

**DOSYA:**

**KORUMADA  
SERT MÜDAHALE  
CESUR, TARTIŞMALI,  
RADİKAL...**

**MİMARLIK VE SİNEMA:  
DERVİŞ ZAIM'LE SÖYLEŞİ**

**EISENMAN'IN  
GALIÇYA KÜLTÜR KENTİ**

**RAUMLABORBERLIN**

**SUMA'DAN JIKKA:  
JAPONYA'DA  
MODERN "TEEPEE"LER**

**DADA'NIN 100. YILI**

**FORSYTH'IN  
KADRAJINDAN  
AVRUPA'NIN  
METRO  
İSTASYONLARI**

**DİYARBAKIR'DA  
LÜKS KONUTLAR**



# İçindekiler

300+3

Kasım 2016



raumlaborberlin  
34.



Derviş Zaim  
ile "Rüya"  
Üzerine  
Sinema,  
Mimarlık,  
Gelenek...  
45.

6 Öngörünüm  
**Bir Kültürel İmkan:  
Osmanlı Mirasıyla Hesaplaşmak**

8 Haber / Ürün

18 Haber / Sanat

22 Haber / Mimarlık

24 Gündem / Sanat  
**Magritte: "La trahison des images"  
İmgelerin İhaneti**

27 Gündem / Mimarlık  
**2016 Ağa Han Mimarlık Ödülü**

30 Gündem / Mimarlık  
**Ronan & Erwan Bouroullec:  
"Rêveries Urbaines"  
Kent Düşleri**

34 Mimarlık  
**raumlaborberlin**  
Berlinli Tasarım Kolektifinin Yeni İşleri  
Tasarım kolektifi raumlaborberlin, mimarlığı  
katılımcı bir pratik olarak kavrayan ve kentsel  
alandaki eylemlerini bu kavrayışla sürdüren  
bir grup aktivistten oluşuyor. Grubun bugüne  
dek ortaya koyduğu tasarımsal üretim,  
problem çözmek gibi iddialı bir söylemi  
barındırmıyor; bunun yerine kentlinin, yaşadığı  
çevrenin barındırdığı imkan ve dinamikleri  
değerlendirmesine aracı olmayı hedefliyorlar.

45 Söyleşi  
**Derviş Zaim ile "Rüya" Üzerine  
Sinema, Mimarlık, Gelenek...**

Türkiye'de sinema mimarlıkla uzun  
süre boyunca pek az ilgilendi. Popüler  
sinemada kentsel mekan neredeyse sadece  
"çağrışırlırdı". Kuşkusuz ender istisnalar  
vardı, ama reel mekanlarda geçen öyküler  
bile çoğunlukla metaforik göndermeler  
yaparlardı. Derviş Zaim ise son filmi "Rüya"da  
bu alışkanlıkla sinemanın son bağlarını da  
koparıyor ve mimarlığı set olmaktan çıkarıp  
filmin aktörü kılıyor. Bu bağlamda Arolat'ın  
Sancaklar Camisi'ne de önemli bir rol düşüyor.  
Ancak, asıl önemlisi, mimarlık tarihine  
başvurarak oradan yaklaşımlar, ilkeler arıyor  
ve onlarla kendi sinematografik anlatım  
imkanlarını genişletmeyi deniyor.

52 Dosya  
**Korumada Sert Müdahale:  
Cesur, Tartışmalı, Radikal...**

Tarihsel mirasın güncel dünyada yaşamını  
nasıl sürdüreceği ve yeni koşullara  
uyarlanarak kullanımda nasıl kalacağı  
meselesi ilk ortaya çıktığı 19. yüzyıldan bu  
yana hep tartışma konusu oldu. O zamandan  
beri, korumada sert veya radikal müdahale  
denebilecek bir dizi yaklaşımla karşılaşılıyor.  
Başka bir deyişle, çağdaş tasarımcı, birlikte  
yaşamakta olduğu tarihsel mimariye  
yaklaşırken kendi tasarım iradesini ne kadar  
sınırlamalıdır gibi bir derdimiz var artık.  
Bu dosyada hemen hepsi Avrupa'dan alınmış

ARREDAMENTO  
**MİMARLIK**

ISSN 2536-4952

Sayı 003 Kasım 2016

**Fiyatı** 12 TL (KDV dahil)

Ulusal Süreli Yayın

Aylık Mimarlık ve Tasarım Kültürü Dergisi

## YAYIN

Sorumlu Yazı İşleri Müdürü

**Banu BİNAT**

Yayın Koordinatörü

**Uğur TANYELİ**

İletişim Koordinatörü

**Neslihan ŞİK**

Editör

**Sibel SENYÜCEL**

Yardımcı Editör

**K. Bilge ERDEM**

**Neslihan İMAMOĞLU**

Grafik Uygulama

**Gül DÖNMEZ**

İletişim ve Reklam

**Teoman COŞKUN**

teoman@binatdanismanlik.com

Tel: 0212 259 90 79

Arredamento Mimarlık Dergisi'nde yayınlanan yazılardan alıntı yapmak kaynak belirtmek koşuluyla serbesttir. Yazılardaki düşünceler yazarlarına ait olup Arredamento Mimarlık Dergisi'ni bağlamaz. Reklamlar reklam verenin sorumluluğundadır. Arredamento Mimarlık Dergisi reklamlarda verilen bilgilerden dolayı sorumlu tutulamaz.

**b.**  
BINAT İLETİŞİM  
& DANIŞMANLIK



**Korumada Sert Müdahale: Cesur, Tartışmalı, Radikal... 52.**



**Gaiás Cidade da Cultura Galiçya Kültür Kenti Eisenman Architects 94.**



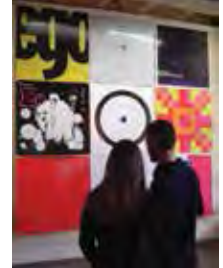
**“120-Division School” WAU Design, Çin 80.**



**SUMA'dan JIKKA Japonya'da Modern “Teepee”ler 100.**



**Chris M. Forsyth'in Kadrajından Avrupa'nın Metro İstasyonları Münih, Berlin, Stockholm 104.**



**Grafist 20 Yaşında 118.**

örneklerle, müdahalenin hem çok sert hem de sonunda ortaya çıkan ürünün yüksek mimari kalite içerdiği durumları görselleştirmeyi deniyoruz.

#### 80 Mimarlık **“120-Division School” WAU Design, Çin**

Mimar Linshou Wu'nun yürütücülüğünde 2011 yılından bu yana üretim yapan Shenzhen merkezli tasarım stüdyosu WAU Design, Çin'in Shanxi iline bağlı Xingxian'da bir eğitim kompleksi tasarladı.

#### 89 Sanat **Dada'nın 100. Yılı Sanatı Yeniden Tanımlayan Akım**

2016, 20. yüzyılın belki de en radikal sanat/antisanat hareketi olan Dada'nın 100. yılıdır ve dünya genelinde hatırlandı. 1916'dan başlayarak Orta Avrupa'dan Japonya'ya kadar uzanan bir yayımla sanatçılar sanat adına sanatı tahrip etmeyi denemişlerdi. Ahu Antmen bu çok önemli uluslararası hareketi değerlendiriyor.

#### 94 Mimarlık **Gaiás Cidade da Cultura Galiçya Kültür Kenti Eisenman Architects**

Eisenman'ın en geniş gerçekleşmiş projesi olan Galiçya Kültür Kenti mimarın artık alışılabilir hale gelen söyleminin ve tasarlama politikalarının da bir ürünü.

Çağdaş mimarlık ortamını ve mimari bilgi üretim pratiklerini tartışmak için ilginç ipuçları veren bir proje bu.

