

T.C.  
EGE ÜNİVERSİTESİ  
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ  
RADYO-TELEVİZYON SİNEMA ANABİLİM DALI

**ÇAĞDAŞ TÜRK SİNEMASI'NDA VAROLUŞ OLGUSU:  
REHA ERDEM SİNEMASI'NIN ANLAMI VE ESTETİĞİ**

**YÜKSEK LİSANS TEZİ**

Hazırlayan

**Alper ERÇETİNGÖZ**

Tez Danışmanı

**Prof. Dr. Konca YUMLU**

**İZMİR - 2009**

Ege Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Müdürlüğüne sunduğum **Çağdaş Türk Sineması'nda Varoluş Olgusu: Reha Erdem Sineması'nın Anlamı ve Estetiği** adlı yüksek lisans tezinin tarafımdan bilimsel, ahlak ve normlara uygun bir şekilde hazırlandığını, tezimde yararlandığım kaynakları bibliyografyada ve dipnotlarda gösterdiğimi onurumla doğrularım.

İsim-Soyadı: Alper Erçetingöz

İmza:



## TUTANAK

Ege Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yönetim Kurulu'nun 28./...01./...2009..... tarih ve ..4/8..... sayılı kararı ile oluşturulan jüri Radyo-Televizyon ve Sinema anabilim dalı yüksek lisans öğrencisi Alper ERÇETİNGÖZ'ün aşağıda (Türkçe / İngilizce) belirtilen tezini incelemiş ve adayı 17/02/...2009..... günü saat .....11.00.....'de ..60dk... süren tez savunmasına almıştır.

Sınav sonunda adayın tez savunmasını ve jüri üyeleri tarafından tezi ile ilgili kendisine yöneltilen sorulara verdiği cevapları değerlendirerek tezin başarılı/başarısız/düzeltilmesi gerekli olduğuna oybirliğiyle / oyçokluğuyla karar vermiştir.

  
BAŞKAN

Prof.Dr.Konca YUMLU

Başarılı

Başarısız

Düzeltilme (Üç ay süreli)



ÜYE

Yrd.Doç.Dr.Ahsen ARMAĞAN

Başarılı

Başarısız

Düzeltilme (Üç ay süreli)



ÜYE

Doç.Dr.Lale KABADAYI

Başarılı

Başarısız

Düzeltilme (Üç ay süreli)

**Tezin Türkçe Başlığı :Çağdaş Türk Sineması'nda Varoluş Olgusu: Reha Erdem Sineması'nın Anlamı ve Estetiği**

**Tezin İngilizce Başlığı :THE CONCEPT OF EXISTENCE IN CONTEMPORARY TURKISH CINEMA:THE MEANING AND AESTHETICS IN THE FILMS OF REHA ERDEM**

- 
- \* 1. Yüksek Lisans Tezi savunma süresi asgari 45 azami 90 dakikadır.  
2. Tutanak ( jürinin karar ve imzaları haricinde ) **bilgisayarda** doldurulmalıdır.  
3. **Tez başlığı (İngilizce ve Türkçe) mutlaka belirtilmelidir.**  
4. Yüksek Lisans Tez savunmasında üyelerden en az birinin **anabilim dışından** olması zorunludur.

## İÇİNDEKİLER

### ÖNSÖZ

GİRİŞ .....	1
-------------	---

## I. BÖLÜM

### ÇAĞDAŞ TÜRK SİNEMASI'NDA VAROLUŞ OLGUSU

1. Varoluş Olgusu ve Çağdaş Türk Sineması İlişkisi .....	4
1-1. Yapım Koşullarındaki Değişim .....	8
1-2. Yönetmen Sineması .....	13
1-3. İzleme Pratiği .....	17

## II. BÖLÜM

### REHA ERDEM SİNEMASI

1. Reha Erdem'in Hayatı .....	25
2. Reha Erdem Sineması'nın Anlamı .....	27
2-1. Montaj Sineması .....	29
2-2. Şiirsel Sinema .....	32
2-3. Bir Auteur Olarak Reha Erdem .....	35
3. Reha Erdem Sineması'nın Estetiği .....	36
3-1. Kamera Kullanımı .....	36
3-2. Tablo-Plan .....	42
3-3. Beden Dili .....	45
3-4. Müzik/Ses Kullanımı .....	47

## III. BÖLÜM

### FİLM ANALİZLERİ

1. A Ay (1988)	
1-1. Filmin Konusu .....	48

1-2. Bir Varoluş Olgusu Olarak ‘Arada Kalmışlık’ .....	50
1-3. Eski Zaman Odası .....	53
2. Kaç Para Kaç (1999)	
2-1. Filmin Konusu .....	56
2-2. Paranın Sınırları .....	58
2-3. Sıradanlıktan Kurtulma Aracı Olarak Para .....	59
2-4. Köşeyi Dönmek .....	61
2-5. Televizyonla Yüzleşmek .....	62
2-6. Paranın Büyütülmesi .....	63
3. Korkuyorum Anne (2004)	
3-1. Filmin Konusu .....	64
3-2. Bir Çıkış Noktası Olarak Oedipus .....	66
3-3. Kadınlar .....	70
3-4. Körleşme .....	72
4. Beş Vakit (2006)	
4-1. Filmin Konusu .....	74
4-2. Çocukluk .....	76
4-3. Görme, Horgörülme, Hiç Görülmeme: Bütünü Görme .....	78
4-4. Korku Kültürü .....	80
4-5. Kara Güneş .....	82
4-6. Uyan Çocuk .....	84
<b>SONUÇ</b> .....	86
<b>KAYNAKÇA</b> .....	91
<b>ÖZGEÇMİŞ</b> .....	103
<b>ÖZET</b> .....	104
<b>ABSTRACT</b> .....	105

## ÖNSÖZ

Bu çalışma sinema salonlarındaki ilgisizliğin aksine kuramsal düzeyde birçok araştırmaya konu olan çağdaş Türk sinemasını ve bu sinemanın önemli yönetmenlerinden biri olan Reha Erdem'in filmlerini tematik ve estetik düzeyde anlama çabası olarak görülmeli ve izleyicinin bir anlamda görmezden geldiği, sessizlikle karşıladığı bir sinemayı, perde dışında, başka bir düzeyde var etme çabası olarak değerlendirilmelidir.

Çalışma boyunca gösterdiğim çabanın değerli olduğunu hissettiren ve verdiği manevi destekle her defasında kaldığım yerden devam etmemi sağlayarak tezin ortaya çıkmasında büyük pay sahibi olan danışmanım Prof. Dr. Konca Yumlu'ya; yazım sürecinde yardımlarını esirgemeyen ve müdahaleleriyle tezi okunabilir kılan Doç. Dr. Lale Kabadayı'ya teşekkürü bir borç bilirim.

Bornova, 2009

## GİRİŞ

Türk sineması genel pratikleri açısından eğlence üzerine kurulu, tecimsel/popüler bir sinema olarak şekillenmiştir. Türk sinema tarihinde bu anlayışın dışında çeşitli film üretme çabaları olmakla birlikte çok azı sanatsal anlamda yeterli düzeye ulaşabilmiştir. 1990'lı yıllardan itibaren sinemayı bir dil, bir ifade aracı olarak gören bir kısım yönetmen, varoluşsal ve sanatsal kaygılarını aynı anda aktarabilecekleri bir film estetiği oluşturma çabası içine girmişler, bu doğrultuda teknik anlamda kaliteli, biçimsel anlamda özgün bir anlatıma sahip, tematik anlamda ise yönetmenin zihnini meşgul eden varoluşsal kaygıların temel niteliklerini oluşturduğu bir yaratıcı yönetmenler sineması ortaya çıkmıştır.

Bu çalışma Semih Kaplanoğlu, Nuri Bilge Ceylan, Derviş Zaim, Zeki Demirkubuz ve Reha Erdem gibi bir kısım yönetmen tarafından farklı üsluplarla üretilen ve mevcut eleştirilerin genelinde salt kişisel oluşlarıyla bir arada değerlendirilen filmleri varoluş olgusu etrafında tartışmakta ve ortak bir sinema pratiği öngörmektedir.

Çalışmada söz konusu sinema varoluş olgusuyla ilişkilendirilirken felsefi bir söylem olan Varoluşçuluk'un\* tanımlarından faydalanılmakta, ancak varoluş salt içsel bir olgu olarak değil, söz konusu filmlerin yapım ve izleme pratiklerine atıfta bulunan yapısal bir olgu olarak ele alınmaktadır. Bu anlamda, varoluş olgusuyla çağdaş Türk sineması arasında kurulan ilişki Varoluşçuluk dolayımında gerçekleşmekle birlikte sadece Varoluşçuluk ile ya da varoluşu tartışan mevcut diğer felsefi kuramlarla açıklanamamakta, söz konusu sinema için değişmesi gereken yapım öncesi ve sonrası koşullar ile yönetmenlerin sinemadaki anlam arayışlarına odaklanılmaktadır.

---

\* Temel karakteristiğini Fransız yazar Jean Paul Sartre'in insan varoluşu üzerine yaptığı önermelerden alan Varoluşçuluk, özünde 'var olmayı anlama çabası' üzerine yoğunlaşmıştır. İkinci Dünya Savaşı sonrasında ortaya konulan ve düşünce okullarına, inanç sistemlerine, gelenekçi felsefeye karşı muhalif bir akım olarak beliren Varoluşçuluk, mevcut anlayışların/yaklaşımların insan hayatıyla ilgili genellemelerinin yanlışlığı üzerine kurulmuştur. Bu anlamda Varoluşçuluk bir zihinsel uğraş olarak çok sayıda yazar ve düşünürün zihnini meşgul etmiş ve çok sayıda tanımsal karşılık bulmuştur.

Çalışmanın birinci bölümünde, yönetmenin deneyimlerinden ve kişisel kaygılarından yola çıkılarak üretilen bir sinema pratiği olarak ele alınan çağdaş Türk sinemasının varoluş olgusu ile ilişkisi incelenmekte ve bu ilişkinin gerçekleştiği üç sinemasal düzey işaret edilmektedir.

Birinci düzeyde sinemanın yapım koşullarına odaklanılmakta, çağdaş Türk sinemasının geçirdiği yapısal değişim “yapımcı-yönetmen” yaklaşımı bağlamında tartışılmaktadır. Yeşilçam’ın klasik yapımcı sisteminde ticari kaygılarla benimsenen standartların yönetmenler için birer kısıtlamaya dönüştüğü ve filmlerinin yapımını üstlenerek yönetmenlerin, bu kısıtlamalardan kurtulmayı amaçladıkları ifade edilmektedir.

Çalışmada varoluş olgusunun, filmin bir parçası haline gelmesindeki neden ve sonuçlardan biri olarak açıklanan bu değişimin, yönetmenin ulaşmak istediği filmsel düzeyin gerektirdiği bir zorunluluk olduğu iddia edilmektedir.

İkinci düzeyde, yönetmenlerin yeni anlatım yolları arayışı ele alınmakta ve bu arayışın var oluş olgusu ile ilişkisi kurulmaktadır. Klasik yapımcı anlayışını terk ederek filmlerinin yapımını üstlenen yönetmenlerin, varoluşsal kaygılarını filmler için birer tematik altyapı unsuruna dönüştürdüğü ve filmin tüm aşamalarında belirleyici olan kişisel bakışlarının, bu temaların işlenmesinde özgün anlatım biçimleri yarattığı gibi konular “yaratıcı yönetmen” (auteur) kuramı çerçevesinde değerlendirilmektedir.

Üçüncü düzeyde ise bu filmlerin, yapım sürecindeki değişimlerden kaynaklanan farklı bir izleme pratiği yarattığı ve bu pratiğin geleneksel/popüler sinemanın sunduğu izleme pratiğinden farklı olarak izleyicinin varoluşuyla ilgili bir olgu haline geldiği iddia edilmektedir.

Çağdaş Türk sinemasında kendilerini ticari sinemanın dışında bir yere konumlandıran yaratıcı yönetmenlerin kişisel filmleri için, yapım pratiğindeki seçimlere bağlı olarak gerçekleşen farklı bir izleme pratiğinden söz edilebilmektedir. Bu anlamda



var oluş olgusuyla ilişkilendirilecek olan izleme pratiği karşılaştırmalı bir incelemeyle tecimsel sinemanın dışında ele alınmakta ve söz konusu sinemanın izleyici azlığını açıklamada yapısal bir olgu olarak değerlendirilmektedir.

Çalışmanın ikinci bölümünde varoluş olgusuyla üç düzeyde ilişki kurulan çağdaş Türk sinemasında Reha Erdem'in yeri tartışılmaktadır. Sinemayı bir dil olarak gören ve tüm sinemasal öğeleri bu doğrultuda, anlam yaratmak için kullanan Reha Erdem'in film yapım pratikleri anlam ve estetik boyutlarıyla incelenmekte, "montaj sineması", "şiirsel sinema" gibi kavramların ve bu kavramlara kaynaklık eden film tekniklerinin varoluş olgusuyla ilişkisi ortaya konulmaktadır.

Çalışmanın son bölümü ortaya konulan genel özellikler bağlamında Reha Erdem filmlerindeki tematik ve estetik unsurların incelenmesine ayrılmıştır. Bu bölümde auteur kuramı çerçevesinde filmlerin analizi yapılmakta, varoluş olgusunun Reha Erdem filmlerine nasıl yansıdığı tespit edilmeye çalışılmaktadır.

# I. BÖLÜM

## ÇAĞDAŞ TÜRK SİNEMASI'NDA VAROLUŞ OLGUSU

### 1. Varoluş Olgusu ve Çağdaş Türk Sineması İlişkisi

Modern toplumda insanları toplumsal ilişkilerin dışında, bir 'yığın' praxisinden ayrı düşünmek olanaksızdır. Kuşkusuz, ideolojik anlamda toplumsal sistemlerin varlığı ve işleyişi dahili olduğu toplumda insanın yerini belirlemektedir. İnsanlar mevcut bir sistem içinde varolur ve bu sisteme dahil olacak şekilde eğitilirler. Yönetmen de film yaparken benzeri bir sistemin saatine göre çalışmak durumundadır. Çağdaş Türk sinemasında film üreten Reha Erdem, Semih Kaplanoğlu, Nuri Bilge Ceylan, Derviş Zaim, Zeki Demirkubuz gibi yönetmenlerin anaakım sinema pratiklerinin dışına çıkarak, kendi sinema pratiklerini oluşturmak istemelerinin ardında bu yapının kısıtlayıcılığından kurtulmak düşüncesi vardır.

Bu yönetmenler, geleneksel/popüler Türk sinemasının üretim pratiği dışında, yeni bir sinema arayışına girmişlerdir. 90'lı yıllarda başlayan bu arayış günümüzde, yönetmenlerin doğrudan deneyimlerinden kaynağını alan, yönetmenin kimliğinin ya da varoluş kaygılarının açıkça duyulabildiği bir sinema olarak belirlemektedir.

Çağdaş Türk sinemasında periyodik olarak film üreten ve bu üretimi tutarlı bir bakış açısıyla sürdüren bu yönetmenler söz konusu olduğunda ilk çağrışım yapan sözcüklerden biri "varoluş" olmaktadır.

Varoluş, dünyanın deneyimlenmesi sonucu bir anlama dönüşmesi ve böylece insanın yüzleştiği anlamın onun varoluşuyla ilgili bir olgu haline gelmesi olarak tanımlanabilir. Varoluş bir süreci, olma/oluşma sürecini işaret ederken, bir olgu olarak varoluş bu sürecin içerdiği anlamı vurgulamaktadır.

Çağdaş Türk sinemasında bir kısım yönetmen, deneyimleyerek anlamına ulaştıkları, böylece kendi varoluşlarıyla ilgili bir olgu haline gelen durumları ya da

varoluşsal bir süreç olarak bu arayışın kendisini sinemaya taşıyarak, onu bir keşif edimine dönüştürmeye çabalamaktadır.

Bu anlamda sinematografik aygıt, perde dahil olmak üzere film çekim ve yapım sürecindeki tüm koşullar bu edime göre düzenlenmekte, sahip olduğu anlamı aktarabilmek için yönetmen, en uygun sinema dilini yaratma uğraşı vermektedir. Reha Erdem'in ifadesiyle "Bir anlamı ya da büyük bir soruyu bir insandan (başka) bir insana geçirmek"<sup>1</sup> için hikaye anlatmanın dışında yollar aramaktadır.

Ancak yönetmenin ilgilendiği, salt peşinde olduğu anlamı ifade edebilmek değil, bununla birlikte bu arayışı sinema yoluyla izleyiciye geçirebilmektir. "Sanatçı uydurduğu öyküyle, yarattığı kurmaca dünyayla sadece kendisini, yaşama bakışını ifade etmekle, dışavurmakla kalmaz, yapıtı aracılığıyla okuyana, izleyene, dinleyene yepyeni bir görme, algılama, idrak etme biçimi de taşır. Başka insanların yaşamları ya da yaşamı algılayışları üzerine, insanın insanla, insanın dünyayla ve insanın kendi iç yaşamıyla ilgili bir gerçeği, bir boyutu açığa vurur."<sup>2</sup>

Böylece izleyici, yönetmenlerin anlama doğrudan müdahale ettiği, biçimsel olarak alışılmışın dışında yöntemlerin kullanıldığı, zihin süzgecinden geçmiş yeni bir sinemayla ve film izleme pratiğiyle karşılaşmaktadır.

Yönetmen, film ve izleyici arasındaki etkileşim düşünüldüğünde, anlam arayışı içindeki yönetmenin kaygılarının, ortaya konan film aracılığıyla izleyiciye ulaştırılabileceği görülmektedir.

---

<sup>1</sup> Olkan Özyurt, "Hikaye Anlatmak Yetmez", Radikal Gazetesi, <http://www.radikal.com.tr/haber.php?haberno=163555>

<sup>2</sup> Hakan Savaş, Sinema ve Varoluşçuluk, Altıkırkbeş Yayın, İstanbul, 2003, s:15.

İzleyici filmi izlediği süreçte yönetmen ve film arasındaki gerilimden doğan içsel anlama ulaşmaya çalışmakta ve onun bu çabası da (anlama çabası) “insanların dünyada varoluşlarında temel bir yol”<sup>3</sup> olarak öne çıkmaktadır.

Hans Georg Gadamer’e göre anlama, “düzenlenmiş, yöntemsel, önyargısız teknikler sorunu değil, varoluşçu anlamda bir karşılaşma, kendimizden kökten bir biçimde farklı olan bir şeyle yüzleşmedir.”<sup>4</sup> Freud anlam düzeyinde gerçekleşen bu yüzleşmeyi şöyle açıklar: “Şüphe yok ki herkes ölümlü olduğunu bilir. Ama bir ölümlü olduğunu anlamak başka bir şeydir. Bu noktada bilincine varma, bilinçlenme diyebileceğimiz bir deneyim meydana gelir ki, bu değişik bir yaşantılamadır.”<sup>5</sup>

Bu içsel alımlama/yaşantılamaya/yorumlama süreci bir praksisin (insani eylem) kaynağı olarak değerlendirilmelidir. Çünkü yaşantılamadır, bir insani eylem döngüsüne, yeniden ve tekrar tekrar gerçekleşecek bir anlam arayışına dönüşmektedir. Bu anlamda çağdaş Türk sinemasının kişisel filmleri salt sinema salonunda değil, bittikten sonra gerçek hayatta da uzun süre insan zihnini meşgul eden, hayatında izler bırakan filmler olarak ön plana çıkmaktadır.

Bu filmlerin gerçek hayatla, yönetmen ve izleyici aracılığıyla kurduğu ilişki varoluş olgusu üzerinden gerçekleşmektedir. Bu anlamda varoluşu temel bir sorun ve katıksız bir olgu olarak kabul eden “Varoluşçuluk” akımıyla da çeşitli benzerlikler taşımaktadır.

İkinci Dünya Savaşı sonrasında Fransız yazar Jean Paul Sartre tarafından ortaya konulan Varoluşçuluk bir felsefe değil, “gelenekçi felsefeye karşı birbirinden apayrı birkaç başkaldırıya verilen addır.”<sup>6</sup>

---

<sup>3</sup> Quentin Skinner, Çağdaş Temel Kuramlar, Çev. Ahmet Demirhan, Vadi Yayınları, İkinci Basım, Ankara, 1997, s:43.

<sup>4</sup> Quentin Skinner, age, s:36.

<sup>5</sup> Saffet Murat Tura, Freud’dan Lacan’a Psikanaliz, Ayrıntı Yayınları, İkinci Basım, İstanbul, 1996, s:36.

<sup>6</sup> Walter Kaufmann, Dostoyevski’den Sartre’a Varoluşçuluk, Çev. Akşit Göktürk, De Yayınevi, İstanbul, 1964, s:5.

‘Başkaldırı’, Türk ve Dünya sinema tarihinde birçok sinema hareketinin çıkış noktası olmakla birlikte, çağdaş Türk sinemasında, geleneksel ticari sinemanın mevcut yapım, anlatım ve izleme pratiklerine muhalefet anlamında bir karşı duruşu simgelemektedir. Bu anlamda yönetmenlerin film dilinin sınırlarını zorlama, yeni anlatım yolları arama ve bu yollarla bir “anlam”ı, bir “bakış açısı”nı izleyiciye geçirme çabaları varoluşçu çabalar olarak nitelendirilebilir.

“...Bulduğumuz anı eğlenceye dönüştürerek, kendi varlığımız üzerine düşünmemize mani oluyorlar”<sup>7</sup> diyen Semih Kaplanoğlu geleneksel/popüler sinemayı eleştirirken, çağdaş sinemanın izleyiciyi bir anlam arayışına zorladığını belirtmektedir.

Bu anlam arayışı, salt sinemaya özgü bir arayış değil, insanın dünyaya geldiği andan itibaren, kendini tamamlamak, var etmek için içine girdiği varoluşçu bir arayıştır. Varoluşçuluğa göre bu arayış, uğruna çaba göstermeye değer bir hedef olarak insan hayatının gerilimini oluşturur. Bu gerilim ise olumlu anlamda insanı harekete geçiren, varoluşa giden süreci başlatan bir durumdur.

Sektörel bir itme ya da yer değiştirmeye değil bu varoluşsal gerilimin harekete geçirmesi anlamında kendi çabalarıyla Türk sinemasında film üreten yönetmenlerin ve filmlerinin varoluş olgusu etrafında değerlendirilmesi gerekmektedir.

Bu değerlendirme, filmlerin oluşma sürecinin üç sinemasal düzeyde nasıl gerçekleştiğine bakılmak yoluyla gerçekleştirilecektir.

Bu düzeylerden ilki olan “yapım koşulları”, yönetmenlerin amaçladıkları sinemayı yapabilmek için değiştirmek zorunda oldukları bir alan olarak ele alınmaktadır. İkincisi, gerekli yapım koşullarının oluşmasıyla gerçekleştirilebilecek kişisel bir sinemayı, “yönetmen sineması”nı işaret etmektedir. Üçüncü düzey ise, önceki

---

<sup>7</sup> Semih Kaplanoğlu, “Yaptıklarım Düşündüklerimin Gerisinde Kalıyor”, Aksiyon Haftalık Haber Dergisi, <http://www.aksiyon.com.tr/detay.php?id=29595>

aşamaların sonucu olarak, ortaya çıkan bu yeni sinemanın aynı zamanda yeni bir “izleme pratiği” sunduğu durumudur.

### **1-1. Yapım Koşullarındaki Değişim**

Oğuz Adanır, sinemanın genel çizgileri açısından paranın “filmin oluşmasını sağlayan ilk ve en önemli unsur”<sup>8</sup> olduğunu söylemektedir. Para, içeriğinden üslubuna kadar filmin tüm anlamını belirlemektedir. Ancak bu durum, oluşumunu 1950 ile 60 yılları arasında tamamlayan Türk sineması için paranın sağladığı olanaklar açısından bir yaratım sürecine değil, yapımcıların kendilerini çoklukla ticari bir yerde konumlandırmalarından doğan, tecimsel bir sürece göndermede bulunmaktadır.

Yılda ortalama 200 filmin çekildiği bu dönemde sinema bir kitle eğlencesine dönüşmüş, izleyicinin benimsediği Amerikan ve Mısır filmleri, sektörden para kazanmak isteyen yapımcıların bu tarz filmlere para yatırmasına sebep olmuştur.

Sinemaya yatırılan paranın fazlasıyla geri dönüşü üzerine kurulan bu yapım pratiğinde yönetmen, geri dönüşü sağlayacak biçimsel müdahalelerden, filmin oyuncularının seçimine kadar çeşitli belirlenmişlikleri baştan kabul etmek zorunda kalmaktadır. Başka bir söyleyişle paranın varlığı (az ya da çok) bir arayışı, yaratıcı bir çabayı, deneyselliği değil; geçerliliği denenmiş, kalıplaşmış yöntemlerin tekrarını gerektirmiştir.

Metin Erksan’ın “Yeşilçam” olarak isimlendirdiği bu dönem, Türk sinemasının “arz-talep dengesi en iyi oturmuş”<sup>9</sup> dönemlerinden biri olmakla birlikte, bu yakıştırmanın esas olarak ‘izleyicinin talep ettiği filmlerin seri üretimi’ sonucu yapıldığı ve bu filmlerin tematik ve estetik anlamda bir sanatçı endişesiyle değil, esnaflık mantığıyla üretildiği söylenebilir. Burada gerçekleştirilen üretimin genel olarak

---

<sup>8</sup> Oğuz Adanır, Sinemada Anlam ve Anlatım, Kitle Yayınları, Ankara, 1994, s:10.

<sup>9</sup> Fatih Özgüven, “Ağızda Kalan Tad: Türk Sineması”, Türk Film Araştırmalarında Yeni Yönelimler-1, Hazırlayan: Deniz Derman, Bağlam Yayınları, İstanbul, 2001, s:69.

toplumun gülme ve ağlama alışkanlıklarındaki sınırlar üzerine kurulduğu ve bir dönemin sinema pratiğinin bu alışkanlıklar üzerinden işlediği görülmektedir.

Bu sinema pratiğinin en önemli taşıyıcısı, izleyici tarafından tutulan bir oyuncunun hemen dahil edildiği ‘yıldız sistemi’ olarak gösterilebilir. Melodramların masalsı yapısına uygun olarak Yeşilçam, kendi masal kahramanlarını üretme açısından, başka bir deyişle Türk sinemasına kazandırdığı çok değerli oyuncuların ötürü başarılı sayılmaktadır. Bu nedendir ki Yeşilçam bir yönetmen sineması olarak değil, bir oyuncu sineması olarak şekillenmiştir. Türk sinemasının en hareketli yıllarında insanlar sinemaya bu oyuncuları görmek için gitmişlerdir.

Ancak bu sistemin “bir sanat kaygısının değil, ekonomik düzenin ürünü”<sup>10</sup> olduğu hatırlandığında, Türk sinema izleyicisinin yıllarca salt eğlenceye yatırım yaptığı, bir sinema pratiğinin de bu eğlence/unutma isteğinin üzerine kurulduğu görülmektedir.

“Kalıplaşmış tipleri, kalıp öyküleri, kalıp durumları, ağdalı melodramları, çapraşık entrikalarla, akıl almaz rastlantıları, yoksul kız-zengin oğlan ya da tersini, ağa-yoksul sevgililer üçgenini...”<sup>11</sup> içeren, akla ya da duyguları derinleştirmeye değil, doğrudan en yüzeysel hislere yönelik bir sinema olarak Yeşilçam, hayata meydan okumaktan çok gerçek hayattan ‘kaçış’ filmleri olarak öne çıkmaktadır.

Yeşilçam’da eğlenceli olanın bir unutma/unutturma isteğiyle birlikte işlediği, böylece izleyiciyle gerçek yaşam arasında bir kaçış mesafesi oluşturduğu fikri, 60’lı yıllardan itibaren Ömer Lütfi Akad, Metin Erksan, Halit Refiğ gibi, Türk sinemasında yeni arayışlar içinde olan isimlerin sorun edindiği bir durum olarak ön plana çıkmaktadır. Bu yönetmenlerin başlattığı ve daha çok kuramsal düzeyde gerçekleşen “ulusal sinema” tartışmaları, sinemanın salt ticari bir alan olmadığı, dilin ve kültürün içinden bakılarak filmler üretilmesi gerektiği etrafında şekillenmiştir.

---

<sup>10</sup> Ali Gevgilili, Çağın Sorgulayan Sinema, Bağlam Yayınları, Ankara, 1989, s:268.

<sup>11</sup> Nijat Özön, Karagözden Sinemaya: Türk Sineması ve Sorunları, Cilt 1, Kitle Yayınları, Ankara, 1995, s:32.

“Ulusal sinema”nın Amerikan filmlerinin hegemonyasına yani ticari sinemaya karşı çıkmak amacıyla, muhalif bir sinema pratiği olarak Avrupa’da ortaya çıktığı düşünüldüğünde, sinemamızda gerçekleşen bu tartışmaların Yeşilçam’ın mevcut sinema eğilimini değiştirebilmek açısından çok önemli olduğu anlaşılmaktadır.

Ancak Avrupa’daki tartışmalar sonucunda, ulusal sınırları ortadan kaldırdığı, ulusal farklılıkları görünmez kıldığı için karşı çıkılan Amerikan film modeline alternatif olarak, yönetmenin standart olmayan, kişisel bir dille ürettiği filmleri ifade eden “auteur sineması” anlayışı ortaya çıkarken, Türkiye’deki tartışmalar “öz değerlere dönüşmesi gerektiğini düşünenler” ve “batılı norm ve kurumların benimsenmesini önerenler”<sup>12</sup> olmak üzere iki cephe yaratılarak kavgaya dönüştürülmüştür.

Zamanla “ulusal sinema” anlayışı “öz değerlere dönüşmesi gerektiğini düşünenler” tarafından belirlenmeye ve sanat sinemasının tematik ve biçimsel özelliklerinden farklı bir sinema olarak tanımlanmaya başlamış; Halit Refiğ’in izleyicinin talep ettiği filmlerin yapılması anlamında kullandığı “halk sineması” tanımıyla bütünleştirilerek popüler sinemanın içinden de görülebilecek bir konuma yerleştirilmiştir.

Bununla birlikte 1965 senesinde, Türk Sinematek Derneği’ni kuran ve Yeni Sinema dergisi çıkaran aydınlar, ticari sinemaya tepkilerini göstermeyi sürdürmüşler, Türk sinemasının en önemli varoluş koşulu olarak düşünsel ve biçimsel anlamda özgün filmlerin üretilmesi gerektiğini savunmuşlardır.

Kurtuluş Kayalı’ya göre çağdaş Türk sinemasına düşünce düzeyinde şekil veren, 1965’ten itibaren devam eden bu tartışmalardır.<sup>13</sup>

---

<sup>12</sup> Pembe Behçetoğulları, Türkiye’de Ulusal Sinema ve Ulusal Sinema Söylemi, Yayımlanmamış Doktora Tezi, Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Radyo-Televizyon-Sinema Anabilim Dalı, Ankara, 2002, s:99.

<sup>13</sup> Aktaran Pembe Behçetoğulları, agt, s:117



Tartışmaların yoğunluğuna rağmen, Metin Erksan'ın Sevmek Zamanı (1965) ve Ömer Kavur'un Anayurt Oteli (1987) gibi birkaç film dışında özgün/yaratıcı filmler yapılmamış, Yeşilçam'ın anaakım sinema olarak gösterilebileceği 1950'lerden itibaren süregelen çeşitli kurum, kuruluş ve izleyici topluluklarının karşılıklı bağımlıklarına dayanan popüler bir sinema üretim tarzının varlığı ve bu yapının yapım ve izleme pratiklerindeki etkisi 1980'lerin ortalarına dek egemen olmuştur.

