

REHA ERDEM SİNEMASI'NDA UZAM, ZAMAN BELLEK ÇERÇEVESİNDE “KOSMOS” FİLMİ

Yüksel Doğan

Akdeniz Üniversitesi İletişim Fakültesi Radyo, Televizyon ve Sinema Yüksek Lisans
Öğrencisi
Antalya, Türkiye

yuksel.bdogan@gmail.com

Özet. Son dönem Türkiye Sineması'nın önemli yönetmenlerinden biri olan Reha Erdem'in 'Kosmos' adlı filminin uzam, zaman ve bellek açısından irdelenmesi bildirinin ana hedefidir. Bu çerçevede bir taraftan sinemanın uzam ve zamanla karşılıklı ilişkisi irdelenmekte diğer taraftan da sinemanın kendi uzam ve zamanını nasıl biçimlendirdiğine, nasıl dönüştürdüğüne değinilmektedir. Türkiye Sineması'ndaki dönemlerin bu iki kavram üzerinden kısa bir değerlendirmesinin ardından Reha Erdem sinemasının yarattığı atmosferdeki tüm uzam ve zamanın özellikleri incelenmektedir. Sinema aygıtı, günümüze kadar uzanan süreçte; tüm teknolojik, sosyo-ekonomik süreçlerden etkilenerek kendi yapısal özelliklerini deneyleyerek, sorgulayarak, dönüştürerek, yeniden tanımlayarak, eksiltip çoğaltarak sinema sanatı olarak kendini kanıtlamıştır. Bu süreç kesintisiz devam etmektedir. Tüm bu süreçler boyunca anlatı ve temsil yapıları uzam ve zamanın dönüşümlerini etkileyerek ve onlardan etkilenerek yeni biçimler geliştirmiştir. Tüm bu süreci şekillendirirken kendine özel öğeler (senaryo, kurgu, kamera, oyuncu, ses, müzik vb) üzerinden kendi anlatı kalıbını üretmektedir. Reha Erdem'in yarattığı atmosferin uzam –mekân, hareket, varlık/ beden- ve zaman kalıplarının sorgulanması yönetmenin sinemasal bakış açısını ortaya çıkaracaktır. Bu sorgulama 'Kosmos' üzerinden gerçekleştirilerek filmdeki atmosfer ve temalar üzerinden yönetmenin çok katmanlı anlatı yapısı çözümlenecektir.

Anahtar sözcükler: Kosmos, uzam, zaman, bellek

Abstract. The primary aim of this paper is to analyse 'Kosmos', directed by Reha Erdem who is the most important directors of Turkish cinema in the recent years, in the perspectives of time, space 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. After a brief assessment of the periods of Turkish cinema over these two concepts, an analysis of Reha Erdem's films' ambiance is carried out in the perspective of time and space. The cinematic device, affected by the whole technological and socio-cultural developments of the history, proves itself as an art throughout the years by experiencing, questioning, transforming, redefining, improving its own characteristics. It is an ongoing process. The narrative and representative structures have developed new styles by affecting and being affected by the historical perspective of the time and space. While shaping this entire process, it brings on own narrative structure on the basis of its custom elements (editing, script, sound, music, actor, etc.). Pondering upon the forms of space -place, motion, existence/body- and time of the ambiance created by Reha Erdem will reveal the director's cinematographic aspect. The multi-layered narrative structure of the director will be analysed by examining 'Kosmos' over the ambiance and themes of the film.

Keywords: Kosmos, space, time, memory

1. GİRİŞ

Bu çalışmada sadece *mekân* ve zaman üzerinden kurulacak kuramsal çerçevenin alanını genişletebilmek amacıyla *uzam* kavramı kullanılacaktır. Uzam kavramı; kapsamı ve farklı disiplinlerdeki anlamı çerçevesinde mekân-beden-varlık eksenli bir okuma kazandıracağı düşünüldüğü için özellikle seçilmektedir. Uzam ve zaman; insan ve doğanın varoluşuyla paralel, insanı ve doğayı anlamlandırma süreciyle yaşıt iki temel kavram olarak karşımıza çıkmaktadır. Uzam nedir? Zaman nedir? Temel olarak **uzam** bir '*bir varlığın uzayda kapladığı yer*' olarak tanımlanırsa; **uzam** varoluşsal bir zorunluluk; **zaman** ise '*uzayda kaplanan yerin*' dördüncü boyutu yani tamamlayıcı olması açısından özünde bir

farkındalık ve bilinç olarak ele alınmalıdır. İnsanlık tarihi; uzam ve zamana ait bu bilince hem temel varoluşsal zorunlulukları olduğu için hem de varlığın zamansal algılanışına somut bir çerçeve çizilebilir açısından birbiri üzerinden tanımlanmaya ihtiyaç duyan bu iki kavrama ait farklı yaklaşım biçimleri geliştirmiştir. Bu iki kavramı sadece metafiziğin temel sorunsalına indirgemenin daha bütünsel bir bakış açısı yakalayabilmek için bu dönüşümün temel izleğini kültür ve anlatı üzerinden sürerek ilk çağdan günümüze uzanan birikime; tarihsel ve toplumsal bir bakış açısıyla yaklaşıma gerekliliği kaçınılmazdır. **Kültür** tanımı gereği uzam ve zamanın geçirdiği dönüşümleri barındırmaktadır. Bir yandan da bu dönüşümlerin aktarılması ve saklanması sürecinde dil, anlatı ve bellek gibi kavramlarla içli dışlı olagelmıştır. Dolayısıyla kültür ve anlatı üzerinden tanımlamaya çalışacağımız uzam ve zaman sorunsalının ulaşacağı kilit nokta hem toplumsal hem de bireysel belleğimizin yansımaları olacaktır. Bu çalışmada oluşturulmaya çalışılan uzam ve zaman, kültür-anlatı ve bellek eksenli sorgulama özelde son dönem Türkiye Sineması'nın önemli yönetmenlerinden biri olan Reha Erdem'in sineması üzerinden okunmaya çalışılacaktır. Yönetmenin *'Kosmos'* adlı filmi örneklem olarak seçilmiştir. Sinemanın kendi uzam ve zamanını oluşturmasını sağlayan öğeler başlangıçtan günümüze ekonomi-politik, sosyo-kültürel dönüşümler üzerinden tartışılacaktır. Bu tartışmanın Türkiye Sinema tarihi için de yol gösterici bir çerçeve çizmesi hedeflenmektedir. Böylece seçilen yapım üzerinden yönetmenin çok katmanlı anlatı yapısı ana tartışma motivasyonları üzerinden çözümlenecektir.

