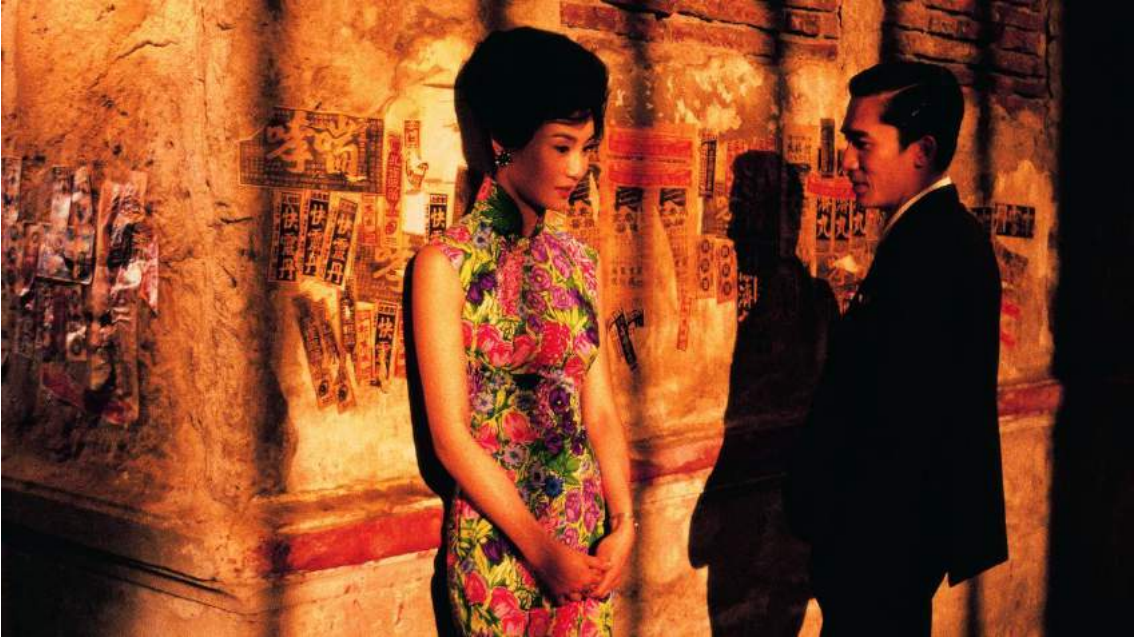


GEÇMİŞ ANA DOKUNMAK; IN THE MOOD FOR LOVE

Doç. Dr. Zehra Yiğit¹, Doç. Dr. M. Cihan Camcı²

Unutulmuşu bir daha asla tamamen geri getiremeyiz. Böylesi de belki iyidir. Yoksa onu yeniden elde etmenin şoku o kadar yıkıcı olurdu ki, hasretimizi anlama işini anında bırakmamız gerekirdi. Oysa böyle, anlarınız hasreti, hem, unutulmuş şey içimize ne kadar gömülmüşse, o kadar iyi anlarız. (Benjamin, 2009; 61)



¹ Doç. Dr. Zehra Yiğit - Akdeniz Üniversitesi, Sinema-TV Bölümü

² Doç. Dr. M. Cihan Camcı - Akdeniz Üniversitesi, Felsefe Bölümü

Nostalji - Geçmişteki Mutlu Bir Anı Yakalama

Melankolinin türevi olarak kullanılan nostalji, geçmişteki mutlu bir ana duyulan özlem manasına gelir ki bu haliyle nostalji, bir zamanlar birlik içindeki kapsanmışlığı özler ve bunu hatırlamak ister. Romantizm ise, bu ikiliği aşmak ister. *In the Mood for Love*'ın (Wong Kar-wai, 2000) çıkış noktası tam da burasıdır. Film, hikayesinden mekanına, karakterinden zamanına kadar yönetmenin kendi geçmişine duyduğu özlemin bir tekrarı gibidir. Filmin biçimsel öğeleri de bu amaca hizmet eder. İzleyici, film aracılığıyla, yönetmenin sunduğu ve yaşadığı bu melankolik dünyayı keşfe çıkar. Bu yüzden *In the Mood for Love*'ın ne anlattığından (yani hikayesinden, ya da olay örgüsünden) daha önemlisi izleyiciye hissettirdikleridir ki filmin ve yönetmenin başarısının kaynağı buradadır.

