

Gönderim Tarihi: 27.12.2024

Kabul Tarihi: 05.03.2025

TÜRK SİNEMASINDA BİR AUTEUR OLARAK REHA ERDEM'İN KENDİNE ÖZGÜLÜĞÜ: A AY'DAN KOSMOS'A

Reha Erdem's Uniqueness as an Auteur in Turkish Cinema: From A Ay to
Kosmos

Emre ERTÜRK

Öğr. Gör. Dr., Kastamonu Üniversitesi
emreerturk@kastamonu.edu.tr

ORCID ID: 0009-0007-7397-7102

Elifnur TERZİOĞLU

Doç. Dr., Hatay Mustafa Kemal Üniversitesi
elifnur.terzioglu@mku.edu.tr

ORCID ID: 0000-0002-3467-1537

Çalışmanın Türü: Araştırma

Öz

Türk sineması, köklü bir geçmişe sahip zengin bir kültürel mirası temsil etmektedir. 1914 yılında çekilen *Ayastefanos'ta Bir Rus Abidesi*'nin *Yıkılışı* adlı ilk Türk filmiyle başlayan bu serüven, zamanla farklı dönemleri ve üslupları bünyesine katarak gelişimini sürdürmüştür. Bu bağlamda, 1950'lerde ortaya çıkan Yeşilçam dönemi, Türk sinemasının altın çağlarından biri olarak öne çıkmaktadır. 1990'lı ve 2000'li yıllara gelindiğinde ise, yeni anlatı biçimlerini benimseyen auteur yönetmenler aracılığıyla Türk sineması kendine özgü bir atmosfer oluşturmaya devam etmiştir. Bu çalışma da Reha Erdem'in auteur kimliğini incelemeyi ve bu kimlikle sinemada edindiği yeri irdelemeyi amaçlamaktadır. Bu doğrultuda, Sarris'in auteur kuramı çerçevesinde, yönetmenin farklı dönemlerine ait filmleri amaçlı örnekleme yöntemiyle seçilmiştir. *A Ay* (1988), yönetmenin ilk uzun metraj filmi olması açısından sinematografik üslubunun temellerini atması bakımından önem taşımaktadır. *Kaç Para Kaç* (1999), kent ve kapitalizm ilişkisini ele alan ve birey-toplum çatışmasını merkeze alan önemli yapımlardan biridir. *Korkuyorum Anne* (2004), bireyin toplumsal bağlamda varoluşsal sıkışmışlığını ve aidiyet arayışını sorgulayan yapıyla yönetmenin anlatı geleneğinin önemli bir parçasıdır. *Beş Vakit* (2006), kırsal yaşama dair bakış açısını derinleştiren ve çocukluk üzerinden kurduğu anlatıyı pekiştiren bir film olup, doğayla iç içe geçmiş geleneksel yapılar içinde sıkışan karakterleri ele alması açısından yönetmenin sinema dili içinde önemli bir yer tutmaktadır. *Hayat Var* (2008), Erdem'in karakterleri doğa ve kentle ilişkilendirme biçimini en güçlü şekilde yansıtan filmlerden biridir. *Kosmos* (2010) ise, doğa, insan ve toplum arasındaki çatışmayı en yoğun şekilde işleyen ve Erdem'in auteur kimliğinin zirve noktasına ulaştığı yapımlardan biri olarak değerlendirilmektedir. Elde edilen veriler, siluet sahnelerin, geniş açılı çekimlerin, doğa-insan ilişkisi ve bireyin yalnızlığını ele alan temaların Erdem'in filmlerinde tekrarlayan motifler olduğunu ortaya koymuştur. Saptanan bu özellikler; tematik/teknik süreklilik ve biçimsel özgünlük açısından yönetmenin auteur kimliğini pekiştiren en önemli unsurlar arasında yer almaktadır.

Anahtar Kelimeler: Türk Sineması, Reha Erdem, Sinema Dili, Auteur Kuram, Film Analizi
Abstract

Turkish cinema represents a rich cultural heritage with a deep-rooted history. This journey, which began with the first Turkish film, *The Demolition of the Russian Monument* in

Ayastefanos (1914), has evolved over time by incorporating various periods and styles. In this context, the Yeşilçam era, which emerged in the 1950s, stands out as one of the golden ages of Turkish cinema. By the 1990s and 2000s, Turkish cinema continued to cultivate its unique atmosphere through auteur directors who adopted new narrative styles. This study aims to examine Reha Erdem's auteur identity and analyze his position within the cinematic landscape. In this regard, within the framework of Sarris's auteur theory, films from different periods of Erdem's career were purposefully selected for analysis. A Y (1988) is significant as the director's first feature-length film, laying the foundations of his cinematographic style. Kaç Para Kaç (1999) explores the relationship between the city and capitalism, centering on the conflict between the individual and society. Korkuyorum Anne (2004) is an essential part of the director's narrative tradition, questioning existential entrapment and the search for belonging within a social context. Beş Vakit (2006) deepens Erdem's perspective on rural life and childhood, portraying characters trapped within traditional structures intertwined with nature, thus holding a crucial place in his cinematic language. Hayat Var (2008) is one of the films that most powerfully reflects Erdem's approach to linking characters with both nature and the city. Kosmos (2010) is considered one of the most intense representations of the conflict between nature, humans, and society, marking the peak of Erdem's auteur identity. The findings indicate that silhouette scenes, wide-angle shots, the relationship between nature and humans, and themes of individual loneliness are recurring motifs in Erdem's films. These identified features are among the most crucial elements that reinforce his auteur identity in terms of thematic/technical continuity and formal originality.

Keywords: Turkish Cinema, Reha Erdem, Cinema Language, Auteur Theory, Film Analysis

1. GİRİŞ

Sinema, modern dünyanın en etkili sanat ve iletişim araçlarından biri olarak kabul edilmektedir. 19. yüzyılın sonlarında Lumière Kardeşler tarafından geliştirilen hareketli görüntü teknolojisi, zamanla yalnızca bir eğlence aracı olmanın ötesine geçmiş ve estetik, kültürel ve toplumsal bir ifade biçimi haline gelmiştir. Sinemanın işlevi yalnızca bir hikâye anlatıcılığı ile sınırlı değildir; aynı zamanda bireysel ve kolektif hafızayı şekillendiren, kültürel kimlikleri yansıtan ve toplumsal dinamikleri aktaran güçlü bir medya formudur. Bir film, yönetmenin bakış açısını yansıtırken, karakterlerin içsel çatışmalarını, duygusal deneyimlerini ve yaşamsal gerçekliklerini izleyiciye sunmaktadır. Bu bağlamda, sinema yalnızca anlatı odaklı bir sanat dalı değil, aynı zamanda bireysel ve toplumsal anlam üretiminin bir aracı olarak değerlendirilmektedir. Sinematografik anlatının temel yapı taşlarından biri senaryodur. Senaryo, bir filmin anlatısal ve görsel kurgusunu belirleyen, sinema sanatının temelini oluşturan bir unsurdur. Film yapım sürecinde yönetmen, görüntü yönetmeni ve diğer teknik ekip üyeleri, senaryoyu temel alarak eserin görsel dilini inşa ederler. Bu bağlamda, senaryo sinema sanatının düşsel ve anlatısal boyutlarını yönlendiren bir harita işlevi görmektedir.

Sinema, teknolojinin ilerlemesiyle birlikte sadece görsel bir deneyim değil, aynı zamanda sesin, efektlerin ve dijital dünyanın etkileşimini içeren bir

sanat haline gelmiştir. Sinema, özgün fikirlerin, kültürlerin ve estetik anlayışların birleşim noktasıdır (Aytekin ve Eroğlu, 2018, s.15). Ünlü yönetmen Jean-Luc Godard, sinema sanatını bir görsel deneyim olarak değil, aynı zamanda insan algısının sınırlarını zorlayarak düşünsel bir yolculuk olarak görmüş, bu yaklaşımıyla sinemayı sıradan bir eğlence aracından öte, insan düşüncesinin derinliklerine inen bir araç olarak tanımlamıştır. Godard, özellikle göremediğimiz şeyin akıl almazlığını vurgulayarak, sinemanın görevinin sadece görünene odaklanmak değil, aynı zamanda görünmeyeni seyirciye hissettirmek olduğunu savunmuştur.

Godard'ın bu düşünce yapısı, sinemanın görsel bir spektakül olmanın ötesinde bir anlam taşımak gerektiğini ortaya koymaktadır. Göremediğimiz şeyin akıl almaz olduğunu ifade etmek, insan zihninin sınırlarını ve hayal gücünü işaret etmek anlamına gelmektedir. Sinema, sadece somut nesneleri ve olayları göstermek değil duygusal durumları ve düşünsel derinlikleri de seyirciye iletmek işlevini de üstlenmektedir. Godard, göremediğimiz şeyin sadece fiziksel nesnelerle sınırlı kalmamak gerektiğini, aynı zamanda duyguları, düşünceleri ve soyut kavramları da bu kapsamda değerlendirmek gerektiğini vurgulamaktadır. Sinemanın, sadece gözle görüleni aktarmak değil, aynı zamanda seyirciyi düşündürmek, duygusal bir etki bırakmak ve anlam katmanları oluşturmak gibi işlevleri de içermesi gerektiğini savunmaktadır. Godard'ın bu düşünce yapısı, sinemanın sadece görsel bir spektakül olmanın ötesinde bir anlam taşıdığını ortaya koymaktadır. Göremediğimiz şeyin akıl almaz olduğunu ifade ederken, insan zihninin sınırlarını ve hayal gücünü işaret eder. Sinema, sadece somut nesneleri ve olayları değil, aynı zamanda soyut kavramları, duygusal durumları ve düşünsel derinlikleri de seyirciye iletebilen bir sanat formudur (Bresson, 2000, s.87). Bu bağlamda sinemada auteur kuram kavramı ortaya çıkmıştır. Auteur kuram, sinema sanatının yaratıcı ilişkilerini vurgulayan, yönetmeni yapının merkezine alan bir yaklaşım olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu kuram, bir filmin değerini sadece içeriğiyle değil, aynı zamanda bu içeriğin yaratıcısı olan yönetmenin özgün vizyonu ve sanatsal dokunuşuyla değerlendirmektedir. Auteur kurama göre, bir film sadece bir eser değil, aynı zamanda yönetmenin kişisel imzasını taşıyan bir sanat eseridir. Bu düşünce akımı, bir film yapıtının sadece senaryo, oyunculuk ve teknik unsurlarla sınırlı kalmadığını, aynı zamanda yönetmenin kişisel estetik anlayışı, tarzı ve özgün perspektifi ile şekillendiğini savunur. Auteur kurama göre, yönetmen, bir film projesinin başından sonuna kadar olan süreçte yaratıcılığını ortaya koyar ve filmin nihai ürünü, onun sanatsal vizyonunu yansıtır. Bu düşünceye göre, yönetmenin kreatif katkısı, filmin diğer unsurlarından ayrılamaz. Yönetmenin kişisel vizyonu, filmin tüm unsurlarını yönlendirir ve film, onun özgün sanat

