



Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi

The Journal of International Social Research

Cilt: 9 Sayı: 43 Volume: 9 Issue: 43

Nisan 2016 April 2016

www.sosyalarastirmalar.com Issn: 1307-9581

BAĞIMSIZ SİNEMACILAR İÇERİSİNDE REHA ERDEM SİNEMASINA BAKIŞ AN OVERVIEW ABOUT ERDEM'S CINEMA WITHIN THE INDEPENDENT CINEMATOGRAPHERS

Berfun BALTACI*
Fevzi KASAP**

Öz

Bu çalışmada, sinema olgusunun Türkiye'ye gelişi ve gelişim süreci kapsamında Reha Erdem sinemasına genel bir bakış yaparak; kurgu, görsellik ve ses açısından yönetmenin sineması ele alınmaya çalışılmıştır.

Her filmde üslubunda istikrarlı ama bir yandan da filmlerinde yeni anlam alanları arayan Erdem, *A Ay* (1988) ile dönem koşullarına göre farklı anlatım sergilemiştir.

"Kaç Para Kaç", "Korkuyorum Anne" ve "Beş Vakit" ile ise kendi dünyalarında yalnız bırakılmış çocukların büyüme sancılarını işlemiştir. Bu filmleri gerek görüntü gerek ses öğeleri açısından bambaşka bir etkileycilikle ele almıştır.

Reha Erdem sinemasında hikâye yerine daha fazla ön plana çıkan şey filmin kurgusudur. Kurguyu yaparken de müzik buna yardımcı oluyor ama Amerikan filmlerindeki gibi fon müziği şeklinde birbirinin arkasına sıralanan vagonlar gibi değil. Aksine sahne içerisinde filmin anlamını kuvvetlendirecek, ses bandının içinde olacak şekilde kullanıyor.

Anahtar Kelimeler: Sinema, Reha Erdem Sineması, Kurgu, Ses, Zaman, Mekân

Abstract

In this research; under the scope of arrival of cinema fact to Turkey and its development; we tried to survey Reha Erdem's cinema and approached to it from editing, visuality and sound aspects.

Erdem who is stabile in his story telling style and also searching new meaning fields in his every movie, with *A Ay* (1988) compered to the period's conditions he displays different narrative style. With *Kaç Para Kaç* (1999), *Korkuyorum Anne* (2004) and *Beş Vakit* (2006) he tells the stories of childeren who were left alone into their world and suffering while they are growing up. In these movies, director deals with visuality and sound elements in different effective aspects.

In Reha Erdem's cinema, story does not comes to foreground, but it's the movie's editing. While he edits his movie, music helps to him, however this assistance is not like American movies which are lining up like a wagon at the background. On contrary, he uses sound line in the scene to strengthen the meaning of the movie.

Key words: Cinema, Cinema of Reha Erdem Editing, Sound, Time, Space

Giriş

Resim, edebiyat, tiyatro gibi sanat dalları, toplumların kendilerini geliştirmelerine ve ifade etmelerine katkı sağlamıştır. 19.yy. sonundan itibaren ortaya çıkan "sinema" kavramı, "7.sanat" olarak anılmaya başlamıştır. Endüstrileşme eğilimi göstermesi, dünyanın küreselleşmesi ile birlikte diğer sanatlardan ayrılan sinemaya dünya çapında gösterilen ilgi, Türkiye'ye de yansımış ve ilk olarak İstanbul ilinde sinema gösterimleri yapılmaya başlanmıştır. Gelişim sürecinin devamında, Beyoğlu ilçesi mekânsal anlamda "sinemanın merkezi" durumuna gelmiş ve ardından bu kültürel etkinlik Türkiye'nin her yerine yayılmıştır.

1.Sinema Olgusunun Türkiye'ye Gelişi, Kendine Yer Buluşu Ve Gelişim Süreci

Her ülkenin ya da toplumun 'sinema' adlı büyüklü dünyayla tanışma öyküsü vardır. Türk toplumu da bu büyük buluşmayı ilk Türk sinemacısı unvanına sahip Fuat Uzkınay'ın, "Ayastafanos'taki Rus Abidesinin Yıkılışı" (Çekilen ilk film olarak bilinen Ayestefanos anıtının 14 Kasım 1914'te yıkılmasına ilişkin filmi) adlı belgesel niteliğindeki filmle yaşamıştır. Film, Osmanlı Devletinin I. Dünya Savaşına girdiği ilk dönemlerine tekabül eden 14 Kasım 1914 tarihinde çekilmiş ve filmin isminden de anlaşılacağı üzere Ayastafanos (Yeşilköy)'teki Rus anıtının yıkılışı esnasında, o sırada yedek subay olan Fuat Uzkınay'ın bunu görüntülemesiyle ortaya çıkmıştır.(Evren, 1995: 123)

Cumhuriyet'in ilanına müteakip Türk toplumunu bekleyen her türlü gelişim ve değişim sürecine 'sinema' da dâhil olmuştur. Bu dâhil oluş, 1922 ve 1949 yılları arasını ifade eden süreçte sivil yapımevlerinin yapılandırıldığı Özel Yapımevleri dönemi karşımıza çıkmaktadır. Bu dönemde tiyatral kökenli çalışmalardan oluşan Türk filmlerini yönetme anlamında elini taşın altına koyan isim Muhsin Ertuğrul olmuştur.

* Yakın Doğu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İletişim Fakültesi, Radyo Televizyon ve Sinema Bölümü Master Öğrencisi.

** Doç. Dr., Yakın Doğu Üniversitesi, İletişim Fakültesi Radyo Televizyon ve Sinema Bölümü Bölüm Başkanı.

1945 yılından sonrası olarak karşımıza çıkan II. Dünya savaşı sonrası Türk sineması üretimini artırmış, film konuları ve yapıları seyirci kitlesinin beğenisi doğrultusunda şekillenerek yeni bir form kazanmıştır. Genel olarak tarihsel filmler, Amerikan komedi filmleri ve Mısır filmleri Türk seyircisinin perdede görmeyi umduğu film türler olmuştur.

