

Güney Kore Sineması: ”Aynı filmde birçok türü bir araya getirebilen bir sinema.”

8 Aralık 2005’de Güney Kore sineması retrospektifi kapsamında gösterilen filmlerden sonra Mithat Alam’ın moderatörlüğünde yapılan panele Sinema Yazarları Derneği Başkanı Mehmet Açar ve Film Merkezi’nin aylık olarak yayımladığı Altyazı Dergisi’nin Genel Yayın Yönetmeni Fırat Yücel katıldılar. Panelde Güney Kore sinemasının önemli yönetmeleri, Güney Kore sinemasındaki ortak eğilimler ayrıntılı bir şekilde konuşuldu.

Mithat Alam: Uzakdoğu sineması için, yirmi sene evvel böyle bir panel olmazdı, ama on beş sene evvel böyle bir panel olurdu. Beş sene evvel Kore sineması paneli olmazdı. Son yirmi beş senedir dünya sinemasının en önemli kaynağı Uzakdoğu sineması oldu. Bu benim şahsi görüşüm değil, çok fazla paylaşılan bir görüştür. Yirmi beş sene evvel sinema Uzakdoğu’ya baktığı zaman Kurosawa’yı görürdü. Batılılar için böyleydi, Japonlar mesela Mizoguchi’yi Kurosawa’ya tercih ederler. Batılı, Uzakdoğu deyince sadece Japon sinemasını ve Akira Kurosawa’nın filmlerini bilirdi. Yıllar içerisinde Japon sinemasına Çin sineması eklendi. Çin sineması derken hem Kıta Çin’ini, hem Tayvan’ı, hem Hong Kong’u söylüyorum. Zhang Yimou gibi, Chen Kaige gibi, Tayvan’dan Edward Yang gibi, Ming-Liang Tsai gibi, Hsiao-Hsien Hou gibi isimler var. Hong Kong’dan Wong Kar Wai en bilindik isim. Bütün bu isimlerle beraber Çin sineması son yirmi senede dünya si-

nemasına damgayı vurdu. Dünyaya hükmetmekte olan Uzakdoğu sinemasının son halkası olarak Kore sineması geldi, özellikle son beş senedir. Şöyle başlayalım: Uzakdoğu sinemasının Kore sinemasına katkısı nedir?

Mehmet Açar: Aslında çok da fazla incelediğim bir şey değil ama Uzakdoğu'ya baktığımda Çin, Singapur, Tayvan o bölgedeki filmleri ayrı bir yere koyarım, Japon ve Güney Kore sinemasını ayrı bir yere koyarım. Sinemayı Fransızlar buldu, sonra Ruslar onun teorisini yapmaya çalıştı, sonra Amerikalılar yine beklenmedik bir şekilde öne geçtiler ve sinema onların sanatı oldu. Daha sonra bir sürü alternatif şey çıktı. Japon Sineması'nda Kurosawa çok batılıydı. Kurosawa'nın dışında kalan, Mithat Alam'ın da bahsettiği Mizoguchi'nin, Ozu'nun yaptığı sinema gerçekten çok farklı bir sinemaydı. Yani, hani bir sanatı alıyorsunuz bir başka gezegene veriyorsunuz, işte buyurun sinema dili budur, bununla ne yapacaksınız diye soruyorsunuz ve sonra size cevap geliyor. İşte Japon sineması böyle bir sinemadır. Ozular, Mizoguchiler böyleydi. Ozu'nun çok derin bir etkisi olmuştur Avrupa sineması üstünde. Ozu'nun filmleri ilk Paris'e geldiğinde gösterilmeye başlandı. Oradan Avrupa sinemasının Wenders kanadı çıktı. Oradan Ozu'nun Wenders'ten bugünkü bağlantısı Jarmusch. Amerikan bağımsız sinemasında Jarmusch'un etkisini gördük. Bugünün sinemasında Ozu, bizde Nuri Bilge Ceylan'a Zeki Demirkubuz'a kadar hatta Semih Kaplanoğlu'na kadar gelen bir etki yarattı. Bu kadar derin. Öteki Japonlar da aynı şekilde, Uzakdoğu sinemasını batıya yakın görüyorum her şeyden önce. Güney Kore sinemasını Japon sineması ile beraber dünyaya daha uzak bir yer olarak görüyorum. O yüzden oradan gelen filmler beni çok şaşırtıyor. Hatta Japon sineması son dönemlerde öncülüğünü kaybetti bence. Bu sefer onu sanki Güney Kore sineması devralmış gibi geliyor bana. Uzakdoğu sinemasını gerçekten çok seviyorum. Orada Wong Kar Wai çok sevdiğim, önemsedğim bir yönetmen. Peş peşe başyapıtlar gerçekleştiriyor. Ama Wong Kar Wai bence her şeye rağmen

batılı, batı sinemasına çok uzak değil. Ama mesela buradaki bir yönetmen, Kim-Ki-Duk ya da başka bir yönetmen, bir Koreli karşına çıkınca açıkçası Wong Kar Wai'yi değerlendirdiğim kıstaslarla onu değerlendiremiyorum.

Mithat Alam: Hangi sosyal ya da politik ortam Kore sinemasının gelişmesinde rol oynadı?

Fırat Yücel: Öncelikle iç savaştan sonra, Güney Kore, Kuzey Kore olarak ayrılmasından sonra ülkenin, Güney Kore'de askeri rejim hakim ülkeye ve öyle yaptırımlar var ki sinema alanında çok tuhaf. Mesela herhangi bir sinema şirketinin yılda on beş tane film üretmesi gerekiyor. Bu bir şart. Her ürettiğiniz üç film karşılığında da bir tane yabancı film dağıtabiliyorsunuz ve o dönemde gerçekten 50'lerde, 60'larda çok film çekiliyor Güney Kore'de. Yılda iki yüz yirmi beş filme kadar varıyor bu. İki yüz yirmi beş filmin yanında da bunun üçte biri oranında dışarıdan film alıyorlar, dağıtıyorlar, yani yetmiş, yetmiş dokuz film civarında da yabancı film giriyor ülkeye. Askeri rejimin büyük bir etkisi var. Etkili bir sansür mekanizması var. Ülkemizde, Yeşilçam döneminde gördüğümüz sansürden daha etkili bir sansür mekanizması. Çoğunlukla o dönemde çekilen iki yüz yirmi beş filmin çoğu da hükümeti öven, propaganda filmleri olarak anılıyor. Sansür nedeniyle sanatsal ya da toplumun sosyal sorunlarına değinen kuvvetli bir sinema da inşa edemiyorlar. Daha sonra 80'lerde sansür biraz esnemeye başlıyor. O dönem biraz daha sosyal konular geliyor ve bizde 70'lerde olduğu gibi sansürün esnemesiyle biraz daha cinselliğe fırsat tanınıyor ve erotik film furyası meydana geliyor. 90'lara gelindiğinde, bizim bugün gördüğümüz Güney Kore sineması yavaş yavaş şekillenmeye başlıyor. Askeri rejim yıkılıyor ve 93'te ilk kez demokratik yollarla bir başkan seçiliyor. 93'e gelindiğinde çok az yabancı film -üçte bir oranında- dağıtılmasına rağmen, yabancı filmlerin yaptığı gişe yerli filmlerden daha fazla. 1993 ile birlikte yeni demokratik hükümet Hollywood filmleri üzerine uygulanan kotayı kırıyor ve istediğiniz kadar Hollywood filmi dağıtabilirsiniz diyor. İlginçtir ki, 1993'ten

2000'e gelindiğinde Hollywood filmlerinin payı azalıyor, Güney Kore filmlerinin payı artıyor. 1993'te Hollywood filmlerinin izleyici payı yüzde yetmişlere seksenlere varmışken şu an Güney Kore'de seyirci sayısının yüzde altmış 1 Güney Kore filmlerine -yerli filmlere- gidiyor.

Mehmet Açar: Çok önemli bir rakam bu.

Fırat Yücel: İlk ona giren filmlerin sekiz tanesi Güney Kore yapımı, bizim ülkemizden de daha iyi. 1993'ten itibaren çok fazla genre sinemasına yöneliyorlar: Melodramlar, aksiyon filmleri.

Mithat Alam: Sansürden bahsetti Fırat Yücel, ben de bir iki şey daha ilave etmek istiyorum. Bir kere her şeyin başında, nispi demokrasi -bu çok hoş bir laf değil mi? Hep kullanıyoruz bunu- nispi demokrasinin gelmesi var Kore'ye, diktatörlük yok artık. Sansür sadece seks filmlerinde değil, aynı zamanda politik konularda da film yapma imkanını engelliyor. Koreli sinemacıların. Seyrettiğiniz filmlerden biri olan -izlediniz ise eğer- *Joint Security Area* (Yön: Chan-wook Park, 2000) mesela Kuzey Kore ve Güney Koreli askerlerin nöbet tuttuğu bir yerde geçer. Askerler birbirine günlerce, haftalarca, aylarca baktıktan sonra -filmi seyredebilirsiniz diye sonunu söylemiyorum- beraber içki içmeye başlarlar. Orada politik olarak Güney Kore'den Kuzey Kore'ye uzanma vardır. Böyle bir filmi yapması bundan on, on beş sene evvel mümkün değildi, bu konudan da bahsetmemiz gerekir. Kore sinemasına yavaş yavaş girerken, öncelikle Kore sinemasından genel olarak bahsedeceğiz, daha sonra 'auteur' sinemasına ve 'auteur' sineması yaptığını düşündüğümüz üç tane yönetmene geleceğiz. Kore sineması deyince ne görüyoruz, ne anlıyoruz Kore sinemasından? Koordinatları nedir, nasıl bir şeydir bu Kore sineması?