2. SİNEMADA UZAM, ZAMAN, BELLEK

Sinemada uzam, zaman ve bellek kavramlarının altını doldurabilmek ve bu kavramların teorik çerçevesini çizilebilir amacıyla, sinema tarihinin başlangıcından günümüze temel gelişmeleri ele alınacaktır. Sinemanın ilk yıllarından yola çıkarak anlatının şekillenme süreci; sinemanın kendi uzam ve zamanını kurmak için kullandığı öğelerin geçirdiği evreleri de tanımlamaya yardımcı olacaktır. Sinemanın tarihsel olarak geçirdiği anlatı evrelerini, bu evrelerin sinemasal uzam ve zamanı biçimlendirmek için kullandığı öğeleri ve bu sürecin bellekle olan etkileşimini incelerken hedeflenen perspektife yol göstermesi açısından vurgulanması gereken nokta; tüm metinlere ve temsillere uzam ve zamanın hem nesnesi hem de öznesi olarak yaklaşmak olacaktır.

Sinemanın başlangıcını müjdeleyen öncüller *"on dokuzuncu yüzyılın son çeyreğinden geriye gitmez"* (Armes, 2011, s.17). Sürecin başlangıcı imge ve hareket çerçeveli denemeleri barındıran, devrimin yeniden üretilmesi ve kaydedilmesini hedefleyen bir dizi bilimsel ve teknolojik gelişmenin ürettiği bir makine üzerinden tanımlanabilir. Andrew Sarris'in kısaca özetlediği gibi; *"Sinema hangi tanımlamaya göre olursa olsun genç bir sanattır, ancak yalnızca kendi tarihine değil, aynı zamanda kendi arkeolojisine de sahip çıkacak kadar yaşlıdır. İlk ürünlerin geriye doğru izleri, arkeoloğun milliyetine bağlı olarak Amerika Birleşik Devletleri, Fransa ve İngiltere'de 1880'li ve 1890'lı yıllara sürülmüştür. Birbirine zıt denemeler yapılmış ve icat patentleri Thomas A. Edison, William Kennedy, Laurie Dickson, William Friese-Greene, Louis Aimé Augustine Le Prince, Louis ve Auguste Lumière ve 19. yüzyıl sanat, bilim ve kapitalizmin camera obscura'sından çıkan birçok bilinmeyen figürüne verilmiştir"* (aktaran Yılmaz, 2011, s.189). Sinematografin ve dahası sinemanın içinde bulunduğu çağın en önemli özelliği kapitalizmin sermaye birikimiyle doruk noktasına ulaştığı ve modernitenin her alanda egemen anlatı olarak kendini gösterdiği bir dönem olmasıdır. Bu düşünsel çerçeve Berman'ın altını çizdiği gibi; *"modern olmak; kendimizi, bize serüven, iktidar, haz, ilerleme ve bunların yanı sıra kendimizin ve dünyanın dönüşümünü vaat eden, ama aynı zamanda sahip olduğumuz, bildiğimiz, olduğumuz her şeyi imha etme deneyimi de taşıyan bir ortamda bulmamız demektir"* (Berman, 2013, s.27). Bu paradoksal yaklaşım aynı zamanda dönemin aydınlarının ve sanatçıların en temel şiarıydı. *"Baudelaire, 1863'te yayınlanmış olan 'Modern Hayatın Ressamı' başlıklı ufuk açıcı denemesinde şöyle diyordu: 'Modernite anlık olandır, geçip gidendir, olumsal olandır; sanatın yarısıdır; öteki yarısı ise sonsuz olandır, değişmeyendir.' Bir estetik hareket olarak modernizmin tarihi; bu ikili formülasyonun bir kanadından ötekine yalpalamakla geçmiştir"* (Harvey, 2012, s.23). Sinematograf; tüm bu yaklaşımların ışığında, gösterim ve çekim süreci açısından anlık olabilmeyi başarabilen, anı kaydedebilen teknolojik yapısı düşünüldüğünde de sonsuz ve değişmeyen de içinde barındırabilen çağının özeti diyebileceğimiz bir makine, bir araç olarak modern insanın hayatına giriş yapar. Modern çağ artık kendi hızına en yakın gerçeklik illüzyonunu keşfetmiştir. Kendi anlatı

olanaklarını keşfedebilmesi için; kameranın teknolojik olanaklarının keşfinin yanı sıra tarihi çağlar öncesine uzanan dil, imge, eğretileme, öyküselleştirme gibi kavramlarla kurduğu zorunlu etkileşime de ihtiyacı vardır.

Uzam ve zaman anlayışının dönüştürülen yüzünü tanımlamak için Harvey'in *sıkışma* kavramından yola çıkarak modernist anlayış ve sinemanın geçirdiği evreleri ilişkilendirebilmek için 1848 yılından itibaren modernizmin geçirdiği dönüşüme tekrar bakmak gerekmektedir. Bu yıllar tam da ekonomi politliğini Hobsbawm'ın sermaye çağı ve ulus devlet modeliyle çizdiği, dönemin yoğun sermaye ve emek fazlasıyla yaşadığı ekonomik krizin; Marx'ın *Komünist Manifestosu*'nda değindiği hayaletin yıllarıdır. Tüm bu koşullar elbette uzam ve zaman anlayışında ikincil bir kırılmaya sebep olacak, yeni bir sorgulama ve temsil sürecini doğuracaktır. Zamanın, uzama galip gelen tüm ekonomi politik unsurlarından, sosyo-kültürel tekinsiz gerilimlerinden ne edebiyat ne de diğer sanat dalları kurtulabilmiştir. Bireyin, içinde bulunduğu kentle yani uzamla etkileşiminden doğan kimlik karmaşası; zamanı uzamsallaştırılma çabasını kendine temel alan yazından mimariye, resimden müziğe kadar tüm estetik alanları farklı arayışlara itmiştir. Bu gerilimden doğan farklı temsil biçimlerinin arayışları; zamanın uzam üzerindeki yok edici etkisini olduğu gibi yansıtmayı ya da bu duruma yeni anlatım olanakları bulmayı hedefleyenlerden, bu gerilimin etkisini uzamı yeniden üst soyut bir alan olarak evrensel bir yerellikle kutsayan biçimleri deneyenlere kadar uzanmaktadır. 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. Bir yandan Griffith zaman tarafından parçalanmış anlatıya, kesintisizliği içeren yeni bir uzam yaratmaya çalışırken diğer taraftan başka yönetmenler farklı denemelerle tam da bu parçalanmışlığa uygun düşecek yeni biçimler üretmeyi denemişlerdir. *"Tüm bu düşünceler ekseninde sinema tarihine uzunca bir süre damgasını vuran klasik gerçekçi filmin anlatım yapısının yanında, sinemanın gelişim tarihinin başlangıcından itibaren sürekli olarak, ya bu anlatım yapısını daha da geliştiren, reforme eden veya buna karşı direnen filmlerin olduğunun anlaşılması gerekmektedir"* (Şentürk, 2011, s.222).