Sinema sektörü 1950 ve 1960 yılları arasında artan istihdam ve üretim yelpazesıyla, bir sonraki döneme ciddi anlamda temel oluşturabilecek tatmin edici bir başarı yakalamıştır. Bu dönemi açıklamak gerekirse, üretim verimliliğiyle, kaliteli ve düzeyli Türk filmlerinin bereketiyle Sinema tarihi açısından çok önemli bir periyot olan bu dönemde sinema ulusal bir kimliğe bürünmüştür. Yerli filmler, bu talep doğrultusunda 1963'ten sonra renkli film üretimiyle başarısını pekiştirerek, 1967'den itibaren artık piyasayı ele geçirmiştir diyebilir ve buna bir ispat niteliğinde, Türk sinemasının o dönemde Amerikan Sinemasının önünde olduğu gerçeğini gösterebiliriz. Durum böyle olunca sektör çok daha cazip bir hal alarak, yeni yapımcıların ve yeni yapımcıların ortaya çıkmasıyla gücüne güç katmıştır. Ve nihayet 1966 yılında Türk sineması 241 film üretimiyle dünyada 4. sırada yerini almayı başarmıştır. Kısaca 60'lı yıllar yapım, üretim ve dağıtım ağı açısından değerlendirilecek olursa Türk Sinemasının Altın Çağı olarak nitelendirilebilir. (Ulusay, 2002: 216- 217)

1970-1980 yılları arasında Türkiye'de iktisadi, sosyal ve politik anlamda büyük köklü değişikliklerin olduğu bir dönem yaşanmış ve elbette ki sinema sektörü de bu değişim rüzgârından nasibini almıştır. Artık daha çok dış faktörlerin etkisine maruz kalan sinema, o dönemde şüphesiz en büyük darbeyi televizyona artan ilgiden almıştır. Bunun birer neticesi olarak sinemalar kapanmış, film kalitesi düşmüş ve sinema sektörü 60'lı yıllarda yaşadığı o bereketli günlerin özlemine çektiği bir daralma sürecine girmiştir. (Suner, 2005: 31)

1980 -1990 yılları arası Türk Sineması'nın şekillenmesinde, yine ülkenin içinde bulunduğu sosyal, iktisadi ve hukuki durum büyük rol oynarken, artan ithalatın bir sonucu olarak yaşanan teknik devrim, görsel iletişim araçlarını da etkilemiş ve 'video' terimi piyasada yerini almıştır. Modernizmin etkisiyle daha çok bireyselliğin ön plana çıktığı bu dönemde, artık hitap edilen yapı aile değil bireydir. Seyirci kitlesinde meydana gelen bu büyük değişiklik, sinemada talep edilen filmleri ve yine sinemanın bizzat kendisine olan talebi büyük ölçüde etkilemiştir. Şüphesiz en büyük değişikliklerden biri de artık filmlerin başrol oyuncusuyla değil yönetmeniyle anılıyor olmasıdır. (Orta, 2007: 126- 144)

80'li yıllarda olan siyasi ve toplumsal gelişmeler devletin doğrudan müdahalelerle sinema sektörünü düzenlemeye çalışmasıyla sonuçlanmıştır. 1986 yılında sinema, video ve müzik eserleri yasası çıkartılmasıyla birlikte film festivalleri kendi seyirci kitlesini yaratmaya başlamış, Türk filmleri yabancı festivallerde yarışıp, ödüller kazanmaya başlamıştır. (Orta, 2007: 126- 144)

Fakat 90'lı yıllar, sinema sektörü için yılda nerdeyse on filmde daha az yapımın üretildiği tam bir kriz dönemi idi. Bu krizin oluşmasına sebep, 80'li yıllardaki devletin koyduğu yasaların film endüstrisinin kısırlaşmasına sebep olduğunu söyleyebiliriz. (Ulusay, 2002: 232- 233)

95'lerin sonunda alternatif izleme alanlarının ortaya çıkmasına sebep olan video (vcd - dvd) formatlarının yaygınlaşması ve yine 90'lı yıllarda, önceleri kısa film ve senaryolarla hayatını idame ettiren genç bir yönetmen kuşağının belirmesi, sinemaya yepyeni bir soluk getirmiştir. Bu durum hem sinemacıların anlatımlarında hem de izleyici profilinde değişmelere sebep olmuştur. (Ulusay, 2002: 237)

Nihayet günümüz sinema anlayışının olduğu dönem olan 2000 sonrası Türk sineması; gerek değişen izleyici profiliyle, gerekse sinemacıların anlatımlarındaki değişimlerle bambaşka bir hal almış ve birçok açıdan dünya standartlarına ulaşmıştır. Artık sinemada eğitimli yüzler görülmeye başlanmış, film bütçeleri milyon dolarları bulmuş, izleyen sayısı da yine milyonlarla ifade edilir olmuştur. Bu yükseliş hız kesmeden ve sektöre uğramadan devam ederken son yıllarda, gerek üretim gerek çeşitlilik açısından çok geniş bir yelpazeye sahip olan Türk sineması, izleyici rakamlarının tatmin edici bir düzeye ulaşmasıyla geleceğe umutla bakan bir hale gelmiştir diyebiliriz.

"Yeni Türk sineması" olarak adlandırılan ve 90'lı yılların 2. yarısında başladığı kabul edilen, yeni genç bir yönetmen kuşağının oluşturduğu, artık daha bireysel nitelikli filmlerin yapıldığı ve yine yeni biçimsel özelliklerin kullanılmaya başlandığı (ses efektleri, dinamik kamera vb...) kendi içinde popüler sinema ve sanatsal sinema olarak ayrılan sinemadaki bu yepyeni dönemde, Türkiye'de aidiyet etrafında yaşanan açmazların, gelgitlerin yanı sıra aynı zamanda özlem duyulan, hayal edilen, önceden var olup sonradan yitirildiği düşünülen romantik imgelerin bulunduğu öykülere yer vermeye başlanmıştır. Bu anlamda sinemayı bir sanat olarak ele alan yönetmenlerin sinemaya estetiksel bir boyut kazandırarak onu estetik bir dille ele aldığı bir gerçektir. Disiplinsel bir yaklaşımla sinemayı geliştirmeye çalışan ve onu bir sanat olarak ele alan yönetmenler kendilerine sinema dili olarak belli bir üslup belirlerler. Bu anlamda Türkiye sinemasında sinema dilini özümseyen yönetmenlerin estetik hazza ulaştıklarını ve ulaştırdıklarını söyleyebiliriz. Bu anlamda bu dönemde Nuri Bilge Ceylan, Seyfi Teoman, Özcan Alper, Yüksel Aksu, Cemal Şan, Çağan Irmak, Zeki Demirkubuz, Derviş Zaim ve Reha Erdem gibi yönetmenler başarılı projelere imza

atmış ve bir kısmı Uluslararası platformda da alkışlanıp ödüllendirilmiştir. Fakat şüphesiz en radikal ve yenilikçi isimlerden biri olarak değerlendirebileceğimiz Reha Erdem bu bağlamda sanatsal yapıyı göz önünde bulundurarak psikolojik ve dahası keşmekeş insanlara yönelmesi ile oldukça sıra dışı olan yapıtlarıyla adından söz ettirmeyi başarmıştır.

