, aynı kentte, aynı zaman diliminde fakat başka gerçeklikleri yaşayanların öykülerinin anlatıldığı filmler yapılmıştır. Konu itibarıyla baktığımızda, mafya ve polis ilişkilerini anlatan yapımların yanısıra, bu konulara çok uzak dramalarda da benzeri mekan ve anlatım biçimlerini görebiliyoruz.

Kara filmin bir tür sineması ya da belki, bir tür sineması olmakla beraber, belirli dönemlerin, belirli ekonomik politik, toplumsal ve kültürel koşulların sineması olduğu (Süalp, 2001:91) söylenebilir. 90'lı yıllarla birlikte, Türkiye, bu belirli

koşulların toplumsal, kültürel ve ekonomik ortamına evrilmiştir. Evrilen bu atmosfer de, Türkiye'deki sinemanın bazı estetik biçimlerine yansımıştır.

Dönem olarak bu yıllara bakarsak, bir çok bölgesel savaşın gündeme geldiği, bir kısmının yaşandığı ve halen yaşanmakta olduğu, küreselleşme karşıtlarının ya da alttan küreselleşmeci yanlılarının mücadeleleri, işsizlik, milliyetçilik, metropollerin yabancılaştırıcı/yalnızlaştırıcı etkileri modern sıradan insanın da bunlar karşısındaki duruşu/konumlanışı kara filmin bir estetik biçim olarak yansımalarını çağrıştırıyor (Süalp, 2001: 91). Tabi ki, bu yansımalar sadece Türkiye ölçeğinde değil, Hollywood Sineması'nda ve diğer ülke sinemalarında da kendini gösteriyor. Türkiye televizyon ve sinema piyasasına baktığımızda mafya – polis, derin devlet – örgüt ilişkilerinin anlatıldığı yapımların ancak ekranda ya da perdede göründükleri ile sınırlı kalan bir senaryoyla yapıldığını görüyoruz. Bu öyküler izleyiciye gerçekte hayalin karıştığı bir dünyayı anlatır ve dramlaştırma aynileştirmenin en önemli aracı haline dönüşür.

Kara Film, yönetmenin duruşuna bağlı olarak ve dönemsel özellikleri içinde taşıdığı, yenilenen toplumsal ilişkiler çerçevesinde değişerek karşımıza çıkar. Türkiye sinemasının özellikle son yirmi yılına baktığımızda ise, hem dışavurumcu estetiğin ağır bastığı, eleştirel ve muhalif bir bakışla dönüşen toplumsal ilişkilerimizle beraber dönüşmekte olan mekanın yüzlerinin bir anlatıcı olarak filmin anlatım katmanlarında baskın bir özellik kazandığı filmlerin olduğunu görebiliriz (Süalp, 2001:93). Aynı zamanda, bu dönüşüm ister tepkisel, ister politik bir bilinçle oluşturulmamış ama sezgisel olsun, ister dünya sinemalarında benzer filmlerin yarattığı bir yaygın eğilimden etkilenerek yapılmış filmler olsun ya da toplumsal mekanların kendiliğinden, kamera tarafından çekiliyor olsun, bir Kara Film olgusuyla karşı karşıya olduğumuzu düşünebiliriz. Ancak sinemada, salt Kara Film'in türsel özellikler taşıyan bir sinemasal anlatı olduğunu bugün için söylememiz mümkün değildir. Çünkü, sinema dünyasında, sadece bir türün özelliklerini taşıyan geleneksel yapımların artık kalmadığını, bunun yerine birçok türsel özellikleri içinde barındıran üretimlerin gerçekleştirildiğini görüyoruz. Ancak, bazı türsel özellikler, toplumsal, politik ve ekonomik koşullardan dolayı diğerlerinin önüne geçmektedir. Bu türsel özelliklerde günümüz koşullarına göre şekillenmekte, farklılaşmaktadır.

Filmlerdeki etkileşim veya öykünme de böylesi bir çerçevede olmaktadır. Bu durum Türk Sineması için de geçerlidir. Yukarıda değinilen farklı yapıdaki filmlere örnek olarak şu filmleri verebiliriz: “*Tabutta Rövaşata*” (Derviş Zaim, 1996), “*Usta Beni Öldürsene*” (Barış Pirhasan, 1997), “*Masumiyet*” (Zeki Demirkubuz, 1997), “*Üçüncü Sayfa*” (Zeki Demirkubuz, 1999), “*Güneşe Yolculuk*” (Yeşim Ustaoglu, 1999).

Bu filmler, Kara Filmin karakteristik özelliklerine karşıtlık oluşturacak mekan üretimini ve karakter seçimini tercih etmektedirler. Kara Film’in özelleştirilmiş kamusal alanına, türün hiç bahsetmediği sıradan karakterleri sokar, hatta öykünün merkezi kırlarlar (Süalp, 2001:94). Kara Film’in geceleri anlattığı puslu ve bulanık havasında dışladığı insanlar ve mekanlar, yani gecenin öteki yüzünün öteki yüzü anlatılır; yaşanan çevrede/mekanda geçenlere ilişkin izleyende soru işaretleri oluşturmayı amaçlar.

Tabutta Rövaşata (Derviş Zaim, 1996) anlatılan/çizilen mekanda, şehrin içinin, gerçekte, şehrin/kentin içi olmadığı hatta kentin dışarıda kaldığı, yalnız, yoksul, sıkışmış, çıkışsız, kamusuz kıyıdağıkların/kenardakilerin bu şehrin ne içinde, ne de tam olarak dışında olma durumunu anlatmaktadır. Aslında burada durulan yer yaşamın kıyısı/kenarıdır.

Yine bu dönemde, *Tabutta Rövaşata*’dan (D. Zaim, 1996) sonra çekilen, “*Gemide*” (Serdar Akar, 1998), “*Masumiyet*” (Zeki Demirkubuz, 1997) ve “*Üçüncü Sayfa*” (Z. Demirkubuz, 1999) filmlerinde de anlatılan, şehir yaşamı içine bir türlü giremeyen insanlardır. Toplumsal alan içinde kendine bir türlü yer bulun(a)mayan yoksul ve yoksun kimselerdir bunlar. Bu insanların yaşam alanları da, kenarda olma halini pekiştiren mekanlardır. Mekanlar öylesine bakımsız ve terk edilmiştir ki, yoksullaşmanın tarihi bu mekanlardan okunmaya başlanır (Süalp, 2001:95).

Bahsedilen filmlerdeki mekanlar, hali hazırda yaşanan gerçek mekanlardır. Bu özellikleri ile de mekansal kullanım açısından sözü edilen filmlerin, Yeni Gerçekçilik ve Yeni Dalga sinemasına göndermeler yaptığı veya etkileştiği

söylenbilir. Yeni Gerçekçilik ve Yeni Dalga akımlarının etkisini taşıyan filmlerdeki mekanlar, oldukça yalındır ve olayların geçtiği ya da ona benzer yerlerdir. Mekanlar oldukça gerçekçidir ya da gerçek mekanlardır.

1.3. “Ötekini Keşfetmek”

“Türk Sineması’nda, 1980’li yılların ikinci yarısında başlayan birey üzerine kurulu psikolojik incelemeler” (Scognamillo 1998: 512) “1990’larla birlikte ‘yeni dünya düzeni’ söyleminin doğrudan /dolaylı etkisiyle -tüm dünyada olduğu gibi Türkiye’de de kültürel anlamda farklı kimlik vurgularından söz etmeye başlanmıştır” (Işıklı 1997: 72). Kuşkusuz bunda Batı’nın öncülüğünü yaptığı çoğulculuk söyleminin de etkileri büyüktür. “Ötekilik” yalnızca etnik farklılıkları değil, farklı cinsel tercihleri, marjinalliği, alt kültürleri de içine alan geniş bir kavramdır.

Yapı Kredi Yayınları (YKY)’nın Türkçe sözlüğünde, “öteki” şöyle tanımlanır. “Sözü edilen ya da benzer iki şeyden önem ya da yer bakımından uzakta olan” (Püsküllüoğlu, 1995: 1205). “Tanımından da anlaşılacağı üzere, bireyin ya da nesnenin önem bakımından uzakta olması onun çok önemsiz olduğunu vurgulamanın diğer bir yoludur ve bu kelimenin kavramsal temele dayandırılmasındaki ana noktayı oluşturur” (Erkaslan 2002 : 9).

Bu yeni ve tartışılabilir kültür önerisi, beraberinde getirdiği yaşam anlayışıyla birlikte hızla yayılmıştır. Tüm toplumsal kesimlerin kendilerine ait birşeyler buldukları, ortaklaşa ürettikleri ve yine ortaklaşa tükettikleri bir popüler kültür ortamı aynı dönemde daha da öne çıkmıştır (Mutlu 1999: 158). Bu dönemde yaşanan popülerleşme eğiliminden öykü, roman gibi yazılı kültürel çalışmalar nasibini alırken, sinema da kendine düşen payı almıştır. Önceleri özellikle cinsellik alanında marjinal temalar, kişiler, yaşantılar, zevkler vb. gündeme getirilirken daha sonraları “diğer tutunamayanlar” “ötekiler” “marjinaler” yani tüm “outsider”ler anlatılır.

Türk Sineması'nda 1990'lı yıllarla birlikte "ötekini" anlatmak, eski dönemlere göre daha çok gündeme geldi. Toplumsal yapıdaki değişim ve buna bağlı olarak, bireyin yalnızlaşıp kendini arama, sorgulama, birey olarak kendini farketme/keşfetme durumunun daha fazla ortaya çıkması ve bu hislerin daha çok insan tarafından duyumsanıyor olması etkili olan nedenlerin başında gelir. Farklı olmanın insan olma durumunun evrensel bir niteliği olarak algılandığı, sabit sınırlarla birlikte sabit kimliklerin de sorgulandığı, köksüzlüğün, göçebeliğin evrenselleştiği, öznenin parçalandığı bir dönemin yaşanıyor olması da etkili olmuştur (Yumul, 2001:110). Burada farkedilen/ keşfedilen, önce "öteki" olma durumudur. Yani, kendinden farklı olanın tanımlanmasıdır. Bunu takip eden süreçte de toplumdaki asıl farklı olanı; yani dinsel farklılıkları olanları (Alevilik, Şiilik vs.), etnik farklılıkları olanları (Rum, Kürt, Ermeni, Yahudi vs.), farklı cinsel tercihleri olanları (lezbiyen, transeksüel, gay vs.) (Bu durumu, "cinsel azınlık" kavramı ile de açıklayabiliriz. Cinsel azınlık; temel olarak cinsel yöneliminden dolayı, çoğunluğun dışında kalan, yani heteroseksüel olmayan grubu ifade ediyor) ve tutunamayan, marjinal, uyuşturucu bağımlısı, evsiz olanları fark etmesidir.

Daha sonra da kendini tanımlaması, keşfetmesidir. Bunun toplumsal yaşam içinde bir şekilde ifade edilmesi sonucunda ötekinin kabullenilmesi ve gündelik yaşamdaki bu serüveninin, öyküde, romanda, haberde ve sinemada yer almasına kadar varabilmiştir. "Göçmenler, yerlerinden edilenler, kamusal alandan dışlananlar ve dışlaştırılanlar, politik, ekonomik karar mekanizmalarının dışında kalanlar; baskın ideolojinin dilinden farklı dillerde konuşanlar, farklı davranış, yaşayış ushupları olanlar ve bunun gibiler dışardakiler, ötekiler ve yabancılar olarak 'outsider'lar olabilir" (Süalp, 2001:163). Ancak bazı kişiler ve gruplar çeşitli özellikleri dolayısıyla farklı olma duygusunu hep yaşamak zorunda kalırlar. Bu kişileri Frable (1993) "temel statü" kişileri olarak tanımlıyor. "Bunlar sürekli olarak algılanan, istatistiki olarak genel ortalamanın dışında ve kolay tanımlanabilir özelliklere sahip sosyal gruplara ait kişilerdir. Örneğin, aşırı şişmanlar, siyahlar, homoseksüeller, tecavüz ve enstest kurbanları, çok zengin, üstün yetenekli ve aşırı güzel olanlar bu kategoriye girerler" (Yumul, 2001:113).

“Kategorize etmenin, sınıflandırma yapmanın, belirleme, kolayca ayırt etme gibi pratik yararlar sağladığı bir gerçektir. Biz ve onun karşısında ‘ötekinin’ yaratılması, bir grup ön yargısının geliştirilmesi sürecinin de nedeni ve sonucudur” (Erkaslan, 2002: 11). Grup önyargısı da genellikle kötü, olumsuz hükümler taşır. Bu anlamıyla grupları tanımlarken farklı sözcükler, tanımlamalar kullanılabilir.

Metinde, outsider yerine, öteki, kenardaki, yabancı, marjinal kavramları ya ayrı ayrı, ya da birlikte kullanılmıştır. Bu kavramlar, yani yabancı, öteki ve marjinal arasında, belli farklar var. Her biri farklı bir çift değişkenli karşıtlıkta yer alıyor. Yani sırasıyla yerli/yabancı, ben/öteki ve merkez/marjin. Dahası, bu metinde pek kullanılmayacak olsa da, outsider sözcüğü iç/dış ayrımına da atıfta bulunuyor. Bu iç/dış ayrımı toplumun içi ve dışı olarak yorumlanarak, dışlama ve içerme konularına eğilebilir. Bu çift değişkenli karşıtlıkların kavramlarının birbirinin yerine kullanılması boşuna değil, çünkü tüm karşıtlıklar birbirlerini destekleyip pekiştirecek biçimde bir ayrımlar sistemi oluşturuyorlar. Ben/öteki ayrımından başlayarak kadın/erkek, Doğu/Batı, insan/ makine, ruh/beden, akıl/duygu, normal/deli gibi sonsuz bir listeye açılıyor (Erdem, 2001:218). Bu ayrımları yaparken, “ben”, kendi varlığını kendisine benzemeyen üzerinde meşrulaştırır. Kendisini normal olarak kurgulayıp merkeze yerleştirirken, farklı olanı da normal olmayan, öteki, sapkın olarak görüp dışarda bırakır. Merkezde kendisi yani “ben” ve çevresinde ise “öteki” vardır. Bu düşünce sistemi toplumdaki nasıl olup ve nasıl olunmayacağına kesin kurallarla çerçevelenmesini ve sınırlar çizilmesini de beraberinde getirir. Ve bu belirlenmiş kıstaslarla uyumsuz olanlar dışlanır.

Nilgün Tatal, Tzvetan Todorov’un ‘ben ve ötekine’ ilişkin söylediklerini şöyle aktarıyor:

“...Ötekileri kendinde keşfedip, homojen bir töz olmadığımızın ve kendimiz olmayandan radikal bir şekilde farklı olduğumuzun farkına varabiliriz: Ben ötekidir. Ama ötekiler de bendir: Benim gibi öznelardır, sadece benim bakış açımdan, ben buralıyım, onların hepsi ise başka yerdendir, oysa, onları benden ayıran ve farklılaştıran sadece benim bakış açımdır... İçerde, yani merkezde, homojen bir yapı oluşturulması için farklı olanların dışlanması gerekir. Toplumun sınırları; sürekli

olarak ona dahil olanlar ile kültürel farklılıklardan dolayı dışında sayılanları ayırt etmek için yeniden belirlenir. Marjinal grupların gettolar ve banliyöler gibi ayrı yaşam alanlarının olması somut anlamdaki dışlanmaya örnektir. Toplum farklı olanı dışlayarak yaratacağı kirlilikten korunur ve onu görmezlikten gelir” (Erim, 2001:192).

Marjinallik ilişkisel bir kavram olduğundan marjinalin tanımı kaçınılmaz olarak bir “merkez” tanımını da gerekli kılmaktadır. Bu merkez, üstü kapalı bir biçimde de olsa, onlara uymayanları “öteki” olarak tanımlayıp, toplumun genelinden çeşitli şekillerde tecrit edecek standartları belirleme gücünü elinde tutmaktadır. Ötekilik, yalnızca toplu yaşanan bir deneyim olmadığından; hatta belki çok daha yoğun, çok daha tahripkar tekil ötekiliklerden bahsetmek, sinemada daha yaygındır. Özellikle Türk Sineması düşünüldüğünde tekil ötekiliklerle anlatılan pek çok öykü vardır. Ancak son yıllarda belirli bir grubu anlatan filmler de çekilmiştir. Özellikle etnik kökene dayalı, azınlık öyküleri anlatılmaya başlanmıştır. Buna örnek olarak Tomris Giritlioğlu’nun çekmiş olduğu *Salkım Hanımın Taneleri* (1999) filmi verilebilir. Film 1940’lı yılların Türkiye’inde ağırlıklı olarak azınlıklara uygulanan Varlık Vergisi etrafında gelişen olayları anlatır. Ancak yukarda da belirtildiği gibi Türk Sineması’nda anlatılan öyküler daha çok bireye, ona, yönelik anlatılardır.

1990’lı yıllarda, o güne kadar sözü edilemeyen, aykırı ya da sıra dışı olarak adlandırılan birtakım cinsel konular, her alanda konuşulmaya başlandığı gibi Türk Sineması’nda da ele alınıp işlenmeye – olasılıkla da prim yaptıkları için – kullanılmaya başlanmıştır (Ergül, 2001:150). Fahişeler, travestiler, homoseksüeller, lezbiyenler ayrıksı cinsel kimlikleriyle; bir biçimde sistem dışına itilmiş insanların o güne dek çok da tanık olmadığımız/olmak istemediğimiz toplumsal/kültürel/politik gerçeklikleri daha çok da cinsellik dolayımıyla seyirciye sunulmaya başlanmıştır. Ayrıksı cinsel kimliklerin anlatıldığı filmlere örnek olarak şu filmleri verebiliriz: “*Düş Gezginleri*” (Atıf Yılmaz, 1992), kadın eşcinselliğini anlatıyor, “*Dönersen Isık Çal*” (Orhan Oğuz, 1992), bir travesti ve cücenin yaşamını anlatıyor, “*Gemide*” (Serdar Akar, 1999), bir tecavüzü anlatıyor (Scognamillo ve Demirhan, 2000).

