

Reha Erdem Filmlerinde Zaman Uzam ve Bellek Üzerinden Bir Değerlendirme*

Yüksel DOĞAN

Akdeniz Üniversitesi

İletişim Fakültesi, Radyo Televizyon ve Sinema Bölümü

Antalya

yuksel.bdogan@gmail.com

Özet

Reha Erdem, son dönem Türk Sineması'nın daha ilk filmleriyle ulusal ve uluslararası festivallerde adından söz ettiren, bağımsız ve kendine özgü sinema diliyle öne çıkan yönetmenlerinden biridir. Yönetmenin sinemasının uzam, zaman ve bellek açısından irdelenmesi çalışmanın ana hedefidir. Bu çalışmada bir yandan sinemanın uzam ve zamanla karşılıklı ilişkisi irdelenmekte diğer yandan sinemanın kendi uzam ve zamanını nasıl biçimlendirdiği, dönüştürdüğü konusu bu alandan farklı anlayışlar ışığında ortaya konulmaktadır. Daha sonra Reha Erdem sinemasının yarattığı atmosfer tüm uzam ve zamanın özellikleri temelinde metin analizi yöntemi ile incelenecektir.

Anahtar Kelimeler: Reha Erdem, Uzam, Zaman, Bellek

Time, Space and Memory in Reha Erdem Cinema

Abstract

The primary aim of this article is to analyze the films directed by Reha Erdem who made an impression with his early films in both national and international film festivals. He has also distinguished his independent and unique cinematographic style of Turkish cinema in recent years, in the perspectives of space, time and memory. In the frame of this aim, while it is being mentioned how cinema shapes and transforms its own time and space, it also examines the interrelation amongst cinema, time and space in consideration of different intellection on the field. Then an analysis of Reha Erdem's films' atmosphere is carried out in the perspective of time and space.

Keywords: Reha Erdem, Space, Time, Memory

* Bu çalışma "Reha Erdem Sinemasında Uzam, Zaman ve Bellek" başlıklı ve 2018 Haziran Ayı'nda tamamlanan Akdeniz Üniversitesi, İletişim Fakültesi, Radyo Televizyon ve Sinema Bölümü Yüksek Lisans Tezi'nden üretilmiştir.

Giriş

Reha Erdem sinemasını temel alan bu makalede mekân ve zaman üzerinden kurulacak kuramsal çerçevenin alanını genişletebilmek amacıyla mekân yerine uzam kavramı tercih edilmiştir. Uzam kavramı; kapsamı ve farklı disiplinlerdeki anlamı çerçevesinde mekân-beden-varlık eksenli bir okuma kazandıracığı düşünüldüğü için seçilmiştir. Özellikle mimaride tercih edilen bir kavram olan uzam, kentsel algının kesintisiz dönüşen çerçevesinin altını çizmek için kullanılmaktadır. Kentsel algıdaki bu dönüşümün sinemanın doğuş yıllarına denk düşmesi kameranın konumu, devinimi, alan derinliği gibi tüm sinematografik öğelerle birlikte sürekli üzerinde çalışılan mekân kavramını daha kapsayıcı olarak ele alma zorunluluğunu doğurmaktadır. Her dönemin kendi uzam ve zaman kavrayışını; dönemin sosyo-ekonomik ve sosyo-kültürel çerçevesi biçimlendirmektedir. Zaman kavramının algılanışını somutlayan uzam, zaman ile karşılıklı etkileşim sürecinden geçerek insanlık tarihinin oluşumunu biçimlendirmiştir. İnsanlık tarihi kadar eski bu iki kavramdan türeyen süreç, oluşum, değişim, dönüşüm, süreklilik, hız, tempo, an gibi farklı kavramlar da günümüzde hala felsefe, bilim ve sanat alanlarında tartışılmaktadır. Bu çerçevede kültür tanımı gereği uzam ve zamanın geçirdiği dönüşümleri kaçınılmaz olarak barındırmaktadır. Bireysel ve toplumsal yaşamda, uzam ve zamana belirgin bir biçim ve düzen verme çabalarının tümü kültürün öğelerini biçimlendirmektedir. Dolayısıyla kültür tüm bu öğeleri oluştururken, aktarırken ve saklarken dil, anlatı ve bellek gibi kavramlarla iç içe geçmiştir. Birbirinin öznesi ve nesnesi olan tüm bu kavramların çıkış noktası uzam ve zaman farkındalığını içermektedir. Sanat eserini irdelerken kültür ve anlatı üzerinden tanımlamaya çalışacağımız eksen bu uzam ve zaman farkındalığını kaçınılmaz olarak barındıracaktır. Bu farkındalık sanat eserinin içeriğinde hem toplumsal hem de bireysel belleğimizin ortaklaşan yansımaları olarak ortaya çıkarken tüm bu içeriğin biçimsel özellikleri de aynı zamanda anlatı ve kültürün karşılıklı ilişkisinde belirginleşecektir. Tüm bu çerçeveler göz önünde bulundurulduğunda sinema da diğer sanat dalları gibi kendi dilini oluşturabilmek için; içinde bulunduğu çağın uzam ve zaman anlayışından beslenmekte, diğer taraftan da hem toplumsal hem bireysel belleğimizin yansımalarını barındırmaktadır.

Reha Erdem sinemasının çözümlenmesi zaman, uzam ve bellek üzerinden bu çerçeveleri de kapsayarak metin analizi yöntemi ile incelenecektir. Analiz çerçevesinde filmlerin en yüzeysel düzlemden, en derin düzleme kadar inilerek çözümlenmesi esas alınmış ve yönetmenin filmlerinin çok katmanlı yapısı özellikle belirginleştirilmiştir (İnceoğlu, Çomak, 2009). Bu katmanlı yapının yönetmenin biçiminin temel ögesi olarak öne çıktığı

vurgulanarak yönetmenin sinemasının modern bir anlatı olarak irdelenmesi hedeflenmektedir. Madran, (2012: 269), modern romanı Mikhail Bakhtin'in zaman ve uzam yaklaşımı temelinde ele alırken modern çağın kendine özgü zaman ve uzamının heterojen ve çoklu yapısını çözümlenmektedir. Bu çözümlenmede; anlatıdaki olayların ve karakterlerin bıraktığı izlenimlerin ve çağrışımların modern anlatının içeriğinin temel ögesi haline geldiği özellikle vurgulanmaktadır. Böylece modern çağla birlikte anlatı hiç olmadığı kadar özgün bir biçimde zamanı uzamsallaştırmakta ve izlenimlerle biçimlenen belleği yeniden tanımlamaktadır (2012: 270-77). Sinemada modern anlatının temel eksenini de sinematografik öğelerin kendine özgü kullanımlarında ve çok katmanlı yapılarında saklıdır. Mehmet Rifat'ın da belirttiği gibi, "kültürü insan belleğini oluşturan bir söylemler birleşimi, toplamı olarak gören Bakhtin, romancının olay, kişi, zaman ve yer arasında kurduğu organik ilişkileri daha iyi kavrayabilmek için uzam-zaman (kronotop) kavramını ortaya atmıştır. Böylece her çağın kendine özgü uzam-zamanlar (şato, yol, meydan, salon, vb.) yarattığını belirtmiştir" (1998: 144-145).

Öncelikli olarak Reha Erdem sinemasının modern anlatıyla kurduğu çerçeve bu yaklaşım ışığında ele alınmaktadır. Filmlerin katmanlı yapılarının çözümlenmesinde sinematografik öğelerin kullanımından yola çıkılarak yaratılan uzam-zamanların yapıları çözümlenmektedir. Yönetmenin uzam ve zamanlarına eşlik eden ses, müzik, oyuncu kullanımı gibi sinematografik öğeler de irdelenerek, sinema anlayışının tarihsel, toplumsal ve kültürel bellekle kurduğu bağ öne çıkarılmaktadır.

Sinema Tarihi Bağlamında Uzam, Zaman ve Anlatı

Sinemanın ilk yıllarından yola çıkarak sinematografik anlatının şekillenme süreci; uzam, zaman ve bellek perspektifinden; teknolojik, bilimsel, ekonomi-politik ve sosyo-kültürel eksenleri de kapsayan tarihsel bir arka plana dayanır. Modernin doğuşuyla toplumun tüm katmanlarını etkileyecek yeni bir uzam ve zaman algısı ortaya çıkmıştır. Bu yeni anlayış gerek bellek ve anımsamanın dönüşümüne gerekse sanatsal üretim alanlarındaki temsil biçimlerinde köklü bir değişikliğe sebep olmuştur.

Akbal Süalp'ın (2004: 27) çok sesli, çok çehreli bir deneyim ufku olarak gördüğü sinema için "sadece kameranın gösterdiği alanı değil, ardında kalanı, sakladığı, içinde gezindiği, devindiği her alandaki görüneni ve görünmeyeni de barındıran bir üretim alanıdır" şeklindeki tanımlaması çalışmanın ana eksenini olarak belirlenebilir. Akbal Süalp'ın tüm metinlere ve temsillere uzam ve zamanın hem nesnesi hem de öznesi konumundan bakan yaklaşımı gerek sinemanın tarihsel olarak geçirdiği anlatı evrelerinin değerlendirildiği bu

bölümde; gerekse sinemada uzam ve zamanı yaratan öğeleri ve sinema bellek etkileşimini inceleyen diğer bölümde hedeflenen perspektife yol göstermesi açısından dikkat çekicidir.

Sinemanın başlangıcını müjdeleyen öncüller imge ve hareket çerçeveli denemeleri barındıran, devinimin yeniden üretilmesi ve kaydedilmesini hedefleyen bir dizi bilimsel ve teknolojik gelişmenin ürettiği bir makine üzerinden tanımlanabilir. Sinematografin icadının gerçekleştiği dönem, kapitalizmin sermaye birikimiyle doruk noktasına ulaştığı ve modernitenin her alanda egemen anlatı olarak kendini gösterdiği bir dönemdir. Modernite olarak adlandırabileceğimiz bu düşünsel çerçeveyi Marshall Berman şu şekilde özetlemektedir: “Modern olmak, bizlere serüven, güç, coşku, gelişme, kendimizi ve dünyayı dönüştürme olanakları vaat eden; ama bir yandan da sahip olduğumuz her şeyi, bildiğimiz her şeyi, olduğumuz her şeyi yok etmekle tehdit eden bir ortamda bulmaktır kendimizi” (2013: 27). Dönemin düşünsel perspektifini belirleyen ekonomi politik ekseninde giderek sıkışan uzam ve zamanın yarattığı yeni hareket ve zaman tanımlamasıdır. Bu yeni algı aynı zamanda gerçekliğin temsilini dönüştürüp yeniden biçimlendirmekte; geleneksel yapıyı altüst etmektedir. Zamanın ve hareketin görünürlük kazandığı ve baskınlaştığı modern çağda perspektif ve hareketin yeni tanımları uzamı hızla küçük ve akılcı birimlere ayırarak parçalamıştır. Uzamın ve doğanın egemen olduğu eski anlayış yerini; kontrol edilmesi gereken, sürekli parçalanarak devinen uzam ve zamanın egemenliğine bırakmıştır. Sürekli devinen zaman, sosyo-ekonomik gelişmelerin de katkısıyla; bireyin uzamını kırdan kente aktarmış, farklı sınıfsal ve mesleki hareketlerin yeniden biçimlendirdiği insan ilişkilerini çeşitlendirmiş ve dönüştürmüştür. Modern zamanlar artık kentte sürekli devinen insan ilişkilerinin yeni hallerinden beslenmektedir. Bireyin, içinde bulunduğu kentle yani uzamla etkileşiminden doğan kimlik karmaşası giderek gerilimli bir hal alır. Bu gerilimden doğan farklı temsil biçimlerinin arayışları; zamanın uzam üzerindeki yok edici etkisini olduğu gibi yansıtmayı ya da bu duruma yeni anlatım olanakları bulmayı hedefleyenleri ortaya çıkarır. Öbür yanda da bu gerilimin ve parçalanmanın etkisini görmezden gelen bir temsil biçimi de bulunmaktadır. Bu temsil yaklaşımı yerel etkilerle pekiştirilmiş yeni ve üst soyut bir evren yaratarak bireyin içinde bulunduğu çelişkiyi farklı bir boyutta aşmaya çalışmıştır. Ana yaklaşımını temel olarak kurgunun, kameranın konumlandırılmasının ve dramatik yapının oluşumu üzerinden tanımlamaya çalışan sinemanın; tüm bu uzam ve zaman gerilimine karşı takındığı tavır, sinema tarihinin ana hatlarını şekillendirmektedir. Bu çerçevede sinema zamanı uzamsallaştırırken yeni ve bütünlüklü bir uzamı yaratmayı hedefleyen ve Griffith ile başlayan klasik anlatı günümüzde ticari sinemanın temel yapısını oluşturmaktadır. Diğer

taftan da zaman uzam gerilimini olduğu gibi yansıtmayı hedefleyen ve farklı anlatı kalıplarını sorgulayan, başlangıcını Kuleşov'da bulan alternatif bir sinema anlayışı günümüze kadar ulaşmaktadır.