2.Reha Erdem Filmlerine Genel Bir Bakış

Türk sinemasının geçmişine baktığımız zaman Metin Erksan dışında öncülüğünü bulmakta zorlandığımız eserlere sahip olan Erdem hiç kimseye benzemeyen, hatta zaman zaman kendine bile benzemeyen bir sinema anlayışı benimsemiştir. Ve yaptığı her filmde bir yandan o filmin bir Erdem filmi olduğunu anlamamızı istermişçesine üslubunda istikrarlı ama bir yandan da filmlerinde yenedünyalar keşfetmeyi seven, yeni anlam alanları arayan, zamanın birinde rafa kaldırdığımız ve orda olduğunu bile unuttuğumuz hayallerimize bir kapı aralayan bir yönetmen olmayı başarmıştır.

Erdem'i son on yılın gözde yönetmenlerinden biri olarak ifade etsek de aslında onun sinema dünyasına girişi 1988 yılında ilk filmi olan A Ay ile olmuştur. Dönem koşullarında bile orijinal anlatımıyla dikkat çeken filmin sonrasında Erdem on yıl kadar çektiği reklamlarla soluklanmış ve 1999 yılında çok daha başarılı bir yapım olan Kaç Para Kaç ile adından tekrar söz ettirmeyi başarmıştır. Toplumun unutulmuş, unutulmak istenen, belki de üstü örtülerek görmezden gelinen yaralarını en çarpıcı açılarıyla ele alan ve bambaşka bir tarzda gözler önüne seren Erdem, "kendini tekrara düşme" riskini göze alarak, vermek istediği mesajı tekrar tekrar vurgulayan ve izleyiciye anlatmaya çalışan bir anlatım metodu benimsemiştir.

"Kaç Para Kaç"ın ardından "Korkuyorum Anne" ve "Beş Vakit"i çeken yönetmen, filmlerinde genel olarak değindiği kendi dünyalarında yalnız bırakılmış çocukların büyüme sancılarını gerek görüntü gerek ses öğeleri açısından bambaşka bir etkileyicilikte ele almıştır. Öyle ki özellikle "Hayat Var" filminde bakkalın tacizlerine karşı savunmasız kalan Hayat'ın o çaresiz hali izleyenleri derinden etkilemiştir. İzlerken izleyiciyi sanatsal hazza ulaştıran, onları düşünmeye sevmeyen ve pasif izleyici formundan kurtaran bir diğer filmi de 2010 yapımı "Kosmos" olmuştur. Daha sonra bizleri yine bambaşka bir dünyada karşılayan "Jin" 2013'te çekilmiş ve ardından Erdem son olarak Şarkı Söyleyen Kadınlar ile seyirciyle buluşmuştur.

Erdem filmleri aslında farklı mekânlar farklı karakterler ya da farklı hikâyeler anlatsa da gerek biçim gerekse içerik olarak aslında birbirini tekrarlayan, genelde aynı sorunlara işaret eden, tematik ortaklığı bulunan filmlerdir. Bu açıdan Reha Erdem belki de vermek istediği mesajı her filmde farklı mekân, farklı karakterler, farklı hikâyeler aracılığıyla tekrar tekrar vererek pekiştirmeye çalışmaktadır. Reha Erdem'in filmlerinin genel tonu hakkındaki düşünceleri şu şekildedir: "Filmlerim farklı ritimlerde ama hepsi bir yerde buluşuyor. Aynı şeyi yapmak çok sıkıcı bir kere ben de hayat içinde değişiyorum benimki böyle bir farklılık; sinematografik farklılık." Çoğu eleştirmene göre Reha Erdem filmleri birbirinden oldukça farklıdır. Fakat Reha Erdem filmlerinde bir tematik ortaklık olduğu belirtilir. Özellikle de zaman açısından bir ortaklık olduğunu belirten şu cümleleri kurmuştur: "Bir zamanla uyumlu insanlar var, birde zamanla uyumsuz insanlar var. Zamanla uyumsuz bir insan olduğum için söylüyorum, kendi zamanımı oluşturmaya çalışıyorum, hepimize dayatılan bir ritim ve zaman var" yani Reha Erdem'in filmlerindeki karakterler, kendi zaman kavramıyla dayatılan zaman arasında sıkışmış kalmışlardır. (Yücel, 2009: 87)

2.1.Reha Erdem Sinemalarında Kurgusallığın, Görselliğin Ve Sesin Önemi

Görsellik ve kurguyu üst düzeyde kullanıyor olmasına paralel bir netice belki de. Reha Erdem'in bu denli başarılı bir sinema dilini işliyor olması özellikle kamera hareketlerini ustalığı görsel olarak mekândan bağımsız atmosferin oluşturulması Reha Erdem sinemasına yüksek bir estetik değer katmakta. 1999 yılından beri birlikte çalıştığı görüntü yönetmeni FlorentHerry ile görünüme göre görsel olarak iyi bir fikir birliği edinmekte. "Beş Vakit" filminden itibaren artık filmlerini HD formatında çeken Erdem, Herry sayesinde kullanışı pratik olan ama görsellik açısından çok tehlikeli olan HD formatını, 35 mm. formatında bilinen estetik duyarlılığa benzer şekilde iş çıkarmakta.

Reha Erdem filmleri minimalistik, yani montaj sinemasının birer örnekleridir ve Erdem bu konuya ilişkin şöyle demiştir: "Benim filmlerimin hepsi montajda oluşturulmuş filmler ben narrasyonda boğulmamaya çalışıyorum ancak bu kadar kurtulabiliyorum. Narrasyon yani hikâye filmde çok önemli bir öğe ama film için bir derecesi var, yaka paça onu geriye itmedikçe öne geçiyor. Birisine film nasıldı diye sorunca hikâyesini anlatmaya başlıyor. Narrasyon bu anlamda büyük bela iyi edebiyat için de başa bela edebiyat hiç olmazsa okudukça boyutu açılan bir şey filmlerimin kimsinde hikâye önde, kimsinde arkada, ortaklık var diye düşünüyorum." (Yücel, 2009: 26)

"Reha Erdem sinemasında hikâye, filmi taşıyan ana lokomotif görevini görmez. Hikâye sinemanın unsurlarından sadece bir tanesidir. Öyküden daha fazla ön plana çıkan ise filmin kurgusudur. Reha Erdem kurguyu sadece hikâyenin anlatım mekanizmasında sahneleri birbirine bağlamaya yarayan doğal bir sinema aracı olarak değil, aynı zaman da filmin biçimini inşa eden bir organ olarak kullanır. 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 oluşturması gibi önemli görevler üstlenir." (Yücel, 2009: 21)

Erdem, "Kaç Para Kaç" ve "A Ay" filmlerinin bir dekapaj filmi değil birer montaj filmi olduğunu yani filmi öyküsünün oluşturmadığını öykünün filmi oluşturduğunu söyleyerek montajın erdem filmlerinde ne denli önem taşıdığını ifade eder. (Yücel, 2009: 26) Örneğin Yönetmen, "Korkuyorum Anne'nin yapısal olarak senaryosu bittiğinde öyküsü yoktu. Öykü sonradan meseleye ve yapıya göre bir elbise gibi prova edile edile çizildi. Montajda da kesilip dikildi." (Yücel, 2009: 27) sözleriyle ifade edilmesi üzerine, montaj sinemasının Reha Erdem filmlerinin vazgeçilmez birer ögesi olduğunu ortaya koyar.

