

Postmodernizmi Wong Kar-Wai'den İzlemek: *The Grandmaster* (2013) Örneği

Arş. Gör. Haşim DEMİRTAŞ*

Özet

Postmodernizm kavramına kadar olan süreçte geleneksel ve modern anlatılar üzerinden öykü anlatan sinema, 1980'li yıllar ile birlikte postmodern anlatıya kavuşmuştur. Özgün biçemlerin olmadığı bu yeni anlatıya, *pastiş* ve *parodi* egemendir. Shangay'lı yönetmen Won Kar-Wai'nin filmolojisi incelendiğinde, her filmde yönetmenin karakteri hissedilmektedir. Film kahramanları, filmlerarası bir evrende yaşamakta; filmin görsel dünyasını oluşturan renkleri, kamera açıları ve konumları Kar-Wai'nin bir “*imza*”sıymış gibi kendini tekrar etmesi ile karşılaşılmaktadır. Ancak postmodernizm'in temel dayanaklarından biri olan “*ödünç alma*”, tıpkı Kar-Wai'nin filmlerinde kameranın bir duvarın arkasına gizlenişi gibi film içinde yerleşmiştir. Bu çalışma da Wong Kar-Wai'nin *The Grandmaster* (2013) filmindeki postmodern unsurları ortaya çıkarmayı amaçlamaktadır.

Anahtar Kelimeler: Postmodernizm, Sinema, Wong Kar Wai, The Grandmaster

Watching Postmodernism from Wong Kar-Wai: The Example of *The Grandmaster* (2013)

* Arş. Gör. Haşim Demirtaş, Anadolu Üniversitesi İletişim Bilimleri Fakültesi, hasimd@anadolu.edu.tr

Research Assistant Haşim DEMİRTAŞ*

Abstract

Telling stories based on traditional and modern narratives in the process that continued until the concept of postmodernism, cinema reached the postmodern narrative in the 1980s. This new narrative, which does not contain unique styles, is dominated by *pastiche* and *parody*. When the filmology of the Shanghainese Director Won Kar-Wai is examined, the character of the director is felt in each of his films. Film characters live in an inter-film universe and we find repetition of the colours, camera angles and positions that form the visual world of the films as if such elements are a *signature* of Kar-Wai. But as one of the basic fulcra of postmodernism, "borrowing" is settled in the films just like the hiding of the camera behind a wall in Kar-Wai's films. The current study aims to reveal the postmodern elements in *The Grandmaster* (2013).

Keywords: Postmodernism, Cinema, Wong Kar Wai, The Grandmaster

*Research Associate Haşim Demirtaş, Anadolu University, Faculty of Communication Sciences, hasimd@anadolu.edu.tr

“Mutluyduk bir zamanlar, anılarımız yoktu.
Ne kadar yinelense, ikinci kez olmaz bir şey.”
Louise Glöck (1994: 53)

Giriş

Var olan sanat dallarına bakıldığında bir yaratım sürecinin izleri görölmektedir. Adına ister sanatçı ister yaratıcı diyelim, bir kişinin içinde bulunduğu ruhsal ve fiziksel dünya, eserini ortaya koymasındaki önde gelen unsurlardan biridir. Bu “ortaya koyma”, “yaratma” süreci aynı zamanda ilgili sanat dalına özgü birtakım araçlar ile gerçekleşmektedir. Resim yapabilmek için resmi yapabileceğiniz bir zemine ve çizim aracına; fotoğraf çekmek için fotoğraf makinesine; heykel için ağaç, mermer, taş vb. ham materyallere ihtiyaç duyulmaktadır. Ancak burada dikkat edilmesi gereken husus, yaratım sürecinin “nasıl” olacağıdır. Bu noktadan itibaren sanatçının dünyaya ve olaylara bakış açısı, fikirleri ve hayat deneyimi önem kazanmaktadır.

“Bir yaratım sürecinin nasıl olacağı”na ilişkin soru, sanat dili ile yakından ilişkilidir. Sinemanın 120 yıllık tarihi içerisinde biçem, dönemden döneme farklılıklar göstermiştir. Bu farklılıkların ortaya çıkışı ise başta teknolojik gelişmeler olmak üzere sosyo-kültürel değişimler ve fikir akımlarına bağlıdır. Bu şartlar çerçevesinde bir yönetmen, film dilini, zaman içerisinde, kendi deneyim ve dünyayı alımlamasına göre özelleştirir. Yönetmenin biçemi, sinematografıyı, öyküyü, mizansenı, kurguyu ve sesi içermektedir. Film dilini oluştururken farklı değişkenler arası yapılan kombinasyonlar, filmin anlatmak istediğı duyguyu vurgulamak bakımından önem taşımaktadır. Kamera hareketleri, çerçeveleme, aydınlatma ve bunlara eşlik eden müzik yönetmenin, izleyiciye aktarmak istediklerinin etkili bir yoludur. Bu görsel dilin gücü sayesinde yazılı ya da sözlü dilin kullanımı ve anlatımı ikinci planda kalabilmektedir.

Görsel düzenleme, yönetmenin biçimini belirtir. Biçem ise “bir sanatçının kendine özgü görüş ve duyularından oluşan anlatım özelliğı” olarak tanımlanmaktadır (Teksoy, 2012:34). Senarist olarak sinema dünyasına adım atan Wong Kar-Wai'nin filmleri, kendi yaşanmışlıklarından izler

taşımaktadır. Çocuk yaşta Hong Kong'a taşınmaları, dönemin siyasal ve toplumsal olayları, babasının mesleği gibi faktörlerin izleri, Kar-Wai'nin filmlerinde sık sık karşımıza çıkmaktadır. Öykünün başlangıç noktasını oluşturan bu deneyimler, yönetmenin yıllar içerisinde geliştirdiği biçemi sayesinde kendine has anlatımı ile beyaz perdeye yansımıştır.

Bu çalışmanın amacı, Kar-Wai'nin filmolojisindeki filmlerin biçimini belirlemekten çok sadece *The Grandmaster* (2013) filmini biçimsel açılarından incelemek olacaktır.

Sinemanın Anlatım Araçları

Aşk, nefret, hayal kırıklığı, aldatma, ölüm, cinayet, metafizik, savaş ve diğerleri... Sinema ortaya çıktığı günden itibaren bu konuları izleyicilere anlatmaktadır. Vizyona giren her film, bir başka filmin ele aldığı konuyu işlemekte ve her film salonlara milyonlarca insanı çekmeye devam etmektedir. İzleyiciler, bu filmlere her defasında sanki “yeni bir şey izleyeceklermiş gibi” gitmektedir. Burada düşünülmesi gereken nokta izleyicilerin neden böyle bir tutum içerisinde yer aldıklarıdır. Bu sorunun elbette birden fazla yanıtı vardır ancak konunun aynı olması, o konunun farklı biçimlerde ele alınmasına engel değildir. Örneğin, birçok yönetmen *aşk* temalı film çekmiştir ama her yönetmenin aşka bakışı farklılık gösterdiği gibi bu bakış açısının izleyiciye aktarım biçimi de farklıdır. Bu aktarım biçimleri, sinemanın anlatısı ile yakından ilişkilidir. Dekor, saç, makyaj, kostüm, aydınlatma ve sahneleme ile *mizansen* (Villarejo, 2007:156); kamera hareketleri ve çekim ölçekleri ile *sinematografi* oluşturulmuş; *kurgu*, *ses* ve *anlatı yapısı* ile de film biçemi zaman içerisinde bir disipline oturtulmuştur. İşte bu faktörlerin farklı yönetmenler tarafından farklı şekillerde ele alınışı milyonlarca kez işlenen bir konunun “yeniymiş gibi” algılanmasını sağlar.

