

T.C
GAZİ ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
RADYO TELEVİZYON VE SINEMA ANABİLİM DALI

ÇAĞDAŞ ÇİN SINEMASINDA KADININ SUNUMU: ZHANG
YIMOU ÖRNEĞİ

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Hazırlayan
Aslıhan ŞAHİN

Tez Danışmanı
Prof. Dr. Hale KÜNÜÇEN

Ankara - 2012

T.C
GAZİ ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
RADYO TELEVİZYON VE SINEMA ANABİLİM DALI

ÇAĞDAŞ ÇİN SINEMASINDA KADININ SUNUMU: ZHANG
YIMOU ÖRNEĞİ

YÜKSEK LİSANS TEZİ

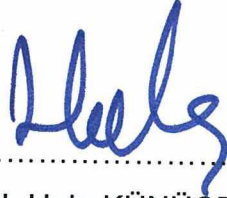
Hazırlayan
Aslıhan ŞAHİN

Tez Danışmanı
Prof. Dr. Hale KÜNÜÇEN

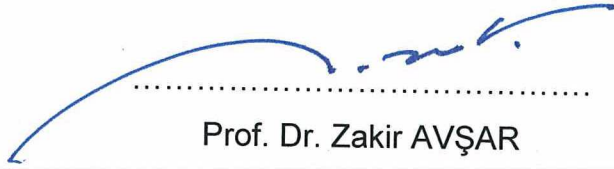
Ankara - 2012

ONAY

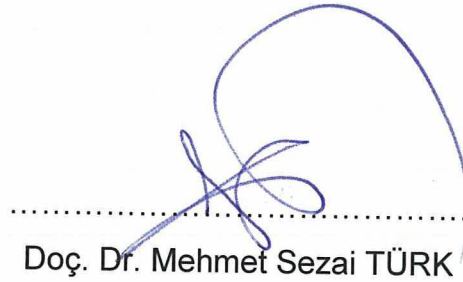
Aslıhan ŞAHİN tarafından hazırlanan “*Çağdaş Çin Sinemasında Kadının Sunumu: Zhang Yimou Örneği*” başlıklı bu çalışma, 29 Haziran 2012 tarihinde yapılan savunma sınavı sonucunda oybirliği ile başarılı bulunarak jürimiz tarafından *Radyo Televizyon ve Sinema Anabilim Dalında Yüksek Lisans* tezi olarak kabul edilmiştir.



Prof. Dr. H. Hale KÜNÜÇEN (Başkan)



Prof. Dr. Zakir AVŞAR



Doç. Dr. Mehmet Sezai TÜRK

ÖNSÖZ

Kültür devrimi sonrası politikalarıyla ekonomik ve siyasi anlamda kendisini küresel düzeye taşımış olan Çin, sinema sanatındaki üretimleriyle de araştırmacıların ilgisini çekmektedir. Çağdaş Çin Sinemasında Kadının Sunum Biçimi adlı bu çalışmada, Beşinci Kuşak Çin Sineması Yönetmenlerinden Zhang Yimou'nun *Kahraman* (2002), *Parlayan Hançerler* (2004) ve *Altın Çiçeğin Laneti* (2006) filmleri Greimas'ın Göstergebilimsel Dörtgen yöntemiyle çözümlenmiştir. Çözümleme sonucunda Zhang Yimou'nun geleneksel Çin toplumu ve geleneksel Çin Sinemasında kadın temsilini yıktığı ve kök arama ve kimlik inşa etme sürecinde önemli roller attığı ortaya konmuştur.

Yüksek Lisansa başladığım tarihten itibaren bana bilimsel-akademik çalışmayı, metodolojiyi öğretmek ve bu çalışmanın ortaya çıkmasını sağlamak için insanüstü bir çaba ve sabır gösteren saygıdeğer danışmanım Prof. Dr. H. Hale KÜNÜÇEN'e sonsuz teşekkürlerimi sunarım. Ayrıca eğitimime katkı sağlayan Gazi Üniversitesi Radyo Televizyon ve Sinema Ana Bilim Dalı'ndaki çok değerli hocalarıma, çalışmada alıntılar yaptığım bilim insanlarına ve bana bu çalışma için ilham kaynağı olan, Çin Sinemasının yaşayan en tanınmış yönetmenlerinden Zhang Yimou'ya da teşekkürlerimi sunuyorum.

Bu çalışmanın ortaya çıkması ve nihayete ermesi için desteklerini her daim hissettiren Uşak Üniversitesi Rektörü Sayın Prof. Dr. Sait ÇELİK'e, Genel Sekreter Sayın Yrd. Doç. Dr. Adil KARAMAN'a, Basın Halkla İlişkiler Koordinatörü Uzm. Ali MUTLU'ya, Basın Halkla İlişkiler Koordinatörlüğünde tam ve yarı zamanlı çalışan başta Sibel GÜÇLÜ olmak üzere tüm çalışma arkadaşlarıma, gösterdikleri sabır ve sağladıkları motivasyon için babam Sacit ŞAHİN, annem Sevgi ŞAHİN ve kardeşim Mehmet Oğuzhan ŞAHİN'e ve Oğuz Mutlu GÜVEN başta olmak üzere yanımda olan tüm arkadaşlarıma teşekkürlerimi sunuyorum.

İÇİNDEKİLER

ÖNSÖZ	i
İÇİNDEKİLER	ii
GİRİŞ	1
Amaç	3
Önem	4
Yöntem	4
Kavramsal Çerçeve	6
Varsayımlar	7
Kapsam ve Sınırlılıklar	8
Veri Toplama Tekniği	8

BİRİNCİ BÖLÜM

ÇİN SİNEMASI, KADIN SUNUMU VE ZHANG YIMOU SİNEMASI

1.1. ÇİN SİNEMA TARİHİ	10
1.2. BEŞİNCİ KUŞAK SİNEMACILAR	25
1.3. ZHANG YIMOU SİNEMASI	29
1.3.1. Zhang Yimou'nun Hayatı	29
1.3.2. Zhang Yimou'nun Filmografisi	33
1.3.3. Zhang Yimou Sinemasında Kadın	34

İKİNCİ BÖLÜM

KAHRAMAN (2002), PARLAYAN HANÇERLER (2004), VE ALTIN ÇİÇEĞİN LANETİ (2006) FİMLERİNİN GÖSTERGEBİLİMSEL DÖRTGEN YÖNTEMİYLE ÇÖZÜMLEMESİ

2.1. “KAHRAMAN” FİLMİ	38
2.1.1. Filmin Künyesi	38
2.1.2. Filmin Özeti	38
2.1.3. Filmin Çözümlemesi	42

2.2. “PARLAYAN HANÇERLER” FİLMİ.....	51
2.2.1. Filmin Künyesi	51
2.2.2. Filmin Özeti.....	51
2.2.3. Filmin Çözümlemesi	54
2.3. “ALTIN ÇİÇEĞİN LANETİ” FİLMİ.....	59
2.3.1. Filmin Künyesi	59
2.3.2. Filmin Özeti.....	60
2.3.3. Filmin Çözümlemesi	67
 SONUÇ.....	 73
KAYNAKÇA	77
ÖZET	83
ABSTRACT	84

GİRİŞ

Dünyanın en eski yerleşik kültürlerinden Çin, insanlık mirasına katkılarını bugün modern sanatlardan sinema ile birleştirdiğinde; ortaya tüm dünyanın dikkatini çeken ürünler çıkarmayı ve adından söz ettirmeyi başarmıştır. Çin'in ulusal sineması, bir batı icadı ile etnik unsurların sentezi olarak dikkat çeken ülke sinemalarından birisi olarak görülmektedir.

Çin'in kültürel geçmişi içindeki düşünce akımları incelendiğinde; Konfüçyanist, Toist, Budist öğretilerin ve yakın tarihte yaşanan sosyal ve siyasal değişimlerin bugünün Çin toplumunu oluşturduğu gözlenmektedir. Çin'de ilk sessiz filmin çekildiği (*Conquering Jun Mountain*)1905 yılından beri bu toplumun tarihinden, kültüründen ve bireylerinden kopmamıştır.

Çin'in yıkım, kıyım ve savaşlarla dolu bir yakın tarihi vardır. Bu durum hem sinema sektörünün gelişimini hem de üretilen filmlerin öyküsünü etkilemiştir. Çin batı icadı olan sinemaya büyük bir merak duymuş, ilk filmlerini dünyada film yapımının başladığı XX. yüzyılın başlarında gerçekleştirmiştir. O yıllarda Çin'de cumhuriyet ilan edilmesine rağmen, Çin topraklarının güney kıyı şehirlerinin ekonomisi batılı şirketlerin elindedir. 4 Mayıs 1919'da Çin'de Versay Antlaşması'nın ağır hükümlerine karşı çeşitli gösteriler yapılmıştır. '4 Mayıs Hareketi' Çin milli benliğinin ve kültürünün uyanışıyla Marksizmin ilerlemesi olarak kabul edilmektedir. İlk filmler 1910'lar boyunca ve 1920'lerin başlarında '4 Mayıs Hareketi'ni konu alan filmlerdir. 1920'lerde yapılan filmler ise şehirli nüfusun eğlencesine yöneliktir. 1930'lu yıllarda ise edebi eserler sinemaya aktarılmaya başlamıştır. 1931 yılındaysa ilk sesli film çekilmiştir. 1930'larda film yapımcıları Çin'de komünizm yanlısı filmler yapmaya ve sinemayı bir propaganda aracı olarak kullanmaya başlamışlardır (aktaran Çelik ve Nasir, 2001:10). Sosyal gerçekliklerden bahseden bu politik filmlere hükümet yoğun bir baskıyla sansür uygulamıştır.

1930 ve 40'lı yıllar, Çin'in Komünist Parti ve Milliyetçi Parti arasındaki süregelen iç savaş ve Japon işgali ile yorgun düştüğü bir dönemdir.

1940'ların ortalarında, savaş yıllarından hemen sonra film üretimi bakımından altın bir dönem yaşanmış ve yönetmenlerin savaş deneyimlerini anlatan çeşitli filmler yapılmıştır. 1949'da Çin Halk Cumhuriyeti'nin kurulmasıyla 1950'lerden itibaren film yapımcıları Komünist Parti lideri Mao'nun belirlediği kurallar çerçevesinde filmler üretmişlerdir.

1976 yılında Komünist Parti lideri Mao'nun ölümünden itibaren başlayan süreç Çin için bir dışa açılma ve reform sürecidir. Mao'nun ölümünün ardından halk Mao'nun politikalarını sorgulamaya başlamıştır. Her alanda bir liberalleşme ve dışa açılma süreci başlamış, etkisi kısa sürede sinemada da fark edilmiştir (Vick, 2007:196). Çin, küresel dünyada kendisine kuvvetli bir yer edinmek isterken kendi kültürünü dünyaya tanıtmaya çalışmalarına hızla devam etmekte ve yedinci sanatı da bir kültür elçisi olarak kullanmaktadır. Bu dönemde batı sineması tarzı bir eğitim veren Pekin Sinema Okulu'ndan mezun yönetmenler (1980–1990 arası) 'Beşinci Kuşak Çin Sineması Yönetmenleri' olarak anılmaktadırlar. Cheng Kaige, Tian Zhuangzhuang, Li Shaohong'un da aralarında bulunduğu bu yönetmenler kısa sürede Çin sinemasının dünyaca tanınmasına katkıda bulunmuş, yönetimi eleştirmiş, mistik öğelerin yoğun sinematografik anlatımla birleştirerek filmler çekmişlerdir. Komünist rejimden sonra neredeyse Hollywood filmlerinden başka film izlenmeyen Çin'de ulusal sinema yükselişe geçmiştir. Beşinci Kuşak Yönetmenler katıldıkları festivallerde çeşitli ödüllere layık görülmüşlerdir. Bu yönetmenlerden birisi de Zhang Yimou'dur.

Ailesinin Milliyetçi Parti içindeki politik geçmişinden dolayı zor bir gençlik dönemi geçirmiş olan Yimou, kendisini Pekin Film Akademisi'nde Görüntü Yönetmenliği Bölümü'ne kabul ettirmiş ve kamera arkasındaki kariyerine kendisi gibi Beşinci Kuşak arkadaşlarının yönettiği filmlerin görüntü yönetmenliğini yaparak başlamıştır. Özellikle 2000'li yıllarda ilgi gören ve bu teze konu olan üç filminde ileri teknolojinin sinemaya sağladığı unsurlar,

fazlaca ‘martial arts’¹ koreografisi kullanmış, filmlerin ritmini yüksek tutmuştur. Zhang Yimou filmlerinde kadını merkeze alarak Beşinci Kuşak Sinemacılar arasında da ayrılmasının yanı sıra, kadını sunum biçimiyle de geleneksel kodları kırmakta ve kimlik inşa etme sürecinde yeniden üretmektedir.

Bu çalışma Zhang Yimou’nun, “the internet movie database/IMDb”²ye göre dünya çapında en çok izlenen filmlerinden *Kahraman*, *Parlayan Hançerler* ve *Altın Çiçeğin Laneti* filmlerinde kadının sunum biçimini konu almaktadır.

Amaç

Çalışmada, Zhang Yimou’nun filmlerinde kadının Çin kültüründeki toplumsal rolünün ve geleneksel Çin Sineması’ndaki temsilinin yıkıldığını göstermek amaçlanmaktadır. Bu amaç doğrultusunda;

Bu çalışmada bahis edilen Beşinci Kuşak Sinemacıların dünya çapında en tanınmış yönetmenlerinden Zhang Yimou örnek olarak alınmıştır. Zhang Yimou’nun sinematografik açıdan benzer diller kullandığı “*Kahraman*” (*Ying Xiang - Hero*, 2002), “*Parlayan Hançerler*” (*Shi Mian Mai Fu – House Of Flying Daggers*, 2004), “*Altın Çiçeğin Laneti*” (*Man Cheng Jin Dai Huang Jin Jia – Curse Of The Golden Flower*, 2006) filmlerinde kadının sunum biçimi incelenecektir.

¹ “Savaş sanatları” ya da “dövüş sanatları” olarak Türkçeye çevrilen “martial arts”, Çin’de doğup dünyaya yayılan bir sinema türünü karşılamaktadır. Çince “wuxia” kelimesinin İngilizcesi olan bu kalıp Çin’de ve Batıda hem “wuxia” hem de “kung fu” filmlerini kapsamaktadır. Wuxia kişinin içsel yeteneklerini geliştirerek, eğitimin ilerleyen aşamalarında bir yaprak kadar hafif ve ağırlıksız olabildiğini sağladığı rivayet edilen bir savaş sanatı olmakla birlikte kung fu kişinin bedensel becerilerini geliştirerek savunma ve saldırı gerçekleştirebilmesini sağlayan ayrı ekollerdir. Dolayısıyla Çin’de sinema anlatılarında farklı amaçlara hizmet etseler de Batı literatüründe birlikte anılmaktadırlar (detaylı bilgi için bkz: Stephan Teo (2009), *Chinese Martial Arts Cinema: The Wuxia Tradition*, Edinburg University Press: Edinburg).

² www.imdb.com adlı internet sitesine en son 12.06.2012 tarihinde erişilmiş ve çalışmanın konusu olan filmlerin oylanma sayıları dikkate alınmıştır.

Önem

Zhang Yimou'nun sözü geçen bu üç filmi üzerine ülkemizde yapılmış akademik bir çalışmaya rastlanmadığı gibi uluslararası literatür taramalarında da daha çok ilk filmleri üzerine kitap ve makaleler olduğu görülmüştür. Bu tez çalışmasının ülkemizde çağdaş Çin sineması alanındaki ilk çalışmalardan birisi olması nedeniyle alana katkı sağlayacağı düşünülmektedir.

Yöntem

Çalışmada Algirdas Julien Greimas'ın (1917-1992) “göstergebilimsel dörtgen” adı verilen metin/ anlatı çözümleme yöntemi kullanılmıştır. Bu yöntemle filmlerin derin yapılarında bulunan karşıtlıklarla, mantıksal – anlamsal ilişkiler ortaya çıkarılmıştır.

F. de Saussure'ün “anlam karşıtlıklardan doğar”, savıyla, L. Hjelmslev'in “dil bir göstergeler dizgesinden çok bir ilişkiler dizgesidir” savı dilbilimciler ve göstergebilimciler arasında büyük kabul görmüştür (Kıran, A., Kıran, Z., 2007:328). Saussure, Pierce, Hjelmslev gibi dilbilimcilerin çalışmalarından yola çıkılarak Greimas ve takipçileri tarafından geliştirilen göstergebilim, “iletilerin aktarımıyla değil, anlamın oluşumu ve değişimiyle ilgilenmektedir” (Fiske, 2003: 239).

Greimas çalışmalarını 1960'lı yıllardan itibaren Paris Göstergebilim Okuluyla aşama aşama geliştirmiştir. Greimas'ın 1966'da yayınladığı *Sémantique Structurale* (Yapısal Anlambilim) adlı yapıtı, göstergebilim tasarılarının derlenip toparlanmasında bir başlangıcı belirler (Guiraud, 1994:11). Greimas Göstergebilimi, “insanın insan ve insanın dünya ile ilişkilerini inceleyen bir bilimsel tasarı” olarak ortaya atmıştır (Rifat, 1996:44; Kıran, A., Kıran, Z., 2007:328). Greimas'ın Göstergebilimi, yalnızca anlamı ve gösterge dizilerini değil, anlamın üretim sürecini ve birbirine eklemlenişi de göz önünde bulundurarak metin incelemesi yapmaya denklemsel bir olanak

sağlamaktadır. Greimas'ın yakın arkadaşı da olan çağdaş kuramcılardan Roland Barthes, 1964 yılında Le Nouvel Observateur'da yayınlanan bir makalesinde şöyle demektedir (Barthes: 1998:186):

Dünya göstergelerle doludur, ama bu göstergelerin hepsi aynı yalınlık içinde olamaz. Sonsuz kez daha girift, daha karmaşık olanları vardır. Dünyadaki göstergeleri çözmek nesnelerin belli bir saflığıyla mücadele etmek demektir. ...Kısacası göstergebilimci "anlamın mutfağı"na inmek zorundadır.

Greimas, anlam üretim süreçlerini incelerken bu üretimin somuttan-soyuta, basitten-karmaşığa üç düzeyde yer aldığını belirtmektedir. Bunlar en somut düzey olan "söylemsel düzey", anlatı şemasını içeren "anlatısal düzey" ve mantıksal-anlamsal ilişkilerin var olduğu "derin düzey"dir (Kıran, A., Kıran, Z., 2007:328). En soyut düzey olan "derin düzey"de karşımıza "göstergebilimsel dörtgen" şeması çıkmaktadır. James A. Whitson, Cognition as a Semiotic Process: From Situated Mediation to Critical Reflective Transcendence adlı makalesinde Göstergebilimsel yapısalcı Greimas'ın, çelişki, karşıtlık ve içerme ile birbirine bağlı dört merkezi pozisyonu işaret eden göstergebilimsel dörtgen adını verdiği, yapısal ilişkilerin en özenle hazırlanmış çalışmasını gerçekleştirdiğini söylemektedir. Söylemsel pratik, sözel, kavramsal ya da diğer sembol unsurları kullanır (Whitson, 1997:113). Göstergebilimsel dörtgende ortaya konan ilişkiler düzeni, bir anlamlı bütünün soyut ve mantıksal düzeyde oluşmasını sağlayan temel anlamsal yapı (ikilikler) ile temel sözdizimsel yapıyı (ikiliğin öğeleri arasındaki mantıksal ilişkiler, dönüşümler) değerlendirmeye yarar (Rifat, 2007:179). Göstergebilimsel dörtgen tüm kavramsal karşıtlıkları zorunlu kılan ilişkilerin görsel bir biçimde yeniden sunumudur (Kıran, A., Kıran, Z., 2007:328).

Mehmet Rifat (1996:24), göstergebilimi: "*Toplum içindeki göstergelerin yaşamını inceleyecek bir bilim*", Belkaya da (2001:70) göstergebilimi; "*...kültürü iletişim açısından inceleyen bilim dalı*" olarak tanımlamışlardır. Bu bağlamda, Künüçen'in de (2001:63) "*Sinemada bir şey anlatmada, düşünsel anlamda ya da bir nesne olarak bir şeyleri sinemaya özgü anlatımlarla sunmada, öncelikle içinde yaşanan toplumu ve kültürü iyi sentezleyebilmek*

ve tanımak gereklidir" ifadelerinden hareket ederek, çalışmada yöntem olarak göstergebilim yöntemi seçilmiş, Çin Ulusu'nun kültürel değerleri ile eserler çıkardığı sinema sanatını incelerken yönetmenin dilini sağlıklı bir biçimde anlamak istenmiştir.

Kavramsal Çerçeve

Bu çalışmanın kavramsal çerçevesini 'Çin Sineması', 'Beşinci Kuşak', 'Zhang Yimou' ve 'Zhang Yimou Sinemasında Kadın' kavramları oluşturmaktadır.

Çin bugün üç bölgeden oluşmaktadır: Çin Komünist Partisi tarafından yönetilen anakara, İngiliz kolonisi olan fakat Temmuz 1997'den itibaren Çin Halk Cumhuriyeti'ne bağlı özel bir idari bölge statüsünde bulunan Hong Kong ve Çin Komünist Partisi ile girdikleri iç savaşı kaybederek anakara Çin'den kaçan Çin Milliyetçi Partisi tarafından uzun yıllar yönetilen Tayvan. Her bölgenin sineması ayrı ayrı incelenmektedir. Bu çalışmada adı geçen 'Çin Sineması' kavramı, anakara Çin'de üretilen filmlere isaret etmektedir.

Pekin'de bulunan sinema okulu Pekin Film Akademisi'nin 1982 yılı mezunları, Çin'in 'Beşinci Kuşak' Yönetmenleri olarak anılmaktadırlar. Pekin Film Akademisi Kültür Devrimi (1966-1976) sırasında pek çok akademisyen tarafından terk edilmiş ve 1978 yılında tekrar açılmıştır. Bu tarihte okula giren öğrenciler 1982 yılında mezun olmuş ve Çin'de yeni bir akım yaratarak uluslararası alanda pek çok festivalde ödüller almış ve ün kazanmışlardır. Bu yönetmenler Beşinci Kuşak olarak anılmaktadırlar. Bu yönetmenlerden biri 'Zhang Yimou'dur.

Zhang Yimou ilk filmleriyle uluslararası tanınırlık elde etmiş, pek çok ödül almış fakat Çin Hükümeti tarafından sansüre ve yasaklara tabi tutulmuştur. Zaman içinde, dışa açılma politikalarının da etkisiyle Çin'in en yüksek bütçeli ve en çok izlenen filmlerini çekmiş bir yönetmen olarak, Çin'in

kültürü, içe kapalı toplumu ve sinemasının dünyaya tanıtılmasında katkı sağlamıştır.

