

Yıl/Year: 6, Sayı/Issue: 14, Nisan/April 2025, s. 202-217

Yayın Geliř Tarihi / Article Arrival Date

Yayınlanma Tarihi / The Publication Date

Yayın Geliř Tarihi: 01-11-2024

Yayınlanma Tarihi: 31-04-2025

ISSN: 2757-6000

REHA ERDEM SİNEMASI'NA *AUTHEUR* BAKIş

Özer BEREKET

Doktora Öğrencisi, İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Radyo TV Sinema
Anabilim Dalı, ozer.bereket@gmail.com

ÖZET

Bu çalışmada, sinemada autuer kavramı ve autuer kuramı bağlamında, yöntemten Reha Erdem'in filmlerinin analizi yapılmaya çalışılmıştır. Bu amaçla önce, autuer kuramın nasıl ve hangi şartlarda ortaya atıldığı, hangi akımların etkisinde nasıl geliştiğı incelenmiş sinemada bir yönetmenin bu sıfatı alması için autuer kuram çerçevesinde sahip olması gerektiğı düşünülen kriterlere ulaşılmıştır. Bu kriterlerden hareketle, araştırmanın son kısmında, Modern Türk Sineması'nın temsilcilerinden Reha Erdem'in, bir autuer yönetmen olarak anılmasının gerekçeleri yönetmenin filmleri bu bağlamda analiz edilerek ortaya çıkartılmaya çalışılmıştır. Reha Erdem'in yaptığı bağımsız filmler, klasik anlatımdan uzaktır ve izleyiciyi, anlattığı hikayenin doğal akışına değil, kendi kurgusalılığıyla oluşturduğu kendi yapay gerçekliğine sokmaktadır. Biçimselliğı, kendine öz kurgu diliyle hemen tüm filmlerine sirayet etmiştir. Görüntüdeki bu biçimin yanında, ses ve müzik kullanımı anlamı kuvvetlendirecek ve hata rahatsız edecek düzeylere çıkabilmektedir. Filmlerin özünde ve iç anlamlarında sıklıkla kullandığı bazı temalar hakimdir. Aşk ve aşksızlık, yoksunluk, isyan, büyümemek, aile, baba, iktidarı baba figürü üzerinden sorgulama, iktidarın haksızlığını-baskısını ve aczini baba kimliğinde anlatma, doğa üstü güçler, hastalık, kısılmışlık Reha Erdem'in en sık kullandığı temalardır. Yerel kimlikleri, günlük yaşamdan sıradan kişilikleri filmlerinde karakterleştirerek yaşadığı ülkenin atmosferi içinde bu temaları ustalıkla kullanmaktadır. Erdem sinemasının ürünüsekiiz filmin yedisinde bu unsurların hepsini bulmak mümkündür. Sadece bir filmi (Kaç Para Kaç), bağımsız anlatıdan uzak, klasik tarzda çekilmiş ve kurgulanmış bir filmidir. Yönetmenin bunu dışındaki tüm yapıtları bu çalışmada autuer kuramın getirdiğı kriterlere ya da film eleştirme yöntemlerine göre incelenmiş ve bulgular sonuç kısmında paylaşılmıştır.

Anahtar Sözcükler: Auteur Yönetmen, Reha Erdem, Sinema

AUTHEUR VIEW OF REHA ERDEM CINEMA

ABSTRACT

This study analyzes the films of director Reha Erdem within the framework of auteur theory in cinema. First, the historical emergence of auteur theory, its evolution under various cinematic movements, and the criteria for a director to be considered an auteur are explored. Building on these criteria, the study examines Erdem's works as representative of Modern Turkish Cinema. Erdem's independent films diverge from classical narratives, creating artificial realities through a distinctive formal and stylistic language. His use of visual form, sound, and music intensifies the meaning of his films, often employing recurring themes such as love and lovelessness, deprivation, rebellion, immaturity, family dynamics, critiques of authority via the father figure, supernatural forces, illness, and confinement. Except for *Run for Money* (*Kaç Para Kaç*), all of Erdem's films embody these thematic and stylistic traits. The study concludes that Reha Erdem can be classified as an auteur under the theoretical criteria established.

Keywords: Auteur Director, Reha Erdem, Cinema

GİRİŞ

Bir ressamın resimlerini çizmesi; bir romancının eserlerini kaleme alması gibi; bir film yönetmeni de sinema için çektiği filmin biçimsel ve içsel unsurlarını, gerekli kişisel teknik bilgi ve yeteneklerini, yeterliliklerini birleştirerek tamamlamaktadır. Yapıtlarında bu unsurları istinasız olarak uygulayan yönetmenler autuer kuramı bağlamında, 'auteur yönetmen' olarak anılabilirler. Autuer yönetmen ürettiği tüm filmlerinde kendine özgü bir içsel anlatım benimsemekte, belli temalar üzerinde ısrarla durmakta, bazı sahnelerin benzerlerini, tıpkı imzasını kullanır gibi farklı filmlerinde de tekrarlamaktadır. İzleyici, yönetmenin adını görmese de o filmin kime ait olduğunu bu kriterler dahilinde rahatlıkla anlayabilmektedir (Sarris, 1962: 562-564).

Bu yönetmenler, görüntü ve sesi kendilerine özgü şekillerde kullanarak olayları, olguları, hikayeleri kendi gerçeklik pencerelerinden aktarırlar. Klasik anlatım dışında kalan bu özgün biçim ve içerik; Türk Sinemasının kimi yönetmenlerince benimsenmiştir. Reha Erdem de bu yönetmenler arasındadır. Bugüne kadar senaristliğini üstlendiği ve yönettiği; aynı zamanda kurgusunu yaptığı ve ses tasarımında bizzat çalıştığı filmlerinin hemen hepsinde kendi sinema dilinin ve anlatımının izlerini bırakmıştır. Bu araştırma, bu izlerin neler olduğunu ortaya çıkartmayı amaçlar. Bu izler nelerdir? Reha Erdem'in autuer yönetmen olarak anılmasının temel nedeni nedir?

Bu soruların yanıtlarını bulmak için, Reha Erdem filmleri Andrew Sarris'in auteur kuramı bağlamında biçim, içerik ve teknik açıdan betimlenmiştir (Tuğhan, 2010: 282). Bunun için yönetmenin kurguda, ses kullanımı ve görüntülerin üretim süreçlerinde teknik yeterliliği analiz edilmiştir. Anlam ve içerikle ilgili incelemede de, kullandığı temalar, anlatımdaki tekrarlar, mekanlar, karakterler ve zaman algısı ön plana alınmıştır. Betimleme yöntemi kullanılarak bu bağlamda filmlerin içerik analizleri yapılmıştır

(Yıldırım & Şimşek, 2016: 55). Autuer kavramını daha iyi anlamak ve autuer yönetmeni daha iyi tanımlamak için de literatür taraması yapıp; kavramın ortaya çıkışında etkili olan sinema akımlarına kısaca değinilmiş, bu akımların Türk sinemasında ve nihayetinde Reha Erdem Sineması’nda nasıl karşılık bulduğu araştırılmıştır.

