

SİNE'NİN PERFORMANSININ PEŞİNDE: RÜYA VE RÜYET

"Hoşça git," dedi tilki.
"Vereceğim sır çok basit:
İnsan ancak yüreğiyle baktığı zaman doğruyu görebilir.
Gerçeğin mayası gözle görülmez."
Küçük Prens, Antoine de Saint-Exupéry

Harun M. TÖLE¹

Özet

Sinema ve edebiyat alanında yapıtlar üreten Derviş Zaim'in sanatsal üretiminin şimdilik son duraklarını Rüya (Dream, 2016) filmi ve Rüyet (2019) isimli roman oluşturmaktadır. Metinlerarası ilişkiye önem veren Derviş Zaim'in yapıtlarında, Doğu ve Batı'ya ait sanat türlerinin ve sanatçı karakterlerin sıklıkla kullanıldığını görmek mümkündür. Bu durum Rüya ve Rüyet'te de devam ederek kendisini göstermektedir. Kendi içlerinde birçok referanslar ve göndermelere sahip olan Rüya ve Rüyet, birbirleriyle bağlantılı olmaları nedeniyle kendi aralarında da konuşan bir yapıya sahiptir.

Bu çalışmada Rüya ve Rüyet'te mimar olmasının yanı sıra performans sanatıyla da ilgilenen başkarakter Sine'nin gerçekleştirmek istediği performansın peşinden giderek, film ve romanda performans sanatının ele alınışı ile Sine'nin kendini anlama, kendini arayış ve değişim sürecinin sanatsal üretimiyle olan ilişkisi incelenmiştir. Literatür taramasıyla birlikte, film ve romanda performans sanatıyla ilgili olan kısımların incelendiği çalışmada Sine'nin geçirmiş olduğu değişim süreciyle birlikte sanatsal projesinde görülen değişimin paralellikler gösterdiği tespit edilmiştir.

Anahtar Kelimeler: *Rüya, Rüyet, Derviş Zaim, Performans Sanatı.*

¹ Öğr. Gör.. Kocaeli Üniversitesi. harun.tole@kocaeli.edu.tr. [ORCID: 0000-0003-4110-9312](https://orcid.org/0000-0003-4110-9312).

IN THE PURSUIT OF SİNE'S PERFORMANCE: RÜYA ANDRÜYET

Abstract

The film, *Rüya* (Dream, 2016) and his book, *Rüyet* (2019) form the latest examples of the Derviş Zaim's artistic production who produces works in the field of cinema and literature. Putting emphasis on the intertextual relation in his works, it can be observed that Derviş Zaim frequently uses art genres and characters belonging to East and West revealing itself in *Rüya* and *Rüyet*. These two have a lot of references to each other, thus, they have structure speaking among themselves due to their connection.

This study examines the relation between the handling of performance art in film and novel and the artistic production of changing process of Sine's self-understanding and pursuit by chasing the performance of which the main character, Sine, who is interested in performance art though being architecture both in *Rüya* and *Rüyet*, wants to realize. Besides the literature research, parts related to the performance art in film and novel were analyzed and it is concluded that Sine's changing process and alteration in her artistic project were happened in the same vein.

Keywords: *Rüya, Rüyet, Derviş Zaim, Performance Art*

Giriş

Derviş Zaim², film ve belgesel yönetmeni, senaryo, roman ve öykü yazarı olarak yapıtlar üreten bir sanatçı ve akademisyendir. Zaim birbirini besleyen farklı ilgi alanlarıyla³ genişleyen ve değişerek dönüşen bir sanat dünyasına sahiptir. Kirel ve Duyal'e (2011: 6) göre Zaim "gizler, dehlizler ve anlam katmanlarıyla ilgilenen, metinlerarası düşünmekten hoşlanan, tekrarlayan tematikleri ve farklı biçimsel denemeleriyle sınırsız bir sinemasal dünya yaratmayı hedefleyen çok yönlü bir sanatçı"dır.

Demir (2019: 6) Zaim'in sanatsal üretimini postmodernizm⁴ ile açıklar: "Herkesin kendi hikâyesine dönüp bakmasını ve onu yeniden yazmasını" istediğini belirttiği postmodernizmin kurmaca için "sınır ihlallerini meşrulaştırarak metin kimliği sorununu da aşarak bize bir şans" tanıdığına değinir. Ona göre Zaim "Bu kapıdan tasavvur ederek girenlerden birisidir" böylece "hem sinemasında hem de romanlarında bu anlatabilirlik sorununu form ve içerik olarak aşmaya çalışır."

Sinema ve romanlarında konu, anlatım biçimi ve içerik olarak değişik olgular denemeyi bir zenginlik olarak gören Zaim'in (2004: 53) her yapıtıyla farklı bir arayışın peşinde olduğu görülmektedir (Deniz, 2011: 89).⁵

Zaim'in sanatsal üretiminin karşımıza çıkan ilk durağı "Ares Harikalar Diyarında" isimli romanıdır. Gerçekle rüyanın paralel bir biçimde kurgulandığı romanda erkeklik, "dışarıklık" olmak, aidiyet, yoksunluk, imkânsızlık, yaratıcılık, aşk, şans, oyun, kader, iyilik ve kötülük gibi temalara yer verilmiştir. Ayrıca roman felsefi ve edebi metinlere yapılan göndermelerle okuyucusunu metinlerarası yolculuğa çıkaran bir yapıya sahiptir (Kirel ve Duyal, 2011: 10).

²Derviş Zaim'in kendisine ait olan, www.derviszaim.com sitesinde biyografisi ile ilgili olarak şu bilgiler yer almaktadır: Boğaziçi ve Warwick Üniversitelerinde; sırasıyla İşletme ve Kültürel Çalışmalar (MA) eğitimi gördü. Yunus Nadi Roman ödülünü kazanan Ares Harikalar Diyarında (1994) adlı kitabından sonra ilk filmi Tabutta Rövaşata'yı (1997) çekti. Yurtiçi ve yurtdışında birçok ödül kazanan bu filmi, yine benzer biçimde, prestijli birçok ulusal ve uluslararası festivallerden başarıyla dönen Filler ve Çimen (2000), Çamur (2003), Cenneti Beklerken (2006), Nokta (2008), Gölgeler ve Suretler (2011) ve Devir (2012) adlı uzun metrajlı kurmaca filmleri ile Paralel Yolculuklar (2003-Ortak yönetmen: Panicos Chrysanthou) adlı belgeseli izledi. Derviş Zaim, halen, çeşitli üniversitelerde sinema konusunda ders vermektedir.

Filmografisi: Tabutta Rövaşata (Somersault In A Coffin, 1997), Filler ve Çimen (Elephants and Grass, 2000), Çamur (Mud, 2003), Paralel Yolculuklar (Parallel Trips- documentary, 2004), Cenneti Beklerken (Waiting For Heaven, 2006), Nokta (Dot, 2008), Gölgeler ve Suretler (Shadows and Faces, 2011), Devir (Cycle, 2012), Balık (Fish, 2014), Rüya (Dream, 2016).

³Zaim (2004: 40-41) sinemacı ve edebiyatçı yönlerinin birbirleriyle olan ilişkisi ile ilgili olarak şunları belirtmiştir: "... Her ne kadar 'koşulların dayatması olarak edebiyata kaydım' şeklinde algılanıyorsa da sözlerim, edebiyatla uğraşmak inanılmaz bilemiştir beni. Şu anlamda; dramatisasyon, karakter, sahne oluşturulması gibi meseleler üzerinden düşünmemi sağlamıştır roman veya hikâye yazıyor olmak. Senaryo sanatıyla ilgili bazı şeylerin daha erken farkına varmamı sağlamıştır. Tersine de doğrudur: Sinema ile ilgilenmek edebiyatçı tarafımı da başka açıdan beslemiştir."

⁴Aydemir (2015) Zaim'in ilk romanı "Ares Harikalar Diyarında" üzerinden postmodernizmle ilişki ile ilgili olarak şu tespitleri yapmıştır: "Ares Harikalar Diyarında' da, '90'lı yılların entelektüel dünyasını avucunun içine alan postmodern karmaşanın izlerini görmek de mümkün. Zamanın ve mekânın belirsizleştiği, gerçek ile yansımanın birbirinin yerine geçtiği, her şeyin aynı anda olduğu (ya da aslında hiç olmadığı), 'modern' aklın yetersizliğinin ispatlanmaya çalışıldığı; birçok yaratıcının da bunu felsefi derinlikten çok 'biçimsel' olarak ele alıp işler ürettiği bir dönemin meyvəsi hiç kuşku yok ki."

⁵Zaim (Akçora ve Yılmaz, 2015: 126) kendisiyle yapılan bir söyleşide arayış ile ilgili olarak şu noktalara değinmiştir: "Filmlerimde bir arayış söz konusudur. Ama bu arayış şöyledir; ne aradığı ile ilgili bir fikri olmayan, en azından sezgisel düzlemde bir fikri olmayan bir insan, bulduğunun ne olduğunu da anlayamaz. Elbette bir arayış var, bir açıklık söz konusu. Bu da olumlu bir şeydir. Hayatı daha geniş kucaklama imkânı sağlar insana. Bu yüzden arayış önemlidir. Ancak bu arayış içeriğinde sizin yanınızdaki prensiplerinizi, kuşandığınız silahları da iyi bilmeniz, onları tanımlamanız ya da sürekli bir biçimde yeniden gözden geçirip tanımlamanız gerekir. Yani ilkeleri, prensipleri, bir uyum içinde oluşturulmaya başlamış ya da bunların bir inşa süreci içerisinde olduklarını bilen bir arayış sürecinde olduğum söylenebilir"

Yapım sürecinde yaşananlar ve ilk gözağrısı olmasından dolayı Zaim'in kendisinde yerinin her zaman ayrı olacağını belirttiği (2004: 50) Tabutta Rövaşata (1997) filmini anlamak için Kirel (2010: 102) ötekilik, 'iktidar ve varoluş' kavramları arasındaki ilişkinin birlikte ele alınması gerektiğinin altını çizer. Söz konusu filmi açıklarken filmin "İyilik, kötülük, yoksulluk, sistemin dışında olmak, tarih, tarihsel bağlar, kimlik, aidiyet, Türklük, Türk olmak, suç ve dışarıklı olmak yanında kentte Öteki olmak üzerine bir film" olduğunu belirtir.

Önünde hâlihazırda gerek 'estetik yapı' gerekse 'pratik bir üretim modeli' olan Tabutta Rövaşata'nın güzergâhını kullanmak yerine farklı bir film yapmaya yönelen Zaim, 1980'li ve 1990'lı yıllar Türkiye'sinde yaşananları anlatan bir dünya kurduğu (Zaim, 2004: 53-55). Filler ve Çimen (2000) filmini çekmiştir. Film "iç içe geçmiş anlatı yapısıyla çok katmanlı bir biçimde devlet-mafya-ticaret ilişkisi üçgeninde sıradan insanın hayatına odaklanır." (Kirel ve Duyal, 2011: 49).

Kıbrıs'ın yakın tarihindeki olayları ve günümüzdeki etkilerini karakterlerin bireysel şifalanma hikâyesi aracılığıyla anlattığı Çamur (2003) filminin oluşma sürecinde Kıbrıs'lı olan yönetmenin anılarıyla birlikte Filler ve Çimen'in Gökçeada'daki festival gösterimi sırasında gördüğü şifalı çamur da belirleyici olmuştur (Zaim, 2004: 63). Filmdeki Temel karakteri sanat aracılığıyla barışa katkı sunarak geçmiş edimlerini vicdanen telafi etmeye çalışırken videoya kaydettiği tanıklar aracılığıyla filmdeki gerçekliğin ortaya çıkması için de üretim yapmaktadır (Kirel ve Duyal, 2011: 58).

Cenneti Beklerken (2006), 17. yüzyıl Osmanlı'sında İstanbul'da yaşamakta olan bir nakkaşın Anadolu'da isyan eden bir şehzadeyi resmetmesi için görevlendirilmesi hikâyesini anlatmaktadır. Film, Zaim filmografisinde gerek metasinema kapsamında değerlendirilebilecek olması gerekse gelenekle kurduğu ilişkinin en belirgin örneklerinden biri olması ile çoklu metinlerarası okumalara imkân sağlayan bir yapıya sahiptir (Birincioğlu, 2019: 70-76).

Nokta (2008), Cenneti Beklerken filmi gibi dönem filmi özellikleri taşımaktadır. 13. yüzyılda Moğol istilası öncesi Anadolu'da ve günümüzde geçen film, hat sanatından beslenirken, iyi-kötü tartışmasından hareketle suçluluk ve sorumluluk çatışmasını odağına almaktadır. Zaim filmde zamanı çizgisel olarak aktarmamanın yanı sıra zamanlar arası geçiş tekniğini anaakım sinema anlatısının zamanın ileri-geri sıçramalarla anlatması tekniğini de kullanmayı tercih etmemiştir. Bunun yerine döngüsel bir zaman anlatısı kurarak, hat sanatının 'bozulmadan inip çıkan' yapısını esas almıştır (Özçınar, 2018: 271-272-275).