Zhang Yimou'nun filmlerinde kadın merkezi bir rol üstlenir. Yönetmen anlatmak istediklerini kadın kahramanlar üzerinden anlatır. Ataerkil toplum düzeninde kadının yok sayılan ve hiyerarşinin alt tabakalarından konumlanan bir cinsiyet olduğuna dikkat çeker. Bu uzun bir sürece yayılmış bir inanıştır. Eski Çin kozmolojisinde Yin ve Yang dünyanın yaratılışını simgeler. Doğadaki karşıt prensipleri gösterir. Yin dişil, Yang erildir. Yin ayı, toprağı, kuzeyi, soğuşu; Yang, güneş, göğü, güneyi, sıcak ve yaş temsil eder. Olumsuzluk Yin'e, olumluluk Yang'a tanınır. Böylece Çin düşün tarihinde dişinin konumu en erken çağlardan itibaren kararlaştırılır (Çakmak, 2008:39). Geleneksel Çin toplumu, Konfüçyanist öğretilerin egemen olduğu bir toplumdur. Kadın kavramına gereken değeri vermeyen bu düşünce yapısına göre, kadın, duyguları tarafından yönlendirilen, akılsız bir varlıktır. Kadının sahip olduğu güzellik ise, erkekleri gafil avlayan bir tuzaktan ibarettir. Kadının tek olumlu özelliğı, uyumlu olmasıdır. Doğası gereğı sahip olduğu bu özellik, kadına, şefkat, yumuşak başlılık, çalışkanlık, detaycılık, zerafet ve nezaket gibi nitelikler kazandırmıştır (Guisso ve Johannesen,1982:59-60). Zhang Yimou filmlerinde kadının toplumsal rollerini ve bugüne kadar süregelen konumunu vurgulamış, bununla birlikte iç dünyalarına ayna tutmaya çalışmış ve kimlik inşa etme bağlamında yeniden yazmıştır.

Varsayımlar

1. Zhang Yimou'nun çalışma kapsamında incelenen ve son dönem filmleri olan *"Kahraman"*, *"Parlayan Hançerler"* ve *"Altın Çiçeğın Laneti"*nde geleneksel kadına bakış yıkılmış; kadın daha hayatın içinde, güçlü ve erkekle yan yana sunulmuştur.

2. Güçlü, siyasi erke müdahale edebilme yeteneğı olan kadın; bu yönleriyle, Zhang Yimou'nun filmlerinde kök arama ve kimlik inşa etme

bağlamlarında toplumsal görevler ve anlamlar üstlenerek yeniden üretilmiş/yazılmıştır.

Kapsam ve Sınırlılıklar

1986 – 2012 yılları arasında Zhang Yimou 21 film yönetmiştir. Bu çalışma, Zhang Yimou'nun son dönem filmlerinden *Kahraman*, *Parlayan Hançerler* ve *Altın Çiçeğin Laneti* ile sınırlandırılmıştır. Bu üç filmin ele alınma nedeni dönem filmleri olmaları³, gerçeküstü bir anlatım dili kullanılarak anlatılmaları ve benzer sinematografik öğelerin kullanılmasıdır. Zhang Yimou Pekin Film Akademisi'nde Görüntü Yönetmenliği eğitimi aldığı ve içinde bulunduğu Beşinci Kuşak'ın sinemada yalnızca öykü değil estetik kaygılar da taşıdıkları için Çin Sineması'na sinematografik yenilikler getirdiklerinden filmlerinde sinematografiye önem vermektedir. Yönetmen, *Kahraman* (2002) filminde, yıllarca Hong Kong'lu yönetmen Won Kar-Wai ile çalışmış olan Görüntü Yönetmeni Christopher Doyle ile çalışmış ve daha sonraki bütün filmlerinde de (Pekin Olimpiyatlarının Açılış ve Kapanış Törenleri dâhil olmak üzere) Christopher Doyle'un kameramanlarından Xiaoding Zhao ile çalışmıştır. Çalışmaya konu olan filmlerde kullanılan renklerin dili, simetrik kadrarlar, film uzamı, tasarım ilkeleri gibi öğeler, Zhang'ın önceki filmlerinden de ayrılmakta ve kendi aralarında benzerlik taşımaktadır.

Veri Toplama Tekniği

Çalışma için gerekli bilgilerin toplanmasında literatür tarama tekniği kullanılmıştır. Milli Kütüphane, Gazi Üniversitesi Merkez Kütüphanesi, Bilkent Üniversitesi ve Uşak Üniversitesi Kütüphanelerinde ve Uşak Üniversitesi'nin abone olduğu veri tabanları sayesinde ulaşılan uluslararası literatürde

³ Kahraman filmi M.Ö. 221 yılında Savaşan Eyaletler Dönemi'nin sonlarında, Parlayan Hançerler M.S. 859 Tang Hanedanlığı Döneminde ve Altın Çiçeğin Laneti M.S 928 yine Tang Hanedanlığı Döneminde geçmektedir.

konuyla ilgili taramalar yapılmıştır. Konuyla ilgili Türkçe kaynak yetersizliğinden dolayı yurt dışından çok sayıda kitap temin edilmiş, Çince kaynaklar konusunda da Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih Coğrafya Fakültesi Sinoloji Bölümünden çeviri yardımı alınmıştır. Çalışma kapsamına giren *Kahraman*, *Parlayan Hançerler* ve *Altın Çiçeğin Laneti* filmleri DVD olarak temin edilmiş ve derin yapı çözümlemesi için sayısız defa izlenmiştir.

BİRİNCİ BÖLÜM

ÇİN SİNEMASI, KADIN SUNUMU VE ZHANG YIMOU SİNEMASI

1.1. ÇİN SİNEMA TARİHİ

Çin Sineması'nın tarih içinde kat ettiği yolu, değişimini, gelişimini ve bugününü anlayabilmek için Çin'in XX. yüzyıl başlarından itibaren iç siyasi tarihini doğru okumak gerekmektedir. Çünkü Çin'de ilk film gösteriminin yapıldığı tarihten başlayarak sinemanın gelişimi, Çin Devrim Tarihi ile paralel gitmekte ve bu tarihi sürecin Çin toplumunu şekillendirmedeki etkisi bugün bile hala kültürel unsurlarının dokusunda görülebilmektedir.

XIX. yüzyılın sonları ve XX. yüzyılın başlarında, Çin üzerinde yabancı güçlerin arasındaki taviz koparma yarışı alabildiğine artmıştır (Keay, 2011:479). Yapılan çok sayıda anlaşma ve verilen kapitülasyonlar, halkta gitgide yükselen bir yabancı düşmanlığı yaratmakta, vatanseverlik, yabancı düşmanlığı ve Çin'in aczi karşısında duyulan öfke birbiriyle karışıp çoğalarak milliyetçi ve devrimci akımlara yol açmıştır (Gelber, 2007:210). Bütün bu baskılar aynı zamanda Çin'de modern bir ulus kurma görevini zorunlu kılmıştır. Çin'in batı ile ilişkisi çift yönlüdür. Bir yanda Batı, askeri zaferler ve sömürgeci antlaşmalarla ulusu aşağılamış; diğer taraftan bu durum Çin'e siyasi ilerleme ve bilimsel başarının çekici manzarasını sunmuştur. Bu ikilemin iki yanı da Çin'in modernleşme sürecine katkıda bulunmuştur. İlki ulusal kurtuluş için, ikincisi ise ulusal reform için bir ihtiyaç yaratmıştır (Cui, 2003:3). Bu düşmanlık ve hayranlığın birlikteliğiyle "batının gölge oyunu"⁴ adını verdikleri sinema, Çin toplumunun oldukça ilgisini çekmiştir.

⁴ Gölge Oyunu Çin'in geleneksel halk sanatlarından. Kameraya alınmış film görüntülerini izleyen Çinliler sinemayı kendilerine ait olan bu sanatla özdeşleştirmiş ve "foreign shadow plays" olarak tanımlamışlardı. (Bakınız: Shuqin Cui , Women Through The Lens: Gender and Nation in a Century of Chinese Cinema, University of Hawai'i Press, ABD, 2003).

1896 yılında Çin’de tanıtılan yabancı filmlere halk bir eğlence aracı olarak yaklaşmıştır. Çin’in son Hanedanlığı Qing’in dul İmparatoriçesi Cixi’ye ayaklanmaların ülke çapındaki sonuçlarını göstermek için batılı bir kameraman, filme aldığı görüntüleri izletmiştir; fakat modernleşme fikrine tam anlamıyla kapalı olan İmparatoriçe, bu icada karşı ilgisiz kalmıştır.

Gelber’e (2007:42) göre tarih boyunca coğrafi şartları, sınır komşuları, birbiri ardına yaptıkları icatlar Çin’i kültürel açıdan üstün kılıp onları başka kültürlerle itibar etmemeye ittiğinden ve temas edebileceği, kendileri kadar medeni ne bir başka devlet ne de bir toplum olmadığından Çinliler, daha fazla içe dönük, kapalı ve kendine yeten bir toplum haline gelmiş ve her kültürün onlarla temasa geçtiğinde Çinlileşmesine sebep olmuştur. Bu yüzden Çin Ulusal Sineması ne teknik bir yenilik ne de bağımsız bir sanat formu kaynaklı değildir. Çin Sineması tarihi, yabancı bir yeniliğin ve yerel adaptasyonun bir karışımı olarak görülmeye ihtiyaç duyar (Cui, 2003:4).

Yabancı dağıtım ve gösterim egemenliğine bir tepki olarak – daha sonrasında da yabancı rakiplere karşı – yerel ihtiyaçları karşılamak üzere ilk yerli üretim ortaya çıkmıştır. Hareketli görüntülere karşı duyulan merak ve film yapma arzusu Çin’in ilk sessiz filmi *Conquering Jun Mountain*’ı (Ding Jinshuan, Yönetmen: Liu Zhanglun, 1905) ortaya çıkarmıştır. Bu film sabit bir kameraya alınan, Çin’in ünlü sanatçılarından Tan Xinpei’nin sahnelediği bir operadır. İlk film denemelerinin başladığı bu dönemde Çin Sinemasının temelini oluşturan en önemli kaynaklardan biri Pekin Operası’dır (Kabadayı, 2007:254). Çin’in ilk sessiz filmi *Conquering Jun Mountain*’ın Pekin’deki Daguanlou Tiyatrosu’nda gösterimi başarılı bir şekilde gerçekleştikten sonra Fengtai Fotoğraf Stüdyosu’nun sahibi Ren Qingtai ve fotoğrafçısı Liu Zhanglun operaları filme çekmeye devam etmişlerdir. Geleneksel Çin Sanatları’nın filme alınması, Çin’in ilk sesli filmi *Sing-Song Girl Red Peony* (Genü Hongmudan, Yönetmen: Zhang Shichuan, 1930)’nin hikâyesini tanınmış bir opera sanatçısı kadının hayat hikâyesinden alması ve 1920’lerdeki baskın akımın dönem filmleri olması, ilk Çinli film yapımcılarının

sinemayı ulusallaştırma ve yerelleştirme çabalarını işaret etmektedir (Cui, 2003:5).

Qing Hanedanlığı'nın yıkıldığı 1911 yılından itibaren büyük bir durgunluk dönemine girmiş olan yerli film endüstrisi Birinci Dünya Savaşı'nın başlaması, sermaye yokluğu ve yabancı filmlerin de ülkeye girememesiyle ağır bir darbe almıştır. Film yapımı için gerekli materyallere tekrar ulaşabilmek mümkün olduğunda Zhang Shichuan, 1916 yılında Şangay'da ilk Çin sermayeli film yapım şirketi Mingxing'i kurmuştur (Carter, 2011:16).

1910'ların başında toplum, sinemayı yalnızca bir eğlence aracı görmektedir. Çinli aydınlar ise sinemayı, tiyatro ve operayla kıyaslandığında, toplumu aydınlatmak ya da eğitmek gibi bir görev üstlenemeyecek, kültürsüz kitleyi oyalamaktan öteye geçemeyecek bir form olduğunu düşünmektedirler. Aslında Lenin'in (akt. Lightman, 2009:919); *"Bütün sanat dalları içerisinde bizim için en önemlisi sinemadır"* yorumundan çok önce Çinli yönetmenler sinemayı kendi ideolojilerini resmetmek ve seyircileri eğitmek için kullanmıştır. Çin'in ilk iki anlatı filmi 1913'te yapılan Li Minwei'nin *Zhuangzi Tests His Wife (Zhuangzi Shiqi)*⁵ ve Zheng Zhengqiu'nun *Suffering Husband And Wife (Nanfu Nanqi)*⁶; bunlardan ilki kadının ihanetini ayıplayan, ikincisi geleneksel evlilik sistemini eleştiren yapımlardır (Pang, 2002:23). Her iki filmde de yönetmenler toplumsal cinsiyetin önyargılarını içinde barındıran mesajlarında topluma etik çağrılarda bulunmaktadır ve oldukça açık sözlüdürler.

1920'lere gelindiğinde, Çin entelektüel dünyasında kültürel anlamda uzun vadeli sonuçlar doğuracak çalkantılara neden olan '4 Mayıs Hareketi'nin etkisi henüz geçmemiştir. Japonların "Yirmi Bir Talep" ultimatolarıyla "Çin'i bir Japon mandası haline dönüştürme"yi amaçladıkları anlaşmayı Cumhuriyet hükümetinin imzalaması, üstelik bunun bağımsızlık ilkesine ve Çin'in o tarihte savaştan muzaffer çıkmış devletler ittifakında bulunmasına rağmen yapılması

⁵ Bu film yurtdışında gösterimi yapılan ilk Çin filmidir. Gösterim Amerika'da yaşayan Çinlilere yapılmıştır.

⁶ Bazı kaynaklarda *A Difficult Couple* olarak da geçmektedir.

halkta öfke ve çaresizlik dalgasına sebep olmuş; milliyetçi duyguları artırmıştır (Keay, 2011:493; Gelber, 2007:244). Öğrencilerin başı çektiği protestoculara işçi sendikaları ve kadın örgütleri de katılmış ve Pekin'deki Tiananmen Meydan'ında başlayan '4 Mayıs Hareketi' ülkenin dört bir yanına yayılmıştır. Bu dönemde sinema her ne kadar entelektüellerin ilgisini çekmeye başlasa da Şangay film endüstrisi entelektüel dünya ve politik arenadaki bu ateşli olaylardan bağımsız, daha çok mevcut ekonomik ve sosyal gerçeklikle bağlantılıdır. Li Minwei, Zheng Zhengqiu ve Commercial Press'te (Shangwu Yinshuguan)⁷ çalışan tanınmış entelektüellerin ve eğitim organizasyonlarının ilk birkaç denemesinden sonra sinema kapitalistler tarafından devralınmıştır (Pang, 2002:21). 1920'lerin başında Birinci Dünya Savaşı'nın Çin ekonomisine doğrudan etkileri olmuş, film endüstrisine yatırılan sermaye artmış ve film çekimi için teknik donanım ithal edilmeye başlanmıştır. Birbiri ardına açılan film şirketlerinden bir kaçı bu süreçten kuvvetlenerek çıkmış geri kalanlar bir süre sonra kapanmıştır. Kuvvetli film şirketleri kısa sürede pazarı kontrol etmeye başlayarak kitlenin zevkine uygun, olay örgüsü klişeleşmiş, özel efektler, şiddet ve pornografi içeren yapımlarla seyirciyi cezbedip izlenirliği artırmaya çalışmışlardır. 1920'lerde dövüş sanatlarının bolca kullanıldığı sayısız dönem filminden bugüne neredeyse hiç biri ulaşamamıştır (Pang, 2002:27). Çin'de yeni yeni oluşmaya başlayan eğitimli burjuva sınıfı, aynı tema ve görüntülere sahip bu filmleri bir süre sonra hor görmeye başlamış ve sinema salonlarından çekilmişlerdir. Japon istilas da halkın yanı başına şiddeti bu denli gerçekliğiyle getirmişken, halkın ilgisi tamamen kesilmeye başlamıştır. Milliyetçi hükümet halkın tepkisini fark ettiğinden bu tür filmlerin kesilmesi gerektiğini resmi yollarla duyurarak ilk kez Film Denetim Kanunu çıkarmak zorunda kalmıştır. Halk arasındaki dönem filmlerine karşı gelişen bu aşamalı tepki film endüstrisinin film yapmadaki alışlagelmiş yöntemleri terk etmesi için bir itici güç olduysa

⁷ 1897 yılında Şangay'da kurulan Çin'in ilk modern yayın organizasyonudur. 1920'lerde ve 1930'larda '4 Mayıs' ruhunu yaygınlaştırmada başlıca unsurdur Bakınız: Paul Clark, Chinese Cinema: Culture and Politics Since 1949, Cambridge University Press, 1987:9.

da hükümetin sansür politikası film sektöründen bir an önce yeni mecralara kaymasını talep etmiştir (Pang, 2002:30).

1920'lerde sinemanın ticari bir araç olarak görülmesi ve aydınlarla-devrimcilerle bağının zayıf olmasına karşın birkaç eğitilmiş, saygın yapımcı filmlerine güçlü ideolojik kaygılarını aktarabilmişlerdir. Hou Yao, Hong Shen ve Ouyang Yuqian, Yeni Kültür Hareketi'ne de aktif olarak katılan ünlü yapımcılardır. *Going To The People (Dao Munjan Qu, 1926)* Dönemin bir başka edebiyat ve sinema figürü Tian Han'ın ekibi Nanguo Sinema Topluluğu'nun bağımsız bir film projesidir ve aydınları fildişi kulelerinden ayrılıp kitlelere karışmaları için teşvik etmektedir (Pang, 2002:23).

Dönemin gişe başarısı yakalamış çeşitli filmlerinden bazıları, Ren Pengnian'ın gerçek bir olaydan uyarlanan korkunç cinayet hikayesi *Yan Ruisheng (Yan Ruisheng, 1921)*⁸, Zhang ve Zheng'in ahlak masalı *Orphan Rescues Grandfather (Gu'er Jiu Zu Ji, 1923)*, Hou Yao'nun kadın haklarını savunduğu filmi *The Abandoned Wife (Qifu, 1924)* ve Wen Yimin'in dövüş sanatları ve macera filmi *Red Heroine (Hong Xia, 1929)*'dir. Zhen Zhang (2005:92) bu filmlerin başarısının erken Çin Sineması'nın şu üç ilginç yönünü ortaya koyduğunu söylemektedir: (1) geleneksel sanatlara karşı tematik ve biçimsel saplantı; (2) tiyatro uyarlamaları eğilimi; (3) modern sorunları ele alma eğilimi.

1930'lar birçok yetenekli yönetmenin ortaya çıkışından dolayı Çin sinemasının "Altın Çağı" olarak anılmaktadır. Hu Die, Zhou Zuan, Jin Yan ve Ruan Lingyu gibi ilk gerçek oyuncular da aynı on yıl içinde ortaya çıkmıştır (Carter, 2011:18). Bunun nedeni dönemin genel atmosferi içerisinde genç entelektüeller arasında sol ideolojinin hızla yükselmesi ve Komünist Parti ile yakın ilişkilerde bulunan aydın kesimin sinema endüstrisine yönelmeleriyle birlikte pek çok yetenekli yönetmenin ortaya çıkabilme fırsatı yakalayabilmiş olmalarıdır. Bu ortamın yaratılmasını sağlayan gelişmeler, 18 Eylül 1931'de

⁸ *Yan Ruisheng, (1921)* tam olarak başarılı olan ilk uzun metrajlı yerli Çin filmi: David Carter, Doğu Asya Sineması, Kalkedon:İstanbul, 2011:16.

Japonların Mançurya'yı işgali ile başlayan bir dizi zincirleme olaydır. Bu arada film yapımının merkezi olan Şanghay'da artan anti-Japon protestolar halkın tansiyonunu iyice yükseltmiştir. Japonya bu gösterileri bahane ederek 28 Ocak 1932'de Şangay'ı da bombalayınca komünistler Japonya'ya savaş ilan etmiştir ancak milliyetçi hükümet Japonya'yı yenecek gücü kendisinde bulamadığından diplomatik çözümlere yönelmiştir. Milliyetçi hükümetin çözüm önerileri halk tarafından taviz vermek şeklinde algılanmaktadır; üstelik mücadele iç huzurun sağlanması için komünistlere yöneltince, gençler arasında solcu ideoloji kuvvetlenmiştir. Film endüstrisi için tam bir yıkım olan bombalamada Şanghay'da sekiz film stüdyosu ve yedi sinema binası tahrip olmuştur. Sinema endüstrisindeki kayıplara ekonomik nedenler de eklenince, bu kriz ortamında sinemaya taze kan gelmesi ve yeni bir anlayış benimsenmesi kaçınılmaz olmuştur. Sol kanat sinema hareketinin resmi tarihi Ocak 1931'de Solcu Oyun Yazarları Birliği'nin (Left-Wing Dramatist Association) kurulmasıyla başlamaktadır (Pang, 2002:29-37). Birlik, Komünist Parti ile yakın ilişkileri olan yazarlar tarafından Parti'nin desteği ve himayesinde kurulmuştur. Komünist Parti liderleri sinemanın propaganda vaadini çok önceleri fark etmiş ve Şangay'daki yenilikçi yapımlara kılavuzluk etmesi için, Japon Direniş Savaşı'nda önceki dönem boyunca Sol Kanat Yazarlar Birliği'nin önemli bir alt kolu olan, Film Grubu (The Film Group) adlı bir organizasyonu kurmuştur. Bu grupta aktif rol alan yazarların yazıları halkın sinemaya bakışını da etkilemiştir (Clark, 1987:4). Bu iki grubun başardığı iki önemli görev Sovyet Yenilikçi Sineması'nı Çinli okurlara tanıtmak ve film teorilerini Çince'ye çevirmek olmuştur. En ünlü çeviri işi Vsvolod Pudovkin'in Film Techniques an Film Acting (1970) eseridir (Pang, 2002:41). Çin'de toplumsal vicdanı yönlendiren bu yazarların dönemin en önemli iki film yapım şirketi Linhua ve Mingxin ile yakın temasları dönemin sinema hareketini şekillendirmiştir. Laikwan Pang (2002:42) bu iki grubun kuruluşunun önemli bir olaydan sonra gerçekleştiğini söyler. Bu olay aydınlanma hareketinin öncülerinden Xia Yan, Qian Xingchun ve Zheng Boqi'nin Mingxing Film Şirketi'nde işe senaryo danışmanları olarak işe alınmalarıdır.

Büyük Buhran'dan ve Mançurya işgalinden dolayı artan finansal krizden en çok etkilenen film şirketi, yatırımlarını sesli filmler çekebilmek için ekipman kalitesini yükseltmekte değerlendiren Mingxing'dir. Film şirketinin yöneticileri acilen seyircinin dikkatini yeniden sinemaya çekmek istemektedirler. Harvard mezunu saygın tiyatro oyunu ve senaryo yazarı Hong Shen, Mingxing'de çalışmaktadır. Shen, 'sol kanat sinema hareketi' sayesinde güçlü bir rakip haline gelen Linhua Film Şirketi'nin başarılarından sonra patronlarını taze kanın gerekliliği konusunda ikna ederek Xia Yan, Qian Xingchun ve Zheng Boqi'nin işe alımlarına ön ayak olur. Yazarlar Komünist Parti'den onay aldıktan sonra takma adlarıyla senaryo yazmaya başlarlar. Böylelikle Mingxing şirketi Hong Shen'in senaryosunu yazdığı Çin'in ilk sesli filmi –aynı zamanda tamamen Çin'de üretilen donanımın kullanıldığı ilk uzun metraj- *Sing Song Girl Red Peony*'yi (*Hongmudan*, Yönetmen: Zhang Shichuan, 1931) çekerek tarihe geçer (Carter, 2011:17). Xia Yan'ın liderliğindeki senaryo ekibinin kuvvetiyle Mingxing 1950'ler ve 1960'lara kadar film yapımına hâkim olan bir sanatçı jenerasyonu için iyi bir eğitim sahası olmuştur (Clark, 1987:11). Bununla birlikte Pang (2002:44) kayıtlara geçmiş ilk sol-kanat sinema hareketi filminin esasen Linhua Şirketi tarafından çekildiğini belirtmektedir. *Three Modern Women* adlı film 1932'nin Aralık ayında piyasaya çıkmış ve aynı yıl çekilen *Humanity* adlı filmle birlikte büyük bir ün kazanmıştır. Yönetmen Bu Wancang tarafından çekilen *Three Modern Women* filminin senaryosu Tian Han tarafından yazılmıştır ve yalnızca izleyicilerden değil, aynı zamanda sol-kanat eleştirmenlerden de büyük övgü toplamıştır.