#### 100 Mimarlık **SUMA'dan JIKKA Japonya'da Modern “Teepee”ler**

Japon mimar Issei Suma'nın Shizuoka'nın dağlık bölgesinde inşa edilen tasarımı Jikka; bölgede yaşayanlara yemek, bakım ve konaklama olanağı sunan küçük ölçekli bir tesis olarak hizmet veriyor.

#### 104 Fotoğraf **Chris M. Forsyth'in Kadrajından Avrupa'nın Metro İstasyonları Stockholm, Berlin, Münih**

Kanadalı fotoğraf sanatçısı Chris Forsyth, metro istasyonlarının ikonik, sanatsal ve mimari detaylarını öne çıkaran fotoğraf serilerine devam ediyor. 2015 yılında Eylül sayımızda Montreal serisini yayımladığımız Forsyth'in, şimdi de Stockholm, Berlin ve Münih serilerinden bir seçkiye sanatçının kendi anlatımıyla yer veriyoruz.

#### 112 Düşünce **Kentsel Değişim ve Lüks Konutlar: Diyarbakır Örneği**

Son on yıllarda Türkiye konut piyasasına üst orta sınıf ve lüks konutlar egemen. Diyarbakır da bu genel eğilime istahla katılan kentlerden biri. Rojat Aksoy yazdı.

#### 118 Tasarım **Grafist 20 Yaşında**

Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Grafik Tasarım Bölümü tarafından düzenlenen “Grafist 20: 20. İstanbul Grafik Tasarım Günleri” Nisan ayı içinde gerçekleşti. Türkiye'nin en kurumsallaşmış grafik tasarım etkinliğine çok gecikmeli de olsa işaret etmenin anlamlı olacağı kanısındayız. Sinan Niyazioğlu'nun metni...

#### 122 Teknik **İkili Karşıtlıklar ve Birebir Üretim: Betonun Yapısal ve Estetik Değerlerinin Yeniden Keşfi**

15. BETONART Mimarlık Okulu bu yıl, “nFORM nSCRIPT: Dijital ve Kalıpsız Şekil Alma Halleri” temasıyla 5-13 Ağustos 2016 tarihleri arasında Adana'da düzenlendi. Nilüfer Kozikoğlu'nun küratörlüğünü, Ferhan Yalçın'ın koordinatörlüğünü üstlendiği etkinliği, moderatörlerden Ozan Avcı anlatıyor.

#### 128 Yayın **Urbanism and Dictatorship: A European Perspective; Bilim, Teknoloji ve Yenilik: Kavramlar, Kuramlar ve Politika; Grasshopper ile Parametrik Modelleme.**

Yayın Kurulu  
**İhsan BİLGİN (İstanbul Bilgi Ü.)**  
**Arzu ERDEM (İTÜ)**  
**Jale N. ERZEN (ODTÜ)**  
**Haydar KARABEY**  
**Mine KAZMAOĞLU**  
**Ahmet ÖZGÜNER**  
**Bülent TANJU**  
**Uğur TANYELİ (İstanbul Bilgi Ü.)**

Tasarım ve Fotoğraf Kapak  
**Bülent ERKMEN**  
Dergi Konsept Tasarımı  
**Emre ÇIKINOĞLU**  
Fotoğraf  
**Serdar TANYELİ**  
Kapak Uygulama  
**Barış AKKURT, BEK**

**Baskı:** Ofset Yapımevi  
Şair Sokak, No:4 Çaylayan Mah. 34410  
Kağıthane / İSTANBUL  
**Yönetim:** Binat İletişim & Danışmanlık  
Barbaros Bulvarı, Dörtüzlü Çeşme Sokak,  
Güneş Apartmanı, No:2 D:7 Kat:6 34353  
Beşiktaş / İSTANBUL  
Telefon: +90 212 259 90 79  
E-posta: info@binatdanismanlik.com

Abonelik ve Dağıtım  
**Sinem YILMAZ**  
abone@binatdanismanlik.com  
Tel: 0212 259 90 79

www.arredamentomimarlik.com  
www.binatdanismanlik.com

# Derviş Zaim ile “Rüya” Üzerine Sinema, Mimarlık, Gelenek...

Türkiye’de sinema mimarlıkla uzun süre boyunca pek az ilgilendi. Popüler sinemada kentsel mekan neredeyse sadece “çağrıştırılırdı”. Kuşkusuz ender istisnalar vardı, ama reel mekanlarda geçen öyküler bile çoğunlukla metaforik göndermeler yaparlardı. Sözelimi, 1950’lerden başlayarak mütevazı ve ahlaki değerlere bağlı bir aile harap bir eski İstanbul evinde yaşardı. Geleneksel bir taşra ailesi eski bir taş konakla görselleştirilirdi. Barda bulunma hali hep kuşkuyla bir ahlaki pozisyona işaret ederdi. Kamusal mekana yeni açılan bir kişiliği daima “modern” bir binada görmek mümkündü. İstanbul’a kırsal alandan taşınanlar kuşaklar boyunca Haydarpaşa Garı’ndan kente girdiler. Liste uzatılabilir. Derviş Zaim ise son filmi “Rüya”da bu alışkanlıkla sinemanın son bağlarını da koparıyor ve mimarlığı set olmaktan çıkarıp filmin aktörü kılıyor. Bu bağlamda Arolat’ın Sancaklar Camisi’ne de önemli bir rol düşüyor. Ancak, asıl önemlisi, mimarlık tarihine başvurarak oradan yaklaşımlar, ilkeler arıyor ve onlarla kendi sinematografik anlatım imkanlarını genişletmeyi deniyor.



**Uğur Tanyeli:** Türkiye’de genellikle sinema mimarlıkla ilgilenmeye çok da hevesli gözükmeyiz. Sizin “Rüya”dan önce ben mimarlığı eksen alan bir konulu film hiç görmedim ve duymadım. Yanlış hatırlamıyorsam, yıllar önce 1970’lerde sadece bir popüler sinema örneği vardı. Onda bir müteahhit geleneksel bir mahalleyi alıp yok etmek ister; mahalleliler direnir. O dönemlerin, 70’ler sonunun sol eğilimlerine uygun, yarı aşk yarı macera filmi gibi bir film hatırlıyorum. Onun dışında da mimarlık konulu bir film hiç hatırlamıyorum, ne dersiniz?

**Derviş Zaim:** Ben de aynı kanıdayım. Mimarlığı eksene alan bir Türk sineması örneği ne yazık ki yok. Sanırım “Rüya” bu anlamda mimarlığı daha merkezi yere oturtması çerçevesinde bir ilk olma özelliği taşıyacak, eğer yanılıyorsam. Türk sineması, mimarlığı bir fon olarak kullanmış. Yönetmenlerin meşrebine göre Türk sineması ve mimarlık ilişkisine mekan seçiminin ortaya çıkardığı silüetler, atmosfer olarak bakılmış; bunun ötesine gidilmemiş. Bence geç kalınmış bir durum. Dünya sinemasında bunun örnekleri var. Ayn Rand’ın kitabından uyarlanmış

