

“Geniş Zamanlı Tarihin Şiiri”, der: Aslıhan Doğan Topçu, **Derviş Zaim: Toplumsalın Eleştirisinden Geleneğin Estetiğine Yolculuk** Ankara: DE- Ki Nisan 2010

GENİŞ ZAMANLI TARİHİN ŞİİRİ¹

Bir yönetmenin sinemasını konuşmaya başlamak kaçınılmaz olarak onun yaratıcı yönü ve ürettiği işler üzerinde imzası olan bir yönetmen olarak farklılığını tartışmayı beraberinde getirecektir. Zamanını doldurmuş bir yaklaşım olan auteur sinemasına ait bir kuramdan hareket etmeyeceğim. Hiçbir zaman yakın hissetmediğim bir kuramsal yaklaşımın içinden yazamayacağım gibi bu yaklaşımın bir kuram olup olmadığı; kuram olsa bile geçerli olup olmayacağı tartışmasına da girmeyeceğim. Hiç tartışmıyor olsak da filmlerin aslında çok kişinin ortak emeği ile gerçekleşiyor olduğunu iddia eden biri olarak bu kolektif çabanın örgütleyicisi ve taşıyıcısı olarak yönetmene odaklanan bir tartışmanın da eksik kalacağını düşünmekteyim. Filmler sanayinin içinde üretildikleri sürece yoğun ve detaylandırılmış bir iş bölümü tek tipleşmiş iş bölümlenmeleri, mekanik olarak üretilen kısımların organizasyonu ile üretildikleri için bir filmin ortaya çıkmasında yönetmen; başrol oyuncular ve belki belli ölçülerde senarist; ender olarak görüntü yönetmeni dışında emeği geçen herkesin önemsizleştiği bir üretim biçimi hâkim olmaktadır. Bu hâkim üretim biçiminin etrafında şekillenen ideoloji, sanayi dışında üretilen filmlerin yönetmen sineması olduğunu vurgular, hatta tuhaf bir şekilde vurgu bu tür avangarda ya da bağımsız işlerde yönetmen üzerine odaklanır. Ve bu sistemin dışında kalmayarak eleştirel bakan birileri bile filmin kolektif yapısını göz ardı ederek yönetmenler üzerine konuşur olur.

Şimdi ben de bütün bu itirazlarımla çelişerek bir yönetmenin sinemasına bakıyor olacağım. Üstüne üstlük, Türkiye sinemasının son on küsur yıllık döneminde, inatla farklı bir kulvarda giden Derviş Zaim’in sinemasının kendine has yanlarını konuşmak tartışmak gerektiğine de inanarak. 1980’ler sonrası dağılmış, örselenmiş, toplumsal bağları zedelenmiş toplumda artan yoksullukla büyük bir uçurum yaratacak yeni ve vurguncu zenginlik, yolsuzluk ve bunların beraberinde getirdiği güvensizlik, korku ve öte taraftan utanmaz bir fütursuzluk dünyaya bakışımızı yeniden biçimlendirdi. Vahşi ve hoyrat kapitalizmin adaletsiz, eşitliksiz tarihinin içinden geçerken, başımıza gelenleri, halimizi tanımlayabileceğimiz donanımlardan ve aynı zamanda dayanışma direnme olanaklarından da yoksun kaldık.

¹ Bu makalede “Birkaç itiraz; bir yönetmen bir film; ve biraz söylenme Birkaç itiraz”, (Antrakt 02/ 04) “Çamur”da bireyin tarih bilinci ve sorumluluğu” Milliyet Sanat 11/06, “Derviş Zaim Sineması ve Cenneti Beklerken: Bir Meselesi, Dili ve Arayışı Olan Sinema”; Radikal 11/06, “Sırları Dökük Aynadan Geçerken: Derviş Zaim ve Cenneti Beklerken” gibi yazılarımdan faydalanarak ilerledim.

Bu ortam pek çok alanı kültürel ve sanatsal üretimi besleyecek duygusal ve entelektüel beslenme kaynaklarında elbette kendini hissettirdi. Eleştiri iflas etti, yazar sorumluluğundan azat oldu; bütünlüklü ve toplumsal bakış itibarını yitirdi. Fazla ve hızlı kayıplar; acıya, zulme tanıklık ve bu tanıklığın ayakta kalabilmek için reddi toplumsal olarak karşılıklarını da üretti. Olup bitenlerin bir görüngüsü de 1990'ların ikinci yarısından itibaren de hem Türkiye'de hem de dünyada melodrama teveccühün artması olarak ortaya çıktı. Elbette ticari sinemanın denenmiş kalıplara yaslanması kendini güvenceye alması beklenen ve alışlagelmiş bir durumdur ama tanımları problemlili de olsa 'bağımsız' olduğunu iddia eden, ticari olmayan, sanatsal ya da bireysel sinemalar için sözü edilen kalıplardan bağımsız bir sinema yapmaları beklenir. Yaman çelişki artarken, toplum seyrelir ve saydamlaşır; yoksulluk artıp çatışma yükselirken, hızla büyüyen tüketim odaklı konformizm de aynı hızda yaygınlaştığı için olsa gerek vasata, sıradana, emeksiz ve özensiz ama imgesi cilalı olan her şeye bağlanma eğilimi de artmaktadır. Kendi savruluşuna bir varoluş sorunsalı arayan giderek muhafazakâr ve mistik bir dünyaya eğilim gösteren lümpenliği ve düşkünlüğü kutsayan dibe çekilmeyi romantize eden ve bütün bunları erkek melodramlarıyla anlatan bir sinemamız oluştu. Umutsuz ve çıkışsız bir dünyayı kendi öyküsüne ağlayarak anlatan arabesk kara filmler arasında inadından vazgeçmeyen bir yönetmen ister istemez ayrı ve özenli bir ilgiyi hak edecektir.

Filmler sadece eğlence endüstrisi için üretilmezler, yönetmenlerin iç öyküleri, kendi filmografilerinde geçmeleri gerekli eşikler üzerine olabileceği gibi, pek çok farklı nedenle de yapılabilir. Ama eğlenmenin de her gün metalar olarak paketlenmiş tarzların, tek ve biricik anlamı diye sunulanların yaygın ve baskın biçimlerinin varlığına rağmen pek çok farklı eğlenme biçimleri de olabilir. Tartışmak, fikir alışverişinde bulunmak, bir başkasının bakışı ile karşılaşmak, bir yabancıya ya da 'öteki'nin dünyasına girmek basit ya da karmaşık bir şeyi öğrenmek, sorgulamak, sembolleri, mecazları çözmek, metinler arası ilişkileri fark etmek de birilerinin eğlenme biçimi olabilir. Ya da bir film görsel olarak hayret verici, şaşırtıcı, büyüleyici cazibesi için de seyrediliyor olabilir. Buradan bakıldığında Derviş Zaim çok katmanlı, sembollerin birbirine örüldüğü, kahraman olamayan kahramanları ile tarihin üst üste binmiş katmanlarındaki ortak anlara ve o anın zaafına dayanan öyküleri üzerinden diyalogu amaçlayan; aslında öykü anlatmayan ya da anlatılan öykünün filmin gösterdiği ve tartışmak istediği şeylerin arkasında kaldığı öyküler anlatıyor. Ama en ayırt edici ve Zaimi'nin sinemasını bugünün gerçekliği içinde kendine has ve aykırı kılan, geniş tarihle kişisel tarihin karşılaşma anlarına ve o an içerisinde zayıf düşmüş, çaresiz, insani hatalar yapan insanların filmlerinde kurduğu estetiğinin politik olanla ilişkisi ve buradaki duruşunun sağlamlığı oldu.