Diğer taraftan son dönemde, cinsel yaşamlarından dolayı değilse de başka nedenlerle yaşamın kıyısında köşesinde kalmışları anlatan filmlerden bahsetmemiz gerekmektedir. Bu kenardakileri anlatan filmlere baktığımızda, konu olarak, hem marjinal insanları işlediğini hem de ilk bakışta marjinal olmayan ama, öykü ilerledikçe aslında seyredilenin görüldüğü gibi olmadığını, yaşamın ucunda, merkezin dışında geçen, yaşamla farklı bir düzeyde ilişkide olan insan manzaralarının öyküleri anlatılmaktadır. Bu filmlerde hem yaşanan mekan olarak hem de yaşamın kendisi, yani birey olarak yaşanan da merkezin dışındaki hayattır. Anlatılan kahramanlar da, klasik anlamda anladığımız kahraman figürüne uymayan, biraz kural bilmeyen, bir yandan da toplumun ahlak değerlerine çok uymayan, anti-kahraman olan, özdeşleşemeyeceğimiz, özenemeyeceğimiz, aykırı, sorunlu, yarı deli, suçlu, uyuşturucu bağımlısı, sevimsiz, iletişimsiz, kısacası “arızalı tipler”dir. Aslında, bu karakterler, toplumun bilinçli ya da bilinçsiz “tektipleştirme” çabalarının “başarısız” birer sonucudur. Sinemada anlatılansa, genel olarak, bunun doğruluğu ya da yanlışlığı değil, sadece, durum tespitidir. Bu tespit de tabii ki, yönetmenin, dünya görüşü, sinema yapmaktaki nedenleriyle ilintili bir sinema dili ve anlayışıyla harmanlanarak filme aktarılmaktadır.

Tarihsel olarak Türk Sineması’na baktığımızda, popüler bir örnek olarak “Turist Ömer” tiplemesi, ayrıksı kişilik olarak, diğerlerinden ayrılır ve Ömer Kavur’un deyişiyle “garip” kavramını çağırır. Metin Erksan’ın “*Sevmek Zamanı*”ndaki (1965) kahramanı da ayrıksı ve tuhaftır, bu anlamıyla da “öteki”dir. Yine Türk Sineması’na baktığımızda, Yılmaz Güney’in “*Arkadaş*” (1974) filmi duruş itibarıyla başka bir “öteki”dir. Filmdeki kahraman, yabancı, toplumun değerleriyle uzlaşmayan, siyasal bilinci olan biridir. Yine senaryosunu Yılmaz Güney’in yazıp, Bilge Olgaç’ın yönettiği “*İzin*” (1975) filmi de benzer temayı işlemektedir. Ömer Kavur’un “*Anayurt Otel*” (1986)’nde, politik olarak değil ama, belki hastalıklı ve biraz da patolojik bir durum olarak, toplumla uzlaşmayı ya da iletişime girmeyi tercih etmeyen karakter vardır. Yine Orhan Oğuz’un yönettiği, “*Her Şeye Rağmen*” (1987) de aynı temayı işlemektedir. 90’lı yıllarda ise, Ümit Elçi’nin “*Böcek*” (1994), Zeki Demirkubuz’un “*C Blok*” (1993) filmlerinin baş

kahramanları bir seçim sonucu böyle bir iletişimsizliği ya da yabancı, öteki olmayı seçmişlerdir (Kavur, 2001 : 238).

Derviş Zaim'in ilk filmi "*Tabutta Rövaşata*" (1996)'nın baş kahramanı da tutunamayan, öteki olan, yukarıda sayılan filmlerin karakterleri gibi bir kişiliktir ve bir yabancıdır. Zaim, bu filmiyle karakterin yaşamını, doğal çevresiyle, karakter-mekan ilişkisini de betimleyerek, seyirciye anlatıyor. Filmde, kadraj, koskoca bir kent içinde bir küçük ada, kapalı bir mekan yaratıyor.

Bu yıllarda Türk Sineması'nda "ötekiyle" ilgili filmlerin yapımının arttığı bir iklimden söz edilmesi abartılı bir durum tespiti olmasa gerek. Çünkü, Barış Pirhasan'ın "*Usta Beni Öldürsene*" (1997), Zeki Demirkubuz'un "*Masumiyet*" (1997) ve "*Üçüncü Sayfa*" (1999), Nuri Bilge Ceylan'ın "*Kasaba*" (1998) ve "*Mayıs Sıkıntısı*" (1999), Serdar Akar'ın "*Gemide*" (1998) ve Kudret Sabancı'nın "*Laleli'de Bir Azize*" (1997), Kazım Öz'ün "*Fotoğraf*" (2001), Yeşim Ustaoglu'nun "*Güneşe Yolculuk*" (1999) filmleri (Scognamillo, 1998), 90'lı yılların sonlarında üretilmiş, duruş itibarı ve üretim biçimleri olarak benzeşen yapımlardır.

Sözünü ettiğimiz yönetmenler yalnızca öteki kabul edilenin öykülerini öteki izleyiciye sunmakla kalmıyor, aynı zamanda, toplumlar arası ve belki kamusal alanlar arası ortama yeni algı, bilgi, kavrama biçimlerini de sunuyorlar. Ya da Ballard'ın önerdiği gibi, her şeyin kurgu olduğu günümüzde gerçekliklerin keşfine çıkıyorlar. Hem keşfettikleri öykülerle, hem de bu öyküleri aktarırken keşfettikleri yeni biçimlerle (Süalp, 2001:163).

Bu yönetmenler, filmlerin hem senaryosunu yazıp hemde yönetmen olarak filme son şeklini verirken, anlattıkları hikayelerle birlikte, anlatma biçimini, filmin dilini de oluştururlar. Derviş Zaim'in de içinde bulunduğu bu kuşak, mekan seçiminde ve mekanların anlatımında da "ötekini" betimleyen, tamamlayan bir bakış açısıyla filmlerini oluştururlar. Buradaki mekanlar da şehrin kenarında, ötekilerin yaşadığı mekanlardır. Yaşanılan mekanlarda bireyler gibi sistemle uyumlu değildir. "...bu alanların ve bu alanlara yerleşenlerin kamu hukuku karşısındaki çelişik

konumu...bu alanların, kamu yönetimlerince, mekansal olarak, kentsel sistemin dışında yerleşmeler olarak kabul edildikleri açıktır”(Erder, 1996: 38).

Derviş Zaim'in filmlerindeki karakterler de, filmlerindeki mekanlar gibi sistemin dışındadırlar. Çalışmanın ilerleyen bölümlerinde de Derviş Zaim'in sinemasındaki “kenar” sorunsalını filmlerindeki karakterler, ilişkiler ve yaşanan mekanlar açısından tartışacağız.

2. SİNEMA - KENAR - KIBRIS

2.1. Kıbrıs'tan Kenarı Keşfetmek: Derviş Zaim

1980'lerden günümüze Türk sinemasının "Hollywoodlaşma", piyasa ilişkileri, sinematografik serüveni ile ilgili bir anlatıda, Derviş Zaim filmleri özellikle 1990'lı yılların ikinci yarısında önemli bir yer tutar. Çünkü ilk filmiyle, sektöre bir marjinal olarak girmiş, son filmiyle ise sektörün bütün imkânlarını (buna hatırı sayılır bir reklam kampanyası da dahil olmak üzere) kullanabilecek bir düzeye gelmiştir. Diğer yandan, bu tezin esas sorununa, yâni kenardakilerin betimlenmesi, hikâyelerinin anlatılması ve çıkmazlarının gösterilmesi sorununu da sürekli olarak filmlerin ön ve arka planlarına yerleştiren Derviş Zaim'in, birbiri ardına yaptığı 3 filmi, bu çerçevede Türk sinemasında öteki problematiğinin tartışılabilirliği bir araştırma alanı da sunmaktadır. İlginç olan, Zaim'in Kıbrıslı kimliğini koruması ve filmlerinde bu kimliğin yansımalarına izin vermesidir. Tikel bir kimliğin korunması ve sergilenmesi, yönetmenin ele alındığı sorunların özgül karakterini ortaya koymasına katkıda bulunmuştur.

2.1.1. Derviş Zaim , kimlik, kişilik

1964 yılında Limasol (Kıbrıs)'da doğan Derviş Zaim, Boğaziçi Üniversitesi'nde İktisadi ve İdari Bilimler eğitimi aldı. 1993-1994 yılları arasında İngiltere Warwick Üniversitesi, British Cultural Studies'te kültürel çalışmalar dalında yüksek lisans yaptı. Sanatçı, 1991'de "*Kamerayı As*" adlı deneysel video filmini çekerek film çalışmalarına başladı. 1992'de "*Rock Around the Mosque*" adlı TV belgeselini çeken Zaim, 1992 ile 1995 yılları arasında, KKTC devlet kanalı, Bayrak Radyo ve Televizyon Kurumu'nda ve İstanbul Belediyesi, Belediye Radyo ve Televizyonunda yönetmen ve yapımcı olarak çalıştı. Derviş Zaim, röportajlarda, bu yıllardaki çalışmalarına ilişkin olarak buralarda (çalıştığı televizyonlarda) işlerin göreceli olarak daha amatör olması nedeniyle, hataların bir ölçüde telafi edilebildiğini, bundan dolayı, daha rahat çalışabildiğini, istediğini, kafasında

canlandırdığı projeleri kısmen de olsa gerçekleştirebildiğini belirtiyor.

Derviş Zaim, 1992 yılında, o yılın Yunus Nadi Roman Ödülü'nü kazanan "*Ares Harikalar Diyarında*" adlı romanı yayımlandı. Kısıtlı bir bütçeyle yazıp yönettiği "*Tabutta Rövaşata*" adlı ilk filmi aldığı ödüllerle adından sıkça söz ettiren bir film oldu.

Zaim, ilk uzun metrajlı filmi olan "*Tabutta Rövaşata*"nın senaryosunu da kendisi yazdı. "*Tabutta Rövaşata*", 1996 yılında Antalya Altın Portakal Film Festivali'nde "En İyi Film", "En İyi Senaryo", "En İyi Erkek Oyuncu" ve "En İyi Kurgu" dallarında 4 Altın Portakal kazandı. Sanatçı "*Filler ve Çimen*" adlı ikinci filmini ise; 2000'de çekti. Film, 37. Antalya Altın Portakal Film Festivali'nde en çok ödül kazanan yapım olma ünvanına sahip. Bunlar, "En İyi 3.Film", "En İyi Yönetmen", "En İyi Kadın Oyuncu" (Sanem Çelik), "En İyi Yardımcı Erkek Oyuncu" (Ali Sürmeli), "En İyi Kurgu" (Mustafa Presheva) ve "En İyi Sanat Yönetmeni" (Mustafa Ziya Ülkenciler) ödülleri.

Derviş Zaim'in sinema serüveni, televizyon belgeselciliği ile başladı. KKTC'nde BRTK'nda ve İstanbul Belediyesi, Brt televizyonunda yaptığı televizyon çalışmalarının yanında İngiltere'deki Warwick Üniversitesinde katıldığı work-shop da onun çalışmalarını etkilemiştir. Bu çalışmada çok düşük bütçeyle nasıl film çekilir konusunda pratik bilgiler elde etme olanağı yakalar. Daha sonra 1996 yılında, kendi olanaklarıyla, "*Tabutta Rövaşata*" filmini çekti. Filmin senaryosunu bir gazete haberinden yola çıkarak oluşturdu. Filmin konusu yaşamın kıyısındaki bir tutunamayanın öyküsüdür. İkinci filmi "*Filler ve Çimen*" (2000) ise, Susurluk olayları çerçevesinde işlenen mafya – devlet ilişkileridir. Son filmi "*Çamur*" (2003) ise, Kıbrıs sorununa ilişkin bir yapım. Yönetmenin ilk iki filmine baktığımızda, onun Kıbrıslı Türk kimliğiyle bağlantılı olmayan filmler yaptığını görüyoruz. Kıbrıslı Türk kimliği Derviş Zaim için Türkiye'de yaşayan diğer yönetmenlerin İzmir'li, Ankara'lı, İstanbul'lu olmaları gibi bir kimliğe denk geliyorsa da Kıbrıslı Türk kimliğinin ötekiliği de barındırdığı söylenebilir. Tabii bunun da ayırt edici ya da çok belirleyici bir kimlik olduğu ise iddia edilemez. Bu yönüyle baktığımızda Derviş

Zaim'in Kıbrıslı Türk kimliğinin ilk iki filmi için ayırt edici ya da Kıbrıs Türk sineması adına konuşulacağı, anılacağı bir mesele olmasa gerek. Her iki film de Türkiye koşullarında üretilmiş, Türk sineması içinde anılması gereken filmlerdir. Zaten, Zaim'in de, böyle bir iddiası yoktur. Ayrıca son filmi "*Çamur*"un bile direkt olarak Kıbrıs meselesini irdeleyen, ona bir bakış açısı ya da durum tespiti sunar vaziyette olması da Zaim'in, sadece, Kıbrıs'a ilişkin bir film yaptığını gösterir. Ya da Kıbrıs meselesinin ilk kez bir Kıbrıslı Türk tarafından ele alındığını, ki bu da çok doğru bir bilgi değildir (Türkiye medyasına baktığımızda *Çamur* filmi bu çerçeveye sunulmuştur.) Çünkü, güney Kıbrıs'ta yaşayan akademisyen, yazar, Niyazi Kızılyürek ve Kıbrıslı Rum yönetmen Panicos Cyrysanthou 1999-2000 yılında "*Duvarımız*" adlı uzun metrajlı, Kıbrıs meselesiyle ilgili film çekmişlerdir. Dolayısıyla, "*Çamur*" filmi, Kıbrıs meselesini irdeleyen / anlatan ilk Kıbrıslı (Türk) filmi örneği değildir. Ancak, Kıbrıs meselesini farklı bir bakış açısıyla ve daha güçlü bir sinematografi ile anlatığı da ortadadır. Bu yönüyle *Çamur*, daha profesyonel ve sinematografik olarak da daha iyi kotarılmış bir yapımdır.

Bir ülke sinemasından bahsedebilmek için gerekli ve yeterli koşullarının, sektörel altyapının olması gerekiyor. Bu ise Kuzey Kıbrıs için geçerli olmayan bir durum. Tüm bunlar, Zaim'in sinemasını, Türk Sineması içinde değerlendirmemizi gerektiriyor. Türk Sineması için bile sinemanın ne derece sektör olduğu tartışılırken Kuzey Kıbrıs için bu düşünülemez bile. Çünkü sektör olabilmenin temel gerekliliği herşeyden önce sermayedir. Kuzey Kıbrıs'taki sermaye akışı Türkiye aracılığıyla ya da Türkiye sayesinde olabiliyor. Kaldı ki buradaki görsel üretimlerde bugüne kadar sadece televizyon ağırlıklı olabilmıştır. Zaman zaman Türkiye'den ve yabancı ülkelere gelen film ekipleri Kıbrıs'ta film çektiler ancak, ada ya mekan olarak kullanılmış ya da milliyetçi-şoven duyguları harekete geçirmeyi hedefleyen yapımlar olarak halkın gündelik yaşamından uzak, sanal ve abartılı bir şekilde çekilmiştir. Bu çerçevede tarihsel olarak Kıbrıslı Türkleri etkileyen ya da Türkçe çekilen filmlere bakabiliriz.

2.1.2. Türk Sinemasında Kıbrıs Filmleri

Türk sinemasındaki Kıbrıs filmleri, daha çok Ada'da ve Türkiye'de yükselen milliyetçi söylemlerin ve gelişen olayların Türkiye basınında yer almasıyla gündeme gelir. Özellikle 1950'li yılların sonu, 60'lı yılların başında Kıbrıs'ta meydana gelen toplumlararası çatışmalarla dönemin Yeşilçam filmlerinde sıkça kullanılan milliyetçi, şoven filmler olarak Türk sinema tarihinde yer alırlar. Kıbrıs sorunuyla ilgili ilk film, Nişan Hançer'in, "*Kıbrıs'ın Belası Kızıl EOKA*", (1959) filminin konusu, Kıbrıs'ta katliama uğrayan bir Türk taburunun öyküsüdür. Ancak filmin gösterimi dönemin hassas yapısından dolayı yasaklanır. Kıbrıs konulu ikinci film, Behlül Dal tarafından çekilen, "*Kıbrıs Şehitleri*"dir (1959). Daha sonraki yıllarda da Tunç Başaran, "*10 Korkusuz Adam*" (1964) filmini, "*Yedi Silahşörler*" adlı western filminin Kıbrıs uyarlaması olarak çeker ve çok iyi gişe hasılatı yapar. Filmin, seyircinin milliyetçi duygularına seslenebilecek kalıpları hazırdı. Zaten, amaç da Kıbrıs sorununa daha özgün senaryolarla barışçıl bir çizgide yaklaşmak değil, kanayan yarayı daha da kanatmaktır.

Kıbrıs'ı tümüyle konu alan ya da öykü içinde yan temaları oluşturan bu projelerin çekimi 1977 yılına dek sürer. 1974 öncesinde çekilen, "*Severek Ölenler*", "*Dişi Düşman*", "*Fırtına Beşler*", "*Göklerdeki Sevgili*", "*Severek Dövüşenler*", "*Fedai Komandolar*", "*Komandolar Geliyor*" filmleri sinema seyircisiyle buluşurlar. 1974 yılında ise Lütfi Akad'ın Kıbrıs'ta çektiği bir sevdâ öyküsüne dayalı "*Esir Hayat*" dışında, türe ilişkin 7 film çekilir. Bu filmler, "*Göç*", "*Kartal Yuvası*", "*Kıbrıslı Fedailer*", "*Önce Vatan*", "*Şehitler*", "*Türk Aslanları*" ve "*Zindan*"dır. 1974'ü izleyen yıllarda Kıbrıs'ı konu alan filmler giderek seyrekleşir.

2001'de çekilen "*Vizontele*", (Yılmaz Erdoğan- Ömer Faruk Sorak) ve "*O Şimdi Asker*", (Mustafa Altıoklar, 2003), filmleri yukarıda bahsedilen modanın dışındaki filmlerdir. Her iki film de temel konu olarak Kıbrıs'ı ele alamaz. Ana öykü içinde küçük birer yan öykü olarak yer alırlar. "*Vizontele*"de başkanın oğlu Kıbrıs Harekatı sırasında şehit düşer ve haber filmin sonunda televizyondan verilir. "*O*

Şimdi Asker"in Kıbrıs'la ilgili bölümünde ise romantik ama barışçıl bir mesaj verilir (Özgüç, 2004).

2.1.3. Kıbrıslı Bir Türk Olarak Derviş Zaim Filmleri

İlk filmi "*Tabutta Rövaşata*"yı 1996'da çeken Derviş Zaim, 1990'lı yılların ikinci yarısında ürünlerini vermeye başlayan, "Yeni Türk Sineması"nın genç yönetmenleri arasında yer almaktadır. Gerek filmin senaryosu, gerekse yapım koşulları ve filmin dili, Zaim'i yukarıda geniş olarak anlatılan diğer yönetmenlerle ortaklaştırıyordu.