Gölgeler ve Suretler (2011) filminde Çamur'da 1974 sonrasına odaklandığı Kıbrıs'ın, 1960'larını anlatan Zaim, gerek Türkler gerekse Rumlar için önemli bir kültürel kod olan Karagöz-Hacivat anlatısından ve gölge oyunundan beslenerek filmi "otantik temsil" sorunsalını, özgünlük ve kültürel kaynaklar" bağlamında kurgulamıştır. Çok karakterli anlatım yapısına sahip olan film "dostluk/düşmanlık, savaş/barış, iyilik/kötülük ve ulusal/uluslararası politikaların birlikte nasıl harmanlandığını" Kıbrıs üzerinden anlatmaktadır (Kirel ve Duyal, 2011: 96).

İnsan ve doğa ilişkisi üzerine yaptığı ilk filmi olarak kabul edilebilecek olan Devir (2012) Zaim tarafından karakterleri ve üretim biçimi bakımından daha önceki filmlerinden "farklı" ve "daha zor" bir film olarak nitelendirilmektedir. Zaim, Devir'den önce yaptığı filmlerin klasik Osmanlı sanatlarıyla ilgisi olduğunun, oysa Devir filminin klasik sanatla ilişkisinin kurulamayacak olmasına rağmen gelenekle olan ilişkisinin bulunduğu altını çizer. Bu gelenek ise geçmişi

eskiye dayanan, Burdur'un Hasan Paşa köyündeki çobanların her yıl yaptıkları koyun sürülerini küçük bir gölden geçirme yarışmasıdır (Zaim, 2012).

Balık (2014), Zaim sinemasındaki simgesel anlatım yollarından da yararlanarak didaktik olmayan bir üslup ile modern geleneksel çatışmasını genişleterek insan doğa ilişkisine odaklanan bir filmidir. Filmin en temel derdi ise “doğanın hor kullanılmasını ve insanın bundan zarar görmesi meselesini” ele almaktır (Zaim, 2014).

Zaim'in edebi üretimi ile başlayan ve ardından sinema ile sürdürdüğü tutarlı yolculuğunun (Aydemir, 2015) geldiği son duraklar “Rüya” filmi ve “Rüyet” isimli romandır. Zaim'e göre Rüya, geleneklerden yararlanarak ürettiği filmleri⁶ ile doğadan yararlanarak doğaya dair sorular soran filmlerinin⁷ kesiştiği ve “her iki kompartımanın da ortak noktası” olan bir filmidir (Zaim, 2016).

Rüya filmi ile birlikte Rüyet romanı Zaim'in referanslarla örülü, çok katmanlı ve metinlerarası çoklu okumaya elverişli sanatsal üretimine uygun olarak, birçok farklı noktadan hareketle ele alınıp çözümlenebileceği gibi performans sanatı odaklı yorumlamalara da olanak tanımaktadır. Bu çalışmada Rüya ve Rüyet'in başkarakterleri Sine'nin performans sanatı ile kurduğu ilişki üzerinden film ve romanda performans sanatının ve çağdaş sanatın görünümü, Sine'nin kendini arayış ve özgürleşme serüveninin sanatsal üretimiyle olan bağı incelenmiştir. Bu inceleme için performans sanatı kavramı ve bu sanat türünün tarihsel gelişimi ile ilgili literatür taraması yapılmış ardından film ve romanın çözümlenmesi gerçekleştirilmiştir.

1. Sanatsal Arayışlar: Performans Sanatı

Latince, “perfunger”, İngilizce ve Fransızca “performance”, Almanca “leistung” sözcüklerini karşılayan Performans, “yapmak, bitirmek, başarmak, icra etmek” anlamına gelmektedir. Kavram Türkçede “herhangi bir başarı, yerine getirme, işleme, yapıt, oyun, numara” anlamlarında kullanılmaktadır (Bayazıt, 1997: 1443). Performans Sanatı ya da Gösteri Sanatı, “her şeyden önce bir gösteri ya da olay düzenlemenin yanında başarıyla sonuçlandırılmış bir işin gerçekleştirilmesi, sahne olsun ya da olmasın herhangi bir şeyin sahnelendirilmesi” olarak tanımlanabilmektedir (Özayten, 1997: 700). Germaner performansın “tamamlanma”, bir sanat

⁶Yılmaz (2016) Rüya filminin, Filler ve Çimen, Cenneti Beklerken, Gölge ve Suretler filmlerinin tamamlayıcısı olduğunu belirterek Zaim'in bu filmlerde gelenekle kurduğu bağı şu şekilde açıklamaktadır: “Zaim, Cenneti Beklerken'de klasik Osmanlı minyatür sanatını sinema diline tercüme etmeye gayret etti. Minyatürçülerin zamanı ve mekânı oynak bir biçimde inşa etmelerini, belirli bir zamanın yanına o andan bağımsız başka bir zaman dilimini nakşetmelerini veya başka bir mekânı o minyatürün içinde sergileyebilmelerini model aldı. Filminin birçok yerinde ilgili zamanın veya mekânın dışında başka mekânları veya zamanları bir arada kullanarak; sıkıştırılmış, değiştirilmiş ve dönüştürülmüş bir zaman ve mekân algısı ortaya koymayı denedi. Nokta filminde benzer şekilde zaman ve mekânın oynak bir biçimde hareket etmesine öncelik verdi. Cenneti Beklerken'in mirasını Nokta'da devam ettirdi. Hattatların kimi zaman yazarken kullandıkları bir stilin, 'bir defada kesintisiz biçimde yazma'nın perdeye aktarılması ve bunun tek plân izlenimi verecek şekilde sinemada metafor hâline getirilmesi üzerine yoğunlaştı. Tuz Gölü'nün yeknesaklığı, bembeyazlığı, mekânın hep aynı kalması da bu düşünceyi aktarmasında yardımcı bir unsurdu. Gölge ve Suretler'de ise gölge oyununu ele alarak küşteri meydanının ne'liği ve bunun sinemaya aktarımının nasıl'lığı üzerinde kafa yoran yönetmen, küşteri meydanının birçok zaman ve mekânı o sonsuzluğun içinde potansiyel olarak barındırabildiği, buradan hareketle filmin içerisindeki zaman ve mekânların sıkıştırılmış biçimde yer alabileceği; bir ânın içine hapsedilmiş geçmiş, gelecek ve şimdinin bir arada bulunmasından yola çıkarak filmini ortayakoydu.”

⁷Zaim (2016a), filmler arasındaki bağı şu şekilde dile getirmektedir: “Benim doğayla ilgili yapmaya çalıştığım filmlerin uzantısı olarak bu film görülebilir mi? Evet, görülebilir. Çünkü insanın doğa ve çevreyle mimari bağlamında, şehirleşme – kentleşme bağlamında ilişkilerinin nasıl olması gerektiği ile ilgili sorular sormayı amaçlamış bir film. Daha önceki filmlerle başka ne benzerlikler var? Devir'de koyunlar vardı. Balık'ta malum balık vardı. Burada da köpek var. Böyle benzerlikler kurmak mümkün.”

yapıtının “tamamlanması” anlamına geldiğini, sanat performansının ise “o sanat yapıtının, hiçbir özel beceri gerektirmeden, özel işlev ve ifade yüklenmeden seyirci tarafından tamamlanması” olarak nitelendirildiğini belirtmiştir (Germaner, 1996: 59).

Performans sanatı, savaş karşıtı gösterilerin ve öğrenci olaylarının yaşandığı, kadının toplumsal konumunun ve rolünün sorgulanmaya başlayarak kuramsal araştırmaların geliştiği, sanatın, sanatçının ve sanat kurumlarının sorgulandığı 1960’lar (Güner, 2012: 26) ikliminde belirmiş, 1970’li ve 1980’li yıllarda Amerika Birleşik Devletleri, Batı Avrupa ve Japonya’da asli bir sanatsal biçim olarak yaygınlaşmaya başlamıştır (Carlson, 2013: 155).

“Beden Sanatı”, “Happening”, “Aksiyon” gibi isimlerle de anılmakta olan performans sanatı, “Sahnelenme” içermesinden dolayı, tiyatroya benzetiliyor olsa da Kavramsal Sanat’ın bir kolu olarak geliştiği, tiyatroyla olan ilişkisinin diğer görsel sanatlarla olandan daha uzak olduğu belirtilmektedir.⁸ Şiir, müzik, dans gibi birçok formu bünyesinde bulunduran, bir ya da birden çok sanatçıyla, izleyici önünde ya da izleyicinin uzağında, birkaç dakikadan başlayarak günler boyunca sürebilen performans sanatı, fotoğraf, film ve video kayıtları olarak da sergilenme olanağına sahiptir (Antmen, 2010: 219).

Performans sanatı, “Happening/Oluşumlar”la birbirine yakın olmalarına karşın, “happening”ler, daha anlık, planlanmamış ve daha fazla izleyici katılımı gerektirmektedir (Atakan, 2008: 72). Zaman odaklı olması, durağan olmaması, disiplinlerarası oluşu, açık uçlu yapısı, geleneksel sahne sanatlarından farklı olarak çizgisel bir okumaya sahip olmaması ve galeri, özel alan, kamusal alan gibi çok çeşitli alanlarda gerçekleştirilmesiyle performans sanatı, sanatın bilindik sınırlarını aşmaktadır (Arapoğlu, 2011: 30). Buna ek olarak, sanatçıların yaşadıkları dönemin sosyopolitik gelişmelerine ve galeri, müze gibi sanat kurumlarına karşı eleştirilerini dile getirmek için “beden”lerini sanatsal malzemeye dönüştürdükleri (Antmen, 2010: 222) performans sanatıyla, sanatçılar sanat yapıtları üretmek yerine, izleyicilerin sürecin içine dâhil edildiği “olaylar” meydana getirmeye başlamışlardır. Bu durum sanatın üretilmesi ve alımlanması için bilinen koşulların değişmesi anlamına gelmektedir (Fischer-Lichte, 2016: 32).

Allan Kaprow ve Jim Dine gibi sanatçıların “happening”leriyle dikkatleri üzerine çeken performans sanatının geçmişi 20. yüzyılın ilk yarısında gelişmeye başlayan Fütüristler (Örneğin, 1913’de yayınladığı “Varyete Tiyatrosu” manifestosu ile Filippo Marinetti), Dadacılar (Örneğin, Cabaret Voltaire’deki performanslar), Sürrealistler (Örneğin, Antonin Artaud’nun yazıları) gibi avangard sanat hareketlerine kadar gitmektedir (Antmen, 2010: 219; Carlson, 2013: 139-141). 1920’li yıllarda sanat okulu Bauhaus’un Almanya’da modern performans sanatının gelişmesinde önemli etkileri olduğu görülmektedir. Oskar Schlemmer ve Laszlo Moholy-Nagy örneklerinde görüldüğü üzere, Bauhaus sanat okulu ile birlikte

⁸Carlson (2013: 123) 1979’da ilk “performans” tarihini yazan ve 1988’de ismini “performans sanatı”nın genişletilmiş tarihi olarak değiştirerek yayımlayan RoseLee Goldberg’den hareketle performans sanatının gelişimi ve tiyatro arasındaki ilişki ile ilgili şu açıklamaları yapmıştır: “Goldberg, kitabının rotasını oluştururken, önce fütürizmden başlayıp Rus Devrimi’nin deneysel tiyatrosuna, dada ve sürrealizme, Bauhaus’a, Cage ve Cunningham’a, happeninglere, Anna Halprin ve yeni dansa, Yves Klein’a Piero Manzoni’ye ve Joseph Beuys’a, beden sanatına ve modern performansa eğilerek başkaldırının ve deneyselciğin tarihini izler. Daha yakın tarihli bildirimleri hariç tutulacak olursa, bu tarih, aslında büyük ölçüde yirminci yüzyıl avangard tiyatrosunun tarihidir ve performans sanatının tarihçileri ve kuramcıları performansı o geleneğin içine yerleştirmek konusunda Goldberg’i takip etmişlerdir.”

Fischer-Lichte (2016: 49) ise şunları belirtmiştir: “20. yüzyılda Avrupa kültüründe yaşanan performatif dönemecinin ilk kez 60’lı ve 70’li yıllardaki ortaya çıkan performans kültüründen de önce, ritüel ve tiyatro çalışmalarını bölümlerinin kurulmasıyla ortaya çıktığı iddia edilebilir.”

performans bir sanat formu olarak kabul edilip üzerinde ciddi çalışmalar yapılmıştır (Carlson, 2013: 142).

1950'lerle birlikte performans sanatının gelişimine etki eden sanatçılara ve gruplara bakıldığında Paris'te şiir gecesinde büyük tablolara yaptığı müdahalelerle Georges Mathieu'nü, Black Mountain Collage'da gerçekleştirdiği performanslarıyla John Cage'i, Avrupa ve Amerika Birleşik Devletleri'nde gerçekleştirdikleri performanslarıyla Japonya'da kurulan Gutai Sanat Topluluğu'nu görmek mümkündür (Demirkol, 2008: 156).

