Social Sciences Research Journal (SSRJ)
Sosyal Bilimler Araştırma Dergisi

Aralık/December 2019, 8(4)
Başvuru/Received: 17/10/2019
Kabul/Accepted: 08/11/2019
Araştırma Makalesi/Research Article
http://dergipark.gov.tr/ssrj
http://socialsciencesresearchjournal.com

Sunal, G., Asal, U. Y. (2019). Disiplinler Arası Bir Çözümleme Aracı Olarak Sinema ve Politika: Derviş Zaim'in Gölgeler ve Suretlerinde Türk ve Rum Olmak. *Social Sciences Research Journal,* 8 (4), 1-13.

Disiplinler Arası Bir Çözümleme Aracı Olarak Sinema ve Politika: Derviş Zaim'in Gölgeler ve Suretlerinde Türk ve Rum Olmak

Dr. Gözde Sunal
İstanbul Ticaret Üniversitesi
Görsel İletişim Tasarımı Bölümü
gsunal@ticaret.edu.tr
Orcid: 0000-0002-9535-5714

Dr. Uğur Yasin Asal
İstanbul Ticaret Üniversitesi
Siyaset Bilimi ve Uluslararası İlişkiler Bölümü
uyasal@ticaret.edu.tr
Orcid: 0000-0003-1567-9186

Öz

Disiplinler arası bir inceleme aracı olarak ele alınan sinema ve politika ilişkisi, bu çalışmada politik çözümleme metodolojisi kapsamında analiz edilmektedir. Söz konusu metodolojiyi yerine getirirken, II. Dünya Savaşı sonrası gelişen sinema ve politika ilişkisi ön plana çıkartılmakta, bu ilişkiyi etkileme niteliğine sahip bağımlı ve bağımsız değişkenler sıralanmaktadır. Bu yönüyle çalışmanın bağımlı değişkeni Kıbrıs sorunu ve bu sorunun politik sinema ekseninde değerlendirilmesidir. Söz konusu bağımlı değişkeni etkileme kapasitesine sahip bağımsız değişkenleri ise kültür, kimlik, kamuoyu ve dış politika olarak sıralamak mümkündür. Derviş Zaim'in sinematografisi ekseninde yansımasını bulan kavramsal arka plan, çalışmada gölge oyununa ait felsefi öğretiler üzerinden incelenmektedir. Derviş Zaim sinematografisini Gölgeler ve Suretler filmi üzerinden analiz eden bu çalışma, siyaset felsefesi ve sinema ilişkisini çalışmanın temel sacayağı olarak nitelendirmektedir.

Anahtar Kelimeler: Sinema, Politika, Politik Çözümleme, Derviş Zaim, Gölgeler ve Suretler Filmi

Cinema and Politics as an Interdisciplinary Analyse Mannerism: Being Turk and Greek at the Shadows and Semblances of Derviş Zaim

Abstract

As an interdisciplinary analysis instrument, the relationship between cinema and politics is examined in the context of political analysis in this study. While adapting this methodology, the sub-disciplines between cinema and policy concepts, which have developed after the Second World War, are brought to the fore and then dependent and independent variables, which have capability to affect this relation, is listed. In regard to this, the dependent variable of the study is Cyprus issue and its estimation according to political cinema axis. The independent variables of the study that have potential to affect the dependent variable are culture, identity, public opinion and foreign policy. The conceptual background which finds itself on Derviş Zaim's reflection on the axis of cinematography is examined with philosophical tenets of Shadow Play. While the study analyses the Derviş Zaim's cinematography over his Shadows and Semblances Film, qualifies the relations between political philosophy and cinema as the basic underpinnings of the study.

Key Words: Cinema, Politics, Political Analyse, Derviş Zaim, Shadows and Semblances Film

"Eskiye dönmek için yeni bir yolculuğa çıkacaksın.
Bir Frenk resmi yapacağız. Kimi vakit tasvir tarzı ile
nakşedeceğiz. Bazen her iki tarzı da birbirine sirayet ettireceğiz.
Ondan sonra da belki de ben yeniden tasvir yaparım.
Hatalar yapacağız.
Senin gibi en başa dönmeyi umacağım.
Hep iyileşmeyi bekleyeceğiz.
Hep arayacağız"
(Cenneti Beklerken, Final Konuşması,
Gazal-Eflatun Efendi).

Giriş

Sosyal bilimlerde gerçekleştirilen disiplinler arası çalışmaların giderek arttığı gözlemlenmektedir. Söz konusu disiplinler arası çalışmaların örneklemi, insan ve insan davranışlarını etkileyen ekonomik, siyasal ve toplumsal gösterge setleri haline gelmektedir. Post-Modernizmin bir sonucu olarak gelişen bu ilişkisel yaklaşım, sosyal bilimlerde olay ve olgular arasındaki ilişkileri anlamada temel araç haline gelmektedir. Metodolojik olarak ifade edildiğinde ise, tümdengelim ve tümevarım metodolojilerinin eklemlenmesi sonucu gelişen yeni araştırmalar, bu disiplinler arası mahiyette ilerlemektedir. Sinema ve politika ilişkisinin ele alındığı bu çalışmada da disiplinler arası bir metodolojik yaklaşım benimsenmektedir. Her iki kavram arasındaki ilişkiyi politik film kavramsallaştırması üzerinden okuma çabası içerisinde olan bu çalışmada, Derviş Zaim'in sinematografisi içerisinde ön plana çıkan Gölgeler ve Suretler Filmi örneklem olarak incelenmektedir. Çalışmada politik film ifadesi ele alındığında, politik içerikli filmler akla gelmektedir. Sinemada politik bir mesajın bulunması ve filmlerin kurgusundan seyirciye yansıtılmasına kadar bu mesajı içermesi, sinema ve politika ilişkisinin doğal bir sonuç olarak gelişmektedir.

Sinemada politik mesaj kullanılması süreçlerinin II. Dünya Savaşı ve sonrasında yoğun olarak ele alındığı görülmektedir. II. Dünya Savaşı'nın ekonomik, siyasal, askeri ve toplumsal alanda ortaya çıkarttığı dönüştürücü etkinin, beyaz perdenin kitle iletişim aracı olarak kullanılması sürecini de beraberinde getirdiği görülmektedir. Bu yönüyle II. Dünya Savaşı, küresel topluma önemli bir sorgulama yaptırmış, savaş sonrası politik sinemanın resmettiği filmlerde siyasetin çöküşü sıklıkla vurgulanmıştır. Soğuk Savaş döneminde ise politik sinemanın bir propaganda aracı olarak kullanıldığı görülmüştür. Küresel güç rekabetinin ideolojik yansıması boyutunda olan bu araçsallık, film çözümlemelerinde ideolojik, tarihsel, politik gibi açımlamaları da beraberinde getirmiştir. Soğuk Savaş retoriğinin bir parçası olarak gelişen söz konusu açımlamalar, sinema ve toplumsal değişim ilişkisinin doğal bir sonucu olarak ortaya çıkmıştır. Soğuk Savaşın salt devlet merkezli egemen yaklaşımı küresel toplumu ve insanı bu sürecin dışında tutmuş, uluslararası sistem merkezli güvenlik rekabeti, devletlerin birincil önceliği olarak gelişmiştir.

Bu araştırmada Soğuk Savaş döneminin önemli bir kırılma noktası olarak gelişen, NATO üyesi ülkeler olan Türkiye ve Yunanistan'ın Kıbrıs sorunu üzerinden politik tutumları analiz edilmektedir. Bu analizi yerine getirirken Derviş Zaim'in Kıbrıs sorununu kişilik, kimlik ve ruh sarkacı üzerinden beyaz perdeye yansıttığı 'Gölgeler ve Suretler' filmi çözümlenmektedir. Sinema ve politika arasındaki ilişkiyi, uluslararası bir sorun üzerinden inceleyen bu çalışmada yer alan araştırma soruları aşağıdaki gibidir;

1- Kültür, Kamuoyu ve Dış Politika ilişkisinin kurulmasında Kıbrıs sorununun rol ve fonksiyonu nedir?
2- Söz konusu rol ve fonksiyonu analiz etmede Derviş Zaim sinemasının ön plana çıkan, ayırt edici özellikleri nelerdir?
3- Gölgeler ve Suretler filminin politik sinema eksenindeki sinematografik özellikleri nelerdir?

Söz konusu araştırma sorularının örneklem ile ilişkisinin ölçülmesinde deskriptif bir metodoloji benimsenmiş, filmde ele alınan sorunun dinamiklerini anlama adına siyasi tarihin, politik sinema ile kesişim noktalarından azami ölçüde yararlanılmıştır. Araştırmada ilk olarak sinema ve politika ilişkisini meydana getiren kavramsal açımlamalar ifade edilmiş, bu açımlamaların kültür, kimlik ve dış politika ile ilişkisi metnin tümünde korunmaya çalışılmıştır. Bu ilişkisel yaklaşım üzerinden araştırmanın bağımlı değişkenini Kıbrıs sorunu, bu bağımlı değişkeni etkileme kapasitesine sahip bağımsız değişkenleri ise Türk ve Rum kimliği, Kıbrıs adası ve sorununun kökenleri, NATO üyesi iki ülke arasında inşa edilen tırmandırma stratejisi oluşturmaktadır. Araştırmanın temel

kabullenimlerini ise Kıbrıs adasında yaşayan kimliklerin, çatışmanın değil, barışın doğrudan bir parçası olma iradeleri ve sorunun halen çözülememiş olmasında devlet ve güvenlik merkezli egemen yaklaşımın devam etmesi oluşturmaktadır.