Sinemanın ilk yıllarından itibaren işlenen bu konular, daha çok teknik yetersizlikler nedeniyle tekdüze ele alınmış ve özellikle Lumiere'in filmlerinde hareketsiz kamera sadece olanı kayıt etmiştir. O dönemde sinema dilinin olmayışı bile aslında istem dışı oluşturulmuş, kendi kendine varolmuş bir biçemdir. Melies ile birlikte yapay dekorlar, kostümler, kurgu gibi film dilini oluşturan

ögeler bilinçli bir şekilde sinemaya eklenmiştir. Kamera, sadece olanı kayıt eden bir araç olmaktan çıkıp başlı başına hikaye anlatıcısına dönüşmeye başlamıştır. Melies, sinemaya yol göstermiştir. Kendine ilerleyecek bir yol bulduğu andan itibaren ise sinema, farklı ülkelerde farklı sanat akımlarının da etkisi ile filmin biçimini geliştirmiştir.

Biçem ile ilgili çeşitli sınıflandırmalar vardır. Örneğin, Bordwell ve Thompson'a göre bir yönetmenin birçok filmine hakim olan biçemden bahsedilebilir. Ayrıca, biçem, sinema akımlarına göre de şekillenmiştir. Dolayısıyla bir dönemi kapsayan, bir grup yönetmenin filmlerinde sıklıkla görülen bir biçemden de söz edilebilmektedir (2009: 304). Biçemin gruplandırılması kadar kapsamının daraltıldığı, yani tek bir filmin biçeminin kastedildiği biçemler de mümkündür.

Giannetti ise filmleri *gerçekçi*, *klasik* ve *anlatımcı/biçimci* olmak üzere üç ana biçeme göre sınıflandırmaktadır. Gerçekçi filmler, genellikle dikkat çekici bir biçeme sahip değillerdir. Oyuncu, kendi varlığını unutturma eğilimindedir. Gerçekçi yönetmenler ise “*nasıl*”dan çok “*ne*” ile ilgilidirler. Biçimci filmlerin dili ise göz alıcıdır. Kamera, kendini ifade etmenin bir aracı olarak görülür. Klasik filmler ise çoğunlukla Hollywood yapımı filmler olarak tanımlanmaktadır ve gerçekçiliğin ve biçimciliğin aşırılıklarından kaçınmaktadır (1982: 2-3).

Fransızca kökene sahip olan *mizansen*, kısaca “*sahneye koymak*” anlamına gelmektedir (Bordwell ve Thompson, 2009:112). Yönetmen, aktaracağı fikri ya da duyguyu gösterebilmek için mizansenin altı ögesini kullanır. Bir öge, bir başka ögeden varlığı itibariyle daha önemli olmasa da yönetmenin tercihinine bağlı olarak sahne içerisinde önem kazanabilir ve ön plana çıkabilir. *Sahneye koymak*, yönetmenin çekim öncesinde yaptığı planlara göre ilerler. Ancak kimi zaman oyunculukta kimi zaman ise dekor/mekanda beklenmedik değişiklikler meydana gelebilmektedir. Örneğin, oyuncunun doğaçlama konuşması ya da dış çekimlerde kontrol edilemeyen doğa olayları yönetmenin isteği dışında gelişebilir. Bu gibi durumlar, mizansenin yeniden biçimlendirirken, mizansenin yaratacağı dramatik etkide de farklılık yaratacaktır.

Dekor ya da sahne, “filme alınacak bir sahnenin geçtiği yerin, senaryoda öngörüldüğü gibi düzenlenmesini sağlayan, doğal ya da yapma öğelerin tümü” (Teksoy, 2012: 58) olarak tanımlanmaktadır. Dekor, stüdyo içinde yapılabildiği gibi dış mekanlar da dekor olarak kullanılmaktadır. Dekor tasarımı, çekilen sahnede verilmek istenen duygu ile uyuşmalıdır. Sahnede gördüğümüz her obje, konuyu destekleyici ve , çoğu kez, anlamı yoğunlaştıran bilinçli bir tasarımın sonucunda çerçeve içerisinde kendine yer bulmaktadır.

Kostüm ve makyaj, mizansenin yaratımında bulmacanın bir diğer parçalarıdır. Filmin ruhuna uygun olarak oluşturulmuş bir dekor ve dekorun yarattığı atmosferi tamamlayan kostüm, izleyicinin karakterleri tanımlayabilmesini, filmin geçtiği dönemi anlayabilmesini sağlamaktadır. Kar Wai'nin *2046 (2004)* adlı filminde gerek dekor ve gerekse kostümler ile 1960'lar Hong Kong'unu yaşarız. Makyaj da aktarılmak istenen duygunun dışavurumunda sinema tarihi boyunca önemli bir yere sahip olmuştur. Bordwell ve Thompson'a göre makyaj, sinemanın ilk yıllarında gerekliydi. Günümüzde de gerekli olmakla birlikte makyajın dönüştürücü/belirleyici etkisi vardır. Özellikle korku filmlerinde kullanılan plastik makyaj, anlatımın etkisini arttırmaktadır (2009: 122-124).

Aydınlatma, “bir karakterin, bir nesnenin ya da bir sahnenin, ister doğal güneş ışıklarıyla, ister (lambalar gibi) yapay kaynaklarla, çeşitli yollardan aydınlatılması” anlamına gelmektedir (Corrigan, 2013:88). Dramatik yapının kurulmasında ve bir görüntünün etkisinin gösterilmesinde ışığın rolü hayatidir. Işık sayesinde izleyicinin dikkati belli bir noktaya çekilebilir, filmin anlatisına ve öykünün ilerleyişine katkıda bulunan yerler ya da objeler aydınlatılabilir ya da gölgede bırakılabilir. Işık, kullanımı açısından tek boyutlu bir unsur sayılmamaktadır. Bordwell ve Thompson, ışığın renginin, niteliğinin, yönünün ve kaynağının ayrı ayrı anlatım biçimlerini oluşturduğunu söyler (2009: 126). Renkler, kodların taşınmasında yüzyıllardan beri kullanılagelen göstergelerdir. Mimaride, resimde, tiyatrodaki, sinemada ve diğer bir çok anlatı dallarında sanatçı, renklerin gücünden faydalanmaktadır. Sinemanın ve sinema dilinin gelişimi ile birlikte renklere karşı farkındalık artmış ve renkler, yönetmenler için anlam aktarımının sağlandığı birer araçlara

dönüşmüşlerdir. Arnheim, renklerin içerdikleri anlamın kültürlere göre değiştiğinden bahsetmektedir (1974:151). Yönetmenler de içinden çıktıkları toplumun kültürel mirasına uygun bir şekilde renkleri kullanmaktadırlar ancak Aizenştayn ya da Goderd gibi yönetmenler alışlagelmiş renk anlamlarını ters düz ederek filmlerindeki anlamı kurmuşlardır (Büker, 2012: 62).

Bulmacanın bir diğer parçası, *hareket*, yani *sahneleme*dir. Statik halde duran mizansenin sayılan parçalarına *hareket* ile canlılık kazandırılır. Hareket ya da sahneleme, bir oyuncu tarafından gerçekleştirilir. Ancak bu, filmin türüne ve zamanına göre değişim gösterir. Bir bilim kurgu filminde robotlar da hareketi/sahnelemeyi gerçekleştirebilirken, korku filminde zombiler ya da bir animasyon filminde hayvanlar bu görevi üstlenebilmektedir.

Biçem, yönetmen tarafından belli bir anlamın oluşması için bilinçli bir şekilde bir araya getirilmiş tekniklerin adıdır. Çekim açıları ve ölçekleri ve kamera hareketleri, seyircide uyandırılmak istenen duygunun etkili bir yoludur. Kameranın seyircinin gözü olduğu görüşünden hareketle, kameranın konumu, açısı, konuya olan uzaklığı, kameranın öznel ya da nesnel kullanımı, net alan derinliği gibi faktörler yaratılmak istenen anlamı doğrudan belirlemektedir. Alt açı ile çekilen bir kişiye yüklenilen anlam ile üst açıdan yapılan çekimin oluşturduğu anlam aynı olmadığı gibi pan, tilt, dolly gibi kamera hareketlerinin de yaratacağı anlam birbirlerinden farklıdır. Örneğin bir kişiden ötekine pan hareketi ile geçilmesi süreyi uzatmasının yanı sıra gerilimi de arttıran bir etkiye sahiptir. Kameranın oyuncuya yaklaşması ile oyuncunun içinde bulunduğu ruh halinin vurgusu artarken; kameranın oyuncudan uzaklaşması tam tersi anlamlara gelmektedir.