anlayışının bir yansıması olarak ortaya çıkar (Gökmen, 2018, s.651). Bir auteur olarak Reha Erdem de vizyonunu yansıttığı filmleriyle Türk sinemasında dil ve anlatıma dair tüm unsurların gelişim sürecine katkı sağlamaktadır. Onun sineması Türk kültürüne dayanan gerçekler ve gerçeküstü olgularla kendi evrenini yaratmış durumdadır. Bu bağlamda Türk sinemasının dilini oluşturma sürecinde Reha Erdem sinemasının zaman ve uzam yaratımında kullandığı teknik, izleyiciye sunduğu duygu çeşitliliği ön plana çıkan katkıları arasındadır. Onun var olma çabasındaki bireyleri, Türk toplumunda sıklıkla karşılaştığımız insan manzaralarındandır. Bu bağlamda, Reha Erdem gibi yönetmenler, Türk sinemasına sadece kendi tarzlarını değil, aynı zamanda dil oluşumuna da özgün katkılarda bulunmaktadır. Reha Erdem'in sineması, Türk sinemasının dilini şekillendirmede ve zenginleştirmede özel bir rol oynamaktadır. Erdem, gerçek ile gerçeküstünü ustalıkla harmanlama yeteneğiyle tanınan bir auteur yönetmendir. Filmlerinde, hayatın içindeki olağan detayları gerçekçi bir bakış açısıyla yansıtarak, izleyiciye kendine özgü bir deneyim sunar. Bu, sadece Türk sinemasının değil, aynı zamanda evrensel anlamda sinemanın dilini zenginleştiren bir özelliktir. Bu bağlamda çalışmada Teknik unsurlar, mekân kullanımı ve doğa ile insan arasındaki ilişki gibi temaların nasıl geliştiğini inceleyebilmek için yönetmenin farklı dönemlerine ait filmler seçilmiştir: *Ay* (1988), yönetmenin ilk uzun metrajlı filmi olarak onun sinematografik üslubunun temellerini atması açısından önem taşımaktadır. *Kaç Para Kaç* (1999), Reha Erdem'in şehir ve kapitalizm ilişkisini ele aldığı, bireyin toplumla olan çatışmasını merkezine koyan önemli yapımlarından biridir. *Korkuyorum Anne* (2004), bireyin varoluşsal sıkışmışlığını ve aidiyet arayışını, toplumsal bağlam içinde sorgulayan yapısıyla yönetmenin anlatı geleneğinin önemli bir parçasıdır. *Beş Vakit* (2006), Erdem'in taşra hayatına bakışını ve çocukluk üzerinden kurduğu anlatıyı derinleştiren, doğayla iç içe, geleneksel yapılar içinde sıkışmış karakterleri ele aldığı bir film olarak yönetmenin sinema dilinde önemli bir yer tutmaktadır. *Hayat Var* (2008), Erdem'in karakterleri doğayla ve şehirle ilişkilendirme biçimini en güçlü şekilde yansıtan filmlerden biridir. *Kosmos* (2010) ise doğa, insan ve toplum arasındaki çatışmayı en yoğun şekilde yansıtan, Erdem'in auteur kimliğinin zirveye ulaştığı yapımlardan biridir. Elde edilen veriler, Erdem'in filmlerinde doğa, silüet sahneler, gökyüzü ve geniş planların tekrar eden motifler olduğunu ortaya çıkarmıştır.

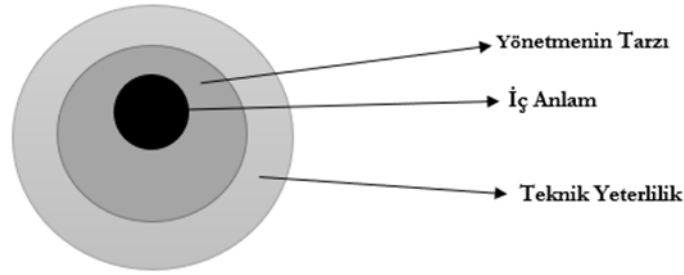
2. AUTEUR KURAM

Auteur kuramı, çeşitli yazarların fikirleriyle şekillenen ve başlangıçta François Truffaut tarafından 1954 yılında Sinema Defterleri dergisinde

yayımlanan Fransız Sinemasının Belirli Bir Eğilimi başlıklı makalede ortaya atılan bir düşünce akımı olarak karşımıza çıkmaktadır. Auteur kuramı, çeşitli sinema kuramcılarının ve yönetmenlerin katkılarıyla şekillenmiş olup, François Truffaut'nun 1954 yılında *Cahiers du Cinéma* dergisinde yayımlanan *Une Certaine Tendance Du Cinéma Français* başlıklı makalesinde de konuya değinilmektedir. Bu kuram, yönetmenin bir filmi yalnızca yöneten kişi olmanın ötesinde, onun sanatsal ve anlatısal yapısını belirleyen birincil yaratıcı olarak ele alınması gerektiğini savunmaktadır. Auteur kuramı, yönetmenin film üzerindeki otoritesini ve bireysel üslubunu vurgulamakta, sinemanın yalnızca kolektif bir üretim süreci değil, aynı zamanda yönetmenin kişisel ifade alanı olduğu fikrini ileri sürmektedir. Bu kuram, sinemanın sanatsal bir ifade biçimi olduğunu savunurken, özellikle yönetmenin yaratıcılığına odaklanmaktadır. *Fransız Yeni Dalga* hareketine atılan adımın bir manifestosu niteliğinde olan bu makale, sinemaya dair kreatif süreçlere dikkat çekmektedir. Auteur kurama göre, bir filmin sanatsal değeri, yapının üreticisi olan yönetmene odaklanarak ortaya çıkmaktadır. Bu düşünce akımı, filmi bir sanat eseri olarak görmekte ve yönetmeni bu eserin yaratıcısı olarak değerlendirmektedir. Auteur kuramı, Bazin, Sarris ve Wollen gibi farklı yazarların katkılarıyla zenginleşmiştir. Film sanatındaki yaratıcının yönetmen olduğunu savunan bu kuram, her yönetmenin özgün kişiliği ve tarzının, filmlerini birer sanat eserine dönüştürdüğünü ileri sürmektedir. Kurama göre her film, yönetmenin kişisel imzasını taşıyan bir ifade biçimi olarak değerlendirilmelidir. Bu bağlamda Auteur kuram, sinema tarihinde önemli bir etki yaratmış ve birçok yönetmenin sanatçı olarak kabul edilmesine katkı sağlamıştır. Bu düşünce akımı, sinemanın sadece hikâyeden ibaret olmadığını, aynı zamanda bir yönetmenin sanatsal vizyonu ve ifadesi olduğunu da savunmaktadır (Gökmen, 2018, s.665).

Auteur kuramı destekleyenlerin yanı sıra, eleştirenler de bulunmaktadır. Onlara göre bu tutum ve değerlendirme ölçütü her yönetmen için geçerli bir durum niteliği taşımamaktadır. Auteur kuramı sorgulayan eleştiriler, özellikle Andrew Sarris'in *Notes on the Auteur Theory in 1962* isimli yazısında belirttiği ölçütleri değerlendirerek bu düşünce akımı üzerine yoğunlaşmıştır. Bu çerçevede Sarris, auteur yönetmeni diğerlerinden farklı kılan özellikler olarak üç ana kriter belirlemiştir. Birincisi, yönetmenin teknik yeterliliği olarak adlandırılan ölçüt, filmin niteliği için kritik bir öneme sahiptir. Sarris'e göre, filmin senaryosu, kurgusu, renk kullanımı, müzikler, kostümler ve çekim teknikleri gibi unsurlar, yönetmenin teknik becerisini yansıtan araçlardır. İkinci öncül, yönetmenin fark edilebilir kişiliğiyle ilgilidir. Bu, yönetmenin birden fazla filmde tekrarladığı karakteristik stili ve kendine özgü film dilini içermektedir. Yani, auteur yönetmeni diğerlerinden ayıran

belirgin bir imza veya tarz olmalıdır. Üçüncü öncül olan içsel anlam ise, yönetmenin öz yaşam öyküsüyle ilişkilendirilen bir durumu ifade etmektedir. Yani, yönetmenin kişiliği ile kullandığı materyaller arasındaki ilişki ve gerilim, içsel anlam öncülünü oluşturmaktadır ancak, auteur kuramını sorgulayan eleştirilere göre, bu öncüller her yönetmen için geçerli olamamaktadır. Örneğin, Peter Wollen'ın "Signs and Meaning in The Cinema" adlı kitabında belirttiği gibi, bir film birçok etkenin bir araya gelmesiyle ortaya çıkmaktadır. Yapıtların oluşumunda yönetmenin yanı sıra senarist, görüntü yönetmeni, oyuncular ve diğer teknik ekip üyelerinin de etkisi büyük bir paya sahiptir. Bu bakış açısı, auteur kuramına eleştirel bir perspektif getirerek yapıtların ortaya çıkmasında kolektif bir çabanın varlığına dikkat çekmektedir (Akçura, 2015, s.62).



