

SİNEMA, HAYAL, VAROLUŞ:  
HOU HSİAO-HSİEN FİMLERİ\*

Leo Chanjen Chen



Bugün Asya'nın yaşayan en büyük yönetmeni addedilen ve pek çok esere -bugüne değin on dokuz film çekmiştir- imza atmış olan Hou Hsiao-Hsien, her şeye rağmen dünya sinemasının pek anlaşılammamış figürlerinden biridir. Anayurdu Tayvan'da garip bir şekilde coşkuz ve dengesiz karşılanırken, film festivallerinde -Nantes, Berlin, Venedik, Cannes- aldığı ödüller de onu ilk anda uluslararası ilginin odağı haline getirmemiştir. Hou'nun tanınmasını sağlayan filmler, benzer başarılarla imza atmış ve kendisi kadar yetenekli olan çağdaşı Edward Yang'ın çalışmalarına göre form olarak daha titizlikle düşünülmüş ve ucu açık bırakılmış eserlerdir. Yang'ın ya da belki de benzer bir üne sahip herhangi bir yönetmenin aksine Hou, ticari

---

\*) NLR (II) 39, Mayıs-Haziran 2006.

sinemanın henüz emekleme sürecinde olduğu bir on yılın ürünüdür ve kariyerinin iki yarısı kesinlikle birbirlerinden bağımsız değildir. Adanın dışında çok uzun süre yaşamamış biri olarak, Yang'dan -Hollywood'un 'her yola gelen' yönetmeni Ang Lee'den söz etmeye bile gerek yoktur- daha saf bir Tayvanlı ustadır ve başarısı İkinci Dünya Savaşı'ndan bu yana karmaşık bir gelişim gösteren Tayvan toplumundan soyutlanarak ele alınamaz.

Hou, Nisan 1947'de Çin anakarasında Guangdong'daki bir Hakka topluluğunda dünyaya geldi. Babası, iç savaşta KMT\* güçlerinin yenilgisinin ardından 1 milyon insanın göç etmesinden önce 1947 yılında Tayvan'da iş bulmuş bir eğitimciydi. Aile, güneyde Fengshan adlı küçük bir köye yerleşti ve burada kısa zamanda çoğunluğunu Minnan dilini konuşan Fujililerin oluşturduğu topluma karıştı. Ancak Hou'nun yetiştirilmesinde atalarının kültürü önemli bir yer tutmuştur. Hakkarlar, yüzyıllar boyunca kuzeydeki Yellow River'dan (Sarı Nehir'den) Çin'in güneyinde yer alan Pearl River'a (İnci Nehri'ne) yerleşmiş göçebe bir topluluktur. Hakka, azimleri ve yırtıcı bir özgürlük anlayışına sahip olmalarıyla -her felaketten sağ çıkmak için duyulan yenilmez arzuları ve hayatın getirdiklerine kucak açmalarıyla- bilinen daimi göçebelerin çile ve gururlarını ifade eden 'misafir aile' anlamına gelir ki, bu Hou'nun bakış açısında güçlü bir şekilde hissedilmektedir. Sözde geçici durumlarına uygun eğreti bambu mobilyaların ortasında, büyükannesinin anlaşılmasız 'köyüne dönme' girişimlerine şahit olarak büyüdüğünden ailesinin Tayvan'daki 'misafirliği'nin her zaman farkındaydı. Ancak ergenlik döneminde 1950'lerin güney Tayvan'ının melez kültürüne başarılı bir şekilde uyum sağladı.

Çok parlak bir öğrenci olmayan Hou, küçük köy hayatından uzaklaşmak adına karşı konulmaz bir kaçış yolu olan sinemayla erken yaşta tanıştı. Askerlik hizmetinden (KMT diktatörlüğü altında liseden sonraki zorunlu dönem) arta kalan zamanının çoğunu sinemada geçirince bu alanda kariyer yapmaya karar verdi ve adanın tek sinema okulu olan National College of Arts'ta üç yıl (1969-1972) okudu. Kısa süreliğine hesap makinesi pazarlama işinde çalışmasının ardından sinema piyasasında iş buldu ve stüdyoda türlü türlü tuhaf işler yaparak, her şeyi öğrenerek ve ekonomik bakımdan ken-

---

\*) KMT (Komintang): Çin Cumhuriyeti'nde merkez sağ partisi. (ç.n.)

di ayakları üstünde durabilecek bir yönetmen olma yolunda adım adım ilerleyerek basamakları tırmanmaya başladı. Hayatının bu dönemi (1972-1982) eleştirilenler tarafından genellikle göz ardı edilmiştir ve Hou da bu dönemini, ticari film makinesindeki bir fabrika işçisinin geçici varlığına benzetir. Fakat ileride ortaya koyacağı sanatsal niteliğin belirleyici özelliklerinin bir bölümü kesinlikle bu dönemde elde ettiği tecrübenin ürünüdür.

KMT yönetimi altında sadece üç tür film yapılabilmekteydi: geleneksel ahlâki erdemleri yücelten propaganda filmleri; ‘Çin Anakarasını Geri Alma’\* hayalini pekiştiren askeri destanlar; özel şirketler tarafından yapılan popüler ve hayalperest kaçış filmleri – özellikle savaş filmleri ya da sevilen film yıldızlarının (matine idollerinin) âşık oldukları ya da terk edildikleri romantik traji-komediler. Bu dönemde Tayvan’ın küçük çaplı film endüstrisi, her ne kadar düşük kaliteli ürünler verse de yılda 300 civarında film üreten ve Güneydoğu Asya’ya dağıtım yapan önemli bir ihracat merkezi haline geldi. ‘Üç Odalı’ adı verilen -bütün standart romanslar için gereken salon, yemek odası ve yatak odası- form, film işinin büyümesinde önemli rol oynadı ve 1970’lerin başlarında altın çağını yaşadı. Ancak KMT sansür uygulaması ve siyasal belirsizlik -rejim hâlâ anakaraya döneceğini söylüyordu- özel sektörün uzun vadeli yatırımlarını korkutuyor, meydana kısa vadeli kâr amacı güdenlere bırakıyordu. Bu yüzden, çıkarıcı ilkeler doğrultusunda kaygan bir zeminde ilerlediğinden Tayvan film endüstrisinin temelleri her zaman zayıf oldu. İzleyici gişe kuyruklarından birer birer çekilerek tepkisini ortaya koyduğunda, daha zengin kaynaklara sahip yapımcılar paralarını Hong Kong endüstrisine yatırdılar, kalan yerel şirketlerse kılı kırk yaran yöntemlerini geliştirdiler. Yerel üretim değerleri tepetaklak olup da Amerikan ve Hong Kong’tan ithal filmler -daha sonra da Kore dizileri- pazarın büyük bölümünü doldurduğunda, 1989 yılında durumu düzeltmek amacıyla devlet teşvikleri ortaya çıktı, ancak bunların hiçbiri yeterli olmadı. 1990’larda neredeyse bütün bir sinema ekonomisi yerle bir oldu. Birkaç yıl içinde de kârlar önemli ölçüde azaldı. Bugün, Tayvan’da filmler sadece teşvikten yararlanmak isteyen vur-kaç parasıyla ya da birkaç ayrıcalıklı durumda yurtdışı yatırımlarıyla yapılmaktadır.

---

\* KMT, Çin’in komünistlerden geri alınacağını söylüyordu. Bunun için üç yıl gerekmekteydi. Sloganları ‘ilk yıl hazırlık, ikinci yıl savaş, üçüncü yıl zafer’ şeklindeydi. (ç.n.)

Hou'nun Yeni Yıl tatilleri için yayınlanan ilk üç filmi (1980-1982), 'star' atmosferinin hüküm sürdüğü ve popüler şarkı promosyonlarının stüdyo işine damgasını vurduğu bir dönemde çekilmiştir. Ancak Hou'nun olgunlaşmış tarzına özgü bazı tatların kökeni ticari sinemanın bu çorak zamanına dayanır. Pop idollerinin ve şımarık oyuncuların vasat çabaları Hou'yu sıradan ayrıntılara ve hareketin çevresel unsurlarına dikkat etmeye yöneltmiştir –ana karakterler doğal bir performans sunamadıklarında başka bir yerdeki duygusal ayrıntıyı yakalamak için sahne merkezinden uzağa çevrilen kamera buna bir örnektir. Benzer sebeplerden ötürü stüdyo dışında çekilen filmlerde doğaçlama yavaş yavaş normal bir hale gelmiş, hatta kimi zaman senaryo ve provalar bir kenara bırakılmıştır. Zamanla Hou, çekimden önce oyuncularına bir durum ya da ruh hali tanımlayıp kameranın olmadığını varsayarak doğal bir karşılık tasarımlarını sağlamıştır. Diderot'un paradoksunu göz ardı eden Hou, oyuncularından çoğu zaman hikâyenin gerektirdiği yerlerde sarhoş olmalarını beklerdi. Onun filmlerinin vazgeçilmez özelliği olan uzun planlar ve uzak çekimler de Hou'nun bu ticari dönemde karşılaştığı problemlerden kaynaklanır. Kamera önünde öz bilincinin farkına varmaya niyetlenen tecrübesiz oyunculuğu önlemek için Hou, kamerayı onların uzağına yerleştirir ve 'karaktere bürünene' kadar da çekmeye devam ederdi –bu, o dönemde stüdyo yapımlarında tipik olan, parça parça ve donuk performansların önünü açan sürekli kesilmiş çekimlere bir tepkiydi.

Bu arada, Tayvan'da geniş kültürel değişimler ciddi boyutlara ulaşmıştı. 1970'ler, etkili bir edebi ekol olan 'Yerli Toprak' yazarlarının ortaya çıkışına şahit oldu. Bu yazarlar, KMT rejiminin empoze ettiği Mandarin lehçesi (Kuzey Çin lehçesi) yerine, yerel Minnan lehçesinin kullanılmasını destekliyor ve resmi kültür tarafından baskı altında tutulan bir toplumun kıyısında sefalet içinde yaşayan küçük insanları anlatıyorlardı. Yerli Toprak yazını bütün bir neslin duyarlılığını etkilemiş ve Tayvanlılar arasında kendi kültürlerinin tanınmasında, KMT'nin 'Çin'e dönüş' ideolojisine karşı insanların gözünü açmada kalıcı bir siyasal etkiye sahip olmuştur. Hareketin bazı tehlikeleri de olmakla beraber -konu saptama ve karakter seçimlerinde giderek sınırlı bir hal almıştı- Tayvan'da demokrasi sürecinde önemli bir rol oynamıştır. Hou bu harekete kısmen katılsa da kuşkuculuğu elden bırakmamıştır: Yardımcı yönetmenliğini yaptığı

ticari filmlerden bir tanesi -*Battle Between the Sexes* (1978)- Tayvan dilindeki seslere birebir karşılık bulamayan ve bu yüzden de çoğunlukla gülünç bir etki uyandıran bir yansıma icat eden aşırı milliyetçi yazarlarla dalga geçer.

Bu dönemde, resmi kuruluşlar da kendilerini bazı dış gerçeklere uydurmak durumundaydılar. 1979'da Çin Halk Cumhuriyeti'nin Amerika tarafından tanınması KMT adına uluslararası izolasyon tehdidi taşıyordu. Bu tehlikeyi savuşturmak için alınan önlemlerden bir tanesi de sinema politikasını serbestleştirmek oldu. 1980 yılında yetenekli Ming Ji, devlet destekli Central Motion Picture Şirketi'nin başına geçmekle ve taze yetenekleri bünyesine almakla görevlendirildi. İşe aldıkları arasında Yerli Toprak ekolünden gelme genç bir yazar da bulunuyordu: Wu Nien-jen, derhal Yang ve Hou'ya iş teklifleri götürdü. Yang *In Our Times* (1982) için, Hou ise *The Sandwichman* (1983) için bir bölüm hazırladı. Yeni Tayvan Sineması'nı ortaya çıkaran da esas olarak bu isimlerin CMPC tarafından yapılan bu filmlerdeki katkılarıdır. Hepsi de yerel edebi natüralizme bir şeyler borçludurlar. Ancak KMT'nin beyaz terörü altında geçen uzun kış uykusunun ardından Tayvan'ın kültürel havası filizlenmekte olan bir bahçeyi andırıyor, çoğu dışarıdan olmak üzere her türden fikir ve etki kolaylıkla yer bulabiliyordu. Yeni Tayvan Sineması'nın gelişimi bu çapraz dölleme sebebiyle birdenbire durdu. Amerika'da sinema eğitimi gören yeni mezunlar yeni akımlar yaratmak üzere ülkelerine geri dönüyorlardı. Ju Chang (Tiyatro) ve Ying Xiang (Etki) de dahil olmak üzere yeni çıkan sanat ve sinema dergileri bir dizi teorik makale çevirdiler. VHS ve Betamax'ın piyasaya girmesi de Japon ve Avrupa sanatının tanınmasıyla bağımsız filmlerin izlenmesinde öncü bir rol oynadı. Böylelikle, yeni bir sinema türü yaratma umudunun heyecanı ve dostluk duygusu, geleceğin Truffaut ve Godard'ları arasında yayılmaya başladı. Bu acemi heveslilerin içinde Hou tamamen farklı bir yerdedi. O, Fransız yönetmenleri hemen hiç tanııyordu, yabancı sinemaya dair tek fikri birkaç Japon filmi arasına serpiştirilmiş Hollywood hikâyelerinden ibaretti. Diğer taraftan, daha önce hiç film yapmamış olan yeni arkadaşlarının aksine o, arkasında piyasadaki on yıllık tecrübesi ile üç ticari filmin emektarıydı. Ayrıca, aynı sıralarda sinema sanatının gidişatının kendisine uyacağı konusunda çelişkileri vardı.