1990'dan itibaren sinemanın salt ticari bir araç değil aynı zamanda bir ifade aracı, bir dil olduğunu gösteren yaklaşımlar süreklilik kazanmaya başlamıştır. Yapımcı kaynaklı büyük bütçelerden, popüler kültür etkileşiminden, yıldız oyuncularından, reklam ve tanıtımlar aracılığıyla gerçekleştirilen pazarlama stratejilerinden ve geniş bir dağıtım-gösterim ağından oluşan "popüler sinema"dan farklı olarak; dağıtım ve gösterim ağlarında sınırlı yer bulabilen, küçük bütçeli, az sayıda ve genellikle aynı kişilerin oluşturduğu bir teknik ekipten ve çoğu amatör/tanınmamış oyuncularından oluşan, yönetmenlerin filmin yaratım sürecinde belirleyici olduğu kişisel sinemaların düzenli olarak üretilmeye başlandığı görülmektedir.

Yapım koşullarındaki sınırlamalar, oyuncuların ticari anlamda filmin önüne geçirilmesi ve film izleme pratiğinin, halkın eğlenerek unutmaya isteğinin üzerine kurulması şeklinde özetlenebilecek Yeşilçam'ın genel sinema eğilimlerinin, çağdaş Türk sinemasında bu üretim tarzıyla yapısal ve zihinsel olarak aşılması ve yeni bir sinemanın ortaya çıkarılması amaçlanmaktadır.

Bu amaçla ilk yapılan, 70'lerden itibaren Türk sinemasında örnekleri görülen "bağımsız sinema" yaklaşımına bir kalıcılık ve tutarlılık kazandırmak olmuştur. Filmin yapımını üstlenen yönetmenler, yapım aşamasındaki kısıtlayıcılıklardan kurtularak, sinemalarını Yeşilçam'ın popüler kalıplarından özgürleştirmişlerdir.\*

---

\* Burada hem bazı yöntem ve tekniklerle yönetmenine bile kısıtlanan bir sinemanın özgürleşmesi hem de yapılış amacından yöntemine kadar tüm sınırların ortadan kalkmasıyla bir eylem alanı olarak sinemanın herkese açık hale gelmesi kastedilmektedir. Reha Erdem, Semih Kaplanoğlu, Derviş Zaim, Nuri Bilge Ceylan ve Zeki Demirkubuz gibi bir kısım yönetmen, bu açıklıktan yararlanarak Türk sinemasına dahil olmuşlar ve benzer kaygılarla film üretmeye başlamışlardır.

1960 yılında Amerika'daki stüdyo sistemine muhalif olarak ortaya çıkan “Bağımsız Sinema” kavramı, salt Hollywood’un yapım-dağıtım-gösterim koşullarına karşı çıkışı değil, bu koşullar içinde çeşitli standartlara hapsedilen estetik, görüntü, içerik, anlatı kalıpları ve ideolojik yaklaşımlar bakımından geleneksel sinemaya muhalif bir yaklaşımı içermektedir.

Hakim endüstriyel işleyim sisteminin (yapım-dağıtım-gösterim) oluşturduğu anaakım sinemanın dışında kalarak var olmaya çalışan “Bağımsız Sinema” kavramı, yönetmenin yapım koşullarının dayatmalarından kurtulduğu, farklı anlatım yolları deneyebildiği, kişisel bir sinema anlayışı olarak öne çıkmaktadır.

Derviş Zaim Türk sinemasında “90’lı yılların ortalarından itibaren biçimsel ve estetik bakımdan eleştirel ve riskli yapımları üretebilmek adına yeni ulusal ve uluslar arası üretim modellerini”<sup>14</sup> denemek için bir grup sinema sanatçısının gündeme geldiğini belirtmektedir.

Bu sanatçılar “Yeşilçam’ın usta-çırak ilişkisi içinde yetişmeyen, geleneksel yapımcı kurumu olmaksızın kendi filmlerinin yapımını üstlenen, biçim ve içerik açısından önceki dönemlerin ürünlerinden pek çok açıdan ayrışan”<sup>15</sup> filmler üreten yönetmenler olarak dikkat çekmiş ve ‘yeni’, ‘genç’, ‘bağımsız’ gibi değişik isimlerle adlandırılmışlardır.

Filmlerinin yapımcılığını üstlenen bu yönetmenler Kültür Bakanlığı bütçesinde Türk sineması’nın eksiklerini tamamlamak ve film giderlerine katkıda bulunmak amacıyla büyük miktarda para ayıran devletin ve Türkiye’nin de üye olduğu uluslararası bir fon olan Euroimages’in desteğinden faydalanarak; TRT ve özel kanalların

---

<sup>14</sup> Derviş Zaim, “Odaklandığın Şey Gerçeğindir: Türkiye Sineması, Alüvyonik Türk Sineması ve Uluslar arası Kabul”, Altyazı Aylık Sinema Dergisi, Sayı 78, Kasım 2008, s:48.

<sup>15</sup> Ayça Tunç, “Bağımsız Sinema: Doksanlı Yıllar ve Sonrası Türk Sinemasında Alternatif Yönelimler”, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Ege Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Radyo Televizyon Anabilim Dalı, İzmir, 2005, s:178.

sponsorlukları ile televizyon gösterimi için ödenen bedellerle, televizyon ve reklam sektöründeki ilişkileri aracılığıyla bu sektörlerden sinemaya aktarılan paraların yardımlarıyla filmlerini finanse etmektedirler.

Ancak hem Türkiye’deki mevcut dağıtım-gösterim ağının Amerikan şirketlerinin elinde olması nedeniyle kısmen de olsa genel işleyim sistemine bağlı olmaları, hem de filmlerin çıkış noktası olarak beliren bireysel ve sanatsal kaygıların önceliği nedeniyle filmlerin söz konusu tanımın dışına çıkıyor oluşu, bu yönetmenlerin filmlerinin “bağımsız sinema” adı altında genellenemeyeceğini göstermektedir.

Bu yönetmen grubundan Semih Kaplanoğlu, “Filmlerimin yapımcısı olma ihtiyacını hissetmem anlatmak istediğim şeyler ve yapmak istediğim sinema anlamında bir dönüşüm geçirdiğimin göstergesi”<sup>16</sup>dir diyerek, Türk sinemasında yeni şeyler söylemenin yolunun ancak film yapım koşullarının değiştirilmesinden geçtiğini vurgulamaktadır.

Film yapım sürecindeki bu değişim, yapılmak istenen sinema anlamında sadece bir ilk adım olarak görülebilir.

## **1-2. Yönetmen Sineması**

Yapım aşaması filmi kuşatan bir süreç olarak düşünüldüğünde, yönetmenlerin giderek filmle ilgili daha fazla sorumluluk aldıkları bir sinema anlayışına doğru dönüşüm yaşandığı görülmektedir. Bu anlamda çağdaş Türk sinemasının “yönetmenlerin filmin üretim aşamasına farklı düzeylerde (senaryo yazımı, görüntü yönetmenliği, kurgu, oyunculuk) bizzat katıldığı, kimi zaman filmin üretim öncesi ve üretim sonrası aşamalarını da (yapımcılık, dağıtım, tanıtım) bizzat üstlendiği”<sup>17</sup> bir

---

<sup>16</sup> Semih Kaplanoğlu, “Derdim Görsel ve İşitsel Alanda Yeni Bir Yol Açmak”, Sinema Söyleşileri 2006, Hazırlayan: Başak Deniz Özdoğan, Ayşegül Oğuz, Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi, İstanbul, 2007, s:51.

<sup>17</sup> Asuman Suner, Hayalet Ev: Yeni Türk Sinemasında Aidiyet, Kimlik ve Bellek, Metis Yayınları, İstanbul, 2006, s:259.

üretim tarzı oluşturduğu söylenebilir. Böylece çağdaş Türk sineması, yönetmenin kişisel bakışının, üslubunun belirleyici olduğu bir “yönetmen sineması” olarak şekillenmiştir.

Zeki Demirkubuz’a göre yönetmenin kişisel bakışının belirleyici olduğu sinema ulaşılmak istenen sinema biçimi açısından “tek şansı olan sinemadır”.<sup>18</sup> Kişisel sinema doğası gereği toplumsal olanı, ulusal olanı içermektedir. Ancak müdahale ögesinin ön planda olduğu toplumsal sistemler, büyük anlatılar yerine bu sistemlerin içinde var olma mücadelesi veren sıradan insanların iç yolculuklarına, küçük anlatılara odaklanır. Bu anlamda sıradan hikayelerin özgün bir dille anlatılmasını amaçlayan kişisel sinemalar “yaratıcı” bir yönetmen olmanın da yolunu açmaktadır.

Auteur ya da yaratıcı yönetmen anlayışı, film yönetmenlerini yazarlara benzeterek, filme biçimiyle damgasını vuran yönetmenleri vurgulamaktadır.

“Auteurism” (sinemasal yazarlık) terimini ilk defa Andre Bazin “sanatsal yaratıyı hem kendine özgü bir kimliğe kavuşturan bir üretim, hem de bunu devamlı kılmak ve bir yapıttan bir diğerine gelişimini sürdürmek” olarak tanımlamıştır.<sup>19</sup>

Bazin’in “Yönetmenler Politikası” (Politique des Auteur) olarak adlandırdığı, filmin içerdiği asıl anlama ulaşabilmek için, her yönetmenin kendi biçimine önem verilmesi gerektiğini öngören bir eleştiri tarzı olan “Auteurism”, Cahiers du Cinema Dergisi aracılığıyla gelişerek Fransız Yeni Dalga sinemasının oluşmasına büyük katkıda bulunmuştur.

Yönetmenin kişisel söylemini, sinemayı özgün bir şekilde ele almanın yolu olarak gören Cahiers du Cinema dergisi yazarları sözcüğü tanımlarken sahneye koyan (metteur an scene) ile yaratıcı yönetmen (auteur) arasında bir ayrım yaparlar.\*

---

<sup>18</sup> Aktaran S. Ruken Öztürk, “Türkiye’de Tragedyanın Çağdaş Yaratıcı Yönetmeni: Zeki Demirkubuz”, <http://www.kameraarkasi.org/yonetmenler/z/zekidemirkubuz/sinemakurami.html>

<sup>19</sup> Onat Kutlar’a Armağan Sinema Yazıları, Haz. Seçil Büker, Doruk Yayıncılık, Ankara, 1997, s:40

\* François Truffaut’ın auteur kuramını ortaya koyduğu makalesi için bakınız: François Truffaut, "A Certain Tendency of The French Cinema", Film Theory: Critical Concepts in Media and Cultural Studies,

Amerikan sinema sisteminde stüdyo kurallarına göre belirlenen standartlar içinde çekilen popüler filmlerin, bu kurallara uyulduğu sürece her yönetmen tarafından çekilebileceği, filmlerdeki farkları yaratanların da yıldız oyuncular olduğu düşünülmektedir. Bu koşullarda yönetmen ustalığını sadece sahneye koyuşta gösterebilmektedir.

Auteur yaklaşımında ise yönetmen, “filmsel metnin yazarı olarak görülür. Metnin kuruluşunun temel öğelerinin pek çoğu “yazar” tarafından belirlenir; “yazar” filme kendi kimliğini, kendi bakışını ve bireysel özelliklerini taşır. Bu nedenle auteur’lerin filmlerinde biçem ve temalar arasında bir tutarlılık söz konusudur. Bu yaklaşımda bir filmin her şeyden önce bir sanat eseri olduğu ve bu nedenle de bir yaratıcısı bulunduğu, bunun da yönetmen olduğu fikri kabul edilir. Yönetmen filmine kendi kişiliğini ve dünya görüşünü katar.”<sup>20</sup>

1962 yılında yazdığı “Notes on the Auteur Theory” isimli kitabında Andrew Sarris, yönetmeni bir yazara benzeten bu kuramı üç öncüle indirgemektedir.

Bir filmin auteur kuramı dolayımında eleştirilebilmesi için ilk olarak iyi yönetilmiş ve teknik açıdan yeterli olması gerekmektedir. İkinci olarak yönetmenin kişisel biçeminin görülebilir olması, son olarak da filmde bir “içsel anlam” bulunması gerekmektedir. İçsel anlam yönetmenin kişiselliği ile filmin malzemesi arasındaki gerilimden çıkarılabilmektedir.

---

Edited by Philip Simson, Andrew Utterson and K.J. Shepherdson, s:7-19. Orijinal metin için bakınız: François Truffaut, 'Une certaine tendance de cinéma français', Cahiers du Cinéma, 31, January 1954, s: 15-29.

<sup>20</sup> Nilgün Abisel, Umut Tümay Arslan, Pembe Behçetoğulları, Ali Karadoğan, Semire Ruken Öztürk, Nejat Ulusay, Çok Tuhaf Çok Tanıdık: Vesikalı Yarım Üzerine, Yayınları, İstanbul, 2005, s:157,158

Auteur kuramının üç öncülü, iç içe geçmiş üç daireyle gösterilebilir. Dış dairede teknik, ortada kişisel biçem ve iç dairede içsel anlam bulunur. Her bir niteliğe sahip olan kişi, teknikçi, biçemci ve sonunda bir auteur olmaktadır.<sup>21</sup>

Bu tanımlamalar ışığında auteur kuramının yaratıcılık ve bireysel bakış açısına yaslanmakta olduğu görülmektedir. Ancak Peter Wollen, bu anlamda salt ‘sanat sineması’na dayanan auteur tanımlarını reddederek kurama yapısal bir yaklaşımda bulunur.

‘Sinemada Göstergeler ve Anlam’ kitabının ‘Auteur Kuramı’ bölümünde Wollen, kuramın oldukça düzensiz bir gelişim süreci sonucunda geniş anlamlarda yorumlanabilir ve uyarlanabilir olarak geliştiğini, ancak sonradan “biri temayla ilgili motiflere, anlam odaklarına” önem veren, diğeri “biçem ve sahne düzenini (mizansen) vurgulayan” iki temel tanımlama yapıldığını belirtir ve ekler: “Auteur’un yapıtında bir anlam boyutu vardır, bütünüyle biçimsel değildir. Filmin anlamı yönetmen tarafından inşa edilir.”<sup>22</sup>

Peter Wollen’in de belirttiği gibi kuram tekrar eden tematik ve biçimsel motiflerden ibaret değildir. Bunlarla birlikte, biri yönetmen tarafından inşa edilen, onun bakış açısının yarattığı diğeri filmin yapısal özelliklerinden kaynaklanan ve yönetmenden bağımsız olarak filmde var olan iki anlam boyutunu da içermektedir.

Geoffrey Nowell-Smith’in son şeklini verdiği ‘auteur kuramı’ bu anlamın filmin üstyapılarından çok, içinde gizli olduğuna işaret eder: “Kuramın gelişimi sırasında beliren can damarlarından biri şudur: Bir yazarın yapıtının tanımlayıcı özellikleri mutlaka ilk bakışta görülebilen özellikler değildir. Bunun için eleştirinin amacı konunun ve konuyu ele alışın yüzeysel karşıtlıkları ardında yatan temel ve anlaşılması güç motiflerin çekirdeğine inmektir. Bu motiflerin oluşturduğu desen... bir yazarın yapıtına

---

<sup>21</sup> Leyla Genç, “Sinema ve Sanat İlişkisi”,

<http://www.sanattasarim.com/haberdetay.asp?bolum=48&uyeid=5>

<sup>22</sup> Peter Wollen, Sinemada Göstergeler ve Anlam, Çev. Zafer Aracagök, Bülent Doğan, Metis Yayınları, İstanbul, 2004, s:70

o özgün yapıyı veren şeydir, eseri hem içsel olarak tanımlar hem de ötekinden ayırt etmeye yarar.”<sup>23</sup>

Çağdaş Türk sinemasında yapım koşullarının kısıtlayıcılığından kurtulan yönetmenler, ticari kaygılarının olmaması, filmlerini belli bir hesapla yapmamaları anlamında bağımsızlaşırken, bu durumu sinemalarını mevcut anaakım sinemadan farklılaştırmak için kullanmışlardır. Geleneksel yapımcı anlayışını terk ederek filmlerinin yapımlarını üstlenen yönetmenler, bu yolla filmin tüm aşamalarında kişisel bakışlarının ve üsluplarının belirleyici olduğu bir sinema anlayışıyla film üretmeye başlamışlardır.

Sinemayı bir dil, bir ifade aracı olarak gören bu yönetmenler, varoluşsal ve sanatsal kaygılarını aynı anda aktarabilecekleri bir film estetiği oluşturma çabası içine girmişlerdir. Bu doğrultuda teknik anlamda kaliteli, biçimsel anlamda yönetmenin yeni duyular yaratma çabasına paralel olarak deneysel ve özgün bir anlatıma sahip, tematik anlamda ise yönetmenin zihnini meşgul eden, varoluşsal sorunların derin nüanslarla sunulduğu bir yaratıcı yönetmenler sineması ortaya çıkmıştır.

Çağdaş Türk sinemasında film üreten Reha Erdem, Semih Kaplanoğlu, Nuri Bilge Ceylan, Derviş Zaim, Zeki Demirkubuz gibi yönetmenler biçimsel özgünlükleri ve sinemalarını ifade eder hale gelen anlam odaklarıyla bu “yaratıcı yönetmenler” grubunu oluşturmaktadır.

### **1-3. İzleme Pratiği**

Film izleme pratiği, izleyici algısıyla ilişki kuran bir pratik olarak hem filmin gösterildiği perde hem de filmin içindeki zaman-mekan ilişkisi dolayımında gerçekleşmektedir. Böylece seyrin kendisinin bir deneyime ve deneyimleyen kişi için de bir var oluş olgusuna dönüştüğü söylenebilir.

---

<sup>23</sup> Peter Wollen, age, s:72

Çağdaş Türk sineması için bir izleme pratiğinden bahsederken, ilk olarak sinema perdesinin ve genel çekim tekniklerinin teknolojik gelişmeler doğrultusunda geçirdiği değişimler söz konusu olmaktadır. Filmin görüldüğü sinema perdesi, televizyon ekranı gibi yüzeyler ya da görüntüyü bu yüzeye taşıyan mekanik araçlar, izleyenin algısında farklılık yaratan bir takım niceliksel unsurlar olarak ön plana çıkmaktadır. Ancak bu unsurlar film ve izleyici arasındaki varoluşsal ilişkide ancak sınırlı ve geçici bir etki yaratmaktadır. Üstelik teknolojik unsurlar ticari olan ve olmayan filmlerin ortak kullanımına sunulduğu için her iki sinemaya da benzer koşullar yaratması açısından ayırt edici olmamaktadır.

Araçların teknolojiye bağlı değişimlerine oranla yönetmenlerin sinemaya bakışlarından kaynaklanan yapısal müdahalelerinin, izleme pratiği üzerinde varoluşsal anlamda daha belirleyici etkileri olduğu söylenebilir.

Çağdaş Türk sinemasında kendilerini ticari sinemanın dışında bir yere konumlandıran, yaratıcı yönetmenlerin kişisel filmleri için farklı bir izleme pratiğinden söz edilebilmektedir. Bu anlamda var oluş olgusuyla ilişkilendirilecek olan izleme pratiği tecimsel sinemanın dışında ele alınmaktadır.

Ticari sinema ve yaratıcı yönetmenlerin sinemalarında, film yapım pratiğindeki seçimlere bağlı olarak gerçekleşen iki farklı izleme pratiğinden söz edilebilmektedir.

Klasik anlatı kalıplarını kullanan ticari/popüler sinemanın, en çok tragediyalarla ilişki içinde olduğu görülmektedir. Aristoteles'in "ahlaksal bakımdan ağırbaşlı, başı ve sonu olan, belli bir uzunluğu bulunan bir eylemin (praxisin) taklidi"<sup>24</sup> olarak betimlediği tragedyanın altı unsurundan (öykü, karakter, dil, düşünceler, dekorasyon ve müzik) en önemlisi olan öykü, olayların uygun bir biçimde bağlanması ve bir bütünselliğe sahip olması esasına dayanmaktadır. Tragedyanın ruhu olan olay örgüsü, popüler sinemayı neredeyse tek başına taşıyan bir özelliktir. Giriş-gelişme-sonuçtan ve bütünsellik

---

<sup>24</sup> Aktaran Leyla Genç, "Sinema ve Sanat İlişkisi",  
<http://www.sanattasarim.com/haberdetay.asp?bolum=48&uyeid=5>



bağlamında neden-sonuç ilişkilerinden oluşan bu klasik dil, ticari kaygılarla üretilen popüler filmlerin en çok tercih ettiği anlatım biçimi olmuştur.

Geleneksel anlatı sineması, yarattığı izleme pratiğiyle genel izleyici algısını belirlemektedir. Bu tarz filmlerde zaman ve mekan gibi kurmaca dünyanın gerçekliğini belirleyen öğeler anlatı çevresinde oluşturulmakta, böylece izleyicinin algısı çeşitli formüllerle organize edilen öyküye odaklanmaktadır. Öyküyü oluşturan olaylar basite indirgenmiş bir neden sonuç ilişkisi içinde, seyircide herhangi bir karmaşaya yol açmayacak şekilde düzenlenmiştir. Birçok sinemasal etmenin öykünün arkasında bırakıldığı bu pratikte izleyici eylemini daima bir karakterle özdeşleşerek, karakter aracılığıyla ona sunulan kimliğin içinden gerçekleştirmektedir. Özdeşleşilen kimlik adeta bir maske gibidir. Seyirci o maskeyi yüzüne geçirdiğinde kendisi olmanın sorumluluğundan, film bittiğinde terk edilecek bir başkası olmanın rahatlığına ulaşmaktadır.

Geleneksel anlatı sineması, izleyiciyi bu rahatlığa ulaştırmanın pratik yollarını araştırmakta; iyilerin ödüllendirilmesi, kötülerin cezalandırılması, film boyunca karakterlerin önüne çıkan engellerin aşılması ya da acı çeken film kişilerinin sergilenmesi gibi işe yaradığı tespit edilen kalıpların farklı filmlerde, tekrar tekrar uygulanmasına çalışmaktadır. Defalarca tekrarlanarak, izleyicinin zihninde izler yaratan bu izleme pratiği, izleyicinin aynı amaçlarla üretilen yeni bir filme başlarken zorlanmadan bu izleri tanıyıp, takip etmesi yoluyla gerçekleştirilmektedir.

Bu anlamda izleme boyunca sinema seyircisinin yaşadığı deneyimin sıradan, deneyim sırasında duyulan hazzın ise bu sıradanlık nedeniyle geçici olduğu iddia edilebilir. Bu üretimin temelinde derin gerçekleri ya da yaşamsal sorunları vurgulamanın değil, izleyicinin eğlenme arzusunu doyurmanın amaçlanmış olması, bu anlayışın ürettiği filmlerle sunulan izleme pratiğinin, izleyiciye kısa süreli ve gerçek olmayan bir estetik haz sağlamasına neden olmaktadır.

Popüler sinema eleştirileri tam da bu noktada, filmlerin “yalnızca kar etmesinden değil, tüketici kitlesine dönük birbirine benzer ve standart ürünler yaratarak kar etmesine”<sup>25</sup> odaklanmaktadır.

Bu anlamda ticari kaygılarla değil, sanatsal kaygılarla film üreten çağdaş Türk sinemasının yaratıcı yönetmenleri, geleneksel sinemanın sunduğu izleme pratiklerinin değişimine odaklanırlar.

Bu değişimler filmin yapım sürecinde ve sonrasında bizzat yönetmen tarafından gerçekleştirilen yapısal müdahaleler sonucunda yaratılmaktadır.

Geleneksel sinemada olay örgüsü üzerinden gerçekleşen film izleme deneyimi, çağdaş Türk sinemasında yazar-yönetmenlerin çektiği kişisel filmlerde olay örgüsünün ikinci plana itilmesiyle değişime uğramaktadır. İzleyicinin dikkatini olay örgüsü yerine sinemasal arayışlarının bir ürünü olarak geliştirdikleri estetik dile çeken bu yönetmenler, filmin anlamını da filmdeki ilişkilerin kabaca bağlandığı bir neden-sonuç ilişkisi içinde açığa çıkarmak yerine, geliştirmiş oldukları film dilinin şiirsel ifadeleriyle sezdirmeyi tercih etmektedirler.

Geleneksel sinema izleyiciyi özdeşleşme yoluyla yaratılan film karakterlerinden birinin yerinde anlatıya dahil ederken, yazar-yönetmenler izleyicinin karakterlerle özdeşleşmesini engelleyerek filmi doğrudan deneyimlemeleri için çabalamaktadır. Bu filmlerde izleyici, yönetmen tarafından yaratılan boşluklarda, kendileri olarak bulunmakta, filmin zaman ve mekanını kendileri olarak deneyimlemekte, bu yolla filmdeki varlıkları bir tanıklığa dönüşmektedir. Böylece izleyicinin, tanıklık ettiği filmin anlamını doğrudan deneyimlemesi, kendi gerçeği ile filmin gerçeği arasında bir ilişki kurması ve geleneksel izleme süreçlerinden farklı olarak filmi, bir başkasının hikayesine değil, kendi var oluşu ile ilgili bir olguya dönüştürmesi amaçlanmaktadır. Bunun için

---

<sup>25</sup> Leyla Genç, “Sinema ve Sanat İlişkisi”,  
<http://www.sanattasarim.com/haberdetay.asp?bolum=48&uyeyid=5>

kimi zaman, Yeşilçam'da belirli rollerle özdeşleşmiş oyuncuların, alışıldandan çok farklı bir rolle filmlere dahil edildiği görülmektedir\*

Bu filmler kendi gerçekliğini gizleyen ve bu ölçüde başarılı sayılan popüler sinemanın tersine kendilerini bilinçli olarak açığa vurmaktadır. Kimi zaman film karakterleri izleyicinin gözlerine bakarak ya da doğrudan izleyiciyle konuşmaya başlayarak; kimi zaman film, film çekim süreci (yaratma süreci) ve yönetmenin kendisini aynı filmin içinde konumlandırarak izleme pratikleri üzerinde tam bir bilinçlilik durumu yaratmaktadır.\*

Yönetmenler öyküden oyunculara kadar tüm filmsel öğeleri bu amaç doğrultusunda kullanırken daha çok montajın gücünden yararlanmaktadırlar.

Montaj yoluyla filmin zamanına müdahale eden yönetmenler, doğrusal bir zaman yerine şimdiki ve geleceği bitişiren eşzamanlılığı ya da şiirsel anlamda zamanın döngüsellikini kullanırlar. Doğrusal zaman yalnızca içinde bulunulan anla ilgili imgeler içerirken, eşzamanlılık o an ve o mekanda görülmesi mümkün olmayan durumları eşzamanlı bir biçimde, düşünsel olarak aynı filmsel zamana taşımaktadır. Bu yolla zamanın geçmiş, şimdi, gelecek gibi farklı boyutları montaj yoluyla bir araya getirilmektedir.

Çağdaş Türk sinemasının yazar-yönetmenlerinden Reha Erdem kurguyu yalnızca sahneler içindeki çekimler arasında bir devamlılık yaratmak için değil, aynı zamanda filmin zamansal boyutunu geliştirmek için kullanılır. Nuri Bilge Ceylan, “dış dünyanın ritmine, temposuna ayak direme, kendi tempo(sunu) dünyaya empoze etme<sup>26</sup>” amacıyla zamana müdahale ettiğini açıklarken; Semih Kaplanoğlu müdahale edilerek durdurulan ritmin, bir süreklilik içindeki insanın alıştığı zaman algısında bir fark

---

\* Reha Erdem “A Ay” (1989) filminde Cosmos adında gerçeküstü bir manastır bekçisini Münir Özkul'a oynatmıştır.

\* Bu örneklerin görülebileceği filmler için bakınız: “A Ay” (1989- Reha Erdem), “Korkuyorum Anne” (2004-Reha Erdem), “Bekleme Odası” (2004-Zeki Demirkubuz)

<sup>26</sup> Hasan Akbulut, Nuri Bilge Ceylan Sinemasını Okumak: Anlatı, Zaman, Mekan, Bağlam Yayınları, İstanbul, 2005, s:60.

yaratıldığını ve bu fark aracılığıyla insanın dağılan dikkatini yeniden sağlayabildiğini belirtir. Bir ortak kaygı olarak bu müdahaleler iç içe geçmiş farklı zaman algılarını birleştirerek, filmin kendi zamanının oluşmasına katkıda bulunur.

Doğrusal bir zaman içermemeleri anlamında bu filmler, gerçekliğe farklı bir bakış açısından bakmaktadır. Şiirsel imgelerin de kullanımıyla bir karmaşaya, belirsizliğe, ucu açıklığa, çok anlamlılığa göndermede bulunurlar.

“Sinemada Estetik” isimli kitabında Mario Pezzella, montajın seyircide yarattığı duyuumlara göre iki çeşit sinemanın olduğunu söyler.

Montajda kesme mantığıyla ayrımlı bir değişim yaratılarak oluşturulan filmleri “gösteri sineması”; çekimlerin birbirine bağlanması aracılığıyla iki görüntü arasında yeni, şiirsel bir anlam yaratılan filmleri ise “eleştirel-anlatımcı sinema”<sup>27</sup> olarak adlandıran Pezzella, kesme mantığıyla narrasyona bağlı, öykülemeyi taklit eden, bu nedenle de izleyici tarafından fark edilmeyen montaj işlemlerinden oluşan “gösteri sineması”nın izleyiciye güven vererek, onun uyuşmasını, rahatlamasını sağladığını belirtmektedir.

“Eleştirel-anlatımcı” sinemada ise birbirine bağlanan iki görüntünün, bizzat montajı gerçekleştiren yönetmenin müdahalesiyle biraraya getirildiği seyirci tarafından algılanabilir. Böylece seyirci film boyunca devam edecek bir uyuşma sürecine değil, sürekli filme müdahale eden yönetmen tarafından filmin etkin bir okumasına çağrılmaktadır. Seyirci sürekli uyarılarak “görüntülerin dolaysız akışının ötesinde(ki), onların yorumlanabilirliğini ve sorunsallığını (yani varoluşunu) sergileyen”<sup>28</sup> içsel gerilimler işaret edilmekte ve izleyiciyle paylaşılmaktadır.

Böylece izleyici koltuğunda oturarak filmi izleyen ve film bittikten sonra salonu terk ederek gerçek dünyaya geri dönen bir topluluk değil, film boyunca etkin bir

---

<sup>27</sup> Mario Pezzella, Sinemada Estetik, Çev. Fisun Demir, Dost Kitabevi Yayınları, Ankara, 2006, s:29.

<sup>28</sup> Mario Pezzella, age, s:29.

okumaya çağrılan, kimi zaman yönetmenin yerine geçerek filmi sahiplenen, ona yeni anlamlar katan bir topluluk olarak düşünülmektedir.

Bittikten sonra insan zihnini uzun süre meşgul eden bu filmler, uzun erimli estetik haz sağlayarak, izleyicinin gerçek hayatla olan ilişkilerinde de etkili olur ve farklı bir varoluş içinde yer alır.

