

Wong Kar Wai Filmlerinde Sesin Anlatıya Etkisi: Hong Kong Ekspresi ve Düşkün Melekler Örneği

The Effect of Sound on Narrative in Wong Kar Wai Film: *Chungking Express* and *Fallen Angels*

Alican Yıldırım¹

ARAŞTIRMA MAKALESİ / RESEARCH ARTICLE

Gönderim Tarihi: 18. 04.2023 | Kabul Tarihi: 25.05.2023

Özet

Sinemada anlatının temel unsurları öykü ve olay örgüsüdür. Filmlerde olay örgüsü, mekân, ses, kamera açıları ve kurgunun etkin bir şekilde kullanılmasıyla şekillenir. Sesli filmlerin ilk döneminde sinemacılar sese, sinemayı tiyatroya yaklaştıracaklarını düşündükleri için mesafeli yaklaşmışlardır. Ancak ilerleyen yıllarda bazı sinemacılar sesi film anlatısı için yaratıcı bir şekilde kullanmaya çalışmış, sinemada yeni anlatım yöntemleri ortaya çıkarmışlardır. Bu yöntemlerle çekilen filmlerde ses, çerçevenin sınırladığı uzamsal alanı aşmış, sinemanın zaman uzamını genişletmiştir. Sinemada zamansal ve uzamsal sınırlamayı ortadan kaldıranın en etkili yöntemlerinden biri üst sestir. Üst ses, olay örgüsünün işleniş sırasında sınırlılık ve öznel kavramlarını kullanarak seyirciye hikâyeye hakkında bilgi vermekte, sahne sıralarını değiştirerek film akışını önemli ölçüde etkilemektedir. Mihail Bahtin'in edebiyat metinlerini inceleyerek ortaya koyduğu zaman-uzam kavramı, sinema filmlerinin anlatısında önemli bir yere sahiptir. Sinemada zaman-uzam; çekim ölçekleri, kurgu, karakterlerin ilişkilerinin yanı sıra üst sesle de somutlaştırılmaktadır. Bu çalışmada; üst sesin film anlatısını nasıl şekillendirdiğini saptayabilmek için Wong Kar Wai'nin sineması ele alınmıştır. Wai'nin seçilmesinin nedeni; yönetmenin filmlerinde üst sesi anlatının önemli bir unsuru olarak kullanmasıdır. Örneklemler olarak yönetmenin benzer hikâye yapısına sahip *Chungking Express* ve *Fallen Angels* filmleri seçilerek, çalışma bu iki filmle sınırlandırılmıştır. Filmler sahne sahne çözümlenerek film analizi yöntemiyle incelenmiştir. İncelemede filmler, karakterlerin birbirleriyle kurdukları ilişkiler göz önünde bulundurularak karşılaşma, ayrılık, yeniden karşılaşma ve vedalaşma gibi bölümlere ayrılmıştır. Yapılan analizin sonucunda; üst sesin karakterlerin hikayelerinin işleniş ve gelişimindeki etkisi, saptanan bulgularla birlikte ortaya konulmuştur. Üst ses, bu filmlerde anlatının çok merkezli bir yapıyla sürekli dönüşmesini sağlamakta, hikayelerin zaman uzamlarının iç ses, müzik ve mekân ile birlikte somutlaştırılmasına aracılık etmektedir.

Anahtar Sözcükler: *Sinema, Ses, Voiceover, Anlatı, Zaman-uzam, Yok-yer*

Abstract

The basic elements of narrative in cinema are story and plot. In films, the plot is shaped by the effective use of space, sound, camera angles, and editing. In the first period of sound films, the filmmakers were reluctant to the sound, as they thought that it would bring the cinema closer to the theatre. However, in the following years, some filmmakers tried to use sound creatively for movie narration and created new narrative methods in cinema. In the films shot with these methods, the sound has exceeded the spatial area limited by the frame and expanded the cinema's space-time. One of the most effective methods of eliminating temporal and spatial limitations in cinema is voiceover. The voiceover narration gives information to the audience about the story by using the concepts of limitation and subjectivity during the processing of the plot and significantly affects the film flow by changing the sequence of the scenes. The concept of space-time, which Mihail Bahtin put forward by examining the literary texts, has an important place in the narrative of the movies. In cinema, space-time is also embodied by voiceover narration, as it is embodied by camera angles, fiction, and the relationships of the characters. In this study; Wong Kar Wai's cinema has been examined to determine how the voice-over shapes the narrative of the film. The reason for choosing Wai; is the director's use of voice-over sound as an important element of the narrative in his films. *Chungking Express* and *Fallen Angels*, two of the director's films with similar story structures, were chosen as samples, and the study was limited to these two films. The films were examined scene by scene with the film analysis method. In the analysis, the films are divided into encounter, separation, re-encounter, and farewell, considering the relations between the characters. As a result of the analysis; the effect of the voice-over on the processing and development of the characters' stories has been revealed with the findings. In these films, the voice-over ensures the continuous transformation of the narrative with a polycentric structure and mediates the concretization of the time spaces of the stories together with the inner voice, music, and space.

Keywords: *Cinema, Sound, Voice, Voiceover, Narrative, Space-time, Non-places*

¹ İstanbul Üniversitesi İletişim Fakültesi Araştırma Görevlisi, İstanbul Üniversitesi Radyo Televizyon ve Sinema Bölümü Doktora Öğrencisi, alicanyildirim@istanbul.edu.tr, Orcid: 0000-0002-1403-7213

Giriş

Sinemanın ilk döneminde teknik koşulların yetersizliğinden ötürü kısa ve sessiz çekilen filmler, bir hikâye anlatmak yerine daha çok anın kare kare kaydedilmesini sağlamıştır. Filmciler, bu hareketli kısa görüntülerde kendi konusu ve zamanı olan, karakterlerinin yaşadıkları olaylarla ilerleyen bir öykü kurmayı henüz düşünmemiştir. Tekniğin elverişsizliği zaten uzun süre kayıt yapılmasına imkân tanımasa da kaydedilen kısa görüntülerde onları düzen içerisinde kurgulayacak bir devamlılık da yoktur. Giorgio Vincenti'ye göre film çekenlerin, kameranın yerini değiştirerek çerçevenin içine istedikleri kişileri alabileceklerini ya da ölçeğin yaklaşmasını sağlayabileceklerini fark etmeleri asıl dönüm noktasıdır. Bu sayede kameramanlar ilk defa kaydettikleri görüntüleri çekimle ve daha sonra kurgu ile düzenleyip bir hikâye zamanı yaratabileceklerini fark etmişlerdir. Filmlerin kendi hikâye zamanlarının olabileceğinin fark edilmesiyle, sinemada anlatı olanakları da belirmeye başlamıştır (Vincenti, 1993, s. 17-18).

İleriki yıllarda bu tekniklerin sinemanın ilk yönetmenleri tarafından geliştirilmesiyle belirli bir anlatısı olan ilk filmler çekilmiştir. Birinci Dünya Savaşı'nın yarattığı yıkım ve siyasal gelişmelerin sinemaya etkisi, izlenen filmlerin türlerini ve anlatılarını da biçimlendirmiştir. Alim Şerif Onaran'a göre bu gelişmeler doğrultusunda dünya sineması "Sinemanın Sanata Dönüşüm Dönemi" (1918-1924) ve "Sessiz Sinemanın Altın Çağı" (1924-1927) olmak üzere iki dönem geçirmiştir (Onaran, 1994, s. 16). Sinema ilk döneminde anlatı olanaklarının geliştirilmesi ile kendi dilini oluşturarak yeni bir sanat hâline gelmiş, ikinci dönemdeyse ilk önemli eserlerini ve yönetmenlerini ortaya çıkarmıştır.

Sinema filmlerinin sesli çekilebilmesiyle anlatı için hem büyük olanaklar hem de problemler doğmuştur. Filmlerde eş zamanlı olarak duyulan ses, görüntü alanında aktarılamayan ifadelerin de kullanılabilmesini sağlamıştır. O zamana kadar sinema salonlarında gösterim sırasında gerçekleştirilen efekt sesleri, sözlü anlatılar ve müzik dışında sesli sinemayı tecrübe etmemiş seyirciler, bu girişimi coşkuyla karşılamıştır. İlk olarak filmlerde müzikli sahneler arttırılmış, Lo Duca'ya göre filmler bir ses kataloğuna dönüşmüştür. Sesli sinemaya temkinli yaklaşan pek çok sinemacı ve teorisyen sesin sinemada kullanılmasının sinemanın düşüşü değil aynı zamanda çöküşü olabileceğini belirtmişlerdir (Lo Duca, 1947, s. 62). Sinema filmlerinde oyuncuların oyunlarıyla eş zamanlı olarak sözün kullanılması ise çok daha büyük sorunlar meydana getirmiştir.

Sinemanın sessiz döneminin önemli yönetmenlerinden Eisenstein sözün bazı yönetmenlerce, bütün anlamlı ifadelerin taşıyıcısı ve aksiyonun itici gücü olarak kullanılabilmesine işaret etmiştir (Kracauer, 2015, s. 206). Bu şekilde çekilecek filmler de kuşkusuz, o zamana kadar sinema anlatısıyla ilgili yapılan çalışmalara zarar verme riskini taşımaktadır. Sinema tıpkı tiyatrodaki olduğu gibi oyuncuların seslerini baskın bir şekilde kullanarak hikâyeyi söze dayalı olarak anlattıkları bir sanata dönüşme tehlikesiyle karşı karşıyadır. Bu kaygıların sonucunda üç Sovyet yönetmen; Eisenstein, Pudovkin ve Aleksandrov ortak bir bildiri yayımlayıp sesli sinema ile ilgili çekincelerini belirtmiş, görüntüyle senkron sesin sinema anlatısına ne tür zararlar getirebileceğini açıklamışlardır (Eisenstein, 1985, s. 337-338-339).

Sesli filmler sinema salonlarında gösterilmeye başlandığında, bu filmlerin önemli bir kısmında, olay örgüsündeki açıkların oyuncuların diyaloglarla tamamlanmaya çalışıldığı, Eisenstein'in belirttiği gibi bazı aksiyonların sözle ifade edildiği görülmüştür. Christian Metz'in deyişiyle; söz bir şeylerin sözcülüğünü yapıp beklendiği gibi filmle bütünleşmemiş aksine onun önüne geçmiştir (Metz, 2012, s. 58). Bunun temel nedenlerinden biri de sinemaya sesle gelen yeniliğin seyircileri cezbetmesi ve hayran bırakmasıdır. Bu yüzden sinemaya heyecanla giden seyirci, sözün oyuncuların dudaklarından eş zamanlı olarak döküldüğünü görmek için sabırsızlanmış, bu büyüye kendisini kaptırmıştır. Bu durum, sinemacılar için diyalogların, oyuncuların görüntüsü ile eş zamanlı olarak aktarılmadığı durumlarda, seyircinin kendine hile yapıldığını düşünebileceği korkusunu yaratmıştır. Böylece filmlerdeki konuşmalar, oyuncuların oyunlarıyla eş zamanlı çekilerek bu yeni yöntem sonuna kadar kullanılmış, sesin sinemaya getirdiği anlatı ile ilgili önemli ayrıcalıklar göz ardı edilmiştir. Görüntüyle eş zamanlı olarak duyulan sesin seyircide bıraktığı heyecan azaldıktan, teknik görece eskidikten sonra sesle ilgili

yeni çalışmalara girişilebilmiştir (Doane, 1980, s. 34). Yine de erken sayılabilecek bir dönemde sinemacılar, sinemanın çerçeveye sınırlanan uzamsal alanını sesle genişletebilmek için filmlerinde yeni yöntemler geliştirmeye başlamıştır.