Sinema ve Politika İlişkisinin Kavramsal Çerçevesi

Sinema ve politika ilişkisinin kavramsal çerçevesini yakın siyasi tarihin ekonomik ve toplumsal dinamikleri üzerinde görebilmek mümkündür. Bu yönüyle, devlet, toplum ve ekonomi sacayağının bir parçası olarak gelişen söz konusu ilişki sistematiği, iletişimin rol ve fonksiyonu ile birleştiğinde kitlesel bir görünüm kazanmaktadır. Toplumun bir parçası olarak bireyleri belirli düşüncelere sevk etmeye ve onları sahiplenmeye yönelik davranışlar, toplumsal yaşamın bir retoriği olarak politikanın faaliyetleri arasındadır (Ryan ve Lenos, 2014, s. 253). Söz konusu kavramsal ilişki üzerinden okunduğunda, Sovyetler Birliği'nin baskıcı uygulamalarının, politika ve sinema ilişkisini, ekonomik ve toplumsal eşitsizlik temelinde güçlendirdiği görülmektedir (Ryan ve Lenos, 2014, s. 254). "Sinema sanatı, toplumların bir yansıması olarak ortaya çıkmıştır. Ekonomik ve sosyal koşullardan beslenen sinema, bireylerin ortak değerlerini beyazperdeye taşımaktadır" (Sunal, 2018, s. 121). Bir diğer ifadeyle günümüzde sinema, yaşamın politik gerçeklerini görsel ve işitsel iletişim araçlarının etkisiyle mesaj çoğaltıcı bir görünüme kavuşturmaktadır (Aziz, 2014, s. 76).

Sinema, yaşamın gerçekliğini önemli bir malzeme olarak değerlendirir. Bu yönüyle, aktüel siyasi gelişmelerin 1-2 yıl içerisinde sinemaya yansıdığını görebilmek mümkündür. Politik sinema ise, tarihin yazılış biçiminin beyaz perdeye aktarılmasıdır (Dorsay, 2019). Tarihin bu yazılış biçiminin beyaz perdeye aktarılmasında yönetmenin küresel gelişmeler karşısında sahip olduğu entelektüel bakış önem kazanmaktadır. Steven Spielberg sinemasından örnekle, küresel liderlerin yaşamı ve önemli ulusal liderler politik sinemanın temel araçlarından biri haline gelmiştir. Bununla birlikte birey-devlet ilişkisi, ekonomik eşitsizlikler ve rasyonel seçim gibi konular, politik sinemanın inceleme alanına girmeye başlamıştır (Dorsay, 2019) Buna ek olarak uluslararası krizler, politik sinemanın sıklıkla ele aldığı olguların başında gelmektedir. "Babam İçin, Hotel Ruanda, Cezayir Savaşı, Stalin'i Öldürmek, Z" gibi filmlerde söz konusu olguları görebilmek mümkündür (Dorsay, 2019).

Soğuk Savaş'ın en önemli kırılma noktalarından birisi olan ABD'nin Vietnam savaşı da politik sinemanın aracı haline gelmiştir. Söz konusu savaşta yenilgiden öte zafer vurgusu ön plana çıkartılmış, Amerikan toplumu üzerinde sinema ile oluşturulmak istenen etki, bir süre sonra kültür emperyalizmi ve Hollywood ilişkisini gündeme getirmiştir. Hollywood'un sinemanın siyaseti olarak geliştirdiği araçsallığın temelinde ise hegemonik bir üslup yatmaktadır. Uluslararası ilişkilerde ABD üstünlüğünün, politik sinema filmlerinde sıklıkla vurgulandığı görülmektedir. Buna ek olarak, ABD iç siyasetindeki politik krizler ve skandalların da Hollywood sinemasına konu olduğu görülmektedir. Hollywood sinemasının sahip olduğu kitlesel etkiden hareketle, bir süre sonra hemen hemen her ülkenin kendi politik sinemasını kurduğunu görebilmek mümkündür. Politik sinemanın, yeni kurulan toplumlar için önemli bir araç haline geldiği görülmektedir. Ulus devlet ve ulusal kimliğin inşası süreçleri de dâhil olmak üzere, zamanın ruhu olgusu politik sinema kavramsallaştırmasında sıklıkla ön plana çıkartılmaktadır.

Bu çalışmada politikanın sinema üzerinden bir okuması yapılmaktadır. Çalışmaya ait zamanın ruhunu oluşturan öğeler ise Soğuk Savaş retoriği, Türk ve Rum kimliklerinin karşı karşıya geldiği politik çatışmalar ve Kıbrıs sorunu üzerinden uluslararası siyasetin dönüştürücü etkisidir. Bu yönüyle değerlendirildiğinde çalışmanın öznesi, Gölgeler ve Suretler filminin tarihi, yapımı, üretimi, dağıtımı ve toplum tarafından nasıl algılandığıdır (Comolli ve Narboni, 1971, s. 99). Söz konusu algılanma biçiminin Derviş Zaim sinemasının kendine özgü dinamikleri ile değerlendirilmesi, sinema ve politika ilişkisinin bu çalışmadaki özgün yanını ortaya çıkarmaktadır. Bu tarihsel süreç içerisinde, siyasetin sadece siyaset değil, sinema da sadece sinema olmadığı gerçeği ortaya çıkmaktadır (Dorsay, 2019).

Politik Sinemanın Gelişiminde Toplumsal Dinamiklerin Etkisi

Politik sinemanın gelişiminde toplumsal dinamiklerin etkisi önemli rol oynamaktadır. Hiçbir sanat, içinde bulunduğu toplumsal, politik ve kültürel süreçten ayrı düşünülemez. Sinema sanatı, toplumların bir yansıması olarak ortaya çıkmıştır. Ekonomik ve sosyal koşullardan beslenen sinema, bireylerin ortak değerlerini beyazperdeye taşımaktadır (Sunal, 2018, s. 121). Bu yönüyle sinema sanatının temel işlevi aslında kültürle de ilişkilidir. Ayrıca ideolojik yönüyle de dikkat çeken bu sanat, farklı ideolojilerin, farklı değer ve inançların taşıyıcısı haline gelmektedir. Bu süreçte toplumu yönlendiren egemen güçler, sinemanın bu işlevlerini fark ederek bu sanatı kitlesel ve küresel bir ideolojik araç olarak kullanmışlardır. Dolayısıyla en önemli eğlence

araçlarından biri olan sinema, ideolojik bir aygıt olarak ekonomik sisteme bağımlı bir şekilde varlığını sürdürmektedir (Uludağ, 2011, s. 74'ten akt. Sunal, 2018, s. 121). "Beyazperdede geçen olay ne kadar gerçekdışı olursa olsun, seyirci buna tanık olur ve deyim yerindeyse olaya dahil olur. Bu nedenle seyirci, olayların gerçek olmadığını bilmesine karşın sanki gerçekmiş gibi duygusal bir biçimde tepki gösterir" (Lotman, 2012, s. 23). Dolayısıyla bu güce sahip bir sanatın tüm dünyanın tüketimine sunulması kültürle olan ilişkisinin yanı sıra onun ideoloji ve politikayla olan ilişkisini de kuvvetlendirmiştir. Tür sineması olarak baktığımızda ise ortaya politik sinema adı altında bir sinema türü çıkmaktadır. Politik sinemada anlatı yapısı toplumun politik, ekonomik, sosyal ve psikolojik yapısı içerisinde yeniden şekillenmektedir (Güngör, 2010, s. 43).

Ünlü yönetmenlerden Metin Erksan ve Halit Refiğ konu ile ilgili görüşlerini şu şekilde dile getirmektedir: Metin Erksan (1985, s. 24), "Dünyanın hiçbir yerinde, hiçbir sanat, içinde oluştuğu politik, ekonomik, toplumsal, kültürel, sanatsal, hukuksal, teknolojik dönem ve ortamdan soyutlanamaz" derken, Halit Refiğ ise (1971, s. 65), "Hiçbir sanat olayı, toplumsal boyutlarından arınmış olarak ele alınamaz. Her sanat eseri yaratıcısıyla birlikte içinden çıktığı toplumun, kültürel temelleri, üretim ilişkileri ve ekonomik yapısına bağlıdır" diyerek sanat, toplumsal yapı, zihniyet ve birey arasındaki ilişkiyi önemle vurgulamaktadırlar (Sözen, 2009, s. 132).