Sinemada Auteur Kavramı ve Auteur Kuramı

Sinema, kitlelere hitap eden bir sanat dalıdır. Bununla beraber, bir sinema eserinin her bireyde birbirinden farklı içsel anlamlarla ifade bulabilmesi olasıdır. Bu açıdan, tüm sinema eserlerine ve onları yaratan yönetmenlere uygun olarak, yapıtların içerik, biçim ve teknik analizlerini yapabileceğimiz bilimsel bir cetvelin, ölçümlemenin olduğunu iddia etmek, bu iddianın bilimselliği hakkında büyük şüpheleri de beraberinde getirecektir. Dolayısıyla auteur kuramını, her yönetmenin eserlerini analiz ederken tek başına bir ölçüt olarak kabul etmek doğru olmayabilir. Bunun yanında, söz konusu kuramı, sinema filmlerinin analizi sırasında gerek anlam, gerek biçim, gerekse teknik çözümlemelerde kriterler bütünü olarak değerlendirip, buna bir yöntem olarak yaklaşmak mümkündür (Güngör, 2014: 81). Sinema bir sanat eseri olarak kabul edilirse sanatsal değeri betimleyen unsurların neler olduğu sorusundan hareketle, auteur kuramın filmin sanatsal değeri üzerinde belirleyici olabileceği de tartışılmaktadır. Arif Can Güngör’ün konuyla ilgili makalesinde J. D. Andrew’dan aktardığı gibi; “Bu durumda buna kuram demek hatalı olacaktır. Bunun yerine-özgün eleştiricilik- demek daha doğru olabilir.” (Güngör, 2014: 81).

Bir yönetmenin ‘auteur’ olup olmadığı konusunda üzerinde uzlaşmanın sağlandığı temel kriterleri içeren bir kuram olmadığı görülmekle birlikte, film analizinde sinema dilinin çözümlenmesine yönelik bir yöntem olarak auteur kuramını ele almanın daha doğru bir yaklaşım olduğu ortaya çıkmaktadır. Söz konusu kurama bu açıdan yaklaşıldığında iki önemli ‘formül’ün, iki farklı teorisyen tarafından ortaya koyulduğu görülmektedir.

Auteur kuramı ilk kez, Andrew Sarris tarafından ortaya atılmıştır. Bununla beraber, kavramsal açıdan auteurün temellerinde yatan anlamların sinemayla yakınlaştırılması 2. Dünya Savaşı’nın hemen sonrasına kadar geri götürülebilmektedir. Kavram, bu yıllarda filizlenmeye başlayan, Avrupa Sanat Sineması’nın gelişmesiyle paralellik taşımaktadır. Örneğin, İtalya’da doğan, ‘Yeni Gerçekçilik Akımı’ sinemada gerçeklik peşinde olan, makyajı, dekoru değil; gerçek mekan ve amatör oyuncularla hikaye anlatmaya çalışan, tek düzeliği redderek ‘Amerikan’ tarzı stüdyo filmlerine karşı bayrak açmıştır. Bu akımı, daha sonra Fransız sinemacılar takip etmiştir (Coşkun, 2011: 199). ‘Fransız Yeni Dalga Akımı’ olarak adlandırılan bu hareketin başını genç sinema eleştirmenleri çekmiştir. Auteur kavramı da ilk kez film teorisyeni Andre Bazin liderliğinde Yeni Dalgacıların kurduğu ‘Cahiers du Cinema’ (Sinema Defterleri) adlı dergide kullanılmıştır (Uğur, 2017: 229).

Andre Bazin’in açıkladığı yaratıcı yönetmen ve auteur kavramını daha net bir şekilde ifade etmek, formüle dökmek, şu şekilde mümkün olabilir:

Bir yönetmenin sanatsal yaratım süreci (+) Yönetmenin kişiliği (sanatsal dışı vurumu) = Standart (tekrarlı) bir anlatım tercihi (X) Yaptığı film sayısı

Bu formülde kastettiğimiz şudur: Bir yönetmen filminin tüm yaratım sürecinde kendi sanatsal yetenekleri ve sanat anlayışını öz kılar. Bunları bir değer olarak topladığımızda ulaştığımız; aynı zamanda o yönetmenin biçim ve anlam bakımından izlediği (imzasını taşıdığı belli olan) tekrarlı yöntemleri, yaptığı tüm filmlerin sayısı ile çarpığımızda ulaştığımız değer olabilir. Zira; film yapım süreci, yönetmenin kişisel, sanatsal dışı vurumuna imkan veren bir ortamdır. André Bazin, auteur kavramını filmde filme geliştiği varsayılan bir referans ve bir standart halinde tercih edilmesinin bir yolu olarak açıklar (Uğur, 229). Bazin’e göre yönetmenin içinde yetiştiği dönemin kültürel, tarihi ve politik özellikleri yaptığı filmin oluşması süreci boyunca da etkilidir. Dolayısıyla yukarıda açıklamaya çalıştığımız formülü bu çerçevede düşünmek doğru olacaktır (Esen, 2013: 45).

Bazin’in ‘yaratıcı yönetmen’ kavramıyla beslediği auteur kavramı, ticari sinemayı eleştiren, filmin tüm aşamasında sanatı elden bırakmayıp her adımda egemen görüşünü ve yaratıcılığını filmine yansıtan yönetmenlerin auteur kavram çevresinde tasviri, 1962 yılında Amerikalı kuramcı Andrew Sarris’in katkısıyla kuramsal bir yapıya dönüşmüştür (Uğur, 229). Andrew Sarris, üç temel kriterle auteur kavramını formüleştirmektedir. Bunlar: teknik ustalık, kişisel stil (sinema dili) ve içsel anlam (mekan, karakter ve tema özellikleri) kriterleridir. Bir yönetmenin filmlerinin karşılaştırılması ve analiz edilemesi sonucu bu kriterlerin yakalandığı düşünülüyorsa o zaman onun için ‘auteur yönetmen’ tanımlaması mümkün olabilmektedir (Güngör, 2014: 81).

Sarris’in isimlendirmesiyle “*Politique des Auteurs*”, farklı yazarlar ve sinema teorisyenleri tarafından bir kavram, bir sinema kuramı, bir film eleştirme yaklaşımı olarak değerlendirilmiş olsa da üzerinde çoğunlukla uzlaşılan tanımda “auteur yönetmen” temelde bir filmin yaratılmasında en yetkin kişiyi yani yönetmeni tıpkı bir romanın yazarı ya da resmin ressamı gibi teşhis edebilmek amacını taşır. Bu teşhis, o yönetmenin kendi adının ve imzasının altında taşıdığı üç alt kimliği doğrulamak için yapılmaktadır. Bu alt kimlikler şunlardır:

- Teknisyen: Yönetmenin film dilini uygulama yeteneği, teknik yeterlilik (*Technical Competence*)
- Stilist: Yönetmenin imzası yerine geçecek istikrarlı biçim özellikleri kullanma yeteneği,
- Auteur: Kişisel anlatı yeteneği ile kendi tutarlı düşünceler dizisini aktarabilme yeteneği (Kolker, 2011: 171).

Auteur Kuramı Bağlamında Reha Erdem Sineması

Andrew Sarris, auteur kuramla ilgili çalışmalarını yaparken, yaşadığı dönemde bu kriterlere için uygun olduğunu düşündüğü bazı yönetmenlerin adlarını vermiştir: Chaplin, Rosellini, Dreyer, Vigo bu isimlerden bazılarıdır (Güngör, 2014: 83). Bu isimler arasında bir Türk yönetmen bulunmamakla beraber, sinema çevreleri aynı dönemde Türkiye’de filmler çeken Metin Erksan, Ömer Lütfi Akad, Halit Refiğ gibi yönetmenleri kendilerine özgü stilleri, teknik yeterlilikleri ve kurdukları içsel anlam bakımından auteur kuram bağlamında Türk sinemasının ilk yaratıcı yönetmenleri arasında değerlendirmektedirler (Uğur, 233).