Noel Burch, sinemasal uzamı çerçevenin içi ve dışı olmak üzere ikiye ayırmaktadır. Çerçevenin içi olay örgüsünün aktığı görüntü alanıdır, çerçevenin dışındaki görünmeyen alanlar ise altı bölümden oluşmaktadır. Bunların ilk dördü çerçevenin sağ, sol, üst, alt gibi sınırlarının ötesinde bulunurken, beşincisi kameranın arkasında, altıncısı ise çerçeve içinde bir nesne ya da karakterin arkasında gizlenen alanda bulunmaktadır (Burch, 1981, s. 17). Sinemasal uzamın kadrajla sınırlanan alanının dışında kalan bu görünmeyen alanlar Burch'a göre tamamen hayalidir ve ancak dikkatin özel ve temel odağı olan bir şey onları devreye sokabilir (Burch, 1981, s. 21). Film anlatısında ayrıcalıklı bir konuma sahip olan ses; seyircinin hikâye illüzyonundan sıyrılıp bu alanların farkına varmasını sağlayabilir. Burch'un çerçeve dışı ile ilgili yaptığı ayırım, diejetik yani öyküsel uzamdaki sınırlama ile ilgilidir. Yani bu görünmeyen alanlardan gelen ses, filmin öyküsel zamanıyla aynı düzlemindedir. Öyküsel zaman ve uzamın dışından, farklı bir zaman uzamdan gelen dış ses ise, sadece çerçevenin değil anlatının sınırlarını da zorlar.

Sinemada öyküsel zaman ve uzamın dışından gelen ses kullanımına en iyi örnek "voice-over", Türkçe tanımıyla "üst ses"tir. Üst ses anlatıcısı, filmin içindeki karakterlerden biri de olabilir, öyküsel uzamda gözükmeyen ancak olayların tanığı olan biri de. Anlatıcının bulunduğu zaman, filmin görüntü alanında akan zamandan ayrı olduğu için film anlatısı bu sesle çok katmanlı bir yapıya sahip olur. Anlatıcı eğer geçmişte yaşadığı olayları seyirciye aktarıyorsa, görüntü alanı onun sözleriyle kurulacağı için üst ses, filmin anlatısında hâkim konuma yükselir.

Üst ses, görüntü alanını anlatımla birlikte oluştururken sinemadaki zaman uzamın da somutlaştırılmasına aracılık eder. Zaman uzam kavramı, Mikhail Bakhtin'in edebiyat metinleri üzerine yaptığı çalışmalarla literatüre geçse de film incelemelerinde de dikkate alınan bir kuram olmuştur. Bunda kuşkusuz edebiyata nazaran anlatıyı görüntü ve sesle kuran sinemanın olanakları önemli bir yer tutmaktadır. Bu çalışmada, Bakhtin'in zaman uzam kavramının filmlerin üst ses anlatımıyla ilişkisi ele alınacaktır.

Sinemasında sesi etkin bir şekilde kullanmaya çalışan Wong Kar Wai'nin ilk dönem filmleri *Chungking Express (Hong Kong Ekspresi, 1994)* ve *Fallen Angels (Düşkün Melekler, 1995)* üst sesin yer aldığı ve benzer hikâyeye sahip filmler oldukları için çalışmada örneklem olarak belirlenmişlerdir. Üst sesin Wong Kar Wai sinemasında anlatının oluşturulmasında nasıl bir etkiye sahip olduğu bu çalışmanın ana sorunsalıdır.

Bu doğrultuda iki filmde de karakterlerin kendi hayatlarında ve ilişkilerinde önemli olan, anlatının zaman uzamını somutlaştıran bölümler; karşılaşma, ayrılık, ilişki kurma, veda ve yeniden birlikte olma şeklinde sınıflandırılmıştır. Ayrılan bölümler karşılaştırmalı olarak irdelenerek üst sesin anlatıya etkisi film çözümlemesi yöntemiyle tespit edilmeye çalışılmıştır.

1. Anlatı ve Ses

Klasik sinemada anlatıyı oluşturan en önemli iki unsur öykü ve olay örgüsüdür. Öykü; bir eserin konusunu içerirken olay örgüsü, öyküdeki olayların bir nedensellik ilişkisi gözetilerek sıralanmasıdır. Bu düzenleme ile anlatılan öykü bir akışa ve ritme sahip olur. David Bordwell'e göre; filmlerde olay örgüsü, filmin öyküsü ile ilgili öykü enformasyonu sunar ya da ima eder. Film anlatısı, öykü enformasyonunun alanı ve derinliğini içeren bazı öğeleri kullanarak seyircinin ya da filmdeki karakterlerin olayın akışı ile ilgili bilgi sahibi olmalarını ya da bazı olayların onlardan gizlenmesini sağlar (Bordwell, 2011, s. 93).

Burada üzerinde durulması gereken en önemli unsurlar; sınırlılık ve öznelliktir. Sınırlılık, karakterler ve seyircinin filmin olay örgüsünde yaşananlarla ilgili ne zaman ve ne kadar bilgi sahibi olabileceğini belirlerken, öznellik ise karakterlerin film anlatısındaki etkisini ortaya koyar. Örneğin bir sahnede gerçekleşecek olaylarla ilgili önceki sahneyi izleyerek bilgi sahibi olan seyirci, karakterlerin erişiminin sınırlandığı bu bilgi sayesinde gerilim unsurunun yükseldiği bir seyir deneyimler. Ya da hikâyedeki karakterlerden birinin olay örgüsü ile ilgili diğerlerinden daha fazla şey bildiğinin ima edilmesi, onu hikâyenin merkezine yerleştirebilir.

Görüntü alanında, buna öykü uzamı da diyebiliriz, olaylar gerçekleşirken onu seyirciye aktaran kamera gözü nötrdür. Seyirci, perdede yaşananları, bir gerçeklik kabulü ile seyrederek. Seyircinin bu gerçeklik kabulü, filmin bir anlatıcı aracılığıyla aktarıldığının inkârı değildir. Aksine, bu anlayışa göre filmin görüntü ve ses alanı bir gömülü anlatıcı tarafından oluşturulup seyirciye aktarılmaktadır. Kendisini gizleyen bu mega anlatıcı da seyircinin görüntü ve ses alanındaki olaylara tanıklık etmesini sağlamaktadır.

Sinema bu gerçekliği oluşturabilmek için çeşitli anlatım teknikleri geliştirmiş, karakterlerin seyirciyle bu gerçekliği kırabilecek her temasını filmlerden çıkarmıştır. Örneğin sinemanın ilk yıllarında filmler, perdedeki oyuncu ile seyircinin ilişkisine dayanan, vodvil tarzı bir temsili kullanmıştır. Bu temsilde oyuncular kamera aracılığıyla seyirciye bakarak onların mevcudiyetlerinden haberdar olduklarını belirtme, hatta onlarla eski usul bir ilişki kurmaktadır. Ancak ilerleyen yıllarda sinema için özerk öyküsel bir dünyanın yaratılmasını gerektiren ve sürekliliği olan öyküler geliştirilmeye başlandığında, kameraya bakış sistematik olarak yasaklanmıştır (Gaudreault, Jost, 2004, s. 54).

Klasik sinema anlatısının temel kurallarından biri olan bu gelişmenin ardından, filmde görüntü alanının oluşturucusu dışında her türlü filmsel temsil bastırılmaya çalışılmıştır. Buna anlatının öznelleştirilmesi de dahildir. Örneğin plan bir karakterin bakış açısı ile kurulmuşsa, seyirci dışında olaylara tanıklık eden biri olduğu izlenimi verir. Böylece görüntü alanını oluşturduğu varsayılan gömülü anlatıcının, film anlatısını bir karakterle daha paylaştığı ima edilir. Andre Gaudreault ve François Jost, görüntüde bu öznellik izlerini şu şekilde sıralar; ikili çekimlerde abartılı yakınlıkta bir ön plan, göz hizasının altında bir bakış açısı, ön planda bulunan ve kameranın bir bakış açısına sabitlendiği izlenimini veren vücut parçası (saç, el gibi), bir karakterin uzama düşen gölgesi, görüntüyü çerçevenin alanını sınırlayan bir objenin içinden görmek (anahtar deliği gibi), hareketli kamera (Gaudreault, Jost, 2004, s. 47-48). Bu maddelerin neredeyse hepsi hikâyenin bir karakterin bakış açısıyla öznelleştirilmesine örnektir. Görüntü alanını bakış açılarıyla şekillendirmeye başlayan karakterler, gömülü anlatıcının anlatıdaki hâkim konumu sarsıp filmde diğer karakterlere nazaran ayrıcalıklı bir konuma yerleşir.

Görüntü ile kurulan bu öznelleştirilmenin bir benzeri de ses ile yapılmaktadır. Duyum açısı şeklinde ifade edebileceğimiz bu yöntemle, diğer karakterlerin duymadığı bazı sesleri seyirci bir karakterle birlikte duyar ya da onun duyu deneyimine ortak olur. Bakış ve duyu ile kurulan bu öznel deneyimler filmlerin olay örgülerine gerilime dayalı yeni unsurlar ekler.

Sınırlılık ve öznellikten sonra anlatı için diğer önemli unsur hikâyenin kimin gözünden anlatıldığıdır. Gerard Genette, hikâyenin anlatım türlerini dörde ayırmaktadır. Hikâyenin anlatım biçimine göre yapılan bu ayırım, anlatıcının hikâyedeki konumuna odaklanmaktadır. Genette, anlatıcının içinde yer almadığı hikâyeyi birinci dereceden anlatmasına dış öyküsel dış anlatıcılı, kendi hikâyesini birinci dereceden anlatmasına dış öyküsel iç anlatıcılı, içinde yer almadığı hikâyeyi ikinci dereceden anlatmasına iç öyküsel dış anlatıcılı, kendi hikâyesini ikinci dereceden anlatmasına ise iç öyküsel iç anlatıcılı paradigma diye tanımlamaktadır (Genette, 2020, s. 247-248). Genette'in edebiyat eserleri için yaptığı bu ayrımı sinema filmlerine uyarladığımızda karşımıza iki tür anlatı şekli çıkar; birinci şahıs anlatımı ve üçüncü şahıs anlatımı. Birinci şahıs anlatımında karakter, başından geçen olayları seyirciye anlatırken, üçüncü şahıs anlatımında karakterin olayların dışında durup tanıklık ettiği ya da bir tepe

anlatıcı olarak kurmaca bir şekilde ürettiği bir hikâye seyirciye aktarılır. Bu çalışmada, birinci şahıs anlatıcılar üzerinde durulacaktır.

Sinema filmlerinde anlatıcılar genellikle bir üst ses (voice-over) aracılığıyla hikâyelerini seyirciyle paylaşırlar. Filmlerde üst ses kullanılırken, görüntü ya da ses kuşaklarından biri hikâyenin görüntü alanının şimdiki zamanında tutulurken, diğeri geriye ya da ileriye çekilir. Böylece farklı bir zaman uzamsal alanda bulunan ses, görüntü alanının sözle biçimlendirilmesinde etkili olmaya başlar (Chatman, 2008, s. 59). Sarah Kozloff, üst sesin görüntü alanını biçimlendirebilmesini; özellikle karakter anlatısının güçlü bir şekilde kullanıldığı filmlerde, görüntüyü oluşturan gömülü anlatıcının sözcülüğünü üstlenmesine bağlamaktadır (Kozloff, 1988, s. 45).