Film, çekim, sahne ve sekanstan oluşan çok katmanlı bir yapıya sahiptir. Çekimin ise iki özelliği vardır. Bunlar çekimin fotografik özellikleri ve çekimin hareketli çerçevesidir. Fotografik özellikler, ton, film hızı ve görüntünün yarattığı perspektiflerdir. Ton, filmdeki renkleri ifade eder ve renklerin doygunluğu ya da solukluğuna göre yaratılan anlam farklılık gösterir. Film hızı sayesinde ise seyircinin ekranda gerçekleşmekte olan bir eylemi nasıl algılaması gerektiği belirtilir. Yavaş film hızları, slow motion, ile seyirci filmin içinde daha çok çekilir ve yönetmen eylemin süresini

arttırırken eylemin dramatikliğini daha çok gösterir. Perspektif ise bir görüntünün, çekimde yer alan farklı nesne ve kişiler ile olan mekânsal bağıı ifade eder. Dar ve geniş alan derinliğı kullanımı ya da odak kaydırmak gibi biçimsel tercihler sayesinde sahne içerisinde neyin/kimin önemli olduğunu ya da neye dikkat edilmesi gerektiğı herhangi bir diyaloga gerek olmadan tamamen görsel dil ile anlatılmış olmaktadır (Corrigan, 2013: 94-95).

Çekimler, farklı zamanlarda ve farklı yerlerde kaydedilmektedirler. Her bir çekim kendi içerisinde anlamlıdır ancak filmin bütününün anlamı, çekimlerin tek tek anlamlarından önce gelmektedir. Bunun için çekimler kurgu ile bir araya getirilerek hem çekimlerin birbirleriyle olan ilişkisi hem de filmin anlamı netleştirilmektedir.

Görüntü, tek başına çok şey anlatabilir ama görüntüyle senkronize olabilecek ses kuşağı, anlatımın gücünü arttıracaktır. Sesin kendine özgü duygu yaratım potansiyeli bulunmaktadır. Ses sayesinde bir görüntüden ne anlamamız gerektiğine ilişkin ipuçları elde edilmektedir. Örneğin bir korku filminde derinden gelen gerilim dolu bir müzik ya da kapı gıcirtısı ya da bir çığlık bizi karşılaşacağımız sahneye psikolojik olarak hazırlar. Yani ses, dikkati yönlendirmektedir. Ancak ses, görselliğı desteklediğı kadar onlarla çelişebilmekte hatta görüntü-ses bütünlüğünü muğlak hale getirebilmektedir. Sesin varlığı sayesinde sessizliğin etkisi artar. Sessizlik, bir tekinsizliğı anlatır hale gelebilmektedir (Bordwell ve Thompson, 2009: 265). Ses, az sonra meydana gelecek olaya izleyiciyi hazırlayabildiğı gibi oyuncu ile izleyicinin özdeşleşmesini de sağlayabilir. *Er Ryan'ı Kurtarmak* (1998) filminin başındaki Normandiya çıkarmasını hatırlarsak, yakınlara düşen bir bomba ile birlikte kulak çınlamasını andıran sesin kullanımı asker ile izleyiciyi bütünleştirmesi açısından örnek verilebilir. Böylece ses, biçimsel bir anlatım aracı olarak özel bir noktaya koyulmaktadır.

Sinemada anlatı yapısı, klasik anlatı ve modern anlatı olmak üzere iki damar üzerinden yapılmaktadır. Son yıllarda post-modernizm'in sıkça tartışılmasından dolayı, sinemada post-modern anlatı da kendine yer bulmaktadır. Klasik anlatı, *giriş-çatışma-gelişme-doruk noktası-sonuç* ile

olayların birbirlerine bağı olduğu; bir olayın sonucunun öteki olayın nedeni sayıldığı anlatı biçimidir. Modern anlatılar ise geleneksel anlatıların tersine neden-sonuç ilişkisinin bulunmadığı, tutarlı bir olay örgüsünün ve karakterlerin bulunmadığı, seyirci ile özdeşleşmenin önemini yitirdiği, katarsis'in gerçekleşmediği, izlenenin bir film olduğunun vurgulandığı anlatı türüdür.

Anlaşıldığı üzere, bir film sadece ekranda gördüğümüz hızlandırılmış fotoğraflar değildir. Bir film, başından sonuna kadar bir romanın misyonu gibi öykü anlatımı ile sınırlandırılmaz. Film, en küçük yapı biriminden başlayarak, teknolojinin de gelişmesiyle birlikte, farklı tekniklerin kullanıldığı ve bu teknikler yoluyla da anlamın yaratıldığı yapıdır. Filmin anlamı iki şekilde oluşturulabilir. Birincisi *diyaloglar* yani *söz* ile; ikincisi ise teknik imkanların, insan yaratıcılığının şekillendirici gücüyle oluşturduğu *görsel dil/biçem* ile mümkün olmaktadır. Buna göre, Wong Kar-Wai'nin *The Grandmaster (2013)* filmi biçem çerçevesinde ele alınacaktır.

Postmodernizm ve Kar-Wai Sineması

Avrupa'da 17. yüzyıl ile meydana gelen bilimsel ve teknik ilerlemeler, ekonomiyi ve dolayısıyla toplumsal yapıyı değiştirirken üretim biçimleri, inançlar, sanatsal üretim ve fikirler de bağı oldukları *geleneksel* anlayıştan kopmuş ve *modern* dönemin ortaya çıkmasını sağlamıştır.

Modernizm, bilim ve bilgiye ulaşma yollarında ortaçağ'ın kilise/tanrı merkezli, teolojik yaklaşımını yıkmış ve merkeze insanı koyarak akli ön plana çıkarmıştır. Bilgiye ulaşımında modern yöntemler iki kriter belirlemiştir. Bunlardan ilki, bir önermenin doğruluğunun başkalarının da erişebildiği kanıtların varlığına bağı olması ve ikinci olarak ise bu kanıtlar vasıtasıyla yapılacak çıkarımların açık ve tutarlı olması gerektiğidir. Kısacası deneysel ve matematiksel kanıtlar, modern aklın temel dayanakları olarak görülmüş, bilgiye ulaşmayı sağlayan öteki yöntemler dışlanmıştır. Modernite, ötekini dışlayan bir temel üzerine kurulmuştur. Bir süre sonra modernizm, hakikate ancak kendi yöntemleriyle ulaşılacağı söylemini mutlak doğru olarak görmeye başlamıştır. Bir başka deyişle, *mutlak olan*'ın sahibi ve biçimi değişmiştir. (Büyükdüvenci ve Öztürk, 2014:17-19).

Lyotard, postmodernizmin karşı olduğu şeyin tam da bu noktada olduğunu, yani aydınlanma ile başlayan geçmişten ve katılmış inançlardan kopuş yönteminin, eleştiriden uzak bir biçimde katılarak, yeni bir anlayış ile tekrar kabul edilmesinde olduğunu savunur (1997: 27-28).