Joseph Beuys, Wolf Vostell gibi sanatçılar başta olmak üzere Fluxus sanatçılarının 1960'larda performans sanatı örnekleri verdikleri görülmektedir (Fischer-Lichte, 2016: 26). Antmen (2010: 205-206) Fluxus sanatçılarının performans sanatına yönelik ilgisine örnek olarak, George Brecht'in "Damlama Müziği", Naim June Paik'in çellist Charlotte Moorman'a küçük ekranların bir araya getirilerek yapıldığı sütyen giydirdiği "Yaşayan Bir Heykel İçin Televizyon Sütyeni", Yoko Ono'nun "Kesip Biçme İşini"ni göstermektedir.

Performans, feminist sanatçıların sıklıkla kullandığı ve gelişimine katkıda bulunduğu sanatsal ifade biçimidir. "Beden" üzerine uygulanan iktidar ve baskı mekanizmalarını sorgulamaları⁹ ile kadın sanatçıların çalışmaları performans sanatının genişlemesine etki etmiştir. 1960'larda Beden Sanatı ve Happenings'lerde çıplak kadın bedeni kullanılmasına karşın, bağlam değişikliği beden sanatsal olanaklarını yeniden ele alıp, geliştiren kadın sanatçılar tarafından gerçekleştirilmiştir. Bu anlamda Carolee Schneemann'ın işleri örnek olarak gösterilmektedir (Arapoğlu, 2011: 33).¹⁰

Uçkan (1996) 70'lerden başlayarak Hermann Nitsch, Chris Burden, Gina Pane, Marina Abramovic, Stelarc gibi performans sanatçılarının daha minimalist bir biçimle "yeniden-temsiliyet mantığını dışlayarak kavramsal bir ifadeye" doğru kaydıklarını ve "Bu ifadenin en etkin araçlarından birinin" de "insan gövdesi" olduğunu ve Wilhelm Reich, Herbert Marcuse gibi düşünürlerin etkisi altındaki 68 sonrası 'gövdenin özgürleşmesi' söyleminin de getirdiği cesaretle bazı sanatçılar gövdenin ifade imkânlarını zorlayan" performanslar gerçekleştirdiklerini belirtmiştir.

⁹Antmen (2010: 224) beden ve iktidar ilişkisine yönelik sorgulamalar ile ilgili şu fikirleri ileri sürmüştür: "Performansta, kendini dile getiren, ifade eden bedenin bastırılmış tüm dürtülere, duygulara ve düşüncelere yönelik bir başkaldırı simgesi olarak gündeme gelmesi; bir 'eylem' alanı ve aracı olarak kullanılması, dolayısıyla kişisel ya da toplumsal düzeyde politik bir ifade biçimine dönüşmesi söz konusudur. Bu bağlamda bedene yönelik performansları, 1960'ların gençlik hareketlerinin, savaş karşıtı protestoların, ırk ve cinsiyet ayrımcılığına karşı ayaklanmaların bir yansıması olarak düşünmemiz yanlış olmaz. Tüm bu meselelerin sonuçta bedene yönelik açık ya da örtük şiddet içerdiği, belli ideolojilerin kendini gerçekleştirme alanının hep insan bedeni olduğu düşünülebilir."

Clark'a (2004: 198) göre: "...1960'ların sonunda ve 1970'lerde görülen feminist girişimler de savaş karşıtı gösteriler gibi 'sanatsal' performanslar ile sokak protestolarının doğaçlama yöntemlerini kolayca harmanlamıştır. Kadınların medyadaki imajının eleştirilmesi ve alternatif bir temsil biçiminin yaratılması kadın hareketlerinin genel önceliğidir ve sadece sanatçı kanat için bir önem taşımamaktadır."

¹⁰Arapoğlu (2011: 33) kadın sanatçıların sadece feminist performanslarla değil, "minimal" ya da "beden" sorgulamaları üzerinden gerçekleştirdikleri performanslarla da bu sanatın genişlemesine katkılarının olduğunu belirtmekte ve şu tespitlerde bulunmaktadır: "Martha Rosler'in video çalışmaları ve devamında netlikle görülen medya eleştirisi, kadının kendisini ataerkil toplum içerisinde nasıl konumlandıracağını ve tecavüz kültürü içerisinde kendisini nasıl koruyacağını araştırdığı aşamaları göstermekteydi. Eleanor Antin ve Aviva Rahmani gibi isimler de bu dönemlerde video, fotoğraflar ve çizimler kullanarak sorgulamalarını sunarlar, ırk ayrımcılığına dayalı yaklaşımlar Faith Ringgold'un çalışmalarında görünür kılınmıştır. 1980'lerde görülen nispeten farklı alanlara açılma konusu, 1985'de Guerilla Girls'ün devreye girmesi ile ayrı bir akış kazanmıştır. Sanat tarihinde eşitsizlikleri görünür kılan yolunda Guerilla Girls'ün başarısı ortadadır. Film, politika ve pop kültür içerisindeki ırkçı ve seksist yaklaşımların görünür kılınması yolunda Cindy Sherman'ın fotoğraflarını ya da Jenny Holzer'in işlerini, işte bahsedilen 1960'lardan başlayan performansların gelişim çizgisi ve erken dönem feminist performansların bilgisi olmadan düşünebilmek olası değildir."

20. yüzyılın sonuna gelindiğinde, “kültürlerarası” ilişkilere yönelik artan ilgiye, “çokkültürlülük” ve “sömürgecilik sonrası” ortaya çıkan yeni koşullara bağlı olarak performans sanatında “kültürün yapılışı”na yönelik bir ilginin ortaya çıktığı ve “kimlik performansı”nın yanı sıra “kültürel performans”ın da sergilenmeye başladığı görülmektedir (Carlson, 2013: 241-242).

2000’li yıllardan itibaren üniversitelerin performans bölümleri kurmaları, Performa gibi performansa odaklanan bienalin düzenleniyor olması, The Museum of Modern Art (MoMA)’ın “medya ve performans sanatı” departmanına sahip olması gibi gelişmelerden hareketle performans sanatının yeniden doğduğu ve bununla birlikte performans sanatı tarihinin bir kez daha düşünölmeye başlandığı söylenebilmektedir (Soley, 2014).

Performans sanatçılarının, teknolojik gelişmeleri performanslarında kullandığı ve performans sanatının disiplinlerarası olma özelliğini genişlettikleri görölmektedir. Bahsedilen teknolojilerden birisi video olmuştur. Video aygıtı, gerçekleştirilen performansın kayıt altına alınması için bir araç olarak kullanılagelmiştir. Performansın doğasında bulunan geçicilik, tekrarının olmaması, sergilenme sonrası artık var olmama, sahip olunamama yani alınıp satılamama özellikleri (Whitham ve Pooke, 2018: 157) düşünöldüğünde kayıt altına alınıyor olması performansın genel yapısıyla çelişen bir durum ortaya çıkarmaktadır.¹¹ Uçar Kartoğlu’na (2019: 213) göre bu tür “kayıtların hiçbir zaman performansın gerçek zamanı ve yaşanmışlığı gibi bir etki sunması beklenmemelidir.” Buna karşın canlı olarak gerçekleştirilen ve anlık olan performansın video kaydı, bir başka zaman, başka bir sergi mekânında yer alan bir başka sanat yapıtının parçası haline getirilerek, yeni bir “sahne” oluşturulmasına olanak tanımaktadır (Uçkan, 1996).

Bozkurt (2005: 137) videoyu sadece bir kaydetme aygıtı olarak kullanmayıp, performansın asli bir ögesi olarak kullanarak, video için üretilen, “video performans” örneklerinin olduğunu belirtmektedir: “Bu noktada dikkat edilmesi gereken farklılığı Flatz ve Beuys’un performanslarını karşılaştırdığımızda görebiliriz. Flatz’ın eylemleri video performansın ruhuna uygun olarak gerçekleşir. Performans sırasında video eylemin bir parçasıdır. Ancak, Beuys’un performansında eylemin tanığıdır.”

Performans sanatının teknolojiyle ilişkisi sadece film, video ve fotoğraf ile sınırlı kalmamış, Ars Electronica Futurlab, Dance and Media Performance Fusion gibi grupların işlerinde göröldüğü üzere LED ekranlar, bilgisayar teknolojileri, projeksiyon cihazları, sensor ve lazer aygıtları, robot teknolojilerinin performansların bir parçası olmaktadır (Nalbantoğlu, 2012: 203). Uçkan’a (1996) göre görsel-işitsel teknolojiler ve siberetik alanındaki ilerlemeler gibi teknik ve bilimsel gelişmelerin performans sanatında kullanılıyor olmasına karşın, performansın tümüyle teknolojinin egemenliği altında olduğunu ileri sürmek eksik bir tespit olacaktır. Ona göre performans sanatı disiplinlerarası arayışını her türlü olanakları kullanarak sürdürüyor olmasının yanı sıra “geçmiş deneyimlerin sonuçlarını sürekli yeniden irdeleyen, sosyal sorumluluk ve sağlam bir etik duygumunu yitirmeyen sanatçıların girişimleriyle, oyun ve ritüel boyutlarını genişleten, hayatla hakikat bağını sanal bir gösteri vizyonuna feda etmeyen, şatafatlı kurgularla boğulmayan minimalist ve keskin bir bakışı” da sürdürmektedir.¹²

¹¹Schechner’e (2015: 34) göre: “Geri dönüştürmek, yeniden kullanmak, arşivlemek ve hatırlamak, bir arşivde yer almak için performans sahnelemek (pek çok performans sanatçısının yaptığı gibi), kökleri aramak, dini deneyimleri, ifadeleri, uygulamaları ve ayinleri derinlemesine inceleyerek, hatta talan ederek sanat yapmak (Grotowski ve diğerlerini yaptığı), ritüelleştirmek; yalnızca konusu ve teması itibarıyla değil, biçim olarak da.”

¹²Toparlayıcı olması açısından Carlson’ın (2013: 123) C. S. Stern ve B. Henderson’ın 1993 tarihli “Performance: Texts and Contexts” adlı kitaplarında yer verdikleri performans sanatı örneklerinin ortak özelliklerini burada aktarmak yerinde olacaktır:

2. Kendine Bir Yolculuk: Rüya Filmine Dair

2.1. Filmin Künyesi

Yönetmen: Derviş Zaim, Senaryo: Derviş Zaim, Yapımcı: Yeşil Film, Oyuncular: Gizem Erdem (Birinci Sine), Ebru Helvacıoğlu (İkinci Sine), Dilşad Bozyiğit (Üçüncü Sine), Gizem Akman (Dördüncü Sine), Mehmet Ali Nuroğlu (Yaren), Enis Arıkan (Hakan), Murat Karasu (Rüstem), İbrahim Selim (Avukat İlbey), Görüntü Yönetmeni: Taner Tokgöz

2.2. Filmin Özeti

Sine amcası Rüstem Bey'e ait mimarlık ofisinde çalışan başarılı ve genç bir mimardır. Kurumsal hayatın içindedir fakat asıl amacı bir enstalasyon-performans sanatçısı olmaktır. Sine bir sanat galerisine Yedi Uyuyanlar ile ilgili bir proje başvurusu yapar ve başvurusu reddedilir. Bir yandan geceleri uyuyamayan ve uyku sorunları ile uğraşan Sine diğer yandan hayatını sürdürmek için mimarlığa devam eder. İşleri ile ilgili zorlu süreçler sonucunda gönülsüz de olsa amcasının banka kredisi alabilmesi için ona kefil olur. Amcası ise mimarlık ofisinin finansal krizi atlatması için yeni iş fırsatları yakalamaya çalışırken hukuki olarak tehlikeli bağlantılar kurmak için girişimlerde bulunur. Sine'nin hem iş arkadaşı hem de erkek arkadaşı olan Hakan, Rüstem amca için gerekli bağlantıları bulur. Bu süreçte Sine'ye sanatsal bir üretim fırsatı ile birlikte iyilik yapma fırsatı da sunabilecek bir proje teklifi gelir. Daha önceki yıllarda ofisin ihalesini aldığı bir toplu konut projesinde yaşayan insanların kurduğu dernek üyelerinden Yaren adlı genç adam ofise gelip Sine'ye toplu konutlara yakın küçük bir camiye ihtiyaç duyduklarını anlatırken isterse mimari açıdan kendini gösterebileceği farklı bir cami tasarlayabileceği teklifinde bulunur. Başlangıçta tereddüt etse de yeni bir üretim yapabilecek olmak düşüncesi güncel mimarlık pratiğinin aldığı basmakalıp üretimden sıkılan Sine'yi heyecanlandırır. Sine de Yaren'den enstalasyon-performans projesini gerçekleştirmek için destek almak ister. Sine yeni bir üslupla tasarladığı caminin projesini Yaren'e sunar. Yaren bu özgün tasarımı beğenir. Hakan ise bu süreçte Sine'nin Yaren'le görüşmelerini ve aralarında başladığını düşündüğü yakınlığı kıskanmaya başlar. Dernekdeki toplu konut sakinleri yadırgasa da daha sonra Yaren'in desteği ile ikna olan mahalle için tasarlanan yeni tarz cami inşaatı başlar. Bu süreçte bir doğa olayı nedeniyle meydana gelen yer kayması cami inşaatını dururken dernek üyelerinin bazılarının konutlarının çökmesine de neden olur. Bunun ardından Yaren ve arkadaşları Sine'nin ofisini uygun zemine yapılmayan konutlar nedeniyle suçlayarak mahkemeye verirler fakat mimarlık ofisi suçsuz bulunur. Yaşadıkları felaket ve uğradıkları haksızlık sonucu kızgınlık içinde olan mahalleliye kendini affettirmek isteyen Sine toplu konuttakilerin ziyaretlerine gidince mahalleli Sine'ye öfkelenir. Sine olayı öğrenen Rüstem amcanın ve Hakan'ın baskısı ile başlangıçta dirense de Yaren ve arkadaşlarını kendine şiddet uyguladıkları gerekçesi ile polise şikâyet eder. Ardından Yaren ve arkadaşları gözaltına alınır. Sine devam eden uykusuzluk sorunu için uyku hastalıkları kliniğine yatar ve burada Yedi Uyuyanlar menkıbesini çağrıştıran bir rüya görür. Ertesi sabah klinikte uyandığı zaman fiziksel olarak değişmiş, başka bir surete dönüşmüştür. Sine önceki Sine'nin yapmak isteyip de yapamadığı şeyleri gerçekleştirme özgürlüğünü deneyimler. Örneğin, bu kez istifa etmek istediğini söyler. Uyku hastalıkları kliniğine yeniden gittiğinde aynı rüyanın başka bir çeşitlemesini görür. Bu kez de uyandığında yine başka bir surete dönüşmüştür. Böylece fiziksel olarak değişirken ruhsal

