

# KARDELEN EKSPRESİ YOLCUSU KALMASIN! (*SNOWPIERCER*)

Cem Kayalığıl

*Snowpiercer* (2013), **Bong Joon-ho**'ya Altın Palmiye ve dört dalda Akademi Ödülü getiren *Parazit* gibi (Parasite / Gisaengchung, 2019), sınıfsal ayrıma ilişkin alegorik bir kurgu içeriyor. Filmin düzeneği, **Lob** ve **Rochette** imzalı Fransız çizgi romanı *Le Transperceneige*'deki (1982) post-apokaliptik *duruma* dayanıyor: Küresel bir felaket sonucunda dünya buzul çağına geçmiş; hayatta kalan insanlar, kendilerini gezegen koşullarından yalıtın, kar ve buzu "delip geçen" (Fr. *transperce* / İng. *pierce*) devasa bir tren içerisinde, sürekli yolculuk halinde. **Bong**'un filminde tren, teknokrat Wilford'ın yarattığı, mühendislik harikası bir devridaim makinesi (*perpetuum mobile*) olarak tanıtılıyor. Bildiğimiz termodinamik yasalarını ihlal eden donanımına göndermeli bir metonimiyle "Motor" (*The Engine*) olarak anılıyor. Gezegen üzerindeki kesintisiz ray hattını kat etmesi tam olarak bir dünya yılını alan tren için *yılbaşı*, Yekaterina Köprüsü'nden geçişle imleniyor; zamansal olmaktan ziyade mekansal bir anlam kazanıyor. Anlatının kurulduğu yıl bize en başta 2031 olarak veriliyor; ama filmsel söylemde bu değil de Motor'un *17 yıldır işliyor oluşu* vurgulanıyor. Bir başka deyişle, takvimlendirmeye değil, Motor'un tarihine ve yolculuğunun sürekliliğine önem veriliyor. Öte yandan, biz elbette "2031, eksi 17" işlemini yapma hevesini duyuyoruz. Kopya vereyim: Cevap 2014. Yani, aşağı yukarı, filmin seyirciyle ilk buluştuğu yıllara işaret ediliyor. Öyleyse şunu anlamamız gerekiyor: Film hikayesinin dayandığı felaket ve onun getirileri, dünyamızın şimdiki haliyle bağdaştırılıyor. *Snowpiercer* buradan ve bugünden hareketle bir gelecek projeksiyonu yaratma iddiasını taşıyor.

Hikaye tam da Motor'un 18. yılının başlayacağı günde kuruluyor. Silah kuşanmış askerler, izbe vagonlardaki derbeder insanları dizip kelle hesabı yapıyor, sonra hepsine pestilimsi protein barları getiriyor. Filmin yan karakterlerinden Edgar'a bu

iğrenç protein barlarından gına gelmiş; Edgar, ön vagondakilerin yediği bifteklere özeniyor. Edgar onların biftek yediğinden nasıl haberdar, burası cevapsız kalıyor, ama mesele o değil tabii. Bizim buradan öğrenmemiz gereken şey, arka ile ön vagonlar arasında bir ayrımcılığın yapıldığı ve o noktada özdeşleştiğimiz *ezilenlerin* silah zoruyla baskı altında tutulduğu. Sözün özü, bu trende sınıflı bir yapı söz konusu. Ön vagonlardaki belirsiz birtakım ihtiyaçlar yüzünden, yanında konumlandırıldığımız grubun bazı üyeleri zorla alıkonuluyor: Yaşlıca bir adam keman çalması için eşinden, iki küçük çocuk ise boylarına ilişkin —o noktada anlamadığımız— bir hesaptan ötürü ebeveynlerinden uzaklaştırılıp, kapalı kapılar ardından ön taraflara götürülüyor. Bunlara karşı koyanlara, hayal gücümüzü zorlayıcı cezalar uygulanıyor. Sahneye, Wilford'ın sözcüsü konumundaki, son derece gıcık bir aksan ve entonasyona sahip, nefret uyandırıcı Mason çıkıyor (tanınmaz halde bir **Tilda Swinton**); kürk kuşanmış haliyle, “*Sizler ayakkabısınız, ayakkabı ayağa giyilir, başta ise şapka olur; ayakkabı başa giyilmez, başa şapka takılır. Yerinizi bileceksiniz! Bu budur!*” diyor.