Zahit Atam ise sinema ve toplum arasındaki ilişkiyi şu şekilde ifade etmektedir: "Sinema toplumsal bir olaydır; ekonomi, politika, toplum bilimleri burada devreye giriyor. Karakter incelemede tiyatro ve edebiyat devreye giriyor. Onun dışında görsel kompozisyon; bu kompozisyonlar ister tiyatro sahnesinden esinlenilsin ister edebiyat olarak bir mekân tasvirinden etkilensin isterse de görse bir tablo olsun, resim sanatından, kadrajı belirleme konusunda, ışığın rengine kadar etkilensin, görsel sanatların dünyasına giriyorsunuz. Bu anlamda sinema için sosyoloji, psikoloji, bilim kavramı yani nedensellik üzerinden düşünebilme, siyaset… bütün bunlara girmeniz gerekir" (Atam, 2013).

Çalışmada yer alan Derviş Zaim'in sinematografik bakış açısında yansımasını bulan söz konusu toplumsal dinamikler, insan-insan ilişkisini, anlam, zamansızlık ve mekânlar üstü bir formasyonda ele almaktadır. Örneğin, Zaim'in Filler ve Çimen filminde Ebru, Cenneti Beklerken filminde Minyatür ve Nokta filminde ise Hat sanatını ön plana çıkarması bu felsefi arka planın bir yansıması niteliğindedir. Gölgeler ve Suretler filminde ise, uluslararası politikanın önemli bir sorunu olarak yer alan Kıbrıs konusu, Türk ve Rum olmak kimliklerinin ötesinde insanın derinlerde sakladığı bir imge olarak ele alınmaktadır.

"Tasavvuf, filmlerime aktığı için mutluyum..."
Derviş Zaim

Derviş Zaim ve Sinemasına Genel Bir Bakış

Asıl adı Derviş Zaimağaoğlu olan yönetmen, 1964 Kıbrıs Limasol doğumludur. Asker kökenli bir aileden gelen Zaim, Kuzey Kıbrıs Türk Cumhuriyeti vatandaşı olan birisi olarak, kendini kısaca "adalı" olarak nitelemektedir (Atam, 2011, s. 455). Henüz 10 yaşındayken sıcak savaşın ortasında kalmıştır. Bu çatışmalı ortam daha sonraları yaşadıklarına ve gerçeklere mesafeli ve sorgulayan bir bakışla eğilmesini sağlayacaktır (Kırel ve Duyal, 2011, s. 7). Zaim, ailesiyle birlikte on yaşına kadar Limasol'da, sonrasında da Barış harekâtı ile birlikte Mağusa'ya yerleşmiştir. Eğitim hayatını Mağusa'da tamamlayan Zaim özellikle liseyi okuduğu dönemde edebiyat ve atletizmle ilgilenmeye başlamıştır. Zaim'in bu yıllarda uzun mesafe koşuyor olmasının kendi içerisinde bir anlama sahip olduğu düşünülmektedir (Kırel ve Duyal, 2011, s. 7).

Uzun mesafe koşmak sebat ve sabır, dayanıklılık kısaca uzun solukluluk gerektirmektedir. Bu detay, yönetmeni kişisel olarak tarif etmektedir. Bununla birlikte Zaim'in film şirketine "Marathon Filmcilik" adını vermesi de o günlere yaptığı bir gönderme olarak düşünülmektedir (Kırel ve Duyal, 2011, s. 7). Derviş Zaim, üniversite hayatına Boğaziçi Üniversitesi İşletme Bölümünü kazanarak başlamıştır (Atam, 2011, s. 455). Sinema alanında çalışma isteği ise Akira Kurosawa'nın 1975 yapımı "Dersu Uzala" filmini izledikten sonra yine aynı yıl Üstün Barışta'nın sinema dersini seçmeli aldıktan sonra gelişmiştir (Atam, 2010, s. 225). Zaim ve arkadaşları ilk film deneyimlerinden sonra ekip olarak bir dizi görüşme yaparlar. Ardından bir video filmi yapmayı tasarlarlar ve çekimleri bitirirler. Zaim, bu video filmin öyküsünü şu şekilde anlatır: "İdareye gittik. İdare de bizi Marmara Üniversitesi'ne yönlendirdi. Bize montaj konusunda öğretim görevlisi olan Selahattin Yıldız yardım etti. Böylelikle film ortaya çıkmış oldu" (Atam, 2010, s. 226).

Zaim, film çekmeye en başından beri net olarak karar vermiş birisi olarak, bir gün yönetmen olacağını bilir ve kendini geliştirmek için yıllarca bekler. Boğaziçi Üniversitesi'nde kendi imkânlarını kullanarak 1992 yılında

"Kamerayı As" adlı 10 dakikalık bir kısa film çeker. 1988 yılında başladığı "Ares Harikalar Diyarında" adlı öyküsü ise roman olur ve 1992 yılında Cumhuriyet Gazetesi'nin verdiği Yunus Nadi Ödülü'nü "yayımlanmamış roman" dalında kazanır. Her sanat alanından beslenmeye çalışan Zaim, birçok yönetmenin aksine entelektüel zeminini sağlamlaştırma çabasında olduğundan 1994 yılında yüksek lisansını Warwick Üniversitesi Kültürel Çalışmalar Bölümü'nde tamamlar (Atam, 2011, s. 458). Yüksek lisans tezini Alan Parker'ın yönettiği 1978 yapımı Geceyarısı Ekspressi (Mignight Express) filmi üzerine yapmıştır. Yüksek lisans eğitim sonrası Zaim, Türkiye'ye film yapmayı düşünerek döner ve elindeki bütün kısıtlı imkânlara karşın film çekmeyi dener. Türkiye'ye gelince ilk işi ise romanını bastırmak olur (Atam, 2011, s. 458).

Zaim, televizyonda yönetmenlik yaptığı dönemlerde tatmin olmamış uzun metrajlı bir filme odaklanmak istemiştir. Yönetmen, 11 yıllık mücadelenin ardından 1996 yılında ilk uzun metrajlı filmi Tabutta Rövaşata'yı gönüllü bir ekip ve son derece sınırlı bir bütçe ile "gerilla tekniği" olarak yorumladığı film yapma biçimini kullanarak çekmeyi başarmıştır (Kırel ve Duyal, 2011, s. 9). Zaim sineması iktidar, hırs, aç gözlülük, iyilik ve kötülük, vicdan gibi kavramlara hassasiyetle yaklaşmaya çalışacaktır. Filmleri de bu anlamda dünyayı sorgulayan ve insan davranışlarını anlamlandırmaya çalışan birer deneme niteliğindedir (Kırel ve Duyal, 2011, s.7). En ayırt edici ve Zaim'in 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 insanları ele aldığı filmlerinde kurduğu estetiğinin politik olanla ilişkisidir (Süalp, 2010, s. 12).

Derviş Zaim sineması, hakikat ve temsil meselesinin, tarihsel olanla bugünün, sınıfsal farklılığın, iktidar ile birey ilişkisinin, iyilik ve kötülüğün, geleneksel sanatla sinema dilinin, estetikle estetik olmayanın gerilimine ve bağlantısına dayanan görsel bir bütün sunar (Pay, 2011, s. 5). Derviş Zaim sinemasının Yeşim Ustaoğlu, Semih Kaplanoğlu, Zeki Demirkubuz, Nuri Bilge Ceylan ve Reha Erdem gibi çağdaşları arasında değerlendirildiğinde fark edilen en önemli özelliklerinden biri, tarihsel/güncel konuları filmleriyle tartışmaya açmasıdır (Kırel, 2010, s. 100). Zaim'in kendi coğrafyasının sunduğu imkânlarla sinema dilini oluşturması bu duruma en güzel örnektir. Örneğin, Cenneti Beklerken filminde minyatür sanatını, Nokta filminde Hat sanatını, Gölgeler ve Suretler filminde ise gölge oyununu kullanmasıdır. Filmlerinde işlediği temalar ve özellikle bu temaları işlerken kullandığı çok katmanlı metaforik yaklaşım[1] göze çarpmaktadır (Sivas, 2010, s. 146).

Zaim'in tarihe, coğrafyaya ve toplumsal konulara olan duyarlılığı ve bu hassasiyeti filmlerine yansıtmasıdır (Sivas, 2010, s. 146). Yönetmen bir insanlık meselesini adeta sessizliğe mahkum etmekten özellikle çekinmektedir. Yönetmen, Kıbrıs'taki sıcak savaşın olduğu dönemde ailesiyle orada yaşamış ve döneme tanık olmuştur. Bu sürece kayıtsız kalmamak için adeta bir vefa borcu olarak gördüğü bu süreci filmografisine yansıtmak istemiştir. Kıbrıs sorunu üzerine 3 film çekmiştir. Bunlar, 2002 yapımı olan Paralel Yolculuklar, 2003 yapımı Çamur ve 2010 yapımı Gölgeler ve Suretler'dir. İlk iki film daha çok Kıbrıs meselesi üzerine yoğunlaşmaktadır fakat son filmde Zaim, savaşın insan psikolojisi üzerine etkileri gibi daha evrensel temalara yoğunlaşmaktadır.