Şekil 1: Sarris'in Auteur Ölçütleri

David Andrews, "Theorizing Art Cinemas" kitabında auteurizmin kültürel etkilerini detaylı bir şekilde ele almaktadır. Auteurizmin, sinemanın bir sanat olarak değer kazanmasına önemli katkılar sağladığını ve sinefili kültürler arasında yayarak birçok ülkede yeni dalga hareketlerini tetiklediğini savunmaktadır. Auteurizmin, film yazarlığı üzerine yapılan tartışmalara geçici bir çözüm getirdiğine de dikkat çekmektedir. Yönetmenin filme dair tüm süreçlerden sorumlu kişi olarak algılanmasının, 1970'lerden itibaren mümkün olabildiğine dikkat çekmektedir. Bu dönemde, "en iyi yönetmenlerin genellikle en iyi filmleri yaptığı" inancının yaygınlaştığını vurgulamaktadır. Andrews'a göre, auteurizm sinema sanatını daha bireysel ve yaratıcı bir boyuta taşıyarak, yönetmenin imzasını eserine katan "tekil" bir anlayışı teşvik etmiştir. Bu da sinema izleyicileri arasında yönetmenlere büyük bir hayranlık ve takdir atmosferi yaratmıştır. Bu bağlamda genel olarak Auteurizmin, sinemayı sadece eğlence aracı olmaktan çıkarıp, derinlemesine bir sanat formu olarak algılanmasına katkı sağladığını düşünmektedir (Andrews, 2013, s.152).

Auteur kuram, Büker'in irdelemeleriyle anlamlandırılmaya başladığı zamana değin yapılan eleştiriler ve getirilen yorumlarla ilerleme sağlamıştır. Bu bağlamda, Andrew Sarris'in yaklaşımını, kültürel değeri birey odaklı bir perspektife yerleştirmektedir. Sarris, filmleri bireyin değerlerinden türeterek kültürel bir bağlamda ele alırken, Bazin toplumsal ve kültürel koşulların yönetmeni etkilediğine ve yapıtın bir kültür ürünü olduğuna vurgu yapmaktadır. Bazin'e göre, değerlendirme yapılırken yönetmenin tarzından yola çıkmak yerine filmleri bir bütün olarak kabul edip onun üzerinden gidilmelidir. Bazin, Sarris'in teorisine sert bir şekilde karşı çıkmasa da auteur teorisinin bireyler üzerinde kült yaratma riskine dikkate çekerek bu duruma temkinli yaklaşmıştır. Sinemada değişkenlerin çok olması nedeniyle auteurleri belirlemenin zor olduğunu belirterek ve Sarris'in birey odaklı yaklaşımına eleştiriler getirmiştir. Peter Wollen ise yapıyı göz ardı ettiği için auteur teorisine karşı çıkmaktadır. Wollen'e göre yapı içerisinde yönetmenin bilinçli olarak ortaya koymadığı anlamların olduğu düşüncesi auteur kuramının eksikliğini göstermektedir. Yapısalcı yöntemi auteur teorisine birleştiren Wollen, yönetmenin kişiliğinin üslup ve görüntü düzenlemesinden değil, temaya özgü motiflerden kaynaklandığını savunmaktadır. Yönetmenin zıtlıklar yaratırken farklı ilişkiler kurabiliyorsa o zaman auteur sayılabileceğini vurgulamaktadır (Büker, 2010, ss.278-280).

Türk sinemasında da auteurlük, özgünlük ve ilerlemeye dair genel bir değerlendirme yapıldığında sinemayı sadece bir eğlence aracı olmaktan çıkararak edebiyat, şiir, resim, mimar  gibi bir sanat dalını icra eden ilk isim olarak kabul edilen L tfi  . Akad, Türk sinemasında bir dönemin başlangıcını simgelemektedir. Hemen arkasından gelen Metin Erksan ise ilk filminden itibaren adından söz ettiren üslubu ile dikkat çekmektedir. Edebiyatçıların sinemayla ilgilenmeye başlaması ve başarılı roman uyarlamaları, yönetmenin bir film üreten sanatkar olduğu düşüncesinin de sağlam bir zemine oturmasını sağlamıştır. Özellikle Erksan'ın eserlerinde  ne çıkan yerel kültür ve sanat unsurları onun ulusal sinemacı kimliğinin oluşmasında da önemli rol oynamıştır. Ancak, politik gerilimler, ideolojik çatışmalar, toplumsal çalkantılar ve asker  darbelerin gölgesinde Türkiye'nin kültür ikliminde, auteur yönetmenlik zamanla politikadan biraz daha uzaklaşır ve Atam (2011, s.59)'ın ifadesiyle, "Yaratıcı yönetmen anlam kaymasına uğrayarak, kişisel konularda film yapan insan anlayışı egemen hale gelir."

2.1. Türk Sineması ve Reha Erdem'in Kimliği

Türk sinemasında kimlik ve dil oluşumuna etki eden faktörleri irdelemek için dönemler ve içinde yaşanan gelişmelere odaklanmak önem arz etmektedir. Gerek yazınsal gerekse teknik anlamda birçok adımın atıldığı bu

süreçler kendinden önceki dönemden etkilenip kendinden sonraki döneme de ışık tutmaktadır. Bu bağlamda 1923 ile 1939 yılları arasında geçen döneme “Tiyatrocular Dönemi” adı verilmektedir. Bu döneme damga vuran isim Muhsin Ertuğrul sinemasıdır. Ertuğrul'un sinemaya girişiyle birlikte, diğer tiyatrocular da kameraların önüne geçmeye başlamıştır. Bu dönemde Türk sinemasında, tiyatrodan gelen oyuncuların hakimiyeti gözlemlenmiş, tiyatro sanatının sinemaya adapte edilmesiyle ortaya anlatısal açıdan farklı özellikler taşıyan yapımlar çıkmıştır. Ertuğrul'un liderliğindeki tiyatrocular, sahne tecrübelerini sinema dünyasına başarıyla taşımışlardır (Onaran, 1999, s.20).

1939-1950 yıllarını kapsayan Tiyatrocular dönemi ile sinemacılar dönemi arasında “geçiş” olarak adlandırılan dönem de Türk sinemasına etki eden bir süreç olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu dönem, aynı zamanda 2. Dünya Savaşı'na denk gelmiş ve savaşın etkisiyle Türk sinemasında çeşitli değişimlere yol açmıştır. Savaşın zor şartları, Geçiş Dönemi sinemacılarını, özellikle de tiyatrocuları sansür gibi zorlayıcı politikalarla baş etmeye zorlamıştır. Savaşın etkisiyle birlikte, Türkiye'ye çok sayıda yabancı film, özellikle de Mısır yapımı filmler getirilmiştir. Bu durum, Türk sinemasının uluslararası etkileşimini artırmış ve Türk seyircisinin farklı kültürleri tanımasına olanak sağlamıştır ancak savaşın zor şartları ve dış etkenler, Türk sinemasının kendi özgün kimliğini bulma çabasını da duraksatmıştır. Bu dönemde, özellikle Muhsin Ertuğrul gibi tiyatro kökenli yönetmenlerin etkisiyle tiyatro ile sinemanın birleşimi yine ön plana çıkmıştır. Bu dönemde tiyatrodan gelen yönetmenlerin etkisi, uluslararası sinemadan gelen akımların entegrasyonu ve sansür gibi zorlayıcı faktörlere rağmen, Türk sineması kendi özgün kimliğini oluşturmaya devam etmiştir (Özön, 1995, s.25). Geçiş dönemi irdelendiğinde yapılan filmlerde nitelikten ziyade niceliğe önem verildiği görülmektedir. Bu durum, hikayelerin, karakterlerin ve mesajların daha derin bir anlam taşımasını engellemiş, bu süreçte sinemanın içeriksel olarak yüzeysel kalmasına neden olmuştur (Scognamillo 2000, s.132).

Bu bağlamda Türk sinemasının önde gelen isimlerinden biri olan Reha Erdem, Türk sinemasında dikkat çeken bir yönetmen olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu bağlamda Yücel, Erdem sinemasının anlatısal ve yapısal özelliklerine yönelik şunları aktarmaktadır:

“Reha Erdem sinemasında hikâye, filmi taşıyan ana lokomotif görevini görmez. Hikâye sinemanın unsurlarından sadece bir tanesidir. Öyküden daha fazla ön plana çıkan ise filmin kurgusudur. Reha Erdem kurguyu sadece hikâyenin anlatım mekanizmasında sahneleri birbirine bağlamaya yarayan doğal bir sinema aracı olarak değil, aynı zaman da filmin biçimini inşa eden bir organ olarak kullanır. Reha Erdem sinemasında kurgu, ham ve

müdahalesiz bir yaşam gerçeğini bozmak, ona yeni anlam katmanları sağlamak, istenilen duygu ve düşünce algısını sağlamak ve filmin duygusunun gerektirdiği ritmi oluşturma gibi önemli görevler üstlenir” (2009, s.21).

