

DERVİŞ ZAIM'İN 'RÜYA' FİLMİNDEN GELENEKSEL MİMARİYE BAKIŞ*

Fatih YAĞLICA**, Mustafa BEYAZIT***

Gönderim Tarihi: 18.06.2022 - Kabul Tarihi: 15.08.2022

Yağlıca, F. ve Beyazıt, M. (2022). Derviş Zaim'in 'Rüya' filminden geleneksel mimariye bakış. *Etkileşim*, 10, 52-69. doi: 10.32739/etkilesim.2022.5.10.169

Bu çalışma araştırma ve yayın etiğine uygun olarak gerçekleştirilmiştir.

Öz

Yeni Türk sinemasının önemli temsilcilerinden biri olan Derviş Zaim, *Rüya* (2016) filminde mimarlık sanatını, sinema ve mimarlık ilişkisi kapsamında incelemektedir. Bu noktadan hareketle, geleneksel sanatları modern bir sanat olan sinemayla buluşturmayı hedefleyen Derviş Zaim'in *Rüya* filminde geleneksel ve modern mimari sorgulamasını sinemaya ustaca aktardığı görülmektedir. Zaim, *Rüya* filmi Mimmar Emre Arolat'ın tasarladığı, İstanbul Büyükçekmece'de yer alan mağara görünümlü Sancaklar Camii'nden esinlenerek oluşturmuştur. Söz konusu ilham kaynağı, geçmişin gelecek nesillere aktarılmasında olumlu etkiler yaratmıştır. Caminin mağara görünümünden yola çıkarak filmin hikâyesini "Yedi Uyuyanlar" menkıbesiyle harmanlayan Derviş Zaim, Mimmar Sinan'ın döneminden ve eserlerinden etkilenecek *Rüya* filminin bileşenlerini oluşturmuştur. Filmin anlatı yapısını 'değişerek devam etmek' düşüncesi üzerine kurgulayan yönetmen, filmde geleneğin değişip değişmeyeceği sorgulamasını da yapmaktadır. Bu çalışmada *Rüya* filminden yola çıkarak mimarlıkta geleneksel yaklaşım ve sıra dışı yaklaşımların karşılaştırılması irdelenecektir. Mimarlık sanatının bu şekilde ele alınışı sinemanın ve sanat tarihinin disiplinlerarası ilişkisinde farklı bir örnek teşkil etmektedir. Film üzerinden gerçekleşen bu yaklaşımla, Türk sinemasının geleneksel sanatlarla olan ilişkisine vurgu yapmak amaçlanmaktadır.

Anahtar Kelimeler: Derviş Zaim, yeni Türk sineması, mimarlık, sinema, geleneksel sanatlar

* Bu makale, Pamukkale Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü'nde Fatih Yağlıca tarafından 2019 yılında hazırlanan "Türk-İslâm Sanatlarına Derviş Zaim Sinemasından Bakış" başlıklı yüksek lisans tezinden üretilmiştir.

** Doktora Öğrencisi, Pamukkale Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü,
fyaglica@pau.edu.tr, ORCID: 0000-0001-7425-4132

*** Profesör Doktor, Pamukkale Üniversitesi, Fen Edebiyat Fakültesi,
mbeyazit@pau.edu.tr, ORCID: 0000-0003-0684-2383

A LOOK AT TRADITIONAL ARCHITECTURE THROUGH DERVİŞ ZAIM'S 'DREAM'*

Fatih YAĞLICA**, Mustafa BEYAZIT***

Received: 18.06.2022 - Accepted: 15.08.2022

Yağlıca, F. ve Beyazıt, M. (2022). Derviş Zaim'in 'Rüya' filminden geleneksel mimariye bakış. *Etkileşim*, 10, 52-69. doi: 10.32739/etkileşim.2022.5.10.169

This study complies with research and publication ethics.

Abstract

Being one of the important representatives of the new Turkish cinema, Derviş Zaim examines the art of architecture in his film, *Dream* (2016), within the context of the relation between cinema and architecture. From this point of view, it is clear that Zaim, who aims to connect traditional arts with the modern art, cinema, also conveys the examination upon traditional and modern architecture professionally in *Dream*. Zaim produced *Dream* inspired by the cave-like looking Sancaklar Mosque, located in İstanbul Büyükçekmece designed by architect Emre Arolat. This source of inspiration has created positive effects on transferring the past to future generations. Zaim blended the story of the film with the legend of "Seven Sleepers" since the mosque has a cave-like structure and he formed the components of *Dream* with the inspiration he took from Mimar Sinan's work and the era he lived in. Constructing the narrative structure of the film on the idea of 'continuing by changing', he also questions whether the tradition will change in the film or not. In this study, the comparison of traditional and extraordinary approaches within the art of architecture will be examined based on *Dream*. This way of how architecture is dealt with, constitutes a particular example within interdisciplinary relations between cinema and art history. With this approach taking place through the film, it is aimed to emphasize the relationship of Turkish cinema with traditional arts.

Keywords: Derviş Zaim, new Turkish cinema, architecture, cinema, traditional arts.

* This article is derived from the Fatih Yağlıca's master thesis titled "An Outlook on Turkish-Islamic Arts from the Viewpoint of Derviş Zaim Cinema" at Pamukkale University, Graduate School of Social Sciences.

** PhD Student, Pamukkale University, The Graduate School of Social Sciences, fyaglica@pau.edu.tr, ORCID: 0000-0001-7425-4132

*** Professor, Pamukkale University, Faculty of Science and Arts, mbeyazit@pau.edu.tr, ORCID: 0000-0003-0684-2383

Giriş

Derviş Zaim¹, sinema sanatıyla arasında oluşan ilk güçlü bağların üniversite döneminde Üstün Barışta'dan aldığı "Sinema Tarihi ve Sinema Estetiği" dersi ve Boğaziçi Üniversitesi'nin Sinema Kulübü ile oluştuğunu ifade etmektedir (*Sinema Söyleşileri*, 2004: 37-38). Lisans hayatından sonra Boğaziçi Üniversitesi'nde Tarih alanında yüksek lisansa başlamış, bu dönemde edebiyat, sinema ve sanat üzerine kendisini geliştirmiş ve Cem Taylan, Hilmi Yavuz, Süha Arın ve İlhan Arakon gibi isimlerle yakınlaşarak sinema filmleri oluşturma sürecinde önemli adımlar atmıştır (Atam, 2011: 458).