“Çamur”da bireyin tarih bilinci ve sorumluluğu

Derviş Zaim, *Çamur* filminde kendi kişisel tarihine, kendini kapsayan daha geniş bir tarihin içinde biçimlendiği kültürel ve toplumsal tarihine bakar ve kişisel tarihinden daha geniş olan o tarihe ve onunla örtüşecek başka tarihlere bir söz üretebilmenin sorumluluğu ile politik bir estetik oluşturur. Bu politik estetiğin yönetmenin film üretme tarihi içinde etik bir yeri ve değeri vardır. Filmin estetiğinin kuruluşu, anlatısının yapılandırılması ve belki de en önemlisi filmi üretme biçimi bu etikle ilişki içindedir. Kendi tarihiyle yüzleşmek, bu yüzleşmeyi yapmadan bir yönetmen olarak yoluna devam etmemek, pek çok ağır tabudan birine, üstelik de bu tabu alanın yaşayan öznelerinden biri olarak bakmaya çalışmak ve o tabu alanın karşısında olabilecek muhtemel bir kamusalığa sözünü söylemek, bakışını netleştirmek, bunu yaparken filmini de, filmin anlatısını ve görselliğini de bu süreçle politik olarak kurmak Derviş Zaim'in özgüllüğünü oluşturuyor. Türkiye sinemasında Bu özgül duruma çok az rastlanıyor. Elbette böyle değerlendirdiğimizde Derviş Zaim sineması üzerinde farklı tartışmaları ve çalışmaları hak ettiğini de düşünmüş oluyoruz. Oysa bütün tabularla yüzleşme ihtimalleriyle karşılaşmalarımızda olduğu gibi Derviş Zaim filmlerini de hak ettiğinden daha zayıf ve cılız bir eleştiriyle karşılıyor ve hemen geçiştirip; sessizce savuşturuyoruz.

30 yıl öncesi Kıbrıs'ta yaşananlar da hatırlanması ve konuşulması zor deneyimlerdir. Ali, askerlik eğitimi sırasında, komutanın "hazırlıklı olmayız!" diye askerleri kendisiyle birlikte bağırma emrini verdiği an düşer, bayılır ve sesi gider. "Hazırlıklı olmak", bu travma yüklü geçmişin, geçmiş zamandan çıkartılıp bir sürekliliğe ve yeniden ve tekrar, sil baştan yaşanma ihtimalini Ali'nin aklına düşürür. Bu korkulu düşüncüyü kışkırttığı için Ali bu kelimeyi bağırarak tekrarladığı an, sesinden vazgeçer. *Çamur* filmi boyunca konuşulmaktan ve üzerine düşünölmekten kaçınılan bu deneyimin, bedenler üzerinde fiziksel yaralara, takıntılara ve rahatsızlıklara yönlendiğini görürüz. Başa çıkılmaya çalışılan, bir tülü başa çıkılamayan büyük travma ile yüzleşilemediği için, öykü, nevrotik tezahürlerle yüküdür. Bütün karakterler nevrotiktir. Çünkü büyük acıların içinde zalim ile mazlum da sürekli yer değiştirir. Benjamin'in dediği gibi "Kültür alanında hiçbir belge yoktur ki, aynı zamanda bir barbarlık belgesi niteliği taşımasın" (Benjamin 1995: 36). Her felaket, her savaş sıradan insanların üzerinden böyle geçer ve ardında masum hiç kimse bırakmaz. Acının ve kaybın ve tabi ki suçluluğun büyüklüğü başa çıkılması zor bu deneyimin kendisini gerilere, geçmişe iterken ayakta kalmak için şimdi ve gelecek için yaşanan rahatsızlık ve kaygı kendini başka yollarla ifade etmeye çalışır. Unutmak, hatırlamak birbirine karışmış imkânsızlık alanlarıdır. *Çamur* filmi, bize, karakterlerinden, onların anlamsız çırpınışlarından, tuhaf takıntılarından,

filmin geçtiği o kimliksiz arafta olma halinin duygusunu hatırlatan mekânlarına kadar bu imkânsızlığın hallerini sunar.

Toplumsallığımızı ve tarihe analitik bakmadığımız, bakmadığımız ve bakmaktan vazgeçtiğimiz için geçmiş ya ona sıkıca bağlanarak hatırladıkça efsaneler ürettiğimiz bir uyum gösterme çabasına ya da ondan kaçtığımız, dillendiremediğimiz, dillendiremedikçe buradaki sorunları telafi edilebilir, toplumsal olarak sürdürülebilir başka alanlara taşıdığımız bir uyum gösterme çabasına dönüşebilir. *Çamur* filmi, bu diyalektiğin üzerine oturan bir filmidir. Hafıza giderek deneyim ve deneyimin kaybı fikri ile ilişkilendirilmektedir. Huyssen'e göre 80 sonları eski Sovyetler, Latin Amerika ve Güney Afrika gibi politik krizin yaşandığı yerlerde unutmama ve unutturmanın politikaları, ardından, geçmişin ve gerçeğin efsaneleştirilmesini beraberinde getirmiştir. Buraya Batı'nın az bilip, az ilgilendiği kendi 80'lerimizi de rahatlıkla ekleyebiliriz. Türkiye bu yakın tarihi en ağır deneyimleyen yerlerden biridir. Gerçek efsaneleştirilebilir, öte yandan efsaneler de güçlü gerçeklik duyguları üretebilir. Huyssen, "*Hafıza Kültürü*" olarak tanımladığı durumun, Yahudi soykırımının utancının ve acısının izlerinin, Batı'da kültürel olarak, bu travma ile yüzleşme ve baş edebilme yöntemi olarak üretilmiş ve giderek büyüyen bir politikadan çıkmış olduğunu söylüyor (Huyssen 2003:16). Sonuçta bütün bu pratiklerin, "*Küreselleşmiş Soykırımın*" ve onlar etrafında oluşan çağdaş hafıza kültürlerinin ekonomik küreselleşmeye karşı oluşturulan bir tepki gibi okunup okunamayacağını soruyor. Huyssen'in söylediğini şöyle de yorumlayabiliriz unutmak ve hatırlamak üzerine yaşanan bu güçlü kültürel rüzgârlar toplumsal, ekonomik, siyasi tarih içinde, emeğin uğradığı darbeler ve savaşlar karşısında ulusal hafızaların da küreselleşmesine bir tepki midir? Ve neden küreselleşme rüzgârları altında hatırlamanın kültürü baskın olmuştur?