İkinci filmi "*Filler ve Çimen*" (2000, Derviş Zaim) ise, filmin konusu itibarıyla hem politik sinema örneği olarak algılanıyor, hem de hikayedeki yan öykülerde yine toplumdaki öteki olma haline dair anlatılar içeriyordu. "*Filler ve Çimen*"de, Zaim, yalın bir anlatım yerine metaforik anlatımlara ve göndermelere de yer vermiştir. Ayrıca geniş denilebilecek bir oyuncu kadrosuyla da çalışmıştır. Yönetmenin son filmi "*Çamur*" (2003, Derviş Zaim) ise, kendi doğup büyüdüğü yer olan Kıbrıs'la ilgilidir. "*Çamur*"da konu itibarıyla politik bir yaklaşıma sahip ve metaforik anlatımların, sanatsal göndermelerin öne çıktığı bir film. Bu filmde de ötekine ilişkin yaklaşımlar/ anlatımlar yer almaktadır.

Derviş Zaim, her üç filminin de hem yönetmenliğini yapmış, hem de senaryosunu yazmıştır. Ayrıca, üç filminin de yapımcıları arasındadır. Böyle olunca da filmin her aşamasında söz söyleme, müdahale etme, yönlendirme şansı vardır.

Zaim'in, "*Tabutta Rövaşata*" (1996) filmindeki minimalist tarzını diğer iki filminde göremiyoruz. "*Tabutta Rövaşata*"da gerek oyuncu seçiminde gerekse de, prodüksiyon aşamasında oldukça dar ve ekonomik bir yöntem kullanmıştı. Ancak ikinci filmi "*Filler ve Çimen*"de (2000), kalabalık ve ünlü denebilecek bir oyuncu kadrosuyla çalışmayı tercih etti. Yapım koşullarında ilk filmine göre çok daha iyiydi. Son filmi "*Çamur*"sa (2003), üç farklı coğrafyada ve yine iyi sayılabilecek bir bütçeyle çekilmiştir. Burada eklenmesi gereken husus, ilk filminden sonra Derviş

Zaim'in filmlerinin hem yerli hem de yabancı sponsorlar tarafından finanse edilmesidir. Filmlerin hem ulusal hem de uluslararası festivallerde ödül alması bunun en önemli nedenlerindendir.

Derviş Zaim'in sinema dili, ilk filminde oldukça yalın ve gerçekçi sayılabilir. İkinci filmi "*Filler ve Çimen*"de (2000) ise, yalın anlatımının yanında metaforik göndermelere de yer vermiş ve ayrıca çoklu bir anlatımı tercih etmiştir. Son filmi "*Çamur*"da (2003) ise, sürrealist, realist ve sembollerle örülen çok katmanlı okumalara olanak tanıyan açık bir metin olarak tanımlanabilir.

Yönetmenim filmleri daha geniş bir şekilde üçüncü bölümde ele alınacaktır.

2.2. Sinema Anlayışı: Yeni Bir Kuşak Sineması mı?

Türk Sineması'nda, sektörel bütün sorunlara rağmen, hatta Türkiye'de sinema sektörünün olup olmadığının tartışılmasına rağmen, Zaim'in de içinde bulunduğu bir "yeni kuşaktan" söz edilebilir mi?

Herşeyden önce yeni kuşak tabirini tarif edebileceğimiz sinemasal zeminin olup olmadığına bakmak gerekir. Yeni olan, yani sinemada ilk filmini yapan, çeken yönetmenleri tanımlayabileceğimiz gibi, sinemasal kaygıların ortaklaştığı, film yapma nedeninin bir dil, duygu, düşünce, yaklaşım, felsefi bir zemin, kuramsal bir yaklaşım, belki de yeni bir akım yaratma düşüncesini, derdini taşıyanların ortaklaştığı yeni bir sinema. Türk Sineması'nda, zaman zaman, özellikle eleştirmenlerin ya da sinema yazarlarının, akademisyenlerin yanıtlarını aradığı gerçekte böyle bir ortamı arzuladıkları için çoğu zaman kendi aralarında tartıştıkları bir mesele olarak karşımıza çıkıyor. Bunun maddi temelleri var mı ya da oluşabilir mi? Yeni kuşağa dahil edilecek yönetmenler kimler? Ümit Ünal, Semih Kaplanoğlu, Tayfun Pirselimoglu, Derviş Zaim, Zeki Demirkubuz, Nuri Bilge Ceylan, Serdar Akar, Yeşim Ustaoglu, Kazım Öz, Handan İpekçi, Semir Aslanyürek. Bu yönetmenlerin filmlerine baktığımızda, konuların toplumdaki "öteki" üzerinde

şekillendiğini görebiliyoruz. Öteki kavramı, her filmde farklı bir ötekini gündeme getirmektedir. Öyle ki, bir filmde tutunamayan, yoksul, düşkün, kimsesiz olurken, diğerinde etnik kimliğinden dolayı öteki olan, bir diğerinde ise cinsel tercihten dolayı ötekileşen insanları anlatabiliyor.

Bir kuşaktan ya da ortak bir sinema anlayışından söz edeceksek eğer, hem yönetmenlerin tek tek filmlerine, hem de ortak bir dil, dünya, bakış oluşturup oluşturmadıklarına bakmak gerekiyor. Bu perspektifle de sürece baktığımızda, çok az sayıda yönetmeni aynı kategori içerisine koyabiliriz. Bu kategorize etme biçimi de, sinemaya bakışlarının, üsluplarının, dilinin tıpatıp aynı olduğu anlamına gelmiyor. Sadece sinema yapma nedeni ve yapım koşulları birbirleriyle benzeşiyor.

Yine de, altyapısal özellikler bakımından, yeni kuşak yönetmenlerin ortaklaştığı yönleri vardır. Bunların başında, Yeşilçam'ın geleneksel ekonomik ilişkilerinin dışında, ondan ayrı ya da kopuk denilebilecek, farklı bir ekonomik işleyişin hayata geçmesinden söz edilebilir. Bu kendine özgü sistemde, filmin, yapımcısının yönetmeninin, senaristinin kameramanının, hatta bazılarında oyuncusunun bile aynı kişi olduğunu görebiliyoruz. İşin böyle olması birkaç açıdan yorumlanabilir. Birincisi, filmin ekonomik sorununu çözen kişi, ki önümüzde duran örnekler baktığımızda bu yönetmendir, bütün riski (ekonomik olarak) üstlendiği için, herşeyi de kendi üzerinde toplamak durumundadır. Bir diğer husus, zaten sinemasal tercihi az bütçeyle çevrilebilecek film yapmaktır. Diğerisi ise, bakış (ideolojik) olarak piyasaya bağımlı olmadan – piyasa –gişe- kaygılarını çok fazla ya da hiç önemsemeden film yapma isteği olarak sıralanabilir. Böyle olunca da yönetmen, istediği biçimde- özgür- yaratma sürecine girebilir. Filmin sonucunda ortaya çıkacak olan bütün başarı ve başarısızlıklar da yönetmenin olacaktır.

İşte, kişisel sinema, yönetmen sineması ya da auteur sineması diyebileceğimiz sinemanın koşulları da böylesi bir zeminde cereyan etmeye başlar.

Derviş Zaim'de, ilk sinema filmi olan "*Tabutta Rövaşata*"yı (1996), kendi imkanlarıyla, yardımlaşarak, senaryosunu, yönetmenliğini, yapımcılığını,

oyunculugunu hatta teknik diğ er görevleri de yerine getirerek gerç ekleştirdi. Sonuçta elde ettiğ i başarı da, doç al olarak, sadece kendisinin oldu. Zaim'in yaşadığı bu süreci onun gibi bazı yönetmenler de yaşadı. Zeki Demirkubuz, Nuri B. Ceylan gibi. Bu yönetmenler, ilk filmlerden sadece ödöl değ il, aynı zamanda prestij ve ikinci filmi yapabilecek maddi bazı önemli koşulları da elde ettiler. Bu kuşağın sinemasının yapım koşullarını biraz daha irdelememiz gerekmektedir.

Popüler sinema üretimi diyebileceğ imiz filmlerin ortalama maliyeti 1 milyon dolarken, bu filmlerin ortalama maliyeti 100 bin dolar civarındadır. Hatta Derviş Zaim'in ilk filmi "*Tabutta Rövaşata*" (1996) daha da düşük bir maliyetle kotarılmış bir yapımdır. Zeki Demirkubuz, "*Masumiyet*" (1997) filminin 100 000 dolara, "*İtiraf*"ın (Zeki Demirkubuz, 2001) da 70 000 dolara mal olduğ unu söylüyor (Y.Film, 2003). Diğ er özellik ise, filmlerde oldukç a az oyuncu kadrosuyla çalışılması, ayrıca teknik ekipte çok dar bir kadroyla, kısa denilebilecek bir sürede yapımın tamamlanmasıdır. Burada belirtilmesi gereken önemli bir husus da, filmlerin yapısının oldukç a yalın, gerç ekçi ve abartısız olmasıdır. Seçilen mekanların da bu gerç ekçi ve yalın atmosfere uygun olması, bunun dışında, oyuncu seçiminin senaryoya göre yapılması, oyuncu değ il, "konunun", "meselenin" öne çıkarılması esastır. Yönetmenler, filmlerinin senaristi, görüntü yönetmeni, yapımcısı, kurgucusu, bazen de oyuncusu olabiliyor. İşte saydığımız bütün bu özellikler yada farklılıklar gerç ekte bu sinemacıların sinemaya başka bir gözle baktıklarının göstergesidir. Onlar için sinema, sadece para kazanılacak bir iş kolu değ il, yaşam karşısındaki duruş, bakış, kendilerini ifade biçimi, yaşam biçimlerinin yansımasıdır. Sinema yapma tercihleri yukarıda belirtilen çerçeve de olunca da, onlara, senaryolarını imkanlar elverdiğ ince bağımsız ve özgür bir şekilde hayata geçirmelerini de sağ lıyor, çünkü piyasanın ekonomik baskısından uzaklaşıyorlar. Yukarıda belirtilen hususlar yönetmenlerin bilinçli tercihidir. Bu yönetmenlerin ortak sayabileceğ imiz bir diğ er yönü ise, filmlerinin Türkiye piyasasında, gişelerde iş yapamaması, yalnızca on binlerle ifade edilen seyirci potansiyeline ulaşabilmesi. Buna karşın hem ÷lke içinde hemde uluslararası sinema festivallerinde onlarca ödöl almaları ve bu filmlerin, tabii ki yönetmenlerinin de, "ödüllü film" ya da "ödüllü yönetmen" diye tanımlanmalarını da beraberinde getirmektedir. Bu filmler için

yapılan bir diğer tanım ise “festival filmi”dir. İşte onların bu “ödüllü yönetmenler”, “festival filmi yönetmeni” olma durumu da festivaller aracılığıyla bir sonraki filmleri için onlara finans sağlıyor. Böylece, Türkiye piyasasından bağımsız, sinemalarından ödün vermeden, üretimlerine devam edebiliyorlar.

Burada tartışılması gereken önemli bir nokta da, bağımsız sinema kavramıdır. Bu kavramı Türk Sineması açısından tartışmadan önce kısa da olsa kavramın çıkış koşullarını irdelememiz gerekmektedir. Bağımsız sinema kavramı, genel olarak 2. Dünya savaşı ardından oluşmaya başlayan bir üretim anlayışıdır. Yeni Gerçekçilik, Yeni Dalga, Özgür (Free) Sinema, Dolaysız (Direct) Sinema, Sinema Gerçek (Verité) bağımsız sinemaya örnek verilebilecek akımlardır. Bağımsızlık tanımı ile anlatılan ise, “en genel anlamıyla, hakim olan üretim biçimine, ana üretim ağlarına az çok bir kendinden bilinçle karşı durarak ya da onların dışında kalmaya çalışarak üretmek, faaliyetlerini bu ilişkiler ağının dışında gerçekleştirmek anlamına gelir” (Süalp, 2004:20). Belirtilen akımlara baktığımızda, bu akımların çıkmış olduğu toplumsal koşullar nedeniyle, tanımda belirtilen özellikleri taşıdığını görürüz. Ali Gevgilili’nin kitabında yer alan, Amerikan bağımsız sinemacılarının 1960 yılında yayınladığı bildiri de bizlere bu anlamda önemli bir kaynak sunar. Bildiri şöyledir: “1957-1960 arasındaki üç yılda yepyeni bir sinemacılar kuşağının sanki de kendiliğinden doğuşuna tanık olduk...dünyanın dört yanında resmi sinema artık soluksuz kalmak üzeredir...Bugün istediğimiz salt yeni bir sinema değildir, yeni insanı da bir o kadar çok istiyoruz. İstedığımız sanattır, ama yaşamın yitirilmesi karşılığında değil...Uyduruk, cilalanmış, yalan filmler istemiyoruz” (Gevgilili, 1989:147). Amerikan sinemasında, 60’lı yıllardan itibaren “Küçük bir bütçe ile çoğu zaman siyah beyaz, star oyuncusu olmayan filmler yapan ve sayıları her geçen gün artan genç bir kitle oluşmaya başlar. Bunlara bazen New York Ekolü, bazen Bağımsızlar bazen de Underground sinemacılar deniliyor” (Peker, 1990:75). “Bağımsızlık meselesinin başladığı dinamik...hegemonya ilişkisinin dinamiğidir... Seyretmenin, sinema deneyiminin öteki tarafının da sonsuz bir edilgenlik altında yok olup gitmediği, toplumun, zamanın ve mekanın dinamik olduğu yerde bağımsız sinema bir karşı perde sunar” (Süalp, 2004: 21). İşte bu akımlar da içinden çıktıkları toplumda, ürettikleri filmlerle, varolana/ sisteme, bir karşı perde sunarlar. Bu filmler,

seyircisiyle daha samimi, seyircisini filme katan dinamik, etkin bir izlemeyi amaçlar. Ancak, Türk sineması açısından, bağımsız sinema üretimine baktığımızda, önümüzde farklı bazı temel sorunların da olduğunu gözlemlemekteyiz. Bunların başında sektörel bir üretim problematiği olduğunu tespit ederiz. Şöyleki, Türk sineması açısından ana/temel ya da baskın/hegemonik bir sinema akımından bahsedebilmemiz mümkün değildir. Metnin diğer bölümlerinde belirtildiği gibi, Türk sinemasının oldukça kısır sayılabilecek bir üretimi vardır. Fakat sinema üretim koşullarının yetersizliği, yine de, ‘bağımsız sinema nasıl yapılmalıdır’ın temel argümanlarını değiştirmez.

Bahsedilen konsept içinde baktığımız da Türk Sineması’nda bağımsız sinema örnekleri var mı ya da bunu üretebilmenin koşulları nelerdir gibi bir dizi soruyu tartışmak gerekiyor. Yeni bir kuşak sinemasının belirleyici özelliği olarak bazı sinema eleştirmenleri, akademisyenler ve sinema çalışanları, 90’lı yıllarda üretilen bazı filmleri bağımsız sinema olarak tanımlamaktadır. Fakat bağımsız sinema yapabilmenin koşullarının neler olduğuna ilişkin yaklaşımlara baktığımızda bunun pek de böyle olmadığını görürüz. Çünkü hem film yapma koşulları hemde film yapmaktaki niyet, bağımsız bir duruş olarak yansımıyor. Z. Tül Akbal Süalp, “toplumsal kaygının, bireysel ifade özgürlüğünün olmadığı yerde bağımsızlık süslü bir etikettir” der. “Kimden, neden bağımsız olunacağı film yapımcısı için net bir mesele değilse ve bağımsız olarak söylemek istediği ve bu yüzden de özgürce konuşabileceği bir ortama ihtiyaç yoksa, bağımsızlığın koşulları da ortadan kalkıyor demektir” (Süalp, 2004: 21). Yönetmen Derviş Zaim’de “bağımsız diye tabir edilebilecek bir kimliğin ortada bulunabilmesi için ona referans noktası teşkil edebilecek bir merkezin bulunması lazımdır... Türkiye sinemasında böylesi bir merkezin varlığı hem tarihsel hem de günümüz verileri bağlamında tartışmalıdır” (Zaim, 2004:42). Öyle görünüyor ki, diğer ülke sinemalarında olduğu gibi Türk sinemasında da bağımsız sinema kavramı değişen üretim koşullarıyla yeniden tartışılmaya devam edecek.

Yeni kuşak tanımı için eklenmesi gereken bir diğer özellikse, bu yönetmenlerin Yeşilçam’ın usta-çırak ilişkilerinin dışında (bir kısmı için bunun her

ikisi de geçerlidir) bir şekilde “okullu” olmalarıdır. Bir bölümü lisans seviyesinde sinema ya da genel olarak iletişim fakültesi çıkışlıdır ya da lisans sonrası ikinci bir bölüm (lisans) veya yüksek lisans seviyesinde, ama, mutlaka bir okul ilişkisi vardır; okullu yönetmenler olarak da tanımlayabiliriz. Sinemayla üniversite sıralarında tanışmak, onunla entellektüel anlamda ilişki kurmak, sinema yapılmasına, amacına ilişkin de fikirlerin, etkilenimlerin oluşmasını sağlar. Bu etkiler, bir veya birkaç yönetmenin kendi sinema dilini oluşturma çabası, bir sinema akımı, ekolü yaratma kaygısına dönüşebilmektedir. Böylesi kaygıların, etkileşimlerin oluşması da, yönetmenlerin ilk filmlerinden başlayarak, sinemasal ideallerini hayata geçirme isteklerini gündeme taşır. Bu entellektüel çaba da, yeni bir sinemanın oluşmasına katkıda bulunmaktadır.

Yukarıda sıralamaya çalıştığım birçok farklılık, yeni bir anlayışın, yeni bir kuşağın ayırdedici ortak noktaları olarak karşımıza çıkıyor.

Ancak, Derviş Zaim, ilk filminden sonra, sade, tek bir birey üzerine kurulu, kenardakinin, ötekinin, öyküsüyle yetinmeyip, kendine farklı sinema ve birden fazla öykünün yer aldığı iki film çeker. “*Filler ve Çimen*”de (2000), Türkiye’de derin devlet olgusunun “Susurluk kazasıyla” ortaya çıkıp çokça konuşulduğu, tartışıldığı, konunun nispeten popüler olduğu bir dönemin, kurmaca ilişkileri üzerine kurulu bir filmidir. Zaim, derin devlet olgusunu, küçük başka öykülerle zenginleştirip anlatmayı deniyor. Anlatımını da, metaforları ve göndermeleri kullanarak entellektüel açıdan güçlendirip, üst bir sinema dili oluşturmayı deniyor. Filmde anlatılan öykülerdeki karakterler farklı yaşamların ötekileridir. Filmin başrol oyuncusu Havva, mafya lideri, terorist (kiralık) katillerin lideri, otel sahibi ve erkek sevgilisi, filmin en kötüsü Camoka, hepsi farklı bir ötekiyi temsil eder.

