

# 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

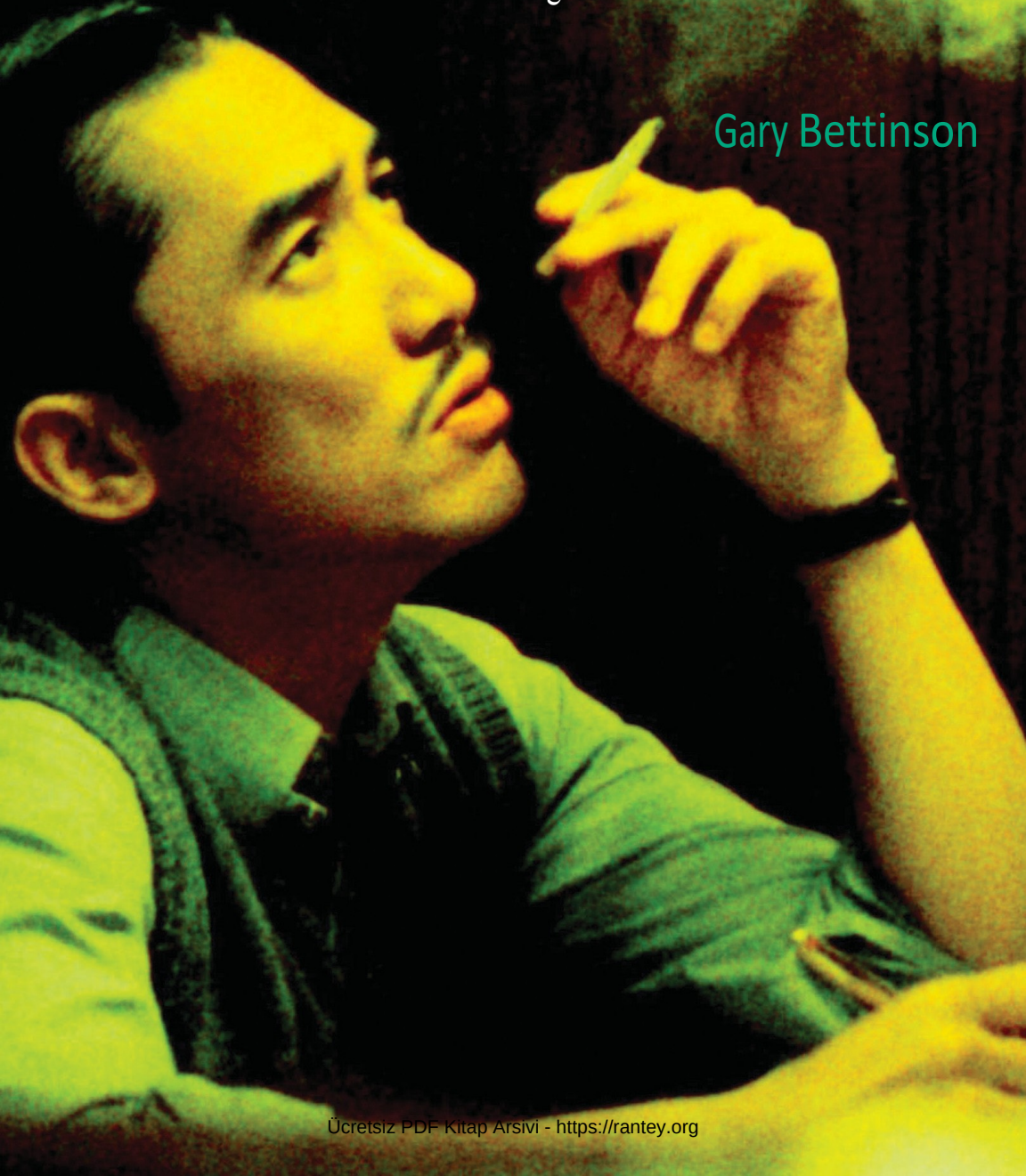
Sitemize erişim engeli gelmesi veya adres değişikliği durumunda aşağıdaki kanallardan güncel giriş adresine erişebilirsiniz:

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

# Wong Kar-wai'nin Duygusal Sineması

Film Poetikasi ve Rahatsızlık Estetiği

Gary Bettinson



# Duygusal Sinema

## Wong Kar-wai'nin





# **Duygusal Sinema Wong Kar-wai'nin**

Film Poetikası ve Rahatsızlık  
Estetiği

Gary Bettinson



Hong Kong Üniversitesi  
Yayınları Hong Kong  
Üniversitesi Pokfulam Yolu  
Hong Kong  
www.hkupress.org

© Hong Kong University Press 2015

ISBN 978-988-8139-29-3 (*Ciltli*)

Tüm hakları saklıdır. Bu yayının hiçbir bölümü, yayıncının yazılı izni olmaksızın fotokopi, kayıt veya herhangi bir bilgi depolama veya geri alma sistemi dahil olmak üzere elektronik veya mekanik herhangi bir biçimde veya herhangi bir yolla çoğaltılamaz veya iletilemez.

British Library Yayın İçi Kataloqlama Verileri

Bu kitabın katalog kaydı British Library'den temin edilebilir.

10 9 8 7 6 5 4 3 2 1

Hong Kong, Çin'de Paramount Printing Co., Ltd. tarafından basılmış ve ciltlenmiştir

*Ailem için*



# İçindekil er

|                                                                                      |     |
|--------------------------------------------------------------------------------------|-----|
| Teşekkür                                                                             | ix  |
| Bölüm 1 Wong Kar-wai ve Hong Kong Sinemasının Poetikası                              | 1   |
| Bölüm 2 Romantik Uvertürler: <i>Chungking Ekspresi</i> 'nde Müzik                    | 27  |
| Bölüm 3 Kısmi Görünümler: Görsel Üslup ve Rahatsızlık Estetiği                       | 49  |
| Bölüm 4 Paralel Yaşamlar: Yapım Sonrası Olay Örgüsünün Poetikası                     | 73  |
| Bölüm 5 Sinir Bozucu Formüller: Popüler Türler ve <i>Ruh Hali</i><br><i>Aşk için</i> | 99  |
| Bölüm 6 Ödenekler, Düşünceler ve Geleceğe Yönelik Öneriler                           | 125 |
| Bibliyografya                                                                        | 141 |
| Dizin                                                                                | 151 |



## Teşekkür

Bu kitabın ortaya çıkmasındaki yardımları için birçok kişiye teşekkür borçluyum. Özellikle, bir insanın isteyebileceği kadar hatasız bir akıl hocası olan Murray Smith'e ve sürekli cömertliği ve kalıcı ilhamı için David Bordwell'e teşekkür etmeliyim. Lancaster Üniversitesi'ndeki meslektaşlarıma, özellikle de Richard Rushton'a özel bir teşekkür borçluyum. Bu kitabın ilk taslak bölümleri hakkındaki zekice yorumları için Catherine Grant'a da teşekkürler. Aynı şekilde, dikkatli yorumları ve eleştirileri için isimsiz okuyuculara ve Christy Leung, Clara Ho, Carrie Watterson ve Hong Kong University Press'teki editör ekibine teşvik ve gayretleri için minnettarım.

Son yıllarda Wong Kar-wai üzerine yaptığım araştırmaları çeşitli konferans ve sempozyumlarda sundum; Los Angeles Kaliforniya Üniversitesi, Glasgow Üniversitesi, Londra Queen Mary Üniversitesi, East Sussex Queens Üniversitesi, Coventry Üniversitesi, Pekin Normal Üniversitesi, Şanghay Üniversitesi, Tayvan Ulusal Merkez Üniversitesi, Tayland Assumption Üniversitesi ve Macaristan Pecs Üniversitesi'ndeki dinleyicilere minnettarım. 2010 yılında Hong Kong Baptist Üniversitesi David C. Lam Doğu-Batı Çalışmaları Enstitüsü'nde misafir akademisyen olarak bu kitap üzerinde araştırma yaptım, burada özellikle Emilie Yueh-yu Yeh'e teşekkür etmek isterim. 2007'den beri Hong Kong sineması üzerine bir ders veriyorum ve öğrencilerime Wong Kar-wai ve Hong Kong filmleri üzerine yaptıkları hararetli tartışmalar için minnettarım.

Michael Grant, Debbie Andrews, Nigel Mather, Yiping Lin, Timmy Chen, Kristof Van Den Troost, Wing-Ho Lin, Yvonne Teh, Tim Youngs, Law Kar, Shan Ding, Bey Logan, David Chiang Da-wei ve Peter Chan'a ayrıca teşekkür ederiz.

Sarah Sardar, Russell Sardar, Nicola Tapsell, Rob Greens ve Peter Masters'a her zaman sevgimi ve dostluğumu sunacağım. Son olarak, aileme - Shirley, Robert, Paul, Tracy ve Lucie'ye - kelimelerin ifade edebileceğinden çok daha fazlası için teşekkür ediyorum.



Mayıs 2004'te Wong Kar-wai Cannes Film Festivali'ne bitkin bir halde geldi. Yeni filmi *2046* yarışmaya katılacaktı ama Wong filmin kopyasını on iki saat geç teslim etti. Festival organizatörleri aceleyle bir son dakika gösterimi ayarladılar. Resmi seçkiler yeniden planlanmak zorunda kaldı. Hoşnutsuz delegeler Wong'un geç kalmasından yakındılar. Daha da kötüsü, film tamamlanmamıştı. Önemli bilgisayar yapımı (CGI) sekanslar henüz eklenmemişti; ses sistemi kusurluydu; tüm sahnelerin çekilmesi gerekiyordu. Wong prodüksiyona Aralık 1999'da başlamıştı ama *2046* bitirilmesi imkansız bir dev haline gelmişti. Ekibi yirmi dört saatlik vardiyalarla çalışıyordu. Wong artık yorgun düşmüştü ve eleştirmenler ile festival delegelerinin kınamalarıyla karşı karşıyaydı. Film Cannes'da hiçbir şey kazanamayacaktı ve sektör uzmanları Wong'un cezalandırılacağını tahmin ediyorlardı. Yorumcular Wong'un kariyeri üzerindeki uzun vadeli etkileri tartışıyordu: Cannes onu bir daha kabul edecek miydi? Cannes fiyaskosu Wong'un efsanesinin bir parçası haline geldi. Wong'u eleştirenlere göre, bu olay kendini beğenmiş bir film yapımcısının hatalarını ortaya koyuyor. Onlara göre Wong, çekim oranını o kadar yüksek tutuyor ki, tüm olay örgüsü son kurgudan çıkarılıyor. Yapımları programın ve bütçenin üzerinde balon yapıyor. Dağınıktır; çekimlere senaryo olmadan başlar ve bir sahneyi kırk kez çekerek etkisiz bir şey arar. Tony Leung'un bıkkınlıkla belirttiği gibi, onun yöntemi "oyuncular üzerinde yorucu" olabilir (Yoke 2000: 30). Bununla birlikte, Wong dünyanın en iyi yönetmenlerinden biri olarak anılmaktadır. Bir kişilik olarak ikoniktir, her yerde bulunan güneş gözlükleri silinmez bir markadır. Hong Kong sinemasının bir feneri olarak, bu endüstriyi, servetinin azaldığı zamanlarda bile kamu spotunda tutmuştur. Eleştirmenler onu bir film tekniği ustası ve birinci dereceden romantik bir sanatçı olarak selamlıyor. Eleştirmenler onun sözde savurganlığını ve kendini beğenmişliğini kınayabilirler, ancak onun benzersiz yapım yöntemleri (acımasızca çeşitlendirilmiş çekimler ve kaba kesimler, uzun çekim programları) olmasaydı, Wong'un filmleri onları bu kadar tekil bir şekilde heyecan verici ve zor kılan ayırt edici estetiğini kaybederdi. Basitçe söylemek gerekirse, Wong muhteşem filmler yapıyor.

Cannes fiyaskosundan iki yıl sonra festivale tekrar davet edildi. .. jüri başkanı olarak.

Bu kitap Wong'un filmlerini bir sinema poetikası perspektifinden ele alıyor. Wong'un filmlerini sanat eserleri ve estetik nesneler olarak ele alıyor. Anlatı ve üslup sistemlerini ortaya koymaya ve izleyicileri nasıl etkilediklerini açıklamaya çalışır. Kitap, ilgili sinema geleneklerinden etkilenme biçimlerinin izini sürerek onun sinemasını bir bağlama yerleştiriyor. Daha polemikçi bir yaklaşımla kitap, yönetmenin sanatsal başarısının daha iyi anlaşılmasını sağlamak için Wong'un sinemasının poetikasını teorileştiriyor. David Bordwell'in sinemanın poetikası olarak adlandırdığı bu geniş kavramsal yaklaşım, Hong Kong filmleri ve sinemacıları üzerine yapılan çalışmalarda şimdiye kadar marjinal kalmıştır. 1990'ların başından bu yana Hong Kong filmlerine egemen olan yaklaşım, filmler ve toplumsal olgular arasında geniş bağıntılar kuran kültürelcilik olmuştur. Bu kitap boyunca, bir şiirselliğin Wong'un sinemasının kültüralist eleştiri tarafından tipik olarak ihmal edilen yönlerine ışık tutabileceğini göstermeyi amaçlıyorum. Bu monografinin bir diğer görevi de Wong'un filmlerine uygulanan baskın teorileri açıklamak ve eleştirmektir. Bu teorik bahisler, kitabın pratik eleştirisini, Wong'un filmlerinin biçimsel analizlerini çerçeveler. Bu analizler de kitabın ilğini oluşturur. Wong'un filmlerinin sanatsal zenginliği ve karmaşıklığı ancak onlarla yakından ilgilenerek takdir edilebilir.

## Biyografik Bir Eskiz

Wong Kar-wai Temmuz 1958'de Şanghay'da doğdu. Beş yaşındayken ailesiyle birlikte Hong Kong'a göç etti; iki büyük kardeşi geride kaldı ve Kültür Devrimi güçlenirken Şanghay'ın Fransız Mahallesi'nde mahsur kaldı. Tek çocuk olarak yetiştirilen Wong, kalabalık Tsim Sha Tsui Bölgesi'nde büyüdü ve bölgenin yabancı lehçeleri nedeniyle yalnızlığı daha da arttı. (Wong ergenlik çağına kadar Kantonca ve İngilizceyi akıcı bir şekilde konuşamayacaktı.) Babası modaya uygun bir gece kulübü işletiyordu; annesi sinemaya hayrandı ve çocuğunu matinelere götürüyordu. Yerel sinemalar Hollywood epikleri ve westernleri, İngiliz Hammer stüdyo filmleri, Japon hayalet filmleri, Fransız *polisileri*, Mandarin ve Kanton filmleri gibi çok çeşitli bir menü sunuyordu. Wong onlu yaşlarının sonlarında grafik tasarım eğitimi almaya başladı. Bu alanda diploma alarak 1980 yılında Hong Kong Politeknik'ten mezun oldu. Kısa bir süre sonra yerel karasal kanal TVB'nin eğitim programına kaydoldu. Diziler ve pembe diziler yazarak geçirdiği bir dönem, yerel bir tada sahip komediler konusunda uzmanlaşmış bağımsız bir film stüdyosu olan Cinema City'de sürekli çalışmasına yol açtı. Wong stüdyonun ev stilinden rahatsız olsa da, 1980'lerin çoğunu senaryoları titizlikle hazırlayarak geçirdi. Tamamlanan filmler zaman zaman eğlendirici, çoğunlukla da tek kullanımlıktı: *Perili Korku Dükkanı* (1987), *Sadece Eğlence İçin* (1983) ve *Rosa* (1988) tipik filmlerdi. Daha da önemli, Wong'un *Leviathan* kitabı <https://rantey.org>

Tam ve Frankie Chan, daha sonra uzun süreli işbirlikleri yapacaklardı. Tam'in üst düzey çalışması *Final Victory*'yi (1987) yazmakla geçen iki yılın ardından Wong, ilk uzun metrajlı filmine imza atacağı In-Gear adlı yeni bir bağımsız şirkete ortak oldu.

*As Tears Go By* (1988), John Woo'nun son derece popüler *A Better Tomorrow* (1986) filmiyle yeniden canlanan yerel triad-gangster trendini sırtladı. Wong'un ilk filmi ticari bir girişim olarak kurnazca paketlenmişti - filmin yıldızı Andy Lau, triad türünde formunu kanıtlamıştı; kalabalığı memnun eden MTV tarzı bir sekansa eşlik etmesi için bir Cantopop melodisi seçilmişti; ve gangster filmi mecazları periyodik olarak kinetik gösteriler sağladı. Ancak sonuçta, *As Tears Go By* görsel yeteneğiyle öne çıkıyordu. Karamsar paleti 1980'lerin sonundaki triad filmlerinin olmazsa olmazıydı ama step baskı tekniği türün kovalamaca ve dövüş sekanslarına yeni bir enerji getirdi. *As Tears Go By*'de kullanılan bu teknik, sert ana renk b l o k l a r ı n ı yanardöner ışık çizgilerine dönüştürüyor; dahası, alışılmadık ritimleri güçlü bir duygusal yüke sahip. Filmin Andrew Lau ve Patrick Tam tarafından tasarlanan görsel estetiği, pek çok eleştirmenin Wong'un imza stili olarak düşündüğü şeyin habercisiydi. Aynı zamanda, filmin bazı kareleri Wong'un daha sonraki çalışmalarına özgü geometrik bir hassasiyete sahip. Yerel eleştirmenler Wong'un kendine özgü estetiğini desteklediler. Kısa sürede heyecan verici yeni bir yönetmen, Hong Kong sinemacılarının "ikinci yeni dalgasına" öncülük eden birkaç yönetmenden biri olarak gösterildi.<sup>1</sup> *As Tears Go By* popülerlik ve eleştirel beğeni kazanarak Wong'un daha iddialı filmlere girişmesini sağladı. Ardından gelen *Days of Being Wild* (*Vahşi Günler*, 1990) güncel modalara kayıtsız görünüyordu. Fiziksel aksiyon sahnelerine yer vermeyen film, Hong Kong'un aksiyon türünden uzaklaşır. Romantik drama olarak, türün sevimliliğinden ve ciddiyetinden kaçınır. *Vahşi Günler*, kitlesel beğeniye meydan okumaya niyetli görünüyor: olay örgüsü erkek kahramanı kadar yorgun ve durgun, bir alçağa sempati duyulmasını istiyor, alametli görüntüleri tematik önemin ağırlığını taşıyor ve birbirini takip etmeyen finali riske giriyor. Bazı eleştirmenler filmi ağır, bazıları ise derin buldu. Nihayetinde kitlesel beğeni galip geldi ve pahalı prodüksiyon göze çarpan bir ticari başarısızlıkla sonuçlandı. Yine de film onur ödülleri topladı. Takip eden yıllarda eleştirmenlerin beğenisi daha da derinleşti; 2012 yılına gelindiğinde *Vahşi Günler* en iyi beşinci Hong Kong filmi olarak gösteriliyordu

şimdiye kadar yapılmış.<sup>2</sup>

1. Bu ikinci dalga yönetmenler 1980'lerin ortalarında ortaya çıktı ve Stanley Kwan, Peter Chan, Gordon Chan, Ching Siu-tung, Mabel Cheung, Alex Law, Clara Law, Jacob Cheung ve diğerlerini içeriyordu. Çoğu 1970'lerin sonlarında yerel televizyondan mezun olan ilk yeni dalga yönetmenleri, Ann Hui, Patrick Tam, Tsui Hark, Yim Ho, Allen Fong ve Alex Cheung gibi sosyal açıdan bilinçli ve sanatsal açıdan maceracı film yapımcılarından oluşuyordu.
2. Mart 2012'de *Time Out Hong Kong*, eleştirmenlerin "en iyi 100" Hong Kong filmi anketini yayınladı. Wong'un beş filmi listede yer aldı: *Happy Together* (#79), *Ashes of Time* (#53), *Chungking Express* (#25), *Days of Being Wild* (#5) ve *In the Mood for Love* (#1). Bkz. Ücretsiz PDF Kitap Arsivi - <https://rantey.org>

Bir bakıma, filmin yerel başarısızlığı konunun dışındaydı. *Vahşi Günler*'le Wong tamamen farklı bir pazarı hedefledi: yerel izleyiciyi ya da pan-Asya pazarını değil, festivaller aracılığıyla erişilebilen yabancı sanat sineması için uluslararası izleyiciyi. Wong'un pazar stratejisinin bir göstergesi de Asyalı yıldızları kullanmasıdır. Yerel düzeyde, yıldızlara güvenmek mali ödüller getirir, finansörleri ve izleyicileri cezbeder. Ancak Wong'un oyuncu seçimi aynı zamanda uluslararası sanat sineması pazarına karşı zeki bir duyarlılığı da ortaya koyuyor. Wong'un yıldız oyuncularını -Leslie Cheung, Maggie Cheung, Andy Lau, Tony Leung Chiu-wai, Gong Li, Brigitte Lin, Zhang Ziyi- Wong onlarla çalışmadan önce de uluslararası film çevrelerinde tanınıyorlardı. Dahası, sanatsal açıdan önemli film yapımcıları ve yüksek kültürel değere sahip projelerle bağlantılı olarak algılanıyorlardı.<sup>3</sup> Bu açıdan bakıldığında, Wong'un oyuncu seçme stratejisi - güçlü uluslararası profillere sahip oyunculara güvenmek - yönetmenin ulus ötesi hedeflerini ortaya koyuyor. *Days of Being Wild*'dan bu yana, filmleri yerel pazardan ziyade uluslararası festival dağıtımına yöneliktir. Wong'un bu aşdaki başarısı onu yalnızca bir "Hong Kong" yönetmeni olarak değil, aynı zamanda film sanatının uluslararası bir tedarikçisi olarak markalaştırır; bu itibar, *Eros* (2004) ve *Chacun son cinéma* (2007) gibi "prestijli" portmanteau filmleri de dahil olmak üzere sonraki üretimiyle pekiştirilir.

1990'ların ortalarında Wong güvenilir iş arkadaşlarından oluşan bir kadro kurmuştu. Prodüksiyon düzeyinde, tüm eserleri favori meslektaşları tarafından birleştirilmiştir. Yapım tasarımcısı ve kurgucu William Chang ve görüntü yönetmeni Christopher Doyle, Wong'un estetiğini şekillendirmede çok önemli olduklarını kanıtladılar. Besteciler Frankie Chan ve Roel A. García, Wong'un 1990'ların ortasındaki çalışmalarına vurucu bir enerji kattı. Yukarıda bahsi geçen oyuncular listesine Chang Chen, Jacky Cheung, Takeshi Kaneshiro, Carina Lau ve Faye Wong da eklenebilir. Wong, yazar-yönetmen Jeff Lau ile birlikte 1992 yılında, büyük ölçüde zorunluluktan doğan bağımsız bir yapım şirketi olan Jet Tone Films'i kurdu. *Days of Being Wild* finansal bir felaketti. Yatırımcılar şişirilmiş bütçesine, maliyet aşımına ve yetersiz getirilerine karşı çıktılar. Wong'un tam teşekküllü bir senaryo olmadan çekim yapma uygulamasından da uzak durdular. "Kimse filmlerimin yapıcılığını üstlenmek istemedi," diyor Wong.

---

*Time Out Hong Kong* (14-27 Mart 2012), 21-34. *Days of Being Wild*'ın yüksek konumunun ve son on yıldaki yükselişinin kısmen, 2003'te ölümü Hong Kong'da her yıl anılan Leslie Cheung'a halkın duyduğu sevgiden kaynaklandığını tahmin ediyorum.

- Örneğin, hepsi de çeşitli uluslararası başarılarla ulaşmış olan ve Wong'un söz konusu yıldızla ilk işbirliğinden önce gelen aşağıdaki filmleri ele alalım. Leslie Cheung: *A Better Tomorrow* (1986), *A Chinese Ghost Story* (1987), *A Better Tomorrow II* (1987), *Rouge* (1988); Maggie Cheung: *Police Story* (1985), *Project A II* (1987), *Police Story Part II* (1988); Andy Lau: *Boat People* (1982), *Twinkle Twinkle Lucky Stars* (1985); Tony Leung Chiu-wai: *Love Unto Waste* (1986), *City of Sadness* (1989); Gong Li: *Red Sorghum* (1987), *Judou* (1990), *Raise the Red Lantern* (1991), *The Story of Qiu Ju* (1992), *Farewell My Concubine* (1993); Brigitte Lin: *Zu: Warriors from the Magic Mountain* (1983), *Police Story* (1985), *Peking Opera*

*Blues* (1986), *Dragon Inn* (1992), *Swordsman 2* (1992); Zhang Ziyi: *The Road Home* (1999), *Crouching Tiger, Hidden Dragon* (2000), *Hero* (2002).

"bu yüzden bu şirketi kurmak zorunda kaldım" (Forde 2000: 23). Yeni şirketin ilk yapımı olan *Ashes of Time (Zamanın Külleri, 1994)* bir yatırımcının kabusuydu. 47 milyon HK\$'lık bütçesiyle Wong'un geniş kapsamlı *wuxia* destanının tamamlanması iki yıl sürdü ve sonunda Batı'da dağıtımı reddedildi. (Daha sonra restore edilerek *Ashes of Time Redux* [2008] adıyla yeniden paketlenecek ve dünya pazarlarında gösterime girecektir [Şekil 1.1]). Wong artık müsrif bir yönetmen olarak ün kazanmıştı. Wong, ucuza ve hızlı çalışabileceğini kanıtlamak istercesine, *Ashes of Time'a* verdiği iki aylık ara sırasında *Chungking Express* (1994) adlı "hızlı" bir işe girişti.

1994'te gösterime giren bu iki film zıtlıklar açısından zengindir. *Zamanın Külleri* tarihsel bir kostüm destanıdır, ton olarak kasvetli ve içe dönüktür; *Chungking Ekspresi* ise şehirli, modern ve esintili bir mizaçla aşılanmıştır. Bir dağıtım ajanı *Zamanın Külleri'nin* Batı'da gösterilmesini engellerken, *Chungking Ekspresi* Quentin Tarantino ve Miramax Films'in himayesinde Amerika Birleşik Devletleri'nde dağıtılarak Batı'da öne çıkmıştır. Bununla birlikte, her iki film de Wong'un önceki ve sonraki filmlerinde göze çarpan yazarlık temalarını pekiştirdi: toplumsal adetler ve romantik arzu arasındaki sürtüşme, psişik ataleti aşma özlemi, kişisel karşılaşmaları engelleyen veya sağlayan kaprisli güçler, zamanın ve hafızanın zaptedilemezliği, bireysel seçim ve sorumluluğun yükü. Yine de, iki film malzemelerini farklı şekilde kaydettiler - *Zamanın Külleri* temalarının ağırlığı altında boğulmuş gibi göründüyse, *Chungking Ekspresi* fikirlerini hafifçe giydi. *Chungking Express'in* başarısı Wong'a uluslararası tanınırlık kazandırdı.

Wong'un bir sonraki filmi *Fallen Angels* (1995), bu popüler hitin türevi gibi görünse de, iki film görsel stil, duygusal ton ve olay örgüsü yapısı bakımından keskin farklılıklar gösterir. Yine de *Düşen Melekler*, izleyicileri *Chungking Ekspresi* ile bağlantılar kurmaya ikna etti. Wong çapraz gönderme oyununu metinsel düzeyde de detaylandırır. Metinlerarası imalardan oluşan yoğun bir ağ, karakterleri, mekanları ve müzik ipuçlarını tüm eser boyunca tekrar tekrar kullanır. Wong'un yazarlık evreninin görünürdeki bütünlüğü, izleyicileri filmlerinin anlatı öğeleri ve olayları arasında bağlantılar kurmaya teşvik eder. Bu, *auteur* sinemanın sporudur; film yapımcısı, eserleri hakkında samimi bir bilgi birikimine sahip olduğunu varsaydığı acemi izleyiciyi metinlerarası göndermelerle ödüllendirir.

Eleştirilenler *Fallen Angels'ı* yüzeysel bularak reddetti, ancak film sadece kara bir film değil, aynı zamanda baba-oğul ilişkileri üzerine hassas ve dokunaklı bir meditasyon olan karmaşık bir çalışma olarak kaldı. *Fallen Angels'ın* aksine, *Happy Together* (1997) Wong'un eleştirel kaşesini güçlendirdi. Büyük bölümü Arjantin'de çekilen bir eşcinsel aşk hikayesi olan film, sürgün ve babaların yokluğu temaları üzerine kafa yoruyor. *Birlikte Mutluyuz'un* bir başka (ulusötesi) bağlamı da 1990'ların yeni queer sinemasıydı. Ancak bu akımdaki pek çok filmin aksine, *Happy Together* kamptan ve karikatürden kaçınır, acıma duygusunu ön plana çıkarır.

Tony Leung'un duygulu performansından. Cannes Film Festivali, *Happy Together* ile Wong'a 1997'de En İyi Yönetmen ödülünü verdi. Bundan sonra kariyeri Cannes ile iç içe geçecektir. Wong 2006'da jüri başkanlığı yaptı; *My Blueberry Nights* (2007) ertesi yıl festivalin açılışını yaptı. Daha genel olarak festival turunda Wong, hayranlarını ve eleştirmenleri eşit ölçüde kazandı. *Happy Together* ve *In the Mood for Love* (2000) büyük ödüller alsa da, 2046 olayı itibarını zedeledi. Ancak çoğu eleştirmen Cannes'da sıklıkla tamamlanmamış filmlerin sergilendiğini göz ardı etti (bkz. Corless ve Darke 2007: 179). Bugün Wong, Cannes festivalini hem bir yapım teslim tarihi (kurgu aşamasını sonlandırmaya zorlayan) hem de bir tür yüksek profilli test gösterimi (daha sonra daha fazla revizyon ve ince ayar yapılmasını belirleyen) olarak görüyor.

*Happy Together*'ın zaferinden sonra Wong bir sonraki projesini açıkladı. *Pekin'de Yaz* büyük ölçüde Çin Anakarası'nda çekilecekti ama Çin sansür kurumuyla yaşanan anlaşmazlıklar (Tiananmen Meydanı'ndaki çekimler nedeniyle) Wong'u bu projeden vazgeçmeye ikna etti. Bunun yerine, dönem Çin melodramına övgü niteliğindeki *In the Mood for Love* ile yoluna devam etti. Wong, son çalışmalarındaki coşkulu tempodan uzaklaşarak, *Days of Being Wild*'ın daha ağırbaşlı ritimlerine geri döndü ve eleştirmenlerin Wong'u Hou Hsiao-hsien ile karşılaştırmasına yol açtı. *In the Mood for Love* dünya çapında başarılı oldu ve Batı'da Çince film rönesansını başlattı (örneğin, *Crouching Tiger, Hidden Dragon* [2000], *Hero* [2002], *Infernal Affairs* [2002], *House of Flying Daggers* [2004], *Kung Fu Hustle* [2004] ve diğerleri). Bu rönesans, Wong'un 1999'da yapımına başladığı ve zorluklarla karşılaştığı 2046'yı da içeriyordu. İddialı bir bilim-kurgu filmi olan 2046, programa aylar ekleyen ayrıntılı CGI sekansları gerektiriyordu. 2003'teki şiddetli akut solunum sendromu (SARS) salgını daha fazla gecikmeye neden oldu. 2046 ortaya çıktığında, Wong'un bir önceki uzun metrajlı filminin üzerinden dört yıl geçmişti. Wong'un İngilizce sinemaya ilk adımını attığı *My Blueberry Nights*'a kadar üç yıl daha geçecekti. Amerika Birleşik Devletleri'nde çekilen bu romantik-dramda Hollywood yıldızları kullanıldı, Hollywood türleri (yol filmi dahil) benimsendi ve Amerikan mitolojisine uzanıldı. Film, Wong'un önceki çalışmalarına göre başarısız olarak algılandı. Yine de *My Blueberry Nights*, Hong Kong'da nadiren izlenen bir yapım stratejisini doğruladı. Yerel çağdaşları Çinli ortaklarla ortak yapımlar peşinde koşarken, Wong finansman için giderek daha fazla Avrupa'ya yöneldi. Özellikle son dönemde Fransız sermayesine bel bağlaması, Fransa'da auteur bir sinemacı olarak tanınmasının bir kanıtıdır. Dahası, Avrupa ve ABD'den fon çekebilme becerisi, sinemasının indirgenemez ulusötesi eğilimini kanıtlıyor.

Yirmi birinci yüzyılın ilk on yılı ilerledikçe, tartışılan projeler fiyaskoyla sonuçlandı. *The Lady from Shanghai* adlı gerilim filmi ve Katrina Kasırgası'yla ilgili bir film boşa çıktı. Bruce Lee'nin *sifu*'suna odaklanan bir kung fu draması olan *The Grandmaster*, kung fu sinemasının klasiklerini canlandırdı ve

Gecikmeler. Engeller filmin tamamlanmasını yıllarca ertelerken, Wong teaser fragmanları ve tanıtım sanatını kullanarak viral olarak beklentiyi arttırdı. (*Büyük Usta* sonunda 2013'te Asya'da vizyona girerek Wong'un Çin Anakarası'ndaki en başarılı filmi oldu). Ancak bu aksiliklerin ortasında, Wong'un hisseleri azalma belirtisi göstermedi. *Sight & Sound*'un 2012 eleştirmen anketinde, *In the Mood for Love* tüm zamanların en iyi filmleri listesinde 25. sırada yer aldı. Film aynı yıl *Time Out*'un şimdiye kadar yapılmış en iyi Hong Kong filmleri anketinde de zirveye yerleşti. Wong'un uluslararası saygınlığı Hong Kong'un ikinci dalga sinemacıları arasında benzersizdir. Wong bugün yalnızca Hong Kong sinemasının en iyi yönetmeni olarak değil, aynı zamanda dünyanın en iyi yönetmenlerinden biri olarak kabul edilmektedir.

### Bazı Genel Varsayımlar

Wong'un biyografik efsanesi filmlerinin bazı yönlerini aydınlatılabilir. Örneğin Wong'un sinefili olduğunu belirtmek, eserdeki metinlerarası imaları tespit etmemizi ya da eserlerini diğer film yapım gelenekleriyle ilişkili olarak değerlendirmemizi sağlar. Bununla birlikte, Wong efsanesi aynı zamanda düzeltilmesi gereken yanlışlar da içermektedir. Önermelerden biri, Wong'un filmlerinin temelde ya da tamamen duyusal olduğunu savunur. Bu görüşe göre, filmler esasen yüzeyseldir: tarzı özden üstün tutarlar; boşluğu görsel zevkle gizlerler. Bu önerme Wong'u görkemli görsel-işitsel tarzla meşgul bir estetikçi olarak gösterir. Bu pozisyonun güçlü bir versiyonu, Wong'un eserlerinin büyüleyici ama boş olduğu David Thomson tarafından özetlenmiştir (2010: 1053). Daha zayıf bir versiyon ise filmlerin "derinliğini" kabul eder ama onları öncelikle biçimsel girişimler olarak algılar. Bu önermeleri destekleyen, Wong'un izleyicisinin estetik güzellik tarafından "baştan çıkarıldığı" varsayımdır (Blake 2003: 343). İzleyici büyük ölçüde pasif terimlerle - "büyülenmiş", "büyülenmiş", "büyülenmiş" olarak- nitelendirilir. Bir de postmodern yönetmen Wong vardır, burada da kendini yine yüzeysel izlenimlere adanmıştır: filmleri pastişe hizmet eder; radikal biçimde yeni biçimler sunarlar. Parçalanma, kompozisyon stratejilerini yönetir ve izleyicinin deneyimini karakterize eder ve filmler nostaljiyle doludur. Dahası, efsane, alegorist Wong imgesini sunar. Açık konudan bağımsız olarak, filmlerin Hong Kong'un 1997'de Çin'e devredilmesi, emperyalizm, küreselleşme, postkolonyalizm ya da başka bir sosyo-tarihsel olgu "hakkında" olduğu varsayılır.

Estetikçi, postmodernist, alegorist olarak Wong -bu kitap popüler efsanenin bu yönlerini yeniden ele alıyor. Wong'un filmlerinin son derece duyusal olduğunu, yenilikçi olduğunu ya da sosyal meselelerle ilgilendiğini kesinlikle inkar etmiyorum, ancak bu özelliklerin yapılandırılmış efsanenin sağladığından daha incelikli bir açıklamasını yapmaya çalışıyorum. Ayrıca, Wong'un filmlerinin kültürel alegori olarak doğru bir şekilde anlaşıldığı -en iyi şekilde anlaşıldığı-, daha da ötesi kültürel değerlerinin ve sanatsal liyakatlerinin

tam da Wong'un filmlerinden kaynaklandığı yönündeki zımnî ve yaygın eleştirel varsayıma da karşı çıkıyorum.

gömülü toplumsal anlamlarıdır. Bu varsayım, Wong'un sinemasına kültüralist yaklaşım olarak adlandırdığım yaklaşımın temelini oluşturur. Bu yaklaşımın Wong araştırmalarında en yaygın olarak benimsenen bakış açısı olduğuna inanıyorum. Bu bölümün geri kalanında, alternatif ve bir dereceye kadar tamamlayıcı bir eleştirel yaklaşım sunmadan önce, bu yaklaşımın genel öncüllerinin ve uygulamalarının bir incelemesi ve eleştirisi yer almaktadır. Daha sonra kitabın ana argümanlarını prova etmeye devam ediyorum.

## Abbas'ın Kaybetme Kültürü

Ackbar Abbas'ın *Hong Kong: Culture and the Politics of Disappearance* (1997) adlı kitabı kültüralist yaklaşımın paradigmatic bir örneğini sunmaktadır. Abbas, tezini o anın tarihsel koşullarından çıkarıyor. Hong Kong'un 1997'de Çin'e dönüşünü resmileştiren 1984 Ortak Deklarasyonu'nun ardından, İngiliz kolonisi potansiyel olarak sismik bir kültürel değişimle karşı karşıya kalmıştır. Abbas'a göre 1997'deki devir teslim için geri sayım, yaygın bir kimlik krizini tetikledi: "Şimdi Çin'den kendisine dayatılmak üzere olan yabancı bir kimliğin rahatsız edici olasılığıyla karşı karşıya olan Hong Kong, daha kesin bir kimlik için bir tür son dakika kolektif arayışı yaşıyor" (1997b: 4). Ancak bu yeni kimlik arayışı, Hong Kong'un kendine özgü mirasının, yani sömürge kimliğinin, kültürel geleneklerinin ve toplumsal değerlerinin yok olma tehlikesiyle karşı karşıya kalmasına neden olmuştur. Bu "kayboluş alanını" daha da şiddetlendiren küreselleşmenin yükselişi, yerel kimliği ve geleneği daha da tehlikeye atmıştır (3). "Kayboluş" böylece emperyalizm ve küreselleşmenin iç içe geçmiş güçlerinden kaynaklanmaktadır. Bu güçler, kolektif bir geçicilik duygusu, yaygın bir toplumsal kaygı yaratmak için bir araya geldi. Postkolonyal dönemde Hong Kong'a ne olacaktı? Öznelliği ve mirası basitçe yok mu olacaktı?

Abbas'a göre 1980'lerden itibaren yeni Hong Kong sineması bu tarihsel durumu ele almaya başladı. Birkaç film konuyu açıkça ele alsada, çoğu film tekniği aracılığıyla dolaylı olarak çağrıştırdı. Yerel sinemanın "yeni" imgeleri Hong Kong'un istikrarsız kültürel alanının "kayganlığını, anlaşılmazlığını, kararsızlıklarını" yakaladı (Abbas 1997b: 24). Kaybolma dolambaçlı yollardan çağrıştırdı ve görsel stil toplumsal anlam için bir araç haline geldi. Siyasi durumu dolaylı olarak çağrıştırdığı için, bir film "*konusundan bağımsız olarak*" sosyal yorum için okunabilirdi (24; italikler orijinalinde). Böylece Stanley Kwan'ın *Center Stage* (1991) ve Wong'un *As Tears Go By* filmleri gibi birbirinden farklı filmler "kaybolma sorunsalı"na asimile edildi (a.g.e.). Dahası Abbas'a göre yeni sinema tarihsel durumu sadece çağrıştırmakla kalmıyor, onu eleştiriyordu. Örneğin *As Tears Go By*, görselliği sorunsallaştırır; "genel bir görsel aşırı yüklenme duygusu" bakma eylemini karmaşıklaştırır (36). Abbas bu alışılmışın dışındaki görselliği, sömürgeci bakışın, yani toplumsal özneler üretmeyi amaçlayan, kabullenmeyi teşvik eden bir görme biçimini destekleyen bir bakışın eleştirisi olarak görüyor.

sömürgeci uzamın bir yansımasıdır. Abbas'ın belirttiği gibi, "Wong'un filmi bize sürekli olarak görünür olanı sorunsallaştıran bir görsellik biçimi sunduğu için, böyle bir alanı temsil ettiği ve eleştirdiği söylenebilir" (36). Görünüşte kalıplaşmış bir gangster filmi olan *As Tears Go By*, böylece "kaybolma teknikleri" sayesinde politik bir metin haline gelir (8).<sup>4</sup>

Abbas'ın analizi, kültüralist yaklaşımda sıklıkla kullanılan bir sezgiselliğe dayanmaktadır. Abbas, soyut bir düzeyde, genel bir kültür teorisiyle işe başlar ve bu kavramsal şemayı bir grup sanat eseriyle eşleştirir. Abbas'ın bu filmlere olan ilgisi açıkçası açıklayıcıdır, esas olarak a priori teoriyi kanıtlama eğilimleriyle ilgilidir. Abbas bu konuda açık sözlüdür: "[Kültürel nesneleri] belirli bir temayı takip etmek için kullanacağım: Hong Konglu öznenin kültürel alanda kendi kendini icat etmesi ki ben bu alanı bir kopuş alanı olarak adlandıracam" (1997b: 1). Burada bir teori film analizinden önce gelir ve filmlere yukarıdan aşağıya doğru uygulanır. Kültürelci yaklaşımlar, birazdan göstereceğim gibi, sıklıkla bu tür rutinlere dayanmıştır. Yeni Hong Kong filmlerinin 1997'deki duruma (dolaylı da olsa) yanıt verdiği ve onu temsil ettiği, bu durumu eleştirdiği (örneğin kutlamak yerine) ve bu eleştirinin görsel tekniklere gömülü olduğu - Abbas'ın tezi bu tartışmalı varsayımlara dayanıyor. Abbas'ın yorumlayıcı hamlelerinin, genel olarak kültüralist yaklaşımı sık sık engelleyen bir sorun olan, birkaç temelsiz varsayım arasında nedensel bir bağlantı yaratma riski vardır. Dahası, eleştirmen kültürel eleştirinin film yapımcısı tarafından ne kadar amaçlandığı ya da kabul edildiği konusunda sıklıkla ikircikli davranır. Filmin anlamları örtük mü yoksa semptomatik mi? Film yapımcısının açık materyallerine atanabilirler mi, yoksa yapılandırılmış eksiklikler olarak metin tarafından istemsizce "sızdırılırlar" mı? Kültürel okumalar bu meseleyi geçiştirme eğilimindedir. Kültüralistler sıklıkla yazarın niyetini ima ederler, ancak sorunlu bir şekilde bu niyet her zaman film yapımcısı tarafından bilinçli olarak kabul edilmez. Eleştirmen, ayrıcalıklı bir her şeye gücü yeten konumundan, film yapımcısının sahip olduğunu bilmediği niyetleri ortaya çıkarır.

Abbas'ın tartışması kültüralist okumaların bir başka özelliğine dikkat çeker. Eleştirmenlerin Hong Kong sinemasını homojenleştirmesine tepki gösteren Abbas, yerel film yapımının çeşitliliğini vurgular (1997b: 18-19). Eleştirmenleri, tüm Hong Kong sinemasını aksiyon gösterisine indirgemek gibi "kaba basitleştirmelerden" kaçınmaya teşvik eder. "Görünüşe rağmen Hong Kong sinemasında kolay bir homo- genite yoktur" diye yazar (19). Yine aynı paragrafta Abbas şöyle devam ediyor: "Yapılan filmler 'tek bir üst-anlatıya' indirgenemez, ancak sorunlu bir kültürel alanı çağrıştırmaya yönelik pek çok farklı girişimi temsil eder" (a.g.e.). Elbette, yeni Hong Kong sineması

4. Daha sonraki bir çalışmasında Abbas, tezinin Hong Kong'un postkolonyal sineması için de geçerli olduğunu iddia eder. Wong'u örnek bir vaka olarak göstererek, "sinemasal olanın - Hong Kong'un jeo-politik, ekonomik ve kültürel durumundaki değişimlere yanıt veren sinema içinde ve dışında imge üretiminin- süregelen geçerliliğinden söz eder. Bu anlamda sinemasal olan, Hong Kong'daki kültürel çalışmalar projesinin merkezinde yer almaya devam etmektedir" (1997b: 114). Arşivi - <https://rantey.org>

eylem türüne indirgenemez. Ancak eleştirmenin kavramsal yapısına ("kayboluş") da tamamen asimile edilemez. Abbas bir türselleştirmeyi reddederken, bir diğerini dayatır. Hong Kong sinemasını homojenleştirmeye karşı uyarıda bulunsa da, tam da bu eğilimin kurbanı olur. Abbas'ın sezgiselliğinin her şeyi kapsayan boyutu bana kültüralist eleştirinin bir sınırlaması gibi görünüyor ve bu da oldukça lanetleyici bir eleştiriye davet ediyor: kültüralist yaklaşımda a priori tez her şeydir ve her şeyi kapsar.

## Kültürelci Yaklaşım

1990'larda muhtemelen hiçbir yazar Asya sineması çalışmaları alanında Abbas kadar etkili olmamıştır. Ancak kültüralist yaklaşımın ölçüsünü almak için tartışmamızı Abbas'ın çalışmalarının ötesine genişletmek gerekir. Kültüralist dönüşün müttefiki olan akademisyenler, Abbas'ın kayboluş mecazlarını ve onun yaklaşımına rehberlik eden daha geniş semptomatik ve örtük hermenötiği (zaten disipliner bir uygulama olarak iyice yerleşmiş) benimsedi. Şüphesiz hiçbir Hong Konglu sinemacı Wong'dan daha fazla kültüralist analiz görmedi ve bu akademik ilgi zengin sonuçlar doğurdu. Stephen Teo, Gina Marchetti, Rey Chow ve diğerlerinin çalışmaları, Wong'un filmlerine ve genel olarak Çin sinemasına dair alanın anlayışını büyük ölçüde zenginleştirdi ve kültüralist okumaları genellikle filmlerin estetik özelliklerinin dikkatli bir incelemesine dayandırdı. Bu çalışmaların en iyileri, kültüralist eleştirinin şüphesiz erdemlerini sergiler. En geniş kapsamıyla kültüralizm, filmi yakın sosyo-törel çevresi de dahil olmak üzere ilgili bağlamlar içinde ve bu bağlamlara karşı konumlandırır. Kültüralizm, eserin "içsel" motivasyondan kaçan anormal özelliklerini açığa çıkarabilir. Filmin örtük veya sempto- matik anlamlarını aydınlatabilir. Ve Hong Kong sinemasının ve sinemacılarının politik olarak bağlantısız olduğu algısına hoş bir düzeltme sağlar. Ancak soyut düzeyde, kültüralist yaklaşım sorunlu pratikler ve rutinler barındırmaktadır. Bu sorunlardan bazıları, eleştirmenin yukarıdan aşağıya yorumlamaya, semptomatik eleştiriye (alegorik okumalar, yansıtmacılık) ve kelime oyunu manevralarına başvurusu gibi Büyük Teori'nin zayıflıklarından kaynaklanmaktadır. Diğer sorunlar ise Hong Kong sineması ve kültürüne ilişkin kavramsal mecazlardan kaynaklanmaktadır. Bu sorunları ayrıntılı olarak incelemek faydalı olacaktır.

Sosyo-alegorik eleştiride yinelenen bir eğilim, filmin karakterlerini temalaştırmak ve coğrafi bölgeleri kişileştirmektir. Teo, 2046'nın semptomatik bir okumasını yaparak bu manevranın paradigmatik bir örneğini sunar: "Film, alegorik bir düzeyde, Chow'un Anakara kadınlarıyla olan ilişkileri aracılığıyla Hong Kong'un Çin'le olan ilişkisini ifade eder: Zhang Ziyi, Faye Wong, Gong Li ve Dong Jie (Faye'nin Chow'la kısa bir kaçamak yapan küçük kız kardeşini canlandırıyor)" (2005: 149). (Teo'nun peşine düşmek istediği çağrışımsal bağlantıyı açmak için bir kelime oyununa - "ilişki/ler"- bel bağladığına dikkat edin). Bu kişileştirme sözcüğü bir aktarıcı - https://rantey.org

eleştirmenin yorumları kısa süre içinde tekrarlanır hale gelir. Teo'nun yorumlayıcı çerçevesi *Vahşi Günler*'deki karakterlerle eşleştirilebilirse, film Hong Kong'un anavatanla yaklaşan yeniden birleşmesini iddia eder. Hong Kong'un Yuddy (Leslie Cheung) tarafından kişileştirildiğini; İngiltere'nin Yuddy'nin üvey annesi Rebecca (Rebecca Pan) tarafından temsil edildiğini; Çin'in ise Yuddy'nin biyolojik annesi (Tita Muñoz) tarafından somutlaştırıldığını ve filmde sert ve acımasız bir anaerkil olarak tasvir edildiğini düşünebiliriz. Bu şekilde yorumlandığında, Hong Kong'un Çin egemenliği altındaki beklentileri kesinlikle kasvetli görünüyor - gerçek ebeveyniyle uzlaşamayan ve evlat edinildiği eve yabancılaşan Yuddy'nin kaderi mahkum. Yuddy'nin bacakları olmayan bir kuş hakkında anlattığı masal da benzer bir şekilde okunabilir. Köksüzlük temalarını çağrıştıran masal, Yuddy'yi (Hong Kong), yere indiğinde (Çin'e) yok olmaya mahkum olan amaçsız kuşla ilişkilendirir. Masaldaki kuşun "başından beri ölü" olması, Hong Kong'un İngiliz sömürgecilerin eline geçmeden önceki özgün ve benzersiz kültürel kimliğinin bir eleştirisi olarak yorumlanabilir.

Biraz incelikli bir okumayla, bu okuma kişileştirme sezgiselliğinin bir örneği olarak kabul edilebilir. Yine de açıklama bariz yetersizlikler içermektedir. Kuş masalını bu şekilde okumak bizi iki yorumsal hamle yapmaya zorlar: birincisi, kuşu Yuddy'nin kişileştirilmesi olarak algılamak (çoğu yorumcunun yaptığı gibi) ve ikincisi, Yuddy'yi (artık asi kuşla aynı hizada) Hong Kong için bir metafor olarak algılamak. Metaforların biriktirilmesi hermenötik açıdan sofistike değildir. Bu yaklaşım aynı zamanda büyük ölçüde kısmi bir okuma stratejisine dayanır; yorumlayıcı çerçeveye en iyi uyan aktörlerin hangileri olduğuna bağlı olarak bazı karakterleri (Yuddy'nin öz annesi gibi önemsiz olanları bile) seçer ve diğerlerini (Su Lizhen gibi ana kahramanlar dahil) atlar. Daha da kötüsü, bu yorumlayıcı çerçeve, varsayımsal eleştirmenin analizden önce tahmin etmediği hiçbir şeyi ortaya koymamaktadır. Eleştirmen basitçe *Days of Being Wild*'ın, tıpkı 2046 gibi Hong Kong'un Çin'le olan ilişkisi "hakkında" olduğu sonucuna varıyor - böylece aynı yorumu çerez kesici bir şekilde yeniden üretiyor. Her filmin ayırt edici özellikleri en aza indirilir, tepeden inmeci bir sezgisel yaklaşımla bastırılır. Bu sezgisel yaklaşım, filmlerin tematik yakınlıklarını ön plana çıkardığı için onaylanabilir. Ancak kişileştirme sezgiselliğinin ortaya çıkardığı yakınlıklar sahte ve kolaycı olma riski taşır, eserin içindeki belirli özelliklerden inşa edilmek yerine esere a priori olarak dayatılır. En kötü ihtimalle, sezgisel yöntem hipo-tetik eleştirmenin hermeneutik uzlaşmazlığına ihanet eder ve filmlerin ortak özellikleri ve meşguliyetleri hakkında çok az şey ortaya koyar.

Kültüralist girişimin merkezinde, kavramsal zorluklarla dolu kimlik ve kamusal "bilinç" kavramları yer almaktadır. Kimlik kavramı genellikle kavramsal olarak muğlaksa, kamu bilinci kavramı da sorunludur. Örneğin, kültüralistler bazen kamusal "bilincin" bireyin ya da toplumun bilinçdışı düzeyinde işlediğini iddia ederler.

Savunulması ya da itibarsızlaştırılması imkansız bir durumdur, çünkü bilinçdışında neyin yaşadığını kim söyleyebilir? Bu gibi durumlarda, halka kolektif bir duyarlılık olarak atfedilen şey, daha çok kültürel yorumcular tarafından bir topluma dayatılan hermenötik kategorilere benzeyebilir.

Abbas gibi Teo da (2000) kimliği Hong Kong sinemasının merkezi bir mecazı olarak görür. Her iki eleştirmen de Hong Kong'un el değiştirmesinden önce, yerel kimliği tanımlamaya yönelik ciddi bir çabanın hem genel nüfusu hem de bölge sinemasını tükettiğini varsayar. "Teo, "Hong Kong sinemasını karakterize etmek için tek bir kelime seçecek olsaydım, Kimlik kelimesini seçerdim," diye yazar (2000). Devam ediyor:

Jackie Chan'den Wong Kar-wai'ye, Clara Law'dan Sammo Hung'a - aksiyon filmlerinden sanat filmlerine - Hong Kong filmlerinin çok yıllık bir temayı paylaştığını görmek mümkündür: kimlik arayışı, kimlik iddiası, kimlik olumlama. (Teo 2000)

Burada da homojenleştirme hayaleti başını kaldırıyor. Ancak bu durumda, bütünleştirici bir iddia Hong Kong filmlerini "aksiyon filmleri" ve "sanat filmleri" kadar farklı homojenleştiriyor (bu geniş kategoriler içindeki farklılıklarla birlikte). Teo'nun önermesi aynı zamanda tepeden inme yorumlara davetiye çıkararak eleştirmeni her Hong Kong filminin kimliği nasıl ana tema haline getirdiğini göstermek zorunda bırakıyor. Kimlik kavramının kendisi kavramsal olarak (ve rahatlıkla) belirsizdir, çeşitli filmlerde bunun kanıtlarını toplamak daha kolaydır. İster Hong Kong filmlerine ister Hong Kong toplumuna uygulansın, kimlik mecazı her duruma uygulanabilecek kadar muğlaktır; ancak genel geçer, önceden belirlenmiş bir şema olarak faydası ve anlamlılığı sınırlıdır.

En genel anlamda, yukarıdan aşağıya kültüralizm bir dizi kavramsal ve metodolojik sakıncalar taşır. Büyük Teori olarak kültüralizm, teoriyi basitçe "uygulama" tuzaklarına düşme riski taşır. Önceden var olan bir teoriyi verili bir vakaya uyarlamak rutini kolayca tekrarlanabilir ancak esasen kolaydır; en kötü ihtimalle hem filmi hem de önceden var olan teoriyi çarpıtabilir. Dahası, eğer kültür eleştirmenin kültürel tezine uygun filmler sunuyorsa, aynı zamanda çok sayıda karşı örnek de sunar. 1990'ların başındaki her Hong Kong filmi kasvetli sonlar, karamsar bir ruh hali, hızlandırılmış hareket ve 1997 alegorisinin diğer sözde temsillerini içermiyordu. Dahası, filmleri siyasi alegoriye indirgemek, onların gösteriye olan bağlılıklarını küçümsemektedir. Semptomatik bir eleştirmene göre, *Police Story*'deki (1985) alışveriş merkezinin doruk noktası ve *Project A*'daki (1983) saat kulesi gösterisi kültürel kayboluşu çağırıştır (Collier 1999). Ancak bu sekanslar her şeyden önce içgüdüsel bir etki yaratmayı, duygusal, duyusal ve fizyolojik bir deneyim sunmayı amaçlar. Bu tür sekanslardan alegori türetmek (mutlaka) yanlış değildir, ancak bu tür sekansları alegoriye *indirgemek*, film yapımcılarının elle tutulur etkiler ve tepkiler yaratmak için zanaat geleneklerini kullanma yollarını göz ardı eder. Dahası, yerel kimliği bir filmin kaygılarının merkezi olarak

vurgulayarak,

Kültüralist, filmin uluslararası bir izleyici kitlesine hitap etmesini küçümseyebilir. Bu durum özellikle Wong Kar-wai, John Woo ve Jackie Chan gibi Hong Kong filmlerinin pan-Asya pazarlarının ötesinde hedefleri olan figürler için geçerlidir. Son olarak, alegorik anlatımlara verilen itibar genellikle tamamen eleştirmenin retorik ustalığına dayanır; ampirik kanıtlardan faydalanmaksızın x'in (yani metnin bir özelliğinin) örneğin 1997'deki el değiştirmeye yönelik kolektif bir huzursuzluğu temsil ettiğini kabul etmek gerekir. Noël Carroll'ın da belirttiği gibi, "Yeterince serbestlik verildiğinde, muhtemelen her şeyi istediğiniz gibi alegorileştirebilirsiniz, ancak bu, olmayan yerde nedensel bağlantılar kurmayacaktır" (1996: 42).

Bunların hiçbirisi yerel film yapımcılarının kendi sosyal çevrelerinden malzeme aldıklarını inkâr etmek anlamına gelmiyor. Örneğin, *Vahşi Günler'de* 1997'deki el değiştirmeyi nedensel bir faktör olarak görmezden gelmeyi önermiyorum. Ancak film yapımcılarının bu malzemelere herhangi bir filmde farklı önem dereceleri attettiklerini kabul etmek gerekir. Güncel konu çalışmanın iliklerine kadar nüfuz edebilir ya da bitmiş film üzerinde ihmal edilebilir bir etki yaratabilir. Her durumda, temel malzeme kurgu yapım süreci tarafından kaçınılmaz olarak bir dereceye kadar deforme edilir. Örneğin, 2046'nın doğuşunun Wong'un çevresindeki tarihsel bir durumdan (Çin'in Hong Kong'un elli yıl boyunca özel bir idari bölge olarak kalacağına dair güvence vermesi) kaynaklandığı söylenir; ancak 2046 bu referans malzemesini, en azından açık bilim-kurgu unsurları nedeniyle büyük ölçüde deforme eder. Tamamlanan film, gerçek tarihsel duruma açık bir gönderme y a p m ı y o r . Filmin -başlıkta açıkça işaret edilen- politik boyutu sadece bir vitrin süsü değildir; daha ziyade, Wong'un idelerinin yeni detaylandırılmasını sağlayan bir çıkış noktası, bir çekirdek veya kibir sağlar. Dahası, her toplumsal alegoride olduğu gibi, eserin malzemelerinin deformasyonu, kendi başına analiz edilmeyi gerektirecek kadar alegorik anlamdan uzak, karakterler, ortamlar, eylemler ve benzerlerinden oluşan birincil düzeyde bir söylem üretir.

Sosyo-alegorik hermeneutik aynı zamanda eleştirmenlere bir yönetmenin önemini savunmak için kullanışlı bir araç sunar. Alegorik okumalar, eleştirmene sanatsal yaratıcılığı ya da yeniliği kanıtlama zorunluluğu getirmeden, bir yönetmenin toplumsal önemini ve eleştirel saygınlığını arttırmak için uygun bir yol sağlar. Hem Batılı hem de Asyalı eleştirmenlerin alegorik incelemelerinin 1990'larda Wong'un yükselen eleştirel itibarına katkıda bulunduğuna şüphe yok. Bugün hala, film çalışmaları akademisyenlerinin Wong'un filmlerine ağırlıklı olarak kültüralist akıl yürütmelerle yaklaştığını ve değer verdiğini iddia ediyorum. Teo'ya göre, Wong'un 1990'lardaki üretimi "on yılın büyük meselelerini aydınlatır"; bunlar arasında endişe verici el değiştirme, eşcinseller için medeni haklar ve kadınlar için eşit fırsatlar yer alır (2005: 161). Teo, *Happy Together* için, "Bugün bakıldığında, filmin gücü, Hong Kong'un 1997 öncesi kaygılarına bir anıt olma duygusunda yatıyor" diyor (110). Kültüralist bakış açısından

perspektifinden bakıldığında, bu filmler öncelikle kültürle konuştukları ve kültür adına konuştukları için kültürel değere sahiptir. Bu gerçekten de değerlerinin bir yönüdür. Ancak bu kitabın amacı, Wong'un filmlerinin değerinin en az *filmler* kadar sanatlarında da yattığını göstermektir. Bununla birlikte, alegorik okumalar Wong'un kültürel kaşesini şişiriyorsa, Wong'un toplumsal referans noktalarına atıfta bulunma konusundaki kendi becerisini de not etmeliyim. Örneğin filmine "2046" adını vermesi, kısmen kurnazca bir pazarlama gambiti, kültürel yorumcuları siyasi içeriği tartışmasız önemsiz olan bir filme çeken bir "kanca" oluşturuyor. O halde hem eleştirmen hem de film yapımcısı için semptomatik hermeneutik, yaklaşımı zorlaştıran bir dizi kavramsal ve metodolojik tuzağa rağmen güçlü avantajlar sunuyor.

Abbas'ın Hong Kong sinemasına dair kültürel teorisi Wong'un filmlerinin alegorik okumalarına ilham verdiyse, aynı zamanda benzer bir kültürelci eğilimi de besledi: yansıtmacılık. Burada eleştirmen, filmi "gizli" bir anlatı yerleştirmek olarak değil, hitap ettiği düşünülen halkın tutumlarını yansıtmak olarak algılar. Yansıtmacı nedensellik göstermeye çalışmaz, film ve toplumsal alan arasında az ya da çok zayıf bir bağ kurmakla yetinir. Örneğin bir eleştirmen *Chungking Express* için "devir teslimle ilgili kolektif kaygının Brigitte Lin'in sarışın gangsterinin durumuna yansıdığını" iddia eder (Taubin 2008). Benzer şekilde, sinema uzmanı Janice Tong, Abbas'ın kayboluş kültürünü hatırlatarak, Hong Kongluların zamansal akış deneyimini "Wong'un Hong Kong'un istikrarsızlaştırıcı sinematografik öz imgesinde yansıtılmış" bulur (2008: 65). Her iki yazar da en az iki inanç sıçraması gerektiriyor: Birincisi, yerel halk arasında yaklaşan el değiştirmenin tetiklediği kolektif bir kaygı (Taubin) ya da zamansal istikrarsızlık (Tong) *olduğunu* ve ikincisi, Wong'un filminin tam da bu kolektif deneyimi yansıttığını kabul etmek. Alegorik okumalarda olduğu gibi, yansıtmacı eleştiri de ikna ediciliğini eleştirmenin retorik becerisiyle -nedensel açıklamalar yerine- okuyucuyu hem filme hem de yakın çevresine içkin soyut kavramlara ikna etmesine dayandırır.

Bazen eleştirmen yansıtmacılığı toplumsal metaforun ötesine taşıyarak filmlere semptomatik anlamlar yükler. Standart bir sezgisel yaklaşım, filmleri biyografik yazarın yansımaları olarak algılar. Örneğin Teo (2005), Wong'un filmlerini, yönetmenin kişisel tarihinin çeşitli anlatım düzeylerinde fark edilebildiği, esasen otobiyografik filmler olarak yorumlar. *Days of Being Wild* ve *In the Mood for Love*'in anlatı ortamları Wong'un çocukluk ortamını yeniden yaratır (5), *As Tears Go By*'in görsel stratejileri "[film yapımcısının] en içten duygularını görüntülere tercüme etmeye çalışır" (24) ve *Days of Being Wild*'daki karakterizasyon "yönetmenin temelde utangaç doğasını yansıtır" (43). *In the Mood for Love*'da 1970'lerde geçen sahnelerin çıkarılması, bu on yılın Wong için kişisel bir yankı uyandırmadığını gösterir: "[Wong'un] ilk ve orta öğrenimini tamamladığı dönem muhtemelen olaysız bir dönemdi" (13). Bu başvuruyu bir kenara bıraksak bile

Spekülasyon, yazar-yansıtma sezgiselliği, Teo biyografik birey olarak yönetmen ile yazarın "kişiliği" arasında gidip geldiğinde bulanıklaşır. Teo, *Fallen Angels*'taki Katil'in "yazar Wong Kar-wai'yi yansıttığını" iddia ederken ikincisine başvuruyor gibi görünüyor (87). Bu iddia ikna edici olsa da (ve ben 4. Bölüm'de Katil'in Wong'un yazarlık dünya görüşünü yansıtmadığını iddia ediyorum), yazar-yansıtma şemasının burada daha önce kullanılandan (örneğin Wong'un utangaç doğasını tartışırken) farklı bir düzende olduğu açıktır. Aynı şekilde Teo, *Fallen Angels*'taki dış sesin "[Wong'un] belki de tehlikeli derecede şizoid olduğunu, birkaç kişiliğe bölündüğünü ortaya koyduğunu" belirtirken biyografik figürden ziyade yazarın kişiliğini ifade etmek istemektedir. Wong'un kendisinin psikotik olduğunu öne sürmüyorum" (88). Wong'un karakterlerinin *hem* kişisel bir geçmişe sahip biyografik bireyi hem de kişisel bir vizyonu dile getiren sinema yazarını yansıttığı varsayılır.

Yazar-yansıtma sezgiselliği, birbiriyle çelişen, hatta zıt vakalara uygulandığında daha da bulanıklaşır. Teo'ya göre, "*Düşmüş Melekler*, Wong'un tüm filmleri gibi, karakterlerinin çoklu bakış açılarından anlatılır ve hepsi yazar ve yazar olan Wong'u yansıtır" (2005: 88). Bu geniş kapsamlı iddianın sorunları arasında, filmin karakterleri arasındaki, birbirlerinden pek de farklı olmayan ve Wong'un bizi yargılarımızı tartmaya teşvik ettiği (bkz. bu kitabın 4. Bölümü) önemli farklılıkları göz ardı etmesi yer almaktadır. Bu çeşitli aktörlerin belirli özelliklerinin ve yörgülerinin nasıl tutarlı bir biçimde bir araya getirildiği ya da yazarın dünya görüşünü nasıl ortaya koyduğu açıklanmıyor. *Fallen Angels*'ın karakterlerinin, Teo'nun Wong'un yansımaları algıladığı *Days of Being Wild*'in karakterleriyle hangi açılardan örtüştüğü de tam olarak belirtilmemiştir. Aslında, Teo'nun işaret ettiği nokta tam da karakterlerin birbirine benzemediği, dahası çelişkili özellikleri temsil ettikleri olabilir. Her biri farklı bir kişiliğe sahiptir ve hepsi Wong'u yansıtmaktadır, dolayısıyla Wong'un "belki de tehlikeli derecede şizoid" olduğu görüşü ortaya çıkmaktadır. Bunun uzantısı olarak, Wong'un yazar kişiliği de şizofrenik, parçalı, çelişkili olarak okunmalıdır - Teo'nun geniş postmodernist eleştiri çizgisiyle tutarlı bir yorum. İlerleyen bölümlerde tartışmaya çalışacağım gibi, Wong'un filmlerinin son derece tutarlı ve bütünlüklü bir dünya görüşü sergilediğini yinelemek dışında burada **k o n u y u** dağıtmayacağım. Şimdiki noktam, yazar-yansıtma modelinin -potansiyel olarak faydalı ancak "yazar"ın ontolojisine ilişkin kavramsal zorluklarla kuşatılmış-esere dayatılan bir başka yansıtma teorisi modu haline gelmiştir.

Yansıtmacı şemaların birikmesi, hem filmin anlam düzeylerini hem de eleştirmenin yorumunun mantığını zorlar. Teo'nun Wong üzerine çalışması, toplumsal yansımaları açıklayıcı bir şema olarak benimser. Wong'un 1997 sonrası Hong Kong çalışmalarının bile "1990'lardaki Hong Kong toplumunun patolojisini yansıttığını" savunur (2005: 164). Ancak Teo başka bir yansıtma çerçevesine başvurmayaya devam ederek "Wong'un filmlerindeki karamsar ruh halinin Hong Kong toplumunun ruh halini yansıttığını" ileri sürer.

Hong Kong film] endüstrisi düşüşe geçerken" (165). Özetle, Teo filmlere bir sürü çağrışımsal yük yüklüyor: Filmler biyografik kişi olarak yazarı, biçimsel bileşen olarak yazarı, 1997 kolektif ruh halini ve gerileyen Hong Kong film endüstrisini yansıtıyor. Herhangi bir film bu kadar semptomatik ağırlığın altında ezilebilir. Dahası, eleştirmenin yansıtma iddiaları zayıf, hatta keyfi görünme riski taşır. Bordwell'in de belirttiği gibi, "Usta bir eleştirmen neredeyse her filmin her şeyi yansıtmasını sağlayabilir" (2011: 23).<sup>5</sup> Eğer bir filmin ruh hali genel olarak hüznölüyse, yansıtılanın filmin yönetmeninin hüznü değil de 1997'nin ruh hali olduğu nasıl bilinebilir? Peki Wong'un filmlerindeki kesinlikle hüznölü olmayan ama coşkulu olan sayısız an için ne yapılmalıdır? Neden filmin ruh halinin herhangi bir şeyi yansıttığı varsayılın ki? Burada yorumlama gevşek çağrışımlara dayandığından, 1997 anomisini tarihsel ortamdan devşirilmiş herhangi bir kasvetli olayla ikame etmemizi engelleyen hiçbir şey yoktur. Soyut bir düzeyde, yansımacı sezgi, sinemanın poetikası tarafından teşvik edilen somut nedensel açıklamalara yapılan vurgudan yoksundur.

Hong Kong filmleri semptomatik anlamlarla doluysa, çelişkili anlamlarla da doludur. Natalia Chan Sui Hung'a göre, 1997'deki geri sayımla özdeşleştirilen postkolonyal Hong Kong sineması, filmleri iki katmanlı bir anlam sistemi kuran bir nostalji sinemasıdır. Bir yandan Hong Kong tarihinin geçmiş bir dönemine duyulan özlemi sergilerken, diğer yandan bölgenin el değiştirme sonrası geleceğine dair geçici kaygılar bu nostaljiyi tetikler. Chan, nostaljik deneyimin "geçmişi kutlayarak ve geleceği aşarak tatsız şimdiki zamanı yönetmeye yardımcı olduğunu" yazmaktadır (2000: 264). *Days of Being Wild*'i karakteristik bir örnek olarak gösteren Chan, filmin sinematografisinin "sadece 1960'ların nostaljik aşk duygusunu değil, 1990'ların sosyal güvensizliğini de vurguladığını" öne sürer (267). Teo gibi Chan de filmde çoklu kavramsal yapıların ağırlığını taşımasını ister ama bu yapılar aynı zamanda birbirini dışlar. Görsel üslubun tek bir özelliği hem olumlu duygunun (nostaljik sevgi) hem de olumsuz duygunun (mevcut güvensizlik) odağı haline gelir.<sup>6</sup> Chan bir anlamda hem alegoriyi (film 1960'larda geçse de aynı zamanda 1990'ların Hong Kong'u "hakkındadır") hem de toplumsal yansımacılığı (görsel üslubun bir özelliği toplumsal huzursuzluğu yansıtır) çağırıştırır. Sinematografinin duygusal ruh hallerini nasıl somutlaştırdığı tam olarak analiz edilmiyor; aslında Hong Kong'un "nostalji sineması" ile daha geniş toplumsal süreçler arasındaki nedensel ilişki de odak noktasına gelmiyor. Kabul edilen

5. Bordwell'in yansımacı eleştiriye yönelik zekice eleştirileri için *Planet Hong Kong* (2011: 23, 29) ve *Poetics of Cinema*'ya (2008b: 30-32) bakınız.

6. Semptomatik okumaların bir işlevinin de toplumsal çelişkileri açığa çıkarmak olduğu itirazı yapılabilir, ancak Chan bu konuda açık değildir. Dahası, temelde tutarlı bir sinematografik üslubun tutarsız tutumları nasıl ifade edebileceği de açık değildir.

Yukarıdan aşağıya eleştiri rutinleri, en azından bu vesileyle, kültüralist eleştirmeni ispat yükünden kurtarmaktadır.

Chan'in tartışması, kültüralist teori-postmodernizm içindeki bir başka geniş eğilimi örneklemektedir. Wong'u postmodern bir sinemacı olarak algılamak eleştirel açıdan ortodoks hale gelmiştir; kesinlikle Wong'un en sadık yorumcularından bazıları onu bu şekilde nitelendirmektedir (Brunette 2005; Teo 2005; Tsui 1995). Wong'un sineması hangi anlamda postmoderndir? Bazı eleştirmenlere göre, filmler yalnızca görsel anlatımlarında -örneğin parçalı kurgu kalıplarında- değil, *Zamanın Külleri*'nde Ouyang Feng'in baş kapitalist rolü gibi anlatı unsurlarında da postmoderndir (Tsui 1995: 106). Postmodern deneyim aynı zamanda eserin "yeni" olduğu iddiasında, yenilikçi bir film estetiği geliştirmesinde de kendini gösterir. Wong'un yenilikçiliğine kesinlikle itiraz etmiyorum, ancak şu anda Wong'un filmlerini normlar icat etmek yerine Hong Kong'un popüler sinemasının önceden var olan normlarını yeniden yorumlamak olarak görmenin daha doğru olduğunu öne süreceğim. Bu, postmodernist görüşü yadsımak değil, onu nitelemektir - Wong'un filmleri yenilikçi olsa da, yerel ve kültürlerarası hikaye anlatıcılığının bazı köklü ilkelerine dayandıkları ve bunları yeniden işledikleri ölçüde tamamen yeni değildir. Son olarak, postmodernist eleştirmen (ve genel olarak kültüralist) 1980'ler ve 1990'lar Hong Kong sinemasının *zamansal belirginliği* olarak adlandırdığım şeyi vurgular. Bu akımın parçası olan filmler zamansallığı karmaşık, anlaşılması zor ve geçici bir şey olarak ön plana çıkarır; *Rouge*'daki (1988) bölünmüş zaman dilimleri ya da *A Better Tomorrow* ve *The Killer*'daki (1989) yan yana gelen hareket hızları karakteristik örneklerdir. Buna göre, Wong'un sinemasını inceleyen postmodernistler dikkatlerini zamansal belirginlik örneklerine yöneltirler. Leke hareketi, adım baskısı, atlamalı kesmeler, dondurulmuş kareler, eliptik kesmeler, anakronik müzik, dönem ayarları, hafıza mecazları ve kaçırılmış karşılaşmalar gibi özellikler postmodernist tarafından örtük ve semptomatik anlamlar yüklenerek büyütülür (Şekil 1.2). Kaçınılmaz olarak, filmlerin zamansal belirginliği toplumsal olayların doğrudan bir sonucu olarak ele alınır. Bilinçli ya da bilinçsiz olarak Ortak Deklarasyon tarafından teşvik edilen yerel film yapımcıları (iddia edildiğine göre) zamanın akıp gittiği fikrini temalaştırmaya başladılar - dolayısıyla eleştirmenlerin "bir dönemin sonu duygusu", "kıyamet günü zihniyeti", "yüzyıl sonu sineması" ve "kriz sineması" olarak adlandırdıkları şey ortaya çıktı. Bu argümanlardan bazılarını daha sonraki bölümlerde döneceğim, ancak filmin özelliklerini önyargılı bir teze uyacak şekilde bükmenin Hong Kong sineması üzerine yazılan bazı kültüralist yazılara saldıran yorumsal hataları tekrarladığını söylemek yeterli.

Tüm erdemlerine rağmen yukarıdan aşağıya kültürcülüğün önemli eksiklikler barındırdığını öne sürmeye çalıştım. Buna bağlı olarak, anlam merkezli eleştirinin kusurlarını telafi eden alternatif (ancak potansiyel olarak tamamlayıcı) bir yaklaşım aramak için güçlü bir teşvik vardır. Bu, kültürün ya da yorumlayıcı pratiklerin reddedilmesi değildir. Daha ziyade, olduğu gibi,

arabanın önüne koymamak için bir çağrıdır.