Post-apokaliptik renksizliğin tanımladığı çerçevelerdeki bu gülünç yapaylıkla filmdeki ilk grotesk fırça darbelerini atan **Bong**'un, filmin bilge ve iyi (görünümlü) karakterine Gilliam adını koymasına boşuna olmasa gerek. Bu karakterin, **1984**'ün (Michael Radford, 1984) başrol oyuncusu **John Hurt** tarafından canlandırılması da ayrı bir metinlerarası işlev görüyor (dersem aşırı yorum yapmış olmam sanırım): Bütün yolculardan, gerek erişilmez Wilford'ın şahsına gerekse onun bir nimeti olarak tanıtılan Motor'una dönük bir itaat, yüceltme ve tapınma bekleniyor. Oysa

Wilford, tıpkı **George Orwell**'in yapıtındaki O'Brien gibi hayaletimsi bir varlığa/yokluğa sahip. (Zaten, sonlara doğru beden kazandığında da mitik korkunçluğunun içini doldurmaya ihtiyacı olmayan bir ölümlüden ibaret olduğunun altı çizilecek.)

Arka vagonlara sıkıştırılmış insanlar, harekete geçmeye dünden razı ve belki daha önemlisi, farklı ırklardan oluşan çokkültürlü bir grup olarak resmediliyor. Bekledikleri tek şey, filmin ana karakteri Curtis Everett'ten (**Chris Evans**) gelecek işaret. Curtis, akıl hocası Gilliam'la birlikte, kaynağı muğlak olarak kendilerine ulaştırılan şifreleri yorumlayarak zamanın geldiğini anlayıp ayaklanmayı başlatıyor. Bize gösterilen ilk şifre "Namgoong" (daha sonra başka şifreler de alacaklar); bu, trenin ilerisindeki bir hücrede tutulan bir güvenlik uzmanının adı. Önce ona ulaşmaları gerekiyor ki Namgoong (**Parazit**'ten ve **Park Chan-wook** filmlerinden bildiğimiz **Song Kang-ho**), sonraki vagonların kapılarını açsın ve önlere doğru ilerlenebilsin. Tabii asıl varılması gereken yer, bir lokomotiften çok daha fazlası olduğunu anladığımız Motor (ve muhtemelen Wilford da orada). Bu stratejik hedefi Curtis çok manidar şekilde ifade ediyor:

*Motor'un kontrolü demek, dünyanın kontrolü demek. Geçmişteki devrimlerin hepsi başarısızdı, çünkü onlar Motor'u ele geçirmedi.*

Nefes kesici vurdulu kırdılı sekanslarda, trenin ezilenleri, Wilford'ın farklı beceri ve teknik donanımına sahip askerleriyle savaşıyor; ortalık kan revan, verilen kayıpların hesabı tutulabilir gibi değil! Araya, mutluluk dolu bir yeni yıl kutlaması, bir de buz kütleleriyle çarpışma giriyor; bunlar, savaşan taraflar arasında geçici kader ortaklıkları kuruyor. Ama sevdiğimiz karakterler de birer birer can veriyor.



Mason'ın yaralı şekilde esir alınması, Curtis'in önderliğindeki ekibe kritik bir el üstünlüğü sağlıyor. Ezilenler bu sayede, trenin ön vagonlarında sunulan refahı ilk kez görüyorlar: Meyve-sebzenin üretildiği bahçeler, her nevi su canlısının yetiştiği akvaryumlar, parçalanmayı bekleyen etlerle dolu mezbahalar, zarif bistrolar (kendilerine suşi ikram ediliyor), tıbbi klinikler, konforlu spalar, kişiye özel, lüks terzi hizmeti, seks-dans-uyuşturucunun eksik olmadığı gerçek sefa alemleri... Bir gün önce arka vagonlardan zorla alınan keman virtüözüyle de karşılaşılıyor; ama o artık adeta ruhsuzlaşmış, tanınmaz bir hale gelmiş. Trendeki üst sınıf yaşamda keyif sürenleri doğal olarak ürkütüyorlar. Onlarla kurulan bu ilk temas özellikle kreş sahnesinde, film hikayesini genişletici ve trendeki yaşamı açımlayıcı etkiler yaratıyor. Bu sahnede, kendilerinden koparılan evlatlarını, trenin mutlu ve bakımlı çocukları arasında eğlenirken bulabilecekleri ümidine kapılıyorlar (elbette boş hayal); kreş çocuklarına, onları görüp görmediklerini soruyorlar (cevap pek iç açıcı olmuyor ve ilerlemelerinin gerekliliğini bir kez daha vurguluyor). Bu arada bize, tren içi endokrinasyonun nasıl işlediğinin verileri olarak, kreşteki çocuklara izlettirilen bir video (1984'e görsel-söylemsel bir gönderme) ve önceki başarısız ayaklanma girişiminin "ibretlik" sonucu gösteriliyor. Her şeyden habersiz çocuklar tek bir ağızdan, Wilford'ı öven, neşeli, masumane ve açık şekilde abuk şarkılar söylüyor.