meşhur Amerikan filmi “Fountainhead” var. Her ne kadar mimarlığı ele alış biçimi biraz problemlili olsa da mimarlığı merkeze alması bağlamında sayabileceğimiz bir film. Dolayısıyla böyle bir filmi yapmış olmaktan, bazı şeyleri tartışıyor olmaktan dolayı mutlu olduğumu söylemem gerekiyor. Bu filmi yapmama sebep olan motivasyonlar ne diye soracak olursanız şunu söyleyebilirim: Ben daha önce yaptığım kimi filmlerde, filmografimin kimi kompartımanlarında, gelenekten yararlanarak geleneğin bana verdiği örüntüleri sinema diline nasıl tercüme edebileceğimi düşünmeye çalışıyordum. Bunlar arasında dördüncü filmden başlayarak “Cenneti Beklerken”, “Nokta”, “Gölgeler ve Suretler” adlı filmler sayılabilir. Kısmen buna “Filler ve Çimen”i katmak da mümkün. Bu filmlerin her birinde senaryoyu oluştururken ve filmi inşa ederken bir geleneksel sanat dalını ele alıp, o sanat dalı ile ilgilenen bir karakter yaratıp, o geleneksel sanat dalının sinemaya nasıl aktarılabilceğini, sinema dilinin nasıl zenginleştirilebileceğini düşünmeye gayret ediyordum. Mesela “Cenneti Beklerken”de minyatür sanatını ele almıştım. “Nokta”da hat sanatı, “Gölgeler ve Suretler”de de gölge oyunu sözkonusuydu. Ancak gelenek ile böyle sorular sormaya çalışan bir yönetmenin -özellikle Osmanlı geleneği konusu sözkonusu olduğu zaman- bir sanat dalından bahsetmemesi bir eksikliğe, bir burukluğa yol açacaktı. O da mimariydi. Eğer gördüklerim beni yanıltmıyorsa, mimari Osmanlı sanatları arasında belki biraz daha önde gibi, daha merkezi bir konumda gibi duruyor. Gülrü Necipoğlu’nun Sinan’la ilgili kitabını okuduktan sonra, sizin gibi değerli hocaların söylediklerinden sonra, bu kanım biraz daha pekişmişti. Dolayısıyla mimari ile ilgili bir film yapma niyetim vardı. Yazdığım bir senaryo da vardı, ancak o senaryoyu derin dondurucudan çıkarıp da buz çözücüye atmak hiç içimden gelmiyordu; hazır değildi çünkü. Belki biraz daha oynamam gerekecek. Daha evvel yazdığım ve orada duran bir senaryo. O duruyor bir taraflarda...

**UT: Bu o değil dolayısıyla?**

**DZ:** Bu o değil. Mimari ile ilgili, mimariyi merkeze alan, ertelediğim, “ah yapsam ne kadar iyi olur” dediğim bir şeydi...

**UT: Diğerinin bundan farkı ne peki?**

**DZ:** Büyük farkı var. Bir gün okuturum onu da size.

**UT: Aslında soracağım bu değil ama, şu kadarını da söyleyeyim: Türk sinemasının daha önceki dönemlerinde yönetmenler bırakın mimarlığa değinmeyi, mekanı bile**



kullanmıyordu galiba. Hatırlarım, çoğu zaman film İstanbul’da geçer, ama aslında her yerde geçebilirdi bence. Eski filmleri, çoğu zaman sette çekerlerdi, bildiğim kadarıyla. Hatta uzun bir süre boyunca filmler, sokağa çıktığı zaman da sokağı görmediler. İstanbul’a gelme sahnesi Haydarpaşa’da garın merdivenlerinden iniş ve bir silüetle biterdi. Bir daha İstanbul’u görmezsiniz.

**DZ:** Bence de öyle. Dönemi temsil edici tek tük örnek, film, sekans bulmak mümkün. Size bildiğim hoş bir anektodu anlatayım ama yönetmeni şimdi vefat etti, adını vermeden anlatayım: Derler ki; Yeşilçam’ın zirvede olduğu dönemler... Sabahleyin sete gelmiş, aşağıda mekana girmeden önce kahvesini içerken yardımcılar gelip ona sorarlarmış: Yukarıda hazırlık yapacaklar, kamera açısı vermesi gerekiyor. Artık yaşlı başlı, usta diye addedilen bir yönetmen bu. “Efendim” derlermiş yönetmene, “kamerayı nereye koymamız gerekiyor? Gelin bir lütfedip kameranın yerini bize söyleyin de biz ona göre ışık yapalım, ortalığı düzenleyelim. Siz de kahvenizi içersiniz biz hazırlık yapana kadar.” O da dermiş ki, “Gidin setçiler eşyalarını nereye koyduysa kamerayı oraya koyun, ben geliyorum” (gülüyor). Setçilerin gidip de mekanın en güzel yerine eşyalarını koymalarından tutun da, adamın rahatlığına, hiç titizlenmemesine varıncaya kadar aslında bir çağın zihin yapısını çok güzel anlatan bir hikaye, çok severim bunu.

**UT: Sizin “Rüya” filminizin şöyle bir özelliği var gibi geldi bana: Sürekli bir ikili karşıtlık haliyle karşılaşıyoruz. Diyelim ki bir tarafta konutun, kitlesel konutun, mahallenin temsil ettiği çağdaş yaşama biçimi, öte tarafta cami talebinin ortaya konmasını sağlayan başka bir talep. Bu bir karşıtlık içinde anlatılıyor. Şöyle**

ki, camiyi yaptırmak isteyenler kendi paralarını ceplerinden ödeyen küçük bir müteavazı cemaat, ama öte tarafta büyük bir müteahhit site yapıyor ve o siteden kaynaklanan pek çok da sorun var. Örneğin, bu bir karşıtlık oluşturuyor. Sine’nin kişiliği ile müteahhidin kişiliği çelişiyor; bir karşıtlık daha. Yaren’in kişiliği ile Hakan’ın kişiliği çelişiyor. Sürekli böyle karşıtlıklar var gibi. Yanlış mı okuyorum?

**DZ:** Doğru. Çünkü film yaparken bir hikaye oluşturmak gibi bir niyetimiz var ise, şu ya da bu şekilde hikaye çizgisini geliştirebilmenin, ileriye götürebilmenin yolu çatışmalar üretmektir. Çatışmalar sizin hikaye çizginizi yukarıya taşıyan mazottur, yakıttır. Böyle ikilikler var. Daha fazlası da olabilirdi. Çünkü Türkiye ve mimari dendiği zaman ortalıkta kaynayan bir su var. Bizdeki mimarinin aldığı biçimler sözkonusu edilirse ve onlardan bir film yapılabilir mi diye sorulursa; ikilik o kadar çok ki sadece bir film değil onlarca film ortaya çıkabilir. Dolayısıyla çatışmadan yana bir sıkıntı, kıtlık çekme durumu elbette yok. Burada esas mesele, bu filmi yaparken izlemem gereken metodolojinin ne olduğu. Çünkü bu filmi şöyle de yapabilirdim: Aristo’dan beri gelen üç perde anlatısı ile; giriş, gelişme, doruğa varan ve sonra da sona giden bir çan eğrisi çizen çizgisel, lineer bir anlatımla bunu hafif problematize ederek; içeriğini Türkiye’deki bir takım çelişkilerle doldurarak başı ortası sonu belli, eli yüzü düzgün bir iş yapabilirdim. Ancak bu kolaya kaçmak olurdu. Benim daha evvel yaptıklarına benzeyen aynı mantıkla filmi dokuyabileceğim bir çıkış noktası, bir argüman bulmak zorundaydım. Esas mesele buydu.

**UT: Neydi o argüman?**

**DZ:** Şuydu: Acaba bu toprağın, Selçuklu, Bizans, Osmanlı mimari geleneğinin bana



verdiği miras, bana söylemeye çalıştığı şeylerden hareket ederek sinema dilinin yapısı zenginleştirilebilir mi? Bu birçok açıdan bana enteresan geliyor. Şöyle ki; bizim sinemamız, kültürümüz ne yazık ki alternatif biçimlerde ya da ana akım biçimlerde olsun hep kendine model olarak dışarıyı alıyor. Dışardan gelen biçimleri alıyoruz; onları “kes-yapıştır”la kendi sinemamıza koyuyoruz ve içeriği yerel kaynaklardan doldurmaya çalışıyoruz. Bu, tartışmamız gereken noktalardan birini teşkil ediyor ve de bunu aşabilmek adına az evvel sözünü ettiğim şeyin önemli olduğunu düşünüyorum. Yani Bizans, Osmanlı, Selçuklu geleneğinin mimarisinin bana verdiği bir örüntü, bir durum, bir an, bir yapı bulayım; onu neşter altına alayım; mercek altına alayım ve oradan çıkardığım yorumu sinema dilinde anlatıyı kurabilmek için kullanayım.