Zaim bu hassasiyetini şu şekilde dile getirmektedir: "Ben filmlerimi bir iyileşme aracı olarak görme eğilimindeyim. Hem bireysel olarak hem de toplumsal olarak. Çünkü bir film yaparken aynı zamanda kendi kendimin merak ettiği, yanıtlamak istediğim soruları ele almaya gayret ediyorum. Ve bu soruları sorarak daha iyi sorular bulmaya gayret ediyorum. Bunu yaparken de kendimle konuşuyorken başkalarıyla da konuşuyor olmamın zevkini tadıyorum ve sinemaya da bunun için dahil olduğumu söyleyebilirim" (Zaim, 2011).

Örneğin, her filminde ortak görülen temaların işlendiği özellikle ilk uzun metrajlı filmi Tabutta Rövaşata'dan (1996) sonra adeta yönetmenin sinemasında üçleme adı altında bir tarz görülmektedir. Yönetmen, Tabutta Rövaşata'da (1996) Rumelihisarı civarında alt kültürün temsilcisi olan insanların yaşamını işlemiştir. Filler ve Çimen'den (2000) Türk politik yaşamında önemli yeri olan Susurluk olayından yola çıkılmıştır. Devlet-mafya ilişkileri tasvir edilmiştir. Çamur'da (2002) Kıbrıs meselesi, Cenneti Beklerken'de (2006) 17. Yüzyıl'da Osmanlı İmparatorluğu'nda yaşanan bir şehzade ayaklanması anlatılmıştır. Nokta'da ise (2008) tarihi değer taşıyan el yazması bir Kur'an'ın çalınmasına ve bu olayla ilgili cinayete karışan genç bir hattatın çektiği vicdan azabından kurtulma mücadelesi anlatılmıştır (Sivas, 2010, s. 146). Gölgeler ve Suretler ise, Kıbrıs sorununa dikkat çekmek

[1] Bir şeyi başka şey ile benzetmeye, kıyaslamaya, anlatmaya yarayan yaklaşımdır. Bir kavramın anlatılmasında benzer özelliklerden dolayı başka kavramların kullanılmasıdır. Genellikle görsel ya da somut ifadelerle kuvvetlendirme amacıyla kullanılır. Bkz. www.turkedebiyati.org

ve sıradan insanlar üzerindeki etkilerini ortaya koymak amacıyla yapılan bir filmdir (Kırel ve Duyal, 2011, s. 90). Özetle, Derviş Zaim filmlerinde; alt-üst kültür, iyilik-kötülük, hakikat-temsil, rüya-gerçek, vicdan, devlet-birey, ahlaki sistemin kurulması, farklılaşmış kaos yaşayan bir dünyada ruhunu zenginleştirmek gibi odak noktaları hakimdir.

"Gölgene inanmayacaksın, aklınla gerçeği arayacaksın..."
Derviş Zaim

Sinema ve Politika İlişkisi Çerçevesinde Gölgeler ve Suretler Filminin İncelenmesi

Gölgeler ve Suretler Filminin Künyesi



Yönetmen: Derviş Zaim
Yapımcı: Oktay Odabaşı, Derviş Zaim
Müzik: Marios Takoushis
Oyuncular: Osman Alkaş, Hazar Ergüçlü, Popi Avraam, Settar Tanrıöğen, Buğra Gülsoy, Erol Refikoğlu
Görüntü Yönetmeni: Emre Erkmen
Sanat Yönetmeni: Elif Taşçıoğlu
Yapım Yılı ve Yeri: 2008, Türkiye
Süre: 115'
Filmin Öyküsü: Film, 1963 yılında karagöz oynatıcısı babasından ayrı düşen genç bir kızın dramı üzerinden Kıbrıs'taki Türkler ile Rumlar arasındaki çatışmayı konu almaktadır. Zaim geleneksel Türk sanatlarından yola çıkarak oluşturduğu üçlemesinin son halkası Gölgeler ve Suretler ile (Hacivat Karagöz gölge oyunu) tamamlanmış olmaktadır.

Gölgeler ve Suretler Filminin Politik Çözümlemesi

Politik çözümlemeyi meydana getiren öğelerin başında, dönemin uluslararası ve ulusal siyaset dinamikleri gelmektedir. Her iki siyaset düzeyi arasındaki uyum ve/veya çatışma, çözümlemenin kalitatif yanını ön plana çıkartmaktadır. Bu açıdan değerlendirildiğinde Kıbrıs'ta yaşanan çatışmaların felsefi arka planı Soğuk Savaş retoriği çerçevesinde anlaşılmalıdır. NATO'nun güney kanadı ülkeleri olan Türkiye ve Yunanistan arasında tırmandırılan sorun, her iki ülkenin savunma harcamalarına ayırdığı payın yükseltilmesiyle doğrudan ilintilidir. NATO'nun söz konusu ikircikli tutumu, ABD'nin Türkiye'nin müteaddit defalarda Ada'ya müdahale girişimlerini engellemesinde kendisini göstermiştir. Kıbrıs'ta yaşanan çatışmaların savaş boyutuna evirilmesi bu uluslararası siyaset dinamiği çerçevesinde değerlendirilmelidir.

Söz konusu uluslararası siyasetin Ada'daki yansıması ise Enosis ve Taksim politikalarıdır. Ada'nın Yunanistan'ın bir parçası olduğunu iddia eden dönemin Yunanistan yönetimi, Enosis politikasını öne sürerek Kıbrıs'ın Yunanistan'a bağlanması gerektiğini öne sürmüştür. Bu politikanın doğrudan karşısında gelişen argüman ise Türkiye tarafından Taksim politikası olmuştur. Yani bir diğer ifadesiyle Ada'nın her iki toplum arasında bölünmesi. 15 Temmuz 1974'te Yunanistan'da gerçekleşen darbe ile işbaşına gelen Albaylar Cuntası'nın Kıbrıs'a Enosis politikası çerçevesinde müdahale etmesiyle, Türkiye Kıbrıs Cumhuriyeti'nin toprak bütünlüğünü korumak gerekçesi ve garantör sıfatıyla Ada'ya askeri müdahalede bulunmuştur (Hasgüler, 2000, s. 232).

Genel olarak değerlendiğinde Derviş Zaim sinemasında, çatışma unsuru her daim filmin odak noktası gibi dursa da aslında barışın egemenliği göze çarpmaktadır. Derviş Zaim, özellikle filmlerinde tarihsel, toplumsal ve siyasal olguları arka plan olarak işlemektedir. Bu filmde de olduğu gibi biçim ve içerik ilişkisine özen gösteren yönetmen, 1963 yılında Kıbrıs'ta meydana gelen 'Kanlı Noel[2]' vakasıyla perdeye aktarılan Gölgeler ve Suretler

[2] "20-21 Aralık 1963 gecesi, Girne'den Lefkoşa'ya gelip Tahtakale semtindeki evlerine gitmekte olan kadınlı erkekli Türk topluluğunun bindikleri araç, sözde güvenlik güçlerine mensup (EOKA'cı) silahlı polisler

'in açılış sahnesinde, "rüzgarda dalgalanan beyaz bir kumaş parçası görülmektedir. Bu görünen, bir taraftan sinema perdesini de andıran Karagöz perdesidir. Yönetmen geleneksel formları ve tarihsel arka fonu kullanarak kişilerin dramı üzerinden bir olay örgüsü kurmaktadır. Özellikle karakterlerin yalnızlığı ve çaresizlikleri üzerinde yoğunlaşıp varoluş mücadelelerinin sorgulanması amaçlanmaktadır. Dolayısıyla Derviş Zaim geleneksel sanatlarla sinemanın olanaklarını sentezleme çabasını bu filmde de sürdürmektedir. Bu kez söz konusu olan gölge oyunu, yani Karagöz'dür. Karagöz filmin anlatı zemininde ağırlığını hissettirirken, sinematografik dil açısından gölge ve yansımaların kullanımında da bu etki sezilmektedir (Kırel ve Duyal, 2011, s. 96).

Özetle, Gölgeler ve Suretler, Derviş Zaim'in "otantik temsil sorunsalını, özgünlük ve kültürel kaynaklar çerçevesinde ele alınışı açısından önemli bir yapımdır. Gölgeler ve Suretler birbiriyle diyaloğu kopmuş iki ayrı kültür arasında diyalog kurarak bu anlamda barışa katkıda bulunması umulan bir projedir" (Kırel ve Duyal, 2011, s. 96). Gölgenin kullanımı filmin tüm dokusuna biçimsel bir öğe olarak yerleştirilmiş durumdadır. Zaim, film boyunca "gölge oyunu" üzerinden metaforlar üretmeyi tercih eder. Özellikle gece sahnelerinde perdede (çarşafta) beliren gölgeler, gaz lambasıyla aydınlatılan mekanlar ve Ruhsar'ın kabuslarında beliren gölgeler hepsi tekinsiz bir sürecin ipuçlarını vermektedir. Ruhsar'ı korkutan bu kabus simgesel anlamıyla da filme boyut katmaktadır. Filmdeki gölgeler, "karakterlerin yüzleşmeye korktukları karanlık eğilimleri olduğu kadar, aynı zamanda geçmişin hayaletlerinin şimdinin üzerine düşen gölgeleridir. Bunların da ötesinde gölgeler, yaklaşan bir travmayı, yıkıcı bir geleceği çağrıştıran apokaliptik birer jesttir" (Arınç, 2011, s. 81).