“(1) Yerleşik olanın karşısında, kışkırtıcı, konvensiyonel olmayan, genellikle saldırgan bir biçimde müdahaleci duruş ya da performans tarafında saf tutmak; (2) kültürün sanatı metalaştırmasına muhalefet etmek; (3) multimedya ile üretilmiş bir doku; araçlarını yalnızca performansçıların canlı bedenlerinden değil, medya imgelerinden, televizyon monitörlerinden, projeksiyonla yansıtılan imajlardan, görsel imajlardan, film, şiir, otobiyografik malzeme, anlatı, dans, mimari ve müzikten çekip almak; (4) kolaj, asamblaj ve eşzamanlılık ilkelerine duyulan ilgi; (5) ‘bulunmuş’ malzeme kadar ‘yapılmış’ malzeme kullanma eğilimi; (6) uyumsuz, görünüşte ilişkisiz imgelerin alışılmadık bir araya gelişine yoğun biçimde yaslanma; (7) parodi, şaka, kural bozma, yüzeylerin mizahi ya da keskin bir biçimde bozulmasını da içeren ve daha önceden tartışılmamış oyun teorilerine (Huizinga ve Caillois) duyulan ilgi; (8) biçimin açık uçluluğu ya da karar verilemezliği.”

bakımdan da dönüşmeye, yapamadığı şeyleri gerçekleştirmeye devam eder. Sine hala gözaltında bulunan Yaren ve arkadaşlarına üzülmediği için karakola giderek şikâyetini geri alınca dernek üyeleri serbest kalırlar. Sine'deki her değişim her seferinde aynı olaylara farklı yanıtlar vermesini sağlar.

3. Bir Performansın Peşinde: Rüya

*Arzu et değişimi.
R. M. Rilke*

Zaim'e (2009) göre bugün karşımıza çıkan politik ve sosyolojik sorunlar, tarihin ve kültürün şimdiye taşıdığı eski sorunlardır. Dolayısıyla bireyi anlamak için, onun "içinden kopup geldiği tarih ve kültürün üretmiş olduğu bir kurgu" olduğunu düşünerek yaklaşılması gerekmektedir. Bu anlamda Zaim (2016b) "geleneğin sinemada nasıl devam ettirilebileceğine dair soru sormaktan hoşlanan bir yönetmen" olarak, geleneğin örüntülerine bakıp, o örüntülerin bazılarında üreteceği yapıt için anlamlı olabilecek başka örüntüler yaratma yöntemini kullanmaktadır.¹³

Gelenekle ilgili filmlerinde kullandığı bu yöntemi Zaim, Rüya'da da kullanmıştır ve mimariye bakarak kendisine şu soruyu sormuştur: "Osmanlı mimarisine, özellikle klasik döneme bakarak acaba sinema dili için bir ipucu yakalamak mümkün müdür?" (Zaim, 2018: 369).¹⁴ Buradan hareketle mimariden alınan "değişiklik ve tekrar" kavramları, bir film dili oluşturmak için tercüme edilerek, Rüya filminin biçimsel yapısını oluşturmuştur (Zaim, 2016b)¹⁵. Zaim (Yılmaz, 2016) bu yapıyı şu şekilde açıklamıştır:

Burada Mimar Sinan ve onun önemli yapılarına bakarak ilerlemem gerektiğini düşündüm. Süleymaniye veya Selimiye'ye baktığımızda, bu yapıları doğuran düşüncelere yöneldiğimizde, tekrar ve varyasyon kavramlarının ön plâna çıktığını görüyoruz; devam eden ve değişen şey bu dilin anlatı yapısını destekleyen iki önemli kavram. Değişerek devam etmek, devam ederek değişmek; Yahya Kemal'den ödünç aldığım imtidat sözcüğüdür. Filmde birbirini tekrar eden sekanslar, sahneler ve plânlar başka anlamlara da kapı aralıyorlar. İşte gelenekten nasıl yararlanırsınız meselesi söz konusu olduğunda yapılması gerekenin, metodolojinin bu olduğuna inanıyorum. Bu sebeple Rüya filminin anlatı yapısı da bu şekilde ilerliyor.

Bu bağlamda Zaim (2018: 370) Rüya'da bir şeylerin sanki sürekli devam eder gibi olduğunu; ama belli bağlamda devam eden her şeyin değişerek devam ettiğini dile getirir. Buna örnek

¹³Kirel'e (2010: 99) göre Zaim'in "'otantik' ve 'geleneksel' olana ilgisinin kültürel kökenleri ile birlikte, düşünsel boyutu ve tarihsel boyutu ile insan üzerinden sorgulanarak ele alıyor oluşu onun sinema pratiğinde çağdaşlarına göre önemli bir farklılık yaratmaktadır."

¹⁴Zaim (2018: 369) önceki filmlerinde izlediği yol ile ilgili olarak şunları söylemiştir: "Daha önceki filmlerimde biçimi oluşturmaya çalışırken kendime şu soruyu soruyordum: Minyatürle ilgili bir film mi yapmaya çalışıyordum? Evet. Osmanlı minyatürünü nasıl yorumlamam gerekiyor veya nasıl yorumluyorum ve bu, Cenneti Beklerken sinema diline aktarıldığı zaman nasıl bir sinema dili oluşturabilir? Nokta adlı filme çalışırken de kendime şu soruyu soruyordum –benzer bir soru benzer bir problematikten bahsediyorum-: Osmanlı hat sanatı üzerine bir film yapmak istiyorum. Evet. Osmanlı hat sanatının bana göre sinemaya aktarılabilir yorumu nedir ve bu yorumu ortaya çıkartmak için benim neler yapmam lazım? Gölge oyunu ile ilgili olan Gölgeler ve Suretler'de Karagöz ve Hacivat'ı yapı olarak sinemaya nasıl aktarabilirim? Sinemaya aktarabilmenin imkânını sağlayacak olan temel yorumum nedir? Gölge oyunu için yapacağım yorum sinemaya nasıl tercüme edilebilir, sinema diline nasıl aktarılabilir sorusunu soruyorum. Benzer soru burada Rüya'da da var."

¹⁵Zaim (2011a: 93) bir başka söyleşisinde ne yapmaya çalıştığını şu sözlerle dile getirmiştir: "İnanıyorum ya da filmde tartıştığım şey her neyse, onları zenginleştirebilmek, derinleştirebilmek adına, geleneğin bana sunduğu bazı yapıları alarak günümüz seyircisi için metaforlara dönüştürmeye gayret ediyorum. Niye? Bu işi de, daha çok hem biçim hem de içerik açısından zenginleşmek için yapıyorum. Aksi takdirde sadece Hollywood'un bize dayattığı biçim ve içeriklerle kalacağız. İşin vahim tarafı şu: Malûm, biçim bir vakit sonra içeriği de dayatabilir."

olarak filmde Sine karakterini dört farklı kadın oyuncunun canlandırması ve kadınların karşılaşılan her duruma farklı tepkiler veriyor olmaları gösterilebilir.¹⁶

Film kendisini sadece mimariyle sınırlandırmayıp, kadın karakterin kendi varlığını korumasını, karşılaştığı her yeni duruma karşı farklı davranışlarda bulunması üzerinden kader, özgürlük ve vicdan konularını bünyesinde barındırmaktadır (Zaim, 2018: 370).

Önceki filmlerinde görülebileceği üzere güçlü, kendi kaderini belirleme potansiyeline sahip olan ve bunun için adımlar atan kadın karakterler yaratan Zaim (2011b: 115)¹⁷ Sine karakteri ile bunu sürdürmüş, hatta kadın karakterine filmin merkezinde yer vermesiyle bir adım öteye giderek diğer filmlerden farklı bir yere yerleştirmiştir.¹⁸ Zaim (2016a) filmin merkezinde bir kadın karakterin yer alıyor olmasının nedenini şu sözlerle ifade etmiştir:

Özellikle bizim sinemada hatta kadın yönetmenler de dâhil kadının temsili konusundaki stratejiler ve cümleler beni rahatsız ediyor. Tabii ki bunun dışında olan yönetmenler de var, onları tenzih etmek isterim. Kadının daha başka bir bakış açısıyla temsil edilmesi gerektiğini de düşünüyorum. Başkaları tarafında ezilmeye mahkûm, her defasında başkalarının gündemini yerine getirmeye şartlanmış, kendi gündemini, kaderini gerçekleştirmek peşinde ayakları yere basan, kendi göbeğini kendi kesen kadınlar Türk sineması için önemlidir. Bunun bu şekilde yazılmasını düşünüyordum. Bu yüzden özgürlük ve kader meselesini tartıştığım filmde bu yüzden kadın karakterler seçtiğimi söylemem gerekiyor.

Deniz'in (2011: 89-90) Zaim'in filmlerinde görülen "sanatın naif sularında ilerlemeye çalışan karakterlerin, diğer taraftan hayatın acımasız gerçekleriyle yüzleşme süreci" ve "içinde yaşadığımız toplumun güç ilişkilerini" sorguluyor tespiti, Rüya'da bir yandan gerçekleştirmek istediği performansla sanatsal üretim yapmak için çabalayan Sine'nin kendini yeniden inşa etme süreçleri anlatılırken, diğer yandan Sine'nin hayatın gerçekleriyle karşılaşarak,

¹⁶Zaim (2016a) filmde Sine karakterini dört farklı kadın oyuncu tarafından canlandırılıyor olmasının başka anlamlar da içerdiğini ifade etmektedir: "Film aslında bir paralel evrenler hikayesi biçiminde ifade edilebilir. Paralel evrenler hikayesinde Sine karakteri karşı karşıya kaldığı durumlara değişik yanıtlar verebilse ortaya nasıl sonuçlar çıkardı? Özgürlük ve kader arasındaki ilişkileri sorgulamanın ve bu konuda bir şeyler değişimin enteresan yollarından birisi gibi geliyordu bana bu hep. Yapmaya çalıştığım şeylerden bir tanesi de böyle enteresan bir yapı oluşturmaktı. Dolayısıyla Sine karakteri mesele neyse ona değişik cevaplar verse, o cevaplar sonucunda ortaya farklı sonuçlar çıksa ve onun sonucunda tartıştığımız şey özgürlük ve özgürlük meselesinin kader bağlamındaki ilişkisi olsa ortaya enerjik bir sinema filmi çıkabilir diye düşünmüştüm. Bunu yaparken de biçimsel olarak Sliding Doors filmindeki gibi belli bir yere kadar karakterin durumunu getirip, sonra eğer şöyle olsaydı deyip yeniden başlatmayı tercih etmedim. Bu filmin enteresan ve taze tarafı şu olabilir; bu tür noktalamalara, bölümlere gitmiyor. Sine 1'in hikayesi bitti şimdi bakalım böyle yapmış olmasaydı ne gelirdi başına gibi bir zar atmıyor. Bu film böyle noktalama işaretleri vermeden bu meseleyi tartışıyor olması bağlamında benzer filmlerden ayrılan bir yapıya sahip. Tek bir hikâye çizgisi üzerinde ilerlemesine rağmen bir paralel evrende farklı kadınların hikayesini de farklı güzergahlar üzerinden bize sunabiliyor. Bir taşla birkaç kuşu vurabilmek gibi bir potansiyel söz konusu burada. Bu anlatı yapısının beni heyecanlandırdığını söylemem gerekiyor."

