

T.C.

MARMARA ÜNİVERSİTESİ

SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ

RADYO, TELEVİZYON VE SİNEMA ANA BİLİM DALI

SİNEMA BİLİM DALI

1980 SONRASI HONG KONG SİNEMASINDA WONG KAR-WAI:

TOPLUMA KADIN ÜZERİNDEN BAKIŞ

Yüksek Lisans Tezi

HACER YALDIR

İstanbul, 2020

T.C.

MARMARA ÜNİVERSİTESİ

SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ

RADYO, TELEVİZYON VE SİNEMA ANA BİLİM DALI

SİNEMA BİLİM DALI

1980 SONRASI HONG KONG SİNEMASINDA WONG KAR-WAI:

TOPLUMA KADIN ÜZERİNDEN BAKIŞ

Yüksek Lisans Tezi

HACER YALDIR

Tez Danışmanı

Prof. Dr. ŞÜKRAN KUYUCAK ESEN

İstanbul, 2020

ÖZET

Çalışmada, Hong Kong Sinemasının İkinci Yeni Dalga yönetmenlerinden biri olan Wong Kar-wai'nin altı filmi üzerinden -*Gözyaşları Aktıkça* (1988), *Vahşi Günler* (1990), *Chungking Ekspres* (1994), *Düşkün Melekler* (1995), *Aşk Zamanı* (2000), *2046* (2004)- ele aldığımız ideal ve mevcut Hong Kong olma durumlarını, yönetmenin kadın ve erkek karakterlerinden yola çıkarak irdelemeye çalıştık. Yönetmenin filmlerinde Hong Kong(lu)'u iki farklı açıdan ele aldığını ve bunu filmlerdeki karakterlere yerleştirdiğini gördük. Buradan yola çıkarak yönetmenin ideal olduğunu düşündüğü ve bulunmasını arzu ettiği Hong Kong(lu) özelliklerini kadın karakterlere; gerçekte olduğunu düşündüğü (mevcut) ve bu şekilde yorumladığı özellikleri ise erkek karakterlere yüklediğini düşünerek filmleri bu çerçevede inceledik.

Düşüncemizin filmlerde karşılık bulabilmesi için Hong Kong kentinin sosyolojik, tarihsel süreçlerine bakma gerekliliği doğrultusunda kentin hikayesini farklı kaynaklardan edinilen farklı bakış açılarıyla aktarmaya çalıştık. Hong Kong, 150 yıl boyunca İngiltere tarafından sömürülen ve 1997'de Çin'e tekrar teslim edilen bir kent devletidir. Bu tanımın kent üzerinde bıraktıklarının yanında etkilendiği ve etkilediği dönemsel özelliklerden bahsederek kenti geçirdiği süreçlerle birlikte tanımaya ve tartışmaya çabaladık.

Çalışmanın ikinci bölümünde Hong Kong sinemasını ele alarak kentin ve sinemasının tarihsel, sosyolojik, kültürel, ekonomik ve politik süreçlerle olan yakın ilişkisini anlatmaya çalıştık. Kentin kendi sinemasındaki yerine değindik ve Hong Kong sinemasının sinema tarihi ve dünya sineması içerisindeki durumunu aktardık.

Son kısımda Wong Kar-wai'nin Hong Kong sineması içerisindeki konumuna bakarak filmlerinde ortaya çıkan düşünceleri irdeledik. Düşüncemiz çerçevesinde odaklandığımız ideal ve mevcut Hong Kong(lu) temsillerinin ve taşıdıkları niteliklerin neler olduğuna bakmaya çalışarak çalışmamızı sonlandırdık.

Anahtar Sözcükler: Hong Kong Sineması, Wong Kar-wai, Hong Kong, Kent, Postmodernizm.

ABSTRACT

In the thesis, based on six films of Wong Kar-wai, one of the directors of Hong Kong Cinema's Second New Wave - *As Tears Go By* (1988), *Days of Being Wild* (1990), *Chungking Express* (1994), *Fallen Angels* (1995), *In the Mood for Love* (2000) , *2046* (2004) - we tried to examine the ideal and existing Hong Kong(ers) situations, based on the male and female characters of the director. We saw that the director showed these representations with two different points of view, evaluating Hong Kong(ers), on the characters in the films. Based on this, Hong Kong's female characters is thought as ideal and actually is desired to be found by Kar-wai. We aimed to examine the films and characters within this framework, considering that he attributes the features he thinks to be in 'reality' and that these are interpreted on male characters.

It is important to consider at the sociological and historical processes of the city of Hong Kong in order for our thinking to be reflected in the movies. In this study, we tried to pass on the story of the city with different perspectives obtained from different sources. Hong Kong had been colonized by Britain for 150 years and returned to China in 1997. At this process, we tried to understand and discuss it over the periodic characteristics of the city.

In the second part of the thesis, we focused on Hong Kong cinema and tried to explain the close relationship of the city and its cinema with historical, sociological, cultural, economic and political processes. We talked about the position of the city in the world cinema and conveyed its situation in the history of cinema and the world cinema.

In the last part, we concentrated the importance of Wong Kar-wai in Hong Kong cinema and examined the thoughts that emerged in his films. We concluded our study by trying to look at what the ideal and existing Hong Kong representations we focused on within the framework of our thinking and their qualities.

Key Words: Cinema of Hong Kong, Wong Kar-wai, Hong Kong, City, Postmodernism.

TEŞEKKÜR

Çocukluğu Asya sineması ve özellikle Jackie Chan filmleriyle geçen bir sinema öğrencisi olarak Asya sinemasına karşı oluşan ilgimi ve sevgimi hiç bırakmadan yüksek lisans hayatıma kadar taşıdım. Tezimi Asya sineması üzerine yazmak istediğimi beni tanıyan herkes bilir. Bu yüzden aslında yönelmek istediğim alan belliydi. Daha özelde ilgimi çeken ve üzerine çalışırken hem benim hem de başkaları için ilham verici bir olgu bulmaya çalıştım. İlgili kaynakları araştırırken beni Hong Kong’a ve bu kentin ‘ilginç’ hikayesine çeken bir kitapla, sevgili Asuman Suner’in *Hong Kong-İstanbul: Şehri Şahsileştirmek* kitabıyla rastlaştım. Hong Kong kenti ilgimi çeken bir sinemacıya da ev sahipliği yapıyordu. Böylece bu Asya serüveni içerisinde Wong Kar-wai ve Hong Kong ile devam etmeye karar verdim. Bu çalışmayı sürdürürken var olan heyecanımı şu an sizinle paylaşırken bile kaybetmediğimi belirtmek istiyorum. Bu çalışmada emeği geçen herkese teşekkür etmek istiyorum. Öncelikle, öğrencilik hayatımda hep hayranlıkla takip ettiğim ve tezimde de ne şanslıyım ki onunla çalışma fırsatı bulduğum, bende ve bu çalışmada önemli bir yeri olan Sayın Prof. Dr. Şükran Kuyucak Esen hocama teşekkürlerimi sunarım. Kafam karışmışken ve elimdeki bilgilerle nasıl bir yol izleyeceğimi düşünürken fikirleriyle bana destek olan Sayın Prof. Dr. Asuman Suner hocama sonsuz teşekkürlerimi sunuyorum. Bu aşamada ve her aşamada güçlü bir birey, güçlü bir kadın olmamı sağlayan ve ne yaparsam yapayım beni destekleyen iki kadına; anneme ve ablama çok teşekkür ederim. Son olarak bu çalışmada benim için ayrı bir yeri olan ve desteklerini benden hiç esirgemeyen sevgili Erhan Türküm’e ve diğer arkadaşlarıma teşekkür ederim. İyi ki varsınız. Yanımda olan, olamayan ancak mutluluğuma ortak olan herkese sonsuz teşekkürler.

İÇİNDEKİLER

Sayfa No

ÖZET	i
ABSTRACT	ii
TEŞEKKÜR.....	iii
İÇİNDEKİLER.....	iv
1. GİRİŞ	1
2. KENT OLARAK HONG KONG	6
2.1. Sömürge Dönemine Giriş	6
2.1.1. İngiltere’den Önce Bir Hong Kong Vardı	6
2.1.2. Orada, Altın Yumurtlayan Bir Tavuk Var ‘Uzak’ta	7
2.2. Balıkçı Köyü Kent Olma Yolunda.....	9
2.3. Savaş Yıllarında ‘Hong Kong’ Olmak	13
2.4. Hong Kong’un Kimliği Belirginleşiyor	16
2.4.1. Hong Konglu Kimliği Belirginleşiyor	21
2.5. Tarih Tekerrürden mi İbaret?.....	22
2.5.1. Hong Konglular Ne İstiyor?.....	24
2.5.2. Çin’den Çıktık Çin’e Dönüyoruz!	26
2.5.3. 1997: Geldi Çattı Zaman	28
2.6. Postmodernist Şehre Dönüp Bakmak.....	30
2.6.1. Postmodernizm Nedir?	31
2.6.2. Fiziksel Dünya’nın Postmodern Durumu	33
2.6.3. Hong Kong’un Postmodern Durumu	36
3. HONG KONG SİNEMASI.....	41
3.1. Hong Kong Sineması: İlk Yıllar	42
3.2. 1930’lar: Kanton Sineması Büyüyor.....	45
3.3. İşgal Altında Bir Sinema: 1940’lar	48
3.4. Hong Kong Sineması Klasik Dönemi: 1946-1970	49
3.4.1. Mandarin Sineması.....	49

3.4.2. Kanton Sineması	52
3.4.3. 1960'lara Ayrı Bir Bakış	55
3.5. 1970'ler	58
3.6. 1980'ler	61
3.6.1. Seksenlere Genel Bakış	61
3.6.2. Yeni Dalga	63
3.6.3. İkinci Yeni Dalga	66
3.7. Sinemanın Darbe Dönemi	68
4. 1980 SONRASI HONG KONG SİNEMASINDA WONG KAR-WAI FİLMLERİ: KARAKTERLER ÜZERİNDEN KENTE BAKIŞ.....	72
4.1. Wong Kar-wai ve Sineması.....	73
4.1.1. Wong Kar-wai Kimdir?	74
4.1.2. Wong Kar-wai İçin Hong Kong.....	76
4.2. As Tears Go By (1988)	78
4.2.1. İşitsel Öğeler	84
4.3. Days of Being Wild (1990)	87
4.3.1. İşitsel Öğeler	92
4.4. Chungking Express (1994)	96
4.4.1. İşitsel Öğeler	102
4.5. Fallen Angels (1995).....	105
4.5.1. İşitsel Öğeler	111
4.6. In the Mood for Love (2000).....	112
4.6.1. İşitsel Öğeler	119
4.7. 2046 (2004).....	122
4.7.1. İşitsel Öğeler	129
5. SONUÇ.....	132
KAYNAKLAR.....	145
EKLER	153
EK 1: İncelemesi Yapılan Kar-wai Filmlerinin Listesi	153
EK 2: Wong Kar-wai'nin Çalışma Kapsamında Ele Alınan Altı Filminin Künyesi.....	154

KISALTMALAR

çev.: Çevirmen

drl.: Derleyen

ed.: Editör

ABD: Amerika Birleşik Devletleri

AVM: Alışveriş Merkezi

ÇHC: Çin Halk Cumhuriyeti

D. & B. Co: Hong Kong Movie Data Base

HKSAR: Hong Kong Özel İdari Bölgesi

MP & GI: Motion Picture & General Investment

PLA: Çin Halk Kurtuluş Ordusu

SAR: Çin Özerk Bölgesi

SB: Shaw Brothers

SCAA: Güney Çin Spor Federasyonu

TDK: Türk Dil Kurumu

TIANYİ: Shaw Kardeşler Film Şirketi

TV: Televizyon

TVB: Hong Kong'daki Yerel Bir Televizyon Kanalı

1. GİRİŞ

Nitelendirmek istediğimizde bizi farklı sınıflara götüren bir şehirden bahsetmeyi dilersek Hong Kong, geçmişi ve bugünüyle kapılarını açmış bekliyor denebilir. Şehrin anlaşılması ve tartışılması için geniş bir zaman dilimine bakmak gerekiyor çünkü o, 99 yıllığına kiralanmış ve daha sonra da ‘tek ülke iki sistem’ çatısı altına girmiş ve tekrar zamanını beklemeye başlamış bir kent devleti. 150 yıllık sömürge geçmişinin ardından 1997’de ÇHC’ye devredilerek başka bir tarihsel sürece giren bu kent; dünyanın en kalabalık ve en yoğun kapitalist metropollerinden biri olma özelliğini taşıyor. Hong Kong’u tanımlamaya ve niteliklerini sıralamaya başlarsak bu bizi çalışmanın birinci bölümünde neler yapacağımızla ilgili düşünceye götürüyor.

Üç ayrı bölüme ayıracağımız çalışmada öncelikle, Hong Kong’un sömürge olma durumunu nedenleri ve sonuçları ile birlikte ele alacağız. “Kent Olarak Hong Kong” başlığının altında, Hong Kong’un başlangıçtan bugüne taşıdığı kent yapısını tarihsel, kültürel, sosyolojik, politik ve ekonomik çerçevede irdelemeye çalışacağız. Kentin sömürge öncesi geçmişinin varlığından bahsederek İngiltere öncesindeki tarihsel serüveninden bilgiler aktarmaya çalışacağız. Daha sonra Asya’da hüküm sürmeye ve sömürgecilik hareketlerini bu doğrultuda yaymaya çalışan Britanya İmparatorluğu’nun Çin ile olan çatışmasından ve Hong Kong’a olan etkisinden bahsedeceğiz. Bununla beraber, İngilizlerin kolonilerinden biri haline getirdiği Hong Kong üzerinde giderek artan faaliyetlerinden pek çoğunu aktarmaya çalışacağız. Hong Kong’u belli bir oranda etkileyen Çin’in geçmişinden de bilgiler paylaşarak kentin geçirdiği değişim ve dönüşümlerin altını çizmeye özen göstereceğiz. Bu aşamada kentin barındırdığı kopma noktalarını aktarmak önemli olacak. Bundan dolayı, 1800’lerden 1990 yılların sonuna kadar kentin geçirdiği ve onu etkileyen tarihsel olayları paylaşmaya çalışacağız. Birinci kısmın son bölümünde ise kentin fiziksel yapısına odaklanacak ve mimarisinin, gündelik hayatının ve toplumun yaşam stiline durumlarını aktarmaya gayret göstereceğiz. Bu aşamada karşımıza ‘postmodernizm’ kavramı çıkacak. Akademik çalışmalarda kentin postmodern özelliklerle ele alınmasından dolayı biz de kenti bu olgu ile birlikte irdedeceğiz. Daha sonra üstünde duracağımız Wong Kar-wai sinemasının da

postmodern özellikler taşımasından ötürü bu kavrama ayrı bir başlıkta yer verilecek ve ardından Hong Kong'un yapısıyla birlikte ele alınarak tartışmaya sunulacak.

Tezin ikinci bölümünde Hong Kong'un bütün süreçlerinden etkilenen ve onun görünür bir parçası haline gelen sinemasından söz edeceğiz. Hong Kong sineması uzun bir dönem Asya sineması içerisinde önemli bir endüstri olarak varlığını sürdürmüştür. Hatta öyle ki belli bir dönem Hollywood'la bile yarışır hale gelmiştir. Bu kadar etkin olmasının pek çok sebebi vardır ve bunlar onu, Çin sinemasından ayırarak ayrı bir yapıda ele almamızı sağlayacaktır. İçerisinden Hollywood'a transfer olan pek çok yönetmen, oyuncu, senarist ve teknik anlamda yetenekli pek çok insan çıkarması rastlantı değildir ve bunlar bugün hala Hong Kong sinemasını konuşmamızı sağlamaktadır. Peki, Hong Kong sineması nasıl bir sinemadır? Ne gibi özellikler barındırmaktadır? Neden onu ulusal sinema tartışması kapsamında Çin sinemasından ayrı tuttuk? Bugüne kadar ne gibi nitelikler taşıdı? Nelerden etkilendi ve dünya sinemasını nasıl etkiledi? Hong Konglu sinemacılar ne gibi özellikleri sinemaya taşıdı? Bugüne kadar neler yaptılar? Bunun gibi pek çok sorunun çevresinde dolanarak Hong Kong sinemasını tartışmaya çalışacağız. Diğer ülke sinemalarında olduğu gibi Hong Kong sineması da kentin geçirdiği tarihsel süreçlerden etkilenmiştir. Bunlar göz önünde bulundurularak sinemanın dönemsel olarak değişen yapısını nedenleri ve sonuçları ile birlikte aktarmaya çalışacağız. Kısaca değinmek gerekirse, öncelikle "İlk Yıllar" başlığı altında sinemanın kentte ortaya çıkışını ve tanınmaya başlayışını ele alacağız. Daha sonra kentin lehçesi olan Kantonca'nın sinemada kullanılmaya başladığı döneme şahit olacağız. Bu aşamada, Kanton Sineması tartışması gündeme gelecek ve 1930'lu yıllarda, bu sinemanın geçirdiği hareketler dizisine geçiş yapacağız. Sinemanın ayaklandığı ve kendini bulmaya başladığı yıllarda patlak veren Birinci Dünya Savaşı ve özellikle onu yüksek oranda etkileyen İkinci Dünya Savaşları'nın Hong Kong sineması üzerinde bıraktığı etkileri irdelleyeceğiz. Japonya'nın kısa bir süre için de olsa Hong Kong'u ele geçirmesi sinemada büyük oranda değişikliklerin gerçekleşmesine neden olacak. Buradan yola çıkarak bu süreci tartışacağız. Bir sonraki başlıkta Hong Kong'da ortaya çıkan Mandarin ve Kanton sinemalarının ayrı seyredişine tanıklık edeceğiz. Artık iki farklı sinema anlayışının ortaya çıktığı kentte, endüstri bu durumdan nasıl etkilenmiş ve sinema nasıl bir süreç geçirmiş tartışmaya sunacağız. 1970'lerle birlikte yeni anlayışların ortaya çıktığı kent sinemasında,

bunların nelerden kaynaklandığını anlamaya çalışacak ve sinemayı etkileyen diğer etkenlerin yapısını inceleyeceğiz. Yetmişlerin sonu ve seksenlerin başıyla birlikte, Hong Kong sinemasında farklı bakış açıları ve daha önce denenmemiş tarzlar ortaya çıkacak. Biz de bu aşamada, bu olguların üstünde duracak ve bunları doğuran nedenleri tartışacağız. Yeni Dalga ve İkinci Yeni Dalga olan bu yapılar, Hong Kong sineması içerisinde zamanla nereye oturmuş ve ne gibi değişimlere sebep olmuş, üzerine düşüneceğimiz konular olacak. Son olarak İkinci Yeni Dalga yönetmenlerinden biri sayılan Wong Kar-wai'ye ve onun sinemasına geçiş yapacağız. Kar-wai'nin bakış açısının sinemaya kazandırdığı farklılıklar üzerinden giderek onun sinemasında fark ettiğimiz durumları son bölümde aktarmayı hedefleyeceğiz.

Wong Kar-wai'nin sinemasına odaklanacağımız son bölümde, yönetmenin altı filmi üzerinden ideal ve mevcut Hong Kong temsillerini tartışmaya sunacağız. Bu filmler: *Gözyaşları Aktıkça* (1988), *Vahşi Günler* (1990), *Chungking Ekspress* (1994), *Düşkün Melekler* (1995), *Aşk Zamanı* (2000), *2046* (2004) olacak. Yönetmenin 1988 ile 2004 yılları arasındaki sinema hayatı temel alınacak. Bu dönemde çektiği sekiz filminden altı tanesi seçilerek düşüncemiz çerçevesinde yorumlanacak filmler olacak. Yönetmenin altı filmi dışındaki diğer iki filmi -bunlar *Mutlu Beraberlik* (1997) ve *Zamanın Külleri* (1994)- çalışmanın dışında bırakılacaktır. Bunun nedeni; çalışmada mekan olarak Hong Kong'u temel almamız ve filmlerde erkek ve kadın karakterlerin karşılaştırmasını yapmamızdan kaynaklanıyor. *Mutlu Beraberlik*'te kadın karakter olmaması *Zamanın Külleri*'nin ise Hong Kong'da geçmemesinden dolayı bu iki film çalışmaya dahil edilmeyecektir. Diğer yandan irdedeleyeceğimiz altı film, Hong Kong kentini mekan olarak kullanmakta ve filmlerde en azından bir kadın ve bir erkek temel karakter yer almaktadır. Biz de buradan yola çıkarak düşüncemizi filmler üzerinden yorumlamaya çalışacağız. Bu bölümde öncelikle Kar-wai'nin kısaca sinema hayatından ve neler yaptığından söz edecek ardından film analizlerine geçiş yapacağız. Yönetmenin filmlere yerleştirdiği karakterlerin iki farklı Hong Kong(lu) temsili olduğunu iddia ediyoruz. Bu doğrultuda şu soruyu tartışmaya açacağız: Yönetmen gerçekten karakterlere kentin ve kentlinin farklı temsillerini yüklemiş mi? Bize göre yönetmen; hayal ettiği, beklediği, istediği veya görmeyi arzu ettiği kent(li) niteliklerini kadın karakterler üzerinden vermiştir. Bunun yanında, erkek karakterler mevcut olan Hong Kong(lu)'un niteliklerini yüklenmektedir.

Bu manada, düşüncemizi filmlerde bulduğumuz ayrıntılar, karşılaştırmalar, diyalog ve monologlarla birlikte aktarmayı hedefleyeceğiz. Filmlerde ideal ve mevcut Hong Kong(lu) temsillerinin yanı sıra İngiltere ve Çin temsilleri de yer almaktadır. Bundan dolayı, bazı karakterlere bu sıfatları yerleştirerek bu yerlerin özelliklerini taşıyıp taşımadıklarını irdedeleyeceğiz. Hong Kong'un iki farklı dönemini kullanmayı seçen yönetmenin, tarihsel anlamda bir zıtlık vermeye çalıştığını düşünmekteyiz. Bu dönemler 1960'lar ve 1990'lardır. Filmlerde ayrıca bu dönemsel özelliklere bakılacak ve karakterlerle birlikte tartışmaya dahil edilecektir. Hong Kong'un fiziksel özellikleri de çalışmaya eklenen başka bir olgu olacaktır. Kent bu anlamda yönetmenin gözünden nasıl aktarılıyor? Dönemler arası ne gibi değişiklikler var? Yönetmen dönemlere nasıl yaklaşıyor? Nostaljik mi yoksa gerçekçi olarak mı ele alıyor? Karakterler dönemlere göre farklılıklar gösteriyor mu, gösteriyorsa bunlar ne gibi özelliklerdir? İdeal ve Mevcut Hong Kong(lu) her filmde aynı şekilde mi yoksa farklı niteliklerle mi yer alıyor? Kar-wai bu durumu yalnızca bir karakter üzerinden mi yoksa birden çok karakter üzerinden mi tartışıyor? Bütün bu sorulara çalışmada yer verecek ve üzerinde detaylı şekilde düşünmeye odaklanacağız. Her filmi ayrı bir başlık altında kendine has özellikleriyle birlikte değerlendirecek ve ideal-mevcut Hong Kong(lu) tartışmasını hepsine ayrı bir şekilde yönlendireceğiz. Sonuç olarak; Kar-wai'nin bu olguları filmlerine yerleştirip yerleştirmedigini göstermeye çalışarak son kerte de iddia ettiğimiz düşünceye ulaşp ulaşamadığımızı aktarmaya çalışacağız.

Çalışmanın temelini ortaya attığımız iddia çerçevesinde şekillendirmeyi hedeflemekteyiz. Buradan yola çıkarak Hong Kong ve Wong Kar-wai üzerinde yürütülen diğer araştırmalara bakıldığında, yönetmenin kenti ne şekillerde ve nasıl filmlerine aktardığı çalışmalara farklı şekillerde konu olmuştur. Ackbar Abbas, Kar-wai'nin Hong Kong kentinin kaotik, kalabalık yapısını filmlerine aktardığından ve kent hayatının karmaşık yapısını kullanmayı sevdiğinden bahseder. Yönetmenin karakterleri de bu yapı içerisinde 'Hong Kongers' olarak belli görevler üstlenir. Kent, mekânsal ve zamansal belirsizliklerle betimlenir demektedir (Abbas, 2002: 34). Abbas'ın ele aldığı Kar-wai sinemasındaki Hong Kong(lu) bu şekildeyken, Martha P. Nochimson Kar-wai sinemasının karakterlerine odaklanır. Örneğin; Chungking Express'te kadın karakterlerin toplumsal normlarla çatıştığını ve Doğu-Batı arasındaki karmaşayı bu yollarla

eleştirdiğini belirtir ya da Düşkün Melekler’de erkek karakter Ming’in, Hong Konglu insanın ‘susturulmuşluğunun’ bir temsili olduğundan bahseder (Nochimson, 2016). Bir başka sinema araştırmacısı Peter Brunette ise Kar-wai sinemasında teknik yollarla aktarılan anlamlara yoğunlaşır ve karakterlerin çekimlerle, renklerle, müzikler ve diyaloglarla desteklenen kişilik özelliklerini tartışır (Brunette, 2005). Biz bu tezde diğer çalışmalardan yararlanarak farklı bir bakış ortaya koymaya çalışacağız. Bu çalışmanın özgün tarafı, Wong Kar-wai sinemasında ilk kez karakterlerin ideal ve mevcut şeklinde nitelendirilip bu sıfatların Hong Kong kentinin ideal ve mevcut yönlerine dayandırılmasından gelmektedir. Çalışmada kadın karakterlerin ideal olan Hong Kong(lu)’u, erkeklerin ise mevcut olanı temsil ettiği ileri sürülecektir. Ortaya attığımız bu düşünce çerçevesinde Kar-wai’nin karakterlerinin bu temsilleri yüklenip yüklenmedikleri ve eğer bu temsilleri üstlendilerse ne şekillerde olduğu tartışılacaktır.

2. KENT OLARAK HONG KONG

2.1. Sömürge Dönemine Giriş

Hong Kong'un bugününü anlamaya ve tarihsel sürecini anlamlandırmaya çalışmak demek, aslında ona bu serüven nerede başlıyor sorusunu yöneltmek demektir. Bundan dolayı, Britanya'nın Çin'deki faaliyetleri ve Hong Kong'un önem kazandığı yıllar bizi bu sorunun yanıtına götürecektir.

2.1.1. İngiltere'den Önce Bir Hong Kong Vardı

Sanılanın ve bahsedilenin aksine Hong Kong bilinenden çok daha eski bir kültüre sahiptir. Batılı kaynaklardan aktarılan ve daha sonra üzerine yazılan onlarca eserden çıkarılan sonuç; Hong Kong'un tarihinin sömürgecilikle birlikte yazılmaya başlandığı düşüncesidir. Fakat tarih boyunca Hong Kong Bölgesi Güney Çin Bölümü içinde önemli bir yere sahip olmuştur. John M. Carroll, Hong Kong'un İngiliz tarihçilerinin, sömürge yetkililerinin ve medyanın 'kısır ada' ya da 'kısır kaya parçası' şeklinde nitelendirmesine karşı çıkar. Hong Kong Bölgesi'nde yapılan arkeolojik çalışmaların yaklaşık altı bin yıl öncesine dayandığından söz eder. Hong Kong'da önceden yaşamış farklı Çin Hanedanları ve farklı etnik gruplar bulunmaktadır. Bunların varlığı ise mezar kalıntıları, kaya oymaları ve küçük eski köyler aracılığıyla bilinmektedir. Britanya'nın eline geçmeden önceki bin yıl içerisinde de Hong Kong Çinliler tarafından liman olarak kullanılmaktaydı. Kuzey Çin Bölgesi'ndeki savaşlar, anlaşmazlıklar ve kısmen Güney Çin Bölümü'ndeki ekonomik imkanlar yüzünden pek çok Çinli insan liman boyunca uzanan bu yarımada taşınmaya başlamıştı (Carroll, 2007: 38-39). Başka bir Hong Kong tarihçisi olan Koon-Chung Chan Hong Kong Viscera adlı yetkin çalışmasında kentin geçmişiyle ilgili önemli ayrıntılar verir: Sömürge öncesi Hong Kong'un çorak kayalar adası olduğu söyleniyordu. Bu tamamen doğru bir durum değildi. Sömürgecilerin gelmesinden çok önce kendi yaşam tarzları olan ve bazıları kendi sınırlarını belirlemiş olan halklar vardı. Genellikle buraya anakara Çin'den değil, Güney

Çin Bölgesi'nden insanlar; Kanton'dan, Hakkas, Hoklos ve Tankas'tan çekici ekonomik ve kültürel nedenlerden dolayı geliyorlardı (Chan, 2007: 380-381). Bu yüzden Hong Kong'u sömürgecilikle başlayan bir tarihle sınırlamak doğru olmayacaktır. 1843'ten sonra yazılan Hong Kong tarihi Britanya tarafından işgal edilmiş bir Çin toprağı tarihidir. Tekrar Çin'e döndüğünde ise artık Hong Kong bambaşka bir yapıyla Çin'in özerk bölgesi (SAR) haline gelmiştir. Bütün bu süreçleri anlayarak hikayeye başlamak gerekirse; Britanya nerede devreye giriyor sorusuna gidilmelidir.

2.1.2. Orada, Altın Yumurtlayan Bir Tavuk Var 'Uzak'ta

Çin'e İngilizlerden önce ulaşan diğer Batılı ülkeler, Hong Kong'un da yer aldığı Güney Çin Bölgesi'ni korsanlardan 'temizledikleri' ve dış ticaret konularında 'yardımcı' oldukları için Çin yönetimleri tarafından imtiyazlarla ödüllendirilmiştir. Denizaşırı gelenekte başarılı olan Portekizliler, 1400'lü yılların sonuna doğru Çin'de etkinlik kazanmayı başardılar. Kısmi yardımları sonucunda Ming Hükümeti onları bir bölgeyle sınırlandırmaya çalıştı. Sonuç olarak ise Portekizlilerin güneybatıda küçük bir yarımada olan Makao'da kalıcı bir yerleşim kurmalarına izin verdi. İmparator denizaşırı ticareti yasaklasa da Makao, kısa bir sürede yarı-küresel emtia alışverişinin merkezi haline geldi. İpek, çay, porselen gibi Çin malları, Makao'dan Avrupa'ya gitmeye başladı. Avrupalı misyonerlerin çabalarıyla Makao, Hristiyanlığın ve Batı kültürünün Çin'e girişinde bir üs haline geldi. 1600'lere gelindiğinde ise İngiltere, Avrupa'daki en büyük ticaret gücü olarak Portekiz ve Hollanda gibi ülkelere meydan okuyordu. Sonunda Portekiz bile İngiltere'nin Asya'daki egemenliğini pekiştirmesinde ona yardımcı olmak durumunda kaldı (Carroll, 2007: 42-43). Bu aşamadan sonra Hong Kong'un da kaderi şekillenmeye başladı. İngiltere Asya'daki 'altın yumurtlayan tavuk'uyla zenginleşmek için sabırsızlanıyordu.

Çin ve Britanya arasındaki çatışmaların temeli 1600'lere kadar uzanmaktadır. Başlarda Çin'e ticaret yapmak amacıyla gelen İngiliz tüccarlar, Çin İpeğı ve çayını

Batı'ya taşımaya başlamıştır. İngilizler ile yapılan alışverişleri Çin gümüşü ile ödeyen Çinliler, İngilizlerin akıllarına bir fikir kazınmasına neden olur: Çin gümüşünü tekrar geri vermeyip bunun yanında Çin ipeği ve çayına da sahip olmak. Bu yüzden Britanyalılar farklı bir yöntem denemeyi düşündüler. Hindistan'dan Çin'e afyon ticareti yaparak bir taşla ikiden fazla kuş vurulabileceklerine inandılar. Böylelikle gümüşün bir kısmını Çinlilere ipek ve çay karşılığında vererek İngiltere'ye geri gödebilirlerdi (Yüksek, 1997: 35). Çin ile Britanya arasındaki kıvılcımlanmalar bu dönemlere tekabül etmektedir. Çinli yöneticiler, İngiltere'de ekimi olmayan afyonun Hindistan'ın bazı bölgelerinde -Bengal, Matras, Bombay, Patna, Benares, Malwa- olmasından bahsederek İngiltere'nin Çin'e afyon sokmaya çalışmasındaki anlamsızlığı tartışmaya başladı. Ünsal Oskay'ın aktardığına göre Çin hükümeti Britanya'dan empati kurmasını beklemekteydi. Britanya'nın Çin'e olan uzaklığını vurgulamakta ve yapılan ticaretin eşitsizliğinden bahsetmekteydi. Britanya değersiz malları kendi ülkesine sokmak istemez ve saldırılara karşı ülkesini korur diyerek İngiltere'ye durumunu anlatmak istedi. Çin, halkının afyona alıştırılması ve serbest ticaret anlayışında her şeyi hak gören İngiltere'nin kafasına göre davranmasını kabul etmeyeceğini sürekli vurgulamıştı (Oskay, 1967: 298). Bunun beraberinde ise afyon satışına ve ticaretine ölüm cezası gibi güçlü caydırmalar getiren Çin'e karşı İngiltere'nin cevabı netti. İngiliz donanması Çin kıyılarını tamamen kuşattığında yanıtını vermiş oldu. 1840 ve 1842 yılları arasında gerçekleşen meşhur Afyon Savaşları'nın ardından Hong Kong Adası antlaşmalar sonucu İngiltere'ye verilmiş oldu (Oskay, 1967:301). Halkın afyona alıştırılması ve bu durumun gündelik yaşamda normalleşmeye başlaması Çin hükümetini rahatsız etmişti ki Britanya hükümeti ile tarihte önemli adımlar atılmasına sebep olan bu savaşa girmekten kendini alıkoymadı. Britanya'nın ise bu savaşın ardında başka sonuçlara ulaşma çabası da vardı: Çin'i ticarete açık hale getirerek bu bölgedeki dolaşımı kolaylaştırmak (Suner, 2018: 71). İngiltere en başından beri Hong Kong'un statüsünü sadece Çin'de gerçekleştirilecek olan ticaret için bir giriş olarak tanımladı. Hong Kong'daki İngiliz politikası, 1843'te Savaş ve Koloniler Dışişleri Bakanı Lord Stanley tarafından açıkça dile getirildi. Hong Kong, 'Kolonileşme değil; diplomatik, ticari ve askeri amaçlar için işgal edildi'. Amaç sömürgecinin hiçbir yerinde ne yerleşim ne de doğal kaynakların edinilmemesiydi. Hong Kong özellikle Çin'deki İngiliz ticareti için bir dayanak noktası görevi görüyordu (Ngo, 1999: 128). Üzerinde güneş batmayan imparatorluk olmak İngiltere için, Çin'e girmek ve Asya'daki

hakimiyetini pekiştirmek için her türlü yola başvurmak demektir. Büyük Britanya, Çin karşısındaki üstünlüğünü sürekli antlaşmalarla destekledi ve ilk olarak işgal ettiği Hong Kong adasını 1842’de Nangkin Antlaşması ile ‘süresiz’ olarak Çin’den aldı. Daha sonra buna 1862’de Kowloon yarımadasını da ekledi. En son olan antlaşma ise 1898’de gerçekleşti ve New Territories Bölgesi de dahil olmak üzere, bu üç bölge 99 yıllığına Britanya İmparatorluğuna kiralandı (Kemenade, 1999: 59). Bu antlaşma ile birlikte Hong Kong farklı tarihsel, ekonomik, sosyolojik, kültürel ve politik bir sürece girmiş oldu. İngiltere’nin kiralamış olduğu ticaret kolonisi ve 1997’de kaderi tekrar konuşulacak olan Çin’in Hong Kong şehri... Bu iki nitelik de bütün bu süreçleri anlamlandırmak adına önemlidir. Özellikle Doğu ve Batı arasında bir kapı olması özelliği, bu iki niteliği üstlenmesinden dolayı tartışılmaya değerdir.

2.2. Balıkçı Köyü Kent Olma Yolunda

Hong Kong Bölgesi, Britanya’nın eline geçmeden önce Çin’e bağlı, balıkçılığın yaygın bir iş kolu olduğu, içerisinde liman bulunan Güney Çin Bölgesi’nin bir parçası konumundadır. Britanya’nın sömürgesi olduktan sonra serbest ticaret için kullanılmaya başlanmış ve kent bu doğrultuda değişim geçirmiştir. Hong Kong’un her zaman ticari yönü vurgulansa da başlangıçta direkt serbest bir ekonomiye geçiş yapılamamıştır. İngilizler’in afyon tekeli, piyasaya da hakimdi ve bu durum bir süre böyle devam etti. İngiltere, özgür piyasa anlayışını savunmak istese de ilk yıllarda bunu benimsemede güçlük çekti. Çünkü on dokuzuncu yüzyılda hükümetin yıllık gelirinin neredeyse dörtte birini afyon tekeli oluşturuyordu (Carroll, 2007: 61-62). Diğer yandan bu yeni sömürge bir yönetim sorunu hakimdi. Bu da ekonomi konusunda istediğin gibi ‘çalıp söyleyememek’ anlamına geliyordu. Çünkü Hong Kong sübvansiyon için finansal olarak İngiliz hazinesine bağımlıydı. Bu nedenle sıkı bir hazine kontrolüne tabi tutuldu. Deneyimli ve yetenekli yöneticileri, İngiltere’den veya İngiliz İmparatorluğu içinde başka bir yerden bu durumu düzeltmek için ithal etmek kolay bir iş olmayacaktı. İngiliz yönetiminin ilk yirmi yılında ekonomideki ve yönetimdeki süreçler kısıtlamalar dahilinde işlemek zorunda kaldı (Tsang, 2007: 3). Yönetişimdeki sorunlar giderildikçe Hong

Kong'un kolonyal durumu da keskinleşti. İngiltere hükümeti buradaki varlığını hissettirmeye başlamıştı.

Ticaretin işlerlik kazanmasıyla birlikte Hong Kong tam anlamıyla bir liman kenti olma aşamasına girdi. Asıl amaç ticaret yapmak ve ticari öncelikler olduğu için Hong Kong'da bu konuda sınırsız serbestlikler oluştu. Çin gibi büyük Doğulu ülkelerin yanı sıra asıl olarak Batılı ülkelere açık bir pazar haline gelmişti. Buradaki temel amaçlardan biri de alışveriş yapmanın yanında Çin'in diğer ülkelerle ilişkilerinde Batılı hukuk kurallarını ve kültürünü benimsemesini ve tanınmasını sağlamaktı. Bu aşamada Hong Kong da bazı faktörlerden etkilenir duruma gelmişti. İngiltere'nin birincil amacı bu olmasa da Hristiyanlık düşüncesi ve Batının sosyolojik anlayışı gibi durumlar Hong Kong'u etkilemeye başlamıştı (Tsang, 2007: 23). Hong Kong 'kapıları açık' bir liman kentine dönüştüğü için beraberinde bu gibi sonuçların doğması büyük bir sürpriz olmayacaktı.

Kentin şekillendirilmesi ve planlanması aşamasında Hong Kong'un doğasını ve kültürel parçalarını ön plana çıkaracak bir düzenleme yapılmamıştır. *Governing Hong Kong* adlı çalışmada Steve Tsang, İngiltere'nin başlangıçtaki eylemlerinden söz ederken, devir töreninden önceki İngiliz yönetimine de atıfta bulunur. İngiliz sömürge yönetiminin sonuna doğru hükümete dönüşen -ya da dönüşmüş gibi davranan- şeyin aksine, başlangıçtaki yönetim yani Hong Kong'u biçimlendirme yılları, İngiliz İmparatorluğu için mühim bir konu değildi. 1843'te bir taç kolonisi olarak kurulduktan sonra önemli olan mesele de ortaya çıktı. İngiliz İmparatorluğu'nun bu en doğudaki kolonisi, onlara Asya'da 'gezinmek' için büyük avantajlar sağlayacaktı (Tsang, 2007: 1).

Hong Kong'u şekillendirme ve şehirleştirme çalışmaları anlaşma yapılmadan çok önce başlamıştır. Şehir, ticari çıkarlar ön planda tutularak planlanır. Benzer dönemlerde de Britanya şirketlerini konumlanmaya başlar. Asuman Suner'in *Hong Kong İstanbul Şehri Şahsileştirmek* adlı eserinde bahsettiğine göre, Britanya İmparatorluğu sömürge'deki gücünü pekiştirmek için şehrin merkezine Victoria dönemi neoklasik tarzda kamu binaları inşa eder (Suner, 2018: 75). Süreç her ne kadar diğer sömürgelerle benzer

şekilde ilerlemese de bu gibi durumlardan dolayı, şehirdeki sömürgecilik etkilerinin gözde görülür şekilde gerçekleştiğini göstermektedir.

Hong Kong'un 'parasal anlamda' büyümesi ve bir liman şehri olarak anılmaya başlaması hızlı bir zaman diliminde gerçekleşir. Bu sürecin aktif ilerlemesinde Çinli halkın gözde görülür bir etkisi vardır. Steve Tsang, *A Modern History of Hong Kong* adlı çalışmasında Hong Kong'da gerçekleşen büyümeye katkısı olan Çinlilerden söz etmektedir. Erken sömürge Hong Kong'undaki en büyük şirketlerin ve önde gelen ticaret merkezlerinin hepsi İngiliz, Amerikan ve diğer göçmenler tarafından sahiplenilmiş olsa da ekonomik kalkınma çok çoğuna Çinli halk tarafından mümkün kılındı ve yeni bir liman şehri inşa etmek için insan gücünün büyük kısmını sağlayan Çinli işçilerdi. Çinli işçiler sadece evler, yollar ve diğer altyapı kısımlarını oluşturmakla kalmadı; göçmenlere de birçok farklı türde hizmet sağladı. Bunun yanı sıra şehirleşmeyi hızlandırmak ve ekonomiyi geliştirmek için belli başlı görevleri üstlendiler. Yaklaşık on yıl içinde, özellikle Çin'de Taiping Ayaklanması (1850) başladıktan sonra, ayaklanmadan kaçan Çinli tüccarlar, Hong Kong'a taşınmaya başladı ve şehrin büyümesinde etkili oldu (Tsang, 2007: 58). Çinliler'in buraya gelip yerleşmesi zamanla Çinli nüfusun, Hong Kong'un büyük bir kısmında var olmasına sebep oldu. John M. Carroll, İngiltere'nin arzu ettiği sömürgecilik anlayışının oluşmasında bile Çinlilerin payının olduğundan söz eder. Hong Kong'daki sömürgeci genişleme, koloninin erken tarihi boyunca Çin işbirliği ile mümkün oldu. Hong Kong'un başındaki tanınmış iş insanlarının çoğu, yabancılarla uzun süredir iş yapma geleneğinden gelmekteydi (Carroll, 1999: 24). Çinli halkın ve iş insanlarının ekonomiyi güçlendirme ve geliştirme aşamasında oluşturdukları etki, Hong Kong'un oluşturduğu etkinin gözle görülür bir nedenidir diyebiliriz.

Hong Kong'dan bahsederken genellikle onun ekonomik tarafına vurgular yapılırsa da nihayetinde tarihinde Batı sömürgeciliğiyle karşılaşmış bir kenttir. Bundan dolayı diğer sömürge halklar gibi emperyalizm ve sömürgecilik faaliyetlerinden etkilenmiştir. Her ne kadar burada gerçekleşen eylemlerin diğer sömürgelerden farklı işlendiği düşünceleri olsa da sonuçlar bugün başka türlü gözükmektedir. John M. Carroll *Chinese Collaboration in the Making of British Hong Kong* adlı çalışmasında İngilizlerin şehirdeki faaliyetlerinden söz eder. Batılılar diğer sömürgelerde yaptıkları gibi

üstünlüklerini yasalarla belirginleştirmeseler de her düzeyde ayrımcılık mevcuttu. Hong Kong toplumu ırksal ve etnik bir ayrımcılıkla karşılaştı. İngilizler, Çinlileri birer hristiyana dönüştürmeye çalışmasa da erken sömürge yöneticileri kesinlikle Güney Çin'deki misyonlarını, 'uygarlığa teşvik etmek' olarak gördüler (Carroll, 1999: 14). İlk yıllarda sürdürülen misyonerlik faaliyetleri, halkın büyük çoğunluğunu Çinlilerin oluşturmalarına rağmen yayıldı. Hong Kong'un şehirleşme aşamasında büyük etkileri ve katkıları olmasına rağmen, Çinliler için farklı bir bakış açısı gelişmişti. Bu şehrin kurulma amacı hiçbir zaman diğer sömürgelerin kurulma şekliyle bağdaşmasa da -ya da böyle düşünülse de- bazı keskin anlayışların oluşması kaçınılmaz olmuştur. Buraya ticaret yapmaya gelen Çinli tacirler ve iş insanları, buranın ekonomik tarafını yüklenmelerine rağmen Britanyalılar, 'üstün ırk' olarak nitelendirdikleri beyaz olma özelliğini burada da ayrıcalık olarak görüyorlardı. Ayrıca şehrin kuruluş yıllarında farklı iş kollarında çalışmak için gelen farklı etnik gruplar da aynı muameleye maruz kalmaktaydı. Bariz şekilde duyurulmamış bu ırkçılık ve ayrımcılık durumu, diğer sömürge kentlerinden farklı olarak ama aynı etkilerle oluşturulmaktaydı (Suner, 2018: 76, 77). Bu durumu örneklendirecek olursak, Batılı çalışmalarda Hong Kong yapılandırılırken etkili olan Çinlilerden ve yerli halktan yeteri kadar söz edilmedi. Ancak emperyalizm sadece Avrupa genişlemesinin bir işlevi değildi. Daha ziyade, yeni ekonomik, sosyal ve politik alt yapıları inşa etmek için işbirliği yapan yerli halkların işbirliğinin bir fonksiyonuydu. Yerli işbirliği olmadan metropollerinden genellikle şüpheli destek alan Avrupalı sömürgeciler, imparatorluklarını asla inşa edemezlerdi (Carroll, 1999: 14). Şehrin büyümesinde katkısı yadırganamaz olan yerli halkın, Hong Kong'u, Hong Kong yaptığı gerçeği de ortada durmaktaydı.

1800'lü yılları çalkantılı geçiren Çin, Hong Kong dışında Şanghai gibi önemli bir şehri daha kaybetmiştir. Çin'in diğer bölgeleri teknoloji ve ticarette geri kalırken, sömürgeleştirilen bu iki önemli bölge Batılı ülkeler için altın yumurtlayan tavuk gibi görülmüştür. İngiltere'nin yanı sıra ABD ve Fransa gibi ülkeler de burada ayrıcalıklı olmak istedi. Serbestçe ticaret yapmak ve Asya'ya açılan kapılara hükmetmek adına bir yarışa girdiler. O dönemde Batılı güçler karşısında çaresiz kalan Çin, pek çok imtiyaz vermek durumunda kaldı (Jen-Chin, 2008: 117). Çin'in uzun süre etkisini kaybetmesi ve Batılı ülkelere açık hale gelmesi gibi nedenlerden dolayı bu bölgeler, kapitalist ve

emperyalist politikalarından etkilenmiştir. Özellikle Hong Kong, serbest ticaret ve pozitif müdahalesizlik dünyasındaki merkeze oturmaya o yıllarda başlamıştır.

Hong Kong'un para kenti olması durumu yukarda da bahsedildiği gibi şehrin kuruluş amacının bir sonucudur. Kentte 'özgür' bir şekilde ticaret yapma ve para kazanma hayali olan pek çok insanın çekilmesi, Hong Kong'un bu hayalleri gerçekleştirme olasılığının büyüklüğünden kaynaklanmaktadır. Avrupa, Çin, Hindistan halklarını para dışında birleştiren çok az şey olduğundan söz eder Roger Buckley ancak ortak para kazanma saygısı diğer pek çok şeyin önüne geçmiş durumdadır Hong Kong'da. Servet arayanlar, bireysel çabaların ödüllendirilebileceği ve para kazanma aşamasında yetkililer tarafından büyük sınırlarla karşılaşılmayacağı beklentisiyle başından itibaren bölgeye çekildiler. Bundan dolayı tek amaç aslında bu şehri bir 'para kolonisi' haline getirmektir. Bu yüzden Hong Kong başında da sonunda da bir iş şehri olarak dünyada bulunuyor (Buckley, 1997: 1). Günümüzdeki Hong Kong yaşantısını anlamlandırmak için bu küçük balıkçı köyünün en baştaki yıllarında neler olup bittiğine yakından bakmak durumu kavramak adına önemlidir. Görüldüğü üzere, Hong Kong'un bir ticaret kolonisi olarak kurulması durumu bize hikayenin nasıl başladığını anlatmak için yeterli olacaktır.

2.3. Savaş Yıllarında 'Hong Kong' Olmak

Hong Kong, İngiltere'nin içeride yayılmasıyla birlikte artık Çin topraklarından farklı bir tarihsel, kültürel, ekonomik ve politik boyutta seyretmeye başlar fakat kent, Çin'i etkilemeyi ve ondan etkilenmeyi sürdürmüştür. Çin'in iç savaşlarından ve dışardan gelen saldırılarından etkilenmiştir. Hatta bu duruma daha sonra İngiltere'nin girdiği savaşlar da dahil olacaktır.

Hong Kong ve Çin arasındaki ilişkiyi vurgulamak önemlidir çünkü sömürge yönetimi altında olmasına rağmen Çin ile bağlantılı olma durumu devam etmiştir. Çin'in kendini 'yeniden keşfinde' Hong Kong'un katkısı yadırganamaz (Ngok, 2007: 180). Hong Kong, Cumhuriyet'in Çin'de ortaya çıkmasında önemli bir aracı konumundaydı. Çin'de yüzyıllardır süregelen imparatorluk anlayışına karşı oluşturulan bir grup düşünce

sonunda, 1911'de devrimin yapılmasını sağladı. Hong Kong devrimle ilgili temel fikirlerin şekillenmesinde önemli bir noktadaydı çünkü Cumhuriyet'in kurulmasında etkili olan lider Sun Yat-sen burada eğitim görmüştü. Batılı düşünce ve yönetim sistemi anlayışına Hong Kong'da sahip olmuştu. Hong Kong'daki reformlar, ona Çin'deki devrimi yürütürken ilham kaynağı olmuştu (Tsang, 2007: 76). Bu reform Çin'e tam anlamıyla bir düzen getirmez ve ülke içindeki sarsıntı devam eder. 1914'te gerçekleşen Birinci Dünya Savaşı'nda Avrupa'ya asker desteğinde bulunan Çin, 1919 Versay Barış Konferansı'nda bunun karşılığını alamaz ve bunun üzerine gerçekleşen 1917 Çarlık Rusya'nın yıkılması olayı, Çin'de milliyetçi ve komünist hareketlerin yükselişe geçmesine neden olur. Bir taraftan Batılı ülkeler tarafından aşağılanması bir taraftan da Sosyalist Sovyetler Birliği'nin desteği, Çin'de abartılı şekilde desteklenen bu düşüncelerin sebepleri olacaktır. Hong Kong'daki Çinli halk, tepki vermekte gecikmez ancak onlara seslenen taraf komünist düşünceler değil milliyetçi düşünceler olacaktır. Ekonomik anlamda İngiltere ile iyi geçinmeyi sürdürürler. Bunun sonucunda ise komünist fikirlerle savaşan bir İngiltere ortaya çıkar. Şehirde bu düşüncenin yayılmasında aracılık eden herkes sınır dışı edilir (akt. Suner, 2018: 81-82). Hong Kong, Çin'de gerçekleşen bu olaylar karşısında sürekli bir değişime uğrar daha çok ekonomik anlamda gerçekleşen bu değişimler Hong Kong'daki iş kollarını çeşitlendirir. Komünist sistemden ve Japonların Çin'i işgalinden kaçarak serbest ticarete sığınan Çinli iş insanları da bu dönemde Hong Kong'a pek çok yatırım yapacaktır.

Çin'deki İkinci Dünya Savaşı 7 Temmuz 1937'de başladı, dört ay sonra Şangay Japonların eline düştü. Savaşın parçaladığı iç kısımların aksine İngiliz kolonisi Hong Kong, savaşın dışında kalabildi. Savaş istemeyen mültecilerin, güvenlik arayışı içinde koloniye büyük bir akışı oldu. 1937 ile 1938 arasındaki resmi rakamlara göre çeyrek milyon insan Hong Kong sınırını geçti. Daha sonraki iki yıl içerisinde de yarım milyon anakara Çinli 'huzur cenneti' ne kaçtı. Kent nüfusu 1937'de 1 milyonken, 1939'da 1,7 milyona yükseldi. Mültecilerin büyük bir kısmı yoksuldu ve bunlar kentteki büyük ucuz iş gücü talebini karşıladı. Sonuç olarak şehirde ekonomik anlamda büyük bir patlama yaşandı. Bu dönemde zengin Çinli iş insanları da dış ticaretteki büyük artışın bel kemiğini oluşturdu (Fu, 2000: 201). Ekonomik anlamda oluşan bu hızlı değişim; kentte

giderek artan nüfus, İngiltere'nin savaş yükünü karşılayamaması ve Japonların Hong Kong'a girmesiyle birlikte kesintiye uğrayacaktır.

Çin-Japon düşmanlıkları, Aralık 1941'deki nihai askeri istiladan çok önce bölgeye zarar veriyordu böylece Çin ve Hong Kong arasındaki ticaret kapandı. Mülteci akınları beraberinde kıtlık beraberinde salgınları getirdi. Hükümet hem 1938 hem de 1939'da bütçe açıkları vermişti. Hükümetin sürdürdüğü afyon ticareti, bağımlılıktan ölenlerin varlığını belirginleştirdi. Hong Kong 'toptan bir bağımlılık' ile savaşıma başladı (Buckley, 1997: 8-9). 1941'den önceki dönemde zaten zayıf düşen ve hükümet tarafından yeterince korunamayan kent, Japonya'nın saldırılarına açık hale geldi. 1941 Noel Günü'nde başlayan ve üç hafta süren acımasız bombardıman ve bombalamanın ardından Japonya Hong Kong'u ele geçirdi. Koloni artık bir zamanlar olduğu gibi savaştan kaçanların 'cenneti' değildi. İşgal altındaki Çin'in bir parçası gibi kullanılmaya başlandı (Fu, 2000: 219). Hong Kong 1941'de istila edildikten hemen sonra, askeri işgal altına alındı. Sonraki üç buçuk yıl tatsız bir barbarlığa maruz kaldı. Hayat sıkı bir şekilde kontrol edildi ve Hong Kong sadece yeni yöneticilerinin yararına kullanıldı. Hong Kong'un genel durumunun kanıtı, nüfusun istatistiklerinden anlaşılabilir: Japon yönetiminin üç yıl ve sekiz ayında, sakinlerin sayısının 1.600.000'den 600.000'den daha azına düştüğü tahmin ediliyor. Kaçabilecek olanlar bunu yaptı; kalanlar ve iş birliği yapmayanlar kaçınılmaz sonuçlarla karşılaştı (Buckley, 1997: 16-17). Japonların işgal süresince olan etkileri halk üzerinde ağır olmuştu. Kontrolü elde tutmaya ve ayrıcalıklı olduklarını düşünmeye odaklanmış olan Japonlar, Hong Kong'daki insanlara oldukça katı davrandı. Bu durum 14 Ağustos 1945'e kadar sürdü ve sonuç olarak Japonya Hong Kong'dan çekildi (Suner, 2018: 83). Bu durum kısa süreli bir işgalmiş gibi görünse de Hong Kong, tarihinde belirgin izler bırakmış olan bu savaşın ardından eskisi gibi yaşamına devam edemeyecekti.

Japon işgalinin sona ermesi ve İngiliz sömürge yönetiminin tekrar sahneye çıkmasıyla birlikte Hong Kong'un toplumsal yapısında değişimler yaşanmaya başladı. Savaş öncesi günlerin aksine 'küçük hatalar' Çinliler tarafından uysalca kabul edilmedi. Zaman geçtikçe yerel halk, olayları daha keskin bir perspektiften görmeye başladı. İngilizler tarafından yerli halka karşı çok fazla ayrımcılık, zorbalık, ırksal ön yargı,

yolsuzluk ve sonu gelmeyen sömürüler vardı. Savaş öncesi hükümetinin, toplumun çıkarlarına gereken saygıyı göstermediklerini görmeye başladılar. Halkın tutumundaki bu değişiklik, Hong Kong'daki savaş sonrası dönemin sosyo-politik sahnesinde önemli bir faktör haline geldi (Tsang, 2007: 142). Hong Kong'da insanlar, ötekileştirme anlamındaki çatışmaları sorgulama dönemini başlatsalar da ekonomik anlamda işlerliği bozacak herhangi bir durumdan kaçındılar. Bu durum içerisinde Hong Kong halkı, işçisinden seçkin tüccarına kadar İngiliz sömürge yetkilileri ile Çin tanrıçaları -yöneticileri- arasında yer alan arabulucular gibi hareket etmek durumunda kaldı. Hong Kong hükümetinin aksaklıklarını gidermek için özellikle tehlike ve kriz dönemlerinde sözsüz bir anlaşma yapmış gibiydiler (Buckley, 1997: 7). Kendi ayakları üzerinde doğrulmaya çalışan ve hızlıca koşmaya hazırlanan bir kentin ilk yüzyılı bu şekilde şekillenmişti.