Reha Erdem'in sinemasının bir diğer dikkat çekici özelliği, toplumsal konulara duyarlı bir yaklaşım sergilemesidir. Filmlerindeki karakterler genellikle toplumsal normlara meydan okurken ve sıra dışı hikayelerle izleyiciyi karşısına çıkarmaktadır. Erdem, sinemasını sadece eğlence aracı olarak değil, aynı zamanda toplumsal bilinç oluşturma aracı olarak görmektedir. *Korkuyorum Anne*'de bazen seyirciyi büyük bir kedere kasvete boğan bazense umudun kapısını aralayan, neşe ile dolduran keman sesleri kullanılırken. *Beş Vakit*'te doğanın gizli büyüünün adını koyan ArvoPart tercih edilmektedir (Acar, 2009, s.31).

Yönetmenin öne çıkan ilk filmlerinden olan *A Ay*'a dair ise Yücel şunları söyler:

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

Filmografisi ve tarzıyla Türk sinemasının öne çıkan auteurlerinden biri olarak kabul edilen Reha Erdem, 2016 yılında verdiği bir röportajda sinema dilini ve oluşturduğu evreni detaylı bir şekilde açıklamıştır. Erdem'in bu röportajında paylaştığı düşünceler, sanatçının sinematik vizyonunu ve film dilini nasıl şekillendirdiğini anlamak adına kritik bir öneme sahiptir:

Bakış açısının temsili çok bana göre bir ifade değil. Onun yerine kısaca “taraf tutmak” diyelim. Filmlerimde oluşturduğum figürlerin, “kahramanlarımın” diyelim, tarafını tutuyorum, onları kolluyorum, onlara destek oluyorum. Hayatta gördüğüm ve görmek istediğim şekilde çizmeye çalışıyorum. Onları “kahramanlaştırmak” için insanüstü pozitif güçlerle donatmak yerine, kırılganlıkları ve zaaflarıyla yani insan olmanın bütün halleriyle güçlendirmeye uğraşıyorum. Bütün figürlerimi değişime açık, hayatın sürprizlerinden korkmayan, her anlamda cömert yapmaya çalışıyorum. Evet bunlar da genellikle kadınlar oluyor. Çünkü hayatta daha çok bunu görüyorum (Sarı, 2016, s.510).

Erdem'in kendi sinemasına dair altını çizdiği önemli bir husus, kendine özgü bir dil oluşturarak sinemanın sınırlarını zorlamak istemesidir.

Ona göre bu dil, sadece konuşulan sözcüklerden daha fazlasını ifade ederek görsel unsurlar, ses tasarımı ve karakter etkileşimleri gibi çeşitli unsurları içermektedir. Toplumsal yapıya dair çıkarımlarını ve izlenimlerini filmlerinde sıklıkla ele alan Erdem'in bireyden yola çıkarak kurguladığı hikayeleri auteurlük serüveninde önem arz etmektedir. Bu bağlamda Sarı, insanın "gelişim" sürecine olan yaklaşımı hakkında şunları aktarmaktadır:

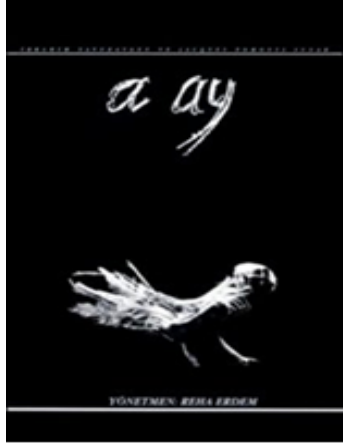
Yaptığım filmlere baktığımda çocuk figüründen ziyade 'büyüme yaşı' daha çok ilgimi çekiyor. Bu çağ, insanın yaratıldığı ve tüm yüklerin omuzlarına yüklendiği çağdır. Dolayısıyla bu, isyan etme fırsatının ilk ortaya çıktığı çağdır. Aynı zamanda büyük değişimlerin çağıdır, öğrenmenin, farkına varmanın, filizlenmenin çağıdır. Acılı, neşeli, fırtınalı ve melankolik bir çağdır (2016, s.510).

3. BİR AUTEUR OLARAK REHA ERDEM FİLMLERİNDE TARZ, İÇ ANLAM VE TEKNİK YETERLİLİK

Reha Erdem'in sinematik yaklaşımıyla ilgili olarak, kendisinin hikâye anlatma amacı taşımadığını ifade etmesi dikkat çekicidir. Bu bağlamda Sarris'in auteur ölçütlerinde yer alan yönetmenin tarzı, iç anlam ve teknik yeterlilik parametreleri Erdem sinemasını irdelemek adına önem arz etmektedir. Büker (2010, ss. 278-280)'in de vurguladığı gibi yarattığı zıtlıklarla alışılmışın dışında ilişkiler kurabilmeyi amaçlamaktadır. Erdem, bu çağın, bütün sorumlulukları insana veren bir dönem olduğunu belirtmiştir. Erdem'in bu perspektifi, sinema dilini kullanarak insanın içsel gelişimini ve toplumsal sorumlulukları anlatma arzusunu yansıtmaktadır. Filmlerinde genç karakterlerin, büyüme çağının getirdiği zorluklarla baş etmeye çalıştığı sahneler sıkça karşımıza çıkmaktadır. Bu bağlamda, Reha Erdem'in çocukluktan yetişkinliğe geçişin karmaşıklığını ve bu sürecin birey üzerindeki etkilerini derinlemesine ele aldığı görülür. Büyüme çağı, Erdem için sadece fiziksel bir olgunlaşma süreci değil, aynı zamanda karakterlerin içsel dünyasındaki çatışmaların ve değişimlerin de bir yansımasıdır. Bu dönemde karakterler, kendi kimliklerini bulma, sorumluluklarıyla yüzleşme ve toplumsal beklentilere uyum sağlama çabası içindedirler. Erdem'in filmleri, bu içsel yolculuğu sanatsal bir şekilde işleyerek izleyiciye derin bir düşünce ve hissiyat sunmaktadır.

A Ay, Erdem'in ilk uzun metrajlı filmi olarak karşımıza çıkmaktadır. Film, Yekta adlı genç bir karakterin yaşadığı trajik ve gizemli bir hikâyeyi konu almaktadır. Yekta, dedesi ve halasının yanında sakin bir hayat sürerken, annesinin bir gün evden kaçtığını ve kaybolduğunu öğrenir ancak Yekta, annesini hiç tanımamıştır; sadece annesinin bir gün kayığa atlayıp

uzaklaştığını ve bir daha geri dönmediğini bilmektedir. Bu olay, Yekta'nın yaşamını derinden etkiler ve merakla dolu bir arayışa sürükleyecektir.



Şekil 2: A Ay Film Afişi

Bir gün pencereden dışarı bakarken, Yekta annesinin bedenini, uzaklaşan bir kayıkta gördüğünü iddia eder. Ancak, bu gözlemi çevresindekilere anlatmaya çalıştığında, kimse ona inanmayacaktır. Yekta'nın annesinin kayıkta kaybolduğu hikayesi, çevresinde şüphe ve anlam karmaşası yaratmıştır. Yekta'nın yaşadığı bu sıra dışı deneyim, ailesiyle olan ilişkilerini ve kimliğini sorgulamasına neden olur. Bu noktada, Yekta'nın kendi hikayesini yaşama ve anlama çabası, film boyunca izleyiciyi içsel bir yolculuğa davet etmektedir. Reha Erdem'in yönetmenlik koltuğunda oturduğu bu filmde, siyah-beyaz estetik özellikle dikkat çekmektedir. Film, görüntülerin tonlarıyla duygusal bir derinlik oluşturarak atmosferi de zenginleştirmektedir. Siyah-beyazın seçimi, hikâyenin mistik ve gizemli havasını vurgular, izleyiciyi Yekta'nın iç dünyasına çeker. Yekta'nın annesinin kaybolduğu kayıkla olan bağlantısı, film boyunca merak uyandıran bir çözülmeyle son bulmaktadır.



Şekil 3: Yekta'nın Doğayı ve İnsanları Dinleme Arzusuna Dair Sahnelar

Film, siyah-beyaz estetiğiyle zamansız bir atmosfer yaratırken, karakterlerin iç dünyasını yansıtan soyut bir mekân algısı oluşturmaktadır. Şekil 3'te yer alan çıplak ağaç, doğanın durağanlığı ile karakterin içsel yalnızlığını birleştirir. Ağaç, hem bir metafor hem de bir izlek olarak Reha Erdem'in sonraki filmlerinde de kendini tekrar eden bir motif haline gelmektedir. Bu durum Erdem'in auteurlük özelliklerinden biri olarak karşımıza çıkmaktadır. İkinci sahnede ise Yekta'nın kapıyı dinlemesi, onun içsel merakı ve dış dünya ile kurduğu soyut ilişkiyi simgelemektedir. Reha Erdem, karakterlerini genellikle içe dönük bireyler olarak çizmekte ve onların dış dünya ile olan bağlantılarını görsel kompozisyonlarla anlatmaktadır. Kapının ardındaki bilinmezlik, karakterin psikolojik durumuna dair ipuçlarını merak olgusuyla birleştirmektedir.

Yekta yaşadığı konakta sürekli arayış içindedir. Erdem'in daha sonraki yaratacağı karakterlerde sıkça görülecek olan "buhran" Yekta'yı ele geçirmiş durumdadır:

Yekta şikayetçidir. Hiçbir şeyin işitilmediğinden, görülmediğinden, görmek için bakılmadığından şikayetçidir. Nükhet Seza tüm o hikayeleri, tüm o esrarı anlatır anlatmasına da Yekta'nın annesini görebilmesi hususuna gelince bunların rüya olduğuna sığınır. Nuran ise kendi gözüyle değil, fotoğraf makinesinin objektifinden dünyaya baktığı için hiçbir şey göremez. Neyyir içinse böyle meselelerin bahsi bile gereksizdir, saçmadır. Yekta'yı anlayan ve destekleyen yegane kişi ise adadaki terk edilmiş manastırın bekçisidir. Ne olursa olsun annesini dinlemesini Yekta'ya salık verir (filmhafızası, 2024).