Postmodernizm'in öncülü *modernizm*, sanat alanında 19. yüzyılda ortaya çıkmıştır. Resim ve tiyatro gibi sanat alanlarında düşünüş ve biçimi değiştiren modernizm kavramı, sinema ile 20. yüzyıl ile birlikte tanışmıştır. 1950'li yıllar ile birlikte sinemada mevcut olan geleneksel anlatının yanına modernizmin getirdiği çağdaş anlatı eklenmiştir. Bu anlayışla, klasik olanı sorgulayan, filmlerinde bunu izleyiciye hissettiren ve izleyiciyi yabancılaştıran filmler yapılmıştır. Ekonomik düzenin değişmesi ve artık postendüstriyel döneme geçilmesi ile birlikte çok uluslu kapitalizm çağı başlamıştır. Postmodernizm, bu çokuluslu kapitalist sistemin bir ürünü olarak kabul edilmektedir. 1980'li yıllar ile birlikte de sinema postmodernizm ile tanışmıştır. Yeni düzenin yeni akımı olan postmodernizm, kendine özgü anlatı yapısını da ortaya çıkarmıştır. Bu anlatının özelliklerini Büyükdüvenci ve Öztürk şu şekilde belirtir:

“nostaljik; geçmişe duyulan tutucu özlem; geçmiş ve şimdiki arasındaki sınırların silinmesiyle oluşan birleşme; gerçek ve onun yeniden sunumlarıyla ilgilenme; açık bir pornografi; cinsellik ve arzunun metalaşması; eril kültürel düşünceler dizisini somutlaştıran tüketim kültürü; endişeyle, yabancılaşmayla, öfkeyle ve başkalarından kopuşla biçimlenen yoğun coşkusal yaşantılar” olarak tanımlanmaktadır (2014: 24-26).

Modern dönemin özgün sanat anlayışının aksine postmodern dönemde *pastiş* (öykünme), *parodi* (yansılama) ve *nostalji* ön plana çıkmaktadır. Bu dönem, çoğunlukla edebi kaynaklarda karşımıza çıkan metinlerarasılık kavramını da beraberinde getirmiştir. Postmodern öncesi dönemde metinler yazara, yazarın psikolojisine, tarihe bağlı olarak ele alınırken daha sonraları iç içe geçen metinler, üst üste yığılan ve çoklaşan anlamlar ile ortaya çıkan yeni metnin, kendisini oluşturan öteki metinlere hem bağlı hem de onlardan bağımsız, yepyeni bir ürün olduğu görüşü üzerinde

durulmuştur (Aktulum, 1999:7). İşte *pastiş* ve *parodi* de eski metinlerden yeni metin üretmenin farklı yollarıdır.

Parodi (yansılama), var olan bir metinden yeni bir metin ortaya çıkarmaktır. Ancak bunu yaparken yeni bir anlam üretilir ve eski metin ile alay edilir. Yazar, eski metnin biçimini değil konusu değiştirilerek var olan anlamı saptırır. Anlamın değiştiği ama biçimin kaynak metne en yakın olduğu parodiler en etkili parodilerdir. Bundan ötürü parodiler kısadır. *Pastiş (öykünme)* de ise eski metnin biçimi taklit edilir. Yazar, bir başkasının biçimini kendi biçimi gibi kullanır ve biçim ile konuyu okuyucusunda bırakmak istediği etkiye göre yeniden şekillendirir. *Pastiş*'te eleştiri, yergi ve övgü bulunmaktadır (Aktulum, 1999:117-134).

Pastiş, geçmiş anlatıların yeniden ele alınması amacı dahilinde *parodi* ile benzer noktalara sahip gibi görünse de, *parodi*'nin “alaya alma”, “eleştirme” amacının dışında bir kullanımı söz konusudur. Modern sanatta kendine elverişli bir ortam bulan *parodi* ise kendinden önceki yapıta farklı bir anlam yükler ya da bir başka deyişle yapıtı öz bağlamından koparıırken, *pastiş*, yapıtı olduğu gibi ele alır. Jameson (1994:77-78), iki yöntem arasındaki farkı şu şekilde belirtmiştir:

“Parodi gibi pastiş de kendine has bir maskenin taklidi, ölü bir dilde konuşmadır; ama bu taklidi, parodinin altında yatan güdülerden hiçbiri olmaksızın, alaycı dürtüsü yok edilmiş olarak, gülmekten ve geçici olarak başvurduğunuz anormal dilin dışında sağlıklı bir linguistik normalliğin hala mevcut olduğu gibi bir kanaatten tamamen mahrum bir şekilde uygular. Yani pastiş boş parodi, gözleri kör bir heykeldir.”

Jameson (1994:76), postmodern dönemde bireyselliğin olamayacağını buna bağlı olarak da kişisel üslubun özgünlüğünden bahsedilemeyeceğini söyleyerek *pastiş*'in zorunluluğunu belirtir. Postmodern filmlerde *pastiş*, iki biçimde kullanılmaktadır. Bunlardan ilkinde, eski anlatıların sadece bir görsel düzenleme, sadece eskinin yeni içerisinde görünür olması amacı güdüldükçe; yeni

filmin yaratımının temelini eski yapıya dayanması ise *pastiş*in bir başka kullanım biçimidir (İspir ve Kaya, 2011: 85).

Sanat ve sanatsal üretim tarihini ele aldığımızda yazınsal alanın tarihi bin yıllarca geçmişe dayanmaktadır. Sadece 120 yaşında olan “genç” sanat sinema ise eklektik bir yapıya sahiptir. Farklı sanat alanlarını bünyesinde birleştiren sinemada çekilen bazı filmler, kendinden önceki filmlerin bir kısmını, küçük bir parçasını, kendi anlatıları ya da biçemlerinin bir parçasıymış gibi yeniden üretmekte, yani filmlerarası bir bağ kurmaktadır.

Postmodern filmlerin nostaljik yapısı, pastiş unsurların film içerisinde yer almasına olanak tanırken, zaman ve mekanın belirsizleşmesini de beraberinde getirir. Postmodern durumda zaman ve mekan arasındaki çizgi netliğini yitirmiştir. Jameson, Lacan’ın şizofreni kuramına dayanarak *dil deneyimi* ve *zaman* kavramları arasında bağ kurmuş ve geçmiş-şimdi-gelecek kavramlarının Saussureci dil deneyimlerine bağlı olarak var olduklarını; şizofrenilerin dili deneyimleyemedikleri için bir zaman kavramına da sahip olamadıklarını belirtmiştir. Temel olarak, imleyen ve imlenen arasındaki ilişki ve bu ilişkinin gönderme yaptığı kavram arasında doğrudan bir ilişki olmadığını söyleyen Jameson, bu bağın kopmasıyla birlikte ayrık ve ilişkisiz imleyenler yığını halinde şizofreni ile karşılaşacağımızı belirtir. Ona göre dilsel yapı ve şizofreni arasındaki bağ, ikili bir önerme ile açıklanabilmektedir:

“Birincisi, şahsi kimliğin kendisi geçmiş ve geleceğin, önümdeki şimdiki zaman ile (belirli bir) zamansal birleşmenin eseridir; ve ikincisi, bu tür aktif zamansal birleşmenin kendisi de, zaman içindeki yorumsama çemberinde ilerleyen dilin, ya da, daha iyisi, cümlelerin, bir fonksiyonudur. Eğer cümlelerin geçmiş, şimdiki zaman ve geleceğini birleştiremiyorsak, aynı şekilde kendi biyografik yaşantımızın ya da ruhsal yaşamımızın geçmiş, şimdiki zaman ve geleceğini de birleştiremiyoruz demektir” (1994: 86).

Buradan hareketle Jameson, şimdiki zamana odaklanmanın çok güç olduğunu, tarihi süreç içerisinde belirli bir yer işgal edemeyeceğimizi ve toplumsal ölçekte düşünüldüğünde zaman kavramıyla ilişki kuramayacağımız bir dönemde olduğumuzdan bahsetmiştir (Sarup, 1995). Şizofreninin tüm zaman algıları, “şimdi”nin sınırları içerisinde eridiğinden ve postmodern’in pastiş ve nostalji kavramları ile şizofrenik zaman birbirleriyle iç içe geçtiğinden ötürü postmodern filmlerin zamanı da belirlenmiş olmaktadır. O halde, pastiş, postmodern filmlerin bir yandan geçmiş ile bağ kurmasını sağlarken; öte yandan geçmiş ve gelecek kavramlarının olmadığı, her şeyin *şimdi* gerçekleştiği bir evrene *geçmiş*i taşımaktadır denilebilmektedir.

