ARAŞTIRMA MAKALESİ

DERVİŞ ZAİM SİNEMASINDA GERÇEKLİĞİN ONTOLOJİK KURULUŞU: MELEZ GERÇEKÇİLİK VE ULUSÖTESİ SİNEMA TARTIŞMALARINA BİR KATKI

Hakan KARAMAN*

Gönderim Tarihi: 21.06.2026 - Kabul Tarihi: 15.10.2026

Karaman, H. (2026). Derviş Zaim sinemasında gerçekliğin ontolojik kuruluşu: Melez gerçekçilik ve ulusötesi sinema tartışmalarına bir katkı. *Etkileşim*, 18, 298-330. https://doi.org/10.32739/etkilesim.2026.9.18.372

Bu çalışma araştırma ve yayın etiğine uygun olarak gerçekleştirilmiştir.

Öz

Bu çalışma, Derviş Zaim'in 1996-2023 yılları arasındaki on iki filminin tamamında gerçekliğin belgesel gözlem, kurmaca düzenleme, bedensel-hafızasal deneyim ve geleneksel estetik formlar aracılığıyla çok katmanlı biçimde kuruluşunu incelemektedir. Ulusötesi sinema literatürü bu perspektifi dışlamamakla birlikte, ağırlığını ortak yapım ilişkileri, festival ağları ve diaspora-azınlık sinemaları üzerinde yoğunlaştırmış; gerçekliğin Batı-dışı estetik gelenekler aracılığıyla kuruluşu, erişilebilen literatürde sınırlı biçimde ele alınmıştır. Zaim sineması biçim, içerik ve yapım özellikleriyle ulusötesi sinema araştırmaları için verimli bir inceleme alanıdır. Araştırma, bu alana odaklanarak Zaim sinemasının biçimsel ve ontolojik özelliklerini "melez gerçekçilik" kavramı aracılığıyla ele almakta ve ulusötesi sinema tartışmalarına katkı sunmayı amaçlamaktadır. Çalışmada melez gerçekçilik, kültürel, biçimsel ve endüstriyel melezliklerin genel bir karşılığı olarak değil, gerçekliğin estetik ve ontolojik kuruluşunu incelemeye imkân veren özgül bir okuma çerçevesi olarak işlev görür. Bu çerçevede yakın metin çözümlemesi ile karşılaştırmalı filmografi analizi birlikte kullanılmış, seçilmiş sahne ve sekanslar plan sayısı, ortalama plan süresi, kadraj ölçeği ve geçiş türü üzerinden ölçülmüştür. Ölçümlere göre erken dönem filmlerinde gerçeklik, belgesel ile kurmaca arasındaki geçişkenlikten ve etik tanıklıktan doğmakta; minyatür, hat ve gölge oyununun belirleyici olduğu üçlemede kesme, imgenin maddi bir yüzeye dönüştüğü anlara yerleşmekte; insan-doğa üçlemesinde ise aynı soru kaydın kendi yapılışına kaymaktadır. Ulusötesiliğin de biçim ve içeriğin yanı sıra üretim, finansman, geliştirme, kadro, dil, kimlik, mekân ve dolaşımda filmden filme değiştiği saptanmıştır. Çalışma, bu örgütlenmenin ulusötesi sinema tartışmalarına biçimsel ve kültürel melezliğin ötesinde ontolojik bir derinlik kazandırdığını ileri sürmektedir.

Anahtar Kelimeler: melez gerçekçilik, ulusötesi sinema, Derviş Zaim, sinema ontolojisi, Türk sineması.

* Doktor, Bağımsız Araştırmacı, İstanbul, Türkiye.
hkaraman23@gmail.com, ORCID: 0000-0003-0627-9498

RESEARCH ARTICLE

THE ONTOLOGICAL CONSTRUCTION OF REALITY IN THE CINEMA OF DERVİŞ ZAİM: HYBRID REALISM AS A CONTRIBUTION TO TRANSNATIONAL CINEMA DEBATES

Hakan KARAMAN*

Received: 21.06.2026 - Accepted: 15.10.2026

Karaman, H. (2026). Derviş Zaim sinemasında gerçekliğin ontolojik kuruluşu: Melez gerçekçilik ve ulusötesi sinema tartışmalarına bir katkı. *Etkileşim*, 18, 298-330. https://doi.org/10.32739/etkilesim.2026.9.18.372

This study complies with research and publication ethics.

Abstract

This study examines the multilayered construction of reality across all twelve of Derviş Zaim's films (1996-2023) through documentary observation, fictional arrangement, bodily-memorial experience and traditional aesthetic forms. While transnational cinema scholarship has not excluded this perspective, its emphasis has rested on co-production, festival networks and diaspora and minority cinemas; the construction of reality through non-Western aesthetic traditions has received only limited attention in the accessible literature. In form, content and production conditions, Zaim's cinema is a productive site for transnational cinema research. Focusing here, the study examines the formal and ontological dimensions of his cinema through "hybrid realism", aiming to contribute to transnational cinema debates. Hybrid realism functions not as a general equivalent of cultural, formal and industrial hybridities, but as a specific analytical framework for examining how reality is aesthetically and ontologically constructed. Close textual and comparative filmography analysis are combined, and selected scenes and sequences measured for shot count, average shot length, framing scale and transition type. The measurements show that in the earlier films reality arises from documentary–fiction permeability and ethical witnessing; that in the trilogy shaped by miniature painting, calligraphy and shadow theatre the cut settles where the image turns into a material surface; and that in the human–nature trilogy the question moves to the making of the record. Transnationality, too, varies from film to film, in form and content as well as in production, funding, development, cast, language, identity, place and circulation. The study argues that this organization brings to transnational cinema debates an ontological depth beyond formal and cultural hybridity.

Keywords: hybrid realism, transnational cinema, Derviş Zaim, cinematic ontology, Turkish cinema.

* PhD., Independent Researcher, İstanbul, Türkiye.
hkaraman23@gmail.com, ORCID: 0000-0003-0627-9498

Giriş

Sinema ile gerçeklik arasındaki ilişki, film kuramının ilk yıllarından bugüne uzanan temel tartışma alanlarından biridir. Bazin'in fotoğrafik imajın ontolojisine dair düşünceleri (1967, ss. 9-16) ve Kracauer'in maddi gerçekliğin kurtuluşu tezi (1960, ss. 41-59) sinemanın dış dünyayla kurduğu kayıt ilişkisini merkeze alırken, sonraki tartışmalar aynı meseleyi bedensel deneyim, duyusal temas ve kültürel dolaşım boyutlarıyla genişletmiştir (Sobchack, 1992; Marks, 2000; Nagib, 2011, 2020). Gerçekçilik böylece kayıt ilişkisiyle sınırlı kalmayan, çok katmanlı bir alan olarak düşünülebilir hâle gelmiştir.

Yirminci yüzyılın sonlarına doğru belirginleşen ulusötesi sinema literatürü ise ulus-devlet çerçevesini aşan üretim, dolaşım, kültürel kimlik ve aidiyet pratiklerini kapsamaktadır (Ezra & Rowden, 2006, ss. 1-12; Hjort, 2010, ss. 12-33; Higbee & Lim, 2010, ss. 17-18). Lim (2019, ss. 5-9) estetik biçimin analitik bir kategori olarak ciddiye alınmasını vurgularken, filmlerin gerçekliği hangi ontolojik varsayımlarla ve hangi kültürel geleneklerden hareketle kurduğu sorusu, belirli bir filmografinin iç mantığından kalkan bir çerçeve içinde sınırlı biçimde ele alınmıştır.

Türk sinemasının 1990 sonrası dönemi, bu çalışmaları genişletmek için verimli bir zemin sunar; Nuri Bilge Ceylan, Zeki Demirkubuz, Yeşim Ustaoğlu ve Semih Kaplanoğlu gibi yönetmenlerin filmografileri, gerçekliğin bu dönemde birbirinden farklı estetik biçimlerde nasıl kurulduğunu göstermektedir. Derviş Zaim bu çeşitlilik içinde ayrı bir yer tutmaktadır: filmografisinde belgesel gözlem ile kurmaca anlatı, minyatür, hat ve gölge oyunu gibi geleneksel sanat formları ile çağdaş sinemasal dil, bireysel travma ile kolektif hafıza, etik tanıklık ve ekolojik duyarlılık sistematik biçimde iç içe geçer. Bu iç içe geçme, filmografinin kendi iç mantığından doğan biçimsel bir yönelimdir ve filmlerde tutarlı bir örüntü olarak belirir. Bu yönelim, Osmanlı-İslam geleneğiyle birlikte daha geniş bir kültürel havuzdan beslenmektedir: *Rüya*'da mandala ve ouroboros imgeleri, *Cenneti Beklerken*'de Osmanlı minyatürü ile Avrupa resim geleneği arasında kurulan ilişki, *Balık*'ta şamanist çağrışımlar ve *Çamur*'da antik Anadolu ile Yunan uygarlıklarına ait semboller, filmden filme farklı yoğunluklarla devreye girmektedir. Söz konusu yapının, özellikle gerçekliğin biçimsel ve ontolojik kuruluşu boyutuyla, ulusötesi sinema literatüründeki mevcut çerçeveler aracılığıyla bütünüyle kavranamayacağı düşünülmektedir; erişilebilen literatürde bu meseleye sınırlı ölçüde yer verilmektedir. Çalışma bu nedenle Zaim filmografisindeki gerçekliğin ontolojik kuruluşunu 'melez gerçekçilik' kavramı aracılığıyla ele almaktadır.[1]

Kavram, filmografiye dışarıdan giydirilen hazır bir teorik şablon olarak tasarlanmamıştır; filmlerin biçimsel tercihleri ve yönetmenin sinemasal dünya

[1] Türk Dil Kurumu'nun Güncel Türkçe Sözlüğünde 'melez' Arapça 'meles', 'hibrit' ise Fransızca 'hybride' kökenli olarak verilir; sözlük 'hibrit'i doğrudan 'melez' karşılığıyla tanımlar, 'melez'in mecazi anlamını ise 'katışık, karışık' biçiminde açıklar (Türk Dil Kurumu [TDK], t.y.-a, t.y.-b).

görüşü, okumayı yönlendiren kuramsal duyarlılıkla birlikte düşünülerek analitik bir mercek hâline getirilmiştir. Bu karşılıklı kuruluşun yöntemsel mantığı üçüncü bölümde ayrıntılandırılmaktadır. 'Melez' bileşeni, farklı gerçekçilik modlarının -belgesel, kurmaca, ritüelistik, bedensel, geleneksel, estetik- bir arada ve birbirini dönüştürerek işlemesine işaret eder. 'Gerçekçilik' bileşeni ise bu işleyişin gerçekliği temsil etmekle kalmayıp ontolojik düzeyde yeniden kurduğuna vurgu yapar. Kavramın kuramsal dayanakları ile postkolonyal hibritelik tartışmalarından farkı ikinci bölümde ele alınmaktadır.

Bu arka plan üzerinde çalışmanın temel sorusu şudur: "Zaim filmografisinde gerçeklik hangi biçimsel ve ontolojik katmanlarda kurulmakta ve bu kuruluş, ulusötesi sinema tartışmalarına nasıl bir kavramsal çerçeve sunmaktadır?" Makalenin argümanı, birbirini tamamlayan üç önermeden oluşmaktadır. İlk önerme, Zaim sinemasının gerçeği tek bir temsil mantığına indirgemediği, katmanlı bir gerçekçilik kurduğudur.

İkinci önerme, bu kuruluşun ulusötesi sinema literatüründeki mevcut kavramsal çerçevelerle – Eleştirel Ulusötesilik (Higbee & Lim, 2010, ss. 17-18), dünya sineması gerçekçiliği (Nagib, 2020, ss. 15-38) ve ulusötesi kavramları güncelleyen yakın dönem çalışmalar (Lim, 2019, ss. 5-9; Martin-Jones, 2019, ss. 13-22) – temas içinde olduğu; Zaim filmografisinin bu tartışmalarda daha sınırlı biçimde ele alınan estetik-ontolojik gerçeklik sorununu somut bir analiz alanına dönüştürdüğüdür.

Üçüncü önerme metodolojik niteliktedir: Melez gerçekçilik, kuramsal duyarlılık ile filmografinin karşılıklı ilişkisinde belirginleşen ve üç analitik eksen üzerinden işletilen sistematik bir okuma çerçevesi olarak önerilmektedir.

Çalışma böylece, ulusötesi sinema araştırmalarının ağırlıklı olarak dolaşım, üretim koşulları, ideolojik söylemler ve diaspora sinemaları çevresinde yürüttüğü tartışmalara estetik-ontolojik bir katkı sunmayı; Türk sineması özelinde ise tek yönetmen odaklı yakın okumanın kavramsal bir çerçeve içinde nasıl üretken kılınabileceğini göstermeyi amaçlamaktadır.

Makale şu yapıda ilerlemektedir: kuramsal çerçeve bölümü melez gerçekçiliğin üç kuramsal damarını açımlar; yöntem bölümü araştırma tasarımını ve analitik prosedürü açıklar; çözümleme bölümü eksenleri oluşturan film analizlerini sunar; tartışma bölümü bulguları eleştirel ulusötesi ve dünya sineması gerçekçiliği çerçeveleriyle ilişkilendirir; sonuç bölümü çalışmanın katkısını ve sınırlılıklarını değerlendirir. Üçüncü önerme yöntem, birinci önerme çözümleme, ikinci önerme ise tartışma bölümünde sınanmaktadır.

Kuramsal Çerçeve

Ulusötesi sinema tartışmalarında estetik-ontolojik boyutun yeri

Ulusötesi sinema kavramı, ulus merkezli film tarihi yazımına yönelik eleştirel bir müdahale olarak 1990'lardan itibaren sistematik biçimde geliştirilmiş-

tir. Naficy'nin 'aksanlı sinema' modeli (2001, ss. 10-39), sürgün, diaspora ve göçmen yönetmenlerin film pratiklerini ulusal sinema kategorilerinin dışında konumlandırarak tartışmanın ideolojik ve kültürel boyutunu başlatmıştır. Dennison ve Lim'in derlemesi (2006, ss. 1-15) dünya sinemasını melezlik, kültürel geçişkenlik ve sınır aşımı kavramları üzerinden yeniden haritalandırmıştır. Ezra ve Rowden (2006, ss. 1-12) ise kavramın iki düzlemde işlediğini ortaya koyar: betimleyici düzlemde filmlerin sınır aşan dolaşımını, ortak yapım ilişkilerini ve festival ağlarını tanımlar; eleştirel düzlemde ulusal sinema söylemlerinin ideolojik yapılarını sorgulayarak azınlık, diaspora ve sürgün sinemaları için yeni bir epistemolojik alan açar. Durovičová ve Newman'ın çalışması (2010) bu hattı çok merkezli ve karşılaştırmalı bir zemine taşıyarak üretimin coğrafi, dilsel ve endüstriyel boyutlarını birlikte düşünmeye imkân vermiştir.