Kar-wai'nin bu nostaljik arayışı dolayısıyla filmsel anlatının izlerini, **Kar-wai**'nin yaşamında ya da tam tersi **Kar-wai**'nin yaşamına dair izleri filmsel anlatıda sürmek olasıdır. Filmsel anlatı 5 yaşında Şangaylı bir ailenin oğlu olarak Hong Kong'a taşınan **Kar-wai**'nin çocukluğuna, babasına, o dönemin şartlarına ve duygularına doğru yapılan, bir çeşit otobiyografik yolculuktur. Yönetmen belki de yaşananların bir kez daha yaşanamayacağından hareketle, filmsel anlatıda fiziksel olarak tanımlanabilecek olaylardan daha çok metafiziksel olana, duygulara ve zamanın kendisine odaklanır. Bu serüvenini ise bugünden, modern zamanlardan bir gözle, kendi bakış açısı ile dünle birleştirir ve **Kar-wai**'nin Hong Kong'u ve ona anımsattıkları *In the Mood for Love*'da yerini alır. **Kar-wai**'nin filmini sıklıkla yapıla geldiği üzere yalnızca aşk filmi olarak tanımlamak belki de bu anlamda yönetmene haksızlık olacaktır. *In the Mood for Love* geçmişe kapısını aralar: nostaljik aşklara, toplum baskısına, aşkın aşkınlığına, acıya, hüzne, yalnızlığa, değişen Hong Kong'a ve elbette 1960'lara...

Geçmişteki mutlu bir ana özlem ve bunun metafiziksel anlatımı, filmin her ögesine hakim öge olur ve bu durum en başta filmin adıyla başlar. *Fa Yeung Nin Wa* (Çince), *In the mood for love* (İngilizce) ve *Aşk Zamanı* (Türkçe) adları ile film, bu nostaljik ruh haline göndermeler içerir. Orijinal dilinde filmin ismi olan *Fa Yeung Nin Wa*, Çin kültüründe bir deyimdir. "Çiçek açma çağı anlamına gelen bu deyim, Çin kültüründe gençliğin, güzelliğin ve aşkın hızlıca geçip gitmesi

durumu için kullanılan bir metafordur” (Kaya, 2011; filmhafizasi.com). Çin gibi eski kültürlerde çiçek açma dönemi, mevsimlerin yinelenmesinin anımsandığı bir ritüel olarak görülebilir. Bu durum, çiçeklerin açılışının deneyimlendiği bu anda, sürekli tekrarlanan mevsim geçişlerinin birbirinin içine geçmiş olan sürekli akışını çağırır. Romantik düşüncenin en önemli temsilcilerinden **Henri Bergson**'un kaleydoskopik diye nitelendirdiği bu akış, her bir çiçek açma mevsiminin birbirinden ayrıldığı sınırların, sanki bir kaleydoskopla izleniyormuşçasına bulanık ve iç içe geçmiş bütünleşmesini hissettirir. İzleyici, bu akışı yavaşlatarak hissetme isteği duyar. Bu yüzden ki yönetmen, filmde zamanı dondurmaya çalışır, görüntüleri bir şiir şölenine çevirir ve nakaratlarına aynı müziği (*Yumeji's Theme* / **Shiguri Umebayashi**) hiç bıkmadan ekler. Böylece izleyicisinin karşısına asla zamanı dolmayacak ve bitmeyecek bir aşkı, hüznü çıkarır tozlu raflar arasından.

Filmsel anlatının müziği andante ritminde, oldukça yavaş, lirik bir müzik diye tanımlanabilir. Müzikte lirizmi sağlayan eşliğin pizzicatosu ve melodisidir. Lirizmin baskınlığı, romantik bir nostaljiyi sürekli, yani yineleyerek anımsatır. Müzik, **Kar-wai**'nin kendi deyimiyle, senaryosunun gezgin, yersiz yurtsuz parçalarını bir arada tutan büyümlü bir tutkal işlevi görür. (<http://www.clivejames.com>). Tam sekiz kez çalınan müzik, filmi domine eder ve sürekli tekrarlanan müziğin ağır, baskın yavaşlığı, sıradan bir aşka bir türlü dönüşemeyen bir beklentiye, askıya alınmışlığı vurgulamaya devam eder.