Griffith'in dramatik yaklaşımı temelde Aristo'dan bu yana gelen mimes'in bir uzantısı, klasik anlatı geleneğinin sinemaya uyarlanmış haliydi. Çekimlerle oluşturulan kesintisiz süreklilik; klasik neden-sonuç algısına dayanan, izleyicinin özdeşleşmesiyle elde edilecek katharsis'i amaç edinen bir öyküselleştirmeyi hedefliyordu. Kuleşov'un 1918 yılında gerçekleştirdiği kurgu deneyi ise, Rus sinemasında Vertov, Eisenstein, Pudovkin gibi öncülerin önünü açmıştır. Kuleşov bu deneyle aynı görüntünün ardına gelen farklı görüntülerin; izleyicide birbirinden çok farklı anlamlara gelebilecek farklı tepkilere neden olduğunu kanıtlamaya çalışmıştır. Kurgunun farklı anlatılara hizmet edebileceği gerçeği Griffith'in özdeşleşme temelinde kurduğu mimesinin tamamen dışına çıkıp sinemanın farklı biçimlerde üretilebilecek bir yapıntı olduğunu, kendine ait bir gerçekliği olduğunu vurgulaması açısından önemli bir gelişme olarak ele alınmalıdır. Avrupa'dan ve Rusya'dan çıkan birçok yönetmen; klasik anlatının bazı kurallarını deforme ederek ya da tümüyle farklı anlatı biçimleri denemişlerdir. Bu noktada Alman Dışavurumcu sineması, Rus montaj sinemacıları, Fransa ve İspanya'daki Gerçeküstüçüler 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 klostrifik etkiler içeren bilim kurgu, gerilim, kent-suç vb. öğeleri içeren yapımlara kadar birçok akımı etkilemiştir. Bu öncülün etkisi modernizmle birlikte oluşan yeni uzam ve zaman anlayışının yarattığı gerilimin birey üzerindeki yansımaları uzamın yapısını deforme ederek, izleyicinin algısını yabancılaştırarak ele alan sinematografik yaklaşımlar olarak düşünülmelidir. Uzam ve zaman geriliminde bireyin parçalanmış kimliğinin bir başka izdüşümü de gerçeküstü sinema anlayışında kendini bulmuştur. Bu anlayış, klasik anlatının ikili karşıtlıklarından yola çıkmasına rağmen, karşıtlıkları uzlaştırmak yerine yoğun bir imgelem ve düşler dünyasında kendi uzamını kurmaya çalışmıştır. Daha çok gerçek hayatta içinde bulunulan gerilimin bilinçaltı öğelerine yoğunlaşmış, modern toplumların geçirdiği evrelerin ve dahası uygarlığın geçirdiği evrelerin iktidar ve erkini rastlantısal ve çağrışımsal bir kurgu tekniği ile deşifre etmeye denemiştir. *"Bunuel'in son dönem filmleri gerçeküstü inanış ile sinemada bulunan anlatı stiline belki de en çarpıcı ilişkisini sunar. Ancak dışavurumculukta olduğu gibi, günümüzün genç yönetmenleri üzerindeki tortu biçimindeki gerçeküstüçü etkiden söz*

edilebilir. Sözelimi Roman Polanski ve Alain Resnais gibi yönetmenler güçlü bir gerçeküstücü etkiyi kabul ederler ve büyük ölçüde yerleşmiş bir stilin yaşamsal parçaları olarak bu hareketin yöntemlerini ve düşüncelerini kullanırlar” (Armes, 2011, s.2014). Temelde Kuleşov’un kurguda yakaladığı bakış açısı; anlamın yeni kurallar çerçevesinde farklı bileşenler aracılığıyla yeniden inşa edilebileceği gerçeğidir. Bu Griffith’te farklı bir uzamın yaratıldığını izleyiciye hissettirmeden gerçekleşirken Rus sinemasının Eisenstein, Pudovkin, Vertov gibi temsilcilerinde bir yapıntı olduğu gerçeğini saklamadan ilerleyen bir süreçtir. Her ne kadar klasik anlatının temel retoriğinden yola çıksalar da modernizmin devrimci retoriğini de içeren Rus sinemacıları, uzam ve zamanın bireyin ve toplumun yararına yeniden şekillendirilebileceği politik etiğiyle sinemaya yaklaşmıştır. Eisenstein’in çarpışmalı montajıyla zıtlıkların diyalektik birliği ve sentezi üzerinden yeni anlamlar üretmeye çalışan öyküsellik, Vertov’un kamerayı sokağa çıkararak, yaşamın kendiliğinden akışını, devinimini farklı kamera açıları, kesişmeler aracılığıyla aktarmaya çalıştığı belgesel tavrı ilk dönem Rus Sineması’nın avangart özellikleri arasında ele alınmalıdır. Çağrışımsal kurgu tekniği günümüzde farklı anlatı yaklaşımları tarafından sıklıkla kullanılmakta, Vertov’un açtığı gelenek ise; politik bakış açısı, gerçekliğin ele alınışı, kameranın ve oyuncuların kullanımı gibi perspektiflerden; İngiliz Belge Okulu, İtalyan Yeni Gerçekçiliği, Cinema-Verite ve Yeni Dalga gibi sinema akımlarını etkilemiştir.

