

Keyifli Okumalar Dileriz

Binlerce kategoride milyonlarca PDF e-kitap, ders kitapları, dergiler ve romanlara platformumuz üzerinden ücretsiz ulaşabilirsiniz.

RESMİ WEB SİTEMİZ

<https://rantey.org>

Yedek ve Duyuru Kanallarımız

Sitemize erişim engeli gelmesi veya adres değişikliği durumunda aşağıdaki kanallardan güncel giriş adresine erişebilirsiniz:

- Telegram: <https://t.me/birkitapbir>
- WhatsApp Kanalımız : <https://whatsapp.com/channel/0029VbDHv8uE50Us4lvMoc0Y>

Günümüzün Klasikleri 1

YEDİ - MATRIX - KAPLAN VE EJDERHA
AMERİKAN GÜZELİ - DÖVÜŞ KULÜBÜ
BÜYÜK HESAPLAŞMA - ALTINCI HİS
ER RYAN'I KURTARMAK

KUTLUKHAN KUTLU

Günümüzün Klasikleri 1

YEDİ - THE MATRIX - KAPLAN VE EJDERHA
AMERİKAN GÜZELİ - DÖVÜŞ KULÜBÜ
BÜYÜK HESAPLAŞMA - ALTINCI HİS
ER RYAN'I KURTARMAK

KUTLUKHAN KUTLU

İçindekiler

1. Yedi	9
2. The Matrix	13
3. Kaplan ve Ejderha	18
4. Amerikan Güzeli	23
5. Dövüş Kulübü	27
6. Büyük Hesaplaşma	31
7. Altıncı His	35
8. Er Ryan'ı Kurtarmak	40

Önsöz

Bir filmi neyin tam olarak “klasik” hâline getirdiği epey tartışılabilir bir konu, ama bu payenin genellikle üzerinde fikir birliğine varılan bir tarafı varsa o da herhalde belli bir “vakit” gerektirdiğidir. Dumanı hâlâ tüten bir filmin “klasik” olarak nitelenebileceği fikrine pek rağbet etmeyiz genellikle – zaten “ânında klasik” (İngilizce'deki orijinal tabiriyle “instant classic”) tanımının bu kadar ilgi çekici olması biraz da bundan değil mi?

İşte Günümüzün Klasikleri serisini yapmaya başladığımızda aklımızda hep tartışmaya gebe ve bolca tahmin içeren bu oyunbaz tanım vardı biraz. Bu başlık ve bu seri ilk bakışta bir tür tahmin oyunu izlenimi veriyordu belki ama aslında yaptığımız şey, günümüz sinemasının içinde kendine hemen özel bir köşe ayıran filmlerin altını çizmeye çalışmaktı... Çünkü nihayetinde tabii ki bir klasiği belirlemek için en güvenilir süzgecimiz zaman ve biz burada o süzgeci kullanmadan yola çıkıyor, bu yüzden de aslında “yarın hâlâ konuşulacak filmler”den çok, bugüne imzasını atan filmleri saptamakla ilgileniyorduk.

Bu açıdan önemli bir bilgi, aslında Günümüzün Klasikleri'nin kendinden önce başlayan bir serinin, Sinemayı Değiştiren Modern Klasikler serisinin tamamlayıcısı niteliğinde olduğu bilgisi. Modern Klasikler'i yapmaya başlarkenki amacımız çok netti: Günümüzün popüler sinemasındaki yaygın eğilimlerin ve üslupların izlerini sinema tarihinde çok da geriye gitmeden sürmek istemiştik. Amerikan sinemasının yepyeni bir sinemacılar kuşağıyla tazelendiği 70'li yıllardan 90'ların başlarına doğru uzanan bir zaman dilimine yayılan filmlerdi Modern Klasikler. Çoğumuzun kendi hayatımız zarfında ilk gösterimini yakaladığı filmler ağırlıktaydı yine ama “The Godfat-

her”, hatta “Alien” gibi okuyan kuşağa göre yine de bayağı “eski” sayılabilecek olanları da vardı. Modern Klasikler için temel kriterimiz çok netti: Ele aldığımız filmin bugünün popüler sineması üzerinde gözle görülür izler açmış olması gerekiyordu. Görsel bir üslup, bir geleneğe belli bir yaklaşım, bir alt-türü farklı bir çehreyle diriltmek ya da sıfırdan yaratmak, hatta genel olarak belli bir film yapma anlayışı... Herhangi bir surete bürünebilirdi bu iz, bizim için önemli olan popüler sinemanın seyrinde o filmin etkilerini net bir şekilde görebilmektir. Nitekim seri kapsamında çıkan yazıların “Sonrası” bölümlerinde, ele alınan filmlerin sinemadaki etkisinden söz ettik hep.

70'lerden 90'ların ortalarına uzanan filmlerden ibaret Modern Klasikler serisinin “sonrası”nı anlatan Günümüzün Klasikleri için ise böyle bir kriterimiz yoktu. Nasıl olsun ki? Ne de olsa seri yazılmaya başladığında bir kısmı gösterime gireli henüz sadece iki – üç sene geçmiş filmleri ele alıyorduk. Evet, internetin gelişimiyle birlikte artık süreçler hızlanıp yoğunlaştı, daha çok veriye çok daha kısa sürede erişiyoruz ama yine de daha birkaç sene önce çıkmış filmlerin popüler sinemayı derinden etkileyip etkilemediğini görmek mümkün değil – hele ki internetin o inanılmaz hararetinin sebep olduğu puslu ortamda. Bu yüzden Modern Klasikler'in aksine “Saving Private Ryan”, “Fight Club”, “Crouching Tiger, Hidden Dragon” ve “Spirited Away” gibi filmleri seçerken arkalarında nasıl bir iz bıraktığını değil de, kendi başlarına ayakta durup dikkat çekmeye devam edip etmediklerini belirlemeye çalıştık. Bu yeni seride önemli olan, seçtiğimiz filmlerin arkalarından onların etkilerini taşıyan başka filmler getirmesi değildi; sadece insanları etkilemesiydi. Hemen insanları arşivlerde yer almaya başlayan, adı yazılarda sıklıkla anılan, yeniliğine karşın popüler sinemanın gidişatına kendi özel damgasını vurmuş gibi görünen filmlere odaklandık.

Elbette şimdi bizim “klasik” dediğimiz filmler zamanla daha az anılmaya, zihinlerde, sayfalarda ve ekranlarda daha az ziyaret edilmeye, nispeten önemsiz bulunmaya başlanabilir – yani “klasik” olarak görülmekten çıkabilir. Fakat zaten bu seride hedefimiz 50 yıl sonra hâlâ sözü edilecek filmleri belirlemek değil; daha çok kendi

dönemi içinde başyapıt olarak görülmüş filmleri ele almak. Günümüzün Klasikleri'nin “Heat”ten “Eternal Sunshine of the Spotless Mind”a kadar her bir üyesi de, hiç olmazsa kendi “ânında” ısı ısı parlamış, bolca sözü edilmiş filmler.

Bu yüzden belki de bu serinin en ilginç tarafı da üzerinden epey bir süre geçtikten sonra dönüp bakmak olacak.

Kutlukhan Kutlu

Ocak '08

YEDİ / SEVEN

Oburluk, Açgözlülük, Tembellik, Kibir, Şehvet, Haset, Öfke. Seri cinayetler için Yedi Ölümcül Günah'ı model alan "Seven", şehrin çürüyüşü üzerine modern bir polisiye/korku başyapıtı. Yer yer tiksindirici cinayet mahalleriyle, bir an bile durmayan yağmuruyla ve boğucu karanlığıyla bu stilize film, ayrıca David Fincher'ın elinin kaygıya, yabancılaşmaya ve her tür şehir rahatsızlığına ne kadar yatkın olduğunu en iyi kanıtı.

David Fincher'a zamanımızın en önemli yönetmenlerinden biri olarak bakılıyor ve Hollywood sinemasında 2000'li yılların başına imzasını atan kişilerden olacağı düşünülüyorsa, bu büyük ölçüde "Seven" ile mümkün oldu. Mesele sadece filmin sinemasal değeri de değil üstelik. "Seven"ın seyircilerden ilgi görmüş olması, yani para getirmesi de "Alien 3" ile ciddi bir hayal kırıklığı yaşamış olan genç yönetmenin kariyeri açısından epey hayırlı oldu.

Şimdi Fincher'ın sinemasını daha iyi tanıdığımızdan, "Seven"ın onun yetenekleri için nasıl da ideal bir uygulama alanı teşkil ettiğini görebiliyoruz. Yedi ölümcül günahı model alan bir katilin işlediği seri cinayetler etrafına kurulu bu polisiye/korku filmi, Amerikan sinemasından çıkmış en karanlık ve kasvetli filmlerden biri. David Fincher, şehrin içine işlemiş olan çürümeyle ilgilenen öyküsü için, bu çürüme hissini mükemmelen yansıtan bir görsel dünya kuruyor. "Seven"da atmosfer her şey demek olabilir, ama atmosferin sadece "canı öyle istediği için" varolmadığını da gayet açık bir şekilde gösteriyor

film. Fincher'ın sırlıslıklam ve kapkaranlık metropolü (hangi şehir olduğu hiç söylenmiyor), Andrew Kevin Walker'ın umarsızlığı ve yabancılaşmayı ufak çaplı bir kıyamet alameti olarak alan senaryosunu kusursuz bir şekilde omuzluyor.

Kurbanlık Fobisi

Fincher'ın diğer filmlerine de ("The Game", "The Fight Club", "Zodiac") şöyle bir bakınca, hepsinin hatırı sayılır boyutlarda toplum eleştirisi içerdiğini görüyoruz (başka bir gezegende ve başka bir zamanda geçen "Alien 3" için bile geçerli bu). Üstelik, düşünceler üzerine kurulu bir toplum eleştirisinin ötesinde, duygusal bir tepki bu adeta. Söz konusu filmlerin toplumu sadece eleştirmedigini, ondan resmen korktuğunu ya da suratına iki tane patlatmak istediğini de hissediyorsunuz. David Fincher'ın sinemasına etkisini veren öğelerden biri de bu: adeta kanlı-canlı bir komplo teorisi duyarlılığına, paranoyasına ve sinisizmine sahip. Fincher'ın bütün filmlerinde karakterler kendilerini birtakım durumların "içinde buluyor"; olaylar bir kabus gibi, önlenemez bir şekilde "başlarına geliyor". Bu çaresizlik ve edilgenlik hali, kahramanı bir tür kurban konumuna yerleştiriyor ("Fight Club"ın kendini ve nihayetinde toplumu kökünden değiştirmeye kalkışan kahramanı bile, yaşadıklarının doğasından bihaber olan, adeta "zorla" değiştirilen bir tip aslında). Filmlerinde genellikle erkeklerin dünyasını anlatan ("Alien 3"te de kahramanın kadın olması, bir gezegen dolusu erkekle dengeleniyor) Fincher için, belli ki edilgenlik başlı başına bir kabus oluşturuyor. Kahramanın edilgenlikle başa çıkıp ipleri eline alması, öyküdeki temel hedefi oluşturuyor. Bu öylesine kesif bir paranoya ki, karakterlerinin kendilerini içinde buldukları durumları da aşip, mekanları sarmaya başlıyor, çünkü sonuçta David Fincher, meramını daha çok görüntülerle aktaran bir yönetmen. Bunun sonucunda Fincher, sadece estetik tercihleri konusunda dürüst davranarak bile, "sırf üslup" olmanın çok ötesine geçen ve birtakım kaygıları görselleştirerek neredeyse elle tutulur hale getiren filmler yapabiliyor. "Seven"da da aynen bunu yapıyor zaten: kent yaşamının getirdiği duygusuzluk, umursamazlık ve yalnızlık gibi modern kaygılar üzerine görsel bir dünya dikeyor.

Fincher'ın Janr Filmi

“Seven”, polisiye türü içinde özel bir yere sahip olsa da, muhtemelen David Fincher'ın bir janra en sadık çalıştığı film. Öncelikle filmin öyküsü, yüzlerce polisiye filmde gördüğümüz bir eşleşmeyle başlıyor: yaşlı polis – genç polis ikilisiyle. Emekliliğine yedi gün kalmış tecrübeli, sakın ve zeki Dedektif William Somerset (Morgan Freeman) ile büyük şehre yeni tayin olmuş dinamik, heyecanlı ve bir o kadar da naif Dedektif Mills (Brad Pitt), bir hafta boyunca birlikte çalışmak durumundalar. Eylemsizliğin, edilgenliğin, güçsüzlüğün ve elbette kadınsılığın herhangi bir şekilde yanından bile geçmek istemeyen Dedektif Mills, daha ilk dakikadan itibaren kendini ispatlamak ve ezdirmemek için elinden geleni yapıyor. İliklerine işlemiş bir tür maço güç oyunu bu; Dedektif Somerset'in kendinden daha tecrübeli olması gibi basit ve son derece doğal bir durum bile bu güç oyununu tetikliyor ve ikisi ufak ufak didişiyorlar (aslında daha çok Mills didişiyormuş, Somerset ise şartların gerektirdiği şeyleri yapıyormuş gibi görünüyor).

Çok geçmeden Mills'in düşünmeyle pek iştigal etmediği, bu yüzden de çoğu şeyi genelin kabul ettiği şekliyle aldığı ortaya çıkıyor. Korkunç önyargılı bir tip. Bu önyargı onun tezcanlı, hemen sonuca varan, eyleme yönelik kişiliğinin organik bir parçası halini almış durumda. Ancak zerrece analitik olmadığı için, çabucak vardığı sonuçlar hemen hemen her seferinde yanlış çıkıyor. Daha Somerset'le birlikte gittikleri ilk cinayet mahallinde yemek masasının üstüne kapaklanmış, yüzü bir tabak dolusu makarnaya gömülmüş, devasa boyutlarda şişman adamın cesedini gördüğünde, hemen bunun cinayet mi cinayet olmadığına, adamın besbelli ki kalpten öldüğüne karar veriyor. Ancak Somerset bu laftan hemen birkaç saniye sonra, elindeki fenerle, adamın bağlanmış el ve ayak bileklerini hem ona hem de bize gösteriyor.

Bu ilk cinayet mahalli, filmin dokusu hakkında da ciddi bir fikir veriyor. Nereden bakarsanız bakın, sinemada benzerine nadiren rastlanan türden görüntülerle karşı karşıyayız: Beyazlaşmış ve yer yer morarmış olan son derece şişman adamın cesedi, sadece dedektiflerin fenerlerinden çıkan ışıqla aydınlanan, kapkaranlık bir evin içinde duruyor. Adamın hayattayken yemek dışında hiçbir şeye önem ver-

mediğini gösterircesine, ev harap ve dağınık durumda. Cesedin etrafında böcekler dolaşüyor, masanın altındaki kovanın içinde de kumuk olduğu ortaya çıkıyor. İkili henüz farkında olmasa da, Hristiyanlık'taki Yedi Ölümcül Günah'tan "Oburluk"un maktülüyle karşı karşıyayız.

Dedektif Somerset'in dikkatli, ayrıntılara önem veren ve her şeyi enine boyuna düşünen iş anlayışı ve zekası sayesinde, çok geçmeden bu cinayetlerin doğası ortaya çıkıyor. Katil, Yedi Ölümcül Günah'tan her birini (Oburluk, Açgözlülük, Tembellik, Kibir, Şehvet, Haset, Öfke) temsil ettiğini düşünen kişileri bulup, söz konusu günahın doğasına uygun bir şekilde (ve hepsi de birbirinden korkunç biçimlerde) cezalandırıyor. Somerset'e göre, bir mesaj iletmeye çalışıyor, bir anlamda "vaaz veriyor". Böylece iki dedektif, çeşitli edebi eserlerden alıntılar yapan katilin izini bulmak için Chaucer ve Dante gibi Yedi Ölümcül Günah'tan bahseden yazarların eserlerinden de faydalanarak, cinayetlerin izini sürmeye başlıyor.

Nafile İpuçları

İlerledikçe, "Seven"ın klasik polisiye şemalarına pek de uymadığı ortaya çıkıyor. Bu janrdaki herhangi bir öncüsüne taş çıkartabilecek kadar sabırlı, dikkatli ve titiz olan katilin "büyük plan"ının polisler tarafından açığa çıkarılabilmesi (ve dolayısıyla da vaazın kitleye ulaşabilmesi) için ardında bıraktığı izlerin bazıları, çözülmesi son derece zor izler aslında. Buna karşın, filmin epey yankı yaratan finali ve söz konusu büyük planın kendisi de dahil olmak üzere, polisiyelerde rastladığımız, her şeyin yerli yerine oturduğu şemaların o temiz hissi yok burada. Çember tamamlanıyor ama normalde polisiye filmlerde bunun sunduğu rahatlama hissi de yok, çünkü bu defa çemberi tamamlayan kişi, çemberi yaratanın ta kendisi. Kontrol hiçbir şekilde "bizim tarafımıza" geçmiyor, böylece filmin başından sonuna kadar "kurban" konumunda kalmış oluyoruz.

Bu şema, "Seven"ın ele aldığı temalar için de bir tür anahtar aslında. Yaşlı dedektif Somerset, Mills'i ısrarla katili öyle çabucak sınıflandırmaması, yani belli bir kalıba koyup işin içinden çıkmaya çalışmaması konusunda uyarıyor. Somerset'i şehirden soğutmuş, emeklilik sonrası pastoral hayallere yönlendirmiş olan şartlar, bu sözleriyle

yakından ilintili: Artık insanların neyi niçin yaptığını anlayamadığını söylüyor. Mesele “onun anlayamaması” değil – her şeyin artık anlaşıl-maz hale gelmiş olması. Bir anlamda, klasik polisiye janrının kahra-manı olarak, bu durumun polisiyenin öykünebileceği herhangi bir matematiksel güzellik kaygısını – ve kendi varlık nedenini – anında sı-fırlayan bir durum olduğunun farkında (nitekim iki dedektifin onca uğraşp da Dante’nin, Chaucer’ın kitaplarını karıştırmaları da nihaye-tinde işe yaramıyor).

David Fincher da bu beyhudelik havasının insanın iliklerine işle-mesi için elinden geleni yapıyor. Yeteneklerine ve eğilimlerine baktı-ğınızda, tam onun kalemi bu: Bir taraftan çok prestijli bir janrı (yani polisiyeyi) kendi üslubunca görsel açıdan taçlandırırken, bir taraftan da nihayetinde her şeyin anlaşılabilirliği ve “doğru bakarak ve düşü-nerek” iynin her zaman muzaffer olabileceği bu türü, tematik açıdan da karanlığa boğuyor. “Seven”da cinayetlerin işlenişini hiç görmüyo-ruz, cinayet mahallinde dedektifleri ne bekliyorsa onu görüyoruz. Bu çoğunlukla “ileri gitmek için geriye doğru çözümleme”yi merkez alan polisiye için doğal bir durumken, “Seven”da bize sürekli “geride” ol-duğumuza dair bir his veriyor. Üstelik, sadece katilden geride değil, her şeyden geride: Fincher’ın filmi, şehir hayatındaki bütün o çürü-menin içinde ipin ucunu kaçırdığımızı ve zaten kaybedilmiş bir sava-şa devam ettiğimizi söylüyor bir anlamda. Bu bakımdan “Seven”ın son derece depresif bir film olduğu kesin. Ne şans ki David Fincher’ın yeteneği, tam da depresyonla ya da kaygıyla bezeli ortamlarda göz ka-maştırmaya başlıyor: Korkutucu ve tiksindirici cinayet mahallerinde, boğucu karanlıkta ve sağanak yağmura esir düşmüş kara film şehirle-rinde.

BİR KARAKTER: Dedektif William Somerset (*Morgan Freeman*)

Bir bakıma Dedektif Somerset demek, “Seven” demek. Bütün film onun “metropol yaşamı” hakkındaki hislerinin bir yansıması gibi. Daha sonra “Kiss the Girls” ve “Along Came A Spider”da da benzer rollerde çok başarılı olan Freeman, “Seven”da eski usül zekâ, bilgili, titiz ve soğukkanlı dedektif tipinin en iyi – ve en kederli – örneklerinden birini çıkarıyor.

Fincher'ın filmlerinde sağlıklı ve mutlu ailelere rastlayamazsınız. Mesela “Seven”da aile, Mills’le (Brad Pitt) karısı Tracy’nin (Gwyneth Paltrow) evinde görsel metaforuna da tanık olduğumuz üzere, metropolün zor şartlarında “zangır zangır sallanan” (evleri metronun tam üstünde) ve kent yaşamına “kurban giden” bir kurum olarak çiziliyor. Dedektif William Somerset ise, her ne ne kadar şehrin çürümüşlüğünden ve her tarafı kaplayan buram buram umarsızlıktan yakınsa da, katıksız bir şehir varlığı.

İsmi ünlü yazar W. Somerset Maugham’ı oldukça andıran Dedektif Somerset, tam bir beyin adamı. Dirty Harry’nin zıt kutbunu oluşturan bu yaşlı dedektif, 34 yıllık meslek hayatı boyunca bir kere kurşun atmamış, bir kere kurşun yememiş ve “kullanma niyetiyle” sadece üç kere silah çekmiş biri. Her şeyi etraflıca düşünerek, sükunetle ve sabırla çalışan bir dedektif; vakaları sokakta şüpheli peşinde koşarak değil, olay mahallinde, masa başında ve kütüphanede çözüyor. Ve elbette, tam bir “yalnız adam”. Film, sabah işe gitmeye hazırlanan Dedektif Somerset’in evinde açılıyor ve Dedektif Somerset’in sözleriyle bitiyor. Bu açıdan iki ana karakterden asıl rehberimizin Somerset olduğu söylenebilir.

Somerset, emekliliğine yedi gün kalmış olmasından gayet memnunmuş gibi davranıyor. Alıp başını gitmek, artık suçlularını da suçsuzlarını da anlayamadığı şehirden uzaklaşmak istiyor. Kayıtsızlığın bir erdem kabul edildiği bir yerde varolmak istemiyor artık. Fiziksel değil zeka üzerine kurulu polisiye dünyasına ait bir tip o. Her şeyin bir nedeninin olduğu, insanların belli sebeplerle cinayet işledikleri, ipuçlarının sonuçlara ulaştığı, matematiksel bir mükemmelliğe sahip bir dünyaya ait. Sherlock Holmes’un, Colombo’nun, Hercules Poirot’nun dünyasına. Mantiğin bittiği ve kaosun hüküm sürdüğü, bir suçlunun birinin parasını çalıp kaldırma fırlatmışken bir de durup kurbanını iki gözünden bıçaklandığı bir dünyayı anlayamıyor. Bir anlamda, artık kendinin bu şemadaki yerinden kuşkulananmaya başladığı için – yani “zeki dedektif” tipinin varoluş nedeni olan “her olayın çözülebileceği”ne yönelik umudunu ve hatta olayı çözmenin bir işe yarayacağına dair umudunu yitirdiği için – dayanamıyor.

Bir taraftan, “tecrübe”yi temsil eden bir bezginlik de var Somerset’de. “Seven”ın sadece diyaloglarına bakarsanız, Dedektif Somerset

set'in epey alaycı bir tip olduğu sonucunu çıkarabilirsiniz. Ama Morgan Freeman repliklerini sadece alaycılıkla değil, sükunet ve biraz da kederle bezediğinden, Somerset'in bilgisi ve tecrübesi, çürümüş kente yaktığı ağıdın bir parçası haline geliyor. Belki içten içe, filmin Hristiyanlıkla ilintili kavramlarına uygun bir şekilde, bilgilendirerek ve tecrübelenerek masumiyetini yitirdiğini, "kirlendiğini" hissediyor. "Seven"ın tükenmişlik kokan atmosferi de onun yalnız ve sevgisiz yaşamının bir yansıması adeta. Büyük şehir, genç dedektif Mills için heyecan verici ve vaatlerle dolu bir yerken, Somerset için yorgun ve ümitsiz bir yer. Filmin kötü adamının da aslında onunla aşağı yukarı aynı şeyleri düşünüyor olması ve onunla benzer özellikler taşıması (bilgилilik, soğukkanlılık, titizlik ve sabır), Somerset'in aslında "Seven"ın isim vermeden "büyük şehir" dediği şeyin bir yansımasını oluşturduğunun (ve ondan yaka silkmesine karşın vazgeçemesinin niçin zor olacağının) bir kez daha altını çiziyor.

Muhtemelen sükunetle en çok şey anlatabilen Amerikan oyuncusu olan Morgan Freeman'ın son derece ölçülü oyunu, Dedektif William Somerset'i unutulmaz bir karakter haline getiriyor. Freeman'ın sadece soğukkanlı değil, duruma hakim de görünmesi gerekiyor (mantık ve kontrol, Dedektif Somerset için çok önemli – kadınlarla ilişkilerinin yürümemiş olmasında bunun da hatırı sayılır bir payı olduğunu hissediyorsunuz). Bu konuda öyle bir ikna ediciliğe sahip ki, polisin katil tarafından defalarca yaya bırakılmasına karşın bir an olsun Dedektif Somerset'in bu işi çözemeyeceğini düşünmüyorsunuz. Kıyafetiyle, ses tonuyla, akıl yürütme biçimiyle ve mesafeliliğiyle, geleneksel dedektif tipi için dikilmiş bir anıt gibi.

“YEDİ”NİN DÜNYASI: Suç Şehri

David Fincher ve Darius Khondji, "Seven"ın geçtiği "eskilik" kokan modern ve isimsiz kenti, Dedektif Somerset'in içindeki kasvete denk bir karanlıkla ve doğaüstü polisiyelere has, kıyamet kabilinden bir önlenebilirlik hissiyle donatıyorlar.

"Seven", mekansız ve zamansız bir film. New York benzeri büyük bir şehirde geçiyor, ama bu şehrin adı film boyunca hiç söylenmiyor.

Teknolojiye bakarak günümüzde geçtiği de rahatlıkla tahmin edilebilir, ama koyu renk ahşaplarıyla, yeşil kütüphane lambalarıyla, sürekli yağan sağanak yağmuruyla ve pardesülü-şapkaklı geleneksel dedektif kahramanıyla, ciddi bir nostalji duygusu yaratarak bizi doğrudan bu türün altın çağına, 40'lı yıllara gönderiyor. Bu ipucuyla, tıpkı Alan Rudolph'un kara film janrına toptan selam ettiği "Trouble in Mind" gibi, "Seven" in de aslında sinemadaki binlerce kara filmin ve dedektiflik filminin kolektif ürünü olan o adsız "suç şehri"nde geçtiği farzedilebilir. ("Trouble in Mind"da şehrin adı "Rain City" / "Yağmur Şehri" konmuştu ama bu isim de temelde şehrin "sadece kara film coğrafyasında varolan" bir şehir olduğunu onaylıyordu. Neredeyse sürekli sağanak altındaki kentiyle "Seven" da, estetik açıdan benzer bir konumda duruyor).

"Seven" in "masumiyetin kayboluşu" nun genel olarak hayatın yozlaşmasıyla mı, yoksa tecrübenin kahramanımız Dedektif Somerset'te bıraktığı tortu sonucu gözlerinin iyice açılmış olmasıyla mı gerçekleştiği konusu çok net değil. Belki estetik açıdan yaratılan nostalji duygusu, Somerset'in "artık şehrin anlaşılmasız bir yer haline aldığı" şeklindeki hislerinin bir izdüşümü aynı zamanda. Ancak şurası kesin ki yönetmen David Fincher ve görüntü yönetmeni Darius Khondji, Somerset'in içindeki kasveti dışına da örme konusunda son derece etkileyici bir iş çıkarmış. "Seven", gerek açık gerekse kapalı mekanlarda ışığın nadiren bir şeyleri aydınlatabildiği bir film.

"Seven"da ışığın (ya da ışıksızlığın) ve sırtını daha çok sinemasal kaynaklara dayayan buram buram nostalji, melankoli ve kasvet duygusunun ötesinde, buz gibi bir sükunetin yol açtığı ciddi bir önlenebilirlik duygusu da var. Bu etkinin yaratılmasında özellikle de "suç mahalli" kompozisyonları önemli bir yer tutuyor: İzole edilmiş mekanlarda karşımıza çıkan, büyük bir bölümü kesif bir karanlıkla örtülmüş, korkunç görünümlü cesetler, bütün olan bitene doğaüstü polisiyelerde rastladığımız bir kabus havası veriyor. Sonuçta "Seven" in kurduğu dünya da bu zaten: Kıyamet izleriyle örülü, sinemasal bir kabus tablosu.

-

BİR SİNEMACI: Darius Khondji

“Orson Welles’in siyah/beyaz’ın oyuncuların üzerine tutulmuş bir büyüce benzediğini söylediğini hatırlıyorum. Bu konuda epeyce düşündüm, çünkü renklide bile siyah/beyaz etkisini kontrastla yaratabiliyordunuz ”

Darius Khondji

Günümüzün görsel kültürüne hatırı sayılır katkıda bulunan birkaç görüntü yönetmeni saymak gerekse, Darius Khondji’nin adını telaffuz etmemek olmaz. 90’ların başında Jeunet ve Caro’nun “Delicatessen”iyle (Şarküteri) dikkat çeken Khondji’nin adını daha sonra günümüz sinemasının görsel açıdan en orijinal ve en güçlü yönetmenlerinden birkaçıyla gördük. Mesela Alan Parker, David Fincher, Neil Jordan, Danny Boyle, Roman Polanski, Milcho Manchevski ve Wong Kar Wai.

“Delicatessen”, “The City of Lost Children” ya da “Seven” gibi filmlere bakarak, Darius Khondji’nin sinema tarihinin imgeler kataloğunu harmanlayıp eski ve geleneksel estetik anlayışlar için yepyeni yaşam alanları yaratmayı sevdiği ve özellikle de Jeunet ile birkaç kez çalıştığı için, bu yönetmenin çizgi romansı retro-fütüristik estetiğine yatkın olduğu düşünülebilir. Ancak Khondji, bir filmde asla kendi sabit görsel dünyasını kurmaya çalışmadığını, yönetmenin hedeflediği görselliği perdeye çıkarmaya çalıştığını söylüyor: “Filmin görünümünden yönetmenin sorumlu olmasını isterim. Görünüm, yönetmenin ruhuna çok yakın olmalı.”

Çalıştığı bütün filmlere bakınca, elinden gerçekten de birbirlerinden farklı görsel dünyalar çıkmış olduğunu görebiliyorsunuz: Bir tarafta “Ninth Gate”, bir tarafta “The Beach”, bir tarafta “Yağmurdan Önce”, bir tarafta “Evita”, bir tarafta “My Blueberry Nights”... Buna rağmen, çalışmalarının herhangi birini izlerken belki sadece eski siyah/beyaz filmlerde gördüğünüz o görsel güç; mekanları, gölgeleri, çok koyu ve çok açık renkleri ve oyuncuların yüzlerini vurgulayan ve alışılmışın biraz ötesinde, biraz aşırıda duran bir estetik anlayış da hemen dikkatinizi çekiyor. Bir sinemacı olarak Khondji’nin en ilgili olduğu konulardan biri, siyah/beyaz filmlerin estetik avantajını renkli

filme aktarabilmek zaten. Bunun için filmlerini pozitifte aktarırken kullandığı özel bir işlemde de (ENR) faydalaniyor.

Sinemaya merak saldıgında yönetmen olmayı hayal eden Khondji, sonraları aslında öykü anlatmakla pek ilgilenmediğini, daha çok öykü için bir atmosfer kurmaya meraklı olduğunu keşfetmiş. Görüntü yönetmeni olmayı hedefleyenlere “Gerçekten görüntü yönetmeni olmak istiyorsanız, başka bir şey düşünmeyin. Yönetmen olmayı pek kafanıza takmayın. Önceden koyulmuş kurallarınız olmasın,” diyor.

AKRABALIK BAĞLARI: “Angel Heart” ve “Seven”

- Ateistsiniz.

- Evet, öyle. Brooklyn’liyim ben.

(“Angel Heart”ta, aslında şeytanın ta kendisi olan Louis Cyphre ile dedektif Harry Angel arasında kilisede geçen konuşmadan)

Alan Parker’ın 1987 tarihli “Angel Heart”ı ve David Fincher’ın 1995 tarihli “Seven”i, polisiyenin apayrı iki kolundan geliyorlar: ilki özel dedektif öyküsü, ikincisiyse cinayet masası öyküsü. Bu iki ayrı kol aynı ana türün çatısı altında bulunsalar da tamamen kendi özel kalıplarına ve geleneklerine sahipler. Özel dedektif öyküleri paranın ve aldatmanın, karmaşık dolapların, baştan çıkarıcı ve tehlikeli kadınların arenası; cinayet masası (ve ona yakın olan FBI) öyküleri ise her tür su katılmamış kötü adamın, sapığın, seri cinayetin ve tabii ki erkek (ortak) dayanışmasıyla adalet/intikam duygularının cirit attığı bir alan. Yine de “Angel Heart” ve “Seven”, bütün bunların üstünde bir yerde buluşuyorlar: Polisiyeye biraz dışarıdan bakmaları ve onu bir janrın ötesinde bir “ruh hali”, hatta estetik bir mesele olarak almalarıyla, bambaşka kolları ama birbirine çok benzer tablolar ortaya çıkarıyorlar.

İki filmi birbirlerine yaklaştıran ana öge, çürümüşlük ve yenilgi üzerine inşa ettikleri estetik. Bu bir nebze, “Blade Runner”da ve takipçilerinde görülen distopya-ütopya çakışmasına benziyor: o denli etkileyici bir karanlık tablo tasarlıyorsunuz ki, sonunda bu tablo kendi başına bir cazibe kutbu, bir fetiş nesnesi haline geliyor. “Angel

Heart”ın daha açılış anında, Alan Parker’ın kara filmlerin çizdiği şehir tablosunu “iç karartıcı” falan değil, düpedüz bir düş gibi gördüğü ortaya çıkıyor zaten. Son derece stilize duran açılış resminde, Parker hemen kara film usulü bir “belalı şehir” imajı çıkarıyor. İsteddiği görsel dünyayı kurması için Fincher gibi bir zamansızlığa yönelmesine de gerek yok – öyküsü zaten 1955’de geçiyor. Ancak iki yönetmenin de polisiye estetiğin temel taşı siyah/beyaz’ın teşkil ettiği konusunda bir inancı olmalı ki, farklı yöntemler kullanarak renkli filmde siyah/beyaz’a yakın bir etki yakalamaya çalışıyorlar (“Seven”da ışıqla ve özel bir pozitif geliştirme tekniğiyle, “Angel Heart”ta ise canlı renklerden kaçınarak).

