

T.C.
BEYKENT ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
SİNEMA TV ANA SANAT DALI
SİNEMA TV SANAT DALI

**TOPLUMSAL CİNSİYET KALIPLARININ REHA ERDEM
SİNEMASINDA KADIN VE ERKEK KARAKTERLERE
YANSIMALARI:KORKUYORUM ANNE VE HAYAT VAR
FİLMLERİNİN ANALİZİ**

(Yüksek Lisans Tezi)

Tezi Hazırlayan: **Serkan YÜRÜMEZ**

İstanbul, 2010

T.C.
BEYKENT ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
SİNEMA TV ANA SANAT DALI
SİNEMA TV SANAT DALI

**TOPLUMSAL CİNSİYET KALIPLARININ REHA ERDEM
SİNEMASINDA KADIN VE ERKEK KARAKTERLERE
YANSIMALARI:KORKUYORUM ANNE VE HAYAT VAR
FİLMLERİNİN ANALİZİ**

Yüksek Lisans Tezi

Tezi Hazırlayan:

Serkan YÜRÜMEZ

Öğrenci no:

20070770025

Danışman:

Yrd.Doç.Dr Zeynep ÖZARSLAN

İstanbul, 2010

YEMİN METNİ

Yüksek lisans projesi/tezi/-Doktora tezi olarak sunduğum “Toplumsal Cinsiyet Kalıplarının Reha Erdem sinemasında Kadın ve Erkek Karakterlere Yansımaları: Korkuyorum Anne ve Hayat Var filmlerinin analizleri” başlıklı bu çalışmanın, bilimsel ahlak ve geleneklere uygun şekilde tarafımdan yazıldığını, yararlandığım eserlerin tamamının kaynaklarda gösterildiğini ve çalışmamın içinde kullanıldıkları her yerde bunlara atıf yapıldığını belirtir ve bunu onurumla doğrularım..13..04..2012(Tarih)

(İmza)

Aday: Serkan Yılmaz

.....

T.C.
BEYKENT ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ MÜDÜRLÜĞÜ
TEZLİ YÜKSEK LİSANS SINAV TUTANAĞI

13.09.2010

Enstitümüz *Sinema-Tv* Ana Sanat Dalı *Sinema-Tv* Sanat Dalı yüksek lisans öğrencilerinden 070770025 numaralı *Serkan Yürümez'in* "*Beykent Üniversitesi Lisansüstü Eğitim - Öğretim ve Sınav Yönetmeliği*"nin ilgili maddesine göre hazırlayarak, Enstitümüze teslim ettiği "*TOPLUMSAL CİNSİYET KALIPLARININ REHA ERDEM SİNEMASINDA KADIN VE ERKEK KARAKTERLERE YANSIMALARI: KORKUYORUM ANNE VE HAYAT VAR FİLMLEİNİN ANALİZİ*" konulu tezini, Yönetim Kurulumuzun 18.08.2010 tarih ve 2010/20 sayılı toplantısında seçilen ve Taksim Yerleşkesinde toplanan biz jüri üyeleri huzurunda, ilgili yönetmeliğin (c) bendi gereğince (50) dakika süre ile aday tarafından savunulmuş ve sonuçta adayın tezi hakkında ~~oyçokluğu/oybirliği~~ ile ~~Kabul/Red veya Düzeltme~~ kararı verilmiştir.

İşbu tutanak, 1 nüsha olarak hazırlanmış ve Enstitü Müdürlüğü'ne sunulmak üzere tarafımızdan düzenlenmiştir.

DANIŞMAN
YRD.DOÇ.DR. ZEYNEP ÖZARSLAN



ÜYE
DOÇ.DR. BURAK BUYAN



ÜYE
YRD.DOÇ.DR. CENGİS ASILTÜRK



TOPLUMSAL CİNSİYET KALIPLARININ REHA ERDEM SİNEMASINDA KADIN ERKEK KARAKTERLERE YANSIMALARI: KORKUYORUM ANNE VE HAYAT VAR FİLMLERİNİN ANALİZİ

Tezi Hazırlayan: Serkan YÜRÜMEZ

ÖZET

Sinema kültürle karşılıklı olarak etkileşim içerisinde. Toplumsal cinsiyeti cinsiyet üzerinde kültürün kadın ve erkek olarak cinslere yüklediği sorumluluklar ve beklentiler olarak özetleyecek olursak toplumsal cinsiyet kavramının bir kültür ürünü olarak sinema tarafından da şekillendirildiğini ve sinemayı da şekillendirdiğini bu karşılıklı etkileşim ilişkileri bağlamında kabul etmiş oluruz.

Bu araştırmada cinsiyet kavramı incelenip toplumsal cinsiyet kavramı, rollerin oluşumu, ve stereotipler üzerinde durularak toplumsal cinsiyet gelişim kuramlarından psikanalitik kuram açıklanacak ve toplumsal yapı içerisinde toplumsal cinsiyet rollerinin belirlenmesinde etkili olan kurumlar (aile, din, eğitim gibi) ve bu kurumların cinsiyet üzerindeki etkileri anlatılacaktır.

Reha Erdem Türk sinemasının özellikle son on yılının en yenilikçi ve en önemli yönetmenlerinden biridir. Bu araştırmada yönetmenin yapmış olduğu filmler incelenerek toplumsal yapının cinsiyet üzerindeki etkileri farklı anlatım ve resmetme biçimleriyle beraber sunuşu üzerinde açıklamalar yer alacaktır. Reha Erdem özellikle ataerkil aile yapısı ve bunun

toplumda yaşayan ergenler ve bu dönemi tam olarak akıl yönüyle karmaşa içerisinde kalanlarla sentezlemiştir. Toplumun kendisinin kurduğu ve korumaya devam ettiği yapı içerisindeki karmaşanın aslında yine toplumun kendi iç yapısını nasıl etkilediğini yansıttığı filmlerindeki detaylardan yola çıkararak bu araştırmada Reha Erdem filmlerinde yönetmenin toplumsal cinsiyet kavramına bakışı aktarılacaktır.

Anahtar Kelimeler: Toplumsal cinsiyet, Oedipus Kompleksi, kültür, Reha Erdem, ergenlik

REFLECTION OF GENDER ROLES ON THE CHARACTERS IN REHA ERDEM CINEMA:ANALYSIS OF KORKUYORUM ANNE AND HAYAT VAR

Presented By: Serkan YÜRÜMEZ

ABSTRACT

Cinema is in the mutual interaction with culture. The concept of gender is regarded as responsibilities and expectations imposed by culture on men and women, therefore it could be assumed that gender roles and stereotypes shape cinema and are shaped by cinema as well.

In this research, firstly the concept of gender, gender roles and stereotypes are defined and then psychoanalytic theory in relation with gender theories is examined. In addition, social institutions such as family, religion, education which are assumed to have some effects on shaping gender roles are discussed.

Reha Erdem is one of the most innovative and most important directors of Turkish Cinema, especially in the last ten years. In this study, how gender roles and stereotypes are portrayed and represented through the characters in his films are examined and two of his films are analyzed from psychoanalytic point of view. This study assumes that Reha Erdem criticizes patriarchal family structure through the adolescent characters in his films. Briefly, the aim of his dissertation is to analyze how patriarchal gender roles and stereotypes as well as social institutions which are effective in shaping them are criticized by Reha Erdem's film language.

Key Words :Gender, stereotype, psychoanalytic, culture, Reha Erdem , adolescent.

İÇİNDEKİLER

Sayfa No.

ÖZET

ABSTRACT

1.GİRİŞ.....	1
2. BİR TOPLUMSALLAŞMA ÜRÜNÜ OLARAK TOPLUMSAL CİNSİYET.....	4
2.1. Cinsiyet Kavramı.....	4
2.2.Toplumsal Cinsiyet Kavramı ve Rollerin Oluşumu ve Stereotipler.....	5
2.3. Toplumsal Cinsiyet Gelişim Kuramları ve Psikanalitik Kuram.....	8
2.4. Toplumsal Yapı İçerisinde Toplumsal Cinsiyetin Belirlenmesinde Etkili Kurumlar.....	12
3. REHA ERDEM SİNEMASI.....	17
3. 1. Reha Erdem'in Yaşam öyküsü.....	21
3.2. Reha Erdem'in Filmografisi.....	22
3.2.1. Reha Erdem'in Kısa Metrajlı Filmleri.....	23
3.2.1.1. Ericinndirect.....	23
3.2.1.2. Yayalar Durun/Attendez Piétons.....	23
3.2.1.3. Bir Yoğurt Açmayı Bile Beceremiyorsun/Tu ne Sais Meme Pas Ouvrire un Yaourt.....	23
3.2.1.4. Deniz Türküsü.....	24
3.2.1.5. Ekimde Hiçbir Kere.....	25
3.2.2.Reha Erdem'in Uzun Metrajlı Filmleri.....	26
3.2.2.1. A Ay.....	26
3.2.2.2. Kaç Para Kaç.....	29
3.2.2.3. Korkuyorum Anne.....	31
3.2.2.4. Beş Vakit.....	38

3.2.2.5. Hayat Var	47
3.2.2.6. Kosmos	49
4. REHA ERDEM SİNEMASINDA TOPLUMSAL CİNSİYETİN TEMSİLİ .53	
4.1. Anaakım Türk Sineması İle Karşılaştırmalı Olarak Reha Erdem Sinemasında Toplumsal Cinsiyetin Sunumu.....	53
4.1.1. Kadınlığın Sunumu	56
4.1.2. Erkekliğin sunumu	60
4.2. Oedipus ve Elektra kompleksleri Bağlamında Reha Erdem Sinemasında Kadınlığın ve Erkekliğin Sunumu.....	63
5. KORKUYORUM ANNE VE HAYAT VAR FİMLERİNİN (TOPLUMSAL CİNSİYET KALIPLARININ KADIN VE ERKEK KARAKTERLERE YANSIMALARI AÇISINDAN) İNCELENMESİ.....	67
5.1. <i>Korkuyorum Anne</i> Filminin analizi.....	67
5.2 <i>Hayat Var</i> Filminin analizi.....	70
6.SONUÇ.....	72
KAYNAKÇA.....	76

1 GİRİŞ

Kadın ve erkek toplumsal birer varlıktır ve doğumlarından itibaren toplum her iki cinse de bazı rol, davranış kalıpları, özellikler atfeder ve atfedilen bu kavramlar toplum tarafından kabul edilmiş doğrular olarak görülür. Bu bağlamda kadının ve erkeğin olduğu her yerde toplumsal cinsiyete dair kavramların da yer alacağını söylemek mümkündür. Toplum, kadın ve erkekten bu rol ve davranış kalıplarına uygun hareket etmelerini bekler. Toplumsal düzenin verili dizge içerisindeki uyumu ve devamı sosyal bir varlık olarak insanın bu kalıplar içerisindeki cinsiyet kimliklerine uygun davranması halinde mümkün ve kolay olacaktır. Kısacası, Toplumsal cinsiyet kalıpları toplumda cinsiyete dayalı iş bölümünün gerçekleşebilmesi ve toplumsal yaşama uyumun sağlanabilmesi için hakim ideolojik görüşün oluşturduğu başat kültür tarafından şekillenmiştir. Buna bağlı olarak medya ve özellikle sinemadan aktarılan mesajlarda toplumsal cinsiyet kavramlarının yer aldığı ve tüm bu mesajların bireylerin toplumsal cinsiyet kimliği gelişimleri üzerinde etkili olduğu görülmektedir.

Çalışmanın temel konusu olan toplumsal cinsiyet kavramına dair davranış kalıplarının ve stereotiplerin de, toplumsallaşma süreçlerinde kültürel ürünler ve egemen bakışın şekillendirdiği kurumlar aracılığı ile bireylere aktarıldığı ve bu mesajların içinde var olduğu düşünülen eril ve dişil modellerin, bireylerin toplumsal cinsiyet kimliği gelişimlerini etkilediğine dair görüşler bulunmaktadır.

Sinema, tarihsel süreç içinde yaşanan olaylardan, toplumun sürekli gelişim ve değişim içinde olan sosyolojik, psikolojik, kültürel, ekonomik yapılarından etkilenmekte ve bu koşulları etkilemektedir.

Sinemanın çıkış amacı eğlence olsa da günümüzde bu işlevinin yanı sıra toplumu eğitme ve mesaj verme işlevini de yerine getirmektedir. Bu anlamda sinemanın “Zihin açıcı bir şey” olması gerektiğini söyleyen özellikle Türkiye’nin son 10 yılının en önemli ve yenilikçi yönetmenlerinden Reha Erdem’in toplumsal cinsiyet kalıplarını ve stereotiplerini filmlerinde karakterlerine nasıl yansıttığı bu araştırmanın konularından birisidir.

Bu araştırmada ilk bölümde, toplumsal cinsiyet ve stereotip kavramları ele alınacak olup, toplumsal cinsiyetin gelişim kuramları içerisinde tezin kısıtlılıklarından dolayı sadece Freud’un Psikanalitik Kuramı ve bu kuramda adı geçen Oedipus ve Elektra Kompleksleri incelenecek, toplumsal cinsiyet kalıplarının bireyce kabullenilmesini ve içselleştirilmesini sağlayan, toplumsal yaşama uyum sağlama sürecinde etkili olan kurumlardan bahsedilecektir. Bu bölümde son olarak 1980 sonrası Türkiye’de toplumsal yaşamda dönemin siyasi ve ekonomik koşullarının da etkisiyle toplumsal cinsiyet kalıplarının nasıl yansımalar bulduğu gösterilecektir.

Araştırmanın diğer bölümünde öncelikle Reha Erdem sinemasının genel özellikleri aktarılacak, hayatı, kısa metrajlı ve uzun metrajlı filmleri ile ilgili bilgiler paylaşılacaktır.

Araştırmanın bir diğer bölümünde toplumsal cinsiyet rollerinin anaakım (popüler) Türk sinemasıyla karşılaştırmalı olarak Reha Erdem filmlerinde nasıl yansıtıldığı araştırılacak, Reha Erdem filmlerinde Oedipus ve Elektra komplekslerinin kahramanlar üzerinde nasıl resmedildiği ya da detaylandırıldığı ile ilgili bilgiler verilecektir.

Araştırmanın son bölümünde ise Korkuyorum Anne ve Hayat filmleri toplumsal cinsiyet kalıplarının Reha Erdem fimlerinde kadın ve erkek karakterlere yansımalarını örnelemek amacıyla incelenecektir.

2. BİR TOPLUMSALLAŞMA ÜRÜNÜ OLARAK TOPLUMSAL CİNSİYET

Araştırmanın bu ilk bölümünde Reha Erdem sinemasında toplumsal cinsiyet kalıplarının nasıl yansımaları olduğunu incelemeyi önce cinsiyet ve toplumsal cinsiyet kavramları açıklanacak olup toplumsal cinsiyet gelişim kuramları arasından psikanalitik kuram ele alınacak, toplumsal cinsiyet kalıplarının belirlenmesinde etkili olan kurumlar incelenerek 1980 sonrası Türkiye'nin toplumsal ve siyasi yapısının toplumsal cinsiyet kalıplarının üzerindeki etkileri üzerinde durulacaktır.

2.1. Cinsiyet Kavramı

“Cinsiyet” kavramı genel olarak bireyin biyolojik, fizyolojik ve genetik niteliklerini açıklamada kullanılır. Bu bağlamda bireyler arası yapılan ayırım; kadın ve erkek olarak tanımlanır. Fiziksel olarak cinsiyet diğer herhangi bir fiziksel özellik gibi sadece biyolojik bir olgudur (Kaypakoglu, 2003, s: 7). Fiziksel cinsiyeti “toplumsal, kültürel ve cinsel” bağlamda anlamlı kılan “toplumsal cinsiyet”tir. Birisinin bir “erkek”ken bir “kadın” olabileceğini düşünmek pek çoğumuz için kabul edilir bir durum değildir. Çünkü cinsiyet rolleri kesin biçimde ayrılmıştır ve cinsiyet farklılıkları yaşamlarımızda önemli bir etkiye sahiptir. Bu farklılıklar çok yaygın olduklarından çoğu kez görmeden geçilir. Bunlar en başından beri içimizde yer etmiş ve kabul görmüştür (Giddens, 2000, s: 96). “Toplumsal cinsiyet” kadının ve erkeğin toplumsal rolünden bahsederek kadını “dişil” erkeği ise “eril” kavramları ile tanımlar. Ayrıca “cinsiyet” kavramı kadın ve erkeğin sergilediği davranışlarının nedenlerini biyolojik olarak tanımlarken, “toplumsal cinsiyet” kavramı, kadın ve erkeklerin bu davranışları sergilemede etkilendikleri toplumsal ve kültürel faktörlerden bahseder. Ancak her iki kavram da kadının ve erkeğin davranışlarının

birbirinden farklı olduğunu tanımlamak adına kullanılmaktadır. Cinsiyet kavramının içerdiği biyolojik farklılıkları oluşturan üç temel faktör bulunmaktadır; doğum öncesine ait faktörler, hormonlar ve beyin. Bu bağlamda kadının ve erkeğin davranış farklılıklarını anlayabilmek amacı ile toplumsal cinsiyet kavramına bakılması uygun görülmektedir.

2.2. Toplumsal Cinsiyet Kavramı ve Rollerin Oluşumu

Toplumsal cinsiyet, erkeklerin ve kadınların birbirlerinden farklı olmalarına yol açan fiziksel özellikleri değil, erkeklik ve kadınlık hakkındaki toplum tarafından oluşturulan nitelikleri ifade eder (Giddens, 2000, s: 621). Cinsiyetlere atfedilen özellikler ve davranış biçimleri toplumdan topluma, kültürden kültüre ve zaman boyutunda değişiklikler gösterebilmektedir. Toplum ve kültür, bireyin cinsiyetini göz önünde bulundurarak “olması gerekenleri” belirler. Toplumsal cinsiyet, “sosyal olanın doğal olanı yeniden belirlemesi” olarak tanımlanmaktadır (Nazlı, 1995, s: 20). Bunun sonucu olarak, birey kadın cinsiyeti taşıyorsa toplum ondan “dişil” yani kadınsı olması, erkek cinsiyeti taşıyorsa ondan “eril” yani erkeksi olması ve bu bağlamda rol ve özellikleri taşımasını bekler ve bu özellikler o toplumun her bireyi tarafından bilinir ve uygulanır.

Toplumun kadından ve erkekten beklediği dişillik ve erillik bireyin kıyafetlerini, vücut dilini, sözlü ve sözsüz iletişim şekillerini, yürüyüşünü vb. hayatını devam ettirirken bulunduğu her davranış ve hali içerir ve bu özellikler o toplumun kültürünü yansıtır. Toplumsal cinsiyet erkek ve kadının biyolojik farklılaşmasına ideoloji tarafından yüklenen anlamlar ve değerlerdir. Toplumsal cinsiyetin algılanışı kültürel bir olgudur ve bu kavram, kültürel, ekonomik, politik ve davranışsal tüm farklılıkları içermektedir. Kadına ve erkeğe atfedilen dişil ve eril özellikler stereotipleşmiş özelliklerdir ve bu özelliklere toplumsal cinsiyet stereotipleri de denmektedir. Toplumsal cinsiyet stereotiplerini incelemeden önce stereotip kavramını incelemek yerinde olacaktır. “Cinsiyet rollerinin kalıplaşmış biçimi “stereotip” terimine karşılık gelir. Toplumun, bireye, cinsiyetine dayanarak yüklediği sorumluluklar, zamanla kalıplaşarak stereotipleri oluştururlar. Stereotip, bir

grupla ilgili yapılan genelleme veya bir grupla ilgili inançtır. O grupla ilgili kafamızdaki resimler veya şemalardır. Irk, cinsiyet, yöre, ulus ve meslek grupları gibi çeşitli gruplardan olan insanların kategorileştirilerek, hepsinin aynı özellikleri gösterdiğinin düşünülmesi eğilimidir” (Dökmen, 2004, s: 97).

“Düşüncelerimiz diğer kişilerin bize aktardıkları ile ve hayal gücümüz ile anlamlandırdıklarımız ile tamamlanır. Genel olarak bizler önce görüp sonradan tanımlamayız. Önce tanımlar sonra görürüz. Dışarıdaki dünyanın vızıldayan karışıklığının içinden kültürün bizlere tanımlamış olduklarını alırız. Ve bizler kültürün bizlere stereotipleştirdiği şekillerde algılama yapma eğilimindeyiz”(Proenza 2003 S: 12).

Stereotipler bireysel farklılıkları göz önünde bulundurmaz ve o gruba ait herkesi aynı kalıba sokar. Stereotipleştirilen gruplar genellikle cinsiyet grupları, yaş grupları, meslek grupları, azınlık grupları ve milliyetlerdir. Cinsiyet gruplarının da stereotiplerin hedef aldığı gruplar arasında yer aldığını söylemek bu bağlamda kesinlikle doğru bir tespit olacaktır. Toplumsal cinsiyet stereotipleri adı verilen bu stereotipler, iki farklı toplumsal cinsiyet grubunda oluşacağı düşünülen psikolojik özellikler ve davranışlar olarak tanımlanır. Erkekler “daha agresif” atfının yapılması ile kadınlara daha “duygusal” atfının yapılması stereotipleşmiş özelliklere örnek olarak verilebilir. Ayrıca stereotipler geleneksel toplumsal cinsiyet rollerini destekler. Stereotip özellikleri, bir kültürü paylaşan katılımcılar olarak tanımlanabilen kadın ve erkekler ile ilgili bilişsel inançları yansıtır. Stereotiplerin bireysel farklılıkları göz önünde bulundurmadıkları düşünüldüğünde içerdikleri gerçekliklerin önemi azalır. Örneğin; bir kadının bir erkeğe göre daha kolay incinebilir olduğunu söylemek bireysel ve kişilik farklılıklarını görmezden gelerek yapılmış bir davranıştır. Toplumsal cinsiyet stereotipleri bu örnekte de olduğu gibi değişkenliğe hiç yer bırakmazlar ve sorgusuz sualsiz kabul edildiklerinde tüm erkekleri aynı ve tüm kadınları da aynı olarak tanımlarlar. “Çok kolay ağlama, aşırı duygusallık, kolayca incinme, çok kolay etkilenme, çok öznel ve fikirlerini duygularından ayıramama gibi kişilik hasletleri” büyük ölçüde dişil hasletler olarak tespit edilmiştir (Lupton, 2002, s: 161). Toplumsallaşmanın, bireylerin toplumsal cinsiyet kimliklerinin oluşumunu sağladığını savunan görüş, toplumsal cinsiyet kimliklerinin ve buna bağlı rollerin toplumsallaşma sürecinde oluştuğunu ve bu

bağlamda o toplumun tüm bireyleri tarafından erken yaşta öğrenilerek kabul edildiğini savunmaktadır. Bütün bunların ışığında toplumsal cinsiyetin bir toplumsallaşma ürünü olduğunu söylemek yanlış olmayacaktır.

Fiziksel cinsiyeti “toplumsal, kültürel ve cinsel” bağlamda anlamlı kılan “toplumsal cinsiyet”tir. Birisinin bir “erkek”ken bir “kadın” olabileceğini düşünmek pek çoğumuz için kabul edilir bir durum değildir. Çünkü cinsiyet rolleri kesin biçimde ayrılmıştır ve cinsiyet farklılıkları yaşamlarımızda önemli bir etkiye sahiptir (Giddens, 2000, s: 96). Bu farklılıklar çok yaygın olduklarından çoğu kez görmeden geçilir. Bunlar en başından beri içimizde yer etmiş ve kabul görmüştür. Cinsiyet değiştirip erkekken kadın olan ünlü gezgin Jan Morris’ten alıntı yapan Anthony Giddens erkeklerin ve kadınların yaşadıkları ayrı dünyaları aşağıdaki kişisel deneyimlerle aktarmış:

“Bize, cinsler arasındaki toplumsal uçurumun giderek daraldığı söylenmekteyse de, ben yalnızca, 20 yy. ikinci yarısında, yaşamı her iki rolü de (kadın ve erkek) yüklenerek geçirdiğimi ve var oluşun erkekler ile kadınlar arasında farklı olmayan hiçbir yönü, günün hiçbir anı, hiçbir ilişki, hiçbir düzenleme, hiçbir tepki olmadığını söyleyebilirim. Bana hitap eden ses tonu, kuyrukta yanımdakilerin duruşu, bir odaya girdiğimde ya da bir lokantada oturduğumda havadaki o duygu bile sürekli olarak benim statü değişikliğini vurgulamaktaydı.

Ve eğer başkalarının tepkileri değiştiyse, benimkiler de değişti. Daha fazla bir kadın olarak görüldükçe, daha fazla kadın oldum. Yani durumuma ister istemez uyum sağladım. Arabaları geri geri sürmekte ya da şişeleri açmakta beceriksiz görüldüğümde tuhaf bir biçimde daha beceriksiz hale geldiğimi gördüm. Eğer bir konunun benim için ağır olduğu düşünülüyorsa, kendim de açıklanamaz biçimde böyle olduğunu gördüm... Örneğin; daha uygar erkek arkadaşlarım tarafından öğle yemeğine götürüldüğümde, işini gereğinden çok ciddiye alan garsonun çok da uzun olmayan bir zaman önce bana göstermiş olduğu davranışın şimdi arkadaşıma göstermiş olduğu davranış gibi olduğunu düşünmek beni eğlendiriyor.