Alman Dışavurumcu sineması, Rus montaj sinemacıları, Fransa ve İspanya'daki Gerçeküstücüler farklı anlatı biçimlerini ilk deneyen öncülerdir. Klasik anlatıda ilk kırılma noktalarını yaratan avantgardların sinema tarihinin ilerleyen yıllarındaki akımlar içinde de etkilerini görmek mümkündür. Alman Dışavurumcu sineması; 'film noir' başta olmak üzere, günümüzde yapılan katastrofik ve klostrofobik etkiler içeren bilim kurgu, gerilim, kent-suç vb. öğeleri içeren yapımlara kadar birçok akımı etkilemiştir. Sinema tarihi boyunca içinde bulunulan uzam ve zamanın ifade ettiği tüm sosyo-ekonomik, kültürel ve bireysel çalkantıları heterojen, karmaşık, etkileşimli olarak üreten sinema anlayışının izleyicinin bilincinde farklı bir karşılığı bulunmaktadır. Bu bireysel ve toplumsal süreçlerin etkileşimini dolayısıyla içinde bulunulan ekonomi politiğin bireysel izdüşümünü gözler önüne sürmektedir. Böylece estetik öğenin temsil süreci politikleşmektedir. Sinema tarihi boyunca tarihsel olarak İngiliz Belge Okulu, İtalyan Yeni Gerçekçiliği, Cinema-Verite ve Yeni Dalga gibi sinema akımları ağırlıklı olarak bu yönde bir yaklaşımı benimsemiştir. Yeni Dalga'dan sonra Wenders, Herzog ve Fassbinder öncülüğündeki Genç Alman sineması, Altman, Scorsese gibi yönetmenlerin içinde bulunduğu bağımsız Amerikan sineması, daha da günümüze yaklaşırsak Lars von Trier, Thomas Vinterberg gibi yönetmenlerin manifestosuyla başlayan Dogma 95 akımı gibi klasik anlatıyı sorgulamayı ve dönüştürmeyi seçen, buldukları sosyo-ekonomik ve kültürel koşulları, geçmişten günümüze ulaşan avangart hareketleri kendilerine kaynak olarak seçen ve sorgulayan bu yaklaşımlar da yeni anlatı olanaklarının kapılarını açmışlardır.

Klasik anlatı sineması ve günümüzdeki ticari sinema anlayışı ise ekonomi politiğin izdüşümünü çarpıtarak, belirsizleştirerek ya da indirgeyerek kendi mükemmel uzamında yeni bir bütünsellik kurmayı tercih etmektedir. Bu anlayış izleyicinin bilinç düzeyini yüzeyselleştirmekte; böylece içinde bulunulan ekonomi politiği estetikleştirilmektedir. Bu eksen ağırlıklı olarak Hollywood sinemasında ya da küresel süreçte ülkelerin ticari sinemalarında karşılığını bulmaktadır.

1980'li yıllardan itibaren dünya geneline yayılan yeni ekonomik anlayış ve neo-liberal politikalar, kültürel ekseninde bir dönüşüm yaratarak post-modernist döneme evrilmiştir. Metanın ulus-ötesi üretimi ve dağıtımı, bilginin teknolojilerindeki sınırsız gelişimi; daha eklektik, ironik, rastlantısal, arzu temelli, şizofrenik ve belirsiz bir imge üretimine yol açar. Bu durum ticari sinemada daha eklektik bir estetik anlayışın doğmasına, izleyicinin ilkel arzu

ve güdülerini harekete geçiren yapımların artmasına, geçmişten günümüze kadar gelen birçok türün yoğun biçimde resmedilmiş kolajlarının ortaya çıkmasına sebep olmuştur. Bu yıllardan itibaren bir yandan *sanat sineması* olarak adlandırabileceğimiz ve ana etkileşiminin temellerini bağımsız üretim mekanizmaları üzerine kuran bir akım ilerlerken diğer taraftan da postmodernin yeni kavramlarıyla yoluna devam eden ticari bir eksen karşımıza çıkmaktadır. Her iki eksen de kişisel tarzları; akımların, manifestoların önüne geçen yönetmenlerle karşılaşırız. Bu yıllardan itibaren sinema tarih-kuram-eleştiri ekseninde; film yapım sürecini global boyutta etkileyen bir akımdan söz etmek giderek zorlaşmaktadır. Postmodern anlayışla büyük anlatı ve akımların yerini daha kişisel biçemlere bıraktığı sinemada artık yönetmenlerin kendine özel anlatıları görünür olmaktadır.

Sonuç olarak modernist anlatı; sinemanın doğuşundan günümüze gelene kadar klasik anlatıya karşı ekseninde gerek Avrupa'dan yükselen gerekse 60'lı yıllardan itibaren farklı ülke sinemaları üzerinden de incelenebilecek denemelerin ve yöntemlerin tümüne verilen ortak bir yaklaşım olarak okunmalıdır. Sinema tarihi boyunca klasik ve modern anlatı düzleminde ele alınabilecek köşebaşları modern çağla birlikte ortaya çıkan sarsıcı dönüşümlerin yarattığı uzam ve zamanın sıkışmasında böylece uzam ve zaman tanımlarının dönüşüme uğramasında saklıdır. Bilimsel, toplumsal ve estetik teorilerin temel tartışmaları tam da köklü bir dönüşüme uğrayan uzam ve zamanın yeni tanımları etrafında dolanmaktadır. Bu konuda Harvey'in belirttiği noktalar; modernitedeki bilimsel, toplumsal teori ile estetik teorinin yaklaşımlarındaki farklılığı gözler önüne sermektedir:

“Yüzeysel olarak bakıldığında aradaki farkı anlamak pek güç değildir. Toplumsal teori, her zaman toplumsal değişim, modernleşme ve devrim (teknik, toplumsal, politik) süreçleri üzerinde yoğunlaşmıştır. İlerleme toplumsal teorinin konusudur, tarihsel zaman ise birincil boyutu. Zaten ilerleme, uzamın fethini, bütün uzamsal engellerin yıkılmasını ve nihai olarak ‘uzamın zaman aracılığıyla yok edilmesini’ içerir... Öte yanda, estetik teori, değişim ve dönüşüm girdabının orta yerinde sonsuz ve değişmez gerçeklerin aktarılabilmesini olanaklı kılan kuralları araştırır.” (Harvey, 2012: 232).

Dolayısıyla günümüzde bir yönetmene ya da bir filme bakarken, uzam ve zamanı nasıl ele aldığını çözümlerken Harvey'in yukarıda belirttiği ikili gerilimin yarattığı mücadele alanının değerlendirilmesinin peşine düşmek zorunluluğu kendisini fazlasıyla hissettirmektedir. Uzam ve zamanın modern çağın başından beri giderek sıkışan yapısının ifade biçimleri modern zamanlardan bu yana sinemada temsil sürecinin tarihini özetlemektedir.

Uzam ve Zaman Ekseninde Bellek ve Anımsama

Uzam ve zaman farkındalığı, hem toplumsal hem bireysel izdüşümünü dil ve algı üzerinden somutlamaya çalışmaktadır. Bunu yaparken kavramların birbirine dönüştürerek, genişletilerek ilerlediği bir düzlemde kültür, deneyim ve bellek üzerinden kendini tanımlamaktadır. Bu noktada bellek ve anımsamanın Jan Assmann'ın "Bellek sanatı için uzam neyse, anımsama kültürü için de zaman odur." (2015: 39) vurgusu; aradaki güçlü ilişkiselliğin altını çizmektedir. Bu ekseninde belleğin imgelemlerini ve bireysel alanını sorgulamaktan ziyade; bu imgelemi oluşturan temel motivasyonların neler olduğunu irdelemek temel yaklaşım olarak düşünülmektedir. Maurice Halbwachs ile başlayan belleğin sosyal koşullara bağlılığı ilkesi, uzam ve zamanın tarihsel dönüşümünün bellekle ilişkilendirilmiş çerçevesini biçimlendirecektir. Halbwachs tezinde; belleğin bir bireye ait olduğunu; ama toplum tarafından belirlendiğini vurgular. Assmann'ın da altını çizdiği gibi, "mutlak bir yalnızlık içinde büyüyen bireyin belleği olmaz" (2015: 44). İnsanın sosyalleşme süreci en küçük gruplardan daha büyük topluluklara kadar uzanan geniş bir alanı kapsar. Her grubun ortaklaşa olarak belirlediği uzam ve zamana dair tanımlar bulunmaktadır. Bu tanımlar aynı zamanda grubun ve grup üyelerinin ortak anlamlandırma sürecini biçimlendirmektedir. Halbwachs (2007: 56); zamanın tanımı üzerinde dururken "toplumlarımızda bir tek ortak zamanın değil, aşağı yukarı bir karşılıklı ilişki içindeki birçok zamanın bulunduğunu" belirtir. Böylece her grubun kendi uzam ve zaman algılamaları içerisinde dinamik olarak şekillenen süreç, grup içinde tekrar yoluyla aktarılarak bireye ve gruba ait bir bellek oluşması sağlanmaktadır. Bu noktada birey ortaklaşa bir tanım sürecini bildiği ve bu tanımları benzer düzeyde anımsayarak sürdürdüğü sürece topluluğun ya da grubun bir parçası olmaya devam etmektedir. Bu süreklilik aynı zamanda bireyin ve grubun kimliği ya da kültürü olarak adlandırabileceğimiz alanı da doğurmaktadır. Bu ekseninde bakıldığında kimliği de içine alan bir süreçle gerek bireysel düzeyde gerekse kolektif düzeyde hem uzam ve nesnelere, hem de davranış, iletişim ve anlam düzeyinde çok katmanlı bir yapılanma karşımıza çıkar. Bellek ve anımsama uzam ve zamanla kurduğu ilişkiyi kimlik ve kültür üzerinden somutlaştırmaktadır. Buna göre Bergson (2007: 177), duyularımıza, algılarımıza, düşünsel süreçlerimize dair olan bilgiyi sorgularken mekanik süreçlerin ve tekrar mekanizmalarının yarattığı etkileri özellikle ayırtmaktadır. Böylece belleğe ve kişisel düzeyde anımsamaya dair olan süreçleri mekanik bir ardılıktan çıkararak daha geniş kapsamlı bir deneyim alanının altını çizmektedir. Bu vurgudan yola çıkarak modern bireyin sürekli devinen zaman ve uzamda giderek mekanikleşen üretim biçimiyle geçmişe ait kişisel bir deneyim alanı oluşturmakta

zorlandığını, dolayısıyla bellek ve imgeleme dair yeni bir sürece girildiği söylenebilir. Bunun en belirgin uzamı olarak modern kentlerin ve kent yaşamının özel bir yeri olduğunu belirtmek gerekmektedir. Bektaş'a (2016: 136) göre kentler sermayenin ana taşıyıcısı, sergileyicisi aynı zamanda tüketimin nesnesi olarak çoklu işleve sahiptir. Bu karmaşık süreç, kentin insan algısını tedirgin eden, yoran, sınırlarını zorlayan mimari anlayışla birleştiğinde insan için farklı bir algılama süreci başlamaktadır. Aşinalığın kaybı ve belleğin yitiminin eş zamanlı olduğunu belirten Bektaş, kentlinin böyle bir ortamda kendini güvensiz ve "köklerinden koparılmış" hissettiğini vurgulamaktadır (2016: 136). Temel işlevi zedelenen bellek ve anımsama dönüşen uzam ve zaman ekseninde tüm bu süreç boyunca modern bireyi; kimliği ve aidiyetiyle ilgili süre giden tekinsiz bir ruh haline büründürmektedir.