At. Tzvetan Todorov burada edebiyat çalışmalarına atıfta bulunuyor, ancak yorumları film eleştirisi için de geçerli:

[Edebiyat ile felsefe ya da sosyal yaşam gibi diğer homojen seriler arasındaki ilişkinin yadsınmasını benimsemiyorum. Bu daha ziyade bir hiyerarşi kurma meselesidir: edebiyat, başka herhangi bir şeyle ilişkisini belirlemeye çalışmadan önce, edebiyat olarak kendi özgüllüğü içinde anlaşılmalıdır. (1969: 71)]

Çoğu zaman, kültürbilimciler doğrudan eserin ikincil düzeyine geçerek yüzey söyleminin doğrudan kavranabilir olduğu izlenimini bırakırlar. Ancak ilerleyen bölümlerde gösterilmeye çalışılacağı üzere, Wong'un filmlerinin yüzey seviyesi -ne kadar duyusal ve büyüleyici olursa olsun- tipik olarak anlamayı zorlaştıran algısal ve bilişsel engellerle doludur. Filmi alegori için "okumaya" geçmeden önce, izleyicinin önce filmde bir film olarak ustalaşması, yani filmin genellikle karmaşık olan yüzey düzeyiyle boğuşması ve uzlaşması gerekir. Filmin bizi nasıl etkilediğinin büyük bir kısmı, bu ilk düzeyden kaynaklanır. Teo, *Happy Together*'ın gücünün toplumsal rezonansından kaynaklandığını iddia etse de, bana öyle geliyor ki film göstergesel düzeyde de daha az güçlü değil. Bordwell'e göre, "Bu aşk filmlerini Hong Kong'un tarihsel durumunun soyut alegorileri olarak ele almak, Wong'un gençlik romantizmine, onun karakteristik ikilemelerine, ruh hallerine ve hareketlerine dair duygularımıza yaptığı çıplak çağrıyı gözden kaçırma riskini taşır" - başka bir deyişle, filmlerin keyifli (ve zor) yüzeylerini gözden kaçırma riskini taşır (2011: 178). Eserin birincil düzeyini atlamak, Wong'un sinemasındaki karmaşıklıkları, duygulara hitap edişini ve zanaattaki ustalığını ihmal etmek anlamına gelir.

### Bordwell'in Kültürlerarası Poetikası

Doktrin odaklı eleştiri Asya film çalışmalarına hakim olurken, Bordwell Çin filmi çalışmalarına alternatif bir yaklaşım önerdi. Bordwell, 2001 yılında *Post Script*'te yayımlanan "Transcultural Spaces: Çin Filminin Poetikasına Doğru" başlıklı makalesinde özetlemiştir. Bordwell burada Çince sinemanın (burada Hong Kong, Tayvan ve Çin Anakarası sinemaları ile sınırlandırılmıştır) aşağıdan yukarıya, karşılaştırmalı ve ampirik bir tarihsel poetikasını ileri sürer. Bordwell'e göre, Çin filmlerine (ve genel olarak filmlere) şiirsel bir yaklaşım, merkezi olarak (1) *kapsayıcı biçime*, filmin (veya filmlerin) büyük ölçekli kompozisyonundaki parçaların ve bütünlerin ilişkisine; (2) *üslupbilime*, görsel-işitsel üslubun normlarına ve geleneklerine; (3) *seyir etkinliğine*, biçim ve üslup dinamiklerinin yarattığı seyir etkilerine; ve (4) *tarihsel şiirsellığe*, biçimsel ve üslupsal kalıpların zaman içinde nasıl ve neden istikrar kazandığı veya değiştiğine odaklanır (2001: 9). Kavramsal bir çerçeve olarak poetika, ince ayrıntılara kadar açıklamaların peşindedir

filmin kompozisyonu ve etkileri hakkında sorular sorar. Soyut bir teorik önermeyi çıkış noktası olarak alan Grand Theory'nin aksine, Bordwell'in poetikası aşağıdan yukarıya doğru tümevarımsal olarak işler. Şiirselci geniş bir kültür teorisinden değil, filmin özelliklerinden yola çıkar. Buradan hareketle filmin kendine özgü biçim ve üslup kalıpları için açıklamalar üretir. Çoğu kültüralist yaklaşımın aksine poetika, belirli bir filmin bütünlüğüne, film ortamının özgüllüklerine ve film yapımcısının tarihsel ve kurumsal kısıtlamalar içindeki seçim durumuna öncelik verir (10).

Bordwell'in tartışmasında kültürlerarası nasıl bir yer tutar? Bordwell tarafından tasarlandığı şekliyle, şiirsel yaklaşım özünde karşılaştırmalıdır. Bir dizi ilgili film yapım geleneğini ve uygulamasını inceler, sadece farklılıkları değil yakınlaşmaları da araştırır. Kültürlerarası perspektif, kültürler arasında işleyen kompozisyon ve anlama normlarını aydınlatır. Burada şiirsellik, en güçlü versiyonu kültürler arası çeviri olasılığını reddeden kültürel özcülüğe ters düşer. Ancak, Bordwell'in de belirttiği gibi, "Çin filmleri, açıkça söylemek gerekirse, Çince'dir; ama aynı zamanda filmdirler" (2001: 11). Film olarak, kültürlerarası ifadenin güçlü araçlarını oluştururlar. Dahası, diğer ulusal sinemalarda yaygın olan şemaları kullanırlar. Devir öncesi kaygılara vurgu yapan kültüralist program çok dar anlamda dar görüşlüyse, Bordwell'in kültürlerarası şiirselliği oyun alanını genişleterek Hong Kong sinemasını film yapım kültürleri arasında yaygın olarak paylaşılan norm ve pratiklerle ilişkilendirir. Kültürlerarası film tarzı geleneklerine odaklanan Bordwell, Çinli sinemacıların bu gelenekleri yaratıcı yollarla yeniden şekillendirdiğini ve detaylandırıldığını gösteriyor. Anakara Çin sinemasında planimetrik çekimin (1970'ler ve 1980'ler Avrupa sanat sinemasından devşirilen) ve Tayvan sinemasında uzak uzun çekim estetiğinin (erken dönem Avrupa sinemasının tablo geleneğini yeniden yorumlayan) kültürlerarası ortaya çıkışının haritasını çıkarır. Hong Kong sinemasına gelince, ticari film yapımcıları Hollywood'dan (kendisi de klasik sürekliliğin biçimsel bir mutasyonu olan) "yoğunlaştırılmış süreklilik" biçimsel normunu uyarladılar.<sup>7</sup> John Woo gibi yönetmenler yoğunlaştırılmış süreklilik deyimini benimsemekle kalmadılar, onu kendi amaçları doğrultusunda revize ettiler. Yoğunlaştırılmış sürekliliği yoğunlaştıran Woo, Tsui Hark, Johnnie To ve diğerleri, daha fazla resimsel kesinlik, netlik ve kinetiklik için Hollywood stilini yeniden işlediler (14).

Ne yazık ki Bordwell'in poetika yaklaşımının araştırma alanı üzerindeki etkisi sınırlı kalmıştır. Emilie Yeh'in Bordwell'in makalesi ile aynı dergide yayımlanan "Politics and Poetics of Hou Hsiao-hsien's Films" (Hou Hsiao-hsien Filmlerinin Politikası ve Poetikası) başlıklı makalesi, Hou Hsiao-hsien araştırmalarında kültüralist hermenötiğin hakimiyetini düzeltmeye çalışmaktadır. Bir başka Hou uzmanı, James Udden, Hou Hsiao-hsien çalışmalarına şiirsel bir bakış açısı getirmiştir.

7. Planimetrik çekimler kamerayı bir arka plan yüzeyine dik olarak yerleştirir ve derinlik sahnelemesinin yanı sıra vana sahnelemeyi de teşvik eder. Yoğunlaştırılmış süreklilik, hızlı

kesme, yakın kadrâlar, aşırı lens uzunlukları ve huzursuz kamera hareketleri ile karakterize edilir.

Hou ve Wong'un filmleri (2000, 2006). Bu çalışmalar, Bordwell'in sinema poetikası üzerine inşa edilen tümevarımcı eleştiri ve yakın analizin örneklerini sunmaktadır. Bordwell'in kendisi de *Hong Kong Gezegeni*'nde şiirsel yaklaşımı örneklemiştir: *Popular Cinema and the Art of Entertainment* ([2000] 2011) adlı kitabında ve çeşitli araştırma makalelerinde şiirsel yaklaşımı örneklendirmiştir.<sup>8</sup> Bununla birlikte, disiplinin genelinde Büyük Teori ve yukarıdan aşağıya hermeneutik hala hüküm sürerken, kültürel çalışmalar 1980'lerden bu yana egemenliğini sürdürmektedir. Rudolf Arnheim, André Bazin, Noël Burch, Sergei Eisenstein ve Rus biçimcilerini içeren bir mirasa rağmen, Bordwell'in poetikası ve Kristin Thompson'ın neoformalizmi (bkz. Thompson 1988) azınlık araştırma programları olarak kalmıştır. Yine de poetika araştırma projesini ele almak için zorlayıcı nedenler vardır.

Poetika yorumlama pratiğiyle daha az ilgili olduğu için, anlayışımızı filmlerin ne anlama geldiğiyle sınırlamaz. Bordwell'in başka çalışmalarında (örneğin, Bordwell 2008b, 1989) detaylandığı gibi, poetika herme-neutiği dışlamaz, ancak alanını daha geniş ilgi alanlarına genişletir. Esas olarak, poetika eserin kompozisyonuna dair kavrayışımızı geliştirir. Bunu genel bir yorumlayıcı şema uygulayarak değil, filme tümevarımsal olarak yaklaşarak yapar. Yukarıdan aşağıya analiz a priori teoriye öncelik verir; aşağıdan yukarıya analiz ise filme öncelik verir. İkinci yaklaşım, şiirselcinin üslup ve yapının yönlerini sonsuz tekrarlı okumalar üretmeden aydınlatmasını sağlar. Poetika filmin işlevlerine ve etkilerine odaklandığı için, filmin nitelikleri ile izleyicinin etkinliği arasında nedensel ilişkiler kurabilir. Bu nedenle, örneğin izleyicinin tepkileri ile film yapımcısının yaratıcı seçimleri arasında korelasyonlar kurarak film yapımcısının sanatçılığını öne çıkarmaya yatkındır. Buna karşılık, kültüralist yaklaşımlar film yapımcısının zanaat bilgisine nispeten daha az önem verir. O halde poetika, filmin bileşenlerinin izleyicinin etkinliğini nasıl şekillendirdiğini gösterebilir; izleyicinin rolünü ortaya çıkarabilir, çıkarım yapma süreçlerini, hipotez çerçevelemeyi ve izleyicinin kavrayışına rehberlik eden diğer algısal ve bilişsel faaliyetleri yeniden yapılandırabilir. Buna karşın kültürbilimciler, etkileri genel kültür teorilerine dahil etme eğilimindedir. Tipik bir sezgisel yöntem, bir filmsel aygıtın izleyici üzerinde yarattığı etkiyi çıkarsamayı (örneğin, el kamerası ve hızlı kesme yönelim bozukluğu yaratır) ve ardından bu etkiyi a priori teorinin bir semptomu olarak yorumlamayı içerir (örneğin, yönelim bozukluğu kültürel istikrarsızlık ve görünüş bozukluğuna işaret eder; bkz: 65-66). Kültüralizm izleyicinin etkinliğini belirsiz, tek anlamlı bir "duruma" (örneğin kültürel kaygı) indirgerse, poetika izleyicinin an be an alımlamasını sistematik olarak yeniden inşa eder.

Poetika genellikle türler, kurumlar ve sosyal bağlamlar hakkındaki bilgiyi zenginleştirmek için eserin ötesine geçer. Aşağıdan yukarıya analiz yoluyla, şiirbilimci şunları yapabilir,

8. Örneğin, Bordwell'in *Poetics of Cinema* (2008b) kitabındaki aşağıdaki makalelere bakınız: [https://www.filmey.org/](https://www.filmey.org/Uploads/PDF/Kitap/Arşiv/https://www.filmey.org/)

"Eylem Halinde Estetik: Kung-Fu, Silah Oyunları ve Sinemasal İfade" (395-411) ve  
"Kusurlulukla Gelen Zenginlik: King Hu ve Bakış" (413-30).

Örneğin, bir filmler bütününi yöneten genelleştirilmiş ilkeleri teorileştirir - örneğin, bireysel bir yazarın imza özellikleri veya ulusal bir sinemanın hüküm süren eğilimleri. Buna ek olarak, şiirsellik filmi tarih içinde konumlandırır. Kültürel ve kültürlerarası normlara yaptığı vurgu, filmin geçmiş ve kültürel olarak farklı geleneklere olan borçluluğunun algılanmasını sağlar. Bu nedenle şiirsellik, postmodernist eleştirmenlerin abartılı "yenilik" iddialarını sık sık düzeltme fırsatı bulur. Bu, poetikanın çağdaş filmleri kaçınılmaz olarak türev olarak gördüğü anlamına gelmez. Doğası gereği karşılaştırmalı bir girişim olan poetika, değişimin yanı sıra sürekliliği, yeniliğin yanı sıra borçluluğu da vurgulayabilir. Sonuç olarak, poetika yaklaşımı kültüralizmin pek çok kusurunu ortadan kaldırırken kendine özgü kârlı yollar açar. Yukarıdaki erdemler kümesi hiçbir şekilde kapsamlı değildir. Yine de, poetikanın yukarıdan aşağıya kültüralist hermenötiğe tercih edilebilir bir alternatif sunduğu bazı yolları özetlediğini düşünüyorum.

Peki ya "dikenli" kültür ve toplum meselesi? Şiirsellik, estetik nesneye göz kırpan bir vurgu uğruna kültürel güçleri ihmal etmez mi? Kültürlerarası bir sinema önermesi bunun böyle olmadığını gösterir. Bordwell sadece vurgusunu birçok kültüralist eleştirmenden farklı bir şekilde yapıyor. Kültüralizm genellikle kültürel farklılığa vurgu yaparken, Bordwell analizini kültürler arasındaki yakınlıklara yöneltir. Kısaca ifade ettiği gibi, "Kültür bizi sadece bölmez, aynı zamanda birleştirir" (Bordwell 2001: 23). Dahası, kültüreciliğin iddia ettiği gibi toplum filmleri etkiliyorsa, bu etki doğrudan ve aracısız değildir. Film ile sosyal çevresi arasında çeşitli dolayım katmanları devreye girer. Film yapımcısının çalışma durumunun, üretim biçiminin, kurumsal ve tarihsel koşulların somut güçleri filme, toplumun geniş bir özelliğinden daha yakın bir şekilde etki eder. Bordwell, eleştirmenin varsayılan olarak filmde başlayıp dışarıya doğru hareket etmesini önerir - film, yakın üretim koşulları ve daha geniş toplumsal nedenler arasında makul nedensel bağlantılar kurmak daha iyidir (2008b: 32). Böylece Bordwell toplumu görmezden gelmez, kültüralistlerin önceliklerini tersine çevirir. Geliştirdiği sinema poetikası kültürel hermeneutiğe, genel olarak hermeneutiğe ya da genel sinema teorilerine karşı çıkmaz. İnce detaylara inen yakın film analizinin, filmin önceden belirlenmiş genel teorilere önceliğinin ve eleştirmenin film ile toplum arasında somut, akla yatkın ve (en azından potansiyel olarak) ampirik olarak doğrulanabilir nedensel bağlantılar kurma yükümlülüğünün önemini vurgular. O halde Bordwell'in poetikası sosyal ve kültürel faktörleri göz ardı etmez. Ancak, sosyal yansıtma teorisinin yünlü varsayımlarını ve bir poetikanın çabaladığı türden nedensel açıklamaları nadiren sağlayan diğer Büyük Kültür ve Toplum Teorilerini azaltır (31).

Takip eden bölümler Wong'un sinemasının şiirselliğini takip ediyor. Bu yaklaşımı benimserken bir yöntem ya da perspektifi (kültürel hermeneutik) diğeriyle (şiirsellik ya da biçimcilik) değiştirmeye çalışmıyorum. Film analizi

kültürel okumaları reddetmemeli ya da yorumun değerini yadsımamalıdır. Poetika yaklaşımının tamamlayıcı uygulamalar olarak kültürel hermeneutik ile örtüşebileceğini varsayıyorum. Bununla birlikte, önceki bölümde özetlenen metodolojik nedenlerden ötürü, şiirsel yaklaşım ve yukarıdan aşağıya sezgisel yöntemler her zaman iyi bir uyum göstermez. Yine de bir poetikacının, örneğin 2046'nın aşağıdan yukarıya doğru sosyo-alegorik bir okumasını yaparak filmin somut özelliklerinden toplumsal faktörlere ilişkin genel sonuçlara ulaşması gayet mümkündür. Dolayısıyla bir sinema poetikası alegorik yorumlamayı engellemez. Bununla birlikte, bu kitap filmlerin anlamsal düzeyine öncelikli olarak vurgu yapmakta, kompozisyon ve üslup kalıplarını araştırmakta; metinsel motivasyonları, işlevleri ve etkileri tanımlamakta ve eserin işaret ettiği izleyici tepkilerini (algısal, bilişsel, duygusal) yeniden inşa etmektedir. Bu anlamsal düzey yalnızca film sanatıyla ilgilenen şiirselcileri ilgilendirmez. Alegorik eleştirmenler bile filmin yüzeyini yakından tanımayı amaçlamalıdır. Alegorik içeriğin her zaman zorunlu olarak açık metinsel özellikler tarafından dolayımlandığını kabul ediyorum. Gömülü anlama ancak filmin birincil düzeyiyle, üslup, hikaye ve karakterden oluşan yüzeysel yapısıyla ilgilenerak "erişilebilir". O halde bu söylem düzeyini incelemek, yalnızca bir film yapımcısının zanaat ustalığını takdir etmek için gerekli değildir. Aynı zamanda esere örtük ya da semptomatik anlamlar atfetmek için de *gereklidir*.

## Wong'un Rahatsızlık Estetiği

Bu kitabın argümanlarının merkezinde, Wong'un sinemasının bir rahatsızlık estetiği geliştirdiği yer alıyor. Bu fikri açıklamak için Wong'un estetiğini çağdaş Hong Kong filmlerini yöneten bazı temel eğilimlerin karşısına koymam gerekiyor. Bordwell, "Kültürlerarası Alanlar" makalesinde ve başka yerlerde bu özelliklerden birkaçını tanımlar (örneğin, 2008b: 395-411). Bordwell'e göre 1970'lerden 1990'lara kadar Hong Konglu yönetmenler Hollywood'un süreklilik uygulamalarını yeni bir etki yaratmak için uyarladılar. Yakın çekimler, hızlı kesmeler, odak kaydırma ve akıcı kamera hareketleri, dışavurumcu harekete dayalı bir sinema için yeniden konumlandırıldı. Yerel yönetmenler bu özellikleri resimsel netlik ve okunabilirlik ilkelerine uyarlayarak bir kılıç ustasının ya da bir kung-fu ustasının cüretkar hareketlerinin keskin bir şekilde tasvir edilmesini sağladılar. Bu resimsel ilkeler belki de en çok aksiyon türünde görünür, ancak diğer film türlerini de -romantik komediler, doğaüstü dramalar, tarihi destanlar- yönetirler. Hong Kong'un aksiyon sinemasında bile yönetmenler okunabilirlik ilkesini farklı şekillerde benimsemişlerdir. Jackie Chan, gösterinin gerçekliğini vurgulayarak profilmik olaya öncelik verirken; John Woo, yakın çekimlere, hızlı kurguya, kamera hareketlerine ve benzerlerine büyük ölçüde güvenerek aksiyonu analitik olarak "inşa eder". Her iki yönetmen de, zıt tarzlarına rağmen, gösterinin resimsel okunabilirliğine öncelik verir. Bu bağlamda, Wong'un

filmler tamamen opak görünebilir. Ancak Wong ne okunabilirlik ilkesini ne de yoğunlaştırılmış süreklilikten çıkarılan aygıtlar kümesini reddeder. Bunun yerine, yerel sinemada hakim olan azami resimsel netlik normlarını açıkça ihlal etmekten ziyade bir rahatsızlık estetiği kurar. Okunabilirliğin görsel şemaları, izleyicinin algılama ve anlamasını zorlaştıran, geciktiren ya da engelleyen yapıt içindeki aygıtların oyunu olan "pürüzlü biçim "in biçimci anlamında revize edilir (bkz. Thompson 1988: 36-37). Tıpkı Bordwell'in kültürlerarası yönetmenlerinin çevreler içinde ve arasında dolaşan normları yeniden biçimlendirmesi gibi, Wong da yerel sinemanın okunabilirliğini yeniden işleyerek algısal ve bilişsel meydan okumayı teşvik eden bir estetiğe doğru baskı yapar.

Wong'un rahatsızlık estetiği yalnızca ya da hatta esas olarak görsel değildir. Benim iddiam, rahatsız ediciliğin onun çalışmalarının tüm parametrelerine nüfuz ettiğidir. Yine, bu kısmen Wong'un yerel sinemanın şeffaf aygıtlarını çığneme çabasının bir sonucudur. Örneğin anlatısal olay örgüsünü ele alalım. 1980'lerde ve 1990'larda popüler Hong Kong filmleri olay örgüsü mimarisini azami derecede belirgin hale getirmiş, hikayeleri açıkça ayrıştırılabilir bölümlere ayırmıştır (Bordwell 2011: 114-26). Wong da başlangıçtan itibaren epizodik yapı ilkesini benimsemiştir. Ancak zaman zaman şemayı, olay örgüsünün farklı aşamalarını belirsizleştirecek şekilde kabalaştırır. Örtülü üç noktalar öyküdeki ilerlemeleri gizleyerek izleyicinin kavrayışını kargaşaya sürükler. Daha soyut bir düzeyde, Hong Kong filmlerinin çoğunda açıkça epizodik olan olay örgüsünün mimari tasarımını algılamak zorlaşır; bu nedenle eleştirmenler Wong'un olay örgüsünü epizodik olmaktan ziyade "parçalı" ve "ayrık" olarak nitelendirme eğilimindedir. Ayrıca, bu dönemin Hong Kong filmleri *ahlaki* perspektifliliğe yönelir. Maniheizm, popüler sinemanın her yerinde olduğu gibi yerel filmlerin de ayrılmaz bir parçasıdır. *The Killer*'ın isimsiz kahramanı, ücretli bir suikastçı bile temelde erdemli olarak öne çıkar. Ancak Wong, filmlerinin merkezine oldukça kötü niyetli ve ahlaksız kahramanlar yerleştirerek bu ahlaki netlik normunu bozar (*Days of Being Wild* ve *Fallen Angels*'ı düşünün). Popüler Hong Kong filmleri aynı zamanda açık duygusal çağrılar da sunar. Tasvir edilen ve ortaya çıkarılan duygular doyurucu, spesifik ve açık olma eğilimindedir; başka bir deyişle, bu filmler güçlü temel duygularla doludur. Wong'un filmleri de duygusal deneyimlerdir, ancak daha yaygın duygu durumlarını tasvir etme ve uyandırma eğilimindedirler. Çoğu açıkça duygularını ifade etmekten kaçınan kahramanları "yüksek duyguları", yani karmaşık, bileşik ya da çelişkili duyguları ifade etmeye eğilimlidir. Dahası, efektler düzeyinde, filmler hem popüler sinemanın şeffaf duygularına hem de sanat filminin mesafeli sadeliğine direnir. Wong'un sineması, güçlü ama dağınık duygusal tepkiler ortaya çıkarır.

Bu ve diğer yollarla Wong, Hong Kong'un 1980'ler ve 1990'lardaki popüler sinemasına özgü açıklık ve anlaşılabilirlik ilkelerini bozar. Yine de, bu kitabın açıklığa kavuşturmaya çalıştığı gibi, Wong'un deneyliliği kendi koyduğu biçimsel kısıtlamalar dahilinde gerçekleşir. Belki de şaşırtıcı bir şekilde, filmleri Ücretsiz PDF Kitap Arsivi - <https://rante.org>

organik bir bütünlüğün işaretlerini taşır. Filmler biçimsel olarak deneysele, ancak aynı zamanda kompozisyonel tutarlılık ve bütünlük ile karakterize edilirler. Bu dürtüler arasındaki gerilim -bir yanda kopukluk, diğer yanda organik bütünlük- filmlerin büyüleyiciliğine ve dinamizmine büyük katkıda bulunur. Çelişkili dürtüler görsel üslup düzeyinde de ortaya çıkar. Duyulara hitap eden görüntüler izleyicileri pasif bir özümsemeye yöneltirken, bir dizi algısal zorluk onları bilişsel olarak tetikte kalmaya zorlar. Wong Kar-wai filmleri hem heyecanlandırır hem de çileden çıkarır. Filmler sinir bozucuysa, bunun nedeni Wong'un popüler normları sertleştirmesidir. Ve burada Wong'un yerleşik şemaları kökten yıkmaktan ziyade kabalaştırdığı gerçeği, postmodernistlerin kökten yeni bir estetik iddialarını nitelendirmemi gerektiriyor. Bunun yerine, bir rahatsızlık estetiği tasarlıyorum; yani, mevcut normları gözü hem besleyecek hem de fazlalık yaratmayacak şekilde pürüzlendiren, izleyicinin algısına ve anlayışına engeller koyan bir estetik.

Wong neden böyle bir estetiği teşvik etsin ki? Bazı kaba hipotezler öne sürebilirim. En kabaca, Wong öz-bilinçli bir auteur ve ayırt edilebilirlik arayışında. Başından beri kendisini çağdaşlarından ayıran bir imza tanımladı. Daha sonra, yerel endüstri taklitlerle karşılık verdiğinde, taklitçilerini geride bırakmak için üslup programını yeniden düzenledi. "Bugünlerde çok fazla insan Wong Kar-wai 'yapıyor'" diyordu 1997'de, "bu yüzden başka bir şey yapmalıyım" (Rayns 2008a: 33). Kendisi aynı zamanda bilinçli bir şekilde "dünya sineması" yönetmenidir ve festivallerin öneminin farkındadır. Wong, festival onayının sıklıkla film biçiminin, tür geleneklerinin ve ulusal sinema normlarının sınırlarını zorlayan filmlere gittiğinin farkındadır. 1980'lerin sonunda, *Pekin Operası Blues* (1986), *Rouge* ve *The Killer* gibi yerel filmler, sıra dışı tür filmlerinin uluslararası saygı kazanabileceğini kanıtlayarak Wong'un festival pazarına girmesi için bir yol hazırladı. Dahası, Wong sinema tarihini iyi bilen tutkulu bir sinefildir. Antonioni, Godard, Truffaut ve Fellini gibi modernist kuşak Avrupalı sanat sinemacılarından etkilendiğini belirtmiştir. Wong gibi, bu auteurs de anlatıyı terk etmeden biçimin sınırlarını zorladılar. Filmleri, film tarzına alaycı bir yaklaşım sergiler (Wong'un *Happy Together*'daki tepetaklak çekimleri ile *Fallen Angels*'taki kameraya seslenişini karşılaştırın), algılama ve anlama zorlukları çıkarır (*Last Year at Marienbad* [1961] ve *Hiroshima, mon amour* [1959] filmlerini düşünün) ve görsel olarak duyumsal olabilirler (örneğin, *Red Desert* [1964], *Le mépris* [1963], *Domicile conjugal* [1970], *La dolce vita* [1960]). Wong, daha yakın bir zamanda, görsel olarak duyumsal olmayan bir sinemasal gösteri geleneği olan Hong Kong tür sineması (örneğin Shaw Kardeşler'in *huangmei* operaları ve *wuxia pian*) ile büyümüştür. O halde Wong'un estetiğini bu yerel ve yabancı etkilerden beslenen ve bunları harmanlayan bir estetik olarak düşünebiliriz. Bir başka etken de Wong'un ticari sektörde çalışmış olmasıdır. Sanat filmi duyarlılığı ile birlikte, popüler film bilgisi

edindiği film yapımcılığı, aynı anda hem anlaşılması güç hem de erişilebilir bir estetik ortaya koyuyor. Buna ek olarak, bir işbirliği içinde çalışan farklı kişilikleri tanımlayabiliriz. Wong doğaçlama, şans ve tesadüften zevk alıyorsa, editörleri (William Chang, Patrick Tam) yapım sonrası aşamada yapının formalitelerini yeniden ortaya koyar. Bu kitap boyunca iddia ettiğim gibi, Wong'un rahatsızlık estetiği büyük ölçüde Wong'un çalışma rutinlerinden ve üretim tarzından kaynaklanıyor.

## Kitabın Yapısı

*Sinemanın Poetikası*'nda Bordwell, analitik poetika (görsel-işitsel üslup, yapısal biçim ve temalar gibi konularla ilgilenir), tarihsel poetika (filmin tarihsel koşullarını ve alımlanma bağlamlarını inceler) ve etki poetikası (izleyicinin etkinliğine odaklanır) arasında ayrım yapar. Takip eden bölümler ağırlıklı olarak bu alanların ilk ve sonuncusunda yer almaktadır. Her bölüm, Wong'un kompozisyon stratejilerinin izleyicinin alımlamasını belirli şekillerde nasıl yönlendirmeye çalıştığını ele alıyor. Bu haliyle kitap, film yapımcısının faaliyetini yöneten bir sorun-çözüm sezgiselliği varsayıyor. Brian Boyd bu bakış açısını şöyle özetliyor:

Yazarları, izleyicilerin bilişsel tercih ve beklentilerine (hem türsel hem de yerel düzeyde şekillenen tercih ve beklentilere) farklı türden hitaplar şekillendirerek ve yazarın kompozisyondaki çabası ile izleyicinin anlama ve yanıt verme çabasının faydalarına karşı maliyetleri dengeleyerek, belirli durumlarda stratejik seçimler yapan bireysel kapasite ve önceliğe sahip sorun çözücüler olarak görebiliriz. (2009: 396)

Film yapımcıları, tıpkı edebi yazarlar gibi, eserlerini belirli türden alımlamaları teşvik edecek şekilde oluştururlar. (Bu varsayım, kültürelci bilinçsiz yönetmenlik faaliyeti mecazıyla çelişir). Buna ek olarak, film yapımcısı *kendisine* sanatsal meydan okumalar biçiminde sorunlar koyabilir. Jacques Rivette'in retorik olarak ifade ettiği gibi:

Meydan okuma [sanat için] çok mu zayıf bir ölçüttür? Ama Michelangelo'nun fresk tekniği ya da Bach'ın füğ tekniği, can sıkıcı bir soruya cevap bulma zorunluluğu değilse neydi (ve tüm sanatçıların gizlice kendilerine dayattıkları ve asla halk tarafından bilinmeyecek olan sonsuz teknik ve yapı zorluklarından -genellikle önemsiz görünecek kadar ince- hiçbir şey söylemeyeceğim). (1985: 277-78)

Wong'un kariyeri boyunca yönetmen tarafından yeniden işlenen rahatsızlık estetiği, her iki tür sorun-çözüm modeli açısından da algılanabilir. En genel anlamda, bu kitap film, film yapımcısı ve izleyici arasındaki arayüzü aydınlatmaya çalışıyor. Bu, kitabın tarihsel meseleleri önemsemediği anlamına gelmiyor.

Aksine, baştan sona tarihsel normları belirlemeye ve Wong'un sinemasını ilgili tarihsel geleneklere göre konumlandırmaya çalışır.

Takip ettiğim sorular Bordwell'in üç şiirsel alanını kapsıyor. Wong'un filmlerini karakterize eden kompozisyon ilkeleri nelerdir? Neden oldukları gibi bestelenmişlerdir? Hangi üslup, hikâye ve tema süreklilikleri eserleri birleştirir? Filmler belirli tepkileri ortaya çıkarmak için nasıl tasarlanmıştır? Belirli geleneklerden nasıl yararlanıyor ve onları nasıl yeniden şekillendiriyorlar? Bu soru kümesine şunu da eklemek isterim: Wong'un filmleri eleştirmenler ve akademisyenler tarafından nasıl kuramsallaştırılmıştır? Bu sorular takip eden bölümleri birleştiriyor. Kitabın genel yapısı, filmlerin belirli özelliklerine yakın ilgi göstererek başlayan ve ilgili bağlamları (örneğin, tür, tarihsel şiirsellik, sahiplenme ve etki) incelemek için kapsamı genişleten şiirsellik yönteminin kendisini yansıtıyor. Her bölüm, Wong'un film yapımcılığının tek bir yönüne - müzikal stil, görsel stil, anlatım ve tür- odaklanıyor. Her bir yönün ayrı ayrı ele alınması, eleştirmenin filmlerin işlevleri ve etkileri hakkında ayrıntılı analizler sunmasını sağlıyor. Elbette tüm bu filmsel unsurlar birlikte çalışır ve örneğin Wong'un müziği görsel üslupla nasıl koordine ettiğini ihmal etmiyorum. Bununla birlikte, analitik amaçlar için, farklı bileşenleri izole etmek, her biri ve nihayetinde bütün üzerinde daha büyük bir satın alma sağlar. Eserin özelliklerini izole etmek, bu özelliklerle ilgili eleştirel varsayımlarla (örneğin Wong'un türden uzaklaştığı varsayımıyla) yüzleşmeyi de mümkün kılıyor. Son olarak, kitabın formatı "Rahatsızlık estetiği eserin bu yönlerinin her birinde kendini nasıl gösteriyor?" sorusunu sormama olanak tanıyor.

Bir sonraki bölüm Wong'un müzikal uygulamalarını ve müzikal organizasyon ilkelerini incelemektedir. Wong'un müzik tarzına alışılabilir şekilde uygulanan eleştirel çerçeveleri inceleyerek başlıyor. Diğer ana bölümlerde olduğu gibi, bir vaka çalışması sunmadan önce Wong'un külliyatını genel olarak ele alıyorum. Bölüm 2'deki *Chungking Express* analizi, kitabın tematik ana motiflerinden birini (aslında Wong'un filmleri boyunca örülmüş bir ana motif) -Wong ve kahramanları için önemli bir ön meslek olan otantiklik-tanıtıyor. Bölüm 3 görsel üslubu ele almaktadır. Burada Wong'un üslup "baskınlığı" olarak kabul ettiğim şeyi, yani rahatsız etme ilkesini detaylandırıyorum. Bu bölüm, Wong'un görsel üslubunun göze çarpan özelliğinin kompozisyonel ve algısal rahatsızlık taktikleri olduğunu öne sürüyor. Dördüncü bölümde, Wong'un öykü anlatımının biçimsel ilkelerine dönerek, filmlerinin sağlam bir biçimsel bütünlük sergilediğini savunuyorum. Bölüm 5, Wong'un popüler türle tartışmalı ilişkisine odaklanıyor. Bu bölümde *In the Mood for Love*'ın ana analizi, bu kitabın çalışma parametrelerini -müzik, görsel stil, anlatısal söylem ve tür- bir araya getirmeyi amaçlamaktadır. Son bölüm, kitabın temel iddialarını izole eder ve gözden geçirir. Wong'un filmlerine (ve genel olarak Çin filmlerine) şiirsel bir yaklaşımın önemini yineler. Basitçe söylemek gerekirse, şiirsel yaklaşım Çin sinema sanatını takdir etmemize yardımcı olur.

## 2

## Romantik Uvertürler

### *Chungking Express*'te Müzik

Wong Kar-wai, sinemanın gerçek anlamda *sinematik* auteur'lerinden biri olarak kabul edilmelidir. Ses ve görüntüye dalmış bir sinemacı olarak, dramatik ve etkileyici etki için seyircinin iki modlu eğilimlerini kullanır. Müziğe özel bir önem atfeder ve Wong'u sinemasal bir üslupçu olarak ele alan hiçbir değerlendirme, filmlerinin bu yönünü ihmal etmemelidir. Wong'un müzikle ilişkisini aydınlatmaya yönelik bir çaba olarak bu bölüm *Chungking Express*'te (1994) müziğin işlevlerini ve etkilerini incelemektedir. Wong'un son derece eklektik müzikal ipuçlarını anlatsal olarak tutarlı bir bütünlük içinde nasıl bir araya getirdiğini ortaya çıkarmayı amaçlamaktadır. Daha genel sorular da bu bölüme ışık tutmaktadır. Wong'un ses tasarımını hangi müzikal skorlama ve spotlama ilkeleri yönetiyor ve yöntemleri standart Hong Kong uygulamasını ne ölçüde tipikleştiriyor? Daha genel olarak, Wong'un müzik parçaları eleştirmenler tarafından nasıl teorize edilmiştir?

Bu son soru benim çıkış noktamı oluşturuyor. Benim genel iddiam, Wong'un müzik parçalarının eleştirel alımlamasının akademik film çalışmaları içinde hüküm süren paradigmlar tarafından yönetildiği yönündedir. Bir dereceye kadar, Wong'un müzikal evrimi eleştirmenler tarafından film teorisi ve eleştirisinde ortaya çıkan eğilimlere asimile edilmiştir. Sonuç olarak, bu eleştirel bakış açıları zaman zaman Wong'un müzik parçalarının belirli yönlerini, özellikle de kültürel ve sosyolojik anlam düzeyinde abartır (ve aşırı basitleştirir). Buna karşılık, müziğin biçimsel, anlatsal ve tematik olarak nasıl işlediği niteliksel olarak ihmal edilmiştir. Müziğin bir Wong Kar-wai yapımının tüm aşamalarına ne ölçüde nüfuz ettiği de öyle. Bu bölümde, Wong'un sinemasında müziğin öneminin ses bandında duyulanın çok ötesine uzandığını göstermeyi amaçlıyorum.

### **Eleştirel Alımlama ve Kavramsal Çerçeveler**

1990'ların ortalarında Batılı eleştirmenler Wong'un müzik notalarını geniş kavramsal ve biçimsel çerçevelere oturttu. Auteuristler, yönetmenin seçimini örnekliyor gibi görünen derleme notalarında bireysel sanatçılığın kanıtlarını aradılar.

*Chungking Express* ve *Fallen Angels*'taki şarkı seçimi genellikle auteurist bir ifade olarak yorumlandı. Temellük edilen melodilerin kişisel temaların bir haznesini oluşturduğu ve özel olarak sipariş edilen müziklerin yönetmenin niyetlerini somutlaştırdığı varsayıldı. En önemlisi, kolaj uygulaması, Wong'u bir auteur olarak inşa etmeye hevesli eleştirmenleri güçlendirdi. Şarkıları seçmesi ve filmlerinin ses müziklerinin "tek sorumlusu" olması (Martinez 1997: 29), bütünsel bir yazarlık vizyonu ve tasarımına tanıklık ediyordu. Aynı dönemde Batılı eleştirmenler, Wong'un tarzı üzerindeki tesadüfi olmayan etkileri büyük ölçüde görmezden gelseler de, onun sinefilliğine işaret ettiler. Birkaç gözlemci *Zamanın Külleri*'nin Ennio Morricone'nin "spagetti western" müziklerinden ödünç alındığını belirtmiştir (örneğin, a.g.e.: 30). Daha genel olarak, auteur düşünen eleştirmenler Wong'da sinefil yönetmenlerle en azından kısmen müzik tarzına dayanan bir akrabalık tespit ettiler. Wong'un anakronik pop şarkıları Scorsese'yi çağırıştırıyorsa (Morrison 1995), yıpratıcı spotları da Jean-Luc Godard'ı hatırlatıyordu (Leahy 1995: 45). Bu tür karşılaştırmalar Wong'un ses parçalarını yalnızca geleneksel sinemanın "duyulamazlığı" ile çelişen işitsel bir belirginlikle değil, aynı zamanda Wong'un Batı'ya girişinin önemli bir bileşenini oluşturan (ve Tarantino'nun himayesiyle büyük ölçüde güçlendirilen) "silinmez bir sinematik havalı" (Charity 1995: 14) olan hipliğin kültürel çağrışımlarıyla da özdeşleştirdi. En azından bu karşılaştırmalar eleştirmenin auteur kurgusunun dayanak noktasıydı: diğer açılardan olduğu gibi müzikal açıdan da Wong, virtüöz film stilistlerinin uluslararası mirasının varisi olarak görülüyordu.

Wong'un müzik notalarına uygulanan bir diğer önemli çerçeve de postmodernizmdir. Wong'un Tarantino ve modernist nouvelle vague ile yakınlıklarına karşı zaten uyanık olan eleştirmenler, Wong'un filmlerindeki müziğin post-modern kavramlarla özdeşleştirilebileceğini fark ettiler. Böylece, müzikal öğeler *Happy Together*'da ironi (Martinez 1997: 9), *Chungking Express*'te öz bilinç (Morrison 1996), *Ashes of Time*'da kinaye (Martinez 1997: 30) ve *Fallen Angels*'ta pastiş (Morrison 1995; Tsui 1995: 114) üretir. Tüm bu keşifler, Wong'un estetiğinin teşvik ettiği yeni (postmodern) bir algılama biçimi iddiası anlamına geliyordu - Abbas (1997b) tarafından ağırlıklı olarak görsel hatlar boyunca geliştirilen bir argüman çizgisi - ve eleştirmenlerin Wong'un biçimsel yeniliklerini, yünlü olsa da hazır bir kavram kümesine bağlamasına yol açtı. Söylemeye gerek yok, yenilik ve bireysellik iddiaları Wong'un savunucularının auteur yaratma çabalarını da ilerletti. Daha yakın tarihli yazılar Wong'un müziklerini postmodernist bir bağlama yerleştirmeye devam ediyor; örneğin bir eleştirmen *As Tears Go By* ve *Fallen Angels*'ta müzikal bir öz-parodi görüyor (Brunette 2005: 61); bir diğeri *Chungking Express* ve *Fallen Angels*'ta postmodern ironi algılıyor (Binns 2008). Wong'un estetiğine melezlik (derleme notalarındaki çeşitlilik -hem kültürel hem de deyimisel-; bkz. Dissanayake 2003: 65), yüzeysel yapılar (sürekli müzikal ön plana çıkarma ile hissedilir hale getirilir) ve akustik parçalanma (müzik ipuçlarının aniden kesilerek kullanılması ve

müzikal *kolajın* daha kapsayıcı ilkesi). Birçok eleştirmen gibi Teo'ya (2005) göre de Wong'un heterojen müzik tarzı, bütünüyle postmodernist bir estetiğin yalnızca bir boyutudur.

Eleştirmenler bir süre Wong'un görsel-işitsel üslubunu müzik videosu üslubuna atıfta bulunarak kavramışlardır (Maslin 1994; Morrison 1995, 1996; Leahy 1995; Rohdie 1999). Wong'un, yukarıda belirtilen türden postmodernist eğilimlerle karakterize edilen sözde bir MTV estetiğini benimsediği iddia edildi. Kuşkusuz Wong'un müzik kullanımı, şarkılara ender görülen bir önem atfederek ve zaman zaman görsel eylemi şekillendirmek, caydırmak ve yönlendirmek için müzik ipuçlarını kullanarak müzik videosunu çağrıştıracaktır. Dahası, parçalı deneyime yapılan postmodernist vurgu, müzik odaklı sahnelerde belirgin bir karşılık buldu: David Martinez, "Gene Kelly müziklerinde olduğu gibi," diye yazar, "Wong Kar-wai'nin filmlerindeki müzik her zaman sahnede bir kırılma yaratır, hikayenin akışını kesintiye uğratır" (1997: 34). Bazen "MTV anları" (Romney ve Wooton 1995) olarak da adlandırılan müzikli sekansların, filmin anlatı akışını bozarak ayrı bir müzikal kompozisyonun ortaya çıkmasını sağladığı iddia edilir. Buna ek olarak, eleştirmenler Wong'un estetiğini MTV'nin yüzeylerle meşguliyetine benzetmişlerdir - ancak Wong'un aleyhtarları için MTV stilistiklerinin tuzakları, yüzeyselliğin tanıdık suçlaması için sadece bir gerekçe sağlamıştır. (Paul Fonoroff'un 1994 tarihli *Chungking Express* eleştirisi şöyle der: "Mükemmel bir MTV, ama bu bir film mi? . . . Ambalajını çıkardığınızda, içinde çok fazla içerik yok" [1999: 406-7]. Postmodernizm, eleştirmenlere MTV ve Godard kadar farklı estetik bağlamları uzlaştırabilecekleri bir çerçeve sağladı; Wong'un durumunda bu bağlamlar çelişkiye düşmeden yan yana durabiliyordu. Howard Hampton'ın ilan ettiği gibi, Wong'un filmleri (ve özellikle *Chungking Express*) "sanat sineması ve MTV'nin göz kamaştırıcı derecede ustaca bir sentezini" (1996: 91), başka bir deyişle söylemlerin tipik bir postmodernist melezleşmesini oluşturur.

1990'lardan bu yana, MTV ile olan paralellikler bazı eleştirmenler tarafından yinelenmektedir (örneğin, Chaudhuri 2005: 123; de Carvalho 2008: 204-5). Bu ilişki bir dereceye kadar geçerlidir; Wong zaman zaman müzik videosu yapıcılığına bile girişmiştir. Bununla birlikte, postmodernist eleştirmenlerin iddialarının bazı yönlerini nitelendirmem gerekiyor. Örneğin, MTV anının anlatının ilerleyişi üzerindeki bozucu etkisini abartma eğilimindedirler. Martinez ve diğerlerinin iddia ettiği gibi, yerleştirilmiş, müzikle yönlendirilen sekanslar nadiren hikayenin ilerlemesini geciktirir. Bu varsayım, Wong'un müziği anlatıya ve diegesise ne kadar iyi entegre ettiğini göz ardı ediyor; örneğin bir şarkıyı diegetik olarak motive ederek (şarkıya müzik kutusu gibi tanımlanabilir bir kaynak atfederek) ya da hikaye ile şarkı arasında güçlü bir bağ kurarak (şarkı sözlerinin karakter hedeflerine bağlanması gibi). Dahası, Wong'un MTV anları tipik olarak hikâye bilgisi aktarır; hatta çoğu zaman anlatı açısından önemli olan pek çok şeyi aktarırlar.

Wong'un müzik videosuna olan borcunu kabul etmek, filmlerinin aynı zamanda oldukça farklı bir izleme etkinliği ortaya çıkardığını da kabul etmeyi gerektirir. Wong'un müziğe dayalı sekansları ne anlatıyı ne de izleyicinin bilişini engeller; bu tür sahnelerin büyük ölçekli bir anlatı yapısı içine yerleştirilmesi, izleyicinin süregiden bir hikaye inşa sürecine dahil olmasını gerektirir. Açıkça görülüyor ki bu izleme süreci, müzik videosunun amaçladığı "pasif" izleyiciliğin karşısında yer alıyor. İzleyicinin hikayeyi benimsemesine öncelik vermek aynı zamanda film yapımcısını müzik videolarında genellikle bulunandan daha fazla zaman ve mekan netliği ve sürekliliğine iter. *As Tears Go By* filmindeki şarkı odaklı bir sahneyi analiz eden Bordwell şu sonuca varır: "Çoğu müzik videosunun aksine, bu sekans her görüntüyü, ifade unsurlarının birikmesine ve lirik yoğunluğu artırmasına izin verecek kadar uzun tutar" (2011: 177-78). Buna karşılık, müzik videoları genellikle görsel-işitsel karşılıkları düzensiz bir şekilde sunar, net çekim ilişkilerinden opak ve muğlak olanlara geçiş yapar (Vernallis 2001: 34). Anlatısal kaygılarla yönetilen Wong'un müzik temelli sekansları bu nedenle MTV'den keskin bir şekilde ayrılır: pasif seyircilikten kaçınarak, izleyicinin dikkatini hikaye meselelerine perçinlemek için MTV'nin tutarsız biçimini yumuşatırlar.

Son yıllarda MTV karşılaştırmasını iyileştirme ve düzeltme girişimleri görüldü. Hong Kong sinemasını analiz eden Brian Hu, MTV estetiğini sadece bir dizi stilistik konvansiyon olarak değil, "cognoscenti izleyicisini" (2006: 422) hedefleyen ve televizyon, karaoke (KTV) ve diğer eğlence endüstrilerini kateden, ekonomik olarak şekillendirilmiş bir çapraz-medya hitap biçimi olarak tasarlar. Hu'ya göre Hong Kong filmlerindeki popüler şarkılar, yerel izleyicinin film dışı bilgisine (ve yerel olmayan izleyicinin kültürel yetkinliğine) dokunmaktadır. Çok anlamlı şarkılar ve şarkıcılar, "bilen" izleyicinin anlatısal anlamı, karakter özelliklerini ve benzerlerini kavramasını sağlar (413). Hu bu tezi *Chungking Express*'e atıfta bulunarak göstermektedir: Wong burada yerel izleyicinin pop yıldızı Faye Wong'a aşinalığından faydalanmakta, müzik videolarından akılda kalıcı imgeler çağrıştırmakta ve şarkı seçimini ve hikaye aksiyonunu motive etmek için kişisel geçmişinden yararlanmaktadır (416-21). Hu, "MTV estetiği" terimini "KTV estetiği" ile değiştirmeyi öneriyor - izleyicinin pasifliği çağrışımlarını (inter)aktivite ile değiştirmek ve Asya filmlerinde müzik kullanımını yöneten sinerjik yerel bağlamları vurgulamak için daha iyi. Hu'nun yaklaşımı, film araştırmalarında alımlama çalışmaları ve ulusötesiliğe doğru genel bir disipliner kaymayı yansıtmaktadır (ayrıca bkz. Yeh 1999).

Yazarlık, sinefili, postmodernizm, MTV estetiği - 1990'ların ortalarından sonlarına kadar Wong'un müzik kullanımının açıklandığı bağlamlar bunlardı. Yüzyılın başına gelindiğinde, eleştirmenler şemalarını, Wong'un müzik videosu karşılaştırmalarından yaka silkittiği *In the Mood for Love* vakasına uyarlamak zorunda kaldılar. Artık "MTV auteur'ü" nostalji sinemasının bir temsilcisi olarak ortaya çıkmıştı. Postmodernist eleştirmenler böylece

Wong'u nostalji sinemasının bir örneği olarak koruyabilirdi.

müzik-video parçalanmasını bir başka değerli postmodernist kavram olan nostalji lehine küçümseyerek postmoderniteye karşı çıkmıştır. Wong'un *In the Mood for Love* için bestelediği müzik ise bir melezlik modeli olarak kaldı. Wong müzikal türlerin, deyimlerin ve dönemlerin, yüksek ve düşük kültür müzikal formlarının bir potada eritilmesini sağladı. Aynı anda hem Amerikan kültürünün esiri hem de eski Şanghay'ın nostaljisi içindeydi. *In the Mood for Love*'ın "eskileri" nostaljik bir işlev görür (Yue 2008: 149; Polan 2001), hayali bir geçmiş ve geçmiş bir çağa duyulan özlem inşa eder. Anakronik nesneler olarak, postmodern sanat eserlerinde yaygın olan estetik mesafeyi yaratmaya da yatkındırlar.

Nostalji kavramının faydası vardır, ancak eleştirmenler genellikle eskinin, katıksız bir romantizm kaynağı ya da kahramanların eşzamansız varoluşuna dair bir ipucu ya da oyundaki daha genel bir zamansal belirginliğin göstergesi olarak işlev görmesi gibi birincil işlevleri yerine getirmesini ihmal etmiştir. Wong'un nostaljisinin yerel, sosyolojik itici gücü sıklıkla vurgulanır. Hong Kong'un el değiştirmesi öncesi ve sonrasının belirsiz yüzünde, arkaik müzik tarzları bir tür duygusal geri çekilme sağlıyordu (burada, bir önceki bölümde açıklanan kültüralist eleştiri çizgisiyle bir akrabalık göze çarpıyor). Ancak kültürlerarası bir bakış açısından (ve tarihsel bir poetika perspektifinden), 1980'lerde MTV'nin etkisiyle güçlenen Hollywood filmlerinde anakronik şarkıların yaygın kullanımını da hatırlayabiliriz (örneğin, *Top Gun* [1986], *Ghost* [1990]). Wong'u hem popüler hem de yüksek sanat modlarını ve hem Batı hem de Doğu etkisini özümseyen *uluslararası* bir auteur olarak görürsek, bu Hollywood trendi onun eski şarkıları nostaljik kullanımı için önemli bir bağlam oluşturur. Postkolonyal Hong Kong hayali ise hikâyenin tamamı değildir. Wong'un müzikal anakronizmleri *Sleepless in Seattle* (1993) ve *When Harry Met Sally* (1989) gibi filmlerde bulunanlarla (bkz. Krutnik 1998; Garwood 2000) ve David R. Shumway'in "geçmiş bir dönemin belirli moda ve tarzlarının kültür endüstrisi tarafından yeniden canlandırılması" için kullandığı terim olan "metalaştırılmış nos- talji" kavramıyla örtüşmektedir (1999: 39). Wong'un eski şarkılara yaklaşımının ana akım Hollywood yönetmenlerinin yaklaşımını yansıttığını iddia etmiyorum, daha ziyade eski şarkılara olan beğenisinin müzikal nostaljiye olan uluslararası sinemasal ilginin bir belirtisi olduğunu iddia ediyorum.

Zamansal belirginlik aynı zamanda Wong'un filmlerini Deleuzecü akademisyenler için ideal bir yem haline getirmiştir. Hazır kategorilere (her *zaman hareket-imge* ve *zaman-imge*) tabi olan Wong'un müzikal replikleri yeni, özellikle modern bir zamansallık deneyimini ifade ediyor olarak kavranabilir. Buradaki zaman tamamen geçmişe yönelik değildi, ancak postmodern nostalji kavramı nadiren çok uzaktaydı. Dahası, Deleuzecü akademisyenler MTV eleştirmenlerini anımsatan argümanları yeniden canlandırdı: Müziğin baskınlığı kendini gösterdikçe Wong'un anlatıları neredeyse durdu (de Carvalho 2008: 203). Görünüşe göre sıradan zamansal deneyimin dışında faaliyet gösteren Wong'un müzik ve görüntü ilişkisi homojen değil, heterojendir. <https://rantey.org>

özellikle Deleuzecü filmsel deneyim kavramlarıyla orantılı yeni bir sinema biçimi (Wilson 2009; de Carvalho 2008).

Wong'un müzik parçaları kültürel olduğu kadar tarihsel olarak da geniş bir yelpazeye sahiptir. 1990'lar ilerledikçe, ulusötesi yaklaşımların yükseliş teo- ristleri Wong'un çoğulcu müzik tarzına karşı duyarlı hale getirmiştir. Emilie Yeh (1999) *Chungking Express* ve *Fallen Angels*'taki müziğin ulusötesi yönlerini tespit etmek üzere yola çıkar. Uluslararası ve bölgeler arası müzikal etkileşim düzeyleri arasında faydalı bir ayırım yapar (128-29). Yeh, Wong'un müzik kullanımının hem uluslararası müzikal bağlamlardan (örneğin Amerika ve Avrupa'dan melodileri kendine mal etme) hem de bölgeler arası müzikal bağlamlardan (Tayvan ve diğer pan-Asya bölgelerinin müziklerini çıkarma) yararlandığına işaret ediyor. Bu nedenle Yeh, Wong'un dünya müziği kullanımını hem ulusötesi hem de kültürlerarası olarak nitelendirmektedir (129). Bu müzikal çeşitlilik, kuramcılar Wong'un "küresel zevklerine" dikkat çekmeye davet etmiştir (Udden 2006: 67). Julian Stringer'a göre Wong'un eklektik müziği "küresel bir müzik kutusu" oluşturmaktadır (2002: 397); bu ifade yalnızca müzikal çeşitliliğe değil, aynı zamanda seçim ve seçkinin yazarlık unsuruna da işaret etmektedir. Kültürel bir müzik karışımının parçalı bir deneyime yol açtığı postmodernist eleştirmenlerin aksine, ulusötesi perspektifleri benimseyen eleştirmenler kültürler arası erişilebilirliği vurgulamışlardır. Dolayısıyla Batılılaşmış bir "pop duyarlılığı" Wong'un Amerikan pazarlarına başarılı bir şekilde girmesini açıklayabilir (Ventura 2005). Stringer'ın da belirttiği gibi, farklı müzikler "tüketicilere farklı giriş noktaları sağlar ve bir filmin çok uzaklara seyahat etmesine yardımcı olur" (2002: 398).

Çok önemli olsa da, Wong'un melez partasyonlarının uluslararası düzeyi, yerel ve bölgeler arası düzeyleri gizlememelidir. Wong çoğu zaman Batı ezgilerini sadece kendine mal etmekle kalmaz, onları yeniden işler, Sinikleştirir, yerel özelliklerle donatır. Danny Chung'ın "Happy Together" cover versiyonunda olduğu gibi, Batılı vokallerin yerini Çinli bir şarkıcı alabilir. Ya da *Fallen Angels*'ta Massive Attack'ın "Karmacoma" şarkısında olduğu gibi Kanton dilinde versiyonlar sipariş edilebilir (Toop 2005: 160). Çeşitli Asya müzik türleri (örneğin Kanton operası, Mandarin oldies) Wong'un ses parçalarını süsler. Kısacası, Wong'un müzikleri için yerel olan da yerel olmayan kadar önemlidir. Bu kültürel sentez, Wong'un eserleri boyunca tekrar eden Cantopop türünden daha iyi hiçbir yerde özetlenemez. Cantopop, Çin, Batı ve Latin etkilerini Hong Kong'a özgü bir müzikal deyimde birleştirerek kültürel melezliği somutlaştırır. Gerçekten de Cantopop, Hong Kong'un kendisini etkilerin karışımında andırır ve bize Wong'un eklektik müziklerinin aynı zamanda anlatı ve dekorun birincil düzeyinde de işlev gördüğünü hatırlatır. Postmodernist olsun ya da olmasın, kültürel açıdan karışık bir müzik, Hong Kong mekanının heterojenliğini doğru bir şekilde ifade eder.

Wong'un film müziğinin Batılı eleştirmenlerce alımlanışını incelemek, o günün hakim kuramsal çerçevelerle karşılaşmak demektir. Bazı eleştirmenler,

Wong'un müzik tarzının belirli yönlerini, Wong'un film müziği anlayışını güçlendirmeye hizmet edecek şekilde izole etmiştir.

teorilere başvurdular. Yerel eleştirmenler, Wong'u MTV (Li 1995), nouvelle vague (Law Wai-ming, a.g.e.: 29),<sup>1</sup> ve postkolonyal nostalji (Sek Kei 1997: 124) ile ilişkilendirerek Batılı meslektaşlarıyla paralellik kurdular. Bazı eleştirmenler Wong'un tarzının çoğu Batılı eleştirmen tarafından keşfedilmemiş Çinli öncülleri olduğunu öne sürmüştür (bkz. Shu Kei 1991). Ancak, Doğu'dan ya da Batı'dan sadece bir avuç eleştirmen ve akademisyen Wong'un müzik tekniklerini biçimsel ve anlatısal bir perspektiften analiz etmeye çalışmıştır. Belirli bir film örneğinin -*Chungking Express*- biçimsel stratejilerini bu bölümün ilerleyen kısımlarında inceleyeceğim. Ama önce Wong'un müzik kullanımını karakterize eden bazı genel ilkeleri ve eğilimleri ortaya koyacağım. Wong'un eserlerinde müziğin yerine getirdiği karakteristik işlevler nelerdir? Müzik stratejilerini hangi genel ilkeler yönetir?

### Öznellik, Duygusalılık, Duygusalılık

Film müziğinin geleneksel anlatı işlevleri Wong'un sinemasında ifadesini bulur, ancak gelenekten kayda değer sapmalar vardır. Wong'un müziği sahne kurma, anlatı ortamını işaret etme ve tarihsel bir dönem inşa etme normlarını yerine getirir. Ruh halini belirler, sürekliliği pekiştirir, temaları ima eder ve leitmotivik çağrışımlar oluşturur. Ritmik olarak ortam gürültüsüyle iç içe geçerek bütünsel olarak entegre bir ses manzarası ortaya çıkarabilir - *Fallen Angels*'ın açılış bölümünde geçen bir trenin ritmik nabızı ile vurmalı bir müzik ritminin dönüşümlü olarak kullanılması gibi. Ya da yaklaşan olay örgüsünü önceden haber veren büyük ölçekli desenlere tabi tutulabilir. *Fallen Angels*'ta Leonesvari bir müzik filmin ortalarına doğru Killer'ın ölümle burun buruna gelmesine eşlik eder. Wong, Katil'den tehlikeli bir son cinayet işlemesinin istendiği doruk noktasına doğru bu müziği yeniden canlandırır. Wong böylece, gelecekteki şiddeti ima eden müzikal bir öngöründe bulunur; gerçekten de, Katil vurularak öldürüldüğünde, kasvetli müzik bir ağıt olarak geri döner. Film müziğini bu şekilde kullanmanın yenilikçi bir yanı yoktur, ancak bu tür örnekler en azından anlatısal örüntü, tutarlılık ve bütünlük kaygısını gösterir.

Film müziğinin bir diğer standart işlevi olan karakterin öznel durumunu aktarma işlevi de Wong'un estetiğinde mevcuttur, ancak Wong'un tercih ettiği öznel olarak opak karakterler sayesinde (*Fallen Angels*'taki Killer'ı, *Chungking Express*'teki sarışın kadını ve *In the Mood for Love*'daki ihtiyatlı komşuları düşünün) alışılmadık bir vurgu kazanır. Benzer şekilde, müziğin bir karakterin "adına konuşma" eğilimi, o karakter *Fallen Angels*'taki Ho Chi Moo gibi mutizmnden muzdarip olduğunda çok önemli hale gelir (ancak Wong

1. Bazen Wong'un nouvelle vague ile yakınlığı, 2046'nın François Truffaut'nun *Confidentially Yours* (1983) filminden Georges Delerue'nun "Julien et Barbara" şarkısını ödünç almasında olduğu gibi, kendine mal etme yoluyla açık hale getirilmiştir. Bu müzikal alıntının kendisi, Wong'un Bölüm 1'de tartışılan sinefilliğinin belirtisidir. Giorgio Biancorosso'nun öne sürdüğü gibi, "sinefili ve müzikofili Wong için iç içe geçmiştir" (2010: 238).

Bölüm 4'te tartıştığım bu karakter özelliğiyle ilgili özgürlükler). Burada müzik, benim "ifadenin yer değiştirmesi" ya da yayılması olarak adlandıracağım şekilde işlemektedir - karakterin ifadesi söz konusu olmadığında, ifade yükü diğer diegetik ya da stilistik aygıtlara düşmektedir. Peter Brunette, *In the Mood for Love*'da kameranın sigara dumanı kıvrımları üzerinde oyalandığı benzer bir örneğe dikkat çeker: Bu an "tam da anlatısal olarak 'boş' görsellere eşlik eden ve onların ifade gücünü açığa çıkaran çağrışımcı müzik sayesinde işe yarar" (2005: 97). *Chungking Express*'in müziği nasıl öznel bir etkiye dönüştürdüğüne daha sonra değineceğim.

Çoğu zaman, belirttiğim gibi, Wong müziği diegetik olarak motive eder. Karakterler "kendi ses ortamlarını yaratır" (Martinez 1997: 31), müzik kutusu şarkılarına, radyo melodilerine, CD albümlerine ve benzerlerine kendilerini kaptırırlar. Bunun da ötesinde, Wong'un suskun karakterleri için müzik sözlü iletişimin yerine geçer. *Fallen Angels*'ta suikastçı, kadın yüklenicisine belirli bir müzik kutusu *melodisi* aracılığıyla üstü kapalı bir mesaj iletir; ikili, karşılıklı duygusal ve sosyal suskunlukları nedeniyle dolaylı etkileşim biçimlerine mahkumdur. Dolayısıyla şarkının ses bandındaki varlığı, karakter psikolojisinin tuhaflikları tarafından anlatısal olarak motive edilir. (Bir "mesaj" olarak melodi karakteristik olarak muğlaktır; nakaratı yükleniciye "Onu Unut" tavsiyesinde bulunur, ancak sözler kişinin kendini "kaybetmemesi" için bunu yapmaması konusunda uyarır. Dahası, suikastçı mesajıyla işten ayrılma arzusunu iletmek istemektedir, ama aynı zamanda partnerine romantik bir olasılık olarak "onu unutmamasını" da mı söylemektedir?) Sıklıkla, karakter eylemi yalnızca belirli şarkıların varlığını değil, aynı zamanda ses bandındaki belirginliklerini de motive eder. Dolayısıyla, *Fallen Angels*'ta Ajan'ın "Speak My Language" şarkısına duyduğu takıntılı çekim, şarkının göze çarpan tekrarına yol açıyor. Aynı şekilde 2046'daki İtalyan operasının gürleyen tınları da Bay Wang'in yüksek sesli müziğe yönelik stratejik tercihinde (aile kavgalarının gürültüsünü bastırma için ariyanın sesini yükseltiyor) haklı bir gerekçe buluyor.

Wong'un filmlerinin birçoğu "müzik kutusu prensibini" canlandırıyor gibi görünmektedir; bu prensipte bir dizi popüler şarkı, görünüşe göre tasarlanmadan ses bandına hakim olur. Wong'un sinemasında, müzik kutusu benzetmesinin belli açılardan -özellikle de ses bandındaki müzikal çeşitliliği motive etmesi açısından- geçerli olduğunu söylemiştim. Yine de *Chungking Express*'te müzik kutusu ilkesi ironik bir şekilde baltalanıyor çünkü rastgele ve çeşitli melodileri değil, sonsuza kadar tekrarlanan *aynı* birkaç melodiyi vurgulamaya hizmet ediyor. Filmdeki "California Dreamin'" yinelemeleri, Faye'in neredeyse patolojik değişim fobisini (ve paradoksal bir şekilde, değişime duyduğu amansız arzuyu) ima eder. Wong'un karakter psikolojisi ve aksiyon tarafından motive edilen bu tür örneklerde müziği kullanması, kahramanların değişime karşı her şeyi tüketen nefretini kanıtlıyor. Romantik arzularının alışkanlıklarla kısıtlanması yeterli değildir; kültürel tüketimleri bile ritüelistik ve rutinleşmiş olmalıdır.

Diğer Hong Konglu yönetmenler gibi Wong da müziği etkileyici amaçlar için kullanır, ancak bölgenin yönetmenlerinin sevdiği duygusallığı reddeder. Son derece duygusal sahneler, müzik eşliğinden yoksun olma eğilimindedir. *Yaban Mersini Gecelerim*'de Leslie'nin babasının kişisel eşyalarını gözyaşları içinde taşımasına yalnızca ortam gürültüsü eşlik eder. Aynı filmde, Sue Lynne'in ölen kocası için yaktığı uzun ağıt duygusallık potansiyeli taşır ama Wong burada da müziği bir duygu yoğunlaştırıcı olarak reddeder. Her iki sahnede de karakter, üzüntüsünü gözle görülür biçimde ifade eden yakın yüz görüntüleriyle sunulur. Wong böylece sahnelerin duygusal ipuçlarını kısıtlayarak duygusal aşırı doyumluğa direnir. Yine de duyguyu inceliklerle pekiştirmek için alternatif yollar buluyor. Leslie'nin keder gösterisi sırasında, görüntüleri hafif bir staccato ritmiyle yavaşlatır; ve Sue Lynne'in ağıtı dramatik zirvesine ulaştığında, ortam sesi karışımına alçak bir gök gürültüsü titremesini dahil eder. Her iki araç da etkileyici bir şekilde işliyor, ancak bir müzik işaretinin getirebileceği duygusal ağırlık olmadan. Wong, duygulara yönelik bu tür vurgusuz ipuçları sayesinde, Hong Kong sinemasında nadir görülen bir duygusal kısıtlama sergiliyor.

Wong'un duygusal sahnelerinin hepsi müzik eşliğinde geçmez. Ancak müzik kullanıldığında, duygusallıktan kaçınma çabası yol gösterici bir ilke olmaya devam eder. Bazen Wong, müziğin duygusal tonu ile eşlik ettiği dramatik durumun tonu arasında bir uyumsuzluk yaratarak, kontrpuan puanlama yoluyla duygusallığı önler. Bunun bir örneği *Happy Together*'da görülür. Bir ses kayıt cihazına konuşmaya hazırlanan Lai Yiu-fai kontrolsüzce çıkırmaya başlar, yalnızlığı artık fiziksel bir ıstırap kaynağıdır. İşte duygusal muamele için uygun bir durum: Buenos Aires gece kulübünün enerjik nabzına karşı ortaya çıkan özel duygusal sıkıntı. Ancak Wong bu eylemi hüznü bir müzikle paralelleştirmek yerine, dans pistinden yayılan neşeli ve tempolu bir Latin ezgisiyle karşılaştırır. Şarkı ve durum arasındaki uyumsuzluk duygusallığı engeller ve dahası Yiu-fai'nin yalnızlığını daha da hissedilir kılar (Şekil 2.1). Kaplumbağalar'ın "Happy Together" şarkısının Cantopop versiyonu eşliğinde filmin doruk noktasını da düşünün. Şarkı bulaşıcı bir şekilde coşkuludur, ancak anlatı durumu nispeten ikirciklidir - bir eleştirmene göre son "yabancılaşma" (Tambling 2003: 62) iletir, sanki Yiu-fai'nin yalıtılmışlık duygusu tamamen yok edilmemiştir. Yine de, coşkulu melodi kapanış imgeleri ve durumu üzerinde karşı konulmaz bir etki yaratır. Bu, kuramcıların kutuplaşma olarak adlandırdığı, müziğin duygusal niteliklerinin izleyicinin duygusal olarak muğlak görsel bilgiyi yorumlamasını etkilemesine yakındır (bkz. Smith 1999: 161). Bu şekilde, belirsiz bir sonuç olumlu bir duyguyla aşılanır. Aynı zamanda, şarkı ve hikaye arasındaki gerilim duygusallığı uzak tutar.

Kısacası, duygusallık, tipik olarak karmaşık, bileşik ve genellikle düşük seviyeli duygu durumlarının ticaretini yapan Wong için fazla "saf" bir duygudur. Müziğin melodramatik aşırılık potansiyeline karşı uyanıktır ve doğası gereği duygusal olan hikaye aksiyonunu dağıtmanın yollarını keşfeder. *Düşmüş Melekler*'de, Ho Chi'yi

Moo'nun babasının Chyi Chin'in "Thinking of You" şarkısına verdiği yanıt dokunaklıdır ancak duygusal değildir-Wong duygusallığı hoşgörülü bir mizahla (babanın oğlunun tacizine duyduğu öfke) azaltır. Ayrıca türküyü Ho Chi Moo'nun bir CD seçkisine kadar izleyerek karakter eylemiyle motive ediyor. Böylece *sahnenin* görünürdeki duygusallığı, babasına karşı açık bir şefkat sergileyen ve daha sonra onun ölümünün yasını tutan dilsiz genç adama aktarılır. Başka bir deyişle, sahnenin duygusallığı kederli oğul etrafında odaklanır (ve onun tarafından motive edilir). Duygusallığı reddetmek Wong'un kendisini Hong Konglu sinemacılardan ayırmasının bir yoludur ama aynı zamanda bazı Avrupalı sanat yönetmenlerinin sevdiği sertlikten de kaçınır. Wong'un sinemasında müzik, ses ortamını kaplar ama duygusal değil duygusal bir performans sergilemeye yatkındır. Müzik ve görüntü tekrar tekrar duygusal bir etkiyle birleşir: Sue Lynne'in Memphis barında "Try a Little Tenderness" (*My Blueberry Nights*) şarkısıyla süzülüşünü, Yiu-fai'nin mutfağında erotik sevişmeye dönüşen tangoyu (*Happy Together*) ya da Agent'ın "Speak My Language" şarkısının çıktığı müzik kutusuyla kurduğu dokunsal bağı (*Fallen Angels*) düşünün. Wong müziği duygusal ve etkileyici bir etki yaratmak için kullanır ama hem duygusal sinemanın duygusal manipölasyonlarını hem de sanat filminin duygusal kopuşunu yadsır.

Müzik aynı zamanda estetik rahatsızlık stratejisi olarak adlandırdığım şeyi de harekete geçirir. Film müziğinin geleneksel anlatı işlevlerinden biri, bir kuramcının belirttiği gibi, "zamansal elipsleri örtmektir" (Smith 1998: 177). Bir müzik ipucu, sahneler arasında bir ses köprüsü görevi görebilir ve belli bir zaman aralığındaki eylemlerin sorunsuz bir şekilde devam etmesini sağlayabilir. Ancak Wong'un ludik hikâye anlatımında müzik zamansal boşlukları sadece "örtmekle" kalmaz, onları gizler ve bu boşluklar hikâye zamanının önemli bölümlerini atlayabilir. *In the Mood for Love*'dan bir örnek düşünelim. Su ve Chow bir restoranda, Nat King Cole'un gür sesi eşliğinde pandomimlerini gerçekleştirirler. Görsel bir kesme gerçekleşir ancak hikaye zamanında kayda değer bir kaymaya işaret etmez; kesmeden sonra hala restorandaki kahramanlarla birlikteyizdir. Cole'un baladı, çekim değişikliği boyunca sürekliliğinde herhangi bir kesinti olmadan devam eder, böylece kesmenin önemini azaltır ve sürekli eylemi ima eder. Yine de müzik önemli bir üç noktayı gizliyor: Kesmenin ardından Su'nun farklı bir cheongsam giydiği görülüyor ki bu da hikaye zamanının ileriye atladığının tek açık göstergesi. Hikaye zamanının ilerlemesine kayıtsız kalan Cole'un melodisi, zamansal ilerlemeyi ihtiyatlı hale getirmiştir. Filmin kısıtlı söylemine dahil edilmiş ve anlatının ileriye doğru sıçradığını bize göstermeyi ihmal etmiştir. (Eğer uyanık izleyici zaman değişimini fark ederse, anlatının bu üçlemeyi işaret etmekteki suskunluğu zamansal bir belirginlik yaratır - zamanın geçişi, bu sahne geçişinin bir çözülme ya da ara başlıkla belirtilmesinden daha belirgin hale gelir). Aslında Cole'un şarkısı, anlatı zamanına dair emin kavrayışımızı bozan, anlatısal olarak kısıtlanmış bir aygıt oluşturur. Bu haliyle Wong'un rahatsızlık estetiğine katılır; burada baskıcı ya da "zor" unsurların karşılıklı etkileşimini buluruz

(şarkının sürekli icrasıyla pekiştirilen örtülü üç nokta kullanımı) ve anlamaya yardımcı olur (Su'nun görünüşündeki değişim). Wong burada da film müziğinin geleneksel bir işlevini (zamansal üç noktaların "yumuşatılması") kendi estetik tarzına uyarlayarak dramatik netliğin üstünlüğüne meydan okuyor ve bilişsel çabayı teşvik ediyor.

Bir Wong Kar-wai filmini "duyduğumuzda", herhangi bir kapsayıcı, baskın sesin göze çarpan yokluğunun farkına varırız. Postmodernist kuramcılar Wong'un ses parçalarını bu müzikal heterojenlik temelinde tutarsız ilan edebilirler. Ancak çeşitliliğe takılıp kaldığımızda, müzik parçasının sürekliliklerine dikkat etmemiş oluruz. Yukarıdaki eğilimlerin de gösterdiği gibi, Wong'un müzik parçaları, en az iki eğilimin daha eklenebileceği tutarlı ilkeler tarafından birleştirilmiştir. Birincisi, müzik parçasının tematik birliği olarak adlandırılabilir olan şeydir. Farklı üsluplarına ve çıkış yerlerine rağmen, Wong'un müzik parçalarının çoğu romantik aşkla (belli bir türde) ilgili tematik bir kaygıyla uyumludur. Bu tematik varoluş nedeni tipik olarak romantik müziğin romantizmle yoğrulmuş karakterlerin psikolojisine ve eylemine iliştilmesiyle diegetik olarak yerleştirilmiştir. En genel anlamda, Wong müziğe geleneksel film müziğinin "duyulamazlığına" meydan okuyan bir yoğunluk ve biçimsel belirginlik kazandırır. Wong'un müzik tasarımı yöneten kapsayıcı bir ilke varsa, o da bu olabilir - *işitilebilirlik*, ortamdan ziyade "probient" hale getirilen müzik. Wong'un eserleri boyunca müzik, ses yüksekliği, tekrar, uyumsuzluk, kültürel ötekilik ve diğer stratejiler yoluyla hissedilir şekilde öne çıkar. Wong'un kolaj müziklerinin tüm tutarsızlığına - postmodern parçalanmışlıklarına ve melezliklerine- rağmen, onları şekillendiren ilkeler, özellikler ve eğilimler filminden filme dikkate değer ölçüde tutarlı kalır. Wong'un sinemasının diğer yönlerinde olduğu gibi burada da rastlantısallık ve eşitsizlik yerini geleneksel birlik, düzen ve tutarlılık ilkelerine bırakır.