Şekil 4: Erdem Sinemasında Sıklıkla Yer Alan Öznel Açılar

Şekil 4'te yer alan sahnelerde Sahnelerde dikkat çeken unsurlardan biri gölge oyunlarıdır. Özellikle ilk karede, duvara yansıyan keskin gölge, karakterin içsel sıkışmışlığını ve psikolojik gerilimini yansıtmaya amacı taşımaktadır. Gölge, sinemada genellikle bilinçaltı, korku, belirsizlik ve dış dünyadan gelen tehdit unsurlarını temsil etmektedir. İkinci karede ise, Yekta'nın yüzüne düşen

gölge, onun yalnızlığı ve içsel öfkesiyle birleşmiştir. Reha Erdem, karakterlerini edilgen bir şekilde konumlandırmaz; onların ruh halini görsel kompozisyonlarla destekleyerek izleyiciyi duygusal olarak sürece dahil etmektedir. Yekta'nın şikâyetlerinin dinlenip anlaşılabilirdiği tek kişi, adadaki terk edilmiş manastırın bekçisidir. Manastırın bekçisi, Yekta'ya annesini dinlemesi gerektiğini salık vererek, onun yaşadığı deneyimi hem doğrulamakta hem de cesaretlendirmektedir.



Şekil 5: Kaç Para Kaç Film Afışı

Reha Erdem'in yönetmenliğini üstlendiği *Kaç Para Kaç*, küçük bir dükkanın dürüst bir şekilde idare edilen sahibinin hayatının, para ile değişen gerçeğiyle yüzleşmesini konu alan etkileyici bir film. Selim adlı karakter, yıllardır dürüstlük ve çalışkanlıkla yönettiği giyim dükkanıyla geçimini sağlamış, ailesine rahat bir yaşam sunmuş, çevresinde sevilen ve güvenilen bir esnaf olarak bilinmiştir.

Selim'in hayatı, bir gün taksiye binen bir yolcunun unuttuğu içi para dolu çanta ile karşılaşmasıyla birlikte tamamen değişir. Dürüstlüğün, günümüzde "enayilik" olarak adlandırıldığı bir dönemde, Selim bu çelişkiyi içselleştirmeye başlar. Film, Selim'in para çantası ile olan mücadelesini merkeze alarak, günümüz toplumunun para üzerinden şekillenen değerlerini sorgulamaktadır. Para, Selim'in hayatına girdikçe, onun iç dünyasında ve çevresinde bir dizi olayı tetikler. Erdem'in yönetmenlik yeteneği, izleyiciye Selim'in içsel çatışmalarını ve dönüşümünü detaylı bir şekilde hissettirir.



Şekil 6: Selim Yaşamı ve Değerlerini Sorgulamaya Başlar

Şekil 6’da yer alan sahnelerde karakterin İstanbul’un silüetini arkasına alarak koşmakta olduğunu görmek, onun bir yerden kaçmak veya bir şeye yetişmek arayışı içinde olduğunu düşündürmektedir. Şehirde hareket etmek, kalabalık içinde yalnızlaşmak ve kaçış hissini derinleştirmek, Reha Erdem’in anlatı evreninde sıkça rastlanan unsurlardır. Karakterin koşmak eylemini gerçekleştirmesi, onun ruh halindeki çalkantıları anlatmak için etkili bir sinematografik tercihtir.

İkinci sahnede, karakterin köprü’nün altına yaslanarak durması, onun bir anlığına soluklanmak ve düşünmek ihtiyacında olduğunu hissettirmektedir. Hareket etmek ve durmak arasındaki karşıtlık, karakterin içsel gelgitlerini görünür kılmak açısından önemli bir anlam taşımaktadır. Koşmak ile kaçmak arasındaki ilişkiyi anlamlandırmak için, karakterin neyin peşinde olduğunu ve neyi geride bırakmak istediğini sorgulamak gerekmektedir.

Sahnelerde kullanılan sıcak renk paleti filmin atmosferini anlamlandırmak açısından önemli bir rol oynamaktadır. Sarı ve kahverengi tonlarını tercih etmek, geçmiş ve şimdi arasında bir bağ kurmak ve nostaljik bir hava yaratmak amacı taşımaktadır. Karakterin şehir içinde hareket etmekten durağanlaşmaya evrilmesi, Reha Erdem’in görsel estetik anlayışını auteurlük kimliği üzerinden anlatmaktadır.



Şekil 7: Korkuyorum Anne Film Afışı

Korkuyorum Anne, Erdem'in İstanbul'daki bir apartman topluluğunu konu alan yenilikçi grup portresi olan *Zaten İnsan Nedir?* dizisinden farklı bir proje olarak ön plana çıkmaktadır. Film, insan olmanın ne anlama geldiğine dair komik bir keşif sunarken, talihsiz bir kaza sonucu hafıza kaybı yaşayan taksi şoförü Ali'nin etrafında dönmektedir. Filmin ana karakteri Ali, hafızasını kaybetmiş bir şekilde hayatına devam etmeye çalışan bir taksi şoförüdür. Kendisine olan geçmişini hatırlamama sorunu, filmi etkileyici bir hikâyeye dönüştürür. Ali'nin hafızasını yeniden kazanma çabaları, film boyunca izleyiciyi onun iç dünyasına çekmektedir. Erdem'in filmlerinde sıklıkla yer alan “arayış” metaforu *Korkuyorum Anne*'de hafıza ve buna bağlı olarak “geçmiş aramak” olgusu üzerinden tezahür etmektedir.



Şekil 8: Doğaya ve Çevreye Ait Olan Formların İnsanla Özdeşleştiği Sahneler

Şekil 8'de yer alan, karakterlerin büyük bir ağacın altında olduğu sahne, onların doğayla kurduğu bağın altını çizmek açısından önemli bir detay olarak karşımıza çıkmaktadır. Reha Erdem sıklıkla doğayı bir fon olarak kullanmamakta, karakterlerin iç dünyasını yansıtmak için bir metafor olarak yapılandırmaktadır. Ağaç, burada köklenmek ve geçmişle yüzleşmek

anlamlarını çağrıştırmakta, karakterlerin birbirlerine dönük ama aynı zamanda uzak durmakta olduklarını göstermek, aralarındaki ilişkinin gerilimini yansıtmak açısından işlevsel bir anlatı ögesi olarak kullanılmaktadır. Bu sahnede dikkat çeken bir diğer unsur ise arkadaki şehir silüetidir. Doğa ve modern şehir karşıtlığını vurgulamak, karakterlerin bu iki alan arasında sıkışmışlığını hissettirmek açısından önemli bir anlam taşımaktadır. Karakterlerin birbirlerine bakmak yerine yere veya farklı noktalara yönelmiş olmaları, aralarındaki duygusal mesafeyi anlatmak için tercih edilen sinematografik bir anlatım biçimi olarak yorumlanmaktadır. *Korkuyorum Anne*, Ali'nin etrafındaki apartman sakinlerinin yaşadığı çeşitli fiziksel, zihinsel ve duygusal durumları da keşfetmeye odaklanmıştır. Bu apartman topluluğu, kendi içsel zorluklarıyla mücadele ederken birbirlerine destek olma sürecinde bir araya gelmiştir. İkinci sahnede, bir lunaparkta bulunan iki karakterin konuşmaktadır. Lunapark, çocukluk, masumiyet ve nostalji gibi kavramlarla karakterlerin geçmişle hesaplaşmalarını temsil etmek için kullanılan bir mekân haline gelmektedir. Reha Erdem'in sinematografisinde hareketli mekânlar, karakterlerin içsel dünyasını yansıtmak açısından sıkça kullanılmaktadır. Burada lunaparktaki dönme dolabın veya salıncakların arka planda hareket etmekte olması, karakterlerin zihinsel durumlarını vurgulamakta, belirsizlik ve değişim hissini pekiştirmektedir.



Şekil 9: Çocukluk ve Ebeveynlik Kavramlarına Dair Metafor Sahneleri

Çocukluk, filmde sadece masumiyet ya da saf bir dönemi temsil etmez, travmalar, korkular ve ebeveynlerin tutumlarından kaynaklanan karmaşık duygularla da ele alınmaktadır. Ebeveynler ise idealize edilmiş rehber figürler olmaktan çok uzaktır; onlar da tıpkı çocuklar gibi kendi hayatlarındaki sorunlarla mücadele etmekte, bazen çaresizlik ve kırılganlık içinde görünmektedir. Bu durum, ebeveynlik olgusuna daha insani ve gerçekçi bir bakış içinde ele almaktadır. Filmde ebeveynlerin çocuklara karşı koruyucu bir rol üstlenmekle birlikte, bu rolün her zaman yeterli ya da etkili olmadığını görmek mümkündür.