Üst ses, öykünün zaman uzamı dışındaki bir uzam ve zamandan gelen, genellikle öyküdeki karakterlerin duymadığı, seyirciye yöneltilmiş bir anlatım türüdür. Üst sesi kullanan kişi, filmin başından itibaren seyirciye hitap ederek onunla bir iş birliği içerisine girer. Bu sesin sahibi, görüntü alanındaki bir karakter de olabilir, yaşananlara üçüncü bir göz olarak tanıklık edip daha sonra bunu aktaran kişi de. Filmdeki karakterleri ve olayları seyirciye anlatan hatta kimi zaman müdahale edip bu olayları değiştirip biçimlendiren üst ses, seyirciyle aynı zamanı (hikâyenin anlatıldığı şimdiki zaman) paylaşmaktadır. Bu sayede filmi izlerken seyirciye eş zamanlı olarak eşlik eder.

Üst ses anlatıcısının sesiyle görüntü ve ses alanında şekillenen olaylar bazı durumlarda hikâyeyi anlatan karakterin güvenilirliğinin sorgulanmasına yol açabilir. Örneğin geriye dönüş (flashback) sahnelerinde karakterin şahit olup aktardıkları ile seyircinin gördükleri arasında uyumsuzluk olabilir. Bir karakter iki karakterin kendi hakkında konuştukları bir sahneyi anlatırken, seyircinin önce diğeri iki karakteri ve yapılan sohbeti seyretmesi, ardından anlatıcı karakterinin sahneye girmesi, film anlatısının gerçekliği için bir boşluk oluşturur. Çünkü seyirci karakterin anlattığı olayların, görüntü alanında karakter henüz ortada yokken geliştiğini fark eder. Ya da bazı karakterlerin anlattıkları olaylarla, görüntü alanındaki olaylar arasında önemli ölçüde farklar vardır. (Gaudreault, Jost, 2004, s. 51). Bazı anlatıcılar ise hikâyenin başında zaten güvenilir biri olmadıklarını hikâyeyi takip eden kişilere ironik bir şekilde belli ederler. Böylece seyircinin en azından doğru bir hat üzerinde ilerlemesi temin edilir (Booth, 2012, s. 330).

Karakterin hikâyeyi anlatırken eş zamanlı olarak görüntü alanında da görünmesi, bu sesin zamanı ile ilgili küçük oyunların kurulmasını da olanaklı kılar. Genellikle karakter gösterilen hikâyeye göre gelecek zamandan konuşur. Ancak bazı filmlerde bu üst sesin karakterin iç sesine dönüştüğü ima edilir. Bu tür durumlar, hikâyenin anlatıldığı zaman ve anlatıcının konumunu da seyirci için belirsiz bir noktaya taşır.

Filmlerde üst ses genellikle tek bir karakterin ağzından filmin hikâyesini anlatır. Ancak hikâyenin birden fazla karakterin perspektifinden aktarıldığı filmlerde, bu ana karakterlerin hepsinin üst sesi anlatıda kullanılabilir. Örneğin Wong Kar Wai'nin filmlerinde karakterler üst sesleriyle film içerisindeki kendi hikâyelerini anlatırlar. Bu yüzden Wai'nin filmlerinde genellikle üst ses tek bir karakterle sınırlandırılmaz. *Chungking Express* (Hong Kong Ekspresi, 1994), *Fallen Angels* (Düşkün Melekler, 1995) gibi filmlerde anlatım tek merkezli değildir. Seyirci, her karakterin hikâyesini kendi perspektifinden dinler ve izler. Karakterlerin film içerisinde birbirleriyle kurdukları ilişkileri ayrı ayrı aktarmaları da filmin anlatısı için yeni imkânlar sağlar.

2. Anlatıda Zaman ve Uzam

Sinemanın ilk yıllarından itibaren, edebiyattaki biçim ve anlatı şekilleri filmler üzerinde denenmeye ve uygulanmaya çalışılmıştır. Rus biçimciler, Moskova Dilbilim Çevresi ve Şiirsel Dil Çalışması Topluluğu'nda yaptıkları çalışmalarla sinema anlatısı için bir zemin oluşturmaya ve edebiyattaki şiirselliğe uygun bir şiirsellik geliştirmeye çalışmışlardır (Stam, 2014, s. 57). Bu amaçlar doğrultusunda,

Poetica Kino’da Tnyanov, film montajını, edebiyattaki ölçü tekniğiyle karşılaştırırken, Eikhenbaum ise iç sesin sinemada kullanımı üzerine ilk teorileri geliştirmiştir (Stam, 2014, s. 59).

İlerleyen yıllarda, özellikle çok satılan kitaplardan yapılan film uyarlamaları, sinema ile edebiyat arasındaki anlatsal yakınlığı arttırmış, filmlerin anlatı yapılarının ve olay örgülerinin de edebiyattakine benzer bir şekilde dönüşmesine yol açmıştır. 19. Yüzyıl edebiyatından, seyirciyi bilmesi gereken özne olarak konumlandırılan kesin bir anlatı yapısını miras alan klasik sinemada olay örgüsü, karakterlerin yaşadıkları bir sorunu çözmek ya da belirli bir amacı gerçekleştirmek için giriştikleri çaba ile şekillenirken, seyirciler hikâyeye ilgili her durumdan bilgilendirilmektedir (Stam, 2014, s. 155). Klasik sinema anlatısının uzun bir dönem boyunca geliştirdiği anlatı yapısına sinemada yeni yönetmenler ve akımlar tarafından (yeni dalga gibi) alternatif yöntemler ortaya konulmaya çalışılırken, teorisyenler tarafından da film anlatısının kuramsal analizleri yapılmıştır.

Filmlerin anlatı ve biçimine yönelik yapılan çalışmalar önce dil ve metin incelemeleriyle ilerlemiş, 1980’li yıllardan itibaren ise Mihail Bakhtin’in “diyalojik” ya da “söyleşimcilik” kavramı ile temellendirilen metinlerarası analizler öne çıkmaya başlamıştır. Metinlerarası analizlerde sinema anlatısının, kültüre ait tüm söylem pratiklerinden etkilendiği, bu pratikleri açık ya da gizli bir şekilde içinde barındırdığı ortaya konulmuştur. Bakhtin’in film anlatısı ile ilgili yapılan çalışmalarda üzerinde durulan diğer kavramı ise kronotopdur.

Yunanca kronos (zaman) ve topos (yer) terimlerinin birleştirilmesi ile oluşturulan kronotop, Mihail Bakhtin’in anlatı türleri üzerine yaptığı incelemelerin temel kavramlarından biridir. Kronotop Bakhtin’e göre zamansal ve uzamsal ilişkilerin içkin bağlantılılığıdır. Bakhtin’e göre sanatta; çeşitli değer ve kapsamlarda olup birbirlerinden ayrılamayan, daima duygu ve değerlerin izini taşıyan zamansal ve uzamsal belirlenimler bulunur. (Bakhtin, 2017, s. 296).

Bakhtin, kronotop kavramını edebiyat metinleri için geliştirmiştir ancak sinema gibi zaman ve mekân tasarımının görsel-işitsel düzenlemeyle kurulduğu sanatlarda da bu kavramın önemli bir etken olduğunu söyleyebiliriz. Zaman-uzam, anlatı yapısının başlıca unsurları karakter, öykü ve olay örgüsü olan sinemada da olayların gösterilebilirliği ve temsil edilebilirliği için bir zemin oluşturur. Bakhtin’in deyimleriyle anlatıdaki olaylar zaman-uzam tarafından somutlanır, cisimleştirilir ve onlara yaşam kazandırılır (Bakhtin, 2017, s. 304). Anlatıdaki soyut unsurlar bir yerçekimine uyar gibi zaman-uzama doğru çekilip orada can bulurlar. Böylece sanat eserinin tahayyül eden ve ettiren gücü işler hâle gelir (Süalp, 2004, s. 94).

Sinema, edebiyattan farklı olarak anlatının zaman-uzamını görsel ve işitsel şekilde seyirciye ilettiği için anlatı ile ilgili soyut unsurların birleştirildiği zaman-uzam daha görünür kılınmaktadır. Jay Ladin bu yüzden; sinema filmlerinin kronotop kavramına en uygun form olduğunu söyler. Ladin’e göre, sinemada uzam, film kareleri aracılığıyla görünür kılındığından onun zaman ve hikâyeye ilişkisi daha somut bir şekilde ortaya konulur. Örneğin bir sahnede karakterin ve ortamın gerginliğini vurgulamak için yakın plan bir çekimle, karakterin endişeli yüzüyle doldurulmuş bir uzam kurulabilir. Ya da bir karakter bir mekâna girdiğinde, seyircinin onu takip edebilmesi için uzam yeniden oluşturulur. Filmlerin akmakta olan zamanının başka bir plan veya sahneyle bölünmesi, yavaşlatılması ya da hızlandırılması da seyirciye filmsel zamanın fiziksel ve yapılandırılmış olduğunu hatırlatır (Ladin, 1999, s. 228).

Sinema filmlerinde zaman ve uzam belirli bir tasarım örüntüsüyle gerçekleştirilir. Zaman, görüntülerin karesi, akış hızı ve ses tasarımıyla, uzam ise sinemasal mekânların seçimi ve kurulumuyla şekillendirilir. Mekânın coğrafi konumu, mimarisi ya da yapısı, içindeki insanların etkileşimi, anlatının oluşturulmasında oldukça büyük bir öneme sahiptir. Mekânlar; sinemada karakterlerin ruh hâllerinin ve kişiliklerinin gösterilerek anlatılmasında en etkili unsurlardan biridir. Ayrıca karakterler, pek çok mekânda rastlaşıp temas kurarak bir ilişki başlatır. Böylece zaman ile uzam, anlatıda düğümlerin başladığı ve birleştiği yer hâline gelir (Bakhtin, 2017, s. 303).

Wong Kar Wai'nin sinemasında mekân, anlatının kurucu öğelerindedir. Karakterlerin yerleştirildikleri mekânlar, doğrudan onların hikâyedeki rolleriyle ilişkilidir. Bu mekânlar seyirciye renk, simge ve müzikle birlikte bir bütün olarak sunulur. Örneğin *Chungking Express* filminde 623 numaralı polis memurunun (Tony Leung Chiu -wai) evi, karakterin hikâyesinin ilk kısmında eski hostes sevgilisi ile birlikte oldukları mekândır. Bu doğrultuda evin içerisindeki elbise dolabı, yatak ya da peluş oyuncak gibi tüm objeler bu konuya uygun olarak ele alınmış, eski sevgilinin dinlemekten hoşlandığı bir şarkı, ev sahnelerinin çoğunda sahnelere eşlik etmiştir. Polisin sevgilisi ile ayrılığında sonra ise ev Faye (Faye Wong) ismindeki karakterin bir araştırma ve eski anıları ortadan kaldırma mekânına dönüşür. Bu sırada tabi ki eski objeler yerini yeni objelere bırakırken Faye'in dinlediği müzik mekân için yaratılan yeni anlamı tamamlar.