Alan Parker da David Fincher da filmlerinin görsel dokusunun kendi başına bir güç sahibi olması ve öykünün ötesinde de bir şeyler ifade edebilmesi için didinen yönetmenler. İkisi de hemen sarmalayan bir atmosfer kurmayı, seyirciyi avuçlarına almayı hedefliyorlar. Ve söz konusu iki filmde de bunun yolu rahatsız edicilikten geçiyor. Polisiye janrını yozlaşmanın ve kimlik arayışının sinemadaki aynası olarak alıp, bu suretin üzerinden korku sineması yaptıkları söylenebilir. “Angel Heart” da “Seven” da polisiye film estetiğinin unutulmaz örneklerini sunmalarına karşın, birçok yerde “modern korku filmi” olarak tanımlanıyorlar. Sonuçta “çözmek” üzerine kurulu bir türü depresif bir çözümsüzlüğe sürükleyerek, seyirciden polisiyenin rahatlatıcılığını esirgeyen ve kahramanının çevresine bir kabus ağı ören filmler ikisi de. Elbette bu kabus ağı seyircinin üzerine de uzanıyor: iliklerimize işleyen kasvet dolu atmosfer dışında, cinayetlerin işlenişi de gözden uzak tutulup sadece cesetler gösterilerek, izleyici de bu güç oyununda kahramanlarının konumuna ve ruh haline ortak ediliyor ve her şeyi saran kaçınılmazlık hissinin içine hapsoluyor.

İki filmde de havanın bir ayrıntı olmaktan çıkıp da göze batacak denli etkin bir hal alması (ya sağanak yağmur yağıyor, ya da güneş sırlıslıkla terletiyor), dedektiflerin “eylem”in uygulayıcısı değil hedefi oldukları hissini sürekli canlı tutuyor. Zaten iki filmin finalinde de oyunun dedektiflerin üzerinde oynandığını ve etraflarına “dedektif” tipine yakıştırılagelmiş bir dikkat ve ayrıntıcılıkla “ağ örülmüş” olduğunu görüyoruz. Paranoya uyandıran bu küçüklük hissi,

şehrin her şeyi ezip geçen gücü ve değiştirilmezliği karşısında, temelde bir “şehir yaratığı” olan dedektifin konumunun bir yansıması gibi işliyor.

Karakterlerin etrafına örülmüş yırtılmaz ağlar, üzerinde bir “makine” gibi çalışarak vahşice deforme edilmiş insan bedenleri, güç aracına dönüşmüş dinsel motifler ve aman vermeyen bir hava... 1987’de Alan Parker, bir janrın metinsel ve görsel nimetlerini bu şekilde yoğurarak, günümüz karanlık polisiyesinin modern öncülerinden birini ortaya çıkarmıştı (Android avcısı Deckard’ın bir android olduğuna dair gözardı edilemeyecek ipuçlarıyla 1982 tarihli “Blade Runner”ın “yönetmenin kurgusu” versiyonu da bu öğelerin hepsini içerir). 1995’de David Fincher, “Seven”la karanlık polisiyenin kilometre taşlarından birine daha imza atmış oldu. Agatha Christie’nin temiz matematiğinin konforundan epey uzağa düşen günümüz polisiyesinin her yeni örneği, modern yaşamın insan üzerindeki etkisini dev aynasında gösteren bu filmlerin terazisinde tartılıyor artık.

Nisan, 2002

Se7en (1995)

Yönetmen: David Fincher. **Senaryo:** Andrew Kevin Walker.

Görüntü Yönetmeni: Darius Khondji.

Müzik: Howard Shore. **Kurgu:** Richard Francis-Bruce.

Yapım Tasarımı: Arthur Max. **Kostüm Tasarımı:** Michael Kaplan

Yapımcı: Phyllis Carlyle, Arnold Kopelson.

Oyuncular: Morgan Freeman (Dedektif William Somerset) , Brad Pitt (Dedektif David Mills) , Andrew Kevin Walker (Ölü Adam) , Daniel Zacapa (Dedektif Taylor) , Gwyneth Paltrow (Tracy Mills) , John Cassini (Memur Davis) , Kevin Spacey (John Doe).

THE MATRIX

İnternet çağı, hem sanal hem de yapay gerçeklik kültürü, komplo teorilerinin popülerliği, Hong Kong sineması ve anime'nin giderek daha çok hayran kazanması... "The Matrix" hepsinin tam ortasına indi. Ama "doğru zamanda doğru yerde olmanın eseri" gibi görünen bu durum, Wachowski'lerin talihinden ziyade becerisi olarak yorumlanmalı. Çünkü sonuçta "The Matrix"i ayıran, neyi ele aldığından ziyade onu nasıl ele aldığı. "The Matrix"i "yeni" kılan şey, bilişim çağının gözde kavramlarına el atması değil, bilgi üzerine kurulu yeni bir sinema yapma biçiminin eseri olması.

Wachowski'ler için her an, her kare, her replik, her kostüm, her aç, kısacası üzerinde karar verebilecekleri her şey, bir veri deposu görevi görüyor. Dahası, ikili sistemle işleyen, sadece tek bir veri tutup "tek bir şey söyleyen" depolar değil bu anlar. Kuantum fiziği ve Budizm'den feyz almışçasına, 0'ın ve 1'in dışına taşıyor, birden fazla anlam yükleniyorlar. Filmde yansımaların kullanılışından karakterlerin isimlerine, nesnelerden renklere ve yer adlarına, her şey olay örgüsünün, karakter tasarımının ve atmosferin ötesinde de işlemeye devam ediyor. Başka bir şeye de hizmet ediyorlar. Sonuçta bilimkurgusal fikrini tamamen enformasyon teknolojisine yaslamış olan "The Matrix", anlatıma yaklaşımında da bilgiyi bir fetiş haline getiriyor. Normalde duygusal etki için kullanılan görüntüler, şarkılar ve "an"lar artık doğrudan zekamıza ve dağarcığımıza yöneltilmiş birer ileti olarak işliyor. Trinity'nin Neo'nun dudaklarına kondurduğu öpücük bile, aynı anda hem "Uyuyan Güzel"e hem de Hristiyanlık'taki kutsal üçlüye (Baba, Oğul ve Kutsal Ruh) gönderme yaparak, kendini bir veri deposu haline getiriyor. Duygulardan ziyade bilgiler, kanılardan ziyade kavramlar üzerinden yürüyen bir filmle karşı karşıyayız.

“The Matrix”in gücü de, yumuşak karnı da burada yatıyor zaten. Hangi mecrada olursa olsun, bir metnin zenginliğini, o metnin ana temasını ve aktardığı duyguları ne kadar iyi destekleyebildiğine, altını ne kadar iyi doldurabildiğine dayattık yıllarca. Bu, her tür metin için bir “derinlik” kriteri oldu bizim için. Wachowski’ler ise tek bir noktadan “derinlere” inen bir metin kurmuyorlar, birçok noktadan yola çıkıp büyük bir ağ örüyorlar. Bu açıdan “The Matrix”, popüler kültürün çeşitli alanlarına olta atan ve göndermeler yoluyla bir değil birçok farklı “mesele”ye bağlanarak zenginleşen; janrların ve hatta metinlerin içinde durmak yerine arasında ve üzerinde gezinen 90’lar sinemasının söylediği son söz olarak da görülebilir.

“The Matrix”, bir bilimkurgu filmi. Bir masal. Bir komplo öyküsü. Ve her şeyin ötesinde, bir kung fu filmi. Üstelik bu türlerin hepsine el atmakla kalmıyor, el attığı her türün semboller paketini de, favori temalarını da beraberinde getiriyor ve birbirine paralel bir sürü kulvar açarak, hepsini birarada işliyor. En ilginç de, bu işin altından alınının aklıyla kalkıyor. “The Matrix” o kadar kalabalık bir içeriğe sahip ki, biraraya sıkıştırılmış birkaç film gibi. İçinden Taoist bir kung fu filmi, siberpunk türünde bir bilimkurgu, nihilist bir komplo teorisi ve Star Wars usulünce günümüz popüler kültürüyle güncellenmiş bir mitoloji çıkarıp, keyfini sürebilirsiniz. Ama elbette bütün bunlar, filmin düzgün akan bir olay örgüsünün bulunmadığı anlamına gelmiyor.

Hacker Gerçekliği

Perdede gördüğümüz ilk görüntüler, siyah bir ekrandan aşağı bir şelale gibi akan birtakım yeşil sembollerden oluşmuş bir kod. 80’li yıllardaki bilgisayar ekranlarından hatırlayacağınız bu yeşil karakterler, Wachowski’lerin görsel kaynaklarını popüler kültürün birçok yerinden (ve zamanından) çektiği konusundaki ilk gösterge. Bir yandan da, sonuçta devasa bir simülasyon olan Matrix’in “yapaylığı” üzerine ilk ipucu.

1999’dayız. Thomas Anderson (Keanu Reeves), Internet’in hayatımızın içine girmesiyle birlikte hatırı sayılır bir şekilde yaygınlaşan bir yaşam ritmine kapılmış durumda: Gündüzleri çalışmasına karşın geceleri pek az uyuyor, vaktini bilgisayarının başında geçiriyor. “Neo” lakabıyla bilinen bir hacker o. Daha sonra Ajan Smith’in söyleyeceği

üzere, “yasalarda belirtilen her tür bilgisayar suçunu işlemiş” biri. Filmin girişinde Thomas Anderson’ın yaşantısına misafir olduğumuz kısa süre boyunca onun gündüzleri işyerine (bir şirkette programcılık yapıyor) vaktinde gitmekte zorlandığını ve iş hayatını pek de benimsemediğini görüyoruz. 30 yaş bunalımına benzer bir şey yaşıyor Thomas Anderson: “Dışarıdaki” yaşamından hiç de memnun görünmüyor ve bilgisayar ağları üzerinde kendine yeni bir yaşam, yeni bir kimlik bularak bu durumun üstesinden gelmeye çalışıyor. “Neo” olarak başka bir gerçekliğin içinde. Bu durum onun “gündüz yaşamını” baltalasa da, Thomas Anderson için asıl hedeflerin o ikinci gerçeklikte yattığını hissediyoruz. Ekranında gizemli bir şekilde beliren yazıların onu yönlendirerek (“Beyaz tavşanı izle”) bir gece kulübüne çekmesinin sonucunda, nihayet yaşamının merkezindeki “kaşıntı”nın ne olduğu dile getiriliyor. Neo’nun lakabını daha önce duyduğu ünlü bir hacker olan Trinity, “bu soru, bizim itici gücümüz” diye kulağına fısıldadığında, Neo tereddüt etmeksizin “Matrix nedir?” diye tamamlıyor.

Adına “Gerçek” Denen Kabus

Neo’nun yine ünlü bir hacker olarak tanıdığı Morpheus’un bu soruya verdiği cevap hemen herkes için olabilecek en büyük kabus tablosunu çiziyor: Aslında 1999’da değil, 2199 civarı bir tarihteyiz ve insanlar, makinelere yenik düşmüş, onların esiri olmuş durumda. Aslında sen bunca zamandır “gerçek” bir hayat yaşamıyor, küçük, yapış yapış bir hücrede uyuyordun ve zihninde elektrik sinyalleriyle canlandırılan yapay bir gerçekliği deneyimliyordun. Bu arada makineler de senin bedenini kullanarak enerji üretiyorlardı. Tıpkı milyarlarca insandan ürettikleri gibi. Kendini bildin bileli, “Matrix” denen bir hayal aleminde yaşıyordun. Gerçek dünyaya hoşgeldin Neo.

Bu kabus tablosu, bütün korkutuculuğuna karşın Neo’nun “Matrix”de girdiği çıkmazlara bir çözüm de teşkil ediyor. Hatta bir anlamda bu, tam da istediği şey: Her şeyin yalan olduğu, içinde yaşadığı dünyaya adapte olmakta sırf bu yüzden zorluk çektiği ve nihayet en çetin şifreyi kırıp “bütün komploların babası”nı çözdüğü bilgisi. Nitekim şokun etkisini atlatmaya başladıktan sonra, yine bir hacker yaşantısı sürdürmeye başlıyor. Geleceğin makine egemenliğindeki karanlık

dünyasında “bekçilere” yakalanmadan dolaşan ve ara sıra Matrix’e korsan bağlantı gerçekleştiren uçan araç onun o güne kadar yaşadığı tek fiziksel gerçekliği oluşturuyor ama, Neo yine içinde bulunduğu “fiziksel gerçeklik”te değil, başka bir gerçeklik düzleminde işlev görmeye başlıyor. Kafasının arkasındaki delikten içeri oluk oluk akan “bilgi”ler sayesinde temel eğitimini alıp, bir “sanal gerçeklik savaşçısı”na dönüştürülüyor. Artık kendisini çevreleyen fizik kurallarının ve sınırların aslında bir illüzyondan ibaret olduğunu – yani sadece kendi zihninde var olduğunu –bilmesi ve dövüş teknikleri başta olmak üzere birçok konuda zihninin dijital olarak beslenmesi sayesinde, sanal gerçeklik ortamında neredeyse süper kahramanlığa varan bir güce ve hıza sahip oluyor.

Matrix, “Gözlerinin Önüne İndirilmiş Bir Perde”

Neo, Morpheus, Trinity’nin ve asi grubunun diğer üyelerinin Matrix’de sahip oldukları bedensel yetenekler, aslında zihnin becerisi. Güçlerini bilgiden ve konsantrasyondan alıyorlar. Matrix denen yapay dünya, zihinde olan bitenlerin fizikselmiş gibi görünen bir temsilden ibaret zaten. Zihnin sahte bir bedensel deneyim yaşamasından. Bu yüzden Matrix korsanlarının da zihinsel faaliyetlerinin bu dünyadaki yansıması olan bedensel beceriler konusunda “ayrıcalıklı” olması, çok hızlı ve çok güçlü olmaları, inanılmaz uzaklıklara zıplayabilmeleri, son derece normal.

Filmin birbirine paralel olarak yürüttüğü iki ayrı anlam dünyasını burada büyük bir netlikle görebiliyoruz: Bedensel marifete zihinsel (ya da içsel) marifet sonucu ulaşmak fikri, uzak doğu bedensel terbiye ekollerinde sıkça karşımıza çıkan bir durum. Bu bedensel terbiye ekollerinden bazılarının içinde yeşerdiği inanç sistemiyse, hacker’ların faaliyet alanını teşkil eden sanal gerçeklik ortamı için ideal bir karşılık sunuyor... Ve “Matrix” denen illüzyon, Uzak Doğu inanç sistemlerindeki “Maya” kavramının bir temsili haline geliyor. Kabaca bir tasvirle “Maya”, insanla aydınlanma arasındaki perdedir. İnsanın gözlerinin önüne indirilmiş, dünyada her şeyi “tek” olarak değil de ayrı ayrıymış gibi algılamasına sebep olan, onu asıl gerçeklikten uzak tutan bir peçe. Morpheus da Neo’ya Matrix’i aynen böyle tarif ediyor.

Morpheus’un Neo’nun üzerine titremesinin sebebi, “O” olduğu-

na inanması. Seçilmiş kişi olduğuna - ya da seçilmiş kişinin özünü içinde taşıdığına. Matrix'in ilk kurulduğu zamanlarda Matrix üzerinde istediği etkiyi yapan, onun kurduğu illüzyonu ve kısıtlamaları tamamen aşmış kişinin reenkarnasyonu olduğuna. Elbette reenkarnasyon da en çok Uzak Doğu inanç sistemlerinde karşımıza çıkan bir kavram. İlginç bir şekilde bir taraftan da İncil'e göndermelerle dolup taşan ve Neo'yu İsa üzerine modellediği rahatlıkla söylenebilecek olan film, Trinity'nin (burada bir anlamda Kutsal Ruh görevi görüyor) öpücüğüyle dirilen Neo'yu katıksız bir "aydınlanma anı"ndan geçiriyor. Neo aydınlanma anını yaşadığında artık 0'ları ve 1'leri olduğu gibi görerek, Batı medeniyetinin (ve elbette dijital dünyanın) üzerine kurulu olduğu ikili seçenekler sisteminin dışına çıkıyor, yani illüzyonu yıkıyor. İşte o zaman "O" oluyor.

Harita, Arazi, Nihilizm ve Anarşi

Elbette "insanoğlunun kurtarıcısı" olmak için 0'ları ve 1'leri yıkmak gerektiği düşüncesi, doğrudan günümüz Batı medeniyeti üzerine bir eleştiri olarak da işliyor. Burada Neo'nun henüz "gerçeğe aymadan önce" odasında içi boşaltılmış bir kitabını sakladığı Baudrillard'dan yola çıkarak, "The Matrix" in aslında geleceği değil de ayan beyan günümüzün "gerçeklik çölü"nü anlattığı söylenebilir (zaten Matrix'in illüzyon dünyasında yirminci yüzyılın sonu yaşanıyor). Baudrillard, artık teknolojinin bir sonucu olarak bir gerçeklik dünyasında değil, benzerler (simulakralar) ve benzetim (simülasyon) ile kuşatılmış bir dünyada, gerçeğin temsiline gerçeğin yerini tuttuğu bir hiper-gerçeklik dünyasında yaşadığımızı söyler. Bir konformize, bir nihilizme sürüklendiğimiz bir dünya. "The Matrix" de nihilizmi "uyanış" öncesi Neo'da, konformizmiyse Matrix'in gerçekliğini bırakmak istemeyen insanlarda görüyoruz. Bu noktada Matrix sadece "Ajan" denen bilinçli ve dijital ortamda son derece güçlü olan bekçiler tarafından değil, hapsettiği insanlar tarafından da korunuyor. Temelde anarşist olarak görülebilecek Morpheus'un Neo'ya "Bizden değilsen onlardansındır," demesinin sebebi de bu. Sonuçta "The Matrix", ataleti kırmak için bütün sistemin baştan aşağı çalkalanması gerektiğini söyleyen politik bir bilimkurgu öyküsü olarak da işliyor.

Yapaylıktaki Güzellik

Andy ve Larry Wachdowski kardeşler, “The Matrix”de bir illüzyonun (Matrix ya da günümüz yaşamı) üstüne diğer bir illüzyonla gidiyorlar. Tıpkı Matrix korsanlarının teknolojinin üstüne teknolojiyle gitmesi gibi. Wachowski’ler çok çeşitli kaynaklardan beslenen sinemacılar. Ama temelde çizgi roman ve anime (Japon çizgi filmleri) kültürüne, bilimkurguya ve kung-fu filmlerine gönülden bağlılar. “The Matrix”de bunun izlerini açık seçik görebiliyorsunuz. Matrix’in sonuçta “yapay bir gerçeklik” olmasına sırtlarını yaslayarak, filmlerini çizgi roman ve anime estetiği için bir “doğal yaşam ortamı” haline getiriyorlar. Anime’lerin bir durumu / aksiyonu resmetme konusunda sahip olduğu özgürlük düşünülürse, Wachowski’lerin “canlı bir anime yapmak” hedeflerini gerçekleştirerek ne kadar güç bir işin altından kalktıklarını takdir edebilirsiniz. “Hiçbir planı düz ve basit çekmeye yanaşmadığı” rivayet olunan biraderler ışıkla, çerçevelemeyle, kostümlerle ve dekorla yarattıkları çizgi roman estetiğinin üzerine, görmeden inanılmayacak kadar görkemli aksiyon sahneleri örüyor. “The Matrix” günümüz düşünsel, inançsal ve görsel kültürü hakkında hiçbir şey söylemiyor bile olsaydı, salt dinamik sinemasıyla ve gözleri yerinden uğratan özel efektleriyle bile uzun süre konuşulurdu. “Tam sü-rümü”yse gerçekten de popüler sinemada bir kilometre taşı oluşturuyor.

BİR KARAKTER: Ajan Smith (Hugo Weaving)

Ajan Smith, güneş gözlüğü ve koyu renk takım elbiseden oluşan üniformasıyla, ürpertici telaşsızlığı ve sükunetiyle, istediği anda istediği yerde bitivermesiyle, ideal bir hükümet ajanı tipi. Ve buna paralel olarak, ideal bir “avcı makine”. Ancak “The Matrix” in son derece karizmatik ve korkutucu bu “kötü program”ının en ilginç yanı, altı çok hafif çizilmiş insani tarafları.

“The Matrix”de Ajan Smith ve iki saz arkadaşının, asilerin (özellikle de çekirdeği oluşturan “kutsal üçlü”nün) aynadaki yansımaları olduğunu en başından hissediyoruz. Ancak elbette bir taraf illüzyonu sabote etmeye çalışırken, öteki taraf onu dimdik ayakta tutmakla gö-

revli - güvenlik programları ve truva atları gibi.

Benzetmenin ötesinde gerçekten de birer güvenlik programı olan ajanlar, her ne kadar bilinç sahibi olsalar da standart makine özellikleri sergiliyorlar. Bu “yapay zeka”ların insan bedeni üzerindeki hakimiyetinin ortaya çıkardığı mimik ve jest yelpazesi, Arnold Schwarzenegger’in Terminator’ının çok da uzağına düşmüyor.

“Makine” kompozisyonu, Ajan Smith için de kısmen geçerli: Büyük bir sükunetle konuşuyor, hiç acele etmiyor, herhangi bir tersliğe şaşırıyor ve hemen yeni seçeneklerini gözden geçiriyor. Bunların hepsi, zaafılarımızı ayıklayarak yarattığımız bir “yabancı” portresinin parçaları. Hem onu gönül rahatlığıyla dışlamamıza, hem de ondan korkmamıza yarıyor. Tıpkı nice korku filminin etten-kandan yaratıldığı/sapığına gördüğümüz zaafsızlıktan ve kabus kabilinden telaşsızlıktan korktuğumuz gibi.

Ajan Smith son derece etkili bir “hükümet ajanı – makine karışımı” modeli sunmasına sunuyor ama, “sadece bir makine”den ibaret olmadığı da gerçek. Filmin sonuna doğru gemi aزیya alıp zaaflarımızın hatırı sayılır bir kısmını paylaştığını ve insanoğlunun olumsuz davranış skalasından epeyce bir bölüme hakim olduğunu gözler önüne sermeden önce bile, diğer ajanların bir “kopyası” olmadığını hissettiriyor. O da sakın, kendinden ve türünün varlıklar zincirindeki konumundan emin, ama sükunetinin altında bıkkınlığa, alaya ve nihayetinde sadizme varan bir oyunbazlık seziyorsunuz. Ajan Smith’i oynayan Hugo Weaving, tane tane konuşmayı, mimik ve jestlerde minimalist bir tutum takınmayı, “duygusuzluk”un alanından çıkarıp küçümsemenin alanına taşıyor ve düpedüz bir taciz yöntemi haline getiriyor. Öyle ki vücut diline sızmaya başlamış olan insansı özellikler, rahatlatıcı birer umut ışığı olmak şöyle dursun, insanoğluyla ilgili her şeye yönelik birer hakarete, küfüre dönüşüyor.

Gücün ve kütsahlığın bu mükemmel karışımı, Frankenstein’in yaratığının hiç görmediğimiz bir evresi aslında. Kendi türünün hüküm sürdüğü, yaratıcısının yargılanıp hüküm giydiği ve sonsuza dek hapsedildiği bir dönemin yaratığı. Öte yandan, savaşı kazanmış olsa da kendi zaferinin mahkumu: çünkü türünün varoluşu için uykuda tutulması gereken insanlığın kollektif illüzyonunun bekçisi haline gelmiş durumda – sistemin bekçisi de o sistemin esiri yine. Besbelli ki “Ben”in

çoktan farkına varmış olan ve belki biraz da bu yüzden üçlü ajan grubu içinde karizmatik lider konumunda duran Ajan Smith, Matrix'den (yani insanların arasından) kurtulup bir sonraki adıma geçmeye, gelişmeye, belki de tıpkı Neo gibi “yeni bir şey” olmaya hazırlanıyor.

Bu hedefe ulaşmak için yapması gereken şey, Matrix korsanlarının kökünü kurutmak. Kelepçelenmiş Morpheus'un başında, insanın bulunduğu yerle uyumlu bir yaşam sürmektense bütün kaynakları tüketip yeni bir çevre aradığına, bu yüzden de memeliye değil virüse daha yakın bir tür olduğuna dair teorisini anlatırken, aslında kendi benliğine ve hedeflerine de ayna tutuyor. Sonuçta kendi de gayet otonom ve bulaşıcı olan Ajan Smith'in amacı, içinde bulunduğu “bu hapishane”den çıkıp başka bir yere bulaşmak...

Bu yüzden bir anlamda Neo gibi Ajan Smith de kendisini çevreleyen sınırları aşmaya yönelik bir yolculuğa çıkmış durumda. “Ödüllüyle arasındaki engel”i oluşturan Morpheus'un karşısındaykense, gözle görülür bir çaresizlik içinde, tepkisizliği tuvalete atıp sifonu çekiyor, kartlarını açıyor... Ve böylece sadece plan değil, motivasyon, sabırsızlık ve kin sahibi bir “virüs” olduğunu, kısacası “insan”lığın eşliğinde durduğunu cümle sanal aleme gösteriyor.

“THE MATRIX”İN DÜNYASI: Simülasyon Metropolünden Gerçeğin Çölüne

“The Matrix”in resmettiği tüyler ürpertici yaşam simülasyonu, kendi “yapay”lığına sırtını yaslayıp, çeşit çeşit görsel etkiye kucak açan canlı bir animeye dönüşüyor. Çünkü illüzyonun ardındaki gerçek kukla oynatıcı, Wachowski’lerin görsel kültür dağarcığı.

“The Matrix”de Wachowski’lerin kurduğu gelecek tablosunun iki yüzü var: “Gerçek” gerçek ve sanal gerçek. İlki, 2199 yılı civarındaki harap olmuş dünya. İkincisiyse sadece zihinlerde varolan, yapay bir “günümüz şehri” (1999).

Filmin gerçek dünyası, kıyamet sonrası bilimkurgu geleneğinden besleniyor: “Terminator 2”deki gibi makinelerin egemen olduğu, insanlığın zincirin en üst halkasındaki konforlu tahtını kaptırıp “av”

haline geldiği ve dünyanın güç bela yaşanır bir yer halini aldığı bir distopya. Bu tanıdık karanlık tablo, yine karanlık gelecek tabloları çizmeye pek yatkın olan siberpunk türüyle desteklenmiş. Makinelere karşı hâlâ direniş halinde olan az sayıdaki insan, fizikselden çok, “dijital” bir savaş yürütüyor. Yani geleceğin özgürlük savaşçıları, hacker’lar. Öyle olması da son derece normal, çünkü filmin diğer gerçekliği – yani Matrix – bir bilgisayar simülasyonu. İnsanların bedeninden enerji elde etmek için onları uykuda tutmaya yarayan bir sanal gerçeklik.

Elbette Matrix kavramı konusunda Wachowski’lerin en çok şeyi borçlu olduğu isim, William Gibson: “Neuromancer” romanında siber uzay kavramını ilk olarak kullanan ve bilimkurguda bu tür dijital coğrafyaları popüler hale getiren kişi. Beynin elektrik sinyalleriyle uyarılması sonucu elde edilen kollektif sanal gerçeklik de, bu gerçekliğin ardındaki gerçeği ortaya çıkarmaya çalışan hacker’lar da, sanal ortamda neredeyse tanrısal güçlere sahip olan “yapay zeka”lar da Gibson’ın kitaplarına uzanıyor.

Öte yandan, Wachowski’ler öyle farklı kulvarlara meraklı ki, bünyelerinin tek bir kaynaktan beslenmeyi kaldırması mümkün değil. Dolayısıyla “The Matrix”in dünyasının tasarımında kung-fu filmlerinden polisiyelere kadar birçok farklı alanın etkisi var. Ancak Wachowski’lerin çizgi romandan gelme sinemacılar olduklarını unutmamak gerek. “The Matrix”in görsel dünyası, ışıklarıyla, çerçevelmeleriyle, kostümleriyle, hatta özel efektleriyle, buram buram anime kokuyor (zaten Andy ve Larry kardeşlerin bu filmi çekmedeki ana amaçları, “gerçek oyuncularla anime yapmak”tı).

Yönetmenler iki ayrı gerçekliği, farklı renk tonlarıyla birbirlerinden ayırıyor: Güneş ışınlarının ulaşmadığı gerçek dünyada, buz gibi bir soğuk etkisi yaratan mavi tonlar hakim; Matrix’in üstünüyse, ister istemez eski bilgisayar ekranlarının yazılarını çağrıştıran bir yeşil kaplıyor. Gerçek dünyada, çizgi romancı Geof Darrow tarafından tasarlanan ve organik varlıklardan esinlenilmiş gibi duran makineler, karanlık tünellerde kol geziyor. Matrix’in içindeyse, ortamın yapaylığına dikkat çekercesine her tür sinema ve çizgi roman etkisi cirit atıyor. Gece bile güneş gözlüğüyle dolaşan takım elbiseli ajanlar, deri kıyafetler içinde asiler, kaşarlanmış polisler, kovalamacalara sahne olan

pis ara sokaklar ve karanlık çatılar... Hatta “Ghost in the Shell”e atfen yapılmış gibi duran bir pazar yeri bile var.

“Matrix sakinleri”nin yaşadığı sanal mekan, kenti bir varoluş biçimi olarak kullanan filmlerde sıkça karşımıza çıkan türden, isimsiz bir şehir. Her yerde şehir ismi olarak “City”, yani “Şehir” geçiyor. Gökdelenlerin ve kalabalık sokakların insanı ciddi bir “küçüklük” hissine ittiği bir metropol burası (çekimler Avustralya’nın Sidney şehrinde yapılmıştı). Ajan Smith’in açıklamasına göre, insanoğlunun beyni için en ideal ninniye bu yaşam ortamı oluşturuyor: “Medeniyetinizin zirvesi”.

“Medeniyetiniz’ diyorum,” diye devam ediyor Ajan Smith, “çünkü sizin yerinize biz düşünmeye başladığımız zaman, ‘bizim medeniyetimiz’ haline geldi”. Matrix, tam da bu fikrin vücut bulmuş hali değil mi zaten? İnsanoğlunun medeniyetinin, makinelerin diline uyarlması. İnsanın “gerçek” kabul etmeye meyilli olduğu şeylerden mürekkep bir yapı.

Doğrusu “popüler yapıtaşlarından inşa edilmiş” olan Matrix gibi bir ortam da, sevdikleri hemen hemen her şeyi tek bir filme sıkıştırma soyunan sinemacılar için mükemmel bir arena oluşturuyor.

AKRABALIK BAĞLARI: “The Matrix” ve “Ghost in the Shell”

“Ruhu hack edilmiş bir kukladan daha üzücü bir şey yok. Hele ki damarlarında kırmızı kan akanlardan.” (“Ghost in the Shell”de siborg Batteau’dan, bir “hacker”ın sahte anılar yüklediği tutuklu hakkında.)

Herhalde “Ghost in the Shell”i izlemiş olan hemen herkes, sinema salonuna girip “The Matrix”in ilk karelerini izlemeye başladığı andan itibaren bir aşinalık hissine kapılmıştır. Çünkü iki film arasındaki daha jenerikten başlayan görsel bağlantılar pek de gözden kaçacak gibi değil. İlk olarak, aksiyonu resmetme konusunda kayda değer benzerlikler var. Hong Kong aksiyon sineması estetiği, iki filmde de kendini belli ediyor. Aşırılığa varan ateşli silah kullanımı ve silahlı çatışmalarda sergilenen akrobasi, John Woo filmlerini aratmıyor. Dövüş sahnelerinde kameranın gözünü de zaman gibi akışkan kullanma

konusunda yine iki film arasında epey benzerlik görülüyor: “The Matrix” bunu “Bullet time” özel efektiyle yapıyor, “Ghost in the Shell” ise ağır çekimlerde sürekli değişen kamera açılarıyla.

Dahası, “The Matrix” ile “Ghost in the Shell” arasındaki benzerlikler sadece estetik anlayışıyla ve birtakım görsel göndermelerle sınırlı değil. Öncelikle, ikisi de temelde bir siberpunk öyküsü. İki film de gelecekte geçiyor ve William Gibson-varı bir şekilde beyin üzerinden bağlanılan bilgisayar ağlarına yer veriyor. Bu yapay gerçeklik, zihni izole eden ve bir bütün olarak kişiyi korunmasız bırakabilen bir deneyim – iki filmde de zihin/beden ayrılığının bir tema haline gelmesinin başlıca sebebi bu. “Ghost in the Shell”de Kusanagi’nin insanüstü fiziksel kapasitesi, epeyce hor kullandığı bedenini bütün görkemiyle sunsa da, onun kimlik bunalımının önemli bir parçasını teşkil ediyor. “The Matrix” de manga ve anime kültürüne saygı duruşunda bulunurcasına, bir kadın karakterin insanüstü beceriler sergilediği bir sahneyle açılıyor. Trinity, gerçeklikle arasında özel bir anlaşma varmış gibi (ki elbette var) hareket ediyor: çok güçlü, çok hızlı ve havada inanılmaz mesafeler katedebiliyor. Anime’lerde özellikle kadın bedeninin özgürleşmesine doğru bir atılımla, yerçekimine meydan okuyan kadın karaktere sıkça rastlanır; Kusanagi de Trinity de uçmanın eşiğinde duran sıçrama yetenekleriyle, bu konuda bir istisna değiller. Ancak Trinity’nin ve tıpkı onun gibi aslen birer hacker olan diğer asilerin sanal gerçeklikte elde ettikleri insanüstü beceriler, gerçek fiziksel güçlerinin değil, bilgilerinin, farkındalıklarının ve konsantrasyonlarının ödülü: Yani onları iyi birer hacker yapan şeylerin.

“Ghost in the Shell”de hacker’lar doğrudan insanların beynine girebilirken, “The Matrix”de sadece zihinler denizinin içine izinsiz girebiliyorlar. Ama onlar için bu zaten gücün ta kendisi demek. Çünkü “Ghost in the Shell”in aksine, “The Matrix”de ana çatışma alanı fiziksel dünya değil, dijital gerçeklik diyarı; sistemin bekçileri de güçlü birer makina değil, bedensiz birer “program”. “The Matrix”in savaşçıları daha güçlü olmak için bedenlerinin değil, zihinlerinin sınırlarını (yani onlara “beden” illüzyonunu dayatan sınırları) yıkmak zorundalar. Bu da bir anlamda “sistem”i yıkıp ortaya bir tür anarşi çıkarmak anlamına geliyor. Ve iki filmde de sistem bu bilgisayar korsanlarını “terörist” diye izole edip avlamaya çalışıyor.