## Müzikal Uygulama

Wong'un film müziğinin geleneksel işlevlerini benimsemekle kalmayıp bunları yoğunlaştırdığını gösterdim. Öznel durumları aktarmak, zamansal boşlukları doldurmak ya da müziği diegetik olarak motive etmek için müziğin standart kullanımı, Wong'un filmlerinde artan bir önem ve belirginlik kazanır. Ancak Wong'un müzikle olan ilişkisini tam olarak anlayabilmek için üretim yöntemlerine odaklanmak gerekir. Basitçe söylemek gerekirse, müzik Wong'un film pratiğinin her yönüne nüfuz eder. Başlangıçta filmin başlangıcında üretken bir unsur olarak hizmet eder - film yapımcısı, potansiyel anlatıların çekirdeğini içeren önceden var olan müzikle donatılmış olarak ön prodüksiyona başlar. Editör William Chang'e göre, "Wong Kar-wai genellikle müziği çekimden önce derler ve müziğin hikayeyi taşımasına izin verir" (Lee 2004: 46). Müzik, hem ticari bir zorunluluk olarak (pop idollerinden oluşan bir topluluk finansörleri ve izleyicileri cezbeder) hem de karakter özellikleri için bir

prototip olarak oyuncu seçimini de etkiler

ve aksiyon (aktör-müziyenin gerçek yaşamı karakter yaratımı için hammadde sağlar). Ayrıca çekimden önce Wong, oyunculara önerilen melodilerden karakter özelliklerini çıkarmaları talimatını verir. O halde, yapım öncesi aşamada müzik hem bir çıkış noktası hem de işbirlikçiler arasında bir iletişim aracıdır.

Çekim sırasında müzik bir dizi görevi yerine getirir. Wong genellikle sette dramatik aksiyonun "havasını oluşturmak için" müzik çalar (Wong 2007). Diğer zamanlarda, oyuncuyu istenen duygusal duruma getirmek için set müziğini kullanır. "Ağlamak benim için çok zor," diyor Faye Wong. "[2046'nın] çekimleri sırasında Wong müzik kullandı ... bu bana çok yardımcı oldu" (2046 DVD Sony). Canlı müzik aynı zamanda oyuncuların jest ve davranışlarını melodinin ritmik ve tonal niteliklerine göre koreografize etmelerini sağlar. Set müziği de benzer şekilde görüntü yönetmeninin etkileşime girebileceği bir müzikal tempo oluşturur. Wong Kar-wai'nin belirttiği gibi, "Bir kamera operatörüne belli bir hareket için istediğim hızı anlatmaya çalıştığımda, bir müzik parçası çoğu zaman bunu bin kelimeden daha iyi anlatacaktır" (Tirard 2002: 198'de alıntılanmıştır; ayrıca bkz. Lim 2006). Kurgu, çekim aşamasında olduğu kadar post prodüksiyonda da gerçekleşir ve Wong burada da sahnenin görsel temposunu belirlemek için müzikten (genellikle "temp track") yararlanır (Stokes 2002: 132).

Wong'un prodüksiyonun tüm aşamalarında müziğe bel bağlaması yersiz değildir ama Hong Kong sinemasındaki standart uygulamadan farklıdır. Yakın zamana kadar yerel endüstrinin doğrudan sesi reddetmesi ses dublajına post prodüksiyon aşamasında öncelik veriyor, müzik ise sürece nispeten geç ekleniyordu (bkz. Bettinson 2013). Buna karşın, Wong'un tüm yapım süreci müzikal bir duyarlılıkla doludur. Ritim kaygıları onun hikaye anlatma tarzını şekillendirir. Röportajlarda Wong ve birlikte çalıştığı kişiler, yapım öncesi senaryonun ("ritim senaryonun özüdür" der Doyle; Greenhalgh 2005: 209), oyunculuk performansının ve kamera hareketlerinin ("oyuncuların ritimleri çekimlerimizi hızlandırır"; Doyle 2003: 8) ve yapım tasarımı ile kurgunun ("Chang'e göre kullandığım tüm teknikler ... duygulara ve ritme dayanır"; McGrath 2001: 157) ritmini keşfetme ihtiyacını vurgular. Filmin her boyutu ritmik bir uyum içine sokulur. Sergei Eisenstein'in sözleriyle, "[ses ve görüntüyü] *hareket yoluyla* organik olarak bağlama" (1986: 136; italikler orijinalinde) yönündeki bu girişim, Wong'un düzen, örüntü ve birlik gibi estetik ilkelere önem verdiğini hatırlatır. Burada bir başka derse daha dikkat çekmek gerekir: Wong'un müzikal pratiği, müzik seçme ya da sipariş etme ve bunları replikler halinde düzenleme sürecine indirgenemez. Aksine, bir anlatının filizlenmesinden filmin tamamlanmış görünüm ve hissine kadar Wong'un sanatsal yaratımının her aşamasını müzikal bir anlayış şekillendirir. Bu nedenle, Wong'un müzik pratiğini yalnızca müzik parçasında duyulanlar temelinde kavramsallaştırmak indirgeyici olacaktır.

Bu bölümün geri kalanında Wong'un *Chungking Express*'teki müzikal stratejileri, özellikle de partisonun anlatısal, biçimsel ve tematik özelliklerine

vurgu yapılarak incelenmektedir.

birlik. Birkaç önemli istisna dışında (Hu 2006; Yeh 1999), eleştirmenler bu filmin müzikal stratejilerini daha önce tartışılan sosyolojik, postmodernist ve diğer "büyük" film ve kültür teorilerine dahil etme eğiliminde olmuşlardır. Ancak Bordwell, *Chungking Express*'in özünde incelenmeyi hak eden bir "biçimsel incelik" taşıdığını savunur (2000: 283). Aşağıda Wong'un müziği ayrı sekanslara biçimsel olarak nasıl entegre ettiğini ve müziğin bir bütün olarak filme nasıl dağıtıldığını analiz ediyorum. Şiirsel bir analiz, Wong'un müzikal tarz ile öyküyü birleştirme çabasını ortaya koymakla kalmaz; aynı zamanda karakterlerin psikolojik özelliklerine ve değişen ilişkilerine de ışık tutar. Göstereceğim gibi, *Chungking Express* (çoğunlukla uyarlama müzikle çekilmiş ama aynı zamanda iki özel beste de içeriyor) müzik parçasıyla sofistike bir ilişki sergiliyor ve çeşitlendirilmiş müziğine sayısız "yoğunlaştırılmış" işlev atıyor.

### Değişen melodiler: *Chungking Ekspresi*

*Chungking Express* iki anlatı aşamasını bir araya getiriyor. Aksiyonun ilk bölümünde, Memur 223 (Takeshi Kaneshiro) Kowloon'un merkezinde bir şüpheliyi kovalarken neredeyse sarışın bir kadınla çarpışmaktadır. Daha sonra, kız arkadaşından yeni ayrılmış olan 223, tarihi geçmiş ananasla karnını doyurur. Bu arada sarışın kadın (Brigitte Lin), bir kokain sevkiyatını Hong Kong dışına çıkarmak için Hintli kaçakçılardan oluşan bir kadro kurar. Kaçakçılar uyuşturucuyla birlikte kaçınca, sarışın kadın soygun haberi tedarikçisine ulaşmadan önce çaresizce bir arayışa başlar. Arkadaş arayan 223, bir barda sarışın kadına yaklaşır, bunun üzerine viski içerler, bir oda kiralarlar ve birlikte iffetli bir gece geçirirler. Ertesi sabah polis koşuya çıkar ve kadın ona bir doğum günü tebriği gönderdiğinde çok mutlu olur. Daha sonra Hintli kaçakçıları aramakta başarısız olan kadın, uyuşturucu tedarikçisini vurarak öldürür. Bu ilk olay örgüsü aşaması, 223'ün Faye'e (Faye Wong) fiziksel olarak tökezlemesiyle sona erer; bu olay açılış sahnesini hatırlatır ve filmin "ilgi odağında" bir kaymaya yol açar.<sup>2</sup> Bu ilk olay örgüsü aşamasında dört müzikal tema ortaya çıkar. Wong bu temaları leitmotivic düzenlemeler halinde organize eder: yüksek tempolu, vurmali Bhangra, Hintli kaçakçıları içeren aksiyona eşlik eder; 223 ve sarışın kadının paylaştığı geceye durgun bir caz teması katılır; elektronik keman müziği esas olarak sarışın kadının uyuşturucu kaça k ı l ı ğ ı n a bağlanır; ve canlı bir reggae şarkısı uyuşturucu satıcısının çevresini belirtir. Açıkça görüldüğü gibi, bu olay örgüsü evresinde karakterler yalnızca ayrı müzik temalarıyla değil, çarpıcı biçimde farklı müzikal üsluplarla da bireyselleştiriliyor. Postmodernist bir eleştirmen burada parçalanma ve tutarsızlık olduğunu iddia edebilir (müzik çeşitli bir melezdir), ancak Wong'un

2. Seymour Chatman "ilgi odağı" terimini, bir anlatıda izleyicinin bakış açısını (en azından geçici olarak) paylaştığı ve bir dereceye kadar özdeşleşmeye yönlendirildiği figür ya da figürleri ifade

etmek için kullanır. Bakınız Chatman (1990: 148).

Notanın farklı temalarının motifsel örüntüsü, kapsayıcı ve *sistematik* bir ses tasarımına işaret ediyor. Müziği tutarsız olarak nitelemek, Wong'un müzikal işaretlerinin şekillendiği birleştirici işlevleri gizler. Filmin açılış sekansını ele alalım. Aksiyon üç aşamada ilerler: sarışın kadın tanıtılır, 223 aksiyona dahil edilir ve iki karakter kısa süreli bir karşılaşmada bir araya gelir. Bu sekansa eşlik eden sentezlenmiş bir keman teması (Michael Galasso'nun "Baroque "u) tutarlı ve birleşik bir metin olarak ortaya çıkar ve koda tam olarak sahnenin aksiyonunun sonuyla senkronize edilir. Dolayısıyla Wong, görsel eylemi müzikal işaretin ritmine ve süresine göre ayarlar. "Barok "un biçimsel bütünlüğü aynı zamanda sahnenin görüntü izinde görülen yapısal tutarlılığı da pekiştiriyor (örneğin, sahnenin tutarlı adım baskısı kullanımında görülüyor). Galasso'nun müzikal teması, postmodern parçalanmayı çağrıştırmaktan uzak, biçimsel olarak birleşik bir hikaye bölümü oluşturuyor.

Bu olay örgüsünün reggae şarkısı, birlik ve ruh hali işlevlerinin ötesine geçerek ek görevleri yerine getiriyor. Wong, Dennis Brown'ın "Things in Life "ını diegetik olarak motive eder -uyuşturucu satıcısının barındaki bir müzik kutusundan yayılır- ama şarkının unutulmaz trompet girişi, ses miksindeki dinamikleri ve netliği ile birlikte, ona diegetik olmayan bir önem kazandırır. "Things in Life" daha sonra sarışın kadın bara geldiğinde ortaya çıkar; kısıtlı bir kadrajda barmene üstü kapalı bir şekilde "nerede olduğunu" sorar. Bu görsel ve anlatısal eylem muğlak olabilir (sarışın kadın kime gönderme yapıyor? Bu eylem nerede gerçekleşiyor?), ancak "Things in Life "ın varlığı meseleleri belirsizleştirir. Karakteri ve yeri belirtmek için esas olarak melodinin trompet kancasına dayanan bu sahne, "Things in Life "ı hem uyuşturucu satıcısı hem de onun yönettiği barla motivik bir ilişki içinde kuruyor.<sup>3</sup> Şimdi şarkı, Kowloon sokaklarında dolaşan sarışın kadına eliptik bir geçiş yapıyor. Hem ortamdaki trafik gürültüsüne hem de kadının dış sesine uyum sağlamak için dinamiklerini düşüren trompet melodisi, çılgık atan araba kornaları ve diğer müzikal olmayan seslerle gevşek bir şekilde senkronize olur. Dış ses sona erdiğinde, anlatı başka bir eylem çizgisine geçiyor. "Things in Life" her iki aksiyon çizgisini de aşıyor ve 223'ün dış sesi dramada yeni bir aşamayı başlatırken "gizlice" dışarı çıkıyor. Ekran süresinin ancak bir dakikasını kaplayan bu leitmotif, Wong'un müzikal işaretlerinin çoğul karakteristiğini sergiler: karakteri ve mekanı belirtir, diyalogun altını çizer, diegetik gürültünün müzikalitesini çağrıştırır ve paralel aksiyon çizgilerine süreklilik kazandırır.

"Hayattaki Şeyler" de burada yorumsal bir amaca hizmet eder. Birçok Wong kahramanı gibi, sarışın kadın da değişimden kaçmakla kalmaz, onu yenmek için içten içe çabalar. Bu sekanstaki seslendirmesinin de ortaya koyduğu gibi, davranışlarının en küçük ayrıntıları bile bu dürtüyü ortaya koyar: "Bir şekilde çok temkinli olmaya başladım. Ne zaman yağmurluk giysem güneş gözlüğü takıyorum. Ne zaman yağmur yağacağını ve ne zaman güneşli olacağını asla bilemezsiniz." Kararlılıkla

3. Sonuç olarak "Things in Life", uyuşturucu satıcısının ölümünden sonra filmde kaybolur.

Değişimin önüne geçen, onu geride bırakan ve değişimde ustalaşan sarışın kadın, dünyanın temel doğasını takıntılı bir şekilde yeniden üretir. Dolayısıyla (*In the Mood for Love*'ın ana ajanları gibi) Wong'un otantik olmayan kahramanlarından bir diğerini temsil eder. Ancak sarışın tacir değişime karşı kendini korurken, "Things in Life" onu hafifçe azarlar: Dennis Brown, "Her gün aynı şekilde olmayacağız," diyor. "Bir şekilde bir değişiklik olmalı." Sarışın kadının anlattıklarına karşı çıkan Brown'ın şarkısı, onun dünya görüşünün temelde beyhude olduğunu ima ediyor. Bu müzikal karışıklığın görsel-işitsel olmaktan çok işitsel olduğunu da belirtmek gerekir. Müzik burada bir rahatsız etme stratejisi olarak işlev görür; ses parçası izleyicinin işitsel dikkatini böler ve farklı bakış açılarını aynı anda yan yana getirir. Wong'un ses tasarımı, ince yollarla, izleyiciye tek bir anlam vermeyi reddeder.

Popüler film müziği tipik olarak karakter için "konuşur", burada ise karakterin söyledikleriyle çelişir. Sarışın kadın 223 ile bir barda ilk kez karşılaştığında, boğucu bir saksafon motifi onun seslendirmesinin altını çizer: "Bir insanı tanımak onun sizi seveceği anlamına gelmez. Onlar değişir. Bugün ananas severken yarın başka bir şey sevebilirler." Wong bu sahneyi uyuşturucu satıcısının barında geçen bir aksiyonla keser; bu manevra saksafon sesini keser ve Brown'ın "bir şekilde bir değişiklik olmalı" öğüdünü içeren "Things in Life" 'ın açılış ölçülerini motive eder. İmaj parçasında, uyuşturucu satıcısı bir kadını tutkuyla öpüyor (Dennis Brown'ın "değişim" çağrısı burada cinselliği ima ediyor). Bu ateşli yakınlaşma, sarışın kadının 223 ile karşılaşmasının iffetinin altını çizerken, caz saksafonunun cinsel çağrışım yapan tınısı eşliğinde gelişir. Çapraz kesmeler zıt aktiviteleri ön plana çıkarırken, ses parçası dış ses (değişimi duygusal kalp ağrısıyla eşitleyen) ve müzik (sarışın kadın tarafından "kötü niyetle" bastırılan romantik bir arzuyu ima eden) arasında bir diyalog kurar. Dış ses ve müzik arasındaki bu uyumsuzluk sayesinde Wong'un sarışın kadın hakkındaki yargısı çıkarılabilir.

*Chungking Express*'in ikinci aşaması, Faye ve Faye'in çalıştığı fast-food tezgahını koruyan bir polis olan Memur 633'e (Tony Leung Chiu-wai) odaklanıyor. Hostes sevgilisi tarafından terk edilen 633, Faye'in arzusunun kayıtsız nesnesi haline gelir. Sonunda 633, Faye'in gizlice dairesine girdiğini, dekorunu yenilediğini ve evcilleştirdiğini keşfeder. Memur 633 Faye'e çıkma teklif eder, ancak garson kız Amerika Birleşik Devletleri'ne kaçır ve hostes olarak iş bulur. Bir yıl sonra Faye fast-food tezgahına geri döndüğünde 633'ü tezgahın sahibi olarak bulur. Polisin isteği üzerine onun adına sahte bir biniş kartı düzenler.

Bir dizi biçimsel ve anlatısal paralellik filmin iki olay örgüsü evresini birbirine bağlar, ancak her iki öyküde de yalnızca bir müzik parçası yinelenir. Sabit bir davul ritmi ve şehvetli bir saksafon melodisiyle belirginleşen caz teması ilk olarak 223 ve sarışın kadın bir barda tanıştıklarında ortaya çıkar ve

gece birlikte. Daha sonra, ikinci hikâyede, 633 Faye'in iptal edilen randevularına gelmesini beklerken yeniden ortaya çıkar. Bu durumların her biri, artık engellenmiş bir romantizm vaadine odaklanır. Wong bir kez daha caz deyimini ironik bir şekilde kullanır. Cazın cinselliğe dair kültürel çağrışımları, karakterlerin cinsel olmayan ilişkileriyle keskin bir şekilde çelişir. Dahası, bu leitmotifi filmin müzikal dayanak noktası olarak belirleyen Wong, ona eşlik eden sahneleri özellikle anlamlı olarak tanımlar - romantik tatminin hayal kırıklığı Wong'un diğer filmlerinde olduğu gibi *Chungking Express*'te de ana tema olduğu için bu çok yerindedir. Yine, Wong'un bu önemli leitmotifi ironik bir şekilde kullanması postmodernizm taraftarlarını heyecanlandırabilir ama tepeden inme postmodernist okumalar burada yetersiz kalır. Wong'un ironik puanlaması ve bunun canlandırdığı yazar yorumu, estetik mesafe ya da diğer postmodernist etkileri doğurmak zorunda değildir. Dahası, tutarsızlık gibi post-modern kavramlar Wong'un caz motifini ele alışı tanımlamakta yetersiz kalır. Filmin müzikal menteşesi olan bu leitmotif, yapısal ve tematik bütünlüğe katkıda bulunur.

*Chungking Express*, karakteristik bir simetri ile her olay örgüsü aşamasında dört müzikal tema sunar, ancak ikinci hikayenin temaları, 1. Bölümdekilere çok daha yakındır. Birleştirici caz motifinin yanı sıra, Bölüm 2'nin müziği tamamen popüler şarkılardan oluşuyor: Mamas and the Papas'ın Batı Yakası halk ezgisi "California Dreamin'", Dinah Washington'ın hüznü baladı "What a Difference a Day Makes" ve Faye Wong'un Cranberries'in "Dreams" şarkısını Cantopop olarak yeniden işlemesi. Başlıklarından da anlaşılacağı üzere, tüm bu melodiler özel hayalleri çağırıştırıyor ve Wong'un dikkati dağılmış, içine kapanık kahramanları için uygun karşılıklar oluşturuyor. Daha spesifik olarak, şarkı sözleri değişim ve geçiş temaları üzerinde birleşir; bu nedenle, ilk hikayenin müzikal temalarının kavramsal temelini yansıtır. Bu şarkıların her biri daha yakından incelenmeyi hak ediyor.

Önceden var olan tüm şarkılar gibi, 1960'ların folk-rock'ının canlı bir dilimi olan "California Dreamin'" de Jeff Smith'in "biçimsel özerklik" (1998: 175) olarak adlandırdığı, anlatı film sekanslarına kolayca asimile edilemeyen içsel bir yapısal bütünlüğe sahiptir. Dolayısıyla, önceden var olan şarkılar, özel olarak bestelenmiş temaların aksine, ses ve görüntü arasında birlik arayan film yapımcıları için bir sorun teşkil eder. Buna ek olarak, anlatı asimilasyonu bir şarkının *kültürel* özerkliği nedeniyle de sorunlu olabilir. 1960'ların Amerikan karşı kültürü tarafından Vietnam Savaşı karşıtı bir marş olarak benimsenen "California Dreamin'", Wong'un modern Çin romantizmi hikayesinden çok uzak kültürel çağrışımlar barındırıyor. Wong bu melodinin biçimsel ve kültürel niteliklerini ne şekilde benimsiyor ya da bastırıyor?

Biçimsel düzeyde, Wong'un skorlama pratiği tipik olarak sekansları ya müzikal ya da anlatısal organizasyon ilkelerine tabi tutar. Temellük edilen şarkının işaret benzeri bölümlere ayrılması (anlatı sahnesine tabi kılınması) kadar biçimsel olarak "bozulmadan" bırakılması (sahnenin ritmini ve süresini belirlemesi) da muhtemeldir. Bu stratejilerin daha karmaşık bir

uygulaması şu durumlarda ortaya çıkar

*Chungking Express* hikayeleri değiştiriyor. "California Dreamin'" iki olay örgüsü arasında köprü kurar; açılıştaki gitar kancası, Bölüm 1'in kapanıştaki dondurulmuş karesi ve soluklaşmasıyla eşzamanlıdır. Başlangıçta, Wong melodiyi ön plana çıkarır: fast- food tezgahındaki bir müzik setinin sağladığı diegetik kaynağa rağmen, melodinin dinamikleri ses ortamını kaplar. Polis 663 tezgâha yaklaştığında, şarkının belirginliğini kabul eder: "Gürültülü müzik sever misin?" diye sorar garson Faye'e retorik olarak. Şarkı meselelere hakim gibi görünse de, kısa süre sonra önceliği nitelendirilir ve bütünlüğü ortadan kaldırılır. Flütün eşlik ettiği orta sekizlinin ortasında, şarkı bir tür sonik atlama kesmesi yaparak bizi eylemdeki zamansal bir kaymaya karşı uyarır. (Faye'in fiziksel görünümündeki ince değişiklikler hikayenin ileriye doğru kaydığını doğrular.)<sup>4</sup> Bu dayatılmış üç nokta Wong'un hikaye zamanında bir ilerlemeyi işaret etmesini sağlar, ancak şarkının flüt arası, şimdi baştan başlamaya mahkum olan açılış dizesine eklenir. Dolayısıyla, anlatı aksiyonu zaman içinde ileriye doğru sıçrarken, şarkı geriye doğru mekik dokur.

Bu belki de tuhaf bir puanlama taktiği gibi görünüyor. Sahnenin zamanda ileri atladığı göz önüne alındığında, şarkı da aynı şekilde ileriye atlayarak bu anlatı elipsini pekiştirebilirdi. Ancak melodi ileriye değil geriye doğru atlıyor. Bu alışılmadık taktik nasıl açıklanabilir? Wong'un niyetinin, müzik işaretinin süresini anlatı aksiyonuyla eşleşecek şekilde genişletmek olduğu düşünülebilir. Ancak bu açıklama, Faye müzik setini durdurup birkaç saniye sonra melodiyi yeniden başlattığında sekteye uğruyor. Ben daha ziyade, Wong'un şarkının biçimsel özerkliğini öncelikle yapısal amaçlarla değil, karakter özelliklerini zımnen ortaya çıkarmak için bozduğunu öne sürüyorum. "California Dreamin'"den daha önceki bir bölümün yinelenmesi, Wong'un Faye'in bu melodiyi sonsuza dek dinleme eğilimini ima etmesine olanak tanıyor. *Chungking Express* birazdan şarkıyı ısrarla tekrarlayarak bu özelliğin altını çizecek, ancak şimdiden Faye'in rutine olan eğilimini ve bu şarkıya olan saplantısını bize işaret ediyor.

Nihayetinde, ne şarkıya ne de görüntü parçasına yapısal bir öncelik tanınıyor. Sekansın konturlarının şarkının başlangıç ve bitiş noktalarıyla kabaca örtüştüğüne dikkat edilirse (bu da şarkının sahnenin biçimsel yapısına uyarlandığını gösterir), "California Dreamin'"in ayrı bir şekilde de olsa bütünüyle duyulduğu anlaşılır (bu da şarkının yapısal olarak çok önemli olduğunu gösterir). Aslında, kısmen bütünlüğünün bu kadar belirgin bir şekilde bozulmuş olması nedeniyle, şarkı burada bir müzik videosu sekansında sergileniyormuş gibi öne çıkıyor - ancak bu tür sekansların getirdiği biçimsel sınırlamalardan yoksun. Özünde Wong, şarkının biçimsel bütünlüğünü bozmayı başarıyor ama şarkıyı

4. Bu durum, bu bölümde daha önce anlatılan *In the Mood for Love*'daki kaçamak stratejiyi etkili bir şekilde tersine çevirir. İkinci taktik öykü zamanında ileriye doğru bir kaymayı aktarma konusunda suskunken, *Chungking Express*'teki bu örnek zamansal ilerlemeyi oldukça açık bir şekilde duyurur. Her iki durumda da, eşlik eden müziğin ilgili sürekliliği ve süreksizliği,

anlatının iletişim derecesi açısından çok önemlidir.

ikincil bir konuma getirilir; sekans boyunca akustik ve ifadesel bir belirginliği korur.

Peki ya "California Dreamin'" şarkısına iliştirilen film dışı ve müzik dışı çağrışımlar? *Chungking Express* bu şarkıyı önceki anlamlarından nasıl ayırır? *Chungking Express* ile aynı yıl gösterime giren *Forrest Gump* (1994), "California Dreamin'"i tam da bu çağrışımlar ordusundan faydalanmak için kendine mal eder. Şarkı, dramanın tarihsel dönemini belirlemenin yanı sıra, hem Vietnam'daki Amerikan birliklerinin hem de Amerika Birleşik Devletleri'ndeki hippilerden oluşan bir komünün imgelerinin altını çizer. Böylece sadece karşı kültürün şarkının nakaratında kabul ettiği askerlerin eve dönüş arzusunun değil, aynı zamanda hippie hareketinin somutlaştırdığı savaş karşıtı tutumları (ve folk-rock'a bağlılığı) da çağrıştırıyor.<sup>5</sup>

Bu tür anlamlar elbette izleyicinin kültürel yetkinliğine bağlıdır. Önceden var olan melodi, tanıdık kültürel çağrışımları aracılığıyla anlatı bilgisini doldurur. Buna karşın *Chungking Express*, kendine mal ettiği melodinin önceki anlamlarına kayıtsızdır. Kültürel bilgi talep etmeyerek, şarkının çağrışımsal yükünü ve tarihsel özgüllüğünü bastırır. Bunu sadece "California Dreamin'"i yeniden bağlamsallaştırarak ve yabancılaştırarak (şarkının kültürel anlamlarıyla uyumlu bir anlatı bağlamını reddederek) değil, aynı zamanda şarkının sözlerinde somutlaşan gerçek anlamlara ağırlık vererek de başarır. Faye Kaliforniya'ya gitmenin hayalini kuruyor ve şarkıya olan saplantısı bu hayali hem yansıtıyor hem de besliyor. Böylece "California Dreamin'" anlatsal ayrıntıları doldurur, ancak bunu (*Forrest Gump*'ın yaptığı gibi) metin dışı çağrışımlarıyla değil, kendine özgü müzikal özellikleri aracılığıyla yapar.

En az iki taktik daha ezginin çağrışımsal yüküne boyun eğdirir. Emilie Yeh (1999: 125), *Chungking Express*'in zaman zaman izleyiciyi, Michel Chion'un bir sesin anlamından ya da kaynağından ziyade yalnızca akustik özelliklerine odaklanan bir işitme biçimi için kullandığı "indirgenmiş dinleme "ye teşvik ettiğini ileri sürmüştür (1994: 29). Yeh, Faye 633'ün dairesini temizlediğinde, "California Dreamin'"in ortam gürültüsünü büyük ölçüde yok ettiğini ve "biraz özel bir işitsel alan yarattığını" iddia eder (1999: 126). İşitsel dikkat böylece müzikal özellikleri tercih eder. Yeh'in iddia ettiği gibi, melodinin sonik önceliği "film izleyicisi için indirgenmiş dinlemeye bir davet" oluşturuyorsa (a.g.e.), şarkının salt sonik nitelikleri göze çarptıkça müzik dışı anlamlarının geri çekildiği sonucuna varmak mantıklıdır. Yeh aynı zamanda müzikal tekrarın da dinlemeyi azalttığını belirtmiş olabilir. Alternatif olarak "hip" (Charity 1995: 75) ya da "sinir bozucu" (Hu 2006: 416) olan Wong'un "California Dreamin'" şarkısını huzursuzca tekrarlaması, izleyicinin şarkının göndergesel ve kültürel anlamlarına olan dikkatini seyreltir. Aynı zamanda bu tekrar izleyicinin çıkarımsal faaliyetini de tetikler. Azaltılmış dinleme

5. "California Dreamin'", daha önceki bir ABD dizisi olan *Air America*'da (1990) Vietnam'ın sosyal ve tarihsel ortamıyla benzer şekilde ilişkilendirilmiştir.

ezginin duyumsal niteliklerini takdir etmemize yol açabilir, ancak yaptığımız tek şey bu değildir; aynı zamanda eleştirel bir yaklaşımla, ezginin öne çıkması için anlatsal ve tematik açıklamalar öne süreriz. Şarkıya dayatılan katıksız tekrar, sadece leitmotifin yoğun, ünsüz armonileri ve esintili melodisiyle yılanmamıza izin vermiyor. Aksine, bizi müzikal tekrarı filmin anlatısı ve temalarıyla uyumlu bir şekilde açıklamaya zorluyor.

"California Dreamin'" hangi anlatı temalarını canlandırıyor? En genel anlamda, kültüralist eleştirmenler için yankı uyandıran ama aynı zamanda karakter psikolojisi ve hikaye aksiyonu hakkında bilgi veren bir tema olan geçiş ve değişim toposunu kristalize eder. *Chungking Express*'te kahramanların güven verici derecede tanıdık nesnelere (Faye'in en sevdiği pop melodisi, sarışın kadının yağmurluğu ve güneş gözlüğü, 633'ün alışlagelmiş fast-food yemeği) nevrotik bağlılığı, değişimden, dolayısıyla hayatın kendisinden gerçek olmayan bir geri çekilme anlamına gelir. Dahası, Wong'un karakterleri, popüler olarak "Asya'nın transit salonu" olarak adlandırılan modern Hong Kong ortamına eleştirel bir şekilde yabancılaşmıştır - uçuşu temel metaforu haline getiren bir film için uygun bir tanımlama. Filmin diyaloglarında ve mizanseninde (maket uçaklar, uçuş üniformaları, biniş kartları) havayolu seyahatine bolca gönderme vardır ve "California Dreamin'" uçuş motifini bir değişim metaforu olarak detaylandırır.

Her ikisi de Faye'in leitmotifiyle vurgulanan aşağıdaki çekim çiftini düşünün. Birincisi, bir havayolu üniforması giysi ipinde dalgalanırken bir uçak tepemizde süzülüyor; ikincisi, Faye 633'ün dairesinin balkonunda uzanmış, havaya kağıttan uçaklar fırlatıyor (Şekil 2.2 ve 2.3). Bu kareler yan yana getirildiğinde, Faye'in değişim için duyduğu güdük arzuyu ima eder ve eylem (gerçek ulaşım) ile sadece hayal (sahte uçuş) arasındaki ayrımı gösterir. Ancak "California Dreamin'" bu karelere daha fazla özgüllük kazandırır. İlk görüntü Faye'in fantezisinin görselleştirilebilir yönlerini (uçak, uçuş üniforması) şematize ediyorsa, "California Dreamin'" resimsel olarak kolayca ifade edilemeyişi belirtir: Faye'in hayalindeki varış noktası. Üstelik melodinin leitmotivic eğilimi bu imgeleri Faye'in öznelliğine bağlar. Genel olarak, bu sekans Faye'in aktif değişim arayışının habercisidir. Çok geçmeden Faye bir uçuş kıyafeti giyer, bir uçağa biner ve şarkının Kaliforniya'daki "güvenli ve sıcak" memnuniyet vaadinin peşinden gider. Uçuş metaforu "What a Difference a Day Makes" şarkısında daha ileri bir ifade bulur. "Things in Life" ve "California Dreamin'" gibi, Dinah Washington'ın tel ağırlıklı baladı da değişim üzerine düşündürüyor: "What a difference a day makes / Twenty-four little hours." Ancak Wong, "California Dreamin'"deki kullanımının aksine, melodinin açık anlamına karşı çalışıyor. Şarkı sözü artık bir aşk ilişkisinin doğuşunu anlatmıyor; artık 633'ün hostes sevgilisiyle (Valerie Chow tarafından canlandırılan) cilveleştiği nostaljik görüntülerle boyunduruk altına alınmış, süresi dolmuş bir romantizme methiye düzüyor. 633'ün hüznü dış sesi şöyle haykırıyor: "Deposu dolu bir uçak gibi sonuna kadar uçağımızı sanmıştım. ....Rotasını değiştirmesini beklemiyordum" diye

haykırdığında, şarkının

Başlık ve nakarat bir ağıtın duygusal tonunu benimser. Diyaloglar sayesinde ve

Mizansen (oyuncak uçaklar, uçuş güvenlik talimatlarının sesi), "What a Difference a Day Makes" hem filmin uçuş motifinden hem de çiftin başarısız aşkından ayrılmaz hale gelir.

Yine de Wong, şarkının motivasyonel örüntüsünü bozmak için bir neden bulacaktır. *Chungking Express*'in ilerleyen bölümlerinde, "What a Difference a Day Makes" fast food tezgahında tekrarlanır. Şarkının buraya yerleştirilmesi kasıtlı olarak kafa karıştırıcıdır çünkü artık izleyici Faye'in müzik setinden yalnızca "California Dreamin'"in trompet çalmasını beklemeye hazırdır. Wong bir kez daha rahatsız etme taktiğini benimser: leitmotifler *tutarlı* çağrışımlarla karakterize ediliyorsa, *Chungking Express* burada kendi motivasyon sistemine kısa devre yaptırır. Sonuç olarak, müzik parçası bir kez daha öz bilince ulaşır. "Bu şarkı sana yakışmıyor," der 633 Faye'e ve izleyicinin işitsel dikkatini daha da yoğunlaştırır. En önemlisi, Faye'in "California Dreamin'"i "What a Difference a Day Makes" ile değiştirmesi, yalnızca Faye'in sonunda değişimi kabul ettiğini değil, Faye ile hostes arasında önemli paralellikler olduğunu da gösterir. Her iki kadın da havayolu sektörüne giriyor, favori şarkılarına tutunuyor ve Cop 633'e karşı romantik duygular geliştiriyor. Ancak Faye, hostesin alametifarikası olan melodiyi kaçırarak ve 633'ün dairesindeki kadının kalıntılarını (model uçak, uçuş üniforması, saç tutamları) inceleyerek, kısacası başka bir kimliğe bürünerek flört ederek gerçek dışı davranır. Bu açıdan Faye, *In the Mood for Love*'in kahramanlarını ve onların rol yapma tutkusunu öngörür. Sonunda değişim dürtüsünü bastıramayan Faye, Dinah Washington melodisini bir kenara bırakır, "California Dreamin'"in duygusal dayanak noktasından vazgeçer ve Amerika Birleşik Devletleri'ne göç etme "otantik" hedefini gerçekleştirir.

Birbirine yaklaşan kimlikler duygusu, paralel eylemler, motifler, çekim kompozisyonları ve müzik ipuçlarıyla dolu bir film için geçerlidir (bkz. Bordwell 2011: 181). Yukarıda belirtildiği gibi, Faye filmin doruk noktasında denizaşırı bir ülkeden döndüğünde, fast-food dükkanının sahibi 633'ü müzik setinden yükselen "California Dreamin'" şarkısıyla bulur. Polisin "California Dreamin'"e duyduğu yeni yakınlık otantik olmayan bir geri çekilme anlamına gelebilir, ancak tam tersine otantikliğe doğru bir dönüşü temsil ettiği daha iyi anlaşılır. Faye gibi 633 de değişim ihtimalini kabullenmiş, mekanik rutinden vazgeçerek dünyayla ve kendisiyle daha iyi bir ilişki kurmuştur. *Chungking Express*, Faye'in biniş kartıyla iyimser bir son not düşer. "Nereye?" diye sorar, bir güzergah çizerek. "Beni nereye götürmek istersen," diye yanıtıyor 633. Nihayet senkronize olan iki karakter birlikte bilinmeyen bir geleceğe doğru yol alabilirler.<sup>6</sup>

6. Faye'in doruk noktasında bir uçuş görevlisi olarak kalması, onun sahte bir kimlik içinde içe kapanık kaldığını göstermez. Kaliforniya'ya seyahat etme hayali, 633'ün eski sevgilisine olan saplantısından önce gelir ve bunu müzikal leitmotifi sayesinde biliriz - ikinci hikayenin başında "California Dreamin'" şarkısını dinler ve Valerie Chow'un hostes olduğunu ancak daha sonra öğrenir.

Son olarak, "Düşler" biçim, tema ve kültürel anlam açısından nasıl bir işlev görüyor? Stringer, filmin Kanton dilindeki tek şarkısı olan bu melodiyi "kurnaz bir pazarlama" hareketi olarak yorumlar (2002: 398) ve yerel müzikten yararlanmanın mali avantajı küçümsenmemelidir. Hong Kong'un dışında, aşka apolitik ve "mırıldanılabilir" ağıtlar yakan androjen pop idollerini takip eden kalabalık bir diaspora vardır (Hewett 1997: 28). "Dreams" in pop yıldızı Faye Wong (Faye'i canlandıran aktör) tarafından kaydedilmiş olması müziğin yerel cazibesini güçlendirir. Ekonomik ilkeler önemlidir ama yine de Wong Kar-wai şarkının biçimsel ve kültürel özerkliğiyle yüzleşmek zorundadır. "Dreams" ilk kez Faye 633'ün dairesini gizlice yenilerken uzun uzadıya duyulur. "Dreams" vokalistinin görüntülerine eşlik ettiğinden, bu sahnenin müzik videosuyla bağlantısı artar -izleyicinin yıldızın sesini tanıyabilecek yetkinlikte olduğunu varsayarsak. Faye'in metodik davranışı da müzik videosu imgelerini çağrıştırıyor: Torben Grodal'ın belirttiği gibi, "Birçok müzik videosu, güçlü bir lirik tonlama yaratmak amacıyla özgür olmayan, saplantılı davranışları gösteren imgeleri yoğun bir şekilde kullanır" (2009: 284). Yine de bu dizi MTV'den keskin bir şekilde farklıdır. En azından Wong, "Dreams" i diegesis'in içine yerleştirir ve müzikal olmayan ortam seslerini melodinin dokusuna entegre eder. Böylece, Faye masadaki örtüyü süpürürken, nesnelerin takırtısı "Dreams" e bir tür ortam perküsyonu katar. Bu tür yollarla anlatsal eylemin önceliği teyit edilir; izleyicinin dikkati anlatsal öneme sahip konulara yönlendirilir. "Düşler" bir sonraki sahnenin başında gizlice dışarı çıktığında, müzik videosundan farkı açıkça ortaya çıkar. Müzik videoları biçimsel olarak birleşik ve bağımsızken, Wong'un sözde MTV anları, anlatı sürekliliği ve ilerleme kaygısıyla desteklenen geniş bir anlatı sistemine hizmet eder. Dolayısıyla Wong'un sinemasındaki müzik temelli sekans, ontolojik olarak müzik videosundan ayrılır.

Kültürel ve tematik açıdan "Dreams" karmaşık bir durum sunmaktadır. Hu (2006: 418-19), Faye Wong'un "Dreams" i Cantopop olarak yeniden düzenlemesinin orijinal parçayı kültürel olarak dönüştürmekle kalmayıp tematik anlamını da değiştirdiğini göstermiştir. The Cranberries'in İngilizce dizeleri *Chungking Express*'in tematik mantığına tam olarak uymaktadır: "Hayat her gün değişiyor / Mümkün olan her şekilde." Ancak Hu, Faye Wong'un yorumunun, ezginin değişime olan açık göndermesini ortadan kaldırdığını gösteriyor (418). Bir kez daha kültürel yetkinlik devreye giriyor. Örneğin, Kantonca bilmeyen Batılı izleyici ezginin İngilizce sözlerini hatırlayabilir ve bunu varsayılan olarak anlatı dizisine uygulayabilir. Ancak değişim temasından arındırıldığında, Kantonca şarkı sözü de Wong'un ana temalarıyla örtüşüyor. Bazı cümleler Wong'un zamana karşı alametifarikası olan duyarlılığıyla yankılanıyor: "Bir dakika kucaklaşalım / Sonra on dakika öpüşelim"; diğer cümleler *Chungking Express*'teki yabancıların cazibesini çağrıştırır: "Bir yabancı nasıl kalbime girebilir / Ve bu coşkuya neden olabilir?" Şarkının çeşitli kültürler arası anlamlarına rağmen Wong, "Dreams" in her iki versiyonunun da filmin temasını çağrıştırmasını sağlar.

kapsayıcı temalar: romantik olasılık, zaman ve değişim (kendisi de doğası gereği zamansal bir olgu).

*Chungking Express*'in müziği bir leitmotifler ağına kanalize edilmiştir. Bu ağ, görünüşte parçalanmış bir anlatıyı sonik tutarlılıkla donatır, karakter paralelliklerini ön plana çıkarır ve değişimle ilgili tematik bir meşguliyet üzerinde birleşir. Biçimsel kısıtlamalarla dolu önceden var olan şarkılar şaşırtıcı bir esneklik sergiler. Kültürel anlamlar ehlileştirilir ya da tetiklenir ve kültürel bilgiye bağlıdır. Hepsinden önemlisi, Wong müziği anlatsal anlamın vazgeçilmezi haline getirir. Martinez, Wong'un filmlerinin "hiçbir zaman tamamen içine kaymadan müzikal türle sürekli flört ettiğini" yazar (1997: 31); bu iddia Wong sinemasının film müziğine verdiği önemi çağırıştır. Bazı müzikallerde olduğu gibi, *Chungking Express*'teki şarkılar da doğrudan karakterlerin öznel durumlarına bağlanmış gibidir. Görünürdeki tüm keyfilğine, tutarsızlığına ve yüzeyselliğine rağmen, *Chungking Express*'in müzik partisiyonu -Wong'un tüm filmlerindeki gibi- mantığa, bütünlüğe ve estetik amaca titiz bir itaat sergiler.

### 3

## Kısmi Görünümler

### Görsel Üslup ve Rahatsızlık Estetiği

Asya sinemasının en ünlü auteur'lerinin çoğu, dar bir teknik yelpazesini optimize eden stilistik programlar oluşturmuştur. Ozu Yasujiro cepheden sahneleme, sabit çekim perspektifi ve alçak kamera yüksekliğinin ifade olanaklarını araştırır. Hou Hsiao-hsien, Tsai Ming-liang ve Jia Zhangke uzun çekimlerin ve mesafeli kadrajların tükenmezliğini test eder. Zhang Che ve John Woo, kamera hızındaki yan yana gelişlerin ve hızlı zoom çekimlerinin kinestetik etkilerini keşfeder. Bordwell'in deyiimiyle, bu sinemacılar kendi stilistik imzalarına sadık "inatçı stilistler "dir (2007). Bu meslektaşlarının aksine, Wong Kar-wai sabit bir üslup repertuarına bağlı değildir. Yine de Wong'un filmleri *-Chungking Express* ve *In the Mood for Love* gibi üslup açısından birbirinden farklı olanlar bile- tutarlı bir görsel duyarlılıkla bütünleşir.

Bu bölümde Wong'un ayrıcalıklı bir dizi görsel teknikten ziyade, bir dizi biçimsel tekniğin tabi olduğu yüksek bir anlatı *ilkesine* bağlı bir yönetmen olduğunu savunuyorum. Neoformalist bir ifadeyle, Wong'un üslup *egemenliği*, genel dramatik netlikten ödün vermeksizin izleyicinin algısını ve kavrayışını zorlaştırmayı (ya da *pürüzlendirmeyi*) içerir. Görüntüyü "zor" ama anlaşılır kılmaya kararlı olan Wong, görsel üslubun standart şemalarını gözden geçirir, yeniden birleştirir ve yeniden kullanır. Bu yazar stratejisi, genel bir algısal ve bilişsel rahatsızlık estetiğine katkıda bulunur.

Wong, biçimsel bir ilkeyi tercih edilen aygıtların üzerinde tutarak estetik sınıflandırmanın ötesine geçer; dolayısıyla MTV tarzı kurgunun bir hayranı olduğu kadar "uzun çekim yönetmeni" de değildir. Yine de, Wong bir anlamda "polistilistik" bir sinemacı olarak nitelendirilse de (Bordwell 2011: 176), sertleştirilmiş biçim ve algısal zorluktan oluşan bir üslup (ve anlatı) normuna tek eşli kalır. Başka bir deyişle, Wong biçimsel çoğulculuğu benimser, ancak filmleri kalıcı bir estetik ilke tarafından birleştirilir. Wong için film deneyimi algısal ve bilişsel bir meydan okumayı içerir. Wong, 1990'ların başından bu yana, dramatik bir şekilde okunabilir aygıtları, algıyı rahatsız eden taktiklerle karşı karşıya getirmeye çalışmıştır.

izleyicinin algısı ve kavrayışı. Yerel çağdaşları maksimum düzeyde okunabilir görsel tasarıma dayalı popüler bir sinema anlayışını sürdürürken (Bordwell 2011), Wong farklı bir yaklaşıma yönelmiş, görsel netlik ve belirsizliğin karşılıklı etkileşimini detaylandırmıştır. *As Tears Go By*'da kullandığı keskin yakın planlardan çabuk sıkıldı. İlk filminde karakterleri hiyerarşik hale getiren ve görsel ve dramatik netliği ön plana çıkaran düzgün simetrik sahnelemelerden daha az hoşlanmaya başladı (Şekil 3.1). Bu tür şematik düzenler Johnnie To, Soi Cheang ve diğer Hong Konglu ana akım yönetmenlerin filmlerinde gelişmeye devam edecek olsa da, Wong'un sonraki filmleri başka olasılıklara yönelir. Bu bölüm, Wong'un opaklık ve netlik dinamiğini aydınlatmayı, anlatının anlamı ve izleyici tepkisi üzerindeki etkilerini incelemeyi amaçlamaktadır.

Wong'un görsel üslubuyla ilgili olarak ileri sürülen teorik iddiaları inceleyerek başlıyorum. Akademisyenlerin ve eleştirmenlerin önceki iddialarını incelemek, Wong'un görsel estetiğinin göze çarpan özelliklerini tanımlamayı, yaygın olarak kabul edilen ancak kusurlu varsayımları düzeltmeyi ve temel akademik yorumları akademideki araştırma eğilimleriyle ilişkilendirmeyi sağlar. Bu başlangıç noktası aynı zamanda bölümün ana önermelerini de gün ışığına çıkarıyor. Semptomatik açıklama Wong'un görsel stratejilerini ne kadar başarılı bir şekilde aydınlattı? Filmler ne ölçüde "para-metrik" ya da üslup-merkezli biçime tabi tutulabilir? Wong'un estetiğinde duyusallığın rolü ve önemi nedir? Ve onun görsel stilini yöneten genel ilkeler, işlevler ve etkiler nelerdir? Bu kaygılar, bu bölümün ilerleyen kısımlarında yer alan *Happy Together* ve *My Blueberry Nights* filmlerinin analizlerine ışık tutmaktadır. Göstereceğim gibi, Wong'un görsel stili anlatsal, biçimsel ve tematik bütünlüğe filminin müzikal tasarımından daha az bağlı değildir.

## Wong'un Görsel Stilini Teorileştirmek

Wong'un görsel tarzı pek çok akademisyenin dikkatini çekmiştir, ancak Abbas'ın çalışması literatürde büyük bir yer tutmaktadır. Abbas, Wong'u 1980'lerde ortaya çıkan ve ayırt edici özelliği Hong Kong'un benzersiz tarihsel durumunun dolaylı temsillerinde yatan "yeni Hong Kong sinemasına" benzetir. Bu filmler, tarihsel değişimin eşliğindeki bir Hong Kong halkına ve bu halk hakkında konuşur. Hong Kong'un 1997'deki el değiştirmesi karşısında, Hong Kong'un kültürel kimliğinin ve geleneklerinin yok olmasından başka bir şey söz konusu değildir. Abbas'a göre yok oluş, bu sinemanın tür ve anlatı yapısıyla oynamasıyla, ama en çok da görsel imgeleriyle ifade edilir. Abbas şöyle yazar: "Yeni sinemanın imgelerinde, tüm kaygıları ve çelişkileriyle çağdaş Hong Kong'un tarihi okunabilir" (Abbas 1997b: 17). Görsel üslup yalnızca toplumsal yorum için değil, toplumsal eleştiri için de bir araç haline gelir - Abbas'ın tanımladığı görsel stratejiler, egemen sömürgeci gücün altını dolaylı olarak oyar. İzleyicinin görünür olana dair algısını sorunsallaştırarak, yeni Hong

Kong sinemacıları görünür olanı, yani sömürgeci mekânı dolaylı olarak eleştirirler (36). Abbas, Wong'un görsel üslubuyla esas olarak, Hong Kong sakinlerinin siyasi, ekonomik ve kültürel değişimin önemli bir anında yaşadıkları kolektif deneyimi yansıttığı ya da "buna yanıt verdiği" ölçüde ilgilenir. Örneğin, Wong'un hızlandırılmış trafik çekimleri "bize gündelik yaşam düzeyinde küresel olanın yalnızca daha büyük bir bağlantı derecesi olarak değil, aynı zamanda kopukluk olarak da nasıl deneyimlendiğini gösterir" (Abbas 2001: 624). Özellikle Wong'un filmleri Abbas'ı büyüler çünkü "bakma eyleminin kendisini" sorunsallaştıran görüntüler sunarlar (1997b: 26). Geçici, kararsız ve muğlak olan Wong'un görüntüleri, Hong Kongluların tarihsel anı durdurma ve kültürel değişimi erteleme arzusunu yansıtarak yok olma tehdidini çağırıştır.

Abbas'ın tezi, Wong'un görsel estetiğini teorileştirmek isteyen film eleştirmenleri üzerinde oldukça etkili oldu. Abbas'ın fikirlerinin yayılması yalnızca Hong Kong'un el değiştirmesinden öncesine yönelik yoğun ve disiplinler arası bir ilgiyle değil, aynı zamanda film çalışmalarında 1. Bölüm'de anlatılan kültürelci her-menötiğe doğru eşzamanlı bir kaymayla da çakıştı. Wong'un görsel stratejileri giderek artan bir şekilde sosyolojik eleştiri olarak açıklanmaya başlandı. Yansıtmacılık, Wong'un görsel hikaye anlatımı ile 1997'deki durum arasında doğrudan bir ilişki olduğunu öne süren favori bir açıklama yöntemi oldu. Örneğin, *Zamanın Külleri*'nin kasvetli paleti ve parçalı kurgusu Hong Kong'un postkolonyal kaderine dair bir "umutsuzluk" ve "belirsizlik" hissini ima ediyordu (Chan 2001: 500; Dissanayake 2003: 146). Sinema araştırmacıları için en ilgi çekici olanı, Abbas'ın, Wong'un alametifarikası olan görsel araçların somutlaştırdığı kayboluş kavramıdır. Ağır çekim ve yavaşlatılmış solmalar (Stokes 2002: 142), hızlı kesme (Tambling 2003: 4) ve leke hareketi

(Tsui 1995: 98-99; Tong 2008: 67) bu eleştirmenler için bölgenin istikrarsız kültürel mirasını ve kimliğini çağırştırmaktadır. Abbas'ı takiben, Wong'un yorumcuları, sömürge Hong Konglularının benzersiz durumunun - geleceği endişeyle bekleyen, geçmişi nostaljik bir şekilde hatırlayan, geçici şimdiki zamanı durdurmak için çaresiz - Wong'un sinematik zamanın görsel manipülasyonları tarafından mükemmel bir şekilde yakalandığını savundular.

Joelle Collier'in Hong Kong sinemasındaki kurgu pratiklerini incelemesi buna bir örnektir. Bölge sinemasının izini Doğu sanat geleneklerine kadar süren Collier, belirli süreksizlik araçlarını yerel üslup normları olarak tanımlıyor. Hollywood filmlerinde alışılmadık olan 180 derece kuralının ihlali ve eş kesmenin reddi, "Hong Kong sinemasının ortak gramerinin basit bir parçasıdır" (Collier 1999: 73). Collier, Hong Kong film pratiği içinde iki eğilimi daha izole eder: üst üste binen kurgu ve "seri tekrar", yani "bir eylemin bütünüyle iki ya da daha fazla kez art arda sunulması, ya tek bir çekimin döngüye sokulması ya da bir dizi farklı çekimin bir dizi halinde kurgulanması" (a.g.e.). Bu tür taktikler Hollywood filmlerinde nadiren görülse de Collier, Hong Kong sinemasında yaygın olduğunu tespit eder ve ikna edici bir şekilde *A Better*

*Tomorrow* (1986) ve *Project A* (1983). Daha sonra analizini Abbas'ın kültürel kayboluşu üzerinden alegorik bir zemine taşıyor. Collier, yerel sinemanın süreksizlik aygıtlarının Hong Kong'un kolektif bilinçdışının dışavurumcu bağıntıları olarak kavranabileceğini savunuyor. "Wong Kar-wai'nin *Chungking Express*'te bize hatırlattığı gibi, 30 Haziran 1997 tarihiyle karşı karşıya kalan bir Hong Konglu, zamanı kontrol etmekten daha fazla hangi gücü arzulayabilir?" diye yazar. (77). Bu kolektif arzu -yok olma tehdidi altındaki bir kültürü korumak- üst üste binen kurgu ve seri tekrarlarla sinemasal olarak ifade edilir:

bu cihazlar . . zamanı geri çağırın. bu cihazların Hong Kong'da her yerde bulunması Kong filmleri, bilinçli bir yeniden ortaya çıkma stratejisi değilse bile, yaklaşan kayboluşa karşı bir savunma eylemi, en azından bilinçsiz bir dürtü oluşturur. Üst üste binen kurgu ve seri tekrarlarla, kişi zamana tutunur ya da onu geri çeker; şimdiki zamanın ya da geçmişin tadı çıkarılırken gelecek ertelenir. (a.g.e.)

Abbas gibi Collier da Wong'u bu stratejinin bir örneği olarak görüyor. *Fallen Angels*'ın dilsiz kahramanının ölmüş babasının video görüntülerini tekrar tekrar ekrana getirmesi sadece karakterin kişisel kaybını aktarmakla kalmıyor; aynı zamanda "Hong Konglular" arasında halihazırda ya da yakında kaybedilecek olanın tadını çıkarmaya yönelik yaygın ve köklü bir arzuyu da yansıtıyor (a.g.e.).

Collier'in makalesi Hong Kong sinemasının kurgu normları hakkında değerli bilgiler sunuyor, ancak tezi bir iki açıdan aksıyor.<sup>1</sup> Metinsel özellikleri film yapımcısının "bilinçdışı dürtüsüne" başvurarak açıklamak, teo- retik ve ampirik eksiklikler taşıyan bir sezgisel yöntemdir. Bu retorik manevra, isnat edilen anlamın bilinçdışında işlediği gerekçesiyle film yapımcılarına her türlü anlamı atfetmenin önündeki tüm engelleri kaldırır. Film yapımcılarının kendilerinden gelen çelişkili ifadeler bile göz ardı edilebilir, çünkü atfedilen anlam onların bilinçli farkındalıklarının ötesindedir. Başka bir deyişle, eleştirmen film yapımcılarının zihinlerini film yapımcılarının kendilerinden daha iyi bildiğini varsayar. Wong kendi adına, filmlerinin görsel tekrarları için makul bir gerekçe sunmuştur:

Filmlerimin çoğu, kendilerini mutlu etmeyen belirli rutinlere ve alışkanlıklara saplanıp kalmış insanlarla ilgili. Değişmek istiyorlar ama onları itecek bir şeye ihtiyaçları var. Bence rutinlerini kırıp yollarına devam etmelerine neden olan şey çoğunlukla aşk. Bu yüzden çekimleri hep tekrarlamak, rutinleri ve değişimleri olduğu gibi göstermek istiyoruz. (Tobias 2001)

Eğer bu Wong'un çekim tekrarı için bilinçli bir itici gücü temsil ediyorsa, bu sadece Çin'in Hong Kong'u geri almasına direnmek için bilinçsiz bir dürtüyü gizler.

1. Bir kere, Hong Kongluları homojenleştirmek sorunludur çünkü bu görüş siyasi tutum ve görüşlerin birliğini varsayar. Collier'in makalesinde, monolitik teorileştirmeyi (burada tekil bir

"Çin" film estetiği kavramını reddederek) yererek başladığı göz önüne alındığında, bu özellikle beklenmedik bir durumdur.

Collier'ın tezi. Bu argüman çizgisi, genellikle kasıt yanılgısından rahatsız olan eleştirmenleri tedirgin etmelidir. Çünkü Collier'ın metodolojisinde filmin estetik özellikleri yalnızca yazarın niyetlerine değil, yazarların sahip olduklarını bile bilmedikleri niyetlere atıfta bulunularak açıklanmaktadır.<sup>2</sup>

Collier'ın makalesi en az bir açıdan daha Wong'un görsel üslubu üzerine yazılan eleştirel yazıların tipik bir örneğidir. Akademisyenler öncelikle Wong'un görsel taktiklerinin zamanı nasıl manipüle ettiğine odaklanmışlardır. (Yazarın saat motifi de zamanla olan bu ön meşguliyyete işaret eder). Zaman, hem izleyicinin zamansal deneyimi (Chow 2006: 180-181; K.-f. Yau 2001: 552-53) hem de zamanın deforme edilme-profilimik olaya dayatılan kavramlar (Cook 2005; Yue 2008: 145; Ma 2010). Burada kayda değer bir müdahale, Wong'un sinemasında sanal ve gerçek olanı geçmiş, şimdi ve geleceğin bir karışımına dönüştüren temelde yeni bir sinema tarzı bulan Deleuzecü sinema akademisyenleri tarafından sahnelenmiştir (K.-f. Yau 2001: 553; E. Yau 2001: 9-10). Wong'un klasik sinemanın üslup özelliklerini reddederek, büyük ölçüde yeni görme biçimleri sağlayan örnek zaman-imgeleri (Rushton 2012: 149) ve hareket-imgeleri (Teo 2005: 62) tercih ettiğini savunurlar. Her iki imge türünün de izleyiciyi aktif katılıma ve eleştirel düşünmeye zorladığı (Dissanayake 2003: 63), özellikle de zamanı ön plana çıkararak ve onu alışılmadık şekillerde sunarak (Tong 2008: 65). Hong Kong'un jeo-tarihsel durumunun her zaman bilincinde olan bazı akademisyenler, Deleuzecü kavramları kültürel alegorilerle birleştirmeyi başardılar (bkz. örneğin Tong 2008).

Gerçekten de Deleuzecü yaklaşımın kültüralist perspektiften çok da uzak olmadığı kanıtlanmıştır. Retorik strateji ve hermeneutik bulgular açısından, Wong'un üslubuna ilişkin karşılıklı okumalar dikkat çekici ölçüde birbirine benzemektedir. Collier gibi Tong da Wong'un görsel üslubunun bir yönünü - *Chungking Express*'te kullanıldığı şekliyle leke hareketi- izole eder ve bunu yalnızca zamanı yabancılaştırdığı ölçüde inceler; buradan sosyo-allegorik anlama yorumsal sıçrama basit ve artık tanıdık bir manevradır (2008: 70-71). Benzer şekilde, Deleuze'ün algı-imgesine dair bir tartışmada Seung-hoon Jeong görsel bir aygıtı (*Chungking Express*'teki ayna motifi) belirler ve onu yukarıdan aşağıya, sosyo-yansıtmacı

2. Daha genel bir düzeyde, Collier'ın yaklaşımı yukarıdan aşağıya hermenötüğün sınırlamalarını taşıyor. Filmin üzerine a priori bir kültür teorisi -yani Hong Kong film tarzının kültürel kayboluş mecazını somutlaştırdığı- yerleştirilir ve bunun sonucunda her kayda değer görsel aygıt Hong Kong'un zayıf kimliğini hipostatize eder. Sonuç olarak, kültüralist eleştirmen belirli görsel araçların bireysel işlevlerini ve etkilerini bir kenara bırakır. Wong'un estetik programında, tekrarlanan çekimler (Collier 1999) ve stop-motion efektleri (Tsui 1995: 98-99) kesinlikle ayrı işlevler yerine getirir, ancak kültüralist bunları tek bir alegorik işleve indirger. Dahası, kültüralist tek anlamlı bir anlam atfederek filmlerin farklılıklarını keskin bir şekilde küçümser. Curtis K. Tsui'ye göre optik baskı, eşlik ettiği farklı anlatı bağlamlarına (*wuxia* savaşı, romantik yakınlaşma, kovalamaca ve dövüş sekansı) bakılmaksızın, *Chungking Express*'te de *As Tears Go By* ve *Ashes of Time*'de olduğu gibi aynı tematik çağrışımları barındırır (113). Aynı yorumlayıcı çerçeveyi sonsuza dek haritalandırmaya mahkum olan alegorik yaklaşım, hermenötik olarak can çekişir hale gelir. Kurban edilen, çok çeşitli ve

karmaşık bir dizi filmin kendine has özgünlüğünden ve aralarındaki temel ayrımlardan başka bir şey değildir.

bir yorumdur. Dahası, Jeong'un hipotezi Collier ve Tong gibi kültüralistlerin hipoteziyle örtüşmektedir: Jeong'a göre ayna motifi, Hong Kong'un Çin'e geri dönüşü karşısında film yapımcısının ulusal kimlik takıntısını ortaya koymaktadır (2012: 221). Tüm Deleuzecü analizler alegoriye dönmese de, bu iki yaklaşım Wong'un tarzını çarpıcı biçimde benzer şekillerde ele almıştır.

Wong'un görsel estetiğini anlamaya yönelik önemli bir alternatif, film poetikası biçiminde ortaya çıkmıştır. Bölüm 1'de belirtildiği gibi, Bordwell'in *Hong Kong Gezegeni* bu yaklaşımı özetler. Daha sonra, birkaç akademisyen daha Wong'un film tarzının şiirselliğinin peşine düştü. James Udden, "The Stubborn Persistence of the Local in Wong Kar-wai" (Wong Kar-wai'de Yerelin İnatçı Israrı) adlı makalesinde kültüralistlerin ve Deleuzianlarınkine benzer bir alanı araştırır ve esas olarak Wong'un üslubunun zamansal boyutuna odaklanır (2006). Udden, bu eleştirmenler gibi, özellikleri profilmik gerçekliği değiştiren stilistik aygıtları listeler: kamera içi ağır çekim, post prodüksiyon adım baskısı, hızlandırılmış sinematografi ve dondurulmuş kareler. Ancak Udden, bu aygıtları sosyokültürel süreçlerle ya da kayboluş gibi soyut kavramlarla ilişkilendirmenin ötesine geçerek, onları sinemasal hikâye anlatımının somut gelenekleri içine yerleştirir. Wong'un estetiği bütünüyle ve ayrılmaz bir şekilde kültürel istikrarsızlıktan kaynaklanmaz. Daha ziyade, tarihsel olarak belirli bir ortamda yaygın olan sinemasal normlardan gelişir. Başka bir deyişle, Wong'un üslubu zeitgeist'tan değil, "Hong Kong film endüstrisinin somut koşullarından" kaynaklanır (69). Bu iddiayı kanıtlamak için Udden, Wong'un sektöre girdiği dönemdeki Hong Kong film yapımcılığını inceler. 1980'lerde Tsui Hark, John Woo ve Ringo Lam gibi yerel yönetmenlerin zamanı deforme eden görsel teknikler denediğini hatırlatır. Udden, Wong'un bu uygulamaları "kendi estetik amaçları için" yaratıcı bir şekilde yeniden şekillendirdiğini savunur (77). O halde Udden'e göre, "[Wong'un] estetiğinin özü" -ve küresel çekiciliğinin anahtarı- "yerel pratikleri dönüştürmesinden gelir" (77). Bağlamsal ve eleştirel açıdan hassas olan Udden'in makalesi, yalnızca genellikle şekilsiz bir "dünya sineması" kategorisine sokulan bir sinemacının yerel temellerini vurgulamakla kalmıyor, aynı zamanda Wong'un görsel estetiğine ilişkin "yenilik" iddialarını da niteliyor - Udden'in vardığı sonuca göre, çağdaş Hong Kong sinemasında oldukça yaygın uygulamalardan yararlanan bir estetik.

Wong'un sinemasının poetikası, kültüralist okumaların ihmal etmeye alışkın olduğu bir şeyi de barındırıyordu: film pratiğinin film tarzını şekillendirme biçimlerine dikkat. Chris Doyle'un röportajlarında vurguladığı gibi, mekân çekimlerinin lojistiği, üslup seçeneklerini zorlar ve estetik tercihlere yön verir. 2046'daki kenar çerçeveleme ve ayna yansımaları, küçük bir oyun alanında CinemaScope çekimine pratik çözümler sağlamıştır (Davis 2005: 28). Kamera hareketi ve kesme ritimleri, çekim ve post prodüksiyon kurgusu sırasında çalınan müzik tarafından yönlendirilebilir. "Tüm işbirliklerimizde," der Doyle, "müzik kamerayı bilgilendirir" (Bosley 2001: 28). Ayrıca Wong'un çok sayıda çekim yapma eğilimi, eliptik çekimlere

davetiye çıkarır.

kurğu, kısmen birleştirilmiş çekimlerden kaynaklanan devamlılık boşlukları sayesinde önemli bir strateji olarak ortaya çıkar. Şiirselci, bir sorun-çözüm modeline göre kavramsallaştırılan film yapımcısının pratik zorluklarına ve seçimlerine karşı tetiktir. Çözümlerin hikaye, biçim ve temaya ne kadar bağlı olduğu da şiirsel yaklaşımın temsilcilerini meşgul eder.

Şiirsellik yaklaşımı, Wong'a uygulanan diğer iki teorik perspektiften yeni bir çıkış yolu sundu: postmodernizm ve ulusötesicilik. Postmoderniteye başvuran eleştirmenler Wong'un görsel estetiğini tıpkı müzik tarzında olduğu gibi, özellikle Hong Kong'un sömürgeci geçmişiyle ilgili olarak nostaljiyi ifade eden bir araç olarak yorumladılar. Postmodernist açıklamalar böylece geniş anlamda kültüralist kaygılarla birleşti. Daha genel olarak, eleştirmenler postmodernizmin pastiş ve parçalanma gibi göze çarpan kavramlarını Wong'un genellikle öz-bilinçli ve eliptik görsel anlatımı üzerine rutin olarak eşleştirdiler (Leung 2000: 244).<sup>3</sup> Yorumlayıcı bir çerçeve olarak postmodernizm yukarıdan aşağıya uygulamaya uygun araçlar sağladı. Kültürel yorum çıkarmakla meşgul olan savunucuları, diğer biçimsel motivasyonları, anlamları ve etkileri marjinalleştirme eğiliminde olmuştur. Bu açıdan şiirsel yaklaşım, postmodernist ve diğer Büyük Sinema Teorileri'nden ayrılır.

Sosyal alegori, Wong'un kültüralist ve postmodernist çalışmalarının temelini oluşturduysa, ulusötesi açıklamalara da nüfuz etmiştir. Burada da birbirinden farklı görünen yaklaşımlar arasında güçlü bir yakınlaşma söz konusudur. Ele aldığım teorik paradigmalardan çoğu -kültüralist, postmodernist, transnasyonalist- merkezi olarak kimlik politikalarıyla ilgilidir. Bu politika, Hong Kong'a özgü kültürel bir durumu belirlemek için filmin hikaye dünyasının ve evrensel ya da kültürler arası çağrılarının ötesine bakar.<sup>4</sup> Kültüralist yaklaşımda olduğu gibi ulusaşırı modelde de kimlik, ulus ve sosyal özne olarak bireyle ilişkili olarak geniş bir şekilde kavramsallaştırılır. Bireyin kimliği

3. Bir açıdan postmodernizm, film yapımcısını kategorize etmek için gevşek de olsa tanıdık bir değerlendirme tablosu sağlamıştır; dolayısıyla Teo, Wong'u "postmodern bir görsel stilist" olarak sınıflandırabilir (2005: 88). Bir başka açıdan, eleştirmenlere belirli görsel teknikleri "okuyabilecekleri" retorik bir temel sağlamıştır. Örneğin nostalji, hem *In the Mood for Love*'in mizansenini (Needham 2006: 66) hem de 2046 ve *Happy Together*'daki trenin görsel motifini (Teo 2005: 141) açıklamak için benimsenen a priori bir mecaz haline gelir. Bunların hiçbirisi nostaljinin Wong'un sinemasıyla ilgisi olmadığı anlamına gelmez. Aksine, karakterlerinin birçoğu artık geçmişte kalmış eski aşklara nostaljik bakmaktadır ve 1997'deki el değiştirmenin etkisi ne olursa olsun, Wong'un geri döndüğü 1960'ların ortamı kesinlikle önemlidir.

4. Gina Marchetti, *Chungking Express*'i "Amerikan metaları, tüketimcilik ve Hong Kong kimliğinin şekillenmesi gibi ulusötesi kaygıları ... 1997'deki değişim ve göç meselesine bağlayan" bir film olarak okur (2000: 308). Marchetti, filmin birincil düzeyini incelemekten ziyade "ekonomi ve kimlik politikaları hakkında başka bir hikaye" (289) ortaya çıkarmakla ilgileniyor. Bu gömülü yorumun kısmen görsel stil düzeyinde, özellikle de filmin mizanseninde (model uçaklar, konserve yiyecekler ve diğer çeşitli metalaştırılmış nesneler) bulunabileceğini öne sürer. Marchetti, *Chungking Express*'in ilgi çekici bir okumasını yapar, ancak filmin birincil düzeyi - Bordwell'in deyişiyle "aşkı arayan gençleri" (2000: 274) tasvir etmesi - kaçınılmaz olarak sınırlı bir ilgi nesnesi haline gelir.

Filmin karakterleri -kendilerine özgü psikolojileri, hedefleri ve takıntıları- ancak bu daha geniş çevreye dair bir bakış açısı ortaya koyduğu ölçüde önemlidir. Aynı şekilde, Wong'un her yerde kullandığı aynalar gibi görsel araçlar da "kimlikle oynamayı vurguladıkları" ölçüde dikkate değerdir (Cameron 2007). (Bu, yukarıda anlatılan Jeong'un Deleuzecü bir bakış açısıyla ortaya koyduğu okumaya yakın bir okuma teşkil eder). Anlatı işlevlerinin ötesinde, bu tür görsel aygıtlar eleştirmenin (ulus-ötesi) kimlikle ilgili başlıca meşguliyetinin içine çekilir.

Özetle, Wong araştırmaları bugüne kadar yönetmenin görsel tarzının yukarıdan aşağıya kültüralist okumalarını teşvik eden Büyük Teoriler tarafından domine edilmiştir. Teorik kapsam ve vurgu açısından farklı olan bu yaklaşımlar, yine de ortak tematik alanlara (örneğin kimlik, zaman) odaklanmakta, ortak şemalar (örneğin nostalji) kullanmakta ve analizi semptomatik olarak metnin ikincil düzeylerine yoğunlaştırmaktadır. Şiirsel yaklaşım şüphesiz bu araştırma bağlamında azınlıkta kalan bir uygulamadır. Yine de aşağıdan yukarıya analizin erdemleri üzerinde ısrar ederek ve alegorik anlatıma ya da kimlik veya nostalji gibi mecazlara paradigmatik bir bağlılık göstermeyerek, Wong bursunu tekrarlayan okumalardan ve yansımacı basmakalıp sözlerden alıkoyma potansiyeli taşımaktadır.

## Parametrik Form

Wong'un estetiğini analiz ederken, eleştirmenler ve akademisyenler üslubun hikayenin ne ölçüde önüne geçtiğini düşünmüşlerdir. Bu durum çoğu zaman onları biçim ve içerik arasında keskin ayrımlar yapmaya yöneltmiştir. Wong'un en açık sözlü aleyhtarlarından biri olan yerel eleştirmen Paul Fonoroff, *Days of Being Wild*'ı "biçimin içeriğe göre dengesizliği" nedeniyle kınayarak, Wong'un filmlerinin "güzel bir şekilde paketlenmiş" olsa da "stil açısından uzun ama içerik açısından kısa" olduğunu iddia eder (1999: 123, 634). *Variety* eleştirmeni Todd McCarthy, *In the Mood for Love* hakkındaki olumsuz değerlendirmesine "Cannes Unspools More Style Than Content" (2000) başlığını koyar. Eleştirilerin çoğu basit bir öykü ve üslup düalizmine dayanır. ABD'li eleştirmen Justin Chang'e göre Wong'un sineması "anlatı ve diyalogdan çok ruh hali ve üsluba dayanır" (2007). Bazı sinema akademisyenlerine göre de Wong'un filmleri olay örgüsü ve karakterizasyonu üslup kaygılarına tabi kılar (Cheng 2000: 20) ve anlatı analizi yoluyla tam olarak kavranamayacak imgeleri ön plana çıkarır (Tong 2008: 65).

Brunette, Wong'un "kesinlikle anlatsal ve bilişsel olarak gereksiz olan" imgelere olan eğilimini gözlemler (2005: 9). Brunette'e göre, anlatı taleplerinden uzaklaşan bu görsel gezintiler tamamen "grafik bir dışavurumun" kanıtıdır (54). Ancak Brunette'in tefsirinde, Wong'un imgelerinin anlatsal kaygılar dışında tam olarak neyi ifade ettiği çoğu zaman belirsizdir.<sup>5</sup> Dahası,

5. *Chungking Ekspresi* hakkında yazan Brunette, "Başka yerlerde içsel psikolojik durumları belirtmek için daha bariz ifade teknikleri kullanılır; bulanık, tekrarlanan bir yansımada olduğu gibi

Brunette, yukarıda belirtilen yanlış üslup/öykü ikilemine yönelir. Örneğin *Fallen Angels*, "kendi başına anlatı ya da temadan ziyade ... görsel ifadeye" vurgu yapar (61). Bu düalist eğilim benzer şekilde Jeremy Tambling'in *Happy Together* çalışmasında da ortaya çıkar. Bu filmin "Wong Kar-wai'nin tüm filmlerinde olduğu gibi anlatının görüntüyle yarı-yer değiştirmesi" üzerine yazan Tambling, bazı (belirtilmemiş) çekimlerin "bir anlatıyı ilerletmediğini" savunur (Tambling 2003: 15). Tambling'in bu görüntüleri anlatı kaygılarından bir dereceye kadar bağımsız olarak düşündüğü açıktır: "Görüntü önce gelir [oysa] genellikle bir dış ses tarafından kurulan anlatı sonradan akla gelen bir şey gibidir" (a.g.e.).

