



**T.C. YEDİTEPE ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
KARŞILAŞTIRMALI EDEBİYAT YÜKSEK LİSANS PROGRAMI**

REHA ERDEM SİNEMASINDA BÜYÜME SANCISI

YÜKSEK LİSANS TEZİ

ÖZLEM AYDIN

**DANIŞMAN:
PROF. DR. CEVAT ÇAPAN**

İSTANBUL, 2013

ISTANBUL, 2013

REHA ERDEM SİNEMASINDA 'BÜYÜME SANCISI'

Approved by:Özlem Aydın

Prof. Dr.Cevat Çapan.....
(Supervisor)

~~Prof.~~ Dr.Neşe Yıldırım.....

Yar.Doç.Hilmi Tezgör.....
Dr.

Date of Approval by the Administrative Council of the Institute 08/10/2013

İÇİNDEKİLER

ÖNSÖZ.....	i
ABSTRACT.....	ii
ÖZET.....	iii
1. GİRİŞ.....	1
1.1. Reha Erdem’in Hayatı ve Sineması.....	1
1.2. Reha Erdem’in Filmleri ve Ödülleri.....	1
1.3. ‘Auteur’ Bir Sinemacı Olarak Reha Erdem.....	3
1.4. Yöntem: Jacques Lacan’nın ‘Ayna Evresi’	6
2. REHA ERDEM SİNEMASINDA “BÜYÜME SANCISI”	9
2.1. <i>A Ay</i> Filminde “Büyüme Sancısı”	11
2.2. <i>Korkuyorum Anne</i> Filminde “Büyüme Sancısı”	17
2.3. <i>Beş Vakit</i> Filminde “Büyüme Sancısı”	22
2.4. <i>Hayat Var</i> Filminde “Büyüme Sancısı”	27
SONUÇ.....	33
KAYNAKÇA.....	37

ÖNSÖZ

Bu çalışma her şeyden önce günümüz Türk Sinemasına dair bir çalışma yapmak istememin sonucu olarak ortaya çıkmıştır. Kişisel sinema beğenilerim sonucunda ‘Reha Erdem Sineması’ nı değerlendirmek istediğimi fark ettim. Reha Erdem her daim ilgi çekici, saf ve diri bir sinema üreten, Türk sinemasında özgün yeri olan bir sinemacıdır. Filmografisine eklediği her filmle ‘auteur’ sıfatını kazanmış ve sınırlarını kendisinin çizdiği bir yönetmen sineması oluşturmuştur. Sinema eğitimi almış olan ve sinema üzerine üretimde bulunmak isteyen biri olarak, sinemasının ilgimi çekmemesi mümkün değildi. Araştırmalarım sonucunda Reha Erdem filmlerinin başat unsurunu büyüme döneminde olan çocukların oluşturduğunu ve filmlerinde, çocukların büyümeyi bir tür sancı içerisinde yaşadıkları fikrinin hâkim olduğunu gördüm.

Çalışmamda, yönetmenin sinemasının ana meselesini oluşturan büyüme sancısı, filmler ve karakterler tek tek ele alınarak incelenmiştir. Reha Erdem’in hayatı, sineması, özgün film yaklaşımı ve oluşturduğu plastik evren tezin giriş bölümünde tüm yönleriyle ele alınmıştır. Filmler incelenirken yönetmenin ana mesele olarak büyüme sancısını neden seçtiği, sebep sonuç ilişkisi kurularak tüm derinliğiyle analiz edilmiştir.

İkinci bölümde yönetmenin meselesini anlatmakta kullandığı üslup ve sinemasal motifler açıklanmıştır. Filmlerin büyüme olgusu eşliğinde bir alt okuması yapılmış ve varolan sosyolojik göndermeler ortaya çıkarılmıştır. Çocukların ve ergenlerin içine sıkıştığı ataerki atmosferin otoriter yapısı olaylar ve olgular eşliğinde işlenmiştir.

Sonuç bölümünde ise filmlerin analizinde kullanılan ‘ayna evresi’ açıklanmıştır. Psikanalist Jacques Lacan’ın hayatı kısaca özetlenmiş, geliştirdiği kuram olan ‘ayna evresi’ ana hatlarıyla açıklanmıştır. Filmler, ‘ayna evresi’ yöntem alınarak incelenmiş, kuramın izdüşümleri karakterlerde göz önüne serilmiştir. Filmlerin konusuna, üslubuna ve karakterlerine Lacan perspektifinden bakılarak sonuca varılmıştır.

Tüm bu çalışma süreci benim açımdan oldukça verimli geçti. Gerek Reha Erdem sineması bağlamında, gerekse ergenlik dönemi ve genel olarak günümüz Türk sineması bağlamında bir çalışma yapmış olma imkânı beni gerçekten mutlu eden bir süreci de beraberinde getirdi. Çalışmam derinleştikçe seçtiğim konunun önemini daha fazla anladım. Konunun üzerine yeterli

Çalışmanın yapılmamış olması ve kaynak sıkıntısının yaşanması belirli noktalarda beni zorlasa da üstesinden gelebildiğimi düşünüyorum. Başarmamda danışman hocamın anlayışlı ve bilge tavrının payı büyüktür. Danışman hocam Prof. Dr. Cevat Çapan’a tüm desteğı için teşekkür ederim. Yüksek lisans sürecim boyunca üzerimde emeğı olan tüm bölüm hocalarıma da teşekkürü bir borç bilirim.

ABSTRACT

Reha Erdem is considered to be one of the most unique directors in the recent history of Turkish Cinema.

The language he chooses for his films differs from commercial cinema arguments. The growth process of the dominant characters as individuals can actually be viewed in his films.

In the introductory part, every aspect of Reha Erdem's life and his films are summarized. Later on, the auteurist approach in his works are examined.

In the main part, the hardships that the characters face while growing up and the social infrastructure created by them are analyzed.

In the final part, the method of the thesis which is the 'Mirror Stage' theory by Jacques Lacan, is explained completely. The director's films are rediscussed according to the 'Mirror Stage' theory. The psycho-social structure of the characters is examined in the perspective of this theory. The effect that the director's characters have on the 'Mirror Stage' as individuals trying to grow up under the pressure of authority is found out and disclosed. This thesis is explained by the theme of "Growing Pains" in the films of Reha Erdem. It is stressed that Reha Erdem's directing should be appreciated in his films and also the importance of his films is thoroughly emphasized.

ÖZET

Reha Erdem son dönem Türk Sineması'nın en özgün yönetmenlerinden biridir. Sinema yapıtlarının dili tecimsel sinemanın argümanlarından farklıdır. Filmlerini domine eden karakterlerin, büyüme dönemini yaşayan bireyler olduğu görülmektedir.

Giriş bölümünde Reha Erdem'in hayatı ve sineması tüm yönleriyle aktarılıp, yapıtlarındaki 'auteurist' yaklaşım irdelenmiştir.

Ana bölümde ise karakterlerin büyüme dönemlerini ne gibi sorunlarla yaşadıkları analiz edilip, bu sorunları oluşturan toplumsal alt yapı açıklanmıştır.

Sonuç bölümünde ise tezin yöntemi olarak belirlenen, Jacques Lacan'ın 'ayna evresi' kuramı tanımlanmıştır. Yönetmenin sineması 'ayna evresi' kuramının ışığında yeniden ele alınmıştır. Karakterlerin psiko-sosyal yapısı kuramın perspektifiyle gözden geçirilmiştir. Yönetmenin karakterlerini otoritenin baskısı altında büyümeye çalışan bireylerden oluşturduğu ve bu bireylerin 'ayna evresi'ni ne şekilde yaşadıkları tespit ve teşhis edilmiştir.

Bu tez Reha Erdem sinemasını "Büyüme Sancısı" temasıyla açıklamıştır. Reha Erdem'in yönetmen sineması içinde değerlendirilmesi gerektiği vurgulanıp, sinemasının önemi tüm hatlarıyla anlatılmıştır.

1. GİRİŞ

1.1. Reha Erdem'in Hayatı ve Sineması

Reha Erdem, Türk Sineması'nda son on yılın en önemli, en farklı, en yenilikçi yönetmenlerinin başında gelmektedir. Türk sinema tarihi incelendiğinde Metin Erksan ile aynı kökten geldikleri açıkça görülmektedir. Reha Erdem, Metin Erksan'ın sinema tarzının ve anlayışının Türkiye'de tek olduğunu, beğendiği ve yapmaya çalıştığı sinemanın bu kökten beslendiğini söylemektedir. Metin Erksan'ın sinemanın kendi gücünden yararlanıp, zamanından önce plastik öğeler kullandığını da bu açıklamasına eklemektedir.¹ Her ne kadar Metin Erksan referanslı bir sinema olsa da, Reha Erdem sineması ülke sınırları içerisinde yapılan hiçbir sinemaya benzememektedir. Her yaptığı filme imzasını atan ve yeni şeyler deneyen Reha Erdem kendisini ve sinemasını 'auteur' sineması içinde görmektedir. Sinemasında doğallıktan haz almadığını, yapay ya da 'yeniden üretilmiş' (reconstructed) bir dünya kurguladığını vurgulamaktadır.²

Reha Erdem 1960 yılında İstanbul'da doğmuştur. Galatasaray Lisesi'ni bitirdikten sonra Boğaziçi Üniversitesi Tarih Bölümü'nde öğrenim görmüş; Fransa'da Paris VIII Üniversitesi Sinema ve Plastik Sanatlar Bölümü'nü bitirmiştir. Fransa'da üç kısa film çekmiştir ve çeşitli filmlerde kameraman ve ses mühendisi olarak çalışmıştır. 1991 yılında İstanbul Devlet Tiyatroları'nda konuk yönetmen olarak Jean Genet'in *Hizmetçiler* adlı oyununu sahnelemiştir. Türk şiirinin tanıtılması için T.C. Kültür Bakanlığı tarafından gerçekleştirilen şiir filmleri projesi çerçevesinde Yahya Kemal'in "Deniz Türküsü" şiirini filme çekmiş, 1990-2000 yılları arasında reklam filmi yönetmenliği yapmıştır. *Pastavilla* adlı reklam filmiyle 8. Kristal Elma Türkiye Reklam Ödülü Yarışması'nda "En İyi Yönetmen" ödülünü almıştır.

1.2. Reha Erdem'in Filmleri ve Ödülleri

**A Ay* (1989) filmi ile de 11. Nantes Continents Film Festivali'nde En İyi Film dalında ikincilik ödülünü almıştır.

**Kaç Para Kaç* (2000) filmi ile En İyi Yabancı Film dalında Oscar'a aday olmuştur.

**Korkuyorum Anne* (2004) filmi ile 23. Uluslararası İstanbul Film Festivali'nde FIPRESCI ödülünü almıştır.

¹ <http://www.sadibey.com>, 25.05.2013

² <http://www.radikal.com.tr>, Aslı Daldal, "Reha Erdem Sineması" 25.05.2013

**Beş Vakit* (2006) filmi ile Adana Altın Koza Film Festivali'nde En İyi Film ödülünü almıştır.

**Hayat Var* (2008) filmi ile şu ödülleri almıştır:

45. Antalya Altın Portakal Film Festivali (Ekim 2008) - Ulusal Yarışma SİYAD (Sinema Yazarları Derneği) Özel ödülü,

59. Berlin Uluslararası Film Festivali (5–15 Şubat 2009) - *Tagesspiegel* Gazetesi Okurları Jürisi Özel ödülü,

28. Uluslararası İstanbul Film Festivali (4–19 Nisan 2009) - FIPRESCI (Uluslararası Film Eleştirmenleri Derneği) ödülü,

2010 SİYAD Ödülleri - En İyi Film, Yönetmen, Görüntü Yönetmeni ve Kurgu dallarında dört ödül,

3. Yeşilçam Ödülleri - En İyi Yönetmen ve Genç Yetenek dallarında iki ödül.

**Kosmos* (2010) filmi ile şu ödülleri kazanmıştır:

46. Antalya Altın Portakal Film Festivali - En İyi Film, En İyi Yönetmen, En İyi Görüntü Yönetmeni, Ses Tasarımı dalında Özel Jüri ödülü,

26. Haifa Uluslararası Film Festivali - Altın Çapa ödülü,

7. Uluslararası Erivan Altın Kayısı Uluslararası Film Festivali - En İyi Film (Altın Kayısı),

43. Sinema Yazarları Derneği Ödülleri - En İyi Film, En İyi Yönetmen, En İyi Kurgu, En İyi Sanat Yönetimi (Ömer Atay)³

Reha Erdem 2013 yılında son filmi *Jin*'i tamamlamıştır.

1.3. 'Auteur' Bir Sinemacı Olarak Reha Erdem

'Auteur' (ya da yaratıcı) yönetmen kavramı 1950'lerde Fransız Yeni Dalgası ile ortaya atılmış bir kavramdır. Yönetmenin, kamerasını bir kalem ya da fırça özgünlüğünde kullanabilmesini savunur. Auteur, kişisel bir sinemacıdır, kitle zevklerine önem vermez, "sanat" olanın peşinden koşar. Senaryolarını kendi yazar ve biçimsel tercihlerini her filmde tekrarlar. Filmografisi incelendiğinde Reha Erdem'in Auteur kavramı içerisinde ürünler veren bir yönetmen olduğu açıkça görülmektedir. Auteur sinemasında amaçlanan, bir filmin yaratılmasında en büyük sorumluluğu taşıyan ve kendi imzasını filme atan kimse olarak yönetmeni teşhis etmektir. Reha Erdem sineması bu bağlamda bir yönetmen sinemasıdır.