Karakterlerin birbirlerinin fazlasıyla farkında oldukları, birbirlerini umursadıkları ancak çok az dokundukları, bu mood sayesinde hissedilir. Bu mood, bir dans, yavaşlatılmış bir tango izler gibi hissedilir. Kadının elinin uzanışları (**Jonathan Rosenbaum** (2013, chicagoreader.com) bunu yumuşak ve hemen geri çekilmeye hazır jestler, uzanışlar olarak betimler), Bay Chow'un çok etkilendiğinin hissedilmesine karşın, bu uzanışlara rağmen geri çekilişi, bu askıya alınmış hali, bir türlü fiziksel bir boyuta geçemeyişi, metafiziksel boyutta kalışlarını anımsatır. Karakterler de sanki aşkın provasını yaparken, oyunun içinde dolaşıp oyuna tutulurlar. Kendi başlattıkları oyunun onları, ağır, yavaş ve baskın bir moodla domine etmesi karşısında tutulup, içine çekişini hissederler. Karakterler *passion* sözcüğündeki tutku kavramındaki gibi tutulmuşluk, kendi kontrolünde olmayan bir şeye kendini bırakarak etkilenme, askıya alınmışlık hissederler ve seyirciye de bunu hissettirirler.

Filmin İngilizce ismindeki *-In the Mood for Love-* mood kavramının filmin analizinde oldukça önemli olduğunu söyleyebiliriz. Filmin adındaki mood'un kullanımının "mood of" olarak değil "mood for" olarak tercih edilmesi, bu aşkın hallerinden daha çok, aşk için olan ruh halini temsil eder (not olarak yönetmenin, filminin adını *secret* ya da buna benzer bir şeyler olarak düşündüğü, Cannes'dan gelen eleştiriler neticesinde bu isme karar verdiğini hatırlatalım). Filmin adındaki mood; içinde bulunulan ruh hali, duygu durumu anlamına gelir. Filmsel anlatıda ise çaresizliğin, cesaretsizliğin, yalnızlığın, melankolinin, sadakatin ruh halini temsil eder. Zira filmde aşk, hem arzulanan bir nesnedir; hem de aynı zamanda ulaşılmaktan korkulan, dokunulmaz olandır. Türkçeye çevrimi olarak *Aşk Zamanı*, hem aşk kelimesine hem de zaman kelimesine vurgu yapar. Belki de başka hiçbir şey, zaman gibi, kesintiye uğramadan devam edişin içinde tutulmuş olarak kalışı ve bir türlü farklı bir boyuta -metafizik, gerçekleşmeyen bir aşktan fiziksel aşkın boyutuna- geçemeyişi anıştıramaz. Filmsel anlatıdaki büyük Siemens saate yapılan vurgu, Bayan Chan'in dalgın ve düşünceli anlarını yakalar.



Aynı şekilde odaya yayılan sigara dumanı ve etkileyici görseli de Bay Chow'un düşünceli hallerine vurgu yapar. İki metaforu da yönetmen *slow-motion* tekniği ile çeker, yapılan pan ya da tiltler oldukça yavaş gerçekleşir, sanki o anı dondurmak istercesine... Böylece bu iki metafor, hem 1960'ların ruh halini yakalar

hem de aşkın acısını görünür ve hissedilir hale dönüştürür. Film de bu noktada fiziksel gerçekliği aşarak, metafiziksel olarak aşk ve zaman (o an) kavramına yüzünü döner. Ve elbette bireysel aşklardan daha fazlasına kapısını aralar.

Hong Kong – 1962

Filmsel anlatı, yönetmenin dipnotu ile başlar.

Huzursuz bir an.
Kadın başını öne eğmişti,
Erkeğin yaklaşmasını sağlamak için.
Ama erkek yapamadı,
Cesaretsizlikten,
Kadın döndü ve uzaklaştı.

HONG KONG, 1962

Filmsel anlatının daha en başından filmin ismi ile filmi anlamaya ve/veya okumaya çalışan izleyici, film hakkında ikinci notunu yukarıda verilen bilgiler eşliğinde alır. Bu dipnot film hakkında çeşitli bilgiler verir; öncelikle, iki karakterin birbirlerine yakınlaşmaktaki cesaretsizliğinin hissettirdiği huzursuz bir an ile yönetmen zaman kavramına dikkatleri çeker. İkinci olarak, bu aşkın fiziksel mekanı olarak Hong Kong izleyiciye sunulur ki filme Hong Kong'un mekan olarak seçilmesi, aşağıda bahsedileceği üzere bilinçlidir. Son olarak ise filmin dönemi 1960'lı yıllardır. O dönemin ruh halini filmi aracılığıyla tekrar yaratmak isteyen yönetmen, ikili arasındaki aşkı anlatırken aynı zamanda aşkın yaşandığı yer ve zamanın toplumsal hikayesine de dönüştürür filmini. Daha da önemlisi bütün bunların yönetimde hissettirdiği duygu ve hisler izleyiciye geçer.