**UT: Peki bu film özelinde bunu nasıl açıklayabilirsiniz?**

**DZ:** Ona geleceğim yavaş yavaş. Eğer okuduklarım beni yanıltmıyorsa, bana göre gelenekten yararlanabilmenin iki yolu olabilir: Bunlardan birincisi, sık sık rastladığımız şekilde “kes-yapıştır” yöntemini kullanmak, ikincisi de geleneğe bakıp geleneğin örüntülerinden metaforlar üretmeye çalışmak... Bu ikincisi benim yapmaya çalıştığım şey. Şimdi birincisinde geleneğe bakıyorsunuz, geleneğin bir yapısını, bir anını, bir elementini alıyorsunuz onu kesiyorsunuz, sonra sizin yaptığımız işin içerisine yapıştırıyorsunuz. Bundan çok var. Yani eski bir filme bakarsınız eski bir filmdeki bir anı alırsınız onu aynen yeniden üretirsiniz. Aşık Veysel’in müziğini alırsınız, filminizde müzik olarak kullanırsınız; bunlar

“kes-yapıştır”dır. Kullanılmalarında en ufak bir sakınca yoktur; hatta daha da kullanılacaklardır. Ama gelenekten yararlanma bundan ibaret olmamalıdır, diye düşünüyordum. Çünkü gelenekten yararlanma sözkonusu olduğunda bizde buna düşülüyor. Gazali’nin filanca düşüncesini al, üç perde anlatısının içerisine boşalt; efendim Yunus Emre’yi, Karacaoğlan’ı al, öyle kullan böyle kullan. Bugünün seyircisi ve bugünün insanını daha özgür kılacak şeyse ikinci yöntemdir. İkinci yöntem nedir: Geleneğe bakıyorum, geleneğin yapılarına bakmaya çalışıyorum. Bu yapıların da bana nasıl ipucu verebileceğini aşağı yukarı yorumladıktan sonra onlardan metafor üretmeye çalışıyorum. Örnek: Osmanlı mimarisine, Bizans’a, Selçuklu’ya bakmaya gayret ettim ve yorumum şu oldu: Osmanlı mimarisi ritim bağlamında kullanabileceğim ipuçlarını bana bağışlayabilecek gibi duruyordu. Tekrar ve varyasyon kavramlarını alıp filmin anlatı yapısını aynen bir Osmanlı camisindeki gibi ritim ve varyasyon üzerine oturttük çok enteresan bir anlatı yapısına denk düşebilirdi. Bundan sonra “Rüya”nın senaryosunu yazmaya ya da incelemeye başladığımızı söylemem gerekiyor. “Rüya”nın anlatı yapısına bakıldığı zaman tekrar ve varyasyon kritik önemdedir, temel platformdur. Filmde olup biten şeylerin bütünü, uyumalar, uyanmalar, uyumalar, uyanmalar... Sürekli bir tekrar...

**UT: Tekrar ediyor ama her seferinde biraz farklı tekrar ediyor.**

**DZ:** Aynen öyle. Tekrar, varyasyon. Aynen tekrar etmiyor. Ve bu tekrarlar üst üste binerken aslında paradigmayı, bağlamı hep zenginleştiriyor. Bir Osmanlı yapısına

kümülatif olarak baktığınız zaman nasıl oradan çıkan yapı, ona yakından detayda baktığınız zamanki duygunuzdan ve düşüncenizden çok farklı olacaksa; bu filmi seyredip de ona uzaktan baktığınız, salondan çıktığınızda edindiğiniz his, o tekrar ve varyasyonlar nedeniyle mimarlıktakiyle aynı veya benzer duyguya sahip olmasını istemiştim. Anlatı yapısını böyle kurdum.

**UT: Ama bazen epey farklılaşıyor bu varyasyonlar. Müteahhidin bıçaklanma sahnesini hatırlıyorum; birinde bıçaklanıyor, diğerinde bıçaklanmıyor gibi radikal farklılıklar da oluyor. Dolayısıyla çoğullaşiyor. Sadece ufak tefek farklılıktan daha fazlası var. Sözelimi, her uyumanın farklı uyuma olma hali. Ama, bu zaten tekrar ve varyasyon doğasında var.**

**DZ:** Çok özde tartışmaya çalıştığım şey; özgürlük, determinizm, kader meseleleri üzerine. Film, bu tekrar ve varyasyonlar sebebiyle sahip olduğu anlatı yapısıyla paralel evrenler de inşa etmeye çalışıyor. “Acaba biz ne kerede özgürüz?”, “Acaba biz daha farklı şeyler yapabilir miyiz?”, “Kendi seçimlerimizin sonucundaki kendi yazgımızı belirleyebilme kapasitemiz nedir?” Bu sorularla uğraşan bir film aslında.

**UT: Zaten gördüğüm kadarıyla filmin içindeki bütün şahısların problemleri de bu gibi gözüküyor. Sürekli herkesin bir iç gerilimi var. Müteahhit doğuştan kötü bir adam değil. Sonunda kaçınılmaz olarak bir yerlere sıkışıyor. Sine aynı şekilde, bir müteahhidin yanında çalışan, olağan konut sitesi yapan biriyken aslında kendi dünyasına pek de ait olmayan, o güne kadar yapmadığı bir cami planlamak zorunda.**

Yani kendi içinde de bütün kişiliklerin sürekli bir anlamda kaderle mücadele eder gibi bir halleri var.

**DZ:** Doğrudur, karakterlerin de böyle bir iç gerilimleri olması amaçladığım şeylerden biriydi. Gelenekten nasıl yararlandığıma dair başka şeyler de var.

**UT: Mesela?**

**DZ:** Özellikle “Cenneti Beklerken”deki mesaim nedeniyle minyatürlere bakarken, Matrakçı Nasuh’u da çok incelemiştım. Onun o günkü haritalarında veya resimlerinde mimariyi nasıl temsil ettiği ile ilgili kavramsallaştırmaların da bu filme yardımcı olup olamayacağını kendime sordum. Ve de şu kaniya vardım: Matrakçı Nasuh’a ve Osmanlı minyatürlerine baktığımız zaman, aslında neredeyse kübist denebilecek bir kavramsallaştırmanın olduğunu görüyorsunuz. Özellikle İstanbul’un tarihi yarımadasını ya da Pera’yı naksettiği yerlerde kimi binaları yatırıbiliyor, döndürebiliyor.