Higbee ve Lim'in eleştirel müdahalesi (2010, ss. 17-18), 'eleştirel ulusötesilik' kavramıyla bu gerilimi daha üretken bir zemine taşımıştır. Yazarlara göre ulusötesi sinema araştırmaları yalnızca sınır aşan dolaşımı değil; azınlık ve diaspora sinemaları, sürgün ve göç deneyimleri, postkolonyal hafıza ve kültürel kimliğin müzakeresi gibi meseleleri de kapsamalıdır. Hjort'un geliştirdiği tipolojik yaklaşım (2010, ss. 12-33) ise, ulusötesi sinema pratiklerini, filmlerin hangi üretim koşulları içinde ortaya çıktığını, hangi sınır aşan iş birliklerine dayandığını ve bu iş birliklerinin nasıl kültürel ya da estetik stratejiler ürettiğini dikkate alarak sınıflandırır. Böylece ulusötesi sinema alanının analitik haritasını genişletir. Her iki yaklaşım da estetik biçimi belirli bir düzeyde hesaba katmakla birlikte çoğunlukla kültürel-siyasal içeriğin taşıyıcısı olarak konumlandırma eğilimindedirler. Filmlerin gerçekliği estetik biçim aracılığıyla içeriden nasıl kurduğu sorusunu birincil analitik kategori hâline getirme eğiliminde değildirler.

Lim'in aynı tartışmayı güncellediği makalesi (2019, ss. 5-9) bu sınırlılığa doğrudan dikkat çeker. Lim; yavaş sinema, eko-sinema ve yoksul sinema gibi estetik eğilimlerin ulusötesi çerçevede nasıl okunabileceğini tartışırken estetik biçimin analitik bir kategori olarak ciddiye alınması gerektiğini vurgular. Martin-Jones'un aynı yıl yayımlanan çalışması (2019, ss. 13-22) da ulusötesi sinema tartışmalarını daha geniş bir dünya sineması çerçevesi içinde konumlandırarak filmlerin gerçeklik ilişkisini ve estetik yapısını daha merkezi bir konuma taşır. Marks (2000, ss. 1-23, 162-170) ise duyusal deneyimi ve dokunsal görselliği kuramsallaştırarak gerçeklik tartışmasına bedensel bir boyut katar. Böylece "film nereye gidiyor?" sorusunun yanına "film gerçekliği nasıl kuruyor?" sorusu eklenmekte; bu ikinci soru, Zaim filmografisinin incelenmesi için doğrudan bir zemin hazırlamaktadır.

Nagib'in dünya sineması gerçekçiliği tartışması (2011, 2020), bu hattı tamamlayan önemli bir kuramsal zemin sunar. 2011 tarihli çalışması (ss. 1-15) gerçekçiliği etik bir pratik olarak konumlandırarak etik tanıklık ve temsil sorularını öne çıkarmış; 2020 tarihli çalışması (ss. 15-38) ise gerçekçiliği, dünya sineması ölçeğinde karşılaştırmalı ve ontolojik bir perspektifle ele almıştır.

Gerçekçiliği temsil biçimi olarak değil gerçekliğe erişim tarzı olarak yeniden konumlandıran bu yaklaşım, farklı estetik geleneklerden çıkan filmlerin Batı konvansiyonlarına uymaksızın güçlü bir gerçekçilik taşıyabileceğini gösterir; bu yönüyle melez gerçekçilik çerçevesiyle doğrudan bir zemin paylaşımı içindedir. Bununla birlikte Nagib'in çerçevesi, yerel ve özgül estetik geleneklerin, geleneksel sanat formlarının ve kültürlere özgü zaman kavrayışlarının filmlerin ontolojik kuruluşuna nasıl dâhil olduğunu sistematik bir analitik kategori haline getirmez. Ulusötesi sinema literatürünün güncel yönelimi de bu meseleyi merkeze almamaktadır: alan, dijital platform ekonomileri, jeopolitik dolaşım ağları ve kültürel kimlik politikaları ekseninde yeniden biçimlenmektedir (Wang, 2026).

Buraya kadar anılan çalışmalar birlikte değerlendirildiğinde, ulusötesi sinema yazınının estetik-ontolojik soruya kapalı olmadığı görülür; Nagib gerçekçiliği etik ve ontolojik bir mesele olarak öne çıkarmış, Marks duyusal deneyimi kuramsallaştırmış, Lim ve Martin-Jones estetik biçimi analitik merkeze taşımıştır. Bu çalışmanın hareket noktası, söz konusu soruyu belirli bir filmografinin yakın okumasıyla ve yerel estetik geleneklerin gerçekliğin kuruluşuna katılımını sistematik bir kategoriye dönüştüren bir çerçeve içinde toparlamaktır; Zaim filmografisi de bu denemenin sınandığı somut örnektir.

Türkiye bağlamında literatürün ağırlıklı olarak iki eğilim etrafında şekillendiği görülmektedir. İlk eğilim, kimlik siyaseti ve kültürel bellek ekseninde ilerler: Suner'in yeni Türk sinemasını bellek, kimlik ve aidiyet ekseninde ele aldığı çalışması (2015, ss. 15-47), Karanfil ve Savk'ın Türk sinemasının ulusötesi boyutlarını tartıştığı derleme eseri (2013, ss. 1-5) ve Köksal'ın azınlıkların estetik temsiline odaklanan çalışması (2016, ss. 1-46) bu hattı görünür kılar. İkinci eğilim küreselleşme ve siyasal ekonomi perspektifinden ilerler: Daldal'ın çalışması (2023, ss. 2-18), 1990'lar bağımsız Türk sinemasının festivalizm ve küresel piyasa ilişkileri içindeki konumunu tartışarak ulusötesiliği ağırlıklı olarak ekonomik bir süreç olarak kavramsallaştırır.

Bu iki eğilimin yanında Zaim sineması üzerine oluşmuş geniş lisansüstü tez ve makale literatürü de dikkate alınmalıdır. Bu literatürde auteur kuramı, mekân, zaman-imge, geleneksel sanatlarla ilişki ve kültürel göstergeler gibi başlıklar öne çıkmaktadır. Güngör'ün çalışması (2024, ss. 67-83) Zaim'in dijital sinemasında belgesel gerçekliğin nasıl kurulduğu sorusuna eğilerek estetik ve ontolojik meseleleri daha doğrudan merkeze taşır. Bununla birlikte mevcut literatürde Zaim sinemasını ulusötesi sinema tartışmalarıyla sistematik bir kavramsal diyalog içinde ele alan ve gerçekliğin estetik-ontolojik kuruluşunu merkezi analitik mesele hâline getiren çalışmalar sınırlı görünmektedir. Bu makale, söz konusu kesişim alanından hareket etmektedir.

Melez gerçekçilik: Kavramsal çerçeve ve kuramsal dayanaklar

Melez gerçekçilik kavramının kuramsal dayanaklarına geçmeden önce, bu çalışmada kullanılan 'melez' sıfatını postkolonyal kuramdaki hibritelik tar-

tışmalarından ayıran noktayı belirtmek gerekir. Bhabha'nın (1994, ss. 36-39) 'üçüncü mekân' kavramı, Shohat ve Stam'ın (1994, ss. 37-45) sinemasal hibriteye dair öncü çalışması ve Naficy'nin (2001, ss. 10-39) 'aksanlı sinema' modeli, hibriteyi çoğunlukla kültürel kimlik, dil ve sömürge-sonrası öznenin kuruluşu ekseninde tartışır. Melez gerçekçilik, bu literatürle tamamen temassız değildir; ancak söz konusu çalışmaların merkezi problemi kimlik oluşumuyken, bu makalenin meselesi sinematik gerçekliğin ontolojik ve estetik düzlemde nasıl kurulduğudur. Dolayısıyla burada kullanılan 'melez' sıfatı, bir kültürel konum ya da öznellik biçimine değil; belgesel gözlem, kurmaca düzenleme, geleneksel estetik formlar ve bedensel-hafızasal deneyim gibi farklı gerçekçilik modlarının tek bir sinemasal düzlemde iç içe geçerek çalışmasına gönderme yapar.

Terimin kendisine ilişkin bir açıklama da gereklidir. 'Melez' ile 'gerçekçilik' sözcüklerinin birlikte kullanımı film yazınında bütünüyle yeni değildir. Belgesel ile kurmacayı birleştiren melez film biçimleri, biçimcilik ile gerçekçiliği harmanlayan psikolojik gerçekçilik kavrayışları ve Yeşilçam'ın gölge oyunu, minyatür ve benzeri görsel gelenekleri Hollywood kaynaklı anlatı gerçekçiliğiyle bir araya getiren melez sineması (Erdoğan, 1998, s. 266), bu birlikteliğin farklı görünümleridir. Erdoğan'ın örneğinde melezlik, üretim koşullarının dayattığı istemsiz bir yabancılaştırma etkisiyle Hollywood gerçekçiliğinin yan yana gelmesinden doğar; yani biçim ve temsil düzeyinde işleyen bir karşılaşmadır. Türkçe yazında küreselleşme çağının imge rejimini adlandırmak için önerilen 'melez-imge' kavramı da (Çal, 2024) benzer bir terimsel havzaya aittir. Bu kullanımların ortak yanı, gerçekliği bir teknik ya da tarz karışımı düzeyinde ele almalarıdır; melezlik orada çoğunlukla biçimlerin yan yana gelişini adlandırır. Bu çalışmada önerilen melez gerçekçilik ise birleşmeyi teknik bir harman olarak değil, gerçekliğin ontolojik düzeyde kuruluşu olarak kavramsallaştırır: farklı gerçekçilik modları yan yana gelmekle kalmaz, her biri kendi varlık kavrayışını sinemasal düzleme taşır. Özellikle geleneksel sanat formları burada üslup ödüncü olarak değil, kendi ontolojilerini filme katan kurucu unsurlar olarak işler. Kavramın özgüllüğü bu ontolojik vurgudan doğmaktadır. Bu vurgunun çözümlemede nasıl sınandığını da belirtmek gerekir. Bir geleneksel formun gerçekliğin kuruluşuna katıldığını söyleyebilmek için o formun filmde anılması ya da gösterilmesi yeterli sayılmamıştır; aranan şey, formun filmin zamanı, mekânı ve bakışı kurma biçimini fiilen belirlemesidir. Bu belirlenme kadraj ölçeği, kesmenin yerleştirildiği an, plan süresi ve geçiş türü gibi kaydedilebilir birimler üzerinden izlenmiştir (bkz. *Tablo 1*). Kültürel bir gönderme ya da atmosfer öğesi düzeyinde kalan kullanımlar çerçevenin dışında bırakılmıştır. Ontoloji terimi bu çalışmada, söz konusu izlenebilir belirlenme ilişkisini adlandırmaktadır.

Melez gerçekçilik kavramı, birbiriyle diyalog içindeki üç kuramsal damarın kesişiminden türetilmektedir. Birinci damar gerçekliğin ontolojik yapısına, ikinci damar bu gerçekliğin bedensel ve duyumsal olarak nasıl deneyimlendiğine, üçüncü damar ise sinemanın imajlar aracılığıyla nasıl düşünebileceğine odaklanır. Bu damarların her biri Zaim filmografisinin farklı bir boyutunu analitik olarak görünür kılmakta; birlikte düşünüldüklerinde kavramın somut çerçevesi

belirginleşmektedir.

Birinci damar, sinemasal gerçekçiliğin ontolojik temeline ilişkin tartışmalardan beslenmektedir. Sinemanın gerçeklikle kurduğu kayıt ilişkisini ve bu ilişkinin felsefi zeminini farklı biçimlerde ele alan geniş bir literatür içinde bu çalışma, Bazin'in fotoğrafik imajın ontolojisine dair düşünceleri (1967, ss. 9-16), Kracauer'in maddi gerçeklik kavrayışı (1960, ss. 41-59) ve Elsaesser'in dünya sineması bağlamında geliştirdiği kanıt ve hazır-bulunuşluk kavramları (2009, ss. 11, 17) üzerinden ilerlemektedir. Bazin'e göre fotografik imaj, dünyanın optik ve kimyasal bir izi olarak varoluşsal bir bağ taşır. Tıpkı bir parmak izi ya da ölüm maskesi gibi fotoğraf, öznenin 'orada-olmuşluğunu' imaja aktarır; gerçeklikle kurulan ilişki yoruma değil, ize dayanır. Kracauer ise gerçekçi sinemayı gündelik yaşamın tesadüfleri ve maddi varlıkların ağırlığıyla ilişkili olarak tanımlamış; sinemanın modern yaşamın hızı tarafından görünmez kılınan şeyleri -bir yüzün anlık ifadesi, bir nesnenin dokusu, geçip giden sıradan bir an- yeniden görünür kılma kapasitesini vurgulamıştır. Her iki düşünür de sinemayı gerçekliğin izini barındıran ve ona ontolojik bir erişim açan bir mecra olarak konumlandırır. Elsaesser, bu mirası dünya sineması bağlamına taşırken iki kavramı öne çıkarır: kanıt, kamera görüntüsünün bir şeyin gerçekten o anda ve o mekânda var olduğunu belgeleyen kayıt niteliğine; hazır-bulunuşluk ise belirli filmlerin izleyiciye dünyayı doğrudan sunduğu, mesafeyi kapattığı duyguya işaret eder. Melez gerçekçilik bu ontolojik mirası devralmakta ve ona özgül bir içerik katmaktadır. Bazin'de imgenin gerçeklikle bağı kayıt anında kurulur; bağı taşıyan şey, kameranın önünde bulunmuş olanla imge arasındaki nedensel ilişkidir. Zaim filmlerinde gerçekliğin kuruluşuna kayıt anının yanı sıra o kaydı düzenleyen kültürel biçim pratikleri de katılmaktadır. Minyatür, hat ya da Karagöz gölge oyunu sinemasal dile eklemlendiğinde gerçeklik, önceden verili bir malzeme olarak aktarılmayıp her filmde yeniden kurulmaktadır.

İkinci damar, gerçekliğin bedensel ve duyumsal olarak nasıl deneyimlendiğine ilişkin tartışmalardan beslenmektedir. Sinema fenomenolojisi alanında farklı biçimlerde sürdürülen bu hat, çalışmada Sobchack'in fenomenolojik film kuramı (1992, ss. 164-169) ve Marks'ın dokunsal görsellik kavramı (2000, ss. 162-170) üzerinden ele alınmaktadır. Sobchack'e göre sinema deneyimi görsel algıyla sınırlı kalmayıp beden düzeyinde, duyumsal, hafızasal ve varoluşsal katmanlarda yaşanır. Sobchack'in çerçevesi bedenin film deneyimindeki merkezi konumunu teorize eder; ancak bu bedensel deneyimin hangi sinemasal nitelikler aracılığıyla üretildiğini ayrıntılandırmak için Marks'ın dokunsal görsellik kavramına başvurmak gerekir. Marks'a göre seyircinin filmle kurduğu ilişki görsel algının yanı sıra, görüntünün yüzeyi, dokusu ve maddeselliği aracılığıyla kurulan duyusal bir temasa da dayanır. Sobchack bedenin film deneyimine genel katılımını kurarken Marks, bu katılımın hangi yüzey nitelikleri aracılığıyla gerçekleştiğini somutlaştırır. Zaim filmlerinde Tuz Gölü'nün boş ve kuru yüzeyi, Kıbrıs'ın çamurunda yürüyen ayakların ağırlığı ya da hat sanatında fırçanın yüzeyde bıraktığı izler, bu dokunsal boyutun sinemasal dil içinde nasıl kurulduğunu somutlaştırır. Her iki çerçeve de gerçekliğin deneyimlendiği yeri se-

yircinin bedeninde kurar. Melez gerçekçilik bu kazanımı devralmakta, soruyu bir aşama öncesine – dokunsal niteliği üreten biçimsel karara – taşımaktadır. *Nokta*'nın açılışında kamera tam tepeden baktığı için kadrajda ufuk çizgisi ve derinlik göstergesi bulunmaz; Tuz Gölü'nün yüzeyi kadrajı bütünüyle doldurur. Marks'ın dokunsal görsellik kavramı bu türden kadrajların çağırdığı bakma biçimini adlandırmaktadır. Çalışmanın sorusu ise aynı yüzeyin filmin kendi kuruluşunda ne yaptığıdır: zamanın değişmesi de kesmenin gizlendiği yer de bu yüzeye dayanmaktadır.