Zaim’in üçüncü filmi olan “*Çamur*”da (2003), yönetmenin Kıbrıslı olması dolayısıyla, kendisini de ilgilendiren bir konu olan, Kıbrıs meselesiyle ilgilidir. Zaim, burada da bir ana/ temel öykü bağlamında, başka küçük öykülerle birlikte konuyu irdeliyor. “*Çamur*”da (2003), daha da yoğunlaşmış, metaforik öğelerle bezenmiş bir anlatıma yer vermiştir. Zaim’in film anlatısındaki yeni üslubuna, metaforik öğelerin

yoğun kullanımı damgasını vuruyor. Buradaki öteki de, yaşananlardan dolayı sesini kaybeden ve giderek yalnızlaşan Ali'dir.

Derviş Zaim'in "*Filler ve Çimen*"den (2000) başlayan ve son filmi "*Çamur*"la (2003) devam eden simgelerle, metaforlarla yoğrulmuş film yapma anlayışı onu diğer yönetmenlerden ayırıştırıyor. Türk Sineması'nda, Ömer Kavur ve Orhan Oğuz'un filmlerinde görülen bu tarz anlatım/dil arayışları, Derviş Zaim filmlerinde daha üst ve katmanlı okumalara olanak sağlayan bir dil arayışı olarak kendini gösteriyor. Metnin üçüncü bölümünde, Derviş Zaim filmlerinin analizinde, sinemasal uslubunu tartışmaya devam edeceğiz.

3. Derviş Zaim Filmlerinin Analizi

Bu bölümde Derviş Zaim'in filmleri analiz edilirken Oğuz Adanır'ın *Sinemada Anlam ve Anlatım* (2003) adlı kitabındaki film çözümleme yöntemi kullanılmıştır. Derviş Zaim'in filmografisindeki yapım koşullarının değişkenliği ayrıca bu çözümlemelere filmlerin yapım koşullarını anlatan bir bölümün eklenmesini zorunlu kıldı. Çünkü, Derviş Zaim, yapmış olduğu filmlerde yapım koşullarına bağlı olarak sinemasal anlatımını geliştirmiş, farklı anlatımları hayata geçirme olanağı yakalamıştır. Bu koşullar onu yapmak istediği film biçimine yaklaştırmakta etkili olmuştur.

3.1. Tabutta Rövaşata

3.1.1. Filmin Yapım Koşulları:

Derviş Zaim'in ilk filmi olan "*Tabutta Rövaşata*" (1996), tamamıyla Zaim'in kişisel gayretleri ve ilişkileri neticesinde ortaya çıkan bir filmidir. Film, yaşamın kıyısında evsiz – barksız yaşayan Hisarcı Mahsun'un hikayesini anlatmaktadır. Filmin yapım aşamasına baktığımızda, yapım masrafı olarak sıfıra yakın bir bütçeyle filmin kotarıldığını görüyoruz. Şöyle ki, Zaim, kamerayı, usta bir belgesel yönetmeni olan Süha Arın'dan ödünç alır, filmin başrol oyuncusu Ahmet Uğurlu ve diğer karakter oyuncularını (Tuncel Kurtiz de dahil) ücret almadan filmde rol alırlar. Filmin diğer prodüksiyon aşamaları da yine aynı yöntemle halledilir. Filmin oyuncu seçimi ve kullanımı oldukça minimalisttir ve oyuncular arasında Zaim'in kendisi de vardır.

3.1.2. Filmin Öyküsü:

Filmin başrol oyuncusu Mahsun adında sabıkalı bir araba hırsızdır. Mahsun zamanını kıyıda balıkçılara yardım ederek, onların el ayak işlerini yaparak geçirir. Balıkçılarda onun karnını doyurur ve onunla arkadaşlık ederler. Mahsun'un kendi gibi evsiz bir arkadaşı vardır. Geceleri ya boş balıkçı teknelerinde ya da yarım inşaatlarda uyurlar. Mahsun genellikle geceleri araba çalar ve bu arabayla şehirde

dolaşır. Dolaşması bitince arabayı çaldığı yere geri götürür. Fakat genellikle araba çaldığı zaman polisler tarafından alınır ve kaba dayak atılır. Bu durum Mahsun, polisler ve çevresi için değişmez, olağandır.

Kıyıda bir de kahvehane vardır, Mahsun her gün buradan çay içmektedir. Buraya sürekli bir genç kadın da gelir. Mahsun kadına ilgi duymaktadır. Kadın uyuşturucu bağımlısıdır. Yaşamını da fahişelik yaparak kazanır.

Balıkçı teknesinin reisi, polisin de baskısıyla, Mahsun'un hırsızlık yapmaması için ona kıyıdaki kahvehanede iş ayarlar. Mahsun, oranın tuvaletlerinde işe başlar. Ayrıca işyerinin üzerinde de uyuması için ona yer verilir. Bu işle birlikte kadını da daha çok görmeye, ona daha yakın olmaya başlar. Kadın yaşamını sürdürmek ve uyuşturucu alabilmek için fahişelik yapmaktadır. Mahsun da (kadının fahişelik yaptığını bilmeden) bu arada odasının anahtarını kadına verir ve ona odasını uyumak için kullanabileceğini söyler. Fakat, kadın, odayı para karşılığı cinsel ilişkiye girmek için kullanır. Durumu farkedenden Mahsun buna çok sinirlenir ve kadını kovar. Mahsun'la kadının ilişkisi olmamasına rağmen, Mahsun kadının ona ihanet ettiğini düşünmektedir.

Ancak, kadın, filmin ilerleyen bölümlerinde, Mahsun'dan yardım ister. Kadın uyuşturucu bulmak istemektedir ve durumu zordur (uyuşturucu krizine girecektir). Bunun üzerine Mahsun, uzun zamandan sonra kadına yardımcı olabilmek için araba çalar ve onu istediği yere götürür. Ancak dönüşte arabayı çaldığı anlaşılabilecek diye işe uğramaz. Zaten kadın da kötü durumdadır. Kadınla birlikte kaptanın teknesini alır ve kaçarken tekne parçalanır. Yakalanan Mahsun artık geriye de dönemez. Rastgele haberlerde hisara gelen tavuskuşlarını öğrenir ve onları görmeye gider. Birini çalar ve arabayla dolaşırlar. Artık yaşamında kuştan başka kimse yoktur. Açlığa dayanamadığı bir akşam da kuşu yemeye çalışır fakat başaramaz.

3.1.3. Çerçeveleme:

"*Tabutta Rövaşata*" (1996) filminde, Derviş Zaim, minimalist sinema anlayışıyla örtüşen işlevsel denilebilecek çerçeveler kullanmıştır. Klasik çerçeveleme tekniği de diyebileceğimiz bu çerçeveler, mekanı tanıtıcı, şehri betimleyici sahnelerde uzun süren genel çekimler, Mahsun'un olduğu sahnelerde ise, yakın, omuz, bel ve boy çekim olarak kullanılmıştır. Yönetmenin ilk filmi olmasına rağmen, iç ve dış mekan çekimlerindeki çerçeveler oldukça iyi kullanılmıştır.

Toplam 1026 çekimden oluşan *Tabutta Rövaşata* filminde çerçeveleme boyutlarının oranı şöyledir:

% 15 toplu çekimler

% 9 boy çekimler

% 5 diz çekimler

% 20 bel çekimleri

%26 omuz çekimler

% 9 baş çekimler

% 14 yakın çekimler

% 2 diğer çekim ölçekleri

3.1.4. Işıklandırma:

Filmdeki ışık kullanımı da neredeyse ışık kullanılmamıştır duygusunu verecek derecede oldukça doğaldır. Fazla ışık kullanımına ihtiyaç duyulmayan mekanlar seçilmiştir. Zaten yönetmenin minimalist anlayışı ve prodüksiyon koşulları da daha fazlasına olanak tanımamıştır. Filmin atmosferine uygun koşullarda aydınlatma yapılmıştır.

3.1.5. Renk:

"*Tabutta Rövaşata*"da renk olarak Kara Film'in özelliği olan siyahın ve grinin tonları seçilmiştir. Gerek gece, gerek gündüz çekimlerinde, tutunamayan biri olarak Mahsun'un ruh haliyle örtüşen karanlık, puslu, neredeyse "renksiz" sahneler filmin geneline hakimdir. Bu da filmin doğallığıyla ve minimalist tavrıyla uyumludur.

3.1.6. İç ve Dış Mekanlar:

Filmdeki mekan kullanımı, teknik özelliklerde olduğu gibi sınırlı tutulmuştur. Böyle olması da filmin minimalist bakışıyla örtüşmektedir. Evsiz olan Mahsun'un, sürekli zaman geçirdiği mekanlar aslında çok da fazla değildir. Mahsun'un zamanını geçirdiği bu mekanlar, onun sahiplenebileceği, kendine mesken tutacağı mekanlar değildir. "Metropolde anonim mekanlar kendilerini insanlara açmıştır ama hiçbir zaman da onlar için varolmazlar" (Ahıska, 1992:126). Film boyunca Mahsun kalabileceği bir yer arar fakat böyle bir yeri kendi başına bulamaz. Nereye giderse kovulur, barınamaz. Filmdeki mekanlara, gerçekçilik anlayışının etkisiyle, hemen hemen hiç müdahale edilmemiş, mekanlar gerçekte olduğu gibi kullanılmıştır. Kullanılan mekanlar, Mahsun'un içinde bulunduğu psikolojik durumu betimleyip, tamamlıyor. Yönetmenin, ilk filmi olmasına rağmen, mekan kullanımı, filmin diğer unsurları gibi onun anlatımının yalınlığını izleyicilere yansıtıyor.

Filmde kullanılan mekanlar şöyledir:

İç mekanlar

Kahvehane
Hastahane
Karakol
Tuvalet
Oda
Yarım inşaat

Dış mekanlar

Deniz kıyısı
Park
Galata Köprüsü?
Yollar
Sokaklar
Mezarlık

Ev	Rumeli Hisarı?
Eski apartman	Deniz

3.1.7. Giysi ve Dekor:

Filmdeki giysiler gerçeğe uygun olarak düşünülüp uygulanmıştır. Mahsun'un giysileri, balıkçıların bereleri, denizci çizmeleri, polislerin kıyafetleri vs. filmin doğal yapısına uygun şekildedir ve gerçekçidir.

Dekor da yine yollar, sokaklar, balıkçı teknesi, mezarlık, yarım inşaat, tuvalet, karakol, manzara, vs. hep yaşamın içinden mekanlardır.

3.1.8. Müzik ve Efekt:

Filmin müziği Baba Zula ve Yansımalar tarafından yapılmıştır. Filmin atmosferiyle uyuşan, filmi tamamlayan, hatta bazen, kendi(müziğin) duygusu baskın bir öge olarak yerini alıyor. İzleyiciyi filme çeken, rahatlatıcı, kıvrak ezgileri olan zaman zaman ritmik bir müzik kullanılmıştır. Müziklerdeki ezgilerde, şehrin farklı farklı kültürlerden beslendiği hissedilmektedir. Caz ritimleri, vurmali çalgılarla ve arabesk müziğin temel çalgısı elektro sazla harmanlanıyor.

Filmdeki efekt kullanımı da filmin diğer unsurları gibi işlevseldir: Araba motorunun çalışma sesi, kapı sesi, şehir sesi gibi.

3.1.9. Filmsel Öyküye Yan Anlamsal Yaklaşımlar

Derviş Zaim, ilk filminde oldukça yalın, gerçekçi, kısıtlı imkanlarla, neredeyse sifira yakın maliyetle iyi bir film gerçekleştirmiş. Filmin minimalist yapısı, onun yaratıcılığıyla kendini aşmış ve çekildiği yıllarda Yeni Türk Sineması için umut olmuştur. İlk filminden itibaren filmlerinin isimleri hep dikkat çekicidir ve filmin öyküsüne gönderme yapmaktadır. İlk filminin adı, "Tabutta Rövaşata",

tabutta rövaşata atmanın imkansız olması gibi başrol oyuncusununda kendisine çizilen yaşamı aşması, bu yaşamdan çıkıp kaçması da imkansız görünmektedir.

Başrol oyuncusu Mahsun, adı gibi yaşamla girmiş olduğu ilişkide de oldukça mahsun bir vaziyettedir. Evsizdir, aynı zamanda işsizdir de. Yaşamını sahilde balıkçıların, avdan sonraki ağlarını temizlemekle (ağa takılan balıkları) geçirir. Balıkçılar ona, ekmek, yemek, içki ve bazen de az miktarda para verirler. Yaşamında, ilişkide ve iletişimde olduğu insanlar da bunlardır. Bir de kendi gibi evsiz, işsiz arkadaşı vardır. Onunla birlikte, geceleri, inşaatlarda, kıyıdaki boş balıkçı teknelerinde uyurlar. Filmin mekanı, İstanbul boğazının kıyısıdır ve film hep açık mekanlarda geçer. Geceleri dışarda sabahlayan insanların görünmeyen yüksek duvarlara hapsedildiğini izleriz. Yüksek ve kalın çember kendini hep hissettirir.

Kuşatılmışlığın ortasında yoksulluk ve yoksun bırakılmışlık vardır. Mahsun, yaşadığı mekan ve yaşamdaki duruşu itibarıyla kenardadır. Kent içinin, kara film mekanının, dışarıda kaldığı, hatta kentin dışarda kaldığı, sıkışmış, çıkışsız, kamusuz kıyıdağlıların bu boşluk mekanında ayakta kalma direncidir, söz konusu olan. Yaşam ve ölüm burada da aynı anda vardır ve neredeyse aynı şeydir (Sualp, 2001:95).

Mahsun bir otomobil hırsızıdır. Ancak, o, herhangi bir otomobil hırsızı değildir. Çaldığı arabalarla, bir süre dolaştıktan sonra geri gelmektedir. Arabaları, normalde dolaşmadığı şehirde, dolaşabilmek, şehir yaşamına katılabilmek için çalar. Çünkü “metropolde yaşamak sürekli hareket etmeyi, hareketini genel harekete göre ayarlamayı gerektirir” (Ahıska, 1992:124). Tutunamayan birey olarak şehir yaşamına katılma girişimidir çalma eylemi. Araba sürmek, herşeye rağmen vazgeçilmez olandır onun için, çünkü, ancak böyle çıkabilmektedir verili yaşamının dışına. Mahsun için normalleşme teşebbüsüdür de bu eylem. Araba hırsızlığı, merkeze kaçış teşebbüsüdür. Mahsun kendi iç dünyasının kapılarına kadar dayanan özelleştirilmiş ve görünmez kamunun karşısında bir küçük hayat deliği yaratmaya çalışır (Sualp, 2001:95). Her araba çaldıktan sonra yakalanır ve polis tarafından cezalandırılır. Zaim, filminde, Mahsun’la (suçluyla) polis ilişkisini, toplumdaki polis korkusunun haklı nedenlerini de ortaya seriyor. Polis yakalar ve cezasını kendi elleriyle verir. Mahsun

her yakalanışından sonra, polisler tarafından falakaya yatırılır. Bu hem polisler, hem Mahsun, hem de çevre için ritüele dönüşmüştür. Mahsun'a uygulanan bu şiddet onun iyiliği için, terbiyevi bir şiddettir. "Şiddet sadece yıkıcı bir eylem değil, aynı zamanda yapıcı, tanımlayıcı bir işlev yükleniyor. Toplumun şehrin sınırını çiziyor (Ahıska, 1992:128). Filmdeki polis figürü de ayrıca incelenmesi gerekmektedir. "Polis, sürekli araba çalarak kendilerine dert olan Mahsun'u kollayan Reis'i tehdit eder: 'Bu adam senin tekneye eroin sokar. O gün senin tekneyi arayacağımız tutar.' Polisler, mafya mensubları kadar sert ve soğukkanlı, cool tiplerdir" (Cantek, 2000:67). Burada dikkat edilmesi gereken bir diğer mesele de Mahsun'a bir cemaat ruhuyla sahip çıkılmasıdır. Reis onu sürekli korumaktadır ve burda devletin bireye yönelik hiç bir sorumluluğu yoktur (onu cezalandırmaktan başka).

Filmde yaşamın kıyısında olan sadece Mahsun ve arkadaşları değil, sahildeki çayhaneye gelen, uyuşturucu bağımlısı, para kazanabilmek için fahişelik yapan kadın da vardır. Kadın hemen hemen bütün zamanını orada geçirmektedir. Kadın kendi halinde ve çok az konuşmaktadır. Mahsun, kadına platonik olarak ilgi duyar. Bu ilgi, Mahsun'un kısa bir süre için olsa bile kendine iyi bakmasını ve erkek kimliğinin öne çıkmasını da getirir. Kadının varlığı onun için yeni bir arayış, yaşamla arasında farklı bir bağ oluşturma ihtimalini doğurur. Ancak, ilginin ilişkiye dönüşmemesi Mahsun için yıkım olur. Yaşam karşısında aradığı çıkışı bulamaz. Filmin tek kadın karakteri Kara Filmin kötü kadınından bir türlü sıyrılmaz ve tuhaftır ki bu kuytuda kalmış hayatların da femme fatale'i olduğunu anlatır bize film. Kadının "ihanetine" rağmen, Mahsun, kadının hastalığından da yararlanarak, kaptanın teknesini çalıp onunla birlikte engin denizlere, yeni bir hayata kaçmayı dener ancak her zamanki gibi başarısız olur. Kendisine destek veren, onu kollayan arkadaşlarıyla da arası bozulmuştur artık. Ancak, Mahsun, kendine yeni bir arkadaş bulmuştur. Yeni arkadaşı bir tavuskuşudur. Bu renkli kuş onun ilgisini çeker. Yaşamındaki sevgi açığını kuşla kapatmaya, hayatının "kara"lığından onunla kurtulmaya ve yaşamla olan bağı onunkı kurup, yaşamını onunla renklendirmeye çalışır. Tüm olumsuzluklara rağmen içinde yaşama tutunma isteği vardır. Kuşu bir akşam yaşadığı bahçeden kaçırır ve çalmış olduğu arabayla şehirde dolaşırlar. Dolaşırlarken, Mahsun'un kuşa söylediği "arkadaşlarını da almak istiyordum ama

sizi almama izin vermiyorlar” sözü, onun yaşam karşısındaki yalnızlığının ve kenarda olma halinin itirafı, farkında olma durumudur. Mahsun’la tavuskuşunun kaderleri benzeşmektedir. Her ikisi de, kıyıda dönüp dolanan ve daha öteye uçmayı deneyen, çıkıp kentin içinden geçen ve her seferinde geri dönen gerçekte uçamayan bir kuş ve çıkışsız bir ötekidir. Çevresindeki çemberi kırmak ister. Kent onları ve olanakları terk etmiş gibidir (Süalp,1998:13). Mahsun artık koca şehirde yalnızdır, terkedilmiştir. Yalnızlığına parasızlıkta eklenince aç kalır. Filmin sonunda, şehirde son ilişkide olduğu, hayallerinin de nesnesi olan, tavuskuşunu açlığa dayanamadığı bir akşam, çevirme yapmaya kalkışır, fakat, yakalanır.