Mehmet Açar: Benim işte ilk 90'lı yıllarda ilk Kore filmleri geldiğinde, festivallerde gördüğümde ilginç,

tepkim uyanmamıştı ama son dönemde - Fırat'ın bahsettiği dönemde- ilgilim uyandı. Özellikle son iki yıl içerisinde seyrettiğim Güney Kore filmleri ile ilgili: Birincisi ve en önemlisi hiçbir şekilde kendilerinden önce bütün dünyada var olan sinemadaki kurallarla ilgilenmiyorlar, kendi kurallarını kendileri yaratıyorlar. Aşırılık var diyebiliriz, ama zaten bütün Uzakdoğu'yu açıklayan anahtar bir kelimedir bu 'Ekstremler-Aşırılık'. Uzakdoğu'da bir aşırılık var belki birçok Uzakdoğulu yönetimde. Takashi Miike, yine bir Japon yönetmenin filmlerinde görebiliyoruz bunu. Bu konuda Güney Kore filmlerinde hiçbir çekince yok. Her anlamda aşırılık: şiddette, sekste insan içgüdülerini işleme konusunda son derece cesaretliler. Ama asıl önemlisi, benim ilgimi çeken şey şu ki sinemayı kendilerine göre kurmaya çalışıyorlar. Bizim sinemamız, Türkiye'nin koşullarına baktığımızda Hollywood sinemasının -80 öncesinde Hollywood sinemasının- üçüncü derecede taklididir. Oradan türler alınır, o türlerin kendine göre yorumlanmış halidir. Masal formu konmuştur ama özünde incelediğinizde çok farklı bir şey göremezsiniz. Türk sineması dendiğinde Hollywood'un koyduğu modelin bir başka versiyonu vardır. İki ya da üç derece altı olabilir. Onu değiştirmeye çalışan yönetmenler olmuştur. Bir Kore filmini aldığımda ise sadece genre sineması yaptıklarını söyleyebilirim. Onların Hollywood'la veya başka bir ülkenin, başka bir yönetmenin sinemasıyla bağını kuramıyorum. Chan-wook Park benim için çok acayip, uzaydan gelmiş bir yönetmen. Kim Ki-Duk'u belki anlayabiliyorum, çözebiliyorum, ama Chan-wook Park'ın iki filmini seyrettim, benim için çok şaşırtıcı bir adam. Belki biliyorsunuz en çok kafayı yordüğüm alandır yönetmenlik sanatı, filmlerin yapıları, bunların birbiriyle ilişkileri. Chan-wook Park ya da Kim Ki-Duk'a baktığımız zaman filmlerini öyle bir kuruyorlar ki, çok farklı. İsmi unuttuğum bir yönetmenin *Dünyanın Orta Yerinde Aşk İçin Ağlıyorum (Crying Out Love, in the Centre of the World, Yön: Isao Yukisada, Japonya, 2004)* adlı bir filmini seyrettim. Yanılmamak için iki defa seyrettim. Bu filmde bir aşk hikâyesi var. Melodramda tüm dünyada ge-

lenektir, eğer siz bir aşk hikâyesi anlatıyorsanız dramatik bir çatışma kurmanız gerekir. Bir tarafta bir kadın vardır, bir tarafta bir erkek vardır, mutlaka dramatik bir çatışma, bir üçüncü unsur yerleştirmeniz gerekir. Bu sinema okullarında da senaryo yazarken öğrencilere öğretilir. Üçüncü kişiyi koyun mutlaka. Bir şey olsun orada. Bu filmde üçüncü bir kişi yok, sadece bir hastalık var, lösemiye yakalanıyor ve bütün film iki saat devam ediyor. Arkadaşların çoğu sıkıldılar. Filmden çıktıktan sonra baktım hakikaten hepsi baymıştı, gözlerinden sıkıntı okunuyordu, bense çok etkilenerek çıktım, çünkü ilk kez böyle bir şey görüyordum. Sadece kötü adamı kaldırması değil, bütün filmi hatırlamalar, doğadaki bir olay, mekanlar, bambaşka şeyler üzerine kuruyor. Klasik, alıştığımız melodram üzerine kurmuyor. Mithat Alam Film Merkezi'nden alıp seyrettiğim iki film vardı. *Chunhyang* (Yön: *Kwon-taek Im*, 2000) mesela. O da çok yakın gibi gözüküyor ama o da çok farklı. Yani benim Güney Kore sinemasında gördüğüm en önemli özellik bu: Benzemiyorlar diğer filmlere, kendilerine göre farklılar. Kim Ki-Duk onların arasında -bu kadar farklı olmasına rağmen- en batıda duran yönetmen gibi geliyor bana.

Mithat Alam: Ne belirliyor Kore sinemasını?

Fırat Yücel: O kadar çeşitli ki bize sundukları... Bizim gösterim programında da çok farklı filmler var ama internette biraz araştırma yaptığınızda göreceksiniz çok farklı türlerde filmler çekebiliyorlar. Aynı filmde birçok türü de bir araya getirebiliyorlar. O yüzden çok geniş bir skalası var. Bağımsız İngiliz sinemasının bir rengi vardır, ya da 60'lardaki Fransız sinemasının bir rengi vardır. Güney Kore'de ondan pek bahsedemiyoruz, tüm filmler farklı renklerde. Belirli paralellikleri var, belki onlar üzerine biraz yoğunlaşabiliriz. En önemlisi tüm bu filmlerin, ele aldıkları farklı karakterlerin dünyalarına bizi, seyirciyi bir şekilde içine sokma yetisi. Özellikle Chan-wook Park'da bu çok

önemli bir yer tutuyor. Bütün filmi tek bir karakterin gözünden izledikten sonra bir anda kötü karakterin gözüne giriyor ve onun acılarını seyrediyorsunuz. *Save the Green Planet*'ta da (Yön: Jun-hwan Jeong, Güney Kore, 2003) aynı dönüş var. Bir şekilde sapık bir karakterin -Amerikan filmlerindeki 'psycho' karakterinden üretilmiş bir karakterin- parodik bir öge de taşıyarak aslında inandığı şeylerin gerçek olduğu üzerinden yürüyen bir film. Fakat filmin sonlarına doğru adamın geçmişi, okulda yaşadıkları, politik olaylar sırasında polisler tarafından dövülmesi gibi unsurlar araya giriyor. Bir şekilde, geçmişle alıp verememe durumu tüm Kore filmlerinde öne çıkan bir tema olarak gözümüze çarpıyor. Çok popüler filmlerde bile son derece karamsar bir atmosfer hakim olabiliyor filme. *Nowhere to Hide* (Yön: Myung-se Lee, 1999) Güney Kore'de oldukça iyi gişe yapmış bir film. Bir aksiyon filmi. John Woo sinemasından, Amerikan sinemasının '*Dirty Harry*'sinden, yani gerektiğinde işkence yapabilen, suçlulara ya da şüphelilere kötü davranabilen polis ekolünden bir parça taşıyor. Bununla birlikte belki Takeshi Kitano'nun "*Violent Cop, (Japonya, 1989)*"ndan bir parça taşıyor. Fakat baktığımızda son derece karamsar bir portre var çünkü ortada birkaç tane polis karakteri var, hepsi işkenceye başvuruyor. Bize gösterilen şehir portresi son derece karanlık bir yer. Popüler sinemada dahi, hiçbir şekilde karamsarlıktan taviz vermiyorlar. Aynı şekilde "*Save the Green Planet*" da bir şekilde insanın şiddete olan eğilimini, bunun nedenlerini araştıran bir film. O filmde de çok karamsar bir portre var ve tüm bunlar son derece popüler işler. Bir yandan da, genre sinemasından etkiler taşıyan çok farklı türleri bir araya getiren filmler. "*Oldboy* (Yön: Chan-wook Park, Güney Kore, 2003), *Haklı İntikam (Sympathy for Lady Vengeance, Yön: Chan-wook Park, 2005)* ve *Joint Security Area. Joint Security Area; on milyon nüfusu olan Seul'da iki buçuk milyon kişi tarafından izlenmiş. Seul'da çocuklar ve yaşlıları da sayarsak, neredeyse her iki insandan bir tanesi tarafından izlenmiş. Son derece karanlık noktalara gidebilen ve biraz dikkat gerektiren bir film. Çünkü anlatım aç-*

sından çok karmaşık bir yapıya sahip. Popüler sinemaları bile bizim sanat sinemamıza yakın yaratıcılık taşıyor denilebilir. Çin ya da Tayvan sinemasından farkı belki de şu: Tüm sahneler öyküye hizmet ediyor, bir şekilde öyküden çok da vazgeçmiyorlar. Öykü anlatımı çok farklı noktalara gidebiliyor. Mesela Sang-soo Hong'un filmi *The Day a Pig Fell Into the Well*, (1996) çok farklı noktalara gidiyor. Dört tane karakterin dünyalarına sokuyor bizi ve onların keşiştiği noktaları gündeme getirerek bir anlatım yapısı kuruyor. Erkek karakterlerin iktidar sorunları, kadınların ezilmesi gibi birçok konuya giriyor ama tüm sahneler öyküye yardım ediyor. Çin sinemasında yaygın bir ekol olan 'gündelik hayatı yansıtan sahneler'e çok da yer verilmiyor aslında ama gündelik hayatın akışını, ritmini yakalayabilen bir sinema. Mesela Chang-Dong Lee'nin filmleri bunun için çok iyi bir örnek olabilir. *Oasis* (2002) filmi bir melodram olmasına rağmen, toplumun ana karakterlere -birisi engelli bir kız diğeri yarım akıllı, serseri, yeni hapisten çıkmış bir adam- olan önyargılarını son derece ayrıntılı bir şekilde yansıtıyor, bir yandan da o öyküyü çok iyi kuruyor ve seyircinin de o öykünün içine girmesini sağlıyor, bir şekilde özdeşleşme mekanizmalarını da kullanabilen, seyirciyi sarsan bir sinema. Çin sinemasına yakın bir şekilde gündelik hayatın ritmini de yakalayabildiğini görüyoruz ki, bu çok kolay bir erdem değil.

Mithat Alam: Hangi türleri daha fazla kullanıyor? "Kore sinemasının türü türler üstülüktür" diyenler var. Kore filmlerinin çoğu değişik türlerin keşmekeşini sunar. *Save the Green Planet* -festivalde oynadı- sinema sanatını seven herkesin görmesi gereken bir film. Her sinemaseverin şu sebepten dolayı görmesi gerekir: Öyle bir film ki sahne başlıyor; şiddet var, sahne devam ediyor -aynı sahnedeyiz- melodram oluyor, az sonra kara mizah oluyor, iki dakikalık bir sahnede bütün türler benim karşıma çıkıyor. Bütün film böyle, tek bir sahnede geçmiyor bu. Benim türlerin karışımına vereceğim en iyi örnek bu film, ama birçok filmde var. En fazla görmüş olduğunuz filmler-

den düşünecek olursak *Oldboy*. *Oldboy*'da melodram yok mu? Alası var. Mizah yok mu? Çok var. Şiddet var mı, var. Komedi de var. Bir sürü Kore filmine tek tek baktığım zaman, beni en çok çarpan olay bu. Kore sinemacıları bunu 'Dogma' gibi hep beraber bir araya gelip, hadi türsüz filmler yapalım, türler üstü filmler yapalım diye yapmıyorlar, ama bir şekilde öyle bir oluşum var.