Şekil 10: Hayat Var Film Afişi

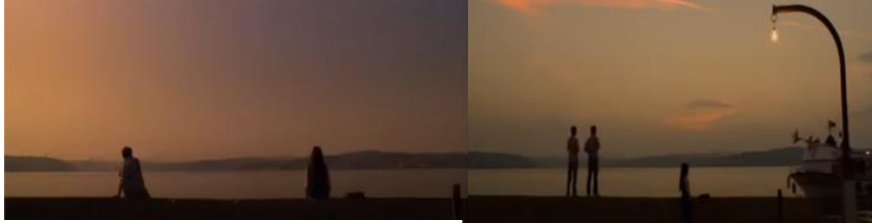
2008 yapımı *Hayat Var*, filmin ana karakteri olan Hayat'ın var olma çatışmasını yansıtan bir ipucu olarak karşımıza çıkmaktadır. Film, on dört yaşındaki Hayat'ın, İstanbul'un kenar mahallelerinden birinde, boğaz kıyısındaki zor ve çetin hayatını anlatır. Hayat, hasta dedesi ve balıkçılık yapan babasıyla birlikte yaşamaktadır. Film boyunca Hayat, ailesinden yeterince sevgi ve destek göremez; bu eksiklik, onun çocukluktan yetişkinliğe geçiş sürecini daha da sancılı hale getirir. Film, adından da anlaşılacağı gibi, hayatın zorluğuna, karmaşıklığına ve dayanılmaz gerçeklerine odaklanır. Hayat'ın dünyası, hem fiziksel hem de duygusal olarak sıkışmış bir alanı temsil etmektedir. Evde dedesinin bakımını üstlenmek zorunda olan, dışarıda ise babasının tehlikeli işlerine ve çevresel tehditlere maruz kalan Hayat, erken yaşta ağır sorumluluklarla yüzleşir.



Şekil 11: Hayat Karakterinin Düşünsel Yolculukları

Karakterin deniz kenarında ilk sahnede, onun içsel yalnızlığını ve dünyayla kurduğu mesafeyi hissettirilmektedir. Deniz, Reha Erdem sinemasında sıkça kullanılan metaforlardan biri olmakta ve karakterlerin iç dünyalarını anlamlandırmak için bir anlatı ögesi olarak işlev görmektedir.

Karakterin sırtını kameraya dönerek konumlandırılması, onun içsel dünyasına erişimi zorlaştırmakta, yalnızlığını daha da vurgulamaktadır. Aynı zamanda, arka plandaki bulutların kasvetli bir atmosfer oluşturmakta olduğunu görmek, karakterin içsel sıkışmışlığını pekiştirmekte ve doğanın insan psikolojisini yansıtan bir öğe olarak kullanıldığını düşündürmektedir. Filmde Hayat'ın karakteri, yaşamın karşısındaki dayanıklılığı ve inatçılığıyla öne çıkmaktadır. Sessizce acı çekmesine rağmen, bu zorlu hayat koşulları içinde kendi hayatta kalma stratejilerini geliştirir. Reha Erdem, Hayat karakteri aracılığıyla, bireyin varoluşsal mücadelesini ve bu mücadelenin içinde insan doğasının karmaşıklığını derinlemesine inceler. Hayat'ın çocuk masumiyeti ile yetişkinliğin ağırlığı arasındaki ikilem, onun hem bir kurban hem de bir hayatta kalma mücadelesi veren bir figür olarak sunulmasını sağlar. Reha Erdem, filmde diyalog yerine görsel imgeler ve ses tasarımı aracılığıyla hikâyesini anlatmayı tercih eder. Film boyunca işitilen vapur sesleri, boğazın dalgaları ve çevresel gürültüler, Hayat'ın dünyasını hem fiziksel hem de duygusal düzlemde şekillendirir. Bir diğer unsur olan koridor, sinemada sıkışmışlık ve kaçışın mümkün olmadığı mekânlar olarak kullanılmaktadır. Bir auteur olarak Reha Erdem'in burada karakteri bir kenarda konumlandırması, onun olaylara müdahale edemeyen, sadece izleyici konumunda bırakılan biri olduğunu düşündürmektedir. Orta sahnede bir yetişkinle güvenlik görevlisinin konuşması kta otoritenin ve güç ilişkilerinin varlığını simgelemektedir.



Şekil 12: Erdem'in Filmlerinde Sıklıkla Kullandığı Silüet Sahneler

Resim 12'de yer alan sahnelerde de görüldüğü üzere, Erdem'in yalnız ve arayış içinde olan karakterlerinin kendi yolculuklarında önemli bir yer tutan gökyüzü, boğaz ve gün batımı *Hayat Var*'da da yerini almıştır. Hayat, adeta bir mikro kosmos olarak, film boyunca kendi içsel dünyasında bir yolculuk halindedir. Erdem, zıtlıkları güçlü bir anlatım aracı olarak kullanarak, filmi içine kapanık bir karakter olan Hayat üzerine kurgulamaktadır. Zıtlıklarını kurgularken siyah-beyaz, gün-gün batımını gibi kontratlardan sıklıkla yararlanmaktadır. İlk sahnede, iki karakterin deniz kenarında oturması, aralarındaki mesafeyi ve sessizliği anlamlandırmak açısından önem taşımaktadır. Karakterlerin sırtlarının birbirine dönük olması, onların

duygusal olarak da uzaklaşmakta olduklarını hissettirmektedir. Reha Erdem, fiziksel mesafeyi duygusal mesafenin bir metaforu olarak kullanmakta, karakterlerin iletişimsizliğini bu şekilde vurgulamaktadır. Erdem filmlerin ışık kullanımı göz önüne alındığında süreklilik arz eden loş ışık kullanımı *Hayat Var*'da da yerini almıştır. Loş ışık ve deniz karakterlerin geçici bir anın içinde olduklarını hissettirmekte ve izleyiciye belirsizlik duygusunu aktarmaktadır. Bu çerçevede bir auteur olarak Reha Erdem'in karakterleri, genellikle sessizlik içinde var olmakta ve mekân içinde anlam kazanmaktadır.



Şekil 13: Kosmos Film Afişi

Film, kim olduğu ya da nereden geldiği belirsiz bir adam olan Kosmos'un, küçük bir kasabaya gelişiyi başlar. Kasabaya adım attığında bir çocuğun ölümden kurtulması, onun doğuştan gelen yeteneklerine sahip olduğu bir gizem yaratır. Kosmos, bu kurtarıştan sonra kasaba halkı tarafından hem hayranlık hem de şüpheyle karşılanır. Çocuklarının iyileşebilmesi, şifa vermesi gibi olağanüstü yetenekle ilahi bir figür gibi algılanan Kosmos, aynı zamanda toplumun yabancı, anlaşılmaz ve rahatsız edici bir karakterdir. *Kosmos*, temel olarak insanın doğasıyla ve evrenle olan bağlantıyı almaktadır. Filmde sıklıkla vurgulanan kar ve soğuk, hem doğal güçlü, yıkıcı yanını hem de insanın bu güçler karşısındaki çaresizliğini yansıtır. Kasabanın açık yapısı, hem toplumsal sınırlar hem de bireyin yalnızlığının simgeleridir. Kosmos karakteri ise, bu sınırların ötesinde bir şekil olarak, insanın evrensel varoluşuna dair bir soruyu temsil eder: İnsan, yalnızca toplumun bir parçasından oluşur, yoksa daha büyük, kozmik bir düzenin oyuncusu mudur?

Erdem'in sinematografik tercihleri filmin ana akımdan ayrılmasını sağlayan unsurlar arasındadır. Sesin kullanımı da Erdem'in sinemasında dikkat çeken bir özelliktir ve *Kosmos*'da bu bağlamda önemli bir örnektir. Bazen duyulan sesin bir sonraki sahnede devam etmesi veya sonraki çekime ait bir sesin verilmesi, izleyiciyi sıra dışı bir deneyime yönlendirir. Bu ses kullanımı, seyirciyi olay örgüsünden koparıp Erdem'in sinemasını ana akımdan ayıran önemli bir öğedir. *Kosmos*, Reha Erdem'in sinematik dil ve teknik kullanımlarıyla öne çıkan bir yapıt olarak değerlendirilebilir (Çelik, 2015, s.65).



Şekil 14: Erdem Filmlerinde Yer ve Gök Metaforu Sıklıkla Yer Almaktadır

Özgün bir bakış açısı, estetik tercihler ve özgün bir anlatım tarzı, auteur yönetmenlerin eserlerini diğerlerinden ayıran temel özelliklerdir. Türk sinemasının dilinin oluşumunda, bu yönetmenlerin sanatsal özgürlüğü savunmaları ve kendi ifade tarzlarını yaratmaları büyük bir öneme sahiptir. Şekil 14'de yer alan sahnelerde de Erdem'in karakterlerine has refleksler görülmektedir. Onun karakterleri yeryüzü ve gökyüzü ile iletişim halindedir. Bu durum salt olarak doğa-insan ilişkisine işaret etmektedir. Bu sahneler, ölümün yakınlık hissini uyandırmakla birlikte, aynı zamanda bir geçiş veya dönüşümü de işaretleyebilir. Yere uzanma, Erdem'in filmlerinde yalnızca bir oğul değil, aynı zamanda bir yeniden başlama noktası olabilir. Yerde doğaya en yakın halde olmak; hem bir bitişin hem de yeni bir başlangıcın sembolü olarak görülebilir. Erdem'in doğasıyla kurduğu derin bağ düşünüldüğünde, karakterlerinin yere uzanması, bir anlamda doğaya geri dönüşü, insanın köklerine ve özüne dönüşünü simgeleyebilmektedir. Reha Erdem, karakterlerinin fiziksel bedenlerini sıklıkla doğayla birleştirerek, onların varoluşsal sıkışmışlıklarını ve insanın kırılganlığını vurgulamaktadır.

Şekil 14'te görüldüğü gibi kar, karakterin ruh halini anlamlandırmak açısından önemli bir görsel olarak tercih edilmiştir. Karakterler doğanın içinde adeta kar gibi erimektedir. Erdem, varoluşsal bir sorgulama olarak karakterlerin dünya ve yaşam ile olan bağlarını bu şekilde sorgulamaktadır. İkinci sahnede, karakterin su kenarında yatıyor oluşu doğayla bütünleşmenin

bir başka aşamasını temsil etmektedir. Su, sinemada genellikle arınma ve yeniden doğuş sembolü olarak kullanılmakta, Reha Erdem'in sinemasında ise bu kavramlar daha çok karakterlerin dünyaya olan aidiyetlerini kaybetmekte olduklarını anlatmak için kullanılmaktadır. Burada karakterin bedeni ile doğa arasında bir sınırın giderek silinmekte olduğunu görmek, onun insan olmanın sınırlarını aşmakta olduğunu düşündürmektedir. Kosmos'un doğayla kurduğu bu ilişki, onun toplumdan dışlanmakta olduğunu ve sadece doğayla var olabilmekte olduğunu hissettirmektedir.