Bütün bunların ötesinde Yunan filozofu Platon'un mağara alegorisinin filmin estetiğinin ortaya çıkmasında önemli yeri vardır. Zaim bu düşüncesinin İslam estetiğinde yer bulduğunu hatırlatır. Platon'un mağara metaforunda esirler mağaranın girişine sırtları dönük olarak zincirlenmişlerdir ve hareket edememektedirler. Gördükleri tek şey mağara duvarındaki gölgeler ve duydukları seslerdir. Zincirlenmiş insanların gerçekliği bundan ibarettir. Bir gün zincirlenmiş kişilerden bir kişi zincirlerinden kurtulur ve mağara dışına çıkar. Aslında güneş ışınlarının nesneleri aydınlattığını ve gölgelerin oluştuğunu idrak eder. Mağarada gördüğü imgelerin gölge olduğunu anlar ve bunu mağaradaki kişilerle paylaşmak için geri döner. Mağaradaki kişiler farklı bir gerçeklik olduğuna inanmazlar. Bu kişiler kendi yaşadıkları gerçekliğin dışına çıkamadıkları için dışarıdaki gerçekliği onlara aktarmak mümkün değildir. Platon'un mağara metaforu ile kurduğu epistemolojik yapı bütün sistemini özgürlük, ahlak ve iyilik üzerinden oluşturur (Kırel ve Duyal, 2011, s. 96).

Derviş Zaim Sinemasının Karakteristik Özellikleri

Derviş Zaim sinemasında görsellik her daim ön planda olmuştur. Gölgeler ve Suretler 'de olduğu gibi, genellikle diğer filmlerinde de tarihsel bir arka fona, Geleneksel Türk sanatlarının metaforik anlatımına ve biçimselliğine önem vermektedir. Örneğin Gölgeler ve Suretler filminde başarılı bir görsel kompozisyon çizilmektedir. Filmde aktarılan kaotik atmosferin ve insanların anlaşmazlığı içindeki bu durumda bile doğanın nasıl umut verici bir güzelliğe sahip olduğunu yönetmen seyirciye resmetmektedir.

Özellikle de bunun bir simgesi olarak Geleneksel Türk El Sanatlarının oluşu hemen fark edilebilir. "Örneğin Tabutta Röveşata, Anadolu Hisarı'nın surları etrafında gerçek üstü bir mekanmışçasına elinde tavus kuşu ile dolaşan Mahsun karakteriyle İstanbul'u, şimdiyi ve geçmişiyle hatırlatır. Filler ve Çimen'de kaotik ortamı anlatabilmek için "ebru"dan yararlanılır. Cenneti Beklerken de ise, bu kez minyatür ve Batı resmi, konunun merkezine alınır. Nokta filminin öyküsü ise, geleneksel hat sanatı ve bu sanatın ihcam geleneği üzerine kurulmuştur. Filmin tek plandan ibaretmiş gibi görünmesini sağlamak amacıyla hat sanatındaki harfi ya da

---

tarafından durduruldu. Yasadışı olarak arabalarının durdurulmasını içerleyen Türkler, EOKA'cıların üzerini aramaya başladıklarını görünce karşı koymaya başladılar. Böylece çıkan olay iki Türk'ün öldürülmesi ve diğerlerinin de yaralanması ile sonuçlandı. 22 Aralık 1963 günü Türk lisesi öğrencileri olayı kınamak için okulun bahçesinde toplanmışlardı. Rum polisler, okul bahçesindeki öğrencilerin üzerine ateş açarak iki öğrenciyi yaraladılar. Olaylar birbirini kovaladı. Kıbrıs artık bir iç savaşa sürüklenmişti. 23-24 Aralık'ta Rumlar saldırıya geçtiler. Türk Büyükelçiliğine ateş açıldı. Türk ve Yunan subayları arasında karargahta bir çatışma oldu. Lefkoşa'daki evlerinden ayrılan Türk memurları Elçiliğe sığındılar. Sonuç olarak 12 Türk öldürüldü, 50 kişi yaralandı. 24-25 Aralık gecesi, Rumlar tarihin eşini bugüne kadar yazmadığı en vahşi cinayeti işlediler. Türk alayı doktorlarından Binbaşı Nihat İlhan'ın evini basarak kendilerini korumaktan yoksun olan eşini ve üç oğlunu banyo küvetinde kurşun yağmuru ile delik deşik ederek öldürdüler. Ayrıca iki Türk kadını ile bir kız çocuğunu da öldürdüler" (Mütercimler, 2007, s. 135).

motifi tek seferde yazma tekniği geleneğinden faydalanır. Gölgeler ve Suretler filminde ise en önemli malzemelerden biri gölge oyunu ve Hacivat Karagöz temsilidir.

Zaim sinemasının ikinci temel özelliği ise bu temaları işlerken çok katmanlı metaforik bir anlatım diline sahip olmasıdır. Örneğin bu metaforik anlatımı ilk olarak Tabutta Röveşata filminde görmekteyiz. Filmde kullanılan en önemli sembol tavus kuşlarıdır. Mahsun, umudunu kaybetmiş karamsar bir karakterdir. Yaşamındaki güzelliği tavus kuşlarında bulmaktadır. Mahsun filmin sonunda ise yine kaybeden bir karakter olarak karşımıza çıkmakta ve dolayısıyla bu isyanını kaybettiği umudunu göstermek için tavus kuşunu kesip pişirmesiyle ortaya koymaktadır (Sivas, 2010, s. 147). Ayrıca, o dönemin Osmanlısı için tavus kuşunun, bereketi, bolluğu, çoğalmayı, kötülüklere karşı iyiliği simgelediğine inanılmaktadır. Mahsun'un bu hikâyeyi duyduktan sonra tavus kuşlarını almak istemesi ise tuhaf olmasa gerek; zira tavus kuşunun hayatını değiştireceğini düşünmektedir (Civan, 2011, s. 18).

Zaim'in, Filler ve Çimen'de ise ebru sanatını bir metafor olarak kullanması, filmde yer alan devlet, mafya arasındaki karmaşık ilişki ağı; bu metafor ile yönetmenin kafasındaki filme aktarmak istediği kaos ile örtüşmektedir. Dolayısıyla çok sayıda rengin bir araya gelmesiyle oluşan Ebru sanatı, filmdeki atmosferle birebir tamamlanmaktadır (Sivas, 2010: 147). Filmin karakteri Havva, bir silgi fabrikasında çalışmaktadır. Silgi fabrikasının ismi "Mucize"'dir. Havva'nın kardeşi için paraya ihtiyacı vardır çünkü kardeşi ameliyat olacaktır. Havva bir okulun önünden geçerken okulun öğretmenlerine silgilerinden verir. Öğretmenler de bu silgileri çocuklara dağıtır. Bu sahnenin şöyle bir okuması olabilir: "Yeni güzel günlerin gelmesi ancak geçmişin kötü izlerinin silinmesiyle mümkün olacaktır. Bunca karanlık ve iç içe geçmiş olayın ardından eğitimli, iyi yetiştirilmiş bir kuşağın bir daha böyle bir geçmişi yaşamaması umudunu taşıdığı şeklinde yorumlanabilir" (Güngör, 2010, s. 53).

Derviş Zaim'in üçüncü filmi Çamur, nedeni bilinmeyen hastalık, çamur ve yapay döllenme unsurları anlatan metaforlar içermektedir. "Kıbrıs, travmatik olayların etkisiyle psikolojik ve fizyolojik hastalıklarla boğuşan; bir metafor olarak nedeni belirsiz bir hastalıkla ve yine bir metafor olarak hastalığı iyileştirebilecek çamurla açıklanmaya çalışılan bir yerdir" (Sivas, 2010, s. 147). Dördüncü filminde ise Zaim, minyatür sanatından yola çıkarak filmin hikayesini oluşturmuştur. Örneğin filmde Eflatun karakteri resmi nakşederken kriz geçirir ve başucundaki aynada söğüt dallarının suya sarktığı başka bir dünyada nakkaşın ölmüş oğlunun görüntüsü beyaz perdeye yansır. Bu kez kamera, ağacın gövdesinde yer alan başka bir aynaya odaklanır. Burası Eflatun'un bulunduğu handır. "Mekanın içinde bulunmayan kişilerin aynada yansıyan görüntüleri, minyatürlerde sıkça rastlanan biçimsel kullanımlardır. Benzer kullanıma filmde de çeşitli yerlerde rastlanmaktadır. Eflatun'un oğlu başucuna gelir, babasını annesinin yanına getirir. Kucaklaşırlar ve sonra birbirlerinden ayrılırlar. Eflatun'un ölmeden önce acı çeken Yakup'a da maziyi düşünmesini, bunun onu rahatlatacağını söylediği hatırlanırsa iki sahne arasında kolaylıkla bağlantı kurulabilir" (Güngör, 2010, s. 57).