Özgün bir sinema dili oluşturma düşüncesinde olan yönetmenin filmografisinde, geleneksel Türk-İslâm sanatları, insan ve doğa ilişkisi üzerine kurgulanan filmler vardır. Filmografisinin ilk halkası ise *Tabutta Rövaşata* (1996) filmidir. Mekân olarak Rumelihisarı'nı tercih eden yönetmenin bu filmi, Yeni Türk sinemasının ilk örneklerinden biri olarak görülmüştür (Torun, 2017: 157). Derviş Zaim, *Filler ve Çimen* (2001) filminden itibaren sinemasal anlatımda özgün arayışlar içerisine girerek bu filmde ebru sanatına yer vermiştir (Atam, 2011: 466). Filmde iç içe geçmiş olaylar ve belirsizlikler, kâğıt üzerinde ebru sanatında kullanılan boyaların görsel oluşturmada önceki belirsizliği ve kaosu ile ilişkilendirilmiştir (Güngör, 2010: 53). *Paralel Yolculuklar* (2004) adlı belgesel filmde ise 1974 senesinde Balıkesir ve çevresinde yaşayan Rumların evlerini terk etmek zorunda kalmaları barışçıl bir üslupla ele alınmıştır (Sayar, 2017: 52). Derviş Zaim, *Çamur* (2003) filminde ise hastalık metaforu üzerinden Kıbrıs sorunlarına değinerek hikâyede mitik bir unsura (Kybele figürü) yer vermiştir (Pay, 2011: 41). Zaim, 17. yüzyılda Osmanlı İmparatorluğu'nda yaşayan *Eflatun* isimli nakkaşın başından geçen olayları anlattığı *Cenneti Beklerken* (2006) filminin inşasını minyatür sanatı üzerine kurgulamıştır. Zaim, biçim ve renk değişimlerinin minyatür sanatında özgürlük olduğunu düşünmüş ve bunu da "oynak zaman" ve "oynak mekân" ifadesiyle film dilinin yaratımında kullanmıştır (*Sinema Söyleşileri*, 2006: 78). Yönetmen, bir sonraki filmi olan *Nokta'yı* (2009) ise hat sanatını referans olarak oluşturmuştur. Sinema ve hat sanatı birlikteliği üzerinden; filmin ana mekânı olan Tuz Gölü, bembeyaz bir sayfayı, üzerinde bulunan insanlar da yazı ve noktaları simgelemektedir (Özçınar, 2010: 211). *Gölgeler ve Suretler* (2011) filminde ise gölge oyunundan yararlanılmış ve geleneksel bir üslup modern bakış açısı ile ele alınmıştır (Atam, 2011: 528). Zaim, *Devir* (2013) ve *Balık* (2014) filmlerinde insan ve doğa etkileşimi üzerine düşüncelerini izleyiciye yansıtmıştır. *Rüya* (2016) filminde ise doğa kavramından uzaklaşmadan geleneksel mimariyi sinemaya aktarmıştır. Yönetmenin filmografisinin şu an için son halkası olan *Flaşbellek* (2020) filmi ise Suriye'deki insanlık dramını beyaz perdeye taşımaktadır. Tüm bunlardan hareketle Derviş Zaim'in filmografi-

¹ Asıl adı Derviş Zaimağaoğlu olan yönetmen, 1964 senesinde Kıbrıs Limasol'da dünyaya gelmiştir (Alıcı, 2014: 55). Üniversite çağına gelene kadar Kıbrıs'ta yaşadığı için kendini "adalı" olarak görmektedir (Atam, 2011: 455). Lise öğrenimini Magosa'da tamamlayan Zaim, lisans eğitimini 1988 yılında Boğaziçi Üniversitesi İşletme Bölümü'nden mezun olarak tamamlamıştır (Alıcı, 2014: 55).

sindeki on bir filmin beşinde geleneksel sanatlardan izler olduğu görülmektedir. Geleneksel sanatlardan yararlandığı son filmi ise *Rüya*'dır.

Derviş Zaim, Mimar Emre Arolat tarafından tasarlanan Sancaklar Camii'nden esinlenerek oluşturduğu *Rüya* filminin gelenekle ilişkisini mimari üzerinden kurmuştur. Bu çalışmanın amacı *Rüya* filmindeki sinema ve mimarlık sanatının ortaklığından yola çıkarak Türk sinemasının gelenekle/geleneksel sanatlarla olan ilişkisine vurgu yapmaktır. Sanat tarihi kapsamında incelenen geleneksel mimarının, sinema sanatı üzerinden ele alınması da sanat tarihini ve sinemayı ortak bir paydada buluşturma noktasında büyük bir önem arz etmektedir.

Sinema ve sanat tarihi ilişkisini ele alan çalışmalara dair sanat tarihi alanında yapılan literatür taramasında ilk olarak Ebru Şeremetli'nin 2001 tarihli "Görsel Anlatım Diliyle Sanat Tarihi Belgesel Sinema ve Sanat Tarihi İlişkisi" başlıklı yüksek lisans tezi ile karşılaşılımıştır (Şeremetli, 2001). Bu çalışma sinema (belgesel sinema) ve sanat tarihi ilişkisini inceleyen öncü çalışmalardandır. Çalışmada belgesel sinema ve sanat tarihi ilişkisi koştut kurgu yöntemiyle incelenmiştir (Şeremetli, 2001). Sonraki yıllarda da sanat tarihi alanında sinemayı konu edinen tez çalışmaları devam etmiş ve çalışmaların ağırlıklı olarak filmlerin afiş tasarımlarının analizi ve sinema-mimarlık ilişkisi üzerine kurulduğu görülmüştür. Sinema tarihinin başlangıç yıllarına dayanan sinema ve mimarlık etkileşimi sadece sanat tarihi disiplini içerisinde değerlendirilmemiş, sinema ve mimarlık alanlarında da bilimsel çalışmalara konu olmuştur. Bu çalışmalarda ağırlıklı olarak mimari mekân tasarımlarının sinemada nasıl kullanıldığı ve bu tasarımların sinema diline etkisi üzerinde durulmuştur. Sinema ve mimarlık etkileşimine Türk sinemasından bir örnek, Fatoş Adiloğlu'nun "Sinemada Mimari Açılımlar: Halit Refiğ Filmleri" (2005) adlı eseridir. Adiloğlu (2005) bu eserinde, mekânsal ilişkilerin nasıl kurulduğunu ve mekân kullanım biçimlerini Halit Refiğ filmleri üzerinden incelemiştir. Sinema ve mimarlık üzerine bir başka çalışma, Esra Ersoy'un 2010 tarihli *Mimarlık ve Sinema Etkileşimi Bağlamında Mekânsal İmge Kullanımıyla Durağan Mekânın Dinamik Mekâna Dönüşümü* başlıklı yüksek lisans tezidir. Ersoy, sinema ve mimarlık ilişkisini, filmlerde kullanılan mekânların yeni yorumlarla ve imgeler yardımıyla görselden zihinsel bir boyuta taşınması zemininde ele almıştır. Bu yüksek lisans tez çalışmasında örneklem olarak *Eternal Sunshine of Spotless Mind* filmi incelenmiştir (Ersoy, 2010). Sinema ve mimarlık etkileşimi üzerine yapılan çalışmalarda mekânsal tasarımlar dışında sinemanın mimarlık pratiklerinin belgelenmesine sağladığı katkılar da bir diğer araştırma konusudur. Dr. Öğretim Üyesi Hande Tulum Okur "Mimari Belgelemede Türk Sinemasının Rolü: Tarabya Otelini Analizi" başlıklı makalesinde, Tarabya Otelini'nin yapıldığı dönemde, mekân olarak Tarabya Otelini kullanan Türk filmlerindeki iç mekân görsellerinin mimarlık literatürüne sağladığı katkı üzerinde durmuştur (Tulum Okur, 2020). Tüm bu çalışmalardan farklı olarak "Derviş Zaim'in Rüya Filminden Geleneksel Mimariye Bakış" başlıklı bu makalede, Türk sinemasının gelenekle ilişkisi mimarlık üzerinden ele alınarak geleneksel mimari ve modern mimari çatışmasının filme olan etki-

leri üzerinde durulmuştur.