Eskiden olsa beni saygılı bir ciddiyetle selamlardı. Simdi peçetemi

sanki benimle eğleniyormuş gibi oyuncu bir gösterişle açıyor. Daha sonra büyük ilgiyle siparişimi alıyor ve benden hoppaca bir şeyler söylememi bekliyor (ve ben de söylüyorum)” (Giddens 2000 s96)

Tarih boyunca kadınlar ve erkekler arasındaki farklılıkların “doğal” olduğu düşünölmüştür. Bu düşünce cinsiyetler arası ikiliği evrensel biçimde ve her kültürde var sayar. Fiziksel farklılıklar mutlak ayrımlara dönüşerek dünyanın mitik hiyerarşik bölünmesinin temelini oluşturur. Cinsiyet, doğuştan itibaren çocuklara –genellikle onların cinsel organlarına dayanarak- mitler, ön kabuller yoluyla “normal” , “tabii” olarak dayatılır.(Türköne, 1995, s:10) insanlar birbirlerini cinsiyet miti bağlamında anlarlar. Toplumsal cinsiyet, şeyleri görme yoludur, bir dünya görüşüdür. Toplumsal cinsiyet kavramı, biyolojik cinsiyetten ayrı olarak kullanılırken, cinsiyetlere atfedilen özelliklerin “evrensel”, “ilahi” ve “doğal” oldukları görüşüne de kendiliğinden karşı çıkar. Yakın zamana kadar “sex” sözcüğünün biyolojik ve toplumsal olanı temsil etmesi cinsiyet rol ve statülerinin “doğal” olduğu görüşünü de pekiştirmiştir. Toplumsal cinsiyet kavramı bütün davranışlar üzerinde sosyal çevrenin belirleyici önemini vurgulayan ve erotik olmayan aktiviteleri ifade etmek için kullanılır.

Sosyal bir kurum olarak toplumsal cinsiyet, insanoğlunun yaşamını düzenleyen en önemli yollardan birisidir. Lorber’ın belirttiği gibi, toplumun yüklediği rollerin gelişimi ve sonuçları, din, kanun, bilim ve toplumun tüm değerler grubu tarafından meşrulaştırılmaktadır. Doğumdan itibaren cinsel organlara göre sınıflandırılan ve işaretlenen çocukların ergenlik çağına geldiklerinde ait oldukları toplumsal cinsiyet grubunun beklentilerini karşılamaları veya tecrübelerini yaşamaları beklenmektedir. Bu gelişmeler, toplumsal cinsiyetin sosyal inşasını oluşturmaktadır (Lorber, 1994, s: 14, 15).

2.3. Toplumsal Cinsiyet Gelişim Kuramları ve Psikanalitik Kuram

Toplumsal cinsiyet kavramını daha iyi anlatabilmek ve gelişimini tanımlayabilmek amacı ile birçok gelişim kuramı ortaya konmuştur. Jean Piaget ve Lawrence Kohlberg’in bilişsel gelişim kuramı, Miller ve Dollard’ın Toplumsal Öğrenme Kuramı, Albert Bandura’nın Sosyo-Bilişsel Kuramı, Sandra Bem ve

Martin Halverson'un şema kuramı bu kuramlardan bazılarıdır (Bacanlı, 2007). Fakat, araştırmanın bu bölümü, araştırmanın ilerleyen bölümlerinde Reha Erdem sinemasında toplumsal cinsiyet kalıplarının yansımalarını incelerken Sigmund Freud'un psikanalitik kuramından ve kuramında bahsettiği oedipus kompleksi ve elektra komplekslerinden bahsedilecek olması nedeniyle sadece Freud'un psikanalitik kuramıyla sınırlandırılmıştır. Diğer kuramlar dikkate alınmayacaktır.

Sigmund Freud'un toplumsal cinsiyet gelişim kuramı, bireyin toplumsal cinsiyet kimliğinin gelişimini açıklayan kuramların içinde belki de üzerinde en çok konuşulmuş ve özellikle feministler tarafından en çok eleştirilenidir. Freud "Anatomi kaderdir" cümlesinden yola çıkarak ortaya koyduğu kuramında, tüm ceninlerin istek ve arzularının ana rahminde tatmin edildiğini söyler. Freud 1914'de yayınladığı "Narsisizm üzerine" adlı monografında vücut organlarının kendilerinin yarattığı "erotik" bir öge olduğundan bahseder. Bu fikir daha sonraki psikanalitik yazılarında "cinsel" sözcüğünü daha da genişleterek kapsar. Bu yazısında Freud ,vücudun üç açık penceresinin,yani "ağız" , "anüs" ve "genitaller" ,özel bir libido içerdiğini ve yeni doğmuşun gelişiminin bunları izleyerek belirli bir düzenle pekiştiğini iddia eder (Freud, 1962, vol: 18, s: 50).

Doğduktan sonra bebek artık sadece annenin memesinden emdiği süttten zevk alır ve tatmin olur. Freud bu dönemi "oral evre " olarak tanımlar. Oral Faz da ciddi psikolojik sorunlar, ergin hayatta psikozlara, alkol ve madde bağımlılığına, bağımlı kişilik bozukluklarına (dependent personalities) neden olabilirler. Özet olarak, yeni doğan çocuk, prensip olarak "ağız"dan ibarettir ve oral evre, hemen tümüyle biyolojik olarak belirlenmiştir. Bu anda korteksde de en gelişmiş bölge ağız bölgesidir (Freud, 2010, s: 119).

Bebeğin ikinci zevk ve tatmin aşaması ise"anal aşama"dır. Bu aşamada bebek, anneden emdiği sütün boşaltımını idrar ve dışkı yoluyla sağlar. Bebek bu iki evreden ancak kendinin farkında olana kadar zevk almaya devam eder. Bu figüratif olarak , ebeveynlere itaat veya onlara bayrak çekme, aynı zamanda da bir "kudret" sahibi olma hisleri ile paralel olarak gelişir. Çocuk, dışkısının tutulmasının veya salıverilmesinin, ona bakanlarda bir heyecan yarattığını gözlemler; onu uzunca tuttuğu veya istediği zaman ve yerde bırakıverdiğinde, ebeveyninde yarattığı etkiyi

izlemeye başlar. Böylece, hayata karşı aktif veya pasif bir davranış seçiş bu devrede başlar. Çocuk, dışkı kontrolünden erotik bir haz alsın ya da almasın anal evre çocuğun dış dünya ve ebeveynleriyle ilk kez çatışmaya girdiği evredir aynı zamanda (Freud, 2010, s: 120-121).

Bebeğin her istediğinde annenin memesinden süt ememeyeceğini ve her istediği zaman ve yerde tuvaletini yapamayacağını fark ettiği zaman Freud'un toplumsal cinsiyet kavramının belirlediğini iddia ettiği üçüncü aşama ortaya çıkar; "üreme organları evresi". Bu evreye kadar her iki cinsiyet de aynı zevkleri tatmış, aynı evrelerden geçmiştir. Fakat bu aşama kız ve erkek çocuğunun toplumsal cinsiyet özelliklerini yani dişilik ve erillik özelliklerini alacağı aşamadır. Aşağı yukarı üç yaşından itibaren erkek çocuklarında penis, kız çocuklarında klitoris hazın merkezi haline gelir. Fallik ve genital faz'larda , daha önceki evrelerden farklı olarak , sevgi nesnelere kişi'nin dışında aranmaya başlar. Freud'a göre bu aşama erkek çocuğu için kız çocuğuna oranla daha zorludur. Çünkü babaya oranla anne daha verici, şefkatli ve yakındır. Baba ise otoriterdir ve daha az şefkatlidir. Bu bağlamda her iki cinsiyetteki çocuk da anneye yakınlık duymak ve onunla özdeşleşmek ister. Kız çocuğu anne ile bu dönemde özdeşleşir, ancak erkek çocuğu anne ile özdeşleşmekten kaçınıp baba ile özdeşleşmelidir ki bu, o erken yaşlarda çok da kolay değildir. Freud, toplumsal cinsiyet kimliğinin öğrenilmesinin temelinde *penisin* varlığı ve yokluğunun yatmakta olduğunu söylemektedir. Burada libidonun gayesi penise yönelmiştir. Freud, buradaki sorunun yalnızca anatomik ayrılıklar olmadığını söylemeye özen göstermekte ve burada penisin varlığını yada yokluğunu, erkeklik yada kadınlık için bir simge olarak kabul etmektedir (Freud, 2010, s: 124 – 129).

Freud, çekirdek ailede oluşan cinsel çekişmelerin ve kıskançlıkların tanımlandığı *Oedipus Kompleks*'inden söz eder. Çekirdek ailede her tür ilişki çocuğun gelişimini etkiler. Cinsel gelişim yönünden bir çocuğun ödipal aşamaya gelip çatışmaya girmesi için ilk kez, kendisinde cinsel kimlik (gender identity) yerleşmesi gerekir. Üç – dört yaşlarındaki bir erkek ya da kız çocuk, bu cinsel kimliği farkettilikten sonra, saçının uzun ya da kısa olacağını, sokakta rahatlıkla çişini yapıp yapamayacağını özümser ve davranışlarını, toplumun ait olduğu cinsten beklediği istikamete yönlendirir (Freud, 2010, s: 134). Oedipus Kompleks'ine göre

dört-beş yaşlarında bir erkek çocuk annesine karşı bazı cinsel duygular beslemekte ve daha sonra babasının da anneye karşı cinsel duygular beslediğini, anneyi cinsel bir obje olarak gördüğünü fark etmektedir. Bu bağlamda babasını kendisine bir rakip olarak görmeye başlamaktadır. Babası, onun gözünde onu hem kötülüklerden koruyan hem de annesine olan hislerini engellemeye çalışan bir kişi konumunda olmaktadır. Çocuk yavaş yavaş babasını öldürme planları yapmaya ve bu düşmanlık ve kıskançlık hisleri çocuğun içinde yavaş yavaş suçluluk duygusuna ve korkuya dönüşmeye başlamaktadır. Yani çocuk babasından hem nefret etmekte hem de içten içe onu sevmektedir. Bu bağlamda çocuk, kendini babasına karşı suçlu hissetmekte ve içindeki suçluluk duygusu her geçen gün artmaktadır. Aynı zamanda çocuk artık babasının onun penisini keseceğinden korkmakta ve kuşkulanmaktadır. “Babanın egemenliği ne denli sınırsızsa oğul da onu izlemeye yazgılı olarak kendini o denli bir düşman konumunda bulur ve de babasını öldürüp kendisinin yönetici olması konusunda o denli sabırsız olur” (Freud, 2001, s: 305). Sonuç olarak bu suçluluk duygusu ve korkularından kurtulma amacı güden çocuk, babasının üstünlüğünü kabul eder, kendini babası ile özdeşleştirir ve ilgisini, cinsel duygularını annesi haricindeki kadınlara yöneltmeye başlar.

Freud’a göre kız çocukları da o yaşlarda bir kıskançlık duygusu yaşarlar ve Freud, bu kıskançlığa “penis kıskançlığı” demektedir. Kızlar için ödipal karmaşanın çözümü daha karmaşıktır. Kız çocukları da erkek çocuklar gibi anneleri ile ilk nesne ilişkilerini kurar, ancak bu durumun garip olduğunu hemen fark ederler çünkü onlarda bir şey eksiktir; penis. Penis, kız çocuğunun gözünde erkekleri önemli ve farklı kılar, ancak ne kendisi ne de annesi bu organa sahip değildir. Bu bağlamda kız çocuğu kendisini eksik hisseder ve fallik faz boyunca kendi klitorisi’ni penise göreceli olarak ‘aşağı’ bulur, bu durumdan annesini sorumlu tutar. Hiçbir zaman erkeğin sahip olduğu penise sahip olamayacağını ve onun gibi üstün olamayacağını anlayan kız çocuğu bu bağlamda “ikinci cins” yada “ikinci iyi” olmayı kabullenir. Sonuç olarak bu kıskançlıktan kurtulabilmek amacı güden kız çocuğu anne ile özdeşleşir ve kendi eksikliğini tatmin edebilmek için erkeklere yönelir. Hayatında güçlü ve üstünlük sahibi bir erkeğin varlığını sağlayabilmenin yolunun erkeğin gözünde çekici ve seksi olmak, onu elde ettikten sonra onunla evlenmek ve o üstün erkekten bir erkek çocuk sahibi olmak olduğunu düşünür. Freud kız çocuklarının “ikinci cins” olmayı kabullenmeleri durumu ile ilgili şunları söylemiştir; “Kadının

mutluluğu, eğer yıllardır özlemine çektiği penisi getirecek bir erkek çocuğu doğurursa, hayat boyu devam edecektir.” Freud’a göre, kız ve erkek çocuk artık cinsel duygularını engellemeyi öğrenmişlerdir. Bundan sonra çocuklar bir “gizlilik” dönemi yaşarlar yani bir süreliğine bu duygular ortadan kalkmış ancak tam anlamı ile yok olmamıştır. Gizlilik dönemi ergenlik çağına gelinip biyolojik gereksinimler nedeni ile cinsel duyguların tekrar belirmesi sonucu terk edilir (Freud, 2010, s: 153-154).

Buraya kadar fertlerin macerası olarak açıklanan ödipal çatışma kolektifin macerasına nasıl dönürebilir? Freud “ödipus kompleksini bütün insanlara has yazgısal bir durum” olarak nitelendirir. Yani terazinin bir ucunda komplekse düşen fert diğer ucunda ise tüm medeniyet, kanunlar, din ve ahlak kuralları kısaca tüm insanlık vardır. Freud bunun toplumsal bir ifadesi olarak mitolojiden sıkça faydalanmış hatta teorinin başlıkları içinde mitoloji kahramanlarının isimlerini dahil etmiştir. “Size sunu kesinlikle söyleyeyim ki, mitoloji ve masal dünyası ancak ve ancak çocuk cinselliğini bilmekle anlaşılabilir. Bu bize psikanalitik araştırmaların sağladığı bir yan kazançtır” (Freud, 1974, s: 39- 43).

2.4. Toplumsal Yapı İçerisinde Toplumsal Cinsiyetin Belirlenmesinde Etkili Kurumlar

Toplumsal cinsiyet farklılıklarını anlamak için aile, okul, medya, din ve sosyal çevre gibi kurumların toplumsal cinsiyet rollerinin öğrenilip benimsenmesine katkısının incelenmesi gerekir. Toplumsal yapı içinde, kurumların toplumsal cinsiyetin belirlenmesi üzerinde varolan etkileri yadsınamaz. Bu kurumlardan bazıları diğerlerine göre daha fazla belirleyici olma özelliğine sahiptir. Çünkü toplumdaki insanlar, ataerkil değerlerin hegemonyası ile toplumsallaşma süreçlerini yaşamakta ve bu süreç boyunca en etkileyici kurumlar aile, okul, din, kitle iletişim araçları v.d. olmaktadır. Toplumsallaşma süreci, toplumun kişiyi sosyal olarak kontrol etme sürecidir. Toplumsal yapıyı oluşturan kurumlar, sosyal (toplumsal) düzenin denge durumunu sağlamak işlevini yerine getirmektedir.

Sosyal yaşam erkekler ve kadınlar tarafından bölüşülmektedir. İş bölümünü de içine alan bu bölünmenin nedeni içimizde yer eden cinsiyet farklılıklarının cinsiyet rollerini kesin biçimde ayırmasıdır. Bireyin cinsiyetine bağlı bu iş bölümünde kadına ve erkeğe, yapmaları gerekenler toplumsallaşma sürecinde aile, okul, din, medya ve sosyal çevre gibi sosyal kurumlar tarafından öğretilir. Cinsiyetler arası eşitsizlik olgusunda, “işbölümü” önemli bir nedeni oluşturmaktadır. İş bölümü, belirli bir alandaki uzmanlaşma kadrosunu işaret etmektedir. Mesela bir meslekte, endüstride, toplumda veya ailede mevcut uzmanlıkların listelenmesi o sahadaki iş bölümünü ortaya koymaktadır. İş bölümü ancak, bir davranış sahası, bu davranışın farklılıkları ve bu davranışı sergileyen bir dizi insan belirlendikten sonra ortaya konabilir (Biddle, 1966, s. 40). Kapitalist toplum yapısı, işbölümüne dayanan bir toplumsal formasyondur. İşbölümü, toplumsal rolün; toplumsal rol toplumsal konumun ve son olarak toplumsal statünün belirlenmesini sağlayan zincirin ilk halkasıdır.

Bir toplumsallaştırma etkeni olarak aile, çocuğun önüne cinsiyetine uygun davranış modelleri, kuralları ve şablonları koyar. Bununla beraber model alma, özdeşleşme, koşullanma gibi öğrenme mekanizmaları da devreye girer. Hemen her toplumda “çekirdek aile” herbir üyenin diğerini duygusal yönden yakından ilgilendirdiği küçük bir grup oluşturur. Böylece, her türlü ilişki çocuğun gelişimini etkiler (Freud, 2010, s: 133) .

Eski Yunan töresinde kadın hemen hemen kölelerle bir tutulmakta kadın babasının, kocasının veya kalıtçısının vasiliği altında yaşamaktadır. Kadının kişiliğine egemen olan koca onu satabilmekte veya dövebilmektedir. Homeros "Her adamın çocukları ve kadınları üstünde yasa koymak yetkisi vardır" demektedir (Aristototeles, 1975, s: 9). Tüm kalıt erkek çocuklarına düşmekte ve kadının mitolojide görüldüğü gibi şerefli ve saygıdeğer bir konumunun kalmadığı anlaşılmaktadır. Kendisine kadın denen bir erkek bunu küfür saymaktadır. Eflatun'un Devlet'inde bazı işler de kadınların erkekleri aştığı görüşü belirtilmekle birlikte "Yaratılıştan her iki cinsten de aynı güçler vardır. Kadın da erkek gibi bütün işleri görebilir. Ne var ki, kadın hiç bir işte erkek kadar olamaz." (Eflatun, 1962, s: 223) denilmekte fakat erkeklerin dikiş dikmekte, çörek pişirmekte ve salça yapmakta kadınlarla yarışamayacağı da belirtilmektedir. Böylece kadınların kendilerine düşen

görevlerde taşışmasız bir ustalığa ulaştıkları anlaşılmaktadır Ancak mitolojik tanrıçaların etkinliklerini kaybettikleri de görülmektedir. Bütün bunlardan da anlaşılıyor ki toplumsal cinsiyet rollerinin aile içinde belirlenmesi günümüzden çok önce başlamıştır hala devam etmekte olan bir süreçtir.

Aile kurumu içinde cinsiyet rolleri pek çok yolla öğrenilebilir. Bu yolların birisi doğrudan eğitimidir. Ebeveynler çoğunlukla çocuklarının geleneksel cinsiyet rollerine uyumlu davranışlarını ödüllendirerek pekiştirirler. Çocuklara alınan oyuncak ve elbiseler bu cinsiyet rollerine uygun davranmaları gerektiği biçimindeki beklentilerine paralellik göstermektedir. Erkek çocuklara araba, tabanca,mavi kıyafetler alınırken, kız çocuklarına bebekler, mutfak aletleri, pembe kıyafetler alınır. Anne babalar erkek çocukları kızlarla karışmasın diye yine bu imaja uygun olarak onların saç tıraşlarına ve giyimlerine de çok dikkat ederler. Toplumsal cinsiyet rollerinin öğrenilmesinde bir ikinci yol ise model almadır. Çocuklar kendi cinsiyetlerinden önemli kişilerin davranışlarını taklit ederler. Kızlar annelerinin makyaj yaptıklarını, ev işi ve yemek yaptığını görürler ve bu davranışları oyunlarında taklit eder. ”Örnek alma olgusu çocukların hangi cinsiyetten olduklarını dolayısıyla hangi davranışları örnek alacaklarını varsayar” (Kaypakoglu, 2003, s: 24-25).

Toplumsal yapı içerisinde toplumsal cinsiyetin belirlenmesinde etkili olan kurumlardan birisi olan eğitimi Durkheim, “yaşlıca kusağın toplumsal hayat için henüz yetersiz bulunan kuşak üzerinde uyguladığı eylemdir. Amacı ise çocukta hem tüm olarak toplumca, hem özellikle gireceği çevrece gerekli görülen fiziksel, entelektüel, moral, yetenek ve becerileri uyandırmak, geliştirmek” şeklinde tanımlamıştır (“E. Durkheim, Education et Sociologie, Paris 1922” den aktaran T.B. Bottomore, A.g.e. s. 291). Mevcut yapının doğrularının yeni nesillere aktarılmasında ve bu bağlamda toplumsal cinsiyet rollerinin benimsenmesinde eğitimin önemini vurgulamaktadır.

Formel eğitimin en önemli işlevi; verili toplumsal düzenin siyasi, kültürel v.b değerlerini bireylere aktararak bireylerin sosyalizasyonunu gerçekleştirmek, yurttaşlık tanım ve bilgilerinin kişilerde somutlanmasını sağlamak, toplumsal işbölümünün konumları için bireyleri seçmek ve yerleştirmek, nitelikli işgücü

yetiştirmektedir. Eğitim kurumu bu işlevleri yerine getirirken toplumun sınıf yapısının ve cinsiyete dayalı iş bölümünün yeniden üretilmesinin vazgeçilmez bir alanı haline gelmiş olur. (Gök, 1995, s: 183)

Din kurumu, toplumsal cinsiyet üzerinde belirleyici olan kurumlardan bir diğeridir. “Kutsal bir dünyayla ilgili bir inanç ve pratikler sistemi” olarak tanımlanan din kurumunun çok eskiden beri toplumun istikrarı ve işleyişi konularında önemli bir işlevi ve yol gösterici olduğu kabul görmektedir.(Sayın, 1994, s.190) Bu bağlamda din, sosyo-ekonomik koşulların yarattığı ve onların yansıttığı sosyo-kültürel yapıda bulunan, inanca dayanan doğaüstü tasarımlar sistemidir (Sayın, 1994, s.190) Din toplumsal birlik ve bütünlüğü sağlayan ve toplumsal kontrolü sağlayan bir sistemdir. Din kurumundaki çeşitli ritüeller, Emile Durkheim tarafından yorumlanmıştır. Durkheim’a göre ritüeller, toplumdaki insanların düzenli bir biçimde ortak inanç ve değerleri için bir araya gelmeleridir (Akt. Giddens, 2000, s: 495). Bu tören ve ayinler, doğum, ergenliğe geçiş, evlilik gibi hayatın önemli geçiş anlarını simgelemektedir (Akt. Giddens, 2000, s:474). Dinsel sistem içerisinde bir araya gelen bireyler, toplumsal cinsiyet rollerini dini ritüeller aracılığı ile benimsemektedirler. Örnek verecek olursak; Tek tanrılı dinlere geçiş süreci kadının tarihteki konumunu değiştirmesi nedeniyle büyük bir önem taşımaktadır. Ana Tanrıça’nın yerini zamanla Tanrı’lara bırakması, sonra da erkek kabul edilen yaratıcı Tek bir Tanrı’ya bırakması süreci ve ardından tarihte kent devletlerin ortaya çıkması, kadının tarih içindeki statüsünün düşmesine ve bağımlı olmasına neden olmuştur. Cinsiyetler ve ırklar arası güç ve egemenlik ilişki örüntüleri, geçmişten günümüze toplumsal yapının inşasının meşrulaştırılmasında, otoritenin ve iktidarın belirlenmesinde, egemen değerlerin ve ideolojinin oluşturulmasında önem taşımaktadır. Ayrıca tarihsel süreç içinde erkek cinsinin, kadın cinsinin doğurganlığı ve yeniden üretim / yaratma gücünü kabul edemedikleri ve bu gücü pasifize etmeye çalıştıkları görülmektedir. Nitekim dinsel düşünüşlere giren yeni bir kavram olan “Ad Koyma” ile, “Ana Tanrıça”nın gizeminin gücü erkekliğe aktarılmıştır. Berktaş’a göre, erkeğin üremedeki gücünün ön plana çıkarılması ile, kadının sahip olduğu doğurganlık gücü, “yaratmak” adı altında tek bir yaratıcı Erkek Tanrı’ya aktarılmıştır.

Ad verme güçlü bir eylem olması nedeniyle egemenliği ifade etmekte, erkeğin dişiye “kadın” adını vermesinden sonra, yaradılış öyküsünde cennetten kovulduktan sonra ikinci bir ad “Havva” ismini vererek yeniden adlandırması, dolayısıyla erkeğin ad koyma ritüelini yineleyerek kadın üzerindeki egemenliğini güçlendirmesi söz konusudur (Berktaş, 1996, s: 54-55).

Din kurumu vasıtasıyla din ideolojisi, toplumda sürekli olarak güç, zenginlik ve egemenlik gibi değerlerle erkek cinsi lehinde yeniden üretilmektedir. Yeniden üretilen ataerkil ideolojinin kendisini, kadın cinsinin üzerindeki baskının doğal, yansız ve nesnel şekillerde sunarak gizlediği ve haklı gösterdiği görülmektedir (Balçı, 2006, s: 66).