## Chu'nun Yazarlığı

Tam da bu nazik dönemde, Yerli Toprak hareketinin karşısında yer almış olan ve istediği formlara ulaşmasında önemli rol oynayan bir yazarla karşılaştı. Chu Tien-wen, bir KMT subayı ve aynı zamanda roman yazarı Çinli bir babanın ve saygın bir Hakka ailesinin kızı, aynı zamanda yazar ve çevirmen olan bir annenin kızıydı.<sup>1</sup> Hayatının ilk on dört yılını KMT rejiminin askeri personeli için kurduğu 'asker köyleri'nden birinde geçiren Chu, edebiyatla uğraşan bir ailede erken olgunlaşmış bir çocuktü. On üç yaşından sonra 1940'lı yıllarda Şanghay'da edebi bir sansasyon yaratmış ve üslûbundaki etkileyici zarafet ve içeriğindeki rahatsız edici paradokslarla çağdaşlarından çok daha fazla hayranlık uyandırmış, çok daha fazla taklit edilmiş ve eleştiriye maruz kalmış olan Zhang Ailing'den (Eileen Chang) çok etkilendi. Chu'ya aynı derecede yön veren başka bir olay, Zhang'ın ilk kocasıyla ve muhtemelen gerçekten aşık olduğu tek adamla, yani Hu Lancheng'le tesadüfen karşılaşmasıdır. Japonlarla Şanghay'da işbirliği yaptığı gerekçesiyle KMT tarafından aranan Hu, savaşın bitiminde Tokyo'ya kaçır. Savaşın uzun yıllar sonra, 1970'lerde Tayvan'a geri dönmesine izin verilir ve burada 'Zhong yuan' kültürünü (Çin ovasında geleneksel Han kültürüne ait olan bu hayali yapı, hayal kırıklığına uğramış entelektüeller ve yine hayal kırıklığına uğramış Chiang Kay-şek tarafından kusursuz bir örnek olarak tanıtılmaktadır) yücelten dersler verir.

Hu'nun öğretisiyle büyülenen Chu Tien-wen bir dönem, yüce ahlakî değerlere geri dönüşü ve Zhong Yuan ilkelerinin yeniden canlandırılmasını arzulayan ateşli bir Neo-milliyetçi oldu. Küçük kız kardeşi Chu Tien-hsin ve arkadaşlarıyla beraber *Sansan*<sup>2</sup> isimli günlük bir gazete çıkararak hem Neo-konfüçyüsçü hem de o kadar da yeni olmayan Konfüçyüsçü bir ruhla 'Çin kültürünün kurtarılması' misyonunu üstlendi. Sadece sloganlara dayanarak ayakta duramayan proje, kısa sürede daha dünyevi bir varoluşun gereklerine yenik

---

1) Transliterasyon (başka alfabeyle yazma) Tayvan dilindeki isim ya da başlıklar için Wade-Giles sisteminin (1859 yılında Thomas Wade tarafından geliştirilen ve 1912'de Herbert Giles'in üzerinde değişiklikler yaptığı Latin harfleriyle yazma sistemi) kullanımını; diğer her şey için de 1958 yılında onaylanıp 1979'da PRC tarafından kabul edilen Pinyin sisteminin kullanımını öngören anlaşmanın ardından başlar.

2) Sansan: 'üç-üç'; bundan başka anlamlar da çıkarılabilir, ancak burada Sun Yat-sen'in Üç İnsan Prensi'ne gönderme yapılmaktadır.

düştü. Ancak bu deneyim, Chu'nun yazarlık gelişiminde kalıcı bir iz bıraktı. Chu, sonradan 'Usta Lan' (Hu) ile olan ilişkisini sevgiyle anarak Sansan dönemine Hou'yla ortaklığının çıkış noktası olarak bakacaktı. Çünkü Şanghay'ın zıt çifti, Zhang ve Hu'dan etkilenmesi ona alışılmadık bir bileşim kazandırmıştı: tarihle yoğrulmuş görkemli hikâyeler ve sıradan duyguların zarif hassasiyeti.

Berber çalışmaya başladıktan sonra Chu'nun Hou'nun sinemasına katkısı, ilk bakışta, geçmişinden gelen o doğal maçoluğu biraz dengeleyen bir *écriture feminine* (feminen yazı) gibi gözükmektedir. Ancak Zhang Ailing'den öğrendiği bir şey daha vardır ki, o da Hou'nun çalışmasında hemen her zaman hissedilen ancak asla baskın olmayan özgün bir duygudur. 'Cang liang' tanımı Çince'de pek çok anlama gelir: uçuk yeşil, gri, kaba, yaşlanma, soğuk, geçici, silinme. Bu, Zhang'ın dilinde 'soyutlanmış' anlamında kullanılan anahtar bir sözcüktür. Chu'nun geçmiş ve şimdiki zamanın genellikle ortak bir boşlukta birbirine geçtiği edebiyatında böyle bir soyutlanma çoğunlukla karakterlerin ayaklarını basacak sağlam bir zemin bulamadıkları, kozmik bir zaman hissine dönüşür. Hou'nun sinema sahnesinde, bu his tarihsel olarak şekillendirilir. İşbirlikleri son derece iç içedir. Genellikle bir filme yönelik ilk fikir Hou'dan gelir ve Hou, fikrini Chu'yla arasında 'köprü'nün iki ayağı da oluşuncaya' kadar sürekli geliştirir. Beyin fırtınalarının ardından Chu bir taslak hazırlar; bu taslak bir hikâyeden ziyade temel olarak ekip ve oyuncular için duygu akışlarına dair notların alındığı serbest skeçler tarzındadır. Usta bir yazar olan Chu, Hou'ya bir sekreter gibi kâtiplik ettiğini söyleyerek kendisiyle ilgili şakalar yapmaktan hoşlanır. Aslında, ikisi arasındaki ilişki açık bir şekilde karşılıklıdır. Hou'yla çalışmaya başladıktan sonra Chu'nun romanları sinematik bir yön kazanmış; Chu'yla çalışmasının ardından Hou'nun filmleri de daha edebileşmiştir.

Hou'yu Yeni Sinema'nın çıkış döneminde fikir ve öneri girdabında kendisine tutunacak bir yer sağlayan ve tarzını keşif yolculuğunda hayati bir öneme sahip bir yazının varlığından haberdar eden Chu oldu. Shen Congwen'in 1930'larda yazdığı *Otobiyografi*'sini okumak, ona, kendi filmleri için ihtiyaç duyduğu stratejiyi kazandırdı.<sup>3</sup> "Sinema hakkındaki bütün yeni kavram ve gerçekleri öğrenirken, ticari yıl-

3) Shen Congwen (1902-1988): Guizhou sınırına yakın Hunan'ın batısında yaşayan usta romancı ve deneme yazarı, 1934'te Şanghay'da *Congwen Zizhuan*'ı yayınladı; bu kitabın gözden geçirilmiş ikinci baskısı 1943'te yayımlandı.

larımdan kalma her şeyi unutmak zorundaydım. O kadar yoğun bilgi seliyle ne yapacağımı bilmiyordum –onları bir yere koyamadım.”<sup>4</sup> Yine de kendisinin bu arbededen alacağını almadığı söylenemez. İlk büyük filmini çekmeden önce Godard’ın *A Bout de Souffle*’sinin (Serseri Aşıklar) çekimlerini nasıl yaptığını seyretti. Ancak gerçek ilham Avrupa’dan değil, Çin’den geldi. Hou, Shen’in çalışması için şunları söyler: “Beni etkileyen, onun çok yakından gözlediği olaylara karşı uzak perspektifi oldu: sevgi dolu, çekici ve çok tutarlı.” Hou çocukluğunda ağaç tepelerine tünediği zamanlarda edindiği o tecrübeleri asla unutmadı. “Böylece ben de o perspektifi benimzedim ve kendime sürekli olarak mesafemi korumayı, uzak kalabilmeyi ve daha sakin bakmayı hatırlattım.”<sup>5</sup> İşte, Hou’nun yönetmen olarak tarzının kökenleri bu ‘tutkulu uzaklaşma’ seçimine dayanır: filmleri karakterler aracılığıyla en derin sevgileri anlatır ve bu da karakterlerinin eleştirel bir gözlemini yapabildiği o mesafeden kaynaklanır.

### *Serinin İlk Filmi*

Hou 1983’te kendi prodüksiyon şirketini kurup, kişisel tarzını oluşturan ve özgün bir sanatçı olarak tanınmasını sağlayan filmi *Boys from Fenggui*’yi yaptı. Bu yolla, sanatsal keşfi için ihtiyaç duyduğu özgürlüğü güvence altına alan bir finans modeli oluşturarak ticari sinemaya veda etmiş oldu: şirketinin piyasaya sürdüğü hafif komedilerin geliri, kendi filmlerini yapmasına imkân sağlıyordu. Bugün 3H film şirketinin tek sahibidir ve artık düşük kaliteli filmler yapmak zorunda değildir. Başlangıçtaki konumu çok daha belirsizdi, ancak düşük bir bütçeyle yaptığı *Boys from Fenggui* Tayvan’da çok ilgi gördü ve Nantes Festivali’nde En İyi Yabancı Film ödülünü aldı. Bilinçli ve bilinçsiz yaratıcılık arasında kurulmuş neredeyse mucizevi bir denge ürünü olan bu film, bugün bile onun en sevdiği film olma özelliğini korumaktadır. Ne de olsa ismini bu filmle duyurmuştur.

Böylelikle mükemmel denebilecek üç devam filmini ortaya çıkaran formu da bulmuştu: *A Summer at Grandpa’s* (1984), *A Time to Live and A Time to Die* (1985) ve *Dust in the Wind* (1986). Bu dört filmin teması ‘büyüme’dir ve her film başarı olarak birbirlerinden ay-

4) Emmanuel Burdeau’nun Hou’yla röportajı için bkz. *Cahiers du Cinéma*, Hou Hsiao-Hsien, Paris 1999, s. 66.

5) Olivier Assayas’ın filmi: *HHH – portrait de Hou Hsiao-Hsien* (1997).



rılsa da bir bütün olarak düşünülürler.<sup>6</sup> Ortak konuları yetişkinliğe adım attıklarını asla görmediğimiz bir gençliktir. Askerlik görevi kahramanların üzerine daima bir giyotin gibi düşer ve gelişimlerinin önünü keser. Yüksek ruhlar, dostluk, macera anlayışı, masumiyet ve beceriksizlik canlı bir yakıcılıkla ele alınır. Bunlar elbette, dünya gençliğinin sineması olarak kavranmaktadır. Hou'nun çalışması bu tarzda tamamen özel bir yere konuyorsa, bunun sebebi cinsiyetler ve nesiller arasındaki ilişkilerin tasvirinde yatar. Filmlerde erkekler seçtikleri kızları arzulamaktadırlar, ancak ilginin karşılıklı olduğu durumlarda bile hiçbir fiziksel ilişki -en hafifinden ya da en çekingeninden ufacak bir sarılma bile- bulunmamaktadır. Onlara düşen, melodramatik olmasa da ciddi ve ihtiyatlı bir şekilde değişmez kalıp, engellenme ve hayal kırıklığıdır.

Yine de işin en göz alıcı tarafı, gençlikte kazanılan tecrübenin yaşlıların varlığıyla şekillenmesidir. Ölümün kapısı her zaman biraz aralıktır ve ebeveynlerin akıbeti çocukların hayatına damgasını vurur. *The Boys from Fenggu*'de başrol oyuncusunun babası bunaktır ve oğlu onun bu halini asla aklından çıkaramaz –sinemalarda, karamalarında, ölümünü ilan eden son mektubunda. *A Summer at Grandpa*'daysa annenin tehlikeli hastalığı çocukların taşraya gönderilmelerini zorunlu kılar. *A Time to Live and A Time to Die*'daki yapısal ve duygusal dönüm noktaları babanın, annenin ve büyükannenin ölümleridir –film acı ve pişmanlık dolu bir sonla biter. *Dust in the Wind*'de babasının geçirdiği mayın kazası hayatı boyunca oğlunun peşini bırakmaz. Hou'nun filmleri şaşmaz bir şekilde, ahlâki cömertlikleriyle, çocuklarının bencilliğini ve kendilerinden başka hiçbir şeyi düşünmeyişlerini pek çok kez bastıran yaşlılara saygı duyar. Gençler, filmlerindeki yaratıcılığın merkezinde yer alsalar da bu yaratıcılık sadece onların tekelinde değildir. Hayal kırıklıkları ve çıkmazları karakteristik bir şekilde büyüklerinin daha vahim koşullarıyla iç içe geçer. İki taraf arasındaki gerilim özellikle *A Time to Live and A Time to Die*'da çok belirgindir. Bu film, gençliğin, her ne kadar belli bir amacı gözetmese ve şiddetli olsa da -oynamak, koşmak, kavga etmek ve hep istemek gibi- saf fiziksel canlılıkları frenleyici etkenlerle, yaşlıların hastalık ya da ihtiyarlıktan ileri gelen düşkün-

---

6) *Growing Up* aslında Chu'yla beraber çalıştığı ilk filminin adıydı. Burada yönetmenlik yapmamıştır. Bu film de 1983'te gösterime girdi.

lükleri ve nihai ıstıraplarıyla hız kaybeder ve bu anlamda Hou'nun kendi çocukluğunun bir portresi niteliğini taşımaktadır.

Filmler, taşradaki küçük köylerde ve mütevazı ailelerde geçmektedir; karakterler öğretmenler, düşük kademeli devlet memurları, işçilerdir. Karakterler şehre geldiklerinde, dekor asla modern bir ofis ya da bir iş merkezi olmaz, genellikle sokak tezgâhları, küçük dükkanlar veya dağıtım bürosu ya da en iyi ihtimalle bir fabrikadır. 1980 ortalarında Tayvan'da gelişmiş endüstri kompleksleri, refah içinde bir orta sınıf ve hareketli bir metropol hayatı oluşmuştu, ancak yine de bunlar modernliğin kıyısındaki taşra kültüründe bulunmuyordu. Serinin ilk filminde maceralarını izlediğimiz kişiler Tayvanlı olmayıp, Formosa Boğazı'nın 50 mil açığındaki Pescadore Adaları'ndan gelirler. Onların bu uzak diyardan Kaohsiung Limanı'na gelişleri, *The Boys from Fenggui*'nin hareketli hikâyesini oluşturur: Üç kişilik bir grup, şehre gitmeden önce, evde anlamsız ağız dalaşlarıyla ve karşı cinse yapılıp, hep geri çevrilen çıkma teklifleriyle vakit öldürmektedir. Şehirde bir başka arkadaşlarıyla pansiyonda kalmaya başlarlar, bir sokak serserisi tarafından kandırılırlar, işportacılık yaparlar ya da fabrikada bir iş bulurlar ve -baş karakter- askere alınmadan önce komşusunun kız arkadaşına tutulur. Film, *Bildungsroman*'ın\* tam zıddıdır. Herhangi bir dönem 'geride bırakma seremonisi' yoktur; hayat dersleri öğrenilmez ya da öğretilmez. Olayların ve kısa hikâyelerin düzensiz, akıcı silsilesi daha çok pikaresk bir eseri andırır.