1933 yılında Japonların kuzeyde sınırlarını genişletme girişimiyle daha fazla sol eğilimli film ortaya çıkar. Bunların arasında dikkati çeken, Mingxing şirketi tarafından üretilen ve Clark'ın (1987:12) “‘4 Mayıs Hareketi'nin asli görevinin beyaz perdeye doğrudan ilk adaptasyonu” olarak tanımladığı Cheng Bugao'nun *Spring Silkworms* (*Chuncan*, 1933) filmidir.

Dönemin dikkat çekici, sol içerikli mesajlar içeren diğer yapımları, komünistlerin Mao önderliğinde çıktıkları meşhur “Uzun Yürüyüş”lerini gerçekleştirdikleri yıl çekilen, Wu Yonggang’ın *The Goddess* (Shennü, 1934), Sun-Yu’nun *The Highway* (Dalu, 1934)⁹ ve Cai Chusheng’in *Song Of The Fisherman* (Yu Guang Qu, 1934) filmleridir. *The Goddess*’te işlenen konu, çağdaşı olan diğer Çin yapımı ve ithal filmlerde de sıkça yer verilen, kentsel bir olgu olan fahişeliktir. Fakat filmi etkileyici ve farklı kılan konusu değildir. Fahişelik dönem bağlamında sinema ve romanlarda genel itibariyle dolaylıdır ve güçlü ahlaki çağrışımlar içermektedir. Filmde başkarakter (intiharından kısa bir süre öncesine kadar Çin’in Greta Garbo’su olarak bilinen ünlü aktris Ruan Lingyu tarafından canlandırılmaktadır ve isimsizdir) bir hayat kadınıdır. Hikâye hayat kadınının, annesinin mesleğinden dolayı toplum tarafından dışlanan oğluna iyi bir eğitim verebilmek için verdiği mücadeleyi anlatır. Okul masraflarını karşılamak için özenle biriktirdiği parayı çalmak isteyen adamı öldürür ve hapse atılır. Başkarakter bütün kadınları ve onların mücadelelerini sembolize etmektedir. Öznesine yaklaşım tarzının eşsizliğiyle *The Goddess* hem dünya hem de Çin Sineması’na büyük bir katkı sağlamıştır (Clark, 1987:13). Sun-Yu tarafından yönetilen *The Highway*’ın senaryosu Film Grubu’nun da desteğiyle Xia Yan tarafından yazılmıştır. Bu film ordunun cepheye ulaşip Japonlarla savaşabilmesine yardımcı olmak için yol yapım inşaatında çalışan işçilerinin zor şartlar altında verdikleri mücadeleyi yakın planda inceler. Filmin öne çıkan özelliklerinden biri de modernleşmenin göstergelerinden biri olan atletik vücutların beyaz perdeye ilk yansıyan örneklerinden olmasıdır (Martin ve Heinrich, 2006:255). *Song of The Fishermen* ise 1935’teki Moskova Film Festivali’nde uluslararası ödül alan ilk Çin filmidir (Carter, 2011:18). Film, fakir bir balıkçı ailede dünyaya gelen bir kız ve bir erkek kardeşin trajik öyküsünü anlatmaktadır. Aileleri gibi onlar da balıkçı olmuşlardır, fakat endüstrileşmeye başlayan daha büyük balıkçı firmalarla rekabet edemeyince iş aramaya Şanghay’a giderler. Burada sokak gösterileri yaparken tutuklanınca tekrar balıkçılığa dönerler. Kendilerine farklı

⁹ Bazı kaynaklarda *The Big Road* olarak da geçmektedir.

bir hayat kurmak isteyen fakir insanlar olarak zorluklara bir kez daha katlanmalıdırlar ve bundan dolayı film mutlu sonla bitemez. Erkek Kardeş gemide çalışırken yaralanır ve kız kardeşinin kollarında ölür. Gözyaşları içindeki harap kız kardeş artık hayatla tek başına yüzleşecektir (Conner, 2011:20).

1936 yılında Milliyetçi Parti ile Komünist Parti, Japon işgaline karşı ittifak yaptılarsa da Şangay'ın ele geçirilmesine karşı koyamamışlardır. Japonlar artık kuzeyden güneye bütün Çin'i işgale başlamıştır. Bu dönemde Çin film endüstrisi tamamen dağılmış, bütün film şirketleri kapanmış ve Cai Chusheng, Situ Huimin gibi bazı yenilikçi yönetmenler Hong Kong'a taşınmıştır (Clark, 1987:15). 1939'da Avrupa'da İkinci Dünya Savaşı başladığında Japonlar Mançurya'da kendi film endüstrilerini kurmuş, hem kendi askerleri hem de Çin toplumu için filmler çekmişlerdir (Carter, 2011:18).

Carter'a (2011:19) göre, 1940'ların ikinci yarısı Çin Sineması'nın "ikinci altın çağı" olarak tanımlanmaktadır. 1945 yılında Japonlar ile savaş sona ermiş ve Komünist Parti ile Milliyetçi Parti arasında iç savaş patlak vermiştir. Japonların Mançurya'dan çekilmesiyle bölge önce Ruslar'ın daha sonra da Çin Komünist Partisi taraftarlarının kontrolüne geçmiştir. İlerici film yapımcıları tekrar Şangay'a dönüp yeni kurulan bir film şirketi Kunlun'u kendilerine merkez edinerek, Milliyetçi Parti yönetimine karşı direnmeye karar verirler. Bu dönemde ortaya çıkan filmlerden öne çıkan *Myriads Of Lights* (Wanjia Denghuo, Yönetmen: Shen Fu, 1948), *San Mao* (Yönetmen: Gong Yan, Ming Zhao 1949) ve *Crows and Sparrows* (Wuya Yu Maque Yönetmen: Zheng Junli 1949) gibi birçok film, Chan Kai Shek önderliğindeki milliyetçilerin hâkimiyetince oluşturulan düş kırıklığının göstergesidir.

Hu (2003:160-185) ise Çin Ulusunun ve Çin Ulusal Sinemasının inşası arasındaki ilişkiyi incelediği "Projecting A Nation: Chinese National Cinema Before 1949" adlı kitabında bu dönemin daha az ulusal olduğunu belirtmektedir. 1940'ların ikinci yarısında, 1930'larda olduğu gibi parti tarafından yönlendirilen güçlü bir komünist grubun varlığı söz konusu değildir.

Yalnızca Kunlun Film Şirketi sol kanat eğilimlidir. Film yapımcıları bu dönemde modernleşmeyi ulusal projelerinin en önemli birleştirici parçası olarak görmektedirler ve batılı deneyimleri ile Çin geleneklerine, etkileyici teknik açısından eşit önem atfetmektedirler. Çinli film yapımcıları, yalnızca klasik Çin Edebiyatı, romanları, operası ve resim sanatının çekici tekniklerini kullanmamış; aksine Batıda çekilen filmlerden öğrendiklerine daha çok dikkat harcamışlardır. 1949'dan önce Çin ulusal sinemasının inşası daima hem biçim hem de içerikle ilişkili olmuştur. Bununla birlikte 1940'ların ikinci yarısında genel olarak Çinli film yapımcıları Çin ulusuna özgü anlatım teknikleri geliştirilmesi üzerinde durmuşlardır. Teknikteki ulusal üslup, hem geleneksel hem de batılı bir birleşim olarak algılanmaktadır. Film yapımcıları, geleneksel ile modern arasındaki ilişkiyi etik ve kültür bağlamında yeniden düşünmeye başlamışlardır. Hu, 1920'lerdeki ve 1930'lardaki pek çok aile melodramasının konu olarak klasik Çin romanları ve tiyatro oyunlarının mirası olarak görüldüğünü, fakat 1940'ların ikinci yarısındaki filmlerin gerilimli öyküleri ve karakterlerin ruh hali itibarıyla daha çok batı etkisi altında kaldığını belirtir ve bağlam dâhilinde iki filmi değerlendirir: Xu Changlin tarafından yazılan ve yönetilen *Suspicion* (1948) ve *Come Back, The Soul of My Wife* (1948) filmlerindeki Hitchcock etkisi dikkat çekmektedir.

Dönemi daha iyi kavrayabilmek adına Hu (2003:187-188), Ning Jingwu'nun bir analizini şöyle aktarıyor; Jingwu'ya (2001:312) göre film oluşturma'nın iki ekolü, geleneksel Çin kültürünün iki alt etkisiyle oluşmuştur: Bunlar klasik kültür geleneğinin, tarih kültürünün etkisindeki, gerçek olayların ve anlatıların kayıtlarına dayanan gerçekçi ekol (Örneğin *Spring River Flows East* (1947) filmi) ve klasik kültürün, şiir kültürünün etkisindeki, duyguların ifadesinin vurgulandığı lirik film ekolü (Örneğin *Spring in a Small Town* (1948) filmi). Gerçekçi ekolde Japonya'ya karşı mücadele dönemi ve sonrasındaki genel sosyal fizyonomi tasvir edilmekte, tarihsel olaylara ve bir aile ya da bir grup insan arasındaki karmaşık sosyal ilişkilere yoğunlaşılmaktadır. *Spring River Flows East* filmi, tek bir ailenin hayatının iniş-çıkışları arasında 18 Eylül olaylarından 1945 yılında Japonlara karşı ilan edilen zafere kadar geçen

süreçte Çin'in sosyal geçmişini ele alır. Filmin kahramanı Zhang Zhongliang, başlarda Japon saldırısına karşı koymayı savunur ve savaşa katılır. Fakat savaştan sonra hükümet görevlisi olarak düşman arazisini devralmak üzere Şangay'a döner. Karısı ve annesi ise savaş boyunca Japonlarla dolu bölgede yaşamak ve korkunç acılara katlanmak zorundadırlar. Savaştan sonra Zhang'ın dönüşünden ümidi kesmişlerdir. Zhang ise yeni sevgililer edinmiş ve ailesini unutmuştur. Zhang'ın küçük kardeşi ise Japonlara karşı savaşan, Milliyetçi Parti yerine savaşta asıl önemli rolü üstlenen bir gerilla olarak tasvir edilir.

Lirik film ekolüne örnek olarak hem Carter (2011:19) hem de Hu (2003:188-189) tarafından dönemin önemli filmlerinden olduğu vurgulanan *Spring in a Small Town*¹⁰, pek çok bakış açısının kullanımıyla, film yapımındaki opera etkisini açıkça ortaya çıkarmaktadır. Filmdeki baskın bakış açısı, kadın kahramana aittir. Hatta rolü olmayan, görüntülenmediği ve olayların akışını bilmediği sahnelerde bile dış ses olarak mevcuttur. Bu durum kadın kahramanın filmin ana anlatıcısı olduğunu göstermektedir. Filmin öznesi zaman zaman esnek bir şekilde yer değiştirmektedir. Filmin yönetmeni Fei Mu bu filmde, Çin Operasının bu karakteristik özelliğini ödünç almıştır. Yine de 1940'ların ikinci yarısındaki bahsedilen şiir ve opera tekniğinin film yapımını etkilediği örnekler, gerçekçi ekol kadar fazla sayıda değildir. Film yapımcıları geleneksel Çin sanatlarını filmlerde kullanmak için bilinçli bir gayret sarf etmişlerdir.

1949 yılı, pek çok bakımdan Çin Tarihi için dönüm noktası olmuştur. Bu yılın başlarında Mao Zedung, beraberindeki komünist güçlerle birlikte Pekin'i sarmış ve Milliyetçiler Chiang Kai Shek liderliğinde, bugün Tayvan olarak bilinen Formosa adasına kaçmışlardır. 1 Ekim 1949 tarihinde Çin Halk Cumhuriyeti resmen kurulmuştur.

¹⁰ Bu film, 2002 yılında Beşinci Kuşak yönetmenlerden Tian Zhuang Zhuang tarafından yeniden çevrilmiştir.

Çin Halk Cumhuriyeti'nin kurulması, film yapım endüstrisinde –üretim, dağıtım, gösterim, sanat ve izleyiciler anlamında- temelden değişikliklere yol açmıştır (Kent ve Fengxing, 2000:26-27). 1949'dan 1966'ya kadar süren periyot, film endüstrisini ulusallaştırma ve kamusallaştırma dönemidir. Kültür Bakanlığı bünyesinde bir Film Rehberlik Kurulu oluşturulmuştur. Hükümet ülkenin en büyük şehirlerinde on film şirketi kurma ve Changchun şehrindeki Japon işgali döneminden kalan Kuzeydoğu Film Stüdyosunu modernize etme görevlerini üstlenmiştir (Cook, 1996:868). Bu stüdyoda 1949 yılında yapımı gerçekleştirilen ilk uzun metraj film *Bridge*, Mao'nun Yan'an manifestosunda sinema sanatının nasıl olması gerektiği konusunda belirttiği politik ilkelere yönelimin başlangıcı olmuştur. Aynı zamanda gezgin makinist ekipleri oluşturularak film dağıtımının büyük kentlerin ötesine yayılması yolunda adımlar atılmıştır (Carter, 2011:20).

Çin Halk Cumhuriyeti'nin kurulmasının hemen ardından 1950 yılında başlayan Kore Savaşı, dünyanın iki kutup etrafında kümelenmesine sebep olmuştur. Amerika ve Avrupa'da, Kuzey Kore'nin birleşme adına Güney Kore'ye saldırısının, komünist olmayan dünyaya yönelik daha kapsamlı bir saldırının girizgâhı olabileceği yolunda korkular belirmiştir. Birleşmiş Milletler sancağı altında yirmi ülke Amerika'ya yardım için Güney Kore'ye asker göndermiştir (Gelber, 2007: 316). Haziran 1950'de savaşın başlamasından dört ay sonra Çin askerleri Kore'ye girmiş ve 1953'te ateşkes ilan edilene kadar Amerika Birleşik Devletleri öncülüğündeki Birleşmiş Milletler kuvvetlerine karşı Kuzey Kore askerlerinin yanında savaşmıştır. Bunun üzerine Şanghay'daki sinemalar 1950'de Amerika Birleşik Devletleri yapımı filmlerin tüm gösterimlerini askıya almaya başlamış ve kısa sürede ülke çapında başlayan bir boykot ile Çin sinema salonlarındaki Hollywood hâkimiyeti sona ermiştir (Zhang, 2004:190).

1950'lerin başında devlet kontrolünde, devrimi ve yeni sosyalist devleti olumlayan ve sınıf mücadelesini konu alarak halkın feodal liderlere karşı kinini artıran pek çok film çekilmiştir (Cook, 1996:868). Bu dönemde çekilen

savaş filmlerinde genel olarak komünist kahramanlar efsaneleştirilmiş, olduğundan daha üstün nitelikleriyle canlandırılmıştır. Savaş filmleri, modern Çin'in tarihini yeniden yazmak için sinemaya başvuran Çin Komünist Partisi'ne hizmet etmiştir. Bu arada sınıf mücadelesi, Parti'nin toprak reformuna yardımcı olmak ve feodal beylerin sürekli tehdidini izleyiciye hatırlatmak için defalarca tasvir edilmektedir. *The White-Haired Girl* (Bai Mao Nü, Yönetmen: Wang Bin, 1950) filminde kadın başkahraman Xi'er, borçlarından dolayı babasının intihar etmesinin ve nişanlısının savaş için köyü terk etmesinin ardından nüfuzlu bir toprak sahibinin evinde hizmetçilik yapmak zorunda kalır. Toprak sahibi Xi'er'a tecavüz eder. Xi'er hamile kalır ve yaşamak için dağlara kaçar. Saçları bembeyaz olmuştur. Köy halkı ona "beyaz saçlı peri" diye seslenir. Komünist bir asker olan nişanlısı, köylüleri Japonlara karşı savaşmak için harekete geçirmek üzere köye döndüğünde, bu hayalet gibi olan yarattığı mağarasına kadar takip eder. Film yıllar önce sahnelenmiş bir operanın yeniden uyarlanmasıdır. Opera versiyonunda nişanlısı Xi'er'ı ve çocuğunu köye geri getirir ve (Xi'er'ın saçları tekrar siyaha dönmüştür) mutlu bir evlilik gerçekleştirirler. Toprak sahibi ise tutuklanır. Filmin sonunda ise çift birlikte toprağı sürerken görülür. Zhang (2004:193) filmin romantizmi çağrıştıran bir sahneyle sona ermesinin sosyalist sinema açısından gitgide büyüyecek bir sorun haline gelebileceğini, bunun bu sebeple değiştirildiğini vurgulamaktadır.

Devam eden yıllarda entelektüeller ve Yan'an sanatçıları tarafından sinemada daha temel Çin idealleri olarak kabul edilen "Devrimci Gerçekçilik ve Devrimci Romantizmin Birleşimi" adlı yeni bir sanatsal başlık ortaya atılmıştır (Kent ve Fengxing, 2000:28). Bu fikrin ortaya atılabilmesi için insanları cesaretlendiren akım Mao'nun 1957 yılında başlattığı "Yüz Çiçek Açsın, Yüz Fikir Yarışsın" kampanyası olmuştur. İngiliz yazar John Keay (2011:507) bu süreçten şöyle söz etmektedir:

"Yüz Çiçek kampanyası kültür çayırılarında yeni tomurcuklanmalara yol açtı ve Yüz Düşünce Okulu'nun bilimselliği kabul gördü. Kampanyasının başını, revizyonizmin baş düşmanı olan Mao çekiyordu, hatta görünüşte, tıpkı on yıl sonra gerçekleştireceği Kültür

Devrimi'nde olacağı gibi, bunu da karşıtlarını gözden düşürmek ve yaşanan başarısızlıkların sorumluluğunu karşı devrimci düşüncelere yüklemek için kullanıyordu. Fakat o günlerde bu tür açıklamalar, kimsenin aklından bile geçmiyordu. Sözünün arkasında duruyordu ve 1957 ilkbaharının fırtınalı bir kaç haftası boyunca bilim insanları, öğrenciler ve yazarlar, yozlaşma ve verimsizlik konusunda eteklerinde ne var ne yok boşalttılar.”

Keay'in de belirttiği gibi, kampanya kısa bir süreliğine edebiyat ve sanatta kısmen özgürleşmeye yol açmıştır. Film endüstrisinde hiciv niteliğinde komedilerin yapımı, gözde olmayan kimi eski filmleri açıkça eleştiren makalelerin yayınlanmasını kolaylaştırmıştır. Bu yeni özgürlüklerle birçok yazar, komünist tekeli ve bunun gücünü istismar etmesini eleştirme şansını elde etmiştir. Fakat lider kadrosu umduğundan çok daha fazla eleştiriyle karşılaşmıştır. Gelber (2007:332), sonuçların herkes açısından tam bir felaket olduğunu belirtmektedir. Gelber'e göre yeni liderler dış dünyaya kuşkuyla bakan kişilerdir ve hem yabancı düşmanlığına hem de aydın aleyhtarlığına kilitlenmişlerdir. Sonuç olarak aralarında ülkenin en parlak ve en iyilerinin de yer aldığı 300,000 entelektüel sağcı damgası yiyerek taşraya sürülmüş, işlerinden edilmiş, hapsedilmiş hatta intihar etmek zorunda bırakılmışlardır (Keay, 2011:508, Carter, 2011:21).

Bu dönemi Çin'in kalkınmasını hızlandırmak ve sosyalizm taraftarlığını tetiklemek amacıyla başlatılan “İleri Doğru Büyük Sıçrama” hareketi izlemiştir. Bu hareket halkın bütün dinamizminin ve enerjisinin de aktarıldığı büyük bir sosyal mühendislik, sanayileşme ve kırsal reform hareketidir. Halk zorla evlerinden edilip çalışmaya gönderilmiş, 220 milyon askerden oluşan ve yakında yönetimle iç içe geçecek olan Halkın Kurtuluş Ordusu adında bir ordu kurulmuştur. Kooperatifler komünlere dönüştürülmüş ve aile hayatı dahi kışla hayatına benzetilmiştir. Tarımdaki yanlış politikalar ve artan nüfus sonucu 1959 ile 1960 yılları arasında büyük kıtlıklar olmuş, 30 milyona yakın insan açlıktan ölmüştür (Gelber, 2007:333-334). Bu süreçler Çin film endüstrisinin gelişimini olumsuz biçimde etkilemiştir.

Başbakan Zhou Enlai'nin 1961 yılında yaptığı konuşması, kıtlık zemininde, İleri Doğru Büyük Sıçramanın sertlik yanlısı kültürel

politikalarından bir vazgeçiş niteliğindedir (Andrews, 1995:208). Bu konuşma ile birlikte gelen edebiyat ve sanat alanlarındaki ılımlı politika sayesinde Şanghay'ın Çin Sineması'na bıraktığı miras az çok onarılabilmektedir (Kent ve Fengxing, 2000:28). Yine de film yapımcıları, ılımlılar ve radikaller arasındaki tartışmalardan kaynaklanan siyasi çalkantılar içinde sosyalist deneyimlerini, yeni formlar ve stiller üzerine inşa edilmiş, genel izleyici kitlesine uygun, kendi sanatsal özelemlerini yansıttıkları filmleri üretebilmişlerdir (Zhang, 2004:200).

Kültür Devrimi (1966-1976) ve içe kapanış, ülkeyi dış dünyanın film yapımı, sinema teknikleri, film teorisi ve estetik seviyesinden uzaklaştırmıştır (Min, 1990:55). Yingjin Zhang bu dönemi şöyle ifade etmektedir (2004:189):

“Sinema, tarihindeki herhangi bir dönemden daha da fazla, ulus devlet adına otokratik bir şekilde hareket eden Parti'nin kontrolü altına girdi ve film yapımcılarının ve az bir ölçüde de olsa stüdyo yöneticilerinin kaderi Komünist Parti liderlerinin öngörülemez kaprislerine tabi oldu.”

Tarihçi Gelber (2007:334), Kültür Devrimi'ni Parti'nin halk üzerinde ve Mao'nun parti içindeki etkinliğinin azaldığı bir dönem olduğunu belirtir. Mao halk gözünde itibarını artıran ılımlı liderlere yönelik bir temizleme operasyonu başlatmıştır. Hatta ölümünden sonra Parti'nin başına geçecek olan Deng Xiaoping, Kültür Devrimi boyunca uzaklaştırılmış ve oğlu, uygulanan işkencelerden ötürü sakat kalmıştır. Mao, Şanghay'dan eski bir orta düzey oyuncu olan eşi Jiang Qing'in yardımıyla sanatta da bir temizlik operasyonu başlatmıştır. Uzun konulu filmlerin yapımı tümünden durdurulmuş ve Jiang Qing, eski genç yıldız, bir zamanlar görüş ayrılığı yaşadığı meslektaşlarıyla bütün eski hesaplarını görme fırsatı yakalamıştır. Carter'ın (2011:22) belirttiği üzere yeniden, film endüstrisindeki pek çok önemli isim taşraya çalışmaya gönderilmiş, hapsedilmiş ve birçoğu ölmüş ya da intihara kalkışmıştır.