Yönetmen röportajında Şangay'la ilgili seçiminde şöyle der;

Şangay'da doğdum ve 5 yaşında iken (1963 civarı) Hong Kong'a taşındım. Benim için bu gerçekten unutulmaz zamanlardı. O günlerde, aynı çatı altında iki ve üç ailenin yaşaması ve onların, diğerleri ile aynı mutfağı, tuvaleti ve hatta mahremelerini paylaşmaları gibi konut problemleri vardı. Ben o günler hakkında film yapmak istedim ve o döneme geri gitmek istedim. (Stephen, 2001; sensesofcinema.com)

Anthony Kaufman'la yaptığı röportajında, filmde neden 1960'ların başındaki Hong Kong'u tercih ettiğini anlatır:

Daima, bu dönem hakkında film yapmak istedim; bu dönem, Hong Kong tarihinde çok özel bir dönem, çünkü 1949'dan hemen sonra Çin'den pek çok insan, Hong Kong'da yaşıyorlardı ve onların Çin'e geri dönmek için hala umutları vardı. Çünkü filmdeki Çin topluluğu gibi, Şangay'dan insanlar vardı ve onlar kendi dillerine sahiplerdi ve onların güney Çin dili ile bağlantıları yoktu. Ve onlar kendi filmlerine, müziklerine ve ritüellerine sahipti. Bu dönem oldukça önemli bir dönem ve ben bu backgrounddan geliyorum. Ve ben böyle bir şey hakkında film yapmak istedim ve böyle bir mood'u tekrar yaratmak istedim. (Kaufman, 2001; csac.buffalo.edu)



Anlatıda, kalabalık Hong Kong sokakları, dönemin nüfus patlamasını çağrıştırır. Orta sınıf bireyler bu kalabalıkta ev tutamadıkları için oda tutarlar ve bu odalarda kolektif bir yaşam sürdürülür. Ortak yenen yemekler, toplum baskısı, değiş tokuş kültürü, verilen hediyeler, dışarıdan alınan noodlelar, Japonya ya da Çin'den gelen hediyeler, Japonca bilmenin önemsenmesi, ahlaki yapı, iş koşulları ve hatta dönemin popüler sanatçısı (**Nat King Cole**) filmsel anlatıda bir evren yaratır. Ancak yönetmen, gerçek Hong Kong'u değil de daha çok kendi zihnindeki Hong Kong'u izleyicisine aktarır.

İşte bu dönemin atmosferinin kurulmasında filmin müziği dönemi temsil eder ve bu evrenin anlamlandırılmasında itici kuvvet oluşturur.

Filmin duygusal gücünün büyük kısmı, müzikten gelir ve tete-beche'de de rol oynar. Müzik nostaljik ve **Zhou Xuan**'ın, 1930'lar ve 1940'larda

Şangay'ın 'altın sesi', radyo yayınlarında olduğu gibi 'geriye bakış'ın parçasıdır. Fakat müzik ayrıca romantizm soslu Taisho dönemindeki (1912-26) bir sanatçının Japon biyografik filminden alınmış 'Yumeji's Theme'yle 'dışa dönük' görünür. Filmde Japonya moderniteyi ifade eden bir ticari partnerdir. Diğer müzik, Güneydoğu Asya'daki herhangi bir yerdeki Çin diasporasından dışarıya doğru bakar. (Satfford, 2007; cornerhouse.org)

Elbette, bu yılların yalnızca bir dönem olarak okunması doğru değildir. **Scott Tobias** (2000; www.avclub.com), **Wong**'un teknik açıdan bir dönem yönetmeni olarak görülebileceğini ama bunun ötesinde, zamandan canlı anları derleyip, daha sonra bellekte yeniden yarım kalmış bir hikayeyi canlandırmak, anımsamak için kullanmasının önemli olduğunu söyler. Bu anımsamada ise tekerrür (tekrar) gerçekten önemli bir unsurdur.