Unutmanın/ unutturmanın politikaları nedir, biri bu kadar güçlüyse diğeri de bir o kadar var olmaz mı? Kayıp bir tarihle yaşamak, kayıpların yasını tutamamak neye mal olur? Unutulan, anlatılmayan, anlaşılmayan böyle oldukça da hatırlanmayan deneyimlerin tarihi nereye gider? Toplumsal deneyimler ufkumuzun silik ve puslu manzaraları bize gelecek resimlerini ne kadar sunar? Ve Türkiye sinemasının anlatı deneyimleri neden puslu manzaraların silik ve belirsiz resimlerinin tekrarlarından ibarettir? Tarih ve bellek aynı zamanda bu ufkun manzaralarını kavramaktan mı geçer? Yüzleşmek; bir birey olarak yönetmenin kendisiyle ve toplumuyla, toplumsal deneyimler ufkunun manzaralarıyla yüzleşmesi, Türkiye sinemasının deneyimlerinde neden bu kadar az rastlanır bir durumdur? Neden unutmama, yüzleşmeme, geçiştirme, ima ile geçiştirme, hatıraları, yaşananları mırıldanmalar olarak bile olsun bir ses olarak taşımama eğilimi ağır basmaktadır? Ve bunun

aksi olan durumlar hangi filmlerde, hangi biçimlerde karşımıza çıkar? Ağırlıklı olarak nihilist mistik erkek melolarını, arabesk noir'leri lümpenlik kutsamalarını bu travmanın açtığı derin yarıkların üstünü örten semptomatik yamalar kabuklar olarak gördüğümü daha önce de yazmışım.

Derviş Zaim'in özellikle son döneme denk düşen iki çalışmasının hem Türkiye'deki sinema kültürü hem de genel geleneklerimiz içinde yenileyici ve yaratıcı bir tarih, hafıza ve deneyim aktarımına ilişkin bakış üretmiş olmasının değerli bir katkı olduğudur. **Çamur** (2003) filmi ve Derviş Zaim'in Kıbrıs'lı Rum yönetmen Panicos Chrysanthou ile birlikte yaptığı **Paralel Yolculuklar** (2004 Türkiye –Yunanistan) isimli belgeseli, *yüzleşme ve ima ile geçiştirme* geleneğine dönüşmüş olan duruşlardan oldukça farklıdır. Zaim, kendisinin kişisel tarihinin bir parçası olduğu bu sorunlu, acılı ve ağırlı geçmişi toplumsal deneyimler ufkumuzu ekler. Bir aktarıcı olarak bu ufuk karşısında kendi duruşunun da dâhil olabileceği bir anlatı biçimi arar; ürettiği yöntemin aynı zaman da seyircinin kafasındaki iç filmi, iç sesleri ve muhtemel öyküleri harekete geçirebilecek bir alan yarattığını söyleyebiliriz.

Zaim **Çamur**'da tarihle hafızanın bıçak sırtında, her hatırlamanın ve unutmamanın eksik kalanlar, ihanetler ve özlemlerle karışık olan mekânını aktarıyor bize. Brecht'in söylediği gibi temsilin tarihsel olanın karmaşık güçlerini taşıması ve böylelikle izleyenin deneyimleriyle karşılaşabilir olması diye adlandırdığı bir anlatıyla karşılaşıyoruz. Daha önce de vurguladığımız gibi Derviş Zaim çok katmanlı, sembollerin birbirine örüldüğü, çok kahramanlı, diyalogu amaçlayan bir öykü anlatıyor. Özellikle kullandığı ışık ve ışığın etkisiyle yarattığı atmosfer, Brecht tekniğine yakın bir anlatım özelliği kazanıyor. Işık etkisiyle birlikte mekân kullanımı da aynı işlevi üstleniyor. Bu kullanımın bir tesadüf değil ya da rast gele keşfedilmemiş; bunu daha önceki filmlerine bakarak söylemek mümkün.

Hastalık, çamur, ölüm, doğum; doğuma kaderden başka kişisel bir tercihi ve dışarıdan müdahaleyi katan bir karar, hatırlama, hatırlatma, taşlaşma, taşlaştırma, dile getirme, getirmeme, getirememe bunların hepsi sözünün ettiğimiz dokunun sağlam ilmekleri ve filmin her bir kahramanıyla birlikte çoğalıyor. Toplumsal tarihin yalnız bırakılmış karanlık çukurlarında sorunların, soruların, çözümsüzlüğün, düşmanlığın, diyalogsuzluğun çamurunda debelenmek ve bu çamurdan medet ummak. Bu bataklık ortamında edindiğimiz yaraları gene o bataklığın balçığına sıvayarak kurtuluşu, iyileşmeyi ummak; doğurganlığı, üretkenliği, yürüyüp yoluna devam edebilmeyi, eksik uzuvlarımızı geri kazanmayı dilemek, kaybettiğimiz sesimizin bize dönmesini beklemek, günahlarımızı, vahşetimizi unutmak, bahanelere sarılmak, bahanenin yetmediği yerde yüzleşmeden kaçmak, sorunlarımızı estetize etmek;

Derviş Zaim'in bütün kahramanları bu semboller ve bu durumlar için varlar. Brecht'in kahramanları gibi, limbo bir sahnenin önünde, bize bu sembolik duruşların gerçeküstü oyununu sunuyorlar. Kimseye bakmıyorlar, kimseyle çok fazla göz göze gelmiyorlar ne de doğru dürüst konuşuyorlar; gerektiğinde bile, acemi, soluksuz, isteksiz ve mahcup cümleleri ortada koyuverip, başka bir sahneye geçiyorlar. Yani aslında oynamıyor, oyun vermiyorlar. Bir limbo sahneden diğerine geçiyorlar. Parlak ve çiğ bir ışığın altında hem her şeyin çıplak kaldığı hem de sınırların bulanıklaştığı bir ışık altında debelenip duruyorlar. Devinimi kendi dairesinde tamamlayan, hareketi bir başkasına aktarmayan çırpınışlar içinde kendi enerjilerini tüketiyorlar. Bu parlak ışığın ada ışığı olduğunu seziyor olabiliriz; ama daha fazlası için orda bu kadar çiğ, bu kadar çıplak bir ışık bu.