## Tarzlar

*Fenggui*'de Hou tarzının bazı mühürleri çoktan oluşmuştur: uzun planlar, belirsiz sahne geçişleri, ani manzara sessizliği. İki olağanüstü ve zıt ardışıklık çok çarpıcıdır. Evlerinin önünde uzanan ada sahilinde dört erkek çocuk, kâğıt-makas-taş isimli Çin oyununu oynarken tam kadraj olarak görüntülenir. Daha sonra kamera daha yakın bir çekimle kocaman bir dalganın hemen yakınında neredeyse denize düşmek üzere olan ve birbirleriyle güreşen iki çocuğa odaklanır. Sonra dördü yeniden tam kadraj olarak, arka plandaki okyanusun coşkun dalgalarına karşı dans ederken ve birbirlerine hava atarken çekilir. Bir sonraki karede, onları biraz daha uzaktan, evin içinde mutfağa yerleş-

---

\*) Ana karakterin çocukluktan olgunluk dönemine geçerken izlediği ruhsal, ahlâki, psikolojik ve sosyal gelişimi anlatan roman. (ç.n.)

tilmiş bir kameradan ön plandaki iki kapı arasından görürüz. Bu ana kadar bu yarı çıplak gençlerin neden kendi kendilerine neşe içinde hoplayıp zıpladıklarına dair bir ipucu verilmez. Ardından gelen ters çekim, bize sahilden uzakta, sessiz bir canlılık ve heyecanla manzaraya bakan bir kızı göstererek aradığımız cevabı verir. Erkeklerin gövde gösterilerinin amacını anladığımız sırada -karşı cinsin 'uzaktan seyri'nin o güzel alt üst ediciliği- giriş bölümü, sanki okyanusun ortasına yerleştirilmiş bir kameranın sahnenin tam çaprazına yaptığı uzun plan çekimle sona erer. Kız yeniden ortadan kaybolur ve erkeklerin bunun üzerine silikleşen silüetlerinden, performanslarındaki coşkulu ifade aniden azalmış olsa da hâlâ daha evin önünde atlayıp zıpladıkları ve soytarılık yaptıkları anlaşılır. Bir sonraki sersemletici bölüm her şeyi birdenbire tersine çevirir: Taşrayı bırakıp şehre gelen üç neşeli şapşal 'geniş ekran renkli Avrupa filmi'ne bilet sattığını söyleyen biri tarafından dolandırılır. Porno film göreceklelerini zannederek henüz inşaat halindeki bir iş merkezinin on birinci katına çıkarlar. Ancak buldukları sadece bomboş duvarlar arasından aşağıda uzanan şehrin nefes kesici manzarasına bakan soğuk çimento bir zeminden ibarettir. Hayal kırıklığına uğramış bir ilgiyle gözlerini bu manzaraya diktiklerinde, bu ironik düşüş yeniden tersine döner –bu faydalı düzenbazlık öyle inanılmaz bir şekilde gerçektir ki şevklerini kırmaktan ziyade canlandırıcı, gerçeküstü bir tezahür haline gelir.

Hou'nun sonraki filmi, bir şekilde önceki çalışmasından daha ayrı bir yerde durur. Kendisinininkinden çok Chu Tien-wen'in çocukluk anılarına dayanan bu film, şehirli iki küçük kardeşin, büyükanne ve büyükbabalarıyla taşrada küçük bir Hakka topluluğunda geçirdikleri tatili anlatır.<sup>7</sup> Yaşlı bir şifacının idare ettiği ev halkı nispeten varlıklıdır ve Japon döneminden kalma bir malikâne oturaktadırlar. Haylaz bir amca ve bu amcanın başını derde soktuğu yerli bir kız, onun serseri dostları, kaçak işçiler ve köyün deli kadını hikâyede yer alan karakterlerdir. Olaylar, çocukların gözünden anlatılır ve asıl anlatıcı erkek çocuk olsa da, duygulu kapanış sözlerini söyleyen -aynı zamanda deli kadın tarafından kurtarılan ve sonra da neredeyse kazayla kurtarıcısını öldürecek olan- küçük kız kardeştir. Yer yer neredeyse erken dönem Renoir dokunuşları sezilen bu filmin atmosferi, Hou'nun diğer çalışmalarına göre daha hafif ve mizahidir. Aynı

---

7) Çoğunlukla Hakaların oturduğu Miao Li Bölgesi, Tayvan'ın kuzeybatısındadır.

zamanda görsel olarak da onun en lirik filmidir. Sinemasal vurgulamalarını -ani gözyüzü ya da toprak resimleri, olaydan bağımsız olarak koyduğu tepelerin ya da pirinç tarlalarının olduğu durgun kompozisyonlar- her zamankinden daha serbest bir şekilde burada geliştirmeye başlamıştır. Hareketin hızlandığı diğer bölümlerdeyse, ilerideki çalışmalarına oranla daha belirgin bir şekilde, pan ve tilt çekimleri veya ağaçlardan ya da tepelerden aşağı bakan geniş açılı çekimler yaparak daha hareketli bir kamera kullanmıştır. Durağan çekimlerin dingin güzelliği de zaten onun vazgeçilmez numarasıdır.

### *Hatıralar*

Eğer *Fenggui* bir pikaresk, *Summer* da bir idilse, *A Time to Live and A Time to Die* hepsinden daha karanlıktır.<sup>8</sup> Filmin başında evlerindeki açık bir kapıdan babasını masasının başında gördüğümüz sırada, Hou'nun sesi filmin otobiyografik olacağını bildirir ve hikâyeyi birinci ağızdan anlatan ses (görünüşe göre, babasını anlatan ses) 1947 yılında Guangdong'dan Tayvan'a gelişini, sonra da ailesini yanına almasını ve Çin'de (anakarada) komünizm zaferinin ardından onları adada nasıl yalnız bıraktığını anlatır. İşte bu nedenle hikâye, baştan itibaren tarihten ilham alır. Çok geçmeden bir süvari alayı görülür, bir yandan da radyoda boğazlarda savaş uçakları arasında bir çatışma çıktığı haberi verilir. Akrabalardan Hou'nun yas tutan annesine gelen bir mektup Çin'de bıraktıkları çocuğun çektiği acıları anlatmaktadır. Sonraki sahne mektubun üzerindeki pulları ıslatarak çıkaran ve pencereye yapıştıran çocukları gösterir ve pulların altından süzülen su, aile trajedisini yansıtan bir simge haline gelir. Bütün bunlar için gözyaşı dökerlerken pullar buğulu pencereden oluşan arkaplana bilinmez bir hüzün katar.

İki bölüme ayrılan film ilk önce Hou'nun babasının ölümüne kadarki çocukluk dönemini kapsar. Annesinin sonradan anlattığına göre, babanın çocuklarından göz göre göre uzaklaşmasının sebebi onlara da tüberküloz hastalığını bulaştırmaktan korkmasıdır. Çocuklar o dönemde bu hastalıktan haberdar değillerdir. İkinci bölümse gittikçe büyüyen acılar içinde arapsaçına dönen uyumsuz bir ergenin portre-

8) Çince adı *Tongnian Wangshi*'dir (Çocukluk Anıları). İngilizce'siyse Erich Maria Remarque'nin *Zeit zu Leben und Zeit zu Sterben* adlı romanından uyarlanan ve bir Douglas Sirk filmi olan *A Time to Love and A Time to Die*'i (1958) hatırlatır.

sini çizer. Ablası kariyerini yarıda bırakmak zorunda kalır, annesi ölümcül bir hastalığa yakalanır ve büyükannesi -kendisini en yakın hissettiği kişi- kısa süre sonra yalnızlığa terk edilmiş bir şekilde ölür. Film, esasen tam bir aile biyografisidir. Kamera, çok ender olarak evin, okulun ya da dış mekân olarak daracık sokakların dışına çıkar. Hiçbir doğa manzarası ya da daha geniş bir sahne yer almaz. Odak, bilinçli olarak Hou'nun kendi gelişimi üzerindedir, ancak kendini beğenmiş ya da narsisist ifadelerle hemen hiç rastlanmaz. Yardımcı senaristlerle erkek ve kadın bakışı arasında bir denge sağlanmıştır. Hou'nun yerel bir liseye kabul edilişi üzerine ablasından, Tayvan'ın en iyi kız okullarından bir tanesi için girdiği zorlu bir sınavdan başarıyla geçmiş olmasına rağmen, kendi eğitimini devam etmesine izin verilmemesinden duyduğu üzüntüyü yansıtan bir monolog duyulur. Babası öldüğünde, Hou'nun annesi üzüntüden harap olur. Daha sonra, geçmişini anlatırken, kızına kendi evliliğinin zorluklarından, asıl istediği erkekle evlenemediğinden ve kocasının hastalığının çok geç farkına vardığından söz eder. Yakın bir gelecekte kendi sağlığını yitireceğinden habersiz, üzüntülü bir şekilde, "Sağlık tek gerçektir," der. Bu bölüm, Hou'nun testosteron dolu isyankâr ergenlik döneminin anlatıldığı sonraki evreye bir geçiş biçimindedir.

Filmin ikinci yarısı, ağzında bir şeker kamışı parçasıyla bir ağaca tünemiş olduğu halde ilerideki tapınağın önünde uzanan küçük meydandaki insanlara bakan genç Hou'yla başlar. Çok geçmeden onun, sınıf arkadaşlarına ve köylülere kabadayılık taslayan bir *liumang* -küçük serseri- olduğunu anlarız. *A Time to Live* bize bir *liumang*'ın büyüme sürecini gösterir; beceriksiz bir Hou otoriteyle türlü çatışmalara girer. Bilardo salonu (Hou'nun gençliğinin en gözde mekânı) sahnelerinden birinde radyoda KMT başkan yardımcısının ölüm haberleri yayınlanırken bilardo toplarını sağa sola çarpıtarak ve oyununa devam ederek orada bulunan askerleri çileden çıkarır. Diğer yaşlıları gibi o da bulûğ çağında bazı utanç anlarından (irade dışı bir cinsel boşalma sonrasında külotunu yıkamak), önemli aşamalardan (bâkirliliğini bir fahişeye kaybetmek) ve engelleyemediği enerjisi sebebiyle riskli çıkışlardan (bitmeyen çete kavgaları için bıçak bileylemek) geçer. Dışarıda takılmak ve sözde bir suçlu gibi davranmak, ergenlik dönemini bu şartlar altında geçirenler için oldukça doğal hareketlerdir. Bu deneyimler abartılmaz, sadece Hou'nun hafızasına kazınan üç bakışla vurgulanır: ailenin pazar parasını çaldığından şüphelenen

kanser hastası annesinin kendisine inanmayan bakışı, annesinin cenazesinde baygınlık geçirirken ağabeyinin şaşkın bakışı, büyükannesinin çürümeye başlayan cesedini bulduklarında cenaze kaldırıcısının suçlayıcı bakışları. Film, Hou'nun üniversiteye girememesiyle ve celp kâğıdının yere düşme sesiyle son bulur.

### *Daha Az, Daha Fazladır*

Bir yıl sonra *Dust in The Wind*'in dramatik yapısı yeniden değişerek ağıtıcı bir havaya bürünür. Önceki filmlerden daha sessiz ve melankolik olup laf kalabalığına asla yer vermeyen film, Wu Nien-jen'in gençliğinden bir episoda dayanır ve ilk olarak adanın kuzeyinde çekilir; aradaki bazı olaylar da Taipei'de tamamlanır. Hikâye, taslak olarak basittir. Çocukluktan beri sevgili olan Ah-wan ve Ah-yun isimlerindeki genç çift, genç erkeğin üniversiteye gitmekten vazgeçip Taipei'de iş aramaya karar vermesi üzerine yaşadıkları maden köyünden ayrılır –onu soğuk bir şekilde, “Bir sığır her zaman çekecek saban bulur,” diye uyarın maden kazası geçirmiş babasına karşı çıkararak. Ah-wan başkentte dağıtım görevlisi olarak bir işe başlar, ödünç aldığı küçük motosikleti çalınır ve cebinde beş kuruşu olmaksızın eve geri döner; Ah-yun bulduğu terzilik işini bu yüzden bırakamaz. Ah-wan askerlik hizmetini yerine getirmek üzere Quemoy'a gönderilir.<sup>9</sup> Bu hiçbir işe yaramayan ileri karakolda iki yıl geçirdikten sonra genç kızın bir postacıyla evlendiğini öğrenir. Serbest kalmasının ardından geleceğini ve umudunu yitirmiş bir halde evine geri döndüğünde, annesini yarı uykuda, büyükbabasını da bahçede kendi kendine konuşurken bulur.

*Dust in the Wind*'de kahraman aslında oldukça pasiftir, hatta terk edilene kadar neredeyse hiç konuşmaz; kız arkadaşı da munis ve sessiz bir kızdır. Filmin isminden de anlaşılacağı üzere ikisi de hayatlarına yön vermekten aciz görünürler. Taşralı masumların büyük şehirde yitip gittikleri o klasik masalın belirgin aşinalığı bu filmde ustalıklı kaybolmaktadır. Aslında, çift şehirde bir ressamın son derece sıcak karşılandıkları evine sığınır. Aynı şekilde genç adamın iş-

9) Quemoy (Jinmen) KMT'nin Tayvan'ın 150 mil batusında, Fuji sahilinin biraz açığında takım adadaki ileri askeri üssüdür. Uzun yıllar boyunca Anakara Çin tarafından periyodik olarak bombardımana tutuldu ve 1958 Ağustos'unda Çin Halk Cumhuriyeti ile Amerika arasında uluslararası bir krizin çıkış noktası oldu; kriz Amerika'nın 7. Filo'yu boğazlara yerleştirmesine yol açtı. Ocak 2001'den beri Çin Halk Cumhuriyeti'yle sınırlı ticarete ve Çin Halk Cumhuriyeti'ne seyahate izin verilmektedir.

verenleri de ona çok nazik davranırlar ve başka bir iş bulamazsa geri gelebileceğini söylerler. Filmde zalimlik ve sömürgeciliği, maden sahiplerinin grev yapanları cezalandırdığı köyde görürüz. İkisini ayıran rüzgâr şahsi sebeplere dayanmaz; dünyaya hâkim olan bir fırtınadır: Soğuk Savaş'ın bütün garnizonlarının en gereksizinde, Fuji manzarasının kasvetli bir zerreciğindeki mecburi hizmet hapishanesine kapatılmak. Film, bunların hepsini çarpıcı bir anlam titizliği içinde sunmaktadır. Hou, anlatım biçiminden 'yağa batırılmış halat' olarak söz eder: duygu ve hikâyeyi en doyurucu noktaya, kesintili parçaların bütünü göstermeye yettiği noktaya kadar geliştirmek.