³ <http://www.vikipedi.org>

Reha Erdem 1988 yılında henüz genç bir sinemacı iken çektiği ve dönemine göre radikal bir film olan *A Ay*'da gelecekte kuracağı yönetmen sinemasının ve Auteur yaklaşımının ilk ipuçlarını sarsıcı bir biçimde ortaya koyar. 1999 yılında çektiği *Kaç Para Kaç* ile film noir sinemasına selam göndererek arayış içinde olan bir yönetmen olduğunu kanıtlar. Yönetmenin üçüncü filmi *Korkuyorum Anne* ise sinemasının alamet-i farikalarının başlangıcıdır. 2006 yılında ilk kez taşraya çıkarak *Beş Vakit* filmini dördüncü parça olarak sinemasına ekler. Tüm filmlerinin yansıması olan *Hayat Var* beşinci, insan psiko-sosyolojisine daha geniş perspektiften baktığı *Kosmos* altıncı uzun metrajı iken, 2013 yılında çektiği *Jin* ise -şimdilik- son filmidir. Her filminde farklı biçim arayışları, farklı anlatım metotları, farklı üsluplar deneyen Reha Erdem ile ilgili genellemeler yapmak zor olsa da, sinemasında kendine ait kıldığı unsurları görmezden gelmek mümkün değildir. İzlerken bir Reha Erdem filmi izlediğimizi doğrudan hatırlatan ve tüm yapıtlarının omurgasını oluşturan en belirgin özellik, filmlerindeki *yapıntısallık* olgusudur.⁴

Yapıntısallık ve Montaj Sineması kökenlerini Rus Biçimcileri'nden alır. Pudovkin'e göre kurgu izleyicinin psikolojik rehberliğini kontrol eden bir yöntemdir.⁵ Rus Biçimcileri bir sinema filmi yapma yöntemini cümle kurmaya benzetirler. Dilde bir cümlede sözcükler nasıl sıralanıyorsa, sinemada da görüntünün sıralanma şeklinin anlamlı oluşu üzerinde durular. Rus Biçimcilere göre sanat insanın keşfettiği bir şeydir; sinema, hayata ne kadar benzerse sanat olma biçiminden o oranda uzaklaşır.⁶ Reha Erdem tıpkı Rus Biçimcileri gibi sinemada plastik, yani yaratılmış olanı –artificial- aramakta, gerçekliği ve doğallığı olan bir anlatımı dışlamaktadır. Anlamı, hayatın doğal müdahalesiz gerçekliğinde değil, onun yeniden üreten kurgulayan, evreninde bulmaktadır.⁷

Reha Erdem sinemasının dominant ögesi hikaye değildir. Hikaye, unsurlardan bir tanesidir. Hikayeden daha fazla ön planda olan şey filmin kurgusudur. Kurguyu sadece hikayenin anlatım mekanizmasında saniyeleri birbirine bağlayan doğal bir sinema aracı olarak değil, filmin biçimini inşa eden bir organon olarak kullanır.⁸ Sinemasında kurgu bir yaşam gerçeğini bozmak, ona yeni anlam katmanları sağlamak, filmin duygusunun gerektirdiği ritmi

⁴ *Reha Erdem Sineması: Aşk ve İsyan*, Editör Fırat Yücel, Çitlembik Yayınları, 2009, s.10.

⁵ James Monaco, *Bir Film Nasıl Okunur*, Çev. Ertan Yılmaz, Oğlak Yayıncılık, 2002, s.380.

*Yapıntısallık: Hayatın doğal, müdahalesiz, her şeyi olduğu gibi gösteren gerçekliğinin dışında, yönetmenin gerçekliği yeniden üretip kurgulamasıdır.

⁶ A.g.e. s.381 .

⁷ *Reha Erdem Sineması: Aşk ve İsyan*, Editör Fırat Yücel, Çitlembik Yayınları, 2009, s.21.

oluşturmak gibi önemli görevler üstlenir. Francis Ford Coppola, George Lucas, Anthoni Minghella, Fred Zinneman gibi yönetmenlerin birçok filminin kurgusunun altında imzası olan Walter Murch *Göz Kırparken* adlı kitabında ideal bir kurgu için altı kural sıralar ve bu konudaki düşüncelerini şöyle açıklar:

“Sinema okullarında kurgu derslerinde ilk konuşulan konu benim üç boyutlu kurgu diye adlandırdığım şeydir: A çekiminde bir adam kapıyı açar, odanın ortasına kadar yürür, sonra ikinci çekime kesilir: B çekiminde adam aynı noktadan ilerler ve masasına oturur. Yıllar boyunca kural buydu. Üç boyutlu bir dünyada devamlılığı sağlamaya çalışırdınız. Bunu yıkmak bir başarısızlık olarak görülürdü. Ben bu kuralı altı kurallık listemin sonuna koyuyorum . Listemin başında bir sinema okulunda tanımlanması en zor şey olduğu için büyük olasılıkla en sonda kalacak ‘duygu’ var. Seyircinin nasıl hissetmesini istiyorsunuz? Eğer film boyunca onların hissetmesini istediğiniz şeyi hissediyorlarsa yapabileceğinizin en iyisini yapmışsınız demektir.”⁹

Murch duygunun ardından öyküye önem veriyor. Öykünün ardından ritme önem veriyor. Göz takibi ve aksiyonunun üç boyutlu yapısına uygunluk ise son sıralarda yerini alıyor. Reha Erdem sinemasını bu kurallar açısından değerlendirdiğimizde montaja dayalı bir sinema olduğunu ve kurgunun, filmin duygu ve ritmini belirlemede çok etkili olduğunu söyleyebiliriz. Örneğin; *A Ay* filminin düşsel atmosferine yakışan orta uzunluktaki kaydırmalı çekimlerin (travelling) arasında karakterlere sık sık kesmeler yapılır. Bu sekanslarda karakterleri pencereden dışarı bakarken ya da divana uzanıp tavana bakarken görürüz. Burada amaçlanan, bir öykü aktarımından çok filmin hissiyatını kuvvetlendirmektir. Film sancılı bir düşür. Seyirciden beklenen hikayeyi takip etmekten çok bu düşe dahil olmasıdır.

Korkuyorum Anne tam bir kurgu şölenidir. Film boyunca sürekli olarak insanın insana benzerliği, insanın et, kemik, yağ ve sinirden oluştuğu alışılmışın dışında bir kurgu ile aktarılmaktadır. Mesela; Neriman Hanım’ın hapsirmasının ardından günlük hayattan hapsirani insan manzaraları ardı ardına bütün hikayelerin iç içe olduğunu, kronolojik olmamasına rağmen bir olay örgüsünün olduğunu, mekanlar ve zamanların bir montaj sinemasının parçaları olarak neredeyse yap- boz gibi sökülüp takılabildiğini belirtiyor.¹⁰

⁸ A.g.e. s.22.

⁹ Walter Murch, *Göz Kırparken*, İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları, s.50.

¹⁰ Nilüfer Güngörmüş, *Korkuyorum Anne*, Metis Yayınları, 2009 s.11.

Hayat Var filminde daha çok sesin kurgusu ve kullanımı göze çarpmaktadır. Film boyunca ısrarlı bir şekilde tekrar eden sesler, filmin tekinsiz, huzursuz, kırılğan yapısını desteklemektedir. Tüm bu sesler çoğu zaman eşzamanlıdır ve birbirini takip etmektedir. *Hayat Var* filmindeki bu sesler, kurgunun çarklarını çevirme işlevine sahiptir.¹¹ Ses kullanımının belirleyici rolünü *Kosmos* filminde de görmekteyiz. Bomba patlamaları, kuş sesleri, uçak sesleri, gürüldeyen nehrin sesi, cam kırılmaları, siren sesleri şehrin tehdit ve tehlike altındaki atmosferini belirtmektedir.

Walter Murch bir filmdeki kesmenin gündelik hayatta karşılaşmadığımız bir şey olmasına rağmen, sinemada izleyicinin kesmeyi yadırgamadan kabullenmesini irdeler. Cevabı “rüyaların gerçekliği” inde bulur. Rüyaların parçalanmış hali ile kesmeleri karşılaştırır ve tüm bunları yadırgamayışımızın ardında rüyalarımızı bulur. Rüyalarımız da tıpkı kesme işlemine uğramışçasına arka arkaya gelir. Bu düşüncesini şöyle açıklamıştır:

“Gerçekten belki de kesmelerin beklenmedik ve anlık yapısı, filmler ve rüyaların birbirine benzemesindeki önemli nedenlerden biridir.”¹² Walter Murch’un bu tespitinden Reha Erdem sinemasının payını aldığı açıkça görülmektedir. Özellikle *A Ay*, *Korkuyorum Anne*, *Hayat Var* ve *Kosmos* da gündelik hayatın akışına getirilen müdahaleler seyirciyi çıplak bir düşsel, yapıntısal, hayal kurmaya davet eden bir film evrenine sokmaktadır.¹³

Reha Erdem filmleri ilk sahnesinden son sahnesine kadar bir yönetmen sinemasına dahildir. Planların kesme yerlerinden, kronolojik sıçramalara, müzik ve ses kullanımı ayrıksılığına kadar ‘Auteur’ çizgisinde ilerlemektedir. Reha Erdem sinemasını konvansiyonel sinema anlayışının görmezden geldiği pek çok unsur oluşturmaktadır.

Yönetmenin filmlerini yapıntısal kılan tek faktör, kurgu anlayışı değildir. Sanat yönetiminde tutturmuş olduğu etkili plastik görsellik de filmlerin yapıntısal özelliğini kuvvetle beslemektedir. Yaratılan mekanlar, kostümler, renk, ışık ve filtre seçimleri ile natüralizmin filmlerine girmesine izin vermemektedir. Reha Erdem dış gerçekliği zihninde ve düşsel evrelerinde başkalaşıma uğratarak filmsel evrenine dahil etmektedir.¹⁴

Reha Erdem bir söyleşisinde Alfred Hitchcock’u kendisine yakın bulduğunu söylemektedir. Bu yakın buluş ve duruş, yaratılmaya çalışılan plastik evrenin

¹¹ *Reha Erdem Sineması: Aşk ve İsyan*, Editör Fırat Yücel, Çitlembik Yayınları, 2009, s.24.

¹² Walter Murch, *Göz Kırparken*, İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları, s.50.

¹³ *Reha Erdem Sineması: Aşk ve İsyan*, Editör Fırat Yücel, Çitlembik Yayınları, 2009, s.25.

¹⁴ A.g.e. s.27.

nüvelerini anlamak açısından önemlidir. Godard; Truffaut, Rohmer ve Chabrol'un Hitchcock'u doğru yönden incelemediğini, her üçünün de önceliği senaryo ,gerilim öğeleri, tema ve dinseliliği ele alış biçimlerine verdiğini, oysaki Hitchcock üzerine fikir yürütürken öncelikle onun bir biçim yaratıcısı, bir ressam olduğu bilgisinden yola çıkılması gerektiğini söylemektedir. Godard'a göre Hitchcock bir ressamdır. Bu görüşünü şöyle açıklamaktadır: *"Seyirciler onun bir filminin daha ilk planını gördüklerinde Hitchcock filmine geldiklerini anlarlar. Ancak büyük ressamlarda rastlayabileceğimiz bir tablo ile karşılaşırız.(...) İnsanlarda size bir Hitchcock filmini anlatmalarını isteyecek olun, kendilerine çarpıcı gelen bir görüntüden söz edeceklerdir."*¹⁵

Reha Erdem'in de bu bağlamda tıpkı Hitchcock gibi bir ressam özeni ile çalıştığını söylemek mümkündür. Tasarladığı çekim planlarında, resim ve fotoğraf sanatının ışık, renk, kompozisyon gibi öğelerini titizlikle kullanmaktadır. Reha Erdem'in *A Ay* hariç bütün filmlerinde görüntü yönetmenliğini yapan ve *Reha Erdem'in Gözü* sıfatı ile anılan Florent Herry, istedikleri plastik evreni yaratmak için bir ressam titizliği ile çalıştıklarını şöyle ifade etmektedir:

*"Kaç Para Kaç'ta bir evde renklerinden nostalji yayılan yeşil - sepya bir tablo görüntüsü vardı. Filmi renklendirirken bu tablonun renklerinden yola çıktım. Aslında bir tabloda yayılan duygular içindeki renklerden çok daha önemli olsa da, tablolar bize filmi renklendirmede çok daha fazla yardımcı oluyor diyebilirim. Filmin ruhu kadrajından, renklerinden ya da mutluluk, hüznün gibi yaydığı hislerden gelebilir."*¹⁶

Bu plastik evrenin yaratılmasının ardında iyi bir kamera arkası çalışması yatmaktadır. *Korkuyorum Anne*'de mekanların çoğu eskicilerden toplanan eşyalarla döşenmiştir. Filmin son sahnesindeki kayalık, Kilyos sahilindeki alçılarla inşa edilmiştir. *Hayat Var*'da ise Hayat ve babası ile birlikte Boğaz'da dolaşmamızı sağlayan tekne çekimlerinde özel bir süspansiyon sistemi kurulmuştur. Kullanılan ev, sıfırdan filmin yoksunluk anlayışına uygun olarak inşa edilmiştir. *Kaç Para Kaç*'taki dış mekanlarda kullanılan sepya renkleri ve ışık kullanımı Selim'in hayatının sıradanlığını, yerinde sayan rutin ruh halini, film noir'ın endişe verici atmosferini seyirciye ustalıkla nüfuz ettirmiştir.¹⁷

¹⁵ Jean Luc Godard, *Godard Godard'ı Anlatıyor*, Metis Yayınları, 1991, s.181.

¹⁶ Onur Ertuğrul, "Reha Erdem'in Gözü: Florent Herry" (söyleşi), www.bakınız.com, 04.06.2013.

¹⁷ Reha Erdem Sineması: *Aşk ve İsyan*, Editör Fırat Yücel, Çitlembik Yayınları, 2009, s.28.

Buraya kadar Reha Erdem sinemasındaki yapıntısallık üzerinde duruldu. Onun filmlerinin tematiği ise çeşitli sorulardan oluşmaktadır. Her filminde merkeze oturan tek bir soru ile karşılaşılır. Bu sorunun film boyunca genişleyip büyüdüğünü, titiz bir felsefi söylem içerdiğini görmek mümkündür. Film adeta bir soruya dönüşür ve Reha Erdem'in kendine has felsefesini kurar. Buna göre kronolojik sıra takip edilecek olursa, *A Ay*'da "Gerçek Nedir?", *Kaç Para Kaç*'ta "Ahlak Nedir?", *Korkuyorum Anne*'de "İnsan Nedir?", *Beş Vakit*'te "Zaman Nedir?", *Hayat Var*'da "Aşk Nedir?" tüm bu soruları oluşturur. Soruların tümü "Kültür Nedir?" sorusunu doğurmaktadır. Reha Erdem, *Kosmos*'ta "Kültür Nedir? sorunsalını derinlemesine incelemiştir.¹⁸

Reha Erdem sineması hem yerli hem de yabancı bir sinemadır. Yerli olmaktan kastedilen; aynı dili konuşmak, ait olduğu kültüre ve estetiğe bağlı olmak anlamını taşımaktadır. Yabancı olmaktan kastedilen ise dilin, gramerin, biçimin, formun buralı olarak kabul edilegelmiş birçok estetik ve kültürel öğenin dışında kalmış olmasıdır. Bunun nedeni olarak Reha Erdem'in Batı kaynaklı sinemaya ve kodlarına vakıf olup, inandığı sinema düşüncesinin kaynağının, batı sineması olması gösterilebilir. Fakat anlattığı insanlar, hikayeler, espriler, kültürel motifler, düşünsel ve duygusal yönelimler yereldir. Reha Erdem doğallıkla, samimiyet kaygısı gütmeyen iki değişkeni sinemasına yedirmeyi başarır.¹⁹

1.4. Yöntem: Jacques Lacan'ın 'Ayna Evresi'

Fransız psikanalizinin ünlü ismi Jacques Lacan 1901 yılında Paris'te burjuva, katolik bir ailenin çocuğu olarak dünyaya gelmiştir. Sorbonne Üniversitesi'nde tıp eğitimi almış, tanınmış psikiyatrist Gaeten De Ramboult ile çalışmıştır. 1950'lerde kendi psikanaliz kuramını geliştirmeye başlamıştır. Kuramı dönemin önemli düşünce akımlarının ve düşünürlerinin izlerini taşımaktadır. Yapısalcılığın etkisini taşıyan kuram Freud'un yeniden okunması ilkesinden yola çıkarak, Saussure'un yapısalcı dil bilimi üzerine yapılanmakta ve Levi-Strauss'un yapısal antropoloji çalışmalarından etkilenmektedir. Lacan Freud'un kuramını değiştirmeyi amaçlamamıştır, onun istediği "yeni bir okuma" yapmaktır. Bu yeni okuma günümüze dek etkisini koruyan bir isim haline gelmesini sağlamıştır.²⁰

¹⁸ A.g.e. s.58.