Tüm bu özellikleriyle Çağdaş Türk sineması izleyicinin, film deneyimine zihinsel olarak katılımını öngören bir sinemadır. Yaratıcı yönetmenlerin filmlerinde ticari sinemadan farklılaşan anlatı ve biçimsel yapıların ortaya çıkması, geleneksel sinemanın sağladığı tanıdık doyumdan ötesini isteyen bir sinema izleyicinin varlığını gerektirmektedir. Ancak “yeni kuralları anlamayan birçok insan bu sinemaya ilgisini kaybeder. Filmden kendilerini fantazyalar içinde sarmasını bekleyenler”<sup>29</sup> bu sinemayı sıkıcı bulmaktadır. Bu bağlamda Pascal Bonitzer’in modern sinemanın ‘seyirci azlığı’nı, yapısal bir olgu olarak tespit etmesinin üzerinde durmak gerekmektedir. “Modern sinema heyecan planlarını kırar, planlar arasında yeni ilişkiler icat eder, sinemayı “sıradan heyecanlar”dan koparır ve daha zor tanımlanabilen, daha zor özdeşleşilebilen yeni duyular üretir.”<sup>30</sup>

Yine Bonitzer’in ifadeleriyle “‘modern sinema’ ya da daha radikal olarak ‘farklı sinema’ diye adlandırılmaya bırakılan şey, sadece üzüntüsünü duyduğu izleyici azlığıyla değil, bu izleyiciyi çoğu zaman içine düşürdüğü afallamayla da belirginlik kazanmaktadır -sanki bu sinemanın kullanma kılavuzu yokmuş ya da eksikmiş, sanki sinemada farkına varmadan alıştığımız bir şey birdenbire yok olmuş da eksikliğini duyuyormuşuz gibi.”<sup>31</sup>

---

<sup>29</sup> James Monaco, Bir Film Nasıl Okunur?, Çev. Ertan Yılmaz, Oğlak Yayınları, İstanbul, 2002, s:269.

<sup>30</sup> Pascal Bonitzer, Kör Alanlar ve Dekadrajlar, Çev. İzzet Yasar, Metis Yayınları, İstanbul, 2006, s:102.

<sup>31</sup> Pascal Bonitzer, age, s:99.

Bu doğrultuda “filmlerim derin bir sessizlikle karşılındı”<sup>32</sup> diyen Reha Erdem, kuşkusuz sadece boş sinema salonunu kastetmemektedir. Bu sessizlik salondaki az sayıda izleyicinin yzünden bir ‘afallama’, bir şaşkınlık ifadesi olarak da okunabilecek bir duruma, izleyicinin alışık olmadığı bir sinema pratiğine, başka bir deyişle, kendisiyle/kendi izleme alışkanlıklarıyla ‘yüzleşme anı’na işaret etmektedir.

Çalışmanın bundan sonraki bölümünde çağdaş Türk sinemasının yaratıcı yönetmenlerinden Reha Erdem’in sinema anlayışı, varoluş olgusu çerçevesinde incelenecektir.

---

<sup>32</sup> Rıza Kıraç, “Filmlerim Büyük Bir Sessizlikle Karşılındı”, Film + Aylık Sinema Dergisi, Yıl:2, Sayı:19, Ekim 2006, s:96.

## II. BÖLÜM

### REHA ERDEM SİNEMASI

#### 1. Reha Erdem'in Hayatı

1960 İstanbul doğumlu Reha Erdem'in çocukluk yılları İstanbul'da geçer. Subay olan babasının mesleği nedeniyle ailesi farklı şehirlere giderken Erdem iyi bir eğitim alması için İstanbul'da teyzesinin yanında bırakılır. İlkokuldan sonra yatılı olarak okuyacağı Galatasaray Lisesi'ne girmeye hak kazanan Reha Erdem, burada çağdaş Türk sinemasının bir diğer önemli ismi Kutluğ Ataman'la sınıf arkadaşı olur. Tiyatro, fotoğraf ve sinemayla ilgilenmeye bu dönemde başlar. 8 mm. kamerayla çektiği amatör filmler sinemaya olan ilgisini pekiştirir.

Ailesi 1978'de liseden mezun olan Erdem'i üniversite eğitimi için yurtdışına göndermeyi planlarken o ülkedeki siyasi ortama uzak kalmamak için Türkiye'de kalır. O yıllarda Türkiye'de sinema eğitimi veren tek üniversite olan Mimar Sinan Üniversitesi'ne gitmek istemeyen Erdem, Boğaziçi Üniversitesi'nde yeni kurulan ve dönemin en entelektüel bölümü olarak gösterilen Tarih Bölümü'ne kayıt olur.

Üniversitedeki zamanının büyük kısmını daha sonra başkanlık da yapacağı Boğaziçi Üniversitesi Sinema Kulübü'nde geçirir. Edebiyatla da ilgilenen Erdem, bu dönemde arkadaşlarıyla Metis Yayınlarını kurar.

1983'te bölümün en önemli öğretim görevlilerinin, YÖK tarafından siyasal sebeplerle görevden alınmaları üzerine okulu yarım bırakarak Paris'e gider. 1989'a kadar burada kalan Erdem Paris VIII Üniversitesi 'Sinema ve Plastik Sanatlar Bölümü'nü bitirir. Hemen ardından 'Modern Sanat Bölümü'nde yüksek lisansını tamamlar. Okulda ünlü düşünür Jean François Lyotard'dan felsefe dersleri de alan Reha Erdem sinemanın aynı zamanda bir kültür meselesi olduğu yaklaşımını bu dönemde pekiştirir.

Fransa’da geçirdiği yıllar salt kuramsal anlamda değil, ünlü belgesel yönetmeni Jean Rouch’un önderliğinde kurulmuş “VARAN” isimli kurumda bulunduğu pratik yapma olanaklarıyla da faydalı olur. VARAN’daki çalışmaları sonucunda kendi sinema anlayışının dışında da olsa üç kısa film çeken yönetmen, 16 mm kameralar, montaj masaları, miksaj salonları gibi sinemanın teknik araçlarını doğrudan deneyimleme şansı bulur.

İlk filmi A Ay’ın senaryosunu bu süreçte Fransa’da yazan Reha Erdem 1989’da Türkiye’ye döner ve arkadaşlarının da desteğiyle filmi çekmeye başlar. Çekim sürecinde yaşadığı maddi sıkıntıları Fransız Pomonti şirketinin de desteğiyle aşan yönetmen filmini tamamlar. İstanbul Film Festivali’nde gösterilen film geleneksel Türk sinemasından oldukça farklı anlatımıyla dikkat çeker. Ancak sinemalarda gösterim şansı bulamaz. A Ay’a destek veren Fransız yapım şirketi Erdem’in ikinci projesi “Atlar, Kanatlar ve Tayfalar”ı da beraber yapmayı önerince tekrar Fransa’ya giden yönetmen, şirketin kısa bir süre sonra batması ve proje yarım kalması üzerine mecburen Türkiye’ye döner.

90’ların başında çeşitli sorunlar yaşayan Türk sinema sektöründe projeleri için gerekli kaynağı bulamayan yönetmen, gelen teklif üzerine reklam sektörüne girer. 1994’te arkadaşı Ömer Atay’la birlikte “Atlantik Film”i kuran Reha Erdem, Atlantik Film bünyesinde çektiği reklam filmleriyle sayısız ödül kazanır. Reklam sektöründen kazandığı paraları sinema için kullanan yönetmen 1999’da “Kaç Para Kaç”ı, 2004’te de “Korkuyorum Anne”yi çeker.

“Kaç Para Kaç” o yıl Türkiye’nin Oscar adayı olsa da Reha Erdem’in uluslararası film dünyasında adını duyuran “Korkuyorum Anne” filmi olmuştur. Çeşitli festivallerden aldığı ödüllerle bir sonraki filmin finanse edilmesinde başlı başına bir kaynak olan “Korkuyorum Anne”, alternatif sinemaları desteklemek için kurulan fon ve kurumlardan da destek bulmaya başlayan Erdem’in reklam sektöründen uzaklaşmasını sağlar. 2005’te bol ödüllü filmi “Beş Vakit”i çeker. High Definiton görüntü teknolojisiyle, dijital formatta çektiği Beş Vakit hem düşük maliyeti, hem de sunduğu



anlatım olanakları ile sadece sinemasal üretimde bulunmak isteyen yönetmen için yeni bir açılım olur.

## 2. Reha Erdem Sineması'nın Anlamı

Reha Erdem sinemayı bütün sanatlardan yararlanabilen, aynı zamanda da başkalarını sürdürebilen çok yüksek bir format, bir düşünme aracı olarak tanımlamaktadır. Sinemayı salt hikaye anlatma aracı olarak değil, aynı zamanda yönetmenin varoluşuyla ilgili soruların izleyicinin de tanık olacağı bir deneyime dönüştüğü, olgusal bir eylem alanı olarak ele alan Erdem için sinema yönetmenin hayatla kendi varoluşu arasındaki bir deneyime, bir varoluş olgusuna dönüşmektedir.

“Filmlerimdeki meseleler hep kendi meselelerim”<sup>33</sup> diyen yönetmen çocukluğundan bu yana kadar olanlarla sinemada hesaplaştığını ve hayatın içindeki anlam arayışıyla sinemadaki arayışlarının iç içe geçtiğini belirtmektedir.

Sinemadaki arayışlarının gerçekleştiği alan olarak kurgu masasını gösteren Erdem, filmin montajda yapıldığını düşünmektedir. “Hikaye anlattığımızda montajı sadece öykünün hizmetine verirsiniz”<sup>34</sup> diyen yönetmen, sinemacının öykünün peşinde bir sona doğru gitmesini değil, sinemasal öğelerin ucu açıklığından, esnekliğinden yararlanarak bilmediği yerlere gitmesi gerektiğini savunur. Bu anlamda Reha Erdem sinemasında bir anlam yaratma unsuru olarak montaj ve “montaj sineması” kavramları öne çıkmaktadır.

Reha Erdem peşinde olduğu sinemayı “nasıl anlatılamaz” ve “izleyince anlaşılır olan” sinema olarak tanımlamaktadır.<sup>35</sup> Anlatılabilir değil izleyince anlaşılır olan bir sinema gerçekliğin bilgisine değil, duygulara, hislere ve deneyimlere dayanır. Bu

---

<sup>33</sup> Ayşe Demirkalp Pay, “Reha Erdem’le Söyleşi”,  
[http://www.sonsuzkare.com/makale.aspx?y\\_id=1&sayi=10](http://www.sonsuzkare.com/makale.aspx?y_id=1&sayi=10)

<sup>34</sup> Esin Küçüktepepınar, “İkinci Bir Beş Vakit Çekmem”, Sabah Gazetesi,  
<http://arsiv.sabah.com.tr/2006/10/01/gny/gny135-20061001-200.html>.

<sup>35</sup> Esin Küçüktepepınar, age, <http://arsiv.sabah.com.tr/2006/10/01/gny/gny135-20061001-200.html>.

anlamda Reha Erdem sineması olaylardan çok durumların ön planda olduğu tematik bir sinema olarak tanımlanabilir.

Reha Erdem, montaj masasında yönetmenin müdahalesiyle oluşturulan filmin, zaman-mekan dolayımında ortaya koyduğu gerçekliğe de farklı bir yaklaşımda bulunmaktadır.

Filmin kendi gerçekliğini yarattığını savunan Erdem, doğası gereği filmin zaman ve mekanının yapısını, yaratılmış ve bu yüzden de sadece filme özgü olduğunu belirtmektedir. Filmin zamanları ve mekanları, izlendiğinde yeniden üretilebilen filmsel öğeler olarak öne çıkmaktadır. Reha Erdem için bu öğelerin gündelik gerçekliği değil, izleyende yarattığı duyuların kalıcılığı önem taşımaktadır. Gündelik gerçeklerden özellikle kaçınan Erdem, sinemasını gündelik hayatın dışına, filmlerin kendi dünyalarının içine konumlandırır.

Kuşkusuz “Sanatsal gerçeklikle toplumsal gerçeklik farklı şeylerdir. Sanatsal dünya yaratıcısının zihinsel ve duygusal müdahaleleriyle oluşan, yapısını bir dünyadır. Yaratılmış dünya gündelik yaşamın dilinden farklı bir dil konuşarak, izleyicisine gerçek dünyayla ilgili bir anlam iletmeyi amaçlar. Bu anlam çoğunlukla gündelik hayatın sıradanlıkları arasında kaybolmuştur. Hayatın doluluğu karşısında, sanat eseri tarafından ortaya konduğunda bir eksikliği/eksik oluşu vurgular/ortaya çıkarır.”<sup>36</sup>

Reha Erdem’in amacı arka planda akan bildik bir zaman ve mekanın içinde alternatif, başka bir zaman ve mekanın olduğunu, olabileceğini göstermektir.

Reha Erdem’in bir biçim sorunu olarak öne çıkan sinema arayışı, özünde insanın çağdaş yaşamdaki varoluşsal arayışıyla örtüşmektedir. Erdem’in filmlerinde, sistematik bir felsefenin gelişimini takip etme olanağı olmasa da açıkça vurgulanan, varoluşunun sınırlarıyla yüzleşen ve yaşamın olasılıklarından hiçbirini dışlamayan insanın karmaşasıdır. Kişinin yaşamın gürültüsü, karmaşası içinde kendi sesini arayışına dikkat çeken yönetmen, bu sesin ancak iktidardan kurtarılmış bir yalnızlık anında ya da

---

<sup>36</sup> Hilmi Yavuz, Doğu’ya ve Batı’ya Yolculuk, Ufuk Kitapları, İstanbul, 2003, s:32.

toplumun uzağında, ona sırt çevrilmiş bir tepenin başında duyulabileceğini göstererek, bir çıkış noktası olarak bu anlara ulaşmanın bir yüzleşmeyi, topluma ve geleneğe ait tüm seslerle karşılaşmayı gerektirdiğini vurgulamaktadır.

## 2-1. Montaj Sineması

Reha Erdem belirli bir sinemasal biçimi sürdürmekten özellikle kaçınmakla birlikte sinemayı özünde bir biçim sorunu olarak görmektedir. Tek bir biçime değil, ele aldığı konunun anlam tabakalarını nesnelleştirmede, açığa çıkarmada ancak en uygun biçimi bulmuş olmanın önemine inanan yönetmenin filmlerini tanımlarken, sonuç olarak filmin dahil olduğu biçime değil, her seferinde farklı bir biçim kuran anlayışın kendisine yönelmesi gerekmektedir. Bu anlayış ‘ritim’dir.

Reha Erdem’in ifadeleriyle, “Ritim anlam üretir. Film, ritmini oluşturabildiği sürece, yani anlam üretebildiği sürece filmidir. Filmin ritmi, bütün sinematografik öğelerin bir anlama doğru düzenlenmesidir. Yani plan boylarının, ışığın, bakışın, sözün ağırlığının, rengin, plan içi akışkanların, plan dışı durağanların bir anlama doğru, kuralsız oluşturulmuş dizgesidir ritim. Ana oluşum aşamasıysa montaj’dır. (...) Film, eğer olacaksa orada film olur (...) Sinema montajdır...”<sup>37</sup>

Erdem sinemasında anlam üreten bir dil olarak tasarlanan ritim, imgeler aracılığıyla filmi kurma işlevi görmektedir. Yerleşik anlayışın tersine, bir biçim, bir yapı kurma işlevini getiren bu anlayış, “konunun (öykünün) filme salt ‘aktarılması’(nı) değil, (...) kendine özgü yollarla bir şeyler anlatabilen (anlam üretebilen) yepyeni bir yapı kurma”<sup>38</sup>yı hedeflemektedir.

Filmlerinin kurgusunu kendisi yapan yönetmen, filmin kurgu masasında yaratıldığını, bir mesel filmi bile olsa, o meselin açığa çıkmasında esas belirleyicinin,

---

<sup>37</sup> Ayşe Pay, “Reha Erdem’le Söyleşi: Film Kendi Gerçekliğini Yaratıyor”, SonsuzKare İnternet Dergisi, <http://www.sonsuzkare.com/soylesi9.htm>.

<sup>38</sup> Filiz Bilgiç, Türk Sinemasından 1980 Sonrası Üslup Arayışları, T.C. Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara, s:27,28.

filmin kurgu masasında yaratılan ritmi olduğunu düşünmektedir. Erdem'e göre kurgu süreci her aşamasında yönetmenin müdahalesine açık, esnek bir süreçtir. Bu süreçte yönetmen farklı anlatım biçimlerine ulaşabilmek için birçok deneysel müdahalede bulunmaktadır.

Bu bağlamda Erdem'in "bildiklerimizi yeni (bir) biçimde anlatmak"<sup>39</sup> olarak açıkladığı, arka arkaya gelen görüntülerin yepyeni bir anlama dönüşmesini ifade eden yaklaşımının özünde Eisenstein'in "montaj sineması" olarak kavramlaştırdığı sinema anlayışına yakın olduğu görülmektedir.

"Eisenstein ve Vertov tarafından icat edilen entelektüel ve ritmik 'montaj sineması', montajın dikey istiare gücünden yararlanarak, art arda, keyfi olarak yapılandırılmış iki görüntü arasında bir ilişki, bir yakınlık kurarak işler."<sup>40</sup>

Bu Jean Mitry'nin 'denetlenemeyen şey' dediği, "görüntü kombinezonlarının gösterilen şeylerin anlamlarını indirgeyerek yepyeni bir anlam oluşması"<sup>41</sup> durumudur.

Gilles Deleuze'e göre anlam var olmayan bir bütündür. Sözcüklerin tümcelerdeki kullanım değerlerine göre değişen anlamları sözleşmeseldir. Dilde sayısız anlam düzleminin varlığına işaret eden bu anlayış, sinemada daha dar bir alan üzerinden işlemektedir. Kurgu aşamasında seçme eksenini kısıtlıdır. "Yönetmenin tek seçeneği 'kombinezonlar eksenini'ni en iyi şekilde kullanmaktır. (...) (Ancak) kombinezonlar ya da sözdizim eksenini içerik ve konu tarafından büyük ölçüde önceden belirlenmiştir. (...) Sorun bu kemikleşmiş, katılaşmış sözdizimsel kuralları alt etmek, konu ve içeriği en güzel biçimde aktaran kurgu sistemini bulmaktır."<sup>42</sup>

Kurgu sistemi tüm sinemasal öğelerin bir amaç doğrultusunda kullanılmasından meydana gelmektedir. Sinemada renk dahil her şeyin montaj olduğu düşüncesini

---

<sup>39</sup> Olkan Özyurt, "Köydeki Ruh Halinin Filmi", Radikal Gazetesi, <http://www.radikal.com.tr/haber.php?haberno=185549>.

<sup>40</sup> Pascal Bonitzer, Kör Alanlar ve Dekadrajlar, Çev. İzzet Yasar, Metis Yayınları, İstanbul, 2006, s:28.

<sup>41</sup> Oğuz Adanır, Sinemada Anlam ve Anlatım, Kitle Yayınları, Ankara, 1994, s:54.

<sup>42</sup> Oğuz Adanır, age, s:57

vurgulayan Eisenstein, renk gibi tüm sinemasal öğelerin, nesneden ayrılarak, tek başına montajın bir parçası olarak görülmesinin önemini savunur. “Böyle kavranan montaj artık pelikül parçalarını uç uca eklemekten ibaret değildir, sinematografik yaratıcılığa içseldir, “entelektüel montajdır.”<sup>43</sup>

“Sinemada Estetik” isimli kitabında Mario Pezzella, bu tanımlar üzerinden farklı bir isimlendirmeye iki sinema türü tanımlamaktadır. Kesme mantığıyla ayrımlı bir değişim yaratılarak oluşturulan filmleri ‘gösteri sineması’; çekimlerin birbirine bağlanması aracılığıyla iki görüntü arasında yeni, şiirsel bir anlam yaratılan filmleri ise ‘eleştirel-anlatımcı sinema’ olarak adlandıran Pezzella, asıl vurguyu bu tanımlamalar üzerinden filmlerin seyircide yarattığı duyuumlara yapar.

“Eleştirel-anlatımcı sinemada, montaj işlemi, seyirci tarafından algılanabilir ve fantazmagorinin edilgen heyecanını uyararak onu görüntünün etkin bir yorumuna ve okumasına dahil eder. Gösteri sinemasında ise, montaj, süreksizlik deneyimini engeller ve onun belirleyici gücünü etkisizleştirir.”<sup>44</sup> “Gösterinin montajı, güven verici, sürekli bir öykülemeyi taklit etmeye çalışırken, eleştirel montaj süreksizliğin, duraklamanın, kesintiye uğratmanın sınırında bir biçimi gerektirir.”<sup>45</sup>

Bununla birlikte eleştirel-anlatımcı sinema, “görüntülerin dolaysız akışının ötesinde, onların yorumlanabilirliğini ve sorunsallığını (yani varoluşunu) sergileyen bir “çifte film”e can verir.”<sup>46</sup> Bu durum ele alınan anlamda montaj (yapısal tasarımı) ile ifade arasında bilinçli bir ilişki kurar ve olay örgüsünün altında akan gizli anlamı, ikinci filmi işaret eder.

Erdem’in montaj sineması anlayışı, çektiği filme en uygun tekniği arayışını ve bu arayışın sinemasal dilin keşfi anlamındaki önemini göstermesi açısından önem taşımaktadır. Ancak, çektiği her filmin gerektirdiği biçim ve tekniği titizlikle aramış

---

<sup>43</sup> Pascal Bonitzer, age, s:89

<sup>44</sup> Mario Pezzella, Sinemada Estetik, Çev. Fisun Demir, Dost Kitabevi Yayınları, Ankara, 2006, s:29.

<sup>45</sup> Mario Pezzella, age, s:89.

<sup>46</sup> Mario Pezzella, age, s:89,90.

olması Erdem'in yalnızca estetik yapı peşinde olduğunu göstermemektedir. Çünkü Erdem, "tezli" film çekmese de, filmlerinde kendi doğrusunu benimsetmek için kanıtlar bulma çabasına girmese de, meseleleri olan bir yönetmendir. Aradığı teknik, filmin amacının, meselesinin gerektirdiği bir tekniktir.

Bu anlamda Erdem sinemasının salt bir teknik meselesi olarak görülemeyeceği, onun sinemasına aynı zamanda bir kültür meselesi olarak yaklaşmak gerektiği söylenebilir. "Sanat kendi başına bir yaratı alanı olduğu kadar arka planında bir dönemi ve bir düşünme sistematığını barındıran bütün öğeleri muhafaza eder. O nedenle sanatın tepkisi eğer dikkatle okunur ve doğru çözümlenirse siyasetin göstergelerinden daha önemli kabul edilebilir."<sup>47</sup>

## 2-2. Şiirsel Sinema

Gündelik hayat dilin ulaşabildiği anlam sınırlarını daraltarak sıradanlaştırır. Bu sınırlar ancak rüyanın gerçekliği ile farklı bir anlam boyutuna ulaşmakta, bu anlama ise sadece tecrübe edilerek, insanın içinde bıraktığı izin takip edilmesiyle ulaşılabilmektedir. Şiir ve şiirsel sinema bu anlamın belirsizliğini, bu belirsizliğin uyandırdığı varoluşsal gizemi vurgulamakta ve imgeler aracılığıyla ona ulaşmaya çabalamaktadır.

Şiir bir dil arayışıdır. "Dilin ses, anlam ve dizem öğelerini belli düzen içinde kullanıp duygusal-düşünsel bir deneyimi ya da bir olayı, yoğunlaşmış ve sıradanlıktan uzaklaşmış bir biçimde anlatma sanatıdır."<sup>48</sup> Reha Erdem için de sinema bir dil arayışına dönüşür. Salt çekim aşamasındaki kamera, ışık, oyunculuk gibi öğelerin kullanımında değil montaj masasında bu öğelerin bir araya getirilişinde de bu arayış devam etmektedir.

---

<sup>47</sup> Pauline Marie Rosenau, Post-modernizm ve Toplum Bilimleri, Çev. Tuncay Birkan, Bilim ve Sanat, İkinci Basım, Ankara, 2004, s:8.

<sup>48</sup> Cengiz T. Asiltürk, Sinemada Şiirsel Anlatım, Nobel Yayın Dağıtım, Ankara, 2006, s:215.

Tüm filmsel öğelerin bir dil arayışı yoluyla yönetmen tarafından düzenlenişi Reha Erdem'in sinemasını şiirleştirmektedir.

Pasolini, şiirsel sinema tanımında sıradan bir nesnenin 'fotojenisi'ni vurgulamaktadır. "...sinema şiirseldir, çünkü düşseldir, düşlere yakındır, çünkü bir sinema planı veya hatıranın ve düşün bir planı kendi içlerinde şiirseldir; fotoğrafı çekilmiş bir ağaç, şiirseldir, fotoğrafı çekilmiş bir insan yüzü, şiirseldir, çünkü görüntü gizemlidir, müphemdir, çünkü çok anlamlıdır..."<sup>49</sup>

'Fotojeni' gündelik ve sıradan bir nesnenin beklenmedik bir görsel şiirsel yaratmasına neden olan görüntüdür. Görüntü, dilin sınırlarını aşarak sözün ifade edemeyeceği şeye bir biçim verdiği ve sessizliğin şiirselliğine ulaştığında bu niteliği kazanmaktadır. Bir başka deyişle, 'fotojeni', fotoğrafın sıradan nesnelere ve içsel gerçekliğe tanıklık etme olanağını veren potansiyelidir. İşte, fotoğrafın bu potansiyeli değerlendirilerek duygular, düşünceler ve gerçek kristalize edilebilir.<sup>50</sup>

İnsanın anlam dünyasının bir parçası olan imge/simgeler yönetmenin iletmek istediği anlamı inşa ederken kullandığı önemli malzemeler olarak gösterilebilir. Hasan Bülent Kahraman'ın ifade ettiği şekliyle bir tümlüğe ve yeterliliğe sahip olamayan insanın dünyayı kavramasına/anlamasına yardımcı olurlar. "Bilimin verileri, evreni daha yakından tanımak içindir ama bilim sanatla aynı şey demek değildir. Evrenin ve insanın gerçekliğini yalnızca bilimle kuşatmak ve kavramak olanaksızdır. O gerçekliğin asıl temellendirildiği alan, kendisi de özgür bir dil gerçekliği olan sanattır. Bu nedenle de 'dünya' belki 'tanıdık'tır ama ancak bir 'imge ormanı'nın içinden geçilirse bilinebilecektir."<sup>51</sup>

Kendi imge/simge ormanını yaratan yönetmen şiirsel bir ifade yakalamış demektir. Ancak şiirsel sinema salt imge/simgenin yarattığı duyumlara bağlı

<sup>49</sup> Sadık Yalsızuçanlar, Ayşe Şasa, İhsan Kabil, Düş, Gerçeklik ve Sinema, İz Yayıncılık, İstanbul, 1997, s:36.

<sup>50</sup> Sabri Kalıç, Deneysel Sinemanın Kısa Tarihi, Hil Yayın, İstanbul, 1992, s:29.

<sup>51</sup> Hasan Bülent Kahraman, Türk Şiiri, Modernizm, Şiir, Buke Yayınları, İstanbul, 2000, s:208.

kalmayarak anlamın sınırlarını genişletir. Sinemada salt ‘görünüş’ değil, ‘duyulur görünüş’ öne çıkmaktadır. “ ‘Şiir, gerçekliği duyulur görünüşü içinde kavrar’ (...) Şiirde imgelerle kurulmuş bir mana vardır elbette, ama anlamın ses ile oluşturduğu ilişki bir odada eşyanın güneş ışığıyla ilişkisine benzer. Işık yoksa eşyalar da yoktur. Şiirdeki ses odaya can veren ışıktır. Ses çıktı mı geriye bir yığın imge ve düşlem kalır ki bunların toplamı hiçbir zaman şiir etmeyecektir. (...) ses, devam eden şeydir.”<sup>52</sup>

Bu anlamda ses şiirsel yapıyı kurmaya yardımcı olmakla birlikte, anlamın filmin geneline yayılmasını sağlamak amacıyla kullanılan bir süreklilik unsuru olarak düşünülmektedir. İki sahne arasındaki geçişlerde bitmeyerek öteki sahnenin içinde devam eder ve önceki sahnenin içeriğini, anlamını, duygusunu bir sonraki sahneye taşıyarak iki sahne arasındaki diyalogu güçlendirmektedir.

Pasolini şiirsel sinema tanımını gösteri sineması ve eleştirel-anlatımcı sinemayı ayırmak amacıyla da kullanır. Bu ayırım şiirsel sinemanın öykülemeci eylemden çok zihinsel görüntüye daha fazla açık olmasına dayanmaktadır. Montaj sinemasında olduğu gibi arka arkaya gelen iki görüntüden yeni bir anlam keşfedilmesi esastır. Bu benzerlik şiirsel sinemayı kurgusal müdahalelere açar. Şiir nasıl dile dönük müdahalelerden oluşuyorsa, şiirsel sinema da aynı şekilde kendi plastiğini oluşturan teknik müdahaleler aracılığıyla oluşturulmaktadır.

Pasolini bu müdahaleleri değerlendirirken ‘auteur’ sinemasıyla benzerlik kurarak yönetmenin varlığına işaret etmektedir. Ona göre filmin altında şiirsel dille işaret edilen başka bir film akar. Öykü bu anlama ulaşmanın bahanesidir. Bunu “yer altı” filmi olarak adlandıran Pasolini, bu filmin varlığının takıntılı montajın çerçevelerinden ve ritimlerinden anlaşılacağını söyler. Bu tür sinemada, deyim yerindeyse, kamera hissedilmektedir.

---

<sup>52</sup> Zeynep Bayramoğlu, Huzursuz Huzur ve Tekinsiz Saatler - Ahmet Hamdi Tanpınar Üzerine Tezler, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2007, s:44.



“Öykülemeci sinemada montaj seçimleri farkına varılmadan geçiyorsa, şiirsel sinemada bunlar, yönetmenin öznelliğinin “imza”sı, alameti farikası, temsilin bir unsuru haline gelir. (...) Uzun uzun gösterilen sabit çerçeve, ritmin çığınca hızlanıp yavaşlaması, aynı sekansın kronolojiden bağımsız biçimde tekrarlanması, gerçeklik etkisindense, “görüntünün bilincini” öne çıkarır.”<sup>53</sup>

### **2-3. Bir Auteur Olarak Reha Erdem**

Reha Erdem’in ‘auteur’ özellikleri taşıyan bir yönetmen olup olmadığını, filmlerinin ‘auteur kuramı’ çerçevesinde değerlendirilip değerlendirilemeyeceğini tartışmak gerekmektedir.

Belirli bir sinemasal biçemi sürdürmekten özellikle kaçındığını belirten Erdem, bu yaklaşımını Danimarkalı yönetmen Carl-Theodor Dreyer’e benzetmektedir. Sinema kariyeri boyunca biçimcilikten özellikle uzak duran Dreyer, her filminde farklı bir üslup yaratarak farklı bir sinema anlayışı benimsemiştir: “Tek bir film için anlamı olacak bir üslup bulmak.”<sup>54</sup>

Reha Erdem’in de, dört filmi için farklı üsluplar kullanarak, daha açıklayıcı bir ifadeyle, filmde ele aldığı konunun gerektirdiği şekilde, konuya en uygun anlatım tarzı ve ritmi belirleyerek benzer bir sinema anlayışı sürdürdüğü söylenebilir. Bu seçim, izleyici için bir ‘tutarsızlık’ yanılmasına neden olabilirse de Erdem’in sinemasını Auteur olarak tanımlamaya iki nedenden ötürü engel değildir.

Birincisi, üslupsuzluğun ya da belirli bir üslubu sürdürmemenin bir sinema pratiğine dönüşmesi, bir tutarlılık kazanarak Reha Erdem’in sinemasını ifade eder hale gelmesidir.

---

<sup>53</sup> Mario Pezzella, Sinemada Estetik, Çev. Fisun Demir, Dost Kitabevi Yayınları, Ankara, 2006, s:78,79,80.