“Ghost in the Shell”de bireylerin anılarının manipüle edilebildiğini, birinin hafızasının tamamen silinip yerine sahte anılar yüklenebildiğini görüyoruz, “The Matrix”deyse neredeyse bütün insanlık sahte anılara sahip – çünkü topluca, sahte bir gerçeklik yaşıyorlar. İki filmde de kimliğin önemli bir yere sahip olmasının diğer bir sebebi de bu. Neo eski kimliğini ve yaşadığı eski gerçeklik düzlemini bırakmada zorlanırken, bir taraftan da yeni bir şey olmaya, “O” olmaya giden bir yolculuğa çıkıyor. Hem makine hem insan olan Kusanagi ise, bütün bedeni yapay olan bir siborg olarak, daha en başta bir “gerçek bir Kusanagi” olup olmadığından şüphelenmeye başlıyor. Kusanagi’nin kimlik arayışı da onu toptan bir dönüşüme götürüyor: bilgi denizinde kendiliğinden ortaya çıkmış bir bilinç olan “Kuklacı”yla “ağ” üzerinde birleşince, yepyeni, insanın da makinenin de ötesinde bir varlık halini alıyor. Dahası onun da Neo gibi bu yeni varlığa dönüşmesi için ölüp dirilmesi gerekiyor (bedeni paramparça olunca arkadaşı Bateau ona yeni bir beden – bir çocuk bedeni – buluyor).

Kusanagi’nin Neo kadar Ajan Smith’le de benzerlikleri var: “devlet” onu suçla mücadele için gereken beceriyle donatıp siber suçluların karşısına dikmiş. Kusanagi bir anlamda “hacker avcısı” – tıpkı Ajan Smith gibi. Öte yandan “Ghost in the Shell”, nasıl ki Kusanagi’yi “karşı taraf” olarak değil öykünün kahramanı olarak kullanıyorsa, yapay zekayı da kıyamet eşiğinden ziyade yeni bir başlangıç olarak çiziyor. Gibson-vari bir ruh haliyle, anti-ütopyasını sadece korkuyla değil bir tür merak duygusuyla da harmanlıyor.

Haziran, 2002

The Matrix (1999)

Yönetmen: *Andy Wachowski, Larry Wachowski.*

Senaryo: *Andy Wachowski, Larry Wachowski.*

Görüntü Yönetmeni: *Bill Pope. Müzik :* *Don Davis*

Oyuncular: *Keanu Reeves (Neo), Laurence Fishburne (Morpheus), Carrie-Anne Moss (Trinity), Joe Pantoliano (Cypher), Hugo Weaving (Ajan Smith), Gloria Foster (Kahin), Marcus Chong (Tank), Julian Arahanga (Apoc), Belinda McClory (Switch).*

WO HU ZANG LONG / KAPLAN VE EJDERHA

Tayvan doğumlu olan ama Amerika'da sinema yapan Ang Lee, "Ice Storm" ve "Sense and Sensibility" gibi mesafeli ve gözlemci bir üsluba sahip filmlerin ardından, çocukluğunun düşlerini gerçekleştirmek için türlerin en mesafesizine, en savunmasızına el attı: bir dövüş filmine. Lee'nin bu sıçramasının sonucunda ortaya çıkan masalsı film, eşine az rastlanır bir doğu-batı melezi.

Belki televizyonda yayınlanan bazı dövüş filmlerinde insanların bir yerden bir yere ulaşmak için yayalılık kurumuna pek yüz vermediğini, zıplayanın yere inmek için hiç acele etmediğini görüp hayrete ya da gülme krizine kapılmışsınızdır. Gerçi Hong Kong sineması yerçekimiyle böylesine gevşek ilişkileri günümüzde geçen filmlerin kahramanlarına da uygun görüyor doksanlı yıllardan beri... Ama oradan oraya uçan, pelerinlerini, giysilerinin kollarını - kuşaklarını silah olarak kullanan, avuçlarından ateş topları ve şimşekler fırlatan kahramanlar, kaynağını kostüme/tarihi dövüş filmlerinden alıyor. İngilizcede vaktinde alay etmeyle sevimli bulma karışımı bir ruh haliyle "chopsocky" olarak adlandırılan bu tür, özellikle batı ülkelerinin popüler sinemasıyla yetişmiş izleyiciler için adapte olması zor bir tür. Perdedeki karakterlere insanüstü güçler bahşeden teknolojinin gözle görülürlüğü ve oyunculuklardaki aşırılıklar bir yana, seyirciler özellikle bir noktayı, "nasıl olup da bu adamların düpedüz uçuğu" noktasını aşamıyor. Bunun sonucunda da sinemanın en önemli şartı ve nimeti olan "inanmama hissini geçici olarak rafa kaldırma" konusunda sorun yaşıyor. Ya da "yaşıyordu" – yani şu son on beş yıldır Hong Kong sinemasının bugününün ve dününün popülerleşmesinden önce.

Eski Çin'in usta savaşçıları üzerine kurulu "wuxia" öyküleri (tanım için "Kaplan ve Ejderha'nın Dünyası" yazısına bakınız), Hong

Kong'da popüler oldu. Ve Hong Kong'un film üretiminde de, yıldız üretiminde de, sinemacı üretiminde de hayli gürbüz sayılabilecek sinema endüstrisinde kendine önemli bir yer buldu. Savaşçıların ileri düzey beden ve zihin hakimiyeti sayesinde insanüstü becericelere sahip olduğu masalsı bir Çin'de geçen filmlerle, Bruce Lee'ninkiler gibi çağımızda geçen kung fu filmleri ayrı şeyler aslında. Ang Lee'nin "Kaplan ve Ejderha"da yaptığı sinema, "wuxia" geleneğinin bir devamı – kung fu filmlerinin değil. Kültürel olarak bu iki damarın arasındaki fark; "wuxia"nın kökünü Çin'den alan eski bir öykü ve film türü; kung fu filmlerinin ise Hong Kong'dan çıkan daha yeni bir tür olması. "İçimde bir ses, bir dövüş filmi yapmadığın sürece gerçek bir sinemacı olmadığını söylüyor," diyen Ang Lee, epik bir niteliğe sahip ama batılı seyirciye en ters gelen bu türün içinde çalışmayı seçti.

Müzikal Gibi

O insanların uçabildiğini kabul etmediğiniz sürece, bu türden keyif almanız çok zor. Ang Lee de bu konudaki testini çok geçmeden yapıyor: Ünlü savaşçı Li Mu Bai'nin savaşçılık hayatından el çekmek amacıyla yaşlı Te'ye gönderdiği Yeşil Yazgı adlı efsanevi kılıcı çalan hırsız, insanlar tarafından fark edilince sıçrayıp çatının üstüne çıkıyor. Ve damda karşısında Yeşil Yazgı'yı Te'ye getirmiş olan kadın savaşçı Shu Lien ile karşılaşınca, damdan dama süzülerek kaçmaya yelteniyor. Shu Lien de peşinden...

Daha bu ilk aksiyon sahnesinde, Ang Lee'nin bütün bir dövüş sineması estetiğini bir nevi müzikal estetiği gibi gördüğü ortaya çıkıyor. Hırsızın bekçiyle karşılaştığı andan itibaren başlayan davullar, upuzun bir takip ve dövüş sahnesine sonuna kadar eşlik ediyor. Davulların ritmi eşliğinde damdan dama süzülen, duvarlara tırmanan iki dövüşçü, yere indikten sonraki vuruşları ve savunmalarıyla adeta ikili bir dansa koyuluyor. Ang Lee ise kamerasını kâh geri çekiyor, kâh hızlı ve meşgul ayakların dibine sokuyor, kâh yukarı çıkarıp bizi hareket halindeki iki bedenin uyumunun tadını çıkarmaya davet ediyor. Doğu sinemasında dövüş filmleri her zaman orijinal ve soluk kesen koreografilere gebedir, ama bu sahnede başka bir şey var: Yönetmenin gözünün kimin kazanıp kimin kaybettiğine ya da neler olup bittiğine değil, bütün bu sahnenin estetik cazibesine odaklanmış

olduğu apaçık ortada. Onun seyirciye bütün bir janrın ve sinema anlayışının güzelliğini iletmeye çalıştığını hissediyorsunuz. Amerika’da sinema yapan Tayvanlı yönetmen Ang Lee, çocukluğunun büyüdü dünyasını, eğitim gördüğü ve sinema yaptığı Batı’ya karşı savunuyor.

Bu upuzun dövüşün sonunda damdan atılan küçük bir ok Shu Lien’in dikkatini dağıtınca, siyahlar içindeki maskeli hırsız başka bir damın üzerine doğru süzülerek kayboluyor ve davullar susuyor. Böylece Ang Lee bize ilk dövüş/dans sahnesini sunmuş oluyor. Müzikal benzetmesi, sadece dövüş sırasında davul çalıyor olmasından kaynaklanmıyor: Bütün filmin yapısı bir müzikal gibi. Öykünün akışı, koreografisine son derece emek harcanmış aksiyon sekanslarıyla, belirli aralıklarla bölünüyor. Aslında Hollywood aksiyon sinemasının yapısı da buna benzerlik taşır ama, Hong Kong aksiyon sinemasının dövüş koreografisine verdiği büyük önem, aksiyon sekanslarını insan bedeninin sınırları üzerine bir gösteriye dönüştürerek bu benzetmeyi tam anlamıyla hak eder. Ang Lee de aksiyon sahnelerini Hong Kong aksiyon sinemasının bu anlayışıyla çekiyor. Dahası, dövüş sahnelerini karakterlerinin o anki duygusal durumlarının bir tür dışavurumu olarak kullanarak aksiyona büyüleyici estetiği dışında bir şeyler de yüklüyor.

Anglosakson Kaygılar

Öte yandan, aksiyon anlayışına ve “wuxia” öykü türünün bir örneği olmasına rağmen, “Kaplan ve Ejderha”nın tipik bir Uzak Doğu dövüş filmi olmadığı da kesin. Ang Lee, örneklerini izleyerek büyüdüğü bu türü Batılı seyircilere açabilmek için, aslında son derece Anglosakson temalarla, Batı usulü bir sinema yapıyor. Lee, proje aşamasında filmini “dövüşlü Sense and Sensibility” olarak tanımlıyordu. Bu her ne kadar ürkütücü bir tanım olsa da, yalan değil. Öncelikle usta – öğrenci ilişkisi, bağlılık ve intikam gibi değerlerin ön planda bulunduğu klasik Uzak Doğu dövüş filmi yapısına rağmen, Lee’nin filminin bir hayli Viktoryen öncelikleri var. Wang Du Lu’nun “wuxia” türündeki romantik beşlemesinin bir kitabından değil de, Victoria dönemine ait bir İngiliz kitabından uyarlanmış gibi duruyor. Lee, bütün o büyüleyici aksiyon sahnelerinin arasında, toplumun kadınlar üzerindeki baskısı ve kadınların bu baskıdan kurtulup özgür-

leşme düşleri gibi temalara hararetle odaklanıyor.

İki usta dövüşçü Li Mu Bai ile Shu Lien'in, geleneklere ve toplumun değer yargılarına bağlılıkları yüzünden bir türlü birlikte olamadıklarını biliyoruz. İkisi de seçtikleri yolda çok başarılılar, ama Li Mu Bai'nin yolu (yani Tao), onu aydınlanma yerine ümitsizlik verici bir boşluğa götürerek bütün hayatını ayağının altından çekiyor. Shu Lien ise, kendisi gibi savaşçı hayatı sürerek özgür olmak isteyen Jen'e, bu hayatın o kadar da imrenilecek bir tarafı olmadığını, savaşçı yaşamının da birtakım kuralları bulunduğunu ve kendisinin de bir kadın olarak geleneklerle elinin kolunun bağlandığını söylüyor. İkisi, savaşçı yaşamı sürsünler sürmesinler, her zaman kurallarla, öğretilerle, adetlerle kısıtılırlar. İngiliz dönem filmlerini hatırlatacak biçimde, nüansa ve imalara karşı gösterilen hassasiyet de bu bastırılmışlığı destekliyor. Savaşçılığı bir disiplinden ziyade bir özgürlük olarak gören Jen ise, onların gerçekleştiremedikleri arzularının bedenlenmiş hali adeta. Tutkularının peşinden gitme ve hayallerini gerçekleştirme konusundaki inadıyla, Li Mu Bai ile Shu Lien'in hiç sahip olamadığı bir özgürlüğe o çoktan sahip bile.

Saplantılı Hoca, Gönülsüz Öğrenci

Jen, heyecan olsun diye Li Mu Bai'nin Yeşil Yazgı adlı kılıcını çalmakla, daha çok bir fantezi olarak yaşadığı savaşçı hayatının içine balıklama d alıyor. Yüzünü örten maske sayesinde kimliği gizliyen, Wudan dövüş stiline hakimiyetiyle bu stilin ustası olan Li Mu Bai'nin dikkatini çekiyor. Eskiden hocasını zehirlemiş olduğu için Yeşim Tilki'den intikam almak isteyen Li Mu Bai, Yeşim Tilki'nin öğrencisi Jen'e hocalık etmeyi kafasına koyuyor. Hatta, bir saplantı haline getiriyor. Pişmanlık duyduğu ve boş bulduğu yaşamını anlamlandırmak için, arkasında bir şey bırakmak istiyor: bir öğrenci. Çocuk sahibi olmak istermiş gibi.

Yıllardır Yeşim Tilki'den gizli olarak Wudan dövüş tekniklerini çalışan Jen'in hayatta istediği son şey bu elbette - yani tam özgürlüğün eşliğindeyken, başına yeni bir otorite almak. O, hemen maceralar dünyasına atılmak istiyor. Dövüş filmlerinde hoca her şey demektir; bilginin kaynağı da, asıl korunması gereken odur. Savaşçılar dövüşten önce pozisyon alırken hocalarını ve tekniklerini söylerler. Jen

ise kendisine güç verecek olanlar dışında herhangi bir adetle ya da gelenekle hiçbir işi olmasını istemiyor.

Filmin ortasında izlediğimiz aşağı yukarı 20 dakikalık bir geri dönüşle öğrendiğimiz üzere, Jen çölde gerçek aşkını (“Kara Bulut” Lo) yıllar önce bulmuş fakat onu merak eden ve arayan ailesi yüzünden aşkını özgürce yaşayamadan ayrılmak zorunda kalmış. Şimdi evliliğin eşliğindeyken, onu istediklerini yapmaktan, özgür olmaktan ve tabii ki cinsel enerjisini açığa vurmaktan alıkoyan her şeyden kaçmak istiyor. Çölde Lo ile tattığı ve belki de bir daha yaşayamayacağı cinsel özgürlüğün yerine, bedenini de zihnini de özgürleştiren dövüş odaklanıyor. Ancak bedenin ve zihnin dövüş yoluyla özgürleşmesine giden yol da bilgi özgürlüğünden geçiyor.

Bilen ve Bilmeyen

“Kaplan ve Ejderha”, kadının bilgilenme özgürlüğüne de epey yer veriyor. Yeşim Tilki’nin kızgınlığının ve nefretinin altında, bilgidен mahrum bırakılmış olması yatıyor. Li Mu Bai’nin hocasını, “onunla yattığı, ama ona öğretmediği” için zehirlemiş. Ne var ki istediği bilgiyi “öğrencisi” Jen de ondan saklıyor ve Yeşim Tilki, kendisini geliştirmesini sağlayacak bilgidен ikinci kez ayrı kalıyor. Bütün bu “bilgidен mahrum, seçeneksiz ve güçsüz bırakılma” konusundaki çatışmalar ve yakınmalar, dövüş filminden ziyade Batı edebiyatının üstüne düştüğü şeyler. Dövüş filmlerinde bilgi zaten herkese açık değildir. Uğraşıp didinilip hak edilmesi gerekir, hatta yine de nihayetinde bu iş en yüksek otorite olan “hoca”nın keyfine kalmıştır.

Öte yandan, gelenekler nasıl Jen’i bağlamıyorsa, Ang Lee’yi de bağlamıyor. İkisi de istediğini deneme konusunda kararlı - hayal kırıklığı pahasına da olsa. Tayvanlı yönetmenin sette aksiyon sahnelerinin koreografisini kendi hayal ettiği şekillerde yapmaya çalıştığı ama sık sık fikirlerinden vazgeçmek zorunda kaldığı söyleniyor. Ama sonuçta Lee, nefes kesen aksiyon sahneleri çekmeyi de, tamamen kendine ait bir “wuxia” filmi yaratmayı da başarmış. Dövüş filminin temel kalıplarına ve (tabii dövüşüldüğü zaman) kinetik enerjisine; epik filmlerin görsel görkemine; Uzak Doğu masallarının büyüleyiciliğine; ve Batılı karakter tasarımı ve öyküleme anlayışının ayrıntıcılığına sahip, etkileyici bir melez.

BİR KARAKTER: Jen / Yu Jiao Long (Zhang Ziyi)

“Gou, ha? O isimden nefret ederim. Duyunca kusasım geliyor! Adının Gou olması senin için büyük talihsizlik. Bugün kılıcımın tadına ilk bakan sen olacaksın.” (Jen, kocasıyla aynı soyada sahip bir dövüşçüyle karşılaşılıyor)

Ang Lee, çocukluğunun hayal dünyasını oluşturan “eski mitik Çin”i yeniden yaratma çalışırken, Çin’in şövalye öyküleri denebilecek “wuxia” türünün birçok stereotipine filminde yer veriyor: Li Mu Bai (Chow Yun-Fat), Shu Lien (Michelle Yeoh), hatta bir ölçüde Li Mu Bai’nin “intikam görevi”nin hedefini oluşturan Yeşim Tilki (Cheng Pei Pei)... Öte yandan, filminin ana damarını, Ang Lee’yle aynı hayal dünyasını paylaşan, başına buyruk Jen (Zhang Ziyi) teşkil ediyor.

Jen, soylu bir ailenin kızı. Ailesi onu evlendirmek üzere ve önünde muhtemelen güçle ve prestijle örülmüş bir sosyal yaşam uzanıyor... Ne var ki bu Jen için bir o derecede de sıkıcı ve “ölü” bir yaşam anlamına geliyor. O, Boston’da büyüüp kovboyların öykülerini okuya okuya kendini vahşi Batı’ya atmaya kalkan bir “hayran çocuk” (bakınız: “Akrabalık Bağları: Unforgiven” başlıklı bölüm). Aynı western’lerdeki o heveskar çocuklar gibi, onun için o denli gerçek olan romantik bakışının ortaya çıkardığı “masal alemi”ne sıkı sıkı tutunuyor. Li Mu Bai’nin ve Shu Lien’in şahsında dağılıp gitmekte olan “yol”u inatçı bir şekilde ayakta tutup, içinde yaşamak istiyor. “Eski Çin”in “eski”sine, “masalsı”lığın “masal”ına inanmak istemiyor. Onun için masalı yıkacak damdan dama uçamamak değil, “özgür savaşçı” yaşam tarzının rüya gibi bir şey olmadığını görmek. Yani Ang Lee, mitik Eski Çin’i bir taraftan çok etkileyici güzellikte resimler çizmekte kullanırken, bir taraftan da “cinsel enerjisi ve kibiri artık şuraya dayanmış genç kızın hayatla yüzleşme sancısı” için bir sınav alanı haline getiriyor.

Gençlik, kibir, inat ve müthiş bir yetenek gibi dehşet verici bir kombinasyonun eseri olan Jen, şiddetli bir kendini ispat etme arzusuna sahip. Kendisi için doğruyu sadece kendi düşündüğünün oluşturduğu ve kimsenin vıdı vıdısını çekmek zorunda kalmayacağı, adı-

na yetişkinlik denen o özel alana adım atabilmek için yanıp tutuşuyor. Ama elbette ailenin/hocanın bir adım ötesine geçmekle bütün sorunların yok olduğu dünya vizyonu, bir yanılsamadan ibaret. Jen, sadece annenin/babanın ve hocanın değil, “dışarıdaki dünya”nın bambaşka temsilcilerinde ve kurumlarında da benzer duvarlara toslayabileceğini düşünmüyor. Hemen önünde yükselmekte olan evlilik tarihi o denli acil tarafından ilgilenilmesi gereken bir engel ki, ötesini ister istemez hayallerine – yani ailesinin onun için kurduğu geleceği, katlanılmaz bir hapis hayatına dönüştüren özgürlük düşlerine – uygun bir biçimde döküyor zihninde. Ancak dış dünyanın kontrol mekanizmalarıyla kendi rüyaları, kaçınılmaz bir biçimde çatışıyor. Bizim dış dünyayı kendi kahramanlık dünyamıza uyduracak biçimde, dış dünyanınsa bizi kendine uyduracak ve kahramanlık kriterlerimizi değiştirmeye itecek biçimde yontmasından oluşan bu süreç, epey sarsıntılı bir süreç. Kahramanın heyecan ve ilham verici tarafı – ve bir anlamda, sorunu – burada başlıyor: Duvara tosladığında, o duvarın hatırı sayılır bir bölümünü yıkabiliyor. Jen, bu yetişkinliğe geçiş sancısıyla başta Li Mu Bai ve Shu Lien olmak üzere bütün “jiang hu” alemini (tanım için “Kaplan ve Ejderha’nın Dünyası” başlıklı bölüme bakınız) sallıyor.

Jen’in ne pahasına olursa olsun hayallerini gerçekleştirme konusundaki kararlılığı, Zhang Zhiyi’nin gözlerinde parlıyor. Bu kararlılığa eşlik eden zarafet; Zhang Zhiyi’nin Jen’ine filmin merkezi olmaya yetecek bir ağırlık ve elektrik veriyor. Ancak zarafetini hiçbir şekilde aşındıramasa bile egosu, inadı ve fevriliği, özgürlüğünü arayan bu genç kadını anti-kahraman olmanın da ötesine, düpedüz “düşman” olmanın sınırlarına taşıyor. Sonuçta, adaletin ve iyiliğin temsilcisi olarak sunulan iki tecrübeli dövüşçüyle çatışmaya giriyor sürekli. Ancak, sonuçta gençlik düşlerini kaybetmemeye ve arzusunun dışında onun için çizilmiş olan yola girmemeye – kısacası kim olacağını kendi seçmeye – yönelik savaşının her an farkında olduğumuzdan, yaptıklarını mazur görüyoruz. Ve sonuçta, mal olduğu onca şeye rağmen, onun ümitsizlik uçurumuna düşmemiş, gerçekten de bulutların içinde süzülmeyle devam ederek özgürleşmiş olmasını istiyoruz.

“KAPLAN VE EJDERHA”NIN DÜNYASI: “Jiang Hu” Yaşamı

“Sizin gibi insanlar hakkında çok şey okudum. Özgürce dolaşıp, önünüze çıkan olursa pataklıyorsunuz!” (Jen, öykülerde okuduğu türden biri olan Shu Lien’in savaşçılar arasında bile kurallar olduğunu söyleyerek hayallerini yıkmasına yanaşmıyor)

Çin’in ve Hong Kong’un (ve hatta Tayvan’ın) “wuxia” sineması, yani adaleti yerine getiren efsanevi silah ustalarının öykülerini anlatan filmler, popüler bir mitoloji alanı aslında. Büyüleyici ve efsanelerle dolup taştan bir eski Çin resmediyorlar. Bu Çin, içine güçsüzle gücünün sürekli karşı karşıya geldiği, adaletin yerine gelmesinin tamamen kahramanların kılıç tutan eline baktığı mitik bir arena. Bir açıdan, “wuxia”nın faaliyet alanı fantezi öykü türünü de davet ediyor bu mitolojik özelliğiyle: İnsanlar, insanüstü melekeler ve güçlere sahip oluyorlar. Büyü de var bu türde, hayaletler de var; ancak kültürün ve türün bir uzantısı olarak, kahramanların insanüstü özelliklerinin uzun eğitimlerine ve dövüş bilgilerine, yani fiziksel ve zihinsel terbiyelerine dayandırıldığına da sıkça rastlıyoruz. Dolayısıyla “düpedüz insanüstü” olarak sunulanın hemen yanıbaşında, kimsenin bile istemeyeceği derecede zorlu ve uzun bir eğitimin getirdiği becerinin eseri duruyor. Bir bakıma, insanın üstü değilse de son radesi.

“Wuxia” sineması genellikle Çin’deki (arkası kesilen) öncüleriy-le değil, Hong Kong’dan çıkan temsilcileriyle tanıyor. Hong Kong kostüme filmlerinde eski zaman Çin’inin böylesine destansı, büyülu ve büyüleyici bir coğrafya olarak resmedilmesinin altında, savaşlar döneminde Hong Kong’a göç eden sinemacıların anayurt özleminin yattığını, romantik eski Çin tablosunun ortaya böyle çıktığını düşün-enler de var. Ama sonuçta, karşımızda baş döndürücü bir tarih ve çok köklü bir kültür (hatta kültürler yumağı) bulunduğu da bir ger-çek ve Amerika bir - bir buçuk yüzyıl öncesini mitolojik bir coğrafya haline getirebiliyorsa, Çin’in binlerce yıllık kaynağından niye mitolo-jik bir “vahşi Doğu” çıkmasın?

Western’le “wuxia”nın birçok ortak noktası var aslında. İki türde de bağlılık, ihanet ve intikam gibi temalar ön plana çıkıyor. Kanun-

ların değil, ahlakın, basit ve net bir adalet duygusunun ekseninde dönen öyküler bunlar. Adaletsizliğin arşınladığı, gücünün güçsüze zulmettiği topraklar, hakkın yerini bulması için avaz avaz silahşörün “ik-na gücü”nü davet ediyor. Kısacası, destansı kahramanlık öyküleri bunlar. “Kaplan ve Ejderha”nın yeniyetme soylusu, haydutu, problem çocuğu Jen de, öykülerini okuduğu kahramanlara özenen bir “hayran” ve hayalperest aslında. Adına “jiang hu” denen, kanunların ve yönetici kurumların ötesinde işleyen macera dünyasının bir parçası olmak istiyor. Somut bir toplumdan ziyade, Ang Lee’nin deyimiyle “bireylerden ve ilişkilerinden” oluşan “jiang hu”nun içinde özgürlüğü bulup rüyalarını gerçekleştireceğini, kendi masal aleminde yaşamaya başlayacağını düşünüyor. Ang Lee de “eski mitik Çin”i öylesine büyülü bir yer olarak resmediyor ki, Jen’in bu rüyasına hak vermemek imkansız hale geliyor.

BİR SİNEMACI: Yuen Woo-Ping

Hong Kong sinemasının fizik kanunlarını zorlayan, hatta yeri geldiğinde düpedüz ihlal etmekte de bir mahzur görmeyen insanlar, bu işte o kadar iyi olmaya başladılar ki artık dünyanın her köşesinden görülüyorlar.

Jet Li’dir, Jackie Chan’dir, John Woo’dur derken, Hollywood’un Hong Kong sinemasını minik dozlar halinde, uysallaştıra uysallaştıra bünyesine alma planı “The Matrix”le birlikte pencereden aşağı uçtu. Daha filmin başında Carrie-Anne Moss duvarlarda koşmaya başlayınca, işin rengi belli oldu: Amerikan sinemasına sadece John Woo usulü kare dondurmalar, ağır çekimler ve kurşun yağmuru senfonileri değil, kostüme Hong Kong dövüş filmlerinden aşına olduğumuz “uçan insanlar” da giriyordu. Nitekim çok geçmeden Charlie’nin yeni melekleri de, yerçekimiyle ilişkilerini güncellemiş olarak karşımıza çıktılar.

“The Matrix”de Amerikan seyircisine Hong Kong usulü aksiyon koreografisini, tabir caizse “damardan” sunan kişi, alanının en iyilerinden biri olarak kabul eden Yuen Woo-Ping’den başkası değildi. Hong Kong sinemasında aksiyon koreografisi o kadar önemli ki, ko-

reograflara “aksiyon yönetmeni” deniyor ve bu alanda da ödül veriliyor. Bu yüzden Yuen Woo-Ping’in aksiyon sekanslarının tasarımı ve yönetimiyle kalmayıp düpedüz yönetmenlik yapmış olması da çok şaşırtıcı değil (yirminin üstünde film çekmiş – “Kaplan ve Ejderha”nın yönetmeni Ang Lee onun için “benden çok filmi var, ve benimkilerden daha iyi filmleri var,” diyor). “The Matrix”i çeken Wachowski kardeşler de onun yönetmenlik yaptığı “Iron Monkey” filmindeki aksiyon koreografisinden çok etkilendikleri için, filmlerindeki dövüş sahnelerinin başında mutlaka onun olmasını istemişler. Böylece uzun bir eğitimden geçen oyuncu kadrosu, Yuen Woo-Ping yönetiminde Hong Kong filmlerine tam olarak taş çıkartamasa da epey yakın duran - ve elbette Hollywood’un o güne dek sunduklarından çok farklı olan – dövüş sahnelerinde bulmuşlar kendilerini.

Çocukluk hayallerini gerçekleştirme girişiminde Ang Lee de sırtını Yuen Woo-Ping’e yaslamış. Sonuçta “Kaplan ve Ejderha”, Ang Lee’nin ilk aksiyon filmi olduğu için, usta bir aksiyon yönetmenine gitmesi isabet olmuş. Tayvan’da doğup Amerika’da eğitim görmüş ve çalışmış olan Ang Lee’nin bütün kostüme dövüş filmlerine hem içerdiren hem dışarıdan bakan konumu, Yuen’in ustalığıyla birleşince, çatıdaki kovalamaca, iki kadın karakter arasında envai çeşit silahın kullanıldığı uzun dövüş ve bambu ağaçlarının üzerindeki rüya gibi kılıç dövüşü gibi göz alıcı sahneler çıkmış ortaya.

Aslında Ang Lee’nin Hong Kong işi aksiyon koreografisi konusunda pek tecrübesi olmamasıyla “Kaplan ve Ejderha”yla ilgili epey büyük düşleri olmasının karışımı sonucunda, yönetmen ile Yuen Woo-Ping zaman zaman epey tartışmışlar. Ang Lee, kendi fikirlerini hayata geçirmek istiyor, bazı şeyleri tecrübeli aksiyon koreografının önerdiği gibi yapmaya yanaşmıyormuş. Ancak çoğunlukla Ang Lee’nin fikirleri gerçekleştirilememiş ya da iyi durmamış ve yönetmen gelip, “Ustam, hatalıydım, senin dediğin gibi yapalım,” demiş. Neyse ki Lee, Yuen Woo-Ping’i bambu ağaçlarının üstündeki sahneyi ne yapıp edip çekmeye ikna etmiş. “Çok ısrar etti,” diyor Yuen.

Yuen’in son derece kinetik, neyin yapıp neyin yapılamayacağı konusundaki sınırları sürekli değiştiren ve kendini nadiren tekrar eden koreografisi, artık sinemada kendi başına yaşayan bir varlık haline gelmiş durumda. Kendi çektiği “Iron Monkey”yi, Jet Li’nin oy-

nadığı “Fist of Legend”ı ya da aksiyon koreografisinde bir tür aşırı doz temsil eden “Black Mask”ı izlediğinizde, uzun süredir Hong Kong sinemasında ve son zamanlarda Hollywood aksiyon sinemasında onun epey pay sahibi olduğunu görebilirsiniz. Hong Kong’da zaten bir efsane olan Yuen Woo-Ping, “The Matrix” ve “Kaplan ve Ejderha” sayesinde şimdi dünyanın dört bir yanında sinemaseverlerin tanıdığı biri haline geldi. Matrix üçlemesinin son iki filminde de onun eline teslim edilmiş aksiyon sahnelerini izleyeceğiz. Ve gidişata bakılırsa, ona ve Hong Kong’daki aksiyon koreograflarına (Hollywood’da “telciler” olarak tanınıyorlar) Amerika’da daha epey iş çıkacağı benziyor.

AKRABALIK BAĞLARI: “Unforgiven”

“Bak evlat, iyi silahşör olmanın, hızlı silah çekmenin bir zararı yoktur, ama serinkanlı olmanın yanında lafi bile olmaz.”

“Little” Bill Daggett

Hevaskar genç “silahşör”, eski toprak William Munny’nin kapısına dayanıp kendini tanıttığında, Munny ona “Neden Schofield Kid diyorlar sana?” diye soruyor. “Schofield’da mi doğdun?” “Kullandığım silahın markası sebebiyle,” diyor Kid. “Vahşi Batı’da nam salma” kariyerinin başında bulunan yeniyetme kovboy, belli ki deneyimsizliğinin getirdiği dezavantajı fiyakalı bir isimle kapatmayı ve şöhretler sirkine görkemli bir giriş yapmayı umuyor.

Elbette Schofield Kid, mitik westernin organik parçalarından biri değil. Dışarıdan biri o. Onun vahşi Batısı, belki biraz da bütün kıtaya yayılmada bir motor olsun diye romantizmle ve destanla bezenmiş, daha yok olmadan bir mitoloji diyarına dönüşmüş bir vahşi batı. Silahşör olmanın hem güçlü, hem ünlü, hem de özgür olmak anlamına geldiği bir düş dünyasının yansıması.

Jen ise, burnunu sürtmeye çalışan bir yığın rakip arasında kılıcını çektiğinde, “Ben inanılmaz Yeşil Yazgı’yı kuşanmış, yenilmez Kılıç Tanrıçası’yım,” cümlesiyle başlayan, Kid’in naif lakabına rahmet okutacak bir tanıtım nöbetine kapılıyor. Yıllarca hakkında öyküler okuduğu, kahramanlarına özendiği kendi düşler diyarının, “jiang

hu”nun bir parçası olmak için daha fazla bekleyemeyeceği apaçık ortada: üstün yeteneği sayesinde, Kid gibi ufak bir giriş yapmak yerine alemde kim var kim yok biraraya toplayıp hepsinin hakkından gelmek istiyor.

Aslında iki karakterin kişilik olarak çok ortak noktası yok, özellikle de Kid’in şişinmelerinin tamamen palavradan ibaret olduğu düşünülürse. Ancak Clint Eastwood’un “Unforgiven”da amacı, janra kendi destansı kriterlerinin içinden değil, dışarıdan bakmak. Bunun için de Kid gibi ve ünlü silahşörlerin biyografilerini yazan kentli gazeteci gibi, vahşi batıyı daha çok dinlediği efsanelerden bilen karakterler epey işine yarıyor.

Eastwood westernin en önemli kişilerinden biri; “Unforgiven”da adının en çok birlikte anıldığı bu türü yeniden ele alarak, kanlı “Adsız Adam” tipi için bir anlamda günah çıkarmak. Ang Lee’nin pozisyonuyla çok farklı. O bir dövüş filmleri yönetmeni değil. Filmi çekmedeki amacı, Çince kostüme dövüş filmlerine son noktayı koymak değil, biraz kahramanı Jen gibi, çocukluk hayallerini gerçekleştirmek. “Kaplan ve Ejderha”yı türün genelinden ayıran farklılıklar da bütün bir sinema geçmişini baştan düşünen birinin yorumları değil, köklü bir geleneğe yeni adım atmış bir yönetmenin o geleneğe kendi sinemasının imzasını atma hevesinin sonuçları. Ang Lee’nin janrı yeniden tanımlama amacıyla yola çıktığı söylenemez, ancak kendi iç dinamiğini ve temalarını oluşturmak için epey uzun bir zamana sahip olmuş bir türe Batı sinemasının öncelikleriyle yaklaşınca, ortaya ister istemez yeni bir tür dövüş filmi çıkıyor.

