

KOCA DÜNYA: BİR MASAL EVRENİNDE YOLLARINI VE BABALARINI BULAMAYAN ÇOCUKLAR*

Süheyla Tolunay İşlek

Hakikat ve Kurgunun Çift Yönlülüğü:

Her hakikat bir kurgudur.

Lacan¹

Türkiye Sinemasında fantastik öge kullanımı genel olarak kabul gören bir yaklaşım değildir. **Reha Erdem** ise ilk filmi *A Ay*'dan (1988) beri gerçekçi sinemanın tam tersini yapmaya çalışmakta, plastik denilen, gerçekçi olmayan bir sinema evreni oluşturmaya çalışmaktadır. Yaptığı bir röportajda **Reha Erdem**, gerçek olan ama gerçekçilikle kendi ürettiği anlamıyla ilişki kurabilen bir sinemanın peşinde olduğunu ifade etmektedir.² **Oscar Wilde**, sanatın hayatı kopyalamak yerine yeniden yaratması gerektiğini söyler. **Reha Erdem** sineması da bu anlayıştan yola çıkarak her filminde montaj ve ses kurgusu vasıtasıyla günlük yaşamda kopyaları bulunmayacak, kendine has gerçeklikler yaratmaktadır. Bir *auteur* olarak tüm kurallarını kendisinin koyduğu sinemasında rüya ve masal evrenleri vasıtasıyla izleyiciye de hayal dünyasının kapılarını açar ve onları düşünmeye, yarattığı sinematik evrenlerde kendilerini bulmaya yönelir. “Et, kemik, yağ, sınır”den ibaret insanoğlunun yaşadığı bambaşka hayatları gösterirken bu hayatların sadece nesnel olgulardan değil; rüyalar, hayaller ve fantezilerden de oluştuğu gerçeğini de izleyiciye hissettirir. Zira her gerçekliğin içinde bir miktar kurmaca ve her kurmacanın içinde bir miktar gerçeklik yok mudur? **Zizek**, gerçeklik ve kurmacanın iki zıt alan olmadığını, kurmaca ve fantezinin daima

* Sekans Film Çözümlemesi Yarışması 2017 – Üçüncülük kazanan yazı.

¹ Clero, Jean Pierre. *Lacan Sözlüğü*, Özge Soysal (Çev), İstanbul: Say Yayınları, 2011

² Yücel, Fırat. *Reha Erdem Sineması: Aşk ve İsyan*, İstanbul: Çitlembik Yayınları, 2009

“gerçekliğin” içinden geçtiğini söyler.³ **Reha Erdem** filmleri de gerçeklik ve kurmacanın iç içe geçtiği, anlamın bu şekilde oluştuğu filmlerdir.

Reha Erdem filmografisindeki filmlerin bir yapboz oluşturduğunu varsayarsak **Koca Dünya** (2016), anlatı ve anlatım itibariyle tam da **Jin** (2013) ve **Hayat Var** (2008) arasındaki boş parçayı doldurabilecek bir yapıya sahiptir. Zira bu üç film, hem konu hem de anlatım yapıları açısından birbirlerine çok benzer özellikler gösterir. Üç filmde de büyüme sancısı çeken, babalarının yokluğunu hissedilen ve hayatta kalmaya çalışan kızların hikâyeleri anlatılır.

İçerisinde ikili karşıtlıkların hiçbirini barındırmayan **Reha Erdem** filmleri, sadece hayal-gerçek ikiliğine karşı çıkmakla kalmaz; çocuk-yetişkin, kır-kent ikili karşıtlıklarının da dışına çıkıp birçok açıdan çift yönlülük oluşturmaya çalışır. Bu yazıda **Koca Dünya** filminin bu çift yönlülüğü oluşturan yapıları (kurgu, oyunculuk, ses) *auteur* kuramı çerçevesinde incelenmeye çalışılacak.

Gerçeğin İçine Kurgu ve Ses ile Süzülen Hayal:

2016 yapımı **Koca Dünya** filminde **Reha Erdem**, yetimhanede büyüyen ve birbirlerini kardeş belleyen iki gencin, Zuhal ve Ali'nin, yetimhaneden ayrıldıktan sonraki zorlu büyüme hikâyelerini anlatır. **Koca Dünya**'da fantezi ve gerçeklik arasında bağ kurmak için prolog'dan itibaren ses ve kurgunun birleşik kullanımından yararlanır. Film bir ön söz (*prolog*) ile başlar.