Toplumsal cinsiyetin belirlenmesinde etkisi her geçen gün artmakta olan kurum olan medya başat toplumsal değerleri yansıttığı için geleneksel cinsiyet kalıplarının da devam etmelerini sağlar. Medya bu değerleri yansıtırken onları “doğal” olarak sunar ve aynı zamanda da onları pekiştirir. Medyada erkek bakış açısı “norm”dur ve izleyiciler erkek karakterlerle özdeşleşmeye çağırılır. Bu durum göze batmaz ve genellikle de sorgulanmaz. (Daniel’den aktaran Kaypakoglu, A.g.e. s.95) Medya kurumları kadınlarla ilgili basmakalıp imajlar kullanır ve kadınların bağımlılığını, ikincil konumunu pekiştiren bir ideolojiye hizmet ederek onların eve ve aileye ilişkin rollerinin önceliğini vurgular. Kızlar televizyon kanallarından, içinde yaşadıkları dünyanın bir erkek dünyası olduğunu ve kendi bakış açılarını değiştirmek durumunda olduğunu öğrenirler.

3. REHA ERDEM SİNEMASI

1989 yılında A Ay filmi ile tanınan Reha Erdem, Türk sinema'sının özellikle son 10 yılının en önemli, farklı, farklılığı ise yenilikçiliğinden ileri gelen, hayat'la bir derdi olan, politik, isyankar, "zihin açıcı" yönetmenlerinden biri. Araştırmanın bu bölümü'nde Reha Erdem sinemasının bazı belirleyici, onun sinemasını farklı kılan özelliklere değinilecek, hayatı ve kısa filmleri kısaca özetlenerek uzun metrajlı filmleri ile ilgili bilgiler paylaşılacaktır.

Reha Erdem sineması üzerine düşünüp konuşup eleştiri yapmaya kalkışmak, şüphesiz sinemanın basma kalıplarının dışına çıkmak, Türkiye'nin kültür hayatı üzerine düşünmek ve mevcut eleştiri geleneğinin sorgulanması gerekliliklerini de beraberinde getirir. Reha Erdem sineması, yaşamın doğal halini yansıttığı varsayılan filmlere benzememekle birlikte bu benzememe hali onun sinemasının gerçek yaşama benzemediği anlamına da gelmemektedir. Bütün filmleri gerçek yaşama benzerler fakat, gerçekçi ve naturalist olarak anılan, hayatı doğal biçimde yansıttığı varsayılan filmlere benzemezler. Zaten Reha Erdem'in kendisi de "Bence sinemanın gerçek düşmanı realizm, natüralizm denen şeydir" (Yücel ed. 2009 s:149) diyerek bu benzemezliğin nedenini belirtmiştir. Gerçek yaşam aslında fantazyaları da, rüyaları da, sadece gerçekleşenleri değil gerçekleşmesi arzu edilenleri de kapsayan bir şeydir. Günümüzde reformlarla düzeltilmesi güç görünen, terkedilmesi ise daha da zor olan bir yaşamda insana bırakılan biricik özgürlüğün düş görmek olduğunu söyleyen Huizinga'dan yola çıkan Oskay'a göre, çağdaş toplumlardaki kültür yaşamında insan'ın düş üretme, kendi özgün gereksinmelerinden kaynaklanan düşler görebilme yeteneğinin ve olanağının daralmakta oluşunun ne denli önemli olduğunu kavramak gerekir (Oskay 1981 s:9) Gerçeğin bir kısmının da fantazyalardan oluştuğu düşüncesinden yola çıkarak natüralist ve realist sinemanın fantazyalardan yoksun olması nedeniyle, olduğunu iddia ettiği şeyin karşıtına dönüştüğü söylenebilir mi? "Hayatın doğrudan algılanabilen gerçekliğinin gerçektışıdır" diyen Pessoa şöyle

devam eder, “Tarlalar, şehirler, düşünceler kendi kendimizi hissettiğimizden, bu karmaşık duygudan doğan, tamamen kurgusal şeylerdir” (Pessoa 2007 s:129). Gerçekçiliği bir ölçüye tabi tutamazsınız. Sinema’da gerçekçilikten kastedilen, Oscar Wilde’ın deyimiyle bir “sanatsal yöntem”den ibarettir. Wilde edebiyatta gerçekçiliği “bir yaratıcı aracın yerine bir taklitçi aracın konması” olarak yorumlamış, sanatın hayatı kopyalamak yerine yeniden yaratması gerektiğini savunmuştur. Böyle olmadığı takdirde sanatın hayatın yavan bir kopyası olacağını söylemiş, sorunu sanatın kendi araçlarını kullanmaktan vazgeçip hayata benzerlik üzerinden kendini var etmeye çalışması sorunu olarak tanımlamıştır. (Aktaran Yücel, F., 2009, s.9)

Buna göre, “sinemada hayatı sanatsal bir yönteme dönüştürmenin en temel aracı dekapajdır” (Yücel, F., s:9-10) . “Genel aksiyonu tek tek planlarda gelişen aksiyonlara ayırma işlemi, sinemacılar arasında, dekapaj, planlara bölme olarak adlandırılır” (Eisenstein, 2006 s:63) “Dekupajın başat amacı seyircide gerçeklik yanılması yaratmaktır. Otomatik algı sentezinden yola çıkarak gerçekliğin benzerini üretmektir. Yaratılan süreklilik etkisiyle ekranda kendi içinde varolan bir dünya gördüğümüzü zannederiz.” (Yücel, F., 2009 S:10)

Reha Erdem sinemasının realist, natüralist olarak adlandırılan sinema türlerine göre gerçekçi olmadığı söylenebilir. Fakat, realist ve natüralist sinemanın fantazyalardan yoksun oluşları ve realitenin bir kısmının da fantazyalardan oluşuyor olması, realist ve natüralist sinemanın ne kadar gerçeği yansıtabildiği ve gerçekçi olup olmama durumunun eleştirisini yaptıklarında yapılan eleştirinin meşruluğu sorunu ortaya çıkmaktadır. Yücel, hayatı sanatsal bir yöntem olarak kullanan realist ve natüralist sinemaya gönderme yaparak, Reha Erdem filmlerinin isyanını şöyle belirtir : “Hayatı sanatsal bir yöntem olarak kullanan gerçekçilik bazen son derece kısıtlayıcı bir nitelik kazanır, çünkü göz alışkanlığı yapar. Gözümüzü, sizin dışınızda şekillenmiş bir gerçekliğe alıştırır. Ekrandaki gerçeklik, kendi gerçekliğinize farklı biçimde bakma yetinizi çalar. Daha fazlasını hayal edemez olursunuz. Reha Erdem filmlerinin isyanı işte burada başlar. Hayatı başka bir biçimde, alışkın olmadığımız bir biçimde görme arzusu uyandırır. Ama bu, Hollywood filmlerinde sıkça rastladığımız, dünyayı karakterin gözünden gösteren çekimlerle ulaşılan bir hissiyat

değildir. Yani sizi geçici bakış açısı turlarına çıkarmaz. Reha Erdem, filmlerini, karakterlerin durumları ve hikayenin gereklerinden bağımsız olarak başlı başına bir hayal kurma alanına dönüştürür. Yani kendi dünyalarını özgürce şekillendirmek için, her zaman hikaye dünyasındaki bir dayanağa ihtiyaç duymazlar. Bu filmler karakterlerden bağımsız olarak da hayal kurabilir ve kurdurtabilirler. Sizi, hayatınızı ve gerçekliği tümüyle tanıdığınızı varsaydığınız bir noktada yakalar ve dünyaya, onu sanki hiç tanımayıormuşsunuz, onunla tanışıklık sürecinizi tamamlamamışsınız gibi yeniden bakmaya çağırırlar”. (Yücel, F., 2009 s: 10-11)

Reha Erdem’in sinemasının farklılığının en önemli nedenlerinden birinin, yönetmenin filmlerinde kullanmakta olduğu montaj şekli olduğunu vurgulayan Yücel’e göre, “Bir Reha Erdem filmi izledikten sonra, bir duygu, bir ruh hali, karakterlerin size emanet ettiği bir isyan duygusu kalır filmde geriye. Film, üzerine yorum yapıp tüketilecek bir hayat benzeri olmaktan çıkartmak için montajı hikayenin boyunduruğundan kurtarır. Bu sayede filmin karakterlerini, gündelik hayattaki benzerleri gibi düşünmenizi engeller; onları karakter olarak değil birer figür olarak görmeyi ister” (Yücel, F., 2009 s: 12-13)

Reha Erdem sineması’nda kurgu, hikaye’ye göre daha ön planda ve anlatıda daha önemli bir yere sahiptir. Yönetmen filmlerinde bir duyguyu ya da düşünceyi hikaye kahramanlarının ağzından aktarmak yerine, kimi zaman Korkuyorum Anne’de olduğu gibi yukarı doğru atılan bir kırmızı topun görüntünün üzerine binmesi, kimi zaman da Hayat Var’da olduğu gibi film boyunca görüntülere eşlik eden Hayat’ın mırıltısı, polis ve ambulans sirenleri, cam kırılması sesleri ile iletir. Kaç Para Kaç filmi dışında Reha Erdem sinemasında hikaye, filmi taşıyan lokomotif görevini görmez. Kaç Para Kaç filminde diğer filmlerine oranla filmin öyküsü daha belirgindir. Beş vakit filminin ya da A Ay filmlerinin neredeyse bir öyküsü yoktur ya da bu filmlerde öykü ön planda değildir. Acar’ın da belirttiği gibi “Öyküden daha fazla ön plana çıkan, filmin kurgusudur.

Reha Erdem sinemasında kurgu, ham ve müdahalesiz bir yaşam gerçeğini bozmak, ona yeni anlam katmanları sağlamak istenilen duygu ve düşünce algısını sağlamak ve filmin duygusunun gerektirdiği ritmi oluşturmak gibi gerekli görevler üstlenir” (Acar, 2009, s.21) . Reha Erdem sinemasında bu ritm sadece görüntülerin (görsel kurgu) değil, müzik ve seslerin kurgusu yardımıyla da sağlanır.

Reha Erdem sinemasını farklı kılan bir diğer özellik de Reha Erdem’in batıdaki sinemanın kültürel ve görsel anlatım kodlarını kullanarak (Fransa’da almış olduğu sinema eğitiminin bunda payı olmalı) burayı, bizi anlatabiliyor olması. Bu konuda Acar’ın da ifade ettiği gibi “Hem tanıdık hemde yabancı olmayı başarmak kolay iş değil. Tanıdıklığı buralı olmak, buralı kokmak, aynı dili konuşmak, ait olduğu toprağa, kültüre, estetiğe sıkıca bağlı olmak anlamlarında kullanıyoruz. Yabancılıktan kastettiğimiz ise; dilin, gramerin, biçimin, formun buralı olarak kabul edilegelmiş bir yığın estetik içi ve kültürel ögenin dışında kalması, alışılmış yerel kodlarla tanışıklık göstermemesidir. Öncelikle batı kaynaklı modern sinemanın kültürel ve estetik kodlarına fazlasıyla vakıf bir yönetmen Reha Erdem. İnanıldığı ve izinden gittiği sinema düşüncesi buradan buluyor kaynağını. Ama diğer yandan da anlattığı insanlar, hikayeler, ortaya koyduğu durumlar, espriler, kültürel motifler, düşünsel ve duygusal yönelimler fazlasıyla buralı ve bize ait”. (Acar, 2009, s.45) Yönetmen 1989’da A Ay filmiyle çıktığı yolculukta, filmografisi ve filmlerinin içeriklerine bakıldığında her defasında daha bir buralı olma yolunda. Kendisiyle yapılan söyleşide A Ay filmi için ‘Türk filmi gibi değil’ diyenlere Reha Erdem’inde ifade ettiği gibi “Ben ne kadar Türk’sem o kadar Türk işte.” (Erdem, 2009, s.148)

Sadece yukarıda söylenenlerden yola çıkılacak olsa bile Reha Erdem’in Türk sineması’na anlatı, dil olarak bir yenilik getirdiğini söylemek mümkün olacaktır. Reha Erdem’in kendisinin de söylediği gibi “Nereye doğru? Belli değil. Ama olsun (aktaran Yücel, F., 2009 s.14). Sürekli sinemasında yenilikler deneyen, farklı yollar arayan Reha Erdem kendini tekrar etmeyi sevmiyor. Acar’a göre “Reha Erdem Türk sinemasının son on yılının en önemli, en farklı, en yenilikçi yönetmenlerinin başında geliyor. Türk sinemasının geçmişine baktığımız zaman Metin Erksan dışında öncülüğünü bulmakta zorlanıyoruz.

Ülke sınırları içinden kimseye, hatta kendine bile benzememeyi seçen bir sinema onunkisi. Her yaptığı filmle bir Reha Erdem filmi izlediğimizi anlamımızı ister gibi, ama aynı zamanda her filminde yeni şeyler deneyen, yeni anlam alanları arayan, katlayıp bir kenara koyduğumuz ve koyduğumuz yerde çoktan unuttuğumuz düşlerimizi uyandırmayı başaran bir yönetmen” (Acar, 2009, s.19).

Peki nasıl bir sinemanın peşinde Reha Erdem? Her defasında önce yaptıklarından farklı bir filmle seyirci karşısına çıkan yönetmen, bu yolculuğunda kendine bir hedef seçip bir yol belirledi mi? Nasıl bir sinema arzuladığını ve yolculuğunu şu sözleriyle özetliyor Reha Erdem; “Gerçekten insanın zihnini açacak bir şey olmalı sinema. Zihnimiz açılsın, daha mutlu olalım diye değil. Hayatımızda bir adım daha ileri gidebilelim diye. Nereye doğru? O da belli değil. Ama olsun” (Erdem, 2009, s. 22)

3.1 Reha Erdem’in Yaşam Öyküsü

1960 yılında İstanbul’da doğmuştur. İlk okulu Levent’te okuduktan sonra Galatasaray Lisesi’ne başlamış, fotoğraf, sinema ve tiyatro ile de bu yıllarda tanışmıştır.(Balcı 2006 s.44) Liseyi sinema okuma niyetiyle bitirmiş ancak Boğaziçi Üniversitesi’nde Tarih Bölümü’ne girip üç yıl okumuştur. Bogaziçi’nde okurken sinema kulübünde çalışmaya başlamış ve tarih bölümünde okurken tarihin sinemadan nasıl yararlandığı üzerine ödev hazırlamıştır. Bölümün kendisine yetmediğini düşünen yönetmen, bölüm başkanı Prof. Dr. Abdullah Kuran’ın teşvikiyle okulu bırakıp Fransa’ya gitmiştir. Fransa’da sinema üzerine eğitim alan yönetmen, ayrıca sinemayla beraber plastik sanatlar üzerine de eğitim almıştır.

Okulun verdiği kuramsal bilginin yanında VARAN adlı kuruluşta pratik imkanı bulan Erdem, öğrenciliği boyunca bir çok filmde kamera, film, montaj masası gibi teknik malzemelerle bilgisini arttırmıştır.(Erdem, 2009 s.143) Ardından yine aynı okulda Modern Sanat Bölümü'nde yüksek lisans eğitimi almıştır. 1983 yılından 1990 yılına kadar Fransa'da kalan yönetmen, belgeselci Jean Rouch'un film yapma birimi olan VARAN'da çeşitli kısa filmler çekmiştir. (Erdem, 2009 s.144) 1989 yılında senaryosunu kendi yazdığı A Ay'ı Fransız-Türkiye ortak yapımı olarak gerçekleştirmiştir.

Ayrıca 1990'dan bu yana 100'ün üzerinde reklam filmine yönetmenlik yapmış ve 8. ve 10. Kristal Elma Türkiye Reklam Ödülleri yarışmalarında "En iyi Yönetmen" Ödüllerini almıştır. Erdem ayrıca Kültür Bakanlığı tarafından gerçekleşen "Şiir Filmleri Projesi"nde yer almış ve Yahya Kemal Beyatlı'nın Deniz Türküsü şiirinin filmini çekmiş ve ayrıca 1991 yılında Devlet Tiyatrosu için Hizmetçiler oyununun yönetmenliğini yapmıştır.(Balci, 2006 s.48-49)

Yönetmen A Ay filminin ardından 1999 yılında Kaç Para Kaç, 2004 yılında Korkuyorum Anne, 2006 yılında Bes Vakit , 2008 yılında Hayat Var , 2009 da Kosmos adlı filmleri çekmiştir.

3.2 Reha Erdem'in Filmografisi

Reha Erdem bugüne kadar altı uzun metrajlı film çekmiştir. Üç'ü Fransa'da olmak üzere şimdiye kadar beş kısa film çeken Reha Erdem, 1989 yılında A Ay filminden sonra reklam filmleri ve tiyatro yönetmenliği de yapmıştır. Bu araştırmada Reha Erdem'in filmografisi bölümünde Reha Erdem'in kısa ve uzun metrajlı filmlerine değinilecek, tezin sınırlılıkları nedeniyle yönetmenliğini yaptığı reklam filmlerine ve tiyatro yönetmenliğine değinilmeyecektir.

3.2.1 Reha Erdem'in kısa metraj filmleri:

Reha Erdem Fransa'da sinema öğrendiği yıllarda üç, Türkiye'de ise iki olmak üzere toplam beş kısa film çekmiştir. Kısa Filmleri; Ericindirect, Yayalar Durun / Attendez Piétons, Bir Yogurt Açmayı Bile Beceremiyorsun / Tu ne Sais Meme Pas Ouvrire un Yaourt, Deniz Türküsü, Ekimde Hiçbir Kere.

3.2.1.1 Ericindirect

Erdem, Fransa'da eğitim alırken ilk kısa metraj filmi Ericindirect'i çekmiştir. Filmde, sağ hareketin asırı sempatzanı, silahlara düşkün, kamyonlara düşkün bir gencin portresi anlatılmaktadır. Ericindirect, aslında çok iyi, temiz kalpli ama aynı zamanda da uçuk bir çocuktur (Boydak, 2006 s:50).

3.2.1.2 Yayalar Durun / Attendez Piétons

Reha Erdem Yayalar Durun filminde, yaşadıkları huzurevine isyan eden ve oradan kaçmaya çalışan 3-5 yaşlının portresini vermeye çalışmaktadır. Bir huzurevinde geçmekte olan film, o dönem Fransa'daki yaşlıların durumundaki hüznü yansıtmaktadır. Özel bakımevlerinin dışında halk için olan huzurevlerinin ne kadar kötü durumda olduğu gösterilmiştir. (Boydak, 2006 s.50).

3.2.1.3 Bir Yogurt Açmayı Bile Beceremiyorsun / Tu ne Sais Meme Pas Ouvrire un Yaourt

Reha Erdem, bu filmini bir İtalyan arkadaşıyla beraber yapmıştır. Fransa'da bir lisede 'kendi kendini yönetme disiplini' eşdeyişle öğrencilerin kendi okullarını yönettiği bir uygulama bulunmaktadır. Reha Erdem'e göre bu proje, adam olamamış,

isyankar çocuk için uygulanmıştır. Erdem, bir lisede problemlı çocuklar arasında yapılan çekimde, o lisede okuyan bir grupla beraber onların yaptığı hırsızlıkları bile çekerek zorlu bir çalışma sonucunda filmi tamamlamıştır (Boydak, 2006 s.50).

3.2.1.4 Deniz Türküsü

Reha Erdem, 1995 yılında Dönemin Kültür Bakanı İsmail Cem'in önyak olduğu, Kültür Bakanlığı tarafından gerçekleştirilen "Şiir Filmleri Projesi"nde yer alarak Yahya Kemal Beyatlı'nın Deniz Türküsü şiirinden yola çıkarak Deniz Türküsü filmini çekmiştir.(Boydak 2006 s.51) Film şiir üzerinde yoğunlaşmaktadır ve Erdem filminde şiirin tamamını kullanmıştır. Film şiirsel bir anlatıma sahiptir. Şiir'de geçen yelken, sahil, dalga, derya, mavi, yol, perde, gök, uçurum gibi kelimelerle zaman, ölüm, ömür, tenhalık, birbaşanalık gibi soyut kelimeler filmde görselleştirilmiş, bir filmde daha çok, kendisiyle 2006'da Serpil Kırel'in yaptığı söyleşide Reha Erdem'in de söylediği gibi bir klip olmuştur. Yine de ortaya çıkan yapıtın şiirden ilgisiz olduğunu söylenemez.

DENİZ TÜRKÜSÜ

Dolu rüzgârla çıkıp ufka giden yelkenli!
Gidişin seçtiğin akşam saatinden belli
Ömrünün geçtiği sahilten uzaklaştıkça
Ve hayalinden doğan aleme yaklaştıkça,
Dalga kıvrımları ardında büyür tenhalık
Başka bir çerçevedir, git gide dünya artık.
Daldığın mihveri, gittikçe, sarar başka ziya;
Mavidir her taraf, üstün gece, altın derya...
Yol da benzer hem uzun, hem de güzel bir masala
O saatler ki geçer baş başa yıldızlarla.
Lâkin az sonra lezîz uyku bir encâma varır;
Hilkatin gördüğü rü'yâ biter, etrâf ağarır.
Som gümüşten sular üstünde, giderken ileri
Ta uzaklarda şafak bir bir açar perdeleri...

Musikîsiyle bir alem kesilir çalkantı;
Ve nihayet görünür gök ve deniz saltanatı.
Girdiğin aynada, geçmiş gibi diğer küreye,
Sorma bir saniye, şüpheyile, sakın:”Yol nereye?”
Ayılıp neş’eni yükseltici sarhoşluktan,
Yılma korkunç uçurum zannedilen boşluktan
Duy tabiatte biraz sen de ilah olduğunu,
Ruh erer varlığının zevkine duymakla bunu.
Çıktığın yolda, bugün, yelken açık, yapyalnız,
Gözlerin arkaya çevrilmeyerek, pervasız,
Yürü! Hür maviliğin bittiği son hadde kadar!...
İnsan, âlemde hayal ettiği müddetçe yaşar.

Yahya Kemal Beyatlı

Reha Erdem’in yönettiği Deniz Türküsü, 35mm ile çekilmiştir ve süresi 3’47”dir. Senaryosunu da Reha Erdem’in yazdığı kısa filmin yapımcılığını Ömer Atay üstlenmiş, müziği ise Fuat Domaniç Tarafından yapılmıştır. Filmin oyuncusu Cüneyt Türel aynı zamanda filmde Beyatlı’nın şiirini seslendirmiştir (www.akbanksanat.com, 2008).

3.2.1.5 Ekimde Hiçbir Kere

Erdem’in diğer bir kısa filmi olan Ekim’de Hiçbir Kere (2006) deneysel bir film niteliği taşımaktadır. Görüntü yönetmenliğini Florent Herry’in yaptığı, filmin yapımcılığını yine Ömer Atay üstlenmiş, müziğini ise Arvo Part yapmıştır (www.akbanksanat.com, 2008). Filmin temasına bakıldığında ise, Reha Erdem Ekimde hiçbir Kere’yi sinemada zaman / mekân araştırması olarak görmektedir (Kırel 2006 söyleşi). Yönetmen bu kısa filmi, o dönemde son uzun metrajlı filmi “5 Vakit”i çektiği dönemde çeker.

3.2.2 Reha Erdem'in Uzun Metraj Filmleri

1989 yılında ilk filmi olan A Ay'ın ardından 1999'da Kaç Para Kaç, 2004 yılında Korkuyorum Anne, 2006'da Beş Vakit, 2008 yılında Hayat Var ve 2009'da son filmi Kosmos'u çekmiştir.

3.2.2.1 A Ay

Reha Erdem ilk uzun metraj olarak 1989 yılında A Ay filmini çekmiştir. Düşük bir bütçeyle filme başlayan yönetmen Onat Kutlar'ın desteği ile filmini tamamlamıştır. Senaryosunu Fransa'da yazan yönetmenin filminin çekimi yaklaşık bir buçuk ay kadar sürmüştür. İki buçuk ay süren montajı Fransa'da Varan'da yapılan filmin senaryosu kitap haline getirilmiştir" (Boydak, 2006).

Yönetmen : Reha Erdem

Senaryo : Reha Erdem

Yapımcılar : İbrahim Yavuzaygen, Jacques Pomonti

Oyuncular : Yeşim Tozan (Yekta), Gülşen Tuncer (Neyir), Nurinisa Yıldırım (Nükhet

Seza), Münir Özkul (Cosmos), Arif Pişkin (Nuran), Bijen Yüceer (Rahime), Özcan Özgür (Sırrı bey), Ertuğrul İlgin (balıkçı), Kutluğ Ataman, Necdet Sayın

Görüntü Yönetmeni : Uğur Eruzun

Kurgu : Nathalie Le Guay

Ses : Jereme Thiault

Yönetmen Yardımcısı : Fatma Nur Sevinç

Ortak Yapımcılar : Metis Film-Images&Cameras (Paris, Fransa)

Yapımcı : Reha Erdem

Son Yapım Sorumlusu : Mireille Roüast

Yapım Danışmanları : Leyla Özalp, Hubert Lafont.