Benzer değerlendirme, 1990’lı yılların Türk Sineması için yapıldığında bu sıfatı taşıyan Türk yönetmenlerden bazıları şunlar olmuştur: Zeki Demirkubuz, Yeşim Ustaoglu, Nuri Bilge Ceylan, Derviş Zaim ve Reha Erdem. Bu yönetmenlerin gerek teknik ustalık gerekse kullandıkları içsel anlamlar kendine özgü stilleriyle yarattıkları filmler, Türk sinema tarihinde bir dönemin başlangıcı olarak yorumlanmaktadır. Bu döneme; ‘Yeni Türk Sineması’, ‘Modern Türk Sineması’ gibi isimler de verilmektedir (Uğur, 234). Bu isimler arasında yer alan, 1989 yılından itibaren sinema yönetmenliği yapan Reha Erdem de sadece ülkemizde değil, yurt dışında ilgi gören klasik anlatıdan, dijitalleşen sinemanın kolaycı, hızlı tüketime yönelik, bol renkli, ısıltı parlayan popülist filmlerinden uzak hep kendi sinema bakışını önde tutan filmler yapmayı başarmıştır. Reha Erdem, filme bir resim, bir hikaye gibi yaklaşmakta ileri bir sinema diliyle, gerçeklik ötesi bir anlatımla seyircide rahatsızlık, coşku, hüznün ve sevinç duygularını güçlü bir biçimde yaşatmayı başarmaktadır (Büyüker, 2016). Konvansiyonel sinemanın sadece seyirciyi düşünen anlatımından uzak, hikayeyi içselleştiren seyirciyi huzursuz kılan, hatta rahatsız eden filmleri yapmıştır. Gişe başarısından önce sinemada sanatı düstur edinen, doğallığı, beklenen kurgusal bütünlüğü bir yana bırakıp kendi kurgusallığıyla sinemasını canlandıran Reha Erdem, sırasıyla; *A Ay* (1989), *Kaç Para Kaç* (1999), *Korkuyorum Anne* (2004), *Beş Vakit* (2006), *Hayat Var* (2008), *Kosmos* (2009), *Şarkı Söyleyen Kadınlar* (2013), *Jin* (2013), *Koca Dünya* (2016) adlı sinema filmlerini yapmıştır. Tüm sinema filmlerinin içinde bir tanesi, yönetmenin genel sinema karakterini yansıtmadığı şeklinde eleştirilmiştir. 1999 yılında çektiği ikinci filmi “*Kaç Para Kaç*”, tüm sinematografisi içinde bugünden baktığımızda ‘klasik’ anlatıma ve popüler sinemaya daha yakın duran içeriksel ve anlamsal özellikler sunan bir filmidir. Bu durum, 10 yıl aradan sonra sinema filmi çeken bir yönetmenin kendini konumlandırma, yönünü tayin etme çabası olarak da nitelendirilmiştir (Büyüker, 2016). Usta oyunculukları, vapurdaki ünlü kovalamaca sahnesi, çarpıcı finaliyle akıllarda yer tutan “*Kaç Para Kaç*”ın aslında ‘başka’ bir Reha Erdem filmi olduğu, yönetmenin 2004-2016 yılları arasında yaptığı altı tane filmin biçim ve içsel anlamları göz önüne alındığında çok net anlaşılmaktadır. Bu yüzden, Erdem filmografisindeki bütünlüğün ve auteur yönetmen özelliklerinin “*Kaç Para Kaç*”tan sonra şekillenip yerleştiğini söylemek yanlış olmayacaktır. Absürd komedi tarzında çektiği 3. Film “*Korkuyorum Anne*” Reha

Erdem’in yurt dışında da ismini duyurduğu önemli bir eseri olmuştur. “*Korkuyorum Anne*”, “*What’s a Human Anyway?*” [*İnsan Nedir ki?*] adıyla, tuhaf, alışılmadık bir komedi filmi olarak değerlendirilmiştir (Childress, 2006: 129). Sadece bu filmin senaryosunu Nilüfer Güngörmüş’le birlikte yazan Erdem, diğer tüm eserlerinin senaristliğini kendisi yapmıştır. Bu filminden itibaren Erdem’in belli başlı temaları, konuları, karakter yapılarını filmlerinde kullanmaya başladığını görmekteyiz. Siyah beyaz olarak çektiği ilk sinema filmi “*A Ay*” da bu ortak noktalar görülmektedir. Böylece, gerçeklikten tam olarak kopmasa da Erdem kurgu sinemasının “*Korkuyorum Anne*” ve sonrasında ürettiği tüm filmlerle auteur yönetmen özelliklerini pekiştirdiğini söylemek yanlış olmayacaktır. Bu noktada, yönetmenin filmlerini, auteur kuram bağlamında, Sarris’in temel kriterleri açısından analiz etmek araştırmanın temel alt başlıklarını oluşturmaktadır.

Sinemada Teknik Yeterlilik bağlamında Reha Erdem Filmlerine Bakış

Erdem sineması, kendi kurgusallığının bir ürünüdür. Hikayenin temelinde senaryo olsa da kadrajı tamamlayan sözcükler değil, kameranın çektikleridir. ‘Kamera-kalem’ şeklinde de ifade bulan bu durum, Reha Erdem’in teknik açıdan görüntüye, onun üretilmesine, üretiminde kullanılan cihazların yönetmenin kendi gerçekliğinin görüntüsünü yakalayabilme kapasitesine, gereken ışığa, mekana, objelere, oyunculara ve teknik ekibe hakimiyetiyle ve becerisiyle ilgilidir.

Kurgu:

Reha Erdem, filmlerinin aynı zamanda kurgusunu da yapmaktadır. Bunun pek çok nedeni olabilir. Auteur kuramı bağlamında baktığımızda, Erdem sinemasında hikayenin kurgulanması esastır; böylece anlatımla değil, kurguyla izleyiciye ulaşmak, içsel dünyasını bu şekilde aktarmak ve akılda kalmak önemlidir.

Hikaye kurguda belirlenir dolayısıyla, bir yazı eserinden çok görüntülerin birleşmesiyle hikayenin ana unsurları tamamlanmaktadır. Bu durumu yönetmen şu şekilde ifade etmektedir: “Sinema olarak hepsinin yönü aynı filmler, montajda oluşturulmuş filmler... Film akan bir şey. Kiminde hikaye önde kiminde arkada...” (Yücel, 2009: 163). “*Korkuyorum Anne*”nin yapısal olarak senaryosu bittiğinde öyküsü yoktu. Öykü sonradan meseleye ve yapıya göre bir elbise gibi prova edile edile çizildi. Montajda kesilip dikildi” (Yücel, 2009: 27).