Mehmet Açar: Ben de türler üstü buluyorum. Türleri kullanmaları gerekiyor, kendi ülkelerinde ticari bir sinema oluşturmak istiyorlarsa tür sinemasına yönelmek zorundalar. Bizde de bu tarz eğilimler başladı zaten. Siz sadece belirli bir tür üzerine gittiğiniz zaman, melodram üzerine gittiğiniz zaman veya sadece yönetmenlerin yaptığı türden 'arthouse' filmlerin üzerine gittiğiniz zaman o ülkenin sineması ticari olarak çıkmaza girer. Türleri kullanıyorlar, ama kurullarla ilgilenmiyorlar. Japonların ilk dönemlerindeki -o kendilerine özgü- yapıyı buluyorum Kore sinemasında. Tarih boyunca bu iki kültürün hep birbiriyle çekişmesi, aralarının hiçbir zaman iyi olmaması da var. Bu iki sinema arasındaki kültürel interaktif ilişkilerin boyutunu tam olarak bilmiyorum, bazen Güney Kore filmi Japon filmi, Japon filmi Güney Kore filmi sandığım da oluyor. Çok sık hata yapabiliyorum bu iki sinema arasında.

Mesela Chan-wook Park'ın filminin hangi tür olduğunu analiz etmeye kalktığımızda dediğiniz gibi tek bir tür çıkmıyor. Bizi en rahatlatacak iş polisiye demek. Filmi gördükten sonra -Cannes'da Tarantino'nun desteklediği film- mutlaka onu desteklemiştir diye düşündüm. Jüri değerlendirme toplantısından sonra karşılaşmışlar ve Tarantino kare kare anlatmış bu filmi Chan Wook Park'a. Chan-wook Park bir söyleşisinde şöyle diyor: "*Bir kere mi seyrettiniz?*" "*Evet. Bir kere seyrettim.*" diyor Tarantino. "*Peki, nasıl bu kadar iyi biliyorsunuz?*" "*O da benim sırrım, o da benim yeteneğim, sinefilm ben.*" diyor Tarantino. Bütün ayrıntılarıyla sahneleri anlatıyor, "*Bunları nasıl yaptın? Bu kadar iyi nasıl olabilir?*" diye soruyor. Tarantino gibi bir adamı da çok fazla etkileyen bir film. Türü alıp kendinize

göre kurarsanız, bir anlamda kaybetmeye mahkumsunuz. Çünkü türlerin en iyisi Amerika'da Hollywood'da yapılıyor. En iyi korku filmini yapıyorlar. Japon sinemasının son döneme korkudaki çok büyük çıkışını düşünün. Orada korkuyu -Hollywood'un ihmal ettiği birçok şeyi- yeniden tanımladılar ve korkuyu bizim karşımıza çıkardılar. Şimdi bizim bildiğimiz intikam, polisiye, aksiyon bütün bu türlerde bir proje, bir Hollywood yapımcısının önüne geldiği zaman -ki şu anda dünya sinemasının ve Hollywood'un en büyük baş belâları o stüdyolardaki 'Executive Producer' denen insanlar çünkü bunlar son derece sıradan düşünüyorlar- her şeyi formülüne göre uyarlamak istiyorlar. Amerikan sinemasının yaratıcı gençlerini tamamen standardize etmeye çalışıyorlar ve giderek de Hollywood sineması insana sıkıntı vermeye başlıyor, çünkü her şey birbirinin aynı olmaya başlıyor. Özellikle ticari sinemada bunların tutacağına inanıyorlar. Ama Güney Kore sineması türler konusunda başka olasılıkların olduğunu gösteriyor. Genç yaratıcı beyinlerin önüne sınır çekilmediği zaman, onlar çok tuhaf şeyler yapabiliyorlar. Böylece, Güney Kore seyircisini yakalayabiliyorlar. Standart düşünmeyi bıraktığınız an, önünüzde başka bir alan açılıyor. Güney Kore sinemasında önemli olan; kararları veren 'Executive Producer'ların -yapımcı noktasındaki insanların- başarısı. Türkiye'de bütün kritik noktadaki insanlar yine kendi korkunç kurallarını kurmaya başlarlar, gelen gençleri belli bir şekilde o standardın içine çekmeye çalışırlar. Chan-wook Park'ın senaryosunu Fransa'da, İngiltere'de ya da Türkiye'de bir genç götürseydi reddedilirdi. O filmi bir tek Kore'de ve Japonya'da çekebilirdi, başka bir yerde kolay kolay çekemezdi.

Fırat Yücel: Güney Kore sinemasında en popüler, 'blockbuster' niyetiyle çekilen yapımlarda dahi senaryonun sadece yönetmen tarafından yazıldığını görüyoruz. Sadece Kim-Ki-duk ya da Hong Sang-soo değil, en popüler, gişe niyetiyle çekilen filmlerde bile senaryoda yönetmenlerin imzası var. Belki bu yaratıcılığın ve sınır tanımazlığın altında böyle bir şey de yatıyor olabilir. Chan-wook Park,

“Prodüktörler istediğimizi yapmamıza izin veriyorlar” diyor. Prodüktörlerin senaryoyu sadece yönetmenin kendisinin yazmasına izin vermesi, kalıpların, senarist ya da senaryo doktorlarının olmaması önemli. Filmleri çekerken ve yapıyı oluştururken çok serbest davranabiliyorlar.

Mithat Alam: “Kore sineması ‘auteur’ların çoğunlukta olduğu bir sinemadır” diyebilir miyiz? Kore sinemasını bugün ayakta tutan ‘auteur’ yönetmenlerdir diyebilir miyiz?

Mehmet Açar: Son iki üç yıl içerisinde seyrettiğim Kore filmleri on beşi geçmiyor. Fakat gördüklerim ‘auteur’.

Mithat Alam: Çin sinemasının -yani Kıta Çin’inden bahsediyorum Zhang Yimou’ların, Chen Kaige’lerin sinemasından bahsediyorum- son derece dışında bir sinema. Şu anda patlamakta olan bir başka sinema var. Güney Amerika, Arjantin ve Brezilya. İşte *Historias Minimias* (*Minimal Stories*, Yön: Carlos Soris, Arjantin, 2002) bir sürü Arjantin filmini izlediniz. Orada da son derece durağan bir sinema hakim. Ama Kore sinemasının ben şu anda dünyada bir eşini görmüyorum. Yanılıyor muyum?

Mehmet Açar: Sorunun içerisinde cevap da var zaten. Sınırları kaldırıyor diyorsunuz, hakikaten öyle. Kim Ki-Duk filmlerinde oyuncuların, karakterlerin davranışlarında nedenselliği biz seyirci olarak bulmak zorundayız. Kesinlikle bir hazır cevap yok. Şimdi gelelim normal senaryoya, batıda sinema okullarındaki senaryo derslerini verenler, senaryoları onaylayan, senaryolara izin veren insanlar, onlar böyle bir şeyi kabul edemezler. Bir karakterin davranışlarının nedeni kesinlikle belli olmak zorundadır ve ortaya çıkmak zorundadır. Siz şimdi türde izin veriyorsunuz, dramatik yapıda da, senaryoda da izin verdiğinizde farklı işler ortaya çıkıyor. Ben yılda üç yüz dört yüz film seyrediyorum. Birbirine benzeyen filmler görüyorum. Aynı taşlardan oluşan bir sinema biliyorum. Sadece taşların yerleri değiştiriliyor. Bunun içerisinde yaratıcılıklar bulmak için uğraşıyorum. İşte ah şu yönetmen çok iyi diyo-

rum ve birden karşıma hiçbir kural takmayan, benim zih-nimi de açan, kafası açılmış bir sinema geliyor: Güney Ko-re sineması. Bütün kuralları bırakmışlar. Sinemayı her anlamda kendilerine göre tanımlamaya karar vermişler. Bizim elimizde bir film grameri var diyorlar. Biz bunu her anlamda istediğimiz gibi kullanacağız diyorlar. Kullanıyor-lar da. Eşi benzeri yok, özelliği de cazibesi de buradan ge-liyor. Dünya festivallerinde, Avrupa'da bir ülke sineması-nın peş peşe bu kadar ödül aldığı da görülmedi son yıllar-da. Her yerde aynı enerjiyi yaratıyorlar ve bizim ülkemizde de yavaş yavaş dağıtımçıların özel çabalarıyla -*Bir Film* bu konuda önemli- Güney Kore filmlerini sadece festivallerde değil, normal ticari gösterimde de seyredabiliyoruz. Gide-rek artıyor, çünkü insanlara çekici geliyor.

Mithat Alam: Öne çıkan temalar var mı?

Mehmet Açar: İnsan psikolojisindeki uç noktalar di-yebileceğim temalar var. Şiddet içgüdüğü üzerine çok kafa yorduklarını düşünüyorum. Tüm Kore filmlerini anlamamız için film gramerini, bir de psikoloji bilimini kul-lanabiliriz. Kim Ki-Duk'un filmlerini bir psikologlar grubu ile izleyip bir beyin fırtınası yapmayı isterim. Çünkü çok tuhaf davranıyor karakterler. Kim Ki-Duk karakterlerini konuşurmuyor, davranışlarının nedenselliğini anlayamı-yoruz. Şiddet, bir de uç noktalarda davranan karakterler diyorum.

Mithat Alam: Biçimle ilgili ne söyleyeceksiniz? Yani Kore sinemasında bir stilizasyon, bir biçimcilik var mı? Varsa bunu nasıl değerlendiriyorsunuz?