Terk edilme bölümü bu tekniği yansıtan güçlü bir örnektir. 'Daha az, daha fazladır' ilkesi ya da eksiltinin gücü ender olarak böyle bir etkiye sahiptir. Olay, Ah-wan ifadesiz bir şekilde yurttaki ranzasında uzanırken anlatıcının küçük erkek kardeşinden gelen ve kız arkadaşının evlilik haberini veren mektubu okumasıyla başlar. Ses, Ah-yun'un beklenmedik kararının ardından eve ilk dönüşünde annelerinin davranışını, yıllardır müstakbel gelini için sakladığı yüzüğü ona verdiğini, bunun üzerine Ah-yun'un gözyaşlarına engel olamadığını anlatırken haberin ve canlanan görüntünün karamsarlığı devam etmektedir. Bu noktada hikâye kesilir, kamera evlerinin parlak mavi gökyüzüne bakan çatısının önünde uzanan boş manzaraya çevrilir. Biz üç durağan sahne görürken sessizlik tam bir dakika boyunca devam eder: ilk olarak merdivenlerde oturan büyükbaba ve ailenin diğer üyelerinin rahatsız bir şekilde Ah-yun'un gelişini izledikleri orta açılı çekim; ardından ikisi de öfke ve şüpheden deliye dönmüş annelerin olduğu orta plan yakın çekim; özür dilercesine bir utanç içinde hareketsiz duran gelin ve damadın yer aldığı üçüncü orta açılı çekim.

Hou, beklenmedik evliliğe karşı verilen travmatik tepkiyi ortaya koymak için sadece bu dört sabit sahneyi kullanır –bir tanesinde hiç insan yoktur. Bastırılmış duygular ve sessiz sarsıntı yalnızca, zımnen verdiği sözü tek taraflı bile olsa yerine getirmek üzere Ah-yun'a yüzüğü veren Ah-wan'ın annesinin gösterilmeyen inanca ve cömert davranışını vurgulamaktadır. Her birinin -kız, kocası ve iki anne- yüzündeki ıstırap, şüphe, pişmanlık ve isteksizlik yürek parçalayıcıdır. Ranzasında uzanan Ah-wan ise nihayet kontrolünü kaybeder ve hıçkırığa hıçkırığa ağlamaya başlar. Olay, günbatımında Quemoy'un ıssız fundalıklarının uzun pan çekimi (bir buçuk dakika) ile hipnotik bir gitar me-

ludisi eşliğinde sona erer.<sup>10</sup> Ah-yun'un, Ah-wan'ın üniformalı üç yılı için hazırladığı 1096 adet pullu zarf buz gibi zemine düşer. Hou'ya göre, duygu, ancak doğrudan verilmediğinde güzel biçimde ifade edilebilir, örneğin, Çin resmindeki o kasıtlı boşlukta (*liu bai* –boş bırakmak) olduğu gibi, ana kaynağından başka tarafa çevrilen bakışlarla.

Bu estetiği sağlamak için, *Dust*'taki karakterlerin afazisine manzaranın görkemli etkisi eşlik etmektedir. Tamamen karanlık içerisinde ufak, yeşil bir açıklığa doğru hareket eden küçük bir trenin, göz kamaşturan gün ışığında dar, yemyeşil bir vadiye girdiği, sonra yeniden karanlıkta gözden yittiği, sadece raylardan gelen sesin duyulduğu ünlü açılış sahnesi, hayat yolculuğuna nesnel bağlaşıklık\* işlevi görmektedir. Köprüler, demiryolu işaretleri, zirveler film boyunca parlak ya da uğursuz bir tablo oluştururlar. Sonunda, Ah-wan sessizce yere çöker, bu esnada büyükbabası bu yıl tatlı patateslerini mahveden tayfunlar olduğunu anlatmaktadır –“iyi kazanç getirmeyecek”- ve kamera aşağılarında uzanan denize doğru 180 derecelik bir salınım yapar. Son görüntü, dağ yamaçlarının yeşili, suyun koyu mavisi ve gökyüzünün parlak mavisi olur, sonra da koyu gri renkli büyük bir bulut bütün kadraji kaplayarak havada öylece asılı kalır.

### **Sürüklenen İnsanlar**

*Dust in the Wind*'le Hou sinemasının birinci yarısı sona erer. Hou ertesi yıl ilk defa, Anakara Çin'den gelen asker çocuklarının sorunlarıyla başa çıkmaya çalışan bir kadın karakter üzerine yoğunlaşan filmde büyük şehir hayatını ele alır.<sup>11</sup> Taipei'deki çarpık bir *juan cun* ailesini -babasızlık, suç işleyen bir erkek kardeş, çizgi roman ve Mısır İmparatorluğu'ndan oluşan fantezi dünyasına kaçıışı sağlayan eroinin düşselliği- portreleyen *Daughter of the Nile* (1987) şehirli gençlerin sorunlarını, zevklerini ve amaçsızlıklarını ele almak üzere yola çıkar, ancak bu kez isabet ettiremez. Sinemasallıktan çok yazınsal olan bu yapmacık ve tutarsız çalışmada neyin amaçlandığı pek

---

10) *Dust in the Wind*'in '20 dolarlık bir gitarla' Chang Ming-chan tarafından yapılan müziği Nantes Festivali'nde ödül almıştır. Chen'in, 1930'lu yılların popüler bir şarkısı olan *Farewell Harbour* uyarlaması, daha sonra Hou'nun *Puppetmaster*'inin müziği olacaktır.

\* ) Nesnel bağlaşıklık (*objective correlate*): Sanatta bir duygunun, bir nesnel grubu, durum ya da olaylar zinciri aracılığıyla ifade edilmesi. (ç.n.)

11) Bu ikinci nesil -*juan cun zidi*- bazen haksız biçimde olgunlaşmamış yeniyetmeler olarak tektipleştirilmiştir.



belli değildir. Çünkü aynı yıl Chiang Ching-kuo -adanın 1973'ten beri iktidardaki diktatörü- 1947'den beri yürürlükte olan sıkıyönetim uygulamasını kaldırmıştır. Daha özgür bir ortamda, sansür devam etse ve serbestlik sınırı hiçbir şekilde belli olmasa da, o güne değin tabu olan konular ortaya dökülebilecektir.

Tarihsel olarak en yasak konu, Komintang rejiminin Tayvan'da sıkıyönetim uygulamasına geçilmesinde temel bir etken olan katliamlardı: bütün ada çapında sömürü düzenine karşı baş gösteren ve 28 Şubat 1947'de sigara satan yaşlı bir kadının acımasızca dövülmesiyle tetiklenen (2.28 Olayı diye bilinmektedir) isyanın ardından anakaranın başlattığı katliamlar. Chu ve Wu'yla beraber çalışan Hou, ortaya çıkan yeni koşullarda bu bastırılmış olaylar etrafında bir film yapmaya karar vermişlerdi.

Ancak bu önemli kararı almadan önce uzun zamandır ilgisini çeken başka bir konuda, bir mafya ailesi destanı üzerine fikirler geliştirmekteydi. 1990 sonlarında Assaya'nın *HHH* adlı belgeseli için eskiden uğradığı mekânları ziyaret eden Hou hiç gitmediği o tehlikeli yolu hatırlar. Haylaz gençlik dönemini boşu boşuna harcadığı küçük tapınağın önünde durup sinemayı seçmemiş ya da sinema tarafından seçilmemiş olsaydı, mahalle kabadayısı olarak hayatının neye benzeceğini merak eder. Ama içinde hep *liumang* dünyasıyla örtüşen bir kimlik kalmıştır. Bunun sebebini anlamak için, kelimenin tarihine bakmak gerekecektir. *Liu* kelimesi 'su üstünde yüzmek' anlamına gelirken, *ang* etimolojisi toplumda herhangi bir konumu, rütbesi ya da aidiyet anlayışları olmayan, Çin Halk Şarkıları'nı\* oluşturan (M.Ö. 300) meçhul kişilere dayanır. Diğer yandan *liumang*, bugün kahraman bir eşkiyalık ruhuyla yerli halktan zorla para toplayan kimliği belirsiz yeraltı mafyası anlamına gelmektedir. Hou'nun filminde, mafya liderinin polise yaptığı öfkeli açıklama, merkezi hükümet ya da değişen egemen güçler tarafından zayıflatıldıkları dönemlerde yıldızı parlayan bu alt kültürün karakteristiğini yansıtmaktadır:

Evet, ben ve oğlum liumang'ız. Peki neden liumang olduk? Bütün bölgenin iyiliği için. Japonlar benim liumang olduğumu söylediler. Ben, liumang ha? Ben sadece bölgeye yardım etmeye çalışıyordum. Büyük sorunları küçültmeye, küçükleri de tamamen yok et-

\* ) *Book of Odes* (Shi Jing): İlk Çin klasığı; M.Ö. 1000'lere dayanan 305 şiiirden oluşan ilk Çin halk edebiyatı derlemesi. (ç.n.)

meye çalışıyordum. Hiç kimseden hiçbir şey almadım. Bir çöp bile. Bu yüzden buradaki bütün çeteler beni desteklediler.

## 28 Şubat

Hemen hemen aynı dönemde Hou, savaştan sonra Hong Kong’lu bir gazetecinin Tayvan’a gelişiyle ilgili bir film yapmak istiyordu. Her iki proje de üzerinde çalışmaya devam ettiği başyapıtında izler bırakmıştır. Tayvan tarihinde bir dönüm noktasına işaret eden 2.28 hakkında siyasal bir film yapma kararı verildiğinde, Hou ve çalışma arkadaşları, döneme ait belgelere, anılara ve röportajlara gömülerek konuyla ilgili araştırmalara başladılar –bu, Hou adına gerçek bir eğitim süreci olmuştur. Sonuçta, Hou’nun hayatı boyunca yaptıklarından bambaşka bir film ortaya çıktı. *City of Sadness*’ın (1989) diğer filmlerden çok daha karmaşık bir hikâyesi vardır, kalabalık karakter ağı karmakarışık bir olay örgüsünde incelikle dokunmuştur. Geçmiş bakan Hou, bu filmi için ‘fazlasıyla doğrudan ve açık’ demiştir, ancak onu seyretmek hayal edilmesi güç bir tecrübedir. İlk kez izleyenler, genellikle karakterlerin açıklanmayan yönleriyle, bir sahneden diğerine ani geçişlerle ve hikâyesindeki özel ve toplumsal olaylar arasındaki ilişkilerin karmaşıklığıyla şaşkınlık içinde kalırlar.

İkinci Dünya Savaşı’nda Japonların teslim oldukları güne başlayan film -İmparator’un radyoda bu haberi veren sesi filmde duyduğumuz ilk şeydir- küçük bir liman kasabasında mafya olan Lin ailesini ve bu kasabanın arkasındaki maden köyünde yaşayan, eğitim seviyesi daha yüksek biri kız, diğeri erkek iki kardeşi (Japon isimlerini korurlar: Hiroe ve Hiromi) anlatır. İki tarafı birbirine bağlayan, Lin ailesinin sağır-dilsiz bir fotoğrafçı olan en küçük erkek çocuğudur; erkek kardeşin arkadaşıdır ve bölgede hemşirelik yapan kız kardeşe âşıktır. Japon güçlerinin adadan ayrılmalarıyla, kaçakçılık ve diğer haraç işlerinin önünü açan yeni imkânlar Çin çetelerini Tayvan’a çekmeye başlar ve bu çeteler Lin ailesinin bölgesine de müdahale ederler. Peş peşe gelen çatışmalarda Şanghay’lı gangsterler küçük Lin kardeşlerden birine işkence yaparlar ve sonrasında da aile çetesinin başı olan en büyük kardeşi katlederler. İki tarafın kaderlerini buluşturan Wen-ching, 2.28 olayının ardından KMT’ye karşı başlatılan yerli isyanın çevredeki baskısına, infazdan kıl payı kurtularak boyun eğer. Dağlarda, arkadaşının da katıldığı direnişe katılamayarak Hiro-

e'nin kız kardeşiyle evlenir ve bir çocukları olur. Ancak gerilla yok edilmiştir ve o da tutuklanır. Filmin sonunda bütün Lin çocukları öldürülür ya da sakat kalırlar. Sadece ihtiyar reisle kadınlar ve çocuklar kurtulurlar. Son sahne, filmin büyük bölümünün geçtiği, ancak artık terk edilmiş, renkli cam panelleri olan yemek odasıdır. Son olarak, siyah üzerine beyaz harflerle yazılmış resmi bir bildiri, kısa ve öz ifadesiyle, Anakara Çin'de Çin Komünist Partisi'nin zaferini ve Aralık 1949'da Komintang başkentinin Taipei'ye taşınacağını bildirir.

Tarihsel ayrıntılarla bezeli bu aşırı sofistike hikâye üst üste gelen ve iç içe geçen katmanlardan oluşur. Hepsi de farklı şekillerde ölen dört Lin kardeşin trajedisi, hemşire ve sağır-dilsiz adamın görünürde gayet basit olan, ancak yerli çetelerin ve çıkar gruplarının düşmanlıklarından bağımsız kalamayan aşk hikâyesinin içinden geçer. Bu arada söz konusu çetelerin de 2.28 olayının ve kanlı devamının yarattığı siyasal karışıklıklar içine çekilip yok oluşlarını izleriz. Olay örgüsünün tamamı farklı dil ve lehçeler ağından nakledilir: farklı yerlerde Japonca, Minnanca, Mandarin, Şanghay ve Kanton lehçelerini duyarız. Bu dil yumağında, erkek ve kadın sesleri arasında etkileyici bir karşıtlık da yer alır. Ne olduğu anlaşılamayan aksanlarıyla halka açıklamalarda bulunan tehditkâr erkek sesleri -katliamlardan sorumlu Tayvan askeri yöneticisi Chen Yi'nin açıklamaları perdeden vahşice gürlemektedir- Hiro-mi'nin bireysel duygu ve yansımaların sığdığı olan günlük ve mektuplarını okuyan yumuşak kadın sesiyle dengelenir. Bu arada, filmin sessiz merkezi olan Wen-ching sadece yazarak iletişim kurabilmektedir. *City of Sadness*, dublajdan çok görüntü ve ses senkronizasyonunun yapıldığı ilk Tayvan filmidir. Aktör Tony Leung Minnan dilini konuşmadığından, Hou dahice bir fikirle onun karakterini sağır ve dilsiz yapmıştır. İki genç sevgili arasındaki ilişki de neredeyse tamamen kâğıt üstünde bir kaligrafi üzerinden yürür. Buna paralel olarak, filmin sentaksındaki başka bir unsur da hikâyenin ritmik vurgusu niteliğindeki başlık, ara yazılar ve altyazı kullanımınıdır. Bunlar, muhteşem mevsimsel manzaralarla beraber filmin kusursuz akışında önemli bir rol oynarlar.