Filmlerinde kurgu aynı zamanda ritmi belirlemekte; bu da filmin hikayesine sirayet etmektedir. Yönetmenin kurgunun başında olması ve hatta bizzat kendisinin yapması, büyük bir planın parçası sonucu çekilmiş sahnelerin öyküyü tamamlamasıyla sonuçlanmaktadır. Kurgu, gerçeklikten farklıdır, gerçeğin yeniden üretimidir. Bu açıdan bakıldığında Erdem’in kurgusu, onun gerçekliğindeki en küçük heceden en uzun cümleye ulaşana dek filme yansımaktadır. Bu açıdan, *Rus Biçimcilerin* montaj sinemacı

yaklaşımına yönelmiş, filmlerinde *yapıntısallığı* merkeze alınca, gerçeklik toptan reddedilmiştir. (Acar,2009:19) Bu noktada, gerçekliğin, inşa edilmesi görevi kurguya düşmektedir. Gerçeklik defalarca bölünmekte, izleyici başka seslerle ve müzikle gerçeklik çerçevesinin dışına götürülmektedir. Yönetmen gerçeğin bütünselliğini kırmaktadır. (Acar, 25) Erdem’in filmlerinde gerçekle, rüyanın karıştığı pek çok sahne vardır. Özellikle dış mekanda, doğada çekilmiş sahnelerin bazılarında seyirci bu hissi yaşar. Örneğin, “*Koca Dünya*”nın sisler arasında, ormanın içinde kurulmuş derme çatma kulübede Ali’nin ve Zühal’in görüntüleri, bir rüyanın içindeymiş gibidir, gerçekle- yapay arasında sıkışmış izlenimi taşır.

Yönetmenin bilerek yaptığı tüm bu etkiler, müzik ve ses efektlerinin de gerçek zamanlı değil, kaydırılarak kullanılması, sonraki sahnenin sesinin önceden duyurulması ve izleyicinin akıştaki gerçeklik duygusunun kesilmesi, Reha Erdem’in en temel kurgu yöntemleri olarak göze çarpmaktadır. Kurgunun gerek sanat sineması gerekse auteur kavramı içindeki değeri onun filmlerinde öne çıkmaktadır.

Ses Kullanımı:

Reha Erdem, filmlerinin hem senaristliğini hem de yönetmenliğini üstlenmektedir. Bunun yanında özellikle filmlerindeki ses tasarımı bizzat yer almaktadır. Kullanılacak ses efektlerinin yapımına, kayda, seçimin, aynı şekilde arka planda yer alacak müziğin yapımına veya seçilmesine yapımına büyük önem vermektedir. Erdem, müzisyen olmadığını ama eğer olsaydı sinemayla uğraşmayacağını bizzat dile getirerek, filmlerindeki ‘ses’ kullanımı konusundaki hassasiyetini göstermektedir (Yücel, 2009: 183).

Yönetmen, günlük hayatta duymaya alışkın olduğumuz sesleri sıklıkla kullanmaktadır. Hayvan sesleri buna en güzel örneği teşkil edebilir. “*A-Ay*”da martıların; “*Kosmos*”da kargaların, danaların; “*5 Vakit*”te keçilerin, atların; “*Kokuyorum Anne*”de eşeğin; “*Hayat Var*”da, hindinin ve martıların; “*Şarkı Söyleyen Kadınlar*”da atların ve köpeğin sesleri, hem doğal ortamında hem de oluşturulmuş sahnede bu hayvanların hiçbirisi yokken adeta izleyiciye yollanmış sesli bir mesajla simgesel olarak sıkça kullanılmaktadır. Örneğin, “*5 Vakit*”te, Yakup’un babasının yer aldığı sahnelerde, görüntüde at yoktur ama fonda bir at kişnemesi yükselmektedir. Hatta, karakterin film içindeki en duygusal sahnesinde, yeni doğan bebeğini gördüğünde ağlarken bile, fonda bu defa derin bir eşek anırması duyulmaktadır. Bu sahneler, karakterlerin, uyumsuzluklarını hayvanlarla bile uyumsuz durumlarını yansıtmaktadır.

Filmlerinde daimi olarak ses teknisyeni *Herve Guyader*’le çalışan Erdem, bazen seyirciyi filmin içine çekmek için bazen de rahatsız ederek gerçekliğin dışına taşımak amacıyla müzik ve ses kullanımını gerçekleştirmektedir. Örneğin, “*Hayat Var*”da, film boyunca devam eden gemi düdükları, cam kırılma sesleri, polis sirenleri, tekinsiz bir dünyanın simgeleri olarak izleyiciyi huzursuz etmekten geri durmamaktadır. Filmin final

sahnesinde bile, Hayat’ın mutluluğuna farklı ton ve yüksekliklerde gemi sirenleri eşlik etmektedir. “*Kosmos*”da bitmek bilmeyen askeri tatbikatın patlama efektleri, askeri araçların homurtulu motor sesleri, doğal ses fonudur. Bu sesler, kaos ve kargaşa dolu *megapol* yaşamından uzak bir taşra yaşamında bile içsel kargaşanın ve ruh halinin sükuneti bozduğunu vurgulamaktadır.

Kamera kullanımı:

Reha Erdem, filmlerinde 1999 yılından beri, görüntü yönetmeni *Florent Herry* ile çalışmaktadır. Aynı görüntü yönetmeni ile önemli bir görsel uyum, dil birliği yakalamış olması bu beraberliğin bu kadar uzun sürmesinin ardında yatan temel sebepler arasında sayılabilir (Baltacı ve Kasap, 2016: 1663). Erdem, klasik anlatıma en yakın kamera kullanımını “*Kaç Para Kaç*” filminde uygulamıştır. Onun dışında yaptığı diğer filmlerde, uzun çekilmiş, hareketsiz sahneler vardır. Erdem, örneğin hemen her filminde rüzgarlı bir günde yaprakları ve dalları dört bir yana savrulan ağaç figürünü hiçbir kamera hareketi yapmadan uzun süre çekip, bunu da hiç kesmeden seyirciye sunmaktadır. Kamera kadrajları, daha çok orta ve genel planlarda çok titizce çerçevelenmiş kareler olarak filme yansır. Bunun dışında, yakın-detay çekimlere çok vermeyen yönetmen, uzun süren ‘*pan*’ ya da ‘*tilt*’ hareketleriyle kamera hareketleri yapmaktadır. Yönetmenin sabit ya da yavaş hareketli kamera kullanımı dışına çıktığı sahnelerin başında takip sahneleri gelmektedir. “*5 Vakit*”te özellikle Yıldız’ın sahnelerinde, onun mekanlar arası yürüyüşlerinin *amors* takibinde; “*Hayat Var*”da Hayat’ın bahçede, şehirde yürüyüşlerinde; “*Kosmos*”da kazların sokaklarda yürüyüşlerinde hareketli kamera çekimleri kullanılmıştır. Yönetmen, kadrajları bir ressam titizliğiyle doldurmaktadır (Büyüker, 2016).

Kişisel Stil ve İçsel Anlam (Mekan, Karakter ve Tema Özellikleri) Bağlamında Reha Erdem Sinemasına Bakış

Auteur yönetmenler, farklı filmlerinde benzeşen unsurlar, temalar kullanmaktadır. Reha Erdem, filmleri hem biçim hem de içerik bakımından bütünsellik içindedir. Genelde, aynı sorunları konu alan birbirini tekrar eden temalarla örülmüş filmler yapmaktadır. Bunlar genelde sıradan insanların, günlük hayatta karşılaşılabileceğimiz karakterlerin, sıklıkla gözlemlediğimiz zayıflıkları ve bundan doğan sorunlarıdır. Erdem’in filmlerinde büyük toplumsal mesajlar bulmaya çalışmak pek doğru olmayacaktır. Yönetmenin, çok sık rastladığımız bireysel sorunları karakterler yoluyla anlattıktan sonra bunları çözümleme gibi bir çabası da yoktur. Dahası, bu sorunları, birbiriyle çarpıştırarak yeni görünümlemlerle sunarak daha da çözümsüz, karmaşık bırakarak hikayesine devam etmektedir. Klasik anlatıda, sıklıkla karşılaştığımız sorunlar mutlaka çözülürken Erdem’in filmlerinde bu özellik pek de karşımıza çıkmamaktadır. Karakterlerin sorunları çözülmeden de film ilerleyebilmekte ve finale ulaşabilmektedir.