¹⁷Zaim (2018: 368) filmlerindeki kadın karakterler ile ilgili şunları belirtmiştir: "Allah'a şükür çevremde hep güçlü kadınlar oldu. Bu her ne kadar esin kaynağı teşkil etmiş olsa da bilinçli ya da bilinçsiz bundan bağımsız olarak dünyada, ülkede kadın konumunun desteklenmesi gerektiğine inanıyorum. Yani benim çevremde güçlü kadınlar olmuş olabilir; ama benim çevrem dışında kadınların birçok baskıya maruz kaldığını görüyoruz, gördük, görmeye devam ediyoruz. Dolayısıyla bu bilinçle hareket etme ihtimalim olmuş olabilir. Oralarda elbette bunu cinsler arasında sonsuz bir savaş, birinin ötekinden daha üstün olduğu bir konumlandırma olarak algılamıyorum. Beraberce birlikte var olabilmek, aralarındaki gergin birliği devam ettirebilmek ilişkisi olarak görüyorum kadın erkek ilişkisini. Kadın erkekte daha üstündür ya da erkek kadından daha üstündür demiyorum. Farklıdır ve bu farklılıkları iyi ki vardır. Bu gergin birliği devam ettirebilmek galiba hiç fena bir şey değil, eğer sezgilerim beni yanıltmıyorsa. Yani ben filmlerde güçlü, kendi ayakları üzerinde durabilen, kendi göbeğini kendi kesen kadın karakterler yaratmaya gayret ettim. Bunda en azından Türk sinemasındaki kadının temsili bağlamında farklı bir yerim olduğunu düşünüyorum özellikle erkek yönetmenler bağlamında."

¹⁸Kirel ve Duyal (2011: 20) Zaim'in filmlerindeki kadın karakterler ile ilgili şu tespitlere yer vermişlerdir: "Zaim'in filmlerindeki kadın karakterlerin Türk Sineması'nda alışılmadık karakterler olduğu ileri sürülebilir. Sinemada kadınlara dair aşına olduğumuz geleneksel temsillerin aksine, Zaim'in kadın karakterler yaratırken sorumluluk duygusuyla çalıştığı anlaşılmaktadır. Derviş Zaim'in filmlerinde anlatılan erkeklere ait bir dünya ve bu dünyanın öyküleridir. Ancak, yönetmen sinemasında kadın öykülerine odaklanmasa da, kadın karakterlerin merkezde yer almalarına karşın varlıklarını olanca ağırlığıyla hissettirdikleri kilit noktalar yerleştirir. Genel olarak baktığımızda, filmlerindeki kadınların her biri kendi koşulları içinde oldukça güçlü, akıllı, yalnız başlarına ayakta ve hayatta kalan, sorumluluk sahibi aktif kadınlardır. Tabutta Rövaşata filminin kadın karakteri ise diğerlerinden bağımsız ve ayrıksı bir örnek olarak değerlendirilmelidir."

yüzleşmeler yaşaması üzerinden toplumsal güç ilişkilerini görünür kılmaları şeklinde karşımıza çıkmaktadır. Zaim (2011a) için “güç ilişkileri” kavramı ise “sadece sınıf, etnisite ve cinsiyete dair güç ilişkilerini ve mücadelelerini” değil hayata dair sezildiği, kendisini rahatsız eden “bütün güç ilişkileri ve mücadeleleri”ni içermektedir.

Filmde Sine'nin gerçekleştirmek istediği performans ile ilgili bilgi, Birinci Sine'nin kurumsal destek almak için görüşmeye gittiği sanat galerisinde bir yetkiliyle/küratörle yaptığı konuşmadan elde edilmektedir. Performans, Yerebatan Sarnıcı, Ayasofya ve Süleymaniye’de her seferinde farklı yedi kişiyi uyutma üzerine kuruludur. Uyuyanların görüntüleri videoya kaydedilerek, Galata Kulesi ve Ayasofya’ya yansıtılacaktır. Ayrıca uyuyanların yanında dijital bir melekmişcesine onları koruyormuş gibi görünecek olan üç boyutlu yansıtma ile gösterilecek üç dört metrelik dev bir dijital köpek yer alacaktır. Uyuyanlar uyandığında rüyaları anlatılacak ve kaydedilen rüyalar internet sitesine konularak, dileyenlerin ulaşabilmesi sağlanacaktır.

Galeri yetkilisinin/küratörün Yedi Uyuyanlar’ı yorumlamak istemesinin nedenini sorması üzerine Birinci Sine “Aslında bu Yedi Uyuyanlar bir ütopya felsefesi.¹⁹ Kötü zamanlarda insanlar ütopiyalarını korumak isterler ve uyumakta bunu sağlayabilir. Şöyle düşünün mesela siz rüyalarınızı bir derin dondurucuya koyuyorsunuz ve onları dondurup koruyorsunuz. Sonrada zamanı gelince çözülüyorlar.” cevabını verir. “Uyumanın ütopiyaları koruyacağını nasıl göstereceksiniz peki?” sorusuna ise “Yani uyuyan insanlar bize rüyalarını ve ütopiyalarını anlatıyorlar. Biz onu internete koyuyoruz. İnteraktif bir şey olacak. Bir rüya bankası gibi düşünün. Ve böylece başkaları bu ütopyalara ulaşabilecek.” diyerek cevaplandırır. Galeriyetkilisi/küratör ise fikrin çok enteresan olmasına karşın konseptlerine uymadığı için bu performansı yapma şanslarının olmadığını söyler.

Birinci Sine'nin gerçekleştirmek istediği performansın karşımıza çıkan ilk özelliğinin kendi bedenini kullanmak yerine kendisi dışında başka insanları performansında kullanmayı düşünüyor olmasıdır. Bu durum Claire Bishop’un “İhale Edilmiş Performans” kavramını akla getirmektedir. Bishop (2016) kavramsallaştırmasıyla ilgili şu açıklamaları yapmaktadır:

Çağdaş sanatın girdiği toplumsal dönemin bir diğer tezahürü de, yeni bir performans türünün ortaya çıkması oldu. Bu türün ayırt edici özelliği, performansın sanatçıların kendileri tarafından icra edilmesi (ki 1960-1980 arası beden sanatının çoğu örneği böyledir: Marina Abramović, Chris Burden, Gina Pane veya Vito Acconci’nin çalışmaları) yerine, meslekten olmayan icracıların çalıştırılması. Beden sanatı geleneği, sanatçının bedeni üzerinden canlı mevcudiyeti ve dolaylılığı öne çıkarmış olsa da, geçtiğimiz on yıldan beri bu mevcudiyet artık tek bir icracının bedenine değil bir toplumsal grubun kolektif bedenine dayanıyor. Bu eğilim değişik biçimler almakla birlikte bu tür çalışmaların tamamı, galeriyle rahat bir ilişki kuruyor – galeriyi ya performansın çerçevesi olarak kullanıyor, ya da performansa ait fotoğraf veya video eserlerinin sergilendiği alan olarak. Ben bu eğilimi “ihale edilmiş performans” olarak adlandırıyorum: belirli bir yerde ve belirli bir zaman dilimi içinde sanatçı adına hazır bulunup onun talimatlarına uymak üzere, sanatçı olmayanların ya da başka alanlarda uzmanlaşmış kişilerin çalıştırılması. Bu strateji,

¹⁹Zaim (2016a) Yedi Uyuyanlar ve ütopya arasında kurduğu ilişkiyi şu şekilde açıklamaktadır: “Yedi Uyuyanlar’la ilgili düşündüm daha evvel. Üzerine kafa yordum menkıbelerden bir tanesiydi. Birçok kültürde varoluşu da etkileyici. Bir de bu efsanenin insanın ütopiyalarını koruması gerektiği ile ilgili olarak yorumlamıştım. Eğer zaman kötüyse, ütopiyalar uzun zaman gerçekleşmeyecek gibi duruyorsa onları derin dondurucuya kaldırabiliyor ve onların zamanının gelmesini bekleyebiliyor. Böylelikle onları koruyup, saklayabiliyor. Efsaneye dair benim yorumum en azından böyle. Efsaneye göre, Yedi Uyuyanlar, Roma valisi tarafından işkencelerle öldürüleceklerini anlayınca bir mağaraya çekiliyorlar ve orada 350 sene uyuyorlar. Uyandıklarında devir değişmiş oluyor. 350 sene uyuduğun zaman ne gerçekleşir? Rüyaların, ütopiyaların, düşlerin korunmuş olur.”

Buradan hareketle Zaim (2016b) Rüya’nın konusu ile ilgili olarak şu açıklamayı yapmaktadır: “Sine uyumak ve uyandığı zaman da yeni bir çağa uyanmak istiyor. Ütopiyalarını korumak için uykunun ona yardım edeceğini söylüyor ama bir taraftan da insomnia. Dolayısıyla Rüya’ya, günümüz Türkiye’sinde, kendi kozasını, kendi uyuyabileceği mağarasını inşa etmeye çalışan, genç bir kadın mimarın özgürlük ve kader konusundaki soru işaretlerinin tartışıldığı bir film diyebiliriz.”

Töle, M. H. (2019). Sine'nin Performansının Peşinde: Rüya Ve Rüyet. *Dördüncü Kuvvet*. 2 (2). 174-197.

insanların bir yönetmen adına canlandırma yapmak üzere istihdam edildiği sinema veya tiyatro geleneğinden şu önemli farkla ayrılıyor: İlerde ele alacağım sanatçılar, insanları genellikle, toplumsal cinsiyet, sınıf, yaş, etnisite, engellilik veya (daha ender olarak) meslek üzerinden tanımlanan kendi sosyo-ekonomik kategorilerini canlandırırsınlar diye istihdam ediyorlar.”

Bishop (2016) “Canlı enstalasyon” denilebilecek olan ilk türün “meslekten olmayan kişilerden bir galeride veya sergide kendi kimliklerinin bir yönünü canlandırmalarının istendiği, dışarıya havale edilmiş [outsourced] icralardan” oluştuğunu belirtmiştir.

Canlı bedeninin fenomenolojik dolayimsızlığı ve özgül sosyoekonomik kimlikler üzerindeki vurgusuyla, ihale edilmiş performansın bu türünün büyük ölçüde 1960’larla 1970’lerin beden sanatı geleneğinden esinlendiğini söyleyebiliriz. Fakat selefenden ayrıldığı önemli noktalar da var. 1970’lerde sanatçılar eserlerinin mecrası ve malzemesi olarak kendi bedenlerini kullanıyorlar, buna koşut olarak da genelde fiziksel ve psikolojik sınır aşma deneyimleri üzerinde duruyorlardı. Günümüzün ihale edilmiş performansı dolayimsızlığa yine büyük değer atfediyor, ama ‘sınır aşma’ denebilecek bir niteliği varsa, bunun kaynağı, sanatçıların başka özneleri sergilediği ve sömürdüğü algısına dayanıyor. Bunun sonucunda, eserlerinde başka insanları malzeme olarak kullanan sanatçılara ait bu performans türü, temsil etiği üzerine hararetle tartışmalara yol açabiliyor. Bu arada, performansın devamlılığı, kişisel güç ve dayanıklılıkla ilgili manevi bir mesele olmaktan çıkıp, eserin icrasını başka birinin üstlenmesi için gereken ücreti ödeyebilme imkânıyla ilgili ekonomik bir meseleye dönüşüyor.”

Filmde Birinci Sine'nin performansında yer alacak olan kişilerin seçimine ve onlara bir ücret ödenip ödenmeyeceğine dair bilgi verilmemekle birlikte sanatçının kendi bedenini kullanmaması, başka insanların bedenlerini malzeme olarak kullanması, galerinin performansın sürecine dâhil edilmeye çalışılıyor olması noktalarıyla ihale edilmiş performans kavramıyla benzer noktaları olduğu görülmektedir.

Öte yandan Yerebatan Sarnıcı, Ayasofya ve Süleymaniye’de her seferinde farklı yedi kişiyle tekrarlanacak olan performansın izleyiciler önünde gerçekleştirilip gerçekleştirilmeyeceği bilgisi de verilmemektedir. Bundan dolayı uyuyanların görüntülerinin videoya kaydedilerek, Galata Kulesi ve Ayasofya’ya yansıtılacak olmasından hareketle, performansın bir video performans gibi kurgulandığı ve videonun salt bir kayıt aracı olarak kullanılmayıp bizzat performansın bir parçası olduğu söylenebilmektedir.