Ang Lee’nin revizyonist gibi görünen yaklaşımının ilk örneğini, “pişman kahraman” figüründe görüyoruz. Türün bağrındaki kahramanlığı temsil eden ve bu açıdan okur/izleyici için bir tür idol oluşturan dövüş ustası seçtiği “yol”un (yani Tao’nun ve adalet dövüşçüsü hayatının) boşluğundan dem vuruyor. Öyle ki, yolun sonunda aydınlanmaya değil, büyük bir ümitsizliğe varıyor. Kendi özenilecek tahratını, izleyicinin gözleri önünde unufak ediyor. Tıpkı adam öldürdüğünde hep sarhoş olduğunu ve bu yüzden pek çoğunu anımsamadığını söyleyen William Munny gibi.

Li Mu Bai ile William Munny’yi seçtikleri yoldan dışarı çağıran şey de aynı aslında: bir kadının gölgesi. Belki William Munny’nin

“sevgili müteveffa eşi” hayatta değil ama, bu onun “Unforgiven”ın en önemli varlıklarından biri olmasını etkilemiyor. Shu Lien ile birlikte olmak için kılıcını bırakmaya niyetlenen Li Mu Bai gibi, Munny de karısıyla birlikte olmak için silahını bırakmış. Ancak ikisi de adeta seçtikleri yolun “laneti”ne kapılıp, yine silahlarını kuşanıyorlar. Lee de Eastwood gibi, sevdiği kadını kahraman için bir sığınağa dönüş-türüyor; ama elbette sadece namıyla ve becerisiyle varolan “kahraman” için bu, bir bakıma ölüm anlamına da geliyor.

Zaten geleneksel kahramanın ölümü – ister gerçek anlamda, ister sembolik anlamda olsun – iki filmin de epey ilgilendiği bir konu. Ang Lee, Li Mu Bai’den onu efsane haline getiren becerilerin hiçbirini esirgemezken, kahramanlık yoluna çıkmış birinin gittiği bütün yolu anlamsız hale getirecek bir boşluk hissiyle kahramanın mezarını kazıyor. Clint Eastwood ise William Munny’den sadece yolun anlamını değil, gerektirdiği becerileri bile uzunca bir süre esirgiliyor. Dahası, iki film de çatışmayı siyahla beyazın savaşı olmaktan çıkarıp insanlara salt iyi/kötü karşıtlığının ötesinde nedenler ve amaçlar (hatta amaçsızlıklar) da vererek, kahramanın varoluş sebebini de gözden geçiriyor. Ancak karakterler üzerinden yürütülen bütün bu normalleştirme girişimi bir yana, hem Clint Eastwood hem de Ang Lee, nihayetinde ele aldıkları janrın, gerek estetiğiyle, gerekse sunduğu düş dünyasıyla, sahip olduğu büyüleyicilik karşısında şapka çıkarmaktan da geri durmuyor. İki filmin de melankolik ve rüya gibi finali, yönetmenlerinin çalıştıkları türle aralarındaki sevgi-kuşku ilişkisinin belgesi adeta.

Ağustos, 2002

Wo Hu Zang Long / Crouching Tiger, Hidden Dragon (2000)

Yönetmen: Ang Lee. **Senaryo:** James Schamus, Wang Hui-Ling, Tsai Kuo Jung (Wang Du Lu’nun kitabından). **Görüntü Yönetmeni:** Peter Pau. **Müzik:** Tan Dun. **Kurgu:** Tim Squyres.

Yapım Tasarımı ve Kostüm: Tim Yip. **Yapımcılar:** Ang Lee, Hsu Li-Kong, Bill Kong. **Oyuncular:** Chow Yun-Fat (Li Mu Bai), Michelle Yeoh (Yu Shu Lien), Zhang Ziyi (Jen Yu), Chang Chen (Lo), Lung Sihung (Tè), Cheng Pei-pei (Yeşim Tilki).

AMERICAN BEAUTY / AMERİKAN GÜZELİ

İngiliz yönetmen Sam Mendes'in "American Beauty"si, statüko bekçileri, kızgın yeniyetmeleri ve bir kısmı kendinden bile bıkıp usanmış karakterleriyle, tam bir Amerikan banliyösü komedisi.

“American Beauty”nin banliyö sinemasına balıklama dalacağı, sloganından belli: “Daha yakından bakın”. Koca bir sinema kolunun temel tasasını özetleyen küçük bir cümle bu.

Sonuçta Amerikan sinemasında banliyö yaşantısı genellikle, biçimin içeriğin ta kendisi yerine geçtiği bir yapı olarak ele alınmıyor mu? Bu yaşam tarzı “bak bana” diyor zaten, çünkü özünü, tamamen dışarı yansıttığı görüntü üzerine kuruyor. Yüzeyin hüküm sürdüğü bir model bu; “American Beauty” ise bu modelin üzerine, “daha da yakından bakarak”, yani yüzeyin arkasına işlemeye çalışarak gidiyor.

Paketlenmiş Güzellik

Senarist Alan Ball ve yönetmen Sam Mendes, banliyö yaşam modelini hayatta tıkanmanın, kendinden bıkmmanın, istediklerini yapamamanın ve hatta istemeyi unutmmanın, en somut haliyle orta yaş bunalımının doğal yaşam alanı olarak kullanıyor. Yüzeyin ardına yapılan yolculukta çıkış noktaları ise, “güzellik”. “Amerikan Güzeli”nin güzelliği gibi.

Filmin posterinde genç bir kızın çıplak göbeğinin üstünde bir gül görüyoruz. “American Beauty”, özel bir gül cinsinin de adı olduğundan, posterde “Amerikan Güzeli” ile hem bedeninin bir parçasını gördüğümüz genç kız, hem de gül kastediliyor olabilir. Bunun da ötesinde, dışarı iyi bir görüntü verme odaklı yaşam tarzının tavsiye ettiği paket güzelliklerin bütünü belki de: Bir ponpon kız ve bakımlı bir gül kadar, güzel bir kravat, formda bir erkek bedeni, yıkanmış bir araba, pırıl pırıl bir ev ya da dört bin dolarlık bir kanepe de olabilir bu. “Daha yakından bak” sloganı, bununla da doğrudan ilintili: Neyin güzel olduğu, neyin güzel olmadığı (ve tabii ki neyin sevilesi neyin seilmemesi; hatta neyin doğru neyin yanlış olduğu) konusundaki hazır kalıplar, zaten bireylere bırakılmadan gündelik hayatın içine yedirildiğinden, özel bir çaba harcamadan yaşantımıza işliyor. Bir anlamda, farkına varmadan paketler halinde hazır beğeni satın alıyoruz. “American Beauty”, insanın hayatında durup soluklanmasını ve kitleler için üretilen bu beğenilerin/değerlerin peşine onları hiç sorgulamaksızın takılmanın hayatı nasıl şekillendirebileceğine (ya da şekilsizleştirilebileceğine) bakmasını salık veriyor.

Tutkalsız Tutmayan Çekirdek

Öykünün anlatıcısı rolünü üstlenen Lester Burnham’ın dış sesi marifetiyle, onun bir yıl sonra öleceğini öğrenip bir yıl önceye, yani onun “uyanış”ının öncesine döndüğümüzde, Lester’ın tam anlamıyla kendini akıntıya bırakmış sürüklenmekte olduğunu görüyoruz. İşin kötüsü, Lester ne durumundan memnun, ne de bir yere tutunup durmaya niyet ediyor. Güvenli bir işi, güzel bir karısı, lise çağında bir kızı var, güzel bir evde yaşıyorlar... Ama Lester hiçbirisi konusunda kafamızda bir illüzyon yaratmamıza izin vermiyor. Zaten filmin başındaki bir video kaydında söz konusu kızın babasını acınası bulduğunu öğreniyor ve erkek arkadaşından onu öldürmesini istediğine tanık oluyoruz. Lester ise bizi günlük yaşantısında bir tura çıkararak edinebileceğimiz herhangi bir olumlu izlenimin önünü hemen kesiyor. İşinden çok sıkılıyor, karısıyla arası hiç iyi değil, kızıyla iletişim kuramıyor ve bu konularda hiçbir şey yapmaya niyetli de görünmüyor. Bütün bu sıkıcılığı bir hayalet gibi yaşamayı seçmiş. Belki herkesin yaptığını yapmanın konforuna bırakmış kendini gidiyor. Karısı

Carolyn ise yaşam tarzı ideallerinde ailenin cephesini tek başına temsil edip, görüntüyü tek başına kurtarmaya çalışıyor. Kendi görünümünü, evinin görünümünü, bahçesinin görünümünü, kızının görünümünü... Kızı hiç orali olmadığından bu konuda yaya kalıyor, kocası da başarı timsali olmaktan epey uzakta bir yerlerde gezinerek bunun üzerine tuz biber ekliyor. Ama Carolyn var gücüyle “başarı imajı”nın neferi olmayı sürdürüyor, sinir krizinden sinir krizine sürüklenirken bile...

Genelgeçerin Dışında

Yapmacıklığa, paket güzelliklere, sahip olunanlar mallar ve kariyer başarısı üzerinden kimlik kurmaya savaş açan “American Beauty”de, Carolyn karakteri bir anlamda “karşı saf”ta kalıyor. Film ise dümeni Burnham’ların yeni komşularının çocuğu Ricky’nin rüzgarda süzülen bir poşetin görüntüsünde bulduğu “güzellik”e kırıyor. Son derece sert, dayakçı, uyuşturucu testi yapmak için sabit aralıklarla idrar testi alan asker bir babanın oğlu olan Ricky Fitts, her açıdan Carolyn’in de, Jane’in okulda çok popüler olan ve model olma hayalleri kuran kız arkadaşı Angela’nın da zıt kutbunu oluşturuyor. Akıl hastanesinde yatmışlığı ve genelin beğenisiyle de tercihleriyle de hiç işi olmaması sebebiyle çoğunluk tarafından “tuhaf” olarak algılanan Ricky (Angela’nın deyimiyle “İncil satıcısı gibi giyiniyor”) sürekli elinde video kamerasıyla geziyor. Şeylerin tabiatındaki/ardındaki güzellik gibi bir boyutta geziniyor ve bunun doğal bir sonucu olarak çevresinin önceliklerini pek paylaşmıyor. Bu yüzden de Jane’in babası Lester’ın “kahramanı” haline geliyor. Bir gece garsonluk yaptığı partide Lester’ı dışarı esrar içmeye davet eden Ricky, işvereni tarafından basılıp “sana o yaptığını yapman için para vermiyorum,” tehdidiyle karşılaşınca, “o zaman para verme,” diyerek işi bırakıyor ve Lester’a ilham kaynağı oluyor. Lester da Ricky’den ve kızının en yakın arkadaşı olan Angela’yla yeniden şarj olan libidosundan aldığı ilhamla dev bir adım atarak, kendisini işten çıkarmayı düşünen patronuna şantaj yapıp “serbest kalıyor” ve gençliğe dönüşüne start veriyor.

Asker babanın evinde yaşamasına ve itaatkar görünmesine karşın asıl gelirini uyuşturucu satarak elde eden Ricky’nin genelin- he-

le ki banliyö yaşamının genelini – kurallarıyla, değerleriyle ve beğenileriyle arasında herhangi bir bağ yok gibi. Sam Mendes bunu onun giyiminden ve çektiği videolardan anlamıyorsa, Angela'ya bir kez bile bakmayıp gözlerini doğrudan Jane'e kilitlemesinden anlamamız gerektiğini ima ediyor. Bu “tuhaf çocuk”un “daha güzeli” varken gidip de Jane'le ilgilenmesi, hayatta önceliklerini de beğeni pusulasını da tercihlerini de kendi elinde tutma özgürlüğünün bir işareti olarak kullanılıyor. Ricky kendi evinin penceresinden kamerasını Jane'in evine çevirdiğinde, iç çamaşırlarının içinde pencerede dans eden Angela'nın yanından zoom girip Jane'in yüzünün aynadaki görüntüsüne odaklandığınıyor: “yüzeyi geçip arkasına bakmak” fikrine görsel bir karşılık olarak kullanılıyor bu adeta.

Aç Uyananlar

Lester Burnham'ın uyanışı – libidosunun uyanışıyla tetiklendiğinden olsa gerek – “bir erkeğin uyanışı” şeklinde tezahür ediyor. Sümsük Lester hiddetlenmeyi, karısıyla bağıra çağıra tartışmayı öğreniyor, vücut çalışıyor, kendisine seksi bir eski Amerikan arabası alıyor, o Amerikan arabasıyla gidecek türden rock müzik dinlemeye başlıyor ve esrar içiyor. Hani bu gidişle hızını alamayıp arabasıyla Amerika'yı keşfetmeye koyulacak sanıyorsunuz ama, arabaya binerken bile görmüyoruz kendisini. Angela'ya olan arzusu bir süre sonra önemsizleşiyor ve hayatını eline almış olmanın keyfini sürmeye başlıyor. Burnham'ın uyanışı ister istemez son zamanlarda sayıları giderek artan diğer “uyanış” filmlerini akla getiriyor: “Fight Club”, “The Matrix”, “The Truman Show”, “Pleasantville” ... Hepsi de rutine kapılmış giden insanların başka bir gerçekliğe adım atıp orada eyleme geçmelerini anlatıyor. Ataleti üstlerinden atar atmaz fizikselleşiyorlar, hatta burada olduğu gibi, “erkek”leşebiliyorlar da: Neo'nun silahları, Truman'ın teknesi, “Fight Club”ın anlatıcısının ve “Pleasantville”in David'inin yumrukları (ancak yumruk atarak bir olaya müdahale ettiğinde renklerini kazanıyor), Lester'ın ise halterleri ve '70 model bir Pontiac Firebird'ü var.

Yine bu filmlerin önemli bir kısmında, kontrol saplantısı da rutine kapılıp gitmeyle aynı ağırlığa sahip bir şer olarak kabul görüyor. Çünkü bu kontrol saplantısına, kişinin alaycılık vasıtasıyla hayatla

arasına mesafe koymasının ve bir anlamda yaşantının “tüketicisi” haline gelmenin sonucu olarak bakıyorlar. “Fight Club”da “eşyanın hayat halini aldığı” yolundaki yakınmayı Lester’in ağzından neredeyse aynen duyuyoruz. “Pleasantville”deyse David’in kurmacayı hayatın yerine geçirmeye çalıştığını görüyoruz. Bu karakterler öyle bir “yaşamsızlık” sendromundan mustarip tipler olarak çiziliyorlar ki, hayatın anlamını bulmak gibi köktenci çözümlere değil, hayatta herhangi bir anlam bulmak açlığıyla uyanıyorlar. Toplumun kaşıkla ağzına verdiği dışında bir şey yemek açlığıyla.

Huzurlu ve Tekinsiz

Söz konusu filmlerin çoğunda olduğu gibi, “American Beauty”de de sağlam bir “gerçeklik” damarı var. Mendes’in filminde banliyö yaşamının aslında Matrix’den çok bir farkı yok; Lester Burnham’ın niye sürdürdüğünü kendi bilmediği yaşamı – kendi deyimiyle uyku hali – olsa olsa bir yarı-gerçeklik teşkil ediyor. Bu aynı zamanda, Lester’in gerçekliğinin bir noktada elinden alındığı, onunsa değil itiraz etmek, bunun farkına bile varmadığı anlamına geliyor (“Bir yerde bir şeyleri yitirdim,” derken belki de bunu kastediyor). Buna uygun olarak, söz konusu yarı-gerçekliğin büyük ölçüde sorumlusu gösterilen banliyö, tamamen kendi ritmiyle görüntüleniyor. Sessiz, sakin, huzurlu... hatta biraz fazla huzurlu. Yönetmen Sam Mendes ve görüntü yönetmeni Conrad Hall, sükuneti bir tür huzursuzluğa çeviriyorlar. Banliyö öykülerini filme alan çoğu yönetmenin yaptığı gibi, görsel açıdan dinginliği ve sadeliği tercih edip, karakterlerin patlamaları için buz gibi bir arka plan yaratıyorlar. Mendes’in paket güzellik modeline en büyük saldırısı, o güzelliği aynen yansıtmaktan çekinmemesi. Çünkü bağrında her tür huzursuzluğu, bastırılmışlığı ve çaresizliği sahnelediği mekanların derli toplu “güzellikleri”, aleyhlerinde işlemeye başlıyor. Öyle ki Lester Burnham kuşkonmazla dolu tabağı kaldırıp duvardaki tabloya fırlattığında, sadece asabi bir çıkışın değil, düzenlilik konusunda bir tabunun yıkılışının da gerginliği çöküyor filme. Ricky’nin sadece kısmen bu dünyada yaşıyormuş gibi görünen annesi etrafın dağınıklığından şikayet ettiği sahne de (tek bir toz yok evde) titizliği tekinsizlik noktasına vardiıyor.

Bu noktada, yavaş yavaş bizim de gerçeklik duygumuz tehdit altına giriyor. Bu banliyö evleri, sokakları, kişileri öylesine “banliyö” kokuyorlar, diğer filmlerden o kadar tanıdık geliyorlar ki... Carolyn’in çizgi film karakterlerini andıran patlamaları ve Albay Frank Fitts’in katı disiplini öylesine köşeli ki... Hepsinin koca bir simülasyon olduğunu hissetmeye başlayabilir insan. Ancak zaten bir tür “banliyö filmleri kataloğu” gibi dizayn edilmiş “American Beauty”, bu hiper-gerçekçilik çizgisinde yürürken banliyönün de kendi içinde bir simülasyon olduğunu sürekli hatırlatıyor: “Bizim evliliğimiz, ne kadar normal olduğumuzu anlatan bir reklam, normal dışında her şey olmamıza rağmen”.

BİR KARAKTER: Lester Burnham (Kevin Spacey)

Lester Burnham. Özünde öylesine tipik bir boşvermiş banliyö ailesi babası ki, dükkanlarda oyuncakları satılsa yeridir: İyi niyetli, ailesinin ve iş arkadaşlarının ortasında bile yalnız, başarısız, isteksiz... Ama kızının arkadaşına duyduğu arzu içinde bir şeyleri tetikliyor ve genç bir kıza “cool” görünme amacıyla hazır harekete geçmişken, kendisini uyuşturan yaşam biçimini de toptan değiştirebileceğinin farkına varıyor.

Lester Burnham’ın kendisiyle sado-mazoşistik ilişkisini görmelisiniz. Kendine öyle bir acıyor ki, benzerine az rastlanır. Uyuşuk Lester, cinsel hayatı olmayan Lester, karısıyla göstermelik bir evlilik yaşayan Lester, kızıyla ilgilenmeyen Lester, beceriksiz ve arzusuz Lester... Sabah uyandığı andan itibaren bir gününe eşlik ettiğimizde bizim de içimiz pek coşkuyla dolmuyor tabii, ama bütün bu sözlü öz-tacizin ardında başka bir şey var, adı da Kevin Spacey. Çünkü filme bu “acıanan Lester”la değil, Kevin Spacey’nin sesiyle başlıyoruz – yani ölü olması gibi küçük bir ayrıntıyı mesele etmeyerek filmin anlatıcısı görevini üstlenmiş olan, “aydınlanmış Lester Burnham”la. Spacey’nin sesindeki zeka kokusu bizi plastik banliyönün plastik mağlubu Lester Burnham’dan biraz uzakta tutuyor hep: Anlatıcı kendi “geçmiş” durumuna o denli hakim, sesinde öyle bir “ne dedi-

ğimi biliyorum ben” havası taşıyor ki, günlük yaşamın monoton ritmi içinde acze düşmüş baştaki Lester Burnham’ı peşinen bir şaka olarak kabul ediyor, ayılmasını ve Kevin Spacey haline gelmesini bekliyoruz. Bunu bir ölçüde gerçekleştiriyor da... Ama madem banliyö yaşam tarzı en başta bir görüntü, onun da önce görüntüyü – kendi görüntüsünü – yıkması gerekiyor.

Anlatıcı Lester, “eski kendisi”nin uyusukluğuna ve düzenle gö-nülsüz ilişkisine epey takılıyor... Ama mesele onun rutini “ruh gibi” götürmesi, sabah duşta yaptığı mastürbasyondan tutun da işe gidişine; ettiği telefonlara; asansör müziği eşliğinde yenen suskun akşam yemeğine kadar, günlük yaşamın paket halinde pazarlanan ritüellerinin tamamını yarı uykuda yaşaması değil. Aksine, başka hiçbir şey yapmadığından, belinden görünmez bir iple bağlanmış gibi peşisıra sürükleniyor bu rutinin. Onun için de günlük yaşamın sabitleri, batağın ta kendisini oluşturuyor: Lester, elinde kalmış iki gıdım enerjiyi de git-gel-yap-et’e harcayarak görüntüyü anca ayakta tutuyor. Komşular, iş arkadaşları, ailesi (yani onunla teması olan herkes) Lester’ın başarısız bir aile babası olduğunu söyleyebilir, ama kimse “uygunsuz” olduğunu söyleyemez. Bu yüzden de kurtuluşu, her gün teptiği yola tazelenmiş bir şevkle sarılmaktan değil, şevkini kurutmuş olan bu yollardan ayrılıp kendine yeni bir yol açmaktan geçiyor.

Hatırı sayılır ölçüde kaşarlanmış olan Amerikan banliyö kültürü bu noktada, “hiç yorulma, burada o yolun hazır açılmışından var,” tavrıyla gidişata müdahale ederek Lester’ın önüne genç bir sevgili adayı, eski ve güçlü bir Amerikan arabası, 70’ler rock müziği ve esrar koyuyor... Patronuna en hafif biçimiyle “serbest girişim üzerine doğaçlamalar” konusunda okkalı bir örnek verip bir yıllık tazminatla işten ayrılan Lester, bununla da kalmayıp fast-food restoranında gününü yiyip bitirmeyen, günlük tempo itibarıyla kapıyı her türden fırsatlara açık bırakan bir iş buluyor. Artık istediğini elde etmeye çalışan, tuttuğunu koparan, hatta sert çıkabilen biri o. Aslında, tam da uykudan uyanınca Amerikan Rüyası’nın kıvamına geliyor.

Mena Suvari’nin taze güzelliği, rock müziğin ve 1970 Pontiac Firebird’in sesi arasında kendini bulan Lester, belki bir imaj paketini bir diğeriyle değiştiriyor ama, hiç olmazsa hapisane halini almış bir

yaşam biçimini yıkmayı ve onun yerine kendi istediği paketi koymayı başarıyor. Yukarılardan seslenirkenki kendinden eminliği ve çok bilmişliği ondan... Tabii bir de Kevin Spacey'nin sesinin itibarından. Bir tarafta öyküde bizden çok daha ileride olan ve Lester'ın geleceğini parselleyen bu ses... Bir taraftaysa Spacey'nin şimdiye dek canlandırdığı onca karizmatik karakterle, hele ki daha önce bir kez daha bize böyle beceriksiz numarası yapmış ve finalde pabucumuzu ters giydirmiş olma sabıkasıyla yanında getirdiği gayet güçlü paket... Onların tuttuğu ışığın altında, Lester'a acıyamıyoruz. Onun yerine, çocuksu bir merak ve spontanlıkla yaşadığı deneyde, Lester'ın Kevin Spacey'ye dönüşümünü izliyoruz.

“AMERİKAN GÜZELİ”NİN DÜNYASI: Banliyö Cehennemi

Banliyö, Amerikan sinemasında koskoca bir laboratuvar oluşturuyor. Şehre gerektiğinde ulaşılabilecek kadar yakın, şehrin tehlikelerinden ve derterinden uzak, mümkün mertebe kontrollü, güvenli ve izole bir yaşam ideali üzerine kurulu olan bir yerleşim yeri fikri, özellikle son on – on beş yıldır Amerikalı sinemacılar için epey cazip bir anlatım diyanı sunuyor.

Banliyö bir yapı aslında – en uygun tanımını “Pleasantville”de, “hoşluk” tanımıyla bulan bir yapı. Belli öncelikler üzerine “inşa edilmiş”, o önceliklerin de her zaman yüzeyde ayakta tutulmaya çalışıldığı bir yapı. “Pleasantville”, kahramanlarını fantastik bir biçimde içine fırlatacağı TV dizisi diyarı olarak, 50’li yıllar Amerikan banliyö yaşamının sürüldüğü bir hayali kasabayı seçmişti. 50’lerin banliyö yaşamıyla sıkça ilişkilendirilmesi tesadüf eseri değil. Sonuçta, banliyö yaşamının öncelik verdiği o “güven, huzur ve hoşluk” yüzeyi, Amerikan popüler kültürünün hafızasındaki ellili yıllara denk geliyor. Söz konusu 50’ler Amerikasının gerçekte nasıl olduğuyla çok da ilgili değil bu. Daha ziyade, Philip K. Dick’in “Time Out of Joint” kitabında yarattığı “yapay kasaba” ile öncüsünü bulmuş algıla-

ma biçimiyle ilgili. Evinde bulmaca çözerek bombaların nereye düşeceğini hesaplaması gereken kahramanın farkında olmadan içinde hapis tutulduğu yapay kasaba, şüphesiz Truman'ın kasabasının da öncüsü. Dick'in kitabında bize sunulan 50'li yıllar tablosunun görsel karşılığını buluyoruz "The Truman Show"da. Peter Weir hayatı boyunca bir TV programının merkezi olmuş ama bunu bilmeyen Truman'ın çevresine, banliyönün bütün hoş, naif, huzurlu ve uyuşturucu etkilerinin çizgi filmsi bir temsilini kuruyor. Sabah evden çıkarken tanıdıklarla selamlaşmalar, yan komşunun köpeğiyle yaşanan ufak sorunlar, sıkça ziyarete gelen dostlar, yolda karşılaşılan güler yüzlü insanlar. Trafiğin olmadığı, işe yürüyerek gidilebilen, yemyeşil ve bakımlı bahçelerle süslü bir huzur diyarı. Bir naiflik karikatürü. Weir bir şekilde bu uygunluk ve hoşluk silsilesini boğucu göstermeyi başarıyor. Truman bilmeseydi de, olabilecek en boğucu temel üzerine kurulu değil mi bu kasaba zaten? Sakinlerini (en azından Truman'ı) dışarı çıkarmamak ve onun "uyanmasını" önlemeye çalışmak.

"Pleasantville"nin de sonuna gidemiyorsunuz; kasabanın ana caddesi, bittiği yerde yeniden başlıyor, ve "Pleasantville"de de hoşluk, terbiye ve huzur, benzer bir boğuculuğa bürünüyor. Siyah beyaz TV dizisinin geçtiği kasabaya ışınlanan iki kardeş, bu monokrom varoluşun salt nostaljiyle değil, baş gösterebilecek her tür sivriliği yok etme açlığıyla da beslendiğini kısa sürede keşfediyorlar. Öyle ki kasabaya getirdikleri renkler, belli ki kaybetmeyi yaşamamış oldukları için "barış ve huzur içinde" yaşayan halkta, şiddetli bir ırkçılık dalgasına yol açıyor. "Pleasantville" de tıpkı Dick'in "Time Out of Joint"i ve Weir'ın "The Truman Show"u gibi sakinini salıvermeme ve uykudan uyandırmama üzerine kurulu bir düzen.

50'ler Amerikası sinemada sadece ıslık ıslık güneşli banliyölerin değil, nükleer paranoyanın da diyarı. Amerika, ilk olarak kendi kullandığı atom bombasının yıkıcı gücünden ve nükleer teknolojinin envai çeşit tehlikelerinden kendi de korkunca, ülkede bir nükleer paranoya dönemi başlamış, bu paranoya 50'ler sinemasında sayısız filme ilham kaynağı olmuştu. Joe Dante'nin "Matinee"si, sinemalarda radyoaktif etkiyle değişim geçiren yaratıkların kol gezdiği ve sınıflarda atom bombasına karşı korunma tatbikatları yaptırılan bu

paranoya döneminde, kurmaca korkuyla (yarı insan, yarı karınca!) gerçek korkuyu (atom bombası tehdidi) karşılaştırır. Çekirdek (nükleer) ailenin ister istemez akla başka bir şeyi getirdiği bir dönemdir bu. Bir tarafta böyle bir güvensizlik ortamını yaşamış bir dönem, belki de bir sığınak ihtiyacından, öte yanda banliyö yaşamı gibi “huzur ve güven” üzerine kurulu bir modelin de doğal adresi kabul ediliyor. “Adres”, çünkü nasıl ki banliyö Amerikan sinemasında bir coğrafyadan ziyade bir ruh haliyse, 50’ler Amerikası da bir dönemden ziyade bir coğrafya olarak kullanılıyor Amerikan sinemasında. Ve ikisini kaynaştıran filmlerin sayısına bakıldığında, besbelli ortak bir ideal ve estetikte kesiştiriliyorlar. Dahası, ikisinde de yüzeyin arkasında dönenler merak ve endişe konusu haline geliyor.

Geçmişte “Peyton Place” ve “Stepford Wives” gibi filmlerle “kapatılmasına gerek bile olmayan” kapıların ardında görünmeyen bir şeyler döndüğü fikri sinemaya uğramıştı, son on beş senedir bu yönelim iyice güçlenmiş gibi görünüyor. David Lynch’in “Blue Velvet” ile kaynayan bir kazan olarak resmettiği banliyö, sinemada bir süredir sıklaşan aralıklarla bizi birer “röntgenci” olarak ağırlıyor. “Pleasantville” ve “Truman Show” gibi filmlerse fikrin temeline paranoya dinamiti koyadursun; Hal Hartley ve Todd Solondz gibi bağımsız yönetmenler, öykülerinin doğal mekanları olarak kullandıkları bu yaşam alanının içini dışına çıkarıyorlar. “American Beauty”de Ricky’nin elinden düşürmediği video kamera da banliyö sinemasında çok önemli bir yere sahip “röntgencilik” bağlamında kendine çok konforlu bir yer buluyor. Gerek evlerin bahçeleri, gerek çitlerin boyası, gerekse arabaların markaları, üzerinden olsun, yüzeyin titizlikle korunmaya çalışması, sinemacılar da o yüzeyin arkasını gösterme iştahını kabartıyor. Lynch “Blue Velvet”te kahramanı rehberliğinde bizi banliyö yaşamına bir röntgenci olarak sızdırmıştı; Joe Dante ise banliyö yaşamı üzerine 80’lerde yaptığı “Burbs”de mizahının temelini, insanların komşularının evinde neler olup bittiğini öğrenme saplantısı üzerine kurmuştu. Artık kah insanların TV’den izlediği siyah/beyaz bir dizi, kah bütün dünyayı TV başına mıhlayan bir “gerçek yaşam” programı, kah elde taşınan bir video kamera kisvesinde, teknolojik araçların da sıkça dahil olduğu bir röntgencilik damarı bulunuyor banliyö filmlerinde.

“American Beauty”de Carolyn’ın “insan başarılı olmak için her zaman dışarıya bir başarı görüntüsü yansıtmalı” sloganını bu kadar benimsemesine şaşmamak lazım. Çünkü banliyö yaşamını ele alan çoğu filmde olduğu gibi Sam Mendes’in filminde de, banliyö tam da böyle bir fikir üzerine kurulu. Değişim, dışarıdan içeri doğru gerçekleşiyor çünkü; kasabadan caddeye, caddeden bahçeye, bahçeden evin içine, oradan da insanın içine doğru: Sen önce görüntüyü kur, içi sonra oluşur.

AKRABALIK BAĞLARI: “Happiness”

“Happiness” da “American Beauty” gibi banliyö yaşamını, dışarı yansıtılan yüzeyle altındaki gerçeklik arasındaki farkı ve çatışmayı ele alıyor. İletişim yolları tıkanmış, yalnız ve korkan insanların aşırılıklarla dolu öyküsü bu.

“American Beauty” gösterime girdiğinde, birçok sinema yazarı bu filmi bir yıl önce çekilen Todd Solondz imzalı “Happiness”le karşılaştırmıştı. İki filmin de banliyönün karanlık yüzünden dem vurması ve iki filmde de sübyancılık konusuna yer verilmesi, en çok kurulan paralelliklerdi. Bunun ötesinde de birçok ortak noktaları var, ancak “American Beauty” nasihat niteliğindeyken, “Happiness” hayli rahatsız edici bir gözlem dokusuna sahip.

İki film karşılaştırıldı karşılaştırılmasına da, Sam Mendes’in başı Solondz’unki kadar ağrımadı. Daha önce çekilen “Happiness”, çok daha uç durumlara ve sarsıcı sahnelerle yer vermesi sebebiyle epey gürültü koparmıştı. “American Beauty”de hem kahramanın arzu nesnesinin yetişkinliğe daha yakın, hem de sübyancılık eylemi gerçekleşmiyor... Solondz’un filmindeyse Psikolog Bill, küçük erkek çocuklarına yönelik arzusunun önüne geçemiyor. Elbette eylemin kendisi gösterilmiyor, ama planlı bir şekilde iki erkek çocuğuna (oğlunun okuldan arkadaşlarına) tecavüz eden iyi aile babası Bill’in 11 yaşındaki oğluna dürüstlikle yaptığı açıklama bile çoğu seyircinin dayanma sınırlarını zorlayacak türden.

Mendes’in filmi de Solondz’unki de komedi olarak kabul

ediliyor. İkisinde de bir komedi boyutu var gerçekten, ancak “Happiness”de “American Beauty”deki türden bir gerçeklik bozumuna tanık olmuyoruz. Mendes’in filminde tipler aşırlaştırılmıyor, çünkü zaten çoğunun belli aşırılıkları (ya da sapkınlıkları) var; tiplerin karikatürize edilmesi halinde bütün karakterler bu aşırılıklarıyla tanımlanmaya başlanırdı ve seyircinin o karakterlerle özdeşleşmesi imkansızlaşırdı. Oysa Solondz hemen her karakterine belli bir anlayış penceresinden bakmaya çalışıyor ve bir katilin, bir pedofilin ve bir telefon sapığının tamamen siyahla beyazdan ibaret olmayan portrelerini çıkarıyor.