Aynı Filmi Yapmak: Filmlerde Benzeşen Unsurlar Kullanmak

Erdem'in en çok kullandığı sorunlar, temalar şunlardır: Uyumsuzluk, yoksunluk, bunalmışlık, esir olma hissi, aşk, aşksızlık, isyan, büyümemek, taciz, yabancılık, otoriteden korkmak-nefret etmek; babaya duyulan öfke, oedipal kompleks, kısılp kalmak, para sorunu, insan-para ilişkisi, varoluşsal meseleler... Bu temaların farklı filmlerde nasıl ele alındığını incelediğimizde Erdem filmlerinde benzeşen unsurları daha net görebilmekteyiz:

Baba Figürünün Çarpıcı Tasviri

Erdem'in hemen tüm filmlerinde aile merkezdedir. Konu; bireysel, toplumsal ve siyasi de olsa anne, baba ve çocuklar üzerinden bir yaklaşım vardır. Yönetmenin, bu noktada 'baba' figürünü konumlandığı yer oldukça ilginçtir. Hemen tüm filmlerinde baba, hastadır, yatalak ya da yaşlıdır ya da kendisinden uzak durulması gereken, mutsuz, verimsiz, şüpheli, geçimsiz bir iktidarın sembolü şeklindedir. Reha Erdem, otoriteye karşı çıkışlarında, 'baba'yı genelde bu görüntüsüyle merkeze koymaktadır. Baba karakteri ızdırap içindendir ve genelde bunu yalnız başına değil, ailenin diğer üyelerine de yansıtır. Gülmez, mutlu olmaz, bunun aksini adeta zul olarak görür. Çaresiz kaldığı anlarda da acınası derecede aşağılık bir karaktere bürünür. Örneğin, "*Hayat Var*"ın ana karakteri genç kız Hayat'ın hasta dedesi, hem kendi oğluyla, geliniyle hem de Hayat'la çatışma içindedir. Hayat, ondan nefret eder ama bir yandan da ona acır. Dede, Hayat'a küfürler eder, onu aşağılar, Hayat'la uzlaştığı çok az zamanda durulur ama bu hep bir sonraki atağın da habercisi şeklinde gelişir. Tüm bu eziyetlerinin ardından yataktan sürünerek inip yerde elinde kaşıkla Hayat'ın yediği kazan dibine ortak olmaya çalışması, sokak kedisiyle birlikte aynı tabaktan yemek kapma yarışı, filmde dede/baba figürünün içine sokulduğu en berbat resimdir. Yönetmen, babayla özleştirilen otoritesinin, liderliğin ayaklar altına alınmasını bu resimle fikirlere kazırmaktadır. Bunun yanında benzer kadraj içine aldığı bir başka sahnede bu kez, Hayat'ın iki dizinde babası ve dedesi yatmaktadır. Üçünün de sakin olduğu bu sahnede ailenin direği rolünde ne dede ne de baba vardır. Her ikisini de dizinde yatıran Hayat, bu rolü üstlenmiştir.

Yönetmenin, komedi unsurlarını öne çıkararak çektiği filmi, "*Korkuyorum Anne*"de hafızasını yitiren Ali karakteri, çevresinde hemen herkesi yavaş yavaş hatırlasa da babasını bir türlü hatırlayamamaktadır. Yönetmen, annesiz büyümüş Ali'nin aileye ve babaya dair bilincinin bir kaza sonrası silinmesini ya da Ali'nin bu durumu, kasten varmış gibi göstermesini kullanarak adeta unutulmak istenen 'baba figürünü' filmin sonuna kadar farklı sahnelerde defalarca göz önüne sermektedir. Ali, babasına sürekli 'amca' diye seslenmekte, onun kıyafetlerini giymekte, gözlüğünü takmaktadır. Böylece bir yandan onu ve otoritesini inkar ederken bir yandan da ileride onun yerini alacağı vurgusu yapılmakta, istemesek de, inkar etsek de bu sondan kaçışın olamayacağı anlatılmaktadır.

“A-Ay”da baba figürü, yine, yatalak bir dede, “Kaç Para Kaç”ta, dükkan sahibi Selim’in yüzü hiç gülmeyen, oğlunu cesur davranmadığı için eleştiren, yeren babası olarak karşımıza çıkmaktadır. “5Vakit” filmi de bir köyde yaşayan ergenlik çağındaki iki delikanlının, Yakup ve Ali’nin babalarından duydukları nefrete sahne olur. Üstelik bu filmde Yakup’un babası, kendi babasından da nefret etmektedir. Dede tasviri, bu filmde de son derece acımasızca çizilmiştir. Öyle ki Yakup’un dedesi onun gözü önünde babasını dövmekte ve küçük düşürmektedir. Taşranın boyun eğen atmosferinde bu çok normal bir durummuş gibi gözükse de bir yetişkinin babasından hala şiddet görüyor olması filmin çarpıcı sahnelerinden biri olarak karşımıza çıkmaktadır. Yönetmen bununla da kalmaz ve babasını Yakup’un gözünde öyle bir küçültür ki adeta ondan nefret etmesi için geçerli sebepleri Yakup’a sunmaktadır. Babasını, köy öğretmeninin evinin dikizlerken gören Yakup için baba, aşâğılık bir karaktere bürünmektedir.

“5 Vakit”in diğer ergen karakteri Ömer ise, kardeşine gösterilen ilgiyi kıskandığı için ya da bilmediğimiz bir nedenden ötürü, imam olan babasının ölmesini istemektedir. Babasının alması gereken ilaç kapsüllerinin içini boşaltmak, geceleri üşütmesi için gizlice camı açık bırakmak naif yöntemleri denese de başarılı olamaz. Hayallerinde ise çok daha acımasız yollardan babasından kurtulmak isteğı Ömer’in en önemli yaşam sebebi olmuştur.

Bir sınır kasabasında gelişen mucizevi olayları konu alan “Kosmos”da yönetmenin baba karakteriyle hesaplaşması başka bir noktaya taşınmıştır. Bu defa, yaşamı boyunca dört tane erkek evladına karşı adil davranmamış olmakla suçlanan, ölümünden sonra bile sorun yaratmaya devam bir baba figürü vardır. Yönetmen, babayı bu defa tabutun içinde bir aracın üstünde oradan oraya taşınan bir cenazeye dönüştürmüştür, ancak bu cansız haliyle bile huzursuzluğa neden olmaktadır.