İmgelemi de içinde bulunduğu ortam gibi kesintiye uğrayarak parçalanan bellek ve anımsama giderek yerini arşivsel bir kayıt sürecine, anımsamanın gerekliliği olarak müzeler, arşivlere, koleksiyonlara, yıl dönümleri ve bayramlara, tutanaklara, anıtlara ve kutsal yerlere kadar uzanan geniş yelpazeli bir uzama bırakır. Belleğin temel işlevi açısından aşağıda Nora'nın yaptığı tarih ve bellek karşılaştırması modern toplumların ve bireyin yapısal dönüşümünü algılamak açısından dikkat çekicidir. Nora (2006: 19), belleğin, unutma ve anımsama diyalektiğinin tarihle kıyaslandığında etrafındaki her türlü alanla daha dinamik bir ilişki kurduğunu, tüm dönüşümlere daha duyarlı bir yapı sergilediğini bu nedenle daha devingen ve gelişmeye açık olduğunu belirtir. Belleğin uzamla dolayısıyla nesne ve imgeyle kurduğu ilişkinin bu kadar güçlü, devingen olması modern çağın gerek bireysel gerekse toplumsal anlamdaki sorunsalların daha doğru değerlendirilmesini sağlayacaktır. Bellek ve anımsamanın sadece kaydetmeye ve sergilenmeye indirgendiği günümüzde bilimsel ve estetik bilginin yaklaşımlarını gözden geçirmek gerekmektedir. Bellek ve anımsamanın tekrar kolektif, kapsayıcı ve dinamik özelliklerine sahip olabilmesi için günümüz yaşamının nasıl bir deneyimleme sürecine sahip olması gerektiğiyle ilgili sorgulama sürecinin temsil sürecini doğrudan etkilediği gözden kaçırılmamalıdır. Kültür ve sanata dair olan tüm tartışmalarda uzama ve zamana dair olanın izlerini nasıl sürebiliyorsak belleğe dair olanın da izi sürülebilir.

Sinema Bellek İlişkisi ve Sinemanın Belleği

Sinematografin ortaya çıkışı modern zamanların başlangıcına denk düşmektedir. Hızla akıp giden zamanı ve uzamı kayıt altına alabilen, onu durduran, yeniden oynatan bu aygıt insan belleğiyle metaforik bir bağ kurmayı başaran ender araçlardan biri haline gelir. Berger "fotoğraf makinesinin icadına kadar olan süreçte, görüntülerin saklama ve kaydetme işlevinin bir benzerinin bellek tarafından yapıldığının altını çizer" (1998: 71-72), ona göre;

“fotoğraflar kendi başlarına anlamı saklamazlar. Bize –görünümlere normal olarak atfettiğimiz tüm inanırlık ve ciddiyetle birlikte- anlamlardan koparılmış görünüm sunarlar. Anlam, işlevlerin anlaşılması sonucu ortaya çıkar” (Berger, 1998: 71-72).

Benzer bir şekilde sinema ve bellek ilişkisini değerlendirirken birbirinin yerine geçen bir tanımlamadan ziyade daha çok sinemanın anlam ve işlevleri üzerinden bir yaklaşıma özellikle ihtiyaç vardır. Sinemanın; modern insanın belleğinin imgesel yapısıyla, deneyim, anlam ve yorum süreciyle kurduğu ilişki sinematografik öğelerin kullanımıyla doğrudan ilintilidir. Modern yaşamla birlikte belleğin ana işlevinin kesintiye uğraması böylece deneyimle oluşan imgelemin parçalanarak bozulması modern insanın yoksunlaşma sürecinin bir parçası olarak karşımıza çıkmaktadır. Sinema tam da bu aidiyet ve kimlik yoksunluğunda kitleler tarafından bir eğlence, ortaklaşa deneyimlenen bir imgelem aracı olarak öne çıkar. Sinemanın ilk yıllarında kitlelerin sosyalleşme sürecinde eğlenceli bir buluşma noktası olan sinema giderek kentsel yaşamın önemli bir parçası haline gelir. Büyüyen sinema endüstrisi modern bireyin yaşamını doğrudan etkileyen popüler kültürün önemli bir ögesi olur. Modern bireyin belleğine; yıldız oyuncularıyla, şarkılarıyla, anlatılarıyla, egzotik yapısıyla giderek yerleşir. Birey tarafından doğrudan yaşanan bir deneyim olmasa bile sürdürülebilir bir yanılmanın tüm bileşenleriyle belleğe hazır kalıplar ve büyülü bir imgelem alanı açar. Yabancılaşmanın ve yoksunlaşmanın tam ortasında; klasik anlatının sunduğu imgelem; gerçek dünyanın aksine görsel algısında herhangi bir aksamaya yer vermeyen gerçekliğe en yakın çekim teknikleriyle pekiştirilen uyumlu ve bütünlüklü bir uzam ve zamandır. Özenle yaratılmış atmosferi ve öyküde yükselen bir tempoyla, oyuncularla yakalanan katharsis; belleğin ve anımsamanın sunduğu anlamlandırma sürecine aday bir deneyim yaratmaktadır. Böylece sinemanın klasik anlatıları, belleğin temel işlevlerinden biri olan şimdinin yorumlama, anlamlandırma yeteneğini kendi tanrısının eksenine indirgeyebilmektedir. Klasik anlatıyı benimseyen ticari sinema anlayışı, modern bireyde giderek büyüyen aidiyet ve kimlik sorunsalının üstünü de geçici bir tüketim alışkanlığıyla rahatlıkla örtebilmektedir. Sontag (1999: 195-196) fotoğrafın ürettiği imgelerin aynı zamanda bir yönetim ideolojisi sağladığının altını çizdiği çalışmasında sistemin kendisini yeniden üretebilmek için sonsuz bir eğlence sunduğunu, bunu da özellikle kendi ekseninde ürettiği imgeler aracılığıyla toplumsal değişime bir alternatif olarak ürettiğini belirtir.

Sinema tarihi boyunca klasik anlatıyı kıran, sorgulayan, tamamen dönüştürerek modern bir anlatıya doğru ilerleyen diğer eserlerse tam aksi yönde belleğe ve anımsamaya dair yeni bir çerçeve sunmaktadır. Bu eserler belleğin giderek yok olan temel işlevlerine dair,

anımsamanın önemine dair, toplumsal bellekteki travmalara dair izler barındırarak böylece izleyicide de düşünsel bir süreci tetiklemektedir. Kolker, modernist sinemanın düşünsel perspektifini aşağıdaki şekilde özetlemektedir:

“Modernist ve Brechtyen sinema, eski gelenekleri ve izleyici tutumlarını ortadan kaldırmaya, yok etmeye çalıştı. Bu, eski ve kapalı biçemlere dair otoriteryan anlayışı kırması ve izleyiciye düşünme ve duyumsama, bunları yalnızca kabul etmek yerine sonuçlar çıkarma özgürlüğünü vermesi anlamında politik bir işlemdi. Bu aynı zamanda psikolojik bir işlemdi, çünkü izleyicinin perdedeki olaylarla özdeşleşmesini önüyor ve bunun yerine onların değer ve kullanımlarını yargılamaya çağırıyordu.” (Kolker, 2010: 236).

Dolayısıyla toplumsal belleğe ait olan her şey politiktir. Ülke sinemalarının, farklı yönetmenlerinin biçimini belirleyen önemli öğelerden bir tanesi de yine bu politik olan bellektir. Avrupa Sineması’nda başlayan bu bilişsel süreç her ülke sinemasında kendisine bir yer bulmuştur. Bu bilişsel süreci her yönetmen kendi toplumsal belleğinin süzgecinden geçirerek kendi kişisel biçimini yaratma sürecinde önemli adımlar atmıştır. Dolayısıyla bir yönetmenin eserlerini mercek altına alırken evrensel olan bilişsel süreçlerle her yönetmenin kendi uzam ve zamanını şekillendiren toplumsal belleği de göz önünde bulundurmaya gerekmektedir. Reha Erdem’in eserlerinde kurduğu sinema ve bellek ilişkisi bir yanı sıra tüm dünya sinemasıyla ve anlatı gelenekleriyle eş zamanlı diğer taraftan da kendi uzamının toplumsal belleğiyle de derinlemesine bağlar kurmaya meyillidir.

Reha Erdem Sinemasına Genel Bakış

Reha Erdem ilk filmi ‘A Ay’ı 1989 yılında çekmesine rağmen ikinci filmi için on yıl gibi uzun bir süre beklemiş ve daha sonraki filmlerini 2000’li yıllarda çekerek son kuşak yönetmenleri arasında yerini almıştır. Reha Erdem’in 1989’dan başlayarak çektiği ‘A Ay’ (1989), ‘Kaç Para Kaç’ (1999), ‘Korkuyorum Anne’ (2004), ‘Beş Vakit’ (2006), ‘Hayat Var’ (2008), ‘Kosmos’ (2009), ‘Jin’ (2012), ‘Şarkı Söyleyen Kadınlar’ (2013) ve ‘Koca Dünya’ (2016) adlı filmleri bu çalışmanın örneklemini oluşturmaktadır. Reha Erdem sinemasının uzam ve zaman anlayışını çözümlerken tüm filmografisine yayılan bir genel bir anlayışı öncelikli olarak irdelemek gerekir. Reha Erdem bağımsız bir üretim sürecinden beslenmesi bu bütünlüğün temel öğesidir. Kendi yapım şirketinin bünyesinde, kendi senaryo ve kurgularıyla yapımlarını üretmektedir. Aynı teknik ve sanatçı ekibiyle ortaklaşa üretimi sürekli kıldığı için Erdem’in sinemasının bütünlüklü ve tam bağımsız bir süreci hedeflediği aşikârdır. Reha Erdem, Uçar İlbuğa’nın da belirttiği gibi Türk sinemasında son yıllarda auteur

kimliğiyle kendine has bir dil oluşturmayı hem işlediği konularla hem de sinematografik stil ve kurgusuyla yakalamayı başarmış yönetmenlerden biridir (2011: 124).

Yönetmen, kişisel ve toplumsal, insana ait tüm farklı perspektifleri yapımlarında çoklu bir değerlendirmeye ele alınabilecek şekilde biçimlendirir. Reha Erdem ister büyüme sancuları, dönüşen modern yaşam, bireyin giderek eksilen ve yalnızlaşan konumu gibi birçok evrensel temadan isterse toplumsal ve kişisel belleğimize işleyen olaylar, günümüz Türkiye'sinden esinlenen konular gibi yerel temalardan beslensin aynı katmanlı yapıyı izleyiciyle paylaşmaktadır. Yücel, Erdem'in sinemasını irdeleyen *Aşk ve İsyân* kitabının ön sözünde bu durumun; film eleştirmeninin egemen ve sarsılmaz yöntem anlayışını dönüştürdüğünü, çok katmanlı Erdem sinemasının eleştiri sürecinin de yine yönetmenin kendi dünyasına has yeni bir dil ve çözümleme çabasıyla ele alınması gerektiğini özellikle vurgulamaktadır (2009: 7).