Derviş Zaim'de ışık, kendi başına bir anlatıcı rolü üstlenir. *Tabutta Röveşata*'daki fanus ışığı gökyüzünü yeryüzüne bir kubbe gibi, kapak gibi kapatır. kent zamanı, yoksulluğu ve farklılığı fanusuna hapseder. Toplumun ve zamanın sınırları doğanın coğrafyanın mekânın sınırları gibidir. Zaman mekânın üstüne kapanmıştır. *Çamur*'daki çiğ limbo ışık hafızanın ve unutmanın donduran çiğ ışığıdır. Arada kalmanın, korkunun kısır, çaresiz bırakan ışığıdır. *Cenneti Beklerken*'de eşitlikçi, gölgesiz, dingin ve zamansızdır. Yekpare bir öykü anlatır. *Nokta*'da beyaz, parlak, kör edicidir. *Çamur*'da olduğu gibi bir tuz gölü üzerinde çekilmiştir; ama bu kez bütün mekân bu beyaz boşluğun mekânıdır. Işık vakitsizmiş gibi duran beyaz bir boşluk yaratır. Üzerine yazı yazılan ve "geniş zamanlı tarihler" yazılacak olan bütün beyaz kâğıtlar için oradadır. Beyaz boşluğun kör edici aydınlığı kara deliklerin yuttuğu bilgiyi ve erdemi bulabilmeyi, toplumsal ve kişisel hafızaların örtüştüğü anın sözünü tamamlamayı uman insanoğlunun kaldıracabileceğinden daha fazla bir beyazlıktır. Bütün renkleri kaybetmeye körlüğe içkindir. Büyük renklerin kesiştiği yerde karanlığın içinden bir yol bir açıklık yansıtılabilmeye de muktedirdir. *Tabutta Röveşata*'nın fanus ışığı gibi, o basık gökyüzü nasıl kentin kenarlarındakilerin üstünü kapatıp, onları havasız, umarsız, nefessiz bırakıyorsa ya da *Filler ve Çimen*'deki o ebruli gökyüzü kaypak ve sürekli yer değiştiren ve karakterlerinin eşitsiz bir gökyüzünün altında kaygan bir zeminde ne kadar da zor ayakta kalabileceklerini anlatıyorsa; *Çamur*'da çoklu anlatıcıların, anlatı katmanlarının, farklı sembollerin kendilerini katmerlendirecekleri, eşit bir ışığın altında görünür olmalarını sağlıyor. *Cenneti Beklerken*'de tarihin sahnelerini aydınlatıp katmanlarının açılmasını sağlarken, *Nokta*'da bu tarihsel katmanlarda uzun birikmiş tortuların lekesinden bir hesaplaşma mekânı yaratıyor.. Işık bir araç olarak kendi anlatısını kuruyor tıpkı Brecht yöntemlerinin her aracının kendi anlatısını kazanıp özgürleştirmesinde olduğu gibi. Her araç eşit ve bağımsız birer anlatı katmanına

dönüşüyor. Işık, mekân, oyuncular, oyunculuk, müzik filmin dünyasını yaratıp onu desteklemek için değil bu çoklu ve çok katmanlı öykülere farklı katlar açabilmek için var oluyorlar. **Çamur**'da (2003) gökyüzü çiğ, parlak beyaz bir ışıkla parlar. Altındaki herkesi kendi travmalarında eşitleyen, sığınaklara ihtiyaç doğuran bir ada ışığıdır. Sorunların çözülebilmesi için kendi gölgelerinde, karanlıklarında demlenmeleri gerekir. Ancak bu çiğ ışığın eşitlediği yerin kişisel travmalar değil de hepsini birlikte ezmiş bir savaş ve kayıp öyküsü olduğunu anladıklarında, farklılıklarını ve çözümlerini de göreceklerdir. **Cenneti Beklerken** (2006) de ise parlak ve uzun bir gökyüzü ve iç mekânların loşluğu vardır. Kamusal vahşi ve şiddet altındadır; mahrem ıssız ve çaresizdir.

Ve mekân da kendi anlatısını kurar. Tarihin katmanlarını onların yükünü taşır. Hiçbir turistik ya da izlenimci zevke alet edilmeden çünkü bu mekân zevkin değil, hesaplaşmanın, yüzleşmenin, yalnız bırakılmışlığın mekânıdır. Ancak kazılarak içinden çıkabileceklerden medet umulan ve sırları saklayan, konuşmayan, terk edilmiş mekân, izleri saklasın, tarihi, acıları, günahları gömsün diye önümüzde uzanır. Ya da bir iz bırakmak, daha önceki izleri lekeleri tamamlayabilmek için var olmaktadır. Bu mekân kurgusu ve ışık altında bütün karakterler ve öyküleri de önde, hemen önümüzde gerçekleşir. Bu “önde” sunum özelliği de diğerleri kadar önemli bir anlatı oluşturur. Karakterler hemen önümüzde bize mazeretleri sunulmaksızın çaresiz ve bir anda bu çaresizlikleriyle karşımızdadırlar ve bizi de izleyici olarak zor durumda bırakırlar. Hiç birine acıyamaz ya da hayran kalamayız. Ah keşke birinin öyküsünü tek başına ve daha detaylı izleyseydik rahatlardık. Ama öyle olmaz, onlar orada gözlerimizin önünde izah edilmemiş bir çaresizliğin, bakımsızlığın ortasında bizi yalnız avuntusuz bırakırlar. Filmlerin umudu ya da bize aktardığı umut bu noktada başlar. Ölüm doğumu da beraberinde getirir. Avunmadığımızda yaşama yeniden bağlanırsınız. Derviş Zaim'in filmlerine buradan baktığımızda onun politik filmler yapmadığını; filmleri politik olarak yaptığını söyleyebiliriz.

Cenneti Beklerken: Sırları dökük aynadan geçmek...

Cenneti Beklerken hem yönetmenin film kariyerinde hem Türkiye Sinemasında, ama aynı zamanda sinemanın geneldeki anlatı arayışları içinde önemli bir yer edinecek ve tarihe geçecek bir filmidir. Filmin şiirsel büyüünün, baştan sona bir rüya ve uzun bir şiir gibi akıyor olmasının ya da buralara ait bir fantezi, epik gibi de izlenebilecek olmasının yanı sıra Zaim'in ilk filminden bugüne uzanan bir başka önemli özelliğin de yeni bir eşik oluşturduğunu görüyoruz. Zaim başından beri, aslında bir düşüncenin, fikri bir meselenin ardından giden

filmler yapan ve her seferinde bu meselesini filmin düz seyirliklerinin yanı sıra nasıl bir anlatı katmanıyla kotaracağı konusunda da fikir yoran bir yönetmen oldu.

Fikri meselesinin olması, bu meselenin bireysel içe dönük bir mırıltıdan ziyade dışa, topluma, hikâye anlatısına, neyi nasıl anlatacağına, fikrini seyirciyle nasıl paylaşıp nasıl tartışılabilir kılacağına yönelmesi aslında, bugün, Türkiye'deki ve dünyadaki sinema için Derviş Zaim'i ender kılıyor. Böyle değerlendirildiğinde Zaim, dünyada meselesi olan, meselesini diğerleriyle paylaşmanın dilini arayan, bu anlamda ortak deneyimler ufku muza katkı yapan yönetmenlerden biri. Bugün böylesi çabalara gerçekten ihtiyaç olduğunu düşünüyorsak; edebiyattaki ve sanatsal ve kültürel üretimlerdeki dil ve üslup arayışlarının ve bunun yanı sıra bir meselesi, tartışmaya sunduğu argümanları olan yaratıcı faaliyetlerin de kıymetli olacağını düşünüyoruzdur.