Baba, sanki yönetmenin unutmak istediğı, düşüncelerinden uzaklaştırdığı bir figürdür; bunun karşısında sağlam duransa anne karakteridir. Aile içinde saygın liderlik, Erdem’in anlatımında babadan anneye geçmiş görülmektedir. Erkekleşmiş anne karakterlerin filmlerindeki en çarpıcı örneğini “Korkuyorum Anne”deki terzi Neriman canlandırmaktadır. Öyle ki babasız büyümüş Keten’e annesi şöyle der: “Anneni kandıracak akıl yoktur.” Terzi Neriman, mahallede de sözü dinlenen, hemen her organizasyona dahil olan, liderlik eden, yönlendiren baskın bir figürdür ve geleneksel baba karakterine alternatif olmaktadır.

Büyüyememek

Erdem filmlerinde olay akışı, zamanın geçişi dairesel bir şekilde anlatılır. Aslında, başlanılan noktaya dönüldüğü, film boyunca hareketin, hareketsizlik biçiminde zamanda asılı kaldığı çağrışımı yapılmaktadır. Zaman geçmiyorsa karakterler büyüyemez (Ertan, 2016: 107). Bu filmlerindeki genel temalardan biridir ve sadece çocuk, ergen karakterler

için değil, tüm yaştaki karakterler için büyümemek derin bir sorun olarak işlenmektedir.

Örneğin, “*Hayat Var*”da, Hayat, çaresiz zamanlarında, hareketsiz bir resim karesinin ortasında hareketsizce uzanmış baş parmağını emmektedir. Aynı filmin bir başka sahnesinde Hayat, bebeği yatırdıkları beşiğe yatıp, ağzına emziği alıp sallanırken karşımıza çıkmaktadır. Mahalle bakkalının taciz ve tecavüzüne ses çıkarmamasının tek nedeni de bakkaldan parasız aldığı gofret, kek, kola ve abur cuburdur. Adeta, zamanın bir yerinde büyümemiş küçük bir çocuk olarak kalmıştır.

“*Korkuyorum Anne*”de sünnet olmaktan korkan ve sürekli kaçan Çetin’le; askerlikten kaçan Aytekin’in erkek olmak için gerekli ritüelleri yerine getirmeleri gerektiği vurgulanmaktadır. Bunu yapmadıkları sürece gerçekten ‘erkek’ olamayacaklar ve büyümemeyeceklerdir.

Hayvanları, Filmlerde Yer Alışı (Yok Aslında Bizden Bir Farkları)

Yönetmen, filmlerinde hayvanlarla insanları ilişkilendirmektedir. Her filmde ana karakterlere eşlik eden hayvanlar vardır. Atlar, eşek, kazlar, köpekler, hindi, martılar, vahşi hayvanlar (ayı ve vaşak), yılanlar, keçi; gerek hikayede önemli birer simge olarak gerekse karakterlerin, çoğunlukla dışarıya gösteremedikleri öfkelerini yansıttıkları canlılar olarak filmlerde yer bulmaktadırlar. Özellikle krizli sahnelerin ardından bu krizin yarattığı yıkımın ya da kızgınlığın kurbanı olan hayvanlar, Erdem’in filmlerinde önemli sahnelerde karşımıza çıkmaktadır. Karakterlerin gerçek kimliklerini, karakterlerindeki derin duygusal izleri hayvanlara olan davranışlarında görmekteyiz. Örneğin, “*Hayat Var*”da Hayat, bahçedeki hindiyi kovalayıp hırsını ondan alırcasına ona vurmaktadır. Bu sahne birden çok tekrarlanır. “*A Ay*”da Yekta’nın böceklerle derdi vardır. “*Şarkı Söyleyen Kadınlar*”da evin köpeğiyle sürekli didişen Adem’in babasıyla yaşadığı sorunlara köpek sürekli havlayarak dikkat çekmektedir. Aynı filmde, adadaki salgın hastalıkta teker teker ölen atlar, kısılmışlığın yanında büyük çaresizliğin ifadesinde çarpıcı film kadrarlarında yer almaktadırlar. Erdem’in filmlerinde hayvanların da tıpkı insanlar gibi hissettikleri, farkına vardıkları da sıklıkla işlenir.

“*Kosmos*”da da danaların mezbahada aslında olan bitenin farkında ancak çaresizce korku dolu gözlerle ölümü bekledikleri resmedilmektedir. Yönetmen, hayvanların duygularının insanlardan farksız olduğunu onların da yoksunluk ve çaresizlik içinde filmlerindeki diğer karakterlerle benzer duyguları yaşadıklarını göstermektedir. Bunun yoğun olarak resmedildiği bir diğer film “*Jin*”dir. Savaşın acımasızlığını, bomba seslerini insanlar kadar vahşi hayvanlar da hissetmektedir. Jin’in kaçışına tanık olan vaşak, ayı ve geyik; Jin kadar korkmakta, kapana kısılmış hissetmektedir.

Zamansızlık ve Mekansızlık

Reha Erdem filmlerinde mekanlar, filmdeki kurmacayı en canlı şekilde verilmesi amacıyla incelikle tasarlanmıştır. Doğal mekanlar, hikayeye uygun biçimde değiştirilmiştir. Bazıları tamamen yeniden inşa edilmiştir. Örneğin, “*Hayat Var*”da deniz kıyısındaki kulübe izin alınarak sonradan inşa edilmiştir (Büyüker, 2016). İstanbul Boğazı’nın turistik atmosferinden uzak, çarpık, eski, kirli bir su kenarını gözler önüne sermektedir. Yönetmen bilindik mekanları, klasikleşmiş algılardan farklı olarak göstermektedir. Filmlerinin çoğu İstanbul’da geçse de izleyiciye yansıyan İstanbul, bilinenden çok farklıdır. Başka filmlerde sık sık tasvir edilen mahalle yaşamını bile Erdem, bir başka anlatır. Buradaki evler, evlerin dekorasyonları yapaydır. Örneğin, “*Korkuyorum Anne*”de canlı renklerle boyanmış, gerçekten uzak abartılı mobilyalarla bezenmiş evler mahalle sakinlerinin mekanlarıdır.

Erdem’in İstanbul dışında çekilmiş filmleri de vardır. Hem, megapolde hem de taşrada, mekanlarda yarattığı ortak anlam, kısılmışlık, hapsolünmüşluktur. Bu farklı filmlerde bir dükkânı, büyük bir köşk, deprem beklentisiyle boşaltılmış bir ada, deniz kıyısında bir kulübe olarak karşımıza çıkmaktadır. Mekanların bazılarını çevreleyen geniş doğal çember de ferahlıktan çok kısılmışlığın sınırlarını gösterecek şekilde kullanılmıştır.

Yönetmen’in, konu olarak diğerlerinden biraz daha farklı olarak değerlendirebileceğimiz “*Jin*” filminde, toplumsal bir sorun işlenmektedir. Terörist bir kızın, normal yaşama dönme çabasının, savaşın yaşandığı coğrafyanın hem fiziki yapısı hem de insanların yaklaşımı nedeniyle boşa çıkmasını konu edilir. Film’de Jin’in normal bir birey olma çabası sınırlara, savaşın yaşandığı dağlara kısıp kalır; ölümden defalarca kaçmasına rağmen bölgeden çıkamaması, tekrar terörist kimliğine bürünmesine neden olur. Filmlerinde mekan algısına çok önem veren yönetmen, mekan kullanımını etkin kılmak için, mekana özgü doğal seslerden de yararlanmaktadır.