Reha Erdem'in her filminin kendine özgü uzam ve zamanı ve bu uzam ve zamanın karşılıklı bir etkileşimle hizmet ettiği kendine özgü bir imgelem dünyası bulunmaktadır; fakat yine de filmlerin hepsinde benzer imgelem dünyasının izlerini görmek mümkündür. Yönetmen, sanat anlayışının “*yapay olandan*” yana olduğunu özellikle vurgulamaktadır. Filmin anlamına hizmet eden aynı zamanda o anlamı oluşturan sinematografik uzam ve zamanını; natüralist ve gerçekçi bir anlayışla oluşturmaktan daha çok kurgusal, ritmik, plastik bir dünya üzerinden anlatmayı tercih etmektedir. Biro (2011: 12-14), modern yaşamı ve modern sinemacılığı ele alırken, yönetmenin basit bir anlamda yavaşlatılmış ya da hızlandırılmış bir tempodan çok ritmik bir tasanın derdine düştüğünde modern yaşamın çok katmanlı, eş zamanlı şimdinin doğasına yoğun bir biçimde yaklaştığını ve anlamın ufkunun açıldığını özellikle belirtir. Sinema tarihinde kurguya ve onun yarattığı ritme özel bir önem atfedebilen Eisenstein, Bergman gibi yönetmenlerin anlamın ve anlatının paradoksal yapısını bu sayede keşfettiğinin altını çizer (Biro, 2011: 12-14). Erdem kendi sinemasal anlamı için kurgunun kendisi için önemli olduğunu birçok defa dile getirmiştir. Filmlerindeki anlatıları kendi ritm ve kurgu dünyasında yeniden yapılandıran yönetmenin hem öyküsü hem de karakterleri klasik ve düz bir çizgiden giderek uzaklaşabilmektedir. Böylece filmlerindeki her şey kendi karşısına, toplumsal yargıların uzağına yoğun ve dramatik bir biçimde katman katman ulaşarak çok boyutlu bir hal alır. Acar'ın da belirttiği gibi kurgu bu anlamda Erdem sineması için hikâyeyi anlatan basit bir düzlemden çıkararak, anlatısının biçimini inşa eden temel bir motif olarak karşımıza çıkmaktadır (2009: 20). Bu anlayış Erdem'in sinemasının sinematografik uzam ve zamanını biçimlendirirken modern zamanın sıkışan uzam ve

zamanına en uygun yaklaşımı sorguladığını, bu sıkışmanın gerek bireyde gerekse anlatıda yarattığı anlamlandırma süreçlerini irdeleme çabası içinde olduğunu gözler önüne sermektedir. Filmlerinde ortaya çıkan imgelerin anlamlarının, tam da modern yaşamın ve modern insanın içinde bulunduğu hikâyelerden beslendiğini bize en dolaysız ve yalın haliyle göstermektedir. Bu tutum tam da modern yaşamın çok katmanlı ve eş zamanlı doğasına denk düşmektedir. Kurgu ve ritmi, geniş zaman ve uzamla birleştirebilen Reha Erdem böylece filmlerinde tam da modern insanın temel sorunlarını, parçalanmışlığını imlemektedir. Bu nedenle yönetmen ulaşmak istediği imge ve atmosfere yaklaşmak için hem kentsel uzamdan hem de taşranın atmosferinden aynı ustalıklarla faydalanabilmektedir. Bu durum Erdem'in sinemasında ikincil öğeler olarak belirginleşen sanat ve görüntü yönetimi, ses ve müzik kullanımında da özenli bir yaklaşıma sahip olduğunu gözler önüne sermektedir. Kurgu ve ritimle yakaladığı ve kurduğu geniş zaman kipindeki uzam ve zamanının plastik evrenini mükemmelleştirmek için hem görüntüye hem de sese aynı titizlikle yaklaşmaktadır. Oluşturulan bu çok katmanlı yapı figüratif oyuncu yönetimiyle birleşince ortaya çok katmanlı, etkileşimli bir eser yapısı dolayısıyla film eleştirmenlerine de üzerinde özgür bir yöntemle salınabileceği karmaşık ve kendine has bir dili olan güçlü bir modern zaman metni çıkmaktadır. Reha Erdem'in filmlerinde sinematografik öğeler olarak bilinen kurgu, ritm, görüntü ve sanat yönetimi, müzik ve ses kullanımıyla yaratılan uzam ve zamanın nasıl biçimlendiği yönetmenin filmlerinden örnekler ekseninde değerlendirilecektir.

Reha Erdem Sinemasında Uzam ve Zaman

Reha Erdem sinemasında uzam ve zaman kavramları kurgu ve ritimle, görüntü ve sanat yönetimiyle somutlaştırılmaktadır. Dolayısıyla bu öğelerin aralarındaki ilişkiselliğin birlikte çözümlenmesi çalışmanın ana yöntemidir.

Kurgu ve ritmi sinemasının ana biçemi olarak belirginleştiren yönetmen, bunu yaparken her filmin anlam katmanlarına bir yandan tanıdık ve modern yaşamdan doğrudan kesitler yerleştirirken öbür yandan da yarattığı atmosferle içinde bulunulan zamanın dışına taşıp yer yer fantastik bir evrene ait bir uzam ve zaman yaratır. Örneğin, *Korkuyorum Anne* filminde, karakterlerin içinde yaşadığı apartman ve aralarındaki ilişki bir taraftan oldukça tanıdık olmasına rağmen, kurgu aracılığıyla yönetmen, insan bedenine ait uzuvların görüntüsünü bu tanıdık evrenin içine sokarak bizi daha farklı bir uzam ve zamana davet eder. Böylece insan olma hallerini mizahi bir dille ele alır ve ilk aşamada kurduğu tanıdık uzam ve zamanı bir anda ters yüz eder. Bu ikili evreni *Jin*'de daha farklı bir biçimde kurmaktadır; filmde kadının karşılaştığı baskıcı ortamların hepsiyle tanıdık ve bilinen bir evrene

uzanmamıza rağmen, kadının doğa ve hayvanlarla kurduğu ilişki çerçevesinde önümüzde farklı bir anlam katmanı ve yeni bir evren açılır. *Hayat Var* filminde Hayat'ın yaşadığı tüm ortamları İstanbul'un varoş hayatı üzerinden tanıdık bir alan olarak belirginleştirirken, öbür taraftan sürekli devam eden ritmik sesler, hayvanlar ve diğer insanlarla genç kızın ilişkisi üzerinden tekinsiz bir atmosferin rahatsız ediciliğiyle sürekli yüzleşme sağlanır. *Koca Dünya* filminde iki kardeşin çıktığı yolculuğun öncesi hikâyeye daha yalın ve bilindik bir öyküyü anlatsa da; yolculukla birlikte yaşanan ormanın içindeki süreç imgesel bir hal alır. *Beş Vakit*, sıradan bir taşra yaşamı gibi görünürken, tam da büyümenin tüm sancılarını çeken çocuklar, onların birbirleriyle, aileleriyle ve doğayla ilişkileri özellikle kullanılan plan sekanslar aracılığıyla evrensel bir yaklaşımla ortaya koyulur. *Kosmos*'ta bir taraftan sürekli etrafta dolaşan kazlarıyla, soğuk atmosferiyle tanıdık bir Kars ili bulunmaktadır. Diğer yandan da sürekli yinelenen siren sesleriyle yaratılan savaş tehdidi, tekrarlanan anonslarla varlığını hissettiren militarist iktidarı, filmin genel görselliğinde hâkim olan döngüselligi, *Kosmos*'un iyileştirici gücü gibi öğelerle herhangi bir evrende bir ülkede hatta zamanda geçen fantastik bir evrenin, mitsel bir şehrin kendine ait uzam ve zamanı bulunmaktadır. *Şarkı Söyleyen Kadınlar*'da İstanbul'a yakın bir ada olabileceği tahmin ettiğimiz alan, kıyamet atmosferiyle pekişerek başka bir gerçekliği imlemektedir. Uzama ve zamana dair yaratılan belirsiz ve geniş zamanlı atmosferler giderek kendi içine açılan çok katmanlı özel imgelem alanlarına dönüşmekte ve figürlerin (karakterlerin) dolayısıyla izleyicinin algısında evrenin farklı bir algılayışını biçimlendirmektedir. Tüm filmlerindeki anlatı günümüz gerçekliğinden yola çıkmakta ama gerçekliği terk ettiği sınırla kendini pekişmektedir. Reha Erdem, yapay olarak inşa ettiği bu çok katmanlı uzam ve zaman arasında bir salıncak edasıyla kurgu ve ritmin itici gücüyle salınmaktadır. Aytaç bu sallanma halini, “gerçekliğin sanki bir an için yıkılabilir gibi olma hâli” olarak tanımlarken bir taraftan da Erdem'in filmlerinde sürekli sınırda dolaşan, sınırları aşabilme arzusuna sahip bir atmosferden söz eder. “O sınırı aşabilme arzusudur filmleri taşıyan. Suyun ve karanın sınırını. Yeryüzünün ve gökyüzünün sınırını. Geçmişin ve bugünün sınırını. Gerçeklikle hayalin sınırını” (2009: 77).

Erdem'in sinemasındaki yaklaşım aslında tam da modern yaşamın parçalanmışlığına denk düşmektedir. Gündelik yaşama dair kesitlerin, uzamın, zamanın ve insan ilişkilerinin insanda bıraktığı yabancılaşma halinin ikircikli ve tekinsiz haline göndermeler barındırmaktadır. Bu sınır hali nedeniyle yönetmen hem karakterlerini oluştururken hem de kendisine farklı uzam ve zamanlara ait hikâyeler seçerken büyüme halinden, büyüyememe hallerinden beslenmektedir. Reha Erdem, filmlerindeki yeni yetme, ergen dönemlerinde kız

ve erkek çocukları üzerinden, aile içi ilişkileri, gençlerin yetişkinler dünyasındaki içsel karmaşa ve varoluş sancılarını tartışmaya açmayı başarmaktadır, bu sayede aile başta olmak üzere toplumun tüm kurumlarına yönelik bir eleştiriyi barındırabilmektedir. (Uçar İlbuğa, <http://bianet.org/biamag/sanat/180859-koca-dunya-da-yersiz-yurtsuzluk>, erişim tarihi: 19.11.2016). Bu hal tam da sınırdan durma haline benzemektedir. Modern yaşamın tüm belirlenmişliklerini benimsemeden hemen önceki duraktır. Bu durak tam da yönetmenin istediği o ikircikli ruh halinin sezilebildiği eşiktir, bu nedenle umutlu bir bakış açısına sahiptir. Kültürün ve baba yasanın tüm süreçlerine tamamen dâhil olunmayan yegane algılama anına denk düşmektedir. Bu durumda zamanla uyumsuz, modern yaşamın kendine dayattığı zamanla derdi olan birçok hikâyeye ortaya çıkmaktadır. Örneğin; *Beş Vakit*'te çocuklar doğayla baş başa olduklarında tamamen plan sekanslarla donup kalırlar, ezanla bölünmüş taşranın zamanı sürekli doğanın, ayın ve güneşin hallerinin tam karşısına yerleştirilir. Sinemada plan sekansların ölü zamanlarının, yavaşça ilerleyen ve tehditkâr zamanı vurguladığını belirten Biro, bu sahnelerin tarihin yükünü taşıdığını belirtir. (2011: 138) Dolayısıyla büyüme ile derdi olan tüm kendinden öncekiler gibi çocuklar da bu yükü taşımaktadırlar, yönetmen plan sekans kullanımıyla bunu hedeflemektedir. Benzer bir plan sekans kullanımı *Koca Dünya* filminde kız kardeşin yaşlı kadının ölü bedeniyle yan yana uzandığı ve üzerine tül den bir örtü örttüğü sahnede kendini yineler. Tarihten bu yana gelen kadın olma halinin yükü, iki farklı yaştaki kadının görüntüsünden uzamda somutlanmaktadır.