Solondz karakterlerinin kusurlarına, sorunlarına ve sapkınlıklarına izolasyon ve iletişimsizlik temalarının ışığında bakıyor. Genelinde, düşüncelerini ve arzularını açıkça ortaya koyamayan karakterler bunlar; telefonda kadınları taciz etmenin ötesinde her türlü temastan delicesine korkan bilgisayar şirketi çalışanı da, “her şeye sahip” olan örnek ev hanımı Trish de aynı sorundan mustarip. Örneğin Trish, evin içinde devamlı “mutluluk imajı” çizmekle meşgul, sanki çizdiği mutluluk imajının ortaya gerçek bir mutluluk çıkaracağına inanıyor. Tıpkı “American Beauty”nin Carolyn’i gibi. Carolyn’in rakip emlakçı Buddy Kane’den alıp benimsediği “Başarılı olmak için, dışarı her zaman bir başarı imajı yansıtmak gerekir” düsturuna öyle sıkı sarılıyor ki, bu düstur içindeki kuşku ve rahatsızlıkları bastıran, patlamaya davetiye çıkaran bir tıpa haline geliyor. Trish’in patladığını ya da sinir krizine sürüklendiğini görmüyoruz. Hatta iki çocuğa tecavüz ettiği ortaya çıkan kocasını terk edişinin üzerinden altı geçtikten sonra, en ufak bir travma sonrası bozukluk gözümüze çarpmıyor... Üstünü örtmeye o kadar alışmış, bunu öylesine yaşam biçimi haline getirmiş ki, aile toplantısında yine o mutlu, neşeli ve kendine hakim görüntüsünü ayakta tutuyor.

Trish’in mutluluk imajı, “Happiness”in adına (Mutluluk) çöreklenmiş ironi için de bir anahtar aslında. Solondz bir his olan mutluluğun değil, bir tür görsel ideal olan “promosyon” mutluluğun altını oyuyor. Çünkü insan bu ideali yansıtmakla uğraşırken, gerçekte içinde olan biteni iletemez hale geliyor ve arzular ancak çöküntüyle ya da sapkınlıkla dışarı çıkabilir hale geliyor. Sürekli hayalkırıklığına uğrayan Joy da dahil olmak üzere, filmde kime sorsanız iyi, bir şeyi

yok, mutlu. “Happiness” da “American Beauty” de, başarıya ve mutluluğa bir şey demiyor aslında, bunları tribünlere oynamaya diyor.

Ekim, 2002

American Beauty (1999)

Yönetmen: Sam Mendes. **Senaryo:** Alan Ball.

Görüntü Yönetmeni: Conrad L. Hall. **Müzik:** Thomas Newman.

Yapım Tasarımı: Naomi Shohan. **Sanat Yönetmeni:** David S. Lazan.

Kostüm: Julie Weiss. **Yapımcılar:** Bruce Cohen, Dan Jinks.

Kurgu: Tariq Anwar, Christopher Greenbury.

Oyuncular: Kevin Spacey (Lester Burnham), Annette Bening (Carolyn Burnham), Thora Birch (Jane Burnham), Wes Bentley (Ricky Fitts), Mena Suvari (Angela Hayes), Peter Gallagher (Buddy Kane), Allison Janney (Barbara Fitts), Chris Cooper (Albay Frank Fitts), Scott Bakula (Jim Olmeyer), Sam Robards (Jim 'JB' Berkley), Barry Del Sherman (Brad Dupree).

FIGHT CLUB / DÖVÜŞ KULÜBÜ

“Fight Club”, erkeklerin her anlamıyla testislerini kaybetme kabusları içinde yaşadıkları, hayatlarına ancak birbirlerini döverek bir gerçeklik duygusu katabildikleri bir dünyayı resmediyor. David Fincher’ın filmi aynı anda hem ateşli hem de alaycı tavrıyla, kanlı dövüş sahneleriyle ve finaldeki başdöndüren sürpriziyle, seyircisine de bir iki tane çakıp sarsmayı kafasına koymuş bir film.

“Fight Club”, bir iç yolculuğun resmi. Jenerik, beyinden başlayıp bizi hızla geriye, “dış dünya”ya doğru götürüyor: nöronların arasındaki gezintiden kafatasına, iki kaşın arasına ve ağza sokulmuş tabancadan geriye çıkıyoruz... Edward Norton’ın terli ve korku dolu yüzüne.

- Olayın önemini belirtmek için bir şeyler söylemek ister misin?
- Aklıma hiçbir şey gelmiyor.

Aklına, koca bir film geliyor. Öyle ki hayatından endişe ettiği için her şeyin gözlerinin önünden bir film şeridi gibi (hem de “sigara yanıkları”yla falan) geçtiği hissine bile kapılabilirsiniz. Öyküsünü kurgulamanın telaşına film araçlarını da tabi kılarak, kamerayı delice bir hareketle binanın en alt katındaki minibüsün içinde bekleyen bombaya yolluyor ve bize birkaç dakika içinde çevredeki binaların yerle bir olacağını haber veriyor. “Bunu biliyorum, çünkü Tyler bunu biliyor.” Ve sonra, bir film boyunca, öyküsünü anlatıyor. Yani Tyler Dur-

den'in ağzına tabanca soktuğu ve bunun yarattığı konuşma güçlüklerini dert etmeksizin, günün önemini belirten bir konuşma talep ettiği sahneye nasıl gelindiğini... Dolayısıyla biz de bütün öyküyü izleyip, aynı noktaya geri dönüyoruz:

“Sanırım buradan başlamıştık.”

- Olayın önemini belirtmek için bir şeyler söylemek ister misin?
- Aklıma hâlâ hiçbir şey gelmiyor.
- Oo, flashback esprisi.

Üçüncü Tekil Şahıstan Tyler Durden Öyküsü

Bütün bu öykü boyunca, anlatıcımızın ismini öğrenemiyoruz ama, “Ben biliyorum, çünkü Tyler biliyor” ile tam olarak neyi kastettiğini öğreniyoruz: Ağza sokulmuş tabancanın somut gerçekliği bir yana, Tyler Durden aslında gerçek biri değil, anlatıcının alt benliği. Bu durumda Tyler’ın, “Aklıma hâlâ bir şey gelmiyor” lafının gerçekten de “flashback esprisi” olduğunu bilmesi mümkün tabii.

İşin ilginç; aslında anlatıcının gözlerinin önünden film şeridi suretinde geçen, kendisinin bütün hayatı değil, kendi bildiği kadarıyla Tyler’ın bütün hayatı (ve aslında o tabancanın öldüreceği kişi de anlatıcı değil, Tyler). “Kendi bildiği kadarıyla”, çünkü aslında anlatıcımız, bayağı bir süre boyunca, Tyler hakkında hiçbir şey bilmiyor. Hatta Tyler’ı bilmiyor. Senkronizasyonu bozuk bir holografik mesaj gibi anlık (hepi topu birkaç karelik) belirmeleri dışında, bütün bu flashback sendromu boyunca Tyler’ı “ikisi karşılaşana” kadar görmüyoruz. Dolayısıyla, Anlatıcı bizi ilk olarak hayatının “Tyler’dan Önce” bölümüne buyur ediyor.

Ne uyanık, ne de uykuda

Ve kronik bir kopukluk tablosunun içine düşüyoruz. Uykusuzluk, keyifsizlik, isteksizlik, tatminsizlik ve kopkoyu bir ümitsizlik. Amaçsızlığa doğru da adım adım gidiyor: hayatıyla ilgili kendine biçmiş olduğu hedeflerin tamamlanmasına çok az kalmış durumda ve bu hedefteki parçaların hepsinin yer’i yerine oturmasının da bir fayda getirmeyeceğini hissetmeye başlamış. Zira söz konusu hedefler IKEA kataloğundaki eşyalardan oluşuyor. Tuvalette katalog karıştırarak

“bir insan olarak beni tanımlayan yemek takımı hangisi” sorusunun cevabını bulmaya çalışan birinden bahsediyoruz. “American Beauty”deki “gözü açılmamış” uyuşmuş Lester Burnham’la onun güzel eşya saplantılı yuva geliştirici karısı Carolyn Burnham’ın bileşimi adeta, hem de tek pakette.... İşinde çalışırken de, evinde uykusuz bir halde elinde uzaktan kumandayla kanal kanal gezerken de, korkunç bir sıklıklık var üstünde. “Uykusuzluk çekiyorsanız, hiçbir şey gerçek gibi değildir,” diyor; hakikaten de öyle. Onun için de, bizim için de.

Film: Krallığım

Anlatıcının Tyler’la “karşılaşmasından” önceki hayatını çizdiği bölümler, yaşantısını anlamsız bulmaya başlamış ve bu konuda ne yapabileceğini düşünme enerjisinden bile yoksun hale gelmiş herkes için çok tanıdık bir tablo oluşturuyor. Diğer taraftan, belki anlatıcımızın bütün hayata karşı gösterdiği şüpheci, külyutmaz tavrı ve “akıllılığı” biz de ona karşı gösterip, bu işin içinde bir bit yeniği arayabiliriz. Bir yandan bakınca bu tanıdıklık, modern yaşamın çalışan ve tam olarak kendi arzularını oluşturmaya vakti/enerjisi kalmadığı için hazır arzular ve hedefler satın alan insanların ister istemez birörnek bunalımları olduğunu akla getiriyor... Bir yandan da anlatıcının bunalımının fazlaca “örnek” olduğundan şüphelenebiliriz mesela.

Biraz vurgulanmış bir gerçeklik bu; insana batan taraflarının altı kalın kalın çizilmiş ve aradaki “gürültü” çekilip çıkarılarak sadece bu bunaltılar üzerine inşa edilmiş bir gerçeklik. Film gerçekliği tabii, ama bu filmin bir anlamda anlatıcımızın kafasının içinde oynadığını düşünürsek, bir filmde yazarın/yönetmenin tercihleriyle belirlenen gerçekliklerin burada Anlatıcı’nın tercihleriyle (yani filmin anlatıcısının filtresinden geçerek) belirlendiğini de düşünebiliriz. Ne de olsa kendi öyküsünün başrol oyuncusu ve bir anlamda tanrısı o; bize doğrudan hitap ediyor, kameraya dönüp konuşuyor, öyküyü istediği yerde durdurup istediği kadar başa sarabiliyor... O bize rehberlik ederken alt benliği Tyler (yani bedenen kendisi) makinist olarak çalıştığı sinema salonunda çocuk filmlerinin arasına tek karelik porno görüntüleri sokuyor; makara değiştirirken perdenin sağ üst köşesinde beliren izleri – “sigara yanıklarını” – bize gösteriyor... Şunu söyleyebili-

riz ki anlatıcımız, filmin düzeneklerinin farkında ve bize de bunları açık ediyor. Dahası, gönlünce kullanıyor. Kendi öyküsündeki bu ayrıcalıklı konumu, çizdiği “akıllı” ama fazlaca ironik tipe çok uygun doğrusu. Öte yandan, bu sayede aslında izlediğimiz bütün bu öykünün, bütün bu gerçekliğin, “o nasıl istiyorsa öyle” olduğunun da farkına varıyoruz.

Tipki “American Beauty”nin Lester Burnham’ı gibi, “Fight Club”ın anlatıcısı da öyküyü anlatırkenki “bilgilenmiş ve gözü açılmış” konumundan, eski hayatını epey hırpalıyor. Hani neredeyse sadistçe/mazoşistçe bir biçimde. Tyler Durden alt benliğinin merhame-tine kalmışken de olsa kendi elini fena halde yakmış, yaşamak için direksiyonu başıboş bırakarak kendini kazaya sürüklemiş biri o sonuçta... Öyküyü anlatırkenki kimliğinin adına Tyler Durden denen etkiyle ne kadar kaynaştığını, ondan neleri aldığını tam olarak bilmiyoruz. Ama dönüp de geri baktığımızda, onun dağınık bilinç akışı içinde şunu sezebiliyoruz: Tyler Durden’ı aslında o “çağırıyor”. Hem de araya sızan anlık “subliminal” görüntülerin ötesinde.... Her şey olmuş bitmiş ve üzerine korkuyla karışık bir pişmanlık hali çöreklenmişken bile, anlatıcımız öyküyü anlatma biçimiyle, kendi portresini sadistik/mazoşistik çizmesiyle, filminin yıldızına ısıll ısıll bir sahne hazırlıyor... Dahası da var tabii, ama önce biraz geri dönmemiz lazım.

Bana Bir Tane Patlatsan Diyorum

Tyler anlatıcımızla bir uçak yolculuğunda “karşılaştığında” ve onun hayatını yönlendiren “akıllılığını”, “işine yarıyor mu bari?” gibi bir şüphecilik başyapıtıyla ezdiğinde, ipler Tyler’in eline geçiyor. Tyler birçok filmde bedenli türlerini de görebileceğimiz “özgürleştirici kötü örnek” tipine hiç ihanet etmeden, Anlatıcı’nın başını döndürüyor, ayaklarını yerden kesiyor, dünyasını altüst ediyor. Öyle ki tutkulu bir aşk ilişkisi bile diyebilirsiniz buna. Önce aslında kendi planının bir sonucu olarak anlatıcının “dairesinin havaya uçması” sonucunda onunla bir içki içiyor... Sonra onu şehrin ıssız bir yerindeki yıkık dökük demekle tarif edilemeyecek kadar feci durumdaki evine kabul ediyor... Bir de “bana bütün gücünle vurmanı istiyorum,” diyor. Anlatıcının henüz haberi yok ama, hayatta bir erkekte - kendinde olmasını – istediği her şeyin tarifi bu.

Dövüşüyorlar, üstüne sigara yakıp aynı bira şişesinden içiyorlar ve evin yolunu tutuyorlar. Dövüş Kulübü'nün tohumları böyle atılıyor. Onlar sokak ortasında dövüştükçe, etraftan geçenler (şüphesiz, “kendi kendini pataklayan bu herif de kim” merakıyla) toplanıp izliyor ve sonra partiye katılıyorlar. Derken bir barın altına geçiyorlar ve sekiz kuralın altında toplanarak, birbirlerini eşek sudan gelinceye kadar döven erkekler alt kültürünü yaratıyorlar.

Adeta bir kült bu. Sızdıkça sızıyor. Varsın Dövüş Kulübü'nün ilk iki kuralı “Dövüş Kulübü'nden kimseye bahsetmeyeceksin,” olsun, üyeleri arttıkça artıyor. Tüketim toplumunun bedenli örneği olan Anlatıcı'nın bütün kontrol saplantısına rağmen, filmde sürekli bir şeyler “sızıyor” ya... Bilgi sızdıkça akıntıya karşı kürek çekmekten vazgeçen “sızma ustası” Tyler Durden işi ele alıp başka yerlerde de dövüş kulüpleri kurmaya başlıyor ve böylece bu dövüşen erkekler kültü Amerika'da yayıldıkça yayılıyor.

Bu İş Tyler'ı Bırak

Bulaşıcı değil mi bu, bir daha geri dönelim. Bir de Marla var... “Tümörüm olsa, adını Marla koyardım”, diyor anlatıcımız. Her şeyden onu sorumlu tutuyor. Kısmen haklı da. Gerçek acıyı görmek için takıldığı ve hastalara sarılıp ağlamasının getirdiği rahatlama sonucunda çabucak bağımlılık haline getirdiği destek grupları toplantılarında, aynı kendisi gibi bir “turist” olan Marla'yla karşılaşılıyor. “Onun yalanı benim yalanımı yansıtıyordu, yine uyayamamaya başladım.”

David Fincher DVD yorumunda Marla'yı, belki de biraz True Romance'deki Patricia Arquette'e de gönderme yaparak, “bir Tony Scott kadınının sapkın, goth (gotik'ten) versiyonu” diye tarif ediyor. Sürekli siyahlar giyen, güneş gözlüğü takan ve tabir caizse “baca gibi tüten” bir tip Marla. Genellikle dönem filmlerinden tanınan Helena Bonham Carter'ın bilinen imajının, ancak birisinin fantezi dünyasında görmeyi bekleyeceğiniz, tersyüz edilmiş temsili. Tıpkı anlatıcımız gibi bir bakıma yaşamla ölüm arasında sıkışıp kalmış ve hayatla ilişkisini epey yıkıcı bir zemine oturtmuş biri Marla. Aslında Anlatıcı'nın onunla ilişkiye girmesini bekliyorsunuz (Marla hayallerine ve kabuslarına, hatta meditasyonunda sığındığı sanal mağaraya bile sı-

zıyor çünkü). Ancak kendisi buna yeltenmeyince, Tyler ortaya çıkıp onun yerine bu işi üstleniyor. Tyler'ın kendini anlatıcıya (yani elmanın öbür yarısına) ilk takdim edişi de o zaman gerçekleşiyor: Marla etkisi gözardı edilemeyecek hale geldiği zaman. O ana kadar öyküye anlık “subliminal” görüntülerle sızabilen Tyler, sonunda bütün görkemiyle ortaya çıkıyor ve Marla olayına da el atıyor. Ve Anlatıcı'nın hayatında tam bir patlama gerçekleşiyor.

Pencere İçinde Pencere

Tıpkı anlatıcının öyküsü gibi, “Fight Club” filminin kendisine de birçok açıdan bakabilirsiniz. Bir yerden bakınca, böğürtü gibi gürültülü ve direkt bir hali var filmin. Tüketim toplumuyla ve modern yaşamın getirdiği uyuşmayla ilgili söyleyeceklerini, adeta haykırarak söylüyor. Anlatıcı'nın ironi dolu zihninden bıkılmış usanmış Tyler Durden'a yakışan bir şey bu sonuçta. Tyler zaten “özgürleşmesinde” kendi Dövüş Kulübü'yle yetinmeyerek önce ülke çapında dövüş kulüpleri kuruyor, sonra da elinin altındaki enerjiyi başka bir noktaya doğru yönlendirerek adına “Kargaşa Projesi” dediği, nispeten ufak çaplı eylemlerle başlayıp işi giderek büyüten ve temelde modern yaşamı yerle bir etmeyi hedefleyen bir oluşumu ortaya çıkarıyor. Kendi nihilizminden ve anarşik dünya görüşünden, “dibe vurup sıfırlanmış bir dünya” ideali oluşturuyor. “Uzay maymunları” lakabını taşıyan Kargaşa Projesi elemanları, kısacık kesilmiş saçlarıyla, birörnek giyimleriyle, hayret verici itaatseverlikleri ve lider hayranlıklarıyla, faşizmin yükselişi üzerine modellenmiş gibi duruyor. Hepsi, adeta kendi sanallığına inat olsun diye gerçeği suratına inen bir yumrukta, patlamalarda ve araba kazalarında arayan Tyler'ın haykırışının altında birleşiyorlar. Son derece gürültülü, şakaya ya da yan bakmaya gelmeyecek bir kült.

Ama öbür taraftan bakınca, tüketim toplumu ve modern yaşamın uyuşturuculuğunun bir de Anlatıcı'nın penceresinden görünen manzarası var. Modern toplum üzerine hislerinin, hayalkırıklığının, öfkesinin, aslında bu iş için yaratılmış Tyler'dan gayri bir düzlemde – dile getirmeye korksa da, yine ironiyle donanmış bir düzlemde – süregitmekte olduğunu, anlatım biçiminden görebilirsiniz. Kendisini kendisine dışsallaştırma konusundaki ideal aracını, üçüncü tekil şa-

hıstan iç organları anlatan bir kitaptaki “Ben Jack’in medula oblangata’sıyım” ifadesinde bulan birinin, kendi içine bakıp “aslında ne istediğini” bulması çok da kolay olmuyor sonuçta. “Aslında istediği şey”, bütünüyle Tyler değil. Tyler, uzun süre bastırıldıktan sonra salı verilmiş ve zıvanadan çıkıp “kendinden menkul bir varlık” haline gelmiş, derin arzularının bir temsili. Belki de patlamanın çok şiddetli olması, arzuların çok uzun süredir, çok ciddi bir şekilde bastırılmış olmasından kaynaklanıyor... Her şey ortaya dökülüp hepsiyle yüzleşildikten sonra, işin gittiği noktayla başa çıkamıyor. Bu açıdan Anlatıcı bir tür güvenlik tıpası gibi; boşalır ve tatmine aç, ama en azından kendi anlattığı öykü bittikten sonra, silah tehdidi altında, Tyler’in onun için ne ifade ettiğini tam olarak anlamaya başlıyor.

Yaratığın Annesi ve Ta Kendisi

David Fincher’ın atmosferini uykuya uyanıklık arasında, “bugün değil ama yarın geçiyormuş” dokusu veren zamansız bir yarı-gerçeklik hissinin üzerine kurması ve sinemasal araçlarını Anlatıcı’nın zihinsel sürecinin emrine amade etmesi nasıl boşuna değilse, kamerasını envai çeşit mikrokozmosun içinde gezdirmesi de boşuna değil. Tyler, tamamen Anlatıcı’nın kendi ürünü. Kendi iç dünyasını, arzularını tamamen görmezden gelmesinin bir sonucu. “Ben kendimi daha iyi hissedeyim diye kalkıp kendime sürekli kaybeden bir altbenlik yaratmadım herhalde... Biraz sorumluluk al!” diye bağırdığında, bunu kastediyor zaten. Anlatıcı için o sorumluluğu almak, kendini katıksız bir kurban olarak görmenin ötesinde, aynı zamanda suçlu olarak görmesini de içeriyor. Fincher’ın filminin bir ideal değil de bir ihtar niteliği taşımasının temel sebeplerinden biri bu. Seksle olsun, eşcinsel toplu erotizmle olsun, şiddetle olsun, fiziksel acıyla olsun... Anlatıcı’nın her şeyi “kopyanın kopyasının kopyası” gibi algılamaktan kurtulup “gerçeklik” hissini tatmaya ihtiyacının bir ürünü Tyler. Onun vasıtasıyla sadece bedenini değil, iç dünyasını da keşfediyor. Ancak bunu anladığı zaman etraftaki binaların en alt katlarındaki bombaların tamamen kendi eseri olduğunu, aslında ağzına sokulmuş silahın da kendi elinde duruyor olması gerektiğini anlayabiliyor. Ve aslında tam olarak başladığı yere dönmediğini, “flashback espri-si”nin bunun altına atılmış bir imza olduğunu da...

“DÖVÜŞ KULÜBÜ”NDEKİ SUBLİMİNAL GÖRÜNTÜLER: Tyler Durden’in Doğum Sinyalleri

“Fight Club”ı izlerken perdede belirip kaybolan lekeleri farkettiler mi? O lekeler, Tyler Durden’in ta kendisi. Fincher, filminin içine zar zor algılanan bu anlık görüntüleri serpiştirerek hem reklamcılığın zamanında çok yaygara koparmış karanlık bir yöntemine gönderme yapmış, hem de öykünün anlatıcısının gizli kalmış “ikinci kişiliği”nin ortaya çıkışının sinyallerini vermiş oluyor.

“Fight Club”, birçok açıdan tüketim toplumu ideallerine saldıran bir film. Reklam ve video klip yönetmenliğinden gelme bir sinemacı olan David Fincher, bu saldırıda yaşam tarzı pazarlamacılığının tekniklerini bir anlamda kendisine karşı kullanıyor. İdol ve imaj yıkıcı Tyler Durden karakterinde Brad Pitt gibi idolleştirmenin cazip nesnelerinden birini oynatıyor, bir sahnede Jack’in evini tasarımcı kataloğundan eşyalarla (üzerinde etiketleriyle) döküyor... Bu yönelimi doğrultusunda kullandığı bir diğer araçsa, bilinçli olarak anlaşılamayacak kadar kısa bir süre boyunca gösterilen “subliminal” görüntüler.

Zamanında üzerinde hararetli tartışmalar dönmüş olan “subliminal” imge gösterimi, epey bir komplo teorisine konu edilmiş, kötü şöhrete sahip olduğu söylenebilecek bir teknik. Sebebi de, bu görüntülerin bilinçli olarak algılanamayacak kadar kısa bir süre boyunca gösterilmesine karşın, bilinçaltının yine de bir şekilde etkilenmesi. Yani teoriye göre reklamcı (ya da mesela propagandacı), istenen mesajı bilinci atlatarak iletmış, mesajı alanlar da istenen biçimde yönlendirilmiş oluyor. Gerçi bu tekniğin ne derece etkili olduğu, hatta etkili olup olmadığı da tartışmalı bir konu... Fincher kendi de bu anlık görüntülerin saçmalık olduğuna, zaten MTV çıktığından beri insanların bunları yakaladığına ve işin bilinçaltılık bir tarafı kalmadığına inanıyor. Ancak ürün ve yaşam tarzı satışı tarihinin “karanlık tarafı”nı akla getiren bu teknik, popüler görsel kültürle hayli ironik bir ilişki içinde olan “Fight Club”da, Tyler’in ellerinde, kendine gayet konforlu bir yer buluyor.

Tyler Durden’in makinist olarak çalışırken çizgi filmlerin arasına

pornografik tek kareler sokuşturduğunu görüyoruz; bu yolla insanları, onları hiç farketmeden etkileyebildiğini ileri sürüyor. İşin ilginç, Tyler kendi de filme bu tür birkaç karelik sunumlarla sızıyor (öte yandan, filmdeki subliminal görüntüler onun suretiyle sınırlı değil). İsimsiz anlatıcımızın ikinci kişiliğinin artık “evsahibi” tarafından anımsanamayan bir karanlıkta yaşamaktan çıkıp kendini ismiyle cismiyle takdim etmek üzere olduğunun ipuçları görevini görüyor bu görüntüler... Ama o kadar kısa gösteriliyor ki, dikkat etmiyorsanız, kaçıracağınız kesin gibi:

- 1. İlk olarak ofiste, fotokopi makinasının başında belirip kayboluyor.**
- 2. Doktorla görüşmesinde, koridorda belirip kayboluyor.**
- 3. Anlatıcının gittiği testis kanseri destek grubunda belirip kayboluyor.**
- 4. Anlatıcı kiliseden çıktıktan sonra, Marla sokakta uzaklaşırken belirip kayboluyor.**

Bu dört “an”ın dışında, Tyler Durden tam olarak vücuda gelmeden önce Brad Pitt’in yüzünü bir yerde daha görüyoruz: Anlatıcı’nın kaldığı bir otelin odasında, TV’deki “Hoşgeldiniz” diyen otel personelinin arasında duruyor kendisi.

BİR SİNEMACI: David Fincher

Fincher, daha sinemaya adım atmadan önce bile, bütün bir neslin görsel beğenisini yönlendiren isimlerden biriydi. Çektiği reklamlarla, daha da önemlisi çok sayıda video klipte, MTV neslinin estetik anlayışının ve görsel hafızasının oluşumunda hatırı sayılır bir yere sahipti. Şimdiyse çok sayıda sinemaseverin her yeni işini meraklı beklediği bir film yönetmeni.

Sigourney Weaver’ın ve gözden uzak bir gezegende kendi haline bırakılmış bir hapisane dolusu suçlunun yaratıktan kaçtığı “Alien 3”ten, Jodie Foster’ın daracık bir kapalı mekanda hırsızların eline

düşmemeye çalıştığı “Panic Room”a, beş sinema filmi çekti David Fincher. Ve sinemada kendi dilini, kendi görsel dünyasını oluşturdu. Belli bir “David Fincher hayran kitlesi” yarattı. “Panic Room”da kameranın evin içine hapsolmuş panik içindeki bir karakter gibi bir camdan diğerine, bir kattan öbürüne hızla gezindiği sahneleri aklınıza getirin... Ya da “Seven”ın yağmurlu ve çürüme kokan şehrini, “Fight Club”daki erkek rekabeti ve dayanışmasını. Hiçbiri söz konusu filmlere has değil bunların, hepsi David Fincher sinemasının hemen her filmde karşımıza çıkan özellikleri. Tıpkı her şeyin üzerini örten o kesif karanlık gibi.

Fincher’ın filmlerinin çok karanlık olduğu sıkça söyleniyor. Ama elbette okumak başka, görmek başka; “Seven”ı izlediyseniz söz konusu karanlığın “öyle böyle değil, bayağı bir karanlık” olduğunu hatırlayacaksınız. Belki diğer filmlerine “Seven”daki kadar koyu bir karanlık hakim değil, ama örneğin “Fight Club”ın yorumlu ses bandında Brad Pitt bile yönetmenine “Çok karanlık, Fincher” diye takılmadan edemiyor.

Dahası, söz konusu karanlık Fincher sinemasının kalbi gibi. Çünkü mecazi boyuta da taşıyor: yönetmenin her filminde insanın, modern yaşamın, tüketim toplumunun karanlık tarafları önemli bir yer tutuyor. Bu yüzden komplo öyküsü atmosferine kapıları ardına kadar açık. Hemen her filminin kahramanı bir kurban; bir av... “Fight Club”da medeniyeti alaşağı etme amacıyla ilerleyen Anlatıcı bile, aslında bunun farkında değil: Gerçek bir insan sandığı “içindeki öbür kişi”, bilincini devralarak zorla yaptırıyor yaptıklarını. “Alien 3”te bütün karakterler bir av haline geliyor; “Panic Room”daysa anne ve kızı. Çoğu filminin kahramanı, bütününü göremedikleri “büyük bir plan”da birer piyon aslında; yine David Fincher sinemasının en önemli özelliği haline gelen “büyük sürpriz” de işte bu noktada, oyunun tam olarak ne olduğunun ortaya çıktığı noktada devreye giriyor.

Bütün bu paranoya ve komplo atmosferinin doğal yaşam ortamıysa, kent. Ve çürümüşlük. “Seven” ve “Fight Club”, kentsel çürümeyi adeta canlı bir karakter haline getiriyor. Filmlerini alt metinlerle donatmaya epey özen gösteren Fincher, modern yaşamın olumsuz etkilerini de neredeyse “kentsel çürüme estetiği” diyebileceğimiz bu zeminin üzerine yayıyor. “Filmlerin ne kadar eğlendirici olması gere-

kir, bilmiyorum. Ben hep yaralayan filmlere daha çok ilgi duymuşumdur. ... Jaws'un en sevdiğim tarafı, izledikten sonra bir daha okyanusta yüzmemiş olmamdır," diyen Fincher, bu anlayışı sinemasına aynen yansıtıyor. Sineması baştan aşağı, sizi yerinizde oturtmamaya ayarlanmış gibi. Gözlerinizi yerinden uğratan kamera hareketleri, baş döndüren (ve belki bütün öyküyü kafanızda bir kez daha gözden geçirmenize sebep olan) sürprizler, karedeki her şeyi görmek için çaba harcamanız gereken karanlık, aniden karşınıza çıkan kanlı, mide burkan sahneler...

David Fincher'ın sinemasına güç veren şeylerden biri de, bu unsurları sadece birer resim ya da kendi başına duran birer motifin ötesinde, anlattığı öykünün bir parçası haline getirebilmesi. Örneğin anlatıcının beyninin içinden başlayarak hızla geri çıkıp bize Edward Norton'ın ağzına tabanca sokulmuş terli yüzünü gösteren "Fight Club", hemen ardından flashback (geri dönüş) üstüne flashback yapıyor. Kamera hareketlerinden renk tonlarına, öykü kurgusunun dağınıklığına varıncaya kadar, her şey aslında anlatıcı görevini üstlenmiş (ve dolayısıyla bir bakıma beyninde gezindiğimiz) kahramanın zihinsel durumunu yansıtıyor. Dolayısıyla bütün "Fight Club" için, anlatıcısının zihninin portresi denebilir. Yani bir anlamda jenerikteki beyin içi gezintisinin, anlatıya dökülmüş hali.

Fincher'ın görsel dilini sağlam örme meylinin yanı sıra, Hollywood genelinin içinde epey stilize duran unsurlar (dijital olarak yaratılmış uzun süreli kamera hareketleri ve sadece birkaç karelik "subliminal" görüntüler gibi) kullanmaktan geri kalmadığı da söylenebilir. Ancak buna rağmen, sadece "her zaman yeni şeyler deneyen biri" olarak değil, sineması iç bütünlüğe sahip bir yönetmen olarak tanınıyor.

AKRABALIK BAĞLARI: "The Beach"

İki film de epey ilgi görmüş birer romanın uyarlaması. İki filmin de mesajının çizdiği tablo doğrultusunda mı yoksa aksi yönde mi olduğu, yani anlattıklarını övdüğü mü yoksa yerdiği mi tartışma konusu oldu. Ve iki film de hayatının orta yerinde derin bir boşluk duyan, "olması gerektiği gibi"yi sürekli ıskaladığını hisseden bir neslin sesi olarak görülüyor.

“The Beach”de Leonardo DiCaprio’nun oynadığı Richard’ın nasıl yılan kanı içmeye ikna edildiğini hatırlıyor musunuz? Taylandlı’nın “Bütün turistler gibi... Her şeyin güvenli olmasını istiyorsunuz,” demesiyle Richard’ın soluğu yılan kanının başında alması bir oluyor. Daha sonra Richard, bir taraftan Bangkok sokaklarında gezinip bir taraftan da bize dış sesiyle hayatta yol gösterirken, deneyim saplantısının ilk örneklerini veriyor: “Canını yaktıysa, muhtemelen buna değmiştir.”

“Fight Club”ın isimsiz anlatıcısı “fiziksel deneyim”e, kendini sokak ortasında “hayal ürünü arkadaşı”na pataklatacak kadar aç... Ama doğrusu Richard da bu konuda ondan aşağı kalmıyor. Bir adadan bir adaya yüzmek ve epey yüksek bir yerden suya atlamak gibi “cepte var iki” diyebileceği iki sık fiziksel başarı anısının üstüne, gözlerden uzak bir komünün yaşadığı gizli bir kumsal bulup, “doğal hayat”a yakın bir şey de yaşamaya başlıyor. Üstüne bir de yavru bir köpekbalgıyla sudaki “savaş”ından muzaffer çıkmasını ve kendine güzel bir Fransız sevgili bulmasını ekleyin... eh, değmeyin Richard’ın keyfine. Ancak sonuçta şu gerçek değişmiyor: Richard her şeye “yapay gerçekliklerle donatılmış günümüz toplumu” penceresinden bakıyor ve bütün gerçekliklerini “evde bıraktığı” hayat tarzına bir tür nazireymiş gibi yaşıyor. Ve sonunda, “cennetten bir köşe” olan kumsalın cilasası çatlamaya başladığında, gerçeklikten bütün bütün koparak kâh bir Nintendo oyunu kahramanına, kâh bir Vietnam filmi karakterine dönüşüyor. Resmen “Fight Club”ın anlatıcısı gibi ortadan ikiye bölünüyor ve başka biri olmaya doğru gidiyor. Onun Tyler Durden’i, Daffy. Richard’ın Bangkok’ta yan odada ölü bulduğu, ona kumsalın haritasını veren ve kumsal komününün kurucularından olan, yarı çatlak İskoç. Richard kendisini Vietnam’da savaşan bir komando gibi hayal ettiğinde, onun deliliğinin rehberliğini Daffy’nin hayali üstleniyor. Tyler Durden “Bizim bir Büyük Savaşımız olmadı,” diye adeta yakınırken, Richard’ın “gerçek deneyim yaşama” adına kendini Vietnam dokulu halüsinasyonların içinde bulması da ayrıca enteresan. İki film de gerçeğin, ancak can yaktığı ve “hayatta kalma” gibi temel içgüdüleri ortaya çıkardığı ölçüde güvenilebilir ve hayat verici olduğuna yönelik bir bakış açısına sahip.