¹⁹ A.g.e. s.60.

²⁰ Saffet Murat Tura, *Freud'dan Lacan'a Psikanaliz*, Kanat Kitap, 2012, s.40.

Lacan, Freud'un narsizm kuramını geliştirebilmek için en tanınmış ve tartışılmış kuramı olan 'ayna evresi' kuramını ortaya koymuştur. 'Ayna evresi'ne göre; insan doğduğu andan itibaren bir kırılma yaşamaya başlar, kendi belirlemediği koşullar tarafından belirlenir ve doğal olanın değil kültürel olanın denetimi altına girer. Bu süreçte insan zorunlu bir özneleşme sürecinin içerisinde bulur kendisini, doğumundan sonra anlamlandıramayacağı bir evrende var olarak bütünsellikten uzaklaşır.²¹ Anlamlandırılmamış, simgeselleşmemiş olan bu süreç içerisinde insan paramparçadır. İmgesel bir dünyada var olan insan kendi dağılmışlığından bir bütün yaratmak zorundadır. Parçaların bir araya getirilmesi özneleşme sürecini başlatır. İmgesel dünyadan simgesel dünyaya geçiş, bilişsel alandaki parçalanmanın aşılması ve dilsel edinim süreciyle birlikte olası hale gelir. Annesinin bedeninin bir uzantısı olarak yorumlanabilecek bebek bedeni, bebek tarafından bütünsel olarak algılanamaz, yaşanan ilişki annenin hegemonyasındadır.²² Çocuk anneye bağımlıdır, anne de bebeğini kendi uzantısı, sahip olmak isteyip sahip olamadığı "fallus" olarak kodlar. Anne kendi arzu nesnesi olarak çocuğu görür, fallusa sahip olma arzusu çocuk ile giderilir, ertelenir, bastırılır. Bu çelişkili durumda çocuk da annesinin arzusunu gerçekleştirmek arzusuna sahiptir ve kendi bedensel imgesini kazanmaya yönelir.²³ Simgesel dölyatağı öznenin kendini gerçekleştirdiği yerdir. Bebeğin özneleşmesi için uzantı olma durumundan kurtulması gerekir. Bu ise kendi parçalanmışlığını aşması, dölyatağında özneyi oluşturması ile olasıdır. Parçalanmanın aşılması bebeğin kendini bütünlük olarak kurgulaması başka bir deyişle artık dölyatağından çıkması ve "öteki" ile yüz yüze gelmesi, yani ayna evresi ile gerçekleşir.²⁴

'Ayna evresi' çocuğun kendini bir bütün olarak kurgulaması sürecidir. Ayna çocuğun yeniden üretim aşamasıdır. Varoluş yeniden anlamlandırılır. Mitolojide Narkissos, ayna ile kendi gerçekliğinin farkına varır, yapısı bozulur, yeni biçim alır, dönüşür. Kendini görene dek farkında olmadığı şeyin farkına varır, bu farkındalık onu parçalar, yapı bozuma uğratar. Olumsuz bir anlam yüklenir bu farkındalığa - şimdiye dek kendine yabancı olan kendini tanıdığı anda, kendini yok eder-, Lacancı ayna olumlu yönde bir farkındalıktır, şimdiye dek kendi olamayan, yabancılaşarak kendi farkındalığını yaratır. Ayna, yabancılaşma ve öteki sorunlarını beraberinde

²¹ A.g.e., s.72.

²² A.g.e., s.126.

²³ A.g.e., s.129.

²⁴ A.g.e., s.132.

getirir. Ayna kopuşı işaret ederken aynı zamanda bir bütünleşmenin yaratıcı ögesidir. Aynanın yaşama girmesiyle özne kendinden koparılır. Özne şöyle demektedir:

*“Aynadaki imge beni ciddi, bir başka yabancılaşmaya hazırlar, bu da ötekilerin neden olduğu yabancılaşmadır. Çünkü ötekilerin benimle ilgili olarak tek gördükleri, ayna imgesine benzer bu dışsal imgedir.”*²⁵

Kişinin özneliği aynadaki yansıması olan nesne tarafından tanımlanır. Başka bir deyişle, aynadaki imge özneyi esir alır, bastırır, onun yerine geçer. Hem “ben”in olduğu hem de özneliğin silindiği bu duruma Lacan, “yanılgı”(meconnaissance) der. Aynaya bakan çocuk, aslında karşısında ona bakan ve onun özneliğini ele geçiren imgenin bakışlarının odağı olur, onun bakışları tarafından tanımlanır. Bakan ile bakılan yer değiştirir. İmgeler ise özdeşleşmenin, anneyle bütünlüğün sarsıldığı “imgesel evre”nin yerini “simgesel evre” alır. Feminist teorisyen Elizabeth Grosz simgesel evre için “gösterenin özne üzerinde hakimiyet kurduğu düzendir” demektedir.²⁶

Ayna evresine göre şimdiye dek doğal bütünlüğün içinde dağınık olarak bulunan çocuk, kendini var edebilmek için bu bütünlükten kopar, dünyaya içsel olma durumundan kaçır. Doğal bütünlükten koparak kendi bütünlüğünü yakalamaya çalışır, dünyayı dışsallaştırır ve bu sayede onu nesneleştirir. Doğada dolayimsız bir şekilde deneyimlediği yaşamı dolayımlamayı öğrenir. Ayna onu kendisiyle, kültürel olanla tanıştırtırken, çıkış yeri olan doğaya başka bir deyişle dolayimsız gerçekliğe yabancılaşır. Frederic Jameson’a göre Lacan bu anı, çocuğun aynada kendi imgesini ilk kez tanıdığı, böylece iç devrim ile önünde uçuşan yansımalar arasındaki bağlantıyı somut bir biçimde kurduğu altı ile onsekiz ay arasına yerleştirir.²⁷

Çocuk kendi bedenini nesneler dünyasından, daha da önemlisi annesinin bedeninden ayrıştırmasıyla yeni bir dünyaya girer. Çocuğun girdiği yeni dünya kültür ve uygarlık dünyasıdır. Bu dönem gereksinmelerin bittiği, bunun yerine istemlerin başladığı bir dönemdir. İstemler kültürel dünyaların ürünleridir artık ve nesnelerle karşılaşmaları olası değildir. Nesnelerin yokluğu simgelerle karşılanır. Ayna süreciyle etkin bir belirleyen olan “öteki” bu süreçte önem kazanır. “Ben” kendisini ötekiyle olan ilişkisinde yapılandırır. Ötekiyle birlikte var olmak onda kaybolmak ister. Bebek için en ilksel ve bu bağlamda en önemli öteki annesidir. Çocuk annesiyle birleşmek, onun varlığında kaybolmak ister. Bu dönemde bebeğin istemi, ben ile öteki arasındaki

²⁵ Mary E. Abrevaya, *Aynadan Ötekine*, Bağlam Yayınları, İstanbul 2000, s.73.

²⁶ Elizabeth Grosz, *Jacques Lacan: A Feminist Introduction*, Londra 1990, s.66.

²⁷ Saffet Murat Tura, *Freud’dan Lacan’a Psikanaliz*, Kanat Kitap, 2012, s.222.

ayrımın silinmesi, yarığın kapanmasıdır. Bu arzusun gerçekleşmesini engelleyen ve bebeği kastrasyon ile tehdit eden ise anne ile çocuk ilişkisine üçüncü öge olarak dahil olan babadır. Lacan’a göre kastrasyon tehdidi gerçek babadan gelmez, baba burada bir kişi olmaktan çok simgesel düzenin yapısal kuralından başka bir şey değildir. Baba gerçek bir nesne değildir, baba bir metafordur, başka bir gösterinin yerini alan gösterendir.²⁸Düzenin kuralları ayna evresinde resme giren baba tarafından belirlenir. Bu simgesel babaya, Lacan, Freud’un *Totem ve Tabu* kitabından esinle “babanın adı”(nom du pere) adını vermiştir.²⁹Baba, çocuğu anneden ayıran, anne ile yeniden birleşmesine engel olan ve oyunun kurallarını koyandır.

2. REHA ERDEM SİNEMASINDA “BÜYÜME SANCISI”

Reha Erdem sinemasının yapıtaşını büyüymeyen, büyümenin sancılı ve anlamsız yollarından geçmek istemeyen büyüklerin kof ve duygusuz dünyasını görüp, bu dünyaya dahil olamayan çocuklar ya da Oidipus evresinde takılıp kalmış yetişkinler oluşturur. Bu tema *Kaç Para Kaç* ve *Kosmos* haricindeki tüm filmlerinde ana unsur olarak göze çarpar. Onun sinemasında genel olarak ebeveynlere, özel olarak babaerkil otoriteye karşı derin bir öfke ve isyan vardır. Başka bir bakış açısıyla söylenecek olursa eril olana ve iktidara, bir iktidar aracı olarak fallusa baş kaldırılır. Reha Erdem’in filmlerinin tümünde birey ve toplum ilişkisi mevzubahistir. Gelişmenin bir döneminde biçimlendirilmek zorunda bırakılan isteklerimizin ve arzularımızın değer yargılarımızla çatışan ilişkisi Reha Erdem’in filmlerinde önemli yer tutar.³⁰

Ay, Beş Vakit ve *Hayat Var* filmlerinde toplumsallaşma aşamasında dünyaya katılma dönemindeki ergenlerin sorgulamaları, bu geçişte hakim değerlerle eklemlenerek nasıl biçimlendirildiğimizi açıklamaktadır. *Korkuyorum Anne* yaş olarak büyük karakterleri merkeze koysa da, onlar da çocukluk ve ilk gençlik yıllarında büyümenin sancılarını yaşamış/yaşayan kişilikler olarak bu çelişkilerle dolu toplumsal oluşumla bir uyum sorunu içindedirler. Büyüme sorunları ekonomik, politik bağlar yerine kültürel değerlerin odağında gelişir.³¹

Reha Erdem’in filmlerini, çok katmanlı bir oluşumu birbirine bağlayan düğümleri ve geçişleri görmeye ve göstermeye yönelik sorgulamanın filmleri olarak görebiliriz. Toplumsallaşmadaki psikanalitik bağ; doğa ile ilişkinin, insanın iç güdülerine ve bilinçaltına ayna

²⁸ Joel Dor, *The Epistemological Status of Lacan’s Mathematical Paradigms*, In Pettigrew, 1997, s.94.

²⁹ Jacques Lacan, *Fallus’un Anlamı*, Afa, İstanbul, 1994, s.53.

³⁰ A.g.e, s.72.

³¹ A.g.e, s.76.

tutmasının yerine insanların birbirlerinin aynası olduğu sınırlandırılmış bir toplumsal dünya, içsel çelişkiler, değerler ve bunların çözülüşü anlatılır. Dil önemli bir eksen olarak bu ilişkilerde yerini alır. Bu, Lacan psikanalizmi bağlamında simgesel bir düzene girmek, “Babanın Yasası”na boyun eğmektir ve toplumsal bir varlık olmak için dil bir zorunluluk olarak karşımıza çıkar. *Hayat Var* da Hayat bir kız olarak babasının dilini kabul etmez, *A Ay* da Yekta içindeki çılgınlığını bastırır. Erkekler içinse sünnet gibi dini gereklilikler, polis/askerlik gibi devletin baskıcı organları ve toplumsal bir yapı içinde dile toplumun yasalarına boyun eğmek kalır. Bu yüzden kastrasyon korkusuyla karışmış belirsiz korkuları vardır. Büyümenin, toplumsallaşmanın bir bedeli olarak oluşan korkuların ve yaraların üzerini sürekli örterek sağlam durmaya çalışan, ama aslında derin bir boşlukla yaşamayı sürdüren özneler Reha Erdem filmlerinde yer alır.³² Reha Erdem’in filmlerinde, Lacan-Althusser uzantılı öznenin bir kategori olarak düşünce dünyamıza girmesinden bu yana sorgulanan bütünlük duygusunun sanal yapısı görünüre çıkar. Evrensel değerlerin, insanın ve insan ilişkilerinin dinamiği ile günlük hayatın içinde çözülme süreci anlatılır.

Bu bölümde Reha Erdem filmlerinin genel atmosferini oluşturan bu yapı üzerinde durulacak, büyümenin ve toplumsallaşma sürecinin Reha Erdem filmlerinde ne şekilde ortaya çıkıp nasıl ele alındığı açıklanacaktır.

2.1. *A Ay** Filminde ‘Büyüme Sancısı’

Yekta babasını doğmadan, annesini de tanımadan kaybetmiştir. Yatalak bir dede, tüm gün fallarla uğraşan ve konağın yarım kalan dairelerini tamamlama planları yapan bir hala vesayetinde, kendi içinde başka bir dünya taşıyarak büyümektedir. Konağın annesine ait odasında her gece annesinin gelişini beklemektedir. Annesinin ölümünü kabul etmemektedir. Ona göre annesi bir sabah evin altındaki bir kayığa binerek beyazlar içindeki elbisesi ile uzaklaşmıştır. Yekta annesinin her gece onu ziyaret ettiğini söylemektedir. Halası Nükhet Seza’ya göre Yekta rüya görmektedir. Yekta’nın diğer halası Neyir ise kendini konaktan, kız kardeşinden, babasından uzaklaştırarak Büyükada’ya yerleşmiş bir İngilizce öğretmenidir. Neyir, Yekta’nın gördüğü tuhaf rüyalarından ve kimse ile konuşmamasından endişe etmektedir. Yekta’nın Büyükada’da

³² A.g.e, s.126.