Sinema tarihinde anlatının dönüşümünü tetikleyen ikinci evrenin özellikleri kısaca şu şekilde tanımlanabilir: İkinci Dünya Savaşı sonrasında yükselen radikal işçi direnişleri ve yenilgileri, savaşın yıkıcı etkisiyle zamana dolayısıyla tarihe ve ilerlemeye duyulan derin hayal kırıklığı, uzamın yıkılmış olması ve yeniden inşa edilmesinin gerekliliği, yeni oluşan Öteki’ne karşı duyulan derin korku ve kaygı, bu süreci lehine çevirmeye çalışan Amerikan sermayesi, Fordist üretim ve tüketim anlayışının yükselen yıldızı gibi dönemin temel yaklaşımları olarak özetlenebilecek dönemsel özelliklerin dolaylı izleri Hollywood ile simgeleşen klasik anlatıda kırılma yaratacak kadar belirgin olarak dönemin sinema filmlerinin hem ideolojik, hem estetik inşasında göze batmaya başlamıştır. Tüm bu anlatı kalıpları klasik anlatı sinemasının geleneksel yapısını içeriden zayıflatmıştır. Anlatının dönüşüme uğramasına sebep olan asıl etkiler ve farklı biçim denemeleri; uzam ve zaman algısı savaş nedeniyle korkunç bir yıkıma uğramış olan Avrupa’dan yükselecektir. Geçmişten gelen modernist estetik geleneğe bir ölçüde sırtını yaslayarak, bu geleneği dönüşüme uğratacak ve farklı ülke sinemalarını da etkileyecek çağdaş anlatı kalıpları oluşturmayı başarabilecektir. Savaş sonrası sinemasal anlatının inşa sürecinde uzam ve zamanı ele alış biçimini dönüştüren en önemli akımlardan biri olan İtalyan Yeni Gerçekçiliği ilk kırılmayı yaratacaktır. Savaşın son yıllarında film yapımının savaşın yıkımından nasibini aldığı düşünülürse; hem eldeki imkânların yetersizliğinden hem de savaşla yerle bir olmuş atmosferin dayattığı koşulların bir sonucu olarak sinemasal anlatı kendini sokakta ifade etmesinin gerekliliğine daha fazla karşı koyamamıştır. Savaşın etkisiyle parçalara ayrılan uzam sokağa çıkan ve yoğun bir hareket kazanan kameranın bakış açısından yansımaya başlamıştır. Savaşın getirdiği yıkım, savaşla beraber oluşan direniş anlayışı, sonrasında yeniden devam etmenin gerekliliğinden doğan umut, tüm bu gerilimden doğan koşulların belirsizliği, bu belirsizliğin bireyler ve toplum üzerinde yarattığı sosyo-ekonomik koşullar ve çalkantılı ruh hali, kısıtlı teknik imkânlarıyla sokağa çıkan yönetmenin elinde olan malzemelerdir. Visconti’nin ‘Bisiklet Hırsızları’nda, ‘Yer Sarsılıyor’unda Rossellini’nin ‘Roma, Açık Şehir’inde ve ‘Almanya Sıfır Yılı’nda en belirgin hallerini bulan bu anlayış, sıradan insanların yaşamlarını olduğu gibi aktarmıştır. Uzamın parçalanmış ve belirsiz hali, kameranın devingenliğiyle, karşılaşmaların yarattığı atmosferle bütünselleştirilmeye çalışılmıştır. Savaş sonrası karakterlerin yansımaları özellikle 1960’lı yıllarda giderek uzama ve zamana yabancılaşan kadın ve erkek kahramanlara doğru evrilirken, klasik anlatının hem uzamsal hem de zamansal bütünlüğü giderek yok olacak, film dili bir görsel estetiğin haz verici doğasından uzaklaşarak düşünsel bir nitelik kazanacaktır. *“Nasıl ‘Roma, Açık Şehir’ yalnızca biçimsel denemesi nedeniyle değil, bu denemenin uzlaşmaz doğası nedeniyle de 1940’lı ve 1950’li yıllar için önemliyse, ‘Geçen Yıl Marienbad’da’ da 1960’lı yıllar için önemli bir filmidir. Kendisini yan anlamdan yalıtırken kendi biçimlerini gözden geçirmek için kendisini özgürleştirir. İzleyicisini hayal kırıklığına uğratarken, bu hayal kırıklığının dışında, film biçiminin mükemmel bir biçimde nedensiz doğasının farkına varmaya olanak sağlar” (Kolker, 2010, s.139).* Anlatının dili; kırılmalara, neden-sonuç devamlılığından sıyrılan geçişlere, kameranın devinimi düşünsel bir perspektife dönüştürerek klasik öykü geleneği yerini

zamanın geçişli halini içeren modern bir çerçeveye oturacaktır. Bu anlatı türler arası geçişleri de kendi içinde ustaca kullanabilecektir. *“Fransız Yeni Dalga sineması mistifikasyondan kaçındı ve melodramı sorguladı. Onların sineması, geleneksel sinemasal biçimlere karşı Yeni Gerçekçilikle başlamış olan hareketin zirvesi ve 1960’lar ile 1970’lerin başındaki filmlerin yaratıcı enerjisinin merkeziydi”* (Kolker, 2010, s.145).