Proloğun başında kentle kır arası arafta kalmış bir mekân görürüz. Alacakaranlıkta, ardında sıra sıra dağ silüetlerinin olduğu fabrika bacaları, bir

³ Diken, Bülent ve Laustsen, Carsten B., *Filmlerle Sosyoloji*, Metis Yayınları, 2008

sürüye dâhil olmayan yalnız bir koyun, çalışmaya başlayan bir motor sesi kırdı mıyız, kentte miyiz diye sordurtur. Aniden başlayan “Baba” feryatlarının kaynağını ise ışığı yanan kulübedeki bir kız çocuğu sansak da bu tahminimiz yanlış çıkar. Bir sonraki karede anlarız ki sesin kaynağı bir kız çocuğu değil, bu sesi zihninde duyan, çocukluktan yetişkinliğe geçmeye çalışan bir delikanlıdır. Ustasının tokatıyla bir anda irkilen delikanlının hayali, giriş parantezini ve kendisini göremediğimiz gerçeğe sızan bir hayaldir. Duyulan ses ise yalnızca bir “Baba!” feryadıdır. Bu tek “Baba” sözcüğü hem kızın hem de delikanlının babalarından dilediği bir yardımın ses bulmuş hâlidir.

Zira üst ses (*voice-over*) işlevi üstlenen feryadın kaynağı kız çocuğu olsa da üzerine düştüğü görüntü delikanlıdır. Bir Baba’yı can havliyle yardıma çağırın bu ses, Ali’nin marangozhanedeki ustası tarafından sert bir şekilde kesilir. Babasız bir çocuğa babalık görevi üstlenmesi beklenen usta, yönetmenin seyirciyeye duyurduğu yardım çığlığını duymaz. **Reha Erdem**, izleyiciye daha ilk kareden itibaren hayal ile gerçek âlemlerinin birbirine geçeceği bir kurgu izleyeceklerinin sinyallerini verir. Sonraki karede gördüğümüz marangoz aletleri, usta ve işçi çocuk bilgisiyle birleşince buranın bir tamirhane olduğu anlaşılır. *Set-up* ile başlayan *prolog* daha ilk dakikasından arafta kalan mekânı, hayal ve gerçek arasında kalan delikanlıyı böylece tanıtmış olur.



Proloğun devamında, Ali’nin iş yeri tanıtıldıktan sonra Ali’nin çeperinde yaşadığı İstanbul, imge ve seslerle tanıtılır. İstanbul da tıpkı tamirhane gibi zıtlıkların bir arada olduğu bir mekân olarak sunulur. Ali, ıslıl ıslıl parlayan İstanbul’a, aralarına giren yakın çekim kocaman bir karanlık bina nedeniyle uzaktır ve izbe bir sokakta,

izbe bir binanın önünde durup, umutsuzca kardeşinden gelecek telefonu bekler. Mekân olarak arafta kalmanın iyi bir örneği olan tek bir kadraj bize ikiyüzlü İstanbul'un iki zıt yüzünü de sinematografik olarak gösterir.

Üçüncü mekân olarak ise Zuhâl'in evlat olarak verildiği ailenin yaşadığı ev tanıtılır. Evin içine alınmayan Ali, bir şeylerden şüphelenmekte, ama tam olarak bilememektedir. Baba tarafından evin dışına itilen Ali, apartman boşluğunda karanlıkta kalır. Yüzünün sadece yarısını aydınlatan ışık kullanımı Ali'nin kısmen aydınlandığını ama genel olarak karanlıkta, bilgisiz kaldığını gösterir. Onu karanlık bir gerçek karşısında karanlığa iten ise kardeşinin üvey "baba"sıdır.