Fırat Yücel: Tema konusunda; mistisizm ve şiddeti bir arada görmemiz. İkisi birbirini dışlamıyor. Ya da ah-lâksızlık ve mistisizm birbirlerini dışlamıyorlar, tüm film-lerde böyle bir şey var. Kim Ji-woon'nun *A Bittersweet Life*, (2005) diye bir film gördük Antalya'da. *A Tale of Two Sisters*'ın (2003) yönetmeni. Bir gangster filmi ama çok bü-

yük bir aşk anlatıyor. Kim Ki-Duk filmlerinden mesela *The Isle* (2000) örneği geldi. Onlarda da gerçekten çok yoğun aşklar anlatılıyor ve gerçekten içine şiddet de giriyor. Karakterler (aşıklar) birbirlerine aşklarını kanıtlamak için kendilerine işkence edebiliyorlar, fakat bunun içinden çok yoğun bir mistizm çıkarmayı başarıyor Kim Ki-Duk. Bunu sadece Kim Ki-Duk'a özgü olarak görmüyorum. Diğer filmlerde de -şiddet içeren filmlerde- bir ruhani boyut olduğunu düşünüyorum. Chan-wook Park'ta bile var bir şekilde bu biraz da olsa. Türler konusunda da, Chan-wook Park şunu söylemiş, "Komedi var mı *Oldboy*'da?" diye bir soru gelmiş. "Var tabii ama hüzün ya da korkudan ayrı düşünülemez" demiş. Gidiş geliş halinde bir komedi sahnesi bir korku sahnesi değil. Amerikan sinemasında *Scream* ekolündeki gibi, şimdi korku sahnesi izliyoruz, şimdi komedi sahnesi izliyoruz, şimdi de biraz duygusallık gibi değil. Gidiş gelişler yok. *Nowhere to Hide*'in giriş sahnesini düşünürsek orada yoğun bir melankoli var, ama cinayet de işleniyor ve polisler film boyunca cinayetin suçlusunu arıyorlar. Çok önemli bir sahne çok duygusal bir şarkı eşliğinde gerçekleşiyor; yağmur yağıyor, yoğun bir melankoli var, o şehre dair çok karamsar bir portre sunuyor. Bunlar iç içe. *Save the Green Planet*'taki ip cambazı kızı düşünebiliriz: Sirkte ip cambazlığı yapıyor, sevgilisi geliyor aklına, ona koşuyor, bir yandan son derece absürd bir sahne -karakterin kendisi son derece absürd- ama yoğun bir duygusallığı da çağırıştırıyor müzikten dolayı, yani bunlar ayrı ayrı olmuyor, bunlar aynı sahnede birlikte barınıyorlar: duygusallık, şiddet, kara mizah. Tüm bunlar bir arada yer alıyor. Gidiş gelişler yok. Onun dışında belki başka bir temadan da bahsedilebilir. O biraz spesifik bir tema belki ama Japonya'da da etkili olan bir şey. 'Otaka' kültürü denilen bir şeyden bahsediliyor. Gençlerimiz sadece bilgisayarlar, 'anime'lerle ilgileniyorlar, 'manga' okuyorlar başka bir şey yaptıkları yok, çok anti-sosyal bir kuşak yetişiyor diye bir kaygı söz konusu Japonya'da. Bu batılılaşma ile birlikte gelen bir dalgadır. Güney Kore'de onun benzerini bazı filmlerde özellikle *Attack the Gas Station*'da (Yön:

Sang-Jin Kim, 1999) görebiliyoruz. Burada da gençlerin bir öfkesi var. Diğer yandan yetişkinlerin de genç kuşaklara bir öfkesi var, çünkü ‘çalışmaya’ yoğun bir inanç var. Japonya’ya – ekonomimizi- çalışmak kurtaracaktır gibi düşünceleri var. Güney Kore’de de bunun bir benzerinin olduğunu *Attack the Gas Station*’da görüyoruz. Dükkânlara yerleştirilen sloganlar var: “çalışmamız gerekiyor, yeni kuşaklara inanmalıyız” gibi. Benzin istasyonunu kuşatan gençler bu sloganları kırıyorlar, duvara atıyorlar. Yetişkinlere yoğun bir öfke duyuyorlar. “*Save the Green Planet*”te de bu öfke var. Genç karakterin fabrika yöneticisine duyduğu öfke de bu tür bir öfke. *Save the Green Planet*’ta yine batılılaşmanın etkilerini görüyoruz. Orada bilimkurgu filmlerini izleyen bir karakterin delirmesi üzerine bir boyut var. *Memories of Murder*’da da bu boyut var. Karakterler (polisler) Amerikan gangster ve dedektif filmleri izliyorlar, onlara özeniyorlar, onlar gibi ‘cool’ olmaya çalışıyorlar ama olamıyorlar. Kendini batıyla karşılaştırma var. *Memories of Murder*’da, son sahnede ana karakterimiz (dedektif), sürekli bilgisayar oynadığı için çocuğunu suçluyor. Büyüklemin gençlere bir öfkesi var ki, onların tembelliğine, animelerle ve mangalarla uğraşmalarına karşı bir öfke Japon sinemasında *Battle Royale* (Yön: Kinji Fukasaku, 2000) gibi filmlerde görülebiliyor. Hatta korku sineması da bundan besleniyor. Hem Güney Kore filmlerinde -*Akasya* (*Acacia*, Yön: *Ki-Hyung Park*, 2003) - hem de Japon filmlerinde çocuk karakterlerin önemli bir korku öğesi olması ortak bir nokta. *Ringu* serilerinde, *Garez*’de, *Dark Water*’da çocuk karakter gördüğümüz zaman, insanın içini korku kaplıyor. O da yeni jenerasyona olan inançsızlıktan kaynaklanıyor. Japonya’da olduğu gibi Güney Kore’de de çok fazla hayalet filmi çekiliyor. Eski Güney Kore inançlarına göre ağaçların içine Tanrı’nın ruhu girebilirmiş. *Akasya*, direkt bu efsaneden yola çıkan bir film. Hayalet inancı da Güney Kore’de çok eski bir inanç. *Whispering Corridors* kız lisesinde geçen bir film. Kız lisesindeki problemler, hocaların çok sert davranmaları, sabah 6’dan 12’ye kadar uzanan yoğun öğrencilik, baskıcı eğitim portresi sunmakla

birlikte bir yandan da o hayalet örgüsü üzerinden bir korku filmi de yaratıyor. Gelenekten ve korku filmi genresından besleniyorlar. Tüm duyguları bir araya getirip bir tür skalası sunuyorlar. Belki de tüm bunların toplanabileceği nokta gerçekten aşırılık, uçluk. Çok uçlara gidebiliyor Güney Kore sineması.

Mithat Alam: *Nowhere to Hide* adlı film için bir eleştirmen şöyle diyor: “*It’s all style but no substance, but what style?*”¹ Sinemada böyle bir kural vardır, içerik ve biçim iç içe geçecektir. Sadece bir stilizasyon gösterisi, bir stil gösterisi, bir biçim gösterisi, ama hakikaten adamın dediği gibi “...but what style?”² Bu filmi bir istisna olarak görüyorum Güney Kore sinemasında. Güney Kore sineması deyince benim için müthiş bir içerik de var. Kore sinemasında her ne kadar biçim çok önemliyse de, yönetmenler tarafından son derece iyi kullanılıyorsa da sadece biçim üzerine yaslanan bir sinema değil, her zaman bir içerik var. İçerikle iç içe geçen bir Kore sineması var.

Mehmet Açar: Katılıyorum. Biçimi birinci tanımlama olarak tercih etmem, çünkü anlattıkları hikâyelere de önem veriyorlar. *Nowhere to Hide*, ancak Kore’den çıkabilecek kadar garip bir film. İlk on on beş dakika bu filmde neler olup bittiğini anlayamadım, tekrar başa sarıp izleme ihtiyacı hissettim. Hakikaten zorlandım. Yönetmenin olup biten şeyleri bize anlatma gibi bir derdi yok gibi geldi bana. Son iki yıl içerisinde seyrettiğim filmler içerisinde biçim konusunda olgunlaşmamış, zayıf, yürümeyen, yönetmenin anlatım sorunlarının olduğu, çözemediği şeylerin olduğu bir tane bile film yok.

A Tale of Two Sisters, *Karanlık Sırlar* diye gösterildi. Bir şekilde düşündüğünüzde bu yönetmenlerin David Lynch’den Cronenberg’den etkilendiğini düşünebiliriz. Bir

¹ Sadece stil fakat içerik yok. Ama ne still

² Ama ne stil....

de tabii Tarantino etkisi olduğunu da düşünebiliriz. Özellikle *Akasya* ve *Karanlık Sırlar*'daki David Lynch etkisi. Fırat Yücel'in bahsettiği - bir kişi cinayet işlemiş, romantik bir şarkı çalıyor - *Kaçacak Yer Yok* da böyle başlıyor. Romantik bir şarkıyla şiddetli bir olayı aynı anda göstermek, bu tam Tarantino tarzı. Birbiriyle uyumsuz gibi görünen unsurları yan yana getirmek.

Fırat Yücel: Kim Ki-Duk'un sineması belki de bunun üzerine kurulu.

Mehmet Açar: Chan-wook Park'ın iki filminde de biçimi kullanışı; çerçevelerde öyle şeyler yapıyor ki, orada onu kolay kolay hiç kimse yapmaz. Zoru deniyor. Burada yaklaşacaksın karaktere, karakterin oradaki duygusunu göstereceksin, yakın plan yapacaksın gibi şeyler yok. Yakın plan yapması gerektiği yerde genel plana çıkabiliyor. Bunlardan hiç çekinmiyorlar. Filmleri istedikleri gibi kuruyorlar. *Oldboy* (İhtiyar Delikanlı) her şeyiyle anlatım sorunlarını çözmüş, anlatım ustası olmuş bir film. Biz de kendi sinemamızı keşfedebilirdik, sinemayı kendimize göre tanımlayabilirdik. Güney Kore filmlerini seyrettiğim zaman bu fırsatların hepsinin kaçtığını kolay kolay da geri gelmeyeceğini anlıyorum. Onlar ne kadar kendileri olmayı başarıyorlarsa biz o kadar olamıyoruz. Bizim çözemediğimiz şeyler var. Türkiye'de orta sınıf evlerinin nasıl çekileceğini, orta sınıfa ait dar evlerin tavanıyla, yemek masasıyla, her şeyiyle birlikte nasıl çekileceğini bilmiyoruz. O insanlar nasıl yaşarlar, ne yaparlar, ne derler, ışık nereden, nasıl gelir, biz bunu çözemedik. Bunu çözemediğimizi Güney Kore filmlerini seyrettikçe anlıyorum. Reel mekan kullanıyorlar, gerçek mekana gidiyorlar. Çok dar, çok kötü, belki küçük bir masadan -orta sınıf mekândan- çok etkileyici bir görsellik çıkartabiliyorlar. Bizde etkileyici bir görsellik çıkarmak için kesinlikle gerçeklerden kopuş vardır. Başka bir yere, daha geniş mekânlara gidilir. Mutlaka başka bir mekâna aktarılır.