*City of Sadness* görsel olarak, Hou'nun çok katmanlı hareketin betimlenmesi için derin odaklama yöntemini geliştirdiği yıllarına yeni sanatsal boyutlar katmıştır. Bunu bir örnek vererek açıklayabiliriz. Kamera film boyunca değişik açılardan defalarca dikey ekseninde ilerideki yemek odası ve salona bakar. Kadrajın ön planı daraltılmış ve kameranın arkasında bir mutfak olduğu anlaşılan iki açık kapı arası-

na alınmıştır. Ancak mutfak, filmin sonlarına doğru sadece bir kere gösterilir. Uzak arka planda bir salon ve renkli bir cam panelle ayrılmış ve ayın yeri biçiminde düzenlenmiş atalardan kalma bir sandığın ve aile mihrabının yer aldığı bölme göze çarpar. Orta alanda aile üyelerinin her yemekte bir araya geldiği büyük yuvarlak bir masa vardır. Karakterler, hayatlarının durağan devamlılığı içerisinde günlük faaliyetlerini sürdürdükleri bu yemek odasına girer çıkarlar, yemeklerini hazırlarlar ya da yerler. Buna karşılık, arkaplanda aile mihrabının yer aldığı dua yeri genellikle boştur, sadece özel durumlarda dolar –yaralı bir hasta (üçüncü oğul) geldiğinde ya da alelacele bir düğün töreni düzenlendiğinde (en büyük çocuğun öldürülmesinin ardından ölümden kırk dokuz gün içerisinde yeni bir düğün yapılmasını öngören gelenek gereği). Saydam görüntü devam eden -aynı zamanda hayatın getirdiği pek çok trajik kesintiye uğrayan- bir neslin hikâyesini çok amaçlı yemek odasının sunduğu ortak mekânla birleştirir. Burada ailenin endişeli ve mutlu halleri genellikle masada, Lin ailesini bir araya getiren tek sabit alanda oturup yemek yiyen insanların sayısı-la gösterilir. Hou'nun bu durgunluğu anlatan hafızalara kazanmış çekimleri -film boyunca on iki kez görülür- görsel bilginin, hikâye gelişiminin ve sembolik anlamın sıradışı ilişkisini ortaya koyar.

Filmde duygu yüklü başka bir motif de Wen-ching'in çektiği fotoğraflardır. Bunlardan dört tane vardır: uğursuz bir şekilde küçük Şanghai adı verilen yeni şirketin açılış haurası olarak Lin ailesinin toplu bir fotoğrafı; filmdeki tek mutlu anı yansıtan Wen-ching ve Hiromi'nin ilk randevularında çektikleri bir fotoğraf; bir mezuniyet fotoğrafı ve tutuklanmasından kısa süre önce Wen-ching'in, Hiromi'nin ve yeni doğmuş oğullarının olduğu dokunaklı bir fotoğraf. Bu fotoğraf, Wen-ching'in kısa süreli mutluluklarının ifadesi olarak ailesine verebileceği tek hediyedir. Bunun bilinciyle, kaybolup gidecek olan bu anı uzatmak ve ona hazırlanmak amacıyla en iyi haliyle görünmek için uzun uzun saçını tarar. Bu küçük üçlü fotoğrafta hüzünle çerçevenilmiş gibi görünmektedir. Diğer yandan, Wen-ching'in konuşamaması adanın kendisini de ifade eder, kaderi adanın sessiz sessiz çektiği çilelerin bir işareti gibidir. *Liumang* patronu kabadayı ağabey, sömürgeleştirilmiş Tayvan'ın açık seçik anlatamadığı ancak derinden hissettiği acısını şöyle ifade eder: “Biz adalılar ne kadar zavallıyız, önce Japonlar, sonra Çinliler. Herkesin yiyip bıraktığı, istila ettiği fakat hiç kimsenin sevmediği bu ada.”

## Polemikler

Hou, *City of Sadness*'ın son halini KMT sansüründen geçirmeksizin doğrudan Venedik Film Festivali'ne gönderir ve Altın Aslan ödülünü kazanır –bu, aynı zamanda Çince bir filmin uluslararası arenada ilk önemli tanıtımı olmuştur. Venedik'te şaşaalı bir prömiyerin ardından anavatanında 2 milyon dolarlık bilet satışıyla -ki bu, kabaca ada halkının yarısının katılımı anlamına gelir- bir rekora imza attı (film, bütün alışılâ gelen sınıflandırma ve pazar tahminlerine meydan okuyarak bomba etkisi yaratmıştı).<sup>12</sup> Uluslararası ölçekteki ve gişe başarısına rağmen *City of Sadness*, Tayvan'da herkesçe aynı coşkuyla karşılanmadı. Buradaki tepkiler oldukça karışık ve dengesizdi. Filmin baştan savma bir yutturmaca olduğunu ileri süren akademisyen ve gazeteciler tarafından eleştiri tufanına tutuldu. Eleştirmenlerin gözünde Hou'nun affedilemeyen başarısızlığı, 2.28 isyanının temel olaylarını betimlemekten kaçınması olmuştur. Kızgın akademisyenlerden biri, “Ne zaman siyasal bir sorun baş gösterse, sahne derhal asıl siyasal baskı ve şiddetten dağlara, okyanusa, balıkçı teknelerine kayıyor, dağ ya da deniz manzaralarının güzelliğini kullanarak gerçek problem yer değiştiriyor ve hasır altı ediliyor,” diye yazmıştır.<sup>13</sup> Böyle iğrenç bir katliam söz konusu olduğunda Komintang'ın ve olayların şeffaflığının bütün boyutlarıyla ifşa edilmesinin gerekli olduğu düşünölmekteydi. Halbuki bundan çok daha fazlası iki yıl önce, Hou'nun Savunma Bakanlığı için çektiğı bir belgeselde, *Everything for Tomorrow*'da yapılmıştı. Hou'ya yöneltilen saldırılar, *The Death of the New Cinema* adlı ideolojik olarak tarafı bir derlemede toplanmıştır.

Bu saldırgan tavırların nezdinde suçlu öğı, Hou'nun esas olarak olayların travmatik merkezini ele almakta başarısız olan o daldan dala atlayan estetiğıydi. Ancak Hou, her zaman doğrudan anlatımdan ve olaylara fazla netlik kazandırmaktan kaçınmıştı: “Bir şeyleri

---

12) Filmin yapımını 1980 başlarında kiralık film dağıtım kanallarını birleştirerek bir servet kazanmış olan medya kralı Chiu Fusheng'in şirketi ERA üstlenmiştir. Zhang Yimou'nun *Raise the Red Lantern* (Hou bu filmin geçici danışmanlığını yapmıştır) gibi birçok sanat filminin yapımcılığını üstlenerek boğazlar arası işbirliğinin gelişmesinde yardımcı olmuş, daha sonra da TV ortaklığı işine girmiştir.

13) Liao Ping-hui, “The Abandonment of History – Rethinking City of Sadness”, Mi Zou ve Liang Xinghua, *Xin Dianying Zhi Si (The Death of the New Cinema)*, Taipei 1991. Ayrıca bkz. Liao, “Rewriting Taiwanese National History: The February 28 Incident as Spectacle”, *Public Culture*, Cilt 5 Sayı 2 (1993), s. 281-296.

ifşa etmek ya da açıklamaktan daha kötü bir şey yoktur.”<sup>14</sup> Onun yöntemi daima eksiltme olmuştur. *City of Sadness*'ın senaryosu film gösterime girmeden önce yayınlanmıştı. Senaryoda öngörülen 91 sahneden 66'sı gösterildi. Hou, dolaylı bir şiirsel anlatım tekniğini gözeterek fazla açık ya da fazla zorlama sahneleri çıkarmıştı. Senaryoda üçüncü Lin kardeşin neden iki kere çıldırdığı anlatılmışsa da filmde bu sahneler izleyicinin hikâyeyi takip edip edemeyeceği sorusu göz ardı edilerek kesilmiştir. Minnettar askerin doktor kardeşine olan gönül borcunu ifade ettiği sahne ve buna benzer başka sahneler, fazla dar bakışlı ve geleneksel bulunarak çıkarılmıştır. Hou'nun anlatım tekniği Hollywood tarzı seyirciyi doyurmaya karşı çıkar. Onun estetik anlayışında şeffaflık ve nedensellik alt basamaklarda yer alır. Uzun çekimler çok çeşitli, mantıksal çıkarımlara dayanan daha kısa çekimlere genellikle meydan bırakmaz. Sonuç olarak, önemli ipuçları kasten ihmal edilirken insanlar hiçbir açıklama olmadan ortaya çıkabilir ya da aniden yok olabilirler.

Askerlerin sigara satan yaşlı kadını dövdükleri ana sahneyi kesen -2.28 yangını başlatan fünüye- ve olayların yarattığı şoku kesik kesik veren Hou, geleneksel kompozisyon ilkelerine sadık kalmıştır. Ancak bunların etkisi *City of Sadness*'ta, bu filmi diğerlerinden ayıran iki özellikle yansıtılır. Biri, olay örgüsünde bulunan ve eksiltile-ri daha çekici ve merak uyandırıcı kılan hırs ve karmaşadır. Diğeriyse, hikâyedeki şiddetin ağırlığıdır. Doğal olarak her aksiyon seyircisinin bildiği gibi şiddet sansasyoneldir –ilgiyi şaşırtıcı bir şekilde başka bir yöne çekerek hayal gücünü tespit etmeye ve onu dünyanın sıradanlığını kullanarak şekillendirmeye yöneliktir. Yani, bu tür bir aksiyonun izleyicide yarattığı etki Hou'nun yapmaktan kesinlikle kaçındığı her şey demektir. Hou baştan beri bununla başa çıkmak için kameranın etkisini artırma yoluna gider. *Fenggui*'deki bir sahnede kısmen, *A Summer at Grandpa*'daysa çok daha aşırı ve akılda kalıcı şekilde fiziksel kavgaları uzaktan çeker –sonuncusunda büyük güneşli bir ormandaki vahşi dövüşü öylesine uzaktan çeker ki figürler ve hamleler sahnede önemsiz hareketlermiş gibi görünürler. Şiddet, başka bir -silinen ancak daha sarsıcı- dünyada vuku buluyor-muşçasına sessizleşir ve hemen hemen soyutlaşır.

*City of Sadness* başka dolaylama yöntemleri de kullanır: katil ya da ceset görmeyiz; bunların yerine hastaneye koşuşturan sedyeciler görü-

---

14) Emmanuel Burdeau'yla röportaj, Hou Hsiao Hsien, s. 80.

rüz; ateş eden askerler yerine dilsizin yüzüne bakarız; duyamasa bile bu yüz onların ne yaptığını gayet iyi biliyordur. Ancak hiçbir sahne, bir çete kavgasının aniden parlayan bıçaklar ve kontrolden çıkmış bedenlerin yerlerde sürünmesi, bir koridordaki kovalamaca biçiminde gösterildiği sahne kadar güçlü olamaz –şiddet patlaması belli bir uzaklıktan sakın ve sanki dekorun basit bir parçasıymış gibi neredeyse doğal bir şekilde çekildiğinde ekranda daha da büyüterek gözümüzün önünde savaşıyor gözükara düşmanlardan daha korkutucu olmaktadır.

Doğrudan siyasal tespitlerden kaçınan *City of Sadness*'in olayları olduğundan daha hafif bir şekilde yansıtmayı, onu gelmiş geçmiş en büyük siyasal filmlerden biri yapmaktadır –belki de en büyüğüdür. Bu, Hou sanatının bir başarısıdır ve o zamanlar olduğu gibi şimdi de kişisel görüşlerinden bağımsızdır. Film gösterime girdiğinde saldırılara hedef olmasının bir sebebi, Wen-ching'in Minnan dilini bilmediğini sanan bir Çinli tarafından dövülmek üzere olduğu sahnede, Komin-tang baskısına karşı yerel reaksiyonların tehlikesini dile getirmesidir, zira bu durum dağlardaki direnişe ilham veren sosyalist fikirlerle çatışmaktadır. Ancak *City of Sadness*'in siyasal etkisi, eleştirmenlerinin de karşı çıktığı resmi yalanlardan oluşan sistemin çöküşüne hız kazandırmış ve Tayvan'da demokrasinin oluşumuna katkıda bulunmuştur.<sup>15</sup>

### *Dram, Hayal, Varoluş*

Artık güçlerinin doruğunda olan Hou, bir sonraki filmiyle zamanda yeniden geriye gider ve adanın geleneksel kültüründe saygın bir yeri olan kukla sanatçısı Li Tien-lu'nun hayatını ele alır. *The Puppetmaster* sanatsal görkemliliği açısından *City of Darkness*'la rekabet edebilecek düzeydedir. Ancak form olarak hemen hemen tam tersidir. *City of Darkness*'in telaşlı yapısının aksine Hou, hikâyesel sınırlamalardan kendisini kurtarmak üzere 'gezinen bulutları' hatırlatan bir montaj tekniğiyle yola çıkar. 142 dakikalık filmde ortalama 85'er saniye uzunluğunda sadece 100 sahne vardır. Büyük bölümünde Ja-

---

15) Lee Teng-hui (1923–) 1988 yılında Chiang Ching-kuo'nun yerine devlet başkanı oldu ve KMT yöneticisi olarak Tayvan demokratikleşme hareketine önderlik etti. 1996 yılında Çin toplumunda ilk kez doğrudan seçimle başa geçen başkan oldu. Adanın yöneticisi olduğu ilk yıllarda kuklacılık ve sinema da dahil olmak üzere yerel Tayvan sanatlarına verdiği destekle Hou ile Lee arasında karşılıklı bir saygı gelişti. Sonradan Lee'nin Tayvan Dayanışma Birliği'ni kurarak daha partizan bir yapıya bürünmesiyle, Hou'nun ona karşı yaklaşımında bir uzaklık meydana geldi.

ponya'nın yarım yüzyıllık Tayvan sömürgeciliğini ele alan film, Li'nin hayatının 1910-1945 yılları arasındaki dönemini görünüşte doğrudan kronolojik bir şekilde anlatsa da *The Puppetmaster* en deneyimli sinema meraklılarının bile kafasını karıştıracak niteliktedir. Cannes'da Abbas Kiyarüstemi'nin ısrarı üzerine Özel Jüri Ödülü'nü aldığı halde Hou'nun uluslararası arenada en az kabul gören filmi olarak kalmıştır. Gizemli anamorfik bir resim gibi izleyiciyi büyüler ve kafasını karıştırır. Birebir tarihsel kurgusu içinde özel bir hayatın tasvirsel episodlarıyla sözlü geleneğin rüya gibi atmosferini iç içe soğan film dünya sinemasında benzersizdir.