2.4. Hong Kong'un Kimliği Belirginleşiyor

Hong Kong'da savaş sonrası dönemde toplum genelinde değişimler yaşanmaya başladı. Artık bu aşamadan sonra farklı bir sürece girildiği hem sömürge hükümeti tarafından hem de toplum geneli tarafından kabul görmeye başlamıştı. İkinci Dünya Savaşı'nın getirdiği durumlar, Hong Kong'da aynı şekilde yankı bulmasa da artık Japon işgali sonrası farklı bir kent olduğu belliydi. 1946'dan sonra İngiliz hükümeti yetkilileri Hong Kong'da savaş öncesi dönemin yaşanamayacağını fark ettiler ve küçük anayasal değişikliklere ihtiyaç duyulduğunu gördüler. En azından ırk ayrımcılığı ve ekonomik tanzimler açısından bir düzenlemeye gidildi. İngilizler, buradaki varlıklarını sürdürmek için kentteki Çinlileri kazanmaları gerektiğinin farkına vardılar. Temmuz 1946'nın sonlarında sömürge hükümeti 1904 ve 1918 Tepe düzenlemelerini ve Cheung Chou Adası'nın bir kısmını Avrupalılar için ayıran yönetmeliği yürürlükten kaldırdı. Artık varlıklı Çinliler de Hong Kong'un zirvelerine yerleşebiliyordu. Sosyal ayrımcılık yerini yavaş yavaş ırkların karışması durumuna bırakmaya ya da en azından öyle görünmeye başlamıştı (Carroll, 2007: 372). Hong Kong'u elde tutma biçimi İkinci Dünya Savaşı'nın

ardından değişime uğramıştı. Özellikle Japon işgali geçen sürede Hong Kong üzerinde kalıcı etkiler bıraktığı için hükümet kendisini de gözden geçirmeliydi.

Hong Kong savaş sonrasında güçlü bir nüfus değişimiyle karşılaştı. Özellikle Çin’de ve savaş sonrası Dünya genelinde meydana gelen dönüşümler Hong Kong’daki nüfus artışının başlıca nedenlerinden biri oldu. Pasifik Savaşı arifesinde nüfus bir milyona ulaştı. Çoğu insan Japon işgali sırasında anakaraya kaçsa da 1945’te yarım milyon olan nüfus, 1951’de tekrardan iki milyonun üzerine çıktı. Yalnızca 1949 yılında bile anakaradan gelen 900.000 kişinin akınına tanık oldu. Çin’in her yerinden gelen mülteciler, özellikle komünizmden kaçıyordu. Hong Kong bu insanlar için Çin’e geri dönene kadar bir sığınak işlevi görüyordu ya da başka ülkelere göç etmek için bir atlama tahtası gibiydi (Chan, 2007: 381). Hong Kong ‘a çeşitli amaç ve hayallerle gelen insanlar, burayı kaotik zamanlardaki sakin bölge gibi görüyordu. 1950’lerde ve 1960’larda Hong Kong, komünizmden kaçanlar için “şanslı arazi” (fu di) veya “cennet” (tian tang) olarak adlandırıldı (Chan, 2007: 382). Kent nüfus artışını göğüslemek için yeni bir döneme girmişti. Özellikle Çin’in dış dünyanın çoğuna kapılarını kapatması, bu emperyal merkeze kalkınma için cesaret vermişti. Komünistler 1949’da iktidara gelene kadar ve ertesi yıl, bu İngiliz kolonisi ile olan tüm sınırlarını etkili bir şekilde kapatana kadar Hong Kong, Batı’nın Çin’e giriş kapısı olarak var olmuştu. Çin’in dış dünyayla olan ilişkileri değiştikçe kent, bu değişen düzene ayak uydurmaya çalıştı. Bunu hızlı sanayileşme ve ekonomik gelişmeyle yapmaya çalıştı (Tsang, 2007: 67). Hong Kong’a gelen Çinli göçmenlerin bu gelişmede payı yadsınamazdı. Bu aşamadan sonra toplum belli konularda birlikte hareket etmeye başladı. Hong Kong Çinlileri, uzun dönemli sakinleri ve bununla birlikte yeni gelen göçmenleri ile hem üreticiler hem de tüketiciler olarak Hong Kong’un 1949 sonrası sanayi patlamasında büyük bir rol oynadı. 1953’te kentte %30 oranında yerli üretim varken bu oran, 1959’da %70’e kadar yükselmişti. Koloni; tekstil, giyim, plastik oyuncaklar, çiçekler, fenerler ve piller gibi çok çeşitli mamuller üretip satmaya başladı. Sömürge hükümete bel bağladıkları kısım da yadsınamazdı çünkü tüm bu üretim, önceki yüzyılda kurulan ticaret ve bankacılık ağları olmadan gerçekleşemezdi. Bu İngiliz kolonisinin uluslararası bir finans merkezi olma durumu böylece ortaya çıkmaya başladı (Carroll, 2007: 400-402). Hong Kong’un kentleşme ve modernleşme sürecinde İngiltere’nin oradaki varlığı önemliydi fakat Çinli halkın gerçekleştirdikleri olmadan

Hong Kong dünyaca bilinen bir kent olamazdı. Kent nüfusunun en başından en sonuna kadar büyük bir çoğunluğunu oluşturan Çinliler, Hong Kong'u bir geçiş mekanı gibi kullanmanın yanında, oraya kendilerinden bir şeyler de bırakıyordu. Kentin dünya merkezlerinden biri olma aşamasında Çinlilerin öneminden bahsediyoruz ancak burada bir parantez açmakta fayda var. Buraya gelen çoğu insan göçmen kimliği taşıyor. Anakanın lehçesi olan Mandarince konuşamayan bütün insanlar -Çinli olup diğer lehçeleri konuşsalar bile- anakanın gözünde gerçek birer Çinli olamıyor. Bundan dolayı farklı Çin topraklarından ya da farklı ülkelerden gelmiş olmaları fark etmiyor denebilir (Suner, 2018: 62). Diğer yandan Çin ve Hong Kong arasındaki lehçe farklılığı oldukça belirgin olduğundan insanlar birbirlerini neredeyse anlamıyordu. Bu durum onların anakaraya bağlı olması durumunu da anlamsızlaştırıyordu (Chan, 2007: 381). Buradan yola çıkarak, Hong Kong toplumunu oluşturmuş insanlardan söz edersek, onların burayı Hong Kong yaptığını söylemek daha doğru olacaktır. Hong Kong'u dolduran farklı iş, meslek, etnik kimlik, kültür gibi ayrı özelliklere sahip farklı bölgelerden gelen bir toplumun varlığı burayı yalnızca Çinlilerin ve İngilizlerin gözünden değerlendiremeyeceğimizi kanıtlamaktadır.

Hong Kong canlanma döneminde sanayi ve teknoloji bakımından hızlıdır ve metropol bir kent olma aşamasında başarılı adımlarla ilerler. 1950'lerde yüksek başlayan sanayileşme süreci bu İngiliz kolonisinin 1960'lara hiç sürat kaybetmeden girmesini sağlar. Hong Kong toplum ve tarih araştırmacısı Poshek Fu, 1960'ların hızlı bir ekonomik büyüme ve aynı zamanda sosyal çalkantı dönemi olduğundan bahseder. Kapitalist modernleşmenin ortaya çıkışı, var olan sosyokültürel değerlerin aşınmasına da neden olmaya başlar. Bunun yerini yeni bir seri üretim ve kitle tüketim ağı alır (Fu, 2000: 71). Ekonomik sebeplerden dolayı kentte yığılma yaşanmaya başlar, bu gibi nedenlerden dolayı sömürge hükümeti Hong Kong'da farklı faaliyetlerin sürdürülmesi gerektiği bilincine varacaktır. Kentte değişiklikler yapmaya ve kenti daha fonksiyonel hale getirmeye çalışır. Örneğin, 1950'lerde göçmen akınının ve kentsel alanlarda sanayileşmenin sonucu olarak sömürge hükümeti, New Territories Bölgesine daha derin ve doğrudan müdahale edecektir. Burası yeni konut projelerine alan sağlayacak ve arazi genişlemesi, tarım arazisi oluşturma gibi nedenlerden dolayı köylülerden geniş ölçüde tahsis edilecektir (Chiu ve Hung, 1999: 80). 1960'lar beraberinde sıkı bir kentleşme

süreci getirmiştir. Özellikle New Territories Bölgesi bu kentleşme sürecinden büyük çapta etkilenir. 1960’larda hala büyük ölçüde kırsal olan New Territories Bölgesi giderek artan bir hızla kentleşmeye başlar. Bu yer, zamanla nüfusun ve sanayinin etkisiyle bambaşka bir yer haline gelecektir. Eski köyler ve yeşil alanlar büyük bir şehri ortaya çıkaracaktır (Tsang, 2007: 92). Hong Kong modern bir kent olma yolundayken gerçekleşen tüm faaliyetlerden fazlasıyla etkilenecek ve bunun sonucunda da giderek değişecektir. Sömürge hükümetinin değişimlere ayak uydurma süreci de Hong Kong’un değişimi kadar hızlı olmalıydı çünkü Hong Kong, onlar için hala önemli bir imkanlar kenti idi.

1960’lardan itibaren başka yerlerde gerçekleşen ‘dekolonizasyon’ faaliyetleri İngiliz İmparatorluğu’nun pek çok sömürgesini ‘kaybetmesine’ neden oldu. Hong Kong bir İngiliz sömürgesi olmasına rağmen bu konuda herhangi bir endişe geliştirmede çünkü dekolonizasyon faaliyetleri Hong Kong’un kendisini keşfetmesinde itici bir güç değildi. Diğer kolonilerden farklı olarak, burada bağımsızlığa doğru ilerleme gibi bir beklenti yoktu. Bu nedenle sömürge yönetimi burada yerelleştirme politikaları yürütmeye gerek olmadığına karar verdi. Bunun yerine başka yerlerdeki deneyimli sömürge idari memurlarını Hong Kong’a atayarak otoriteyi kolaylaştırıyor, işlerliği durmaksızın devam ettiriyordu (Tsang, 2007: 115). Bu yıllarda Hong Kong’un kimliği inşa ediliyorken, bir yandan sömürge olma durumu da sürüyordu. Aynı zamanda Hong Kong bir grup İngiliz sömürgeciyle adeta yeniden kaplandı. İkinci nesil sömürgeci hizmetçiler yakın zamanda bağımsız olan diğer İngiliz kolonilerinden hala bağımlı olan Hong Kong’a transfer oldular (Carroll, 2007: 27). İngiltere Hong Kong’da herhangi bir bağımsızlık hareketiyle karşılaşmayacağına inandı. Bununla birlikte 1960’ların ortalarından itibaren birtakım milliyetçi hareketler gerçekleşmeye başladı. Pek çok gösteri ve yürüyüşler kentte bir müddet hareketlenmelere sebep oldu. Çin’de gerçekleşen Kültür Devrimi ve beraberinde getirdiği siyasi karışıklıklar Hong Kong’da da yankı bulmaya çalıştı fakat kent sakinleri çoğunlukla bu eylemlere kayıtsız kalmaktaydı (Suner, 2018: 88). 1966’da gerçekleşen Kültür Devrimi, anakarada değişimlere sebep oldukça Hong Kong da bu durumdan etkilenecekti. Anakara, Mao Zedong’un 1976 yılındaki ölümüne kadar tahrip edici bir solcu aşırılığı ve kargaşayla karşı karşıya kaldı. Öz kültür, eski anlayış ve adetler, toplumun benimsediği alışkanlıklar yasaklandı (Chu, 2010: 48). 1960’ların sonları ve

1970'lerin başları anakarada gerçekleşen bu olayların Hong Kong'a sıçradığı yıllara denk gelir. Ayrıca Hong Kong ve Çin arasındaki bağların en zayıf noktalara ulaştığı yıllar da yine aynı zamanlara tekabül eder. Kentin kimliği oluş'turul'urken Çin'in tutumu ve İngiltere'nin bu durumlardan akıllıca faydalanarak karlı çıkması, Hong Kong'un sonraki yıllarda görünür olan kent yapısını da anlamamızı sağlayacaktır. 1970'lere girerken gerçekleşen bir dizi eylem ve gösteriler, toplumun genelinde huzursuzluk yaratır ve bu nedenlerin büyük çoğunluğu Çin'in aşırılıklarına bağlanır. Hong Kong'da ortaya çıkan sol görüş sempatizanları, kent sakinlerini anakaradan daha da uzaklaştırır. 1973'te Çin'in Birleşmiş Milletler'e, Hong Kong'u belirtilmemiş bir zamanda geri alma niyeti olduğunu söylemesi de yaraya tuz basan bir hareket olur. Bu sırada Çin ile duygusal ilişkileri zedelemek ve vatandaşların sadakat ve aidiyet duygusunu kazanmak için büyük bir halkla ilişkiler kampanyası yürüten bir İngiltere sahnededir (Ng, Janet, 2009: 54). Hong Kong bu karmaşık yapıdan elbette ki etkilenir ama bunun yanında modern bir kent olma sürecine de ara vermeden devam eder.

1970'lere kadar birtakım olaylara şahitlik eden ve kendini bu süreçte yoğurmaya çalışan bir kentten bahsediyoruz. Hem anakarada yaşananlar hem de İngiltere tarihinde gerçekleşen olaylar Hong Kong'un tarihsel kimliğinde önemli ayrıntılardır. Buraya kadar 'Hong Kong nasıl 'Hong Kong' oldu?' sorusu çevresinde dolandık. Bundan sonrasında 'Hong Kong nasıl bir kent oldu?' sorusuyla ilgilenmeye çalışacağız. Hong Kong'un dünya çapında bilinen ticaret, sanayi ve liman kentlerinden biri olma ve kendini bu şekilde Dünya'ya tanııtma süreci 1970'lerle birlikte artık tam anlamıyla gerçekleşmiştir. 1970'lerin yarattığı belirgin farkları anlatmaya çalışırken, Steve Tsang'ın bilgilerini aktarmak daha faydalı olacaktır: Savaş sonrası yıllarda hızla büyüyen ekonomi yerini 1970'lere gelindiğinde artık sağlam temellere dayanan ekonomik bir sisteme bıraktı. Bu sistem, sürdürülebilir bir büyüme anlayışıyla hareket ediyordu. 1970'lerle birlikte Hong Kong'da sağlam bir sanayi üssü, işlerlik kazanmış ve sistemli çalışan ticaret ağları, modern uluslararası bankacılık, yerli piyasayı destekleyen bir ekonomi ve bunları gerçekleştiren eğitimli ve yetkin çalışanlar bulunmaktaydı. Burayı bir kaçış mekanı gibi gören göçmenlerden ziyade, birer tüketici/üreticiye dönüşen çalışanlar sisteme entegre olmaya başlamıştı. Bireyler arasındaki mesafe belirginleşmişti ve artık 'beyaz yakalılar' dediğimiz bir sınıf, Hong Kong'da varlığını sürdürüyordu (Tsang, 2007:

174). Sömürge hükümeti diğer kolonilerde izlediği yoldan farklı bir yol izliyordu. Hong Kong'un yükselen ekonomisinin durmaksızın devam etmesi ve tam anlamıyla kapitalist bir şehir olması gerektiğini düşünüyorlardı. Sömürgecilik gerçeğini bir kenara bırakmadan diyebiliriz ki Hong Kong geniş bir siyasi ve ekonomik özerkliğe adım atma yıllarına girmiş gibi görünmekteydi. 1960-1970'lerde kendi ticari politikalarını ve döviz kurunu belirleme ve kendi dış rezervlerini idare etme hakkını kazandı (Carroll, 2007: 474-475). Bu gibi ekonomik serbestlikler ve özgürlükler, anakara Çin'den Hong Kong'a gelen sürekli bir insan akışına neden oldu. Diğer yandan Hong Kong'a gelen bu insanlar için farklı bir anlayış gelişmeye başlamıştı. Hong Kong toplumu onlara şehrin imkanlarından yararlanmak isteyen faydacılar gözüyle bakmaya başlamıştı. Artık bu dönemde yerli halk ile sonradan göçen Çinliler arasında keskin ayrımlar oluşmaya başlamıştı (Suner, 2018: 90, 91). Bu aşamada 'gerçek' bir Hong Konglu olma ve onun taşıdığı kimlik durumu tartışılmaya başlandı.

2.4.1. Hong Konglu Kimliği Belirginleşiyor

Hong Kong'da oluşan 'yerelci' anlayış, sömürge hükümetinin de katkılarıyla belli sınırlar çizilmesine neden olur. Daha önceden hem anakaradan hem de Çin kültürü taşıyan diğer bölgelerden buraya gelen ve yerleşen insanlar, üzerinden yıllar geçtikçe saf Çin kültüründen uzaklaşarak Batılı kültürü de içeren melez bir kültüre sahip olmaya başlar. Çinli araştırmacı Koon-Chung Chan sürecin, 1960'lı yıllardan itibaren başladığını ifade eder: Hong Kong kültürünün yerelleştirilmesi, sürekli bir melezleşme süreci oldu. Çağdaş ekonomik büyüme, sosyal reformlar ve katı sınır kontrolü ile birlikte, gelişen melezleştirilmiş ve yerelleştirilmiş Kanton kültürü yerel halkın -1960'lardan önce Hong Kong'a gelip yerleşmiş Çinli halkın- koloniye ait olma duygusunu inşa etmelerine yardımcı oldu. 1960'lardan sonra özellikle 1970'lerle birlikte artık hep devam edecek olan 'biz ve onlar' anlayışının yavaş yavaş ortaya çıktığı görüldü. 'Hong Kongers' kendilerini anakaradan ayırdı ve öznel olarak ele aldı (Chan, 2007: 383). Kendilerini diğer Çinlilerden soyutlayarak yeni bir toplum ortaya çıkardıklarına inanan bir Hong Kong halkı oluşmaya başlamıştı denebilir.

1960'lara kadar genellikle bir geçiş bölgesi olarak algılanan kent, 1970'lerde yerel kültürün oluşmaya başladığı bir yere dönüştü. Bunu gerçekleştirenler ise zamanında buraya göç etmiş ailelerin, burada doğmuş ve büyümüş, buranın kendine has özellikleriyle yetişmiş genç insanlardı. Hong Kong, 1970'lerden önce büyük ölçüde bir mültecisi topluluğına sahipken, 1970'ler bölgede doğmuş ve yetişmiş yeni, eğitimli bir gençlik sınıfının yükselişine şahit oldu. Bu insanlar, Hong Kong'a ait olma hissinin oluşmasında birer etken oldu ve sömürge rejimi algısını eleştirmeye başlayarak yavaş yavaş gerçek Hong Kong olma algısına geçilmesini sağladılar. Kültürel olarak Çin'den ve İngiltere'den farklı bir Hong Konglu kimliği ortaya çıkmaya başladı. Toplumun istekleri Hong Kong'da gerçekleşen hareketlerin ve politikaların, anakaranın bir uzantısı değil; Hong Kong'a ait dönüşümlerin birer aracısı olması yönünde idi. Hong Konglular bu hareketleri yalnızca anakaradan değil sömürge hükümetinden de bağımsız görmek istediler çünkü bu eylemler sömürge rejimine karşı gerçekleştirilen politik eylemleri de içeriyordu. 1970'lerden sonra anlaşılan o ki yeni bir devlet-toplum ilişkisi arzulanıyordu (Ngok, 2007: 201). Bundan yola çıkılarak denebilir ki Hong Konglular hem Çin ile hem de İngiltere ile ilişkilerine eleştirel bakmaya başlamışlardı. Hong Kong toplumunun üzerinde oluşan bir kimlikten bahsedilmeye başlanmıştı. 1990'lı yıllara gelindiğinde bu kimlik durumu pek çok araştırmacı tarafından tartışılacaktı. Biz de bu konuyu çalışmanın ilerleyen bölümlerinde, 'postmodern şehre dönüp bakmak' başlığı altında daha fazla irdelemeye çalışacağız.

2.5. Tarih Tekerrürden mi İbareti?

Çin'de Mao Zedong devri bitmiş ve yeni bir dönem başlamıştı. Yerine geçen Deng Xiaoping ise kapitalizme Mao kadar katı bakmıyor, Çin'deki tutumları değiştirme sürecine gidiyordu. Bu aşamada Hong Kong'un devir teslim tarihi gündeme gelmeye başlamıştı. İktidara geldiği ilk zamanlarda -1978 yılında lider olmuştur- Hong Kong meselesine çok fazla girmek istememişti ancak 1980'ler ile birlikte bu konuyu gündeme getirmişti. 1979'da Deng ve dönemin İngiltere sömürge valisi Murray MacLehose, görüşmelerinin ardından Hong Kong'un 1982'ye kadarki süreci belirlendi. Deng, MacLehose'ye Hong Kong'u geri alacaklarını fakat bunun kesin tarihini bilmediklerini

aktarıırken diğerk yandan yatırımcıların sakın davranabileceklerini belirtti. MacLehose'nin Hong Kong'a döndüğünde konuşmanın yalnızca son bölümünü aktarması sonucu Hong Kong yatırımcıların akınına uğradı. Ekonomi sürekli bir yükselişge geçti ve emlak fiyatları inanılmaz bir boyuta ulaştı. Çin'in eski tutumlarını değıştirmeye gitmesi ile de Batı'nın Çin piyasasında etkinliğini artırma isteğı Hong Kong üzerinden sağlanmaya başlamıştı (Kemenade, 1999: 26). Hong Kong toplumu 1982'de gerçekleşecek olanlardan bir haber 1970'lerdeki yükselişin pekiştirme evresini yaşamaktaydı.

MacLehose ile Deng'in görüşmesinin ardından piyasada bir canlılık görülür. Deng'in Hong Kong hakkındaki düşüncelerinin 'geri alma' şeklinde olmayacağına dair inançlar çevrede yükselir. Dönemin Britanya başbakanı Margaret Thatcher, Hong Kong'un refahının ancak İngiliz idaresinde devam edebileceğine inanmaktadır. Bu anlayışla, devir teslim olsa bile en azından Britanya'nın kentte maddi varlığı devam ettirilebilecektir. Thatcher, Pekin'i ziyaretinde Hong Kong'un refahının güvende olduğunu ve bunun İngilizlere bağlanması gereken bir durum olduğunu savundu. Teklifini kabul ettirmek için Çinlileri ikna etmeye çalıştı ama Çin tarafından beklenen cevap gelmedi. Deng, Çin'in Hong Kong'u 1997'de toparlayacağını ve refahını güvence altına almak için uygun düzenlemeleri yapacağını belirtti. İngilizlerin konuyla alakalı tutumunu eleştirdi ve İngilizlerin istedikleri anlaşma yolunu kesin bir dille reddetti. Bir ya da iki yılın sonunda anlaşılamadığı takdirde durumun tek taraflı bir kararla çözüme ulaştırılacağını söyledi (Tsang, 2007: 219). Her ne kadar gizli şekilde ilerlediğı söylense de bu toplantılar her iki ülkede de çalkantılı günlerin yaşanmasına neden oldu. İngiltere hükümet yetkilileri sonucun negatif olacağını bile bile görüşmeleri devam ettirdi ve Hong Kong üzerindeki durumlarından kolaylıkla vazgeçmedi çünkü İngiltere ve Hong Kong tarafından gelecek tepkilere yanıt vermeye çalışıyorlardı. En azından Hong Kong teslim edilirken o aşamada, Hong Kong için 'tüm çabasını sarf etmiş olan devlet' olarak tarihe geçmek istiyorlardı. Bu yüzden İngiliz yöneticileri her türlü kozu kullandı ve en sonunda Hong Kong halkının görüşüne başvurulması gerektiğini söylediler. Çin, İngiltere'ye kendilerinin bir sömürge hükümeti olduğunu hatırlattı. Çin için asıl mesele; kendi toprakları içerisinde etnik Çinlileri yöneten ve bunu sürdürmeyi isteyen Batılı bir yönetimin egemenliğine son vermektir. Bu yüzden Hong Kong halkının desteğı ve görüşlerini de ön planda tuttıklarını düşünüyorlardı. Çin kendi ırkından olan insanlara,

İngiltere'nin aksine çok daha adil olabileceğini düşünüyordu. Bu yüzden Hong Kong halkına endişelenmemeleri gerektiğini ve 1997 geldiğinde Hong Kong'u anakaradan atanan Çinlilerin değil, Hong Kong'un kendi içinden çıkan Çinlilerin yöneteceğini garantisini verdiler (Kemenade, 1999: 66). Görüşmeler bu çatışmalar çerçevesinde devam ederken, gerçekte Hong Kong halkının ne düşündüğü konusu büyük bir boşluktu. Hükümetler kendi aralarında anlaşmazlıklarını dile getiriyorlardı ancak; Hong Kong halkının bu tartışmalara olan katkısı ne kadar yeterliydi, bu önemli bir tartışma konusudur.

2.5.1. Hong Konglular Ne İstiyor?

Thatcher ve Deng'in arasında gerçekleşen görüşmeler Hong Kong halkı üzerinde tavan yapan bir kafa karışıklığına neden oldu. Bir taraftan İngiltere'nin eylemleri, diğer taraftan Çin'in söylemleri halkı tedirginliğe sürüklemeye başlamıştı. Halk, görüşmeler esnasında olaylara çok fazla müdahil olamadı. Onların yaşantısı ve geleceği hakkında bir şeyler gerçekleşiyordu; planlar yapılıyor, kararlar alınıyordu ancak kimse onlara katılımcı gibi davranmadı. Hong Kong halkı Çin'den farklı bir yaşam tarzı olduğunu biliyordu diğer yandan İngiltere'den de farklılardı. Sadece bir avuç insan halka açık alanda bunu belli etse de aslında ezici bir çoğunluk Hong Kong'u, Çin'in devralmasını istemedi. Bununla birlikte, Çin'in bağımsızlık seçeneğine sıcak bakmayacağını da kabul etmişlerdi. Umut ettikleri şey açıktı. Geleceklerini güvence altına almak için görüşmelerin sonucunu beklediler (Tsang, 2007: 220). Halkın bu aşamada atladığı şey ise bağımsızlık konusunda yeterince söz etmemektir. Hong Konglu vatandaşların bazıları, Çin'in milliyetçiliğe dayalı politikasını destekledi, Çin milliyetçiliğinden etkilendiler. Bunun yanı sıra, Çinli liderlerin milliyetçiliği Hong Kong'un ekonomik değerinin üstüne çıkaracağına inanmadılar. MacLehosa'nın ardından Thatcher'ın da Hong Kong için iyimser bir süreç yürütmediğini gördüklerinde geleceklerinden endişe duydular ve yüzlerini Çin'e döndüler (220). Vatandaşların belli bir kısmı da kentte İngiltere'nin varlığının sürmesini bekledi. Bu anlayışı birden çok sebebe bağlayan Koon-Chung Chan, Hong Kong'un sömürge toplumu olduğunun farkına

varamayıştan söz eder: Soğuk savaş döneminden neo-liberal küreselleşme çağına kadar; sömürgeleştirilmiş zihin, modernleşme, batılılaşma, yönetsel rasyonellik, Thatcherizm, yeni klasik ekonomi ve serbest ticaret anlayışı... Bunun gibi pek çok anlayış Hong Kong'u bu sona hazırladı çünkü bu anlayışlar halkın üzerinde nötrale edilmekle kalmayıp normalleştirildi de... Sömürge hükümeti, Hong Konglular tarafından ödünç alınan zamanda övgüye değer bir vekil olarak kabul edildi. Yerel halk gidecekleri için neredeyse üzgün hissetti. Sömürgecilik eskisi gibi ön planda tutulup tartışılmıyordu. Sömürgeleştirilmiş zihin, bu noktada en belirgin şekilde ortaya çıktı (Chan, 2007: 384). İngiltere sömürge hükümeti döneminin ardından tarihsel, ekonomik, sosyolojik, politik ve kültürel anlamda Çin'den farklı bir süreç geçiren Hong Kong'un, Çin'e geri dönmeme isteği anlaşılır bir durumdu. Fakat İngiltere konusundaki düşünceleri de tartışılmalıydı çünkü ekonomik refahın sömürge hükümeti devam ederse süreceğini düşündüler. Hong Kong kültür araştırmacısı Ackbar Abbas, *Hong Kong: Culture and the Politics of Disappearance* adlı yetkin çalışmasında bu durumu şu şekilde yorumlar: Vatandaşların kendi tarihlerini şekillendirmede birinci el olabileceklerine inancı, mülk veya borsa spekülasyonları ya da moda veya tüketicilik takıntısı ile değiştirilir. 'Siyasi liderlerinizi seçemiyorsunuz ama en azından kendi kıyafetlerinizi seçebiliyorsunuz' anlayışı kabul ettirilir. Bu nedenle ekonomi işler halde olduğu sürece bir kasvet ya da kıyamet atmosferi bulamayacağız. Demokrasi arayışları ne kadar engellenirse piyasa o kadar güçlü kalır anlayışı vardı. Bu yüzden 'özgürlük' anlayışı, 'serbest piyasa' ile eş anlamlı hale getirildi. Özgürlük ekonomik öz-çıkarcı ile doğru orantılı olarak artacaktır düşüncesi topluma yerleşmişti (Abbas, 2002: 5). Sömürge hükümeti tarafından 'para ve tüketim'in kenti haline getirilen Hong Kong beraberinde para ve tüketim için yaşayan bir toplumu doğurmuştu. Hong Konglular için Çin'e dahil olmak ekonomik kaygıları arttırdığı için kendi bildikleri yolda ilerlemek istiyorlardı. Her ne kadar belli tartışmalar etrafında dönseler de gerçekleşecek olaylar Hong Kong'u her halükarda 'başka bir elin' yöneteceği yönünde ilerlemekteydi. Gerçekleşecek tarihi olay -devir teslim- ise Hong Konglular için sadece ekonomik değil toplumsal diğer kaygıların da ortaya çıkmasına neden olacaktı.

Sonuç olarak; kaderlerini kendi elleriyle belirleme aşamasında ne şekilde ve nasıl olursa olsun Hong Kong'un net bir duruşu olduğu söylenemezdi. 1980'lerde gerçekleşen politik süreçlerde Hong Kong halkı kendi adına karar verilmesine izin verdi.

Gerçek şu ki Hong Kong’da hızla yükselen siyasi güç Çin’de ve kentte bağımsızlığa doğru ilerleyen hiçbir adımı hoş görmeyecekti. Çin’in Hong Kong’daki eylemlerinin sınırları tartışılmadı çünkü Hong Kong’un buna itiraz edecek yerli bir lideri yoktu (Tsang, 2007: 230). Hong Kong halkı politik süreçleri izlemekle yetinmişti, gerçekleşecek olan tarihi devir teslimin kendileri için ne anlama geldiğini ileriki süreçlerde görebileceklerdi.

2.5.2. Çin’den Çıktık Çin’e Dönüyoruz!

Çin ve Britanya arasında yapılan görüşmeler sonucu ortak bir karar alınacak ve bu ortak karar 1984’te kesinlik kazanacaktır. 1997’de Hong Kong’un egemenliğini Çin’e geri gönderen Çin-İngiliz Ortak Bildirgesi 1984’te Pekin’de imzalanır. Hong Kong bunun ardından daha politik bir döneme girmiş olur. “Tek Ülke İki Sistem” formülü himayesinde, otokratik ve sosyalist bir anakaraya dahil edilen, nispeten özgür kapitalist bir cennet olacaktır (Ngok, 2007: 2-3). Bildiriye göre Çin, Hong Kong’un refahını ve istikrarını korumak için Hong Kong’u Özel İdari Bölge (HKSAR) olarak kurmaya karar verdi. Hong Kong Özel İdari Bölgesi doğrudan ÇHC’nin yetkisi altındadır, kararı verildi. Bununla birlikte, HKSAR yüksek derecede özerkliğe sahiptir ve ekonomik sistemleri değişmeden kalacaktı. Aynı zamanda, Çin Ulusal Halk Kongresi HKSAR’ın Temel Yasası’nı kuracak ve bu yasa değişmeden elli yıl boyunca kalacaktır. Buna ek olarak, bu Ortak Bildirge’nin yürürlüğe girdiği 1985 ile 30 Haziran 1997 arasındaki geçiş döneminde, İngiliz hükümeti Hong Kong’un ekonomik refahını ve sosyal durumunu korumak ve istikrarı sağlamak adına kentin yönetiminden sorumluydu (Hung, 2000: 253). 2047’ye kadar değişmeyecek olan bu safha, özerkliği bu tarihte sonlanacak Hong Kong için yeni bir kronometre dönemi ortaya çıkarmıştı.

Ortak Deklarasyon 1985’te yürürlüğe girdiğinde, Hong Kong’un tarihinde yeni bir dönem açtı. Bu, 1997’de Batı kapitalizmine derinlemesine gömülü olan zengin, başarılı İngiliz kolonisinin dünyadaki en güçlü Komünist devletlerden biri olan ÇHC’ye geri dönüşüne yol açan geçişinin başlangıcıydı (Tsang, 2007: 228). Hong Kong’un Çin’e devredileceği kararı kesinleştikten sonra halkın üzerindeki endişe ve karamsarlık hali kendini belli etmeye başlayacaktır. Göçlerin de arttığı bu dönemde 1989’da yaşanmış

olan Tiananmen Olayı'nın ardından, halk üzerinde Çin'e karşı oluşan ön yargılar giderek artacaktır. Hong Kong meselesi Çin'in gündemindeyken diğer yandan Pekin'de öğrenci hareketleri ortaya çıkar. 3-4 Haziran 1989 yılında Çin hükümeti, Tiananmen Meydanı merkezli protesto hareketini bastırmak için aşırı ve orantısız güç kullanır. Komünist liderler sadece göstericileri dağıtmayı değil, onlara ve ulusun geri kalanına da bir ders vermeyi amaçladılar. Mesajları, partinin iktidarı sürdürme gücüne ve onu kullanma isteğine sahip olmak şeklindeydi. Bu kamusal ve kanlı baskı, gelecekte benzer protesto hareketlerine karşı -hem Çin'de hem Hong Kong'da oluşabilecek- bir tehdit niteliğindedir. Demokrasi ve özgürlük beklentisi ile toplanan kalabalığın kanlı sonucu Hong Kong halkını şok eder. Hong Konglular sokaklara dökülerek Pekin'de öldürülen gençler için günlerce yas tutarlar (Tsang, 2007: 246). Pekin'de gerçekleşen bu olayın ardından Hong Kong'un üzerinde oluşan korku ve endişe duygusu belirgin bir boyuta ulaşır. Hong Kong halkı kendilerini 150 yıldır yöneten sömürge hükümetinden hareket beklemekteydi. İngiltere, 1989'da Çin'de gerçekleşen olayların ardından özgürlük ve insan haklarının ihlali konusunda endişe yaşayan Hong Kong halkının baskısı altındaydı. Hong Konglular tam anlamıyla İngiltere vatandaşı olup orada ikamet edebilme hakkını beklemekteydiler. İngiliz hükümeti ise sonuçta sadece 50.000 ailenin Birleşik Krallık'ta ikamet etme hakkı olduğunu açıklayarak beklentileri sonuçsuz bıraktı. Sömürge hükümeti yerel güveni arttırmak adına devasa bir altyapı projesi olan liman ve havaalanı geliştirme projesi başlattı. Bu faaliyetler Çin tarafından tepkiyle karşılandı çünkü İngilizleri, Çin'e verilmeden önce Hong Kong'un tüm hazinesini boşaltmakla suçladılar (Mathews, Ma, Lui, 2008: 47). Çin ve İngiltere arasındaki gerginlikler o dönemde giderek belirginlik kazanır. Tansiyonun giderek yükselmesi hali 1992'de sömürge hükümetinin son valisi Chris Patten'in göreve atanmasıyla artık zirveye ulaşır. Patten'in Hong Kong'un demokratik bir yer olacağı ile ilgili söylemleri Çin'i hiddetlendirir. Yüzyılı aşkın sömürülen bir yerde son beş yılda demokrasiden bahsetmek pek çokları açısından ironik karşılanır. Hong Kong tarih yazarı Cindy Yik-yi Chu bu dönemi şu şekilde özetler: Hong Kong sömürge yönetimi ve yerel politikacılar 1997'den sonraki özgürlükleri garanti altına almak istediklerini söylediler ve bu yüzden daha hızlı bir demokratikleşme süreci çağrısında bulundular. Çin bu tür hareketlerin Pekin'i hedef aldığını ve Çin'e karşı yöneltildiğini iddia etti. Son sömürge valisi Chris Patten'in tutumu, Çin üzerinde genellikle olumsuzdu. Seçimlerden ve siyasi reformlardan bahseden haber başlıkları

ortamı iyice alevlendirdi. 1997'ye kadarki zaman dilimi, Hong Kong hükümeti ve Pekin arasında bölgeyi rahatsız eden çeşitli olaylara ve komplolara yol açan ateşli rekabetlere sahne oldu (Chu, 2010: 97). Çin, Patten'in faaliyetlerini dünyanın son komünist rejimini zedelemeye çalışmak şeklinde değerlendirdi. Bu çekişmeler ekonomiye yansıdı ve borsa, tarihindeki en kötü zamanlarından birini yaşadı. Bu esnada halkın üzerinde yine kara bulutlar dolanmaya başlayacaktı. Patten'e destek veren ve demokratikleşmenin tam anlamıyla gerçekleşeceğine olan inançlar devir teslim yaklaştıkça giderek azalacaktı (Kemenade, 1999: 78-79). İngiltere'nin, Hong Kong'u 'son andaki' demokratikleştirme çabaları yetersiz kalır. Uzun yıllar boyunca sömürgeleştirdiği bu küçük kolonisine giderayak demokrasi bilinci aşılama çalışması tartışılması gereken başka konuları doğuracaktır.

2.5.3. 1997: Geldi Çattı Zaman

1997 yılı gelip çattığında ortamdaki gerginlik ve bilinmezlik hali kendini hissettirmenin ötesine geçecektir. Hem İngiltere hem Çin tarafından gelecek tepkiler merak edilir. Hong Kong halkı ise bu süreci kendileri için en iyisini umut ederek geçirir.

Hong Kong, tek ülke iki sistem politikasından ötürü bir nebze rahatlamıştı çünkü bu sistem Hong Kong'un yakın gelecekteki yaşam şeklini güvence altına alıyordu. Hong Kong Temel Kanunu'nun 5. Maddesi Hong Kong halkının endişesine yanıt vermişti: "Sosyalist sistem ve politikalar HKSAR'da uygulanmayacak ve önceki kapitalist sistem ve yaşam biçimi elli yıl boyunca değişmeyecektir" (Temel Kanun 1990). Hong Kong halkına özerk yaşam tarzlarının tadını çıkarmaya devam edebilecekleri güvencesi verilmişti. Bu güvence, Hong Kong'un resmi olarak Çin'in bir parçası haline gelmesi dışında, siyasi meselelerden ekonomik meselelere, gündelik hayatın en sıradan yönlerine kadar tüm meselelerin devirden önceki ile aynı şekilde ele alınacağı fikrine dayanıyordu. Bu, Hong Kong'a dayatılacağı düşünülen Çin sosyalist sistemi hakkındaki korkuları yatıştırmaya yönelik bir girişimdi. Temel Yasa'nın kabul edilmesi ve yeni bir anayasal düzenin getirilmesi ile 'Hong Kong'u yönetecek olanın Hong Kong halkı'

olacağı düşündürölmek istenmişti (Mathews, Ma, Lui, 2008: 49-50). Hong Kong halkına böylesi ‘ayrıcalıklar’ tanınsa da kafa karışıklıkları giderilecek gibi değildi. Hong Kong Çin’e geçmeden de bu durum anlaşılamazdı. Yani yaşamak ve görmek gerekiyordu.

Devir teslim Hong Kongluları görüş ayrılıklarına götürmüş, herkeste farklı düşüncelerin ortaya çıkmasına neden olmuştu. Bu görüş ayrılıkları onları görünmez gruplara ayırmıştı. Sosyolog Wong Siu-lun, Çin egemenliğine geri dönüşe yönelik Hong Kong’da dört ana tutum belirledi. Çin’de doğan ve daha sonra Hong Kong’a göç etmiş olan genellikle alt sınıfları oluşturan ‘sadıkçılar’, geri dönüşü Hong Kong ve Çin ekonomileri için iyi bir adım olarak gördü. Bunun yanında, bölünmüş Çinlileri tekrar bir araya getirme aracı olabileceğini düşündüler. 1949 devriminde Hong Kong’a gelen insanların çocukları olan ve işçi sınıfı olarak Hong Kong’da doğan ve yetişen ‘yerli halk’, Çin ile çok az aile bağı kurabilen genç insanlardı. Politik olarak tarafsızlardı ancak Hong Kong’un kişisel ve kendine has yaşam tarzının değişmeden kalmasını istiyorlardı. Çoğunlukla göç etmek isteyen fakat onları kabul edecek ölkeler bulamayan ve genelde işçi sınıfından gelen ‘tereddütlüler’ İngiliz yönetimini, Çin yönetimine tercih etti ama yine de ne olacağını görmek için beklemeyi seçtiler. 1949’dan sonra Çin’den ayrılan genellikle İngiliz yönetimini tercih eden üst veya orta sınıf mülteci aileler, ‘kozmopolitanlar’ Batı’da aile bağları oluşturmuş kesimdi ve Çin ile yeniden birleşmeye karşı çıkıyorlardı (akt. Carroll, 2007: 581-582). Halkın bu dönemde oluşan farklı tutumları 1 Temmuz 1997’nin gelip çatmasına engel olmadı. Herkes o günün ardından hayat nasıl devam edecek kısmını düşünüyordu.

30 Haziran 1997 gece yarısı, İngiliz İmparatorluğu’nun son büyük emperyal mülkiyeti olan Hong Kong, Çin Halk Cumhuriyeti’nin ilk Özel İdari Bölgesi olmaya hazırlandı. Modern Çin tarihi bağlamında bu demek oluyor ki 1842’de parçalanmaya başlayan Çin’in 155 yıl sonra yeniden dönen parçası Hong Kong, yeniden dirilen ve güçlü olan Çin’e göndermeler yapılmasını sağladı (Tsang, 2007: 268). Saat 20:00, 30 Haziran 1997’de tarihin en pahalı havai fişek gösterisi Hong Kong’un Victoria Limanı üzerinde patladı. Kısa bir süre sonra, dört bin konuk Wanchai’deki yeni inşa edilen liman cephesi Kongre Merkezi’nde zarif bir ziyafete oturdu. Devir teslim töreninde İngiltere tarafında Prens Charles, Başbakan Tony Blair, Dışışleri Bakanı Robin Cook, Vali Chris Patten ve

İngiliz Genel Kurmay Başkanı General Charles Guthrie yer almaktaydı. Çin tarafında ise Cumhurbaşkanı Jiang Zemin, Başbakan Li Peng, Başbakan Yardımcısı ve Dış İşleri Bakanı Qian Qichen, PLA Başkanı ve Merkez Askeri Komisyon Genel Müdürü Zhang Wannian ve Tung Chee-hwa vardı. Ayrıca konukların arasında dünyanın her yerinden temsilciler bulunmaktaydı (Carroll, 2007: 569-570). Asıl mesele şuydu: Hong Kong hakkında verilmiş bir karar gerçekleşecekti fakat Hong Kong halkı müzakerelerde olduğu gibi devir teslim sırasında da söz sahibi olamadı. Onlar adına konuşacak bir temsilcileri yoktu (Tsang, 2007: 222). Sonuç olarak, 1 Temmuz 1997’de dünyanın gözlerinin önünde devir teslim gerçekleşti. Sömürge hükümeti çekilirken, Çin tarafından beklenen etkiler gerçekleşmedi. Zaman akmaya ve halk tekrar geriye doğru saymaya başlamıştı. Tarih tekerrürden mi ibaretti? Hong Kong 150 yıl önce hiç bilmediği bir kültürle karşılaşmış ona ayak uydurmuştu. Şimdi tekrar aynı şeyleri mi yaşayacaktı? Tekrar uyum sürecine mi girmesi gerekiyordu? Bütün bu soruları yanıtlamak için zamanın akmasına izin vermek ve bekleyip ne olacağını görmek gerekiyordu. Hong Kong halkı da bunu yaptı, gündelik rutinine devam etti. Hong Kong’un kalabalık ve kapitalist sokaklarında 2047 merakla beklenmeye başladı.

2.6. Postmodernist Şehre Dönüp Bakmak

Hong Kong’un 1997 itibarıyla dünyanın en büyük kapitalist kentlerinden biri olmasının nedenlerini ve süreçlerini bu başlığa kadar anlatmaya çalıştık. Yüzyılı aşkın bir zaman diliminde İngiltere tarafından sömürgeleştirilmiş ve ‘para kenti’ haline getirilmiş Hong Kong’un, postmodern bir şehir olmasında pek çok etken bulunmaktadır. Bu etkenleri sıralamadan ve Hong Kong’un postmodernist özelliklerini tartışmadan önce ‘postmodernizm nedir, postmodernist özellikler derken neyi ya da neleri kastediyoruz, neden bu kentin postmodern olduğunu düşünüyoruz’ gibi sıralanan soruları yanıtlamakta yarar var.

2.6.1. Postmodernizm Nedir?

Postmodernizm farklı şekillerde tanımlanmaya çalışılsa da belli bir tanımla uyum sağlayamamıştır. Aslında postmodernizm tanımlama veya tanımlanma ihtiyaçlarının tümüne karşı çıkar ve bu da onu belli bir biçimde tanımlamamızı engeller. Postmodernizm terimi, İkinci Dünya Savaşı'nın ardından ortaya çıkmasıyla birlikte hızlı bir süreç geçirmiş ve akademik metinlerde çokça yer almıştır. Terimin bu kadar fazla konu edilmesinin sebepleri de dünyada değişen ve dönüşen yeni süreçlerin ortaya çıkmasıdır. Soğuk savaş, şiddet ve cinselliğin aşırılık derecesinde gösterilmesi, faşistliğin dünya genelinde yayılması, özgürlük anlayışının tersine hareket eden otoriter rejimler ve baskı sistemlerinin artması, küreselleşme ve beraberinde gelen başka ekonomik sistemlerin yanı sıra ayaklanmaların dünya genelinde yaygınlaşması, feminist hareketler, ırkçı ve homofobik söylemlere karşı verilen tepkiler, özellikle sanat alanında gelişen farklı tutumlar, değişen dünya sistemlerine getirilen yeni yorum ve eleştiriler postmodernizmin çalışmalara konu edilmesinin birkaç belirgin nedenidir (Büyükdüvenci ve Öztürk, 2014: 15). Yakın geçmişi tartışması anlamında postmodernizmin, modernizmden hemen sonra gelmesi -ya da bazı görüşlere göre öyle söylenmesi- ve onu tartışması durumu da ortaya çıkar. Bu bağlamda 'postmodernizm, modernizme tamamen mesafeli bir terim mi, modernizmin ardından gelen mi yoksa modernizmden bir ayrılma şekli mi' gibi sorular sürekli tartışma konusudur (Büyükdüvenci ve Öztürk, 2014: 19). Postmodernizm terimini ortaya ilk atan Jean-François Lyotard olmuştur ve postmodernizmi insanlar adına tanımlar oluşturmaya karşı çıkan, üst anlatılar üretmeye karşı çıkan olarak aktarır (Lyotard, 2014: 60). Lyotard bu tanımı modernitenin üzerinden yola çıkarak oluşturmuştur ve modernistleri bunu yapmakla suçlar. Bununla birlikte postmodernizm, modernitenin getirdiği bütün durumlara karşı çıkmaz. David Harvey postmodernizmin modernizmle buluştuğu noktaları şu şekilde aktarır: Tıpkı modernitenin dikkat çektiği gibi postmodernizm de devamsızlığı, kaos halini, sabit olmayan değişkeni, bölünmüş olanı benimser. Kısacası, modernitenin ele aldığı karmaşanın tümüyle ilgilenir fakat bütün bunları açıklama telaşına girmez. Gerçekliği modernizmin yaptığı aksine kendine özgü bir biçimde yorumlar. Modernitenin işaret ettiği sorunlarla ilgilenir belki ama bu sorunlara çözüm üretmeye, karşı gelmeye ya da bu durumun içerisinde

bulunmaya veya onları açıklamaya çalışmaz (Harvey, 2019: 60). Tartışılan asıl mesele de budur: Oluşturulan hiçbir şeyin aslında kesin ve net olmadığı, değişebilir ve dönüşebilir olduğudur çünkü öyle bir dünyada var olduğudur.

Postmodern dünyada karşımıza çıkan gerçekler yeniden yorumlanması gereken gerçekler olarak ele alınır çünkü her şey değişime uğramaktadır. Zygmunt Bauman'ın, Georges Balandier'den aktardıklarına bakacak olursak konu daha anlaşılır olacaktır: “Bugün her şey karışıyor, sınırlar yer değiştiriyor, kategoriler bulanıklaşıyor. Farklar siliniyor, çoğalıyor, neredeyse serbest kalıyor ve hareketli, bir araya getirilebilir ve manipüle edilebilir yeni oluşumlar için kullanılabilir hale geliyor.” (akt.Bauman, 2019: 25). Zamanın ve mekanın bu durumu, bireylerin dünyayı anlamlandırma sürecini zorlaştırıyor. Bu yüzden içinde bulunduğumuz süreci anlamlandırmaya çalışırken öncelikle kesin olduğuna inandığımız her şeye tekrar dönüp bakabiliriz. Postmodernizmi tartışan düşünürler şimdiyi ve geleceği araştırma yoluna gitmeden önce bunu önerir. Postmodernizmde tarihin geleceğine yönelik büyük anlatılardan ve tanımlardan kaçan düşünürler, geriye gidip oluşagelmiş tarihi, özellikle yağmalarlar çünkü öğrenilen ve öğretilen tarih rahatsız edilebilir. Böylece sanatçılar kendi oluşturdukları -ya da istedikleri- gerçeği yansıtabilir. Unutulmaması gereken nokta, kabul edilen her şeyin tartışılabilir olduğudur (Harvey, 2019: 71). Bu aşamada postmodernist sanatçılar gerçekliği yeniden ele aldıklarında, birbirlerinden farklı ve kendilerine özgü biçimde aktarmaya başlar. Nostaljik olana vurgu yaparak geçmişe özlemini bugüne taşıyabilir ya da bitmiş ve başlayan arasında bir köprü kurarak ikisini birden anlatmayı seçebilir veya tamamen kendi düşüncesindeki gerçeği yansıtabilir. Burada dikkat çekilmek istenen durum, postmodernizmin kendi öz düşünüyü yaratmasıdır (Büyükdüvenci ve Öztürk, 2014: 27). Her şeyin değişken ve geçici olduğu postmodern bir dünyanın varlığından ya da dünyanın postmodern evrene girdiğinden söz edilmektedir. Peki, bu ne anlama gelir?

2.6.2. Fiziksel Dünya'nın Postmodern Durumu

Postmodernizm, postmodern olandan farklı olarak aslında ona bir eleştiri sunar. Bu yüzden postmodern olan ile postmodernizmin yapmaya çalıştığı şeyi ayırarak başlayalım. Postmodern dönemde karşımıza çıkan mekanlar ve bu mekanların beraberinde getirdikleri, tartışma konumuzun ana eksenini oluşturacaktır çünkü burası bizim çıkış noktamız. Postmodern dünyanın gelip geçici olanla kurduğu sıkı bağlar postmodern hayatı düşünme aşamasında iyi bir gösterge konumundadır (Harvey, 2019: 325). Bu geçicilik hali postmodern kentlerin yapısına sirayet etmiştir. Özellikle 1970'lerin ardından kentler değişimler geçirmeye ve yeni görünüm kazanmaya başlar. Denilebilir ki bu yeni görünüm eskiye nazaran ciddi farklılıklar barındırıyordu. Bu değişiklikler postmodern dünya ile ilintili veya değil, bu ayrı bir problemi içeriyor ama yine de postmodern terimi bizi buradan yola çıkmaya itiyor, bunu yadsıyamayız (Harvey, 2019: 21). Tarihsel durumuna bakıldığında şehirlerin postmodern döneme geçiş süreci belli bir zaman dilimiyle açıklanamaz ancak; postmodern dönemin getirdiği belli başlı özellikler şehirlerin postmodern görünüm edinmesinde etkili olmuştur. 21. yüzyıl ile birlikte kentler modernizm sonrası postmodernizm sürecine geçiş yapmaya başlamıştır. Bu durum tüm şehirler için geçerli değildir çünkü bazıları Avrupa kentleri gibi modernizm sürecini atlatmış olsa da bazıları direkt postmodern görünümle ortaya çıkmıştır (Akay, 2013: 61). Peki, neler barındırmakta bu postmodern şehirler? Nasıl bir mekan ve kent tanımı postmodern olması durumunu açıklar?

Metropollerin sürekli bir değişim ve dönüşüm içerisinde olması postmodern etkilerin ortaya çıkmasını etkilemiştir. Şehirler üst üste ve yığın yığın bir görünüm alırken, bunun nedeni değişimin hızına ve sürekli artan nüfusa ayak uyduramamasına bağlıdır. Zamanla bu aksaklık hali kentlerin görünümüne yansımaya başlar. Devamında gelen kaotik görüntü, bireylerin sadece para kazanmaya geldikleri bu mekanı yadırgamamasına neden olur. Bireyler yaşamak istedikleri evi bile tercih edemezler fakat bunu dert edinmez hale gelirler (Lynch, 1996: 99). Para odaklı yaşama durumu bireylerde, parayla alınıp satılamayan diğer şeylerden zevk alamama halini ortaya çıkarır. Postmodern şehirlerin paraya dayalı rutinleri bireyleri birer meta sevicie çevirmiştir.

Doğası para kazanma ve harcama olan şehirlerde, her şey hesaplara dahil edilir ve hesaplanabilir duruma getirilir. Kısacası merkezinde para olan kentlerde toplumlar sürekli akan bir ticaretin içerisinde yaşıyordur (Simmel, 1996: 82). Hedefi para kazanmak ve harcamak olan bireylerin bir araya geldiği bu mekanlar, zamanla birbirine benzeyen ‘para kentleri’ olmaya başlar. Bireylerdeki çevrenin ayırdına varamama hali ise birbirinin aynısı olan bu mekanlara karşı duyarsız olma durumunu doğurmaktadır. Frederic Jameson postmodern kentlere yapılan bu mimarilerin tatsızlığından söz eder: Bambaşka ve yeni gibi görünen bu yapılar tıpkı “donmuş gıdalara” benzemektedir. Oturup yemeye başladığında sana lezzeti değil yapaylığı çağırırlar. Ayrıca insanlar, bu yapıları zihinlerinde tutmak için çaba göstermek zorunda değildir. Birbirinin aynısı -işlevsel olması ön planda tutulan- sıkıcı ve zevksiz binalardır (Jameson, 2011: 157). Postmodern yapıların ortak problemi sadece kullanılmaya yönelik tasarlanmış olmalarıdır. Binaların biçimleri ve tarzları bireylerde belli bir stil ya da anlayışı ortaya çıkarmaz. Fonksiyonel olması durumları estetik olması durumlarının önüne geçtiği için farklı ülkelerde aynı tarzda mimarilere rastlamak postmodern dünyada mümkün hale gelmiştir.

Postmodern kentlerde yaşamak insanlar için ‘normalleşmiştir’ çünkü kentlerin avantajları, zorluklarını örtmesini sağlar ve milyonlarca insan sorunları görmezden gelerek kente uyum sağlama sürecine girer. Geldikleri kırsal mekanlara ya da küçük şehirlere nazaran metropollerin sağladığı imkanlar inanılmaz hissettirmektedir (Lynch, 1996: 100). Bireyler postmodern kentlerde aradıkları her şeyin olduğuna ve onlara kolayca ulaşabildiklerine inanırlar. Tüketici için en ulaşılabilir tarzda inşa edilmiş bu şehirler, tüketim kültürünün her türlü imkanından yararlanırlar. Postmodern şehirler postmodern binalarla, fast food restoranlarının kapladığı cadde ve sokaklarla, alışveriş merkezleri ve markaların duyurularıyla doldurulmuştur (Jameson, 2011: 111). Postmodern kentlerin insanları vakitlerinin çoğunu buralarda geçirerek tüketim ağının parçası haline gelirler. Özellikle alışveriş merkezleri bu anlamda irdelenmesi gereken mekanlardır. Alışveriş merkezleri insanların hayatlarının belli bir kısmını ‘harcamak’ için gittikleri büyük görünen sıkışık postmodern yapılar şeklinde tanımlanabilir. Jean Baudriallard’ın alışveriş merkezleri için tanımı ise şu şekildedir: Buralar üç dört katlı yapıların içerisine her şeyin sıkıştırıldığı ya da insanların tüm ihtiyaçlarını edinebilecekleri mekanlar olarak düşündükleri yerlerdir. Artık bir restoran ile bir sanat

galerisi arasında fark bırakmayan, her şeyi birer birer soyutlaştırıp anlamlarından sıyrarak bireylere aktaran bu ortamlar, yeni kentlerin toplanma alanları oldu. Emek, eğlence, çevre ve kültür sistemleri bariz şekilde farklılıklarını bir kenara bırakıp bu yapılar altında birleşti ve hepsi birden insanlara türdeş olarak yansıtılmaya başladı (Baudriallard, 2008: 22). Postmodern kentlerin postmodern insanları buralara gelerek her şeyi tüketebilir daha da önemlisi her şeyi tüketebileceğine inanır konuma geldi. Buna ek olarak, insanlar gündelik hayatlarında yapmak istedikleri ve yapmak zorunda kaldıkları tüm eylemleri alışveriş merkezlerinde gerçekleştirmeye başladı. Özellikle bireylerin eğlence anlayışları kendilerini tamamen buralara hapsetmelerine neden oldu. Mike Featherstone'a göre alışveriş ve tüketimin daha çok yaygınlaşması, bireylerdeki zevk alma duygusunu tamamen bu yapılara yönlendirmeye başladı. Bu yüzden tüketime ağırlık veren yerlerin giderek artması ve şehirlerin her yerine yayılması bir kısır döngüye yol açtı. Popüler olmayan bütün yapılar ve olgular bile yerini popüler kültürün esir aldığı mekanlara ve olgulara bırakmaya başladı (Featherstone, 1996: 161-162). Bu da zamanla bireylerin tek tip zevklere yönelmesine sonrasında da tek tip olmalarına sebep oldu diyebiliriz.