Cenneti Beklerken geleneksel minyatür sanatından esinleniyor. Esinlenirken bir dönem hikâyesi anlatıyor. Aşk, sevgi, sadakat, yoldaşlık, dayanışma; iktidar, bireysel kurtuluş ama sistemden kaçamama öyküsü de diyebiliriz. Bir tarihsel ve coğrafi yol öyküsü aynı zamanda; sadakatten, iktidarın etkilerinden söz eden bir epik ya da kahramanlık öyküsü de diyebiliriz. İsteyen arzu ettiği gibi seyredebilir. Sadece taze görselliği bile sinemanın ilk ve son bakışta yarattığı büyümlü aşk ilişkisini kurmaya muktedir.

Aslında filme minyatürden esinlenmiş bir iş olarak bakarsak haksızlık etmiş oluruz. Esinlenmenin izleri, dediğim gibi, ne kadar büyümlü ve şiirsel olursa olsun, asıl şiiri kuran çabanın, yönetmenin, minyatürün ardındaki bakma, görme, algılama, bilme, gösterme, temsil etme ve paylaşma biçimini sinemaya da ait olabilecek taze bir anlatı biçimine dönüştürmesi olduğunu söyleyebiliriz. Cüret ederek söylüyorum ki bu Godard'ın Brecht'le karşılaşması kadar yenileştirici ve yaratıcı. Arzu eden filme böyle de bakabilir. Temsil sorunu üzerine açtığı sorgulamaya da katılabilir. Hatta Orhan Pamuk'un *Benim Adım Kırmızı*'sı ile beraber ele alarak farklı dünya algısının, bilme ve paylaşma biçimlerin ardındaki derin kültürel tarihlere, karşılaşmalara ilişkin oturup uzun çalışmalar bile yapabiliriz. Bu, üretken aklın bilimsel faaliyete kışkırtıcı katkısıdır.

Ama film aynı zamanda aşk, yoldaşlık, dayanışma konularında da bastırılmış, epeydir üstü örtülmüş başka türlü bir aşkın da mümkün olduğunu hatırlatması açısından özellikle bugün için çok anlamlı geliyor. Aşk sadece hırçın, hoyrat, tüketici, kendini yok edici değildir; aşk aynı zamanda üretken, yolda kazanılan, kurtarıcı ve özgürleştirici de olabilir; uzun ve zahmetli yollarda yoldaşlık coşkusu da olabilir; biraz mütevazı, yaralamayan, onaran ve iyileştiren de olabilir. Ya da Şairin dediği gibi bir "*sevdayı sevgiye dönüştüren*" / "*derin denizler gibi*" (edip Cansever, *Sevda ile Sevgi*). Olamaz mı? Ve iktidar katmanlı, karmaşık ve

yok edicidir. Karşısında hep uyanık ve sağlam durulması gerekendir; asla rahat olunamayacak, görüldüğünden farklı ve hızlı değişen dolayısıyla karşısında tarafını seçmenin sürekli uyanık bir mücadele olduğu geniş yekpare bir haldir. Yekpare bir zamanda sınırsız toprakların sürgit bozkırlarına tutunmuş, dilden dile anlatılan ve bu yüzden miş’li geçmişi bir zaman edinmiş, rengin ışığın eşitlendiği görsel bir öyküyü söyletiyor.

17. yüzyıl Osmanlı İmparatorluğu, İstanbul; tellallar kesik başı sokakta gezdirirken “İsyancının akibetine bak” diye seslenirler halka. Tam bu sırada nakkaş Eflatun Efendi ve yardımcısı Gazal Efendi nakşetmektedirler. Aslında Eflatun onu daha da kederlendiren kâfir resmiyle oğlunun hatırasını zihnine nakşetmek için resmini yapmaktadır. *Avuntu için sadece kendinin olacak bir güzelliğin peşine düşmüştür; tıpkı Kâfirler gibi.* Suretlerini zamana karşı koruyabilmek için ölmüş karısını ve oğlunu Frenk üslubuyla resmeder.

Osmanlının tasvip etmediği Frenk resmi onları kederlendirirken, itaatsizliklerinden dolayı hayatlarını da tehlikeye atar. Ama Eflatun, Frenk ressamı gibi çizebildiği için Vezir tarafından Sahte Şehzadenin başı kesilmeden suretini resmetmesi için Anadolu’ya isyanların, taht kavgalarının ve derin yoksulluğun diyarına yollanır; Memur ve mecburdur. Frenk resmi hakikati göstermez; karşısındakini temsil eder o halde zamana kalacak olandır. Hatıramızda ya da kafamızda kalacak olanı değil, hatırlanması isteneni resmeder.

Gazal efendi, “Keşke Frenk ressamlarının resmedişinde bir hakikat olsaydı da bizi dinginleştirse, Allah’a yaklaştırsaydı” der. Oysa onlar sırları dökülmüş bir aynada yolculuk edenlerdir. Bir takım tasvirlerin içinden geçer, bir takım tasvirleri birbirine eklerler. Kederlendikçe, dünya altüst oldukça nakşederler. Çünkü aslında hiçbir şey görüldüğü ya da anlatıldığı gibi değildir. Zaman da mekân da kaypaktır, çoğul ve yan yanadır. Anlatılan, resmedilen, tasvir edilen ya da temsil edilen temsil ettiğini göstermeyebilir. Gösterdiği ise baktığı olmayabilir. Tıpkı minyatürdeki gibi. Eflatun’un dediği gibi, “nakkaşlar kafasındakini çizer, karşısındakini değil”.

17. yüzyıl Osmanlı İmparatorluğu’nun duraklama dönemidir. Aslında bir hayli zamandır Anadolu yoksuldur, vergiler altında ezilmektedir, karışmıştır, başıbozukluk, işsizlik, açlık hâkimdir; toprak ekimsizdir. 1500’lü yılların ortalarından beri isyanlar ve başkaldırıyla kaynamaktadır. Yönetmen sadece işaret ettiği zamanı anlatmaz; bu zamanı da içine alan daha geniş bir dönemi belirgin özellikleriyle birlikte anlatır. İç içe geçmiş zamanları çok katmanlı bu tarihin bir noktasına yoğunlaşarak her katmanda üst üste binmiş birbirlerini içine almış yoğun katmanlı ve düğümlüğü tarih anları içinde kendi tarihimiz de kavranabilir olur. Bu zaman aynı anda mişli geçmişin zamanıdır.

