

WONG KAR-WAI YAPBOZUNUN *CHUNGKING EXPRESS* PARÇASI

Süheyla Tolunay İşlek

Kendi içinde parçalı bir yapıya sahip olsa da bütününe baktığımızda birbirine bir yapbozun parçaları gibi bağlı olan **Wong Kar-wai** filmleri Hong Kong sinemasında özel bir yere sahip. 1980 ve 90'ların politik belirsizlik ortamında yılda ortalama 200 filmin çekildiği Hong Kong'ta **Wong Kar-wai** filmleri sanat filmi statüsünde kabul edilen ilk filmlerden. **Thompson** ve **Bordwell**, *As Tears Go By* (1998) ve *Days of Being Wild* (1990) filmlerinin Hong Kong sinemasında mihenk taşı olarak kabul edildiğini çünkü hiçbir Hong Kong filminin bu iki film kadar cesur ve psikolojik olarak derin olmadığını söyler.¹

Wong Kar-wai'nin özgün sinematik dilini irdelemeden önce filmlerinin yaslandığı tarihi ve politik arka plana baktığımızda odak noktamız Hong Kong'un siyasi ve idari yapısı olacaktır. Kaldı ki **Kar-wai**'nin de mensubu olduğu "Hong Kong İkinci Yeni Dalga Yönetmenleri"nin en önemli özelliği sanatsal özgünlüğün yanı sıra siyasi ve sosyal konulara da değinmeleridir. 1842 yılında Nanking Antlaşması'yla Çinlilerden İngilizlere geçen Hong Kong, 1997 yılına kadar 155 yıl İngiliz sömürgesinde kalır. 1997 sonrası ise Çin Halk Cumhuriyeti'ne bağlı 'Özel Yönetim Bölgesi' statüsü kazanır ve "bir ülke iki sistem prensibi" ile yönetilmeye başlar. Aslen Çinli olup, Hong Kong'a beş yaşında ailesiyle birlikte taşınan **Kar-wai** için Hong Kong özel bir önem taşır ve birçok filmine hem mekansal hem de mecazi açıdan fon olur. Filmlerdeki birbirine teğet geçen ama genelde birbirinden bağımsız ilerleyen ikili hikayeler adeta Hong Kong'un politik-idari metaforu olarak görev yapar.

¹ Kristin Thompson & David Bordwell (2003). Film History. New York: McGraw-Hill, s. 658

Halkının iradesi ve söz hakkı dışında gerçekleşen siyasi ve idari süreçler açısından bakıldığında Hong Kong ile **Kar-wai**'nin, kaderleri genelde başkalarına bağlı karakterlerinin yaşadığı süreçlerle benzerlik gösterir. Yönetmen, bütün filmlerinde Hong Kong'un ikili yapısı ile karakterlerin yaşadığı ikilemler arasında paralellikler kurar. Geçmişini unutamayan, geleceğe başlayamayan yalnız karakterlerin melankolik ve tedirgin ruh halleri dinamik ve kapitalist Hong Kong'un görünmeyen yüzüdür sanki.

Kararsız ve arafta kalmış karakterler için Hong Kong hep geri dönmek istenen evdir çoğu zaman. **Chungking Express**'de Faye, hep hayalini kurduğu California'ya gittikten sonra yine Hong Kong'a döner. **As Tears Go By**'da mafya ilişkilerine bulaşmış kardeşler bir türlü Hong Kong'dan ayrılmak istemezler. **Days of Being Wild**'da Hong Kong'da okuyup mezun olduktan sonra bir ofis işi bulmuş arkadaşına gıpta eden genç bir kadın şehirde tutunmaya çalışır. **Happy Together**'da ise Arjantin'e giden çiftin amacı bir süre sonra Hong Kong'a dönebilmek olur. **In the Mood for Love**'da Hong Kong'daki Şanghai diasporası konu edilirken aşkın en güzel sahnelerine Hong Kong sokakları tanık olur. **Fallen Angels**'ta ise bütünsellikten ziyade bölük pörçük Hong Kong şehir panoramaları bizi tıpkı bir *flaneur* gibi Hong Kong gece hayatında dolaştırır.