<sup>54</sup> Paul Schrader, Kutsalın Görüntüsü, Çev. Zeliha Hepkon, Oya Şakı Aydın, Es Yayınları, İstanbul, 2008, s:130,131.

İkinci neden ise son şekliyle kuramın salt biçimsel tekrarlara değil, bizzat yönetmen tarafından filmin içine saklanmış, gizli anlamlara dayanıyor olmasıdır. Erdem filmlerinin tümü, olay örgüsünün taşıyıcı bir görev gördüğü örtük ‘anlamlar’ sinemasıdır.

### **3. Reha Erdem Sinemasının Estetiği**

Çerçeve düzenlemeleri; seçilen mekanlar; oyuncuların duruşları; kamera açıları ve hareketleri; ışık, renk, ses ve imgelerin kullanımı ile kurgu gibi öğeler bir sinemanın estetiğini belirleyen öğelerdir. Yönetmen tüm bu öğeleri sinemasını şiirselleştirmek için kullanabilir. Bu bölümde Reha Erdem sinemasının daha iyi anlaşılabilmesi açısından yönetmenin estetik tercihleri incelenmektedir.

#### **3-1. Kamera Kullanımı**

Kamera, Reha Erdem’in anlam yaratmada kimi zaman tek başına kullandığı bir film aygıtıdır. Yönetmenin gerçekleştirdiği kimi anlatımlar yaratıcılığının kaynağı olarak kamerayı ön plana çıkarmaktadır. Özellikle kameranın yeri ve kamera devinimleriyle filmlerin anlamsal boyutuna müdahalede bulunulur.

Kamera devinerek, film içinde karakterlerin, film dışında ise izleyicinin konumunu değiştirmeyi dener. Böylece “filmin manzarasını, seyircilerin bu manzara ve içindeki figürler karşısındaki görüş açısını dönüşüme uğratar.”<sup>55</sup> İzleyen ve izlenen, kovalayan ve kovalanan, oyuncu ve seyirci ahlaki bir yer değişimiyle ‘hareket’in kamera üzerinden bir sorunsala dönüşmesini gerçekleştirir.

---

<sup>55</sup> Pascal Bonitzer, *Kör Alanlar ve Dekadrajlar*, Çev. İzzet Yasar, Metis Yayınları, İstanbul, 2006, s:111.



Resim 1: “Korkuyorum Anne, 2004”



Resim 2: “Korkuyorum Anne, 2004”

Erdem’in Korkuyorum Anne filmindeki “Hayvanat Bahçesi” sekansı bu uygulamaya örnek olarak gösterilebilir. Resim 1’de filmin iki karakteri Ali ve Ümit, Ali’nin Ümit’e hediye ettiği yüzüğü alıp almama konusunda çocukça inatlaşmakta ve farkında olmadan bu inatlaşmayı bir oyun haline getirmektedir. Bir süre sabit kalarak oyuncuların inatlaşmasını gösteren kamera bir süre sonra aynı çekim içinde, oyuncuların etrafında 180 derece dönerek az önce görüntülediği konuma gelir. Resim 2’de kameranın yer değiştirerek, konuyu, az önce kendi bulunduğu mekanı da gösterecek şekilde filme aldığı görülmektedir. Ancak kamera yer değiştirdiğinde ortaya çıkan iki adam bu hareketi sorunsala dönüştürür. Bu iki adam az önce izleyicilerin bulunduğu konumda olduklarından, filmi gülerken izleyen izleyiciler olarak düşünülebilir. Kameranın dönüp gösterdiği bu iki kişi kameranın bir önceki açıdan gösterdiklerine tepki veren izleyicilerdir. Bir anlamda yönetmen izleyiciyi kendisiyle yüz yüze getirir.



Resim 3: “Korkuyorum Anne, 2004”



Resim 4: “Korkuyorum Anne, 2004”

Öte yandan hayvanat bahçesi bir seyir alanıdır. Tel örgülerin ardındaki hayvanlar insanlar tarafından ilginç oldukları için izlenirler. Ancak Ali’nin Ümit’e

hediye etmek istediği yüzüğü Ümit'in almak istememesi ve bunu çocukça hareketlerle ifade etmesi de yönetmene göre hayvanların hareketleri kadar ilginçtir. Resim 3'te Hayvanat Bahçesine ilk geldiklerinde tel örgülerin dışında, bir 'maymun'u izlerken görülen Ali ve Ümit, Resim 4'te tel örgülerin içinde bir "maymun" tarafından izlenmektedir.

Resim 5'te aynı filmin bir başka sahnesinde kamera Ali ve Ümit'i bir tepede görüntülemektedir. Ali'nin de Ümit'in de mutlu oldukları bir an olarak mekan kuş cıvıltılarıyla dolu, sessiz, şehrin uzağında bir yer olarak gösterilir.



Resim 5: "Korkuyorum Anne, 2004"



Resim 6: "Korkuyorum Anne, 2004"

Kamera aynı çekim içinde yavaş yavaş uzaklaşarak bu tepenin arkasındaki şehri göstermeye, kuş seslerinin yerini araba kornaları ve trafiğin gürültüsü almaya başlar. Resim 6'daki çerçevede sonlanan kamera hareketi, aynı çekim içinde iki farklı zaman ve mekan duygusu yaratarak hareketini bir sorunsala dönüştürmüştür.



Resim 7: “Korkuyorum Anne, 2004”

Kameranın gösterdikleri ya da özellikle göstermeyerek sakladıkları da filmi bir sorunsala dönüştürebilir. Korkuyorum Anne’de Ali karakteri bir taksi kazası geçirerek hafızasını kaybeder. Ancak yakın çevresindeki komşularını, arkadaşlarını hatırlamaktadır. Bir tek babası Rasih Bey’i hatırlamaz. Annesini küçük yaşta kaybeden Ali’yi babası Rasih Bey büyütmüş, büyütürken sürekli korkutarak aslında büyümemesine neden olmuştur. Baba figürünün korkutucu iktidarından kurtulup da bir türlü arzuladığı özgürlüğe ulaşamayan Ali, geçirdiği kaza sonucu zihninde gerçekleşen bir ‘yerine geçme’ yoluyla bu özgürlüğe kavuşur. Zihninden baba imgesini tamamen silen Ali, babasına ait eşyaları da sahiplenerek “kendi kendinin babası” olmuştur. Resim 7’de Ali’nin hafızasının yerine gelmesi için ona yardımcı olan komşuları ve babası Ali’yi karşılarına almış konuşmaktadırlar. Bu çekimde kameranın konumu Ali’nin içinde olduğu zihinsel durumun bir sorunsala dönüşmesine katkıda bulunmaktadır. Ali’nin başının hemen yanındaki net olmayan görüntüler, var olan, şimdilik Ali’nin tanıyamadığı ama sonradan tanıyacak olduğu komşulardır. Bu görüntü çekilirken konuşmakta olan ama Ali’nin başının görünmesini engellediği ise Ali’nin zihninden sildiği baba imgesidir.



Resim 8: “Beş Vakit, 2006”

Kameranın hareketi gibi, konumu da sahneyi ve film içindeki diğer sahnelerle bağlantısı kurulduğunda filmin kendisini bir sorunsala dönüştürebilir. Bonitzer’e göre “kamera hareketli bir gözdür ve bu hareketlilik bazen hakikat etkeni, yalanlama etkeni işlevi görür. Çünkü aslında sinemada her hareket, fiziksel bir uzayda ve ahlaki (ya da isterseniz entelektüel) bir uzayda olmak üzere, iki kere gerçekleşmektedir. (...) çünkü ahlaki bir sorun olan, her şeyden önce harekettir.”<sup>56</sup>



Resim 9: “Beş Vakit, 2006”

Reha Erdem’in “Beş Vakit” filminde aşık olduğu sınıf öğretmenine et götüren Yakup, babasını öğretmenini gözetlerken yakalar. Resim 8’de Yakup’un babasını, babasının ise öğretmeni gözetlediği görülmektedir. Burada pencerenin dışında, arkadan

<sup>56</sup> Pascal Bonitzer, age, s:138,139.



gösterilen baba bir tatmin duygusu peşindedir. Ahlaki olarak babanın konumu, oğlu Yakup için bir sorunsala dönüşür. Filmin ilerleyen bölümlerinde Yakup, evlerinde yeni doğan kardeşini kucağına alırken, pencerenin dışında dua eden babasının inandırıcılığı kalmamıştır artık. Babanın dikizci imgesi, Bonitzer’in bahsettiği bir “yalanlama” görevi görerek Resim 9’daki baba imgesini dışarıda bırakmıştır.

Erdem filmlerinde kameranın başka bir özelliği, oyuncuların onun aracılığıyla izleyiciyle temas kurmasıdır. Yolun ortasından geçen yaşlı bir balıkçının dönüp kameraya bakması ya da oyuncuların filmin anlatısını kırarak kameraya dönüp, kendilerinden söz etmeye başlamaları dikkat çekicidir. Erdem’e göre sinema kendini izleyiciye fark ettirmelidir. Sinemanın izleyicinin farkında olunarak gerçekleştirilen bir pratik olduğunu izleyici de bilmelidir. Ancak bu şekilde filmin kendi tekrarlarına hapsolması, tek bir zamansal boyuta sıkışıp kalması engellenebilir.

Reha Erdem filmlerinin ortak özelliği göstermekten çok, duyumsatmaya, iç dünyaya yönelik filmler olmalarıdır. Bu anlamda Erdem filmlerinde kullanılan “mekan dışı” kavramından bahsetmek gerekmektedir.

Film karesi içinde görünmeyen ancak karenin görünür kıldığı kişi, nesne, durum, ve duyguları ifade eden “mekan dışı” kavramı, popüler sinemada bir süreklilik unsuru olarak kullanılmaktadır. O an karede görünmeyen ama sahnenin dışında devam eden uzamda var olduğunu bilinen, bakış ve diyalog yönleriyle de korunan imge izleyicinin zihninde tamamlanmaktadır. En basit örneği karşılıklı konuşan iki kişinin bakış boşlukları korunarak ekranda tek tek gösterilmeleriyle, izleyicinin o anda ekranda görünmeyen kişinin uzam dışındaki varlığını kabul etmesi durumudur.

Çağdaş Türk sinemasında varoluş olgusuyla ilişkilendirilebilecek filmlerde özellikle kullanılan bir sinemasal yöntem olarak “mekan dışı”, popüler sinemadaki tanımından farklılaşmaktadır. “Yalnızca anlatı içinde o an karede görünmeyen öğeleri

değil, ama kameranın ve hatta izleyicinin konumlarını da içerecek biçimde”<sup>57</sup> geniş bir imgesel alanı kapsamaktadır. Böylece mekan dışındaki görünmeyen doğallaştırılması engellenmektedir.

Reha Erdem filmlerinde de “çerçeve dışına bakan karakterler”e sık olarak rastlanmaktadır. Karakterler çerçeve dışına bakarken, onların çerçeve içinde olmayana, ama aynı zamanda çerçeve dışında da olmayana baktıkları bilinmektedir. Bu ‘olmayan’, izleyicinin içselleştirerek film boyunca peşinden koştuğu, yakalamaya çalıştığı varoluşsal anlamın kendisidir.

### **3-2. Tablo-Plan**

Plan “başlıca film kişilerinin, kameradan belli bir uzaklıkta, aynı çerçeveleme içinde ve aynı açıdan kaydedildiği kısa bir sahne”<sup>58</sup> olarak tanımlanmaktadır. Bu uzaklığın seçimi, keyfi olarak, kayıt işleminin gerçekleştirildiği alanın genişliği ölçüsünde yapılmakta ve yakın plan, uzak plan gibi ayrımlarla gösterilmektedir.

Kör Alan ve Dekadrajlar isimli kitabında “Tablo-Plan” kavramını tartışan Pascal Bonitzer, filme alınan çerçevenin içinde sadece kamera ve oyuncunun olmadığını, ikisinin arasında bir tablo gibi düşünülebilen, kurulabilen, plastik bir değeri olan planın bulunduğunu söylemektedir.<sup>59</sup>

---

<sup>57</sup> Asuman Suner, “Masum ve Mahsun: 1990’lar Korku Sineması”, Türk Film Araştırmalarında Yeni Yönelimler-4, Hazırlayan: Deniz Bayraktar, Bağlam Yayınları, İstanbul, 2004, s:263,264

<sup>58</sup> Pascal Bonitzer, age, s:19.

<sup>59</sup> Pascal Bonitzer, age, s:130.





Resim 10: “A Ay, 1988”

Sinemacıyı ressama, sinemayı resme yaklaştıran bu tablo-planları “apayrı bir figür yapan şey (...) filmin hareketinde bir durma anı oluşturduğu için, filmin tümüyle, anlatının ritmiyle bütünleşmiyor gözükmekten kaynaklanır.”<sup>60</sup> Fransa’da plastik sanatlar eğitimi alan Reha Erdem’in filmlerinde de Bonitzer’in tanımladığı şekilde tablo-planlara rastlanmaktadır. Bu tablo-planlar Erdem’in şiirsel sinemasını desteklemek için kullandığı estetik karelerdir.

Bonitzer’in genelde anlatsal özellikte olmadığını belirttiği tablo-planların “yapısıyla bütünleştiği, hatta onun önemli bir ögesi olduğu durumlar (da) vardır.”<sup>61</sup>

---

<sup>60</sup> Pascal Bonitzer, age, s:131-133.

<sup>61</sup> Pascal Bonitzer, age, s:133.



Resim 11: “Beş Vakit, 2006”



Resim 12: “Beş Vakit, 2006”

Reha Erdem Beş Vakit filminde, ergenlikten çıkarak dünyayla gerçek anlamda tanışan çocukların ruh durumlarını anlatırken tablo-planlar’dan yararlanmaktadır. Zamanın döngüsel hareketiyle paralellik içinde, çocukluk yaza, tembelliğe; çocukluktan çıkış sonbahara, büyüdükçe eksilmeye, bir şeyler kaybetmeye benzetilerek şiirsel bir yapı kurulur. Gecedden, sabaha doğru beş ayrı vakitte akan filmin öyküsü ise önce karmaşıkmiş gibi görünen, hiç kimsenin birbirini anlamadığı, bu yüzden de duyguların sert, karamsar olduğu bir durumdan giderek herkesin kendini ve birbirini anlamaya başladığı, anladığı için de kötü olabilecek taraflarını görmezden gelebildiği iyimser bir sona/başlangıca doğru gider. Bu süreçte çocuklar, “işlenmiş ufak tefek suçlar yüzünden duyulan suçluluk duygusunun ya da utancın beraberinde getirdiği bir ölme isteği”<sup>62</sup> duyarlar. Yönetmenin yarattığı, özgün, şairane bir imge olarak “saman yığınları,

<sup>62</sup> Senem Aytaç, “Taşrada Zaman”, <http://www.siyad.org/article.php?id=382>

çiçekler, yapraklar, taşlar arasında hareketsiz yatan hatta zeminden ayrıştırılmayan çocukların imgeleri”<sup>63</sup> filmin taşıdığı bu duyguyu izleyiciye geçirmesi anlamında filmin en önemli unsurları olarak değerlendirilebilirler.



Resim 13: “Beş Vakit, 2006”



Resim 14: “Beş Vakit, 2006”

### 3-3. Beden Dili

“Beden, insan varoluşunun verilmişliğine dair elimizdeki en açık işarettir. (...) Beden, bir peruk gibi içine girmeyi seçtiğimiz bir şey değildir. Her şeyden önce “içinde” olduğun bir şey değildir. Bir bedeni olmak, bir tankın içerisinde olmak gibi değildir. (...) Daha çok bir dili olmak gibidir. Bir dili olmak, daha önce gördüğümüz üzere, bir tankın ya da bir hapishanenin içinde kapalı kalmak gibi değildir; bir dünyanın

<sup>63</sup> Senem Aytaç, “Taşrada Zaman”, <http://www.siyad.org/article.php?id=382>

ortasında var olma biçimidir. Bir dilin “içerisinde” olmak, size açılmış bir dünyanın olması demektir, yani aynı zamanda onun “dışarısında” olmaktır da. Aynı şey insan bedeni için de doğrudur. Bir bedeni olmak, dünyada etkin bir yer almak içindir.”<sup>64</sup>

Terry Eagleton’un bir dil olarak nitelediği beden, Reha Erdem filmlerinde sinemasal bir dile dönüşür. Karakterlerin bakış açıları, bedenlerine ve duruşlarına yansiyarak içinde buldukları ruh durumunu ele verir. “Karakterlerin bedenleri, onların dilsel olarak anlatamadıkları varoluşsal sessizliği dile getirir.”<sup>65</sup> Bu anlamda oyuncu, salt varlığıyla, sahnenin içinde oluşuyla anlam yaratabilmektedir.

Buradan hareketle Reha Erdem’in oyuncuya plastik bir malzeme olarak yaklaştığı söylenebilir. Olaylardan çok durumların ön planda olduğu filmlerinde Erdem, tarafsız bir bakış açısı yaratmak, bütünü görünebilmesini sağlamak amacıyla karakterlerden çok figürleri kullanır. Figürler eylemsel bir tutarlılıktan çok imgesel bir karşılığı olan, kalıp tiplerdir. Figürlerin oluşması oyuncunun saçından, duruşuna dek tüm görsel özelliklerine yönetmenin müdahalesi sonucu gerçekleşmektedir. Bu anlamda oyuncunun salt varlığı, duruşu, yürüyüşü, bakışı, sahne içindeki konumlanışı anlam yaratan bir unsur olarak değerlendirilir.

Bununla birlikte Erdem, profesyonel tiyatro oyuncularının jestlerinden, yüz ifadelerini ustalıkla kullanmalarından da faydalanmaktadır. “İfade, zaman oluşumunda yakalanmış bir duygunun yoğunluğunu anlatır. (...) Yorumladığı şey asla bir kişilik değildir, (...) kişilerin ve bireylerin sınırlarından kesin olarak ayrılmış, iletilen olağanüstülükten, olay parçalarından oluşmuş bir temadır.”<sup>66</sup> Ancak burada abartıdan kaçınarak oyuncunun rol yapma bilincini belirginleştirmemeye özen göstermektedir.

---

<sup>64</sup> Terry Eagleton, Kuramdan Sonra, Çev. Uygur Abacı, Literatür Yayınları, İstanbul, 2004, s:169,170.

<sup>65</sup> Hasan Akbulut, Nuri Bilge Ceylan Sinemasını Okumak: Anlatı, Zaman, Mekan, Bağlam Yayınları, İstanbul, 2005, s:161.

<sup>66</sup> Mario Pezzella, Sinemada Estetik, Çev. Fisun Demir, Dost Kitabevi Yayınları, Ankara, 2006, s:93,94.

### 3-4. Müzik/Ses Kullanımı

Erdem sinemasında müzik ve ses bir anlam yaratma ve süreklilik unsuru olarak kullanılmaktadır.

Karakterlerin üzerine, sahnede hakim olan duyguya yakıştırılarak yerleştirilen sesler yoluyla filmlerde içsel bir süreklilik sağlanmakta ve anlatılmak istenen şeyin özünün ortaya konması açısından bu kullanım önem taşımaktadır.

Örneğin Beş Vakit'te güzel yüzlü, temiz kalpli Yıldız'ın olduğu sahneler çiçekler ve kuş sesleriyle desteklenmişken; asık suratlı, kötü sayılmasa bile iyi biri de sayılmayan Yakup'un babasının olduğu sahnelerde eşek anırmaları duyulmaktadır. Aynı şekilde çocukların içlerinde yaşadığı fırtınalar, doğadaki gerçek gök gürültüleri ve fırtınalar ile eşlenerek ifade edilmiştir.

Bu seslerin, diyaloglarla birlikte iki sahne arasındaki geçişlerde, bitmeyerek öteki sahnenin içinde devam etmesi ve önceki sahnenin içeriğini, anlamını, duygusunu bir sonraki sahneye taşıyarak iki sahne arasındaki diyalogu güçlendirmesi anlamında süreklilik unsuru olarak kullanıldığı söylenebilir.

Reha Erdem'in müzik seçimi, film için üretilmeyen, önceden gerçekleştirilmiş müzikler arasından, yaratılan filmin ruhuna en uygun olanların seçimi ve montaj yoluyla filme yerleştirilmesi şeklindedir. Özgün müzik kullanmaz ancak varolan bir müziği kendi filmlerinde özgün biçimde kullanmayı amaçlar.

### III. BÖLÜM

#### FİLM ANALİZLERİ

##### 1. A Ay (1988)

###### 1-1. Filmin Konusu

11 yaşındaki Yekta, halası Nükhet Seza ve Sırrı Bey'le birlikte Rumeli Hisarı'nın kıyısındaki, eski bir köşkte yaşamaktadır. Burgazada'da yaşayan küçük halası Neyir'in de sık sık uğradığı köşk, bu dört kişiyi geçmişte yaşanan bir olayın etrafında birleştirir.

Neyir ve ablası Nükhet Seza evlenmeyerek babalarıyla kalmayı seçecek kadar babalarına düşkün iki kız kardeşdir. Sırrı Bey kızlarının evlenmeyişine üzülür ancak asıl derdi komşuların adını deliye çıkardığı, kapandığı odasından hiç dışarı çıkmayan oğlu Servet'tir. Sırrı Bey düzelir umuduyla Servet'i Yekta'nın annesi İhsan Hanım'la evlendirir. İhsan Hanım, evlendikten sonra da hiçbir değişme göstermeyen Servet'in durumunu kabullenir. O da Servet gibi odasına kapanır. Ancak bir süre sonra Servet ölünce Sırrı Bey oğlunun durumunu bile bile evlendirdiği İhsan Hanım için daha çok üzölmeye başlar. Ancak İhsan Hanım çok mesut olduğunu söyler. Oğlunun ölümünden sonra odasına kapanan Sırrı Bey iki kızı dahil kimsenin yanına gelmesini istemez. Sadece İhsan Hanım'ın odasına girmesine izin verir. Servet'in ölümünden hemen sonra hamile kalan İhsan Hanım ertesi sabah evi terk ederek, bir kayıkla denize açılır ve bir daha geri dönmez.

Köşkte yaşanan ölümlerden sonra üzüntüden felç geçiren Sırrı Bey, köşkün odalarından birinde ölmeyi beklemektedir.

Sırrı Bey'in yatalak olmasının ardından, köşkü ve içinden geldiği geleneği ayakta tutma görevini üstlenen Nükhet Seza anlattığı hikayelerle babasının hayatta olduğu, köşkün o eski görkemli günlerini yaşatmaya, unutturmamaya çalışır.

Burgazada'da bir dairede yaşayan Neyir Hanım ise köşkü çoktan unutmuş, günün değişen değerlerine uygun olarak kendine yeni bir hayat kurmuştur. Nükhet Seza'nın her tarafı yıkık dökük olan köşke bağlılığını anlamakta güçlük çeken Neyir Hanım, ablasından köşkü satıp adaya taşınmalarını ister. Ancak Nükhet Seza köşkü terk etmeyi değil, babasının yapamadığı tamiratları yaparak yarım kalmış köşkü tamamlamayı düşünür.

İki ayrı dünyada yaşayan halalarının arasında kalan Yekta ise hiç görmediği annesi hakkında Nükhet Seza halanın anlattığı öykülerle büyümüştür. Bu öyküler Yekta'nın rüyalarında canlanmakta, Yekta da gördüklerinin rüya değil gerçek olduğuna inanmaktadır. Geceyarısı uyanıp annesinin boş odasına giden Yekta, köşkün önünden kayıkla geçerken gördüğü annesinin de ölmediğine inanır. Onun kendisini görmeye geldiğini düşünen ve bu yüzden köşke bağlanan Yekta'nın hayatı her gece annesini göreceği saati beklemekle geçmektedir.

Nükhet Seza Hala, Yekta'nın annesiyle ilgili anlattıklarını bir rüya gibi yorumlamakta ancak gerçek olmadığı konusunda Yekta'yı uyarmaktadır. Neyir Hala ise geçmişin hayaletleriyle dolu olan köşkün, hiçbir arkadaşı olmayan, yalnız Yekta'nın ruh sağlığını bozduğunu düşünmektedir.

Yekta'yı köşkten uzaklaştırmak isteyen Neyir Hanım'ın, Yekta'yı haftasonları Burgazada'ya götürmesine, kuşlardan başka arkadaşı olmayan Yekta'yı İngilizce öğrencisi Nuran'la tanıştırmasına ve yavaş yavaş köşkün dışında da bir hayat olduğuna alıştırmak istemesine karşın Yekta köşkten kopamaz.

Kısa süreli uzaklaşmaların faydalı olmayacağını anlayan Neyir Hanım, kendi okuduğu yatılı okula gitmesi için Yekta'yı ikna etmeye çalışır. Hatta okula kaydolabilmesi için gereken yabancı dil İngilizceyi de kendisi öğretecektir.

Ancak Yekta, annesiyle arasındaki tek bağı olan köşkten ayrılmayı kesinlikle istememektedir.

Adada Nuran'la bir süre vakit geçiren Yekta, adanın tepesindeki manastırın yaşlı bekçisi Cosmos'la karşılaşır. Halalarının ve Nuran'ın aksine Cosmos Yekta'nın ne yapmak istediğini, neyi aradığını iyi bilmekte, sorularına ve anlattıklarına tatmin edici yanıtlar vermektedir.

Neyir Hala'nın tüm uğraşlarına rağmen Yekta annesinin ölmediğini, her gece onu gördüğünü anlatmaya devam eder. Bunun üzerine Neyir Hanım Yekta'nın bahsettiği odayı kilitler, anahtarı da alarak Burgazada'ya döner. Kilitli kapı yüzünden odaya giremeyen Yekta o gece annesini göremez. Ertesi gün Yekta'nın durumuna üzülen Nükhet Seza Hala kilidi kırarak kapıyı açar. Bütün gece beklemesine karşın Yekta annesini göremez. Annesinin dün gece kendisini göremediği için gelmediğini ve bir daha da gelmeyeceğini düşünen Yekta köşkten ayrılarak Neyir Hala'nın yanına taşınmayı kabul eder.

Gitmeden önce annesi İhsan Hanım'la arasındaki sırlardan biri olan Sırrı Bey'in odasına girerek, köşkü yakması için bir kutu kibrit bırakır.

Adada halası Neyir Hanım'la ormanda dolaşarak İngilizce çalışan Yekta bir anda ortadan kaybolur. Yekta'nın peşinden adanın tepesindeki manastıra kadar çıkan Neyir Hanım, Yekta'yı bulamaz ama manastırın bekçisi Cosmos'la karşılaşır.

## **1-2. Bir Varoluş Olgusu Olarak 'Arada Kalmışlık'**

Behçet Necatigil, arada kalmışlığı "bir zaman zarfından çok, 'iki durum ya da şey arasında kalan; yaşanan şeylere, durumlara bölünmüş bir insanın halı'"<sup>67</sup> (varoluşu) olarak tanımlamaktadır. Bu tanım A Ay'da Nükhet Seza ile Neyir halalarının, Ada'yla

---

<sup>67</sup> Behçet Necatigil, Bile/Yazdı, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 1997, s:77.



Hisar'ın, annesi ile Sırrı Bey'in, köşkün alt ile üst katlarının arasında kalan Yekta'nın durumuna işaret etmektedir.

A Ay'da geçmişin kendisinden çok yokluğu, bıraktığı boşluğun önem kazanması durumu söz konusudur. Bu yokluk, karakterleri hep aynı zamanın içinde salınan birer varlık olarak belirlerken, kimi zaman da hortlayarak kendi hayaletinin peşinden sürüklemektedir. Gerek yokluğuyla gerekse de hayali izleriyle zamanda/geçmişte karakterlerin arayışlarını ve hep aynı eksik, yitik, kayıp olanı buluşlarına tanıklık edilir.

Bu anlayış Beş Vakit'te çocuklar üzerinden işler. Filmde geçip gitmekte olan bir çocukluktan çok çocukluğa hapsedilmiş bir gelecek zamanın sıkıntısı hakimdir. Hiçbir şey değişmeyecek, çocukların büyümelerine izin verilmeyecek, büyüklerin kaderleri çocukların geleceklerinde tekrar edecektir. Çocukların bakışları bu "belirlenmiş geleceğin" içine doğru uzar.

A Ay'da bölünmüş bir dünya olarak ele alınan İstanbul'un, geçmişle bugünün, rüya ile dış dünyanın, hatta köşkün üçüncü katı ile dördüncü katı arasının bir araya gelemeyecek şekilde kopuşundan söz edilmiştir. Kuşkusuz bu kopuş kişileri bir tarafa doğru çekmiş (N.Seza) ya da itmiştir (Neyyir). Ancak bazıları da arada, boşlukta asılı kalır. (Yekta)

Nüket Seza Hala geçmişe ve geçmişi simgeleyen her şeye hapsoldüğü için köşkün ve Hisar'ın bir hapishaneye dönüştüğü söylenebilir. Burada geçmiş, geçmiş tarafından hapsedilir ve kişinin gönüllü bir bağlanmayla bu tutsaklığı kabullenışı söz konusudur.

Neyyir Hala ise yönetmenin konumu nedeniyle bir 'dışarı atılmış' olarak kopuşun öteki tarafında konumlandırılır. Köşkten kopuş da bir gönüllülüğe işaret etmekle birlikte geçmişe ait bir anının unutmaya isteğine dönüşerek Neyyir Hanım'ı köşkten uzaklaşmak zorunda bıraktığı söylenebilir.

A Ay'da 'duvar' iki odayı aynı görüntü içinde birbirinden ayırarak odaların içindeki karakterlerin anlaşmazlıklarını aralarındaki çatışmayı, farklı dünyalarda olduklarını gösterir.

“Kendi dışındaki dünyaya deyip de parçalanmamış”<sup>68</sup> olmak bir genişleme ve aydınlanmaya karşılık gelir. Modernizmin bir dış dünya olarak gelip yerine geçerek, dışarıda bıraktığı dünyaları işleyen Erdem'in dünyaların bir aradalığından çok bir araya gelemezliğini, parçalanmışlığını vurgulayarak geçmişi ve geleneği olumlar. Değişen şehirden, şehrin üzerine geçilmiş yeni görüntüden başkasına ait olduğu için hoşlanmaz. Yok olmakta olan, azınlık haline gelen büyük bir kültürün dilini olumlayarak filmi onun üzerinde inşa ederken ithal bir dilin istilasını ve baskıcılığını vurgular. Diğer taraftan Erdem geleneği hedef alarak toplumun bireyi kişiliği inşa ederken ona çizdiği sınırları, koyduğu yasakları eleştirir. Geleneksel aile yapısındaki figürleri ve bu figürleri oluşturan toplumsal normları ön plana alarak onların altında yatan sınırları ve korkuları açığa çıkarır, bu yolla bireyi özgürleştirmeye çalışır. Onun için toplumsal normlar alay konusu olacak kadar bireyi kendi gerçeğinden uzaklaştırmıştır. Kişi ancak toplumdan uzaklaşarak, ona sırtını dönerek, kendi içine bakarak kendi gerçeğini görebilir. Gündelik hayatın darlığı ve yarattığı can sıkıntısı Erdem filmlerinin konusu olmakla birlikte çoğu zaman ondan kurtulmanın imkansızlığı, normal bir yolu olmadığı görülür. Bu alan Nurdan Gürbilek'in “taşra sıkıntısı”<sup>69</sup> dediği ve günümüz yönetmenlerinin ortaklık kurduğu bir alandır. Erdem'i diğerlerinden ayıran taşranın, dış dünyanın somut kuraklığından çok çocukluğun, iç dünyanın kuraklığına yönelmesidir.