Ali, motoruna binip üç arkadaşıyla paylaştığı bekâr odasına dönünce yaşadığı mekân da izleyiciye tanıtılmış olur. İzleyici olarak biz de Ali de hem bilgi eksikliği (*unrestricted narration*) hem de karanlık gerçekler nedeniyle karanlıkta kalırız. Şiir okuyan bir sesin oluşturduğu ses köprüsü Ali'nin karanlıkta kaldığı sahneyi bir otel odasına bağlar ve böylece *prologdaki* son mekân da tanıtılmış olur. Şiir, ileriki dakikalarda karşılaşacağımız ümitsiz sahneleri fısıldar gibidir:

*Geceyi gündüz yerine koyuyorlar.
Işık karanlığa yakındır diyorlar
Eğer ahireti evim diye bekliyorsan
Eğer bak yatağımı karanlığa serdiysen
Eğer çukura babamsın sen diyorsan
Eğer kurda anamsın, kardeşimsin diyorsan
Öyleyse benim ümidim nerde?*

Filmin gidişatını belirleyecek ve belki de filmin tek *prop*'u olan el bıçağı yakın çekim gösterildikten sonra ailenin ayakkabıları da yakın çekim gösterilir; ayakkabılar görsel olarak sahipsizdir ve birkaç dakika sonra sıçramalı kesmenin ardından mecazi anlamda da sahipsiz kalacaklardır. Reha Erdem'in kullanmayı tercih ettiği bir kurgu ögesi olan sıçramalı kesme, cinayet sekansını yarıda keser ve otoban sekanslarına geçilir. Motora binmiş Ali ve Zuhal adeta yeşil ve zehirli bir dünyadan kaçarken bir anda siren seslerini duymaya başlarlar. Bu sesin, önce öykü dünyasına ait olduğunu (*diegetic*) sanırız. Ancak uzun bir süre etrafta hiçbir polis arabası görmeyiz ve bu sesin yönetmen tarafından seyirciye gelecek tehlikelere hazırlıklı ol mesajı olduğunu anlarız. Polis sirenine ek olarak öykü dünyasına ait olmayan (*non-diegetic*) hüzünlü bir fon müziği başlar. Siren sesinin yerini ise hızlı araba sesleri alır. Polis tehlikesi ortadan kalksa bile bir süre sonra başka talihsizliklerin olacağı uyarısıdır bu ses. Bir süre sonra yukarı kaydırma vasıtasıyla iki çocuğu otobanda gittikçe küçülen silüetler olarak görürüz.



Hızla yukarıya kayan kamera çocukların karanlık geleceğine işaret eden simsiyah bir gökyüzü gösterir. Kısa bir boş kadrajdan sonra film müziği eşliğinde filmin jeneriği akmaya başlar ve asıl film (*film proper*) başlar. Kamera, *proloğun* bitiş şekliyle simetri oluştururcasına bu sefer gökyüzünden yeryüzüne kaydırmalı çekim yapar. Ali, Zuhal'i kurtarmış ve beraber kaçmışlardır. Geldikleri nokta masmavi bulutlarla insana umut verdiği bir yermiş gibi gösterilmeye başlansa da kameranın sabitlendiği nokta izbe ve terk edilmiş bir benzin istasyonudur. Yönetmen kaydırmalı çekim öncesi başladığı mavi bulutlu özgür gökyüzü görüntüsünü, kamera hareketinin ilk sabitlendiği yer olan benzin istasyonu ile eşitlemiştir.

Buradan da bu mekân için ne kadar yıkık dökük olsa da çocuklar için kaçıp sığındıkları bir vahaya, birbirlerine kavuştukları bir kurtuluş yerine vardıkları anlamı çıkarılabilir.

İstanbul'dan uzaklaşıp bir kasabaya geldiklerinde, hareketli kameranın sabitlendiği yerde büyük bir heykel görülür. Çocukları küçücük, heykeli ise oldukça heybetli gösteren bu kadraj izleyiciye kasaba hakkında ipucu verir. Ön plandaki nesnenin mecazi anlamını arka plana yapıştırdığımızda; öndeki heykel gibi arkadaki kasabanın da taşlaşmış olduğunu ve kalpleri taşlaşmış insanların bu gençlere acımayacağını anlayabiliriz.