*Yönetmen: Reha Erdem, Senarist: Reha Erdem, Oyuncular: Yeşim Tozan, Gülsen Tuncer, Nurinisa Yıldırım, Münir Özkul, Bijen Yüceer, Türü: Dram, Renk: Siyah-beyaz, Yapım yılı: 1988, Türkiye, Çıkış tarihi: 27 Eylül 1996, Süre: 100 dk., Dil: Türkçe, İngilizce, İtalyanca.

büyümesini istemektedir. Yekta'nın günleri evin boş odalarında bir martıyla bakışmak, denizi izlemek, düşünmek, rüyalarla gerçekleri ayırt etme çabası içinde kendi kendine konuşmakla geçer. Hafta sonları adada geçirdiği günlerde manastırın bekçisi ile rüyalar ve insanlar üzerine konuşmalara dalan Yekta için hayatın tek gizemi annesidir. "İnsan tanımadığı birini sever mi?" diye soranlara "nasıl tanımam, her gün gördüğüm birini" diyecektir. Rüyaları ve hayatı iç içe geçmiştir.

Atilla Dorsay'a göre; *A Ay* Vivaldi ile ezanı, William Blake ile Edip Cansever'i doğuya özgü kederi ve hüznü bir arada eritme çabasıdır.³³ Ayşe Şaşa ise *Yeşilçam Günlüğü* adlı eserine şunları düşmüştür:

*"Baştanbaşa bir rüya atmosferinin müphem sınırları içinde ve her türlü dramatik aksiyonun dışlanmasıyla şekillenen A Ay, gizem ve humour içeren çok kişilikli bir üslupla inanç temasını işliyor. Ustalık ve sadelikle yerleştirilmiş küçük, şiirsel motifler, alegorik yapıyı besliyor, sürekli bir akış kazandırıyor. A Ay ışık, oyun, montaj ve diyalog anlayışıyla Türk sinemasının biçim dağarcığına taptaze nitelikler katıyor. (...) Ben gördüğüm günden bu yana yakamı bırakmayan A Ay'daki çocuk figüründe belki kendi çocukluğumu, inançla oyunun iç içe geçtiği yarı otistik dünyasını buluyorum. Ancak bu fikir beki erişkinler dünyasının yaratıcı unsuruna psikanalizci Eric Berne'in 'İçteki Çocuk' adını verdiği o saf gizemli, alacakaranlık bilinç katmanına alegorik bir gönderme olarak da okunabilir. Filmin vericiliği, unutulmazlığı herhalde buradan insanın bilinç dışına uzanan etkisinden kaynaklanıyor."*³⁴

Ayşe Şaşa'ya göre *A Ay*, küçük ve yalnız bir kız çocuğunun psişik yaşantısını, onun zengin iç görüler yoluyla ulaşmaya çalıştığı aşkın hakikati anlatır, bütünüye açık gözle görülen bir rüyadır.³⁵

A Ay filmi metafizik nitelikleri ile öne çıkarken, aslında psikososyal saptamalar yapmaktadır. Tamamı ile metaforik okumalara açık eski bir konak, bu konak için yaşamını heba etmiş dede, baba figürü ve geleneksel hala üçgenine sıkışıp kalan Yekta bir anlamda genç Türkiye Cumhuriyeti'nin sembolüdür. Annesini kaybetmiştir, yani köksüzdür. Bir taraftan da kökünü yitirdiğinin ayırında değildir. Filmde, köhnemiş Osmanlı-Türk burjuvazisi alaşağı edilmektedir. Gelenekselliğin içinde boğulan Yekta; entelektüel batılı halanın topraklarında da

³³ Atilla Dorsay, *Türk Sinema Tarihi*, Metis Yayınları, s.421.

³⁴ Ayşe Şaşa, *Yeşilçam Günlüğü*, Dergah Yayınları, 1993, s.31.

³⁵ A.g.e., s.31.

mutstuzdur. Yekta toplum olarak yaşadığımız ikilemin bir yansıması olarak kabuğunu kırma, büyüme, hayatı kavrama sancıları yaşar. Didaktik olan batılı halanın okutmaya çalıştığı şiiri yapıbozumuna uğratarak isyan eder.

Ayşe Şasa, konak olarak metaforlaştırılan burjuvaziyi ilk olarak Reha Erdem'in ele aldığını söyler:

“İçine doğduğum zümre ticaret burjuvazisiydi, elit bir zümreydi, çocukluğum ve ilk gençliğim boyunca bu zümrenin öldürücü zehrinden-yabancılaşma-fazlasıyla pay almış biriyim. Çok istediğim halde içinden çıktığım zümreyi sinemada tasvir etmek nasip olmadı. Reha Erdem'in A Ay filmi bu açığı ilk kez görülür bir biçimde kapattı. (...) Benim yetişme çağında burjuva ailelerde hala Tanzimat'tan gelen gelenekler sürüyordu. Çok yalnız ve bedbaht bir çocukluk yaşadım. İleride şizofreniye varan iletişimsizlik içine büyüdüm.”³⁶

Ayşe Şasa'nın Reha Erdem'in filminde kendi çocukluğunu görmesinin altında yatan neden, filmi Doğu-Batı eksenindeki toplumsal hayatta Batı saflarında yer alan burjuvazinin kişiyi (Yekta) köklerinden kopararak bir şizofreni denizine atmasını harika bir şiirsellikle anlatmış olmasıdır.

Bütün toplumsal tartışmalarının yanı sıra A Ay gerçeğin, hakikatin ne olduğu sorusunu büyüme üzere olan bir çocuğun bilinciyle sormaktadır. Gerçeği irdelerken, yetişkin olmak ve çocuk olmak tezatlığının kurulması bir tesadüf değildir. Filmde Yekta dışında herkes yetişkindir fakat hakikati arayan, rüyalarına inanan yalnızca Yekta'dır. Reha Erdem daha ilk filminde çocuk olmanın saf bilincine saygısını sunarak tarafını belli etmektedir. Ona göre, yetişkinliğin kuru, sert, acımasız ikimi, her türlü soruyu reddederek tanımlar üzerinden hayatı açıklamaktadır.

Yekta belli bir eşikten sonra sormayacağımız soruları sorduğumuz için girdabın içindedir. Çocukluğumuzun tüm sorularını sembolize eder.

Yekta'nın hayaller ve sorularla dolu yaşantısına bir son vermek isteyen halası Neyir, Yekta'yı okula gönderme kararı almıştır. Filmin bir sahnesinde bu kararını şöyle açıklar:

“Yekta'nın bu yıl mektebe verilme kararından sonra İngilizce seanslarımız sıklaştı. Yekta rüyalarında sürekli annesini gördüğünü söylüyor. Bu rüyalara annesinin bizzat kendini de gördüğünü eklemesi beni pek üzdü. Hayalperest çocuk. Artık her hafta sonu adaya götürüyorum onu. Yekta'ya Blake'in Infant sorrow'unu ezberletmeye başladım. Yekta'ya okul forması ısmarladık. Koyu gri perilenden.”

³⁶ A.g.e., s.32.

Görüntü ile ses arasındaki ilişkiden bir metafor doğmaktadır. Sahnedeki dikiş patronu, Yekta'nın üzerine İngilizce öğretmeni olan Neyir halası tarafından giydirilmek istenen kimliğin sembolüdür. Artık okula gitmesi gereken Yekta, Nükhet Seza halası ile birlikte yaşadığı bir tür hayal alemini andıran eski konaktan, ölmüş annesini gece kayıkla geçerken izlediği odadan ayrılmak, 'gerçek' dünyaya adım atmak zorundadır. Yekta'nın konaktan koparılması bir tür sancı gibidir. Bu sancı da ezberlediği ve histerik bir nöbet içinde tekrar tekrar okuduğu *Infant Sorrow* şiirinde dile gelir.³⁷

İngiliz şair William Blake'in şiiri *Infant Sorrow*, yeni doğan bir bebeğin sesinden dünyaya gelmenin sancılarını anlatır. Şiir, bebeğin annesinin kucağına sığınma imgesi ile son bulur. *Infant Sorrow* da konuşan bebek, tehlikelerle dolu bir dünyaya doğduğunun farkındadır. Özellikle şiirin ikinci kıtası Yekta'nın durumu ile açıkça özdeşleşir:

*"Babamın ellerinde çırpınıp durdum
Kundak bağım ile boğuşup durdum
Sonunda elleri bağlı ve yorgun
Öylece kalakaldım kucağında annemin"*³⁸

Baba, ellerinde mücadele verilen bir varlık; kundak, boğuşulan bir giysi; anne ise tüm bu yorucu mücadelelerin ardından sığınılan bedendir. Yekta'nın tek tipleştirici ve indirgeyici bir sisteme sokulmak istenmesi filmde okul formasına yüklenen metaforik anlamla ve Blake'in şiirindeki kundak imgesi ile ifade bulunmaktadır. Burada okul formasını tektipleştirici ve kundağı da indirgeyici olarak okumak mümkündür. Bedenin bebeklikte varolan potansiyellerinin köreltilerek beden gelişiminin belli bir yönde sağlanması, bedenin bir göstergeye dönüştürülmesi ile birçok özellik kaybolur. Bedenin büyüme aşamasında bir gösterge olarak kodlanması ve sosyal olarak tanımlanmasını anlamak için Lacan'ın 'ayna evresi'ne bakmak gerekmektedir. Ayna evresine göre, kişinin özneliği aynadaki nesne tarafından tanımlanır. Başka bir deyişle aynadaki imge özneyi esir alır, bastırır, onun yerine geçer. Hem "ben" in olduğu hem de aslında özneliğin silindiği bu duruma Lacan "yanılgı" demektedir. Aynaya bakan çocuk aslında karşısında ona bakan ve onun özneliğini ele geçiren imgenin bakışlarının odağı olur. Bu düzenin kuralları ayna evresinde resme giren otoriter baba tarafından belirlenir. Baba, çocuğu anneden ayıran, yeniden anne ile birleşmesine engel olan ve oyunun kurallarını koyandır.³⁹ Bu oyunun

³⁷ Reha Erdem Sineması: *Aşk ve İsyan*, Editör Fırat Yücel, Çitlembik Yayınları, 2009, s.92.

³⁸ A.g.e., s.94.

³⁹ A.g.e., s.95.

kurallarını kabul etmek istemeyen Yekta, Blake'in şiirindeki gibi babanın ellerinde mücadele vermekte, üzerine giydirilmeye çalışılan kimlikten kurtulmaya çalışmakta ve annesinin koynuna sokulmaktadır.

Yekta ölmüş annesi ile geceleri konağın penceresinde buluşmaktadır:

“Her gece yalnız bırakma beni diye dua ediyorum. Gülümsüyor. Her seferinde içimde bir daha gelmezse korkusu. Bütün rüyalarım da o. İnsan hiç tanımadığı insanı sever mi diyor Neyir halam. Tanımaz mıyım hiç? Annemdi o. Şu her gece gördüğüm annem. Nükhet Seza halam hepsi rüyanda diyor. Neyir halamın ise bunların rüya olmasına bile tahammülü yok. Yekta bunun üzerine arkadaşı Nuran'ı annesi ile olan buluşmalarından birine tanık olması için gizlice konağa getirir. Nuran gözleri ile bakmaz, fotoğraflamak istediği için gözünde sürekli kamera vardır. Daha sonra fotoğraflarda hiç bir şey çıkmadığını, sadece koyu bir karanlık olduğunu söyleyen Nuran'a Yekta, ama sen gördün der. Nuran ısrarla fotoğraflarda hiç bir şey çıkmadığını tekrarlar, göstergelerden ötesini göremez. Yekta bunun üzerine “göstermek daha mı önemli? Her gördüğünü gösterebiliyor musun? Rüyalarının fotoğrafını çekebiliyor musun? Işığın yetiyor mu? Netliği ayarlayabiliyor musun?”

Yekta'nın annesi ile anlatamadığı, gösteremediği sürreal buluşmaları Lacan'ın anne ile bütün olunan hiçbir dilsel kodun var olmadığı, sadece bedensel bütünlüğün, tamlığın olduğu gerçek evresine dönüşe benzemektedir.⁴⁰

Yekta ile baş edemeyen Neyir çareyi, Yekta'nın her gece annesinin sandalla geçişini beklediği odanın kapısına kilit vurmakta bulur. Foucault'nun dediği gibi “Sandalların olmadığı yerde rüyalar kurur.” Yekta artık annesini göremez olur. Rüyaları kuruyunca birden yetişkin olur. Annesini aramak için gece vakti bir sandalla denize açılır. Ölülerin diyarına yaptığı bu yolculuk bir metamorfozdur. Çocuk Yekta ölmüştür. Neyir'in tüm isteklerine uymaya hazır, yetişkin bir Yekta döner bu yolculuktan. Artık Neyir'in gerçekliğinde yaşayacaktır. Çocukluğunun konağını terk eder. Aklıyla açıklayamadığını, gözü ile göremediğini, doğaüstü kabul eden yetişkinliğin, gerçekliğindedir.⁴¹ Bu sahneyle çocukluğun bitip yetişkinliğin başladığını ve bu duygunun evrensel olarak bu şekilde yaşandığını anlarız. Rüyalarımız kurur ve büyürüz.

Reha Erdem, *A Ay* için ilk filmim tanımlamasını yapmaktadır. Filmin konusunun nereden geldiği sorusunu ise şöyle cevaplamaktadır:

⁴⁰ A.g.e., s.96.

⁴¹ A.g.e., s.60.

“Benden... Çok sonradan daha iyi anladım ki daha çok benim çocukluğum, birebir anekdotlar değil de, duygular, durumlar olarak benim çocukluğum. Onun için ilk filmim , diyorum. Daha kendimle ilgili; teması, sineması her şeyi ile halen taşıdığım, benim gibi bir şey o da.”