“Arada kalmışlık başka bir açıdan yarımkalmışlık'tır. Yarımkalmışlık, sonuna/yeteri kadar batılı olamamakla birlikte, manzaranın değişebileceği kadar da gelenekten (...) uzaklaşmışlığı ve bedeli yalnızlık, ödülü özgünlük olan bir arada kalmışlığı gösterir.”<sup>70</sup>

<sup>68</sup> Orhan Koçak, “Aynadaki Kitap/Kitaptaki Ayna”, Defter, Sayı 17, Ağustos-Aralık 1991, s.141

<sup>69</sup> Nurdan Gürbilek, Yer Değiştiren Gölge, Metis Yayınları, İkinci Basım, İstanbul, 2005, s:55.

<sup>70</sup> Orhan Pamuk, İstanbul - Hatıralar ve Şehir, Yapı Kredi Yayınları, Üçüncü Basım, İstanbul, 2004, s:161-298.

“Türkiye’de bir tarihsellik perspektifi içinde, orta yakın geçmişten günümüze uzanan süreçte ikili bir anlayış olduğu görülür. 1923’te Cumhuriyeti kuranlar, batılılaşma çerçevesinde iradi bir şekilde giriştikleri reformlarla, Osmanlı’dan devraldıkları ümmet yerine, yurttaşlardan oluşan batılı bir toplum yaratmayı hedeflemişlerdir. Ancak, geçmişin toptan reddi biçimine bürünen bu yenilikler, kültürel alanda bir kopuşa yol açmıştır. Aralarında maalesef yıkıcı bir ilişkinin yaşandığı bu durum sanatçıyı da arada kalmışlığın getirdiği kimi zaman kaldırılamaz yüklerle yüze getirmiştir.”<sup>71</sup>

Cumhuriyetin ilk 50 yılı ile bu süreçte modernizmin şehre verdiği yeni çehre arasında kalmış bir dünya söz konusudur. Kopukluk, “geçmişle bugün, geleneksel değerler ile batının rasyonel değerleri arasındadır.”<sup>72</sup>

“Türk toplumu artık kendi evinde değildir, geçmişinden uzaklaşmış ve yabancılaşmıştır. Bozulmakta, parçalanmakta, yakılarak yok olmakta olan bir kültürün insanları olarak ruh bütünlüğünü yitirmiştir.”<sup>73</sup>

“Yıkıp yakıp yerine ‘Batılı, modern’ bir apartman dikmek de unutmanın bir yoludur”<sup>74</sup> diyor Orhan Pamuk. Böylece unutmak yangın yerinde yanık kokusunu duymamak, burunların alışarak o kokuya duyarsızlaşması haline gelmektedir: “Bu kokuyu Gezmeyelim Hala”.

### **1-3. Eski Zaman Odası**

Reha Erdem’in köşk tasviri, Abdülhak Şinasi Hisar’ın yalılara bakışıyla benzeşmektedir:

---

<sup>71</sup> Süleyma Murat Dinçer, Türk Sineması Üzerine Düşünceler, Doruk Yayıncılık, Ankara, 1996, s:219,220.

<sup>72</sup> Hilmi Yavuz, Osmanlılık, Kültür ve Kimlik, Boyut Kitapları, İstanbul, 1996, s:101.

<sup>73</sup> Zeynep Bayramoğlu, Huzursuz Huzur ve Tekinsiz Saatler - Ahmet Hamdi Tanpınar Üzerine Tezler, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2007, s:164.

<sup>74</sup> Orhan Pamuk, İstanbul - Hatıralar ve Şehir, Yapı Kredi Yayınları, Üçüncü Basım, İstanbul, 2004, s:103.

“Yalılara tarihi ve estetik bir gözle bakmaktan çok, onları çocukluk hatıralarının ışığı altında canlandıran yazar, daha fazla, yalıların içlerini dolduran geçmiş zaman eşyalarıyla, manevi çehrelerini meydana getiren insanlar (...) üzerinde durur. Yazara göre Boğaziçi'nde teneffüs edilen manevi hava, insan ruhunu saran bütün pislikleri temizlemeğe kafi gelir. Burada hayat oldukça sessiz ve derinden yaşandığı için, akşamla birlikte çöküveren hüznün saatleri dışında, zaman mefhumunun adeta hiç farkına varılmaz. Yazarın çocukluk dünyasını büyüleyen Kanlıca'daki yalıda yaşayanlar ise, aslında, büyük medeniyetimizin haşmetiyle, Boğaziçi'nde yaşanan tarihin birer sembolüdür. Aile fertlerinin hepsini yaşlı kadınların meydana getirdiği bu yalı halkını hayata bağlayan tek bağ, din disiplini, ahiret inancı ve içinde yetişmiş oldukları medeni üsluptur. Konuşmaları, susuşları, duruşları ve düşünceleriyle sürekli olarak şiir söyleyen bu ümmi kadınlar, Boğaziçi'nin derin ve ruhları olgunlaştıran ikliminde büyümüşlerdir.”<sup>75</sup>

A Ay'da köşkün görkemli bir yapı, gösteriş dolu bir geleneğin hayaleti oluşu, onun odalarının da geçmişin hayaletlerinin saklandığı bir “eski zaman odası”na benzeişini açıklar.

Abdülhak Şinasi Hisar'ın küçüklüğünde yaşadığı Kanlıca'daki yalıda, “onu büyüleyen, masala benzeyen ve tek başına hayale dalnabilen bir eski zaman odası vardır. Küçük çocuk, geçmiş zamanla ilgili hülyalara dalmak, kaybolan zamanın içinde dolaşmak istedikçe, yalnız başına bu havuzlu odaya kapanır. Eski zamanları düşünmek, kaybolan hatıraların rüyasını yaşamak”<sup>76</sup> bir alışkanlığa dönüşür.

Bu eski zaman odası A Ay'ın atmosferinde değışerek köşkü ‘hayal ev’den ‘hayalet ev’e dönüştürür.

---

<sup>75</sup> Abdülhak Şinasi Hisar, Fahim Bey ve Biz, Ötüken Neşriyat, Beşinci Basım, İstanbul, 1978, s:22,23.

<sup>76</sup> Abdülhak Şinasi Hisar, age, s:23.

“Zizek, “Ölümler neden geri döner?” diye sorar ve hemen cevabını verir: “Çünkü doğru dürüst gömülmemişlerdir”. Yaşayanlar ölüleriyle hesaplarını kapatamadıklarında, onları ait oldukları yerde tutamazlar ve ölümler dünyaya görünmeye başlar. Cemal Süreya, babasını öldükten sonra gittiği kahvede sık sık gördüğünü anlatır günlüklerinde. Ölümü gündelik hayatın dışına sürüp, onu dolaylı olarak tecrübe etmemize, engel olan kültürlerde ölümlerin geri dönmesi kaçınılmazdır.”<sup>77</sup>

Bir tortu olarak geçmiş, kolay aşılamayacak, unutulamayacak, bağışlanamayacak bir ölü, yük, bir günahdır. Adanın döngüsel zamanında kişinin, peşindeki bir günahı kaçması olanaksızdır. Saatin her vuruşu onu biraz daha derinlere gömdüğü izlenimini verse de yelkovan her başa döndüğünde geçmişin hayaleti kendisini görmek isteyen bir göze görünecek ve o kişi aracılığıyla herkese bulaşacaktır. A Ay’da Yekta bu deliliği sahiplenir.

“Lacan’a göre delilik bir söylemdir, dolayısıyla yorumlanması gereken bir iletişim çabasıdır.”<sup>78</sup>

Yekta, Reha Erdem’in hep bir çıkış yolu arayan karakterleri gibi, bir arada kalmışlık konumundan dünyaya bakar. Yekta’nın büyümekle büyümek arasında saplanıp kalmış olduğu görülür. Bu durum saplantılı bir anne sevgisinden kaynaklandığı gibi köşkün Yekta’yı ilgilendiren kısmıyla büyük bir karanlığın içinde, kilitli kapıların ardında saklanan tarihi ve köşkün bulunduğu adanın yapısıyla da ilgilidir.

Adadan tek çıkış yolu denizdir. Ancak deniz/su Yekta’nın annesiyle ilişkilendirdiği bir ölüm imidir. Yekta’nın annesi onu dünyaya getirirken ya da getirdikten hemen sonra ölmüş, ölümün karanlık sularına yeşil bir kayıkla açılma imgesi de Yekta’nın bir kavuşma, özgürleşme düşü olarak rüyalarına girmiştir.

---

<sup>77</sup> Aktaran Nezihe Erdoğan, “Vizontele: Türk Sinemasında Modernleşmenin Temsili”, Türk Film Araştırmalarında Yeni Yönelimler-4, Hazırlayan: Deniz Bayrakdar, Bağlam Yayınları, İstanbul, 2004, s:167.

<sup>78</sup> Madan Sarup, Post-yapısalcılık ve Postmodernizm, Çev. Abdülbaki Güçlü, Bilim ve Sanat, İkinci Basım, Ankara, 2004, s:17.

## 2. Kaç Para Kaç (1999)

### 2-1. Filmin Konusu

Reha Erdem'in ikinci filmi Kaç Para Kaç, Georges Simenon'un Venedik Treni isimli öyküsünden uyarlanmıştır. İstanbul'da geçen film, hayatını sahibi olduğu küçük dükkanda gömlek satarak kazanan Selim'in, şans eseri sahip olduğu yüklü miktar parayla geçirdiği değişim üzerine kurulur. Selim aracılığıyla insanların parayla olan ilişkisine odaklanan film, maddi değerler üzerine kurulmuş dünyaların kırılma noktasına dikkat çeker.

Filmde İstanbul bencillik ve arzunun hakim olduğu, her şeyin 'kaç para?'ya indirildiği bir para şehri olarak ele alınır. Mazbut bir aile babası olan, her sabah vapurla geldiği işten, her akşam aynı saatte eve dönen Selim ise bu dünyada adeta bir ötekidir.

Yıllardır çalışmasına rağmen kazandıklarıyla doğru düzgün birikim yapma fırsatı bulamayan Selim parayı önemser, 'para kazanmanın' hiç de kolay olmadığını düşünür. Bu yüzden parayla ilgili konularda hassas olan Selim fazlaca tutumludur. Buna rağmen yerde bulduğu 100 doları almayarak gerçek sahibini arayacak kadar da dürüst bir adamdır.

Karısı Ayla, kızı Esmâ ve babasıyla Kadıköy'de eski bir apartmanda yaşayan Selim aslında bu dürüstlüğü ile tanınmaktadır. Her konudaki doğruculuğu ile başta karısı olmak üzere, etrafındaki herkesin güvendiği bir adamdır. Öyle ki alt katlarında yaşayan ve her fırsatta Selim'i görmek için kapılara çıkan genç ve dul Nihal'in Selim'e gösterdiği aşırı yakınlık karısı Ayla'yı rahatsız etmez. Çünkü Selim dürüst kimliğine zarar verecek her şeyden olduğu gibi Nihal'den de uzak durmaktadır.

Selim'in bu tekdüze hayatı, yağmurlu bir günde binmek zorunda kaldığı takside bulduğu bir çanta dolusu parayla değişir. Parayı takside unuttuğunu fark edip koşarak taksiye yetişen adamla göz göze gelen Selim nedense aracı durdurup parayı sahibine vermez. Kendine geldiğinde taksiyi durdurup çantayı geri vermek üzere araca bindiği sokağa koşar ancak adam gitmiştir.

Olayı ailesine anlatamayan Selim, önce parayı geri vermeyi düşünür ama sonra vazgeçer. Paranın bir banka veznedarı tarafından çalındığını öğrenen Selim ile bir türlü geri veremediği para arasındaki sahiplik ilişkisi de değişmeye başlar. Dürüstlüğü ile tanınan Selim'i ele geçiren ve onu yalan söylemek, kaçmak, saklanmak, sahip olduğu değerlerden ödün vermek zorunda bırakan para salt satın alabilme gücünün verdiği özgürlükle değil, uğruna verilen ödünlere ağırlığıyla da kurtulması gereken bir maddeye dönüşür.

Ancak Selim parayı harcadıkça kendini daha kötü hisseder. Parayı iade edip her şeyi eski haline getirebilme şansını kaybetmiştir. Üstelik parayı çalan veznedarın intihar ettiğini öğrenir. Veznedarın ölümü Selim'in vicdani hesaplaşmalarının ağırlığını artırır. Ancak ironik olarak bu hesaplaşmalar bir çıkışsızlığa ve teslimiyete dönüşür. Ailesini tatile gönderen Selim'in evde yalnız kaldığını öğrenen Nihal kapısını çalar. Nihal'i içeri alan Selim onun davetkar tavırlarına teslim olarak Nihal'i öpmeye başladığında, vapuru kaçırdıkları için eve dönen ailesine yakalanır. Selim hiçbir şey söylemeden kendini balkondan aşağı bırakır.

Kaç Para Kaç'ın Selim'le alegorisini kurduğu değişerek yozlaşan, en değerli özelliklerini yitiren bir toplumun parayla olan sorunlu ilişkisidir. Selim'in çalıntı parayla karşılaşmasından itibaren başlayan bu ilişki ağır ağır gerçekleşen ve ölümle sonuçlanan bir düşüşün hikayesi olarak filmin merkezini oluşturur.

## 2-2. Paranın Sınırları

Kaç Para Kaç'ta toplum paranın şekillendirdiği bir madde evrenine doğru dönüşmektedir. Para üzerinden gerçekleşen her türlü zihin jimnastiği, ulaştığı tüm ahlaki sınırlara rağmen paranın sahip olunmakla kazandırdığı sınırsız güç duygusundan Selim'i kurtaramaz. Varlığıyla da yokluğuyla da para sevginin, mutluluğun, aynı zamanda hüznün ve felaketin üzerine kurulduğu büyük bir dünyadır. Kaç Para Kaç'ta Selim'i içine çeken bu büyük dünya, giderek küçülerek Selim'i dışında bırakır.

Anthony Giddens'a göre para bir "yerinden çıkarma"<sup>79</sup> düzeneğidir. Toplumsal etkinliğin yerelleşmiş bağlamlardan kaldırılıp toplumsal ilişkileri geniş zaman-uzam uzaklıklarında yeniden düzenleyen bu kavram Kaç Para Kaç'ta söz konusu paranın illegal yollardan ele geçirilmiş olması nedeniyle tersine işler ve varoluşsal anlamda kişinin mekanla olan ilişkisini yeniden düzenler. Selim, eline geçen büyük miktardaki para sayesinde kendi dünyasının sınırları dışına çıkmış ancak peşini hiç bırakmayan kendine/başkasına yakalanma korkusu, bu mekanların sınırlarını gittikçe daraltarak Selim'in durumunu bir tutsaklığa dönüştürmüştür. Filmin sonunda Selim kaçtığı tüm durumlara yakalanarak çıkışın olmadığı bir köşeye sıkıştığında, hiçbir sınırdan bahsedilemeyecek intihar gerçekleşir.

İntihar Selim'in parayla karşılaşmasından itibaren film boyunca ağır ağır gerçekleşen 'düşüş'ün trajik sonudur. William Greenslade 'düşüş'ün, parayla olan sakat ilişkinin kaçınılmaz ve tahmin edilmesi çok da zor olmayan sonlarından biri olduğunu söylerken, "suç ve ceza" açısından bir tamamlayıcı son olarak, parayla olan aşırı ilişkinin düşüşle cezalandırıldığını belirtir.<sup>80</sup>

---

<sup>79</sup> Anthony Giddens, *Modernliğin Sonuçları*, Çev. Ersin Kuşdil, Ayrıntı Yayınları, Üçüncü Basım, İstanbul, 2004, s:30-56.

<sup>80</sup> William Greenslade, "Will It Smash?: Modernity and the Fear of Falling", *Crash Cultures, Modernity, Mediation and the Material*, Edited by Jane Arthurs and Iain Grant, Intellect, Briston Uk, Portland, OR, USA, s:15



### 2-3. Sıradanlıktan Kurtulma Aracı Olarak Para

Nurdan Gürbilek “Mağdurun Dili” isimli kitabında ünlü Rus edebiyatçı Dostoyevski’nin sıradanlık yazgısından kurtulmak isteyen roman kahramanları için “rublenin bir zenginlik idealinden çok, ‘herkes gibi’ olmamanın simgesi, yani gururun hizmetkârı” olduğunu belirtir. “Dostoyevski kahramanları parayı yokluktan kurtulmanın kendisinden çok, yokluğa eşlik eden sıradanlıktan, sıradanlığın getirdiği utançtan kurtulmak için ister. Delikanlı’da Dolgorukiy başkalarının alaycı bakışlarına karşı bir kalkan oluşturacağı için para kazanmaya çalışır. Para sayesinde başkalarına kayıtsız kalabilecek, para sayesinde hakaret-geçirmez olacaktır.”<sup>81</sup>

Kaç Para Kaç’ta da benzer şekilde Selim, parayı bir öteki yaratmanın, kendisini başkalarından ayrı tutmanın yollarından biri olarak görmektedir. Ancak Dostoyevski’den farklı olarak ‘herkes gibi’ olmama durumunu paranın yokluğunda, paraya karşı geliştirir: Dürüstlük, adalet, namus gibi olumlu özellikler üzerinden geliştirilen bir prensipler bütünü, ahlaki bir öteki, Selim’in varlığını belirlemektedir.

Ancak önem verdiği bu kavramlar onun basit bir gömlek satıcısı olarak toplumda sınıflanmasını değiştirmemiş, bununla birlikte onun hassasiyetleri bu dönemde adeta saflık, hatta enayilik olarak görülmüştür. Bu dönem, paranın merkezleştiği ve tüm ilişkilerin paraya göre kurulduğu, insanların para için, özellikle ona kolay yollardan sahip olmak için her şeyi yapabileceği/yaptığı bir dönemdir. Soygunlar, dolandırıcılıklar, sahteciliklerle toplumun adeta ikinci yüzünü oluşturan para Selim’in insanlara güvenmemesine, hatta onlardan nefret etmesine neden olur.

İnsanlarla arasına koyduğu bu mesafe, ciddiyet, duygu geçirmezlik Selim’i katılaştırır, bir ‘soğuk surat’ haline getirir. Yönetmenin bu yolla Selim’i yalnızlaştırma çabası, İstanbul’un en kalabalık sokaklarında bile tek başına gösterme uğraşı Selim’in değişen topluma karşı bir direnişi, kendini koruma çabası olarak okunabilir.

---

<sup>81</sup> Nurdan Gürbilek, Mağdurun Dili, Metis Yayınları, İstanbul, 2008, s:32.

“Modern yaşamın en derin sorunları, bireyin kendi varoluş bağımsızlığını ve bireyselliğini koruma çabasından doğar” diyen Simmel bu çabanın, bireyin “kentsel yaşama eşitlenme ve benzer kılınmaya, toplumsal-teknolojik mekanizma içinde yutulmaya karşı direnişi” olarak görülebileceğini belirtir. Bu direniş “insanın kendisini belli koşullarda bu metropol kalabalığında başka yerde olmadığı kadar yalnız ve terkedilmiş hissediyor olması” gibi kaçınılmaz bir durumu da beraberinde getirir. “Kalabalıklar içindeki bu yalnızlık, bireyin kendi varoluş bağımsızlığını ve bireyselliğini koruma çabasının, başka bir deyişle, kentsel hayata eşitlenmeye karşı direnişinin hazin”<sup>82</sup> bir toplumsallaşma çabasının ise öteki yüzüdür.

Paranın yokluğunda parayla ve insanlarla kurulan bu ilişki parayla rastlantısal olarak karşılaşıldığında değişmeye başlar. Eviyle işi arasında gidip gelen Selim, bu sıradanlığın içinde saklı ikinci bir yüzle karşılaşır: Kayıtsızlığın farklı bir şekilde, sıradanlığın aşılp para sayesinde hakaret-geçirmezliğe dönüşerek, ötekiyle arasında paranın sahipliği üzerinden bir üstünlük ilişkisi kurarak işleyebileceğini düşünür.

Selim’in kendi içindeki kötülükle yüzleşmesi ve bu yüzleşmeden kaynaklanan yaraları parayla kapatabileceğini/geçirebileceğini düşünmesi, onu ahlaken çökeceği bir teslimiyet ilişkisine sürükler. Kalabalıktan, insanlarla yüz yüze gelmekten kaçarak kendi içine sığınabileceği tüm sahipliklerini yavaş yavaş kaybeder. Çünkü aynı Dostoyevski’nin Suç ve Ceza isimli romanında parası için yaşlı kadını öldüren, öldürdükten sonra ise parasını alamayan genç öğrenci Raskolnikov gibi Selim de eskiden sahip olduğu erdemlerin, yeni sahip olduğu ahlaksızlıklarla/kötülüklerle yan yana durduğunu görüp pişman olacaktır. “Raskolnikov rehinci kadın cinayetinin peşi sıra vicdani hezeyanlarını şu sözlerle dile getirmiştir; “Bir insanı öldürmedim ben, bir prensibi öldürdüm! Öldürmesine öldürdüm ama onu aşım öte yana geçmedim, bu yanda kaldım gene...” Selim bir cinayet işlemediyse bile, onu adına yakışır biri haline getiren, onu en iyi tanımlayan erdemlerini yok etmiştir.”<sup>83</sup>

---

<sup>82</sup> Kentte Sinema Sinemada Kent, Hazırlayan Nurçay Türkoğlu, Mehmet Öztürk, Göksel Aymaz, Yeni Hayat Kütüphanesi, s:229.

<sup>83</sup> Selda Tan Özdemir, “Disconnectus Erectus’a Övgü...”, <http://www.verkac.org/serkan/sd/?p=82>

Reha Erdem, Selim üzerinden Türk toplumunun 90'lı yıllardan itibaren parayla kurduğu yakın ilişkinin alegorisini gerçekleştirirken, bir toplumun insanların bir yaşama prensibini nasıl yok edebileceğini vurgulamaktadır.

#### 2-4. Köşeyi Dönmek

David Chaney, Modernizm döneminin başlarında, Avrupa'da gerçekleşen bir takım toplumsal değişimin\*, doymak bilmez hayal gücünün büyümesine sebep olduğunu belirtmektedir.<sup>84</sup>

“Türkiye’de 80’lerde yaşanan, kendini bize bir ses, söz ve görüntü patlamasıyla birlikte bir arzu patlaması olarak da sunan (bu) değişim, ...uzun yıllar görev bilinciyle, terbiyeyle, memurluk ahlakıyla yetiştirilmiş topluma, yıllardır ertelemek zorunda kaldığı isteklerini nihayet ifade etme olanağı sunmuştur. Yalnızca para tasarrufuna değil, arzu tasarrufuna da dayalı eski kültür yerini bir arzu kültürüne; insanları arzularını hemen ve şimdi doyurmaya davet eden, iştahı ve hevesi kışkırtan yeni bir kültüre bırakmış gibidir.”<sup>85</sup>

Bir bencillik içinden işleyen bu arzunun kaynağı Oğuz Adanır’a göre Osmanlı duraklama döneminde bulunabilir. Türk toplumunun parayla ilişkisinde gerçekleşen değişimin Osmanlı Devleti’nin gelişme aşaması ile duraklama dönemleri arasında başladığını belirten Adanır’a göre duraklama dönemi “servetin kişiselleştiği ve bireysel düzeyde kişinin kendisi için para harcamayı öğrenmeye başladığı bir dönemdir... Gelişme aşamasında hep diğerleri sizin için ve siz de diğerleri için (yoksa kendiniz için

---

\* Perakendecilerin somut pazarlarının ötesine geçen soyut oluşumlar olarak uluslararası pazarların gelişimi; bu pazarlar aracılığıyla lüks eşyalar, günün modasına uygun şık mallar, ev eşyaları ve sanat eserleri ticaretindeki artış ile, harekete geçen yeni üretim modellerinin çıkış ve hedef noktası olarak feodal bir toplum yapısının yerini alan yeni şehirli toplumsal sınıfların büyümesi gibi.

<sup>84</sup> David Chaney, Yaşam Tarzları, Çev. İrem Kutluk, Dost Kitabevi Yayınları, Ankara, 1999, s:25.

<sup>85</sup> Nurdan Gürbilek, Kötü Çocuk Türk, Metis Yayınları, İkinci Basım, İstanbul, 2004, s:16.

değil) harcarken; duraklama döneminde herkes yalnızca kendisi için harcamayı arzu (yapamasa bile arzu) etmektedir.<sup>86</sup>

Kaç Para Kaç'ın İstanbul'u da bu bencillik ve arzunun hakim olduğu, her şeyin 'Kaç para?'ya indirildiği bir para şehri olarak ele alınır. "Gecikmiş kapitalistleşmenin kendini azgın bir biçimde hissettirdiği bir kentin gündelik hayatında ise kültürel formlar asgari düzeye düşmüştür. İstanbul, 'Atını yürüten Üsküdar'ı çoktan geçti.', 'Burası İstanbul İstanbul. Uyan artık!' denilen 'Özalıcı' bir şehre dönüşmüştür. İstanbul (bu 'Para Şehri'), Özal döneminin değişimiyle 'köşeyi dönmeye' bakanların, açık gözlülük yaparak pay kapmayı yeğleyen ve çalışıp üreteni horlayan, asalak ve türedi servet transferleriyle zenginleşmiş hodbin ve görgüsüz türedi çığırkan zenginlerle kirli bir kentleşme yaşamıştır.<sup>87</sup>

Selim'in çalıntı parayı sokağın 'köşe'sinde bindiği bir takside bulması rastlantı değildir. "Köşeyi dönme"yi ironik olarak filmde gerçeklerken, çağrıştırdığı tüm ahlaki boşluklar, bir uğursuzluk olarak Selim'in düşüşle sonlanan hayatında gerçekleşecektir.

## 2-5. Televizyonla Yüzleşmek

Terry Eagleton "Kuramdan Sonra" isimli kitabında aile ocağının, aile bireylerinin televizyon aracılığıyla sapkınlığı, bozulmayı ve rezaletleri tenefüs ettiği bir mekana dönüştüğünü belirtir.<sup>88</sup> Tam da bu nedenle Reha Erdem filmlerinde, televizyonun olduğu ama olmadığı bir dünya vardır. Erdem, televizyonun olmadığı nostaljik bir geçmiş değil, televizyonun olup görmezden geldiği eleştirel bir dünya kurmaktadır. Erdem, sadece televizyonu değil, tüketim kültürünün bir yozlaşma nesnesine dönüştürdüğü, modernleşmenin tüm teknolojik aygıtlarını görmezden gelir.

<sup>86</sup> Oğuz Adanır, Eski Dünyaya Yeni Bir Bakış - Kitap I, Dokuz Eylül Yayınları, İzmir, 2002, s:82,83.

<sup>87</sup> Mehmet Öztürk, Sine-Masal Kentler, Om Yayınevi, İstanbul, 2002, s.348.

<sup>88</sup> Terry Eagleton, Kuramdan Sonra, Çev. Uygur Abacı, Literatür Yayınları, İstanbul, 2004, s:67.

Reha Erdem televizyonu göstermeyerek ya da kapalı halde, salt bir dekor olarak göstererek sinemasının dışına iter. Bu tavır alış, Kaç Para Kaç'ın tek bir sahnesinde, ahlaki bir sebeple bozulur.

Selim, rastlantı sonucu sahip olduğu büyük miktardaki çalıntı parayı henüz iade etme şansını yitirmemiş olduğu bir zamanda, evde yalnız kalır. Kendisiyle, prensipleriyle yüzleşme, içindeki sesi en açık şekilde duyabilme şansını bulduğu bu anda Selim televizyon izlemeye koyulur. İçine düştüğü zor durumdan, parayı geri vermekle vermemek durumunun yarattığı aradakalmışlığın sıkıntısından kaçmak, uzaklaşmak, onu unutmak için televizyon izlemeye başlar. Ancak TRT2'de oynayan film “yeni neslin uğradığı yıkımları ortaya koyan” etik boyutların ağırlıkta olduğu bir Türk filmidir. Halit Refiğ'in “Fatma Bacı”sı “Allah'a olan sevgisi, ibadete olan sadakati (temizlik), para ve mülke karşı olan kanaatkarlığı, evlatlarına karşı olan fedakarlığı ile şimdiye kadar çizilmiş en geniş görüşlü ve en güzel Türk kadını”<sup>89</sup> nı anlatır. Erdem bu yolla Selim'in kaçmasını engellemeye, onu kendisiyle yüzleşmeye zorlar.

## **2-6. Paranın Büyütülmesi**

Montajın, filmi yönetmenin müdahalesine açtığı, böylece filmin bazı kısımlarının abartılması için kullanılan bir yol olduğu düşüncesi Reha Erdem filmleri için özellikle geçerliliği olan bir düşüncedir. Erdem'in olduğundan fazla göstererek bir minyatürdeki gibi dikkat çektiği duygular, düşünceler, anlamlar izleyicinin bir yere yoğunlaşmasını sağlayarak konum almasında belirleyici olur.

Bu anlamda Erdem'in Selim ve parayla alegorisini kurduğu yalnızca değişerek yozlaşan, en değerli özelliklerini yitiren bir toplumun parayla ilişkisi değil; daha geniş anlamda bu ilişkiyi ele alan yönetmenle filmi arasındaki ikinci bir alegoridir.

---

<sup>89</sup> Mesut Uçakan'dan aktaran Giovanni Scognomillo, Türk Sinema Tarihi (1896-1997), Kabalıcı Yayınevi, İstanbul, 1998, s:269,270.

Erdem'in ilk filmi A Ay (1989) ile ikinci filmi Kaç Para Kaç (1995) arasındaki uzaklığın temel sebebi olarak para, yönetmenin saklı tuttuğu bir ilişkiye işaret eder. Filmlerinin yapımcılığını üstlenen her sinemacının, sinemasını özgürleştirmek için genellikle içinden geçmek zorunda olduğu bu ilişki, yönetmenin film yapmak için genellikle sinema dışından kazanmak zorunda kaldığı paranın bir karşılık beklemeden değerli bir şeye, bir yaratıya, sanata dönüşmesi olarak açıklanabilir.

### **3. Korkuyorum Anne (2004)**

#### **3-1. Filmin Konusu**

Korkuyorum Anne taksicilik yapan Ali'nin geçirdiği bir kaza ile başlamaktadır. Yol kenarında bir ağacın dibinde baygın halde bulunan Ali'nin hafızasını kaybettiği anlaşılır. Ancak Ali salt hafızasını kaybetmekle kalmaz, bildiği tüm şeyleri unutarak küçük bir çocuktan farksız davranmaya başlar.

Aynı apartmanda, büyük bir aile gibi yaşayan komşuları hafızasının yerine gelmesi için Ali'ye yardım etmeye çalışır. Komşularını, onlarla ilgili detayları hatta köpeklerinin ismini hatırlayan Ali bir tek babasını hatırlamamaktadır.

Emekli sağlık memuru olan babası Rasih Bey, kendisini hatırlamayan Ali'nin hafızasını kaybettiğine inanmamakta, numara yaptığını düşünmektedir. Üstelik Ali'nin kaza geçirdiği gün oturdukları semtte bir kuyumcu, biri ticari taksici şoförü olmak üzere üç kişi tarafından soyulmuştur. Hiçbir şey hatırlamayan Ali de şüpheliler arasındadır.

Ali 39 yaşına gelmesine rağmen hayata tutunamamış, başladığı işler hep başarısızlıkla sonuçlanmıştır. Çocukluğundan beri en küçük hatasında babası tarafından sürekli azarlanarak aşağılanan Ali özgüven sorunu yaşamaktadır.