Postmodern kentleri pek çok açıdan ele almak mümkün fakat bu ayrı çalışma alanları ve araştırma süreçleri gerektirmektedir. Buradan yola çıkarak Jane Jacobs'ın postmodern kentler için yaptığı yorumu aktarmak ve nasıl bir tasvir yapmaya çalıştığımızı anlatmak adına daha anlamlı olacaktır:

“Sözde yerini alacakları yoksul mahallelerinden daha kötü birer suç, vandalizm ve genel toplumsal umutsuzluk odağı haline gelen sosyal konut projeleri. Gerçek birer sıkıcılık ve toplumsal kontrol harikası olan kent yaşamının her tür canlılığına ve hayatiyetine karşı titizlikle korunmuş orta gelirliler için konut projeleri. Ahmaklıklarını yavan bir vülgerlikle hafifleten ya da hafifletmeye çalışan lüks konut projeleri. İyi bir kitabevine tahammül edemeyen kültür merkezleri. Gezinecek başka bir yer bulamayan serserilerin dışında herkesin gitmekten kaçındığı kamusal merkezler. Alt kentlerin standartlaşmış mağaza zinciri alışverişinin donuk taklitleri olan alışveriş merkezleri. Hiçbir yerden başlayıp herhangi bir yere gitmeyen ve kimsenin

gezmeye çıkmadığı gezinti yerleri. Kentlerin bağırsaklarını deşen çevre yolları...” (akt.Harvey, 2019: 93).

Jacobs’ın bu tanımı daha çok Batı’da yer alan postmodern kentleri içerse de Doğu’daki postmodern kentler için de geçerli olabilecek özellikler barındırmaktadır. Melezleşmiş kültür ve yersiz yurtsuzlaşmış emek, postmodern kentlerin kapsayıcısı konumuna gelse de şehirlerin kendine has postmodern durumları da ayrı birer tartışma konusudur. Benzer olgular ön plana çıkabilir ancak bunlar farklı bölgelerde farklı belirginlikler kazanır. Örneğin; Dubai’de AVM’ler ve oteller görünür durumdayken, New York’ta caddeler ve binalar ön plana çıkabilir. Sonuç ise bize hep aynı olguları hatırlatır. Postmodern dünyanın postmodern merkezleri olarak bireylere benzer örnekler sunulur ve benzer olanaklar içerirler. Çalışmanın buradan sonrasında postmodern bir kent olduğunu düşündüğümüz Hong Kong’un durumu tartışılacaktır. Kentin postmodern durumu postmodern görüntüsüyle bir uyum içerisindedir. Hong Konglular bu kentte gerçekten postmodern bir dönemin içerisinde mi ve bu kent gerçekten postmodern bir kent midir? İrdelemeye çalışacağız.

2.6.3. Hong Kong’un Postmodern Durumu

Hong Kong geçmişiyle ve bugünüyle, kent yapısıyla ve kimliğiyle akademik çalışmaların gündeminde olmuş ve irdelenmeye çalışılmış bir merkez olma özelliği taşıyor. Çalışmanın bu aşamasına kadar Hong Kong’un tarihi serüveni hakkında bilgiler paylaşmaya çalıştık ve aslında bütün bunlar kentin kimliğine sirayet etmiş durumdadır. Bundan dolayı, Hong Kong’u anlamaya çalışırken geçmişinde geçirdiği aşamaları göz önünde bulundurarak değerlendirme yapmak daha faydalı olacaktır. Birleşmiş Milletler 2019 verilerine göre 7,436 milyon nüfusu ile Hong Kong, dünyada nüfus yoğunluğu en fazla olan kentlerden biridir. Toplam yüzey alanı 1106 kilometrekaredir ve kentte para birimi olarak Hong Kong Doları kullanılmaktadır (<http://data.un.org>). Hong Kong’un dünyadaki ticaret ve ekonomi kentlerinden biri olması, onu bu kadar popüler yapmıştır.

Başlangıcından bugününe bir ticaret kenti olarak gelmiştir. Hong Kong’u ekonomide bu kadar önemli yapan özelliği ise bir liman kenti olmasıdır. Pasifik Okyanusu’nun yanında liman ticaretinde önem kazanmıştır. Ayrıca Hong Kong bir adalar kentidir. Hong Kong Adası dışında Kowloon Yarımadası ve New Territories Bölgesi ile birlikte toplamda 235 adadan oluşan bir yapıya sahiptir. Bu üç bölge de 150 yıl Britanya’ya kiralanmış ve 1997’de Çin’e devredilmiştir. 2047 yılına kadar Çin Özerk Bölgesi (SAR) olarak yaşamına devam edecektir (Suner, 2019). Kent önceki bölümlerde de bahsettiğimiz gibi yaşamını hep para üzerine oluşturmuş ve bunun sonucunda ‘para kenti’ olarak anılmaya başlamıştır. Para kenti olması durumu beraberinde birçok şey getirmiş, şehrin yapısı bu sıfattan yüksek oranda etkilenmiştir.

Hong Kong’a gelerek buradaki ekonomik serüvene katılan kapitalistler zamanla buranın serbest ticaret bölgesi olarak anılmasına neden oldular. Ekonomideki serbestlikler giderek daha kapitalist ve daha fazla para konuşulan bir kent oluşturdu. Hong Kong’a gelen kapitalistlerin birçoğu erişilebilirliği, istikrarı ve ekonomik hayatta hükümet düzenlemelerinin göreceli yokluğu nedeniyle buraya sığındı. Bunlar sanayi ekonomisini başlatarak Hong Kong’un Doğu’daki Dört Küçük Ejderha’dan biri olmasını sağladılar (Ngo, 1999: 120). Bu sürekli para kazanma ve harcama hali şehrin ruhuna işlemiş diyebiliriz. Hong Kong halkı gündelik hayatlarını bunun üstüne kurmuş denebilir. Halkın tüketim ve paraya olan bu düşkünlüğü Willem van Kemenade tarafından şu şekilde yorumlanır: Gösterişli olmak ve lüks anlayışın ileri derecelere ulaşması Hong Kong için normalleşmiş bir durumdur. Hong Kongluların lüks otomobil düşkünlüğü ve kişi başına düşen pahalı arabaların oranı bu durumun bir kanıtıdır (Kemenade, 1999: 60). Mathews ve Lui ise kent toplumu için paranın ve tüketimin önemini şu şekilde anlatmaya çalışır: Sık sık ‘Hong Kong’da insanlar sadece para için yaşıyor’ denir. Bu durum bir muhabir tarafından şu kelimelerle açıklanıyor: “Hong Kong’daki insanlar parayla ilgileniyorlar çünkü diğer her şeyle birlikte güvenilebileceğiniz tek şey paradır.” Hong Kong’un dünyanın kişi başına en çok Royces Rolls düşen kenti olması sadece Hong Kong’un servetinin bir ölçüsü değil, aynı zamanda Hong Kong halkının bu tür arabaların onları takdire şayan göstereceğine olan inançlarının bir göstergesidir. Yüksek statüye ulaşmak ya da en azından yüksek statü göstergelerine sahip olmak Hong Konglular için ‘temel ihtiyaç’ gibi algılanmaktadır (Mathews ve Lui, 2001: 11). Hong Kong toplumunun

tüketime olan bu denli yakınlığı gündelik hayatlarını da etkilemektedir. 1997 yılında Hong Kong'u ziyaret eden yazar Özcan Yüksek, Hong Kong'da herkesin cebinde bir telefon olduğunu ve insanların bunlarla meşgul olduğunu gözlemlemiştir. Her yere yayılmış reklam afişleri bireyleri bu cihazları kullanmaya itiyormuş. Ayrıca herkeste birer beeper¹ olduğundan da söz eder. İnsanlar böylece daha fazla tükettikleri esnada telefonlarından ayrı kalabilecekleri bir zaman yaratabiliyorlardır. Bunların yanında bir Hong Konglu evde veya iş yerinde değilse mutlaka üç eylemden birini gerçekleştiriyordur diyerek ekler: Ya telefonla konuşur ya bir yerlerde yemek yer ya da alışveriş yapar (Yüksek, 1997: 30). Hong Kongluların alışveriş yapmakla kurdukları bu sıkı ilişki kentin dokusunda pek çok alışveriş merkezinin inşa edilmesine de neden olmuş. Hatta öyle ki Hong Kong için bir AVM'ler şehri demek yanlış olmayacaktır.

Alışveriş merkezleri Hong Kong'daki postmodern kent halini yansıtan en önemli unsurlardan biridir. Kentin büyük bir bölümünde, insanların ulaşabileceği her alana inşa edilmiş bir sürü alışveriş merkezi vardır. Turistik ve merkezi iş bölgelerinde bulunan devasa alışveriş merkezleri öncelikle turistlerin alışveriş isteklerini karşılamak için inşa edilir. Daha sonra AVM kültürü yerel halk arasında refahın artmasıyla birlikte tamamen benimsenir. 1970'lerden beri yerel bir tüketim kültürünün oluşmasının hem nedeni hem de sonucu olarak Hong Kong'u kaplayan olgular oldular (Mathews ve Lui, 2001: 25). Hong Kong'un mimari yapısında yer etmiş bu mekanlar halkın pek çok aktiviteyi burada gerçekleştirmesine neden olmuştur. Dünyanın AVM bakımından en yoğun kenti olan Hong Kong, alışveriş merkezlerine olan düşkünlüğünden dolayı AVM kent olarak da anılmaya başlanmıştır. Ayrıca sadece Hong Kongluları değil diğer pek çok ülkeden alışveriş amacıyla gelen turistleri de çekmeyi başarıyor. Bu turistlerin başında da anakaradan gelen Çinliler yer alıyor (Suner, 2019). AVM'lere karşı oluşan bu düşkünlüğü Ackbar Abbas şu şekilde yorumluyor: Artık ne satın aldığımızı görmüyoruz, gördüklerimizi satın alıyoruz. Alışveriş merkezleri de bu körlüğün iyi birer örneğidir (Abbas, 2002: 144). Hong Kong'daki postmodern durumun en iyi örneklerini veren AVM'ler, kentin pek çok bölgesine dağılmış durumda ve dahası birbirinden farklıymış gibi görünse de neredeyse tamamen aynı özelliklere sahip. Hong Kongluların

¹ Beeper: Çağrı cihazı. Telefon gibi açmaya gerek duyulmaz ancak bildirim alınabilir cihaz.

ihtiyaçlarından fazlasına sesleniyorlar. Kentte tarihi mekanlardan ziyade her yerde karşınıza çıkan AVM'ler görmek daha mümkün. rnek verecek olursak, 140.000 metrekarelik alana kurulmuş Festival Walk, yana doğru uzanan 370 metrelik Parklane Alışveriş Yolu ve dairesel cam çatısıyla ünlü olan dokuz katlı Dragon Centre gibi pek çok 'çeşit' alışveriş merkezi Hong Kong'u kaplamaktadır (Altın, 2005: 58, 19, 43).

Hong Kong için alışveriş merkezleri kadar önemli olan diğer yapılar gkdelenlerdir. Bir başka unvanı 'Gökdelenler şehri' olan kentin, bu şekilde nitelendirilmesinin nedeni neredeyse tamamen gkdelenlerden oluşmasından kaynaklanır. Bu postmodern yapılar şehrin simgesi olmuş gibidir. Bu küçük kent devletinde nüfusun kalabalık olması, hem Asya'da hem de dünyada kapitalizm merkezlerinden biri olması, ticaret ve borsa açısından dünyada en ön sıralarda gelmesi gibi zellikler Hong Kong'da gökdelenlerin yığılmasına birer sebeptir. Asuman Suner, Hong Kong'a vardığında karşılaştığı görüntüyle bir anda barışamadığını belirtir. Gkdelenlerle kaplı bu kent için yaptığı yorumlar dikkate değerdir. *Hong Kong-İstanbul şehri şahsileştirmek* adlı eserinde gkdelenli kent Hong Kong'un nüfus fazlalığından ve coğrafi olarak dağlık olmasından ötürü bu yapılarla dolup taştığının altını çiziyor (Suner, 2018: 136). zcan Yüksek ise Hong Kong'a ayak bastığında bu gökdelenler kentinin görkemi karşısında küçücük hissettiğinden bahsetmiş. Ona göre dünyanın en bilindik şehirlerinden biri olan Hong Kong'un en bilindik özellikleri gkdelenlerdir. şehrin neredeyse tamamını kaplayan gökdelenler arasında yürürken sokakların nasıl dar, nasıl karmaşık olduğunun farkına varılamadığını söylemeye alışıyor (Yüksek, 1997: 30-33). *Gökdelenler ve Kent* adlı çalışmasında Bülent Duru gökdelenlerin kentlerde nasıl yayılmaya başladığından söz eder. şehrin bir yerinde başlayan gökdelenler zamanla şehre hakim olmaya başlar. Zamanla da kentin karakterini oluşturur. Artık her şey, kentle ilgili tüm altyapılar gkdelenlere uygun şekilde düzenlenir ve yerleştirilir. Postmodern kent anlayışının temelinde yatan bu düşünce başlangıçta önüne geilmediğinde kentin tarihi boyunca süregelen bir durum halini alır (Duru, 2001: 27). Buradan yola çıkarak gökdelenlerin Hong Kong'un kimliğinde önemli bir konumda oldukları söylenebilir. Bu durum kentte sürekli yeniden dönüşüme de neden olacaktır. Kente sürekli yeni gökdelenlerin eklenmesi de kentin giderek daha postmodern bir görüntü almasına neden olmuştur. A. Abbas, Hong Kong'a sürekli yeniden yapılan binaların kentin karakterini

giderek bambaşka bir şeye dönüştürdüğünden söz etmektedir: Hong Kong'da tarihsel olandan ziyade karlı olanın önemi vardır. Bu yüzden kent sürekli yeniden inşa sürecine maruz kalıyor. Silinen kültürel anılarken, inşa edilen yeni binalar oluyor. Bunun kanıtı ise tarihsel olarak ilk geliştirilen Hong Kong İş Bölgesi'nin, buldozerlerden korunan tek yerinin Yüksek Mahkeme Binası olmasıdır. Merkez'de geçmiş tarihin neredeyse hiçbir izi kalmamış, çevresi ise gökdelenlerle kaplanmıştır (Abbas, 2002: 80). Hong Kong'un özü haline gelmiş bu yapılar her ne kadar kenti tamamen farklı şekilde algılamamıza neden olsa da geçmiş tarihinden ve yaşadıklarından izler taşımaktadır. Hong Kong başından beri ekonomik amaçlar adına değişime uğramıştır ve bugün, bu durum gökdelenlerinden yola çıkılarak tartışmaya açılabilir. Bu yüzden Hong Kong'u bu perspektiften değerlendirmek ve buna 150 yıllık sömürge geçmişini de eklemek daha doğru sonuçlara ulaştırabilir. Roger Buckley'in de dediği gibi Hong Kong bir iş şehri olarak kuruldu ve her zaman da öyle görüldü. Kalabalık rıhtımları ya da kiliseleri yerine yüksek ofis binaları, gökdelenleri ve bankaları vardır. Hong Kong'un küçük Anglikan Katedrali bile gökdelenler ve hava yolu sistemleri arasında kaybolur (Buckley, 1997: 1). Fakat burası tüm bu özellikleriyle Hong Kong kent devletidir. Geçmiş zamanda şekillenmiş kimliği bize bugünü hakkında bilgiler vermektedir. Bu bilgiler Hong Kong'u değerlendirmede bizlere yardımcı olacaktır. Hong Kong'u tanımaya çalışmak adına, kentte bulunan her ayrıntı tartışmaya değerdir.

3. HONG KONG SİNEMASI

Hong Kong sineması içerisinde şekillendiği Hong Kong kentinden büyük izler taşır. Kentin geçirdiği tarihsel, politik, kültürel, ekonomik ve sosyolojik süreçlerden birebir etkilenmiştir. Buradan yola çıkarak Hong Kong sinemasını, Çin anakarasından ve onun sinemasından ayırmak önemlidir çünkü Çin ve Hong Kong farklı tarihsel dönemler yaşamıştır. Bundan dolayı da farklı sinemasal özellikler barındırırlar. Hong Kong 99 yıllığına İngiltere'ye kiralanmış bir koloni ve aynı zamanda 1997 yılında Çin'e devredilmiş iki ülke bir sistemin özerk kent-devletidir. Her iki kimliği de Hong Kong sinemasında sıklıkla işlenen konuları doğurmuştur. Bundan dolayı en başta Hong Kong sinemasını Çin sinemasından ayırarak işe başlamak daha doğru olacaktır. Hong Kong sinema araştırmacısı Yingchi Chu'dan bu ayrımın nedenlerini aktarmaya çalışalım: Hong Kong sinemasının özellikle 1913-1956 döneminde Çin ulusal sinemasının bir parçası olduğu iddiası, Çin'in film pazarı, film yeteneği ve finansal yatırım açısından Hong Kong sinemasının kaynağı olması gerçeğine dayanmaktadır. Bununla birlikte, ulusal sinema kavramı ile ilgili olarak bu argüman birtakım problemler doğurmaktadır. Ulusal sinema ulusal jeopolitik sınırlar içerisinde yer alır ancak Hong Kong sineması Çin'e komşu bir İngiliz kolonisinde yer alıyordu. Ayrıca ulusal bir sinema ulus-devlet yasalarına tabidir fakat Hong Kong sineması İngiliz yasaları ve sömürge düzenlemeleri altındaydı. Genellikle ulusal filmler yerel pazar için üretilir ve iç pazarda dağıtım ve gösterime sokulur ancak Çin ulusal hükümetleri Hong Kong filmlerini anakara pazarından hariç tuttu. Özellikle 1950'lerin başından itibaren ana akım Hong Kong filmleri, Çin'de seyirciyle buluşmamıştır (Chu, 2003: 1). Hong Kong sinemasının erken döneminde anakaradan çok fazla film yapımcısının gelmesi ve Çin kültüründen yüksek oranda etkilenilmesi gibi durumlar Hong Kong sinemasının, Çin ulusal sineması içerisinde düşünülmesine sebep olmuştur. Fakat Hong Kong içerisindeki dönüşümler ve etnik Çinli kimliğinin yerini yavaş yavaş Hong Konglu kimliğine bırakma durumu, küresel pazarlarda yer alma, Batı ile olan yakın ilişkiler gibi nedenler Hong Kong sinemasını Çin sinemasından tamamen ayırmamıza neden olacaktır. Buradan yola çıkarak Hong Kong sinemasının öyküsü nasıl ilerlemiş daha yakından bakmak faydalı olacaktır.

3.1. Hong Kong Sineması: İlk Yıllar

Lumiere Kardeşler olarak bilinen Auguste ve Louis Lumiere'in, 28 Aralık 1895'te Fransa'da ilk film gösterimini gerçekleştirmesinin ardından sinema tarihi resmi anlamda başlamış oldu. Sinemanın icadının ardından bu yeni sanat, dünyaya kısa süre içerisinde yayılmaya başladı. Eş zamanlı olarak Batı'nın sömürgecilik faaliyetlerini devam ettirmesinin sonuçlarından biri de sinemanın dünyanın bazı bölgelerine çabucak gitmesi oldu. Özellikle sömürgecilik faaliyetlerini sürdürdükleri yerler hakkında bilgi toplamak için çeşitli çalışmalar yürüten Batılı ülkeler, bu süreçte sinemadan fazlaca yararlandı. Örneğin, 1906 yılında Fransa sömürgelerinden biri olan Dakar'da, Georges Melies tarafından *La Marche de Dakar (Dakar Yürüyüşü)* isimli belgesel bir film çekildi ve Senegal'in sinemayla tanışması bu yolla gerçekleştirildi (Gökçek, 2011: 67). Ayrıca Batı'nın teknik imkanlara sahip olması da yine sinema ile yan yana anılmalarının bir başka sebebiydi. Bunlardan dolayı, Hong Kong'un da benzer süreçlerden geçerek sinemaya adım attığını söyleyebiliriz. Britanya sömürgesi Hong Kong'un sinemayla tanışması 1898'de Thomas Edison Company'nin fotoğrafçısı James Ricalton'un Hong Kong'a gelerek Hong Kong Hükümet Konağı, Hong Kong sokakları, Hong Kong Limanı ve Hong Kong Alayı ve Sih Topçularını çekmesiyle gerçekleşir (Law Kar, 2000: 45). Sinema ile Batı sayesinde tanışan Hong Kong daha sonra temeli Çin gelenekleri ve kültürüne dayanan bir sinema yakalayabilir. Özellikle o dönemler daha sıkı bağlar içerisinde olduğu Çin'den yüksek oranda etkilenir. Bunun en önemli örneği her iki bölgenin sineması için de önemli olan Çin operasıdır (Carter, 2011: 55). Hong Kong film endüstrisinde çalışmaya gelen Amerikalı iş insanlarından biri olan Benjamin Brodsky, Hong Konglulara kendi filmlerini çekmeleri için ilham verir ve Çin operasının filmlerde kullanılmasında da etkili olur. Daha önce Amerika'da kendi yapım şirketi olan Brodsky, hem Şangay'da hem de Hong Kong'da bulunan ilk şirketlerden biri olan Asia Film Company'i kurdu. Ardından Çin operasının özelliklerini taşıyan iki kısa film çekti. Bunlardan biri *Stealing a Roasted/ Ördek Çalmak (1909)*, diğeri ise *The Haunted Pot/ Perili Çömlek (1909)* idi. Bu filmlerin ortada olmamasıyla birlikte Los Angeles'ta *Ördek Çalmak*'ın halka açık gösterimlerine dair kanıtlar bulunmaktadır. Ayrıca bu film Hong Kong'un ilk ticari filmi olarak kabul edilir (Law Kar, 2000: 45). Filmin yönetmeni ve yapımcısı olan Brodsky Hong Kong'da sinema endüstrisinin kurulmasını ve ilerlemesini

sağlayan en bilindik Batılı insanlardan biridir. Buna ek olarak, Hong Kong'un sinemayla tanışmasında Batılıların etkisinin büyük olduğunu söylemekte yarar vardır. Law Kar'ın aktardığına göre Hong Kong'daki sinema etkinlikleri 1890'ların sonlarına kadar uzanmaktadır. Bununla birlikte, özellikle 1920'lerden önce gerçekleşen bu erken faaliyetler ile ilgili birincil materyaller oldukça azdır. Çin'deki pek çok bölgede olduğu gibi Hong Kong'daki ilk film endüstrisi de film çekme, dağıtma ve gösterme amacıyla Doğu'ya gelen ya da tiyatro kurma ve film yapma fırsatlarını ele geçiren Batılı iş insanları tarafından oluşturuldu (Law Kar, 2000: 44). Batılıların öncülük etmesi Hong Kong'da sinemayı ele aldılar demek olmayacaktır. Bu durum zamanla değişecek ve Hong Kong sinemasını şekillendiren pek çok Çinli sinemacı devreye girecektir.

Hong Kong'da çekilen ilk Hong Kong filmi *Zhuangzi Tests His Wife*, 1913 yılında ortaya çıkmıştır. Wah Mei veya Lai Man-Wai tarafından yönetmenliği üstlenilen filmin Huamei adında Çinli-Amerikalı bir şirket tarafından üretildiği bilinmektedir (Stokes, 2007: xxi). Yönetmen Lai Man-Wai kadın rolünü üstlenirken erkek kardeşi kocayı oynamıştır. Lai'nin karısı ise hizmetçi rolündedir. Bu durum kadınların sinemada daha kolay yer almasında etkili olacaktır (Carter, 2011: 56). Fakat bu film halka hiç gösterilememiştir çünkü Brodsky, ABD'ye dönerken kendisi ile birlikte tek kopyayı götürür (Stokes, 2007: xxx). Bütün bu süreç sinema sektörünü tam olarak canlandırmasa da Brodsky çok önemli bir durum yaratmış olur. Hong Kongluların da sinema alanına girmelerini ve özellikle anakaradan gelenlerin Hong Kong'u sinema için bir merkez olarak görmelerini sağlar. Sinema bir süre daha durgun ilerlese de sektöre girmek için pek çok cesaretli insan ortaya çıkacaktır.

Sinema artık halk arasında tanınmaya başladığı sırada 1914 Birinci Dünya Savaşı patlak verir. Çin'in de savaşa girmesiyle birlikte Hong Kong'da film endüstrisi neredeyse durur (Stokes, 2007: xxi). Bu durum savaş bitimine kadar devam eder ve 1920'li yıllara kadar sinema tekrar ayaklanamaz. Sinema ithal bir sanat biçimi ve teknik olarak yeni bir form olduğu için, Hong Konglu sanatçıların yeni ortama uyum sağlaması biraz zaman alır. 1920'lerde bahsedilebilecek bir film endüstrisi nihayet ortaya çıktığında, dekor ve oyunculuk için canlı bir tiyatroya dönüşür. Çünkü tiyatro Çin'de yüzyıllardır devam eden geleneksel kitle eğlence biçimidir. Bu yüzden tiyatro havası

taşıyan sinema anlayışı burada, Batı'da olduğundan daha uzun sürecektir (Law Kar, 2000: 44). 1923'e gelindiğinde ise Lai Kardeşler Hong Kong'un tamamen Çinli olan ilk film şirketi Minxin (Çin Güneşi)'ni kurdular. Şirket kurulduktan bir süre sonra 1925'te Hong Kong sinemasının ilk uzun metrajlı filmi olarak kabul edilen *Rouge (Tehlikeli Aşk)*'u çektiler. Fakat sömürge hükümetinin getirdiği çeşitli kısıtlamalar ve müdahaleler sonucu şirket Çin'e taşımak durumunda kalır. Onların ardından birkaç görüntü yönetmeni ve yapımcı da Hong Kong'da şirket kurmaya gelir. Örneğin görüntü yönetmenliği yapan Pang Nin; Tong Wing-yiu ve Lee Wing-gun ile 1928'te Hong Kong Film Stüdyosu'nu kurar (Stokes, 2007: xxx). Hong Kong sineması 1920'lerin ortalarından itibaren kendi yerel pazarını oluşturmaya çalışır. Ama aynı zamanda pazar payı için Batı sinemasıyla rekabet etmek durumunda kalır. Ayrıca bir tür kimlik oluşturmak için mücadele eder. Ardından 1926'dan 1929'a kadar Hong Kong sinemasını felç eden 30 Mayıs Hareketi (1925) gerçekleşir. Çin'de ve özellikle Kanton Bölgesi'nde emperyalizme karşı başlatılan ayaklanmalar sonucunda greve katılan Çinliler, Hong Kong halkına da çağrıda bulunur. Bu süreçte pek çok göç durumu ve olay gerçekleşir ve bu durum sinemayı da etkiler. 1930'da film üretimleri yeniden başladığında sektör neredeyse sıfırdan başlamış gibidir (Law Kar, 2000: 68). 1913 ve 1925 yılları arasında on beşten az film üreten küçük Hong Kong film endüstrisi daha sonraki yıllarda iyice çökmüştür. Grev yüzünden pek çok film yapımcısı koloniyi terk edip anakaraya göç eder ve yapım şirketlerini Şanghay'a taşır (Chu, 2003: 6). 1930'lara sancılı giren Hong Kong sineması daha sonraki yıllarda oluşturmaya çalıştığı kimliğini belirginleştirecek hatta Batı sinemasını da etkilemeye başlayacaktır. Kendi içinde inişli çıkışlı bir süreç geçirse de sinemasını küresel bir düzeye çıkarmak için ilk adımları sağlam atar. Oluşmuş ve işleyen bir sinema endüstrisinden bahsedebileceğimiz Hong Kong'da, kenti sömürge hükümetinin ve anakara Çin'in geçirdiği süreçler etkilemiştir demek yanlış olmayacaktır. 1930'lu yıllarla birlikte bu durumun etkisi iyice görünürlük kazanacaktır.

3.2. 1930'lar: Kanton Sineması Büyüyor

Sinema hayatına sancılı bir şekilde başlasa da bir sömürge hükümetine bağlı olmasına rağmen kendi sinema sektörünü oluşturabilmiştir Hong Kong sineması. Yapımcıların, senaristlerin ve yönetmenlerin Çin etnik kökeninden gelmeleri Hong Kong sinemasının bir kimlik kazanmasında etkili olmuştur. 1930'lu yıllarla birlikte Kanton sineması anlayışı ortaya çıkacak ve bu anlayış Hong Kong'da kentin yerel dili olan Kantoncayla birlikte filmler yapılmasını sağlayacaktır. 1930'lara yavaş giren ancak sesin gelmesiyle hız kazanıp endüstriyi yeniden oluşturan Hong Kong sineması, ilk altın çağını da yine otuzlar ile yaşamaya başlayacaktır. Özellikle 1930'ların sonlarıyla birlikte oldukça üretken bir sinema ortaya çıkacaktır.

1930'larda büyükşehir Şangay ile karşılaştırıldığında, Hong Kong küçük bir şehirdir. Hong Kong salonlarında, Şangay'da yapılan Çin filmleri gösterilir ancak Şangay'da aynı durum söz konusu değildir. Sesin sinemaya girmesinin ardından bir dönüm noktası yaşanır ve 1933'te Hong Kong'da iki film çekilir: Bunlar *White Gold Dragon* (Beyaz Altın Ejderha) ve *Romance of the Songsters* (Şarkıcıların Romantizmi)'dir. Hong Kong, Guangzhou, Nanyang gibi Güney Çin bölgeleri dışında, ABD Çin Mahallesi halkları da doğal olarak kendi anadillerinde filmler izlemeye heveslidir. Bu filmlerle birlikte nihayet Kanton sinemasının anakaradaki filmlere karşı yarışması için yeni pazarlar açılır. Bunu göz önünde bulunduran Şangay film şirketleri de Kanton filmleri yapmak için Grandview (ABD) gibi Hong Kong'da şubeler açmaya başlar. TİANYİ 1935'te Şangay'dan gelirken Tang Xiadoan gibi yeni yönetmenleri de beraberinde getirir. Onların ardından pek çok Şangaylı şirket Hong Kong'a şube kurar ve devamında teknik ekipman da buraya taşınmaya başlar. Ayrıca şirketler, daha başarılı Kanton filmleri yapmak için yerel film yapımcıları ve aktörler/aktrisler ile işbirliği yaparlar. Bunların yanı sıra çok önemli bir başka durum da gelişmeye başlamıştır. Hollywood'da deneyim kazanmış yönetmenler Hong Kong'a gelmeye başlayacaktır (Law Kar, 2000: 68). Sesin Hong Kong sinemasına girmesi de Kanton sinemasının güçlenmesinin en önemli sebeplerinden biriydi. Lehçe olarak Çin'in resmi dili olan Mandarin lehçesinden ayrılmaktaydı. Bu yüzden sinemacılar için Kantonca filmler

yapmak ve Kanton izleyicilerine dağıtmak mantıklı geliyordu. Çin'in kültüründen de yararlanılarak çeşitli filmler yapılmaya başlandı. Wuxia denilen kılıç dövüşlerini bir tür haline getiren filmler Hong Kong'da da çekilmeye başlandı ve bunun yanında Kanton Operaları filmlere uyarlanmaya devam etti. Çin'in kendi sinemasına yasaklamalar getirmesi, filmlerin Hong Kong'da yapılmasını ve böylece Hong Kong sinemasının çeşitlenmesini sağladı. O dönemde güçlü olan ve uzun bir süre de gücünü koruyacak olan dört şirket vardı. Bunlar Tianyi/Nanyang, Nam Yuet, Cheren Koç ve Grandview'di (Carter, 2011: 56-57)². Kısacası, 1930'larda Hong Kong prodüksiyonlarının sayısı önemli ölçüde arttı. 1933'te sesin gelmesi film sayısında artış yaşanmasını da sağladı. Bununla birlikte anakaradan akış yaşanması Hong Kong film endüstrisini etkiledi (Stokes, 2007: xxxi).

1935 Grandview'in kurulmasından 1930'ların sonuna kadar geçen süre, Hong Kong sinemasının ilk altın çağını başlattı. Bu bir yerde Çin-Japon savaşının bir sonucuuydu. Japonların Kuzey Çin'i işgal etmesinin ardından, 1935'ten sonra pek çok yönetmen, yapımcı ve oyuncu savaş nedeniyle Şangay'dan Hong Kong'a taşındı. Bazıları ise Şangay'daki şirketini kapatmadı ve bunun yanında Hong Kong'a da şube kurdu. Ses kayıtçıları, senaryo yazarları, yönetmenler ve teknik ekibin bütün elemanları git gide Hong Kong'a göç etmeye ve burada film çekmeye başladılar. Bu durum, sinemanın canlanmasında etkili olan bir akıştı (Law Kar, 2000: 57). Gelen anakaralı sinemacılar hem popüler hem de Hong Kong sineması için önemli pek çok filme imza attılar. Kwan Man-Ching'in yönetmenliğini üstlendiği *Lifeline* (1935), Chiu Shu Sun'un *Hand to Hand Combat*'ı (1937), Situ Hui Min'in filmi *March of the Partisans* (1938) gibi örnekler otuzların en bilindik filmleri arasındadır (Carter, 2011: 57). Anakarada gerçekleşen işgal olayları popüler sinemacıların yanı sıra sol görüşlü politik sinemacıların da Hong Kong'a gelmesini sağladı. Fakat yalnızca politik sinemacılar değil, Kanton Bölgesi yönetimi, kültür işçileri hatta popüler sinemacılar bile bir birlik içerisinde hareket etti. Lianhua ve Tianyi 1932'de ilk iki politik filmini çektikten sonra Hong Kong onları izledi. 1935'te Hong Kong'un ilk yapımcılarından biri ve bir California Üniversitesi mezunu olan Kwan

² Son cümledeki şirketler David Carter'ın kitabında da mevcuttur ancak farklı isimler ile aktarılmıştır. Bu yüzden kaynağın daha güvenilir bulunmasından dolayı bir Hong Kong kaynağından alınmıştır. İlgili kaynak: Yingchi Chu, Hong Kong Cinema, 2003 s. 57.

Man-Ching *Shengming xian/Lifeline*'ı yönetti. Film, yukarıda da bahsettiğimiz gibi hem dönemin en bilindik hem de en politik filmlerinden biri oldu. Film, milletin kendini savunmasına ve halkın geçiminin sağlanmasına yardımcı olmak için bir demiryolu inşa etmek isteyen ve bu uğurda her türlü zorluğun üstesinden gelen Çinli bir mühendisin hayatını konu edinmekteydi (akt. Chu, 2003: 15). Ulusal egemenlik anlayışını konu edinen pek çok film çekildi ve halkla buluşması sağlandı. Bu durum 1941'de Japonların Hong Kong'u işgal etmesine kadar devam etti.

1930'larda değinilmesi gereken bir diğer nokta ise yurtdışında eğitim almış ve bu teknik eğitimi Hong Kong'a taşımış sinemacıların varlığıdır. Uzun yıllar boyunca özellikle hem Batı'daki üniversitelerde eğitim görmüş hem de Hollywood'da çalışma imkanı bulmuş Hong Konglu yönetmenler ve yapımcılar, kentte sinemanın canlanmasında etkili olmuştur. 1930'ların Hong Kong sineması için ilk altın çağını barındırması da bu durumun sonuçlarından biridir. Hong Kong özellikle 1937 ve 1941 yılları arasında gösterişli bir zaman dilimi yaşadı. 1939'da üretilen 125 filmle zirveye ulaştı. Ayrıca bu daha önce hiç görülmemiş bir tür çeşitliliğini de sağladı. O yıllarda sinemayı bu denli etkileyen faktörlerden biri sinema öncülerinin ABD deneyimleriydi. Hong Kong'a gelmeden önce ABD'de yaşayan film yapımcıları ve yönetmenler, ABD ve Batı tarzını sinemaya taşıdı. Bu tarzı Kanton Operasının stiliyle birleştirdiler ve Hong Kong sinemasını anakaradan farklı bir sinema anlayışıyla tanıştırdılar (Law Kar, 2000: 44). Otuzlu yılları etkin ve canlı geçiren Hong Kong sineması, tür çeşitliliği ve sinema anlayışı çeşitliliği ile olumlu bir temel attı. Hong Kong sinema tarihi içerisinde de en hareketli dönemlerden biri olan otuzlar pek çok durumdan etkilenerek meydana geldi. Ayrıca bu durumlar onun kendi kimliğini oluşturmaya yardımcı oldu denebilir. Bu dönem Hong Konglu sinemacılar için hem politik hem popüler filmlerle belli bir Kanton sineması anlayışı oluşturmalarını sağladı. Kısa sürede çok iş yapan Hong Konglu sinemacılar 1940'lar geldiğinde olumsuz olaylarla sarsılacak ve sinema tekrar duraklama dönemine dönüş yapacaktı.

3.3. İşgal Altında Bir Sinema: 1940'lar

1940'lı yılları sancılı geçiren Hong Kong için, sinemaya da darbe vuran önemli bir olay gerçekleşir. 1941 yılında Japonlar Hong Kong'u işgal eder ve o sırada merkezi hükümeti korumakla meşgul olan İngiltere, sömürge hükümeti üç yıl sekiz aylığına Japonlara teslim etmek zorunda kalır. Bu süreçte Hong Kong halkı Japonların tahakkümüyle karşılaşır. Bu olay hızla ilerleyen Hong Kong sinemasını da etkiler. Sinemacılar Japonlar karşısında, Çin'le olduğundan çok daha yoğun engeller ile karşılaşır ve Japonların izin verdiği çerçevede sinema yapabileceklerini fark ederler. Fakat bu süreçte film çekmeyi reddederler. Bunun en büyük örneklerinden biri olan 1942 yılı, yalnızca bir film çekilebilen bir yıl olma özelliğini taşıyor. Bu film *The Attack on Hong Kong* adıyla geçmektedir (Carter, 2011: 57).

Anakaranın Japon işgalinden kaçan sinemacılar Hong Kong'a sığındıktan sonra burada pek çok film çekme fırsatı buldular. Bu durum Japonların kente ulaşamadığı birkaç yılda, Hong Kong'da sinemanın canlanmasını da sağlamıştır. Özellikle solcu film yapımcıları tarafından çekilen Japon karşıtı savunma filmleri, 1940 ve 1941 yıllarında sömürge kentte hala izlenebiliyordu. Anakarada olup bitenleri filmlere aktarmak isteyen sinemacılar, anakarayı (bölgeyi ve insanları) Hong Kong filmlerinin ana teması olarak sunarak Çin ulusunun önemini vurgulamaya çalıştılar. Direnişi ve savunmayı ön planda tutan konular, halk üzerinde ulus bilinci yaratılmasını sağladı. Birkaç örnek verecek olursak: *Xiao Guangdong/ Küçük Guangdong* (1940), bir Kanton gerillasının Japonlara karşı gösterdiği mücadeleyi anlatır. *Xiao Laohu/ Küçük Kaplan* (1941), Japonlara karşı savaşı bir anakara köylüsünün hikayesini ele alır. *Minzu de Housheng/ İnsanların Kükremesi* (1941), Hong Kong'daki hain iş insanlarına meydan okuyan işçi sınıfı hakkında bir hikaye sunar. *Guonan Caizhu/ Hain Kodaman* (1941) ise işgalci düşmana yardım eden ve halk tarafından öldürülen bir iş insanının hayatına odaklanır (Chu, 2003: 16). 1941 ve 1945 arasında ise herhangi bir film endüstrisinden bahsedilememektedir. Hong Kong'un üretken kesimi ya anakaraya geri dönmüş ya da bir faaliyette bulunamamıştır. Bunun yanı sıra Japonlar Hong Kong sinemasına büyük bir darbe daha vurur. Kendilerinden önce yapılmış Hong Kong filmlerini savaş malzemesi olarak kullanmak için eritip büyük bir kısmını yok ederler (Carter, 2011: 57). 1945'te Japon

işgali sona erdiği ve sömürge hükümeti geri döndüğü zaman ise anakara Çin'den tekrar bir sinemacı göçü başlar ve Hong Kong sineması için yeni bir döneme girilmiş olur. 1946'dan 1960'e kadar süren bu dönemi Li Cheuk-To Klasik Dönem şeklinde adlandırır. 1960'lardan 1978'e kadar geçen döneme ise Geçiş Dönemi diyecektir. 1978'de Yeni Dalga'nın sinemaya girmesiyle birlikte, Hong Kong sinemasında Modern Dönem'in başladığını söyler (Cheuk-To, 2008). Biz de Cheuk-To'nun dönemlendirmesini takip etmeye çalışarak Hong Kong sineması nelerden etkilenip nasıl değişim göstermiş aktarmaya çalışacağız.

3.4. Hong Kong Sineması Klasik Dönemi: 1946-1970

1945'te Britanya'nın sömürge topraklara dönmesiyle birlikte Hong Kong yeni bir sürece girmiş oldu. Sineması tekrardan ayaklanmak için hazır beklemekteydi ve hızlı bir gelişimle çabucak kendisini toparladı. Sinemanın canlanması önemli bir adımdı fakat İkinci Dünya Savaşı'nın ve 1949'da Çin'de gerçekleşen Komünist hareketlerin sonucunda, sinemada büyük farklılıklar yaşandı (Carter, 2011: 58). Bu değişimler özellikle anakaradan göç eden sinemacıların eylemleriyle gerçekleşti. Öyle ki Hong Kong sinemasının içerisinde yeni bir dönemin açılmasında bile etkili oldular. Bir yandan Hong Kong sinemasını bir endüstri haline getirirken diğer yandan, Hong Kong sinema tarihinde Mandarin sinemasını ortaya çıkardılar.

3.4.1. Mandarin Sineması

Hong Kong sineması ilk yıllarından itibaren bölgenin yerel lehçesi olan Kantonca'yı kullandı ve Kantonca filmler yaptı. Bu durum Japonya'nın Çin'i işgal etmesiyle birlikte değişim geçirmeye başladı. Son ve en köklü değişim ise İkinci Dünya Savaşı'nın ardından geldi. Bu dönemde Şanghay'dan gelen göç dalgası Hong Kong'da Mandarin sinemasının büyümesine neden oldu. 1946'nın ardından Hong Kong'a gelen anakaralı sinemacılar, Şanghay film endüstrisinde önemli isimlerdi ve burada Mandarin sinemasının gelişmesinde etkili oldular. Bazıları Japonlar için Huaying Stüdyosu'nda

görev yaptı. Bu durum onların anakarada daha fazla kalamamalarına sebep oldu ve bazıları Hong Kong'a gelmek durumunda kalırken bazıları da burada sinema faaliyetlerini sürdürmeyi tercih etti (Cheuk-To, 2008: 801). Savaşın parçaladığı 1930'lar ve 1940'lardan sonra Şanghaylı film şirketleri İngiliz kolonisinin göreceli sükûnetine kaçtı. Mao'nun 1949 devriminin zaferinden sonra sinemacılar Hong Kong'da, denenmiş ve pekiştirilmiş türlerde pek çok sayıda film çektiler. Mandarince olan bu filmler; komediler, suç filmleri, kılıç dövüşlerini içeren filmler, aile dramaları ve Çin Operaları şeklinde farklı türlerde çekilmekteydi (Bordwell, 2011: 3). Bu filmlerin üretimini de üstlenen yine anakaralı şirketlerdi. Örneğin, Çin'den gelen varlıklı Li Zuyong 1947'de Yung Hwa stüdyosunu kurdu. Li, stüdyosunu ileri teknolojik aletlerle donattı ve yüksek sayıda film üretilip pazarlamayı hedefledi. Şirket, büyük bütçelerle filmler çekiyordu ve Li bu filmleri Çin anakarasına pazarlamak istiyordu. Şirketin ilk filmi *Guohun/ Çin'in Ruh* (1948), bu hayalleri gerçekleştirmek için başarılı bir adım oldu. Ancak daha sonraki süreçlerde Çin'de büyüyen komünistlerin etkisi Li'nin önünü kesti ve anakarada film dağıtma hayalleri tamamen sonlandı. Ekonomik sıkıntılar şirketin ilerleyememesine sebep olsa da açılan bu yeni yol Şanghay'dan gelen sinemacılar için yeni kapılar açmıştı. Her biri Hong Kong'daki sinema kariyerlerine devam etti ve Mandarin sinemasının iyice yayılmasında da etkili oldular (Cheuk-To, 2008: 801-802). Li'nin Hong Kong'da büyük ve teknik açıdan gelişmiş bir stüdyo açması, diğer sinemacılar için önemli bir adım olmuştu. Şirket başarısız olsa da Hong Kong'da etkileyici filmlerin yapılabildiğini kanıtlamıştı. Bu aşamadan sonra sinemacıların düşündükleri şey; filmleri pazarlamak için başka bölgeler bulmaktı.

Kantonca konuşulan bir yerde Mandarin filmlerini pazarlamak çok güç olduğu için sinemacılar daha geniş bir pazar arayışına girişti. Anakara kapılarını tamamen kapattığı için yüzlerini Mandarin sinemasına ihtiyaç duyabilecek başka yerlere döndüler. Bu durumda karşılarında Tayvan çıktı. Tayvan 1895'te Japonlar tarafından işgal edilmişti ve bunun sonucu olarak da bölgede Japon sineması hakimdi. Ancak 1945 yılında Kuomintang adı verilen milliyetçi Çinliler yönetimi ele geçirdi. Çin'den gelenlerle birlikte artık Tayvan, Hong Kong'daki Mandarin sineması için bir pazara dönüşmüştü (Cheuk-To, 2008: 802). Bunun dışında Mandarin filmlerinin dağıtım alanı genişlemişti. Kantonca filmler, Pasifik bölgesinde başta Hong Kong ve Malezya olmak üzere sekiz ile

on milyon arasında izleyici kitlesine sahip olmasına rağmen, Çin pazarı kapalıyken bile Mandarin seyircisi Kanton seyircisini önemli ölçüde geçiyordu. Mandarince, Singapur ve Endonezya'da biliniyordu. Bundan dolayı Mandarin sinemasının oralara yayılması da kolay oldu. Ayrıca Çinlilerin 19. yüzyılla birlikte Avustralya, Kuzey Amerika ve Avrupa'ya taşınmaları da başka dağıtım alanlarının açılmasını sağladı. Özellikle ABD'de kurulmuş Çin mahalleleri bu aşamada etkiliydi. Göçmenlerin çoğu Kantonlu olmasına rağmen, anakaraya duyulan yakınlığın sonucu olarak Mandarince filmler de izleyebiliyorlardı. Bütün bunlardan dolayı, Hong Kong'un nüfusunun %5'inden daha azının konuştuğu bir dilde, her yıl düzinelerce film yapması garip bir gerçek olarak Hong Kong sinema tarihine geçti. Mandarin filmleri, Kanton filmlerine göre daha fazla bütçe ayrılmış filmlerdi. Çünkü denizaşırı pazarda daha büyük bütçeli filmler destekleniyor ve seyirci buluyordu. İhracat olanaklarını en üst düzeye çıkarmak isteyen büyük firmalar herhangi bir lehçede uzmanlaşmaktan kaçındılar. Çünkü bir dilde yapılmış filmler başka bir dilde ya da altyazı ile pazarlanabiliyordu (Bordwell, 2011: 41).

1953 yılında Tayvan yanlısı Mandarin sinemacılar için Ziyou Gonghui (Özgürlük Derneği) kuruldu (Chu, 2003: 12). Bunun anlamı ise Tayvan'daki milliyetçi otoriteyi sarsacak olan bütün solcu Mandarin yönetmen filmlerinin ülkeye girmesini yasaklamak demektir. Bu yüzden bağımsız sinemacıların başka arayışları başladı. 1950'lerdeki iki şirket, Xinhua ve Taishan, Tayvan'a karşı mesafeli durdu ve aynı zamanda Hong Kong'da film yapımını sürdürdü. Bu şirketler komünist Çin'den parasal destek alan sinemacılar ve bunların en büyüğü Great Wall (Changcheng) Şirketi'ydi. Bu şirketler solcu görüşü neredeyse bütün türlerle harmanlayarak sinemaya aktardılar. 1950'lerde toplumsal gerçekçi ve politik bir sinema anlayışının ortaya çıkmasında etkili oldular. Dönemin en karakteristik filmleri ise Zhu Shilin'in *Hua Guniang/ Çiçek Kız* (1951) ve *Zhongqiu Yue/ Şenlik Ayı* (1953) filmleridir (Cheuk-To, 2008: 802). Tayvan'da varlıklarını sürdüremeyen Mandarin sineması yönetmenleri, zamanla Hong Kong'a yüzlerini tamamen dönmeye başladı. Sol görüşlü filmler de yerini eleştirel dilden çok eğlencenin hakim olduğu dile bıraktı. Mandarin sineması Kanton sinemasıyla bütünleşmeye başladı. Bunun sonucu ise hem Mandarin hem de Kanton sinemasının kullandığı türleri aynı anda devam ettirmesi oldu. Bu da daha çeşitli bir sinemanın oluşmasını sağladı (802). Kısa bir süre de olsa Mandarin sinemasının önem kazandığı

Hong Kong sinemasında Kanton filmleri her zaman çekilmeye devam etti ancak; bu filmler daha çok işçi sınıfı nüfusunun ana eğlence kaynağıken, daha varlıklı kesim Hollywood filmlerini veya Mandarin filmlerini tercih etti (Yee Lin-Ho, 2001: 180). Bu süreç, Kanton sineması ve sinemacılarının ayaklanmasıyla başka bir duruma dönüştü. Artık Kanton sinemasıyla uyum içerisinde ilerleyen ve daha ‘Hong Konglu’ olmaya doğru yol alan bir Mandarin sinemasından söz edilebilirdi.

3.4.2. Kanton Sineması

Güney Çin Bölgesi’nin %80’inden fazlasının kullandığı Kanton lehçesi, Hong Kong sinemasının da spesifik bir özelliği haline gelmiştir. Asuman Suner, Kanton lehçesinin Hong Kong’u, Çin’den ayırmada önemli bir özellik olduğunu vurgular. Hong Kong’u tam olarak bilmeyen biri için bu şehir Çin’in bir parçası gibi görünür ancak; Mandarin dilini tam olarak anlamayan ve konuşamayan biri anakara için bir Çinli bile sayılmamaktadır (Suner, 2018: 62). Buradan yola çıkarak aslında Çin’den farklı olarak kendi diliyle ve yaşam stiliyle var olan bir kentten söz edebiliriz. Bu da bizi Hong Kong sinemasının başlangıç yıllarından beri kullandığı dile, Kantoncaya götürmektedir. Kanton sineması bu anlamda pek çok Hong Kong sineması araştırmacısı için önemli bir konu olmuştur çünkü Hong Kong’un toplum yapısında var olan ve baştan beri oraya ait olan Kantonca bir dönem etkinliğini neredeyse yitirmiştir. Yine de hiçbir zaman yok olmamış ve bir süre sonra da Hong Kong sinemasının resmi dili haline gelmiştir.

Hong Kong’un Japon işgaline kadar etkin bir şekilde yaşamını sürdüren Kanton sineması, sürecin getirdiği şartlardan dolayı başka yollar izleyerek ayakta kalmaya çalıştı. Anakara pazarının belirsizliği ve Tayvan’da başa geçen Guomintang hükümeti ile olan çatışmalar nedeniyle, Hong Kong’daki Mandarin ve Kanton film endüstrileri İkinci Dünya Savaşı’ndan sonra farklı süreçlerden geçmek durumunda kaldı. Mandarin film endüstrisi için pazar alanı anakaraydı. Mandarin film yapımcıları için sorun basitti: Anakarada mümkün olan en kısa sürede ulusal bir dağıtım ve gösterim ağının kurulması gerekliliği. Aynı zamanda, Kanton film yapımcılarının deneyimleri

farklıydı ve bu yüzden farklı bir gündem izlemeleri gerekiyordu. Guomindang hükümetinin 1937’de Kanton filmlerini yasaklamasının ardından, Kanton yapımcılar için daha zorlu bir süreç başladı. Öncelikle endüstrilerinin hayatta kalmasıyla ilgileniyorlardı. Mandarin filmleriyle kıyaslandığında daha ‘basit’, daha düşük bütçeli filmler yapmaya başladılar. Kanton sineması; Kanton Operası, dövüş sanatları ve Çin hayalet öykülerinin seri üretimiyle ilgilenmeye başladı ve bu filmler ‘düşük sanat’ değeri taşıyan teknik olarak ‘geri kalmış’, düşük bütçeli ve ‘feodal’ olarak nitelendirildi. Fakat Kanton film yapımcıları zamanla sinemalarının kalitesini iyileştirmeyi amaçladı çünkü bu durum bir süre sonra ‘ulusal sanat’ oluşturulması gerekliliğine dönüştü (Chu, 2003: 12). Mandarin sinemasının önem kazanması ve karşısında Kanton sinemasının değer kaybetmesi, Hong Kong sinema endüstrisinin içerisinde dönüşümlerin yaşanmasına neden oldu. Kanton sineması bir taraftan Mandarin sinemasıyla savaşıırken bir taraftan da onları hayata bağlayan seyircisini elinde tutmaya çalışıyordu.

Mandarin seyircisinin genellikle Hollywood ve Şanghay filmlerini tercih eden beyaz yakalı sınıf, modern ve eğitilmiş kent nüfusu olduğu kabul edildi. Buna karşılık, Kanton film izleyicileri çoğunlukla halkın alt tabakasından oluşuyordu. Eğitim seviyesi çok düşük ya da hiç eğitim alamamış kırsal bir arka plana sahip olan seyirciler, Kanton sinemasını izliyordu (Chu, 2003: 17). Genellikle işçi sınıfına mensup bu insanlar için üretilen Kanton filmler, sanat kaygısı ön planda tutulan ve karmaşık filmler değildi. Daha çok halkın geleneklerinden yararlanılarak çekilen filmler -opera, tiyatro, lehçeye has söz öbekleri- basit anlatım ve basit çekim teknikleriyle oluşturulmaktaydı. Diğer yandan, daha sonraki dönemlerde ‘kült’ olarak ele alınacak olan Kanton Operası örnekleri, Kung Fu filmleri, melodramlar ve güldürü filmleri, bu dönemde Kanton sinemasının sıklıkla kullandığı türlerdi (Cheuk-To, 2008: 803). Her ne kadar ‘basit’ olarak nitelendirilseler de bu filmler belli bir kesim tarafından tercih ediliyor ve gösterimlerinin devam ettirilmesi sağlanıyordu. Kanton seyircisinin düşük bütçeli Kanton filmlerine gitme sebebi, eğitim ve ekonomik durumla açıklansa da yeterli olmayabilir. Bunun yanında, kendi kültürüne dair özellikleri sinemada görmek ve Kanton sinemasına yakınlık duymak seyircilerin önemseydiği başka bir durum olabilir. Bundan dolayı seyircileri sadece ekonomik ve eğitim düzeyleriyle yorumlamaya çalışmak bizi eksik bir yargıya götürecektir. Sonuç olarak, Kanton seyircisi, Kanton sinemasının belki de yok olmasını engellemiş ve daha

sonra önem kazanmasını sağlamıştır. Bu, Hong Kong sineması içinde ayrıca tartışılması gereken bir olgudur.