Alt sınıf, orta sınıf evini çekecekseniz o işin standartları vardır. Belli bir teleobjektif kullanırsınız, fazla geniş

çıkamazsınız. Bu konuda bir yönetmenin hakkını vermek istiyorum. Zeki Demirkubuz'un filmlerinde bu iyi yapılıdır. Zeki Demirkubuz, apartman dairelerine, bodrum katlarına girip kamerayı çok güzel kullanabiliyor. Son filmi *Bekleme Odası*'nda gerçekten küçücük bir evin içerisinde bir film yapmayı, bir film kurmayı becerdi. Güney Korelilerin öncelikle kendilerini anlatma, kendi hayatlarını anlatma konusunda hiçbir utançları yok. Belki batıyla bizim gibi çok sorunlar yaşıyorlar. Batı kültürü, Amerikan kültürü etkisini görebiliyoruz, ama onlar kendileri olmayı başarıyorlar. Resimde, çerçevede, işte Chan-Wook Park'ın dün seyrettiğim filminde. O filmde (*Sympathy for Lady Vengeance*) müziği kullanmamış olması çok ciddi bir jest. *Oldboy*'da ise tam tersini yapıyor. *Oldboy*'da müziği filmin bütün mimari yapısının ayrılmaz bir parçası olarak koyuyor. O filmde ise müziği çıkartıp atıyor. Çok tehlikeli bir şey. Müziği çıkartarak seslerden oluşan bir ses mimarisi kurmaya çalışıyor. Hiçbiri *Nowhere to Hide*'taki kadar biçimci değil. Biçim için biçim yapmıyorlar. Bugün formalizm, özellikle Amerikan sinemasında ve yeni başlayan 1970 doğumlu yönetmenlerde tüm dünyada -Türkiye dahil- ciddi bir sorun. Çok sıradan bir hikâyeyi alırım bunu müthiş anlatırım tavrı. Biçimle oynuyorlar ama sonuçta hepsi birbirine benzeyen bir sürü film çıkıyor. Amerikan sinemasında, yönetmenlerin belirlediği bir film estetiği var: Çağdaş film. Kurgu şöyle olacak, müzik böyle kullanılacak, sesi şöyle kullanacaksınız, planları birbirine şöyle ekleyeceksiniz. Bunu dünyada her genç yönetmen uygulamaya çalışıyor. Bunun dışına çıkan yönetmenler de var Amerikan sinemasında. David Lynch ve Tarantino'nun sineması tümüyle bunun dışında şekilleniyor. Kore'deki yönetmenler de kendilerine getirilen seçenekleri değerlendirip kabul etmiyorlar, araştırıyorlar, düşünüyorlar.

Fırat Yücel: *A Bittersweet Life*'ı Kim Ji-woon "Film noir çekeceğim, Güney Kore'nin ilk 'film noir'ı olacak." diye çekiyor. Fakat sanat yönetmeni öyle çalışmış ki... Kadın karakterin evini tasarlayacaklar: O kadının sürekli hareket

eden, kolaylıkla yeni yaşam biçimlerine uyum sağlayabilen bir kadın olduğunu seyirciye aktarabilmek için çeşitli yerlerden aldığı hediyeleri, objeleri kanıt olarak evin çeşitli yerlerine yerleştirmişler. Karakterlerin ruh halini çok iyi yansıtabiliyorlar sanat yönetimiyle.

Mithat Alam: Görselliğin Güney Kore sinemasında çok önemli olduğunu görüyoruz. Kim Ki-Duk'un sinemasında insanlar konuşmuyor. Ya sağır dilsizler, konuşanlar da -*Yay*'da olduğu gibi-fısıldaşıyorlar. Konuşmayan insanlar var. Görsel olarak, anlatabileceği her şeyi anlatmaya muktedir. Yoksa diyaloglara daha fazla yer vermesi gerekir. Bütün Koreli yönetmenlerde görselliğin sonuna kadar kullanılması var. Görselliğe yaslanıyor diyebilir miyiz?

Mehmet Açar: Seyrettiklerimin büyük bir kısmı için diyebiliriz. Bu konuda akla gelen şöyle bir şey düşünelim: Ses bandını tümüyle kapattık, çeviri de yok, hikâyeyi çözebilir miyiz çözemeyiz? Çözersek, derdini resimlerle anlatan bir film. Amerikan sineması ilk kurulduğunda -1930-40'larda- genel ilke olarak belirledi bunu. Türk sinemasında da özellikle 1970-1975 öncesi filmler bu ilkeye dayanır. Daha sonra bu kurallar değişti. Çok konuşan bir sinema haline gelmeye başladı. Diyalogun çok daha belirleyici olduğu bir sinema haline geldi. Spielberg gibi -gerçek bir anlatım ustası- yönetmeni seyrettiğimizde, ses bandını kapattığımızda da olan biteni anlarsınız. Ben Fellini'yi yıllar önce İtalyan Kültür Merkezi'nde tek kelime anlamadan seyredirdim. Yeni filmlerini İtalyan Kültür Merkezi getirirdi, çok büyük bir zevk alıyordum ve bayağı da anlardım. Görsellikten benim anladığım bu. Sözlerin, giderek artan karakter dramalarının teatral özelliklerinden sıyrılan bir sinema. Kim Ki-Duk çok ileriye gidiyor bu konuda. Karakterler konuşmuyor, konuşmalar da çok az. Anlaşılabiliyor. Diğerlerinde de benzer şeyler var fakat *Akasya* ve *Karanlık Sırlar* -geçen yıl gösterime giren iki tür filmde- gerçekten çok karmaşık dramatik yapılar var. David Lynch'in üzerinde oynadığı şey var orada. Olup bitenler

acaba karakterlerin travması mı? Karakterlerin yaşadıkları travmaları ve onların sonuçlarında oluşan gündüz düşlerini, hayallerini yönetmen bize sunuyor. Film bittikten sonra, *Mulholland Drive*'da olduğu gibi bize açıklamıyor. Bunların hepsi bir düştü, travmanın parçalarıydı demiyor. Hem *Akasya* hem de *Karanlık Sırlar*'da bu kullanılıyordu. O yüzden bunlar çok görsel filmler olmasına rağmen Kim Ki-Duk filmlerine göre çok kompleks ve sofistike. Kim Ki-Duk'u hakikaten anlarsınız. Resimlerle düşünmek konusunda Avrupa sinemasını düşünüyorum, Amerikan sinemasına bu konuda bir şey demem. Amerikalı yönetmenler resimlerle düşünürler. O sinemanın vazgeçilmez öğesidir. Fransa'da da böyledir ama bize geldiğinizde resimlerle düşünme, resimlerle film kurma biraz zayıflar. Kim Ki-Duk'un bütün filmleri resimler üzerinden akıyor. Kim Ki-Duk'ta hikâyenin bütün ayrıntıları kurduğu resimlerle geçiyor.

Mithat Alam: Güney Kore sinemasına bakıp, kendi kendime sorduğum zaman Güney Kore sinemasının öne çıkan öğeleri nedir diye: Görselliği, kara mizahı görüyorum. Hemen hemen gördüğüm bütün filmlerde kara mizah var. Güldürü dediğimiz şey hep kara mizah, şiddet çok ön plana çıkıyor. Şiddet, kara mizah, görsellik ve mistisizm. Bir yanda mistisizm ve şiddet barındırıyor. Böyle ilginç bir bileşim var. Buna ekleyeceğiniz veya çıkaracağınız kelimeler var mı?

Fırat Yücel: Kim Ki-Duk bağlamında çok fazla şey söyleyebilirim.

Mithat Alam: Genel olarak Kore sinemasında kalmak istiyorum. Herhangi bir filmi ele alıp üzerinden gidebilirsin. Görselliğin olmadığı Hong Sang-soo sinemasından bahsedeceğiz. Görsellik onda yok ama onun dışında görselliğe yaslanmayan bir yönetmen seyretmedim. Mistisizmi, daha fazla Kim Ki-Duk'ta görüyoruz. Peki, mistisizmi çıkarmak istiyorsun, geriye kalan üç kelime kara mizah,

şiddet ve görsellik. Bu bileşke eşittir Kore sineması diyebilir miyiz?

Fırat Yücel: Bunların hepsi var tabii.

Mithat Alam: Tabii basite indirgemek istemiyorum ama bir yerde de odaklanmak istiyorum Kore sinemasına.

Fırat Yücel: Kara mizah unsuru var ama çok biçimsel değil. Mesela *Memories of Murder*'i (Yön: Joon-ho Bong, 2003) hatırladığımızda film bir yandan akıyor; bir yandan karakterler çok banal, absürd konuşmalar yapıyor. Normal bir gerçekçi sinemadan daha banal bir deneyim yaratıyor. Karakterlerin konuşma biçimleri de öyle: Konuşurken çok fazla küfür kullanıyorlar, dil sürçmesi var. Normal gerçekçi sinemada biraz ağdalıdır diyaloglar, biraz sanatsal bir yön taşır. Fakat Güney Kore filmlerinde doğal hayatı aktarma çabası var -özellikle *Memories of Murder* gibi bir filmde- kara mizah da oradan çıkıyor, kamera açıları ya da kurguyla oluşturulan bir mizah yok. Kara mizah o hayatın içinde var. Belki *Save the Green Planet* bir istisna olabilir. Ama diğer filmlere baktığımızda hepsinde, örneğin *Kaçacak Yer Yok*'ta da böyle bir şey var. Chan-wook Park'ın bütün filmlerinde mizah var. Ama bu hayatın içinde olan bir şey, hayatın barındırdığı bir şey olarak yansıtılıyor...

Mehmet Açar: Komedi filmi çekmek için yapılmıyor.

Fırat Yücel: Komedi olsun diye çekilmiyor.

Mithat Alam: Hollywood hayatın parçası değil mi diyorsun?

Fırat Yücel: Hollywood'da komedinin yapay olduğu çok belli. "Buraya komik bir replik koyalım"ı sana hissetti-

ren bir sinema. *Memories of Murder*'da -soruşturma sırasında- böyle bir şey yaşanıyor, bu onun bir parçası. Orada gereksiz bir şey söylüyor karakter.

Mithat Alam: Absürdite de mi var diyorsun?

Mehmet Açar: Cronenberg, “*Sonuçta bir birey için en temel şey kendi bedeninin gerçekliğidir.*” der. Bu yüzden o bedenden yola çıkar öyle filmler çeker. Kore sinemasında beden üzerinde çok duruluyor. İnsan bedeni ve çok fazla fiziksel acı var. Bu iki şekilde: Karşıdaki insan için beden bir acı çektirme nesnesi, hem de birey kendi bedenine işkence yapabiliyor. Bu bayağı filmde var. Kim Ki-Duk ve Chan-wook Park'ta da bir alt tema olarak gidiyor. Kim Ki-Duk filmlerinde de çok ilginç şeyler yapıyor. Balık oltası tutan bir karakter hiç görmemiştim. Onu deneyen, denemek isteyen bir karakter hiç görmemiştim. Bunu buraya kadar götürmek istiyorlar ve bu da bence bir veri. Beden üzerinde gerçekten çok düşünüyorlar. Aslında bir anlamda İsa'nın kendisine çok büyük acı çektirmesi, kendisinin içine çekilmesi, oradan kaynaklanan bir şey ama çok da Hıristiyan kültürü ile ilişkili bir kültür de değil. Bunu söylüyorum ama tam olarak sonuca varmış değilim. Sadece bir güç, tema olarak görüyorum.