Nitel araştırmaların disiplinlerarası bütüncül bakış açısını ele alan ve araştırma probleminin yorumlama gücüyle incelemesine dayanan (Karataş, 2015: 63) bu çalışma da Türk sinemasını ve sanat tarihini birleştiren disiplinlerarası yapısıyla nitel araştırma özelliklerini taşımaktadır.

Çalışma için detaylı bir literatür taraması yapılmış ve Derviş Zaim sinemasının hangi bakış açılarıyla ele alındığına dair tespitlerde bulunulmuştur. Çalışmada, *Rüya* filminin temelini oluşturan mimarinin doğayla etkileşimi, geleneksel ve modern mimari kavramlarının çatışması üzerinde durulmuş ve göstergebilimsel analiz tekniği ile karakter isimlerinden metaforlara, mekânsal değişimlerden dramatik yapıya kadar birçok unsur incelenerek filmin analizi yapılmıştır.

Rüya Filminin Göstergebilimsel Analizi

Derviş Zaim imzalı filmlerin bir kısmının anlatı yapısının geleneksel sanatlarla kurgulandığı, bir kısmının da insan-doğa ilişkisi üzerinden ilerlediği görülmektedir. *Rüya* (2016) filmi ise gerek gelenekle olan ilişkisiyle gerekse de mimari eserlerin oluşumunda büyük bir öneme sahip olan doğa etkiyle adeta Derviş Zaim filmografisinin genel özelliklerini taşımaktadır.

Rüya filminin senaristliğini ve yönetmenliğini kendisi üstlenen yönetmen; kurguda Ali Sait Demir, Ayhan Ergürel, görüntü yönetmenliğinde Taner Tokgöz, sanat yönetmenliğinde Natali Yares, kamerada Engin Örsel, müzikte Marios Takoushis, cast direktörlüğünde Banu Kuruoğlu, Güeliz Urganlı, ses tasarımında Burak Topalakçı gibi isimlerle çalışmıştır. Yapımcılığını Kıvan Aslı Odabaşı'nın yaptığı film, *Yeşil Film* ve *Marathon Film* ortaklığında çekilmiştir. Emre Oskay, Sadık Ekinci ve Adnan Şapçı filmin uygulayıcı yapımcılığını üstlenmiştir. Oyuncu kadrosunda ise; Gizem Erdem, Ebru Helvacıoğlu, Dilşad Bozyiğit, Gizem Akman², Mehmet Ali Nuroğlu, Enis Arıkan, Ayşe Lebriz, Sevil Akı, Murat Kılıç, Osman Alkaş, Atalay Uluişik, İbrahim Selim ve Murat Karasu gibi isimlerin yer aldığı *Rüya* filmi 106 dakikadır.

Filmin öyküsü ise kısaca şu şekildedir: *Sine*, amcası *Rüstem*'in şirketinde çalışan bir mimardır. Günümüzün alışılmış tasarımlarının ötesinde sıra dışı bir cami projesi üzerinde çalışmaktadır. Proje alanındaki arazi eğiminden yararlanarak mağarayı anımsatan, kubbesi ve minaresi olmayan bir cami tasarlanmaktadır. Çeşitli olumsuz etmenlerden dolayı caminin yapım aşaması tamamlanamayınca *Sine*'de stres ve uyku problemi gibi çeşitli rahatsızlıklar ortaya çıkar. Bu rahatsızlıklardan dolayı bir uyku hastalıkları merkezine gitmeye başlar. Tedavi sırasında gördüğü rüyada kendini, tasarımında esinlendiği "Yedi Uyuyanlar" menkıbesinde görür. Merkezden her çıktığında farklı bir kimliğe dönüşür ve dönüştüğü her yeni kimlikte olaylara verdiği tepkiler değişmektedir.

² Listede yer alan oyuncu kadrosundaki ilk dört isim aynı karakteri (*Sine*) canlandırmaktadır.

Yönetmenin önceki filmlerinde olduğu gibi *Rüya* filmindeki karakter isimlerinde de titiz davrandığı görülmektedir. Filmin başkişisi *Sine*'nin adının anlamı "göğüs, yürek" ve "uyuklama, uyku bastırma"dır (Devellioğlu, 2007: 954). Filmin hem başlangıcında hem de içeriğinde yer alan "Yedi Uyuyanlar" menkıbesi göz önünde bulundurulduğunda *Sine* adı filmin içeriğiyle uyumlu olarak kullanılmıştır. Ayrıca filmin karmaşık kurgusunda *Sine* karakterine dört ayrı oyuncu hayat vermiştir. Kimi sahnelerde *Sine* için "Yemliha" ve "Yolcu" olarak iki ayrı soy ismi kullanıldığı görülmektedir. Ayrıca *Yemliha*, "Yedi Uyuyanlar" menkıbesindeki yedi kişiden birinin adıdır (Koncu, 2013: 276).

Amcası *Rüstem*'e ait olan ve *Sine*'nin çalıştığı mimarlık ofisinin adı *Mandala Mimarlık*'tır. Mandala, başlangıcı Hint kültürüne ait olduğu düşünülen ve "büyülü daire" olarak tanımlanan, merkezden başlayarak genişleyen dairelerden oluşan bir motiftir (Atasay ve Erdoğan, 2017: 59). Ayrıca evreni sembolize eden bir mikrokozmos olarak kabul edilmektedir (Çoruhlu, 1999: 222). Bu motif türü, filmde ofis olarak kullanılan mekânda şirketin logosu olarak da seyircinin karşısına çıkmaktadır.

Rüya filminin mimarlıkla ilişkisi yalnızca isimlerde değil, karakterlerin kullandıkları objelerin mimari eserlerle olan uyumunda da kendini göstermektedir. *Sine*'nin taktığı ve filmin çeşitli sahnelerinde ekrana gelen kolyenin modeli ve filmde yer alan caminin kubbesi görsel olarak birbirinin aynısıdır (*Görsel 1*). Bu kolye *Sine*'nin camiye konumlandırılmayı planladığı alanda kaybolmuştur.

Görsel 1. Mimar Sine'nin taktığı kolye (Zaim, 2016)



Rüya filminde anlatımı pekiştirmek amacıyla metafor olarak kullanılan "Yedi Uyuyanlar" menkıbesi, caminin kubbesi ve *Mimar Sine*'nin taktığı kolyenin benzerliği filmin afiş tasarımına da yansımıştır (*Görsel 2*).

Görsel 2. Rüya filminin afişi (Zaim, ty)



Derviş Zaim, Mimar Emre Arolat'ın tasarladığı Sancaklar Camii'ni³ yapım aşamasındayken görüp mağaraya benzettiğini ve mağara düşüncesinden yola çıkarak filmin geri kalan bileşenlerini oluşturmaya başladığını belirtmektedir (TRT Akademi, 2018: 371) (Görsel 3).