“... Türk sinemasında beğendiğim bazı filmler vardı o zaman. Çok da fazla yoktu ama. Metin Erksanlar ve Yılmaz Güney’in bazı filmleri. A Ay Fransa sonrası altı yıl boyunca izlediğim bütün filmlerin sonucudur diyebilirim. Yani içinde Yılmaz Güney kadar Bresson da vardır. Bana ilk defa Türk filmi gibi değil dendiğinde bu konuyu düşünmüştüm. Ben ne kadar Türk’sem, o kadar Türk işte. Bu bir yer için yapılmış değil, bir kültüre ait değil ki benim gördüğüm, benim kültürüm bu. Bu filmde benim iç dünyam ile ilgili çok şey var. Bütün referansları Sevim Burak, Ahmet Hamdi Tanpınar, Edip Cansever...O dönem onlar beni coşturuyordu. Dolayısıyla onlar var filmde. Yani bir şeye karşı çıkmadım, istediğim gibi yaptım... A Ay benim görsel ritim arayışlarımla dolu...”⁴²

2.2. *Korkuyorum Anne** Filminde “Büyüme Sancısı”

Korkuyorum Anne filmi “İnsan Nedir ki?” sorusuyla başlamaktadır. Filmin hikayesi, eski bir İstanbul semtinde, martı çığlıkları ve vapur sesleri ile birlikte yaşayan insanların, insan oluşlarına dair çeşitli söylemler ve genellemeler üzerine kuruludur. Filmdeki insanlar kocaman bir aile gibi yan yana, diz dize, iç içe yaşamaktadırlar. Ali ve babası Rasih, terzi Neriman ve oğlu Ketan, hamile İpek, kapıcı Rıza, karısı Selvi, oğlu Çetin, kasap Kemal, Neriman’ın köpeği Çakır, İpek’in kiracısı Ümit, eski boksör Aytekin ve Zambak. Filmde herkes başrolde ve insan olma halinin bedensel ve ruhsal arızalarını hatırlatacak hastalıklarla doludurlar. Film, Ali’nin geçirdiği bir kaza ile başlar. Ali kazada hafızasını kaybeder ve Ali’ye kendi tarihi öğretilir: “*Adın Ali. 37 yaşındasın. Taksicilik yaparken kafacığın vurdular. Beyin sarsıntısı geçirdin.*”

Filmin bütün insanların da Ali ile beraber kafaları ve hayatları karışır. Film odağını bu kaos üzerine kurmuştur. Bu kaos, adına “hayat” denilen şeydir. Bu karmaşa, elden ele dolaşan bir yüzük ve hırsızlık hikayesi ekseninde polis soruşturmasıyla muzurca bir atmosfer izler. Reha

⁴² Berna Kuleli, “İlk Filmim-Nasıl Başladım?”, *Altıyazı* Aylık Sinema Dergisi, Temmuz-Ağustos 2006 Sayı 53.

*Yönetmen: Reha Erdem, Yapımcı: Ömer Atay, Senarist: Reha Erdem, Nilüfer Güngörmüş, Oyuncular: Ali Düşenkalkar, Işıl Yücesoy, Köksal Engür, Şenay Gürler, Türü: Komedi, Renk: Siyah-beyaz, Yapım yılı: 2004, Türkiye, Süre: 128 dk.

Erdem insanlık durumlarımızı izlerken gülümsememizi, hepimizin benzerliklerini anlayıp, kendimizi ve ötekileri hoş görmemizi amaçlamıştır.

Korkuyorum Anne büyümenin ya da büyüyemenin hikayesini anlatır. M. Bilgin Saydam ataerkil toplumlarda “edilgin/çaresiz bekleyen çocuğun”, “etken/ arayan, bulan, yapan erişkin”e dönüşmesini, “ana kaç-babacıl eylemlilik” olarak ifade eder. Aile bazında baba, toplum bazındaysa “ortak bilinç”e doğru ilerleyen bu eylemlilik, “bilinçliliğin getirdiği acıların giderilmesi amacıyla”, “göbek bağına takip ederek geriye” rahme dönmek, “yaşam enerjisinin kaynağı”na uzanmak zorundadır, demektedir.⁴³

Bütün çocukların erkek doğduğu *Korkuyorum Anne*’nin mizahi ve trajikomik tarafını oluşturan şey; erkeklerin ana rahminden çıkmaya çalıştıkları anda dehşete kapılıp hemen geri dönmeleridir. Çünkü dışarıdaki dünya, “babacıl eylemlilik”in onları içine çağırdığı kültür korkutucudur. Bu kültürde sünnet olmak, asker olmak, polis sorgulamasından geçmek, işkence ile tehdit edilmek vardır. Böyle bir kakofoni içerisinde babacıl olmak, göbek bağına atıp anadan kaçmak oldukça zordur. Bir şekilde bunu başarmış erkekler de ya sakat ya da korku ve evham doludur. Aytekin ile Ali’nin durumu birbirine çok benzer: Aytekin askerden çürüğe çıkmak için kendini sakatlamaya çalışır, Ali ortak bilinçten çürüğe çıkmak için hafızasından ve bilincinden vazgeçer.⁴⁴

Film boyunca korumacı annesi tarafından rahme tıkalı kalmış olan Keten, cahil bir cesaretle dışarı çıkma hamlesi yapar. Tamamen fallik göndermeler taşıyan bir kayanın üstüne tırmanır ve “Korkuyorum Anne” diye bağırır.

Korkuyorum Anne filminde hemen hemen herkese dayatılan zaman vardır: Çetin’in sünnet olma zamanı, Aytekin’in askere gitme zamanı, Ali’nin ise çalışma zamanı gelmiştir. Burada anlatılmak istenilen, yaşamsal izleğin aşamalarının, zamanın, insan bedenine dayatılmasıdır. Ancak bir de bedenlerin kendi zamanı vardır. İpek’in doğum zamanı yaklaşmıştır. Neriman hanımın hapsirlik nöbetlerini ve alerjisini dindirmek için köpeğinden kurtulma zamanı gelmiştir. Fakat filmin esas vurgusu, bedenleri yoluyla kendilerine dayatılan zaman ile kendi zamanı arasına sıkışmış karakterlerdir: Çetin sünnet olmak istemez, Aytekin askere gitmek istemez, Ali çalışmak istemez. Reha Erdem sinemasındaki ana karakterlerin paylaştığı en temel gerilim bu tema etrafında şekillenir.

⁴³ M.Bilgin Saydam, *Deli Dumrul’un Bilinci*, Metis Yayınları, 1997, s.90.

⁴⁴ *Reha Erdem Sineması: Aşk ve İsyan*, Editör Fırat Yücel, Çitlembik Yayınları, 2009, s.64.

Korkuyorum Anne filmindeki bu temel gerilimden hareketle beden, ataerkil sistemin kodlarının yazıldığı en somut etki alanı olarak ele alınır. Büyüme ile birlikte gitgide daha haşın ve acımasızca dayatılan kodlar ile bu kodlara indirgenmeden çocuk zenginliğini koruma isteği arasında sıkışan karakterlere filmde sıkça rastlarız.⁴⁵

Korkuyorum Anne filminde insan olmak, ergen ya da yetişkin olmak, bireyin mutluluk ve özgürlük arayışı esnasında kültürle olan çatışması bağlamında ele alınır. Freud, mutluluk arayışının insan için evrensel bir arayış olduğunu söyler fakat bunun yalnızca içgüdülerin doyurulduğu egoist bir yaşamla mümkün olabileceğini de ekler. Freud’a göre insanın mutluluğu ile toplum düzeni arasındaki çıkar çatışması aşılamaz. Modernitenin “medeniyet projesi” insanların mutluluk içerisinde değil, evrensel bir hoşnutsuzluk (discontent) halinde, bir arada ve uyum içinde var olabileceği bir projedir. Hoşnutsuzluk toplumsal güvencesi nedeni ile kabul ettiğimiz bir arada yaşamamanın göze alınan bir bedelidir. Freud’a göre bu, toplumsal bir varlık olan insanın en temel çelişkisidir. Bu çelişkiyi çözmeyi bireyin kendisine bırakan Freud şöyle demektedir:

*“Her insan kendine mahsus bir usulle nasıl kurtulacağını kendisi bulmalıdır. Bu dış dünyadan ne kadar tatmin beklediği, kendini özgürleştirmek için ondan ne kadar uzaklaşabileceği ve nihayetinde dünyayı kendi isteklerine uyacak şekilde değiştirmek için kendinde ne kadar kuvvet bulabildiği ile ilgili bir sorudur.”*⁴⁶

Bireyin bu soruları kendine ilk olarak sorduğu hayatında çatışma ve hoşnutsuzluğun en şiddetli olarak hissedildiği dönem olan ergenlik, bireyle toplum arasındaki uzlaşmadan hemen önceki dönemdir ve *Korkuyorum Anne*’nin Ödipal karakterleri Ali ve Ketan, mutluluk ve tatmin arayışının bencilce görülmediği çocukluklarına sıkı sıkıya bağlı oldukları için büyümeyi reddederler. Ali’nin babasına karşı olan tutumu da bu açıdan incelendiğinde açıklığa kavuşmaktadır. Çevresindeki herkesi yavaş yavaş hatırlayan Ali babasını bir türlü hatırlayamamaktadır. Aile içerisindeki iktidarın sahibi ve baskının uygulayıcısı baba, Ali’nin toplumsal düzeyde kültürün baskısına karşı geliştirdiği bir başkaldırı ve dirençtir.

Ali ergenliği sürekli bir regresyon (gerileme) hali olarak yaşar; Ketan de ergenliğe sıkışıp kalmıştır. Fakat bu ergenliğin özgürleştirici bir yanı yoktur. Reha Erdem bir duyarlılık önerisi sunmuştur. Ergenliğin pür, naif, masalsı, çocuk yanını korumamız gerektiğini söylemeye

⁴⁵ A.g.e., s.88.

⁴⁶ Sigmund Freud, *Civilization and Its Discontent*, New York, W.W. Northon, 1989, s.67-68.

çalışmaktadır. Ergenlik bu filmde farklı imkanlar barındıran bir geçiş sürecidir. Romantize edilmez ve bir ütopya olarak önerilmez.

Korkuyorum Anne filmi büyüme meselesini, yetişkin bir erkeğe evrilme sürecinin aşamaları üzerinden ele alır. Sünnet, askerlik, evlilik ve evden ayrılma bu aşamalara tekabül eder. Apartmanın küçük çocuğu Çetin'in sünnet olması üzerinden filmin bütün erkeklerinin cinselliği gündemde tutulur. Ali yeni komşusu Ümit'i gördüğünde, “*Sol eli başımın altında olsun, sağ eli beni kucaklasın*” demektedir. Ali, Ümit'e; Keten, İpek'e ilgi duyar. Fakat ikisinin de bu ilgisi çocukluklarından getirdikleri mahcubiyete dönüşür. Ali ve Keten kendilerinde cinsel eyleme katılabilecek cesareti bulamaz. Hayatları bir büyüme çabası olarak akıp gider.

Korkuyorum Anne Reha Erdem'in insan bedeninin kurgusal bir yapı olan toplumla bağıını vurguladığı filmidir. Burada merkeze iç organlardan başlayarak insan anatomisi girer ve beden de filmin geçtiği mekanlardan biri olarak anlatım dünyasına dahil olur. Çünkü sünnet, askerlik, gasp, darp gibi insanın yarattığı oluşumlara maruz kalan bedendir ve insan yaşantısı orada kayıtlanarak hafızanın da çalışmasını etkiler.⁴⁷

Postmodernist düşünür David Harvey; “*Bundan önce tesis edilmiş bütün kategorilere güvenin yitmesi, anlamanın indirgenemez temeli olan bedene dönüşü tetiklemiştir. Her şeyin ölçüsü olduğu düşünülen bedenin ta kendisi onu yaratan güçlerin çarpışma alanıdır. Kişi ve benlik gibi beden de bir iç ilişkidir ve dolayısıyla gözenekli ve dünyaya açıktır.*”⁴⁸ demektedir.

Toplum da bu dünyalardan biridir ve insan bedeni için öyle kalacaktır. Harvey için sorun bu ilişkinin daha geniş bir perspektifte nasıl irdelenebileceğidir.

Filmin açılış sahnesinde hafızasını kaybetmiş olan Ali'nin bedeni ile ilişkisi farklıdır. Reha Erdem, Ali'nin bedenini parça parça gösterir. Ali'nin algısı karmaşık, bütünlük duygusu kaybolmuş, hafızası yerinde değildir. Bedeninin uyuşmuş bazı parçaları ona yabancı gelir, adeta aynadaki bütünlüklü görüntüsünü yitirmiş gibidir. Film boyunca istediklerini hatırlar, istemediklerini hatırlamaz. Önceden düzenli olan hafızasının parçalanmış olması, Ali'yi kendisi ve korkularıyla daha da yakınlaştırmıştır. Hatırlamakta en çok direndiği de babasıdır. Babası Ali'nin temel korkusunun kaynağıdır. Babasını da travmatik bir an yoluyla hatırlamaktadır. Ali de tıpkı Yekta gibi anneden kopuş, babanın baskısı ikilemine başkaldırmaktadır. Bunun yöntemini hafızasını silerek bulmuştur. Filmde özellikle erkekler korkmanın kendisini dile getirirken, Freud-

⁴⁷ Reha Erdem *Sineması: Aşk ve İsyan*, Editör Fırat Yücel, Çitlembik Yayınları, 2009, s.122.

⁴⁸ David Harvey, *Umut Mekanları*, çev. Zeynep Gambetti, Metis Yayınları, 2008, s.126.

Lacan bağlantılı bir toplumsallaşma ve bilinçaltı ilişkisini düşündürür. Ödipal aşamanın tamamlanmak zorunda bırakıldığı yetişkinliğe geçiş; toplumsal cinsiyetlerin, ahlaki değerlerin seçilip giyildiği, edinildiği, kuralların doğallaştırıldığı bir dönemdir. Bu nedenle terzinin “*içimiz ne korkunçmuş, iyi ki üzerimizi örtmüşsün yüce Rabbim!*” diye şükretmesi ironiktir.

Her bir karakterin toplumsal konumlarından yola çıkarak dile getirdikleri hayata ve topluma dair çeşitli düşünceler, filmin epizodik ve parçalı geçişlerinin de araçları olur. Ali’nin hafızası da anlatım mekanının zaman zaman montaj sekansla parçalanmasına zemin hazırlar.

Reha Erdem, *Korkuyorum Anne* filminde baba, sünnet ve askerlik gibi geleneksel kavramlar ekseninde filmin erkek kahramanlarının, erkek olma ya da olamama hallerini anlatırken “*Bu ülkede erkek olmak zor zanaat*” demeye getirmektedir. Erkeklerin erkek olamama durumlarının anahtar cümlesini ise “Korkuyorum Anne” sözü oluşturur.