Zaim sineması ile ilgili bir diğer önemli husus aydınlatmadır. Zaim'de aydınlatma, çarpıcı görsel bir dil olarak karşımıza çıkmaktadır. Zaim'in filmlerinde aydınlatma, sadece görünürlüğü sağlamak değil, görüntüye estetik bir boyut katmak ve anlamlandırmak görevlerini de yüklenir. Konunun atmosferini oluşturmak, izleyicinin dikkatini yönlendirmek, olayların ritmini vurgulamak gibi birçok işlevi bulunmaktadır. Etkili bir aydınlatma, bir filme ya da televizyon yapımına yaşamsal katkılarda bulunur. Örneğin Tabutta Röveşatadaki fanus ışığı gökyüzünü yeryüzüne bir kubbe, bir kapak gibi kapatır. Kent, zamanı, yoksulluğu ve farklılığı fanusuna hapseder. Marks'ın değimiyle zaman mekânı ele geçirmiş, onu hiçleştirmiştir. Çamur'daki çiğ limbo ışık ise hafızanın ve unutmanın donduran, çiğ ışığıdır. Arada kalmanın, korkunun, kısır ve çaresiz bırakan ışığıdır. Cenneti Beklerken'de ise ışık eşitlikçi, gölgesiz, dingin ve zamansızdır. Nokta'da yer alan ışık ise beyaz, parlak ve kör edicidir (Süalp, 2010, s. 16).

Gölgeler ve Suretler filminde ise ışık kullanımı diğerlerine göre daha etkin bir rol oynamaktadır. "Gaz lambasından yayılan loş ışığın mekânlar arasında dolaştığı gece sahnelerinde beliren gölgeler, yerini adım adım bahçeye gömülü tüfekleri çıkartmak için toprağı kazan Veli'nin perdeye yansıyan gölgesine ve Ruhsar'ın yaklaşan tehlikeyi haber veren kabusları gördüğü esnada odasının duvarlarında gezinen tekinsiz gölgelere bırakır" (Pay, 2011, s. 79).

Dolayısıyla tıpkı Brecht yöntemlerinin her aracının kendi anlatısını kazanıp özgürleştirmesinde olduğu gibi aydınlatma da sinemada bir araç olarak kendi anlatısını kurar. "Her araç eşit ve bağımsız birer anlatı katmanına dönüşür. Işık, mekân, oyuncular, müzik filmin dünyasını yaratıp onu desteklemek için değil, bu çoklu ve çok

katmanlı öykülere farklı katlar açabilmek için var olurlar" (Süalp, 2010, s. 16). Tıpkı Derviş Zaim filmlerinde olduğu gibi aydınlatma; ayrı müzik, ayrı oyuncular, ayrı mekân, ayrı bir araç olarak kullanılarak filmin anlatı yapısını beslemektedir.

Karakterlerin Temsili ve Dönüşümü

Çalışmada analitik Psikoloji[3]'nin kurucusu Carl Gustav Jung'un kolektif bilinçdışı kuramı ve bununla ilişkili arketipler üzerinden bir çözümleme yöntemi benimsenmiştir. Sinemanın kolektif bilinçdışının incelenmesinde en etkili sanatlardan biri olduğu varsayımından yola çıkılarak, Jungcu yaklaşımın temel özelliklerinden olan bu iki kavramın filmlerdeki karakterler hakkında ipuçları vereceği düşünülmektedir. Örneğin; Veli karakteri baba arketipi ile eşleşmektedir. Jung'a göre baba arketipi, kişilere göz kulak olan, koruyan, cesur ve güçlü olan, üretken olan, rehberlik yapan ve güvence sağlayan niteliklerini taşır. Olumsuz anlamda ise; diktatör, kontrol delisi ve cezalandıran baba motifi ortaya çıkar. Baba arketipi genellikle rehber ya da yol gösterici figürü yanında bir otoriteyi temsil eder (Darıcı, 2013, s. 84). Veli karakteri tam da bu çerçevede köydeki gençlere göz kulak olup rehberlik ederken, onun kontrolü dışına çıktıklarında ise onları cezalandırmaktan kaçınmaz. Bu özellikler onun baba arketipini temsil ettiğini kanıtlar niteliktedir. Filmdeki anne arketipini de Anna karakteri yansıtmaktadır. Jung'a göre anne arketipi ise hayat ve besin veren, kendini adayan, koşulsuz sevgi sunan, diğerlerini kendinden önce düşünen ve affedici olan nitelikleri taşır (Darıcı, 2013). Anna filmde sürekli diğerlerine yemek taşımaktadır, ayrıca başka bir sahnede ise kendi hayatını riske ederek Ruhsar için eski yağmalanan köye gittiğini görürüz. Bu özellikler onun anne arketipini temsil ettiğini kanıtlar niteliktedir.

"Anima erkeğin kolektif bilinçdışındaki dişil yanını, animus'sa kadınların kolektif bilinçdışındaki eril yanını temsil eder. Jung'un arketiplerinin en karmaşık olanı budur. (Tecimer, 2005, s. 101)" Bu bağlamda filmdeki karakterlerden Veli Anna'nın animusu, Anna Veli'nin animasıdır. Yani Velinin psişesindeki dişil tarafı Anna, Anna'nın psişesindeki eril tarafı ise Veli temsil etmektedir. Aynı şekilde Ruhsar ve Ahmet içinde aynı şey geçerlidir. Birbirlerinden uzak dursalar da aslında aynı dili konuşmaktadırlar. Ruhsar Ahmet'in animasıyken Ahmet Ruhsar animusu olarak karşımıza çıkmaktadır. Ruhsar'ın sakinliğinin altındaki o saldırgan yanını Ahmet temsil etmektedir. Bu bağlamda filmde 'id'i temsil eden karakterde Ahmet'tir. Eleştirileri kabul etmez, ihtiyaçlarına göre hareket eder, saldırgandır, kin tutar. 'Süperego'yu temsil eden karakter ise Veli ve Anna'dır. Kurallara ve değerlere önem verir, vicdan sahibidir yasaklara ve emirlere göre hareket ederler. Bu karakterler arasında kalan Ruhsar karakteri ise 'ego'yu temsil eder. Ego her zaman süperego ve id arasında kalır.

Ruhsar karakteri, karagözcü babasını kaybetmesiyle aslında ruhsal dönüşümünü aramaktadır. Film sonunda ise babasına kavuşan Ruhsar aslında bireyleşme sürecindeki belirsizliği de sonlandırıp eski benliğinden kurtulup yeni benliğine bürünmüştür. Ruhsar'ın bireyleşme sürecinde kırılma noktası olan sahne, babasına ait suretlerin gömülmesi için gönderdiği çobanın öldürülmesinden kendini sorumlu tutmasıyla başlamaktadır. Ruhsar'ı ilk kez Rum çobanın karşısında bu kadar saldırgan görmekteyiz. Bu anda Ruhsar gölgesine yenik düşerek çobanın ölümüne sebep olur. Bu noktada filmin başından beri yemek yediğini görmediğimiz Ruhsar'ın, Anna'nın gece çatılara attığı golifa[4]lardan elleriyle yediğini görmekteyiz. Derviş Zaim'in de dediği gibi "aç bir şeytanın doyurulması gerekmektedir" (Pay, 2011, s. 119). Bu noktadan hareketle Rum çobanın öldürülmesiyle manevi anlamda aç olan Ruhsar'ın bu açlığı tatmin edilmiş olur.

Bu filmde de Karagöz Hacivat anlaşmazlığı üzerinden Türkler ile Rumların anlaşmazlığı konu edilmektedir. Rumlar Türkleri anlamak istemez, Türkler de Rumları. Bu film bu çerçeveden bakıldığında tam bir orta oyunudur. Öte yandan Zaim'in filmlerinde genel olarak görülen nokta, yorgun karakterlerdir. Bu karakterler

[3] Düşüncelerini bir sistem halinde özetlemek isteyen Carl Gustav Jung, bir ekol kurmaya çekinmiştir. Ayrıca, buna karşın analist hekimin önce kendinin de analizden geçmesi gerektiğini savunan ilk kişidir. Jung, kendi tekniğine -klasik psikanaliz tekniğinden birçok bakımdan ayrıldığı için- 'Analitik Psikoloji' demiştir (1997, s. 86). Jung'un yöntemi erekçidir. Jung, daima en sınırlı çatışmayı bile bir bütünün çerçevesi içinde görmektedir. Jung'a göre, bu ruhsal bütün içinde bilinçdışı sadece bilinen içeriklerin deposu olarak değil, 'bilincin durmadan doğuran anasıdır' da. Adler'in de belirttiği gibi; bilinçdışı, 'ruhun bir oyunu' değildir, insandaki baş ve yaratıcı etkendir. Özetle tüm sanatın ve insan çabasının bitip tükenmeyen kaynağıdır (1997, s. 66).