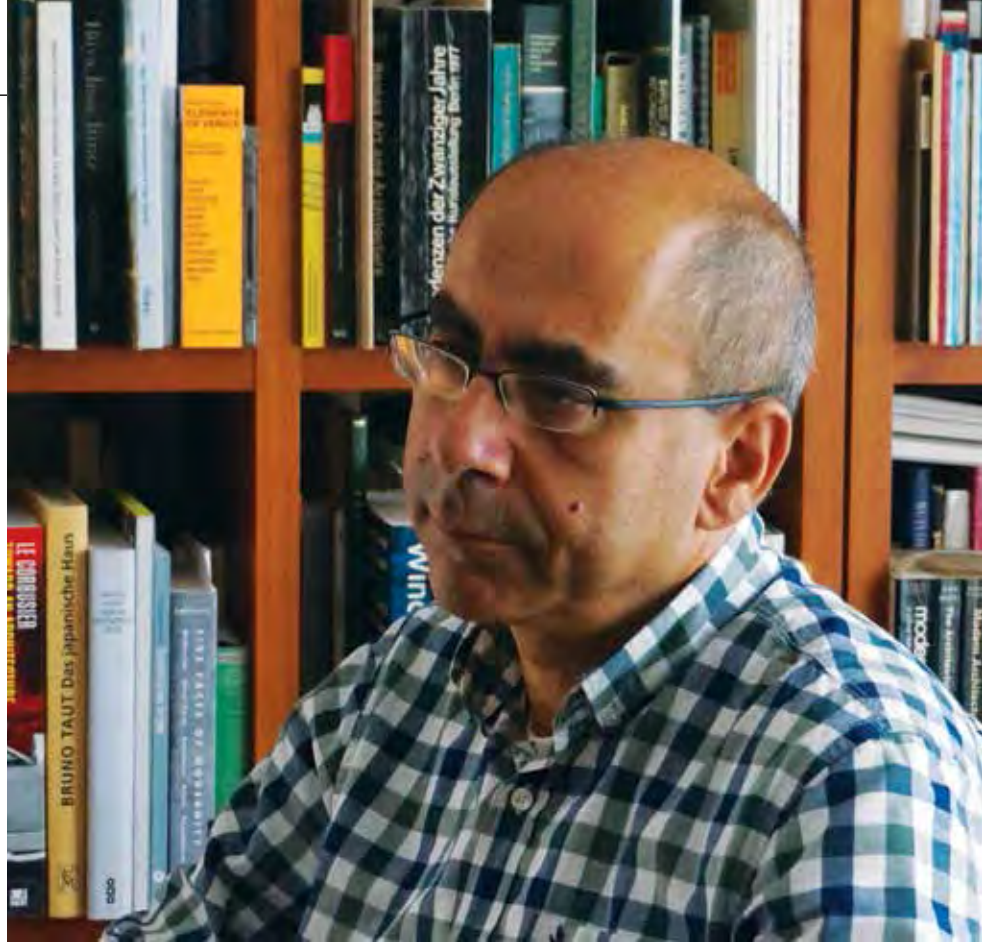
**UT: Sanki çoğul bir bakış varmış gibi.**

**Aynı nesneyi aynı resmin üzerinde farklı yönlerden görebilme şansımız oluyor.**

**DZ:** Ama bunu söylerken yanlış anlamaları engellemek için şu parantezi açmam gerekiyor: Ben şöyle bir naifliğe düşmüyorum: Matrakçı Nasuh ve klasik Osmanlı nakkaşları kübizmin habercileriydi gibi bir şey söylemiyorum. Buradaki çok farklı tarihsel bir bağlam... Ancak elimde böyle bir tarihi an ve tarihi bakış var. Az evvel ben gelenekten nasıl yararlanabilirim sorusunu kendime sorduğum zaman muhtemel iki çözüm yolumu da zikretmişim. Matrakçı Nasuh’un bana söyleyebileceği şey nedir? Benim sinemama nasıl yardımcı olabilir? Kübizm - kübizmi günümüz seyircisi daha iyi anlayabileceği için söylüyorum ve ne yazık ki bizim minyatürlere bakan insan sayısı çok az- sinemasal bir imkan oluşturabilme ihtimalleri bağlamında bana yardımcı olabilir. Filmde bir örnek vereyim: Filmde mimarlık ofisinin camlarından İstanbul’a baktığımız zaman silüet sürekli olarak değişir.

**UT: Bazen Ayasofya gözüküyor, bazen...**

**DZ:** Bazen Göztepe tarafları gözüküyor, bazen Boğaz Köprüsü’nü görüyoruz. Bina İstanbul’un silüetini sürekli değişir gösterebilmek daha yetkin temsil edici bir dünya sunabilmek anlamında, sanki İstanbul içinde hareket ediyormuş gibi konumlandırılmıştır. Dolayısıyla sabit olması gereken şey, pencereden bakıldığı zaman görünen manzara sürekli değişiyor. Aynen Nakkaş Osman’ın o dönemin



paradigması bağlamında o dönemin düşüncesini yansıtabilme için çoklu perspektifi, çoklu bakışları kullanıyor olmasına paralel bir biçimde.

**UT: Ama epey dolaylı bir ilişki bu. Başta söylediğiniz gibi Matrakçı Nasuh’tan bir biçim almak şeklinde cereyan etmiyor. Ondan neredeyse bir izlenim almış gibi gözüküyorsunuz. Bayağı dolambaçlı yorumlarınız var benim anladığım kadarıyla. Bu da insanı çok dikkatli izlemek zorunda bırakıyor. Yani hızlı seyretmek imkanı olmayan bir filminiz var, benim bakış açımdan (gülüyor). Her tarafına, bütün ayrıntılarına bakmak gerekiyor. Sanki filmi yavaşlatarak seyretmek gerekirmiş gibi gözüküyor.**

**DZ:** Bu bir yorum. Film benden çıktı. O sebeple benim yorumum en doğru yorumdur deme ucuzluğuna girmek istemem. Film hakkında benim düşünmediğim, aklıma dahi gelmeyen yorumlar yapılabilir. Bunlar da gayet legal ve uygunlukla karşılamam gereken şeylerdir, bunun farkındayım. Bir tek şey söyleyebilirim burada: Evet filmle ilgili olarak böyle bir beslenme şekli söz konusu, ama filmin sıradan muhtemel bir seyircisinin de izlemeye başlayınca “başı, sonu, ortası nedir bu filmin?”, “nereye gidiyor?”, “ne anlatıyor?” diye kendi meşrebince kendinden bir şeyler bulmasını, ondan zevk almasını sağlamak gibi bir niyetim de her zaman olmuştur. Çünkü ne kadar derinleşmeye çalışırsanız çalışın, sinema endüstriyel bir iştir ve bunun

seyirciye seslenebilmesi gerektiğini her zaman düşünürüm.

**UT: Bu bir manifesto değil, bir film.**

**DZ:** Bir deneysel video değil. Yani “evimde arkadaşlarımı çağırayım da hep beraber izleyelim” tarzında yapılmış bir şey değil. Her ne kadar gelenekten yararlanabilmek konusunda attığım zarar bazı insanlar tarafından algılanabilir ya da algılanamaz gibi duruyor ise de, ben bu meselelerle çok da fazla ilgilenmeyen izleyicilerin de filmi anlamalarını, ondan zevk alabilmelerini sağlamak gibi bir niyet içerisinde oldum, bunu da söylemem gerekiyor. Çünkü bu röportajı okuyan okurların da gözü korkmasın filmde. Yani “biz bilmeceye gitmeyelim” diye korkmasınlar (gülüyor).

**UT: Ama buna karşılık filmin bazı çok doğrudan göndermeleri de var. Mesela yıkılan o siteyle yeni yapılan cami arasındaki karşıtlık çok doğrudan bir gönderme. Benim bakış açımdan okuyacak olursam; modern hayatın epey problemlili bir portresini çiziyorsunuz diyeceğim. Modern yaşamın karşısında inanç safiyeti, inanç samimiyeti gibi meseleleri çok önemsiyorsunuz. Filminizdeki o cemaati hatırlıyorum; orada cami yapımı için toplantı yapanları ya da sözelimi Yaren’in karakterini hatırlıyorum. Yaren o kadar efendi, o kadar sıcak, hiç gıllığı olmayan bir insan olarak çizilmiş ki, neredeyse filmdeki en olumlu tip, cami talebini Sine’ye götüren Yaren’miş gibi gözüküyor. Bu çok güçlü bir gönderme.**



**DZ:** Evet, çoğul ve çeşitli açılardan birbirini kesen antagonizmalar filmin içinde hep var.

**UT:** Ama sanki Yaren'i çok sevmişsiniz gibi geldi bana. Yaren o kadar temiz çizilmiş ki... Hiçbir biçimde art niyeti olmayan her seferinde uzlaşmaya hazır. İnanç samimiyeti olan, inancı bağlamında kimseyi zorlamaya niyeti olmayan, herkesle ancak uzlaşarak yol almaya niyet eden...