Yapım Yılı : 1989

Türü : Deneysel

Süre : 100 dakika

Teknik Özellikler : Siyah-Beyaz / 35 mm
Işık : Remzi Biçer
Kamera Yardımcısı : Yavuz Eruzun
Set Amiri : Turgut Pelit
2.Yönetmen Yardımcısı : Oğuz Eruzun
3.Yönetmen Yardımcıları : Fatih Aksoy, Hilal Gergin
Yapım Yardımcısı : Vedat Güç
Panther Teknisyeni : Hasan Ormanlar
Miksaj : Philippe Simonet
Efektör : Gadou Naudin
Ek Sesler : Marie Guesnier, La Sonotheque
Dublaj Teknisyeni : Al Williams
Çeviri : Haldun Bayrı, Bertrand Lafont
Grafiker : Joelle Danon
'Sırrı bey' Makyaj : Mira
'Nuran' Ses : Ali Düşenkalkar
Müezzin : Halil Sağlam
Müzik Danışmanı : Denis Bisson
Müzisyenler : Sarkis Okumuş, Fahri Pehlivan
Müzikler :
Vivaldi / İki viyolensel için konçerto
C.HOGWOOD yönetiminde Academy of Ancient Music
Tango. C. D'ALESSIO (M.DURAS'ın 'India Song' filminden)
Şiirler : John Donne, William Blake, Edip Cansever
Laboratuar : DELTA PRINT, Paris
Montaj: VARAN, Paris
Dublaj: İMAJ / SES, İstanbul
Miksaj : AUDITEL, Paris
Jenerik : TRUQUE, Paris
İlk Gösterim Tarihi :
Vizyona Giriş Tarihi : 27 Eylül 1996
Vizyonda Kalış Süresi : 2 hafta
Kopya Sayısı : 1 kopya
İzleyici Sayısı : 2.995 kişi 113

Gösterime Girdiği Salon Sayısı : 1

Gösterime Girdiği Şehir Sayısı : 1 (İstanbul)

Dağıtımçı : Atlantik Film

(Boydak, 2006, s:61-62)

Film kısaca, Yekta isimli ergenlik dönemindeki bir kızın büyüme hikyesidir. Yekta, büyüdüğü konaktaki Nükhet Seza halası, çocuğu ve düşleriyle Büyük Ada'da Neyir halası ile yetişkinlerin dünyasına adım atmak arasında bir ikilemedir. İki farklı dünya algısı arasında git geller yaşamakta, yolculuk yapmaktadır. Yekta, bu yolculuğun sonunda ya hayalperestliğe izin verilen çocuklukta kalmayı ya da yetişkinlerin rasyonel dünyasını, neyin gerçek olduğuna deneyimin değil, aklın yasalarının karar verdiği bir dünyayı seçecektir.

Siyah-beyaz olarak çekilen A Ay filminin o yıllarda, hatta günümüzde bile sinema dili olarak geleneğin çok dışında bir film olduğu aşikardır. 1989 yapımı bir film olmasına rağmen A Ay, ne o yıllara ne de bugüne ait gibi görünmemektedir. Yarım kalmış, bir türlü bitememiş o konağın içindeki çalışmayan ya da istediğinde çalışan saatin kendine göre bir zamanının olması gibi A Ay'ında kendine göre bir zamanı var. Nasıl bir sineması olacağını sinyallerini Reha Erdem A Ay filmi ile izleyicisine vermiştir aslında. İlerideki konularda değinilecek olan Reha Erdem'in uzun metrajlı filmleri'nden Kaç Para Kaç, Korkuyorum Anne ve Hayat Var filmlerinde birbirinden farklı yönleri ve mekanlarıyla gösterilen İstanbul'un hangi yılların İstanbul'u olduğu belirsizdir.

A Ay'da sinemayı plastik olarak kullanma ustalığı ve sinemayı fantastik öge olarak kullanma alışkanlığı, yönetmenin daha sonraki filmlerinde de görülmekte, yönetmen vermek istediği ruh halini, mekanı, sesi ve görüntüyü kurgulayarak (tıpkı Kaç Para Kaç'ın tekinsiz sepya İstanbul kurmacasında ya da Hayat Var'da arka planda sürekli yinelenen Hayat'ın mırıltısı, cam kırılması, polis aracı sirenlerinin seslerinin kullanılması gibi) iletmektedir.

“A Ay filmi, Nantes Trois Continents Film Festivali 1989 / Gümüs Ödül'ünü Fizan adlı filmle paylaşmış, Türkiye Yazarlar Birliği 1991 / En İyi Yönetmen Ödülüne layık görülmüştür“(Boydak, 2006 s.74).

3.2.2.2 Kaç Para Kaç

1989 yılında A Ay filmi ile sinemaya adım atan ve sonrasında on yıl reklam sektöründe çalışan Reha Erdem, 1999 yılında izleyici ile Kaç Para Kaç filmi ile buluşmuştur.”Reha Erdem filminde, oldukça akıcı, geliskin sinema diliyle, Taner Birsel’in başarılı oyunculuğu ve o dönemde hayatı dolara endekslenmiş Türk insanı hayatının ahlaki bir eleştirisini yapmaktadır” (Esen, 2002 s:122).

Yönetmen : Reha Erdem

Senaryo : Reha Erdem

Oyuncular : Taner Barlas (Selim), Bennu Yıldırımlar (Ayla) , Zuhâl Gencer, Engin Alkan, Sermet Yeşil, Duygu Akgün, Bülent Emin Yarar (Ziya), Ara Güler(antikacı), Ali Düşenkalkar (veznedar), Meral Çetinkaya (1.müşteri), Köksal Engür (2. müşteri), Sevin Okyay (3. müşteri), Nisa Yıldırım (müşteri), Cüneyt Türel (4. müşteri), Kaya Gürel (baba), Tilbe Saran (parktaki 1. anne), Serra Yılmaz (parktaki 2. anne), Melih Düzenli (simitçi),Güvenç Ergül(parktaki 1.çocuk), Melis Güler (parktaki 2.çocuk), Erdal Küçükkömürçü, Haldun Boysan, Elif Gezen, Mehmet Atak. Simay Tuna, Yalçın Güzelce (komiser), Mürsel Yaylalı (1. polis), Ahmet Taşdemir.

Sanat Yönetmeni : Ömer Atay

Görüntü Yönetmeni : Florent Herry, Jean Louis Vialard

Ses : Regis Leroux, Herve Guyader, Emmanuel Crozet

Kurgu : Nathalie Leguay

Müzik : Blood Brothers

Pressure Drop “Foctus” , “My Friend”, “Let Me Be Me”

Yapımevi : Atlantik Film

Yapımcı : Ömer Atay

Yapım : Türkiye

Yapım Yılı : 1999

Türü : Dram

Süre : 104 dakika

Teknik Özellikler : 35mm / Renkli

İlk Gösterim Tarihi : 17 Aralık 1999

Vizyona Giriş Tarihi: 25 Ağustos 2000

Vizyonda Kalış Süresi : 3 hafta

Kopya Sayısı : 12

İzleyici Sayısı : 15.200 kişi 133

Gösterime Girdiği Salon Sayısı: Bilinmiyor.

Gösterime Girdiği Şehir Sayısı: 3 (İstanbul, İzmir, Ankara)

Dağıtım : Warner Bros.

(Boydak, 2006 s:75-76)

Kaç Para Kaç, tek bir konu ve tema üzerine odaklanmış olmasına rağmen, didaktik bir söylem geliştirmemekte, eleştirisini hayatın içinden ve eğer dikkat edilirse her an orada burada konuşulan, sayıklanan küçük detaylarla besleyerek anlatmaktadır. Reha Erdem'in filmleri arasında belki de hikaye'nin daha ön planda tutulduğu tek filmidir Kaç Para Kaç. "Katı bir orta sınıf ahlakına sahip olan Selim'in birdenbire eline geçen yüklü miktardaki parayla nasıl baş edemediğini anlatır film. Erdem, varlıkla olan sorunsalını zihniyet bazında çözmeyen boş bir "ahlakçılığın" somut ve elle tutulur engellerle karşılaştığında nasıl tepetaklak olacağını basarılı bir mizansenle kurgulamaktadır. Paranın salt daha iyi yaşamak ve daha çok tüketmek anlamına gelmediğini, geçmişten bugüne artık çok farklı bir kimlik kazanmış olduğunu, "adamdan sayılma"nın, saygı görmenin, rüştünü ispat etmenin tek yolu haline geldiğini yan karakterlerle anlatmayı tercih etmektedir. Para; ihtiyaç, geleceği güvence altına alma, daha iyi yasama, mutlu olma gibi birbirine yakın fakat kişilik yapıları ve sosyal farklılıklarla zenginleşen gerekçeleri kuşanmaktadır" (Karaca, 1999 int. b.t).

"Filmde, Selim'i canlandıran başrol oyuncusu Taner Birsel, etik değerleri ile giderek kabaran tüketme iştahı arasında kalan, kendini onaylamayı başaramadığı gibi paraya olan yabancılığını da aşamayan o tedirgin adamı görülmeye değer bir performansla canlandırmaktadır. Film hiç düşmeyen bir ritimle ve gerektiği kadar diyalogla akmaktadır. Birçok sekansın sıradan iç mekanlarda ve bildik İstanbul sokaklarında geçmesine rağmen gerek çerçeve, gerek kamera, gerekse ışık kullanımı bu küçük hikayeyi aynı zamanda görsel açıdan tatmin edici bir düzeye taşımaktadır" (Karaca, 1999 int. b.t).

Yine A Ay'da olduğu gibi sinemayı plastik olarak kullanma ustalığı Kaç Para Kaç'da da kendini hissettirmektedir. Film noir'i hatırlatan sepya görüntü ve neredeyse boş ve tekinsiz bir İstanbul var filmde.Olayların hangi yılın İstanbul'unda geçtiğiyle ilgili önemli ipuçları yoktur.

Altıntaş'a göre, Reha Erdem, Kaç Para Kaç filminde 'ahlak nedir' sorusunu metaların en değerlisi olan para üzerinden sorarken aslında ahlakla ilintili olarak namus, masumiyet, suç, sadakat gibi toplumsal yasaları koruyan başka birçok kavramın da temelinde mülkiyet ilişkisi olduğuna dikkat çekiyor. (Altıntaş, 2009, s60)

“Konusunu Simenon'un Venedik Treni kitabından alan Kaç Para Kaç filminin senaryosu Reha Erdem tarafından yazılmıştır. Bütçesi 1milyon 200 dolar olan filmin post prodüksiyonu yurt dışında ve laboratuvarı Belçika'da, görüntü montajı Türkiye'de 4 aylık bir zaman diliminde ses montajı ise Fransa'da 3 ayda içerisinde yapılmıştır. 35 mm ile çekilen film, şu ana kadar en çok negatif kullanılarak çekilmiş film özelliği taşımaktadır. Filmin dağıtımını ise Warner Bross yapmıştır” (Boydak, 2006, s:81).

3.2.2.3 Korkuyorum Anne

Korkuyorum Anne'nin merkezinde bir kaza sonucu hafızasını kaybeden en çok da babasını hatırlamamakta direnen Ali vardır. “Ali'nin çevresinde giderek açılan, tek tek kendini tanıtan her bir karakterle ve o karakterlerin belli söz ya da davranışlarından yola çıkarak bütün kente ve insanlara yayılan gündelik hayat detaylarıyla film, insan olmaya dair aklına gelen bir sürü şeyi ortaya döker. Korkuyorum Anne daha çok erkeklerin büyümelerinin ya da büyümemelerinin hikyesidir aslında” (Aytaç, 2009, s:78-79)

Yönetmen : Reha Erdem

Senaryo : Nilüfer Güngörmüş – Reha Erdem

Oyuncular : Ali Düşenkalkar (Ali), Işıl Yücesoy (Neriman), Köksal Engür (Rasih),

Şenay Gürler (İpek), Arzu Bazman (Ümit), Turgay Aydın (Keten),
Aydoğan Oflu (Aytekin), Bülent Emin Yarar (Kasap), Ozan Uygun
(Çetin), Esra Bezen Bilgin (Selvi)

Yapımcı : Ömer Atay

Görüntü Yönetmeni : Florent Herry

Ses : Regis Leroux – Cedric Lionnet

Ses Mix : Cedric Lionnet

Sanat Yönetmeni : Mehtap Ün Kanıbelli

Montaj : Nathalie Le Guay – Reha Erdem

Ortak Yapımcılar : Françoise Piraud,

Sylvie Martin (Strapontin)

Süre : 128 dakika

Türü : Dram / Komedi

Yapım : Türkiye

Yapımcı Firma : Atlantik Film

Yapım Yılı : 2004

Teknik Özellikler : Renkli / 35 mm

İlk Gösterim Tarihi : 2004 (İstanbul Film Festivali kataloğuna bak)

Vizyona Giriş tarihi : 17 Mart 2006

Vizyonda Kalış Süresi :

İzleyici Sayısı : 30.300 kişi 144

Kopya Sayısı : 30

Gösterime Girdiği Salon Sayısı: Bilinmiyor

Gösterime Girdiği Şehir Sayısı: Bilinmiyor

Dağıtım : Kenda Film

Yönetmen 1. Asistanı : Gamze Paker

Yönetmen 2. Asistanı : Aslı Somer

Yönetmen 3. Asistanı : Fatih Kızılgök

Devamlılık : Mehtap Tunay

Yapım Sorumlusu : Evrim Saraçoğlu

Yapım Asistanları : Arda Topaloğlu, Özgür Özcan, Murat Aksu, Mustafa Yiğit

Kasting Danışmanı : Tilbe Saran

Kasting : Özlem Sungur

Kasting Asistanı : Zeynep Saraçoğlu

Kostüm : Ayşe Pirinççioğlu

Kostüm Asistanı : Şaduman Kızıldere

Dekor : Mertkal Kanıbelli

Sanat Grubu : Uykura Bayburt, Gülden Şahin, Sertan Özcan, Faik Topuz

Makyaj : Cüneyt Ballı

Makyaj Asistanı : Gülcan Bayer

Kuaför : Yıldırım Öztürk, Erkan Yılmaz, Gökmen Altınay

Rıza : Melih Düzenli

Zambak : Nalan Örgüt

Kuyumcu : Ahmet Dizdaroğlu

1. Kapıcı : Serkan Keskin

2. Kapıcı : Asil Büyüközçelik

Manikürcü : Güliz Gençoğlu

Camdaki Temizlikçi : Nurgül Uluç

Sünnetçi : Halil Balkanlar

1.Doktor : Mahmut Gökgöz

1.Hemşire : Başak Okay

Hademe : Erdem Akakçe

Hastanedeki Polis : Taner Birsell

Hasta : Fatih Dönmez

1.Doktor : Mahmut Gökğöz

2.Doktor : Hakan Milli

2.Hemşire : Nilüfer Şentürk

Komiser : Hakan Altuner

Provada Ağlayan Kadın : Ezgim Kılınç

Provadaki Kadın : Ülkü Ülker

1.Polis : Ali Çekirdekçi

2.Polis : Murat Akdağ

Belediye Görevlisi : Edip Tümerkan

Askeri Doktor : Serdar Kamalıoğlu

Komutan : Sermiyan Midyat

Çakır : Camille

Dublörler : Reyhan Gülses, Oğuz Tanju, Murat Aksu

Dublör Güvenliği : Cenk Salman, Sinan Güngören

Jimnastikçiler : Reyhan Gülses, Damla Kırşalı, Ebru Karaduman

Küçük Jimnastikçiler : Deniz Eriş, Deniz Işık, Ebru Yıldız, Evginur Bayraktar,

Gamze Al, Kiraz Erdem, Lal Atay, Merve Bakışoğlu, Pınar

Dağkılıç, Zeynep Soykan

Ali Çocukluk : Derin Düşenkalkar

Dublaj Sanatçılarını : Aktan Doğrar, Ayşe Kurtel, Cemal Çaldemir, Mehmet Ali

İşgüden Meltem Özlevent, Müfit Coşkun, Nilüfer Bıyıklı, Oya

Semerci, Pamuk Aldırmaz, Rüçhan Çalışkur, Salahsun Hekimoğlu,

Tunç Özdil, Umut Aral, Ülkü Ülker, Vildan Türkbaş, Vural Buldu

Teknik Ekip

1.Kamera Asistanı : Gökhan Atılmış

2.Kamera Asistanı : Özgür Eken

3.Kamera Asistanı : Yalçın Avcı

Video Asist : Loick Herry

Dolly ve Crane Operatörü : Hasan Ormanlar

Dolly ve Crane Asistanları : Uğur Doğan, Gökay Koçalan

Işık Şefi : Şenol Toz

Işık Asistanları : Cem Vurkır, Hüseyin Yalçın, Şerif Adnan Atar, Sezgin Kaba

Boom Operatörü : Arthur Le Roux

Set Amiri : Hamza Şahin

Set Asistanı : Mustafa Şahin

Hayvan Eğitmenleri : Metin İnanoğlu, Murat Mestut

Photoshop : Elif Özsaruhan

Set Fotoğrafçıları : Arzu Yayıntaş, Volkan Dede

Set Video : Cüneyt Cebenoyan

Dış İlişkiler : Gülin Üstün

Muhasebe : Sema Konak, Serap Genç

Ofis : Aslıhan Algül

Senaryo Çeviri : Ceyda Torun (İng), Haldun Bayrı (Fr.)

Afiş : Mehmet Ali Türkmen

2. Ekip

1.Kamera Asistanı : Tarık Han

Boom Operatörü : Murat Şenürkmez

Tex Işık / Telesine Operatörü : Esra Çora

Negatif Montaj : Jocelyne Ries

Telesine : Roger Vervoenen

35 mm Blow-up : Jean-Pierre De Block

Ses Montajı : Nathalie Vints

Diyalog Montajı : Nicolas Lefebvre

Ses Efektleri : Patrick Egreteau

Miksaj Yardımcısı : Pascal Bellebouche

Jenerik : Emre Aypar, Bülent Ergün

Dublaj Teknisyeni : Cem Gönenç

Avid Eşleme : Can Gönenç

Laboratuar : Meuter-Titra (Brüksel), Sinefekt Film Post Productions Co. A.Ş. (İst)

Ses Stüdyoları : Oz Creations sonores (Paris)

S.I.S (Paris)

Sinefekt Film Post Productions Co. A.Ş. (İstanbul)

Tex Işık Telesine : Sinemaj

Müzikler :

“TA’ALA OULLAK”

Yorum : Basher Abdel’aal

Albüm : Belly Dance From Egypt – Gamil Gamal (1998)

ARC Music Productions International’in izniyle

“HAYATI TAKASIM RAST”

Yorum : Abboud Abdel’aal

Albüm : Salasel Dabah (1999)

“KHAY KHAY”

Yorum : Abboud Abdel’aal

Albüm : Salasel Dabah (1989)

“RISALA MIN TAHTTL MA ‘TAKASIM’ ZANJARANIN”

Yorum : Abboud Abdel’aal

Albüm : Salasel Dabah (1989)

“LISSA FAKER TAKASIM IRAK”

Yorum : Abboud Abdel’aal

Albüm : Salasel Dabah (1989)

“SIRITT EL HABB AL ATLAL”

Yorum : Abboud Abdel’aal

Albüm : Salasel Dabah (1989)

“BATWANS BEEK”

Yorum : Warda

Albüm : Les Plus Grands Classidues De La Musique Arabe-Arabian Masters

“ALACHAN MALICH CHEIRAK”

Yorum : Farid El Atrache

Albüm : Cafe Arabian 2 (2000)

“MAGADIR”

Yorum : Warda

Albüm : Cafe Arabian 3 (2002)

(Boydak, 2006, s:86-91)

Korkuyorum Anne, ‘insan nedir?’ sorusuna yanıt arayan, bütün insanların, özellikle de erkeklerin korkularına eğilen ve insanların unuttuklarını, kanıksadıklarını komik bir dille hatırlatan bir film olarak görülmektedir. Korkuyorum Anne "komedi" türünde sunuluyor gibi görünse de, izleyicisinde hüznü bir tat da bırakmaktadır.

Yönetmenin diğer filmlerinde değinilen sinemayı plastik olarak kullanma ustalığı Korkuyorum Anne de de gözlenmektedir. Film Tophane, Balat, Samatya, Karaköy, Arnavutköy, Eminönü ve Tophane gibi eski İstanbul'u çağrıştıran yerlerde çekilmiş olmasına rağmen, hiçbir döneme ait olmayan, sıcak, hayali bir İstanbul'u seyircinin karşısına çıkarmaktadır

“ 16. Ankara Film Festivali’nde ‘En İyi Yönetmen’, ‘En İyi Erkek Oyuncu’; ‘En İyi Yardımcı Kadın Oyuncu’, ‘En İyi Yardımcı Erkek Oyuncu’, Onat Kutlar En İyi Senaryo ve ‘Umut Veren Yeni Erkek Oyuncu’ dallarında ödülleri toplayan Korkuyorum Anne filminde, toplumsal kargaşa ile insanoğlunun kafa karışıklığını paralel görsel bir dil ile anlatmaktadır. Korkuyorum Anne 2004’te 23. Uluslararası İstanbul Film Festivali’nde de Sinema Elestirmenleri – Fipresci Ödülü’nü almıştır” (Serçek, 2006).

“Film ayrıca 2005 yılında, 12. Adana Altın Koza Film Senliği, Jüri Özel Ödülü ve En İyi Senaryo Ödülü, 16. Ankara Film Festivali, En İyi Yönetmen Ödülü, Onat Kutlar En İyi Senaryo Ödülü, 42. Antalya Film Senliği, En İyi Senaryo Ödülü, 42. Antalya Film Senliği, En İyi 3. Film Ödülünü kazanmıştır. Ayrıca 2006 yılında 39. Sinema Yazarları Derneği, Türk Sineması Ödülleri, En İyi Senaryo, En İyi Kurgu, En İyi Kadın Oyuncu. (Isıl Yücesoy) ve En İyi Yardımcı Kadın Oyuncu (Senay Gürler) ödülleriyle layık görülmüştür” (www.kameraarkasi.org, 2008).

3.2.2.4 Beş Vakit

“Erkekler böyle. Oğlancıkken iyi olurlar, baba olunca dababalarına çekiverirler, deliriverirler. Hepiciğinin içine tüküreyim” (Yaşlı nine Beş Vakit filminden)

Beş Vakit, Reha Erdem’ in İstanbul’un dışında çektiği ilk filmi. İstanbul dışında çektiği diğer filmi ise Kosmos’dur. Yukarıdaki replikte nene’nin söylediği gibi Beş Vakit filminde zaman takvim zamanında değil, birbirini takip eden kuşakların doğal akışında ilerlemektedir.