Özellikli 1980’li yıllarda temel estetik yaklaşımını postmodern bir düzleme yerleştiren söylem; kendi uzam ve zamanını inşa sürecini de giderek esnekletiren, sürekli devinen bir sermayenin ekonomi-politiğiyle şekillendirmektedir. 80’li yıllardan itibaren bir yandan *sanat sineması* olarak adlandırabileceğimiz ve ana etkileşiminin temellerini bağımsız üretim mekanizmaları üzerine kuran bir akım ilerlerken diğer taraftan da postmodern ile birlikte yeni kavramsallaştırmalarla yoluna devam eden ticari bir eksen karşımıza çıkmaktadır. Her iki eksen de giderek kişisel tarzları akımların, manifestoların önüne geçen yönetmenlerle karşılaşmaktayız. Bu yıllardan itibaren sinema tarih-kuram-eleştiri ekseninde; film yapım sürecini global boyutta etkileyen bir akımdan söz etmek giderek zorlaşmaktadır. Dogma manifestosu dışında yönetmenleri bir çatı altında toparlamaya çalışmak kişisel biçemlerin önemsendiği, bir sanat eserinin tüketim hızının en üst noktaya ulaştığı bir çağda fazlaca gerek duyulmayan bir yaklaşım tarzıdır. Kaldı ki Dogma yönetmenleri kendi kişisel tarzlarının hâkim olduğu yapımlara doğru ilerlemeyi tercih etmişlerdir. Bilgi teknolojilerinin gelişimi ile bilginin yeniden ele alınan ve sorgulanan yapısı, gelişen sinema ve televizyon teknolojileri, özellikle bilim-kurgu, gerilim gibi türlerin önünü açmıştır. Bilim-kurgu sineması ve fantastik evren bir yandan klasik anlatının kendi uzamsallaşması ekseninde ilerlemekte ve postmodern söylemin üretildiği bir alan olarak karşımıza çıkmaktadır. Diğer yandan da kendinden önceki dışavurumcu dönemden, film-noir’den hatta western gibi türlerden devraldığı tekinsiz, katastrofobik etkiler taşıyan uzam ve zaman algılarıyla; klasik uzam ve zaman anlayışlarında kırılmalar yaratabilmektedir. Video teknolojilerinin gelişimiyle daha altkültür, biçimsel denemelerin önü de açılmaya devam etmektedir. İçinde bulunduğumuz dönem, tam da geçmişten bugüne süregelen anlatılarla, yeni dönemin anlatılarının iç içe girdiği bir eksen barındırmaktadır.

Yukarıda özetlenen tarihsel gelişim çizgisi içerisinden sinemanın kendi anlatı kalıbını oluştururken, yani kendi uzam ve zamanını biçimlendirirken hangi öğelerden ne şekilde faydalandığı ve bu öğelerin çözümlenişi, bizi filmin anlamına ulaştıracaktır. Film ekibinin, dahası filmin bu anlamın oluşturulması sırasında sinematografik öğeleri ele alış biçimiye uzam ve zamanın dönüşümünden bağımsız değildir. *“Aynı içeriği seçen pek çok film var. Ama ‘‘Hiroshima Mon Amour’’ biricik. Filmin anlamı kendine özgü. İçeriğin anlatılma biçimi filmin anlamını oluşturuyor. Filmin bilinen içeriği ‘nasıl’ anlattığı çok önemli”*(Büker, 2011, s.25). Dolayısıyla günümüzde bir yönetmene bir filme bakarken, uzam ve zamanı nasıl ele aldığını değerlendirirken tüm sinema tarih-eleştiri-kuram eksenini işin içine katmak gerekmektedir. Tekil bir değerlendirme sürecinden ziyade çok katmanlı bir okumanın peşine düşmek zorunluluğu kendisini fazlasıyla hissettirmektedir. Uzam ve zamanın modern çağın başından beri giderek sıkışan yapısının ifade biçimleri modern sanatın tarihini özetlemektedir. Tam da bu nedenle bir sinema filmine yaklaşırken en önemli yol göstericimiz Benjamin’in ifade ettiği ‘bilinçli bir bakış’ olmalıdır: *“Bir zamanlar içki evlerimizin ve büyük kentlerdeki caddelerin, bürolarımızın ve möbleli odalarımızın, tren istasyonlarımızın ve fabrikalarımızın arasına umutsuzca hapsolmuş gibiydik. Daha sonra sinema geldi ve zindandan oluşma bu dünyayı saniyenin onda biri uzunluğundaki zaman parçacıklarının dinamitiyle paramparça etti; şimdi bu dünyanın geniş bir alana dağılmış yıkıntıları arasında serüvenli yolculuklara çıkmaktayız. Yakın çekim uzamı genişletirken, ağır çekim devinimi geniş zaman parçalarına yayıyor. Büyütücü çekimde yalnızca insanın, bulanık da olsa, ‘‘zaten’’ gördüğünün belirgin kılınması söz konusu olmayıp maddenin bütünüyle yeni yapısal oluşumları ortaya çıkmaktadır. Bunun gibi, ağır çekim de yalnızca bilinen devinim motiflerini göstermekle kalmayıp bu bilinenler içersinde bütünüyle bilinmeyenleri bulmaktadır; bunlar, ‘‘hızlı devinimlerin ağırlaştırılmış görünümüleri olarak değil, fakat kendine özgü bir kayışı, sallantıda konumu sergileyen, olağanüstü devinimler olarak etki yaratmaktadır”* (Pasajlar, 2002, s.72).

3. REHA ERDEM SİNEMASINDA UZAM VE ZAMAN ÜZERİNE

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. Yönetmenin filmografisi; ‘A Ay’ (1989), ‘Kaç Para Kaç’ (1999), ‘Korkuyorum Anne’ (2004), ‘Beş Vakit’ (2006), ‘Hayat Var’ (2008), ‘Kosmos’ (2009), ‘Jin’ (2012), ‘Şarkı Söyleyen Kadınlar’ (2013) adlı filmlerden oluşmaktadır. Reha Erdem sinemasının uzam ve zaman anlayışını çözümlerken tüm filmografisine yayılan bir genel bir anlayıştan ve biçimden bahsedilebileceği gibi aynı zamanda her filmin kendi içinde çözümlenmesi gereken bir yapıdan da söz edilmesi gerekmektedir. Genel olarak son dönem sinemacılar kuşağının uzam ve zaman anlayışı kendinden önceki kuşaktan belirgin biçimde ayrılmaktadır. Son kuşak öncesi dönem, Türkiye’nin özgün koşullarının yarattığı klasik anlatının kapalı uzam anlayışından beslenen bir anlatı kurmaktadır. Son dönem sinemacılar yaratılan bu klasik anlatıyı tamamen kırarak ya da bu anlatıda belirgin kırılmalar yaratan bir önceki kuşağa ait bazı öğelerden faydalanmaktadırlar.