3.2. Filler ve Çimen

3.2.1. Filmin Yapım Koşulları

Derviş Zaim, “*Filler ve Çimen*”de (2000) profesyonel anlamda bir yapımcıyla çalışmıştır. Pan Film adlı yapım şirketinin ilk uzun metrajlı filmidir. Filmin maliyeti yaklaşık olarak beş yüz bin dolar civarındadır. Film için reklam bütçesi ayrılmış ve ayrıca, bir de web sayfası hazırlanmıştır. Filmin galasında tanıtım amacıyla ironik bir biçimde izleyiciye “silgi” de dağıtılmıştır. İlk filmiyle kıyasladığımızda, “*Filler ve Çimen*” (2000), yapım olanakları bakımından standartları yakalayan bir filmidir. Filmde oldukça kalabalık figüran ve popüler oyuncu kadrosuyla çalışılmıştır. Filmdeki hemen hemen tüm başrol oyuncularının yakın zamanda popülaritesi yüksek, dizi, tiyatro oyunu ve sinema filmlerinde önemli roller aldıklarını görüyoruz. Haluk Bilginer, Ali Sürmeli, Sanem Çelik, Uğur Polat, Bülent Kayabaş, Taner Birsell gibi. Bu da bir anlamıyla, filmin daha geniş seyirciye ulaşma ve ekonomik olarak da filmin kendini kurtarma (maliyetini karşılaması) koşullarının yakalanması çabasıdır.

Filmde seçilen mekanlar ve yaratılan olay örgüleri de yapım koşulları açısından izleyene ip- ucu vermektedir. Seçilen mekanlara baktığımızda; Tarabya Otel, büyük bakımlı binalar, yat limanında bir yat, kızın evi, medrese, hastahane,

ofisler vb. kullanılmıştır. Ayrıca Mercedes, jeep ve benzeri lüks araçlar da kullanılmıştır.

Filmdeki kurşunlama, öldürme, bombalama sahneleri de yapım olanakları hakkında bilgi vermektedir. Tüm bunların kullanımı da filmin sahiciliğini artırmıştır.

3.2.2. Filmin Öyküsü:

Havva yirmili yaşlarının başında, uzun mesafe koşularında orta ölçekte uluslararası başarılarla imza atmış, milli bir atlettir. İstanbul'un Asya yakasında başlayıp, Avrupa yakasında son bulan Avrasya Maratonu'na hazırlanmakta, bu müsabakayı kazanıp, kariyerini hem bir üst basamağa çıkarmaya çalışmakta, hem de maratonun galibine verilen önemli miktardaki para ödülünü kazanmanın hayallerini kurmaktadır. Askerliğini yaparken yaralanmış ve yatalak olmuş erkek kardeşini iyileştirmek için, bu para onun için çok önemlidir.

Bir silgi fabrikasında çalışmakta olan Havva'ya, bu konuda en iyi yardım, İstanbul'da bulunan beş yıldızlı bir otelden, yiyecek şeklinde gelmektedir. Oldukça mütevazı sayılabilecek bu yardımın karşılığında Havva, otelin ve kumarhanenin logosunu göğsünde taşımaktadır. Öte yandan otelin sahibi Ali Bey ve oğlu Devrim, mafya tarafından kendilerine yöneltilen teklifi değerlendirme durumu ile karşı karşıya gelmişlerdir.

Bu teklifi yapan kimse, bir uyuşturucu kaçakçısı, aynı zamanda kamuoyunda saygın bir işadamı sıfatı ile tanınan Sabit'tir. Sabit, Ali Bey'den oteli ve kumarhaneyi kendisine satmasını istemektedir. Sabit'in teklifini kabul etmeyen Ali, kiralık katiller tarafından öldürülür. Ali Bey'in oğlu Devrim, babasının Sabit tarafından öldürüldüğünü ve oteli ele geçirmek istediğini anlamıştır. Bu yüzden, ülkede siyasi amaçlı eylemlerini sürdüren bir yeraltı örgütüyle ilişkiye geçer, oteli koruma altına almalarını sağlar.

Bundan sonra olaylar birbiri içine girerek gelişecek, örgütün yaptığı eylemler yüzünden, Devrim'in başı bu kez de polisle derde girecektir. Sığınacak bir yer ararken, otelde Havva ile karşılaşan Devrim, çareyi onun evinde saklanmakta bulur. Bu sığınmada Havva'nın Devrim'e duyduğu ilginin de büyük payı vardır.

Mafya babası Sabit'in de devlet bakanı Aziz Bebek'le ilişkisi vardır. Sabit, Camoka adlı bir kiralık katil ya da derin devlet militanı aracılığıyla bakan Aziz Bebek'in seçim kampanyasına para yardımında bulunmaktadır. Fakat Camoka aldığı parayı bakana ulaştırmaz. Bunun üzerine, gelişebilecek sorunları önleyebilmek için, Camoka, hem Sabit'i hem de bakanı öldürür. Tüm bunlar olurken ülkedeki istihbarat biriminin en üsteki kişisi olan Egemen Terzi de olaylara müdahale eder.

3.2.3. Çerçeveleme

Filmde klasik çerçeveleme tekniği kullanılmıştır. Mekan tanıtıcı sahnelerde genel plandan yakın plana kadar olan çerçeveleme tekniği kullanılmış. Sıradışı çerçeveler tercih edilmemiştir. Yine dış ve iç mekan anlatımlarında alan derinliği olan çerçevelerle mekanlar oldukça iyi kullanılmıştır. Oyuncuların anlatıldığı ya da oyunculu çekimlerde de çerçeveler, senaryoya göre, yakın, çok yakın, bel çekim ve klasik anlatımı içeren farklı çekim ölçekli çerçeveler tercih edilmiştir.

Toplam 1367 çekimden oluşan *Filler ve Çimen* filminde çerçeveleme boyutlarının oranı şöyledir:

- % 19 toplu çekimler
- % 5 boy çekimleri
- % 7 diz çekimleri
- % 20 bel çekimleri
- % 26 omuz çekimleri
- % 6 baş çekimleri
- % 12 yakın çekimler
- % 5 diğer çekim ölçekleri

3.2.4. Işıklandırma:

Filmin neredeyse tümü, konuya uyan bir doğal ışıklandırma koduyla çekilmiştir. Gündüz iç ve dış sahneler, gece iç ve dış sahneler, olayların içinde geçtiği mekanların kendi gerçek ışıklandırmalarına uyan bir şekilde ışıklandırıldığı görülmektedir. Karakol sahneleri bile özel ışıklandırma ile çekilmemiş, filmin gerçekçi aydınlatılmasından uzaklaşmamıştır.

3.2.5. Renk:

Filmin tamamında gri rengin tonları hakimdir. Özellikle dış mekan çekimlerinde, yağmur ve sisten kaynaklanan grilik, şehrin üzerindeki belirsiz ve sıkıntılı atmosferin yaratılmasında etkili olmuştur. Gece çekimlerinde de siyahın tonları bu belirsiz ve kaotik atmosferi pekiştirmiştir. İç mekanlardaki gündüz ve gece çekimleri de gri rengin etkisi altındadır. Fakat bu renk kullanımı herhangi bir şekilde abartılmamış, sadece atmosferin yaratılmasına katkıda bulunmuştur. Mekanların doğal rengi grinin tonlarından seçilmiştir.

3.2.6. İç ve Dış Mekanlar:

"*Filler ve Çimen*" (2000) filminde mekanların kullanımı renk kullanımında olduğu gibi şehrin sıkıntılı ve belirsiz atmosferini anlatan öğeler olarak kullanılmıştır. Yine mekanlar, toplumdaki temsiliyet ilişkilerini anlatan unsurlar olarak filmdeki yerini almıştır. Örneğin, istihbarat şefinin çalışma ofisi olarak seçilen mekan, büyük sütunları olan, geniş koridorlu, kasvetli, yüksek tavanlı, insanın kendini yalnız, önemsiz ve mekana göre küçük hissettiği yapılar seçilmiştir. Ayrıca bu mekan, bireyin karşı karşıya olduğu otoriter yapıyı da betimlemektedir. Bakanlık binası ve bakanın ofisi de benzer özellikleri taşımaktadır.

Havva'nın kaldığı ev ise, onun çaresiz, yalnız ve yoksun yaşamını anlatan karanlık, küçük odaları olan eski bir evdir. Evin eşyaları da yıpranmış, özensiz ve

eskidir. Evleri bir tren istasyonunun yanındadır ve içine giremedikleri şehrin gürültüsü, evlerinin içine akmaktadır.

Yaşadıkları çevredeki diğer mekanlarda, sıvası dökülmüş, dar ve bakımsız binalardan ibarettir. Evde ve şehirde soğuk ve sisli bir sonbahar atmosferi hakimdir.

Filmde kullanılan mekanlar şunlardır:

İç mekanlar

Havva Adem'in evi
Ali Kansız'ın oteli
Bakanın ofisi
Mezarlıktaki yatır
Silgi fabrikası
Yat
Karakol
Sorgu odası
Stüdyo
Düğün salonu
İstihbarat merkezi
Kahvehane
Hamam
Gecekondu evi
Hastahane

Dış mekanlar

Sahil
Yat limanı
Havaalanı
Otoban
Otel önü
Boğaz Köprüsü
Tren istasyonu
Bakanlık binaları
Mezarlık
Şehir merkezi
Teras
Tören alanı
Sokaklar

3.2.7. Giysi ve Dekor:

"*Filler ve Çimen*" filminde kullanılan giysiler, günlük yaşam gerçeğine bütünüyle uyan giysilerdir. Mafya üyelerinin giysileri, Havva'nın spor giysileri, resmi ve sivil polislerin giysileri, bakanın ve korumalarının giysileri, sünnet çocuklarının giysilerinde günlük gerçeklerden uzaklaşmamıştır.

Dekor olarak ise sokaklar, caddeler, ev, apartman dairesi, havaalanı, hastahane, kahvehane, otel girişi ve odaları, hamam, yat limanı, manzara, vs. hep günlük gerçeğe ait mekanlardır.

3.2.8. Müzik ve Efekt:

Filmin müziği, görüntüleri ve yaşanan sahneleri güçlendirici ve destekleyici bir işlevde kullanılmıştır. Bir anlamda seyircinin olaylara katılmasını ve anlatılanı izlemesini kolaylaştıran bir müziktir. Filmin içeriğiyle doğrudan ilişki kurabilen ve onunla örtüşmeyi amaçlayan bir yapıya ve niteliğe sahiptir.

Filmdeki efektler ise, iki şekilde kullanılmıştır. Birincisi, filmin genel seyri içinde gerekli yerlerde ses efekti kullanılmasıdır. Örneğin, vurulma sahnesindeki silah efekti, kent gürültüsü, kahvehanenin bombalanması, araba sesi, kapı sesi vb. gibi efekt kullanımı. İkincisi ise, işlevsel ses efektinin yanısıra, bazı sahneleri birbirine bağlayan geçişlerde kullanılan doğal seslerin, aynı zamanda metaforik bir anlam taşıdığı da görülmektedir. Örneğin, uyuşturucu kuryesi hostesin öldürülme sahnesinde çılgıya benzeyen sesin, bir sonraki sahneye geçişde elektrikli su ısıtıcısı sesine dönüşmesi gibi. Bu sahnede otel sahibinin öldürülmesi de planlanıyor, yani, otel sahibinin suyu ısınmıştır.

3.2.9. Filmsel Öyküye Yan Anlamsal Yaklaşımlar

"*Filler ve Çimen*"de baştan sona kadar metaforik göndermelerin hakim olduğu bir anlatım söz konusudur. Şöyle ki, ilk filmi gibi, ikinci filmin ismi de izleyene mesaj veren ve filme gönderme yapan bir üslubta düşünülmüştür. Filler

yukarıda oynasırken ya da tepişirken ezilen çimlerdir. Burada fillerden kasıt ülkedeki güç ve para dengesini elinde tutan sivil ve resmi egemen çevrelerdir, çimenler ise hiçbir şeyden haberi olmadan yaşayan yurttaşlardır. Derviş Zaim bunun bir Küba atasözü olduğunu söyler. Filmde olaylara uygun atasözlerine ve mitlere sıkça yer verilmiştir.

Filmin başından itibaren, görsel olarak, farklı anlatım biçimleri denenmiştir. Örneğin, televizyondan yayınlanan bakanın tören alanındaki görüntüleri, televizyonun karıncalanmasıyla, bakanın başka bir mekandaki sevişme sahnesine geçiyor. Ama izleyici olayı yine televizyondan yayınlanan bir banttı öğreniyor. Yönetmen bizlere(izleyiciye) sürekli izleyici konumunda olduğumuzu hatırlatıyor ve televizyona bağlı anlatımlar film boyunca devam ediyor. Bunun için verilecek bir başka örnekte, Havva'nın şehirde koşarken fark etmeden yanından geçtiği olayları, sonradan televizyondan seyretmesi gibi, anlatımlarla devam ediyor. Havva Adem ve kardeşinin, gündelik hayatla, dış dünya ile kurdukları tek bağ televizyon aracılığıyla olmaktadır. Filmde sahneler ve olaylar arasındaki geçişlerde çoğu zaman Havva'nın koşusuyla birbirine bağlanmıştır. Bununla da, çevremizde olup biten birçok şeyin gerçekte görüldüğü gibi olmadığı izleyiciye gösteriliyor. Havva'nın koşusu ya da maratona hazırlık antrenmanları, aslında onun aynı zamanda yaşama katılma, şehir yaşamına girme çabası olarak da yorumlanabilir. Tıpkı Mahsun'un arabayla yaptığı gibi. Maratonu kazanmak isteği ve olasılığı ise, hem kardeşini iyileştirme hem de kendi yaşamını değiştirebilme çabasıdır. Filmde kullanılan bir diğer metaforik anlatım ögesi ise, ebru sanatıdır. Ebru sanatı kapalı mekanlarda tozdan, yağmurdan, rüzgardan ve diğer dış etkenlerden yalıtılmış mekanlarda yapılan bir çalışmadır. Fakat Havva, ebruyu sürekli olarak, açık havada, hatta yağmurlu havada yapmayı dener, olmayacağını bilerek imkansız ister. İşte Havva'nın yaşam karşısındaki durumu da böyledir.

Derviş Zaim, bazen de görüntüler arasında göndermeler yaparak da görsel anlatımı zenginleştirmeyi deniyor. Örneğin, doğruyu arayan polis memurunun sudan çıkmış balık görüntüleriyle örtüştürülmesi ya da, kiralık katil olarak yakalanan gariban ikilinin, birinin üzerindeki "baby on board" yazılı tulum giymesi, uyuşturucu

ticaretiyle uğraşan Camoka'nın beyaz toz halindeki uyuşturucuyu avuçlayıp havaya atması ve bir sonraki sahnede tüm şehrin karla kaplı olması, ya da cinayete tanıklık eden Havva'nın ertesi günü koşarken ayağının kırmızı izler bırakması gibi anlatımları görebiliyoruz. Yönetmen ard arda o kadar çok göndermeler kullanmış ki izleyici adeta mesaj bombardımanına tutulmuştur. Böyle olunca da film izlenirken, bu mesajların ancak bir kısmı algılanabiliyor. Bu da izleyiciyi hem yoruyor hem de tam olarak algılanamadığı için filmle ilgili soru işaretlerini artırıyor.

Yönetmen filmin yan öykülerini oluştururken, mitolojik öykülerden de yararlanmış, zaman zaman onlara göndermeler yapmıştır. Bu da filmin anlatımını bir anlamda zenginleştirmiştir. Ayrıca, filmde kullanılan hemen hemen tüm oyuncu isimlerine de filmdeki rollerine göre göndermeler yapılarak farklı bir anlatım dili yakalanmaya çalışılmıştır. Şöyle ki:

Havva Adem: Filmde, başrolü olan tek kadın oyuncudur. Milli bir atlettir. Maratondan kazanacağı parayla askerde sakatlanan kardeşini ameliyat ettirecektir. Filmin en “saf” ve “iyi” karakteridir. Adını ve soyadını, tek Tanrılı Dinlerce kutsal sayılan iki kişilikten, Havva Ana ve Adem Baba’dan almıştır. Bu yanıyla da kadın kimliğiyle değil “insan” kimliğiyle öne çıkmıştır.

Camoka: Filmde, devlet adına sürekli cinayetler işleyen, bunun yanında uyuşturucu kaçakçılığı yapan ve ayrıca devletin hem sivil hemde güvenlik birimi sorumlularıyla sıkı ilişkileri olan, istihbarat görevlisi. Bunun yanında sivil otoriteyle mafya ilişkilerini de koordine etmektedir. Camoka adı kültürel anlam bakımından “kötü” olanı temsil etmektedir. Zaten filmin sonunda da, Egemen Terzi'nin safına geçince, Tarkan takma adını kullanmaya başlar. (Tarkan filmlerindeki kötü karakter Camoka'dır)

Camoka, filmde şiddeti en çok uygulayandır da aynı zamanda. “Etkisizliğe, hayati bir iktidarsızlığa mahkum edilmek, en acılı ve en dayanılmaz tecrübelerden biridir. Ve insan buna karşı her şeyi yapmaya hazırdır, uyuşturucu kullanmaktan, cinayete kadar”(Ahıska, 1992:126) Camoka'da böyle bir karakter çizmektedir.

“şiddet güçsüzlük ortamında bir güç denemesidir, güçlüyü oynamaktır, neredeyse teatral bir gösteridir” (Ahıska, 1992:126). Camoka’da neredeyse bütün şiddet sahnelerinde teatral bir duruş sergilemektedir.