Yönetmen : Reha Erdem

Senaryo : Reha Erdem

Görüntü Yönetmeni : Florent Herry

Ses : Herve Guyader, Murat Şenürkmez

Montaj : Reha Erdem

Oyuncular : Özkan Özen (Ömer), Ali Bey Kayalı (Yakup), Elit İşcan (Yıldız), Bülent Emin Yarar (imam), Taner Birsell (Zekeriya), Yiğit Özşener (Yusuf), Selma Ergeç (Öğretmen), Tarık Sönmez (Çoban Davut), Köksal Engür (Halil dayı), Tilbe Saran (Ömer'in annesi), Sevinç Erbulak (Yakup'un annesi), Nihan Aslı Elmas (Yıldız'ın annesi), Cüneyt Türel (dede), Harika Uysal (Zeynep), Utku Barış Sarma (Ali), Eren Akan (İsmail), Şükran Üçpınar (nene), Ali Düşenkalkar (Ahmet Ağa), Sencer Sağdıç (doktor), Ali Şahinbaş (fotoğrafçı)

Yapımcı : Ömer Atay

Yapımevi : Atlantik Film

Yapım : Türkiye

Yapım Yılı : 2006

Türü : Dram (Doğa ve zaman filmi)

Süre : 100'

Teknik Özellikler : 35 mm / Renkli

Yönetmen Asistanları : Gamze Paker, Fatih Kızılgök

Yönetmen 2. Asistanı : Ceyda Kayaçetin

Yapım Sorumlusu : Yılmaz Salur

Yapım Asistanları : Yalın Karabey, Ali Ayan, Recai Gürsel, Reşat Elibol

Sanat Yönetmeni : Ömer Atay

Kostüm&Saç&Makyaj : Mehtap Tunay

Kasting : Özlem Sungur

1.Kamera Asistanı : Engin Özkaya, Özgür Eken

2.Kamera Asistanı : Deniz Arslan

Stadycam Operatörü : Gökhan Tiryaki

Işık Şefi : Şenol Toz, Yusuf Demir

Işık Asistanları : İbrahim Erenel, Hüseyin Yalçın

Ambians Ses : Jerome Thiault

Boom Operatörü : Çağdaş Karagöz

Set Amiri : Murat Mestut

Set Asistanları : İsmail Mutlu, Necmi Çağlayan

Kozlu Köyü Set Çalışanları : Abdullah Ildız, Ali Karatay, Emin Ergün, Halil Karaca, Halit Ergün, İlyas Ünal, Kadir Güneri, Mehmet Dinçer, Mustafa İlter, Mustafa Yüksel, Nihat Dinçer, Rıdvan Öktem, Tamer Şen, Vasıf Mergen

Galaxy Crane Operatörü : Hasan Ormanlar

Galaxy Crane Asistanları : Uğur Doğan, Hakan Yamaç

Hayvan Eğitmeni : Murat Mestut

Yemek : Yahya Yılmaz, Özlem Yılmaz, Burçin Yurdakul, Eray Yurdakul, Volkan Yurdakul, Cemil Temiz, Gönül Deniz, Fatma Yılmaz

Ulaşım : Muharrem Elibol, Ali Karatay, Mehmet Dinçer, Abdullah Ildız, İsmail İlter, Ahmet Şen, Halil Karaca, Hasan Güneri, Nazmi Koç, Kemal Dinçer, İsmail Koç, Şit Ildız, Nazif Şen, Ahmet Tekin

Kamera Minibüsü: Salih Gündüz

Jenaratör Ulaşım : Erol Bayraktar

Dış İlişkiler : Gülin Üstün, Claudine Avetyan

Muhasebe : Selma Konak

Ofis : Aslıhan Algül, Aydın Anitaş

Senaryo Çeviri : Ceyda Torun (İng), Haldun Bayrı (Fr)

Altyazı Çeviri : Nermin Saatçioğlu (İng-Fr)

Grafik Tasarım : Erkut Terliksiz

Çalığışu Kapak Tasarımı : Haluk Tuncay

Post Prodüksiyon : İMAJ

Post Prodüksiyon Sorumlusu : Cengiz Çilek, Fatih Kızılgök

Post Prodüksiyon Asistanları: Mehmet Afyök, Bora Gökşingöl

Hakan Beyazıt (Atlantik Film)

Avid Teknik Destek : Nuri Memiş

Avid Eşleme : Metehan Toprak, Orçun Solak
Online Kurgu&Özel Efektler&Jenerik : Cengiz Çilek
Ses Montaj :Reha Erdem
Ses Eşleme : İnanç Şanver
Diyalog Montaj :Bülent Taban
Miksaj : Herve Guyader
Miksaj Asistanı : Erkut Görmez
Foley Süpervizörü : Boris Trayamov
Foley Sanatçıları : Tzvetan Kadiyski, Goergy Vladichki
Nene Ses : Neval Temoçin
Renk Düzeltme : Pascal Nowak
Arri Lazer Baskı Operatörü : Özgür Taparlı
Renk Düzeltme Laboratuvarı : Sinemaj
Sinemaj Teknik Sorumlu : Hakan Toptaş
Optik Ses Aktarma : Yaşar Özdemir
Laboratuvar : SİNEFEKT POST PRODÜKSİYON A.Ş.
Ses Stüdyoları : İMAJ , MELODİKA
Işık Malzemesi : Galaxy Film ve Işık Cihazları
Ezanlar :
Sabah-Öğle-Yatsı : Niyazi Bolel
Akşam : Bülent Emin Yarar
İkinci : Özkan Özen
Müzikler
ARVO PART - TE DEUM / Talinn Oda Orkestrası (1984-1986)
SILOUANS SONG / Talinn Oda Orkestrası (1991)
ORIENT & OCCIDENT / İsveç Radyo Senfoni Orkestrası (2000)

COMO CIERVA SEDIENTA / İsveç Radyo Senfoni Ork.(1998)

RACHEL'S - EGON & GERTIE / Albüm - Egon Schiele (1996)

İlk Gösterim Tarihi : 12 Nisan 2006 (Uluslararası İstanbul Film Festivali)

Vizyona Gireceği Tarih : Ekim 2006

(Boydak, 2006, s: 110-114)

Erdem, kentte ve kentli karakterlerle geçen üç filmden sonra 5 Vakit'de bakışını taşraya yöneltmektedir. “5 Vakit'te mekânla beraber zamanın akışı da değişmekte; kentin aksak ve dinamik ritmi, 5 Vakit'te kendini duragan bir akışa bırakmaktadır. Ayrıca filmdeki her kare bir fotoğraf özeni ile bir araya getirilmiştir ve hemen göze çarpmaktadır. Yalın bir dile sahip olan film, baştan sona kadar izleyiciyi yormadan devam etmektedir” (Uzunmehmetoglu, 2007, s:29).

Reha Erdem, Beş Vakit için, “Toprakla deniz, kayayla gök arasında asılı bir köyde büyümeye çalışan, üç çocuğun zamanın akışında yuvarlanmalarının filmi. Orada zamanın tek sarkacı, kimi zaman gümüşü bir bıçak gibi parlayan bir minare ve onun güneş saatiyle dönen bes vakti...” demektedir. (Erdem, 2006) Film, bir köyde çocukluktan gençliğe geçen, on iki-on üç yaşlarında üç çocuğun hikayesini anlatmaktadır. Zaman ezan sesiyle beş vakte bölünür. İnsana özgü bütün olaylar her gün bu beş zaman dilimi içinde yaşanır. Beş Vakit'te hikayenin anlatımı kronolojik ilerlerken, beş vakit geriye doğru gitmektedir. Film, karanlıkta başlamakta ve aydınlıkta bitmektedir Taşrada zaman kenttekenden farklı akmaktadır. Gündelik hayat yinelenmektedir; pratikleri ise sıradan ve olagandır. Anlatıya, hikâyeye kolay gelmeyen, sıradanlıklarının görünmez kıldığı eylemler toplamından oluşmaktadır. “5 Vakit de, aynı anda var olan döngüsel ve doğrusal zaman algılarının birlikteliğinden ortaya çıkan bu çelişkili ritmin peşinde olan bir film olarak görülmektedir. Bir taraftan döngüsel olanın peşinde gün dönümünü takip ederken, bir yandan da onu bölümlendirmekte, kesintiye ugratmakta, hatta kimi zaman dondurmaktadır. Reha Erdem, 5 Vakit'te kentlilerin unutmaya yüz tuttıkları bir zaman/mekân algısını geri çağırmaya çalışmaktadır” (Aytaç, 2006).

“Erdem Beş Vakit filminde, kamerasıyla bir film göstermenin ötesinde insanı neredeyse namaz vakitleriyle bölünmüş köydeki zamanın içine çekmektedir. Akan zaman öylesine dingin ve dogal anlatılmış ki hiçbir şekilde klişe bir estetiğe ve anlatıma prim vermeden ağır ağır ama muhtesem bir ritim duygusuyla ilerlemektedir. Köyün sükunet dolu ortamında zamanın ilerlediğini gösteren tek sey ezan sesi ve güneşin hareketleridir. 12 yaşlarındaki 3 çocuk Ömer, Yakup ve Yıldız ezan sesiyle beş vakte bölünmüş günleri teker teker eskiterek büyümektedirler. Film “vaktin ilerleyişi” meselesinden yola çıkarak büyümenin getirdiği sancuları, çetrefil durumları anlatmaktadır” (Akın, 2008).

Beş Vakit’te çocuklar bir yanda okulda teorik bir yanda da dağlarda pratik olarak hayatın içine girmeye çalışmaktadırlar. İmam, günde beş vakit okuduğu ezanla köyde vakti belirlerken onlar da ders kitaplarından, dünyanın dönüşü ile günlerin ve mevsimlerin oluşumunu okumaktadırlar. Güneşin ve dünyanın konumu değişip dururken insanın da hisleri, düşünceleri değişip, yenilenip, dönüşüp duruyor. İçinde buldukları bu serüvenin adı da ‘büyümek’ tir (Tunca, 2006).

Beş Vakit’in çocukları için büyüme zor olarak görülmektedir. Korkuyorum Anne’de olduğu gibi, kentte kendilerine ragmen ileri doğru akan zaman içerisinde kendilerini birdenbire büyümüş bulan (ve arada geçen zamanı hatırlamayan) Ali ya da Keten’in aksine, Beş Vakit’in çocukları (Yıldız, Ömer ve Yakup) sanki bekledikleri halde büyümemektedirler (Aytaç, 2006).

Akın’a göre, filmde, cinselliği keşfi, günahı tatmak, babalarla kurulamayan ilişkiler, çocukların etraflarını keşfetmesi birçok konu zaman ilerleyisiyle izah edilebilmektedir. Filmin birçok sahnesinde her şeye referans olan bir merkez şeklinde caminin göğe doğru yükselen ve birçok yerden hemen ilk fark edilen minaresi görülmektedir. Köydeki yaşamın en merkezindeki şey Ezan sesidir (Akın, 2008).

Erdem, kendisiyle yapılan bir görüşmede, ezan sesini çok sevdiğini, o köy atmosferinde bu sesin bambaska yansıdığını söylemektedir: “Bu ilahi bir şey. Onu duyunca, durup dinliyorsunuz”. Yönetmen, “Ben inanca inanıyorum, inanca saygı duyuyorum” demektedir. Filmin özündeki bu dinsel duygunun, ne islamcılar, ne de

laikler tarafından yanlış yorumlanmayacağına inanmaktadır. Reha Erdem'e göre; "Bu bir inanç filmi değil. İslam kültürü var, ama malzeme yapılmamış. Hepimiz bu kültürle yetiştik. Din ve inanç duygusu, o köyde var olduğu kadar yer alıyor (Dorsay, 2006)".

Bu açıdan bakıldığında, Beş Vakit, her ne kadar namaz vakitlerinden, ezandan ilham alsada ve zaman ezan vakitleri ile bölünmüş olsa da dini değerlere mesafeli durmaktadır. Yüksek kayalıklar üzerine kurulmuş küçük köyün sakinlerinin beş vakit okunan ezana göre hayatlarını şekillendirmeleri filmin temasını oluşturmaktadır. Bu konunun merkezindeki 12 yaşlarında üç çocuk, aileleri ile sorunlar yaşamaktadır ve büyümek onlar için daha çok acı çekmekle eşdeğerdir. Beş Vakit'in sadece çıkış fikrinde ezan vakitlerinden beslenilir, içerikte buna dair herhangi bir belirti görülmemektedir. Filmde Erdem, sabah ezanını aydınlıkta okutacak kadar da meseleye uzak yaklaşmaktadır. Daha önce çektiği A Ay ve de Kaç Para Kaç'ta okunan ezanlar gibi buradakine de nesnel yaklaşmaktadır. Sunumunda ise 'Beş Zaman' gibi genel bir isim yerine 'Bes Vakit'i tercih etmektedir. Filmde alışık olduğumuz köy kültüründen, gelenekten bağımsız bir atmosfer bulunmaktadır. Seçilen müzik ise, Freudyen sancılar bildik köy hayatından beslenmemektedir (Deniz, 2008).

Filmin en önemli başarılarından biri de birbirinden bağımsızmış gibi görünen birçok konuyu zaman denilen bir kavramın altında dağılmadan, ustalıkla, yerli yerinde anlatması olarak görülmektedir. Reha Erdem, tüm bunları anlatırken yer yer doğulu imgelerden ve hikayelerden de yararlanmaktadır. Habil-Kabil hikayesi, günahı tatmanın ardından gösterilen ağaç, yere düşen çocuğun ölmemesi üzerine kesilen kurban hemen göze çarpan tanıdık öğeler olarak görülmektedir (Akın, 2008). "Diğer yandan filmin hissiyatını en net belirleyen unsurlar saman yığınları, çiçekler, siva, toz, toprak, yapraklar, dallar, çalılar arasında hareketsiz yatan, hatta zeminden ayrıştırılamayan çocukların imgeleri olarak görülmektedir. Çocuklar, işlenmiş ufak tefek suçlar yüzünden duyulan suçluluk duygusunun ya da utancın beraberinde getirdiği bir ölme isteği anına sahitlik eder gibidirler. Başka bir anlamda yerin dibine girme isteğine sahiptirler. Ama bu istek aynı zamanda korunaklı bir mekâna sığınmayı da içermektedir.

Mekâna saklanmanın, mekândan bağımsız olmak yerine mekânla bir olmanın verdiği korunaklı bir hâli de beraberinde taşımaktadırlar. Bir taraftan sanki o dokular çocukları boğup, yutuyormuş gibi, diğer taraftan üzerlerini şefkatle örtüyormuş gibi görünmektedir” (Aytaç, 2006).

Akın’a göre, film görsel olarak birçok zenginliği içerisinde barındırmaktadır. Erdem’in kamerası seyirciyi çoklukla yüksek noktalardan (minare, kayalıklar.) yapılan muhtesem manzaralar ve fotoğraflarla baş başa bırakmaktadır. Diğer yandan işlenen konuyla sinematografik dil arasında inanılmaz bir bağ ve birlik duygusu bulunmaktadır. Gerek ses gerek de görüntü anlamında filmin hakkının fazlasıyla verilmesi de filmin yakaladığı güce güç katmakta ve filmi tam bir görsel şölene dönüştürmektedir (Akın, 2008).

Beş Vakit filminin müzikleri ile filmin bütünleştiğini söyleyen Özden’e göre, yönetmen filminde, başka bir dine ait olmasına rağmen dindar bir müzisyenin bestelediği ‘ilahi’ niteliğindeki parçaları kullanmıştır. Böylece farklı renklere sahip olmasına rağmen müziklerin birbirini tamamladığını düşünmektedir: “Hissedilen ilahi duygu, köyden, ezandan ve o müziğin karışımından ortaya çıkıyor benim için.” Filmde ezanın duruşu sadece bir saat gibi değil, minare de gündelik olmayan bir şeye işaret etmektedir. Bunu herkes farklı algılayabilir, fakat yönetmen için zamanın ötesinde bir anlamı bulunmaktadır. İslam kültürünün hayatımıza bir şekilde etki ettiğine, en azından çocuk yaşta dualar öğrenildiğine ve ezanı günde bes vakit duyulduğuna dikkat çekmektedir (Özden, 2006).

Beş Vakit’te, köydeki çocukların öykülerine klasik müzik eşlik etmektedir. Müziğin de desteğiyle filmin genelinde köy hayatı ile ilişkilendirilmesi güç olan bunalımlı bir havanın hakimiyeti görülmektedir. Ayrıca çocukların sorunları büyüklerin gözündekinden daha ağır anlamlara bürünmekte, mesela dayaklar abartılı bir şekilde aktarılmaktadır. Sınıfta bir kız öğrencinin gözü mor’dur. Ahmet Ağa ‘babalık’ ederek çobanı dövmüştür. Özden’e göre, Beş Vakit filminde müzik tercihi tamamen filmin kendi zamanı ve coğrafyası ile alakalı olarak görülmektedir. Erdem, diğer çalışmalarında da müzik ve diğer öğelerin günlük hayata dair olmadığını altını çizmektedir. Filmin kasvetli olduğu fikrine ise katılmamakta, Korkuyorum Anne’nin daha kötümser olmasına rağmen Bes Vakit’in iyimser olduğunu düşünmektedir.

Çocuk karakterlerin önünde uzun bir hayatın olması bunun göstergelerinden biridir. “Kasvet, çocuk karakterlerden değil benden kaynaklanıyor.” diyen Erdem’e göre; her iç kararması aydınlık demektir aynı zamanda. “Bu nedenle filmi izlediğinizde size hatırlattıkları içinizi açıyor.” Akışın yatsıdan sabaha doğru ilerlemesi de çocukların ana karakterler olması gibi umuda, hayata işaret etmek amacıyla kurgulanmıştır. Yönetmen, Bes Vakit’te hiç kötü karaktere yer verilmemesine dikkat çekmektedir. Bu da filmin hiç kara olmayan bir yönüdür; filmde sadece sevgisizler ya da sevgisini gösteremeyenler bulunmaktadır. Erdem, öykünün sonunda Ömer’in ağlamasını sadece suçluluk duygusundan değil, bütün hayata karşı bir tavır olarak açıklamaktadır. Yönetmenin, büyümeyi trajik olarak görmesi, şüphesiz filmin atmosferinde de belirleyici durumdadır (Özden, 2006).

Reha Erdem, 2006 yılında çektiği Beş Vakit filmi ile 25. Uluslararası Film Festivali'nde En İyi Film ödülünü kazanmıştır. Ardından Adana Altın Koza'da En İyi Film ödülünü almıştır. Erdem'in 'Tema olarak bir büyüme filmi' dediği Beş Vakit, 2006 yılının Nisan ayında İstanbul Festivali'nde ödül almıştır (Güneri, 2006).

Film ayrıca FIPRESCI (Uluslararası Sinema Eleştirmenleri) ödülleri almıştır. Adana Altın Koza Film Festivali'nde ise ‘En İyi Film’ ödülü yanında, ‘Umut Veren Genç Erkek Oyuncu’, ‘Umut Veren Genç Kadın Oyuncu’ ve ‘En İyi Yardımcı Erkek Oyuncu’ ödülleri değer görülmüştür. 2006’da gösterime giren Beş Vakit, ayrıca birçok uluslararası film festivalinde gösterilmektedir (Serçek, 2006).

Bu ödüllerin yanı sıra 2006 yılında, 28. Montpellier Akdeniz Filmleri Festivali, Jüri Özel Ödülü, 28. Montpellier Akdeniz Filmleri Festivali, Nova Ödülü, 28. Montpellier Akdeniz Filmleri Festivali, Gençlik Ödülü, Mannheim-Heidelberg Film Festivali, Jüri Özel Ödülü, 39. Sinema Yazarları Derneği, Türk Sineması Ödülleri, En İyi Film, 39. Sinema Yazarları Derneği, Türk Sineması Ödülleri, En İyi Yönetmen, 39. Sinema Yazarları Derneği, Türk Sineması Ödülleri, En İyi Görüntü Yönetmeni ödülleri layık görülmüştür (www.kameraarkası.org, 2008).

3.2.2.5 Hayat Var

2008 yılında çekilen ve yönetmenin beşinci filmi olan Hayat Var'da, İstanbul'da hasta dedesiyle yasayan küçük bir kızla 'tutunamayan' bir babanın hikâyesi anlatılmaktadır. Hayat Var, Reha Erdem'in filmleri arasında son büyüme hikayesidir. Hayat karakteri yönetmenin ergen karakterleri arasında muhtemelen en sert, hatları en keskin olanıdır. "Elit İşcan, Erdal Beşikçioğlu ve Levend Yılmaz'ın rol aldığı film için Reha Erdem "en sert filmim" nitelendirmesi yapmaktadır "(Altyazı, 2008, 43).

"Hayat Var filmi 45. Antalya Altın Portakal Film Festivali, Ulusal Uzun Metraj, SIYAD Jüri Özel Ödülüne layık görülmüştür (www.kameraarkası.org, 2008). Filmin konusuna bakıldığında, Hayat (14), babası ve yatalak dedesi ile birlikte, nefes kesici güzellikteki İstanbul Bogazı'na açılan bir dere ağzına kurulmuş, derme çatma ahşap bir evde yaşamaktadır. Boğaz, güzel olduğu kadar da karanlık ve tehlikelidir. Babası ailenin hayatta kalmasını sağlamak için küçük teknesiyle bu sulara balıkçılık yaparken, bir taraftan da birtakım yasadışı işlere girip çıkar. Hayat, bu zorlu, sert ve acımasız dünyaya doğmuştur ama yaşama sıkı sıkıya sarılır ve dünyadaki adaletsizliklere karşı cesaretini, dayanıklılığını ve umudunu yitirmez "(www.sinematurk.com, 2008).

Oyuncular

Hayat :	Elit İşcan
Baba :	Erdal Beşikçioğlu
Dede :	Levend Yılmaz
Anne :	Banu Fotocan
Kamle :	Handan Karaadam
Adam :	Nebil Sayın
Oğlan :	Erhan Tekin
Bakkal :	Metin Yıldırım
Polis:	Önder Açıkbaş
Öğretmen :	Aynur Tokluoğlu
Müdür :	İsmail Başöz
1. Genç oğlan :	Canbert Yerguz
2. Genç oğlan :	Kaan Mestut
3. Genç oğlan :	Halim Ercan
1. Genç kadın :	Güliz Gençoğlu
2. Genç kadın :	Yaprak Aras Şahinbaş

İmam :	Rahmi Elhan
Bebek :	Ender Efe Satır
Oğlanın arkadaşı :	Kadir Poktiç
Bahçedeki çift :	Asil Büyük Özçelik Nilüfer Alğtekin
Arabadaki çift :	Başak Keser Serdar Bakioğlu
Asyalılar :	Steven Chen Mehmet Karabazar
Yönetmen & Senarist	Reha Erdem
Yapımcı	Ömer Atay Cemal Noyan, Harilaos Padouvas, Despina Mouzaki, Konstantinos Geronikolos, Kalin Kalinov
Ortak Yapımcılar	
Görüntü Yönetmeni	Florent Herry
Ses Miksaj	Herve Guyader
Kurgu ve Ses Tasarım	Reha Erdem
Sanat Yönetmeni	Ömer Atay
Kostüm	Mehtap Tunay
Kasting	Özlem Sungur Yener
Yürütücü Yapımcı	Gamze Paker
Yapım Amiri	Kaan Kurbanoglu
Yönetmen Asistanları	Barış özbiçer, Selcen Ergun, İpek Kemahlıoğlu
Post Prodüksiyon	
Süpervizörü	Cengiz Çilek
(Hayatvar.com.tr, 2010)	

“Film, 14 yaşındaki Hayat’ın büyüme serüvenini acıtıcı bir üslupla gözler önüne sermektedir. Filmin ana eksenini, yetişkinlerin dünyasının ikiyüzlülüğü, tacizleri ve çelişen ahlaki değerleri arasında Hayat’ın tek başına çıkmazını aşma süreci üzerinedir” (Kanbur, 2009, s: 121). A Ay, Beş Vakit, karakterleri yaşça büyük olsalar da hala büyümenin sancılarını çeken Ali’nin olduğu Korkuyorum Anne’den sonra Reha Erdem’in son büyüme hikayesidir Hayat Var. Reha Erdem’in büyüme sancısı çeken karakterleri arasında Hayat, oldukça keskin ve sert bir karakter olarak göze çarpmaktadır. Okuldaki, evdeki, komşudaki, kısacası yaşantısından izlediğimiz her kesit Hayat’ın hayatının ne kadar çekilmez halde olduğunu gözler önüne sermektedir. Normalde eğlenceli görünmesi gereken bir lunapark sahnesi bile Hayat Var’ da insana ‘artık yeter, bitsin bu işkence’ dedirtmektedir. Görüntüler kadar ses de bu işkenceye her daim eşlik eder niteliktedir.. Erdem film için “Bu sistemlerin çöküş masalı” demektedir. “Yönetmen filminde bütün sistemler çöktüğünde dahi sevgi

arayısının bitmediğini göstermek istemiştir” (Deniz, 2008). “Hayat Var, yönetmenin kendine özgü dünyasını benzer bir biçimde geliştirerek ileriye götüren, seyircinin kayıtsız kalamayacağı kadar zorlayıcı bir görsel ve işitsel dünya kurarak, hayatın ve insan olmanın en derindeki hallerini sinemanın diline dönüştürmektedir” (Altyazı, 2008: 3).

Yönetmenin daha önceki filmlerinde değinmiş olduğumuz zaman ve mekan kullanımı ile ilgili olarak sinemayı plastik olarak kullanmadaki ustalığı ve filmlerindeki ‘geniş zaman’ algısı Hayat Var filminde de göze çarpmaktadır. İstanbul’u daha önce görülmedik ve bir çok kişi için tanıdık kabul edilemeyecek bir açıdan ele alan yönetmen, bundan önceki filmlerinde yapmış olduğu gibi bu filmde de filmin zamansal boyutuyla ilgili pek ipucu vermemektedir. Hayat Var filminin hangi zamanda geçtiği ile ilgili olarak izleyicinin elinde fazla bir şey yoktur.