Zaman zaman içindedir. Mekân da mekâna açılır, sürekli ve farklı bakış açılarıyla birbirine eklenir. Tıpkı minyatürdeki ya da toplu deneyimlerimizin miş'li geçmiş hikâyelerindeki gibi. Eflatun'un dediği gibi nakış donmuş bir anın resmidir. Rüyalarımızda, yaşadıklarımızda, yaşadıklarımızı nasıl anladığımızda kalan anın resmidir. Eflatun, Danyal'a katılmak için gelen çobana hem çizip hem anlatırken, "Resim hem yapanın hem bakanındır" der. Geriye anlatılacak pek çok hikâyeye kalır. Şehzade Danyal savaşı, ekmeği, rüyayı vaat eder. Akçesi yoktur ama umudu vardır. Bir gün bolluk, bereket ve adalet gelecektir.

Az gidip uz gider, dağları, bozkırları aşarlar. İlk yağmalanmış kervanla karşılaştıklarında Çerkez cariye Leyla ile karşılaşılır. Eflatun'la Leyla bu bozkır öyküsünde kanın karmaşasının içinde yoldaş, yandaş olur, hem hal olur, âşık olurlar. Önce Danyal'ın oğlu sonra Danyal'la karşılaşılır. Her Kervansarayda cenk olur. Kelleler kesilir. Eflatun çizer Leyla ona çiraklık eder, bunca ölümün içinden azat olarak çıkarlar.

Sahte Şehzade ya da halkın umudu, ya da mehdinin kendisine zuhur ettiğini düşünen Danyal, Eflatun'a İspanyol Frenk ressamın çizdiği iki tablo gösterir. İkisinde de ressam bize dönük, büyük tuval arkadan görünürken önde şehzade Danyal ve oğlu Yakup'u görürüz. Arkada aynada ise III. Muradın aksisi vardır. Danyal, Eflatun'dan aynada babasının aksini silmesini, yerine Mehdinin resmini çizmesini ister. "Sağ kalmak için resim çizeceksin, halka sadece ekmeğe vaat edilmez; halka rüya da vaat etmek lüzumludur. Sen benim rüyamı halkın rüyası yapacaksın. Bu resimde ben varım, Yakup var, bir de rüyam olacak, umudum olacak", der. Ekmeğe gerektiği gibi güller de gereklidir.

Tablo aslında Velazquez'in 1656'da yaptığı *Nedimeler (Las Meninas)* tablosudur. Bu tabloda İspanya imparatoru ve yeni kraliçenin kızı bebek Margarita ve nedimleri vardır. Velazquez tablodan bize bakmaktadır. Tuvalin sırtı bize dönüktür; aynadaki yansıma resmedilen kral ve kraliçeye aittir. Aynada devri bitmiş hükümdarların silik yansımaları vardır. Barok dönemin bu ünlü tablosu bize başka bir bilmece sunmaktadır. Temsil eden görünür ve bize bakandır; temsil ve temsil alışılmadık, temsil edilenler ise görülemez olandır. Sadece bir yansımanın aksidirler. Temsil edilenin yerine biz bakanlar geçeriz. Temsil eyleminin gerçek alanına girenler aslında çerçeve dışında olması gerekenlerdir.

Danyal'in istediği ise bambaşka bir dünya algısı ve bilgisidir. Danyal de dönemi kapanan III Murat'ı aynadaki yansımadan çıkartmak ister çünkü film boyunca yönetmeninde bize gösterdiği gibi aynada yansıyan bizim hayal ve hüznlerimizdir; kafamızdakilerdir, umudumuz ve rüyamızdır. Bu yüzden padişahın yerine Mehdiyi resmetmesini ister.

Derviş Zaim de kendi gösterdiğinden daha geniş bir film yapmıştır. Öyküsü anlattığından daha yekpare ve katmanlı, çok zamanlı, çok mekânlı; bakışı çoğul bir sinema

dili üretmiştir. Görüntü ve temsil; bakmak ve bakılmak; gerçeklik ve anlatı, zamanın ve mekânın akışkanlığı ve onu sabitleme isteğinin karşılaşmalarını izleriz. Foucault'nun *Nedimeler* için yazdıkları gibi örtük ya da saklı olanla açık ve görünür olan arasındaki düzlemler karşılaşır.

Arzu edersek bu sorularla aklımızdaki filmleri düşünerek izler ve keyifleniriz. Arzu edersek rengin, ışığın yekpare dünyasında, zamanın mekânın değişken, kaygan ve özerk olduğu çoklu bakışlarla nakşedilmiş dünyasının sinemaya ait nasıl yeni bir dil yarattığına kapılarak büyülenebiliriz. Ya da bu büyülü dünyada bir aşk, kahramanlık ve yol öyküsü izleyerek eğlenebiliriz. Herkes kendi seyirliğini kendi seçsin.

Tabutta Röveşata ve Filler ve Çimen: Fanusun Kıyısından kaçmak

Tabutta Röveşata'nın (1996) Mahsun'u yalnızca hayatta kalmaya çalışmaktadır. Kentin, toplumun, bütün dünyayı kapsayan ağır dönemin kıyısında, Boğaziçi'nin kenarında soğuğa, açlığa, yersiz yurtsuzluğa yaşama inadıyla direnir; elde bundan başkası kalmamıştır. Kent artık sanayi kentlerinin yükselişindeki gibi emeği kendine çeken bir merkez olmaktan uzaklaşmaktadır. Hem de bütün kara parçalarında. Bu yüzden belki, *Tabutta Röveşata*'da Mahsun kent içre bir kuşatmanın mahkûmudur. Artık içerdedir ama içerde kenti kent yapan, düşün evrenine bir disiplini üreten o toplumsal ve kamusal yaşamı bir çözeltiye dönüşmektedir. Bu birey için son derece tehlikeli bir çözeltidir. Mahsun bu çemberi kırmak ister. (acaba çember yuvarlak değil midir?!) Balıkla beslenen martılar gibi kısa ve kesik uçuşlar dener. Kent onları ve olanakları terk etmiş gibidir. Derviş Zaim bu terk edilmişlik, yüzyıllık bakımsızlık öyküsünü dillendiren pek çok filme katılan öyküsü ile buradan genele de bir cümle eklemektedir.

Derviş Zaim'in ilk filmi *Tabutta Röveşata*, toplumsallığın seyredildiği hayata ve toplumsal atıklara dönüşmüş insanların sıkışıp kaldıkları köşelerden birine dönüp bakar ve bunu sade, abartısız, neredeyse sessizce anlatır. Mahsun'un ve Rumeli Hisarı'nda kenarda kalmış dönem artığı rint bir yoksulluğun yaşam izlerine bakar ve belki de bu yüzden çok ödül ve beğeni toplar.