Benzer bir sorun komşuları Neriman Hanım ile oğlu Keten arasında yaşanır. Terzilik yaparak hayatını kazanan Neriman Hanım oğlunu tek başına büyütmüş, ona

terzilik öğretmiş ancak aynı Rasih Bey'in yaptığı gibi sürekli aşağılayıp azarlayarak büyümesini engellemiştir. Keten bu durumun yarattığı psikolojik nedenlerle, küçük bir çocuk gibi her gece yatağını ıslatmaktadır.

Annesinin sözünden çıkamayan, ondan habersiz hiçbir şey yapamayan Keten komşuları İpek'e aşiktir. Ancak annesinden korktuğu için açıkça söyleyemez. İpek ise evli bir adamdan hamile kalmıştır. Sürekli telefonla arayarak çocuğu aldırmasını isteyen adam, hediye olarak verdiği değerli bir yüzüğü de geri istemektedir. Tek başına da olsa çocuğu doğurmaya karar veren İpek yanına kiracı olarak spor akademisinin Ümit'i alır. Yüzüğü satarak doğacak olan bebeği için gerekli parayı bulmayı düşünen İpek, satılmak üzere yüzüğü kuyumcuya bırakır.

İpek'in çok sevdiği yüzüğün satılmasına razı olmayan Keten, kuyumcuya bırakılan yüzüğü annesinin biriktirmekte olduğu paranın bir kısmını çalarak alır. Ancak kuyumcu soyulunca yüzüğün de çalındığını söyleyen satıcı parayı İpek'e vermez.

İpek hem yüzüğün çalınması hem de babasız doğacak olan bebeğine ağlarken Keten saklamaya çalıştığı yüzükle birlikte annesine yakalanır. Ali'nin hiçbir şey hatırlamamasından faydalanan Keten, yüzüğü kendisine Ali'nin verdiği yalanını uydurur. Ali'yi de yüzüğün annesinin olduğuna inandırır.

Yüzüğü alan Ali küçükken annesiyle çektiikleri bir fotoğrafla birlikte sürekli yanında taşımaya başlar. İpek'in yanına taşınan Ümit'e aşık olan Ali, bir süre sonra yüzüğü ona hediye eder. Ümit Ali'nin hediye ettiği yüzüğü İpek'e gösterdiğinde, yüzüğü gerçekten Ali'nin çaldığını düşünür.

İpek'in evinde toplanan tüm komşular Ali'yi polise teslim etmeyi tartışırken şiddetli bir deprem olur. Depremden sağ salım kurtulan aile birbirini affeder, her şeyi unutarak barışırlar. Hemen ardından da İpek'i doğum yapmak üzere hastaneye kaldırılırlar.

Bu arada yüzükle ilgili gerçek hala ortaya çıkmamıştır. Neriman Hanım doğumda kullanmak üzere, biriktirdiği paradan bir miktar aldığında paranın eksik olduğunu fark eder. Keten ne olduğunu bilmediğini söyler. Neriman Hanım'ın içinde hala Ali'ye dair kuşkular vardır.

İpek doğum yaptıktan sonra hep beraber bir kır gezmesine giderler. Keten İpek'le konuşurken yüzükle ilgili gerçeği ağzından kaçıtır. Söylediklerini duyan Neriman Hanım, parayı Keten'in aldığını anlar. Keten ilk kez annesine karşı gelerek paraları aldığını, İpek'i sevdiğini itiraf eder. Bunun üzerine Neriman Hanım bağıra bağıra geceleri altını ıslattığını herkese söyler.

Keten hızla uzaklaşarak annesinin sesinin duyulmayacağı yüksek bir kayaya tırmanır. Hemen arkasından da Ali tırmanmaya başlar. Kayaya büyük bir cesaretle tırmanan Keten'in aklında annesinden kurtulmak düşüncesi vardır. Ama oldukça yüksek olan kayanın üzerinde sert bir rüzgar esmektedir. Rüzgar onları salladıkça korkmaya başlayan iki erkek, her zaman olduğu gibi ilk önce annelerini çağırılmaya başlarlar.

### **3-2. Bir Çıkış Noktası Olarak 'Oedipus'**

Psikanaliz çocuğun babayla olan ilişkisini "Oedipus Kompleksi" içinde değerlendirir. Oedipus çocuğun anne ve baba figürleri arasında arzu/cinsellik ve korku dolayımında yaşadığı bir karmaşa olarak tanımlanmıştır.

Klasik teoriye göre çocuk fallik dönemde karşı cinsten ebeveyne karşı cinsel bir arzu duyarken, aynı cinsten ebeveyne kin ve nefret duymaktadır. Anne, fallik dönemdeki erkek çocuk için bir arzu nesnesi olarak konumlanmaktadır. Annesine sahip olmak isteyen erkek çocuk onun aslında babasına ait olduğunu fark ettiğinde babaya karşı saldırgan duygular besler ve anneye ilgili arzularını, iktidar sahibi baba tarafından kastre edileceği korkusuyla doyuramaz.



“Arzu, ihtiyaç duyulan nesneden alınan doyumun eksik kalmasından kaynaklanır, o nedenle de insanı hep başka bir isteğe iter. Başka türlü söylendikte: Arzunun gelişmesinin temeli isteğin yarattığı düşkünlüğüdür.”<sup>90</sup>

Oedipus karmaşası Lacan’a göre üç aşamada yapılanmaktadır. Birinci aşamada annesini arayan çocuk, annesiyle ilişkisinin babası tarafından düzenlendiğini öğrenir. Çocuk “annesinin arzusunu arzular, fakat annesi de babayı arzular. Çocuk kendi de bir yasaya (babaya) tabi olan bir varlığa tabidir. Çocuk özgür bir nesne arıyordu fakat bir özne-nesne buldu, kaynaşmaya yönelik bir ilişki aramıştı, babanın dolayımını buldu. Gerçekte bu dolayım (...) katı anlamıyla babanın dolayımı değildir, toplumsal kodun dolayımıdır.”<sup>91</sup> İkinci aşamada anne ile cinsel ilişkiye sahip olan baba hem çocuğu arzunun nesnesinden hem de anneyi fallik nesneden yoksun bırakmaktadır. Bu durumda çocuğun onu annesinden ayıran nesneyle yani babayla özdeşleşmesi söz konusudur. Çocuğun “ikilemi fallus olmak ya da olmamaktır. Anne çocuğu kendinin olmayan bir yasaya göndermiştir ve öte yandan kendi de yasa olarak yönelttiği şeye aittir. Çocuk fallus olmak istediğinde ve fallus olmanın söz konusu olmadığını, ama penise sahip olmanın söz konusu olduğunu keşfettiğinde Oedipus karmaşasının üçüncü aşamasına yönelir ve böylece de kaderi çizilmiş olur. Omnipotent (kadir-i mutlak) baba imgesi çöker: baba belki penise sahiptir, ama Fallus’a değil. Böylece ‘olmak’ diyalektiğinden ‘sahip olmak’ diyalektiğine yönelir. Babayı yasa olarak değil, insan olarak ayırt ederek, onu ‘Benin İdeali’ olarak yerleştirir ve değer sistemleriyle birlikte ahlaki yaşam başlar.”<sup>92</sup>

Korkuyorum Anne, Ali ve Keten karakterleriyle bu karmaşanın içinde açılır. Aşırı otoriter baba ve anne figürleri çocukların kendilerini gerçekleştirmelerine izin vermeyerek onları sonsuz bir çocukluğa mahkum etmiştir. Ali için anne yokluğunda arzulanan ve babasının baskısından sığındığı bir nesneyken; Keten için gölgesinde kaldığı pasifleştirici, değersizleştirici bir figürdür. Her iki karakter de film boyunca bu

---

<sup>90</sup> Madan Sarup, Post-yapısalcılık ve Postmodernizm, Çev. Abdülbaki Güçlü, Bilim ve Sanat, İkinci Basım, Ankara, 2004, s:38.

<sup>91</sup> Saffet Murat Tura, age, s:128,129.

<sup>92</sup> Saffet Murat Tura, age, s:128,129.

karmaşayı aşmaya çalışırlar. Ali geçirdiği bir kazanın da etkisiyle babasını zihinsel olarak öldürerek yerine geçer. Ona ait ne varsa sahiplenir. Keten ise babası olmadığı için baba yerine koyduğu annesiyle hesaplaşır. İki karakter filmin sonunda fallusa benzeyen bir kayaya tırmanarak anne-babalarının otoritelerini aşarlar ve kendilerini gerçekleştirirler.

Erkek çocuk için karmaşanın çözümü anneden vazgeçmesi ve rakip olarak görülen babanın yerine geçmek yoluyla babasıyla özdeşleşmesidir.

Bu durum Korkuyorum Anne’de Ali’nin babası Rasih Bey’i tamamen zihninden silerek, ona ait tüm eşyaları sahiplenmesi yoluyla gerçekleşir. Annesini küçük yaşta kaybeden Ali, hala onu hayal etmektedir. Ancak annenin yokluğunda babanın uyguladığı aşırı otoritenin de bu durumun oluşmasında etkisi vardır. Ali kendini gerçekleştirmek için, üzerindeki baskı unsurunu bizzat onun yerine geçerek kaldırır. Yerine geçtiği için öyle birinin anısı da, ismi de yoktur. Babası kendisi olmuştur.

Sullivan’a göre Oedipus karmaşası “çocuğa aynı cinsten ebeveynin yaklaşımından kaynaklanır. Baba erkek çocuğa, anne de kız çocuğa, onu toplumsal erkek ve kadın rolüne hazırlama kaygısıyla yaklaşırken davranışlarını kontrol altına almaya çalışırlar. Sonuçta çocuk karşı cinse yönelir, sığınır. Lacan’a göre Oedipus karmaşası, kültürel düzenin kökeninde yer alır. Oedipus, biyolojik varlığı kültürel “özne”ye dönüştüren simgesel bir karmaşadır.”<sup>93</sup>

Karşı cinse sığınma daha çok Beş Vakit’teki çocuklar için geçerlidir. Anneler kız çocukların, babalar da erkek çocukların büyüdüklerinde kendi yerlerine geçeceklerini düşündükleri için kendi sorumluluklarını şimdiden onların üzerine yıkmaya çalışmaktadırlar.

Beş Vakit’te babaların adaletsizliği ve sevgilerini gösterememeleri babaya başkaldırımı trajik bir boyuta taşır. Babanın ölümü bir salt bir arzu olmaktan çıkıp,

---

<sup>93</sup> Saffet Murat Tura, age, s:64,65.

gerçekleşmesi için çocukların katkıda bulunduğu bir eyleme dönüşmüştür. Ancak her iki durum da çocukların bakış açısından ele alındığı için bir abartma, büyütme durumu söz konusudur.

“Bir oğlun babasına karşı olan durumu (...) iki değerlidir. Yani, babasını düşman gibi gören çocuk ondan nefret ederek ölümünü arzularken, ona karşı belli bir ölçüye kadar sevgi de duymaktadır. Bu iki ruhsal davranış, oğlun kendisini babasıyla özdeşleştirmesine yol açar. Yani oğul, babasına hayranlık duyduğu için onun yerinde olmak ister ama yine bu yüzden onu ortadan kaldırmak da ister. Bütün bu gelişme ansızın sağlam bir engelle yüz yüze gelir. Belirli bir zamanda, çocuk, bir düşman olması bakımından babasını ortadan kaldırmasının yine onun tarafından kendisine verilecek bir cezayla yani iğdiş edilme (kastasyon) cezasıyla sonuçlanacağına inanır. Böylece, iğdiş edilme korkusundan (yani erkeklik gücünü korumak kaygısıyla) ötürü annesine sahip olmak ve babasından kurtulmak isteğinden vazgeçer. (...) Babadan nefreti kabullenilemez bir duygu haline getiren şey babadan korkudur.”<sup>94</sup>

Öte yandan babaya karşı başkaldırının (Oedipus’u büyütme) trajedi değil, bir komedi olduğu belirtilmektedir.<sup>95</sup>

Trajedi başarısızlıktan zaferi güçlkle söküp çıkarmakla ilgiliyken, komedi doğrudan doğruya başarısızlığın zaferiyle, zayıflığımızı ilişkin çarpık bir farkındalığın bizi nasıl daha güçlü kıldığı ile ilgilenir.<sup>96</sup>

Korkuyorum Anne, Ali ve Ketan karakterlerinin zayıflıklarını ve bu zayıflıkların aşılması için gerçekleşen eylemlerin de başarısızlığını ortaya koymaktadır.

“Komik bir şekilde büyütmenin iki misli etkisi vardır. Bir yandan aile üçgeninin (baba-anne-çocuk/aile fotoğrafı) arkasında son derece etkin başka üçgenler keşfedilir;

---

<sup>94</sup> Sigmund Freud, “Dostoyevski ve Baba Katilliği”, Karamazov Kardeşler, Çev. Ergin Altay, İletişim Yayınları, Dokuzuncu Basım, İstanbul, 2005, s:14-15.

<sup>95</sup> Gilles Deleuze, Felix Guattari, Kafka, age, s:18.

<sup>96</sup> Terry Eagleton, Kuramdan Sonra, Çev. Uygur Abacı, Literatür Yayınları, İstanbul, 2004, s:67.

aile kendi gücünü, itaati yaygınlaştırma, baş eğme ve eğdirme misyonunu bu üçgenlerden alır.” (okul, cami, asker ocağı) “Baba, kendisinin itaat ettiği ve oğlunu da itaat etmeye çağırdığı bütün bu güçlerin yoğunlaşmış bir halidir daha ziyade” “öte yandan Oedipus’un komik bir şekilde büyütülmesi bu diğer baskıcı üçgenlerin görülmesine izin verdiği ölçüde, aynı zamanda buradan kaçmak için bir çıkış olanağı, bir kaçış çizgisini ortaya çıkarır.”<sup>97</sup>

### 3-3. Kadınlar

Yeni Türk sinemasını kadınlar açısından değerlendiren Asuman Suner, kadınların alanında hepten geri çekilen, kadın kahramanına özne konumu verme fikrini hepten terk eden bir yaklaşımla karşılaştığını söyler. “Gerek popüler gerekse sanatsal filmlerde, hikayeler daima erkeklerin bakış açısından kurulur. Kadınlar, bir görüntü, bir imge, bir arzu nesnesi, bir tılsım, bir çekim merkezi olarak çıkar karşımıza. Filmler açıktan açığa erkeklerin kadınlar üzerinden anlattıkları hikayelere, kurdukları dünyalara odaklanır. Kadınlar, erkeklerin dünyaya ilişkin sözlerini söylemesinin, kendi hikayelerini anlatmalarının, birbiriyle karşılaşmalarının, çatışmalarının, uzlaşmalarının zeminidir. Kendi görüntüleriyle dolu bu dünyada, birer varlık olarak yoktur kadınlar. Öyküler açıktan açığa “kadının olmayışı” etrafında kurulur. Yeni Türk sineması kadın sessizlikleri üzerinden konuşur. Filmlerin merkezinde tekrar tekrar susturulmuş, sesi kesilmiş, dilsiz kadınlarla karşılaşırız.”<sup>98</sup>

Bu genellemenin doğruluğu içinde Reha Erdem sineması bir istisna, olumlu bir kırılma olarak görülebilir. Erdem, ne kadar durdurulmaya ve budanmaya çalışılsa da kadınları her anlamda daha ileri gitmiş varlıklar olarak gördüğünü söyler. Onun bu yaklaşımı bütün erkekler zavallı bir şekilde yerden yere düşerken, kadınların yine de ayakta kaldıkları A Ay ve Korkuyorum Anne filmlerinde görülebilir. “Güçlü erkeklik zayıf kadının bakışıyla belli olur” söylemi, Erdem sinemasında “iyi ki yanınızda bir kadın varmış” olarak değişir. Yine erkekle birlikte düşünülen “kamusal alan” İpek

<sup>97</sup> Gilles Deleuze, Felix Guattari, Kafka, age, s:18,19.

<sup>98</sup> Asuman Suner, Hayalet Ev: Yeni Türk Sinemasında Aidiyet, Kimlik ve Bellek, Metis Yayınları, İstanbul, 2006, s:309.

karakteriyle kadınların etkinlik alanına dönüştürülür. Anelik de ataerkil toplumun kadını yok ederek dönüştürdüğü bir temsil olarak değil, kadının tek başına sorumluluğunu üstlenerek kimliğinin bir parçası haline getirdiği bir seçim olarak ele alınır.

Irigaray, psikanalitik söylemde kadının “eksik erkek” olarak tanımlanmasının, kendisini daima bir eksiklik, bir öykünme ya da bir yoksunluğun içinden görmesine neden olduğunu belirtir. Bu anlamda kadının altından kalkılamaz sorunlarla karşılaşmasını olağan karşılar. Ancak bu sorunların “kadının “doğası”nın değişmez özelliklerinden kaynaklanmayıp, kadının simgesel düzendeki konumunun bir sonucu”<sup>99</sup> olduğunu belirtir.

Erdem’in kadın karakterleri arasında bu simgesel düzenin dışına çıkabilmiş, tek başına ayakta kalabilen, güçlü kadınlar vardır. Böylece Erdem simgesel düzenin içine ittiği nefret, kıskançlık ve rekabet gibi olumsuzluklardan kadını sıyrarak, kadına özgü bir dayanışma biçiminin olabildiğini gösterir. Irigaray bu dayanışmanın ancak kadınlara özgü bir dil oluşturulursa gerçekleşebileceğini belirterek, “kendilerini esaret altında tutacak görünmez bir hapisane yerine, kendilerini gözaltında hissetmeyecekleri” bir dil evinin gerekliliğine işaret eder. Erdem geleneksel toplum yapısı içinde “erkekleştirilen” ya da erkeğin baskıladığı kadın karakterlerin varlığını görmezden gelmeyecek, tam da bu kadınlar için bir dil evinin, üstelik dayanışmanın içinden kurulabileceğini ispatlar: Göz göze, diz dize, yüz yüze, el ele, sırt sırta, omuz omuza, yumruk yumruğa, saç saça, baş başa, dudak dudağa, yanak yanağa, ağız ağza, göğüs göğse, kol kola, kafa kafaya, kış kışa, dirsek dirseğe, diş diş, boğaz boğaza, nefes nefese...

Korkuyorum Anne’de üzerinde durulması gereken bir diğer nokta, hediye edilen bir yüzüğün geri istenmesi üzerinden verme, geri isteme ilişkisinin ön plana çıkmasıdır. Cixous “armağan” kavramı üzerinden “verme’ye ilişkin iki olanaklı tutum tanımlanır:

---

<sup>99</sup> Madan Sarup, Post-yapısalcılık ve Postmodernizm, Çev. Abdülbaki Güçlü, Bilim ve Sanat, İkinci Basım, Ankara, 2004, s:172.

Değiştokuş düzenekleri doğrultusunda kavranan ve “eril” diye tanımlanan ilki, yalnızca dolaysız bir geri dönüşün kesinliği içinde verecektir.”<sup>100</sup> Bu tanımlama verdiği yüzüğü İpek’ten geri isteyen evli sevgilinin, geri dönüş olanakları tükendiğinde verdiklerini geri isteyişini açıklar.

Oysa Cixous, dişillikle ilişkilendirerek Georges Bataille’dan alıntılacağı alternatif bir verme ekonomisi öne sürer: “Bataille, yinelemekten hiç bıkmıy usanmadığı, hiçbir geri dönüşe konu olmaksızın enerji (bolluk) dağıtan güneş ışınları örneğini kullanır. Güneş daima almadan verir.”<sup>101</sup>

Korkuyorum Anne’nin kadınları da genellendiğinde, hayata tam da buna benzer bir iyimserlik içinden bakarlar. Hayattan beklentileri vardır ancak bunlar birer hayal kırıklığına dönüştüğünde hayatla bir geri isteme pratiğine girişmez, hayata küsmezler. Kadınlar bitmez tükenmez ümitlerin kaynağıdır.

### **3-4. Körleşme**

Reha Erdem’in zaman ve mekanlara bir körlük içinden baktığı, görmek istemediklerini görmezden geldiği, göstermediği ya da cansız, bir dekordan farksız olarak gösterdiği söylenebilir.

Adolf Loos “kültürlü insan pencereden bakmaz, pencerenin bir tek işlevi vardır o da, ışığın içeri girmesini sağlamaktır demiştir. Loos evin içindeki özneyle pencerenin ilişkisini fiziksel olarak koparmıştır. (...) Loos’a göre kişi çevreden koparılmış, dışarıdan kurtarılmış, içeriye ya da içine kapatılmış olan kimsedir. Üstelik, bu kapatmanın, kişiyi içeriyle bütünleştirmenin ayrı bir boyutu daha vardır. Oturma mekanları da kullanım mekanlarından ayrılmış, koparılmıştır. (...) Metropolitan

---

<sup>100</sup> Madan Sarup, age, s:162

<sup>101</sup> Madan Sarup, age, s:162

kültürün egemenlik kazandığı bir dünyada olup bitenleri izlemek, görmek istemeyen birisinin küskünlüğünden kaynaklanan bir körleşme, körlüktür bu.”<sup>102</sup>

Loos’un pencereye sırtını dönmesine neden olan duyarlılığın bir benzeri Reha Erdem’de de vardır. Bir arzu patlamasına neden olan tüketim kültürünün kültürel, mimari ve teknolojik tüm uzantılarını görmezden gelerek şehri özgürleştirmeye çalışır.

Örneğin, “büyük ve düzenli bulvarların egemen bir konumda olduğu modern kentlerde, insanların Devlet yetkesine karşı daha itaatkar, uysal, boyun eğici oldukları söylenebilir.”<sup>103</sup> Bu anlamda, Korkuyorum Anne’de şehrin büyük, düzenli sokaklarına karşın sokak araları, tepeler ve deniz kenarlarının kullanılması kent ve karakterler arasındaki benzeşim ilişkisi üzerinden devlet yetkesini, otoriteyi, itaat ve boyun eğmeyi aşma çabasını işaret eder. Bu çaba bir genellemeyle Reha Erdem sinemasının, otoriteye, toplumsal rollere sırtını dönen genel karakteristiğini oluşturur.

Benzer bir yaklaşımla “insanların kendi eğlenceleriyle eğlenmekten vazgeçip kendilerine tüketilmek üzere teklif edilen fanteziler yoluyla eğlenmeye”<sup>104</sup> geçmelerini de görmek istemez. Eski İstanbul’un zengin fakir beraberce eğlenme alışkanlıklarını aynı apartmanda yaşayan filmin karakterleri aracılığıyla lunaparkta, deniz gezintisinde, akşam yemeklerinde, pikniklerde sürdürür. Böylece 19. yüzyıldan itibaren apartman yaşamında sembolleşen modern yaşam tarzını<sup>105</sup> da pekiştirdiği yabancılaştırma tarafından değil bir arada olmanın iyimserliğiyle ele alır.

---

<sup>102</sup> Hasan Bülent Kahraman, Sanatsal Gerçeklikler, Olgular ve Öteleri..., Agora Kitaplığı, İstanbul, 2005, s:236,237.

<sup>103</sup> Hilmi Yavuz, Modernleşme, Oryantalizm ve İslam, Boyut Kitapları, İstanbul, 2000, s:40.

<sup>104</sup> Nezih Erdoğan, “Edebiyatımızda Sinema: Ahmet Hamdi Tanpınar, Ahmet Haşim ve Ziya Osman Saba”, Türk Film Araştırmalarında Yeni Yönelimler-5, Hazırlayan: Deniz Bayraktar, Bağlam Yayınları, İstanbul, 2006, s:109

<sup>105</sup> Ayşe Öncü, ‘İdeal Ev Mitolojisi Sınırları Aşarak İstanbul'a Ulaştı’, Birikim Dergisi, <http://www.birikimdergisi.com/birikim/dergiyazi.aspx?did=1&dsid=114&dyid=2638>

## 4. Beş Vakit (2006)

### 4-1. Filmin Konusu

Beş Vakit, şehrin dışında, yüksek bir tepe üzerine kurulmuş küçük bir köyde günlük hayatın akışını Yakup, Ömer ve Yıldız isimli 13-14 yaşlarında üç çocuğun bakış açısından anlatmaktadır. Çocukların ergenliğe girişleriyle birlikte içine çekilmeye başladıkları toplumsal roller ve bu rollerin üzerlerine yüklediği sorumluluklarla değişen ruh iklimleri filmin ana yapısını oluşturur. Öyküden ziyade duygu ve ruh durumlarının ön plana çıktığı filmde çocuklar bir yandan bu değişimi kavramaya ve zorluklarıyla başa çıkmaya çabalarırken öte yandan hayata karşı bir tavır geliştirmeye çalışırlar.

Zamanı doğrusal olarak aksa da Beş Vakit, bu zamanın sınırlarını açık eden bir döngüye odaklanır. Ezan saatleriyle beş parçaya bölünen günler ya da değişen koşullarıyla köyün hayatını şekillendiren mevsimler, karakterlerin içinde dönüp dolaştığı, değişip yer değiştirdiği zaman ve mekanlar haline gelir.

Yaşlıların ölmeyi; erkek çocukların baba, kız çocukların anne olmayı beklediği, doğadaki tüm doğumların kutsal kabul edilip coşkuyla karşılandığı köyde hayat kendini tekrar edip durur.

“Yetişkinler büyüklerinden gördüklerini çocukları üzerinde devam ettirirler. Sevgilerini beceriksizce gösterip, dayağı cennetten çıkma sayarlar. Babalar daima oğullarından birini ötekine üstün tutar. Anneler kızlarına acımasızca buyurur.”<sup>106</sup>

Toplumsal hayatın dışındaki üç çocuk giderek ‘anne’, ‘baba’, ‘okul’ gibi toplumsal figürler ve kurumlar tarafından hayatın içine çekilirler.

---

<sup>106</sup> Reha Erdem, Beş Vakit: Sinopsis, [http://www.5vakit.com/synopsis/index\\_tr.html](http://www.5vakit.com/synopsis/index_tr.html)



Büyüme sürecinin sancıları olarak nitelendirilebilecek bu durumdan doğaya kaçarak uzaklaşmaya çalışan çocuklar, okul dışındaki vakitlerini doğayla iç içe, evden, evdeki baskıdan olabildiğince uzakta geçirirler.

Babasının istediği gibi bir oğul olamadığı için azarlanan Ömer, hiçbir şeyden haberi olmayan sevimli kardeşi Ali'yle karşılaştırılmakta ve bu karşılaştırmalar her seferinde babanın küçük düşürücü yargılarıyla sonlanmaktadır.

Aynı zamanda köyün imamı olan babanın bir kardeşi diğerine üstün tutan adaletsiz tavrı yüzünden babasından nefret eden Ömer umutsuzca onun ölümünü dilemekte, hatta bunun için, bulduğu çocukça yollarla kadere yardımcı olmaya çalışmaktadır.

Film boyunca babasının ölümüne neden olabilecek çeşitli olasılıklar yaratan Ömer, filmin sonunda uçurumun kenarındaki babasını aşağı iterek öldürme şansını yakaladığında daha farklı düşünecektir.

Ömer'in suçluluk dolu düşüncelerini paylaştığı Yakup ailenin tek çocuğudur. Yıllar önce babasından yediği dayak yüzünden bebeğini düşüren annesi ise yeniden bebek beklemektedir. Yakup babasını sırf bu yüzden sevmese de Ömer gibi öldürmeyi düşünmez. Çünkü güzel sınıf öğretmenine duyduğu aşk Yakup'u meşgul eder. Her fırsatta ekmek, süt ya da et götürmek için okulun hemen yanındaki evinde öğretmenini görmeye gider. Dedesi tarafından azarlanarak gururunun kırıldığına şahit olduğu babasına öfkesi azalmışken, babasını aşık olduğu öğretmenini gözetlerken yakalayınca o da Ömer gibi babasını öldürmeyi ister.

Yakup'un kuzeni Yıldız ise en çok babasını sevmektedir. Her gün okuldan sonra, yanına aldığı yiyeceklerle tarlada çalışan babasının yanına gider. Akşama kadar dışarıda kalan Yıldız annesi tarafından kendisine yardımcı olmadığı, henüz küçük bir bebek olan kardeşine bakmadığı için azarlanır. Bir zorunluluk olarak önüne yığılan bu işler annesi tarafından dayatıldığı için Yıldız annesini sevmez. İstmeden de olsa

annesinin üstüne yıktığı işlerin üstesinden gelmeye çabalayan Yıldız diğer taraftan da kadınlarla erkekler arasındaki ilişkinin sınırlarını irkilerek öğrenir.

Küçük kardeşine annelik yapmak zorunda bırakılan Yıldız bir gün bakmak zorunda olduğu kardeşini de kucağına alarak babasına yemek götürmek üzere dışarı çıkar. Ayağı taşa takılan Yıldız kucağındaki kardeşini yere düşürür.

Dışarıdan oldukça sıradan görülebilecek ergenlik dönemindeki bu sıkıntılar, çocukların bakış açından, onların algıladıkları boyutlarıyla yansıtılır.

#### 4-2. Çocukluk

Reha Erdem, büyüme sürecinin aile, ailedeki figürler tarafından sekteye uğratıldığını ve bir yerden sonra ya hep yerinde sayarak ya da geriye doğru işleyerek hayatla sorunlu bir ilişkiye dönüştüğünü belirtmektedir. Baba otoritesinin altında büyümemek, büyüemeyenler tarafından büyütülmek, kuşaklar boyu devam eden ve edecek olan toplumsal düzende bir çıkış yolu aramak Beş Vakit'in esas meseleleri olarak gösterilebilir.

Baba, “Çıkışsız olduğu ortada olan bir durumda egemen olan bir düzene itaat ettiğinden dolayı, oğlunu da itaat etmeye çağırır”. Bu onun, “itaat etmiş olan ve kendi itaat edişini iletmeye çalışan arzu” sudur. Yetersizliği, uyumsuzluğu, beceriksizliğiyle suçlanan çocuk değil, onu zorunlu olarak böyle bir duruma sürükleyen babanın arzusudur. Baba sorunu, nasıl özgür olunacağı (Oedipusçu sorun) değil, onun yolu bulamadığı bir yerde yolun nasıl bulunacağıdır: “İçinde yaşayacağım bölgeler ya senin vücudunla kapayamadığın ya da senin ulaşamadığın yerlerdir ancak.”<sup>107</sup>

Reha Erdem, “büyüme/büyümememe” temasını, Türk toplumunun çocuklukla ilgili sınırlarını açığa çıkararak özgürleştirmek amacıyla işler.

---

<sup>107</sup> Gilles Deleuze, Felix Guattari, Kafka - Minör Bir Edebiyat İçin, Çev. Özgür Uçkan, Işık Ergüden, Yapı Kredi Yayınları, İkinci Basım, İstanbul, 2001, s:16.

Erdem'in filmlerinde çocukluk, insan hayatında ömür boyu varolan bir süreç olarak ele alınır. Çocuğun hiçbir zaman büyüemeyecek oluşu, çocukluğun sınırlarının onun bütün dünyası haline gelişi bir kendiliğindenlikten değil, çocukluk denen bu sürecin her türlü müdahaleye açık oluşundan kaynaklanır. "Çocukluk her şeyi kuşatan bir açmazdır, bir çıkmazdır. Tüm bir toplumsallık, baskı, dışlanma orada kendisini gösterebilir."<sup>108</sup>

Otorite tarafından sürekli baskılanan/dışlanan bu sınırların açığa çıkarılmasıyla bir 'mekan'a dönüşen çocukluk, büyüklerin sürekli işgal ederek, otoritelerinin devamını sağlayabildikleri ve tam da bu nedenle şiddetin ve korkunun bir hayalet gibi sürekli hortlayarak, çocuğu kendine mahkum ettiği bir hapishane; büyümekle büyümek arasında kalmışlığın bir sıkıntı olarak gelip yerleştiği bir yer, Nurdan Gürbilek'in ifadesiyle bir "taşra" haline gelir.