**DZ:** Kesinlikle doğru. Filmin içerisinde böyle farklı tipler var. Bunları da o uzun yolculukta, senaryo ve filmin serüveni içinde insanın değişik yüzleri, maskeleri olarak algılamak eğilimindeyim. Bu arada Campbell'ın "Kahramanın Sonsuz Yolculuğu" ve "Tanrının Maskeleri" kitaplarının aydınlatıcı olabileceğini düşünmek isterim. Ben size sadece filmin plastik olarak gelenekten nasıl yararlandığından bahsettim, oysa sadece plastik olarak değil başka bağlamlarda da gelenekten yararlanıyor ya da geleneğe daha mesafe ile yaklaşıyor. Mesela film içinde Yedi Uyurlar menkıbesi var. Hem Hıristiyanlık, hem Yahudilik ve hem Müslümanlık'ta önemli bir menkıbe olarak filmde kullanılıyor. Sinemanın, insanlığın sahip olduğu mitleri günümüz için yorumlaması gerektiğine inanırım. İçerik bağlamında konuşmak gerekirse, gelenekle kurduğum ilişkinin bir başka boyutunu da bu oluşturuyor. Günümüzü, kendimizi daha da zenginleştirmek için biz mitlerden, insanlığın bu sonsuz hazinesinden nasıl yararlanabiliriz? Bu da bana son derece kıskırtıcı ve enteresan bir soru olarak gelmiştir. Ben Yedi Uyurlar menkıbesini bir ütopya felsefesi olarak yorumluyorum. 305 sene uyudukları söyleniyor. Çünkü o yaşadıkları dönemin koşullarının kendi istedikleri hayatı onlara sağlayamayacağını

düşünüyor, o nedenle uykuya yatıyorlar. Uyku ve rüya onlara ütopyalarını korumak için bir imkan tanıyor, ütopyalarına mağara mekan oluşturuyor. Dolayısıyla Yedi Uyurlar menkıbesini burada bir ütopya felsefesi olarak yorumladım ve bu yönüyle günümüze, filme yerleştirmek istedim ki Emre Arolat'ın Sancaklar Camisi'nin bir mağarayı andırıyor olması da bana Yedi Uyurlar miti ile mekan, yani Sancaklar Camisi arasında bir ilişki kurabilme imkanını başışladı.

**UT:** Benim filminizden okuduğum şöyle bir taraf da var: Yedi Uyurlar defalarca caminin içinde uyanıyorlar, ama modern bir caminin içinde uyanıyorlar. Sanki inanç ile modernite arasında bir tür uzlaşma hali arıyormuşsunuz gibi geliyor bana. Zaten herhangi bir camide değil, Emre Arolat'ın camisinde uyanıyorlar. O sayede o kadar güçlü biçimde bir çağdaş mekan mesajı veriyorsunuz ki, buna dikkat etmemek mümkün değil. Her seferinde sanki uykudan uyananlar - doğrusu ben o uykuyu sadece Yedi Uyurlar'ın uykusu gibi tahayyül etmemiştim- modernitenin içine uyanıyorlar gibi... Onlar pekala tarihsel bir caminin içinde de uyanabilirlerdi, ama öyle olmuyor. Çağdaş bir camide uyanıyorlar.

**DZ:** Bu soru, Sinan camilerinden esinlenerek filmin plastiğini oturtmaya çalıştığımı dolayısıyla Sancaklar Camisi gibi geleneğin dışında duran bir caminin de filmin içerisinde bulunuyor olmasını nasıl karşıladığımı ima eden bir başka alt soruya doğru gidiyor. Ben kendime sormuş olayım bu soruyu ve buradan gidelim.

**UT:** Tabii buyurun.

**DZ:** Bu enteresan bir soru, çünkü günümüzde sadece ve sadece Sinan camisini

reprodükte edelim gibilerden bir argümana saplanıp kalmak bizi şu paranteze getirir: Sadece tek bir İslami mimari sözkonusu olacaktır. Bunun dışında bir mimari olmasın, olmamalı gibilerden bizi özcü denebilecek bir düşünceye götürür. Bu düşünce bizi sadece sanat ve mimari ile ilgili olarak değil, başka alanlarda da hapsolmeye, hayatı daha yoksul yaşamaya itebilir. Çünkü bileşik kaplar gibidir hayat... Nasıl bir mimaride yaşıyorsan felsefen de öyle olur, yediğin yemek de öyle olur, her şey öyle olur. Film bu görüşün tehlikeli olduğunu farkındadır. O yüzden Sancaklar Camisi gibi bizim klasik Osmanlı ve Bizans geleneği ile çok direkt ve net bağları olmayan bir caminin sözkonusu edilmesinin bu özgürleştirici tutuma ilişkin de çok önemli olabileceğini düşünmüştür. İslam toplulukları eğer bir değer yaratacak, insanlar bir şey söyleyecekse, bu tip açılımlar, farklılıklar hep biraradalık, tarihten almak, tarihe bakmak, tarihi değerlendirmek, tarihe saygı duymak, ama bugünün koşullarını da göz önüne almak gibi çoğulcu, şeffaf bir bakışla ilerlerse insanlık sofrasına mükemmel yemekler sunabilir.

**UT:** Burada başka bir noktaya geliyoruz. Sizin filminizde, oyuncuların biri de Sancaklar Camisi aslında. Gerçekten güçlü bir yer tutuyor. Filmin uzunluğu içinde çok yer tutmuyor olabilir, ama filmin içinde o kadar yaşamsal bir rol oynuyor ki, ben açık biçimde bir oyuncu olduğunu düşünüyorum. Kaldı ki zaten sadece bitmiş halini değil inşaat halini de sürekli gösterdiğiniz için aslında o da kişilerle beraber değişiyor. Nasıl ki kişiler farklı farklı yollara gidiyorsa, cami de farklı zamansallıklar içinde gözüküyor.



İnşaat halindeyken uzaktan gözüktüğü durumlar oluyor, ama inşaatı bittiği zaman asla uzaktan görmüyoruz. Yani sürekli biçimde değişen bir aktör o. Sinemada çok rastladığımız bir şey değil, bunu özellikle vurgulamak istiyorum. Bir yapının bu kadar belirgin bir biçimde aktör kılındığı benim bildiğim başka bir sinematografik anlatı yok.

**DZ:** Benim daha önce yaptığım filmlerde de mekanı, ta başından itibaren anlatının bir parçası olarak işin içerisine entegre etme tavrım olmuştur. Mesela bunun en büyük örneği “Nokta” filminde Tuz Gölü’nü seçmiş olmamdı. Tuz Gölü orada beyazlığı içerisinde bir hattatın kağıdına benziyordu ve hatla ilgili bir filmin neredeyse karakteri gibiydi o mekan.