2.3. *Beş Vakit Filminde “Büyüme Sancısı”**

Beş Vakit, Reha Erdem’in dördüncü uzun metrajlı filmidir. Bütün filmlerinin temasını oluşturan büyüme olgusu bu filmde en belirgin hatlarıyla yer alır. Reha Erdem bir tür “heterotopya” haline gelen İstanbul’dan ilk kez dışarı çıkmıştır. Bu çıkış, Çanakkale’nin Ayvıcık ilçesinin Kozlu köyüedir. “Geniş Zamanın Adı” olan taşraya gidiliş sebebi “Zaman Nedir?” sorusunu sormaktır. Reha Erdem’in deyimi ile “haytalığa, lüzumsuzluğa yer olmayan” kent, “Zaman Nedir?” sorusuna cevap veremez.

Beş Vakit epizodik anlatımla beş bölümden oluşmaktadır. Bölümler birbirinden ezan sesi ile ayrılmaktadır. Küçük bir köydeki insanların gündelik hayatı, bir günün beş vakte bölünmesi ile anlatılır. Filmin öyküsü bir gün içerisinde geçerse de taşrada yaşanan her gün aynı döngü içerisindeydir. *Beş Vakit* zamanın geçmesi üzerine değil, zamanın durması üzerine bir filmidir. İlerleyememe duygusu anlamca, büyüememe haline tekabül eder. Film ataerkil imgelerle hayat boyu süren çatışmanın hikaye edilmesinden oluşur. Cezalandırıldıkça babalarını sevmeyen oğullar ve dedelerden azar işiten babalar bu çatışmanın olağanlığının göstergesidir. Filmin bir sahnesinde yaşlı bir nine Yakup’un babasından bahsederken “*Bunun babası da böyleydi, onun babası da böyleydi*” demekle ataerkil düzenin kuşaktan kuşağa aynı şekilde aktarıldığını söylemektedir. Ebeveynler ve çocukları arasında sevgisizlik ve bitmeyen bir savaş hakimdir. *Beş*

*Yönetmen: Reha Erdem, Yapımcı: Ömer Atay, Senarist: Reha Erdem, Oyuncular: Özkan Özen, Ali Bey Kayalı, Elit İşcan, Bülent Emin Yarar, Taner Bırsel, Film Türü: Drama, Yapım Yılı: 2006, Süre: 110 dakika

Vakit filminde bir simge olan babanın baskıcı düzeninde büyümenin üzerine çöken ve kaçış yollarının tıkanıdığı bir kabus atmosferi vardır. Ömer, Yakup ve Yıldız isimli üç çocuğun büyüme sürecinden kesitler sunulur. *Beş Vakit* soğuk bir gecede camın dışında oturan Ömer'in sırtından gösterildiği bir sahne ile başlar. Hasta babası öksürük nöbetleri içinde cama tıklatarak oğlunu çağırılmaktadır. Ömer işitmesine rağmen bakmamaktadır. Filmin ilk sahnesiyle beraber baba-oğul gerginliği hissedilmektedir. Daha sonraki sahnelerden birinde Yakup, Ömer'e "*Boşuna sevinme, nasıl olsa iyileşir.*" demektedir. Ömer babasının ölümünü istemekte, kendi özgürlüğünün tek çaresi olarak babasının ölümünü görmektedir. Ömer'in istediği, simgesel ataerkil düzenin de ölmesidir. Ömer ataerkil düzenin yarattığı baskı nedeni ile büyümeyi göze alamamaktadır. Aylak ve umarsızca bütün gün tabiat ana ile hemhal olmaktadır. Baba baskısına karşı anne şefkati sembolikleştirilmiştir. Reha Erdem'in bu kadar keskin bir konuyu doğada çekmesinin nedeni, doğanın tüm baskılara rağmen sığındığımız, bizi kucağına alan tek yer olmasıdır. Film boyunca çocukların bir ölü huzuruyla toprağın, çimenin üzerinde uyuyakaldığını görürüz.

Beş Vakit filminin teması çocukların ebeveynleri ile olan ilişkisidir. Lacan'ın 'ayna evresi'nde bahsettiği gibi düzenin kurallarını koyan simgesel baba ile özdeşim sağlanıp, daha sonra onun yerine geçilecektir.⁴⁹

Düzenin kurallarına uyandan, düzenin kurallarını koyan olma adayı erkek çocuk, düzenin devamlılığının garantisidir. Buna karşın babadan nefret edip ölmesini istemek ciddi bir direniş örneğidir. Ömer'in kardeşi Ali, simgesel babanın durumunu içselleştirmiştir. Babasını öldürme planları yapan Ömer'in karşısına babasının göğsünü kabartan Ali konulmuştur. Ömer'in kardeşi Ali, Ömer'in aksine başarı kıstaslarına sahiptir. Ömer ödevlerini zorla yaparken, Ali dua okur, çarpım tablosunu ezberler. Ömer'e "*Ay gördün mü bu seni geçti, sen anca dağda bayırda gez*" denmektedir. Ebeveynlerin ideal çocuk tipi iyi öğrenci olmaktan geçer. Ömer'in arkadaşları Yakup ve öksüz çoban ile sürekli kırlarda dolaşırken gösterilmesi, kendisine dayatılan kodları kabul etmediğini açıklar. Ömer erkek egemen ve baskıcı kurallar sisteminin dışında bir varoluş aramaktadır.

Beş Vakit filmi çocuklar üzerinden erkek egemen sistemin aygıtlarını açığa çıkarır. Bu aygıtlardan en önemlisi şiddettir. Filmde çocuk bedenine uygulanan şiddet etkileyici sahnelerle örneklenir. Filmin ilk dakikalarında sınıfta sesli okuma yapan kız çocuğunun gözünün mor

⁴⁹ Reha Erdem *Sineması: Aşk ve İsyan*, Editör Fırat Yücel, Çitlembik Yayınları, 2009, s.99.

olduğu görülür. Öğretmen, “*gözüne ne oldu Müzeyyen?*” diye sorduğunda sınıftan bir arkadaşı “*Annesi dövdü*” der. Ardından başka bir çocuk işaret edilir ve “*onu da babası dövdü öğretmenim*” denilir. Filmdeki tek babasız çocuk olan çoban Davut’u ağaçtan fıstık kopardığı için sopayla döven Ahmet Ağa, ihtiyar heyetinin karşısında “*Ben de babalık ediverdim*” diyerek kendini savunur.

Kimi değerleri aşılacak adına ebeveynler tarafından yapılan bedensel müdahalenin, toplumsal değerler düzeyinde belli kalıplara sokulan çocukların bedenleri üzerinde oluşan şiddeti temsil ettiği görülür.⁵⁰

Çocuklar bu dayatılan kodları kırlarda gezinerek kırmaktadırlar. Okulda ezberletilen şiirde kırlarda gezinmek teması, okula gitmek ve büyümek ile tezat oluşturur:

*“Ağaçların gölgeleri,
Yamaçların dereleri,
Hem gönlünü eğlendirdin.
Hem başını dinlendirdin.
Haydi şimdi okula coş.”*

Sınıfta Müzeyyen bu şiiri okurken büyük bir ağaç gövdesine yaslanmış sigara içen Yakup ve Ömer’i görürüz. Kırlarda gönül eğlendirme görüntüsünün çağrıştırdıkları ile okulun disiplinli yapısı tezat oluşturmaktadır. Bu bağlamda doğa çocukların baskıcı kurallar sisteminden kaçış, mekanı gezinmek de zamandan kaçış eylemleri olur.⁵¹

Gezginlik, ele alınan Reha Erdem filmlerinde karakterlerin büyüme sıkıntılarına eşlik eden temel bir harekettir. *A Ay* da Yekta konak içerisinde odadan odaya veya adada geçirdiği zamanlarda kırlarda gezinir. *Korkuyorum Anne* de Ali çalışmayı sevmeyen, aylaklık eden bir tiptir. Ali’yi Aytekin’le sokaklarda, deniz kıyısında, lunaparkta, dolaşırken görürüz. Gezginlik bu karakterlerin dayatılan zaman kodlarında kaçışlarıdır. Aynı ritmin tekrar üretilmesine dayanan saniye, dakika, saat gibi zaman ölçme birimleri ve insan bedenini belli gelişim aşamalarına göre ayırıp sınıflandıran katı tanımların durağanlığına karşı gezginlik akışkan bir yapıdadır.⁵²

⁵⁰ A.g.e., s.99.

⁵¹ A.g.e., s.100.

⁵² A.g.e., s.83.

Gilles Deleuze'e göre zamanın, kodların ötesinde, ölçülemeyen kozmik bir yapısı vardır. Kodlanan zaman yapısının yapay olduğunu öne sürerek onu sistemle özdeşleştirir. Kozmik zaman yapısını ise sistemin dışına yapılan yolculuğun zamanı olarak tanımlar.⁵³

Beş Vakit filmindeki çocukların gezginlikleri, sistemin dışına yapılan bir yolculuk olarak gerçekleşir. Yakup, Ömer ve Yıldız akışkan bir zamanın içerisinde amaçsızca ve 'kültür'den uzak devinirler.

*"Çıkışsızlık yani dehlizler, insan yollarını bilmediği dehlizleri ile zenginleşen, kaybolduğu karanlıklarda renklenebilen, bilmediklerinin peşinde yuvarlandıkça yaralarıyla yükselen sonsuz bir varlık değil mi?"*⁵⁴

Ömer, Yakup ve Yıldız köyün dehlizi andıran sokaklarında tüm günlerini geçirmektedirler. Yıldız bu nedenle annesinden azar işitmektedir. Taşrada ergen kız çocuğu olmanın sorumlulukları daha fazladır. Kız çocuğu, ev işlerine yardım etmek, bebeğe bakmak ve kendini karşı cinsten yalıtım zorundadır. Yıldız kendi içinde isyankar öz barındıran bir karakterdir. Tüm bu gezinti sahneleri ve planları, yönetmen tarafından takip yöntemiyle verilmiştir. Karakterleri adım adım takip ederiz. Yakın plan çekimlere başvurulmamıştır. Genel planlarla hem takip duygusu hem de taşraya özgü genişlik hissettirilmiştir.

Filmde ezilme ya da ezme temasının cinsiyet konusunda da ömекlendiğini görürüz. Kırdan, hayvanların çiftleşmesini gülerek izleyen erkek çocuklar, Yıldız ve arkadaşlarının izlemesine tepki gösterir. Erkek çocuklar, kız çocuklarını olay yerinden uzaklaştırır ve ataerkil baskıyı bilmeden de olsa karşı cinse uygularlar.

Beş Vakit filminde büyüme sıkıntıları çeken çocukların cinselliklerini ya da cinselliği fark etmelerine de tanıklık ederiz. Bir sahnede Yıldız anne ve babasının sevişme seslerini işitmektedir. Bu sesler karşısında dehşete kapılmıştır. Yıldız en çok babasını sevdiğini söyleyen bir karakterdir ve annesiyle çatışma içindedir. Yıldız'ın babasıyla olan ilişkisi Freud'un Elektra Karmaşasının tipik bir örneğidir. Freud'a göre, kız çocuğu kendisinde fallus olmadığı için kastre edilmiş olduğunu düşünür ve fallusun sahibi babaya hayranlık geliştirir. Onun ilgisini annesinden çalmak ve güçlü olanı kendisine bağlamak ister. Bu, dolaylı olarak güç edinme yoludur.⁵⁵

Yakup ise Narin öğretmenine aşiktir. Dersi dinlemek yerine öğretmenine bakmaktadır. Bir sahnede Yakup'un babasının, öğretmenin evini izlediğini görürüz. Yakup da bu olay karşısında

⁵³ Gilles Deleuze, *Cinema 1: The Movement Image*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1986, s.59.

⁵⁴ Reha Erdem *Sineması: Aşk ve İsyan*, Editör Fırat Yücel, Çitlembik Yayınları, 2009, s.54.

⁵⁵ Sigmund Freud, *Totem ve Tabu*, Sosyal Yayınevi, 1996, s.155.

dehşete kapılır ve babasını öldürmek isteyen Ömer'in yanında yer alır; artık o da babasını öldürmek istiyordur. Yıldız gibi Yakup da sancılı bir şekilde cinsellikle tanışmıştır. Her iki karakter derin hayal kırıklığı ve anne-babadan nefretle cinsel masumiyetlerini yitirmişlerdir.

Reha Erdem'e göre çocukların zamanı algılayışları yetişkinlerden daha özgürdür ve onlar dayatılan zamanı değil kendi zamanlarını yaşarlar. Filmde anlatılan çocukların çocukluklarını bitirip büyüklüğe geçişleri başka bir zamana geçiş demektir. Aynı zamanda 'başkalarının zamanı'nı kabul etme trajedisi en iyi çocuklar üzerinden anlatılır.

2.4. *Hayat Var Filminde “Büyüme Sancısı”**

Hayat Var, Reha Erdem'in beşinci uzun metrajlı filmidir. Kahraman Hayat, İstanbul'da Göksu kıyısında, derme çatma ve tekinsiz bir evde babası ve dedesiyle birlikte yaşamaktadır. Babası balık tutan ve gayrimeşru işlere bulaşan birisidir. Kaçakçılık yapmakta ve kadın pazarlamaktadır. Dedesi ise yatalaktır ve nefes tüpüne bağlı yaşamak zorundadır. Annesi; babası ve Hayat'ı terk edip gitmiş ve bir polisle evlenmiştir. Hayat'la ilişkileri minimum düzeydedir. Hayat 14 yaşındadır ve yetişkinliğe geçme aşamalarını yaşamaya başlamıştır.

Hayat Var, Reha Erdem filmografisini tema bakımından en belirginleştiren filmidir. *A Ay* ile başlayan büyüme sancısı yaşayan ergenler teması filmde doruk noktasına ulaşır. Bu anlamda Reha Erdem filmlerinin panoramasını oluşturmaktadır. Hayat ile Yekta arasında kurulabilecek paralellikler, *Beş Vakit*'i hatırlatan kamera hareketleri, *A Ay*' in avangart ses tasarımıyla olan benzerlikler, *Hayat Var*'ın son derece bütünsel bir film olduğunun ispatıdır. Filmde yönetmenin önceki filmleriyle ortaklıkları olmasının yanında, Hayat karakteri üzerinden tüm temaların yeniden ele alınması söz konusudur.⁵⁶

Bu temalar arasında acılı büyüme süreci açık bir şekilde ön plana çıkmıştır. Hayat, *Beş Vakit*' teki çocukların kendileri doğaya atmaları gibi sık sık kendini dışarıya atmaktadır. Büyükler ile yaşanan mücadelenin ardından, dört yandan gelen baskıyla, hapis hayatı yaşadığı ve nefes almakta zorlandığı evden ve hayattan dışarıya kaçmaktadır. Şehrin sokaklarında ve tekinsiz bir doğada gün boyu yalnız dolaşmaktadır. *Beş Vakit*' in Ömer'i gibi Hayat da okulu sevmemektedir. Okul onun için baskının bir devamı niteliğindedir. Filmde İstanbul turistik bir

⁵⁶ *Reha Erdem Sineması: Aşk ve İsyan*, Editör Fırat Yücel, Çitlembik Yayınları, 2009, s. 55.