**Bong** bu sahnelerde, arka ile ön vagonlar arasındaki yarılmanın büyüklüğünün (uçurumun kapatılamazlığının) sinemasal kodlarını verirken, öncelikle, mekân odaklı çeşitlilik yaratma yönünden başarılı bir tasarım vizyonuna sahip. Bunun

paralelinde, ölçek ve mizansen tutarlılığı sayesinde, *herkesin* (fakir veya zengin) aynı tren tarafından kuşatılmışlığını ve zorunlu gibi görünen bir *stasis*'in sürekliliğini duyumsatabiliyor. Görsel kurguya zaman zaman *dış dünyadan*, yani trenin içinde yol katettiği, buzul çağındaki gezegenden görüntüler katıyor: Terk edilmiş medeniyet, ölü doğa — *yaşam artık sadece bu trende, başka hiçbir yerde değil*. Destekleyici argüman olarak da sözel düzeyde “denge” kavramını öne çıkartıyor. İlkın Mason’ın anlatımıyla ve sonra Wilford’ın da tekrar edeceği şekilde, Motor/tren, içindeki dengesi hassasça gözetilmesi gereken, kapalı ve kendi kendine yeten bir ekosistem olarak, yani yaşamaya izin veren biricik ortam olarak korunmalı. Ama arka vagondakiler için bu *stasis*, eşitliksiz, ayrımcı bir *sömürülme* deneyimi demek ve bu kabul edilemez bir şey. Onun için ya iktidara zorla el konulacak (Curtis’in hedefi) ya da Namgoong’un yapmak istediği gibi, tren tümünden terk edilecek (*başka bir dünya mümkün*). Her halükarda ön taraflara erişilmesi şart gibi görünüyor. Alegorik okumayla: *Ezilenlerin kurtuluşu topluca ilerlemeye bağlı*. **Bong** karakterlerin fiziksel konumlanışları, hareketlilikleri ve bakış doğrultuları üzerinden, seyircinin yön duyumunu sağlamlaştırıp filmin görsel akışının vektörünü keskinleştirdikçe bu söylem de güçleniyor.

Nihayet Curtis, Wilford’a ve Motor’a ulaşıyor. Son kapı Curtis’e özel olarak açılıyor ve Wilford onu göstermelik bir zorlamayla içeri buyur ediyor. Bununla başlayan *kavuşma* sahnesi, filmin o noktaya kadar sınıf mücadelesine ilişkinmiş *gibi görünmüşlüğü*nü baştan ele almayı dayatıyor. Bu sahneyle Wilford’ın iktidarı, *sistemin bütün bilgisine* sahip olması yönünden akılcılaştırılıyor. “Sistem”, tabii sadece Motor’un teknolojisi ve bunun olanaklı kıldığı yaşam pratikleri değil; bunların, insan faktörünün dahil edilmesiyle örgütlenmesi ve düzenlenmesine ilişkin rejimle de tanımlanıyor. Neticede, *ezilenlerin ayaklanması* olarak okumaya yatkın olduğumuz hikaye düpedüz kof çıkıyor. Anlatılanın aslında *onların* hikayesi olmadığı gerçeği, en yalın haliyle, Curtis’e (ve dolayısıyla bize) söyleniyor: Olan biten hemen hemen her şey, sistemin sürekliliği için, Wilford ve onun gizli ortağı tarafından planlanmış — hem de bütün bu 17 yıl boyunca!