*The Puppetmaster*, Li Tien-lu'yla yaptığı yüzlerce saatlik röportajı 1991'de yayınlanan yazar Tseng Yu-wen'in bir hatırasından doğar.<sup>16</sup> İlk başta belgesel olarak düşünülmüş, daha sonra Hou'nun elindeki malzemelere bağlı olarak sinema filmine dönüştürülmüştür. Mekân, sorun yaratmıştır. Tayvan toplumu Japonların yönetiminde hâlâ tarımla geçinmekteydi. 1990'lardaysa aşırı sanayileşmenin ardından adada bozulmamış çok küçük bir sayfiye yeri kalmıştı, zaten bu yüzden Hou filmi Fuji'de çekti. İlk kez Tayvanlı bir yönetmen Çin anakarasında bir film yapıyordu ve boğazlar arasında işbirliği her zaman kolay olmuyordu. Hou çekimlere başladığı anda, filmin temel fotoğrafisini tamamlayınca ve Tayvan'daki montaj odasına dönünceye değin saldırılara ve günlük olaylara kulak asmadı –belki de bu şekilde anakaradaki sorunlardan da uzaklaşmış oluyordu. Ancak büyük bir cüretkârlıkla normal çalışma koşullarının dışına çıkıp kendisine ikinci bir şans tanımayarak büyük bir kumar oynadı. Ve yarım yamalak bir sonuç yerine, ortaya muhteşem bir film çıktı.

İlk başta Çin-Japon savaşındaki yenilginin ardından 1895 yılında Çin'in Tayvan'ı Japonlara teslim edişini anlatan açılış yazısı, filmin tarihsel atmosferini kurar. Daha sonra sahnede Li Tien-lu'nun birinci yaş gününü kutlamaya gelen insanlarla çevrili yuvarlak bir masa belirir. Bu arada, bebeğin yanından bir saniye bile ayrılmayan büyükbaba onu gururla misafirlere göstermektedir. Li Tien-lu kendi sesiyle neden babasının soyadını (Hsu) değil de annesininkini (Li) aldığını açıklar. Bunun sebebi, annesinin daha zengin olan ailesinin isteği üzerine evlilik öncesi bir anlaşmaya dayanır. Doğum ve isim koyma bölümü yatak odasında rahatlamış bir şekilde yatan annesinin görüntüsüyle sona erer. He-

---

16) *Xi Meng Rensheng*, anlatıcı: Li Tien-lu; kayıt: Tseng Yu-wen, Taipei 1991.



men ardından orta açılı yakın planda şatafatlı bir dekor içinde izleyicileri büyük bir ciddiyetle üç defa selamlayan Kader, Bereket ve Uzun Ömür tanrılarını simgeleyen üç el kuklası görünür. Herhangi bir karakter bağı ya da hikâye verilmeksizin, bölüm, ayinlerini tamamlayan üç kuklanın da göğe doğru yükselmesiyle son bulur. Sonra filmin başlığı belirir: *Xi Meng Rensheng*. Filmin adı Puppetsmaster (Kukla Ustası) değil, *Drama, Dream, Existence*'tir (Dram, Hayal ve Varoluş).

Adı ve giriş bölümü, film boyunca etkisini sürdüren üç bakış açısını sunar: başına gelenlerin kelimesi kelimesine bizzat Li Tien-lu tarafından anlatıldığı hayat hikâyeleri; Li'nin anılarının hikâyesel bir sunum içerisinde Hou'nun hayal gücüyle sahnelenmesi; teatral bir bileşen olarak çeşitli kukla ve opera performanslarından bölümler. İsim, Dram (Xi) – Li'nin kendi hayatı – Hayal (Meng) – Hou'nun doğumgünü sahnesini yönetme biçimi – ve Varoluş (Rensheng) – gözler önüne serilen bir insan hayatının Li ve Hou'daki izleri arasındaki ahengi ifade eder. Bütün silsilelerin hem açıkça görülebildiği hem de ayırt edilemediği bu resimli dokumada, Hou'nun Li'nin otobiyografisini işleyişi, ne her zaman her yerde varlığı hissedilen üçüncü şahıs bakışını ne de öznel ilk ağız vantriloğunu yansıtır. Her iki sanatçının da duyulup görünmesine izin veren Hou, hem kuklacının hem de sinemacının izleyiciye kendi özgün ifade tarzıyla hitap ettiği bir tür ortak dile getiriş yaratır: sonuç olarak, karşımıza büyüleyici anlatıcı ve usta oyuncu Li, duygu iletisinde yetenekli bir görsel sanatçı ve usta yönetmen Hou çıkar.

Hou, *City of Sadness*'da oyuncuyu sağır-dilsiz yapmasına denk dahiyanelikte ancak onun tam tersi amaca yönelik bir fikirle, filmin üçte birlik bölümünün sonunda izleyiciyi seksen iki yaşındaki buruş buruş olmuş Li Tien-lu'yu ortaya çıkararak şok eder. Li, doğrudan kameraya bakarak konuşur ve bu sırada arka planda on beş yaşındaki Li'nin hasta büyük annesini götürdüğü dağ evine yeni eklenmiş çıkmının çatı yapımına yardım ettiğini görürüz. Tıpkı *İlyada*'da Homeros'un Achilles'in kalkanı üzerindeki imgeleri betimlemesinde olduğu gibi, anlatıcı, her türden klasik beklentiyi sarsarak kurgu ile belgesel arasındaki ayrımları yok eder. Li filmde görüldüğü anda, anlaşılmayan yerlere notlar ekleyen ve bunları birbirine bağlayan sesi hikâyesinin sunumuna zaten üç kere eşlik etmiş olur, böylece önceden cisimsiz olan bu akustik varlığın vücut bulması garip bir şekilde doğal görünmektedir. Bundan sonra, o sulu, hışırtilı sesi ve

benzersiz deyim ve hareketleriyle bazı olayları anlatarak beş kez daha gözükür. Hepsisi de son derece etkileyicidir.

Çoğu biyografide olduğu gibi Hou, Li'nin sayısız anılarından önemli episodlar seçer. Annesinin erken ölümünden, üvey annesinin kötü davranışlarından, büyükbabasının ölümünden ve gezgin bir kukla tiyatrosundaki çıraklık döneminden evliliğine ve Japonların dışarıda kukla oynatılmasını yasaklamalarıyla aktörlüğe başlamasına geçeriz. Taşralı bir genelev sahibi genç kadınla arasındaki lirik aşk hikâyesine, Japon ordusu ve savaş zamanı propagandaya yönelik kukla performanslarına, sıtma salgınına ve savaşın sona ermesiyle Taipei'ye geri dönüşüne şahit oluruz. Aile üyelerinden dokuzunun öldüğü hikâyenin gelişiminde sekiz teatral performans ve filmin başlarında domuz kuyruklarının kesilip yakılmasından (insanları Çinli kimliklerinden arınmaya zorlayan Japon geleneği, kökeni Manchu baskısına dayanır) filmin sonunda Japon uçaklarının sökülmüne (Çinli kimliklerini geri isteyen Tayvanlı insanların davranışı) kadar pek çok tarihsel olay görürüz.

Sıradışı bir akışı olan bu hikâyede iki özellik göze çarpar. Biri, Li ile sevgilisi Lietzu arasındaki ilişkinin ortaya koyduğu duygusal sıcaklıktır. Arka planda radyoda çalan 1930'ların Japon hit müzikleriyle beraber tensel şefkat ve aralarındaki şakalaşma sahneleri, Hou'nun çalışmasında benzersizdir. Li dudağındaki ölümcül kistin üzerine bir sepet dolusu kesik kurbağa yerleştirerek sevgilisini bir gecede kurtarışını anlatırken -ki bu olaydan sonra, "Duygularımız ciddileşti," derbölüm sona erer. Daha sonra, orta uzaklıktan rüzgârlı bir çalılığın ortasındaki patikada ilerlemeye çalıştıkları kısa, tek bir sahne görürüz. Bu, ilişkiye dair gördüğümüz son şeydir. Açıklanmaksızın bir sonraki sahnede çok uzak mesafeden, sağdan yavaşça hareket eden küçük figürlerin olduğu ve hafif bir savaş müziğinin duyulduğu sırada da sol taraftan beyazlar içinde başka bir grup figürün yaklaştığı, parlak bir yeşillikle örtülü derin bir vadiyi kesen beyaz dar bir köprü gösterilir. Daha sonra bu sahne, arkasında dağların yükseldiği bir düzlükte yapılan cenaze töreniyle kesilir; oldukça uzak bir mesafeden Japon bir asker İmparator'un hizmetinde şehit olan Tayvanlı bir asker için konuşma yapmaktadır –sesini duyarız, fakat kendisini göremeyiz. Diğer sahnede, belki de bütün kukla gösterileri içinde en şaşırtıcı olanını seyrederiz: Yeni Gine'deki Amerikan haberleşme hatlarına cesurca saldıran bu kahramanın ölüm sahnesi ve yoldaşlarının, onu öldü-

ren GIS'ten intikam alışı. Merasim sona ererken -kamera uzun mesafe geriye doğru çekilir- indigo renkli dağlardan oluşan ufuk çizgisine karşı karanlık ovada küçük bir ışık huzmesi ve rüzgârda dalgalanan imparatorluk bayrakları görünürken hava kararır.

Bu sahnenin saaleti ve güzelliği Hou'nun Li'nin hayatında ve ada da Japonların oynadığı rolü betimlerken gözettiği tarihsel nesnellığın kanıtıdır. Bunun ardından Li'nin küçük oğlunu savaş zamanında çıkarılmış bir balıkçılık kanununa bilmeden karşı gelmesinden dolayı alacağı cezadan kurtaran Japon polis memurunun nezaket ve insanıcılığını görürüz. Ancak sömürge düzeni için hiçbir özür yoktur: Silahlı bir askeri birlik düzene karşı gelenleri beklemektedir. Savaş bittiğinde Li, Japon askerleri kıtlık zamanında kullanılabilir olan pirinç depolarını talan ettiklerini zanneden Tayvanlıların lincinden kurtarır –bu arada köylüler, anavatanlarına yeniden sahip olmalarında onlara yardım eden tanrılara minnettarlıklarını ifade eden gösterileri için tiyatro topluluğuna para vermek amacıyla, terk edilmiş Japon uçaklarından topladıkları alüminyum parçaları pazarda satmaktadırlar. Unutulmaz kapanış sahnesinde batmakta olan güneşin altın ışıklarıyla yıkanan ıssız bir ormanda Japon uçağına tırmanan ve sivri uçlu aletler ve sopalarla gövdesinden bir şeyler söken insanlar gösterilir.

## Uyumsuzluk

Hou'nun Tayvan tarihine değinen üçüncü filmi *Good Men, Good Women* (1995) ani bir düşüş oldu. Bir ölçüde *City of Sadness*'in devamı olarak tasarlanan filmin konusu, Chiang Kay-Şek'le beraber 1949'da adayı kuşatan Beyaz Terör\* ve düzene baş kaldıranları yok etmeye çalışan KMT yönetimidir. Film, gazeteci Lan Po-chou'nun ilk olarak yerli haklarını savunan bir gazetede tefrika halinde yayınlanan *Song of the Chariots* isimli kitabından uyarlanmıştır.<sup>17</sup> Kitap,

\* ) Tayvan Beyaz Terörü, 19 Mayıs 1949'dan 15 Temmuz 1987'ye kadar devam eden sıkıyönetim dönemindeki katliamları ifade eder. Chiang Kay-Şek yönetimindeki Komin-tang hükümetine karşı geldikleri gerekçesiyle 140 bin civarında Tayvanlı hapse atılmış ya da öldürülmüştür. (ç.n.)

17) *Huang Ma Che Zhi Ge*, ilk olarak 1988'de Ren Jian'da yayınlandı. Hou, bir köşe yazısında Lan'ı düşmanla düellodan korkmayan biri olarak anlatmış ve onu çok methetmiştir. On yıl sonra parlamentoya adaylığını koyduğu zaman kendisini desteklemiştir. Kitabın ve filmin ismi 1920'lerdeki bir Japon aylık şarkısına gönderme yapmaktadır. Siyasi hükümlü Chung Hao-tung, 1950 yılında idamından önce bu şarkıyı söylemiştir. Ayrıca şarkı, *City of Sadness*'in bir sahnesinin uyarlaması için Hou ve Chu aileleri tarafından kaydedilmiştir.

Tayvan edebiyatının 1980 başlarında Çin anakarasındaki aynı tarz edebiyat örnekleriyle rekabet edebilecek düzeyde önemli eserlerinden biridir. Hikâye, ikisi de dönemin komünist oluşumlarında yer alan, biri lise öğretmeni diğeri de hemşire (sağ kalmış ve çalışmalara destek vermiştir) Terör kurbanı bir çiftin trajedisini ele alır. Hou, filmde dönemin yeniden canlandırılması yerine farklı zamanlı bir yapıyı tercih eder. Modern zamanda bir aktris hikâyenin filmi için provalar yaparken, özel hayatında geçmişin hatıralarını, ölen mafya üyesi erkek arkadaşını ve bilinmeyen birinden gelen çalınan günlüğünden sayfaların olduğu faksları bir an bile aklından çıkaramamaktadır. Farklı renk bölümleriyle süslenmiş olan bu helezonik üst-anlatı son derece uyumsuzdur. 1950'ler ve 1990'lar arasında kurulan bağ son derece mantıksız görünür: tutkulu bir devrimci ile yitip bir parti kızı arasındaki dengesizlik, her ikisini de canlandırması beklenen aktrisin oturmamış performansı ile çok fazla göze batar.

Sonuçtan pişmanlık duyduğunu itiraf eden Hou, filmi yeniden çekme şansı olsaydı içine sürüklendiği o saçma yönetmen kurnazlıklarına kapılmadan siyasal adanmışlık hikâyesini doğrudan anlatmayı tercih edeceğini söylemiştir. Aslında *Good Men, Good Women*'a gösterilen ilgi, hikâyenin ele alınış şekline değil, sadece hikâye seçiminin kaynaklarıdır. 1990'ların ortalarında Marksist devrimcilerle -onları Komintang rejimini devirmek için nasıl bir strateji izlemeleri gerektiğini tartışırken görürüz- ilgili sempatik bir film yapmak pek de revaçta bir fikir değildi. O halde bu kararın ardında ne türden bir politika yatıyordu? Kariyerinin başlangıcında Hou'nun toplumsal olaylarla çok az ilgilendiği açıktır. Önceleri siyasete olan duyarsızlığı ve saflığı, belki Zhang Ailing'kinden tamamen farklı değildi. Zamanla, başkalarıyla çalıştıkça ve geçmişe ilgi duymaya başladıkça eğilimleri değişti. Ancak temel felsefesi, hayatı ne getirirse getirsin olduğu gibi kabullenme düşüncesi –“güneşin altında ve doğada çekmeyeceğim film yoktur”- öyle büyük bir değişime uğramadı. Li Tien-lu'nun kozmik kaderciliğiyle Taocu bakışı, aralarında sezgisel bir bağ yaratarak kendisini de etkiledi. Bu kabulleniş Hou'nun önyargılardan tamamen uzaklaşmasını sağlamış, *juan cun* ordusu ve çete patronlarını, Japon yöneticileri ve komünist devrimcileri aynı derecede tarafsız ve sevgi dolu bakışıyla resmetmesine imkân tanımıştır.