Üçüncü damar, sinemanın imajlar aracılığıyla düşünme kapasitesine ilişkin tartışmalardan beslenmektedir. Film ve felsefe ilişkisi üzerine süregelen geniş bir tartışma içinde bu çalışma, Sinnerbrink'in söz konusu ilişkiyi sistematik biçimde ele aldığı çalışmasına (2011, ss. 117-136) yaslanmaktadır. Sinnerbrink, felsefeyle ilişki kuran filmleri iki kategoride ele alır: birinde filmler önceden belirlenmiş felsefi kavramları görsel biçimde örnekler; ikincisinde ise film imajlar aracılığıyla bizzat düşünür. Bu ikinci kategoride anlam sinemaya dışarıdan yüklenmez; sahne düzenlemesi, süre, sessizlik ve tekrar gibi unsurların kurduğu ilişkiler içinde ortaya çıkar. Sinnerbrink bu yapılardaki filmleri "düşünen imgeler" (*thinking images*) olarak tanımlar. *Nokta*'da (2008) geçmiş ile şimdi, Tuz Gölü'nün referans noktası vermeyen aynı yüzeyi üzerinde kurulur; kesme de zamanın değiştiği ana gizlendiği için (04:19–04:26; 13:10–13:20) işlenen suç ile onun sonucu birbirinden ayrılmış iki zaman hâlinde verilmez. Sorumluluk fikri böylece filmin zaman kuruluşundan doğar. *Gölgeler ve Suretler*'de (2010) ise gölge oyununun ışık-perde-izleyici düzeni anlatının içine taşınır: gizlenmek için gerilen çarşaf, arkasındaki figürü siluete çevirerek saklanmak isteneni görünür kılar (11:07). Temsilin dolaylılığı böylece bir konu olarak anlatılmaz, sahnenin nedenselliğini kuran işlem hâline gelir.

Bu üç damarın kesişiminde melez gerçekçiliğin temel yapısı belirginleşir. "Melezlik", Zaim sinemasında farklı biçimsel unsurların birbirine temas ederek yeni anlam katmanları üretmesiyle oluşur. Minyatürün mekân kurma mantığı, Karagöz'ün gölgeyle kurduğu dolaylılık ya da hat sanatında yazının yüzeyde bıraktığı ritim, sinemasal çerçeveye girdiklerinde filmin gerçeklik kurma biçimine doğrudan katılır. Böylece gerçekçilik, Zaim sinemasında bir temsil tekniği olmanın yanı sıra, gerçekliğin nasıl duyulduğunu, deneyimlendiğini ve anlamlandırıldığını belirleyen daha geniş bir sinemasal konuma dönüşür. Aynı işleyiş teknik kayıt rejimlerinde de görülür. *Flaşbellek*'te (2020) dijital kayıt, olayı aktaran saydam bir araç olmanın yanında kendi kuruluş mantığı ve erişim rejimleri olan bir bellek sistemi olarak çalışır (Ernst, 2013, ss. 95-101); dördüncü bölümde gösterildiği üzere neyi nasıl kaydettiği, hangi eşleştirmeleri kurduğu ve hangi bilgiyi sahteleştirdiği de filmin gerçeklik kurma biçimine katılmaktadır. Melez gerçekçiliğin ilgilendiği katman böylece geleneksel sanat formlarından kaydın teknik düzenine kadar uzanır.

Bu katmanlı yapıyı anlamak için Zaim'in 1990 sonrası yönetmenler kuşağını tanımlarken kullandığı 'alüvyon' metaforu verimli bir analojik imkân sunmak-

tadır (2008, ss. 48-55). Zaim'in yazısında bu metafor, öncelikle aynı dönemde ortaya çıkan yönetmenlerin birbirinden farklı fakat paralel ilerleyen üretim biçimlerini açıklamak için kullanılır. Bu çalışmada ise söz konusu metafor, bu ilk bağlamı korunarak, Zaim filmlerinin kendi iç estetik işleyişini anlamaya yardımcı olan bir okuma imkânı olarak yeniden düşünülmektedir. Geleneksel sanat formları, sözlü kültür geleneği, ritüel pratikler ve belgesel duyarlılık, filmlerde üst üste gelerek her seferinde özgül bir gerçeklik zemini oluşturur. Melez gerçekçilik, bu çok katmanlı ve geçirgen yapıyı adlandırmak için kullanılan kavramsal çerçevedir.

Yöntem

Araştırma tasarımı ve epistemolojik konum

Araştırma, nitel ve betimleyici bir tasarım çerçevesinde kurgulanmıştır. Temel amaç, Derviş Zaim filmografisinde işleyen içsel sinemasal mantığı görünür kılmak, filmlerde gerçekliğin nasıl kurulduğunu kavramsal bir çerçeve içinde açıklamak ve bu çerçeveyi ulusötesi sinema literatürüyle ilişkilendirmektir. Bu doğrultuda çalışma, yorumlayıcı bir yönelim benimseyerek filmografiyi sistematik biçimde okumaya ve tekrar eden örüntüleri açığa çıkarmaya odaklanmaktadır.

Araştırmanın epistemolojik konumu hermenötik gelenek ve yorumlayıcı fenomenolojiye dayanmaktadır. Biçimsel tercihler, estetik düzenlemeler ve anlatı yapıları, film içi çözümlemenin temelini oluştururken; kültürel, tarihsel ve kuramsal bağlamlar, çözümlemeyi genişleten perspektif sunarlar. Başka bir deyişle filmin içyapısı ile onu çevreleyen kültürel ve düşünsel alan birbirini karşılıklı olarak aydınlatır; anlam bu ilişki içinde kademeli olarak belirginleşir.

Yorumlayıcı bir tasarımın geçerliği ve güvenirliği, nicel araştırmadaki iç/dış geçerlik ve tekrar edilebilirlik ölçütleriyle değil, nitel araştırmaya özgü ölçütlerle değerlendirilir (Yıldırım & Şimşek, 2011, ss. 255-277). Bu çalışmada okumanın güvenirliği, Lincoln ve Guba'nın Yıldırım ve Şimşek (2011, s. 264) tarafından aktarılan dört ölçütü (inandırıcılık, aktarılabilirlik, tutarlık ve teyit edilebilirlik) film çözümlemesinin koşullarına uyarlanarak gözetilmiştir.

İnandırıcılık, bulguların inceleme nesnesine sadık biçimde temellendirilmesini gerektirir. Çalışmada bu, uzun süreli etkileşim ve çeşitleme stratejileriyle (Yıldırım & Şimşek, 2011, ss. 264-272) sağlanmaya çalışılmıştır: filmografiyle tekrarlı ve uzun süreli bir temas kurulmuş; yakın metin çözümlemesi, karşılaştırmalı filmografi analizi ve yönetmenin metinleri bir arada kullanılarak yöntemsel çeşitleme gerçekleştirilmiştir. Sahnelere ilişkin yorumlar, filmin ve filmografinin bütünsel örüntüsüyle karşılıklı olarak sınanmış; hermenötik döngünün gerektirdiği biçimde parça ile bütün birbirini doğrulayacak şekilde okunmuştur.

Aktarılabilirlik, ayrıntılı betimleme ve amaçlı örnekleme yoluyla gözetilmiş-

tir; çözümlemeye konu sahneler plan, ışık, süre, ses ve mekân düzeyinde ayrıntılı biçimde betimlenmiş, örnekler önceden tanımlanmış ölçütlerle seçilmiştir (seçim ölçütleri için bkz. *Veri toplama ve analiz yöntemleri*).

Tutarlık ve teyit edilebilirlik, çözümlemenin hangi adımlardan geçtiğinin görünür kılınmasını ve yorumun dışarıdan izlenip sınanabilmesini gerektirir. Üç eksenin hangi yoğunluk alanlarından türetildiği ve hangi filmin hangi gerekçeyle hangi eksende ele alındığı açıkça serimlenmiş (bkz. *Analitik çerçeve: Üç eksenin yapılandırılması* ve *Tablo 1*); önerilen ontolojik okuma da aynı malzemenin metinler arası ya da üslupsal yorumları karşısında gerekçelendirilmiştir. Yönetmenin açıklamaları ise çözümlemenin kanıtı olarak değil, film çözümlemesinden elde edilen bulgularla sınanan ikincil bir malzeme olarak kullanılarak yorumun metnin kendisinden türemesi gözetilmiştir.

Araştırma kapsamı ve seçim gerekçesi

Araştırma, Derviş Zaim'in 1996'dan 2023'e uzanan filmografisinin tamamını kapsamaktadır: *Tabutta Rövaşata* (1996), *Filler ve Çimen* (2000), *Çamur* (2003), *Paralel Yolculuklar* (2003), *Cenneti Beklerken* (2006), *Nokta* (2008), *Gölgeler ve Suretler* (2010), *Devir* (2013), *Balık* (2014), *Rüya* (2016), *Flaşbellek* (2020) ve *Tavuri* (2023).

Filmografinin bütünüyle ele alınmasının temel gerekçesi, melez gerçekçiliğin belirli filmlerde ortaya çıkan sınırlı bir özellik olarak değil, Zaim sinemasına yayılan ve süreklilik taşıyan bir yönelim olarak düşünülmesidir. Bu yönelim her filmde aynı yoğunlukta ortaya çıkmaz; bazı filmlerde belgesel duyarlılık öne çıkarken, bazılarında travma, geleneksel sanatlar ya da etik tanıklık daha belirgin hâle gelir. Filmografiye bütün olarak bakıldığında ise gerçekliğin katmanlı ve geçirgen bir yapı içinde kurulduğuna işaret eden ortak bir estetik düşüncenin süreklilik gösterdiği izlenebilir. Filmler arasındaki farklılıklar, aynı sinemasal yönelimin farklı açılımları olarak ele alınmaktadır. Yönetmenin estetik gelişimi de ancak bu bütünlük içinde izlenebilir: 1996'dan 2023'e uzanan süreçte her film önceki filmlerde beliren bazı yönelimleri sürdürürken, onları yeni tarihsel ve biçimsel bağlamlar içinde yeniden kurar. Bu süreklilik ve dönüşümün hangi sahneler ve hangi biçimsel unsurlar üzerinden izlendiği *Tablo 3*'te satır satır gösterilmekte; filmler arası karşılaştırma da dördüncü bölümde bu veriler üzerinden yürütülmektedir.

Veri toplama ve analiz yöntemleri

Araştırma, birbirini tamamlayan iki temel yönteme dayanmaktadır: yakın metin çözümlemesi ve karşılaştırmalı filmografi analizi.

Yakın metin çözümlemesi, tek bir planı, sahneyi ya da sekansı estetik, biçim ve anlam katmanlarıyla birlikte derinlemesine incelemeyi amaçlamaktadır. Çözümlemede hangi birimlerin hangi ölçütlerle kaydedildiği aşağıda gösterilmektedir.

Tablo 1. Yakın okumada kaydedilen biçimsel birimler

Biçimsel birim	Kaydedilen ölçüt
Kamera	Konum ve hareket türü: sabit, elde, kaydırma, çevrinme, zoom
Plan ölçeği	Çok genel plandan çok yakın plana dokuz kademe; figürsüz kadrajlar ayrıca işaretlenmiştir
Kadraj	Figürün kadraj içindeki konumu, ufuk çizgisinin yeri, derinlik düzlemleri, kadraj içindeki ikinci çerçeveler
Kurgu	Plan sayısı, ortalama plan süresi, geçiş türü: düz kesme, bindirme, kararma, maskeli geçiş
Ses	Senkron ses, dış ses, müzik ve sessizliğin dağılımı; sahneler arası ses köprüleri
Süre	Sekans, sahne ve plan süreleri; en uzun planın sekans içindeki payı ve kısa planların dağılımı
Mekân ve kompozisyon	İç ve dış mekân, aydınlık ile koyu alanların dağılımı, yüzey ve doku

Sahne ve film seçimi, rastgele ya da yalnızca tezi doğrulayan örnekler üzerinden değil, önceden tanımlanmış ölçütler üzerinden yürütülmüştür; bu bir ölçüt örneklemesidir (Yıldırım & Şimşek, 2011, s. 112). Bir sahnenin yakın çözümlemeye alınması üç koşula bağlanmıştır: biçimsel ya da estetik öğenin gerçekliğin kuruluşuna fiilen katılması; örüntünün tek bir sahneye özgü kalmayıp film boyunca tekrar etmesi; ilgili eksenin işleyişini en yoğun biçimde görünür kılması. Filmografinin tamamı karşılaştırmalı tarama için incelenmiş, yakın metin çözümlemesi bu üç ölçütü karşılayan sahnelere yoğunlaşmıştır. Böylece hangi örneğin neden seçildiği izlenebilir kılınmıştır.

Karşılaştırmalı filmografi analizi ise aynı yapının ya da aynı sorunsalın farklı filmlerde nasıl kurulduğunu incelemektedir. Bu yöntem, belirli bir analitik hattın filmografi boyunca nasıl tekrarlandığını, hangi filmlerde yoğunlaştığını ve hangi bağlamlarda yeni biçimler kazandığını görmeyi mümkün kılar. Böylece yöntem, melez gerçekçiliğin filmografi boyunca süreklilik taşıyan bir yönelim olup olmadığını sınamaya ve farklı filmlerin bu yönelimi nasıl çeşitlendirdiğini göstermeye hizmet etmektedir.

Analiz sürecinde yönetmenin kendi yazıları ve söyleşileri ikincil kaynak olarak kullanılmıştır. Öncelik film çözümlemelerine verilmiş; yönetmenin değerlendirmeleri ise bu çözümlemelerden elde edilen bulgularla birlikte tartışma bölümünde ele alınmıştır. Sıra her durumda ölçümden beyana doğru işletilmiştir.

Analitik çerçeve: Üç eksenin yapılandırılması

Çözümleme, melez gerçekçiliğin filmografide tekrar eden görünümlerini üç eksen altında ele almaktadır. Eksenler, kuramsal duyarlılıkla yürütülen yakın okumada beliren ve sınanan örüntülerdir. Belgesel kayıtla kurmaca yapı arasındaki ilişkiler, zaman-mekân kurgusu, bedensel deneyim ve hafıza temsilleri,

etik tanıklık konumları, kültürel-estetik kodlar ve doğayla kurulan anlatısal ilişkiler filmografi boyunca yinelenen düğüm noktaları olarak öne çıkmış; bu altı yoğunluk alanı üç eksende toplanmıştır.

Eksenler ne filmlerden kurama doğru saf bir tümevarımla, ne de kuramdan filmlere doğru tek yönlü bir tümdengelimle elde edilmiştir. Çözümleme, hermenötik döngünün öngördüğü biçimde iki yönlü işlemektedir: ikinci bölümde serimlenen üç kuramsal damar, filmlere belirli bir duyarlılıkla bakmayı sağlayan bir ön-anlama çerçevesi sunmuş; filmografinin yakın okuması bu çerçeveyi sınamış, kimi yerde daralttığı kimi yerde genişlettiği örüntüler ortaya koymuştur. Üç analitik eksenin ikinci bölümdeki üç kuramsal damarla örtüşmesi bu nedenle rastlantı değildir; kuramsal duyarlılık ile filmsel malzeme arasındaki karşılıklı ayarlama, çözümlemenin epistemolojik konumunu oluşturmaktadır.