[4] "Golifa aşure gibi bir şeydir; İstanbul Rumları "koliva" diye tabir eder. Buğday haşlanır, içine kuru üzüm, nar gibi şeyler konur. Aşureyle hemen hemen aynı mitik yiyecektir ve her kültürde bunun benzeri bir yemek vardır. Bu filmin kendi yarattığı mitler uyarınca, eğer bunu dama atarsanız belli zamanlarda şeytanlar, kötü ruhlar, cinler gelip onları yer ve size bulaşmadan giderler" (Pay, 2011, s. 118-119).

yaşamı ya çoğunlukla kaybetmiş ya da kaybetmenin eşiğindedirler. Seyirci filmleri izlerken onların bu çabalarına tanık olmaktadır. Örneğin Zaim'in ilk filmi Tabutta Rövaşata bunun en güzel örneğidir. Söz konusu film, gerçek hayatta var olan ve yaşayan bir karakterden yola çıkılarak yazılmıştır. Bu filminde ise karagöz oynatıcısı babasından ayrı düşen genç bir kızın dramı üzerinden Kıbrıs'taki Türkler ile Rumlar arasındaki çatışma aktarılmaktadır ve bu sürecin bireylerin yaşamlarında yarattığı tahribat işlenmektedir.

Mekan ve Zaman

Derviş Zaim ilk filminden itibaren "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" (Süalp, 2010, s. 21). Mekan, Zaim'in filmografisinde oldukça önemli bir noktadır. Hatta oyuncunun önemini aşan belirgin bir özelliğe sahiptir. Özellikle Yönetmenin bu yönü, 2012 yapımı Devir ve 2014 yapımı Balık filminde çok daha net görülmektedir. Zaim filmlerine, zaman içinde zaman, mekan içinde mekan geçişlerini farklı bakış açıları ile dahil etmektedir. Örneğin, Gölgeler ve Suretler filminde seyircinin özellikle dikkatini çeken kısımları, mekan kullanımı ve mekanlar arasındaki geçişlerin sağlanması amacıyla kullanılan dijital efektlerdir. "Bu sahneler gerçek ve temsil, zamanlar ve mekanlar arasındaki geçişlerin sağlandığı bir araç haline getirilir. Anna'nın evindeki sahnede mekanın birden fotoğrafa dönüşmesi bu türden bir zaman ve mekan sıçramasıdır. Ayrıca, yine Ruhsar'ın kaledeki mekandan kale fotoğrafının olduğu duvarın önüne geçişi de böyle bir etki sağlamak amacıyla düzenlenen bir başka örnektir" (Kırel ve Duyal, 2011, s. 96).

Filmdeki mekanın inşasında mağara olgusunun önemi büyüktür. Mağara kavramının Türk Mitolojisindeki yeri: Mitolojik Ana'nın doğurganlık simgesi olan mağara, "…ilkel insanların sadece yaşayış ve vahşi dünyadan korunma meskeni olmayıp, aynı zamanda dini inançlarını uyguladıkları mekânlar da olmuştur. Bunu bilinen en eski mağara duvarlarındaki resimler ve piktografik yazıtlar da tasdikler durumdadır. O bakımdan mağara, zamanla ilk atalarımızın yaşadığı, barındığı, yerler olarak tasarımlanmıştır" (Bayat, 2007, s. 32). Tüm dağ veya kaya delikleri, mağaralar, tüneller Türk mitolojik geleneğinde yeni bir hayatın, yeni bir başlangıcın simgesi olarak görülmektedir.

Sigmund Freud'a göre ise mağara temsili konusunda benzer görüşler hakimdir. Karanlık, ıslak ve doğurgan yapısıyla mağaralar, ana rahmini temsil etmektedir Kişi kendisini bebekken ana rahminde huzurlu ve korunaklı hissettiği için yaşarken de ana rahmine dönmeyi ister. Mağara da yapısal özellikleri bakımından ana rahmiyle benzeşmektedir. Bu yüzden mağaralar insanlar için yüzyıllardır güvenli sığınma alanları olmuştur, bu içgüdüsel bir durumdur. İnsan için de ana rahmi, her daim dönmek istediği bir cenneti temsil etmektedir. Gölgeler ve Suretlerin bir sahnesinde ise Karagöz ve Hacivat'ın birlikte baktığı mağara, biçimsel olarak Kıbrıs haritasını sembolize etmektedir. Bembeyaz bu perde Kıbrıs'ı temsil ederken, mağara ise sonu olmayan bir karanlığı ve bilinmeyen bir geleceği temsil etmektedir.

Filmde dikkat çeken diğer iki mitolojik öğe ise, ağaç ve keçidir. Türk mitolojisi ve inanışlarında ağaçtan türeme motifinin izleri birçok eski metinde yaşamaktadır. Ağaçtan türemeyle ilgili efsaneler, Türk topluluklarında kökü tarih öncesi devirlere kadar uzanan orman kültünün bir yansıması olarak ele alınmalıdır (Çoruhlu, 2013, 135,138). Dünya/Hayat Ağacı filmde ilk olarak başlangıç sahnesinde beyaz çarşafın arasından halk ile birlikte yeşil bir ağaç gözükmektedir. Bu iki tarafın da aslında hayatlarına yepyeni bembeyaz bir sayfa açtıklarını ve bu hayat ağacıyla yeni bir başlangıç olduğunu göstermeye çalışmaktadır. Filmde yer alan bir diğer mitoloji figür ise keçidir özellikle kara keçidir. Türk mitolojisinde hayvanlardan keçi ise "gök için düzenledikleri törenlerde beyaz koyun, oğlak, koç ya da keçi kurban ediyorlardı. Ancak koyun ve keçi (beyaz renkte olmayan) zaman zaman yer tanrısının hayvanı da sayıldığından özellikle matem törenlerinde yere de kurban ediliyordu (Çoruhlu, 2013, 184).

Özetle daha çok olumsuz unsur olarak ele alınan keçi öğesi filmdeki sahneden anlaşılacağı üzere bir uğursuzluğun yaşanacağının sinyali vermektedir. Filmden örnek verildiğinde; Ruhsar babasıyla Anna'nın yardımıyla ilk kez şehre gitmek için hazırlanmaktadır. O sırada kendi aralarında endişeli bir şekilde konuştukları anda arada çoban ve sürüsü görülmektedir. Çoban gayet neşeli ve şarkı söylemektedir. Burada, bu sahnenin arkasından yaşanacak kötü şeylerin ilk sinyalleri verilmektedir. Filmin ilk kırılma noktası olan Ruhsar'ın babasının kaybolması bu andan sonra gerçekleşir. Bir diğer sahne ise Rumlar tarafından öldürülen Türk çobanı gördüğümüz kadrajdır. Bu sahnenin arkasından ağacın altında bir sürü koyun vardır fakat sadece bir tane kara keçi görmekteyiz. Geniş planda gördüğümüz devam sahnesinde ise çobanı yerde yatmakta görmekteyiz ve arka planda kara keçi diğer koyunlardan ayrı durmaktadır.

Bir sonraki planda bu kez tek olarak kara keçiyi görmekte ve keçinin ön ayaklarının kırıldığına ve öyle yürümeye çalıştığına şahit olmaktayız. Ve bu sürünün sonrasında köye doğru çobansız nasıl geldiğine şahit olan bir Rum köylüyü görerek bir felaketin habercisi olduğunu görmekteyiz. Buradaki kara keçi bize tam anlamıyla tekinsizliği, uğursuzluğu ve yaşananlardan sonra bizi nasıl bir felaket beklediğinin habercisi olduğunu vurgulamak ister niteliktedir. Dolayısıyla böyle Geleneksel Türk sanatlarını ve otantik temsilleri ele alan bir yönetmenin Türk mitolojisi ile ilgili olmadığını ve bu mitolojik öğelerden faydalanmadığını söylemek doğru olmayacaktır.

Sonuç

Kıbrıs adasının kültürel yapısı, Gölgeler ve Suretler filminin çekilmesindeki en önemli etkenlerden birisidir. Kıbrıs'ın Osmanlılar tarafından fethedilmesinden bu yana Ada'nın nüfus hareketliliğinde önemli oranda değişim yaşanmıştır. 1571 yılından, 1877 yılındaki İngiliz idaresine devrine kadar Ada, ağırlıklı olarak Türk ve Rumlardan oluşmuştur. Ada'nın güney ve kuzeyi arasında oluşan bu kültürel farklılık, politik olayların gelişmesinde arka planı oluşturmuştur. II. Dünya Savaşı sonrası oluşan uluslararası siyaset dinamiği, toplumlar arası farklılığı ideolojik bir perspektifte derinleştirmiştir. Söz konusu ideolojik farklılaşmaya rağmen, NATO üyesi iki ülke arasında derinleşen politik çatışmanın felsefi arka planı ise 1789 Fransız ihtilali sonrası oluşan milliyetçilik akımının güçlendirdiği Yunan kimliği ve Osmanlı karşıtlığıdır. Bu tarihten itibaren Yunan ulusal kimliğinin inşasında araçsallaştırılan en temel olgu Osmanlı karşıtlığı ve Türk düşmanlığıdır. Söz konusu tavrın, 20. Yüzyıl ikinci yarısındaki yansıması ise Kıbrıs sorununda kendisini göstermiştir.