Filmlerin biçimsel özelliklerine baktığımızda **Kar-wai**'nin kendine özgü mizansen, kurgu, sinematografi ve ses kullanımı olduğunu görürüz. Zira **Kar-wai**, filmlerinde klasik anlatıdan özellikle kaçınarak daha ilk filmi **As Tears Go By** ile kendine has zaman-mekan kullanımı oluşturmuş *auteur* bir yönetmendir.

Hong Kong sokaklarının neon ışıklı, kalabalık caddeleri, birçok filmde asıl mekandır. Parçalı bir zaman-mekan algısı oluşturmayı seven yönetmen bütün filmlerinde zamanla ilgili oyunlar oynar. İzleyiciye zaman atlamaları aracılığıyla zamanın varlığını, geçiciliğini hissettirmeye çalışır. Aşk tanımını bile zaman üzerinden yapan **Kar-wai 2046**'da şöyle demektedir: “Aşk, bir zamanlamanın tanımıdır. Er ya da geç doğru insanla karşılaşmak değildir.” Mekan değişmezken karakterlerin kostümlerinin değişikliği vasıtasıyla zamanın geçtiğini ve aslında sanılanın aksine zaman ve mekanın birbirinden kolaylıkla ayrılabilceğini anlatır.

Wong Kar-wai, bütün filmlerinde dramatik bir olay örgüsü örmektense “an”lara odaklanır. Hayatın aslında an’lardan ibaret olduğunu söylercesine filmlerini bol miktarda “dondurulmuş kareler” ve yavaş çekimlerle bezer. El kamerası ile gezdirdiği sokakları ve takip ettiği karakterleri ani bir kesmeyle izleyiciden kopartarak onlara bir film izledikleri gerçeğini hatırlatmayı ve onları öyküden kopartmayı sever. İkinci filminden beri sinematograf **Christopher Doyle** ile çalışmakta, her karesi durdurulup dakikalarca izlenecek kompozisyonlar yaratmaktadır. Renklerle anlam yaratmayı seven yönetmen aşkı kırmızıyla, yalnızlık anlarını yeşille, aşk acısı çekmeyi sarı ile, geçmişle yüzleşip sükunet kazanmış olmayı ise genelde mavi tonlarıyla anlatır. Bölünmüş ekran (split screen) ile ayrı dünyaların insanlarını ayırır, kadraj içi kadraj ile karakterlerin sıkışmışlıklarını anlatır. Hatta Hong Kong bile bir karakter gibi kadraja sıkıştırılır. Hayal dünyaları ile gerçeklik arasında kalmış karakterlerin aynadaki yansımalarla gösterilmesi bütün filmlerinde görülen bir kullanımdır.



Bütün filmlerinde yoğun bir oranda film müziği, atmosfer sesi ve dış ses kullanımı vardır. Diegetik-olmayan ses olarak müziğin hiç susmadığı **Kar-wai** sinemasında dış sesler de yönetmenin vazgeçmediği anlatım unsurlarındandır. Dış sesler bazen “karakter dış-sesi” olarak karakterlerin kendi duygu dünyalarını anlatırken bazen de sembolik olarak “her şeye kadir dış ses” (omnipotent voice-over) olarak geleceği bilen bir anlatıcı görevi üstlenir, tıpkı Faye'nin altı saat sonra başka bir adama aşık olacağını söyleyen ses gibi.

Kar-wai sinemasına anlatısal açıdan bakıldığında ise karakterler ve hikaye evreninde bir devamlılık olduğunu görmek mümkündür. Örneğin *Fallen Angels*, konserve ananas yiyen karakteri anlatması nedeniyle *Chungking Express*'in devamı olarak kabul edilebilir. 2046'da ise *In the Mood for Love* filmindeki hüznü bir aşk hikayesinin kahramanlarından olan bir yazarın geçmişine takılıp kalması konu edilir. Tıpkı ikili bir yapıya sahip Hong Kong gibi karakterler de geçmiş ve gelecek arasında ikiye bölünmüş ve kararsızlardır.