Egemen Terzi: İstihbarat şefi. İsmi (Egemen), yaptığı görevle örtüşüyor. Devletin otoritesini ve egemenliğini temsil ediyor. Ayrıca, bakan-mafya-istihbarat görevlisi (Camoka) arasındaki ilişkilerde de egemen olandır. “Devletin çıkarları” gereği yanlış davranışları, bir “terzi” edasıyla tamir eder, düzene sokar.

Sabit Üzücü: Mafya babası. Camoka aracılığıyla devlet bakanına sürekli rüşvet (para) gönderiyor. Aynı zamanda bir işadamı ve uluslararası uyuşturucu ve silah kaçaklığı işlerinde etkin biri. İstediklerini elde etmek, önüne çıkanları ikna etmek için “üzücü” olabiliyor. Politikacı- istihbarat birimi-işdünyası ilişkilerinde değişmez (sabit) bir yeri var.

Hızır ve İlyas: Tutunamayan, para karşılığında işlemedikleri bir cinayeti üstlenen iki gariban. “Kul dara düşmeyince Hızır imdada yetişmez” atasözünden yola çıkarak hem mafyaya hem de istihbarat birimine yaşamlarını feda ederek (öldürülerek)! yardımcı olurlar.

Ali Kansız ve oğlu Devrim: Mafya tarafından satın alınmak istenen otelin sahibi. Çalışarak elde ettiği oteli mafyaya vermek istemeyen bir işadamı adından ve filmin başındaki resimli sahneden anlaşılacağı üzere Alevi ve solcu biri. Oğlunun adı da solculukla örtüşen bir isim olan Devrim’dir.

Baran: Otelin mafyaya karşı korunması için anlaşılan (Kürt) “terör örgütü” liderinin adı. Giydiği kazağın rengi de “Kürt renkleri” olarak bilinen sarı yeşil ve kırmızı ağırlıklıdır.

Aziz Bebek: Filmde, seçimlere hazırlanan devlet bakanı. Görünürde çok dürüst, yardımsever, vatansever bir “aziz” portresi çiziyor. Ama bu masum, yardımsever ve

“bebek” görüntüsünün ardında aslında ülkedeki bütün yasadışı, kirli işlerin en etkin isimlerinden biri olarak yerini alır.

Mucize silgileri: Başrol oyuncusu Havva Adem’in çalıştığı fabrikanın ürettiği silgilerin adı. Bilindiği gibi silgi yanlış olanı siler, yok eder. Derviş Zaim’de tüm olup bitenlerin yanında silgi metaforu ile toplumun içinde bulunan kötülüklerin temizlenebileceğini silgiye gönderme yaparak anlatmayı deniyor. Zaten filmin galasında da izleyenlere silgi dağıtılıyor.

Güney Umut: Gelişen olaylarla ilgili haber yapan tv programcısının adı. Yönetmen, Güney ve Umut isimleriyle Yılmaz Güney’i, onun filmini ve çağrıştırdığı umut kavramına göndermede bulunuyor.

Derviş Zaim, Filler ve Çimen’de zor bir konuyu seçti. Ülke gündemini uzun bir süre meşgul eden, derin devlet-mafya- siyaset ilişkileri ekseninde politik bir konuyu farklı öykülerle sinemaya aktarmaya çalıştı. Bunu yaparken de anlatımında farklı üsluplar denedi. Fakat özünde popüler yanı ağır basan politik bir film yaptı. Filmin oyuncularını prodüksiyon ve konu popülerdi. Fakat anlatımı zaman zaman ağırlaştı ve popüler sinema seyircisinin pek de alışık olmadığı üst bir sinema diline yöneldi. Filmde çok yoğun kullanılan metaforik göndermeler popüler olarak tasarlanmış bir film için gereksizdi.

Filmin politik yönüne de baktığımızda bazı noktaların pek de açık olmadığını görüyoruz. Derviş Zaim film için konuşurken, kaos ve şansla ilgili bir film yaptığını söylüyor. Filmdeki kaotik ortamı da anlatırken doğal olarak olaylarla ilgili belirli saptamalar yapıyor. Yaptığı saptamalarda, devlet, istihbarat ya da politika ilişkilerindeki yanlışlıkların, hataların, yapısal birşey değil “insani durumlar” olduğunu vurgulayıp meselenin özüne ilişkin çok da fazla birşey söylememektedir. Sonuçta bu bir filmidir ve filminden bir manifesto beklemek gibi bir niyet olamaz, fakat yapılan politik bir film olunca açık uçlu da olsa, konunun özüne ilişkin eleştirel bir bakış da gerekmektedir.

Filmde devletin belirli organlarına, politikacılara, iş çevrelerine belirli eleştiriler getirilirken, terör örgütü diye yansıtılan gruba da ne yazık ki sistemin sunduğu bakış açısından yola çıkılarak yaklaşıyor.

Derviş Zaim'in filmde kullandığı göndermeler ve farklı anlatım biçimleri filmin kaotik yapısını artırmış ve kaotik ilişkilerin yaşandığı filmin anlaşılmasını zorlaştırmıştır.

3.3. Çamur

3.3.1. Filmin Yapım Koşulları

"Çamur" (2003), Derviş Zaim'in üçüncü filmi. Derviş Zaim, yapım koşulları açısından baktığımızda her üç filminde de farklı yollar izlemiş. İlk filmini çok az bir bütçeyle ve tamamen kendi imkanlarıyla, ikinci filmini ise, şartlarını zorlayarak, iyi bir ekip organizasyonu ile, olması gerekenden çok düşük bir maliyetle ve bir yapımcıyla çekebilmiştir. Derviş Zaim, "*Filler ve Çimen*"i (2000), sektörün yanında ve kısmende dışında bir yapım olarak tanımlıyor. Üçüncü filmi "*Çamur*"u (2003) ise, Türkiye dışından bir yapımcı ile ortaklık kurarak çekmiştir. Filmin ortağı olan yabancı şirket, bir İtalyan firması. Bu yapım şirketi, 2003'ün En İyi Yabancı Film Oscarı'nı kazanan filmin de yapımcısıydı. Uluslararası başarıları olan bir yapım şirketi ile çalışmış olmak Derviş Zaim için daha fazla olanak demektir. Derviş Zaim de bu imkanları filminde kullandı. Film, Tuz Gölü, Kuzey Kıbrıs, Gökçeada ve İstanbul'da stüdyoda olmak üzere dört farklı mekanda çekildi. "*Çamur*" (2003), diğer iki filmle kıyaslandığında daha geniş bir ekip ve daha gelişmiş ekipmanlarla çekildi. Çekim sonrasındaki işlemleri, Avrupa'da ki stüdyolarda tamamlandı (Zaim, 2003: 33). Filmin müziklerini de İtalyan müzisyen Michael Galasso yaptı.

"Çamur" (2003), Türkiye koşulları temel alındığında, oldukça iyi denilebilecek imkanlarla çekilmiştir. Derviş Zaim'de kendisiyle yapılan söyleşilerinde bunu kabul ediyor.

3.3.2. Filmin Öyküsü

“Çamur” (2003), savaş sonrası (1974) kuzey Kıbrıs’ta geçen bir öykü. Öyküde, savaşın ve savaş sonrası bölünmüşlüğün insanlar üzerindeki tahribatı anlatılıyor.

Ali askerlik görevini yaparken hastalanır ve nedeni anlaşılamayan bu hastalık yüzünden her geçen gün sesini kaybetmeye başlar. Askerliğinin devam ettiği günlerde nöbet tuttuğu telli bölgenin yanındaki alanda bulunan çamurun hastalara şifa dağıttığını öğrenir. Bunun üzerine şifalı olduğu inanılan çamuru Ali’de kullanmaya başlar. Antik dönemlerden bugüne kadar insanlar çamurun şifalı olduğuna inanmaktadırlar. İyileşmek içinde hasta olan bölgelerinin heykelini çamura gömmektedirler. Ali’nin bir de kızkardeşi Ayşe vardır. Ayşe kadın doğum uzmanı olan bir doktordur. Halil adında biriyle de nişanlıdır. Ali ile Ayşe’nin çocukluk arkadaşı Temel’de sahilde bir lokanta sahibidir. Temel aynı zamanda iki toplumun birleşmesi için iki toplumlu toplantıların ve projelerinde aktif bir çalışandır. Ancak, Temel savaş sırasında, Ali’nin öldüğünü zannederek, onun intikamını almak için bir grup Rumu öldürür.

Öldürülen Rumları da şifalı olduğu inanılan bu araziye gömer. Temel yıllardır bunun vicdan azabını çekmektedir. Bundan kurtulmak içinde iki toplumlu barış projelerinin en aktif üyesidir. Temel aynı zamanda heykel yapımıyla da uğraşır. Bir kısım heykelleri proje kapsamında kullanmaktadır.

Ali bir gün çamuru kazarken antika değeri olan bir başsız kibele heykeli bulur. Heykeli Ayşe’ye götürmesi için eniştesi Halil’e verir. Halil ise heykeli satın kısa yoldan zengin olmayı hedeflemektedir. Kısa bir süre sonrada heykeli satar ve ortadan kaybolur. Ali bu arada yine şifalı çamurların olduğu bölgeye gitmeye devam eder. Fakat bir süre sonra komutanları Ali’nin bu hastalığı bahane edip askerlikten kurtulmak istediğini düşünür ve onu hapse atarlar.

Ayşe de bu sırada Halil'den hamile kalmıştır. Ali bir gün, nöbette iken bacağından vurulur. Bacağının iyileşmesi için, Ayşe'den, Temel'in heykelden yaptığı bacağı çamurlu araziye gömmesini ister. Ayşe de Temel'e birlikte gitmeyi teklif eder fakat Temel savaştan sonra o araziye gidememektedir. Bunun üzerine araziye yalnız giden Ayşe, bacağı gömmek için çamuru kazarken çamura düşer ve düşük yapar.

Tüm bunlar olurken Ali de askerliği bitirir ve eve döner. Temel, yine iki toplumlu proje kapsamında savaşa katılan erkeklerin spermlerinin saklanması için bir çalışma yürütmektedir. Çalışma kapsamında Ali'den de sperm örneği alınır. Ali'nin sesi de askerliğin bitmesine yakın düzelmeye başlar. Temel de yıllardır yapmış olduğu heykelleri denizin dibinden dışarı çıkarır. Artık, geç de olsa geçmişi ile yüzleşir.

Bu sırada, Halil, eve geri döner, fakat heykeli sattığı kaçakçılarla başı beladadır. Kaçakçılar, heykelin başını da istemektedirler. Tartışma çıkar ve kaçakçılar Ali'yi, Temel'i ve Halil'i öldürürler.

Ayşe ise, tüm olup bitenlere rağmen çocuk doğurmak istemektedir. Bunun üzerine, proje için alınan Ali'nin spermiyle ve Melek isimli bir kadının yumurtalıklarıyla suni döllenme yoluyla hamile kalır ve ikiz doğurur.

3.3.3. Çerçeveleme:

Derviş Zaim'in, "Çamur"daki (2003) çerçeveleme ve görüntü düzenlemesi oldukça profesyoneldir. Özellikle Tuz Gölü çekimlerindeki mekanın derinliğinin kullanılması etkileyicidir. Buradaki çerçevelemeler, sanatsal bir fotoğraf çalışması gibidir. Filmin diğer bölümlerindeki görüntülerin rengi, düzenlenmesi de görüntü estetiği açısından piyasa standartlarının üzerindedir. Yönetmen bu filmde de, hareketli kamera kullanımı yerine, çerçevelemelerini çekim ölçeklerini kullanarak oluşturmuştur. Derviş Zaim ayrıca bu filmde su altı çekimleri de yapmıştır.

Toplam 907 çekimden oluşan *Çamur* filminde çerçeveleme boyutlarının oranı şöyledir:

% 19 toplu çekimler

% 14 boy çekimleri

% 6 diz çekimler

% 20 bel çekimler

% 23 omuz çekimler

% 7 baş çekimler

% 7 yakın çekimler

% 4 diğer çekim ölçekleri

3.3.4. Işıklandırma:

“*Çamur*” (2003), çekimlerinin büyük bir kısmı dış çekimlerden oluşan bir film. Çekim mevsiminin de yaz olmasına rağmen, filmin dış çekimlerinde ışıkla ilgili hiçbir sorunu yok. Tuz Gölü çekimlerinde de, sahil çekimlerinde de ışık oldukça iyi kullanılmış, hatta artistik görüntü alınabilecek derecede ışık düzenlemesi yapılmıştır. Böyle olmasında da, teknik ekip ve kullanılan ekipmanların önemli etkisi vardır. Yönetmen, film boyunca ışığı işlevsel olarak kullanmış, ışığı dramatik bir anlatım aracı olarak kullanmamıştır.

3.3.5. Renk:

“*Çamur*”da (2003), diğer iki filminden farklı olarak, parlak renkler kullanmıştır. Filmde Akdeniz güneşinin etkisinde olan canlı, parlak renkler ve görüntüler hakimdir. Işık kullanımıyla, güneşten kaynaklanan sert gölgeler yumuşatılmış ve gerçeğe yakın bir aydınlatma ve renk elde edilmiştir.

3.3.6. İç ve Dış Mekanlar:

Derviş Zaim, “Çamur”da (2003) daha çok dış mekanları kullanmıştır. Bunu tercih etmesinin nedeni filmdeki çamur metaforunun dışarıda, arazide olmasının yanı sıra filmine yansıtmak istediği Akdeniz güneşi ve ikliminin de etkisi olduğunu düşünüyorum. Çamur metaforu üzerine kurulu filmde, mekanlar da yan anlamlarla kullanılmış, mekan filmde farklı sinemasal okumalara neden olmuştur. Karakterlerden bağımsız, öyküyü oluşturan anlatım biçimine dönüşmüştür. Öyle ki, çamurun şifa dağıttığı mekan, aynı zamanda kötülüğünde kol gezdiği bir yere, toplu mezara dönüşebiliyor.

Filmde kullanılan mekanlar şöyledir:

İç mekanlar

Koğuş
Hapishane
Hastahane
Laboratuvar
Ayşe'nin Evi
Kışla
Lokanta
Su kuyusu
Baraka
Yarım inşaat
Arıtma tesisi

Dış mekanlar

Sahil
Tuz Gölü
Kışla bahçesi
Evin balkonu
Yollar
Sokaklar
Deniz
Denizin altı

3.3.7. Giysi ve Dekor:

“Çamur” (2003) filmindeki giysiler, yönetmenin diğer filmlerindeki gibi günlük yaşam gerçeğine uygun olarak kullanılmıştır. Kışladaki askerlerin kıyafeti, Adadaki Birleşmiş Milletler askerlerinin giysileri ya da filmdeki diğer oyuncuların giysileri gerçeğe uygun bir şekilde, gerçekte olduğu gibi kullanılmış.

Filmin dekorları ise, dört ayrı mekanda (kuzey Kıbrıs, Tuz Gölü, stüdyo, Gökçeada) çekilmesine rağmen, bir bütünlük oluşturmaktadır. Koğuş, nöbet kulübesi, hastahane, laboratuvar, ameliyathane, su kuyusu, evlerin içi ve dışı, doğal mekanlar, vb. hepsi günlük yaşam gerçeğiyle örtüşüyor.

3.3.8. Müzik ve Efekt:

“Çamur”un (2003) müzikleri, filmin genel atmosferiyle örtüşen bir biçimde kullanılmıştır. Filmin müzikleri, film müziği çalışmalarıyla bilinen, Michael Glasso tarafından yapılmıştır. Müziklerdeki enstrümanların kullanımı, hem mekanı, hem oyuncuların psikolojik durumunu, hem de filmin ironik atmosferinin oluşmasına katkıda bulunmuştur.

Filmin efekleri ise, yönetmenin diğer filmlerine oranla daha profesyonel bir şekilde, günlük yaşamın doğal seyrine uygun olarak kullanılmıştır.

3.3.9. Filmsel Öyküye Yan Anlamsal Yaklaşımlar:

Derviş Zaim, “Çamur”da (2003), “Filler ve Çimen”de (2000) başladığı metaforlarla, sembollerle, ironiyle yüklü anlatımını, bir üst aşamaya çıkarıyor. Çamur’un öyküsünün ve anlatımının göndermeleri gizleme ya da filmin anlatımına yedirme gücü “Filler ve Çimen”den (2000) daha başarılıdır. Yönetmen bu filmde, sadece simgesel motifler değil, gerçekçilik, gerçeküstüçülük (sürrealizm) ve sembolizm gibi farklı anlatım tarzlarını da kullanmıştır. Böylesi bir anlatımı seçmiş olması da, filmini daha iyi anlatabileceğine olan inancından kaynaklanmaktadır.

Derviş Zaim de, bu anlatım biçimlerini bilinçli olarak tercih ettiğini dergi ve gazetelerdeki söyleşilerinde dile getirmiştir.

Filmde hastalık temasından yola çıkılarak, Kıbrıs'ta yaşayan insanların, yaşananlardan dolayı bir biçimde bu hastalıklardan nasibini almış, etkilenmiş olduğu anlatılmaktadır.

Yönetmen filmde, yaşanan hastalıkların tedavisinde, iki metaforik öge kullanıyor: Çamur ve heykel.

Derviş Zaim, çamuru birden farklı anlamda kullanmıştır. Birincisi, mitolojik bir öge olarak çamurun şifa veren/dağıtan yönüdür. İkincisi çamurun, biriken ve çetrefilleşerek, kaosa dönüşen Kıbrıs sorununun, aslında tüm tarafların içinden çıkamadığı bir duruma dönüşmesini temsil eden metaforik bir öge olarak kullanımıdır. Bir diğeri ise, çamurun iki farklı mekansal kullanımına ilişkin anlatımdır. Bir tanesi antik çağdan beri süregelen bir şifa kaynağının mekanı olması; diğeri ise, Kıbrıs'ta yaşanan katliamlar sırasında öldürülenlerin gömüldüğü ve bundan dolayı askeri yasak bölge ilan edilen bir mekan olması (Köstepen, 2003:86).

Yönetmen, çamura ilişkin göndermelerle, film içinde sürekli olarak çelişki yaratacak ve izleyeni çamurun verdiği zarar ya da yarar üzerine tartıştıracak bir öykü kurmuştur. Filmde, kardeşinin ayağının iyileşmesi için çamurlu bölgeye giden Ayşe'nin çamur nedeniyle bebeğini düşürmesi, öte yandan çocuğunu sağlıklı doğurabilmek için şifalı çamuru karnına süren kadın, çamurlu bölgeden çıkarılan tarihi eserlerin kimilerini zenginleştirirken, kimilerinin de hayatına mal olması gibi iyilik ve kötülüklerin bir arada yaşandığı göndermeler kullanılmıştır.

