

BURNING: KADIN KUNDAKÇILARI

Erdem İlic

Konu metaforlar olduğunda sinema eleştirisi tökezler. Film çözümlemeyi neredeyse her bir imgeyi soyut bir kavramın metaforuna ya da bir mite gönderme olarak tanımlayıp, spekülatif bir sözlükçeye dönüştürme eğilimi ile sık karşılaşıyoruz: Çekmece bilinçaltı, kuyu teolojik bir kıssa. Bu eğilime, fazlasıyla öznel olduğu, teorik bir çerçeveden beslenmediği ve apofenik bir yaklaşım geliştirdiği gerekçesi ile itirazlar da gecikmez. Filmleri metaforik eğilimlerle çokça yorumlanmış başlıca yönetmenlerden biri olan **Tarkovski**'nin deyişiyle “sinema dolaysız bir araçtır.” (2008: 48) Çekmece çekmecedir. Yolda uyukladığı için boynu tutulan İsa onu kafasının altına koyup amacının dışında kullanır yalnızca (*İklimler*, 2006). Kuyu bir su kuyusudur. Emekli öğretmen İdris'in çorak bir toprak parçasına bereket getirme amacı için kazılır (*Ahlat Ağacı*, 2019). Bütün bunlara karşın, sinematografik imgeler üzerinden metaforik yaklaşımlara kapıları tamamen kapatmak da pek mümkün görünmez. Ana karakteri Melanie'yi telefon kulübesinin içine hapsederek kafesteki kuşa dönüştürdüğünü bizzat **Hitchcock** söyler. *Taxi Driver*'ın (Scorsese, 1976) senaryo yazarı **Paul Schrader** için de taksici, “kentsel yalnızlık” temasının mükemmel bir metaforudur (Whittock, 1990). Metaforu görüntünün kendisi olarak tanımlayan **Tarkovski**, kendisini metaforik yollardan ifade etmeyi tercih ettiğini de söyler: “Hayatımız metafor, başından sonuna kadar. Etrafımızdaki her şey metafor.” (2009: 108)

Yönetmenliğini **Chang-dong Lee**'nin yaptığı *Burning* (Boeing, 2018) filmi ise bu çetrefilli konuyu imgenin esnek alanından çıkarıp, yuvasına, dilin temel edimine döndürecektir. Burada metafor, zenginliğinin nereden geldiği bir muamma olan, kendisi için bu aralar oyun ve iş arasında çok bir fark olmadığını söyleyen Ben'in kibirli ve narsisist oyununun aracına döner. Yemek yapmayı sevmesinin sebebi, bu işin Tanrı'ya kurban vermeye benzemesidir. Ben, metaforun

ne olduğunu bilecek bir kültürel sermayeye sahip olmayan, ancak sözün düz anlamıyla öykünün kurbanı olan Hae-mi ile diyalogunda, “kurban” sözü ile kast ettiğinin metafor olduğunu söyleyecektir. Ancak Ben’in metaforlarla oyunu bununla sınırlı değildir. Yazar olmak isteyen ana karakter Lee Jong-su’ya hobisinin sera yakmak olduğunu söylediğinde, **Faulkner**’in öyküsünden esinlenerek uydurduğu, bulmaca kılığında bir metaforik ifade kullanırken, aynı zamanda bu yaptığını Lee Jong-su’dan gizleyerek onu bir labirentin içine fırlatır. Ben için en iyi tempo budur. Sera yakmak, nabzı hissetmesini sağlar. Bu, elbette başkasının serasıdır. Teknik olarak bir suçtur ama Kore polisi bu tür suçlarla pek ilgilenmez. Kararı Ben vermez. Seralar yakılmayı bekler, O yalnızca bunu kabul eder. Yenisini yakma vakti gelmiştir ve kurban seçilmiştir. Jong-su’ya çok ama çok yakın bir yerde... “Sinemanın büyük labirent yaratıcıları,” der **Pascal Bonitzer** “aynı zamanda sinemanın büyük yaratıcılarıdır. Labirent uzay-zamanda bir yolculuktur, yani bizzat sinemanın içinde bir yolculuk.” (2011: 67) Labirent, metafordur.

Ancak karşımızda, bakışını ideolojisizleştirmeye çalışıp, söz oyunları ya da bilimcilerle ilgi çekmeye çalışan bir film yoktur. Aksine **Burning**, doğrudan toplumsal uzamdaki çelişki, ayırım ve çatışmalar üzerine bir filmidir. Sınıflar, görünüşler, değerler karşısında sahanın çoklu karmaşasından değil, ekranın melodramatik imgesinden beslenmek, ideoloji borazanlığının alışkanlıklarından biridir. Buna karşın **Burning**’de karşımızdaki imge melodramatik değil, dramatiktir. Başlıca üç karakter, üç ayrı sınıfsal konumun temsili konumundadır. Okulunu bitirmiş, yazar olmaya çalışan Lee Jong-su ile yaşamının bu kesitinde karşılaştığı Shin Hae-mi arasında **Pierre Bourdieu**’nun (2015) “kültürel sermaye” kavramına denk düşecek bir ayırım söz konusudur. Eski arkadaşının sözleri ile bir roman kahramanı olmaya uygun, hayatında iniş ve çıkışları olan, gururu ile ünlü, eski asker, köyüne dönüp hayvancılık yapan, ani öfke patlamaları nedeniyle sahip olduklarını kaybeden bir baba ile, evi terk etmiş bir annenin çocuğu olan ana karakter Lee Jong-su, yazar olmayı başarıp kültürel sermayesi ile sınıf atlama kaygısı içinde bir gençtir. Hae-mi, ailesi ile görüşmeyen, naif ve otantik, formel bir eğitim almamış bir işçi iken, Ben ise, servetinin kaynağı belirsiz, bu nedenle Jong-su’nun *Great Gatsby* lakabını taktığı kişileşmiş sermaye olarak kendisini hepsinin üzerinde konumlar.