Fırat Yücel: Bedenle olan ilişki kesinlikle mevcut. Absürditeyi biraz açmak gerekirse, karmaşık bir toplum yapısı var Kore'de. Bir yandan Amerika'nın etkisi var, bir yandan diğer Uzakdoğu ülkelerinin geleneklerinin etkisi var. Çok fazla din var. İnananların %20'si Budist, %15'i Protestan ve Katolik.

Mehmet Açar: %15 yüksek bir oran.

Fırat Yücel: Bayağı Hıristiyan var. Zaten Kim Ki-Duk da Hıristiyan. Din açısından son derece karmaşık bir yapı olduğu için tüm o absürlükler de bu karmaşıklıktan

oluşuyor diyebiliriz. Bizim sinemamız 'batıyla doğu arasında kalma' durumundan çok yararlanamıyor. Arada kalmışlık çok daha fazla Kore'de. Bir yandan batılılaşma var, bir yandan Uzakdoğu kültürleri, Budizm, Şamanizm gibi kültürlerle ilgi var ki, o ilgi Kim Ki-Duk filmlerinde çok yoğun bir şekilde hissediliyor. Zaten *Spring, Summer, Fall, Winter... and Spring*, (2003) tamamen bunun üzerine kurulu. Böyle bir karmaşıklık olmasına rağmen o absürditeyi de bu karmaşıklığın içinden yakalıyorlar. *Memories of Murder*'da, polis artık yakalayamıyor ve oradaki bir inanın temsilcisi olan bir büyücüye gidiliyor, büyü yaptırıyorlar, yapılan büyüde suçlunun yüzü belirecek gibi irrasyonel bir yola bile en rasyonel olması gereken polis başvurabiliyor. Rasyonel ve irrasyonel arasındaki gidiş gelişler bir absürdite oluşturuyor.

Mithat Alam: Görsellik, kara mizah, absürdite, mistisizm, şiddet. Zaten bu kelimeleri yan yana getirdiğiniz zaman Kore sinemasına hayranlığımız, ilğimiz ortaya çıkıyor. Üç tane yönetmeni 'auteur' yönetmen olarak -daha fazla ama- konuşmak istiyoruz. Birincisi Kim Ki-Duk. Ben Kim Ki-Duk'un filmlerine baktığım zaman o filmleri iki gruba ayırabiliyorum kendimce. Bir tanesinde *İlkbahar, Yaz, Sonbahar, Kış, İlkbahar, Boş Ev* ve *Yay* var. Diğer tarafta da film merkezinde gördüğünüz *Bad Guy, Isle, Samaritan Girl* gibi filmler var. Nedir bu filmlerin farkı? Birini, ikisini gördüyseniz belki çıkarabileceksiniz. *İlkbahar, Yaz, Sonbahar, Kış, İlkbahar, Boş Ev* ve *Yay*'a baktığım zaman orada bir meditasyon, bir mistisizm var. *İlkbahar, Yaz, Sonbahar, Kış, İlkbahar*'da olan tek şiddet bir gazete haberinde sadece: adamın karısını öldürmesi. Bir şiddet yok. Ağır basan öğeler olarak hep bir meditasyon, bir ruhani hâl hakim sinemaya. Filmlerden çıktığımda rahatlamış olarak çıkıyorum, bir arınma var. Filmdeki karakterlerde de bir arınma var. Bu çok aşikar olarak *İlkbahar, Yaz...*'da var. Fakat diğer filmlerde de var. *Yay* belki de en zayıf filmi. *Yay*'da da bir arınma var. Diğer taraftan *Bad Guy, Isle, Samaritan Girl* gibi filmlerde ön planda şiddet

var. Evet, kara mizah da var ama o filmleri taşıyan bir şiddet var. Fırat Yücel'in bahsettiği duygu ve şiddet hem Kim Ki-Duk'un filminin içerisinde, hem de bazı filmlerine barksak ayrı ayrı da bulunabiliyorlar. Hatta ben ona 'Dr.Jeckyl-Mr.Hyde' muhabbeti de yapıyor diyebiliyorum kendi kendime. Çünkü oradaki karakterler, mesela *Bad Guy*'ı seyrettiyseniz oradaki 'kötü adam' aynı zamanda çok duygu yüklü bir adamdır.

Mehmet Açar: Aslında ilginç bir ayırım yaptınız hakikaten. Kim Ki-duk sinemasında iki tür şey var bir meditatif filmler bir de şiddete daha yönelik filmler. Japonya'da ve Uzakdoğu'da pedofili yani küçük kızlara olan sapkın cinsellik çok yaygın ve çok ciddi bir endüstrisi var. O kültür daha fazla bu meseleyle boğuşuyor. *Fedakar Kız* bununla bir hesaplaşma. Neden böyle davrandı bu karakterler diye düşünmek zorunda hissediyoruz. Karakterlerin davranışlarının nedenleri üzerine kafa yormalıyız, filmde cevaplar bize gelmiyor. En son seyrettiğim David Cronenberg'in *A History of Violence* filminde de böyle. Bu yeni bir şey mi, değil. Ta 1940'larda Amerikan kara filmlerinde başlayan bir şey. Kötü adamlarla iyileri birbirinden kesin çizgilerle ayırmadığınız zaman ve bu konuda düşünmeye başladığınız zaman geniş ve yaratıcı bir alan açılıyor. *Bad Guy*'da, filmin son geldiği noktaya baktığınızda, karakterlerin o noktaya nasıl geldiğini düşündüğünüzde iki karakterin de tersine bir yol izlediğini görüyorsunuz. Filmin ortalarında çok sıkıldığımı, bunların çok benzerlerini gördüğümü, buradan artık yeni bir şey çıkmayacağını düşünürken Kim Ki-Duk karakterlerine öyle şeyler yaptırdı, öyle garip bitirdi ki filme hayran kaldım. Buraya nasıl gelebildiler dedim. Bu *İlkbahar, Yaz...* çok sevdiğim, Kim Ki-Duk'u çok iyi anladığımı düşündüğüm bir film. Kim Ki-Duk'u kendime en yakın bulduğum film, çünkü karakterlerin davranışlarını anlıyorum, her şeyi çözebilecek durumdayım, tanıdık bir durum var orada benim için. Diğer filmlerinden çıktıktan sonra neler olup bittiğini anlamakta zorluk çekiyorum ve bazen çok düşünmeme rağmen *Yay*'ı

ve *Boş Ev*'i de diğer insanlar kadar beğenmiyorum. Boş Ev'i de çok beğenmiyorum ama *Fedakâr Kız*'ın ve *Bad Guy*'ın senaryosunun çok dikkatli yazıldığını, ölçülü yazıldığını düşünüyorum. O basit minimal yapının içerisinde çok sofistike hikâyeler bunlar.

Mithat Alam: Fırat Yücel, sen geçen gün bana Kim Ki-Duk'un kendi sinemasıyla ilgili '*Fantastik realizm*' yapıyorum dediğini söyledin. Bu konu da ve kısaca 'auteur' olarak Kim Ki-Duk hakkında konuşabilir misin?

Fırat Yücel: Kim Ki-Duk filmlerini bir araya getiren öge; mistisizm. Fakat ondan önemlisi mistisizm ile birlikte çok yoğun bir cinsellik var, şiddet içeren bir cinsellik. Özellikle *Isle*, *Bad Guy* gibi filmlerde. Yan yana getirilmeyecek iki kavram olan cinsellik ve mistisizmi yan yana getirmiş ve oradan son derece meditatif filmler çıkarabilmiş. '*Fantastik realizm*'in de böyle bir yeri var. Bir yandan katı gerçekliği yansıtıyor. *Bad Guy*'da genel bir ev ortamını yansıtıyor. Sokaktaki insan ilişkileri, mafya arasındaki kavgalar, çok katı bir gerçekliği yansıtıyor. Diğer yandan da arka planda çok büyük bir aşk var. Bir adamın kendi sevgisini çok farklı sınıftan, orta sınıftan bir kadına kanıtlama uğraşı var ve onu kanıtlama yolu da kendini geri çekme, hiçbir şey yapmama gibi çok şiddetli bir kanıtlama yöntemi. '*Fantastik realizm*'den sonra da bir 'auteur' olarak Kim Ki-Duk'un filmlerini bir araya getiren bazı başka öğeler de var. Bunlardan en önemlisi sessizlikle de iç içe giren bir konu, bir şekilde tüm bu filmlerde, dinle ilgili bir mistisizm yok ama dil öncesini, uygarlık öncesini çağrıştıran bir hassasiyet, bakışlarla insanların anlaşması, çok farklı yollarla anlaşabilmeleri var. Mesela *Boş Ev*'deki karakterlerin hiç konuşmadan anlaşabilmeleri. Tüm bunlar dilin, kültürün olmadığı bir zamanın, hayali bir zamanın ruhunu andıran şeyler. İnsanlar konuşmadan bakışlarıyla anlaşabiliyorlar. Çok daha insani bir ilişki kurabiliyorlar. Ev konusu da çok önemli, sadece *Boş Ev*'in adının boş ev olmasından kaynaklanmıyor bu. *Isle*'da da karakterler kendilerine ait bir ev yaratıyorlar. Gölün üzerindeki balıkçı barakalarının

olduğu alanda kendilerine ait bir ev yaratıyorlar ve onun kendi dili var. Dışarıdan müdahaleler gelince, kendi dünyalarında işler kötü gitmeye başlıyor. Bir pezevenk ve bir fahişe geliyor. O zaman o dil yıkılmaya, kendi kurdukları, bakışlarla yürüyen dünya yıkılmaya başlıyor. Yine aynı şekilde *Spring, Summer, Fall, Winter... and Spring*'de bir Budist tapınağı var, ancak o Budist tapınağı dış dünyadan bir müdahale geldiğinde -bir kadın iyileşmek amacıyla oraya geliyor, Budist hocanın öğrencisi ona aşık oluyor-dengeler yitirmeye başlanıyor. *Boş Ev*'de farklı evlere giriyorlar fakat girdikleri evler kendileri arasında bir ilişkinin aracı oluyor. *Yay*'da tekne var. Tekneye dışarıdan balıkçılar geliyor. Dış dünyadan bir tehdit oluşturuyorlar. Ev ve öğrenme kavramı çok önemli. *Spring, Summer, Fall, Winter... and Spring*'in ana eksenini oluşturan farkına varma, insanın bir tür ermişliğe ulaşması, bir şeyleri öğrenmesi. Mesela *Samaritan Girl*'ün sonunda da aslında filmin anlattığı şeyin bir kızın kendi ayakları üzerinde durabilmeyi öğrenmesi, babası olmadan yaşayabilmesi olduğunu görüyoruz. Orada son sahnede araba kullanmaya çalışması aslında bunu temsil eden, bu öğrenmeyi, erginleşmeyi temsil eden bir şey. Filmler arasındaki paralellikler o kadar fazla ki saatlerce bu 'auteur' yönetmen hakkında konuşulabilir.