**UT:** Ama burada bir yapı var, doğal mekan değil.

**DZ:** Burada da bir yapı söz konusu. Bu yapı elbette bu senaryonun ortaya çıkmasını tetikleyen ilk şey oldu. Emre Bey ve ofisi üç sene önce beni arama nezaketinde bulunmuşlardı. Tanışmıyorduk, tanıştık. “Cami inşaatı devam ediyor, biz Londra’da bir sergide camiyi çeşitli görüntülerini çekip sergilemek istiyoruz” dedi. Bu vesileyle ben caminin varlığından haberdar oldum ve hatta beni alıp camiye götürdüler. Camiye gider gitmez ben sevdim yapıyı, farklı geldi. Buradan başka taraflara gidebilme ihtimali olan bir senaryo yazabileceğimi hissettim, ama elimi çabuk tutmam gerekiyordu. Ben niyetimi Emre Bey’e ve mal sahiplerine belirttim. İnşaat orada devam ederken çekim yapabilmek için izin alabilirsem olağanüstü bir şey yapmış olacaktım. Çünkü bir Hollywood prodüksiyonu bile onu yapamaz. Dolayısıyla böyle bir şansım oldu. Burada yardımcı olan herkese teşekkür etmek isterim bir kere daha. Ondan sonra çekim durdu ve de bir yıl beklemek durumunda kaldım. Çünkü finansmanı başka kaynaklardan bulmak durumundaydım. Kültür Bakanlığı’ndan ve Sarten Ambalaj’dan finansmanı buldum. Onlara da teşekkür ediyorum. Üçüncü kaynaklardan finansman bulduktan sonra filmin geri kalanı beş haftada çekildi ve de uzun bir post-prodüksiyon sonucunda film bitirildi. Mekanın kendisini görmek bana senaryoyu esinledi diyebilirim.

**UT:** Öyle gözüküyor.

**DZ:** Ama çok versiyon yazdım. Hatta ilk versiyonla şu anda ortaya çıkan film arasında şaşılacak farklar olduğunu söylemem gerekiyor.

**UT:** Ama sanki metaforik olarak da işinize yaramış. Yani Yedi Uyurlar ya da mağara biçimiyle cami arasındaki ilişki gibi bir



metaforunuz var mesela ve o çok güçlü bir yer tutuyor burada.

**DZ:** Kuşkusuz birçok bakımdan o caminin varlığı işimi kolaylaştırdı. Bir kere bizim geleneğimizden daha farklı bir yerde duruyor olması... Benzeyen tarafları var, benzemeyen tarafları var. Günümüzün seyircisini bu konulara sevk etme bağlamında işime yarayacaktı; mağaraya benziyor olmasının getireceği başka bir içerik ve mitsel gönderme vardı. Tavanının iç içe geçen halkalar halinde neredeyse gökyüzünü andırıyor olması vs. bir sürü katmanda bana yardımcı oldu.

**UT:** Sanki Emre Arolat’ın mimarlıkta yapmak istediği işle sizin sinemada yapmak istediğiniz de birbirine benziyor. Emre Arolat’ın da doğrudan doğruya cami yaparken eski cami formlarına benzemek gibi bir derdi yok, sizin de gelenekle ilişkilendiğiniz zaman aynı şekilde geleneği aynen alıp yinelemek gibi bir derdiniz yok. Dolayısıyla ilginç bir biçimde sanki benzer bir duyulardan yola çıkıyorsunuz. Yaklaşım ortaklıklarınız var demek fazla iddialı olur, ama sanki uzlaştırılabilir iddialarınız varmış gibi...

**DZ:** Denk düşmüş diyelim o zaman, bu sevindirici bir şey olur. Az evvel de belirttiğim gibi benim Türk sinemasının -hatta çoğu zaman Türk sanatının- gelenekten yararlanma biçimi ile ilgili itirazlarım var. Kimileri klasik bir formun içerisine eski biçimler ya da eski biçimlerin devamı olabilecek içerikler boşaltıldığı zaman gelenekten yararlanıldığı gibi bir vehimle hayatlarını devam ettiriyorlar, oysa bu bir tuzak. Bunun işler tarafı olmayacağını söylemem gerekiyor.

**UT:** Benim açımdan önemli gibi gözükten başka bir şey daha var. Caminin mimarı olan Sine’nin her seferinde kolyesini

camii alanında kaybedip sonra tekrar camii alanında bulması da bana ilginç bir gönderme gibi geldi. Camii yapılmadan önce yapım alanında kaybediyor, sonra her uyanışında caminin farklı bir yerinde aynı kolyeyi buluyor.

**DZ:** Rüyalarında buluyor ama.

**UT:** Evet doğru, rüyalarında buluyor. Bu da bana ilginç bir şey söylüyor: Rüya metaforunun kendisi de gelenekle kurduğunuz ilişkinin önemli bir parçası. Rüyanın İslami inançta da önemli bir rol oynadığını biliyorum. Rüya filmde rastlantısal bir rol oynamıyor. Bildiğim kadarıyla, İslami inanç çevrelerinde rüya her seferinde bir tanrısal mesaj olarak tahayyül edilir. Dolayısıyla filmde böyle bir gönderme de varmış gibi gözüküyor. Freud’un tanımladığı rüyalar görülüyor burada...

**DZ:** Sine kolyeyi, caminin yapılacağı muhtemel boş alanda kaybediyor. Sonra yapımı bittiğinde o camiyi rüyalarında görüyor ve Yedi Uyurlar’a yardım etmeye, iyilik yapmaya çalıştığı anlarda o kolyeyi caminin değişik yerlerinde bulabiliyor. Bu çoktan kaybedilmiş olanı bulabiliyor olma durumu Freud, Lacan ve ondan sonrakilere bu bağlamda bir ilişki kurmaya, üstelik gelenek bağlamında başka çağrışımlarla bunu devam ettirmeye imkan sağlar. Daha fazla konuşmayayım çünkü çok ipucu vermiş olurum. Bunu zaten görecektir meraklıları. Bir şey daha söylemek isterim: Filmde aynı karakteri dört oyuncu oynuyor. Peki bu dört oyuncunun dördünü birden gördüğümüz tek mekan hangi mekandır? Söyleyeyim: Süleymaniye.

**UT:** Evet. İçinde yolları kesişmeyerek yürürler insanın göz kotunda. Ancak, birbirlerine değmez ve hatta birbirlerinin farkında da olmazlar.

**DZ:** Ki Süleymaniye'nin bizim kültürümüzde oturduğu bağlam söz konusu olursa bu kızların dördünü birden Süleymaniye'nin içerisinde aynı planda aynı sekansta gösteriyor olmanın yine farklı biçimlerde yorumlanabilme ihtimalleri vardır. Çünkü en kanonik yapımız ne? Selimiye, Süleymaniye...

**UT:** Farklı görüşleri savunsak da sonunda hepimiz bir biçimde aynı tarihsel zeminde birleşiyoruz gibi de okuyabilirim. Çünkü orada herkes aykırı yollardan gidiyor aslında. Sözelimi, hiçkimsenin ortada toplandığı bir meşveret ortamı oluşmuyor. Herkesin yolu başka bir yöne gidiyor, ama sonunda hepsi Süleymaniye zemininden geçişleri bağlamında ortaklaşıyorlar.

**DZ:** O sekansın enteresan biçimde çok farklı görüş ve yorumlar doğurabilme ihtimali var. Ben daha fazla konuşmayayım.

**UT:** Bana ilginç gelen sizin mimariyi kullanmayışınız. Mimariyi kullanmak demek filmin seti olarak kullanmak... Sizin mimariyi set olarak kullanmak değil.

**DZ:** Mimariyi bir metafor olarak alıp, ondan sonra onu sinema diline nasıl aktaracağım ile ilgili düşünmeye gayret ettim.

**UT:** Biraz önce de söylediğim gibi, mimarlık bir aktörünüz; mimarlık, bakış açınız içinde önemli bir rol oynuyor. Öyle sadece mimarlığa ilişkin bir film değil bu film. Örneğin, "Fountainhead" gibi bir film değil. "Fountainhead" de bir mimarın hayatını görürüz. Aslına bakarsanız, orada sadece filmin hikayesinin işleme için mimarlığa ihtiyaç vardır. Ancak film mimarlığı anlatmaz. Birey mitini, topluma direnen ve sonunda kazanan bir yalnız kahraman öyküsünü anlatır.