Erdem kökenlerini Rus biçimcilerinden alan montaj sinemasını kendi perspektifinde, yerel motiflerle ince bir şekilde işleyerek ve bunun yanında modern öğelerle de yoğurarak gözler önüne sunar.

"A Ay", "Korkuyorum Anne", "Hayat Var" ve "Kosmos" da gündelik yaşamın rutin akışına bir set çeken kasti müdahaleler izleyiciye tamamen doğal ve gerçek bir yaşamın öyküsünü gözler önüne serildiği bir resimden uzaklaştırarak bütünlük olgusundan uzak kesintiye uğrayan yapay, hayali bir ambiyansa sürükler (Yücel, 2009: 25)

Ses açısından değerlendirmek gerekirse Erdem filmlerinde alışıla gelmiş aksine dramatik aksiyona eklenen, gerçekleştirilen fiillerle kendi benliğini bulan hatta ve hatta başlı başına bir korku belirleyici olarak nitelendirilebileceğimiz bir müzik kullanımına tercih etmiştir. Özellikle başarılı müzik seçimleri ve yine Reha Erdem'in daimi seççisi Herve Guyader ile birlikteliği ile seyirciyi filmin içine çeken ses kurgusu ile filmlerinin önemli olgularından biri olmakta. Reha Erdem aynı filmlerinin farklı stillerindeki gibi müziklerini de her filmde farklı dilde ve stilde kullanmakta. Gerçi bir iki filmde müzikler çok fazla kullanılsa da Reha Erdem'in filmlerinin olmazsa olmazlarından. Erdem sinemalarında melodramın da olduğunu göz önünde bulundurursak kişinin modern dünyada içsel karmaşalı dışa vuran ve öykünün ruhsal durumuna işaret eden sıra dışı müzik tercihlerinde bulunmuştur. Kendisi bu müzik kullanımı hakkında şunları söylemiştir: "Sinemada müziği fon müziği olarak sevmiyorum. Müzik, yeni bir kıvılcım doğurmadığı sürece sinemada bir işe yaramıyor. Amerikan filmlerinde arkamızdan müzik dayanır. Bir bakmışsınız uzunca bir süredir film müzikle gidiyor, fark etmemişsinizdir bile. Ama benim için müzik, ses bandının içinde olan bir şeydir. Ses bantları zaten yapay. Mesela "Beş Vakit"te Taner Birsel her çıktığında at kişniyor. Martılar, tam Taner Birsel'in başı sıkıştığında bağıyorlar, hayvanlarla bile uyuşamıyor adam bunlar için hep yalan noktaları." "Beş vakit"te müziğin kullanımı çok daha farklı. Orada müzik, görsel bir fon gibi. Filmde doğa, ezan, kurban gibi ritüeller var. Çerçeve dışı hep ilahi olanı ima ediyor gibi. ArvoPart'ın müziği de ilahidir. Bunların bir arada olması ikisinin de kendi özelliklerini öne çıkarmaya başka bir ruh hali çıkarttı diye düşünüyorum. Bunlar aslında denemeler. Müziğin bu şekilde kullanımı nasıl bir yol ama hep böyle kullanacağım anlamına gelmez" (Kuleli, 2006: 28)

Erdem, Hayat Var' da tercih ettiği Orhan Gencebay şarkılarıyla toplumda insanların yaşadıkları içsel kaosu bir dışavurumu olarak arabesk müziği tercih ediyor. Bu tercihiyle acıları ve üzüntüleri daha da pekiştirerek Hayatın yaşadığı dramla seyirciyi büyük bir kasvetin içine sürüklerken aynı zamanda arabeskin özündeki optimistik bir yanının da olduğunu düşünürsek, umuda mutluluğa ve güzel günlere de bir ışık yakıyor. Ayrıca filmin genelindeki seslerde filmin duranlığıyla bir tezatlık oluşturarak yaşananları daha da güçlendiriyor. Dedenin sigara içmekten çatallaşmış sesiyle bitmek tükenmek bilmez şikâyetleri ve öksürüğü, hayatın yaşadıkları karşısında bir savunma mekanizması olarak kullandığı mırıltıları vapur sesleri, cam kırılma sesleri Hayat'ın kırmızı oyuncağının çıkardığı ilginç ses, uçak sesleri vb. yaşanan dramı güçlendiren birer öğedir.

"A Ay"da Vivaldi seçimi izleyiciye kendi düş bahçesinde gezinme imkânı tanırken "Kaç Para Kaç"ta filmdeki gerilim havasının ve filmin temposunun arttığı bazı yerlerde kullanılan tek bir melodi filme mükemmel bir bütünlük getiriyor. (Yücel, 2009: 31)

"Korkuyorum Anne"de bazen seyirciyi büyük bir kedere kasvete boğan bazense umudun kapısını aralayan, neşe ile dolduran keman sesleri kullanılırken. "Beş Vakit"te doğanın gizli büyüsünün adını koyan ArvoPart tercih ediliyor. (Acar, 2009: 31)

Reha Erdem'in Filmlerinde Müzik genel olarak filmin tamamını kuşatır. Filmlerin kendini tekrarlayan tavrı başta karşımıza çıkan seslerin film aralarında da çıkmasıyla pekiştirilir. Böylece izleyici filmin olay örgüsünden ve genel seyrinden sıyrılarak filmin anlam değerlendirmesi üzerine yoğunlaşır. Filmdeki mekân olgusunun sınırlarını da genişleten ses faktörü, mekân algısı daha geniş açıyla çekilmiş bir fotoğraf halinde seyirciyeye sunar.