3.2.2.6 KOSMOS

Kosmos mucizeler yaratan bir hırsızdır. Dağlardan taşlardan, ağlayarak ve sanki birilerinden kaçır gibi gelir bu zaman dışı sınır şehrine. Şehre girer girmez nehirde boğulan bir küçük çocuğu kurtarır ve mucize yaratan insan olarak hemen kabul görür şehirde. Kosmos sıradan birisi değildir. Kosmos’u hiç yemek yerken ya da uyurken görmeyiz. En büyük ihtiyacı çay, tek besini ise avuç avuç yediği kesme ya da toz şekerdir. Şaşırtıcı maharetlerinden birisi de yüksek yüksek ağaçlara büyük bir kolaylıkla tırmanıp, incecik dallarında bir kuş gibi oturabilmesidir. Kosmos herkesi irkilten bir isteğini açık sözlülükle belirtir: Aşk peşindedir. Kosmos’la dereden kurtardığı küçük çocuğun ablası Neptün arasında tuhaf bir yakınlaşma olur, ağaçlarda damlarda çığlık çığlığa kuş bağırırlarını taklit ederek sanki gölgeleriyle buluşur, oynayırlar. Kosmos’un gelmesiyle şehirde o zamana kadar pek de görülmeyen küçük dükkan soygunları baş gösterir. Soygunlar ve mucizeler birbirini kovalarken, şehirliler Kosmos’un insanları iyileştirme gücünü keşfederler. Bütün dertliler, hastalar, şifa arayan çaresizler Kosmos’un peşine düşer. Zamanla talihsiz olaylar serisi herkesin ondan uzaklaşmasına sebep olur. (sinematürk.com 2010).Burası Kars’tan ziyade, belirsiz bir zamana ait belirsiz bir sınır kasabasıdır. Buraya Kosmos adında bir adam gelir, ağlayarak. Ölmüş bir bebeğe hayat verir,

insanlara şifa dağıtır, mucizeler gerçekleştirir, soygunlar yapar. Büyük ve önemli cümleler sarf eder, ağaçlara tırmanır, kuşlar gibi öterek iletişim kurar, âşık olur. Kosmos kasabalının, izleyicinin ve kendi aklını karıştırarak, ağlayarak oradan ayrıldığında, Erdem de Türkiye sinema tarihine, unutulmaz kareleriyle türünün ilk ve tek örneğini miras bırakır. Ödüllere yelken açan filmini tamamlamıştır, artık o da yeni yolculuklara hazırdır. (Aşar radikal 2010)

Orijinal Adı	Kosmos
Yönetmen	Reha Erdem
Senaryo	Reha Erdem
Oyuncu	Sermet Yeşil (Kosmos) Türkü Turan (Neptün) Hakan Altuntaş (Neptün'nün babası) Sabahat Doğanyılmaz (Öğretmen) Korel Kubilay (Baldız) Akın Anlı (İlhan) Serkan Keskin (Kahveci) Sencer Sağdıç (Tahir) Cüneyt Yalaz (Yüzbaşı)
Görüntü Yönetmeni	Florent Herry
Sanat Yönetmeni	Ömer Atay
Kostüm	Mehtap Tunay
Yapımcı	Ömer Atay
Yapımcı Firma	Atlantik Film
Yapım Yılı	2009
Yapım Ülkesi	Türkiye, Bulgaristan
Filmin Süresi	122 dakika
Filmin Resmi Sitesi	http://www.kosmos.com.tr/
Dağıtıcı Firma	Tiglon Film
Orijinal Dili	Türkçe
Vizyon Tarihi	16.04.2010

(www.intersinema.com , 2010)

Kosmos, Reha Erdem'in kendi iç dünyasında kanatlarını takarak yaptığı bir yolculuk aslında. Bir sınır kasabasına gelen siz deyin deli, ben diyeyim meczup salya sümük bir adam görüyoruz. Ağlıyor, acı çekiyor, gülüyor izleyici bu sahneden sonra adama zaten deli damgasını vuruyor. İşte tam bu noktada hepimizin içinde bir deli olduğu hissine kapılıyoruz. Reha Erdem'in perdeden bize sunduğu bu kahraman sanki bizlerin toplumdan sakladığı tatminsizliklerimizi, maske takmamış hislerimizi ifade ediyor. Bu hislerimizi hiçbir kıstasa bağlı olmadan yaşamaya kalksaydık

saniyorum her birimiz Reha Erdem'in birer kahramanı olurduk. Çünkü yaşam denen şeyin gizli tadı o saklı duygularda yatıyor. Kosmos filmi sadece bu değil elbette. Bu film kendi içinde bir ayna bizim için. Filmin ilk sahnesinden hemen sonra derede boğulan çocuğu kurtaran meczubumuzun kasabalılar tarafından nasıl algılandığını görüyoruz. Onun başka mucizeleri de kasabalıları etkiliyor ve ona korku, saygı karışımı bir hisle yaklaşıyorlar. Bu noktada niye hissettiğimiz gibi yaşayamadığımızı anlıyoruz. Eğer kuralları yıksak ilk başta aldığımız beğeni, sonrasında nasıl bir dışlamanın kökeni oluyor onu yaşıyor meczup. Bütün bu hesaplaşmaların içinde yaratan mevzusu belki Kosmos'un renklerini veren en önemli konu (Akbıyık, Star, 2010) .

“Bir gün küçük dünyamıza bir tuhaf adam gelir. Bir bardak su ister gibi “aşk istiyorum” der. Gözümüzün içine bakarak, tenimize dokunarak yaralarımızı iyi eder. “Emeği kedere dönüştüren” zorunlu çalışmaya çoktandır yüz çevirmiştir. Para dediğin nedir ki zaten, yandaki dükkândan çalar, çaycıya 100 lira verir... Bir hırsız, bir sınır şehrinde mucizeler yaratır.” (Tekerek, söyleşi 2010)

16 nisan 2010 da vizyona giren Kosmos filminin uluslararası prömiyeri şubat 2010'da 60. Uluslararası Berlin Film Festivali, Panorama özel seçki bölümü'nde gerçekleşti. Ekim 2009'da Gerçekleşen 46. Antalya Altın Portakal Film Festivali'nde En iyi film, En iyi görüntü yönetmeni, En iyi yönetmen ve ses tasarımı dalında jüri özel ödülleri aldı (kosmos.com.tr)

4 . REHA ERDEM SİNEMASINDA TOPLUMSAL CİNSİYETİN TEMSİLİ

Biyolojik faktörler üzerinde, insanın sosyal yaşamdaki konumunu tanımlayan, belirleyen birtakım kültürel değerler vardır. Bu açıdan bakınca kadın ve erkek gibi tanımların aslında tamamen kültürel temelli, yapay, sonradan öğrenilen ve empoze edilen değerler bütünü olduğu fikrine ulaşıyoruz; özetleyecek olursak: “ürünü hazırlayan şey, medeniyetin bütünüdür” (Beauvoir, 1949 s: 15). Buradaki hazırlama kelimesi, beden üzerine belli değerlerin empoze edildiği bir süreçtir. Yazarın bahsettiği bir kadınsallaştırma, erkekleştirme süreci olarak da algılanabilir. Reha Erdem, bu süreçleri ve bu süreçlerdeki çelişkileri, kaçışları, travmaları, yok olma tehlikesindeki hayalleri yansıtır filmlerinde (Tuncer 2009 s: 89-90). “Hayat Var filminde ondört yaşındaki bir kız çocuğunun bedeninin kız çocuğu olmaktan çıkıp kadın olarak görülmeye başlanmasına tanık oluruz. Gelişmekte olan bedeni üzerinden Hayat’a dayatılmaya çalışılan kimlik ile onun olmak istediği çocuk kimliği arasındaki gerilim filmin geneline hakimdir. Üvey babasının “düzgün otur kız!” diye çıkışması da, Hayat’ın bedeninin kendi kişisel istenci dışında “erkek bakış”ında bir cinsel objeye, bir göstergeye dönüştüğünü göstermektedir” (Tuncer 2009 s: 90). Korkuyorum Anne’de ise erkek olma kodlamasından söz etmek mümkün: Küçük Çetin, korkmasına rağmen sünnet olmak zorundadır. Çünkü sünnet, erkek bedenine hem kültürel hem de cerrahi bir müdahale erkek olmak için yerine getirilmesi gereken bir ritüeldir. Beş Vakit filminde eşeklerin çiftleşmesi sırasında erkeklerle kızların ayrışan konumları toplumsal cinsiyet kodlamalarına yetişkinliğe geçiş sürecindeki çocukların benimsedikleri görülmektedir. Reha Erdem filmlerinde genel olarak ebeveynlere özellikle babaerkil ototritye karşı bir öfke ve isyan vardır. Başka bir ifadeyle; eril olana, iktidarda olana, bir iktidar olarak fallusa karşıdır bu isyan. Anne, çocuğun yasaklar öncesi, dil öncesi kendini bir hissettiği varlıktır. Özlenen, beklenen, sevilen, eksikliği hissedilen çoğunlukla annedir.

Reha Erdem filmlerinde, hayatın sıkıcılığı, kuruluğu ve heyecansızlığından erkekleri sorumlu tutar. Kadın erkek arasındaki tavrını daha çok kadından yana koymuş gibi gözüküyor. Reha Erdem filmlerinde baba daha çok hayatın akli, araçsal yönünü temsil etmektedir. Kadın karakterlerini para kazanmakla ilgili görünürde pek fazla derdi yokken erkeği çoğunlukla, para kazanan, eve ekmek getiren, hayatın tozuna toprağına karışmış, yaşam mücadelesini sürdürme gayesindeki kişiler olarak görüyoruz” (Acar 2009 s: 33).

4.1 Anaakım (popüler) Türk Sineması İle Karşılaştırmalı Olarak Reha Erdem Sinemasında Toplumsal Cinsiyetin Sunumu

Küresel popüler kültür, dünyanın farklı bölgelerinden gelen farklı unsurları birbirine karıştırmaya hazır olma durumunun bir ürünüdür. Hobsbawn’a göre, yüksek kültür bu zorlayıcı gücü paylaşmaz. Yüksek kültür ile popüler kültür arasındaki ilişkiyle ilgili olarak, bir problem de şudur; popüler kültürü herkes paylaşmaktadır fakat bunun tersi geçerli değildir (Hobsbawn 2000 s: 139-140). Kitle kültürü ve popüler kültür ürünlerinin hayatı anlamlandırma ve hayata bakış sürecimizi, hegemonik ideolojinin verili kodlarının sıklıkla tekrarı yöntemiyle biçimlendirdiğini ve artık düş üretme yetimizi bile kısırlaştırdığını ileri süren Oskay’a göre, günümüz toplumlarında dünyayı gerçekliği ile algılamak yerine, başat kültürün ve onun verili toplumun kendini yeniden üretmesinde en çok işe yarayabilen öğelerinden oluşan hegemonik ideolojinin belirlediği sınırlar içinde algılanmasıyla yetinmeyi amaçlayan bilinç endüstrisi ürünü fantazyalar ve düşler yaygınlaşmakta; bunlar birer kitle kültürü ve popüler kültür ürünü olarak sinemasıyla, magazinleriyle, yıldızbilimi dergileriyle, şiddet ve pornografi ürünleriyle hergün biraz daha hayatımıza verdiğimiz anlamı biçimlendirecek duruma gelmektedir (Oskay 1981 s: 9). Bütün bu kitle kültürü ve popüler kültür ürünlerinin amacı içinde yaşanan toplumun kurallarının insan zihninde rasyonelleşmesini sağlamaktır.

Kitle ve popüler kültürün bu yazılı, görsel ve işitsel ürünlerinin sıklaştırarak haykırdıkları, verili toplumsal yaşamı korumaya ve devam ettirmeye yönelik söylemleri mevcut durumu mantığa bürümektedir ve ‘olması gereken’lerin gerçekleştiği yönünde bir algı oluşturulmaktadır. Öztürk’ün de ifade ettiği gibi, toplumsallaşma pratikleri, insanlığın tarih boyunca bilinçdışında biriktirdikleriyle birleşince insanın zihnine ve ruhuna (kalemine, fırçasına, kamerasına) yansır; böylece erkek egemen düzenin “doğal” olduğuna inanır ve bu ideolojiyi içselleştiririz. Bu yüzden sanat ürünlerindeki cinsiyetçi bakışın çoğu zaman farkına varmayız (Öztürk 2000 s: 221).

20. yüzyılın en etkili kitle iletişim araçlarından biri de hiç kuşku yok ki sinemadır. Kitleleri etkileyen sinemanın yalnızca bir eğlence veya hayatın monotonluğundan uzaklaşma aracı olmadığını söyleyen Güçhan, toplumsal/kültürel yapıda önemli bir yerinin olduğunu belirleyen pek çok faktör olduğunu anlatır. Güçhan’a göre toplumların doğal aşamaları olan sanayileşme, kentleşme olguları, kitle iletişim araçlarının gelişimi ile birleşerek eskiye göre çok daha homojen bir toplum yapısı yaratmışlardır ve bu yapının artık farklı bir toplumsal etkileşim şekli vardır. Çağdaş insan dış gerçeğini, kendisi adına bu dış gerçekliği anlatan kitle iletişim araçlarının aracılığı ile algılayarak değerlendirir ve anlamlandırır. Bu kültür homojenliğine en büyük katkıyı ise sinemanın yaptığı söylenmektedir (Güçhan 1992 s:63)

Bireyi kurulu sisteme rahatlıkla eklemleyebilen ve çağımızın en etkili sanat ve endüstri dallarından biri olan sinemada da kadının temsili ve erkeğin temsili ataerkil ideoloji ile uyumludur. Ülkemizde sinemada toplumsal cinsiyet kodları ve kadınlığın ve erkekliğin sunumu ile ilgili konuşmadan önce dünyada, özellikle Hollywood sinemasında kadınlığa ve erkekliğe nasıl bakıldığını ve kadınlığın ve erkekliğin nasıl sunulduğuna dair kısa bir inceleme yapmak yararlı olacaktır.

Robin Wood’dan aktaran Öztürk’e göre, Hollywood klasik anlatımın sonu ataerkil düzenin eski haline getirilmesine yardımcı olur; günahkar kadın ya bağışlanır ve bu düzene bağlı kalır ya da çoğunlukla ölüm yoluyla cezalandırılır (Akt. Öztürk 2000 s: 71).

Wood klasik Hollywood filmlerindeki iki ideal figürden söz eder.

1. İdeal erkek: Erkeksi (güçlü) bir serüvenci, kuvvetli, tuzağa düşmeyen adam.
2. İdeal kadın: Eş ve anne, mükemmel bir arkadaş, sonsuza dek yuvasının ve evinin güvenilir dayanağı.

İdeal çiftin şaşırtıcı aykırılığının birleşmesinden çıkan kadın/erkek yansımaları şunlardır:

1. Evine bağlı bir koca/baba, güvenilir, ama sıkıcı.
2. Erotik kadın (serüvenci, kumar oynayan kadın) büyüleyici ama tehlikeli, kahramanı aldatır ya da yırtıcı bir panter kesilir.

Hollywood yapımı filmlere genel olarak bakıldığında Wood'un bahsettiği ideal kadın ve ideal erkek ve bunların karşıtları cinsiyet stereo tipleri hemen göze çarpmaktadır. Örnek verilecek olursa James Bond karakteri, Western filmlerindeki kovboylar, Matrix'deki Neo değişik film türlerindeki ortak sayılabilecek bir cinsiyet stereotipini oluştururlar. Hollywood sinemasındaki kadın stereotipleri örneklemek gerekirse Wood'un ideal kadın stereotipinin karşıtı Film Noir geleneğinde yaygın olarak kullanılmaktadır.(Öztürk 2000 s:72)

Öztürk'e göre, Hollywood sineması aileyi korumayı da sürdürür. Geneleksen evliliğe ve aileye karşı alternatif arayanların seçimleri kısıtlanır ve daha tutucu bir cinsel iklim yaratılır (Öztürk 2000 s: 73).

Hollywood sinemasındaki toplumsal cinsiyet stereotiplerinin kısa bir incelemesini yaptıktan sonra araştırmanın şimdiki bölümünde 2000 sonrası ana akım Türk sinemasında toplumsal cinsiyetin sunumu ile ilgili incelemeler yapılacaktır.

Verili toplumsal dizge, insanı, eşitsizlik ilişkileri içinde yaşatıyor, yalnızlaştırıyor. Gücü yeten dilediğini yapabiliyor. Bu durumda herkes kendisinden daha güçlü olanların karşısında boyun eğmekte, gücü yettiğinde ise zorba kesilmekte. Oskay'a göre böyle bir toplumsal realite insanlarda husumet oluşturuyor. Bu husumeti dışa vurmak; bir mahreç bularak dışa akıtmak gerekiyor. Husumetin dışa vurulması ise, bir rasyonalizasyon süreci içinde olmakta. Husumeti hem dışa

akıtmayı başarmak; hem de bunu yaparken bizden daha üst düzeydekilerle çatışmamak, bugünden yarına sürdürmek zorunda kaldığımız reel hayatımızın rutinini tehlikeye sokmamak gerekiyor. Toplumsal realiteye hem husumet duymak hem de onu değiştirmeden onun içinde yaşamak zorunda oluşumuz ise sado mazoşistlik bir kültür ortamında yaşamamıza yol açıyor. Kendimizi başkalarının üzerinde şiddet uygulamakta haklı görmeye başlıyoruz. Aynı anda, bizi aşağı konumlarda tutan toplumsal realiteyi değiştiremememizin sonucunda kendimizi horlamak isteğinde duyuyoruz. Bu ise, bizden daha güçlü olanların bizim üzerimizde uyguladığı şiddeti meşru görmemize neden oluyor. Bu kabalık, haşinlik ve kiniklik ortamı içinde yaşanan bütün insan ilişkilerinde insan bir başka insanla insanca bir ilişki kuramıyor. Bütün insan ilişkileri, iş hayatında da siyasal hayatta da aşkta da av/avcı ilişkisine dönüşüyor (Oskay 2008 s: 204-206). Toplumsal cinsiyet kavramını böyle bir toplumsal realiteyi göz önünde tutarak irdelemek gerekiyor.

Bu incelemede araştırmanın kısıtlılığı nedeniyle 1980 öncesi ana akım Türk sinemasının toplumsal cinsiyet bağlamında kadınlığın ve erkekliğin sunumu ile ilgili genel tutumundan bahsedilmeyecek, 1980 sonrası dönem ele alınacaktır.

4.1.1- Kadınlığın Sunumu

1980 sonrasında anaakım Türk sinemasının kadına bakışı ve ticari olarak kabul edilebilecek anaakım sinemada kadınlığı sunumu yukarıda değinilen Hollywood yaklaşımına paralellik göstermektedir. Esen'e göre, Türk sinemasında 1980 sonrası dönemde de öncesinde olduğu gibi geleneksel yaklaşıma sadık kalınmış, anaakım filmlerde kadın melek ya da şeytan olarak resmedilmiştir (Esen 2000 s:42)

1980'lerin siyasi ve ekonomik durumundan araştırmanın önceki bölümlerinde bahsedilmiştir. Esen'in de bu konuda belirttiği gibi, 1980 sonrası dönemde, özellikle 1990'lara kadar, seks filmleri ortadan kalkmış ancak toplumcu ve gerçekçi filmler ise engellemelerle karşılaşmışlardır. Önceleri siyasi filmler ve seks sineması nedeniyle sinema seyretmekten vazgeçen kadın izleyiciyi tekrar sinemaya çekebilmek amacıyla, kadın izleyicilere yönelik olarak yapılan filmlerin teması genellikle "aşk"

olmuştur. (Esen 2000 s:42) Her ne kadar bu dönemin anaakım filmlerinin konusu 1990'lara gelinceye kadar aşk olmuşsa da kadınlığın sunumu konusunda geleneksel Hollywood yaklaşımında olduğu gibi kadınlık iki şekilde sunulmuş, kadın ya baştan çıkarıcı, kötü, cinsel olarak çekiciliği ön planda, "femme fatale" olarak ya da fedakar bir anne ve eş, cinsel olarak kadın kimliği bastırılmış olarak resmedilir.

1990'lı yılların anaakım sinemasında kadın daha çok şehir yaşamına adapte olmuş haliyle incelenir. Pösteki'nin de belirttiği gibi, şehirlerde yaşayan kadın artık pavyon şarkıcısı değildir. İşi, gücü olan bir kadın olarak sinemaya yansımaktadır artık. Bu dönemde de her nedense kadının sorunları hep cinsellik çıkmazında sunulmak istenmiştir. Bu dönemde "özgür kadın, marjinal kadındır" anlayışı hakimdir. (Pösteki 2005 s:14) Bu dönemde şehir yaşamında iş dünyasına adım atan kadın sayısındaki artışa paralel olarak popüler filmlerde kadının toplumsal konumu olumlanmakta veya olduğu gibi yansıtılmaktadır. "Bu filmlerde kadının sorunları ve mutsuzlukları yalnızca maddi olanaksızlıklardan kaynaklanmaktadır. Örneğin , 'Her Şey Çok Güzel Olacak' filminde eşini aldatan bir kadın karşımıza çıkmaktadır. Aldatmanın nedeni , erkeğin aile reisi olarak evini geçindirecek ve karısını mutlu edecek parayı kazanamaması olarak gösterilmektedir." (Kaplan .int. s:162)

Esen'e göre, evdeki hiyerarşik düzeni, eşler arasındaki sevgi bağı bile değiştirmemekte; aynı durum, Türk filmlerinde uğruna herşeyden vazgeçtikleri yüce aşklarına rağmen kadın ve erkek kahramanların ilişkilerinde de görülmektedir. (Esen 1996 s.6) Kadınlar cinsiyete dayalı bir toplumsal düzenlemenin sonucu olarak üretim alanına fazla katılmazken, çalışma hayatında yer alsalar bile yine toplumun onlara uygun bulduğu alanlarda ve çoğunlukla erkeklerden daha düşük statüdeki işlerde yer almaktadır.

2000'li yılların anaakım Türk sineması'nda kadın yine sinemanın görsel olarak nesnesi olmaktan öteye geçememiş, toplumsal yaşama katılımları ve iş yaşamındaki etkileri artmış olmasına rağmen geleneksel bakış değişmemiş, kadın önceki dönemlerde olduğu gibi melek-şeytan düzleminde ele alınmıştır. Her ne kadar 1980 sonrasında kadınların kent yaşamında özellikle üretim sürecine aktif katılımları artmış olsa da anaakım sinemada erkek egemen bakışa bir başkaldırı örneği neredeyse gözlenmemiştir.

Reha Erdem sinemasında Kaç Para Kaç ve Kosmos haricindeki filmleri büyüyemeyen, büyümenin sancılı yollarından geçmek istemeyen, büyüklerin realist dünyasını görüp bu dünyaya katılmak istemeyen çocukları ve çocuk kalanları anlatır. Toplumsal cinsiyet kavramı içerisinde kadınlığın sunumu, Reha Erdem sinemasında anaakım sinemada olduğu gibi melek ve şeytan düzleminde değil, kadına insanlık vasfı verilmek suretiyle gerçeklik düzleminde sunulmuştur. Kadın, düşünmekte, başkaldırmakta, istek duymakta kısacası birey olma çabası göstermektedir.

Kaç Para Kaç ve Kosmos filmleri yetişkinlerin dünyasında geçmekte, kültürün kadın cinsiyetine dayattığı kodlamalar, toplumda var olduğu gibi gösterilmekte, kimi zaman ise ince bir üslup ile eleştirilmektedir. A Ay, Korkuyorum Anne, Beş Vakit, Hayat Var filmlerinde büyüme sancısı çeken çocukların ve büyümemişlerin üzerindeki toplumsal cinsiyet kodlamaları eleştirel bir dille resmedilmiştir.

Acar'a göre, Reha Erdem'in kadın karakterlerini para kazanmakla ilgili bir dertleri pek fazla yoktur. Kadın karakterlerin çoğunlukla ne iş yaptığını bile bilmeyiz (Acar, 2009, s: 35).

Reha Erdem filmlerinde anne önemli bir yer tutar. Anne çocuğun dil öncesi, yasaklar öncesi, kendini hissettiği bir varlıktır. Yokluğu daha fazla hissedilen, özlenen, beklenen, sevilen, muhtaç olunan çoğunlukla annedir. Örneğin, Korkuyorum Anne filminde hayatta olmamasına rağmen annesini hatırlamaya çalışan Ali, A Ay da ise Yekta vardır.

Beş Vakit filminde köyde hayvanların çiftleşmesini izleyen kız ve erkek çocuklarının konumu ve erkek çocuklarının kız çocuklarına karşı takındıkları tavır, kız çocuklarının hayvanların çiftleşme olayını izlemelerinin ayıp olarak kabul edildiği toplumsal cinsiyet kodlarının göstergesi durumundadır.

Hayat Var filminde ergen bir kız çocuğunun hikayesi anlatılmaktadır. Mahallenin bakkalının “kaç yaşında oldun kız sen” demesi, üvey babasının küçük oğlunu severken, oğlunun manita peşinde koşmasını arzulaması fakat Hayat’ın oturduğundan rahatsız olup “doğru otur kız” diyerek uyarması, toplumda kadın cinsiyetine bakışın ve kadınlığın Reha Erdem sinemasında sunumu ile ilgili örnek olarak gösterilebilir.

Reha Erdem sinemasında kadınlığın sunumundan daha çok erkekliğin sunumuyla ilgili ipuçları bulmak, örnekler vermek, ipuçları ve örneklerin çokluğu sayesinde daha kolaydır. Reha Erdem sinemasının cinselliğe yaklaşımını olumlu olduğunu söylemek zordur. Cinsellik O’nun sinemasında toplumsal cinsiyet kavramından ayrı işlenmektedir. Çünkü Reha Erdem’in cinselliğe bakışı içgüdüsel bir eylemdir ve her türlü cinsel istek, eylem kahramanların hayatında olumsuz sonuçlar doğurur. Örneğin, Selim’in komşusuyla cinseliği yaşamaya kalkışması Selim’in ölümüyle sonuçlanır. Hayat Var da Hayat’ın ilk cinsel deneyimi bir tecavüz sonucudur. Sonuç olarak Reha Erdem sinemasında toplumsal, kültürel ya da ahlaki değerler nedeniyle cinselliğin korkulacak, utanılacak ya da saklanacak bir şey olarak görünmesini eleştirir.

Kanbur’a göre Reha Erdem’in bugüne kadar gerçekleştirdiği filmlerin tümünde öne çıkan tema, birey ve toplum arasındaki ilişkidir. A Ay, Beş Vakit, Hayat Var da toplumsallaşma aşamasında, dünyaya katılma dönemindeki ergenlerin sorgulamaları, bu geçişte hakim değerlerle eklenerek nasıl biçimlendirildiğimizi bize açıklayan filmlerdir. Her ne kadar, Korkuyorum Anne, Kaç Para Kaç ve Kosmos yaş olarak büyük karakterleri merkeze koysa da, onlarda büyümenin sancılarını yaşamış/yaşayan kişilikler olarak bu çelişkilerle dolu toplumsal oluşumla bir uyum sorunu içerisindedirler (Kanbur, 2009, s: 215).