Başlangıçta altı ayrı analitik hat olarak kavramsallaştırılan yoğunluk alanları üç eksende birleştirilmiştir. Belgesel-kurmaca geçişkenliği ile zaman-mekânın çok katmanlı kullanımı, ikisi de gerçekliğin film içinde nasıl inşa edildiğini belirleyen biçimsel ve zamansal kararlar üzerinden işlediğinden birinci eksende buluşmuştur. Beden-hafıza-travma ile etik tanıklık, bedensel deneyim ve tanıklık koşulları Zaim filmlerinde birbirinden ayrılmaz biçimde kurulduğu için ikinci eksende toplanmıştır. Geleneksel sanatlar ve kültürel ontoloji ile doğa-ekoloji-ritüel hatları ise gerçekliğin kültürel bellek ve süregelen estetik pratikler aracılığıyla nasıl tarihselleştiğini izlemeye hizmet ettiğinden üçüncü eksende birleşmiştir. Bu birleştirme hatlar arasındaki kavramsal geçirgenliği ortadan kaldırmaz; bazı filmlerin birden fazla eksende ağırlık taşımasını açıklayan ontolojik geçişkenlik fikrinin uzantısıdır. Bu üç eksen ve kapsadıkları filmler *Tablo 2*'de şematik olarak özetlenmektedir.

Tablo 2. Analitik eksenlerin yapılandırılması

Eksen	**İlgili Filmler**	**Analitik Kapsam**
Eksen 1 Gerçekliğin Katmanlı Kuruluşu	*Tabutta Rövaşata* (1996), *Filler ve Çimen* (2000), *Çamur* (2003), *Paralel Yolculuklar* (2003), *Cenneti Beklerken* (2006), *Nokta* (2008), *Gölgeler ve Suretler* (2010), *Devir* (2013), *Balık* (2014), *Rüya* (2016), *Flaşbellek* (2020), *Tavuri* (2023)	Gözlemsel estetik ile dramatik yapının iç içe geçmesi; çizgisel olmayan zaman örgütlenmeleri; tarihsel, bürokratik, travmatik ve ritüel zamansallıkların kesişimi; mekânın hafıza taşıyıcısı olarak kurulması.
Eksen 2 Yaralı Deneyim (Travma) ve Etik Tanıklık	*Tabutta Rövaşata* (1996), *Filler ve Çimen* (2000), *Çamur* (2003), *Paralel Yolculuklar* (2003), *Gölgeler ve Suretler* (2010), *Balık* (2014), *Flaşbellek* (2020)	Travmanın doğrudan dramatizasyon yerine bedensel izler, suskunluk ve kırılganlık üzerinden işlenmesi; şiddetin etik mesafe ve tanıklık rejimi aracılığıyla görünür kılınması; hükmün askıya alınması.

Eksen	İlgili Filmler	Analitik Kapsam
Eksen 3 Kültürel Ontoloji ve Estetik Süreklilik	*Cenneti Beklerken* (2006), *Nokta* (2008), *Gölgeler ve Suretler* (2010), *Devir* (2013), *Balık* (2014), *Rüya* (2016)	Minyatür, hat ve gölge oyunu gibi geleneksel sanat formlarının sinemaya taşınması; temsilin kültürel-ontolojik zemini; insan-doğa ilişkisi, ritüel döngüler ve ekolojik kırılmanın ontolojik boyutu.

Tablo 2 eksenlerin hangi filmleri kapsadığını göstermektedir; eksenlerin bu filmlere hangi ölçütlerle bağlandığı ise ayrıca izlenebilir olmalıdır. Yukarıda tarif edilen karşılıklı ayarlama, her filmde belirli bir sahnenin ölçülmesi ve bu sahnede saptanan biçimsel unsurun analitik bir kategoriye, oradan da kuramsal bir kavrama bağlanmasıyla yürütülmüştür. *Tablo 3* bu yolu satır satır göstermekte; çözümlemenin hangi malzemeden yola çıktığını ve hangi noktada ölçümden kavramsallaştırmaya geçtiğini görünür kılmaktadır.

Tablo 3. Film çözümlemelerinin analitik eksenlere yerleştirilmesi [2]

Film	Örnek sahne (zaman kodu)	Biçimsel unsur	Analitik kategori	Kuramsal kavram
Tabutta Rövaşata (1996)	1:04:01–1:11:47, kapanış sekansı	149 plan, ortalama plan süresi 3,13 sn; kamera televizyonun konumunda, karşı plan verilmiyor	Yaralı deneyim ve etik tanıklık (Eksen 2)	Şiddetin kadraj rejimi; metrik ve ritmik kurgu (Eisenstein, 1985)
Filler ve Çimen (2000)	00:00–04:38, açılış sekansı	66 plan, ortalama 4,2 sn; açılışta kadrajı televizyon ekranı doldurur, 00:50'de kamera tek harekette ekrandan kopar	Belgesel-kurmaca geçişkenliği (Eksen 1)	Kayıt rejimlerinin sıralanması; kanıt ve hazır-bulunuşluk (Elsaesser, 2009)

[2] Her satır, ilgili eksenin çözümleme bölümündeki karşılığına gönderme yapmaktadır; aynı film birden fazla eksende ele alındığında ilgili satır o eksenin bölümüne bakmaktadır. Tablodaki plan sayıları ve süreler, ilgili sekansların plan plan dökümünden elde edilmiştir. Sayımda kadraj içi yeniden çerçeveleme yeni plan sayılmamış, kesintisiz kamera hareketiyle mekân değiştiren çekimler tek plan olarak kaydedilmiş, bindirme ve kararma ise geçiş olarak işaretlenip ayrı plan sayılmamıştır. Plan süreleri, ardışık planların başlangıç zaman kodları arasındaki farktan hesaplanmıştır. *Tavuri* (2023) çalışma döneminde erişilebilir olmadığından ölçüme dâhil edilmemiş, bu filme ilişkin tespitler ilgili yerlerde atıfla verilmiştir.

Film	Örnek sahne (zaman kodu)	Biçimsel unsur	Analitik kategori	Kuramsal kavram
Çamur (2003)	05:33–06:57, Tuz Gölü	17 plan, 84 sn, ortalama 4,9 sn; köpekler kadraja girdikten sonra olay geniş planda, Temel ise yakın planlarda verilir	Yaralı deneyim ve etik tanıklık (Eksen 2)	Travmanın dolaylı dönüşü; hafızanın mekânda maddileşmesi (Caruth, 1996; Nora, 2006)
Paralel Yolculuklar (2003)	22:45–32:30 ve 32:31–42:32, *Saim* ve *Michalis* bölümleri	Süreler 9 dk 45 sn ve 10 dk 1 sn; aynı röportaj şablonu ve plan biçimi	Belgesel-kurmaca geçişkenliği; yaralı deneyim ve etik tanıklık (Eksen 1 ve 2)	Kurmaca etkinin yeniden canlandırmadan değil malzemenin düzenlenişinden doğması (LaCapra, 2014)
Cenneti Beklerken (2006)	0:23:47–0:24:56 ve 0:56:15–0:56:49	Altı geçişin altısında da kaya kütlesi kadrajı bütünüyle örter; iki planda kadraj yatay eksende katlanır; kamera dönerken bindirmeyle minyatüre geçilir	Geleneksel sanatlar, ritüel ve ekoloji (Eksen 3)	İzleyicinin konumuna bağlı mekân kuruluşundan uzaklaşma (Belting, 2024); oynak zaman ve mekân (Zaim, 2004)
Nokta (2008)	01:17–13:20, açılış	Kesintisiz tek plan izlenimi verecek kurgu; geçişler kadrajın tuz zemininde ya da gökyüzüne çevrildiği anlara yerleştirilmiş (04:19, 13:10, 21:15)	Geleneksel sanatlar, ritüel ve ekoloji (Eksen 3)	Hat sanatındaki ihcam ilkesinin çekime uygulanması; Küşteri Meydanı (Zaim, 2011)
Gölgeler ve Suretler (2010)	10:19–12:17, çarşafın gerilmesi ve silahların çıkarılması	21 plan, 118 sn; perdenin üzerinde silüet; 17:51'de kadraj kenar kazanarak fotoğraf olduğunu gösterir	Yaralı deneyim ve etik tanıklık; geleneksel sanatlar, ritüel ve ekoloji (Eksen 2 ve 3)	Perdenin gösterme ve saklama işlevi; gölge oyunu düzeninin anlatıyı ilerletmesi

Film	Örnek sahne (zaman kodu)	Biçimsel unsur	Analitik kategori	Kuramsal kavram
Devir (2013)	00:23, açılış karesi; 29:58–33:27	18 plan, 209 sn, ortalama 11,6 sn; kamera büyük ölçüde sabit, geçişlerin tümü düz kesme, ses doğal; açılış imgesi üç boyutlu görüntülerle canlı çekimin birleştirilmesiyle üretilmiş	Geleneksel sanatlar, ritüel ve ekoloji (Eksen 3)	Gözlemsel kayıt ile kurgusal düzenleme arasındaki gerilim (Nichols, 2001)
Balık (2014)	19:21–20:49, göle kimyasal dökülmesi	25 plan, 88 sn, ortalama 3,5 sn; kesme açıyı değiştirir, merkezi değiştirmez; edim üst açılı genel planla yeniden çerçevelenir	Geleneksel sanatlar, ritüel ve ekoloji (Eksen 3)	Ekolojik ontoloji; dokunsal görsellik (Marks, 2000)
Rüya (2016)	40:52–43:43, ayçiçeği tarlasından heyelana	51 plan, 171 sn, ortalama 3,35 sn; iki yapı rejimi aynı kadrajda; iç mekân tasarlanmış açıklıklardan gelen doğal ışıkla aydınlanıyor	Geleneksel sanatlar, ritüel ve ekoloji (Eksen 3)	Yapının araziyle ilişkisi; mekânın deneyimsel kuruluşu
Flaşbellek (2020)	7:50–13:12, askerî depo ve arşiv odası	32 plan, 322 sn, ortalama 10,1 sn; cesetlere numara verilmesi, fotoğraflanması ve kayıtların bilgisayara girilmesi ayrıntılı biçimde gösteriliyor	Yaralı deneyim ve etik tanıklık (Eksen 2)	Dijital kayıt rejimi; dijital arşivin kendi belleği (Ernst, 2013)

Film	Örnek sahne (zaman kodu)	Biçimsel unsur	Analitik kategori	Kuramsal kavram
Tavuri (2023)	*Serttaş*'ın kameraya, yani doğrudan seyirciye bakması	Kameraya, yani doğrudan seyirciye bakma önceliği yalnızca Serttaş'a tanınmış; mağdur edilen kişiler onun bakışıyla görüntüye getirilmiyor	Yaralı deneyim ve etik tanıklık (Eksen 2)	Özdüşünümsellik; bakışın dağılımının etik bir ilkeye bağlanması (Zaimağaoğlu, 2020)

Sonraki bölümde bu üç eksen, filmografi içinde en belirleyici örnekler üzerinden yakın metin çözümlemeleri ve karşılaştırmalı filmografi analizi yoluyla işletilmektedir. Bazı filmler birden fazla eksende ele alınmakta; bu çakışma, eksenlerin geçirgen yapısını yansıtmaktadır.

Film Çözümlemeleri

Gerçekliğin katmanlı kuruluşu: Belgesel-kurmaca geçişkenliği ve çok katmanlı zaman-mekân (Eksen 1)

Zaim sinemasının birinci eksende gösterdiği yönelim, ikinci bölümde serimlenen ontolojik kayıt tartışmasına dayanır. Nichols'ın belgesel modlar tipolojisi (2001, ss. 99-138) bu eksende belgesel-kurmaca geçişkenliğini somutlaştırmak için ek bir analitik imkân sağlar; Zaim sinemasındaki gözlemsel duyarlılık (2001, ss. 109-114) saf bir belgesel biçim olarak değil, kurmaca yapıyla iç içe geçen bir yaklaşım olarak işler.

Tabutta Rövaşata (1996), bu yapının erken örneklerinden biridir. Film, *Mahsun*'un gündelik hayatını, Rumeli Hisarı çevresindeki gerçek mekânlarda ve Boğaz'ın soğuk bir mevsiminde, gözlemsel bir dikkatle takip eder. Karakterin kaynağı da gerçeğe dayanmaktadır: Zaim, *Mahsun*'u, Rumeli Hisarı sakinlerinin tanıdığı Dursun Tokta adlı bir kişinin yaşamından uyarladığını belirtir (Kırel & Duyal, 2011, s. 34). *Mahsun*'un sokaklarda dolaştığı uzun planlar, doğal ışık, gerçek mekânlar ve gündelik ritmi bozmayan kadrajlar, çevresine yaklaşan ama ona dışarıdan hükmetmeyen bir bakış kurar. Böylece film, temsil ile tanıklığın birbirine değdiği bir gerçeklik alanı açar; kurmaca dramaturji, belgesel malzemenin ağırlığını bastırmak yerine onunla çalışır.

Filler ve Çimen (2000), bu katmanlı yapıyı toplumsal ve siyasal ilişkiler ağı içinde genişletir. Film, doksanlı yıllar Türkiye'sinin devlet-mafya-siyaset-terör ilişkilerini çok katmanlı bir anlatı dokusu içinde kurar. *Maratoncu Havva*'nın bir otelin önünde tesadüfen şahit olduğu cinayetle birlikte gündelik hayat ile büyük güç ilişkileri aynı sahnenin içinde birbirine dokunur. Parçalı anlatı düzeni, birbirinden bağımsız görünen hayatların ortak bir çark içinde nasıl kesiştiğini

görünür kılar; bürokratik mekanizmaların gündelik hayatla kurduğu bağlar bu yan yana gelişler içinde hissedilir. Böylece gerçeklik, dışarıdan gözlenen bir yüzey olarak değil, farklı düzeylerdeki ilişkilerin birbirine temas ettiği hareketli bir alan olarak şekillenir.

Filmin açılışı, kaydın kendisini konu edinen bir düzen kurar (00:00–04:38; 66 plan, ortalama plan süresi 4,2 saniye). Siyah üzerine gelen "Filler oynaşırken olan çimenlere olur" ibaresinden sonra kadrajı bütünüyle bir televizyon ekranı doldurur; Cumhuriyet Bayramı geçit töreni siyah beyaz ve grenli bir yayın görüntüsü olarak, bando sesleri ve spikerin anlatımıyla verilir. Ekrandaki görüntü ve ses bozulmaya başlayıp spiker teknik bir arızadan söz edince kamera 00:50'de yükselerek ekrandan kopar; televizyonun üst kenarı kadrajın alt sınırında kalır ve yatağın üzerindeki üç kişi bel planda görünür hâle gelir. Oda bölümünün en geniş kadrajı bu bel plandır; sonraki planlar tekli, ikili ve ayrıntı ölçeklerine iner. Bunlardan birinde kamera üçlüden çiçeklere çevrinir, çiçeklerin arasına gizlenmiş kameranın merceği kadraja girip merkeze yerleşir. Görüntü siyaha düşer ve filmin adı belirir; siyahtan açılan sonraki mekân, gizli kameradan gelen görüntülerin monitörlerde izlenip kayda alındığı istihbarat odasıdır. Ses kuşağı aynı devreyi kendi tarafından tamamlar: arıza başladıktan sonra spikerin sesi kesilir, yayının hışırtısı açılışın sonuna kadar dipte sürer ve bu hışırtıya yalnızca birkaç ayrıntı sesi eşlik eder – fotoğrafların karıştırılması, zarfın açılıp kapanması, kapılar, ayak sesleri. Diyalog yoktur; kişiler bakışlarıyla anlaşır. Açılış böylece görüntünün bütün devresini sıralar: resmî yayın, filmin kendi kamerası, örtük kayıt aygıtı ve kaydın toplandığı arşiv. Kameranın yükselişi ilk iki rejimi tek bir hareketin içinde birbirine bağlar; filmin adı ise aygıt ile arşiv arasındaki eşiğe yerleştirilmiştir. Elsaesser'in (2009, ss. 11, 17) kanıt ve hazır-bulunuşluk kavramları, gerçekliğin burada hangi kayıt rejimi içinde kurulduğunu düşünmeye imkân verir.