Mandarin filmlerinin ön plana çıkması, Kanton filmlerinin yapılmasını durduran bir faktör olmamıştır. Aksine, seriler halinde çekilen filmler 1960'ların başına gelindiğinde Mandarin filmlerinden çok daha fazla sayıya ulaştı. Fakat aynı zamanda filmlerin kalitesi düştü (Cheuk-To, 2008: 803). Çünkü çok sayıda film çekmek ve hızlıca dağıtımına sokmak gerekliliğe inanan Kanton sinemacıların derdi sektöre tutunmaktı. Bundan dolayı, bel bağladıkları dövüş ve Kung Fu türlerinden yararlanarak seriler halinde yüzlerce film çektiler (Carter, 2011: 60). Bunların yanı sıra Kanton sinemasında öne çıkan bazı temalar vardı. Anti-emperyalizm, köylüler ve toprak ağaları arasında geçen öyküler, işçiler ve kapitalistlerin çatışmaları, işsizlik, konut sıkıntısı ve sınıf mücadeleleri ve bunların yarattığı sosyal sorunlar, kırsal alanların ahlaki saflığı ile kentin yozlaşması ve materyalist bakış açısı arasındaki karşılaştırmaya dayanan Batılılaşma karşıtlığı, anti-feodalizm ve kadınların toplumsal yaşamdaki durumlarının tartışılması, ülkenin sosyal durumları üzerinden aile değişimlerinin ortaya çıkarılmaya çalışılması gibi temalar özellikle 1950'lerin Kanton melodramlarında sıklıkla işlendi. Li Tie'nin *Weilou Chunxiao /Yıkım Karşısında* (1953), Wu Hu'nin *Jia/ Aile* (1953), Lie Chen-feng's'in *Tian Chang di Jiu/ Sonsuz Aşk* (1955), Chen Wen'in *Qiang/ Duvar* (1956) filmleri bunlara örnektir (Chu, 2003: 18).

Kanton sineması bir süre Mandarin sinemasının altında eziliyormuş gibi algılandı ancak; 1960'larla birlikte hiç beklenmedik bir şekilde tekrar canlandı. Diğer yandan, Kanton filmlerine Mandarin sinemasından çok daha fazla zarar veren bir olgu vardı: Televizyon... İlk başlarda dünyanın pek çok yerinde olduğu gibi sinemaya zarar veren televizyon, Kanton sinemasını da olumsuz şekilde etkiledi. Buna rağmen, Kanton sineması bu durumu lehine çevirmeyi başardı. 1972 yılında tek bir film bile çekemeyen sinemacılar, Kanton televizyonlarının yayılmasıyla birlikte kendine yeni bir alan bulmuş oldu. Bu durum, televizyona film çeken ve buradaki başarısını uluslararası sinemaya taşıyan pek çok Hong Konglu yönetmenin ortaya çıkmasını sağlayacaktı (Carter, 2011: 60). Sonuçta ise hem Mandarin hem de Kanton sinemasının görünürde belirgin olmayan ortak bir arzusu vardı: Hollywood'a karşı savaşı ve ona direnen ulusal ve aynı zamanda

pazarda da etkin uluslararası bir sinemaya ulaşmak. Bu iki sinema da Hong Kong sinemasını uluslararası bir platforma taşımıştır. Batı sinemasında iz bırakan Asya sineması özelliklerinin ortaya çıkarılmasında belirgin rollere sahip olmuşlardır. Bütün dünyada, ülke sinemaları 1980'lerle birlikte Hollywood sinemasının karşısında 'ezilirken', Hong Kong sinemasının ona karşı ayakta kalabilen nadir sinemalardan biri olması bu zamanların bir sonucudur denebilir. Bu konu daha sonraki başlıklarda tartışılmaya çalışılacaktır.

3.4.3. 1960'lara Ayrı Bir Bakış

1960'lar dünya genelinde gerçekleşen çeşitli olaylara sahne olmaktaydı. Altmışlı yıllar bir dizi gençlik hareketiyle sallanırken, eşitlik ve özgürlük hakları konusunda güçlenen düşünceler dünya genelinde desteklenmeye başladı. ABD'de yükselen savaş karşıtı protestolardan, dünyanın pek çok yerinde sömürgeci uyanan ırkçılık karşıtı eylemlere; feminizm hareketiyle ortaya çıkan düşüncelerden, normlara karşı savaş açan ve bütün bunları yaşam tarzı ile göstermeye çalışan genç insanlara kadar, pek çok olay altmışlı yılların beraberinde getirdikleriydi. 1960'larda ayaklanan nesil, baskıcı tutumlara özgürlük için her açıdan savaş ilan etti (Ryan ve Kellner, 2016: 43). Bu çalkalanmalar arasında Hong Kong da bir dizi olaya sahne oldu ancak bu durum kentin sömürgecilikten kurtulmasını sağlamadı. Dünyanın pek çok yerinde sömürge hükümetlere karşı ayaklanıp bağımsızlık kazanan halkların karşısında, sömürge hükümetiyle uyum içerisinde ilerleyen bir Hong Kong görülmektedir. Bu tutum onun kimliğini de etkileyecek, Hong Kong 1960'lı yılları bu anlamda durgun bir şekilde geçiren sömürge kent haline gelecekti. Diğer yandan anakarada gerçekleşen olaylar ve Tayvan'da oluşan yeni düzen Hong Kong'u her açıdan etkilemişti. Hong Kong sineması bu olayların en büyük kanıtlarıyla doluydu. Hong Kong'da yükselen 'biz ve onlar' hali, Mandarin ve Kanton sineması şeklinde iki ayrı sinemanın kentte yayılmasının temelinde yatmaktaydı. 'Biz ve onlar' anlayışı birinci bölümde de bahsedildiği üzere anakaradan sonradan göç eden Mandarin lehçesine sahip insanlar ile bölgenin uzun süredir yerlisi olan Kanton lehçesini kullanan insanlar arasındaki farkı açıklıyordu. Bu anlayış altmışlı yıllarda toplumun genelinde yayılmaya başlamış ve sinemada da iki ayrı bakışın oluşmasına neden olmuştu. Ayrıca

Hong Kong sineması film üretimi anlamında yükselişe geçmişti ve burada ‘Doğu Asya’nın Hollywood’u’ olma yolunda tam gaz ilerleyen bir sinema sektöründen bahsetmek mümkündü. Hong Kong sinemasının bu dönemde geçirdiği süreç, onu dünya çapında tanınmış bir sinema haline getirecekti. Altmışlı yıllardaki Hong Kong sinemasına ayrıca bakmak bunlardan dolayı önem kazanmaktadır.

1960’ların başında Hong Kong, Doğu Asya’nın en güçlü ihracata dayalı sinemasına sahipti. Açık deniz pazarına yönelik rekabet yoğunlaştıkça, daha küçük şirketler oluşmaya başladı. Shaw Brothers ve MP&GI şirketleri, üretimi akıllı bir hızla sürdürdü ve sinema sektöründe çalışan herkes kendini yoğun tempoda sürekli film üreten bir yapının içerisinde buldu. 1960-1967 yılları arasında Hong Kong’un üretimi Hollywood’u aştı (Bordwell, 2011: 42). Hong Kong sinemasının üretkenliği onun iç karmaşasını tam olarak açıklamıyordu. Uluslararası pazara girebilen ve sinema sektörü oluşturabilen bir sinema olmasının yanında, ayrıca kaos ortamı yaşayan bir sinemaydı. 1960’ların Hong Kong sineması, hem Mandarince hem de Kantonca sinemalarını kapsayan ekonomik uçlar, sansasyonelizm ve ticarileşmenin vahşi dünyasını içeren bir sinemaydı. Özellikle Kanton sineması, mevcut veya sansasyonel bir konuyu sömürerek veya ‘kanıtlanmış gişe rekorlarını takip ederek’ hızlı bir kar elde etmek isteyen küçük üretim ve sömürü şirketleri ile doluydu. Sektörde tutarlı bir film çekme anlayışı, pazarlama stratejisi ve yaratıcı yenilik alanı yoktu. 1960’ların başlarındaki üretim anlayışı 1950’lerin formülü çerçevesi içinde kaldı. Kanton operalarının eski izleyicilerine hitap eden Kanton filmlerinin çoğu; aile melodramı, aşırı duygusallık ve güçlü sosyal didaktizm ile karakterize edilen bir yapıdaydı (Fu, 2000: 81). Kanton sinemasının olumsuz fakat tutarlı ilerleyişi Hong Kong sinemasında değişimlerin olmasını sağladı, özellikle Mandarin sineması bu aşamada değişimlere uğradı.

1960’lı yıllarda Kanton sineması sağlığını korumaya çalışsa da güçlü SB stüdyosu Mandarin dili filmlerini sürekli ön planda tutmayı başardı (Desser, 2000: 32). 1957’de Hong Kong’a gelerek film yapımına odaklanan Shaw Kardeşler, öncesinde bir film stüdyosu zincirine ve bundan kaynaklanan teknik bilgiye sahiptiler. 1958 yılında Hong Kong’da Shaw Brothers Film Stüdyosu’nu kurdular ve Asya’nın en büyük film tesislerine sahip oldular. Bununla beraber 1.000’den fazla film çektiler. Bu yüzden Shaw

Kardeşler, Hong Kong sinemasında pek çok açıdan önemli oldular. Sadece Hong Kong değil Doğu Asya Sineması içinde de önemli birer yapımcıydılar (Stokes, 2007: 378). Shaw Kardeşler bu dönemde oldukça etkin bir rol oynadı. Hong Kong sinemasında bir tür haline gelen wuxia tarzı kılıç ve dövüş filmlerini popüler hale getiren pek çok film yaptılar. Hatta bu türe öylesine sahip çıktılar ki filmlerini, giderek arttırdıkları bütçeleriyle ve bu türde ünlü olan yıldızlarıyla birlikte pazara hakim oldular. Kanton sinemasında parlayan Kung Fu'nun yanında dövüş sanatları filmlerine yeni tarzlar kazandırarak dünyanın pek çok yerine ulaşmasını sağlayan Shaw Kardeşler, dövüş sanatları sinemasının muhteşem çağını başlattılar (Law Kar, 2001: 33). Bununla birlikte dövüş sanatları filmlerinin uluslararası platformda tanınmasına aracılık ettiler. Altmışlı yıllarda Batı dünyasına girmeye çalışan Shaw Kardeşler, daha sonra özellikle Kuzey Amerika'da ve diğer denizaşırı pazarlarda bu türün kült haline gelmesinde ve Batı filmlerinde de sıklıkla yer almasında önemli bir etkiye sahip oldular (P.Y. Lee, 2009: 119). Bu dönem Mandarin sinemasının canlanmasında büyük bir role sahip olan Shaw Kardeşler, Hong Kong sinemasının dünyaya tanıtılmasında da önemlidir. Diğer yandan Hong Kong sinemasının üzerindeki etkileri ise tartışılması gereken ayrı bir noktadır çünkü yatırımları popüler sinemayla sınırlı kalmıştır.

1960'lı yılları film ticareti konusunda canlandıran husus İkinci Dünya Savaşı'nın ardından çıkmıştı. "Büyük Doğu Asya Sineması" fikri önemli düzenlemeler olmadan gündeme getirildi. Savaş sonrası dönemde Çin film yapımcılığının da merkezi haline gelen Hong Kong, Japonya gibi devletlerle yavaş yavaş iş birliği kurmaya başlamıştı. İş birliği esas olarak iki büyük Hong Kong şirketi tarafından başlatıldı. Bunlardan biri yukarıda bahsedilen Shaw Kardeşler'di. Diğeri ise 1957'de kurulan 1965'te ise ismi değişen Cathay (Guo-tai) şirketi idi. Daha önceki adı MI&GI (Dian-Mao) olan şirket, ana ilgi alanını etnik gruplar arasındaki ilişkilere odaklamıştı. Daha çok modern romantizm tarzındaki filmler, Japon sinemasına benzer tarzda çekiliyor ve popüler unsurlarla donatılıyordu (Ti Wei, 2011: 192). 1950'lerde başlayarak ve 1960'larda etkinliğini giderek arttıran bu iki şirket, Hong Kong sinemasına farklı türlerin girmesinde ve sinemanın tür anlamında çeşitlenmesinde etkili oldu.

1960'ların sonu ve 1970'lerin başı, Hong Kong endüstrisinin iç gelişimi için önemli yıllar demektir. Bununla birlikte Hong Kong sinemasının uluslararası film dünyasına muhteşem girişi de bu zamanlara tekabül etti. Kung Fu çılgınlığı, Hong Kong ithalatının Amerikan pazarında daha önce görülmemiş başarısı oldu (Fu ve Dessler, 2000: 6). Kısacası, 1950'lerden başlayarak 1960'lar, Hong Kong'un sosyal ilerleme, ekonomik büyüme ve kültürel değişimindeki altın çağıydı. Zorluk ve fırsatların karşılaştığı bu dönem noktası, şehrin önemli bir tarihi anını simgelemektedir. Aynı zamanda Hong Kong film endüstrisinin gelişiminin başlangıcıdır. Hong Kong'da her yıl iki yüzün üzerinde yerel film üreten bir sektör oluştu. Bunların çoğu siyah beyaz Kanton filmleriydi. Büyük film şirketleri; melodramlar, romantik filmler, gangster, korku ve dövüş sanatları filmleri gibi farklı türde pek çok film çekti. Hong Kong sinemasının altın çağı olan altmışlarda, klasik film yapım modeli kuruldu. Teknik karakterizasyon, farklı kamera hareketleri (özellikle Kung Fu ve wuxia türünde kullanılan), jenerik form terimlerine bu dönemde temel atıldı. Bu dönem, ayrıca 1980'lerde ve 1990'larda ortaya çıkan nostalji filmlerine ilham kaynağı olarak bu filmlerin yeniden üretilmesinde etkili oldu (Chan, 2000: 259-265). 1960'lar Kanton sineması ve Mandarin sineması için farklı önemler arz etse de, Hong Kong sinemasını dünyaya duyuran yıllar olacaktır. Film üretiminin Hollywood'u bile geçtiği yıllara şahitlik eden bu dönem, Asya'da güçlü bir sinemanın oluştuğunun kanıtıdır denebilir. Bu aşamadan sonra Batı ile daha içli dışlı olacak ve uluslararası yıldızlar ve yönetmenler ortaya çıkaracak bir sinema oluşacaktır. Bu dönemde çok belirgin görünmese de popüler sinema dışında ortaya çıkacak bağımsız sanat sineması da Hong Kong sinemasının başka yerlerinden doğan farklılıkları olacaktır. Bu sinemadan yetmişlerle birlikte söz edebileceğiz.

3.5. 1970'ler

Hong Kong sineması 1960'ları hareketli geçirirken, 1970'lere de aynı hızla girmeyi başarmıştır. Kanton ve Mandarin sinemaları arasındaki farklılıklardan hala söz ediliyor olsa da Hong Kong sineması dışardan bir gözle oldukça canlı ve üretken gözükmekteydi. 1979 yılına kadar tür filmlerinde başarılı olan ve popüler sinemayı etkili şekilde kullanan film şirketleri, uluslararası alanda giderek etkin olmayı başardı.

Özellikle Mandarin sinemasında sıklıkla kullanılan dövüş sanatları, Hong Kong sinemasını ayakta tutabildi.

1970'lerin başlarında Kanton sineması döneme uygun hareket etmeye çalışıyor fakat tarzında büyük değişiklikler yapmıyordu. Mandarin sinemasının, dövüş sanatlarını filmlerde etkili şekilde kullanması, seyircilerin Kanton sinemasını daha da demode algılamasına neden oluyordu. Tam da bu yüzden Mandarin sineması bu açıktan faydalanarak baskısını giderek arttırmayı başardı. MP&GI ve Shaw Brothers şirketleri, Mandarin sinemasını bu kadar tanınır yapan iki önemli faktördü (Cheuk-To, 2008: 804). 1960'larda pek çok film yapan ve önemli yıldızları elinde tutan bu iki şirket yetmişlerin başında da etkisini korumaktaydı.

1970'lerin ilerlemesiyle birlikte Mandarin ve Kanton sinemalarının durumu değişmeye başladı. Hong Kong 'ulusal sinema' krizinden etkilenmedi. Mandarin dilindeki yapımların büyümesini ve gelişmesini engelleyen en önemli faktör, yaşlanma nedeniyle oluşan yetenek kaybıydı. Mandarin sinemasının yükselişine katkıda bulunan ve Hong Kong'da mandarin sinemasının oluşmasını sağlayan deneyimli Mandarin dili film yapımcıları -Zhang Shankun, Zhu Shilin, Li Pingqian, Yue Feng, Tu Guangqi, Yan Jun, Tao Qin- Şangay sinemasından gelen göçmenlerdi ve 1970'lere gelindiğinde ya vefat ettiler ya da emekliliğe ayrıldılar. Bu durum Hong Kong'da deneyimli yönetmen ve senaristlerin bıraktıklarını devralacak ve yeni bir Mandarin sineması geliştirebilecek yeni yeteneklerin yetersizliğini ortaya çıkardı. Bu aşamadan sonra Kanton sineması uyanacak ve Kantonca konuşan yeni yönetmenlerin ortaya çıkmasını sağlayacaktı. Bu taze ve yetenekli yönetmenler Hong Kong'da Kanton sinemasını canlandırırken, Mandarin sinemasını geliştirmek Tayvanlı genç yönetmenlere kaldı ve Tayvan'da gelişti (Teo, 2000: 94). Hong Kong sineması 1970'lerle birlikte Kanton sinemasının uyanışına şahit oldu diyebiliriz.

Mandarin sineması 1970'lerin başlarına kadar neredeyse bütün piyasayı elinde tutmuş ve ona yön vermişti. Mandarin sinemasının Kanton'a en büyük darbesi ise 1972 yılında hiç, 1971 yılında ise yalnızca bir tek Kanton filminin çekilebilmesine neden olmasıydı (Armes, 2011: 322). 1973'te gerçekleşen durum, Kanton sineması için yeni bir

başlangıç oldu. Chu Yuan'ın *72 Kiracılı Ev/ Qishier jia Fangke* filmi, dönemin gişe rekortmen aktörü Bruce Lee'nin bütün filmlerini geçerek ticari başarıya ulaşabilmiş ve Kanton sineması için yeniden diriliş filmi olarak adlandırılmıştır (Cheuk-To, 2008: 806). Bu durumun yanı sıra Kanton filmleri ve yönetmenleri televizyon çerçevesinde varlıklarını sürdürmeyi başardılar. Kanton sinemasını ortadan kaldıracağı beklenen Kanton televizyonları, pek çok Kanton sineması örneğinin yapılmasına ve sinemanın çeşitlenmesine yardım etti (Carter, 2011: 60). Televizyon, sinema sektörüne geçişte bir aracı gibi görülmeye başlandı. Pek çok yönetmen ve senarist televizyonda çalışarak deneyim kazanmaya başladı. Bununla birlikte sinema da yerli lehçenin kullanımına geri döndü. Televizyon, Kanton sinemasının hem büyük ekrandan kaybolmasını hem de sinemaya geri dönüşünün sağlanmasını gerçekleştiren temel faktördü (Teo, 2000: 95). Komedi, çeşitlilik, drama ve dövüş sanatlarını içeren yerelleştirilmiş televizyon yapımlarının popülaritesi, sadece Kantonca'yı gümüş ekrana geri döndürmede etkili değildi. Aynı zamanda Hong Kong Yeni Dalgası'nın ortaya çıkışının da önünü açacaktı (95).

Uzun yıllar Mandarin sinemasının Hong Kong'da baskın gelmesinin pek çok sebebi vardı. Kanton sinemasının uyanışından önce Bruce Lee'nin başı çektiği büyük yıldızlar Doğu'da ve Batı'da büyük ilgi topluyordu. Bruce Lee gibi Kantonca konuşmalarına rağmen Mandarin filmleriyle ünlü olan yıldızlar, zamanla yerel izleyicinin bile Hong Kong filmlerini altyazılı izlemesine neden olmuşlardı (akt. Bordwell, 2011: 42). Bu durum Bruce Lee'nin ölümü ve Kanton sinemasının yıldızlar doğurmasının ardından değişikliğe uğramaya başladı. Shaw'ın üne kavuşturduğu Michael Hui en önemli örneklerden biriydi. Hui, Shaw Kardeşler'in *Yerel Diktatör/ Da Junfa (Li Hanxiang, 1972)* 'ünde yer almasından sonra 1970'de Raymond Chow tarafından kurulan Golden Harvest şirketine geçiş yaptı ve Hong Kong'da en fazla üne kavuşmuş olan komedyen olarak tarihe geçti. 1974'te yönetmen olarak ilk filmi *Kumarbazlar Oyunu/ Guima Shuangxing* ile gişede büyük başarı elde etti. Zamanla Hui gibi pek çok Kanton sanatçı, Kanton sinemasını güçlendirdi ve Mandarince giderek azaldı (Cheuk-To, 2008: 806). 1979 yılına gelindiğinde ise Mandarin dili sinemada öldü ve yerini sadece yeni bir Kung Fu sineması değil, gerçek bir film yapım dalgası aldı (Teo, 2000: 90). Hong Kong sineması bu on yıllık süreçte büyük değişimler geçirdi ve on yıl önce Mandarin sineması

örnekleriyle dolup taşan sektör, kendini Kanton sineması örnekleriyle doldurmaya başladı. Kanton televizyonu sinemanın değişmesinde etkili olduğu gibi, genç yönetmenlerin sinemaya girmesine de yardım etti. Artık Hong Kong sinemasında yeni bir dönemi konuşmanın zamanı gelmişti. ‘Yeni Dalga’ yetmişlerin sonunda Hong Kong’da kendini hissettirmeye başladı.

3.6. 1980’ler

Hong Kong sineması 1980’lere kadar sürekli etnik kimliğin ön planda tutulduğu bir süreçle savaşırmıştır. Kanton ve Mandarin sinemasının ayrı seyreden durumları, Hong Kong sinemasında farklı tarzlar, farklı anlayışlar ve tartışmalar ortaya çıkmasına neden olmuştur. Artık 1980’ler bizlere, kaynaşmış ve daha da ‘Hong Konglu’ olmuş bir sinemayı anlatmaya başlayacaktır. Dahası, Hong Kong’un öne çıkan popüler sinemasının yanında, sinemayı başka yerlere taşıyan Hong Kong Yeni Dalgası’nı konuşmaya başladığımız yıllar seksenlere tekabül edecektir. Peki, seksenler ne gibi değişiklikler getirmiştir? Ayrışmaya götüren farklılıklar yerini nelere bırakmıştır? Artık Hong Kongluların aktif olduğu Hong Kong sineması derken ne demek istiyoruz? Bu sorular çerçevesinde seksenli yılları tartışmaya çalışacağız.

3.6.1. Seksenlere Genel Bakış

1980’lerle birlikte ABD filmleri karşısında güçsüz düşen ve onlarla yarışamayacak dereceye gelen pek çok ülke sinemasına karşın, Hong Kong sineması hala ayakta ve Hollywood ile yarışacak düzeyde ilerlemekteydi. Hong Kong sineması seyircisinin alıştığı güldürü, dövüş sanatları gibi ve yerel efsanelerin, doğaüstü güçlerin ele alındığı türleri kullanarak filmler çekmeye devam etti. Bu sayede seyircisini Batı sinemasına kaptırmadan sektöre tutunabilmeyi başardı. Asya’da da güçlü sinema endüstrileriyle karşılaşmalarına rağmen -Japonya en belirgin örneği- başarılı oldular. Ayrıca ABD gibi büyük Batılı ülkelerde kurulan Çin mahalleleri, Hong Kong sineması takipçisi oldular ve zamanla filmler Çinli olmayan seyirciyle de buluştu (Carter, 2011:

62). Hong Kong sinemasının hem Batı’da hem Asya’da sürekli olarak seyirci bulabilmesinin, Hong Konglu sinema sanatçılarının dünyanın pek çok bölgesine gitmesinde ve başarı elde etmesinde önemli bir neden olduğu söylenebilir.

Kanton filmlerinin neredeyse çekilemediği yılların ardından Kanton sinemasının güçlendiği yıllara geçiş yapan Hong Kong sineması, 1980’leri bu açıdan verimli geçirdi. 1980’deki 105 yerel üretimin tamamı Kantonca özelliklerden oluşuyordu. Kanton ve Mandarin yapımlarının iki akışı tek bir Kanton akışıyla birleşti. Kanton filmleri tüm Hong Kong pazarına egemen oldu. Shaw Kardeşler ve Golden Harvest gibi köklü Mandarin film yapım stüdyoları ve şirketleri, 1980’lerin başında dönüşüm tamamlanana kadar giderek daha fazla Kanton filmleri üretmeye başladılar (Pak Tong, 2008: 42). 1986’da Shaw Brothers’ın film yapımcılığından ayrılmasıyla birlikte yeni tarzdaki endüstri anlayışı benimsenmeye başlandı. Film üretim sistemi sıkı rekabet anlayışından yavaş yavaş sıyrılıyor gibi görünse de filmlerin dağıtım alanına belli başlı şirketler hakimdi: Golden Harvest, Princess ve D. & B. Co. Bu şirketlerin dağıtım üzerinde kurduğu hakimiyet, sinemacıları popüler türde filmler yapmaya mecbur bırakıyordu. 1980’ler boyunca devam eden ve 1990’lara da etkisini arttırarak giren bu şirketler, doksanlara gelindiğinde bağımsız film yapımcılarının çok zor şartlar altında film yapmasına ya da piyasadan tamamen silinmesine neden olacaktı (Cheuk-To, 2008: 807). Diğer yandan popüler sinemada geniş bir alana yayılan Hong Kong sineması görülmekteydi. Özellikle Tayvan Mandarin film endüstrisi, 1980’lerde durgunluğa girdiğinde Hong Kong sineması (Jackie Chan’ın aksiyon filmlerinin öncülüğünde), Hong Kong idollerinin (örneğin Andy Lau) artan popülaritesi ile Doğu ve Güney Asya’da yaygınlaştı (Ti Wei, 2011: 190). 1980’lerde Hong Kong, Asya’daki popüler filmlerin yapım merkezi haline geldi. Aynı zamanda bu dönem Hong Kong aksiyon filmlerinin altın çağını yaşadığı zamanlardı. Jackie Chan ve Sammo Hung gibi aktörler aksiyon filmlerinin yıldızları haline geldiler (Ti Wei, 2011: 193). Bruce Lee’nin ardından gelen bu aktörler de tanıdık türlerde -dövüş sanatı, Kung Fu, komedi ve aksiyon- kendilerini kanıtlayıp Batı’ya Asya sinemasının taşınmasında etkili oldular. Hatta öyle ki David Bordwell’in aktardığına göre Jackie Chan, dünyadaki en iyi aksiyon sinemasının Hong Kong’da oluştuğunu şu sözlerle ifade ediyordu: “Amerikan sineması veya koreografisinin, aksiyon sinemasında dünyanın en iyisi olduğunu düşünürdüm. Ama

şimdi eyleme geçtiğimizde en iyisinin biz olduğunu biliyorum. Onlar da bizden öğreniyorlar. Herhangi bir ABD’li yönetmenden gelip bir aksiyon filmi yapmasını isterseniz, yapamayacaklarını göreceksiniz” (Bordwell, 2011: 128). Uzun yıllar Kung Fu filmlerinden elde edilen deneyim Hong Kong aksiyon sineması için çok önemliydi. Batı’dan gelen teknolojik yeterlilik de üstüne eklenince görsel anlamda tatmin edici ve kendine has bir tür ortaya çıktı. Jackie Chan, Tsui Hark ve John Woo gibi başarılı yönetmenler sayesinde tür, Batı’nın tanıdığı ve öğrenmek istediği bir boyuta ulaştı. Ancak türün Hong Kong’da bu denli gelişmesi ve artması Hong Kong sinemasının karakteristik bir özelliğine dönüşmesine neden oldu. Daha fazla izleyiciye ulaşmak isteyen yapımcılar pazara hakim olmak için türü tamamıyla sahiplenip sürekli üretme sürecine giriştiler. Sonuç olarak, dövüş sanatları sineması her şeyin aşırı olduğu -hız, karmaşıklık, komedi, hareket- bir tür olarak Hong Kong popüler sinemasının temeline oturdu (Cheuk-To, 2008: 807).

1980’ler öne çıkan popüler sinemayı barındırmanın yanında Hong Kong sinemasında farklı tarzların yeşerdiği bir dönemi de içermektedir. 1978’de başlayan Hong Kong Yeni Dalga’sı Hong Kong sinemasının kimliğini bulmaya başladığı, yerli kültürün sanatsal tarzla buluşarak seyirciye aktarıldığı bir yapıyı ortaya çıkardı.

3.6.2. Yeni Dalga

1970’lerin sonlarıyla birlikte Hong Kong’da kendini televizyon dünyasında geliştirip kanıtlamış bir dizi sinemacı ortaya çıkmaya başladı. Hong Kong sinemasına yeni özellikler kazandıran ve sanat sineması anlamında çeşitli örnekler ortaya çıkarmaya başlayan bu sanatçılar ‘Yeni Dalga’ çatısı altında toplandı.

Pak Tong Cheung 1978 ile 2000 yılları arasındaki Hong Kong sinemasının gelişimini ele aldığı çalışmasında Yeni Dalga yönetmenlerinden ve özelliklerinden söz etmektedir: 1978’de Hong Kong film endüstrisinde yıldırım gibi yeni bir güç patladı. Bunu yapan genç yönetmenler ortalama olarak otuz yaşın üzerinde değildi. 1950’li yıllarda Hong Kong’da doğmuş ve burada büyümüş insanlardı. Çoğu ABD’deki veya

İngiltere’deki film okullarından mezun oldular ve 1970’lerin ortalarında Hong Kong’a döndüler. Aynı zamanda Hong Kong’un ‘Shaolin Tapınakları’ olarak bilinen büyük televizyon kanallarında çalışmaya başladılar. Bu şekilde dizi, drama yapımında pratik deneyim kazandılar ve bu deneyimi sinemaya aktararak film dilinde yetkin oldular. Zamanla televizyon dünyasından kopup film endüstrisine katıldılar. Sinemaya tutkuyla bağlı kalarak filmleri benzersiz fikirler ve yapılarla duygu bakımından zengin hale getirdiler. Bu genç grup, film endüstrisi bir gel-git yaşıyorken muazzam bir dalga yarattı ve yeni bakış açıları getirdi. Hong Kong sinemasında bu kadar fazla taze kan olması daha önce hiç yaşanmamış bir durumdu. Bu yüzden, medya ve eleştirmenler bu yeni yönetmenlere Hong Kong sinemasının ‘Yeni Dalga’sı’ adını verdiler (Pak Tong, 2008: 9). Yeni Dalga sinemacılarını eski sinemacılardan ayıran belirgin farklılıklara sahiplerdi. En önemli özellikleri teknik anlamda yetkin ve başarılı olmalarıydı. Ayrıca gerçek hayatı filmlerine daha iyi bir şekilde yansıtabiliyorlardı (Cheuk-To, 2008: 806). Özellikle bazıları alternatif filmler yaparak ön plana çıktı.

Yeni Dalga filmleri, geleneksel Kanton sinemasının kaybolmaya başladığı ve Mandarin sinemasının -kung fu ve wuxia- verimsiz olduğu bir zamanda ortaya çıktı. Büyük stüdyolar (Shaw Kardeşler, Golden Harvest) üretimleri için yeni yetenekler ararken, özellikle genç film yapımcılarına ve televizyonda yönetmenlik çıraklıklarını tamamlayanlara fırsat verdiler (Law Kar, 2001: 50). Özellikle 1979 yılıyla birlikte görünürlük kazanan bu yönetmenler, Hong Kong sinemasında öne çıkmayı başardılar. Bu yıl eleştirmenler tarafından beğeniyle söz edilen filmler çekildi. Bunlardan bazıları Ann Hu’nin *The Secret* (1979), Tsui Hark’ın *Butterfly Murders* (1979), Peter Yung’un *The System* (1979), Alex Cheung’ın *Cops and Robbery* (1979) filmleriydi. Halk tarafından da sevilen bu filmler ve yönetmenler kısa bir süre sonra Yeni Dalga’nın spesifik örnekleri olacaktı (Park Tong, 2008: 10). Bununla birlikte Yeni Dalga isimlendirilmeden çok önce etkilerini göstermeye başlamıştı. 1970’ler Yeni Dalga’nın hem doğumuna hem de gelişmesine şahitlik etti.

Hong Kong Yeni Dalga’sının başlangıcı akademik çalışmalara göre *The Arch* (1970) filmine dayanmaktadır. *The Arch*, Tang Shu Shuen tarafından ortaya çıkarılan ve aynı dönemde çekilen diğer Hong Kong sineması filmlerinden farklı yapıda olan bir

filmdir. Tang, yirmili yaşlarında bu filmi çektiğinde pek çok eleştiriye film etrafında toplayabilmiş. Bir halk masalı uyarlaması olan *The Arch*, küçük bir köydeki dul bir kadının öyküsünü ele alıyor. Film çalışmasının içerisinde geçiren David Bordwell, yönetmenin belki de Batı feminist hareketlerden etkilenip filmi kadınların cinsellik baskısına bir gönderme olarak çektiğini söylüyor (Bordwell, 2011: 167). Diğer yandan Lisa Odham Stokes, Tang'ın belli bir feminist çizgiyi takip etmediğini vurgular. Aslında Tang, ne dul kadının seçimini eleştiren dogmatik bir feminist çizgi yaratır ne de bağlı olduğu geleneksel etik kodu onaylar. Bu bağlamda *The Arch*'a tek bir yönden bakılmaması gerektiğini söyler çünkü dul kadının yalnız bırakıldığında, seyircinin üzerine düşünmesi gereken bir alan yarattığını söyler. En nihayetinde, kendisi dönem içerisinde bambaşka bir yerde duran film, Yeni Dalga ve bağımsız Hong Kong sineması için bir öncü olarak görülmektedir (Stokes, 2008: 7). Tang, popüler Hong Kong sinemasının içerisinde yeni bir alan açan ve arkasından pek çok gerçekçi bakış açısını benimseyen filmler yapmaya çalışan yönetmenlere öncü olan bir sinemacıdır. Ayrıca Tang'ın bir kadın yönetmen olması Ann Hui, Mabel Cheung gibi diğer kadın yönetmenlerin de Hong Kong sinemasına girmesinde ve pek çok başarılı işe imza atmasında etkili olmuştur.

Yeni Dalga filmleri 1980'ler içerisinde şekillendi. Buradan yola çıkarak Yeni Dalga sinemacılarının bazı ortak özellikler barındırdıklarını söyleyerek başlayalım. Öncelikle yaşlı sinemacılardan farklılardı. Çalışmalarının bireysel bir tarzı ve vizyonu vardı. En önemlisi, sosyal ihtiyaçları derinlemesine anladılar ve toplumun nabzına yakındılar. Anakara Çin ve Tayvan da dahil olmak üzere dünyanın dört bir yanındaki Çin toplulukları arasında, yarattıkları bu yeni sinemanın benimsenmesini sağladılar (Pak Tong, 2008: 29). Yeni Dalga filmleri dikkat çekti ve halkın desteğini aldı. Yeni Dalga yönetmenleri ayrıca Batı'ya da açılarak sinema tarzlarını pek çok yerde tanıttı. Popüler sinemada ve televizyonda çalışmaya devam eden yönetmenler, ana akım sinemada etkilerini gösterdiler. Bunlar, Ann Hui, Tsui Hark, Ringo Lam, Yim Ho gibi kişisel tarzlarını sinemaya yansıtabilen yönetmenlerdi ve bazıları politik farkındalığı olan filmler yapabildi (Pak Tong, 2008: 20). Yeni Dalga'yı önceki film endüstrisinden ayıran özellikleri vardı. Film yapımcıları hem TV'de hem de film endüstrisinde çalışmışlardı. Bu yüzden önceden teknik anlamda deneyimlilerdi. Ayrıca Hong Kong'da doğup

büyüyen ve kenti daha iyi tanıyan ayrıca filmlerde Hong Kong'un kentsel dokusundan daha fazla yararlanan sinemacıları. Diğer bir önemli özellikleri ise sinema üzerine Batı'da eğitim alma fırsatlarının olmasıydı. Ayrıca Hong Kong'daki politik sinemayı güçlendirdiler ve öncül örnekler sundular. Böylece Hong Kong sineması için oldukça farklı bir yapı olmanın yanında ayrıca 1980'lerin ikinci yarısında ortaya çıkan İkinci Yeni Dalga'nın oluşmasını da sağladılar. Bu anlamda Yeni Dalga'nın Hong Kong sinemasında yeni bir dönem açtığını söylemek yanlış olmayacaktır.

3.6.3. İkinci Yeni Dalga

1980'lerin Hong Kong Yeni Dalga akımı ilerlerken, onların izinden giden ve seksenlerin ortasında kendini hissettiren yeni bir akım daha ortaya çıktı: İkinci Yeni Dalga. Yeni Dalga yönetmenleri gibi Hong Kong'da doğup büyümüş ve onlar gibi Batı'da sinema eğitimi almış bu yönetmenler yine onlar gibi televizyon dünyasında deneyim kazanmış ve daha sonra sinemaya geçmişlerdir (Carter, 2011: 64). Hong Kong sineması gangster, dövüş sanatı, hafif komediler gibi filmlerle ilerlerken, seksenlerin ortasında ikinci bir Yeni Dalga ortaya çıkardılar. Stanley Kwan, Cheung Yuen-ting, Alex Law, Clara Law, Eddie Fong, Wong Kar-wai bu akımın temsilcileri olarak görülmekteydi (Stokes, 2007: xxxv). Bu sinemacılar sanat sineması içerisine dahil edilen çeşitli filmler çekmeye başladı. Bunun yanında Hong Kong sinemasının sıkı sıkıya bağlı olduğu türlerle oynayarak çeşitli denemeler gerçekleştirdiler. Hong Kong sinemasına bu tarzda iyi örnekler kazandıran Wong Kar-wai de yine bu akımın güçlenmesinde önemli bir etkiye sahiptir (Carter, 2011: 64).

1970'lerin sonunda yeni bir sosyal gerçekçi sinema ortaya çıktı ve bu tarzdaki filmlerin sinema içerisinde akışı başladı. Bu filmler 1980'lerde Hong Kong Yeni Dalga sinemasıyla birlikte doruğa ulaştı. Seksenlerin ilerleyen zamanlarında ise Hong Kong'un arthouse sinemasının örnekleri verilmeye başlandı. Bu yeni sinemacılar, modern ve yerel konular ile alakalı sanatsal keşiflerini, kendilerine has bir şekilde sinemaya aktardılar. Yeni Dalga filmlerinin entelektüel özellikleri, Wong Kar-wai ve Stanley Kwan gibi ikinci

dalga yönetmenlerinin etkisiyle görünürlük kazandı (P.Y. Lee, 2009: 45). İkinci Yeni Dalga yönetmenleri Yeni Dalga filmlerinden etkilenip seksenlerin ortalarından itibaren filmler çekmeye başlamıştı ancak Yeni Dalga'yı devam ettirmek ya da bir parçası olmak yerine kendi tarzlarını sinemalarına yansıtmayı seçtiler. Özgünlükleriyle dikkat çeken bu yönetmenler, Hong Kong sinemasını uluslararası platformlarda da temsil ettiler (Carter, 2011: 64).

Yeni Dalga yönetmenleri televizyondan gelen yetenekli genç insanları eğiterek sinemaya kazandırıyorlardı. Genç yönetmenler, Stanley Kwan ve Chan Mong-wah gibi Yeni Dalga yönetmenlerine asistanlık yaptıktan sonra film endüstrisinde var olmaya başlıyorlardı. Sinema dünyasında başarılı birer yönetmene dönüşmelerinde Yeni Dalga'nın etkisi yadsınamazdı. Örneğin, Fruit Chan asistanlığının ardından sinemaya atıldı ve Hong Kong sinemasında ayırt edici bir tarz geliştirdi. *Finale in the Blood* (1991), *Made in Hong Kong* (1997), *The Longest Summer* (1998), *Little Cheung* (1999) ve *Durian Durian* (2000) filmlerini yönetti. Hong Kong Film Ödülleri'nde En İyi Film, En İyi Yönetmen, En iyi Senaryo gibi ödülleri kazanan Chan, 1990'ların en seçkin yönetmenlerinden biri oldu. Bir diğer örnek ise Wong Kar-wai. Patrick Tam'ın yönetmen yardımcılığı ve senaristliğini yaptı. *As Tears Go By* (1988), *Days of Being Wild* (1990), *Chunking Express* (1995) gibi filmlere imza attı. Halen Hong Kong'un en önemli yönetmeni olarak kabul edilmektedir. Bunların yanı sıra Yeni Dalga yönetmenleri Tayvan ve Güneydoğu Asya'nın film endüstrilerinde çalışan pek çok yönetmen yetiştirdi. Örneğin, Ali Shui-ching onlardan biriydi (Pak Tong, 2008: 244).

Her iki dalganın yönetmenleri de sinemayı etkili bir araç olarak kullanmaya çalıştılar. Ana akım sinemada da yer alan bu yönetmenler, art house ve politik film örneklerini Hong Kong sinemasına kazandırdılar. Abartılı aksiyon veya güldürüyü kullanmak yerine nostaljiyi tarihsel bir araç olarak gördüler ve kendini keşfetme ve kültürel eleştiriler yapma yoluna gittiler. Filmleri biçimsel ve tematik anlamda çeşitlendiren sinemacılar, geçmiş kişisel anıların muhatabı olarak yeniden ele aldılar. Geçmiş tarihi güncel tarihe bir eleştiri olarak sundular ve Hong Kong'un durumunu filmlere yansıtmaya çalıştılar. Yim Ho, *Homecoming* (1984)'de Hong Kong göçmeninin Çin'deki durumunu tasvir ederken Çin'i iyi huylu yansıtır bunun yanı sıra Ann Hui

Song of the Exile (1990)'de bu doğallaştırılmış eve dönüşü, sorunlu hale getirerek tartışmaya sunuyor. Hui, nostaljiyi ulusal bir mit olarak ele alır ve etkili şekilde bozar. Bir başka örnek olarak, Stanley Kwan'ın *Center Stage* (1991)'i, 1930'ların Şangay'ından ve 1980'lerin Hong Kong'undan iki aktrisi ele alarak gerçekliği sorgulatma yoluna gidiyor. Belgesel ve kurgusal parçaları bir arada kullandığı filmini hem benzerlik hem zıtlık aracı olarak kullanıyor. Wong Kar-wai ise *Days of Being Wild* (1990)'de bir kimsenin kökeninden kimliğine ve özgünlüğüne ait üzücü bir hikaye anlatıyor (P.Y. Lee, 2009: 8). Buradan yola çıkarak söylenebilir ki Yeni Dalga sineması Hong Kong sineması içerisinde ayrı bir yerde yer almaktadır. Popüler sinemanın yanında Hong Kong sinemasını dünyaya tanıtan başka bir araçtır. Yeni Dalga yönetmenleri getirdikleri farklı tarzlar ve yenilikler ile Hong Kong sineması için tartışılması gereken bir alan açmışlardır. Filmleri ve çalışmalarıyla Hong Kong sinemasında yeni bir dönem başlatmışlardır. 1978'de ortaya çıkmasından itibaren Yeni Dalga sürekli bir etki yaptı ve tartışmasız Hong Kong sinema ve televizyon endüstrilerine yeni şeyler kazandırdı. Yeni Dalga, seyircinin takdir duygusunu yükselten ve sinema vizyonunu genişleten oldukça yaratıcı filmler üretti. Bu akım, Hong Kong filmlerinin kalitesini arttırmak, yerel bir kültür oluşturmak ve ayrıca bu kültürü filmlere yansıtmak, Hong Kong sinemasını uluslararası alanda tanıtmak ve ciddi bir şekilde saygı duyulmak, onay almak için benzersiz ve dikkate değer bir rol oynadı (Pak Tong, 2008: 26). Hong Kong sinemasında, popüler filmlerin içerisinde bile farklı bir bakış açısı ve tarz olabileceğini gösterdiler. Özellikle seksenlerde etkileri yüksek olan Yeni Dalga sinemacılarının doksanlarda sinemanın değişim geçirmeye başlamasıyla birlikte farklılıklar gösterdiği söylenebilir.

3.7. Sinemanın Darbe Dönemi

1990'larda ülke sinemalarına darbe vuran Hollywood, Hong Kong sinemasında da çatırdamalara sebep oldu. Doksanlara kadar istikrarlı bir şekilde ilerleyen ve yerel seyircisine kendi sinemasını izlettirmeyi başaran Hong Kong sinemacıları bu yıllarda sürekli bir düşüş yaşamak durumunda kaldılar. David Carter'ın aktardığına göre 1990'ların başında sinemacılar 200 film çekip piyasaya sürebilirken; dönemin sonunda bu oran yarıya inmiştir. Bu durumdan en çok etkilenenler ise kategori üç filmleri yani, 18

yaş ve üzeri izleyicinin gidebildiği filmlerdir (Carter, 2011: 64). Hong Kong oldukça aktif bir sinema endüstrisine sahipken birden yapımların yarısının gerçekleştirilemeye başlaması, film yapımı konusunda düşüşler yaşanması ve Hong Kong’da başka olguların etkili olması durumu neden ve nasıl gerçekleşti? Daha detaylı bakmaya çalışmalıyız.

Diğer pek çok ülkede film üretimi Hollywood karşısında felç olurken, seyircisini belli bir oranda kaybeden Hong Kong sineması yine de film üretimine devam edebilmekteydi. Ancak, Hollywood kadar etkin olması artık mümkün değildi. Güney Asya’daki pazarında ve Batı’da eskisi kadar hakim görünmüyordu. Film yapımcıları pazarda kalmaya çalışıyordu ancak bu pazar sürekli çöküş içerisindeydi. Yıllık film gösterimi 1990’ların başında elli milyonken, 2000’lerle birlikte yirmi milyona kadar geriledi. Toplam gişe gelirleri büyük ölçüde bilet fiyatlarındaki artışlar nedeniyle dalgalandı ve Hong Kong filmleri gelirlerden az pay alabildi. Kısacası, dağıtım ve pazarlama alanındaki paydada eskisi kadar etkili olamıyordu. Filmlerin artık dağıtılamıyor oluşunun bir başka önemli sebebi ise insanların boş zaman düzenlemelerindeki değişen tutumlarıydı. Eskiden boş zamanlarının çoğunu sinemada geçiren Hong Kong seyircisi için daha cazip yenilikler ortaya çıkmıştı. Diğer ülkelerde olduğu gibi, kablo ve uydu televizyonunun genişlemesi ve video oyunlarının ortaya çıkması izleyicileri filmlerden ve sinemalardan uzaklaştırdı (Bordwell, 2011: 188). Bunların yanında Hollywood filmlerindeki yenilikler ve ileri teknolojinin kullanılmaya başlaması seyirciyi Hollywood’a kaptırmanın bir diğer sebebiydi. Buna ek olarak Hong Kong’un en yetenekli yönetmen ve senaristleri de Batı’ya ve özellikle Hollywood’a taşınmaya başladı. Aksiyon ve komedi sineması konusunda ustalaşmış John Woo, Ringo Lam, Tsui Hark ve Stanley Tong gibi yönetmenler Hollywood çatısı altına girdi. Aynı zamanda Jackie Chan, Jet Li ve Chow Yun-fat gibi Hong Kong yıldızları, Hollywood filmlerinde yer almaya başladı. Hong Kong sinemasının kendine has tarzı -karikatürize edilen şiddet ve hız- *Desperado* (1995), *Mortal Kombat* (1995) ve *Dusk to Dawn* (1996) gibi Hollywood filmlerinde görünmeye ve kullanılmaya başladı. Bununla birlikte, Hong Kong sinemasının kültürler arası başarısı görünür olmaya başlasa da yerel endüstrinin çöküş yaşadığı zamanları da beraberinde getirdi. Bazı Hong Kong sinemacıları Hollywood’da başarılı oldular ancak; Hong Kong sineması Asya pazarlarındaki gücünü Hollywood karşısında kaybetti (Kwai, 2001: 262). Bunun yanında Asya’da gerçekleşen

ekonomik kriz Hong Kong sinemasının elini kolunu bağlayan son nokta oldu. Ekonomik sıkıntılar yerel filmlerin sayısında ve kalitesinde düşüşe sebep oldu (Carter, 2011: 64). Bu durumun sonucunda ise teknik anlamda daha üstün olan ve iyi pazarlanan Hollywood filmleri boş kalan alanı doldurdu. Özellikle televizyonun artık her eve girdiği dönemde, kanallarda yüksek bütçeli filmlerinin reklamlarını yapabilen büyük Hollywood şirketleri Hong Kong gibi yerli sinemaları ezerek rakiplerini birer birer piyasadan silme imkanı buldu (Balio, 2010: 43). En nihayetinde Hong Kong'daki seyircinin tutumları değişmeye ve Batı sinemasına kaymaya başlamıştı.

Hollywood'un etkisi ve ekonomik kriz Hong Kong sinemasını derinden etkiledi. Yine de Hong Konglu sinemacılar bu durumun farkına vardılar ve yenilikler yapılması gerektiğini biliyorlardı. Ancak, 1997'de Hong Kong'un Çin'e devir teslim durumu sinemanın üzerindeki belirsizliği arttırmıştı. Hong Kong'un yetkin sinemacılarının da Hollywood'a gitmesiyle birlikte bu belirsizlik hali ikiye katlandı. Film endüstrisinde gerçekleşen para kaybı ve film piyasasını yönetme durumu baştan savma bir tutumla yürütülmeye başlandı. Yeni yeteneklerin keşfedilmesi ve yeni şirketlerin kurulması gerekliliği Hong Kong'da bu süreç içerisinde gerçekleşmedi. Bunlara rağmen Hong Konglu sinemacılar yerel seyirciye ulaşmaya çalışmak konusundaki arzusunu yitirmedi. Hala Hong Kong'da popüler olanın, diğer Çinliler ve anakara tarafından takdir göreceğine inanıyorlardı (Kwai, 2001: 265). Sektörün içerisinde hala teknik beceriye sahip olan sinemacılar vardı. Hong Kong sinemasının kendine has türlerini bırakmadılar ve çeşitli örnekler sunmaya devam ettiler. Aksiyon ve dövüş sanatı filmleri bazı yıldız oyuncularla var olmaya devam ediyordu. Sadece Hong Kong'da kalan yıldızlar daha fazla çalışmak zorunda kaldılar. Bazı sinemacılar ise keskin ve işlevsel sinemadan kaçınıp daha yumuşak bir görüntü elde edebilecekleri, kendi tarzlarındaki sinema anlayışını sürdürdüler. Bulanık, yavaş hareketler ve bilinçli şekilde oluşturulan soyut görüntüler ile çekimler yaptılar. Bu tarzdaki en önemli örnekler Wong Kar-wai'den geldi. Patrick Tam'in *The Final Victory* (1987) ve *My Heart Is That Eternal Rose* (1989) filmleri ise tarzın ilk örnekleriydi. Hong Kong sinemasının bu kolu farklı çalışmalarla ön plana çıkmaya başladı. Wong Kar-wai *Chunking Express* (1994)'de 'karamsar' yazılım tekniğini ortaya çıkardı ve bu tarz diğer türlerde de kullanılmaya başlandı (Bordwell, 2011: 107).

Sonuç olarak, 1990'lar Hong Kong sineması için sancılı bir dönemi beraberinde getirdi. Bu dönemden sinemanın kötü etkilenmesinin sadece bir nedeni yoktu. Yukarıda bahsedilen bütün durumların belirli bir düzeyde etkisi oldu. Hong Kong sineması ise bu süreç içerisinde ayakta kalmak için çeşitli eylemler gerçekleştirdi. Yine de seksenlerde Hollywood'un bile yarışamadığı gösterişli yıllarına bir daha dönemedi. Diğer yandan, imkansızlıklar ve krizler sinemada farklı tarzların doğmasına neden oldu. Özellikle bağımsız sinemadan önemli örnekler geldi. Bu örneklerden bazılarını Hong Kong sinemasına kazandırmış olan yazar-yönetmen Wong Kar-wai, hem Hong Kong sinemasında hem de Hong Kong kentinde tartışılması gereken pek çok konuyu gün yüzüne çıkardı.

4. 1980 SONRASI HONG KONG SİNEMASINDA WONG KAR-WAI FİLMLERİ: KARAKTERLER ÜZERİNDEN KENTE BAKIŞ

Bu bölümde Hong Kong'un uluslararası alanda başarılı olmuş ve kendine has sinema tarzıyla öne çıkmış yönetmeni, Wong Kar-wai ve sinemasını tartışmaya çalışacağız. Öncelikle Wong Kar-wai'nin kim olduğu ve sinemaya ne gibi etkileri olduğunu aktarmaya çalışacağız. Argümanımız gereği üzerinde duracağımız asıl konu yönetmenin filmleri çerçevesinde gerçekleştirilecektir. Filmler, birinci ve ikinci bölümde bahsettiğimiz bilgilerden yararlanılarak tartışılmaya çalışılacaktır. Yönetmenin sinema yaşamı kısaca anlatılarak filmlerin incelenmesine geçilecektir. Bunlar yönetmenin Hong Kong'u temel aldığı, mekan olarak kullandığı ve 1980 ile 2004 yılları arasında çektiği filmler olacaktır. Eleştiri ve analiz alanımız; *Gözyaşları Aktıkça (As Tears Go By)*, *Vahşi Günler (Days of Being Wild)*, *Chungking Express*, *Düşkün Melekler (Fallen Angels)*, *Aşk Zamanı (In the Mood for Love)* ve 2046 şeklinde yönetmenin altı filmini kapsamaktadır. Yönetmenin 1980-2004 yılları arasında çekmiş olduğu *Mutlu Beraberlik (Happy Together)* ve *Zamanın Külleri (Ashes of Time)* filmleri inceleme alanına girmeyecektir. Bunun nedeni ise düşüncemizin yönetmenin sinemasında kadın karakterlerin 'ideal' Hong Kong'u, erkek karakterlerin ise 'mevcut' Hong Kong'u yansıttığı şeklindedir. Bunun yanı sıra, altı film de Hong Kong'da geçmekte ve özellikle 1990'lar ve 1960'lara odaklanmaktadır. Bununla birlikte yönetmen, karakterler üzerinden verdiği zıtlığı dönemler üzerinden de aktarmaktadır. Bu sebeplerden ötürü, *Mutlu Beraberlik* ve *Zamanın Külleri* bu özelliklere uymadığı için eleştiri alanına dahil edilmeyecektir.

Filmleri tartışmaya sunarken yararlanacağımız yöntem ise içerik analizi olacaktır. Öncelikle içerik analizinin nasıl bir araştırma yöntemi olduğundan ve bu yöntemden nasıl yararlanacağımızdan bahsedelim. İçerik analizi sosyal bilimler alanında sıklıkla kullanılan, verileri direkt olarak değil materyaller aracılığıyla incelemeye alan bir yöntem olup içerisine kitap, dergi gibi basılı kaynaklar dışında filmler, reklamlar gibi

görsel araçları dahil eden bir çözümleme şeklidir (Öğülmüş, 1991: 213). İçerik analizi insanların yazdıkları şeyler, televizyonda ürettikleri ve yaptıkları filmler hakkında inceleme yaparak insanlar hakkında bir şeyler öğrenmeye çalışan bir araçtır. İçerik analizcisi insanların yarattıkları ürünlerden; onların davranışlarının, tutumlarının ve değerlerin etkilerini ve yansımalarını, bu ürünlerdeki davranış sistemleri, değerler ve tutumlarda bulacağını varsayar (Berger, 1998: 23). İçerik analizinde araştırmacı eldeki materyallerden yola çıkarak onları sistematik ve genelleşici şekilde yorumlamaya çalışır. Bu yorumlar ise araştırmacıya çıkarım yapmasında yardımcı olur. Burada amaç elde edilen reel ve sabit bilgilere dayanarak bulundukları koşullar ve ortamlar da baz alınarak materyallerden çıkarımlara ulaşmaktır (Hepkul, 2002:8). Biz de içerik analizi yöntemini takip ederek seçtiğimiz filmleri, edindiğimiz bilgiler üzerinden yorumlamaya çalışacak ve edindiğimiz çıkarımları çalışmada sunacağız. Filmlerde dikkate alınacak asıl mesele karakterlerin ideal ve mevcut Hong Kong kimliklerini taşıyıp taşımadığı olacaktır. Analizlerden bu karakterlerin bu özellikleri taşıyıp taşımadığı durumu ise filmlerdeki işitsel öğeler, renkler, mekanlar, tarihler, yönetmenin hayatı ve kentin mevcut sosyolojik ve politik geçmişi ve kentin yapısal özellikleri hesaba katılarak tartışmaya sunulacaktır.

4.1. Wong Kar-wai ve Sineması

Hong Kong kentini ve sinemasını tartıştığımız bu çalışmada, düşüncelerimizi sinemasında yakalayabildiğimiz yazar-yönetmen Wong Kar-wai'den bahsedeceğiz. Wong Kar-wai dünyadaki pek çok akademik çalışmaya konu olmuş ve filmleriyle sinemayı etkileyebilmiştir. Araştırmacılar yönetmenin filmlerinde Hong Kong'a ait pek çok unsura rastlamış ve tartışmışlardır. Biz de Hong Kong kentine odaklandığımız için, şehre ait bir çok konuyu tartıştığımız düşündüğümüz Wong Kar-wai sinemasından ve onun filmlerine yansıtıklarından yola çıkmayı tercih ettik. Wong Kar-wai'nin sinemasında kentin yansımalarını bulmaya çalışırken yönetmenin bu kenti 'hayal ettiği' ve 'gerçekte gördüğü' şekilde aktardığını keşfettik. Biz bu olguları 'ideal' ve 'mevcut' Hong Kong şeklinde nitelendirdik. Bu olguları yönetmenin altı filminden yola çıkarak bulmayı hedefledik. Bu filmlerdeki karakterlerin ideal ve mevcut olma nitelikleri taşıyıp, taşımadığını tartıştık. Sonuçta ise, kadın karakterlerin ideal olanı erkek karakterlerin

mevcut olanı temsil ettiğini gördük. Bunun yanında bazı erkek karakterlerin Çin ve İngiltere temsillerine de rastladık. Filmlere geçmeden önce Wong Kar-wai kimdir ve neler yapmıştır kısaca aktarmaya çalışarak başlayabiliriz.