"Çocukluğumdan tanıdığım bir sıkıntı bu. Yalnızca çocukluğum taşrada geçtiği için değil, çocukluğun kendisi bir taşra olduğu için. Tıpkı taşra gibi, uzakta yanıp sönen, parlayıp yiten ışığın vaadiyle yaşar çocuk. Her gün onu bekleyen, her sabah onu yanına çağıran bir dünya! Orada dışarıda bir anlam vaadi olduğunu fark etmiştir bir kez. ...Çocuğu umutlandıran da, bir şeylerin kendisinden esirgendiğini hissettiren de dışarının vaat ettiği bu anlamdır. Çünkü çocuk, anlamı kendi içinde, kendi bedeninde, kendi dilinde üretmez henüz. Dışarıdaki anlamı da yakalayamayacak kadar bodur, onu ulaşamayacak kadar çelimsizdir. Bu yüzden anlam vaat eden dünyanın kıyısında, simgesel düzenin kenarında, cinselliğin taşrasında, annesinin eteğine yapışmış öylece kalakalır."<sup>109</sup>

---

<sup>108</sup> Hasan Bülent Kahraman, Türk Şiiri, Modernizm, Şiir, Buke Yayınları, İstanbul, 2000, s:307.

<sup>109</sup> Nurdan Gürbilek, Yer Değiştiren Gölge, Metis Yayınları, İkinci Basım, İstanbul, 2005, s:56-57.

### 4-3. Görme, Horgörülme, Hiç Görülmeme: Bütünü Görme

Philippe Aries'e göre çocuk "zayıf ve cahildir; bu yüzden de eğitilmesi, terbiye edilmesi gerekir. Yetişkin, duygularına hakim, mesafeli ve ölçülü olan, gözleyen ve gözetleyense; çocuk her an uçlara savrulan, mesafesiz ve ölçüsüz olan, bu yüzden de sürekli gözetlenmesi gerektir."<sup>110</sup>

Ancak bu gözetleme bir koruma, sahip çıkma ilişkisinden uzaklaşıp bir ideolojiye, bir baskı aracına dönüştüğünde, kendisinden korkulan ve bir şekilde kurtulması gereken şeye dönüşür.

Bu durumu Orhan Pamuk, Kar romanında bir dehşetin içinden ortaya koymaktadır. Doğulu kızların "intihar edebilmek için gerekli mahrumiyeti ve zamanı ancak bulabilmeleri, o halde bile odalarını bir başkasıyla paylaşıyor olmaları"<sup>111</sup> üzerinden yalnız kalamamanın, kendi sesini duyamamanın, bir göz tarafından sürekli izlenmenin aile tarafından bir baskı aracına dönüştürüldüğünü gösterir. Bu anlamda intihar, üzerlerine gelen dünyayla başa çıkma biçimi olarak romandaki kızların başvurabileceği mevcut çarelerden biri olarak, intihar-çare ironisi içinde gösterilir.

Aileyi bir "kara delik"<sup>112</sup> olarak kavramsallaştıran Altan Gökalp, ailenin Türk toplumundaki korkunç etkisini ortaya koymaktadır. Aile, kültürün kişilik yaratıcı katı olarak özne, bireye taşıyacağı toplumsal değerleri yüklemektedir. Bu değerlerin başında ailenin bekası, kutsallığı bu nedenle de dokunulmazlığı gelmektedir. Böylece aile bir baskı aracı olarak çocuğun sırtındaki bir yüke, anne-baba çocuğun yıllarca kurtulamayacağı, içinde kaybolacağı figürlere dönüşmektedir. Reha Erdem'in karakterleri de bu figürler içinde kaybolmuş kişilerdir ve içinde buldukları karanlıktan çıkmanın yollarını ararlar.

<sup>110</sup> Aktaran Nurdan Gürbilek, *Kötü Çocuk Türk*, Metis Yayınları, İkinci Basım, İstanbul, 2004, s:47.

<sup>111</sup> Orhan Pamuk, *Kar*, İletişim Yayınları, Üçüncü Basım, İstanbul, 2002, s:21,22.

<sup>112</sup> Aktaran Hilmi Yavuz, *Modernleşme, Oryantalizm ve İslam*, Boyut Kitapları, İstanbul, 2000, s:12.

Erdem sinemasının ortak özelliklerinden biri olarak “bakışın nasıl bir şiddet içerdiğini; görülmenin, horgörülmenin, hiç görülmemenin”<sup>113</sup> kişinin hayatındaki belirleyiciliğini vurgulama çabası gösterilebilir. Çocukların babaları tarafından hor görülmesi; onların kendilerine özgü küçük dünyalarının görülmemesi ya da büyüklerin görmek istediği kadarını görmesi durumlarıyla çocuklar, büyüklerin dünyasından kaçarak, bir oyun olarak onlardan saklanarak; babayı unutup, görmezden gelerek başa çıkmaya çalışırlar.

Bu anlamda “Tepe” imgesinin Reha Erdem filmlerinde önemli bir yeri bulunmaktadır. Erdem’in filmleri genellikle bir tepede biter. Dikkatle incelendiğinde Erdem’in tepeleri karakterlerin yüzleşme noktaları olarak kullandığı görülür.

A Ay’da tepe adadan çıkış, kaçış noktası olarak işaret edilir. Adanın birbirine çıkan yolları Yekta’nın arayışı için uygun değildir. Yolu bırakıp tepeye çıktığı zaman adanın da döngüsü kırılmış olur. Bu tepelerden birinde Yekta kendisiyle yüzleşmiş, bunun sonucu olarak halalarının dünyalarının dışına çıktığı filmin son sahnesinde, Neyyir Hanım Yekta’yı kaybetme korkusuyla yüzleşmiştir.

Kokuyorum Anne’de Keten ve Ali’nin anne-babalarının iktidarlarıyla yüzleşerek erkekliklerini ispatlamaları bir tepede gerçekleşir. Filmin tüm karmaşasını arkasına alan iki erkek ironik bir biçimde fallusa benzeyen bir kayaya tırmanarak erkekliklerini görünür hale getirirler.

Beş Vakit’te ise vaktinin çoğunu baba ve annelerinden en uzak yerler olan, kendilerinden başkasının ulaşamayacağını düşündükleri tepelerde dolaşarak geçiren çocuklardan Ömer, film boyunca kurtulmayı, ölümünü düşlediği babasından kurtulma şansını tepede, onu aşağı itmek kararıyla yüzleştiğinde yakalar. Ömer bu anda düşlediği ölümün gerçeğiyle tam olarak yüzleşecek ve bu yaklaşmanın bir baş dönmesi şeklinde tersine işlediğini görecektir.

---

<sup>113</sup> Nurdan Gürbilek, Mağdurun Dili, Metis Yayınları, İstanbul, 2008, s:15.

“Tepe” ışığa boğulan bir imge gibi öykülerin “aydınlanma anı”<sup>114</sup>na işaret eder. Tepe aracılığıyla tüm filmler amaçladıkları anlam için izleyiciye gerekli bakış açısını sunarlar. Tepeden uzaklara atılan her bakış sırtını topluma dönmenin, kafa karışıklığını gidermesi anlamında hem uzaklara hem de içimize atılan bir bakıştır. Yaşanılan çevrenin sınırlarında gerçekleşen bu anın bilgisi, ölümlülüğü, eksikliği, yalnızlığı, yenilmişliği özetle bir insan olma durumunu açığa çıkarır.

Tepeden görülen manzaranın asıl konusu, manzaranın kendisi kadar uyandırdığı duygudur. Böylece tepe imgesi, sadece sahip olduğu bakış açısı/manzara ile değil, uzaklaşarak belirginleştirdiği toplumun yaşayış biçimlerindeki hüznü açığa çıkarmasıyla da önem kazanır.

Tepe imgesiyle Erdem, parça parça anlattığı öykünün altındaki “bütünü görme çabası”nı somutlar.

#### **4-4. Korku Kültürü**

Zygmunt Bauman’a göre “bireylerin sorumluluklarını kendilerinin üstlenmesi her gücün/iktidarın kabusudur. Güç sahipleri mevcut uyrukları için yalnızca tek bir sorumluluk biçimi tanır. İktidar dilinde ‘sorumlu olmak’ emre itaat etmek, “güç sahibi” olmak ise öz itibarıyla başkalarının herhangi bir başka sorumluluk almak hakkını yani, özgürlüğü elinden almak demektir.”<sup>115</sup>

Aile, bir sahip çıkma ilişkisine dayanır. Ancak olumluymuş gibi görünen bu referans Beş Vakit filminde köydekilerin kimsesiz çocuğa sahip çıkış şekillerinde olduğu gibi bir karşılık beklentisine dönüşerek kendisini olumsuzlar. Koyunların sorumluluğunu kimsesiz çocuğa dayatan köylüler bu yolla ona sahip çıktıklarını düşündükleri gibi ağaçtan kopardığı birkaç fıstık yüzünden çocuğu döverek ona ‘babalık’ edildiğini köyün ihtiyar heyeti önünde, hep birlikte kabul ederler. Böylece,

<sup>114</sup> Nurdan Gürbilek, Yer Değiştiren Gölge, Metis Yayınları, İkinci Basım, İstanbul, 2005, s:97.

<sup>115</sup> Zygmunt Bauman, Postmodernizm ve Hoşnutsuzlukları, Çev. İsmail Türkmen, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 2000, s:287,288.

Türk toplumunun ‘döverek terbiye etme’ anlayışı nedeniyle şiddeti olağan kabul edişi Beş Vakit’te ortaya konulmaktadır.

Hasan Bülent Kahraman Türkiye gibi feodal kültürün egemen olduğu bir ülkede, özellikle aile içi ilişkilerde şiddetin öne çıktığını belirtir.<sup>116</sup> Özellikle karı-koca, baba-anne-çocuk gibi iktidar-itaat bağlamında gerçekleşen şiddet döngüsel bir özellik kazanarak doğallaşır.

Bu hiyerarşinin var olduğu ev dışındaki mekanlarda, kurumlarda da şiddet, aynı şekilde doğallaştırılır.

Evdeki, okuldaki, askerdeki şiddetin Türkiye’deki en önemli, en yaygın üç şiddet modellemesi olduğunu belirttiği röportajında Murat Pakar, Türkiye’de anne, baba, öğretmen ya da subay, iktidara sahip olan kişinin kendisine yanlış gelen durumlarda şiddeti kullanabilme meşruiyetine sahip olduğu şeklinde geleneksel bir yargının bulunduğunu ve bu yargının Türkiye’deki kültürün bir parçası haline geldiğini belirtir.<sup>117</sup> Bu bakış açısı şiddeti sadece eğitim durumu ya da ekonomik durumla ilişkilendirmemekte, çocuğun aile içindeki eğitiminden devletin kurumlarında aldığı eğitime kadar genel anlamdaki yetişmişlik durumuyla başka bir söyleyişle şiddetin öğrenilmesiyle açıklamaktadır. Böylece şiddetin varlığı, onun öğrenilmesi ve sürdürülmesi yoluyla bir ideolojiye dönüşmektedir.

Öğrenmeyle elde edilen kültür aynı zamanda güdülenmiş bir ideoloji anlamına gelmektedir. Şiddet bu ideoloji içinde iktidarın kullandığı bir araç olarak konumlanır ve korkunun nesnesi haline gelir.

“Örgütleyici bir toplumsal yığın örgütleyen egemenleri, egemenliklerini sürdürecektir bir toplumsal yaşayış tarzı oluştururlar. Bu toplumsal yaşayış tarzını

---

<sup>116</sup> Hasan Bülent Kahraman, Kültür Tarihi Affetmez, Agora Kitaplığı, İstanbul, 2004, s: 328,329.

<sup>117</sup> Neşe Düzel, “İktidarını Kaybedenin Şiddeti Artar”, Radikal Gazetesi, <http://www.radikal.com.tr/haber.php?haberno=183285>.

bozabilecek ya da değiştirecek her bireysel düşünce, bireyler korkutularak engellenir”<sup>118</sup> ve böylece korku, şiddet aracılığıyla bireylerin kendilerini gerçekleştirmesinin önüne koyulan bir engele dönüşerek kişiye sonsuz bir çocukluğa mahkum eder. Tam de bu nedenle şiddetin yaygın olduğu mekanlar ve şiddet uygulama hakkına sahip olan iktidar sahibi kişi ve kurumlar birer korku kaynağına dönüşmektedir. şiddet bir topluma korkmayı ve korkutmayı bir yaşama güdüsü, bir iletişim biçimi, bir varoluş olgusu olarak öğretir.

Bu anlamda Doğan Ergun’un toplumun tüm bireyelerine yayılmış ‘devlet korkusu’nu, tarihi darbelerle, faili meçhul cinayetlerle dolu Türk toplumunun kişilik yapısının özelliklerinden biri olarak tespit etmiş olması önem taşımaktadır.<sup>119</sup>

#### **4-5. Kara Güneş**

Reha Erdem güneş, ay, gökyüzü, deniz gibi duyumsamakta hep eksik kalınan doğal gerçeklikler üzerinden insandaki “boşluk/eksiklik” hissini ortaya çıkarmaya çabalar. Ancak asıl amacı bu boşluğu kurulacak bir benzerlik ilişkisiyle doldurmak, doğa ile insan doğası arasındaki ilişkinin uzaklığını kapatmaktır.

“Eisenstein, Engels’in ‘doğa kayıtsız değildir’ düşüncesini paylaştığından, sinemasında doğa ile insanı bir bütünün birbirine kayıtsız olmayan iki parçası olarak sunar. Bu kayıtsız olmayan süreç, insan ile doğadaki değişim arasındaki birliği veren etkili kompozisyonudur. Doğa, kahramanın durumunu yansıttığı zaman, iki imge aynı uyuma sahip olur.”<sup>120</sup> Bu anlayış sayesinde insan doğayla ortak bir kadere sahip olduğunu hisseder. Böylece onun dünyadaki varoluşu kozmik bir boyut kazanır. “Toplumdaki yalnızlığı kadar evrendeki yalnızlığı da”<sup>121</sup> bu yolla ortaya konur.

---

<sup>118</sup> Doğan Ergun, *Kimlikler Kısılcacında Ulusal Kişilik*, İmge Kitabevi Yayınları, Ankara, 2000, s:144.

<sup>119</sup> Doğan Ergun, *age*, s:181.

<sup>120</sup> Özcan Yılmaz Sütcü, *Gilles Deleuze’de İmge Hareketi Olarak Sinemanın Felsefesi*, Es Yayınları, İstanbul, 2005, s:129,130.

<sup>121</sup> Hasan Akbulut, *Nuri Bilge Ceylan Sinemasını Okumak: Anlatı, Zaman, Mekan, Bağlam Yayınları*, İstanbul, 2005, s:130.



Bu anlamda Erdem'in oldukça sık başvurduğu 'kara güneş' motifine değinmek gerekmektedir.

Doğu ve Batı geleneklerinde farklı bağlamları, farklı ikonografik yorumları olan bu motifi Erdem, güneşin önünden geçerek dünyanın aydınlanmasına engel olan kara bulutlar; Beş Vakit filminde ise doğrudan görüntülenen güneş tutulması aracılığıyla sinemasında var eder.

Doğu kültüründe 'kara güneş', "insanın olgunlaşma evrimine, yaşantının doruk aşamasına, aklın ve dolayısıyla dilin ötesinde birdenbire aydınlanma seviyesine ait bir tecrübenin adına"<sup>122</sup> göndermede bulunur. Bir diğer bakış açısı kara güneş'in, karanlığın Tanrı zatının nuru olduğu (Nur-i Siyeh) şeklindeki tasavvuf yaklaşımıdır. "Tanrı'nın pek parlak, pek nurlu olan zatına karşı aklın nuru, güneşe bakmaya çalışan göze benzer. Göz güneşe bakmaya kalkıştı mı, kamaşır, kararır, bir şey görmez olur."<sup>123</sup> Öte yandan "Hz. Peygamber'in müezzini (siyahi) Bilal-i Habeşi'ye de gönderme yapan tasviri (betimsel) bir anlamı"<sup>124</sup> da vardır.

"Batı kültüründe ise 'kara güneş' motifi "Gerard de Nerval şiirlerindeki 'umutsuzluk' kavramına işaret eder. ...P. Audiat'a göre, Nerval gibi bütün melankoliklerde sönmüş güneş imgesi, yaygın bir olgudur. ...J.W.Kneller de bu imgenin, 'güneşin sönmesiyle Dünya'nın sonunun geleceğine ilişkin antik inanca gönderme yaptığını' ve Nerval'in bu imge ile 'kendi trajik sonunu' imlediğini yazar."<sup>125</sup>

Elif Şafak, Julia Kristeva'nın "Kara Güneş" isimli kitabında melankoliyi bir dil olarak ele aldığından bahsetmektedir. Şafak'a göre Kristeva insanın ruh hallerinin başlı başına bir dil olabileceğini belirtmekte ve melankolik ruh halinin içerdiği bunalıma karşılık gelen bir tekdüzeliğe ve tekrara, pelteleşmiş bir dil tasarlamaktadır.<sup>126</sup>

---

<sup>122</sup> Hilmi Yavuz, Kara Güneş, Can Yayınları, İstanbul, 2003, s:12

<sup>123</sup> Hilmi Yavuz, age, s:12

<sup>124</sup> Hilmi Yavuz, age, s:8

<sup>125</sup> Hilmi Yavuz, age, s:10

<sup>126</sup> Elif Şafak, "Kara Güneş", <http://www.elifsafak.us/yazilar.asp?islem=yazi&id=302>

Tüm bu açıklamalara bakarak Erdem'in 'kara güneş' motifini batılı anlamda melankolinin ifadesi olarak ama aynı zamanda bu melankolinin pasifleştirdiği, pelteleştirdiği çocukların kendilerini ifade etmesi anlamında, sinemasal bir dil gibi kullandığı söylenebilir.

#### 4-6. Uyan Çocuk

Beş vakitte bir nakarat gibi kullanılan "saman yığınları, çiçekler, sıva, toz, toprak, yapraklar, dallar, çalılar arasında hareketsiz yatan, hatta zeminden ayrıştırılamayan çocukların imgeleri"<sup>127</sup> iki farklı anlama, amaca işaret etmektedir. Birincisi çocukların 'babalarını öldürme' fikrinin bir abartma sonucu, basit gerçeklerin çocukların gözünde olduğundan büyük görünmesi olarak geliştiğinin pekiştirilmesidir. Erdem'in olduğundan fazla göstererek dikkat çektiği duygular, düşünceler, anlamlar izleyicinin bir yere yoğunlaşmasını sağlayarak konum almasında belirleyici olmaktadır. Beş Vakit'te çocukların gözünden anlatılan olayların bir dram gibi görünmesinin asıl nedeni budur. Bu yolla çocukların aklından geçenler o masumluk içinde kalmaktadır.

Bu imgelerin kullanımının yarattığı ikinci anlam ise çocukların uyuyarak, kabullenmekte zorlandıkları gerçeklerden kaçmak, bu yolla onları unutmak istemeleridir. Erdem çocukları uyandırır ve bu gerçeklerle yüzleşmeye çağırır: "Uyan çocuk uyan artık" Bu uykular aynı zamanda suçluluk duygusunun ya da utancın beraberinde getirdiği bir ölme isteğine işaret etmektedir.

Freud, Karamazov Kardeşler için yazdığı makalede, ölüm benzeri durumların, ölü bir kimseyle özdeşleşme anlamına geldiğini belirtir. "Nöbet (ölü gibi olma durumu) bir çeşit ceza verme değeri taşımaktadır. Çünkü bu durumda, herhangi bir kimse başkasının ölümü istemekte ve kendisi o başkasının yerine geçerek ölü haline

---

<sup>127</sup> Senem Aytaç, "Taşrada Zaman", <http://www.siyad.org/article.php?id=382>

girmektedir. Bu durum karşısında, psikanaliz, ...nöbetin nefret edilen bir babanın ölümünü istemekten doğan bir kendine ceza verişine dile getirdiğini söyler.”<sup>128</sup>

Bu bakış açısı aile içindeki baskıdan; bir iktidar aracı olarak küçük yaşta yüklenen sorumluluklardan kurtulmak isteyen çocuklar “gönüllü ölüm”dür. Nietzsche’nin, yeni bir varlık olmak için varoluşsal acı pahasına, oluşumsal olarak dayatılan kusurlardan (eğitimsel, ailevi veya geleneksel olarak dayatılan tüm kusurlardan) kurtulmak veya onları yok etmek anlamında geliştirdiği “gönüllü ölüm”<sup>129</sup> kavramı, çocukların uyuyarak içine daldıkları karanlığı bir çıkış noktası olarak gördüğünü; ve bu yolla çocukların kişiliklerinde meydana gelen değişimi açıklar.

---

<sup>128</sup> Sigmund Freud, “Dostoyevski ve Baba Katiliği”, Karamazov Kardeşler, Çev. Ergin Altay, İletişim Yayınları, Dokuzuncu Basım, İstanbul, 2005, s:14.

<sup>129</sup> Aktaran Sadık Yalsızuçanlar, Ayşe Şasa, İhsan Kabil, Düş, Gerçeklik ve Sinema, İz Yayıncılık, İstanbul, 1997, s:36.

## SONUÇ

Türk sinemasında yeni bir yapılanma biçimi olarak benimsenen yapımcı yönetmen yaklaşımı, özellikle 1990'lı yıllardan itibaren yeni yönetmenlerin, farklı sinema anlayışlarının ortaya çıkması için gerekli ortamı hazırlayan bir değişimin öncüsü olmuştur. Geleneksel Türk sinema sistemindeki yapımcıların yerini yönetmenlerin almalarıyla gerçekleşen bu değişim tüm filmsel süreci etkilemiş, üretim ve izleme pratiklerinde bir takım farklılıklar yaratmıştır.

Bu farklılıklara bağlı olarak gerçekleştirilen filmler, derdini sinema yoluyla anlatmak isteyen kişilerin, geleneksel sinemanın tematik ve estetik kalıplarına karşı ürettiği; usta-çırak ilişkisi içindeki taklit anlayışına dayanan bir devam sinemasından çok yönetmenlerin kişisel yaklaşımlarının sonuçları olan filmler olarak belirlemiştir.

Bu çalışmada, Reha Erdem filmleri özelinde 1990 sonrası Türk sinemasında bir kısım yönetmenin benzer kaygılarla ürettiği filmlerin genel özellikleri ve ortaya çıkış süreçleri, varoluş olgusuyla ilişkileri içinde incelenmeye çalışılmıştır.

Filmlerin varoluş olgusuyla ilişkisi, söz konusu sinema pratiğinin anaakım sinemadan farklılaştığı noktalarda ve bu değişimin sonuçları içinde aranmış; sinemayı salt ticari bir araç olarak değil, bir dil ve ifade biçimi olarak gören yönetmenlerin kimliklerinin ve varoluş kaygılarının filmin yapım sürecinden izleme aşamasına kadar belirleyici olduğu bir sinema pratiği içinde irdelenmiştir.

Sinemanın salt hikaye anlatma aracı olarak değil, aynı zamanda yönetmenin varoluşuyla ilgili soruların, izleyicinin de tanık olacağı bir deneyime dönüştüğü olgusal bir eylem alanı olarak ele alındığı bu çalışmada, yönetmenin hayatla kendi varoluşu arasındaki bir deneyimi, çeşitli sinemasal düzeylerde birer varoluş olgusuna dönüştürebileceği gösterilmeye çalışılmıştır.

Çalışma boyunca varoluş sadece içsel bir olgu olarak değil, söz konusu sinemayı oluşturan yapısal bir olgu olarak ele alınmıştır. Bu anlamda filmin kendisiyle birlikte, yapım öncesi ve yapım sonrasını içeren süreçler de varoluş olgusu etrafında değerlendirilmiştir. Bu değerlendirmede gerek yapım sürecindeki maddi sıkıntı ve zorluklara, gerekse de filmin gösterim aşamasında izleyiciyle kurduğu iletişimin sorunlarına dikkat çekilmiştir.

Yapım sürecindeki sıkıntılar, yönetmenin ulaşmak istediği filmsel düzeyin gerektirdiği bir zorunluluk olarak değerlendirilmiş, yönetmenin bu sıkıntıların farkında olarak film üretmeye devam ettiği vurgulanmıştır. Çeşitli sinema örgütlerinden alınan yardımlar ve festival ödülleri dışında yönetmenleri maddi anlamda film yapmaya teşvik edecek kaynakların bulunmadığı ancak bu yokluğun, varoluş olgusunun filmin bir parçası haline gelmesinin nedenlerinden ve sonuçlarından biri olduğu ortaya konulmuştur.

Yapım sürecindeki kısıtlamaların ortadan kalkmasıyla çağdaş Türk sineması, bir eylem alanı olarak film çekmek isteyen herkese açık hale gelmiş, çalışmada, bu ortamdan yararlanılarak üretilen ve tematik/estetik kaygılar doğrultusunda şekillenen filmler genel özellikleri açısından değerlendirilmiştir. Bu değerlendirmenin sonucunda hikaye odaklı sinema anlayışının dışında, filmle ilgili her bir nesne (ışık, ses, oyun) ve sürecin (çekim öncesi, çekim, çekim sonrası) filmin anlatısının bir parçası olduğu ve filmin anlamına katkıda bulunduğu bir sinemanın ortaya çıktığı görülmüştür.

Öyküden çok durumların, olayların büyüklüğünden çok gündelik olanın ayrıntısının, neden-sonuç ilişkilerinden çok bir anlamın ya da anlam arayışının açığa çıktığı bu filmlerde yönetmenin göstermekten çok duyumsatmayı, iç dünyaya yönelmeyi amaçladığı belirtilmiştir.

Öte yandan bir olgu olarak sinemanın kapsamı içinde ele alınan varoluşun bu filmlerdeki belirginliğine karşın, söz konusu filmlerin gösterildiği sinema salonlarında

izleyicinin varlığı değil yokluğu dikkat çekmektedir. Bu çalışmada Türk sinema seyircisinin bu filmleri izlemeyerek sinema salonlarında yarattığı boşlukla filmler arasında bir bağlantı kurulmaya çalışılmış, bu anlamda izleyicinin alışkın olduğu izleme pratiklerinin dönüştürülmesi üzerinde durulmuştur.

Popüler sinemanın izleyiciye özdeşleşebileceği rol modeller sunduğu, izleyicinin yaratılan gerçeklik yanılsaması içinde, perdede gördüğü karakterin kimliğine kendi rızası ile bürünerek yok olmayı tercih ettiği belirtilmiştir. Bu anlamda, genel olarak izleyicinin sinemadan beklentisinin, yaratılan hayali gerçekliğe kolayca girip içinde kaybolabilmek olduğu ve bu koşulların izleyicinin alışkın olduğu izleme pratiklerini oluşturduğu açıklanmıştır.

Çağdaş Türk sinemasının yazar yönetmenleri, izleyicinin alışkanlıklarına göre biçimlenen bir sinema değil, uzun vadede bu alışkanlıkları değiştirmeyi amaçlayan bir sinema öngörmektedirler. Bu doğrultuda filmlerinde, izleyicinin özdeşleşme yoluyla herhangi bir film karakterine bürünerek değil, kendisi olarak filme dahil olması amaçlanmıştır. Ancak bu yolla izleyici filmde sunulan anlamla, varoluş hakkında yönetmenin kendisine yönelttiği sorularla karşı karşıya gelebilecek, yüzleşebilecektir.

Sinemasını ‘anlatılamaz’ ve ‘izleyince anlaşılır’ bir sinema olarak tanımlayan Reha Erdem, izleyince anlaşılır olma durumunu, seyircinin filmin anlatısıyla yüzleşmesi gereğine ve ancak bu yolla filmin anlamına ulaşabileceği gerçeğine işaret etmek için vurgulamıştır.

Anlatılabilir değil izleyince anlaşılır olan sinema, hikayenin ve neden sonuç ilişkilerinin belirlediği gerçekliğin bilgisine değil; duygulara, hislere ve deneyimler yoluyla sahip olunan bilginin gerçekliğine dayanır. Bu anlamda çalışmanın odağını oluşturan Reha Erdem sineması olaylardan çok durumların ön planda olduğu tematik bir sinema olarak tanımlanmıştır.

Yönetmenin çocukluğundan itibaren deneyimleyerek bilgisine sahip olduğu, kendi varoluşuyla ilgili birer olgu haline gelen meselelerden oluşan temalar, hayatın içindeki anlam arayışıyla sinemadaki arayışların iç içe geçmesini sağlamıştır.

Özellikle büyüme sürecinin aile, ailedeki figürler tarafından sekteye uğratıldığı ve bir yerden sonra ya hep yerinde sayarak ya da geriye doğru işleyerek hayatla sorunlu bir ilişkiye dönüştüğü üzerinde duran Erdem, baba otoritesinin altında büyüyememek, büyüyemeyenler tarafından büyütülmek, kuşaklar boyu devam eden ve edecek olan toplumsal düzende bir çıkış yolu aramak gibi meseleler üzerinde durmuştur.

Erdem'in sinemasal arayışı mevcut gerçeğin dışında, var olan başka gerçeklikleri gösterme çabası boyunca gerçekleşir. Filmlerinde toplumun dışına itilen ya da bilinçli olarak topluma sırtını dönen; toplumun karmaşası, gürültüsü içinde kendi sesini arayan, iç sesini duymaya çabalayan karakterler yer almaktadır. Resmi ideolojinin, resmi eğitim anlayışının, para merkezli ve erkek egemen toplumun, ataerkil aile yapısının dışına kaçmaya çalışan karakterleri ele alan Erdem, bu anlamda 'arada kalmışlığı' bir varoluş olgusu olarak sık sık öne çıkarmış, filmlerindeki karakterler için de hep bir çıkış noktası aramıştır.

Bir anlamın ya da anlam arayışının açığa çıktığı filmlerinde yönetmenin hikayeyi daima arka planda bırakarak göstermekten çok duyumsatmayı, iç dünyaya yönelmeyi amaçladığı görülmüştür. Bu anlamda Reha Erdem'in sinema dili, imgelerin kullanıldığı sembolik bir dil olarak ön plana çıkmıştır. Yönetmenin bir durum olarak saptadığı gerçekliği izleyiciye aktarırken kullandığı şiirsel bir ifade biçimi olan imgeler, duyular alanına girmeyen, somut gerçekliğin içinde tespit edilemeyen bir gerçekliği duyular alanına sokmakta ve yönetmen kendi varoluşuna ait, duyu ve sezgilerle anlamına vardığı olguları imgeler aracılığıyla sinemada ifade etmektedir.

Başka bir ifade biçimi olarak kameranın hareketlerinden ve çerçevenin yarattığı algısal pratiklerden yararlanan Erdem'in popüler sinemanın kullanım pratiklerinin dışına çıkarak varolan algı kalıplarını değiştirmeyi amaçladığı görülmüştür. Popüler sinemada bir devamlılık unsuru olarak kullanılan "mekan dışı" tekniğini geniş bir imgesel alan yaratmak için kullanan Reha Erdem "çerçeve dışına bakan karakterler"i sıkça göstererek onların çerçeve içinde olmayana, ama aynı zamanda çerçeve dışında da olmayana baktıklarını vurgulamıştır. Bu 'olmayan', izleyicinin içselleştirerek film boyunca peşinden koştuğu, yakalamaya çalıştığı varoluşsal anlamın kendisidir.