1970'lere gelindiğinde film yapımı tekrar başlamıştır. Bu filmler, genellikle opera ve bale uyarlamaları olarak, devrim öncesi Çin'de hayatı anlatan dramları konu almaktadır. Dönemin önemli filmlerinden biri; *The Red*

Detachment of Woman (Yönetmen: Xie Jin, 1970), tıpkı İleri Doğru Büyük Sıçrama dönemindeki *The White Haired Girl* (1950) filmindeki gibi Komünist Parti'yi temsil eden erkek tarafından ezilen halkı temsil eden kadın karakterlerin kurtarılmasını ve mücadeleye katılmasını sağlamasını anlatmaktadır.

1976 yılında Mao'nun ölümüyle Kültür Devrimi sona ermiş ve eşi Jiang Qing'in tarihe isimleri 'Dörtlü Çete' olarak geçen radikal arkadaşları –Jiang Qing dâhil- tutuklanmıştır¹¹. 1977 yılında Deng Xiaoping iktidara gelmiş ve “Dışa Açılma ve Reform” (Gelber, 2007:336) sloganları eşliğinde, fikir beyanını bir nebze de olsa mümkün kılan Demokrasi Duvarı'nı kurmuştur. 1978 yılında Pekin Film Akademisi kapılarını yeniden açmış ve sonradan “Beşinci Kuşak” olarak anılacak bir grup yönetmenin istihdamını sağlamıştır.

1.2. BEŞİNCİ KUŞAK SİNEMACILAR

Çinli sinemacılar 1949 devriminden bu yana kuşaklara ayrılarak ele alınmaktadırlar. İlk kuşak olarak kabul edilen yönetmenler, yüzyılın başlarındaki öncülerdir; ikinci kuşak yönetmenler, 1930'ların sol-kanat film yapımcılarıdır; 1949 yılında kurulan Çin Halk Cumhuriyeti'nin altında film çeken yönetmenler Üçüncü Kuşak olarak anılırlar ve Dördüncü Kuşak yönetmenlerse Akademide Çin Halk Cumhuriyeti altında eğitim görmüş ve Kültür Devrimi'nden hemen önce mezun olmuş yönetmenlerdir (Wedellsborg, 1995:231). Mao'nun ölümü ve Kültür Devrimi'nin sona erdiği 1976 yılından itibaren başlayan, Çin'in politik olarak da büyük bir değişim geçirdiği dönem boyunca Pekin Film Akademisi'nde eğitim gören ve 1982 yılında mezun olan öğrenciler, “Beşinci Kuşak Çinli Yönetmenler” olarak anılmaktadır. Bu

¹¹ Bazı kaynaklar Kültür Devrimi'nin sona erişinin Mao'nun ölümüyle değil, Dörtlü Çete'nin tutuklanması ve siyasi arenadan çekilmesi sayesinde gerçekleştiğini belirtmektedir. Jiang Qing'in başı çektiği, Komünist Parti'nin radikal kesiminin ileri gelenlerinden oluşan çetenin diğer üyeleri Yao Wenyuan, Zhang Chunqiao ve Wang Hongwen'dir. Mao'nun ölümüyle parti otoritesini ılımlılara yani Zhou Enlai ve Deng Xiaoping'e karşı ayaklanarak yeniden sağlamak istemişlerdir. Detaylı bilgi için bakınız: P. Fergusson, *World and Its Peoples: Eastern and Southern Asia*. Volume: 1, 2007, Marshall Cavendish. New York, sf: 104-105

yönetmenler Çin'in yakın tarihi, kültürü ve ortak kimliği ile ilgili çarpıcı filmlere imza atmış, oldukça hassas konularda eleştirel yaklaşımlarda bulunmuş ve Batı dünyasında da yankı bulmuş yapımlar üretmişlerdir. Çin'in dışa açılma politikalarıyla eşzamanlı olarak bu filmler uluslararası izleyici ile buluşabilmiş ve tarihsel deneyimlerini bir travma olarak aktardıklarından dolayı Çin hakkında oldukça merak uyandıran görüntüler sergilemişlerdir. Xiong (2003:204) yeni filmlerin dünya çapında izleyicilerin ilgisini çekmiş olma sebebini, Çin'deki politik hareketlerin –özellikle de Kültür Devrimi- vahşetini tasvir ediş şekillerinden kaynaklandığını belirtmektedir. Jianying Zha (1997:143), “Çin Sineması yenilenmesini ve yükselişini önemli ölçüde taze ve güçlü çalışmalarıyla Çin Yeni Akımını yaratan Beşinci Kuşak'a borçludur” der.

1983 yılında hükümet “ruhsal kirlenmeye” karşı savaş açmış ve aşırı şiddet içeren filmleri yasaklamıştır. Xian Film Stüdyosu, daha ticari filmlerden elde edilen gelir aracılığıyla yeni deneysel filmleri maddi olarak destekleyen yönetmeni Wu Tianming ile bu dönemde ortaya çıkmıştır (Carter, 2011:24). Tianming Beşinci Kuşak sinemacıları oldukça desteklemiş ve bu sinemacılar Akademi'den mezun olur olmaz Xian Film Stüdyosu'nda çalışmaya başlamışlardır. Böylelikle Şanghay Film Stüdyosuna da büyük bir rakip çıkmış ve film yapım merkezi yalnızca Şanghay olmaktan çıkmıştır. Yönetmenliğini Zhang Junzhao, görüntü yönetmenliğini Zhang Yimou'nun yaptığı *One And Eight* (1984) ve yönetmenliğini Chen Kaige'nin görüntü yönetmenliğini ise yine Zhang Yimou'nun yaptığı *Yellow Earth* (1984), Xian film stüdyosunda çekilen Beşinci Kuşak'a ait ilk üretimlerdir. *One And Eight*'in (1984) dağıtımı kısa bir süre sonra durdurulmuştur. Marchetti'nin (2002:10) film eleştirmeni Tony Rayns'a ait bir yazıdan aktardığına göre film Zhang Yimou'nun kullandığı vahşi bir dil içermektedir ve Komünist Orduya karşı saygısız bir tavrı vardır. Bu sebeple bazı sahneleri tekrar çekilerek Çin içinde gösterimi serbest bırakılmıştır. Fakat film, bu haliyle bile Rayns'ın daha önce izlediği hiçbir filme benzememektedir. Klasik kodların ve anlatı tekniklerinin yıkıldığı yeni bir çağın başladığının göstergesidir. Bu farklılık *Yellow Earth* (1984) filminde daha da belirgindir. Filmin yaratıcıları olan iki Beşinci Kuşak

yönetmen Chen Kaige ve Zhang Yimou, çocukluk anılarını da işin içine katarak, Post-Mao dönemdeki kök arayışları dâhilinde sonraki filmlerinde de sıkça başvuracakları gibi eski çağlara ait sembolleri kullanmışlardır. Chen Kaige ve Zhang Yimou 1952 yılında Komünist rejimin içine doğmuş ve farklı hayatlar yaşamış iki kişidir. Kaige, Pekin’de doğmuş, yönetmen bir babanın oğlu olarak görece varlıklı, elit bir kültürde yetişmiştir. Zhang Yimou ise Xian yakınlarındaki küçük bir kasabada, yalnız ve yabancılaşmış bir hisle (çünkü babası 1949’da komünistlerin rejimi devralmasından önce milliyetçi, karşı devrimci orduda çalışmış bir subaydır) büyümüştür. Kültür Devrimi geçici olarak ikisinin ailevi geçmişini silmiş ve her ikisi de, eğitilmiş gençlerin ülke çapındaki sürgünü sırasında kırsal kesime çalışmaya gönderilmiştir. Daha sonra Pekin Film Akademisi’ne kayıt olarak birbirlerini tanımış ve birlikte film üretmişlerdir. *Yellow Earth* bu kuşağın kendi film yapım teknikleri açısından bildirileri gibi bir etkiye sahiptir. Yazar Marchetti (2002:11) bunun daha az melodram, diyalog ve didaktizm; daha çok görüntü, ses ve bunların gizli inceliklerinin kullanıldığı sanatsal bir teknik olduğunu söylemektedir. *Yellow Earth* filminde halk şarkılarını derlemek için gezen bir askerin Çin’in kuzey bölgesinde uğradığı bir köyde tanıştığı aile ile ilişkileri anlatılmaktadır. Asker bir süre burada oğlu ve kızıyla birlikte yaşayan bir çiftçinin köyünde misafir edilir. Kız (Cuiqiao) evlendirilmek üzeredir ve bu kaderine boyun eğmemek için askerle birlikte güneye gidip orduya katılmak ister. Çünkü asker (Yoldaş Gu) güneyde kadınlara artık farklı davranıldığını, dünyanın değiştiğini, kadınların da savaştığını, istedikleri erkeği seçmekte özgür olduklarını film boyunca anlatmaktadır. Küçük erkek kardeş Hanhan ise konuşmayı pek sevmediği halde tanıştığı gibi Yoldaş Gu’yu çok sevmiş ve ona şarkı bile söylemiştir. *The White Haired Girl* gibi 1949 devriminden sonra çekilmiş, kadın üzerinden ezilen halkın anlatıldığı ve onun Komünist Parti askeri bir kahraman tarafından kurtarıldığı anlatıların aksine bu kez asker kızı içinde bulunduğu feodal baskıdan kurtaramaz. Geri döneceğini söylediği halde gelmez. Yağmur duası sırasında Hanhan’ın Yoldaş Gu’yu gördüğü ve kalabalığın aksine tek başına ona ulaşmak için koştuğu sahne ise durumu açıkça ortaya koymaktadır. Genç yaşıyla gelecek nesilleri temsil eden

Hanhan Yoldaş Gu'ya ulaştığını sandığı sırada ortada kimsenin olmadığını görür. Filmin final sahnesinde erkek askerlerin davul çalarak canlandırdıkları dans sahnesi ise oldukça erkek egemen kurulmuş bir sahne olarak, ideolojinin kadın özgürleşmesi için vaat ettiklerini sağlamadığının göstergesidir.

Beşinci Kuşak'ın getirdiği yeniliklerin başında komünist dönemin efsanevi kahramanlarının yerini artık, sıradan halkı temsil eden anti-kahramanların almış olmasıdır. Ulusal yapıya ve homojenliğe vurgu yapılmasına rağmen, toplumdaki birey farklılıkları da ele alınmaya başlanmıştır (Kabadayı, 2007:262).

Clark (1991:153), Beşinci Kuşak'ın temelini oluşturan diğer filmleri; *Horse Thief* (Yönetmen: Tian Zhuangzhuang, 1986), *Black Cannon Incident* (Yönetmen: Huang Jianxin, 1986) ve *King Of The Children* (Yönetmen: Chen Kaige, 1987) olarak sıralamaktadır.

Beşinci Kuşak filmleri tür olarak kara mizahtan (Huang Jianxin'in yönettiği 1985 yapımı *The Black Cannon Incident* gibi) gizlemlili filmlere (1991'de gösterime giren Chen Kaige'nin yönettiği *Life On a String* gibi) oldukça çeşitlidir. Hu Mei, Zhou Xiaowen ve Wu Ziniu, diğer önemli yönetmenler arasında Beşinci Kuşak mensubu olarak kabul edilen yönetmenlerdir. 1989'daki meşhur Tiananmen Meydanı katliamının ardından yerli bir grup olan Beşinci Kuşak yönetmenlerinin varlığı sona ermiştir. Chen Kaige ve Wu Tianming o zaman ABD'de bulunmaktadır ve yurt dışında kalmaya karar verirler. Huang Jianxin Avustralya'ya gider. Birçok diğer yönetmen sinema filmi yapımını bırakmış, televizyon yapımlarına yönelmiştir (Carter, 2011:24). Günümüzde 1990'lardan itibaren yükselişe geçen Altıncı Kuşak yönetmenlerle birlikte Beşinci Kuşak yönetmenler hala üretmektedirler. Bu kuşağın temsilcileri arasında dünyada en çok tanınan Çinli yönetmenlerden birisi olan Zhang Yimou gelmektedir.

1.3. ZHANG YİMOU SİNEMASI

1.3.1. Zhang Yimou'nun Hayatı

Çin sineması'nın son otuz yılında adını en çok duyurmayı başarmış ve Çin dışında pek çok ülkede film festivalinde ödül almış olan yönetmen Zhang Yimou, 1951 yılında Çin'in Xi'an şehrinde dünyaya gelmiştir. Zhang Yimou Kültür Devrimi yıllarında da bu şehirde büyümüştür. Okul hayatı dahil olmak üzere yıllarca ailesinin geçmişte Milliyetçi Parti'ye yakınlığı dolayısıyla büyük sıkıntılar yaşamış ve eşitsizliklere maruz kalmıştır. Çocukluğundan beri Milliyetçi Hükümet'in bir askeri görevlisi olduğu için karşı devrimci olarak tanınan babasının-ailesinin ağır yüküyle yaşamıştır (Tasker, 2001:416). Michael Berry'ye (2005:112) verdiği röportajda o yılların kötü anılardan ibaret (evlerinin yağmalanması, taşraya zorla gönderilmeleri gibi) kendisi için ümitsiz yıllar olduğunu söylemektedir. Erken yaşlarda resim ve fotoğrafçılık alanlarına ilgi duymaya başlamış ve ilk kamerasını satın alabilmek için kanını sattığı rivayet edilmiştir. Pekin Film Akademisi'ne girmeden önce üç yılını taşrada, yedi yılını da bir fabrikada çalışarak geçirmiştir. Mao döneminin sona ermesiyle birlikte 1978 yılında 28 yaşındayken Pekin Film Akademisi'nin sınavlarına girmiş ve yaşının büyük olduğu gerekçesiyle reddedilmiştir. Fakat daha sonra Kültür Bakanlığına doğrudan başvurup itiraz ederek Görüntü Yönetmenliği Bölümü'ne kabul edilmiştir (Zhang ve Su, 1998:390).

Akademi yıllarında kendisi gibi sonradan Beşinci Kuşak olarak anılacak sınıf arkadaşları kadar dikkat çekici olamamıştır. Yine Berry'ye verdiği röportajda sınıf arkadaşları Chen Kaige ve Tian Zhuanzhuan'dan bahsederek iki arkadaşının sanatla uğraşan seçkin ailelerden geldiklerini belirtmektedir. Özellikle Kültür Devrimi sonrası ve sonrasında arkadaşlarının maruz kaldığı davranışlarla kendisi gibi olanların maruz kaldıkları arasında büyük farklar olduğunu düşünmektedir. Akademiye giriş amacı, o yıllarda pek çok gencin uğraştığı gibi kaderini değiştirmek ve hapsoldüğü çıkmazdan kurtulmaktır (Berry, 2005:113).

Zhang Yimou 1982 yılında Pekin Film Akademisi'nden mezun olur. Mezun olduktan sonra, *One And Eight* (Yönetmen: Xhang Junzhao, 1984), *Yellow Earth* (Yönetmen: Chen Kaige, 1984), *The Big Parade* (Yönetmen: Chen Kaige, 1985) gibi pek çok önemli filmde görüntü yönetmeni olarak çalıştığı Guangxi Film Stüdyosu'na atanmıştır. Daha sonra Wu Tianming'in daveti üzerine memleketi Xi'an'a dönmüş ve Wu'nun yönettiği *Old Well* (1987) filminde hem görüntü yönetmeni hem de erkek başrol oyuncusu olarak görev almıştır. *Old Well* ile Tokyo Film Festivali'nde Wu, En İyi Film, Zhang Yimou da En İyi Erkek Oyuncu ödüllerini kazanmışlardır (Zhang ve Su, 1998:391). Yönetmenliğinin yanı sıra sinemada farklı görevler de üstlenen Zhang Yimou, dört filmde oyuncu olarak görev almıştır. Yimou'nun sosyal merdivenin üst katlarına çıkarkenki zor kişisel serüveni, bir başka deyişle Çin'de başına gelenler; canlandırdığı karakterlerin kaderleriyle ve çabalarıyla paraleldir. Bu tip inatçı, komik ama sevimli köylüler Yimou'nun yönettiği *The Story Of Qiu Ju* (1992), *Not One Less* (1999) gibi filmlerinde de görünmektedir. Bu kurgusal karakterler Zhang Yimou'nun gerçek yaşam öyküsüne dayanmaktadırlar (Tasker, 2002:416).

Tokyo Film Festivali'ndeki başarısının üzerine yönetmen olarak ilk filmi *Red Sorghum*'u (1987) çeker. Zhang Yimou bu filmiyle Berlin Film Festivali'nde Çin'e ilk Altın Ayı ödülünü kazanır. Bu film aynı zamanda Çin'in yerli izleyicisinin en çok dikkatini çeken Beşinci Kuşak film olur. Bu başarıdan sonra Zhang Yimou adı sıkça ödüllerle birlikte anılmıştır (Zhang ve Su, 1998:391). Bir hanede yaşayan karı, koca, yeğen ve oğul arasındaki ilişkileri ve kadının yeğeni ile olan yasak aşkını anlattığı filmi *Ju Dou* (1989), Akademi Ödüllerinde En İyi Yabancı Film Oscarı almış, fakat Zhang Yimou törene Çin Hükümeti yasakladığı için katılamamıştır. 1991 yılında çektiği, aynı evde yaşayan dört kadın karakter (varlıklı bir adamın eşleri) arasındaki cinsellik ve güç çatışmalarını anlattığı *Raise The Red Lantern* (1991) filmi Variety dergisinde yer alınca Hükümet Yimou'ya Amerika ziyareti için izin verilmiştir.

90'lı yıllara gelindiğinde Zhang Yimou filmlerini hukuk ve eğitim sistemi gibi daha çağdaş konular üzerine kurmaya odaklanmıştır. 1992 yılında, Çin'deki hukuk sistemini eleştirdiği *The Story of Qiuju* filmini yapmış ve Venedik Film Festivali'nde Altın Ayı ödülüne hak kazanmıştır. Filmde köyün lideriyle yaşadığı anlaşmazlık sonucu adaletsizliğe uğrayan kocasının hakkını aramak için hamile olmasına rağmen şehir mahkemelerini dolaşan bir kadının öyküsü anlatılır. Bu film, anakara Çin'de hukuk eğitimi ile ilgili konulara uygun olduğu için hükümet tarafından da sevilir ve önceki iki filminin de yasağı kalkar. Hatta öyle ki Zhang Yimou ülkesinde Batı'yı fethetmiş bir milli kahraman ilan edilir (Zhang ve Su, 1998:392). Aynı şekilde *Not One Less*'in (1999) başkahramanı olan kararlı ve azimli küçük kız, bütün olasılıkları kullanarak amacına kilitlenmiştir. Yazar Yvonne Tasker (2002:417) bu karakterlerin hem Çin'de hem de Çin dışında izleyicinin sevgisini kazandığını ve Çin'in kadın ve çocukları için bir umut ışığı olduklarını belirtmektedir. Yönetmenin *Not One Less* (1999) filmi de tıpkı *The Story of Qiuju* (1992) gibi Venedik'te aynı ödüle layık görülmüştür.

Zhang Yimou'nun ilk filmlerinin tamamında başrol oyuncusu olan ve bu sayede dünya çapında ün kazanan Gong Li isimli aktris, aynı zamanda yönetmenin sevgilisidir. İlişkileri, 1930'lu yılların metropol Şanghai'ını anlatan gangster temalı film *Shanghai Triad* (1995) sırasında sona erer. Gong Li tekrar Yimou ile 2006 yapımı *The Curse of Golden Flowers* filminde bir araya gelmiş ve yine başrol oynamıştır.

Jianying Zha (1997:143-144), "China's Popular Culture in the 1990's" adlı makalesinde Zhang Yimou'nun çağdaşları olan Beşinci Kuşak film yapımcılarından en başından beri ayrıldığını söylemektedir. Zha'ya göre Beşinci Kuşak'ın yapımları her ne kadar yabancı film festivallerinin ve avangart Çinli eleştirmenlerin sevgilisi olmuşsa da bu filmler yalnızca birkaç kopya satmakta ve geniş bir yerel dağıtım sağlayamamaktadırlar. Pek çok ana akım Çinli yönetmen Beşinci Kuşak'ın çalışmalarına küçümseyici gözlerle bakmakta ve elitist olduklarını ve sınırlı sayıda izleyicinin dikkatini

çekebildiklerini savunmaktadırlar. Bu ulaşılabilirlik problemiyle yüzyüze gelen Beşinci Kuşak'ın önemli yönetmenlerinden Tian Zhuangzhuang, Zha'nın aktardığına göre, yarı şaka yollu olarak kendi filmlerinin 21. yüzyıl seyircisi için yapıldığını söylemiştir. Bunların arasında bir istisna Zhang Yimou'dur. İlk filmi *Red Sorghum* sadece Altın Ayı kazanmakla kalmamış bunun yanı sıra yerel sinemaları da doldurmuştur. Yimou yalnızca orijinal kamera çalışmaları ve görsel ihtişamın değil aynı zamanda güçlü konular, hızlı tempo ve oyuncuların önemi üzerinde de durmuştur (*Red Sorghum*'um erkek oyuncusu Jiang Wen Çin'in en ünlü oyuncularından biridir ve Gong Li de daimi başrol oyuncusudur). 2000 yılında *The Road Home* filmini çeken Zhang Yimou, Gong Li'den sonra bu kez de dünyaya Çinli oyuncu Zhang Ziyi'yi tanıtmıştır. Ziyi daha sonra Tayvan'lı yönetmen Ang Lee'nin en iyi yabancı film Oscar'ını alan ve Çin mistisizmiyle dövüş sanatlarının harmanlandığı türün ilk örneği *Crouching Tiger Hidden Dragon* (2000) filminde oynamıştır. Yimou, 2002 yılında *Hero* ve 2004 yılında da *House Of Flying Daggers* filmlerinde yine Zhang Ziyi ile birlikte Takeshi Kaneshiro, Jet Li, Tony Leung, Meggie Cheung, Andy Lau gibi Uzakdoğu sinemasının en tanınmış oyuncularıyla çalışmıştır.

2000'li yıllardaki yüksek bütçeli dövüş sanatları koreografileri bilgisayar efektlerinin bolca kullanıldığı filmleri *Hero* (2002), *House of Flying Daggers* (2004), *The Curse Of Golden Flowers* (2004) ile batı izleyicisinin dikkatlerini çekmeye devam ettiğinden ve filmlerinde Çin kültürünün öğelerini simgesel bir dille kullandığından, hükümet Zhang Yimou'dan 2008 yılında Pekin'de gerçekleştirilen olimpiyat oyunlarının açılış ve kapanış törenlerini üstlenmesini istemiştir. Törenler için uzun bir hazırlık sürecine giren Zhang Yimou iki yıl boyunca film çekmemiş, daha sonra 2009 yılında Coen Brothers'ın 1984 yapımı *Blood Simple* filminin yeniden uyarlanması *A Woman A Gun and A Noodleshop*, 2010 yılında Kültür Devrimi yıllarında geçen bir aşk hikâyesi *Under The Hawthorn Tree* ve 2011 yılında Japon işgali yıllarında geçen *The Flowers of War* filmlerini yönetmiştir.