³ Mimar Emre Arolat tarafından tasarlanan ve İstanbul Büyükçekmece'de yer alan Sancaklar Camii, eğimli bir arazi üzerine inşa edildiği için yerin altındaymış duygusu oluşturmasıyla, çok zengin bir içeriğe sahip kütüphanesiyle ve 2011'de Barcelona'da *Dünya Mimarlık Festivali Geleceğin Projesi* ödülüyle, 2013'te Singapur'da *Dünya Mimarlık Festivali Dini Yapılar Kategorisi*'nde dünya birinciliğiyle, 2014'te *Mimarlar Odası Yapı Ödülü* ile ve 2015'te de *Mies Van Der Rohe Avrupa Ödülleri* arasında seçilen en iyi kırk yapıdan biri olmasıyla ön plana çıkan bir yapıdır (TRT Haber, 23 Mayıs 2018).

Görsel 3. İstanbul Büyükçekmece'deki Sancaklar Camii (Zaim, 2016)



Yönetmenin *Rüya* filmi, "Ashab-ı Khef" olarak anılan "Yedi Uyuyanlar" kıssası ile başlamaktadır:

Ashab-ı Khef anlatısı, ölümden sonra diriliş motifinin bir misali olan uzun süre mağarada uyuyup yeniden uyanma hadisesi ile ilintilidir. Bu motif İslam, Yahudilik ve Hristiyanlık dahil başka inanışlarda da yer almaktadır. Kur'an'da bildirildiğine göre pagan bir topluluk ortasında Allah'a inanan bir avuç genç bu inanışlarını dile getirince tepki ile karşılanırlar. Gençler cezadan kurtulmak için bir mağaraya sığınır, yanlarındaki köpekleri ile birlikte mağarada derin bir uykuya dalarlar. Asırlar sonra uyanırlar. Uyandıkları zaman pagan dönemi sona ermiş, baskı devri bitmiştir. Yedi Uyuyanların köpeğinin adı Kitmir diye bilinir. Kitmir birçok halk inanışına göre insanı kötülükten korumaktadır.

Girişteki bu yazı, filmde bir metafor olarak yer alan "Ashab-ı Khef" kıssasının açıklamasıdır (Saygılı, 21 Ekim 2016). Yazıda aktarıldığı gibi "Ashab-ı Khef", başta Müslümanlık olmak üzere Hristiyanlık, Yahudilik, Hinduizm gibi birçok inanışta benzer şekillerde anlatılmaktadır (Koşık, 2015: 746). Ancak bu kıssa, kutsal kitaplar arasında sadece Kur'an-ı Kerim'de (Khef Suresinin 9-26. ayetleri) geçmektedir (Koşık, 2015: 745).

Rüya filminin önemli mekânı olan *Mimar Sine*'nin tasarladığı cami, "Ashab-ı Khef" menkıbesinin mağarasına atıfta bulunmaktadır (Çam, 2018: 702). "Ashab-ı Khef" kıssasını açıklayan yazıdan sonra filmin ilk sahnesindeki, İstanbul Boğazı'nda yer alan köpek simülasyonunun da bu bilgiler ışığında "Yedi Uyuyanlar" menkıbesinde yer alan Kitmir'i temsil ettiği yorumu yapılabilir.

Derviş Zaim'in *Rüya* filminde Sancaklar Camii'ni mekân olarak tercih etmesi ve caminin mimari tasarımıyla filmin olay örgüsünü ortak paydada kurgulaması filmdeki "arazinin eğimine uydurularak yapılacak bu yapı, dışarıdan bakıldığı zaman bina gözükmeyecek (...). Kısacası tepenin eğimi binanın neredeyse bir

parçası olacak” diyaloglarıyla kendisini göstermektedir. Filmin ilk sahnelerinde karşılaşılan bu diyaloglar, yönetmenin sinemasında yararlandığı doğa ve geleneksel sanatlar kavramlarının ortak bir yansımasıdır. Filmin ilerleyen kısımlarında da mimaride doğaya uyum kavramının *Mimar Sine* tarafından tekrar dile getirildiği sahneleri görmek mümkündür. Binanın yapılacağı arazinin durumu ve çevresiyle olan uyumu *Sine*’nin çok dikkat ettiği bir konudur. Mimarlıkta doğal yasalara uymanın önemini dünyaca ünlü mimar Viollet le Duc (akt. Kebabcı Bahadır, 2006: 25) şu şekilde belirtmektedir:

Mimarlık, bir sanat olarak, insanın yarattığı bir şeydir. Bu tür bir yaratıcıyı gerçekleştirebilmek için, doğa nesnelere yaratmak için nasıl bir yol izliyorsa aynı yolu biz de izlemeliyiz. Doğanın kullandığı elemanların ve mantıksal yöntemlerinin aynısını kullanmak zorundayız; aynı doğal yasalara uymak zorundayız.

Mimarlıktaki bu doğaya uyum düşüncesinin Derviş Zaim tarafından Sancaklar Camii ekseninde filme aktarıldığı görülmektedir.

Rüya filminde *Sine*, mimarlık yapmaktan hoşlanmamakta ve çağdaş performans sanatlarına dair çalışmalarla ilgilenmektedir. *Sine*’nin tasarladığı performans sanatı filmin başlangıcında yer alan sahnelerdeki diyaloglarla kendini göstermektedir. *Sine*, yedi kişiyi video çekimi sırasında uyutmak ve uyandıklarında da gördükleri rüyaları videoda anlatmalarını istemektedir. Bu, filmin başlangıcında açıklaması yapılan ve filmin genelinde bir metafor olarak kullanılan “Yedi Uyuyanlar” menkıbesiyle ilişkilendirilen bir performans sanatıdır. *Sine*, “Yedi Uyuyanları” bir ütopya felsefesi şeklinde yorumlamaktadır.

Rüya filminde mimari öğelerden yola çıkan yönetmen, şehir olarak İstanbul’u tercih etmiş ve İstanbul’un simgesi olarak görülen bazı eserlere de yer vermiştir. *Sine*, filmin ilk sahnelerinde Ayasofya’nın⁴ önünde görülmektedir (*Görsel 4*).

⁴ Kilise tarihlerine dair yazılar yazan Sokrates Skolastikos, Ayasofya’nın 337-361 yılları arasında hüküm süren Bizans İmparatoru Konstantios zamanında inşa edildiğini, yapının ilk halinin 15 Şubat 360 tarihinde açıldığını belirtmektedir. Günümüzde Ayasofya, İstanbul’un iyi bir şekilde korunmuş ve hâlâ ayakta kalan en eski yapısı olup dünyanın çeşitli yerlerinden gelen ziyaretçilerin uğrak noktasıdır (bkz.: Erdoğan Güzel, 2012: 2).

Ayasofya’nın ana kubbesinin iki yarım kubbeyle bağlanmasıyla oluşan bazilikal plân, Bizans sanatının ana örneğini teşkil etmektedir. Hristiyanlık dinine ait uzunca salon ve yuvarlak absidin altına doğru yürüme ve oturma alanlarında Sasani ve Roma esintileri olan Ayasofya, Bizans çağının en büyük yapısı olarak kabul edilmektedir. Ayasofya’dan sonra inşa edilen pek çok kilise Ayasofya’dan ilham alınarak yapılmıştır. (bkz.: Atıcı ve İnceoğlu, 2018: 117). Ayasofya ile ilgili ayrıntılı bilgiler için bkz.: (Kleinbauer vd. 2004) ve (Wiener, 2016).