Tambling ve Brunette'in inkâr eder görüldüğü şey, Wong'un imgelerinin bir hikâye bağlamında işlev gördüğü ve dolayısıyla olay örgüsünün ilerleyişine katkıları önemsiz gibi görünse de *anlatı* imgeleri olduğudur. Bu nedenle, ifade biçimleri anlatı meselelerinden ayrılamaz. Tamamen soyut görünen imgeler bile sıklıkla anlatı düzeyinde motivasyon ve anlam ortaya koyar. Benzer bir karşı argüman, Allan Cameron'ın *Chungking Express*'in "[karakter] psikolojisi yerine üslubu" vurguladığı iddiasına karşı da ileri sürülebilir (2007). Bu filmin popüler müziğin biçimsel tekrarını ve organizasyonunu analiz eden bir önceki bölümde gösterildiği gibi, Wong'un sinemasında üslup her zaman karakter psikolojisidir. Wong'un görsel ve müzikal teknikleri büyük ölçüde kahramanların psikolojik özellikleri ve mizaçları tarafından motive edilir ve bunları ifade eder. Üslup ve karakterin (anlatısal) doğrudan ayrımı geçerli değildir. Son olarak Jean Ma, Wong'un tutarsız görsel taktiklerinin "bilişsel bir kavrayıştan ziyade algısal bir kavrayış gerektirdiğini" (2010: 127), yani anlatısal kavrayıştan ziyade bir tür dışavurumcu ya da duygusal angajmana dayanan bir tepki olduğunu ileri sürerek benzer bir yanılgıya düşmektedir. Burada yine ima edilen ikilik temelde yüzeyseldir. Algılamak ve idrak etmek pratikte ayrılmaz süreçlerdir; bir yandan anlatısal ve bilişsel olan, diğer yandan soyut ve algısal olandan kolayca ayrılamaz. Bu tür kesin ve kuru ayrımlar, Wong'un imgelerinin anlatısal olarak nasıl işlediğini belirsizleştirir.

Bu eleştirmenlerin üslup/anlatı ayrımının altında, Wong'un filmlerinin güzelleştirmenin ötesine geçtiğine dair örtük bir şüphecilik yatıyor. *My Blueberry Nights*'a ilişkin bir *Sight & Sound* eleştirisi bu şüpheciliği en iyi şekilde örnekliyor: "Sık sık kullanılan adım adım ağır çekim efektleri aşırıya kaçıyor, bu da aksi takdirde yankı uyandırmayacak malzemeye post prodüksiyonla yankı kazandırma çabalarını akla getiriyor" (Brooke 2008: 74). Wong'un üslubu hikayenin üzerine çıkardığı algısı, görünüşe göre önceliklerin tersine çevrilmesi anlamına geliyor ve filmleri çekici ama asılsız kılıyor (Brooks 2007; Romney

---

Faye'in ekranın sağındaki metal bir duvarın içindeki görüntüsü, sonunda görüntünün neredeyse tamamını kaplar. İnsan buraya kesin bir anlatı ya da sembolik anlam yüklemekte tereddüt ediyor" (2005: 53). Ancak Faye'in psikolojik durumu bir anlatı kaygısıdır. Brunette'in tartışması anlatı ve görsel ifade arasındaki yapay bir ayrıma dayanıyor.

2005: 17). Wong'un destekçileri bile onun sıra dışı üslubu hakkında şüphelerini dile getirmişlerdir. "*Fallen Angels*" diye yazar Abbas, " ... sadece bir stil egzersizi olmanın eşiğinde ... fazla stilize olma riski taşıyan stil sahibi bir film" (1997a: 71). Brunette de Wong'un ilk beş filminin üslup açısından kendini beğenmiş olduğunu düşünür; *Happy Together* ve *In the Mood for Love*'a kadar auteur biçim ve içeriği başarılı bir şekilde uyumlaştırmaz (2005: 71-72). Wong'un öncelikle üslupla eşanlamlı olması, eleştirmenlerin ona taktığı "ultra biçimci" (Douchet 1998: 17) ve "estet" (Sailer 2005) gibi sıfatlara da yansır - makul olsa da, kültürel eleştiri ya da alegorinin ihmalinden bahsetmeksizin, anlatının ihmalini aşağılayıcı bir şekilde ima eden terimler. Daha az yargılayıcı bir şekilde, bazı akademisyenler Wong'un üslubunu "parametrik" olarak, tekniğin anlatı tarafından tamamen ya da büyük ölçüde motive edilmemesinin bir sonucu olarak belirgin bir şekilde öne çıktığı bir anlatım tarzı olarak tanımlar (bkz. Bordwell 1985: 274-310). Dana Polan, *In the Mood for Love*'ın dekorunun "hikayeden ayrıldığını ve hatta onu ele geçirdiğini" iddia ederek bu kavramın ipuçlarını verir (2001). Lynda Chapple'a göre filmin kostüm tasarımı, "her türlü diegetik ihtiyacı aşan *qipao* temsiline aşırı bir yatırım" sergiler (2011: 215). Mark Betz ise *In the Mood for Love*'ı açıkça parametrik olarak tanımlar ve işitsel ve görsel aygıtların sistematik örüntüsünü analiz eder (2010: 41-44).

Yine de parametrik biçim kavramı Wong'un üslup programını özetlemek için yalnızca kısmen yeterli görünmektedir. Wong'a özgü üslupsal ön plana çıkarmayı - hem "aktif" hem de abartısız üslup ifadeleri açısından - uygun bir şekilde gösterse de, parametrik biçim farklı derecelerde üslupsal belirginliği ve anlatı motivasyonunu kapsadığı için yanıltmaya meyillidir. Wong'un görsel tekniği genel olarak öz-bilinçli ve dikkat çekicidir; ama aynı zamanda genel olarak öykü kaygıları tarafından motive edilir, kompozisyonel olarak anlatı, karakter ve temaya dayanır. Bazı görüntülerin anlatsal gerekçelendirmeden kaçabileceğini inkar etmek istemiyorum. Ancak, Wong tipik olarak görsel tekniğin anlatsal anlam ve hikayeye bağlı etkilerle kullanılmasını sağlar. Brunette'in aksine, Wong'un öykü ve üslup birliğinin ilk filmlerinden itibaren kanıtlandığını ileri sürüyorum (birazdan tartışacağım gibi, görsel stratejileri ve yapım uygulamaları zaman içinde değişmiş olsa bile).

Wong'un savunucuları yüzeysellik suçlamasını şiddetle reddetmişlerdir (örneğin, Tsui 1995: 94). Yine de savunma stratejilerinden bazıları yersiz görünmektedir. MTV ile karşılaştırmayı reddeden Teo'ya göre "Wong'un [filmleri] çağrıştırdıkları bağlamlar nedeniyle MTV seviyesine inmemiştir: geçmiş dönemlerle olan his- tik bağları, zamanla özdeşleşmeleri, yerel olanla küresel olanı birbirine bağlamaları ve hepsinden önemlisi anlam ve duygu derinlikleri" (2005: 158). Başka bir deyişle Teo, filmlerin derinliğini ve önemini göstermek için filmlerin *metin dışı* bağlamlarına -kültürel alana ve onun nostalji, zeitgeist ve diaspora gibi kavramsal mecazlarına- bakıyor.

Bununla birlikte, Wong'un estetiğinin, filmlerin kendilerine yakından bakarak, görsel tekniklerinin iç motivasyonlarını, işlevlerini ve etkilerini inceleyerek savunulabileceğini öneriyorum. Wong'u meşrulaştırmak için "önemli" kültürel rezonanslara başvurmamıza gerek yok (bu tür bağlamlar, uygun şekilde canlandırıldığında, takdirimizi zenginleştirebilir). Filmlerin kendileri, yönetmenin sanatçılığının kanıtıdır. Wong'un sinemasında (Jean Cocteau'dan ödünç alırsak), "derinlik yüzeyde nefes alır" (Cocteau ve Fraigneau 1972: 130).

### **Güdülenmiş Duyusallık ve Rahatsızlığın Estetiği**

Wong'un estetiğinin öne çıkmasının merkezinde görsel tasarımın genel bir duyumsallığı vardır. Mizansen ve sinematografinin her yönü, bir akademisyenin "duyusal deneyim estetiği" (Robinson 2006: 194) dediği şeyi yaratmaya kilitlenmiş gibidir. William Chang'ın sanat yönetmenliği perdelerden cheongam'lara kadar her şeye göz alıcı dokular dokumasıyla ünlüdür, ancak durgun bir kamera kaydırması da duygusallık hissi yaratmaya daha az elverişli değildir. Filmlerin üst düzey görünümü, eleştirmenlerin Wong'a bir "moda dergisi duyarlılığı" (Scott 2008) atfetmelerine, reklamcılık ve MTV ile yakınlıklarını vurgulamalarına yol açtı - çoğu zaman Wong'un "boşluğunun" bir teyidi olarak (Thomson 2010: 1053). Bir dereceye kadar, bu tür karşılaştırmalar makuldür: Grafik tasarım mezunu olan Wong, sık sık fotoğrafçılığa ilgi duyduğunu beyan etmiş ve periyodik olarak moda ve güzellik ürünlerinin yanı sıra müzik videoları için promosyon malzemeleri üretmiştir. Yine de Wong'un estetiği bu multimedya formlarına indirgenemez. Hızlı ve düzensiz kurgunun yaygın kullanımına rağmen, müzik videosu ile *Chungking Express* arasında (Wong'un tüm filmlerinde olduğu gibi) temel farklılıklar olduğunu 2. Bölüm'de ortaya koymuştum. Her halükarda, hiçbir sanat kriteri üslupsal duyusallık ile sanatsal yoksunluk arasında zorunlu bir korelasyon kuramaz.

Sanırım bazı eleştirmenleri rahatsız eden şey, sanat eserlerindeki duyusallığın, eleştirel işlevleri duyarsızlaştıracak veya devre dışı bırakacak şekilde izleyiciyi baştan çıkardığı düşüncesi. İzleyicinin pasifliğine dair çağrışımlar Wong'un estetiğini tanımlamak için kullanılan dili besliyor. Filmlerinin "hipnotik bir nitelik" (Hunter 2005), "bir uyuşturucu alıcısının sinemanın narkozuna dalması" (Thomson 2010: 1053), izleyiciyi "tamamen büyülenmiş" (Teo 2005: 149) kılan rüya gibi bir ilerleme sergilediği söylenir. Wong'un izleyicisi genellikle, en azından zımnın, bir dizi sarhoş edici, tekinsiz imge tarafından uyurgezer bir rüya durumuna sokulmuş olarak nitelendirilir. Amy Taubin'ın 2046'nın olumlu bir değerlendirmesinde ileri sürdüğü gibi, "İçinde kaybolunacak bir film" (2005: 28). Gerçekten de bu sürükleyici potansiyel Wong'un çekiciliğinin bir anahtarı olabilir: izleyiciler filme tamamen estetik bir düzeyde kapılabilirler. Ancak estetizm bu filmlerin yadsınamaz bir özelliği olsa da, birçok eleştirmen Wong'un estetik programındaki önceliğini abartır; sonuç olarak izleyicinin pasifliğini abartırlar. Bu filmler belki de

Rüya gibidirler ama rüya değildirler. İzleyiciye bir rüya hali attetmek, temsil ile alımlamayı birbirine karıştırmaktır. Dahası, duygusallık Wong'un rahatsızlık estetiğinin yalnızca bir bileşenidir. Filmlerin gür görsel tasarımına karşı, bloklanmış kompozisyonlar, yüz maskeleme, opak kesmeler ve izleyiciyi saf estetik özümsemeden alıkoyan bir dizi başka karmaşık strateji dayatılır. Wong'un estetik sürükleyiciliğe davetine rağmen, izleyicinin kendi içinde karmaşık ve esrarengiz olan bir anlatıyı tam olarak kavraması için bu algısal ve bilişsel zorluklarla yüzleşmesi gerekir. Özetle, Wong'un es- tematiği bilişsel olarak uyanık bir izleyici talep eder. Estetik özümsemeye yönelik meydan okuma doğrudan estetiğin kendisinden kaynaklanır - ben buna rahatsızlık estetiği diyorum.

Akademisyenler şimdiye kadar filmlerin baştan çıkarıcılığının önemli bileşenleri olarak William Chang'in yapım tasarımına ve Chris Doyle'un kameramanlığına odaklandılar (bkz. örneğin Lee 2004; Greenhalgh 2005). Yine de Wong'un fotojenik oyuncular bu duygusallık programına dahil etmesini unutmamalıyız. Wong filmlerini yakışıklı oyuncularla oluşan bir kadroyla doldurur: Maggie Cheung, Tony Leung, Faye Wong, Takeshi Kaneshiro, Gong Li, Zhang Ziyi, Norah Jones ve diğerleri. Bu oyuncular, tüm stilistik parametrelerin - mizansen, sinematografi, kurgu, müzik - büyüleyici bir film dünyası yaratmak için bir araya getirildiği bir estetikle uyumlu bir şekilde bir araya geliyor. "[*Chungking Express*'teki] performanslar güçlüdür ama filmin estetiği karşısında ikinci planda kalırlar" (Leahy 1995: 44) diyen eleştirmen, *Chungking Express*'i parametrik bir çalışma olarak yanlış tanıtmakla kalmaz, Wong'un sinemasında performansın duygusal bir estetikle bütünleştiğini de takdir edemez.

Wong'un kamerası zaman zaman yıldızın kusursuz fiziğine takılmaktan kendini alamıyor. Bu tür samimi görüntüler, ekran yıldızlığının temel para birimidir. İltifatkar yüz yakın çekimi, Hollywood filmlerinde olduğu gibi Hong Kong sinemasında da yıldız inşasının kökleşmiş bir geleneğidir. Joe McElhaney, bu tür kompozisyonların "birincil amacı "nın "yüzü güzelleştirmek" olduğunu belirtir (2004: 67). Pam Cook, yakın çekimin "yıldızların idealleştirilmesi sürecine" yardımcı olduğunu, yıldızı ideal bir arzu ve özdeşleşme figürü haline getirdiğini öne sürer (1979/1980: 83). Wong'un filmleri de benzer şekilde yıldızı hayranlık uyandıran bir yakın çekimle çerçeveler. Eleştirmenler filmleri moda fotoğrafçılığıyla karşılaştırırken muhtemelen akıllarında bu tür görüntüler vardır, ancak Wong'un yıldız tabloları nadiren gereksiz ya da sadece süslüdür. Wong, *Chungking Express*'te pop müziği karakter psikolojisiyle motive ettiği gibi, duygusal yıldız yakın çekimini de öykü dünyasındaki meselelerle gerekçelendirir.

Buna güdülenmiş bir duygusallık stratejisi diyebiliriz. Örneğin *Zamanın Külleri*'nde Wong, Maggie Cheung'un her anlamda bir yıldız kompozisyonu olan yakın çekimini sunar - okunaklı, kalıcı ve ışıltılı (Şekil 3.2). Yine de bu görüntü, perspektifsel olarak, romantik anısı ona neredeyse doğal olmayan bir güzellik veren kadının sevgiliyle aynı hizadadır. Wong'un yıldız portresi,

o halde, anlatı bağlamı dışında anlaşılamaz; dahası, onu tipik moda fotoğrafçılığından ayıran, daha geniş bir anlatı yapısı içindeki bu anlamdır. Bir de kendine hayranlık duymaya eğilimli Wong kahramanları vardır. *Days of Being Wild*'da Leslie Cheung'un etkilendiği kendinden emin ve şehvetli pozlar, Yuddy'nin her şeyi tüketen narsisizminde haklılık bulur. Bu gibi durumlarda, baştan çıkarıcı yıldız imajı sığ süslemelerden ziyade karakterlerin psikolojik durumları ve özelliklerinden kaynaklanır.

Duyulara hitap eden yıldız portresi, Wong'un görsel anlatımını yöneten daha büyük bir dinamik bağlamında anlaşılabilir; bu dinamik, göze hoş gelen ayrıntıları algısal alımın önündeki engellere karşı koyar. Okunaklı yıldız yakın çekimleri, insan yüzünü engellemek ya da gizlemek için tasarlanmış daha az anında okunabilir görüntülere karşıt olarak var olur. *Days of Being Wild*'da, yakın tekler ve önden sahneleme, okunaklı yüz görüntülerinin garantisi değildir; eğik vücut duruşu, müdahaleci gölgeler veya ön plana çıkan figürler genellikle görünürlüğü bozar. Omuz üstü çekim (OTS) de kafa karıştırıcı muameleden muaf değildir. Anamorfik olarak çekilen *2046*, öndeki karakterin yüzünün çoğunu kamera arkasındaki engelleyici figürlerle kapatarak OTS şemasını boğuyor. Wong, geniş ekran formatının ferahlığı bozmasına meydan okurcasına, ekrandaki çifti sapkınca birbirine sıkıştırır ve doğal olmayan baskıcı çerçeveler oluşturmak için onları çerçeve kenarına sıkıştırır; bu süreçte, karakterlerin yüzleri baştan çıkarıcı parçalar olarak kısaltılır. Geleneksel olarak dramatik netliğe yardımcı olan dondurulmuş çerçeve bile Wong'un repertuarında mevcut bir şaşırtma kaynağıdır. *Chungking Express*, belirsiz bir görüntüyü yakalayarak sinema geleneğini ihlal eder: Bir cinayetten kaçan sarışın peruklu kadın, hareket halinde askıya alınmış, merkezden uzak, bulanık bir figür haline gelir. (Algısal ve anlatısal hayal kırıklığı burada birleşir: esrarengiz kadın kara mizah kılığından sıyrılırken, eğik görüntü ifşayı açıkça engeller). Wong'un yüz maskeleme stratejisi, yüz yakın çekimleri, OTS sahnelemesi ve dondurulmuş kareler gibi geleneksel olarak bilgilendirici araçların okunabilirlik gibi temel bir özelliği olmadığını hatırlatır.

Wong, filmlerinin parlak görüntüsü için anlatısal bir gerekçe oluşturduğu gibi, bu engelleyici taktikleri kompozisyonel olarak da motive eder. Öz annesinin malikanesinden uzaklaşan Yuddy, bu kadına (ve kameraya) yüzünü göstermeyi reddeder. Bir kısasa kısas huysuzluğu sergileyerek, dış sesle açıklar: "Ayrılırken arkamdan bir çift gözün beni izlediğini hissediyordum ama arkamı dönmemeye kararlıyım. Sadece yüzüne bakmak istiyordum. O bana bu şans vermediğine göre, ben de ona vermeyecektim." Kamera arkası kadraj, Yuddy'nin yüzünde sezinlediğimiz yaralı duygu ifadesini, o gizlemek için inatla çabalasa da gizliyor. *The Hand*'de ön plandaki bir nesne, bir meslektaşının Hua'yla (Gong Li) yaptığı telefon görüşmesine kulak misafiri olan Xiao'nun (Chang Chen) yüzüne erişimi engeller (Şekil 3.3). Xiao'nun yüzünün stratejik olarak maskelenmesi sadece izleyicinin görüş açısını engellemekle kalmaz; aynı zamanda Xiao'nun

Duyduklarına tepki vererek öznel opaklığını genişletir ve Xiao'nun Hua'ya karşı hislerine dair anlatının gerilimini korur (onu seviyor mu, ondan nefret mi ediyor, ona acıyor mu?). Son olarak, *In the Mood for Love* yüz maskelemeyi, karakterleri kuytu köşelere ve yarıklara sıkıştıran sıkışık apartman iç mekanları, özel alana müdahale eden bir nesne karmaşası ile motive eder (Şekil 3.4). Filmin yüzleri ve figürleri gizlemesi, mahremiyetten yoksun bir alana tanıklık eder ve karakterlerin gerçek benliklerinin karşılıklı olarak erişilemez olduğu bir dünyaya işaret eder.

Bu kompozisyonlar algısal zorluk arz edebilir, ancak bu aynı zamanda duyusal olmadıkları anlamına gelmez. Aksine, bu tür imgeler aynı anda hem duyusal hem de "zor" olup, izleyicinin kavrayışına birbiriyle uyumsuz talepler yükler. Tekrar tekrar, imgenin estetik özümsemeye yönelik cazibesi -aynı imge içinde- algısal ve bilişsel çabaya yönelik uyarılarla baltalanır. Başka bir deyişle, Wong'un karakteristik görsel şeması dinamik bir anlatım gerilimi barındırır; duyusal cazibeleri (büyüleme ve baştan çıkarma amaçlı) algısal şaşırtmacalarla (kafa karıştırma ve hayal kırıklığına uğratma amaçlı) iç içe geçirir.

Yüze erişimin önemsizleştirilmesi, karakter duygusunun bir tür yerinden edilmesine ya da farklılaşmasına yol açar. Ticari sinemanın çoğu insan yüzünü karakterin açığa çıkmasının başlıca alanı haline getirir, ancak Wong ifade ağırlığını bedensel niteliklere (eller, ayaklar), ortam özelliklerine (manzara, dekor) ve stil parametrelerine (sinematografi, ses) verir. Sonuç olarak, karakter duygusunun geleneksel merkezini dağıtır ve diegetik araziye duygusal olarak doyurur. İşte görsel imgenin aynı anda hem anlatısal olarak motive edici, hem duyusal hem de bilişsel olarak talepkar olduğu bir başka strateji. Wong, *2046*, *In the Mood for Love* ve *The Hand*'de sık sık vücudun bazı kısımlarını (orta bölümler, parmaklar, enseler) keserek sahnelere güçlü bir duyusal yük bindirir. Ancak bu görüntüler yalnızca duygusallıkla motive olmaz. Aynı zamanda anlatısal bir önem de taşırlar ve izleyiciyi öykünün geçtiği ortam üzerine düşünmeye davet ederler. Her üç filmde de dışavurumcu farklılık, yer ve zamanın -özellikle de 1960'ların Hong Kong'unun- muhafazakar geleneklerle inşa edilmesine yardımcı olur. İzleyici, eğik görüntüden karakterlerin davranışlarını yöneten kültürel "gösterim kurallarını" (Ekman 1982) çıkarır. Bu davranış normları, yüz ifadesini çok sınırlı bir aralıkla sınırlar; sonuç olarak, ifade yayılımı stratejisi, karakterin duygularını bir beden dili repertuarından ima eder.

Duygular anlatı ortamına da yansır. Fiziksel çevre, basitçe mimetik bir unsur olmaktan ziyade etkileyici bir unsur haline gelir.<sup>6</sup> "The very walls

6. Wong'un manzara çekimlerinin anlatısal olarak ifade edici işlevi, onları Ozu'nun parametrik olarak işlev gören "yastık çekimlerinden" ve Chen Kaige'nin *Sarı Toprak* (1984) filmindeki Chris Berry ve Mary Ann Farquhar'a göre "anlatının gelişimini askıya alan" "boş çekimlerden" ayırır (1994: 90, 108).

*El'deki*] odalar erotik görünüyor" diyor Stanley Kauffmann (2005: 24). Kostümlere ya da dekorlara işlenen canlı renkler, kahramanların duygusal suskunluklarını telafi eder. Acıklı safsata, yüz çekimlerini tamamlayan ya da destekleyen favori bir araç olarak öne çıkar. Yüz maskeleme aynı zamanda sinematografiye ifade görevini yerine getirmesi için daha fazla yük bindirir. Durgun bir kaydırma çekimi, yumuşak bir okşayış gibi yüzeyleri sıyrır. Ayrık kesmeler kaygı, yönelim bozukluğu ya da şok anlarını somutlaştırır. Yüz maskeleme, karakterlerin arzu, melankoli ve yalnızlık duygularını başka ifade kanallarına yönlendirir. Ne soğuk bir şekilde nesnel ne de duygusal olarak doğrudan olan bu yazar stratejisi, duygularla dolu bilişsel bir uyarılma ortaya çıkarır.

Wong'u eleştirenler bu taktikleri tavır olarak değerlendirebilir ama onun rahatsız etme estetiği izleyicinin anlatıyı benimsemesinde çok önemli bir rol oynar. Örneğin *Zamanın Külleri*'ndeki kesik kesik düellolar, net yüz yakın çekimlerini en aza indirerek ve aksiyonun özgüllüğünü bozmak ya da gizlemek için leke hareketi kullanarak izleyicinin karakterleri ayırt etmesini geciktirir. Wong bu aygıtı süreksizlik kurgusu, eğik açılar, kırbaçlı kaydırmalar, hızlı kesmeler, ani figür hareketleri ve ateşli kamera çalışmalarıyla harmanladığında, aksiyonun okunabilirliği yalnızca kısa spazmodik patlamalar halinde ortaya çıkar. Wong'da sık sık olduğu gibi, izleyicinin algısı zorlanır ama tamamen engellenmez; yavaşlatılmış çekimler ve iletişimsel ses, anlaşılabilirliğe hayati yardımlar sağlar. Yine de jestler ve bedenler karmaşası, dövüşün kilit aşamalarını belirsizleştirir; kargaşanın ortasında, üstün kılıç ustasını tanımlamak imkansızdır. Bu tür stratejiler hem gerilimi yoğunlaştırır (örneğin, düellolardan hangisi galip gelecek?) hem de dövüşçünün sersemletici, kırbaç gibi çevikliğini güçlü bir şekilde aktarır. Aksiyonun kilit bilgileri ancak savaşın aniden sona ermesiyle ortaya çıkar.

Brunette'e göre bu sahneler, sinematik üslubun parametrik bir şekilde ön plana çıkarılması anlamına geliyor:

Tüm bunların sonucunda izleyici, anlatı ve nedenselliğin belirli kıvrımlarını bir anlığına unutabilir ve herhangi bir sekanstaki bulanık görüntülerin akışına k e n d i n i kaptırabilir. (2005: 38-39)

Ancak bu tür sekanslardaki görsel eğiklikler dizisi, izleyiciyi algısal ve bilişsel çabaya teşvik etmekten başka bir işe yaramaz. Mesele sadece bir kılıç ustasını diğerinden ayırt etmek istememiz değil, anlatıyı inşa etmemizin bunu yapmamıza bağlı olmasıdır. Bazı izleyiciler kendilerini "bulanık görüntülerin akışına" bırakabilir ama Wong'un rahatsız etme taktikleri buna karşı yaptırım uygular. Sahnelerin eşzamanlı baştan çıkarma ve kışkırtma itiş-çekişi, ikircikli ve dinamik bir görsel anlatıma işaret ediyor. Her halükarda, *Zamanın Külleri* Hong Kong aksiyon sinemasını yöneten resimsel normlardan keskin bir şekilde ayrılır. Bordwell'in belirttiği gibi, bu gelenek "zarif bedeni mizansenin merkezine" koyar ve oyuncunun jestsel netliğini en üst düzeye çıkarmayı amaçlar (2008b:

401). Buna karşın, *Zamanın Külleri* savaşçının bedenini amor-phous bir bulanıklığa indirger.<sup>7</sup> Bu estetik seçim kısmen (ama tamamen değil) Wong'un yüz yakın çekimlerine karşı kararsızlığının bir sonucudur. Yüzlerin çalışılmış bir şekilde maskelenmesi, Wong'u karakter ifadesinin yeni alanlarına iter ve Hong Kong türü hikaye anlatımının görsel normlarını genişletir.<sup>8</sup>

Wong izleyicinin algısını başka hangi yollarla sertleştiriyor? Yöntemlerden biri, dağınık ön planları derinlemesine sahnelemeyle birleştirmektir. *Happy Together*, pencere yazılarının ön planı süslediği, mizansen nakış gibi işlediği ama aynı zamanda uzayın daha uzak bölgelerine sıkışmış figürleri gizlediği bir kompozisyon mecazı sunuyor. Görüntü, görünürlük nişlerini ortaya çıkarır. Yarı sahneleme, benzer şekilde, karakterlerin derin uzayda zar zor görüldüğü dar açıklıklar sunar. Bu aygıt hiçbir yerde, *Düşmüş Melekler*'de Ajan'ın telefonda bir suikast planladığını gösteren bir çekimden daha dolaylı bir şekilde kullanılmaz. Wong, derinlemesine sahneleme, figür hareketi, eğimli el kamerası ve son derece ince bir ön plan diyaframını kısaltılmış bir çekimde harmanlıyor. Çekimin kısıllığı ve algısal engeller sayesinde, izleyicinin derin uzamı işgal eden Ajan'a yalnızca zayıf bir şekilde ulaşmasına izin verilir; üstelik Ajan'ın eliptik diyalogu izleyicinin tüm dikkatini talep eder. Bir kez daha, açık bir resimsel aygıt anlatısal açıdan gereksiz olmaktan çok uzaktır: bu durumda, esrareniz Ajan'ın gizemini güçlendirirken, röntgencilik iması da faaliyetinin gizli doğasının altını çizer.

Derin sahneleme Wong'u telefoto çekime doğru iter ve bulanık ön planların derinlemesine yerleştirilmiş karakterlere tecavüz etmesine izin verir. *Yaban Mersini Gecelerim*'de Wong, kamerayı rutin olarak aksiyon alanının dışında konumlandırır ve böylece uzun lens seçeneğini teşvik eder. Kafenin içinde sahnelenen aksiyon genellikle pencerelerden izlenir; aynı şekilde Wong dış sahneleri de mekânın içinden çeker. Sonuç olarak, rahatsız edici pencere desenleri sık sık kadrage girerek, izleyicinin durgun oyun alanındaki figürlere bakışını bulanık bir şekilde bozar. *In the Mood for Love*'ın çok düzlemli sahnelemesi de benzer şekilde görsel dikkatimizi derinlik düzlemlerini taramaya zorlar. Aynı zamanda, desenli cheongsam'lar ve dekor sadece gözü büyülemekle kalmaz, algısal çabayı da harekete geçirir. *Fallen Angels*, derin sahnelemeyi aşırı geniş açılarla birleştirir. Sonuç, dramatik uzamın ciddi biçimde çarpıtılmasıdır; bu da ön plandaki nesnelerin kenarlarda şişmesine ve keskin bir şekilde uzaklaşan düzlemlere doğru daralmasına neden olur. Bu tür çekimler ön plan ve arka plan düzlemleri arasındaki mesafeleri abartır. Teo'nun da belirttiği gibi, bu

- 
7. Buna karşılık, geleneksel bir filmde yüz performansına öncelik veren *Zamanın Külleri*'nin diyalog sahneleri, insan yüzünü her zaman gizler, engeller veya diğer ifade unsurlarıyla yer değiştirir.
  8. Wong'un Hong Kong sinemasının "netliğini" yeniden ele alması, (yerel ana akım filmler tarafından geleneksel olarak kullanılan temel duygulardan ziyade karmaşık, dağınık, bileşik duygu durumlarını iletme ve ortaya çıkarma eğiliminde olan) duygusal çekicilikler gibi diğer metinsel özelliklere ve etkilere de genelleştirilebilir.

optik çarpıtma anlatı düzeyinde motive edilir. Teo'ya göre Wong, kahramanların uzak yakınlığı için "birbirine yakın ama uzak iki insanın özünü yakalayan" görsel bir karşılık bulur (2005: 86).

Bir de Wong'un açık (boşlukları göstererek) ya da zımnı (boşlukları bastırarak) eliptik kurguya olan düşkünlüğü var. En zorlayıcı olanı, dikkatimizden kaçan elipslerdir. Hong Kong filmleri tipik olarak ton ve aksiyonda çarpıcı değişimlerle sahneleri birbirinden ayırır ama Wong açık sahne işaretlerini bastırır. Bunun yerine, zımnı olarak eliptik kesmeler sahne geçişlerini gizler, *kurguda* ileriye doğru önemli sıçramaları gizler ve izleyiciyi anlama hatalarına sürükler. Anlatının kaçamaklı oyunlarına karşı uyanık olan izleyici, dikkatini karakterlerin kıyafet ve görünümündeki değişiklikler gibi *fabula*'nın ilerleyişini güvenilir bir şekilde ileten şeylere yeniden odaklar.<sup>9</sup> Eleştirmenler bu tür kurgu taktiklerini "tutarsız" olarak tanımlar (örneğin, Tsui 1995: 113), ancak bu filmlerin kendilerinin tutarsız olduğu anlamına gelmez. Gerçekten de süreksizlik kesmesi her filmde bir iç norm olarak ortaya çıkar ve tutarlı bir görsel tasarım ilkesi sağlar. Yarık sahneleme, engellenmiş ön planlar, telefoto çekim, eliptik kesim - bu taktiklerin her biri Wong'un algısal rahatsızlık estetiğine katkıda bulunur. Ancak tüm bu engelleyici unsurlara rağmen, görsel eylem tamamen opak ya da anlaşılabilir değildir. Rahatsızlık estetiği, geciktirici ve okunabilirlik araçlarının hassas bir şekilde müzakere edilmesini gerektirir. Bu dinamik gerilim yine görsel üslup düzeyinde kendini gösterir. Tek bir çekim hem önemli bir eylemi gizleme hem de onu anlaşılır bir şekilde sunma eğilimi gösterebilir. Yüz maskeleme stratejisini bir kez daha düşünün. *Zamanın Küller*'ne gelindiğinde, Wong benim rahatsız et ve yenile şeması olarak adlandıracağım, net bir yüz görüntüsünü geçici olarak maskeledikten sonra yeniden görünür hale getirme yöntemini mükemmelleştirmişti. Temsili bir örnek, kahramanın koçbaşı kulübesinde ortaya çıkar. Burada, sahneleme ve çerçeveleme tamamen iletişimseldir: Ouyang Feng (Leslie Cheung) telefoto orta çekimde önden konumlandırılmıştır. Ekran dışındaki bir figüre hitap ederken, ön plandaki bir perde periyodik olarak kadraja girerek Ouyang'ın yüzünü gizler. (Resimsel ve algısal rahatsızlık yaratmanın yanı sıra, bu gizleme unsuru daha geniş bir anlatısal destekleyiciliğe vurgu yapar; Wong, görünmeyen figürün ters çekimini asla sağlamaz). Wong, karakteristik bir şekilde, geleneksel iletişimsel araçların (ön plan, yakın kadraj) vaat ettiği netliği bozarken, aynı zamanda algısal kavrayışı sağlamak için yeterli iletişimselliği koruyacak bir yol keşfeder. Görsel algı bozulur ama bunun kalıcı bir maliyeti yoktur.

anlatı anlaşılabilirliğine.

9. Buna karşılık Wong, olay örgüsünün kilit anlarını genellikle açık bir üslup gösterisiyle duyurur. *Chungking Express*'te Brigitte Lin'in ilk ve son sahneleri, filmin çatallanan olay örgüsü değişimi gibi dondurulmuş karelerle işaretlenir. *Happy Together*'da da dondurulmuş kareler belirleyici olay örgüsü gelişmelerini işaret eder. *Fallen Angels* ise ikinci olay örgüsünü, filmdeki önceki hiçbir çekime benzemeyen özenli bir uzun çekimle başlatır.

Bordwell, Wong'un bir "bakış estetiği" geliştirdiğini, yan sunum ile nispeten şeffaf görünümüler arasında geçiş yaptığını savunuyor:

Wong, von Sternberg gibi, neredeyse hipnotik bir bakış ile alaycı bir bakış arasında gidip gelir. Manzara çekimleri, karakterlerin uzun yakın çekimleri ... ve bir kalabalığı ya da bir merdiveni takip eden uzun takip çekimleri, seyirciyi yavaş yavaş ortaya çıkan bir gösteriyi incelemeye davet eder. Buna karşın film bizi tersine engellenmiş bir manzarayla ödüllendirecektir. (2011: 178)

Bordwell'e göre, alaycı bakışlar Wong'un utangaç ve çapkın genç aşık hikâyeleri için üslup açısından uygun (182). Bordwell'in polistilistik olarak tanımlandığı bir sinemacının belirtisi olan bu görsel ikilik, Wong'un opaklık ve netlik dinamiğini ilerletir -her ne kadar gösterdiğim gibi, bir bakış bile sinir bozucu bir şekilde bilgilendirici olmayabilir (uzun bir yakın çekime rağmen bir yüzün saç ve gölge tarafından gizlenmesi gibi).

Wong'un görsel estetiğinin ne tamamen opak ne de tamamen bilgilendirici olduğunu iddia ediyorum. Aynı şekilde, hem Hong Kong'un popüler sinemasının doğrudan duygusal getirilerini hem de sanat filminin duygusal "mesafesini" reddeder. Muhaliflerinin iddialarının aksine, Wong'un üslup özellikleri karşılıksız ya da kendini beğenmiş değildir, sanatsal tutarsızlığa ya da postmodern parçalanmaya da tanıklık etmezler. Motive edilmiş bir duygusal stratejisi, Wong'un çekici yüzlerine anlatsal bir önem kazandırır. Dahası, Wong'un görsel stratejileri metinsel tutarsızlığa işaret etmez, tam tersine filmi bütünleştirir, ayrı mekanlara ve olay örgülerine süreklilik kazandırır. Genel görsel tasarım tutarsız değildir ve izleyicinin bilişsel süreçlerini köreltmez. Wong'un filmleri, olasılıklarıyla bizi baştan çıkarsalar bile, rüya gibi translara girmemize izin vermiyor. Bunun yerine, anlatıyı kurgulayışımız önemli ölçüde algısal seçiciliğimize, yani yüzleri ayırt etme, zımnı elipsleri fark etme, kostüm ve görünümdeki değişiklikleri algılama, görüntüleri hızlı okuma, soyut imgelerden (örneğin manzara veya uzuvlar) anlatsal anlam çıkarma ve benzeri becerilerimize bağlıdır. Hikayeyi kavramamızın bu görsel ipuçlarını algılayıp kavramamıza bu kadar sıkı sıkıya bağlı olması, Wong'un görsel tasarımının ve anlatımının ne kadar titizlikle bütünleştirildiğini gösteriyor. O halde, Wong'un görsel taktiklerinin yalnızca yüzeysel olduğu yönündeki suçlama, hedefin çok uzağında kalıyor.

Bu bölümün geri kalanında, tarif ettiğim tekniklerin belirli örnekleri incelenmektedir. *Happy Together* ve *My Blueberry Nights*, auteur'ün bulanıklık estetiğini örnekledikleri ölçüde Wong'un görsel stiline karakteristik özelliklerindendir. Yine de her filmin arkasındaki personel farklıdır: *Happy Together* Chris Doyle tarafından çekilirken, *My Blueberry Nights*'ı Darius Khondji fotoğrafladı. Bununla birlikte, filmlerin ezici benzerlikleri -en azından rahatsız ediciliğin üslupsal baskınlığı ve üslupsal tutarlılık ve genel kompozisyon bütünlüğü göstermeleri- Wong Kar-wai'nin yazar elini ve

William Chang'in (burada yapım tasarımı ve kurgudan sorumlu) organize edici etkisi. Dahası, her iki film de sözde yol filmleridir - ancak göstereceğim gibi, her ikisi de ilerleme kadar durgunlukla da ilgilidir.

### ***Birlikte Mutluyuz***

Kısa bir jenerik sekansı dışında, *Birlikte Mutluyuz*'un açılış aşaması, *Chungking Express* ve *Fallen Angels*'in tempolu ön gösterimlerinden belirgin bir değişimin habercisidir. Chris Doyle'un el kamerası sabitliği hedefler; çekim uzunluğu artar; monokrom ağırbaşlı bir palet sağlar; önceki iki filmin kinetik itici gücünü reddederek normal hareket hüküm sürer; sonuç olarak, *Birlikte Mutluyuz*'un açılış bölümü Wong'un son filmlerinden tamamen daha sakin bir görünüm sergiler ve sonraki filmlerin (*In the Mood for Love*, *2046* ve *The Hand*) görsel kısıtlamasının habercisidir. Eleştirmenler bu ılımlı üslubu Wong'un bir sinemacı olarak giderek "olgunlaşmasına" bağladılar, ancak sessiz kayıt filmin başındaki kahramanların durağanlığını aktarmak için mükemmel bir şekilde uygun. Arjantin'e sürgün edilen ve bozulan arabalarıyla yol kenarına mahkum edilen Ho Po-wing (Leslie Cheung) ve Lai Yiu-fai (Tony Leung Chiu-wai), yön ve amaçtan yoksun bir ilişkiyi zar zor sürdürebilmektedir.

Görsel ton değişse de, yüz maskeleme stratejisi etkinliğini korur ve Wong, kahramanların özelliklerine işaret etmek için yeni yollar bulmak zorundadır. Merkezdeki çift ayrıldığında, suskun Yiu-fai'nin derin izolasyonu görsel düzeyde güçlü bir ifade bulur. Bir Arjantin tango barında, Po-wing pasif bir şekilde bir "numarayı" öper; dışarıdaki sokakta tek başına olan Yiu-fai çifti sadece bir pencereden izleyebilir. Kamerası barın içine yerleştiren Wong, Yiu-fai'yi cam yüzeyden çeker, belirgin bir pencere yazısı kahramanın görüşünü kısmen engeller (Şekil 3.5). Ancak bu yazı gizlemekten daha fazlasını yapar; Yiu-fai'yi uzayın derinliklerine gömer ve barın içinden (ve içerideki sıcak ve samimi havadan) dışlanmasını artırır. Derinlik sahnelemesi ve yazı motifi, Yiu-fai'nin kelimenin tam anlamıyla ve duygusal olarak soğukta bırakıldığı izlenimini pekiştiriyor. Ancak Po-wing, Yiu-fai'den uzaklaşmasından etkilenmemiş gibi görünerek sıcak iç mekanın tadını çıkarır. Sadece dekoratif bir süsleme olmayan pencere yazısı, kameranın iç mekandaki bakış açısıyla birlikte, Yiu-fai'nin duygusal durumunu, evden fiziksel olarak uzaklaşmasının yansıttığı ve şiddetlendirdiği bir tür psikolojik sürgünü etkileyici bir şekilde aktarır. Dahası, *Happy Together*'ın yazı motifi yalnızca belirli yerleri belirlemekle ve rahatsız et-tazele şemasını canlandırmakla kalmaz. *My Blueberry Nights*'ta olduğu gibi, filmin genel tasarımını tanımlayan kompozisyonel bir unsur haline de gelir. Filmin bütünlüğünü destekleyen bu motif, mekanları ve olay örgüsünü motive edici bir biçimde bir araya getirir.

Kahramanın arka plandaki düzlemlerde konumlandırılması onun duygusal izolasyonunu vurgular, ancak diğer görsel teknikler de öyle. Kısa bir sekans çekimi Yiu-fai'nin dairesindeki lambanın yakın çekimiyle başlar; kamera nesneden uzaklaşarak Yiu-fai'yi uzakta, tek başına bulur. Lamba tematik olarak yüklü bir dekor öğesidir; ayrılmış çift için kişisel bir nirvana olan Iguaçu Şelaleleri'ni tasvir eder. Motive edici bir unsur olarak lamba, kahramanların ilişkileri ile benimsedikleri bu cennete ulaşmaları arasındaki figüratif mesafeyi işaret etmek için periyodik olarak yeniden ortaya çıkar. Bu özel çekimde Wong, lamba ve Yiu-fai kadrajı paylaşmasa da ön plan öğesini arka plan öğesi hakkında yorum yapmak için kullanır; kaydırma yapan kamera iki öğeyi yan yana getirmede etkilidir. Wong, diyaloga ya da yüz yakın çekimlerine başvurmadan, Yiu-fai'nin varoluşsal yalnızlığını hissedilir bir şekilde aktarır.

Wong'un filmlerinde bakış açısı (POV) yapısı indirgenerek öznel erişimin önemli bir kaynağı marjinalleştirilir. Bana öyle geliyor ki, bakış ve nesne çekiminden oluşan geleneksel POV yapısı, Wong'un başka yollarla (örneğin, dışavurumcu bir yayılma stratejisiyle) ortaya çıkarmayı tercih ettiği öznel bilgiyi sağlıyor. Wong zaman zaman öznel durumları saklamak ya da muğlaklaştırmak ister, bu nedenle okunaklı bakış çekimi anathema'dır. *Happy Together*'da Wong, POV şemasını Yiu-fai'nin yabancılaşmasını çağrıştıracak şekilde yeniden işler. Po-wing, tango barın girişinde Yiu-fai'nin yanından süzülerek geçer ama onu tanımaz. Po-wing onu fark etmemiş midir? Yoksa bu bir küçümseme mi? Görünürde, Yiu-fai'nin orta yakın çekimi Po-wing'in bakış açısını sağlar. Yiu-fai'nin doğrudan kameraya ve dolayısıyla çıkarımsal olarak Po-wing'e bakması, görüntüyü öznel bir POV çekimi olarak çok çekici kılıyor. Ancak Po-wing'in ters çekimi Yiu-fai'nin bakışının karşılıksız olduğunu ortaya koyuyor ve böylece POV çıkarımımızı doğrulamıyor. Bu yan yana çekimlerin çok etkili bir şekilde kaydettiği şey, Po-wing'in Yiu-fai'nin varlığının periferik olarak farkında olduğu ama onu acımasızca, zalimce reddettiği (daha sonra Po-wing'in eski sevgilisine bir taksinin arka camından baktığı zaman doğrulanan bir çıkarım). Geleneksel POV şemasını revize etmek hem bir üslup normunu hem de izleyicinin algısal alışkanlıklarını sertleştiriyor. Ama aynı zamanda Yiu-fai'nin yalıtılmışlığını, tamamen görsel yollarla, yandan ama güçlü bir şekilde aktarır.

*Birlikte Mutluyuz*, Wong'un filmlerine özgü karakterlerin birbirinin yerine geçtiği bir anlatının izini sürer. Filmin doruk noktasına yaklaşırken, Po-wing daireye geri taşınır ama Yiu-fai gitmiştir. *Chungking Express*'teki Faye ve *Fallen Angels*'taki Agent gibi, özlemini çektiği adamın boş dairesini temizler ve bu eksik figürün rutinlerini benimser. Wong, Po-wing'i Yiu-fai gibi dairede tek başına yaşarken tasvir eder. Ayrıca, artık Yiu-fai yerine Po-wing'in kederle baktığı lamba motifini de yeniden canlandırır. Benmerkezci, umursamaz, narsisist Po-wing için lambanın temsil ettiği ütopya artık imkânsız bir hayaldir. Sadece Yiu-fai şelaleye ulaşacak ve onun yüce manzarasında yıkanacaktır. Yiu-fai'nin yalnızlığı film boyunca canlı bir şekilde tasvir edilmiştir ve doruk noktasında

yalnız kalır. Yine de kapanış görüntüleri coşkuludur-Yiu-fai, canlandırıcı bir hızla ilerleyen hızlı bir trenin (filmin imzası niteliğindeki görsel motif) üzerinde durur. Filmin başındaki ataletin tam aksine, Yiu-fai sonunda heyecan verici bir hareketin içine girmiş, ilerleme kaydetmektedir.

### ***Yaban Mersini Gecelerim***

Tıpkı *Happy Together*'ın geleneksel POV normunu sertleştirmesi gibi, *My Blueberry Nights* da izleyicinin algısal alışkanlıklarını sertleştirmek için ayırık kurgudan yararlanıyor. Atlamalı kesmeler, zımnı üçlemeler ve 180 derece kuralının ihlalleri filmin daha enerjik sekanslarını canlandırıyor. Çekim ölçeği ve açısındaki sert değişimler ayrıştırıcı bir güç taşır, ancak perspektifteki nispeten küçük değişimler bile rahatsız etme gücüne sahiptir. Film, sınırlı bir oyun alanını tercih ederek derin odaktan çok az yararlanıyor; seçilen düzlemler keskinleştirilirken diğerleri odak dışı bırakılıyor. Karakterler nadiren kameraya doğru yürür ya da derinliğe çekilir. Bunun yerine Wong onları oldukları yere perçinliyor ve tipik olarak sersemletici bir şekilde etraflarından dolanıyor. Sıkı yakın çekimler eğik uzun çekimlerle itişip kakışıyor; ters perspektifler uzamsal yönelimimizi bozuyor; ve tek bir eylem, bakış açısındaki ufak değişikliklerin bile dramada önemli açılımlar sağlayabileceğini ima edercesine, birkaç açıdan sunulabiliyor. Nefes kesen kesme hızı sayesinde, izleyici bir sonraki çekim gelmeden önce gelen bilgiyi işlemek için zorlanmalıdır. Sonuç olarak, Wong'un huzursuz görsel anlatımı diyalog sahnelerini canlandırıyor ve izleyicinin gözüyle langırt oynuyor.

*Yaban Mersini Gecelerim*'in kurgu teknikleri algıyı başarılı bir şekilde pürüzlendiriyor, ancak bunlar Wong'un kendine özgü çekim pratiğine de atfedilebilir. Çok kameralı çekimin öncülerinden olan Wong, farklı bakış açıları ve mesafelerden tek bir çekim yapar. Ayrıca, tek bir sahneyi yeni yorumlara tabi tutarak tekrarlanan çekimlere de düşkündür (Chang 2007). Bu çekim protokolleri kesme olasılığını artırır, post prodüksiyon aşamasında seçenekleri çoğaltır ve sonsuz kombinasyonlarla birbirine eklenebilecek çok sayıda çekim ortaya çıkarır. William Chang bu noktaya değinir:

Wong birkaç ana çekim yapmayı seviyor ki bu da bir kurgucu için iyi haber. Onun çekimleri çok akıcıdır -tek başına kullanılabilir, ayrı birimlere ayrılabilir ya da birleştirilebilirler- diğer bazı filmlerdeki katı ve ayrıntılı çekim dökümlerinin aksine. (Lee 2004: 47)

Wong'un prodüksiyon uygulamalarının -çoklu kamera kurulumları, yüksek çekim oranı- *Yaban Mersini Gecelerim*'de sergilenen sık sık bölünen örüntüleri davet ettiğini ancak emretmediğini vurgulamakta fayda var. Diğer yönetmenler çeşitli kamera kurulumlarında ısrar ederken geleneksel devamlılık ilkelerine sıkı sıkıya bağlı kalırlar. Yine de Wong, sahnelerini beklenmedik ölçek ve açı değişimleriyle bu kadar etkili bir şekilde dinamikleştirememiştir

multicam yaklaşımı olmasaydı. Filmin yüzeyindeki algısal zorluklar, kaynağını bu titiz sinemacının çalışma yöntemlerinde bulur. *Benim Yabanmersinli Gecelerim* daha en başından öz-bilinç ve algısal rahatsızlığı içsel üslup normları olarak ilan eder. Filmin açılış evresinde, bu bölümün önceki kısımlarını meşgul eden bir görsel taktik kullanılır: yüzlerin kısmen bloke edilmesi. Genel olarak, bu yinelenen motif, başta yüz yakın çekimi, OTS çekimi ve çekim / ters çekim olmak üzere, uluslararası film üslubunun temel dayanakları olan geleneksel şemaların sertleştirilmesini sağlar. En uç noktada, yüzleri gizleme pratiği neredeyse soyut kompozisyonlar ortaya çıkarır. *My Blueberry Nights*'taki bir OTS çekiminde, Elizabeth en ön planda, çerçevenin kenarına sıkışmış ve odak dışında yer alır; başının arkası, ön tarafta konumlanmış olan aşık polis Arnie'yi (David Strathairn) büyük ölçüde gizler. Anamorfik lensin ürettiği sığ alan derinliği Arnie'yi net bir odakta gösterirken, çerçevenin arka ufkunda bir dizi karanlık ışık dans ediyor. Mizansenin somut özellikleri belirsiz, soyut renk ve ışık desenlerine dönüşür. Bunun gibi kompozisyonlar bizi protagonistlerin kısmi görünümüleriyle kızdırır ama aynı zamanda büyük ölçüde grafik ya da soyut görüntülere duyulan genel bir hayranlığa da işaret eder.

soyut konfigürasyonlar.

Resimsel soyutlamaya yönelik bu eğilim filmin birçok görsel motifinde somutlaşır. Jeremy'nin kafesini süsleyen pencere sanatı, karakterlerin etrafında dolambaçlı bir şekilde dönen parlak renkli kıvrımlar ortaya çıkarır. Dekorun içindeki benekli ışıklar diyalog sahnelerinin romantik tonunu güçlendiriyor. Cesur, doygun renkler motive edici bir hizaya giriyor - kafede, Jeremy'nin mavi gömleği ortamın özelliklerini tamamlıyor (mavi bir sütun ve çerçevenin ön planında uzanan mavi pencere yazıları gibi). Kafenin güvenlik kamerası arızalandığında, tüm görüntü mavi tonlara bürünerek mekanın baskın renk düzenini korur (Şekil 3.6). (Doygun mavi tonlar Andrew Lau'nun *As Tears Go By* ve *Chungking Express* filmlerindeki canlı sinematografisini hatırlatır). *My Blueberry Nights*, zaman zaman, kameranın bir Jaguar'ın kaportası üzerinde gezinen yansıyan şekiller ve renklerle yıkandığı sahnelerde olduğu gibi, tamamen soyut olan görüntüleri ön plana çıkarır. Zengin renkleri ve yapışkan dokuları vurgulayan yaban mersini turtasının aşırı yakın çekimleri de benzer şekilde duyuşsal bir grafik oyununa dönüşür (Şekil 3.7). Saf estetikçilik suçlamasının aksine, soyut imgelerin varlığı, bu tür imgelerin anlatı işlevinden veya anlamdan yoksun olduğu anlamına gelmez. Wong'un estetik programında stil hikâyeye hizmet eder. Opak ya da soyut görüntüler izleyicinin gözünü yorar ama film dramatik netliği estetik bir öncelik haline getirir.

Jeremy'nin kafesindeki pencere yazıları, görünürdeki tüm dekoratifliklerine rağmen, görüntüyü işlemekten daha fazlasını yapar. Wong, *Happy Together*'da olduğundan çok daha fazla, mizansenin bu özelliğini anlatımsal amaçlar için kullanır; yüzleri maskeleyip ortaya çıkararak ve gözü

ilgili aksiyon nişleridir. Ama Wong aynı zamanda bu motifi filmin farklı olay örgülerinde de kullanıyor. Pencere sanatı en çok Jeremy'nin kafesinde göze çarpıyor ama filmin diğer ana olay örgülerinde de karşımıza çıkıyor: Memphis'te geçen ikinci bölümde Travis'in barının pencereleri aydınlatılıyor; Nevada'da geçen alt aksiyonda ise hastane ortamına giriliyor. Bir bütünlük aygıtı oluşturan pencere motifi, yalnızca biçimsel bir süs olarak görülemez; daha ziyade, epizodik olay örgüsü aşamalarını birbirine bağlamaya hizmet eden geniş ölçekli anlatımın bir işlevi olarak ortaya çıkar.

Wong, filmin değişken olay örgüsüne bereketli bir resimsel tutarlılık katar. Her ana mekâna baskın bir renk düzeni atanmıştır. Derin maviler ve yeşiller New York ortamını doyurur; sıcak kırmızılar ve turuncular Memphis ortamına damgasını vurur; altınlar ve bronzlar Nevada ve Vegas'a yayılır. Wong'un cesur renk paleti hem Hong Kong'un popüler sinemasına (Shaw Kardeşler'in 1980'lerdeki John Woo ve Ringo Lam'ın işlerinin yanı sıra Doğu'nun renkli gösterisini hatırlayın) hem de Avrupa sanat sinemasına (Godard, Antonioni ve Bergman'ın bazı filmlerindeki şaşırtıcı renk şemalarını düşünün) borçludur. Bu geleneklerin temsilcileri gibi Wong da film renklerini etkileyici bir şekilde ele alır. *Yaban Mersini Gecelerim*'de, Elizabeth ve Jeremy'nin New York'ta bir sokakta yeniden bir araya gelmelerinde olduğu gibi, arka plan düzlemlerinde parıltıyan renkli ışıklar aksiyona şefkatli, romantik bir nitelik katar. Arnie ayrıldığı karısı tarafından herkesin önünde reddedildiğinde, arkasında parlak kırmızı bir duvar kaynar. Genel olarak, filmin duyulara hitap eden renk tasarımı, dekor ve mekanın ortam özellikleri olarak diegesis tarafından motive edilir. Hikaye dünyasının içinden motive edilen Wong'un doygun renk tasarımı, hikaye ve olay örgüsü için neredeyse gereksizdir.

En soyut kompozisyonlara bile anlatsal bir gerekçe sağlanmış. Jaguar'ın üzerinde kırılan renkli ışıklardan algısal bir büyülenme doğar ama bu çekimlerin amacı tamamen ya da gereksiz yere grafik değildir. Arabanın kendisi anlatsal bir öneme sahiptir - Elizabeth'in yolculuğuna yardımcı olur, karakterin ana hedeflerinden birini temsil eder (Elizabeth araba parası kazanmak için çeşitli işlerde çalışır) ve iki kahramanı (Elizabeth ve Leslie) bir araya getiren bir olay örgüsü aracıdır. Dahası, soyut görüntüler ortaya çıktığında, araç bir kumar bahsindeki imrenilen bahisleri temsil e d e r . Wong'un arabayı duygusal bir şekilde ele alması, nesnenin Elizabeth için taşıdığı cazibeyi aktarmak için tamamen uygundur. Wong'un resimsel soyutlaması, benim dışavurumcu yer değiştirme olarak adlandırdığım şeyin bir örneğidir; yüz maskelemenin (ya da buradaki poker yüzü kumarbazlarda olduğu gibi yüz opaklığının) bir yan ürünü olarak, öznel durumları aktarır ve izleyiciyi aktif çıkarımlar yapmaya sevk eder.

Wong'un diğer filmleri gibi *Benim Yaban Mersini Gecelerim* de güdülenmiş bir duygusallık mantığı izler. Bunu iddia ederek, *My Blueberry Nights*'ta duygusallığın rolünü küçümsemek ya da biçimsel belirginliğin ilginin ayrılmaz bir parçası olduğunu inkar etmek istemiyorum. Filmin duygusallığı gerçekten de

gözü tatmin ediyor. Ama,

Wong'u kötüleyenlerin iddia ettiği gibi görsel üslubu tematik ve anlatısal kaygıların üzerine çıkarmak yerine, Wong üslupsal güzelliğe anlatısal anlamlar ve etkiler yükler. Wong'un saf bir estetikçi olduğunu reddederken, medyumun tamamen üslupçu bir şekilde kullanılmasının Wong'u ya da bu eğilimde olan herhangi bir sinemacıyı mutlaka alçaltacağını iddia etmiyorum. Tamamen stilistik egzersizler, en azından bayatlamış algısal becerileri canlandırma kapasiteleri açısından, doğuştan değerli olabilir. Ancak saf estetikçilik gömleği Wong'a uymuyor. *Benim Yaban Mersini Gecelerim*, süslemeye ayrıcalık tanımaktan çok uzakta, öykü ve üslubun uyumlu bir şekilde bütünleşmesini örnekliyor.

*Yaban Mersini Gecelerim*'de dikkat çekilmesi gereken başka görsel taktikler de var -profil çekimin/ters çekimin yaygınlığı, geniş görüntü formatını ayırt edilebilir bölgelere ayırma eğilimi- ama filmin karmaşık estetiğinin bazı önemli özelliklerini belirtebildiğimi umuyorum. Wong'un sineması favori tekniklere (örneğin, leke hareketi, MTV tarzı kurgu, yabancılaştırıcı uzun çekimler) atıfta bulunarak özetlenemeyeceği gibi, izleyiciyi pasifliğe iten basit bir estetizme de indirgenemez. Wong'un filmlerinin tipik özelliği olan *My Blueberry Nights*, izleyicinin algısını sertleştirir ama bunu bilişsel uyarılma ya da algısal tatmine zarar vermeden yapar.

Bu bölüm, Wong'un estetik programında görsel rahatsızlığın önceliğini ve karakteristik taktiklerinin bir açıklık ve gizleme dinamiğini nasıl canlandırıldığını göstermekle ilgilidir. Bir dizi görsel manevra -örneğin yüz maskeleme, ifadenin yer değiştirmesi, rahatsız et ve yenile şeması- rahatsızlığın üslupsal baskınlığını desteklemek için bir araya gelir. Aynı zamanda, genel bir güdülenmiş duygusallık stratejisi, yüzeysellik izlenimini yalanlar ve izleyiciyi estetik özümseme olasılığıyla kışkırtır. Bu taktiklerin Wong'un eserleri arasındaki tutarlılığı, *In the Mood for Love* gibi meditatif filmlerin Wong'un tekniğinin zaman içinde "olgunlaştığına" tanıklık ettiği yönündeki teleolojik varsayımı nitelendirir; sanki *Chungking Express*'te olduğu gibi film stiline enerjik ifadeleri bir şekilde daha az sofistike ya da teknik olarak daha az başarılıymış gibi. Özetle, Wong hem sağlam hem de esnek bir görsel stil geliştirmiştir. Tekniklerinden bazıları tüm eserlerinde varlığını sürdürürken, diğerleri kullanılmaz hale gelmiştir ama rahatsız etme ilkesi hakimdir. Sonuç olarak, sineması aynı anda hem hızlı hem de incelikli bir üslup imzası taşır.

## 4

## Paralel Yaşamlar

## Yapım Sonrası Olay Örgüsünün Poetikası

Wong'un sinemasında üslubun önemini inceledim, peki ya hikaye? Eleştirmenleri Wong'un filmlerinde olay örgüsünün ihmal edilebilirliğine, hatta yokluğuna ikna eden nedir? Bu temsili ama pek de kapsamlı olmayan örneği düşünün: *Chungking Express* "minimal düzeyde olay örgüsüne sahiptir" (Taubin 2008), "olay örgüsü yapısına karşı esintili bir umursamazlık" sergiler (Cameron 2007); *My Blueberry Nights* "neredeyse hiç var olmayacak kadar buharlı" bir anlatı kurar (Brooke 2008: 74); *Happy Together* "neredeyse olay örgüsüdür" (Elley 1997: 50); *Days of Being Wild* "olaysızdır" (Brunette 2005: 21); ve *As Tears Go By* anlatısal olarak "seyrek"tir" (2). Bu bağlamda, *hikâye anlatımını* Wong'un sinemasında merkezi bir girişim olarak tanımlamak yanlış görünüyor. Yine de belki de bazı eleştirmenler Wong'un öykü ve anlatı normlarıyla ilişkisini, bu normlar ne kadar popüler ya da seyrek olursa olsun, yanlış hesaplıyorlar.

Sorunun bir kısmı kavramsal kesinlikten kaynaklanıyor. Bazı eleştirmenler öykü ile üslup arasında sahte bir antiteze bel bağladıkları gibi, öykü ile karakter arasında da bir karşıtlık varsaymaktadırlar. Bu nedenle, örneğin, "Wong'un tüm filmleri ... [anlatı ivmesinden çok insan ilişkilerinin doğasıyla ilgilenir]" (Davis 2005: 26), *Days of Being Wild* ise "karakterin hikayeye üstün geldiği" bir vakadır (Teo 2005: 35). Bu tür iddialar sezgisel olarak doğru görünebilir, ancak kavramsal olarak daha ince taneli ayrımların kesinliğinden yoksundurlar. Bu bölümün amaçları doğrultusunda, anlatıbilimsel kavramlar olan *fabula* (doğrusal soyut biçimiyle öykü), *syuzhet* (öykü olaylarının belirli bir şekilde çizilmesi) ve *narration* (öykü bilgisinin süregelen bakımı) kavramlarını benimsiyorum. Farklı analiz araçları olarak bu ayrımlar, Wong'un eserlerindeki dağınık, zayıflatılmış ya da var olmayan anlatıların daha spesifik bir şekilde incelenmesini sağlar.

Bu bölüm, hikaye örüntüsünü izleyicinin ilgisini şekillendirmede, bilişsel çabayı teşvik etmede ve duyuşal özümsemeyi dengelemede temel olarak görmektedir. Wong'un filmlerinin karmaşıklığı, hikaye malzemelerine (örneğin, opak ve çelişkili karakterler), olay örgüsü yapısına (örneğin, hikayeyi anlatı kronolojisini belirsiz hale getirecek şekilde deforme etmek) ve anlatıma (örneğin



önemli anlatı gerçeklerini gizlerken her şeyi bilme) görsel düzeyde algısal bozukluklara kadar. Dahası, hikâye anlatımının bazı karmaşık özellikleri Wong'un kendine özgü yapım yöntemlerinde ortaya çıkar. Bu bölüm ayrıca anlatı organizasyonunu filmlerin genel bütünlüğü ve birliğinin ayrılmaz bir bileşeni olarak ele alır. Bu bölümün ilerleyen kısımlarında, eleştirmenlerin öncelikle Wong'un görsel-işitsel tarzının bir vitrini olarak ele aldıkları bir filmde (*Fallen Angels*) anlatının nasıl işlediğini inceliyorum. Burada Wong'un yalnızca filmin duyumsal ses ve görüntü izleri kadar öz bilinçli bir *syuzhet* tasarlamakla kalmadığını, aynı zamanda anlatı stratejilerini karakter ve tema gibi metinsel unsurlara bağlayarak parametrik aşırılık iddialarını savuşturduğunu iddia ediyorum. Filmin yapısının sağladığı "mimari zevk" açıkça diegetik dünyaya ilişkin meseleler tarafından motive edilir.<sup>1</sup>

## Uygulamada Estetik

Wong'un yapım yöntemi, Hong Kong film yapımcılığı için bile alışılmadık ölçüde şans ve deneyi kucaklar. Wong, *In the Mood for Love*'ın tanıtımı sırasında "İnsanlar filmin kendisinden çok film yapma biçimimizle ilgileniyorlar" demiştir (Forte 2000: 23). Gerçekten de ilk bakışta Wong'un kendine özgü film yapım tarzına orantısız bir eleştirel vurgu göze çarpabilir. Ancak filmlerin anlatı mimarisi, Wong'un film pratiği tarzı tarafından bariz bir şekilde şekillendirilmiştir. Bu pratikler iyi biliniyor, ancak burada tekrarlanmaları gerekiyor. Wong 1990'larda tam teşekküllü senaryolar yerine şematik hikaye taslaklarını tercih etti. Geçici senaryolar, karakter tasvirleri ve tür mecazları, önceden senaryo oluşturmanın yerini aldı ve bir olay örgüsü oluşturmak için kabataslak bir şablon sağladı. Wong, ön prodüksiyonda başlıca oyuncularını kendi rolleri ve hikayeleri konusunda bilgilendirir. Her çekim günü, Wong'un aksiyon ve diyaloglarını günler ya da saatler öncesinden tasarladığı iki ya da üç sahnenin geliştirilmesine ve çekilmesine ayrılmıştır. Hong Kong sinemasında post prodüksiyon kurgusu yanlış bir isimdir ve William Chang'ın sahne kurgusu çekim aşamasına eşlik eder. Çekimler tamamlandıktan sonra özenli bir kurgu süreci devam eder. Burada Wong ve Chang, bir olay örgüsü birleşene kadar görüntüleri sayısız kombinasyonda düzenler. Tüm aksiyon sahneleri atılır ve büyük yıldızlar sadece cameo'lara indirgenir. Önemli anlatı açıklamaları final bölümüne itilebilir ya da tamamen ortadan kaldırılabilir. Chang'ın de tanıklık ettiği gibi, olay örgüsü bazen oldukça radikal bir şekilde tekrar tekrar elden geçirilir: "Belirli bir sahnenin nasıl kurgulanması gerektiğine karar vermektense, son sahnenin açılış sahnesi mi yoksa ortadaki sahnenin gerçekten son sahne mi olması gerektiğini tartışmak için daha çok zaman harcıyoruz

1. Bir *fabula*'nın deformasyonunun yarattığı seyir zevkini ifade eden "mimari zevk" ifadesi Murray Smith'e aittir (2001: 156).

ya da yeniden düzenlenir" (McGrath 2001: 160). Anlatının şekli ve yapısı, filmin prodüksiyon programının kötü şöhretli sonlarına kadar tekrar tekrar ince ayardan geçirilir.

Buna post prodüksiyon kurgusu stratejisi diyebiliriz; anlatının temel şekli ancak metodik deneme yanılma yöntemiyle ortaya çıkar. Değişen endüstriyel normlar finansörleri yapım öncesi senaryolar için endişelendirse de, bu yöntem bugün de Wong'un tercih ettiği çalışma yöntemi olmaya devam ediyor. Uluslararası ortak yapım Hong Kong film yapımcılığının merkezine yerleştikçe ve denizaşırı finansörler çoğaldıkça, tüm taraflar arasında paylaşılan tamamlanmış bir senaryo riski azalttı. Deneyimli bir senarist olan Wong, yatırımcılara genişletilmiş hikaye taslakları sunarak uzlaşır, ancak çekim ve post prodüksiyon sırasında hikayeyi revize etmesine izin veren bir uyarıda bulunur (Rayns 2000: 35). Hollywood yıldızlarıyla Amerikan mekanlarında çekilen ve İngilizce sinemaya ilk adım olan *My Blueberry Nights*, Batılı personeli ve sermayeyi çekmek için bir ön yapım senaryosu gerektiriyordu. (Wong senaryoyu Amerikalı romancı Lawrence Block ile birlikte tasarlamıştır.) Yine de Wong, yapımın tüm aşamalarında çağdaş sinemada nadir görülen bir anlatı lisansına sahiptir.

Bazı eleştirmenler Wong'un aleatory pratiğini anlatı tutarsızlığıyla bir tutar. Bu eleştirmenlere göre, yapım sonrası olay örgüsü yalnızca dağınık, ipliksi anlatılarla değil, aynı zamanda "neredeyse köhne" bir öykü tasarımıyla da sonuçlanır (Rohdie 1997: 121). Yine de bu temel varsayım -şansa açık bir çalışma yönteminin kaçınılmaz olarak düzensiz ve dağınık anlatılar ortaya çıkardığı- incelemeye dayanmaz. Yine bu kitabın başka bir yerinde tekrarlanan bir argümana, yani Wong'un filmlerinin biçim ve üslubun her düzeyinde gösterilebilir bir organik birlik mantığı izlediğine odaklanıyoruz. Wong'un görüntülerini birleştirmek filmin kurgucusunun görevi olabilir ama anlatının formaliteleri en başından beri önemli bir husustur. Dolayısıyla Chris Doyle'un *Happy Together* için yazdığı yapım günlüğü, filmin yapısının klasik temellerine olan bağlılığa işaret eder: sinopsis "bu haliyle biraz zayıf görünüyor: birkaç 'motivasyon', çok az belirgin aksiyon, alt olay örgüsü yok" (Doyle ve Rayns 1998: 156). Geleneksel öykü anlatma ilkeleriyle yönetilen Wong'un olay örgüsü hiçbir şekilde çalışma yönteminin ima ettiği kadar kuralsız değildir. Gerçekten de, filmlerin uzun süren kurgu aşaması -ki burada olay örgüsü düzeni üzerinde titizlikle çalışılır- anlatı yapısına gösterilen ince ve kapsayıcı bir dikkatin göstergesidir. Teo (2005) Wong'u "edebi" bir sinemacı olarak nitelendirirken, Wong'un olay örgüsü mimarisine duyduğu derin hayranlıktan başka bir şeye atıfta bulunmaz.

Özetle, filmlerin kendileri yaratımlarının aleatory doğasıyla çelişir. Wong keşif amaçlı çekim pratiklerini ödüllendirirken, Chang'ın gözetimindeki nominal post prodüksiyon aşaması, yaratıcı deneyi biçimsel kısıtlamalara tabi tutarak Aristotelesçi tutarlılık ve birlik ilkelerine açıkça öncelik verir. Wong'un filmleri, tüm kaprisli ve tembel jestlerine rağmen, tasarımın her seviyesinde dikkate değer bir iç bütünlük sergiler. Epizodik olay örgüsü, eliptiklik, cüretkar

Ton değişimleri, tesadüfi karşılaşmalar, tesadüfi olaylar, tekrarlanan eylemler, üst ses anlatımı-Wong Kar-wai'nin hikâye anlatıcılığının imzası bu araçlara kazınmıştır. Bu özelliklerin Wong'un çalışma pratiklerinde ne kadar sağlam temellere dayandığı, önceden hazırlanmış bir senaryodan *yola* çıkan anormal bir vaka -*As Tears Go By*- göz önünde bulundurularak daha iyi anlaşılabilir. Wong'un bu ilk filminin, sonraki çalışmalarının çoğunda kaçınılan bir ön planlamaya dayandığı açıktır.

Filmin bir yerinde, gangster Wah (Andy Lau) rastgele, artık hamile olan eski bir kız arkadaşıyla karşılaşır. Sahne, Wah'ın sağanak yağmurda koşuşturduğu uzaktan bir görüntüyle başlar. Kadraja yaklaştığında, kamera yanlamasına kayarak yakınlarda duran kadını gösterir. Yay çizen kamera durur ve çifti önden iki çekimle çerçeveler. Bu kurgu, karakterlerin yağmurdan kaçarken yaptıkları yapmacık konuşmayı sunar; kadın Wah'a çocuğunun babası olmadığına dair güvence verir. Rahatlayan Wah vedalaşır ve yağmur fırtınasının içine geri döner. Şimdi kamera ilk izlediği yolu tersine çevirir, kadından uzaklaşır ve Wah uzaklara dalarken ilk bakış noktasını geri alır. Kafiyeleli takip çekimleriyle paranteze alınan bu sekans, filmin genel olarak epizodik yapısıyla tutarlı bir biçimsel bütünlük sergiler.

Bu sahne bazı açılardan Wong Kar-wai'nin prototipidir. Şans eseri gelişen aksiyon öykülerine düşkünlük, şiddetli yağmurun acıklı bir safsata olarak kullanılması, türün olay örgüsünün görünüşte tesadüfi aksiyonla kesintiye uğraması, içsel durumların ince imalarla ifade edilmesi (Wong, kadının çocuğunun babalığı konusunda yalan söylüyor olabileceğini ima eder) - tüm bu özellikler Wong sinemasının köşe taşları haline gelmiştir. Yine de sahnenin görsel simetrisi, Wong'un sonraki filmlerinin karakteristiği olmayan bir dereceye kadar ayrıntılı hesaplamaya, hatta belki de storyboard'a ihanet ediyor. Başka bir deyişle, bölümün biçimsel düzgünlüğü, yapım sonrası sahne inşasından ziyade dikkatli bir ön planlamaya işaret eder. Burada, ekonomik çekim ve kamerada kesim yapıldığına dair işaretler var, zira sahnenin görsel bağlantı noktalarının kurgudan önce tasarlandığı aşıkardır. Wong'un bir sonraki filmi *Days of Being Wild*, yönetmenin artık alışlagelmiş film pratiğine doğru kararlı bir kaymaya işaret eder: bir sahnenin birçok doğaçlama varyantını çekmek için deneysel bir tercih. Artık zengin bir görüntü kaynağı, sahne inşası için seçenekleri çoğaltmaktadır ve Wong'un bitmiş sahnenin nasıl yapılandırılacağını önceden varsaymayan spontane çekim yönteminin sağladığı bu olasılıklar fonu, *As Tears Go By*'da bulunan düzgün simetrik sekans türünü etkili bir şekilde bir kenara bırakır.

Ancak Wong'un üretim yöntemi, bir estetik seçeneği daha az olası kıldığı için diğer biçimsel tercihleri teşvik eder. Kısmen montajlı çekimlerden kaynaklanan devamlılık boşlukları sayesinde, eliptiklik artık birincil strateji olarak ortaya çıkıyor. *As Tears Go By*'daki sahne simetrisi net sahne bölünmeleri ve biçimsel incelikler sağlıyorsa, eliptiklik Wong'un duyarlılıklarına daha uygun belirsiz etkiler yaratır. Bir sonraki bölümde tartışacağım gibi, *In the Mood for*'un romantik rol oyunları

*Aşk*, yönelim bozukluğunu büyük ölçüde, ayrı sahneleri neredeyse fark edilmeyecek şekilde birbirine karıştıran eliptik kurguyla kaydeder; ortaya çıkan zamansal belirsizlik, kahramanların görünüşte platonik olan ilişkisini belirsiz kılar. Wong'un prodüksiyon yöntemlerindeki bu erken değişime -önceden senaryo yazımı ve kamerada kesmeden sette kendiliğindenliğe- dikkat çekmek, yalnızca Wong'un genellikle netlik yerine karmaşıklık tercih ettiğini değil, aynı zamanda filmlerinin biçimsel karmaşıklığının kısmen kendine özgü, değişken üretim tarzından kaynaklandığını da hatırlatır. Daha soyut bir teo- rik düzeyde ise, Wong'un film yapımındaki üslupsal değişimi açıklamaya yönelik her girişim, *tarihsel* poetikanın alanı içinde konumlanır; tarihsel olarak belirli bir arka plana karşı süreklilik ve değişim kalıplarını araştırır ve bu kalıplar için nedensel açıklamalar önerir.