1.3.2. Zhang Yimou'nun Filmografisi

Yönettiği filmler:¹²

1987 Red Sorghum (*Hong Gaoliang*)

1988 Code Name Puma (*Daihao Meizhoubao*)

1990 Ju Dou (*Ju Dou*)

1991 Raise The Red Lantern (*Da Hong Denglong Gaogao Gua*)

1993 The Story of Qiu Ju (*Qiu Ju Da Guansi*)

1994 To Live (*Huozhe*)

1995 Shanghai Triad (*Yao a Yao, Yao Dao Waipoqiao*)

1995 Lumière and Company (kısa film)

1997 Keep Cool (*Youhua Haohao Shuo*)

1999 Not One Less (*Yige Dou Buneng Shao*)

1999 My Father and My Mother (*Wo De Fuqin Muqin*)

2000 Happy Times (*Xingfu Shiguang*)

2002 Hero (*Yingxiong*)

2004 House of Flying Daggers (*Shimian Maifu*)

2005 Riding Alone for Thousands of Miles (*Qianli zou Danji*)

2006 Curse of the Golden Flowers (*Man Cheng Jin Dai Huang*)

2009 A Woman, A Gun and A Noodle Shop (*San Qiang Pai an Jingqi*)

¹² Filmografi Fifty Contemporary Filmmakers ve Speaking in Images: Interviews with Contemporary Chinese Filmmakers kitapları ile <http://www.imdb.com/name/nm0955443/> (12 Haziran 2012) adresinden derlenmiştir.

2010 Under the Hawthorn Tree (*Shuan zha Shu zhi lian*)

2011 The Flowers of War *Jin ling shi san chai*)

Görüntü Yönetmenliği Yaptığı Filmler

1983 One And Eight (*Yi ge he ba ge*, Yönetmen: Zhang Junzhao)

1985 Yellow Earth (*Huang tu di*, Yönetmen: Chen Kaige)

1986 Old Well (*Lao Jing*, Yönetmen: Wu Tianming)

1987 The Big Parade (*Da Yue bing*, Yönetmen: Chen Kaige),

1.3.3. Zhang Yimou Sinemasında Kadın

Che-ming Yang (2011:68-69), *“Rewriting Histories: Representing The Gender /Class In The Postcolonial Discourse/Condition of Zhang Yimou’s Movies and Wang Chen-Ho’s Novels”* adlı makalesinde Zhang Yimou’nun filmleri seyirci ve eleştirmenlerden farklı tepkiler aldığını belirtir. Bunlardan biri; Çin hakkında trajik hikâyeler yaratılarak batı izleyicisine sevimli görünme çabası, onların ilgisini çekerek self-orientalist¹³ bir bakış yaratması, diğeri Çinli sıradan insanların gerçek yaşam öykülerini otantik bir şekilde temsil etmesidir. Jianying Zha da (1997:149) bu konuyu tartışmış ve *“Çin’in içinde ve dışındaki Çinli eleştirmenler Zhang bu popüleriteyi batıya oryantal bir egzotizmi uyanıkça pazarlayarak mı elde etti acaba diye merak etmektedirler”* demiştir. Zhang Yimou, ilk filminden itibaren anlatısında merkeze kadını yerleştirmiştir. Çin’in dışa açılma politikaları ve özgürleşme çabalarını

¹³ Self-orientalism kavramı, Edward Said’in 1977 yılında ortaya attığı “oryantalizm” kavramı sonrasında, doğunun modernleşme sürecinde batı ile ilişkisi incelenirken post-coloniyal toplumların kendine bakışını betimlerken kullanılmaktadır. Kavram, Doğu’nun kendine batılı bir gözle bakmasını, kendine karşı oryantalist bir tavır almasını ifade etmektedir. Detaylı bilgi için bakınız: Edward Said, *Orientalism*, 1977, penguin, London; Arif Dirlik, *Chinese History and the Question of Orientalism*, History and Theory, 1996, Vol. 35, Issue.4; Bünyamin Bezci, Yusuf Çiftçi, *Self-oryantalizm: İçimizdeki Modernite ve/veya İçselleştirdiğimiz Modernleşme*, Akademik İncelemeler Dergisi, 2012, Cilt:7, sayı:1.

söylemsel olarak, Japon işgalleri, batı sömürgeciliği ve Kültür Devrimi'nin sancı ve travmalarını kadın üzerinden anlatma yoluna gitmiştir. Yimou'nun birçok filminde, cinsiyet ve sınıf ayrımı temsili ve ödipal/ataerkil/feodalist bir toplumdaki kişilik arayışının odak noktası genellikle kadınlar olmaktadır. Aslında Zhang Yimou –ve beraberindeki tüm Beşinci Kuşak Sinemacılar- kültürel bir iç gözlem isteğiyle, sosyal sorunlara dikkat çekmek istemiştir. Bunu yaparken de estetik bir kaygı taşımaktadır.

Geleneksel Çin toplumunda sosyal hiyerarşi içinde her birey Konfüçyanist kurallar gereği belirlenmiş bir konumu ve varsayımsal bir rolü şekillendirmektedir. Oğul babaya, kadın kocaya, halk imparatora, genç yaşlıya itaat etmektedir. Erkeğe yüklenen anlam hane reisliği, mülkün sahipliği ve soyunu devam ettirir. Bu da erkeğe nihai ekonomik otorite olma hakkını vermektedir. Geleneksel Çin'de halktan ve ekonomik dünyadan aile ve akrabalık duvarı ile ayrılan bir toplumsal cinsiyet olarak kadınların tamamı ne sosyal ne de bireysel kimlikleriyle somutlaşmıştır. Çin'de kadın gençliğinde babasına, evliliğinde kocasına ve dulluğunda oğluna bağlılığı aracıyla erkeğe mutlak itaat göstermiştir (Cui, 1996:28-29). Seçmeler adlı eserinde Konfüçyus (kitap17,no:25) kadınları alt tabakadan erkeklerle birlikte sınıflandırmış ve kadınlar kendilerine ait sesleri ve isimleri olmaksızın, sosyal hiyerarşinin en altında tutulmuşlardır. Kaplumbağa kabuğu üzerindeki çizilmiş antik yazılara¹⁴ göre; kadın için kullanılan karakter, bir süpürge ile diz çökmüş bir figür olarak aktarılmış hiyeroglif karakterdir. Diz çökme kadının teslimiyetçiliği ve itaati anlamına gelmektedir. Süpürge sembolü ise onun ev ve aile hayatındaki statüsünün göstergesidir. Aksine erkek için çizilen karakter ise üretici olan erkeğin statüsünün göstergesi olarak bir tarla ve bir sabanın birleşiminden oluşmaktadır.

¹⁴ Kaplumbağa kabuğu ve hayvan kemiği üzerinde yazılı 5000'in üzerindeki antik Çince karakterlerden 2000'e yakını Çinli bilginler tarafından deşifre edilmiştir. "Jiaguwen" adı verilen bu karakterler Çin'in kronolojik olarak ikinci hanedanlığa olan Shang Hanedanlığı M.Ö. 1766-1122) döneminde geliştirilmiştir. Bu şekilde 150.000 civarında yazıt bulunmuştur. Bkz: www.china.org.cn/english/TR-e/5682.htm (24.03.2012) "Ancient Chinese Characters on Tortoise Shells Deciphered", 2012.

Mao'nun¹⁵ “erkeğin yaptığı her işi kadın da yapabilir” ve “Kadınlar göğün yarısının taşıyıcılarıdır” sözleriyle kadın, sosyal yapı içerisinde kamusal alanda kendine yer bulmuştur. Fakat bu onun geleneksel rolleri olan anne, eş ve kız çocuk konumundan kurtaramamış ve erkeğe de evdeki yükümlülükleri paylaşma yolunu açmamıştır. Li Xiaojiang, Meng Yue, Dai Jinhua ve Shuqin Cui gibi Çinli feminist yazarlar, ideoloji sayesinde kadının sosyal statü kazanmadığını aksine bir cinsiyet olarak değil artık sadece bir iş gücü olarak varlığını sürdürdüğünü, cinsiyetsiz bir yaratık haline geldiğini savunmaktadırlar. Sosyalist Çin’de kadın özgürleşmesinin resmi etkileri kadınların sosyalleşme, siyasallaşma ve erkekleşmesine (masculinization) yönelik ideolojik bir süreci işaret etmektedir. Öncelikle sosyalleşme, kadınları sosyo-kültürel aktivitelerde erkeklerle eşit haklara getirecek şekilde işgücüne dahil eder/seferber eder. İkinci olarak siyasallaştırma kadını toplumsal cinsiyet eşitliği ideolojisine alet edecek şekilde iktidar yapılarının içine kazandırmıştır. Son olarak da erkekleştirme, Çinli kadınları erkeklerin görevlerini de yürütebileceğine ikna eder. “Özgürleşme” böylelikle cinsiyet bakımından farklı bir varlığı cinsiyetsiz bir varlık olarak değiştirmiştir. Cui’nin (1996:36) aktardığına göre Çin’in dışında yaşayan feminist yazar Meng Yue “bedensiz cinsiyetler, insansız sınıflar ve nesnesiz arzular vardı” demektedir. İdeolojik kurallar kadınlar için, kadın olmayı imkânsız bir hale getirmiştir.

Acı ve sıkıntılar yaşamış bir nesil olarak Beşinci Kuşak kendinden önceki döneme ait tüm kodlara farklı bir bakış açısı getirmiştir. Tıpkı Chen Kaige’nin *Yellow Earth* filminde olduğu gibi Zhang Yimou da Kültür Devrimi travmalarına sebep olan ideoloji üzerinde özgürleşme sanrılarını eleştirmektedir. Bunu film dilinde merkeze kadını koyarak, kadın temsiliyle sağlar. Toplumun sıkı sıkıya bağlı olduğu feodal ve ataerkil bilinçaltının kadının özgürleşme çabalarının karşılığı olamayacağını savunmaktadır. *Ju Dou*’nun final sahnesinde toplumun kendisi için belirlediği rolleri değişmez

¹⁵ Mao Zedong, “The CCP Committee of the Hunan Province: Fully Bringing Out Women’s initiative in the Revolution and Construction” Hong Qi, 1971/10, 63.

keskinliğiyle yaşayan (eşinin ve dulluğunda oğlunun baskıları) kadın başkarakter, sevgilisinin ölümüyle geleceğini ateşe verir.

Chris Berry, Yvonne Tasker, Yingjin Zhang gibi yazarlar Zhang Yimou'nun filmlerinde kadının artık bir birey olarak; ezilmiş bir toplumsal zümreyi değil özgürleşemeyen bir cinsiyeti temsil ettiğini savunmalarına rağmen Dai Jinhua, Meng Yue gibi feminist yazarlar kadın özgürleşmesinin yine erkekler tarafından ele alındığını ve gizil ataerkil bilinçaltıyla ve karşı koyamadıkları egemen Batı söylemiyle bunu gerçekleştirdiklerini tartışmaktadırlar. Dai Jinhua (1999:192) "*Rewriting Chinese Women: Gender Production and Cultural Space in the Eighties and Nineties*" makalesinde "seksenlerin kültürel ahlakı yirminci yüzyılın başlarındaki '4 Mayıs Hareketi' sırasında başlamış olan Çinli aydınların tarihe karşı batılı bir görüş benimsedikleri ve kendilerini Çin kültürüne yabancılaştırdıkları iç sürgünün derin sürecinin bir uzantısıdır" der. Dai Jinhua 1980'lerin yorumcularının kendilerini politik ve kültürel asiler olarak görürken aynı zamanda kucakladıkları batının söylemiyle tam anlamıyla kopamadıkları geleneksel ulus söylemi arasında beceriksizce askıda kalan söylemsel özne olarak pozisyon aldıklarını da vurgular.

Yanmei Wei (Wei, 1997:19), Zhang Yimou'yu, yıkmaya söz verdiği ataerkil düzeni yeniden üretmekle suçlamanın kolaycılık olduğunu savunmaktadır. *Raise The Red Lantern* ve *Red Sorghum* filmlerinde kurulmuş birkaç karşıtlıktan bahsediyor: erkeksilik ve kadınsılık, ilkel ve kültürlü, neşe ve hüznün ve nihayet yaşam ve ölüm. Wei'ye göre *Red Sorghum*'da erkeksilik doğal, masum ve üretken olarak tasvir edilir. Erkeksilik, yaşamlarını devam ettirmeleri kararlaştırılmış, şarap evindeki kültürsüz erkekler tarafından temsil edilir. Erkekler filmde zayıf, güçsüz ve zavallı olarak tasvir edilmiştir. Erkektirler, fakat erkeksi değildirler. Bu anlamda erkeksilik erkeğin alanıyla sınırlı değil, daha çok Zhang Yimou tarafından kurulan, uygarlık sürecindeki yapay engellerle sınırlandırılmış ve zayıflatılmış ulusal ruhun sembolüdür.

İKİNCİ BÖLÜM

KAHRAMAN (2002), PARLAYAN HANÇERLER (2004), VE ALTIN ÇİÇEĞİN LANETİ (2006) FİMLERİNİN GÖSTERGEBİLİMSEL DÖRTGEN YÖNTEMİYLE ÇÖZÜMLEMESİ

2.1. “KAHRAMAN” FİLMİ

2.1.1. Filmin Künyesi

Orijinal Adı: *Yīngxióng / Hero / Kahraman*

Yönetmen: Zhang Yimou

Yapımcı: Zhang Yimou

Senaryo: Zhang Yimou, Feng Li, Bin Wang

Türü: Aksiyon

Yapım Yılı & Ülkesi: 2002 – Çin, Hong Kong

Yapım Dili: Mandarin Çincesi

Oyuncular: Jet Li (Adsız), Tony Leung Chiu Wai (Kırık Kılıç), Maggie Cheung (Kar Tanesi), Daoming Chen (Qin Kralı), Donnie Yen (Gökyüzü), Zhang Ziyi (Ay)

2.1.2. Filmin Özeti

İmparatorluk öncesi dönemde Çin, birbirlerine düşman yedi krallığa bölünmüştür: Qin, Zhao, Han, Wei, Yan, Chu ve Qi. Halk sefil olurken, krallar senelerce üstünlüğü elde etmek için savaşılmaktadır. Kuzeydeki Qin eyaletinin kralı, tüm bu krallıkları bir çatı altında birleştirmek arzusunda. Diğer altı krallıktan gelen saldırılara ve suikastlere karşı her türlü önlemi alan kral, hedefine ulaşabilmek için son derece kararlıdır. Bu suikastçiler Kırık Kılıç, Kar Tanesi ve Gökyüzü'dür, üstelik durdurulmaları hemen hemen

imkansız gibidir. Kral bu katilleri yenecek olanlara servet ve toprak vaad eder.

Sonunda “Adsız” lakaplı biri, saraya gelip acımasız suikastçılarının silahlarını krala sunar. Bu lakabı almasının nedeni de küçük yaşta yetim kalıp bir ad verilmemesidir. Adı sanı olmayan biri olduğundan kendini kılıç öğrenimine vermiş ve on yıllık bir eğitimi sonunda eşsiz bir teknik geliştirmiştir. Adsız, suikastçileri durdurma görevinde de başarılı olduğunu söyleyerek, acil çağrı nedeniyle sarayda imparatorun huzuruna çıkar.

Vaad edilen ödüllerden biri de; imparatora yirmi metre (60 adım) kadar yaklaşılma şerefidir. İmparator bu suikastleri önlemek amacıyla kendisine yüz adım boyunca kimseyi yaklaştırmamaktadır.

Adsız, imparatora suikastçileri yakalamasının detaylarını anlatır. Anlattığına göre, Kırık Kılıç ile Kar Tanesi birbirlerini sevmektedirler ama Kar Tanesi'nin Gökyüzü ile bir ilişkisi olduğundan üç yıldır da görüşmemektedirler. Adsız, planının gerçekleşmesi için bu üçlüyü bölmeye karar verir ve bu amaçla da Gökyüzü'nün kaldığı yere gider. Burada her ikisi de, aralarındaki savaşı zihinlerinde yaşayarak, düşsel bir karşılaşma yaparlar. Soyut düzlemde yaptıkları karşılaşma, somut düzlemde de Adsız'ın Gökyüzü'nü öldürmesiyle sonuçlanır. İmparator Adsız'dan bu işi nasıl başardığını öğrenmek ister.

Adsız, Kırık Kılıç ile Kar Tanesi'nin değişik adlar altında bir hattat okulunda kaldıklarını öğrenince hemen yola çıkar. Babasının son isteğinin iki metre boyunda yazılmış bir “kılıç” kelimesi olduğu yalanıyla, Derin Yamaç (aslında Kırık Kılıç'tır) adlı bir hattatı aradığını söyler. Söylentilere göre bu usta, kılıç kullanmadaki ustalığını hattatlığına borçludur ve bu nedenle onu görmesi gerekmektedir.

Bu arada dışarıda hükümdarın birliklerinin kapıya dayanıp oku yağmuruna tutmalarına rağmen “kılıç” kelimesi hala yazılmamıştır. Ordunun ilk atağını, Kar Tanesi ve Adsız savaşarak başarısızlığa uğratırlar. Hükümdar Adsız'ın anlattıklarını dinlemeye devam etmektedir. Ondan bu kelimeyi

yazmanın o kadar zor olup olmadığını sorduğunda da Adsız, bu kelimenin on dokuz farklı yolunun olduğunu, ondan da yirminci yolu bulmasını istediğini söyler. Bu yol, onun kılıçtaki ustalığının özünü ortaya çıkaracaktır. Bu arada hikayesine devam eder.

Adsız, kendisine kim olduğunu soran Kar Tanesi'ne de, bir emaneti teslim etmek için geldiğini söyleyerek onu gece kütüphanede buluşmaya çağırır. Kırık Kılıç yazıyı hazırlamıştır, bu vesileyle onu da gece kütüphaneye davet eder. Kütüphanede, orta yerdeki alçak masanın ortasında duran Adsız, on adım mesafede çevresini saran kitapların tamamını hızlı bir hareketle devirerek “on adım” uzaklıkta bulunan her düşmanı yenebileceğini kanıtlar. Bu arada bütün gece parşömeni inceleyerek Kırık Kılıç'ın yeteneklerinin sırlarını bulmaya çalışmıştır. Hükümdara da hat ve kılıç sanatlarının birbirlerine çok benzediğini, farkı anlayabilmek için özlere inmek gerektiğini söyler.

Adsız, Kırık Kılıç'a Qin krallığından geldiğini, Gökyüzü'nü öldürerek ondan bir haber getirdiğini, bu habere göre de önem verdiği tek kişinin Kar Tanesi olduğunu söyler. Planına göre, aralarındaki gizli aşktan ötürü, bunu öğrenince Kar Tanesi Gökyüzü'nün intikamını alacaktır. Eğer karşılaşmayı kabul ederse, Kar Tanesi'yle orduların bulunduğu kampta çarpışacaktır. Kar Tanesi de, önce kendisine misilleme yaparak Ay'la birlikte olan Kırık Kılıç'ı, sonra da onun öcünü almak isteyen Ay'i öldürür. Adsız'ın anlattığına göre, planı başarılı olmuş; çarpışmayı akli karışık olarak dikkatsizce yaptığı için de kaybeder.

Hükümdar bu hikayeye inanmış görünmemektedir, bunların hepsi uydurmadır. Adsız'a bu uydurma hikaye ile İmparatoru hafife aldığını çünkü bu suikastçileri tanıdığını ve sahip oldukları erdemleri bildiğini söyler. Ona göre, Gökyüzü yenilmeyi kabullenmekle onun yirmi adım yaklaşmasını, Kırık Kılıç ve Kar Tanesi de kendilerinden birini daha feda ederek, Adsız'ın bir on adım daha yaklaşmasını sağlamışlardır. Gökyüzü ile karşılaşmamalarına rağmen, onun yenilgisinin nedenini hemen anlayarak ve Adsız'ın da çok iyi

bir savaşçı olduğunu görerek, böyle bir karara varmışlardır. Kar Tanesi kendini çarpışmada feda ederek, isteyerek ölür. Kırık Kılıç'la d v şt ğ ne inandiğını ama bunun Gökyüzü ile olduğu gibi fiziksel değil de zihinsel bir carpışma olduğunu da sözlerine ekler.     n n de kendilerini, imparatorun huzurunda ona on adım yaklaşabilmesi için feda ettiklerini vurgular. Ona göre, böylesi bir hareketi insan en iyi dostundan bile bekleyemez; Adsız'ın onların     nden de daha tehlikeli olduğu sonucuna varır. Asıl suikastçi Adsız'dır.

Bunun  zerine Adsız, bu olayların bağlantısında İmparatorun da Kırık Kılıç'ı çok hafife aldığını vurgulayak, gerçeği anlatmaya başlar. Her şeyden önce Kırık Kılıç'a kılıcının hızlı olduğunu ve hedefini şaşmayacağını ispat etmiştir. Adsız, on adımdan kılıcı bir “cerrah keskinliğiyle” kullanarak vücudun doğru noktalarına hedef alırsa,  l me neden olmayacağını söyler. Onlardan biri de, şahitler önünde böyle bir yara alırsa, hükümdarı kandırabilirler. Korumaları aşmanın başka bir yolu yoktur. Kırık Kılıç'a göre hükümdar  ld r lmemelidir. Ancak Kar Tanesi ile Adsız kararlıdır; nitekim askerlerin önünde yaptıkları d v şte de kaybeden Kar Tanesi olur. Kar Tanesi'nin babası Qin'le olan bir savaşta ölen bir generaldir. Kırık Kılıç, babasının intikamını almak isteyen Kar Tanesi'ne yardım etmeye karar verir. Hükümdarı öldürdükten sonra Kar Tanesi onu evine götürecek ve normal bir hayat süreceklerdir.

Kırık Kılıç Hat sanatıyla uğraşırken, daha büyük bir amacın varlığını keşfederek hükümdarı  ld r memistir. Hat sanatını  alıştı ka böyle bir anlayışın yerleştiğini söyler. Kırık Kılıç Adsız'a amacından vazgeçmesini söyler; ancak onu kararından vazge iremeyeceğini anlayınca da yere    kelime yazarak uzaklaşır. Ay da Adsız'a, kendisinin değersiz bir hizmetkar olmasına karşın Kırık Kılıç ustanın kendisine dürüstlüğü öğrettiğini ve yaptığı her şeyin iyi bir nedeni olduğunu söyler.

Adsız bu üç kelimenin “aynı çatı altında” anlamına geldiğini, halkın yıllardır savaştan perişan olduğunu, bunu da sadece Qin hükümdarının

durdurabileceğini hükümdara açıklar. Kırık Kılıç'ın Adsız'dan vazgeçmesini istemesinin nedeni de, bir kişinin çektiği acının binlerce kişinin karşılarında önemsizliği, yüce amacın yanında Zhau ile Qin kentleri arasındaki anlaşmazlığın da önemli olmadığıdır.

Hükümdar en çok korktuğu düşmanının kendi gayesini anlayan tek insan olduğunu, kendi adamlarının bile onun bir zorba olduğunu düşündüklerini üzüntüyle ifade eder. Yapmak istediklerinin tek ifadesi olan “tek çatı altında” sözleri onu çok etkilemiştir; kılıcını Adsız'ın önüne atarak ölümünü bekler. Arkasını döner ve Kırık Kılıç'ın yazdığı “kılıç” kelimesini seyreder. Kırık Kılıç hükümdara bu elimeyle ulaşabilmiş ve ona akan kanı durdurması gerektiğini mesajını aktarmıştır. Hükümdar, insanlığa barışı getireceğini ifade eder. Adsız hükümdara hücum eder ama öldürmez.