Postmodern anlatı, yeni teknikler ortaya koymamakta sadece kendinden önceki anlatıların tekniklerini alarak, modern sanatın kendini de dönüştürdüğü teknikleri bir amaç haline getirmektedir. Postmodern anlatı, modern öncesi dönemin gerçekçi hikaye anlatım tarzına geri dönmekte ancak bunu yaparken eski anlatıyı yeniden diriltme amacı taşımamaktadır. Bu anlatı biçimi, kendinden önceki anlatıların da yaptığı gibi bir gerçeği anlatıyormuş gibi yapar ama anlatılan gerçeğin bir taklididir. Kısaca, postmodern anlatı, eski anlatıları taklit etmektedir (Koçak, 1992).

Postmodern filmler, çağdaş anlatıya sahip avangard filmler ile yakın bir ilişki içerisinde. Avangard filmler, anlatı itibarıyla, geleneksel anlatının kolay anlaşılabilirliğinden uzaktır. Filmlerin vermek istediği mesaj, yaratmak istediği duygu, olaylar arasındaki geçişlerin ve bağların ve filmlerin sonları geleneksel anlatının akıcılığından farklıdır. Postmodern filmler ise avangard filmlerin karmaşık ve zor anlaşılır doğasını bir yandan anlaşılır kılmaya çalışırken öte yandan anlamı, yüzeye çok fazla çekmemekte; izleyiciyi, çözülmesi nispeten kolaylaştırılmış olan filmin kodlarını çözmeye zorlamaktadır (Karadoğan, 2005: 143).

Hong Kong’lu yönetmen Wong Kar-Wai neredeyse tüm filmlerinde işlediği aşk, aşk acısı, kavuşamama, geçmiş, hatıralar, akıp giden zaman, teğet geçen mutluluklar, yalnızlık gibi konular ile son yılların dikkat çeken yönetmenlerinden birisi olmuştur. Bu konuların ele alınış biçimi,

şüphesiz, onu çağdaşlarından ayırmaktadır. Daha az diyalog, daha fazla suskunluk, daha derin yüz ifadeleri; ışık, renk, müzik, kostüm, kamera açıları ve hareketleri, montaj gibi biçimsel unsurlarla seyirciye aktardığı his, yönetmenin tarzını da tartışmaya açmaktadır. Kar-Wai üzerine yapılmış çalışmaların bir kısmı, onu, auteur olarak ele alırken (Ackbar, 1994; Tınaz Gürmen, 2006; Wright, 2002); diğer bir kısım çalışmalarda postmodernist yönetmen (Teo, 2011; Brunette, 2005) olarak da tanımlanmaktadır. Bu çalışma ise Wong Kar-Wai'nin *The Grandmaster* (2013) filmini pastiş unsurların varlığı ve postmodernizm kapsamında ele alacaktır.

Wong Kar-Wai'nin filmlerini anlayabilmek için onun hayat hikayesine değinmek gerekir. 1958'de Shangay'da doğan Kar-Wai, 5 yaşındayken ailesiyle birlikte Hong Kong'a taşınmıştır. Burada konuşulan Kanton lehçesine uzun zaman alışamayan yönetmen zor yıllar geçirmiştir. Wong Kar-Wai'nin ve birçok Hong Kong'lunun alışamadığı bir başka durum ise kültürel yapıda kendini göstermektedir. 1842 yılından 1997 yılına kadar İngiltere'ye bağlı bir sömürge olan Hong Kong, bu tarihten itibaren Çin Halk Cumhuriyeti'ne bağlanmıştır. Halkı doğulu, kültürü ise Çin-İngiliz olan bölgenin, özellikle, siyasi gelişmeler karşısında nasıl tepki vermesi gerektiği bunalım sebebi olmuştur.

Kar-Wai'nin filmlerinde Hong Kong'un siyasi statüsünden kaynaklanan insanların kültürel ve duygusal kısıtlanmışlık hali kendini çok sık göstermektedir. Hong Kong'a çok fazla göçün yaşandığı 1960'lar ile birlikte artan nüfus, buna bağlı olarak yetersiz kalan fiziki koşullar şehir yaşamının da sıkışık bir hal almasına neden olmuştur. Bu durum, gerek öykü gerekse de biçem düzleminde Kar-Wai'nin filmlerinde kendine yer bulmaktadır: *Vahşi Günler* (1990), *Aşk Zamanı* (2000), *2046* (2004) filmlerinin otel odalarında ya da duygu dünyalarında sıkışıp kalmış karakterleri ile yabancı bir ülkede biten bir ilişki sonrası ayrılmak ve birleşmek arasında kalan karakterlerin hikayesi *Mutlu Beraberlik* (1997) tam da bir şehrin/ülkenin gerçeklerinin sinemadaki yansıması olarak görülebilmektedir.

Kar-Wai'nin filmlerini etkileyen bir başka faktör de Shangay kültürü ile Hong Kong kültürü arasındaki farktır. Shangay sineması, 1950'lerde, sanki film endüstrisi hala 1949 öncesi Şanghay merkezliymiş gibi onun yerine geçen yapay Şanghay filmleri üretimine eğilimin olduğu, Hong Kong'daki Mandarin film endüstrisine gerçek bir referanstır. Söz konusu yıllar, karakterlerin bu şehre özlemlerinin altının çizildiği bir yaşam tarzı ve modayı sergiledikleri bir çevrede hikayelerin kurulduğu bir dönemdir. Bu tarzın tipik örneği, Şanghay'lı aktris Zhou Xuan'dır. Xuan'nın 1947-1949 yıllarında oynadığı filmlerinde giydiği vücuda oturan *cheongsam* elbisesi, *Aşk Zamanı*'nda ve daha sonra *2046*'da film biçemi içerisinde yerini bulmuştur. Kostüm üzerine bu yaklaşım, Kar-Wai'nin ilk filmi olan *Gözyaşları Aktıkça* (1988)'nin gösterime girmesinden hemen önce hayatını kaybeden annesine ilişkin hatıralarının bir dışa vurumu olarak ele alınmaktadır (Teo, 2011: 10). Bu durum, filmlerinde sıklıkla geçmiş ve hafızayı ele alan Kar Wai'nin mizansen kurgusuna yön veren bir unsur olarak kabul etmek mümkündür. Kutlu (2008: 89), “*bu klasik Çin elbiselerinin dar ve yüksek yakaları Viktoryen İngiliz kadınlarının korseleri gibi bastırmanın görsel ifadesine dönüşüyor*” diyerek iki arada kalmışlık, kararsızlık, bastırılmışlık ve bir çıkmaz sokak olarak duyguların varlığı ile kostüm seçimlerinin gösterge bilimsel değerini vurgulamaktadır.

Kar-Wai'nin anlatı ve estetik kaygıları da içinde yaşadığı toplumun özel durumundan etkilenmiştir: Hong Kong'lu olarak doğu toplumuna ait olması ve filmlerinde batı estetiği ile doğu toplumuna ait unsurları birleştirmesi ortaya izleyiciyi şaşırtan filmler çıkarmıştır. Teo (2011: 2), tamamen dönem ve tür filmleri yapan Kar-Wai'nin filmlerinde yerli ve yabancı edebi yapıtların önemli rol oynadığını söyleyerek, yönetmenin kendine has biçemi ve edebiyatı birleştirmesi sayesinde Hong Kong sineması içinde post modernist tarzın farklı bir temsilcisi durumuna geldiğini belirtmektedir. Jean Cayrol, Alain Robbe-Grillet, Marguerite Duras, David Mercer, Nathalie Sarraute, Claude Simon, Michel Butor ve Alan Ayckbourn gibi aralarında Fransız yeni roman akımının temsilcilerinden etkilenen Kar-Wai, kişisel deneyimler ve anılar ile yoğrulmuş filmlerini, tıpkı karakterlerinde olduğu gibi dış dünyadan ziyade içe dönmüş bir sinema dili ile aktarmaktadır

(Behramoğlu, 2011). Bu yazarların eserlerini Kar-Wai, m¼zik, anlatı yapısı, ışık ve kamera hareketleri ekleyip dön¼st¼rerek kendi sinematik doğasını oluşturmuştur.