*Yönetmen: Reha Erdem, Yapımcı: Ömer Atay, Oyuncular: Elit İşcan, Erdal Beşikçioğlu, Levent Yılmaz, Stüdyo: Atlantik Film, Türü: Drama, Yapım Yılı: 2008, Süre:121 dakika.

imge olmaktan çok uzaktır. Reha Erdem olumlu ve olumsuz önyargıları bir tarafa bırakarak kendi evrenini yaratmaktadır.

Hayat Var, Reha Erdem filmlerindeki ikiliklerin tümünü içinde barındırır. Çocuk ve ebeveyn, başkaldıran ve otorite ile geleneksel üzerinden doğu ve batı, İstanbul'un metaforik varlığı olan Boğaz tarafından filmin iliklerine işletilmiş ikilikler olarak göze çarpmaktadır.

Hayat Var'ın Hayat'ı bir eşiktir. Yekta'nın beklediği sandal gibi Hayat da babasını ve sandalını beklemektedir. Dış gerçeklik ne kadar sertse Hayat da o kadar iç/hayal dünyasına çekilmektedir. Hayat yetişkinlikle çocukluk arasındaki sınırı en ağır biçimde deneyimleyen Erdem karakteridir. Bu deneyimi bedeni üzerinden yaşamaktadır. *Hayat Var* filminde Hayat ilk âdetini annesinin evinde görür. Örtünün kalkmasıyla pembe çarşafın üzerindeki kan lekesi görülür. Nefes alıp verme sesleri duyulur. Hayat, eli kalbinde güçlkle nefes almaktadır. Polis sirenleri, tekinsiz, korku dolu ruh halinin altını çizer. Hayat'ın yüzüne bir tokat iner. Annesinin, yüzünden önce, tokat atan elini görmemiz oldukça anlamlıdır. Anadolu'da yaygın olan ve ataerkil zihniyetin ürünü olan bu âdete göre, ilk kez regl olan genç kıza, onda utanma duygusu yaratması ve hareketlerine, bu duyguyu hatırlayarak dikkat etmesi için tokat atılır.⁵⁷ Bir erkeğin sünneti düğünle kutlanırken, kadınlık tokatla ve utanç duygusuyla karşılanır. Kadınlık Hayat'a annesinin tokadından daha ağır şeyler de getirecektir.

Filmin başlarında çerçeve dışındaki televizyondan gelen sesler ve Hayat'ın arkasındaki pencereye yansıyan görüntüler aracılığıyla, *Fatmagül'ün Suçu Ne?* (Süreyya Duru, 1986) filmini izlemekte olduğunu anlarız. Bu filme gönderme yapılmasının Hayat'ın başına gelecek tecavüzün, önceden habercisi olduğu söylenebilir.⁵⁸

Lacan'a göre simgesel düzen, öznenin ortaya çıktığı zemini oluşturan dilin, önceden varolan düzeni ve yasasıdır. Onun önceden belirlenmiş dilsel ve kültürel kuralları, ilk deneyimlerin karmaşasından özneyi yaratan ayrımları oluşturur ama aynı zamanda özneyi telafi edilemeyecek bir biçimde bölen, imgesel tanımlamalarla simgesel yasanın taleplerini birleştiremez hale getiren, kastrasyonu dayatır.⁵⁹ Hayat adet olduğu için kastre edilir, bakkalın önce taciz sonra tecavüzüyle kastre edilir, büyüme çağındaki bir kadın oluşu tüm bunlar için yeterli gerekçeyi oluşturur. Üvey babasının, "düzgün otur kız!" diye çıkışması da Hayat'ın bedeninin, erkek bakışında bir cinsel objeye ve göstergeye dönüştüğünü göstermektedir.

⁵⁷ "Sinemada Hayat Var", Derleyenler: Seçil Büker, S. Ruken Öztürk, De ki Sinema, 2012, s.251.

⁵⁸ A.g.e., s. 251.

⁵⁹ Elizabeth Wright, *Lacan ve Postfeminizm*, Everest Yayınları, 2002, s.34-55.

Bedeni biyolojik olmasa da kültürel şiddete maruz kalmaktadır. Simone De Beauvoir ‘ın sözü olan “Kadın doğulmaz, kadın olunur.”⁶⁰ Hayat’ın temsilinde hak ettiği yeri bulur. Beauvoir’in işaret ettiği empoze edilen değerlerin kadını hazırlaması süreci, Hayat’ın bedeninden en acılı biçimiyle gösterilmektedir. Söz konusu olan bir kadınsallaştırma sürecidir. Bu süreç travmatiktir ve Hayat’ın hayallerinin yoksullaştırılması anlamını taşır. Hayat, annesinin tokadıyla kadınsallaştırma sürecine sokulur. Kadınsallaştırma süreci tansiyonu yüksek sahnelerle hafızamıza kazınır.⁶¹

Bakkal sahnesinde Hayat’ı aynadaki yansımalarından görürüz. Buradaki ayna, erkek egemen bakış odaklı gösterge sisteminin yüzeyi anlamına gelen Lacan’ın ‘ayna evresi’ ni çağrıştırmaktadır. ‘Ayna evresi’ ,insanın doğuştan sahip olduğu öznelliğinin sosyal dünyadaki görüntüsü tarafından, yani karşısındakilerin bakışları bazında çizilmesidir.⁶²

Beden bir göstergeye dönüşmektedir. İnsan bedeni de diğer nesneler gibi belli anlamlar ve çağrışımlarla donatılır. Bu süreçte beden üzerinde etkin olan, onu şekillendiren erkek egemen kodlar, anlamlar, göstergeler sistemidir. Ayna, ayna içindeki imge erkek bakışın nesnesidir. Filmde Hayat’ın bakkal tarafından tecavüze uğramasının ardından o ayna bir tür kadın dayanışmasını akla getirecek şekilde Kamile tarafından parçalanır. Fakat çok geçmeden yeni bir ayna, bu sefer erkek dayanışmasını akla getirecek şekilde Hayat’ın babası ve bakkal ile birlikte yerine konur.⁶³

Gelişmekte olan bedeni üzerinden Hayat’a dayatılmaya çalışılan kimlik ile onun olmak istediği çocuk kimliği arasındaki gerilim filmin geneline hâkimdir. Film boyunca Hayat mutsuz, üzgün, kırgın ve en çok da kızgındır. Hayat hiç gülümsemez. Nadiren gülümsediği anlar; sınıf arkadaşlarıyla arası düzeldiğinde, annesi hediye bir elbise ile geldiğinde ve Fenerbahçeli çocuk ile su üzerinde oynarken gerçekleşir, yani yeniden çocuk olduğunda.

Büyümenin sancıları *Hayat Var* da bir kadın olarak büyümenin sancıları ile beraber sunulmaktadır.

Sevin Okyay, *Hayat Var* filmi için şunları söylemektedir: “*Etrafindakilerin çoğu erkek olsa da Hayat Var bir kadın filmi, hayata kahramanının açısından bakan onun durduğu yerde*

⁶⁰ A.g.e., s.52.

⁶¹ A.g.e., s.53.

⁶² A.g.e., s.53.

⁶³ A.g.e., s.54.

duran bir film. Bir kurtulma olmasa bile bir umut söz konusuysa eğer o umut da Hayat'tan doğacaktır. Öte yandan kız, hayal kırıklıklarının acısını bahçedeki tombul hindiden çıkarır."⁶⁴

Hayat yaşlılarıyla oyun oynamak, bir bebek gibi sevilme istemektedir. Erkek egemen cinsiyetçi bir bakışın nesnesine dönüşmek ve bu imgede hapsolmek, sık sık girdiği nefes alamama, nefessiz kalma nöbetleri isyanın göstergeleridir. Aynı zamanda oksijen tüpüne bağlı olarak yatan dede ile Hayat arasında bir paralellik kurulmuştur. İkisi de nefes alamamaktadır. Reha Erdem bu paralellikle Hayat'ın hasta ve yatalak bir ihtiyarın tutsaklığına sahip olduğunu altını çizmektedir. Filmin sonunda Hayat hasta dedesini eve kilitleyerek, onu ölüme terk eder. Bu sembolik olarak tutsak Hayat'ın da ölümüne işaret eder. Egemen gösterge sisteminden ve onun beden üzerinden dayattığı baskıcı, indirgeyici kodlardan kendi kaçış biçimini bu şekilde yaratmaktadır.

Hayat Var filminin temel izleklerinden birini Reha Erdem'in deyişiyle "aşksızlık" oluşturur. Hayat'ın yaşadığı çevrede kadın yoktur. Kadının olmadığı yerde ise hayat, tutku ve aşk yoktur. Tüm karakterler korkunç bir yalnızlık içindedir. Final sahnesi hariç izleyicinin içini istan olumlu bir durum meydana gelmemektedir. Hayat bir tek babasını sevmektedir. Sevgisi sessiz ve derindendir. Aşk yoksunu ve erkek egemen bir dünyada yaşadığının erken farkına varmıştır. Burak Acar bir yazısında şöyle demektedir: "*Hayat erkeklerin dünyasına ait olgu, obje ve durumlara önce özeniyor, sonra onları hafife alıyor ve hatta kitschleştiriyor, daha sonra da onlarla dalga geçerek intikam alıyor. Hayat erkek dünyaya özeniyor çünkü güçlü olan, yaptırabilme edimine sahip olan erkekler... Reha Erdem hayatın sıkıcılığı, kuruluğu ve heyecansızlığından daha çok erkekleri sorumlu tutuyor. Bu mevzuda erkek ve kadın arasındaki tavrını daha çok kadından yana koymuş gibi görünüyor.*"⁶⁵

Hayat bu sevgisiz ortamda yolunu bulmaya çalışmaktadır. Babasının onu tekneyle getirip götürdüğü karşı yakada bulunan okulunun civarında, yüzü sarı-laciverte boyalı bir çocuk vardır. Hayat'a soluk veren biridir bu çocuk ve sınırlarını ihlal etmeden sabırla bekler. Aşkını söylediği şarkılarda dillendirir. Duygulara yer olmayan soğuk erkek dünyasında aşk, ifadesini, sesini ve sözünü, filmin dünyasına tezatlık oluşturan arabesk müzikte bulur. Hayat yavaş yavaş yaklaşır bu genç adama, uzun uzun sınırlarını ve nihayet sonunda boyunduruklarından kurtulup kaçır. Nereye gittiğini, kiminle gittiğini önemsemez.

⁶⁴ <http://www.radikal.com.tr>: "Sancılı ve Aşksız", Sevin Okyay, 12.05.2013.

⁶⁵ Reha Erdem Sineması: *Aşk ve İsyan*, Editör Fırat Yücel, Çitlembik Yayınları, 2009, s.27.

Hayat filmin sonunda ilk defa sınırı aşar ki, bu an bir delilik anıdır. Yüzleri tamamen boyanmış iki çocuk, suyun üzerinde son sürat giderlerken, gerçekliğin ve aklın katlanılmaz sınırlarının dışına çıkarak varolurlar.

Uğur Vardan, *Hayat Var* filmi için şöyle demektedir: “*Reha Erdem bir genç kızın büyüme hallerine, aslında ilk filmi A Ay da da değinmişti. Yıllar sonra benzer bir meseleye tekrar göz atar gibi yaparken bu kez baştan sona bir şiirselliğin peşinden koşan bir film yerine, yine yer yer şiirsellikler yakalayan ama asıl olarak vahşi bir orman gibi algılanabilecek bir düzen içinde, masumiyetini kaybeden daha doğrusu kaybettirilen Hayat’ın öyküsünden pasajlar sunuyor... Hayat Var enfes iskele görüntüleriyle açılıyor ama güzellik sadece o noktada kalıyor, son derece estetik kadrajlar bütün film boyunca sürüyor. Lakin bunca görüntüsel güzelliğe inat film çok da güzel şeyler anlatmıyor.*”⁶⁶

Hayat Var, ses tasarımıyla öne çıkan bir film olma özelliğini taşımaktadır. Reha Erdem rejî ve senaryonun yanında ses tasarımını da üstlenmiştir. Öyküdeki ruhun ve yönetmenin öfkesinin seslere yansımaya şahit olunmaktadır. Hayat’ın üzerine gelen hayatın acımasızlığı somuta dönüşmektedir. Film boyunca bir hindinin çıkardığı sesler, uçakların gürültüsü, hediye oynucağın cıngılı, gemilerin düdük sesleri, sirenler ve Hayat’ın bir iç ses olarak mırıldanması öykünün huzur veren görüntülerini sabote etmektedir.

Almanya’nın ünlü kanalı ZDF’nin Erdem’le yaptığı söyleşinin muhabiri Hayat karakterini yaralı bir hayvana benzetmiştir. Hayat etrafıyla ve dünyayla hırıltılı bir dil ile iletişim kurmaktadır. Reha Erdem hayatın iç çılgınlığını mırıltı ve hırıltı olarak filme yedirip, bir büyüme hikayesini olanca saflığıyla izleyiciye aktarmıştır.

SONUÇ

⁶⁶ <http://www.radikal.com.tr>: Uğur Vardan, “Bu Dünyada Hayat Var Mı?”, 22.05.2013.

Reha Erdem, 1989 yılında *A Ay* filmi ile başladığı sinema serüvenine altı film sığdırmış ve bu filmlerle kendine özgü bir sinema dili yaratmayı başarmış, son dönem Türk sinemasının özgün isimlerinden biridir. Sinemasını sesin ve görüntünün montajına dayandırarak yapıntısal bir biçim geliştirmiştir. İnsan bedeninin ve ruhunun toplumsal hayatla kurduğu ilişkiyi, sinemasının ana konusu yapmıştır. Sinemasını ‘auteur’ sineması içinde değerlendirmek mümkündür. Auteur yönetmen kavramı bir filmin yaratılmasında tıpkı bir roman yazarı gibi en büyük sorumluluğu taşıyan ve kendi imzasını filme atan kimse olarak yönetmeni teşhis etmektedir. Auteurist yaklaşım yönetmenin temel kaygılarını, filmlerinde tekrarlayan motifleri, filmlerinin içeriklerini ve biçimlerini kişiliğinin tutarlılığı bağlamında ve diğer yapıtlarıyla ilişkisi içinde değerlendirmektedir. Filmler her ne kadar ortaklaşmacı bir sanat dalı olarak görülse de ve sinemanın endüstriyel ve ticari yapısının yönetmenin anlatımı üzerinde etkisinin olduğu düşünülse de auteur kimliğine erişebilmiş yönetmenler bu tip kısıtlamaların üstesinden gelerek filmlerine bir yazar gibi imzalarını atabilecek kadar kendi dışavurumlarını gerçekleştirebilmiş sanatçılar olmaktadır.