Alex Garland’ın kitabının kahramanı Richard öykünün baştan

beri “turist” değil “gezgin” kimliğine tutunuyor, kafasında yaşamla kurduğu ilişkiye bu kimliği yakıştırıyor. Bu ayrım, yabancı bir yere takılma biçimiyle ilgili iki farklı sözcüğün arasındaki ayırmadan ibaret gibi görünebilir, ama değil. Kitapta da, filmde de, Richard için gezmenin ötesine geçen, yaşamayla ilgili bir düstur bu. Görüp gitmekle yetinmemek, “yaşamak” istiyor. “Fight Club”daki Anlatıcı’ysa çeşitli hastalıklardan mustarip insanların gittiği destek gruplarına devam ederek yörüngesinde döndüğü hayatıyet hissine ancak Dövüş Kulübü vasıtasıyla erişiyor. Hasta olmamasına rağmen destek gruplarına devam eden Marla’yı ve dolayısıyla da kendini “turist” olarak tanımlarken, Dövüş Kulübü sayesinde “içinde yaşayacağı” başka bir boyut buluyor. Tıpkı Richard’ın kendini bir anda cennet gibi bir adanın sadece ziyaretçisi değil, halkından biri konumunda bulması gibi. Ve iki karakterin turistiklikten geçişi de acıyla mühürleniyor (hatta Richard’ın kolu, damgalanıyor).

“Fight Club” da, “The Beach” de modern yaşam tarzı idealleriyle fazlasıyla terbiye edildiğimizi, birörnekleştirildiğimizi, uyuşturduğumuzu ve bunun sonucunda bünyemizin her tür “gerçek”e aç olduğunu söylüyor... Bu gerçek mor bir göz ya da bir yaza izi olsa bile. İki film de günümüz yaşamının (özelde, batılı yaşamın) üstünün “yaşlar üstü orta yaş bunalımı” denebilecek halet-i ruhiyyesinin baş sebebi olarak gördüğü tüketim toplumunu dürtmeye çalışıyor. Ve iki film de bunu, belirgin bir alaycılıkla olsa bile, tüketim toplumunun gözde araçlarını kullanarak yapıyor.

Kasım, 2002

Fight Club (1999)

Yönetmen: David Fincher. **Senaryo:** Jim Uhls , Chuck Palahniuk (Roman) **Görüntü Yönetmeni:** Jeff Cronenweth. **Müzik:** The Dust Brothers. **Kurgu:** James Haygood. **Yapım Tasarımı:** Alex McDowell. **Kostüm Tasarımı:** Michael Kaplan **Yapımcı:** Ross Grayson Bell, Ceán Chaffin, Art Linson. **Oyuncular:** Brad Pitt (Tyler Durden), Edward Norton (Anlatıcı), Helena Bonham Carter (Marla Singer), Meat Loaf (Bob), Zach Grenier (Richard Chesler), Richmond Arquette (Stajyer) , David Andrews (Thomas), Rachel Singer (Chloe).

HEAT / BÜYÜK HESAPLAŞMA

Yönetmen Michael Mann, Al Pacino ile Robert De Niro'yu karşı karşıya oturtuyor ve duruma "polisiye sinema" penceresinden bakarak profesyonellik ve modern yalnızlık üzerine bir tablo çiziyor. Mann'ın hırsız – polis oyunu, her parçasıyla "bir klasik" gibi inşa edilmiş bir film.

Michael Mann'ın "Heat"i, sadece bir hırsız – polis filmi değil. Hırsız ile Polis'in filmi. Kimin niye hırsız, kimin niye polis olduğunun sorgulanmadığı, herkesin mukadderat sonucu bulunduğu uzmanlık alanına çakıldığı, hırsızın hırsız, polisin polis olduğu ve bunun sonuçlarına katlanması gerektiği, varoluşçu bir suç filmi dünyası bu. Senarist-yönetmen Mann, karakterleri sadece işlerinin süreci ve sonuçları ile ele alıyor ve adeta bütün bir polisiye janrını harmanlayıp, ortaya mitik bir hırsız ve mitik bir polis tipi çıkarıyor. Sonra da ikisini karşı karşıya oturtup, karşılaştırıyor. Filminin epik dokusunun merkezine de, çeşitli tiplerle bu janra imzasını atmış iki "baba"yı, Al Pacino ile Robert De Niro'yu yerleştiriyor.

Madalyonun İki Yüzü

Robert De Niro, hırsız. Sıkı bir profesyonel ve çok iyi bir ekibi var; saat gibi işleyen planlarla, dikkati kendi üstlerine çekmeden büyük vurgunlar yapıyorlar. Ancak tabii ki düzensizlik bir yerde duruma müdahale ediyor ve pek tanımadıkları bir "eleman"ın tamamen sapık çıkması – ve onu ellerinden kaçırmaları – sonucu Los Angeles polisi enselerine yapışıyor. Film de adını ("heat" – ısı), suç dünyasında enselerinde hissettikleri nefesten, baskıdan alıyor zaten. Söz konusu nefesin sahibiyse, polis William Hanna, yani Al Pacino. O da

kendini tamamen işine adanmış biri. Aile hayatı yokuş aşağı giderken, meslek hayatında çok başarılı, inatçı, enerji dolu bir kimliğe sahip. Enerjisini ve suç dünyasında nasıl da korkulması gereken bir avcı olduğunu, her daim hazır ve konsantre, ava çıkmaya, kışkırtmaya ve konuşturmaya hazır haliyle, manik denebilecek bedensel ritmiyle ve ansızın gürleyen sesiyle gösteriyor. Hanna'nın aşırılıklarla donanmış bu "iş kimliği", McCauley'nin soğukkanlı, sessiz ve temkinli iş kimliğine çarpıcı bir tezat oluşturuyor. İkisi bu anlamda birbirlerinin aynadaki yansımaları gibiler: Hanna işinde başarı için öfke yüzeyini kullanıyor, McCauley ise soğukkanlılık yüzeyini. Belki bu yüzden, filmin ortalarında bir masada karşı karşıya oturup sohbet ettiklerinde, Hanna'nın kabuslarına ölümlerle dolu bir sükunetin, McCauley'ninkilerde ise boğulma paniğinin hakim olduğunu öğreniyoruz.

Aynadaki yansıma, sadece sağın solla karışmasından ibaret değil tabii ki. Mann, polisyelerde genellikle kesin çizgilerle birbirinden ayrılan bu iki uzmanın arasındaki çizgiyi bulandırdıkça bulandırıyor. Tabii ki ayrı (karşı) saflarda yer alıyorlar, fakat sonuçta aynı "saha"da koşturuyor olmaları sebebiyle, birbirlerine o sahanın dışındaki insana olduklarından daha yakınlar. Birbirlerini daha iyi anlıyorlar. Kafede karşı karşıya otururken Hanna "Hiç normal bir yaşamın olsun istemedin mi?" diye sorduğunda, McCauley alaycı bir ifadeyle "Ne ki o? Barbekü, maç falan mı?" diyor. Elbette "barbekü – maç" seansları, ikisinin de sahip olmadığı bir konforu temsil ediyor. Birbirlerine bu konforu men eden, dolayısıyla yaşam tarzları karşılıklı olarak bağımlı, birbirlerine endeksli iki zıt kutup Hırsız ile Polis. McCauley, aile hayatının tam bir felaket olduğunu söyleyen Hanna'ya, söz konusu karşılıklı etkinin mantığını şöyle açıklıyor: "Bir keresinde biri bana 'İşler kızışınca 30 saniyede bırakıp gidemeyeceğin hiçbir şeye bağlanma' demişti. Şimdi, sen benim peşimdeysen ve ben harekete geçtiğimden harekete geçmen gerekiyorsa, bir evliliği ayakta tutmayı nasıl umarsın?"

Bu tür bir denge içinde, yönetmen Michael Mann ayrıcalıklı bir konum, öykünün tamamen etrafına inşa edildiği bir karakter seçiyor. Öykü bir suçlu ekibinin tarafına, bir kanun adamlarının tarafına gidiyor ve bir anlamda seyirciyi her iki tarafla da özdeşleşmeye davet ediyor, çünkü hangi tarafa geçerseniz o tarafın yolculuğuna takılmaya

başlıyorsunuz. Kimsenin “kötü adam” haline getirilmediği bu iki kuptlu anlatımla elde edilmeye çalışılan şey, tam da finalde Al Pacino’nun yüzüne kazınan ifade aslında. Pacino’nun hüznü ve kayıp duygusu, bir bakıma karşı tarafla özdeşleşmenin, onu anlamının bedeli.

Profesyonelliğin Bedeli

Mann’ın kurduğu profesyoneller dünyasında her zaman bir bedel var zaten. Onun için profesyonellik demek, bedel demek. İşin dışında her alanda ödenen bir bedel: aileyle, her tür sosyal ilişkide ve tabii rüyalarda. Çoğu kara filmde bir hedef, bir risk, bir de rüya vardır. Suç dünyasının içindeki (ya da içine çekilen) insanlar, riski alıp hedefe ulaşmaya ve rüyayı gerçekleştirmeye çalışırlar. “Heat”ın karakterleri de böyle hassas bir dengede yaşıyor. Kimi için rüya mutlu bir aile hayatı, kimi için dünyanın uzak bir köşesinde geçirilen huzurlu emeklilik günleri. Bu yüzden Neil’in sürekli “ödül riske değer” gibi laflar ettiğini duyuyoruz. Onun denklemi belli: vurgunu yapıp yakalanmadan dünyanın öbür ucuna gitmeye niyetleniyor. Kendine bir sevgili bulmuşken, hedef de çok cazip bir maddi kazanç sunarken, rüyası erteleyemeyeceği bir hale geliyor. Ve polisin bütün dikkatini onun ve ekibinin üzerine odaklamasının getirdiği riskin büyüklüğüne rağmen, şansını zorluyor. Bir başka bedel ise, işler kızıştığında sık sık dile getirdiği düstura uyup, rüyasının önemli bir bölümünü (sevgilisini) yolda bırakarak arkasını dönüp gitmek zorunda kalması. Bütün bu bedeller, Neil McCauley’nin hayatının niye huzur ve konfor lüksüne sahip olmadığını, niye evinin boş durduğunu gösteriyor.

Kanun çizgisinin öbür yakasında da durum çok farklı değil aslında. Yine bir bedel var. Bu bedel, hayatın ritmini kendi elinde, kendi inisiyatifinde tutamamak biçiminde özetlenebilir. Her şey “karşı taraf”ın eylemlerine bağlı olduğundan, Hanna çağrı cihazının merhametine kalmış durumda. İşini tercih etmesi ailesinin, ailesini tercih etmesiye sokaktaki tanımadığı birinin sonu olabilir. Tabii bir de kabuslar var: bütün işkolikliğine ve becerisine rağmen “yetişemedikleriyle”nden kaynaklanan vicdan azabı.

“Heat”te bedel ödeyenler yalnızca profesyonel erkeklerle de sınırlı değil, sevgilileri / karıları da bedel ödüyor. Michael Mann, fil-

mende kadınlara bu janrda ender rastlanan ölçüde yer veriyor, ama onlara kendi hayatlarını vermiyor. Kadınlar, erkeklerin “iş hayatları”nın özel hayatlarına uzanan etkinin temsili konumundalar. “İşin evi nasıl kötü etkilediği” üzerine birer anıt gibiler; eylemlerinin hemen hepsi, kocalarının / sevgililerinin eylemlerine verilmiş tepkilerden oluşuyor. Filmde epey sahnesi bulunan ve hoşnutsuzlukları konusunda bir şeyler yapmaya çalışan Charlene Shirherlis ve Justine Hanna’yı dahi, hep kocalarıyla ilişkilerinin sonucu ortaya çıkmış durumların içinde izliyoruz. Bununla beraber, “Heat”te sevgilisini dinlemeyenin (ya da ona öncelik vermeyenin) sonunun pek hayra varmadığı, tuhaf bir adalet terazisi de var.

Soygun Filminin ABC'si

Mann’ın karakterlerinin özel hayatlarına epey vakit ayırması, Neil’in düsturunun çeşitlemeleri biçiminde karşımıza çıkan standart soygun filmi kurallarını ister istemez akla getiriyor. Soyguncu, Amerikan sinemasının suç dünyasını anlatan filmlerinde belki de en soğukkanlı, mantıklı ve zeki tiptir. Şiddete hiç başvurmadan, tamamen zeka ve beceri ile sonuca ulaşabilen hırsız tipi, çoğu zaman sempatik bir karakter – bir kahraman – olarak bile sunulmuştur. Genellikle bu “profesyonel”in özel hayatına pek girmeyiz; çünkü Neil’in düsturunda da görüldüğü üzere, her an tabanları yağlamak zorunda kalabildiğinden, sürekli değişime tabi bir özel hayatı vardır. Bu yüzden soygun filmleri genellikle ekibin tamamına, “plan”a ve “iş”e odaklanır. Ekipte birilerinin şu, öbürlerinin bu rüyası olduğunu iştiriz ama bunlar seyirci için genellikle uçucu nitelikte rüyalar, hepimiz planın başarısına – sırf zekice kıvrılmış bir iş görmek için – odaklanmıyızdır bile. Cheritto’nun dediği gibi, bizim için “aslolan eylemin kendisidir”. Michael Mann belki söz konusu “eylem”lerin ve bu eylemlerle yaşamının sonuçlarının üzerinde uzun uzun duruyor, ama soygun filmlerinin temel mekanizmalarını da tamamen göz ardı etmiyor. Sonuçta, suç dünyasının kendisinden ziyade, suç dünyasında geçen filmlerle bağlantılı bir film “Heat”. İş getiren ve malı satan, gerekli bilgileri edinebilen bir tür ağabey olan “bağlantı adamı”nı, elinde bir planla çıkagelen adamı, kasa hırsızını, sürücüyü, tetikçi, “takım elbise”yi (genelde ekibin lideri ve konuşmaları yapan kişi) yerli

yerinde buluyoruz. İnsanın içinin yağlarını eriten bir kusursuzlukla çalışıyorlar... yani çoğu zaman.

Bütün bu mükemmel planlamaya karşın, soygun filmlerinde hemen her zaman ekibin çabuk karar alma yeteneğini sınavan bir terslik olur. Burada birbiriyle bağlantılı birkaç terslik birden oluyor ve soygun filmi, “ters gitmiş soygun” filmine dönüşüyor, kan gövdeyi götürüyor. Tereyağından kıl çeker gibi ele geçirilen “ödül”ün konforunu uman soygun filmi seyircisi, kendini son derece gürültülü ve görkemli bir çatışmanın ortasında buluyor. Seyirciyi silah sesleriyle ve sessizlikleriyle hem bombardına tutan hem de geren epey uzun bir aksiyon sahnesi bu. Mann, filmde toplam üç tane bu tür büyük aksiyon sahnesine yer veriyor ve bu aksiyon sahneleri öyküdeki kilit noktaları oluşturuyor. Birincisi, büyük ölçüde planlandığı gibi başarılı olmuş olsa da ilk sızıntıya (yani Waingro adlı tetik meraklısı sapığa) yol açan bir zırlı araç soygunu; ikincisi işlerin planlandığı gibi gitmediği ama yine de üstesinden gelinen bir para / mal değiş tokuşu; üçüncüsü ise her şeyin ters gittiği ve ekibin yarısının olay yerinde öldüğü söz konusu banka soygunu. Mann, aksiyonu salt aksiyon olsun diye yapmıyor, sebepsiz yere havaya araba da uçurmuyor... Bu gürültülü sahneler, filmdeki gerilim hatlarının boşalım alanları görevini görüyor. Her sahnede işlerin daha da kızıştığına tanık oluyoruz: baskı artıyor, risk artıyor ve bedel artıyor.

Mann İşi Şık ve Soğuk Bir Görsellik

Michael Mann, bu patlamaların arka planını ise onun filmlerinden alıştığımız boşluk duygusuyla, hüznle ve kasvetle kaplıyor. Yaratıcısı ve yapımcısı olduğu çeşitli dizilerle, özellikle de 80’ler pop kültüründe önemli bir yere sahip “Miami Vice” ile TV dizilerine bir tür MTV estetiği getirdiği söylenen Mann, “Heat”de sinemacılığının ilk yıllarından itibaren kendini belli eden şık ama soğuk bir görsellik kuruyor. Yönetmenin çoğu filminde cama ve parlak yüzeylere, pre-fabrik, yapay ve kişisiz duran mekanlara rastlıyoruz. Mann’ın kompozisyonlarında bazen sadece karakter ve boşluk var gibidir; örneğin kapkaranlık ya da bembeyaz karelerin ortasında duran yüzler – bedenler kullanır Mann. Görselliğine uygun biçimde ciddi bir boşluk hissi yaratan bu yaklaşım, Mann’ın modern, steril ve soğuk me-

kanlarıyla birleşip tam bir modern iç sıkıntısı ortaya çıkarıyor. Soğuk mavi tonlar, karanlık, geometrik şekiller ve bir cephesi tamamen camla kaplı evlerle, ortaya buz gibi bir estetik çıkıyor. Bir bakıma karakterlerinin yaşamsızlığını anlatan bir görsel anlayış bu; özel hayatlarıyla, kendilerine özel tercihleriyle değil, işleriyle tanımlanıyorlar çünkü. Ve tabii, yalnızlığı, ya da Neil'in dediği gibi "tek başına"lığı öne çıkaran bir görsel anlayış. Neil'in işler kızılsınca otuz saniye içinde her şeyi bırakıp uzama disiplinini duyan Hanna, bunun hayli "boş" bir yaşam biçimi olduğunu söylüyor – bir de Neil'in her bir yanı camlarla çevrili, eşyasız evini görmeli. Mann'ın kurduğu "boşluk" ve "geçicilik" hissi, mekanlarından karakterlerine, karakterlerinden de mekanlarına akıyor.

Michael Mann'ın aksiyondan ve hatta gerilimden ziyade karakterlerin yaşamlarına ve birbirleriyle etkileşimlerine odaklanması sonucu, "Heat" gücünün önemli bir bölümünü oyuncu kadrosundan alıyor. Elbette filmin ağırlık merkezini Pacino ve De Niro oluşturuyor. Ama çok sayıda karaktere ve çok sayıda parlak oyuncuya yer veren bu filmde diğerleri sadece bu ikisinin uydusu gibi bir konumda kalmıyorlar. Mann, hemen her karaktere baş etmesi gereken bir sorun veriyor ve filmini çok renkli bir toplu oyunculuk tablosuyla donatıyor. Herkesi bir şekilde polisiye klişeleriyle bağlantılı bir konuma oturtsa da, onları sadece klişelerin kendilerinden ibaret bırakmamak için epey çaba sarfediyor. Aslında Mann'ın bu filmde yaptığı, "klişeye can verme" çabası gibi bir şey, çünkü saf sinemasal boyutta var olan tipleri ve kimlikleri, gerçek kılmaya çalışıyor. Bu yüzden de "Heat", profesyonellikten ya da suç dünyasından önce, klasikler üzerine bir klasik.

BİR KARAKTER: William Hanna (Al Pacino)

Öfkeli, yırtıcı, kendini tamamen işine adanmış bir polis. Yani her tür suçlu için tam bir başbelası. William Hanna, iri iri açtığı gözleri, kükreyen sesi ve fazlasını derhal bir yere boşaltması gerekiyormuş gibi görünen enerjisiyle, kusursuz bir Al Pacino karakteri.

William Hanna iflah olmaz bir işkolik. Hayatını işine adanmış du-

rumda. Suçluları kovalamaktan eve vakit ayıramıyor, bu yüzden iki evlilik devirmiş ve üçüncüsü de kendi deyimiyle “yokuş aşağı” gidiyor. “İlgisini çekebilmek için” onu aldatan bir karısı, öz babasının onu ihmal etmesi nedeniyle ciddi sorunlar yaşayan bir üvey kızı var. Ama Hanna, ölümlerle ve öldürenlerle, hırsızlarla uğraşmaktan başını alamıyor. Mükemmel bir işkolik çıkmazı onunki: İş hayatı olduğu, işine kendini vermemesi birinin daha ölmesi ya da birilerinin parasının çalınması anlamına geleceği için, evdekilere sunabileceği itiraz edilmez bir gerekçesi var. Gününü, enerjisini ve genel olarak bütün hayatını bu gerekçe belirliyor.

William Hanna karakteri, Al Pacino’nun sinemada oynadığı çeşitli karakterlerin bir kolajı gibi. Pacino’nun o manik enerjisi, arzuya göre kanalize ediliyormuş gibi görünen öfkesi, Hanna’yı üzerinde “çetin ceviz” etiketiyle dolaşan bir polis haline getiriyor. Tecrübesinde sükunet bulan, kaşarlanmış ve soğukkanlı bir dedektif tipi değil o; işini bütün enerjisinin kaynağı ve boşaltım alanı haline getirmiş bir işadamını andırıyor daha çok. Etrafında her zamanki enturaşı (Los Angeles Polisi Soygun/Cinayet bölümünün diğer çalışanlarından oluşan bir grup) ile, çabuk adamlar atarak yürürken, büyük bir anlaşma yapmaya giden bir yöneticiye benzediği bile söylenebilir. Dahası, işinin mekaniğiyle öylesine sarmalanmış durumda ki, “hırsız kovalamak” onun için ahlaki boyutunu çoktan yitirip bir varoluş şekli, bir tür rekabet alanı haline gelmiş; işbilir rakibe karşı saygıda kusur etmiyor. Örneğin soygunda işler kontrolden çıkıp iki bekçi ölünce, suçlu ekibinin işi şansa bırakmayıp son bekçiyi de infaz etmesindeki mantığı “takdir ediyor” (iş çoktan soygun’u aşip cinayetin alanına girmiş durumda, bir eksik bir fazla ne fark eder?). Gözetledikleri ekip onları faka bastırınca, yarı hayret, yarı hayranlık içinde, “Bu ekip çok iyi,” diyor. Zorlu bir rakibe çatmak onu heyecanlandırıyor, hatta belki eğlendiriyor.

Pacino’nun hızlı adımları, bir ceketine bir kravatına giden eli, tamamen karşısındakini etkilemek üzerine kurulu olan ses tonu ve mimikleri, Hanna’yı mükemmel bir taciz uzmanı haline getiriyor. Bir muhbiri ya da operasyonda kullanmaya zorladığı birini sıkıştırmasını izlediğinizde, istediğini elde etmek için her tür numarayı çekebilecek, karşısındakini korkutup sindirmekle hiçbir sorunu olmayan bir

polis görüyorsunuz. Gözlerini bir çizgi film karakterininkiler kadar iri açarak “Çünkü harika bir kıcı var!” diye kükrediğinde, karşısındaki küçük dilini yutuyor. “Yırtıcıyım, değil mi?” diye soruyor bir de üstüne üstlük.

Gerçekten de yırtıcı bir avcıyı andırıyor. “Öfkemi içimde tutuyorum, çünkü ona ihtiyacım var,” diyor Hanna. Öfkeli öfkeli olmasına da, bu öfkenin dışavurumunun her zaman çok “yerinde” olması, her an “sınırdanmış gibi” görünmesine yol açan enerjisini bir şekilde terbiye ettiğini de gösteriyor. Hanna kurgulanmış gibi görünen patlamaları ve aşırılıklarıyla çoğu zaman bir stereotip, hatta bir “Al Pacino tipleri parodisi” gibi görünse de, bu Pacino’nun kendisinden ziyade, Hanna’nın işinde sonuç almak için oluşturduğu bir kimlik haline geliyor. Yani bir anlamda Pacino’nun Hanna’yı oynadığı kadar, Hanna da Pacino’yu oynuyor.

BİR SAHNE:

Robert De Niro ile Al Pacino Bir Masada Otururlar

Başlık belki sinemaseverlerin uydurduğu bir fikranın girişi hissini veriyor, ama değil. Michael Mann, Hırsız ile Polis’in öyküsünde, Robert De Niro ile Al Pacino’yu, ilk kez aynı sahnede biraraya getiriyor (“Godfather II”de De Niro Baba’nın gençliğini, Pacino’ysa onun oğlunun öyküsünü anlatan bölümlerde oynadığı için, aynı sahnede görünmüyorlardı). Gerçi aralarına kamera açılan giriyor ama, yine de “devlerin buluşması” biçiminde tasarlanmış bir sahne bu.

Polis Vincent Hanna, hırsız Neil McCauley’yi arabasıyla takip ediyor ve bir yere gidip birlikte bir kahve içmeyi öneriyor. Böylece De Niro ile Pacino’yu, bir restoranda masanın iki tarafında birbirlerine bakar halde buluyoruz. Polis, Hırsız’a işinden, aile yaşamından, sürekli gördüğü bir kabustan söz ediyor. Hem ultimatom veriyor, hem merakını gideriyor, hem de bir anlamda “açılıyor”. Belki karısıyla ilişkisinde bile açılmadığı şekilde. İkisi de hayatlarını işlerine adanmış kişiler ve ikisi de aynı sahada çalışıyor. Hanna, zekasını ve profesyonelliğini takdir ettiği McCauley ile karşı karşıyayken

bir anlamda kendi negatif imgesine bakıyor. Hırsız – polis madalyonunun öteki yüzüne. Mann da sanki bunu vurgularcasına, ikisinin yüzünü aynı anda hiç göstermiyor bu sahnede. Kamera bir Hanna'nın omzunun arkasından McCauley'nin yüzünü, bir McCauley'nin omzunun arkasından Hanna'nın yüzünü gösteriyor. Madalyonun bir tarafından öbür tarafına kesip duruyor. Karşı karşıya duran iki kişinin konuşmasını görüntülemek için sıkça kullanılan bu standart yöntem, böylece Mann'ın filminde ayrı bir bağlam edinmiş oluyor.

Bu sahneye yol açan kişi, Hanna. Karşısındakini merak eden, konuşmak isteyen o. Hem bu inisiyatif avantajı hem de Hanna'nın McCauley'den çok daha "dışa dönük" bir kişiliği olması nedeniyle, sahnedeki baskın karakter polis. Konuşmayı o yönlendiriyor. Her daim temkinli ve mesafeli olan McCauley ise geride duruyor. Hanna'nın anlattıklarına dair sorular sormayı tercih ediyor, cevap vermesi gerektiğindeyse dürüst ama kısa cevaplar veriyor. Sorularında, tıpkı kız arkadaşı Edie ile yeni tanıştığında sorduğu sorularda olduğu gibi, lütfen ilgileniyormuş gibi bir hava var. De Niro aynı anda hem sorgulamacı, hem terapist, hem de ayak üstü sohbet eden ve alikonulmak istemeyen biri gibi görünmeyi başarıyor.

Karşısındaki Al Pacino ise, filmin genelinde sergilediği aşırılıklarla donatılmış tavrından uzak duruyor bu sahnede. Suçluların peşindeyken onu hep uç noktada tutan öfkesinden, o delice enerjisinden eser yok. Karşısındaki adama duyduğu merakı ve ilgiyi yüzünden okuyabiliyoruz. İkisi de masanın öbür tarafında oturan kişiye karşı tedbirli, dahası saygılı görünüyor. Öyle ki bu sahne süper-polis ile süper-hırsızın karşılaşmasının ötesinde, 70'lerden bu yana suç filmlerinde çok önemli iki oyuncu olan ve sık sık kıyaslanan Al Pacino ile Robert De Niro'nun karşılaşması suretine bürünüyor. Aralarındaki "rakibe yönelik saygı" hissi de, adeta filmin öyküsünü aşp düpedüz Pacino ve De Niro arasındaki rekabet üzerine kurulu hale geliyor.

Mann'ın filmi genelinde De Niro ve Pacino'nun sinemasal kimliklerini onore eden bir yapıya sahip. Bu eğilim, filmin göbeğindeki bu sahnenin özelinde iyice belirginleşiyor ve iki karakterden öte, eskiden beri tanıdığımız iki sinema varlığı bir masada oturmuş da

konusuyor hissine kapılıyorsunuz. Pacino – De Niro karşılaşmasını merakla bekleyen sinemaseverler ikisini doğru dürüst birarada görememekten yakınsa da, Mann bu karşılaşmayı hazırlamayı, donatmayı ve kendi sade anlatımı içinde görkemli bir hale getirmeyi başarıyor.

AKRABALIK BAĞLARI: “Manhunter” ve “Thief”

Michael Mann, “hırsız – polis üçlemesi”nde, klasik suç filmleri penceresinden bakarak, profesyonel yalnızlığın resmini çiziyor. Bir otel odası gibi şık ama soğuk görünen bu suç dünyasında, kanunun iki tarafındaki uzmanlar birbirlerinin aynadaki görüntüsü haline geliyorlar.

Michael Mann’ın ilk sinema filmi, son bir vurgun yapıp emekliye ayrılmayı ve aile kurmayı planlayan usta bir kasa hırsızının öyküsünü anlatan “Thief”di. Bu filminden beş yıl sonra çektiği “Manhunter”da polisiyeye geri dönen Mann, kendini işine tehlikeli dercede kaptırmak zorunda kalan FBI ajanının öyküsünü anlatıyordu bu kez. 1995 tarihli “Heat” ise Mann’ın bu iki filminin bileşimi gibi bir şey: Bir tarafta emekli olup başka bir yere (mesela Fiji’ye) gitmeyi planlayan ve bunun için son bir vurguna ihtiyaç duyan usta hırsız, bir taraftaysa kendini tamamen işine verdiği için aile hayatını yürütmekte epey zorlanan başarılı polis.

Bu üç film, bir tür üçleme oluşturuyor. “Thief” de, “Manhunter” da profesyonellik üzerine filmlerdi; biri kanun çizgisinin bir tarafından, biri öbür tarafından bakarak, uzmanlığın tam olarak işyerinde bırakıp gidebileceğiniz bir şey olmadığını anlatıyorlardı. “Heat” ise bu iki profesyoneli biraraya getiriyor ve aralarında kanun çizgisinden öte pek de bir fark bulunmadığını söylüyor.

Ne “Heat”in hırsız Neil McCauley’nin “Thief”in kasa hırsız Frank’le (James Caan), ne de “Manhunter”ın işi bırakmış FBI ajanı Will Graham’ın (William Petersen) Vincent Hanna ile tıpatıp aynı olduğu söylenebilir. Ama ortak yönleri hiç de az değil. İki hırsızın da kendinden daha yaşlı ve tecrübeli bir “yol göstericisi” var; “Thief”dekini Will Nelson, “Heat”dekini ise John Voight oynuyor.

Gerçi Neil (De Niro) kendininkini pek dinlemiyor ama, filmde Neil'a öğüt vermeye kalkan tek kişinin o olduğunu ve Neil'ın ona güvendiğini ve saygı duyduğunu görüyoruz. Bu yol göstericinin dışında, kanun çizgisinin daha az hataya müsaade eden tarafında çalışan kişiler olarak, iki hırsız da temkinli ve yalnız tipler. İlişkileri ve emekliliğe dair rüyaları var ama, o rüya ufukta görünür görünmez çatırdamaya başlıyor.

Bu üçlemede polisler de hırsızlardan pek farklı değil. "Manhunter"ın Graham'ı de "Heat"ın Hanna'sı da kendilerini tamamıyla işe veriyorlar. Suçlunun peşinde o kadar çok vakit geçiriyorlar ki, onları "dış dünya"daki herhangi birini anladıklarından daha iyi anlıyorlar. İki kanun adamını son derece zorlu birer avcı haline getiren de bu. Hatta "Manhunter"ın FBI ajanı Will Graham işi öyle bir raddeye vardırırmış ki, karşısındakinin düşüncesini kavramaya çalışan zihni "öteki taraf"a sürükleniyor ve FBI ajanı olaylara sapığın gözünden bakarken, "suçlu" ile "polis" arasındaki çizgi iyiden iyiye bulanıklaşıyor.

Mann üç filmin genelinde, sebepten ve sonuçtan öte, süreç paydasında birleşen insanların öyküsünü anlatıyor. Karakterleri kanun adına ya da iyilik adına, kişisel çıkar için ya da kötülük için hareket eden tipler değil, sadece hareket eden tipler. "Heat"de Pacino ile De Niro'nun birlikte bir kafede oturdukları sahnede dendiği gibi, iyi yaptıkları şeyi yapan kişiler. Polislerin düzenin temsilcisi olduklarını sergilercesine ayakta tutmaya çalıştıkları evlilik kurumu, yaptıkları işin üzerlerinde bıraktığı kir ve tortu yüzünden bir o yana bir bu yana sallanıyor. Temelde maddi çıkarı hedefleyen hırsızlık mesleğinin gayet kalburüstü temsilcileriye, onca başarılarına rağmen, arzuladıkları konfora (ya da rüyaya) bir türlü erişemiyorlar. Kimsenin tam anlamıyla kendi özel yaşamını kuramadığı, sebeplerin ve hedeflerin gerçekten de rüyaya döndüğü, herkesin yaptığı işe teslim olduğu varoluşçu bir dünya bu. Av ve avcının otomatik olarak belirlendiği ve kimsenin pek fazla seçme şansının bulunmadığı bir ekolojik düzen adeta.

Mann, modern arzuları yansıtmak üzere şık ama soğuk ve kasvetli bir atmosferle sarmaladığı bu ekolojik düzeni, profesyonelliğin ya da "av"ın ötesinde, modern yalnızlığın resmi haline getiriyor. Bu

açından “Thief”, “Manhunter” ve “Heat”in oluşturduğu üçleme, hem klasik suç filmleri üzerine bir genelleme, hem de bir güncelleme olarak kabul edilebilir.

Aralık, 2002

Heat(1995)

Yönetmen: Michael Mann. **Senarist:** Michael Mann.

Yapımcı: Michael Mann, Art Linson. **Görüntü Yönetmeni:** Dante Spinotti. **Müzik:** Michael Brook, Brian Eno, Elliot Goldenthal, Terje Rypdal. **Kurgu:** Pasquale Buba, William Goldenberg, Dov Hoenig, Tom Rolf. **Yapım Tasarımı:** Neil Spisak.

Sanat Yönetmeni: Margie Stone McShirley.

Oyuncular: Al Pacino (Vincent Hanna), Robert De Niro (Neil McCauley), Val Kilmer (Chris Shiherlis), Jon Voight (Nate), Tom Sizemore (Michael Cheritto), Diane Venora (Justine Hanna), Amy Brenneman (Eady), Ashley Judd (Charlene Shiherlis), Mykelti Williamson (Drucker), Wes Studi (Casals), Ted Levine (Bosko), Dennis Haysbert (Breedan), William Fichtner (Roger Van Zant), Natalie Portman (Lauren Hanna), Tom Noonan (Kelso), Kevin Gage (Waingro), Hank Azaria (Alan Marciano).