Reha Erdem filmlerinin uzam ve zaman anlayışını irdelerken; yönetmenin filmsel anlatıyı hangi eksene oturttuğunu belirtmek gerekmektedir: “*Gündelik gerçekçi sinemayı (sanatı). sevmiyorum. Artificial, ‘yapılmış’ olanı’ı seviyorum. (aktaran Yücel, 2009, s. 146).* Bir röportajında belirttiği konu ekseninde düşünüldüğünde filmografisindeki birçok yapıtının ustaca kurulmuş, hiçbir detayı atlanmamış, üzerine düşünülmüş atmosferleri olduğu fark edilecektir. Yönetmenin filmlerinde aşağıda sıralanan bazı ortak noktalar göze çarpmaktadır:

- **Kurgusalılık**
- **Belirsizleştirilmiş ve geniş zaman kipine yayılan zaman ve uzam anlayışı**
- **Detaylı ve özenle planlanmış sanat, görüntü ve mizansen yönetimi**
- **Özel önem atfedilen ses ve müzik kullanımı**
- **Öyküsellliği kurarken belirginleşen figür yaratma ve oyuncu yönetimi**

Bir söyleşisinde “*Beni ilgilendiren, toplumun içindeki insan... Sinemada öz-biçim ayrımını metafizik buluyorum. Sinema biçim ve özdür. Mesela yoksulluk bir durum. Bir filmin ana teması olabilir. Yoksulluğun ne olduğuna dair bir film çekilir. Yoksa ‘Türkiye’de yoksulluk şöyle fazla’ diye film çekilmez bence. (aktaran Yücel, 2009, s. 156).* Kurgusunun ana motiflerini zamansal izlenimler ve duyumsatmaya çalıştığı duygu durumları oluştururken, uzamsal izlenimleri pekiştirmek için özel bir çaba da sarf etmektedir. Her filminde anlatısına en uygun olanı bulma çabasındadır. Oluşturduğu atmosfer, her filmin kendi ritmi ve temasından türemektedir. Bu bağımsız yaklaşımı tüm filmlerine yayabilmesinde, filmleri üzerinde detaylı ve tutarlı bir bütünsellik yakalayabilmesinde aynı yapımcı ve görüntü yönetmeniyle çalışmasının da önemli bir payı olduğunu belirtmek gerekiyor.

Yönetmenin 2009 yılında ortak yapımcı olarak gerçekleştirdiği ‘Kosmos’ adlı yapıtının konusu kısaca şu şekilde özetlenebilir: Kosmos adında bir yabancı, korkuyla ve acıyla kaçtığı bir yerden sınırda başka bir şehre gelir. Burası sürekli savaş ve bomba sesleriyle biçimlenen, askeri otoritenin varlığını fazlasıyla hissettirdiği, yasak bir bölgesi olan, son dönemde sınırın açılması tartışmalarıyla iki gruba bölünmüş bir yerdir. Geldiği gün, küçük bir çocuğu ölümden kurtarır. Hayattan, yemeden içmeden elini çekmiş, söylemine ve anlatıklarına yansıyan derviş tavrı ilk başlarda yöre halkı tarafından olumlu karşılanırsa da daha sonra hem yöre halkı hem de yöredeki asker ve otoritelerin dikkatini çeken hali giderek eleştirilmeye başlar. Bir taraftan da iyileştirme gücü keşfedildiğinden kapısına bir sürü şifa arayan insan sıralanır. Ağaçlara tırmanan, kuşlar gibi çığlık atan Kosmos, Neptün ile tanışır, onunla aşk’ın bir dil kurmayı başarır. Şehre gelmiş öğretmenle yaşadıkları ve öğretmenin ölümü, şehirde meydana gelen küçük hırsızlıklar, çocuklardan birinin ölümü, şifa yeteneğinin dokunulmazlığını ortadan kaldırır ve Kosmos adlı yabancı korku ve acıyla ağlayarak bu şehirden de ayrılır.

Filmin içinde geçtiği uzam fazlasıyla tanıdık ve bildik imgeleriyle yoğun biçimde gerçek hayattaki Kars şehrini imlese de, film boyunca bildiğimiz uzama farklı bir açıdan bakarak uzamı parçalar ve yeniden kurar. Böylece anlatılarında varolan günümüz gerçeğinin sorgulandığı ve tepetakkak edildiği yeni evrenler oluşur. “*Reha Erdem sinemasının tanımlayıcı özelliklerinden bir tanesi gerçeklikle kurduğu ikircikli ilişkide gizlidir. Erdem’in bugüne kadar yönettiği filmlere bir arada baktığımızda, bir yandan zamana, uzama ve insana dair kimi soruların cevaplarını ayakları yere basan, yerçekimine mahkum bir bugün ve burada arayan; diğer yandan ise sinemasal anlatım araçlarıyla ayaklarını tanımlamış o dış gerçekliğin zemininden keserek kendi gerçekliğini yaratan bir evren çıkar karşımıza” (Aytaç, 2009, s.73).* Bu salınım tam da modernin yarattığı