Yönetmen, edebi metinlerden etkilendiği ve onlara öyk¼nd¼đ¼ kadar sinema tarihinin önemli filmlerine imza atan Alan Resnais, Alfred Hitchcock, Robert Bresson, Michelangelo Antonioni, Jean-Luc Godard (Teo, 2011: 9) gibi yönetmenlerden de esinlenmiştir. Pastiş ve parodinin metinlerarası bağıntıyı kurduğunu düşüncecek olursak, Kar-Wai'nin şiirsel anlatımı ile Resnais'in *Hiroşima Sevgilim*'i (1959), Hitchcock'un *Vertigo*'sunun (1958) iç içe geçtiğini söyleyebiliriz. Bir röportajında Wong Kar-Wai, *Aşk Zamanı*'nı çektiği dönemde *Vertigo*'ya sürekli öyk¼nd¼đ¼n¼, Su Li-Zhen ve Chow Mo-Wan arasındaki ilişkinin sunumunda Hitchcock'un kendisi için çok önemli olduğunu belirtmektedir (Teo, 2011: 119).

Wong Kar-Wai'nin filmlerinde parçalanmışlık, devamsızlık, film zamanı ile gerçek zaman arasındaki sınırın muğlaklığı gibi anlatsal ifadeler postmodernizmin yansımaları olarak karşımıza çıkar. Filmleri, postmodernizmin doğasına uygun bir şekilde yıkıcıdır. Anaakım filmlerde olduğu gibi doğrusal bir akış görülmez. *MTV biçemi* dediği parçalanmış yapı ve sahneler arası hızlı geçiş filmlerinde gör¼len özelliklerden birkaçıdır. Teo, bu gör¼ř¼n¼ yönetmenin bir dövüş sanatları filmi olan *Zamanın Külleri* (1994) adlı filmini çözümlerken şu şekilde yapmaktadır:

“Eğer postmodernizmin kendisi yıkıcıysa, o halde, Wong'un tür¼ yıkıyor olması altı çizili bir gerçektir. Örneğin, kavga sahneleri tamamiyle izlenimcidir, step-printed ve slow-motion efektli çekimler yönetmenin ayırt edici özelliğidir. Biz, Bruce Lee ve King Hu filmlerinin herhangi bir kavga sahnesinde aşırı hız ve öfke görmeyiz. Hatta Wong, dönen bedenler, nadiren gör¼len öl¼m sancısındaki yüze yakın çekim, tek kişinin çoğunluğa karşı olduğu bulanıklaştırılmış hareketler ile bize sadece kavganın duygusunu veren sahneleriyle kafa karıştırdığı da söylenebilir” (2011: 76).

Kar-Wai sinemasının özellikleri elbette bu kadar ile sınırlı değildir ancak onun sinemasını tüm boyutları ile yazmak bu çalışmanın kapsamına girmemektedir. Yönetmenin biçimsel analizi, postmodernist bakışı, filmlerarası ilişkileri *The Grandmaster (Büyük Usta – 2013)* filmi özelinde açıklanmaya çalışılacaktır.

The Grandmaster (2013)

Filmin konusu

Çin'in kuzey bölgesinin kung fu ustası Gong Yutian emekli olmaya karar vermiştir ancak emekli olmadan önce hem kuzey ve güneyin kung fu stillerini birleştirmeyi hem de kendisine bir halef bulmayı düşünmektedir. Bu nedenle Gong Yutian, Çin'in güneyindeki Foshan şehrine gelir. Ip Man, kung fu'nun dört stilinden biri olan Wing-Chun ustasıdır. Gong Yutian, emekliliğini kutladığı töreninde kızı Gong Er, Ip Man ve Ma-San da vardır. Ma-San, kuzey stillerinin varisi olarak seçilmiştir ve çevresindekilere meydan okur. Güneyliler ise Gong Yutian'ın varisi olması için Ip Man'ı seçerler. Bu arada Gong Er, aile onurunu korumak için Ip Man'ı düelloya davet eder ve onu yener. Bu andan itibaren ikili arasında uzun yıllara dayanan ama adı bir türlü konamayan bir aşk ilişkisi başlar. Japon işgali ile birlikte trajik olaylar birbirini izler. Ma-San'ın Gong Yutian'a ihanet edip onu öldürmesi, Gong Er'i intikam alma hırsına sürükler. Öte yandan Ip Man'ın hayatı da işgal nedeniyle değişmiştir. İkili, yıllar sonra farklı koşullarda bir araya gelirler.

Postmodernizm, filmlerarasılık ve pastiş

The Grandmaster, Hong Kong'lu yönetmen Wong Kar-Wai'nin filmolojisindeki ikinci dövüş sanatları (*martial art*) filmi, ilki 1994 yılında çektiği *wuxia* türündeki *Zamanın Külleri*, ve "kung fu"yu konu alan ilk filmidir. Yönetmenin filmlerine bakıldığında onu auteur olarak tanımlamamak çok güçtür. Ele aldığı aşk, hafıza, zaman, hatıralar, sadakatsizlik, mutlu anları yakalama arzusu gibi konular onun filmlerinin tamamının ilgilendiği odaklardır. Karakterleri, bir film ile sınırlı kalmak yerine daha sonraki filmlerde de yaşar. *Aşk Zamanı*'nın Chow'u, Su Li-Zhen'i, Lulu'su; *Vahşi Günler*'in Mimi'si hayatlarına 2046'da da devam ederler. Ya da yağmurlu bir havada ıslak

sokakları aydınlatan bir sokak lambası, tekrar tekrar karşımıza çıkar. Aydınlatma, ışık, renkler ve müzikler aynı melankolinin dışavurumunun aracıdır. Ancak Kar-Wai'nin içinde yaşadığı toplum ve postendüstriyel dönemin getirdiklerini düşünürsek ve filmlerarası okumalar yaptığımız zaman onun postmodernist yönünü keşfe çıkarız. Bu yüzdendir ki Kar-Wai, kimi kaynaklarda postmodernist auteur olarak anılmaktadır.

Postmodern dönemin iddiası şudur: Bu dönemde kişisel biçimler yoktur (Bayraktaroğlu ve Uğur, 2011:6). O halde auteur kuramı, postmodernist dönemde işlerliğini kaybetmiştir diyebiliriz. Dolayısı ile bu çalışmanın odak noktasını oluşturan Wong Kar-Wai ve onun son filmi *The Grandmaster (2013)*'ı postmodernizm çerçevesinde ele alınıp açıklanmaya çalışılacaktır.

Bulgular

Postmodernizm, varolan yapıyı yıkmaktadır. Gördüklerimiz, duyduklarımız, inançlarımız postmodern dünyada geçerlilikleri sorgulanan, sınırları muğlaklaşan, ya da melezleşen, hatta yok olan şeylerdir. *The Grandmaster* filminin türü sorgulanmaya açıktır. Dövüş sanatları filmi kalıplarına ne ölçüde sığıldığı belirsizdir. Türün en önemli temsilcilerinden biri olan Bruce Lee'nin filmleri kötülere karşı savaşılan, aşkın geri planda olduğu, kadınların herhangi bir savunma sanatı ile ilgilenmesinin çok sınırlı olarak temsil edildiği, başta *nunçaku* olmak üzere birçok silahın kullanıldığı, dövüşürken garip seslerin çıkarıldığı, bağırışmaların duyulduğu erkek egemen filmlerdir. Lee'nin filmleri, kung fu filmleri türüne yeni bir soluk getirip türün sınırlarını belirlemiştir. Ancak *The Grandmaster*, türün özelliklerine sırtını dönmüş görünmektedir. Filmde ne silah kullanımı söz konusudur ne de zayıf kadın karakterler vardır. Hatta kung fu filmlerinden beklenen kavga anı bağırış çağırışlarına bile sadece Ip Man ile Yoldaş Yang arasındaki test dövüşü hariç, rastlanmamaktadır. Filmin aksiyonu, Lee filmlerinde olduğu gibi, salt erkek kahraman tarafından üretilmemekte, Gong Er'in film içerisindeki rolü göz ardı edilmemelidir. Er, filmin hem dövüş sahnelerinin hem de romantik dünyasının belirleyicisi konumundadır. Ayrıca *The*

Grandmaster'da dört kung fu tekniğinden biri olan Bagua'nın bir kadın usta ile, Yoldaş San ile, eşleştirilmesi de klasik dövüş sanatları film yapısı ve algısını yıkmaktadır.