Doğanın ve zamanın kendi akışıyla modern yaşamın sunduğu zaman algısının birbiriyle uyumsuz halleri de Reha Erdem'in filmlerinde karşımıza sıkça çıkmaktadır. *Kosmos*'da meydandaki yanlış saat, filmin başı ve sonu arasındaki görsel benzerlikle vurgulanan döngüsellik, *A Ay* da konaktaki bozuk saat gibi somut zaman duraklamaları ve hataları özellikle vurgulanmaktadır. Bir taraftan da insan yaşamına ait, evlenme, büyüme, öğrenme, çalışma, askere gitme vb. düzenlemeler filmlerdeki karakterlere sürekli dayatılan bir yaşam planlama kronolojisi bulunmaktadır. *Korkuyorum Anne*'de sünnet ve askere gitme üzerinden tanımlanan ataerkil kronoloji, *Hayat Var*'da bakkalın tacizinin yaşla ilişkilendirildiği halle, ilk regl haliyle atılan tokat ve üvey babanın genç kıza çekidüzen veren halleri, *Beş Vakit*'te büyüme üzerinden doğrudan anlatılan sancılı öğrenme süreci insan yaşamına dayatılan zamana dair zorunlulukları birer birer gözler önüne sermektedir.

Tanıdık ve bildik olan şimdinin, anın gösterimi; araya giren zamana dair imgelerle, plan sekanslarla, seslerin özel olarak kullanımı ve devamlılığıyla, aniden karşımıza çıkan bir insan ya da hayvanın suretiyle çarpıştırılarak ilerlemektedir. Zamanın kendine ait tüm bu

imgeleri kendi içinde zaman kavramı üzerinden içerik olarak kullanıldığı gibi kurgu ve ritm gibi öğelerle somutlaştırılarak anlatının akışı boyunca izleyiciye ulaşmaktadır. Zaman kavramı, Reha Erdem'in filmlerinde hızın yarattığı geçici tempo duygusuyla aniden yavaşlayan bir ritmin karşılıklı etkileşiminde de kendini yoğun bir biçimde belirginleştirmektedir. *Korkuyorum Anne'de* filmin genel akışı bir yandan pervasız bir hızla bedene ait görüntülerle hızlıca kurgulanırken aniden yavaşlayarak bir hayvan suretiyle ve sesiyle buluşur. *Hayat Var* filminde Hayat'ın her gün gittiği okulun yolu sürekli yinelenerek farklı günlere ait gidiş gelişler olarak karşımıza çıkmaktadır, bir süre sonra bu yineleme hali hangi gidişin hangi dönüşü ait olduğunu karıştırmamıza sebep olur. Böylece Hayat'ın zamanının o tekdüze birbirini yineleyen yoruculuğunun yarattığı ruh hali kurguda yakalanan bu tempoyla izleyiciye de geçer. Bu durum Erdem'in anlatısının Biro'nun vurguladığı bir genişlemeye doğru açılmasına sebep olur. Biro (2011: 26), çoklu katmanların birbiriyle kesişen ve paralel akışlarının kendinden ötesini imlediğini, gelecek zamanı da içine alarak şimdinin genişlediğini böylece şimdinin sabitlikten kurtularak kesintisiz bir değişim boyutuna geçiş yaptığının altını çizer. Diğer yandan da sürekli devinen ve kesintisiz bir değişime ulaşan zamanın kontrolsüz hızı zamanın aşırı daralmasına dönüşebilmektedir, bu daralma da uzamı yutucu bir atmosfere çevirebilmektedir (Biro, 2011: 26). Bu nedenle *Kosmos*'un sonsuz ve beyaz evreni izleyiciyi sarabilmekte, *Kaç Para Kaç'ta* sokaklara ve vapura yayılan kovalamaca sahnesinde bir süre sonra Selim ve hırsız bir vapurda birbirlerini kaybedebilmektedir. Böylece vapur yutucu bir atmosfere dönüşmektedir. *Hayat Var*'da sürekli yinelenen sahnelerin hızıyla İstanbul boğazındaki deniz giderek Hayat için büyümekte ve onu yutar hale gelmektedir. Aynı durum *Korkuyorum Anne* filmindeki hızlı sekansların ardından gelen gökyüzü ve martı görüntülerinin büyümesine böylece göğün yutucu bir etkiye sahip olmasına sebep olmaktadır. Bu noktada Reha Erdem sinemasının uzam ve zaman algısı hem kendi içinde hem de kurgu aracılığıyla pekiştirilir. Kurgusunun ana motiflerini uzamsal izlenimler ve duyumsatmaya çalıştığı duygu durumları oluştururken, uzamsal izlenimleri pekiştirmek için yönetmen özel bir çaba da sarf etmektedir. Uzam, Erdem sinemasında özel bir yere sahiptir. Hatta Erdem, bazı filmlerin uzamlardan yola çıkarak yazıldığını özellikle belirtir. *A Ay*, Hisar'daki konak, *Beş Vakit*, taşradaki o köy, *Kosmos* Kars içindir. Uzamı inşa ederken yaratılmak istenen atmosferi pekiştirmek için özel bir çaba da görülmektedir. Atmosferlerin özenli yaradılışı, zaman ve uzamın kurgunun ritmiyle özel olarak pekiştirilmesinin yanı sıra yönetmen anlatısı için özel olarak inşa edilmiş çekim alanları da kullanılmaktadır. Yönetmenin bu tavrı yaratmaya çalıştığı plastik evrenini ne kadar bütünlüklü olarak oluşturmaya çalıştığına dair de fikir vermektedir:

“*Korkuyorum Anne’de kahramanların yaşadığı dairelerin çoğu eskicilerden özel olarak toplanan eşyalarla döşenmiştir, filmin son sekansındaki kulemsi kayalık Kilyos sahilindeki alçılarla inşa edilmiştir. Evin teras sahnesi çekimlerinde martıları uçurmak için kilolarca hamsi gökyüzüne fırlatılmıştır, kostümlerin önemli bir kısmı seneler önce kapanmış bir fabrikaya ait kumaşlardan dikilmiştir. Hayat Var’da ise Hayat ve babası ile birlikte Boğaz’da dolaşmamızı sağlayan tekne çekimlerinde kameranin sallanmaması için özel bir süspansiyon sistemi kurulmuştur. Kullanılan ev neredeyse sıfırdan, filmdeki yoksunluk duygusunu seyirciye ziyadesiyle geçirecek titiz bir görsel anlayışla inşa edilmiştir.*” (Acar, 2009: 28).

Titizlikle oluşturulan uzamlar birçok filmde karşımıza çıkmaktadır. *A Ay’*daki siyah beyaz görüntü estetiği, konağın yarım kalmış, gıcırdayan merdivenleriyle uğuldayan atmosferi yine aynı özeninin eseridir. *Kosmos’*daki şehrin merkezindeki heykelli meydan, şehrin eski binalarındaki atmosfer, tepeden uçsuz bucaksız ayağımıza serilen karla kaplı zamanlar üstü doğal atmosfer yine benzer bir etki uyandırmaktadır. *Beş Vakit’te* uçurum kıyısında, doğanın kucağında gösterilen çocuklar, onları peşi sıra takip eden kamera uzamla yaratılmak istenen etkinin katmanını çoğaltmaktadır. Kameranin kullanımı *Biro’nun* belirttiği gibi “karakterlerle sanki aynı zamanda varlık kazanıyormuşçasına, paralel bir gidişata sahiptir” (2011: 23). Zamanın akışkan doğası bu kameranin ergenlikte olan gençleri takibiyle taşranın büyüğü uzamında somutlaşmaktadır. Doğayla iç içe plan sekanslarla kesintiye uğrayan süreç tam da zamanın sona ermesini imlemekte ve uzam üzerinden bu sonlanışı somutlanmaktadır. Böylece yönetmen uzam ve zaman algısını gerek kurgu ve ritm, gerek görüntü ve sanat yönetimiyle ustaca harmanlayabilmektedir.

Reha Erdem Sinemasında Ses ve Müzik Kullanımı

Yönetmen uzama ve zamana dair bu atmosferi gerek somut nesnelere, aydınlatma unsurları ve kamera hareketleriyle desteklemekte gerekse sesin ve müziğin kullanımına ayrı bir öncelik ve ayrıcalık vererek oluşturmaktadır. Klasik anlatıdaki müziğin ve sesin kullanımını parçalayarak, sesin devamlılığı ve görüntünün birbiriyle uyumlu akışını kesintiye uğratarak, yer yer afallatarak farklı ses ve müzik kullanımına ön ayak olan modern anlatının birçok izini Reha Erdem sinemasında da görmek mümkündür. Erdem’in filmlerinde ses başlı başına bir anlatım aracı olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu ekseninde kendisine ait bir kurgusu, devamlılığı ve bütünselliği bulunmaktadır.

Korkuyorum Anne’de ara ara yükselen hayvan seslerine eşlik eden dış anlatı, filmin görüntülerinde yeri olmasa da arka planda yinelenen martı sesleri, kemanlar eşliğinde yükselen bazen hüzünlü bazen neşeli ve alaycı kullanım sesin kurgusunun filmin ana

gövdelerinden biri olarak karşımıza çıkmaktadır. *Beş Vakit*'te kullanılan ArvoPart müzikali taşranın kaybolan şiirinin hüznünlü atmosferini yansıtırken, *Hayat Var*'daki arabesk müzik kullanımı bir yandan Hayat'ın içinde bulunduğu alanın çıkışsızlığı bir yandan da final sahnesindeki uçsuz bucaksız denize açılma halinin çocuksu neşesini imlemektedir. Hayat'ın sürekli yinelediği melodi içinde bulunduğu atmosferin içinde sıkışan bir çocuğun bebeklikten devşirdiği bir türlü susmayan bir çığlık olarak durmaktadır. *Kosmos*'da ortalıkta salınan askeri araç görüntüsüne eşlik eden, bazen o olmadan sürekli yinelenen siren sesleri, patlamalar sınır kentinin tedirgin ruh halini anlatmakta, doğadan yükselen kuş sesleri ise önümüze açılan sonsuz imgeye ön ayak olmaktadır. Benzer bir patlama ve bomba sesleri *Jin*'de de kendini sürekli yinelemektedir. *Şarkı Söyleyen Kadınlar* filminde adada salgın hastalıklara dair yapılan kesintisiz uyarı, ölen atların görüntüsüyle yer yer birleşmekte, yer yer ise sadece rüzgârın sesine karışarak havada yankılanan kıyamet atmosferini pekiştirmektedir. Şehrin ve gündelik hayatın sesleri, *Koca Dünya*'da giderek doğanın kucağındaki rüzgâr ve yaprakların seslerine kendini sakin bir şekilde bırakmaktadır. Uzamın kent ve doğa arasındaki gerilimi sadece görüntüyle değil uzaklaşan ve yaklaşan atmosfer sesleriyle de ayırt edilebilmektedir.

Tüm bu seslerin kullanımı sese ait ayrı bir evren oluşturmaktadır. Bu evren film boyunca kendisini yinelemekte yer yer kesintisiz bir hal almaktadır. Böylece Reha Erdem görüntü evreninin dışında sesin kurgusuna başlı başına bir anlam yüklemekte, doğrudan bir anlatı oluşturmaya izin vermektedir. Bu noktada Asi, Reha Erdem filmlerinde sadece ses evreni üzerinden farklı hikâyeler oluşturulabileceğini; bu durumun hem ses kurgusuna ayrı bir önem verilmesinden hem de insan sesinin bu evrende başat konumda olmamasından kaynaklandığını belirtmektedir (2016: 6). Yönetmen bu noktada izleyiciye farklı bir izleme evreni kadar güçlü işitsel bir deneyim de sunmaktadır. Morva Kablamacı'nın belirttiği gibi ses, izleyiciyi çerçeve dışına çağırarak, görünmeyen üzerinden izleyicinin aynı zamanda bir dinleyici olarak da aktif olmasını talep etmektedir (2011: 14).