Mithat Alam: Kim Ki-Duk'tan uzaklaşalım ve Hong Sang-soo'ya gelelim. Kore'de Kim Ki-Duk'u önemsemiyorlar, Hong Sang-soo'yu önemsiyorlar. Demin bahsetmiştim en başta hani Japonya'da bir zamanlar Kurosawa fazla önemsenmiyordu Kenji Mizoguchi çok önemseniyordu. Kim Ki-Duk'a 'festival's darling' diyorlar. Festival festival dolaşıyor, her festivalde bir ödül alıyor. Hong Sang-soo bizim esas sinemacımız diyorlar. Peki, bu Hong Sang-soo kim? Çok sade hikâyeleri çok karmaşık bir hikâye yapısı ile anlatıyor. *The Day a Pig Fell Into the Well*'deki yapıya bakalım. Dört tane karakter ve dört tane bölüm var. Ama bu bölümlerin bölüm olduğuna dair hiçbir uyarı yapmıyor Hong Sang-soo. Biz filme bir karakterle başlıyoruz, diğer

karakterleri o karakterle hayatları kesiştiği takdirde ve keşiştiği kadar öğrenebiliyoruz. Her bir karakterden diğerine geçtiği zaman kararın, 'fade out' var. Diyeceksiniz ki 'fade out' zaten kullanılan bir şey. Hayır. Burada, bu filmde sadece üç defa kullanıyor kararın. Eğer dikkat etmezseniz, bir an başka bir şeyle meşgulseniz orada kararın olduğunu görmüyorsunuz. Kararın olduğunu görmediğiniz zaman da başka bir karaktere, başka bir bölüme geçtiğini görmüyorsunuz. Biçim çok önemli Hong Sang-soo'da, anlatım yapısı çok önemli. Bir film başlıyor. İki arkadaş bir kafede oturuyorlar ve oturdukları masa da tam sokağı görüyor. Konuşuyorlar, konuşurlarken orada bir araba bekleyen bir kızı görüyorlar. Karakterlerden bir tanesi kızı görüyor, bir şeyler hatırlıyor, 'flashback'lerle geriye gidiyor film. O hatırladıklarını seyrediyoruz, dönüyor gene iki arkadaş konuşurken bu sefer diğer karakter aynı kızı görüyor, o da hatırlıyor, 'flashback'le onun hatırladıklarına gidiyoruz. Sonra tekrar masaya geliyor. Şimdi ikisinin de hatırladığı kızın aynı kız olduğunu anladık ama bütün bunlarda hiçbir uyarı yok. İkinciye gördüğümüzde anladık. Ondan sonra o iki kişi hatırladıkları kızın ismini anıyorlar ve beraber hatırladıkları kıza gidiyorlar. Ondan sonra da ileriye doğru bir gidiş var. Bu *A Tale of Cinema* daha oynamadı. O kadarını söylememde bir ziyan olduğunu zannetmiyorum. Bir şey izliyoruz. 'Cut' yok hiçbir uyarı yok, dikkat etmezsek anlamıyoruz ki izlediğimiz bir kısa film. Kısa filminden çıkan, kısa filmin başrol oyuncusu bir kadını takip eden bir adamla film devam ediyor. Seyirciden dikkat istiyor Hong Sang-soo. Pasif seyirciye tahammülü yok, muhakkak orada olmanız lazım ve çok dikkatle takip ediyor olmanız lazım. Mistisizm yok, meditasyon yok, görsel anlatım yok, aksiyon yok, öykü var: İşte bir kadın, bir erkek, üçlü ilişkiler var. Şu ana kadar Kore sineması için genelde bahsettiğimiz hiçbir şey yok. Görsel anlatım yok, kara mizah yok, ruhanilik yok. Son derece gerçekçi konuşmalar var, absürdite de yok ama günlük konuşmanın absürditesi belki var. Böylece bu Hong Sang-soo alışık olduğumuz diğer yönetmenlerin dışında bir sinema yapıyor,

ayrı bir rengi var. Bu rengi tatmanızı tavsiye ederim. Daha evvelden biz aramızda konuştuğumuzda benim Hong Sang-soo fanatığı olduğum ortaya çıktı. Fırat da bir iki film gördü. Ekleme istediğin bir şey var mı?

Fırat Yücel: Güney Kore’de yaşanan gündelik hayatı, erkek kadın ilişkilerini izleyebileceğiniz, o iklime dair bir şeyler görebileceğiniz filmler arıyorsanız, en iyi kaynak Hong Sang-soo filmleri diyebilirim. Erkeklerin kendi iktidarları ile barışamamaları, kendi zayıflıkları konusu çok ele aldığı bir tema. Bu bütün Güney Kore filmlerinde bir şekilde öne çıkan bir konu. Çoğunlukla hep erkek hikâyeleri anlatılıyor. *A Tale of Two Sisters* bir istisna belki. Chan-wook Park bir üçleme çekti intikam üzerine. Bu üçlemesine *Sympathy for Mr. Vengeance* ile başladı. *Oldboy* ile devam etti. Üçüncü filminde de bu erkek hikâyeleri anlatma -ki Joint Security Area da çok erkek hikâyesiydi- kısır döngüsünden çıkabilmek için *Sympathy for Lady Vengeance* diye bir film yaptığını söylüyor. Japonya ve Güney Kore ataerkil toplumlar. Çok yoğun ahlâkçılık var. Kim Ki-Duk filmleri bir yandan feministlerin tepkilerine yol açmalarına rağmen aslında kadın karakteri de çok iyi işleyen filmler.

Mithat Alam: Chan-wook Park sinemasına geçelim. Üçüncü ‘auteur’ümüz o çünkü.

Fırat Yücel: Chan-wook Park’ta intikam teması çok yoğun işleniyor. *Save the Green Planet*’te genç bir adam intikam alıyor. *Attack the Gas Station*’da gençler yetişkinlerden intikam alıyor. *A Bittersweet Life*, *Oldboy*’a çok benzeyen bir Kim Ji-woon filmi. Tüm filmlerde intikam alma, geçmişte yaşanan şeylerin cezasını çektirme söz konusu. Chan-wook Park’a sorulduğunda asıl temanın intikam olmadığını, suçluluk duygusu olduğunu söylüyor. İnsanların suçluluk duygularıyla başa çıkamadıklarını, bu suçu şiddetle başkasına yönelttiklerini söylüyor. *Oldboy*’da ve *Haklı İntikam*’da bunun olduğunu söylüyor. “Tüm karakterler kendi hatalarından dolayı büyük bir suçluluk hisse-

diyorlar. Bu duygu ile başa çıkabilmek için başkalarına şiddet uyguluyorlar” diyor. Asıl ele aldığı tema intikam değil. Daha çok vicdanla ilişkili bir şeyler tartışmaya çalışıyor Chan-wook Park. Estetik açıdan çok kuvvetli bir sineması var, seyirciye tokat atabilen bir sinema. Melodrama kayabiliyor, son derece şiddet içeren bir sahne gelebiliyor. *Oldboy*'da kötü adamı tanıdığınız zaman, filme bakışınız değişir. O adamın geçmişte başına gelen olay çok önemlidir. Yönetmen: “Benim karakterlerimin hepsi iyidir” diyor. Suçluluk duygusuyla başa çıkamadıkları için şiddet eğilimi mevcut. *Three Extremes*'deki film de yine intikam üzerineydi.

Mehmet Açar: O da aynı şekilde.

Fırat Yücel: Evet, aynı şekilde. Mizansenini çok iyi kullandığı söylenebilir ki bu diğer Güney Kore filmlerinde de öne çıkan bir özellik. Mizansenini çok işlevsel kullanabiliyorlar. Hong Sang-soo sineması da böyle. Belki de sizin ses bandını yok ettiğimizde yine de filmi anlayabiliriz dediğiniz özellik mizansenini iyi kullanmalarından geliyor. Chan-wook Park, hangi karakter nerede kadrajın içerisine giriyor gibi şeylerden ipuçları verebiliyor ve bu yüzden de hiç ses olmamasına rağmen filmi anlayabiliyoruz. Yani o kadar yetkinliğe sahip bir anlatımları var.

Mehmet Açar: İki uzun filmini, bir de kısa filmini seyrettim. Güney Kore'nin sosyal hayatıyla, sosyolojisiyle ve politikasıyla ilgileniyor. İki filmi de seyrettiğimizde karakterler arasındaki ilişkilerin sınıfsal boyuta, kültürel boyuta taşındığını görüyorsunuz. Bir anlamda sistem üzerine. İlginç sosyolojik sebepler var. Burunlarının dibinde yaşayan bir Kuzey Kore vakası var. Böyle bir ülkede uzun süre bastırılmış bazı şeyler var. Bunlar yavaş yavaş açığa çıkıyor. Bence diğerlerinden, mesela Kim Ki-Duk'a oranla daha politik buluyorum kendine özgü şeyler yapıyor. ‘*Suç ve ceza*’ literatürü üzerine okumuş gibi Chan-wook Park. Dostoyevski'yi iyi okuduğunu düşünüyorum. İyiyi kötüyü

ayırarak bir tarafa, kötü olan karakterin yaptığı bütün kötülüklerin kendi içerisinde bir mantığı var ve bu mantığa da bizi inandırıyor. Hatta karakterleri sevmemizi sağlıyor. *İhtiyar Delikanlı*'daki kötü adam karakteri çok çekicidir. Zaten çekici bir şekilde çizilir. Kompleks, sofistike hikâyeler kuruyor Kim Ki-Duk gibi. 'Suç ve ceza' kavramı üzerine gidiyor, suçluluk üzerine gidiyor. Güney Kore'nin içinde yaşadığı bütün politik, sosyolojik boyutları aktarıyor. Çeçeği filmlerinde buralara daha fazla girecek gibi bir his taşıyorum.