Erdem sinemasında zaman, sanki her gün bir diğeriyle aynıymış ya da benzermiş gibi geçmektedir. Ya da geçmemektedir. Hikaye, film boyunca gelişmekte ve akmaktadır ancak, zaman sanki asılı kalmıştır. Saatler geçiyor gibi görünse de içsel saatler durmuş gibidir. Tekrar sahneler ve tekrar diyaloglar da bu algıyı desteklemektedir. Karakterlerin büyümemiş olmasının nedeni de bu olabilir. Yönetmen, hikayenin hangi yılda ya da hangi dönemde geçtiği konusunda bilgi vermemektedir. Kostümler ve genel dekorlarda da kasıtlı olarak belirsizlik hakim tutulmuştur. Sadece dış çekimlerden hikayenin hangi mevsimde geçtiği tahmin edilebilmektedir. Reha Erdem, filmlerinde zamanla ilgili düşüncelerini şöyle dile getirmektedir: “...Sadece filme ait bir zamandan bahsediyorum. 1962’de olabilir; 2067’de olabilir. Filmin mekanları, filmin tarihi anlattığım. O tarih yalnızca filmde var. Bunun sebebi de ben sinemada yapay olanı seviyorum (...). Tarihler de dolasıyla gündelik değil. Gündelik olmaması için çalışıyorum. Bu bazen kıyafetten mekan seçimine dek zorluyor” (Yücel, 2005: 62).

Yoksunluk, Aşksızlık

Reha Erdem’in karakterleri genelde büyük çaresizlikler içindedir. Bunu kırmak için yeterli cesareti yakalayamaz ve bir türlü harekete geçemezler. Aşkı bilememek, aşksız kalmış olmak, aşkına karşılık bulamamak bu çaresizlikler içinde filmlerde en çok değinilen temalar arasındadır. Karakterler, aşklarını dile getirmekte zorlanmaktadır. Aşk, Erdem’in anlatımında aşksızlığa döner. Karakterlerin, gerçek sevgiye ve aşka karşı duydukları büyük açlığın yarattığı yoksunluğu yönetmen genelde doyurmamaktadır. “Hayat Var”ın final sahnesinde ve “Kosmos”da, sessizce yaşanan hiç dillendirilmeyen, yüzlere sürülen boyalarla farklı kimliklerde kendini gösteren aşk, Erdem’in filmlerinde genel olarak tam karşılığını bulmuş, sevgi ve cinsellikle bezenmiş saf aşk şeklinde gösterilmemektedir. Karakterlerin bazıları aşık olsa da karşılık görmedikleri için aşkları hep yarım kalmaktadır. Örneğin, “Korkuyorum Anne”de Ketten, İpek’e; Ali’de Ümit’e aşkıdır, film boyunca fırsatlar ellerine geçse de bunu bir türlü söyleyemezler. Bu duyguları yarım kalır.

Yönetmen, aşka duyulan açlığı iki farklı filminde, “Kosmos”da ve “Korkuyorum Anne”de aynı replikleri kullanarak anlatmaktadır. Erkek karakterler, duydukları aşkı dile getirirken şöyle derler: “Sol elin başımın altında olsun sağ elin de kucaklasın.”

Cinsellik, aşksızlığın içinde zaten pek yer bulmamaktadır. Karakterler arzulasa da aşkın yarım kaldığı ortamda cinsellik bir başka yoksunluk olarak gösterilmektedir. “5 Vakit” filminin, aşkı tanımamış ebeveynlerinden doğan ve muhtemelen büyüdüklerine aşksız kalacak çocuk kahramanları, cinselliği ya hayvanlardan ya da kapı aralarında gizlice dikizleyerek öğrenmektedirler.

Yalnızlık, bu tema içinde ele alabileceğimiz, yönetmenin pek çok karakterinde ortak olarak gösterdiği temel bireysel sorunlardan biridir. En çarpıcı tasvirlerinden biri, “Koca Dünya”da Zühal karakterinde gösterilmiştir. Zühal, saklandığı ormanda, Ali’nin gittiği zamanlarda o kadar yalnızdır ki, hayvanlarla sanki akrabalarıymış gibi konuşur. Hatta, uzun uzun onu seyreden bir yaban keçisini babası olarak çağırır. Vahşi ortamda kendine en yakın duran keçi, yetimhanede büyümüş Zühal’in baba özleminin de dışa vurumu olarak düşünülebilir.

Uyumsuzluk ve İsyan

Reha Erdem filmlerinde, karakterlerin yaşadıkları mekanlara, birlikte olmak zorunda kaldıkları kişilere karşı geliştirdikleri tepki ve hatta nefretle yeşeren isyan duygusunu seyirciye hissettirmektedir. Bunlar, yaşadıkları çevreyle, aileleriyle, gittikleri okuldaki diğer öğrencilerle, yöneticilerle, otorite ve liderle uyumsuz karakterlerdir. Bu yüzden evler, dükkanlar, adalar, köyler, onlar için sanki birer hapisane olmuştur. Çoğu kendilerinden önceki nesiller gibi aynı yerde, asılı kalmış zamanın içinde yaşamaya mahkum edilmişlerdir. Buna karşı, içlerinde büyük bir isyan gelişmektedir. Bu isyan

duygusu ve kapatılmışlık hissi, Erdem’in filmlerinde yer verdiği ortak temalardan biridir. Yönetmen, isyanın dışı vuruşunu, izleyici ile paylaşıp da bunun sonunda gerçek bir kurtuluş olup olmadığı konusunu genelde cevapsız bırakmaktadır. Kimi filmlerinde gösterilen kaçışların bile, gerçek anlamda bir son olup olmadığını net olarak açıklamamaktadır. Bununla beraber bazı filmlerinde isyanın kaçışla değil geri dönüşle sonuçlandığı görülmektedir.

Yönetmen, uzun, hareketli ve coşkulu sahnelerle isyanın dışı vuruşunu anlatmaktadır. “*Hayat Var*”da Hayat ve arkadaşının yüzlerini boyayarak tekneyle hızla gemilerin arasından gitmeleri; “*Kosmos*”da, Neptün ve Kosmos’un ellerini ayaklarını boyayarak, özgürce uçuşu çağrıştıran ayın sahneleri, fiziki bir kaçışın yanında aslında isyanın dışı vurulduğu çarpıcı sahnelerdir. İsyanın dışı vurumu kimi zaman da sadece çalırların arasında, ağaçların altında, kayaların üstünde hareketsiz yatan karakterle resmedilmektedir. Özellikle, sancılı dönemlerde sadece hareketsiz yatarak, kendilerini doğanın kucağına saklayarak ve sığınarak tepkilerini gösteren karakterlerin sahnelerine “*5 Vakit*”te, “*Korkuyorum Anne*”de ve “*Hayat Var*”da sıklıkla rastlanmaktadır.

Didaktik Bilgiler

Yönetmen, hemen her filminde felsefi, dini, mesleki didaktik bilgileri bazen dış ses kullanarak bazen de karakterler üzerinden seyirciye aktarmaktadır. Bunu bazen aynı film içinde tekrarlayarak yapmaktadır. Örneğin “*Korkuyorum Anne*”de terzinin, insanların bel genişliğine göre sınıflandırıldığını anlatması, bu sınıflara giren kişilerin genel özelliklerini tarif etmesi; filmde tekrarlanan bilgilerdir ve senaryoya uygun olarak bu bilgilere paralel gelişen olayların akışı sırasında verilmektedir. Yönetmen, senaryoya koyduğu bu bilgiler üzerinden seyircinin bu sahneleri tahlil etmesini istemektedir. Bu yöntem hemen tüm Reha Erdem filmlerinde kullanılan ortak anlatım yöntemlerinden biridir ve bazen tezatlıkları göstermek içinde uygulanmaktadır. “*Korkuyorum Anne*”de Ali’nin sağlıkçı babası, insan sağlığının korunması ile ilgili temel bilgileri filmin içinde tekrar tekrar verir ama bunun yanında özellikle beli ağrıyan kapıcı tipten hareketle, kahvehanede kimin daha fazla hasta olduğunu tartışan kapıcıların sahnesi bu duruma tezat olacak şekilde yer almaktadır.