Tüm bu değerlendirmeler sonucunda yönetmenin film tekniğini bir ifade aracı, bir dil olarak kullanmakta olduğu; sinemanın olanaklarını, yeni anlatım biçimleri yaratabilme doğrultusunda zorladığı görülmüştür. Sahip olduğu anlamı aktarabilmek için yönetmen, en uygun sinema dilini yaratma çabası içine girmiş, bu yolla çağdaş Türk sineması varoluş olgusunu bir keşif edimine dönüştürmüştür.



## KAYNAKÇA

- Abisel, Nilgün, Arslan, Umut Tümay, Behçetoğulları, Pembe, Karadoğan, Ali, Öztürk, Semire Ruken, Ulusay, Nejat, **Çok Tuhaf Çok Tanıdık: Vesikalı Yarım Üzerine**, Yayınları, Ocak 2005, İstanbul
- Adanır, Oğuz, Kültür, **Politika ve Sinema**, +1 Kitap, Kasım 2006, İstanbul
- Adanır, Oğuz, **İşitsel ve Görsel Anlam Üretimi**, +1 Kitap, Ağustos 2007, İstanbul
- Adanır, Oğuz, **Eski Dünyaya Yeni Bir Bakış - Kitap I**, Dokuz Eylül Yayınları, Ekim 2002, İzmir
- Adanır, Oğuz, **Sinemada Anlam ve Anlatım**, Kitle Yayınları, Şubat 1994, Ankara
- Akad, Lütfi, **İşıkla Karanlık Arasında**, Kültür Yayınları, Nisan 2004, İstanbul
- Akbulut, Hasan, **Nuri Bilge Ceylan Sinemasını Okumak: Anlatı, Zaman, Mekan**, Bağlam Yayınları, Ekim 2005, İstanbul
- Althusser, Louis, **Tutsaklık Güncesi**, Çev. Esra Özdoğan, Can Yayınları, 1999, İstanbul
- Arkonaç, Sibel A. (Editör), **Doğunun ve Batımın Yerelliği - Bireylik Bilgisine Dair**, Alfa Basım Yayım Dağıtım, Ağustos 2004, İstanbul
- Arslan, Umut Tümay, **Bu Kabuslar Neden Cemil? Yeşilçam'da Erkeklik ve Mazlumluk**, Yayınları, Ekim 2005, İstanbul
- Atay, Oğuz, **Günlük**, İletişim Yayınları, 6. Baskı, 2002, İstanbul
- Ayvazoğlu, Beşir, **Geçmişini Yeniden Kurmak**, Kubbealtı Neşriyatı, Ağustos 1987, İstanbul
- Barrett, William, **İrrasyonel İnsan**, Çev. Salih Özer, Hece Yayınları, Eylül 2003, Ankara
- Bauman, Zygmunt, **Postmodernizm ve Hoşnutsuzlukları**, Çev. İsmail Türkmen, Ayrıntı Yayınları, 2000, İstanbul
- Bayramoğlu, Zeynep, **Huzursuz Huzur ve Tekinsiz Saatler - Ahmet Hamdi Tanpınar Üzerine Tezler**, Yapı Kredi Yayınları, Ekim 2007, İstanbul
- Bilgiç, Filiç, **Türk Sinemasından 1980 Sonrası Üslup Arayışları**, T.C. Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara

- Bonitzer, Pascal, **Kör Alanlar ve Dekadrajlar**, Çev. İzzet Yasar, Metis Yayınları, Kasım 2006, İstanbul
- Bonitzer, Pascal, **Bakış ve Ses**, Çev. İzzet Yaşar, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul
- Brown, Blain, **Sinematografi: Kuram ve Uygulama**, Çev. Selçuk Taylaner, Hil Yayın, Ağustos 2006, İstanbul
- Burak, Sevim, **Sahibinin Sesi**, Yapı Kredi Yayınları, 2. Baskı, Mart 2008, İstanbul
- Burak, Sevim, **Yanık Saraylar**, Yapı Kredi Yayınları, 3. Baskı, Mart 2008, İstanbul
- Büker, Seçil, **Onat Kutlar'a Armağan Sinema Yazıları**, Doruk Yayıncılık, Mart 1997, Ankara
- Cassirer, Ernst, **İnsan Üstüne Bir Deneme - İnsan Kültürü Felsefesine Bir Giriş**, Çev. Necla Arat, Yapı Kredi Yayınları, Ocak 1997, İstanbul
- Chaney, David, **Yaşam Tarzları**, Çev. İrem Kutluk, Dost Kitabevi Yayınları, Nisan 1999, Ankara
- Çotuksöken, Betül, **Felsefe Söyleşileri-I**, Maltepe Üniversitesi Yayınları, 2003, İstanbul
- Deleuze, Gilles, Guattari, Felix, **Kafka - Minör Bir Edebiyat İçin**, Çev. Özgür Uçkan, Işık Ergüden, Yapı Kredi Yayınları, 2 Baskı, Mayıs 2001, İstanbul
- Demiray, Emine, **Türk Sinemasında 1960-1990 Yılları Arasında Çekilmiş Filmlerde Kentsel Aile**, Anadolu Üniversitesi Yayınları, 1999, Eskişehir
- Dilthey, Wilhelm, **Hermeneutik ve Tin Bilimleri**, Çev. Doğan Özlem, Engin Yayıncılık, Eylül 1999, İstanbul
- Diñer, Süleyma Murat, **Türk Sineması Üzerine Düşünceler**, Doruk Yayıncılık, 1996, Ankara
- Dorsay, Atilla, **Sinemamızda Çöküş ve Rönesans Yılları (Türk Sineması 1990-2004)**, Remzi Kitabevi, Aralık 2004, İstanbul
- Dostoyevski, Fyodor Mihailoviç, **Karamazov Kardeşler**, Çev. Ergin Altay, İletişim Yayınları, 9. Baskı, 2005, İstanbul
- Dostoyevski, Fyodor Mihailoviç, **Suç ve Ceza**, Çev. Ergin Altay, İletişim Yayınları, 7. Baskı, 2004, İstanbul

Eagleton, Terry, **Estetiğin İdeolojisi**, Çev. Bülent Gözkan, Hakkı Hünler, Türker Armaner, Nur Ateş, Ayfer Dost, Engin Kılıç, Ela Akman, Neşe Nur Domaniç, Ayhan Çitil, Banu Kiroğlu, Doruk Yayıncılık, Ankara

Eagleton, Terry, **Kuramdan Sonra**, Çev. Uygur Abacı, Literatür Yayınları, Nisan 2004, İstanbul

Erdem, Reha, **A Ay (Senaryo)**, Nisan Yayınları, Nisan 1990, İstanbul

Ergun, Doğan, **Kimlikler Kısacasında Ulusal Kişilik**, İmge Kitabevi Yayınları, Şubat 2000, Ankara

Fischer, Ernst, **Franz Kafka**, Çev. Ahmet Cemal, Bilim Felsefe Sanat Yayınları, Temmuz 1985, İstanbul

Foulquie, Paul, **Varoluşunun Varoluşu**, Çev. Yakup Şahan, İkinci Matbaası, Ekim 1998, İstanbul

Gevgilili, Ali, **Çağın Sorgulayan Sinema**, Bağlam Yayınları, Mayıs 1989

Giddens, Anthony, **Modernliğin Sonuçları**, Çev. Ersin Kuşdil, Ayrıntı Yayınları, 3. Basım, 2004, İstanbul

Gottdiener, Mark, **Postmodern Göstergeler: Maddi Kültür ve Postmodern Yaşam Biçimleri**, Çev. Erdal Cengiz, Hakan Gür, Arhan Nur, İmge Kitabevi Yayınları, Temmuz 2005, Ankara

Gürbilek, Nurdan, **Mağdurun Dili**, Metis Yayınları, Mart 2008, İstanbul

Gürbilek, Nurdan, **Ev Ödevi**, Metis Yayınları, 3. Basım, Eylül 2005, İstanbul

Gürbilek, Nurdan, **Yer Değiştiren Gölge**, Metis Yayınları, 2. Basım, Ekim 2005, İstanbul

Gürbilek, Nurdan, **Kötü Çocuk Türk**, Metis Yayınları, 2. Basım, Kasım 2004, İstanbul

Gürbilek, Nurdan, **Vitrinde Yaşamak**, Metis Yayınları, 4. Basım, Şubat 2007, İstanbul

Hisar, Abdülhak Şinasi, **Fahim Bey ve Biz**, Ötüken Neşriyat, 5. Baskı, 1978, İstanbul

Hünler, Hakkı, **Estetiğin Kısa Tarihi - Modern Kültür ve Sanat Üzerine Felsefi Bir Araştırma**, Paradigma, Mayıs 1998, İstanbul

Kahraman, Hasan Bülent, **Kültür Tarihi Affetmez**, Agora Kitaplığı, Haziran 2004, İstanbul

- Kahraman, Hasan Bülent, **Postmodernite ile Modernite Arasında Türkiye - 1980 Sonrası Zihinsel, Toplumsal, Siyasal Dönüşüm**, Agora Kitaplığı, Mayıs 2007, İstanbul
- Kahraman, Hasan Bülent, **Sanatsal Gerçeklikler, Olgular ve Öteleri...**, Agora Kitaplığı, Temmuz 2005, İstanbul
- Kahraman, Hasan Bülent, **Türk Şiiri, Modernizm, Şiir**, Büke Yayınları, Temmuz 2000, İstanbul
- Kahraman, Hasan Bülent, **Yahya Kemal Rimbaud'yu Okudu mu?**, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul
- Kaliç, Sabri, **DeneySEL Sinemanın Kısa Tarihi**, Hil Yayın, Aralık 1992, İstanbul
- Karadoğan, Ali, **Film Çeviriyorum Abi: Şerif Gören Sineması'nda Öykü, Söylem ve Tematik Yapı**, Phoenix Yayınevi, 2005, Ankara
- Kaufmann, Walter, **Dostoyevski'den Sartre'a Varoluşçuluk**, Çev. Akşit Göktürk, De Yayınevi, Mart 1964
- Kayalı, Kurtuluş, **Türk Düşünce Dünyasında Yol İzleri**, İletişim Yayınları, 2001, İstanbul
- Kayalı, Kurtuluş, **Yönetmenler Çerçevesinde Türk Sineması**, Deniz Kitabevi, Mart 2006, Ankara
- Keller, Wilhelm, **İnsan Doğası**, Çev. Akın Kanat, İlya Matbaası, 2. Basım, 2003, İzmir
- Kongar, Emre, **Yaşamın Anlamı**, Remzi Kitabevi, 6. Basım, Kasım 1997, İstanbul
- McIntyre, Alasdair, **Varoluşçuluk**, Çev. Hakkı Hünler, Paradigma, Eylül 2001, İstanbul
- Mardin, Şerif, **Din ve İdeoloji**, İletişim Yayınları, 1983, İstanbul
- Meriç, Cemil, **Mağaradakiler**, İletişim Yayınları, 7. Baskı, 2002, İstanbul
- Monaco, James, **Bir Film Nasıl Okunur?**, Çev. Ertan Yılmaz, Oğlak Yayınları, 2002, İstanbul
- Murch, Walter, **Göz Kırparken**, Çev. İlker Canikligil, İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları, Haziran 2005, İstanbul
- Murphy, John W., **Postmodern Sosyal Analiz ve Postmodern Eleştiri**, Çev. Hüsamettin Arslan, Paradigma, Şubat 2000, İstanbul
- Necatigil, Behçet, **Bile/Yazdı**, Yapı Kredi Yayınları, Aralık 1997, İstanbul

- Nietzsche, Friedrich, **Gezgin ve Gölgesi: İnsanca, Pek İnsanca 2**, Çev. Mustafa Tüzel, İthaki, 2005, İstanbul
- Özden, Zafer, **Film Eleştirisi**, Afa Yayınları, Nisan 2000, İstanbul
- Özdoğan, Başak Deniz (Hazırlayan), **Sinema Söyleşileri 2006**, Ayşegül Oğuz, Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi, 2007, İstanbul
- Özön, Nijat, **Sinema: Uygulayımı-Sanatı-Tarihi**, Hil Yayın, 1985, İstanbul
- Öztürk, Mehmet, **Sine-Masal Kentler**, Om Yayınevi, 2002, İstanbul
- Pamuk, Orhan, **İstanbul - Hatıralar ve Şehir**, Yapı Kredi Yayınları, 3. Baskı, Mart 2004, İstanbul
- Pamuk, Orhan, **Kara Kitap**, Can Yayınları, 8. Basım, Ocak 1991, İstanbul
- Pamuk, Orhan, **Kar**, İletişim Yayınları, 3. Baskı, Haziran 2002, İstanbul
- Pezzella, Mario, **Sinemada Estetik**, Çev. Fisun Demir, Dost Kitabevi Yayınları, Mart 2006, Ankara
- Pösteki, Nigar, **1990 Sonrası Türk Sineması**, Es Yayınları, Ekim 2005, İstanbul
- Rilke, Rainer Maria, **Malte Laurids Brigge'nin Notları**, Çev. Behçet Necatigil, De Yayınevi, Aralık 1966
- Roethke, Theodore, **Rüzgar İçin Sözler - Seçme Şiirler**, Çev. Ayşenur Güvenir, Yapı Kredi Yayınları, Nisan 1999, İstanbul
- Rosenau, Pauline Marie, **Post-modernizm ve Toplum Bilimleri**, Çev. Tuncay Birkan, Bilim ve Sanat, İkinci Basım, 2004, Ankara
- Sarup, Madan, **Post-yapısalcılık ve Postmodernizm**, Çev. Abdülbaki Güçlü, Bilim ve Sanat, İkinci Basım, 2004, Ankara
- Savaş, Hakan, **Sinema ve Varoluşçuluk**, Altıkkırbeş Yayın, Eylül 2003, İstanbul
- Schrader, Paul, **Kutsalın Görüntüsü**, Çev. Zeliha Hepkon, Oya Şakı Aydın, Es Yayınları, Şubat 2008, İstanbul
- Scognomillo, Giovanni, **Türk Sinema Tarihi (1896-1997)**, Kabalcı Yayınevi, 1998, İstanbul
- Sinema Yıllığı 93**, Türkiye Sinema ve Audiovisuel Kültür Vakfı, 1993
- Skinner, Quentin, **Çağdaş Temel Kuramlar**, Çev. Ahmet Demirhan, Vadi Yayınları, 2. Basım, Ekim 1997, Ankara

Suner, Asuman, **Hayalet Ev: Yeni Türk Sinemasında Aidiyet, Kimlik ve Bellek**, Metis Yayınları, Nisan 2006, İstanbul Tanpınar, Ahmet Hamdi, Saatleri Ayarlama Enstitüsü, Dergah Yayınları, 10. Basım, Ekim 2005, İstanbul

Sütçü, Özcan Yılmaz, **Gilles Deleuze'de İmge Hareketi Olarak Sinemanın Felsefesi**, Es Yayınları, Mart 2005, İstanbul

Şasa, Ayşe, **Yeşilçam Günlüğü**, Gelenek Yayıncılık, Aralık 2002, İstanbul

Tura, Saffet Murat, **Freud'dan Lacan'a Psikanaliz**, Ayrıntı Yayınları, 2. Basım, Mart 1996, İstanbul

**Türk Film Araştırmalarında Yeni Yönelimler-1**, Bağlam Yayınları, Kasım 2001, İstanbul (Hazırlayan: Deniz Derman)

**Türk Film Araştırmalarında Yeni Yönelimler-2**, Bağlam Yayınları, Kasım 2001, İstanbul (Hazırlayan: Deniz Derman)

**Türk Film Araştırmalarında Yeni Yönelimler-3**, Bağlam Yayınları, Haziran 2003, İstanbul (Hazırlayan: Deniz Bayrakdar)

**Türk Film Araştırmalarında Yeni Yönelimler-4**, Bağlam Yayınları, Mayıs 2004, İstanbul (Hazırlayan: Deniz Bayrakdar)

**Türk Film Araştırmalarında Yeni Yönelimler-5**, Bağlam Yayınları, Kasım 2006, İstanbul (Hazırlayan: Deniz Bayrakdar)

**Türk Film Araştırmalarında Yeni Yönelimler-6**, Bağlam Yayınları, Mayıs 2007, İstanbul (Hazırlayan: Deniz Bayrakdar)

Türkoğlu, Nurçay, Öztürk, Mehmet, Aymaz, Göksel (Hazırlayan), **Kentte Sinema Sinemada Kent**, Yeni Hayat Kütüphanesi

Wollen, Peter, **Sinemada Göstergeler ve Anlam**, Çev. Zafer Aracagök, Bülent Doğan, Metis Yayınları, Ekim 2004, İstanbul

Yalsızuçanlar, Sadık, **Rüya Sineması**, Kırkambar Yayınları, Ocak 1998, İstanbul

Yalsızuçanlar, Sadık, Şasa, Ayşe, Kabil, İhsan, **Düş, Gerçeklik ve Sinema**, İz Yayıncılık, 1997, İstanbul

Yavuz, Hilmi, **Modernleşme, Oryantalizm ve İslam**, Boyut Kitapları, Ekim 1998, İstanbul

Yavuz, Hilmi, **Doğu'ya ve Batı'ya Yolculuk**, Ufuk Kitapları, Ekim 2003, İstanbul

Yavuz, Hilmi, **İslam ve Sivil Toplum Üzerine Yazılar**, Boyut Kitapları, Kasım 1999, İstanbul

Yavuz, Hilmi, **Osmanlılık, Kültür ve Kimlik**, Boyut Kitapları, Kasım 1996, İstanbul

Yavuz, Hilmi, **Kara Güneş**, Can Yayınları, 2003, İstanbul

Zizek, Slavoj, **Gülüç Yücenin Sanatı: David Lynch'in Kayıp Otobanı Üzerine**, Çev. Savaş Kılıç, Om Yayınevi, Şubat 2001, İstanbul

### **Dergiler**

Aytaç, Senem, "Taşrada Zaman", **Altyazı Aylık Sinema Dergisi**, Sayı 55, Ekim 2006  
"Filmlerim Büyük Bir Sessizlikle Karşılandı", **Film+ Aylık Sinema Dergisi**, Sayı 19, Ekim 2006

Kuleli, Berna, "İlk Filmim - Nasıl Başladım? Reha Erdem", **Altyazı Aylık Sinema Dergisi**, Sayı 53, Temmuz-Ağustos 2006

Zaim, Derviş, "Odaklandığın Şey Gerçeğindir: Türkiye Sineması, Alüvyonik Türk Sineması ve Uluslar arası Kabul", **Altyazı Aylık Sinema Dergisi**, Sayı 78, Kasım 2008

### **İnternet Kaynakları**

Acar, Burak, "Korkuyorum Anne", 26/04/2006, **Sinema Defteri**,  
<http://www.verkac.org/serkan/sd/?p=99>

Acar, Burak, "Metinlerarası Bir Rüya: A Ay", 01/01/2008, **Sinema Defteri**,  
<http://www.verkac.org/serkan/sd/?p=129>

Balkış, Fatih, "Bir Açık Yapıt Olarak A Ay'ı Okuma Denemesi", **Gri Dergi**,  
<http://www.gridergi.net/yeni/yazi.php?sayi=3&yazi=2>

Başbüyük, Esra, Karabey, Yalın, “Korkuyorum Anne ve Beş Vakit’le Reha Erdem”, 25/06/2006, **Yedinci Sanat Blogu**, <http://yedincisanat.blogcu.com/742069/>

Boydak, Serpil, “Reha Erdem Görüşmesi”, 22/05/2006, **Sadibey.com**, <http://www.sadibey.com/2007/01/18/reha-erdem-ile-22-mayis-2006da-yapilan-gorusme/>

Çalışkan, Mehmet, “Herkes Bu Filmi Konuşuyor”, 21/04/2006, **Sabah Gazetesi**, <http://arsiv.sabah.com.tr/2006/04/21/gny/mag108-20060421-200.html>

Çalkıvık, Suha, “Oyuncunun Adı Ali Düşenkalkar”, 24/03/2005, **Ntv-Msnbc**, <http://www.ntvmsnbc.com/news/315408.asp>

Çapan, Sungu, “Yapma Baba Ya da Korkuyorum Anne”, 17/03/2006, Sungu Çapan, **Cumhuriyet Gazetesi**, Sayfa 15, <http://arama.yore.com.tr/sayfa.cgi?w+30+/cumhuriyet/0603/17/w/c1518.html>

Çiçekoğlu, Feride, “İnsanlar İkiye Ayrılır”, 09/04/2006, **Radikal Gazetesi**, [http://www.radikal.com.tr/ek\\_haber.php?ek=r2&haberno=5742](http://www.radikal.com.tr/ek_haber.php?ek=r2&haberno=5742)

Daldal, Aslı, “Reha Erdem Sineması”, 22/10/2006, **Radikal Gazetesi**, [http://www.radikal.com.tr/ek\\_haber.php?ek=r2&haberno=6369](http://www.radikal.com.tr/ek_haber.php?ek=r2&haberno=6369)

Dorsay, Atilla, “Filmdeki Çocuk Karakter...” – 23/04/2006, **Sabah Gazetesi**, <http://arsiv.sabah.com.tr/2006/04/23/cpsabah/gnc120-20060423-102.html>

Dorsay, Atilla, “İyi Mizah Yapmak”, 23/04/2006, **Sabah Gazetesi**, <http://arsiv.sabah.com.tr/2006/04/23/cpsabah/gnc119-20060423-102.html>



Dorsay, Atilla, “Toplumda Kaybolmuş Saf Ruhlar”, 18/04/2006, **Sabah Gazetesi**, <http://arsiv.sabah.com.tr/2006/04/18/cp/sin102-20060318-101.html>

Dorsay, Atilla, “Yakında Herkes Kendi Filmini Çekecek”, 23/04/2006, **Sabah Gazetesi**, <http://arsiv.sabah.com.tr/2006/04/23/cpsabah/gnc118-20060423-102.html>

Görgün, Ege, “Kulakların Çınlasın Freud Efendi”, **Sinema Yazarları Derneği İnternet Sitesi**, <http://www.siyad.org/article.php?id=225>

Günçikan, Berat, “Reha Erdem’den Korkuyorum Anne”, 26/03/2006, **Yedinci Sanat Weblog**, <http://yedincisanat.blogcu.com/391648/>

Karaca, Nihal Bengisu, “Yeşil’ler Tüm Sınırları Tuttu”, 25/12/1999, **Aksiyon Haftalık Haber Dergisi**, Sayı 264, <http://www.aksiyon.com.tr/detay.php?id=14948>

Kömürcüoğlu, Çiğdem, “Yok Yok Filmin İsmi O”, 22/06/2006, **Tempo Dergisi**, <http://www.tempodergisi.com.tr/kultur/11157>

Küçüktepepınar, Esin, “İkinci Bir Beş Vakit Çekmem”, 01/10/2006, **Sabah Gazetesi**, <http://arsiv.sabah.com.tr/2006/10/01/gny/gny135-20061001-200.html>

Maro, Asu, “Yanlış Hesapla Yönetmen Oldu”, 30/01/2007, **Milliyet Gazetesi**, <http://www.milliyet.com.tr/2007/01/30/magazin/amag.html>

Okyay, Sevin, “Beş Vaktin Sakinleştirici Ritmi”, 03/10/2006, **Radikal Gazetesi**, <http://www.radikal.com.tr/haber.php?haberno=200438>

Özcan, Nazan, “Korkunun Ecele Faydası Yok”, 19/03/2006, **Radikal Gazetesi**, [http://www.radikal.com.tr/ek\\_haber.php?ek=r2&haberno=5667](http://www.radikal.com.tr/ek_haber.php?ek=r2&haberno=5667)

Özdemir, Selda Tan, “Disconnectus Erectus’a Övgü...”, 04/06/2006, **Sinema Defteri**,  
<http://www.verkac.org/serkan/sd/?p=82>

Özden, Tuba, “Beş Vakitte Terapi”, 01/05/2006, **Aksiyon Haftalık Haber Dergisi**,  
Sayı 595, <http://www.aksiyon.com.tr/detay.php?id=24077>

Özer, Murat, “İnsan Budur İşte”, **Sinema Yazarları Derneği İnternet Sitesi**,  
<http://www.siyad.org/article.php?id=113>

Özgüven, Fatih, “Hep Beraber, Bir, Ki, Üç!”, 23/04/2006, **Radikal Gazetesi**,  
<http://www.radikal.com.tr/haber.php?haberno=182131>

Özgüven, Fatih, “Sanatsal Bir Köy”, 05/10/2006, **Radikal Gazetesi**,  
<http://www.radikal.com.tr/haber.php?haberno=200557>

Özyurt, Olkan, “Artık Evladına Hediye Edeceğim Bir Filmim Var”, 23/03/2006,  
**Radikal Gazetesi**, <http://www.radikal.com.tr/haber.php?haberno=182140>

Özyurt, Olkan, “Hikaye Anlatmak Yetmez”, 08/09/2005, **Radikal Gazetesi**,  
<http://www.radikal.com.tr/haber.php?haberno=163555>

Özyurt, Olkan, “Korkuyoruz Büyümekten”, 06/10/2006, **Radikal Gazetesi**,  
<http://www.radikal.com.tr/haber.php?haberno=200685>

Özyurt, Olkan, “Köydeki Ruh Halinin Filmi”, 27/04/2006, **Radikal Gazetesi**,  
<http://www.radikal.com.tr/haber.php?haberno=185549>

Özyurt, Olkan, “Köyde Telaşa Mahal Yok”, 25/10/2005, **Radikal Gazetesi**,  
<http://www.radikal.com.tr/haber.php?haberno=167917>

Pay, Ayşe Demirkalp, “Büyümenin Trajik Öyküsü: Beş Vakit”, 20/10/2006, **Zaman Gazetesi**, <http://www.zaman.com.tr/haber.do?haberno=439907>

Pay, Ayşe Demirkalp, “Reha Erdem’le Söyleşi”, **Sonsuzkare Dergisi**, Sayı 9, [http://www.sonsuzkare.com/makale.aspx?y\\_id=1&sayi=10](http://www.sonsuzkare.com/makale.aspx?y_id=1&sayi=10)

Tabak, Yeşim, “Zaman Maalesef ve Neyse ki Geçiyor”, 07/10/2006, **Radikal Gazetesi**, [http://www.radikal.com.tr/ek\\_haber.php?ek=cts&haberno=6216](http://www.radikal.com.tr/ek_haber.php?ek=cts&haberno=6216)

Taşçıyan, Alin, “Eğlenceli Psikanaliz”, 07/04/2006, **Milliyet Gazetesi**, <http://www.milliyet.com.tr/content/sinema/sin013/sinema20.html>

Taşçıyan, Alin, “Film Çekerken Neşeli, Reklam Çekerken Gergin Oluyorum”, 04/10/2006, **Milliyet Gazetesi**, <http://www.milliyet.com.tr/2006/10/04/pazar/axpaz02.html>

Taşçıyan, Alin, “Seyretmeye Doyamayacaksınız”, 06/10/2006, **Milliyet Gazetesi**, <http://www.milliyet.com.tr/content/sinema/sin014/sinema33.html>

Taşçıyan, Alin, “Sinetek Avrupa’da Kaç Para Kaç”, 28/07/2006, **Uçan Süpürge Kadın Haber Sitesi**, [http://www.ucansupurge.org/index.php?option=com\\_content&task=view&id=3246&Itemid=79](http://www.ucansupurge.org/index.php?option=com_content&task=view&id=3246&Itemid=79)

Tunca, Elif, “Beş Vakit’in Filmini Çekiyor”, 11/10/2005, **Zaman Gazetesi**, <http://www.zaman.com.tr/haber.do?haberno=218635>

Tunca, Elif, “Hepimiz Hala Küçük Çocuklarız”, 29/09/2006, **Zaman Gazetesi**, <http://www.zaman.com.tr/haber.do?haberno=430871>

Tunca, Elif, “İlk Ödülü Dar Vakitte Aldı”, 19/04/2006, **Zaman Gazetesi**,  
<http://www.zaman.com.tr/haber.do?haberno=277364>

Tunca, Elif, “İnsanlık Meseleleri Mizahsız Çekilmez”, 14/03/2006, **Zaman Gazetesi**,  
<http://www.zaman.com.tr/haber.do?haberno=265424>

Vardan, Uğur, “Beş Vakitleri Ayarlama Enstitüsü”, 29/09/2006, **Radikal Gazetesi**,  
<http://www.radikal.com.tr/haber.php?haberno=200001>

## **Tezler**

Behçetoğulları, Pembe, “**Türkiye’de Ulusal Sinema ve Ulusal Sinema Söylemi**”,  
Yayımlanmamış Doktora Tezi, Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Radyo-  
Televizyon-Sinema Anabilim Dalı, Ankara 2002

Boydak, Serpil, “**Türk Sineması’nda Bağımsız Film Yapım Süreci ve Reha Erdem**”,  
Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü  
İletişim Bilimleri Anabilim Dalı, İstanbul 2006

Karabağ, Çağla, “**1990 Sonrası Türk Sinemasında Sanat Filmleri**”, Yayımlanmamış  
Yüksek Lisans Tezi, Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Radyo-Televizyon-  
Sinema Anabilim Dalı, Ankara 2005

Tunç, Ayça, “**Bağımsız Sinema: Doksanlı Yıllar ve Sonrası Türk Sinemasında  
Alternatif Yönelimler**”, Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Ege Üniversitesi Sosyal  
Bilimler Enstitüsü, Radyo Televizyon Anabilim Dalı, İzmir 2005

## ÖZGEÇMİŞ

1983 yılında İzmir’de doğdum. İlkokul, ortaokul ve lise öğrenimimi İzmir’de tamamladım. 2005 yılında Ege Üniversitesi Radyo Televizyon ve Sinema Bölümü’nden mezun oldum ve aynı yıl Ege Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Radyo-Televizyon-Sinema Anabilim Dalı’nda yüksek lisansa başladım.

01.01.2009

Alper ERÇETİNGÖZ

TÜRKÇE ABSTRAKT (en fazla 250 sözcük):

**ÇAĞDAŞ TÜRK SİNEMASI'NDA VAROLUŞ OLGUSU:  
REHA ERDEM SİNEMASI'NIN ANLAMI VE ESTETİĞİ**

**ALPER ERÇETİNGÖZ**

Bu çalışmanın ilk bölümünde varoluş olgusu ile ilişkilendirilen çağdaş Türk sinemasını tanımlamak amacıyla, söz konusu sinemanın yapım koşulları, üretim teknikleri ve ortaya çıkardığı izleme pratikleri incelenmektedir. İkinci bölümde Reha Erdem'in varoluş olgusuyla ilişkilendirilen film pratiği, montaj sineması, şiirsel sinema ve auteur sineması yaklaşımları etrafında tartışılmaktadır. Son bölümde Reha Erdem filmlerindeki varoluş olgularını tespit etmek amacıyla, "A Ay", "Kaç Para Kaç", "Korkuyorum Anne" ve "Beş Vakit" filmleri auteur kuramına ve yapısal analiz yöntemlerine göre analiz edilmektedir.

İNGİLİZCE ABSTRAKT (en fazla 250 sözcük) :

**THE CONCEPT OF EXISTENCE IN CONTEMPORARY  
TURKISH CINEMA: THE MEANING AND AESTHETICS  
IN THE FILMS OF REHA ERDEM**

**ALPER ERÇETİNGÖZ**

This thesis is examining contemporary Turkish cinema which is associated with the concept of existence. In the first part, three phases are emphasised in the terms of film making to determine contemporary Turkish cinema. The main aim of the second part is to describe the meaning and aesthetics in the films of Reha Erdem. In the last part of this thesis, the films of Reha Erdem, “Oh Moon”, “A Run for Money”, “What’s a Human Anyway” and “Times and Winds” are analysed by auteur theory to determine the concept of existence in it.