Tekerrür ve Taklit

Tarih ve yer bilgilerinin gösterilmesinin hemen ardından aynı anda karşılıklı odaları tutan iki karakter görülür. Tesadüf ve karşılaşmalar bu ilişkinin başlangıcı olarak sunulur. Bayan Chan ve Bay Chow'un aynı gün oda kiralaması ve aynı gün taşınmaları izlenir. Yönetmen, bu sahnelerde diyalogları atlamalı anlatmayı tercih eder, zira buradaki diyaloglardan daha önemli olan şey, onların hayatlarındaki tesadüflerdir, çünkü bu tesadüfler zinciri onları bir araya getirmiştir. Yönetmen bu durumu da diyaloglarla birkaç kez dile getirmekten çekinmez (*Ne rastlantı! Aynı gün taşınıyoruz!*).

Bay Chow'un ve Bayan Chan'in eşleri ile odalarına taşınmalarının ardından yönetmen, onları gündelik telaşları içerisinde göstermeyi tercih eder; örneğin yemek yerken, çalışırken, sigara içerken, vb. ve bu sahnelerde sıklıkla tekrardan faydalanır. Tesadüflerin de tekerrür etmesi gibi yönetmenin tempoyu düşürmesi, benzer karşılaşmaları tekrarlama, saate yaptığı tekrar çekimler, yemek sahneleri her şeyin değiştiğine yapılan vurgudur. Ancak sanki o anları yavaşlatır ki bellekte yer edinsin, geçmesin, öylece askıda kalsın diye...

Tekrar, mevcudiyete geliş, tekrar geri çağırma, yeniden belleğe gelme, anımsama anlamlarına gelmektedir. Anımsama öznedir. Sadece insan durumları ve anları, onda hissettirdiği duyguları hissedebilir, anlamlandırabilir. Hatırlama

sayesinde nesnel olarak var olmayan öğelerin varmış etkisi yapması ise ancak sanatla olabilir. **Kar-wai**'nin filminin başarısı da buradadır. Diyaloglardan anlaşıldığı kadarıyla aldatıldıklarını bilen Bay Chow ve Bayan Chan bir kader birlikteliğiyle yakınlaşıyor ve ikili arasında kurulan bağ giderek daha da derinleşmeye başlar. Sonra da eşlerinin birbirlerine nasıl aşık olduklarını merak ederek, onları taklit etmeye başlarlar. Bir tür kimlik edimi gibidir bu sahneler...



Aynalara yansıyan yüzler, onların bu kimlik arayışlarını da simgeler. Diğer yandan aynada yüzler sanki dondurulmuş gibi fotoğrafik bir anı da yakalar. Buna benzer bir tekrar da, eşlerin ne olup bittiğini anlamak için kendilerini aldatan eşlerinin durumunu taklit etmeleridir (Bayan Chan'un eşiyle yüzleşme sahnesi ya da ayrılık sahnesi gibi). Eşler aldatılmayı, modern bir öznenin, epistemolojik anlayışı ile değil, içinde duyumsanabilecek bir ruh hali (mood) olarak deneyimlemek isterler. Bu deneyim onları içine çeken bir etkilenmeye dönüşür. Bayan Chan başını Bay Chow'un omzuna koyar. Burada rolleri alışları, yönetmenin aldatan eşlerin yüzlerini göstermeme özeni, çiftlerin derinlikli diyaloglarına yer vermek yerine onların ruh hallerini aktarma olanağıdır. Diyaloglar yerine birbirlerine dokunan ruhlar ve birbirlerine temas eden eller, arabada Bay Chow'un omzuna başını yaslanan Bayan Chan'ın yeniden aşka tutuluşu görülür... Bu aşk aslında bir tür yolculuk hikayesine de dönüşür, onları

sürekli hareket ederken gösterir yönetmen, örneğin taksile bir yerden diğer yere giderken, yürürken, taşınırken.



Bana aşık olacağını düşünmemiştim.

Ben de.

Sadece nasıl başladığını merak etmişim. Şimdi biliyorum. Duygular tıpkı böyle fark etmeden yoğunlaşıyor. Kendimi denetleyebileceğimi düşünüyordum. Ama kocanın eve geleceğini düşünmeden de edemiyorum. Keşke başka bir yerde yaşasa!