Hayalin Gerçeğe Karıştığı Orman Sekansları:

Koca Dünya filminde İstanbul ve Kırklareli şehir sekansları hayali bir masal âlemini yansıtmaktan uzaktır. Oysaki Zuhâl ve Ali'nin sığındıkları orman sekansları ilk başta koruyucu, kollayıcı yanıyla bir masal âlemini andırır; fakat zaman geçtikçe tekinsiz ve korkutucu görüntüsüyle izleyiciye bir kâbus izlemiş izlenimi verir. Zira orman Zuhâl'in bakış açısı çekimleriyle gösterilmese de onun ruh haline göre değişkenlik gösterir. Örneğin orman, Zuhâl ve Ali'nin ormana ilk çadır evlerini kurdukları, kendilerine Mimi ve Kumkum isimlerini taktıkları, buldukları sahipsiz sandala bindikleri, balık tuttıkları sekanslarda hep ışıllı ve kucak açıcı görünür. Fakat Zuhâl'in kendisini yalnız ve korumasız hissettiği zamanlarda orman da loş ışık, baykuş ve kurt sesleri eşliğinde tekinsizleşir. Bu

açından yönetmen Tarkovskivari bir şekilde ormana, Zuhal'in hislerini ses ve imgelerle izleyiciye yansıtmaya görevi verir diyebiliriz. **Koca Dünya**'daki orman bir yandan **Solaris** (Andrei Tarkovski, 1972) filmindeki gezegene benzer; diğer yandan da Zuhal **Antichrist** (Lars von Trier, 2009) filmindeki isimsiz kadın gibi ormanla bütünleşir.

Orman sekanslarının başlangıcında üst açıyla izlenen ormana giriş yolları, küçük mavi göller ve doğal ışıkla aydınlanmış yemyeşil ağaç manzaraları, kuş cıvıltıları eşliğinde ormanı masalsi bir mekân olarak göstermeye başlar. Kamera ormanın derinliklerine doğru ilerledikçe ağaçlar sıklaşır, ışık azalır, kuş cıvıltılarına baykuş sesleri eklenir. Sonraki sahnelerde yönetmen, çocukları, ormanda saklanacak bir yer ararken çalılar tarafından sınımsız sarılmış olarak gösterir. Çalılara olan yakın çekim gittikçe arttırıldıkça izleyici de çalılar tarafından yutuluyor hissine kapılır. Bu noktada izleyici çocukların ormanda zorlu bir hayatta kalma mücadelesi vereceklerini anlar. Zaten bir sonraki sekansta **Florent Herry**'nin sinematografisi çalılar hapishane çubukları, çocukları da hapsedilmiş ve kapana kısıtılmış gibi gösterir.



Bu sekanstan sonra yönetmen ani bir kesme ile filmde birçok kereler göreceğimiz bir yılanı yakın çekim gösterir. Yılanın kendisi her ne kadar çocuklar için ölümcül olmayacaksa da, araya sıkıştırılmış (*insert*) yılan sahnesi oldukça semboliktir ve ormanın çocukları nasıl zehirleyip hasta edeceğinin habercisidir. Ali, karşı kıyıya bakmaya gittiğinde yalnız kalıp korkan Zuhal ve uzaklaşan Ali'nin görüntülerinin ardından yılanın yapılan kesme, çocukların birbirlerinden ayrı kaldıklarında tehlike altında olduklarını imgesel olarak izleyiciye gösterir. Beraber

karşıya geçerlerken güneş ışıkları artar, tehlike azalır, yılan görünmez olur ve evini sırtında taşıyan bir kaplumbağa da onlara eşlik edencesine suya girer. Filmde yılanlar aracılığıyla oluşturulan yanlış beklentiler (*false expectations*) anlatıda (*narrative*) dile getirilmese de anlatımda (*narration*) seyirciye, ölümcül tehlike hissini çok açık bir biçimde aktarır.

Kamera, çocukların içinde yaşayacakları barakayı izleyiciye gösterirken devamlı duyacağımız film müziği ve *diegetic* hayvan sesleri de duyulmaya başlar. Gece karanlık çöktüğünde kurt ulumaları, baykuş ve yırtıcı kuş sesleri eşliğinde ormanın korkutucu yüzü ortaya çıkar. Fakat iki kardeş kamp ateşi ışığının kaynaklık ettiği ışık havuzunda birlik ve beraberlik içindedir ve beraberken hiçbir tehlike onlara yaklaşamaz. Ancak ayrı ayrı gösterildikleri kadrajlarda etrafları siyah ve tehlike doludur. **Reha Erdem**, kurgu ile gerçekte olmayan bir dünya gösterse de yeni kurduğu dünya, gerçekliğin tüm ipuçlarını barındırır ve hatta izleyiciye de tehlikeleri sezdirir. Örneğin ilk panayır sekansında çarkıfelek oynayan Ali'ye "iflas" gelir ve bu çekim izleyiciye mecazi anlamda da bu panayırın Ali'yi iflas ettireceğini gösterir. Falcı kadın, tamirci adamın falına bakarken bu sefer ses kurgusu iş başındadır. Falcının tamirci için söylediği sözler, Ali'nin üzerine düşer ve açıklamalı üst ses işlevi görerek Ali'nin geleceğini tarif eder. İzleyici de bu şekilde Ali'nin biriktirdiği parayı ve güvenli bir geleceği kaybedeceğini anlar.