Antik heykeller, şifa kaynağını ziyaret edenlerin şifa bulmak için izledikleri bir ritüelin parçasıydı. Rahatsız oldukları bölgeleri iyileşsin diye o bölgelerinin kalıbını çamura gömüyorlardı. İkinci heykel kullanımı ise, iki toplumun kaynaşması için yürütülen iki toplumlu uzlaşma projesi kapsamında kullanılan heykellerdi. İkiye ayrılan Kıbrıs'ta zorunlu olarak evini terk etmiş olan Türkler'in ve Rumlar'ın

heykelleri yapılıyor, heykeller terk ettikleri evlere konuluyor ve evin yeni sahibine, eski sahibini hatırlatmak isteniyor (Köstepen, 2003: 86).

Derviş Zaim film boyunca çamur, heykel, değişen zaman- mekan ilişkisini sorguluyor. Bunu yaparken de sadece nesnelerden değil, filmin karakterlerinden de yararlanıyor.

Ali, katliamlardan şans eseri kurtulmuş bir karakter. Uzun bir aradan sonra (nedenini bilmiyoruz) askerlik görevini yapmaya başlayan Ali, askerlikle birlikte, rahatsızlanıp sesini kaybetmeye başlıyor. Sessizlik hastalığına yakalanan Ali, yaşanan olaylar karşısında hem kişisel sessizliğini temsil ediyor hem de Kıbrıs Türk toplumunun savaş dönemlerindeki olağanüstü hal koşullarının hakimiyetinin bastırdığı, susturduğu sesini... O, sesini, askerde ve toplu katliamlara tanıklık eden mekanda kaybediyor. Filmde sesini kaybetme hastalığı, aynı zamanda, kendini yeterince ya da gerektiği gibi ifade edememenin de bir nedeni veya sonucudur. Kıbrıs Türk halkının, siyasal olarak, yıllardır kendini anlatamama koşullarının bir ifadesidir de. "Anlaşılır tümceler üretmek için yeterli olan dil becerisi, dinlenmeye elverişli tümceler, konuşmanın gerektiği her durumda alımlanabilir olarak kabul edilen tümceler üretmek için hiç de yeterli olmayabilir. Sorun, demek ki, bir yandan hangi kesimlerin ülkenin geleceği hakkında söz söyleme hakkına sahip olduğuyken, öte yandan toplumun belli kesimlerinin... hangi sözün kamusal alanda dolaşıma girebileceğini belirliyor olmasıdır." (Tutal, 2001:45). Ali'nin suskunluğunun bir yanı da aslında budur.

Sesini yeniden kazanabilmek içinde, filmdeki diğer hastalar gibi çamurdan medet umuyor. Fakat çamur ona şifa verirken diğer taraftan da çamurun Kıbrıs sorununa gönderme yapan metaforik yönü tarafından sürgün edilerek cezalandırılıyor. Çamur onun için de hem iyiliğin hem de kötülüğün kaynağı. Ali, askerliğin sonunda sesine yeniden kavuşuyor.

Temel ise, yaşadıklarından dolayı suçluluk duygusu duyan, geçmişte kendisinin de rol aldığı katliamları hatırlayan ve bunları aşmak için iki toplumlu projelerin aktif çalışanı olan biri. Temel, geçmişte yaptıklarını sürekli teybe kaydeden fakat her seferinde teybi yok eden, geçmişiyile hesaplaşmak için konuşulması gerektiğine inan, bunun için mücadele eden ve eskiden olup bitenlerin, yaşananların önemli olduğuna inan bir karakter. Ayrıca Temel, projelerde kullanılan heykellerinde yaratıcısı. Proje kapsamında evlere konulmayan heykelleri derin sularda saklı tutuyor, ta ki geçmişinde olup bitenleri çevresiyle paylaşınca kadar. Daha sonra onları sualtından sahile, gerçeğe yüzleştiği yere çıkarıyor.

Ayşe, Ali'nin kız kardeşi, aynı zamanda kadın doğum uzmanı. Ali'ye yardım etmek isterken düşük yapıp bebeğini kaybediyor. Tüm yaşanan kötülöklere, acılara rağmen hayatın devam etmesi gerektiğine inan Ayşe, savaş sonrasında yapay yolla ikiz çocuk doğuruyor.

Halil, Ayşe'nin nişanlısı. Çamurdan çıkan Kibele heykelini satarak zengin olmayı dener, bunun için nişanlısını terk eder, fakat peşine düştüğü zenginlik hayalinin bedelini hayatıyla öder. Derviş Zaim, Halil karakteriyle savaş ya da acılar sonrasında her şeye rağmen tek derdi para kazanmak olan, bunun için de her şeyi göze alan, yaşanan kaos ve içinde bulunulan "çamur"dan kurtulmanında bedeli olduğunu anlatan bir karakter.

"Çamur" (2003), anlatım olarak çoklu okumaya açık bir film. Yönetmenin kendisinde belirttiği gibi filmde gerçekçilik, sürrealizm ve sembolizm kullanılmış. Derviş Zaim, filmin anlatımı için kaçınılmaz olduğu söylüyor. Çünkü, gerçekliğin sürekli değiştiğini vurguluyor. Bu farklı anlatımların da filmi enerjikleştirdiğini ve istenenin sıkıştırılmış bir halde verildiğini söylüyor (Zaim, 2003: 33). Ancak bu kadar farklı ve yoğun anlatım biçimlerinin kullanılması izleyen açısından öykünün daha çok şey anlatmasından çok daha az da algılanmasına neden olabiliyor. Derviş Zaim, nesneler arasında ardarda ve içiçe geçmiş o kadar çok gönderme yapıyor ki görüntüde anlatılanı okumak için konuşmaları ya da yan öyküleri kaçırabiliyorsunuz. Çamur ve heykellerin bulunduğu mekanların dışında kullanılan arıtma tesisleri de

ayrı bir mecazi anlatım taşıyor. Çünkü, tesis her iki toplumdan gelen kanalizasyon atıklarının, iki toplum yararına arıtarak yeniden kullanıma sunuyor. Aynı mekan içinde her iki toplumda da olaylara katılmış kimselerden sperm örnekleri donduruluyor. İzleyici hem arıtma tesisini sorguluyor hem de spermelerin neden orada korunduğunu anlamaya çalışıyor. Tabi ki yönetmenin bu üslubunun kendi içinde bir tutarlılığı ve sürükleyiciliğinin olduğunu da belirtmek gerekiyor.

Derviş Zaim filmin genelinde bir önceki filmine göre anlatım içinde gödermelerini gizlese de zaman zaman gerek görüntülerle gerekse diyaloglarla anlatmak istediğini daha kaba göndermelerle ve didaktik bir söylemle anlatmıştır. Örneğin; Temel'in çamurların olduğu mekanda iki köpeğin kavga etmesi sonucunda akan kanların Temel'e ve izleyiciye iki toplumun karşılıklı yaptıkları katliamları hatırlatması. Bir diğeri ise Temel'in yıllar önce öldürdüğü adamın kol saatini alıp saklaması, izleyene ölümüyle birlikte esas çalınanın maktulün zamanı/hayatı olduğu fikrini izleyiciye aktarıyor. Ya da arıtma tesisinde yapılan tartışmalarda savaşta bacağı kaybeden adamın "beni sadece bu yaramla hatırlarsınız, yaram olmasaydı ben bir hiçtim" cümlesi, savaş ve ölümlerin politik malzeme olarak kullanılmasını eleştiren bir cümle, fakat böylesi bir anlatımda da öğretici bir tavır sergilediği için filmin genel seyri içinde rahatsız ediyor. Ya da Temel'in filmin sonlarına doğru söylediği "özgürlük kaderi yendiğimiz ölçüde vardır" cümlesi bize yaşanana, yani, kaderimize karşı çıkmamızı öneriyor ki bu da filmin genel seyri içinde sırtıyor.

Derviş Zaim filmdeki gerçeklik hissini yaratmaya çalışırken özellikle, Kıbrıslı Türklerin konuşma kipini ya da şivesini kullanmaya çalışmış. Dilin bu şekilde kullanılması belki Türkiye'de yaşayan Türkler için, filmin gerçekliğin algılanmasına katkıda bulunmuş olabilir.

Ancak Kıbrıslı Türkler için filmin yabancılaştırma unsuru olarak algılanmasına yol açma olasılığı vardır. İzleyiciyi filminden koparmış ve filmin öyküsünü algılamaya çalışıp kendi gerçeğiyle karşılaştırırken, dilini de sorgulamayı getirmiştir. Belki de yönetmenin amaçlarından biri bu olsa gerek. Ancak kendisi de bir Kıbrıslı Türk olan Derviş Zaim'in Kıbrıslı Türklerin bunu hiç de hoş

karşılamayacaklarını bilmesi gerekir. Dilin kullanımı konusunda yönetmenin gözünden kaçtığına inandığım bir diğer nokta ise, Lefkoşa'nın, Lefkoşe olarak yazılmasıdır. Bu yazılım da yine Ada'da yaşayanları rahatsız edecek türdendir. Bu hata bir Kıbrıslı'nın es geçmemesi gereken bir meseledir.

Filmde dikkat çeken bir diğer unsur da arabaların plakalarındaki numaralardır. Bu kadar çok yoğun metaforun olduğu bir filmde izleyici ister istemez plakalardaki numaralar içinde bir yan anlam arayışına giriyor. Çünkü yönetmen, anlatımında, hemen hemen her sahnede birden çok göndermeden yararlanıyor. Ancak filmi izledikten sonra böyle bir yan anlamsal arayışın zorlama olabileceğini düşünüyorum.

Yönetmen tüm metaforik anlatımlarının yanı sıra ironiye ve kara mizaha da yer vermiş. Örneğin; Temel'in Ali'den sperm örneği almak için tüple birlikte ona verdiği porno kasetin içinde kadınların çamurda seviştikleri sahnelerin olduğunu söylemesi veya Ali'nin hastalığı nedeniyle güneşe çıkamaması ve okuduğu kitabın arkasında vampirin çıkması gibi sahneler.

Filmdeki karakterler genel olarak hatırlama ve vicdan azabı üzerine şekillendirilen kişilikler. Aslında bu karakterlerin kişilikleri yok daha çok yüzeysel şekilde algılanan yüzeysel, karton kişilikler. Yönetmenin bilinçli bir tercihi olsa gerek. Çünkü izleyen özdeşleşeceği karakteri bulamıyor. Ama bunun yanında yüzeysel çizilen bu karakterlerin, filmin arasında yapıştırma olarak algılanan sevişme sahneleri var ki film içinde pornografik unsur olarak duruyor.

Çamur (2003) filmiyle ilgili üzerinde durulması gereken bir diğer nokta ise filmin politik yönüdür.

Filmin genel olarak temasına ve temanın işlenişine baktığımızda, Kıbrıs sorununa ilişkin radikal siyasal çözümlerin veya geçmişin keskin bir hesaplaşmasını görebileceğimiz slogancı bir bakış açısı yoktur. Film, yaşananlar karşısında bireysel hesaplaşmaları ve çok az da olsa bunun toplumsal yansımalarının anlatılmaya

çalışıldığı bir yapım. Filmin konusundan ve anlatımından kaynaklanan kaotik yapısı, yan öykülerle aşılmaya çalışılıp izleyene sorunun farklı yönleri, boyutları anlatılmaya çalışılmıştır. Ancak filmde politik olarak şu şöyledir ya da doğru olan budur, gibi mesajlar açık bir dille söylenmemiştir. Bir çok mesaj veya durum tespiti yoğun bir metaforik dille anlatılmaya çalışılmıştır. Böyle bir anlatımda sıradan izleyici için oldukça sıkıcı, daha üst bir okuma yapacak izleyici içinse entellektüel bir boşalmaya denk gelmektedir. Ancak yönetmen izleyiciyi memnun etmek ya da onlara ulaşmak içinde filmde hem popüler/ilgi çeken/kolay anlaşılan sahneler hem de sembollere dayalı bir anlatım seçmiştir. Böyle olunca da, film, farklı beğenileri ve beklentileri olan seyircileri de memnun edememiştir.

SONUÇ

Türk Sineması'nın içinde bulunduğu üretim koşullarında gözönüne alırsak, kısa süre içinde sektörün önünde duran ekonomik sorunları aşamayacağını söyleyebiliriz. Avrupa Sineması gibi, Türk Sineması da Amerikan Sineması'nın etkisinden kendini kurtaramayarak, 1990'lı yılların başından itibaren devam eden piyasa ilişkileri sürdürecekmış gibi görünüyor.

Türk Sineması'nda farklı bir duruşu olan Derviş Zaim, ilk filminden bu yana farklı ilişki ağları ve yapım koşulları bakımından 3 farklı film çekti. Onun bu sinema serüveni, kendisinin de ifade ettiği gibi, "Türkiye'de sinemaya yeni başlayan bir insanın gitmesi gereken yolların bir özeti" gibi duruyor (Zaim, 2003:32).

Zaim'in kişisel sinema serüvenini, film yaptığı ülkenin özgün koşulları ile ilişkilendirdiği bu değerlendirmesi; sinema serüvenini açık uçlu bir yolculuk olarak tarif etmesi, giderek artan bir şekilde metaforik anlatılara ağırlık veriş i ile birlikte ele alınabilir. Bu faktörleri birarada değerlendirdiğimizde, Zaim'in inşa ettiği sinema dilinin açık uçlu oluşu anlamında alternatif okumaları mümkün kılması ve izleyicinin filmi kişisel bakış açısından beslenerek, güncel politik iklimin kodlarıyla okumasını kışkırtması üzerinde dikkatle durulmalıdır.

İlk filminden bu yana Derviş Zaim için sadece yapım koşulları değil sinema dili de değişti. "*Tabutta Rövaşata*" (1996) filmindeki yalın, minimalist, gerçekçi anlatım, "*Filler ve Çimen*"de (2000) metaforlarla, ironiyle, kara mizahla bezenmiş bir anlatıma dönüşmüştür. Yapım koşullarının bir önceki filmine göre daha iyi olması, filmdeki estetiğe (görüntü, sinema dili, dekor vb.) ve oyuncu seçimine yansımıştır. Son filmi "*Çamur*" (2003) ise "*Filler ve Çimen*"den (2000) daha iyi yapım koşullarına sahipti ve bunun etkileri de filme açık bir şekilde yansdı. Filmin dört farklı mekanda çekilmesi, teknik işlemlerin Avrupa'da tamamlanması, yapım koşullarındaki temel farklılıklar olarak özetlenebilir. Zaim, "*Filler ve Çimen*"de

(2000) başladığı metaforik anlatımı, “Çamur”da (2003) farklı sanatsal yaklaşımları da içine alarak yoğunlaştırdı.

Yönetmenin 3 filminde de tutunmaya çalışan karakterlerin öyküleri ele alınıyor. Her üç filminde de farklı biçim ve düzeylerde güncel toplumsal ilişkilere dair eleştiriler yer alıyor. Hatta son iki filmi, çeşitli yazarlar tarafından politik sinema örneği ürünleri olarak değerlendirildi. Özellikle son iki filminde kullandığı sinema dili, Derviş Zaim’i diğer yönetmenlerden farklılaştırıyor.

Derviş Zaim sinemasının politik sinema türüne örnek olabilir mi sorusuna ilişkin ise, aslında her filmin belirli bir siyasi/politik dili vardır. Bu anlamıyla filmleri politiktir ya da siyasi mesajlar iletir diyebiliriz. Hatta, politikadan çok uzakmış gibi görünen filmler gerçekte önemli politik, siyasi işlevlere sahiptir. “Tıpkı müzikallerin 1930’larda ‘kaçış etiği’ oluşturmaları, bunalan insanı rahatlatma işlevini yüklenmeleri gibi” (Yılmaz, 1997:10).

Derviş Zaim, filmlerinde hem yananlamsal hem de düzenlamsal olarak siyasi mesajlar veriyor. Anlatmak istediğini, oyuncusuna ya söyletiyor ya da yaptırıyor. Ya da göndermelerle daha farklı bir boyutu deniyor. Bazen de her iki yöntemle de izleyiciyle bağ kurmaya çalışıyor. Farklı düzeylerde, farklı kültürel ve siyasal düşüncelerde izleyiciler filmi izler ve filmin onu nasıl etkileyeceği yönetmenden çok onun sahip olduğu değerler belirler. Yönetmen, ancak izleyiciye açık uçlu, alternatif okumalar sunabilir. İşte bu noktada da yönetmenin sinemasal dili ve duruşu önem kazanıyor. Derviş Zaim sinemasında politik olanı çok baskın olmadan, slogancı değil, çoğu zaman göndermelerle yapıyor. Bu tarz da izleyenler için bazen sıkıcı olabiliyor. Ancak aynı zamanda izleyeni aktif bir okumaya da davet ediyor. Bu üslubuyla yönetmen farklı bir yol izliyor. Yönetmenin sinematografik dili ve sinemasal serüveni onun yaşam karşısındaki duruşuyla biçimleniyor.

Derviş Zaim’in, “Filler ve Çimen” (2000) ve “Çamur” (2003) filmlerinde, sinemasal anlatım olarak metaforlarla, sembollerle, ironiyle bezenmiş anlatımlar kullanıldı. Bu tür sinemasal anlatımlar, Hollywood Sineması’yla haşır neşir olmuş

seyirciler için anlaşılması zor metinlerdir. Böylesi filmleri tercih edenler de, daha elit diyebileceğimiz sinema seyircisidir.

Fakat Derviş Zaim bu filmleri yaparken, daha geniş sinema izleyici kitlelerini de hedefleyen bir reklam ve promosyon kampanyasına giriyor. Şöyle ki, “*Filler ve Çimen*” (2000) filminin galasında, filmde mecazi anlamı olan silgi dağıtılıyor, filmin başrol oyuncularını dönemin en popüler dizilerinden seçiliyor. Aynı özelliklerin bazıları “*Çamur*” (2003) filminde de görülmektedir. Seçilen konu Kıbrıs’tır. Yönetmenin de Kıbrıslı olması bunda etkili olmuştur. Fakat yönetmenin son iki filmine baktığımızda, her ikisinin de konusunun dönemin en riskli ama geniş bir medya ilgisine sahip popüler öyküler olması da dikkat çekicidir. Yönetmen ve film açısından bunların ne anlam ifade ettiğine bakarsak, şöyle bir tablo ile karşılaşırız:

Birincisi, yönetmen eğer filmin konusunu seçerken popüler olanı tercih ediyorsa bu onun piyasa kaygılarından bağımsız hareket etmesini engelleyecektir. Filmlerine baktığımızda bu kaygıların biraz hissedildiğini, piyasa kaygısından dolayı zaman zaman öyküde aksamalar olduğunu görüyoruz. Örneğin, her iki filmde de erotik sahneler böylesi bir kaygının ifadesi gibi duruyor. Filmlerin genel seyri açısından çok belirleyici olmasa da, sanki sıradan izleyicinin ilgisini çekebilme kaygısıyla öyküye katılmış gibidir. Zaim’in inşa ettiği sinema dili açısından, filmlerinin derdini daha geniş bir izleyiciye anlatabilme kaygısını taşıması anlaşılırdır. Popüler unsurların filmin genel anlatı yapısıyla tam örtüşmese bile yer alabilmesi, bu kaygıyı gidermeye yönelik stratejik bir tercih olarak okunabilir.