Wai'nin filmlerinde diğer konumlandırma merkezleri de yok-yerlerdir. Fransız antropolog Marc Auge'nin kuramsallaştırdığı yok-yer'ler, yere alternatif bir konum olmaktan ziyade aslında onun ilişki içerisinde bulunduğu ve kavramsal olarak tam zıttı olan mekânlardır. Marc Auge'ye göre yerler, içerisinde bulunan ya da yaşayan insanlar tarafından ilişkisellik, tarihsellik ve kimlikle ilgili kavramlarla tanımlanır. Yani kısacası her insanın bir yerle doğrudan ya da dolaylı bir ilişkisi vardır. Bu tanımlamanın dışına çıkan mekânlar ise yok-yerlerdir (Auge, 1995, s. 77-78). Auge'nin yok-yer'ler kavramına süpermarketler, havaalanları, büfeler, çarşılar, trenler, alışveriş merkezleri, lokantalar gibi belirli amaçlara göre tesis edilen mekânlar örnek olarak gösterilebilir. İnsanlar günlük hayatlarında sıkça uğrayıp diğer insanlarla bir arada olmalarına ya da rastlaşmalarına rağmen bu mekânlarla, yerler gibi doğrudan bir ilişkisellik kurmazlar.

Wong Kar Wai'nin filmlerinde yok-yer'ler karşılaşma alanlarıdır. Hikâyeyi kendi perspektifinden anlatan her karakterin az çok birbiriyle temas ettiği bir mekân vardır. Bu mekânların bazılarında karakterler ilk kez karşılaşırken, bazılarında tanışıp ilişki kurmaya başlar, bazılarındaysa belli bir süre sonra tekrar karşılaşır sona ermiş ilişkileriyle ilgili defteri kapatırlar. Yok-yerler mekânların aksine ayrıntıların silikleştiği, yalnızca birkaç tüketim ürününün karakterlerin ilişkilerinin rutinindeki yerlerinden ötürü simgesel olarak ön plana çıktığı yerlerdir.

Wai'nin karakterlerinin hikâyelerinin yok-yerler'de kesişmesinin en önemli nedeni, onların hayatlarındaki arayıştır. Thorsten Botz-Bornstein, Wai'nin karakterlerini şehir sokaklarında amaçsızca dolaşan dandy'lere benzetmektedir. Bu insanlar ne içlerinde yaşadıkları kapitalist dünyaya karşıdır ne de o dünyaya tamamen birleşmişlerdir. Şehir akıp giderken sokaklarda kayıtsızca dolaşan bu karakterler, düşsel bir varoluş tarzı geliştirmişlerdir (Bots-Bornstein, 2021, s. 121). Karakterlerin gerçeklikleri o kadar belirsizleşmiştir ki onları çevrelerindeki kapitalist dünyanın metalarıyla sarmalanmış bir düş aleminin içerisinde birbirlerine ait anılar ya da hayallermiş gibi deneyimleriz.

Bu düş alemi; küçük ve iç içe geçmiş mekânlar, kalabalık sokaklar, neon ışıklar, renkler ve müziklerle tamamlanmaktadır. Karakterlerin hikâyelerini bir üst ses aracılığıyla seyirciyle paylaşmaları ise bu düşsel dünyanın sınırlarını genişletmektedir. Üst ses, geçmişte yaşanan ya da şimdiki zamanda devam eden olayları anlatırken olay örgüsünde yapılan bazı değişiklikler, olayların gerçek mi ya da düş mü olduğunun sorgulanmasına neden olur. Burada üzerinde durulması gereken mesele; anlatıcının bu filmlerde bariz bir şekilde varlığıdır. Her karakter kendi hikâyesinin anlatıcısı olduğu ve filmi kendi perspektifinden anlattığı için bir gömülü anlatıcıya neredeyse hiç ihtiyaç duyulmaz. Yani filmin yönetmeninin, pek çok filmde olduğu gibi, filmin genel hikâyesini oluşturucu ve anlatıcı misyonu, karakterlerin üst ses anlatılarının arkasında kalır ve silikleşir. Bu nedenle filmin her parçasını karakterler tarafından öznelendirilmiş bir anlatımla seyrederiz.

Karakterlerin üst ses anlatılarıyla ortaya çıkan hikâye kurgusu; iki önemli kavramı daha devreye sokar, temsil edilen ve temsil eden zaman. Bunu film terminolojisine göre; filmin görüntü alanında akan zaman ile üst seste konuşan karakterin zamanı diye ayırabiliriz. Bu iki zaman türü, bazı sahnelerde eş zamanlı iken bazı sahnelerde biri diğerinden geride ya da ileridedir. Filmde olay akarken izlediğimiz

görüntülerin zamanıyla seste iştittiğimiz zamanın koşut olması durumunda da farklı olması durumunda da anlatı için çok çeşitli anlamlar çıkar.

Bakhtin, bu durumu romanda, diyalog kavramıyla çözmeye çalışır. Ona göre; bir kitaptaki karakterlerin de kitabın yazarının da farklı zaman-uzamları vardır. Yani karakterler temsil edilen dünyada kendi zaman-uzamlarında ya da kronotoplarındaki olaylarda hareket hâlindeyken, yazar farklı bir zaman-uzamda, tıpkı filmdeki üst ses gibi, bu olayları okura aktarandır, doğal olarak onun aktarım zamanı farklıdır. Bakhtin'e göre hikâyedeki karakterlerin temsil edilen dünyadaki zaman-uzamları kapsayıcıdır, bir arada var olur; iç içe geçebilir, birbirlerinin yerini alabilir hatta birbirlerine ters düşebilirler. Ancak zaman-uzamlar arasında var olan ilişkilerin kendileri, zaman-uzamlar içerisinde barınan ilişkilerin herhangi birine dahil olamaz. Bunlar yapıları gereği diyalojiktir. Yazar ve okurun ya da filmin anlatıcısı ve izleyicisinin zaman-uzamı temsil edilen dünyanın dışındadır (Bakhtin, 2017, s. 306).

Bu yüzden bu araştırmada incelenen Wong Kar Wai filmleri, temsil edilen dünyadaki zaman-uzamlara göre tasnif edilmemiş, bunun yerine; karakterlerin kurdukları ilişkilerin gelişim süreci ve bunların sözlü olarak aktarımına dayalı bir ayırım yapılmış, zaman-uzamlar bu ayırımın içinde değerlendirilmiştir. Anlatıcı karakterin kronotopunun, filmin temsil edilen dünyasındaki diğer kronotoplarla ilişkisini, belli bir gelişim sürecine göre ortaya koyacağı için bu ayırımın daha yararlı olacağı düşünülmüştür. Anlatıcının aktardığı zamanın belirsizliği, ilişkilerin olay örgüsündeki karmaşıklığı da bu ayırımın yapılmasını zorunlu kılmıştır.

Ayrıca çalışmada incelenen asıl mesele filmin üst sesinin anlatıya etkisi olduğu için mekândan ziyade zamansal bir ayırma gidilmiştir. Wong Kar-wai'nin sinemanın olanaklarını da kullanıp anlatıcının zaman-uzamını sahne sahne hatta bazı durumlarda plan plan değiştirmesi, anlatıcıya ayrılan her bölüm için birden fazla zaman-uzam olanağı tanımaktadır. Filmlerin incelemesinin daha anlaşılır kılınması için öykü uzamı ve üst ses anlatısındaki karakterlerin ilişkileri açısından önemli bulunan gelişmelerin detaylı bir dökümü yapılmıştır.

3. Wong Kar-Wai Filmlerinde Üst Sesin Anlatıya Etkisi

Wong Kar-wai'nin filmlerinin önemli bir bölümü çok merkezli bir anlatı yapısına sahiptir. Yani filmin merkezinde tek bir karakter yerine birbirleriyle doğrudan ya da dolaylı ilişki içerisindeki birden çok karakter vardır. Bu karakterlerin hikâyeleri anlatılırken ise mekân, simge, renk, kamera açısı, müzik ve diyalog, onların karakteristik özelliklerini ön plana çıkarırken diğerlerinden ayrılıp içinde buldukları kurgusal dünyayla ilişkilerinin ortaya koyulmasını sağlar.

Wai filmleri değerlendirilirken üzerinde durulması gereken ilk husus, karakterlerin karşılaşma, rast gelme ya da tanışma hikâyeleridir. İlişkilerinin de başlangıç noktası olan bu sahnelerde mekânlar karakterlerin kimlikleri ve ilişkilerinin durumu hakkında fikir verirken, üst ses hem iki karakterin duygusal durumlarının anlaşılmasını sağlar hem de yaşadıkları deneyimin iki karakterin gözünden olay örgüsünde nasıl ilerlediğini çeşitli anlatı oyunlarıyla seyirciye sunar. Olay örgüsünün sonraki aşamalarında, karakterlerin başlayan ilişkilerinin ya da bitmesine rağmen etkisinden kurtulamadıkları eski ilişkilerinin zamanla birlikte üzerlerinde bıraktıkları etkiye tanıklık ederiz. Bu kısımda karakterlerin birbirleriyle ve filmin anlatısıyla oynadıkları küçük oyunlar üst sesin aracılığıyla çözümlenir ya da daha karmaşık bir hâle getirilir. Son kısım ise yine bir şekilde karşılaşan karakterlerin eski ilişkilerini kesin bir şekilde sonlandırdıkları ya da yeni başlangıçlar aradıkları bölümdür. Her ne kadar çözüm bölümü olması gerekirken filmin olay örgüsünde çeşitli zamanlarda ortaya çıkan bu bölümler, hikâyeleri aslında hiçbir zaman bir sonuca bağlamaz.

Bu çalışmada yönetmenin doksanlı yılların başında çektiği, kendi sinemasının da ilk örneklerini teşkil eden *Chungking Express* ve *Fallen Angels* filmlerindeki üst sesin filmlerin anlatısına etkisi üzerinde durulacaktır. Aslında birlikte kurgulanması planlanan ama daha sonra iki farklı filme dönüşen bu seride (Onaran, 2021) hem karakterlerin içlerinde buldukları dünya hem de birbirleriyle olan ilişkileri

benzerlik göstermektedir. Her iki filmde de beş ana karakter vardır, olay örgüsü bu beş karakterin karşılaşma, bir arada olma ya da ayrılma dinamiğinde şekillenmektedir. Her iki filme de kara film estetiğiyle kurulmuş bir tür suç-komedi filmi yakıştırması yapılabilir. *Chungking Express*'te Sarı Peruklu Kadın insan kaçakçılığı yapıp Hong Kong'da sıkışıp kalmış yabancı uyrukluları başka ülkelere göndermeye çalışırken, *Fallen Angels*'ta Wong Chi-Ming (Leon Lai) ve iş ortağının (Michelle Reis) çabası, kendilerine verilen isimlere suikast düzenleyerek onları bu dünyadan kaldırmak üzerinedir.

Karakterler, içinde diğer insanlar gibi kaybolma tehlikesi yaşadıkları çok kültürlü Hong Kong'da kurdukları duygusal ilişkilerle hem hayatlarına hem de zamana tutunmaya çalışırlar. Ancak her duygusal yakınlık beraberinde imkânsızlığı ve çözümsüzlüğü getirir. Ne bir arada olabildikleri ne de zihinlerinden çıkartabildikleri eski sevgilerine olan saplantılı bağlılıkları, filmin çekildiği yıllarda bir İngiliz sömürgesi olan Hong Kong'un kapitalist metalarının hayatlarındaki önemi kadar belli belirsiz bir gülünçlüktedir. Aslında hepsi kimliklerini silikleştiren bu "sahte" hayatlarda olasılıklar, imkânsızlıklar, bağlılıklar, vazgeçişlerle hayata bir yerden tutunmaya çalışmaktadır. Bu çaba içerisinde birbirleriyle kurdukları ilişkilerdeki karşılaşmalar, ayrılıklar, bir arada olmaya başlamalar ve silik vedalar ya da yeni başlangıçlar önem kazanmaktadır.