Diğer hikaye anlatma stratejileri Wong'un çalışma alışkanlıklarında bir ivme bulur. Yüksek çekim oranı, film boyunca motivasyonel olarak dağıtılabilecek tekrarlanan çekimler sağlar. Bordwell'in de belirttiği gibi, bu tür motifler nedensel bağlantıları gevşeyen bir anlatıya yapısal denge sağlar (2011: 118); üstelik Wong'un filmlerinde, kahramanlar tarafından izi sürülen yalıtılmış rutinleri akla getirir. Benzer şekilde, epizodik olay örgüsü William Chang'ın parçalı kurgu yaklaşımına bir şeyler borçludur. Chang, "Filmi hikayeyi takip eden sıralı bir düzende kesmiyorum," diyor. "Kurguladığım sahneleri *sanki kendi içlerinde bağımsızlarmış gibi* kesiyorum" (McGrath 2001: 160, vurgu eklenmiştir). Bu tür blok blok kurgu, filmlerin epizodik dokusunu keskinleştirir ve muhtemelen Hong Kong sinemasının makara yapım normlarının etkisini ortaya koyar (Bordwell 2011: 175). Dahası, yarı ayrıpık epizotlara t u t a r l l l k ve düzen empoze etme ihtiyacı dış ses anlatımı seçeneğini teşvik eder. Bu aygıtı kötüleyenler onu tembel sinemacının çıkış stratejisi olarak damgalarlar ama Wong tipik olarak dış sesi, tematik yorum ya da karakter önelliği kazandırmak ya da filmin anlatısal karmaşıklığını ve rahatsız etme stratejisini şiddetlendirmek (*Zamanın Çok Sesli Külleri*'nde olduğu gibi) gibi ek anlatı işlevlerini yerine getirmek için yalnızca bağdaşıklıkla ötesine iter. Wong'un yapım yönteminin filmlerinin anlatı ve anlatım özellikleri üzerinde belirleyici bir etkisi olduğunu iddia etmiyorum. Ancak bu yöntemin bu özellikleri bir dereceye kadar açıkladığını, belirli yapısal seçenekleri (eliptiklik, motivik örüntüleme vb.) birincil tartışmaya ittiğini öne sürüyorum.

### ***Fabula, Syuzhet, Anlatım***

Bir kurgunun *fabulası*, genellikle bir ya da daha fazla anlatı kişisi tarafından ya da onların üzerinde canlandırılan bir dizi olaydan oluşur. Meir Sternberg'in işaret ettiği gibi, bir *fabuladan* "her biri kendi zamansal yapısına ve anlatı stratejisine ve dolayısıyla okur üzerinde kendine özgü bir etkiye sahip" sayısız farklı *syuzhet* inşa edilebilir (1978: 9). Belirli bir hikayeyi anlatmanın yolları potansiyel olarak tükenmezdir. Teo, Wong'un *syuzhet* yapılarının izini edebi bir arka plan setine kadar sürmüştür.

uygun bir şekilde çoğulcudur (2005). Ancak Teo, Wong'un *fabl* malzemesi için edebi modellerden de yararlandığını ortaya koyuyor. Örneğin, *In the Mood for Love* Liu Yichang'ın *Intersections* [Duidao] (1972) adlı romanından pasajlar alırken, 2046 aynı yazarın *The Drunkard* (1962) adlı romanına anlatısal ve tematik bir borçludur (126-27). *Zamanın Külleri*, Jin Yong kılıç oyunu destanlarının *wuxia* evrenini diriltir ve yeniden işler (69). *Days of Being Wild* ise karakterizasyonu Manuel Puig'in 1969 tarihli romanı *Heartbreak Tango*'yu örnek alarak kurgular (38). Başka eleştirmenler de başka edebi arka planlar ortaya koymuşlardır. Tony Rayns'e göre *Happy Together*, Arjantin topraklarında yaşanan yıkıcı bir eşcinsel aşkın konusunu Puig'den ödünç alır (2000: 36). Teo Puig'in kahramanını Yuddy'nin atası olarak görürken, Ma karakteri 2046'daki Chow ile ilişkilendirir (2010: 145).

Özellikle Teo'nun araştırması, Wong'un edebi temellük ve imalarının tarihsel ve kültürel genişliğini ustalıkla ortaya koymaktadır. Ancak bu anlatılarda Tennessee Williams'ın Wong'un *fabl* malzemesi üzerindeki, özellikle de karakterizasyon ve ortam düzeylerindeki etkisi neredeyse tamamen göz ardı edilmiştir. Örneğin, *Days of Being Wild* ve 2046'daki ufuk açıcı kuş masalının doğuşunu Williams'ın 1950 tarihli romanı *The Roman Spring of Mrs. Stone* ve 1955 tarihli üç perdelik oyunu *Orpheus Descending*'e (ve Sidney Lumet'in film uyarlaması *The Fugitive Kind*'a [1959]) kadar götürebiliriz. Romanın erkek kahramanı, İtalyan bir çapkın olan Paolo, Williams tarafından ruhsal ıssızlığı "sürüklenme" eğiliminde kendini gösteren kusurlu, "huysuz" bir jigolo olarak tasvir edilen Yuddy ile çarpıcı benzerlikler taşır (1987: 93; 20). Yuddy gibi Paolo da kendi imgesinin esiri olmuştur (Şekil 4.1): bir pasajda "[Bayan Stone'un] Narcissean bakışlarını böldüğü aynadan irkilerek bakar" (66). Ve birkaç Wong kahramanı - özellikle de *Zamanın Külleri*'ndekilerle- acı verici anılar yok etmeye yönelik gerçek olmayan bir arzuyu paylaşır: "Kötü bir anı büyük bir kolaylıktır" (107).<sup>2</sup>

Romanın *Days of Being Wild* ve 2046 ile en açık bağlantısı, sürekli uçmaya mahkûm asi kuş benzetmesidir. "Kuşlardan bahsetmişken," diye sorar Paolo, "rondini'nin bacakları olmadığı ve bu yüzden sürekli havada kaldıkları doğru mu?" (Williams 1987: 56). Williams bu motifi *Orpheus Descending*'de tekrarlar ve "ait" olacak bir yerden yoksun "kaçak bir tür" bireyi çağırıştırır - burada da Yuddy'nin köksüzlüğünün habercisidir. Williams kuş metaforunu erkek kahramanı Val aracılığıyla dile getirir:

Bacakları olmadığı için hiçbir yere konamayan ve tüm hayatını gökyüzünde kanatlarının üzerinde geçirmek zorunda olan bir kuş türü olduğunu biliyor musunuz? ... Bu küçük kuşların hiç bacakları yoktur ve tüm hayatlarını kanatlarının üzerinde geçirirler.

2. Wong kanonundaki diğer örnekler arasında Killer and Charlie (*Fallen Angels*) ve Lulu (2046) sayılabilir. Tipik olarak Wong'un unutkan kahramanları, kendi kendilerini uyuşturmanın bir yolu olarak mutsuz anıları kovmaya çalışırlar; çoğu durumda bu özellik, dünyadan ve onun duygusal sancılarından gerçek olmayan bir geri çekilmeye işaret eder.

ve rüzgarda uyurlar. . . Rüzgarda uyurlar ve ... öldükleri zaman bir kez hariç bu dünyada asla aydınlanmazlar. (1961: 49-50)

Hem *Days of Being Wild* hem de 2046 bu efsaneye başvurur, ancak Wong sadece kendine mal etmenin ötesine geçer. Kuş masalı, karakter özelliklerini ortaya koymanın yanı sıra, otantik varoluşun bir metaforu olarak yazarın uçuş motifini genişletir. Bu açıdan bakıldığında, gökyüzüne uçan kuş miti, *Chungking Express*'in uçak motifıyla benzer bir işlevi paylaşmaktadır. Joseph Campbell'ın ileri sürdüğü gibi, "uçanın uçuşu . . . hayal gücünde yeryüzünden kurtuluş olarak yer alır. Bu, kuşların sembolize ettiği şeyle aynıdır. Kuş, dünyadan kurtuluşun sembolüdür.

Ruhun yeryüzündeki esaretinden kurtulması. Uçak bu oyunu oynar. Şimdi rol" (Campbell ve Moyers 1988: 18). Faye'in hayali gerçeğe dönüştüren Kaliforniya'ya fiili uçuşu, otantik arzudan doğan bir eylemi temsil eder. Ancak Yuddy'nin durumunda, hayatını "rüzgarda" geçirmek yalnızca görünüşte kişisel özgürlüğe işaret eder. Williams'ın masalının keskin bir sonsözünde, bacakları olmayan kuşun ölü doğduğu ortaya çıkar: "Kuş başından beri ölüydü" Yuddy'nin *anagnorisis*'idir. Wong'un Williams'ın halk masalını kullanması, türevsel olmaktan uzak bir şekilde, karakter tasvirlerini ve yazarın temalarını kolaylaştırıyor.

Diğer Wong Kar-wai filmleri Tennessee Williams'ı anımsatan *fabula* malzemesi sunar. Wong, *My Blueberry Nights*'in tiyatro yazarına bir "saygı duruşu" niteliği taşıdığını belirtir (Rayns 2008a: 34). Filmin Memphis bölümünün, Rachel Weisz'in cinselleştirilmiş Güneyli dilberi ile iktidarsız eşi arasındaki aile içi çatışmalarla beslenen sera atmosferi, Williams'ın melodramlarını oldukça çağırıştırır.<sup>3</sup> Bir de *Chungking Express*'te Brigitte Lin'in canlandırdığı uyuşturucu kaçakçısı vardır. Wong'a göre, Lin'in kahramanı için ilk prototip, Vivien Leigh'in *A Streetcar Named Desire*'daki (Elia Kazan, 1951) Blanche DuBois'sıydı. Son tahlilde, Williams'ın Wong üzerindeki etkisi şaşırtıcı olmamalıdır: Bu en Amerikalı drama yazarı, ABD sineması ve kültüründen etkilenen sinefil bir sinemacı için karşı konulmaz bir çekiciliğe sahiptir. Wong, eserleri boyunca hem Hollywood sinemasını hem de Amerikan ikonografisini benimser ve filmleri boyunca bu Amerikan etkisinin hammaddelerini bir örtü gibi örter.<sup>4</sup>

Şimdiye kadar Wong'un narsist ve amaçsız kahramanları tercih ettiğini belirttim. Karakterizasyonun başka hangi özellikleri *fabula* olaylarını belirler? En genel anlamda, Wong'un karakterleri hem açık ve net hedef yönelimini

3. *My Blueberry Nights*'a eşlik eden ilginç bir film de Ethan Hawke'ın *The Hottest State*'dir (2006). Her iki film de Tennessee Williams'ı ve yol filmi türünü (trenleri ve arabaları temel motifler olarak kullanır) çağırıştırır ve müzik parçasında Cat Powers ve Norah Jones'u ön plana çıkarır.

4. Bazı eleştirmenler bir başka Amerikalı yazarın, Raymond Chandler'ın Wong üzerindeki etkisine dikkat çekmiştir. Chandler'ın kurgusunun Wong'un *fabllarına* olduğu kadar *synzhetlerine* de nüfuz ettiğini ekleyebilirim. Örneğin 2046'da Chow, Bay Wang'ın en küçüğü cinsel açıdan erken gelişmiş olan iki kızına karşı duygularını müzakere etmek zorundadır; bu durum Chandler'ın *Büyük Uykusu*'nda (1939) da paralel bir şekilde anlatılır.

Hollywood kahramanı ve sanat filmi kahramanının kayıtsız pasifliği. Sanat filmi ajanının aksine, Wong'un kahramanı hedefler tasarlar, ancak bu hedef oluşumu çelişkili ve hatta olumsuz eylem planlarından oluşur. Böylece gelecekteki alternatifler hakkında tereddütlü karakterler buluruz. Gerçekten de, başkahraman genellikle çatallanan yolların önünde secde eder, değişimi hızlandırmaya isteksizdir. *In the Mood for Love*'ın, olumsuz hedefler belirtmekten çok amaca yönelik hedefler tanımlayan kahramanlarını ele alalım. "Biz [eşlerimiz] gibi olmayacağız," diyorlar, tek eşliliklerinde kararlılar. Burada, amaca yönelik hedef yönelimi yerini kararlı bir şekilde takip edilmeyecek bir eylem tarzına bırakıyor. Aynı zamanda izleyici, kahramanlar tarafından büyük ölçüde bastırılan romantik birlikteliğe yönelik antitetik -ve daha "otantik"- bir arzuyu çıkarsamaya yönlendirilir. Filmin anlatısal geleceği böylece kahramanların harekete *geçmeme* çabasına dayanır ve Wong, izleyicinin genel beklentileri (yani romantik kahramanlar birleşecektir) ile kahramanların olumsuz ve çelişkili arzuları arasındaki çatışmadan dikkate değer bir gerilim yaratır.

Klasik kahraman birbiriyle uyumlu hedefler peşinde koşarken, Wong'un karakterleri birbiriyle uyumsuz hedefler tasarlar. Hem Chow'un hem de Su'nun sahip olduğu birbirini dışlayan arzular, melodram türüne özgü duygusal yoğunluğu ortaya çıkarır. *Chungking Express*'te, Faye'in üstü kapalı bir şekilde ifade ettiği Amerika Birleşik Devletleri'ne göç etme hedefi, romantik evcilleşme arzusunu 663 ile karıştırır. *As Tears Go By*'de Andy Lau'nun gönülsüz gangsteri bölünmüş sadakatlerle kuşatılmıştır. Karakteristik olarak, Wong *fablını* kendi arzularıyla savaşılan içsel çatışmalı ajanlarla doldurur. Hedefler konusunda ikircikli davranmak, kahramanların amaca yönelik eylemlerini geciktirir - dolayısıyla Wong'un anlatılarıyla özdeşleşen *temps morts* ve *longueurs*.

Alternatif olarak, görünüşte büyük hedefler, olay örgüsünü beklenmedik yollara saptırarak başarısızlığa uğrar. *Fallen Angels*'da Charlie'nin histerik bir şekilde Blondie'yi arayışı hiçbir zaman sonuç vermez, odak noktası bulunması zor sarışından Charlie ve dilsiz Ho'nun romantik uyumsuzluğuna kayar. *Days of Being Wild*'da ise Yuddy'nin öz annesiyle uzlaşma hedefi etkili bir şekilde ortadan kalkar ve Bordwell'in de belirttiği gibi film, anlatı odağını Yuddy'nin eylemlerinden etkilenen karakterlerin oluşturduğu tesadüfi ağa kaydırır (2008b: 220). Dahası, Yuddy'nin amacının buharlaşması, karakterin kendini inkar ettiğini gösterir - annesi tarafından reddedilen Yuddy, kişisel gururu için amaçlı hedef arayışını feda eder. Wong'un filmlerinde değişmez bir şekilde, kahramanların faaliyeti ya da hareketsizliği, herhangi bir anda kendi gerçek arzularını kabul etme kapasitelerinden kaynaklanır. Teo (2005: 88-89) bu kahramanları "patolojik" olarak nitelendirir, ancak alternatif olarak gerçek olmayan varoluş biçimleriyle boğuşuyor olarak da algılanabilirler - bir sonraki bölümde detaylandıracağım bir nokta. Kaçınılmaz olarak, Wong'un çatışmalı karakterleri farklı eylem çizgilerini motive eder. Klasik ve sanat sineması karakterizasyon normları arasında bir noktada yer alan Wong'un

kahramanları

hedef odaklı faillerdir, ancak psikolojik karmaşıklıkları felce neden olur. Bunun sonucu, *fabula*'nın "olaylılığını" ve öngörülebilirliğini zayıflatan bir tür durağanlıktır.

Her şeyden önce, Wong'un karakterleri otantik varoluşun uçurumunda tereddüt eder ve kahramanlarını otantik olmayan yollara saptıkları için azarlar. Bu karakterler tekrar tekrar kendilerini inkâr ederek geri çekilirler; gerçek arzu ve duygularını bastırabilir, kendilerini toplumdan dışlayabilir, özgür bireyler olarak kendi eylemliliklerini reddedebilir, kişisel sorumluluktan kaçabilir ve amaçlı eylemin yerine yanlış bir şekilde "kaderi" koyabilirler. Örneğin 2046'da Chow, Siyah Örümcek'i kendisine Singapur'da eşlik etmesi için davet eder. Kadın kahraman kararını bir kart oyununa yatırır ve görünüşe göre geleceğini kadere teslim eder. Ancak Siyah Örümcek'in ası çekmesi kaçınılmaz bir sonuçtur; mağlup Chow'un dış sesle belirttiği gibi, "Beni reddetmenin dolaylı bir yolunu buldu." Bu tür dolaylı ve kaçamak numaralar, Wong'un kendi hareket etme kapasitelerini inkâr ederek değişimden geri çekilen kahramanlarının tipik bir özelliğidir. Dahası, sosyal karşılaşmalardan geri çekilmeleri, *Fallen Angels*'ta Killer'ın Agent'ı bir müzik kutusu şarkısı aracılığıyla terk etmesinde olduğu gibi, genellikle dolambaçlı etkileşim yöntemlerine yol açar. İflah olmaz derecede sahici olmayan kahramanın karşısına Wong, sahici değişim potansiyeline sahip karakterler koyar. *Chungking Express*'in *syuzhet*'i ortaya çıktıkça Faye ve 633'ün daha otantik yaşamaya başladıklarını, amaçlı eylem ve kişisel iletişimi gerçekleştirdiklerini zaten tartışmıştım. O halde otantiklik teması, Wong'un *fabula* malzemesinin kilit bir bileşenidir.

Wong'un kahramanları farklı derecelerde özgünlük barındırdıkları gibi, romantizme karşı da zıt tutumlar sergilerler. Ancak romantik aşk konusunda ister fanatik ister uçarı olsun, Wong'un tüm karakterleri yoğun duygularla kavrulur. Wong zaman zaman bu figürleri duysal özellikleriyle sınırlandırır; fiziksel duyum fazlalığı ya da eksikliğine sahiptirler. Görme (*Ashes of Time*'daki kör kılıç ustası), ses (*Fallen Angels*'daki Ho) ya da dokunma (*Happy Together*'ın bazı bölümlerindeki Po-wing, 2046'daki tartışmalı Black Spider) duyularından yoksun olabilirler. Tersine, duyuları anormal derecede keskin olabilir (*Happy Together*'da Chang'in işitsel algılaması, *The Hand*'de Zhang'in dokunsallığı). Her durumda, bu karakterler bir şeyleri keskin bir şekilde hissederek -görünürde zaptedilemez ana karakter bile zaman zaman içten duyguları "sızdırır" (*Days of Being Wild*'daki Yuddy'yi ya da *Fallen Angels*'daki Killer'ı düşünün). Bu şekilde anlaşıldığında, Wong'un duygulu prodüksiyon tasarımı ve kaynak müzikle yaldızlanmış, duygusal açıdan zengin diegesis'i, son derece duygusal aktörlerin içsel durumlarını somutlaştırır. Dolayısıyla, Wong'un sinemasında psikolojik nedensellik yalnızca aksiyon çizgilerini başlatmakla kalmaz, aynı zamanda duygusal bir amaç da güder.

Elbette *fabula* sadece karakterlerden oluşmaz. Ancak bu beni daha önce de bahsettiğim karakter-öykü ikiliğine getiriyor. İma ettiğim gibi, anlatı ve onun içinde yer alan karakterler işlevsel olarak ayrılmaz bir bütündür.

Karakter ve öyküyü kutuplaştırmak, karakter ve öykü arasındaki ilişkide ısrar etmekten daha iyi bir şey değildir.

hikâye ve üslup arasında keskin kenarlı bir ayrım vardır. Wong'un hikâye anlatma tarzında karakter hikâyedir. Dolayısıyla bu, "hiçbir şeyin olmadığı" kurguları tanımlamaktan uzaktır (Brunette 2005: 97). Aksine, Faye (*Chungking Express*), Lai Yiu-fai (*Happy Together*) ya da Elizabeth (*My Blueberry Nights*) tarafından izlenen psikolojik değişim yayları, Wong'un terimleriyle, önemli *fabula* olayları oluşturur. Wong'un izleyicisi, dramatik çatışmadan ziyade kademeli karakter değişiminin temel anlatı eylemini oluşturduğu, görünüşte klasik olmayan bir dramaturjiye alışmak zorundadır. Bu çerçevede, Hollywood filmlerinin tercih ettiği cesur dramatik doruk noktası, duvardaki bir yarığa fısıldamak kadar incelikli bir eylemde güçlü bir alternatif bulabilir.

*Fabula'yı* hangi organizasyon ilkeleri yönetir? Wong'un *syuzhet* yapıları tipik olarak epizodik ilkelere bağlıdır. (Bordwell, Wong'un epizodik biçiminin, eylem bloklarının bir film makarasının uzunluğuyla ilişkilendirildiği yerel bir makara makara çizme geleneğinden kaynaklandığını öne sürmüştür [2008b: 104]). Yeni bir eylem birimi *fabula*'nın kronolojisinde ileri ya da geri atlamak için bir fırsat olabilir. *Syuzhet* farklı eylem çizgilerini bir araya getirerek eşzamanlı paralellik (her bir olay örgüsünün *fabula* ya da *syuzhet* terimlerinde ya da her ikisinde eşzamanlı olarak gerçekleştiği anlaşılır) ya da ardışık paralellik (bir olay örgüsünün *fabula*, *syuzhet* ya da her ikisi düzeyinde diğerinden önce geldiği anlaşılır) yaratabilir.<sup>5</sup> Yan yana gelen olay örgüleri kafiyeleli durumları ve karakter yakınlıklarını ortaya çıkarırken, yakınlaşan olay örgüleri tanıdıkların ve yabancıların iç içe geçmiş kaderlerini açığa çıkarır. Wong'un çok kahramanlı olay örgülerinde, karakterler arasındaki karşılaşmalar tipik olarak, tüm ana karakterler potansiyel çiftler ya da müttefikler olarak tartılana kadar sırayla gelişir. Son olarak, Richard Rushton'ın gözlemlediği gibi, Wong'un filmleri başladıkları gibi biter, in medias res (2012: 145).

Daha geniş bir düzeyde, Wong karmaşık hikaye anlatımına yönelik çağdaş modanın hem bir temsilcisi hem de başlıca taşıyıcısı olmuştur. Bu bağlamda filmleri arasında en önemlisi, üretkar *syuzhet'i* klasik yapının bazı standart ilkelerine karşı gelen *Chungking Express*'tir. *Chungking Ekspresi* yerel yapım normlarına ne kadar borçlu olsa da, film aynı zamanda Avrupa sanat filmi olay örgüsünün de izlerini taşır. Olay örgüsü düzeyinde, *Chungking Ekspresi* iki öyküsünü ardışık olarak düzenler ve olay örgüsünü iç içe geçirme seçeneğinden kaçınır. İlk öykünün yer değiştirmesiyle ilgi odağında beklenmedik bir kayma meydana gelir; bu, Antonioni'nin *L'avventura*'sını (1960) anımsatan geç gelen bir olaydır. Wong'un *syuzhet* yapısı *L'avventura*'dan bile daha radikaldir, çünkü 2. Bölüm'ün ortaya çıkan kahramanları, ikinci öykü ilkinin yerini almadan önce neredeyse hiç tanıtılmamıştır. Yine de Curtis K. Tsui ve diğerlerinin belirttiği gibi, filmin ikinci öyküsünün başlıca aktörleri, *syuzhet* Bölüm 2'yi başlatmadan önce kısaca görünür (1995: 113). Kısa bir kesit bize Tony Leung'un görev başındaki polisini ve bir

5. Çağdaş sinemadaki bu biçimsel seçeneklerin ayrıntılı tartışması için bakınız Smith (2001) ve Bordwell (2008b: 99).

Tek bir uzun plan, Faye'in sarışın kadını bir mağazanın önünden geçişini gösterir. Ma'ya göre bu taktik, iki hikâyenin "aslında eşzamanlı olarak gerçekleştiğini" öne sürer (2010: 130). *Chungking Express* bu noktada muğlak kalır - Ma'nın iddia ettiği gibi, hikâyeleri *fabula* düzeyinde eşzamanlı ve *syuzhet* düzeyinde ardışık olabilir; ya da ilk bakışta görüldüğü gibi, eylem hem *fabula* hem de *syuzhet* düzeylerinde ardışık olabilir. Önemli olan nokta, Wong'un bizi karşı-olgusal alternatiflerle donatıp, bulmaca-film izleyicisini tekrar tekrar izlemeye zorlayan türden zımnî anlatı belirsizlikleri tasarlamasıdır.

Faye ve 633'ün ilk bakışları, gelecekteki olay örgüsü değişiminin habercisi olabilir, ancak bu oldukça dolaylı bir düzenin habercisidir. Yine, Avrupa sanat sineması bir emsal sunar: Antonioni'nin *Yolcu* (1975) filminde Jack Nicholson, Maria Schneider'ı dramada kilit bir figür olarak ortaya çıkmadan çok önce geçici olarak görür. *The Passenger*'da olduğu gibi, *Chungking Express* de baş karakterleri filme dolaylı ve nedensiz bir şekilde dahil eder -ilk tanıtıldıklarında, Faye ve 633 ne nedensel olarak motive olmuşlardır (*syuzhet* eyleminden vazgeçerek) ne de nedensel olarak motive olmuşlardır (gelecekteki eylem için). Bu taktik ancak geçmişe bakıldığında bağlayıcı bir araç olarak öne çıkar. Dahası, okunaklı karakter ayrımı ve öncelik etkisi gibi klasik ilkeler -ki bunlara dayanarak failler hakkında ilk yargılara varırız- yalnızca geriye dönük olarak, tekrar izlemelerde işlerlik kazanır. Wong, sanat filmi geleneğinde, anlatısal açıklamayı hazırlıksız bir şekilde ele alır, öncelik etkisini erteler ve somut önbelirtilerden kaynaklanabilecek gerilimden vazgeçer. Aynı zamanda, -her ne kadar belirsiz olsa da- önceden haber verme taktiği, bölümleri organik bir bütün halinde birbirine bağlayan biçimsel uyumla ilgili kapsayıcı bir kaygıyı ortaya koyar.

Wong, 2046'da öncelik etkisini bulmaca filminin yanlış yönlendirmesine maruz bırakır. 2046'daki karakterizasyon, dünya ötesi kimliğe dayanır; romancı Chow, Tak'ı fütüristik muadili olarak icat eder; bu, *syuzhet* ve anlatının başlangıçta bastırdığı bir *fabula* durumudur. Sonuç olarak, izleyici Chow ve Tak'ı ayrı özneler olarak bireyselleştirir. Anlatımın yanlış yönlendirmesi, *syuzhet* yapısına (*fabulayı* kronolojik olarak yeniden düzenler, böylece 2046 başlangıçta Chow tarafından hayal edilen değil, özerk bir dünya gibi görünür) ve anlatıma (Chow ve Tak'ı fiziksel olarak farklı figürler olarak sunar) dayanır. İkinci gambit, psikologların "kişi şeması" olarak adlandırdıkları bir film izleme ve gündelik algı normundan yararlanır - farklı insan bedenlerini tanıdığımız, bireyselleştirdiğimiz ve onlara ayrı özellikler atfettiğimiz bir sezgisel (M. Smith 1995: 20-24). Karşı konulamaz metinsel ipuçları böylece gündelik algı ve biliş alışkanlıklarını tetikleyerek izleyiciyi Chow ve Tak'ı tamamen farklı figürler olarak ayırt etmeye sevk eder. Dahası, Wong'un anlatı stratejisi yalnızca sanat filmi karmaşıklığını çağrıştırmakla kalmaz, 2046'yı modern bulmaca filmi trendine de benzetir. *Dövüş Kulübü* (1999) ve *Gizli Pencere* (2004), anlatı sürprizini izleyicinin tek bir kahramanı iki ayrı kişi olarak ayırt etmesine dayandırır. Dahası, bu filmlerin her birinde

Bireyselleştirilmiş figürler (Tak, Tyler Durgen, Shooter) öykü dünyası içinde tamamen yanıltıcıdır. *Syuzhet* ve anlatım, en azından öncelik etkisi bizi yanlış çıkarımsal yollara sürükleyene kadar, bu figürlerin zayıf ontolojisini gizler. Gerçekten de, *2046*'da tüm fütüristik evrenin sentetik, tamamen hayali bir alan olduğu ancak gecikmeli olarak ortaya çıkar. Genel olarak bulmaca filmlerinde olduğu gibi, *2046* da gecikmeli bir açıklama stratejisi benimser. Wong, dramayı anlamak için uygun olan izleme stratejilerini, bizi erken dönem *syuzhet* eylemine dair anlayışımızı zihinsel olarak gözden geçirmeye zorlayacak şekilde gecikmeli olarak ortaya koyar.

Wong'un *fabula*'sı epizotlar halinde ilerliyorsa, filmlerinin parçalı yapısı ulusötesi bir şehrin kültürel parçalanmışlığına işaret eder -bazı postmodernist ve kültüralist eleştirmenlerin yukarıdan aşağıya varsayımı budur (Teo 2005:

75). Ancak Bordwell'in gösterdiği gibi, epizodik olay örgüsü bir filmin yapısı, dokusu ve izleyici etkinliği üzerinde daha dolaysız etkiler yaratır (2011: 114-26).<sup>6</sup> Örneğin epizotlardan oluşan bir olay örgüsü "tonal kırılmalara" yol açabilir (117). Bu eğilim Hong Kong filmlerine nüfuz eder, ancak tonal dalgalanmalar rahatsızlık estetiği kuran bir film yapımcısı için özel bir çekiciliğe sahiptir. O halde Wong'un filmlerinin tonal vitesleri aniden değiştirme eğiliminde olması şaşırtıcı değildir. Tonal kırılmalar acemi seyirciyi rahatsız edebilir ve merak hipotezlerini tetikleyebilir, ancak sanat filmiyle özdeşleştirilen duygusal "mesafeyi" varsaymak gerekmez. Aksine, tonal kontrpuan, Wong'un güçlü seyirci duygularını ortaya çıkardığı bir başka dolaylı araç olarak kavranabilir. Bir bölümün duygusal tonu, bir sonrakinin zıt tonunu canlı bir şekilde ortaya koyabilir. Ed Tan'ın önerdiği gibi, yan yana gelen duygusal tonlar "bu sahnelerin her birinde optimum bir duygu çağırışına yol açabilir" (1996: 62). Wong hem Hollywood sinemasının açık duygusallığını hem de sanat sinemasının nesnel kopukluğunu reddeder. Epizodik olay örgüsü, sıkı nedensel bağlantıların yerine tesadüfi olayları koyar (Bordwell 2011: 116). Wong burada da şans ve tesadüfün temel araçlar olduğu Hollywood melodramı ile Avrupa sanat filminin kesiştiği noktada gezinir. Ancak daha yakın bağlamlar da vardır, en azından 1930'ların yerli "medeni oyunu" ve yirminci yüzyılın başlarındaki kelebek kurgusu. Wong birçok filmde tesadüfi karşılaşmaları önemli bir yapısal aygıtla dönüştürür ama aynı zamanda karakterler hakkında yorum yapmak için de kullanır. Hollywood melodramlarında bulunan *deus ex machina* yerine, Wong'un filmleri tesadüfi olayları daha sıradan şekillerde sunarak kahramanlarının karşılaştığı kararları vurgular. *As Tears Go By*'de Wah ile eski sevgilisi Mabel arasındaki tesadüfi karşılaşmayı hatırlayın. Mabel'in ilerlemiş hamileliği, Wah'ın üçlü çeteye bağlılık uğruna vazgeçtiği olumlu yolu temsil eder.<sup>7</sup> Film tekrar tekrar Wah'ın

6. Wong'un epizodik olay örgüsüne olan düşkünlüğü, kısa film formatına (örneğin, portmanteau filmi *Eros*'a [2004] katkısı olan *The Hand*) ve kısa reklam filmlerine (örneğin, BMW reklamı *The Hire*'da [2001] sekiz dakikalık bir bölüm olan *The Follow*) olan yakınlığını da açıklayabilir.

7. İlginç bir şekilde -ve muhtemelen tesadüfî olmayan bir *şekilde-Infernal Affairs* (2002) de benzer bir tesadüfî karşılaşma sunar; Tony Leung'un canlandırdığı gizli polis, eski sevgiliyle karşılaşır

yanlış seçimler yapar. Wah'ın ölümcül şekilde yaralandığı doruk noktasında, anlatı seçilmeyen olumlu yolu doğrular. Wong burada, hem bir karakterin öznel hafızasına işaret eden hem de söz konusu figür için acıma duygusu uyandıran, geçmişe dönük bir aksiyon patlaması olan hüznü geriye dönüş olarak adlandırılabilir, yinelenen bir anlatım aygıtı kullanır.<sup>8</sup> Wah'ın Ngor'la romantik yakınlaşmasının kısa bir tekrarı, izleyiciye artık geri dönülmez bir şekilde ona kapalı olan çatallı bir yolu hatırlatır. Wah'ın Mabel ile tesadüfen karşılaşması, filmin son zamanlarda suç hikayesi tarafından bir kenara itilen romantik olay örgüsünü yeniden canlandırır. Daha genel olarak, şans ve tesadüf epizodik olay örgüsünün sağlamlığını artırarak *syuzhet*'in ana bölümlerini birbirine bağlar. Son olarak, şans olayı anlatının öngörülebilirliğini geciktirebilir. *Düşmüş Melekler*'de suikastçı son katliamını gerçekleştirdiği yerden otobüsle kaçır. Otobüste tesadüfen, kiralık katilin eski sınıf arkadaşı Hoi de vardır. Wong bu sekansı komedi tonlarıyla süsleyerek, sadece bir önceki şiddet dolu bölümle ton farklılığı yaratmakla kalmaz, aynı zamanda devam eden anlatının öngörülebilirliğini de engeller. Bu uyumsuz tesadüfi karşılaşma, alışlagelmiş gangster olay örgüsünün genel bir yorumunu beklemememiz konusunda bizi uyarıyor.

Sahnedan sahneye sıkı nedensel bağlantılardan yoksun olan epizodik olay örgüsü öngörülemezliği besler (Bordwell 2011: 117). Ancak Ma'ya göre, *In the Mood for Love* ve *2046*'nın *syuzhets*'leri "kaçınılmazlık niteliği kazanarak" "hiper-öngörülebilirliğe" yönelir (2010: 139). Ma'nın iddiasının nitelendirilmesi gerekir. Ma'nın burada fark ettiği şey, aslında Wong'un olay örgüsünün altında yatan düzenlilik. Yine de, düzenli olay örgüsü izleyicinin anlatı sonuçlarını tahmin etmesini sağlıyorsa, bunu yalnızca kademeli olarak, adım adım yapar. *Fallen Angels*'ın izleyicisi Ho Chi Moo ve Charlie'nin anlatısal kapanışı sağlayacağını varsayabilir, ancak bu varsayım ancak *syuzhet*'in çiftleri sistematik olarak karıştırdığının farkına vardığımızda bir araya gelir. Buna karşın, Wong bazı durumlarda öngörülebilirliği aktif bir şekilde reddediyor gibidir. Gerçekten de, bulmaca filmlerinin tercih ettiği geciktirici gerilim türünü sık sık benimser. *Syuzhet*'nin *fabula* olaylarını kronolojik olarak deforme etmesi, geçici boşluklar açması, karşılıklı olarak uyumsuz hipotezler ortaya atması, şans olaylarını öne çıkarması ve gecikmeli teşhir eğilimi - tüm bu yollarla *syuzhet* ve anlatı öngörülebilir hikayeyi saptırır

---

ve başka bir ilişkiden olan kızı. (Filmin yardımcı yönetmeni Andrew Lau, *As Tears Go By*'in görüntü yönetmeni olarak görev yapmıştır). Wong'un sekansında olduğu gibi, reddedilen kadının poker surati, erkek kahramanın çocuğunun babası olduğunu ima eder ve böylece kahraman tarafından takip edilmeyen kişisel yolun kayıplarına ağırlık verir. Wong'un sekansı François Truffaut'nun *Baisers volés* [*Çalıntı Öpücükler*] (1968) filmindeki bir sahneyi de hatırlatır. Modernist sanat filmlerine özgü tesadüfi bir olayda, kaygısız Antoine Doinel (Jean-Pierre Léaud) artık bir anne olan eski kız arkadaşıyla karşılaşır. Truffaut bu sahneyi hem Antoine'ın olgunlaşmamışlığını hem de titizlikle kaçındığı görece istikrarlı -ancak geleneksel- yaşam tarzını aktarmak için kullanır.

8. Kör Kılıç Ustası'nın *Zamanın Külleri'ndeki* Şeftali Çiçeği anısı ve *Birlikte Muthuyuz*'da Lai Yiu-fai ile Ho Po-wing arasında geçen şehvetli tangonun uzun süreli tekrarı, hüznü geriye

dönüşün diğer örnekleridir. Bu gibi durumlarda, geriye dönüş, takip edilmiş olsalardı kahramanın içinde bulunduğu vahim durumu önleyebilecekken vazgeçilen eylemler için ağıt yakar.

Sonuçlar. *In the Mood for Love* örneğinde, öngörülebilirlik (bir sonraki bölümde göstermeyi amaçladığım gibi) kasıtlı olarak bastırıcı ve yanıltıcı bir anlatımla daha da engellenir. Tıpkı tonal kırılmaların bilişsel merakı tetiklemesi gibi (uyumsuz olay örgüsünü birbirine bağlayan mantık nedir?), öngörülemeyen olay örgüsü ilerleyişi de gerilim hipotezlerini davet eder (hikaye nereye gidiyor?). Wong'un epizodik *syuzhet'i*, filmlerinin bilişsel zorluğunda temel bir bileşen olarak ortaya çıkar.

Bilişsel karmaşıklık her şeyden önce filmlerin anlatımında ortaya çıkar. Karmaşık bir şekilde organize edilmiş olay örgüsü, işaretlenmemiş üç noktalar, geri dönüşler içinde geri dönüşler, belirsiz bakış açıları, gizemli ara başlıklar ve çok sesli dış ses sayesinde daha da zorlu hale geliyor. Anlatımın görünürdeki her şeyi bilme yetisine rağmen *-Zamanın Külleri* ve *2046*'da bizi başkahramanların bir kesiti arasında serbestçe hareket ettirerek- izleyiciye çoğu zaman *fabula* bilgilerine yalnızca sınırlı erişim izni verilir. Anlatının kapsamı ve derinliği bilinçli olarak kısıtlanma eğilimindedir. Karakterlerin içsel durumlarına öznel erişim azdır ve bu da benim anlatımsal yer değiştirme o l a r a k adlandırdığım, karakter duygularının mizansen ve görsel-işitsel üslup özelliklerine aktarılmasına yol açar. Dış ses ve ara yazılar karakterin öznelliğini ima ettiğinde, izleyici öznel bilgiyi esrarengiz hale getiren kasıtlı olarak soyut epigramları hesaba katmak zorundadır. Dahası, tekrarlanan motiflerin baskınlığına rağmen, anlatım Hollywood filminin aradığı maksimum fazlalığı hedeflemez. Elipsler *fabula* bilgisinin içini daha da boşaltır, tipik olarak anlatı coşkusuyla; Wong'un anlatısı açık ve başlangıçta işaretlenmemiş boşlukları yüksek düzeyde bir öz bilinçle sergiler. Ve *In the Mood for Love*'ın doruk noktasında kahramanların (iffetli? cinsel?) ilişkisini işaret eden belirsizliğin askıya alınmasında olduğu gibi, önemli *fabula* bilgileri kalıcı olarak atlanabilir ve sanat filmi anlatımının açık uçluluğuna yol açabilir.

Anlatım zaman zaman paralel olay örgüsünden karmaşık etkiler yaratıyor. *2046* iki zaman seviyesi arasında gidip gelirken, Wong'un oyuncularından bazıları her seviyede doppelgängers'ı canlandırıyor. Bedensel benzerlikler bizi iki olay örgüsündeki karakterleri karşılaştırmaya teşvik ediyor. Anlatım bizden sadece *2046* seviyesindeki eylemi kendi başına kavramamızı istemiyor - anlatımın dolambaçlı ve baskılayıcı manevraları göz önüne alındığında bu başlı başına göz korkutucu bir görev. Ancak anlatım aynı zamanda bizi *2046* olay örgüsünü *1960*'lar düzeyinde karakter psikolojisini ve ilişkilerini aydınlatan bir unsur olarak algılamaya zorluyor. Örneğin Wong, Chow'un Jingwen'e (Faye Wong) olan romantik çekimini karakteristik bir eğikle ortaya koyar. İzleyici ancak Tak ile android arasındaki paralel karşılaşmaları, onların *2046*'daki muadillerini fark ederek Chow'un sevgisini ilk kez keşfediyor. O halde izleyici, an be an aksiyonu takip etmenin yanı sıra, paralel olay örgülerindeki karakterler ve eylemler arasında sürekli çapraz referans yapmak zorundadır. Doppelgängers arasındaki bağlantıları algılayamamak ya da ajanların

duygu ve tavırları, 1960'lardaki sekanslarda karakter ilişkilerinin izini kaybetme riskiyle karşı karşıya bırakıyor.

Ancak Wong'un anlatım taktikleri, anlamının önündeki tüm engellere rağmen, çoğunlukla klasik ve sanat filmi hikaye anlatımının kesiştiği noktada gezinir. *Zamanın Külleri*'ndeki çok sesli ve esrarengiz dış ses anlatımı, sanat sinemasının aşına olduğu muğlaklığı çağırıştırır ama aynı zamanda klasik olarak birden fazla olay örgüsünü birbirine bağlayan bir uyum aracı işlevi görür. Geriye dönüşler genellikle karakterin öznelliğini yönlendiren odaklayıcı aygıtlar olarak göze çarpar. Wong burada da klasik öykü anlatımı normlarını ihlal etmeyi değil, rahatsız etmeyi amaçlıyor. Filmin genel düzenleyici sistemi olarak anlatım, görsel stil, müzik, *syuzhet* kalıpları ve tür mecazlarının pürüzlü şemalarını organik bir forma sokarak anlatı oluşturma ve anlama sürecine hem yardımcı olur hem de karmaşılaştırır.

### **Rutin Suçlar: *Düşmüş Melekler***

*Düşmüş Melekler*'de sergilenen karmaşık hikaye anlatma stratejileri, filmin hayranları tarafından bile çok az ilgi gördü. Şaşırtıcı olmayan bir şekilde, balık gözü lensler, yarı sahneleme, çarpıtılmış hareket, bölünmüş ekran görüntüleri, renk ve film stoğundaki kaymalar ve eğik açılar dahil olmak üzere görsel araçların canlı panoplesi, kendisini eleştirel ilginin birincil nesnesi olarak dayattı. Brunette'in *Düşmüş Melekler*'e yönelttiği eleştiri, filmin daha geniş çaplı eleştirel alımlanışını özetliyor: Brunette, *Düşmüş Melekler*'i ağırlıklı olarak refleksif bir girişim, Wong'un kendi işlerine göndermelerden oluşan bir ağ olarak görüyor. Filmin varlık nedeni hikâye değil üsluptur. Brunette filmin anlatısını, temalarını ve jenerik stratejilerini, postmodernist duyarlılığın bir başka göstergesi olan Wong'un daha geniş öz-parodi programına bağlar (2005: 57-70). Daha genel olarak, Wong'un filmlerinin olay örgüsü ya da anlatıya dahil olduğu fikrini reddeder. Brunette'e göre bir Wong Kar-wai filminde çok az şey "olur". Wong'un olay örgüsü geleneksel anlamda bir anlatı oluşturmayacak kadar düzensiz ve dağınıktır (61; 72). O halde, tamamen "biçimsel" bir egzersiz olarak görülen bir filmde *fabula*, *syuzhet* ve anlatı nasıl işlev görür?

Bu noktada *Fallen Angels*'ın öyküsünü hatırlamakta fayda var. Günümüz Hong Kong'unda, ücretli bir suikastçı olan Katil (Leon Lai), kadın suç ortağı Ajan (Michele Reis) tarafından ayarlanan kiralık cinayetleri işlemektedir. Katil, ilişkilerinin tamamen profesyonel kalması konusunda ısrarcıdır, ancak Ajan ona karşı gizli bir sevgi beslemektedir. Onun yokluğunda dairesini toplar, kişiliğine dair ipuçlarına karşı tetiktir. Ajan'ın kaldığı pansiyon Chungking Konakları'nda, dilsiz Ho Chi Moo (Takeshi Kaneshiro) polis tarafından tutuklanır; ek gelir arayan Ho, kapanış saatlerinde yasadışı olarak iş yerlerine el koymuştur. Sevdiği adamın nişanlısı Blondie'den intikam almak isteyen alıngan bir serseri olan Charlie'ye (Charlie Young) ilgi duymaya başlar. Katil, eski sevgilisi Baby (Karen Mok) ile yeniden bir kaçamak yapar. İşlediği bir suç ters



Ajan'la olan ortaklığını sona erdirmek için. Bu arada Ho da suçtan vazgeçmeye karar verir ve tesadüfen Killer'la karşılaştığı bir barda iş bulur. Ajan, Killer'dan emekli olmadan önce son bir infaz gerçekleştirmesini ister, ancak suikastçı bu girişimde hayatını kaybeder. Ho'nun babası öldükten sonra, genç adam eski rutinlerine geri döner ve özel mülklere izinsiz girer. Bir lokantada yalnız Ajan'la karşılaşır ve ikili Ho'nun motosikletiyle limanlar arası tünelden geçerek teselli bulur.

*Düşmüş Melekler*, biçimsel olarak, anlatımın aralarında gidip geldiği iki ana olay örgüsünden oluşuyor. *Chungking Express* ikili hikâyesini birbiri ardına eklerken, *Düşmüş Melekler* iki *kurguyu* iç içe geçiriyor. Ajan ve Katil'i içeren ilk hikâye, Ho'yu merkeze alan ikinci hikâye ile dönüşümlü olarak ilerliyor ve zaman zaman kesişiyor. Wong, kahramanların ayrı yörüngeleri arasında geçiş yaparken, ilk öykünün çoğu da iki eylem çizgisine ayrılıyor. Wong bu çatallanmayı karakter psikolojisiyle motive ediyor. Olay örgüsünün başlarında Katil, Ajan'dan ayrılışını açıklıyor: "Ortaklar asla birbirlerine duygusal olarak bağlanmamalı," diye açıklıyor dış ses. Böylece kahramanların ayrıcalıklı yolları kendi tutumlarından kaynaklanır ve görünüşe göre anlatıya atfedilemez. *Düşmüş Melekler* dikkat çekici aygıtlarla dolup taşıyor ama Wong bu yapısal kibirdeki rolünü, onu diegetik olarak motive ederek gizliyor. Wong bir kez daha karakter ve hikayenin ayrılmazlığını örnekliyor. Filmin organik bütünlüğünün bir kısmı, karakterleştirme ve anlatı biçiminin iç içe geçmesinden kaynaklanıyor.

Wong'un ön açıklaması, Ajan ve Katil aynı mekânı ayrı ayrı kat ederken, kahramanların güzergâhını belirler. Aralarındaki yabancılaşma zaman zaman yanıltıcı anlatım efektlerine yol açsa da karakterlerin psikolojisini keskinleştiriyor. Dördüncü makarada, anlatım bir berber dükkanında Katil ve Ajan arasında kesişir. Wong'un çapraz kesmeleri eşzamanlılığı ima etse de -her iki karakterin de manevra yaptığı salon mekânı gibi- karakterlerin yolları bir kez bile kesişmez. Yavaş yavaş, paralel çizgileri ayıran önemli bir üç noktanın eşzamanlılık varsayımımızı geçersiz kıldığı ortaya çıkar. Bu anlatısal gambit başlangıçta şaşkınlık yaratsa da, önemli karakter anlamları barındırır. En basitinden, kahramanların karşılıklı izolasyonunu ön plana çıkarır; ikili nadiren yüz yüze görüşmeye söz vermiştir. Ama aynı zamanda bir kahramanın bir diğeri tarafından belirlenen uzamsal bir yolu takip ettiği gerçeğini de vurgular. Tıpkı *In the Mood for Love*'ın özlem dolu figürlerinin eşlerinin aldatma eylemlerini yeniden canlandırması gibi, Killer ve Agent da önceden belirlenmiş güzergahları izler. Hem Ajan (suikastçının rutinlerini özel olarak benimseyen) hem de Katil (çalışma düzenleri Ajan tarafından sağlanan) kendi amaçlı yörüngelerini belirlemekten kaçınırlar. Amaçlı faaliyetlerden ve kişisel sorumluluktan dolayı olarak feragat ederler ("Başkalarının benim için bir şeyler ayarlamasını severim," der suikastçı). Kahramanlar gibi

*In the Mood for Love*'da (5. Bölüm'de göstereceğim gibi), Ajan ve Katil insan seçiminin ve eyleminin yükünden kurtulmaya çalışır.

Filmin ikinci hikayesi 3. Reel'e kadar başlamayacak ama Wong bu hikayeden unsurları daha önceki aksiyon bloklarına yerleştiriyor. Film şimdiden olay örgüsünü tutarlı bir bütün haline getirmeye çalışıyor. *Chungking Express*'teki biçimsel bir taktiği yeniden canlandıran Wong, ikinci öyküdeki kilit bir karaktere ön açıklamada kısa bir görünüm verir. Ho'nun babasını ilk kez Chungking Konakları'nda Ajan'la yolları kesişirken görürüz, ancak bu karakter tanıtımı o kadar önemsizdir ki öncelik etkisi pek harekete geçirilemez. Sonuç olarak, ikinci olay örgüsü tam anlamıyla başladığında, ilk kez izleyici Ho'nun babasını yeniden tanımakta başarısız oluyor. Burada da olay örgüsünü birleştirme taktiği ancak geriye dönük olarak, sonraki izlemelerde belirginleşiyor. Bu taktik anlatı mimarisine belli bir sağlamlık kazandırsa da, aynı zamanda kahramanların mekânsal yakınlığı paylaştıkları ama birbirlerine (en azından bir süreliğine) yabancı kaldıkları bir ayrılık derecesi hikâye dünyasını da tanımlıyor. Yine de, bu sosyal ağ içinde yeni yakınlıkların oluşma olasılığı yatıyor. ("Her gün insanlarla omuz omuza veriyoruz," diyor Ho bir noktada. "Yabancılar belki de sırdaş arkadaşlarımız olacaklar.") Bu ortamda Wong, Ajan ve Katil'i ironik bir şekilde konumlandırır; hayatları yakından "bağlantılıdır" ama mekânsal olarak birbirinden ayrılmıştır. Wong, sık sık yaptığı gibi, kahramanlarını çevreleriyle çelişkiye düşürür ve toplumsal yabancılaşmalarının kökeninde psikolojik bir gerçek dışılık olduğunu ima eder.

Kahramanların gerçek dışılık derecesi, *syuzhet*'in bizi karakterlerin tutum ve davranışlarını karşılaştırmaya iten bölünmüş yapısıyla daha da keskinleşiyor. İlk hikâye Ajan ve Katil arasındaki benzerlikleri ortaya çıkarır - örneğin her iki karakter de özel isimlerden mahrumdur, *fabula* onları yalnızca meslekleriyle tanımlar. Bu kişisel olmayan etiketleme, filmin daha geniş refleksif stratejileriyle orantılı bir anlatsal manevra olarak Brechtyen *Verfremdung*'u akla getirir. Ancak *fabula* düzeyinde hem ajanların psikolojik donukluğunu vurgular hem de ortaklıklarından "kişisel" olanı çıkarma çabalarını yansıtır. *Syuzhet*, yavaş yavaş Ajan ve Katil'in yollarını değiştirerek zıtlıkları da ortaya çıkarır. Duygusal olarak içine kapanık olan Katil, gerçek olmayan kahramanı simgeler. Karar verme yetkisini Ajan'a bırakarak, otantik varoluşu tanımlayan eylem ve seçim özgürlüğünden feragat eder. Dahası, Ajan'la kişisel iletişimden kaçınması, sosyal ilişkiden otantik olmayan bir geri çekilmeye işaret eder. Buna karşılık, Ajan yakınlığa duyduğu özleme ihanet eder. Katil'in dairesindeki eşyalara olan takıntısı, onun yatağındaki otoerotik eğlenceleri, onun en sevdiği bara sık sık gitme alışkanlığı ("çünkü bu beni ona daha yakın hissettiriyor") - tüm bu eylemleriyle Ajan, çiftin "birbirlerine duygusal olarak dahil olmama" anlaşmasını ihlal ediyor. O halde, birbirlerinin güzergahını benimsemiş olsalar da, Ajan ve Katil keskin biçimde farklı (benzer şekilde sahici olmayan) tutumlar sergilerler. Wong mecburen

Bu düşmüş meleklerden hangisinin en az otantik olduğuna karar vermemiz gerekiyor - kişisel sorumluluğu reddeden suikastçı mı yoksa kişisel mesafeyi kabul eden ancak özel olarak duygusal yakınlık arzulayan ajan mı?

Filmin paralellikleri, ikinci olay örgüsünü başlatan üçüncü filmde daha ayrıntılı hale gelir. İlk bakışta Ho, Katil ve kanundan saklanan bir suçlu olan Ajan ile karşılaştırılabilir. Üç karakter de biçimsel olarak aynı hizaya getirilir ve her birine bir dış ses atanır. (Bu anlatısal manevra, dilsiz ve öznel olarak opak iki kahramana öznel erişim sağladığı için çok önemlidir). Öncelik etkisi böylece Ho'yu bir şekilde Ajan ve Katil'e benzetir. Ancak bunlar yüzeysel yakınlıklardır. Killer'in dış sesi kopukluğu benimserken, Ho'nun anlatımı yakınlığı onaylıyor: "Yabancılar arkadaş ya da sırdaş olabilir" diyor. Wong her üç karakteri de yabancı olarak kurar, ancak burada da durumları benzer değildir. Ho'nun toplumsal yabancılaşması, Killer örneğinde olduğu gibi samimiyete karşı gerçek olmayan bir isteksizlikten değil, kendi sessizlik durumundan kaynaklanır - "bu nedenle" diye açıklar, "çok az arkadaşım var." Yakın ilişkilere duyduğu arzu ona bir amaçlılık kazandırır; buna karşın Killer hem yakınlıktan hem de amaç oluşturmaktan titizlikle kaçınır. *Düşmüş Melekler*, eşzamanlı paralellik ilkesiyle, toplumsal varoluşa yönelik karşıt tutumları kaydederek.

Ho'nun hikayesi kendi aksiyon çizgisini başlattığında, dallanan olay örgüsünün kesişebileceği anlar için tetikte oluruz. İkinci hikaye böyle bir kesişmeyle başlar - Chungking Konakları'nda, Ajan bir polis baskını sırasında Ho'yu gizler. Ancak bundan sonraki birkaç makara boyunca, Wong kahramanları ayrı yollarda tutar. *Syuzhet* yavaş yavaş olay örgüsünün birleşmesi yönündeki beklentilerimizi törpüler. Örneğin, Ajan ve Ho'nun erken dönemdeki suç ortaklıkları ve ortak ikamet yerleri göz önüne alındığında, yollarının düzenli olarak kesişeceğini tahmin edebiliriz. Kahraman üçlüsünün bir aşk üçgenine gireceğini ya da bir suç planında komplo kuracağını varsayabiliriz. Ancak Wong bu tür genel hipotezlerin yerine tamamen daha sıradan bir öncül koyuyor-Ho ve Ajan sadece komşu olarak teğet geçiyor. Eğer Wong tür beklentilerinin boşa çıkmasına izin verirse, birincil bağlantı gücü olarak tesadüfî ön plana çıkararak gevşek olay örgüsü izlenimini de artırır.

Gerçekten de, kesişen olay örgülerinin olumsal doğası eleştirmenlerin *Fallen Angels*'ı olduğundan daha gevşek bir olay örgüsüne sahipmiş gibi hatırlamalarına yol açmıştır. Ma, ikili olay örgüsünün film boyunca yalnızca iki kez kesiştiğini iddia ederken (2010: 130), Bordwell Ho ve Killer'in anlatı boyunca "hiç karşılaşmadıklarını" öne sürer (Bordwell 2008b: 200). Aslında *syuzhet*'in ikiz olay örgüsü en az üç kez kesişir:<sup>9</sup> ilki, ikinci olay örgüsünün başlangıcında, Ajan Ho'yu polislerden koruduğunda; ikincisi, Ho'nun Katil'le karşılaştığı

9. Chungking Konakları'nın lobisinde Ho'nun babasının üstü kapalı bir şekilde tanıtılması da sayılırsa, olay örgüsü dört kez birleşiyor.

ve son olarak filmin sonunda Ajan ve Ho'nun tesadüfen yeniden bir araya gelmesi. İkinci bağlantı noktası -Ho'nun Killer'la tesadüfen karşılaşması-karakter psikolojisindeki benzer değişimlerle motive edilir. *As Tears Go By*'de Wah'ın karakter eğrisini yankılayarak, hem Killer hem de Ho ayrı ayrı kanunsuz yollarına son vermeye ve amaçlı eylem planlarının peşinden *gitmeye* söz verirler. Özellikle Killer için bu karar büyük bir değişim anlamına geliyor. Artık kararları başkalarına bırakmaktan hoşnut olmayan Killer -tıpkı Ho gibi- şimdi amaçlı ve özgün eylemlere yöneliyor, hedefi bir seçim ve sorumluluk işareti oluşturuyor.

Paralel karakter gelişimi, *syuzhet*'in ikili olay örgüsünü birbirine bağlaması için ipucu veriyor. Sonuç olarak, Killer ve Ho arasındaki yakınlıklar oldukça belirgin hale gelir. Planlanmamış karşılaşmalarının ardından, her iki karakter de ayrı uzamsal-zamansal yollarına devam eder ve böylece *syuzhet*'i paralel yapısını sürdürmek zorunda bırakır. Wong, Killer ve Ho'yu bir kez daha paralel yollara yerleştirerek, iki kahramanın benzer bir durumdan keskin biçimde farklı yollara nasıl ilerlediğini en iyi şekilde vurgulayabiliyor. Ancak aynı zamanda paralellik, kahramanlar arasındaki zıtlıkları nispeten daha az belirgin hale getirir; dolayısıyla izleyici her iki olay örgüsündeki kafiyeli eylem ve durumlara karşı uyanık olmalıdır. Örneğin, Katil ve Ho'nun yolları ayrıldıktan sonra, suikastçı gönülsüzce son bir işe razı olur ve bu iş sırasında öldürülür. Kısa bir süre sonra *syuzhet*, Charlie'yi etkilemek için çabaladığı fast-food tezgahında Ho'ya geçer. Kan yerine ketçap koyan ve teatral paroksizmlere kapılan Ho, kendi ölümünü melodramatik bir şekilde sahneler. Dikkatli izleyici *syuzhet*'in ironik paralellliğini algılar. Ho'nun oyunu, Killer'ın dakikalar önce *syuzhet*'teki gerçek ölümünün parodik bir yeniden sahnelenişi olarak ortaya çıkar.

Bu yan yana gelen olaylar tonal bir kırılma yaratır, ancak aynı zamanda önceki eylemin zıt tonlarını da korurlar - örneğin, *Düşmüş Melekler* boyunca Ho'nun olay örgüsüne ağırlıklı olarak ludik, gerçeküstü bir atmosfer eşlik eder. Ancak daha da önemlisi, bu farklı bölümler Killer'ı Ho'dan ayıran farklı kaderleri ve psikolojileri yansıtıyor. Bir yandan, bu zıtlıklar özgünlük ve sorumlulukla ilgilidir. Katil, Ho ile kısa bir süre karşılaştıktan sonra Ajan'ın bir suikast gerçekleştirme isteğini kabul eder. Katil'in Ajan'a boyun eğmesi hem sahici olmadığını hem de ölümcül olduğunu kanıtlar: Katil sadece kendi eylemi karşısında pasif bir konuma gerilemekle kalmaz, aynı zamanda hayatını sona erdiren bir eylem yolunu izler. Wong bu trajik sonucun sorumluluğunu doğrudan suikastçının üzerine atar, çünkü Katil bir kez daha otantik arzuyu reddetmiştir - başka bir deyişle, suçu reddetme ve kişisel özerkliğini geri kazanma arzusunu yadsımıştır. Bu şekilde anlaşıldığında, Katil'in ölümü, otantik olmayan davranışa geri dönüşünün bir cezasıdır. Öte yandan, Katil ile Ho arasındaki fark ahlaki bir farktır. Suikastçı hiçbir zaman işlediği suçların ahlaksızlığı üzerine düşünmez. ("İşimi seviyorum," diye duyurur filmin sonlarına doğru.

filmin başlangıcı). Heteroseksüel olma kararı ahlaki vicdanın uyanmasından değil, fiziksel yaralanma korkusundan kaynaklanıyor. Buna karşılık, Ho'nun değişim arzusu ahlaki özdüşünümünden kaynaklanır. "Geçmişte ne kadar sorumsuz olduğumu fark ettim," diyor. "İnsanların dükkanlarını o şekilde ele geçirmemeliydim." Ho'nun ahlaki düşüncesi onu Katil'den ayırıyor ve filmin takdirini kazanıyor - dilsiz kahramana sağlanan mutlu son da bunu kanıtlıyor.

*Fallen Angels* da Ho ve Agent arasındaki benzerlikleri vurgulamak için paralel olay örgüsünü düzenler. Her iki karakterin de müstakbel eşleri tarafından ekildiklerinde olduğu gibi, yankılanan durumlar bizi benzerlikleri fark etmeye yönlendiriyor. Daha anlamlı olan ise film boyunca vurgulanan psikolojik yakınlıklardır. Hem Ajan hem de Ho, romantik uyumluluklarına işaret eden bir akrabalıkla, özgün yakınlık kapasiteleriyle ayırt edilirler. Paralellik -ve türün beklentileri- burada izleyicide birbiriyle uyumlu kahramanların birleşmesi arzusunu uyandırır. Wong, Ajan ve Ho'nun doruktaki kavuşması, *syuzhet*'in sistematik olarak işlediği bir dizi karakter eşleşmesini sonuçlandırdığı için, anlatı kapanışını motive etmek için bu arzuya güveniyor. Dahası, olay örgüsünün doruğa ulaşan ve uzun süre ertelenen kesişimi güçlü bir anlatı kapanışı yaratır. Yapısal olarak Wong, ikinci öyküyü simetrik bir açılış ve sonla tamamlıyor. Ho, öykünün başında Ajan'la kısa bir süre karşılaştığında, "Her gün insanlarla omuz omuzayız," diye gözlemde bulunuyor. "Arkadaş ya da sırdaş bile olabilecek yabancılar." Ajan ve Ho'yu başından sonuna kadar ayrı tutan ikinci olay örgüsü, doruk noktasında her iki kahramanı yeniden bir araya getiriyor - artık "yabancı" değiller ve yakınlık gerçek bir olasılık.

Wong'un paralelliği yapısal bir gevşekliğe işaret ediyorsa, bu izlenim olay örgüsünün bölümlere ayrılmasıyla daha da pekişir. Eleştirmen Stephen Holden, *Fallen Angels*'ı "pop şarkıları ya da stand-up komik rifflerinin özerkliğine sahip yoğun bir vinyet paketi" olarak yorumluyor (1997). Bu iddia, filmin geleneksel süreklilik araçlarına olan bağımlılığını hafife alsa da, ilk kez izleyicide ayrık ve rastlantısal bir olay örgüsü izlenimi uyandırmaz. Birkaç sahne Holden'ın tarif ettiği özerkliği sergiler. Katil eski bir sınıf arkadaşıyla tesadüfen karşılaştığında, bu karşılaşma hem *fabula* (rastgele bir karşılaşma) hem de *syuzhet* (motivasyonsuz ve motive edici olmayan, sonraki eylem için hiçbir neden sağlamayan) seviyelerinde keyfi görünmeye meyillidir. Bir de Katil'in suçlarını tasvir eden bölümler vardır. Bu sahneler suikastçının boş ritüelini ifade eder (dolayısıyla *fabula*, Killer'ın kurbanlarını tanımlamak ya da bireyselleştirmekle ilgilenmez). Katilin görevleri, hiçbiri daha büyük bir hedef ya da amaçta birleşmeyen, birbirini izleyen münferit cinayetlerden ibarettir; gerçekten de Katil, anlamlı hedefler ve amaçlı eylemler yerine rutini ikame eder. Sonraki eylemi tetiklemeyen münferit olaylar oldukları için, Killer'ın suikastları *syuzhet*'in epizodik modelini ortaya koymaktadır.

Bu epizodik örüntüden Hong Kong sinemasına özgü tonal kırılmalar ortaya çıkar. Bu aygıt tutarsız bir anlatımı akla getirir ama Wong duygusal tonu sistematik olarak değiştirir. Örneğin, olay örgüsünü geniş ölçüde farklılaştırmak için ton karşıtlıklarını kullanır. *Düşmüş Melekler*'deki ilk öykü genellikle kasvetli olarak nitelendirilirken, ikinci öykü çoğunlukla neredeyse antik, gerçeküstü bir ton sergiler. Ancak bu genel çizgiler içinde daha ince sapmalar da vardır. Örneğin kasvetli ilk öykü, Katil'in sersem sınıf arkadaşını tanıtan ve hemen öncesindeki suikast sahnesiyle güçlü bir tonal kopuş yaratan, açıkça alaycı bir bölümle noktalanıyor. Bu tür neşeli anlar, filmin ikinci öyküsüne ilkinden daha fazla özgüdür. Aynı şekilde, isyankar ikinci hikaye, özellikle Ho'nun babası öldüğünde, melankolik bir zemine kayıyor. Özetle, *Düşmüş Melekler*, ana olay örgüleri arasında genel olarak kabul edilenden daha büyük bir tonal tutarlılık sergiliyor. Dahası, Wong'un filmlerinde sıklıkla olduğu gibi, üslup ya da anlatımın bir özelliği (bu durumda tonalite) karakterizasyona demir atar. Tıpkı ikinci hikayeye eşlik eden anarşik tonun Ho ve Charlie'nin kendine özgü kişiliklerine uygun olması gibi, ilk hikayeye nüfuz eden karamsar ruh hali de Katil ve Ajan'ın duygusal geri çekilmesiyle eşleşir. Anlatı çoğunlukla her iki karakter çifti arasında gidip geleceği için, filmin bütününde kaçınılmaz olarak ton dalgalanmaları ortaya çıkıyor.

İkinci öykünün absürtlüğünden esinlenen Wong, gerçekçi gerçeklikten sapar. Böyle anlarda, *syuzhet*'in nedensel bağlantıları özellikle zayıflar. Ho'nun Charlie'yi eski sevgilisinin nişanlısıyla yüzleşmeye ikna etmesi buna bir örnektir. Anlatı, izleyicinin Ho'nun özel düşüncelerine erişmesine izin verir: "Yüz yüze konuşmalısın. Eğer bu başarısız olursa, burnuna yumruk atabilirsin. Ben düşüncelerimi kendime saklarım. Ama bir şekilde [Charlie] aklımı okuyabiliyor gibi görünüyor." Açıklanamaz bir şekilde, Charlie Ho'nun düşüncelerine cevap verir. "Sanırım haklısın. Hadi gidelim." Dolayısıyla telepati, ikilinin Sarışını aradıkları sonraki sekansın nedensel bağlantısını sağlar. İzleyici hiçbir şekilde bu karakterlerin tam anlamıyla zihin okuyucu oldukları sonucuna varmaz. Aksine, anlatım psikolojik gerçekçilikten saparak hem komedi hem de nedensellik üretiyor. Aynı zamanda, bu kumar, bu olay örgüsünün eksantrik tonu ve eylemiyle genel olarak tutarlıdır. Nihayetinde, Charlie'nin telepati gösterisi dikkatleri öz-bilinçli bir anlatıma çekiyor, çünkü popüler ve sanat sinemasında genellikle kabul görmeyen bir nedensellik tarzını sergiliyor. Gerçekçilik standartlarına daha sıkı bir şekilde bağlı olan *Düşmüş Melekler*'in ilk öyküsünde de buna izin verilmediğini öne sürebilirim.

Filmin görünüşte keyfi bölümleri, nedensel bir motivasyon olmasa da, her zaman anlatısal bir anlam taşır. Killer'in iğrenç eski sınıf arkadaşı Hoi ile rastgele karşılaşmasını tekrar düşünün. Wong bizi, ikilinin ergenlik günlerinden bu yana elde ettikleri keskin biçimde farklı yaşam tarzlarını karşılaştırmaya davet ediyor. Buna rağmen

Kaba kişiliğiyle Hoi, burjuva başarısının bir örneğidir - şehirli bir profesyoneldir, kişiselleştirilmiş kartvizitlerle hava atar, lise güzeliyle (Killer'ın karşılıksız sevgilisi) evlenmeyi planlar ve *Time* dergisinde bir makalede yer alır. Buna karşın Killer cüzdanında sadece sahte bir kartvizit ve aile portresi diye yutturduğu sahte bir fotoğraf taşımaktadır. Ortak geçmişlerine vurgu yapan bölüm, Hoi'nin başarısının bir zamanlar Killer tarafından da elde edildiği sonucuna varmamızı sağlıyor. Başka bir deyişle Wong, sanal formda bir karşı olgu, ya suç ve yabancılaşma ya da ahlaki uyum ve sosyal kabul vaat eden başka bir çatallı yol sunar. Sekans imalarla doludur: Karar vermekten kaçınan Killer pasif bir şekilde "yanlış" yola kaymıştır. Seçim ve sorumluluğu benimseyerek özgün bir şekilde davransaydı, sosyal bütünleşme ve başarıya ulaşabilirdi. Asıl mesele, bu *syuzhet* bölümünün yalnızca nedensellik düzeyinde ardışık olmamasıdır. Aksi takdirde, tematik ve anlatısal olarak anlamlıdır ve Killer'ın otantik olmayışını daha geniş bir alternatif seçimler, kaçırılmış fırsatlar ve olası gelecekler ağı içinde konumlandırır.

Yine de, izleyicinin *syuzhet* digression izlenimi güçlü kalır. Sonraki bölümler olay örgüsünü daha da zayıflatarak *fabula*'nın dağınık görünmesine neden olur. Hoi bölümünden sonra, filmin ikinci makarası Katil ya da Ajan'a yerel bir görev vermeyi ya da büyük ölçekli karakter hedefleri oluşturmayı reddeder. İzleyicinin bildiği kadarıyla, Ajan ve Katil gelecekteki suikastları tasarlamamışlardır. İkilinin peşinde huzursuzca dolaşan ya da onları bir tuzağa düşürmek için plan yapan polisler de yok. Filmin suç örgüsü neredeyse tamamen dağılmış durumda. Olay örgüsü belirsizleştiğinde ya da kafa karıştırıcı hale geldiğinde genellikle güvenilir bir varsayılan olan jenerik şemalar, burada izleyiciye çok az bilişsel yardım sunuyor. *Düşmüş Melekler* başlangıçta bizi Ajan ve Katil arasındaki romantizme hazırlasa da, ikinci makarada bu anlatı beklentisini ortadan kaldırıyor. Romantik filmler genellikle romantik bir kaderi olan iki kahramanın yer, zaman ya da başka bir dış güç tarafından ayrıldığını varsayar ama nadiren *Fallen Angels*'ta olduğu gibi kahramanlar aralarına mesafe koyarlar. (*In the Mood for Love* bir başka çarpıcı örnektir.) Romantizm türünün tüm mecazları bir kenara atılmıştır; gerçekten de genel şemalarımız bizi hayal kırıklığına uğratmaktadır. Hem romantizm hem de suç olay örgüsü görünüşe göre emekliye ayrılmışken, izleyici filmin hikayesine ne olduğunu merak etmekte haklıdır. En önemlisi de, hikayenin parametrik tarz tarafından yerinden edilme riskiyle karşı karşıya olduğu bu aşamada, *Fallen Angels* ikinci büyük hikayesini başlatır. Wong bu noktada paralel bir eylem çizgisi başlatarak, anlatıyı tam da nedensel itici gücü tükenmiş gibi görüldüğü anda başlatır.

Ancak ilk hikâye bozulmuş gibi görünse de üslubun tamamen dışına çıkmıyor. *Syuzhet*, aksiyonun en zayıf anında Agent'ı bardaki bir müzik kutusunun üzerine örtülmüş olarak sunar. Bu sekans bir dereceye kadar eleştirmenlerin "MTV anı" olarak adlandırdığı, anlatıda bir duraklamaya yol açan müzik tarzına teslim edilmiş bir bölümü örnekliyor. (Bu varsayımı 2. Bölüm'de eleştirmiştik.) Agent müzik kutusu melodisiyle kendinden geçerken

10

Paralel

0

Yaşamlar

-Laurie Anderson'ın

"Speak My Language "de kamera kadının vücudunun üzerinde kayarak kumaş ve et dokularını emer (Şekil 4.2). Bazı eleştirmenlere göre hikaye burada sadece müzikal ifade için değil, fetişist tefekkür için de durmuş gibidir.<sup>10</sup> MTV eleştirmeninin anlatı gecikmesi varsayımı (yani MTV anlarının hikayeyi durdurması) Laura Mulvey'in görsel haz eleştirisinde yankısını bulur. Mulvey, klasik Hollywood sinemasında kadın bedeninin erotikleştirilmiş gösterisinin "diegesis'in akışında bir kırılma yarattığını" iddia eder. [Bir hikaye çizgisinin gelişimine karşı çalışma, erotik tefekkür anlarında aksiyon akışını dondurma eğilimindedir" (1975: 11). *Fallen Angels*'taki müzik kutusu sahnesi olay örgüsünü geliştirmeyi reddeder; Brunette'in dediği gibi, hiçbir şey olmaz. Wong belli ki sahnenin ruh hali ve duygusallığı üzerinde durmamızı istiyor. Ancak bu ne öyküden ve karakterden radikal bir kopuşa yol açıyor ne de duyuşal özümseme bilişsel çaba pahasına ortaya çıkıyor. Anlatısal anlam sekansa nüfuz eder, ancak nispeten örtük ve ima edilen şekillerde.

Örneğin, müzik kutusu melodisi, yalnızca duygusallık ve ruh hali belirleme işlevlerine tabi tutulmak yerine, karakter ve tema ile yorumlanmayı ister. Şarkının sözleri hem Agent'ın mesleğini hem de varoluşsal izolasyonu çağırıştırıyor: "Artık yaşayanların sayısı ölümlerden fazla / Ben birçok kişiden biriyim." (Dahası, Agent'ın bu özel melodiyi kendisinin seçmesi, lirik içeriğine öznel bir bağlılık olduğunu gösteriyor). Şarkıyı öznel bir yorum olarak ele almak, Ajan'ın bir sonraki sahnedeki otoerotik davranışını anlamlandırmamızı sağlar. Şarkı sözünün (ve dolayısıyla Ajan'ın kendisinin) ifade ettiği yalnızlığı fark edersek, cinsel faaliyeti çarpıcı bir şekilde erotizmden yoksun hale gelir. Bu açıdan bakıldığında Wong, müzik kutusu sahnesinin erkek bakışına seslenişinin altını oyar. Dolayısıyla, izleyiciyi "baştan çıkarmaya" yönelik stratejiler, şarkının anlatısal anlamını yorumlama çabamızla dengelenir. Dahası, yalnızca duyumsal üsluba tepki veren izleyici, karakterin açığa çıkmasını gözden kaçırır. Hem melodi hem de sahnenin duygusallığı Ajan'ın yakınlık arzusunu ön plana çıkarıyor - ki bu, tartıştığım gibi, önemli bir karakter özelliği. Son olarak, müzik kutusu sekansı, ardından gelen otoerotik sahnede zımni ve yorumsal düzeyde de olsa nedensel bir etkiye sahiptir. Özetle, filmin stil odaklı sekansları *fabula* ilerlemesini neredeyse hiç durdurmuyor.