2.2.Reha Erdem Sinemasında Mekân ve Zaman Kavramları

Reha Erdem filmografisinde zaman unsuru belirsiz bırakılır yani seyirci olayları hangi tarihte geçtiğini bilemez yani Reha Erdem sinemasında zaman olgusu kendine zamansızlık şeklinde gösterir. Yönetmene bu konuyla ilgili sorulara şöyle cevap vermiştir: "Bu söylediğiniz sadece "A Ay" ve "Beş Vakit" değil, diğer filmlerim içinde söz konusu. Zaman dışılıktan ziyade bunu şöyle tanımlamalı: filmin kendi zamanı var. Sadece filme ait bir zamandan bahsediyorum, 1962'de olabilir 2067'de olabilir. Filmin figürleri, filmin mekânları, filmin tarihi anlattığım. O tarih yalnızca filmde var. Bunun sebebi de ben sinemada yapay olanı seviyorum. Şu anda çok büyük bir trend var. "hayatın içinde, tam burada hemen arkamızdaki sokakta şu oldu" diyen filmler var ben bunu

sevmiyorum, tarihlerde dolayısıyla gündelik değil. Gündelik olmamasına çalışıyorum. Bu bazen kıyafetten mekân seçimine dek zorluyor.” (Yücel, 2005: 62)

Yönetmen zaman ötesi bir tavırla aslında tüm zamanları kapsayan bir sinema yaratmak istediğini de belirtmiştir. Yönetmen seyirci de bir yabancılaşma duygusu uyandırmaya çalışır. Seyircinin kendi düş bahçesinde var olan bu filmleri izlerken zamansızlık duygusuna kapılmasına yol açar. (Yücel, 2005: 62)

“A Ay” filmi siyah beyaz çekilerek seyircide bir geçmişe ait duygusu uyandırır film 1920’lerde var olmuş bir ada evinde gerçekleşiyor hissiyatı uyandırırken diğer yandan kullanılan kostümler 1950’leri çağrıştırır yani Reha Erdem filmlerinde -miş gibi görünen bir zaman kavramı yaratmaktan haz duyar. Çünkü bu durum ona göre sinemada özgürlüğü sağlar kullanılan renklerle kıyafetlerle belli bir dönemin parçasıymış gibi gözüküp bir döneme bağlı kalmamanın filmlerine getirdiği özgürlükten hoşnuttur. (Yücel, 2009: 150)

Mesela mekânsal olarak Reha Erdem filmleri üzerine eğildiğimizde İstanbul’un çok önemli bir yere sahip olduğunu görürüz. Her filminde (İstanbul’da geçen) aynı İstanbul’a farklı pencerelerden bakmayı öğreten yönetmen aslında mekânı değiştirmez, seyircinin zihnindeki mekân algısını değiştirir. Mesela “Hayat Var”da bize farklı bir İstanbul portresi çizilir. İstanbul’un dışlanmış yüzü anlatılırken İstanbul’u suyun içinden tam ortasından bakılır. İnsanların Hayat’ın kalabalıklar içerisinde yaşadığı yalnızlığı kucaklayan bir İstanbul’u görmeleri sağlanır. Mesela İstanbul “Kaç Para Kaç”ta daha kapalı, daha karanlık, bir labirenti andıran bir mekân algısına bürünmüştür. Yani “Kaç Para Kaç”ta çıkışsız kasvetli bir İstanbul karşılar seyirciyi “Korkuyorum Anne”de de durum çok farklı değildir. Yine “Beş Vakit”te (İstanbul mekân olarak tercih edilmemiş olsa da) zaman konusunda sergilenen tavır aynıdır. Yani herhangi bir zaman yoktur sadece zaman algısı bir köyün içerisinde nesilden nesle geçen ebeveynlerin çocuklar üzerindeki yanlış tutumu şeklinde kendini gösterir. Yani hikâyenin zamanı takvimin zamanın da değil, birbirlerini takip eden kuşakların doğal akışında akıyor. Yani geleneksel düzen filmin zamanını oluşturuyor insanlık geniş zamanın adı olan bu yerde insanlar belli bir zaman içinde yaşatılmaya dayatılmadan yaşamlarını beş vakte göre doğanın onlara sunduğu imkânlarla ve mevsimsel geçişlere göre yaşarlar. (Yücel, 2009).

Erdem sinemalarında kurulmuş olan bu başarılı ağı göz önünde bulundurarak, yapımların bir kaçını bu bağlamda inceleyelim;

3.Reha Erdem Filmlerinin İncelemesi

3.1.A Ay (1988)

A Ay bir sıkışmışlığın öyküsün anlatıldığı zaman algısı olarak geçmişe aitlik hissi uyandırmak amacıyla siyah beyaz olarak perde de boy gösteren Reha Erdem’in ilk uzun metrajlı filmidir. Muhtemelen ilk olması sebebiyle anlatmak istediklerini seyirciye çok fazla geçiremeyen ya da aslında anlatacak pek fazla bir şeyi olmayan bu film varoluş felsefesine göndermeler yapar. Erdem bu filmiyle gerçek ile hayal, dün ile bugün, zamanla zamansızlık gibi kavramların siyah beyaz bir konseptle ve şiirsel bir tavırla seyirciye sunuyor. Boğazda çok eski bir yalıda annesini hiç görmemiş olan ve farklı düşünce yapılarına sahip olan halaları arasında sıkışıp kalan Yekta’nın öyküsü anlatılır.

Filmde geçmişle şimdi arasındaki kopukluk Reha Erdem filmlerindeki genel zansızlık durumunun bir parçası olarak ortaya çıkar. Yekta’nın hayal dünyası Nuran’ın rasyonel duruşunun getirdiği gerçeklik algısıyla tezatlık oluşturur. Yani filmde genel olarak tezatların ortasında sıkışmış kalmış bir hayata değinilir. Fotoğraf makinesi simgesi rasyonalizmi simgeler çünkü bu algıya göre fotoğraflarda gerçek olan her şey tüm çıplaklığıyla gözler önüne serilir. Bu sebeple bu filmde rasyonalizmin sembolü olarak göreceğimiz Nuran fotoğraf makinesini elinden düşürmez. Bu filmde Reha Erdem’in gerçeklik anlayışındaki ironilere tanıklık edilir. Yekta’ya halası tarafından zorla ezberlettirilen William Blake’in Infant Sorrow adlı şiiri Erdem’in filmlerinin genel tonunda vurguladığı varoluş felsefesine bir örnek niteliği taşır. Çünkü şiirin konusu şehrin adıyla özdeşleşen yeni doğmuş bir bebeğin çektiği acılardır. Erdem’in filmlerinde genel olarak yer verdiği insanların içsel çaresizliklerinden sıyrılmaya çabaları bu filmde de sürekli gerçekle hayal arasında sıkışmış kalmış, hiç kimse tarafından inanılmayan Yekta’nın hayata ve olaylara karşı direnişinde can bulur.

3.2.Kaç Para Kaç (1999)

Paranın toplum üzerindeki etkisinin anlatıldığı her şeyin sonucunun paraya bağlandığı ve sonunda da parayla saadet olmayacağı ve haydan gelenin huya gideceği gibi sosyal mesajların verildiği Reha Erdem’in ikinci uzun metrajlı filmi olan “Kaç Para Kaç” son derece dürüst bir esnaf ve bir aile babası olan Selim beyin bulduğu bayağı yüklü miktarda parayla değişen hayatını anlatır.Filmde melek ve köpek gibi net metaforlar kullanılırken paranın toplumdaki yeri adeta seyircinin kafasına vura anlatılır ki hem öyle basit ve yalın anlatılır ki verilmek istenen mesaj net bir şekilde seyirciyle buluşur. Fazlasıyla karikatürize edilen karakterler filmi gerçeklikten uzaklaştırırken Erdem filmlerinin genelindeki gerçeklikle hayal arasında sıkışmışlığın bir örneği olarak kendini gösterir. Filmde kullanılan tek temalı müzik bütünlüğü sağlamak açısından önemli bir rol teşkil ederken bu film de bir montaj filmi olma özelliğiyle karşımıza çıkar. (Yücel, 2009: 56).