3.1. Karşılaşmalar

Chungking Express ve *Fallen Angels* filmlerinde karşılaşmalar; mekân, müzik, renk ve üst ses ile bir ilişkisellik içindedir. Bakhtin'in karşılaşma kronotopunu tanımlarken değindiği gibi, zamansallık özelliği yüksek olan bu zaman-uzamda duygu ve hisler de yüksek yoğunluktadır (Bakhtin, 2017, s. 296).

Chungking Express filminin beş ana karakteri vardır; Sarı Peruk Kadın (Brigitte Lin), 223 Numaralı Polis Memuru (Takeshi Kaneshiro), 663 Numaralı Polis Memuru (Tony Leung Chiu-wai), 663 Numaralı Polis Memurunun Eski Sevgilisi (Valerie Chow) ve Faye (Faye Wong). *Fallen Angels* filmi ise Wong Chi-Ming (Leon Lai), Wong'un iş arkadaşı (Michelle Reis), He Zhiwu (Takeshi Kaneshiro), Charlie (Charlie Young) ve Punkie (Karen Mok) ile yine beş ana karakterden oluşur.

3.1.1. *Chungking Express*: Sarı Peruklu Kadın ile 223 Numaralı Polis Memuru'nun Karşılaşması

Chungking Express'in görüntü alanında ilk ortaya çıkan karakter Sarı Peruklu Kadın'dır. Karakter, çeşitli dükkanların bulunduğu pasaj benzeri bir yok-yer'de arayış içerisinde yürürken hareketli kamera da onu takip eder. Bu iç içe geçmiş, silik planlarda çevredeki insanlar yalnızca karakterin dikkatini çektiklerinde öznel kamera aracılığıyla içlerinde buldukları karmaşadan sıyrılıp öne çıkmaktadır. Sarı Peruklu Kadın'a çok yakın bir mesafede bir suçluyu arayan 223 Numaralı Polis, kovalamaca sahnesinin sonunda kadının yanından geçer. Yönetmenin *Days of Being Wild* (*Vahşi Günler*, 1990) filminde olduğu gibi bu filmde de karakterlerin karşılaştıkları ya da ilişkilerinin başladığı tarih, saat ve dakikanın hikâyenin devamı için büyük bir önemi vardır. Bu yüzden karşılaşma gerçekleşirken yakın plan bir saat çekiminde tarihin altı çizilir: 28 Nisan 09:00. Polis, üst sesinde; Sarı Peruklu Kadın'la en yakın oldukları anın bu karşılaşma olduğunu belirtir, aralarında yalnızca 0.01 cm'lik bir mesafe vardır.

Zaman, her iki filmde de karakterlerin kontrol altında tutamadıkları için çıkmaza girdikleri en önemli unsurdur. Bu çıkmazdan geçmiş anıları tekrar hatırlayarak ya da olasılıklar üzerine hayal kurarak kurtulmaya çalışırlar. Bu yüzden zamanla koşut olarak genişleyen mesafe de karakterlerin hayatlarında etkilidir. Bir tür yok-yer'de, bir insan kalabalığının içerisinde karşılaşan bu iki karakterin arasındaki mesafe de bir süredir devam eden bir ilişkinin ansızın bitirilmesiyle ortaya çıkan mesafe de zamanla birlikte büyüyerek onları birbirleri için çevrelerindeki silik, kimliksiz insanlara dönüştürür. Polisin üst sesinde ilk kurduğu cümleler de bu durumun altını çizmektedir. Polise göre insanlar her geçen gün birbirlerinin yanından geçip gitmektedir. Bu denk gelmelerde yanımızdan geçen kişi belki bir daha görüşmeyeceğimiz biridir, belki de bir gün onunla daha yakın bir ilişki kurabiliriz. Bu yüzden polisin üst sesinde de belirttiği gibi karakterlerin hikâyede içinde buldukları kronotoplar değişen zaman ve mesafe durumlarına göre etkileşim içerisine girer ve yeniden yapılandırılır. Polisin üst sesi, görüntü

alanındaki kadının hikâyedeki konumunu belirleyerek onu tekrar karşılaştacağı bir başka zaman-uzama taşır.

Polis, bu ilk karşılaşmanın üzerinden 57 saat geçtikten sonra tıpkı üst seste belirttiği gibi onunla bir barda tekrar karşılaşır ve ilk kez sohbet etme şansı yakalar. Bu iki karşılaşmada anlatı ile ilgili üzerinde durulması gereken en önemli mesele; polisin üst sesinin geçmişteki bir olayı anlatır gibi konuşmasıdır. Yani görüntü alanında gerçekleşen olaylar, polisin daha önce yaşadığı, geçmişe ait anıdır. Polis üst sesinde, seyirciyle paylaştığı şimdiki zamanda bu anıları aktarmaktadır. Böylece polisin üst sesinin kronotopunun, görüntü alanının kronotopundan daha ileri bir tarihe ait olduğu ortaya çıkar. Bu durum polisin, filmin başlangıç sahnesinde çarpıp birkaç saniye içerisinde yanından geçtiği bir kadınla rastlantı eseri bir barda tekrar karşılaşması, dahası bu ilk çarpışma sahnesini detaylıca aklında tutmasına bir açıklama getirilmiş olur. Polis, üzerinden belli bir zaman geçtikten sonra hatırladığı bir anıyı anlatırken her anlatıcıda olduğu gibi kendi eklemelerini de yapmakta, onu dönüştürmektedir. Görüntü alanı da bu üst ses anlatısına bağlı olarak değişmekte, polisin anlatıcı kronotopu, kadınla paylaştığı kronotopu şekillendirmektedir. Yani anlatıcı kronotopu, bu şekilde zamanı uzamda maddeleştirmektedir (Stam, 2014, s. 204). Burada etkileşim içerisinde olan temsil edilen zaman kronotopu ile anlatan zaman kronotopu arasında anlatanın baskınlığı bariz bir şekilde görülmektedir.

3.1.2. **Fallen Angels: Wong'un İş Arkadaşı ile He Zhiwu'nun Karşılığı**

Fallen Angels filmindeki ilk karşılaşmada ise; 223 numaralı polis memurunun *Chungking Express*'in başında üst ses olarak kurduğu cümlelerin altı He Zhiwu isimli karakterin üst sesiyle çizilir. Filmde He Zhiwu'yu, *Chungking Express*'te polisi canlandıran Takeshi Kaneshiro oynamaktadır. İki filmde de aynı oyuncunun benzer karakterleri canlandırıp üst seste benzer cümleleri kurması ile filmlerin anlatı evreni ilişkisellik içerisinde sokulmuştur.

He Zhiwu; babasının işlettiği hotelde polisten saklanırken, Wong'un aynı yerde kalan iş arkadaşıyla karşılaşır. Kadın, He Zhiwu'ya polislerin hâlâ orada olduğunu, içine girdiği dolaptan çıkmaması gerektiğini söyler. İki karakterin, çok fazla insanın kaldığı, küçük bir hotelde rastlaşmaları hem kendi hikâyeleri hem de filmin genel olay örgüsü için önemlidir. İç içe geçmiş bu tip küçük mekânlar Wai'nin *Days of Being Wild* (*Vahşi Günler*, 1990), *Happy Together* (*Mutlu Beraberlik*, 1997), *In the Mood for Love* (*Aşk Zamanı*, 2000) gibi filmlerinde de kullandığı gibi, karakterlerin hayatları ve ilişkileriyle kişiselleşmiş geçiş mekânlarıdır. Karakterler bu mekânlarda, tıpkı çarşı, dükkân, pasaj gibi yerlerde olduğu üzere çevrelerindeki insan kalabalığı ve gürültüden birbirlerine denk geldikleri anda sıyrılırlar.

He Zhiwu kadınla karşılaştığı sahneden sonraki üst sesinde; her gün pek çok insanla omuz omuza olduğundan, bazı yabancıların kendisine arkadaş hatta sırdaş olabileceğinden bahseder. He Zhiwu bu sözleriyle tıpkı *Chungking Express*'te olduğu gibi rastlantısallık örüntüsünün altını çizmektedir. Ayrıca iki filmde de karakterlerin ismi He Zhiwu iken, *Chungking Express*'te 223, bu karakterin polislikteki meslek numarası, *Fallen Angels*'ta hapisteki numarasıdır. *Chungking Express* ve *Fallen Angels*'in aynı gerçek üstü dünyasının tek ortak karakteri He Zhiwu'dur. *Chungking Express*'te He Zhiwu, şehirdeki suçluları yakalamaya çalışan yalnız bir polis memuruyken, *Fallen Angels*'taki He Zhiwu, gece gizlice dükkanlara giren, sesini çocukken kaybetmiş, babası dışında kimsesi olmayan genç bir adamdır.

3.1.3. **Chungking Express: 223 Numaralı Polis ile Faye'in Karşılığı**

Chungking Express'te 223 numaralı polis memuru, Faye ile tıpkı önceki hikâyede olduğu gibi bir rastlantı eseri karşılaşır. Polis, Faye'in çalıştığı büfede yine farkında olmadan onunla çarpışır ve aynı cümleleri kurar ancak bir ekleme yapar: "En yakın olduğumuz an buydu. Aramızda 0.01 cm vardı. Ama o altı saat sonra başka bir adama âşık oldu" Burada üst sesin yine Sarı Peruklu Kadın'la olan hikâyesini anlatırken yaptığı gibi, bir karakter olarak anlatının sınırlarını aştığını fark ederiz. Üst ses, hikâyenin geri kalanında herhangi bir yakınlık kurmadığı Faye karakterini hatırlamakla kalmaz, onun hisleri ve

diğer karakterle ilişkisini de saat vererek anlatır. Böylece, kendi anlatı kronotopundan çıkıp diğer hikâyeler hakkında da fikri olan ya da onları oluşturan bir egemen anlatıcı alanına girer.

Faye'in altı saat sonra âşık olacağı adam üst sesteki bu açıklamadan sonra, öznelendirilmiş bir anlatıyla ortaya çıkar: 663 numaralı polis. Sahnenin altında *California Dreaming* şarkısı çalmaktadır ve polis Faye'e ait bir görüş alanının içerisinde. *California Dreaming*, filmin geri kalanında da göreceğimiz üzere Faye karakteriyle kişiselleştirilmiş bir şarkıdır. Anlatıya dair bu ayrıntılar, görüntü alanında izlediğimiz sahnenin Faye'in anlatı kronotopuyla şekillendiğini düşünmemiz için yeterlidir. Polis, büfeye akşamları düzenli olarak yemek almak için uğrar. Faye ise polisin büfenin işletmecisiyle yaptığı sohbetleri gizlice dinleyerek onun hakkında bilgi edinmeye çalışır.