Derviş Zaim ilk filminden başlayarak bir mimar gibi filmin mekânını inşa eder. Zaim, mekânı mizansen olarak kurmaz; filmin evi ya da dünyası olarak sunar. İnşa aracı kamerası, açıları ve ışıktır. Mahsun'un sıkışıp, kalmış çıkışı olmayan yoksulluğu güzelliği dillere destan İstanbul'un dillere destan Boğaz kıyısında bir fanusa dönüşür, çünkü toplum da, dünya ekonomisi de, mekânda dönüşmüştür. Bu fanus kendi şiirselliğini yaratır. Çünkü Mahsun, mekâna, insan yaşamına, gündelik hayata tahakküm ve temmelluk edene yenik düşmeyen, hayata kendi yöntemleriyle sınıksız sarılan, yaralı bereli bir garip ahir zaman don kişot'u

gibidir (sadece küçük harfle ve kurşun kalemle yazılan) ve kendi masal dünyasını yani kendi gökyüzünü kendi tepesinde taşır. Maddi imkânsızlara rağmen bir görsel ağıt ama aynı zamanda karşılama gibidir.

Yarattığı bu fanus *Filler ve Çimen* (2000) filminde de devam edecektir ama orada gökyüzü paylaşılmaktadır. Işığı sürekli değişen gökyüzü farklı göklerin, farklı fanusların çatışma alanına dönüşecektir. Bu dünyadan sessizce geçenler, geçemeyenler ve itirazı olanlar, itirazı aklından bile geçiremeyenler, dünyanın gürültüsünü çıkarıp hatta gökyüzü onlarınmış, ışık da, rahmet de onlardan sorulmuş gibi olanlar bu tekinsiz gökyüzünün altında birbirlerine teğet geçip dururlar. Kimsenin göğü kimseninkiyle hesaplaşmadan mevsim geçer.

Derviş Zaim'in beş uzun kurgu filminde de kaybetmiş ya da kaybetmenin eşiğinde, yaralanmış, kayıplarından yorgun karakterler vardır. Cılız ve çelimsizdirler. Bu dünyanın artık asla mazur görmeyeceği kadar zengin iç dünyalarının altında, dışarıdan bakıldığında ezilmiş gibi dururlar. Ama biz onların muazzam çabalarına, dirençlerine tanık oluruz. İnatla onlara hükmedene direnirler. Üstelik sadece kendileri için değil, kendi dünyalarındaki diğerleri için de.

Mahsun (*Tabutta Röveşata*) hem etrafındakilere, özellikle de eroınman kıza ve tavus kuşlarına karşı şefkatli ve vericidir. Verebileceği her şeyi elinde kalanı, belki de en büyük zenginliği olan düşleriyle direnme yetisini paylaşmaktadır. Havva (*Filler ve Çimen*) askerlik yaparken mayına basarak sakat kalan kardeşini ameliyat ettirmek ister. Mafyanın, derin devletin, her türlüğü garipliğin döndüğü dünyada dayanışma içinde oldukları vardır ve ayakta kalmayı ve ayakta tutmayı becerecek olan odur. Teğet geçen onca insan arasında en cılız olan Havva hikayeden en güçlü olan olarak çıkacaktır.

Çamur'da Ali ana kahraman gibidir ama diğer bütün karakterler biraz önce de söylediğimiz gibi aslında aynı limbo gökyüzünün altında eşittir ve hepsi yaralarını sarmak için kendilerince bir yol aramaktadırlar. Her birinin birbirinden tuhaf görünen tutunma ve yeni bir yer edinme çabaları aynı zamanda birbirlerini de çağırın birininkinin diğerinkini içine aldığı bir büyük çaba gibidir. Hepsi bir diğerinden daha çok acıılmaya açıktır. Kırılgan ve güçsüz görünürler. En kırılgan olan Ayşe, en güçlü olarak bitirir hikâyesini.

Cenneti Beklerken'de tarihte geçen bir kahramanlık ve yol öyküsünün ana kahramanları olacak olan nakkaş ve cariye ise kendilerinden, daha doğrusu hikâyenin onlardan beklemeyeceği kadar, çekingen ve ürkektirler. Aslında sanki görünmez olmak, bu hikâye anlatısından sessizce çıkıp gitmek istemektedirler. Kanın zulmün ve kıyametin içinden

eve varırlar. *Nokta*'da tarihin ve günahların yükü ile çırpınan Ahmet bir yazının devamı olabilmek olanı biteni sonlandırabilmek için sözün sona koyar kendini.

Karakterlerde öne çıkan bir kahraman olamamak hali, önemsizlikleri ile dünya dertlerini yüklenmiş kendinden vazgeçmiş gibi duruşları ama inatla bir meseleye takılıp çabalamaları; gözden ırakken bir yönetmen tarafından keşfedilmiş olmanın şaşkınlığına eklenir. Bu durum *Tabutta Röveşata*'nın karakterleri açısından bakıldığında sorun yaratmaz. Çünkü anlatının sadeliği, yeni gerçekçiliğe yakın üslubu, minimal tonda anlatılıyor oluşu özellikle Mahsun'un farklı kahramanlığını yadırgatmaz hatta beğeni toplar. Ama *Filler ve Çimen*'de öykünün esas kahramanı olacak Havva tozun dumana, gerçekliğin kâbuslara karıştığı bir ortamın içinde her hangi bir bireyin sıradanlığında hayatını kotarmaya, sorumlu olduklarına bakmaya çalışmaktadır. Zaim'in kamerası bakmasa görünmeyecek olandır. Diğer kameraların gözünden kaçacak olan. Ama bu öykünün merkezinde olması ona dramatik bir ayrıcalık da tanımaz; o bu kargaşanın içinden geçendir, geçmek zorunda olandır.

Çamur'da ise oyuncuların neredeyse oynamıyor halleri, sıraları geldiğinde bir alıntı gibi ortaya çıkışları ve çarpıcı eşitlikleri de geniş anlatının anlamına uygun ama öykü örgüsünde tuhaf bir etki yaratır. Tarih, hatırlama ve unutmaya, yas ve nekahetin toplumsal öyküsü böylesi bir eşitliği gerekli kılmaktadır. *Cenneti Beklerken*'de ise, 17. yüzyılda taht kavgalarının, her boyutta kendini tekrarlayan iktidar mücadelelerinin sürdüğü, merkezle uçsuz bucaksız toprakların karşıtlığında, kontrolle ıssızlığın ortasında, bir nakkaş ve cariyede güçlerini klasik öykülerdeki gibi akıl almaz kahramanlıklarından değil, sıradan ve iktidarsız sessizliklerinden alırlar. Bu aynı zamanda tablonun kahramanlardan daha önde olduğu bir algının ürünüdür.