Performans sanatının disiplinlerarası özelliği başlangıcından bu yana sanatçıların müzik, ışık, film, dans, şiir ve başka görsel-işitsel sanat türlerini performanslarında kullanabilmelerine olanak tanımaktadır (Kirazcı, 2010: 15). Ayrıca Schechner’ın (2015: 24) örnek olarak verdiği “multimedya, video bağlantıları ve interaktif telekomünikasyon, megasound, lazer, ışık gösterileri, sibernetik ve hiper veya sanal zaman/mekân” gibi teknolojilerin de sanatçılar tarafından kullanıldığı görülmektedir. Birinci Sine'nin gerçekleştirmek istediği performansında uyuyanların görüntülerini videoya kaydederek, tarihi binalara yansıtması, uyuyanların yanında üç boyutlu yansıtma ile gösterilecek üç dört metrelik dev bir dijital köpeğe yer vermesi, uyuyanlar uyandığında rüyaları anlattırılarak, kaydedilen rüyaların internet sitesinde yayınlanarak, interaktif bir yapı kurmayı planlıyor olması içinde bulunduğu dönemin teknolojik gelişmelerine kayıtsız kalmayıp, sanatının bir parçası haline getirerek, gelenekle-yeni bir arada kullanarak anlatım olanaklarını zenginleştirme çabası olarak görülebilmektedir.²⁰

²⁰Schechner (2015: 24) avangardın “ileriye dönük” ve “gelenek arayışında” olarak iki güçlü kolu olduğu tespitini yapmaktadır ve “ileriye dönük” olanları şu şekilde ifade etmektedir: “İleriye dönük olanlar sanatsal yeniliğe ve özgünlüğü savunup yüceltir. Avangardın bu dalı, yeni fikir ve teknikleri yakından izlemesi bakımından tarihsel avangardın mirasçısıdır –multimedya, video bağlantıları ve interaktif telekomünikasyon, megasound, lazer, ışık gösterileri, sibernetik ve hiper veya sanal zaman/mekân. Robert LePage, Laurie Anderson, John Jesurun ve Wooster Group’un çalışmalarını akla getiriyor bu. Naim June Paik ve pek çok performans sanatçısı belirttiğim bağlamda ileriye dönüktür...”

Uyuyan insanların rüyalarını ve ütopyalarını anlatmaları ve bunların internet ortamına konularak ulaşılır kılınması rüyaların ve ütopyaların korunarak paylaşılıp, çoğaltılmasını mümkün kılmasının yanında, izleyicinin katılımını sağlayarak interaktif bir yapıt ortaya çıkarma olanağı sunmaktadır. Buna karşın bu tarz bir arşivlemenin ya da bellek oluşturmanın performansın anlık oluşu ve unutulma ile olan ilişkisine tezat oluşturduğu eleştirisi getirilebilmektedir. Germaner (1996: 60) performansın anlık olma özelliği ile ilgili şu tespitleri dile getirmiştir: “Performans yalnızca bir an için var olur. Yaşamın en yüksek derecesini ifade ederken ölüme çok yakındır. Unutma belleğin bir parçasıdır, performans sanatı yalnızca seyircinin belleğinde varlığını sürdürür.”



Şekil 1- 2: “Galeri ile Görüşme”

Sine'nin değişme sürecinin ilk olarak sanatsal bakış açısındaki değişimle başladığını söylemek mümkündür. Bu değişimde performans projesini sunduğu galeri/galeriler tarafından reddedilmesinin yanı sıra Yaren'in 3D projeksiyon sistemleri üzerinde çalışıyor olması da etkili olmuştur. Yaren Birinci Sine'yi telefonla arayarak “Kazan çorba. Artsın eksilmesin. Taşsın dökülmesin” yazılı yansıtmayı izlemesini ister ve Birinci Sine evinin terasından bu yansıtmayı izler. Daha sonra Yaren'e üç boyutlu yansıtmanın fiyatını sorar. Yaren de işin boyutuna göre fiyatın değişeceğini ve patronuna sorup öğreneceğini söyler. İlerleyen sahnelerde Birinci Sine, Yaren'le onun patronuyla konuşmaya gider. Buradaki konuşmada Birinci Sine açık kasa kamyonu üç boyutlu yansıtma sistemleri yerleştirip tüm gece şehirde tur atmak ve projeksiyonu binalara yansıtmak istediğini söyler. Patronun amacını sorması üzerine de “sanatsal bir performans olacak” diye cevap verir.

Bu sanatsal performansın içeriği ile ilgili bilgi verilmediği için yorum yapılamasa da Sine'nin artık galeri gibi sanat kurumlarıyla çalışmayı bıraktığı söylenebilir.

Burada belirtilmesi gereken bir husus da Birinci Sine'nin Boğaza yansıtma ile ilk olarak bu işle zanaatkar olarak ilgilenen Yaren'in yansıtmasıyla değil, Dördüncü Sine'nin toplu konutları yansıtmasıyla karşılaşmış olduğudur. Dolayısıyla bu ilk karşılaşmanın da bilinçli olmasa bile sanatsal değişiminde bir iz bırakmış olabileceği düşünülebilir.



Şekil 3 -4 -5: “Yansıtma”

Sine'nin hayatının bir performansa dönüşme ya da Birincioğlu'nun (2019: 82) ifadesiyle “kendi hayatının varyasyonlarını performansa dönüştürme” sürecinin önemli durağı uyku merkezinde gördüğü rüya²¹ ve başka bir bedene uyanmasıdır.

İkinci Sine'yi yaşanan büyük bir yer kayması sonrası yıkılan toplu konutların karşısında binaları izlerken görürüz. Kiraladığı yansıtma sistemini kamyonetin arkasına yüklenmesi için bir telefon konuşması yapmasının ardından kamyonete yüklü yansıtma sistemiyle kenti dolaşmasını ve bitişik, sıkışık, yüksek, estetikten uzak binalara yansıttığı küçük tek katlı evin görüntüsünü izleriz. Bu ev görüntüsü ise rüyasında konutları yıkılan insanlara verdiği evlerin yani çarpık, çirkin ve insanların hak etmediği bir kentleşmenin binalarının yerine olması gereken bina modelinin temsilidir.

Ayrıca bu sahne Birinci Sine'nin içeriğini belirtmediği sanatsal performansın, İkinci Sine tarafından yaşanan olaylar karşısında aldığı tavrın sanatsal dışı vurumu olarak nasıl gerçekleştirildiğini göstermektedir. Buna ek olarak değişen Sine, ilkinin yapamadığını yaparak sanatsal performansında bizzat kendisi yer almıştır.

Zaim (2016b) bu değişimleri şu sözlerle özetlemektedir: “İkinci kız, birinciye göre daha net karşı duruyor. Üçüncü çok net bir biçimde amcasına karşı koyuyor, ama en son dayanamıyor ve ülkeyi terk ediyor.” Burada görüldüğü üzere Üçüncü Sine ülkeden ayrıldığı için sanatsal değişimi ile ilgili bir bilgi sahibi olunamamaktadır.



Şekil 6-7-8: “Tek Katlı Ev”

Dördüncü Sine projeksiyon kiralar ve bir haber merkezini arayarak Kuzguncuk Sahil’de birisinin projeksiyonla yansıtma yaptığını söyler. Dördüncü Sine projeksiyonla yapılan yeni cami ve toplu konut binalarını yansıtır. Haber kanalının gelmesiyle yıkılan evler olduğunu ve onlara yardım edebilmek için farkındalık yaratmak amacıyla bu yansıtmayı yaptığını söyler. Polis gelir ve izni olup olmadığını sorar. İzni olmadığı için projeksiyonu kapatır ve Dördüncü Sine’yi ekip arabasına götürür. Bu sırada Sine toplu konut ve cami yardımı yapılacak derneğin ismini bağırarak, etraftakilere duyurmaya çalışır.

Bu kez Sine'nin bütünüyle sanatsal eyleminin içinde olduğu görülmektedir. Sine, daha politik bir duruşa sahip olan, aktivizmin bir aracı olarak 1980’li yıllardan itibaren kullanılmaya başlayan performans (Soley, 2014) geleneğini hatırlatan bir sanatsal eylem gerçekleştirmiştir.

²¹Saydam (2016) Sine'nin gördüğü rüya ile ilgili şunları dile getirmiştir: “Sine uyku hastalıkları kliniğinde gördüğü rüyada, yanlış plânlama ve rüşvetle yaptıkları toplu konutları yıkılan ve mağdur olan insanlar için tasarladığı sıra dışı caminin avlusunda bulur kendisini. Sine'nin rüyalarında tekrarlayan bu sahnede, konutları yıkılan bir grup insanla birlikte Sine’yi görürüz. Yedi kişi, üzerlerinde sonsuz bir döngüyü hatırlatan mimari çizimin altında bir daire oluşturacak şekilde yatmaktadır. Bu, Yedi Uyurlar menkıbesindeki Pagan dönemle günümüz arasında bir analogi kurularak bugünün toplumsal, ekonomik ve mimari yapısına yönelik bir eleştiri olarak okunabilir. Günümüzde yaşayan insanların aynı uykuya yatması, daha iyi bir dünyaya ya da ütopyaya yönelik bir özlemin dışavurumu olarak da algılanabilir. Daha mikro düzeyde ise, Sine'nin insani ve mesleki düşlerini gerçekleştirebileceği bir zaman dilimine ulaşana kadar yaşadığı ütopya olarak adlandırılabilir.”

Martinez ve Demiral (2014: 199) performansların başlangıcından itibaren savaş, şiddet, baskı karşıtı eylemler olarak dikkatleri çektiğini ve genel olarak radikal bir anlayış olarak kabul gördükleri için performans sanatçılarının protestocu ya da eylemci olarak görüldükleri tespitini yapmışlardır. Bu durum Dördüncü Sine ve gerçekleştirdiği sanatsal eylem için de geçerli görünmektedir.

Burada belirtilmesi gereken bir kavram da “vicdan”dır. Vicdan, Şılar’a (2013: 67) göre “önce yanlış gördüğümüzü elimizde hangi araç varsa, resim, edebiyat, politika, megafon, onunla haykırabilmektir. Sonra da bunu diğerine uzanacak, dolaysız ve somut bir desteğe çevirebilmektir.” Filmde Sine de elindeki sanatsal malzemeleri kullanarak bunu yapmaktadır.



Şekil 9-10: “Sanatsal Eylem”

Film, İkinci Sine'nin kamyonetin arkasından projeksiyonla ev görselini yansıtmasının ardından projeksiyonu deniz kenarına indirterek Kıtırmir'in görüntüsünü boğaza yansıtmasıyla sona ermektedir. Filmin başladığı yere dönerek döngüsünü tamamladığı bu sahneyi Zaim (2016a) şu sözlerle açıklamaktadır:

Benim filmimde İstanbul'u bekleyen koruyucu kim diye sorarsanız cevabı; yansıtılan dev köpek. Budev köpek bu efsaneden kaynaklanıyor. Aslında Sine karakteri o dev köpeği İstanbul boğazına yansıttığı zaman düşlerimizi koruyacak dev köpeği hep beraber oluşturalım demeye çalışıyor. Çünkü ruhumuzun kapısını bekleyecek olan dev köpek varsa düşlerimizi koruruz. Belki de şu anda yapmamız gerek şey düşlerimizi korumak, düşlerimizi korumanın yolunu yordamını bulmaya çalışmak. Sine, yapabileceğinin bu olduğunu, böyle bir ruh, bilinç ve zihin durumu yaratmak olduğunu düşünüyordu.²²



Şekil 11-12: “Koruyucu”

²²Zaim'in (2016b) diğer bir açıklaması ise şu şekildedir: “Aslında herkes kendi koruyucu köpeğini, Kıtırmir'ini üretmekle mükelleftir. Burada Sine, Kıtırmir'i alıyor ve dev bir köpek olarak İstanbul boğazına yansıtıyor. O aslında kendi düşlerinin, ütopyalarının ve İstanbul'un düşlerinin, ütopyalarının bu anlamda Jungvari bir kolektif bilinçaltından bahsetmek gerekir belki, onları koruyacak bir köpeği oraya yansıtıyor. Kız da bunu metaforik olarak böyle görüyor. O köpek orada İstanbul'un düşlerini bekliyor. İstanbul isterse, ileride Yedi Uyurlar menkıbesindeki gibi düşlerini dondurucudan çıkarıp tekrar ısıtabilecek.”

4. Rüya'nın Akrabası: Rüyet

*Sanatın zembereği ahlaktır.
Derviş Zaim*

Zaim, Rüyet ile birlikte uzun bir aradan sonra yeniden roman yazarak, edebiyatla olan ilişkisini tazelemiştir. Gelenekten hareketle filmler üreten Zaim (2019a) Hüsn-ü Aşk mesnevisinden hareketle yeni bir üretim yapmak istemiş ve “mesnevi edebi bir yapıt olduğu için sinema diline tercüme etmektense, edebiyatın dilini kullanarak onunla sohbet etmeyi” seçerek roman üretmeyi seçmiştir. Ayrıca 25 yıl önce yazdığı romanı yalnız bırakmama isteğinin de romana dönüş yapmasında bir neden olabileceğini belirtmiştir (Zaim, 2019b: 14).