Ses her ne kadar bağımsız bir öge olarak belirginleşse de aynı zaman görsel uzam ve zamanı da kendi kurgusu ve ritmiyle yoğun bir biçimde zenginleştirmektedir. Bu zenginlik Bruno'nun *Atlas of Emotions* kitabında belirttiği haptik deneyime yakın bir düzlem sunmaktadır. Filmde yaratılan uzam ve hareketin gerek izleyiciyi gerekse filmdeki karakterleri emerek kendine kattığı, bütünleştiği duyumsal bir yolculuğa, bir film izleme haline işaret eden Bruno, filmin devraldığı bu mirasın mimari gelenek, modern yaşamla ortaya çıkan yeni kentsel uzam ve coğrafyadan kaynaklandığını vurgular (2002: 1-5). Modern yaşamla birlikte sürekli devinen bir şimdide algıladığımız bu yeni uzam ve zaman bireysel

algımızda parçalı ve yoksun bir kimliğe işaret etmektedir. Bu yoksunluk ve parçalı kimliğin boğuculuğu sürekli üzerimize kapanan uzamla bütünleşmemize dahası sıkışmamıza sebep olmaktadır. Tutunamayan bireyler olarak uzamın dışına bir kaçış hali sürekli kendisini yinelemektedir. Çiçekoğlu, *Şehrin İtirazı* kitabında tam da bu düzlem üzerinden İstanbul'un üç farklı yüzünü, kentsel zamanın gelişiminin üç farklı dönemini konu edinen *Korkuyorum Anne*, *Hayat Var* ve *Şarkı Söyleyen Kadınlar* ekseninde bir okuma gerçekleştirir. Bu çerçevede; Çiçekoğlu, *Korkuyorum Anne*'nin mahalle atmosferinin, insanların dayanışma içinde oldukları bir apartman ve martularıyla, göğe ve denize açılan İstanbul uzamıyla tanımlandığını, *Hayat Var* filminde kentin arka sokaklarındaki tekinsiz ve boğucu atmosferin Hayat'ın üstüne çaresizce, sıkışarak kapandığını, sürekli tekrarladığı o melodiyle, hindinin peşinde koşan öfkesiyle Hayat'ın bu yoksunluğa karşı koymaya çabaladığını, sonunda kurtuluşu İstanbul şehriden kaçarak yakaladığını, *Şarkı Söyleyen Kadınlar* filminin felaket atmosferinin artık kentin üzerine tamamen çöktüğünü filmdeki tüm bireyleri yutan bir İstanbul uzamının karşımıza çıktığını belirtir (2015: 116-121). Reha Erdem filmlerinde ortaya çıkan bu hali ses evreninin özenli kullanımıyla pekiştirmektedir. Böylece yönetmenin sinemasında ortaya çıkan uzam ve zamanın izleyici sarmalayan etkisi artmaktadır. *Beş Vakit* filminde gerek taşra ve doğa sesleri gerekse ezan sesleriyle pekiştirilen görüntü evreni çocukları usulca içine alarak plan sekanslarla bütünleşir. *Kosmos* da sürekli hem izleyiciyi hem de filmdeki karakterleri sarmalayan savaş ve siren sesleriyle pekiştirilen sınır ötesinden gelen tehlike duygusu, karakterin dışarıdan gelen iyileştirici gücü, gökten düşen yabancı cismin kimileri için bir umut ışığı olabileceği vurgusuyla çarpıştırılmaktadır. Bu temel çarpışma duyumsal bir yolculuğa dönüşmekte, karın sunduğu o sonsuz beyaz içinde kuş sesleri tarafından yutulmaktadır. Benzer bir bütünleşme hali *Jin*'de ataerkil iktidar alanlarının her birinden mücadele yoluyla kurtulan Jin'in tıpkı kendisi gibi ötekileştirilen, sürekli bombalanan, yok edilmeye çalışılan coğrafyasında doğaya dönüşle, onun ve hayvanlarının yanında yer alan tavırla güçlü bir biçimde vurgulanmaktadır. *Koca Dünya*'da ise bu doğaya dönüş 'Jin'den farklı olarak doğaya dair hiçbir belleği olmayan iki kardeşin doğayla baş başa kaldıklarıandaki çaresizlikleri ve çıkışsızlıkları üzerinden aktarılmaktadır.

Reha Erdem Sinemasında Oyuncu ve Figür Yaratma

Reha Erdem'in tüm bu uzam ve zamanın içinde, ses evreninin tam ortasında oyuncu ve karakterleri nasıl konumlandırmayı tercih ettiği sorusu yine yönetmenin sinemasının modernist yaklaşımıyla örtüşmektedir.

Reha Erdem bir söyleşisinde *Kosmos* filminin baş karakteri için o bir karakter değil *figür* der (Yücel, 2009: 176). Aslında Reha Erdem filmlerinde karakterlerin hepsi benzer bir figür algısı üzerinden okunabilir. Tüm bu karakterler temsil ettikleriyle filmin başında başladıkları macerayı birer figür olarak tamamlamaktadırlar. Erdem'in anlattığı karakterlerin hepsinde belirli ortak noktalar bulmak mümkündür. Acar'a göre Erdem'in kişileri; çoğunlukla yarım kalmışlıkları, tamamlanamamışlıkları ve acizlikleriyle sürekli arayış içerisinde olanlardır (Acar, 2009: 39). Reha Erdem'in karakterlerinin hepsi bir yoksunluk duygusundan yola çıkarak insanlık hallerine açılan birer figüre dönüşürler filmin sonunda. Modern insanın yoksun hallerinden yola çıkarlar ve hepsi bir oluş halindedirler. Altıntaş bu oluş halini tanımlarken, insana dair tanımlarıyla modern çağın başlangıcını imlemektedir. İnsan merkezli modern medeniyet algısının ikili karşıtlıklar üzerinden yeniden tanımlandığının ve bunun aynı zamanda kendi doğasına karşı da açılan bir savaş olduğunun altını çizer:

“Bu savaşın safları düzenin temelindeki doğa/kültür karşıtlığına göre belirlendi ve bir yana kaos, bir yana düzen, bir yana doğum, ölüm, bir yana ölümsüzlük, bedenin karşısına akıl, duygunun karşısına mantık; bir yana doğa kadar gizemli ve açıklanamaz, hayat veren gücüyle kadın, diğer yana ‘akıl bekçisi’ erkek yerleşti.” (Altıntaş, 2009: 50).

Modernizmin yarattığı bu keskin sınırlarla bölünmüş insanlık halleri modern yaşamın, atmosferinin yarattığı bir yoksunluk, eksiklik duygusunu da beraberinde getirdi. Bu yüzden “modern kültür”e giriş yapmayı istemeyen, beceremeyen, tökezleyen herkes ve her şey dışarıda tutuldu. Erdem filmlerinin uzam zaman evreninde yarattığı atmosferle bu duyguyu pekiştirirken sürekli o tökezleyen karakterlerin arada kalmışlıklarını perdeye taşımaktadır. Karakterleri tam da kendisinin bir röportajında belirttiği gibi kendisi gibi *‘zamanla uyumsuz’* insanlardır (Yücel, 2009: 163). Bu nedenle Erdem filmlerindeki kurguyla, ses ve görüntü yönetimiyle yaratılan uzam ve zaman sürekli tekinsizdir. Dolayısıyla karakterler de bu parçalanmışlıkta salınır dururlar. Karakterlerin ruh halleri, kişilikleri, hatta bedenleri sürekli bu gerilim tam ortasında arada durur. Özgen Tuncer'in belirttiği gibi tüm bu şekillendirme, tek tipleştirici ve ataerkil kodlara karşı beden bir hem sürekli saldırılan hem de bir direnme alanı olarak karşımıza çıkmaktadır (2009: 89). *Korkuyorum Anne*, *Hayat Var* ve bazı noktalarıyla *Jin* bu direnişin beden üzerinden kurulduğu en belirgin filmleridir. Reha Erdem filmlerinin karakterleri modernin yarattığı bu yapay gerilime karşı direnç gösterirler ve kültürün alanına da giriş yapmak istemezler. Filmleri ile kurduğu anlatı sürekli olarak birey ve toplum arasındaki bu gerilimi belirginleştirmektedir. Bu gerilimden beslenen sorgulama bilinci Erdem'in karakterlerinde bilinçli veya bilinçsiz bir tercih olarak varlığını

sürdürmektedir. Erdem'in sinemasının plastik evreni oyuncularına da aynı eksenle yaklaşmasına olanak vermektedir. Böylece eylem olarak tutarlı bir karakterden ziyade imgesel olarak daha kalıp, duruş, yürüyüş, hatta salt varlık olarak sahnede anlam yaratabilecek unsurlar olan figüratif bir yaklaşım Erdem'in sineması için daha tamamlayıcı olmaktadır. Karakterler yani figürler tüm bu sorgulamayı buldukları atmosferle ilişkileriyle, ona gösterdikleri dirençle, aylaklıklarıyla, bedenleri, ruhları, sözcükleri ve çıkardıkları seslerle tanımlarlar. *A Ay* da bu sorgulama Nükhet Seza (maneviyat), Neyir (akıl) arasında kalan Yekta üzerinden, *Kaç Para Kaç'* ta Selim üzerinden, *Korkuyorum Anne* de Ali dahil filmin neredeyse tüm karakterleri üzerinden, *Hayat Var*'da Hayat, annesi, babası, birlikte kaçtığı çocuk üzerinden, *Kosmos*'ta Battal ve Neptün ve sınır kasabası üzerinden, *'Jin*'de Jin ve yolda karşılaştıkları üzerinden, *Şarkı Söyleyen Kadınlar*'da Adem, Esmâ, Meryem, doktor ve anne üzerinden tüm bu sorgulama okunabilmektedir. Karakterlerin tümü kendi dillerinin arayışında, içinde buldukları zamana, uzama ve dile sığamazlar. Karakterler filmin başında imledikleri gerçeklik evreninden sıyrılarak filmin kendi imgesel evrenine yönelirken tüm bu sorgulamayı gözler önüne sererler. Erdem'in filmlerinin devinimli doğasına paralel olarak karakterler de içinde buldukları uzam ve zamanın dönüştürdüğü figürlere dönüşürler.

Erdem'in sinemasında kadın ve erkek karakterler üzerinden keskin bir ayrım yapılması zordur; çünkü tüm karakterler aynı parçalanmışlığı taşır. Ama yine de filmler üzerinden bazı okumalar gerçekleştirilebilir. “Reha Erdem sinemasında kadınlığın sunumundan daha çok erkekliğin sunumuyla ilgili ipuçları bulmak, örnekler vermek, ipuçları ve örneklerin çokluğu sayesinde daha kolaydır” (Yürümez, 2010: 59). Yürümez'e göre, büyüme süreçlerinden geçmiş olan erkek figürler kültürün arızalarından doğrudan etkilenmiştir; bu nedenle ödedikleri bedeller daha ağır gözükmektedir. Çoğunluğu *hasta* (Ali, *Beş Vakit* 'teki Ömer'in babası, Ali'nin babası Rasih, Hayat'ın dedesi), *umutsuz* (Hayat'ın babası, Adem), *öfkeli* (Yakup'un babası ve dedesi, Adem'in babası Mesut, Selim) bir haldedirler (2010: 62). *Beş Vakit* 'te yaşlı nenenin söylediği gibi: “Oğlancıkken iyi olurlar, baba olunca babalarına çekiverirler, deliriverirler. Hepiciğinin içine tüküreyim”. Yönetmen uzlaşan ama yine de uzlaşmasının arızalarını taşıyan yenik erkek figürleri üzerinden tavrını kadınlardan yana koyduğunu hissettirir. Bunu sadece diyaloglar üzerinden değil, sinemadaki melek veya şeytan olarak sınıflandırılan ayırmadan sıyrılarak gerçekleştirir. *Jin*'de ataerkinin ve egemen iktidarın ortasında direnen tavrıyla Jin, *Hayat Var*'da kendisine öfkesi ve sıkışmışlığı üzerinden yol arayan Hayat, *Şarkı Söyleyen Kadınlar*'da kendi dillerini ve şarkılarını inatla söyleyen Esmâ, Meryem ve Hale, *Korkuyorum Anne*'de neşeli, baskın, daha cesur halleriyle terzi Neriman,

İpek ve Ümit, *Kosmos*'da kendi dilini üreten Neptün Erdem'in sinemasının önemli kadın figürleridir. Filmlerinde yarattığı kadın karakterleri çok katmanlı bir halde sunar, ataerkil düşüncenin kadınlar üzerindeki biçimlendirici etkisi altında olsalar da tüm bu ataerkil yapıdan sıyrılmaya daha yatkındırlar, bu nedenle hayatta kalan, doğuran, devam eden, yeni bir yol aramaya meyilli olanlar onlardır. Bu karakterler arasında 'Kosmos' figürünü cinsiyetsiz bir yönden ele almak daha doğru olacaktır.