Zaim, doğu-batı ikiliği üzerinden beyaz perdeye aktardığı bu sorunun analiz edilmesinde yine Doğu felsefesine atıfta bulunmaktadır. Bu yönüyle Zaim, Gölgeler ve Suretlerde Batılı filozof Platon'un batı ve doğu felsefesi üzerindeki görüşlerini bütünleştirmektedir. Zaim'in bu noktadaki başarısı, doğu-batı ikiliği ekseninde kimlikler üzerinde analiz ettiği Kıbrıs sorununu, insanı merkeze alan tek bir noktada bütünleştirebilmesidir. Gölgeler ve Suretler filminin sinematografik özelliğine bakıldığında görselliğin her daim ön planda tutulduğu görülmektedir. Çekim estetiği ile sinema estetiğini harmanlamaya dikkat eden yönetmen, genellikle diğer filmlerinde de tarihsel arka fona, Geleneksel Türk sanatlarının metaforik anlatımına ve biçimselliğine önem vermektedir. Filmde aktarılan kaotik atmosferin ve insanların anlaşmazlığının söz konusu olduğu bu durumda bile yönetmen, doğanın nasıl umut verici bir güzelliğe sahip olduğunu seyirciye resmetmektedir. Özetle, Derviş Zaim filmlerini alt-üst kültür, iyilik-kötülük, hakikat-temsil, rüya-gerçek, vicdan, devlet-birey, ahlaki sistemin kurulması, farklılaşmış ve kaos yaşayan bir dünyada insan ruhunun zenginleştirilmesi gibi odak noktaları üzerine inşa etmektedir.

Bundan önceki filmlerinde olduğu gibi bu filminde de dönemin sorunlarını konu eden Derviş Zaim, gölge oyunundaki Hacivat ve Karagözü kullanarak insanlar arasında anlaşmazlıklar yaşansa dahi, barış içinde yaşanabileceğini gölge metaforu üzerinden göstermek istemektedir. Zaim, Kıbrıs sorunu gibi politik bir meseleyi insanın kendini tanıması, dönüşümü ve yaşam mücadelesi üzerinden işlemektedir. Zaim'in kendine özgü bu felsefi bakış açısı, filmin kullandığı araçlar ve içerdiği mesajlarda kendisini göstermektedir. Gölge oyununun bu araçsallığın bir parçası olarak sunulması, filmin politik olma özelliğini pekiştirmektedir. Filmde gölge oyunu ile yapılmaya çalışılan, bir nevi gerçek kavramının sorgulanmasıdır.

Filmlerinde güçlü kadın karakterlerini daima bulunduran Zaim, Gölgeler ve Suretler filminde bunu daha da ön planda tutarak Ruhsar ve Anna karakteri üzerinden bu çabasını ifade etmektedir. Genç bir kız olan Ruhsar'ın babasına duyduğu özlem ve Kıbrıs sorununda içerisinde taşıdığı öfke ile Anna'nın Türk dostlarına karşı taşıdığı sevgi ve barışa olan özlemi, genç ve olgun iki karakter üzerinden oldukça nitelikli bir şekilde beyaz perdeye yansıtılmaktadır. Derviş Zaim'in Kıbrıs sorununu Türk ve Rum kimlikleri üzerinden ele aldığı Gölgeler ve Suretler filmi, politika ve sinema ilişkisini siyaset felsefesi ve bireyler arası ilişkiler ekseninde analiz etmektedir. Çalışmanın geneline hâkim olan disiplinler arası yaklaşımın, Zaim'in film kurgusundan kullandığı ses ve görüntü efektlerine kadar etkin bir araç olduğu görülmektedir. Gölgeler ve Suretler filminde ön plana çıkartılan uluslararası sorunlara ilişkin felsefi bakış açısının, benzer konularda yapılacak çalışmalara nitelikli bir örnek oluşturduğu düşünülmektedir.

Kaynakça

Arınç, C. (2011). Derviş Zaim'in Film Coğrafyası: Gölgeler ve Suretler'de Kıbrıs Haritası. Ayşe Pay (ed.), *Yönetmen Sineması Derviş Zaim,* (ss. 75 - 88). İstanbul, Küre Yayınları.

Atam, Z. (2011). *Yakın Plan Yeni Türk Sineması*. İstanbul, Cadde Yayınları.

Atam, Z. (2013). "Yakın Plan Yeni Türkiye Sineması" Röportajı, İstanbul.

Hasgüler, M. (2000). *Kıbrıs'ta Enosis ve Taksim Politikalarının Sonu*. İstanbul, İletişim Yayınları.

Aziz, A. (2014). *Siyasal İletişim*. İstanbul, Nobel Yayınevi.

Civan, Celil. (2011). Tabutta Röveşata: Vicdanı Yaralamak. Ayşe Pay (ed.), *Yönetmen Sineması Derviş Zaim* (ss. 9 -22). İstanbul, Küre Yayınları.

Comolli, J. L. ve Narboni, J. (1971). Sinema/İdeoloji/Eleştiri. **(**Çeviren: Mustafa Temiztaş), *Screen*, 12(Spring 1), (ss. 97-108).

Çoruhlu, Y. (2013). *Türk Mitolojisinin Ana Hatları*. İstanbul, Kabalcı Yayıncılık.

Darıcı, S. (2013). *Bilinçaltı Reklamcılık ve İletişim Teknikleri*. İstanbul, İstanbul Gelişim Üniversitesi Yayınları.

Dorsay, A. (2019.01.13). NTV "Pasaport" Programı.

Erksan, M. (1985). Türkiye`de Entelijansiya Yok. *Ve Sinema,* (1), (ss. 24-38).

Güngör, C. A. (2010). Derviş Zaim Sineması'nda Geleneksel Türk Sanatlarının Kullanılması: Filler ve Çimen - Ebru, Cenneti Beklerken - Minyatür, Nokta – Hat. *İstanbul Üniversitesi İletişim Fakültesi Hakemli Dergisi*, 1(38), (ss. 1-24).

Jung, C. G. (1997). *Analitik Psikoloji*. (Çeviren: Ender Gürol. İstanbul, Payel Yayınevi.

Kırel, S. (2010). Derviş Zaim'ler: Senaryo Yazarı Derviş Zaim ve Yönetmen Derviş Zaim. Aslıhan Doğan Topçu (ed.), *Derviş Zaim Sineması* (ss. 94 - 133). Ankara, De Ki Basım Yayın.

Kırel, S. & Duyal, A. (2011). *Derviş Zaim*. Adana, Ulusoy Ofset Matbaacılık.

Lotman, Y. M. (2012). *Sinema Estetiğinin Sorunları. Film Semiotiğine Giriş*. Ankara, Öteki Yayınları.

Mütecimler, E. (2007). *Satılık Ada Kıbrıs: Kıbrıs Barış Harekatının Bilinmeyen Yönleri*. İstanbul, Alfa Yayınları.

Pay, A. (Ed.). (2011). *Yönetmen Sineması Derviş Zaim*. İstanbul, Küre Yayınları.

Refig, H. (1971). *Ulusal Sinema Kavgası*. İstanbul, Hareket Yayınları.Ryan M. & Lenos M. (2012). *Film Çözümlemesine Giriş*. Ankara, De Ki Basım Yayım.

Sivas, A. (2010). Türk Sinemasında Bağımsızlık Tartışmaları Çerçevesinde Derviş Zaim Filmleri. Aslıhan Doğan Topçu (ed.), *Derviş Zaim Sineması* (ss. 134 - 152). Ankara, De Ki Basım Yayın.

Sözen, M. (2009). Doğu Anlatı Gelenekleri ve Türk Sinemasının Aidiyeti. *Ahmet Yesevi Üniversitesi Hakemli Dergisi*, 50(Yaz), (ss. 131 – 152).

Sunal, G. (2018). *Sinemada Bilinçdışı ve Yeni Gözetim*. Ankara, Gece Kitaplığı.

Süalp, T. (2010). Geniş Zamanlı Tarihin Şiiri. Aslıhan Doğan Topçu (ed.), *Derviş Zaim Sineması* (ss. 10 - 25). Ankara, De Ki Basım Yayın.

Tecimer, Ö. (2005). *Sinema Modern Mitoloji*. İstanbul, Plan B. Yayınları.

Uludağ, İ. Ş. (2011). Sinema, Reklam ve Bilinçaltı. Karşıtlıklar Bilinç ve Bilinçdışı. Hayrettin Kara (ed.). *Başka Psikiyatri ve Düşünce Dergisi*, (6), 74.

Zaim, D. (2011.01.29). "Çırağan Sinema Saati". Derviş Zaim ile Film Gösterimi ve Panel. İstanbul.

Türk Edebiyatı, www.turkedebiyati.org (Erişim Tarihi: 20.09.2019).