*Good Men, Good Women*'ın -modern gençlik incelemesi- diğer çağdaş yönü, ardından gelen filme ve o zamandan beri Hou'nun ça-

lışmalarına giderek damgasını vuran kaygıya işaret eder. *Goodbye South, Goodbye* (1996) görünüşte bir dostunun ailesine katılan, kendisine bir yön çizemeyerek saçma zorunluluklarla hayatını harcayan küçük bir *liumang*'ın başından geçenleri anlatan bir yol filmidir. Bu film de bir yere varmaz ve pek çok kurtarma denemesinin ardından Hou nihayet ani bir nokta koyar: tükenmiş kahraman arabasını bir pirinç tarlasına sürerek açıklanamayan bir ölüme dalar ve böylelikle yoldan çıkmış yönetmenin gezintisine de bir son vermiş olur.

### *Trapezoid*

Bu iki fiyaskonun ardından Hou, sanki o tutarsızlık ve dağılmalara tepki olarak yaptığı en güçlü filmin hazırlıklarına girişmiştir. *NHK Japan* için Ming direniş lideri -ya da korsan- Coxinga hakkındaki bir filmin ön araştırmasını yaptığı sırada, feodal Çin'in Coxinga'nın da ustası olduğu erotik kültürüne ilgi duymaya başladı.<sup>18</sup> Hou'nun bu kültürü yakından tanınması için Chu Tien-wen ona Han Bangqing tarafından Suzhou dilinde yazılan ve kitabı Mandarince ve İngilizce'ye çeviren Zhang Ailing tarafından yeniden ortaya çıkarılan bir son dönem Qing romanı *Stories of the Flowers of Shanghai*'ı (Şanghay Çiçeklerinin Hikâyeleri, 1884-1885) okumasını önerdi.<sup>19</sup> Hou romandaki malzemenin zenginliğine vuruldu ve Coxinga'dan vazgeçerek romanı on dokuzuncu yüzyıl Şanghay'ında üst sınıf bir *maison de tolérance*'taki günlük hayatı anlatan bir filme uyarladı.

Han'ın romanı yüzden fazla karakter arasındaki ilişkilerden oluşan uzun, karmaşık bir ağ şeklindedir –Chu asla kurgunun içinden

---

18) Coxinga (1624-1662) -Japonca'da Mori ya da Fukumatsu- Çinli bir korsanın ve Tagawa Matsu adlı Japon bir annenin oğludur. Çince ismi Zheng Cheng-gong Ming hanedanının kalan son hükümdarı tarafından kondu. Babasının korsan ordusunu devralarak Fuji'de Manchu'yla savaştı ve 1642'de Hollandalıları Tayvan'dan çıkarmayı başardı. Burada kendi kısa dönemli rejimini kurdu, bu dönem Tayvan'ın 17. yüzyıl gelişiminde etkili olmuştur. Bugün, büyük ölçüde Tayvan bağımsızlığının atası ve Batı emperyalizmine karşı verilen Çin savaşındaki ulusal kahramanı ve Japonya'nın bir zamanlarki sömürgeciyle uzun dönemli ilişkisinin kurucusu olarak bilinmektedir. Hou'nun asıl amacı, Coxinga'nın doğduğu yer olan Hirato'da bir sinema filmi çekmekti.

19) Hang Bangqing (1856-1894) Ziyun olarak bilinir. Kendi çıkardığı dergide 1884-1885 yıllarında *Hai Shang Hua Lie Zhuan*'ı (Şanghay Çiçeklerinin Şarkısı) yayınladı. İki travmatik evlilik ve sayısız yer değiştirmenin ardından kendini Amerika'da otuz yıllık bir sürgüne mahkûm eden Zhang, Berkeley'de 1960 sonlarında iki romanı çağdaş Mandarince'ye çevirdi ve dipnotlar ekledi. Eser 1981'de Tayvan'da iki cilt halinde basıldı. Son zamanlara kadar kayıp olduğu düşünülen İngilizce tercümesi New York'ta 2005 yılında *Sing-Song Girls of Shanghai* (Şanghay'ın Çiçek Kızları) adı altında yayınlandı.

çıkamadığını itiraf etmiştir. Dolayısıyla, bu düzensiz yığın içerisinde Chang San'ın çoklu 'yerleşim bölgeleri'nden sadece üçünü damıtır.<sup>20</sup> Bir tanesi 'Crimson'u kendisini cariyesi yapmak isteyen, ancak sadakatsizliğinden dolayı çok acı çeken bir bürokratin kıskançlığıyla ilgilidir; diğerinde 'Pearl', başarısız iki intihar girişiminden avantajlı bir anlaşma elde etmek için bir tüccarla güçlerini birleştirir; üçüncüsünde ise 'Emerald' evin diğer patronunun yardımıyla özgürlüğünü satın alır. 'Sadakat arzusu ve fahişeliği destekleme', 'aşk ve kumar', 'kadının bağımsızlığı ve erkeğin yardımı' gibi oksimoronlar\* girdiğimiz garip alemi tanımlamaktadır. *Flowers of Shanghai* her biri tiyatrodaki perde kapanışları gibi siyah ekrana dönüşen tek bir uzun planla sona eren 19 sahneden oluşur. Anlaşılabilir olması için yapılan tek istisna, Crimson'un hayranına ihanet ettiği müşterisinin yok olan ayaklarını gösteren bir karedir.

Dokuz dakika boyunca devam eden ilk sahne bir ziyafet sahnesidir ve filmin özgün görsel üslubunu ortaya koyar. Ziyafet sofrasının biraz yukarısına yerleştirilen kamera, sahnenin sabit kadrajı içerisinde mercekle sağa ve sola çevrilirken çok yakın bir mesafede masanın etrafında hareket eder –aralarda konuşanların ifadelerini ya da içki içişlerini yakalayacak kadar uzun bir süre durarak. Bazen kadraj yavaşça o sırada konuşmakta olan kişiye doğru kayar, bunun dışında figürler, hareketler ve yemekler arasında yavaş yavaş gezinir. Pek çok izleyicinin izleniminin aksine kamera hareketi, paralel pan ya da sabit uzun plan değildir. Daha çok, kibarca sallanan ve ekranın daha alçak sol tarafına yerleştirilmiş müessese patronunca ihtiyatlı bir şekilde katlanan bir Çin yelpazesinin oluşturduğu yamuğa (trapezoid) benzer. Yelpazenin açılışıyla bölüm başlamış olur. Kamera hızı ve filmin editörlüğü, tıpkı bir müzik notası gibi, açık yelpazenin üzerindeki dört kaligrafik karakterde okunabilir: *hui feng he chang* – 'ahenkli yumuşacık bir meltem gibi akan'.

*Flowers*'ı Hou'nun diğer çalışmalarından ayıran iki özellik daha vardır. Bütün film yağ lambaları ya da mum gibi (ve bazı zamanlarda diğer kaynaklardan gelen arkaplan ışığı) doğal kaynaklarla aydın-

---

20) Tam olarak 'Long Three' -her yüzünde hem yazı hem de turanın bulunduğu iki paralel yüz- kumarda geçer; eşliğe ve cinsel ilişkiye ayrı ayrı ikişer dolar isteyen yüksek fiyatlı fahişeler için kullanılır.

\*) Birbiriyle çelişen ya da zıt iki kavramın anlamı kuvvetlendirmek için bir arada kullanılması. (ç.n.)

latılır. Kısık ışıkla geçmişi yansıtmaya Kubrick'in *Barry Lyndon* (1975) adlı dönem filminde de vardır, ancak Kubrick bu filmde loş sahneleri çekmek için açık lens kullanmıştı. Hou bu tekniklerden uzak durur. Bunun yerine, görüntünün daha iyi çözünürlüğü için basitçe kamerasını endoskopik bir lens gibi sadece gaz yağı ya da balmumuyla aydınlatılmış karakterlerine yaklaştırır. Hou'nun geçmişteki o uzak çekimlerden tamamen kopuşuna dair yorumu, filmin atmosferini de açıklamaktadır: “Çok yakın fiziksel mesafeden bile, onları uzaktan gözleyerek psikolojik olarak karakterlerle aramdaki o mesafeyi koruyabildiğimi fark ettim.” Bu stratejiye bağlı kalan filmin tamamı *Chang San* sınırları içinde geçer –dışarıdaki dünyayı kesinlikle görmeyiz. Dışarıdan gelen tek ışık, çok kısa bir anlığına dekoratif bir pencerenin ardındaki avlunun silik bir görüntüsüdür, ki bu avlu da kapalı bir mekândır. Li Tien lu'nun hikayesindeki açık mekânlarla arasında aşırı bir zıtlık vardır. *The Flowers of Shanghai*'daki bu dış mekân yokluğu, içeride bütün hayat alanlarının neredeyse birbirlerinden ayırt edilemediği klostrifobik bir labirent yaratır; böylelikle bu hayat alanlarının ortak işlevinin kapatıp sınır çizmek mi, yoksa açıp yeniden yaratmak mı olduğu da ayırt edilemez bir hal alır.

Sürdürdükleri hayata hâkim olan şey tekrarlar ve rutinlerdir: yemekler ve borçlar, çay masaları ve afyon pipoları, ağız dalaşları ve barışmalar. Chu Hou'ya, Han'ın romanında kendisinin bariz bir şekilde gözden kaçırdığı şeyin ne olduğunu sorduğunda 'hayatın gündeliği' cevabını alır: Chu, daha sonra bunu Zhang Ailing'in sözleriyle *di zi*, bir giysinin astarlanması -yani, bir görüntünün ön ve arka planı- anlamına gelen bir terzilik terimi olarak güzel bir şekilde dile getirecektir. Genellikle yanlış bir şekilde kapıldığı 'parlaklığa' karşı Chu'yu uyaran Zhang, o unutulmaz cümlesiyle 'günlük' olmanın bannallığını değil önemini vurgulamaya çalışmıştır: “‘Sanat için sanat’ (*wei mei*) estetiğinin eksikliği, güzelliğini ortaya koymak için arkaplanı ya da astarı olmamasıdır.”<sup>21</sup> *Flowers of Shanghai*'da, kameranin hassas işlemleri ve en ince ayrıntılarına kadar durağan bir varlığın hareket ve fiziksel özelliklerinin üzerinde durduğu göz önüne alındığında bu astar sanki ön plan olmuş gibidir.

Hareketin yüzeyi hemen hiçbir duyguyla ya da arzu ifadesiyle canlandırılmamıştır. Tamamen aseksüel olarak dönüştürülen gene-

21) Bkz. *Flowers of Shanghai* filminin çekimleri hakkında ChuTien-wen'in makalesi, ed. Liu Shaoming, Liang Bingjun, Xu Zidong, *Zai Du Zhang Ailing*, Jinan 2004 içinde.

lev sahneleri, Lietzu'nun müessesesindeki neşeli flörtlere ve aşk çözümlerininin tam aksine herhangi bir cinsellik hissinden yoksundur. *Flowers of Shanghai*, insan olarak kalmanın hem satıcı hem de alıcı adına asla gerçekleşmeyecek bir düş haline geldiği bozulmuş bir ekosistemin kaleydoskopu gibidir. Hayatın bütün anlamı sadece soyut bir para ekonomisine indirgenmiştir, öyle ki ihanet artık oldukça normal bir ilişki biçimi haline gelmiştir. Tek kalıcı prensip değişimdir ve sonunda herkes sonsuzlukta kaybolur. Sadece arz ve talepten oluşan aşağılık bir hayatın hiçbir dinamiği yoktur. *Flowers of Shanghai* bir sonla noktalanmaz. Bürokratin Canton'a tayini çıkar; son sahne, suskun bir şekilde Crimson'un karşısına çökmüş olan yeni patronu gösterir; ikisi de isteksiz ve hayal kırıklığı içindedirler.

### ***Hokkaido: Tokyo***

Bu büyük başarının ardından Hou, modern gençliğin yaşadıklarını aktarmak üzere üçüncü bir girişimde daha bulundu. *Millenium Mambo* (2001), bir dönem konsomatrislik yapan bir kızın baskıcı bir erkekle sürdürdüğü kötü ilişkiden kurtulmak için verdiği mücadeleyi, fedakâr bir *liumang* patronunun yardımını ve karlarla kaplı Hokkaido'ya kaçışını konu alır. Film, şehir hayatını göstermek amacıyla bulanık bir sis içerisinde bir köprüden havalı havalı yürüyerek geçen baş kahramanın el kamerasıyla çekildiği bir sahneyle başlar –Hou burada ilk kez bir el kamerası kullanmaktadır. Bir anlatıcı onun sıkıntılı tutkusunu hikâye eder ve şöyle ekler: “On yıl önce, 2001'de olan o şeyler.” Bir sonraki sahne geçmişteki, içki, sigara, flört, seks, uyuşturucu ve aile içi şiddetle dolu hayatına döner. Üslûp olarak *Millenium Mambo*'daki yenilik, *Flowers of Shanghai*'daki yakın planlarla el kamerasının çok daha kıpır kıpır olan hareketliliğini birleştirmesidir. Şimdiki zamanı geçmiş olarak kurgulayan ve bütün filmi geriye dönüşlerle ören Hou, kadın kahramanın hayatını hareketli, varoluşsal bir kaos olarak sunar. İçsel konuşmasındaki zaman kipleri kasten kafa karıştırıcıdır, olayları bazen olmuş gibi, bazen de tahmin ederek anlatır. Bu biçimin Chu'nun postmodern anlayışının etkisiyle ortaya çıktığı çok açıktır. Görünüşe göre Hou, fiziksel (*City of Sadness*'taki çete kavgaları) ve psikolojik uzaklığın (*Flowers of Shanghai*'da ipeklere sarınmış aseksüel vücutlar) ardından artık zamansal uzaklıkla da benzer bir etkiyi yakalayabileceğini



düşünmüştür. Zayıf ışıklandırma ve her an kaybolan odaklarla sonuç pek de tatminkâr olmamıştır. Bir abartılı modern gençlik işleme-  
mesi olarak önceki girişimlerden sadece biraz daha başarılıdır.