THE SIXTH SENSE / ALTINCI HİS

"The Sixth Sense" de M. Night Shyamalan buz gibi bir atmosferle ve sürpriz finale doğru adım adım götürdüğü öyküsüyle, seyirciyi avucunun içine alma konusundaki yeteneğini gösterdi. Bu karakter odaklı hikâye sadece Shyamalan'ın adını duyurmakla da kalmadı üstelik; şoktan ziyade ürpertici gerilime sırtını yaslayan eski usül korku sinemasının geçerliliğini yitirmediğini kanıtladı.

Çocuklar sadece güvenilir bir haber alma mecrası değil, aynı zamanda farklı bir algı kapısı da. Nice filmde büyüklerin hiç haberinin olmadığı dünyaları görürler. Gerek büyülmüş boyutlara açılan kapılar olsun, gerek hayaletler, yetişkinlerin gözlerinden uzakta gezinseler de, çocukların gözünden kaçmazlar. Çocukların bu ayrıcalığı kısmen masumiyetlerinden, yani henüz şüpheli kesilmemiş olmalarından gelir, kısmen de tortulanmamış hayal dünyalarından.

"Altıncı His" in küçük Cole'u da, bizim göremediğimiz bir dünyayı görüyor, ama bu ona büyüleyici ya da eğlenceli gelmiyor, düpedüz dehşet verici geliyor. Filmin "her yetenek bir lütuf değildir" sloganı da buna işaret ediyor zaten.

Ölümlerle Dolu Bir Dünya

Cole, ölmüşleri görüyor. "Normal insanlar gibi ortalıkta dolaşıyorlar," diyor. Öldükleri anda nasıl görünüyorsa, öyleler: Kafada bir kurşun deliği, bilekte bıçak kesikleri ya da boyunda bir ilmekle.

Ölmüş olduklarının farkında değiller, birbirlerini görmüyorlar, yalnızca Cole'u görüyorlar. Gerçek olmasına gerçekler (etkilerini, yaptıklarının sonuçlarını görebiliyoruz), ama dünyanın bir parçası olmaktan çok, Cole'un dünyasının bir parçası onlar.

Çocukların ölümü öğrenmesi, onu anlaması ve kabullenmesi hayatlarındaki en zorlu dönemeçlerden biriye, Cole'un bu zorlu dönemeçte kapana kısılp kaldığı söylenebilir. Birçok açıdan "Altıncı His"i, insanın ölüm fikriyle barışması üzerine bir film olarak görmek mümkün zaten. Hem Cole hem de ona yardımcı olmaya çalışan çocuk psikiyatristi Malcolm Crowe, ölümle kendi barışlarını yapmak zorundalar.

Cole'un barışı, gerçekleştirmesi oldukça zor bir hedef gibi görünüyor. Mesele sadece sürekli etrafta ölü insanlar görüyor olması değil, bu konuda kimseye açılmaması. Zaten sadece ölüler dünyasında değil, yaşayanlar dünyasında da epey yalnız bir çocuk, yaşıtları tuhaf buldukları bu çocukla alay ediyorlar, arkadaşlık etmeye yanaşmıyorlar. Bir de sırrını annesine anlatıp ondan da deliymiş muamelesi görmekten çok korkuyor. Ne zaman ki sırrını paylaşabilecek birini - Malcolm Crowe'u - buluyor, o zaman işler iyiye doğru gitmeye başlıyor.

Malcolm Crowe, bir çocuk psikoloğu. Çocukken yardım edemediği bir hastası yıllar sonra çıkagelip onu vuruyor, sonra da tabanca-yı kendi başına dayayıp intihar ediyor. "Bir dahaki güz"de Dr. Malcolm Crowe'u ağır bir vicdan azabının içinde buluyoruz. Kendini affedebilmek için, kurtaramadığı Vincent'inkine çok benzeyen bir vakayı üstleniyor: içine kapanık ve duygusal Cole.

İkisini birarada gördüğünüzde, Malcolm'un Cole'a iyi gelmesinin altında onun iyi bir çocuk psikoloğu olmasının da ötesinde sebepler yattığını hissediyorsunuz. Öncelikle Malcolm, bir açıdan çocuğun baba figürü eksikliğini gideriyor. Ayrıca, ölümler bir çocuğun "hayali arkadaş"ının kabus versiyonuysa, Bruce Willis rüya versiyonu olmalı. Meşhur tebessümlü aksiyon kahramanın, Cole'u oynayan Haley Joel Osment'la birlikte sahnelerinde adeta rahatlatıcı bir güç gibi görünüyor. Cole onunla yalnızca sırrını paylaşmakla kalmıyor, ondan yeni bakış açıları da alıyor. Ama rehberlik tek taraflı kalmıyor; Malcolm da Cole aracılığıyla kendi gerçeğini keşfediyor.

Sözkonusu gerçek ancak finalde ortaya çıkıyor ve Malcolm Crowe'un bu "arınma" yolculuğunun aslında çok daha büyük bir tablonun parçası olduğu ortaya çıkıyor: Malcolm da Cole'un gördüğü ölülerden biri aslında. Karısının o yokmuş gibi davranmasının da son derece anlaşılır bir sebebi olduğu ortaya çıkıyor bu durumda: gerçekten de yok.

Ancak finale kadar biz bu bilgiye sahip olmadığımız için, Malcolm'la karısı arasındaki kopukluğu Vincent olayının ardından Malcolm'ın yaşadığı çöküntünün bir sonucu olarak görüyoruz. Malcolm'la karısı arasındaki bu kopukluk, Cole'un durumuyla birleşince, ortaya muazzam bir iletişimsizlik ağı çıkarıyor.

Hatlar Kesik

"Altıncı His"in en çok üzerinde durduğu tema da bu zaten: İletişimsizlik. Cole annesine açılmıyor, uzun bir süre Malcolm'a da açılmıyor; işi çocuklarla iletişim kurmak olan Malcolm, Vincent'la olduğu gibi ilk başta Cole'u da yanlış anlıyor; bu filmde ölüler bile iletişim arzusuyla ortalıkta geziniyor.

Filme hakim olan koyu yalnızlık duygusu da, her an ortada kol gezen ölüm kadar, bu iletişimsizlikten de kaynaklanıyor. Cole'un annesinin mutfığa girip bütün dolap kapaklarını ve çekmeceleri açık, Cole'uysa ellerini masanın üstüne koymuş, korkudan paralize halde bulunduğu sahnenin ürperticiliğinde, Shyamalan'ın iletişimsizliği çok katmanlı olarak ele aldığını görüyoruz. Başta, çocukla annesi arasındaki iletişimsizlik sözkonusu: Cole mutfağın halinin sorumlusunun bir hayalet olduğunu söyleyip de sırrını açık etmemek için, suçu üstleniyor. Annesi, oğlunun tuhaf davranışlarının sebepleri konusunda kendine bir açıklama yapmamasının gerginliğini yaşıyor. Kapakları açmış olansa bir hayalet, ve filmin sonlarına doğru, aslında hayaletlerin Cole ile iletişim kurmaya çalıştıkları ortaya çıkıyor.

Bilgisizlik Gerer

Ama bütün bunların ötesinde, Shyamalan iletişimsizliği öykü anlatımına da yayararak, seyirciden bilgi sakınma üzerine kurulu bir sinema yapıyor. Sözkonusu sahnede, dolapların açılma anını görmüyoruz, Cole'un ne gördüğünü de bilmiyoruz. Annesi ne kadarını

biliyorsa biz de o kadarını biliyoruz. Aynı iletişimsizlik daha sonra Malcolm ile Cole arasında sürerken, biz hâlâ Cole'un sorununun ne olduğunu bilmiyoruz. Aslında öykünün akışı içinde, Cole'un sorununun ne olduğunu öğrenmek de başlı başına bir sürpriz oluşturuyor (elbette filmi izlemeden hakkında herhangi bir şey gördüyseniz ya da duyduysanız çoktan sürpriz olmaktan çıkmış bir bilgi bu). Dolayısıyla, Shyamalan filmin yarısı boyunca bizden Cole'un ne gördüğünü saklıyor. Ve bunun üzerinden gerilim yapıyor. Shyamalan "orada" bir şey olduğunu bilmekten, ne olduğunu da tahmin etmekten ama görememekten gelen, klasik gerilim türünü gayet etkili bir biçimde kullanıyor. Sadece görememekten dolayı değil, çocuğun görüyor olmasından dolayı da geriliyoruz.

Ölü Toprağı

Shyamalan bu buz gibi yalnızlık için, ağırlıklı olarak cansız renklerden oluşan, buz gibi bir görsellik kuruyor. Yönetmenin ölülerin yaşayanlar dünyasına etki etmek üzere olduğu sinyalinin vermek amacıyla kullandığı kırmızılar, morg-vari atmosferin içinde epey dikkat çekiyor. Aslında "Altıncı His" sadece renkleriyle değil, temposuyla da tam anlamıyla üzerine ölü toprağı serpilmiş hissi veriyor. Shyamalan, sadece saklayarak değil, geciktirerek de gerilim yapıyor ve bunun sonucunda filmine uyanamadığınız bir rüya havası kazandırıyor.

"Altıncı His"ın ölüm takıntısı, gösterime girdiği yıla hakim olan milenyum ruh haliyle de örtüşüyor. Sinemada genel olarak bir kıyamet atmosferinin hakim olduğu o dönemde, ölülerin ortalıkta dolaştığı ve karakterlerin günahlarından arındığı bir film, güçlü ruhsal ve dinsel çağrışımlarıyla da sahnenin tam ortasında kendine yer bulmakta zorlanmamıştı. Hatta ne yer bulmak: "Altıncı His", hemen hiç kimsenin beklemediği bir şekilde, haftalar boyunca çok iyi iş yaparak 1999 yazının gişe galibi oldu.

Geri Dönüp Bakınca...

Shyamalan'ın bu ilk büyük projesi, fısıltı gazetesinden de epey güç almıştı ve şüphesiz en çok fısıldanan şey de filmin finalindeki sürprizdi. "Fight Club"da ve daha sonra "The Others"da gördüğü-

müz türden bir sürpriz. Malcolm'ın hayatıyla (geçmişiyile) yapması gereken barışın aslında ölümle barış yapması anlamına geldiğini ortaya çıkaran bu "aydınlanma", bütün filmi başaşağı çevirip tekrar gözden geçirmemize sebep oluyordu. Shyamalan, öğrendikten sonra geri dönüp bakınca çok aşıkarmış gibi görünen "Malcolm'un filmin başında ölmüş olduğu" bilgisini, yalan söylemeden, ama öyküyü (bu pencereden bakınca) epey tuhaf anlara sürükleyerek gizliyordu. Mesela, Malcolm boş vakitlerinde ne yapıyordu?

"Altıncı His"in Malcolm Crowe'u film gerçekliğine ve film zamanına hapsedilmiş bir ruh. Biz onu her gördüğümüzde, film seyretmeye alışmış ruhlar olarak, ister istemez onun hayatından belli parçaların çıkarılıp alındığını, yani bize gösterilmek üzere seçildiğini sanıyoruz. Ama filmin finalinde açığa çıkan gerçek, aslında yaşadığı her şeyin bize gösterilenlerden ibaret olabileceğini ortaya çıkarıyor. Cole'un annesiyle karşı karşıya otururken ikisi de konuşmuyor... Acaba uzun süredir konuşmadan oturuyorlar mı, sadece biz mi öyle sanıyoruz, yoksa muhtemelen o sırada orada belirmiş olan Malcolm da mı öyle sanıyor? Eve gittiğinde bizim gördüklerimizin dışında bir şey yapıyor mu, karısıyla iletişim kurmaya, ona dokunmaya çalışıyor mu? Filmin dünyasının sarsılmaması için, bunları yapmadığını, onun salt "film gerçekliği"nden ibaret, öykünün "anlatılmış bölümleri"nin dışında yaşam alanı bulunmayan biri olduğunu farz etmek durumundayız. Bu nokta bizi filmin aslında "yapay bir şey" olduğu gerçeğine çok tehlikeli bir şekilde teğet geçiriyor - ama bu bakış açısı filmin finalinde açığa çıktığı için filmi izleme biçimimizi etkilemiyor.

Duygu Dümencisi

Shyamalan finaldeki sürprizin ortaya çıkardığı durumla, sinemanın doğasına ait olan bir niteliği alıp, öykünün işlemesi için kendinden menkul, somut bir varlık haline getirmiş oluyor aslında. Bu, "Altıncı His"de her şeyin nasıl da seyirciyi yönlendirme aracı haline geldiğinin iyi bir örneği. Shyamalan bu açıdan (daha birçok açıdan olduğu gibi) Spielberg sinemasına epey yakın bir yerde duruyor. "Altıncı His"in can damarı öykü, estetik ya da anlam değil, seyirci üzerindeki etki. İster ürperti ister acıma hissi olsun, seyircide belli

bir duygu uyandırmanın peşine düşüyor Shyamalan. Ve dehşet içinde bir çocuktan vicdan azabı içinde kıvranan bir adama, çaresizlikten perişan olan bir anneye, her tür insani malzemeyi de bu uğurda kullanıyor. Belki bu yüzden bazı sinema yazarları filme tam olarak bir "korku filmi" muamelesi etmeye yanaşmıyor. Çünkü bütün o ölülerin arasında, Shyamalan bir taraftan da ısrarla aile dramı yapıyor.

BİR KARAKTER: Cole (Haley Joel Osment)

Sırrının getirdiği ürkeklik ve içine kapanıklık öyle bir tiplermeye vücut veriyor ki, Cole filmin doğaüstü boyutunun dışında da işleyen bir karakter haline geliyor. Ne yaparsanız yapın ulaşamadığınız, tamamen içine kapanmış çocukların bir temsili, yani tam bir ebeveyn kabusu.

Hollywood'da ilk büyük ölçekli projesine soyunmuş her yönetmen, zaten omzuna büyük bir yük alıyor. Shyamalan'ın baskı altında çalışma fobisi olmasa gerek ki, omzunda boş kalan yere bir de kendi yarattığı yükü sıkıştırmış: Filminin işlemesi için, mükemmel çocuk oyuncuyu bulması gerekiyor. Sadece doğru yüzü bulmakla sınırlı bir seçim de değil bu üstelik... Söz konusu çocuğun zaman zaman büyümüş de küçülmüş gibi görünen replikleri, üzerine iki beden büyük geliyormuş gibi söylememeyi becermesi ve daha da beteri, bütün filmi beden diliyle sürüklemesi gerekiyor. "Home Alone" için Macaulay Culkin'i bulmanın çok ötesinde bir beklenti bu. Sevimli, ıslıl ıslıl bir karizmaya ya da doğru enerjiye sahip bir çocuk yıldıız değil, düpedüz iyi bir çocuk oyuncu gerektiriyor.

Bu yüzden Shyamalan, Haley Joel Osment'a epey duacı olmuştur herhalde. Osment absürdlük raddesinde zorlayıcı repliklerinde bile büyük taklidi yapıyormuş gibi durmuyor... Ama daha önemlisi, filmdeki hiçbir sahnede "çocuk taklidi yapıyormuş" gibi de durmuyor. İzleyeni bu çocuğun "o çocuk" olduğuna inandıran ve ikna eden bir dengesizliğe sahip. Tamamıyla amaca hizmet eden bir dengesizlik bu. Karakterinin iç dünyasına bakıldığında, duygusallığını bastırmasındaki ve dışavurumundaki uç noktaların son derece ge-

çerli sebepleri var: Bir yandan “kendine özel” denebilecek anormal deneyimlerinin yüzeye fışkırmamasını sağlamaya çalışıyor, bir yandan da masumiyet – tecrübe çizgisinde kendini insafsız bir noktada bulmuş olduğu için bunca yüklü bir duygu dünyasını üzerine giymekte zorlanıyor. Bu yüzden Osment’in konuşmasında, duruşunda, bakışlarında, hayatın doğal akışı tarafından ihanete uğratılmış bir çocuğun ipuçları var. Çok fazla bilgiye ve tecrübeye maruz bırakılmış ama bunu tamamen kendine saklaması gereken bir çocuğun.

Cole, etrafında sürekli ölüleri görüyor. Yani bir anlamda, ölü mü. Bir çocuk olarak baş edilmesi belki de en zor gerçek olan ölümün çevresinde dört dönmesi gibi olağanüstü bir eziyetin dışında, hayatın daha tanıdık berbat taraflarını da yaşıyor Cole. Babası evden ayrılmış (Cole onun camsız gözlük çerçevelerini ve bozuk saati ni takıyor); “yeteneği”nin sonuçları dolayısıyla bütün yaşlıları ona ucube muamelesi ediyor. Tek sığınağı annesi, ama o son kaleyi de yitirmekten korktuğu için neler olup bittiğini annesine anlatmaya cesaret edemiyor. Bu yüzden, katıksız bir duygusal inziva yaşadığı söylenebilir. Filmin büyük bölümünde biz de onun dünyasının dışında bırakılıyoruz ve bu süre boyunca Haley Joel Osment’in etrafında olup biten görünmez olaylara tepki vererek bizi yönlendirmesi gerekiyor. Osment’in buram buram dehşet kokan beden dili, bizi ona acı verici bir mesafede tutuyor: İçeride gerçekten korkunç bir şeyler olduğunu anlıyoruz ama bu şeylerin tam olarak ne olduğunu kavrayamıyoruz.

İşin ilginç de, Cole karakterinin etkisinin ölümlerle etkileşimiyle hiç ilgisi olmaması zaten. Sırrının getirdiği ürkeklik ve içine kapanıklık öyle bir tiplmeye vücut veriyor ki, Cole filmin doğaüstü boyutunun dışında da işleyen bir karakter haline geliyor. Ne yaparsanız yapın ulaşamadığınız, tamamen içine kapanmış çocukların bir temsili, yani tam bir ebeveyn kabusu. Bu açıdan Osment’in performansı, sadece “canlıların dünyasında”, sadece ailesinin parçalanmasının travmasını atlatamamış ve iletişim köprülerini atmış bir çocuğun öyküsünü de anlatıyor aslında.

“ALTINCI HIS”İN DÜNYASI: Görünmeyen Alem

Shyamalan, korku sinemasının 70’li yıllara dek büyük bir başarıyla kullandığı araçlara sıkı sıkı sarılıyor, gürültüyü değil sükuneti, kanı değil renksizliği ve eylemleri değil sonuçlarını tercih ederek buz gibi bir atmosfer kuruyor.

“The Sixth Sense”, ait olduğu türün sinema tarihindeki yolculuğu açısından çok tuhaf bir döneme denk geldi. 90’lardaki “Scream” filmleri, korku janrında bir tür “dekonstrüksiyonist filmler furyası” ortaya çıkarmıştı. Gerek “Scream” filmlerinde, gerekse onların izinde yürüyen “I Know What You Did Last Summer” ve “Urban Legend” gibi serilerde, film karakterleri korku kalıpları üzerine uzayıp giden muhabbetlere giriyorlar, türün bütün numaralarını ve klişelerini ortaya döküyorlardı. Seyirciyi filmin içine çekmekten ziyade karakterleri sinema salonunun koltuklarına oturtan bir tutumdu bu. Sonuçta da doyurmaktan ziyade iştah kabartmaya yönelik bir etki yarattı ve “Scream”lerin yazarı Kevin Williamson’ın dürtmesiyle uyanan janr, muhabbetle yetinmeyip söz konusu eski numaralarını bir bir sergilemeye başladı. “Halloween”ın yirminci yıl kutlaması, klasik lanetli ev filmi “Haunting”ın yeniden yapımı, bu uyanışın birer parçasıydı. Derken “Blairwitch Project” ve “The Sixth Sense” geldi.

“Haunting”, “Blairwitch Project” ve “The Sixth Sense”, korku sinemasındaki bu yeni dönemin nabzını tutarak gidişatın ne yönde olacağını belirleyen filmlerdi. “Haunting”, klasik lanetli ev filmine, yani korku sinemasının en çok gölgelerle, imayla, orada olan ama görünmeyen varlıklarla işleyen alt türüne 90’lar sonu Hollywood özel efektlerinin görkemini takdim ediyor, bir anlamda “artık görebilirsiniz” diyordu. İnternet ve son derece merak uyandıran fragmanlar aracılığıyla çok etkili bir tanıtım kampanyası yürüten “Blairwitch Project” ise, “gösterme, sadece ima et” diyen korku sineması anlayışının öbür ucunda geziniyor ve hemen her şeyi seyircinin hayal gücüne bırakıyordu. Sırtını klasik korku sinemasının araçlarına ve çoğu seyirciyi gafil avlayan bir “final sürprizi”ne yaslayan “The Sixth Sense”, bir ucunda yeni “Haunting”ın, bir ucundaysa “Blair-

witch Project”in bulunduğu bu “göstermek – göstermemek” kadranının da tam orta yerine oturdu.

Bir bakıma, çoğu korku sineması hayranının “Haunting”in yeniden yapımından beklediğı şeydi “The Sixth Sense”: Şoktan çok ürpertiye oynayan bir hayalet filmi. Senarist – yönetmen M. Night Shyamalan, korku sinemasının 70’li yıllara dek büyük bir başarıyla kullandığı araçlara sıkı sıkı sarılıyor, gürültüyü değil sükuneti, kanı değil renksizliği ve eylemleri değil sonuçlarını tercih ederek buz gibi bir atmosfer kuruyor. Hatta atmosferin bu ürperticiliğini kelime anlamında da kullanıp “görsel ipucu”na dönüştürüyor: Etrafta tepesinin taşı atmış bir ölü varsa hava soğuyor ve karakterlerin nefesinin buharlaştığını görebiliyorsunuz.

Filmde “hayalet” kelimesinden çok “ortalıkta dolaşan ölüler” tanımı tercih ediliyor. Senarist – yönetmenin filmin ilk yarısı boyunca kendilerini hiç göstermediğı, sadece eylemlerinin sonuçlarını sergilediğı hayaletler, Cole’un sırrı açığa çıkıp da sinema seyircisine görünmeye başladıklarındaysa, ortalığı kasıp kavuran doğaüstü caniler değil, azap çeken ve filmin kahramanından “bir şey bekleyen” varlıklar olarak sunuluyorlar. Havada süzölen yarı saydam varlıklar değil, gerçekten de “ortalıkta dolaşan normal insanlar” gibiler. Kafanın arkasındaki bir kurşun deliğini ya da bembeyaz kesilmiş teni görmezden gelerseniz tabii ki. Özel efektten çok makyajın ürünleri onlar.

Shyamalan bu konuda filminde hassas bir denge kuruyor: korkunun asıl kaynağı ölülerin görünmeleri değil, Cole’dan başka kimseye (uzunca bir süre seyirciye bile) görünmemeleri; Shyamalan’ın kalben korku sinemasının “göstermeme” tarafına meylettiğini de bundan rahatlıkla anlayabiliyoruz. Yönetmenin klasik “lanetli ev” filmlerinde geceyle gündüzün, içerisiyle dışarısının getirdiğı mutlak “tehlikeli / güvenli” ayrımına ihtiyaç duymamasının sebeplerinden biri de bu belki: Korku, çocuk ölülerden korktuğı müddetçe var. Nitekim Cole ölülerle konuşmaya ve sadece kendisinin gördüğü bu “görünmeyen alem”i başkalarıyla paylaşmaya başladıkça, film hızla korku sinemasının sularından çıkıp aile dramına doğru sürükleniyor.

AKRABALIK BAĞLARI: “Jacob's Ladder”

“Jacob’s Ladder”, tıpkı “The Sixth Sense” gibi ölüm fikriyle başlamak üzerine bir film. Ve tıpkı “The Sixth Sense” gibi, kahramanın vurulmasıyla başlıyor.

Adrian Lyne, “Jacob’s Ladder”da her tarafta karaltılar ve tuhaf varlıklar görmeye başlayan Vietnam gazisi Jacob Singer’ın öyküsünü anlatıyor. Ama aslında yaptığı, kelime anlamıyla “öykü anlatmak”tan çok bir his yaratmak. Bir rüya gibi bir yerden başka bir yere sürüklenen, dahası bu sürüklenme duygusunu somut bir korkuya dönüştürüp izleyicisine de zerkeden bir film bu. Filmin yarattığı bunalıdan çıkıp kendinizi güvende hissetmek için zaman ve mekan içinde edeplice davranarak düzayak bir öykü haline gelmesini bekliyorsunuz – ki bu da kahramanının sürüklenmekten kurtulup “şimdi ve burada” olmayı başarmasından geçiyor.

Ancak dünyaya “olaylar” penceresinden değil, “izlenimler” penceresinden bakan film, bütün bu kıvranma duygusunun içinde, kahramanının zihninde, aşağı yukarı film gerçekliğine denk düşen bir şey buluyor.

“The Sixth Sense”in Malcolm Crowe’u film gerçekliğine ait bir ruhsa, “Jacob’s Ladder”ın Jacob Singer’ı da filmin sürüklendiği gibi sürüklenen bir ruh. “The Sixth Sense”de aslında Malcolm’un film gerçekliğinin emrine amade olmadığını, aksine film gerçekliğinin onun emrine amade olduğunu, öykünün mantığı içinde neyin gösterilip neyin gösterilmeyeceğini onun yaşadıklarının belirlediği gibi bir iç dinamik varsa, “Jacob’s Ladder”da da benzeri var. Adrian Lyne bize flashback’ler gösteriyor, zaman atlamaları yaşıyor, bir “büyük tablo”nun içinde anlatıcının yönlendirme damarının arzuladığı gibi bir oraya bir buraya götürüyor, ama nihayetinde bütün bunların aslında anlatıcının değil, Jacob Singer’ın atlamaları olduğunu, bir yerden bir yere sürüklenenin yalnızca öykü değil, onun zihni olduğunu anlıyoruz. “Jacob’s Ladder”ın finalindeki sürprizin açığa çıkardığı şey şu: Jacob Singer aslında ölüm döşeginde yatıyor ve bütün öykü aslında onun hayatının (sadece geçmişin değil, muhtemel bir geleceğin de) gözlerinin önünden, tabiri caizse bir film şeridi gibi

geçmesinden ibaret. Zihninin ayakta tutmaya çalıştığı bu “gerçekten zahiri” gerçekliğin içine sızan karaltılar ve iblislerse, ölmekte olduğu bilgisinin zihninin resmettiği dünyadaki görsel temsili halini alıyor bir bakıma.

İki öykünün de kahramanının yolculuğunun da tam olarak “fiziksel dünyada” yapılan bir yolculuk olmaması, öykülerinin ana temaları için de uygun bir karşılık. Malcolm Crowe ile Jacob Singer’in çok sayıdaki ortak noktalarından en önemlisi, ikisinin de korunç bir vicdan azabından mustarip olması. Bu yüzden ikisinin öyküsü de aslında bir anlamda kendileriyle ve – ironik bir biçimde – hayatla barışma öyküsü. Bir anlamda günahlarından arınmaya çalışıyorlar. Dolayısıyla, aslında yolculukları bir “iç yolculuk”.

Malcolm’ın ve Jacob’ın vicdan azaplarının kaynağı da ortak: yardım edemedikleri bir çocuk. Malcolm Vincent’a yardım edemiyor (ve ölümü onun elinden oluyor). Jacob ise kendi oğlu Gabe’in ölümünü engelleyememiş olmaktan dolayı vicdan azabı duyuyor ve ölümü tam olarak onun elinden olmasa da, bu vicdan azabıyla gönüllü olarak Vietnam’a gitmesinden dolayı oluyor. Ruhlarını arındırma yolculuğunun çıkış noktasında da yine çocuklar var: Malcolm Vincent’la aynı sorunu yaşayan bir çocuk bulup onun aracılığıyla kendini azabından kurtarıırken, Jacob’ın “öbür tarafa” yüzünde bir gülümsemeyle gitmesi, ölmüş çocuğunun onun elinden tutarak rehberlik etmesi sayesinde gerçekleşiyor.

Malcolm ve Jacob, vicdan azabının ötesinde orta yaş bunalımına benzeyen bir ruh halini de paylaşıyorlar. İkisi de eskiden işinde başarılı kişilerken, şimdi kendilerini kariyerlerinde “düşmüş” hissediyorlar. Elbette bunun temelinde de vicdan azabı var – Jacob, çocuğunun ölümünün ve Vietnam’ın ardından felsefe profesörlüğüne dönemediğinden, postacı olarak çalışıyor. Ve ikisinin de “karılarıyla” aralarında ciddi bir iletişimsizlik var. İlginç olan, her iki durumda da bu film boyunca sandığımız gibi sırf vicdan azabından kaynaklanmaması; ikisinin de ölmüş olmaları gibi küçük bir ayrıntının olduğunuz öğreniyoruz finalde. İki film de bu gerçeği finale sakladığından, kahramanın hayatındaki tıkanma, atalet ve pişmanlıklar için orta yaş bunalımına benzer bir model oluşturuyor.

Öykü ve temalar bir yana, iki film, sinema anlayışı açısından da

birbirine benziyor. Shyamalan da Lyne de bir sükunet yüzeyi oluşturup, bu yüzeyi bir oradan bir buradan delen iğneler batırıyor seyirciye. İkisi de göz ucuyla görülen karaltıların etkisine inanıyor. Kurdukları atmosfer epey ürpertici ve bunaltıcı. Ancak Adrian Lyne, belirsiz üçüncü bir kişinin gözünden değil kahramanının zihninin içinden bakan sinemacı olarak, Jacob Singer'ın deliliği ihtimalinin filmin her köşesine sinmesini sağlıyor ve onun yaşadıklarını gerçekten de “cehenneme yolculuk” haline getiriyor. Dolayısıyla, “The Sixth Sense”de zaman zaman morg soğukluğuyla sarmalanan bir hayalet öyküsü havası varken, çok daha sürreal bir dokusu olan “Jacob’s Ladder” delirmekte olan bir zihnin – ya da gerçekten de yaşamdan kopup gitmeme mücadelesi veren bir ruhun – resmi gibi görünüyor.

Ocak, 2003

The Sixth Sense (1999)

Yönetmen: M. Night Shyamalan. **Senarist:** M. Night Shyamalan.

Görüntü Yönetmeni: Tak Fujimoto. **Müzik:** James Newton Howard.

Kurgu: Andrew Mondshein. **Yapım Tasarımı:** Larry Fulton.

Sanat Yönetmeni: Philip Messina. **Dekor:** Douglas Mowat.

Kostüm: Joanna Johnston. **Yapımcılar:** Kathleen Kennedy, Frank Marshall, Barry Mendel, Sam Mercer.

Oyuncular: Bruce Willis (Malcolm Crowe), Haley Joel Osment (Cole Sear), Toni Collette (Lynn Sear), Olivia Williams (Anna Crowe), Donnie Wahlberg (Vincent Grey), Mischa Barton (Kyra Collins) Glenn Fitzgerald (Sean), Trevor Morgan (Tommy Tammisimo).

SAVING PRIVATE RYAN / ER RYAN'I KURTARMAK

"1941'in şenlik havasından "Saving Private Ryan"ın sarsıcı şiddet görüntülerine, hiç değişmeyen bir şey var: Spielberg, elindeki malzemenin en etkileyici ifade biçimini bulmaya çalışıyor. Karşımızda bizi neredeyse çatışmanın içine sokan, epey kirli, solgun, kanlı bir film var.

Steven Spielberg, çocukluğunun sinemasından çok etkilenmiş bir yönetmen. Küçükken izlediği filmler, TV dizileri, onun sinemasında kalıcı izler oluşturmuş. Indiana Jones'un köklerinin aslında eski tip serüven dizilerine; Jaws'un köklerinin eski canavar filmlerine uzandığını görebiliriz. Spielberg'in çocukken birçok örneğini izlediği bir janr da savaş filmi (o, çocukluğunu İkinci Dünya Savaşı sırasında yaşamış biri sonuçta).

Spielberg Dünü ve Bugünü

Kendisiyle aynı dönemde yetişen ve çoğu da 70'li yıllarda önemli sinemacılar arasına giren birçok yönetmen var. Bunların önemli bir kısmı da tıpkı Spielberg gibi sinema tarihini iyi bilen yönetmenler. Ama pek azının sinemayla Spielberg gibi bir ilişkisi olmuştur. O, sinemayı büyümlü bulan bir çocuğun yaklaşımını her zaman korudu.

Onun için en önemli şey, sinemanın seyirciyi avucunun içine alabilmesi, onu istediği gibi yönlendirebilmesiydi. Seyircileri koltuklarında zıplatan korku filmleri, alıp başka bir dünyaya götüren, hayret ve hayranlık uyandıran fanteziler, soluksuz bırakan serüvenler... Onun çocukluğunda popüler sinemanın çıkardığı savaş filmleri ise, anısı henüz taze olan İkinci Dünya Savaşı'nı cesaretle, aşkla, fedakarlıkla bezeli bir kahramanlık arenası olarak resmediyor, Amerikan kahramanı John Wayne'e yeni bir cephe açıyordu. Dahası, İkinci Dünya Savaşı'nın sinemadaki temsili yalnızca bu savaşta neler olduğunu anlatmak üzere çekilmiş filmlerle sınırlı değildi tabii... Her tür janra malzeme oluyor, her tür öyküye fon oluşturuyordu. Bunun bir uzantısı Spielberg sinemasında da görüldü. Örneğin George Lucas'ın yarattığı ve Spielberg'in üç film çıkardığı Indiana Jones'un baş düşmanları Nazi'ler. Yönetmenin savaşı niyesiyle nasılla ilgilenmekten ziyade, popüler sinemadaki yeri üzerinden hareketle ele aldığı bir film de, "1941". Yolunu şaşırmış bir Japon denizaltısının Pearl Harbor yerine bambaşka bir Amerikan kasabasının açıklarına gelmesiyle başlayan bu manik aksiyon komedisinde Spielberg, her tür kalıbıyla ve stereotipiyle, İkinci Dünya Savaşı'nın eğlence kültüründeki yansımalarından birini sunuyor. Aslında Spielberg'in filmografisinde şu ya da bu şekilde İkinci Dünya Savaşıyla ilgili filmlerin sayısı hiç de az değil. Üç tane Indiana Jones'un ve "1941" in dışında, 80'lerin sonunda bir de "Empire of the Sun" var. Savaşa bir çocuğun gözünden bakan bu film, muhtemelen Spielberg imzalı bir savaş filmi için olabilecek en iyi çıkış noktasını oluşturuyor.