Wong Kar-wai için olay örgüsü ikincil bir önem taşısa da karakterlerin içsel yolculukları, geçmişle yüzleşme *auteur* yönetmenin dert edindiği konulardandır. Hong Kong'un siyasi yapısına daimi bir göndermeyi karakterleri üzerinden yapan yönetmen, geleceğin ancak geçmişle yüzleşildiğinde geleceğini söyler. Bu yüzleşmeyi başaramayan karakterler ise hep geçmişte takılı kalırlar. *Happy Together*'da ve *Chungking Express*'te ana karakter (Tony Leung Chiu Wai) sevdiği kişiyi özgür bırakır, çünkü bilir ki her kahraman kendi yolculuğunda geçeceği nehirleri geçmeli, ödenecek bedelleri ödemeli ve sonunda kararlarını özgürce verebilmelidir. Hong Kong'lular geçmişte sömürülmüş, kendi ülkelerinde “Köpekler ve Çinliler giremez” tabelalarına maruz kalmış, kendi fikirleri sorulmadan kentleri bir gecede anavatan Çin'e iade edilmiş, kendi kaderlerini tayin edememiş ve Çin tarafından siyaset yapmalarının tüm kanalları kapatılmıştır. **Kar-wai** de adeta bir film karakteri gibi çektiği, sokaklarında gezdirdiği 90'ların Hong Kong'unun kendi politik geleceğine kendisinin özgür iradesiyle karar vermesi gerektiği inancını adeta filmleri aracılığıyla dile getirir.

***Chungking Express*: “Bir ülke, iki sistem” alegorisi olarak “bir film, iki hikaye”**

Yönetmenin *Ashes of Time*'in (1994) yorgunluğunu atmak için çektiğini söylediği ve çekimlerini üç ayda tamamladığı *Chungking Express*, filmografisinde

bir kırılma noktası oluşturmakta. Aşkı, aşk acısını birbirinden çok farklı yaşayan iki polisin, sevgililerinden ayrıldıktan sonraki süreçlerini anlatan bir aşk filmi **Chungking Express** aslında. Ancak iki hikaye, kurgusal olarak adeta iki apayrı filmin uç uca eklememesini içeren bir yapıya sahip. Film bu yapısı ile adeta Hong Kong'un "bir ülke iki sistem prensibi"nin alegorisi gibi. Bu nedenle yönetmenin hem önceki hem de bu filmde sonra çekeceği filmlerinden farklı. Sanatın gücünü, farklı bakış açıları ortaya atması, sorgulatması, tek taraflı bakıştan ziyade zıtlıkları göstermesinden aldığını düşünüyorsak, **Chungking Express** tam da bunu başaran bir film. Zira yönetmen, film bitiminde hikayelerin niçin böyle bağımsız aktarıldığını sorgulatıyor izleyiciye. İzleyiciyi düşündürten bu iki hikayeli kurgusundan başka hiçbir bir sinemasal yol, Hong Kong'un ikili yapısının yanı sıra iki polisin aşka ve hayata bakış farklılıklarını belki de daha iyi anlatamazdı. Diğer birçok filmde olduğu gibi bu filmin de arka planını Hong Kong oluştursa da iki hikayedeki Hong Kong temsili birbirinin tam zıttı.

Filmin proloğu (ön sözü) tekinsiz bir müzik eşliğinde hızlı kaydırmalı çekimlerle ve *in-medias-res* olarak başlar. Nerede olduğumuza dair bir ipucu vermeyen el kamerası adeta bir kara film karakteri gibi giyinmiş güneş gözlüklü, pardösülü, sarı peruklu bir kadını takip eder. Kadının çevresindeki insan kalabalığı ise oldukça hızlı, bulanık ve parçalı bir kurgu ile gösterilir. Ani kesmeleri ve hızlı kurgusu ile bu açılış sekansı, baktığımız şeylerin ne olduğunu tam da anlamadığımız bir takım imgeler topluluğu göstererek nüfus yoğunluğu olarak dünyanın dördüncü yoğun şehri olan Hong Kong'u tasvir eder adeta.