Bir sonraki yıl Hou, bir Japon konsorsiyumu tarafından Ozu'nun yüzüncü doğumgünü hürmetine bir film yapmakla görevlendirildi. Düşünülenin aksine görev onun için çok da kolay değildi. Bunun bir sebebi, çalışmalarında Ozu'yu çağrıştıran biçimsel yakınlıkların sık sık göze çarpmasıydı. Bu da onu filmlerinde Ozu'nun etkisinden yararlanmadığını tekrarlamak zorunda bırakıyordu.<sup>22</sup> Şimdi de zorlama bir taklitten sakınarak, aralarındaki farkların bilinciyle hayranlığını dile getirme göreviyle karşı karşıyaydı. *Cáfe Lumiére* (2003) Tokyo'da geçer ve tipik Ozu konularını, kız çocuklar ve ebeveynleri arasındaki ilişkileri, insanların birbirleriyle dil üzerinden iletişim kurmadaki beceriksizliklerini ve modernizmin hayatın geleneksel yönlerine tecavüzlerini ele alır. Belli bir hikâye yoktur: Çin'de çalışan Tayvanlı erkek arkadaşından hamile kalan genç bir kadın, çocuğunu tek başına büyütme kararı verir. 1936 Berlin Olimpiyatları'nda Japonya'yı temsil eden Tayvanlı bir besteci, üzerine yaptığı araştırma sırasında sahaf dükkânının sahibiyle arkadaş olur, üvey ebeveynlerine kararını bildirir. Hou, Japonca bilmeyen oyuncularının doğaçlama güçlerine güvenerek gerçek hayatlarındaki meşguliyetleri ve kıyafetlerini de sahneler. Diğer çalışmalarından görsel anlamda çok farklı olan film, tek bir ana motif üzerinde inşa edilir. Karerler sürekli olarak tünel ve banliyö trenleriyle -New York ya da Londra'daki sistemlere göre son derece pastoral bir görünüme sahiptir- ya da onlara bakan açılarla örülür.

## Zayıflatma

*Cáfe Lumiére*'in durgunluğu ve mütevacılığı Ozu'nun ruhunu yansıtır. Ancak film aynı zamanda iki yönetmen arasındaki bakış ve dönem karşıtlıklarının altını çizer. Ozu'nun filmleri değişmez bir şekilde zamanının günlük hayatına odaklanırken kozmolojik bir düzlemlerle geçip giden dönemlerin yasını tutmak üzere geçmişe bakar. Hou'nun son dönem çalışmalarıysa hemen hemen bunun tam tersi-

---

22) *A Time to Live and A Time to Die*'i tamamlamasının ardından ilk kez 1985'te Ozu'nun *I Was Born, But...* filmini görmüştü.

dir: sürekli olarak tarihsel geçmişle iç içe olan bir şimdiki zaman arayışı. İlk sanat filmlerinin dördü de gösterime girdikleri tarihten on beş-otuz yıl öncesinin -kabaca 1950 başlarından 1960 ortalarına kadar- yaşanmışlıklarıyla ilgilenir; tarihsel filmleriye 1880'lerden 1950'lere kadar uzanır. Bir tanesi hariç bunlar onun en büyük eserleridir. Yapıldıkları zamanı yansıtan filmlerle modern zamana geri dönmesiyle beraber, Hou'nun duruşu biraz belirsiz bir hal almıştır. Bunun sebeplerinden bazıları erken yakaladığı başarıdan çıkarılabilir. İlk filmleri, küçük şehirleri, köyleri ve güçlü aile bağlarıyla hâlâ nispeten modern öncesi sayılabilecek bir Tayvan gençliğinin hikâyeleriydi. Bugünün büyük şehirlerinde modern ya da modern sonrası gençliğin filmlerini yapmaya başladığındaysa, artık sunmak istediği bir dünyadan ilham alamıyordu ve bu yüzden sonuçlar daha silik ve keyifsiz olmaktaydı.

Son filmlerindeki karşıtlıklardan biri, bir birim olarak ailenin hemen hemen yok olması ve ebeveynlerin marjinalleştirilmesidir. *Daughter of the Nile*'da ailenin hiçbir pozitif değeri yoktur, ancak hâlâ varlığını sürdürür. *Good Men, Good Women*'dan *Millenium Mambo*'ya kadar gençlik tek başınadır: sahneye yansıtılacak herhangi bir dikey ilişki kalmamıştır. Bunun Tayvan toplumundaki ani değişimlerin bir sonucu olmadığı Edward Yang'ın çalışmasında görülmektedir. harcanmış bir gençliğin filmi *Brighter Summer Days* (1991), sinema tarihinde Hou'nun en büyük erken dönem filmiyle karşılaştırılabilecek kadar anıtsal niteliktedir. Yang on yıl sonra *Millenium Mambo*'da eksik olan bütün nesiller arası çatışmaları yansıtan bir aile draması olan *Yi Yi*'yi yapmıştır.<sup>23</sup> Taipei'de daha varlıklı ve iyi eğitilmiş bir yerden gelen Yang, orta sınıf çalışan kesimin, girişimcilerin ve onların çocuklarının şehirdeki yeni dünyasını anlamak için her zaman daha iyi bir konumda olmuştur. Onun geçmişi toplumun geleceğini tahmin edebilmiş ve onu bu yönde hazırlayabilmişti. Bu, Hou'nun tecrübelerinde olmayan bir yöndü.

Daha yaşlı nesillerin yeniden ortaya çıktığı *Café Lumière*, Hou'nun son dönem gençlik sinemasındaki zayıflıklardan birçoğunun düzeltilmiş halidir. Her şeyden önce bunu Ozu'nun çalışmasından

23) Bkz. Yang'ın çalışmaları hakkındaki benim incelemem: "The Frustrated Architect", NLR 11, Eylül-Ekim 2001, 115-128, ve arkasında yer alan röportajım: "Taiwan Stories", s. 129-137.

daha farklı biçimde yapar. Kız çocuk ile ebeveynler arasındaki ilişkileri ele alış şekli, bunlar filmde çok merkezi bir konumda olsa da çok daha zayıftır. Anne ve baba, kızlarının evliliği reddetmesinden duydukları endişeyi dile getirmekten acizdirler; hatta baba, hemen hemen hiç ağzını açmaz: sadece yüzü ve duruşu konuşur. Böyle bir suskunluğun bütünüyle Ozu'ya ihanet olduğu söylenemez, ancak onun filmlerinde karakterler arasındaki sessizlikler anlamlarını dikkatle gözlenen -çoğunlukla sözle ifade edilen- ilişkilerdeki detaylı akıcılıktan kazanırlar. İşte, Hou'nun minimalist hikâyesinde eksik olan da bu akıcılıktır. Bir Tokyo hikâyesinin bu versiyonunda ilişki çok daha soyuttur. Japonya'da aileler Ozu'nun zamanına göre kesinlikle daha gevşek bir ilişki içinde olduklarından bu anlaşılabilir. Ancak filmin işaret ettiği şey bu gevşeyen bağlardır; oysa ki asıl konular kozmopolit yalnızlık, geçmişin silinişi ve belki de -kaybolan Tayvanlı besteci, çekip giden Tayvanlı erkek arkadaş- çököluslu bir öznelik soruları gibi gözükmetedir. Eğer trenler ekranda bu kadar sık görünüyorsa, makineler görsel olarak insanlara göre daha yüksek bir mevkidelerse, bunun sebebi insanları birbirlerine bağlayan mesafelerin büyümesidir. Sonuç olarak film, duygu olarak Ozu'dan çok Antonioni'ye yaklaşır. Antonioni'den biraz daha yakınken, Ozu'ya dair hemen hemen hiçbir yerel tonu bulunmamaktadır.

## Gücsüzler

Hou'nun son filmi *Three Times*, onun o güne kadar yaptığı bütün çalışmaların düşünsel bir özeti niteliğindedir.<sup>24</sup> Her biri çok hızlı bir şekilde çekilen üç bölüme ayrılmış film, her bölümünde *Puppetmaster*'da geçen 1930'ların popüler bir şarkısının sözlerinden başlıklar alır.<sup>25</sup> Küçük şehirlerdeki bilardo salonlarında başlayan ilk bölüm, 1966 yılında askerlik görevinin arifesinde kaçırılan bir aşk fırsatını ele almaktadır. İkincisi, genelev kızının 1911'de devrim çağrısını ka-

---

24) Filmin Çince adı *Zui Hao de Shiguang*, yani En İyi Zamanlar'dır. Hou bu tamlamanın nostaljik olarak değil, bir daha asla ele geçmeyecek bir geçmiş olarak anlaşılması gerektiğini vurgular.

25) *Farewell Harbour*'dan 'Bir aşk hayali', 'bir özgürlük hayali', 'bir gençlik hayali'. Altyazılarda 'hayal' yerine 'zaman' sözcüğü geçer.

bul ederek Çin'e giden sevgilisi tarafından terk edilmesini anlatır. Üçüncüsü de 2005 yılında çok az ömrü kalan ve ölmeden önce hayatını cinsel ve diğer yönlerden dolu dolu yaşamaya çalışan genç bir kadının portresini çizer. Formun işlenişi aslında, *Boys from Fenggu-i*, *Flowers of Shanghai* ve *Millenium Mambo*'yu başarıyla yeniden canlandırır. Son bölüm başlangıçtan bir adım öteye gitmez. Birinci bölüm, Hou'nun bugüne kadar çektiği en harika çok boyutlu iç mekânlarla daha romantik ve kromatik olarak daha verimlidir. Bununla beraber, filmin can alıcı yeri sadece müzikle kesilen bir sessizliği gözler önüne seren ikinci bölümdür. Arkaplandaki açıklama yazıları duyamadığımız diyalogları anlatır ve Qing yönetiminin Sun Yat-sen tarafından devrilmesinin arifesinde Çinli Liang Qichao ve Tayvanlı Lin Xien-tang'ın görüşme haberleriyle bahtsız sevgililerin kaderlerini çerçeveler. Film, yapı olarak *Flowers Of Shanghai*'i andırır da duygusal olarak farklı bir hikâyedir. Zarif bir şekilde ele alınan hikâye, siyasal fikirler ile bireysel mutluluk arasında sıkışarak ayrılan çift için gözyaşı döker: orta tabakadan bir genç iki tutku arasında bir seçim yapmaya zorlanır; ya Çin'in ya da kısıp kaldığı genelev işlerini onsuz yürütmeye başlayana kadar orada kölelik yaptığı için suçlanan bir fahişenin, âşık olduğu kadının özgürlüğü.

Zarif gücü ve kederi içinde bu minyatür, Hou'nun en iyi eserleri arasında yer alır. Aynı zamanda, en siyasal olanlarından biridir. Hikâyenin eksenini 1911 Çin Devrimi'dir ve olay örgüsü, ada ile anakara arasında, Çin'in entelektüel devrimcisi Liang Qichao'nun Tayvan'daki radikal gençlik üzerindeki manyetik etkisi aracılığıyla kurulan bağa dayanır –hikâye, Pekin'de Yuan Shikai'yi ve Tokyo'da İmparator Meiji'yi öldürmeyi planlayan gerçek karakter Chiang Wei-shui'yi anlatmaktadır. 'The Time of Freedom', Hou'nun kariyerinde yeni bir yüz oluşturur. 2004'te Tayvan siyasetinde Yeşiller ve Maviler -DPP ve KMT- arasındaki kutuplaşmayla (bununla ilgili bir belgesel de yapmıştır) mücadele etmek amacıyla kurulan Etnik Eşitlik İttifakı'nın başkanlığını kabul eder; aynı zamanda yaralı işçiler ve zor durumdaki Vietnam ya da Filipin göçmenleri yararına çalışan gruplarda aktif rol almıştır.<sup>26</sup> Assaya'nın on yıl önce yaptığı ve kendisini anlattığı fil-

---

26) İttifak hakkında bkz. Hou Hsiao-hsien, Chu Tien-hsin, Tang Nuo ve Hsia Chu-Jo-e'yla yuvarlak masa, "Tensions in Taiwan", NLR 28, Temmuz-Ağustos 2004, s. 19-42.

min bir yerinde, sanki bütün siyasal tavırları reddedermişçesine şöyle der: “Güç beni ilgilendirmiyor.” Bu kesinlikle doğrudur. Ancak güçsüzlerin kaderi onu her zaman ilgilendirmiştir – ve artık her zamankinden de fazla ilgilendirmektedir. Bu yeni toplumsal katılımlarıyla acaba sinema macerası nasıl bir seyir izleyecektir?

Son dönemlerde yapılan bir röportaj bazı göstergeler sunar.<sup>27</sup> Hou artık, yaratıcı özgürlüğüne az ya da çok ortam sağlayan finansal gücünü oluşturmuş durumdadır. Ancak, izleyici kitlesinin büyük ölçüde entelektüellerden ve daha yaşlı seyircilerden oluşan dar bir çerçevede kaldığını belirtmektedir. Bu onun, daha deneysel bir sinema yeğleyerek çocukken hayallerini besleyen ‘gözde’ biçimlerden ayrılışını ifade eder. Fakat bu ayrılış tamamen bir reddediş olmayıp, deneyimlerle ortaya çıkan ve tipik şekilde tekrar enjekte edilen bir ‘gözde biçim’ yaratmaya yöneliktir. Hou, yapmacıklık yerine daha klasik, lirik ve atmosferik bir Çin estetiğinden yana olmuştur; oysa ki ticari sinema Hou’nun bütün filmlerinde reddettiği melodramlar üzerinde yükselir. Ama kim bilir, belki de bugünün genç izleyicilerine yönelik değişik melodram biçimleri icat edebilir? Bu bir tür yayılma olurdu. Daha geniş bir toplumsal müdahaleyi üstlendiğinden, artık çok daha fazla emin olduğu başka bir şey, ele alacağı başlıklardır. Tayvan geçmişinin iktidar sahiplerinin halka unutturduğu değişik boyutlarını sunacağı bir tarihsel film serisi yapmayı planladığını söyler. Son dönem siyasal olaylar yerine (2004 seçimlerinin sansasyonu, başkan adayı Chen Shui-bian’ın vurulması olayının filmini yapma teklifini bu tür olayları yeniden yapılandırmak için uzaklığın filtresine gerek olduğundan geri çevirdiğini ve buna alet edilmek istemediğini açıklar) tarihin yeniden keşfini amaçlamaktadır. Tayvan üçlemesinin bireyler üzerine odaklandığını belirtir, tarih konu olmaktan ziyade bir atmosferdir ve artık bunu geliştirmek ister.

(Türkçesi: Burcu Erdoğan)

---

27) Bkz. “Fangtan Hou Hsiao-hsien 2004 de Zhengzhi Canyu”, Sixiang ilk sayısında, Mart 2006, s. 260-280.