Rüyet'in²³ başkahramanı Sine, amcalarının olan mimarlık ofisinde çalışmaktadır. Mimar olmasının yanı sıra performans sanatıyla da ilgilenmektedir. Roman boyunca onun mimarlık, erkeklik, kadınlık, aşk, akrabalık kavramlarını sorgulayışı ve kendini arayışına tanıklık edilmektedir (Çavdar, 2019: 9) Parlar (2019) Sine'yi şu şekilde tarif etmektedir “Neo-liberal sistemin ve günümüz kültürel ortamının dayattığı kurallar çerçevesinde mimarlık mesleğini sürdürmeye çalışırken, sanat aracılığıyla birçok beyaz yakalı çalışanın yaşadığı ezici kimiksizleştirici döngüyü kırmaya, kendini ve ilişkilerini anlamaya ve değiştirmeye, değişmeye çalışan” genç bir kadındır. Zaim (2019c) Sine ve romanı şu sözlerle anlatmaktadır:

Bir meselesi var ve onun peşine düşen bir karakter. Sine'yi yazarken hoşuma giden taraflarından bir tanesi sadece bir kadın karakter olarak kendisine ait hayatı kendisinin istediği gibi belirlemek gibi bir işin peşine düşmesi. İkinci olarak şunu söyleyebilirim bir beyaz yakalı çalışan şehirli kadın. Bu konuyla ilgili olarak çok az şey yazılıyor, yapılıyor. Dolayısıyla benim de az çok gözlem yapabildiğim bir kesim, o insanların yaşadığı şeyleri de az çok bildiğim için Sine'yi böyle bir çerçeveye koydum. Ama Sine sadece bir toplumsal fenomenin fotoğrafını çekmek şeklinde zuhur etmedi. Aynı zamanda bireyin bu çağda nasıl bireyselleşebileceği, kimliğini bulabileceği, hayatı daha zengin hale getirebileceği meseleleri üzerine daha başka sorular sormamam vesile oldu. Bütün bunların bir bileşkesi diyebilirim... Yazdığım romanın aynı zamanda erkeklik dişilik, toplumsal cinsiyet meselelerine ilişkin söylediği şeyler olduğunu da belirtmem gerekiyor.

Görüldüğü üzere Rüyet, Zaim'in önceki üretimleriyle ve özellikle Rüya filmi ile birbirlerine bağlıdır. Zaim (2019d) Rüya ve Rüyet arasındaki ilişkiyi şu sözlerle ifade etmektedir:

Filmden sonra romanı yazma fikri ortaya çıktı. Filmle romanın birbirleriyle konuşma, bir açık yapıt oluşturabilme ihtimalleri de göz önüne aldığım ve düşündüğüm bir şeydi. Bundan sonra romancı kimliğiyle eserler vermeye devam edeceğim ama yazmaya çalıştığım şeyler edebiyat dışında yazdıklarımla da bir diyalog kurması, açık yapıt oluşturmaları gibi bir momentum oluşturmaya da devam edecek. Yazdıklarımla birbirleriyle konuşsunlar istiyorum. Sanata dair oluşturmaya çalıştığım dünyanın yeni bir safhası.

Sine'nin gerçekleştirmek istediği performans romanın ilk sayfasıyla birlikte okuyucunun karşısına çıkmaktadır. Sevgilisi Hakan'la performansı üzerine konuşan Sine, rüyalardan hareket

²³Zaim (2019e) roman ile ilgili şu bilgileri vermektedir: “Büyüme olgunlaşma hikayesi sözkonusu. Ruhun değişikliğe uğraması, başka bir gözle etrafına, kendine bakmak hikayesiz. Dolayısıyla bir iç gözle görme ima ettiği için cazip geldi. Daha önce yaptığım bir iki işle bağlantısı sözkonusuydu olacaktı. Astronomi ve gemicilikte kullanılan bir anlamı var. Yıldızlara bakarak yön bulmayı, görünemeyen şeyleri görme ihtimalini de içeren bir anlamı var. Dolayısıyla karanlıkta yolunu bulmayı ima ettiği için tercih ettiği bir isim oldu. Ayrıca küçük rüya anlamına da geliyor.”

edeceğini belirtir ve “İnsanları rüyalarını anlatırken videoya çekeceğim. Sonra peş peşe montajlayacağım, farklı mekânlarda ziyaretçilere göstereceğim.” der. Hakan'ın sorusu üzerine amacının “Rüyalar insanların gelecek umutlarına işaret edecek. Seyreden, konuşan herkes kendi derdini rüyalarını anlatarak dile getirecek. Belki rüyalardan istiareler çıkacak” diye cevaplar. Hakan bu haliyle performansın rastlantısallığa çok yer vermesiyle, “sonu belirsiz bir deneme gibi duruyor” eleştirisini getirir. Sine performansı önceden tasarlamak istemediğini, başlangıçta hesap kitap bulunsa bile sonraki aşamalarda kendiliğinden gelişmiş hissi uyandırmasını istediğini belirterek, uyuyacak insanlara önceden bazı kavramlar ya da tanımlar okuyacağını, bu işitecekleri kavramların hesaplanmış kısım olduğunu, kavramları okumasının ardından katılan insanların uyuyacağını, kalkınca rüyalarını anlattırarak, konuya, duyguya, hislere, dile göre kategorilendirerek, sergiyi oluşturacağını ekler. Hakan'ın “Uyaranlar ne?” sorusuna, “Milyonlarca şey. Rembrandt'ın ‘Doktor Nicolaes Trup’un Anatomi Dersi’ adlı tablosu, Zen Budizm’den bir koan, bir rock baladı, lavanta kokusu, Antep baklavası, İbn Hazm’ın aşka dair metinleri.” diye yanıtlar. Hakan halen muğlaklık tehlikesinin kendisini rahatsız ettiğini, net bir sorunun ya da biçimin merkeze konması gerektiğini söyler.

Sine'nin, “Sen ne koyardın amaç niyetine, benim yerimde olsan?” sorusunu Hakan, mekânları merkeze alabileceğini söyler ve ekler “Coğrafyadan hareket et. Ama bir süre sonra başka kategorilere atla. Kadın, erkek, yaş, sağlık, köken. Böyle bir video enstalasyon zinciri insanlara çekici gelebilir.” Kendisini anlamayan Sine'ye insanların evlerine gitmesini, onların yatak odalarında rüya anlatımlarını çekmesini, bu sayede farklı semtlerde görülmüş rüyalardan hareketle istiare demetleri kurabileceğini, başka şehirlere giderek devam edebileceğini anlatır. Bu fikir Sine'nin hoşuna gider ve fikir üzerinde düşünürken aklına İstanbul'un Aya İrini, Kız Kulesi, Yerebatan Sarnıcı gibi simge mekânların işine temel oluşturabileceğini söyler. Sevgilisinin uyumasıyla cep telefonunu açarak mekân araştırmasına girişir, internette “sörf” yaparken Mesnevi Müzesi'ni keşfeder.

Buraya kadar olan kısımda Sine'nin yapacağı performansı nasıl geliştirdiği görülmektedir. Rüyalar ve videoya çekme ilk andan itibaren aklındayken mekân fikri sonradan gelişmiştir. Ayrıca ilerleyen bölümlerde de görüleceği üzere performansa katılmaları için Hakan'dan başlayarak kendi çevresindekileri ikna etmeye çalışmaktadır.

Sine, aynı iş yerinde çalıştıkları Hayret'le Mesnevi Müzesi'ne performansı için konuşmaya gider. Mekânı dolaşırken Hayret'in bu binayı seçme nedenini sorması üzerine bir rüya karnavalı yapmak istediğini ve etrafta bir sürü uyaran olduğu için burasının uygun olduğunu anlatır. İzin için görüştükleri müze müdürü ise performans fikrini beğenmiş olmasına rağmen müzede çağdaş sanat gösterileri düzenlemenin mevzuata uygun olmayacağını ve bakanlığın da izin vermeyeceğini söyler.

Bu gelişme üzerine Hayret'in başka müzelere gidebilecek olmalarına rağmen sokağa çıkmasını, sokaktaki insanları bulmasını önerir. Bunun üzerine Sine beyaz yakalı, orta sınıftan olmayan birilerini bulup bulamayacağını sorar. O da Süleymaniye Camisi'nin altındaki bekâr odalarını önerir ve oraya doğru yola çıkarlar. Mahallenin muhtarıyla konuşarak, yardımını isterler. Para önerileri sonrasında kabul edenlerle Sine cep telefonunun video kamerası ile çekim yapar.

İlerleyen bölümlerde Sine ve Hayret performans ve özgürlük üzerine konuşurlar. Sine, Hayret'in Spinoza'dan hareketle sorduğu “Performansı bu kadar arzulama sebebin ne?” sorusuna, performansın kendisini keşfetmesini kolaylaştırabileceğini ve özgür olup olmadığımızı sorgulamak istediği yanıtını verir.

Sine'nin Rüstem ve Mecnun amcasıyla performansı üzerine konuştukları bölümde performansını şu şekilde açıklar: “Seyircilerin önünde uyuyorsunuz, eğer rüya gördüyseniz kalkınca rüyanızı anlatıyorsunuz. Bu esnada ben de videoya çekiyorum.” Bu açıklama ile görüldüğü üzere Rüya’da performansın izleyici karşısında yapılıp yapılmayacağı bilgisi bulunmazken, romanda katılımcıların seyirci karşısında uyuyacakları belirtilmektedir.

Romanda Sine'nin performansının sebep-i telifi yani yapılaş amacı konusunda kafasının karışık olduğu görülmektedir. Mimariyle Hüsn-ü Aşk bir uyaran olarak kullanacaksa rüya performansının amacını nasıl anlatabileceğini düşündüğü kısımda “Sorulara günümüz mimarlığının artık sadece akıl ile anlamı merkeze almayı bırakıp bedene, duymalara, atmosfere, rüyalara en az anlam ve akıl kadar değer vermesi gerektiğini düşündüğünü mü söylemeliydi?” şeklinde düşünür ve Mesnevi Müzesi'nin Sebeb-i Telif kısmında performansının amacını kameraya karşı okuduğunu hayal eder. Böylece kendisi de performansın bir parçası haline gelecektir. Bu da Rüya’da karşımıza çıkan Sine'nin kendisini performansın bir parçası olarak kullanıp kullanmadığı sorununun Rüyet’te de var olduğunu göstermektedir.

Roman Sine'nin gerçekleştirmek istediği performans üzerinden bakıldığında performansa dair sorular ve arayışla kendisine dair sorular ve arayışın kesiştiği görülmektedir ve Zaim'in (2019b) dediği gibi:

Arayış istemek belki de bir depresyonla gelebilecek olan bir keşiftir. Hayat bir karşılaşma. Eğer siz bir arayış içine girmişseniz, o arayışı size hissettirecek bir karşılaşmanız olması lazım. Bir şeyin size çarpması lazım ve o çarpan şeyin ne olduğunu anlayacak yetinizin olması gerek. Bu da mizaç, yapı, algı meselesi, hayatın size ne verdiği, nasıl yetiştiğiniz vb. Sorularla belirlenen bir güzergâh demek. Milyonlarca faktör bir araya geliyor bizi oluşturuyor. Karşılaşma cesaretini gösterip göstermeyeceğimiz böyle hususların bir araya gelmesi sayesinde ortaya çıkıyor ya da hiç belirmiyor.

Sonuç

Rüya ve Rüyet’te mimar olmasının yanı sıra performans sanatıyla da ilgilenen başkarakter Sine'nin gerçekleştirmek istediği performansın peşinden giderek, film ve romanda performans sanatının ele alınışı ile Sine'nin kendini anlama, kendini arayış ve değişim sürecinin sanatsal üretimiyle olan ilişkisi incelenmesinin amaçlandığı bu çalışmada, öncelikli olarak Zaim'in sanatsal üretimine, romanlarına ve filmografisine değinilmiş ve ardından performans sanatı ve performans ile video arasındaki ilişki açıklanmıştır.

Genel olarak sanatsal üretimlerinde ve özel olarak her bir yapıtında metinlerarasılık, gelenek ve sanat vurgusu olan hatta içerik ile biçimi buluşturarak farklı biçim arayışlarında olan Zaim'in filmografisi gelenek-sinema ilişkisi ve son üçlemesinden hareketle doğa-insan ilişkisi sınıflandırmaları açısından değerlendirildiğinde, bir kesişim kümesinde yer alacak olan Rüya filmi, kendine referansları ile bir metafilm olarak da konumlandırılmıştır. Bu referans için önemli bir hareket noktası da başkahramanı olan Sine'nin farklı çeşitlemelerinde gerçekleştiremediği veya gerçekleştirdiği performansı olmuştur. Bu bakış açısı çerçevesinde bu çalışmada film ve romanda Sine karakterinin performansının nasıl değiştiği vurgulanmıştır.

Film açısından değerlendirildiğinde Birinci Sine'nin içeriğini belirtmediği sanatsal performansın, İkinci Sine tarafından yaşanan olaylar karşısında aldığı tavrın sanatsal dışa vurumu olarak nasıl gerçekleştirildiği gösterilmektedir. Buna ek olarak değişen Sine, ilkinin yapamadığını yaparak sanatsal performansında bizzat kendisi yer almıştır. Üçüncü Sine ülkeden ayrıldığı için sanatsal değişimi ile ilgili bir bilgi sahibi olunamamaktadır. Dördüncü

Sine ise performansı bir eyleme dönüştürür. Kitap açısından bakıldığında ise Sine'nin performansının Rüya filminde eksik kalan noktaları da anlaşılır kılacak kadar detaylı olarak açıklandığı fakat performansın gerçekleşmediği görülmüştür.