Curtis’in eriştiği hakikat, basbayağı bir komplo kurgusu oluyor. Ve bu öyle bir bilgi ki ona tepside sunulan iktidarın arzulanırlığında da kayba yol açıyor. Tanımı gereği yaşam üreten Motor, sürekli işlerliği için, insan yaşamına doğrudan müdahaleyi, beden sömürsünü ve yeri geldiğinde insan kıyımını gereksiniyor. Burada, sistemin yarattığı çelişkinin çözümsüzlüğü de iki kesinlik kipinde



sunuluyor: (1) Bu denli bilgili bir teknokratın yanılmazlığı bakımından *epistemik*; ve (2) sistemin sürekliliğinin, bu teknokratın kendi iradesiyle veya arzularının tatminiyle kıyaslanamaz bir anlam arz etmesi yönünden *metafiziksel*. Bu bilinç ve beraberindeki kabullenmişlik, Wilford'ı bütün malvarlığı ve gücünü bırakmaya gönüllü ve hazır kılıyor. Curtis içine düştüğü ikilemi, hikayenin başından beri sahiplenemediği kahramanlığını ortaya koyarak (diyetini ödeyip, ezilenlere ait olduğunu kendisine kanıtlayarak) aşıyor. Ancak Namgook ve kızının çaprazda kurgulanan eylemlerinin getirdiği final, Curtis'in seçimini bireysel bir hikaye düzeyine sabitliyor.



Finale ilişkin olarak **Bong**'un, aslında trenin veya Motor'un değil *doğanın* ebedi olduğu yönünde bir yorumu var (Vulture.com, 29 Haziran 2014 [[bağlantı](#)]). Nitekim film metninin de bunu desteklediğini söyleyebiliriz. Bu doğrultuda akıl yürütürsek, Wilford'ın Curtis'e söylediği “*Tren dünyadır.*” sözünün imlediği *vazgeçilmezliğin* yönetmen/film tarafından yanlışlandığı savlanabilir. Yönetmenin, filminden şunu çıkarsamamızı beklediği düşünülebilir: Sistemin yarattığı çelişki, sistemin yarattığı çelişkidir ve bu sistem de —“Wilford”ların inandığı ve inanmamızı istediği gibi— vazgeçilmez değildir.

Pekala; ama filmde böyle bir bildiri almak ne kadar sakıncasız olursa olsun, *film* ile *yaşadığımız dünya gerçekliği* arasında bir anlam uzlaşısı kurmakta yetersiz kalıyor. Öyleyse metni bir çerçeveye giydirmek niyetiyle, trendeki sınıflı yaşamın bu 17 yılda nasıl tesis edildiğine bakalım. Filmde sözlü yoldan aktarılan anlatıya göre, buzul çağı başlayıp da insanlık yok olma eşiğine gelince Wilford treninin

kapılarını herkese açan bir kurtarıcı olmuş. Bu tarihsel anda, verili sınıflı yapının korunması esas alınmış. Dünyanın yeni koşulları ve Motor'un yaşam vaadi, daha eşitlikçi bir düzenin oturtulması için motivasyon sağlayamadığı gibi, alt sınıfların tümünden yok sayılmasına da yol açmamış. Burada Wilford'ın verdiği karar çok kritik: Motor teknolojik yönden ne kadar gelişkin olursa olsun, onun işlerliğini ve sistemin sürekliliğini garantilemek üzere *sömürülebilecek bir alt sınıfın varlığının zorunluluğu* öngörülmüş. Diğer deyişle, sistemin sürekliliği ile sınıflı yapının kullanışlı sürekliliği birbirine koşul olarak düşünülmüş; alt, orta ve üst sınıflar arasında bir temas ve geçişliliğin önünü almak için baskı ve korkutma mekanizmaları en baştan örgütlenmiş. (Bu bağlamda hepten anlam kazanan iki gösterge var: Sınıf atladığını düşünebileceğimiz keman virtüözünün apaçık benlik kaybı ile alt sınıfların, trenin tarihinde kendilerine hiçbir zaman tanınmamış yaşam standartlarıyla ilk karşılaşmalarında dışavurdukları hayret duygusu.) Hemen her şeye yetkin bir üst(ün) akıl, ayrımcı biçimde tanımlanmış bir "yaşam" ideali uğruna her şeyi çekip çevirmiş. Üstelik bunu da bir iktidar ayrıcalığı olarak değil, sistemin kendisine yüklediği ve zamanı geldiğinde devredilebilir bir görev olarak bellemiş.