Buradan yola çıkarak Reha Erdem filmlerinde cinsellik doğal bir yolla ve doğal olarak yani olması gerektiği gibi, toplumsal cinsiyet ise kadınlığın ve erkekliğin sunumu bağlamında kültür, ahlak ve diğer toplumsal dinamikler tarafından biçimlendirilmiş, isteklerimiz arzularımız ve değer yargılarımızın çatışan ilişkisi olarak resmedilmiştir.

Reha Erdem sinemasında kadını bir birey olarak sunmuş ancak hakim düşüncenin kadına bakış açısını eleştirmek için aynı bakış açısını filmlerinde kullanmıştır, fakat bunu yaparken geneleksenel olarak anaakım sinemada kullanılan melek ve şeytan kadın imgelemlerinden faydalanmamıştır.

4.1.2- Erkekliğin Sunumu

Demez'e göre Kadınlık ve erkekliğin kültürel tanımlamaları, kadın ve erkeğin psikolojik olarak da birbirinden ayrılmasını kalıcı bir biçimde pekiştirmede önemli rol oynamıştır. Kadın ve erkek toplumun kendisinden beklediği normlara uymak için çaba sarf eder. Uymadığında onaylanmayacağı korkusunu tasıdığı için, toplumun beklentisi ne kadar güçlüyse birey o oranda gerilim yasar. Bu nedenle bir toplumda erkek üstünlüğüne dair iddialar ne kadar güçlüyse erkekler buna uymakta o denli zorlanırlar. Çünkü erkeklik verili değil, kazanılan bir durumdur, her an yeniden oluşturulmak zorundadır (Demez, 2005 s: 129).

Uluyağcı (1993; 227) Türk sinemasında üretilen imgeler aracılıyla toplumda var olan erkeklik tanımlarının ve rollerinin desteklendiğini ve pekiştirildiğini vurgulamaktadır. Bu bağlamda filmlerde genel olarak, acı çekmeyen, ciddi, sert, koruyucu, her koşulda ailesini koruyan ve aileye değer veren, toplumda kadınca davranışlar olarak nitelenen davranışlardan kaçınan, kadını seyirlik bir nesne olarak gören, erkeksi davranışlarından ödün vermeyen bir erkek imgesinin yaratıldığı sonucuna ulaşmaktadır. Erkeklik imgeleri sadece dönemlere ve koşullara göre değişmeyip aynı zamanda film türleri içindedeki farklılık gösterebilmektedir.

Bu bağlamda anaakım Türk sinemasında erkekliğin sunumu, araştırmanın bu bölümünde daha önce değindiğimiz gibi Hollywood sinemasındaki geneleksenel bakışın erkekliği sunumuna paralellik göstermekte; erkek ya James Bond ve Kovboy filmlerinde olduğu gibi sert erkek tiplemesine bürünmekte ya da evine bağlı bir koca/baba olarak gösterilmiştir. Yakın dönem anaakım Türk sinemasında bu iki erkek stereotipi aynı anda Ömer Vargı'nın Kadabadayı filminde gözlemlenebilir. Eski kabadayılardan Ali Osman bu filmde sert erkek imajından sıyrılıp koruyucu baba rolündedir. Devran ise sert erkek tiplemesine bir örnek teşkil etmektedir. Fakat

filmin sonunda düğümün çözüm aşamasına gelindiğinde Ali Osman ailesini koruma uğruna yeniden sert erkek tipine bürünmüş olarak görülmektedir. 1990'lı yıllardan itibaren siyasal ve ekonomik koşulların bir sonucu olarak erkekler, sinemada da eskiden beri sahip oldukları egemenliklerini kadınlarla daha fazla paylaşmak durumunda kaldılar. Oktan'a göre 90'lı yılların özellikle ikinci yarısından itibaren erkekler geneleksen rollerinden farklı olarak saplantılı, daha başarısız, saldırgan, kendilerini ifade edemeyen, özgüveni olmayan, küfürlü konuşan, depresif bir tavır sergileyen, ruhsal dünyasında gel gitler yaşayan, suçluluk duygusu taşıyan, suç işleyen, yalnız, güçsüz, otoritesini kaybetmiş kısacası mükemmellikten uzak karakterler olarak yansıtılmışlardır (Oktan, 2008, s: 158).

Yazı Tura filmi ve filmin iki ana karakteri Rıdvan ve Cevher erkeklik bunalımını yaşayan ve erkeğin kusurlu olarak resmedildiği filmlerden biridir.

Ataerkil toplum yapısı erkeklere imkanlar sunmakta fakat bunun beraberinde bazı sorumluluklarda yüklemekte bunun sonucunda bu sorumlulukları taşımakta zorlanan erkekler kadınlara bazı haklarını tanımak durumunda kalmışlardır. 80'li yıllardan itibaren Türk sinemasındaki erkeklik sunumu 80 öncesi dönemle kıyaslandığında Türk toplumundaki siyasal ve ekonomik değişikliklere paralel olarak bazı değişimler geçirmiştir. Fakat erkek egemen toplumun ideolojisi sinema da dahil olmak üzere toplumsal yaşamın her alanında hakimiyetini sürdürmektedir.

Reha Erdem sinemasında erkeklik anaakım sinemada olduğu gibi bir hakimiyet bir üstünlük unsuru olarak görülmemesine rağmen mevcut durumun bu olduğu filmlerinde resmedilmiş, babaya başkaldırı otoriteye başkaldırıyla eş değer sayılmış ve bu yolla mevcut yapı eleştirilmiştir.

Reha Erdem filmlerinde erkeklere büyük sorumluklar düşmektedir. Çünkü bu filmlerde bu dünyanın böyle olmasının sorumlusu erkeklerdir. Acar'a göre, Reha Erdem filmlerinde hayatın sıkıcılığı, kuruluşu, ve heyecansızlığından erkekler sorumludur (Acar, 2009, s.34).

Ataerkil aile yapısında bunun böyle olduğunun düşünülmesi ise kaçınılmazdır. Altıntaş'a göre, Reha Erdem filmlerinde erkek ya da kadın olmak, insan olmak gibi, ergen ya da yetişkin olmak da bireyin mutluluk ve özgürlük arayışı sırasında kültürle çatışması bağlamında ele alınır (Altıntaş, 2009, s: 51).

Reha Erdem filmlerinde yetişkin erkek aile içerisinde iktidarın sahibi ve baskının uygulayıcısı baba olarak gösterilirken ergen erkek ise kültürün ve otoritenin baskısına karşı direniş gösteren büyümek istemeyen uzlaşmaz kişiler olarak resmedilmektedir. Beş Vakit filminde Ömer'in babasının ödevleri bitene kadar Ömer'e dışarı çıkmayı yasak edebilmesi, iktidarın yetişkin erkeğin elinde olduğunun bir örneğidir. Baba burada otoriteyi temsil etmektedir. Ömer ise bu otoriteye başkaldırma niyetindedir. Otoriteyi ortadan kaldırmaya çalışarak yani türlü yollarla babasını öldürmeye çalışarak ya da ölmesini arzularak başkaldırmaktadır. Ömer erkek egemen ve baskıcı kurallar sisteminin dışında bir varoluş aramaktadır. Yaşlı erkekler ise görüldükleri filmlerde hastalıklıdır. Bu hastalığın nedeni ise sancılı bir süreç olan büyümenin yollarından geçmiş ve yetişkinlerin realist dünyasında yani aklın dünyasında çokça vakit geçirmiş olmalarıdır. A Ay'da Sırrı Bey hasta ve yatalaktır, belki de Neyir'in söylediği gibi günahlarının cezasını çekmektedir. Korkuyorum Anne'de Ali'nin babası kalp ve sinir hastası, Beş Vakit'de Ömer'in babası filmin başından beri hastadır ve iyileşememektedir, Hayat Var'da Hayat'ın dedesi yine hasta ve yatalaktır son olarak kosmos da terzi astım hastasıdır.

Tuncer'e göre, Reha Erdem filmlerinde erkeklik ve kadınlık toplumsal cinsiyet kavramı içerisinde değerlendirilirken, toplumun cinsiyet üzerinde dayatılan bir zamanı olduğundan bahseder. Hayat Var'da Hayat'ın bakkal'ın "erkek bakışı" ile baktığında kadın olma yaşı gelmiştir. Korkuyorum Anne'de Çetin'in erkek olabilmek için sünnet zamanı, Aytekin'in askere gitme zamanı, Ali'nin ise çalışma zamanı gelmiştir. Çetin sünnet olmayı, Aytekin askere gitmeyi, Ali çalışmayı istemez. Reha Erdem bu şekilde sünnet olup "erkek" olunacak yaşa gelmiş olmanın askere gidecek ya da çalışacak yaşa gelmiş olmanın ne kadar yapay olduğunu düşündürür. Beden yoluyla ve cinsiyet temelinde dayatılan bu yapay kodlamalara karşı direniş, Reha Erdem karakterlerinin ortak noktası olduğu kadar filmografisinde en temel temelerinden biridir (Tuncer, 2009, s: 88-89).

Reha Erdem sinemasında erkekliğin sunumu Korkuyorum Anne filminde kasabın Ali ile arasında geçen konuşmada da mevcut düzen içerisinde toplumun bakış açısından da resmedilmiştir. Kasap Ali'ye “kadın güçlü ister, güçlü!” der. “Aah ah, sendeki boy bende olacaktı ki!” dediğinde Ali'nin grurlanarak gülümsediği görünür, kasabın “güçlü görüneceksin zayıflıkların gizleyeceksin, mümkün merteye” şeklinde tavsiyelerde bulunduğu görünmektedir. Bütün bu tavsiyeler erkek kimliğinin beden üzerindeki yaptırımlarıdır aslında. Tuncer'inde belirttiği gibi, güçlü olmak, zayıflıkların olmaması, yere sağlam basmak, erkeklikle özdeşleştirilen değerlerken, bunların beden yoluyla başka insanlara yansıtılması, bedenini bir gösterene çevirmek, o rolü oynamakla da ilgilidir. Çoğu kişi bu dayatılan sosyal kimliği içselleştirerek oynadığının farkında olmaz (Tuncer, 2009, s: 91).

Erkekliğin sunumuyla ilgili Reha Erdem filmlerinden Beş Vakit'deki yaşlı nine'nin “bunun babasının babasının babası da böyleydi “ şeklindeki sözü, ataerkil toplumlardaki bu erkek egemen yapının ve bu yapının içerisindeki erkek bakışın değişmezliğine gönderilen bir eleştiri niteliğindedir.

Büyüme ve bunun doğal sonucu olarak “kadın olmak” ya da “erkek olmak” Reha Erdem filmlerinde yapay süreçlerdir ve etki alanları da insan bedenidir. Toplumsal yaşamda kültürün şekillendirdiği erkek ya da kadın kimliklerini giyinmek onları beden üzerine oturtmak ergen karakterlerde bir isyan yetişkin karakterlerde ise bir mutsuzluk sebebidir.

4.2-Oedipus ve Elektra kompleksleri Bağlamında Reha Erdem Sinemasında Kadınlığın ve Erkekliğin Sunumu

“Şayet psikanaliz bizi bilinçdışı dürtülerle tanıştırdıysa sinema da bizi optik bilinçdışıyla tanıştırmıştır” (Benjamin, 2001, s: 73)

Reha Erdem'in Kaç Para Kaç ve Kosmos haricindeki filmlerinde büyüme sancısı içerisindeki ergenlerin ve yaş olarak ergenlik dönemi geçmiş olsada büyüme istemeyenlerin hikayeleri anlatılmaktadır. Bu kahramanlar bireysel mutluluk ve toplum düzeni arasında bir çatışma içerisindeyler. Bu çatışmayı nasıl çözeceği ise

bireyin kendisine kalmıştır. Freud'a göre, her insan kendine mahsus bir usulle nasıl kurtulacağını kendisi bulmalıdır. Bu, dış dünyadan ne kadar gerçek tatmin beklediğine kendine özgürleştirmek için ondan ne kadar uzaklaşabileceğine ve nihayetinde, dünyayı kendi isteklerine uyacak şekilde değiştirmek için kendinde ne kadar kuvvet bulabildiğiyle ilgili bir sorudur (Freud, 1989, s. 67-68). Hal böyle olunca Reha Erdem filmlerinde psikanalizin izlerini görmek pek de şaşırtıcı değildir.

Araştırmanın önceki bölümlerinde Oedipus ve Elektra komplekslerinden bahsedilmişti. Araştırmanın bu bölümünde Reha Erdem filmlerinde Oedipus ve Elektra komplekslerinin kahramanlar üzerindeki yansımalarına değinilecektir.

Altıntaş'a göre bireyin hayatında çatışma ve hoşnutsuzluğun en şiddetli olarak hissedildiği dönem olarak ergenlik, Reha Erdem filmlerinde, bireyle toplum arasındaki uzlaşma sağlanmadan hemen önceki isteksiz ve isyankar bir hali anlatır. Erdem'in ergen kahramanları mutluluk ve tatmin arayışının bencilce görülmediği çocukluklarına sıkı sıkıya sarılır, onlara artık bedel ödeme zamanı geldiğini hatırlatan yetişkinlere karşı mutluluk haklarını ürkek ama kararlı bir şekilde korumaya çalışırlar (Altıntaş, 2009, s: 52).

Tuncer'e göre bilgi edinmede görme ve bakma edimlerini ego gelişiminin kalbine yerleştiren postyapısalcı psikanaliz düşünür Lacan, dil bilimi ile kurduğu bağlar ışığında, "ben" lik gelişimini üç evrede açıklar: gerçek (reel), imgesel (imaginaire) ve simgesel (symbolique). İlk evrede yeni doğan, kendi bedeni ile çevresini ayırt edemez. Özellikle annesinin bedeni ile kendi bedeninin ayırımına varamaz. Görebildiği kol, bacak, ayak gibi uzuvların ayrı bir bedene, kendi bedenine ait olduğunu anlayamaz. Her şey koca bir bütün, kendisi de bu bütünün bir parçasıdır. Bu bütünlük hissi, bebeğin kendi bedenini bir nesne olarak algılaması ve göstergeler dünyasına girmesiyle son bulur ve hep özlenen, aranan bir his olarak insanı takip eder. Lacan, imgesel evrede, insan yavrusunu aynada kendi imgesiyle karşılaşmasını benliğinin oluşmasında anahtar olduğunu düşünür. Kendi bedeninin annesinin bedeninden ayrı olduğunu farkettiği bu andan itibaren bütünlük hissi yıkılır, yerini hayat boyu kalacak bir eksiklik hissi alır. Kişinin özneliği, aynadaki yansıması olan nesne tarafından tanımlanır. Başka bir deyişle, aynadaki imge özneyi

esir alır, bastırır, onun yerine geçer. Hem “ben”in oluştuğu, hem de aslında özneliğin silindiği bu duruma Lacan, yanılğı der. Aynaya bakan çocuk, aslında karşısında ona bakan ve onun özneliğini ele geçiren imgenin bakışlarının odağı olur, onun bakışları tarafından tanımlanır. Yani bakan ile bakılan yer değiştirir. İmgeler ile özdeşleşmenin, anne ile bütünlüğün sarsıldığı imgesel evrenin yerini böylece simgesel evre alır. Hepimizin içinde bulunduğu simgesel evre gösterenin özne üzerinde hakimiyet kurduğu düzendir. Bu düzenin kuralları, ayna evresinde resme giren otoriter baba tarafından belirlenir. Bu simgesel babaya Lacan” babanın adı” demiştir. Baba çocuğu anneden ayıran, yeniden anneyle birleşmesine engel olan ve oyunun kurallarını koyandır (Tuncer, 2009, s: 94-95).

Reha Erdem filmlerinde kural koyucu baba, ototrityi temsil etmekte; Erdem filmlerinin kız ya da erkek bütün ergen kahramanları bu otoriteye karşı bir isyan içindedirler ve başkaldırmaktadırlar. Bu açıdan bakıldığında kendisiyle yapılan görüşmede Reha Erdem, filmlerinin politik olduğundan bahsetmektedir (Erdem, 2009, s: 154). Bu bağlamda Erdem’in A Ay, Korkuyorum Anne, Beş Vakit ve Hayat Var filmleri “politik”olarak nitelendirilebilirler. Özellikle Beş Vakit ve Korkuyorum Anne filmlerinde Oedipal kompleks açıkça gözlemlenebilir niteliktedir. Beş Vakit filminin ilk dakikalarından itibaren baba-oğul gerginliği hissedilmekte, Yakup’un Ömer’e “Boşuna sevinme, nasıl olsa iyileşir” demesiyle Oedipal kompleksin varlığı ortaya çıkmıştır. Tuncer’inde belirttiği gibi Beş Vakit filminin asıl odak noktası çocukların ebeveynleri özellikle de babalarıyla olan ilişkileridir. Ergenliğe yeni adım atan Ömer, Yakup ve Yıldız’ın babalarıyla olan ilişkisine, Yakup ve Yıldız’ın babaları Zekeriye ve Yusuf’un kendi babalarıyla olan ilişkisi eklenir. Böylece baba çocuk ilişkisi içersindeki dengenin kuşaklar boyunca süren yansımalarına tanık oluruz (Tuncer, 2009, s:97). Beş Vakit filmindeki yaşlı ninenin “Bunun babasının babasının babasıda böyleymiş. Erkekler böyle. Oğlancıkken iyi olurlar, baba olunca babalarına çekiverirler, deliriverirler. Hepiciğinin içine tüküreyim!” (Beş Vakit Yaşlı Nine) sözleri bu durumun kuşaklar boyu devam eden bir döngü olduğunu ifade etmektedir.

Tuncer'e göre ninenin bu tespiti, Lacan'ın ayna evresinde bahsettiği gibi ya da Freud'un Oedipal kompleksinde bahsettiği gibi çocuğun, düzenin kurallarını koyan otoriter simgesel baba ile özdeşleşerek onun yerine geçmesinin bir örneğidir. Bu sözlerde altı çizilmesi gereken esas unsur, erkek çocuklarının büyüdüğünde babaya çekmesidir. Düzenin kurallarına uyan olmaktan çıkıp düzenin kurallarını koyan olarak yer değiştiren erkek çocuk, birnevi sistemin devamlılığına katkı yapar; simgesel babanın düzenini içselleştirir. Buna karşın babayı öldürmek, simgesel babanın baskıcı, erkek egemen söylemine ve onun beraberinde getirdiklerine karşı bir direniş anlamına gelmektedir (Tuncer, 2009, s: 97). Lacan'dan aktaran Grosz'a göre, çocuk, ayna evresinde özneliğini ve annesi ile olan mükemmel bütünlük hissini kaybetmesinden kaynaklanan agresifliğini kendi babasına yöneltir (Grosz, 1990, s: 66).

Beş Vakit, yönetmenin oedipus kompleksi'nin en belirgin şekilde gözlendiği filmlerinden biridir. Oedipal karmaşanın yanısıra filmde babasını, annesi ve kardeşinden daha çok seven ve hatta kıskanan Yıldız karakterinin Elektra kompleksinin Erdem filmlerinde bir temsili olduğunu söylemek mümkündür.

Korkuyorum Anne'nin Ali'si yaşça oedipal karmaşa yaşayacak yaşı geçmiş görünüyorsa da hala büyüyememenin, büyümek istememenin sancılarını Keten'le birlikte çekmektedir. Hafızasını kaybeden Ali filmdeki köpek Çakır da dahil olmak üzere etrafındaki herkesi hatırlamaya başlarken ısrarla babasını hatırlamamakta hatta hatırlamamak için direnmektedir.

Filmde Ali'yi babasının sünnet etmiş olmasının, Freud'un oedipal karmaşasında da bahsettiği 'iğdiş' (kastasyon) edilme korkusunu beslemesi durumunun bu ısrarlı hatırlamama isteğinin altında yatan düşünce olması kuvvetle muhtemeldir. Fallik Anne'sine karşı direnen ve isyan etmeye kalkan Keten ve Rasih baba'sına inat büyüyemeyen ve onu hatırlamayan Ali film sonunda Erdem'in diğer filmlerinin kahramanları gibi büyümek yerine bu evrede sıkışmayı seçmişlerdir.

5. KORKUYORUM ANNE VE HAYAT VAR FİMLERİNİN (TOPLUMSAL CİNSİYET KALIPLARININ KADIN VE ERKEK KARAKTERLERE YANSIMALARI AÇISINDAN) İNCELENMESİ

Araştırmanın bu son bölümünde önceki bölümlerde ele alınan toplumsal cinsiyet kalıplarının Reha Erdem filmlerinde kadın ve erkek karakterlerdeki yansımaları ele alınacaktır. Araştırmanın kısıtlılığından dolayı bu bölümde, yönetmenin toplumsal cinsiyet kalıplarının erkek cinsiyeti üzerine yaptırımını yoğun olarak örneklelediği Korkuyorum Anne ve toplumsal cinsiyet kalıplarının kadın cinsiyeti üzerine yaptırımının örneklerinin bulunduğu Hayat Var filmleri incelenecektir.

5.1. Korkuyorum Anne filminin Analizi

Korkuyorum Anne filmi, yaşı 39 olmasına rağmen hala büyüyememiş, büyüme sancıları çeken hafızasını kaybetmiş ve ısrarla babasını hatırlamak istemeyen Ali'nin, babası olmadığı için babası yerine geçen (fallik) annesine (yani otoriteye) başkaldıramayan Keten'in, sünnet olmaktan korkan küçük Çetin'in, askere gitmek istemeyen Aytekin'in, Ali'nin sağlıktan emekli hasta babasının, komplekslerini kendince saklamaya ve güçlü görünmeye çalışan kasabın hikayelerinin yer aldığı, kısacası erkeğe özgü toplumsal cinsiyet kalıplarının örneklerinin bolca gözlemlendiği bir film olarak karşımıza çıkar.

Filmin daha başında insanları eğri ve doğru basanlar, kadınları ince ve kalın belli, erkekleri ayrıldıklarında verdikleri hediyeleri geri isteyenler ve istemeyenler olarak ayıran sahnenin devamında erkekler askerliğini yapanlar ve yapmayanlar ve sünnet olanlar ve olmayanlar olarak da ayrılmıştır. Askerlik yapma günümüzde hemen her toplumda erkek cinsiyeti üzerinde devlet otoritesinin bir yaptırımıdır. Sünnet ise din kurumu tarafından erkek cinsiyetine erkek olabilmek için bir koşul olarak sunulmuştur.

Film Ali'nin "Korkuyorum annecim" cümlesiyle başlar. Korkuların içinde yaşadığımız toplumda erkek cinsi için itiraf edilmesi sakıncalıdır, erkeğin zaafiyetleri veya acizliği olarak görülen korkular "erkek adam korkar mı?" ya da "erkekler ağlamaz" söylemleriyle bastırılır. Eğer bir korku itiraf edilecekse bu itiraf, filmde de olduğu gibi bu korkuyu yadırgamayacak, ayıplamayacak hatta korkan kişiye kol kanat gelecek ve onu sahiplenecek olan Anne'ye yani kadına yapılır. Kadının korkularından söz etmesinde bir sakınca yoktur,

Filmin 35.dakikasında Rasih Bey, Çetin'i yanına almış onu sünnet olmaya ikna etmek için konuşmaktadır. Sünnetin temizlik olduğunu ve erkekliğe ilk adım olduğunu söylemektedir. Sünnet bu bölümde, erkek olmak için aşılması gereken ilk engel olarak gösterilir. Fakat erkek olabilmek adına yapılması gerekenler sünnet olmaktan ibaret değildir.

Filmin 36.dakikasıyla başlayan arabalı vapur sahnesinde Aytekin Ali'ye asker kaçağı olduğunu söyler ve vapurdaki polisten köşe bucak kaçarlar. Askere gitmek erkek için bir zorunluktur, bir erkeğin askere gidiş şekli ve zamanı ile ilgili yasal düzenlemeler bulunmakta ve bu hizmet yerine getirilmediği takdirde devletin kişi üzerinde kanuni işlem yapma hakkı bulunmaktadır.

56.dakika'da Rasih Bey Ali'ye eli ayağı tuttuğu için çalışması gerektiğini söyler. Çalışmak her iki cinsiyet için de bir gereklilik olmasına rağmen sağlıklı bir erkek için bir zorunluluktur.

Filmin 64.dakikasında başlayan topluca yemek yenilen sahnede ise Çetin'in sünnet sorunu konuşulur, sünnet düğünü, sünnet elbisesi, sünnet düğünü gibi kavramlarla sünnet ritüeli özendirici bir dille anlatılır. 69.dakikadan başlayan lunapaek sahnesinde İpek Ali'ye kadınların nasıl erkekleri tercih ettiklerini anlatırken Ümit'i etkilemek için hayatına çeki düzen vermesi gerektiğini ve iş bulması gerektiğini söyler.

70.dakikada kasapta başlayan sahnede kasap aslında erkeğin omuzları üzerinde nasıl bir yük taşıdığını, erkeğin güçlü görünmesi gerektiğini, zayıflıklarını mümkün mertebe gizlemesi gerektiğini, erkeğin fiziksel görüntüsünün nasıl olması gerektiğini (omuzlar dik, baş yukarıda) anlatır.

Filmin 90. Dakikasında Aytekin askere gitmeden önce Zambak'la görüşmeye gider. Aytekin Zambağa korktuğunu itiraf eder, Zambak ise Aytekin'e “korkacak bir şey yok, erkek olup dönersin” diye karşılık verir.