Dinleyici Soruları

Birincisi bence gelmiş geçmiş en iyi Koreli yönetmen ve önümüzdeki yıllarda da parlayacak bir yönetmen var: Kim Ji-woon. Üç tanesini andık ama öyle bir tane ile karşı karşıyayız ki, sinema tarihine altın harflerle yazdıracak ismini. *A Bittersweet Life*'ı hepimiz görme fırsatı bulamadık. Kore kültürüne aşığım, çok seviyorum, filmlerine de sevgim var. Kim Ki-Duk filmlerini seviyoruz, *İlkbahar, Yaz, Sonbahar, Kış... ve İlkbahar* ve *Yay*'ı düşünürsek bu filmler için gelenekselci ve tutucu demek mümkün mü? Her iki filmde de karakterler babadan, var olan statükodan ayrılıp, isyan edip, bir suça karışıp sonunda bedellerini ödeyerek geri geliyorlar. Babayla beraber kalmak, babaya boyun eğmek, teknesinden ayrılmamak, geri dönmek...

Aslında *Fedakâr Kız* da babadan ayrılıp babadan gizli bir şey yapmanın sonuçlarıyla ilgili bir film. Tutucu bulmak mümkün mü? Kim Ki-Duk filmlerinin yer yer oryantalist bulunduğu, oto-oryantalist bulunduğu söyleniyor. Acaba siz kendi ülkenizde *İlkbahar, Yaz, Sonbahar, Kış... ve İlkbahar*'da en sonunda hidayetin, beş vakit namaz kılıp da Mevlevi dervişlerine giden bir karakterle karşılaşırdınız nasıl hissederdiniz? Siz ne düşünüyorsunuz bu konuda?

Mehmet Açar: Ben öyle bir filmi çok seyretmek istiyorum. Adam gibi öyle bir film çekilse de, seyretsem. Yıllardır bunu istiyorum ama çekilmiyor. Gerçek bir hidayete erme hikâyesini yapabilesek, Türk sineması sınıf atlar. Bence muhafazakâr ama onun muhafazakârlığı ile ilgili sorunlarım var. Belki çok sevmiyorum ama sinema olarak bence bir samimiyet var. Kurulu bir düzen var, birisi geliyor tehdit ediyor, bozuluyor. Bir rahatsızlık var. Bu bir muhafazakâr yaklaşımdır zaten, hissedebiliyorsunuz. Ama çok kaba bir muhafazakârlıkla Kim Ki-Duk'un muhafazakârlığı arasında büyük fark var.

Fırat Yücel: Tüm filmleri üzerine düşündüğümüzde belli bir tutuculuk olduğu söylenebilir. Geleneği korumaya dair bir boyut olduğu söylenebilir. Özellikle *Spring, Summer, Fall, Winter...and Spring*'de. Fakat *Yay*'da buna bir cevap verdi yönetmen. *Spring, Summer, Fall, Winter...and Spring*'de, öğrenci hocasının yerini alıyordu. Şehre gidiyor, orada suç işliyor, kirleniyor, Budist tapınağına geri dönüyor. Hocasının yerini alıyor, gelenek devam ediyor, gelenek olumlanmış oluyor belki de. Fakat *Yay*'da ona bir cevap verdi. Bu kadar da basit değil dedi. *Yay*'daki yaşlı adam ve kızın oluşturduğu düzen, yani teknenin düzenine dışarıdan bir tehdit; genç, yakışıklı bir çocuk geliyor, kız ona aşık oluyor. Yaşlı adam da genç karakterle bir özdeşim yaşıyor ve yaşlı adamın bıraktığı yerden filmin sonunda genç çocukla birlikte kız şehre doğru tekneyle ilerliyorlar. Yaşlı adam ruhunu teslim ediyor ve gelenek kendini moderniteye bırakıyor. Tutuculuğu aştığı bir film. *Yay* anlatım açısından eski filmleri kadar kuvvetli değil. Yaşlı adamın oluşturduğu geleneğin genç çocuğun belki farklı bir duyarlılıkla, şehre ait, modern kültüre ait bir duyarlılıkla devam ettireceğine dair bir optimizm taşıdığını düşünüyorum. Bir yandan gelenekle çok ilgilenen bir adam ama şehir kültürü de var. Paris'te sokakta ressamlık yapmış. Sokağı da çok iyi biliyor, gelenekle de çok ilgileniyor. Sokakla geleneğin buluştuğu yer belki. *Bad Guy*, bunun

en somut alegorisi olarak görülebilir. Fahişelerin bulunduğu sokak, arka planda büyük bir aşk...

Mehmet Açar: Bazı filmlerinde belki işaretlerini görüyorum ama çok somut bir şekilde ve tehlikeli bir şekilde görmüyorum.

Fırat Yücel: Gelenek de çok sabırsız. Gelenek de günah işleyebiliyor. Gelenek de bir günaha neden olabiliyor Kim Ki-Duk'un filmlerinde. Yaşlı adam bir süre sonra on yedi yaşına bastığında evlenecek kız için dayanamıyor sabırsızlıkla sayfaları yırtıyor. Geleneğin, tutuculuğun günahkâr olabildiğine, sahte ahlâka dair bir boyut taşıyor.

Teori şu: Filmdeki kadın karakterlerin çok edilgen olması. *Yay*'da da bir erkeğin gemisinden inip, başka bir erkeğin gemisinde buluyor kız kendini. Sen onu şehre yolculuk olarak yorumluyorsun ama *İlkbahar*, *Yaz*, *Sonbahar*, *Kış...* ve *İlkbahar*'daki çembersel yapıdan bahsedersen belki yine denizin ortasında kalmakla ilgili bir şey. Film, başladığı yerde başka bir geminin içinde bitiyor. Bütün filmlerdeki kadın karakterlerin edilgen olduğu ve bir ötekileştirmeye kurban gittikleri, en iyi ihtimalle de mistik bir rol biçildiği; bu biçilen rolünde kadın karakteri yücelten bir rol değil, öteki kılan, ermiş, aşmış, delirmiş, kutsal fahişeye dönmüş, tam olarak dinamiklerini çözemediğimiz karakterlere dönüştüğü söyleniyor.

Mehmet Açar karakterlerin sıra dışı davrandığından bahsetmişti. Zihinsel özürlü, bedensel engelli ya da 'psycho' diyebileceğimiz karakterleri çok görüyoruz Güney Kore sinemasında. Bunun bir saptaması yapılabilir mi?

Mehmet Açar: Dertlerini, uç noktalarda yaşayan karakterler üzerinden anlatmaya çalışıyorlar. Kendi hikâyelerini kurarken çıkış noktaları bu. Uzaydan gelen bir insana; "Dünya hakkında fikir sahibi olmak istiyorsanız bu filmleri izleyin," desek hepsi kaçıp gider. Kim Ki-Duk'un birkaç filmini seyrettiği zaman, "*sizin iletişim diye bir şeyiniz yok*" der. İletişim kuramıyorsunuz. Dili kaldırmışsınız.

Fırat Yücel: Bazı filmlerde -*Save the Green Planet*- karikatürize 'psycho' karakterler çıkıyor karşınıza ama çok da enteresan noktalara varabiliyor. *Memories of Murder*'da, *Samaritan Girl*'de aile içi ahlâksızlığa da değinildiği görüyoruz. *Memories of Murder*'da iyi bir aile babası dışarı çıkar, ormanlık bir bölgede yere sutyen koyar ve masturbasyon yapar. Toplum tarafından sapık olarak nitelenen karakterler değil, iyi bir aile babasının da bu duruma düşebildiği gösteriliyor. *Samaritan Girl*'deki aile yemeğine kızın babasının gelmesi ve sizin kocanız böyle şeyler yapıyor dediğinde kocanın balkondan atlaması böyle bir travmanın neden olduğu bir şey. Aile değerleri çok önemli Güney Kore'de. Ama her şey o kadar kolay değil...

Mehmet Açar Kimdir?

1963 yılında Konya'da doğan Açar, Galatasaray Lisesi'nin ardından Boğaziçi Üniversitesi İngiliz Dili ve Edebiyatı Bölümü'nden mezun oldu. 1991 yılından itibaren basın sektöründe çeşitli dergilerde çalışmaya ve film eleştirileri yazmaya başladı. Hayalet Gemi dergisinde yayımlanan hikayelerini ilk kitabı Anarşik Rehavet'te (1998) topladı. İlk romanı Siyah Hatıralar Denizi (2000), ikinci romanı Hayatın Anlamı ya da Akhisarlı Hasan Tütün'ün Maceraları'dır (2005). Halen Sinema Yazarları Derneği'nin başkanlık görevini sürdürmektedir.

Mithat Alam Kimdir?

1945 doğumlu Mithat Alam, 1968'de Robert Kolej'den mezun olduktan sonra 1969'da Robert Kolej İş İdaresi bölümünde yüksek lisans yapmıştır. 4.500 filmden oluşan kişisel bir arşive sahip olan Alam, 1998'den bu yana Boğaziçi Üniversitesi'nde sinema dersleri vermektedir. 2000 yılının Aralık ayında Boğaziçi Üniversitesi'nde Mithat Alam Film Merkezi'ni kurmuştur. 2001 Ekim'inde yayın hayatına başlayan Altyazı Aylık Sinema Dergisi'nin kurulduğundan bu yana yayın danışmanlığını yapmaktadır. Boğaziçi Üniversite'sinde vermekte olduğu sinema derslerinin

yanısıra kurucusu olduğu Film Merkezi'nin Yürütme Kurulu'nun başkanlığı görevini yürütmektedir.

Fırat Yücel Kimdir?

1997'de Özel İzmir Amerikan Lisesi'nden mezun olan Fırat Yücel 1998'de Boğaziçi Üniversitesi Sosyoloji Bölümü'ne girdi. Boğaziçi Üniversitesi'nde 2000 yılında açılan Mithat Alam Film Merkezi'nin program kitapçığının editörlüğünü üstlenen Yücel, 2001 yılında üniversiteden arkadaşlarıyla birlikte, Geniş Açı fotoğraf dergisinin şirketi DÜO'nun çatısı altında Altyazı Aylık Sinema Dergisi'ni kurdu. Eylül 2001'den beri Altyazı'nın Genel Yayın Yönetmenliği'ni sürdürüyor. Altyazı'nın yanı sıra Asklepios, Konak Beykoz, İstanbul, Geniş Açı, Katharsis, Bant, Rolling Stone gibi dergiler ve Akşam ve Radikal gibi gazetelerde de çeşitli film eleştirileri ve söyleşileri yayımlanan Yücel, halen Bilgi Üniversitesi'nin Kültürel İncelemeler Yüksek Lisans Programı'na devam etmekte. Boğaziçi Üniversitesi Mithat Alam Film Merkezi'ne bağlı olan Altyazı'nın Genel Yayın Yönetmenliği'ni sürdüren Yücel'in film müziği alanında da çalışmaları bulunuyor.