Filmde ses kullanımı seyirciyi uyarma işlevinde ve yapaydır. Masalsı havayı arttırmak için kullanılan kapatıcı müzik dışındaki polis sirenleri, motor sesleri montajda toplanılmış *non diegetic* sesler. **Hayat Var**'daki sürekli çalan siren sesleri ve **Jin**'deki hiç susmayan bomba sesleri gibi ses bantlarına sonradan eklendikleri için yapay sesler. Bu seslerin seyirciyi rahatsız etme, uyarma ve filme dalıp gitmelerine engel olarak, görüntüleri sorgulatma işlevleri var. Panayırdaki arabesk müzikler de uzun sekans planlar eşliğinde üst ses görevi görerek yaratılan dünyayı tanıtır. Ancak bu filmdeki arabesk müziğin sözleri çok çilekeştir ve **Hayat Var**'daki gibi umut vaat etmez.

Büyüme Zorunda Bırakılan Çocuklar:

Reha Erdem'in bütün filmlerinde bir büyüme meselesi var. **Koca Dünya**'da da karakterler ne tam olarak çocuk ne de yetişkinler. Yetişkin olmaya zorlanan, arafta kalmış Ali ve Zuhale aslında çok yalnızlar ve sevgisizlik içinde büyüme sancısı çekiyorlar. Ali, kardeşini kurtarıp, onun için ekmek parası kazansa da manevi

anlamda ona destek olmayı beceremez; zira kendisi aslında hâlâ büyüyememiş bir çocuktur. Zuhâl her ne kadar savunmasız ve yardıma muhtaç görünse de tek başına ormanda var olmayı bir süreliğine başarır, panayırdaki Ali'nin anlayamadığı tehlikeyi hisseder ve Ali'yi uyarır. Ancak bir süre sonra yalnızlığını ölmüş bir kadının elini tutarak, arada sırada gördüğü keçi ile konuşarak geçirir. Film bu noktadan sonra hayalle gerçek arası bir kâbusu aktarmaya başlar.

Dolandırıldığını anladıktan sonra ormana kardeşinin yanına dönen Ali, perişan bir hâlde hastalanan kardeşine yardım etmek için çok geç kalmıştır. Zira Ali panayırda ve işte iken Zuhâl ormanda tek başına kaldıkça ormanla bütünleşir ve ormanı canlı bir karakter olarak algılar. Onun bu canlı orman fantezileri artarken, sinematografi, renk kullanımı ve ses efektleri sayesinde bu fanteziler adeta gerçekliğin içine yerleşirler ve böylece izleyici için de inandırıcı hâle gelirler. Ormandaki hayvanların yakın çekiminden karanlık ormandaki ağaç dallarıyla bütünleşmiş Zuhâl'in çekimine zincirleme ile geçilir. Böylece fantezi ile gerçeklik arasındaki ayırım izleyici için de giderek belirsizleşir.



Gerçek ve hayal arasında gidip gelen Zuhâl bir yandan da ölümle hayat arasında gidip gelmektedir. Yönetmen Zuhâl toprağın üzerinde yatarken, can çekiştiğini anlatmak için Zuhâl'in üzerine nabız gibi atan, yanıp sönen titrek bir ışık üzerine düşürür. Gerçeklikle bağı gittikçe zayıflayan Zuhâl, hayal mi gerçek mi olduğu tam anlaşılamayan keçiye “Baba! Baba geldin mi” demektedir. Ali işten ayrılıp tamamen ormana döndüğünde ise orman daha da karanlığa bürünüp tekinsizleşir ve iki çocuk bindirme (*superimposition*) ile ormanın içinde erirler.