4.1.1. Wong Kar-wai Kimdir?

Wong Kar-wai, Temmuz 1958'de Şanghay'da doğdu. Beş yaşındayken ailesi ile birlikte Hong Kong'a göç etti. Kültür Devrimi'nden dolayı iki büyük kardeşi Şangay'ın Fransız Mahallesi'nde mahsur kaldı. Tek bir çocuk olarak Hong Kong'da büyümeye başlayan Kar-wai, birçok lehçenin konuşulduğu Tsim Sha Tsui Bölgesinde büyüdü (Wong Kar-wai, gençlik yıllarına kadar Kanton ve İngilizcede akıcı olamayacaktı). Babası bir gece kulübü yönetiyordu (Bettinson, 2015: 2). Kar-wai'nin anlattığına göre babası onu sürekli kitaplara yönlendiriyordu ve bu durum onun geleceğini de etkilemiş benziyor: Babam genellikle edebiyatın, klasik Çin edebiyatının, her şeyini öğrenmemi istedi. Bu yüzden 13 yaşındayken çok fazla kitabım vardı. Abim ve ablam –onlar benden çok daha büyükler ve Shanghai'da kalmışlardı- genellikle Balzac, Tolstoy ve Gorki gibi, o zamanlar benim daha bilmediğim yazarlardan mektuplarında bahsederdi. Bu yüzden onlarla iletişim kurmak istediğim için bu tür kitapları okumaya çabaladım. Büyük kitaplar. Ama Balzac'ı severim ve ondan sonra Çince çevirileri kolaylıkla bulunduğu için Japon edebiyatı ile ilgilendim. Ondan sonra kitapların hepsiyle. Günay Amerika ve Amerika Edebiyatı da dahil. Şu anda Raymond Carver ile ilgileniyorum (Brunette, 2005:114). Annesi ise filmleri çok seviyordu ve bu yüzden Kar-wai'yi sürekli sinemaya götürüyordu. Yerel tiyatrolar, Hollywood ve Batı filmleri, İngiliz Hammer stüdyo filmleri, Japon hayalet filmleri, Fransız polisiyeleri, Mandarin ve Kanton filmleri gibi pek çok türde film izliyordu. İzlediği tüm filmlerin ona farklı şeyler kazandırdığını belirten Kar-wai, Peter Brunette ile gerçekleştirdiği röportajda küçükken seyrettiği filmlerin üzerindeki etkisinden bahsediyor: Tecrübelerim geçmiş deneyimlerimden gelir. Şanghay'da doğdum ve 5 yaşındayken Hong Kong'a geldim. *In the Mood for Love*'daki karakterler gibi biz Şanghaylıydık. Ve yerel dili konuşamıyorduk. Annem filmleri çok severdi. Bu yüzden hemen hemen her gün farklı tür filmler izlerdik. Hong Kong'da, Hollywood filmlerini, Mandarin yapımlarını, yerel yapımları ve Avrupa filmlerini

izledik. Bu yüzden, aslında, film öğrencilerine tavsiye edeceğim şey şudur: Şansları varsa yapabildikleri kadar filmler görsünler –iyi ve kötü filmler-. Hem iyi filmler hem de kötü filmler size bir şeyler öğretebilir (Brunette, 2005: 133).

Genç yaşlarında grafik tasarım üzerine çalışmaya başladı. Fotoğrafçılığa ilgisi vardı. Bu yüzden liseden sonra fotoğrafçılık bölümünün yer aldığı tek yer olduğu için bir politeknik okulda grafik sanatlarına gitti. 1980 yılında Hong Kong Politeknik bölümünden mezun olarak bu alanda diploma aldı. Daha sonraki süreçte sinema alanına giren yönetmenin sektöre nasıl dahil olduğunu kendi ağzından dinleyelim: Yerel bir televizyon kanalında (TVB) yapım tasarımcısı ve yönetmeni olmak için bir kurs vermeye başladım. Aslında Hong Kong film endüstrisindeki yeteneklerin çoğu televizyondan geldi. Aylık 750 dolara ödeniyordu. Bu yüzden hem okula gidip hem de para kazanabildiğim için onun iyi bir fikir olduğunu düşündüm. Bu yüzden hemen kursa katıldım ve ardından bir yıl sonra bir yapım stajyeri oldum. Sonradan, yapım toplantıları yapıldığında farklı fikirler sunduğumdan dolayı yapımçı, senaryo yazarı olmak ister misin diye sordu. Ve yarı zamanlı çalışan bir senaryo yazarı oldum (Brunette, 2005: 114).

Yerel televizyon kanalı TVB’de prodüksiyon eğitimi alan yönetmen, kısa bir zaman sonra bir süre seri filmler, pembe diziler ve yerel komedilerde uzmanlaşmış bağımsız bir film stüdyosu olan Cinema City’de çalıştı. Kar-wai, sektörün senaryolarda çok fazla kalite ve uzmanlık aramamasına rağmen, 1980’li yılların çoğunu, senaryolar üzerine titiz şekilde çalışarak geçirdi. Kar-wai’nin hayatında dönüm noktası yaratan durum ise -daha sonra uzun vadeli işbirlikçileri de olan- Jeff Lau, Patrick Tam ve Frankie Chan gibi meslektaşlarıyla tanışmasıydı. Patrick Tam’ın beğeni gören *Final Victory* (1987) ‘in senaryosunu yazdı. Wong Kar-wai, altı yıl senaryo yazarı olarak sinemada var olmasının ardından ilk filmini çekmek için yeni bağımsız bir şirket olan In-Gear’ın ortağı oldu ve 1988’de *Gözyaşları Aktıkça*’yı çekerek yönetmenlik alanına adımını atmış oldu (Bettinson, 2015: 3). İkinci Yeni Dalga yönetmenlerinden sayılan Kar-wai, doğrusal şekilde akmayan öykü anlatma tarzı ve kullandığı kendine has tekniklerle auteur olarak da anılmaktadır. Hem Hong Kong’da hem de uluslararası alanda başarı elde eden yönetmen, Cannes gibi festivallerden ödüller almış ve tanınırlığını arttırmıştır. 1997’de *Mutlu Beraberlik* filmiyle queer sinemanın özgün örneklerinden birini vermiştir. Bu

filmle Cannes’da En İyi Yönetmen ödülünü alan ilk etnik Çin kökenli Hong Konglu yönetmen olmuştur (Carter, 2011: 91). *Gözyaşları Aktıkça* (1988), *Vahşi Günler* (1990), *Chungking Ekspres* (1995), *Aşk Zamanı* (2000) gibi Hong Kong merkezli filmlerinin yanı sıra *Benim Aşk Pastam* (2007), *Eros* (2004) gibi Batı’da çektiği filmleri de mevcuttur. Ayrıca *Aşk Zamanı* filmi, başrol erkek oyuncusu olan Tony Leung Chiu-wai’ye En İyi Erkek Oyuncu ödülünü getirmiştir (Cheuk-To, 2008:244). Bunların yanında 2006 yılında Cannes’da jüri başkanlığı yapan ilk Hong Konglu olmuştur (Carter, 2011: 91). Hala sinema hayatına devam eden Wong Kar-wai, Hong Kong’da değerli görülen birkaç yönetmenden biridir. Filmlerinde postmodern etkilerden yararlanan, renkleri, müzikleri ve ara yazıları kullanırken kendine özgü bakış açıları sunan yönetmen, Hong Kong’un kent yapısını ve geçmiş yaşantısını filmlerine çokça konu edinir. Biz de buradan yola çıkarak hem onun sinemasında gördüğümüz farklılıkları hem de düşüncemiz çerçevesinde, onun anlatılarını ve anlattıklarını tartışmaya çalışacağız.

4.1.2. Wong Kar-wai İçin Hong Kong

Filmlere geçmeden önce Wong Kar-wai için Hong Kong nasıl bir kenttir konusu irdelenebilir. Çalışmalarda yönetmenin, filmlerinde kenti yoğun şekilde kullandığı ve düşüncelerini aktarırken kentin yapısından çokça yararlandığı tartışılıyor ancak; bu durumun yönetmenin gözünden aktarılması da önemlidir. Gerçekte Wong Kar-wai Hong Kong’u filmlerinde sadece bir mekan olarak mı kullanır? Yoksa araştırmacıların iddia ettiği gibi kentin kimliği ve yapısı filmlerinde önemli bir yerde midir? Yönetmenle gerçekleştirilen röportajlar sonucunda onun bu konu hakkındaki fikirlerini aktarmaya çalışalım. Bize göre de Hong Kong kentinin, filmlerinin temelinde yattığı iddiasını ne derece doğruluyor, kenti filmlerinde neden ve nasıl kullanıyor, onun söylemleri üzerinden yorumlayalım.

Yönetmenin Michel Ciment ile gerçekleştirdiği röportajda, Hong Kong’un fiziksel yapısı hakkında yorumları mevcut. Burada *Chungking Express*’te kenti nasıl yansıttığının cevabını da veriyor: Chungking Mansion Hong Kong’da çok ünlü bir yapıdır. Araştırmalar, her yıl yaklaşık 5000 turistin onu ziyaret ettiğini göstermektedir.

2000 konaklama yeri ile çok farklı kültürlerin bir karışımıdır. O çevredeki insanlar için bile bu yapı, insanlar arasındaki ilişkilerin çok karmaşık olduğu efsanevi bir yerdir. Aynı zamanda orada meydana gelen yasa dışı uyuşturucu kaçakçılığı ile Hong Kong polisi için endişe verici bir yerdir. Bu aşırı kalabalık ve aşırı canlı yer şehrin kendisi için iyi bir metafordur (Ciment, 2017: 116). Gary Mak ile yaptığı konuşmada ise bir başka filmi üzerinden Hong Kong'un yine fiziksel görüntüsü üzerine bir yorumda bulunuyor: *Fallen Angels* filminde, Hong Kong'daki alan daralmaya başladığından dolayı sık sık geniş açılı lens kullanmak zorunda kaldık. Halihazırda geniş açılı lens kullanıyorsak neden daha aşırı bir şey denemeyelim diye düşündük. Bu yüzden en geniş açılı lense denedik. Hong Kong'daki alanın biraz daha büyük hale getirmek ve 400 metrekarelik bir odaya geniş bakmak için geniş açılı lense güvendik (Mak, 2017: 139). Kar-wai, kenti filmlerde nasıl yansıttığının veya yansıtmak istediğinin ip uçlarını da veriyor. Hong Kong'un giderek daralan, sıkışan bir kent olduğunu da bu cümlelerinde ifade ediyor. Biz de özellikle doksanlı yılları yansıttığı filmlerinde çekimleriyle, seçtiği mekanlarla, kamera hareketleriyle bu düşünceyi vermek istediğini tartışmaya çalışacağız.

Bir başka röportajda da yine Hong Kong'un hızlı bir kent olmasının üzerinde duruyor: Buenos Aires, filmde gösterdiğim gibi, kısmen Hong Kong'un karşıtıdır. Aynı zamanda Buenos Aires benim için (!) çok yavaş bir ritme sahip olduğundan dolayı daha yüksek bir hızda filmi yapmak istedim (Ciment ve Niogret, 2017: 162). *Mutlu Beraberlik*'te Buenos Aires'in mekan olarak tercih edilmesi aslında Hong Kong'un dışavuran özelliklerini daha net göstermek için diyebiliriz çünkü yönetmen de burada bir karşıtlık yaratmak istediğinden bahsediyor.

Wong Kar-wai Hong Kong'u doksanlı yıllarda hızlı ve karmaşık görürken atılmışların Hong Kong'unu daha farklı aktarıyor. Bunun nedenlerini ise şu şekilde anlatıyor: 2000 yılında *In the Mood for Love*'ı yapmak istememizin nedeni Hong Kong'un büyük değişikliklere doğru gidiyor olduğunu düşünmemdir. Hong Kong çok hızlı değişen ve çok hızlı hareket eden bir şehirdir. Bu yüzden o günlerdeki insanların yaşam şeklini ve tutumlarını bazı yer, yerler ve konumlarda yakalamak istedik. Tüm bunları yeniden yarattık (Salisbury, 2017: 197). Bunun üzerinde yorum yapmak istersek Kar-wai'nin iki dönemi karşılaştırdığını söyleyebiliriz. Bunun sonucunda ise doksanlı

yıllardaki Hong Kong'un hızla değişen yapısına dikkat çekmiş. Atmışlarda ele aldığı Hong Kong'un farklı ve sakin bir kent olduğunu söylüyor. Kısacası filmlerinde dönemleri, insanların yaşam stillerini, kentin kendisi gibi pek çok unsuru karşılaştırıyor. Biz de bu duruma çalışmamızda yer vereceğiz.

Kar-wai'nin kentin kendisini ele aldığı gibi kentliyi de çalışmasının bir parçası haline getiriyor. Mevcut-ideal Hong Kong(lu) tartışmasının üzerinde duracağımız çalışmamızda, Kar-wai'nin mevcut kentlilerin nasıl bireyler olduğunu aktarmak önemli olacaktır: Şehir sakinlerinin kendilerini diğerlerinden daha çok sevmesinin onların sahip olduğu en büyük problem olduğunu düşünüyorum. Bunun nedeni onların sevdiklerine önem vermemesidir. Önemli olan şey onların bu süreç boyunca eğlenip eğlenmedikleridir. Bugünlerde herkes kendisini başkalarından nasıl koruyacağını bilir; herkes kendisini sevdiğini anladığı birini çok defa incitebilir. Ancak çoğu Hong Konglu kendisini daha çok sevdiğinden ve diğerlerine karşı kendisini koruduğundan dolayı bu incitme sürecini zevkli bulabilir (Mak, 2017: 136). Hong Kongluyu ya da bizim tabirimizle mevcut Hong Kongluyu bencilleşmiş, yabancılaştırmış ve kendini toplumdan koparmış olarak tanımlayan yönetmen, bu bireylere filmlerinde yer veriyor ve aslında toplumda görmeyi arzu ettiği bireyleri bu yolla gösteriyor. Biz de ideal olanın tartışmasını yönetmenin karakterler arasında yarattığı zıtlıklar sonucu ortaya attık diyebiliriz.

4.2. As Tears Go By (1988)

Düşüncemizi tartışmaya sunacağımız ilk film, yönetmenin de ilk filmi olan *Gözyaşları Aktıkça* olacak. Bu filmde kadın ve erkek karakterlerin ideal ve mevcut Hong Kong(lu) temsilleri tartışılacak. İdeal olanı simgeleyen kadın karakterimizi (Ngor), mevcut olan Sinek ve Çin temsili olan Wah ile birlikte ele alarak onlardan ayrılan yönlerini ortaya çıkarmaya çalışacağız. Sinek'in mevcut olma özelliğini ise daha çok Wah üzerinden ele alacak bunun yanında İngiltere temsili olduğunu düşündüğümüz Tony ile ilişkisini de yorumlayacağız. Odaklanacağımız bu ilk filmde ideal-mevcut zıtlığının yanında Çin ve İngiltere karşıtlığını da vermeye çalışacağız.

Wong Kar-wai, 1988 yapımı *As Tears Go By* filmiyle ilk yönetmenlik deneyimini gerçekleştirmiştir. Yönetmenin sinemasını belli türlerde sınırlamak mümkün olmadığı için bu filmin de belli bir türü olduğu söylenemez. Ancak konusu gereği aksiyon, gangster türleri içerisine girdiği söylenebilir. Başrollerini Andy Lau, Maggie Cheung ve Jacky Cheung'in üstlendiği film, Kar-wai sinemasının ilk yankılarını içermektedir. Türkçe adıyla *Gözyaşları Aktıkça*'nın konusu; Hong Kong'un Kowloon Bölgesi'nde yaşayan çetelerin arasında yer alan Wah (Andy Lau) ve onun yardımcısı Sinek (Jacky Cheung) ile birlikte Wah'ın Lantau Adası'ndan gelen kuzeni Ngor (Maggie Cheung)'un birbirlerinin hayatlarını etkileyen öykülerine dayanmaktadır. Filmin kısaca öyküsü ise şu şekilde ilerler: Wah kendi rutin hayatını yaşarken hiç haberdar olmadığı bir kuzeninin yanına geleceğini öğrenir. Diğer yandan birlikte olduğu kadın tarafından terk edilir fakat aynı zamanda eve gelen ve hasta olan kuzeni Ngor'a karşı bir şeyler hissetmeye başlar. Wah'ın yardımcısı Sinek ise kardeşine ve çevresine karşı sürekli kendini kanıtlamaya çalışır. Fakat çetelerle başı sürekli derde girer ve 'abi'si Wah tarafından sürekli kurtarılır. Wah, Sinek'le çatışan ve ona zarar veren herkesten intikam almaya çalışır. Bu sırada hastalığı geçen Ngor da Lantau Adası'na geri döner. Bir süre daha Kowloon'da Sinek ve diğer çetelerle uğraşan Wah, sevgilisinin evlendiğini öğrenmesinin ardından Lantau Adası'na gider ve Ngor'u bulur. Birbirlerine karşı aşklarını itiraf eden çift bir süre mutlu olsalar da Sinek'in güçlü bir çete lideri olan Tony'e bulaşması sonucu Wah sürekli Ngor'dan ayrılmak durumunda kalacaktır. Tony'nin en son Wah'a da büyük hasarlar vermesi sonucu kendisini kötü hisseden Sinek, kendini kanıtlamak ve tek başına devam etmek için 'Baba'nın ortadan kaldırılmasını istediği birini, polislerin mahkemeye götürdüğü esnada öldürmeyi deneyecektir. Bunu öğrenen Wah, Sinek'in peşine düşer ve onu bulur. Wah'ın vazgeçirmeye çalıştığı Sinek, ondan kaçmayı dener. Sinek, öldürülmesi istenen adamı polislerin arasında vurmaya çalışır ancak birkaç hamle sonunda polisler onu vurur. Bu durumu gören Wah, Sinek'in yarım bıraktığı işi halleder ancak o da polisler tarafından vurulur. Her ikisi de orada ölür. Filmin kısa öyküsünden de anlaşılacağı gibi hikaye, Wah, Sinek ve Tony arasındaki ilişkinin yanı sıra Wah ve Ngor'un arasındaki ilişki etrafında şekillenir. Bu karakterlere belli anlamlar yükleyen Kar-wai, seyirciye karakterleri eylemler ve diyaloglarla tanıtmayı tercih etmiştir. Argümanımız çevresinde ele aldığımızda karakterlerin bazı özellikler yüklendiğini görmekteyiz. Buradan yola çıkarak, gerçek ve ideal Hong Kong'un yanında

Çin ve İngiltere'nin de filmde ayrı birer karakter olarak yer alması göze çarpmaktadır. Bu karakterler hangi yollarla bu yerleri temsil ediyor ve yönetmenin gözünden nasıl yansıtılıyor, sorularından yola çıkarak daha yakından bakmaya çalışalım.

Wong Kar-wai, filmlerine mevcut Hong Kong'u yerleştirmesinin yanında ona karşıt bir ideal Hong Kong da koyar. Kadınları ideal Hong Kong olarak seyirciye aktarmayı seçer. Gözyaşları Aktıkça'da hayal edilen, beklenen yani ideal Hong Kong olarak karşımıza Ngor çıkmaktadır. Fakat Ngor'u daha iyi irdelemek adına önce, mevcut Hong Kong ile Çin arasındaki çatışmaları çözümlemek daha yararlı olacaktır. İlk olarak, Wah'ın karakterini anlamak için daha detaylı bakabiliriz. Wah, kendi alanı içerisinde baskın olan ve 'abi' olarak nitelendirilen bir insandır. Kar-wai, Wah'ı seyirciye sürekli yoğun kırmızılar içerisinde göstermektedir. Ayrıca başkası tarafından alınan kararlara uymaz ancak Sinek başta olmak üzere pek çok insanın yaşantısına müdahale eder. Bunların yanı sıra Wah'ın sıklıkla yer aldığı çatışma 'intikam' olgusu çevresinde şekillenir. Karakter, bu olgudan yola çıkarak sürekli öldürme, saldırma, şiddet gösterme gibi yollara başvurur. Özellikle Sinek'e yapılanlara karşı, onu savunma ve onun intikamını alma eylemi Wah'ın hikayesinde ön planda tutulur. Ayrıca, Wah'ın olayların sonrasını düşünmeden hareket etmesi -bunu Ngor'a direk söyler- onun kendi aldığı kararları ne olursa olsun uyguladığı ve uygularken de ardını düşünmediğini göstermektedir. Bu karakter çiziminden sonra Wah'ın filmdeki, Çin rolünü üstlendiğini düşünebiliriz. Bilhassa, Sinek ile olan ilişkisinde Wah'ın bir 'abi' yani anakara Çin olarak hareket etmesi dikkat çeker. Çalışmanın birinci bölümünde Çin'in Hong Kong üzerindeki etkisinden bahsedilmişti. 1980'lerle birlikte Hong Kong adına kararlar alan bir Çin, İngiltere durumu ön plandaydı (Ngok, 2007: 2-3). Çin'in Hong Kong'u 'geri alma' sürecinde ortaya attığı söylemler, anakaranın Hong Kong'un kaderini belirlemede etkin rol üstleneceğinin kanıtlarıydı. Filmde de Wah'ın üstlendiği karakterin, 1980'lerin Çin'i gibi hareket ettiğini söylemek yanlış olmayacaktır. Wah'ın üzerinden oluşturulan Çin'i daha belirgin örneklerle vermeye çalışırsak, Ka-wai'nin gözündeki mevcut Hong Kong'a yani Sinek karakterine daha yakından bakmamız gerekiyor.

Sinek, Hong Kong kentinin bir temsili olarak karşımıza çıkıyor. Sinek'in yansıttığı Hong Kong ise Kar-wai'nin ideal yani görmek istediği Hong Kong kenti değil,

yönetmene göre o an var olan yani mevcut olan Hong Kong kenti olduğunu söyleyebiliriz. Sinek'in yüklendiği özellikler neden onu Hong Kong kenti olarak ele aldığımızı netleştirmede yardımcı olacaktır. Sinek'in kendine has en belirgin özelliği neredeyse hiçbir kararı kendisinin alamamasıdır. Wah, Sinek'in bütün eylemlerine ve kararlarına müdahale eder. Ayrıca Sinek'in hayatını planlamakta da önemli bir rol üstlenir. Bunların yanı sıra Sinek, Wah için 'abi' nitelendirmesini kullanır. Hong Kong, 1997'de Çin'in bir parçası haline geleceği için yönetmen, Sinek ve Wah arasında anakara Çin ve Hong Kong arasındaki bağıntıyı bu şekilde kurmuş diyebiliriz. Kısacası Sinek, Wah'ın bir parçası gibidir. Ondan ayrıldığı tek bir durum dahi yoktur. Filmin finalinde kopmaya çalışsa da Wah yine Sinek'in peşinden giderek aslında Sinek'in tek başına kalkıştığı eyleme yine karşı çıkmıştır. Sinek'in taşıdığı bir başka özellik ise kendi yaşam tarzını ortaya koyamamasıdır. 1980'lerde Çin'e devredilme tartışmalarının ardından çokça tartışma konusu olan Hong Kong'un yaşam stiline Çin'den farklı olması durumu (Tsang, 2007: 220), yönetmene göre tartışmaya sunulan başka bir vaziyettir. Yönetmenin, Hong Kong'un kendi hayat tarzını yeterince ortaya koyamadığını ve belki de devredildikten sonra Çin'in yaşam anlayışında kaybolacak bir Hong Kong'un varlığından söz ettiğini düşünebiliriz çünkü Sinek tam olarak böyle bir karakterdir. Bu durumda Wah'ın etkisi de büyüktür ancak; Sinek ondan kopmak yerine onunla uyumlu bir şekilde ilerleme yoluna gider. Filmde Sinek, genellikle kendi hatalarının ve eylemlerinin sonucunu düşünmeyen, geleceği hakkında belirsiz bir tutum sergileyen ve kendi kararlarını alamayan bir karakter olarak karşımıza çıkar. Adeta Wah'ın etki alanında kaybolmuş gibidir. İsminin 'Sinek' olması ise bu manada manidardır. Bunların yanı sıra Kar-wai karakteri, tamamıyla tek bir kutuptan ele almaz. Sinek kendi yaşamında yeterince etkin olamaz ancak; bu durumun sebepleri de vardır. En başta Sinek olmayı kabullenir ve Wah'ın yaşamına müdahale etmesine izin verir fakat kendi kararlarını almak istediğinde ise bu sefer Wah'ın müdahalelerine maruz kalacaktır. Kar-wai eleştirisini şu şekilde sunar: En başta sessiz kalan bir karakter olması daha sonra kendi başına ilerlemek istemesine engel olacaktır. Buradaki ilişkiden yola çıkarak Wong Kar-wai'nin düşüncesi, Hong Kong'un devir teslimden önce yeterince etkin olmaması sorunu daha sonra Çin'in kentte fazlaca söz sahibi olmasına yol açacaktır gibi görünüyor diyebiliriz. Ayrıca Sinek Hong Kong halkının eleştirilen yönlerini de barındırıyor: Karakterin kente bir bağlılığının olmaması, hayallerinin ve amaçlarının 'para' çerçevesinde şekillenmesi, mevcut Hong Kong için

tartışılan özelliklerdir. Peter Brunette'ye göre Sinek kendini durmadan kanıtlamaya çalışır ve bu güce parayla ulaşabileceğini düşünür. Onun için başarı ve para arasında doğrusal bir ilişki vardır (Brunette, 2005: 14). Bununla birlikte Sinek daha iyi bir yaşamın 'dışarda' olduğunu düşünmektedir çünkü orada daha zengin ve gösterişli bir hayatı olacağına inanır ancak dışarısının neresi olduğunu belirtmez. Yine de Hong Kong dışında bir yer olduğunu belli etmesi dikkat çekicidir. Hong Kong'a gelen insanların kenti sahiplenmek yerine burayı bir geçiş mekanı olarak görmesi, Sinek'in bu tutumu üzerinden eleştirilir. Bir diğer dikkat çeken nokta Sinek'in, Tony ile yani bize göre İngiltere'yle olan çatışmalı ilişkisidir. Tony, her fırsatta Sinek'e Wah'ın arkasına gizlenen bir 'sinek' muamelesi yapar. Tony'nin Sinek'i bir tehdit olarak algılamaması ve onu ciddiye almaması durumu İngiltere ile Hong Kong'un arasındaki ilişkiye bir göndermedir. Daha sonra Tony'nin söylemlerinde Sinek için düşündükleri üzerinden, İngiltere ve Hong Kong arasındaki ilişkinin eleştirisini daha belirgin örneklerle vermeye çalışacağız. Son olarak, Sinek'in 'cezalandırılma' durumuyla sürekli karşı karşıya kaldığını söyleyebiliriz. Sinek, Wah'ın veya Tony'nin istemediği bir eylemde bulunduğu mutlaka cezalandırılır. Kendi adına kararlar alamadığı için nasıl cezalandırılacağına bile başkaları karar verir. Kendisi için hata olarak nitelendirmese de gerçekleştirdiği davranışlar her halükarda başkaları için hata olarak ele alınır. Kısacası Kar-wai'nin seyirciye aktardığı mevcut Hong Kong(lu) Sinek karakteri üzerinden bu özelliklerle verilir. Kendi kimliğini ortaya koyamayan, sürüklenen ve yalpalayan, bulunduğu yerle bir bağ kuramamış olan ve beklentileri zenginlik ve bununla gelen bir güç olan bir 'Sinek' gibi.

Çin ve Hong Kong temsillerini Wah ve Sinek üzerinden veren yönetmen, filme İngiltere'nin de bir temsilini yerleştirmiş diyebiliriz. Tony karakterini söyledikleriyle ve hareketleriyle İngiltere'ye benzetebiliriz. En başta, isminin diğer karakterlerden farklı olarak Batılı olması dikkat çeken bir noktadır. İngiltere'nin 1980'ler dönemindeki tutumlarına benzer şekilde hareket eden karakter, Wah ve Sinek arasında çatışmalar yaratan görünür bir etkidir. Tony, Wah ve Sinek arasındaki ilişkiye sık sık müdahale eder ve ikircikli bir tavır sergiler. Sürekli para ve paranın getirdiği güçten bahseden Tony, Sinek'i bu anlamda fazlaca kışkırtır. Ayrıca Wah ve Sinek'i birbirlerine düşürmek ve birbirlerine karşı olan inançlarını ve güvenlerini sarsmak için durmadan

söylemler üretir. Filmin başlarında ortada pek görünmese de özellikle ikinci yarından sonra, durmadan çatışmalar oluşmasına neden olan bir etken olacaktır. Bununla birlikte, Wah'a ancak Sinek üzerinden saldırabilirken, Sinek'le direk karşı karşıya gelmesi bir başka detaydır. Kar-wai'nin; Tony, Wah ve Sinek üçgenini kurması, 1980'lerde İngiltere, Çin ve Hong Kong arasındaki çekişmeli ilişkiye benzetilmiştir. Birinci bölümde bahsedildiği üzere İngiltere; Çin ve Hong Kong arasındaki mesafenin açılmasına, gerginliğin artmasına neden olmuştur. Bir taraftan Çin ile giriştiği arbede, diğer taraftan Hong Kong adına verdiği kararlar ve Çin-Hong Kong arasındaki meseleye karmaşık yaklaşması o dönemdeki İngiltere'nin tutumlarını ortaya koymuştur. Burdan yola çıkarak yönetmen, İngiltere'nin bu tutumunu 1988'de Tony karakteri üzerinden vermeye çalışmış diyebiliriz.

Wah, Sinek ve Tony'nin dışında filmde etkili olan bir karakter daha vardır: Ngor. Ngor belirgin niteliklerle bu diğer üç karakterden ayrılır. Yönetmenin Ngor karakteri üstünde çizdiği kişilik kendine güvenen, idealleri ve hedefleri olan parayı bu süreçte amaç olarak değil; araç olarak gören ve yaşamının merkezine almayan, geçmişle hesaplaşmaları olmayan ve kimseyle bir intikam savaşı içerisine girmeyen, çevresindeki bireyleri pozitif yönde etkileyen biridir. Kısacası bahsettiğimiz diğer üç karakterden oldukça farklı olan bir insandır. Kar-wai'nin, Ngor'a bu özellikleri yüklemesini rastlantısal olarak düşünmemekle birlikte, bu karakterin Kar-wai için ideal olan Hong Kong olduğunu varsayabiliriz. Kar-wai erkek karakterleri karanlıklar içerisinde, yüzlerinin yarısı gölgede kalacak şekilde aktarmayı tercih ederken, filmin kadın karakteri Ngor'u film boyunca ifadesini net bir şekilde göreceğimiz, belirgin bir aydınlık içinde aktarır. Bu durumu, filmdeki erkeklerin kendi içlerindeki hesaplaşmaları ve intikam duygusunun üzerlerinde yarattığı karanlık ruh hallerini yansıtmaya çalışırken, Ngor'un umut dolu geleceği ve sağlam adımlarla ilerleyen yapısını vermek istemesi şeklinde anlamlandırabiliriz. Erkek karakterlerin şiddet ve saldırganlıkla kurdukları yakın ilişkinin tersine Ngor, sevecen ve sakin bir tutum sergiler. Kar-wai'nin neden Ngor'u ideal Hong Kong olarak yansıttığını düşündüğümüzde bizi en belirgin noktaya götüren durum ise Ngor'un Wah ile olan ilişkisidir. Bu durumu Sinek ve Wah arasında kurulan bağdan yola çıkarak yorumlamaya çalışabiliriz. Sinek, Wah'ın hayatında kendi kişiliğini tam anlamıyla ortaya çıkaramaz ve Wah'ın kişiliği her zaman daha baskın durumdadır.

Wah'ın kararları ve beklentileri uygulanır ve Sinek de Wah'a göre şekil değiştirir. Bu süreç, Wah ile Ngor arasında değişime uğrar. Ngor, Wah'ın evine geldiği ilk andan itibaren kendi yaşam stilini Wah'ın evine taşır ancak; Wah Lantau Adası'na gittiğinde Ngor'un yaşam alanına kendi hayat tarzını taşımaz. Aksine, umut ve alternatif dolu bu yaşam tarzını benimsemeye başlar. Ancak çağrı cihazından gelen bip sesi onu geride bıraktığı şiddetli hayata geri çağırır (Ingham ve Fung, 2016: 319). Wah'ın etkinlik alanına dahil olmak yerine kendi düşüncelerini açık şekilde söyleyen Ngor, planlarını -örneğin gideceği tarihi- kendi istekleri doğrultusunda belirler. Hâlbuki bu durum Sinek ve Wah arasında tamamen 'iktidar ve yönlendirilen' şeklindedir. Bunun aksine Wah, Ngor'un yaşamına müdahale edemez tam tersine Ngor'un isteklerine uyum sağlamaya çalışır. Hatta tamamen geleceği düşünmeden yaşayan yapısını Ngor'u tanıdıktan sonra bırakacağını ima eder. Bütün bunlardan yola çıkarak denebilir ki Wong Kar-wai Ngor'u 'olmasını beklediği' Hong Kong'un barındırması gereken özellikleriyle bezemiştir diyebiliriz. Yönetmenin karakterlere yüklediği niteliklere baktığımızda, ortaya attığımız düşüncenin karakterler üzerinde pekiştiğini görebilmekteyiz. Karakterlerin yüklenmiş oldukları temsilleri daha net görebilmek adına filmde geçen diyaloglardan yararlanabiliriz.

4.2.1. İşitsel Öğeler

Çalışmanın bu bölümünde karakterlerin kendi aralarındaki konuşmalarından ve karşılıklı diyaloglarından yola çıkılarak yerleri nasıl temsil edip aktardıkları üzerinde duracağız. Diyalogların analizleri yapılırken, karakterlerin içerisinde bulundukları mekanların ve renklerin de birer anlam taşıdığı düşünüldüğü için analize bunlar da dahil edilecektir. Çin, İngiltere, mevcut ve ideal Hong Kong temsilleri karakterlerin söylemleriyle desteklenir. Yönetmenin bu durumu nasıl aktardığına bakmak için diyalogların ortaya çıkardığı anlamları tartışacağız. Diyaloglar aktarılırken filmin ilerleme çizgisiyle eş zamanlı olarak gideceğiz. Filmde öncelikle Wah ve Ngor'un arasındaki ilişkiye şahit oluruz. Bunun anlamı yönetmenin, Wah'ın yani Çin'in alanında öncelikle ideal olan Hong Kong'un nasıl yer aldığını göstermek istemesidir. Sinek'in sonradan ortaya çıkması ise gerçekteki Çin-Hong Kong ilişkisini aktarır. Burada Ngor ve

Sinek üzerinden karşıt Hong Kong modellerini verir. Yönetmen en son İngiltere’yi yani Tony’i olaylara dahil eder çünkü onun, kurulan bu ilişki üçgeninde en ‘yabancı’ olduğunu vurgulamak ister.

WAH: Neden dışarı çıkmıyorsun?

NGOR: Gidecek bir yerim yok ki! Kawloon’da hiç arkadaşım yok.

Burada Ngor’un Kawloon’a yabancı olduğunu ancak orayla tanışmaya istekli olduğunu görüyoruz. Hong Kong’un parayla ilişkilendirilmesi ve ilişkilerin para üzerine kurulması durumunun aksine Ngor’un burada kurmak istediğı ilişki ‘arkadaşlık’ üzerinedir. Dışarıya çıktığında parayla vakit harcamaktan ziyade birileriyle zaman geçirmek ister.

WAH: Paraya ihtiyacın var değil mi?

SİNEK: Benim her zaman paraya ihtiyacım var. Buna alıştım artık. Geleceğim çok parlak nasılsa!

Burada Sinek’in cümlesinden Hong Kong’un para merkezinde dönen bir kent olmasına bir gönderme yer alıyor diyebiliriz. Buna alıştım derken de alışkanlıklarını hep para üzerinde şekillendirdiğini belirtir. Kentin sınırsız kapitalist yapısı yönetmen tarafından bu şekilde eleştirilir. “Geleceğim çok parlak nasılsa!” derken ise mecaz bir anlam kullanır. Aslında tam tersini ima ediyordur.

WAH: Duyduğuma göre Tony’dan borç almışsın.

SİNEK: Who is Tony? I don’t know him.

WAH: (Gülerek) Ne dedin öyle?

SİNEK: İngilizce.

WAH: Benim İngilizce bilmediğimi biliyorsun.

Bu diyalog bize Sinek ve Wah arasında bir ayrım olduğunu hatırlatır. Ayrıca Sinek, Tony’nin ismini duyduğunda İngilizce konuşmaya başlar. Buradan çıkarılan sonuç ise Tony’nin İngiltere ile ilişkilendirilmesidir. Sinek’in İngilizce bilmesi ise İngiltere tarafından Hong Kong’a ‘öğretilen’ Batılı şeylere -İngilizce gibi- yönetmenin bir

göndermesidir. Wah'ın onu anlamaması ise Çin ve İngiltere'nin farklılıklarına vurgudur. Birbirlerini tam olarak anlayamayacaklarını işaret eder Kar-wai.

Sinek ve Tony arasındaki para meselesine Wah müdahil olur. Sinek'in Tony ile çatışması sonucu Wah araya girer.

TONY: Kardeşin seninle olduğu için çok şanslı. Başkası için çalışıyor olsaydı çoktan gebermişti.

WAH: ...Bu borç artık benim borcum ancak daha sonra ödeyeceğim.

TONY: Elinde para yok mu? Ne biçim abisin sen! Git çiftçilik falan yap. Ben de seni paran var diye aldım karşıma konuşuyorum. Amma fakir abiymişsin sen!

Tony'nin birinci cümlesinden yola çıktığımızda İngiltere'nin, Çin-Hong Kong ilişkisinde aslında Çin'i güçlü gördüğünü ancak; Wah'ın söylediğinin ardından Tony, para ile gücü ilişkilendirdiğinden Batı için Çin'in yeterince önemli bir tehdit olmadığını söylemek istiyor diyebiliriz. Ayrıca Tony'nin Wah ve Sinek için abi-kardeş ikiliğini kullanması da anakara Çin ve parçası Hong Kong durumunu kabul ettiğine işaret eder. Bunlara ek olarak Wah film boyunca eleştirilen 'abi' konumunda olacak ve para konusundaki sorunlarını halledemeyecektir. Burada yönetmen, bize Hong Kong'un, Çin'e devredildikten sonra eskisi gibi ekonomik açıdan güçlü devam edemeyeceği ve Çin'e bağımlı, parasal açıdan sıkıntılı bir konuma geleceğini söylemektedir.

SİNEK: ...Geçmiş için benden nefret ediyor olabilirsin. Bunu hak ediyorum. Ama iki gün sonra televizyon ve gazetelerde göreceksin ki ben aptal bir ödleğ değilim.

Sinek'in bu sözleri Hong Kong'un zamanında yeterince ayaklanan ve olaylara karşı çıkan bir toplumunun olmadığına göndermedir. Hong Kong sömürge bir yerdir ancak; halk pek çok olayda pasiftir. Özellikle 1960'lı yıllarda dünyadaki bağımsızlık hareketleri dışında kalmıştır. Kar-wai geçmiş bu şekilde eleştirir. Diğer yandan Hong Kong 'iki gün sonra' yani yakın tarihte yeni bir döneme girecektir. 1997 gelmeden önce tarihin tekrür etmemesi gerektiğini vurgular yönetmen.

SİNEK: Kimsenin umurunda değilim ve sen bu durumdan memnunsun. Hatta senin köpeğin olduğumu söylüyorlar. Bunun yerine 3 dakikalığına kahraman olmayı yeğlerim. Hayatım boyunca bir ‘sinek’ olmak istemiyorum.

WAH: Gitmeye kararlıysan seninle gelirim ve seni vururlarsa intikamını alırım.

Bu durum Hong Kong’un tarih boyunca kendi kararlarını alamaması ve sürekli birileri için bir araç olmasının eleştirisi. İngiltere’den kopacağı anlaşılan Hong Kong için kendi kararını alma vaktidir. Sinek de bu durumu temsil eden sözler sarf eder ancak; bu sefer de Çin devreye girmiştir ve tıpkı Wah’ın dediği kentin kaderini belirlemek için önden giden bir anakara görünmektedir.

Sonuç olarak İngiltere, Çin, ideal ve mevcut Hong Kong temsillerini *Gözyaşları Aktıkça*’da görmek mümkündür. Yönetmen, karakterler üzerinden yerleri bu şekilde aktarmanın yanında Hong Kong’u da dönemin havasını yansıtacak şekilde çizmiştir. Ngor’un aydınlık verilmesi ve yaşadığı yerin de yeşillik alanlar ve genellikle gündüz çekimleriyle desteklenmesi onun ideal Hong Kong olmasının bir başka yansıtılma şeklidir. Onun dışındaki tüm karakterler, genellikle gece hayatı içinde, kaotik ve karmaşık Hong Kong’da yaşarlar. Ackbar Abbas yönetmenin Hong Kong’u mekansal belirsizlikler ve süreksizlik duygusu içerisinde aktardığını söyler (Abbas, 2002: 34). Hong Kong, 1980’lerin sancılı dönemindeki Hong Kong’dur. Çatışmaların ve müphemliklerin çokça yer aldığı bir kent olarak karşımıza çıkar.

4.3. Days of Being Wild (1990)

Çalışmanın ikinci bölümünde *Vahşi Günler*’e odaklanacağız. Ortaya attığımız düşünce çerçevesinde kadın ve erkek karakterlerin ideal ve mevcut olan Hong Kong(lu)’u temsil edip etmediğini irdeleyeceğiz. Bu filmde yer alan dört ana karakterin üzerinden ideal-mevcut zıtlığını tartışacağız. Kadın karakterlerin ideal olanın özelliklerini, erkek karakterlerin ise mevcut olanın özelliklerini taşıyıp taşımadığının üzerinde duracak ve iddiamızı temellendirmeye çalışacağız.

Vahşi Günler, Kar-wai'nin sinemasının belirgin pek çok özelliğini görebileceğimiz ikinci çalışmasıdır. Kar-wai, 1990 yapımı bu filminde Leslie Cheung, Maggie Cheung, Andy Lau, Carina Lau gibi Hong Kong yıldızlarıyla çalışmıştır. Kar-wai'nin bu kadar fazla yıldızla aynı filmde çalışması hem seyirci hem de sinemacılar için beklentileri arttırmıştır. Fakat Kar-wai bu filmde başka şeyler hedefledi. Bu film onu uluslararası alanlarda tanınır kıldı ancak; pek çoklarına göre *Gözyaşları Aktıkça* ile birlikte yönetmen zaten Hong Kong'un dışına çıktı. Sadece *Vahşi Günler*'den sonra 'Kar-wai'nin sanat sineması' şeklinde adlandırılan bir yapı ortaya çıktı (Bettinson, 2015: 4). Bu dönem, Kar-wai'nin türlerle oynayarak yeni şeyler ortaya çıkarmasının başlangıç yıllarıydı da...

Vahşi Günler eş zamanlı ilerleyen iki ayrı hikayeden oluşuyor gibi görünmektedir fakat neredeyse karakterlerin hepsi birbirini görür veya tanır. Bunun dışında ana ekseninde yer alan dört ana karakter içerisinde bir tanesi Leslie Cheung'ın oynadığı Yuddy karakteridir ve seyirci onun hikayesiyle daha fazla tanışma imkanı bulur. Yuddy'yi ve diğer karakterleri daha iyi anlamak için filmin kısa öyküsüne bakalım. Film; kısaca kadınlarla -bu duruma annesi ve üvey annesi de dahil- arası pek iyi olmayan ancak sürekli onlarla bir etkileşim içerisinde olmak isteyen Yuddy'nin hikayesini ve bu hikaye çevresindeki diğer hikayeleri konu almaktadır. Öncelikle Li-zhen (Maggie Cheung) ve Yuddy arasında önce arkadaşlık ile başlayan sonra aşk ilişkisine dönüşen ilişkilerine şahit oluruz. Li-zhen, SCAA (Güney Çin Spor Federasyonu) gişesinde çalışan Makaolu bir kadındır. Yuddy ile karşılaşmasının ardından ona aşık olur ve bir süre sonra ilişkileri ilerler. Yuddy ise yalnız yaşayan, annesi tarafından terk edilmiş ancak bir üvey anneye verilmiş olan bir adamdır. Yuddy ve Li-zhen arasındaki ilişki, Li-zhen'in aynı evde yaşamak istemesi sonucu biter. Yuddy'yi bundan sonra üvey annesinin çevresinde sıklıkla görmeye başlarız. Üvey annesi Rebecca (Rebecca Pan) genç erkeklerle sevgili olduğu için Yuddy tarafından sürekli eleştirilir. Yine annesinin sevgililerinden birine hesap sormaya gittiği sırada Yuddy, Mimi (Carina Lau) ile tanışır. Mimi ya da Lulu -her iki ismi de filmde geçer- dansçı bir kadındır ve Yuddy'e aşık olacaktır. Bu aşamada Li-zhen, Yuddy'le yaşamak istediği ve hala ona aşık olduğu için geri döner ancak Mimi'yi görmesinin ardından Yuddy'nin hayatından çıkar. Yuddy'nin evinin sokağında çalışan

polis memuru Tide (Andy Lau) ile tanışan Li-zhen, onunla bir dostluk kuracaktır. Bir süre sonra Li-zhen'e aşık olan Tide ise annesiyle Hong Kong'da yaşayan bir Hong Kongludur. Tide ve Li-zhen arasındaki arkadaşlık bir süre sonra bitecek ve Tide denizci olacaktır. Yuddy ise üvey annesinden, gerçek annesinin Filipinler'de yaşadığını öğrenir ve oraya gider. Gerçek annesi Yuddy'yi görmeyecektir. Ardından o esnada Filipinler'de olan Tide ile karşılaşan Yuddy, ertesi gün Tide ile gittiği istasyonda illegal bir işe karıştığı için öldürülecektir. Her yerde Yuddy'yi arayan Mimi ise Filipinler'e gelmiş olacaktır fakat kimsenin kimseye ulaşamadığı bu hikayenin sonuna bu şekilde gelmiş olacağız.

Filmin 1960'ların başında Hong Kong'da geçmesi karakterleri *Gözyaşları Aktıkça*'dan daha farklı bir açıda ele almamızı sağlayacak. Karakterler 1960'ların Hong Kong dünyasında gezinirken bizlere hem kendileri hem de Hong Kong hakkında çeşitli bilgiler sunarlar. Aslında bu evrenin yaratılan bir gerçeklik olduğu düşünülmektedir. Çünkü Peter Brunette, Wong Kar-wai'nin 1963'te Hong Kong'a geldiğinde burasının onun tasvir ettiği gibi bir yer olmadığını söyler ve *Vahşi Günler*'deki altmışlı yılların nostaljik olarak ele alındığını belirtir (Brunette, 2005: 20). Kısacası bu hayal edilmiş ve icat edilmiş Kar-wai dünyasıdır. Kentin yansıtılma durumunun yanında karakterlerin temsil ettiği kent ve yer temsilleri de yine ön plana çıkmaktadır. Analize Yuddy ile başlamak doğru olacaktır çünkü o filmin diğer karakterlerinin temsillerini ve özelliklerini ortaya çıkarmada etkilidir.

Yuddy, doğar doğmaz üvey anneye teslim edilen ve Hong Kong'da büyüyen genç bir adamdır. Film boyunca onu üvey annesiyle çatışan bir ruh halinde görürüz. Biyolojik annesinin yerini öğrenmek istemektedir ancak; üvey annesi belli bir müddet bu bilgiyi onunla paylaşmak istemez. Yuddy'yi bu yüzden isyankar, saldırgan, mutsuz ve depresyon halde görürüz. Yuddy yarattığı karakterle ve olaylara verdiği tepkilerle bize var olan Hong Kong'u anımsatmaktadır. Buradan yola çıkarak Yuddy karakterinin neden ideal Hong Kong olmadığını tartışacağız. Yuddy'nin mevcut Hong Kong'un temsiline en belirgin örneği bir 'saate' sahip olmasıdır denebilir. Yuddy sürekli zamanı merak eden, saati soran, saat taşıyan ve çevresinde sürekli saatler olan bir karakterdir. Hong Kong'un 1997'de Çin'e verilme ya da devredilme süreci öncesinde gündemi en fazla meşgul eden konu olan: "Gerçekten bir devir teslim olacak mı?" sorusunu yanıtlamaya çalışmaktı. Bu

anlamda Hong Kong üzerinde oluşan bu sürekli geriye sayma, zamanını bekleme hali Asuman Suner'in de bahsettiği gibi tam anlamıyla bir belirsizlik ve bundan doğan bir kötümserlik, karamsarlık halini doğurmuştu (Suner, 2018: 47). Yönetmen, Yuddy üzerinden bu ruh halini vermeye çalışmış ve Yuddy bu karamsarlık haline fazlaca sahip olmuş diyebiliriz. Bununla birlikte geleceğinden emin olamama, geleceği önemsememe durumu da yine Yuddy üzerinde net şekilde ortaya çıkıyor. Bunun yanı sıra Yuddy'nin belli tarih ve saatlerle sürekli bir ilişkisi vardır. Örneğin sürekli saat 3 ekseninde dolaşması, zaman aksa da onun için vakit aynı kalıyor demektir. Bu olgu; Hong Kong'da tarihin değişmesi ancak -sanki hep saat 3'müş gibi- anlayışın aynı kalmasına, yani Hong Kong'da zamanın değişmesinin önemini yitirmesine bir eleştiri olarak filme yerleştirilmiş denebilir. Bu durum bir taraftan tarihsel belleğin sorgulanmasını da gündeme getirir. Yuddy'nin bir şeyleri çabuk unutmasının yanında bir şeyleri unutamaması aslında Hong Kong'da neler olduğu ve olacağı ile ilgili durumu insanların yakından takip ettiğini ancak; bu tarihsel kesitlerden yeterince 'ders alamamasını' tartışır yönetmen. Diğer yandan Yuddy'nin geçmişe takılıp kalması ve kendini 'evlatlık verilmiş bir çocuk' olarak görmesi, bulunduğu zamandan kopup gitmesine de neden olur. Bilindiği üzere Hong Kong Çin tarafından İngiltere'ye kiralanmıştır ve bu durum evlatlık verilme durumuyla bağdaştırılır. Fakat Hong Kong'un bu 'sömürgeleştirilme' dönemini kapatıp artık özgürleşmesi beklenirken tekrar Çin'e devredilme olayı gündeme gelir. Bu hakikatin eleştirisi Yuddy üzerinden bu şekilde verilir: Yuddy geçmişiyle savaşı bırakmadığı ve orada takılı kaldığı için geleceğini de önemsemez. Fakat 'özgürleşmesi' geleceğine bağlıdır ancak biz Yuddy'i yitip giden bir yapıda görürüz. Yönetmen Hong Kong'un 1997 öncesinde yeterince 'cesur davranmayan', durgun ruh halini eleştiriyor gibidir.

Kar-wai, Yuddy üzerinden mevcut Hong Kong'un tarihle olan ilişkisini ele alırken, Hong Kong'un bir başka özelliği olan 'kendini bulamama, bağımsızlaşamama' durumlarını Tide üzerinden ele almıştır. Yani, mevcut Hong Kong'un farklı özelliklerini farklı karakterler üzerinden ortaya çıkarır. Tide, geceleri Hong Kong sokaklarında polislik yapan genç bir adamdır. Bir gün Li-zhen ile karşılaşır ve onunla kısa bir süreliğine arkadaş olur. Daha sonra ise Li-zhen'e aşık olacaktır. Bu hikayede Tide'nin yüklendiği misyon tam da burada, Li-zhen ile geçirdiği vakitte ortaya çıkar. Biz Li-zhen üzerinden, Tide'nin karakterini anlamlandırma sürecine gireriz. Li-zhen ile yaptığı

sohbetlerden, Tide'yi idealleri olmayan, yapmak istediği tek şeyleri de erteleyen bir karakter olarak görürüz. Burada anlatmak istediğimiz olgu aslında Tide'nin kendinin farkına yeterince varamama halidir. 'Tide aslında ne istiyor? Neden polisten denizci olmak istiyor? Denizci olunca ne olacak ya da neden Hong Kong'da yaşıyor?' Gibi soruların hepsini cevapsız bırakıyor. Bu anlamda Tide de ilerleyen ya da kendini keşfeden veya sorgulayan bir yapıda değil. Onu gününü geçiren ve öylece hayatını yaşayan bir yapıda görüyoruz. Bu da bizi Hong Konglu'nun tek düze ilerleyen, para kazanmaya ve bu parayı harcamaya odaklı sabit yaşantısına götürüyor. Kar-wai Hong Kong'u ve Hong Kong insanını bu anlamda eleştiriyor. Yıllarca devam eden sistemli olma hali Hong Kong'u para kenti yapmış ancak; geriye dönüp bakıldığında Hong Kong'da bir kent kültürü eksikliği mevcut. Kar-wai Tide'nin denizci olsa bile değişmeyen, kendini keşfetme sürecine girmeyen ruh halini Hong Kong'un bu durumuyla özdeşleştiriyor.

Yönetmenin ele aldığı mevcut Hong Kong'un karşısında yine yönetmenin beklediği ideal bir Hong Kong karşımıza çıkıyor. Dahası tıpkı mevcut Hong Kong gibi bunu da iki karakter üzerinden aktarıyor. İdeal Hong Kong'un parçalarını Li-zhen ve Mimi/Lulu üzerinde görmekteyiz. Öncelikle Li-zhen'i ele alırsak karakterimiz; çalışan, kendi hayatını idame ettiren bir yapıya sahip. Li-zhen'i bu aşamada Tide'den ayırmamızın en büyük sebebi, idealleri olması ve sürekli olarak kendini eleştirip sorgulamasıdır. Her ikisi de gecelerini sokaklarda geçiren ve sürekli para kazanmak durumunda olan karakterler ancak; Li-zhen, gerçekleştirdiği eylemleri sorgulayabiliyor. Hatta Tide'ye çeşitli sorular yönelterek onun hayatındaki boşluğu ortaya çıkarabiliyor. Dahası, Li-zhen Yuddy'den koptuktan sonra 'kaybolup gitmiyor'. Hayatında yanlış gördüğü, eksik gördüğü durumların üstüne giderek onlar hakkında kafa yoruyor. Mimi'yi de Tide'yi de hatta Yuddy'i de bu konuda etkileyebilen bir karakter Li-zhen. Karakterin ideal Hong Kong ile bağlantı noktası eleştiri ve sorgulama üzerinedir. Wong Kar-wai, Hong Kong'un geçirilen süreçleri ya da adına alınan kararları sorgulaması, kendini eleştirmesi ve değerlendirmesi gerektiğini düşünüyor ve Li-zhen gibi bir karakterle bu sorunu ön plana taşıyor. İdeal Hong Kong'un diğer kısmını ise Mimi temsil etmektedir. Mimi'nin en belirgin özelliği kararlılığı ve aldığı kararları uygulamasıdır. Mimi ne Yuddy gibi savrulup gider ne de Tide gibi harekete geçmekten çekinir. İstekleri doğrultusunda emin adımlarla ilerler. Hatta öyle ki aşkının peşinden Filipinler'e kadar

gidecektir. Mimi karakteri bizlere kendi adına kararlar almaktan ve bunları gerçekleştirmekten korkmayan bir kadını yansıtır. Yuddy olsa da olmasa da onu sevse de sevmese de Mimi onun peşinden gider çünkü böyle ister. Buradan yola çıkarak yönetmenin Hong Kong üzerinde görmek istediği bir başka olguya rastlamış oluruz. Hong Kong halkı devir teslimden önce kendi adına kararlar alamaz hatta onlar adına bir temsilci bile bulamaz. Kar-wai tam olarak bu noktaya değinir. Hong Kong halkı kendi adına kararlar almak için bunun peşinden gitmeli ve isteklerini kendi adına kendi gerçekleştirmelidir. Onlar adına iyi veya kötü sonuçlar doğursa da Hong Kong halkı bunun için savaşmalıdır düşüncesini görmekteyiz. Ancak; Hong Kong bu manada eksik kalmış ve onlar adına verilen kararlara uyma sürecine girişmiştir.