Klasik kung fu filmleri, erkek dünyasının salt aksiyon üreten filmleri olarak görülmektedir. Filmler içerisinde romantizm çok az yer kaplamakta, öykü daha çok aksiyona odaklanmaktadır. *The Grandmaster*, bu algıyı da yıkar. Her ne kadar kung fu ustası Ip Man'ın bir biyografisi ya da dövüş sanatları filmi olarak ele alınabilse de filmin anlattığı şey görünenin çok ötesindedir. Gong Er ile Ip Man arasındaki yıllara yayılan ve asla netleşmeyen aşk, filmin ana öyküsünü oluşturmaktadır.

Filmin biçimsel öğeleri, postmodernist anlayışa uygundur. Sinema alanında 1980'lerden sonra görülmeye başlanan postmodernizm'de (Büyükdüvenci ve Öztürk, 2014: 25) özgün biçemlerin yerini pastiş ve parodi almıştır. Parodi, eski bir yapı ile dalga geçerken; pastiş eskiye bir saygı duruşunda bulunur. Onun bazı özelliklerini alır ve kendisininmiş gibi izleyiciye sunar. *The Grandmaster*'da da bu pastiş unsurlar karşımıza çıkmaktadır. Kar-Wai, Alfred Hitchcock'un *Vertigo*'su (1958) etkisinde bir film çekmek istediğini söylemiştir (Teo, 2011: 119). *Vertigo*'nun dünya sinema tarihi açısından önemi, *dolly zoom* denilen ve kamera gövdesiyle yapılan hareketler ile optik kaydırmanın aynı anda kullanılmasıyla ortaya çıkan görsel efekti ilk kez kullanıyor oluşudur. Bu tekniğin adına *Vertigo efekt* ya da *Hitchcock efekt* de denilmektedir. *The Grandmaster* filminde Kar-Wai, Gong Er ile Ma-San'ın tren istasyonundaki düellosunda bu efekti kullanmıştır.



Resim 1. *The Grandmaster* (2013), Wong Kar-Wai, *Vertigo* Efekt



Resim 2. *Vertigo* (1958), A. Hitchcock, *Vertigo* Efektii

Japon yönetmen Yoshimitsu Morita'nın, 1909 yılında Natsume Soseki'nin aynı isimli romanından uyarladığı *Sorekara* (1985) da Kar-Wai'nin ödünç aldığı yapıtlar arasındadır. Ip Man, siyah bantlı beyaz şapkası ile *Sorekara*'nın protagonisti Daisuke'nin bir kopyasıdır. *The Grandmaster*'ın iki müziği, “*Sorekara Epiloque 1 – Kokuhaku*” ile “*Moyou*”, *Sorekara*'dan alınmıştır. Daisuke'nin evinde verilen klasik batı müziği konserinin davetlileri arasında yer alan “Sagawa'nın kızkardeşi”nin çekim açısı ile Ip Man'ın eşi Cheung Wing Sing'in Altın Köşk'te geleneksel Çin müziği dinlerken görüntülenmeleri arasında hiçbir fark yoktur. *The Grandmaster*'ın tilt-up ile başlayan yağmurlu açılış sahnesi ile Daisuke ile Michiyo'nun yağmurlu bir günde rastlaştıkları parkın zemini, aydınlatması, kontrastlığı neredeyse birbirinin aynısıdır.



Resim 3. *Daisuke*, *Sorekara* (1985)

Resim 4. *Ip Man*, *The Grandmaster* (2013)



Resim 5. “*Sagawa'nın kardeşi*”, *Sorekara* (1985) Resim 6. *Cheung Wing Sing*, *The Grandmaster* (2013)



Resim 7-8. Tilt-up kamera hareketi ile çekilmiş olan Daisuke ve Michiyo'nun buluştuğu mekan.



Resim 9. Tilt-up ile *The Grandmaster*'in açılış sahnesi

The Grandmaster'ın başında Ip Man, bir akşam sessizce evine gelir. Eşi Cheung Wing Sing ise onu beklemektedir. Daha sonraki çekimde ise Sing'in Ip Man'ı temizlerken görürüz. Bu sahnenin kökeni de *Sorekara*'ya dayalı bir pastıştır.



Resim 10. *Sorekara*'da banyo sahnesi

Resim 11. *The Grandmaster*'da banyo sahnesi

The Grandmaster'ın beslendiği bir başka film ise Sergio Leone'nin *Bir Zamanlar Amerika* (1984) adlı yapıtıdır. Kar-Wai, bir röportajında da belirttiği gibi Leone'nin filminden alıntı yaparak hem Leone'ye hem de müzisyen Ennio Morricone'ye saygı duruşunda bulunmak istemiştir (Suskind, 2014). Filmin müziği "*Deborah's Time*", *The Grandmaster* filminin de biçiminin oluşmasına katkıda bulunmuştur. Bir diğer öykünme ise Robert De Niro'nun canlandığı *David 'Noodles'*

Aaronson karakterinin Çin kültürüne ait pipo ile sigara içmesi ile Gong Er'in sigara içim sahnelerinin benzer açılar ile çekilmiş olmasıdır denilebilir.



Resim 12. Noodles'ın sigara sahnesi



Resim 13. Gong Er'in sigara sahnesi

Ip Man'ın hayatını anlatan Wilson Yip'in *Ip Man* (2008) adlı filmi ile *The Grandmaster*'ın birçok ortak noktası bulunmaktadır. Ancak Wilson Yip, daha biyografik bir film çekmiştir. Yine de her iki film de Ip Man'i kendisine konu edinmektedir. İki film arasındaki biçimsel benzerlikler dikkat çekmektedir.



Resim 14. Yip Man'den bir dövüş sahnesi



Resim 15. *The Grandmaster*'da Ip Man antreman sahnesi



Resim 16. Yip Man'den antreman sahnesi



Resim 17. *The Grandmaster*'da antreman sahnesi

Filmlerden de anlaşılacağı üzere, çekim ölçekleri ve açılar neredeyse birbirinin aynısıdır. Opera da yönetmenin öykündüğü sanat dalları arasındadır ve Kar-Wai, *Vincent Bellini*'nin *Norma Operası* için bestelediği *Casta Diva* ile geleneksel Çin müziği olan ve *Si Lang Tan Mu* adlı eserleri de filmde kullanmaktadır.

Sonuç

Sinema, yapısı gereği bir çok sanat dalını bünyesinde barındırmaktadır. Bu sanat dalları ile sinema sürekli alışveriş içerisinde ve her sanat türü, birbirinden çeşitli yapıları ödünç alarak sanatsal üretimin çeşitlenmesine katkıda bulunmaktadır.