Kendi zamanlarının çelişkilerini taşıyan tüm bu figürlerin dünyasında kadın erkek ilişkileri de bu bağlamda sorunlu alanlar olarak karşımıza çıkmaktadır. Evlilik, cinsellik hep bir yönüyle yaralı, yarım kalmış ya da ataerkil bir düzlemedir. *Hayat Var*'da Hayat'ın tecavüze uğraması, anne ve babasının boşanmış olması, *A Ay*' da Neyir ve Nükhet Seza'nın evlilik ve aşka hayatlarında yer olmaması, *Beş Vakit*' te kadın erkek ilişkilerinin sadece anne-baba olma halinde olması, *Kaç Para Kaç*' ta mükemmel bir evlilik ve aldatma, *Korkuyorum Anne*'de Ali ve Ümit, İpek ve Keten, Aytekin ile Zambak yarımındır, Adem'in karısıyla ilişkisi, Meryem'in doktorla ve eski sevgilisiyle ilişkisi sorunludur, *Kosmos* ile öğretmen ise aynı dili konuşmaz. Aşk ve sevgi de aynı oranda yara almış duygulardır. İçinde bulunulan uzam ve zamanda figürlerin kendi dillerinde asla yakalanamayan, yakalanma ihtimali varmış gibi gözükür; fakat aşk olmayan durumlar mevcuttur. Bu noktada aşka dair, yönetmenin sinemasından sadece iki örnek verilebilir. Biri, *Hayat Var*'ın final sahnesindeki Hayat'ın ve arkadaşının kaçışlarındaki isyanın birlikteliği, diğeri ise dile sığmayan aşk hali olarak Neptün ile *Kosmos*'un kuş misali dans anıdır. Her iki sahnede de tüm uzamın ve zamanın dışında kalan, ondan kaçabilen farklı bir dil ve bedenler görürüz.

Tüm bu insan figürlerinin yanı sıra Reha Erdem sinemasında doğa (hayvan ve bitkiler, taşlar) önemli bir yer tutar. İnsanın sorgulama sürecinde doğanın sahip olduğu yer, onunla ilişkisi, hayvanlar ve simgeledikleri de birer figür olarak karşımıza çıkarlar. Kanbur (2009: 120), bu hayvanları insanların modern yaşam sürecinde giderek uzaklaşılan bir alan olarak gören yönetmenin bir yandan doğadan uzaklaşan bireyi vurguladığını bir taraftan da insan doğası ile hayvan doğası arasındaki benzerliklere dikkat çektiğini vurgular. Kanbur, acımasızlaşan insan doğasının hayvanlarla ilişki üzerinden vurgulandığını böylece giderek doğasından uzaklaşan insanın toplumsal bir varlığa dönüştüğünün yönetmen tarafından özellikle altının çizildiğini belirtir (2009: 120). *Hayat Var*'da genç kızın kaza olan öfkesi, dramatik etkiye sahip tavada kızaran ölü balıklar, *Beş Vakit*' te eşeklerin çiftleşmesi ve bunun yanında kesilen etler, *Korkuyorum Anne*' de, eşeğin varlığı, köpeğin film boyunca insanlar üzerinde yarattığı etki ve kasabın et doğrarken kararlı duyarsızlığı, *Kaç Para Kaç*' ta köpek

yavrusunun ölüm sahnesi, kediye atılan tekme, *Kosmos*'da mezbahada kesilen hayvanlar, *Şarkı Söyleyen Kadınlar*'da adada ölen atlar örnek olarak verilebilir.

Yönetmenin yarattığı bıçak sırtı atmosferin temel etkileşim alanı, dönüştürücüsü yer yer bütünleştiricisi olarak görülebilecek bu figüratif oyuncu yönetimi yönetmenin özellikle tercih ettiği bir anlayıştır. Uzam, zaman ve bellek oluşumunun somutlayıcı ögesi olarak okunabilecek bu karakterler, Erdem'in sınırdaki tarzının ve toplumsal belleğimizin birer taşıyıcısı konumundadırlar. İşte bu nedenle kendilerini aynı parçalı bellek imgesi üzerinden tanımladıklarından tam da bu noktada yarım kalmış, tamamlanmamış ve yaralı halleriyle karşımıza çıkarlar. İzleyici üzerinde yarattıkları etki de aynı yoksunluk duygusunu taşıdığından izleyiciye kendisine dair olanı anlattığı izlenimini uyandırmayı başarmaktadır.

Reha Erdem Sinemasında Bellek

Modern insan kendi gündelik yaşantısının hızı karşısında, yeni sosyo-kültürel alışkanlıklarla biçimlenen gerek bireysel gerekse içinde bulunulan gruba ait bellek dönüşüme uğrar. Bu dönüşüm parçalanmış bir kimlik ve aidiyet yaratmaktadır, modern zamanın dönüşümünde bellek ve anımsamaya dair süreçler de aynı parçalı eksenden beslenmektedir. Tüm bu parçalı imgelem modern insanda sadece bilgi kırıntılarının oluşmasına sebep olmaktadır. Yönetmenin, filmlerinde sunduğu imgelemler tam da bizde kalan kırıntılara denk düşmektedir. Bu kırıntılar şehrin giderek sıkışan uzam ve zamanında üçüncü boyutu kaybolan bireyin kimliğini imlemektedir. Modern bireyin belleği ana işlevi olan hatırlama ve sorgulama bilincini giderek kaybetmektedir. Bu nedenle yönetmenin kamerası bu sıkışmışlığı kendi yarattığı uzam ve zaman evreninden güçlü biçimde tanımlamaya çalışır. Bilindik olana dair derin kuşku sıklıkla besleyen anlatı inanılan, benimsenen, sürekli savunulan gerçekliğin sorgulanmasını da beraberinde getirmektedir. Bu sorgulama hali sadece hikâyeye değil, kurgunun ve ritmin yoğunluğuyla, giderek ayaklarımızın altından kayan ikili evreninin sunduğu gerçeklik algısıyla, kısacası yönetmenin sinemasındaki uzam ve zamanın bütünsel ve çok katmanlı olarak işlenmesiyle sağlanmaktadır. Dolayısıyla yönetmenin sinemasındaki her adım izleyicinin belleğinde biriktirdiği ve anımsadığı alanlara açılmaktadır. Altıntaş, yönetmenin sorgulama hallerini şu şekilde özetlemektedir: *A Ay*'da 'gerçek nedir? *Kaç Para Kaç*' ta ahlak nedir? *Korkuyorum Anne*' de insan nedir? *Beş Vakit*' te zaman nedir? *Hayat Var*'da aşk nedir? ve *Kosmos*'ta kültür nedir?" (2009: 58). Bu sorulara yenilerini eklemek istersek; *Jin*'de öteki nedir? *Şarkı Söyleyen Kadınlar*'da bellek nedir? şeklinde sorular belirlenebilir. *A Ay*'daki gerçeklik özellikle fotoğraf, görmek, bilmek, çocuk başlı martının varlığı üzerinden, dahası Neyir ve Nükhet Seza halalarının birbirinden farklı olarak anlattıkları

akıl ve sezginin gerçekliği üzerinden farklı birçok perspektiften tartışılmaktadır. Türkiye modernleşmesinin gerçeklikle kurduğu ilişki de tıpkı içinde yaşanan konak gibi yarım olarak karşımıza çıkmaktadır. Böylece yönetmen modernleşme serüveninin toplumsal belleğimizdeki izdüşümüne ve bu yarım kalmışlıkla şekillendirdiğimiz kimlik ve aidiyet alanlarımıza da farklı göndermeler yapmaktadır. Aynı zamanda *Kaç Para Kaç*' ta para dolu bir çantayı bulan Selim'in hayatı, hırsızla yaşanan kovalamaca, Selim'in çırağıyla ve yan komşusuyla yaşadıkları, Selim'in para ve meta üzerinden kurgulanan dönüşümü suç, doğru yanlış, ceza vb. tanımlarla gündeme gelen ahlak sorgulaması yine çok katmanlı bir okuma sunmaktadır. Böylece yönetmen günümüzde hem küresel hem de yerel anlamda ortaya çıkan ahlaksal süreçleri irdeleyebilmektedir. *Korkuyorum Anne* filmiyle insanı, bedenini, varoluşunu ve bu varoluşun dayandığı sınırları, tüm bilinçaltı süreçlerle şekillenen insan duygularını irdelemeye çalışan yönetmen zamana dair sorgulamasını özellikle *Beş Vakit* filmiyle gerçekleştirmeye çalışır. Büyümeye çalışan çocuklar üzerinden taşrada gerçekleştirilen bu sorgulama ölüm, yaşam, büyüme gibi sorular eşliğinde yapılır. İnsanın zamanla kurduğu ilişkinin toplumsal evreleriyle, doğanın kendine ait zamanın ve uzamıyla yakaladığı ilişkinin çelişkileri yönetmenin evreninin temel sorularındandır. Bu sorular yönetmenin sinemasında, belleğimizde tanımlanan imgeler üzerinden farklı biçimlerde sıkça sorgulanmaktadır. Aşkın, cinselliğin, yoksunluğun, aşksızlığın, kadın erkek hallerinin türlü biçimlere girdiği büyüme çağındaki Hayat üzerinden yapılan sorgulama *Hayat Var*'ın temel eksenidir. Hayat, tüm bu yoksunluk hallerini belleğinde bilinçsizce taşımaktadır; varoluşunun tüm hallerinde belleğine işlenmiş olan yoksunluklar ortaya çıkmaktadır. Hem Hayat için hem izleyici için filmdeki uzam ve zaman, modern yaşamın varoşunda belleğimize kazınan tüm imgelerin kendi içinde bir çıkışsızlığının ifadesidir. *Kosmos* ile bir dervişin insana, yaşama, bilmeye, sevmeye, yalana, umuda, iyileştirmeye, dayalı sorgulamalarını barındıran filmin en etkileyici sahnelerinden bir tanesi kültürün temel aktarıcısı dilin yok sayıldığı kuşların dilinin iki aşık arasında (Neptün ve Kosmos) bilinen tüm iletişim kodlarını ters yüz ettiği gerçeküstü dans sahnesidir. Böylece yönetmen insanlığın doğa ve birbiriyle kurduğu iletişim sürecinin en ilkel haline metaforik bir gönderme yapar. *Jin Kürtçe*'de kadın kelimesinin karşılığıdır. Film bir yandan modern yaşamın belirginleştirdiği erkek olma halinin tam karşısına yerleşen ilk öteki olarak kadın kimliği üzerinden okunabileceği gibi, Türkiye tarihi açısından bakılacak olursa da Kürt kimliğinin çağrıştırdığı farklı bir öteki halinin de sorgulanmasıdır. Bu filmin de *Koca Dünya* filminde de olduğu gibi Jin'in doğanın kucacağına sığınan, içinde bulunduğu toplumsal yaşamın çelişkilerinden, tedirginliklerinden sıyrılmaya çalışan bir tavrı bulunmaktadır. *Koca Dünya* filminde doğaya sığınan karakterlerin doğayla daha önce kurdukları bir iletişim,