keskinleştirilmiş sınırlara itiraz hali, tam da modern sıkışmanın yarattığı parçalanmışlığın yansıması olarak düşünülmelidir. Erdem filmlerinin biçimsel anlatısında yarattığı atmosferle bu duyguyu pekiştirmektedir. Kendisinin bir röportajında belirttiği: *“Bir zamanla uyumlu insanlar var, bir de zamanla uyumsuz insanlar var. Zamanla uyumsuz bir insan olduğum için söylüyorum, kendi zamanımı oluşturmaya çalışıyorum. Hepimize dayatılan bir ritm ve zaman var”*(Yucel,2009,s.163). Bu nedenle Erdem filmlerinde kurguyla, mekânla, sesle ve müzikle bu uyumsuzluğu atmosferinin temel bileşenleri olarak belirler. Bu atmosfer öykünün anlatısına yeni bir biçim kazandırır ve sürekli tekinsizdir. ‘Kosmos’ta sokakların, evlerin, eşiklerin, binaların, yasak bölgenin, taştan ve kardan örülü gri atmosferin hem gerçekten Kars ile bağı bulunmakta, hem de yönetmenin ve şehrin kendi ritmiyle ayrı bir evrene de denk düşmektedir. Bu yüzden geri kalan, takılan meydandaki saat ile ayın imlediği gece bu gerilimi pekiştirir. Tam da bu gerilimden dolayı ‘Kosmos’un zamanı da yine aynı arada kalmışlıkla kendisini film içinde yeniden kurar. Belirli bir tarihsel dönem ve zamanı özellikle belirtmekten kaçınan Erdem, filmlerinde bize dayatılan zaman imgelerini sorgulayarak, parçalayarak yapıtın kendi zamansal öğelerini usulca inşa eder. Bunu özenle çalışılmış atmosferiyle, kurguyla, hem de yarattığı figürler üzerinden bize aktarmaya çalışır. Modern çağla başlayan uzam ve zaman geleneğinin altüst oluşunu, bu altüst oluşun yarattığı çıkmazı kendi evreninde belirginleştirir Erdem. Bunun için de eski bir geleneğe kendi şimdinden bakmaktadır. Beliz Güçbilmez’in yazısında belirttiği gibi: *“Bizi mitik zamanların hikâye anlatımının kıyasına getirip bırakır. Aslında şöyle demeli galiba; bizi o kıyıya getirip bırakır; ama kendi çekip gider”* Güçbilmez, mitik zamanın modern kavrayıştaki zaman kavramından nasıl ayrıştığını Giorgio Agamben’in Aristoteles alıntısında bulur: *“Yoksa evrenin bir başlangıcı, bir ortası ve bir sonu olduğu ve yaşanan şeyin, sonuna yaklaşınca tam da bu nedenle başlangıcına geri döndüğü doğrudur; ve öte yandan başlangıca daha yakın şeylerin önce geldiği de doğrudur, o zaman kim bizlerin, başlangıca, Truva savaşı zamanında daha yakın olmamızı engelleyebilir, eğer olayların birbirini izlemesi bir döngü oluşturuyorsa, döngünün tam olarak ne başlangıcı ne de sonu bulunmadığına göre, biz başlangıca daha yakın olmakla onlardan önce geliyor olmalıyız, tıpkı onların da bizden önce olduğunu söylenemeyeceği gibi”* Güçbilmez buradaki meselenin Aristoteles’in tarif ettiği mitik zamana ait döngüsel nitelikten çok, bu türden bir zaman algısının mitik hikâyede nasıl temsil edildiğidir der. *“Mitoların dünyasında anlatuların uzam-zamansal kuruluşu sayesinde, göksel olan ve yersel olan, iç ve dış, ben ve öteki, kahraman ve karşıları hiç durmadan birbirine dönüşme eğilimi gösterir. İçerisi ile dışarısının bir farkı kalmadığında, artık anlatının alışık olduğumuz biçimiyle ‘haber verme’ niteliğinden söz edilemez. Dışsallıkları ve dolaylıları aşar ve doğrudan ‘benimle’ bana konuşmaya başlar. Yani her bir izleyici/okur/dinleyici, o dışsal olaylarla ilgili anlatuların bile tam da kendisi ile ilgili olduğunu düşünür.* (Güçbilmez, 2013, s.54-55). Kuşkusuz yönetmenin filmografisinde, ‘Kosmos’ bu bu mitik anlatının zamansal ve uzamsal döngüsünü imleyen en önemli örnektir. Diğer yapıtlarındaki oluş halleriyse daha çok bir salıncak edasıyla gerçekliğin sınırlarıyla evrensel ve kayıp zaman mitinin arasında salınır durur. Bunu yakalayabilmek için kurgu ve görüntü yönetimi kadar özel bir önem atfettiği ses ve müzik kullanımı da oluşturmaya çalıştığı evrenin bütüncül anlatısını yoğun bir biçimde destekler ve pekiştirir. ‘Kosmos’taki atmosferin en önemli tamamlayıcılarından biri sürekli arkada devam eden patlama, siren, asker ve polis eğitimi sesleridir. Şehrin içinde sürekli hissedilen militarist ve eril otorite Kosmos’un ve Neptün’ün kuşlar gibi çıkardığı çılgınlara karışır. Mezbahada kesilen hayvanların sesleri, karın ve rüzgârın yarattığı uğultular, nehirlerin gürültüsü gibi doğa sesleriyle; insanların yarattığı müzik, dans, silah, bomba, radyo, uydu, ışık vb. seslerin çarpıştırılarak kullanıldığı ses kurgusu da görüntüyle yaratılan duygusal ve düşünsel çağrışımlara kimi zaman eşlik ederek, kimi zaman parçalayarak; kurulan bu yeni evrene hizmet eder.

Reha Erdem bir söyleşisinde ‘Kosmos’ filminin başkarakteri için o bir karakter değil *figür* der. 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. *“Reha Erdem’in filmleri tarz olarak birbirinden çok farklı görünse de aslında hepsi insana dair uzun süreli bir sorgulamanın tutarlı ve birbiriyle konuşan parçalarıdır... Bu sorularla sınırlanamayacak olsa da Reha Erdem’in her filminde merkeze oturan tek bir soru tespit etmenin mümkün olduğunu düşünüyorum. Buna göre denilebilir ki, kronolojik sırayı takip edersek: ‘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?" diye sorar yönetmen. Hepsini aslında "kültür nedir?" sorusuna hizmet eden tek bir soru olarak duyabiliriz" (Altuntaş, 2009, s.58). Tüm bu sorgulama sürecini atmosferin biçimlendirdiği karakterler üzerinden yapan Erdem'in filmlerinde karakterler bu soruların ana figürlerine dönüşürler ve sembolik bir yapıya bürünürler. "*Terry Eagleton'un bir dil olarak nitelediği beden, Reha Erdem filmlerinde sinemasal bir dile dönüşür. Karakterlerin bakış açıları, bedenlerine ve duruşlarına yansıyor içinde buldukları ruh durumunu ele verir. Bu anlamda oyuncu, salt varlığıyla, sahnenin içinde oluşuyla anlam yaratabilmektedir. Buradan hareketle Reha Erdem'in oyuncuya plastik bir malzeme olarak yaklaştığı söylenebilir. Olaylardan çok durumların ön planda olduğu filmlerinde Erdem, tarafsız bir bakış açısı yaratmak, bütünü görünebilmesini sağlamak amacıyla karakterlerden çok figürleri kullanır. Figürler eylemsel bir tutarlılıktan çok imgesel bir karşılığı olan, kalıp tiplerdir. Figürlerin oluşması oyuncunun saçından, duruşuna dek tüm görsel özelliklerine yönetmenin müdahalesi sonucu gerçekleşmektedir. Bu anlamda oyuncunun salt varlığı, duruşu, yürüyüşü, bakışı, sahne içindeki konumlanışı anlam yaratan bir unsur olarak değerlendirilir"*(Erçetingöz, 2009, s.46).