Kar Tanesi Yaşlı Ustanın elindeki hükümdarın öldürülemediğine işaret olan sarı bayrağı görünce, hayal kırıklığına uğrar ve suikasti Kırık Kılıç'ın engellediğini fark eder. Öfkeyle Kırık Kılıç'a saldırı., Kırık Kılıç çarpışmada kendini savunmaz ve bunun nedeni sevgilisinin onu duymasını istemesidir. Kar Tanesi de, Kırık Kılıcı öldürmüş olmanın verdiği pişmanlık içinde artık dolaşmaların bittiğini, eve dönme zamanının geldiğini söyledikten sonra, aynı kılıçla kendisini de öldürür. Hükümdar da, adamlarının, Adsız'ın bir suikastçi olduğunu, ibret olması için onun ölmesi gerektiğini topluca bildirmeleri üzerine duyduğu zorunluluklar yüzünden, saygı duyduğu düşmanının ölüm emrini verir. Karar uygulanır. Adsız savaşçı bir suikastçi olarak öldürülmüş ama bir kahraman olarak gömülmüştür.

2.1.3. Filmin Çözümlemesi

Derin Yapı: Geleneksel Çin toplumunun kadına yüklediği rollere rağmen kadın, sessiz, güçsüz ve ikincil bir kişiliğe sahip değildir.

Kahraman filminin derin yapısına ana kadın karakter yönünden

bakıldığında, sakın-hırçın, aşk-nefret, yaşam-ölüm ve içe dönük-dışa dönük karşıtlıkları bulunmuştur. Bu karşıtlıklarda filmin kadın kahramanlarının kişilikleri ve gelenekleri kapsamındaki gerçek kimlikleri, inandıkları amaçları uğruna nasıl her şeyi göze aldıkları açıklanmıştır.

Filmde olaylar, Adsız isimli genç kahramanın kralının huzuruna onu öldürmek amacıyla gelmesi, ancak yaşanan olayların soyut düzeyde, bir düş aleminde zihinsel olarak gelişmesi, olayların akışını değiştirerek, hükümdarlığın kaderini de etkilemiştir. Filmin öyküsü, Adsız'ın hükümdara, Kar Tanesi, Gökyüzü ve Kırık Kılıç adlı suikastçilerin bu olayda aldıkları rolleri ve yapmak istediklerini anlatması şeklinde kurulmuştur.

Karşısındakine ve yandaşlarına dövüş dersi veren genç Gökyüzü, tam yenilgiyi yaşayıp ortamdan ayrılacakken, genç bir savaşçı çıkagelir. Dövüş ortamından uzaklaşmak isteyen yaşlı ve kör müzisyenin, Adsız'ın kendinden emin isteğiyle, yerine dönüp dövüş boyunca enstrümanını çalması, sahnenin belirsiz başlangıcında duyduğumuz birkaç notalık eserin devamıdır. Film müziğini oluşturan bu icra, aynı zamanda dövüşün ölümcül yapısını estetiğe dönüştüren Uzakdoğu mistisizminin de filmdeki görüntüsüdür. Çünkü Adsız'ın deyimiyle “Dövüş ve müzik farklı sanatlardır ama aynı ilkeyi paylaşırlar. İkisi de en yüksek konsantrasyon seviyesine ulaşmayı gerektirir.”

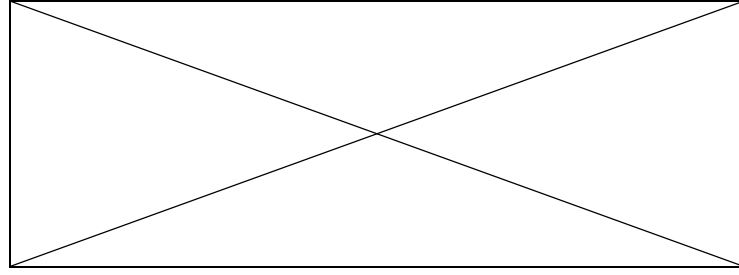
Adsız, Gökyüzü'nü nasıl öldürdüğünü İmparatora anlatırken, gözleri kapalı olarak hayalinde olayı canlandıran kralın hayal dünyasındaki mistik görüntülerin aktarıldığı soyut bir durum ortaya çıkar. Düş uzamı boyunca gerçek uzamdaki yaşam, dondurulan bir zaman boyutu gibi bir izlenim bırakır. Bunun nedeni de gerçek dünyadan soyutlanmasıdır. Düş boyunca gerçek uzamdan uzaklaşılır.

Gökyüzü adlı suikastçi öldürüp İmparatora yirmi metre yaklaşabilme ödülünü hak eden Adsız hikayesine devam ederek diğer iki suikastçi, Kırık Kılıç ile Kar Tanesi'ni nasıl öldürdüğünü anlatmaya başlar. Hikayeye, Kar Tanesi'nin yanında ikinci ana kadın karakter rolünde olan Ay girer.

Ay, hattat okulunda, Kırık Kılıç'ın öğrencisidir. Uzun yıllardır onun öğretisi altında yetiştiğinden kendisinden çok şeyler öğrenmiştir. Kendisinden istenen şeyi sorgu sualsiz anında yerine getiren teslimiyetçi bir ruha sahip sakin karakterde olan bir yapısı vardır. Kırık Kılıç'la Kar Tanesi'nin birbirlerini sevdiklerini bilmesine rağmen ona karşı gizliden gizliye bir hayranlıkla bağlı olan Ay, bu duygularının karşılıksız olduğunun da farkındadır. Birbirlerinden farklı karakterlere sahip olan iki ana kadın karakter, bu özellikleriyle karşılaştırılarak bir yoruma ulaşıldığında anlatıdaki ilk karşıtlık ortaya çıkmaktadır. Bu sakin-hırçın karşıtlığıdır.

Sakin

Hırçın



Hırçın Olmama
Özverili / İçten

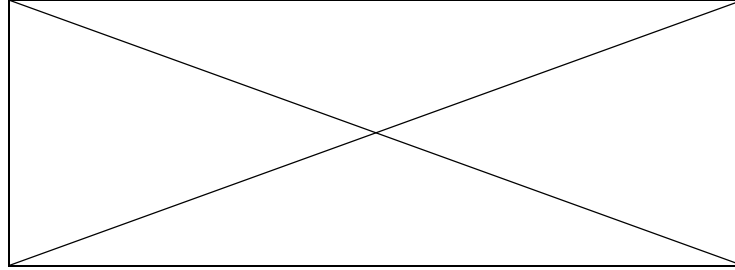
Sakin Olmama
Atılımcı / Atak /
Kıskanç / Ne
İstedliğini bilen

Anlatıda Kar Tanesi, irade sahibi, atak, ne istediğini bilen hırçın bir karakteri simgelerken, Ay da tam tersine sakin, saygılı, teslimiyetçi bir yapıyı sergiler. Aralarındaki çatışma da karakterlerinin farklılığından kaynaklanmaktadır. Nitekim Kırık Kılıç'ın parşömene "kılıç" kelimesini yazması için kendisinden istediği mürekkebi Kar Tanesi'nden istemesi ve onun da aksi bir tavırla yüzüne su atması da aralarındaki çatışmayı ve rekabeti göstermektedir. Ay'ın karakteri ve aldığı eğitimi gereği boyun eğerek yavaşça ayrılması yerine kızgınlıkla çıkıp gitmesi de onun aslında görüldüğü gibi sakin biri olmadığını göstermektedir.

Hattat okulunun hükümdarın orduları tarafından basılmasıyla, Kar Tanesi'nin Adsız'la birlikte okulun kurtarılması için verdikleri kahramanca savaş yer almaktadır. Kar Tanesi'nin cesurca atakları ve hattatlık sanatının verdiği öğretilerle geliştirdiği teknikler sayesinde hücum atlatılır. Buradaki sahnede bir kadının tek başına yüzlerce kişiye karşı koyarak, erkek unsurunu ikinci plana itmesi dikkat çekmektedir. Başka bir deyimle, Kar Tanesi, bağımlı geleneksel Çin kadını yerine, gücünü erkeklere ispat eden dominant bir karakterdedir. Geleneksel ataerkil toplumlarda, güçlü ve egemen konumundaki erkeklerin ayrıcalıklarını kanıtlamak için kadının ikinci derecedeki imajını geliştirmesine tamamiyle zıt olan bu anlatım, filmde açıkça gösterilmiştir.

Kahraman filminde sıklıkla vurgulanmış olan folklorik öğeler hat ve müziktir. Kadın kahraman Kar Tanesi, hat okulunu oklardan tek başına da koruyabileceğini, Adsız'a ihtiyaçlarının olmadığını vurgulamaktadır. Buradan kadın kahramanın tek başına Çin yazı sanatının hayatları uğruna korumaları gereken bir kültürel unsur vurgusu yaptığı anlaşılmaktadır.

Kırık Kılıç'ın kendi anlatımına göre Kırık Kılıç ile Kar Tanesi birbirlerini sevmektedirler. Ancak Kar Tanesi'nin Gökyüzü ile bir ilişkisi olduğundan üç yıldır görüşmemektedirler. Adsız'ın amacı aslında Gökyüzü'nün Kar Tanesi'ne olan ilgisini vurgulayarak, onun ölümüyle Kar Tanesi'nin intikam almasını sağlamaktır. Böylece Kırık Kılıç'la Kar Tanesi'ni zayıf noktalarından vurarak birbirlerine düşürecektir. Nitekim bu olayda da Kırık Kılıç, Kar Tanesi'nin olaya şahit olduğunu bile bile Ay'la beraber olur. İntikamını da, sevdiği erkeği sırtından hançerleyerek alır. Aşkın gerçeklikler doğrultusunda öç alma gibi olumsuzluk nesnesi tarafından etkilenmesiyle nefrete dönüşmesi, ikinci karşıtlık olgusunu ortaya çıkarmaktadır.

Aşk**Nefret****Nefret Etmeme**Kabullenme / Anlayış/
Karşılıksız sevgi**Aşık Olmama**İntikam / Öfke
Kıskançlık

Kar Tanesi'nin bıçaklama olayından sonra hemen sevdiği erkeğin yanına diz çöküp, yaptıkları şeyin aslında çok aptalca olduğunu söylemesi, onun güçlü ve iradeli karakterinin arkasında içgüdüsel ve duygularına kapılarak hareket etme eylemlerinin yattığı söylenebilir. Kar Tanesi'ni bu harekete iten unsur her ne kadar sebebini bilse de, Ay'ın sevdiği erkek olan Kırık Kılıç'la beraber olması ve erkeğin bunu özellikle yapmasıdır.

Beraberliklerinden sonra Kırık Kılıç'ın Ay'dan gitmesini istemesi ve kızın da onun bu isteğini üzüntüyle kabullenmesi, Ay'ın teslimiyetçi ve kabullenen karakterini açıkça göstermektedir. Bu olayda erkek unsur, diğer kadını cezalandırmak için onu sadece cinsel açıdan kullanmıştır. Nitekim Ay, bu rolüyle geleneksel Çin toplumundaki bir kadının, ataerkil sistem doğrultusunda erkek üstünlüğüne bağımlılığını sergilemiştir. Kadın kahramanların çatışan farklı karakterleri, geleneksel toplumun iki değişik yönünü filmde sunmaktadır.

Kar Tanesi ve Ay arasındaki çatışma, Kırık Kılıç'ın ölümüyle daha da belirginleşir. Kendinden emin, irade sahibi ve ne yaptığını bilen bir karakter çizen Kar Tanesi, Kırık Kılıç'ın intikamıyla yanıp tutuşan Ay'ın kendisiyle dövüşme isteğini başta reddederse de, onun atakları karşısında kendisini savunmak zorunda kalır. Sakin görünümlü, bağımlı ve teslimiyetçi

karakterinin yerine, sevdiği erkeğin öcünü almaya kararlı biri olarak dönüşüme uğrayan Ay, Kar Tanesi'yle savaşıyor, ancak sonuçta yenilen kendisi olur. Ustanın bilgeliği ve deneyimi, Ay'ın acemiliği karşısında üstünlük sağlamıştır. Ölmeden önce de tüm bunların aptalca olduğunu söylemesi, her ikisinin de duygularına kapılarak hareket ettiklerini ve aslında birbirlerinden pek farklı olmadıklarını gösterir.

Bu arada, Adsız güvenlik gerekçesiyle kendisine yüz adımdan fazla yaklaşamayan imparatorla on adım ötede içki içme hakkını kazanarak hükümdara öyküsünü anlatmaya devam eder. Genç savaşçı krala karşı ayaklananları yendiği olaylar zincirini anlatırken, kendini yine bu olayların içinde bulur. Adsız'ın anlattığına göre, planı başarılı olmuştur. Kar Tanesi, Kırık Kılıç'ın ölümünden sonra, kralın askerlerinin bulunduğu kampta Adsız'la yaptığı çarpışmayı akli karışık ve dikkatsizce yaptığı için kaybetmiştir.

Kralın kendisine karşı başkaldıran Kırık Kılıç ve Kar Tanesi'ne duyduğu içten saygı, cesaret ve yenilmezliklerine rağmen, duygularına kapılarak kendi ölümüne neden olmaları, Adsız'ın anlattıklarına karşı bir şüphe şekline dönüşür. Aslında Gökyüzü, genç savaşçıyla olan eski dostluğundan dolayı kendini öldürmesine izin verdiği ve diğerlerinin de bu fikri tahmin ederek kendilerini feda ettikleri düşüncesini açıkladığında artık hiçbir şey önceden olduğu gibi olmayacaktır.

Önceki sahnelerde aynı karakterlerle verilen kıskançlık ve cinayet dolu aşk üçlemesi, bu sefer kralın ağzından, tutku dolu derin bir aşk öyküsüne dönüşmüştür ki, önceki duyguların yerini, sevgi, fedakarlık, koruma gibi duygular almıştır. Zimou, filminin bu noktasına kadar, aynı oyuncularla birbirine taban tabana zıt iki duygusal derinliği aktarır. Filmin devamında bu yapı, olayların anlatımlarına göre sürekli değişmektedir.

Yeniden saray sahnesine döndüğünde, genç savaşçı anlatılanlara karşı tepkisizliğini korur, ancak antik koro, aralarındaki kandillerin alevlerini huzursuz bir şekilde sürekli bir sağa bir sola üfürmektedir. Zhang Yimou

böyle bir görsel anlatım fikri ile doğrudan seyirciye genç savaşçının sakin görüntüsü altında yatan, yerinde duramayan, aceleci ama sabırla zamanını bekleyen ileri atılma isteğinin mesajını verir. Film boyunca bütün savaşçıların anlatılarının ve karakterlerinin dönüştüğü gibi, alevlerin bu hareketi de film boyunca değişik anlamlar yüklenmekte, neredeyse bir diğer başrol karakteri özelliği kazanmaktadır.

Konuşmanın devamı, olayın asıl nedeni ile ilgili farklı bir perspektife doğru açılırken, Adsız'ın, Çin hükümdarlığının saldırısı sırasında öldürülen ailesinin intikamını almak amacıyla olduğu anlaşılır. Haklı-haksız, soyut-somut dengesi periyodik olarak değişen, filmin yarısına yakın kısmını dolduran ve filmin ana iskeletini oluşturan bu diyalog, uzun zaman aralıklarıyla değişen dengeleri anlatan sade bir dramaturji örneğidir.

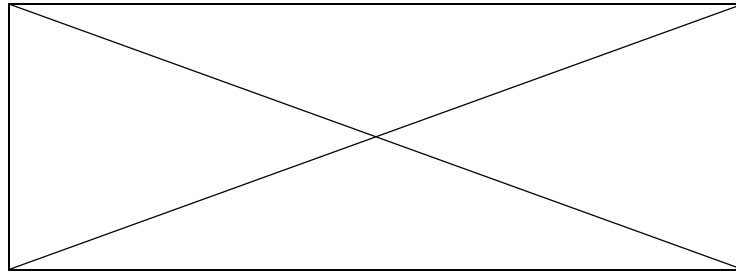
Genç savaşçı Adsız, aldığı eğitimin sonucunda öğrendiği çok özel bir yöntemin adını söyler: "On adımda ölüm!". O ana dek yapılan bütün planlar krala on adım yaklaşabilmek için gerçekleştirilmiştir ve o kurbanların da bu amaca hizmet ettikleri anlaşılır. Seyirci, içten içe kralın önüne geçemeyeceği bir sona doğru gitmekte olduğu düşüncesiyle kuşatılır, ancak tam da burada Adsız'ın tereddütünü gören kralın bunu belirtmesiyle birlikte genç savaşçının ağzından anlatılan bir başka öyküye geçilir ki haklı-haksız, yandaş-karşıt durumları yine yer değiştirir, dengeler yeniden kurulur. Adsız, Kırık Kılıç, Kar Tanesi ve Ay, anlatılan her olaya göre değişen karakter yapıları ve taraf oluşlarıyla bütün bu değişimi yaşarlar.

Anlatının gerçek olan bu kısmında da, olayların somut düzeyde farklı bir boyuta dönüştüğü görülmektedir. Kar Tanesi ile Kırık Kılıç, birbirlerine ilk görüşte aşık olmuşlardır. Kar Tanesi İmparator tarafından öldürülen babasının öcünü almaya yeminlidir ve bu konuda karardır. Başlangıçta ona yardım etmeye söz veren Kırık Kılıç, hat sanatından aldığı öğretiler doğrultusunda hükümdarı öldürmemeye karar verince, ondan üç yıl uzak kalır. Aslında her ikisinin de amacı bu olaylar son bulduktan sonra birbirlerinden sonsuza dek hiç ayrılmamak ve normal bir hayat sürmektir.

Kırık Kılıç, Adsız'ı bu işten vazgeçmesi için ikna etmeye çalışır ve ona hat sanatının öğrettiği yüce amacı açıklar. Fikirlerinin değişmesinde Ay'ın da bir payı vardır. Kendisinin “değersiz bir hizmetçi” olmasına rağmen, Adsız'a bu konuda bir kaç kelime söylemek istemesi, onun hem ustasına hem de Adsız'a duyduğu saygıyı gösterir. Burada Ay, diğer anlatıda olduğu gibi içe dönük, sakin ve bilge bir kişiliği canlandırır. Bu sakinliğin ardında güçlü ve irade sahibi bir karaktere sahip olduğu anlaşılmaktadır. Ancak geleneksel toplum kültürünün etkisi de yadsınamaz. Ay, sekiz yaşından beri Kırık Kılıç'ın yanındadır ve ondan dürüst ve bilgeli bir kişi olmayı öğrenmiştir. Bu nedenle, onun yaptığı her şeyin derin bir anlamı olduğunu ve söylediklerini göz ardı etmemesini ister. Adsız'ın hükümdarı öldürmediği haberini yaşlı hat ustasından alan Kar Tanesi, tüm yapılanlara rağmen başarısız kaldığı ve babasının intikamı alınmadığı için kızgınlıkla Kırık Kılıç'a saldırır. O anda tek düşündüğü, bütün bunların hesabını sorarak hırsını sevdiği adamdan almaktır. Kırık Kılıç aralarında bu çarpışmanın, Kar Tanesi'nin kararlılığını da göz önüne alarak onları ölüme götüreceğini bilmektedir, ancak sevdiği kadına da bir zarar vermek istememektedir. Her ikisinin de içinde bulundukları bu durum, olayın bir yaşam-ölüm karşıtlığına dönüştüğünü göstermektedir.

Yaşam

Ölüm



Ölüm Olmama

Sonsuz Beraberlik/
Nefret Yokluğu/Barış

Yaşam Olmama

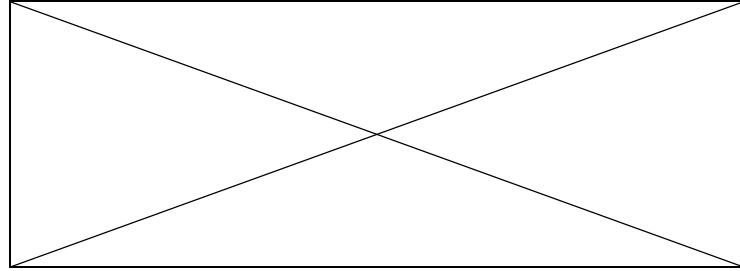
Sevgiliden Uzak/
İntikam/Savaş

Çarpışmada kendisini bilerek savunmayan ve sevdiği erkeğin ölümüne istemeden neden olan Kar Tanesi, onsuz yaşamanın anlamsızlığını bildiğinden aynı kılıçla hayatına son verir. Yaşamda ulaşamayan sonsuz beraberlik, ölüm olayıyla gerçekleşmiştir. Birbirlerine karşı duydukları aşk, ölüm sayesinde sonsuz beraberliğe dönüşmüştür. Ölümü getiren nefret ve intikam, barış ve huzuru da beraberinde getirmiştir.

Kahraman filminin iki ana kadın karakteri olan Kar Tanesi ve Ay, geleneksel Çin toplum kültürünün yarattığı iki farklı kişiliği temsil etmektedir. Yimou her iki tipleri karşı karşıya getirerek, toplumdaki kadın olgusuna değişik açılardan yorum yapma olanağını vermiştir. Her ne kadar farklı karakterlerde olsalar da, bazı olaylar karşısında benzer tepkiler vermektedirler. Ay sakin, deneyimsiz, bilge, özverili, teslimiyetçi; Kar Tanesi ise deneyimli, atak, hırçın, içgüdüsel. Bu simgesel değerler de her ikisinin içe dönük-dışa dönük karşıtlığını ortaya koymaktadır.

İçe Dönük

Dışa Dönük



Dışa Dönük

Olmama

İçten/Hoşgörülü/
Sevgi Dolu/Özverili

İçe Dönük

Olmama

İrade Sahibi/
Cesur/Savaşçı

Yapılan çözümlemede de, çelişki ve karşıtlıklardan yola çıkarak, Ay'ın aslında görüldüğü gibi olmadığını, sakin ve hoşgörülü karakterinin altında daha atak ve ne istediğini bilen, düşüncelerini saklamayan bir kişiliğe sahip olduğu görülmektedir. Kar Tanesi ise, dışa dönük karakteri altında daha

hoşgörölü ve içten sevgiye inanan bir yapıyı sergiler. Çözümlemede dikkat çeken bir başka durum da, her iki kadının da irade sahibi, ne istediğini bilen, cesur ve savaşıçı ruhlu olmalarıdır. Bu hususlar çoğunlukla üstü örtölü de olsa geleneksel çerçeveden çıkarak aradaki ikilemi gözler önüne serer.