Auteur yönetmenler, genellikle kendi bağımsız projelerinde çalıştıkları için özgürlüklerini daha fazla kullanma şansına sahiptirler. Bu durum, onların Türk sinemasının dilini kendi bakış açılarına ve estetik tercihlerine göre şekillendirmelerine olanak tanımaktadır. Montajın gücüyle birleşen bu özellikler, Erdem'in eserlerini sinema dünyasında önemli bir yerde konumlandırır (Boydak, 2006, s.143). Erdem'in sinemasına dair onu farklı kılan anlatım tekniği ile ilgili Doğan (2019, s.89) da şunları söylemektedir:

Uzama ve zamana dair yaratılan belirsiz ve geniş zamanlı atmosferler giderek kendi içine açılan çok katmanlı özel imgelem alanlarına dönüşmekte ve figürlerin (karakterlerin) dolayısıyla izleyicinin algısında evrenin farklı bir algılayışını biçimlendirmektedir. Tüm filmlerindeki anlatı günümüz gerçekliğinden yola çıkmakta ama gerçekliği terk ettiği sınırla kendini pekişmektedir. Reha Erdem, yapay olarak inşa ettiği bu çok katmanlı uzam ve zaman arasında bir salıncak edasıyla kurgu ve ritmin itici gücüyle salınmaktadır.



Şekil 15: Kosmos'un Düşünsel Yolculuğu

İlk sahnede, geniş bir bozkırın ortasında yalnız bir figür olarak birey, doğayla kurduğu ilişkiyi anlamlandırmak açısından önemli bir görsel olarak karşımıza çıkmaktadır. Erdem, doğayı insan psikolojisinin bir yansıması olarak kullanmakta, karakterlerinin iç dünyalarını geniş ve boş alanlar üzerinden anlatmayı sıklıkla tercih etmektedir. Gökyüzü, özellikle Kosmos (2009), Hayat Var (2008) ve Beş Vakit (2006) gibi filmlerde belirgin bir metaforik anlam taşımaktadır. Sıklıkla geniş planlarla sunulan bu sahneler,

insanoğlunun küçük, geçici ve sınırlı varlığı ile doğanın devasa ve sonsuz yapısı arasındaki kontrastı vurgular. Gökyüzü, aynı zamanda filmlerde bir tür kaçış alanı ya da karakterlerin ruh hallerinin bir yansıması olarak da kullanılmaktadır. Örneğin, *Kosmos*'ta gökyüzü, mistik bir atmosfer yaratarak doğaüstü ve manevi unsurlara zemin hazırlayan bir görev üstlenmektedir. Diğer fotoğrafta yer alan karakterin küçük bir kulübenin önünde durmak oluşu onun bir tür sığınak arayışında olduğunu düşündürmektedir. Buna ek olarak sahnenin geniş açıda çekilmiş olması, bu sığınanın ona tam anlamıyla koruma sağlayamayacağını, karakterin doğa karşısında savunmasız olduğunu vurgulamaktadır.

Gökyüzündeki bulutların ağır ve kasvetli bir atmosfer yaratması, karakterin zihinsel durumunu anlamlandırmak açısından önem taşımaktadır. İkinci sahnede tren görseli istasyondaki yalnız karakterin kaçış ve yolculuk arzusunu anlatan önemli bir diğer sahnedir. Tren, sinemada genellikle bir geçiş alanı, bir karar anı ve bir ayrılık sembolü olarak kullanılmaktadır. Karakterin yanındaki bavullar, onun gitmeye hazır olduğunu ancak hâlâ beklemekte olduğunu göstermektedir. Reha Erdem, karakterlerini sıklıkla böyle ara mekânlarda konumlandırarak, onların içsel belirsizliklerini ve karar anlarını dramatik bir şekilde yansıtmaktadır.

Kosmos (2009) filminde mekân, hikâyenin mistik yapısını destekleyen güçlü bir araçtır. Karlarla kaplı, soğuk ve تنها bir kasaba, hem fiziksel bir izolasyonu hem de karakterlerin ruhsal arayışlarını temsil eder. Aynı şekilde, *Hayat Var* (2008) filminde de İstanbul Boğazı'nın gri ve melankolik atmosferi, Hayat'ın sıkışmışlık hissini ve hayatla kurduğu karmaşık ilişkiyi görsel olarak yansıtır. Boğaz, sürekli hareket eden gemiler ve değişen dalgalarla bir geçiş mekânı olarak, Hayat'ın içsel gelgitlerini simgelemektedir.

Görüldüğü üzere Reha Erdem'in mekânları, genellikle karakterlerin içsel durumlarını ve duygusal karmaşıklıklarını tamamlayan bir metafor işlevi görmektedir. Mekânlar, karakterlerin hayatlarında sıkışmışlık, özgürlük, yalnızlık ya da umut gibi hislerin bir yansımasıdır. Yönetmen, bu mekânları atmosferik bir dille kullanarak, izleyiciyi karakterlerin iç dünyasına daha derinlemesine bir bakış sunmaktadır. Mekânların kullanımı aynı zamanda filmlerdeki evrensel temaları da destekler. Reha Erdem'in sinemasında zaman kavramı genellikle esnek ve sembolik bir şekilde ele alınır. Erdem, zamanı sadece bir kronolojik ilerleme aracı olarak değil, aynı zamanda duygusal atmosferin, karakter gelişiminin ve tematik derinliğin bir unsuru olarak kullanma eğilimindedir.

4. DEĞERLENDİRME VE SONUÇ

Reha Erdem, sinemasında bireyin dünyayla, toplumla ve doğayla kurduğu ilişkileri poetik bir sinema diliyle ele alan, modern Türk sinemasının en özgün auteur yönetmenlerinden biridir. Filmlerinde diyaloglardan çok görselliğe yaslanan, insanın içsel dünyasını mekân, ışık ve doğayla kurduğu ilişki üzerinden anlatan Erdem, sinemasal üslubuyla kendine has bir anlatım biçimi oluşturmayı başarmaktadır. Onun filmlerini auteur kuramı çerçevesinde ele almak, sinemada yönetmenin imzasını nasıl oluşturduğunu ve tekrar eden temalar ile biçimsel tercihler aracılığıyla kendi dünyasını nasıl inşa ettiğini anlamlandırmak açısından büyük önem taşımaktadır. Filmlerinde doğa, bireyin yalnızlığı, aidiyet arayışı ve kaçış kavramları sürekli olarak işlenmekte, karakterler genellikle sessizlik içinde dünyayla yüzleşmekte ve varoluşsal sorgulamalara yönelmektedir.

A Ay filminde çocukluk ve bilinçaltı üzerine inşa edilen anlatı, karakterin içsel dünyasını görsel metaforlar üzerinden yansıtmakta; *Korkuyorum Anne* ise aile içindeki kopuklukları, bireyin aidiyet krizini ve büyüme sancılarını toplumsal bir bağlam içinde ele almaktadır. *Hayat Var*, genç bir kızın hem şehirle hem de kendi ailesiyle kurduğu sorunlu ilişkiyi anlatırken, karakterin yalnızlığı ve doğaya duyduğu özlem, yönetmenin görsel tercihleriyle desteklenmektedir. *Kosmos* ise, Reha Erdem sinemasının en mistik ve doğayla iç içe geçmiş anlatılarından biri olarak, insanın topluma yabancılaşmasını ve doğayla olan bağlarını irdelemektedir. Karakterlerin doğanın içinde kaybolmaları, suyun, karın ve rüzgârın bir anlatı unsuru olarak kullanılması,

Erdem'in sinemasında insanın fiziksel dünyayla kurduğu ilişkinin ne kadar önemli olduğunu bir kez daha gözler önüne sermektedir. Reha Erdem, mekânları yalnızca bir arka plan olarak kullanmamakta, aynı zamanda karakterlerin ruh halleriyle bütünleşen, onları tamamlayan bir öge olarak yapılandırmaktadır. Onun sinemasında şehir, bireyin sıkışmışlığını ve yabancılaşmasını temsil ederken, doğa bir kaçış ve “yeniden doğuş” alanı olarak kodlanmaktadır. Ancak bu kaçış, her zaman bir kurtuluş anlamına gelmemekte, bazen karakterlerin daha da yalnızlaşmasına neden olmaktadır. *Kosmos* filminde doğanın kucığına bırakılan karakterin toplum tarafından dışlanması, *Hayat Var*'da karakterin denize bakarak kendi iç dünyasına çekilmesi, A Ay'da çocukluk ve doğa arasındaki belirsiz bağ, bu tematik tekrarların sinematografik karşılıklarını oluşturmaktadır.

Reha Erdem'in auteur kimliği, yalnızca tematik tutarlılıkla değil, aynı zamanda biçimsel tercihlerle de belirlenmektedir. Yönetmen, uzun planları, karakterleri geniş açılarla doğanın içinde konumlandırmayı, ışık ve gölge oyunları ile psikolojik gerilimi derinleştirmeyi tercih etmekte; diyalogdan çok atmosfer yaratmaya dayalı bir anlatım dili geliştirmektedir. Onun sinemasında sessizlik, boşluk ve mekânın dili, karakterlerin sözlerinden daha güçlü bir anlatı ögesi haline gelmektedir.