3.1.4. Fallen Angels: He Zhiwu ile Charlie'nin Karşılılaşması

Fallen Angels'taki ikinci karşılaşma He Zhiwu ile Charlie arasında gerçekleşmektedir. He Zhiwu, bir büfenin telefonunda eski sevgilisi ile konuşan Charlie'ye elindeki ilan kağıtlarıyla yaklaşır. Charlie'nin jetonu bitince He Zhiwu'dan ödünç istemesiyle ikili arasındaki ilk temas kurulur. Eski sevgilisine telefonda tepki gösterip sinir krizi geçiren bir kadınla onu anlamaya çalışan konuşma engelli bir adamın ilişkisi bu şekilde başlar.

He Zhiwu üst sesinde; Charlie'nin nereye gitse peşinden gelip ağlama krizli aynı histerik tavrı sürdürdüğünden bahseder. Bu üst seste He Zhiwu'nun konuşması hikâyenin gelecek zamanından değil, görüntüdekiyle koşut bir zamandan gelmektedir. Bu nedenle konuşmasına eş zamanlı olarak el hareketleri ve mimiklerle kendini ifade etmeye çalışan He Zhiwu'nun sesi iç ses ve üst ses arasında belirsizleşir. Böylece anlatı kronotopunun zamanı, görüntü alanındaki He Zhiwu'nun zamanıyla eşitlenir. Hikâyedeki bu belirsizlik Charlie'nin bu sese karşılık vermesiyle farklı bir boyuta taşınır. He Zhiwu: "Bazen benim düşüncelerimi okuyor gibi görünüyor" derken, Charlie ona dönüp: "Sanırım haklısın hadi gidelim" der. Hatta bu durumun şaşkınlığı ile He Zhiwu, kameraya bakıp yaşadığı durumun gerçekliğinin onaylanmasını bekler. Seyirci bu sahnede hem üst sesle kurulan oyunla hem de kamerayla kendisi arasındaki duvarın yıkılmasıyla doğrudan hikâyenin içerisine dahil edilir.

Sonraki sahnelerde; ikili, Charlie'nin eski sevgilisinin evleneceği sarışın kod adlı kadını ararken seyirci de hareketli kamera ve şahsın tespit edilemediği küçük oyunlarla serüvenin içinde tutulur. Yemek yedikleri bir lokantada ikili, sarışından bahsederken etraflarındaki insanlar sarışının içlerinden hangisi olabileceğini sorgulayıp kavgaya tutuşur. Tıpkı *Chungking Express*'teki 223 numaralı polis memurunun anlattısında olduğu gibi, bu hikâyenin de o sırada yaşadıklarından küçük bir şaşkınlık bile duymayan He Zhiwu'nun zihninde şekillendiği ima edilir. Bu durum He Zhiwu'yu da filmde bir egemen anlatıcı konumuna getirir. Bu kavga sahnesinden sonra büfede çekilen monokrom (siyah-beyaz) bir planda, He Zhiwu ve Charlie'nin ilk kez sükûnetle oturduğunu görürüz. He Zhiwu, Charlie yanında dalgın dalgın düşüncelere dalmışken, üst sesinde: "30 Mayıs 1995'te ilk kez âşık olduğumu" söyler. İmkânsız aşk, He Zhiwu'nun kalbini ele geçirmeye başlamışken karakter de ilerleyen sahnelerde bu aşkla birlikte dönüşmeye başlar.

Fallen Angels'ta son olarak He Zhiwu ile Wong Chi-Ming karşılaşır. He Zhiwu'nun çalıştığı lokantaya gelen Wong Chi-Ming, rastlantısal bir şekilde buranın işletmecisiyle lokantayı devralmak için konuşur. Bu sırada içeriye gidip bir şarkı açan He Zhiwu, yine rastlantısal bir şekilde Wong Chi-Ming'e eski iş arkadaşını hatırlatan bir şarkıyı çalmaya başlamıştır. He Zhiwu böylece, Wong Chi-Ming'in uzaklaşmaya çalıştığı bir kadına ait anılarla tekrar yüzleşmesini sağlar. Bu sahnede He Zhiwu'nun, tıpkı *Chungking Express*'teki 223 numaralı polis memuru gibi, diğer karakterlerin hayatları hakkında fikir sahibi olduğu izlenimi uyandırılır. Kameranın bulunduğu taraftaki cama yansımaları düşerken Chi-Ming, üst sesiyle: "bazı şeylerden ne kadar uzaklaşmaya çalışsanız da kaçamazsınız" der. Dinlediği müzikle geçmiş hakkında tekrar düşünen adam, daha önce içinde bulunduğu imkânsız aşk girdabına geri döner. He Zhiwu, bu sefer üst sesiyle olmasa da çalmaya başladığı CDdeki bir şarkıcının sesiyle Chi-Ming ve iş arkadaşının kronotopuna etki eder.

3.2. Ayrılık ve Yeni Başlayan İlişkiler

Chungking Express ve *Fallen Angels*'taki karakterlerin hayatlarındaki en büyük çıkmaz geçmişte yaşadıkları ancak atlatamadıkları aşk hikâyeleridir. Karakterlerin çektiği bu aşk acıları kimi zaman *Chungking Express*'te olduğu gibi eski sevgiliye ait bir eşyayla simgeleşir, kimi zamansa *Fallen Angels*'taki gibi, onlar kaçmaya çalıştıkça bir şarkıyla tekrar gün yüzüne çıkar. Aşk acısını geride bırakmanın tek yolu ise diğer karakterlerle kurulan yeni ilişkilerdir.

3.2.1. *Chungking Express*: 223 Numaralı Polis ve Sarı Peruklu Kadın'ın İlişkisi

Chungking Express'te 223 Numaralı polisin yeni ayrıldığı sevgilisinin hayatında bıraktığı boşluk hissi ile mücadele etmek için bulduğu yöntem; son kullanma tarihi 1 Mayıs olan ananas konservelerini üzerlerinde yazan tarihe kadar her gün tüketmektir. Polis üst sesinde; 1 Mayıs'ın doğum günü olduğunu, 1 Nisan'da ayrıldıkları sevgilisinin doğum gününe kadar kararını değiştirmeyeceği aşklarının da son kullanma tarihinin bittiğini düşüneceğini söyler. Daha sonra bu ritüel polis için bir tüketim sorgulamasına dönüşür. Ona göre artık her şeyin bir son kullanma tarihi vardır, 1 Mayıs'a kadar cevapsız kaldığına göre aşkının da. Polis, 1 Mayıs'a girdiği gece bir markette bulduğu, son kullanma tarihi geçmek üzere olan bütün konserveleri alıp tek oturuşta yer. Botz-Bornstein'e göre bu ritüelin tümü; "geç modern kapitalizmin tüketim dünyasında, yabancılaşmaya bir dandy edasıyla parodik bir biçimde bir karşı çıkma çabasıdır (Botz-Bornstein, 2021, s. 122).

Polis, daha sonra gittiği bir barda Sarı Peruklu kadınla karşılaşır. İletişim kurmak için kadına ilk yönelttiği soru; ananas sevip sevmediğidir. Sarı Peruklu Kadın'dan beklediği ilgiyi göremeyen polis, uyuklayan kadını istirahat etmesi için bir otele götürür. Ancak bütün gece aynı odada kalmalarına rağmen aralarında hiçbir şey geçmez. Polis ertesi gün ilk doğum günü tebriğini ise Sarı Peruklu Kadın'dan mesaj yoluyla alır.

Kendi dondurulmuş görüntüsünün üzerine polis üst sesiyle; bunun hayatı boyunca hatırlayacağı bir an olduğunu söyler, anıların son kullanma tarihlerinin olup olmadığını bilmez ama bu anının sonsuza kadar bozulmamasını dilemektedir. Polisin Sarı Peruklu Kadın'la tanışma hikâyesi, yaşadıkları, önceki sevgilisiyle arasında geçenler, onun üst sesinin anlatımı ile açıklanarak şekillendiği ve "olgunlaşmamış bir öznelliğe dayanan bir rüya alemine gömüldüğü" (Botz-Bornstein, 2021, s. 122) için hikâyenin sonunda görüntünün donup üst sesin bu macerayı tamamlaması anlamlıdır. Burada polisin üst anlatısının, görüntü alanı üzerindeki etkisini son kez görürüz. Film boyunca, tıpkı *Fallen Angels*'ta olduğu gibi, gösterilen hikâyeyi üst anlatısıyla şekillendiren polis, bu sahnede görüntüyü tamamen durdurarak hikâyesinin asıl biçimlendiricisi olan üst sesiyle devam ederek kendi hikâyesini bu şekilde bitirmiştir. Yani görüntü alanındaki kronotop, anlatı kronotopunun zamanının uzamı durdurması ile son bulmuştur.

3.2.2. *Fallen Angels*: Wong Chi-Ming ile İş Arkadaşının İlişkisi

Fallen Angels'ta Wong Chi-Ming ve birlikte çalıştığı kadının çıkmaza girmiş bir ilişkisi vardır. Wong, filmin açılış sahnesinde üst sesiyle; üç yıldır hayatında olan bu kadınla uzun bir süredir birbirlerini görmeden çalıştıklarını, ilk kez oturup konuştuklarını söylemektedir. Wong ve iş arkadaşı olan kadının üst sesleri, hikâyedeki diğer karakterlerin aksine film boyunca belirsiz bir zaman-uzamda konuşur. Anlattıkları zamanın, gösterilen hikâyenin kronotopuyla aynı olup olmadığı yönetmen tarafından belirsiz bırakılır. Bu hâliyle karakterlerin üst seslerindeki anlatıları, bir iç sesle üst ses sınırında gezinir. Özellikle yakın plan çekimler, sinemada iç ses kullanımında tercih edilen tipik yöntemlerden biriyken, bu iç seslerin bazılarında yaşanan zamanın geleceği ile ilgili de bilgi verildiği fark edilir. Hatta kimi sahnelerde bu konuşmaların, karakterlerin birbirlerinin zihinlerinde çınlayan kendi sesleri olduğu ima edilir.

Anlatı kronotopundaki bu belirsizlik, görüntü alanının kronotopundaki oyunlarla sürdürülür. Örneğin uzak kalmaya çalışan bu karakterler farklı zamanlarda aynı mekânda bulunup aynı şarkıyı dinlerken

birbirleri hakkındaki düşüncelerini üst sesleriyle karşılıklı olarak ifade ederler. Burada görüntü alanındaki zaman her ne kadar karakterler için farklı olsa da anlatı kronotopunun onları ortak uzamda buluşturduğu görülür.

İçlerinde buldukları dünyanın iki ayrıksı öznesi olarak gösterilen bu iki insan; aynı zamanda filmdeki film noir (kara film) özelliklerini taşıyan yegâne karakterlerdir. Film boyunca ikilinin bulunduğu sahnelerde gösterilen, toplu taşıma istasyonlarının yakınındaki sıkışık ve küçük mekânlar, karanlık atmosfer, leon ışıklar bu durumu estetize eder.

3.2.3. Chungking Express: 663 Numaralı Polis Memuru ile Faye'in İlişkisi

663 numaralı polis memurunun bir hostesle olan ilişkisi, filmde geriye dönüş (flashback) yönetimi ile gösterilir. Polisin geçmişe dair anıları, ona eski sevgilisini hatırlatan bir şarkı eşliğinde gösterilirken, polis de üst sesiyle artık mazide kalmış bu anıları yorumlar. Burada görüntü alanı geriye dönüşle gösterilen geçmiş olduğu için, görüntülerin oluşturucusu yine üst sesiyle gelecek zamandan seslenen polistir.