İkinci dikkat çekici öge ise, filmin dili. Derviş Zaim, anlatım olarak, metaforlarla yüklü üst bir dil kullanıyor ve aslında entellektüel bir seyirciyi hedefliyor. Ama her iki filmi izlediğimizde öykünün metaforlarla sembollerle, göndermelerle anlatıldığını; ama aynı zamanda metaforik anlatıma uzak izleyiciler için de, sanki metaforik anlatının diyaloglarla daha anlaşılır kılınmaya çalışıldığı söyleyebiliriz.

Derviş Zaim, son iki filminde sanatsal kaygıları olan popüler filmler yapmayı hedeflemiş, bunu da “Türk sinemasında pek kullanılmamış bir yol” (Zaim, 2003:33) olarak tarif etmiştir: Hem popüler hem sanatsal kaygılar taşıyan bir tür. Yönetmenin de ifade ettiği gibi, özellikle Türk sinemasında farklı anlatım tarzlarının birlikte kullanıldığı filmler pek yok. Derviş Zaim de kendini ve yaptığı sinemayı bu alanın ilkleri arasında görüyor. Bu sinema anlayışı hem minimalist ve hem de kitlesel ya da “Hoolywood”vari filmlerin dışında bir yerde durmayı hedefliyor. Zaim, kenarda duran insanın derdini anlatırken, sıradan anlatım kalıplarının dışında, farklı, daha sanatsal, entellektüel bir çaba gerektiren, sinemasal bir dili tercih ediyor. Öyküsünü anlatırken de sıradan izleyiciyi de hesaba katıyor; ama bu iki farklı anlatım biçiminin filmin genelinde çok da uyumlu olduğunu söylemek mümkün değil. Bu anlatısal uyum sorununun, Derviş Zaim’in yeni sinema arayışının tamamlanmadığının bir göstergesi olduğunu belirtebiliriz.

Zaim’in, metaforik anlatı yapısına popüler unsurlar serpiştirmekle, Kluge’nin “kasıtlı duygulandırma” diye ifade ettiği “öykünün/metnin anlamına ek bir ittirish yapmakla” (Kluge, 1986:184) bu yeni sinema anlayışını oluşturması zor olacaktır. Eğer filmini insanların kafasında oluşturacaksa, bunu filminin anlatımına izleyiciyi de katarak yapabilir. İzleyici filmle özdeşleşmez, filmi yorumlar.

Alternatif farklı okumalar ancak bu şekilde hayat bulabilir. Böylesi bir sinemanın oluşması için sadece öykünün, senaryonun bu şekilde yazılmış olması yeterli değildir. Bunun hayata geçirilebilmesi için, yapım koşullarının da bunu uygun olması gerekmektedir. Öncelikle yönetmenin piyasa kaygısından uzak, ticari başarı kazanma endişelerini taşımayacağı üretim ilişkilerine sahip olmalıdır. Türkiye’de sinema yapma koşullarını göz önüne aldığımızda bunun ne kadar başarılabilir olduğu ayrı bir konudur. Bugün varolan sinema sektörünün dışında, hatta, daha genel olarak ekonomik ve kültürel ilişkilerin dışında ondan bağımsız ve alternatif bir yaşama, üretme koşulları yaratılabilir mi bu biraz zor gibi görünüyor. Ancak her şeye rağmen, bu koşullar altında başarılı filmler yapan yönetmenler de vardır. Derviş Zaim’in ilk filmi, N.Bilge Ceylan’ın filmleri ve Zeki Demirkubuz’un filmleri böyledir. Tabii ki bunların dışında yönetmenin tarzını kabul eden yapımcıların da

bulunması mümkündür. Derviş Zaim "Çamur"da (2003) bunu başarmış gibi görünüyor.

Derviş Zaim, sinema sektörünün yapısal ve kültürel tüm olumsuzluklarına rağmen üç film çekmiştir. Filmleri, hem Türkiye'de hem de dünyada birçok yarışma ve festivallerde ödül kazanmıştır. Yönetmen olarak yeni sinemasal arayışının ne yönde evrileceğini belirleyen tek faktör, sinema sanatının doğası gereği, elbette sadece yönetmenin kişisel serüveni olmayacaktır. Sinema filmi üretiminin gerek teknik, gerek finansal gerekse izleyici tercihleri açısından global süreçlerden bağımsız tartışılması mümkün olmadığı gibi, bu süreçlerden bağımsız evrileceğini varsaymak da olası değildir.

KAYNAKÇA

Kitaplar

- ABİSEL, Nilgün, 1995. **Popüler Sinema ve Türler**. İstanbul: Alan Yayıncılık.
- ABİSEL, Nilgün, 1994. "Türk Sinemasında Film Yapımı Üzerine Notlar." **Türk Sineması Üzerine Yazılar** içinde. Ankara: İmge Kitabevi. 97-125.
- ADANIR, Oğuz, 2003. **Sinemada Anlam ve Anlatım**. İstanbul: Alfa Basım.
- ERDOĞAN, Nezih, 2001. "Üç Seyirci: Pöpler Eğlence Biçimlerinin Alımlaması Üzerine Notlar." **Türk Film Araştırmalarında Yeni Yönelimler 2**. Deniz Derman (der.) içinde. İstanbul: Bağlam Yayınları. 219-230.
- ERDEM, Tuna, 2001. "Geçmiş Zaman Peşinde: Üç Tarihsel Dönem, Üç Sinemasal Anlatı" **Türk Film Araştırmalarında Yeni Yönelimler 2**. Deniz Derman (der.) içinde. İstanbul: Bağlam Yayınları. 165-179.
- ERİM, Duygun, 2001. "Nefret" **Dışarıda Kalanlar / Bırakılanlar**. Aliye F. Mataracı (der.) içinde. İstanbul: Bağlam Yayınları. 191-196.
- ERGÜL, Fatma Okumuş, 2001. "Cinselliğin Farklı Yönlerinin 90'lı Yılların Türk Sinemasındaki Yansımaları: Dönersen Işık Çal, Düş Gezginleri, Gemide." **Türk Film Araştırmalarında Yeni Yönelimler 2**. Deniz Derman (der.) içinde. İstanbul: Bağlam Yayınları. 147-156.
- GEVGİLİLİ, Ali, 1989. **Çağın Sorgulayan Sinema**. İstanbul: Bağlam Yayınları.
- KAVUR, Ömer, 2001. "Dışımızdaki Biz" **Dışarıda Kalanlar / Bırakılanlar**. Aliye F. Mataracı (der.) içinde. İstanbul: Bağlam Yayınları. 235-239.

KIRCA, Süheyla, 2003. Sinema Endüstrisinin Pazarlama ve Promosyon Stratejilerinde Yönelimler: **Türk Film Araştırmalarında Yeni Yönelimler 3**. Deniz Bayrakdar (der.) içinde. İstanbul: Bağlam Yayınları. 95-103.

KLUGE, Alexander, 1986. Yeni Alman Sineması, Sanat, Aydınlanma ve Kamusal Alan Üzerine. Stuart Liebman.

MUTLU, Erol, 1999. **Televizyon ve Toplum**. Ankara: Türkiye Radyo ve Televizyon Kurumu Yayınları.

PÜSKÜLLÜOĞLU, Ali, 1995. **Türkçe Sözlük**. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

SCOGNAMİLLO, Giovanni, 1998. **Türk Sinema Tarihi**. İstanbul: Kabalcı.

SCOGNAMİLLO, Giovanni ve DEMİRHAN, Metin, 2000. **Erotik Türk Sineması**. İstanbul: Kabalcı.

SÜALP, Z. Tül Akbal, 2001. "Türkiye'de Sinema 'Film Noir' ya da Dışavurumcu İklimin İçinden Geçerken" **Türk Film Araştırmalarında Yeni Yönelimler 2**. Deniz Derman (der.) içinde. İstanbul: Bağlam Yayınları. 89-96.

SÜALP, Z. Tül Akbal, 2001. "Outsider: Peçenin Önünde; Peçenin Ardında Mercek ve Kadraj Ayarlarından Yeni Konumlara: 2000'lerin Avangardı Mümkün mü?" **Dışarıda Kalanlar / Bırakılanlar**. Aliye F. Mataracı (der.) içinde. İstanbul: Bağlam Yayınları. 161-171.

YILMAZ, Ertan, 1997. **1968 ve Sinema**. Ankara: Kitle Yayınları.

YUMUL, Arus, 2001. "Yahudilik, Ötekilik ve Kimlik" **Dışarıda Kalanlar / Bırakılanlar**. Aliye F. Mataracı (der.) içinde. İstanbul: Bağlam Yayınları. 109- 117.

Sürelî Yayınlar

AHISKA, Meltem, 1992. "Metropol ve Korku". **Defter**. Sayı:19.118-129.

CANTEK, Levent, 2000. "Gönderen: Bağımsız Hollywood Sineması" **Kültür ve İletişim**. 3/2: 55-73.

ERDER, Sema, 1996. " Hukukdışı Mekandaki 'Yurttaşlar' Öteki İstanbullular". **Görüş**, Kasım. 36- 39.

ERKASLAN, Önder, 2002. "Ötekinin Temsili Açısından Salkım Hanım'ın Taneleri Filminin Göstergibilimsel Çözümlemesi" **Kültür ve İletişim**. 5/1: 9-38.

EVREN, Burçak, 1989. "Türk Sineması 75. Yılında." **Beyazperde Dergisi**. Aralık (ek).

EVREN, Burçak, 2003. "Yeşilçam Bitiyor mu? Değişiyor mu?" **Antrakt**. Sayı: 73: 12-16.

KÖSTEPEN, Enis, 2003. "Her Derde Deva Çamur" **Altyazı**. Sayı:23: 32-34

ÖZGÜÇ, Agah, 2004. "Türk Sinemasındaki Kıbrıs Filmleri. **Radikal**.

PEKER, Bülent, 1990. "Sirk ve Sirk Dışı" **Ve Sinema** Sayı: 9: 74-75.

SÜALP, Z. Tül Akbal, 1998. "Allegori ve Temsil 2. Korkunun Yüzü ve Çılgınlığının İzleği Filmler" 25. **Kare**. Sayı 25: 11-19

SÜALP, Z. Tül Akbal, 2004. "Bağımsız Sinema Kim(ler)den ve Ne(ler)den Bağımsızdır ve İllaki Niye Bağımsızdır." **Antrakt**. Sayı:75-76: 20-22.

TUTAL, Nilgün, 2001. "Fransız Düşünürlerden Ötekilik Yaklaşımları" **Kültür ve İletişim** 4/1: 29-46.

ZAİM, Derviş, 2003. "Çamur Bir Yeniden Doğuş Filmi" **Altyazı** Sayı 22: 32-34.

ZAİM, Derviş, 2004. "Soruşturma: Bağımsız Sinema Ne?" **Antrakt** Sayı 75-76: 42.

EK: Derviş Zaim'in Filmografisi.

TABUTTA RÖVEŞATA

Yönetmen: Derviş Zaim

Senaryo: Derviş Zaim

Görüntü Yönetmeni: Mustafa Kuşcu

Kurgu: Mustafa Preşava

Müzik: Baba Zula, Yansımalar

Oyuncular: Ahmet Uğurlu, Tuncel Kurtiz, Ayşen Aydemir, Ahmet Çadırcı, Şerif

Ergül, Fuat

Onan, Mahmut Benek, Nadi Güler

Yapım: Ezel Akay, Derviş Zaim

Ses: Ender Akay

Çekim Yeri: Türkiye

35 mm, Renkli

Ülke: Türkiye

Yapım Yılı: 1996

Dil: Türkçe

Ödüller:

- 33. Antalya Altın Portokal Film Festivali, En İyi Film Ödülü. 1996
- 33. Antalya Altın Portokal Film Festivali, En İyi Erkek Oyuncu Ödülü. 1996
- 33. Antalya Altın Portokal Film Festivali, En İyi Senaryo Ödülü. 1996
- 33. Antalya Altın Portokal Film Festivali, En İyi Kurgu Ödülü. 1996
- İstanbul Film Festivali, Jüri Özel Ödülü. 1997
- İstanbul Film Festivali, Uluslararası Eleştirmenler (FIPRESCI) Ödülü. 1997
- Orhan Arıburnu Ödülleri, Yılmaz Güney Jüri Özel Ödülü. 1997
- Orhan Arıburnu Ödülleri, Yılın En İyi İkinci Filmi. 1997
- Sinema Yazarları Derneği (SİYAD), En İyi Erkek Oyuncu Ödülü. 1997
- Ankara Film Festivali, En İyi Erkek Oyuncu Ödülü. 1997
- Fransa, Montpellier Uluslararası Film Festivali, Altın Antigone Yarışmasında Mansiyon Ödülü. 1997
- Fransa, Montpellier Uluslararası Film Festivali, Akdeniz Eleştirmenler Ödülü. 1997
- Fransa, Montpellier Uluslararası Film Festivali, Fransız Sanat Öğrencilerinin Verdiği En İyi Film Ödülü. 1997
- Fransa, Amiens Uluslararası Film Festivali, Asya Filmler Kategorisinde En İyi Film. 1997
- İtalya, Torino Uluslararası Film Festivali, Jüri Özel Ödülü, Halk Ödülü. 1997
- Yunanistan, Selanik Uluslararası Film Festivali, Jüri Özel Ödülü, En İyi Erkek Oyuncu Ödülü 1997
- ABD, San Francisco Uluslararası Film Festivali, En İyi Film Ödülü. 1998
- Fransa, D'annonay Uluslararası Film Festivali, En İyi Film, En İyi Erkek Oyuncu Ödülü. 1998

FİLLER ve ÇİMEN

Yönetmen: Derviş Zaim

Senaryo: Derviş Zaim

Görüntü Yönetmeni: Ertunç Şenkay

Kurgu: Mustafa Preshava

Müzik: Serdar Ateşer

Oyuncular: Bülent Kayabaş, Ali Sürmeli, Sanem Çelik, Haluk Bilginer, Uğur Polat,

Taner Barlas, Taner Birsnel

Yapım: Pan Film

Ses: İsmail Karadaş

Yönetmen Yardımcısı:

Çekim Yeri: Türkiye

35 mm, Renkli, Dolby Digital

Ülke: Türkiye

Yapım Yılı: 2000

Dil: Türkçe

Dağıtımçı: Özen Film

İnternet Sitesi: www.fiilervecimen.com

Ödüller:

- 12. Orhan Arıburnu Ödülleri, En İyi Film. 2001
- 12. Orhan Arıburnu Ödülleri, En İyi Yönetmen. 2001
- 12. Orhan Arıburnu Ödülleri, En İyi Kadın Oyuncu, Sanem Çelik. 2001
- Sinema Yazarları Derneği (SİYAD), En İyi Film Ödülü. 2001
- Sinema Yazarları Derneği (SİYAD), En İyi Yönetmen Ödülü. 2001
- Sinema Yazarları Derneği (SİYAD), En İyi Senaryo Ödülü. 2001
- Sinema Yazarları Derneği (SİYAD), En İyi Kadın Oyuncu. 2001
- 37. Antalya Film Festivali, En İyi Üçüncü Film Ödülü.
- 37. Antalya Film Festivali, En İyi Yönetmen Ödülü
- 37. Antalya Film Festivali, En İyi Kadın Oyuncu Ödülü
- 37. Antalya Film Festivali, En İyi Yardımcı Erkek Oyuncu Ödülü
- 37. Antalya Film Festivali, En İyi Kurgu Ödülü
- 37. Antalya Film Festivali, En İyi Sanat Yönetmeni Ödülü
- 2001 Şubat, Berlin Film Festivaline Katıldı.

ÇAMUR

Yönetmen: Derviş Zaim

Senaryo: Derviş Zaim

Görüntü Yönetmeni: Feza Çaldıran

Kurgu: Francesca Calvelli

Müzik: Michael Galasso, Koulis Theodorou

Oyuncular: Mustafa Uğurlu (Ali), Yelda Reynaud (Ayşe), Taner Bırsel (Temel),

Bülent Emir

Yarar (Halil), Tomris İnceer (Oya), Arslan Kacar, Ümit Çırak, Yüksel Arıcı,

Muhammed Cangören, Atilla Ula, Nadi Güler, Şerafettin Kaya, Veli Doğan, Serhan

Ernak, Fuat Sözen.

Yapım: Derviş Zaim, Marco Müller

Set Dekorasyonu: Adnan Özgün

Ses Kurgusu: Emanuela Di Giunta

Yönetmen Yardımcısı: Arslan Kacar

Özel Efektler: Gianluca Basili, Massimiliano Normanno

Çekim Yerleri: Türkiye, KKTC

35 mm, Renkli, Dolby Digital

Ülke: Türkiye, İtalya, İsviçre, Yunanistan

Yapım Yılı: 2003

Dil: Türkçe

Dağıtımçı: Özen Film

İnternet Sitesi: www.fabrica.it/camur/

Ödül:

-60. Venedik Film Festivali, Enrico Fulchignoni (UNESCO) Ödülü.

PARALEL YOLCULUKLAR/ PARALLEL TRIPS

Yönetmen: Derviş Zaim & Panicos Chrysanthou

Belgesel, Betacam Video / Renkli / 120'

Türkiye-Yunanistan 2004

Türkçe, Yunanca; İngilizce ve Türkçe altyazılı

Paralel Yolculuklar, Kıbrıslı Rum yönetmen Panicos Chrysanthou ile Kıbrıslı Türk yönetmen Derviş Zaim'in birlikte çektikleri bir belgesel. Belgeselde iki yönetmende 1974 yılında savaş sırasında yaşanan acı olayları hem Türklerin hem de Rumların penceresinden anlatmaya çalışıyor.

TABUTTA RÖVAŞATA
(1996)



FİLLER VE ÇİMEN**(2000)**

ÇAMUR
(2003)