Belgesel-kurmaca geçişkenliğinin belirgin örneklerinden biri de *Paralel Yolculuklar*'dır (2003). Film, Kıbrıs meselesini tarihsel bir olay dizisi olarak sunmak yerine, farklı tanıklıkların yan yana geldiği bir hafıza alanı olarak kurar. Kamera karşısına geçen gerçek kişiler kendi deneyimlerini ve hatırlama biçimlerini doğrudan aktarır; bu anlatılar kurgu içinde belirli bir ritim ve karşılaştırma düzeniyle yerleştirilir. Hangi sesin ne zaman duyulduğu, hangi hatırlamanın hangi hatırlamayla yan yana geldiği, anlamın oluşumunda belirleyici hâle gelir. Bu nedenle filmde kurmaca etki, dramatik yeniden canlandırmalardan değil, tanıklıkların düzenlenişinden doğar. *Saim* ve *Michalis* bölümleri bu düzenlenişi görünür kılmaktadır (*İkinci Bölüm*, 22:45–32:30 ve 32:31–42:32). İki bölüm de siyah fonda beliren bir adla açılır, kişiyi gündelik hayatı içinde gösteren bir sahneyle sürer ve röportaj sesi konuşanın görüntüsünden birkaç saniye önce ses kuşağına girer. Röportajlar göğüs planda çekilmiştir; iki kişi de kameranın yanındaki soruyu sorana bakar. Süreler birbirine yakındır: dokuz dakika kırk beş saniye ve on dakika bir saniye. Şablon paylaşılsa da uygulanışı bütünüyle örtüşmez: *Saim*'in anlatısına gençlik ve aile fotoğrafları eşlik ederken *Michalis*'in bölümünde yalnızca gündelik hayat görüntüleri kullanılır. Belgesel malzeme

ile kurguya dayalı yapı arasındaki bu ilişki, tarihsel deneyimin çoğulluğunu ve belleğin tek bir anlatıda kapanmayan niteliğini taşır.

Bu eksenin ikinci boyutu, zaman ve mekânın çok katmanlı kuruluşudur. Zaman bu filmlerde tarihsel, travmatik, bürokratik ve ritüel ritimlerin birbirine temas ettiği katmanlı bir yapı içinde belirir; düz bir akış duygusu yerini bu çok katmanlı zamansallığa bırakır. *Çamur*'da zaman düz akar, geri dönüş kullanılmaz. Katmanlılık, geçmişin travmalar yoluyla şimdiki zaman üzerinde kurduğu baskıdan doğar: geçmiş, görüntüye dönüşmeden, mekânın ve bedenin taşıdığı bir ağırlık olarak sürer ve akışı yerinde saydırır. Suskunluk, duraksama ve geri çekilen konuşma bu duruşun taşıyıcılarıdır. *Devir*'de ise mevsimsel döngü ve ritüel tekrar üzerinden başka bir zaman rejimi kurulur: zaman, kendi iç ritmi olan döngüsel bir hareket olarak şekillenir; olay örgüsünün başlangıç-son çizgiselliği geri çekilir.

Mekânın kurucu rolü de bu eksenin ayrılmaz bir parçasıdır. İstanbul'un kenar mahalleleri, Kıbrıs coğrafyası, Tuz Gölü ya da kırsal alanlar, Zaim filmlerinde tarihsel yük, maddi gerçeklik, hafıza ve bedensel deneyim taşıyan alanlar olarak anlatının içine yerleşir.

Bu örnekler birlikte düşünüldüğünde, belgesel-kurmaca geçişkenliği ile zaman ve mekânın çok katmanlı kuruluşunun Zaim sinemasında süreklilik taşıyan bir estetik yönelim oluşturduğu görülmektedir. Gerçeklik; gözlem ile düzenleme, tanıklık ile yapı, tarih ile deneyim, mekân ile hafıza arasındaki geçirgen ilişkiler içinde kurulmaktadır. *Cenneti Beklerken*, *Gölgeler ve Suretler*, *Balık*, *Rüya, Flaşbellek* ve *Tavuri* de gerçekliğin katmanlı kuruluşunu farklı yoğunluklarda sürdüren halkalar olarak filmografik bütünlüğe dâhildir. *Tavuri* (2023), bu eksenin en uç örneğini sunar: film, Kıbrıs'ta gerçek bir hırsız olan Mustafa Serttaş'ın son yıllarını uzun soluklu gözlemsel çekimler aracılığıyla izlerken gözlemsel, katılımcı ve refleksif belgesel modlarını bilinçli biçimde iç içe geçirir. Filmde gerçeklik, hazır bir malzeme olarak yansıtılmaz; çekim sürecinin gözlemsel, katılımcı ve refleksif kararları içinde adım adım kurulur; temsil ile gerçeklik arasındaki gerilim de bu tasarımın biçimsel dokusuna yerleşir (Zaimağaoğlu, 2020, s. 89).

Yaralı deneyim ve etik tanıklık: Beden, hafıza, travma (Eksen 2)

Zaim sinemasında gerçeklik, görsel bir temsil meselesinin ötesinde, beden, hafıza ve etik katmanların birlikte şekillendiği bir deneyim alanı olarak belirir. Bu eksen, travma, tarihsel deneyim, etik tanıklık ve hafızanın mekânsal taşıyıcıları üzerine geliştirilmiş kuramsal tartışmalardan beslenmektedir. Caruth'un travma kuramı (1996, ss. 1-9), LaCapra'nın tarih yazımı ve travma tartışması (2014, ss. 21-24), Butler'ın acının çerçevelenmesine ilişkin analizi (2009, ss. 1-13) ve Nora'nın hafıza mekânları kavramsallaştırması (2006, ss. 17-22), bu alanı düşünmek için kapsayıcı bir zemin sunmaktadır.

Tabutta Rövaşata'da (1996) beden, yoksulluk ve toplumsal dışlanmışlıkla şekillenen kırılgan bir varoluş yüzeyi olarak belirir. *Mahsun*'un hasta, üşüyen

ve çoğu zaman aç bedeni bireysel bir yaşamı taşırken, daha geniş bir toplumsal durumun izlerini de üzerinde toplar. Kamera bu karşılaşmayı bedensel varlığın ağırlığını görünür kılarak sağlar; anlatının merkezinde bakılan bir olay değil, taşınan bir beden durmaktadır.

Filmin kapanış sekansı bu kırılganlığın biçimsel karşılığını verir (1:04:01–1:11:47). Sekans iki dayak sahnesi çevresinde örgütlenir ve ikisi birbirinden ayrı biçimde kurulur: *Reis*'in *Mahsun*'u dövdüğü ilk sahne kendi mekânından ayrılmadan, ağırlıklı olarak elde kamerayla ilerler; bekçinin dövdüğü ikinci sahne ise kırk dört planda ve üç ayrı kaydın dönüşümlü kullanımıyla parçalanır. Araya, filmin önceki sahnelerinden kesilip yerleştirilmiş yakın yüz planları girer; sarsılan kamera bedende kalırken sabit kamera yüzlere ayrılır ve planlar yaklaşık saniyede bir bu iki rejim arasında gidip gelir. Sahnenin yüz kırk dokuz planından yetmiş sekizi iki saniye ya da daha kısadır. Planların uzunluğuna göre düzenlenen metrik kurgu ile plan içindeki devinime göre kurulan ritmik kurgu burada birlikte çalışmaktadır (Asiltürk, 2008, ss. 54-56; Eisenstein, 1985, ss. 88-91). Kolaj siyaha geçtikten sonra açılan kapanış planı elli iki saniye sürer ve sekansın en uzun planıdır: kamera kahvehanedeki televizyonun bulunduğu yerde durur, hiç kıpırdamaz, karşı plan verilmez.

Çamur'da (2003) travma, mekâna ve bedene yerleşen bir iz olarak yoğunlaşır. Kıbrıs'ta geçmişte yan yana yaşamış karakterlerin yıllar sonra yeniden karşılaşması, bireysel deneyim ile kolektif hafıza arasında gidip gelen bir alan kurar. Anlam çoğu zaman suskunluklarda, bakışlarda ve bedenin mekân içindeki konumunda şekillenir. Tuz Gölü'nde geçen sahne (05:33–06:57; 17 plan, ortalama plan süresi 4,9 saniye) bu kuruluşu görünür kılar. Mekân çok geniş planlarla açılır; ağaçsız, boş bir arazide *Temel*'in arabası kadrajın küçük bir parçasıdır. *Temel* tuz almak için çömeldiğinde kadraj daralır ve gövdesi bütün olarak görünür. Köpeklerin kavgası başladığında kadraj iki kayıt arasında gidip gelir: kavga uzaktan, geniş planda görülür; *Temel*'e ise göğüs ve omuz planlarıyla yaklaşılır ve yakın planda gözlerinin yaşardığı görülür. Ses kuşağında sahne boyunca süren müziğin düzeyi düşer, havlama ve boğuşma sesi öne çıkar, ardından müzik yeniden yükselir. Yerdeki kanın yakın planından sonra *Temel*, tuz doldurduğu leğeni yere boşaltır ve arabasına koşar. Köpek kavgası, geçmişteki öldürmenin yapısını şimdiki zamanda yineler: iki aynı olan, farklı olanı öldürür ve kan toprağa akar. Bu tepkinin anlatıdaki karşılığı, 1974'te işlenen ve cesedi aynı yere gömülen bir öldürmedir. Olay hiçbir görüntüyle verilmez; travma anlatılarak değil, benzeri bir olayla karşılaşılarak geri döner. Caruth'un (1996, ss. 1-9) travmanın dile bütünüyle sığmayan ve dolaylı biçimlerde geri dönen doğasına ilişkin yaklaşımı, *Çamur*'da sinemasal bir karşılık bulur: film, travmanın suskunlukta, bedensel tepkilerde ve mekânın taşıdığı izlerde nasıl varlığını sürdürdüğünü görünür kılar. Nora'nın (2006, ss. 17-22) hafıza mekânları kavramı çerçevesinde Kıbrıs (Çamur, Tuz Gölü) ise filmde kolektif hafızanın maddileştiği, farklı toplulukların ortak ama çatışmalı geçmişini bünyesinde taşıyan bir alan olarak işler.

Paralel Yolculuklar'da (2003) etik tanıklık çoğul bir yapı içinde belirir. Türk ve Rum bireylerin anlatımları yan yana yerleştirilir ve her biri kendi deneyim alanını taşır. Anlatılar arasında bir hiyerarşi kurulmaz; her biri kendi iç tutarlılığı içinde bırakılır. *Saim* ile *Michalis*'in bölümleri bu dengeyi biçim düzeyinde kurar. İkisi de 1974'te bacaklarını kaybetmiş, ikisi de tekerlekli sandalyede yaşamaktadır; filmde aynı şablonla ve aynı röportaj kadrajıyla verilirler. *Saim*'in bölümünden Michalis'inkine geçilirken ses kuşağına, birkaç saniye önce, *Saim*'in filmde çaldığı armonikanın sesi girer ve siyaha karışan görüntünün üzerinden *Michalis*'in adına taşınır. *Michalis*'ten *Salih*'e geçişte ise böyle bir köprü kullanılmaz; siyah fon sessizdir. Film, iki deneyimin aynı olduğunu söylemez; birinden ötekine bir ses geçirir. Bu yapı, LaCapra'nın (2014, ss. 76-78) tarihsel travmayı yaşamış bireylerin deneyimine yaklaşırken ne tam bir özdeşleşmeye ne de soğuk bir mesafeye yaslanan denge önerisine sinemasal bir karşılık üretir. Film, gerilimi çözmez; farklı tanıklıkların birlikte var olabildiği bir alan kurar.

Gölgeler ve Suretler'de (2010) etik tanıklık, estetik biçimin içinde yeniden düşünülür. Film, 1963 Kıbrıs çatışmalarını anlatırken Karagöz gölge oyunu geleneğini anlatıya yerleştirir. Gölge figürleri, tarihsel olayları görünür kılarken temsil ile gerçek arasındaki mesafeyi de kadrajın içinde tutar. Bu estetik tercih, şiddetin nasıl anlatılabileceğine dair bir düşünme alanı açar. Butler'ın (2009, ss. 74-75) neden hangi yaşamların görünür kılındığı ve hangilerinin görünmez bırakıldığına ilişkin sorusu, burada gölge ile görünürlük arasındaki ilişki üzerinden karşılık bulmaktadır. Gölge oyununun stilize yapısı, tanıklığı kesin bir görüntüye bağlamaktan kaçınan bir anlatım düzeni kurar.

Flaşbellek (2020) bu ekseni dijital çağın görüntü rejimiyle birlikte genişletir. Film, Suriye iç savaşını anlatırken şiddetin nasıl kaydedildiği, nasıl dolaşıma girdiği ve nasıl izlenir hâle geldiği sorularını da görünür kılar. Ernst'in (2013, ss. 95-101) dijital arşivi, sabit bir depolamanın ötesinde, verilerin sürekli işlendiği ve yeniden düzenlendiği teknik bir süreç olarak kavramsallaştırması bu noktada kullanışlı bir okuma imkânı sunar. Bu çerçevede tanıklık, kaydın nötr bir aktarımı olmaktan çıkar; teknik araçların kendi mantığı içinde biçim değiştiren bir eylem olarak belirir. Askerî depoda geçen sekans (07:50–13:12) otuz iki plandan oluşmakta, ortalama plan süresi 10,1 saniyeye çıkmaktadır; bu sürede cesetler numaralandırılıp fotoğraflanmakta, kayıtlar arşiv odasında bilgisayara girilmektedir. Veri tabanı ekranında ölü yüzün yanına aynı kişinin sağ hâlinden bir kimlik fotoğrafı yerleştirilmekte, ölüm nedeni olarak ise nefes darlığı ya da kalp krizi gibi uydurma sebepler yazılmaktadır. Kayıt böylece hem kimliklendirmekte hem sahteleştirmekte; bilgisayarın bulunduğu duvarda asılı Esad portresi de bu işlemin hangi düzenin içinde yürüdüğünü kadrajın içinde tutmaktadır. Flaşbellek'te görüntü yalnızca kaydı taşıyan bir yüzey olmanın yanında, bu kaydın nasıl üretildiğini ve hangi sınırlar içinde dolaşıma girdiğini de görünür kılan bir yapı kazanır.