2.2. “PARLAYAN HANÇERLER” FİLMİ

2.2.1. Filmin Künyesi

Orijinal Adı: *Shi mian mai fu / House of Flying Daggers / Parlayan Hançerler*

Yönetmen: Zhang Yimou , Tony ChIng Su

Yapımcı: Zhang Yimou, William Kong

Senaryo: Zhang Yimou, Cheng Long , Bin Wang , Feng Li

Türü: Aksiyon, dram, romantik

Yapım Yılı & Ülkesi: 2004 – Çin, Hong Kong

Yapım Dili: Mandarin Çincesi

Oyuncular: Takeshi Kaneshiro (Jin), Ziyi Zhang (Mei), Andy Lau (Leo), Dandan Song (Yee)

2.2.2. Filmin Özeti

Çin, M.S. 859. Çin’de imparatorluk zayıflamış, ülkeye hükmetmekte olan Tang Hanedanı büyük bir güç kaybına uğramış ve düşüş yaşamaktadır. Huzursuzluğun hakim olduğu ülkede, isyankar birlikler türemeye başlamıştır. Ülkenin her tarafında asilerin oluşturduğu birlikler, imparatorluğa karşı savaş açmış ve halkı örgütlemektedirler. Asi birlikler içinde en büyük olanı ve her gün daha fazla sempatizan toplayanı ise Uçan Hançerler Evi’dir. Liderlerinin öldürölmesine rağmen gücünden hiçbir şey kaybetmeyen birlik, zenginden çalıp fakire dağıtarak, halkın hayranlık ve desteğini alır. Hatta kimliği belli olmayan yeni bir lider, örgütün başına geçmiş ve asilerin daha da

güçlenmesini sağlamıştır. Hükümet adına çalışan ajanlar, yaptıkları tüm araştırmalara rağmen, örgütün yeni liderinin kim olduğunu öğrenemezler.

Feng Tian bölgesi polis merkezinde komutan olarak görev yapan Leo ve onun emrinde çalışan Jin'e, örgütün yeni liderini on gün içinde yakalamaları emri gelir. Yüzbaşı Leo, Peoni Pavyonu'nda dansçı ve şarkıcı olarak çalışan Mei'nin aslında eski liderin kayıp kızı olduğunu sandıklarını yüzbaşı Jin'e söyler. Amaç, Mei'yi tutuklayıp işkence ile ona yeni liderin yerini söyletmektir.

Jin, Peoni Pavyonu'nda çalışan Mei'nin aslında kör olduğunu ve dans sanatında çok usta olduğunu öğrenir. Sarhoşluk numarasıyla kıza saldırır ve Leo'nun askerleri tarafından her ikisi de tutuklanırlar. Komutan Leo, yüzbaşı Jin'e yeni planını açıklar; buna göre Jin, Mei'i zindandan kaçırarak onun güvenini kazanacak ve onu yeni lidere götürecektir. Amacı, kaçırları esnasında ona eşlik etmek ve korumaktır.

Bu arada askerlerle yaptıkları aldatmaca döğüş başarılı olmuş; Jin, gizlice komutan Leo'yu bilgilendirmiştir. Leo ve askerleri onların sürekli arkalarındadır, ancak Mei hiç bir şeyin farkında değildir. Aralarında doğan yeni ilişki ile Jin daha da cesaretlenir, ancak Mei onu henüz tanımadığını söyleyerek, kendini ona teslim etmez.

Gece molasında Jin, yine komutanı Leo'ya durumu anlatır ve Mei'nin ona güvendiğini söyler. Leo ona dikkatli olmasını, Mei'nin güzelliğine kanıp planlarını mahvetmemesini ister.

Ertesi gün yolda tekrar askerlerin hücumuna uğrarlar, ancak bu sefer saldırı sahte değildir. Olayı General devralmıştır ve yeni askerler Jin'i tanımamaktadır. General, Uçan Hançerler'in yuvasını ortaya çıkarmak için kan dökmeyi göze almıştır. Leo ona, yollarının üstünde daha çok asker olduğunu ve onları öldürmezse kendisinin de öleceğini sözlerine ekler. Artık olay başka bir boyuta dönüşmüştür.

Mola yerinde Mei, Jin'e kendisine karşı olan duygularının gerçek olup olmadığını sorar. Jin ise ona, rüzgar gibi özgür olduğunu ve iz bırakmadan estiğini söyler. Bunun üzerine Mei, onu bırakıp, kendi yoluna gider. Bu arada kendi duygularını yeniden gözden geçiren Jin, geri dönerek onun peşinden gider. Bu arada Mei, bambu ormanında askerlerin saldırısına uğramıştır. Jin yardıma tam zamanında koşar, ancak askerler sayıca fazla olduklarından tuzağa düşerek yakalanırlar. Esrarengiz bir yardım onları ölümden geri döndürür, yardım Uçan Hançerler'den gelmiştir.

Uçan Hançerler Örgütü onları kurtararak gizli yerlerine götürür. Jin kendilerini kurtaran grubun liderinin, Peoni Pavyonu'nu işleten madam olduğunu öğrenir. Yee örgütün asıl lideri değildir ve asıl liderin yerini kimse bilmemektedir. Mei de aslında eski liderin kör kızı değil, örgüt için çalışan herhangi bir kızdır. Rolü icabı kör taklidi yapmıştır. Olayın şaşkınlığını atamayan Jin, örgüt tarafından yakalanarak esir edilir. Bu arada komutan Leo'nun da onların casusu ve üyelerinden biri olduğu ortaya çıkar. Eski lider onu üç yıl önce kendisini koruması için, orduya casus olarak yerleştirmiştir. Mei'e üç yıldır aşktır ve bu görevde onun Jin ile ilişkisi ona acı vermektedir. Yee ise savaş içinde olduklarını ve Uçan Hançerler'in kaderinin de buna bağlı olduğunu Leo'ya açıklar ve amaçlarının aşktan daha önemli olduğunu söyler. Mei, Leo'ya, kendisini etkilemek için her şeyi tehlikeye atarak, kendisini askerlerden kurtardığı için teşekkür eder. Leo arzularına hakim olamayarak ona zorla sahip olmak ister. Bu sırada asıl lider gelir ve Leo'yu bir hançerle engeller. Hançeri de çıkarmamasını, böylece görevine döndüğünde daha inandırıcı olacağını söyler.

Lider, Mei'e de bir görev verir, artık ona ihtiyaç kalmadığı için Jin'i öldürmesi gerekmektedir. Fakat Mei, Jin'i serbest bırakır. Aralarındaki aşka rağmen, Mei onunla gitmek istemez. Jin, Mei'nin kalbinde bir sır olduğunu, bunun da onları kurtaran erkek olduğunu anladığını söyler.

Mei ve Jin düşman saflarında oldukları için birbirlerini bir daha asla görmemelidirler; zira bu durumda ikisinden biri ölecektir. Jin onu tekrar ikna

etmek ister, sonuç değişmez ve ayrılırlar. Geriye dönüşte Mei, duyduğu kıskançlıkla onun Jin'le gitmesini önlemek isteyen Leo tarafından hançerle yaralanır.

Bu arada Jin de aşkının gücünü anlayarak Mei'ye kavuşmak için geriye döner ancak Jin'i bir sürpriz beklemektedir, Mei göğsünde hançerle yerde cansız bir vaziyette yatmaktadır. Leo ve Jin'in, Mei'e karşı duydukları aşk, onu kaybetmenin acısıyla birleşince, birbirleriyle ölene dek çarpışmaları artık kaçınılmazdır. Güçlerin eşit olduğu uzun çarpışma esnasında, can çekişmekte olan Mei zorla ayağa kalkar ve Leo'ya onu öldürürse göğsündeki hançeri ona saplayacağını güçlükle söyler. Hançerin çıkarılması Mei'in kan kaybindan ölümü demektir. Jin yalvararak ona çıkarmamasını söylese de, Mei hançeri çıkartarak ağaca doğru fırlatır; Leo'yu öldürmek istememiştir. Mei, Jin'in kolları arasında can verirken, onların büyük aşkı karşısında yenilgiye düşen Leo da ikisini arkasında bırakarak uzaklaşır.

2.2.3. Filmin Çözümlemesi

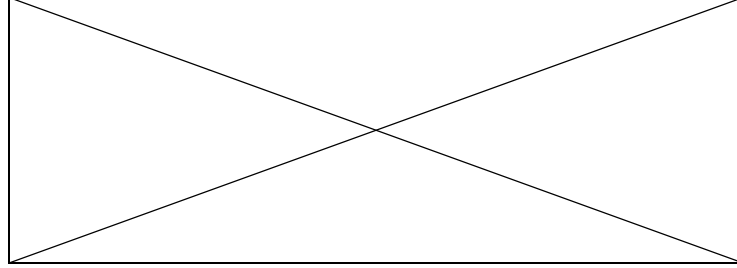
Derin Yapı: Gerçek sevginin temelinde yatan fedakarlık kadına atfedilmiştir.

“Parlayan Hançerler” filminin derin düzeyi incelendiğinde ortaya çıkan karşıtlıklar, filmin ana kadın karakteri olan Mei göz önünde bulundurularak; Güven-Güvensizlik, Aşk-Nefret ve Yeni Düzen-Eski Düzen olarak belirlenmiştir. Mei, Uçan Hançerler adlı, hükümetin yolsuzluklarına karşı halkın tarafında yüce amaçlarla çalışan bir asiler örgütüne dahil olan kadın elemanlardan birisidir. Aldığı emirler gereği Peoni Pavyonu'nda şarkıcı ve dansçı olarak çalışmaktadır. Hükümetin kendisinden şüphelenmesi üzerine oraya müşteri kılığında gelen Jin adlı bir ordu mensubu ile tanışır. Jin'in başlangıçta sarhoşlukla kendisine gösterdiği ilgi ve zorla üzerine saldırması onda hemen bir güvensizlik yaratır. Jin de yapılan yeni planlar gereği, onun güvenini kazanıp örgütünün yerini öğrenmek istemektedir. Bu durum, güven-

güvensizlik olarak ilk karşıtlığı çıkarmaktadır.

Güven

Güvensizlik



Güvensiz Olmama

Güvenilirlik/İnanç/
Sevgi/Fedakârlık

Güvenmeme

Yalan/
Aldatmaca

Mei'nin her iki erkeğe de kendini kabul ettirme ve güvenlerini kazanma şekli müzik eşlikli iki dans gösterisiyle gerçekleşmektedir. İlk dans Mei ve Jin arasında ikinci dans ise Mei ve Leo arasında kurulmuş bir bağı işaret etmektedir. Bu bağları folklorik unsurlarla kurmak, yönetmenin kimlik inşa etme ve kök arama çabaları hakkında fikir vermektedir.

Jin'in onu zindandan kurtararak kaçırmayı, Mei'nin onun hakkındaki düşüncelerini değiştirmeye başlamasına neden olmuştur. Ancak, onu tam olarak tanımadığı için, henüz güvenmemektedir. Kaçışları boyunca her fırsatta generalin askerlerinin saldırısına uğrarlar. Jin'in gizliden gizliye komutanı olan Leo ile bilgi alışverişinde bulunması, onun güven yaratma amacının arkasında aslında bir aldatmaca olduğunu vurgulamaktadır.

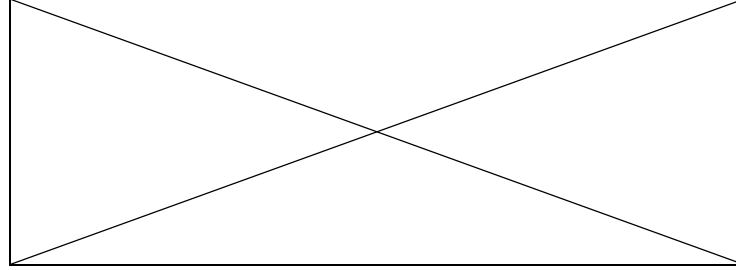
Mei, bu durumu tam olarak bilmemesine rağmen, davranışlarındaki çekimser hareketleriyle bunu belli eder. Özellikle Jin'in ona sahip olmak istemesi ve kendisinin de onu henüz tanımadığını söyleyerek reddetmesi bunu açıkça gösterir. Burada da bir erkeğin kadını sadece cinsel bir obje olarak görmesi ve güven kazanmayı da cinsellikle bağdaştırması, erkek egemenliğinin bir göstergesi olarak karşımıza çıkmaktadır. Ancak burada farklı olan yön de ana kadın karakterinin aslında pasif ve kabullenici değil, aksine erkekle eşit düzeyde, etken bir konumda olmasıdır. Erkeği reddetme

olgusu da, ona karşı duyduğu güvensizliğin yarattığı hür bir seçimdir ve şiddet durumu söz konusu edilmemiştir.

Uçan Hançerler'in gizli yerine ulaştıklarında gerçek kimlikleri ortaya çıkar. Örgütün asıl kadın lideri olan ve kendini saklayan Nia, Leo'nun Mei'e zorla sahip olmak istemesi üzerine kendini gösterir. Leo'yu sırtından hançerle yaralayan lider, ona “bir kadına istemediği bir şeyi asla yaptıramayacağını” söyler. Bu hareketiyle, hem zor durumda olan Mei'yi kurtarmış, hem de erkek hegemonyasına karşı kendi gücünü ispatlamıştır. Leo'ya yeni görevinde daha inandırıcı olacağını söyleyerek, sırtındaki hançeri çıkarmamasını ve orayı hemen terketmesini kesin bir dille söylemesi, erkek ögesi üzerindeki otoritesini açıkça vurgular. Ancak burada lider, cinsiyet faktörü dışında, kendini adadığı örgütle de özdeşleşmiştir. Kadın özgürleşmesi mücadelesinin sembolik bir platformu olabilir. Örgütün faaliyetlerini rahatça yürütebileceği bir yer olarak pavyonu seçmesi de dikkati çekicidir. Erkeğin kadın üzerindeki egemenliği ve kadını araçsallaştırması amacıyla, ataerkil düzenin yarattığı bu kurum, aslında onların amaçlarına ulaşmasında en ideal yer durumundadır.

Filmin bu noktasında dikkati çeken önemli bir husus da, kadınlardan oluşan hükümdar karşıtı bu örgüt üyelerinin gerek yeşiller içindeki giyimleri, gerekse doğanın gizli bir köşesindeki sığınaklarıyla anaerkil bir düzenin izlerini taşımasıdır. Ancak anaerkil toplumsal düzenin yüksek değerleri olan “kadınlık” ve onun verimliliği ile ilişkili olan “doğa” da, ataerkil sisteme geçişte, önce inanç alanı ile toplumsal belleğin, sonra da yasalar yoluyla doğrudan iktidarın hedefi haline gelmiştir. Bu köleci sistemde, sadece doğa ve kadın değil, gittikçe sınıflı hale gelen bir toplum yapısının gereği olarak, erkek de erkeğin kölesi haline gelmiştir.

Mei'nin Jin'i serbest bırakması ve kendisi de gitmeye karar verdiğinde Leo tarafından öldürülmesi ise eyleyen ve eyletenin gerçeklik düzeminde, somut nesne durumundaki intikam olayından etkilenmesiyle, bir aşk-nefret çatışmasına dönüştürmüştür.

Aşk**Nefret****Nefret Etmeme****Aşık Olmama**

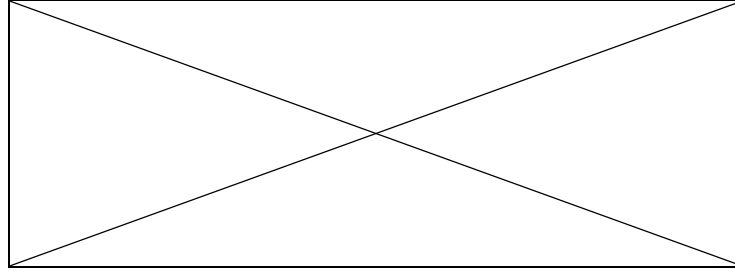
Fedakârlık

İntikam

Leo'nun yıllardır sevdiği, hayatının en büyük aşkı olan Mei'nin aşkına karşılık vermeyip, yeni tanıdığı Jin'e aşık olması, Leo'nun içinde kıskançlık duygularını uyandırmıştır. Mei'ye duyduğu sevgi, intikam duygularıyla nefrete dönüşmüştür. Hançerledikten sonra Mei'ye “Beni sevme ama onunla da gitme” demesi, aşkının ne kadar bencilce ve temelsiz olduğunu göstermektedir. Mei'in ilk başlarda Leo'ya duyduğu sevgi, Jin'i tanınmasıyla bir kayıtsızlık durumuna dönüşmüştür. Ancak son ölüm sahnesinde “...onu öldürürsen, ben de seni göğsümdeki hançerle öldürürüm” sözleriyle sevdiği uğruna son bir fedakarlık örneği daha göstermiştir. Yalnız öleceğini bile bile hançeri göğsünden çıkarması ve onu Leo'ya değil de ağaca saptırması son anda fikir değiştirdiğini, çifte fedakarlık örneğiyle her iki erkeğin hayatını da bağışlamıştır. Bu son davranışıyla da Mei, her iki erkeğe, aşkın salt duyguların ötesinde bir anlam taşıdığını, bunun için de fedakârlık gerektiğini göstermiştir.

Derin Yapı: Kadın örgütlü bir devrim yönetebilecek ve siyasi erke müdahale edebilecek kadar güçlü ve hayatın içindedir.

Kadınların yönetimindeki bu örgütün, çökmekte olan ve yolsuzluklarla dolu bir hükümdarlığa karşı isyan hareketlerinde zenginden alıp fakire dağıtarak halkın tarafında yer almaları bir yeni düzen-eski düzen karşıtlığını ortaya koymaktadır.

Yeni Düzen**Eski Düzen****Eski Düzen Olmayan**

Gelişme/Halkın Refahı/
Engellerle Mücadele Etme

Yeni Düzen Olmayan

Yoksulluk/Baskı

Uçan Hançerler Örgütünün halkın yararına ve onları yoksulluktan kurtarmak için savaş vermesi, eski düzenin halkı düşünmediği, halkı yoksulluk ve yokluk içinde bıraktıklarını göstermektedir. Yeni düzenin sağlayacağı gelişme ve refah kadın yöneticilerin mücadele amacıdır. Bu arada Leo'nun da aynı gizli örgüte bağlı bir üyesi olduğu anlaşılır. Mei ile olan ilişkileri de, üç yıl önce örgüte dâhil olduktan sonra ona âşık olmasıyla başlar. Halen onu sevmesine rağmen, Mei'nin Jin'e ilgi duyması da Leo'nun kıskançlığa kapılarak, Mei'ye zorla sahip olmak istemesinin bir nedenidir. Leo'yu hançerle yaralayarak ona bir ders vermek isteyen kadın lider, Mei'den de örgüte verdiği değeri ve sadakatini göstermesi için örgütün yerini öğrenerek kendileri için bir problem haline gelen Jin'i öldürmesini emreder. Yeni düzene ulaşmada karşılaşılabilecek engellerle mücadele etme yine kadına atfedilmiştir.

Jin'i elleri kolları bağlı durumda kırık bir alana götüren Mei, onu öldüreceği yerde serbest bırakır. Artık ona olan aşkından emin olduğundan, kendini ona teslim eder. Mei'e olan duygularının derinliğini anlayan Jin de farklı taraflarda dövüştüklerinin farkındadır. Sevdiği kızı ikna etmek için elinden geleni yapmasına rağmen, beraberliklerinin onun için riskli olacağının

ve aldığı emre uymamasının ağır bir suç teşkil ettiğini her ikisi de bilmektedir. Bu nedenle ayrılırlar.

2.3. “ALTIN ÇİÇEĞİN LANETİ” FİLMİ

2.3.1. Filmin Künyesi

Orijinal Adı: *Man cheng jin dai huang jin jia / Curse of the Golden Flower / Altın Çiçeğin Laneti*

Yönetmen: Zhang Yimou

Senaryo: Zhang Yimou, Wu Nan, Bian Zhihong

Türü: Romantik, Dram, Aksiyon

Yapım Yılı & Ülkesi: 2006 – Çin, Hong Kong

Yapımcı: Yimou Zhang, Weiping Zhang, William Kong

Dili: Mandarin Çincesi

Oyuncular: Chow Yun-Fat (İmparator), Gong Li (İmparatoriçe), Jay Chou (Prens Jai, İmparator'un ortanca oğlu), Liu Ye (Veliaht Prens Wan, İmparator'un ilk evliliğinden olan oğlu), Chen Jin (Saray Hekiminin karısı, İmparator'un ilk karısı), Ni Dahong (Saray Hekimi), Li Man (Chan, Saray Hekiminin kızı), Qin Junjie (Prens Yu, İmparator'un küçük oğlu).

Doğunun Shakespeare'i olarak adlandırılan Cao Yu'nun bir tiyatro eserinden esinlenerek hazırlanan filmde; görkem, zenginlik ve güçlü aile bağlarının altına gizlenmiş olan acımasızlık, kin, nefret, intikam, tutku, kıskançlık ve taht kavgasının içiçe trajik bir şekilde yaşandığı, bir İmparatorluk ailesinin dramı anlatılmaktadır. Filmin yönetmeni Zhang Yimou, birçok filminde olduğu gibi bu filminde de, varolma savaşı veren mücadelecî bireyin sonunda uğradığı trajik bir yenilgiyi işlemektedir.

Zhang Yimou, ağır bir barok üslubunun gerek göz kamaştırıcı kostümlerde, gerekse sahne düzenlemesinde, parlak ve aşırıya yaklaşan bir

gösteriş sergilemiştir. Tüm bunları vurgulamak için de egemen öge olarak Kasımpatı çiçeğinin altın sarısı rengini kullanmıştır. Bu unsur da Zhang Yimou'nun, dönemin saraylarının görkemini yeniden nostaljik bir şekilde yaşatmaya özen gösterdiğini yansıtmaktadır. Filmde özellikle, Çin Sineması'nın görkemli tarihinin sağladığı çarpıcı görselliği kullanmak konusunda büyük çaba gösterilmiştir. Zhang böylece sadece filmlerini değil, Çin kültürünü ve tarihini de tanıtmaktadır.

Sarayın içinde çalışan hizmetkarlar ve onların gündelik görevlerinden başlayarak, asilzadelerin entrikalı yaşantılarına dek tüm olayların İmparatorluk sarayı içinde geçmektedir. Açılış sahnelerindeki yüzlerce insanın, İmparator'larının gösterişli gelişi için yaptığı hazırlıkları, özellikle de bunları yaparken geleneklere uygun olarak ağdalı ve törensel bir üslupla, adeta kutsal bir görev gibi yerine getirmeleri dikkat çekicidir.

Olay 10. yüzyılda Çin İmparatorluğu'nun Geç Tang Hanedanı döneminde (M.S. 928-936), ailenin ataları ve artık hayatta olmayan üyelerinin kutsal anma törenlerinin yapıldığı “Chong Yang Jie”¹⁶ festivali sırasında geçer. Festivalin sembolü, “kötülüğü yok etme” anlamını taşıyan Kasımpatı çiçeğidir (Çin'de “Altın Çiçek” diye adlandırılmaktadır).

2.3.2. Filmin Özeti

Chong Yang Festivalinin arifesinde İmparatorluk Sarayı, altın renkli Kasımpatı çiçekleriyle donatılmıştır. İmparatorun gelişi onuruna yapılan

16 Bu festival, Çin takviminin dokuzuncu ayının dokuzuncu gününe rastlar. Eski doğu hanedanlığı yazıtlarında da rastlanan bu festival Hong Kong ve Macao'da “Chung Yeung Festivali” olarak adlandırılır. Kutsal Ying ve Yang eşlemine göre, her yıl bu günde Yang'ın büyük ölçüdeki enerji akışı olur ve bu akış uğursuz bir güne de dönüşebilir. Bu nedenle bu festival “Çifte Yang (Double Yang) Festivali” olarak adlandırılır. Enerjinin olumsuz etkilerini uzaklaştırmak için yüksek yerlere, tercihen dağlık bölgelere, gidilerek kasımpatı şarabı veya hastalıklardan koruyan diğer bitki suları içilir ve kiraz yaprakları üzerine takılır. Bu festival özellikle atalara karşı duyulan saygıyı göstermek için bir fırsat olur. Festivalin bu yeni anlamı, 1989 yılından itibaren Çin'de “Yaşlılar Bayramı” olarak yeni bir anlam kazanmıştır. Bu da geleneksellikle modernliği birleştirerek, yaşlılara duyulan sevgi, hürmet ve yardımı da kapsamına almıştır. Festivalin sembolü Kasımpatı çiçeğidir ve kötülüğü yok etmeyi sembolize eder. **Chong Yang Jie - Double Nine Festival** <http://www.cinaoggi.it> (14.11.2011).

hazırlıklar, çok sıkı kurallar içinde ve sistemli bir şekilde sürdürülmektedir. İmparatorluk ailesi, Festival nedeniyle yeniden bir araya gelerek aileyi, atalarını ve kötü şanstan kaçışlarını geleneksel olarak Kasımpatı çiçekleri eşliğinde kutlayacaklardır.