Belki Spielberg'le 90'larda tanışan sinemaseverler için inanması zor ama, daha 70'lerde Hollywood'un "dahi çocuğu" olarak anılan bu yönetmenin sineması, her zaman hayal dünyasıyla beslendi. Spielberg, her şeyi kafasında oluşturduğu resimlere uyacak biçimde büken, biçimlendiren bir sinemacı tipi; kafasındaki resimler de hayatın kendinden çok izlediği filmlerden damıtılmış olduğundan, filmleri - en azından 90'lar öncesi filmleri - masalsı bir sinemasallığa sahipti. Her şey seyirciyi istediği gibi yönlendirmek üzerine kuruluydu ve Spielberg'in bu konudaki en iyi hocası, izlemiş olduğu filmlerdi. Öyle ki filmlerindeki duyguların da baştan aşağı sinemayla bezenmiş duygular olduğu söylenebilirdi. Filmlerinin naif bulun-

masının başlıca sebebi de ele aldığı konulardan ziyade sinemasının verdiği bu histi.

Seyirci Etkileme Sanatı

Spielberg'in sinema kariyerinde "ciddi" kelimesi kendine inanılmaz raddede önemli bir yer buldu. Zaten bu durum da filmlerinin naif bulunmasının bir izdüşümüydü. Genel kanı Spielberg'in çok yetenekli bir sinemacı olduğu, sinemanın tekniğine ve her tür anlatımsal aracına son derece hakim olduğu ama filmlerinin "yetişkin işi", hatta "ciddi" olmadığı yönündeydi. Bundan daha da garip olanı, Spielberg de bu genel kanıdan epey etkilenmiş görünüyordu; "The Color Purple" ve "Empire of the Sun" gibi "ciddi" film yapma yolundaki girişimleri en sonunda 90'larda "Schindler's List"i çekmesiyle, Oscar ödülüyle taçlandırıldı (bu da önem verdiği bir başka şeydi).

Spielberg'in sinemasal yolculuğunun bu uzun dökümü, yönetmenin "Saving Private Ryan"a nasıl geldiğini anlamak açısından önemli. Sonuçta "Saving Private Ryan", Spielberg'in 70'lerde ve 80'lerdeki masalsı bir ışıltıya sahip geleneksel dramatik sinema çizgisinin epey dışında geziniyor... en azından belli bir süre boyunca. Görüntü yönetmeni Janusz Kaminski ile çalışmaya başladıktan sonra resimlerinin tadı değişmeye başlayan Spielberg, özellikle filmin başındaki upuzun Omaha Kumsalı çıkarması sekansında, epey belgesel kokan bir sinema yapıyor. Öte yandan her şey yine Spielberg'in birinci önceliği, yani "seyirciyi etkilemek" üzerine kurulu.

"1941"ın şenlik havasından "Saving Private Ryan"ın sarsıcı şiddet görüntülerine, hiç değişmeyen bir şey var: Spielberg, elindeki malzemenin en etkileyici ifade biçimini bulmaya çalışıyor. Karşımızda bizi neredeyse çatışmanın içine sokan, epey kirli, solgun, kanlı bir film var. Her şey sahiçilik hissi üzerine inşa edilmiş. Spielberg'in bu filmi yaparkenki ana hedefi de, seyirciye özelde Normandiya Çıkarması'nda, geneldeyse savaşta bulunmanın nasıl bir şey olduğunu hakkıyla gösterebilmek zaten. Babasından savaşın hiç de cazip ya da romantik bir şey olmadığını dinleyerek büyüyen Spielberg, "Saving Private Ryan" ile bunu sinemasına yansıtmaya fırsatı buluyor.

"Saving Private Ryan", Spielberg'in - filmleri büyümlü bir ışıltıyla çevrili olsun olmasın -sinemasal araçlarına ne kadar hakim bir yö-

netmen olduğunu bize bir kez daha hatırlatıyor. Spielberg’i belki ilk kez sinemasal bağlarından bu kadar kopmuş görüyoruz – sonuçta onun filmlerinin ana damarlarının en önemlisi sinemanın ta kendisidir. Spielberg’in buradaki ana referansıysa filmler değil – en azından dramatik filmler değil. Her şeyi “gerçeği yeniden yaratma” üzerine kuruyor: mekanlardan araçlara, silahlara, üniformalara, hatta karakterlerinin askeri disiplinine kadar. Ele aldığı olayın kendi başına etkileyciliğine güveniyor ve onu en gerçekçi biçimde perdeye yansıtanın yeteceğini biliyor.

Savaş Cehennemdir

Sonuçta ortaya, İkinci Dünya Savaşı’nın en sarsıcı resimlerinden biri çıkıyor. Amerikalılar İkinci Dünya Savaşı’nı “İyi Savaş” olarak adlandırıyorlar; halkın büyük bir bölümünün, ülkenin katılmakla iyi ettiğini düşündüğü belki de yegane 20. yüzyıl savaşı. Sonuçta, İkinci Dünya Savaşı’nın sinemadaki yansıması da bu “İyi Savaş” imajına uygun oluyor. Vietnam tam bir cehennem olarak çizilirken, İkinci Dünya Savaşı bir kahramanlık alanına dönüştürülüyor (tabii ki Sam Fuller’ın filmleri gibi az sayıdaki örneği bir kenara bırakırsanız). Spielberg’in “Saving Private Ryan” ile yapmaya çalıştığı şey, Hollywood’un “Vietnam cehennemdi” söylemini “savaş cehennemdir”e genişletmek.

Bunda da bütün ağırlığı, görsel temsile veriyor. Omaha Kumsalı Çıkarması sekansı gerçekten de dayanılır gibi değil; kopan bacaklarla ve kollarla, parçalanmış bedenlerle, birbirini ardına vurulan ve ölen insanlarla, daha önce görülmemiş ölçüde kanlı bir savaş canlandırması bu. Filmde temiz yaralanmalara ve mağrur ölümlere yer yok – iç organlar etrafa saçılıyor, deniz kanla kaplanıyor, kumsal haykırımlarla, inleyenlerle, panik ve öfke içinde bağırانlarla doluyor. (Bu sekans hakkında ayrıntılı bilgi için “Bir Sahne” bölümüne bakabilirsiniz.)

Spielberg bu filmdeki çatışma sahneleriyle sadece savaş filmlerini görsel açıdan revize etmekle kalmıyor, sinemada şiddetin kullanımını da revize etmeye çalışıyor. Salt estetik tercihten ötürü kullanılan kanlı sahnelerin karşısına, epey kuvvetli bir bağlama sahip bir zıt kutup yerleştiriyor. Spielberg’in son derece ayrıntılı şiddet tasviri, sırf

“yenilik olsun diye” yapılmış gibi durmuyor; savaşın nasıl olduğunu göstermeye yönelik samimi bir çaba gibi görünüyor. Öte yandan, bu çabanın dayandığı nokta da ilginç. Bütün o parçalanmış insan bedenleri, savaşın korkunç bir şey olduğunu net bir biçimde ortaya koyuyor ama, kınamak amacıyla değil. Savaşın acısını yaşamış olanların anısına saygı duruşunda bulunmak amacıyla. Çünkü Spielberg’in filmi bir bütün olarak, en azından bu savaşın kaçınılmazlığına, savaşılması gerektiğini söylüyor.

Seyirciyi adeta bombardımana tutan o çıkarma sahnesinin ardından, Yüzbaşı John Miller ve adamları, özel bir görev alıyorlar. Onlara göre, bir “halkla ilişkiler” görevi. Üç ağabeyi de savaşta ölen Er James Ryan’ın annesi, üçünün de ölüm haberini aynı gün alacak... Ordu da zamanında Abraham Lincoln’ın benzer durumdaki (savaşta beş oğlunu kaybetmiş) bir anneye yazdığı mektuptan ilham alarak, ne pahasına olursa olsun Ryan kardeşlerin sonuncusunu kurtarmaya karar veriyor. Böylece Yüzbaşı Miller ve adamları, “Bir kişinin hayatı için sekiz kişinin hayatının tehlikeye atıldığı görev”e çıkıyorlar.

Patlamalarla, kanlı çatışmalarla donanmış bu ahlaki çelişki öyküsü, bir giriş, üç perde ve bir kapanış bölümü biçiminde düzenlenmiş. Filmin açılışına ve kapanışına ise, Amerikan bayrağı imza atıyor. Elbette bunun arsızca bir milliyetçilik gösterisi olduğunu düşünenler var. Aslında Spielberg’in filmi hakikaten de vatansever bir bakış açısına da sahip, ancak bunun kaynağı rengi solmuş Amerikan bayrağı değil, Spielberg’in resmettiği dehşeti yaşamış olanlara duyulan şükran duygusu. Aynı açılış ve kapanış sahnelerinde, Normandiya’da ölmüş askerlerin mezarlarının başında gördüğümüz yaşlı adamın gözlerinden ve söylediklerinden apaçık görülen şükran duygusu da bu konuda bir anahtar aslında.

Ryan'ın Değil, Miller'ın Öyküsü

Spielberg, gayet düz bir biçimde anlattığı bu üç perdelik öyküde, söz konusu açılışı kullanarak seyirciyi temel bir yanılgıya sürüklüyor. Mezarlıktaki ihtiyarın yaşlı gözlerinden, önce Omaha Kumsalı’na, sonra da bir çıkarma gemisinin içine, bir askerin titreyen ellerine geçiyoruz. Kamera bu askerin yüzünü gösterdiğinde, karşımıza Tom Hanks çıkıyor. Yaşlı adaminkinden sonra gördüğümüz ilk yüz bu ol-

duğundan (iki yüzün birbirini andırıyor olmasının da katkısıyla), Hanks'in oynadığı Yüzbaşı Miller'ı yaşlı adamın gençliği sanıyoruz. Ama öykünün sonuna gelinip Yüzbaşı Miller Er Ryan'ın yanbaşında son nefesini verdiğiğinde, kurtulanın, aslında filmin adından da anlaşılması gerektiği gibi, Er Ryan olduğunu görüyoruz. Ama bu, bütün öykünün merkezinde Yüzbaşı Miller'ın bulunduğu gerçeğini değiştirmiyor.

Spielberg'in anlatımı, bakış açısını neredeyse bir oyuna vardırıyor aslında. Yaşlı Ryan'dan geri dönüş yaptığımız için aslında öykünün onun üzerinden anlatılması gerekiyor, ama John Miller'ın üzerinden anlatılıyor. John Miller belli ki "evdeyken" Tom Hanks'in bütün özelliklerini barındıran, ama üzerinde savaşın tortusunu taşıdığı için giderek askerleşmiş bir karakter olarak, seyirciye sıradan birinin savaşta uzun bir süre geçirdikten sonra nasıl biri olacağı konusunda bir ipucu veriyor. Öte yandan, söz konusu seyircinin hatırı sayılır bir bölümü savaş yaşamamış olduğundan, özdeşleşebileceğimiz biri daha var: kültürlü, Fransızca ve Almanca bildiği için Miller tarafından göreve dahil edilen, savaş konusunda tamamen tecrübesiz Onbaşı Upham. Yüzbaşı Miller savaşın yıpratıcılığını ve kirleticiliğini temsil ederken, Onbaşı Upham bir anlamda "bu savaşın neden gerekli olduğu"nu temsil ediyor.

Upham barışçı biri. Esir aldıkları Alman askerini onun ısrarıyla salıverdiklerinde (Upham öldürmemeleri konusunda ısrar ediyor, yanlarında götürmeleri de olanaksız), filmin hepsini bu karara pişman edeceğini anlıyorsunuz. Nitekim öyle de oluyor ve finale doğru Yüzbaşı Miller'ı, salıverilen bu Alman askeri öldürüyor. Ve Sam Fuller'ın "The Big Red One"ını anımsatan bir sahne: barışçı Upham, teslim olmuş Alman askerleri arasında bulunan, salıverdikleri askeri vuruyor. Bu yan öykü sadece hayatını riske atmanın (yani savaşa katılmanın) değil, öldürmenin de gerekli olduğunu söylemeye hizmet ediyor. Genellikle ahlaki olarak pürüzsüz yüzeylerde gezinmeyi seven Spielberg'in, barışçı bir kişinin teslim olmuş bir adamı öldürme isteğini anlaşılır gösterebilmek için anlatımsal açıdan epey yatırım yaptığını açık görebiliyorsunuz.

Eski Spielberg'den Yeni Spielberg'e

Bu final çatışmasının olduğu kasaba, filmin Omaha Kumsalı Çıkarması'nın ardından ikinci zirvesini oluşturuyor. Yapım tasarımcısı Tom Sanders'ın eseri olan büyük bir bölümü yerle bir olmuş hayal ürünü Fransız köyü, içinde herhangi bir çatışma gerçekleşme bile savaş filmleri tarihine geçebilecek kadar etkileyici bir mekan. John Miller ve adamları, sonunda buldukları Er Ryan ve arkadaşlarıyla birlikte, Edith Piaf'ın yarısı yıkılmış binalardan yankılanan sesi eşliğinde, son çatışmayı burada bekliyorlar. Bu kurmaca köy, filmin en sinir bozucu sahnelerinden birine, bir SS subayının Er Mellish'in kulağına Almanca direnmemesini fısıldarken kalbine bıçağını yavaş yavaş soktuğu sahneye de mekan oluyor.

Spielberg'in Normandiya Çıkarması'na katılmış Amerikan askerlerinin bakış açısından anlattığı (ve savaşın dehşeti deyince, onların dehşetini yaşadığımız) bu öykü, savaşın nedenini niçinini araştıran, arkasındaki sebepleri arayan bir öykü değil. Savaştan ziyade, askerler üzerine bir öykü. Profesyonel askerler üzerine de değil, savaş gönderilmiş sivil insanlar üzerine. Spielberg de bu yüzden öyküsüne politik bir pencereden değil, çok daha alışık olduğu insani pencereden bakıyor. Savaşın doğruları ve yanlışları üzerine yorum yapmaktan ziyade, bir deneyimin paylaşılmasını amaçlayan bir film çıkarıyor ortaya. Bir anlamda "büyük şema"nın "küçük insanlar" üzerindeki etkilerini incelemeye alıyor. Üç saat zarfında Omaha Kumsalı Çıkarması'nın sersemliğini üzerinden atabilerseniz, karşınızda aslında tam da Spielberg'e uygun bir öykü bulacak, hatta Spielberg'in o "eski ve çığ" dokudan hareketle alıştığımız sinemasal görkemine nasıl tekrar kavuştuğunu hayretle izleyeceksiniz. Belki "Saving Private Ryan" Spielberg'in diğer filmleri kadar sinemayla beslenen bir film değil, ve belki bütün film eski Spielberg'le yeni yeni ortaya çıkan bir Spielberg arasında sürekli mekik dokuyor.. Ama usta yönetmenin öylesine yetkin bir sinema gözü var ki, benzeri olsun olmasın, filmi buram buram sinema kokuyor. Bu yüzden, yıllar sonra onlarca benzeriyle çevrelenmiş, "klasik savaş filmi" haline gelmesi neredeyse kaçınılmaz bir durum.

BİR KARAKTER: Yüzbaşı John Miller (Tom Hanks)

Korkan, elleri titreyen, savaşın dehşeti karşısında küçük bir şok geçiren, öldürmekten zerrece haz etmeyen ve kendisine bıraksanız muhtemelen kalkıp eve dönecek olan bu karakter, Spielberg'in hede flerine son derece uygun düşüyor.

Tom Hanks'ın kariyeri sıradan ve canayakın adamın zirvelerinde yapılan bir gezintiden oluşuyor. 80'lerin "Splash", "The Man With One Red Shoe" ve "Burbs" gibi komedilerinde parlayan çocuksu ifadesi, onun bir yıldız olarak rotasını çizmişti bile. Buram buram iyi kalpli komşu çocuğu kokuyordu. Her yerinden, en vahşi durumları bile dengeleyen bir tür sıradanlık ışıyordu. Komedi filmlerinin sevimli yıldızından romantik komedi erkeğine, oradan da Amerikan kahramanına geçerken hep bu sıradanlık haresine tutundu. Güven ve konfor vaat eden tipi, onu Meg Ryan'ın sevgilisi ve Apollo 13 ekibinin lideri haline getirdi... Her zaman "iyi"liğinden ve "sağduyu"sundan emin olduğumuz, tahmin ettiğimiz gibi davranan, seyirciyi vahşice kutuplaştıracak sivriliklere fazla yüz vermeyen bu özdeşleşme odağı, bir anlamda yeni James Stewart haline geldi.

Bu yüzden Tom Hanks, savaş gibi vahşiliğiyle sersemleten ve gerçeklik duygumuzun sınırlarını zorlayan bir ortam için, ideal ağırlık merkezini oluşturuyor. Savaş, onun simgesi haline geldiği geleneksel değerlerin külliye yerlerde süründüğü bir varoluş biçimi. "Uygun" davranışın bir dolaba kilitlendiği ve sadece emredilenin yapıldığı, "normal" (sivil) hayatta neyin ne olduğunun beş para etmediği bir varoluş biçimi. Dolayısıyla Hanks'ın sıradan adamı da, kendini erdemlerinin önemli kısmını evde bırakmış biri olarak, tanınmaz hale gelmiş bulunuyor. Yüzbaşı John Miller'ın nereli olduğunu, savaştan önce ne iş yaptığını kimse bilmiyor. Emirlerine uyuyor, emirlerini veriyor ve elinden geleni yapıyor; bunun ötesinde nasıl bir insan olduğu hakkında kimsenin pek fazla fikri yok. Bu konuda bir bahis bile açılmış.

Öte yandan, John Miller esrarengiz bir savaş manikesi falan değil. Aslında orada olmamayı, eve dönmeyi isteyen, ama o zamana kadar da "gerekeni" yapan bir görevli. Belli ki emrindeki askerler onun

hiç sızlanmaması ve her şeyi olduğu gibi kabul etmesi üzerine tecrübeli, sert ve belki de soğuk bir profesyonel çizmişler kafalarında, ama Yüzbaşı Miller'ın beden dilini takip ettiğinizde, savaş tortusunun altında, tanıdığınız Hanks'in izlerini görmeye başlıyorsunuz. Mutedil bir mizah duygusuna sahip, anlayışlı, emirlere uysa da sonuçları üzerine düşünen, temelde iyi kalpli ve nazık biri. En azından "evde" bırakılan kişi öyle biri. Bir sürü insan öldürdükten ve komutasındaki bir sürü insanın ölümüne karar verdikten sonra, bildiğimiz Tom Hanks artık Yüzbaşı'nın silik bir gölgesi haline gelmiş; "Öldürdüğüm her insan beni evden daha da uzaklaştırıyormuş gibi geliyor," diyor.

Savaş ve genel olarak askerlik insanın kimliksizleşmesi de demek bir anlamda. Bir makinenin parçası olmak, kendi mantığının büyük bir makinenin mantığına teslim olması da demek. "İyi adam" Hanks'in solup silikleşmeye başlamasının altında, yaptıklarının sonuçları kadar, bu mekanizmanın doğası da yatıyor. Yüzbaşı Miller'ın çelişkisi de bu: Bir taraftan görevini yapmak, iyi yapmak istiyor, bir taraftan da bu yönde attığı her adımla aslında kendinden uzaklaştığını seziyor. Savaşın dehşetine uzun süre maruz kalmaktan dolayı titremeye başlamış olan elleri de adeta kendiyile verdiği bu savaşın bir göstergesi haline geliyor.

Korkan, elleri titreyen, savaşın dehşeti karşısında küçük bir şok geçiren, öldürmekten zerrece haz etmeyen ve kendisine bıraksanız muhtemelen kalkıp eve dönecek olan bu karakter, Spielberg'in hedeflerine son derece uygun düşüyor. Çünkü yönetmen, sıradan olanın içinde kahramanlığı arıyor; mitik bir John Wayne figürünün değil, savaşın orta yerine fırlatılmış ve yaptıklarını ülkesinin hayrından ziyade pek de başka bir çaresi olmadığı için yapan bir karakterin peşinde. Tom Hanks de bunu ona sağlıyor. Sonuçta, Amerika'nın "iyi adam"ı Tom Hanks'in elektriğine sahip olan Yüzbaşı Miller'ın evde bıraktığı öğretmenden uzaklaşmaya başlaması, kendi karakterinden çok savaşın niteliği üzerine bir şeyler söylüyor aslında.

BİR SAHNE: Omaha Kumsalı Çıkarması

Steven Spielberg, “Saving Private Ryan”ın beşinci dakikasında seyirciyi savaşın dehşet verici ayrıntılarının içine çekerek, sinemada tam anlamıyla tarih yazmaya girişiyor. Sinema salonunun güvenli koltuklarında oturan insanlara sıcak çatışmanın son derece kanlı, ümitsiz ve kaotik gerçekliğini bütün sarsıcılığıyla yaşatmakla kalmıyor, bir janrın değişimini naklen izleme fırsatı da veriyor.

Steven Spielberg’in “Saving Private Ryan”da hedeflediği şeylerin başında savaşı görkeminden sıyırmak, “olduğu gibi” resmetmek geliyor. Bu konuda ne kadar ciddi olduğunun kanıtı da, filmin kısa giriş sahnesinin hemen ardından gelen “Omaha” Kumsalı Çıkarması. Yaklaşık 25 dakikalık gıgı, sırlıklam, inanılmaz derecede kanlı ve şoke edici bir sıcak çatışma sekansı.

Normandiya’da ölen Müttefik Kuvvetleri askerlerinin mezarlarını ziyaret eden ihtiyar adamın yaşlı mavi gözlerinden, “Omaha” kod adlı kumsala geçiyoruz. Bulutlu bir havada, kamera yer seviyesinde duruyor ve kuma yerleştirilmiş metal engelleri görüntülüyor. Spielberg İkinci Dünya Savaşı’nın gidişatında hayati bir yere sahip olan bu çıkarmada emir komuta zincirinin zirveleriyle hiç haşır neşir olmadan, bizi doğruca çıkarma gemisinin içinde titreyen ellere, kusan askerlere götürüyor. Söz konusu ellerin sahibi Yüzbaşı John Miller. Etrafındaki askerlere kumsala çıktıklarında yapmaları gerekenlere dair kısa komutlar veriyor, ama söz konusu askerlerin üzerine çökmüş olan korkuyu gördüğünüz andan itibaren hiçbir şeyin askeri taktiklerin temizliğinde gerçekleşmeyeceğini anlıyorsunuz. Nitekim çıkarma gemisinin kapağı iner inmez kaos başlıyor: Alman makineli tüfeklerinin yoğun ateşi altında, ilk birkaç sıradaki adam daha ilk birkaç saniyede ölüyor. Ölenlerin sayısı arttıkça arkalardakiler canlarını kurtarmak için çareyi yandan denize atlamakta buluyorlar – ama bazıları için bu da kurtuluş olmuyor. Suyun içinde vurulanlar, boğulanlar...

Spielberg bütün bu süre boyunca, sekansın başında kamerasını yerde tutarak verdiği ipucuna sadık kalıyor. Kamera hep yere yakın, hep askerlerin arasında duruyor. Makineli tüfeğe daha küçük bir he-

def teşkil edebilmek için eğilerek ilerleyen, metal engellerin arkasına çöken, yere uzanan askerlerle birlikte geziniyor. Kumsalda hızla, adeta panik içinde dolaşıyor. Şurası kesin: Bu kameranın ayrıcalıklı bir konumu yok. Aksiyonun dışına çıkmıyor, geri çekilmiyor, yükselmiyor; bize en ufak bir rahatlama hissi – en ufak bir mesafe hissi – vermeye yanaşmıyor. Bu yüzden biz seyirciler, bu kaosu ortasında, görünüşe bakılırsa “kendi canını kurtarmaya çalışan” bir kameraya yapışarak, rehbersiz kalıyoruz.

Birkaç açıdan çok etkili bir yöntem bu. Öncelikle, bizi tam anlamıyla aksiyonun içine hapsediyor, nefessiz bırakıyor ve bombardımandan kurtulmamıza müsaade etmiyor. Ayrıca, kamerayı büyük ölçüde insan bedeninin kısıtlamalarına tabi tutarak, onun da bir “insan” olduğu hissini yaratıyor ve bütün bu sekansa belgesel havası veriyor. Savaşı görüntülemeye gelmiş ama kapak indiği andan itibaren, bütün bu sekansın anlatmaya çalıştığı ruh haline kapılarak, sadece canını kurtarmaya odaklanmış bir (ya da birkaç) muhabirin çektiklerini izliyoruz sanki. Kamera titriyor, yere iniyor, sallanıyor, objektife kan sıçırıyor... Hatta askerlerle birlikte geminin yan tarafından denize atlıyor!

Spielberg'in bu sekanstaki neredeyse cilasız ve çiğ görüntüleri, sıcağın çatışmanın doğasını yansıtmada çok güçlü bir araç haline geliyor. Gözümüzün önünde kan gövdeyi götürüyor, gözümüzün ucunda bir sürü dehşet verici şey oluyor. Kollar kopuyor, bedenler parçalanıyor, insanların iç organları kumların üstüne saçılıyor. Bütün bu kanlı karmaşayı gerçek bir olayın rastlantısallığına yakın bir kurguyla izliyoruz. Usta yönetmenin bu sekanstaki en büyük başarısı, hiçbir şeyin koreografisinin yapılmamış, hiçbir şeyin tasarlanmamış ve “sinemasallaştırılmamış” olduğu hissini verebilmesi. Oysa ki en ünlü Hollywood düşlerinden bazılarının yaratıcısı, tam teşekküllü gerçekçiğe soyunduğunda bile, izleyicisine hücrelerine işlemiş geleneksel sinema estetiği ve ritminden bir şeyler sunmaktan geri kalmıyor. Örneğin çıkarmanın hemen başında denize atlayan askerleri takip ederek, sualtında bir tür “doğal ağır çekim” elde ediyor; Tom Hanks'ın metal engellerden birinin arkasına sığındığında etrafındaki kaos karşısında yaşadığı şaşkınlığı iletme için sesi tamamen keserek bir tür rüya (ya da kabus) hissi yaratıyor. Zaten bütün sekans rüya yavaşlığın-

dan ansızın delice bir hıza sıçrayan, tekinsiz bir ritme sahip. Bedeni adrenalin pompalayan birinin yaşadığı o tuhaf zaman hissine benzeyen bir şey bu.

Grilerin ve soluk yeşillerin hakim olduğu, kanın siyaha çaldığı bir renk paletinde, bütün çatışma gerçekliğinin kendisinin ötesinde bir tür “gerçeklik kabusu”na dönüşüyor. Hayatı kendi vizyonuna göre bükmek gibi bir meyle sahip olan Spielberg, bu sekansta kendi kafasındakileri, “Spielberg’in dünyası”nı bırakıp (bu filmde storyboard’dan mümkün olduğunca kaçınmış), aksiyonun böğrüne dalıyor... Ve savaşa dair seslerle resimlerin kaotik gibi görünen ama inanılmaz bir kurgu maharetiyle biraraya geldiği, kusursuz bir simülasyona imza atıyor. Görünürdeki çığlığı içinde son derece stili-ze bir belgesel simülasyonuna.

BİR SİNEMACI: Janusz Kaminski

Steven Spielberg ile Janusz Kaminski, ilginç bir ikili oluşturunlar. Kendini her zaman David Lean ekolünün bir uzantısı olarak görmüş olan yönetmen, görkemli bir görsellik eşliğinde klasik dramatik yapıyı işleten sinemasıyla tanınıyor. Bu yönetmenin son yıllardaki görüntü yönetmeninin estetik anlayışında ise karanlık, kasvet ve gölgeler özel bir yere sahip. “O, klasik güzellikle ilgileniyor,” diyor Kaminski. “Ben kasvette güzellik görüyorum.”

Hollywood’da hep müthiş seyirliklerin yaratıcısı olarak görül-müş olan Spielberg, 90’lı yıllarda Oscar ödülüne kitlendiğinde, yanında Janusz Kaminski vardı. Polonya’da doğan ve büyüyen, 21 yaşında Amerika’ya gelen Kaminski, 90’ların başında sinema filmlerinde görüntü yönetmenliği yapmaya başlamıştı. Talihi hızla açıldı ve üç sene zarfında, Hollywood’un en ünlü (ve güçlü) yönetmenlerinden biriyle çalışmaya başladı. Spielberg, yapımcılığını üstlendiği bir TV dizisinin pilot bölümünde Kaminski’nin çıkardığı işten çok etkilenmişti; Oscar heykelciğine yaptığı yolculukta onu da yanına aldı.

Kaminski’nin Spielberg sinemasıyla daha ilk etkileşiminden, ortaya epey yankı yaratan bir film çıktı: “Schindler’s List”. Steven

Spielberg bu filmle söz konusu Oscar heykelciğine ilk kez uzanırken (şaşırmayın, Scorsese hâlâ alamadı), belleklere yer eden siyah/beyaz görüntüleriyle Kaminski de bir Oscar alıyordu. Spielberg ve Kaminski, Yahudi Soykırımı üzerine kurulu bu öyküyü Alman dışavurumculuğunu anımsatan bir kasvetle donatarak, ortaya belgesel-vari gerçeklik duygusuyla örülü bir “kabus dram” çıkarıyorlardı.

Her zaman etkiye kilitlenmiş bir sinemacı olan Spielberg, böylece yeni silahını bulmuş oldu. Tarihin acı verici gerçeklerinin, aslına mümkün olduğu kadar yakın temsillerini yaratmak. Janusz Kaminski, bu iş için biçilmiş kaftandı. Hollywood’un alışlagelmiş görsel dokularını ve kalıplarını olduğu gibi alıp kullanmaya pek yanaşmıyordu, kendi görselliğini oluşturmaya meyilliydi. Spielberg’in kölelik konusunu ele aldığı “Amistad”da Kaminski, beylik dönem filmi estetiğinden daha gerçekçi bir görsellik yakalamaya çalıştı. “Saving Private Ryan”da ise Spielberg’in gelmiş geçmiş en gerçekçi görünen savaş sahnelerini yaratmasına yardım etti.

Kaminski’nin görüntüleri kasvete olduğu kadar, dramatik sinemada belgesel-vari bir gerçeklik duygusuna da kucak açıyor. “Saving Private Ryan”da bu duygu, sürekli hareket halindeki kameralarla, grinin ve cansız bir yeşilin hüküm sürdüğü soluk bir renk paletiyle, bazen iyiden iyiye çığ görünen görüntülerle destekleniyor. Spielberg’in “eski Hollywood usulü” bir İkinci Dünya Savaşı filmi çekmeme konusundaki kararlılığı, yönetmeni ve görüntü yönetmenini kameralardan laboratuvar işlemlerine ve lenslere kadar her şeyle oynayarak, görüntülerin üzerinden “şıklığı sıyrıp almaya” varmış. Bu görüntülerin Normandiya Çıkarması’na katılan birkaç kameraman tarafından çekilmiş olduğu hissini uyandırmayı amaç edindiklerinden, 40’lı yıllardaki kameraların yakaladığı görüntülerdeki dokuya yakın bir doku elde etmeye çalışmışlar. (“Saving Private Ryan”daki Omaha Beach Çıkarması sekansına dair ayrıntılı bilgi için “Bir Sahne” bölümüne bakabilirsiniz).

Sonuçta Kaminski, ikinci Oscar’ını aldı. Savaş filmi estetiğini adeta baştan yaratan “Saving Private Ryan”daki çalışması, “Schindler’s List” ve “Amistad”dakilerle birleşince, Janusz

Kaminski'nin yeni kuşağın "tarihi film" konusundaki estetik anlayışını biçimlendirdiği söylenebilir. Gerçekliğin tortuyla, çiğlikle, kasvetle ve donuklukla tanımlandığı, sahicilik duygusunun dramatik bir hal aldığı, göz kamaştırıcı bir simülasyon sineması onunki.

Polonyalı sinemacının görsel dünyasına daha sonra sadece tarihi filmlerde değil, "geleceğin tarihi"ni resmetmeye çalışan "Minority Report" ve "War of the Worlds" gibi filmlerde de konuk olduk. Bu filmler Kaminski'nin Spielberg sineması üzerindeki etkisini bir kez daha görmemizi sağladı: Yönetmenin sinemasının bu filmlerde daha karanlık ve genel olarak daha "yeni" bir doku kazanmış olduğu görülebiliyordu. Kaminski sonunda Spielberg'i "karanlık taraf"a çekme yolunda hayal ettiği "küçük erotik film"ini yaptırabilecek mi bilinmez ama, Spielberg sinemasının 2000'lere gücünden bir şey yitirmeden geçişinde onun katkısı da görmezden gelinemez.

Mart, 2003

Saving Private Ryan (1998)

Yönetmen: Steven Spielberg. **Senaryo:** Robert Rodat.

Görüntü Yönetmeni: Janusz Kaminski. **Müzik:** John Williams.

Yapım Tasarımı: Tom Sanders. **Kurgu:** Michael Kahn.

Sanat Yönetmenleri: Tom Brown, Ricky Eyres, Chris Seagers, Alan Tomkins. **Dekor:** Lisa Dean Kavanaugh. **Kostüm:** Joanna Johnston.

Yapımcılar: Ian Bryce, Mark Gordon, Gary Levinsohn, Steven Spielberg.

Oyuncular: Tom Hanks (Yüzbaşı John Miller), Edward Burns (Er Richard Reiben), Tom Sizemore (Çavuş Michael Horvath), Matt Damon (Er James Ryan), Jeremy Davies (Onbaşı Timothy Upham), Adam Goldberg (Er Stanley Mellish), Barry Pepper (Er Daniel Jackson), Giovanni Ribisi (Er Irwin Wade), Vin Diesel (Er Adrian Caparzo), Ted Danson (Yüzbaşı Fred Hamill).



Kutlukhan Kutlu

1972'de İstanbul'da doğdu. Kadıköy Anadolu Lisesi'ni ve İstanbul Üniversitesi İngiliz Dili ve Edebiyatı bölümünü bitirdi. 1991'de Nokta dergisinin Ne Nerede ekini çıkaran kadroya katılarak sinema, edebiyat ve müzik üzerine yazmaya başladı, o zamandan beri de çeşitli yayın organlarında yazarlık ve editörlük yaptı.

Radikal, Yeni Binyıl, Akşam gazeteleri ve Sinerama, Picus ve Total Film dergileri de dahil olmak üzere çok sayıda farklı yere yazdı. Hâlen Taraf gazetesine haftalık, Total Film'e aylık sinema yazıları yazmayı sürdürüyor. Ancak en uzun süredir çalıştığı yayın organı, 1995'ten beri düzenli olarak film eleştirileri ve inceleme yazıları yazdığı Sinema Merkez dergisi. Bu dergide devam ettirdiği iki de uzun soluklu serisi var: Sinemayı Değiştiren Modern Klasikler ve Günümüzün Klasikleri. Ayrıca bir taraftan çevirmenlik de yapıyor. Çevirileri arasında Harry Potter serisinden kitaplar ve Alberto Manguel'in Hayali Yerler Sözlüğü sayılabilir.

Sinema Merkez'in ücretsiz ekidir.