Bu filmler birlikte düşünüldüğünde, etik tanıklığın Zaim sinemasında sürekli yeniden kurulan bir alan olduğu görülmektedir. Filmlerde travma, hafıza

ve bedensel deneyim farklı yoğunluklarda ele alınmakta; estetik biçimler bu deneyimleri görünür kılan karşılaşma alanları açmaktadır. Bu alanlarda tanıklığın yükü ile sınırları birlikte görünür hâle gelmektedir. *Tavuri*'de (2023) ise etik tanıklık sorunu özellikle karmaşık bir boyut kazanır. Film, gözlemsel, katılımcı ve refleksif belgesel modlarını iç içe kullanarak *Serttaş*'ın bakışını merkeze yerleştirir; kadraj dışına -yani doğrudan seyirciye- bakma ayrıcalığı yalnızca *Serttaş*'a tanınmıştır. Bu an, filmin özdüşünümselliğine katkıda bulunur: hem *Serttaş* hem de onu izleyen kameranın varlığı, dolayısıyla temsil ediminin kendisi kadraja girmiş olur (Zaimağaoğlu, 2020, ss. 89-93).

Bu eksen farklı yoğunluklarda *Filler ve Çimen* ve *Balık*'ta da beden, kırılganlık, tanıklık ve hafıza ilişkileri üzerinden izlenebilmektedir.

Kültürel ontoloji ve estetik süreklilik: Geleneksel sanatlar, ritüel ve ekoloji (Eksen 3)

Bu eksende ele alınan filmler iki küme hâlinde belirginleşmektedir. *Cenneti Beklerken*, *Nokta* ve *Gölgeler ve Suretler*, Osmanlı klasik sanatlarını sinemaya taşıyan bir üçleme oluşturur. *Devir*, *Balık* ve *Rüya* ise insan ile doğa arasındaki ilişkiyi merkeze alan ikinci bir üçleme kurar ve hem anlatı yöntemi hem çekim pratiği bakımından ilkinden ayrılır (Aslan, 2023, s. 8). İlk üçlemenin aşağıda ölçülen sekansları ortak bir yönelim göstermektedir: minyatür, hat ve gölge oyunu, filmlerde anlatılan bir konu olmaktan çok kadrajın kuruluşunu ve sahneler arası geçişlerin yapılışını belirleyen ilkeler olarak çalışmaktadır.

Cenneti Beklerken'de minyatür, kadrajın kuruluşuna yön veren bir ilke olarak okunabilir. Filmin, İstanbul'dan Anadolu'ya uzanan yolculuğu kısa bir sekansta özetlediği bölümde, altı planın altısında da bir mekândan diğerine geçiş, kemer biçimli bir kayanın kadrajı bütünüyle kapattığı anda yapılır (0:23:47–0:24:56). Görüntü bir an tamamen koyulaştığı için kesme görülmez; iki mekân arasındaki sınır seyirciye bildirilmemiş olur. Aynı sekansın iki planında kadraj yatay eksende katlanır: alt yarı, üst yarının ters çevrilmiş bir kopyasıdır, dolayısıyla ufuk çizgisi kadrajda iki kez belirir (0:24:10–0:24:35). Böyle bir görüntünün fiziksel bir karşılığı yoktur; dünyada hiçbir noktada durularak böyle bir manzara görülemez. Kadraj, izleyiciye bir duruş yeri vermekten vazgeçmiştir. Yolculuğun ilerleyen bir bölümünde kamera kendi ekseni etrafında dönerken atlılar baş aşağı gelir; dönüş sürerken görüntü bindirmeyle minyatüre geçer ve atlar resmedilmiş yüzeyde koşmayı sürdürür (0:56:15–0:56:49). Hareket kesintiye uğramadığı için iki temsil rejimi birbirinin seçeneği gibi değil, aynı devinimin iki hâli gibi belirir. Bu tercihler, Belting'in perspektif tartışmasıyla birlikte okunmaya elverişli görünmektedir. Belting'e göre Rönesans resmi, izleyicinin bulunduğu konuma bağlı ve ölçülebilir bir mekân kurar (2024, s. 37); geç dönem minyatüründe ise ufuk tepededir, dünya bir harita gibi açılır ve ancak Tanrı'nın görebileceği bir konumdan görünür hâle gelir (2024, s. 43). Filmin katlanmış ve döndürülmüş kadrajları, seyirciye sabit bir bakış yeri tanımadıkları ölçüde ikinci düzene yaklaşmaktadır. Benzer bir tutum, on altıncı yüzyıl Osmanlı nakkaşı Matrakçı Nasuh'ta da görülür: yeryüzünü kuşbakışı resmederken nesneleri cepheden çizer,

yani tek bir bakış açısına bağlanmaz (Atalay, 2012, s. 12). Matrakçı'nın Irakeyn seferindeki menzilleri ardışık yer görüntüleri hâlinde nakşetmesi (Çok, 2021, s. 126) ile filmin yolculuğu ardışık mekânlar hâlinde vermesi arasında da bir benzerlik bulunmaktadır. Bu çözümlerin tasarlandığını yönetmenin kendi metni de göstermektedir; Zaim, yolculuk bölümlerinde montaj sekanslar kullanacağını ve bu bölümlerde gerçek görüntülerle minyatürler arasında yumuşak geçişler yapılacağını filmden iki yıl önce yazmıştır (Zaim, 2004).

Nokta, hat sanatındaki ihcam yöntemini (yazının eli kaldırmadan, tek hamlede tamamlanmasını) çekim düzeyine taşımaktadır. Film, kameranın tam tepeden baktığı bir kadrajla açılır: Tuz Gölü'nün yüzeyi kadrajı bütünüyle doldurur, üzerinde dev boyutta bir hat yazısı vardır ve yazıyı yazan hattat, harflerden küçük bir figür olarak görünür (01:17). Ufuk ve gökyüzü kadraja girmez; görüntü bir manzara değil, bir yüzeydir. Kamera indikçe ufuk çizgisi belirir, tuz işçileri ve hayvanlar iki üç kademede sıralanır, kadraj derinlik kazanır. Böylece tek bir kesintisiz hareket içinde, yeryüzünü yukarıdan gören kadrajdan gözlemcinin konumuna bağlı kadraja geçilmiş olur. Filmin tamamı Tuz Gölü'nde geçtiği için burada mekân değil zaman değişmektedir ve bu değişim de aynı yüzeye dayanır. Usta, çırağına mushafını uzatıp "inanmayan adam yazamaz" dediğinde ve çırak yerdeki yazıya inanmadığını söyleyip uzaklaştığında, kamera zemine iner; kadraj figürsüz ve ufuksuz biçimde yalnızca tuzla dolar, ardından şimdiki zamana ait bir karakterin ayakları kadraja girer (04:19–04:26). İkinci geçişte aynı işlem yinelenir (13:10–13:20); üçüncüsünde kadraj bu kez gökyüzüne çıkarak ayrımsız bir mavi alana dönüşür (21:15–21:32). Film böylece kesintisiz tek bir çekim (plan) izlenimi verecek biçimde kurgulanmıştır; kesmeler, kadrajın tek bir yüzeye indirgendiği anlara yerleştirildiği için seyir esnasında fark edilemez. Zaim, gölge oyunundan türettiği Küşteri Meydanı kavramını (gölge oyununda eylemin geçtiği, geçmişin ve geleceğin aynı anda bulunabildiği o beyaz perde alanını) ilk kez bu filmde uyguladığını, Tuz Gölü'nün beyazlığının, referans noktalarını ortadan kaldırarak zamanda ileri geri gitmeyi mümkün kıldığını belirtmektedir (Zaim, 2011, ss. 110-111). Yazının yazıldığı yüzey ile zamanın değiştiği yüzey aynıdır.

Gölgeler ve Suretler'de Karagöz perdesi, anlatıya eşlik eden bir motif olmakla kalmayıp filmin görme düzenini belirlemektedir. Açılışta tarihsel bilgi, rüzgârda dalgalanan beyaz bir bez yüzeyin üzerinde verilir; Arınç bu kadrajı 'perdenin içinde bir başka perde' olarak tanımlamıştır (Arınç, 2021, s. 127). Perdenin anlatıyı doğrudan ilerlettiği yer, silahların topraktan çıkarıldığı gece sahnesidir. Yirmi bir planlık bu bölümde (10:19–12:17) görünmemek için evin önüne beyaz bir çarşaf gerilir; ancak çarşafın ardında kazma sallayan *Veli*, çarşafın üzerinde bir siluete dönüşür ve karşı evin kapısında bekleyen Rum komşu, tam da saklanmak isteneni izlemeye başlar (11:07). Silüetin daha da belirginleşmesini sağlayan, *Cevdet*'in yanında getirdiği lambadır; *Veli*'nin "bizi göstereceksin millete" diye çıkışması sahnenin nedenselliğini seyirciye açıkça bildirir. Gölge oyununun üç ögesi böylece eksiksiz kurulur; ışık, perde ve izleyici yerli yerindedir. Aradaki tek fark, *Veli*'nin bir gösteri sunduğundan habersiz olmasıdır. Fil-

min bazı mekân geçişleri ise fotoğraflar üzerinden yapılır ve bu geçişlerde aynı işlem yinelenir. *Veli*'nin komşusundan yardım isteyip ayrıldığı sahnenin sonunda ana oğul odadan çıkarken kadraj sabit kalır ve oda figürsüz hâle gelir; eylem durduğu anda görüntü bir iç mekân kompozisyonuna dönüşür. Kadrajın sol kenarından bir başparmak girer, ardından görüntünün kenarında beyaz tırtıklı bir çizgi belirir: izlediğimiz odanın, elde tutulan bir fotoğraf olduğu böylece anlaşılır (17:51). Aynı işlem filmin ilerleyen bölümünde bir avlu görüntüsünde yinelenir: figürler tek tek kadrajdan çıkar, avlu boş kalır; kadrajın kenarından bir parmak girer ve kenardaki tırtıklı çizgiyle birlikte görüntünün elde tutulan bir fotoğraf olduğu yeniden açığa çıkar (48:08). Görüntü kenar kazandığı anda saydam bir pencere olmaktan çıkıp bir nesne hâline gelmekte, geçiş de bu anda gerçekleşmektedir.

Üç filmin ölçülen sekansları ortak bir işleme işaret etmektedir. *Cenneti Beklerken* ile *Gölgeler ve Suretler*'de bir mekândan diğerine, *Nokta*'da ise bir zamandan diğerine geçilirken filmin imgesi bir an için maddi bir yüzey olarak açığa çıkar: kaya kütlesi kadrajı bütünüyle örter, kadraj tuz zeminine inerek ya da gökyüzüne çıkarak ayrımsız bir alana dönüşür ve de kadraj kenar kazanarak basılı bir fotoğraf olduğunu gösterir. Kesme her üçünde de bu ana yerleştirilmiştir. Bu anlar her filmde farklı bir geleneksel formun mantığını taşır: *Cenneti Beklerken*'de minyatürün kadraj geometrisi, *Nokta*'da hat sanatındaki ihcam ilkesi, *Gölgeler ve Suretler*'de ise gölge oyununun ışık-perde-izleyici düzeni. Sonuncusunda yüzey iki ayrı biçimde belirir; gerilen çarşaf gölgeyi taşıyan bir perdeye dönüşürken, fotoğraf geçişlerinde görüntünün kendisi elde tutulan bir nesne hâline gelir. Minyatür, hat ve gölge oyunu, bu filmlerde dekoratif bir gönderme olmanın ötesinde, görüntünün saydam bir pencere olmaktan çıkıp bir yüzeye dönüştüğü bu anlar üzerinden çalışmaktadır. Geleneksel formlar böylece anlatılan hikâyeye eklenen bir katman olarak kalmayıp gerçekliğin kuruluş biçimine yerleşmektedir.

İkinci üçlemenin ilk filmi olan *Devir*, ritüel ile ekolojiyi aynı düzlemde toplar ve bunu ilk karesinde ilan eder: karlı bir arazide, tahtadan boynuzlar takılmış canlı bir geyik görünür; kadrajın sol ön düzleminde ise ritüelin dayandığı kırmızı kaya durur (00:23). Üç boyutlu görüntülerin canlı çekimle birleştirilmesiyle üretilen bu imge (Güngör, 2024, s. 74), gözlemsel bir kaydın üretemeyeceği bir görüntüdür ve filmin sonunda *Ali*'nin geyiğin kemiklerini tahtadan boynuzlarla birlikte gömmesinin karşılığıdır. Filmin kayıt rejimi ise başka türlü çalışır. Çoban yarışmasından sonraki bölümde (29:58–33:27) kamera büyük ölçüde sabittir ve yalnızca figürün hareketine göre küçük çevrinmeler yapar; on sekiz planın geçişlerinin tümü düz kesmedir, ses baştan sona doğaldır ve altmış beş saniyelik en uzun plan, iki çobanın yaşamakta oldukları hayat üzerine konuşmalarına ayrılmıştır. Kadraj olayı kurmaz, olan bitene süre tanır. Bu ikili yapı üretim biçiminden gelmektedir: Zaim senaryo yazmadan, elinde iki sayfalık bir özetle çalışmış; Hasanpaşa köyünün çobanları kendi rollerini oynayarak gündelik hayatlarını yeniden canlandırmıştır (Aslan, 2023, s. 8; Güngör, 2024, ss. 74-75). Nichols'ın belirttiği gibi belgeselin sınırları geçirgendir ve bir filmin belgesel

sayılması, filmin bağlamı ve yapısı kadar bakanın zihninde de karara bağlanır (Nichols, 2001, s. 35). *Devir*'de gerçeklik, kaydedilen malzemeyle onun düzenlenişi arasındaki gerilimde kurulmaktadır.

Balık'ta doğayla kurulan bağ, sürüp giden bir düzenin bozulduğu noktadan görünür hâle gelir. Uluabat Gölü kıyısındaki Gölyazı'da geçimini balıkçılıkla sağlayan *Kaya*, borçları ile kızının tedavi masrafları arasında sıkışınca kendince bir çözüm yolu bulur ve tarım ilaçlarından hazırladığı kimyasalı, balığın bol olduğu sazlık kesimde kayığının çevresine döker (19:21–20:49). Sekans yirmi beş plandan oluşur ve seksen sekiz saniye sürer; dökme edimi bunların altısına yayılır. Kesme burada açıyı değiştirir, merkezi değiştirmez: sandal ile *Kaya* üç ayrı açıda da kadrajın ortasında kalır, ardından göğüs plana ve suyun yakın planına geçilir. Edim en sonunda üst açılı bir genel planla, etkilediği yüzeyin bütünü içinde yeniden çerçevelenir. Kadrajda mekânın kendisinden başka bir şey yoktur; su, sazlık, balıklar, su kuşları; ses kuşağında ise suyun doğal sesine müzik ve sonradan eklenmiş kuş sesleri karışır. Marks'ın (2000, ss. 162-170) dokunsal görsellik kavramı (yüzeye çok yaklaşan, dokunma duyusunu çağıran ve nesneyi tanımaktan çok ona değmeye yönelen bir bakış) suyun ve sazlığın bu denli yakından ve süreyle verilmesini okumak açısından işlevseldir. *Filiz*'in balık hâlinde "göle fitre vermeliyiz" diye seslenmesi ise aynı ilişkiyi kültürel bir dilin içinden kurar; fitre sözcüğü gölü, hakkı gözetilmesi gereken bir varlık olarak konumlandırır ve doğayla kurulan bağı fayda hesabının dışına taşır. Kalabalığın bu çağrıyı deliliğe yorması, iki varlık anlayışını aynı mekânın içinde karşılaştırmış olur. Zehirlenen balığın önce pazara, oradan başka şehirlere dağılması ve sonunda *Filiz*'in sofrasına dönmesi ise döngüyü kapatır; doğaya yapılan müdahale kendi kaynağına geri döner. *Devir*'de koyun yıkama töreninin her yıl yinelenmesi doğayla kurulan ilişkiyi sürdürürken, *Balık*'ta aynı ilişki *Kaya*'nın gölü zehirlemesiyle kesintiye uğrar; süreklilik bu kez korunduğu yerden değil, bozulduğu yerden görünür hâle gelir.