Her filminde farklı biçim arayışları, farklı anlatım metotları, farklı üsluplar deneyen Reha Erdem’in filmlerinde kendine ait kıldığı unsurlar göze çarpar. Bir Reha Erdem filmi izlediğimizi doğrudan hatırlatan ve tüm filmlerinin omurgasını oluşturan en belirgin özellik büyüme sancısı çeken ya da büyüyemeyen karakterlerdir. Bunun nedeni ise öfkeli olduğu ataerkil düzenin aygıtlarını en çok büyüme çağındakilere dayatmış olmasıdır. Neşeli ve kısmen kuralsız olan çocukluğun bitip baskıcı ve babaerkil kurallar silsilesiyle ilk defa karşılaşılan ergenlik, sistemle olan problemlerini dile getirmesi bakımından Reha Erdem’e olağanüstü bir malzeme sağlamıştır. Yönetmenin ergenlik dönemine olan ilgisi bu tezin konusunu oluşturmuştur. Lacan’ın ‘ayna evresi’ yöntem olarak kullanılarak filmlerdeki büyüme sorunsalı tüm hatlarıyla analiz edilmiştir. Bedenin büyüme aşamasında bir gösterge olarak kodlanması ve sosyal olarak tanımlanmasını anlamak için Lacan’ın ayna evresine bakmak gerekmektedir. Ayna evresine göre kişinin özneliği aynadaki nesne tarafından tanımlanır. Başka bir deyişle aynadaki imge özneyi esir alır, bastırır, onun yerine geçer. Hem ‘ben’in olduğu hem de aslında özneliğin silindiği bu duruma Lacan ‘yanılgı’ demektedir. Aynaya bakan çocuk aslında karşısında ona bakan ve onun özneliğini ele geçiren imgenin bakışlarının odağı olur. Bu düzenin kuralları ayna evresinde resme giren otoriter baba tarafından belirlenir. Baba, çocuğu anneden ayıran, yeniden anne ile birleşmesine engel olan ve oyunun kurallarını koyandır.

A Ay filminde Yekta simgesel baba tarafından koyulmuş olan oyunun kurallarını kabul etmek istemez. William Blake'in '*Infant Sorrow*' şiirinde olduğu gibi babanın ellerinde mücadele vermekte ve üzerine giydirilen kimlikten kurtulmaya çalışmaktadır.

Yekta, ölmüş annesi ile geceleri konağın penceresinde buluşur. Bu buluşmaların rüyadan çok öte bir gerçekliği vardır. Tektipleştirici ve indirgeyici göstergeler sisteminin dışında bir varoluşun peşindedir. Simgesel babanın hüküm sürdüğü sistemde bocalar, üzerine giydirilmeye çalışılan göstergeyle boğuşur ve annesinin koynuna sokulur.

Bütün toplumsal tartışmaların yanı sıra *A Ay* gerçeğin, hakikatin ne olduğu sorusunu büyümek üzere olan bir çocuğun bilinciyle sormaktadır. Gerçeği irdelerken yetişkin olmak ve çocuk olmak tezatlığının kurulması bir tesadüf değildir. Filmde Yekta dışında herkes yetiştirilmiştir fakat hakikati arayan, rüyalarına inanan yalnızca Yektadır. Reha Erdem ilk filminde çocuk olmanın saf bilincine saygısını sunarak tarafını belli etmektedir. Ona göre yetişkinliğin kuru, sert, acımasız iklimi her türlü soruyu reddederek tanımlar üzerinden hayatı açıklamaktadır. Yekta belli bir eşikten sonra sormayacağımız soruları sorduğu için girdabın içindedir. Çocukluğumuzun tüm sorularını sembolize eder.

Korkuyorum Anne filminde ise başkarakter Ali'nin hafızasını kaybetmiş olduğu ve bedeniyle ilişkisinin farklılaştığı görülür. Film boyunca istediklerini hatırlar, istemediklerini hatırlamaz. Ali'nin hatırlamakta direndiği tek kişi babasıdır. Babası yani simgesel baba Ali'nin korkusunun tek kaynağıdır. Lacan bağlantılı bir toplumsallaşma ve bilinçaltı ilişkisi göze çarpar. Ödipal aşamanın tamamlanmak zorunda bırakıldığı yetişkinliğe geçiş; toplumsal cinsiyetlerin, ahlaki değerlerin seçilip giyildiği, kuralların doğallaştırıldığı bir dönemdir. Ali de tıpkı Yekta gibi anneden kopuş, babanın baskısı ikilemine başkaldırmaktadır. Bunun yöntemini hafızasını silerek bulmuştur.

Korkuyorum Anne büyümenin ya da büyüyememenin hikâyesini anlatır. Ataerkil toplumlarda edilgin, çaresiz bekleyen çocuğun, etken, arayan bulan, yapan, erişkine dönüşmesine “ana kaç-babacıl eylemlilik” denir. Aile bazında baba, toplum bazındaysa ortak bilince doğru ilerleyen bu eylemlilik, bilinçliliğin getirdiği acıların giderilmesi amacıyla göbek bağına takip ederek geriye, rahme dönmek zorundadır. Bütün çocukların erkek doğduğu *Korkuyorum Anne* nin mizahi ve trajikomik tarafını oluşturan şey, erkeklerin ana rahminden çıkmaya çalıştıkları anda dehşete kapılıp geri dönmeleridir. Çünkü dışarıdaki dünya, “babacıl eylemlilik”in onları içine çağırdığı kültür korkutucudur. Bu kültürde sünnet olmak, asker olmak, polis

sorgulamasından geçmek, işkence ile tehdit edilmek vardır. Böyle bir kakofoni içerisinde babacıl olmak, göbek bağıını atıp anadan kaçmak oldukça zordur. *Korkuyorum Anne* büyüme meselesini yetişkin bir erkeğe evrilme sürecinin aşamaları üzerinden ele alır.

Beş Vakit, yönetmenin bütün filmlerinin temasını oluşturan büyüme olgusunun en belirgin hatlarıyla yansıtıldığı filmidir. Reha Erdem bir tür ‘heterotopya’ haline gelen İstanbul’dan ilk kez dışarı çıkmıştır. Bu çıkış, Çanakkale’nin Ayvacık ilçesinin Kozlu köyünerdir. Taşraya gidiliş sebebi ‘zaman nedir?’ sorusunu sormaktır. Film zamanın geçmesi üzerine üzerine değil zamanın durması üzerine bir filmidir. İlerleyememe duygusu anlamca büyüyememe haline tekabül eder.

Film ataerkil imgelerle hayat boyu süren çatışmanın hikâye edilmesinden oluşur. Ömer, Yakup ve Yıldız isimli üç çocuğun büyüme sürecinden kesitler sunulur. Filmde bir simge olan babanın baskıcı düzeninde, büyümenin üzerine çöken ve kaçış yollarının tıkanıdığı bir atmosfer vardır. Filmin teması çocukların ebeveynleriyle olan ilişkisidir. Lacan’ın ‘ayna evresi’nde bahsettiği gibi düzenin kurallarını koyan simgesel baba ile özdeşim sağlanıp daha sonra onun yerine geçilecektir. Düzenin kurallarına uyandan, düzenin kurallarını koyan olma adayı erkek çocuk, düzenin devamlılığının garantisidir. Ömer’in babasının ölmesini istemesi ise ciddi bir direniş örneğidir. Babayı öldürmek, simgesel babanın baskıcı, fallus merkezli kodlar sistemine karşı bir direniş anlamına gelmektedir. Ömer, erkek egemen ve baskıcı kurallar sisteminin dışında bir varoluş aramaktadır.

Hayat Var filminde Hayat İstanbul’da Göksu kıyısında, derme çatma, tekinsiz bir evde babası ve dedesiyle birlikte yaşamaktadır. On dört yaşındadır ve yetişkinliğe geçiş aşamalarını yaşamaya başlamıştır. Reha Erdem filmografisini tema bakımından en belirginleştiren filmidir. *A Ay* ile başlayan, büyüme sancısı yaşayan ergenler teması, *Hayat Var* da doruk noktasına ulaşmaktadır. Hayat ile Yekta arasında kurulabilecek paralellikler, *Beş Vakit* i hatırlatan kamera hareketleri, *A Ay* in avangart ses tasarımıyla olan benzerlikler son derece bütünsel bir film olduğunun ispatıdır. Hayat karakteri üzerinden tüm temalar yeniden ele alınmıştır. Hayat, sert ve acımasız bir dünyanın ortasında çocuk olmakla kadın olmak arasına sıkışmıştır. Büyümeye direnir, parmağını emer, kardeşinin emziğini ağzına alır, babasının getirdiği oyuncakla vakit geçirir. Suskundur, konuşmaktan çok mırıldanır ve inler. Dilin ve kültürün dünyasından mümkün olduğunca uzak durur. Doğaya sığınır; tek başına yeşilliklerin arasında dolaşır, çimenlere yatar. Bütün yabancı ve uyumsuz haline karşın tek istediği sevgidir.

Hayat bir eşiktir. Yekta'nın beklediği sandal gibi Hayat da babasının sandalını beklemektedir. Yetişkinlikle çocukluk arasındaki sınırı en ağır biçimde deneyimleyen karakterdir. Bu deneyimi bedeni üzerinden yaşamaktadır. Bedeni kültürel şiddete maruz kalmaktadır. Söz konusu olan bir kadınsallaştırma sürecidir. Hayat ilk adetini olur ve annesinin tokadıyla kadınsallaştırma sürecine sokulur. Bakkal sahnesinde Hayat'ı aynadaki yansımalarından görürüz. Buradaki ayna erkek egemen bakış odaklı gösterge sisteminin yüzeyi anlamına gelen 'ayna Evresi'ni çağırır. 'Ayna evresi' insanın doğuştan sahip olduğu özneliliğin sosyal dünyadaki görüntüsü tarafından çizilmesidir. Hayat'ın bedeni bakkal tarafından metalaştırılır ve Hayat tacize uğrar. Arkasından tecavüz gelir. Hayat, Lacan'ın 'simgesel baba'sı tarafından cinsel objeye dönüştürülmüştür. Etrafıyla ve dünyayla hırıltılı bir iletişim kurmaktadır. Reha Erdem Hayat'ın iç çığlığını mırıltı ve hırıltı olarak filme yedirip bir büyüme hikayesini olanca saflığıyla anlatmıştır.

Sonuç olarak Reha Erdem sineması insanı tüm yönleriyle ele alma çabasında olan bir sinema olarak karşımıza çıkmaktadır. İnsanı, özellikle onu çevreleyen aile ve toplumla birlikte analiz eden bir nosyona sahiptir.

Bireyi şekillendiren her şeyin aile ve toplumla ilgili olduğunu savlamaktadır. Bu tezde, *A Ay, Korkuyorum Anne, Beş Vakit, Hayat Var* filmlerini domine eden büyüme ve büyüyememe sorunsalı tüm hatlarıyla analiz edilmiştir. Filmler incelenirken büyüme hadisesinin tüm handikapları incelenmiştir. Yönetmenin, ergen karakterleri neden başrole aldığı ve bununla ne anlatmak istediği sosyolojik ve ruhsal tüm unsurlar vurgulanarak tek tek incelenmiştir.

Reha Erdem sineması büyüme dönemimizde üzerimize abanan ataerkil sistemden, isyan ederek kurtulmamız gerektiğinin altını çizmektedir. Yönetmene göre en çok hasarı aldığımız bu dönem, kurtuluş umudu taşıyan tek dönemdir.

KAYNAKÇA

- Abrevaya, E. Mary. *Aynadan Ötekine*, Bağlam Yayınları, 2000.
- Deleuze, Gilles. *Cinema 1: The Movement Image*, University Of Minnesota Press, 1986.
- Dor, Joel. *The Epistemological Status Of Lacan's Mathematical Paradigms*, In Pettigrew, 1997.
- Dorsay, Atilla. *Türk Sinema Tarihi*, Metis Yayınları, 1995.
- Freud, Sigmund. *Civilization and Its Discontent*, New York, W.W. Northon, 1989.
- Freud, Sigmund. *Totem ve Tabu*, Sosyal Yayınevi, 1996.
- Godard, Jean- Luc. *Godard Gordard'ı anlatıyor*. Metis Yayınları 1991.
- Grozs, Elizabeth. *Jacques Lacan: A Feminist Introduction*, London, 1990.
- Güngörmüş, Nilüfer. *Korkuyorum Anne*, Metis Yayınları, 2009.
- Harvey, David. *Umut Mekânları*, Çev. Zeynep Gambetti, Metis Yayınları, 2008.
- Kuleli, Berna. *İlk Filmim-Nasıl Başladım?*, *Altyazı* Aylık Sinema Dergisi, Temmuz-Ağustos 2006.
- Lacan, Jacques. *Fallus'un Anlamı*, Afa, İstanbul, 1994.
- Lacan, Jacques. *The Mirror Stage as Formative of the Function of the I*, *Ecrits*, London, 2002.
- Monaco, James. *Bir Film Nasıl Okunur*, Oğlak Yayınları, 2002.
- Murch, Walter. *Göz Kırparken*, İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları, 2007.
- Saşa, Ayşe. *Yeşilçam Günlüğü*, Dergâh Yayınları, 1993.
- Saydam, M. Bilgin. *Deli Dumrul'un Bilinci*, Metis Yayınları, 1997.
- Büker, Seçil – S. Ruken Öztürk. Der. *Sinemada Hayat Var*, De Ki Sinema, 2012.
- Tura, Murat Saffet. *Freud'dan Lacan'a Psikanaliz*, Kanat Kitap, 2012.
- Wright, Elizabeth. *Lacan ve Postfeminizm*, Everest Yayınları, 2002.
- Yücel, Fırat. Ed. *Reha Erdem Sineması: Aşk ve İsyan*, Çitlembik Sinema, 2009.
- <http://www.radikal.com.tr>: Daldal, Aslı. 'Reha Erdem Sineması'
- <http://www.radikal.com.tr>: Okyay, Sevin. 'Sancılı ve Aşksız'
- <http://www.radikal.com.tr>: Vardan, Uğur. 'Bu Dünyada Hayat Var mı?'
- <http://www.bakınız.com>: Ertuğrul, Onur. *Reha Erdem'in Gözü: Florent Henry*
- <http://www.sadibey.com>: A Ay
- <http://www.wikipedia.org>