Postmodernizm'in niteliklerinden biri, içerisinde nostalji barındırıyor oluşudur. Kar-Wai'nin filmolojisinde ise nostalji önemli bir yer tuttuğu görülmektedir. Yönetmenin kendisi ve dolayısıyla kahramanları, geçmişe özlem duymakta ve ona tutkuyla bağlı kalmaktadırlar. Kahramanlar, geçmişlerini ceplerinde taşımaktadırlar. *The Grandmaster*, 1930'lu yıllara bir geri dönüş yapmaktadır. Film, dönemin, Çin'in Japonlar tarafından işgal edilmesi gibi, siyasi; kung fu'nun geleceğini çizen yolun belirlenmesi gibi sanatsal gelişmelerini yeniden üretip hafızaları tazelemektedir. Kar-Wai, "şimdi" içerisinde bir "geçmiş" yaratmakta ve "geçmiş"in dolambaçlı patikalarında gezinmektedir. Böylece zamanlar arasındaki sınır muğlaklaşmaktadır. Yönetmen bir taraftan ağır çekimler ile akıp giden zamanı durdurmaya/yakalamaya çalışılırken öte taraftan step-printed çekimler ile sıradışı bir devinim yaratmaktadır.

The Grandmaster, dövüş sanatlarından beslenmektedir ancak asla bir kung-fu ya da aksiyon filmi değildir. Kung-fu filmleri, erkek egemenliğinin sürdüğü, kadın karakterlerin geri planda kaldığı, şiddetin yoğun olarak işlendiği, silaha başvurulduğu filmlerdir. *The Grandmaster* ise kung-fu perdesinin ardında bir aşka odaklanmıştır. Film, dövüş sanatları film türünün özelliklerini bünyesinde barındırmamakta; bu anlamda türün yapısını yıkmaktadır. Kendi film biçiminin karakteristiği olarak Kar-Wai, bu yıkıntının içerisinden yeniden üretebileceği bir alan kendisine açmaktadır.

Son olarak, Kar-Wai'nin filmolojisi tamamlanmamış bir kitap gibidir. Onun bütün filmleri, biçem, konu ve karakterler açısından birbirlerinin içine geçmiştir. Öyle ki, iç içe geçmiş unsurları düşündüğümüzde "bu bir Kar-Wai filmidir" yargısını dillendirebiliriz. Kar-Wai'ye auteur

denmesinin de sebebi budur. Ancak Kar-Wai, kendine özgü sinematografisi bir yana, ödünç aldıklarıyla bir özgünlük yanılsaması yaratmıştır: Kendisinin olmayan ama kendisininmiş gibi sunulup algılatılan bir özgünlük. Buradan hareketle, Kar-Wai, sinema tarihinin önemli isimlerine öykünen, operaya, eski filmlerin müziklerine, kamera hareketlerine, ışık-gölge oyunlarına başvurarak hem onlara saygı duruşunda bulunmakta hem de postmodernizm çerçevesinde bu filmler yokmuş gibi davranmaktadır. Her şey, *The Grandmaster*'ın özgün bir biçime sahipmiş gibiliğinin birer uzvudur.

“Sözde ‘Büyük Çağ’da tek bir bilmece vardı: Gitmek mi kalmak mı?

Ben kendi zamanımda kalmayı seçtim. O zamanlar, hayatımın en mutlu anlarıydı” Gong Er.

Kaynakça

- Ackbar, A. (1994). The New Hong Kong Cinema and The Deja Disparu. *Discourse*, 16(3), 65-77.
- Aktulum, K. (1999). *Metinlerarası İlişkiler*. Ankara: Öteki.
- Arnheim, R. (1974). Colors: Irrational and Rational. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 33(2), 149-154.
- Bayraktaroğlu, A. M. ve Uğur, U. (2011). Postmodern Sinemada Filmlerarasılık Bağlamında Pastiş ve Parodi. *Süleyman Demirel Üniversitesi Arte-Güzel Sanatlar Fakültesi Sanat Dergisi*, 4(7), 1-20.
- Bear, L. (2001). Film: Interview. Wong Kar-Wai ile söyleşi. *Bomb Magazine*. 75. <http://bombmagazine.org/article/2387/wong-kar-wai> (Erişim tarihi: 15.12.2014)
- Behramoğlu, O. (2011). "Aşk zamanı" ve "2046" ekseninde Wong Kar-Wai. <http://www.behramoglu.com/notes/index.php/tag/wong-kar-wai> (Erişim tarihi: 27.12.2014)
- Bordwell, D. ve Thompson, K. (2009). *Film Sanatı: Bir Giriş*. Ertan Yılmaz ve Emrah Suat Onat (Çev.). Ankara: De Ki.
- Brunette, P. (2005). *Contemporary Film Directors: Wong Kar-Wai*. Urbana and Chicago: University of Illinois Press.
- Büker, S. (2012). *Sinemada Anlam Yaratma*. İstanbul: Hayalperest.
- Büyükdüvenci, S. ve Öztürk, S. R. (2014). Postmodernizm ve Sinema. Sabri Büyükdüvenci ve Semire Ruken Öztürk (Ed.), *Postmodernizm ve Sinema* içinde (s. 13-36). Ankara: Dipnot.
- Corrigan, T. (2013). *Film Eleştirisi El Kitabı*. Ahmet Gürata (Çev.). Ankara: Dipnot.
- Giannetti, L. (1982). *Understanding Movies*. New Jersey: Prentice-Hall Inc.
- Glück, L. (1994). *Seçme Şiirler*. Güven Turan (Çev.). İstanbul: Yapı Kredi.
- İspir, N. ve Kaya, Z. (2011). Sinemada Postmodern Arayışlar. *Atatürk iletişim dergisi*, 1(2), 81-99.
- Jameson, F. (1994). Postmodernizm ya da Geç Kapitalizmin Kültürel Mantığı. N. Zeka (Dü.) *Postmodernizm* içinde (s. 59-116). Gülelgül Naliş, Dumrul Sabuncuoğlu ve Deniz Erksan (Çev.). İstanbul: Kıyı.
- Karadoğan, A. (2005). Postmodern sinema mı film mi? *İletişim: Araştırmaları Dergisi*, 3(1), 133-160.
- Kar-Wai, W. (Yönetmen/Senaryo Yazarı/Yapımcı). (2013). *The Grandmaster* [Film]. Çin: Block 2 Pictures.
- Koçak, O. (1992). Modernizm ve postmodernizm. *Defer*, 18, 7-16.
- Kutlu, K. (2008). Anıyla düş arasında bir yerde. *Sinema*, (9), 86-91.
- Leone, S. (Yönetmen). (1984). *Once Upon a Time in America* [Film]. U.S: Ladd Company.
- Liotard, J. F. (1997). *Postmodern durum*. Ahmet Çiğdem (Çev.). Ankara: Vadi.
- Morita, Y. (Yönetmen). (1985). *Sorekara* [Film]. Japan: Toel Co.
- Sarup, M. (1995). *Post-yapısalcılık ve postmodernizm*. A. Baki Güçlü (Çev.). Ankara: Ark.
- Suskind, A. (2014). Wong Kar-Wai & Martin Scorsese talk "The Grandmaster", fights, music & more in the New York City. *The Playlist*. <http://blogs.indiewire.com/theplaylist/wong-kar-wai-martin-scorsese-talk-the-grandmaster-fights-music-more-in-new-york-city-20140109> (Erişim tarihi: 07.01.2015)
- Şaylan, G. (2009). *Postmodernizm*. Ankara: İmge.
- Teksoy, R. (2012). *Ansiklopedik sinema terimleri sözlüğü*. İstanbul: Oğlak.
- Teo, S. (2011). *Wong Kar-Wai*. London: Palgrave Macmillan.
- Tınaz Gürmen, P. (2006, 12). Dünya sinemasının ustaları: Aşk, tutku ve melankoli... *Sinema*, s. 90-99.
- Villarejo, A. (2007). *Film studies: The basics*. London: Routledge.
- Yip, W. (Yönetmen). (2008). *Yip Man* [Film]. China: Mandarin Films Distribution.
- Wright, E. (2002). Wong Kar-Wai. *Senses of Cinema*. <http://sensesofcinema.com/2002/great-directors/wong/> (Erişim tarihi: 25.12.2014)