Sonuç olarak, Reha Erdem sineması, bireyin yalnızlığı ve doğayla olan ilişkisi üzerine kurulu, görsel estetiği güçlü ve anlatım dili benzersiz bir sinema anlayışını temsil etmektedir. Yönetmenin filmlerindeki tekrar eden motifler, tematik devamlılık ve biçimsel özgünlük, onun auteur kimliğini pekiştiren en önemli unsurlardır. Türk sinemasında kendi dilini yaratabilmiş, izleyiciyi görsel ve duyuşsal bir deneyime davet eden Reha Erdem, filmleriyle sinemanın sadece bir hikâye anlatma aracı olmadığını, aynı zamanda görsel bir şiirselliğin de mümkün olduğunu kanıtlayan bir yönetmen olarak öne çıkmaktadır.

5. SUMMARY

Turkish cinema represents a rich cultural heritage with a deep-rooted history. This cinematic journey, which began in 1914 with the first Turkish film, "The Demolition of the Russian Monument at Ayastefanos," has evolved over time, encompassing various periods and styles. In this context, the Yeşilçam era, which began in the 1950s, stands out as one of the golden ages of Turkish cinema. This period, characterized by colorful melodramas, romantic films, and captivating narratives, brought Turkish cinema to the peak of its popularity. Yeşilçam succeeded in attracting a wide audience with its relatable characters and themes that resonated with social realities, blending entertainment with cultural authenticity.

Following this era, the emergence of a new generation of directors in the 1990s and 2000s propelled Turkish cinema to global recognition. Modern Turkish filmmakers have combined traditional narrative forms with innovative approaches, achieving significant success at national and international film festivals. This sustained momentum clearly draws from the rich cultural fabric and diversity inherent in Turkish society. Elements such as cosmopolitan structures, religious differences, and ethnic diversity, which influence other art forms, are also reflected in Turkish cinema. This diversity has allowed Turkish cinema to stand out with its multi-dimensional characters, compelling narratives, and universal themes.

In this framework, it is evident that directors who excel in Turkish cinema by creating original stories and maintaining narrative tempo are often those who deeply analyze and integrate Turkish culture into their works. Filmmakers considered "auteurs," known for their distinctive styles and personal signatures, contribute significantly to Turkish cinema by embedding cultural richness into their productions. The concept of auteur emphasizes the director's ability to establish a personal cinematic language and develop a unique style.

This approach has enabled directors with individual creative visions to leave a lasting impact on the art of cinema in Turkey. Reha Erdem, as an auteur, emerges as a prominent figure with his unconventional themes, profound character analyses, and atmospheric visuals. Frequently balancing between dreams, reality, and symbols, Erdem focuses on human nature, social dynamics, and existential themes in his works. His films, characterized by artistic narrative techniques and metaphorical structures, provide audiences with profound meanings while positioning viewers as active interpreters. The visual and auditory elements in his cinema serve as symbolic components, enriching the narrative with cultural layers of meaning.

In this study, Erdem's auteur journey, which portrays numerous aspects of Turkish culture in his films, is evaluated within the context of his contribution to the development of cinematic language in Turkish cinema. Employing Sarris's auteur criteria and purposive sampling, this research analyzes Erdem's top-rated films listed on the IMDb online database, including *A Ay* (1988), *Kaç Para Kaç* (1999), *Korkuyorum Anne* (2004), *Beş Vakit* (2006), *Hayat Var* (2008), and *Kosmos* (2010). These films not only reveal Erdem's auteur identity but also highlight his contributions to the evolution of cinematic language in Turkish cinema. The findings underscore the importance of auteur directors in enriching the artistic and cultural heritage of Turkish cinema. Erdem's films create a narrative language that skillfully intertwines individual introspection with social realities, earning him a distinct position in Turkish cinema.

The results of this study are expected to offer valuable insights for future research on cinematic language and cultural analysis. Furthermore, analyzing how auteur directors process and transform cultural heritage carries significant importance in understanding the future trajectories of Turkish cinema. The observations drawn from this study aim to contribute to the fields of cinema and language studies while shedding light on the ways in which auteur directors reinterpret cultural legacy, thereby shaping the future of Turkish cinema.

6. KAYNAKLAR

- Açar, M. (2001). *90'lerde Türk sineması üzerine notlar*. İstanbul: Numara Hearst Yayıncılık.
- Akçura, G. (2014). Seyirci anılarında sinema. T. M. Akçura G. (Dü.) İçinde, *Yüzyıllık Aşk: Türkiye'de Sinema ve Seyirci İlişkisi* (S. 68-86). İstanbul: İstanbul Modern.
- Andrew, D. (2013). Sinema araştırmalarının özü ve gelişimi. (S. Aydın, & D. Okay, Dü) *Sinecine*, 4(1), 141-173.
- Aytekin, H. ve Eroğlu, İ. (2018). Bir anlatma vaadi senaryo (S. 15-50) İçinde. *Sinema Dili Beyaz Perdeyi Yaratımlar*, İstanbul: Su Yayınları.
- Bresson, R. (2000). *Sinematograf üzerine notlar*. (N. Güngörmüş, Çev.). İstanbul: Nisan Yayınları.
- Sayan-Cengiz, F. (2019). Göçmenliğe dair dönüşen temsiller ve temsilin politikası: "Almanya Acı Vatan" ve "Duvara Karşı" filmlerinin karşılaştırmalı analizi. *Opus International Journal of Society Researches*, 13(19), 1202-1224.
- Cooper, R., & Sawaf, A. (1997). *Liderlikte duygusal zeka*. İstanbul: Sistem Yayıncılık.
- Doğan, Y. (2019). Reha Erdem filmlerinde zaman uzam ve bellek üzerinden bir değerlendirme. *Global Media Journal Tr Edition*, 9 (18)/Spring 2019 Issue
- Evliyaoğlu, G. (1987). *İletişim psikolojisi psikolojik iletişim*. Ankara: Gazeteciler Cemiyeti.
- Gardner, H. (1999). *Intelligence reframed: Multiple intelligences for the 21st century*. New York: Basic Books.
- Geçer, E. (2023). *Kültürlerarası iletişim*. Ankara: Trt Yayınları.
- Goleman, D. (1998). *İşbaşında duygusal zeka*. İstanbul: Varlık Yayınları.
- Gökmen, E. (2018). Auteur kuramı ve bir auteur yönetmen olarak Ömer Kavur. *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi*, S.58, 649-668.
- Griffiths, S. (2011). *Intercultural communication competence*. Canadian Center of Science and Education.
- İçduygu, A. (2017). Suriyeli sığınmacılar: Siyasallaşan bir sürecin analizi. *Toplum ve Bilim*, S.140, 27-41.
- Kartarı, A. (2001). *Farklılıklarla yaşamak: Kültürlerarası iletişim*. Ankara: Ürün Yayınları.
- Makal, A. (1994). *Sinemada yedinci adam: Türk sinemasında iç ve dış göç olayı*. İzmir: Ege Yayıncılık.
- Martin, N. ve Nakayama, T. (2010). *Intercultural communication in contexts*. New York: Mcgraw-Hill.
- Ölçekçi, H. (2007). *Kazakistan'da Sovyet insanı oluşturma süreci*. Ankara: Birlik Yayınları.
- Öztürk, S. (2013). Filmlerle iletişim ve yabancılaşma. İstanbul Üniv. *İletişim Fakültesi Dergisi*, S.75, 143-175.
- Pudowkin, W. (1995). *Sinemanın temel ilkeleri*. (N. Özön, Çev.) Ankara: Bilgi Yayınevi.

- Sarı, Ç. (2016). Özgürlüğün olmadığı yerde hakikat nedir ki? *Moment Dergi, Hacettepe Üniversitesi İletişim Fakültesi Kültürel Çalışmalar Dergisi*, S.2, 508-511.
- Sarı, E. (2004/3). Kültürlerarası iletişim: Temeller, gelişmeler, yaklaşımlar. *Folklor/Edebiyat*, 3-4.
- Scognamillo, G. (2010). *Türk sinema tarihi*. İstanbul: Kabalcı Yayınevi.
- Suppan, Ş. (2008). Kültürlerarası diyalogun geliştirilmesinde tiyatro yoluyla iletişim. *Tiyatro Eleştirmenliği ve Dramaturji Bölüm Dergisi*, 97-98.
- Şener, E. (1976). *Yeşilçam ve Türk sineması*. İstanbul: Koza Yayınları.
- Teksoy, R. (2009). *Sinema tarihi Cilt-1*. İstanbul: Oğlak Yayınları.
- Turan, K. (1997). *Almanya'da Türk olmak*. Ankara: Başbakanlık Aile Araştırma Kurumu Başkanlığı.
- Turan, Ö. (1997). Balkan Türklerinin dini meseleleri. Yeni Türkiye, Türkiye'de iç göçün değişim ve dönüşümü: Kentten kıra yöneliş. (2017). *Gazi Üniversitesi İktisadi ve İdari Bilimler Dergisi*, S.16, 1744-1757.
- Wollen, E. (2008). *Sinemada göstergeler ve anlam*. İstanbul: Metis Yayınları.
- Yaren, Ö. (2015). Göçmen sinemasını yeniden düşünmek. *Moment Dergi*, 207-223.
- Yücel, F. (2005). *Reha Erdem söyleşisi*. İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi Mithat Alam Film Merkezi.
- Yücel, F. (2009). *Reha Erdem sineması: Aşk ve isyan*. İstanbul: Çitlembik Yayınları.

Çatışma beyanı: Bu çalışma ile ilgili taraf olabilecek herhangi bir kişi ya da kurum ile finansal ilişki bulunmadığından çıkar çatışması söz konusu değildir.

Katkı Oranı Beyanı: Öğr. Gör. Dr. Emre Ertürk %50, Doç. Dr. Elifnur Terzioğlu %50.