İkili bu yolculukta aşkı keşfeder, anlatıya aşkları yansır ancak yönetmen tek başına Bay Chow ve Bayan Chan'ın tikel aşklarını atlatmakla yetinmez. **Kar-wai** aldatan eşlerin de yüzlerini göstermeyerek tikelleri aşan bir tümelliğe varmaya çalışır. İkiliye "Biz onlar gibi olmayacağız" dedirterek aşkın fiziksel *nefret* halinden de onları uzaklaştırır. Böylece yönetmen yalnızca aşkı anlatmaktan daha çok aşkın aşkınlığını anlatmaya soyunur ve fiziksel aşkı aşan bir aşk olarak fiziksel olmayan aşkı izleyicisine sunmayı tercih eder. Chan ve Chow'un aşklarının aldatan eşleri gibi olmayan bir tür kirlenmemiş aşkınlığını yansıttığını **Roger Ebert** de söylemektedir (2001; www.rogerebert.com). Bu noktada karakterlerin tekrar aşık oluyormuş gibi eşlerinin ilişkilerini taklit etmeleri, bir noktada yönetmenin de aradığı, aşkın olan aşka göndermedir.

Yönetmenin Bayan Chan ve Bay Chow'un beraber kaldıkları 2046 numaralı otel odasındaki sevişme sahnesini, kurgu aşamasında filme yakışmadığını düşünerek kesmesi de aynı hissiyattan kaynaklanır. İzleyici bu sahnede heyecanla bekleyen Bay Chow'u görür, kapı çalar ve sonra Bayan Chow'un çıkışını görür. Filmsel anlatının sonunda ikilinin birer sırrı olduğundan hareketle, izleyici atlamalı kurgu dolayısıyla görmediği bu sevişmeyi tahmin edebilir ve bu görmeme durumu, izleyenin, yönetmenin yüceleştirdiği bir aşka şahit olmasını sağlar.



Bir *anamnesis* olarak hatırlama ile *mimesis* olarak taklitten hareketle, biçim ve içerik arasındaki özdeşliği hissetmenin bir yolu, taklitteki ideadır. Dolayısıyla bu, ideadan bir pay almaz. Yönetmenin filminde, bu çift aracılığıyla, taklidin tensel ve cinsel olan boyutunu atlayıp, onun tözünü yaşatmaya ve duyumsatmaya odaklandığı görülür. Böylece bu ideal evrenden karakterler kendi paylarını alırlar. Hatırlama ve tekrar ilişkisi, sanki kendisini var ediyormuş gibi izleyiciye kendisini hatırlatır. Filmden izleyiciye kalan ise o duygu yoğunluğudur ve bu ideadan usulca alınan paydır.

Bu evrenin kurulma noktasında yönetmen, karakterlerin hayatlarına girmeyecek teknik unsurları tercih eder (bu, her ne kadar mekânın dar oluşundan kaynaklanan sorunlar olarak görülebilecek bir nokta da olsa), onların yaşamlarını koridordan, kapı aralarından, pencereden ya da bir eşyanın arkasından göstererek izleyiciye onları görme, izleme, o ana tanık olma şansı sunar. Kamera, sürekli

olarak kalabalık sokaklarda, merdivenlerde (inerken ya da çıkarken), köşe başlarında, bir otel odasında ya da evlerinin mutfağında, karakterleri takip eder ve izleyiciyi de bu oyuna davet eder. İzleyici neredeyse gözlemci ya da izlemci rolünü üstlenir. Çekim tekniği ve yaratılan estetik kodlar, izleyiciyi onların hayatlarını anlamaya, onlar hakkında düşünmeye ve hatta kendi geçmişleri ile bir bağ kurmaya davet eder.

Tutku, Arzu ve Korku

Elvis Mitchell, yönetmenin kamerasını kullanışı ve kendisine özgü cutlarıyla her hareketi erotize ettiğini söylemektedir (2000; www.nytimes.com). Film boyunca tutku, tutulma ve güçlü biçimde birbirlerine doğru çekilmelerine karşın, hiç bitmeyen bir erotizm hissedilir. Yönetmen izleyiciyi sürekli bu erotizmin içinde tutar. Belki de filmin tüm yavaşlığına ve tekrarlarına rağmen sıkıcı olmamayı başarması, bu erotizmin sürekli söz veren ama gelmeyi erteleyen mesiyantik atmosferi doldurması sayesinde.