Sonuç Yerine: Can Evimizdeki İsyân: Baba!

Film, baba feryatları ile açılıp yine baba feryatları ile açık uçlu olarak biter. Ali, Zuhâl'i hastaneye getirdiğinde şehir seslerini, sirenleri tekrar duymaya başlarız. Artık Ali için beklenen son gelmiş gibidir. Yönetmen ses kurgusuna ilave olarak onu, hastane parmaklıkların ardında gösterir. Filmin kapanış sekansında hastane önünde elinde Zuhâl'in ayakkabısı ile ağlayan Ali, hayal mi gerçek mi olduğunu anlayamadığımız bir keçiye *"Baba! Biz buradayız baba!"* diye seslenir. Keçi ise arkasını dönüp gider. Filmin son sekansının gerçeklik mi fantezi mi olduğu konusunda kesin bir şey söylenemez. İki alan tamamen belirsizleştirilir; böylece gerçeklik mi fantezi mi sorusunun yanıtı izleyiciye bırakılır.



Toplumun en küçük birimi olan aile kurumunun duvarları ardında sonu gelmez taciz ve tecavüz vakaları olabildiğince kamuoyundan gizlenmektedir. Son yıllarda Türkiye yapımı filmler taciz konusunda kurumları değiştiremese de önemli kültürel değişimlere ve farkındalığa yol açmaktadır. **Reha Erdem**'in film karakterlerinin direnişleri de izleyiciyi önce sarsar; ancak sonrasında durup düşünmeye sevk eder. Filmde bu kadar sık bahsi geçen "Baba" çocuklarına sahip çıkamayan aile babasının yanı sıra kanun koyucu devleti de çağırıştırır. Devlet baba, yetimhaneden ayrıldıktan sonra evlatlık verildiği ailede üvey "baba"sı tarafından cinsel tacize uğrayan Zuhal'i koruyamamış, Ali'yi hiçbir güvencesi olmayan bir işte çalışmak ve kardeşini kurtarmak durumunda bırakmıştır.

Dolayısıyla sistemin "ezdiği" çocuklar vardır. **Koca Dünya** bize bireysel dramlar anlatır gibi görünse de toplumsal ve dolayısıyla politik yaralara parmak basmaktadır. Zuhal, sistemin koruyamadığı, koruyucu ailesi tarafından şiddet ve tecavüze maruz kalan kız çocuklarını temsil etmektedir. Ali ise, eğitimini yarıda bırakıp geçimini tek başına sağlamak zorunda kalan binlerce gençten biridir. Üstelik tek suçu kardeşini göz göre tecavüze uğradığı hanede yalnız bırakmak istememesidir. Ne gerçek babaları, ne üvey babalar, ne usta-patron babalar, ne de devlet baba çocuklarını koruyamamaktadır. Zuhal ve Ali, sadece kısa bir süre ormanda şiddet ve zulümden uzakta yaşayabilmiş, naif hayaller kurup "Mi-mi" ve "Kum-kum" olabilmişlerdir. Canları çok yanıp "Baba" diye yardım istediklerinde ise karşılarında kimseyi bulamamışlardır.

Kaynaklar

- Bordwell, David (2014) *Narration in the Fiction Film*, New York: Methuan & Co. Ltd
- Bordwell, David and Thompson, Kristin (2013) *Film Art*, New York: McGraw-Hill Companies.
- Cleró, Jean Pierre (2011) *Lacan Sözlüğü*, çev. Soysal, Özge. İstanbul: Say Yayınları.
- Diken, Bülent ve Laustsen, Carsten B. (2008), *Filmlerle Sosyoloji*, İstanbul, Metis Yayınları
- Lopez, Daniel (1993) *Films by Genre*, London: McFarland & Company, Inc
- Stam, Robert (2000) *Film Theory: an Introduction*, Oxford: Blackwell Publications
- Wilde, Oscar (2008) *Yalancılık Sanatı ve Sanatçı Olarak Eleştirmen*, çev. Ercüment Özkaya, Epos Yayınları.
- Yücel, Fırat (2008) *Reha Erdem Sineması: Aşk ve İsyân*, İstanbul: Çitlembik Yayınları