Film de Erdem filmlerinin vazgeçilmez mekânı sayabileceğimiz İstanbul, daha kapalı bir heteretopya şeklinde karşımıza çıkar. Daha çok karanlık bir labirenti andırır. Bu filmde Erdem yine insanın içinde bulunduğu kişisel çatışmaya gönderme yapar. Selim karakterini tesadüfen bulduğu parayla birlikte evde yalnız bırakan Erdem, karakterin kendi kişiliğiyle içinde bulunduğu durum arasında yaşadığı medcezir'e rahat bir ortam hazırlamış olur. Selim bu kişisel kaostan kurtulma yolu olarak televizyona sığınır. Vicdanının ve kendi değer yargılarının çığığını susturmanın bir yoludur bu. Fakat izlediği film ideal bir Türk kadınının yansıtıldığı ahlaki kavramların yer bulduğu paraya karşı olan kanaatkârlığın önemini vurgulandığı bir filmidir. Bu şekilde Erdem oluşturduğu karakterleri sağladığı yüzleşme ile kaçış noktası olarak gördüğü televizyon arasında sıkışmış bir halde bırakmıştır. Selim karakterinin kendi içindeki kötülükle yüzleşmesi ve bu durumu örtbas etmek için para kullanması onun yaşadığı metropol kalabalığında iyice derin bir yalnızlığa sürükler. Burada modern dünyanın acımasız götürüleri varoluşçuluğa gizil bir gönderme yapar. Selim sıradanlıktan çıkmak için parayı bir araç olarak kullanırken içine girdiği bu büyük dünyanın onun dünyasını git gide daraltan ve kendi yaşam çemberinin dışında bırakan bir düzenek olduğunu fark etmemiştir bu durum filmin ilerleyen sahnelerinde Selimin yaşamında bir düşüşe sebep olmuştur.

3.3.Korkuyorum Anne / İnsan Nedir Ki? (2004)

Erdem filmlerinde sıkça karşılaştığımız bir toplumsal sorun olarak dile getirilmeye çalışılan ebeveyn çocuk ilişkisindeki sıkıntılar bu filmde de kendine yer bulmayı başarmıştır. Bir taksi şoförü olan Ali geçirdiği kaza sonucu tüm hafızasını kaybetmiş öyle ki bir çocuk düzeyinde davranmaya başlamış çünkü bildiği her şeyi unutmuştur. Zamanla komşularını hatta ve hatta köpeklerinin isimlerini bile hatırlayan Ali, babasını hatırlamamakta bunun da altında babasının sürekli olarak Ali'yi tenkit etmesi, Ali'yi sürekli azarlayarak baba oğul arasında bir uçurum oluşturması gerçeği yatmaktadır. Bu durumu sadece Ali yaşamamakta komşularının oğlu da aynı durumdan muzdarip olmaktadır. Tıpkı "Beş Vakit" filminde sürekli tenkit edilerek büyüyen Yıldız, Ömer ve Yakup'un ebeveynleriyle yaşadıkları sıkıntılar gibi. Ve yine tıpkı ailesi tarafından içinde bulunduğu büyüme sancılılarıyla bir başına bırakılan Hayat'ın yaşadığı sorunlar gibi.

Filmde "Oedipus kompleksi"² vuku bulur. Bunun kız çocukları için olan formu da "Elektro karmaşası" olarak geçer. Filmde geçen yüzük mevzusu en nihayetinde açıklığa kavuşunca Neriman hanımın oğlu Keten'in her gece altını ıslattığı gerçeğini, Keten'in sevdiği kız olan İpek'in de içinde bulunduğu bir kalabalıktan bağıra bağıra söylemesi, Keten'in yüksek bir kayaya tırmanmasına sebep olur. Erdem filmlerinde yaşadıkları hayal kırıklıklarından ve ailelerinin baskısından bunalan çocuk tipini ölüme sığınan karelerde vermeyi uygun görür. Keten bunu bir kayanın üzerinde durarak resmederken, "Beş Vakit"te babasının kendinin de âşık olduğu öğretmenini dikizlediğini gördükten sonra Yakup yerde cansızmış gibi yatarak, ya da Hayat'ın filmde sıkça karşılaştığımız umutsuzluk hallerinde yerde cansız bir şekilde yatarak resmeder. Fakat ilginçtir ki kayaya çıkan Keten ve onun ardından yine kayaya çıkan Ali sert bir rüzgâr esince korkuya kapılıp yine annelerine seslenirler. Yani Keten annesine ne kadar kızmış olursa olsun en ufak bir sıkıntısında yine onun kanatları altında olmayı ister. Bu durum çocuk psikolojisindeki çocuğun zorluklarla baş edebilmek için ailesinin kanatları altına girme ihtiyacına vurgu yapar çünkü toplumda maalesef çoğunlukla bu ihtiyaç yanıtsız bırakılarak çocuklar büyüme sancılılarıyla yalnız bırakılmaktadır. Burada ayrıca omnipotent³ bir güç olarak baba simgesine vurgu yapılmıştır.

3.4.Beş Vakit (2006)

"Beş vakit"te ebeveynleri tarafından büyüme sancılılarıyla, korkularıyla hayalleriyle ve cevap bulmaya çalıştıkları içsel sorularıyla yalnız başına bırakılan Yıldız, Yakup ve Ömer'in öyküsü anlatılır. Oedipus kompleksinin ve elektro karmaşasının çok geniş yer bulduğu filmde Yıldız onu sürekli uyan ve üzerine yaşından büyük sorumluluklar yükleyen annesinden nefret ederek baba figürünü sahiplenir babasına karşı öyle derin bir sevgi besler ki annesiyle babasının yatak odasını dinledikten sonra onların ilişkilerinden üzüntü duyup gözyaşlarına boğulur. Tabi bunda cinsel uyanış faktörü de etkili olur. Cinselliği