Sonraki sahnede Faye'in çalıştığı büfeye, polisin eski sevgilisi gelip bir mektup bırakır. Faye, mektubun içinden çıkan, polise ait anahtarı, eve girmek için kullanıp kullanmamak konusunda tereddüt eder. Bu tereddüt, Faye'in görüntü alanındaki kronotopunu belirsizleştiren bir süreci tetikler. Bir öğleden sonra Faye, uykuya uyanıklık arasında düşünürken, sahnenin ritmi ağırlaşır. Görüntü alanındaki ağır çekim planlara, bir uçak sesi eşlik eder ve Faye'in anahtarla evin kapısını açtığını görürüz. Sonraki sahnede Faye'in, kendisine çıkışan büfe işletmecisine uyumadığını söylemesi, adamın ona uyurgezer demesi, önceki sahnedeki belirsizliğin altını çizer.

Görüntü alanında üst sestem önce gerçekleşen bu olaylar, Faye'in üst sesiyle farklı bir boyuta taşınır: “O öğleden sonra bir rüya gördüm. Onun evindeydim ve ancak daireden çıkarsam uyanabilecektim. Bazı rüyalarından hiç uyanılmayacağını bilmiyordum.” Peşi sıra gelen sahnelerde temsil edilen zaman ile anlatı zamanı, görüntü alanındaki kronotopla anlatı kronotopu etkileşim içine girer. Görüntü alanında polis; eski sevgilisinin dönmüş olabileceğini düşünerek eve gelir ve seslenerek onu aramaya başlar. Ancak daha sonra evde saklananın Faye olduğu ortaya çıkar.

Bu arada paralel ilerleyen sahnelerde Faye'in dışarıda küçük rastlantılarla polisle karşılaştığını ve onunla iletişim kurmaya çalıştığını görürüz. Bir yandan da eve gelip giden Faye, *California Dreaming* şarkısının eşliğinde evin düzenini değiştirip, evdeki eski sevgiliye ait anıları bir bir siler. Ancak bu durum Faye'in eve gidip gelirken bir gün polise yakalanmasıyla son bulur. Sahnenin ilerleyen bölümlerinde polisin Faye'e eski sevgilisine ait olduğunu söylediği bir cdden şarkı çalması, Faye'in dönüşümün tamamlandığını anlamasını sağlar. Polisin taktığı CD'den *California Dreaming* şarkısı çalarken, Faye üst sesinde, bu cd'nin kendisine ait olduğunu, birkaç gün önce evde bıraktığını söyler ancak kendisi de yaşadığı durumun gerçekliğinden emin olamaz ve rüyaların bulaşıcı olup olmadığını sorgular.

Polis ile Faye'in görüntü alanındaki kronotopu; ilk karşılaştıkları sahneden itibaren Faye'in anlatı kronotopuyla aktarılmaktadır. Faye'in anlatısının görüntü alanındaki etkisi, ilk karşılaşma sahnesinde kamera açıları ve müzikte, ilerleyen bölümlerdeyse ise düşle gerçekliğin iç içe geçtiği sahneler ve üst seste ortaya çıkar. Bu sahnelerde polis, Faye'in etkisiyle dönüşmeye başlarken, Faye de kendini polisle oynadığı oyuna farkında olmadan kaptırdığını fark eder.

Sonraki sahnede polis, evinde yemek yerken, son zamanlarda değiştiğini hissettiğinden bahseder. Sahneye eşlik eden sesi, üst ses değil, kendi iç sesidir. Polisin Faye'le tanıştıktan sonra hayatındaki değişimi değerlendirdiği bu sahne onun hikâyesindeki eşik kronotopudur. Bakhtin eşik kronotopunun; karakterlerin yaşamlarındaki dönüm noktalarında içinde buldukları zaman-uzam olarak tanımlar.

Genellikle önemli kararların eşikindeki durumlarla ilişkilendirilen bu kronopta; zaman temelde ansaldır. Bu kronopta zaman sanki hiç süresi yokmuş gibi bir duraklamaya girer, hatta karakterin normal hayat akışının dışına çıkar (Bakhtin, 2017, s. 302). Eşik kronotopunda karakter içsel bir değerlendirmeye çekilirken, filmin ritmi de yavaşlar.

Polisin büfeye Faye’i görmeye gittiği sonraki sahnede, mekânda çalan şarkı ile polisin ruh hâline gönderme yapılır. Bu şarkı hikâyenin başındaki geriye dönüş sahnelerinde, polisin eski sevgilisiyle özdeşleşse de şu anda büfede Faye tarafından çalınmaktadır. Yani eski sevgilinin polisin zihinde bıraktığı boşluğun, Faye tarafından doldurulduğu bu şarkı ile ifade edilir. Polis, Faye’e çıkma teklif edip bu şarkısının kendisine uygun olmadığını söyler ve Faye’in evde unuttuğu cd’yi büfe tezgahının üzerine bırakır.

3.2.4. Fallen Angels: He Zhiwu ile Charlie’nin İlişkisi

Fallen Angels’ta ise He Zhiwu’nun Charlie ile ilişkisi fazla uzun sürmemiş, iki karakter de yollarını ayırmıştır. Kısa süren ilişkileri boyunca He Zhiwu, Charlie’yi etkilemek için çabalamış, onun için saç rengini bile değiştirmiş ancak bir türlü Charlie’nin eski sevgilisini aklından çıkartmasını sağlayamamıştır.

Ayrılıktan sonraki sahne He Zhiwu’nun eşik kronotopudur. He Zhiwu, bu sahnede bir büfede tek başına vakit geçirmeye çalışmaktadır. İlginç bir şekilde bu büfe, Faye’in *Chungking Express*’teki çalıştığı *Midnight Express*’tir. Anlatıcının konuşması üst ses ile iç ses arasında belirsizleşirken, filmin görüntüsü de yavaşlamaya başlar. He Zhiwu arada kameraya bakarak; tıpkı saçlarındaki sarı rengin de ilk aşkı gibi ertesi gün uçup gittiğini ama artık eski davranışlarını değiştirmeye başladığını anlatır. He Zhiwu’nun hayatıyla ilgili yaptığı sorgulamadan sonra karakter değişimi tamamlanır.

3.3. Vedalar ve Yeni Başlangıçlar

Wong Kar Wai filmlerinde ayrılan sevgililer bir süre sonra yok-yer’lerde tekrar karşılaşır. Ancak bu sahnelerde ne ilk karşılaşmadaki coşku ne de birbirlerine duydukları kırgınlık vardır. İlk tanışma, yaşanan oyunlarla gelişen olaylar ve ayrılık acısıyla hikâyelerin yükselen ritmi burada bir düşüş bile göstermez. Karşılaşma ve eşik kronotoplarındaki duygusal yoğunluk yitirilmiştir, bu kronotoplar tamamen hikâyenin çözüm bölümünü oluştururlar.

3.3.1. Chungking Express: 663 Numaralı Polis’in Eski Sevgilisine Vedası ve Faye ile Tekrar Karşılaşması

Chungking Express’te Faye ile ilişkisi başlamadan beklemeye alınan polis, bir markette eski hostes sevgilisi ile karşılaşır. Kısa bir sohbetten sonra polis, eski sevgilisi ile gülümseyerek vedalaşır. Eski sevgilinin yerine geçen Faye, önceki sahnede polise bir zarf bırakarak şehirden ayrılmıştır. Zarfı açınca bir uçuş kartı ile karşılaşan polis, yağın yağmurun camlarını ıslattığı bir kafede üst sesiyle, uçuş kartının hangi ülkeye olabileceğini düşünürken, Faye’in sesi polisin görüntüsünün üzerine düşer. Faye, şehre geri dönmüş, bir sene önce polisle randevusunun olduğu California Bar’da oturmuş onu düşünmektedir. Faye önce polisle o gün neden buluşmadığını açıklar, daha sonra içinde bulunduğu durum hakkında konuşmaya başlar. Faye’in eşik kronotopu olan bu sahnede, anlatı sesi, Faye’in iç sesidir. Bir sene önceki, gerçekleşmeyen görüşmenin mekânında Faye, son bir yılının muhasebesini yapar. Sahnenin ritmi; cama vuran yağmur taneleri ve müzikle yavaşlatılır.

Sonraki sahnede Faye eski çalıştığı büfeye girer girmez *California Dreaming* şarkısının çaldığını fark eder, daha sonra polisi görür ve onun büfeyi devraldığını anlar. Eski çalıştığı büfeye hostes kıyafetleriyle dönen Faye de büfeyi devralan polis de karakter değişimlerini tamamlamıştır. Tıpkı ilk karşılaşmalarında olduğu gibi, filmin son sahnesinde de aynı mekânda karşılaşırlar. Ancak artık büfenin önünde duran Faye, arkasında durup karşı tarafa ilgi ile yaklaşan ise polistir.

3.3.2. **Fallen Angels: He Zhiwu'nun Wong'un İş Arkadaşı ile Tekrar Karşılaşması ve Charlie ile Vedası**

Fallen Angels'ta He Zhiwu, çalıştığı büfede Charlie'yle tekrar karşılaşır. Yeni kıyafetlerinin içinde başka biri gibi gözükken Charlie, He Zhiwu'yu tanımaz. He Zhiwu ise üst sesinde; arada eski tanıdıklara rastladığından, bazılarını hemen tanıdığından, bazılarını ise zar zor hatırladığından bahseder. Eski tanıdıklarının onu hatırlayamadıklarını görünce gurur duyduğunu söyleyen He Zhiwu, gelen kişinin Charlie olduğundan emindir. He Zhiwu, yaşadığı değişimden sonra daha yakışıklı olduğu için Charlie'nin onu tanıyamadığını düşünmektedir. He Zhiwu, elindeki süpürgeyle çeşitli hareketler yaparak Charlie'nin dikkatini çekmeye çalışır. Ancak Charlie'nin buluşacağı kişinin onu alıp oradan götürmesiyle tek başına kalır ve böylece Charlie defterini tamamen kapatır.

He Zhiwu'nun üst sesiyle gelecek zamandan anlatılan bu olay, onun hatırladığı kadarıyla görüntü alanında şekillenir. Dolayısıyla büfeye gelen kadının gerçekten Charlie olup olmadığı belirsizdir. Sahnede gösterilen kişi, daha önce Charlie'yi oynayan oyuncuyla aynı kişidir. Ancak bu geçmişe yönelik bir hatırlama sahnesi olduğu ve görüntü alanı, anlatıcı kronotopuyla şekillendiği için gelen kadının gerçekten Charlie mi yoksa He Zhiwu'nun Charlie'ye benzetip oymuş gibi hatırladığı biri mi olduğu filmde kesin bir şekilde açıklanmaz.

Görüntü alanında kurulan bu oyundan sonra He Zhiwu'nun üst sesine, bir lokantada oturup yemek yiyen bir kadının sesi karşılık verir. Bu kadın Wong Chi-Ming'in eski iş ortağıdır. İkisi de havalının soğumaya başladığından bahsederken kadının üst sesinin iç ses benzeri bir anlatıma evrildiği fark edilir. Yakın planda yemek yiyen kadın, Wong'dan ayrıldıktan sonra girdiği çıkmazda hayatını sorgularken sesli anlatım filmin bu kısmında da eş zamanlı bir anlatıya döner. Bu sahne, kadının eşik kronotopudur. Kadının dalgın ve kayıtsız bir şekilde yemeğini yiyerek yaptığı iç sorgulamasını arka planda He Zhiwu'nun da dahil olduğu bir kavga böler. Bu kavgayla birlikte kadın, mekândaki He Zhiwu'yu fark eder ve eşik kronotopundan çıkar.