Görsel 4. Sine ve Ayasofya (Zaim, 2016)



Rüya filminin sonraki sahnelerinde İstanbul'un diğer bir önemli sembolü olan Süleymaniye⁵ de farklı plânlarla izleyicilere sunulmaktadır. Sine, amcası Rüstem ve sevgilisi Hakan ile birlikte ihaleler için toplantılara giderken Süleymaniye Camii'nin havadan çekilmiş görüntülerine ilgili sahnelerde yer verildiği görülmektedir (Görsel 5).

Görsel 5. Süleymaniye görünümü (Zaim, 2016)



⁵ Süleymaniye Külliyesi, Sultan Süleyman'ın (1520-1566), 1548 senesinin Mart ayında Safevi Şahı'na savaş açması ve İran üzerine sefere çıkılmasını buyurduğu zamanda kendi anısını ölümsüzleştirmek amacıyla Mimar Sinan'a sipariş ettiği ve peşinat olarak ilk ödemeyi Bina Emini Hüseyin Çelebi'ye vererek temelini attığı yapıdır. Süleymaniye, Ayasofya'yı yeniden yorumlayan planı ve din ile devletin ahengini gösteren görünüşüyle eşsiz bir yapıdır (bkz.: Necipoğlu, 2013: 276). Süleymaniye'nin kitabesinde temel atma tarihinin 1550 senesinin Haziran ayı ve açılış tarihinin 1557 senesinin Ekim ayı olarak belirtilmiş olsa da inşaatına bu belirtilen tarihlerden iki sene önce başlanıp, iki sene sonra devam ettiği bilinmektedir (2013: 279).

Rüya filminde Süleymaniye'nin gösterilmesi, filmin mimariyle bağlantılı olduğunu ve Mimar Sinan çağından ilham alındığını gösteren önemli bir bulgudur.

Filmin bir başka sahnesinde *Sine*, *Yaren*'in istekleri üzerine cami tasarımına başlar ve daha sonra caminin maketini oluşturarak *Yaren*'e anlatır (*Görsel 6*). *Yaren*, *Sine*'ye "sıra dışı bir cami tasarlayabileceğini" söyler fakat *Mimar Sine* hem vakit ayıramayacağı için hem de cemaatten gelecek tepkiyi bilemediği için çekinmektedir. Ama sonraki süreçlerde sıra dışı bir cami tasarımı için çalışmaya başlar.

Görsel 6. Sine'nin tasarladığı ilk cami maketi (Zaim, 2016)



Sine, arazinin eğimine uygun olacak şekilde eskiz çalışmaları ve çizim programlarıyla filmin ilk sahnelerinde de belirtilen cami üzerinde çalışmaya başlar. Sıra dışı kubbe tasarlayan *Sine*, yapmış olduğu bu yeni tasarımına minare eklemeyi dahi düşünmemektedir. *Sine*'nin bu düşüncesi üzerine sevgilisi *Hakan*; "Kubbe ve minare olmazsa seni çiğ çiğ yerler" diyerek bu tasarımın tepki yaratacağını söylemektedir. *Sine* ise "Niye? İslâm sanat geleneği şöyle bir şey mi diyor? Sadece tek bir doğru mimari yol vardır, böyle mi diyor?" diyerek yeniliğe ilişkin düşüncelerini dile getirmektedir. *Rüya* filmindeki bu diyaloglar geleneğin değiştirilip değiştirilmemesi, bunun doğru ya da yanlış bir düşünce oluşuyla ilgili izleyenleri düşünmeye yönlendirmektedir. Yönetmen, bu sahneyle ilgili düşüncelerini şöyle açıklamaktadır (Pekhamarat, 10 Haziran 2019):

Bu konuda kavram kargaşaları var. Gelenek denildiği zaman, gelenek değişmez, değişmemesi gereken bir şey olarak algılanıyor. Ancak bu yeterince doğru bir kavrayış mı, emin değilim. Okumalarım arasında mimariyle ilgili çok güzel bir anekdotla karşılaşmıştım. Önemli bir mimar olan Mies Van Der Rohe, öğrencilerinden bir pencere çizmelerini istemiş. Öğrencileri de değişik bir mimariyle pencereler çizip hocalarına vermişler. Hoca, *niye buna gidiyorsunuz? Bunun beş bin senedir denenmiş hâli var.*

İnsanlar bunu zaten deneyerek buldular demiş. Yani Mies Van Der Rohe burada ne demek istiyor? Bir şeyi sırf yeni diye yapmanın bir anlamı yok. Gelenek zaten kendi içerisinde neyin sağlıklı, neyin değişebilir olduğunu, neyin değişmemesi gerektiğini bir ibrikten geçirerek damıtmıştır. Her şeyin gelenek bağlamında doğru olduğu anlamına gelmiyor bu söylediğim.

Günümüzde cami mimarisini konu edinen çalışmalar "Geleneksel Yaklaşım" ve "Modern Yaklaşım" olmak üzere iki başlık altında değerlendirilmektedir. Bu sınıflandırmadaki camiler de tarihi camilerin kopyası niteliğindeki camiler ve gelenekselin dışında kendi tarzını ve estetiğini öne çıkarmaya çalışan camiler olarak tanımlanmaktadır (Gürsoy, 2013: 240). Geleneksel modellerin birbirini takip etmesi gerektiğini düşünenler ve geçmişten arınmış güncel modellerin öne çıkmasını gerektiğini düşünenler olduğu gibi bu uç görüşlerin ortasında olanlar da vardır. Geleneksel İslâm mimarisinde evrensel sembolik bir mesajı aktaran tek bir biçim olmamıştır (Özçakı, 2018: 462). İlkesiz cami tasarımlarında en fazla deformasyona uğratılan öge minarelerdir (Gürsoy, 2013: 241). Dikkat çekici bir tasarımla, ilgiyi üst örtü sisteminde toplamak için farklı tarzlarda kubbe formlarının uygulandığı da görülmektedir. Cami tasarımlarında, caminin yapılacağı kentin tarihi dokusu, fiziksel yapısı, topografyası, iklimi vb. birçok unsur göz önüne alınmalı ve arazinin mimari yapıyla uyumlu olması sağlanmalıdır (Özçakı, 2018: 463, 465).

Sine de tasarladığı caminin araziyle bütünleşip bir uyum yakalayabilmesi için bu tasarıma yönelmiştir. Süleymaniye tarzındaki kubbeli camilerin bu araziyle uyum sağlayamayacağı görüşündedir. Bu sahnelerle yine mimarlıkta doğaya uyum kavramına vurgu yapılmaktadır. *Sine* ve sevgilisi *Hakan*'ın bu tasarımlarla ilgili tartıştıkları sahnede masanın üstünde Gülru Necipoğlu'nun İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları'ndan çıkan *Sinan Çağı: Osmanlı İmparatorluğu'nda Mimari Kültür* adlı kitabı bulunmaktadır (Görsel 7).

Görsel 7. *Sine*'nin çalışma masasındaki kitap (Zaim, 2016)



Geleneksel ve modern mimari kavramlarının tartışıldığı bu sahnede Gülru Necipoğlu'nun hem dönemin mimari kültürünü hem de Mimar Sinan'ın eserlerini ele aldığı kitabının bulunması bilinçli bir seçimdir ve ayrıca yönetmenin *Rüya* filmiyle ilgili yaptığı ayrıntılı araştırmaların da bir göstergesidir.