doğaya dair bir bellekleri olmadığı için doğal ortamda yaşadıkları daha tekinsiz olmasına rağmen, *Jin* filminde başkarakterin geçmiş yaşantısı nedeniyle doğa ve canlılara dair daha etkin bir belleğinin olduğu, doğa ve canlılara dair bir özbilincin varlığı hissedilmektedir. *Jin*'de doğaya dair sahneler bu ekseninde sinematografik olarak daha aydınlık, *Koca Dünya*'da ise daha buğulu ve belirsizdir. *Şarkı Söyleyen Kadınlar* ise kıyametin gelip çattığı bir atmosferde, Türkiye tarihine dair olan göndermeleriyle (işkenceci doktor, elinde kaybolan çocuğunun fotoğrafıyla oturan anne, iç içe geçen ensest ve taciz hikayeleri), erkek egemen dünyanın iflas ederek salgın hastalığın kıyasına yerleşmesini özellikle vurgulamaktadır. Üç kadın karakterinin birbirinden destek alarak söylediği şarkılarla bellek, anımsamak, masumiyet gibi kavramların sorgulandığı bir film olarak karşımıza çıkan *Şarkı Söyleyen Kadınlar* yönetmenin en karamsar çalışmalarının biridir. Çiçekoğlu, bu karamsarlığın ve filme yayılan felaket havasının “hak edilmiş bir lanetin” dahası toplumsal belleğimizde “yüzleşilemeyen geçmişin ağırlığı, yok sayılan ve üstü örtülenin” giderek patlamaya yakın bir süreci vurguladığını belirtir (2015: 126). Tüm bu sorgulamalar hem evrensel anlamda modern bireyin içinde bulunduğu sorgulama süreçlerine hem de Türkiye'nin modernleşme serüvenini konu edinen yerel olarak nitelendirilebilecek kolektif bir belleğe denk düşmektedir. Bu nedenle Acar, Erdem'in anlatısının hem tanıdık hem de yabancı olmayı başarabildiğini özellikle vurgular. Kullandığı imgeler, anlattığı insanlarla ait olduğu toprağa, kültüre, estetiğe sıkıca bağlı olsa da anlatısındaki estetik biçimin, çok katmanlı dilin ülke sinemasının kalıplaşmış ve kabul edilen geleneksel kodlarının dışına taşıtığını özellikle belirtir (2009: 45).

Bireyin gerçeklikle kurduğu ilişkide dil ile sınırlandırdığı, kültür ile şekle sokmaya çalıştığı ama her seferinde kayıp bir zamanın yarasını da taşıyan insan ve toplum belleği tam da bu noktada karşımıza çıkmaktadır. Tüm bu uzam ve zaman, ritm/görüntü/sanat yönetimi ile oluşturulmaya çalışılan atmosfer, her filmin anlatısında kendine has özellikler taşısa da, yönetmenin filmografisinde bütüncül bir biçim olarak okunabilmektedir. İnsana ve yaşam dair derdini anlatmaya çalışan yönetmen, sinema sanatının kendine özgü yapısıyla aynı parçalı gerçekliğe sahip olan bellek üzerinden bize seslenir. Modern çağla yeniden şekillenen yaşam yeni öznenin ve toplumların belleğinde de belirgin kırılmalara sebep olur. Reha Erdem sineması tüm bu modern söylemin çıkmazına, sıkışmışlığına biçimsel ve öz olarak hâkim bir sinemadır.

Sonuç

İnsanlığın gerçekliği tanımlarken, temsil ederken ve aktarırken başvurduğu uzam ve zaman kavramları özellikle modern yaşamın başlangıcından bu yana büyük bir dönüşüme

uğramıştır. Modern yaşamın dönüştürdüğü uzam ve zaman kavramlarının incelenmesi, içinde yaşadığımız dönemin çözümlenmesi açısından dikkat çekici eksenler barındırmaktadır. Bu dönüşümün izlerinin sinema sanatı açısından değerlendirilmesi ise bu çalışmanın ana izleğidir. Modern yaşamla birlikte ortaya çıkan sinema aygıtı hem bu dönüşümün izlerini barındırmakta hem de dönüşümde payı olan estetik bir düzlem sunabilmektedir.

Reha Erdem, kendi çağdaşlarına göre kurgu, senaryo, müzik vb. birçok sinematografik öğeyi çok etkin ve katmanlı bir biçimde kullanabilen yönetmenlerdendir. Yönetmenin gerçekliği ele alışındaki farklılık dikkat çekicidir. Filmlerinde gerçeklikle, masalsi bir atmosfer arasında yakaladığı ikili salınım yönetmenin biçiminin ana ögesidir. Böylece yönetmen içinde bulunduğu uzam ve zamana karşı konumlanışını belirginleştirmekte, bu ikilik sayesinde gerçekliği kendi bakış açısından irdeleyebilmektedir. Bu ikilik sinematografik uzam ve zamanı oldukça dinamik olarak biçimlendirmesinden kaynaklanmaktadır. Böylece hem içinde bulunduğu toplumsal çerçeve kadar yerel hem de modern zamanla ortaya çıkan uzam ve zaman kırılmasıyla belirgin bir gerilimi sürekli yinelediği için evrenseldir.

Sonuç olarak Reha Erdem sineması kendi varoluşsal yapılarını tek tek dokurken, izleyiciyi bu dokuma sürecini irdelemeye davet eden beklenmedik ve alışılmışın dışında bir deneyim sunmaktadır. Bir yanıyla çok tanıdık gelen bir yanıyla da sarsıcı bir temsil barındıran bu filmler farklı zaman dilimlerinde yeniden izlenebilecek, üzerine her defasında farklı okumalar eklenebilecek bir zenginlik barındırmaktadır. Bu deneyim insan olma hallerinin türlü yansımalarını içermektedir. Yönetmenin uzam, zaman ve bellek ekseninde yarattığı tüm imgelem dünyası bir yandan parçalanmışlığımızı ve zedelenen aidiyet sorunumuzu keskinleştirse de sunduğu figürler aracılığıyla yer yer yakalanan umutlu haller insan olma bilincini de bir yanıyla uyanık tutmaktadır. Yönetmenin samimiyetle gerek eserlerinde gerekse kendi hayatında sorguladığı soruları izleyiciye geçirme gayretindeki ince işçilik, yepyeni görme ve algılama biçimlerini de beraberinde getirmektedir. İzleyiciye kalan ise bu evrenin imgelemi üzerinde usulca, kendini de içine alan bir yolculuğa çıkmaya cesaret edebilmektir.

Kaynakça

- Acar, B. (2009). “Her Şey Niye Yok?!: Reha Erdem Sinemasına Genel Bir Bakış”. F. Yücel (Ed.), *Reha Erdem Sineması: Aşk ve İsyân*. İstanbul, 19-45, Çitlembik
- Akbal Süalp, Z. T. (2004). *Zamanmekân: Kuram ve Sinema*. İstanbul, Bağlam
- Altıntaş, G. (2009). “İnsan – Kuru Rüyalara Âlemi”. F. Yücel (Ed.), *Reha Erdem Sineması: Aşk ve İsyân*. İstanbul, 49-69, Çitlembik
- Asi, G. (2016). *Reha Erdem Filmlerinin Sesbandı Analizi: Hayat Var, Kosmos, Jin*. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi. İzmir Ekonomi Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İzmir
- Assmann, J. (2015). *Kültürel Bellek*. (çev. A. Tekin). İstanbul, Ayrıntı
- Aytaç, S. (2009). “Hayal - Sınır Üzerinde Hayat”. F. Yücel (Ed.), *Reha Erdem Sineması: Aşk ve İsyân*. İstanbul, 73-83, Çitlembik
- Bektaş, L. (2016). “Belgeseller Aracılığıyla Kent Mekânının Dönüşümüne Bakmak”. *DoğuBatı Düşünce Dergisi*, 75: 135-154
- Berger, J. (1998). *O Ana Adanmış*. (çev. Y. Salman ve M. Gürsoy Sökmen), İstanbul, Metis
- Bergson, H. (2007). *Madde ve Bellek*. (çev. I. Ergüden). Ankara, Dost
- Berman, M. (2013). *Katı Olan Her Şey Buharlaşıyor*. (çev. B. Peker ve Ü. Altuğ). İstanbul, İletişim
- Biro, Y. (2011). *Sinemada Zaman/Ritmik Tasarım, Türbülans ve Akış*. (çev. A.C. Altunkanat). İstanbul, Doruk
- Bruno, G. (2002). *Atlas of Emotion: Journeys in Art, Architecture, and Film*. London, Verso
- Çiçekoğlu, F. (2015). *Şehrin İtirazı*. İstanbul, Metis
- G. İnceoğlu, Y. ve A. Çomak, N. (2009). *Metin Çözümlemeleri*, İstanbul, Ayrıntı Yayınları
- Halbwachs, M. (2007). ‘Kolektif Bellek ve Zaman’. *Cogito Düşünce Dergisi*, 50: 55-76
- Harvey, D. (2012). *Postmodernliğin Durumu*. (çev. S. Savran). İstanbul, Metis
- Hobsbawm, E. J. (1998). *Sermaye Çağı 1848-1875*. (çev. B. S. Şener). Ankara, Dost
- Kanbur, A. (2009). “Mekân – Yaralarıyla Büyüyen İnsan Ruhunu”. F. Yücel (Ed.), *Reha Erdem Sineması: Aşk ve İsyân*. İstanbul, 115-128, Çitlembik
- Kolker, R. P. (2010). *Değişen Bakış: Çağdaş Uluslararası Sinema*. (çev. E. Yılmaz). Ankara, De Ki
- Kuleli, B. (2006). “İlk Filmim – Nasıl Başladım?”. *Altyazı Aylık Sinema Dergisi*, 53.
- Madran, C.Y. (2012). *Modern İngiliz Romanında Mikhail Bakhtin*. İstanbul, Gündoğan Yayınları
- Morva Kablamacı, A. D. (2011). “Reha Erdem’i Dinlemek: Hayat’ın Ses(sizliği)”. Ö. Yılmazkol (Ed.), *2000 Sonrası Türk Sineması’na Eleştirel Bakış*. İstanbul, 9-46, Metamorfoz
- Nora, P. (2006). *Hafıza Mekânları*. (çev. M. E. Özcan). Ankara, Dost
- Özgen Tuncer, A. (2009). “Beden – Zamansallık ve Kaçış”. F. Yücel (Ed.), *Reha Erdem Sineması: Aşk ve İsyân*. İstanbul, 87-104, Çitlembik
- Rifat, M. (1998). *XX. Yüzyılda Dilbilim ve Göstergibilim Kuramları*. İstanbul, YKY
- Sontag, S. (1999). *Fotoğraf Üzerine*. (çev. R. Akçakaya), İstanbul, Altıkırkbeş
- Uçar İlbuğa, E. (2011). “Reha Erdem Sineması’nda Suskun Karakterler ve Dile Getirilemeyen Cinsellik”. Ö. Yılmazkol (Ed.), *2000 Sonrası Türk Sineması’na Eleştirel Bakış*. İstanbul, 119-148, Metamorfoz
- Yücel, F. (ed.). (2009). *Reha Erdem Sineması: Aşk ve İsyân*. İstanbul, Çitlembik
- Yürümez, S. (2010). *Toplumsal Cinsiyet Kalıplarının Reha Erdem Sinemasında Kadın ve Erkek Karakterlere Yansımaları: Korkuyorum Anne ve Hayat Var Filmlerinin Analizi*.Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi. Beykent Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul

İnternet Kaynakları

- Karsan, K. “Röportaj: Reha Erdem” <http://eksisinema.com/roportaj-reha-erdem/> (erişim tarihi:11.05.2015)
- Uçar İlbuğa, E. “Koca Dünya’da Yersiz Yurtsuzluk” <http://bianet.org/biamag/sanat/180859-koca-dunya-da-yersiz-yurtsuzluk> (erişim tarihi: 19.11.2016)