Sonuç olarak çalışmada belirtildiği gibi Sine karakterinin gerçekleştirdiği veya gerçekleştirmediği performanslar aracılığı ile performans sanatı ve performans ile ilgili tartışmalara ve karakterin değişimleriyle ilişkilerine değinmek mümkün olmuştur. Sinema ve edebiyat farklı form ve olanaklarıyla performans sanatına farklı bakış açıları sunabilmişlerdir.

Kaynakça

- Akçora, E. ve Yılmaz, M. (2015). Ortak Üslup Öğeleri Ekseninde Derviş Zaim Filmlerinin Karşılaştırmalı Analizi. *ODÜ Sosyal Bilimler Araştırmaları Dergisi*, 5(13), 122-136, Erişim Tarihi: 07.09.2019, <https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/273485>
- Antmen, A. (2010). Sanatçılar, Yazılar ve Açıklamalarla 20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar. İstanbul: Sel Yayıncılık.
- Arapoğlu, F. (2011). Amemus'dan Sonra... Performans Sanatı. *Genç Sanat*, 190, 28-35.
- Atakan, N. (2008). Sanatta Alternatif Arayışlar. İzmir: Karakalem Kitabevi Basım Yayın.
- Aydemir, Ş. (2015). Hep Genç Kalan Ares!. *Milliyet Kitap*. Erişim Tarihi: 07.09.2019, <http://www.milliyetsanat.com/kitap/kitap-tanitimi/hep-genc-kalan-ares-/585>
- Bayazıt, N. (1997). Performans. *Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi*. İstanbul: Yem Yayınları, C. 3, 1443-1444.
- Birincioğlu, Y. D. (2019). Derviş Zaim Sinemasını Tersten Okumak: Üç Perde Yapısına Sızan Metasinema. *İlef Dergisi*, 6(1), 61-93, Erişim Tarihi: 07.09.2019, <http://ilefdergisi.org>
- Bishop, C. (2016). İhale Edilmiş Performans I. Sahiciliği Taşeronlaştırmak. *E-Skop*. Erişim tarihi: 12.09.2019, <https://www.e-skop.com/skopbulten/sanat-ve-emek-ihale-edilmis-performans-i-sahiciligi-taseronlastirmak/2778>
- Bozkurt, Muammer (2005). Video Sanatı, Enstalasyon, Film, Performans. İstanbul: Bileşim Yayınevi.
- Carlson, M. (2013). Performans Eleştirel Bir Giriş. (Çev. Güçbilmez, B.). Ankara: Dost Kitabevi Yayınları (Eserin orijinali 1996 ve 2004'de yayımlandı).
- Clark, T. (2004). Sanat ve Propaganda Kitle Kültürü Çağında Politik İmge. (Çev. Hoşsucu, E.). İstanbul: Ayrıntı Yayınları (Eserin orijinali 1997'de yayımlandı).
- Çavdar, A. (2019). Derviş Zaim: Mit, Ritüel ve Semboller Olmadan Derinleşemezsiniz. *Gazete Duvar Kitap*. Erişim tarihi: 14.09.2019, https://cdn3.andyayincilik.com/dergi/kitap_dergi_2019-60.pdf
- Demir, Y. (2019). Rüyet: Anlatının 'Sine'si. *Gazete Duvar Kitap*. Erişim Tarihi: 07.09.2019, https://cdn3.andyayincilik.com/dergi/kitap_dergi_2019-60.pdf
- Demirkol, C. V. (2008). Batı Sanatında Modernizm ve Postmodernizm. İstanbul: Evrensel.
- Deniz, T. (2011). Derviş Zaim: "Yapmaya Çalıştığım Sinemada Değer Üretme Çabası Var"., Ayşe Pay (Haz.), *Yönetmen Sineması Derviş Zaim* içinde (89-108) (İkinci baskı). İstanbul: Küre Yayınları.
- Fischer-Lichte, E. (2016). Performatif Estetik. (Çev. Acil, T.). İstanbul: Ayrıntı Yayınları (Eserin orijinali 2004'de yayımlandı).
- Germaner, S. (1996). 1960 Sonrasında Sanat Akımlar, Eğilimler, Gruplar, Sanatçılar. İstanbul: Kabalcı Yayınevi.
- Güner, D. (2012). Performans ve Edimsellik Olarak Mimarlık. *Ege Mimarlık*, 2 (81), 24-29. Erişim tarihi: 09.09.2019, http://egemimarlik.org/81/04_dosya02-5.pdf

Töle, M., H. (2019). Sine'nin Performansının Peşinde: Rüya Ve Rüyet. *Dördüncü Kuvvet*. 2 (2). 174-197.

Kırel, S. (2010). Derviş Zaim'ler: Senaryo Yazarı Derviş Zaim ve Yönetmen Derviş Zaim., Aslıhan Doğan Topçu (Ed.), *Derviş Zaim Sineması: Toplumsalın Eleştirisinden Geleneğin Estetiğine Yolculuk* içinde (94-133). Ankara: De Ki Yayınları.

Kırel, S. ve Duyal, A. Ç. (2011). Derviş Zaim. Adana: Altın Koza Yayınları.

Kirazcı, A. (2010). Bir Nezaket Ekici Sergisi Bağlamında Performans Sanatına Genel Bakış. *Sanat Tasarım Dergisi*, 15-22. Erişim tarihi: 12.09.2019, <http://dSPACE.marmara.edu.tr/bitstream/handle/11424/1801/1756-3168-1SM.pdf?sequence=1&isAllowed=y>

Martinez, E. H. V. ve Demiral, A. (2014). 20. ve 21. YY.da Sanatta Malzeme Olarak Beden; Performans Sanatı. *Anadolu Üniversitesi Sanat ev Tasarım Dergisi*, 6 (6), 180-201. Erişim tarihi: 12.09.2019, <https://dergipark.org.tr/en/download/article-file/192486>

Nalbantoğlu, F. (2012). Performans Sanatı, Teknoloji ile İlişkisi ve Sahne Sanatları Eğitimindeki Rolü. *ART-E Sanat Dergisi*, 5(10), 199-207. Erişim tarihi: 09.09.2019, <https://dergipark.org.tr/en/download/article-file/193416>

Özayten, N. (1997). Gösteri Sanatı. *Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi*. İstanbul: Yem Yayınları, C. 3, 700-701.

Özçınar, M. (2018). Türk Sinemasının Felsefi Arka Planı Sinemayı Felsefeyle Düşünmek. İstanbul: Doruk Yayınları.

Parlar, D. (2019). "Rüyet": Kalp Gözü ile Bakmak. *Gazete Karınca*. Erişim tarihi: 14.09.2019, <http://gazetekarınca.com/2019/06/ruyet-kalp-gozu-ile-bakmak-demet-parlar/>

Saydam, B. (2016). Rüya Zihin Açıcı Bir Deneme. *Hayal Perdesi*. Erişim tarihi: 12.09.2019, <https://www.hayalperdesi.net/vizyon-kritik/342-zihin-acici-bir-deneme.aspx>

Schechner, R. (2015). Ritüelin Geleceği Kültür ve Performans Üzerine Yazılar. (Çev. Ertan, Z.). Ankara: Dost Kitabevi Yayınları.

Soley, U. (2014). 60'lar Ruhundan 2000'ler Piyasasına Performans Sanatı. *Sanatatak*. Erişim Tarihi: 09.09.2019, <http://www.sanatatak.com/view/60lar-ruhundan-2000ler-piyasasına-performans-sanati>

Şılar, O. (2013). Vicdan Kullanma Kılavuzu. *Psikeart*, 25, 64-68.

Uçar Kartoğlu, N. (2019). Performans Sanatı. *Teorik Bakış*, 13, 199-216.

Uçkan, Ö. (1996). Silinen Sınırlar, Karışan Diller: İnter-media/Performans Sanatının Dünyü, Bugünü, deneyimler... *Özgür Uçkan Kişisel İnternet Sitesi*. Erişim tarihi: 09.09.2019, <http://www.ozguruckan.com/kategori/sanat/22212/silinen-sinirlar-karisan-diller-inter-media-performans-sanatının-dunu-bugunu-deneyimler>

Whitham, G. ve Pooke, G. (2018). Çağdaş Sanatı Anlamak. (Çev. Göbekçin, T.). İstanbul: Hayalperest Yayınevi (Eserin orijinali 2010'da yayımlandı).

Yılmaz, A. (2016). Derviş Zaim: "Rüya, Aristocu Estetiğin Temeline Dinamit Koyan Bir Film". *Türk Sineması Araştırmaları*. Erişim Tarihi: 08.09.2019, <https://www.tsa.org.tr/tr/yazi/yazidetay/298/dervis-zaim--ruya,-aristocu-estetigin-temeline-dinamit-koyan-bir-film->

Zaim, D. (2004). Derviş Zaim: "Sanat Tarihi Belirli Tercihlerin Tarihidir.", Göl, B., Okur, Y., ve Öperli, N. (Editörler). *Sinema Söyleşileri Boğaziçi Üniversitesi Mithat Alam Film Merkezi Söyleşi, Panel ve Sunum Yılığ 2003* içinde (37-82). İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi.

Zaim, D. (2009). “İlk Filmimden Bu Yana Gelenekten Besleniyorum”. Ali Murat Güven (Röportaj). *Yeni Şafak Pazar Eki*. Erişim tarihi: 11.09.2019, <https://www.yenisafak.com/yenisafakpazar/ilk-filmimden-bu-yana-gelenekten-besleniyorum-186533>

Zaim, D. (2011a). Derviş Zaim: “Yapmaya Çalıştığım Sinemada Değer Üretme Çabası Var”. Pay, A. (Haz.). *Yönetmen Sineması Derviş Zaim* içinde (89-107). İstanbul: Küre Yayınları.

Zaim, D. (2011b). Derviş Zaim: “Karagöz Perdesi Bir Sonsuzluk Perdesidir”. Pay, A. (Haz.). *Yönetmen Sineması Derviş Zaim* içinde (109-122). İstanbul: Küre Yayınları.

Zaim, D. (2012). Derviş Zaim: Devir Beni Değiştirdi. Serdar Akbıyık (Röportaj). *Cinedergi* içinde. Erişim tarihi: 07.09.2019, <http://www.cinedergi.com/2012/07/04/dervis-zaim-devir-beni-degistirdi/>

Zaim, D. (2014). Yönetmen Görüşü. *Derviş Zaim Kişisel İnternet Sitesi*. Erişim tarihi: 07.09.2019, <https://www.derviszaim.com/2014-balik/>

Zaim, D. (2016a). “Film Aslında Bir Paralel Evrenler Hikayesi Biçiminde İfade Edilebilir”. Merve Genç (Röportaj). *XOXO Digital*. Erişim tarihi: 07.09.2019, <https://xoxodigital.com/post/9965/film-aslinda-bir-paralel-evrenler-hikayesi-biciminde-ifade-edilebilir>

Zaim, D. (2016b). Derviş Zaim: “Mimar Sinan’ı Sinemaya Nasıl Tercüme Edeceğimi Düşündüm”. Barış Saydam (Röportaj). *Türk Sineması Araştırmaları*. Erişim tarihi: 11.09.2019, <https://www.tsa.org.tr/tr/yazi/yazidetay/289/dervis-zaim---mimar-sinan'i-sinemaya-nasil-tercume-edecegimi-dusundum->

Zaim, D. (2018). “Türkler Yapı Bozumunun Ustalarıdır”. *TRT AKADEMİ*, 3(5), 363-372. Erişim tarihi: 11.09.2019, <https://dergipark.org.tr/en/download/article-file/424448>

Zaim, D. (2019a). Rüyet Filmlerimle Akraba. Merve Akbaş (Röportaj). *Yeni Şafak Pazar Eki*. Erişim tarihi: 14.09.2019, <https://www.yenisafak.com/hayat/ruyet-filmlerimleakraba-3471507>

Zaim, D. (2019b). Derviş Zaim: Mit, Ritüel ve Semboller Olmadan Derinleşemezsiniz. Adalet Çavdar (Röportaj). *Gazete Duvar Kitap*. Erişim Tarihi: 14.09.2019, https://cdn3.andyayincilik.com/dergi/kitap_dergi_2019-60.pdf

Zaim, D. (2019c). Derviş Zaim Rüyet’i Anlatıyor. *TRT2 Hayat Sanat*, 14.09.2019, <https://www.youtube.com/watch?v=sIBfiR0bUt0>

Zaim, D. (2019d). Rüya’dan Sonra Rüyet. Samet Karagöz (Röportaj). *Lacivert Dergi*. Erişim tarihi: 14.09.2019, <http://www.lacivertdergi.com/kultur/2019/05/29/ruyadan-sonra-ruyet>

Zaim, D. (2019e). Yekta Kopan’la Yazar Söyleşileri – Derviş Zaim. *HepsiTV*, 14.09.2019, <https://www.youtube.com/watch?v=uqwiQf8zQEU>

Zaim, D. (2019f). Rüyet. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.