SONUC

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. Reha Erdem filmlerinin karakterleri modernin yarattığı bu yapay gerilime karşı direnç gösterirler ve kültürün alanına da giriş yapmak istemezler, beceremezler ve tökezlerler. Filmleri ile kurduğu anlatı sürekli olarak birey ve toplum arasındaki bu gerilimi vurgular. Bu gerilime itiraz eden tüm kadınlar ve erkekler, film boyunca sakatlıkları, hastalıkları, öksürükleri, çığlıkları ve ölümleriyle bile bu gerilimi en azından bedenlerinde somutlaştırırlar.

Yukarıda bahsi geçen tüm biçimsel özellikler hem izleyicinin, hem karakter/figürün hem de yönetmenin belleğinin izdüşümlerini yansıtır. Bireyin gerçeklikle kurduğu ilişkide dil ile sınırlandırdığı, kültür ile şekle sokmaya çalıştığı ama her seferinde kayıp bir zamanın yarısını da taşıyan insan ve toplum belleği tam da bu noktada karşımıza çıkar. Tüm bu zaman/uzam, ritim/görüntü/sanat yönetimi ile oluşturulmaya çalışılan atmosfer, her filmin anlatısında kendine has özellikler taşısa da, filmografisinde bütüncül bir biçem 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. Reha Erdem, biçimsel ve öz olarak sahip olduğu bu hâkimiyeti Türkiye'nin modernleşme süreci üzerinden de sorgulamayı başarmaktadır. 'A Ay'daki yarım kalan ve tamamlanamayan konak, Neyir ve ablası Nükhet Seza'nın temsilinde metafizik ve bilimsel akıl gerilimi, 'Korkuyorum Anne'nin tamamlanmamış erkek karakterleri ve büyüme sürecindeki tüm kültürel kodlar, 'Beş Vakit'in taşrası, 'Hayat Var'daki Hayat'ın boğazın sınırlarındaki yaşamı, parçalanmış kadın/çocuk kimliği ve varoş/arabesk sıkışmışlığı, 'Kaç Para Kaç'ın modern şehir yaşamı, 'Kosmos'un sınırdaki şehri ve *Öteki* halleri, 'Jin'in dağ ve kent varolan gerilimine eşlik eden gerillanın kimliği ve diğer tüm eril iktidar öğelerinin kimlikleri, 'Şarkı Söyleyen Kadınlar'ın ada metaforu, kayıp oğlunu arayan kadın, kadın ve erkek karakterlerin özellikleri gibi birçok gösterge Türkiye modernleşmesinin belleğine ait kırılmaların ve sembollerin parçalı temsillerini oluşturmaktadır.

KAYNAKÇA

Arnes, Roy (2011). '*Sinema ve Gerçeklik: Tarihsel Bir İnceleme*'. İstanbul, Doruk Yayınları.

Berman, Marshal (2013). '*Katı Olan Her Şey Buharlaşıyor*'. İstanbul, İletişim Yayınları.

Büker, Seçil (2012). '*Sinemada Anlam Yaratma' İstanbul*'. Hayalperest Yayınları.

Der. Yılmaz, Ertan (2011) '*Filmde Yöntem ve Eleştiri*' Ankara, De Ki Basım.

Der. Bükker, Seçil. Topçu, Y. Gürhan (2008). '*Sinema:Tarih/Kuram/Eleştiri*' Ankara: Gazi Üniversitesi İletişim Fakültesi Yayınları .

Ersümer, Ayşen Oluk (2008) '*Klasik Anlatı Sineması*'. İstanbul, Hayalet Kitap.

Esen, Şükran Kuyucak.(2010). '*Türk Sinemasının Kilometre Taşları: Dönemler ve Yönetmenler*' İstanbul,Agora Kitaplığı.

Harvey, David (2012). '*Postmoderliğin Durumu*'. İstanbul, metis YayınlarıDavid Harvey

Hobsbawm, E.J. (1998) '*Sermaye Çağı 1848-1875*' Ankara,Dost Kitabevi.

Kolker, Robert Phillip (2010) '*Değişen Bakış: Çağdaş Uluslararası Sinema*'. Ankara : De Ki Yayınları.

Petric, Vlada (2000). '*Dziga Vertov : Sinemada Konstrüktivizm*'. Ankara. Öteki Yayınevi.

Süalp, Z. Tül Akbal (2004) '*Zamanmekan: Kuram ve Sinema*' İstanbul,Bağlam Yayıncılık.

Şentürk Rıdvan. (2011) '*Postmodern Kaos ve Sinema*'. İstanbul, Avrupa Yakası Yayınları .

Altıntaş, Güleğül. (2009) '*Kuru Rüyalarda Alemi*'. Derleyen Yücel, Fırat, 'Reha Erdem Sineması: Aşk ve İsyan'. İstanbul, Çitlenbik Yayınları.

Aytaç, Senem, '*Sınır Üzerinde Hayat*'. (2009) '*Kuru Rüyalarda Alemi*'. Derleyen Yücel, Fırat, 'Reha Erdem Sineması: Aşk ve İsyan'. İstanbul, Çitlenbik Yayınları.

Der. Yücel, Fırat (2009). 'Reha Erdem Sineması: Aşk ve İsyan', İstanbul, Çitlenbik Yayınları, Güçbilmez, Beliz '*Kosmos'da An Dramaturgisi ve Hayv-an Oluş*', (2013).. '*Ve Sinema: Resim, Tiyatro, Müzik, Edebiyat, Mimari, Fotoğraf, Felsefe, Psikanaliz, Sosyoloji, Tarih, Çağdaş Sanatlar ve Türk Sineması*' Derleyen Yaşartürk, Gül, İstanbul, Doruk yayınları, 2013.

Haz. Erçetingöz, Alper (2009). '*Çağdaş Türk Sineması'nda Varoluş Olgusu: Reha Erdem Sinemasının Anlamı ve Estetiği*', Yüksek Lisans Tezi, İzmir, Ege Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Radyo Televizyon Sinema Ana Bilim Dalı.

Yüksel Doğan, Akdeniz Üniversitesi, Radyo-Televizyon Sinema Ana Bilim Dalı yüksek lisans öğrencisidir. 1998-2003 yılları arasında Anadolu Üniversitesi İletişim Bilimleri Fakültesi Sinema ve Televizyon bölümünde lisansını tamamlamıştır. Antalya Altın Portakal Film Festivali bünyesinde 2006-2013 yılları arasında festivalin uluslararası bölümünde birim sorumlusu olarak görev almıştır.