Post-produksiyon olay örgüsüne bel bağlayan film yapımcılarının son sığınağı olduğu iddia edilen dış ses anlatımına ne demeli? Kuşkusuz bu aygıt *Fallen Angels*'ta olay örgüsünün uyumunu destekliyor ama aynı zamanda başka (tematik, anlatısal) işlevler de görüyor ve dış sesin birbirinden farklı, tutarsız olay örgülerini birleştirme sorununa getirilen bir son dakika çözümü olduğu görüşünü çürütüyor. Anlatı düzeyinde, itiraf niteliğindeki dış ses, motivasyonunu Killer'ın Ajan'dan kaçınma kararında bulur. Bunun yerine

10. Eleştirmen Lynda Chapple da benzer bir iddiayı *In the Mood for Love* için ileri sürmüştür. Chapple, Su'nun giydiği çarpıcı *qipao*'nun "sıklıkla anlatı için görsel bir kesinti oluşturduğunu" iddia eder (2011: 212).

karakter etkileşiminin bir parçası olan dış ses, burada önemli bir öznel erişim kaynağı sağlayarak bizi kahramanların romantik eğilimleri konusunda uyarıyor. Dış ses aynı zamanda özgünlük temasını da belirginleştirir. Wong, Katil'in ölümünün dokunaklı olduğunu, daha önce geçen bir dış ses diyalogunu yeniden canlandırarak gösterir: Suikastçı, "Mesleğimin en iyi yanı, herhangi bir karar vermeye gerek olmaması," diyor. "Kim ölecek, ne zaman, nerede - hepsi başkaları tarafından planlandı. Ben tembel bir insanım. İnsanların benim için bir şeyler ayarlamasını severim." Ancak şimdi Wong, Katil'in monologunu genişleterek, rutini kırmaya hevesli bir başka kahraman olarak Katil'i ön plana çıkarıyor. "Son zamanlarda biraz farklı oldu," diye devam ediyor Killer. "Bu alışkanlığı değiştirmek istiyorum. Bunun iyi bir karar olup olmadığını bilmiyorum ama en azından bu benim kararım." Killer'ın ölümünün ardından gelen bu kodikil, suikastçının kaderini trajik olarak işaretliyor, pasif ve gerçek olmayan rutinlere gerilemesinin aptallığını vurguluyor.

Filmin çok sesli dış sesleri, ironik bir şekilde, diegesis içinde konuşulan diyalogların kısalığının altını çiziyor. Laurie Anderson "Benim dilimden konu" diye yalvarıyor ama karakterler arasında doğrudan çok az replik geçiyor. Örneğin gürültülü Hoi, Killer'a yaklaştığında, suskun suikastçı eski sınıf arkadaşına tek bir kelime bile söylemez; bu sadece Hoi'nin gevezeliğini vurgulamakla kalmayan, aynı zamanda Killer'ı ikinci öykünün dilsiz kahramanı (kendisi de sürekli sözel gevezelik yapan bir karakterle -Charlie-eleştirilmiştir) aynı hizaya getiren bir anlatım stratejisidir (Şekil 4.3). Killer'ın suskunluğu toplumsal varoluştan karakteristik bir geri çekiliş anlamına gelirken, Ho'nun sessizliği acı bir ironi taşır, çünkü Killer'ın aksine o toplumsal etkileşim ve duygusal yakınlık arzulamaktadır.

Dahası, Ho'nun dış sesi, filmin ikinci öyküsünde gerçekçilikten genel bir sapma açısından kavranabilir. Seslendirme aygıtı Ho'ya konuşma gücü vermekle kalmıyor, Ho'nun zaman zaman kameraya doğrudan hitap etmesiyle gerçekçilikten de ödün veriliyor. Tam da Ho filmin karakterleri arasında diegetik sınırı aşan tek kişi olduğu için, bazı eleştirmenler Ho'yu Wong'un kendisi için bir vekil olarak yorumlar (Brunette 2005: 69; Stephens 1996: 18). Yine de film yazarı ile kurgusal ajan arasında gerçek, otobiyografik bir tekabül yet var saymak gerekli değildir. Ho'nun seslendirmesini ve ara sıra kameraya bakışını sanat-sinema normlarını yerleştirmek olarak anlamak yeterlidir. Öz-bilinçli anlatımın bu tür yerleştirilmiş anları aracılığıyla, auteur bize kahramanı ile kendi kişisel vizyonu arasındaki geniş paralelliklere işaret eder. Ancak Ho'yu basitçe bir yazar vekili olarak yorumlamak, filmin süresi boyunca ona atfedilen psikolojik değişimi göz ardı etmek anlamına gelir. Ho'nun hangi enkarnasyonu Wong'u doğru şekilde kişileştirir? Başkalarıyla empati kuran mı yoksa rutine saplanıp kalmış, sorumlu eylemi reddeden mi? Ho'nun *Düşmüş Melekler*'in doruk noktasında, sorumsuz rutinlerden vazgeçip otantik ilişkileri kucaklayan bakış açısının Wong'un dünya görüşüyle büyük ölçüde örtüştüğünü iddia ediyorum. Bazı eleştirmenlere göre *Fallen Angels*, "tüyler ürperici derecede ıssız bir son" ve "ölüme doğru bir

yolculuk" (Cassegard 2005: 19; Teo 2005:

91). Ancak taslağını çizdiğim yazar perspektifinden bakıldığında, Ho'nun sahiciliğe yönelmesi *Düşmüş Melekler*'e indirgenemez derecede iyimser bir son sağlıyor.

Wong'un *fabula* malzemesinin, *syuzhet* yapılarının ve anlatı stratejilerinin bazı eleştirel incelemelerin varsaydığından daha sağlam ve biçimsel bir bütünlüğe sahip olduğunu gösterdim. Wong'un eserlerinde "dağınık" ve "düzensiz" bir anlatı bulunmaz. Yine de, tüm uyum stratejilerine rağmen Wong'un olay örgülerinin ebediyen sabit yapılar olmadığını kabul etmek gerekir. Bilindiği üzere, filmler farklı versiyonlarda mevcuttur. Güneydoğu Asya'daki yaygın uygulamaya göre, farklı bölgelerde gösterime girmek üzere zıt tiyatro baskıları hazırlanabilir. Bordwell (2008a) *Vahşi Günler*'in farklı kesimlerindeki yapısal farklılıkları incelemiş, olay örgüsü sıralamasındaki ve ilk anlatımdaki zıtlıklara dikkat çekmiştir. Wong, çoğu sinemacıdan daha fazla, öykülerinin alternatif tezahürlerini hayal etmemize izin verir. DVD baskıları, teatral versiyonlardan çıkarılmış çok sayıda kıskırtıcı görüntü taşır. *Fallen Angels*'in Kino sürümü, Ho ve Agent'in yollarını ayırmadan önce romantik bir öpücük paylaştıkları, görünüşe göre sonsuza dek süren uzatılmış bir son içeriyor. Criterion'un *In the Mood for Love* DVD'si Chow ve Su arasındaki silinmiş bir ilişkiyi taşıyor. *Happy Together*'dan çıkarılan tüm olay örgüsü ve karakterler, filmin yapım aşamasını belgeleyen *Buenos Aires Zero Degree*'de (1999) silinmiş parçalar ve hatalar olarak ortaya çıkar. Ve Wong'un filmlerinin alternatif versiyonları henüz yaratılmamış olabilir. *Ashes of Time Redux* örneğinde olduğu gibi, Wong'un kendi çalışmalarını yeniden ziyaret etmeye olan düşkünlüğü, geçmiş filmlerin yeni enkarnasyonlarla yeniden ortaya çıkma olasılığını artırıyor. Wong'un karakterlerine sanal alternatif yollar sunulduğu gibi, Wong'un izleyicisi de bitmiş olay örgüsünü sayısız farklı biçimde hayal etmeye davet ediliyor. Eleştirmen Kent Jones'un da belirttiği gibi, filmler "belli bir interaktif ihtişam" yayıyor. "Bir yerlerde, *Happy Together*'da Stanley Kwan [*sic*] tarafından canlandırılan karakterin hayatta ve iyi olduğu ve Maggie Cheung ile Tony Leung'un çılgınca seviştiği alternatif bir evren var" (2001).

Bu anlatı çeşitliliğinin kökeni büyük ölçüde Wong'un yapım sonrası olay örgüsü stratejisinde yatmaktadır. Wong pek çok olası *fabuladan* belirli bir *syuzhet* oluşturur, ancak sayısız alternatif mümkündür. Bu bakımdan Wong yirmi birinci yüzyılın sinemacısıdır - liminal hikaye anlatımı, hayran kurgusu, Borgesvari çatallanan yollar, kendi macerayı kendin seç hikayeleri, DVD bölüm seçimleri, çoklu versiyonlar ve yönetmen kurguları, alternatif sonlar ve benzeri bir çağ. Filmin *fabulası* yüksek karmaşıklık için inşa edilebilir (*Ashes of Time*) ya da daha erişilebilir olması için yeniden işlenebilir (*Ashes of Time Redux*). Wong'un (çok geç de olsa) ulaştığı *syuzhet* her zaman anlatı ve olay örgüsü karmaşıklığı sağlar, ancak zor stratejilerini klasik yapım ilkelerine tabi tutar. Başka bir deyişle, öykü ve yapı düzeyinde bir rahatsızlık estetiği hakimdir. Anlatısal kavrayış, anlatı düzeyinde de pürüzlü bir hal alıyor, çünkü eliptiklik ve baskıcılık başlıca unsurlar olarak öne çıkıyor.

eğilimlerdir. Bir sonraki bölümde bu eğilimlerin Wong'un rahatsızlık estetiğinde nasıl karmaşık bir etki yarattığını ortaya çıkaracağım. Ve daha geniş anlamda, Wong'un anti jenerik olduğu iddia edilen sineması için türsel hikaye anlatımının önemini inceleyeceğim.

## 5

**Sinir Bozucu Formüller****Popüler Türler ve  
*Aşkın Ruh Halinde***

Brunette, Wong Kar-wai üzerine yaptığı çalışmada, Wong'un popüler türle ilişkisine dair iki kutuplu bakış açısı ortaya koyuyor. "Tür kampında", Wong'un ticari ve hikaye anlatma stratejilerinde türün merkeziliğini savunan eleştirmenler olduğunu belirtiyor. Brunette, Bordwell'in "Wong'un filmleri ... popüler normları çıkış noktası olarak alır" iddiasını öne sürerek Bordwell'i bu bakış açısının bir temsilcisi olarak gösterir (2005: 3). Benzer bir görüş, Wong'un her filminin "popüler bir türün konvansiyonlarıyla başladığını ve kasıtlı olarak bu türün içinde yolunu kaybettiğini" savunan kültür kuramcısı Abbas'a aittir (1997b: 50). Bu bakış açısına karşı bazı eleştirmenler, Brunette'in "antijen" olarak adlandırdığı, türün Wong'un filmlerinde temelde işlemeyen bir unsur olarak yorumlandığı görüşü ortaya atar. Chuck Stephens'in Wong'un "formüllere olan ilgisinin . . . neredeyse hiç yoktur" iddiasıdır (Brunette 2005: 4). Eleştirmen Tony Rayns, Wong'un "türden uzakta daha rahat" olduğunu iddia eder (1995: 12); bu nedenle, örneğin, *Zamanın Külleri* "dövüş şövalyeliği türünün toptan bir yeniden keşfini" başlatır (1994: 15).

Her iki perspektife de açıkça bağlılık göstermekten kaçınan Brunette'in Wong'un jenerik angajmanına dair kendi açıklaması genellikle tür taraftarlarından ayrılır. Wong'un 1988'de *As Tears Go By*'ın ardından "türü kesin olarak geride bırakmaya başladığı" iddiası, antijenerik bakış açısına sempati duyduğunu gösterir (Brunette 2005: 5). Buna göre, Rayns'in *Zamanın Külleri*'nin "*wuxia* piyanosunu tamamen yeniden icat ettiği" iddiasını yineler (31). Brunette'e göre Wong'un en iyi filmleri türün geleneklerini "aşar". Brunette'e göre "sanat" anlamına gelen "türsel olmayan bir özelliğe" ulaşırlar ve bu da film yapımcısının kişisel auteurist ifadesinin ön plana çıkmasını sağlar (2005: 70). Brunette, benim Wong'un filmlerinde jenerik formüller ile yazarın ifadesi arasında açık bir gerilim olarak algıladığım şeyi tanımlamaya yaklaşıyor; ancak ben bu filmleri jenerik olmayan olarak tanımlarken Brunette'den ayrılıyorum. Brunette, Wong'un sanatçılığının ve auteurist kaygılarının türün bastırılması ve *aşılmasıyla* ortaya çıktığını ima ederken, ben bu niteliklerin Wong'un



tür ile. Jenerik normlar şaşırtıcı şekillerde yeniden işlenir, ancak Wong'un filmlerinden tamamen temizlenmezler. Eğer antijenerik ve nongenerik bakış açıları geçerli olarsa, öncüllerinin daha zayıf bir versiyonu benimsenmelidir. Wong'un türü reddettiği konusunda ısrar etmek, filmlerinin popüler normları sıklıkla göze çarpan bir şekilde yeniden işlediğini göz ardı etmektir.

Bu bölümün ilerleyen kısımlarında *In the Mood for Love*'in anlatısal, biçimsel ve tematik kaygılarını türsel mecazlara ve melezliğe bağladığını göstermeye çalışacağım. Ancak öncelikle, türün Wong'un sinemasında kilit bir yer tuttuğu tezini yeniden doğrulamak gerekiyor. Bu amaçla, türün Wong için birbiriyle bağlantılı üç hedefi kolaylaştırdığını öne sürüyorum. Belirli ticari zorunlulukları mümkün kılar, başlıca yazarlık mecazlarını canlandırır ve yönetmenin auteurist sinefilliğinin sürekli bir ifade bulmasını sağlar.

Wong'un kendi ifadesine göre, türsel kaygılar filmlerinin yapım öncesi aşamasını önemli ölçüde şekillendirir. Bir açıdan bakıldığında, mevcut türlerin çeşitliliği Wong'un film yapım ortamında zorluklar yaratmaktadır. Örneğin yol filmi Hong Kong sinemasında nadiren görülür çünkü yerel yönetmen Soi Cheang'in de belirttiği gibi, "Hong Kong çok küçük, her yere çok kısa sürede, çok çabuk ulaşıyoruz

. . . [Hong Kong'da bir yol filmi yapmak çok zordur" (Bettinson 2008: 221). Eğer Wong'un belirttiği gibi *Chungking Express* bir yol filmiyse (Charity 1995: 15), psikolojik bir yol filmidir, psikolojik değişimin haritasını çıkaran bir filmidir. Wong ancak Hong Kong'un sınırlarından kaçıp Buenos Aires'in (*Happy Together*) ya da Amerika Birleşik Devletleri'nin (*My Blueberry Nights*) kara manzaralarını dolaştığında yol filmini gerçek anlamda kucaklayabilir.

Bir de yapım sermayesi bulma görevi var. Yerel pazarların başarılı türlerine karşı uyanık olan Wong, mevcut jenerik trendlerden faydalanmaya hevesli finansörleri ikna eder. Böylece, *Zamanın Külleri* için finansman Tayvan'dan sağlandı ve ihraç edilen dövüş sanatları filmlerinin yeniden popüler olmasından yararlanıldı. Bazı bölgesel bölgeler için "daha 'normal' bir *wuxia piyanosu* gibi görünmesi için" ek sahneler restore edildi (Rayns 2008b: 8). *As Tears Go By*, Andy Lau'nun başrolde oynadığı üçlü filmlere yönelik yerel iştahı sömürmeye hevesli yerel yatırımcıları kendine çekti (Bordwell 2011: 171). Dahası Wong, filmlerini yerleşik türlere sıkı sıkıya bağlamanın filmlerin kültürlerarası çekiciliğini arttırdığını fark etti. Sonuç olarak, eserleri tanıdık jenerik ikonografiyle doludur, bu ikonogra- fik anlatı içeriğine yalnızca yüzeysel bir şekilde dayanıyor gibi görüne bile. Wong bu noktada kurnazdır:

Bu filmi izletmek için bir strateji. Normalde Güney Doğu Asya'daki dağıtımcular "Filminizde aksiyon var mı?" diye sorarlar ve ben de "Evet" derim. "Polisler var mı? Elbette bir polisim var ama benim polisim oldukça farklı. "Gangsterler ve silahlı çatışmalar var mı? Evet var ama farklı bir şekilde yapılıyor. (Ashbrook 1997: 166)

Türsel topoileri sahiplenmek böylece ekonomik olarak meyve verirken, topoilerin kendileri de yazarın deneyseiliği için hammadde sağlar.

Antigenle eleştirilenleri, formüllerle oynanan bu alışılmışın dışındaki oyunu, kültürlerarası tür normlarının yeniden yorumlanmasından ziyade türün kaba bir şekilde ortadan kaldırılması olarak yanlış yorumlama eğilimindedir. Ancak bu varsayım, Wong'un jenerik yeniliklerinin yazarın kaygılarına yol açma şeklini gözden kaçırıyor. 2046'da bilim-kurgu çerçevesi karakterlerin ikiye katlanmasını motive eder; filmin birçok oyuncusu hem fütüristik ajanları hem de onların yirminci yüzyıldaki muadillerini canlandırır. (Bedensel olarak birbirinin aynısı olan karakterler bilimkurgu filmlerinin vazgeçilmezidir -sanat sinemasıyla bağlantılı bir başka örnek olarak François Truffaut'un *Fahrenheit 451*'ini [1966] düşünün). Wong'un karakter ikileştirme ve değiştirilebilir özdeşliklere yaptığı yazarlık vurgusu böylece popüler bir türün kendine özgü normlarında bir mazeret bulur. Dahası, 2046, fantastik armatürü sayesinde, iki yankılı olay örgüsü arasında, örneğin *Chungking Express*'e kıyasla daha doğrudan bir örtüşme sağlar. Bu filmde, polisiyeye özgü gerçekçilik kodları, iki polis kahramanının farklı oyuncular tarafından canlandırılmasını zorunlu kılar; bu ajanlar arasındaki yakınlıklar kafiyeli motifler ve eylemlerle ima edilir. Ancak 2046'da Wong, bilim-kurgu türünün alışılgağılmış gerçekçilik ihlallerinden yararlanarak karakterlerinin birbirinin yerine geçebilirliğini *açıkça* ön plana çıkarır.

Chow'un (Tony Leung Chiu-wai) hayal gücünden öznel olarak doğan 2046'daki fütüristik olay örgüsü, psikolojik özellikler de oluşturuyor. Chow, "hiçbir şeyin değişmediği" bir evreni simüle eder ve izleyici yavaş yavaş Chow'un kendisinin de değişime dirençli olduğunu fark eder.<sup>1</sup> Hayali arazi, öngörülemeyen ve geçici güçlerin uzak tutulduğu idealize edilmiş bir alanı temsil eder. Chow kurgusal evrenini kendi hayatından malzemelerle döşüyor, gündelik varoluşunu dolduran figürleri hayali olarak yeniden biçimlendiriyor ve onları eylemlilikten yoksun bırakıyor. ("Her şeyi ben uydurdum," diyor, "ama bazı deneyimlerim bu evrende kendine yer buldu.") Bu sentetik dünya, gerçek hayatında dolaşan ve değişim için potansiyel katalizörleri temsil eden bireyleri kontrol etmesini sağlıyor. Yavaş yavaş, Chow'un yapmacık benzetme ve her şeye gücü yetme cenneti onu gerçekliğin tedirgin edici cilvelerinden uzaklaştırmaya başlar. "Kurmaca dünyamda kendimi gittikçe daha rahat hissediyordum" diyor dış ses. Filmin bilim-kurgu dünyası böylece gerçek olmayan bir alanı, Chow'un gerçek varoluşuyla paralellik gösteren ve ondan kaçış sağlayan bir alanı temsil eder.<sup>2</sup> Bir bilim-kurgu çerçevesi oluşturmak Wong'un

1. Chow'un önüne gelenle yatmasının onun değişimi kabul ettiğini gösterdiği söylenebilir. Yine de Chow'un yataкта gezinmesinin kendisi alışılmış bir eylem, içine yerleştiği bir rutindir. Dahası, çapkınlığı aralarında dolaştığı kapalı bir kadın grubuyla sınırlıdır ve bu nedenle görünürdeki çapkınlığı istikrar ve benzerlik eğilimini maskeler. Son olarak, Chow tek bir kadınla yetinmeyi reddederek, tek bir kişiye bağılılığın yaratacağı kalıcı değişim olasılığını bertaraf eder.

2. 2046, geçmiş i unutmak için çırpınan kahramanlara yaptığı vurguyla *Zamanın Külleri*'ni de hatırlatıyor.

Bu bölümün ilerleyen kısımlarında göstereceğim gibi, yazarın kaygılarının merkezinde otantik olmama teması yer almaktadır. Bu tür temel tematik meselelerin yanı sıra, karakterizasyon ve olay örgüsündeki nüanslar da antijenre pozisyonunun göz ardı ettiği hususlardır. *2046* iki farklı türü - melodram ve bilimkurgu- başlangıçta birbirinden kopuk bir şekilde yan yana getirir. Ancak film ilerledikçe, bu zıt türler ana olay örgüsünün her birinde yavaş yavaş birleşir. Duygu, türler arasındaki ortak bağdır ve her iki paralel hikayenin de merkezinde yer alır. Bilim-kurgu olay örgüsü, fütüristik ikonografisini terk etmeden, duygusalılık, romantizm ve engellenmiş arzuyu çağrıştıran melodramatik bir anlatıya yerleşir (Şekil 5.1). Melodramatik eylem çizgisi karşılıklı olarak, tür uzmanlarının bilimkurgunun favori teması olduğu konusunda hemfikir oldukları "insanlık" kavramını gündeme getirir (Neale 2000: 102-3; King ve Krzywinska 2002). *2046*, Chow'un günlük varoluşunu robotik olarak sınırlandırır. Bu benzetme, Chow'un duygularına ket vurma ve başkalarının duygularını geri püskürtme yönündeki mekanik eğilimi için de geçerlidir. Kadınlardan oluşan bir montaj hattı, Chow'un duygusal bağılıktan yoksunluğuna tanıklık eder. Alkole anestezik etkileri için değer verir ("İşleri kolaylaştırır"). Varoluşu da rutine bağıllığı açısından robotiktir -Chow otomatik bir davranış kalıbına kilitlenmiştir. Kendisini duyguları kabullenmeye (Jingwen [Faye Wong] ve Su Lizhen'e [Gong Li] romantik bağlar geliştirir) ve değişime (eski rutinleri terk eder) yönlendiren bir karakter gelişimi izler. Başka bir deyişle, Chow hayatın silinmez *insani* yönlerini kabul etmeye başlar. Wong, olay örgüsünü duygu temaları etrafında düzenleyerek, başlangıçta birbiriyle çelişen iki türü uyumlu hale getirmeyi başarıyor. Wong'un filmlerinde sıklıkla olduğu gibi, tutarsızlık gibi görünen şey aslında

büyük ölçekli bir estetik bütünlük ilkesine tabi kılınmıştır.

Wong'un genel çerçeveleri benimsediğini iddia etmek, onun formüllerin kölesi olduğunu söylemek anlamına gelmez. Gerçekten de Wong jenerik bağlamlar içinde yenilikler yapar. Türün sınırları içindeki özgürlüğü yalnızca karşı konulmaz derecede öngörülemez bir anlatı yaratmakla kalmaz, aynı zamanda genel rahatsızlık estetiğine de asimile olur. Buradaki rahatsızlık kısmen izleyicinin beklentilerinin boşa çıkarılmasıyla ilgilidir. Örneğin *Chungking Express*, başlangıçta *polisye* türünü çağrıştıran ancak daha sonra *polisyenin* geleneksel bir tekrarı varsayımını baltalayan motifler ve olaylar ortaya koyar. Bazı eleştirmenler *Chungking Express*'i romantik komedi olarak sınıflandırmışlardır ki bu da film için oldukça yeterli bir tanımlamadır. Ancak romantik komedi, filmin dönüştüğü ya da daha doğrusu kendini ortaya koyduğu şeydir

---

Anıları yok etme çabası, Wong'un kahramanlarının çoğunun eğilimli olduğu bir başarısızlık olan, gerçek olmayan bir kötü niyet eylemidir. Aynı şekilde, geçmiş anımsama çabası da, geçmiş olaylara dalmanın günümüzden uzaklaşmaya yol açması halinde kötü niyet teşkil edebilir. Örneğin, Chow'un *2046*'daki aşıklar kadrosu, kaybettiği idealize edilmiş kadın Su Lizhen'i (Maggie Cheung) yeniden yaratma ya da "klonlama" çabasından başka bir şey değildir. Bu açıdan

2046, *Vertigo*'yu (1958) çağrıştırır - Hitchcock'un *In the Mood for Love* (bu bölümün ilerleyen kısımlarında ele alınacaktır) üzerindeki etkisi düşünüldüğünde yerinde bir referans noktasıdır.

filmin başlangıçta çağrıştırdığı tür değildir. Dolayısıyla, Wong film ilerledikçe *polis*ye türü terk ediyor gibi görünse de *türü* terk etmiyor, *aksine tür* değiştirerek filmin ilk öyküsünün romantik temellerini daha merkezi bir şekilde devreye sokuyor.

*Chungking Express* sonunda *polis*iyenin anlatı normlarını bir kenara bıraksa da, bu türün ilk çağrışımları karakter psikolojisini keskinleştirmeye hizmet eder. *Polisiyenin* bir klişesi (ya da klişesi), kendini sadece görevine adan ve onu diğerlerinden soyutlayıp kişisel hayatından mahrum bırakan *polis* kahramanıdır. Ancak *Chungking Express*'i eleştirenlerin de belirttiği gibi, filmdeki iki polis de pek polislik yapmıyor. Bu mesleki faaliyetten yoksun olan polislerin toplumsal yabancılaşması, en önemlisi, polislik meselelerini tamamen özümsemelerine bağlanamaz. Bu nedenle izolasyonlarının kaynağı, gayretli profesyonellikten başka bir şey olmalıdır - nihayetinde film, karakterlerin spontanlığa ve değişime karşı direncini öne sürecektir. Başlangıçta türün arketiplerini çağrıştıran Wong, polislerin daha beklenmedik ve tematik olarak yüklü psikolojik özelliklerini rahatlatır.

Jenerik özellikler aynı zamanda izleyiciyi ortodoks karakter ilişkileri bekleme yanılgısına düşürür. Burada *Chungking Express*, nihayetinde yanıltıcı olan jenerik şemaları hazırlar ve işaret eder. Eleştirmen Susan Morrison'ın ilk öykünün *polis*ye kurgusu için belirttiği gibi, "Beklentilerimiz yüksek; ne de olsa adam polis, kadın gangster; birbirlerini buldular ... ama hiçbir şey olmuyor" (1996: 40). Dahası, *Chungking Express*'in her iki erkek kahramanı da açıkça polis memuru olarak toplumsal rolleriyle bağlantılıdır; ancak, genel beklentinin aksine, iki polisin ortak oldukları ortaya çıkmaz, hatta birbirleriyle tanıştıkları bile belli değildir. Filmin bu ajanlar arasında kurduğu yakınlık ve zıtlıklar, kanka formülüne başvurarak ortaya çıkmıyor. Daha ziyade, iki ajanın karşılaştırılması, filmin birbirini izleyen olay örgülerinde ortaya konan karakter yankıları ve paralellikler aracılığıyla daha dolaylı bir şekilde gerçekleşir. Bu açıdan *Chungking Express*, *polis*iyenin hikaye anlatma normlarından ayrılır. Nihayetinde film, belirli jenerik normlara meydan okuduğu ölçüde anti jenerik olarak değerlendirilebilir; ancak *Chungking Express* jenerik mecazlarla etkileşime girdiği ve jenerik beklentileri açıkça tetiklediği ölçüde, "anti jenerik" terimi yetersiz ve yanıltıcıdır.

*In the Mood for Love*'ın ve jenerik manevralarının analizine geçmeden önce, Wong'un jenerik benimsemesi ve yeniliği için bir başka itici gücün altını çizmem gerekiyor. Hong Kong ana akım sinemasının tür karışımı önemli bir etki oluşturur, ancak Wong'un türü refleksif ve yıkıcı bir şekilde ele almasının en önemli öncülleri kesinlikle Avrupalı modernist auteurler, özellikle de *nouvelle vague*'e öncülük edenler olmalıdır. Wong, Truffaut ve Godard gibi auteur sinemacıların popüler türleri kişisel ve etkileyici amaçlar doğrultusunda büken filmlerine hayranlık duyar. Geleneksel türlere hem şefkatle hem de

saygısızlık, sinefil-auteur jenerik normlara saldıran ya da onları altüst eden göstermelik tür filmleri üretir. Nouvelle vague sinemacıları örneğinde ve Wong örneğinde de tartışmak istediğim gibi, jenerik angajmanı auteur'un sinefil olarak dışavurumunu mümkün kılar - sinemacı geleneksel tür sinemasının kodlarına ve konvansiyonlarına duyduğu sevgiyi ilan eder. Wong bu örtük sinefilliğin estetik seçimlerini nasıl etkilediğini anlatmıştır:

Bir filme başlarken netleştirmeye çalıştığım tek şey, onu yerleştirmek istediğim türdür. Çocukken tür filmleri izleyerek büyüdüm ve Westernler, hayalet hikayeleri, palavracılar gibi tüm farklı türler beni büyüledi. Bu yüzden her filmimi farklı bir türde yapmaya çalışıyorum.  
(Tirard 2002: 197)

Türler genellikle film takıntılı auteurleri büyüler. Bu nedenle bu tür film yapımcılarının külliyatında sıklıkla eklektik bir türler dizisi buluruz. Tarantino, Truffaut ya da Johnnie To gibi Wong da genel olarak çoğulcudur; film külliyatı üçlü çete dramasını, dövüş sanatları destanını, *polisliyi*, yol filmini, romantik melodramı ve bilim kurguyu kapsar. Dahası, belirttiğim gibi, bu tür bir jenerik geçişi, *Chungking Express* tür değişiminde olduğu gibi, tek bir film içinde de gerçekleşebilir.

Auteur'un jenerik formları dönüştürmesi de türün esnekliğini kanıtlar. Burada, türün sanatsal ifadeye katı kısıtlamalar getirdiği yanılgısının altı çizilmektedir. Aksine, André Bazin'in de belirttiği gibi, "türler geleneği yaratıcı özgürlük için bir operasyon üssüdür" (1985: 258). Bu durum hiçbir yerde, hem nouvelle vague'in ludik jenerik manevralarında hem de popüler Hong Kong sinemasındaki türlerin serbest etkileşiminde olduğundan daha belirgin değildir. Yine de, belirttiğim gibi, Wong'un rahatsızlık estetiğinde, kişisel ifade sıklıkla jenerik konvansiyonlarla gerilim içinde yer alır. Tür kavramı filmlerin ve yönetmenlerin homojen bir sınıflandırmasını çağırıştırıyorsa, auteur kavramı bizi film yapımcısının bireyselliğine ve yeniliğine yönlendirir.

Her halükarda asıl mesele, türsel geleneklerin film sanatına ya da auteur sinemacılara nadiren zarar verdiğidir. Aksine, bu tür sinemacılar tipik olarak kişisel bir dünya görüşünü sanatsal olarak inşa etmek için türü yeniden işlemişlerdir. O halde, "anti jenerik" terimi Wong ve benzerlerine faydalı bir şekilde uygulanacaksa, türün tamamen reddedilmesini değil, yalnızca tür normlarına meydan okunmasını ifade edecek şekilde nitelendirilmelidir. *Zamanın Külleri* gibi bir film tamamen yeni bir kumaştan kesilmiş değildir; yeniliği tam da tanıdık jenerik normları benimsemesi nedeniyle öne çıkar.

Eğer Wong, Steve Neale'in "türün kuralları" (1990: 47) olarak adlandırdığı şeyi rutin olarak yeniden ele alıyorsa, *In the Mood for Love* ilk bakışta karakteristik olarak geleneksel olmayan bir tür eseri gibi görünür. Filmin eleştirel incelemeleri türle ilgili soruları genel olarak dışlamıştır. Postmodernist ve kültürelci eleştirmenler

Wong'un türü benimsemesini pastiş (Cameron 2007) ve nostalji (Chow 2006: 180; Teo 2001) gibi kavramsal mecazlara indirgeme eğiliminde olmuş, filmlerin hikâye anlatma stratejilerini Hong Kong kültürü hakkında ortaya koyabilecekleri açısından incelemiştir. Benim tür ve *In the Mood for Love* üzerine tartışmam ise öncelikle metnin daha yakın düzeyleriyle ilgili olacaktır. Göstermeyi umduğum gibi, filmin türü altüst etmesi, iki jenerik modun karmaşık iç içe geçmeleriyle birlikte, yazarın temalarını kristalize eder, izleyicinin algısını yeniler ve üst düzey bilişsel aktiviteyi ortaya çıkarır - böylece melodramın (ve Wong'un) tipik izleyicisinin sözde pasifliğini bozar.

### Çığlıklar ve Fısıltılar: *Aşk Havasında*

Teo'nun *In the Mood for Love*'ı "aşk ve romantizm hakkında bir melodram" olarak tanımlaması, filmin eleştirel kategorizasyonunun karakteristik özelliğidir (2005: 128). Elbette, filmin açık konusu melodramın geleneksel özelliklerini sergiliyor.<sup>3</sup> Ancak, filmin aslında türün bazı temel kurallarını çiğnediğini göstereceğim. Dahası, *In the Mood for Love*, "postklasik" jenerik melezliği stratejisini benimser - ancak Wong'un ayrı türler arasında ördüğü zımnı dokuma, çağdaş sinemanın çoğunun daha bilinçli, bariz jenerik melezlikleriyle çelişir. Temel melodram normlarının altını oyarak ve türleri incelikli bir şekilde harmanlayarak Wong, auteur'ün türleri yeniden işleme zevkini sinefilin farklı türlere duyduğu sevgiyle birleştirir. Özetle, Wong'un filminde paradigmatik melodrama rastlamak pek mümkün değildir. Bu bölümün ilerleyen kısımlarında filmin türler arasındaki sentezini inceleyeceğim ama önce filmin prototip melodramı bozuşunu aydınlatmam gerekiyor. Burada olay örgüsünün bir taslağını çizmek faydalı olacaktır.

*In the Mood for Love* 1962 yılında başlar. İki yabancı, Chow Mo-wan (Tony Leung Chiu-wai) ve Su Lizhen'in (Maggie Cheung) yolları Bayan Suen'in Hong Kong'daki pansiyonunda kısa bir süre kesişir. Bayan Suen bir odayı Su ve kocasına kiralarken, bitişikteki daire de Chow ve karısına kiralanmıştır. Chow ve Su komşuluk ilişkileri kurarlar, ancak kısa süre sonra ortak bir ifşaatla bir araya gelirler: Şüphelendikleri eşleri birlikte yatmaktadır. İki kahraman bu ilişkinin nasıl başladığını merak eder ve eşlerinin ilk tekliflerini geçici olarak kabul ederler. Yavaş yavaş, kahramanlar kendi karşılıklı çekimlerini kabul etmeye başlarlar, ancak arzularını daha fazla harekete geçirmemeye karar verirler.<sup>4</sup>

3. Çince'deki en yakın eşdeğerinden (*wen yi pian*) ziyade İngilizce "melodram" terimini kullanırken, Kantonca'nın ifade ettiği nispeten daha sınırlı anlamın aksine Batılı terimin genel genişliğine başvurmak istediğim belki de açıktır. Bu terminolojik ayrımın detaylandırılması için Li (1986) ve Dissanayake'ye (1993: 3-4) bakınız.

4. Filmin önermesi, Billy Wilder'in *Avanti!* (1972) filminin temel konusunu yeniden ele alıyor; filmin kahramanları (Jack Lemmon ve Juliet Mills tarafından canlandırılan), evlilik dışı özel bir aşk yaşayan ebeveynlerinin rutinlerini ve yemek alışkanlıklarını benimsiyor. İçinde

Yine de, arkadaşlıkları hakkındaki dedikodular apartmanda yayılır. Dedikodulardan rahatsız olan ve Su'ya karşı yeni başlayan duygularının farkına varan Chow, Singapur'a kaçar. Yıllar sonra Chow Kamboçya'ya gider ve Angkor Wat harabelerini ziyaret ederek taştaki bir deliğe bir sır fısıldar.

Sinoptik açıdan bakıldığında, *In the Mood for Love* oldukça tipik bir melo tutku dramının habercisi gibi görünebilir. Gizli ilişkiler, engellenen arzular ve kişisel fedakârlıklarla dolu hikâyesi melodram geleneğine sıkı sıkıya bağlıdır. Tütün temelini oluşturan aile içi çatışma, hikayenin evlilik ihanetleri tarafından öngörülüyor ve bu da ana karakter dördlüsü arasında ateşli yüzleşmelerin yolunu hazırlıyor. Filmin temel önermesi, ahlaki didaktizm ve teatral duygular için olgunlaşmıştır ve izleyicide güçlü sempatik duygular (pathos, üzüntü, hayranlık vb.) uyandırır. Ancak Wong bu melodramatik malzemeye, tütün prototiplerinden önemli açılardan ayrılan bir üslup ve anlatı muamelesi uyguluyor. Örneğin, Wong eşleri filmde büyük ölçüde çıkararak melodramatik çatışmanın etrafından dolanır ve zina yapan figürleri ana kahramanların eylemleri için bir tür bahane olarak ortaya çıkarır.

*In the Mood for Love* başka hangi açılardan melodramın ayırt edici özelliklerini yeniden ele alıyor? Temel olarak film, melodramın karakter duygularının okunaklı ve güçlü ifadesini bir kenara bırakır. Eğer bu tür, aktörlerinin "ruh taşıyan histriyonikliğine" tanıklık eden bir aşırılıkla (Brooks 1995) (Bordwell 1985: 70), *In the Mood for Love*, kahramanlarının her şeyi tüketen muhafazakârlığıyla motive edilen, duyguların sürekli bastırılmasını tercih eder. Dahası, melodramın aşırı belirlenmiş duyguları, filmin geçtiği dönemin ve çevrenin kültürel normlarına ve toplumsal davranışları baskıcı ama aşınmakta olan bir Konfüçyüs ideolojisine göre düzenleyen gösterim kurallarına aykırıdır.

Klasik Hollywood melodramlarında genellikle anlatı ortamı, kahramanın duygusal dışavurumunu keskin bir şekilde ortaya koyar. *Stella Dallas*'ta (1937), filme adını veren kadın kahramanın cılasız, alt sınıf "bayağılığı" sansürsüz duygusal patlamalara yol açar; ancak filmin her şeyi bilen anlatımı, bu tür dışavurumların belirli sosyal bağlamlarda uygunsuz olduğunu ortaya koyar. Benzer şekilde, Douglas Sirk'ün *Imitation of Life* (1959) filminde Lana Turner'ın canlandığı dikkat çekici aktris - John

M. Stahl'ın 1934 tarihli klasiği- abartılı davranışlarını dizginlemesi ve "rol yapmayı bırakması" için defalarca uyarılır. (Melodramın rol yapmaya yaptığı vurgu, bu bölümün ilerleyen kısımlarında tartışılacak olan Wong'un filmde kelimenin tam anlamıyla hayata geçirilmiştir). Tersine, Su ve Chow muhafazakâr bir şekilde sosyal çevrelerinin hakim buyruklarına boyun eğer, onun soğukkanlılık, edep ve vurdumduymazlık kurallarına uyarlar. Eleştirmenleri filmin ölçülülüğüne dikkat çekmeye iten de bu sessiz duygulanım atmosferidir (Howe 2001: 35; Turan 2001); bir eleştirmenin yazdığı gibi, "*In the Mood for Love* asla sesini yükseltmez ... çünkü



tutku ifade edilir ama tutku gizlenir" (Corliss 2000: 70). *In the Mood for Love*, aşırılığın yerine ölçülülüğü koyarak melodramın açık duygusal ifadeye yaptığı standart vurguyu tersine çevirir.<sup>5</sup>

Yine de, *In the Mood for Love*'ın duygusal kayıtları emsalsiz değildir. Bazı eleştirmenler Sirk'ün melodramlarıyla benzerlikler bulsa da Sirk genellikle bu türün alışlagelmiş duygusal gösterilerini sunar. Daha iyi bir karşılaştırma, *Daisy Kenyon* (1947) ile klasik melodramın alışlagelmiş katartik yapılarını küçümseyen Otto Preminger ve *Imitation of Life* (1934) ile bastırılmış atmosferini kadın kahramanların takdire şayan saygınlığı ve kendine hakimiyetiyle motive eden Stahl ile yapılabilir. Ingmar Bergman'ın bazı sade melodramları Avrupa sanat sinemasından bir öncül sağlar. Daha yakın bir arka plan ise Kanton *wen'yi pian*'ıdır ki bu da Batı melodramıyla geniş ölçüde örtüşen bir kurgusal moddur. Genellikle feodal toplumu tasvir eden 1950'lerin ve 1960'ların klasik *wen'yi pian*'ı, fedakârlık, ataerkil ahlak ve romantik ya da ailevi trajedi anlatılarıyla Hollywood melodramlarını yankılamıştır. Eleştirmenler Fei Mu'nun Mandarin dilindeki *Spring in a Small Town* (1948) filmini *In the Mood for Love*'ın yakın akrabası olarak gösterirken, Qin Jian'ın *Parents' Hearts* (1955) filmi de daha sonraki filmin duygusal "kısıtlamasının" habercisidir. O halde *In the Mood for Love*, kültürlerarası bir melodram geleneğinden beslenir ve bu gelenekte türün duygu genişlemesinin yerini nispeten dağınık, düşük seviyeli bir duygusal ton alır. Bordwell'in yazdığı gibi, Wong "keskin duyguları buharlaşan ruh halleri içinde eritir" (2011: 179).

Geleneksel melodramda, kahramanın duygusal durumu -kaçınılmaz olarak yüzeyde simgeleşir- diegesisin dışavurumcu tasarımına dökülür. Wong burada, önceki bölümlerde tartışılan estetik ifade farklılığı ilkesi için ideal bir bağlam bulur. Kısmen karakter opaklığının bir sonucu olarak, melodramlar kahramanın içsel durumlarını ifade etmek için üslubun tüm özelliklerini davet eder. Robert Sinnerbrink'in belirttiği gibi, *In the Mood for Love* bu geleneği benimser:

renk paleti, görsel ve müzikal motifler, performanstaki jestler ve ifadeler, özel moda gibi çeşitli unsurların tekrarlanmasıdır

5. *In the Mood for Love* eleştirilerindeki yaygın bir eleştirel kafa karışıklığı, filmin kendisinin "muhafazakârlığı" ile tasvir ettiği karakterlerin ve çevrenin "ölçülülüğü" arasında bir kaymayı içerir. Örneğin Teo, filmin anlatısının "muhafazakar çekirdeği" ile ana kahramanların "ahlaki kısıtlamasını" birbirine karıştırıyor (2001). Kahramanlar ve onların metinsel arka planı (yani bir dizi ahlak, değer ve inanç tarafından tanımlanan diegetik çevre) kesinlikle muhafazakar tutumları ifade ediyor olsa da, filmin kahramanlarıyla aynı ya da hatta uyumlu bir bakış açısını paylaştığını öne sürmenin yanıltıcı olacağını düşünüyorum. Aksine, filmle ilgili tartışmamın da göstereceği gibi, *In the Mood for Love*, kahramanlarına ve çevresine karşı oldukça eleştirel bir duruş benimsiyor. Su ve Chow'un ("muhafazakâr" kahramanlar) aksine, muhafazakâr ahlaka aykırı davranan karakterler ne film tarafından yargılanır ne de hikâyenin içindeki aktörler tarafından dışlanır.

ve kostüm kombinasyonları, film boyunca bir dizi ince ruh hali değişimini devreye sokar. (2012: 159)

Ancak geleneksel melodramın aksine, filmin mizansen, duygularını dışa vurmayan kahramanları yansıtıyor. Bunun yerine, duygusal durumları sıkı sıkıya korselenmiştir. Böylece Su dar cheongsams giyer, sıkışık apartman kahramanları baskıcı bir şekilde çevreler ve aralıksız yağan yağmur, hem Hollywood melodramında hem de *wenyi pian*'da ortak bir olay örgüsü aygıtı olan acıklı safsatayı sunar.<sup>6</sup> Sağanak yağmur, kahramanların kendilerinin açıkça yas tutamadığı ve "romantik trajedi"nin habercisi olan tamamlanmamış romantizme ağıt yakar (Smith 2003: 129). Tesadüfi olmayan bir şekilde, bu son iki motif -görmekli mekanlar, uğursuz sağanak yağışlar- ikonografik olarak melodramdan çok kara filmle ilişkilendirilir. Yine de filmin mizansen, kahramanların zinadan uzak durma konusundaki ortak inançlarını son derece iyi tanımlayacak olan bastırma ve kendini inkâr etme ritüellerini çağırıştırır.

Melodramda esas olarak karakterin öznelliğini aktarmak ve duygusal duyguları harekete geçirmek için kullanılan müzik, bu filmde ek işlevler kazanıyor. Shigeru Umebayashi tarafından bestelenen orkestra müziği, dramatik tuş değişimlerini kararlı bir şekilde ağırlamak için feda eder ve uygun pop şarkılarının sözleri hem öznel durumlara erişim (ifade yer değiştirmesi tarzında) hem de hikayenin aksiyonu üzerine yorum sağlamak için kullanılır. Chow Singapur'dan ayrılmaya hazırlanırken Su'ya "Fazladan bir bilet varsa benimle gelir misin?" diye sorar. Bu diyalog, Su'nun hiçbir cevap vermemesiyle eliptik bir hal alır. Bunun yerine ses bandına Nat King Cole'un nakaratı İngilizceye "belki" olarak çevrilen "Quizas, Quizas, Quizas" şarkısı hakimdir. Bu şarkı sözü, Su'nun Chow'a verdiği sözsüz yanıtı temsil ettiği için öznel olarak kavranabilir. Ancak, daha genel olarak, şarkı sözünün aktardığı belirsizlik, kahramanların tanımlanmamış ilişkisi için tamamen uygundur ve derinleşen arkadaşlıkları etrafındaki gerilimi sürdürür.

*In the Mood for Love*, melodramatik geleneğe en çok, bireyi etkileyen ve ona boyun eğdiren sosyal faktörlere yaptığı vurguyla bağlıdır. Robert Lang'ın gözlemlediği gibi, tipik melodramatik aktör kendi kontrolü dışındaki kaprisli toplumsal güçler tarafından "harekete geçirilir" (1989: 5). Böylece melodramlar, özerkliği toplumun önceden belirlenmiş entrikaları tarafından baltalanan bireye etkisizlik bahşeder. İlk bakışta, bu tür bir melo-dramatik iktidarsızlık, *In the Mood for*

6. Örneğin acıklı yanılsama, Douglas Sirk'ün klasik melodramı *There's Always Tomorrow*'da (1956) belirginlik kazanır; filmin konusu, *In the Mood for Love*'ın yasadışı arzu öyküsüyle yüzeysel bir benzerlik gösterir. Burada Clifford Groves (Fred MacMurray) eski sevgilisi Norma Vale'e (Barbara Stanwyck) aşık olur, ancak evlilik dışı arzusu ailesini parçalamakla tehdit eder. Sirk, kahramanlar hayatlarının tutkusuz "gerçekliğini" koruyarak ayrı kalmaya karar verdiklerinde acıklı safsatayı dokunaklı bir şekilde kullanır.

*Aşk*. Chow ve Su, karşılıklı arzularını yasaklayan katı toplumsal adetlerin kısıtlamalarından rahatsız olurlar. Her iki figür de melo dramatik kalıbın kurbanları olarak konumlandırılır, geçerli toplumsal yasalar tarafından özel acılara mahkum edilirler. Wong, *In the Mood for Love*'ı "kaybolmuş belli bir dönem hakkında" (Weitzman 1998: 46) olarak tanımlamıştır ve çevrenin zinayı kınaması, artık eskimiş bir çağın solmuş bir anakronizmi olarak ortaya çıkar. Gerçekten de Wong, başkahramanlarını önüne gelenle yatan ve zina yapan karakterlerle çevreleyerek, bu toplumun katı ahlaki kurallarının belirsiz çürümesini ima eder. Film, modernleşme ve kapitalizmin egemen olmaya başladığı 1960'ların Hong Kong'unda Konfüçyüsçü etiğin çözülüşünü canlı bir şekilde çağırıştırıyor.

Toplumsal dengeyle örtülen bu ahlaki çürüme, melodramatik kurguya özgü olmayan bir toplumsal krize işaret eder. Neale'in yazdığı gibi, "melodram [yasal olarak kurulmuş toplumsal] düzenin bir krizini değil, onun içinde bir krizi, bir 'ev içi' yeniden düzenlemeyi önerir" (1980: 22). Burada *In the Mood for Love* görünüşte jenerik normuna sadık kalır: toplumsal düzenin "içinde" tasvir edilen kriz, Chow ve Su'nun başkalarında ve kendilerinde yüzleşmek zorunda oldukları az ya da çok yeni ortaya çıkan karışıklıktır. Yine de film, sunduğu ortamı eleştirmek için jenerik taleplerini zımnı aşar; başka bir deyişle, filmin tasvir ettiği kriz hem sosyal düzenin içinde hem de dışındadır. *In the Mood for Love* böylece izleyicinin "ahlaki ve toplumsal duygularına" dokunur (Boyd 2009: 196). Çünkü izleyici, egemen ideolojisi kişisel arzuyu temsil eden, çiftleri gizli ilişkilere (örneğin, eşlerin ilişkisi) ya da derinden hissedilen arzunun içselleştirilmesine ve bastırılmasına (örneğin, Su ve Chow arasındaki iffetli ilişki) zorlayan bir ortamı -özetle, her durumda otantik varoluş biçimlerini tehlikeye atan bir ideolojik sistemi- sorgulamaya zorlanır.

Genel olarak Wong'un filmlerinde ana tema olan özgünlük ve sorumluluk konusunun burada biraz detaylandırılması gerekir. Jean-Paul Sartre'a göre birey, "yaptığı her şeyin" sorumluluğunu tanıdığı ve kabul ettiği ölçüde otantiktir (1973: 34). Dünyaya "terk edilmiş" (ve dolayısıyla a priori bir metafizik şemanın konusu olmayan) otantik figür, "kendini yapar; hazır bulunmaz; ahlakının seçimiyle kendini yapar ve bir ahlak seçmekten başka bir şey yapamaz, öyle ki koşulların baskısı onun üzerindedir" (50). Varoluşunun tanırsız bir evren önermesi, melodramın kader ve yazgı vurgusuna ters düşer. Buna karşın otantik olmama, "varoluşunun 'toplumsal karakteri' ile çok fazla ve çok kolay bir şekilde özdeşleşen" birey tarafından ortaya çıkarılır (Cooper 2000: 109). O halde otantik olmayan varoluş, bireysel özgürlük hakim toplumsal adetlere feda edildiğinde ortaya çıkar ve benliğin "kaybı" ile sonuçlanır. Otantik olmayan benlik, "ister koşullar, ister ahlaki kurallar, ister siyasi ya da dini otoriteler ya da her ne olursa olsun, dış etkiler tarafından şekillendirilir" (Macquarrie 1973: 161-62).

Heidegger'in deyişyle, birey "onlar" tarafından, bireyi "başkaları için-olmaya" zorlayarak kişisel arzu ve ifadeyi yok etmeye çalışan anonim çoğunluk tarafından kuşatılmıştır. "Onlar" toplumsal davranışı yönetir ve "kendini öne çıkaran istisnai her şeye göz kulak olarak neyin göze alınabileceğini ve alınabileceğini belirler" (Heidegger 1980: 165, H128). Heidegger'e göre, nihayetinde, "gündelik Dasein'ın [yani insan varoluşunun] Benliği, *otantik* Benlikten, yani kendi tarzında ele geçirilmiş Benlikten ayırt edilmesi gereken onlar-benliğidir" (1980: 167, H129, vurgu orijinalinde).

*In the Mood for Love*'ın karakterleri arasında otantik olmayan yaşam biçimlerinin yaygın olması, filme nüfuz eden melankolik atmosferle birlikte, yüzeysel olarak saygın sosyal düzendeki (yani "onlar" daki) başarısızlıklara işaret eder. Görünüşe bakılırsa salt bir akış değil, bir kriz halinde olan filmin toplumsal manzarası iki gruba ayrılıyor. Su ve Chow gibi, kişisel tatminlerini toplumsal olarak öngörülen ahlakın sunağında feda eden bireyler vardır; ve tersine, başkahramanların eşleri gibi, toplumsal adabın bir cilasını korurken gerçek arzuyla hareket eden karakterler vardır.

Chow ve Su, hem aile içinde hem de iş hayatında bu son ikiyüzlülüğün örnekleriyle kuşatılmıştır. Eşlerin sadakatsizliğinin yanı sıra, Su evli işvereni Bay Ho'nun çapkınlıklarını gözlemlerken, Chow da önüne gelenle yatan bir iş arkadaşı olan Ping'in cinsel övünmelerine kulak verir.<sup>7</sup> Bu tür ikincil karakterler toplum içinde değişen tutumlara işaret ediyorsa da, kahramanlar toplumsal adabı çiğnemeyi reddederek kendilerini diğerlerinden ayırırlar: "Biz onlar gibi olmayacağız" nakaratını giderek azalan bir inançla tekrarlarlar.<sup>8</sup> Geleneksel bir melodramda, kahramanların ahlaki erdemleri, psikologların "yükselme" dedikleri, yüksek ahlaki standartların somutlaşmasına duyulan bir tür hayranlığı ortaya çıkararak övülürdü (Plantinga 2009: 183). Ancak *In the*

7. Bu ikincil karakterlerin liberalizmini yabancı toplum, tutum ve geleneklere ilişkin deneyimleriyle ilişkilendirmek mümkündür. Eşler, Ping ve -bir nakliye bürosundaki kıdemli pozisyonu göz önüne alındığında- Bay Ho, nispeten dar görüşlü olan Chow ve Su'nun aksine (değişime karşı isteksizliklerinin bir ipucu olarak) düzenli olarak yurtdışına seyahat ederler. Dahası, Hong Kong toplumunun yaklaşan parçalanması, kültürel ozmozdan, yerli olmayan etkilerin yerel alana giderek daha fazla sızmasından, dolayısıyla kentsel modernleşme ve küreselleşmeden kaynaklanmaktadır. Wong bu etkiyi, Bayan Suen'in pansiyonuna getirilen "yabancı" aletlerin, örneğin kravatların, el çantalarının ve komşuları memnun eden Japon pirinç pişiricisinin varlığıyla gösterir. Bu tür eşyalar, yabancı etkinin (ikincil karakterlerin maruz kaldığı "liberal" bir etki) kahramanların aile içi ilişkileri ve duygusal yaşamları üzerinde yaratacağı önemli etkiyi sembolize eder. Bu açıdan film, Yasujiro Ozu'nun *Ohayo*'sunu (1959), yabancı maddi eşyalara (televizyon seti, çamaşır makinesi, Batı tarzı gecelikler, vb.) zevk ve kaosu bölücü kaynağı olarak yaptığı vurguyla hatırlar.

8. Bu diyalog, *Happy Together*'da Yiu-fai'nin Po-wing'i azarlamasını hatırlar: "Ben senin gibi değilim," diye ısrar eder. Filmin ilerleyen bölümlerinde Yiu-fai bu sözünü geri alır: "Po-wing'den farklı olduğumu sanıyordum," diyor dış ses, sıradan bir seks karşılaşmasının ardından. "[Ama] meğer yalnız insanların hepsi aynıymış."

*Aşk Zamanı* izleyiciyi bu genel zevkten mahrum bırakır, bunun yerine kahramanların ahlaki erdemlerinin ahmaklığını ön plana çıkarır. Toplumun değişen tutumlarını kabul etmeyi reddeden Chow ve Su, otantik arzularını tatmin etmelerini ve hızla değişen bir sosyal alanla senkronize olmalarını sağlayacak bilgiden kaçınırlar. Bunun yerine, kahramanlar ahlaki idealizmi değişime karşı bir armatür olarak kullanırlar.

*In the Mood for Love*'ın toplumsal konformist ile toplumsal ihlalcıyı birbirinden ayıran toplumsal bir bölünmeyi tasvir ettiğini öne sürmüştüm. Sıradan bir melodram bu bölünmeyi Maniheizt bir çatışma olarak temsil ederdi. Kabul etmek gerekir ki, Wong'un filminde Maniheizt karşıtlıklar örtüktür; bir yanda başkahramanların, diğer yanda eşlerinin ve iş arkadaşlarının cinsel tutumları kutuplaşır. Yine de ikincil karakterlerin Su ve Chow'a bağlılıkları (saygı duymasalar da) gösterilir; onlar başkahramanların arkadaşları, meslektaşları ve sevgilileridir. Dahası, eşler söz konusu olduğunda, filmdeki sanal yoklukları onları olası antagonistler olmaktan çıkarıyor. O halde *In the Mood for Love*, bu zina figürlerini basit melodramatik kötüler olarak konumlandırmaz. Wong bu ikincil failleri şematik olarak sınırlandırır ve her durumda toplumsal uyumsuzluk karakterin en belirgin özelliği olarak işaretlenir -yani, bu figürlerin hepsi temelde ahlaki ve toplumsal olarak transgresif özneler olarak tanımlanır. Bu filmde ahlaki erdem, egemen ideolojiye boyun eğmekle eş anlamlıdır. Ve Su ve Chow, bu küçük karakterlerin ihlallerinde yerilecek örnekler bulurlar. Böylece kahramanlar, "biz" ve "onlar" ikiliğini tekrar tekrar dile getirerek kendilerini zina yapan meslektaşlarından ayırırlar.

En önemlisi, Chow ve Su, *toplumsal özneler olarak* başlarına gelebilecek olumsuz sonuçlar nedeniyle ortak arzularına göre hareket etmekten kaçınırlar. Su'nun, geç saatlere kadar dışarıda kaldığı için kendisini uyanan Bayan Suen tarafından azarlanmasından duyduğu üzüntü, ağır sosyal sorumluluk duygularına işaret eder. Chow, dedikodu ve söylentilerin yol açtığı zarar verici etkilere karşı giderek daha duyarlı hale gelir. Her iki karakterin de özel ve toplumsal kimliklerini uyumlu bir şekilde bir arada yaşamalarına izin verilmez. Ana apartmanın Kafkaesk koridorları, merdivenleri ve ortak kullanım alanları, kahramanların özel ve kamusal benlikleri arasındaki kesişme alanlarını temsil eder. Ataerkil ideolojinin diegetik uygulayıcısı Bayan Suen, Su'ya dersini görünüşte özel olan bu yaşam alanlarında verir (Şekil 5.2). Filmin klostrofobik bölgesi içinde, bireysel özerklik toplumsal doktrin tarafından sürekli olarak nüfuz edilir, bastırılır ve koşullandırılır.

Sosyal melodramlar nihayetinde ahlaki açıdan erdemli karakterleri ödüllendirme eğilimindedir. Kahramanın ölümü durumunda bile, yiğitlik ve ahlaki metanetin olumlayıcı standartları günü taşır. Ancak *In the Mood for Love*, kahramanlarını ahlaki doğrulama ve kişisel zafer duygusundan mahrum bırakır. Aynı zamanda izleyiciyi de yücelmenin haz verici duygusundan mahrum bırakır - bize çok az tatmin verilir

Çünkü Wong, bu tür davranışların nihayetinde onların sefaletini artırdığını açıkça ortaya koymaktadır. Kahramanın fedakarlığının değerini ön plana çıkaran klasik Hollywood melodramıyla karşılaştıran. Sirk'ün *Imitation of Life* filminde Annie'nin bencil olmayan eylemleri, filmde temelde sempatik olarak tasvir edilen açık tenli kızının iyiliği içindir. Buna karşılık, *Mildred Pierce*'ın (1945) baş karakteri, romantik ideallerinden vazgeçmenin -restoran franchise'ındaki bir hissenin yanı sıra- sonuçta elde edeceği kazanç için (kötücül kızının şüpheli sevgisi) çok büyük bir fedakarlık olduğunu keşfeder. Benzer şekilde, *All That Heaven Allows* (1955) filminin kadın kahramanı Cary, çocuklarının isteği üzerine romantik bir ilişkiden vazgeçer, ancak kısa süre sonra fedakarlığının uygun olmadığını fark eder; çocukları bencilce kendi mutluluklarını her şeyin üstünde tutmaktadır. Karakterlerden biri Cary'ye "Bu asil fedakârlığın neye yaradı?" diye sorduğunda, baş karakter ilişkisini yeniden canlandırmaya ikna olur.

*In the Mood for Love* eşlere, yani kahramanların fedakârlıklarının doğrudan faydalanıcılarına erişim sağlamadığı için, söz konusu fedakârlığın değerini yargılamamız engellenir. Dolayısıyla, kahramanların fedakârlığı, özel olarak bireyselleştirilmiş figürlerin yararına olmaktan ziyade, belirli amorf (ve toplumsal olarak yapılandırılmış) idealler adına yapılmış gibi görünmektedir. Dahası, *Stella Dallas* ve Sirk'ün *Imitation of Life* filmlerindeki kızların aksine, eşlerin sempatik bir şekilde sunulduğu da söylenemez. Gerçekten de, eşler hakkında bildiğimiz az şey -yani, müttefik olduğumuz kahramanlara karşı sahtekârlıkları- fedakârlığı hak etmediklerini ima eder. *In the Mood for Love*, içinde bulunduğu ortamın hegemonyasını üstü kapalı bir şekilde eleştirdiği ve dahası eşlere sempati duymamızı sağlamaya çalışmadığı için, kahramanların fedakârlığının (yani ayrı kalma kararlarının) özünde değerli bir değer içerdiğine dair somut bir his sunmaz. Dolayısıyla onların metaneti ve fedakarlığı, melodramatik fedakarlık gösterilerine geleneksel olarak verilen uygun tepki olan hayranlığımızı uyandırmıyor.

Torben Grodal'ın işaret ettiği gibi, pek çok melodram "tarih ile bireysel kaderin birleşimini" ortaya koyar (1997: 254). Bu nedenle, örneğin, Charles de Gaulle'ün Kamboçya'ya yaptığı ziyaretin haber filmi görüntüleri, bir açıdan kültürel olarak spesifik olsa da, türün normlarına aykırı değildir. Chow'un tarihi kalınlara bir sır fısıldayarak efsanevi bir ritüel gerçekleştirdiği Angkor Wat'taki sıra dışı kapanış sekansı da öyle. Yine de melodramatik açıdan bu kapanış tuhaf bir katharsis biçimidir. Bu tür bir arınma, melodramda beklediğimiz gibi dağlı bir duygusal patlamanın sonucu değil, aynı anda daha özel, ölçülü ve neredeyse algılanamaz. Chow'un sözleri ses bandında duyulmuyor ve böylece Wong'un anlatımı melodramatik şeffaflığı hiçe saydığını gösteriyor. Chow duyulmayan sırrını (yine de kahramanların ortak hikayesi olduğu sonucuna varıyoruz) gömüyor.

sevgisi) Angkor Wat'ın antik kalıntılarına gömüyor ve böylece anıyı tarihin içinde (ve tarih olarak) kutsuyor. Bunu yaparken, belleğe ölümsüzlük bahşederken aynı zamanda onun sona erdiğini de işaretler. Bir ara başlık bu son sekansın önsözüdür: "O dönem geçti. Ona ait olan hiçbir şey artık yok." Burada kastedilen yalnızca Hong Kong'un kültürel alanının değişen modernliği değil, aynı zamanda başkahramanların paylaştığı mahrem ilişkidir. O halde filmin katarsisi, merkezi ilişkinin eşzamanlı olarak "doğduğu" (yani Chow'un bunu sahici bir şekilde kabul ettiği) ve "öldüğü" (anıyı gömdüğü) anı sunarken, Angkor Wat'ın kalıntıları da sembolik mezar yeri olarak hizmet eder.

### **Cazip Kader: Yansıtmacılık, Tesadüf ve Şans**

Yakın tarihin büyük bir bölümünde Hong Kong halkı çalkantılı ve öngörülemez sosyal değişimlerle mücadele etmiştir. Anakara Çin'in 1997'de teritoryayla birleşmesinin ulusal kimlik, ekonomik istikrarsızlık ve sivil özgürlüklere yönelik sözde dayatmalarla ilgili kolektif endişeleri tetiklediği iddia edilmektedir. Devir teslimden beş yıl sonra Johnnie To, yerel Çinlilerin "tarihsel acılarını ve kaderciliklerini hala atlatamadıklarını" gözlemleyecektir (Shin ve Lee 2002: 38). Doğal olarak Hong Kong'un film endüstrisi kentin ruhsal ve ekonomik gerilemesinden etkilenmedi. Bilindiği gibi, birkaç yıl süren yaratıcı ve ticari refahın ardından, yerel film piyasası Doğu Asya ekonomisinin çöküşü, video korsanlığındaki artış ve rakip film merkezlerinden (özellikle Hollywood ve son olarak Güney Kore sineması) gelen rekabetin artmasıyla art arda darbeler aldı. Li Cheuk-to'nun görüşüne göre, Hong Kong'da hakim olan "kıyamet duygusu", film endüstrisindeki kilit personel tarafından paylaşılıyordu ve bu personel için çağdaş sosyal, kültürel ve endüstriyel koşullar film yapımcıları olarak geçim kaynakları için bir tehdit oluşturuyordu (1998: 17).

Dahası, Bölüm 1'de tartışıldığı gibi "1997 kıyamet duygusu", yerli ticari sinemanın anlatı ve tematik malzemesine asimile edilmiş gibi görünüyordu. *The Longest Nite* (1998) ve *Expect the Unexpected* (1998) gibi Triad filmleri, karakterleri kadersel felakete daha da yaklaştıran geri dönülmez bir determinizm sunar. Eğer Hong Kong ana akım sineması 1997'de kıyametle ilgili bir anlatı kaygısı taşıyorsa, daha geniş ve daha az karamsar olan kader ve alınyazısı kavramları yeni yüzyılda türsel hikaye anlatımını beslemeye devam etti. *Lost in Time* (2003) ve *Turn Left, Turn Right* (2003) gibi romantik melodramlar, Hong Kong tarihinde yerel halkın güçsüzlüğünün güçlü bir şekilde ve tekrar tekrar vurgulandığı bir dönemde kader temasını işlemektedir. Bu dönemde, Asya'da ekonomik durgunluğun başlaması ve ardından SARS salgını, öngörülemeyen ve zararlı koşulların tehdidini belirgin hale getirdi.

var olan kolektif güçsüzlük duygularını varsayar. *Lost in Time* ve *Turn Left, Turn Right*'in her ikisi de nihai olarak canlandırıcı sonlar sunsa da, iyimser kapanışları, kurgusal faillerin belirsiz ve yönetilemez olaylar tarafından alt edildiği diegetik bir dünyayı yalanlar. Başka bir deyişle, hem üçlü film hem de romantik melodram, ton ve bakış açılarındaki farklılıklara rağmen, bireyin maddi olmayan, her şeye gücü yeten ve görünürde nedensiz olgular tarafından güçsüzleştirildiğini kanıtlar.

Kader, *In the Mood for Love*'in merkezinde yer alır, ancak kader teması Wong'un türle olan yazarlık ilişkisi tarafından desteklenir. Benim iddiam, filmin kaderi çağrıştırmasını yansıtmacı yorumlara, yani filmsel metnin gerçek dünyadaki toplumsal kaygıları yansıttığı ve ortaya koyduğu varsayımına başvurmadan anlayabileceğimizdir. En azından, *In the Mood for Love*'in eleştirmenler tarafından en sık dile getirilen (ulusal yeniden birleşme ve Asya mali kriziyle ilgili) belirli endişeleri ortaya koymadığını iddia ediyorum. Filmin kadercı alt akımı daha ziyade Wong'un melodram normlarını anormal bir şekilde ele alışına işaret eder ve bu ele alış sayesinde yazarın kaygıları ön plana çıkar.

Melodramlar rutin olarak şans ve tesadüf anlarıyla doludur. Benzer şekilde, *In the Mood for Love* -ve kahramanları- mutsuz öykü olaylarını açıklamak için metafiziksel (toplumsal olarak belirlenmişin aksine) kadere başvurur. Görünüşe göre, Chow ve Su hem doğal hem de toplumsal bir düzen tarafından özerklikten mahrum bırakılmışlardır. *In the Mood for Love*, kader odaklı bir diegesise işaret eder. Temel güçleri simgeleyen acıklı yanılgıya ek olarak, şans ve tesadüf anlatıda öne çıkar ve kahramanların kurban rolünü (kaderin olduğu kadar toplumsal katı kuralların da) pekiştirir. Rey Chow, *In the Mood for Love*'in bu okumasını yineler:

Nihayetinde [Wong'un] eseri, insan ilişkilerinin, en unutulmaz olanların bile, sadece tesadüfi bir oyun meselesi olduğunu söylüyor gibi görünüyor - ve belki de insanlar tarafından değil, şans ya da kaderin kendisi tarafından ... [*In the Mood for Love*'in görsel olarak çarpıcı görüntüleri] [kahramanların] etrafında dönen insan evreninin kaprisli doğasının bir göstergesi haline gelir. (2006: 183, vurgu eklenmiştir)

*In the Mood for Love* bu nedenle, önceden belirlenmiş sosyal durumları kişisel tatmini yasaklayan yıldız çarpışması "aşıkları" içeren temelde geleneksel bir anlatı olarak anlaşılabilir. Keyfi olaylar ve toplumsal adetler, kahramanları bireysel eylemlilikten mahrum bırakmak için komplo kurar. Yine de filmin, kahramanlarını kaderin kurbanları olarak konumlandırmasını altüst ettiğini ve bunu esas olarak anlatı tesadüflerinin meşruiyetinden şüphe duyarak yaptığını öne sürüyorum.

Tesadüfler, *In the Mood for Love*'in açılış sahnesinde geleneksel bir şekilde ortaya çıkar. Su ve Chow tesadüfen kendi dairelerine taşınırlar.

Aynı gün.<sup>9</sup> Karakter diyalogları bu tesadüfün iyice belirginleşmesini sağlar: "Ne tesadüf! Aynı gün taşınmak!" Daha şimdiden genel beklentilerimiz canlanmış durumda - bu açılış sahnelerinde basit tesadüflerin art arda gelmesinden daha fazlasını okumamız muhtemel. Aynı ayrı aynı gün taşınmayı seçen filmin romantik pro- tagonistlerinin, birbirlerine zaten tartışmasız bir şekilde "uyum sağladıkları" ve dolayısıyla ideal bir çift olarak mükemmel bir şekilde uyumlu oldukları sonucunu çıkarırız. (Bu okuma, melodramatik evreni teleolojik olarak yöneten, önceden belirlenmiş bir düzen olduğu çıkarımına dayanır). O halde bu açılış sahneleri, genel olarak bilgilendirilmiş bir dizi çıkarım ve varsayım içeriyor. Ancak filmin geri kalanı, genel beklentilerimizi yıkmayı amaçlayan bir şekilde tesadüfe başvurur. Tesadüfe bir sonraki dikkat çekiş, kahramanlar eşlerinin ilişkisini üstü kapalı bir şekilde kabul ettiklerinde gerçekleşir. Chow, Su'nun kocasının kravatıyla aynı olan bir kravat takar; kahramanların Hong Kong'da satılmadığına inandıkları bu ürün, Chow'un karısının -tıpkı Su'nun kocası gibi- yurtdışında bir iş gezisindeyken aldığı bir hediyedir. Benzer bir iş de Su ve Chow'un karısının sahip olduğu aynı ama nadir bulunan el çantaları etrafında çözülür. Bu noktada Su, "Ne tesadüf!" diye haykırır. Sonunda, kahramanların şüphesi -eşlerinin bu hediyeleri bir iş gezisi sırasında birlikte satın aldıkları yabancı topraklar- sessizce ve karşılıklı olarak teyit edilir.

Su'nun haykırışına rağmen, hediyelerin ikiye katlanması sadece görünürde bir tesadüften ibarettir. Eşlerin ilişkilerini, yurtdışındaki buluşmalarını, hediye alıp vermelerini ve benzerlerini birbirine bağlayan nedensellik gibi, iki katına çıkan eşyalar için dikkatli bir şekilde motive edilmiş bir neden sunulmuştur. Su'nun tesadüf ilanı ile Bayan Suen'in filmin başlangıcında tanımlandığı tesadüf türü arasında keskin bir uyumsuzluk vardır. Daha önceki tesadüf anına herhangi bir neden atfedilemezken (ya da en azından, tesadüflerin görünmez, aşkın bir olguya işaret ettiğini kabul edersek, somut bir neden atfedilemezken), burada tesadüf somut olarak nedensel insan eylemine dayanmaktadır. Bu durumda, tesadüfün telaffuzu olduğu gibi kabul edilemez.

Filmin ilerleyen bölümlerinde Su, bir tanıdığından şiddetli bir soğuk algınlığı geçiren Chow'un susam şurubu istediğini öğrenir. Su atıştırma alışkanlığı hazırlar ve ona ulaştırır. Bir üç noktanın ardından, artık iyileşmiş olan Chow sokakta Su ile karşılaşır ve onu "Ne tesadüf!" cümlesiyle selamlar. Chow'un sözleri daha geniş anlatı bilgileriyle çelişmediğinden, bu karşılaşma meşru bir şekilde şansa atfedilebilir. Susam şurubu için Su'ya minnettarlığını ifade eden Chow, ona o hasta haliyle sadece susuzluk çektiğini söyler

9. Komik bir kargaşa atmosferinin hakim olduğu bu sekansta, karakterlerin eşyaları yanlışlıkla kaybolur ve yanlış daireye teslim edilir; bu da filmin ilerleyen bölümlerinde daha dramatik bir etki yaratacak olan kişisel eşyaların -Chow'un kravatı, Su'nun el çantası- karıştırılmasının habercisidir.

o özel atıştırılmalık. Su cevap verir, "Gerçekten mi? Ne tesadüf!" "Gerçekten öyleydi!" diye onaylar Chow. Ancak Su, daha önce olduğu gibi, gerçek tesadüfün olayların gerçek seyrinde hiçbir rol oynamadığının tamamen farkında olarak, tesadüfe samimiyetsizce başvurur.

Filmdeki tesadüflerin izini sürdüğümüzde, kahramanların nedenselliğe dayandığını bildikleri olaylar için yanlışlıkla tesadüfleri öne sürdüklerini fark etmeye başlarız. "Ne tesadüf!" cümlesi filmde en çok tekrarlanan repliktir, ancak her tekrarda bu sözün doğruluğu giderek daha şüpheli hale gelir. Su bu cümleyi söylediğinde, tesadüfün artık melodramatik konvansiyona göre çağrıştırılmadığı açıktır - ne kahramanların eylemsizliğini ne de her şeye gücü yeten bir varlığın tezahürünü ifade eder. Film en önemli tesadüflerinin gizemini çözer, öyle ki bunlar açıklanabilir, nedensel ve seküler olaylar olarak odak noktasına gelir. Melodramın önemli bir mecazı böylece tersine çevrilir; asla takdir-i ilahinin oyuncağı olmayan kahramanların kurban gibi görünen konumları dramatik bir şekilde alaşağı edilir. Koşullarının *üstesinden gelinebilir* olduğu ortaya çıkar ve deterministik kaderin gölgesini buharlaştırarak Wong bu aktörleri seçim, inanç ve eylem özgürlüğüyle güçlendirir.