Rüya'da aynı mesele bu kez kentsel mekâna taşınır ve iki yapı rejiminin karşılaşması üzerinden kurulur. Elli bir planlık, yüz yetmiş bir saniyelik sekans (40:52–43:43) tek bir ayçiçeğinin yakın planıyla açılır ve genele geçer: tarlanın ötesinde, ufuk boyunca dizilmiş dokuz on katlı toplu konut blokları görünür. Kamera açı değiştirdiğinde aynı tarlanın ötesinde bu kez tek katlı, topografyaya uyan ve zeminin altına gömülmüş Sancaklar Camii'nin inşaatı belirir. *Yaren*, yapıyı fotoğraflarken inşaatın aralıklarından ilerideki bloklar seçilir; 41:55'te ise iki blok kadrajı sağdan ve soldan çerçeveler ve cami ortada, uzakta durur. Kamera caminin iç mekânına girdiğinde inşaatın henüz tamamlanmadığı görülür; tasarlanmış açıklıklardan giren gün ışığı mekânı aydınlatmakta ve yapı, zeminin altında oluşuyla, sanki insan eliyle yapılmış bir mağarayı andırmaktadır. Ardından gökyüzü kararıp şiddetli yağmur başladığında dere taşar ve azgın bir nehre dönüşür; heyelanlarla birlikte binaların cepheleri çatlar, zeminleri bozulur, çevrede büyük bir yıkım oluşur (43:30–43:38). Toplu konutlar ağır hasar alırken camiye hiçbir şey olmaz. Sekans mahkeme salonuna bağlanır: mekâna dair karar, artık hukukun konusudur.

Altı film birlikte değerlendirildiğinde, geleneksel sanatların ve doğayla kurulan ilişkilerin Zaim sinemasında kurucu bir işleve sahip olduğu görülmektedir. İlk üçlemede minyatür, hat ve gölge oyunu, zamanın ve mekânın değişimini belirleyen ilkeler olarak çalışmakta; kesme, imgenin maddi bir yüzey olarak açığa çıktığı anlara yerleştirilmektedir. İkinci üçlemede ise doğa ile insan arasındaki ilişki, kaydın kendisinin nasıl kurulduğu sorusuna dönüşmekte; *Devir*'de ritüelin sürekliliği, *Balık*'ta bu sürekliliğin kırılması, *Rüya*'da ise yapının araziyle kurduğu ilişki üzerinden ele alınmaktadır. Her iki kümede de gerçeklik, anlatılan olayın yanı sıra kadrajın ve geçişlerin kuruluşunda biçimlenmektedir.

Tartışma

Çözümleme boyunca ortaya konan üç eksen (gerçekliğin katmanlı kuruluşu, yaralı deneyim ve etik tanıklık ile kültürel ontoloji ve estetik süreklilik) birbirinden bağımsız değildir; Zaim sineması bu boyutların kesişiminde anlaşılabilir. Bazı filmler üç ekseni aynı anda farklı yoğunluklarda taşımaktadır; mesela Çamur, ağırlıklı olarak ikinci eksende yoğunlaşmakla birlikte birinci eksenin uzun plan ve sessizlik yapısına yaslanmakta, üçüncü eksenin mekânsal-ekolojik boyutuna ise Kıbrıs manzarasını işleyiş biçimiyle değmektedir. Bu çok eksenli yapı, melez gerçekçiliğin tematik olduğu kadar biçimsel bir yönelim olduğunu göstermektedir.

Higbee ve Lim'in (2010, ss. 17-18) eleştirel ulusötesilik çerçevesiyle karşılaştırıldığında, Zaim örneği bu çerçeveyi hem destekleyen hem de zorlayan bir konum sunmaktadır. Eleştirel ulusötesilik, azınlık ve diaspora sinemaları, sürgün deneyimleri ve postkolonyal hafıza meselelerini merkeze alarak ulusötesi çalışmaların ideolojik boyutunu güçlendirmiştir. Zaim sineması, bu meselelerin (Kıbrıs'ın karmaşık hafızası, göç ve yerinden edilme, kültürel kimliğin kırılganlığı) sinemaya özgü estetik araçlarla nasıl çalıştığını gösteren güçlü bir örnek sunmaktadır. Bu meselelerin Türk sineması literatüründeki yansımaları kimlik, bellek ve aidiyet odağında Suner (2015, ss. 15-47) ve Köksal (2016, ss. 1-46) tarafından işlenmiştir; melez gerçekçilik aynı malzemeye estetik-ontolojik bir mercek getirerek bu hattı genişletmeyi önerir. Bununla birlikte, Zaim filmografisi, eleştirel ulusötesilik çerçevesinin estetik biçimle daha yakından ilişkilendirilebileceğini gösteren bir örnek sunar: Söz konusu çerçevede filmlerin estetik yapıları, ideolojik içeriğin taşıyıcıları olarak konumlandırılma eğilimindeyken; Zaim filmlerinde estetik biçim, gerçekliğin nasıl kurulduğunu sorgulamaktadır. Biçim burada bir araç değil; anlam üretiminin bizzat zeminidir. Öte yandan, eleştirel ulusötesiliğin kuramsal arka planında yer alan aksanlı sinema (Naficy, 2001, ss. 10-39) ve postkolonyal hibritlik (Bhabha, 1994, ss. 1-18; Shohat & Stam, 1994, ss. 37-45) tartışmaları, sürgün, azınlık ya da diaspora konumlarından konuşan yönetmenleri merkeze alır; Zaim ise bu kategorilerin hiçbirine yerleşmez, ulusal sinema endüstrisi içinden çalışan bir yönetmendir. Dolayısıyla melez gerçekçiliğin burada önerdiği hibritlik, konumsal bir aidiyetten değil, gerçekliğin estetik ve ontolojik düzeyde kuruluşundan doğmaktadır.

Yönetmenin konumu ile filmlerin üretim koşulları ise aynı düzeyde işlememektedir. Çamur (2003), Downtown Pictures (İtalya), Marathon Filmcilik (Türkiye), Artimages (Kıbrıs) ve Dschoint Ventschr (İsviçre) ortaklığında, Eurimages desteğiyle üretilmiş, post prodüksiyonu İtalya'da tamamlanmıştır. *Cenneti Beklerken* (2006), Marathon Film ile Macar Tivoli Film'in ortak yapımıdır ve kapanış jeneriğinde Eurimages katkısı kayıtlıdır. *Gölgeler ve Suretler*'de (2010) ulusötesilik geliştirme aşamasına kadar inmektedir: senaryo, Avrupa Birliği Media Programı'nın eğitim girişimi MFI Script 2 Film ile İstanbul Film Festivali'nin 'Köprüde Buluşmalar', Selanik Film Festivali'nin 'Crossroads' ve Saraybosna Film Festivali'nin 'CineLink' platformlarında geliştirilmiş, filme ABD merkezli 'Global Film Initiative' destek vermiş, ortak yapımcı olarak *TRT* yer almıştır; kadroda Kıbrıslı Rum oyuncular oynamış, gösterim Birleşmiş Milletler ara bölgesinde yapılmıştır. *Paralel Yolculuklar* (2003), sınırın kapalı olduğu bir dönemde iki toplumdan iki yönetmenin ortak yönetiminde, UNOPS, UNDP ve USAID desteğiyle çekilmiştir. *Flaşbellek* (2020) ise Arapça çekilmiş ve Arap oyuncularla oynanmış olmasına karşın, filme destek veren kurumların tümü Türkiye kaynaklıdır. *Tabutta Rövaşata* (1996) ve *Nokta*'nın (2008) künyelerinde ortak yapımcı ya da uluslararası fon kaydı bulunmamakta, bu filmlerde ulusötesilik festival dolaşımı ve dış basındaki karşılıkları düzeyinde kalmaktadır. Böylece ulusötesilik, filmografiye topluca yüklenebilecek bir aidiyet niteliği olarak değil, üretim, finansman, geliştirme, kadro, dil, kimlik, mekân ve dolaşım boyutlarının her filmde farklı bir bileşim verdiği değişken bir özellik olarak belirmektedir. Higbee ve Lim'in (2010, ss. 17-18) eleştirel ulusötesilik çağrısının gerektirdiği ayrıştırma da budur. Melez gerçekçilik bu boyutların herhangi birine indirgenmemekte, filmlerin biçimsel kuruluşunda aranmaktadır.

Nagib'in (2020, ss. 15-38) gerçekçi sinema kavramı melez gerçekçilik çerçevesiyle daha doğrudan bir yakınlık taşır. Nagib, gerçekçiliği ulusal sınırlara hapsedilmiş bir kategori olmaktan çıkararak dünya sineması ölçeğinde düşünmeyi önerir ve gerçekçiliğin ontolojik boyutunu analitik merkeze yerleştirir. Zaim sineması bu yaklaşım için güçlü bir örnek sunar: filmler, ulusal kimliğin sinemasal bir tezahürü olarak değil, gerçekliğin çoğul ve üst üste binen katmanlar hâlinde kurulduğu bir alan olarak okunabilir. Nagib'in çerçevesinde bu çalışmanın odağı açısından daha az ayrıntılandırılmış görünen nokta ise yerel estetik geleneklerin bu kuruluşa nasıl katıldığıdır; geleneksel sanat formlarının, ritüel pratiklerinin ve kültüre özgü zaman anlayışlarının kendi içsel ontolojilerini nasıl taşıdığı yeterince tartışılmamaktadır. Zaim'in hat, minyatür ve gölge oyunu kullanımı bu boşluğa somut ve analitik bir cevap vermektedir.

Lim'in (2019, ss. 5-9) güncellediği tartışmalarda öne çıkan yavaş sinema ve eko-sinema eğilimleri, Devir ile düşünüldüğünde yeni bir yorum imkânı açar. Filmdeki mevsim döngüleri ve uzun planlar eko-sinematik duyarlılıkla temas içindedir; ne var ki buradaki ekolojik yaklaşım kendine özgü bir zeminde işler: insan ile doğa arasındaki ilişki geleneksel çobanlık ritüelleri ve döngüsel zaman anlayışı aracılığıyla kurulur, ekolojik duyarlılık da belirli bir kültürel ontolojinin içinden yükselir. Bu yönelim, Batı eko-sinemasının ağırlıkla modern-çevreci

söyleme yaslanan eğiliminden ayrılır. Zaim örneği böylece eko-sinema tartışmasını kültürel ontolojiyle birlikte düşünmeye çağırır. Martin-Jones'un (2019, ss. 13-22) ulusötesi sinema çalışmalarının Avrupa merkezci kanonik eğilimlerini sorgulayan ve filmlerin gerçeklikle kurduğu ilişkiyi daha geniş bir dünya sineması perspektifinden ele almayı öneren yaklaşımı da burada işlevseldir; Zaim sineması bu perspektifte güçlü bir görünürlük kazanır.

Zaim filmografisinin son döneminde, özellikle *Flaşbellek* (2020) ile melez gerçekçiliğin dijital görüntü rejimleriyle ilişkili bir boyutu görünür hâle gelmektedir. Dördüncü bölümde gösterildiği üzere dijital kayıt, indeksel bir iz olmanın yanı sıra kendi kuruluş mantığı ve erişim rejimleri olan bir bellek sistemi olarak çalışmaktadır. Melez gerçekçilik böylece Bazin'den devralınan fotografik ontolojiyi dijital rejimin kurucu müdahalesiyle birlikte düşünmeye açık kalmaktadır.

Buraya kadarki çözümlemeler birlikte değerlendirildiğinde melez gerçekçilik; belgesel ile kurmaca arasındaki geçişkenliği, zaman ve mekânın katmanlı kuruluşunu, bedensel deneyim ile etik tanıklığı ve dijital görüntü rejimlerinin gerçekliğin kuruluşuna katılımını birlikte düşünmeye imkân veren bütünsel bir çerçeve olarak belirmektedir. Çerçevenin gücü, bu boyutların birbirleriyle nasıl iç içe geçtiğini görünür kılmasından gelmektedir.

Bu noktada çerçevenin kendi sınırları üzerine düşünmek gerekir. Melez gerçekçiliğin en güçlü yanı, birbirinden farklı biçimsel öğeleri gerçekliğin ayrı katmanları olarak okuyabilmesidir; ne var ki bu genişlik, aynı zamanda çerçevenin en kırılgan noktasıdır. Her biçimsel ayrıntıyı 'gerçekliğin bir katmanı' sayan bir okuma, dikkatli kullanılmadığında her veriyi doğrular hâle gelir ve tam da bu yüzden hiçbir şeyi ayırt edemez. Bir kavramın açıklayıcı olabilmesi için, nelerin dışarıda kaldığını da söyleyebilmesi gerekir. Bu ayrım filmografide fiilen işlemektedir. *Filler ve Çimen*'de (2000) ebru, *Havva*'nın uğraşısı olarak anlatının anlam dünyasına katılır ve filmin kaos izleğini taşır; ne var ki filmin zamanını, mekânını ve bakışını kurma biçimini belirlemediği için melez gerçekçilik çerçevesinin dışında bırakılmıştır.

Bu yüzden melez gerçekçiliğin ayırt edici ölçütünü açıkça koymak gerekir. Bir biçimin bu çerçeveye girmesi, filmde yalnızca yer almasıyla değil, gerçekliğin nasıl kurulduğuna dair kavrayışı dönüştürmesiyle mümkündür. Geleneksel bir sanat formu sahnede salt kültürel bir gönderme ya da dekoratif bir atmosfer öğesi olarak kalıyor, gerçekliğin kuruluşuna katılmıyorsa, melez gerçekçilik çerçevesinin dışındadır. Buna karşılık aynı form, filmin zaman, mekân ve bakış kurma biçimini belirlemeye başladığında kurucu bir işlev üstlenir ve çerçevenin asıl konusu hâline gelir. Ölçüt, geleneksel bir sanat formunun her filmde ve her kullanılışında ayrı ayrı uygulandığından, buradaki iddia tek ve değişmez bir gelenek tasavvuruna değil, belirli filmlerin belirli sanat gelenekleriyle kurduğu ilişkiye dairdir; Grabar'ın hatırlattığı gibi bu geleneklerde zamansal ve bölgesel farklılaşmalar da göz ardı edilemez (Grabar, 2018, s. 15).

Bu ölçüt, çalışmanın temel iddiasıyla çelişmez. Melez gerçekçilik filmografi

boyunca süreklilik taşır; fakat bu süreklilik her filmde ya da her biçimsel öğede aynı yoğunlukta belirmez. Ayrım filmler arasında değil, filmlerin içindeki kullanımlar arasında işler: yakın okumalar, formun gerçekliğin kuruluşuna fiilen katıldığı anlarda yoğunlaşmıştır.