4.3.1. İşitsel Öğeler

Li-zhen mutsuz bir şekilde Yuddy'nin evinin yakınlarında otururken Tide onu fark eder. Tide ile sohbet etmek isteyen Li-zhen ona şunları söyler:

Lİ-ZHEN: İyi olurum sanmıştım. Her zaman kendime 'kimseye sorunlarını söyleme, sıkı çalış, eve git ve erkenden uyu' derim. Eve gitmek istiyorum ama evim Makao'da. Geceleri nasıl geçireceğimi bilmiyorum. Uyuyamıyorum. Geri dönmeyi istememiştim. Kendi kendime geri dönmemeye söz vermiştim. Tekrar gidersem kendimden nefret edeceğim. Kendimden nefret etmek istemiyorum.

TİDE: Eğer onsuz yaşayamıyorsan neden ona gidip söylemiyorsun? Şu dakikadan itibaren onu tanımamış gibi...

Lİ-ZHEN: Şu dakikadan itibaren deme! (Yuddy filmin başında Li-zhen'e 'şu dakikadan itibaren arkadaşız ve sen bunu değiştiremezsin çünkü bu bir dakika geride kaldı demişti.)

Bir kere bana saatini gösterdi ve o dakika yüzünden beni sonsuza kadar hatırlayacağını söyledi. Şimdi ne zaman o dakikaya baksam kendime o dakikadan itibaren bu adamı unutmam gerektiğini söylerim.

Bu diyalogdan yola çıkarak Li-zhen'in önce ilk söylediği şeyleri yorumlayalım. Li-zhen üzgün fakat bu durumunu paylaşmaktan kaçınmıyor. Her zaman kendisine yapması gerektiği şeyleri ise eleştirmeye başlıyor. Birinci bölümde bahsedildiği üzere Hong Konglular postmodern bir dünyanın içerisinde, ileri kapitalist bir yapıda hayatlarını geçiriyorlar. 'Sıkı çalış, erkenden eve git ve uyu, kimseyle bir şeyini paylaşma' gibi söylemleri bize tekdüze, yabancılaşmış, makineleşmiş insanı çağırıştırıyor. Kar-wai Li-zhen'e bunları söyleterek aslında gerçekteki Hong Kongluyu eleştiriyor diyebiliriz. Diğer yandan Li-zhen'in bunları yapmak istememesi onun mevcut olana başkaldırmak istediğine işarettir. İlgi çeken bir nokta da Li-zhen'in cümlesinde Makao'yu geçirmesidir. Makao tıpkı Hong Kong gibi Batılılar (Portekizliler) tarafından sömürgeleştirilen bir başka Güney Çin bölgesidir (Tsang, 2007: 65). Li-zhen ailesinin Makao'da yaşadığını vurgular ancak oraya gitmek istememektedir. Bir anlamda çevresinin de kendisinin de sömürgeleştirildiği bir dünyadan tek çıkış noktası, kalıp kendi savaşını vermektir. Li-zhen konuşmasına devam ettiğinde bu düşüncüyü seyirciye vermeye başlar. Geçmişle ilgili kötü anılarını ve saplantılarını bir kenara bırakıp ilerlemeyi seçer. Biz burada ideal Hong Kong'un geçmişten ders çıkararak kendi yolunda devam etme çabasına şahit oluyoruz. Li-zhen Yuddy gibi geçmişine takılı kalıp bu yüzden geleceğini de harap etmek yerine ilerlemeyi ve değişmeyi amaçlamıştır.

Bir başka sahnede Li-zhen'in Yuddy'i ziyareti sırasında olanlara şahit oluyoruz. Li-zhen eşyalarını almak için geliyor fakat aradan belli bir sürenin geçtiği anlaşılıyor. Orada kalan eşyaları ise Yuddy'nin yeni sevgilisi Mimi kullanmaya başlıyor.

YUDDY: Terliklerini çıkar.

MİMİ: Neden?

YUDDY: Başkasına aitler.

MİMİ: Eğer onunsa bana bir kanıt göster.

YUDDY: (Sinirli bir şekilde) Çıkar dedim!

MİMİ: Hayır! Birden bir kadın çıkıyor ve bunların kendisine ait olduğunu iddia ediyor. Kaç kişinin daha buraya geleceğini nereden bileyim? Eğer biri gelir ve senin ona

ait olduğunu söylerse senden vazgeçmeli miyim? Ona hiçbir şey vermiyorum. Adımımı buraya attığım an her şey benim oldu.

Biz Mimi'nin ideal Hong Kong'a ait olan özellikleri taşıdığını söylemiştik ve Kar-wai'nin Hong Kong'u başkaldıran ve kendinden emin ilerleyen bir kenttir. Mimi'de bu özelliklere bu cümlelerle rastlamaktayız. Mimi 'aitlik' tartışmasını gündeme getirerek aslında İngiltere'nin yüzlerce mil uzaktan gelerek Hong Kong üzerinde hak iddia etmesini eleştirmektedir. Bilindiği üzere, hem İngiltere hem de Çin, Hong Kong üzerinde hak iddia etmiş ve onun adına kararlar almıştı. Her iki ülke de Hong Kong'un kendilerinin bir parçası olduğunda 'daha iyi bir geleceğe' sahip olacağını savunuyordu. Fakat Hong Kong yapı ve yaşam stili olarak artık her iki ülkeden farklıydı. Hong Kong bağımsız olmalıydı ancak bu tartışma gündeme bile gelmedi. Kar-wai ideal Hong Kong insanının bu sorunu eleştirmesi gerektiğini Mimi üzerinden veriyor. Mimi 'vazgeçmek, başkasına bırakmak veya birine vermek' eylemlerini sorguluyor ve bunu reddediyor. Buradan çıkarılan sonuç ise Hong Kong'un beklenen tepkisinin bu yönde olması gerektiğidir.

Tide ve Yuddy trende birbirlerini son kez gördükleri sırada belleklerini sorgularlar. Bu diyalog bize mevcut Hong Kong'un 'tarihsel bellek' tutumu hakkında tartışma alanı açar.

TİDE: Hey! Geçen seneki 16 Nisan saat 3'ü hatırlıyor musun, o gün ne yaptığını?

YUDDY: Neden soruyorsun?

TİDE: Boş ver. Bir arkadaşım hep hafızamı sınamaya çalışır. Bana o gün ne yaptığımı sormuştu ama ben hatırlayamıyorum ya sen?

YUDDY: Hatırlanması gerekenleri hatırlarım.

Tide ve Yuddy arasında geçen bu konuşmada seyirciye aktarılan konu tarihsel bellek hakkındadır. Her iki karaktere de mevcut Hong Kong'un farklı özelliklerini taşıyanlar olarak yaklaşmıştık. Tide'nin Yuddy'e yönelttiği soru ilginçtir ve dikkat çekici bir diğer nokta ise her ikisinin de cevap verememesidir. Buradan baktığımızda karakterlerin geçmiş tarihe, tarihsel belleğe yeterince tutunmadıklarını görüyoruz.

Özellikle Yuddy'nin kurduğu son cümle bu aşamada bize ipuçları verir. Yuddy 'hatırlanması gerekeni hatırlarım' der ancak; film boyunca aklında tuttuğu tek şey evlatlık olmasıdır. Üvey evlat olarak verilmesi önemlidir fakat Yuddy bu durumdan yola çıkarak geleceğini sorgulama aşamasına geçemez ya da geçmişinden yola çıkarak bugünüyle ilgili bir bağlantı kuramaz. Li-zhen'in yaptığı gibi geçmişteki olaylardan ders alıp hayatını yönlendirmeye çalışmaz. Tek hedefi gerçek annesini görmektir ve ona ulaşır ancak hayatında hiçbir şey değişmez. Kısacası aslında onun için tarihlerin ya da geçmişin bir önemi yoktur. Bu yüzden gelecek de şekillenmez ve önemsizleşir. Tide ise Li-zhen ona sorana kadar geçmişi hakkında hiç düşünmemiş ve kafasını bununla meşgul etmemiştir. Filmin ilerleyen kısımlarında da Tide'yi değişen ve hafızasını yoklamaya başlayan bir yapı içerisinde görmeyiz. Onların üzerinden tartışılan konu tam olarak budur: Hong Kong kenti 150 yıl gibi uzun bir süre sömürgeleştirilmiş ve 1997'de Çin'e geri verilmiştir. Bu tarihlerin ve geçirilen sürenin Hong Kong'un geleceği ve belleğinde önemli yerleri vardır. Ancak bu postmodern kentte sömürgeleşmiş, sömürülmüş yer olma durumu tarih ve mekan içerisinde yeterince yer almamış gibidir. İlk bölümde bahsettiğimiz bir kentin tarihsel belleğini oluşturan kent kültürü, Hong Kong'da yeterince ortaya çıkmamıştır. Kar-wai altmışlı yıllardan seslendiği bu hikayesinde, mevcut Hong Kong'un doksanlı yıllarını tartışmaya açar.

Neticede Wong Kar-wai'nin *Vahşi Günler*'de, yönetmenin algıladığı mevcut Hong Kong ve görmek istediği ideal Hong Kong'u karakterler aracılığıyla yansıttığını göstermeye çalıştık. Yönetmen *Gözyaşları Aktıkça*'da her iki Hong Kong'un genel özelliklerini iki karakter üzerinden yansıtmayı tercih etmişken, *Vahşi Günler*'de kentin farklı özelliklerini ayrı ayrı karakterlere yayarak yansıtmayı seçmiş. Bu filmde; kentin karakterler üzerinden verilmesinin yanında yönetmenin nostaljik olarak ele aldığı 1960'lar Hong Kong'unu da mekan olarak görmekteyiz. Kar-wai 1960'lar ve 90'lar Hong Kong'unu tasvir ederken tıpkı karakterler gibi atmışları nostaljik ve arzu ettiği şekilde, doksanları ise postmodernist, kasvetli ve kaotik yansıtır. Bu durum dikkat çeken bir diğer noktadır. Kısacası yönetmen Hong Kong'u hem mekan olarak hem karakterler üzerinden vererek eleştirir, değerlendirir ve tartışır.

4.4. Chungking Express (1994)

Chungking Express, Kar-wai'nin en bilindik filmlerinden biri olma özelliğini taşıyor. Ayrıca bu film yine bizim ileri sürdüğümüz düşüncenin kaynaklarından birisidir de... Filmde yer alan dört ana karakter ve onların hikayeleri düşüncemizin temel taşlarını oluşturuyor. Filmde yer alan kadın karakterlerin ideal olan Hong Kong(lu)'u ne şekillerde temsil ettiğini tartışmaya çalışacak, erkek karakterlerin ise mevcut olanı nasıl temsil ettiğine odaklanacağız. İleri sürdüğümüz ideal-mevcut Hong Kong(lu)'ların yanında İngiltere'nin de filmde yer alan şeklini irdelleyeceğiz.

Wong Kar-wai'nin sinemasında Hong Kong'un kent hayatının ne kadar büyük bir önemi olduğunu neredeyse her filminde görebilmekteyiz. Ancak yönetmen bazı filmlerinde seyirciye, kente dair daha fazla görüntü sunar. *Chungking Express* bu anlamda özellikle doksanlar Hong Kong'u için oldukça zengin manzaralar barındırıyor. Filmde ele alınan ve seyirciye aktarılan Hong Kong, farklı bakış açılarıyla farklı anlamlar kazanabilir şekilde aktarılıyor. Örneğin, Thorsten Botz-Bornstein *Chungking Express*'te aktarılan kentin yaşam için elverişli olmadığını belirtir. Buna ek olarak yazar, Hong Kong modern döneminden bahsedilemeyeceğini, şehir bu evreyi atladığı için yönetmenin tarihi bir doku yerine dükkanların, kalabalık mekanların veya kaotikleşmiş kentin görüntülerini sunduğunu söyler (Betz-Bornstein, 2017: 118). Diğer yandan, Asuman Suner kentin arka plandaki hikayesine dayanarak filmde Hong Kong'un geleceğine dair ilginç detayların yer aldığını söyler (Suner, 2018: 188). Filme yoğunlaştığımızda aslında pek çok bakış açısına uzanabilecek bir yapıt olduğunu görebiliyoruz. Film bize hem 'gerçek' Hong Kong'un kendisini hem de barındırdığı geçmiş ve gelecek durumunu aktarmaktadır. Filmin karakterleri de bu yapıya uygun olarak bazı anlamlar yüklenir. Biz ise yine kadın ve erkek karakterlerden yola çıkarak mevcut ve ideal Hong Kong tartışmasını ortaya koymaya çalışacağız.

Film, Hong Kong'da yaşayan dört kişinin hikayesini konu alıyor. Kar-wai filmi ikiye bölüp iki karakterin öyküsünü - Polis 223 ve Sarı Peruklu Kadın- birinci bölümde diğer iki karakterin öyküsünü ise -Polis 663 ve Fast-food Dükkanı Çalışanı Faye- ikinci bölümde anlatmayı tercih etmiş. Filmin birinci bölümünde Polis 223'ün kız

arkadaşı tarafından terk edildikten sonra yaşadığı sancılı dönem ve Sarı Peruklu Kadın'ın kaçakçılık yapmaya çalışırken başına gelen olayları izleriz. Film başlarken sarı peruklu bir kadının Batılı bir adamla, bir barda İngilizce konuştuğunu görürüz. Barın sahibi olan bu adam ayrıca kadının patronudur ve ona 'uyuşturucu kaçakçılığı hakkında bir görev verir. Kadın sarı peruklu, güneş gözlüklü ve yağmurluklu haliyle Hong Kong'un gece hayatı içerisinde gezinmektedir. Bir grup Hindistan kökenli insanla birlikte Hong Kong'un karmaşık ve kalabalık sokaklarında uyuşturucu kaçakçılığı yapmaya hazırlanır. Diğer yandan filmin başlarında adının He Zhiwu olduğunu söyleyen 223 numaralı polis memurunun yaşantısına şahit oluruz. Polis 223, May adlı sevgilisi tarafından terk edilir ve onu bir türlü unutamaz. Kendisine söz vermesi üzerine nisanın başından aynı zamanda doğum günü tarihi de olan 1 Mayıs'a kadar her gün son kullanma tarihi '1 Mayıs' olan bir kutu konserve ananas satın almaktadır. Amacı otuz kutu konserve satın alana kadar sevgilisi onu aramazsa 1 Mayıs günü ondan vazgeçmektir. Doğum günü gelip çatığında ise May'e ulaşamamıştır. Sarı Peruklu Kadın ise bu sırada Hindistan kökenli insanları elinden kaçırmıştır ve bütün gece onları arar ancak bulamaz. Bütün günü koşuşturma ve mutsuzlukla geçiren her iki karakter bir barda tanışacak ve kısa bir süreliğine arkadaş olacaktır. Kadın uyuyakalır ve adam tüm gece bir sürü yemek yiyerek vakit geçirir. Polis 223 doğum gününü kutlamak için koşuya gittiğinde kimse tarafından hatırlanmadığı için üzüldürken, çağrı cihazına Sarı Peruklu Kadın tarafından bırakılan bir mesaj gelecektir: Doğum gününü kutlamaktadır. Batılı patronunu öldürdükten sonra peruğunu çıkarıp atan kadını bir daha görmeyiz ve Polis 223 onun bıraktığı mesajın ardından gündelik yaşantısına devam eder. Filmin ikinci parçasına geçtiğimizde Polis 663 ve Midnight Express fast food dükkanında çalışan Faye'nin hikayesine odaklanırsınız. 663 numaralı polis tıpkı birinci kısımdaki He Zhiwu gibi sevgilisi tarafından terk edilir. Bunun yüzünden evdeki eşyalarla konuşan biri haline gelir. Sürekli yemek almaya gittiği Midnight Express'de Faye'nin dikkatini çeker ve Faye polise karşı ilgi duymaya başlar. Bu sırada 663'ün hostes olan eski sevgilisi Faye'nin dükkanına bir zarf bırakır. İçerisinde 663'ün ev anahtarı ve ondan ayrıldığını belirten bir mektup vardır. Faye bu anahtarı alarak her gün polisin evine gitmeye ve evi değiştirmeye başlar. Faye'nin bu yolculuğu ve evi düzenleme hikayesini bir oyuna benzeten Tsung Yi-Huang, Faye'nin sadece evi temizlemek veya orada bulunmakla yetinmediğini, 663'ün yeni bir kimlik yaratması için özel alanını çeşitli detaylarla doldurduğunu söyler (Huang, 2009: 140). Bir taraftan da

Faye'nin ve polisin arasındaki arkadaşlık ilişkisi ilerler. Polis onu evinde bulana dek bu durum, bir süre devam eder. Sonunda ise, Kaliforniya Bar'da buluşmaya hazırlanan ikili, Faye'nin gerçek Kaliforniya'da olmasından dolayı gerçekleşmez. Bir sene sonra polisi Midnight Ekspres'te bulan Faye bir hostes olmuştur ve Hong Kong'a dönmüştür. İki karakterin yarım kalan hikayesi şimdi başlıyor gibi görünmektedir.

Filmin kısa öyküsünden anlaşılacağı üzere odaklanacağımız dört karakter bulunmaktadır. Bu karakterlerin birbirleriyle ilişkileri dışında filmde, kendi iç dünyalarına ve yaşamlarına yönelik bilgiler de mevcuttur. Her iki durumdan da yararlanarak Kar-wai bu filmde bize mevcut ve ideal Hong Kong örnekleri vermiş mi, vermişse nasıl betimlemiş? Tartışmaya çalışacağız.

Birinci kısımdan başlayacak olursak polis 223 yani He Zhiwu'un ve Sarı Peruklu Kadın'ın temsil ettikleri kent şeklini anlatmaya çalışalım. Sarı Peruklu Kadın'ın ideal Hong Kong olarak sunulduğu düşünmekteyiz. Bunun en belirgin nedeni kadının bağlantı kurduğu beyaz Batılı patronu ve Hindistan kökenli diğer kaçakçılar üzerinden gösterilebilir. Bunu daha iyi açıklamak için birinci bölümde verdiğimiz bilgiyi hatırlamakta fayda var: İngiltere, Afyon Savaşları'nın çıkmasına neden olan Çin'e afyon sokma durumunu, o zaman sömürgesi olan Hindistan üzerinden yapmaya çalışıyordu. Hatta afyonu kendi toprakları içerisinde değil Hindistan topraklarında yetiştirip pek çok bölgeye dağıtıyordu (Oskay, 1967: 298). Bunun sonucunda ise Hong Kong'u sömürgeleştirmişti. Kar-wai burada denklemi kadın, Batılı patronu ve Hindistanlılar üzerinden benzer şekilde kuruyor. Beyaz patron İngilizce konuşan bir Batılı ve buradan onun İngiltere'yi temsil ettiğini düşünüyoruz. Uyuşturucuyu taşıyan asıl kaynaklar ise Hindistanlılardır. Kadın burada aracı yani uyuşturucunun bir yerden başka bir yere dağıtılmasına aracılık eden kişidir. Ayrıca Batılı patronu tarafından görevlendiriliyor. Ancak olay burada bozuluyor ve kadın Hindistanlıları elinden geçiriyor. İdeal Hong Kong olma özelliği burada devreye giriyor. Kadın bu aşamadan sonra Hindistanlıları bulmaya çalışıyor ancak bulamıyor. Bunun sonucunda patronunun eylemlerini sorgulamaya başlıyor. Patronu kadını atlatmış ve filmde göremediğimiz 'başkaları' ile anlaşmış gözüküyor. Buradan çıkarılan sonuç ise İngiltere'nin Hong Kong'u uyuşturucu pazarı için bir üs konumuna getirmesi ve Hindistan'ı da kullanması diyebiliriz. Burada Audrey

Yue'nin yorumundan yararlanmak istiyorum: Wong Kar-wai'nin yansıttığı Hintli mahalleleri ilginçtir ve Hong Kong filmlerinde nadiren görülen mekanlardır. Bu mahallelerin oluşma sebebi, İngiltere'nin Hong Kong'u sömürgeleştirdiği ilk yıllarda başka sömürgelerden ve özellikle Hindistan'dan çok fazla insan getirmesidir. Yönetmenin gösterdiği Kantonca konuşan Hint kökenli insanlar, Hong Kong'da yaşayan ikincil ve üçüncül Hint kökenli nesildir. Hong Kong, Çin'e devredildikten sonra Çin tarafından nüfusa alınmayan bu insanlar, İngiltere'nin zamanında yapmış olduğu vatandaşlık vaatlerinden de haklarını alamamışlardır. Durum gösteriyor ki ortada 'vatansız' bırakılmış insanlar vardır (Yue, 2016: 238-239). Yue'nin aktarmış olduğu bilgiler ve yorumlara dayanarak ekleyebiliriz ki hem Hong Kong hem de Hindistan bu filmde 'sömürülen' iki ayrı topluluğu temsil ediyor. Peki, ideal Hong Kong bu durumda ne yapıyor? Sarı Peruklu Kadın patronunu öldürüyor ve tam o sırada peruğunu çıkarıp atıyor. Bunu yorumlayacak olursak, kadının 'sarı peruk' takmış olması ve bunun yanı sıra güneş gözlüğü, yağmurluk gibi eşyalar kullanması onu 'Batılılaşmış bir Hong Konglu' gibi görmemizi sağlıyor. Ancak; İngiltere'yi ortadan kaldırdığında peruğu da çıkarıyor. Çünkü o 'gözlerini açmış' bir Hong Kong artık. Polis 223'e geçtiğimizde ona neden mevcut Hong Kong dediğimizi aktarmaya çalışalım.

He Zhiwu doksanlar Hong Kong'unda bir polis memurudur. Kar-wai'nin izleyiciye yansıttığı kalabalık, karmaşık Hong Kong kenti sanki He Zhiwu'nun ruh haliyle bütünleşmiş gibidir. Kız arkadaşı tarafından terk edilmesine rağmen onun döneceğine inanmakta diğer yandan da umutsuzluğunu unutmak için çeşitli yollar denemektedir. Bu karmaşık ruh hali ve sonunda ne olacağının belirsizliği Polis 223'ün ön plana sıklıkla taşıdığı bir duygudur. Biz bu durumu seksenler ile başlayıp doksanlara sıçrayan belirsizlik halinin, Hong Kong'da yarattığı etkiyle bağdaştırdık. Kentin Çin'e devredilmeden önce halk üzerinde bir gerginlik ve endişe duygusunun oluştuğunu aktarmıştık (Tsang, 2007: 246). 223'ün üzerinden bu durum ve bunun yanında tarihler ile ilgili olan karmaşa aktarılmıştır. Karakteri sürekli belli bir tarihi -1 Mayıs 1994- beklerken görürüz. Bunun anlamı da yine devir teslim tarihine göndermedir. Karakter bu tarihe adeta odaklanmıştır çünkü hayatını tamamen etkileyeceğine inanmaktadır. Ancak 1 Mayıs gelip geçtiğinde görecektir ki her şey kaldığı yerden devam etmek zorundadır. Sadece ortada kaybedilen bir zaman vardır. Bu durumu Hong Kong üzerinden

yorumlarsak, Hong Kong halkı 1997'ye kadar süreçleri izledi ve kendileri adına alınan kararları bekledi. Akıllarda tek bir soru vardı: '1 Temmuz 1997'den itibaren ne olacak?'. Ancak bu tarih gelip çatığında devir teslim gerçekleşti ve hayat bir şekilde devam etti (Suner, 2018: 103). Kaybettikleri şeyler 223'e kıyasla çok daha fazlaydı ama bu ayrı bir tartışma alanını doğuracaktır. Karakterde göze çarpan bir diğer durum onun bir 'melez' olması. Hong Kong'un Çin'e teslim edileceği kesinleştiği vakit, çalışmalara çokça Hong Konglu olma ve Hong Konglu kimliği (Gök, 2007: 201) gibi konuların girdiğinden bahsetmiştik. Hong Kong'da insanlar artık tek bir etnik kökenden gelmiyor, kozmopolit kentin kozmopolit insanları olarak birçok etnik kökene sahipler. He Zhiwu'nun üzerinden bunu yorumlayabiliriz. Karakter, annesi Japon, babası Tayvanlı olan; Hong Kong'da yaşamaya başlayınca Kantonca ve İngilizce ile tanışan bunun yanında Mandarince ve Japonca bilen kısacası pek çok kültürü bünyesinde barındıran bir insandır. Bu yüzden Hong Kong devir teslim sonrasında Çin'in toprak olarak bir parçası gibi görünse de, aslında her iki bölge de kendine has farklılıklarla doludur. Bu yüzden bir Hong Kongluya bir Çinli gibi bakmak yanlış olacaktır. 223 bu özelliği barındırmakta ve mevcut Hong Kongluyu bu şekilde göstermektedir.

Filmin ikinci bölümüne geçtiğimizde bizi öncelikle Faye karakteri karşılamaktadır. Biz Faye'yi Wong Kar-wai'nin ele aldığı diğer ideal Hong Kong olarak tartışacağız. İlk olarak Faye'nin en belirgin özelliklerine değinebiliriz. Faye; sevecen, hayalperest, hareketli, duygusal ve idealist özellikler taşımakta ve bu kişilik onun kararlarına sıklıkla yansımaktadır. Ayrıca Faye'nin insanları etkileme ve bulunduğu ortamı değiştirme gibi yönleri vardır. Midnight Ekspres gibi karmaşık bir fastfood dükkanında bile Faye'nin enerjisi hissedilebiliyor. Midnight Ekspres'den çokça bahsettik ve buranın hem Faye'nin hem de diğer karakterlerin arasında önemli bir yeri var diyebiliriz. Kısaca buranın önemine değinebiliriz. T. Huang buranın filmde dikkat çeken bir mekan olduğuna değiniyor. Burası Hong Kong'un sıkıştırılmış alanının bir mikro kozmosu olarak hizmet eder diyor (Huang, 2009: 134). Yani denebilir ki bu dükkan aslında Hong Kong'un bir minyatürü gibidir ve Faye bu mekanda bile kendi karakterini canlı tutabilmektedir. Faye'nin bu niteliğini vurguluyoruz çünkü o, oradaki diğer Hong Konglulardan ve özellikle polis 663'ten farklı. Sözün kısası Faye bize, W. Kar-wai'nin ideal Hong Konglu insanını çağırıştırıyor. Bununla birlikte biz Faye'nin sürekli bir yenilik

ve hareketle filmde yer bulduğunu görüyoruz. Özellikle 663'ün evini değiştirirken, eve kendine has nesneler yerleştiriyor. Bunun anlamı kendi yaşam stilini kaybetmesi değil, tam tersine bulunduğu ortamlara taşınmasıdır. Bu örneği, *Gözyaşları Aktıkça*'da Ngor üzerinde de görmüştük. Denebilir ki yönetmen belli başlı ideal Hong Kong niteliklerini farklı filmlerde farklı karakterler üzerinden aktarmaktadır. Faye'ye dönecek olursak, karakterin yeni yerler görme, keşfetme isteği ve parayı bu aşamada bir araç olarak görmesi diğer bir dikkat çekici noktadır. Birinci bölümde 'para kenti' Hong Kong'da insanların para kazanmak ve para için yaşamak gibi durumlara alıştığından bahsetmiştik. Faye, mevcut Hong Konglunun tersine bir tutum sergileyerek, zengin olmak, para kazanmayı hedeflemek ya da meta satın almak gibi şeylerden bahsetmez. Aksine sadece hayattan zevk almak istediğini vurgular. Özellikle Kaliforniya gitmek istediği yer olarak filmde sürekli tekrarlanır. Buna ek olarak, biz Faye'den Hong Kong'u geçiş mekanı veya kurtulmak istediği bir yer olarak duymayız. Buranın geçiş alanı olarak kullanılmasını eleştiren yönetmen, sonunda Faye'yi Hong Kong'a geri dönen ideal Hong Konglu olarak karşımıza çıkaracaktır.

Odaklanacağımız son karakter 663 numaralı polistir. Filmin diğer mevcut -ya da Wong Kar-wai'nin gerçek olarak ele aldığı- Hong Kong(lu)'udur. Onu neden bu şekilde nitelendirdiğimizi aktarmaya çalışalım. Her şeyden önce karakteri Faye ile karşılaştırarak ele alacak olursak, Faye'ye neredeyse zıt bir karakterdir. Bu da bize ideal olan Hong Kong'dan uzak, mevcut Hong Kong olma nedenini vermektedir. Faye'nin tersine, gelecek konusunda beklentileri, hayalleri ya da idealleri yoktur. Daha çok geçmişine saplanıp kalmıştır. Bu özelliği bize birinci bölümdeki diğer polisi hatırlatmaktadır. Bunun yanı sıra 663'te en çok göze çarpan durum; çevresinin farkına varamama halidir. Çalışmanın birinci bölümünde postmodern kentten ve kentliden söz etmiştik. Burada polis 663 üzerinden bu konuya değineceğiz. Postmodern kentlerde sürekli çevrenin değiştiğini ve bireylerin buna alıştıklarından bahsetmiştik (Lynch, 1996: 99). Hong Kong'un böyle bir yapıya sahip olmasına ve çevrenin farkına varamayan bir toplumun varlığına eleştiri getiren yönetmen, bu durumu Polis 663 üzerinden aktarır. Sevgilisi tarafından terk edildikten sonra eşyalarla konuşmaya başlayan karakter, bu süreçte karamsar bir ruh haline bürünür. Faye ise mektupta bulunduğu anahtarla öğle aralarında polisin evine girerek hem orayı düzenler hem değiştirir. Neredeyse her şeyi

yenileyecek ve bununla kalmayarak kendi tarzındaki eşyaları da eve yerleştirecektir. Aynı zamanda gündelik hayatına devam eden polis, birinin eve girdiğinin farkına bile varmaz. Faye, daha da ileri giderek polise gelen mesajları siler, kendi dinlediği müziği adamın teybine takar, hatta polisin sıklıkla tükettiği konserveleri değiştirir. Ancak polis anlık bir düşünceden sonra yaşamına devam eder. Faye’yi evinde yakaladığında bile bir şeylerin değiştiğini düşünemeyecektir. Bu durum bize mevcut Hong Konglunun çevresine karşı yabancılaşmasının bir örneğini sunar. Birinin gelip yaşam stilini tamamen değiştirdiğinin, hayatına müdahale ettiğinin ayırımına varamayan bir Hong Konglu görürüz. Polis, önceki sevgilisinin getirdiği yeniliklere karşı uyum sürecine girdiğini ve o gidince karmaşa yaşadığını belli eder çünkü hayatını ona endekslemiştir. Faye hayatına girince de bu defa onun düzenlediği hayatı yaşamaya başlar. Bunun anlamı; kendi çevresinden hatta evinden bile kopmuş, her şeye uyum sağlayarak kendi tutumlarını şeffaflaştırmış olan mevcut Hong Kong(lu)’u temsil ediyor olmasıdır.

4.4.1. İşitsel Öğeler

Faye ve Polis 663 arasındaki ayrıma dikkat çekmek için aralarında geçen bir diyalogdan yararlanılabilir:

POLİS 663: Bu işten önce ne yapıyordun?

FAYE: Birçok şey. Para biriktiriyorum.

POLİS 663: Okumak için mi?

FAYE: Bunu hiç düşünmemiştim. Sadece hayattan zevk almak istiyorum.

POLİS 663: Nasıl? Nerede?

FAYE: Herhangi bir yerde. Belki Kaliforniya.

POLİS 663: Kaliforniya mı? Niçin?

FAYE: Belki dedim. Eğlenceli olmazsa başka bir yere geçerim.

POLİS 663: Seyahati sever misin?

FAYE: Sen sevmez misin?

POLİS 663: Aynı yerde kalmaktan memnunum.

FAYE: Sen de benimle gelebilirsin. Para neredeyse yeter.

POLİS 663: Bakarız.

FAYE: Hep böyle misindir? Mektup hala bende...

POLİS 663: Almak için vaktim olmadı.

FAYE: Bana adresini ver sana postalayayım. Yoksa kaybolacak.

POLİS 663: Peki.

Bu konuşmadan çıkardığımız farklı sonuçlar vardır. Birincisi Faye'nin daha önce de bahsettiğimiz gibi paraya çok fazla değer vermemesidir. Faye parayı kendi idealleri doğrultusunda bir araca çevirmiştir ve düş kurmayı ihmal etmez. Hayatını istekleri doğrultusunda değiştirmek ister ancak; Polis, Faye gibi değildir. Hong Kong'dan uzaklaşmaz ama buranın kendi için anlamından hiçbir şekilde bahsetmez de. Sadece gününü geçirmeye odaklı yaşamaya alışmış gibidir. Faye'nin Hong Kong'dan çıkmak istemesi de buradan 'kurtulmak' istemek şeklinde adlandırılmaz. *Gözyaşları Aktıkça*'da Sinek karakterinin ya da *Vahşi Günler*'de Yuddy'nin Hong Kong'dan gitmek istemek ve bir daha kente dönmek adına söylediklerini hatırlarsak, Faye duruma bu şekilde yaklaşmaz. Sonunda da Hong Kong'a dönecektir. Polis ise otomatikleşmiş hayatını yaşar. İkincisi ise, mektup üzerinden aktarılmaktadır. Faye, polisin hiçbir şeye yeterince ilgi duymamasına şaşırır. Hatta mektubunu bile almaya gitmeyen polisi, üstü kapalı eleştirir. Buna polis açısından baktığımızda onun geçmişinden kaçtığı ve hayatında yeni alınacak kararları sürekli ertelediği sonucunu çıkarabiliriz. Faye ise onun tam tersi gibi düşündüğü için sürekli yeni kararlar almakta ve bunları uygulamak istemektedir. İdeal ve mevcut karşıtlığı bu diyalogda keskin bir şekilde verilmiş denebilir.

Polis 223 ve Sarı Peruklu Kadın'dan bahsederken onların karakterlerini ön plana çıkaran iç monologları incelemek daha faydalı olabilir. Öncelikle mevcut Hong Kong temsilimiz olan Polis 223'ten iç monologlar aktaralım:

POLİS 223:

-Bir şekilde her şey son kullanma tarihiyle geliyor.

-Bu dünyada son kullanma tarihi olmayan bir şey var mı?

-1 Mayıs başlarken gerçeklik, May'in gözlerinde batıyor. Kutu ananastan hiçbir farkım yok.

Polis 223'ün tarihlerle olan bağlantısından bahsetmiştik ve aslında belli tarihler çerçevesinde dolanması bunun yanında 'son kullanma tarihi' konusuna çok fazla odaklanması bize Hong Kong'un devir teslim tarihini hatırlatıyor. Yönetmen, bu karakter üzerinden geriye doğru sayan Hong Kong'a gönderme yapıyor. Burada ele aldığımız son cümle karakterin sevgilisinin artık ona dönmeyeceğinden emin olduğu zamanda ortaya çıkıyor. Bunun anlamı ise 'terk etmiş' olan İngiltere'ye getirilmiş bir tenkit. Artık onun için 'bir kutu ananastan' bir farkı olmadığını vurgularken, gerçekten terk edildiğinin farkına vardığını söylüyor. Gerçeklik ortaya çıkarken İngiltere için zaman çoktan geçti demek istiyor.

Hong Kong'un devir teslimi Kar-wai'nin sıklıkla değindiği bir konu ve bu durumu sadece mevcut Hong Kong üzerinden vermiyor. İdeal Hong Kong(lu) karakterler de sürekli bu olaydan bahsediyor.

SARI PERUKLU KADIN:

-Kutudaki tarih bana fazla zamanımın kalmadığını söylüyor.

Yine tarihle ve geri sayımla ilgili durumuna değiniliyor Hong Kong'un. Bu durum Wong Kar-wai'nin neredeyse tüm karakterlerini etkiliyor çünkü aslında hepsi Hong Kong'un birer parçası. Fazla zamanının kalmadığını söyleyerek Çin'e dönüş konusundaki akan zamanı hatırlatıyor. Ayrıca, Batılı patronunun ona verdiği sardalye kutusunun üzerinde 1 Mayıs 1994'ün olması da aslında, tıpkı Polis 2 gibi hayatının tamamıyla değişeceğinin göstergesidir. İkisinin arasındaki fark da burada ortaya çıkıyor. Polis bu tarihin gelip geçmesini seyrederken kadın, bundan sonraki hayatını kendi

elleriyle değiştiriyor. Hatta polise bıraktığı mesajla belki de onun yaşamını da etkiliyor. Onların hikayesinin nasıl devam ettiğini ise bilemiyoruz. Sadece kimin daha bağımsız olduğunu gösteriyor yönetmen bize.

Chungking Express seyirciye 1990’lar Hong Kong’unu göstermesinin yanında, farklı karakterler üzerinden kentin farklı yönlerine vurgu yapabilen bir filmidir. Biz filmin barındırdığı eleştirel yapıyı incelemeye çalıştık ancak film; tarihsel, kültürel, politik, sosyolojik bağlamlarda farklı şekillerde de ele alınabilecek özellikler taşıyor. Argümanımız çerçevesinde odaklandığımız dört karakter de Hong Kong’un olması beklenen ve mevcut şekilde var olan yönlerine vurgu yapıyor. Daha önceki iki filmde olduğu gibi burada da kadın karakterlerin ideal, erkek karakterlerin ise mevcut Hong Kong’u temsil ettiğinin sonucuna vardık.

4.5. Fallen Angels (1995)

Çalışmanın dördüncü olarak odaklanacağı film *Fallen Angels/ Düşkün Melekler* olacaktır. Bu filmde de Vahşi Günler ve Chungking Express’te olduğu gibi dört ana karakter üzerinde yoğunlaşacağız. İddia ettiğimiz düşünce temelinde kadın karakterleri ideal olarak erkek karakterleri mevcut olarak değerlendirmeye çalışacağız. Filmde ayrıca 1990’lar Hong Kong’unun kentsel özelliklerine değinmeye çalışarak karakterlerle kurulan bağlantıyı ortaya çıkarmaya çalışacağız.

Akışı ve hikayelerin anlatılma şekli, filmin biçimsel özellikleri ile birlikte yönetmenin önceki filmi *Chungking Express*’e fazlaca benzetilen *Fallen Angels* Türkçe adıyla *Düşkün Melekler*, tıpkı *Chungking Express* gibi iki ayrı hikayeyi ele alıyor. Farkı ise bu hikayeleri eş zamanlı şekilde anlatması ve ayrıca bu defa iki polise değil iki suçluya odaklanmasıdır. Filmin analizine geçmeden önce filmin içeriğine kısaca değinelim.

Film konusu gereği iki farklı suçlunun ve onların yaşamını etkileyen ve yönlendiren insanların hikayesini ele almaktadır. Birinci suçlu; bir seri katil olan Chi-

Ming (Leon Lai)'dir. İsimsiz iş ortağı ile birlikte çeşitli cinayetler işler ancak; filmde bu cinayetlerin neden gerçekleştirildiği ya da Ming'in insanları neden öldürdüğü ile ilgili herhangi bir bilgi verilmez. Bu ikili birbirlerine karşı farklı duygular beslememek için çabalar fakat iş ortağı olan isimsiz kadın (Michelle Reis) Ming'e karşı ilgilidir. Bu kadın, Ming'e gerekli bilgileri toplayan, işlerini bulan, onu yönlendiren ve hatta evini düzenleyen kısacası Ming'in tüm hayatını şekillendiren bir görev üstlenir. Bir taraftan da Ming'e karşı hisler barındırır. Onların ilişkisini kısaca gördükten sonra Ming'in işi bırakma ve Blonde (Karen Mok) yani sarışın kadınla karşılaşma durumuna şahitlik ederiz. Blonde ile daha önce karşılaşmış olmasına rağmen onu tanımaz ancak; onunla bir süre vakit geçirir. Diğer yandan filmin diğer suçlu karakteri Ho Chi Moo (Takeshi Kaneshiro) ile tanışırız. Küçükken tarihi geçmiş ananas yemesi sonucu konuşma yetisini kaybeden Ho, babasıyla birlikte Chungking konaklarında yaşayan yarı Tayvanlı yarı Rus bir adamdır. Konuşamama sorunundan dolayı iş bulamadığı için geceleri kendince yöntemlerle para kazanmaya çalışır. İnsanların dükkanlarına izinsiz bir şekilde girip kimi zaman kasaplık kimi zaman dondurmacılık yapar. Bir gün bir rastlantı sonucu karşılaştığı Charlie (Charlie Yeung) ile geceleri vakit geçirmeye başlar. Bu aşamada ona aşık olur ancak; Charlie durmadan ondan ayrılan sevgilisinin yeni kız arkadaşı, Sarışın'ı bulmaya çalışır. Bu sürece Ho da dahil olacaktır. Sonuçta ise Charlie onu hiçbir zaman sevmez ve Ho kendi yaşantısına geri döner. Ming ise Blonde'den kopar ve sonrasında iş ortağının verdiği son görevi yerine getirirken öldürülür. Filmin son sahnesinde Ho ve Ming'in iş ortağını bir motosiklet üzerinde, sabaha karşı Hong Kong sokaklarında görürüz.

Wong Kar-wai, karakterleri 1990'ların Hong Kong'una yerleştiriyor. Tıpkı *Chungking Express*'te bahsettiğimiz gibi karanlık Hong Kong sokaklarını, farklı kültürden gelen insanları, neon ışıklı caddeleri ve şehrin altından ya da üstünden geçen metroları, uçakları Düşkün Melekler'de de görmekteyiz. Kar-wai'nin diğer filmlerinde olduğu gibi karakterler yine zaman kavramından çokça etkileniyor. Saatler, tarihler ve yapılması planlanan şeyler filmde sıklıkla tekrarlanıyor. Zamanla olan bu yakın ilişki mevcut ve ideal olan Hong Kong üzerinden yine tartışmaya sunuluyor. Bunu karakterler üzerinden daha ayrıntılı şekilde aktarmaya çalışacağız. Bununla birlikte yönetmen Hong Kong'un 1990'lardaki kent yapısını postmodern bir şekilde vermeyi seçiyor. Neon ışıklı çoklu binalar arasında dolanan karakterler üzerinden kentin kalabalık, komplike yapısını

aktarıyor. Tekinsiz karanlık karakterler, Hong Kong'un gece yaşantısını daha da postmodern algılamamıza sebep oluyor. Bunun yanında Mc Donald's gibi küresel bir şirketin romantik bir mekan olarak kullanılması, televizyonun evlerde -izlenmesi dahi- bulunması, Asya kültürüne karışmış Batılı kültürün durumu, sokaklarda ne tarafa doğru aktığı belli olmayan kent yaşamı... Pek çok unsur, postmodern Hong Kong'u tanıtmak için kullanılmış. Peki, karakterler kentin bu şekilde yansıtılmasına nasıl katkı sağlamış? Üzerinde durduğumuz ideal ve mevcut Hong Kong halleri, karakterler üzerinde ortaya çıkmış mı? Eğer buna sahiplerse karakterler bu sıfatları ne şekillerde temsil etmiş? Bu soruların çerçevesinde yürümeye çalışalım.

Karakterlerden bahsetmeye başladığımızda en çok dikkat çeken karakter şüphesiz ki Chi-Ming'dir. Ming, filmdeki seri katildir ve nedenlerini veya sonuçlarını önemsemeden bir dizi cinayet işler. Ming'in söylemlerinde ve eylemlerinde sürekli bir plansızlık ve belirsizlik sezeriz. Ayrıca başkalarının kendi hayatını yönetmesine izin vermektedir. Bu sebeplerden ötürü Ming için mevcut Hong Kong'un özelliklerini taşıyor diyebiliriz. Ming, çevresindeki olaylara ve durumlara karşı kayıtsız bir tutum sergiler. Sık sık da bu durumun onu 'memnun' ettiğini dile getirir çünkü Ming, hayatının belli bir çizgide akmasına alışmıştır ve çevresindeki değişiklikler onun hayatını etkilemediği sürece önemsizdir. Burada, birinci bölümde ve daha önceki eleştirilerde de bahsettiğimiz Hong Kongluların kentte olan bitene karşı oluşan ilgisizliklerine gönderme yapılır. Yönetmen, onlar adına kararlar alınmasından veya yönlendirilme duygusundan rahatsız olmayan Hong Kong halkını, Ming'e yüklediği kişilik üzerinden eleştirir. Ming kendi hayatına yeterince adapte olamadığını ve onu kendi elleriyle yönetip ilerletemediğini filmin başından sonuna kadar gösterecektir. Tıpkı *Gözyaşları Aktıkça*'daki Wah karakteri gibi, kendi hayatıyla ilgili yeterince önemli kararlar alamaz, almak istese de bunu uygulayacak istikrarı gösteremez. Sürekli planlar yapar, restoran açma hakkında bir şeyler sorar ya da işini bıraktığında neler olabileceğini düşünür ama uygulamaya koyulmaz. Ortağına artık çalışmak istemediğini söylediğinde bile yeterince ikna edici değildir. Öyle ki ona verdiği son işten şüphe duysa da yine de verilen işi yapacaktır. Peter Brunette, Ming'in tıpkı Wah gibi belli bir çizgi dışına çıkmaktan çekindiğine dikkat çeker. Ming'in karakter yayı, Wah gibi kaçınılmaz olarak ölümüne yol açar der (Brunette, 2005: 58). Ming'in hayatını şekillendirmede 'alamadığı' kararlar sonunda onun ölümüne

gitmesine neden olacaktır. Gary Bettinson'un Ming için yaptığı yorum anlatmak istediğimizi daha anlaşılır kılacaktır: Son anda bile Ming, bütün yaşamını etkileyecek olan her şeyi reddeder. Kişisel özerkliğini geri alma arzusunu reddeder. Bağımlı olmayı seçer. Bu seçim, Ming'in en başından beri karakterinin temelinde yatıyordur (Bettinson, 2015: 91). Kısacası, Hong Kong'un kendi kararlarını alması gerekliliğine vurgu yapan yönetmen, mevcut Hong Kong'un Ming gibi davrandığının altını çizer. Bir diğer Ming üzerinde ortaya çıkan durum ise 'hatırlama' problemidir. Ming geçmişine ait olayları, kişileri hatırlamaz ve bundan dolayı rahatsızlık duymaz. Blondie ile karşılaştıklarında, Blondie ona daha önce birlikte olduklarını söyler ancak; Ming anımsayamayacaktır ve ona sadece o 'günü' önemseddiğini belirtir. Hatta Ming hatırlamaya değil, unutmaya meyilli bir yapıdadır. Ortağına dinlettiği 'Unut Onu' şarkısı ile anılarını yok etmek istediğinin altını çizer. Ming'in hayatında ve geçmişinde kayıp pek çok şey vardır fakat Ming sadece o anlık yaşamayı tercih eder. Kar-wai, Hong Kongluların tarihi yapıları ya da olaylara karşı ilgisiz hallerini karakter üzerinden bu şekilde gösterir. 1990'larda Hong Kong'da 'tarihi bir kent kültürü' eksikliği olduğunu düşünmeye başlayan insanların, nostalji kültürüne eğilmeye başladığını söyleyen Asuman Suner, bu durumun önceki yıllarda Hong Kong'da yeterince önemsenmediği için ortaya çıktığının üzerinde durur (Suner, 2019). Yönetmen Ming'in geçmişi önemsememe halini, bu duruma göndermeler yapmak için kullanıyor diyebiliriz.

Ming'in ardından bizi mevcut olan Hong Kong'a götüren bir diğer karakter ise, Ho Chi Moo. Bu karakter küçükken tarihi geçmiş ananas yemesi sonucu konuşamamaktadır. Martha P. Nochimson Moo'nun konuşamamasının, bir çeşit 'susturulmuşluğu' temsil ettiğini düşünür çünkü filmde tekrar konuşup konuşamayacağı ile ilgili bir bilgi verilmemiştir. Moo, dış sesler aracılığıyla kendini tanımlayabilir (Nochimson, 2012:340). Bu durum, mevcut Hong Konglunun 'konuşamaması' durumuna getirilmiş bir tartışmadır. Özellikle devir teslim döneminde Hong Kong'u temsil edecek 'gerçek' bir Hong Konglu temsilci olmayışı, halkın da dolaylı yoldan susturulması olarak düşünülür (Tsang, 2007: 230). Kar-wai, Moo üzerinden öncelikle bu duruma dikkat çeker. Moo'nun bir başka özelliği ise tıpkı *Chungking Express*'te olduğu gibi çok uluslu bir yapıya sahip olmasıdır. Daha önce Hong Konglu kimliği ve etnik köken tartışmasını incelemeye çalışmıştık. Burada da yine Moo'nun babasının Tayvanlı,

annesini Rus olan bir karakter olduğunu görüyoruz. Bu durum da Hong Konglu kimliğinin sadece Çinli olarak nitelendirilmemesine bir işarettir. Yönetmen, Moo'nun mevcut Hong Konglunun bu özelliğini üstlenmesini sağlamış. Bunun yanında Moo, geceleri dükkanlara izinsiz girerek ona ait olmayan şeyleri satmaktadır. Peter Brunette'nin Ackbar Abbas'tan aktardığına göre, bu karakter eleştirel değil aksine gerçek Hong Konglunun paraya dönük temsilini sunuyor. İsyancı ya da kapitalizme karşı değil tam tersine durmaksızın çalışan ve kazanmak için de her türlü yolu deneyen bir insandır (akt. Brunette, 2005: 65). Moo, sürekli çalışmasının yanında parayı kazanırken de 'sert' olunması gerektiğini gösteriyor. Dükkanlara giren insanlara zorla satış yapan ve paralarını alan Moo, Hong Konglunun kapitalist dünyada para kazanmak için birbiriyle yarıştığı ve bu dünyada acımasız olunması gerektiği düşüncesine sahip olmuş oluyor. Bu özelliklerden yola çıkarak denilebilir ki Moo da tıpkı Ming gibi mevcut olan Hong Kong ve Hong Konglunun temsilcileri olarak filmde yer alır. Moo dilsizdir ve kendini dış seslerle tanımlar. Ming konuşabiliyordur ancak o da kendini dış seslerle anlatır. Aslında her ikisi de suçlu, her ikisi de 'dilsiz' karakterlerdir.

İdeal Hong Kong karakterlerine geçtiğimizde karşımıza iki kadın karakter çıkmaktadır. Öncelikle Ming'in iş ortağından başlarsak, adını bilmediğimiz bu karakter Ming'in evi dahil tüm hayatını düzenlemektedir. Ming'e aşık olan bu karakter onun hakkında pek çok şeyi bilirken Ming, kadın hakkında neredeyse fikir sahibi değildir. En belirgin özelliği yöneten ve yönlendiren bir insan olmasından gelen bu karakter, ideal olan Hong Kong'un yönlendirilen değil yönlendiren olması gerekliliğine vurgu yapar. Kar-wai bu karakteri *Chungking Express*'teki Faye karakteri gibi aktarmaktadır. Faye'nin polis hayatını değiştirdiğini ve kendi yaşam stilini oraya taşıdığını söylemiştik. Bu durum bu karakter için de geçerlidir. Nerede, ne yapacağına kadar neredeyse tüm kararları veren, Ming'in hayatını şekillendiren bir insandır. Dahası Ming'in evinde kendi yaşam tarzını devam ettirir ve orayı kendince düzenler. Ming ise bu durumdan etkilendiğinin farkında bile değildir. Bunun yanı sıra, kadını Ming ve Moo'nun aksine isyankar ve başkaldıran bir yapıda görürüz. Kendi hayatını yaşarken toplumsal normları önemsemez. M. P. Nochimson, bar sahnesinden yola çıkarak kadının kişiliğini yorumlar: Kadın duygularını yaşarken başka kimse yokmuş gibi davranır. Barın üzerine yatar, müzik kutusuna sürünür ve kendi saçlarını duygusal bir şekilde okşarken hiçbir kamu dekoruna

saygı duymaz (Nochimson, 2016: 461). Buradan yola çıkarak kadının özgürlük ya da yaşam stili anlayışından ödün vermediğini görürüz. Ming'in yaptığı gibi toplumsal normlara uyuyormuş gibi davranmaz. Evlenmiş ve çocuklu bir kadın olduğunda kabul gördüğü düşüncesini savunmaz. Moo gibi para için değerlerini hiçe de saymaz, bu kadın olduğu gibidir. Eylemleri sonucunda üzüntü duysa da bu eylemler ona aittir. Başkası tarafından yönlendirilmeden 'hata yapmanın' tadını çıkardığını görürüz.

Kar-wai'nin Düşkün Melekler'inde ele alacağımız son karakter Charlie'dir. Charlie de tıpkı yönetici kadın gibi ideal Hong Kong özellikleri taşır. Bu düşünceye bizi götüren en belirgin neden film boyunca sevgilisini elinden alan 'sarışın'ı aramasıdır. Bu sarışın benzetmesi bize İngiltere'yi çağrıştırmaktadır. Charlie, sarışından hesap sormak ve ona 'ait olanı' geri almak için tüm film boyunca onun peşine düşecektir. Charlie, bu 'görünmeyen' sarışını durmadan ararken Moo ile arkadaş olacaktır. Moo, ona karşı bir şeyler hisseder ancak; Charlie hedefinden vazgeçmez. Hiçbir zaman belirsizlik yaratmaz ve Moo'ya duygusal anlamda yaklaşmaz. Charlie Moo ile karşılaştırıldığında oldukça nettir. Sonunda başarılı olamayacağını bilse de sürekli amacına odaklı hareket eder ve her yolu denedikten sonra, kendi iradesiyle vazgeçer. Moo gibi savrulup giden değil, istediğini bilerek hareket eden bir yapıdadır. Bundan dolayı biz Charlie'ye baktığımızda Moo'daki belirsizlikleri, karmaşıklığı ve vazgeçmişliği daha net görürüz. Charlie bu anlamda önemlidir çünkü Kar-wai, net ve ne istediğini bilen bir Hong Kong görmek istediğini Charlie üzerinden seyirciye aktarır. Bunun yanında Charlie sürekli ilerleyen ve yaşamını kendi elleriyle değiştirebilen bir karakterdir. Filmde Charlie'nin geçmişi unutup unutmadığı ile ilgili kesin bir bilgi verilmez ancak; yönetmen Charlie'nin hostes olup hayatını değiştirdiğini ve mutlu bir insan olmak için adımlar attığını gösterir. Halbuki Moo, onun tam arkasında durmakta ve benzer yaşam anlayışını devam ettirmektedir. Geçmişe takılıp kalmış gibi görünen Moo, Charlie hayatında olsa da olmasa da değişecek gibi görünmemektedir.

4.5.1. İşitsel Öğeler

Düşkün Melekler’de karakterler çoğunlukla dış seslerle kendilerini tanımlar. Bunda dolayı, karakterlerin asıl kişiliklerini seyirciyle yaptıkları karşılıksız monologlardan anlayabiliriz.

Moo: 30 Mayıs 1995’te ilk kez aşık oldum. Sanki ben bir dükkandım, o da sorgusuz sualsiz içeri dalıverdi. Ne kadar kalacak bilmiyorum. Ne kadar uzun o kadar iyi....

Charlie ile karşılaştıktan sonra kurduğu bu cümleler üzerinden Moo hakkında birkaç bir şey söylenebilir. Moo, bir tarih vermesinin ardından Charlie’nin hayatına dalmasından söz eder. Kar-wai, bu şekilde gün, ay ve yılı olan tarihleri karakterler üzerinden sıklıkla kullanır. Burada da Moo aslında devir teslim tarihinin sinyallerini verir. Daha sonra ise hayatını etkileyecek olaylara izin verdiğini ve bu konuda ipleri kendinin tutmadığını belirtir. Bu durum bize tıpkı sorgusuz sualsiz Hong Kong’a girenleri hatırlatır ancak; Hong Konglular tıpkı Moo gibi bu duruma karşı tepkisiz kalmıştır. Yönetmen olayların geçip gitmesini bekleyen toplumu Moo üzerinden gösterir.

Ming: Ben işimi seviyorum. Karar vermeyi gerektirecek bir şey yok. Kim ölecek, nerede ve ne zaman ölecek gibi şeyleri hep diğerleri planlar. Ben tembel biriyim. Diğerlerinin bunları benim için halletmesini seviyorum.

Ming’in söyledikleri bizi Kar-wai’nin sıklıkla üstünde durduğu bir konuya götürmektedir. Ming, mevcut Hong Konglular gibi başkalarının kendi adına karar almasından rahatsızlık duymaz hatta buna alışmıştır. Dahası bu durumdan dolayı hoşnut olduğunu belirtir. Kar-wai, Ming’in bu tutumunu Hong Kongluların düzene boyun eğen, kararlara uyan yapısına benzetmiştir.

Charlie: Herkes onu koruyor, saklıyor. Lanet olsun, nerede o? Neden kimse bana yardım etmiyor? Bu adil değil, ne çeşit bir oyun bu? Ben daha fazla oynamayacağım.

Charlie'nin neredeyse film boyunca 'sarışın'ı bulmaya çalıştığından bahsetmiştik. Takma adı 'kaçak yolcu' olan sarışını ararken bu cümleleri kuruyor Charlie. Kar-wai Charlie üzerinden Batı'ya gönderme yapıyor denebilir çünkü bu görünmeyen ve saklanan sarışın Charlie'yi rahatsız ediyor. Onu bulup yok etmek istiyor. Kar-wai'nin ideal Hong Kong'dan beklediği eylemi gerçekleştiriyor. Bunun yanında herkesin onu sakladığını ve koruduğunu belirtiyor. Bu da Hong Kong toplumunda İngiltere'ye karşı yeterince mesafeli davranılmamasının bir eleştirisi... Sömürgeleştirilmiş zihinlerin eleştirisi demek daha doğru olabilir.