Yönetmenin yaratmak istediği ruh halinde, filmin atmosferine hakim olan gri ve bejlerin önemi büyüktür. Yönetmen film boyunca canlı renkleri kullanmaktan kaçınır, çünkü yansıtmak istediği aşkın ruh hali, hüznü, yalnız, melodramik ve

melankoliktir. Yönetmen aynı renk uyumunu kadının giysileri için de özenle seçer. Kırmızı, mavi ve yeşil yoğunluklu kıyafetler bazen çiçeklenir. Filmin ismine de gönderme yapan çiçekli kıyafetler (cheongsam) içerisinde kadının bedeni fetişleştirilir, kadın bedeninin güzelliği sunulur. Bu güzellik karşısında direnen aşkın değeri, yüceliği de inceden inceye seyirciye hissettirilir. Böylece beden bu aşkın yüceliği için saklanan, korunan ve temastan kaçınılan bir arzu nesnesine dönüşür. Arzu ve korku iç içe girer.

Filmle ilgili aktarılması gereken bir diğer nokta, Çin kültüründe çiçekler ve anlamlarının çok önemli olduğundan hareketle, kadının giysilerinde kullanılan çiçeklerle kurulan atmosferdir. Örneğin kadının görüldüğü ilk sahnedeki giysisinin üzerindeki çiçeklenen açelya; insanların tutkularına çağrışım yapmaktadır ki giysi, Bay Chow ile tanışma aşamasında tutku çağrışımı yapar. Yine Bayan Chan'ın eşinin arkasında durduğu sahnede, şakayık çiçeği desenli elbisesi ile kadın, sonbaharı temsil etmektedir ve bu çiçek çoğunlukla kadın güzelliği ve temsili anlamına gelmektedir. Kadının bedeninin yavaş çekimle ve müzikle sunulması bu güzelliğe vurgu yaparken bir yandan da kadın için evliliğin yaz değil de sonbahar oluşuna dikkat çeker. Zaten yönetmen kadına evlilik hakkındaki düşüncelerini de ilerleyen sahnelerde anlattırır. Sıklıkla kadının giysilerinde bulunan mor, kırmızı ve beyaz Çin gülü deseni, korkusuz ruhu temsil etmektedir. **Murthi**, yönetmenin kırmızıları ve siyahları kullanımının da bu tutkuyu yansıttığını söyler (www.indiewire.com). Bu noktada belki de kadının bu içine saplandığı evlilikten çıkış noktasındaki cesaretine gönderme yapar. Ancak mekân ve çekimlerde yaratılan kloströfobik atmosfer, aslında bunun çok da kolay olmadığına da gönderme yapar. Son olarak filmin sonunda, Bayan Chan'ın ev sahibini ziyarete geldiği sahnede giydiği giysideki sarı ve beyaz orkideler saklanmış değerleri temsil eder. Bu sahne sonrası yönetmen onların sınırlarını anlatmaya başlar. Kadının saçları dağılmıştır ve yeni bir başlangıca açıklığını anımsatır...

Ayrılık ve Anılar

İki aşğın eşleri gibi olmama kararı almaları ile yol ayrımı başlar. Aslında ikilinin kurduğu diyalogda, Bay Chow'un savaş sanatı üzerine kitap yazmak

istememesi ama kendini bu konuda çok da yetenekli görmemesi, ancak Bayan Chan ile birlikte bu engeli aşarak kitabı yazması, izleyiciye “Acaba savaştacak güçleri var mı?” sorusunu sordursa da, odalarını ayıran duvarın önünde ve arkasında, yalnız başlarına oturuşları ile yönetmen, ikili arasındaki duvarları göstermekten çekinmez.



İzleyici bu duvarın yıkılmasını istese de, filmsel anlatının sonundaki ayrılık sahnesi ile rahatsız olmaz. Çünkü zaten film bir noktada hayatın gerçekliğini yakalar, melodram sinemasındaki mutlu birleşmeye kapısını şimdilik kapatır. Bir

zaman sonra çekimlerdeki zoom in-out kullanımı, slow motion tekniği, sağdan sola ve soldan sağa panlar, ve bir şiirin nakaratı gibi eklenen m¼zik kullanımı filmin zamansızlığına vurgu yapar ve ayrılık haberini verir.