Bu açılış sekansından sonra karanlık ve yağmurlu gökyüzünü büyük ölçüde kapatan çatılar alt açılı ile gösterilirken bir dış ses filmin evrenine dair açıklamalar yapmaya başlar. Filmin ilk hikayesi, 223 numaralı polisin, *femme fatale* görünümlü sarı peruklu kadınla çarpışmasının ardından 57 saat sonra bu kadına aşık olacağını söylemesiyle başlar. İkinci hikaye de yine 223 numaralı polisin, bu sefer Faye'nin başka bir polise 6 saat sonra aşık olacağını söylemesi ile başlasa da bu anlatı benzerliği dışında iki hikaye arasında başka hiçbir benzerlik yoktur. Örneğin yönetmen, ilk hikayede Hong Kong'un hızlı temposunu izleyiciye aktarmak için hızlandırılmış çekimi tercih ederken kapitalist ekonomik işleyişin kaosunu anlatmak için de sarsıntılı el kamerası kullanır. İkinci hikayede mekan yine Hong Kong olsa da çekimler daha durağan, mekanlar daha naif ve tehlikeden uzaktır. İlk polisi bir kovalamacada kesmeli kurguyla tanıtan yönetmen, ikinci polisi kaydırmalı çekimle sakince not alırken ve her zamanki şef salatasını sipariş verirken tanıtır. İlk hikayede neredeyse hiç gün ışığı görmezken ikinci hikayede öğle vakti güneşli Hong Kong sokaklarını izleme şansına sahip oluruz. Dekor öğesi olarak küçük büfe, fast food yiyecekler her iki filmde de ortak olsa da ilk filmde türlü kıyafet ve oyuncaklara saklanan uyuşturucu ve silah asıl dekor öğeleri iken ikinci hikayede peçeteye yazılmış uçak biletleri, ağlayan bezler ve bir zayıflayıp bir şişmanlayan sabunlar dekor öğeleri olarak tercih edilir.



Mizansen öğelerinden kostüm, karakterler kadar karakter değişimleri hakkında da bilgi vermekte. Örneğin mafya bağlantılı kişileri kovalayan birinci polis film

boyunca üniformasızken, yalnızca bir deftere not alırken veya salata yerken gördüğümüz ikinci polis filmin son sekansına kadar hep üniformalıdır. Ancak filmin sonunda ikinci polis ve Faye birbirleri için değişip dönüşürken kostümleri de değişir. Faye artık üniformalı bir hostes iken, ikinci polis ise sivil giyinmiş bir büfe sahibi. Her ikisinin de kostümü onlara biçilmiş kaftan gibi durmasa da aşkları için değişimi kabullendiklerini gösterir.

İlk hikaye *syuzhet* süresi olarak ikinciden kısa olmakla beraber yönetmen kasıtlı olarak zamanı kısa kısa, kopuk kopuk ilerleterek onu hissetmemizi sağlıyor. İkinci hikayede ise zaman California Dreamin' şarkısı ve kendini belli etmeyen bir kurgu ile akıp gidiyor. **Kar-wai**, neden-sonuç ilişkisini büyük ölçüde dışlayan zaman-mekan kurgusunu filmde çokça kullanır. Bu filmde de zaman atlamaları ve parçalı zaman-mekan kullanımı, anlatımda belirsizlik veya yabancılaşma etkisi yaratmaktan ziyade karakterlerin çeşitli "an"larının görselleştirilme çabasına yönelik. **Chriptopher Doyle** ve **Wai Keung Lau**'nun sinematografisi ve diegetik olmayan müzik kullanımı da bu "an"ların duygusal yoğunluğunu izleyiciye geçirmeyi amaçlar. Dondurulmuş kare kullanımı ise karakterlerin duygu durumlarını izleyicinin zihnine kazımak için yönetmenin kullanmayı tercih ettiği anlatım yöntemlerinden.

Mizansen öğelerinden son kullanma tarihinin bitmesine az kalmış konserve ananaslar sembolik olarak İngiliz sömürgesi statüsünün geçerliliğinin bitimine 3 yıl kalmış bir Hong Kong'u temsil eder. Filmde her şeyin bir son kullanma tarihinin olduğu iması üzerinden sömürge bölge olmaktan çıkmaya umutla bakılır. Filmdeki hikayelerin farklılıklarına rağmen her ikisinin de sonunun umutla bitmesi, yönetmenin 1994 yılındaki umudunu yansıtır adeta. Eski ilişkilerinin yasını tutup sorgulamalarını yaparak yeni ilişkilere yelken açan karakterler de, son kullanma tarihli konserveler kadar sembolik ve Hong Kong kadar dönüşüme karardır.