Sonuç olarak diğer filmlerde de olduğu gibi Kar-wai Hong Kong toplumunun mevcut durumunu yine iki erkek karakter üzerinden tartışmaya çalışmış. Bunun yanında ise iki kadın karakter üzerinden ideali olan Hong Kong kentinin özelliklerini aktarmış. Karakterler farklı farklı yönleriyle kentin farklı problemlerine ve durumlarına eğiliyor. Yönetmen bu yolla, tartışmak istediği farklı konuları ideal ve mevcut Hong Kong temsilleri üzerinden seyirciye aktarıyor.

4.6. In the Mood for Love (2000)

Çalışmanın bu bölümünde ele alacağımız In the Mood for Love Türkçe adıyla Aşk Zamanı, ortaya attığımız düşünce ekseninde ideal ve mevcut Hong Kong(lu) özelliklerini tartışacağımız son iki filmde ilki olacak. Bu filmde önceki analizlerden farklı olarak ideal Hong Kong'un karşısında bir mevcut Hong Kong yer almayacak bunun yerine Çin ve İngiltere temsilleri arasında konumlanmış bir ideal Hong Kong göreceğiz. Yine kadın karakterimizin üstlendiği arzu edilen, istenilen nitelikler onun filmdeki ideal olmasını sağlayacak. Erkek karakterler ise Çin ve İngiltere temsilleri olarak karşımıza çıkacak ve biz bu defa, anakara ve sömürgeci hükümet arasında kalmış ideal Hong Kong'u tartışacağız.

Wong Kar-wai'nin *Aşk Zamanı (In the Mood for Love)*'ı için, yönetmenin 'en iyi' filmi olduğunu söyler Peter Brunette (2005: 86). Belki de yönetmenin başyapıtı

olarak adlandırılabilir bu film üzerine pek çok eleştiri yazılmıştır. Bu çalışmanın da çıkış noktası denebilir bu film için ve ideal-mevcut Hong Kong tartışmasının temel taşlarından biri olabilir. Burada farklı birkaç noktaya daha değineceğim. Yönetmenin ilk filmi *Gözyaşları Aktıkça* dışında diğer filmlerinde, Çin ve İngiltere karşılaşmasını görmek yerine daha çok ideal ve mevcut Hong Kong çatışmalarını hissederiz. Ancak; *Aşk Zamanı*'nda ideal Hong Kong'un yanında bu defa İngiltere ve Çin temsilleri de görmek mümkün olacak. Filmin kısa öyküsünden sonra yönetmenin sadece bir 'aşk' filmi çekmediğini tartışmaya çalışacağız.

Film, eşleri tarafından aldatılan ve tesadüf eseri yan dairelere taşınıp burada tanışan Su Li-zhen (Maggie Cheung) ve Chow Mo-wan (Tony Leung Chiu-wai)'ın hikayesini konu almaktadır. Li-zhen, bir nakliye şirketinde çalışmaktadır ve Hong Kong'a 1962 yılında Şangay'dan gelir. Aynı şekilde Şangay'dan gelip Li-zhen'in yan dairesine taşınan Show da bir gazetede yazar olarak görev alır. En başta sadece bir 'merhabaları' olan bu ikili zamanla eşlerinin ilişki içerisinde olduklarını fark ederler. Li-zhen'in kocası ve Chow'un karısı aynı zamanda ortadan kaybolup aynı zamanda yurt dışında bulundukları için Li-zhen ve Chow bu durumun çabucak farkına varır ve eşlerinin ilişkilerini tartışma sürecine girerler. Nasıl tanıştıklarından, ne yediklerine, nasıl bir ilişki yaşadıklarına kadar pek çok konu üzerinde canlandırmalar yaparak durumu kendilerince anlamlandırmaya çalışırlar. Bu sebepten ötürü günler geçtikçe daha çok yakınlaşır ve bir şeyler paylaşmaya başlarlar. Fakat bu durum tanışıklığın ötesine geçer ve birbirlerine aşık olurlar. Ancak; hiçbir zaman bir ilişki içerisine girmezler. Vakit geçirdikleri süreçte, birlikte hikayeler yazarlar. Çevrenin baskısından kurtulmak isteyen Chow, pahalı bir otelde 2046 numaralı odayı kiralar. Li-zhen ile burada bir süre zaman geçirdikten sonra bu 'işin' bir sonu olmayacağını düşünmeye başlarlar. Bir nevi imkansız aşk durumu yaratırlar. Chow'un Singapur'a gitmesi ve Li-zhen'in kendi yolunda devam etmesi sonucunda tamamen koparlar. Li-zhen Singapur'da Chow'u bulmasına rağmen onunla buluşmaz. Filmin sonlarına doğru, 1966 yılında Li-zhen'i, kocasından mı yoksa Chow'dan mı olduğunu bilemediğimiz oğluyla birlikte, taşındığı bu yerden tekrar buraya dönmüş şekilde görürüz. Chow ise buraya uğrar ancak; eski ev sahipleri taşınmıştır ve Li-zhen'in de orada olduğunu bilmeden ayrılır. Bu aşamada birden Kamboçya hakkındaki bir belgeselden bir bölüm görürüz. Belgeselde Fransa Cumhurbaşkanı Charles de Gaulle

ve Prens Norodom Sihanouk arasındaki siyasi görüşmelerin olduğu zaman dilimi anlatılır. Bu kısım filmin bağlamından kopup başka bir şeye geçiyor gibi görünür ancak; aslında bu kısımdan *Aşk Zamanı*'nın sadece aşkı temsil etmediğini, özel bir duruma göndermeler içerdiğini anlıyoruz. Bunu daha sonra tartışmaya çalışacağız. Son olarak Chow'u, Kamboçya'daki Angkor Wat Tapınağı'nda görüyoruz. Filmin ortalarında anlattığı 'sır' ile ilgili hikayeyi burada gerçekleştirecektir. Chow, eski zamanlarda sırları olan insanların, bunları bir oyuğa gidip anlattıkları ve üstünü çamurla kapattıklarını anlatan bir hikayeden bahseder. O da aynı şekilde tapınağın duvarına kendi sırrını anlatır ve üzerini çamurla kapatır. Bu sırrın ne olduğunu seyirci hiçbir zaman öğrenemez. Ardından tapınağın görkemli görüntüleri ve Chow'un oradan ayrılışı ile film son bulur. Film bitiminde koyu ekran üzerinde şu cümleler belirir:

Tozlu pencere camından bakar gibi.

Kaybolup giden o yılları hatırlıyor.

Geçmiş, görebildiği ama dokunamadığı bir şey.

Ve gördüğü her şey bulanık ve belirsiz...

Film bu cümlelerle son bulurken, kırmızı bir fon üzerinde 'son' yazısını görüyoruz. Kar-wai'nin filmde kullandığı metin ve başlıklar bir Hong Kong yazarı olan Liu Yichang tarafından yazılmış bir romandan alınmıştır (Ciment ve Niogret, 2017: 182). Bu sondaki şiir de yine bu yazara aittir. Kar-wai bu şiire sonda neden yer vermiştir? Bu şiirle bitirdiği bu filmde seyirciye ne anlatmak istemiş olabilir? Li-zhen ve Chow ideal ve mevcut Hong Kong düşüncemizin neresinde ve ne şekilde yer alırlar? Kar-wai'nin 1960'lar Hong Kong'u bize neler aktarır? Bu hikaye ile bu şehir nasıl bağdaşır? Bunun gibi pek çok soru tartışılmayı beklemektedir.

Aşk Zamanı, Kar-wai'nin anlatmayı sevdiği bir konu olan 'ilişkiler' üzerine yoğunlaşır ancak bu filmi diğerlerinden ayıran farklı bir özelliği vardır. Yönetmen tıpkı *Chungking Express*, *Düşkün Melekler*, *Vahşi Günler* ve *Gözyaşları Aktıkça* filmlerinde olduğu gibi farklı insanların ilişkilerinden bahseder ancak bu kez birincil ilişkiyi ve onu yaşayanları göremeyiz; ikincisi ise bir ilişkiye dönüşemez. Birinci ilişki Li-zhen'in kocası ve Chow'un karısı arasında yaşanır ancak; yönetmen onların yüzlerini hiçbir zaman

seyirciye göstermez yalnızca seslerini işitebiliriz. Bu ilişkinin yarattığı etkiyi Li-zhen ve Chow üzerinde hissederiz. Karakterler eşlerinin nasıl karşılaşıp neden ilişki yaşamaya başladıklarını anlamaya çalışır. Onlarmış gibi davranarak olayları canlandırırlar. Bu durum onlara sorularının yanıtını vermez ama zamanla birbirlerine yakınlaşmalarında etkili olur. Hislerin ortaya çıkmaya başlamasıyla birlikte karakterlerin kişilik özelliklerini, yaşam stillerini, olaylara karşı tutumlarını ve davranışlarını gözlemlemeye başlarız. Bir nevi onlar birbirlerini tanıyorken biz de onları tanıma sürecine gireriz. Bunun yanı sıra Wong Kar-wai bizlere 1960’lar Hong Kong’unu betimler. *Chungking Express* ve *Düşkün Melekler*’de gördüğümüz kasvetli, kaotik 1990’lar Hong Kong ile neredeyse zıt bir görünümü vardır. Yönetmen döneme nostaljik yaklaşıyor ya da filmlerinde genellikle bu iki dönemi seçerek zıtlık yakalamaya çalışıyor olabilir. Abbas Ackbar altmışlar Hong Kong’unu ele alırken Kar-wai’nin kendi bakış açısından bir altmışlar yansıttığına dikkat çeker. 1960’larda yer alan; Çin’den göç, burjuva sınıfının yaşam stili, Çin kültürünün taşınması, Mandarin ve Kanton kültürü gibi farklılıkların çokça ortaya çıkması gibi gerçeklikler filmde görülür ancak bunun yanında Hong Kong’un altmışlar havası için kullanılan müzikler, renkler ve mekanlar ile tamamıyla gerçekçi olmadığını ve nostaljik yansıtıldığını vurgular. Bu orada olan ve aynı zamanda orada olmayan altmışların tarihidir şeklinde aktarır yönetmenin yansıttığı dönemi (Abbas, 2002: 53). Kar-wai’nin 1963’te, beş yaşındayken Hong Kong’a gelmesi, bu dönemi kendi bakış açısıyla ve kendi gerçekliğiyle yansıttığı bir kent olarak aktarmasında önemli bit etken olabilir çünkü 1990’larda ele alınan Hong Kong’un akış hızı, yapısı, kültürel ve sosyolojik boyutu tamamıyla farklıdır. Ancak birinci bölümde de ele alındığı üzere Hong Kong altmışlı yıllarda tıpkı doksanlarda olduğu gibi dünya genelindeki ‘en hızlı’ şehirlerden biridir. Özellikle kapitalizm ve sömürgeciliğin sonucu olarak durmadan değişime uğrayan tarihi ve kültürel sermayeden çok ekonomik sermayenin ve tüketim kültürünün ön planda tutulduğu bir yerdir (Fu, 2000: 71). Wong Kar-wai kullandığı müzikler ve mekanlarla beraber, kentin o zamanlar filmdeki gibi bir görünümde olduğunu söyler. Ancak; doksanlardaki Hong Kong’da eskiye ait bir şey kalmadığı için dış mekanları ve tarihi yerleri Bangkok’ta çektiği belirtir. Bangkok’un dış cephesi, sokakları ona altmışlar Hong Kong’unu hatırlattığı için filmi burada çekmeye karar verir. Hong Kong’da ise iç mekanları ve daireleri çektiğini belirtir (Ciment ve Niogret, 2017: 177). Kısacası yönetmenin yaratmak ve betimlemek istediği bir altmışlar Hong Kong’u vardır

ve bunu bu şekilde anlatmayı tercih etmiştir. Yine de dönemler arasında verdiği zıtlıkları ve altmışlı yıllara yaklaşımı ilginç bir ayrıntıdır.

Karakterlere geçecek olursak Chow'dan başlamak faydalı olabilir çünkü bu hikaye onun hikayesi gibi görünmektedir. Fakat yönetmen Li-zhen'i de arka planda bırakmamış. İki karakterin ilişkisi filmin neredeyse başından sonuna kadar sürdüğü için, biz onları benzer ortamlarda ortaya koydukları karakterleriyle anlamlandırıyoruz. Düşüncemiz Li-zhen'in ideal Hong Kong'u temsil ettiği yönünde ilerlerken Chow'da farklı bir durum söz konusudur. Öncelikle ona neden bu şekilde yaklaştığımızı ve Li-zhen'i ne şekilde etkilediğini tartışmaya çalışalım.

Chow bir gazetede çalışmaktadır ve orta-üst gelirli bir Çinli'dir. Şangay'dan karısıyla birlikte Hong Kong'a taşınır ve karısı bir otelde resepsiyonist olarak çalışmaktadır. Chow, karısı tarafından aldatılır ve aldattığı kişi Li-zhen'in yani, yan dairesindeki komşularının kocasıdır. Filmde hiçbir zaman Chow'un karısının ya da Li-zhen'in kocasının yüzlerini görmeyiz fakat diyaloglarına şahit oluruz. Chow'un karısıyla olan ilişkisinde birebir çatışması görülme de ara ara onunla tartışmaya girer. Karısının onu aldattığı adamla ise dolaylı yoldan bir savaş halindedir. Bu savaşı hiç bitmeyecektir çünkü karısından sonra da Li-zhen'e aşık olur. Bu aşamada Chow'un 'bir yabancı'dan etkilendiğini söyleyebiliriz. Bu yüzden biz Li-zhen'in kocasına İngiltere diyeceğiz çünkü hiç görünmeyen ama etkisi hem Li-zhen hem de Chow üzerinde hissedilen, 'dışardan' müdahalesi -Li-zhen'le evliliğinden anladığımıza göre- belirgin yapıda olan bir insandır. Chow ise filmin başlarında mevcut Hong Kong sıfatını yükleniyor gibi görünse de aslında biz onun Li-zhen ve kocasıyla ilişkisinden, anakara Çin temsili olduğu sonucunu çıkarıyoruz. Bunun en belirgin sebebi Li-zhen'le olan ilişkisidir. Özellikle onu tanınmasının ardından Li-zhen'i etkilemeye çalışıyor. Li-zhen'in 'kendi kişisel alanlarında' -örneğin iş yeri- onu aramaya başlıyor. Ardından onunla ortak noktalarını kullanarak onunla vakit geçiriyor. Li-zhen kocasının hayatında yarattığı etkiyi anlamlandırmaya çalışırken Chow, kendi karısından ve onun etkilediği hayatından pek söz etmiyor. Li-zhen kadar 'yıkıcı' bir süreç yaşamıyor çünkü o Li-zhen'e neredeyse başından beri ilgiyle yaklaşıyor. Kafa karışıklığı yaşayan ve süreçleri değerlendiren ise daha çok Li-zhen oluyor. Bunun yanı sıra, Chow'un yüklendiği Çin temsili daha sonra

Li-zhen’le daha rahat vakit geçirmek için kiraladığı 2046 numaralı odada belirginlik kazanıyor. 2046 sayısı Hong Kong’un tamamen Çin’e geçeceği 2047 tarihinin bir sene öncesi (Nochimson, 2012: 345). Bundan dolayı filmdeki önemli değişim noktalarından biri. Chow bu odaya Li-zhen’i çekmeye çalışıyor ve odayı onunla birebir vakit geçirdiği ‘özel’ bir alan haline getiriyor. Bu oda ve odaya giden koridorlar kırmızı rengin hüküm sürdüğü mekanlardır. *Gözyaşları Aktıkça*’da Wah için de bu düşünceyi ileri sürdük. Kırmızı renk Çin bayrağının rengi ve Wah gibi Chow da ‘kendi alanlarında’ kırmızılar içerisinde aktarılıyor seyirciye. Dahası Li-zhen bu odaya giderken kırmızı perdeli koridorlardan geçip kırmızı bir pardesü giyiyor. Kısacası onun etki alanına girmeye başladığını anlıyoruz. Chow, Li-zhen ile ilişkisinin kocası yüzünden ilerlemediğini ve Li-zhen’in bu yüzden Chow’un hayatına dahil olmadığını düşünüyor. Kocasının varlığından rahatsızlığını dile getiriyor. Fakat biz hiçbir zaman Li-zhen’den bu durumun Chow’un düşüncesi gibi olup olmadığını işitmiyoruz. Çin ve İngiltere arasındaki çekişmeli zamanlar ve Hong Kong’un kime ‘ait’ olduğu sorunsalı sık sık Kar-wai sinemasının belirgin bir konusudur. Burada da Chow ve Li-zhen’in kocası üzerinden Çin ve İngiltere ilişkisinin bir temsilini görebiliyoruz. Bu üçlü ilişki, benzer şekilde karakterler üzerinden veriliyor.

Kadın karakterimiz Li-zhen’den söz etmeye başlarsak onun her yönüyle ideal olan Hong Kong’u temsil ettiğini söyleyebiliriz. Bu özelliği hem kendi kişiliğinde hem de kocası ve Chow ile ilişkilerinde ortaya çıkıyor. Ona ideal Hong Kong dememizin nedenlerinden biri, Chow ve kocasından etkilenme(me) durumu. Bu demek oluyor ki İngiltere ve Çin arasında kalmış bir Hong Kong görmekteyiz. Fakat ideal olma durumu burada ortaya çıkıyor; Li-zhen kendi kararlarını kendi alıp nasıl devam edeceğine kendisi karar veriyor. Bu cümleleri daha fazla açıp tartışmaya çalışırsak eğer Li-zhen’in kocasıyla olan ilişkisinden başlamakta yarar var. Daha önce de söylediğimiz gibi kocasını hiç görememekteyiz fakat Li-zhen onunla sıklıkla konuşur. Adamın yurt dışından getirdiği şeylerden bahsettiğinde sık sık iş gezisinde olduğunu, bu yüzden aslında kadının hayatında bir nevi ‘var olmadığını’ belirtir. Ancak adamın onunla olmayışı Li-zhen’i etkilemesine engel olmaz. Bir nevi onu ‘dışarıdan’ yönlendirir. Evli bir kadın olarak hayatını bu duruma uygun şekilde yaşamaya çalışır. Fakat bunu çevreden ve kocasından ötürü yapar çünkü tek başına sinemaya, yemek almaya giden, geceleri dışarıya yalnız

çıkmayı seven, işe gitme-gelme saatini kendisine göre ayarlayan ve Chow ile ilişkisinden anladığımız üzere ‘evli’ olma durumunu hayatının merkezine koymayan bir kadındır. Lakin özellikle Chow ile arkadaşlığından sonra çevre ve -görünme de- eşi tarafından sıkıştırılır. Sözü’nün kısıması, ‘dışardan’ bir otoritenin onu kontrol etmeye çalıştığını anlayabiliriz. Tıpkı İngiltere’nin merkez Londra’dan bu Asya kentine olan etkisi gibi bir durum oluşmuştur. Hikayenin en başında, İngiltere’nin Asya’yı ticarete açmak ve serbest para kazanma anlayışını buraya yerleştirmek için Hong Kong’u sömürgeleştirdiğinden bahsetmiştik (Ngo, 1999: 128). Yine bu durumu koca figürü üzerinden görmekteyiz. Li-zhen’in kocası dışarda ticaret yapan bir iş insanı ve sürekli ‘kapitalist’ yönü vurgulanıyor. Diyebiliriz ki ekonomik yönü ağır basan dışardan bir güç Li-zhen’i etkiliyor. Bundan dolayı onu İngiltere ile bağdaştırdık. Diğer yandan Chow karakteri Li-zhen’in hayatında ön plana çıkıyor. Chow filmin başlarında mevcut Hong Kong için tartıştığımız özelliklere sahipken, sonuna doğru bir manada Çin’in temsiline evriliyor. Kendi hayatı için çok büyük kararlar almaktan veya durumunu sorgulamaktan kaçıyor. Li-zhen üzerinde önemli bir etken değil yalnızca onunla bir şeyler paylaşma eğiliminde hareket ediyor ancak; Li-zhen’den etkilenmeye başladıkça onu da kendi etki alanına çekmeye başlıyor. Söylemleri değişiyor ve daha çekingen bir insanken, düşüncelerini çekinmeden söyleyen birine dönüşüyor. Özellikle Li-zhen ile arasında geçen konuşmalar, Chow’un Çin temsili olma ihtimalini yükseltiyor. Bu durumda Çin ve İngiltere arasında kalmış bir Hong Kong’dan söz ediyoruz fakat biz Li-zhen’in -tıpkı diğer filmlerdeki kadın karakterler gibi- ideal Hong Kong’u temsil ettiğini düşünüyoruz. Li-zhen’in en belirgin özelliği; filmin başından sonuna kadar herhangi bir dönüşüm geçirmemesidir. Kısacası aldığı kararlar, yanlış da olsa doğru da olsa attığı adımlar Li-zhen’in karakterini belirliyor ve onu daha net bir insana dönüştürüyor. Kabullenme, tartışmama, irdelememe ya da sorgulamama gibi eylemlerin aksine her şey hakkında sorular soruyor ve ‘nasıl, neden’ gibi sualleri sıklıkla yöneltiyor hem kendisine hem çevresine... Filmdeki son durumu da bize yine Li-zhen’in ideal Hong Kong olmasının başka bir nedenini açıklıyor. Li-zhen, ne Chow’u ne de kocasını seçiyor ve kendi yolunda ilerlemeye karar veriyor. Bu, Kar-wai’nin bu filmde verdiği en belirgin ideal Hong Kong tartışması denebilir çünkü seksenlerde sıklıkla tartışılan olgu bir ‘taraf’ seçme durumuydu ancak; Hong Kong’un kendi kararlarını kendisi alarak yalnız ilerlemesi gerekliliği Kar-wai sinemasında öne çıkan bir konudur. Burada da Li-zhen üzerinden aslında ideal Hong Kong’dan yapmasını

beklediği eylemi tartıştığını söyleyebiliriz çünkü bir taraf seçmek zorunda değil, kendi yolunda da ilerleyebilir, tıpkı Li-zhen'in yaptığı gibi...

4.6.1. İşitsel Öğeler

Aşk zamanı için renkler, mekanlar, müzikler ve çekimler kadar diyaloglar da ayrı bir araştırma konusu olabilecek boyuttadır. Biz diyaloglar üzerinden özellikle Chow ve Li-zhen'in karakterlerini anlamaya ve onlara neden belirli temsiller verdik, bunu anlamlandırmaya çalışacağız.

CHOW: Kendi başınızayken istediğinizi yapmakta özgürsünüz. Evlendikten sonra her şey değişiyor. Her şeye birlikte karar verilmeli. Haklı mıyım?

Lİ-ZHEN: (Sadece başını sallıyor)

CHOW: Eğer evlenmeseydim ne olurdu diye düşünüyorum. Bunu hiç düşündünüz mü?

Lİ-ZHEN: Daha mutlu olurum!

Karakterler arasında geçen bu diyalog bize evlilik olgusunun bir metafor gibi kullanıldığını gösteriyor. Chow'un bahsettiği durum aslında bir 'anlaşma' gibi... Öncesinde özgürsünüz ve belli kurallara uymak zorunda değilsiniz fakat sonrasında hayatınız değişiyor ve ona göre kararlar alıyorsunuz diyor. Chow'a Çin temsili demiştik ve buradan Çin'in İngiltere ile yaptığı anlaşmadan doğan hoşnutsuzluğu aktarıyor diyebiliriz. Li-zhen'e soru yöneltildiğinde ise çok açık bir yanıt veriyor. Eğer Çin, İngiltere'ye Hong Kong'u hiçbir zaman vermeseydi Hong Kong daha başka bir kent olacaktı. Daha mutlu olacağını vurguluyor ve aslında burada Çin'in geçmişte yaptığı hataların da tartışılması gerekliliğine vurgu yapıyor.

CHOW: Gelmeni beklemiyordum.

LI-ZHEN: Biz onlar gibi olmayacağız!

Bu diyalog Chow'un birlikte hikaye yazmak ve buluşmak için kiraladığı 2046 numaralı odanın hemen önünde gerçekleşir. Öncesinde Li-zhen'e burası için bilgi vermiş ve onu beklediğini söylemiştir lakin yukarıda da dediği gibi geleceğini düşünmüyordur. Burada asıl nokta ise Li-zhen'in gelmiş olması değildir. Yönetmen seyirciyi bu durumun etkisinden çabucak çekerek Li-zhen'e şu meşhur cümleyi söyletir: “Biz onlar gibi olmayacağız!” Film hakkında tartışan düşünürler bu cümleyi farklı şekilde değerlendirmiştir. Li-zhen burada gerçekleşecek gibi görünen bir ilişkinin önünü mü kesmek istemiştir yoksa başka bir şey mi kastetmiştir? Martha P. Nochimson bu durumun pek çok farklı olasılıkla açıklanabileceğini söyler. Belki de Li-zhen'in ‘biz eşlerimiz gibi aldatan olmayacağız’ demek yerine biz onlar gibi saklanmamalı, duygularımızı gizli yaşamamalıyız demek isteyeceği ihtimali üzerinde durur (Nochimson, 2012: 345). Her halükarda Li-zhen, Chow ile arasına -bir bağı olduğu halde- sınır koymayı tercih eder. Biz bu durumu şu şekilde yorumlayabiliriz: Hong Kong geçmişi ve geleceği ile Çin tarafından etkilenmiş ve etkilenecek olan özerk bir kenttir. Ancak; kendi yaşam stilinden ve farklılıklarından tamamen kopmuş değildir. Çin ise Hong Kong'u ‘her anlamda’ kendisine uyum sağlayacağına inanan bir Çin kenti olarak görüyor denebilir. Fakat Hong Kong gerçek anlamda ‘bir ÇHC kenti’ olabilir mi? Burada Wong Kar-wai'nin ideal Hong Kong kenti devreye girecektir çünkü Li-zhen, Chow'un etki alanına girmeyeceğini en başında belli eder. Her ne kadar ona karşı duyguları olsa da kendi ile onun arasındaki ayrımı yapar. Li-zhen'in Chow'u engellemesi, içerisinde bulundukları durumun yanlış olduğunu düşünmesinden kaynaklanıyor olabilir. Fakat bu durum bizim tartıştığımız olguya çıkar. Çin'e devredileceği 2047 senesinden önce 2046'da, o odaya girerken kendi ile onun arasındaki ayrımı yapabilen ve bu durumun yanlışlığını bu şekilde dile getiren bir ideal Hong Kong'dan söz etmemizi sağlıyor.

Yıllar sonra Li-zhen eski ev sahibini ziyarete geliyor ve aralarında ilginç bir diyalog geçiyor. Bu konuşma, Li-zhen'in ‘ideal’i temsil etme durumuna bir başka örnek olarak düşünülebilir.

EV SAHİBİ SUEN: Kızım Hong Kong'daki durum konusunda biraz endişeli. Ayrılmak istemiyorum. Kızımın da Amerika'da benim yardımına ihtiyacı var.

Lİ-ZHEN: Peki ya, burası ne olacak?

EV SAHİBİ SUEN: Karar vermedim. Satmak istemiyorum. Belki de kiralırım.

Birinci bölümde Hong Kong'un bir geçiş alanı olarak kullanılmasından ve insanların -özellikle anakara Çin'den gelenlerin- burayı Batı'ya gitmek için bir araç olarak gördüklerinden bahsetmiştik (Suner, 2018: 62). Bu diyalogdan yola çıkarak bu konuyu tartışmaya açabiliriz çünkü Li-zhen gibi ev sahibi Suen de Çin'den göç etmiş bir anakaralı fakat anlaşıldığı üzere artık Hong Kong'da 'iş bitiyor' ve Batı'ya gidiyor. Filmde Hong Kong'dan çıkıp bir yerlere gitmek ve dönmek durumu çokça işleniyor. Bu olay da onlardan bir tanesi... Ancak Li-zhen kadının 'evi' hakkında sorarken belli bir mekan ismi belirtmiyor. Belki de buraya ne olacak demesinin ardında Hong Kong'a ne olacak, buranın geleceği ne olacak gibi sorular yatıyor. Ardından Suen'in kurduğu cümleler ise ironiktir. Satmak yani ondan vazgeçmek istemediğini ama kiralayabileceğini söylüyor. Bu cümleler de bize Çin'in Hong Kong üzerindeki durumunun eleştirisi gibi aktarılıyor. Sonuçta ise Li-zhen Hong Kong'da kalıyor. Çocuğuyla birlikte gösterilmesinin anlamını da Hong Kong'un geleceğini önemsemesi şeklinde yorumlayabiliriz. Diyalogdaki bir başka dikkat çekici nokta ise Suen'in, Hong Kong'un 'durumu' hakkındaki endişesidir. Burada da aslında geleceği belirsiz bu kentin mevcut Hong Konglular tarafından kendi kaderine terk edilmesi tartışılıyor denebilir çünkü Chow da dahil olmak üzere Li-zhen dışında tüm karakterlerin Hong Kong'u terk edişine şahit oluyoruz.

Sonuç yerine denecek birkaç cümle ile *Aşk Zamanı* için düşüncelerimize ek bir şeyler söyleyebiliriz. *Aşk Zamanı* için Asuman Suner şunları söyler: "*Aşk Zamanı* için herkes aşk filmi der. Fakat bu film Hong Kong'un el değişimini anlatır." (Suner, 2019). Bizim için de *Aşk Zamanı*, Çin ve İngiltere'nin arasında kalan ancak; diğer filmlerde de yakaladığımız ideal Hong Kong karakterinin dayanıklı yapısını anlatan bir filmidir. Kar-

wai'nin ideal Hong Kong temsillerini kadınlar üzerinden aktarmaya başlaması Li-zhen'e gelene kadar çeşitli yönlerle veriliyor. Kar-wai her ideal karakterinde tartışmak istediği farklı bir veya birkaç noktaya değiniyor. Lakin ele aldığımız bu beşinci filmde Li-zhen diğer tüm filmlerde tartıştığımız olguları neredeyse kapsayarak baştan sona ideal bir Hong Kong temsili olarak karşımıza çıkıyor. Hong Kong'un geçmişi, geleceği ve o anki durumu ile yakından ilişkili olarak ilerliyor. Bu da bizim argümanımızı neden bu filmde yola çıkarak araştırmaya koyduğumuzu açıklıyor. Filmde dikkat çekmek istediğim bir diğer nokta ise Kar-wai'nin diğer filmlerinde olduğu gibi, bu filmde de kocaman saatlerin yer almasıdır. Diyebiliriz ki bu saatler belli bir zamanın yaklaştığına işaretler. Film 2000 yılında çekiliyor ve 2046 sayısı öne çıkıyor. Hem mevcut hem de ideal olan Hong Kong için tek bir tarih var. Bu saatler her ikisi için de geriye doğru akıyor.

4.7. 2046 (2004)

Çalışmada odaklanacağımız son film 2046 olacaktır. Filmde yer alan ideal ve mevcut Hong Kong(lu) temsilleri, diğer analizlerde olduğu gibi erkek ve kadın karakterler üzerinden tartışılacaktır. *Aşk Zamanı*'nda Çin temsili olarak ele aldığımız Chow'un, bu filmde mevcut Hong Kong(lu) özellikleri taşıdığı düşünülmektedir. Film içerisinde tanışıp vakit geçirdiği kadın karakterler Jing-wen ve Ling ise ideal Hong Kong(lu) olarak ele alınacaktır. Düşüncemizden yola çıkarak onların ideal ve mevcut olan Hong Kong(lu) olma özelliklerini tartışacağız ve gerçekte böyle bir durum var mı, yok mu tartışmaya sunacağız.

Çalışmada ele alacağımız son film; Wong Kar-wai'nin 2004 yapımı *2046* filmidir. Yönetmenin bu çalışması bir önceki kısımda ele aldığımız *Aşk Zamanı*'nın devamı niteliğinde karşımıza çıkıyor. Kar-wai *Aşk Zamanı*'nda bahsettiğimiz ana erkek karakter olan Chow'a, bu filmde de yer veriyor. Bu karakter için önceki filmde, bir 'Çin' temsili olduğunu düşündüğümüzü söylemiştik. Bu filmde değişimler geçirmiş ve temsil ettiği şey değişmiş mi yoksa Kar-wai Chow'a benzer özellikler yükleyerek bir nevi karakter devamlılığı mı sağlamış? İrdelemeye çalışacağız. Bunun yanında Kar-wai'nin

ideal Hong Kong’u filmde yer almış mı, almışsa nasıl bir yapıda ve ne gibi özelliklerle birlikte yer almış? Üzerine düşünmeye çalışacağız. Bunların yanı sıra 1960’larda geçen bu film, o dönemin Hong Kong’undan ne gibi izler taşıyor, yönetmen bu zamanların kentini ne şekillerde aktarıyor? Odaklanacağımız diğer bir konu da bu olacak.

Film Japonca konuşan bir sesin dünya hakkında verdiği bilgilerle başlar. Ses bize: “ 2046 yılında geniş bir demir yolu ağı dünyayı sarar. Esrarengiz bir tren 2046’ya doğru kalkar. 2046’ya giden her yolcunun amacı aynıdır. Kayıp hatıralarını yakalamak isterler çünkü 2046’da hiçbir şey değişmez. Gerçekten hiç kimse bunun doğruluğunu bilmez çünkü şimdiye kadar hiç kimse geri dönmedi. Benim dışımda.” şeklinde kısa bir konuşma yapar. Bu karakteri (Takura Kimuya) gördüğümüzde bir trenin içerisinde olduğunu fark ederiz ve tren olağanüstü bir hızla ilerlemektedir. Sonra aniden 1966 yılına geçiş yaparız. O sırada Singapur’da gördüğümüz ana erkek karakterimiz Chow (Tony Leung Chu Wai) 1966 yılının sonunda Hong Kong’a döndüğünü belirtir. Kısa bir süre sonra Hong Kong’da kumarhanelerde ve kulüplerde günlerini geçirmeye başlayan Chow, kulüplerden birinde *Vahşi Günler*’den hatırlayacağımız Lulu/ Mimi (Carina Lau) ile karşılaşır. Bu arada kısaca onun öyküsüne değinir. Lulu ile eskiden tanıştığını ve bu yüzden onun hikayesini bildiğini söyler. Fakat daha sonra Lulu’nun oteline geldiğinde onun oradan ayrıldığını öğrenir. Lulu 2046 numaralı odada kalmıştır ve şimdi Chow orada yaşamak ister çünkü bu numara ona Li-zhen ile geçirdiği zamanı hatırlatır ancak; Otelci 2047 numaralı odanın müsait olduğunu belirtir. Chow bunu kabul ettikten sonra gündelik yaşantısına devam eder ve ‘2046’ adlı hikayesini yazmaya odaklanır. Bu hikaye filmin başında bahsettiğimiz Japon adam ve 2046’ya giden tren hakkındadır. Chow bu hikayeye tanıştığı herkesi, karakter olarak yerleştirmeye başlar. Lulu ölmüştür ve hikayede yerini alır. Ardından otelcinin iki kızı ile tanışır. Biri deli dolu ergen bir kız olan Wang Jie-wen (Dong Jie), diğeri ise Japon bir adama aşık olan büyük kızı Wang Jing-wen (Faye Wong)’dir. Küçük kız bir süre sonra orayı terk eder, büyük kız Jing-wen ise erkek arkadaşından dolayı babasıyla sürekli bir çatışma içerisinde. Babası Japonları sevmediğini ve erkek arkadaşıyla ilişkisini onaylamadığını belirtir. Bu aşamada Jing-wen’in hüznü hikayesine Chow aracılığıyla ortak oluruz. Benzer zamanlarda otelin 2046 numaralı odası kullanıma açılmış ve ilk müşterisi taşınmıştır. Bai Ling (Zhang Ziyi) adındaki bu kadın kısa bir süre sonra Chow ile ilişki yaşamaya başlayacaktır. Filmin bu

kısımında Chow ve Ling arasında geçen hikayeye odaklanmaya başlarız. Ling'in fahişelik yaptığını belli belirsiz bir şekilde anlatan yönetmen, karakterin Chow'a aşık olmasından sonra Ling'i bize daha detaylı aktarmaya başlar. Chow'u hayatının geri kalanına dahil etmek istese de Chow'un ilişkilere ve duygulara bakışı ile Ling'in bakışı oldukça farklıdır. Chow, aşka ulaşma konusundaki çabasızlığının ve hiçbir kadına karşı gerçekleşmeyecek bağlılığının ortasında durmaktadır. Bu yüzden Ling ile tutkulu fakat kısa süren ilişkisi bir müddet sonra biter. Bu sırada hikayesindeki karakterin de yaşadıklarını aktaran Chow, bir süre sonra yazma etkinliklerine Jing-wen'i de dahil eder. Birlikte yazmaya başlamalarının ardından kadına karşı hisleri olduğunu düşünür ama Jing-wen Japonya'daki sevgilisine ulaşmayı hayal etmektedir ve öyle de yapıp bir süre sonra gider. Chow ise hikayesini yalnız bitirecektir ve hikayenin ismini 2046 değil 2047 koymaya karar verecektir. Bu aşamada filmin başında bulunduğu Singapur'a, eski anılarına gider. Burada tanıştığı yetenekli kumarbaz Kara Örümcek gerçek adıyla Su Li-zhen (Gong Li)'den bahseder. Li-zhen, Chow'un kumarda kaybettiği parasını geri kazanır ve ona yardım eder. Bu iki karakterin arasında da aşka benzer bir ilişki ortaya çıkar ancak bu da diğer hikayeler gibi yarım kalacaktır. Son olarak Bai Ling'in Singapur'da gitmesi ve Chow'un Hong Kong'daki kendi yaşantısına bir şekilde devam ediyor gibi gözükmesiyle film sona erer. Bitiş jeneriğinde ise gökdelenlerle dolu, bu 2046 şehrinin Kar-wai tarzında aktarıldığını görürüz. Bu hikayeden çıkarılacak pek çok anlam vardır. Kar-wai Chow'u başka başka karakterler ve durumlarla karşı karşıya getirerek ne anlatmaya çalışmış olabilir? Chow *Aşk Zamanı*'ndan daha farklı bir yapıda mı karşımıza çıkmaktadır? İdeal Hong Kong hangi kadın karakterde ve nasıl bir şekilde ortaya çıkmıştır? Daha fazla düşünmeye odaklanabiliriz.

Karakterler ve konuşmalardan yola çıkmak bu filmi tartışmak için yeterli olabilir çünkü onlar bize film hakkında pek çok bilgi vermektedir ancak; Kar-wai'nin 1960'lar Hong Kong'una değinmek onların ortaya çıkardığı anlamı da zenginleştirecektir. Geçmişten bahsetme durumu -özellikle altmışlılardan- Kar-wai sinemasında tartışılan bir konu ve önceki çalışmada da ele aldığımız gibi bazı araştırmacılar yönetmenin bu döneme nostaljik baktığını düşünüyor. Bu olgu, bu filmde de devam ediyor mu? Vivian Lee 1960'ların Hong Kong'unun filmlerde fütüristik bilimkurgu ekleriyle birlikte yan yana konumlandırılmasının, adeta iki kurgu evreninin

birleştirilmesi şeklinde yorumluyor (Lee, 2009:39). Buradan yola çıkarsak, Kar-wai'nin gelecekle geçmişi bağladığı bu filmde iki ayrı kurgu evreni yarattığından söz edebiliriz. Kar-wai'nin oluşturduğu altmışlar Hong Kong evreni gerçekte böyle midir değil midir, bu ayrı bir araştırma konusu olabilecek bir soru lakin burada yarattığı zıtlık, Hong Kong'a bakış açısından tartışılabilir bir boyuttadır. Kar-wai altmışlı yılları etnik Çin kültürünün devam ettiği ve bireylerin paylaşma ortamlarının olduğu, kültürel ve etkileşimsel anlamda zengin bir şekilde aktarırken; 2046'yı bireylerin yabancılaştığı ve gökdelenlerle dolup taşan şehirde renkli olan şeylerin sadece reklam panoları olduğu bir yer gibi aktarır. Peter Brunette, Kar-wai'nin yarattığı 2046 şehrinin tasvirini şu şekilde yapıyor: Bu şehirde geçen sahneler tamamen koyu renkte ve hiç de davetkar görünmüyor. Burada yaşayanlar çoğu zaman doğal dünyadan farklı hareket ediyorlar. 2046, gitmek için cazip bir yer değil ve çok yaşamak istenilecek bir kent gibi görünmüyor (Brunette, 2007: 107). Gelecekte Hong Kong'da gerçekleşecek olan 2046, nasıl bir zaman ve mekan içerisinde olacak bu bir merak konusu fakat yönetmenin geçmişe özlem, geleceğe kaygı ile yaklaştığını ve bunu bütün filmin dokusuna işlediğini söylemek yanlış olmayacaktır.

Karakterlere teker teker bakmak istediğimizde her birinin farklı özelliklerle farklı konulara eğildiğini fark ediyoruz. Bu yüzden ele alacağımız dört karakter üzerinden ilerleyerek ideal ve mevcut Hong Kong temsillerine odaklanmaya çalışacağız. Yoğunlaşacağımız ilk isim ayrıca *Aşk Zamanı*'nın da başrol erkek karakteri olan Chow Mo-wan olacak. Biz *Aşk Zamanı*'da Chow'un Çin temsili olması durumunu tartışmıştık. Burada ise Chow'un filmler arasında geçirdiği değişim, başka bir temsille karşımıza çıkmasına neden oluyor. Peter Brunette, Chow'un değişiminden şu şekilde söz ediyor: Chow aynı kişi olsa da aslında aynı karakteri canlandırmıyor. Li-zhen'e karşı gerçekleşen aşkından hayal kırıklıklarıyla ayrılan Chow, bu filmde tamamen farklı bir adam haline geliyor. Cinsel zevklerini ön planda tutan ve bunu ne zaman, nerede veya kiminle yaşadığının önemini sorgulamayan ve herhangi bir kadının kendisine bağlanmasına izin vermeyen bir adam haline geldi. Bunlardan ötürü, bu iki filmdeki Chow'un yarattığı kontrast şaşırtıcıdır (Brunette, 2005: 102). Brunette'nin sözlerinden anlaşılacağı üzere Chow aslında yeni bir karaktermiş gibi karşımıza çıkıyor ve bu durum seyircinin 2046'yı bir devam filmi olarak görmesinden çok, farklı bir film olarak algılamasına sebep oluyor. Chow'un yüklendiği temsile gelecek olursak, bu filmde onun mevcut Hong Kong'u

nitelendirebileceğini düşünüyoruz. Chow'un filmde genel olarak gösterdiği ruh hali; hiçbir şeye karşı taşımadığı bağlılık, mutluluğu ya da başka duyguları yakalama konusundaki isteksizlik ve çabasızlık, diğer karakterlerle arasındaki yabancılık, bir yere ait olmama ve bunu istememe konusundaki düşünceleri, paraya karşı sergilediği tutumlar şeklinde sıralanabilir. Genel hatlarıyla Chow, daha önceki analizlerimizde tartışmaya çalıştığımız gibi mevcut Hong Kong'un pek çok özelliğini taşıyor. Daha fazla detaylandırarak olursak onu, diğer karakterler ile ilişkileri ve yakalayabildiğimiz birkaç ayrıntı ile irdeleyebiliriz. Chow'un mevcut Hong Kong olma durumu henüz filmin başlarında ortaya çıkmaya başlıyor. 2046 numaralı odaya 'yerleşemeyen' Chow, 2047'ye yerleşmeyi kabulleniyor. Buradaki ayrıntı ise Chow'un '2047'ye girerken sergilediği umursamaz tutumdur. Birinci bölümde ve aynı zamanda *Aşk Zamanı*'nda bahsettiğimiz 2047 yılının önemi, Hong Kong'un tamamen Çin'e bağlanacağı tarihten geliyor (Suner, 2019). Kar-wai bu tarih ile herhangi bir politik bağlantı kurmasa da, Chow'u bu tarihle sürekli birlikte vermesi, karakterin mevcut Hong Kong'u simgelediğini gösteriyor diyebiliriz. Chow, 2047'nin içerisinde yaşıyor ve 2046'da gerçekleşecek olan durumları tahmin etmeye çalışıyor. Kendi hikayesinde 2046'ya ulaştığını ve sonuçta mutsuz olduğunu belirtiyor ancak; sonrasında hayatına kaldığı yerden devam ediyor çünkü burada gerçekten hiçbir şey değişmemiştir. Beklentilerinin hiçbirisi gerçekleşmez ve aslında bu durum onun daha fazla kaybolmasına neden olur. Hatta hikayesinin ismini 2047 olarak değiştirir çünkü burada yaşadığı mutsuzluk hali 2046 ile değil, 2047 ile ilgilidir. Chow üzerinde ortaya çıkan bir diğer durum, çevresindeki kadınlara arzu nesnesi gibi yaklaşmasıdır. *Aşk Zamanı*'ndaki aşkı Li-zhen de dahil olmak üzere, kadınları ulaşmak istediği fakat sonuçta mutlu olacağını bilse bile bunun için çabalamadığı bir evrende düşünüyor. Ling ile yaşadığı ilişkide ya da Jing-wen'e karşı bir şey hissettiğini düşündüğünde bile tavırları değişmiyor. Sadece bazılarına ulaşabiliyor bazılarına ulaşamıyor gibi gözüküyor. Bu tutumu Chow'un kendi bulanık yaşamında nasıl hareket ettiğini gösteriyor. Chow duygulara, inançlara ya da insanlara çok fazla bağlı olamıyor. Bu da bizi Hong Kong'u sahiplenemeyen, hedeflere ulaşmada bu kenti bir aracı gibi gören ya da kentin kendisini direk bir arzu nesnesi gibi ele alan Hong Kong toplumunun bu özelliğine götürüyor. Chow da Kar-wai'nin ele aldığı mevcut kentliler gibi Hong Kong'da olup olmama ya da burada bir şeyler paylaşıp paylaşmama konusunda ilgisiz davranıyor. Son olarak Chow'un parayla olan yakın ilişkisine değinebiliriz. Chow

insan ilişkilerini ve para ilişkilerini iç içe geçirmiş durumdadır. Ling ile birlikteliğinin ardından para teklif etmesi, Kara Örümcek ile kumarda kaybettiği parası yüzünden tanışması, yazdığı hikayelerde bile daha çok para kazandıracak konulara, anlatım biçimlerine yönelmesi mevcut Hong Konglunun kapitalist dünyasına bir göndermedir demek yanlış olmayacaktır. Chow, parası varken aktif ve mutlu, parası yokken bedbaht ve durgun görünmektedir. Bu durum onun hayatını ne kadar çok para üzerine temellendirdiğinin bir göstergesidir. Mevcut Hong Konglunun hayatının temelinde yatan manevi duygulardan ziyade kapitalist hırslar belki de Chow üzerinden bu şekilde aktarılmış diyebiliriz.

Filmde Chow’u mevcut Hong Kong temsili olarak yansıtan Kar-wai, farklı özelliklerle farklı şekilde tanıttığı iki ideal Hong Kong karakterini karşımıza çıkarıyor. Ele alacağımız ilk karakter Bai Ling’dir. Ling, -bize net şekilde bir bilgi verilme de- Hong Kong’da fahişelik yapan genç bir kadındır. Chow’un 2047 numaralı odaya taşınmasından kısa bir süre sonra 2046 numaralı odaya taşınır ve bir müddet sonra Chow’la ilişki yaşamaya başlar. Ling, ilişkileri devam ederken Chow’a aşık olur ve artık onunla birlikte olmak istediğine karar verir. Fakat bunu Chow’a söylediğinde hislerin karşılıklı olmadığı anlaşılır. Bu aşamada Chow’la ilişkisine son veren Ling, bir süre sonra hep hayal ettiği Singapur’a gidecektir. Ling’in ideal olma durumu en çok onun kararlı olan tarafında ortaya çıkar. Ling, belirsizlikler veya karmaşıklıklar yaratmak yerine kararlı bir şekilde ilerlemeyi tercih eder. Chow’a aşık olmasının ardından başka bir adamla görüşmek istemez ve ona karşı olan sevgisi konusunda kararlıdır. Ayrıca Singapur’a gitmek gibi hayallere sahiptir ve bunları kararlılığı doğrultusunda gerçekleştirir. Chow üzerinde yerin, kişinin ya da zamanın önemi yok olurken Ling üzerinde biz bütün bunların önemini ve nedenlerini sorgularız. İdeal Hong Kong’dan beklenen doğru ya da yanlış, nasıl olursa olsun kararlarını kendisinin vermesi gerektiğidir. Ling burada ideal olanın bu tarafını temsil eder. Bir diğer değinilecek nokta ise Chow’un parayla olan ilişkisine karşıt Ling’in parayla olan ilişkisizliğidir. İlk birlikteliklerinin ardından Chow’un Ling’e para vermek istemesi sonucu Ling bu durumu eleştirir. “Satmadım” dediği sırada kastettiği şey, bunu gerçekten kendi istediği için yaptığıdır. Daha sonra Chow’a, verdiği paranın önemsizliğini veya onu ‘satın alamayacağını’ hatırlatmak için her gelişinde 10 dolar getirmesini ister. Bu bir anlamda

Chow'un yarattığı para ilişkisi ortamına getirdiği eleştiridir. Ayrıca Ling, tıpkı Hong Kong gibi 'üzerinde para konuşulan' bir sığata sahip olsa da istediğı zaman ondan vazgeçip kendi istekleri doğrultusunda yaşayabilmektedir. Kısacası hayatıyla ilgili kararları yalnızca kendisi alıp kendisi uygular.

Yönetmenin ideal Hong Kong özelliklerini yüklediğı bir diğerkarakter ise Jing-wen'dir. Jing-wen, Japon bir sevgilisi olan ancak babasının izin vermemesi yüzünden onunla kavuşamayan genç bir kadındır. Ayrıca Chow'a hikaye yazma konusunda yardım eden, hayalperest, masum, arkadaş canlısı bir insanı canlandırır. Kişiliğı ve hayata bakışı bir süre sonra Chow'un ona karşı duygular beslemesine yol açar fakat Jing-wen film boyunca Chow'a karşı hep mesafelidir. Wong Kar-wai bize Jing-wen üzerinden hayal ettiğı Hong Kong'un tutkulu ve kararlı tarafını aktarır. Jing-wen babası izin vermese de o adama aşık olmaya devam eder ve bunun için savaşıır. Bu konuda isteklidir ve hayalleri konusunda tutkulu davranır. Buna rağmen babasını yok sayıp gitmek yerine kalır ve zamanla tutumlarının değışmesinin yerine babasını ve çevresini değıştirmeyi başlarır. Jing-wen'in yansıttığı bu özellik önemlidir çünkü babası geçmişte takılı kalmış ve düşmanlıklarını bugüne taşımış bir insan olmasına rağmen Jing-wen, yeniliklere açıktır ve nefret beslemenin aksine sevgi besler. Aslında belki de yönetmen, bu baba-kız ilişkisi üzerinden Hong Kong'un orta-üst yaş ile yeni nesil Hong Kongluları arasındaki çatışmayı aktarır. İdeal Hong Kong'da tartıştığımız konulardan biri olan etkilenme değıl etkileme durumunu burada, Jing-wen üzerinden görmüş oluyoruz. Bir diğerkarakter özelliğı; popüler sinemada alışık olmadığımız başroldeki erkek karakterle neredeyse tamamen uyuşmasına rağmen ona karşı arkadaşlık dışında bir duygu beslememesidir. Burada ikisi arasında bir duygu oluşmaması Jing-wen'in baştan beri Chow ile arasında kurduğı bağlantısızlıktan kaynaklanır çünkü Jing-wen başka bir duyguya odaklıdır ve Chow gibi buna arzu nesnesi şeklinde yaklaşmaz. Tam tersine bu duyguya ulaşmak için sürekli bir hareket halindedir. Jing-wen'e yüklenmiş bir başka ideal nitelik ise tıpkı Ling gibi parayı amaç değıl araç olarak görmesidir. Hiçbir zaman hedeflerinden ya da hayallerinden bahsederken maddiyatı odak noktası yapmaz. Japonya'ya gitmek istemektedir fakat mevcut Hong Kong'un yaptığı gibi kaçıp kurtulmak veya daha fazla kazanmak için değıl; sahip olduğı duyguyu ilelebet yakalamak için...

2046’da üzerinde durduğumuz üç karakter, bize yine ideal ve mevcut Hong Kong temsillerinin Kar-wai sinemasında ortaya çıktığını gösteriyor. Diğer analizlerde olduğu gibi bu filmde de diyalogların ve monologların, anlatıyı ve düşüncemizi desteklediğini söyleyebiliriz. Birkaç örnekle neden bu düşünce çerçevesinde toplandığımızı aktarmaya çalışalım.

4.7.1. İşitsel Öğeler

LİNG: Eğer doğru insanı bulursan, neden diğerleriyle vakit kaybedesin?

CHOW: Eğer doğru insanı bulursam! Benim gibi bir adamın boş zaman dışında çok fazla bir şeyi yoktur. Neden arkadaşla ihtiyaç duyduğumun nedeni de bu aslında.

LİNG: Yani insanlar sadece senin zamanını mı dolduruyorlar?

CHOW: Bunu söylemedim. Diğer insanlar zamanımı ödünç de alabilirler.

LİNG: Peki, bu akşam sen mi beni ödünç alıyorsun, yoksa ben mi seni?

CHOW: Fark etmez. Belki ben seni daha önce ödünç aldım ve şimdi de sen beni ödünç alıyorsun.

Bu diyalogda Ling ve Chow arasındaki belirgin ayrımı görebiliyoruz. Ling’in insanlara ve olaylara bakışı Chow’dan oldukça farklıdır. Chow için hayatına giren insanların nasıl bir yer edindikleri mühim bir anlam taşımıyor. Ayrıca yönetmen, Chow’un ödünç alma ve zaman ile ilgili söylemlerine dikkat çekmiş. Chow insanlarla vakit geçirdiğinde onlara zamanını ödünç verdiğini belirtiyor. İnsanlarla ilişkisi ödünç alma ve verme üzerine kurulu oluşmuş ve bu gerçekte Hong Kong’un ödünç bir kent olması durumuna bir gönderme denebilir. Ling ise insanların onun hayatından öylece geçip gitmediğini belirtiyor. Ling’in savunduğu şey ödünç alma ya da verme eyleminden çok seçim yapmak gibi görünüyor. Bu da yönetmenin, hayali Hong Kong’un zamanı, mekanı ya da bireyleri ödünç olmak fikriyle değil; karar verme, seçim yapma fikriyle bağdaştırdığını gösteriyor.

Chow hikayesindeki robotla -bu karakter aynı zamanda Jing-wen- sürekli iletişim kurmaya çalışır. Gerçek hayatta Jing-wen'e ilgi duyan Chow, hikayesinde de tıpatıp Jing-wen'e benzeyen bu robota aşık olmuştur. "Sana bir sır vereceğim. Benimle gelir misin?" cümlesini sık sık robot kadına söylemeye başlar fakat hiçbir yanıt alamaz. Daha sonra robottan uzaklaşırken aynı zamanda şunları söylüyor:

-Yavaş yavaş kendimden şüphelenmeye başladım. Cevap vermemesinin sebebi basitçe tepkilerinin gecikmesi değildi. Açıkçası beni sevmedi. Sonunda anladım. Tamamen kontrolüm dışındaydı. Bana kalan tek şey vazgeçmekti.

Chow film boyunca hiçbir zaman Jing-wen'i etki alanına dahil edemedi. Diğer yandan Chow'un ifadelerinden, onun savaşçı bir yapısının olmadığını gördük. Bu iki durum birleştiğinde Jing-wen'in kararlılığı, Chow'un ise kabullenen kişiliği bu ifadelerde ortaya çıkıyor. Chow, Jing-wen için tam olarak ne düşündüğünü ya da ne yapması gerektiğini bilmiyordu. Bu yüzden *Aşk Zamanı*'nda yaşadığı durumu bir kez daha yaşamayı seçti. Gerçek bir duygu yakaladığında onun peşinden koşmadı. Biz ise Li-zhen ve Jing-wen üzerinden ideal Hong Kong'dan beklenen, ilerleyen ve gerçekleştiren karakterler gördük.

Filmin hem başında hem sonunda işittiğimiz aşağıdaki monolog, Kar-wai'nin tüm filme yaymaya çalıştığı düşünceyi betimliyor diyebiliriz.

-2046'ya giden herkesin amacı aynıdır. Onlar kayıp hatıralarını yakalamak isterler çünkü 2046'da hiçbir şey değişmez. Ama bunun doğru olup olmadığını gerçekten kimse bilmez. Çünkü hiç kimse geri dönmedi.