Filmsel anlatının sonunda, ayrılan iki karakter odalarından da taşınırlar. Eski anıların izini süren iki karakter tekrar aynı apartmana gelirler. Kadın yandaki odayı tekrar tutar. Bay Chow geldiğinde Bayan Chan'in izlerini arar, ancak onun burada oturmadığını düşünür, yan dairede oturan dul kadın ve oğlunun sevdiği kadın ve kendi oğlu olduğunu düşünemez. Kapıyı çalsa, belki hayatı bambaşka olacaktır. Filmsel anlatı Chow'un diyalogları ile devam eder: "O devir geçti. Ona ait hiçbir şey kalmadı artık."

Sonrasında ise Bay Chow'un diyalogu izleyiciye birlikte kaldıkları gecenin sırrını anlamak için yol gösterir. "Eğer birinin kimseyle paylaşmak istemediği bir sırrı varsa ne yapardı biliyor musun? Bir dağa çıkar, bir ağaç bulur, ağacın üzerine bir delik açar... Ve sırrını o deliğe fısıldardı. Ve onu çamurla örterdi. Böylece sır orada sonsuza kadar kalırdı." Bay Chow'un sırrını söylemek için seçtiği yerin, Kamboçya'da bir Budist tapınağı olan Angkor Wat olması dikkat çekicidir. Tapınak gündelik fiziksel ihtiyaçların üzerinde bir yerdir. Günlük aşkı aşan bir arzunun nesnesi olarak tapınakta görmek, dünyevi olanı aşan bir ilahiyatın mevcudiyete geliyor gibi olduğu yerdir. Bu aşk da, hissettirdikleri de, kaybolan anlar da yalnızca zihinde kalmıştır.

O kaybolan yılları hatırladı. Sanki tozlu bir pencereden bakar gibi, geçmiş görebildiği, ama dokunamadığı bir şeydi. Ve gördüğu her şey bulanık ve belirsizdi.

Son olarak

Filmsel anlatının, geçmişin yaşanmış bitmiş olduğundan yola çıkarak, onu hatırlamanın bir yolu olarak anımsamayı izleyicisine bir yol olarak sunduğunu söyleyebiliriz. Yönetmen eskiden olmuş bitmiş bir şeyin özleminin yerine bilinci koyarak, bu bakış açısı ile bedeni aşar. Ve bu hali ile film de yönetmenin bakış açısı da, izleyicide bıraktığı bu ruh hali de keşfedilmeyi bekleyen bir hazineye dönüşür.

Kaynaklar

- Benjamin, Walter (2009), *Bin Dokuz Yüzlerin Başında Berlin'de Çocukluk*, Çev.: Tefik Turan, İstanbul: YKY.
- Ebert, Roger (2001), In the Mood for Love, [\(link\)](#) Erişim Tarihi: Ağustos 2016
- Elvis Mitchell (2000), FILM FESTIVAL REVIEW; Just Next-Door Neighbors Till Love Breaches Walls [\(link\)](#) Erişim Tarihi: Ağustos 2016
- Interview: The "Mood" of Wong Kar-wai; the Asian Master Does it Again. by Anthony Kaufman /indieWIRE / 02.02.01, [\(link\)](#) Erişim Tarihi: 2016, Ağustos.
- Interview with Wong Kar-wai by Scott Tobias, *The Onion*, Vol. 37, No. 07, 1-7 March 2001'den aktaran Teo, Stephen (April 2001), Wong Kar-wai's In the Mood for Love: Like a Ritual in Transfigured Time, [\(link\)](#) Erişim Tarihi: Ağustos 2016
- İsimsiz (?), Yumeji's Theme from "In the Mood for Love", [\(link\)](#) Erişim Tarihi: Ağustos 2016
- Jonathan Rosenbaum (2013), In the Mood for Love, [\(link\)](#) Erişim Tarihi: Ağustos 2016
- Kaya, Gülçin (17 Temmuz 2011), In the Mood for Love (2000), [\(link\)](#) Erişim Tarihi: Ağustos 2016
- Murthi, Vikram (2015), Criticwire Classic of the Week: Wong Kar-Wai's 'In the Mood for Love', [\(link\)](#) Erişim Tarihi: Ağustos 2016
- Scott Tobias (2000), In the Mood for Love, [\(link\)](#) Erişim Tarihi: Ağustos 2016
- Stafford, Roy (06/07/2007), In the Mood for Love 2, [\(link\)](#) Erişim Tarihi: Ağustos 2016