Dolayısıyla, kahramanların bastırılmışlığının nedeni, toplumun ve kaderin entrikalarından başka bir yerde bulunmalıdır. Cevap, yazarın tanıdık bir temasında yatmaktadır. Wong'un pek çok kahramanı gibi Su ve Chow da değişimden kaçmaktadır. Baskıları büyük ölçüde kendi tasarımlarıdır, çünkü kaderin varlığı artık kahramanların harekete geçememesinde başlıca etken olarak görülemez. Dahası, daha önce de belirttiğim gibi, filmin muhafazakar çevresi, sakinleri üzerinde gerekli bir baskı kurmuyor. Bu durum, başkahramanları çevreleyen figürlerin (eşler, Bay Ho ve Ping) liberal faaliyetlerinden daha belirgin değildir. Filmin baskıcı toplumunda cinsel özgürlük elde edilebilir; sadece Chow ve Su bu özgürlüğü mahkum eden toplumsal yasaları çiğnememeyi seçerler. O halde baskıcı toplumsal adetler, aslında başkahramanların kendilerine yönelik kasıtlı baskılarından sorumlu tutulamaz. Chow ve Su hiçbir şekilde metafizik ya da ideolojik güçlerin pasif kurbanları değildir. Başka bir deyişle, görünüşün aksine, onlar arketipik melodramatik figürler değildir.

O halde *In the Mood for Love*, belirli bir Çin toplumunu dile getirirken melodram geleneklerini çağrıştırır ve altüst eder. Son derece determinist bir mekan, yerini halkın eylemliliğine ve özerkliğine bırakır; ve buna bağlı olarak, kahramanların görünürdeki mağduriyetleri bilinçli, aktif seçim yapma, yani dogmatik toplumsal koşullara rıza göstererek teslim olma olarak yeniden şekillenir. Wong, filmin boğucu toplumsal alanını kınamaktan, hatta başkahramanları değişimden ürkekçe hoşlanmadıkları için kınamaktan çok, Chow ve Su'yu özgün olmayan bir şekilde yaşadıkları, sorumluluktan kaçtıkları için eleştirmekle ilgilenir

ve sembolik yapılara karşı gerçekten hissedilen arzu.<sup>10</sup> Wong burada Sartre'ın şu görüşüne başvurur: "İnsanın durumu mazeretsiz ve yardımsız bir özgür seçim olduğu için, determinist bir doktrin icat ederek [ya da benimseyerek] sığınan her insan kendini kandıran biridir" (Sartre 1973: 50). *In the Mood for Love*'ın kahramanları bu nedenle kötü niyetle var olurlar, çünkü Sartre'a göre, bu tür sahici olmayan bir varoluşa "gerçeği kendimden saklıyorum" (2000: 49). Sonuç olarak, ne Su ne de Chow, Cary'nin *All That Heaven Allows*'un *doruk* noktasında "Çok korkmuştum, başkalarını dinledim; kararlarımı başkalarının vermesine izin verdim" diyerek ulaştığı *anagnorisis anına* ulaşamaz.

Melodramatik normları benimsemek Wong'un belirleyici, tesadüflerle dolu bir öykü dünyası kurmasını sağlar. Türün normlarını *yıkma*k, yazarın kaygılarını harekete geçirmesini sağlar. Melodramatik gelenek nihayetinde kişisel ifade için yeniden işlenir. *In the Mood for Love*, türün temel öğelerinden biri olan tesadüfü çağrıştırır ve onu altüst ederek karakter psikolojisini açığa çıkarır ve değişim, sorumluluk ve özgünlük temalarını keskinleştirir. Bir sonraki bölümde, *In the Mood for Love için* başlıca öneme sahip bir başka jenerik stratejiye dönüyorum: tür meleziği uygulaması.

## Tutku Suçları

Hong Kong sinemasında tür filmleri nadiren saf bir şekilde var olur. Pek çok eleştirmen tarafından Wong'un saf tür filmi yapımındaki tek girişimi olarak kabul edilen *As Tears Go By* bile ana suç hikayesine bir romantizm alt hikayesi örer. Melodram ve bilim kurguyu yan yana getiren 2046'dan daha incelikli bir şekilde, *In the Mood for Love* iki farklı türü iç içe geçiriyor. Film açıkça romantik melodramı çağrıştırıyor ama tıpkı *Chungking Express'in polisiye* vaat edip romantik komediye dönüşmesi gibi, *In the Mood for Love* da başka bir jenerik bileşimi ortaya koyuyor. Ancak *polisiye* unsurları giderek azalan *Chungking Express'in* aksine, *In the Mood for Love* türleri daha ihtiyatlı bir şekilde karıştırıyor. Wong röportajlarında bu jenerik katmanlaşmayı ima ederek, filmin yüzeydeki melodramının altında gizli bir türün işlediğini öne sürer. *In the Mood for Love*'ın başlangıçta Hitchcockvari bir gerilim egzersizi olarak tasarlandığını, romantik *aşk* hikayesi ve gönül yarasının sanal bir dedektiflik hikayesi için sadece bir bahane olduğunu belirtiyor:

*In the Mood for Love*'ı bir aşk hikayesi olarak ele almak yerine bir gerilim, bir gerilim filmi gibi ele almaya karar verdim. [Kahramanlar kurban olarak başlıyorlar ve sonra araştırmaya başlıyorlar, nasıl olduğunu anlamaya çalışıyorlar.

10. Burada Su ve Chow'u kötü niyetle yaşayan varoluşsal özneler olarak nitelendirirken, Batı

felsefesini Doğu felsefesine üstün tutmaya çalışmadığımı vurgulamalıyım. Benim iddiam daha ziyade, *filmin kendisinin*, kahramanlarını otantik olmayan bir şekilde yaşadıkları için dolaylı olarak yargıladığı ve Su ile Chow'un (ve diğer Wong filmlerindeki otantik olmayan karakterlerin) kaderlerinin bunu doğruladığıdır.

bir şeyler oldu. Bu filmi bu şekilde yapılandırdım, çok kısa sahnelerle ve sürekli bir gerilim yaratma çabasıyla. (Tirard 2002: 198)

Bu dedektiflik çerçevesi yalnızca filmin anlatı yapısında değil, aynı zamanda mizanseninde, ikonografisinde ve anlatısal bakış açısında da fark edilebilir. Sinsi bir dedektiflik şeması sürekli olarak filmin yüzeyine nüfuz ederek melodramın geleneklerini bozar ve en önemlisi bizi anlama hatalarına zorlar.

Wong'un da belirttiği gibi, *In the Mood for Love*, kahramanların gizli bir sadakatsizliği araştırmasını anlatan sanal bir dedektif hikayesi olarak anlaşılabilir. Eşlerin gizli ilişkisi anlatıdaki "suçu" oluştururken, kahramanların bu ilişkinin ardından yaptıkları otopsi anlatıdaki "soruşturmaya" temsil eder. Wong, dedektiflik anlatısının yapısına başvurarak, dedektiflik evreninin ahlaki boyutunu da harekete geçirir. Kahramanların oyun oynaması bir soruşturmaya benzetilirse, eşlerin ilişkisi bir suçun ahlaki statüsünü kazanır. (Wong'un eşlere bu bakış açısını verdiğini iddia etmiyorum, sadece bunun kahramanlar tarafından paylaşılan bir görüş olduğunu söylüyorum). Chow ve Su'nun kendi yasadışı duygularının farkına vardıklarında yüzleşmeleri gereken şey, eşlerinin cilvelerini yeniden canlandırırken ortaya çıkan kendi basit ahlak anlayışlarıdır.<sup>11</sup> Bu yeniden canlandırma, polisiye türünün bir klişesini, suçlunun hareketlerinin izini sürme (ya da suçlu yeniden canlandırma) klişesini kelimenin tam anlamıyla ifade eder.

Jenerik şemalar şiirselcinin tanıdık dedektiflik mecazlarını açığa çıkarmasına ve görünüşte alışılmadık, anti jenerik hikaye eylemine jenerik motivasyon atfetmesine izin verir. Kahramanların rol oyununu bir kez daha düşünün. Tarafsız bir canlandırma olmaktan çok uzak olan soruşturma, Su ve Chow'un simüle ettikleri evlilik dışı arzuyla özdeşleşmelerine yol açar.<sup>12</sup> Burada yankılanan, dedektif ve suçlunun yakından ilişkilendirildiği bir polisiye kurgu mecazıdır. Bu durum ahlakın bulanıklaşmasıyla sonuçlanır - iyi ve kötü kutupları yıkılır ve dedektifin ahlaki kimliği suçlununki tarafından (ya da tam tersi) yutulma tehdidiyle karşı karşıya kalır. Filmin *açık* melodramatik şablonuna karşı, bu rol yapma yörüngesi kendine özgü, hatta antigenerik görünür. Ancak filmin *zımni* dedektiflik şemasından yararlanarak oldukça geleneksel jenerik manevraları keşfetmeye başlarız. O halde bu örnekte, hikaye anlatımı jenerik karşıtı değildir; daha ziyade, filmin genel olarak gizli tuttuğu jenerik bir paradigmaya bağlanır.

11. *In the Mood for Love*'in kahramanları alternatif kimlikler üstlenirken, *Chungking Express*'te Faye'in hostes kimliğiyle flörtünü anımsatırlar. Ancak Su ve Chow'un aksine Faye, romantik rakibinin kimliğine sahici olmayan bir şekilde bürünmenin cazibesine direnir. Bunun yerine, kendi arzularını kabul edip yerine getirerek ve Kaliforniya'daki hayatı deneyimleyerek otantik bir hareket tarzı izler.

12. Kahramanların karşılıklı çekiminde bir tür muğlak ikili ilişki ima ediliyor: Su, Chow'a mı yoksa onun canlandığı karaktere mi (ki bu karakter paradoksal olarak Su'nun kendi kocasıdır) aşık olmuştur? Chow, Su'ya mı yoksa yalnızca karısının "kopyasına" mı ilgi duymaktadır?

Örtük dedektiflik unsurları, filmin sine- nografik tasarımıyla hissedilir biçimde ön plana çıkarılır. Noir ikonografisi mizansenin istila eder; çalan telefonlar ve kapı zilleri rahatsız edici bir şekilde cevapsız kalır (Preminger'in noir-melodramı *Daisy Kenyon*'da olduğu gibi), sigaralar takıntılı bir şekilde içilir ve her yerde bulunan bir endişe belirtisi sağlar,<sup>13</sup> ve geceleri sürekli bir sel lambalarla kaplı sokakları kaplar. Burada başka türlü gizli kalabilecek bir dedektiflik şeması filmin yüzeyinde geçit töreni yapar ve izleyiciyi filmdeki diğer dedektiflik unsurlarını aramaya yönlendirir.

Hikaye aksiyonu ve ikonografinin yanı sıra, bu dedektiflik unsurları filmin anlatısal bakış açısından yayılır. Filmin geleneksel melodramatik hikaye anlatımını en tutarlı şekilde altüst ettiği yer burasıdır. Bordwell, bir melodramın anlatımının iletişimsellik ve her şeyi bilme ile karakterize edildiğini savunur (1985: 70-73). Bir melodram, izleyiciye epistemik yetki veren bilgi hiyerarşileri inşa edecektir. Edward Branigan'a göre bilgi hiyerarşileri, "izleyicinin belirli bir zamanda belirli bir karakterden daha fazla (>), aynı (=) ya da daha az (<) bilip bilmediğini değerlendirmemizi" sağlar (1992: 75-76). Melodramlar ağırlıklı olarak aşağıdaki kalıba uyar:  $S > C$ ; burada  $S$  seyirciyi,  $C$  ise diegetik karakterleri ifade eder. Geleneksel melodramda anlatı, seyirciyi epistemik hiyerarşinin en üst basamağına yerleştirmek üzere yapılandırılmış bir "bilgi eşitsizliği" yaratır. Sonuç olarak, melodramın anlatısı, eylemin okunabilirliği ve dramatik ironi gibi türün temel dayanaklarını harekete geçirerek maksimum geçişkenlikle sunulur.

Buna karşılık, polisiye film opaklık, bastırma ve geciktirme ile yönetilen bir anlatım tarzı geliştirir. Her şeyi bilme ve şeffaflık birbiriyle çelişir. Anlatının soruşturma aşaması bile bir dereceye kadar iletişimsizlikle karakterize edilir. Gizleme ve gizem üzerindeki anlatısal vurgusuna uygun olarak, polisiye film anlatısını izleyicinin bilgisini kısıtlamak için kullanır. Branigan'ın terimleriyle, izleyici ve kahraman bilgi hiyerarşisinde aynı tabakalarda yer alma eğilimindedir ( $S = C$ ), ancak bazen izleyici dedektiften bile daha az şey bilecektir ( $S < C$ ).

*In the Mood for Love*'ın soruşturması dedektif tarzı bir baskıcılıkla aktarılır. Üçüncü makaraya kadar kahramanların eşlerinden şüphelendikleri konusunda açık bir şekilde uyarılmayız. Bu aşamaya gelindiğinde film güçlü bir şekilde

13. Kara filmde olduğu gibi Wong'un filminde de sigara ve sigara içmek ikiyüzlülük ve bilinmezlik anlamına gelebilir. Ancak *In the Mood for Love* bu genel motife ironik bir hava katıyor. Yanan sigaraların her yerde bulunması, başkahramanların iffetinin altını çizer; sigaranın paylaşılacağı bir postkoital durumun eksikliği o kadar açıktır ki. Noir'ın sigara ve seks arasındaki nedensel ilişkisini tersine çeviren Wong'un filmindeki sigaralar, seksin etkisiz başlangıçlarıdır; film özenli ama kısır bir ön sevişme oyunu sahnelemektedir. Chow ve Su sürekli aşk havasındadırlar ama -bildiğimiz kadarıyla- fiilen sevişmezler.

(Chow'un karısı sürekli geç saatlere kadar çalışır; Su'nun kocası sık sık ve uzun süreli yurtdışı seyahatlerine çıkar). Ancak anlatı, hem eşlerin ilişkisini hem de kahramanların bundan duydukları kuşkuyu açığa vurma konusunda son derece suskun. İzleyici ancak Chow'un Su'ya sadakatsizlikten ilk kez söz etmesiyle suçtan ve yeni başlayan soruşturmadan haberdar olur. Polisiye geleneğine sadık kalan *In the Mood for Love*, "dedektifin çıkarımlarına, o bunları dile getirene kadar erişmemize" izin vermez (Bordwell 1985: 67).

Eşlerin ilişkisinin ortaya çıkması, izleyiciyi daha önceki olay örgüsünü yeniden incelemeye davet eder. *Her ne kadar In the Mood for Love* dikkatimizi başkahramanların şimdiki ve gelecekteki eylemlerine yoğunlaştırırsa da, bu gibi anlatısal hileler bizi anlatının gerçek bağlamını bastırdığı sahneleri yeniden değerlendirmeye sevk eder. Örneğin, Su ile Chow'un karısı arasındaki bir konuşmaya geriye dönük olarak ikili bir neden atamalıyız. Bu tür sahneler artık komşuluk karşılaşmaları olarak değil, bir soruşturmanın aşamaları olarak yorumlanmalıdır. O halde filmin, Tzvetan Todorov'un polisiye kurgunun merkezinde bulduğu türden bir zamansal esnekliğe bağlı kaldığını varsayabiliriz (1977: 42-52). Ancak Todorov'un aksine, *In the Mood for Love*'in anlatısının işaret ettiği geçmişe bakış, bizi *suçu* (eşlerin faaliyetlerini) yeniden inşa etmeye teşvik etmekten çok, dikkatimizi kahramanların soruşturmasının daha önceki bir aşamasına yönlendirir *ve böylece* eşlerin hikayenin ilgi odağı olmadığı varsayımımızı güçlendirir. Wong ayrıca dedektif anlatımının baskıcılığını kullanarak öyküdeki olayları belirsizleştiriyor. Bu durum özellikle, genellikle orta yerde (medias res) başlayan ve kahramanların etkileşiminin performansa dayalı doğasına dair belirsiz ipuçları sunan rol yapma sahnelerinde belirgindir. Bu tür sahneler değişken hipotezleri başlatır: Kahramanlar kendileri olarak mı yoksa taklit ettikleri eşler olarak mı konuşuyorlar? İzleyici, olayların gerçek durumunu netleştirmek için açık ipuçları beklerken her iki olasılığı da oyunda tutmalıdır. Baş karakterlerin performans tutkusunu bir kez ortaya koyduktan sonra, anlatım varsayımlarımıza müdahale edebilir. Örneğin, bizi görünürdeki rol yapma eylemini kahramanlar arasında gerçek bir diyalog olarak yeniden şekillendirmeye zorlayabilir - ya da tam tersi. Wong zaman zaman Chow ve Su arasındaki "düz", simüle edilmemiş bir değiş tokuşa bir rol yapma sahnesi ekler, böylece yanlışlıkla doğal karakter etkileşiminin devam ettiği sonucunu çıkarırız. *In the Mood for Love* böylelikle zemin-karakter eyleminin doğruluğunu belirsiz hale getirmek için taktik değiştirme.

*In the Mood for Love*, temsil edici olduğu kadar kısıtlı bir anlatıma da sahiptir. Karakterlerin bir kesitine her şeyi bilen bir erişim sağlayan melodramatik anlatımın aksine, buradaki anlatım çoğunlukla kahramanlardan birinin ya da her ikisinin trajedisıyla sınırlıdır. Anlatı, filmin erken bir aşamasında, izleyici eşlerin ilişkisinden haberdar edilmeden önce bu içsel normdan kısa bir süre sapar. Burada kahramanlara olan uzamsal-zamansal bağlılığımız

İki eşe dolaylı olarak erişmemizi sağlamak için anlık olarak kesilir.<sup>14</sup> Su ile yaptığı bir konuşmanın ardından, Chow'un karısının (görsel okunurluğu uzak, odak dışı ve kamera arkası kompozisyonlarla gizlenir) ekran dışındaki bir erkek figürüne "O senin karındı" dediği duyulur. Anlatım daha sonra ani bir şekilde yeni bir aksiyona geçer.

Sahnenin anlatımı *aynı anda hem* iletişimsel hem de baskıcıdır. Karakter diyalogları oldukça iletişimseldir ve izleyiciyi eşler arasında yasadışı bir ilişki olduğu çıkarımına yönlendirir. Ancak hem anın kısıllığı hem de eğik görsel kullanımı izleyicinin dikkatini dağıtır ve büyük olasılıkla diyalogun öneminden uzaklaştırarak temel hikaye bilgilerini kaçırmamıza ya da yanlış anlamamıza neden olur. Örneğin, sahnedeki kadın ve erkeğin kimlikleri, özellikle de görüntüler onları okunaklı bir şekilde sunmadığı için, net olmayabilir. (Su'nun kocası eğik bir şekilde bile gösterilmez; ve tipik kara film tarzında, büyük bir nesne -bu durumda bir lamba- bir çekimin ön planına hakimdir ve Wong'un yüz maskeleme tutkusunun öne çıkmasına ve Bayan Chow'u görmemizi engellemesine izin verir). Eşlere yönelik bu dolambaçlı görsel muamele *In the Mood for Love*'in tamamına hakimdir. Filmde bedensel olarak var oldukları ölçüde, eşler her zaman baskıcı çerçevelerle ya da mizansendeki rahatsız edici nesnelerle gizlenirler. Anlatının bu karakterleri iletişimsiz bir şekilde sunması, filmin ilgi alanlarının marjinalinde oldukları varsayımımızı daha da keskinleştiriyor. Yine de eşlerin aksiyona daha belirgin bir şekilde dahil olma ihtimali ortadan kalkmıyor - anlatı melodramatik çatışma beklentimizi kesin bir şekilde boşa çıkarmayı reddediyor.

Peki eşlerin bilinmezlikle örtülmesiyle ne elde ediliyor? En önemlisi, eşler tarafından temsil edilen fiziksel boşluğun, izleyicinin zihninde bu aktörlerin yerini, onların faaliyetlerini taklit eden kahramanlar tarafından daha etkili bir şekilde doldurulduğu anlamına geldiğini iddia ediyorum. O halde izleyici için zina yapan çift, ana kahramanlarla eşanlamlı ve dolayısıyla onlardan ayrılmaz hale gelir.

Bu birleşmenin bir sonucu da karakterlerin bireyselleştirilmesinin zorlaşmasıdır. Biçimsel olarak, *In the Mood for Love* bu etkiyi daha da kötüleştiriyor ve bazen iki karakter çiftinin birbirine karışmasını teşvik eden görsel kompozisyonlar sunuyor. Özellikle iki bitişik çekim vurgulanmaya değer. İlk çekimde, bir kadın duşta durmuş hıçkırarak hıçkırarak ağlamaktadır. Kadını aynadaki yansımasından görürüz; yüzünü kameraya dönmüştür ve kamera onu yüksek bir açıdan eğik olarak kadraja alır. Dahası, loş ışıklı, odak dışı görüntü kadın üzerindeki görsel hakimiyetimizi zayıflatmaya hizmet eder. İkinci çekim, kapıya vuran bir adamın elini yakın planda kadrajlar. Görüntü siyaha dönerken

14. "Uzamsal-zamansal bağlılık" terimi Murray Smith'ten (1995) gelmektedir. Smith'in terimi "anlatının kendisini tek bir karakterin eylemleriyle sınırlaması ya da iki ya da daha fazla karakterin uzam-zamansal yolları arasında serbestçe hareket etmesiyle ilgilidir" (83).

sekans sona erer. Anlatısal bakış açısı burada pek melodramatik ya da iletişimsel değildir. Bu karelerdeki figürler kim? Duştaki kadın Su mu yoksa Chow'un karısı mı? Kapıdaki el Chow'a mı yoksa Su'nun kocasına mı ait? Baskıcı bir dedektif anlatımı, karakterlerin bireyselleşmesini geciktirir ve çıplak bırakır: eşlerin fiziksel görünimleri hakkında yeterli bir satın alma yapmadığımız ve anlatının baskıcılığı nedeniyle karakterleri güvenle bireyselleştiremeyiz. Sonuç olarak, önemli bir anlamda, ana kahramanlar eşlerden ayırt edilemez hale gelir. Wong'a göre, "ilk başta filmdeki dört karakterin de Maggie [Cheung] ve Tony [Leung] tarafından canlandırılmasını istedim; hem kadın ve Bayan Chan, hem de koca ve Bay Chow" (Brunette 2005: 130).<sup>15</sup>

Bu varsayılan birbirinin yerine geçebilirlik, eşlerin partnerlerine yurtdışından aldıkları hediyelerle de ima edilmektedir. Chow, bir araştırma sohbetinde (yukarıda belirtilmişti) Su'nun el çantasının karısınınkinine çarpıcı biçimde benzediğini ima eder; Su da kocasının Chow'un taktığının tıpatıp aynısı bir kravata sahip olduğunu gözlemler. Bu kılık kıyafet kopyalaması, kahramanlar ile zina yapan ikizleri arasında daha fazla benzerlik yaratır: Chow ve Bay Chan aynı kravatları takar, Su ve Bayan Chow benzer el çantaları taşır. Wong, filmin ilerleyen bölümlerinde tüm bu ikileştirmenin karşılığını verir. Bu kıyafet benzerliklerine dair farkındalığımızı istismar ederek, hikayenin aksiyonuna dair zaten belirsiz olan kavrayışımızı zayıflatır.

Su'nun kocasıyla yüzleşme provası yaptığı sahneyi düşünün. Karakteristik bir baskıcılıkla başlar. Anlatı mekânının ve mekân içindeki karakterlerin açıklanması, Su'yu orta çekimde net bir şekilde çerçeveleyen tek bir uzun çekim lehine kaçınılır. Daha da önemlisi, anlatı Su'nun hitap ettiği adamın yüzüne erişim sağlamıyor (kadrajın ön planında görünmesine rağmen kameraya arkası dönük). Bir kez daha anlatı bağlamı hakkında yeterli bilgiye sahip olmamız engellenir ve böylece Su'nun "yüzleşmesinin" sadece bir performans olduğunu ve hitap ettiği adamın kocası değil Chow olduğunu anlayacak kadar bilgili olamayız. Su'nun eğik bir şekilde konumlandırılmış adamla bir aldatma konusunda yüzleşmesi, adamın Su'nun kocası olduğu varsayımımızı güçlendirir.

Dahası, kompozisyonun baskıcılığı, Chow ve Bay Chan'in fiziksel olarak birbirine benzediğine (yani benzer şekilde giyindiklerine) dair inancımızla birlikte, bizi yanlış bir çıkarıma yönlendiriyor. Kompozisyon aynı zamanda Su'nun kocası olduğunu varsaydığımız adamın belirsiz bir şekilde gösterilmesi (odak dışı, kameraya dönük ve çerçeve kenarı tarafından kırılmış) modelini sürdürerek bizi yanlış çıkarım yapmaya daha da teşvik eder (Şekil 5.3). Sonunda, şöyle düşünebiliriz

15. Wong'un zaman zaman Maggie Cheung ve Tony Leung'u karı-kocanın kamera dışındaki dublörleri olarak görevlendirmesi, Su ve Chow'un bizim için kendi meslektaşlarını somutlaştırmaları gerektiğini doğruluyor gibi görünüyor.

Film, evlilik çatışmasına dair genel beklentimizi hayata geçiriyor. Anlatı, Chow'un ters çekimini sağlayana kadar hatamız ortaya çıkmaz. Bu noktada Wong bizi anlatı durumuna, karakterlerin ilişkilerine ve Su'nun ifade ettiği duyguların gerçekliğine dair anlayışımızı gözden geçirmeye zorlar. Bu sahnenin baskıcı dedektif anlatımı, izleyicinin aralarında gidip geldiği çeşitli çıkarımsal olasılıklar üretir. Anlatının bizi daha önce yanıltmış olması, onun aldattıcı manevralarına bir kez daha yenik düşmemizi engellemez ve eylemin epistemik statüsünü belirlemeye çalışmamız gerekir.

Chow'un yüzüne yapılan kesmenin anlatsal iletişimselliği, bir hipotezi iptal ederken yeni hipotezleri tetikler. Şimdi Su'nun Chow'u, kendisinden şüphelendiği ekran dışı bir ilişkiyle ilgili olarak aldattığını düşünmeliyiz. Bu hipotez, spekülâtörün anlatının bu aşamasında hiçbirini doğrulayamadığı birkaç varsayımı daha doğurur. Eğer Chow'un bir ilişkisi varsa, Su neden üzgündür? Sıkıntısı Chow'un karısına duyduğu sempatinin bir ifadesi midir? Su, Chow'un sevgisinin nesnesi kendisi olmadığı için mi üzgün? Yoksa Chow ve Su izleyicinin bilmediği bir aşk mı yaşamaktadır ve Chow şimdi bu aşka sadakatsizlik mi etmiştir? Anlatının eliptikliği, kahramanların ilişkisinde tanık olduğumuzdan daha büyük bir gelişme olduğu sonucunu çıkararak bizi eksik eylemi doldurmaya teşvik eder. Son olarak, anlatının aldattıcı taktiğinden hala sersemlemiş olan seyirci, bu teorileri daha geniş bir hipoteze karşı dengelemek zorundadır: yani, kahramanların eyleminin devam eden, takıntılı provalarının yalnızca son aşaması olduğu. Dolayısıyla sahneyi kavrayışımız sürekli bir değişim içindedir. Tekrar tekrar varsayımlarımızı gözden geçirmeye ve filmin atlanan dönemlerinde neler olduğunu hayal etmeye zorlanıyoruz. Dahası, filmin jenerik şekil değiştirmesi bu sekansta belirgin bir şekilde devreye girer: ilk başta melodrama özgü bir durum gibi görünen şeyin -bir aile içi çatışma sahnesi- daha alışılmadık ve karmaşık bir şey olduğu ortaya çıkar. O halde sahnenin görünürdeki melodramatik içeriği, hem suskun hem de yanıltıcı bir dedektif anlatımıyla altüst olur.

*In the Mood for Love*'ın "türün kuralları" ile yazarın ifadesini gerilim içine soktuğunu ileri sürmüştüm. Filmin coda'sında, auteur'ün öne çıkmasına izin vermek için türsel unsurlar geri çekilir. Hikayenin ana döneminin yok olduğunu teyit eden bir ara başlıkla ("O dönem geçti. Artık ona ait hiçbir şey yok") başlayan final sahnesi, Angkor Wat tapınağının kalıntıları arasında geçer. Hong Kong'un boğucu ortamıyla keskin bir tezat oluşturan bu geniş ve sade arazi, ahlaki ve ideolojik kısıtlamalardan arındırılmış bir manzaraya işaret ediyor. Tür unsurları da yok edilmiştir. Kabul etmek gerekir ki, filmin baskıcı anlatım biçimi koda'da da devam ediyor -Chow'un fısıltıyla söylediği sözler alaycı bir şekilde duyulmuyor. Ancak anlatım tarzı dışında, sekanstaki hiçbir şey dedektif filmini ya da melodramı çağırıştırmıyor. Aslında buradaki film

auteur'ün elini ortaya çıkarmak için türsel armatürünü bir kenara bırakır. Geleneksel olarak anlatı kapanışını sağlayan Maniheizt tür mecazlarının yerini, öz-bilinçli bir şekilde muğlak, "sanat-filmi" bir son alır. (Yine de bu sahneye antigenerik demek doğru olmaz çünkü sanat sinemasının kendisi de üslup ve hikaye normlarıyla dolu bir moddur). *Kalıplaşmış* kapanışı küçümseyen *In the Mood for Love*, kahramanlarının kaderinin baştan beri olduğu gibi indirgenemez bir şekilde kendi ellerinde olduğu, ağlamaklı bir çözümsüzlük notasıyla sona erer.

Wong, türü kişisel önyargıları ifade etmek için bir şema olarak benimserken, jenerik normları deforme eder ve tanıdık kalıplara verilen alışılmış tepkileri sertleştirir, böylece melodramla ilişkilendirilen pasif izleyiciliği reddeder. Gösterdiğim gibi, *In the Mood for Love* izleyicisine ileri düzeyde algısal ve bilişsel zorluklar çıkararak anlatının anlaşılmasını zorlaştırır. Örneğin filmin rol yapma sekanslarındaki "sahte dipler", hem geleneksel melodrama hem de Wong'un sinemasına atfedilen seyirci pasifliğini engeller. Film aynı zamanda melodramın hamasetini ve duygusallığını reddederek standart duygu tetikleyicilerinin kullanımına direnir ve açık duygusal manipülasyon yerine yaygın bir duygusal atmosferi tercih eder. Dahası, kahramanlar türün geleneksel pasif teslimiyetini sergileseler de, bu tür filmlerden beklenen aşırı duygusal paroksizmlerden kaçınırlar. Li, Wong'un filmlerinin "birincil duygularla ilgilendiğini" iddia etmiştir (2002), ancak *In the Mood for Love*, Wong'un tüm filmleri gibi, temel, birincil duyguların tasviri ve ortaya çıkarılmasının ötesine geçer ve bunun yerine "daha yüksek" duyguları canlandırır - daha az güçlü veya doygun olmayan karmaşık ve bileşik duygusal durumlar. Gerçekten de, filmin ölçülü duygusal atmosferinin kahramanların çektiği acıların dokunaklılığını arttırdığını iddia edebilirim. Melodramatik gösteriş, filmin suskunluğa, kısıtlanmışlığa ve baskıcı anlatıma vurgu yapan polisiye unsurları tarafından daha da yumuşatılır. Polisiye türünü melodrama bağlamak, sinefil bir sinemacıya yakışır. Ve bu ayrı türleri zımnen harmanlayarak, *In the Mood for Love*, Wong'un sinemasının tüm yönlerini karakterize eden biçimsel birliği korur.

## 6

Ödenekler, Düşünceler ve  
Gelecek Yönelimleri

Wong'un çalışmalarına ilişkin yukarıda yer alan analiz, onun sanatsal yetkinliğini ve başarısını ortaya koymuştur. Bir sonraki bölümde, Wong'un en son uzun metrajlı filmi olan *The Grandmaster*'ı (2013), bu kitabı şimdiye kadar yapılandıran parametreler ve bağlamlar açısından inceliyorum: müzikal ve görsel stil, hikaye ve anlatım ve popüler tür. *The Grandmaster*, Wong'un bugüne kadarki en büyük ticari başarısı oldu ve Wong'un "yerel" duyarlılığını ve ünlü olduğu karmaşık hikaye anlatma tarzını tamamen terk ettiği iddialarını ateşledi. Muhafifler, *Büyük Usta*'nın Wong'un popüler türe ve uluslararası bir hitap tarzına dönüşüne (ya da gerilemesine) tanıklık ettiğini savunuyor. Gerçekten de birçok eleştirmen bu filmi Wong'un yazarlık külliyatına atıf ya da anormal bir giriş olarak tanımlıyor. Ancak *Büyük Usta*, filmin "anormal" küresel popüleritesi ve etkileyici gişe başarısı (yalnızca ÇHC pazarında 45.270.000 dolar hasılat elde etti) ne olursa olsun, önceki bölümlerde tanımlanan biçimsel, anlatısal ve tematik özelliklerin çoğunu bünyesinde barındırıyor ve genişletiyor. *Büyük Usta*'nın estetik stratejileri, Wong'un dünya sinemasında yenilikçi ve sanatsal açıdan ilgili bir sinemacı olarak süregelen dayanıklılığını kanıtlıyor.

Bordwell'in (1981, 1988, 2005) gösterdiği gibi, bir yönetmenin önemi ve doğurganlığı, eserlerinin yol açtığı kullanımlar incelenerek daha da vurgulanabilir. Wong'un sineması hangi yollarla sahiplenilmiştir? Bu çalışma Wong'un filmlerinin yarattığı seyirlik etkilere özellikle vurgu yaptı; peki ya filmlerin daha geniş sanatsal ve sosyal etkileri, Wong'un amaçlamamış ya da öngörmemiş olabileceği etkiler? Bu sonuç bölümünde, Wong'un çağdaş dünya sineması üzerindeki etkisinin taslağını çizmeye devam ediyorum. Kitabın temel kaygılarını özetlerken, belirli bir *filmin* -Birlikte Mutluyuz- queer akademi tarafından nasıl sahiplenildiğini ve böylece geniş toplumsal etkiler yarattığını da tartışıyorum. Bu vesileyle, bir sinema poetikasının queer kuramcıları tarafından takip edilen kültüralist sorgulama türlerini aydınlatılabileceği bazı yolları varsayıyorum. Son olarak, Wong'un gelecekteki yapımları için potansiyel yolları kısaca özetliyorum.



## **Büyük Usta**

Foshan, Çin, 1936. Güneyli dövüş sanatçıları, zengin bir kung-fu ustası olan Ip Man'i (Tony Leung Chiu-wai) kuzeydoğulu rakibi Gong Yutian'a (Qingxiang Wang) karşı bölgeyi temsil etmesi için aday gösterir. Ip Man düelloyu kazanır ve Gong'un kızı Gong Er'in (Zhang Ziyi) öfkesine neden olur (Şekil 6.1). Aile onurunu geri kazanmak isteyen Gong Er, Ip Man'i kendisiyle dövüşmesi için teşvik eder ve Ip Man, güneyliyi anlaşılmaz "Altmış Dört El" tekniğiyle yener. Daha sonra Ip Man ve Gong Er arasında geçici bir dostluk kurulur. Çin-Japon Savaşı Ip Man'in ailesini ve servetini yok edince, Ip Man Hong Kong'a göç edenlere katılır. Hong Kong'da yaşayan Razor (Chang Chen) da iltica etmiş bir Kuomintang ajanı ve kung-fu ustasıdır. Ip Man bir dövüş sanatları okulunda ders vermeye başlar ve Gong Er'i -ve Altmış Dört El tekniğini- bir kez daha görmeyi arzular. Bu arada Çin'de Gong Er, babasını öldürdüğü için hain müridi Ma San'dan (Zhang Jin) intikam almaya çalışır.<sup>1</sup>

Yurt içinde büyük hasılat elde eden *The Grandmaster*, Ip Man markasının hem popüler hem de prestij değerini ortaya koydu. Kendisi de Bruce Lee kültüründen yola çıkan Ip Man kültü, 1997 sonrası dönemde Çin'in Hong Kong ile daha fazla ekonomik entegrasyon arayışına girmesiyle birleşti. Çin film endüstrisi Ip Man figürünü ideolojik ve siyasi nedenlerle benimsedi. Bu dönemde Ip Man efsanesi, birleşik bir Çin'in ideolojik olarak mantıklı (anakronik olsa da) bir sembolünü yansıtmaktadır.<sup>2</sup> Foshan (Çin Anakarası) ve Hong Kong'u birbirine bağlayan Ip Man'in biyografik efsanesi, onu bir Anakara ya da Hong Konglu değil, bütüncül bir Çinli özne olarak arabulucu bir figür olarak konumlandırmaktadır. Ip Man'in tarihsel dönemi aynı zamanda isabetli bir çağdaş rezonans da bulmaktadır. Çin-Japon Savaşı'nın mayası etnik Çinliler arasındaki kültürel birliği yoğunlaştırdı ve milyonlarca Anakaralı (Ip Man dahil) Hong Kong'a sığındı. Wong'un belirttiği gibi, "Çin'in farklı bölgelerinden gelen dövüş sanatçıları ilk kez ülkeyi savunmak için tek bir bayrak altında birleşti" (Rohter 2014). Hong Kong-Çin ortak yapımı olan *Büyük Usta*, bu tarihi yeniden inşa ederken, Çin Komünist Partisi'nin birleşik bir ulus-devlete yönelik çağdaş söylemini çağırıştırıyor. Buna ek olarak, Şangay doğumlu Wong filmin tanıtım röportajlarında Çin'in kültürel bölünmelerini küçümsemiştir (bkz. örneğin Tsui 2013). Yine de ne Wong ne de *Büyük Usta* muhafazakâr Çin Komünist Partisi propagandasının bir avatari olarak görülmemelidir. Daha ziyade Wong, Ip Man efsanesini kendi yazarlık kaygılarına göre şekillendirir ve yeni oluşan mitosu zımnen deler.

1. Bu özet ve ardından gelen tartışma *The Grandmaster*'in Hong Kong / Çin Anakarası versiyonuyla ilgilidir. Film deniz aşırı bölgelerde gösterilmek üzere yeniden elden geçirilmiştir.
2. Wilson Yip'in *Ip Man* (2008) ve *Ip Man 2* (2010) filmlerindeki sert milliyetçilik de buradan geliyor.

*Büyük Usta*, Wong'un filmlerine özgü biçimsel titizliği sergiler. Olay örgüsü, kurgucu William Chang'in organizasyonel elini ortaya çıkaran makara makara bir mantığa uyuyor. Organik bütünlüğe bağlı olan Wong ve Chang, Wong'un yüksek çekim oranının mirası olan serseri olay örgülerini ve karakterleri tutarlı bir düzene sokar. Aksiyonu ayrıştıran ara yazılar, post prodüksiyon olay örgüsü uygulamasına ihanet ediyor ama çoklu olay örgüsüne yapısal bir mantık dayatıyor. *Büyük Usta* biçimsel olarak sıradan değil. Bir yazarlık programı olan es- tematik rahatsızlığı harekete geçiren Wong, biçimsel gelenekleri sertleştirir. *Büyük Usta* sağlam bir şekilde inşa edilmiştir, ancak ara sıra ortaya çıkan sırasızlıklar -en önemlisi de *Ustura*'nın eylem çizgisi- bütünün bütünlüğünü bozma riski taşır.<sup>3</sup> Tür normları da sertleşir. Kabul etmek gerekir ki, *Büyük Usta* dövüş sanatları filmlerinin temel mecazlarını canlandırıyor: intikam, ihanet, yüksek bahisler ve türe özgü kapsayıcı Maniheizm (Ip Man indirgenemez bir şekilde iyilikseverdir; Ma San ise kurtarılamaz bir şekilde hain). Ancak Wong bunları ve diğer türsel mecazları yaratıcı bir revizyona tabi tutar; tıpkı geleneksel kung fu olay örgülerinde bir ya da daha fazla makarayı dolduran, beklenen doruk dövüş sekansının yerini sanat sinemasıyla ilişkilendirilen dalgın bir koda bırakması gibi (Wong'un örneğin *Days of Being Wild* ve *In the Mood for Love*'daki kendi eliptik epiloglarından bahsetmiyorum bile). Wong'un filmi popüler ve sanat geleneklerini iç içe geçiriyor ve strateji jenerik formülü tazeliyor. *Büyük Usta* türün unsurlarını sergiliyor ama merkezinde bir sanat filmi kahramanı var. İlk sahneler Ip Man'in temel pasifliğini ortaya koyar -hareket etmez ama üzerine hareket edilir, seçmez ama seçilir. Tür normlarının aksine, ne intikam almaya ne de kibre meyillidir. Ip Man aktif bir seçim yaptığı ölçüde, *In the Mood for Love*'ın kahramanları tarafından tasarlanan olumsuz hedefleri ("Onlar gibi olmayacağız") hatırlatan, harekete geçmemektir. Örneğin, Gong Er Ip Man'i Kuzey'e çağırdığında, kung-fu ustası Foshan'da kalır. Bu kadar eylemsizlik, kung-fu türünde alışılmadık bir kahraman yaratır. Daha açık bir ifadeyle, Wong Ip Man efsanesinin kişiselleştirilmiş bir varyantını yaratır. Başka bir deyişle, auteur'ün rahatsız etme stratejisi Ip Man'i arketipik bir Wong olarak yeniden yaratır kahraman-kararsız, vurdumduymaz ve amaca yönelik eylemden kaçınan.

Ancak Wong'da her zaman olduğu gibi, kahramanın değişmesi gerekir. *Büyük Usta*'nın yapısal ustalığını kanıtlarcasına, filmin ana karakterleri (Ip Man ve Gong Er) psikolojik değişimin çapraz bir yayını izler. Filmin başında Ip Man'in kendine ait bir amacı yoktur. Ancak Çin-Japon Savaşı'nın yoksulluğa sürüklemesi ve sürgüne zorlanmasıyla birlikte kararlı davranmaya ve hedefler tasarlamaya başlar (aktif olarak Altmış Dört El yönteminin bilgisini ararken olduğu gibi). Ailesinden ve evinden koparılmış bir mülteci olan Ip Man'in artık tek yapabileceği

3. Kavrayışı şaşırtmaya cüret eden bu olay örgüsü, nedensel kurgudan ziyade diğer olay örgüleriyle olan paralelliklerinden yankı uyandırıyor. Yankısal eylem, *Ustura*'yı Ip Man'in doppelgänger'i olarak konumlandırır. Wong, *Ustura*'nın Ip Man'in açılış çatışmasını

yankılayan, nispeten kanlı, yağmurla ıslanan dövüşünün Kuomintang rejiminin acımasız vahşetini vurgulamasında olduğu gibi, kafiyeli sekansları ince varyasyonlara tabi tutar.

Amaçlı bir şekilde "ilerler", psikolojik büyümesi duygusal kayıpla tetiklenir. Gong Er ise tam tersi bir değişim çizgisi çizer. Neredeyse en başından beri amansızca hedef odaklı olan ("Sadece ilerleyebilirim," der, "Duramam.") Gong Er, Ma San'dan intikam alma dürtüsünü tatmin eder. Ancak intikam duygusu tatmin edilmiş, babası öldürülmüş ve romantik beklentileri kutsal bir yeminle engellenmiş olan Gong Er durgunluğa gömülür. Bu tür çapraşık yörüngeler, filigranlı bir olay örgüsü yapısını ortaya çıkarır, ancak aynı zamanda savunulamaz bir romantizm toposunu da italikleştirir. Birbirinden farklı ama kesişen yollarda ilerleyen kahramanlar, temelde uyumsuz romantik bir çift olarak öne çıkarlar. Bu halleriyle, Wong'un uyumsuz aşıklar galerisine düzgün bir şekilde asimile olurlar.

Wong, üstü kapalı bir şekilde Ip Man efsanesini kendine özgü bir otantiklik temasına bağlar. Tıpkı *In the Mood for Love* ve *Fallen Angels*'in kahramanlarının kişisel sorumluluğu reddetmesi gibi, *The Grandmaster*'ın kadın kahramanı da kişisel seçimini metafizik kadere atfeder. Gong Er kendi melodramatik fedakârlığını -evlat sadakati uğruna kişisel tatmininden (evlilik, annelik) vazgeçmesini- öbür dünyadan gelen varsayımsal bir işarete bağlar. Benzer şekilde Ip Man, Gong Er ona olan aşkını ilan ettiğinde takdiri ilahiye başvurur: "Sahip olduğumuz şey sadece kader," diyerek duygularını gizlemeye çalışır. *Büyük Usta*, batıl inançlarla dolu Çin çevrelerini çağırıştır: Konfüçyüsçü dövüş sanatçıları, kişisel seçim ve eylem için alt-statü olarak ("cennetin iradesi" gibi) gizemli bahaneleri çağırırlar. Wong, eserlerinin tamamında olduğu gibi, *Büyük Usta*'da da kahramanlarının gerçek dışı davranışlarını ifşa eder ve kişisel arzuları toplumsal adabın ve metafizik kaderin sunağında feda etmeye çok uygun bir dürtüden yakını.

Özetle Wong, Ip Man efsanesini hem kabalaştırıyor hem de kendi yazarlık programına uygun hale getiriyor. En önemlisi, Wong'un Ip Man'i kusursuz değildir. Japon işgali sırasında, Ip Man yetersiz beslenen ailesi için düşman malzemelerini kabul ettiğinde, film bütünlüğünün tehlikede olduğunu ima eder. Dahası, Wilson Yip'in *Ip Man*'inde (2008) *Ip Man* tek eşli bir kocayken, *Büyük Usta*'da zina arzusıyla flört eder. Yine de Wong, Ip Man efsanesini tamamen çarpıtmaz. Gerçekten de, Ip Man'in kendi yasadışı arzusu konusunda ikircikli davranmak için sanat sineması normlarından -özellikle de subjektif opaklık aygıtından- yararlanır. Gong Er açıkça romantik aşkı itiraf ederken, Ip Man duygusal olarak suskun kalır. Ip Man'in potansiyel olarak öznel erişim sağlayan bir araç olan dış ses anlatımı bile Gong Er'e duyduğu arzuya dair hiçbir şey açığa vurmaz. Wong, Ip Man'in Gong Er'e olan sevgisini muğlaklaştırarak, dürüstlük, sadakat ve onurdan taviz vermeyen, efsanevi üstünlükteki büyük usta imajını korur. Ve efsaneyi sertleştirerek, *Büyük Usta* artık efsane olarak yüceltilen yanılabilir insanoğluna bir bakış sağlar.<sup>4</sup>

4. *Büyük Usta*, Steven Spielberg'in popüler kültür tarafından mitleştirilen tarihi bir figüre odaklanan çağdaş filmi *Lincoln* (2012) ile karşılaştırılabilir. Wong'unki gibi

Wong, dramı dönem detayları ve epik romantizm açısından zengin bir müzikle vurguluyor. Önceden var olan Mandarin ezgileri, William Chang'ın titiz set ve kostüm tasarımıyla birleşerek tarihsel bir dönem hissi yaratıyor. Nathaniel Méchaly ve Shigeru Umebayashi tarafından özel olarak bestelenen orkestral müzik, Ip Man ve Gong Er arasındaki karşılaşmalara (ve karşılaşmamalara) romantik bir hava katıyor; bu da ilişkileri zaman zaman donuk ve belirsiz olduğu için özellikle önemli (örneğin yaylı tema, uzun mesafeli mektuplaşmalarını şefkatli ve içten olarak işaretliyor). Wong sık sık olduğu gibi müzik parçasını sinefili ifade için bir kanal olarak kullanır: Senfonik müzik *zaman* zaman Ennio Morricone'nin, Wong için kalıcı bir etki ve metinlerarasılık kaynağı olan Sergio Leone'nin yönettiği *Bir Zamanlar Amerika'da* (1984) filminin ana temasından alıntı yapar (*Zamanın Külleri*'ndeki Leonesque unsurları hatırlayın). Buradaki ima, hem epik film yapımının hırsını ve ambiyansını çağrıştırmaya hem de "ÇHC kurulmadan önce var olan bir kung fu dünyasını" (Zhang 2013) çağrıştırmaya uygundur.

Görsel düzeyde, *Büyük Usta*, Wong'un önceki filmlerini hedef alan "kendine düşkünlük" (Robey 2013) ve "aslı olmayan üslup" (Rayns 2013: 77) suçlamalarını kışkırttı. Yine de görsel şemaları hem imza niteliğinde tercihler oluşturuyor hem de anlatı temalarıyla iç içe geçiyor. Merceğin periyodik olarak parlaması, rahatsız et ve tazele şemasını canlandırarak Gong Er'in çaresizce intikam arayışını dışavurumcu bir şekilde vurgular. Su damlacıklarına, sigara dumanı kıvrımlarına ve parçalanmış buz sarkıtlarına yapılan kesmeler yalnızca ritmik noktalama olarak değil, Ip Man ve Ustura'nın duygusal suskunluğunu dengeleyen dışavurumcu yer değiştirme olarak da işlev görür. Buna ek olarak, bir dizi görsel alamet-i farika -adım baskı, kenar çerçevelmeleri, atlamalı kesmeler, kamera arkası sahneleme, kırılan görüntüler ve saat ve tren görsel motifleri- Wong'un yazarlık kontrolünü ortaya koyarak Christopher Doyle'un Wong'un estetik programının ana kaynağı olduğu önermesini yıkar. (Philippe Le Sourd, *The Grandmaster*'ın görüntü yönetmeniydi.) Ayrıca film, film içi imalarla dolup taşıyor: Bir kâğıdın üzerinde tereddütlerle gezinen bir kalemin yakın çekimi (2046), bir su birikintisinin yansımasının baş aşağı bir mekân ortaya çıkaran yakın görüntüsü (*Happy Together*), orta plandaki kahramanı hızlandırılmış ön plan ve arka plan düzlemlerine karşı yan yana getiren bir orta çekim (*Chungking Express*), bir yarığa fısıldayan bir kahraman (*In the Mood for Love*), sevgilisinin bacaklarına masaj yapan erkek kahraman (*Chungking Express*), vb. (Ip Man'i bir kuşa bağlayan metafor, filmin görsel olmayan imalarından yalnızca biridir ve *Days of Being Wild*'daki Yuddy'yi hatırlatır). Bazı açılardan daha az dolaylı olsa da

---

*Lincoln*, beşikten mezara bir biyografi filminden çok, efsanevi kahramanın *belirli bir dönem içinde* incelenmesi, zamanın onda yarattığı değişimin ve bunun tersinin tasvir edilmesidir. *Lincoln* ve *The Grandmaster*'ın her ikisi de alev metaforunu (Ip Man'in durumunda, Wing Chun'un "meşalesi" ve sonraki nesillere aktarılan ahlaki mükemmellik) kullanır ve belirli bir çağ ve efsanevi kahramanın buna nasıl uyduğu üzerine kafa yorar.

Wong'un önceki filmlerine kıyasla,<sup>5</sup> *Büyük Usta*'nın görsel anlatımı - büyük ölçekli biçimi ve temalarında olduğu gibi - tamamen yazarın külliyatına dahil edilebilir; dolayısıyla anormal ve atipik olmaktan uzaktır.

Görünüşte parametrik aygıtlar anlatı temalarını ortaya koyar. Aleni bir görüntüde Ip Man, Japon istilasının doruğunda basamakları çıkarken gösterilir, ancak ilerleme görüntüsü kompozisyonun keskin eğimli açısı nedeniyle bozulur. Kamerayı yan yatıran bu tür kompozisyonlar, filmin başında yataylığa yapılan tematik vurguyla yankılanır. Medias res'te başlayan *Büyük Usta*, bu temayı precredits sekansında kurar. Ip Man, kimliği belirsiz bir kişiye Kung fu'nun "iki kelimeden ibaret olduğunu söyler: yatay, dikey. Hata yaparsan yatay. Ayakta kalırsan kazanırsın." Filmin doruk noktasında, Wong Kar-wai ve William Chang'in tipik olarak tercih ettiği biçimsel simetri harekete geçer. Ip Man'in dış sesle belirttiği gibi, post prodüksiyon planlaması bu yapısal inceliği kolaylaştırır: "Her şey iki kelimeye iniyor. Yatay. Dikey." Filmin sonunda, Ip Man dayanmış ve -romantik ve ailevi hayatı olmasa da kung fu ile ilgili olarak- üçleme yapmıştır; kendi terimleriyle, dikey bir konuma gelir. Bu mantıkla, kameranın yataylığı, Japon güçlerinin Şangay'a ani saldırısına uygun olarak, derin bir dengesizlik anını ifade eder.

Son olarak, *The Grandmaster* görsel motiflere tutarlı bir amaç yüklüyor. Örneğin, filmin çeşitli "aile" enstantaneleri zamansal ve mekânsal olarak farklı olay örgülerini birbirine bağlar ve özellikle savaş zamanı ve sonrasında çekirdek ailenin, ortak hedeflerle (örneğin, milliyetçi coşku [Japon ordusu] ya da fiziksel mükemmellik arayışı [Wing Chun sınıf arkadaşları]) birbirine bağlanmış yabancılardan oluşan geçici aileler tarafından nasıl yerinden edildiğini göstermede etkilidir (Şekil 6.2). Benzer şekilde, düğme motifi çeşitli olay örgüsü aşamalarını bir araya getirir ancak hem Ip Man hem de Gong Er için anlamlı bir öğeyi temsil etmek üzere daha da ileri gider. Ip Man için, bu refah döneminde satın alınan lüks bir kürk mantodan alınan düğme, artık kaybolmuş olan müreffeh bir varoluşun kalıntısıdır - hem maddi hem de kişisel bir refah (örneğin, Ip'in Çin-Japon Savaşı sırasında ailesi yok edilmeden önceki ev içi memnuniyeti). Hong Kong'da yeniden başlayan Ip, Japon saldırısı sırasında yok edilen aile portresinin yerine (geçmişteki mutluluğunu hatırlatması için) düğmeyi duvara asar. Daha sonra Ip bu simgeyi Gong Er'e verir ve motif yeni bir anlam kazanır. Ip'in evliliğinin bu hatırası, Gong Er'in (Ip için) romantik umut ve arzusunu temsil eder hale gelir. Bu nedenle, Gong Er'in son karşılaşmalarında düğmeyi Ip Man'e geri vermesi, aslında Ip'e olan şansından vazgeçmesi önemlidir.

5. Koreografisini Yuen Woo-ping'in yaptığı *Büyük Usta*'nın dövüş sahneleri, *Zamanın Küller*i'ndekilere kıyasla daha okunaklıdır. Ip Man'in Gong Er'e söylediği gibi, dövüş sanatları eşittir hassasiyettir ve filmdeki düellolar esas olarak bu ilkenin altını çizmek için sahnelenir ve çekilir. Dolayısıyla, dövüş sanatları kahramanları tarafından ustalıkla kalibre edilen her vuruş ve karşı vuruş, Wong'un görsel anlatımıyla gözler önüne seriliyor.

romantik bir tatmin. Bu jest, *Büyük Usta*'nın başlarında Gong Er'in nişan yüzüğünü nişanlısına geri vermesiyle yankılanır. Her iki sahne de Gong Er için romantik bir ilişkinin sonunu işaret eder (Ip'in durumunda üstü kapalı ve bastırılmış bir romantizm olsa da) ve her iki ilişki de Gong Er'in kendi eylemleriyle sona erer. Göçmen düğmesi motifi aynı anda Ip Man'in gecikmiş değişim arzusunu çağrıştırmaya (kurtarılamaz bir geçmişin son kalıntısını teslim eder) ve Gong Er'in gerçek dışılığını aktarmaya (Ip'in hatıra hediyesini ve dolayısıyla Ip'in kendisini reddeder) hizmet eder.

### Metinlerarası Temellük: Parodinin Ötesinde

*Büyük Usta* yalnızca Asya'da değil, Weinstein Company tarafından Martin Scorsese Sunumu olarak dağıtıldığı Kuzey Amerika pazarında da beğeni topladı. Wong'un bir sinema stilisti olarak ünü, en azından Batı'da, Scorsese ve Tarantino gibi saygın film stili ustalarının himayesiyle desteklendi. Gerçekten de Wong'un bir dünya sineması yönetmeni olarak öneminin bir göstergesi, 1990'lardan bu yana uluslar arası film yapımcılığına uyguladığı stilistik etkidir. *Chungking Express* ve *In the Mood for Love*'i, her biri bir dizi parodi, homage ve rip-off'a yol açan dönüm noktası filmler olarak kabul ediyorum. *In the Mood for Love* en görünür şekilde Batı sinemalarında benimsenmiş ve dönüştürülmüşse, *Chungking Express*'in etkisi de en yoğun şekilde Asya sinemasında hissedilmiştir.<sup>6</sup> Her iki bağlamda da film yapımcıları Wong'un stil ve hikaye özelliklerini farklı amaçlar için kendilerine mal etmişlerdir. Bazı filmler Wong'un etkisini yerel araçlarla ya da izole sahnelerle sınırlarken, diğerleri onun yazarlık özelliklerini büyük ölçekli tasarım ilkelerine yükseltmiştir. Bazıları ise Wong'un üslubunun özelliklerini kendi yazarlık estetiğine uyarlamıştır. Bu filmlere örnek olarak Güney Kore yapımı *All About My Wife* (2012), Çin Anakarası yapımı *Suzhou River* (2000) ve *Keep Cool* (1997) ile Hong Kong yapımı *The Blade* (1995), *Made in Hong Kong* (1997), *Viva Erotica* (1996), *Ballistic Kiss* (1998), *Butterfly* (2004), *Beyond Our Ken* (2004) ve *First Love* verilebilir: *Litter on the Breeze* (1997).<sup>7</sup>

Yerel yönetmenler Wong'un araçlarını çirkin parodiler için yeniden kullandılar. Wong Jing'in *Whatever You Want* (1994) ve *Those Were the Days* (1997) filmleri tipik örneklerdir, *Chungking Express* ve *Ashes*'in yan yana dizilmiş aksiyon hızlarını taklit ederler

- 
6. Andrea Arnold'un sosyal gerçekçi draması *Fish Tank* (2009), ses bandında "California Dreamin'" şarkısını tekrar tekrar kullanarak (kadın kahramanın bencilliğinin ve kaçış özleminin bir belirtisi olarak) ve genç kadının gizlice erkek kahramanın evine izinsiz girdiği bir kinayeyi benimseyerek *Chungking Express*'e saygı duruşunda bulunur.
  7. Tayvan'da Tsai Ming-liang'ın 1990'larda çektiği *Vive l'amour* (1994), *The River* (1997) ve *The Hole* (1998) gibi filmler, Wong'un sinemasıyla ilginç bir diyaloga girerek Wong'un bazı tematik ve görsel motiflerini benimsedi ve dönüştürdü.

*Zamanın*. Benzer şekilde, Blackie Ko'nun *Days of Being Dumb* (1993) filmi, *As Tears Go By* ve *Days of Being Wild*'ın adım adım ilerleyen kovalamaca ve dövüş sahnelerini antik mizaha yöneltir; yönetmen Ko ayrıca bu üçlü parodi için son filmlerin yıldızları Tony Leung Chiu-wai ve Jacky Cheung'u da kullanır. *Pekin'den Sevgilerle*'de (1994) Stephen Chow, *Chungking Ekspresi*'ndeki ünlü bir görüntüye, yine yan yana getirilmiş hareket hızları aracılığıyla gönderme yapar; daha sonra Chow, *Vahşi Günler*'in sonunu özenle hazırlanmış bir kişisel bakım egzersizi olarak yeniden kurgular, zarif ikili ajanı fön makinesi ve saç maşasıyla kendini süsler. Wong, Jet Tone'dan Jeff Lau'nun yönettiği göndermelerin yapımcılığını üstlenerek, kendi işinin alaya alınmasında bile suç ortağı olmuştur. *Ashes of Time* ile eşzamanlı olarak çekilen *The Eagle-Shooting Heroes* (1993), ikincisinin yıldızlarla dolu kadrosunu gösterişli, coşkulu bir kostümlü komedinin içine atar. Lau'nun *A Chinese Odyssey 2002*'si (2002), *In the Mood for Love*'ın jenerik sekansını taklit ettikten sonra *Ashes of Time*'dan bir *wuxia* çatışmasını alıntılar, *Chungking Express*'ten Cop 223'ün monologlarını aktarır ve *Days of Being Wild*'dan espriler yapar.

Bu kadar çok yerel temellük Wong'u yeni üslup değişikliklerine ittiyse de, ilk olarak *In the Mood for Love*'da somutlaşan elden geçirilmiş üslubu *kısa süre sonra* diğer sinemacılar için yem haline geldi. Hong Kong'da Freddy Wong'un *In the Mood for Love* ile aynı edebi kaynaktan derlenen *The Drunkard* (2010) filmi, Wong'un filminin görsel tasarımını neredeyse plagia- rizm noktasına kadar pastişler. Kendine mal etme genellikle pastiş ve parodi biçimini aldı, ancak kimi zaman yönetmenler Wong'un filmlerini bir çıkış noktası olarak aldılar. Örneğin, Sofia Coppola'nın *Lost in Translation* (2003) filmi, *In the Mood for Love*'dan mecazlar içermekle birlikte, saygı duruşunu kişisel kaygılarına yedirir. Chow ve Su gibi, Coppola'nın kahramanları da sadakatsizlikle flört eder; filmin doruk noktasında, duyulmayan bir fısıltı Wong'un filminin coda'sını hatırlatır. Ancak Wong'un kalabalık bir metropolde sürüklenen yalnız insanlar teması Tokyo'da yeni bir ifade buluyor. Dahası, Coppola kahramanlarını yabancı bir kültüre dalmış Amerikalı sürgünler haline getirerek onların yalnızlıklarını daha da artırır. *Happy Together* da benzer bir kurguya sahip olsa da, kahramanlarının kültürel anomisini Coppola'nın filmine kıyasla daha az vurguluyor. Bir pastiş ya da saygı *duruşu* kaynağı olmayan *In the Mood for Love*, Coppola'nın kültürel yabancılaşmayı tematik ve görsel olarak incelemesi için bir çekirdek sağlar.<sup>8</sup>

Xavier Dolan'ın *Les amours imaginaires* [*Kalp Atışları*] (2010) filmi daha açık bir şekilde türevdir. Marie, en yakın arkadaşı Francis ve aşık oldukları genç adam Nicolas arasındaki aşk üçgenini anlatan Dolan'ın filminde *In the Mood for Love*'a stilistik borçlar bolca var. 1960'ların melodisinin yaylı çalgılar eşliğinde yorumlanması

8. Sofia Coppola, *Lost in Translation* ile kazandığı Akademi Ödülü'nü kabul ederken Wong'un etkisini kabul etmiştir. Wong'un etkisinin ABD'deki diğer örnekleri arasında Spike Jonze'un *Adaptation* (2002) ve David O. Russell'in *Silver Linings Playbook* (2012) filmleri sayılabilir. Jonze'un Kaplumbağalar'ın "Happy Together" şarkısı eşliğinde hızlandırılmış trafik çekimleri

Wong'un 1997 tarihli eşcinsel dramasına gönderme yaparken, Russell "duyulmayan fısıltı" aygıtını benimseme konusunda *Lost in Translation*'ı takip eder.

"Bang Bang", fotojenik oyuncuların yavaşlatılmış görüntülerine eşlik eden, Wong'un filmindeki Nat King Cole baladlarının karşı konulmaz bir çağrışımı olan açık bir leitmotif içerir; kamera arkası kadrajlar, orta bölüm çekimleri ve ağır çekim sekanslar, kadın kahramanın Maggie Cheung'un şehvetli figürünü anımsatan, arkaya tutturulmuş saçlarını ve vücuda oturan elbisesini vurgular; Sigara ve sigara içmek yaygın motifler olarak öne çıkıyor ve Wong'un filminde olduğu gibi, kahramanların cinsel hayal kırıklıklarının altını ironik bir şekilde çiziyor; ve kahramanların her jesti ve hareketi yakın çekimler ve durgun takip çekimleriyle romantikleştiriliyor. Ancak Dolan'ın filmi tüm biçimsel ödünçlemelerine rağmen Wong'un araçlarına yeni işlevler yüklüyor. Dolan, *In the Mood for Love*'in yalnızca duyumsal boyutunu pastişler ve Wong'un filmine serpiştirilmiş algısal engellerden kaçınır.<sup>9</sup> Dahası, Dolan'ın *aşk* üçgeni Wong'un duyumsal görsel stratejilerinden farklı ifade nitelikleri çıkarır. Burada duyusal ve keskin yüz yakın çekimleri yalnızca bastırılmış arzuyu değil, aynı zamanda aşk rakipleri arasında kaynayan bastırılmış kıskançlık ve kızgınlığı da yakalar. Dramaturjik açıdan da *Kalp Atışları*, Wong'un tekrarlayan bir mecazından sapıyor. Nicolas'a duydukları arzudan arınan Marie ve Francis dostluklarını yeniden inşa ederler; ta ki Louis Garrel filmin doruk noktasında baştan çıkarıcı bir şekilde devreye girene kadar. Wong'un karakterlerinin çoğunun aksine, Dolan'ın kahramanları kendilerine zarar veren davranış döngüsünü kırmayı başaramazlar.<sup>10</sup>

*In the Mood for Love*, Abbas Kiarostami'nin *Certified Copy* (2010) filminde yeni bir varis bulur. Mutsuz bir evliliği olan iki yabancı Toskana'da tanışır ve karı koca gibi davranırlar. *İkili* yabancı topraklarda yol alırken, *Certified Copy* diğer atalarına, özellikle de Roberto Rossellini'nin *Voyage to Italy* (1954) ve Richard Linklater'ın *Before Sunrise* (1995) ve *Before Sunset* (2004) filmlerine işaret eder. Ancak *In the Mood for Love*'in yankıları yadsınmaz. Kiarostami'nin mutsuz kahramanları Elle ve James, eş rolünü taklit ederek bir evlilik maskesi takınırlar. Aslında, Wong'un filminde de zaman zaman olduğu gibi, birbirlerinin gerçek eşlerini somutlaştırırlar. Simülasyonları yoğunlaştıkça, yapmacık ve gerçek romantik arzu arasındaki ayrım bulanıklaşıyor - kahramanlar gerçekten aşık mı oluyorlar? *Lost in Translation* gibi, *Certified Copy* de *In the Mood for Love*'in boğuk fısıltı motifini dönüştürüyor. Ve Kiarostami'nin alametifarikası olan ekran dışı alanlara düşkünlüğü, *In the Mood for Love*'in sahne tasarımıyla örtüşüyor; özellikle de aynalar ve diğer yansıtıcı malzemeler mekanın gizli alanlarını harekete geçirdiğinde. Son olarak, erkek kahraman da Chow gibi bir yazardır. Kiarostami'nin ellerinde, *In the Mood for Love*'i anımsatan unsurlar basitçe benimsenmekle kalmıyor, aynı zamanda

9. İronik bir şekilde, Dolan'ın Wong'un tarzını kısmen taklit etmesi, eleştirmenlerin "'Kalp Atışları' ... öden ziyade tarzın klasik bir örneği" (Nelson 2010) diye yakınmalarına neden oldu - bu şikayet genellikle Wong'un kendi çalışmalarına yöneltilir.

10. Xavier Dolan'ın *Tom Çifilikte* (2013) filmi, biçimsel olarak *Kalp Atışları*'ndan daha az Wong'a borçlu olsa da, Kanadalı yönetmenin Wong'un filmlerine (bu durumda *Happy Together*) yaptığı

göndermeleri genişletiyor.

ve yeniden tanımlanır: Kiarostami, Wong'un filminde açıkça geliştirilmeyen tematik malzemeye rol yapma kibirini bağlar. Açılış sekansında, erkek kahraman yeni kitabının konusu olan taklit sanat eserlerinin orijinallerine göre değeri üzerine ahkam keser. İzleyicilerine şöyle der: "Kopyanın kendisinin bir değeri vardır, çünkü bizi aslına götürür ve bu şekilde değerini tasdik eder. Ve bence bu yaklaşım sadece sanatta geçerli değil. Geçenlerde bir okuyucum, çalışmalarımda kendini sorgulamaya, kendini daha iyi anlamaya y ö n e l i k bir davet bulduğunu söylediğinde özellikle memnun oldum."<sup>11</sup> Bu diyalog kısmı önemlidir, çünkü olay örgüsünün ilerleyen bölümlerinde kahramanların simüle edilmiş faaliyetlerini motive eder -evlilik "kopyası" kendi başına bir değere sahiptir ve katılımcıları kendini gerçekleştirmeye yönlendirir. (Aynı şeyin Chow ve Su için de geçerli olduğu söylenebilir.) Daha genel olarak Kiarostami, Wong'un rol yapma kurgusunu (hem sanatın hem de insan ilişkilerinin) açık özgünlük ve yapaylık teması aracılığıyla detaylandırır. Tüm iyi sanatçılar gibi Kiarostami de mevcut mecazları yeni ifade biçimlerine dönüştürür; ve tüm iyi sanat eserleri gibi *In the Mood for Love* da sinemacılara verimli bir ifade ve yaratıcılık kaynağı sağlar.

## Sosyal Temellük: Kültürün Poetikası

Wong'un sahiplenilmesi, diğer film yapımcılarının sahiplenilmesinin ötesine geçer. Wong'un filmleri farklı izleyiciler tarafından ve farklı amaçlar için çeşitli şekillerde "kullanılır". Bu kitap boyunca Wong'un filmlerinin izleyicileri öngörülebilir tepkilere yönlendirdiğini öne sürmeye çalıştım, ancak bu, metni i z l e y i c i y l e deterministik bir ilişki içine yerleştirmek değildir. Bordwell'in işaret ettiği gibi, "Film yapımcıları fenomenal filmi inşa ederek, izleyicinin onu algılayışını mutlak olmasa da çok güçlü bir şekilde kontrol ederler" (2008b: 50). İzleyici, film yapımcısının niyetleriyle uyuşmayan şekillerde tepki verebilir, belirli ipuçlarının ötesine geçebilir ya da eseri kasıtlı olarak "sapkın" okumalara tabi tutabilir. Akademik çalışmalar da filmleri belirli araştırma gündemlerine göre kendine mal eder. Örneğin Wong'un *Happy Together* filmi, kültürel çalışmaların belirli bir kolu olan queer teori içinde çalışan akademisyenler tarafından sahiplenilmiştir. Chris Berry (2000), Audrey Yue (2000), David L. Eng (2010) ve Marc Siegel (2001) tarafından yazılanlar gibi *Happy Together* analizleri, Wong'un filmini yeni şekillerde algılamamızı teşvik eden aydınlatıcı müdahaleleri temsil eder.

Tüm film analizleri, eleştirmenin önceliklerini şekillendiren araştırma soruları tarafından yönlendirilir; incelenen film, analistin gündeminin insafına kalmıştır. Bu kitap boyunca, bir yandan Wong'un filmlerini geniş bir estetik açıdan ele aldım, şüphesiz diğer konular pahasına. Abbas ise

11. *Certified Copy*'nin bahsi geçen öncülerle yakın akrabalığı göz önüne alındığında, Kiarostami'nin sanat ve taklit üzerine yaptığı vurgunun refleksif bir itki taşıdığı iddia edilebilir, ancak ben bu varsayımı direnmek istiyorum.

Öte yandan, "[Wong'un filmlerini] belirli bir kültürel kayboluş temasını takip etmek için kullandığını" iddia eder (1997b: 1). Yukarıda alıntılanan eleştirmenler, *Happy Together*'ı, türün geleneklerini yeniden ele alışı ya da karakter etkileşimi stratejilerini incelemek için değil. Bunun yerine, filmi bambaşka bir gündeme göre ele alıyor, filmin eşcinsel cinselliği temsilini sorguluyor ve bir dizi soruna odaklanıyorlar: *Happy Together* queer bir film mi? Ne kadar queer? Queerliği nasıl oluşturulmuştur? Film homofobik midir? *Happy Together*'a belirli bir bakış açısından yaklaşmak kaçınılmaz olarak filmin belirli yönlerini marjinalleştirir, ancak diğer yönlerine değerli bir ışık tutabilir. Kültür ve estetik çalışmaları, tıpkı yukarıdan aşağıya ve aşağıdan yukarıya teorinin uyum içinde çalışabilmesi gibi, faydalı bir şekilde yan yana işlev görebilir. Yukarıdan aşağıya analiz sadece bir şema uygulama meselesi olmamalı, şemayı test etmek ve gerekirse revize etmek için bir fırsat olmalıdır. Bir teoriyi revizyona açık, düzeltilebilir bir önermeler bütünü olarak ele almak hem de aydınlatığı filmlerin kavranmasını zenginleştirir.

Queer kuramcılarının araştırma soruları şiirselci için sınırların dışında değildir. *Happy Together*'ın poetikası, queerlik ve homo-fobi meselelerini çeşitli boyutlarda inceleyebilir. Eser düzeyinde, filmin karakterlerinin nasıl tasvir edildiği incelenebilir. Karakterler cinselliklerine indirgenebilir mi? Anlatı, kahramanların özelliklerini, eylemlerini ve hedeflerini nasıl geliştiriyor? Homofobik tezi besleyen bir başka nokta da, filmin merkezindeki eşcinsel ilişkinin sıklıkla değişken ve fiziksel olarak istismar edici olarak sunulmasıdır. Dahası, film Yiu-fai'nin Chang ile olan platonik arkadaşlığını onaylayarak, bunun Po-wing ile olan eşcinsel ilişkisinden daha istikrarlı ve dayanıklı olduğunu öne sürer. Bununla birlikte, eşcinsel çift arasındaki gerçek sıcaklık, mizah ve şefkat sahnelerini de kabul etmek gerekir. Anlatı gelişimi ve karakterizasyonun yanı sıra, şiirselci görsel-işitsel üslubun, büyük ölçekli biçimin, anlatımın ve benzerlerinin ideolojik etkiye nasıl katkıda bulunduğunu inceleyecektir. Elbette Berry ve diğerlerinin benimsediği soruları araştırmak için analistin queerlik ve homofobinin kavramsal tanımlarına ihtiyacı vardır. Bu kavramlar filme içkin değildir. Ancak yine de, a priori şemalar sanat eserine karşı test edilmeli ve buna göre revize edilmelidir. Araştırma soruları, *Happy Together*'ın tarihsel bir poetikasını inşa ederek daha da aydınlatılabilir. *Happy Together* gey sinemasının hangi tarihsel normlarını benimsiyor, yeniden biçimlendiriyor ya da bir kenara atıyor? Bu normlar kültürlerarası olarak paylaşıyor mu? 1990'ların Asya queer sinemasını ve ABD'deki muadilini incelemek (örneğin) *Birlikte Mutluyuz*'u değerlendirmek için baskın anlatı mecazlarını vurgulayabilir. Wong'un konusu, o dönemin eşcinsel filmlerinin HIV/AIDS, hastalık ve ölüm (*Philadelphia* [1993], *Longtime Companion* [1990], *Safe* [1995]); karikatürize etme ve kadınsılaştırma (*All's Well, Ends Well* [1992], *A Queer Story* [1997], *Farewell My Concubine* [1993]); ve kampı önemsizleştirme mecazlarından kaçınır. Aynı zamanda popüler sinemanın

eşcinselleri tehlikeli derecede psikotik olarak görmektedir (*Full Contact* [1992], *American Beauty* [1999]). *Happy Together*'a hangi kültürel teori ya da sosyal kanıt getirilirse getirilsin, tartışma her zaman filmin ve arka planının yakın analizine dayanır. Kültürel teoriler kadar şiirsel analiz de queer teorisyenlerin ortaya attığı ilk sorun kümesiyle yüzleşmek için elzemdir: *Happy Together* queer bir film midir? Homofobik mi?