Sine'nin, *Yaren*'in talebi üzerine toplu konut inşa ettikleri alana modern bir cami yapıyor olması ve amcası *Rüstem*'e ait *Mandala Mimarlık* şirketinin menfaatleri için de geleneksel tarzda cami tasarlaması günümüzdeki iki mimari kavramın da değerlendirilmesi noktasında önem arz etmektedir (Saygılı, 21 Ekim 2016).

Yönetmen, *Rüya* filminde yalnızca mimari öğelerden yararlanmadığını daha önce yaptığı filmlerdeki gibi kader ve vicdan kavramlarının da işlendiğini ifade etmektedir (TRT Akademi, 2018: 370):

Mimariyle ilgili bu filmin içeriğinde de yine kader, özgürlük, vicdan gibi meseleler var. Aynı zamanda bir kadının kendine, kaderine sahip çıkabilme hikâyesi, değişebilme ihtimali bağlamında, her defasında kendisine verilen meselelere karşı daha farklı tavırlar içerisinde olması gibi şeyler var. Bir oyuncuyu, bir karakteri, 4 farklı oyuncu, 4 farklı kadın oynuyor ve kadınlar ilgili mesele neyse o meselelere farklı yanıtlar veriyorlar. Bir paralel evrenler hikâyesi. Söz konusu nokta da Türk sineması bağlamında daha farklı olan taraflarından bir tanesi budur yorumlarında bulunmaktadır.

Derviş Zaim, 2016 yılında İstanbul Şehir Üniversitesi'nde davetli olduğu bir söyleşide *Rüya* filmi hakkında şu ifadelerle yer vermektedir (*Şehir Sinema*, 20 Şubat 2017):

Hep düşünüyordum Sinan'la⁶ ilgili bir şey yapmak, Osmanlı Mimarisi ile ilgili bir şey yapmak, sedefkâr ile ilgili bir şey yapmak vs. Ancak bizde Osmanlı Mimarisi ile ilgili film yapıldığı zaman, yapılmak istendiği zaman akla gelen ilk şeyi yapmak istemiyordum. Bizde Osmanlı Mimarisi dediği zaman akla gelen şey şudur: Mimar Sinan ne kadar büyük adamdır filmi. Tabii ki önemli bir figür, buna hiç kuşku yok. Ama Mimar Sinan'ın Süleymaniye'yi yaparken, Selimiye'yi yaparken çektiği acıların filmi ni yapmak beni ilgilendirmiyor. Ya da Kanuni Sultan Süleyman'la ilişkilerinin gidiş gelişlerini ele almak beni çok heyecanlandırmıyor. Bunu yapacak olanlardan Allah razı olsun... Ama bunlar benim yapmaya çalıştığım şeyler değildi... Benim derdim gelenekle konuştuğumuz zaman bunu çağdaş sinema diline nasıl tercüme edebileceğimiz ve bize ait bir kaynağın bugünün sinemasını zenginleştirmekte kaynak, destek, payanda teşkil edemeyeceği meselesiydi.

Yönetmenin *Rüya* filmiyle ilgili düşünceleri üzerinden, gelenekselle moder-

⁶ *Adsız Risale*'ye göre Sinan'ın yaşamöyküsünde: Kayseri ilinin Ağırnas Köyü'nde dünyaya geldiği, devşirilerek yeniçeri olduğu, Rodos ve Belgrad gibi pek çok sefere katıldığı, 1538 senesinde katıldığı Karaboğdan Seferi dönüşünde mimarbaşılık görevine getirildiği belirtilmektedir. Bkz.: (Necipoğlu, 2013: 171). Mimar Sinan ile ilgili ayrıntılı bilgiler için bkz.: (Çelebi, 2002). *Risâletü'l -Mi'mâriyye ve Tuhfetü'l Mi'marî*'nde ise daha detaylı olarak Karaman eyaletinden devşirme oğlanlarıyla beraber İstanbul'a gelmesinden ve daha sonrasında dış hizmetlerde bulunup yeniçeriliğe geçişinden bahsedilmektedir. Bkz.: (Necipoğlu, 2013: 172).

nin birleşiminde alışılmış kalıpların dışına çıktığı görülmektedir. Bu toprakların kültürüne ait bir malzemeyi filmde modern bir şekilde yorumlamaktadır. Bunu gerçekleştirirken de İslâm kültüründen, ahlâk ve vicdan olgularından beslenerek filmlerini zenginleştirmektedir.

Rüya filminin senaryosunun karmaşıklığı varyasyon ve tekrar gibi kavramlar üzerine kurgulanmasından kaynaklanmaktadır. Filmin altyapısının varyasyon ve tekrar üzerine kurulu oluşundan ise Geleneksel İslâm Sanatları'ndaki tenevvü⁷ kavramına ulaşılmaktadır (Saygılı, 21 Ekim 2016). Yönetmen filmin senaryosunu kaleme alırken Sinan'ın eserlerini araştırdığını, Süleymaniye ve Selimiye gibi eserleri incelediğinde bu yapıları oluşturan fikirlerin temelinde yine varyasyon ve tekrar kavramlarının öne çıktığını belirtmektedir. Bu anlatı yapısını etkileyen en önemli düşünceler, devam etmek/değişerek devam etmektir (Yılmaz, 28 Kasım 2016). İslâm'daki tenevvü kavramının karşılığı da *Rüya* filmde diyalogların birbirini tekrarlama ya da aynı gibi görünen fakat son anda başkalaşan sahnelerle kendini göstermektedir (Yılmaz, 28 Kasım 2016). *Sine*'nin, "Değişmek istiyorum, değişerek devam etmek" şeklindeki cümlesi de değişerek devam etmek düşüncesine güzel bir örnek oluşturmaktadır.

Derviş Zaim'in filmlerinde sıkça yer verdiği, "oynak zaman" ve "oynak mekân" olarak adlandırdığı zamansal ve mekânsal değişimlerin *Rüya* filmde de kullanıldığı görülmektedir. *Mandala Mimarlık*'ın ofis binasının pencerelerindeki İstanbul silueti çeşitli sahnelerde farklılıklar göstermektedir. Bu sahneler *Sine*'nin uyku merkezinde farklı bir kimliğe bürünerek uyandığı sahnelerle paralel olarak değişmektedir. Zamanın ve mekânın oynaklığına örnek teşkil eden bu durum aynı zamanda değişmek ve değişerek devam etmek düşüncelerinin de bir yansımasıdır.

Yazar kimliği ile de tanınan Derviş Zaim, 2019 tarihli *Rüyet* adlı romanını *Rüya* filmiyle ilişkilendirerek oluşturmuştur. Bu roman, *Rüya* filminin öncesini konu edinmektedir. Romanda ve filmde aynı karakterler ve mekânlar yer almaktadır. Geçmiş ve gelecek arasına sıkışan bir karakteri konu edinmesi bakımından *Rüyet* romanı ve *Rüya* filmi metinlerarasılık bağlamında da önemli bir yere sahiptir.

Derviş Zaim'in *Rüya* filmde ele aldığı konunun benzerlerinin daha önce de işlendiği görülmektedir. Yönetmenin, *Rüya* filmde geleneksel ve modern mimari kavramlarını sorgulamasının benzeri, Ayn Rand'ın aynı adlı romanından sinemaya uyarlanan 1949 tarihli *Hayatın Kaynağı* filmde de ele alınmaktadır. *Hayatın Kaynağı*, *Rüya* filmde olduğu gibi geleneksel ve modern mimarinin birbiriyle çatışmasını işlemektedir.