**DZ:** Üstelik mimarlığın temsil edilme biçimi de hastalıklı orada bence.

**UT:** Öyle bir mimari kahramanlık alanı da gerçekte yok zaten. Ama, "Fountainhead"deki adam mimar değil, besteci de olabilirdi. "Fountainhead" in konusu bağlamında hiçbir şey değişmezdi. Yine müziğini beğenmeyebilirlerdi, partiyonu yırtar atardı. Diyelim yine taşçı olmaya karar verirdi. Sekiz yıl taş ocağında çalışırdı. Ressam olsaydı ne fark edecekti? Dört yıl resim yapmayacaktı ve temelde öykü bağlamında fark eden hiçbir şey olmayacaktı. Ama burada öyle değil. Mimarlıkla bu kadar hemhal olmuş bir sinema anlatısını ben ilk defa görüyorum.

**DZ:** Greenaway'in "Mimarın Göbeği" filmi mesela, ondan da çok fazla hoşlanmıyorum, onu da belirteyim.

**UT:** Greenaway'in filminde mimarlık böyle bir rol oynamıyor bence.

**DZ:** Bu tavrımı hissetmişsinizdir, konuşmamızdan çıkmıştır ama ben yine de özetlemeye çalışayım: Bizim, böyle bir geçmişe sahip olan ülkemizin bir değer araştırmasına girmesi gerekiyor. Değer üretmeye devam etmesi gerekiyor. Sanat bunun en önemli platformu. Burada verili yapıların yeniden üretilmesi değil de yeni bakış açılarıyla ama gelenekle doğal bir konuşma, hasbihal içerisinde devam ettirilmesi gerekiyor. Benim yapmaya çalıştığım şey bu. Sahih olmaya çalışmak ama aynı zamanda çoğulculuk ve özgürlük kavramları içerisinde bu geçmişten gelen yürüyüşü devam ettirmek çok önemlidir. Yahya Kemal'in "imtidad" diye bir fikri vardır. Ahmet Hamdi Tanpınar onu şöyle yorumlamıştır: "Değişerek devam etmek ya da devam ederek değişmek." Bu fikir veya Ahmet Hamdi Tanpınar'ın o fikre ilişkin söylediği cümle benim kılavuzumdur. Hatta caminin içerisinde Sine rüyasında, Yaren karakteri ile konuşurken; Yaren ona "Ne istiyorsun?" diye sorar. Sine de ona "değişmek istiyorum, devam ederek değişmek istiyorum" der. Yahya Kemal ve Ahmet Hamdi Tanpınar çizgisinin "Rüya" da bu şekilde devam ettirildiğini söylemem gerekiyor.

**UT:** Bence filminiz bundan fazla bir şey söylüyor. Siz onu amaçladınız amaçlamadınız ayrı mesele. Ama mimarlığı yerleştirdiğiniz yer, Türkiye'deki olağan kültür politikalarından daha fazlasını söylüyor. Bu bağlamda hem değişmek, hem kendisi olarak değişmek, sürekliliği sağlamak gibi problemlerinizi gayet iyi anlıyorum, bu filminizden gayet iyi okunuyor. Ama onun ötesinde sinemada mimarlıkla kurduğunuz ilişki bence Türkiye'yi aşan ölçüde ilginç bir pozisyon almanızı sağlıyor. "Mimarın Göbeği" filmindeki pozisyon değil bu. "Fountainhead" i zaten geçiyorum, "Fountainhead" aslında sadece bir melodram. Onu gündeme taşımamızın bile gereği yok. Sizin de dediğiniz gibi Greenaway'deki mesele de bu değil, sizin gerçekten mimarlığı başrole yerleştirmek olmuş. Yani içinden mimarlığı çıkarıp alsak geriye sizin filminiz kalmaz. Ama "Mimarın Göbeği" kalmaya devam eder. Son olarak bir de şunu sorayım size: O konut sitesinin yıkılması filmde neden o kadar hayati bir rol oynuyordu?

**DZ:** Mimari ile ilgili bir film yapmaya çalışan insan yaşadığı ülkenin, çağın tipolojisi ile ilgili bazı şeyleri gündeme getirmek zorundadır.

**UT:** Ya da rahatsızlıklarımı, diyebilir miyiz? O olmasa bile film bir şey kaybetmezdi ama siz onu yıkmak istiyorsunuz. Siz o siteyi ille de yıkmak istiyorsunuz!

**DZ:** Şöyle kaybederdi: Yaren ve arkadaşlarını mağdur durumda bırakmak ve kızı onlara karşı en azından suçluluk duyacak şekilde bir çatışmanın içerisinde yerleştirmek için, bir antagonizma yaratabilmek için böyle bir ilişkinin kurulmasının faydalı olabileceğini düşündüm. Çünkü sadece estetik bir tartışma değil, işin içerisinde ahlaki bir tartışmanın da olmasını istemiştım.

**UT:** Ama ahlaki tartışma hep var filmin içerisinde zaten, daha doğrusu ahlaki bir duruş arayışı diyeyim. Öyle bir sorunuz olduğu o kadar güçlü bir biçimde belli ki her seferinde herkesin ahlaki ikilemleri var ve onların hepsinin çözülmesini umuyorsunuz. Tabii ki hayat gerçeklerle dolu olduğu için çözülüyor ama herkesin ahlaki ikilemleri var.

**DZ:** Son olarak şunu söyleyeyim: Bizim sanatımızın, sinemamızın, Türkiye'nin ya da İslam ülkelerinin, Hindistan'ın, Güneybatı Asya'nın, insanlığın 21. yüzyılına kültür anlamında yeni bir şey katabilmek bağlamında konuşması gereken yerler bu yerler. Buralardan neşet eden bir sanatın insanlık için önemli olabileceğini söylemek mümkün. Yoksa Kuzey Amerika ya da Batı Avrupa mimarlık, gelecek, gelenek ile ilgili söyleyebilecekleri cümlelerin çoğunu muhtemelen tamamlamış vaziyettedir. Eğer tartışmaları daha da harlandırcağsak, alevlendireceksek bizim gibi ülkelerin sinemasının, mimarisinin, edebiyatının bu konular çerçevesinde sahil yapıtlarla katkıda bulunmaları beklenebilir.

**UT:** Yani etik bir pozisyon olmadan olmaz diyorsunuz. ■

Filmin Adı: **Rüya**  
Yapım Yılı: **2016**  
Süresi: **1s 46 dk**  
Yazar-Yönetmen: **Derviş Zaim**  
Yapımcı: **Yeşil Film**  
Sponsor: **Sarten Ambalaj Sanayii**  
Destekleyen: **TC Kültür ve Turizm Bakanlığı, Sinema Genel Müdürlüğü**  
Oyuncular: **Gizem Erdem, Ebru Helvacıoğlu, Dilşad Bozyiğit, Gizem Akman, Mehmet Ali Nuroğlu, Enis Arıkan, Murat Karasu, İbrahim Selim**  
Konuk Oyuncular: **Osman Alkaş, Ayşe Lebriz, Atılay Uluşık**  
Ortak Yapımcı: **Derviş Zaim / Marathon Film, Numan Acar / Acar Entertainment- Berlin**  
Uygulayıcı Yapımcı: **İFP – İstanbul Film Prodüksiyon, Emre Oskay, Sadık Ekinci, Adnan Şapçı**  
Sanat Yönetmeni: **Natali Yeres**  
Görüntü Yönetmeni: **Taner Tokgöz**  
Müzik: **Marios Takoushis**  
Kurgu: **Ali Sait Demir, Ayhan Ergürsel**  
Kamera: **Engin Örsel**  
Sancaklar Camisi Mimarı: **Emre Arolat / EAA - Emre ArolatArchitects**