Bu çerçeve, "*Tren dünyadır.*" veya "*Motor'un kontrolü demek, dünyanın kontrolü demek.*" sözlerinin yaratabileceği bir güdülenmeyle bizi, aceleci bir alegorik yoruma sevk edebilir. Bu tür bir okumada **Snowpiercer**'ın imgesel arzına, deneyimlediğimiz sınıflı toplumu *doğrudan yansıtma* işlevi yükleniyor. Sıralı tren vagonları statik *sosyal katmanlara*, Motor ise *üretim aracı tümeline* denk düşüyor; son tahlilde, emek-beden-duygu sömürüsü rejiminin bir soyutlamasını izlemiş oluyoruz. Böyle okuyunca, filmin ürettiği söylemi, sınıf mücadelesine bakış yönünden muhafazakar ve tehlikeli bulup eleştirmek icap ediyor. Çünkü bu soyutlama, sınıfsal yapının sınıflar arası ve çok yönlü dinamiklerce tesis edilmesini yok sayıyor; insanın maddi varlığına aşkın bir irade —yetkin teknokrat komplo kurgucuları veya onların bile kulu olduğu büyük, metafiziksel bir güç (artık hangisini benimsemeye daha yatkınsanız o)— tarafından tesis edildiği fikrini aşıyor ve olumluyor. O zaman finalin vaat ettiği ümit de ağza çalınan bir parmak bal kadar değer taşıyor: *Başka bir dünya mümkün, yeter ki insanlık Adem ile Havva'nın zamanına geri dönsün!*

Ama başka bir alegorik yorum da mümkün! **Snowpiercer**'ı yukarıdaki doğrudanlıkta çözümlenmek zorunda değiliz. "*Tren dünyadır.*" ve benzeri sözleri, illa ki kurmaca dışı bir gerçekliğe yaptıkları göndermeyle değerlendirmeyebiliriz;

bunları *mimetik* değil *diegetic* kipte görebilir ve film karakterlerinin kendi kanılarının düzlemiyle sınırlandırabiliriz. Bu ikinci tür okumada, filmin yaslandığı alegori, doğrudan yansıtmacılık işleviyle karakterize edilmez. Hikaye zamanını başlatan felaketin öncesindeki verili ve içinden tanıdığımız dünya durumunun bir *projeksiyonu* olarak izlenebilir. Kurmacanın kendi gerçekliğine hakkını veren bu yorum hattında; arka vagondakilerin trenin ilk aylarında indirgendiği doğa durumu (yamyamlık), trendeki sınıflı yapı, sistem ve sistemin içerdiği komplo kurgusu, *o koşullardaki* gerçekleştirmeler (*actualization*) olarak ele alınabilir. Bunları ikna edici buluyorsak,<sup>1</sup> bunların *olanaklılığı* da şimdinizde, kendi gerçekliğimizde saklı demektir.

**Bong**, sınıflı toplumumuza ayna tutmuyor; ama bize, nasıl bir yere gitmeyi istemeyeceğimizi hatırlatıyor.



---

<sup>1</sup> Böyle bir yorumlamaya dayanan bir film eleştirisinin, buradaki ikna ediciliği irdelemesi beklenir. Ben *Snowpiercer*'ı burada sıraladıklarımın kurgusu yönünden başarılı buluyorum. Ama Curtis'in kişisel hikayesinin gelişiminde ve ona sistem içinde biçilen rolün oluşumunda boşluklar var. Yönetmenin Curtis'i, bir anaakım sinema kahramanı olarak *yaratmama* çabasında olduğu açıksa da (bir benzeri, filmin *kötüsü* Wilford için de söylenebilir) onu, Wilford'ın deyişiyle "istisna" kılan şeyin, film içerisinde yeterince sunulmadığı kanısındayım. Neyse ki bu bir *karakter filmi* değil!