Önerilen okuma tek olası okuma değildir. Aynı filmler, iddiası daha sınırlı bir düzeyde, metinler arası bir gönderme ya da üslup tercihi olarak yorumlanabilir. Bu çalışma ontolojik okumayı, biçimsel kararların gerçeklik algısını tekrar tekrar yeniden düzenlemesi nedeniyle tercih etmektedir.

Melez gerçekçiliğin Zaim filmografisinin ötesine taşınıp taşınamayacağı sorusu, gelecek araştırmalar için verimli bir imkân olarak öne çıkmaktadır. İran, Orta Asya, Çin ve Güney Asya gibi coğrafyalarda estetik gelenekleri çağdaş sinema diliyle buluşturan yönetmenler, gerçekliğin hangi biçimsel, kültürel ve teknik katmanlar aracılığıyla kurulduğu sorusu etrafında karşılaştırmalı olarak incelenebilir.

Sonuç

Bu çalışma, Derviş Zaim'in 1996-2023 yılları arasındaki filmografisinde tekrar eden bir sinemasal yönelimi incelemiştir: gerçekliğin belgesel gözlem, kurmaca düzenleme, geleneksel estetik formlar ve bedensel-hafızasal deneyim aracılığıyla çok katmanlı biçimde kurulması. Bu yönelim 'melez gerçekçilik' kavramı etrafında ele alınmış ve ulusötesi sinema ile dünya sineması gerçekçiliği tartışmaları için estetik-ontolojik bir okuma çerçevesi olarak değerlendirilmiştir.

Çözümleme boyunca üç eksen ortaya konulmuştur. Birincisinde gerçeklik, belgesel ile kurmaca arasındaki geçişkenliğin ve çok katmanlı zaman-mekân örgütlenmesinin ürettiği geçişken bir alanda kurulmakta; böylece verili değil, estetik olarak inşa edilmiş bir mesele olarak konumlanmaktadır.

İkincisinde beden, hafıza ve travma, gerçekliğin etik ve bedensel boyutlarını kuran estetik araçlar olarak işlemektedir. Çamur'un toprağa gömülü hafızası, *Paralel Yolculuklar*'ın kayıp coğrafyaları, *Gölgeler ve Suretler*'in parçalı tanıklıkları ve *Flaşbellek*'in dijital arşivleri aynı etik soruyu farklı kayıt rejimlerinde yeniden kurmakta; etik tanıklık, estetik biçimin kendisinin bir sorumluluğu hâline gelmektedir.

Üçüncüsünde minyatür, hat, Karagöz gölge oyunu ve ritüeller gibi geleneksel estetik formlar, kültürel referans olarak işlerken aynı zamanda gerçekliğin algılanma biçimini, zamanın ve mekânın örgütlenişini ve bakışın yönünü belirleyen ontolojik yapılar olarak çalışmaktadır.

Bu bulgular ulusötesi sinema literatürü açısından şu sonuca işaret etmektedir: üretim, dolaşım ve kimlik eksenlerinin yanında, filmlerin gerçekliği hangi estetik ve ontolojik düzeneklerle kurduğu sorusu da güçlü bir analitik mesele olarak ele alınabilir. Eleştirel ulusötesilik (Higbee & Lim, 2010, ss. 17-18) ve dünya sineması gerçekçiliği (Nagib, 2020, ss. 15-38) tartışmalarında filmlerin

içsel estetik yapısını yakından ele alan bir yaklaşımın imkânları, Zaim sineması üzerinden somut bir örnek kazanmaktadır.

Şu sınırlılıklar da dikkate alınmalıdır: çalışma tek yönetmen odağında ele alınmıştır; bu seçim, analitik derinlik sağlarken karşılaştırmalı genişliği sınırlamaktadır. Seyirci alımlaması, filmlerin farklı kültürel bağlamlarda nasıl deneyimlendiği, dağıtım koşulları ve endüstriyel üretim pratikleri çalışmanın kapsamı dışında kalmıştır. Zaim filmografisinin metaforik ve ikonografik zenginliği de bu üç eksenin çerçevesinde bütünüyle ele alınamamıştır; *Rüya*'daki mandala ve ouroboros imgeleri, *Cenneti Beklerken*'de Osmanlı minyatürü ile Avrupa resim geleneği arasında kurulan ilişki, *Balık*'taki şamanist çağrışımlar ve Çamur'daki antik Anadolu ile Yunan uygarlıklarına ait semboller bu çalışmanın analitik süzgecinden geçmemiş, melez gerçekçilik çerçevesiyle birlikte düşünülmeye açık katmanlar olarak kalmıştır. Gelecek araştırmalar çerçeveyi başka yönetmenlerle karşılaştırmalı biçimde sınayabilir, bu ikonografik katmanları müstakil analiz nesneleri hâline getirebilir ya da alımlama çalışmaları ve festival dolaşımıyla birleştirerek filmografinin içsel ve dışsal boyutlarını eş zamanlı inceleyebilir.

Derviş Zaim sineması, anlamı imgelerin, ilişkilerin, mekânların ve karşılaşmaların içinde yavaş yavaş kuran bir sinemasal düşünme pratiğidir. Bu filmlerde gerçeklik, her defasında tarih, hafıza, beden, gelenek, tanıklık ve mekân arasındaki geçirgen ilişkiler içinde yeniden biçimlenen çoğul bir deneyim alanı olarak belirir. Melez gerçekçilik kavramı, Zaim sinemasındaki bu yönelimi, gerçekliğin estetik, ontolojik ve teknik katmanlar arasında nasıl kurulduğunu anlamaya imkân veren bir okuma çerçevesi hâline getirir. Bu çerçeve, Zaim filmografisini, ulusötesi sinema tartışmaları içinde üretim, dolaşım ve kimlik meselelerinin yanına, gerçekliğin sinemasal kuruluşu sorusunu da ekleyen özgün bir örnek olarak konumlandırır.

Filmografi

Tabutta Rövaşata (1996); *Filler ve Çimen* (2000); *Çamur* (2003); *Paralel Yolculuklar* (2003, belgesel); *Cenneti Beklerken* (2006); *Nokta* (2008); *Gölgeler ve Suretler* (2010); *Devir* (2013); *Balık* (2014); *Rüya* (2016); *Flaşbellek* (2020); *Tavuri* (2023, belgesel).

Kaynakça

Arınç, C. (2021). Derviş Zaim'in film coğrafyası: Gölgeler ve Suretler'de Kıbrıs haritası. B. Saydam & T. Deniz (Ed.), *Derviş Zaim sinemasına tersten bakmak* içinde (ss. 127-132). Küre Yayınları.

Asiltürk, C. T. (2008). *Sinemada diyalektik kurgu.* Beykent Üniversitesi Yayınları.

Aslan, M. (2023). Geleneksel sanatlar ve doğa üçlemeleri bağlamında Derviş Zaim sineması. M. Aslan & Ş. Ceylan Apaydın (Ed.), *Derviş Zaim sinemasını anlamak: Anlatı, zaman, mekân* içinde (ss. 7-50). NEU Yayınları.

Atalay, M. C. (2012). Türk minyatür sanatının tasarım ögelerinin, Türk resminde varlık bulması. *Akdeniz Sanat*, *5*(10), 8-20.

Bazin, A. (1967). *What is cinema?* (H. Gray, Çev.). University of California Press.

Belting, H. (2024). *Floransa ve Bağdat: Doğu'da ve Batı'da bakışın tarihi* (Z. A. Yılmazer, Çev.; 5. baskı). Koç Üniversitesi Yayınları.

Bhabha, H. K. (1994). *The location of culture*. Routledge.

Butler, J. (2009). *Frames of war: When is life grievable?*. Verso.

Caruth, C. (1996). *Unclaimed experience: Trauma, narrative, and history*. Johns Hopkins University Press.

Çal, H. C. (2024, 7 Kasım). *Zaman-imge'nin arasözleri (II): Melez-imge nedir?* K24. https://www.k24kitap.org/zaman-imgenin-arasozleri-ii-melez-imge-nedir-4880 adresinden erişilmiştir.

Çok, B. (2021). Osmanlı minyatür sanatının üslup özellikleri. *Socrates Journal of Interdisciplinary Social Studies, 7*(13), 120–142.

Daldal, A. (2023). The disappearance of the working class hero in the new independent Turkish cinema: Globalization and the politics of festivalism. *Inter-Asia Cultural Studies, 24*(1), 2-18. https://doi.org/10.1080/14649373.2023.2156113

Dennison, S., & Lim, S. H. (Ed.). (2006). *Remapping world cinema: Identity, culture and politics in film*. Wallflower Press.

Durovičová, N., & Newman, K. (Ed.). (2010). *World cinemas, transnational perspectives*. Routledge.

Eisenstein, S. M. (1985). *Film biçimi* (N. Özön, Çev.). Payel Yayınevi.

Elsaesser, T. (2009). World cinema: Realism, evidence, presence. L. Nagib & C. Mello (Ed.), *Realism and the audiovisual media* içinde (ss. 3-19). Palgrave Macmillan. https://doi.org/10.1057/9780230246973_1

Erdoğan, N. (1998). Narratives of resistance: National identity and ambivalence in the Turkish melodrama between 1965 and 1975. *Screen, 39*(3), 259-271. https://doi.org/10.1093/screen/39.3.259

Ernst, W. (2013). *Digital memory and the archive*. University of Minnesota Press.

Ezra, E., & Rowden, T. (Ed.). (2006). *Transnational cinema: The film reader*. Routledge.

Grabar, O. (2018). *İslam sanatının oluşumu* (N. Yavuz, Çev.). Alfa.

Güngör, A. (2024). The "found story" in Derviş Zaim's cinema: Documentary reality through the possibilities of digital cinema. *ARTS: Artuklu Sanat ve Beşeri Bilimler Dergisi*, (Çağdaş sanat özel sayısı), 67-83. https://doi.org/10.46372/arts.1549285

Higbee, W., & Lim, S. H. (2010). Concepts of transnational cinema: Towards a critical transnationalism in film studies. *Transnational Cinemas, 1*(1), 7-21. https://doi.org/10.1386/trac.1.1.7/1

Hjort, M. (2010). On the plurality of cinematic transnationalism. N. Durovičová & K. Newman (Ed.), *World cinemas, transnational perspectives* içinde (ss. 12-33). Routledge.

Karanfil, G., & Savk, S. (Ed.). (2013). *Imaginaries out of place: Cinema, transnationalism and Turkey*. Cambridge Scholars Publishing.

Kırel, S., & Duyal, A. Ç. (2011). *Derviş Zaim*. Altın Koza Yayınları.

Köksal, Ö. (2016). *Aesthetics of displacement: Turkey and its minorities on screen*. Bloomsbury Academic.

Kracauer, S. (1960). *Theory of film: The redemption of physical reality*. Oxford University Press.

LaCapra, D. (2014). *Writing history, writing trauma* (2. baskı). Johns Hopkins University Press.

Lim, S. H. (2019). Concepts of transnational cinema revisited. *Transnational Screens*, *10*(1), 1-12. https://doi.org/10.1080/25785273.2019.1602334

Marks, L. U. (2000). *The skin of the film: Intercultural cinema, embodiment, and the senses*. Duke University Press.

Martin-Jones, D. (2019). Transnational turn or turn to world cinema? Transnational Screens, *10*(1), 13–22. https://doi.org/10.1080/25785273.2019.1578527

Naficy, H. (2001). *An accented cinema: Exilic and diasporic filmmaking*. Princeton University Press.

Nagib, L. (2011). *World cinema and the ethics of realism*. Continuum.

———. (2020). *Realist cinema as world cinema: Non-cinema, intermedial passages, total cinema*. Amsterdam University Press.

Nichols, B. (2001). *Introduction to documentary*. Indiana University Press.

Nora, P. (2006). *Hafıza mekânları* (M. E. Özcan, Çev.). Dost Kitabevi Yayınları.

Shohat, E., & Stam, R. (1994). *Unthinking Eurocentrism: Multiculturalism and the media*. Routledge.

Sinnerbrink, R. (2011). *New philosophies of film: Thinking images*. Continuum.

Sobchack, V. (1992). *The address of the eye: A phenomenology of film experience*. Princeton University Press.

Suner, A. (2015). *Hayalet ev: Yeni Türk sinemasında aidiyet, kimlik ve bellek*. Metis.

Türk Dil Kurumu. (tarih yok-a). Hibrit. *Güncel Türkçe Sözlük* içinde. 18 Nisan 2026 tarihinde https://sozluk.gov.tr/?kelime=hibrit adresinden erişilmiştir.

———. (tarih yok-b). Melez. *Güncel Türkçe Sözlük* içinde. 18 Nisan 2026 tarihinde https://sozluk.gov.tr/?kelime=melez adresinden erişilmiştir.

Wang, C. (2026). Editorial: Reframing transnational cinema: Evolving definitions, regional perspectives, and cultural intersections. *Frontiers in Communication*, 10,

Makale 1771184. https://doi.org/10.3389/fcomm.2025.1771184

Yıldırım, A., & Şimşek, H. (2011). *Sosyal bilimlerde nitel araştırma yöntemleri* (8. baskı). Seçkin Yayıncılık.

Zaim, D. (2004). Cenneti Beklerken: Yönetmenin bakış açısı. 1 Eylül 2026 tarihinde https://www.derviszaim.com/film/cenneti-beklerken/ adresinden erişilmiştir.

———. (2008, Kasım). Odaklandığın şey gerçeğindir: Türkiye sineması, alüvyonik Türk sineması ve uluslararası kabul (1. bölüm). Altyazı Aylık Sinema Dergisi, (78), 48–55.

———. (2011). Karagöz perdesi bir sonsuzluk perdesidir (Söyleşi: B. Saydam & C. Civan). A. Pay (Haz.), Yönetmen sineması: Derviş Zaim içinde (2. baskı, ss. 109–122). Küre Yayınları.

Zaimağaoğlu, D. (2020). "Suç" filmi bağlamında belgesel ve kurmacanın anlatım olanaklarının tartışılması [Sanatta yeterlik tezi, Maltepe Üniversitesi].

Etik kurul onayı: Etik kurul onayına ihtiyaç bulunmamaktadır.
Çıkar çatışması: Çıkar çatışması bulunmamaktadır.
Finansal destek: Finansal destek bulunmamaktadır.
Yapay Zekâ Kullanımına İlişkin Beyan: Bu çalışmanın hazırlık sürecinde; metnin yapısal düzenlenmesi, dil ve anlatımın iyileştirilmesi ile kaynak ve sayfa atıflarının doğrulanması amacıyla yapay zekâ tabanlı bir araçtan (*Claude*, *Anthropic*) editoryal destek olarak yararlanılmıştır. Çalışmanın özgün fikri, kuramsal çerçevesi, çözümlemeleri ve sonuçları yazara aittir. Yapay zekâ desteğiyle düzenlenen tüm içerik yazar tarafından gözden geçirilmiş, doğrulanmış ve son hâline getirilmiş olup içeriğin bilimsel sorumluluğu yazara aittir.

Ethics committee approval: There is no need for ethics committee approval.
Conflict of interest: There are no conflicts of interest to declare.
Financial support: No funding was received for this study.
Artificial Intelligence Usage Statement: During the preparation of this work, an AI-based tool (*Claude*, *Anthropic*) was utilized for editorial support, specifically for structuring the text, refining the language and expression, and verifying references and page citations. The original concept, theoretical framework, analyses, and conclusions of the study belong solely to the author. All content edited with the assistance of artificial intelligence has been reviewed, verified, and finalized by the author, who assumes full scientific responsibility for the content.