Sonuç

Yeni Türk sinemasının önemli temsilcilerinden Derviş Zaim, *Rüya* filmiyle mimarlık sanatını sinemanın imkânları dâhilinde ele alarak Türk sinemasının ge-

⁷ Birkaç çeşit olma, çeşit çeşit. (Bkz., Püsküllüoğlu, 1977: 479).

leneksel sanatlarla olan ilişkisi üzerinde durmuştur. Derviş Zaim, sanat tarihi kapsamında ele alınan geleneksel mimariyi, beyaz perdeye aktararak sanat tarihini ve sinemayı ortak bir paydada buluşturmuştur. Filmde Türk sinemasının gelenekle olan etkileşimini mimarlık üzerinden ele alan yönetmen, tenevvü kavramını ve Mimar Sinan'ın eserlerindeki varyasyon zenginliğini sinema diliyle harmanlamış ve filmin kurgusunu bu kavram üzerine inşa etmiştir. Yönetmen, filmde "Yedi Uyuyanlar" menkıbesini de hikâyeye dâhil ederek, geleneksel ve modern mimarinin karşılaştırılması üzerinden özgün bir sinema dili oluşturmuştur.

Derviş Zaim, oluşturduğu bu özgün sinema dilinin aktarımında ise klasik anlatıdan ziyade modern anlatı yöntemlerini tercih etmiştir. *Rüya* filminde, karakterin sürekli değişimiyle paralel evren olgusu oluşturmaya yönelik bir kurgu amaçlandığı görülmektedir. Derviş Zaim, yarattığı karakter yapıları ve Türk-İslâm Sanatlarından yola çıkarak oluşturduğu vicdan ve ahlâk kavramlarıyla filmin dramatik inşasını da güçlendirmiştir.

Derviş Zaim'in *Rüya* filmini oluştururken Mimar Sinan'ın eserlerini ve dönemini iyi analiz ettiği görülmektedir. Filmde çeşitli planlarla Mimar Sinan'ın imzasını taşıyan eserlerin gösterilmesi ve Gülru Necipoğlu'nun Mimar Sinan'ın dönemini ve eserlerini anlattığı *Sinan Çağı Osmanlı İmparatorluğu'nda Mimarî Kültür* adlı kitabının seyirciye sunulması ise bunun en büyük örneğidir. Mimar Sinan geçmişi iyi analiz etmiş ve geçmişten edindiği bilgileri dönemin şartlarına uygun bir şekilde harmanlayarak birçok mimari eser meydana getirmiştir. Derviş Zaim de geleneği günümüze aktarırken eskiyi yıkmadan, geleneği bilek üzerine yeniyi inşa etmiştir. Yönetmenin, Mimar Emre Arolat'ın tasarladığı Sancaklar Camii'ni seçmesindeki temel neden de bu olmalıdır. Böylelikle filmde sıkça karşılaşılan geleneğin değişmeyeceği ya da değişmemesi gereken bir şey olduğu düşüncesine de bir yanıt verildiği görülmektedir.

Derviş Zaim, sıra dışı mimari bir tasarımın kendisinde uyandırdığı etkiler ve ilhamla, Sancaklar Camii'nin henüz inşa halindeyken aşama aşama çekimlerini gerçekleştirmiştir. Bu aynı zamanda yönetmenin güncel çalışmaları da yakından takip ettiğini gösteren önemli bir detaydır. Yönetmen, eski zamanlarda kaldığı düşünülen sanatları modern bir sanat olan sinema ile yeniden varlığını devam ettirebilen bir düzeye getirmiş, böylelikle günümüz insanının geçmişe dair birçok unsuru fark etmesini sağlamıştır.

Filmde mimar bir kadının (*Sine*) yer almasını yönetmenin bilinçli bir tercihi olarak yorumlamak mümkündür. Yönetmen, mimaride sadece akla erkeklerin geldiği düşüncesinden hareketle, önceki filmlerindeki kadın karakterler gibi kendi kaderinde belirleyici bir rol üstlenebilecek güçlü yapıda bir karakter oluşturmuş ve Sinan döneminden esinlendiği filmde Mimar Sinan'ın karşısına *Mimar Sine*'yi çıkarmıştır. *Sine*, Mimar Sinan'ın yaptığı gibi geleneği bilen ve üstüne modern yenilikler katmak isteyen bir karakterdir.

Derviş Zaim, *Rüya* filmiyle geleneğin içindeki özün kaybolmadan moder-

ne evrilmesini sağlamıştır. Geniş kitlelere hızlı ulaşabilen yapısıyla sinemanın diğer sanat dallarıyla olan etkileşimine vurgu yapmıştır. Bu tür çalışmalarla yeni nesillerin Mimar Sinan gibi bir dehayla tanışması, geleneksel ve modern kavramlar arasındaki ilişkileri sentezleyebilmesi hatta toplumun geçmişle olan bağının canlı tutulması mümkün gözükmektedir.

Kaynakça

- Adiloğlu, F. (2005). *Sinemada mimari açımlar: Halit Refiğ filmleri*. İstanbul: Es Yayınları.
- Alıcı, B. (2014). Bağımsız sinema ve Derviş Zaim. *Uluslararası Hakemli İletişim ve Edebiyat Araştırmaları Dergisi*, 2(5), 44-101.
- Atam, Z. (2011). *Yakın plan yeni Türkiye sineması dört kurucu yönetmen Nuri Bilge Ceylan, Yeşim Ustaoglu, Zeki Demirkubuz, Derviş Zaimağaoğlu*. İstanbul: Cadde Yayınları.
- Atasay, M. ve Erdoğan, A. (2017). Matematik ile sanatın ilişkilendirilmesi: Mandala desenlerinin simetri öğretiminde kullanımı. *Öğretim Teknolojileri-Öğretmen Eğitimi Dergisi*, 6(2), 58-77.
- Atıcı, E. ve İnceoğlu, M. (2018). Ayasofya'nın mimarlık bağlamında okunabilirliği. *Uluslararası Toplumsal Bilimler Dergisi*, 2(2), 113-128.
- Çam, A. (2018). Derviş Zaim sinemasında anlatının platformu olarak mekân: Anlatı, sinemasal gerilim ve mekân ilişkisi. *Erciyes İletişim Dergisi*, 5(4), 691-712.
- Çelebi, S. M. (2002). *Yapılar kitabı-Tezkiretü'l-Bünyan ve Tezkiretü'l-Ebniye (Mimar Sinan'ın anıları)*. İstanbul: Koçbank Yayınları.
- Çoruhlu, Y. (1999). *Türk mitolojisinin ABC'si*. İstanbul: Kabalcı Yayınevi.
- Devlilioğlu, F. (2007). *Osmanlıca-Türkçe ansiklopedik lûgat*. Ankara: Aydın Kitabevi Yayınları.
- Erdoğan Güzel, E. (2012). Bizans döneminde Ayasofya, tarihçesi ve mimari özellikleri hakkında genel bilgiler. *İstanbul Sosyal Bilimler Dergisi*, 1, 1-7.
- Ersoy, E. (2010). *Mimarlık ve sinema etkileşimi bağlamında mekansal imge kullanımıyla durağan mekanın dinamik mekana dönüşümü* (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi). İstanbul: İstanbul Teknik Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü.
- Güngör, A. C. (2010). Derviş Zaim sinemasında geleneksel Türk sanatlarının kullanılması: Filler ve Çimen-Ebru, Cenneti Beklerken-Minyatür, Nokta-Hat. *İstanbul Üniversitesi İletişim Fakültesi Dergisi*, 38, 41-64.
- Gürsoy, E. (2013). Günümüz cami mimarisinde 'İlkesiz Yaklaşım'. *SDÜ Fen Edebiyat Fakültesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 28, 239-253.
- Karataş, Z. (2015). Sosyal bilimlerde nitel araştırma yöntemleri. *Manevi Temelli Sosyal Hizmet Araştırmaları Dergisi*, 1(1), 62-80.