Filmin final sahnesine gelindiğinde Keten fallik anneye isyan eder. Neriman hanım “erkek oldun da dikleniyorsun bir de” der. Freud'un oedipus kompleksi'nde bahsettiği başkaldırı, isyanın örneğini burada görürüz. Neriman hanım her ne kadar kadın bir figür olarak karşımıza çıkmış ise de filmde fallik bir annedir ve aile içindeki baba otoritesini temsil eder.

5.2. Hayat Var Filminin Analizi

Hayat Var filmi büyüme sancıları yaşayan, ergenlik dönemindeki bir kızın hikayesidir. Hayat karakteri yaşadıklarının da etkisiyle olsa gerek Reha Erdem filmleri arasındaki en sert figürdür.

Filmin 21. Dakikasında Hayat, ilk kez adet kanaması geçirir. Korku ve şaşkınlığı, annesinden yediği tokatla daha da artar. Annesi attığı tokatın ardından “kadın oldun” der. Kadın cinsiyetine has tamamen fiziksel bir deneyimin sonrasında sanki ayıp ya da kusurlu bir durum varmışçasına atılan bu tokat burada bir ritüel olarak karşımıza çıkar.

35.dakikada başlayan bakkalda geçen sahnede, bakkalın içindeki aynanın yansımasından Hayat’ı görürüz. Aynadaki bu yansıma Tuncer’e göre “erkek egemen bakışın göstergesidir ve Lacan’ın Ayna Evresi’ni çağrıştırmaktadır.” Yine Tuncer’e göre “Filmde Hayat’ın bakkal tarafından tecavüze uğramasının ardından o ayna bir tür kadın dayanışmasının sonucu Kamile tarafından kırılır. Fakat bir süre sonra bir erkek dayanışmasını çağrıştıracak şekilde Hayat’ın babası ve bakkal tarafından yerine konur.” (Tuncer, 2009 s:90) Bakkal Hayat’a “Kaç oldun kız sen?” diye sorar. Bu soru erkek gözünden Hayat’ın kadın olduğu artık çocukluktan çıktığı düşüncesinin temsili olarak karşımıza çıkar.

Hayat var filminde 49.dakikaya geldiğimizde Hayat, annesi ve polis olan üvey babasının evinde, üvey babasının “doğru otur kız!” sözleriyle bir kız çocuğunun ya da kadının nasıl oturup kalkması gerektiğiyle ilgili olarak uyarılır.

59. dakikaya geldiğimizde Hayat’ın üvey babası Hayat’ın üvey kardeşini severken oğlunun gelecekte nasıl çapkın olacağını söylerken Hayat’ı tekrar düzgün oturması konusunda uyarır.

Filmin 80.dakikasında bakkal Hayat'a tecavüz eder. Hayat 14 yaşına gelmiş ve bakkalın gözünde (erkek egemen bakışın temsilidir bu) yeterince büyümüş ve Hayat'ın bedeni, kendi iradesi dışında erkek egemen bakış tarafından cinsel bir objeye dönüşmüştür.

SONUÇ

“Cinsiyet” kavramı genel olarak bireyin biyolojik, fizyolojik ve genetik niteliklerini açıklamada kullanılır. Bu bağlamda bireyler arası yapılan ayırım; kadın ve erkek olarak tanımlanır. Fiziksel olarak cinsiyet diğer herhangi bir fiziksel özellik gibi sadece biyolojik bir olgudur. Fiziksel cinsiyeti “toplumsal, kültürel ve cinsel” bağlamda anlamlı kılan “toplumsal cinsiyet”tir. Ayrıca “cinsiyet” kavramı kadın ve erkeğin sergilediği davranışlarının nedenlerini biyolojik olarak tanımlarken, “toplumsal cinsiyet” kavramı, kadın ve erkeklerin bu davranışları sergilemede etkilendikleri toplumsal ve kültürel faktörlerden bahseder. Ancak her iki kavram da kadının ve erkeğin davranışlarının birbirinden farklı olduğunu tanımlamak adına kullanılmaktadır.

Toplumsal cinsiyet, “sosyal olanın doğal olanı yeniden belirlemesi” olarak tanımlanmaktadır Bunun sonucu olarak, birey kadın cinsiyeti taşıyorsa toplum ondan “dişil” yani kadınsı olması, erkek cinsiyeti taşıyorsa ondan “eril” yani erkeksi olması ve bu bağlamda rol ve özellikleri taşımasını bekler ve bu özellikler o toplumun her bireyi tarafından bilinir ve uygulanır. Sosyal bir kurum olarak toplumsal cinsiyet, insanoğlunun yaşamını düzenleyen en önemli yollardan birisidir. Toplumun yüklediği rollerin gelişimi ve sonuçları, din, kanun, bilim, eğitim ve toplumun tüm değerler grubu tarafından meşrulaştırılmaktadır. Doğumdan itibaren cinsel organlara göre sınıflandırılan ve işaretlenen çocukların ergenlik çağına geldiklerinde ait oldukları toplumsal cinsiyet grubunun beklentilerini karşılamaları veya tecrübelerini yaşamaları beklenmektedir. Bu gelişmeler, toplumsal cinsiyetin sosyal inşasını oluşturmaktadır.

Toplumsal cinsiyet gelişim kuramları arasında, bu araştırmada Reha Erdem sinemasında toplumsal cinsiyetin karakterlere yansımaları ile ilgili olarak referans aldığımız Freud, çekirdek ailede oluşan cinsel çekişmelerin ve kıskançlıkların tanımlandığı *Oedipus Kompleksi*'nden söz eder. Freud'a göre, çekirdek ailede her tür ilişki çocuğun gelişimini etkiler. Cinsel gelişim yönünden bir çocuğun ödipal aşamaya gelip çatışmaya girmesi için ilk kez, kendisinde cinsel kimlik (gender identity) yerleşmesi gerekir. Freud "ödipus kompleksini bütün insanlara has yazgısal bir durum" olarak nitelendirir. Yani terazinin bir ucunda komplekse düşen fert diğer ucunda ise tüm medeniyet, kanunlar, din ve ahlak kuralları kısaca tüm insanlık vardır.

Reha Erdem Türk sinemasının son on yılının en önemli, en farklı, en yenilikçi yönetmenlerinin başında geliyor. Ülke sınırları içinden kimseye, hatta kendine bile benzememeyi seçen bir sinema onunkisi. Reha Erdem sineması, yaşamın doğal halini yansıttığı varsayılan filmlere benzememekle birlikte bu benzememe hali onun sinemasının gerçek yaşama benzemediği anlamına da gelmemektedir. Bütün filmleri gerçek yaşama benzerler fakat, gerçekçi ve naturalist olarak anılan, hayatı doğal biçimde yansıttığı varsayılan filmlere benzemezler. Reha Erdem filmleri içerik olarak ziyadesiyle Türk Toplumunun gerek kentsel gerek kırsal yaşam alanlarında benimsediği yaşam biçimlerini yansıtmakta, fakat bunu yaparken biçim olarak alışık olmadığımız bir görsel dil kullanmaktadır. Her filminde bir önceki yaptığından farklı bir çizgide yolculuğuna devam eden yönetmen bu yolculukta varmayı arzu ettiği bir son olmadığını ve nasıl bir sinema arzuladığını şu cümleleriyle ifade ediyor: "Gerçekten insanın zihnini açacak bir şey olmalı sinema. Zihnimiz açılmalı, daha mutlu olalım diye değil. Hayatımızda bir adım daha ileri gidebilelim diye. Nereye doğru? O da belli değil. Ama olsun."

Bireyi kurulu sisteme rahatlıkla eklemleyebilen ve çağımızın en etkili sanat ve endüstri dallarından biri olan sinemada da kadının temsili ve erkeğin temsili ataerkil ideoloji ile uyumludur.

Türk sinemasında 1980 sonrası dönemde de öncesinde olduğu gibi geleneksel yaklaşıma sadık kalınmış, anaakım filmlerde kadın melek ya da şeytan olarak resmedilmiştir.

Toplumsal cinsiyet kavramı içerisinde kadınlığın sunumu, Reha Erdem sinemasında anaakım sinemada olduğu gibi melek ve şeytan düzleminde değil, kadına insanlık vasfı verilmek suretiyle gerçeklik düzleminde sunulmuştur. Kadın, düşünmekte, başkaldırmakta, istek duymakta kısacası birey olma çabası göstermektedir.

Bir toplumda erkek üstünlüğüne dair iddialar ne kadar güçlüyse erkekler buna uymakta o denli zorlanırlar. Çünkü erkeklik verili değil, kazanılan bir durumdur, her an yeniden oluşturulmak zorundadır. Anaakım Türk sinemasında erkekliğin sunumunda erkek, ya sert erkek tiplemesine bürünmekte ya da evine bağlı bir koca/baba olarak gösterilmiştir.

90'lı yılların özellikle ikinci yarısından itibaren erkekler geneleksen rollerinden farklı olarak saplantılı, daha başarısız, saldırgan, kendilerini ifade edemeyen, özgüveni olmayan, küfürlü konuşan, depresif bir tavır sergileyen, ruhsal dünyasında gel gitler yaşayan, suçluluk duygusu taşıyan, suç işleyen, yalnız, güçsüz, otoritesini kaybetmiş kısacası mükemmellikten uzak karakterler olarak yansıtılmışlardır.

Reha Erdem sinemasında erkeklik anaakım sinemada olduğu gibi bir hakimiyet bir üstünlük unsuru olarak görülmemesine rağmen mevcut durumun bu olduğu filmlerinde resmedilmiş, babaya başkaldırı otoriteye başkaldırıyla eş değer sayılmış ve bu yolla mevcut yapı eleştirilmiştir.

Reha Erdem filmlerinde yetişkin erkek aile içerisinde iktidarın sahibi ve baskının uygulayıcısı baba olarak gösterilirken ergen erkek ise kültürün ve otoritenin baskısına karşı direniş gösteren büyümek istemeyen uzlaşmaz kişiler olarak

resmedilmektedir. Yaşlı erkekler ise görüldükleri filmlerde hastalıklıdır. Bu hastalığın nedeni ise sancılı bir süreç olan büyümenin yollarından geçmiş ve yetişkinlerin realist dünyasında yani aklın dünyasında çokça vakit geçirmiş olmalarıdır.

Reha Erdem filmlerinde erkeklik ve kadınlık toplumsal cinsiyet kavramı içerisinde değerlendirilirken, toplumun cinsiyet üzerinde dayatılan bir zamanı olduğundan bahseder. Büyümek ve bunun doğal sonucu olarak “kadın olmak” ya da “erkek olmak” Reha Erdem filmlerinde yapay süreçlerdir ve etki alanları da insan bedenidir. Toplumsal yaşamda kültürün şekillendirdiği erkek ya da kadın kimliklerini giyinmek onları beden üzerine oturtmak ergen karakterlerde bir isyan yetişkin karakterlerde ise bir mutsuzluk sebebidir.

KAYNAKLAR

- Acar B.(2009). Her Şey Niye Yok?!:Reha Erdem Sinemasına Genel Bir Bakış. F.Yücel, (Ed.),Reha Erdem Sineması : Aşk ve İsyan içinde (19-48). İstanbul : Çitlembik yayınları.
- Aksin Sina, Yakınçag Türkiye Tarihi 2, 1980-2003, Milliyet Dogan Gazetecilik A.S., İstanbul
- Althusser Louis , (2003). İdeoloji ve Devletin İdeolojik Aygıtları. (Birinci Basım).Çeviren: Alp Tümertekin. İstanbul: İthaki Yayınları.
- Altıntaş, G. (2009). Kuru Rüyalara Alemi. F. Yücel, (Ed.), Reha Erdem Sineması : . Aşk ve İsyan içinde (49-72).İstanbul : Çitlembik yayınları.
- Aristoteles , politika, çev: Hete Tunçay, Remzi Kitabevi, İstanbul 1975
- Aykaç Senem, “Aşk olmayan yerde, elin değse yara oluyor” (söyleşi), Altyazı aylık sinema dergisi, Mart 2009, sayı 82
- Aylin Nazlı, (1995). Çalışan Evli Kadınlar için Normatif Öncelik Sorunu (İzmir Örneği). İzmir : E.Ü. Sosyal Bilimler Enstitüsü Kurumlar Sosyolojisi Anabilim Dalı, Doktora Tezi.
- Aydemir Ş. (2009). Aşk. F. Yücel (Ed.),Reha Erdem Sineması : Aşk ve İsyan içinde (131-142). İstanbul, Çitlembik yayınları.
- Aytaç S.(2009). Sınır Üzerinde Hayat. F.Yücel (Ed.),Reha Erdem Sineması : Aşk ve İsyan içinde (73-86). İstanbul : Çitlembik yayınları.

Bacanlı Hasan, "Eğitim Psikolojisi" Asal Yayınları, Ankara, 2007

Balcı Burcu, "1990'lardan Günümüze Amerikan Sinemasındaki Tür Filmlerinde Toplumsal Cinsiyet ve Irk Sunumları, Doktora Tezi, İzmir, 2006

Beauvoir Simone de , On nait pas femme, on le devient". Le deuxieme sexe, tome 2, Paris: Gallimard, 1949.

Berktaş Fatmagül, (1996). Tektanrılı Dinler Karşısında Kadın. (ilk Basım). İstanbul: Metis Yayınları.

Biddle B.J, (1966). Role Theory: Concepts and Research. New York: John

Boratav Korkut, Yakınçag Türkiye Tarihi 2, 1980-2003, Milliyet Dogan Gazetecilik A.S., İstanbul

Boydak Serpil, "Türk Sinema'sında Bağımsız Film Yapım Süreci ve Reha Erdem, Yüksek Lisans Tezi, İstanbul, 2006

Bottomore T.B, Toplumbilim, Çev. Ünsal Oskay, Der Yayınları, İstanbul 1998

Cemal Hasan , Özal Hikâyesi, 2.Basım, Bilgi Yayınevi, Ankara, Eylül 1989

Coskun Süleyman, Türkiye'de Politika 1920–1995, Cem Yayınları, İstanbul 1995

Çelebi Tezay, Reha Erdem Sinemasına Göstergebilim Açısından Bakış: Beş Vakit Filminin Göstergebilimsel Bağlamda incelenmesi. Yüksek lisans tezi , Konya, 2009.

Dakovic Nevena, (1996). "Introduction." Gender and media. Ankara: Med-Campus Project

Demez Gönül, Kabadayıdan Sanal Delikanlıya Degisen Erkek İmgesi, Babil Yayınları, İstanbul 2005

Derman Deniz, (1996). "Introduction." Gender and media. Ankara: Med-Campus Project

Dökmen Zehra Y. , (2004). Toplumsal Cinsiyet. (Birinci Basım) İstanbul: Sistem Yayıncılık.

Dönmez Nihan, "Toplumsal Cinsiyet Kalıplarının Yerli Televizyon Dizilerindeki Kadın Kadınlara Yansımaları: Binbir Gece Örneği, Yüksek lisans tezi, Kocaeli, 2008

Duben Alan, Kent, Aile, Tarih, Çev. Leyla Simsek, 2.Baskı, İletişim Yayınları, İstanbul 2006

Dursun Davut, 12 Eylül Darbesi, Hatıralar Gözlemler Düşünceler, Sehir Yayınları, istanbul, Ocak 2005

Eflatun , devlet, Çev.Sabahattin Eyüboğlu-M.Ali Cümcoz (Remzi Kit. İstanbul, 1962)

Eisenstein Sergei, Sinema Dersleri, çev: Engin Ayça 2006 Agora kitap evi, İstanbul

Ertan E. (2009), Büyüyememişler ve Büyümeye Çalışanlar... F. Yücel (Ed.) Reha Erdem Sineması : Aşk ve İsyan içinde (107-114). İstanbul . Çitlembik yayınları.

Esen , (2002). Türk Sinemasının Kilometre Taşları. İstanbul: Naos Yayınları.

Esen Şükran, 80'ler Türkiye'sinde Sinema, 2.Basım, Beta Basım Yayım Dağıtım A.S., İstanbul 2000.

Esen Şükran, 80'ler Türkiye' sinde Sinema, Mayıs-1996

- Freud Sigmund, Düslerin Yorumu I, Emre Kapkın (çev.), ist.: Payel Yayınevi, 2001.
- Freud Sigmund, Amatör Psikanalizi, Erol Tas (çev.), ist.: Bozok Yayınları, 1974
- Freud Sigmund, A General Introduction To Psychoanalysis”, Perma Books, New York, 1953
- Freud Sigmund, “Psikanalizin Temel İlkeleri” ismail Ersevım (çev) İst. Assos yayınevi, 2010
- Giddens Anthony , Sosyoloji, Çev. Hüseyin Özel, Ayraç, Ankara 2000
- Giddens Anthony , Sosyoloji, Çev. Hüseyin Özel, Ayraç, Ankara 2000
- Gök Fatma, Türkiye’de Egitim ve Kadınlar”, Haz. Sirin Tekeli, 1980’ler Türkiye’inde Kadın Bakıs Açısından Kadınlar, iletisim Yayıncılık, İstanbul 1995
- Grosz Elizabeth, A Feminist Introduction, Londra: Routledge, 1990
- Güçhan Gülseren, Toplumsal Degisme ve Türk Sineması, Kente Göç Eden İnsanın Türk Sinemasında Degisen Profili, İmge Kitabevi, Ankara, Kasım 1992
- Gürbilek Nurdan, Vitrinde Yasamak : 1980'lerin Kültürel İklimi, 3.b., İstanbul:Metis Yayınları 1993
- Hobsbawm Eric , “yeni yüzyılın eşiğinde” 2007 Yordam Kitap İstanbul
- Kanbur A. (2009), Mekan, F.Yücel (Ed.) Reha Erdem Sineması : Aşk ve İsyandır içinde (115-130). İstanbul : Çitlembik yayınları.

Kaypakoglu Serdar, Toplumsal Cinsiyet ve İletişim, Naos Yayıncılık, İstanbul 2003

Keyman E.Fuat, Değişen Dünya, Dönüşen Türkiye, İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları, İstanbul 2005

Kongar Emre, 21.Yüzyılda Türkiye, 2000'li Yıllarda Türkiye'nin Toplumsal Yapısı, 39.Basım, Remzi Kitabevi, İstanbul, Ocak 2007

Kozanoğlu Can, Cilali İmaj Devri : 1980'lerden 90'lara Türkiye Ve Starları, İstanbul: İletişim Yayınları, 1995

Kuyucak , (2002). Türk Sinemasının Kilometre Taşları. İstanbul: Naos Yayınları.

Lacan Jacques , A Feminist Introduction, Londra: Routledge, 1990

Lorber Judith , (1994). Paradoxes Of Gender. New Haven and London: Yale University Press

Lupton D., (2002). Duygusal Yaşantı Sosyokültürel Bir İnceleme, Çev. Mustafa Cemal, İstanbul Ayrıntı yayınları

Morris Jan , 1974, Canundrum “Oxford: Oxford University Press” den alıntı yapan - Mualla Türköne, Eski Türk Toplumunun Cinsiyet Kültürü, Ark, Ankara 1995

Oskay Ünsal, "popüler kültür açısından çağdaş fantazy" 1981 Der Yayınları İstanbul

Oskay Ünsal, "yıkanmak istemeyen çocuklar olalım" 2008 Yapı Kredi Yayınları İstanbul

Önal Sayın, 1994. Sosyolojiye Giriş. (İkinci Baskı). İzmir: Üniversite kitapları

Öztürk Ruken, “sinemada kadın olmak” Alan Yayınları 2000 İstanbul

Pessoa Fernando, Huzursuzluğun Kitabı, çev. Saadet Özen, Can yayınları , 2007

Pösteği Nigar, 1990 Sonrası Türk Sineması, Es Yayınları, 2. Baskı, İstanbul 2005

Proenza Luis M. , “Stereotypes and Generalities”, December 13, 2003

Ross Karen, (1996). “Introduction.” Gender and media. Ankara: Med-Campus Project

Şükran Esen, (2002). Türk Sinemasının Kilometre Tasları. İstanbul: Naos Yayınları.

Tanör Bülent , Yakınçag Türkiye Tarihi 2, 1980-2003, Milliyet Dogan Gazetecilik A.S., İstanbul

Thomas E.J, (1966). Role Theory: Concepts and Research. New York: John

Tuncer A. (2009). Zamansallık ve Kaçış. F. Yücel (Ed.) Reha Erdem Sineması içinde (87-106). İstanbul Çitlembik yayınları.

Walter Benjamin, (2001). “Tekniğin Olanaklarıyla Yeniden Üretilbildiği Çağda Sanat Yapıtı.” Pasajlar. Çev., Ahmet Cemal. İstanbul: YKY.

Yücel Fırat, Reha Erdem sineması Aşk ve İsyan, çitlembik yayınları 2009

Yücel Fırat, “Aşk olmayan yerde, elin değse yara oluyor” (söyleşi), Altyazı aylık sinema dergisi, Mart 2009, sayı 82

İnternet Kaynakları

Alphan, Melis (25 Mart 2006). 2003'te Çekildi, Tüm Dünya Begendi, Nihayet, Vizyonda. <http://www.milliyet.com.tr/2006/03/25/pazar/paz02.html>, Erisim Tarihi: 19.12.2008.

Aytaç, Senem (Ekim 2006). Tasra'da zaman (BES VAKİT / Bes Vakit). <http://www.siyad.org/article.php?id=382>, Erisim Tarihi: 11.11.2008.

Boydak, Serpil (2006). Reha Erdem'le 22 Mayıs 2006'da Yapılan Görüşme. <http://www.sadibey.com/2007/01/18/reha-erdem-ile-22-mayis-2006da-yapilan-gorusme>

Daldal, Aslı (2006). Reha Erdem Sineması. http://www.radikal.com.tr/ek_haber.php?ek=r2&haberno=6369, Erisim Tarihi:28.11.2008.e/, Erisim Tarihi: 20.11.2008

Deniz, Özden, Tuba (2008b). Türk Sinemasının Din ile imtihanı. <http://www.aksiyon.com.tr/detay.php?id=29814>, Erisim Tarihi: 15.12.2008.

Dorsay, Atilla (23 Nisan 2006a). Filmdeki Çocuk Karakter Tepki Uyandırabilir. <http://arsiv.sabah.com.tr/2006/04/23/cpsabah/gnc120-20060423-102.html>, Erisim Tarihi: 19.12.2008.

Görgün, Ege (18 Mart 2006). Kulakların Çınlasın Freud Efendi, <http://www.aksam.com.tr/haber.asp?a=32581,105&tarikh=19.03.2006>, Erisim Tarihi: 15.12.2008.

Reha, Erdem (2008). Yönetmenler, Reha ERDEM. <http://www.kameraarkasi.org/yonetmenler/r/rehaerdem.html>, Erisim Tarihi: 28.11.2008.

Serçek, Müge (2006). Reha Erdem Filmleri İstanbul Modernde. <http://kouha.kocaeli.edu.tr/?page=haber&id=1788>, Erisim Tarihi: 28.11.2008.

Tasçıyan, Alin (07 Nisan Cuma). Eglenceli Psikanaliz,
<http://www.milliyet.com.tr/content/sinema/sin013/sinema20.html>, Erisim Tarihi:
19.12.2008.

<http://www.kosmos.com.tr/>

<http://www.ikinciperde.com/sinemaya-dair/soylesi/2071-kosmos-takir-tukur-dunyada-bir-ruezgar-sesi.html>

<http://www.stargazete.com/cumartesi/yazar/serdar-akbiyik/icimdeki-icindeki-kosmos-255624.htm>

<http://www.radikal.com.tr/Radikal.aspx?aType=RadikalEklerDetay&ArticleID=991725&Date=24.04.2010&CategoryID=41>

<http://www.sinematurk.com/film.php?action=goToFilmKeywordsPage&filmid=24841&type=film#konu>

<http://www.intersinema.com>

<http://hayatvar.com.tr>

<http://www.iticu.edu.tr/kutuphane/dergi/d4/M00058>.

ÖZGEÇMİŞ

25 Haziran 1980 İstanbul /Üsküdar doğumluyum. İlk ve Orta Öğrenimimi İstanbul'da tamamladım. Lise öğrenimimi de İstanbul Çapa Anadolu Öğretmen Lisesinde 1994-1998 yılları içerisinde tamamladıktan sonra Marmara Üniversitesi Atatürk Eğitim Fakültesi , İngilizce Öğretmenliği bölümünde öğrenimime devam ettim.Lisans eğitimimi tamamladıktan sonra, Beykent Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Sinema TV ana sanat dalı Sinema TV yüksek lisansı programına kayıt oldum(2007). Aynı zamanda ikinci üniversite olarak Eskişehir Üniversitesi Açıköğretim Fakültesi Kamu Yönetimi bölümünde de ikinci sınıfta eğitimime devam etmekteyim. 1999 yılından beri Türk Hava Yollarında Yer İşletme Başkanlığında görev yapmaktayım.

Özel ilgi alanlarım,

Sosyal Bilimler üzerine araştırmalar (özellikle iletişim araçlarının toplumsal yapıyı şekillendirmedeki etkileri, gücü üzerine, kitle iletişiminin kültürel işlevleri), Sinema (ana akım sinemanın ve muhalif sinemanın siyasal, toplumsal yaşamdaki yansımaları).

Serkan YÜRÜMEZ