Filmin çözüm bölümünü oluşturan sözler He Zhiwu'nun üst sesinden dökülür. He Zhiwu, aslında filmin başında kadınla karşılaştıktan sonra kurduğu cümleleri ekleme yaparak tekrarlar; her gün pek çok insanla rastlaşmaktadır ve içlerinden bazıları arkadaşı hatta sırdaşı olabilir. Bu konuda iyimserdir. Ancak bu kadınla asla arkadaş ya da sırdaş olamayacağını da bilmektedir. Birçok şansın aralarından geçip gitmesine izin vermişlerdir. Bir sonraki sahnede ikiliyi motosiklette giderken görürüz. Kadın üst sesiyle; o gece ondan kendisini eve bırakmasını istediğini söyler. Bu ilişkinin bir yere varamayacağını o da bilmesine rağmen, onun sıcaklığını hissetmekten memnundur. Muhtemelen bu da tıpkı bu sahneye eşlik eden şarkının sözlerinde bahsedildiği gibi tamamlanmamış bir hikâye olarak kalacaktır ancak bazı hikâyelerin sonlara ihtiyacı yoktur.

Sonuç

Sesli filmlerin çekilmeye başlanmasıyla sinemasal anlatı yeni imkânlarla kavuşmuş, çerçeveye sınırlanan görüntü alanının uzamı ses aracılığıyla genişletilmiştir. Çerçevenin dışından gelen bu ses, aynı zamanda filmlerin bir anlatıcı tarafından anlatılmasına da olanak tanımıştır.

Üst ses anlatısında, anlatıcının geriye dönüş (flashback) yöntemi ile olay örgüsünde görüntü alanına göre geçmişteki ya da gelecekteki bir zamana gidebilmesi mümkün kılınmıştır. Üst ses, filmde kendi hikâyesini anlatırken aynı zamanda filmin anlatı yapısını şekillendirmektedir. Üst ses kullanımlarında anlatıcı seyirciye aynı zamanı paylaşmakta, anlatımıyla görüntü alanındaki zaman ve uzamı şekillendirmektedir.

Mikhail Bakhtin'in edebiyat metinleri için ele aldığı kronotop kavramı, zaman ve uzamın görsel ve işitsel olarak sunulduğu sinema gibi sanatlarda da önem kazanmaktadır. Zaman ve uzamın hikâye,

karakterler ve olay örgüsüne göre belirgin hâle geldiği sinemada, kronotoplar edebiyata göre daha görünürdür.

Sinemasal zaman, film karelerinin sayısı, akış hızı ile, sinemasal uzam ise karakterlerin ve olayların doğru bir şekilde yansıtıldığı mekân seçimiyle şekillenir. Wong Kar Wai filmlerinde ses ve mekân filmin anlatısı için çok önemlidir. Karakterler genellikle, Fransız antropolog Marc Auge'nin kuramsallaştırdığı, çarşı, bar, büfe, market gibi yok-yer'lerde karşılaşmakta ve hikâyelerini burada başlatmaktadır.

Wong Kar Wai filmlerinin olay örgülerinde karşılaşma ya da rastlaşma karakterlerin hikâyeleri için en önemli kısımdır. Bazıları eski sevgilileri tarafından terk edilen ya da sürüncemeli bir ilişkinin içinde olan bu karakterler, birbirlerinin hayatlarına girerek yeni ilişkilerin kapılarını aralamaktadırlar. Bu ilişki süresince hayatları ve mizaçları değişmeye başlayan karakterler, filmin sonunda yeni birine dönüşmektedir.

Bu çalışmada, Wong Kaw Wai'nin sineması, sesin anlatıya etkisi bağlamında incelenirken yönetmenin benzer konulara sahip iki filmi analiz edilmiştir. Çalışma; hikâye yapısı, karakter yaratımındaki benzerlikler, filmlerin çekildikleri tarihler dikkate alınarak bu iki filmle sınırlandırılmıştır. Örneklem olarak seçilen *Chungking Express* ve *Fallen Angels* filmlerinde anlatının üst ses, iç ses ve müziğin etkisi ile önemli ölçüde şekillendiği gözlemlenmiştir.

Chungking Express ve *Fallen Angels* filmlerinde birden fazla karakterin, birden fazla üst sesle kendi hikâyesini anlattığı görülmektedir. Bu filmlerde anlatı kronotopunda bulunan üst ses, görüntü alanındaki kronotopdan zamansal olarak ileridedir. Bu yüzden karakterler geçmişte yaşadıkları hikâyeleri hatırladıkları kadarıyla üst seslerini kullanarak anlatılmaktadırlar. Üst ses, görüntü alanındaki olayların da karakterin anlatımına göre şekillenip oluşturulmasını sağlamaktadır. Böylece seyirciye öznelendirilmiş bir anlatı sunulmaktadır. Bazı sahnelerde karakterlerin üst sesleri görüntü alanını düş ile gerçeklik arasında bir yere çekerek olayların gerçekliğini muğlaklaştırmaktadır.

Her karakter kendi hikâyesini ve ilişkisini kendi bakış açısıyla anlatırken, bazı karakterler farklı zamanlarda aynı mekânda bulunarak üst seslerindeki anlatı kronotoplarında bir araya gelebilmektedir. Karakterlerin olaylar hakkında bildikleri; hatırladıkları ya da hayal ettikleri kadardır. Ancak bazı karakterlerin anlatılarından diğer karakterler hakkında aslında erişemeyecekleri bilgilere sahip oldukları fark edilmekte, bu durum o karakterleri egemen anlatıcı durumuna yükseltmektedir.

Filmlerde karakterlerin üst seslerinin yanı sıra, onların içinde buldukları durumu belirginleştirmek için iç sesleri kullanılmaktadır. Çoğunlukla iç hesaplaşma sahnelerinde kullanılan iç sesler, bazı sahnelerde üst sesle belirsiz bir yakınlık kurmaktadır. Bu durum anlatı kronotopuyla görüntü alanındaki kronotopun ilişkiselliğiyle gerçekleşmektedir. Bu sahnelerde sesle koşut olarak görüntü alanındaki zaman da yavaşlamaktadır. Karakterlerin yakın plan çekimlerde kameraya bakmaları, klasik sinemanın seyirci ve karakterler arasına koyduğu sınırın yıkılmasını sağlamaktadır. Bu şekilde üst ses ve iç ses anlatımıyla öznelendirilmiş anlatı, görüntü alanındaki planlarla da desteklenmektedir.

Sonuç olarak, Wong Kar Wai sinemasında üst ses, karakterler ve olaylarla ilgili yeni bilgilerin paylaşılmasını, böylece anlatının çok merkezli bir yapıyla sürekli dönüşümüne olanak tanımaktadır. Her karakterin kendi üst sesiyle yaşanan olayları farklı şekillerde yorumladığı bu çok katmanlı anlatı yapısında seyircinin olayların akışına farklı yerlerden bakabilmesi sağlanmaktadır. Karşılaşma, ayrılık, yeniden görüşme, eşik gibi karakterlerin hikâyelerindeki önemli bölümlerin olay örgüsündeki zaman uzamları mekân, müzik ve üst ses gibi unsurlar kullanılarak somutlaştırılmaktadır.

Bundan sonraki çalışmalarda, alan dışından gelen seslerin (voice-off) film anlatısına etkisi, bu tekniği etkin bir şekilde kullanan diğer yönetmenlerin filmlerinde incelenebilir. Sinema filmlerinde çerçeve ile

sınırlandırılan öykü uzamının, farklı bir zaman-uzamdan gelen anlatı sesiyle biçimlendirilmesi, anlatı üzerine geliştirilen diğer kuramlarla ele alınabilir.

Kaynakça

- Auge, M. (1997). *Non-Places Introduction to an Anthropology of Supermodernity*. (J. Howe, Çev.) Newyork: Verso.
- Bakhtin, M. (2017). *Karnaval'dan Romana Edebiyat Teorisinden Dil Felsefesine Seçme Yazılar*. (C. Soydemir, Çev.) İstanbul: Ayrıntı.
- Booth, W.C. (2012). *Kurmacanın Retoriği*. (B. O. Doğan, Çev.) İstanbul: Metis.
- Bordwell, D, Kristin, T. (2011). *Film Sanatı*. (E. Yılmaz, E. S. Onat, Çev.) Ankara: De ki Basım Yayım.
- Botz-Bornstein, T. (2021). *Filmler ve Rüyalar Tarkovski, Bergman, Sokurov, Kubrick ve Wong Kar-Wai* (C. Soydemir, Çev.) İstanbul: Metis.
- Burch, N. (1981). *Theory of Film Practise*. (H.R. Lane, Çev.) New Jersey: Princeton University Press.
- Chatman, S. (2008). *Öykü ve Söylem*. (Ö. Yaren, Çev.) İstanbul: De Ki Basım Yayım.
- Doane, M.A. (1980). *The Voice in the Cinema The Articulation of Body and Space*. *Yale French Studies: Cinema/Sound*, No: 60, s.33-50.
- Eisenstein, M. S. (1985). *Film Biçimi*. (N. Özön, Çev.) İstanbul: Payel.
- Gaudreault, A, Jost, F. (2004). *Enunciation and Narration*, Miller, T, Stam, R (Eds), *A Companion to Film Theory* (s. 45-63). New Jersey: Blackwell Publishing.
- Genette, G. (2020). *Anlatının Söylemi Yöntem Hakkında Bir Deneme*. (F.B. Aydar, Çev.) İstanbul: Ayrıntı.
- Jay, L.(1999). *Fleshing Out the Chronotope*. Caryl, E (Ed), *Critical Essays on Mikhail Bakhtin* (s. 212-236). Newyork: Hall.
- Kar-Wai, W. (Yöneten). (1994). *Chungking Express*. [Sinema Filmi]
- Kar-Wai, W. (Yöneten). (1995). *Fallen Angels*. [Sinema Filmi]
- Kracauer, S. (2015). *Film Teorisi Fiziksel Gerçekliğin Kurtuluşu*. (Ö. Çelik, Çev.) İstanbul: Metis.
- Kozloff, S. (1988). *Invisible Storytellers Voice-over Narration in American Fiction Film*. Los Angeles: University of California Press.
- Lo Duca, G. (1947). *Sinema Tarihi*. (N. Sarıdoğan, Çev.) İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Metz, C. (2012). *Sinemada Anlam Üstüne Denemeler*. (O. Adanır, Çev.) İstanbul: Hayalperest Yayınevi.
- Onaran, A. Ş. (1994). *Sessiz Sinema Tarihi*. Ankara: Kitle Yayıncılık.
- Onaran, G.(2021, 16 Nisan). Chungking Express'ten Düşkün Melekler'e Son Kullanma Tarihi. *Altyazı*. <https://altyazi.net/yazilar/chungking-ekspresi-duskun-melekler/> adresinden erişilmiştir.
- Stam, R. (2014). *Sinema Teorisine Giriş*. (S. Salman, Ç. Asatekin, Çev.) İstanbul: Ayrıntı.
- Süalp, Z.T.A. (2004). *Zamanmekân Kuram ve Sinema Melez Zamanlar, Mekân Gölgeleleri, İklimler, Rüzgarlar ve Gece Haritaları*, İstanbul: Bağlam.
- Vincenti, G. (1993). *Sinemanın Yüzyılı*. (E. Ayça, Çev.) İstanbul: Evrensel Basım Yayın.