- Kebabcı Bahadır, Ö. (2006). *Mimarlıkta doğaya uyum ve elde edilebilecek kazanımların örnekler üzerinden incelenmesi* (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi). İstanbul: İstanbul Teknik Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü.
- Kleinbauer, W. E., White, A. ve Matthews, H. (2004). *Ayasofya* (H. Cingi, çev.). İstanbul: Arkeoloji ve Sanat Yayınları-Scala Publishers.
- Koncu, H. (2013). Bir Ashâb-ı Kehf kıssası: Hâzâ kıssa-i Ashâbü'l-Kehf. *Divan Edebiyatı Araştırmaları Dergisi*, 10, 275-318.
- Koşık, H. S. (2015). Ashâb-ı Kehf hakkında manzum bir eser: Yedi Uyurlar-Lafzalı Nuri'nin Ashâb-ı Kehf manzumesi. *Manisa Celal Bayar Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 13(1), 545-547.
- Necipoglu, G. (2013). *Sinan çağı Osmanlı İmparatorluğu'nda mimarî kültür*. İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları.
- Özçakı, M. (2018). Yorumlanan cami mimarisi. *Ulakbilge Sosyal Bilimler Dergisi*, 6(23), 459-483.
- Özçınar, M. (2010). Nun harfinin peşinde bir usta, özgün sinema estetiğinin peşinde bir yönetmen. A. Topçu Doğan (ed.), *Derviş Zaim Sineması* (195-217). Ankara: De Ki Basım Yayım.
- Pay, A. (2011). Derviş Zaim sinemasında kurgu oyunları: Çamur. A. Pay (ed.), *Yönetmen sineması Derviş Zaim* (41-56). İstanbul: Küre Yayınları.
- Pekhamarat, G. (tarih yok). Sinematografisini karnavala dönüştüren yönetmen: Derviş Zaim ile söyleşi. <https://filmhafizasi.com/sinematografisini-karnavala-ceviren-yonetmen-dervis-zaim-ile-soylesi/>. 10 Haziran 2019.
- Püsküllüoğlu, A. (1977). *Osmanlıca Türkçe sözlük*. İstanbul: Bilgi Yayınları.
- Rand, A. (2003). *Hayatın kaynağı* (B. Çorakçı Dişbudak, çev.). İstanbul: Plato Film Yayınları.
- Sayar, A. (2017). *Kuzey Kıbrıs'ta belgesel sinema* (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi). Lefkoşa: Yakın Doğu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Saygılı, K. (21 Ekim 2016). Rüya (2016): Merkezîyetçi teknokrat despotizminden biçim berraklığına yolculuk. <https://www.cinerituel.com/ruya-dervis-zaim-elestiri/>. 11 Haziran 2019.
- Sinema Söyleşileri 2003*. (2004). *Boğaziçi Üniversitesi Mithat Alan film merkezi söyleşi, panel ve sunum yıllığı 2003*. İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi.
- Sinema Söyleşileri 2006*. (2006). *Boğaziçi Üniversitesi Mithat Alan film merkezi söyleşi, panel ve sunum yıllığı 2006*. İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi.
- Şehir Sinema. (20 Şubat 2017). Derviş Zaim-Rüya filmi söyleşisi-26 Ekim 2016. <https://www.youtube.com/watch?v=O8c22otbDgE>. 21 Mayıs 2019.
- Şeremetli, E. (2001). *Görsel anlatım diliyle sanat tarihi belgesel sinema ve sanat tarihi ilişkisi* (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi). İstanbul: İstanbul Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

- Torun, A. (2017). Sinema-kent ilişkisinde İstanbul: İlk yıllarından bugüne Türk sinemasında İstanbul'un görünümü. *İstanbul Üniversitesi İletişim Fakültesi Dergisi*, 52, 147-166.
- TRT Akademi. (2018). Derviş Zaim: Türkler yapı bozumunun ustalarıdır. *TRT Akademi (Röportaj)*, 3(5), 362-372.
- TRT Haber. (23 Mayıs 2018). Ödüle doymayan modern yeraltı camisi: Sancaklar Camii. <https://www.trthaber.com/haber/turkiye/odule-doymayan-modern-yeralti-camisi-sancaklar-camii-366762.html>. 13 Haziran 2019.
- Tulum Okur, H. (2020). Mimari belgelemede Türk sinemasının rolü: Tarabya Otel analizi. *Sanat Yazıları*, 43, 433-456.
- Wiener, W. M. (2016). *İstanbul'un tarihsel topografyası* (Ü. Sayın, çev.). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Yağlıca, F. (2019). *Türk-İslâm sanatlarına Derviş Zaim sinemasından bakış* (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi). Denizli: Pamukkale Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Yılmaz, A. (28 Kasım 2016). Derviş Zaim: "Rüya, Aristocu estetiğin temeline dinamit koyan bir film". <http://www.tsa.org.tr/tr/yazi/yazidetay/298/dervis-zaim---ruya-aristocu-estetigin-temeline-dinamit-koyan-bir-film->. 11 Haziran 2019.
- Zaim, D. (tarih yok). *Rüya-Afişler*. <https://www.derviszaim.com/film/ruya/>. 25 Mayıs 2018.
- _____ (yönetmen) (2016). *Rüya* [Sinema filmi]. Türkiye: Maraton Filmcilik.

Etik Kurul Onayı: Etik kurul onayına ihtiyaç bulunmamaktadır.

Çıkar çatışması: Çıkar çatışması bulunmamaktadır.

Finansal destek: Pamukkale Üniversitesi Bilimsel Araştırmalar Projeleri Koordinatörlüğü, Proje No: 2018SOBE022.

Teşekkür: Çalışmamıza maddi destek sağlayan Pamukkale Üniversitesi Bilimsel Araştırmalar Projeleri Koordinatörlüğü'ne teşekkür ederiz.

Yazar Katkı Oranı: Fatih Yağlıca (%50), Mustafa Beyazıt (%50)

Ethics committee approval: There is no need for ethics committee approval.

Conflict of interest: There are no conflicts of interest to declare.

Financial support: Pamukkale University Scientific Research Projects Coordinatorship, Project Number: 2018SOBE022.

Acknowledgement: We would like to thank Pamukkale University Scientific Research Projects Coordinatorship for providing financial support to our study.

Author contribution rate: Fatih Yağlıca (50%), Mustafa Beyazıt (50%)