Lee Jong-su’nun adım adım içine sürükleneceği labirent, Afrika seyahatine çıkan Hae-mi’nin, görünmez kedisini besleme görevini üstlenmesi ile başlar. Ancak

Jong-su, art arda gelen yeni “yokluklar” ile karşılaşmak zorunda kalır. Kedinin yokluğuna, Hae-mi’nin çocukken düştüğü kuyunun yokluğu ve Ben’in yaktığını iddia ettiği seranın yokluğu eklenirken; en önemlisi, en son evinde üstsüz dans ederken gördüğü Hae-mi’nin yokluğu yaşamını bir kabusu çevirir. Üçünün son kez bir araya geldiği, Jong-su’nun evinde geçen sekans, filmin kırılma anlarını içerir. Eski evini görmeye gelen, ama bulamayan Hae-mi, düştüğü kuyudan burada bahsederken; Ben, sera yakma tutkusunu Jong-su’ya burada anlatır. Hae-mi’nin gözyaşları ile sonlanan dansının ardından yönetmenin kamerasını, **Passolini**’nin (1976) “serbest dolaylı öznel” adını verdiği, varlığını hissettiren, poetik üsluba çevirerek günbatımına (ve Kuzey Kore’ye) uzun ve sakin bakışının nedeni de bu anın birçok kırılmayı beraberinde getirecek olmasıdır.



Hiçbir iz bırakmadan kaybolan Hae-mi’nin ardından Jong-su’nun, onu bir labirentin içine atacak olan umutsuz arayışları yalnızca Hae-mi’yi değil kediyi, seraları, kuyuyu da kapsar. Ben’in sözleri ile Hae-mi, görüldüğünden çok daha yalnız bir insandır. Ailesiyle görüşmez, hiç arkadaşı yoktur. Tıpkı terk edilmiş bir sera gibi. Yine Ben’in sözleri ile duman olup uçmuştur. Tıpkı beş dakikada yanan bir sera gibi. Köyün diğer eski sakinlerinin sözlerinin aksine, Jong-su’nun annesi eskiden bir kör kuyu olduğunu hatırlar. Kedi, ustaca bir öznel algı içeren plan ile Ben’in evinde görünür. Ancak Hae-mi, pandomim konusunda söylediği gibi “orada olmadığını unutmanın” haricinde bir daha görünmeyecektir. Çünkü Hae-mi, Jong-su’nun çok yakınındaki seradır. Ben, alçak bir kadın kundakçısıdır. Servetinin kaynağı kadınların bedeninden, narsisist karakteri ise gözyaşı dökenleri sadece ilginç bulmasından, kurbanlarının acılarına olan duyarsızlığından, daha da ötesinde hem kadınları hem de dalga geçip oradan oraya koşturduğu Jong-su’yu

oyununun malzemesi yapmasından gelir. Eşzamanlı bir varoluş iddiasıyla her yerde olduğunu söyleyerek kendisini yüceltir. Eylemini doğanın etiğine bağlar, sanki etik verili bir olguymuş gibi. Bunun karşısına **Nietzsche**'nin bir aforizmasını güçlü yanıt olarak çıkarmakta yarar vardır: “Ahlaki olgular yoktur, yalnızca olguların bir ahlaki yorumu vardır.” (2002: 64)

“Labirent yüzün silinmesi ve kaybolması ile başlar, yüz labirent olduğunda çıkış bulunur.” (Bonitzer, 2011: 57) Aranan yüz bulunamayacaktır. Labirentten çıkış artık mümkün değildir. Sözün düz anlamı ile metaforik anlamının bu anlatsal kesişmesi, babasının öfke patlamalarından yakınan Lee Jong-su'nun mimetik davranışını Ben üzerinde göstermesi ile gerçekleşir. Kadın kundakçısı, imgenin de düz anlamıyla kundaklanır. Bu, oldukça sert, tartışmaya ve eleştiriye açık bir sondur. Ama ahlaki olgu yoktur.

Kaynaklar

- Bonitzer, P., (2011), *Kör Alan ve Dekadrajlar*, (çev.) İ. Yasar, İstanbul: Metis.
- Bourdieu, P., (2015), *Ayrım: Beğeni Yargısının Toplumsal Eleştirisi*, (çev.) D.F. Şannan ve A.G.Berkkut, Ankara: Heretik.
- Nietzsche, F. (2002), *Beyond Good and Evil*, (çev.) J. Norman, Cambridge: Cambridge University Press.
- Pasolini, P.P. (1976), “The Cinema of Poetry”, *Movies and Methods*. Vol. 1., der. Bill Nichols, Berkeley: University of California Press.
- Tarkovski, A., (2008), *Mühürleşmiş Zaman*, (çev.) F. Ant, İstanbul: Agora.
- Tarkovski, A., (2009), *Şiirsel Sinema*, (çev.) E. Kılıç, İstanbul: Agora.
- Whittock, T., (1990), *Metaphor and Film*, Cambridge: Cambridge University Press.