Noka: nefis, heves ve nihayet

Geniş beyaz düzlüğe sülüsle yazılmış 'Afallâhu anh' (Allah onu affetsin) yazısını görürüz. Usta ve çırağı bugün seyrettiğimiz yere çok uzak bir zamanda bir telaş içindedirler. Ece Ayhan'ın Yort Savul şiiri; "*Atlasları getirin! Tarih Atlaslarını!// En geniş zamanlı bir şiir yazacağız tarih yazacağız*" diye başlar ve: "*Çocuklar! İle bile muhbirler! Ve bütün ahali!// Hep birlikte, üç kez, bağırarak, yazınız/ Kurşunkalemle de olabilir/ Yort Savul!*" diye de biter. Yunus Emre'nin bir şiirinde şöylece geçer : "*padişahı kim bileydi /kul itmese yort savul*" Bu dünyanın derdini cefasını zulmünü Allaha havale edenler Yort Savularda yol verip kenara çekilen kullardır. Ve tarihi kursun kalemle olsun yazamamış olanlardır. Şiirlerde ve öykülerde özgürleşirler bir süreliğine ve hayatın kendisine dönülür sonra. "af'allahû anh" Timur'un Anadolu'da estirdiği kanlı kıyım için söylenmiş olabilir. Her bastırılan köylü isyanından sonra söylenmiş olabilir. İşkenceden geçmiş, idam edilmiş ölüm oruçlarına yatmış savaşta kıyımında

zayı olmuş çocuklara karşı elinden bir şey gelmeyenlerce söylenmiş olabilir. Ne vakit “Yort Savul” dense, geri çekilmeye zorlananlarca yeniden söylenmiş olabilir. Bu yüzden de noktasızdır. Ona nokta olmak; nokta koyabilmek için bu büyük günahların halk tarafından bağışlanmış olmaları gerekir. Zalim ve hâkim olan zulmünden dolayı ceza görmedikçe ve zulüm gören onu bağışlamadıkça bu mesele bir nihayete kavuşamaz. “*İhcamla yazı yazma, hayatı daha geniş zapt etme manasındadır*”.

Bir nefeste yazıvermek, aşkla ve inançla yazı vermek mi demektir? Elini hiç kaldırmadan soluğunu tutarak yazmak; bu dünyaya bir nefeste bir iz bırakmak, bu dünyadan biz de geçtik mi demektir?

Derviş Zaim belirgin biçimde **Çamur** filminden başlayarak **Cenneti Beklerken** ve en son olarak da **Nokta** filminde büyük ve küçük tarih, zaman, vakit ve deneyim yüklü anların tortularından oluşmuş büyük, çok katmanlı bir yün yumağına tığının ucunu batırıyor. Mekânla zamanın kalın düğümlerinden ilmekler alıp sıradan insanların tarihin kara deliklerinde dillenmemiş deneyimlerini ince bir dantelle doldurur gibi film yapıyor. Soyut ve tıpkı bir şiir imgesi gibi pek çok anlamı katmanlar içinde taşıyabilen bu mekânı gadre uğramış deneyimlerin, acının zulmün öfkenin duygularını deneyimlerin, yaşanmış ama büyük tarih olamamış anların hacimli mekânı yapıyor. Kendi kişisel tarihi ile uğraşan kahramanları kendileriyle yüzleşip yollarına devam edebilmeyi umarken tarihin belli anlarının tortulandığı anlarla da karşılaşılıyorlar.

Nokta tuz gölünün uçsuz bucaksız beyaz düzlüğüne açılır. İnsan yaşadığı yere benzer diyen Edip Cansever’in *Mendilimde Kan Sesleri* şiiri yankılanır ve Zaim’in o mendillerdeki kan seslerinin filmini aradığını da düşünebiliriz. Mekân, tarihin defalarca üzerine yazılabileceği, zamanın sürekli olarak bu yazıları silip unutturabileceği yer; çok geniş zamanlı bir beyaz düzlük gibi uzanır. Mekân suç mahalli; hatırlama, yüzleşme, mahkeme mekânıdır. Burada karakterler kuruyup gidebilir, buharlaşabilir, havaya karışabilir; izlerin karıştığı anların düğüm olduğu yerde kaybolabilirler; en nihayetinde göçüp gidebilirler. Bütün renklerin parlaklıktan solduğu yerdir; kör edebilir. Ama bu göz alan geniş beyazlık aynı zamanda renklerin kesiştiği yerdir. 13. yüzyıldan beridir ve daha eski vakitlerden beri belki, bütün bitmemiş cümlelerin bir heves, bir zamansızlık ya da korkuyla elini kaldırmadan tek bir nefesle yazılmış yazıların, sonu getirilememiş, gelmedikçe beklenip dertlenilmiş, uzun tutulmuş nefeslerin mekânıdır.

Baktığımızda, Derviş Zaim’de mekân ve mekâna ilişkin sinemasal unsurlar, bir tür mekânın kendisine ait bir anlatı dünyası oluştururlar. Mekân kendi film öyküsünü, filmin anlatısının dışında kotarmaya başlar; böylece Willemen’in da altını ısrarla çizdiği sinemanın

yenileştiren düşünceye kapı açan anlatı biçimlerine bir örnek olarak gösterdiği şey, Zaim'de somut örneğini bulur. Mekân bir başka metin, bir başka anlatıcıdır artık. Mekân tarihsel dinamiklerin temsiline açılır. İçindeki film anlatısına, hatırlamanın sorunsallı alanına açılınca, tarih ve hafıza ikiliği kırılıp birbiriyle karşılaşan ve ilişkiye geçmek zorunda olan zihinsel süreçler olarak diyaloga ve birbirleriyle konuşmaya zorlanırlar. Soyut mekân, toplumsal mekânı ve mekânın baskılayan güçlerini katmanlaştırır. Böylece mekânının içindeki karakterler de birbirlerinin öykülerini kendi içlerinde birer zarf gibi taşırlar. Birini açtığınızda ötekinin öyküsüyle karşılaşırız; diğeri açıldığında onun da içinden bir ötekinin ki çıkar. Mekân mekânın zarfı, kişi kişinin taşıyıcısıdır. Açıldıkça diğeri için de hem konuşur hem söyleşiyi imkânlı kılarlar.

Marks'ın söylediği gibi kapitalizmin zamanı mekânı temellük eder. Ele geçirir ve hiçleştirir, şeyleştirir. Derviş Zaim'in birbirini takip eden sineması mekânı temellük edip hiçleştirilen zamana karşı bir yolculuktur. Zamana ışıktan mekânlardan tünel açıp vakitleri keşfetmeye ve anın halini çözmeye çalışan bir sinemacının serüvenleri bizi de ilgilendiriyor o zaman tüneline o vakitleri bulmaya ve anları anlamaya bizim de ihtiyacımız var. Yort Savul!

Kaynakça

Benjamin, W., (1993), Pasajlar, çev: Ahmet Cemal, İstanbul :YKY.

Hansen, M. (1991) Babel and Babylon, Cambridge: Harvard University Press.

Huyssen, A., (2003) Present Pasts: Urban Palimpsest and the politics of Memory, Stanford: SUP.

Willemsen, P., (1994), Looks and Frictions: essays in cultural studies and film theory, Indiana: Indiana Univ. & BFI.

Williams, R., (1979) Politics and Letters, London: NLB