## Düşünceler ve Yol Tarifi

David Bordwell, Kristin Thompson, Rus biçimcileri, André Bazin, Rudolf Arnheim ve diğerlerinin çalışmalarından yararlanarak burada savunduğum Hong Kong sinemasının şiirselliği, Hong Kong filmlerinin daha iyi anlaşılması için bana çok önemli görünüyor. Bunun ötesinde, Hong Kong sinemasının şiirselliği Hollywood filmlerini potansiyel olarak aydınlatabilir. Bordwell'in savunduğu gibi kültürlerarası normların karşılaştırmalı bir incelemesi, çeşitli ulusal ve bölgesel film yapım geleneklerine ışık tutabilir. Ayrıca, farklı kurumsal ve tarihsel bağlamlarda faaliyet gösteren Hong Konglu yönetmenlerin tercih durumlarını da ortaya çıkarabilir. Dahası, şiirsellik yaklaşımı Hong Konglu yönetmenlerin şemaları yeniden biçimlendirerek ve yenileyerek filmsel gelenekleri yeni yönlerle itme biçimlerini vurgulayabilir. Yani, mecra ve olanakları hakkında daha fazla bilgi sahibi olunmasını sağlayabilir. Bunun bir uzantısı olarak, şiirsel yaklaşım izleyici hakkında daha büyük keşiflere yol açar. Örneğin, farklı film yapım geleneklerinin (örneğin Hong Kong aksiyon sineması) belirli izleme becerilerini nasıl keskinleştirdiğini gösterebilir - Hong Kong sinemasına özgü veya diğer film yapım gelenekleriyle kültürlerarası olarak paylaşılan beceriler. Ayrıca bir film poetikasının metodolojik erdemlerini de göstermeye çalıştım. Kitabın film analizleri aşağıdan yukarıya doğru tümevarımcı bir yöntem kullanıyor. Sonuç olarak, dışavurumcu yer değiştirme, güdülenmiş duygusallık ve rahatsızlık estetiği gibi genelleştirilmiş ilkeler, önceden belirlenmiş büyük teorilerden değil, eserlerin estetik niteliklerinin yakın analizinden ortaya çıkmaktadır. Bir itirazcı, neoformalist kavramlara (pürüzlü biçim ve baskın olan gibi) dayanarak önceden var olan kavramları Wong'un filmleriyle eşleştirdiğimi söyleyebilir - tam da karşı çıktığım yöntem. Ancak bu kavramlar sezgisel araçlardır; eleştirmen bunların yapıt içinde nasıl oluşturulduğunu, yapıt hakkında neleri açığa çıkarabileceğini ya da yapıtın anlamlarına nasıl katkıda bulunduğunu önceden bilemez. Bunlar, eseri şekillendiren ilke ve normları, analistin önceden bilmediği ilkeleri tahmin etmek için kullanılan araçlardır. Belirli bir filmde, pürüzlü biçim yalnızca yalıtılmış bir bölüm ya da aygıtla ilgili olabilir. Ancak, Wong'un filmlerine tümevarımsal olarak yaklaşarak, pürüzlü biçimin -ya da benim "rahatsızlık" olarak adlandırdığım şeyin- ara sıra kullanılan bir araçtan ziyade yapıcı bir ilke olduğunu, hatta belki de Wong'un sinemasının "başat" ı olduğunu öne sürdüm.

Gerçekten de, Wong'un sinemasında rahatsızlık estetiğinin hikaye ve üslubun tüm özelliklerine -müzikal ve görsel üslup, anlatı yapısı, anlatım ve tür- nüfuz ettiğini ileri sürdüm. Rahatsızlık aynı zamanda izleyicinin algısını, kavrayışını ve duygusal tepkisini de karakterize eder. Buna ek olarak, bu estetiğin büyük ölçüde Wong'un kendine özgü çalışma alışkanlıklarından ve üretim tarzından kaynaklandığını öne sürdüm. Wong'un çalışmalarındaki estetik açıdan avangart eğilimin, iyi yapılmış öykünün geleneksel ilkelerine tabi olduğunu ileri sürdüm. Bu bir bakıma Wong'un muhafazakâr bir sinemacı olduğu anlamına geliyor, ancak bu onun çalışmalarının ortaya çıkardığı zorlukları ya da getirdiği yenilikleri inkâr etmek anlamına gelmiyor. Daha soyut bir düzeyde, benim bir rahatsızlık estetiği varsayımım -ve Wong'un sineması hakkında ortaya koyduğum diğer argümanlar- bu kitabı çerçeveleyen bir dizi soruya yanıt olarak ortaya çıkmaktadır. Wong'un sinemasını hangi hikâye ve üslup ilkeleri yönetir? Filmler nasıl karmaşık etkiler yaratıyor? İlgili sinema geleneklerini nasıl genişletiyor, revize ediyor ya da bunlara nasıl uyuyorlar? Wong'un çalışmalarında duyusallığın rolü ve önemi nedir? Filmler ne ölçüde parametrik biçime sokulabilir? Yerleşik tür çerçevelerine göre karakterize edilebilirler mi? Filmlerin duygusal tonu ve duygusal etkileri nasıl karakterize edilebilir?

Bu soruları ele alırken, Wong'un sinemasına ilişkin standart tanımlamalara karşı çıkmayı ya da bunları nitelendirmeyi gerekli buldum. Bu nedenle, kitap boyunca aşağıdaki gibi iddiaları düzeltmeye çalıştım: *Happy Together* "içerik arayışında çarpıcı bir üslup" sergiler (Rosenbaum 1998). Buna estetik bakış açısı diyebiliriz. Önceki bölümlerde Wong'un filmlerinin öncelikle duyusal, tamamen stilistik, yüzeysel ve fikirlerden yoksun olduğu önermesini reddetmeye çalıştım. Filmlerin izleyiciyi pasif rüya hallerine sürüklediğini de iddia etmedim. Aynı şekilde, Wong'un filmlerini parçalanmış, nostaljik, pastişe eğilimli ve radikal biçimde yeni olarak tasvir eden postmodernist bakış açısını da niteledim. Ve Wong'un filmlerinin en iyi 1997 alegorileri olarak anlaşıldığı ve dahası bu alegorilerin filmlerin sanatsal ve kültürel değerinin temelini oluşturduğu varsayımına meydan okuyarak alegorist perspektifi nüanslandırdım. Wong'un filmlerinden en azından bazılarının 1997'deki el değiştirmeyi alegorileştirdiğini inkar etmedim. Şiirselliğin kültürelci yaklaşımların yerini almasını da savunmadım. Aslında, aşağıdan yukarıya ve yukarıdan aşağıya analizin birbirini tamamlayan analitik uygulamalar olduğuna inandığım gibi, kültüralizm ve şiirselliğin de bir araya getirilebileceğine inanıyorum.

Wong bugün ne durumda? *The Grandmaster*'a yönelik eleştirel ve seyirci tepkileri, filmin yıllar süren bekleyişi boyunca sabırlı ve hevesli bir izleyici kitlesini ayakta tutan kışkırtıcı tek sayfalık ve çekingen tanıtım fragmanlarının karşılığını başarılı bir şekilde verdiğini gösteriyor. *The Grandmaster*'ın büyük beğeni toplamasının ardından, Wong röportajlarında bir sonraki film yapımla ilgili tereddütler yaşadı. Görünen o ki, Wong'un kariyeri sürekli olarak tartışılan projeler ve keşfedilmemiş yönler girdabında sıkışıp kalmıştır. Efsanevi

yapılmamış filmler, ilgi çekici

asla meyve veremeyecek girişimler. Bunlar arasında en kışkırtıcı olanı, 1930'larda geçen (Orson Welles'in 1947 tarihli kara filmiyle ilgisi olmadığı anlaşılan), iptal edilmiş bir romantik gerilim filmi olan *The Lady from Shanghai*'dir. Hem filmin uluslararası yıldızlarını (Nicole Kidman ve Gong Li) hem de Rusya, Şangay ve New York'taki kapsamlı mekan çekimlerini kolaylaştırmak için 30 milyon dolarlık bir bütçe ayrılmıştır (Frater 2006; Lim 2006). Filmin ön prodüksiyonu en azından 2003'e kadar uzanmaktadır, ancak proje 2008'de suya düşmüştür.

Wong kendi filmlerinin yanı sıra, başka yönetmenlerin filmlerinin de yapımcılığını üstleniyor. Jet Tone'un himayesi altında, çoğunlukla pan-Asya pazarları ve Çin diasporası için filmler üretti (örneğin, *Miao Miao* [2008]). Bir yapımcı olarak uluslararası pazar konusunda da aynı derecede bilgili. Wong ve Jet Tone, *Şangaylı Kadın*'ın uzun süren hamileliği sırasında, filmin şık teaser posterini 2006 Berlin Film Festivali'nde stratejik olarak yayınlayarak izleyicinin ilgisini canlandırdı. Bugün, Wong'un kendi filmleri için uluslararası pazar çok önemli olmaya devam ediyor ve bu filmler en az Batılı izleyiciler kadar Asyalı izleyicileri de hedefliyor. Örneğin, *Ashes of Time Redux*, birçok Wong filmi gibi (özellikle 1990'ların ortalarından beri), yerel Hong Kong pazarı için değil, festival turunda uluslararası dağıtım için tasarlanmıştı. Wong'un 2001 yılında belirttiği gibi, "Filmlerimiz artık yerel pazarlara bağlı değil. Asya ekonomisinin gerilemesiyle birlikte, filmleri finanse etmenin yeni yollarını ve yeni izleyiciler keşfetmeliyiz" (Beals 2001: 68).

O zamandan beri Hong Konglu yönetmenler ortak finansman ve daha fazla pazar payı için giderek daha fazla Çin Anakarasına yöneldi. Çin ortak yapımlarındaki artış 1997'deki yeniden birleşmeyle aynı döneme denk geldi ve yerel toprakların video korsanlığı, Asya ekonomik krizi, SARS salgını, Hollywood ürünlerinin hakimiyeti ve yerel yeteneklerin ABD'ye göçü gibi sorunlarla mücadele etmesiyle daha da arttı. Bir diğer önemli teşvik de 2003 yılında imzalanan ve Hong Kong filmlerini ÇHC'nin kota kısıtlamalarından muaf tutarak yerel filmlerin kazançlı Çin pazarında sergilenmesini sağlayan Yakın Ekonomik Ortaklık Düzenlemesi oldu. Ortak yapım düzenlemeleri de gevşetilerek daha önce Hong Kong tarafını dezavantajlı kılan kısıtlamalar kaldırıldı (bkz. Bordwell 2011: 194). Bu koşullar altında Hong Kong-Çin ortak yapım modeli yerel yönetmenler için cazip bir seçenek haline geldi. Çin ortak yapımları riski yayar, pazara daha fazla erişim sağlar, kapsamlı altyapı ve stüdyo tesislerine erişim sağlar, mekan çekimleri için daha fazla seçenek sunar ve genel olarak yapım değerlerini yükseltir (bkz. Bettinson 2012: 6-10). ÇHC'nin Hollywood ithalatını askıya alarak yerli filmlerin Çin gişelerine hakim olmasına periyodik olarak izin veren "karartma" politikası, Hong Konglu yönetmenler için daha güçlü bir teşvik sağlamaktadır. Yine de Çin ortak yapımlarının ciddi maliyetleri olabiliyor. En büyük engel, Hong Konglu izleyiciler arasında popüler olan içerik türlerini engelleyen şeffaf olmayan ve kaprisli bir sistem olan ÇHC sansürüdür (örn,

hayalet hikayeleri, sıra dışı şiddet, ahlaki açıdan yozlaşmış kahramanlar). Otorite figürleri (polis memurları, doktorlar, öğretmenler) eleştirilmemeli; suçlular yüceltilmemeli; siyasi açıdan hassas konulardan kaçınılmalıdır. Anakara sansürcülerinin önüne geçmek isteyen bazı Hong Konglu yönetmenler, kendi işlerini sterilize etme riskini göze alarak otosansür uygulamaktadır (9). Dahası, Çin ortak yapımlarındaki artış Kanton dili sinemasının düşüşüne işaret etmekte ve *mo-lei-tau* komedisi gibi popüler yerel gelenekleri tehlikeye atmaktadır. Kısacası, Hong Kong-Çin ortak girişimleri hem yerel kültürel gelenekleri hem de özgür yaratıcı ifadeyi tehlikeye atmaktadır.

Wong'un bu tür kısıtlamaları kabul ettiğini düşünmek zor. Filmleri genellikle kısmen Anakara stüdyoları tarafından finanse edilse de ve *The Grandmaster* bir ÇHC ortak yapımı olsa da, Wong çoğunlukla devlet sistemi dışında prodüksiyon müttefikleri aramıştır. Mantıken, Wong'un Batı pazarlarına olan bağımlılığı göz önüne alındığında, özellikle Fransa'dan olmak üzere Avrupalı ortaklara yöneliyor. Ancak farklı Asya bölgelerinden yatırımcıları, oyuncularını, ekibi ve mekanları bir araya getirerek pan-Asya üretim modelini de tercih ediyor. Elbette, bu ortak yapım modelleri kendi kısıtlamalarını da beraberinde getiriyor (örneğin, finansörler genellikle kendi pazarlarını tercih ediyor ve film yapımcısının o bölgenin zevk ve taleplerine hitap etmesini bekliyor). Her halükarda, Andrew Sarris'in bir zamanlar yazdığı gibi, "hiçbir sanatçı asla tamamen özgür değildir ve sanat daha az kısıtlandıkça mutlaka gelişmez" (1962: 65). Hong Kong'un popüler sinemasında yetişen tüm yönetmenler gibi Wong da katı koşullar altında nasıl sanat yapılacağını bilir. Ancak sanatsal olarak konuşmak gerekirse, onunki ödün vermeyen bir sinemadır. Eserleri vizyon tutarlılığına tanıklık eder. Kendini kandırmanın yanlışlığı gibi filmleri boyunca örülmüş temalar, yazarın dünya görüşünü ifade eder. En sevdiği kompozisyon ilkelerine olan bağlılığı da eserlerini yönetir. Popüler çekiciliklere bağlı olan Wong, filmlerini zengin duyusal deneyimler olarak inşa eder. Aynı zamanda onları, hem filmsel biçimin hem de izleyicinin algısının sınırlarını zorlayan zor deneyimler olarak inşa eder. Wong'un sanatsal duyarlılığının merkezinde yer alan bu iki dürtü, hem entelektüel açıdan keskin hem de derinden etkileyici bir sinema poetikası üretir.



## Bibliyografya

- Abbas, Ackbar. 1997a. "Hayal Kırıklığının Erotiği." *Wong Kar-wai* içinde, Daniele Riviere tarafından düzenlendi, 39-81. Paris: Editions Dis Voir.
- . 1997b. *Hong Kong: Culture and the Politics of Disappearance*. Minneapolis ve Londra: Minnesota Üniversitesi Yayınları.
- . 2001. "(H)Edge City: 'Hong Kong'un (Postkolonyal) Oluşumu'na Bir Yanıt." *Kültürel Çalışmalar* 15 (3/4): 621-26.
- Ashbrook, John (ed.). 1997. *Suç Zamanı Film Kitabı*. Hertfordshire: No Exit Press.
- Bazin, André. 1985. "Politique des Auteurs Üzerine." *Cahiers du Cinéma* içinde: 1950'ler; *Neo-Realizm, Hollywood, Yeni Dalga*, derleyen Jim Hillier, 248-59. Cambridge, MA: Harvard Üniversitesi Yayınları.
- Beals, Gregory. 2001. "Gelecekte Nostalji." *Newsweek* (21 Mayıs), 68.
- Berry, Chris. 2000. "Mutlu Yalnızlık?" *Journal of Homosexuality* 39 (3-4): 187-200.
- Berry, Chris ve Mary Ann Farquhar. 1994. "Post-Sosyalist Stratejiler: *Sarı Toprak ve Kara Top Olayı* Üzerine Bir Analiz." *Sinematik Manzaralar* içinde: *Observations on the Visual Arts and Cinema of China and Japan* içinde, Linda C. Ehrlich ve David Desser, 84-100. Austin: Teksas Üniversitesi Yayınları.
- Bettinson, Gary (ed.). 2008. "Yeni Kan: Soi Cheang ile Söyleşi." *Journal of Chinese Cinemas* 2 (3): 211-24.
- (ed.). 2012. *Dünya Sineması Rehberi: Çin*. Bristol ve Chicago: Intellect Press.
- . 2013. "Hong Kong Sinemasının Sesleri: Johnnie To, Milkyway Image ve Ses Parçası." *Jump Cut: A Review of Contemporary Media*, no. 55. <http://www.ejumpcut.org/currentissue/BettinsonToAudio/index.html>. Erişim tarihi: 7 Mart 2014.
- (ed.). 2014. *Dünya Sineması Rehberi: Çin 2*. Bristol ve Chicago: Intellect Press.
- Betz, Mark. 2010. "Avrupa'nın Ötesinde: Parametrik Aşkınlık Üzerine." *Global Art Cinema: New Theories and Histories* içinde, derleyenler Rosalind Galt ve Karl Schoonover, 31-47. Oxford ve New York: Oxford University Press.
- Biancorosso, Giorgio. 2010. "Küresel Müzik/Yerel Sinema: İki Wong Kar-wai Pop Derlemesi." *Hong Kong Kültürü* içinde: *Word and Image*, Kam Louie tarafından düzenlendi, 229-46. Hong Kong: Hong Kong Üniversitesi Yayınları.
- Binns, Alexander. 2008. "Diegesis'i Arzulamak: Wong Kar-wai Filmlerinde Müzik ve Kendini Kandırma." *CineMusic? Constructing the Film Score* içinde, derleyen

- David Cooper, Christopher Fox ve Ian Sapiro, 127-40. Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing.
- Blake, Nancy. 2003. "Onlar Gibi Olmayacağız': Wong Kar-wai'nin *In the Mood for Love* Filminde Tekrarlama Zorunluluğu." *Communication Review* 6 (4): 341-56.
- Bordwell, David. 1981. *The Films of Carl-Theodor Dreyer*. Berkeley, Los Angeles, Londra: University of California Press.
- . 1985. *Kurmaca Filimde Anlatım*. Londra: Routledge.
- . 1988. *Ozu ve Sinemanın Poetikası*. Princeton, NJ: Princeton Üniversitesi Yayınları.
- . 1989. *Anlam Yaratmak: Sinemanın Yorumlanmasında Çıkarım ve Retorik*. Cambridge, MA ve Londra: Harvard Üniversitesi Yayınları.
- . 2000. *Hong Kong Gezegeni: Popüler Sinema ve Eğlence Sanatı* (1. baskı). Cambridge, MA; Londra: Harvard Üniversitesi Yayınları.
- . 2001. "Kültürlerarası Alanlar: Toward a Poetics of Chinese Film." *Post Script* 20 (2/3): 9-24.
- . 2005. *Eisenstein Sineması*. New York ve Londra: Routledge.
- . 2007. "Bergman, Antonioni ve İnatacı Stilistler." *Film Sanatı Üzerine Gözlemler: David Bordwell'in Sinema Üzerine Web Sitesi* (11 Ağustos). <http://www.davidbordwell.net/blog/2007/08/11/bergman-antonioni-and-the-stubborn-stylists/> Erişim tarihi: 3 Ağustos 2012.
- . 2008a. "Meçhul Olma Yılları." *Film Sanatı Üzerine Gözlemler: David Bordwell'in Sinema Üzerine Web Sitesi* (24 Haziran). <http://www.davidbordwell.net/blog/2008/06/24/years-of-being-obscure/>. Erişim tarihi: 8 Nisan 2012.
- . 2008b. *Sinemanın Poetikası*. New York ve Londra: Routledge.
- . 2011. *Hong Kong Gezegeni: Popüler Sinema ve Eğlence Sanatı* (2. baskı). Madison, WI: Irvington Way Institute Press.
- Bosley, Rachael K. 2001. "Uzak Doğu'da Sadakatsizlik." *American Cinematographer* 8: (2) (Şubat): 22-30.
- Boyd, Brian. 2009. *Hikayelerin Kökeni Üzerine: Evrim, Biliş ve Kurgu*. Cambridge, MA; Londra: Belknap Press / Harvard University Press.
- Branigan, Edward. 1992. *Anlatı Anlama ve Film*. Londra: Routledge.
- Brooke, Michael. 2008. "My Blueberry Nights" (inceleme). *Sight & Sound* (Mart), 74.
- Brooks, Peter. 1995. *Melodramatik Hayal Gücü: Balzac, Henry James, Melodram, ve Aşırılık Modu*. New Haven, CT: Yale Üniversitesi Yayınları.
- Brooks, Xan. 2007. "Cannes Bir Dud ile Açılıyor: Yeni Wong Kar-wai." *Guardian Film Blog*. <http://www.guardian.co.uk/film/filmblog/2007/may/16/cannesopenswithyetanother>. Erişim tarihi: 3 Ağustos 2012.
- Brunette, Peter. 2005. *Wong Kar-wai*. Urbana ve Chicago: Illinois Üniversitesi Yayınları.
- Cameron, Allan. 2007. "Özdeşleşme Yörüngeleri: Wong Kar-wai Filmlerinde Seyahat ve Küresel Kültür." *Jump Cut: A Review of Contemporary Media*, no. 49 (Bahar). <http://www.ejumpcut.org/archive/jc49.2007/wongKarWai/>
- Campbell, Joseph, ve Bill Moyers. 1988. *The Power of Myth*, derleyen Betty Sue Flowers. New York: Bantam Doubleday.
- Carroll, Noël. 1996. "Film Teorisi için Beklentiler: Kişisel Bir Değerlendirme." *Post-Teori* içinde: *Reconstructing Film Studies*, David Bordwell ve Noël Carroll tarafından derlenmiştir, 37-68. Madison: Wisconsin Üniversitesi Yayınları.
- Cassegard, Carl. 2005. "Wong Kar-wai Filmlerinde Hayaletler, Melekler ve Tekrar." *Film International* 16 (4): 10-23.

- Chan, Natalia Sui Hung. 2000. "Tarihi Yeniden Yazmak: Hong Kong Nostalji Sineması ve Toplumsal Pratiği." *The Cinema of Hong Kong: History, Arts, Identity* içinde, Po Shek Fu ve David Desser tarafından derlenmiştir, 252-72. Cambridge: Cambridge University Press.
- Chan, Stephen Ching-kiu. 2001. "Figures of Hope and the Filmic Imaginary of Jianghu in Contemporary Hong Kong Cinema." *Kültürel Çalışmalar* 15 (3/4): 486-514.
- Chang, Justin. 2007. "Yaban Mersini Dil Engeli Tanımıyor." *Variety* (16 Mayıs). [http://www.varietyasiaonline.com/index2.php?option=com\\_context&task=view&id=1](http://www.varietyasiaonline.com/index2.php?option=com_context&task=view&id=1). Erişim tarihi: 21 Haziran 2007.
- Chapple, Lynda. 2011. "Bellek, Nostalji ve Dişil: *In the Mood for Love* ve *Those Qipaos*." *Millennial Cinema* içinde: *Memory in Global Film*, Amresh Sinha ve Terence McSweeney tarafından derlenmiştir, 209-21. Londra ve New York: Wallflower Press.
- Charity, Tom. 1995. "Hong Kong Phewy." *Time Out* 1306 (30 Ağustos-6 Eylül): 14-15.
- Chatman, Seymour. 1990. *Şartlara Gelmek: Kurmaca Filmde Anlatı Retoriği*. Ithaca, NY; Londra: Cornell Üniversitesi Yayınları.
- Chaudhuri, Shohini. 2005. *Çağdaş Dünya Sineması: Avrupa, Orta Doğu, Doğu Asya, Güney Asya*. Edinburgh: Edinburgh University Press.
- Cheng, Scarlet. 2000. "Ahfei Zheng Zhuan / Days of Being Wild." *Uluslararası Filmler ve Film Yapımcıları Sözlüğü* içinde: *Filmler* (4. baskı), Tom Pendergast ve Sara Pendergast tarafından düzenlendi, 18-20. Detroit ve Londra: St James Press.
- Chion, Michel. 1994. *Audio-Vision: Ekranda Ses*. Claudia Gorbman tarafından çevrildi. New York: Columbia Üniversitesi Yayınları.
- Chow, Rey. 1999. "Yeni Dalgı Nostaljisi: Wong Kar-wai'nin *Happy Together* Filminde Yapı." *Camera Obscura* 42:31-47.
- . 2006. "Duygusal Dönüşler: Zhang Yimou ve Wong Kar-wai'nin Son Dönem Filmlerinde Gündelik Olanın Kullanımları Üzerine." *Reading Chinese Transnationalisms* içinde: *Toplum, Edebiyat, Film*, derleyenler Maria N. Ng ve Philip Holden, 173-87. Hong Kong: Hong Kong Üniversitesi Yayınları.
- Cocteau, Jean, ve André Fraigneau. 1972. *Film Üzerine Cocteau: Jean Cocteau ile Söyleşiler*. Vera Traill tarafından çevrildi. New York: Dover Yayınları.
- Collier, Joelle. 1999. "Bir Tekrarlama Zorlaması: Discontinuity Editing, Classical Chinese Aesthetics, and Hong Kong's Culture of Disappearance." *Asya Sineması* 10 (2) (İlkbahar/Yaz), 67-79.
- Cook, Pam. 1979/1980. "Yıldız İşaretleri." *Screen* 20 (3/4) (Kış): 80-88.
- . 2005. *Geçmiş Göstermek: Sinemada Bellek ve Nostalji*. Londra ve New York: Routledge.
- Cooper, David E. 2000. *Varoluşçuluk: A Reconstruction* (2. baskı). Oxford: Basil Blackwell.
- Corless, Kieron, ve Chris Darke. 2007. *Inside the World's Cannes Premier Film Festivali*. Londra: Faber ve Faber.
- Corliss, Mary. 2000. "Riviera'da Cinayet." *Film Comment* 36 (4) (Temmuz/Ağustos): 67-70.
- Davis, Bob. 2005. "Zaman Yolcusu Bir Romantizm." *American Cinematographer* 86 (9) (Eylül): 26-29.
- de Carvalho, L. M. M. 2008. "Ses ve Işık Anıları: Wong Kar-wai Filmlerinde Müzikal Söylem." *Journal of Chinese Cinemas* 2 (3): 197-210.
- Dissanayake, Wimal (ed.). 1993. *Melodram ve Asya Sineması*. Cambridge: Cambridge Üniversitesi Yayınları.

- . 2003. *Wong Kar-wai'nin Zamanın Külleri*. Hong Kong: Hong Kong Üniversitesi Yayınları.
- Douchet, Jean. 1998. "Fransız Yeni Dalgası: Etkisi ve Düşüşü." *Cineaste* 24 (1): 16-18.
- Doyle, Christopher. 2003. *Her Şeyde Bir Çatlak Var*. Hong Kong: Scout Gallery.
- Doyle, Christopher, ve Tony Rayns. 1998. "Don't Try for Me, Argentina." *Projeksiyonlar 8: Film-makers on Film-making*, John Boorman ve Walter Donahue tarafından derlenmiştir, 155-82. Londra ve Boston: Faber.
- Dyer, Richard. 1993. *İmgeler Meselesi: Temsil Üzerine Denemeler*. Londra: Routledge.
- Eisenstein, Sergei. 1986. *The Film Sense*. Londra: Faber ve Faber.
- Ekman, Paul (ed.). 1982. *İnsan Yüzünde Duygu*. Cambridge, New York, Paris: Cambridge Üniversitesi Yayınları.
- Elley, Derek. 1997. "Happy Together" (eleştiri). *Variety* (19-25 Mayıs): 50.
- Eng, David L. 2010. *Akrabalık Duygusu: Queer Liberalizm ve Yakınlığın Irksallaşması*. Duke Üniversitesi Yayınları.
- Fonoroff, Paul. 1999. *Hong Kong Sinemasında: 1988'den Devir Teslimine Kadar 600 İnceleme*. Hong Kong ve New York: Odyssey Yayınları.
- Forde, Leon. 2000. "Wong Kar-wai'ye Yakın Bakış." *Screen International* (10 Kasım): 23.
- Frater, Patrick. 2006. "Cannes Wong'a Gidemez." *Variety* (12 Şubat). <http://www.variety.com/article/VR1117937983?refCatId=2139>. Erişim tarihi: 25 Eylül 2012.
- Garwood, Ian. 2000. "Bunu Hatırlamak Zorunda mısın? *Sleepless in Seattle*'da 'Standart' Pop Şarkısının Orkestrasyonu." *Screen* 41 (3) (Sonbahar): 282-98.
- Greenhalgh, Cathy. 2005. "*Happy Together*'da (Wong Kar-wai, 1997) Sinematografi Anlamı Nasıl Yaratır?" *Stil ve Anlam içinde: Studies in the Detailed Analysis of Film içinde*, John Gibbs ve Douglas Pye tarafından derlenmiştir, 195-213. Manchester: Manchester Üniversitesi Yayınları.
- Grodal, Torben. 1997. *Hareketli Resimler: A New Theory of Film Genres, Feelings, and Cognition*. Oxford: Clarendon Press.
- . 2009. *Bedenlenmiş Vizyonlar: Evrim, Duygu, Kültür ve Film*. New York: Oxford Üniversitesi Yayınları.
- Grossman, Andrew. 2000. "Hong Kong Sinemasında Eşcinselliğin Yükselişi ve Komünizmin Şafağı: 1993-1998." *Queer Asian Cinema: Shadows in the Shade içinde*, Andrew Grossman, 149-86. New York, Londra, Oxford: Harrington Park Press.
- Hampton, Howard. 1996. "Tür Olarak Bulanıklık." *Artforum* 34 (7) (Mart): 90-93.
- Heidegger, Martin. 1980. *Varlık ve Zaman*. Çevirenler: John Macquarrie ve Edward Robinson. Oxford: Basil Blackwell.
- Hewett, Ivan. 1997. "High Noon in Hong Kong." *BBC Music Magazine* 5 (9) (Mayıs): 28-31.
- Holden, Stephen. 1997. "Film Festivali Eleştirisi; Kırk Bir Kalp Kalbinden Vurulmaktan Daha İyidir." *New York Times* (7 Ekim). <http://movies.nytimes.com/movie/review?res=9D0CE2D8113DF934A35753C1A961958260&pagewanted=print>. Erişim tarihi: 25 Eylül 2012.
- Howe, Desson. 2001. "İçin İçin Yanan Bir 'Aşk Ruh Hali'." *Washington Post* 18 (18) (26 Şubat-4 Mart): 35.

- Hu, Brian. 2006. "KTV Estetiği: Popüler Müzik Kültürü ve Çağdaş Hong Kong Sineması." *Screen* 47 (4) (Kış): 407-24.
- Hunter, Stephen. 2005. "Wong Kar-wai's 2046: What's Love Got to Do with It?" *Washington Post* (9 Eylül). <http://www.washingtonpost.com/wp-dyn/content/article/2005/09/08/AR2005090801902.html>. Erişim tarihi: 3 Ağustos 2012.
- Jeong, Seung-hoon. 2012. "Nesnenin Yüzeyi: Quasi-Interfaces and Immanent Visuality." *Deleuze ve Film* içinde, David Martin-Jones ve William Brown tarafından derlenmiştir, 210-26. Edinburgh: Edinburgh Üniversitesi Yayınları.
- Jones, Kent. 2001. "Aşk ve Şehir: Wong Kar-wai's *In the Mood for Love*." *Film Comment*. <http://www.filmcomment.com/article/of-love-and-the-city-wong-kar-wai-in-the-mood-for-love>. Erişim tarihi: 25 Eylül 2012.
- Kauffmann, Stanley. 2005. "Varieties of Love" (*Eros* incelemesi). *New Republic* (2 ve 9 Mayıs), 24-25.
- Kei, Sek. 1997. "4 Haziran'dan 1997'ye Hong Kong Sineması." *Fifty Years of Electric Shadows* içinde, derleyen Law Kar, 120-25. Hong Kong: Hong Kong Kent Konseyi.
- Kei, Shu. 1991. "1990 Hong Kong Sineması Üzerine Notlar." *15. Hong Kong Uluslararası Festivali* içinde, 130-32. Hong Kong: Kent Konseyi.
- Kelly, Christopher. 1999. "Eşcinsel Filmlerin Dayanılmaz Hafifliği." *Film Comment* 35 (2) (Mart/Nisan): 16-25.
- King, Geoff, ve Tanya Krzywinska. 2002. *Bilim Kurgu Sineması: Dış Uzaydan Siber Uzaya*. Londra: Wallflower Press.
- Krutnik, Frank. 1998. "Aşk Yalanları: Çağdaş Romantik Komediye Romantik Uydurma." *Terms of Endearment* içinde: *Hollywood Romantic Comedy of the 1980s and 1990s*, Peter William Evans ve Celestino Deleyto tarafından derlenmiştir, 15-36. Edinburgh: Edinburgh University Press.
- Lang, Robert. 1989. *Amerikan Film Melodramı: Griffith, Vidor, Minnelli*. Princeton, NJ: Princeton Üniversitesi Yayınları.
- Leahy, James. 1995. "Godard'ın Çocukları ve 90'ların Televizyonu." *Vertigo* 1 (5) (Sonbahar/Kış): 42-48.
- Lee, Bono (ed.). 2004. *William Chang, Sanat Yönetmeni*. Hong Kong: Hong Kong Uluslararası Film Festivali Derneği.
- Leung, Ping-Kwan. 2000. "Kent Sineması ve Hong Kong'un Kültürel Kimliği." *The Cinema of Hong Kong: History, Arts, Identity* içinde, Poshek Fu ve David Desser, 227-51. Cambridge: Cambridge University Press.
- Li Cheuk-to (ed.). 1986. *Kanton Melodramı 1950-1969*. Hong Kong: Kent Konseyi.
- . 1995. "Sanatın Kutuplaşması ve Pazar Yeri." *19. Hong Kong Uluslararası Film Festivali* içinde, 27-32. Hong Kong: Kent Konseyi.
- . 1998. "1997 Filmlerinde 1997 Zihniyeti." *Hong Kong Panorama 97-98* içinde, 17-19. Hong Kong: Geçici Kent Konseyi.
- . 2002. "In the Mood for Love." Criterion Collection web sitesi. <http://www.criterion.com/current/posts/197-in-the-mood-for-love>. Erişim tarihi: 3 Ağustos 2012.
- Lim, Dennis. 2006. "Zamanın Efendisi: Wong Kar-wai Amerika'da." *New York Times* (19 Kasım). <http://www.nytimes.com/2006/11/19/movies/19lim.html?pagewanted=all>. Erişim tarihi: 25 Eylül 2012.
- Lippe, Richard. 1998. "Eşcinsel Filmleri, Doğu ve Batı: *In & Out / Happy Together*." *CineAction* 45 (Şubat): 52-59.

- Ma, Jean. 2010. *Melankolik Sürüklenme: Çin Sinemasında Zamanı İşaretlemek*. Hong Kong: Hong Kong Üniversitesi Yayınları.
- Macquarrie, John. 1973. *Varoluşçuluk*. Londra: Penguin.
- Marchetti, Gina. 2000. "Buying American, Consuming Hong Kong: Kültürel Ticaret, Kimlik Fantezileri ve Sinema." *The Cinema of Hong Kong: History, Arts, Identity* içinde, Poshek Fu ve David Desser, 289-313. Cambridge: Cambridge University Press.
- Martinez, David. 1997. "Metafizik Ekspresin Peşinde: Wong Kar-wai Filmlerinde Müzik." *Wong Kar-wai* içinde, derleyen Daniele Riviere, 29-38. Paris: Editions Dis Voir.
- Maslin, Janet. 1994. "MTV Tarzıyla Alay Etmek ve Ona Saygı Göstermek." *New York Times* (26 Eylül). <http://www.nytimes.com/1994/09/26/movies/film-review-mocking-mtv-style-and-paying-homage-to-it.html>. Erişim tarihi: 25 Eylül 2012.
- McCarthy, Todd. 2000. "Cannes'da İçerikten Çok Stil Konuşuluyor." *Variety* (26 Mayıs). <http://variety.com/2000/voices/columns/cannes-unspools-more-style-than-content-1117822109/>. Erişim tarihi: 3 Ağustos 2012.
- McElhaney, Joe. 2004. "Nesne ve Yüz: *Notorious*, Bergman ve Yakın Plan." *Hitchcock* içinde: *Geçmiş ve Gelecek*, Richard William Allen ve Sam Ishii-Gonzales tarafından düzenlendi, 64-84. Londra: Routledge.
- McGrath, Declan. 2001. *Screencraft: Kurgu ve Post-Prodüksiyon*, 157-63. Boston ve Oxford: Focal Press.
- Morrison, Susan. 1995. "*La Haine*, *Fallen Angels*, and Some Thoughts on Scorsese's Children." *CineAction* (Aralık): 44-50.
- . 1996. "John Woo, Wong Kar-wai ve Ben: Etnografik Bir Arabuluculuk." *CineAction* 36 (Eylül): 37-41.
- Mulvey, Laura. 1975. "Görsel Haz ve Anlatı Sineması." *Screen* 16 (3) (Sonbahar): 6-18.
- Neale, Steve. 1980. *Genre*. Londra: BFI.
- . 1990. "Tür Sorunları." *Screen* 31 (1) (Bahar): 45-66.
- . 2000. *Tür ve Hollywood*. Londra: Routledge.
- Needham, Gary. 2006. "Postkolonyal Hong Kong Sineması." *Asya Sinemaları* içinde: *A Reader & Guide*, Dimitris Eleftheriotis ve Gary Needham tarafından derlenmiştir, 62-71. Edinburgh: Edinburgh University Press.
- Nelson, Rob. 2010. *Heartbeats [Les amours imaginaires]* (eleştiri). *Variety* (16 Mayıs) <http://www.variety.com/review/VE1117942778/>. Erişim tarihi: 5 Kasım 2012.
- Plantinga, Carl. 2009. *Hareketli İzleyiciler: Amerikan Sineması ve Seyirci Deneyimi*. Berkeley, Los Angeles, Londra: Kaliforniya Üniversitesi Yayınları.
- Polan, Dana. 2001. "The Cinema of Wong Kar-wai-a Writing Game," Fiona A. Villella tarafından derlenmiştir. *Senses of Cinema* 13 (10 Nisan). <http://sensesofcinema.com/2001/wong-kar-wai/wong-symposium/>
- Rayns, Tony. 1994. "Kaos ve Öfke." *Sight & Sound* 4 (10) (Ekim): 12-15.
- . 1995. "Zamanın Şairi." *Sight & Sound* 5 (9) (Eylül): 12-17.
- . 2000. "Charisma Express." *Sight & Sound* 10 (1) (Ocak): 34-36.
- . 2008a. "The American Way." *Sight & Sound* 20 (3) (Mart): 32-34.
- . 2008b. "Ashes to Ashes." *Sight & Sound* 20 (10) (Ekim): 8.
- . 2013. "Auteur'ün Peşinde." *Sight & Sound* 23 (6) (Haziran): 76-77.

- Rivette, Jacques. 1985. "The Age of *Metteurs en Scène*." *Cahiers du Cinéma* içinde: *The 1950s-Neo-Realism, Hollywood, New Wave*, Jim Hillier tarafından düzenlendi, 275-79. Cambridge, MA: Harvard Üniversitesi Yayınları.
- Robey, Tim. 2013. "Berlin Film Festivali 2013: *The Grandmaster*" (eleştiri). *Telegraph* (8 Şubat). <http://www.telegraph.co.uk/culture/film/filmreviews/9857639/Berlin-Film-Festival-2013-The-Grandmaster-review.html>. Erişim tarihi: 13 Mart 2014.
- Robinson, Luke. 2006. "Wong Kar-wai'nin Duygusal Tarihleri." *Consuming China* içinde: *Approaches to Cultural Change in Contemporary China* içinde, derleyenler: Kevin Latham, Stuart Thompson ve Jakob Klein, 190-207. Londra ve New York: Routledge.
- Rohdie, Sam. 1997. "Bicimin Bağımsızlığı." *Pix 2* (Ocak): 116-25.
- . 1999. "Wong Kar-wei, l'auteur." *Iris 28* (Sonbahar): 107-21.
- Rohter, Larry. 2014. "Wong Kar-wai on *The Grandmaster*." *New York Times* (10 Ocak). [http://carpetbagger.blogs.nytimes.com/2014/01/10/wong-kar-wai-on-the-grand-master/?\\_php=true&\\_type=blogs&\\_r=0](http://carpetbagger.blogs.nytimes.com/2014/01/10/wong-kar-wai-on-the-grand-master/?_php=true&_type=blogs&_r=0). Erişim tarihi: 12 Mart 2014.
- Romney, Jonathan. 2005. "2046" (eleştiri) *Independent / ABC* (16 Ocak): 17.
- Romney, Jonathan, ve Adrian Wooton (eds). 1995. *Celluloid Jukebox: Popular Music and the Movies since the 50s*. Londra: BFI.
- Rosenbaum, Jonathan. 1998. "Kült Karmaşası (Birlikte Mutluyuz)." *Chicago Reader* (22 Ocak). <http://www.chicagoreader.com/chicago/cult-confusion/Content?oid=895367>. Erişim tarihi: 5 Kasım 2012.
- Rushton, Richard. 2012. *Deleuze'den Sonra Sinema*. Londra ve New York: Continuum.
- Sailer, Steve. 2005. "2046" (inceleme). *American Conservative* (12 Eylül). [http://www.isteve.com/Film\\_2046.htm](http://www.isteve.com/Film_2046.htm). Erişim tarihi: 3 Ağustos 2012.
- Sarris, Andrew. 1962. "Toward a Theory of Film History" (alıntı). *Theories of Authorship* içinde: *A Reader* içinde, John Caughie tarafından derlenmiştir, 65-66. Londra ve New York: Routledge.
- Sartre, Jean-Paul. 1973. *Varoluşçuluk ve Hümanizm*. Londra: Methuen.
- . 2000. *Varlık ve Hiçlik: Fenomenonolojik Ontoloji Üzerine Bir Deneme*. Hazel E. Barnes tarafından çevrilmiştir, Londra: Routledge.
- Scott, A. O. 2008. "Melankoli, Turta ve Dondurma Özlemiyle Yollarda." *New York Times* (4 Nisan). <http://movies.nytimes.com/2008/04/04/movies/04blue.html>. Erişim tarihi: 3 Ağustos 2012.
- Shin, Thomas ve Bono Lee. 2002. "Uçlarda Çekim ve Büyük İsimlerin Oyuncu Seçimi: Johnnie To'nun *Fulltime Killer*'ı ve *Running Out of Time 2*." *Hong Kong Panorama 2001- 2002* içinde, Bono Lee tarafından düzenlendi, 37-40. Hong Kong: Hong Kong Sanat Geliştirme Konseyi.
- Shumway, David R. 1999. "Rock 'n' Roll Sound Tracks and the Production of Nostalgia." *Sinema Dergisi* 38 (2) (Kış): 36-51.
- Siegel, Marc. 2001. "The Intimate Spaces of Wong Kar-wai." *At Full Speed: Hong Kong Cinema in a Borderless World* içinde, derleyen Esther C. M. Yau, 277-94. Londra ve Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Sinnerbrink, Robert. 2012. "Stimmung: Ruh Halinin Estetiğini Keşfetmek." *Ekran* 53 (2) (Yaz): 148-63.
- Smith, Greg M. 2003. *Film Yapısı ve Duygu Sistemi*. Cambridge: Cambridge Üniversitesi Yayınları.
- Smith, Jeff. 1998. *Ticaretin Sesleri: Popüler Film Pazarlaması*. New York: Columbia Üniversitesi Yayınları.

- . 1999. "Hareketli Müzik Olarak Film Müziği: Duygu, Biliş ve Film Müziği." *Tutkulu Görüşler* içinde: *Film, Biliş ve Duygu*, derleyen Carl Plantinga ve Greg M. Smith, 146-67. Baltimore ve Londra: John Hopkins Üniversitesi Yayınları.
- Smith, Murray. 1995. *İlgi Çekici Karakterler: Kurgu, Duygu ve Sinema*. Oxford: Clarendon Press.
- . 2001. "Parallel Lines." *Amerikan Bağımsız Sineması* içinde: *A Sight and Sound Reader*, Jim Hillier tarafından düzenlendi, 155-61. Londra: BFI.
- Stephens, Chuck. 1996. "Zaman Parçaları: Wong Kar-wai ve Belleğin Kalıcılığı." *Film Comment* 32 (1) (Ocak/Şubat): 12-18.
- Sternberg, Meir. 1978. *Kurguda Anlatım Kipleri ve Zamansal Sıralama*. Bloomington ve Indianapolis: Indiana University Press.
- Stokes, Lisa Odham. 2002. "Being There and Gone: Wong Kar-wai's *In the Mood for Love* as a Pure Mood Poem." *Tamkang Review* 32 (2) (Kış): 127-49.
- Stringer, Julian. 2002. "Wong Kar-wai." *Fifty Contemporary Filmmakers* içinde, Yvonne Tasker tarafından düzenlendi, 395-403. Londra ve New York: Routledge.
- Tambling, Jeremy. 2003. *Wong Kar-wai'nin "Happy Together"ı*. Hong Kong: Hong Kong Üniversitesi Yayınları.
- Tan, Ed. S. 1996. *Duygu ve Anlatı Filminin Yapısı: Bir Duygu Makinesi Olarak Film*. Mahwah, NJ: Lawrence Erlbaum.
- Taubin, Amy. 2005. "The Long Goodbye." *Film Comment* (Temmuz-Ağustos), 26-29.
- . 2008. "Chungking Ekspresi: Electric Youth." Criterion Collection web sitesi. <http://www.criterion.com/current/posts/766-chungking-express-electric-youth>. Erişim tarihi: 25 Eylül 2012.
- Teo, Stephen. 2000. "Yerel ve Küresel Kimlik: Hong Kong Sineması Nereye? *Senses of Cinema* 7 (Haziran). <http://sensesofcinema.com/2000/7/asian-cinema/hongkong/>. Erişim tarihi: 25 Mart 2012.
- . 2001. "Wong Kar-wai'nin *In the Mood for Love*'ı: Dönüşmüş Zamanda Bir Ritüel Gibi." *Senses of Cinema* 13 (Nisan-Mayıs). <http://www.sensesofcinema.com/contents/01/13/mood.html>. Erişim tarihi: 25 Mart 2012.
- . 2005. *Wong Kar-wai*. Londra: BFI.
- Thompson, Kristin. 1988. *Cam Zırhı Kırarak: Neoformalist Film Analizi*. Princeton, NJ: Princeton Üniversitesi Yayınları.
- Thomson, David. 2010. "Wong Kar-wai." *The New Biographical Dictionary of Film* içinde (5. baskı), 1053. New York: Little, Brown.
- Tirard, Laurent. 2002. *Sinemacıların Ustalık Sınıfı: Dünyanın En Önde Gelen Yönetmenlerinden Özel Dersler*. New York ve Londra: Faber ve Faber.
- Tobias, Scott. 2001. "Röportaj: Wong Kar-wai." *A.V. Club* (28 Şubat). <http://www.avclub.com/articles/wong-karwai,13700/>. Erişim tarihi: 3 Ağustos 2012.
- Todorov, Tzvetan. 1969. "Anlatının Yapısal Analizi." *Novel* (Güz): 70-76.
- . 1977. *Düzyazının Poetikası*. Çeviren: Richard Howard, Oxford: Basil Blackwell.
- Tong, Janice. 2008. "Chungking Ekspresi: Zaman ve Yer Değiştirmeleri." *Odaktaki Çin Filmleri II* içinde, derleyen Chris Berry, 64-72. Basingstoke, İngiltere; New York: BFI/Palgrave Macmillan.
- Toop, David. 2005. "Komaya Girmek: Wong Kar-wai ve Massive Attack." *Pop Fiction* içinde: *The Song in Cinema* içinde, Steve Lannin ve Matthew Caley tarafından derlenmiştir, 156-61. Bristol ve Chicago: Intellect.

- Tsui, Clarence. 2013. "Wong Kar-wai *Büyük Usta* Üzerine," *Hollywood Reporter* (7 Şubat). <http://www.hollywoodreporter.com/news/berlin-2013-wong-kar-wai-418839>. Erişim tarihi: 8 Temmuz 2013.
- Tsui, Curtis K. 1995. Öznel Kültür ve Tarih: Wong Kar-wai'nin Etnografik Sineması. "*Asya Sineması* (Kış): 93-124.
- Turan, Kenneth. 2001. "Romantik Bir Büyünün Esiri Olmak." *Los Angeles Times* (2 Şubat). <http://articles.latimes.com/2001/feb/02/entertainment/ca-20316>. Erişim tarihi: 3 Ağustos 2012.
- Udden, James. 2000. "Hou Hsiao-hsien ve Tarihin Poetikası." *Cinema Scope* 3 (Bahar): 48-51.
- . 2006. "Wong Kar-wai'nin İnataç Israrı." *Post Script* 25 (2): 67-79. Ventura, Elbert.
2005. "Pop Sensibility." *New Republic* (2 Şubat). <http://www.tnr.com/docprint.mhtml?i=online&s=ventura020205>. Erişim tarihi: 13 Eylül 2012.
- Vernallis, Carol. 2001. "The Kindest Cut: Müzik Videosu Kurgusunun İşlevleri ve Anlamları." *Screen* 42 (1) (Bahar): 21-48.
- Weitzman, Elizabeth. 1998. "Wong Kar-wai: Yanlış İnsanlara Aşık Olmak Hakkında Her Şeyi Bilen Yönetmen." *Interview* 28 (2) (Şubat): 46.
- Williams, Tennessee. 1961. *Orpheus İniyor*. Middlesex: Penguin.
- . 1987. *Bayan Stone'un Roma Baharı*. Londra: Grafton Books.
- Wilson, Flannery. 2009. "Sinophone Sinemasına Fransız Kuramsal Merceğinden Bakmak: Wong Kar-wai'nin *In the Mood for Love* ve 2046 Filmleri ve Deleuze'un *Sineması*." *Modern Çin Edebiyatı ve Kültürü* 21 (1): 141-73.
- Wong Kar-wai. 2007. "WKW'den Kısa Bir Not." *Benim Yabancısın Gecelerim: Sinema Filminden Müzikler*. CD ses parçası liner notları. Studio Canal / Block 2 Music.
- Yau, Esther C. M. 2001. *Tam Hız: Sınırsız Bir Dünyada Hong Kong Sineması*. Londra ve Minneapolis: Minnesota Üniversitesi Yayınları.
- Yau, Ka-fai. 2001. "Üçüncülük: Hong Kong'u Filme Almak, Değiştirmek, Düşünmek." *Pozisyonlar: Doğu Asya Kültür Eleştirisi* 9 (3): 535-57.
- Yeh, Emilie. 1999. "Kendine Ait Bir Hayat: Wong Kar-wai'nin Filmlerinde Müzikal Söylemler." *Post Script* 19 (1) (Güz): 120-36.
- Yeh, Yueh-yu. 2001. "Hou Hsiao-hsien'in Filmlerinin Politikası ve Poetikası." *Post Script* 20 (2/3): 61-76.
- Yoke, Kong Kam. 2000. "Tony Leung Chiu-wai: Rolü Oynamak, Parçayı Yaşamak." *Cinemaya* 49: 29-34.
- Yue, Audrey. 2000. "Birlikte Mutlu Olmanın Nesi Queer? A.k.a. Queer (N) Asian: Interface, Community, Belonging." *Inter-Asia Cultural Studies* 1 (2): 251-64.
- . 2008. "In the Mood for Love: Intersections of Hong Kong Modernity." *Odaktaki Çin Filmleri II* içinde, derleyen Chris Berry, 144-52. Basingstoke, İngiltere; New York: BFI/Palgrave Macmillan.
- Zhang, Rui. 2013. "Wong Kar-wai'nin Kayıp Kung Fu Dünyası." *China.org.cn* (12 Ocak). [http://www.china.org.cn/arts/2013-01/12/content\\_27667754.htm](http://www.china.org.cn/arts/2013-01/12/content_27667754.htm). Erişim tarihi: 12 Mart 2014.



## Dizin

- 2046 (2004), 1, 6, 10, 11, 13, 14, 22, 33, 34, 38, 54, 55, 59, 61, 62, 67, 78, 79, 81, 83, 84, 85, 86, 101, 102, 117, 129
- Abbas, Ackbar, 8, 9, 10, 12, 14, 28, 50, 52, 58, 99, 134-35  
*Air America* (1990), 44  
*Hayatım Hakkında Her Şey* (2012), 131  
*Her Şey Yolunda, Her Şey Biter* (1992), 135  
*All That Heaven Allows* (1955), 112, 117  
*Amerikan Güzeli* (1999), 136  
Anderson, Laurie, 94  
Antonioni, Michelangelo, 24, 71, 82, 83  
Arnheim, Rudolf, 20, 136  
Arnold, Andrea, 131  
Ashbrook, John, 100  
*Zamanın Külleri* (1994), 3, 5, 17, 28, 51, 53, 60, 63, 64, 65, 77, 78, 81, 85, 86, 87, 97, 99, 100, 101, 104, 129, 130, 131-32  
*Ashes of Time Redux* (2008), 5, 97, 138  
*As Tears Go By* (1988), 3, 8, 9, 14, 28, 30, 50, 51, 53, 70, 73, 76, 80, 84, 85, 91, 99, 100, 117, 132  
*Avanti!* (1972), 105  
*Baisers volés (Çalıntı Öpücükler)* (1968), 85  
*Balistik Öpücük* (1998), 131  
Bazin, André, 20, 104, 136  
Beals, Gregory, 138  
*Gün Doğmadan* (1995), 133  
*Before Sunset* (2004), 133  
Bergman, Ingmar, 71, 107  
Berry, Chris, 62, 134, 135  
*Better Tomorrow, A* (1986), 3, 4, 17, 51  
*Daha İyi Yarınlar II, A* (1987), 4  
Betz, Mark, 58  
*Beyond Our Ken* (2004), 131  
Biancorosso, Giorgio, 33  
*Büyük Uyku* (1939), 79  
Binns, Alexander, 28  
*Blade, The* (1995), 131  
Blake, Nancy, 7 yaşında.  
Block, Lawrence, 75  
*Tekne İnsanları* (1982), 4  
Bordwell, David, 2, 16, 18, 19, 20, 21, 22, 23, 25, 26, 30, 39, 46, 49, 50, 54, 55, 58, 63, 66, 77, 80, 82, 84, 85, 90, 97, 99, 100, 106, 107, 119, 120, 125, 134, 136, 138  
Borges, Jorge Luis, 97  
Bosley, Rachael K., 54  
Boyd, Brian, 25, 109  
Branigan, Edward, 119  
Brecht, Bertolt, 89  
Brooke, Michael, 57, 73  
Brooks, Peter, 106  
Brooks, Xan, 57  
Brown, Dennis, 40, 41  
Brunette, Peter, 17, 28, 34, 56, 57, 58, 63, 73, 82, 87, 95, 96, 99, 122  
*Buenos Aires Sıfır Derece* (1999), 97  
Burch, Noël, 20  
*Kelebek* (2004), 131  
Cameron, Allan, 56, 57, 73, 105  
Campbell, Joseph, 79

- Cannes Film Festivali, 1, 6  
 Cantopop, 3, 32, 35, 47  
 Carroll, Noël, 13  
 Cassegard, Carl, 96  
*Merkez Sahne* (1991), 8  
*Onaylı Kopya* (2010), 133-34  
*Chacun son cinéma* (2007), 4  
 Chan, Frankie, 3, 4  
 Chan, Gordon, 3  
 Chan, Jackie, 12, 13, 22  
 Chan, Natalia Sui Hung, 16  
 Chan, Peter, 3  
 Chan, Stephen Ching-kiu, 51  
 Chandler, Raymond, 79  
 Chang Chen, 4, 61, 126  
 Chang, Justin, 56, 69  
 Chapple, Lynda, 58, 95  
 Charity, Tom, 28, 44, 100  
 Chatman, Seymour, 39  
 Chaudhuri, Shohini, 29  
 Cheang, Soi, 50, 100  
 Chen, Kaige, 62  
 Cheng, Scarlet, 56  
 Cheung, Alex, 3  
 Cheung, Jacky, 4, 132  
 Cheung, Jacob, 3  
 Cheung, Leslie, 4, 11, 61, 65, 67  
 Cheung, Mabel, 3  
 Cheung, Maggie, 4, 60, 97, 102, 105, 122, 133  
*Çin Hayalet Hikayesi, A* (1987), 4  
*Chinese Odyssey 2002, A* (2002), 132  
 Ching, Siu-tung, 3  
 Chion, Michel, 44  
 Chow, Rey, 10, 53, 105, 114  
 Chow, Stephen, 132  
 Chow, Valerie, 45  
 Chung, Danny, 32  
*Chungking Express* (1994), 3, 5, 14, 26, 27-48, 49, 52, 53, 55, 56, 57, 59, 60, 61, 65, 67, 68, 70, 72, 73, 79, 80, 81, 82, 83, 88, 89, 100, 101, 102, 103, 104, 117, 118, 129, 131, 132  
 Sinema Şehri, 2  
*Hüzün Şehri* (1989), 4  
 Cocteau, Jean, 59  
 Cole, Nat King, 36, 108, 133  
 Collier, Joelle, 12, 51, 52, 53, 54  
*Confidentially Yours* (1983), 33  
 Cook, Pam, 53, 60  
 Cooper, David E., 109  
 Coppola, Sofia, 132  
 Corless, Kieron, 6  
 Corliss, Mary, 107  
*Crouching Tiger, Hidden Dragon* (2000), 4, 6  
*Daisy Kenyon* (1947), 107, 119  
 Darke, Chris, 6  
 Davis, Bob, 54, 73  
*Days of Being Dumb* (1993), 132  
*Days of Being Wild* (1990), 3, 4, 11, 13, 14, 15, 16, 23, 56, 61, 73, 76, 78, 79, 80, 81, 97, 127, 129, 132  
 de Carvalho, L. M. M., 29, 31, 32  
 de Gaulle, Charles, 112  
 Delerue, Georges, 33  
 Deleuze, Gilles, 31, 32, 53, 54, 56  
 Dissanayake, Wimal, 28, 51, 53, 105  
 Dolan, Xavier, 132-33  
*Domicile conjugal* (1970), 24  
 Dong, Jie, 10  
 Douchet, Jean, 58  
 Doyle, Christopher, 4, 38, 54, 60, 66, 67, 75, 129  
*Dragon Inn* (1992), 4, 6  
*Ayyaş* (2010), 132  
*Kartal Vuran Kahramanlar* (1993), 132  
 Eisenstein, Sergei, 20, 38  
 Ekman, Paul, 62  
 Elley, Derek, 73  
 Eng, David L., 134  
*Eros* (2004), 4, 84  
*Beklenmeyi Beklemek* (1998), 113  
*Fallen Angels* (1995), 5, 15, 23, 24, 28, 32, 33, 34, 36, 57, 58, 64, 65, 67, 68, 74, 78, 80, 81, 85, 87-97, 128  
*Farewell My Concubine* (1993), 4, 135  
 Farquhar, Mary Ann, 62  
 Fei, Mu, 107  
 Fellini, Federico, 24  
*Dövüş Kulübü* (1999), 83  
*Son Zafer* (1987), 3

- İlk Aşk: Litter on the Breeze* (1997), 131  
*Balık Tankı* (2009), 131  
*Follow, The* (2001), 84  
 Fong, Allen, 3  
 Fonoroff, Paul, 29, 56  
 Forde, Leon, 5, 74  
*Forrest Gump* (1994), 44  
 Fraigneau, André, 59  
 Frater, Patrick, 138  
*Pekin'den Sevgilerle* (1994), 132  
*Fugitive Kind, The* (1959), 78  
*Full Contact* (1992), 136  
  
 Galasso, Michael,  
 40 Garcia, Roel A.,  
 4 Garrel, Louis, 133  
 Garwood, Ian, 31  
*Hayalet* (1990), 31  
 Godard, Jean-Luc, 24, 28, 29, 71, 103  
 Gong, Li, 4, 10, 60, 61, 102, 138  
*Grandmaster, The* (2013), 6, 7, 125,  
 126-31, 137, 139  
 Greenhalgh, Cathy, 38, 60  
 Grodal, Torben, 47, 112  
  
 Hampton, Howard, 29  
*Hand, The* (2004), 61, 62, 63, 67, 81,  
 84  
*Happy Together* (1997), 3, 5, 6, 13, 18,  
 24, 28, 35, 36, 50, 55, 57, 58, 64,  
 65, 66, 67-69, 70, 73, 75, 81, 82,  
 85, 97, 100, 110, 125, 129, 132,  
 134-36, 137  
*Perili Polis Dükkanı* (1987), 2  
 Hawke, Ethan, 79  
 Heidegger, Martin, 110  
*Kahraman* (2002), 4, 6  
 Hewett, Ivan, 47  
*Hire, The* (2001), 84  
*Hiroshima, mon amour* (1959), 24  
 Hitchcock, Alfred, 102, 117  
 Holden, Stephen, 92  
*Hole, The* (1998), 131  
*En Sıcak Eyalet* (2006), 79  
 Hou, Hsiao-hsien, 6, 19, 20, 49  
*Uçan Hançerler Evi* (2004), 6  
 Howe, Desson, 106  
 Hu, Brian, 30, 44, 47  
  
 Hui, Ann, 3  
 Hung, Sammo, 12  
 Hunter, Stephen, 59  
  
*Hayatın Taklidi* (1934), 107  
*Imitation of Life* (1959), 106, 112  
*Infernal Affairs* (2002), 6, 84  
 Vites İçi, 3  
*In the Mood for Love* (2000), 3, 6, 7,  
 14, 26, 30, 31, 33, 34, 41, 43, 46,  
 49, 55, 56, 58, 62, 64, 67, 72, 74,  
 76, 78, 80, 85, 86, 88, 89, 94, 95,  
 97, 99, 100, 102, 103, 104, 105-24,  
 127, 128, 129, 131, 132, 133, 134  
 Ip Man, 126-31  
*Ip Man* (2008), 126, 128  
*Ip Man 2* (2010), 126  
  
 Jeong, Seung-hoon, 53, 54, 56  
 Jet Tone Filmler, 4, 132, 138  
 Jia, Zhangke, 49  
 Jin, Yong, 78  
 Jones, Kent, 97  
 Jones, Norah, 60, 79  
 Jonze, Spike, 132  
*Sadece Eğlenmek İçin* (1983), 2  
  
 Kafka, Franz, 111  
 Kaneshiro, Takeshi 4, 39, 60, 87  
 Kauffmann, Stanley, 63  
 Kazan, Elia, 79  
*Keep Cool* (1997), 131  
 Kei, Sek, 33  
 Kei, Shu, 33  
 Kelly, Gene, 29  
 Khondji, Darius, 66  
 Kiarostami, Abbas, 133-34  
 Kidman, Nicole, 138  
*Killer, The* (1989), 17, 23, 24  
 King, Geoff, 102  
 Ko, Blackie, 132  
 Krutnik, Frank, 31  
 Krzywinska, Tanya, 102  
*Kung Fu Hustle* (2004), 6  
 Kwan, Stanley, 3, 8, 97  
  
*La dolce vita* (1960), 24  
*Şangaylı Kadın*, 6, 138

- Lai, Leon, 87  
 Lam, Ringo, 54, 71  
 Lang, Robert, 108  
*Marienbad'da Geçen Yıl* (1961), 24  
 Lau, Andrew, 3, 4, 70, 85  
 Lau, Andy, 3, 76, 80, 100  
 Lau, Carina, 4  
 Lau, Jeff, 2, 4, 132  
*L'avventura* (1960), 82  
 Law, Alex, 3  
 Law, Clara, 3, 12  
 Law, Wai-ming, 33  
 Leahy, James, 28, 29, 60  
 Léaud, Jean-Pierre, 85  
 Lee, Bono, 37, 60, 69, 113  
 Lee, Bruce, 6, 126  
 Leigh, Vivien, 79  
*Le mépris* (1963), 24  
 Lemmon, Jack, 105  
 Leone, Sergio, 33, 129  
*Les amours imaginaires / Kalp Atışları*  
 (2010), 132-33  
 Le Sourd, Philippe, 129  
 Leung, Chiu-wai, Tony, 1, 4, 6, 41, 60,  
 67, 82, 84, 97, 101, 105, 122,  
 126,  
 132  
 Leung, Ping-Kwan, 55  
 Li, Cheuk-to, 33, 105, 113, 124  
 Lim, Dennis, 38, 138  
 Lin, Brigitte, 4, 14, 39, 65, 79  
*Lincoln* (2012), 128-29  
 Linklater, Richard, 133  
 Liu, Yichang, 78  
*En Uzun Gece* (1998), 113  
*Longtime Companion* (1990), 135  
*Lost in Time* (2003), 113, 114  
*Lost in Translation* (2003), 132, 133  
*Love Unto Waste* (1986), 4  
 Lumet, Sidney, 78  
  
 MacMurray, Fred, 108  
 Macquarrie, John, 109  
*Made in Hong Kong* (1997), 131  
 Ma, Jean, 53, 57, 78, 83, 85, 90  
 Marchetti, Gina, 10, 55  
 Martinez, David, 28, 29, 34, 48  
 Maslin, Janet, 29  
 McCarthy, Todd, 56  
  
 McElhaney, Joe, 60  
 McGrath, Declan, 38, 75, 77  
 Méchaly, Nathaniel, 129  
*Miao Miao* (2008), 138  
*Mildred Pierce* (1945), 112  
 Mills, Juliet, 105  
 Miramax Films, 5  
 Mok, Karen, 87  
 Morricone, Ennio, 28, 129  
 Morrison, Susan, 28, 29, 103  
 Moyers, Bill, 79  
 MTV, 3, 29, 30, 31, 33, 47, 49, 58, 59,  
 72, 94, 95  
 Mulvey, Laura, 95  
 Muñoz, Tita, 11  
*My Blueberry Nights* (2007), 6, 35, 36,  
 50, 57, 64, 66, 67, 69-72, 73, 75,  
 79, 82, 100  
  
 Neale, Steve, 102, 104, 109  
 Needham, Gary, 55  
 Nelson, Rob, 133  
 Nicholson, Jack, 83  
  
*Ohayo* (1959), 110  
*Bir Zamanlar Amerika'da* (1984), 129  
 Ozu, Yasujiro, 49, 62, 110  
  
 Pan, Rebecca, 11  
*Ebeveynlerin Kalpleri* (1955), 107  
*Passenger, The* (1975), 83  
*Pekin Operası Blues* (1986), 4, 24  
*Philadelphia* (1993), 135  
 Plantinga, Carl, 110  
 Polan, Dana, 31, 58  
*Polis Hikayesi* (1985), 4, 12  
*Polis Hikayesi Bölüm II* (1988), 4  
 Powers, Cat, 79  
 Preminger, Otto, 107, 119  
*Proje A* (1983), 12, 52  
*Proje A II* (1987), 4  
 Puig, Manuel, 78  
  
 Qin, Jian, 107  
*Queer Hikayesi, A* (1997), 135  
  
*Raise the Red Lantern* (1991), 4

- Rayns, Tony, 24, 75, 78, 79, 99, 100, 129  
*Kızıl Çöl* (1964), 24  
*Kırmızı Sorgum* (1987), 4  
 Reis, Michele, 87  
*River, The* (1997), 131  
 Rivette, Jacques, 25  
*Road Home, The* (1999), 4  
 Robey, Tim, 129  
 Robinson, Luke, 59  
 Rohdie, Sam, 29, 75  
 Rohter, Larry, 126  
 Romney, Jonathan, 29, 57  
*Rosa* (1988), 2  
 Rosenbaum, Jonathan, 137  
 Rossellini, Roberto, 133  
*Rouge* (1988), 4, 17, 24  
 Rushton, Richard, 53,  
 82  
 Russell, David O.,  
 132  
  
*Safe* (1995), 135  
 Sailer, Steve, 58  
 Sarris, Andrew, 139  
 Sartre, Jean-Paul, 109, 117  
 Schneider, Maria, 83  
 Scorsese, Martin, 28, 131  
*Gizli Pencere* (2004), 3  
 Shaw Kardeşler, 24, 71  
 Shin, Thomas, 113  
 Shumway, David R., 31  
 Siegel, Marc, 134  
*Silver Linings Playbook* (2012), 132  
 Sinnerbrink, Robert, 107-8  
 Sirk, Douglas, 106, 107, 108, 112  
*Sleepless in Seattle* (1993), 31  
 Smith, Greg M., 108  
 Smith, Jeff, 35, 36, 42  
 Smith, Murray, 74, 82, 83, 121  
 Spielberg, Steven, 128  
*Küçük Bir Kasabada Bahar* (1948), 107  
 Stahl, John M., 106, 107  
 Stanwyck, Barbara, 108  
*Stella Dallas* (1937), 106, 112  
 Stephens, Chuck, 96, 99  
 Sternberg, Meir, 77  
 Stokes, Lisa Odham, 38, 51  
*Story of Qiu Ju, The* (1992), 4  
 Strathairn, David, 70  
*Streetcar Named Desire, A* (1951), 79  
 Stringer, Julian, 32, 47  
*Pekin'de Yaz, 6 Suzhou*  
*Nehri* (2000), 131  
*Swordsman 2* (1992), 4  
  
 Tambling, Jeremy, 35, 51, 57  
 Tam, Patrick, 3, 25  
 Tan, Ed S., 84  
 Tarantino, Quentin, 5, 28, 104, 131  
 Taubin, Amy, 14, 59, 73  
 Teo, Stephen, 10-18, 29, 53, 55, 58, 59,  
 64, 65, 73, 75, 77, 78, 80, 84, 96,  
 105, 107  
*There's Always Tomorrow* (1956), 108  
 Thompson, Kristin, 20, 23, 136  
 Thomson, David, 7, 59  
*Those Were the Days* (1997), 131  
 Tirard, Laurent, 38, 104, 118  
 Tobias, Scott, 52  
 Todorov, Tzvetan, 18, 120  
 To, Johnnie, 19, 50, 104, 113  
*Tom Çiftlikte* (2013), 133  
 Tong, Janice, 14, 20, 51, 53, 54, 56  
 Toop, David, 32  
*Top Gun* (1986), 31  
 Truffaut, François, 24, 33, 85, 101, 103,  
 104  
 Tsai, Ming-liang, 49, 131  
 Tsui, Clarence, 126  
 Tsui, Curtis K., 17, 28, 51, 53, 58, 65, 82  
 Tsui, Hark, 3, 19, 54  
 Turan, Kenneth, 106  
 Turner, Lana, 106  
*Sola Dön, Sağa Dön* (2003), 113, 114  
*Parıl Parıl Şanslı Yıldızlar* (1985), 4  
  
 Udden, James, 19, 32, 54  
 Umebayashi, Shigeru, 108, 129  
  
 Ventura, Elbert, 32  
 Vernallis, Carol, 30  
*Vertigo* (1958), 102  
*Viva Erotica* (1996), 131  
*Vive l'amour* (1994), 131  
 von Sternberg, Josef, 66  
*Voyage to Italy* (1954), 133  
  
 Wang, Qingxiang, 126

Washington, Dinah, 42, 45, 46  
 Weinstein Company, The, 131  
 Weisz, Rachel, 79  
 Weitzman, Elizabeth, 109  
 Welles, Orson, 138  
*wen yi pian*, 105, 107, 108  
*Whatever You Want* (1994), 131  
*Harry Sally ile Tanışınca* (1989), 31  
 Wilder, Billy, 105  
 Williams, Tennessee, 78, 79  
 Wilson, Flannery, 32  
 Wong, Faye, 4, 10, 30, 38, 39, 42, 47, 60, 86, 102  
 Wong, Freddy, 132  
 Wong, Jing, 131  
 Woo, John, 3, 13, 19, 22, 49, 54, 71  
 Wooton, Adrian, 29  
*wuxia pian*, 5, 24, 53, 78, 99, 100, 132

Yau, Esther C. M., 53  
 Yau, Ka-fai, 53  
 Yeh, Emilie, 19, 30, 32, 44  
*Sarı Toprak* (1984), 62  
 Yim, Ho, 3  
 Yip, Wilson, 126, 128  
 Yoke, Kong Kam, 1  
 Young, Charlie, 87  
 Yue, Audrey, 31, 53, 134  
 Yuen, Woo-ping, 130  
 Zhang, Che, 49  
 Zhang, Jin, 126  
 Zhang, Rui, 129  
 Zhang, Ziyi, 4, 10, 60, 126  
*Zu: Sihirli Dağ'ın Savaşçıları* (1983), 4





Şekil 1.1. *Ashes of Time Redux* (2008). Yapay Göz.



Şekil 1.2. *Chungking Express* (1994) filmindeki leke hareketi. Yapay Göz.



Şekil 2.1. Kontrapuan müzik *Happy Together*'da duygusallığı ortadan kaldırıyor (1997). Kino DVD.



Şekil 2.2. *Chungking Express* (1994) filminde, bir havayolu üniforması çamaşır ipinde dalgalanır ve bir uçak gökyüzünde süzülürken "California Dreamin'" şarkısı ses ortamını doldurur. Yapay Göz.



Şekil 2.3. Faye, *Chungking Express* (1994) filminde kağıttan bir uçak fırlatır. Yapay Göz.



Şekil 3.1. *As Tears Go By* (1989), Wong'un daha sonraki filmlerinde terk edeceği türden keskin bir sem- metrik sahneleme sergiler. Mega Star Video Dağıtım (HK).



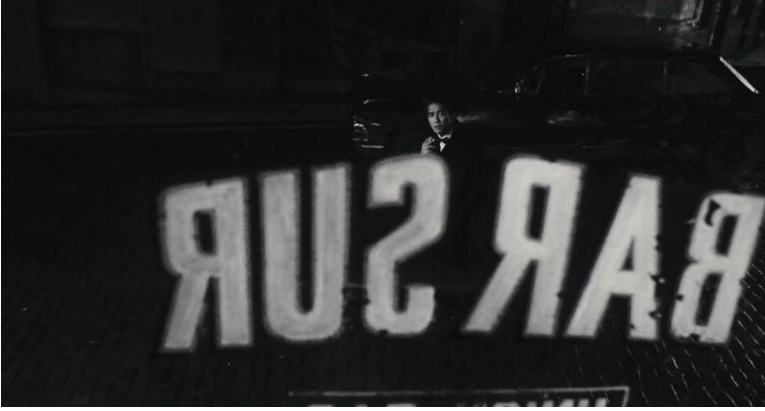
Şekil 3.2. Duygusal bir gösteri olarak yıldız oyuncu: *Zamanın Külleri* (1994) filminde Maggie Cheung. Yapay Göz.



Şekil 3.3. *The Hand* (2004) filminde, ön plandaki rahatsız edici nesneler karakterin duygularını gizler ve belirsizleştirir. Mei Ah Entertainment.



Şekil 3.4. *In the Mood for Love* (2000) yüz maskeleymeyi doğal olarak, ortam ve dekor öğeleriyle motive eder. Tartan DVD.



Şekil 3.5. Derinlik sahnelemesi Tony Leung'un *Happy Together* (1997) filmindeki baş karakterini izole eder. Kino DVD.



Şekil 3.6. *My Blueberry Nights* (2007) filmindeki arızalı bir güvenlik kamerası, filmin desenli renk şemasını koruyarak maviye doygun bir görüntüyü motive eder. Optimum DVD.



Şekil 3.7. *My Blueberry Nights* (Yabanmersinli Gecelerim, 2007) filminin jeneriğindeki bir turtaya ait aşırı yakın çekimler, duyusalığa ve soyutlamaya duyulan hayranlığın habercisidir. Optimum DVD.



Şekil 4.1. Yuddy, Tennessee Williams'ın etkisini gözler önüne seren *Days of Being Wild* (1990) filminde cha-cha dansı yaparken kendi yansımasına hayranlık duyuyor. Tartan DVD.



Şekil 4.2. *Fallen Angels* (1995) filminde gösteriye karşı hikâye. Kino DVD.



Şekil 4.3. *Fallen Angels* (1995) filminde, coşkulu karakterler Killer'ın suskunluğunu dengeliyor. Kino DVD.



Şekil 5.1. Gong Li'nin Su Lizhen'i, tipik merkez dışı kadrıjıyla, *2046*'da (2004) romantik çıtayı yükseltiyor. Sony Pictures Classics.



Şekil 5.2. *In the Mood for Love* (2000): Bayan Suen, Su'ya sosyal edep üzerine ders verirken Suen'in duygusal tepkisi tipik olarak kamera arkası sahnelemeyle gizlenir. Tartan DVD.



Şekil 5.3. *In the Mood for Love* (2000) kısıtlı anlatımıyla izleyiciyi yanlış yönlendirerek yanlış çıkarımlara yol açıyor. Tartan DVD.



Şekil 6.1. Zhang Ziyi, *The Grandmaster* (2013) filminde Gong Er rolünde. Mei Ah Entertainment.



Şekil 6.2. *The Grandmaster* (2013), Ip Man'ın değişen talihinin izini sürerek bir "aile portresi" görsel motifini sunuyor. Mei Ah Entertainment.