SONUÇ

Reha Erdem filmlerinde, her gün karşılaşılabileceğimiz karakterlerin hikayelerini gerçeklikten uzak kurgusal bir boyutta ve zamanda, kurgusal mekanlarda anlatsa da aslında, çok bilindik sorunların çerçevesinde tuttuğu hikayelerini izleyicisiyle kendine öz biçimsel ve içsel sunumuyla paylaşmaktadır.

Sinemada, yetkinlik mertebelerinde oluşmuş teknik becerilerine, bir auteur yönetmenden beklenen kişisel stilini ve hepsinin merkezinde duran iç anlamı başarıyla eklemiştir. 1989’dan 2016’ya dek ürettiği 9 sinema eserinden 8’inde, sanat sinemasını

benimsemiş, klasik anlatımdan uzak, kişisel stiliyle Erdem sinemasını yaratmayı başarmıştır. Yönetmen olarak kariyerindeki ilk 10 yıl içinde, auteur kuramla bir yandan bağdaşan bir yandan da bunun dışında kalan filmler üretse de, bu dönem, kimi sinema yazarları tarafından yönetmenin 'kendini bulma' dönemi olarak değerlendirilmektedir.

Auteur kuramı bağlamında, kuramın belirlediği temel kriterler çerçevesinde baktığımızda, Erdem'in yönetmen ve senarist kimliğinin yanında yetkin bir sinema teknik adamı olduğunu görebilmekteyiz. Erdem, bu teknik yetkinliğini, görüntü ve ses kurgusuna ustalıkla yansıtmayı başarmıştır. Çekimlerde de senaryonun tanımladığı görüntüleri yakalamanın ötesinde, kurduğu güçlü kadrajlar ve görsel anlamla, hikayeyi görüntüyle yazdığını söyleyebiliriz.

Yönetmen, auteur kuramın gösterdiği kişisel biçim ve iç anlamı eserlerine yansıtmaya yetisini ve becerisini de gösterdiği eserler üretmiştir. Bunu, filmlerinde sıklıkla kullandığı tema ve konuları, benzer sorunlarla birleştirerek anlatmasıyla, farklı filmlerde yakaladığı ortam biçim ve içerikle kanıtlamıştır. Yönetmenin imzası filmin pek çok yerinde bıraktığı izlerde, sahnelerde, mekan tasarımlarında, kostümlerde, karakterlerin genel özelliklerinde, hayvanların filmde yer alışı biçimlerinde, seslerde, efektlerde ve diyaloglarda yer almaktadır. Bu sayede, belli sahneleri gördükten sonra bir filmin, Reha Erdem'e ait olduğunu anlatan pek çok ipucu bulmak mümkündür.

Filmlerinde yer verdiği; büyümemek, aşksızlık, sevgisizlik, kısılmışlık, yoksunluk, otoriteden korkmak, yılmak ve bunun gibi hayatta sıklıkla yaşanan bireysel sorunlar, toplumsal mesaj verme kaygısından uzak çarpıcı bir anlatımla ve tüm çıplaklığıyla seyircinin önüne serilmektedir. Erdem, sorunlara çare bulmaktan çok bu sorunların derinlerine inmekte, nedenlerini göstermektedir. Bazı filmlerinde sorunlar çözümlenmiş gibi dursa da aslında bu konuda net bir tavır sergilemez. Filmlerinde kurduğu mekan-zaman karakter birlikteliğinin -her ne kadar yapay olsa da- gerçeklikle bir bağı olduğu da göz ardı edilmemelidir. Bununla beraber, yönetmenin kendi gerçekliği filmin aktığı temel yoldur.

Auteur yönetmen olarak kabul edilen Reha Erdem, kuramın evrensel özelliklerine, doğup büyüdüğü ülkenin yerel kimliklerini, atmosferini, inançlarını, geleneklerini ve mekanlarını da katmayı başarmıştır. Kimi eleştirmenler tarafından Modern Türk Sineması'nın temsilcilerinden biri olarak da sanat sinemasının, bağımsız filmin değerini, Türk seyircisine göstermeyi başarmış, uluslararası sinema çevrelerinde ün sahibi olmuş bir yönetmendir.

KAYNAKÇA

- ACAR, B. (2009). “Her şey Niye Yok: Reha Erdem Sinemasına Genel Bir Bakış” (s.19-49). *Reha Erdem Sineması: Aşk ve İsyan* (Ed. F. Yücel). İstanbul: Çitlembik Yayınları.
- BALTACI, B. ve KASAP, F. (2016). “Bağımsız Sinemacılar İçerisinde Reha Erdem Sinemasına Bakış”. *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 9(43): 1661-1668.
- BÜYÜKER, T. (2016). “Reha Erdem Sinematografisi”.
<https://birodasinema.wordpress.com/2016/07/22/reha-erdem-sinematografisi/> adresinden erişilmiştir.
- CHILDRESS, J. F. (2006). “What's a Human Anyway? [İnsan Nedir ki?]”. *Middle East Studies Association Bulletin*, Vol 40, No.1.
- COŞKUN, E. (2011). *Dünya Sinemasında Akımlar*. Ankara: Phoneix Yayınları.
- ERTAN, E. (2009). “Büyüyememişler ve Büyümeye Çalışanlar” (s.107-115). *Reha Erdem Sineması: Aşk ve İsyan* (Ed. F. Yücel). İstanbul: Çitlembik Yayınları.
- ESEN, Ş. K. (2013). *Sinema Kuramları*. İstanbul: Su Yayınevi.
- GÜNGÖR, A. C. (2014). “Auteur Kuramı ve Metin Erksan Sineması”. *The Journal of Academic Social Science Studies*, (30): 79-100.
- SARRIS, A. (1962). “Notes on The Auteur Theory in 1962”
<https://dramaandfilm.qwriting.qc.cuny.edu/files/2011/06/Sarris-Notes-on-the-Auteur-Theory.pdf> adresinden erişilmiştir.
- TUĞHAN, N. H. (2010). “Auther Kuram Hayatta” (s. 281-295). *Tarih-Kuram-Eleştiri* (Ed. S. Büker ve G. Topçu). İstanbul: Kırmızı Kedi Yayınları.
- UĞUR, U. (2017). “Auteur Yöntemine Yaklaşımının Türk Sinemasına Yansımaları: Demirkubuz Sineması”. *MANAS Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 6(3): 227-241.
- YILDIRIM, A. ve ŞİMŞEK, H. (2016). *Sosyal Bilimlerde Nitel Araştırma Yöntemleri*. İstanbul: Seçkin Yayınları.
- YÜCEL, F. (2009). *Reha Erdem Sineması: Aşk ve İsyan*. İstanbul: Çitlembik Yayınları.