Yönetmen bu cümleler ile hem Chow'un hikayesini hem de filmin hikayesini bitirmiş gibi gözükmemektedir. Peki, bahsettiği yer ile ilgili kastettiği şey nedir? 2046'nın Hong Kong'un Çin'e tamamen geçeceği 2047 senesinin bir sene öncesi olduğundan bahsetmiştik. Bu iki tarih de filmde sürekli tekrarlanıyor fakat Kar-wai, bu sayıyı bir tarih olarak değil bir yer olarak aktarıyor. Buradan yola çıkarak 2046'yı, Hong Kong kentinin gelecekteki hali olarak düşünebiliriz. Chow, buranın insanların kaybolan anılarını

bulabileceklerine inandıkları yer olduğunu belirtiyor. Buna ek olarak ise aslında bunun bilinemeyeceğini ekliyor. Bu tam olarak ne demek olabilir? Biz 2046'yı gelecekteki Hong Kong olarak düşünüyorsak, insanların bu kentin gelecekteki durumunu merak ettiğini söyleyebiliriz. Kayıp anıları arama meselesi ise 'Hong Kongluların gelecekte bulacakları yerin onlara bugün yaşadıkları anıları, beklentileri verebilecek mi' sorusunu akıllara getirmek için kullanılmış olabilir. Ancak yönetmen bu soruları yanıtsız bırakmıyor ve Chow'un gittiği yerde böyle bir şey olmadığını film içerisinde veriyor. 2046, karanlık, kaotik ve distopik bir yer olarak aktarılıyor. Kısacası gelecekteki Hong Kong'a karşı bakış açısı kötümser bir yapıya sahiptir. Chow da eğer mevcut olanı simgeliyorsa, onun da 2046'dan mutlu ayrıldığını söyleyemiyoruz. Sonuç olarak ise hiçbir şeyin değişmediğini görüyoruz. 2046 hakkında hayallere ya da beklentilere sahip olmak eleştiriliyor. Diğer taraftan bu yere gitme isteğinden önce bugünü görme gerekliliğine vurgu yapılıyor. Ling ya da Jing-wen gibi seçimler yaparak, kararlar alarak mı yoksa Chow gibi her şeyin kayıp gitmesine izin vererek ya da gelecekte ne olacağını bekleyerek mi yaşamak gerekiyor bugünü? Kar-wai'nin sık sık üzerinde durduğu bu konu, o sinema hayatını sürdürdükçe, var olmaya devam edecek gibi görünüyor.

5. SONUÇ

Çalışmada Hong Kong kentinin geçirdiği tarihsel süreçler ve kopma noktalarının Wong Kar-wai'nin sinemasına yansıma şeklini içerik analizi yöntemiyle irdelemeye çalıştık. Yönetmenin filmlere yerleştirdiği ideal ve mevcut Hong Kong(lu) temsillerini karakterler üzerinden yorumladık. Bu aşamada kadın ve erkek karakterlerin, ideal ve mevcut Hong Kong(lu) temsillerini belirgin farklılıklarla ve ayrı şekillerde üstlendiğini gördük. Yönetmen, filmlerde kadın karakterlere beklediği, olmasını istediği, ideali olan Hong Kong(lu) özelliğini verirken; gerçekte algıladığı ve gördüğü şekliyle, mevcut olan Hong Kong(lu) modelini erkek karakterler üzerinden aktarmaya çalıştığı düşüncesini ileri sürdük. Bu düşünceden yola çıkarak Kar-wai'nin 1988 ve 2004 yılları arasında çekmiş olduğu altı filmi üzerinden iddia ettiğimiz durumu tartışmaya çalıştık. Bu filmler: *Gözyaşları Aktıkça* (1988), *Vahşi Günler* (1990), *Chungking Ekspres* (1994), *Düşkün Melekler* (1995), *Aşk Zamanı* (2000), *2046* (2004) şeklindedir. Yönetmenin bu tarihler arasında çekmiş olduğu *Mutlu Beraberlik* (1997) ve *Zamanın Külleri* (1994), taşıdıkları özellikler bakımından argümanımızdan ayrıldığı için, bu iki film çalışmaya dahil edilmemiştir. Odaklandığımız altı film içerisinde seçmiş olduğumuz kadın ve erkek karakterleri içerik analizi yöntemiyle ideal ve mevcut olma durumlarına göre değerlendirdik. Yönetmenin bazı karakterler aracılığıyla Çin ve İngiltere temsillerini de filmlere yerleştirdiğini düşündüğümüz için bu karakterlerin analizine çalışmada ayrıca yer verdik. Bunlara ek olarak, kentin fiziksel yapısı üzerine tartışmalar ortaya koyduk. Kar-wai'nin 1960'lar ve 1990'larda ele aldığı iki farklı Hong Kong'u, yönetmenin bakış açısına göre değişen özellikleriyle birlikte irdelemeye çalıştık. Sonuç olarak ise, Hong Kong'un Kar-wai sinemasına yansıyan biçimini hem karakterler hem de mekansal/dönemsel özellikler üzerinden yorumlamaya gayret ettik.

Bu çalışmada hedeflediğimiz düşünce ideal-mevcut zıtlığının Kar-wai sineması üzerinden irdelenmesiydi. Bu çalışmanın özgün tarafı da buradan gelmektedir. Kar-wai sineması üzerine çalışmalar yapan Türk ve yabancı diğer araştırmacılardan farklı olarak ilk kez bizim ileri sürdüğümüz ideal ve mevcut Hong Kong(lu) olma durumları, Kar-wai filmlerindeki kadın ve erkek karakterler üzerinde aranmıştır. Yönetmenin altı

filminde kadın karakterlerin istenilen, olması beklenen ve arzu edilen Hong Kong(lu) özelliklerini; erkek karakterlerin ise yönetmenin gerçekte algıladığı şekliyle, o an var olan mevcut Hong Kong(lu) özelliklerini yüklediğini ileri sürdük ve filmlerde ortaya çıkma şekillerini tartışmaya çalıştık. Sonuçta ise özellikle ana karakterler üzerinden giderek kadınların ideal olanı, erkeklerin ise mevcut olanı temsil ettiğini düşündük. Bu düşünceye gelene kadar çalışmada nasıl bir yol izledik ve Hong Kong(lu)'un ideal-mevcut olma durumları ne demek, neleri içeriyor gibi soruların yanıtlarını aşama aşama tartışmaya çalıştık.

Sömürgecilik tarihi, kendilerinin dünya üzerinde ayrıcalıklı olduklarına inanan Batılıların Afrika, Asya gibi dünyanın pek çok bölgesinde maddi-manevi unutulmaz olaylar ve durumlar yarattığı 'ilginç' hikayelerle doludur. Burada ilginç kelimesini neden seçtiğimizi açıklamak faydalı olacaktır. İlginç kelimesi TDK'da ilgi uyandıran, dikkat çeken, merak uyandıran şeklinde tanımlanmaktadır (TDK, 2020). Biz de 'merak uyandırmak' ve 'dikkat çekmek' özelliklerinden yararlanarak üzerinde durduğumuz konunun önemine vurgu yapmak istedik. Buradaki maksatımız bu konunun okurlarda merak uyandırması ve onların dikkatini çekmesidir. Ardından gündeme getirilmesi ve tartışılması, üzerine daha çok düşünülmesi amaçlanmıştır. Güncel hale getirmek ve bugün tekrar hatırlatarak tartışılmasını sağlamak adına bu kelimeyi seçtiğimizi söylemekte yarar var. Sömürgecilik tarihinde ilginç şeklinde nitelendirilebilecek belki de binlerce olay, hikaye veya durum var demiştik. Ancak; bunlar ayrı çalışma ve araştırma süreçleri gerektirmektedir. Bundan dolayı ilginç bir sömürgecilik süreci geçiren Hong Kong bizim odak noktamız olmuştur. Onu neden bu şekilde nitelendirdiğimizi tarihsel serüvenini kısaca aktararak hatırlatmaya çalışalım.

Yüz elli yıl boyunca Britanya tarafından sömürgeleştirilen kent, 1898-1997 arasında Çin tarafından Britanya'ya kiralanmıştır. Sürekli tarihlerle ve geri saymalarla içli dışlı bir ilişki içerisinde olan kent, 2047 yılında tamamen Çin'e döneceği için bu özelliğini sürdürmektedir. Bütün bu tarihler, ülkeler, eylemler kentin kişiliğine etki etmiş; Hong Kong'un, Çin'den ve İngiltere'den ayrı anılması gereken bir bölge olmasına neden olmuştur.

Bugünden baktığımızda kenti tam olarak anlayabilmemiz için serüvenin nerede ve nasıl başladığını bilmemiz gerekir. Britanya sömürgecilik düşüncesiyle buraya yerleşmeden önce Hong Kong, Güney Çin Bölgesi'nde yer alan ve geçimini liman ticaretiyle sağlayan bir yerdir. Zannedilenin aksine tarihi sömürgeleştirildikten sonra yazılmaya başlamamıştır. İlk bölümde de bahsettiğimiz üzere tarihi çok daha eskiye dayanan Çin hanedanlıkları için önemli, ekonomik olarak aktif bir bölgedir. Fakat 1800'lerde Asya'da hızla yayılan kolonileştirme faaliyetlerinden nasibini alan ve İngiltere tarafından sömürgeleştirilen bir bölge haline gelir. Çin'i ticarete açmak, Asya'da hakimiyet sağlamak ve kapitalist düşüncüyü bölgeye yaymak gibi sebeplerle Hong Kong'u işgal eden İngiltere, burayı ilk olarak süresiz, daha sonra Nangkin Anlaşması ile 99 yıllığına kolonileştirmiştir. Tabii ki bu süre zarfında kent hem İngiltere hem de Çin'den çokça etkilenmiştir. Sonuçta ne İngiliz ne de Çinli olabilen bir yer ortaya çıkmıştır.

Sömürgecilik süreciyle birlikte Hong Kong, kapitalist dünyanın bilinen merkezlerinden biri haline gelmeye başladı. Özellikle liman ticareti üzerine eğilen İngilizler, serbest piyasa anlayışının kentte gün be gün yayılmasına sebep oldu. Bu aşamada bölge büyük bir kente dönüşüyordu ve bu dönüşüm de yine kapitalist düşüncelerle birlikte gerçekleşiyordu. Kent, tarihi bir doku yerine işlevsel yapılarla dolup taşan bir meta kent görünümünü edinmeye daha ilk yıllarda başlamıştı.

Kent kapitalist çizgide ilerlerken değişiyordu ancak; bölgede yaşayan insanlar hala aynı etnik kökene sahipti. Bununla birlikte anakaradan sıklıkla etkileniyordu. Bundan dolayı kentin büyük bölümü Çinliydi. Sürekli Çin'den bir göç söz konusuydu ve bu durum kentin gelişmesinde etkiliydi. Çin'den gelen zengin tüccarlar ve iş insanları kentte farklı iş kollarının oluşmasını sağladı. Ayrıca işçi sınıfı da Çinlilerden oluşuyordu. Bütün bunlara rağmen kentte Çinli bir anlayış hakim değildi. İngiltere diğer sömürgelerinde yürüttüğü emperyalist faaliyetleri burada tam anlamıyla gerçekleştirmeyi hedeflemese de Batı üstünlüğünü savunmaktan vazgeçmedi. Ayrıca bazı Batı kültürüne ait şeyleri Hong Konglulara benimsetmeye çalıştı. Kısacası kent yerli kültür baz alınarak değişime uğratılmadı. Sonuçta ise, biraz Batılı biraz Asyalı olan Hong Kong kültürü bu şekilde oluşmaya başladı.

Hong Kong büyüme sürecindeyken sırasıyla patlak veren 1. ve 2. Dünya Savaşları kentin ilerleyişini etkiledi. Özellikle 2. Dünya Savaşı'nda Japonya'nın işgali sonucunda kent, üç buçuk yıl boyunca Japonların elinde kaldı. Bir sömürge hükümetin boyunduruğundan çıkıp diğerine geçti. Bu süreçte aynı zamanda Çin'i de işgal eden Japonya, her iki bölgeyi de keskin bir 'barbarlıkla' yönetti. Daha sonra İngilizlere geri dönen kentte sosyal değişimler yaşanmaya başladı. Savaş sonrası ayrımcılıklara karşı çıkan yerli halk karşısında aynı şekilde ilerleyemeyeceğini anlayan sömürge hükümeti anayasal düzenlemelere gitti.

1950'lere gelindiğinde kentleşme aşamasında hızla ilerleyen Hong Kong kısa sürede çeşitli değişimler geçirdi. Hızlı ekonomik büyüme kentin metropolleşmeye başlamasında en temel sebepti. Paranın çekiciliği kente sürekli akan bir göç durumunu getirdi. Çevre bölgelerden gelen insanlar, Hong Kong'da para kazanma ve zengin olma hayallerini gerçekleştirmek istedi. Burası ayrıca onlar için bir geçiş mekanıydı. Hong Kong'dan Batı'ya ya da Japonya gibi büyük parasal merkezlere gidebilme ihtimali kenti cezbedici kılıyordu. Hong Kong'a göç etmenin bir başka önemli sebebi Çin'de gerçekleşen Kültür Devrimi idi. Keskin bir solcu aşırılıkla karşılaşan ve eski bilindik hayatlarını yaşayamayan Çinliler, Hong Kong'u bir sığınak gibi gördüler. Çin'de gerçekleşen olaylar kentte yankı bulmaya çalışsa da genel nüfus gidişattan memnundu ve sömürge hükümetin düzeni sağlamasını bekledi. Bütün kapılarını Hong Kong'a kapatmasının ardından Çin ve Hong Kong bambaşka iki bölge olmak için daha fazla sebep buldu. 1960'ların sonu ve 70'lerin başında artık anakara ile ilişkisi bitmiş bir kent olsa da ekonomik büyümede hız kaybetmeden ilerledi.

1970'lerle birlikte Hong Kong'da artık sağlam bir sanayi üssü, işlerlik kazanmış ve sistemli çalışan ticaret ağları, modern uluslararası bankacılık, yerli piyasayı destekleyen bir ekonomi ve bunları gerçekleştiren eğitimli ve yetkin çalışanlar bulunmaktaydı. Bunlar Hong Kong'daki kapitalizmin en belirgin sonuçlarından birine neden oldu: Bireyler arası uçurum. Sınıflar arası mesafelerin git gide arttığı ve görünürlük kazandığı bir yer haline geldi kent. Bir beyaz yakalılar sınıfından ve onların ayrıcalıklarından bahsetmek mümkündü artık.

Göçler, karmaşalar ve kargaşalar yanında; büyümeler, yükselmeler ve gelişmelerin söz konusu olduğu bir kent olması, etnik Çinliler dışında Hindistan, Pakistan, farklı ülkelere Batılılar gibi farklı insanları çekmesi kentte bir süre sonra tartışılan bir konunun gündeme gelmesini sağladı: Hong Konglu kimliği. Hong Kong, 1970'lerden önce büyük ölçüde bir mülteci topluluğuyken yetmişler bölgede doğmuş, yetişmiş, eğitilmiş bir gençlik sınıfının yükselişine sahne oldu. Bu gençler, İngiltere'den ve Çin'den farklı bir toplumun oluştuğu durumunu gündeme getirdi ve savundu. Bu durum Hong Konglu kimliği tartışması yanında devlet-toplum ilişkisi tartışmalarını da doğurdu.

Kimlik, ekonomik ayrışmalar, kültürel farklılıklar gibi konular gündemdeyken bir başka tartışma konusu gündeme geldi: Hong Kong Çin'e dönecek mi? Bu süreçte İngiltere de Çin de kendi açılarından olayı değerlendirdi. İngilizlere göre, Hong Kong ancak onlarda kalırsa 'özgür' metropol bir kent olarak yaşamını devam ettirebilirdi. Çin açısından ise İngiltere'nin yıllarca sömürdüğü bir yer adına konuşması anlamsızdı. Sömürgeleştirdiği bir yere giderayak demokrasi getirme çabaları da bir başka anlamsızlık olarak görüldü. Ayrıca Çin, Hong Kong'un yaşam stiline korunacağı konusunda güven vermeye çalıştı. Bu tartışmalar arasında Hong Kong'un kendi geleceğine kendinin karar vermesi gibi bir durum söz konusu olmadı. Hong Kong halkı bu aşamada 'sessiz' kaldı. En nihayetinde 1984'te Çin-İngiliz Ortak Bildirgesi imzalandı ve devir teslimin olacağı kesinleşti. Fakat Hong Kong iki ülke bir sistem çatısı altında 2047'ye kadar özerk bölge olarak kalacaktı. Bugün Hong Kong, Çin'e bağlı bir kent devleti olarak yaşamını sürdürüyor ve bu durum 2047'ye kadar bu şekilde devam edecektir.

1997 yılında devir teslim gerçekleşti ve Hong Kong halkı artık Çin'le birlikte ilerlemeye başladı. Bu süreçten sonra hayatları ne şekilde ilerleyecek bunu yaşayıp görecekler. Fakat devir tarihi gelene kadar kent nasıl ilerledi, nasıl değişti ve bugüne neler taşıdı soruları sorulabilir. Bu aşamada ele aldığımız postmodernizm tam olarak bu sorularla ilişkilidir. Postmodernizme girecek olursak postmodern dünyanın yapısından bahsederek açıklayabiliriz. Çünkü postmodernizm ve postmodern dünya farklı şeylerdir.

Postmodernizm bu dünyanın içeriğini tartışırken, postmodern çevre ona irdelenecek olgular verir.

Postmodern dünyanın hızlıca ve sürekli olarak değişmesi değerler arasındaki çizgilerin silikleşmesine neden olur. Bireylerin para kazanma dışındaki şeylere karşı ilgisizliği bulundukları çevrenin farkına varamamalarına sebep olur. Bireylerin alınıp satılamayan şeyler dışındaki diğer olgulara karşı kayıtsızlık yaşamaları postmodern dünyanın bir sonucudur. Bu dünyada her şey meta tarafı ön planda tutularak tasarlanır ve bu durum algılarda normalleşir. Hong Kong'un kapitalist düşüncelerle şekillenen ve bu doğrultuda oluşturulan bir para kenti olduğundan bahsetmiştik. Hong Kong'un yapısını postmodern dünyadaki herhangi bir yerle bağdaştırabiliriz. Çünkü para, kapitalizm, serbest ticaret ve bu alanlardaki sınırsızlıklar Hong Kong'u temelinde para yatan bir yer haline getirmiştir. Kentteki binalar, toplumun yaşam tarzı, eğlence ve hatta sanat anlayışları bile bu doğrultuda düzenlenmiştir. Birinci bölümde derin şekilde tartışmaya çalıştığımız Hong Kong'un postmodern tarafı bunun gibi pek çok örnekle genişletilebilir. Son olarak Hong Kong'dan söz edilirken ona atfedilen birkaç isimden yararlanırsak şu şekilde aktarabiliriz: Gökdelenler şehri, para kenti, serbestlikler kenti, AVM'ler kenti Hong Kong!

Çalışmanın ikinci bölümünde Hong Kong sinema tarihine yoğunlaştık. Hong Kong sineması kentin geçirdiği tarihsel süreçlerle ve kopma noktalarıyla birebir ilişkilendirilebilir. Özellikle, Çin ile olan ayrılmaz ilişkisi Hong Kong sinemasının Çin'in tarihsel serüveninden etkilenmesine bile neden oldu. Bu, bir yandan Hong Kong sinemasının Çin sineması içine dahil edilmesine neden olsa da bir taraftan da Hong Kong sinemasını canlandıran, çeşitlendiren ve bir endüstri haline getiren bir durum oldu. Bunun en görünür sebebi anakaradan gelen deneyimli sinemacıların Hong Kong'da belli bir sektör oluşturmasıydı. Şangay'da sinemayı öğrenmiş ve başarılı olmuş sinemacılar aynı anlayışı Hong Kong'da da oluşturdu. Fakat onlardan önce Hong Kong'da Batılılar sinemayı kullanıyordu. Özellikle sömürge hükümetlerin kolonilerinde çektiği belgeseller pek çok sömürge ülkenin sinemayla kısa sürede tanışmasını sağladı. Hong Kong da bu yerlerden biriydi ve sinemayla tanışması İngilizler aracılığıyla gerçekleşti. Bu tabii ki Hong Kong'da sinemacı yetiştirmek ve sinemayı topluma kazandırmak için değildi.

Amaç Hong Kong'un nasıl bir koloni olduğu hakkında İngiltere'ye bilgi götürmektir. Fakat başka Batılıların ve anakara Çinlilerin sinema yapmak için Hong Kong'a gelmesi başarılı bir endüstrinin oluşmasını sağladı.

Batı kültürünün ve Çin geleneklerinin harmanlandığı bir sinemanın ortaya çıkması için ilk adımlar atılıyordu. 1909'da Hong Kong'un ilk film şirketi kuruldu. İlk filmler çekildi ve bunlar genellikle Çin Operası ve tiyatrosunun etkilerini taşıyordu. 1930'lara kadar bu etki devam ederken bu yıllarda Kanton sineması kendini ayırdı ve farklı bir yolda ilerlemeye başladı. Hong Kong'da konuşulan Kanton lehçesinden ve kültüründen gelen bu sinema, Kantonlu sinemacıların kendi bakış açılarını ve sinema tarzlarını yansıtma aracı oldu. Hong Kong sineması ilk altın çağını Kanton sinemasıyla birlikte yaşadı. 1930'ların sonuyla birlikte dünyanın en üretken sinemalarından biriydi Kanton sineması. Sesin de sinemaya girmesiyle birlikte bu üretkenlik katlandı. Bunun yanında Çin-Japon Savaşları sonucu Hong Kong'a kaçan anakara Çinli sinemacılar sektörün gelişmesini sağladılar ve büyük şirketler kurdular. 1941'de Japonya'nın Hong Kong'u işgalinden hemen önce kentte aktif bir sinema sektörünün varlığından söz etmek mümkündü. Bunun en büyük kanıtı sadece 1939 yılında 125 filmin çekilmesi idi.

1941'deki Japon işgal sonucu sinema bitti. Bu durum üç buçuk yıl bu şekilde devam etti. Daha sonra Klasik Dönem başladı ve sinema tekrar ayaklandı ancak; bu sefer değişiklikler yaşadı. 1949'da Çin'de gerçekleşen Komünist Devrim bu değişikliklerin en önemli sebebiydi. Mandarin sinemasını ortaya çıkaran pek çok sinemacı bunun sonucunda kente gelmişti. Sektöre hızla yayılan ve film ihracatlarında öne geçen Mandarin sinemacılar Hong Kong'da sinema anlayışını değiştirmeye başladılar. Kanton sineması ise Mandarin sinemasının altında ezilmeye başladı. Bu durum Tayvan'ın Mandarin sinemasına kapılarını kapatmasına kadar devam etti. Sonrasında Mandarin sineması Kanton sinemasıyla uyum içerisinde ilerlemeye başladı. Böylece çeşitlilik içeren yerel türlerin dünyaya pazarlandığı bütünleşmiş bir endüstri oluşturabildiler.

1960'larla birlikte Doğu Asya'nın en güçlü sinema sektörü Hong Kong'daydı. Açık deniz pazarına yönelik rekabet yoğunlaştıkça daha küçük şirketler

oluşmaya başladı. Shaw Brothers, MP&GI gibi şirketler hızlı bir üretimin içerisine girdiler. Bunun sonucunda, 1960-67 yılları arasında film üretimi Hollywood’u geçti. Sektörde yoğun bir karmaşa olmasına rağmen Hollywood ile yarışabiliyordu. Özellikle, kendi seyircisini Batı sinemasına uzun süre kaptırmadı.

1970’ler Hong Kong sinemasının uluslararası film dünyasında ihtişamlı ilerleyişine sahne oldu. Kung Fu çılgnılığı patladı. Bruce Lee’nin başı çektiği dövüş sanatları ikonları dünya genelinde tanındı. Ayrıca bu tür, Hong Kong sinemasının uzun süre popülerliğini korumasını sağladı. Bir yandan da hem dünya genelinde hem de Hong Kong’da sinemayı tehdit eden araç yani televizyon kentte popülerleşti. Kanton sineması ise bu durumu kendi lehine çevirdi ve televizyonda çalışıp kendini yetiştiren pek çok insanın sinemaya atılışını seyretti. En büyük örneği ise yetmişlerin sonunda ortaya çıkan Hong Kong Yeni Dalgası oldu. Kent artık daha özgün filmler çeken bir grup sinemacının yükselişine şahit oldu.

1980’lerle birlikte Hollywood karşısında eriyen diğer ülke sinemalarına karşın Hong Kong hala Batı sinemasıyla yarışacak düzeyde ilerlemekteydi. Hong Kong sinemasının seyircisini kaybetmemesinin en önemli sebebi, seyircinin alışık olduğu türleri -dövüş sanatları, güldürü, efsane v.b.- başarılı şekilde devam ettirmesiydi. Aynı zamanda Kanton sinemasının belirginliği arttı. Sinemayı canlandıran genç sinemacılar popüler sinemacılar da dahil teknik ve içerik anlamda eski sinemacılardan farklılardı. Bundan dolayı bu dönemde yeni tarzların, yeni bakış açılarının arttığını söyleyebiliriz.

1980’lerin başında ortaya çıkıp etkinlik kazanan ve belli bir stili benimseyen Yeni Dalga yönetmenlerinin ardından çok geçmeden tıpkı onlar gibi sinemaya farklılıklar getiren ve Hong Kong Yeni Dalgası’nı dünyaya duyuran ikinci bir akım ortaya çıktı: İkinci Yeni Dalga. Stanley Kwan, Eddie Fong, Wong Kar-wai gibi üyeleri olan akım, Birinci Yeni Dalga yönetmenleri gibi televizyondan gelmenin yanında başarılı, tanınmış yönetmenlerle çalışarak deneyim kazanan sinemacılar içeriyordu. Bu genç yönetmenler 1. Yeni Dalga’nın filmlerinden etkilenerek seksenlerin ortalarından itibaren kendi filmlerini çekmeye başladı. Her iki dalganın yönetmenleri de hem popüler hem de bağımsız sinemada yer alarak sinemaya başarılı örnekler kazandırdılar.

1990’larda ülke sinemalarına adeta darbe vuran Hollywood’dan Hong Kong sineması da nasibini aldı. Buna karşın yılda yüz film çekebilen bir endüstri hala ayaktaıydı. Yine de film çekiminde sürekli düşüş yaşadıkları gerçeğı vardı. Hollywood ile savaşmakta zorlandı, Güney Doğı Asya’da ve Batı’da etkinliğini yitirdi. Bu durumun Hollywood’un teknik anlamda oldukça ileride olması ve ayrıca dağıtımdaki emperyalist tavrı, başarılı Hong Konglu sinemacıların Hollywood’a transfer olması, seyircinin eğlence anlayışlarının değışmesi, Doğı’da güçlü başka ülke sinemalarının da olması gibi birçok nedeni vardı. Bu sancılı dönemde film çekmeye devam eden ve uluslararası alanda bu defa popüler sinemayı değil bağımsız Hong Kong sinemasını sahneye çıkaran Yeni Dalga yönetmenleri etkinliklerini sürdürüyordu. Sinemasına odaklandığımız Wong Kar-wai özellikle bu alanda başarılı çalışmalar sunarak Hong Kong’a uluslararası alanda kazandığı ödülleri getirmiştir.

Son bölümde Wong Kar-wai’nin Hong Kong ile ilişkisi ve sinema serüveninden başlayarak seçtiğimiz altı filmi üzerinden iddia ettiğimiz düşüneyi tartışmaya çalıştık. Ortaya attığımız ve sonraki çalışmalara da altlık olacağını umduğumuz düşünce ise yönetmenin filmlerde kadın karakterlere ideal olan Hong Kong(lu) özelliklerini, erkek karakterlere ise mevcut olan Hong Kong(lu) özelliklerini yüklediğidir. Bunu açıklayacak olursak daha önce de bahsettiğimiz gibi Kar-wai’in ele aldığı ideal-mevcut Hong Kong(lu) zıtlığını filmlerinde kadın ve erkek karakterler üzerinden vermesidir. İsteddiği, olmasını beklediğı, arzu ettiğı ve ona göre ideal olan Hong Kong(lu) modelini yönetmen, kadın karakterler aracılığıyla seyirciye aktarır. Gerçekte olduğuna inandığı, ona göre mevcut olan Hong Kong(lu) modelini ise erkekler üzerinden verir. Biz de yönetmenin altı filmini seçerek bu filmlerdeki karakterlerin bu özellikleri ne şekillerde ve nasıl yüklendiğini tartışmaya çalıştık.

Kar-wai’nin ilk filmi *As Tears Go By* (1988), Türkçe ismiyle *Gözyaşları Aktıkça* Hong Kong’da gangster olarak yaşamını sürdüren Wah ile yardımcısı Sinek ve Wah’ın hayatına sonradan dahil olan Ngor çevresinde geçen hikayeyi konu alır. Bu filmde ideal-mevcut Hong Kong(lu) karşılaştırmasının yanında Çin ve İngiltere temsilleri de görmekteyiz. Wah, Sinek ile olan ‘abilik’ ilişkisinden ve sürekli olarak onun hayatına

müdahale etmesinden dolayı Çin temsili olarak karşımıza çıkar. Sinek ise kendi hayatını yönlendirememesinden ve savrulan karakterinden dolayı mevcut Hong Kong(lu) modelidir. Ngor, yani kadın karakterimiz, ne Wah'a ne de başka birine göre düzenlemediği ve değiştirmedeği hayat tarzıyla ideal olanı simgeler. Filmde ayrıca İngiltere temsili olduğunu ileri sürdüğümüz Tony karakteri yer alır. Sinek ve Wah ile olan çatışmalı ilişkisi üzerinden onu da İngiltere olarak ele aldık.

Yönetmenin ikinci filmi *Vahşi Günler (1990)*'de, 1960'lar Hong Kong'unda yaşayan dört karakterin birbirleriyle olan ilişkilerine odaklandık. Bu filmde de ideal-mevcut zıtlığını görebildik. Erkek karakterleri mevcut olanla bağdaştırdık. Bunun sebebi ise her iki erkek karakterin de mevcut olan Hong Kong(lu)'nun farklı özelliklerini yüklenmeleridir. Savrulan, kararlar alamayan, hiçbir şeye karşı heyecan veya umut beslemeyen, hedefler koyamayan, koysa da uygulayamayan kısacası, Hong Kong'un devir teslimden önceki eylemleriyle özdeşleşen karakterler olarak karşımıza çıkar. Kadın karakterler erkeklerin aksine kararlar almaktan, hayaller kurmaktan, hayatları hakkında planlar yapmaktan çekinmeyen karakterlerdir. Mevcut olanın tersine hareket ettikleri için onların ideal Hong Kong(lu) olduğunu ileri sürdük. Bunların yanı sıra 1960'lar Hong Kong dönemini değerlendirdik. Yönetmenin 1990'lar ve 1960'ları karşıt özellikleri ile ele alarak dönemler arasında da zıtlıklar yarattığını düşündük.

Yönetmenin uluslararası platformda en çok bilinen filmlerinden biri olan *Chungking Express (1994)* çalışmamızda odaklandığımız üçüncü filmidir. Film iki farklı hikayeden oluşuyor ve dört farklı karakterin birbiriyle olan ilişkilerini konu alıyor. Bu filmde karakterlerin ideal ve mevcut Hong Kong(lu) olma durumlarını değerlendirmenin yanında kentin 1990'lardaki yansıtılışını da tartıştık. Filmdeki kadın karakterlerin hayatla bir mücadelesi var. Hedefleri ve hayalleri var ve bunun için çabalıyorlar. Bu gibi özelliklerden dolayı onları ideal olarak ele aldık. Erkekler ise diğer filmlerde olduğu gibi savrulup giden, yalpalayan karakterler. Ayrıca çevrelerinde olup bitenlere karşı ilgili değiller. Bunlardan dolayı onları mevcut Hong Kong(lu) şeklinde nitelendirdik. Sonuçta ise yine kadın ve erkek karakterlerde ideal-mevcut karşılaştırmasını gördük.

Odaklandığımız dördüncü çalışma Kar-wai'nin 1995 tarihli *Düşkün Melekler* filmidir. Bu film de tıpkı Chungking Express gibi iki ayrı hikayeden oluşmaktadır ancak; filmde hikayeler iki ayrı parça şeklinde değil eş zamanlıdır. Filmde 'suskun', vazgeçmiş, hedefsiz, duygusuz erkeklerin karşısında belirgin karakterleriyle ön plana çıkan kararlı, mücadeleci kadın karakterler karşımıza çıkıyor. Bunlardan dolayı erkeklere mevcut, kadınlara ideal Hong Kong(lu) sıfatlarının yüklendiğini ileri sürdük. Bunların yanında kentin doksanlardaki yapısını ve karakterlerin kentteki yaşam tarzlarını tartışmamıza katmaya çalıştık.

Kar-wai sinemasının yıldız filmi olarak tanımlanan *Aşk Zamanı* (2000) ele aldığımız beşinci çalışma oldu. Film, 1960'larda Hong Kong'da birbirlerinin yan dairelerinde yaşayan iki insanın eşleri tarafından aldatılmaları sonucu tanışıp birbirlerine aşık olmasını konu alır. Bu film için konusu gereği politik mi, aşk filmi mi tartışması çalışmalara çokça konu olmuştur. Bizim de düşüncemizi ortaya atmamızda çıkış noktası olması bakımından film, bu çalışma için ayrıca değerlidir. Kadın ve erkek karakterlere yoğunlaştığımızda eser bizi önceki filmlerden daha farklı bir çatışmaya götürür. Burada kadın karakteri ideal olarak ele almamızın yanında erkeklerde mevcut olandan ziyade başka temsillere rastladık diyebiliriz. Biri oldukça 'görünür' olan ve kadının hayatına dahil olmaya çalışan iken diğeri 'görünmez' fakat zaten kadının hayatında olandır. Bu iki erkek karakter de kadını kendi alanları içerisinde tutmaya çalışır. Kadın ise kendi düşünceleriyle hareket ederek kendi kararlarını almak için film boyunca çaba gösterir. Erkek karakterleri de en az kadın kadar baskın görürüz ancak; bu onların ideal tarafına işaret etmez. Birisi Çin birisi İngiltere temsili olarak karşımıza çıkar. Her ikisi de kadının yaşamında yer edinmeye, onu etkilemeye çalışır fakat ideal nitelikler barındıran kadın karakter buna izin vermez ve kendi yolunda ilerlemeyi seçer. Sonuçta ise diğer filmlerden farklı olarak Çin-Hong Kong-İngiltere çatışmasını ve bu durumda Hong Kong'un -yönetmene göre- sergilemesi gereken tutumu *Aşk Zamanı*'nda gördük diyebiliriz.

Çalışmamızda eleştiri alanına dahil ettiğimiz son film *2046* (2004) oldu. Yönetmen Wong Kar-wai, geçmiş ve gelecek zaman dilimlerini aynı filmde aktararak iki hikaye anlatma tarzını bu filmde de göstermiş. Film, 1960'larda yaşayan -ve aslında *Aşk Zamanı*'ndaki erkek karakter olan- bir gazetecinin, 2046 olarak isimlendirdiği yere giden

bir trende geçen hikayeleri yazmasını ve aynı zamanda gerçekte kendi hayatında geçirdiği süreçleri konu alıyor. Bu filmde erkek karakterimiz birden çok kadınla tanışıyor ve hepsiyle ayrı ayrı hikayeler paylaşıyor. Fakat biz en çok zaman geçirdiği iki kadın karaktere odaklanarak onların ideal sıfatlarını ortaya çıkardık. Erkek karakterimiz *Aşk Zamanı*'nda Çin temsili olarak karşımıza çıkıyorken bu filmde mevcut Hong Kong(lu) özellikleri barındırıyor. Vazgeçmiş, kaybolmuş bir yaşam anlayışının olmasının yanında geçmişe takılıp kalmıştır. Hayatını değiştirmek ya da geçmişten ders çıkararak yaşamına devam etmek gibi bir çabası yoktur. Bundan dolayı onu mevcut olanla bağdaştırdık. Kadınlar ise hedefleri doğrultusunda ilerleyen, hayalleri olan, etkilenmekten çok etkileyen karakterleriyle ideal olanın temsilleri diyebiliriz.

Bu çalışmada ortaya çıkarmaya çalıştığımız düşünce Wong Kar-wai sinemasında yer aldığına inandığımız ideal-mevcut zıtlığıydı. Bu amaç doğrultusunda odaklandığımız nokta ise Kar-wai'nin sinemasındaki ideal ve mevcut Hong Kong(lu) temsillerini tartışmaya sunmaktı. Buradan yola çıkarak odaklandığımız altı filmi bu doğrultuda değerlendirdik. Filmlerde, kadın karakterlerin hayal edilen, ideal olan Hong Kong(lu)'u; erkek karakterlerin ise gerçekte olduğu haliyle, mevcut Hong Kong(lu)'u temsil ettiği sonucuna vardık. Yönetmen kadın karakterleri kararlı, savaşçı, belirgin, kendi yaşam stilini koruyan, etkilenmekten çok etkileyen ve bu doğrultuda çevresini de değiştiren, maddi olgulardan çok manevi şeylere ilgi gösteren, kararlar almaktan ve bunları uygulamaktan çekinmeyen, kısacası ideal olandan beklediği ne varsa, o şekilde yansıtmayı seçmiştir. Erkek karakterler ise, yalpalayan, yabancılaşan, savrulan, kararlar almaktan çekinen, yönlendirilen, maddi olguları hayatının ön planına yerleştiren, çevreye, olaylara ve bireylere karşı duyarsız şekilde çizilmiştir. Bu zıtlıkların üzerine dönemsel ve fiziksel kent özelliklerini de ekleyen Kar-wai, tam manasıyla arzu ettiği Hong Kong(lu) ile gerçekte var olduğunu düşündüğünü filmlerinde karşılaştırmıştır. Zaman zaman 'ideal olan' ile çatışan İngiltere ve Çin de karakterler aracılığıyla ete kemiğe bürünür. Sonuçta, ideal olan Hong Kong (lu) modelleri filmlerde öne çıkan olgulardır. Bazı durumlarda Çin ile çatışır bazen ise mevcut Hong Kong'u etkileyen olur. Fakat sonuç aynıdır. İdeal olan taşıdığı pozitif özelliklerle seyirciye yönetmenin bakış açısını ve beklentilerini aktarır. Nihayetinde, bu çalışmadan yola çıkan araştırmacılar diğer sömürge kent ve ülke sinemalarında filmler çeken yönetmenlerin, toplumda görmek istedikleri, onlardan

bekledikleri davranışları karakterlerine yansıtıp, yansıtmadıklarına bakabilir ve ideal-mevcut zıtlıklarını tartışmaya sunabilirler.



KAYNAKLAR

İNGİLİZCE KİTAPLAR

Abbas, A. (2002). *Hong Kong “Culture and the Politics of Disappearance”*. Volume 2. Third Printing. London: University of Minnesota Press.

Berger, A. A. (1998). *Media Research Techniques*. Second Edition. USA: Sage.

Bettinson, G. (2015). *The Sensuous Cinema of Wong Kar-wai*. Hong Kong: Hong Kong University Press.

Bordwell, D. (2011). *Planet Hong Kong. Second Edition*. USA: Irvington Way Institute Press.

Brunette, P. (2005). *Wong Kar-wai*. ABD: University of Illinois Press.

Buckley, R. (1997). *Hong Kong: the road to 1997*. New York: Cambridge University Press.

Carroll, J. M. (2007). *A Concise History of Hong Kong*. USA: Rawman&Littlefield Publishers.

Carroll, J. M. (1999). Chinese Collaboration in the Making of British Hong Kong. T. Ngo (Ed.). *Hong Kong’s History* içinde. London: Routledge, (13-30).

Cheuk, P. T. (2008). *Hong Kong New Wave Cinema (1978-2000)*. Chicago: Intellect Books The University of Chicago Press.

Chiu, S. W. K. ve H. Hung. (1999). State Building and carol stability. T. Ngo (Ed.). *Hong Kong's History* içinde. London: Routledge, (74-101).

Chu, C. Y. (2010). *Chinese Communists and Hong Kong Capitalist: 1937-1997*. New York: Palgrave Macmillan.

Chu, Y. (2003). *Hong Kong Cinema "coloniser, motherland and self"*. London: Routledge.

Ciment, M. ve H. Niogret (2017). Interview with Wong-Karwai: In The mood for Live. S. W. Lee ve M. Lee (Ed.). *Wong Kar-wai Interviews* içinde. USA: University Press of Mississippi.

Desser, D. (2000). The Kung Fu Craze: Hong Kong Cinema's First American Reception. P. Fu ve D. Desser (Ed.). *The Cinema of Hong Kong "Hisotry, arts, Identity"* içinde. New York: Cambridge University Press, 19-44.

Fu, P. (2000). Between Nationalism and Colonialism: Mainland Emigres, Marginal Culture, and Hong Kong Cinema 1937-1941. P. Fu ve D. Desser (Ed.). *The Cinema of Hong Kong "Hisotry, arts, Identity"* içinde. New York: Cambridge University Press, 199-227.

Fu, P. (2000). The 1960s: Modernity, Youth Culture and Hong Kong Cantonese Cinema. P. Fu ve D. Desser (Ed.). *The Cinema of Hong Kong "Hisotry, arts, Identity"* içinde. New York: Cambridge University Press, 71-90.

Hung, N. C. S. (2000). Rewriting History: Hong Kong Nostalgia and Its Social Practice. P. Fu ve D. Desser (Ed.). *The Cinema of Hong Kong "Hisotry, arts, Identity"* içinde. New York: Cambridge University Press, 252-272.

Ingham, M. ve Fung, M. K. (2016). In the Mood for Food: Wong Kar-wai's Culinary Imaginary. M. P. Nochimson (Ed.). *A Companion to Wong Kar-wai* içinde. UK: Wiley Blackwell, 313-337.

Kar, L. (2001). An Overview of Hong Kong's New Wave Cinema. E. C. M. Yau (Ed.). *At Full Speed "Hong Kong Cinema in Borderless World"* içinde. Minneapolis: University of Minnesota Press, 31-53.

Kar, L. (2000). The American Connection in Early Hong Kong Cinema. P. Fu ve D. Desser (Ed.). *The Cinema of Hong Kong "Hisotry, arts, Identity"* içinde. New York: Cambridge University Press, 44-71.

Lee, V. P. Y. (2009). Hong Kong Cinema Since 1997 "The Past-Nostalgic İmagination. New York: Palgrove Macmillan.

Lo, K. (2001). Transnationalization of the Local in Hong Kong Cinema of the 1990s. E. C. M. Yau (Ed.). *At Full Speed "Hong Kong Cinema in Borderless World"* içinde. Minneapolis: University of Minnesota Press, 261-277.

Mathews, G., E. Kit-wai ma ve T. Lui. (2008). *Hong Kong, China "Learning to belong to a nation"*. New York: Routledge.

Mathews, G. ve T. Lui (2001). Introduction. G. Mathews ve T. Lui (Ed.). *Consuming Hong Kong* içinde. Hong Kong: Hong Kong University Press.

Ng, J. (2009). *Paradigm City "Space, Culture, and Capitalism in Hong Kong*. Albany: State University of New York Press.

Ngo, T. (1999). Industrial history and the artifice of laissezfaire colonialism. T. Ngo (Ed.). *Hong Kong's History* içinde. London: Routledge, 119-140.

Ngok, M. (2007). *Political Development in Hong Kong "Stage, Political Society, and Civil Society"*. Hong Kong: Hong Kong University Press.

Nonhimson, M. P. (2016). We can't Go on Not Meeting Like This: Fallen Angels and Wong's Intertextuality. M. P. Nochimson (Ed.). *A Companion to Wong Kar-wai* içinde. UK: Wiley Blackwell, 438-462.

Stokes, L. O. (2007). *Historical Dictionary of Hong Kong Cinema*. USA: Scarecrow Press.

Teo, S. (2000). The 1970s: Movement and Transition. P. Fu ve D. Desser (Ed.). *The Cinema of Hong Kong "Hisotry, arts, Identity"* içinde. New York: Cambridge University Press, 90-113.

Tsang, S. (2007). *A Modern History of Hong Kong: 1841-1997*. London: I. B. Tauris.

Tsang, S. (2007). *Governing Hong Kong (Administrative Officicers from the Nineteenth Century to the Handover to China 1862-1997)*. London: I. B. Tauris.

Wei, T. (2011). In the Name of "Asia": Practires and Consequences of Recent International Film Co-Productions in East Asia. V. P. Y. Lee (Ed.). *East Asian Cinemas*

“*Regional Flows and Global Transformations* içinde. New York: Palgrave Macmillan, 189-213.

Yee-lin Ho, E. (2001). Women on the Edges of Hong Kong Modernity: The Films of Ann Hui. E. C. M. Yau (Ed.). *At Full Speed “Hong Kong Cinema in Borderless World”* içinde. Minneapolis: University of Minnesota Press, 177-209.

Yue, A. (2016). The Sinophone Cinema of Wong Kar-wai. M. P. Nochimson (Ed.). *A Companion to Wong Kar-wai* içinde. UK: Wiley Blackwell, 232-250.

TÜRKÇE KİTAPLAR

Akay, A. (2013). *Postmodernizmin ABC’si*. 2. Baskı. İstanbul: Say Yayınları.

Altan, E. (Ed.). (2005). *Hong Kong: 1980-2000*. İstanbul: Boyut Yayınları.

Armes, R. (2011). Üçüncü Dünya Sineması ve Batı. Z. Atam (çev.), İstanbul: Doruk Yayıncılık.

Balio, T. (2010). “Dünyanın Tüm Önemli Piyasalarına Hakim Olmak”: 1990’lı Yıllarda Hollywood’un Küreselleşmesi. M. T. Tahtasakal (çev.). Y. G. Topçu (Ed.). *Hollywood’a Yeniden Bakmak* içinde. Ankara: De Ki Basım Yayım Ltd. Şti., 40-57.

Baudrillard, J. (2008). *Tüketim Toplumu*. Nilgün Tural ve Ferda Keskin (çev.). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Bauman, Z. (2019). *Postmodernlik ve Hoşnutsuzlukları*. İ. Türkmen (çev.), İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Botz-Bornstein, T. (2017). *Filmler ve Rüyalar: Tarkovski, Bergman, Sokurov, Kubrick ve Wong Kar-wai*. Cem Soydemir (çev.), 3. Baskı. İstanbul: Metis Yayınları.

Carter, D. (2011). *Doğu Asya Sineması*. Nejat Ağırnaslı (çev.), İstanbul: Kalkedon Yayınları.

Cheuk-To, L. (2008). Hong Kong'da Popüler Sinema. G. Nowell-Smith (Ed.). Dünya Sinema Tarihi içinde. A. Fethi (çev.), 2. Baskı. İstanbul: Kabalcı Yayınevi, 801-808.

Featherstone, M. (1996). Postmodernizm ve Tüketim Kültürü. M. Küçük (çev.), İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Harvey, D. (2019). *Postmodernliğin Durumu*. S. Savran (çev.), İstanbul: Metis Yayınları.

Jameson, F. (2011). Postmodernizm ya da Geç Kapitalizmin Kültürel Mantığı. N. Plümer ve A. Gölcü (çev.), Ankara: Nirengi Kitap.

Lyotard, J. (2014). *Postmodern Durum*. İ. Birkan (çev.), Ankara: BilgeSu Yayıncılık.

Nochimson, M. P. (2012). *Bir Dünya Sinema*. Özgür Yaren (çev.), Ankara: De Ki Yayın.

Öztürk, S. R. ve S. Büyükdüvenci. (2014). “Postmodernizm ve Sinema”, *Postmodernizm ve Sinema*. S. R. Öztürk ve S. Büyükdüvenci (drl.). Ankara: Dipnot Yayınları.

Ryan, M. ve D. Kellner (....). *Politik Kamera*. E. Özsayar (çev.), 3. Basım. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Suner, A. (2018). *Hong Kong, İstanbul = Şehri Şahsileştirmek*. İstanbul: Metis Yayınları.

İNTERNET KAYNAKLARI

Chan, K. C. (2007). Hong Kong Viscera. [Electronic Version] *Postcolonial Studies*. 10.4: 379-389.
[https://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1080/13688790701621391\(15.01.2020\)](https://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1080/13688790701621391(15.01.2020)).

Duru, B. (2001). Gökdelenler ve Kent. [Electronic Version] *A.Ü. Siyasal Bilgiler Fakültesi Tartışma Metinleri*. 331-362.
https://www.academia.edu/3382349/G%C3%B6kdelenler_ve_Kent (10.04.2020).

Huang, T. Y. (2009). Chungking Express: Walking with a Map of Desire in the Mirage of the Global City. [Electronic Version] *Quarterly Review of Film & Video*. 18.2: 129-142.
<https://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1080/10509200109361519?journalCode=gqrf20>

Oskay, Ü. (1967). Çin Halk Cumhuriyetinin Kuruluşu. [Electronic Version] Ankara Üniversitesi SBF Dergisi. 22.4: 293-371. [https://dergipark.org.tr/tr/pub/ausbf/issue/3153/43848\(13.08.2020\)](https://dergipark.org.tr/tr/pub/ausbf/issue/3153/43848(13.08.2020)).

Suner, A. (2020, 10 Mayıs), “Video - 1 – İstanbul Perspektifleri: “Hong Kong – İstanbul: Şehri Şahsileştirmek””. <https://www.youtube.com/watch?v=yg04PKnb1YA> adresinden alındı.

TDK. (2020). <https://sozluk.gov.tr/>

Wade, L. (2000). International Business Management. Journal of Management 12.2: 187-223. [http://www.texshare.edu7ovidweb/ovidweb.cgi\(2](http://www.texshare.edu7ovidweb/ovidweb.cgi(2) Şubat 2001).

SÜRELİ YAYINLAR

Hepkul, A. “Bir Sosyal Bilim Araştırma Yöntemi Olarak İçerik Analizi”. Anadolu Üniversitesi İktisadi ve İdari Bilimler Fakültesi Dergisi Sayı: 18 (2002): 1-12.

Lynch, Kevin. “Metropol Modelleri”. Emre Azizlerli (çev.) Cogito Sayı: 8 (1996): 97-111.

Öğülmüş, S. “İçerik Çözümlemesi”. Ankara Üniversitesi Eğitim Bilimleri Fakültesi Dergisi Sayı: 24 (1991): 213-228.

Simmel, Georg. “Metropol ve Zihinsel Yaşam”. Bahar Öcal Düzgören (çev.) Cogito Sayı: 8 (1996): 81-91.

Yüksek, Ö. (1997). Hong Kong: Zor Dönüş. *Atlas Dergisi*. Sayı: 52, 22-42.

TEZLER

Gökçek, Y. Z. (2011). Postkolonyal Afrika Sineması, *Yayınlanmış Yüksek Lisans Tezi*. Beykent Üniversitesi SBE.

EKLER

EK 1: İncelemesi Yapılan Kar-wai Filmlerinin Listesi

As Tears Go By / Wong gonk ka moon / Gözyaşları Aktıkça (1988)

Days of Being / A fei zheng chuan / Vahşi Günler (1990)

Chungking Express / Chung Hing san lam / Chungking Ekspresi (1994)

Fallen Angels / Duo loo tian shi / Düşkün Melekler (1995)

In the Mood for Love / Fa yeung nin wa / Aşk Zamanı (2000)

2046 (2004)

**EK 2: Wong Kar-wai'nin Çalışma Kapsamında Ele Alınan Altı Filminin
Künyesi**

As Tears Go By / Wong gonk ka moon / Gözyaşları Aktıkça (1988)

Yönetmen: Wong Kar-wai

Senarist: Wong Kar-wai

Ülke: Hong Kong

Oyuncular: Andy Lau (Wah), Maggie Cheung (Ngor), Jacky Cheung (Fly), Kau Lam (Kung), Alex Man (Tony), Ronald Wong (Site)

Görüntü Yönetmeni: Wai Keung Lau

Kurgu: Pi Tak Cheong

Müzik: Ting Yat Chung, Teddy Robin Kwan

Yapımcı: Rover Tang, Alan Tang

Yapım Tasarımı: William Chang

Days of Being / A fei zheng chuan / Vahşi Günler (1990)

Yönetmen: Wong Kar-wai

Yönetmen Asistanı: JoAnn Cabalda-Banaga

Senarist: Wong Kar-wai

Oyuncular: Leslie Cheung (Yuddy), Maggie Cheung (Su Li-zhen), Andy Lau (Tide), Carina Lau (Leung Fung-ying), Rebecca Pan (Rebecca), Jacky Cheung (Zeb), Danilo Antunes (Rebecca's Lover), Tony Leung Chiu-wai (Smirk)

Görüntü Yönetmeni: Christopher Doyle

Kurgu: Kai Kit-wai, Patrick Tam

Yapım Şirketi: In-Gear Film

Yapımcılar: Alan Tang, Joseph Chan, Rover Tang

Yapım Tasarımı: William Chang

Dağıtımçı: Golden Network Limited, Rim (U.S.)

Makyaj: Tsang Ming-fai, Lo Shiu-lin

Chungking Express / Chung Hing san lam / Chungking Ekspresi (1994)

Yönetmen: Wong Kar-wai

Yönetmen Asistanı: Zeng Shaoting, Jiang Yuencheng

Senarist: Wong Kar-wai

Ülke: Hong Kong

Oyuncular: Leslie Cheung (Yuddy), Maggie Cheung (Su Li-zhen), Andy Lau (Tide), Carina Lau (Leung Fung-ying), Rebecca Pan (Rebecca), Jacky Cheung (Zeb), Danilo Antunes (Rebecca's Lover), Tony Leung Chiu-wai (Smirk)

Görüntü Yönetmeni: Christopher Doyle, Wai Keung Lau

Kurgu: Kai Kit-wai, William Chang, Chi-leung Kwong

Yapım Şirketi: Jet Tone

Yapımcılar: Pui-wah Chang, Yi-kan Chan

Yapım Tasarımı: William Chang

Dağıtımçı: Miramax Films (U.S.), Rolling Thunder (U.S.)

Makyaj: Zhenglin Li (Saç Modeli Tasarımcısı), Yuhao Wu (Saç Modeli Tasarımcısı), Guan Lina (Makyaj Asistanı)

Üretim Sorumlusu: Jacky Pang

Sanat Yönetmeni: Qiii Weiming

Görsel Efektler: Chiang Xiaolong

Özel Efektler: Deng Weijue, Ding Yunda

Kostüm Tasarımcısı: William Chang

Müzik: Frankie Chan, Roel A. Garcia

Fallen Angels / Duo luo tian shi / Düşkün Melekler (1995)

Yönetmen: Wong Kar-wai

Yönetmen Asistanı: Johhny Kwong

Senarist: Wong Kar-wai

Ülke: Hong Kong

Oyuncular: Leon Lai (Wong Chi-ming/Kiralık Katil), Michelle Reis (Memur), Takeshi Kaneshiro (He Qiwu), Charlie Young (Charlie/Cherry), Karen Mok (Blondie/Baby), Fai-hung Chan (Dondurma yemeye mecbur edilen adam), Chen Man Lei (He Qiwu'nun erkek kardeşi), Toru Saito (Sato), To-hoi Kong (Ah-hoi), Lee-na Kwan, Yuk-ho Wu

Görüntü Yönetmeni: Christopher Doyle

Kurgu: William Chang, Ming Lam Wong

Yapım Şirketi: Chan Ye-cgeng, Jet Tone

Yapımcılar: Wong Kar-wai, Jacky Pang Yee Wah, Norman Law, Jeffrey Lau

Yapım Tasarımı: William Chang

Dağıtımçı: Electric, Kino International (U.S.)

Makyaj: Wu Xuhao (Saç Modeli Tasarımcısı), Lee-na Kwan

Üretim Sorumlusu: Carly Wong Tung Fa, Anges Leung (asistan), Jacky Pang Yee Wah

Kostüm Tasarımcısı: William Chang

Müzik: Frankie Chan, Roel A. Garcia, Shirley Kwan

Ses: Cameron Hamza, Raymond Mak, Leung Tai, Cheng Xialong

Dublör Koordinatörü: Kin-kwan Poon

In the Mood for Love / Fa yeung nin wa / Aşk Zamani (2000)

Yönetmen: Wong Kar-wai

Senarist: Wong Kar-wai

Ülke: Hong Kong

Oyuncular: Tony Leung Chiu Maggie, Maggie Cheung, Rebecca Pan

Kurgu: William Chang Suk-ping

Müzik: Shigeru Umebayashi

Yapımcı: Chan Ye-chang, Jacky Pang Yee-wah

Yapım Tasarımı: William Chang

Ses Efektleri: Tu Duu-chih

2046 (2004)

Yönetmen: Wong Kar-wai

Senarist: Wong Kar-wai

Ülke: Hong Kong

Yapım Şirketi: Block 2 Pictures, Paradis Films, Orly Films

Görüntü Yönetmeni: Christopher Doyle, Lai Yiu Fai, Kwan Pung Leung

Kostüm Tasarımcısı: William Chang Suk Ping

Kurgu: William Chang Suk Ping

Ses: Claude Letessier, Tu Duu Chih

Oyuncular: Chang Chen, Maggie Cheung, Takya Kimura, Carina Lau, Tony Leung Chiu-wai, Faye Wong, Zhang Ziyi, Gong Li