² Freud'un Oedipus kompleksi teorisinin temelinde de bu mitos vardır. Oedipus kompleksi şu şekilde gelişir: Kız ve erkek tüm çocuklar için ilk sevgi ve aşk nesnesi ihtiyaçlarıyla ilgilenen ve onları gideren annedir. Annenin besleyici memesi çocuk için ilk cinsel nesnedir. Sevgi, beslenme ihtiyacının doyumuna dayanmaktadır. Bu ilk nesne giderek anne-kişi olarak bütünleşir. Anne çocuğun bakımını da sağlayarak, ilk kışkırtıcı kişi olur. Anne, her iki cins için de ilk ve en güçlü sevgi nesnesi ve daha sonra gelişecek bütün sevgi ilişkilerinin ilk örneğini oluşturur. Zamanla erkek çocukları için baba, annenin sevgisi için yarışılması gereken bir rakip haline gelir. Annesine ilgi duyan çocuk babasının yerine geçmek ister. Daha sonra kendisinde öteki cinsten bulunmayan bir organ bulunduğunun farkına vardığından sonra, babasının bu organı keseceği korkusuyla, bir aşk nesnesi olarak annesinden vazgeçer. Erkek çocuğun bu organ yitirme korkusu "kastrasyon kompleksi" olarak bilinir. Fizyolojik yapıları farklı olduğu için kızlarda kastrasyon bir korku olarak yerleşmez. Bu farkın sezilmesinden sonra kız çocuğu, babanın fizyolojik özelliğine yönelen kıskançlık dolayısıyla onu bir aşk nesnesi olarak kabul eder. Fizyolojik noksanlığı giderme arzusu, zamanla bebek doğurma isteğine döner. Jung, Oedipus kompleksinin kızlardaki karşılığına "Elektra kompleksi" deyimini önermiştir. Ancak Freud, kadın cinselliği üzerine son yazılarında "Oedipus" kavramının her iki cinsi de kapsayacağını belirterek, "Elektra" kavramını kullanmayı kabul etmemiştir. (Güleç, 2013: 46)

³ kadir-i mutlak

merak eden yıldız anne babasının yatak odasını dinler, çiftleşen hayvanları izler belki de yaşadığı bu üzüntü cinselliğe karşı duyduğu merakın bir getirisi olarak hissetmiş olduğu suçluluk duygusundan ileri gelmektedir. Yine babası tarafından devamlı azarlanan, küçük kardeşiyle mukayese edilen Ömer babasından öyle nefret eder ki onun ölmesi için dua etmekten ötesini yapar. Gece üşütmüş olan babasının odasına girerek camlarını açar hatta ilaçlarının içini boşaltır bununla da yetinmez babasını öldürmesi için akrep aramayı bile düşünür. İlginç olan şudur ki köyde çocuklarına bağırıp çağıran onların hiçbir yaptığını beğenmeyen babalar da kendi babaları tarafından aynı muameleye maruz kalır. Yani bu durum babadan oğla geçen bir adet olarak filmde yerini bulur.

Filmdeki zamansızlık köylülerin yaşamlarını ezan saatlerine göre düzenlemesiyle ortaya çıkar yani filmde belirli bir zaman yoktur. Çocuklar akşam ezanı okununca paniğe kapılıp eve gidilmesi gerektiğini anlarlar çünkü toplumsal düzen filmde ezan saatleriyle belirlenmiştir. Ayrıca filmde ataerkil toplum yapısına göndermede bulunulur öyle ki filmde anası babası olmayan bir çocuğu canlandıran Çobana, köylü bir adam tarafından uygulanan fiziksel şiddet sadece köydeki erkeklerin toplandığı bir mecliste değerlendirilir ve iyileştirilir. Yine akşam sofrada kadın kızına yaptırmak istediği şeyleri kocasına söyleyerek adeta bir üst mercie şikâyetinde bulunur. Yine kendileri de hayvanların çiftleşmesini izlemelerine rağmen erkek oldukları için kendilerinin bu tavrını yine kendilerince meşru olarak değerlendirip kız olduğu için yıldızın izlemesini düşünen ve yıldıza bağırarak izlerse babasına söyleyecekleri şeklinde tehdit eden erkek çocukları figürü yine ataerkil toplum düzenine birer örnektir. Filmde bir diğer cinsel uyanış olarak Yakup'un öğretmenine duyduğu ilgiyi gösterebiliriz filmde sık sık yerde cansız bir şekilde yatan çocuk resimleri, çocukların iç dünyasının karmaşasından, dış baskılardan ve yalnızlıklarından kurtulma yolu olarak ölümü gördüklerini sembolize eder ayrıca bu, doğayla insanın bir bütünü birbine kayıtsız olmayan iki parçası olarak sunulmasıdır. Filmde kullanılan hayvan figürleri de Reha Erdem'in filmdeki imzaları niteliğindedir. Filmdeki zamansızlık Reha Erdem'in taşrayı geniş zamanın adı olarak nitelendirmesinden ileri gelmektedir. Filmde "kara güneş" motifi de dikkatimizi çekmektedir. Erdem bunu filmlerinde sıkça kullanır. Diğer filmlerinde karabulutların geçmesi şeklinde yansıttığı dünyanın aydınlatılmasına engel olduğunu düşündüğü durumları bu filmde "kara güneş" imgesiyle vermiştir.

Filmde güneş tutulması şeklinde kendini gösteren kara güneş motifi batı kültüründe umutsuzluğa melankoliye ve trajik sona işaret ederken doğu kültüründe ise yaşantının doruk aşamasını, aklın ve dolayısıyla dilin ötesinde birden bire aydınlanma seviyesine ait bir tecrübenin adına göndermede bulunur.

Ömer'in geceleri kalkıp hasta babasının camını açması, gizlice ilaçlarını alıp ilaçların içini boşaltması babaya olan nefreti gözler önüne seriyor. Bu durumu Yakup'la paylaşıyor ilginç olarak, Yakup bu durumu olağan karşıyor.

Filmde çeşitli kavramlar ortaya çıkmıştır ve bu kavramlar üzerinde sosyal mesajlar verilmektedir. Ataerkil toplum yapısına işaret eden toplum yapısında filme evde babanın sözünün geçtiği hatta çocuklar arasında bile erkek çocukların kız çocuklar üzerinde baskı kurma durumu, köydeki kimsesiz bir çocuğun, köydeki bir adam tarafından dövülmesi durumunun bile sadece erkeklerin bulunduğu bir çeşit toplantıyla değerlendirilmesi, ataerkil toplum yapısına birer örnektir. Yine filmde çocukların cinselliği algılama çabaları, cinsel uyanış dikkat çekmektedir.

Yıldızın gece kalkıp anne ve babasının yatak odasını dinleyişi çiftleşen hayvanları arkadaşıyla izlemesi, Yakup'un öğretmenine duyduğu ilgi bunlara birer örnektir.

Filmde ebeveynler arasında evlat ayırma dikkat çekerken kız çocuğunun anneye olan erkek çocuğunun ise baba ile olan çatışması çarpıcı bir şekilde yansıtılmaktadır. Öyle ki Ömer babasının ölmesi için dua ederken, annesi tarafından omzuna yaşından büyük sorumluluklar yüklenen Yıldız, arkadaşının "sen anneni sevmiyor musun?" sorusuna "severim" isteksiz bir şekilde severim cevabını verince bunun üzerine arkadaşının "az mı seversin?" sorusuna "en çok babamı" diye cevap verir. Filmde büyümek isteyen fakat ebeveynleri tarafından bu süreçte yalnız bırakılan çocukların hikâyesi anlatılır. Çocukların iç dünyası sık sık yerde toprakla, çalı çırpıyla, samanla bütünleşmiş çocuk resimleriyle yansıtılır. Beklide bu durum ebeveynleri tarafından yalnız bırakılan ve kendi iç çatışmalarından boğulan çocukların doğaya sığınma şeklidir.

3.5.Kosmos (2009)

Film bir sınır kasabasına tuhaf bir adamın gelişinden sonra gerçekleşen mucizevî olayları konu alır. "Kosmos" bu kasabaya sanki birilerinden kaçıyormuşçasına gelirken derede boğulan bir çocuğu kurtarır daha sonrasında da ölmüş bir bebeğe hayat vermek ve hastalara şifa vermek gibi yapmış olduğu mucizelerle kasaba halkı tarafından kabul görür. Erdem'in yaratmış olduğu bu karakter Frank Darabont'un yönetmenliğini ve senaristliğini üstlendiği Yeşil Yol filmindeki "John Coffee" karakterini andırır. Yeşil Yol'daki bu karakterin İsa meshi andıran özellikleri ve bulunduğu zamana ait olmayan saf halleri "Kosmos" da yeniden hayat bulur. Erdem bu filmde insanların aslında hayvanlardan farksız olduklarını ifade etmek adına "Kosmos" un kuş civıltıları çıkarması atlar gibi küp şekerle beslenmesi gibi sahnelere yer

verir. Ve aslında “Kosmos” pek normal insanlar gibi değildir. Biraz melek biraz peygamber karışımı bir yaşam tarzı sergiler mesela hiç uyumaz ya da yemek yemez en azından filmde biz onu hiç bu halde görmeyiz. Yani verilmek istenen mesaj filmde fazlasıyla gözümüze sokulur. Fakat filmde bu kadar iyi ve mucizevî olayların yanı sıra kötü olaylarda vuku bulur; hırsızlıklar “Kosmos”un gelmesiyle yaygınlaşır. Hatta “Kosmos”un kendisi hırsızlık yapar yani filmde tezatların buluşması dikkati çeker. Yine düzene karşı bir direniş var gibidir. Erdem’in filmlerinde sıkça göz önüne sermek istediği din algısı bu filmde de apaçık bir şekilde seyirciye sunulmuştur. Öyle ki başkarakter “Kosmos”un dilinden Allah düşmez. Bir sınır kasabası olan bu yerde sınırlardaki kötü algının (yaşam şekli din algısı vb.) “Kosmos”un gelişiyile yani bir nevi inancın gelişiyile farklı bir boyuta taşınmasına şahit olunur.

Erdem’in görüntü yönetmeni olan Herry’nin pastel tonlar kullanması filme apayrı bir derinlik kazandırırken kullanılan müzikler filme seviye atlatmıştır. Fakat film Reha Erdem’in filmlerinde genel olarak rastladığımız kendini tekrarlama durumundan da yine nasibini almıştır ne yazık ki film genel olarak hikâye anlamında pek de yeterli sayılmasa da teknik açıdan Reha Erdem sinemalarında önemli bir yerdedir diyebiliriz.

Sonuç

Reha Erdem, Türkiye’nin doğu ve batıyı sentezleyip geleneksel ve modern öğelerin harmonisini benimsemiş olduğu özgün dille ayarlamaya çalışmakta her defasında ortaya zıt renklerin büyük bir uyum içinde resmedildiği başarılı yapımlar çıkarmaktadır. Batıya özgü modern sinemanın kültürel ve estetik öğelerine fazlasıyla hâkim olması bununla birlikte Türkiye’de doğup büyümüş olması, anlattığı insanlar, öyküler, olaylar kullandığı kültürel motiflerin de bize ait olması onun sinemasının başarısının altında yatan nedenler olarak göze çarpmaktadır. Sinemasında kullandığı “bizden biri” diyebileceğimiz karakterlerde ve olaylarda kendimizden bir şeyler buluyor olma halimiz bu başarının en büyük kanıtı olarak değerlendirilebilir. Her ne kadar onun vermek istediği mesajı tabir-i caizse; izleyicinin kafasına vura vura anlatması, yani kendini tekrar eden bir anlatımla verilmek istenen mesajın izleyiciye aktarılma çabası, izleyicilerin bir kısmı tarafından “kendini tekrar etme” olarak algılansa da ve bu algı neticesinde bu durumun filmlerin bazılarını sıkıcılığa sürüklediğinin düşünülmesine sebep olsa da Erdem’in üslubundaki kararlı tutumu sayesinde bugün en orijinal anlatımlı yapımlar onun imzasını taşımaktadır. Son olarak sinemada sanatsal haz açısından beklentileri yükselttiği ve seyircinin hayal ettiği “kaliteli film” formatına hayat verdiği bu tip yapımlarla Türk sinemasını beslediği için Türk halkının ve Türk sinemasının Reha Erdem’e sanatsal anlamda bir şükran borcu vardır diyebiliriz.

KAYNAKÇA

- TOLASA, Harun (1973). Ahmet Paşa’nın Şiir Dünyası, Ankara: Atatürk Üniversitesi Yayınları.
EVREN, Burçak (1995). Türkiye’ye Sinemayı Getiren Adam Sigmund Weinberg, İstanbul: Milliyet Yayınları.
GÜLEÇ, Cengiz (2006). Freud, İstanbul: Say Yayınları.
KULELİ, Berna (Temmuz-Ağustos 2006). İlk Filmim – Nasıl Başladım? Altyazı Aylık Sinema Dergisi.
NİLÜFER, Güngörmüş & Reha Erdem (2009). Korkuyorum Anne, İstanbul: Metis yayınları.
ORTA, Nermin (2007). Türkiye’de Yaşanan Sosyal Olaylar ve Türk Sinemasına Yansımaları (1980-2004), Selçuk Üniversitesi Fen Edebiyat Fakültesi Dergisi, 22
ONUR, Ertuğrul (2009). “Reha Erdem’in Gözü: FlorentHerry” (Söyleşi) www.bakınız/florent-herry
SUNER, Asuman (2005). Hayalet Ev, İstanbul: Metis Yayınları.
ULUSAY, Nejat (2002). “Sinema”, Türkiye Cumhuriyetinin Temeli Kültürdür 2, Ankara: TC. Kültür Bakanlığı Yayını.
YÜCEL, Fırat (Ekim 2005). Reha Erdem Söyleşi. Sinefil, İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi Mithat Alam Film Merkezi.
YÜCEL, Fırat (2009). Reha Erdem Sineması: Aşk ve İsyân, İstanbul: Çitlembik Yayınları.