İmparatoriçe, acı dolu bir hastalığın etkisi altında kalmaktadır. Gün içerisinde bir çok kez, şifalı ot uzmanlarının kendisine getirdiği kasedeki koyu siyah sıvıyı içmek zorundadır. Bunu reddetmesi durumunda imparatora iletileceğini bilmektedir. Ziyaretine gelen küçük oğlu Yu, kendisini rahatlatmak için ağabeyinin (Jai, ortanca oğul, komutan) emir beklediğini, emir aldığı anda da hemen saraya geleceğini söyler. Bu arada büyük ağabeyi Wan, İmparator geldiği anda saraydan gitmek için izin isteyeceğini söyler ve İmparatoriçe bu duruma üzülür. Aralarında geçen bu konuşmadan ve hareketlerinden Wan'ın imparatorun ilk karısından doğan çocuğu olduğu ve İmparatoriçe ile aralarında da üç yıldır süren bir aşk ilişkisinin varlığı ortaya çıkar.

İmparatoriçe odasında iken, saray doktorunun kızı olan Chan, yanında diğer kadın elemanlarla birlikte imparatoriçeye günlük ilacını saygıyla sunar. İçmemesi halinde imparatora bildirileceğinden, zorlanarak da olsa bunu içer. Artık imparatorun gelişi için tüm hazırlıklar tamamlanmıştır. Askerler dahil bütün saray halkı dışarıda İmparatoru beklemektedir. Ancak son anda yapılan ani bir açıklamayla, imparator karşılanmak istemez. Karar, İmparatoriçe ve Prensler için de geçerlidir. İmparatoriçeye tüm ailenin ertesi sabah Kasımpatı Taraçası'nda toplanacağı bildirilir.

İmparator ortanca oğlu Jai ile buluşacaktır. İmparator buluşmaya silahlarını kuşanmış olarak gider ve Jai'yi kılıç dövüşüne zorlar. Aralarındaki kıyasıya kılıç mücadelesinde, imparator mücadeleyi kazanır. Jai saygılı bir şekilde bunun beklenen sonuç olduğunu söyleyerek, imparatorun yenilmezliğini vurgular. İmparator da oğluyla yine de çok gurur duyduğunu, iyi bir dövüşçü ve asker olduğunu söyler. Oğlunun yanına ani olarak gitmesinin nedeni de, onu uyarmak ve geçmişteki hataları için yapabileceği pek çok şey olduğunu söylemektir. İmparator, "...ama sadece seçtiğim şeye sahip

olabilirsin, seçmediklerime hiç bir zaman!” der. Saraya döndüklerinde, Prens Jai’in ilk işi, üç yıldır görmediği annesini ziyareti olmuştur. İmparatoriçenin aralarında gerçek bir ana-oğul ilişkisi olan tek oğlu Jai’dir. Aralarındaki gerçek bir sevgi bağı, bir ana-oğul ilişkisi vardır. Sohbetleri esnasında, oğluna işlediği Kasımpatı nakışını gösterirken, tekrar fenalaşır. Jai ondan dinlenmesini istemesine rağmen, imparatoriçe nakışını bitirmekte ısrarlıdır, zira ertesi gün Kasımpatı Festivali başlayacaktır.

Bu arada ilacın imparatoriçeye düzenli olarak verildiğini ve on günden bu yana içine kara mantar eklendiğini imparatora bildiren saray hekimi, ilacı imparatoriçeye içirmekle görevli olan Doktor kızı Chan'a da mantarın çok tehlikeli olduğunu ve günde iki gram alan bir kişinin birkaç ayda delirdiğini söyleyerek, kızına bu işi gizli tutmasını tembihler. Chan, korkusuna rağmen, görevi icabı ilacı imparatoriçeye götürür.

Ertesi gün tüm saray bahçesi sayısız Kasımpatı çiçekleriyle süslenerek, adeta altın sarısından bir örtüye dönüşür. Gelenekler gereği, her yıl olduğu gibi, yine Kasımpatı Taraçası'nda biraraya gelen imparator ve ailesi töreni açmışlardır. İmparator oğullarının isteklerini sorduğunda; büyük oğlu Wan, saraydan gitme arzusunu hemen bildirir. Küçük prens Yu'nun isteği ise, imparatorluk muhafızlarına komuta etmek olmasına rağmen, bu görev ortanca prens Jai'a verilmiştir. Bu arada imparatoriçe de tekrar getirilen “ilacı” içmeyi reddetse de, imparator tarafından zorlanarak içmek zorunda kalır.

İmparator, büyük oğlu Wan ile yaptığı bir sohbette, ona en sevdiği oğlu olduğunu ve annesinin ölümünden sonra da onunla pek ilgilenemediğini, yabancılaştıklarını söyler. Ortanca oğlu Jai'nin dönmesini istemesinin nedeninin de, onun bir sorumluluk alması zamanının gelmiş olduğunu büyük oğlu Wan’a açıklar. Jai'i veliaht prens ilan edeceğini söylemesine rağmen, Wan buna üzölmüş görünmemektedir. Kendisinin o kadar yetenekli olmadığını, tahtı hak etmediğini ve Jai'in bu işe daha uygun olacağını babasına bildirir.

Wan odasına geri döndüğünde, hekimin kızı Chan'ın onu beklediğini görür. Birbirlerini uzun zamandır sevmekte ve beraber olmayı planlamaktadırlar. İmparator izin verdiği takdirde, saraydan ayrılacak ve Chan'ı da yanında götürecektir. Üvey annesi ile olan yasak ilişkisi artık onu rahatsız etmekte ve saraydan kaçıp gitmenin yollarını aramaktadır. ilişkilerini öğrenen İmparatoriçe, Chan'ı veliaht prensi baştan çıkarma suçundan dolayı cezalandırmak ister ancak Wan'ın yalvarmaları ve festival öncesi uygunsuz bir durum istememesi yüzünden, onları affetmek zorunda kalır.

İmparatoriçe odasında Kasımpatı nakışına devam ederken, yüzü yarı örtülü, siyah ninja kıyafetli esrarengiz bir kadın gizlice ziyaretine gelir. Saraya gizlice giren bu kadın, kendisinden istediği şeyi öğrendiğini, ilaca on gündür katılan yeni maddenin de aslında zehirli bir kara mantar olduğunu ve deliliğe yol açtığını söyler. Bunu para içinde yüzen imparatorun nefret ettiği ve imparatoriçenin de ondan intikamını alacak tek kişi olduğuna inandığı için yapmıştır. Durumu tüm açıklığıyla gören imparatoriçe şaşkın ve yıkılmış bir haldedir.

Muhafızlara yakalanarak imparatorun huzuruna suikastçi suçuyla götürülen kadının, aslında hekimin karısı olduğu anlaşılır. Onun gerçek kimliğini anlayan imparator, adamlarını hemen yanından uzaklaştırır. Bu kadın, aslında onun uzun yıllar önce saraydan attırdığı eski karısıdır. Öfkeli ve içi nefret dolu olan kadın, ağlayarak onun eskiden sıradan bir subayken, yalan-dolanla imparator olduğunu, dalkavuklukla da bir kral kızıyla evlendiğini yüzüne haykırır. Ailesini zindanlarda çürüterek, kendisi de ölüme terk edilen kadının hayatını da, onunla evlenen saray hekimi kurtarmıştır. Eski karısına olan borcunu ödeyeceğini söyleyen imparator, saray hekimini savaş arabaları muhafızlığına atayarak, onu ve ailesini saraydan uzaklaştırır. Hekim gitmeden önce imparatora, eşinin ilaçlarını hazırladığını ve ona iki ay yeteceğini de bildirir.

Prens Jai annesinden, ilacın aslında bir zehir olduğunu öğrenir. imparatoriçe ilacı hiç karşı gelmeden, günde iki kez içmekte ve asıl gerçeği

de kimse bilmemektedir. Kendisine cahil ve aptal biri gibi davranarak, yavaş yavaş ölüme sürükleyen imparatora karşı artık savaşması gerektiğini anlayan imparatoriçe, festival gecesinde bunu gerçekleştirmeyi planlamaktadır. Amacı da, onu tahttan indirerek onun yerine oğlu Jai'i geçirmektir. Jai, şartlar ne olursa olsun babasına karşı gelemeyeceğini söylemesine rağmen, zehiri imparatorun zoruyla içmeye devam eden annesini görünce fikrini değiştirerek, ona yardım etmeye karar verir.

İmparatoriçe, hazırlattığı Kasımpatı nakışlı kaftanı da üvey oğlu ve sevgilisi olan Wan'in festival günü giymesini arzulamaktadır. Ancak olayların değişik bir biçim alarak anlayamadığı boyutlara vardığını sezen Wan, kaftanı giymeyi reddeder ve üvey annesiyle tartışarak, babasının haklı olduğunu, ölene dek de o ilacı içmesi gerektiğini öfkeyle yüzüne haykırır. İmparatoriçenin ne yapmak istediğini ve kafasından neler geçtiğini tam olarak bilmediğinden ve olayların büyümesinden korktuğundan oradan kaçır. Wan'i tamamen kaybettiğini üzümlere de olsa artık anlayan imparatoriçe, buna rağmen planlarından vazgeçmez.

Wan, saraydan gizlice ayrılarak Chan'in yanına gider, onu bulduğunda ilk sorduğu soru, annesinin neden saraya geldiğidir. Ancak genç kız bunun nedenini bilmez. Wan'in öğrenmek istediği bir başka şey de, imparatoriçenin neden ısrarla Kasımpatı desenleri işlediğidir. Chan, bunun Festival için olduğunu ve babasından öğrendiğine göre de, harem ağasının emriyle, bin çiçek deseninin işlenip orduya gönderildiğini Wan'a söyler. Bunun üzerine Wan, hemen saraya dönmek ister. Zira korkunç şeyler olacağını artık anlamıştır. Bu esnada içeri giren Chan'ın annesi, geçirdiği ilk şaşkınlıktan sonra öfkeyle veliaht prensin çıkıp gitmesini haykırarak, onu oradan kovar. Gerek hekim, gerekse kızı anlayamadıkları bu durum karşısında şaşkınlık içinde kalmışlardır. Chan hemen onun arkasından giderek ona yetişmeye çalışır.

Karısının geçmişi hakkında fazla bir şey bilmeyen Doktor Jiang, karısından sırrını açıklamasını ister. Fakat esrarengiz ninjaların saldırısına

uğradıklarından, oradan gizlice kaçmak zorunda kalırlar. Kaçışları esnasında, Doktor Jiang karısını kurtarmak isterken öldürülür.

Wan'ın artık her şeyi bildiğini anlayan imparatoriçe de ona, her şeye festival gecesi başlayacağını ve ona zarar gelmeyeceğini söylemesine rağmen Wan, kendisi veliaht prens olduğundan herkesin ondan şüpheleneceğinden korkmaktadır. Üvey annesinin aklını kaçırmış olduğunu ve planının başarılı olması halinde kendisini de öldüreceğini söyleyerek, intihara kalkışır. Yarası ölümcül olmadığından, kendine gelince yalvararak İmparatoriçe'den vazgeçmesini ister; ancak imparatoriçe, planlarını ne pahasına olursa olsun gerçekleştirmekte kararlıdır.

İmparator da oğlu Wan'ın yanına gelerek, üvey annesiyle aralarındaki ilişkiyi uzun zamandır bildiğini ancak onu suçlamadığını, onu baştan çıkaranın imparatoriçe olduğunu söyleyerek oğlunu rahatlatır. Babasının kendisine gösterdiği güvenden cesaret alan Wan da bildiği her şeyi babasına anlatır.

Festival Günü imparator ve ailesi, başlarına kiraz çiçeklerini taktıktan sonra, töreni başlatırlar. Alınan kararlarla geriye dönülmez bir yolculuğa çıkılmıştır, festival gecesi imparatorluğun kaderi belirlenecektir.

Wan'ın peşinden saraya gelen Chan, askerlerin saldırısına uğrar, ancak yardımına gelen annesiyle birlikte onları kurtaran imparatoriçenin adamları tarafından imparatorun huzuruna çıkarılırlar. Tüm aile sırlarının ortaya dökülmesini sağlayan imparatoriçe, böylelikle intikam planının bir kısmını gerçekleştirmiş olur. Bu arada sevdiği erkeğin aslında üvey kardeşi olduğunu öğrenen Chan, aldığı ağır darbe ve duyduğu utançla saraydan kaçarken, onun peşinden gelen annesiyle birlikte imparatorun ninjalrı tarafından öldürülür. Aynı anda, altın zırh kuşanmış göğüslerine Kasımpatı takmış binlerce asker, Prens Jai'nin önderliğinde saraya saldırarak harem ağaları ve nöbetçileri öldürürler.

Sarayın içinde de Prens Yu, kardeşi Wan'ı bıçaklayarak herkesi şaşırtır. Bir düzine silahlı adam, Yu'nun arkasında yer alarak, imparatoru kısıtırlar. Yu, imparatora tahttan vazgeçmesini, aksi takdirde öldürüleceğini söyler. Yu, o ana kadar planlar ve ihanetlerin dışında, genç ve masum bir görüntü çizmiştir. İsyanı organize eden İmparatoriçe bile, Yu'nun hırsları hakkında hiç bir şey bilmemektedir. Ancak İmparator, Yu'dan geleceğini bilmesede de, bir saldırı ihtimaline hazırlıklıdır. Siyahlar içindeki savaşçıları iplerle oraya inerek Yu'nun adamlarını etkisiz hale getirirler. Yu aniden imparatorun üstüne atlasa da, oğlundan kolayca kurtulan imparator, onu altın kemeriyle etkisiz hale getirir.

Prens Jai'nin komutasındaki altın ordu, sarayın kapılarından girmiş ve tuzağın ortasına düşmüştür. İmparatorun siyahlar içindeki savaşçıları, sarayın duvarlarından aşağı yarasalar gibi üstlerine inmişlerdir. Prens Jai yaşanan savaştan geriye kalan tek asidir. İmparatorun ordusu tarafından yakalanan Prens Jai, babasının huzuruna çıkarılır. Kasımpatı asilerinden geriye kalan askerler ve resmi görevliler imparator ve imparatoriçenin önünde idam edilirler. Sarayın bahçesi cesetlerle ve binlerce ezilmiş Kasımpatılarla dolmuştur. Sarayın içinde bir oğul ölmüş, biri komada hatta belki de ölmüş halde yataken; İmparator, İmparatoriçe ve Prens Jai'yi Chong Yang festivali ziyafetinde masaya birlikte oturmaya zorlar.

Saray haremağları savaş alanını temizleyip, her şeyin eski görkem ve resmiyetine dönmesini sağlarlar. Binlerce Kasımpatı da yeniden yerleştirilir. Müzisyenler, askerler ve saray adamları tören kutlamalarına başlamış, hiçbir şey olmamış gibi gökyüzünde havai fişekler patlatılmaktadır.

İmparatoriçe, hizmetçiler tarafından getirilen zehirli siyah bitki şurubunu içmek zorundadır. İmparator, Prens Jai'ye, isyankarlığını imparatoriçeye zehirli karışımı her gün onun içirmesi durumunda affedeceğini söyler. Jai, imparatoriçenin önünde diz çöküp onu başarısızlığa uğrattığı için özür dileyerek, bir nöbetçiden kaptığı kılıçla intihar eder. İmparatoriçe,

elindeki kanlı kaseyi, ailenin Chong Yang Festivali için hazırlanmış, terkedilmiş ziyafet masasına fırlatır, artık her şey bitmiştir.

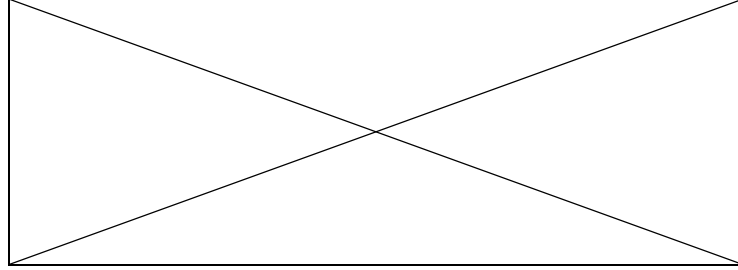
2.3.3. Filmin Çözümlemesi

Derin yapı: Kadın, geleneksel değerlerin baskısına rağmen, özgür iradesini kullanabilir.

Altın Çiçeğin Laneti filmi, 10. yüzyıldaki Tang Hanedanlığı döneminde, imparatorluk ailesi içinde yaşanan dramı gözler önüne sermektedir. Filmin ana kadın karakteri olan İmparatoriçe, baskı altındaki mutsuz yaşamına ve kocasının kendisini yavaş yavaş zehirleyerek ölüme mahkum etmesine seyirci kalmayarak oğlunun da yardımıyla mücadele etmeye karar verir.

Filmin derin yapısı, çözümlemeye tabi tutulduğunda, ortaya çıkan karşıtlıklar, filmin ana kadın karakteri de göz önünde bulundurularak, Sevgi - Nefret, Yaşam – Ölüm, Baskı Altında Yaşama - Baskıyı Kaldırma, Kurallara Bağlı - Kuraldışı olarak belirlenmiştir.

Filmde İmparatoriçe üvey oğlu Wan'a karşı derin hisler beslemekte, kocasından da nefret etmektedir. Wan'ın iradesiz, babasından korkan bir kişiliği olması, onun bu ilişkiye isteksiz bakmasına ve kendini zorlanmış hissetmesine neden olacaktır. İmparatoriçenin Wan'a karşı duyduğu tek taraflı sevgi, her ne kadar derin olsa da, amaçlarından döndürecek kadar güçlü değildir. Kocasına karşı duyduğu nefret herşeyin üstünde gelmektedir. Bu durumda ilk karşıtlık şeması şu şekilde ortaya çıkmaktadır.

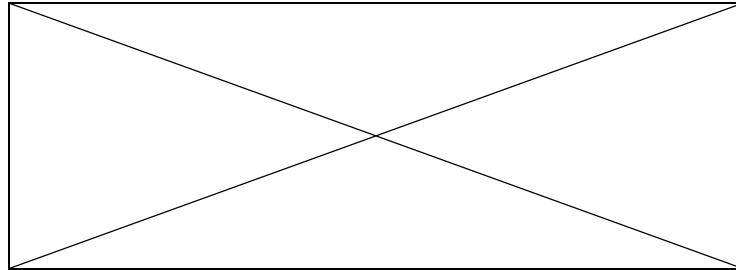
Sevgi**Nefret**

Nefret Yokluğu
Kayıtsızlık

Sevgi Yokluğu
Yüzeysellik/
Tepki

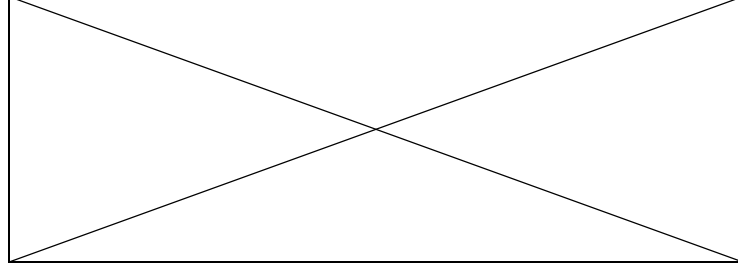
İmparatoriçe'nin Wan'a karşı hisleri, Wan'ın isteksizliği ve başka bir kadını sevmesinden dolayı yüzeyseldir. Bu, kocasına karşı bir tür tepki olarak görülebilir. İmparatora karşı duyduğu nefretin bir belirtisi de, ona karşı olan davranışlarında bir kayıtsızlıktır. Kocasına karşı hiç bir şey hissetmemektedir. İmparatoriçeyi asıl rahatsız eden şey, İmparatorun kendisini zorla hasta etmesi ve gelenekler bu duruma izin vermediği için de karşı çıkamamasıdır. İmparatorla sadece İmparatorluğun başına geçebilmek, tahta sahip olabilmek için evlenmiş, bunu yapabilmek için de eski karısı ve onun ailesinin parçalanmasına sebep olmuştur.

Hekimin karısı olarak bilinen ve aslında İmparatorun eski karısı olan Bayan Jiang, filmde yer alan bir başka ana karakterdir. İmparator tarafından ailesi de öldürülerek zorla saraydan atılan Bayan Jiang'ı hayatta tutan unsurlardan biri de, İmparatora karşı duyduğu sonsuz kindir. Ancak İmparatoriçeye yardımcı olmasının nedeni, ona karşı olumlu duygular beslediğinden değil, sadece intikamını alabileceğine inanmasındandır. Her iki kadının isteği de, intikam arzularını yönlendiren etkenlerin değişikliğine rağmen, aynı doğrultudadır. Bu da, iki kadın karakterin kabullenme ve mücadele etme ikilemiyle yaşadıkları koşulları değiştirmeyi belirleyen bir karşıtlığı ortaya çıkarmaktadır.

Kabullenme**Mücadele Etme****Mücadele Etmeme**Baş Eğme / Baskı /
Öğür Olmama**Kabullenmeme**Baş Kaldırma /
İntikam Alma

İmparatoriçenin başkaldırma isteğini Bayan Jiang vasıtasıyla öğrendiği, İmparatorun onu ağır ağır öldürme planları körüklemiştir. Başlangıçta, olayları kabullenerek yaşamını kocasının istekleri arzusunda devam ettirme durumu, onun kendisini öldürme isteğiyle mücadele durumuna dönüşmüştür. Wan'ın kendi yanında yer almaması, babasına olan sevgisinden ziyade, ondan korkması ve baş eğmesiyle, Wan'ın iradesiz ve zayıf karakterini gözler önüne sermektedir.

Sağlığına ve huzura kavuşabilmek için, kendisini yıllardır gelenekler çerçevesinde baskı altında tutan İmparatoru devirme planları kuran İmparatoriçenin, bu devrim hareketini tek başına yürütmeyip oğlu Jai'den yardım istemesi, onu tahta çıkarma isteğinden gelmektedir. Jai'nin tahta geçmesi kendi özgürlüğünün yanı sıra, oğlunun da buna en uygun kişi olduğunu düşünmesindendir. Planların gelişmesi ve hareketin başlamasında da, anlam özelliği taşıyan, Kasımpatı çiçeğinin rolü büyüktür ve bir noktada olayla kişiyi özdeşleştiren bir sembol olmuştur. Burada ortaya çıkan karşıtlık ise baskı ve bunun kaldırılmaya çalışılması yönündedir.

Baskı Altında Yaşama**Baskıyı Ortadan Kaldırma****Baskıyı Ortadan
Kaldırmama**

Mutsuzluk / Kabullenme /
Zehirle Ölme

Baskı Altında Yaşamama

Huzur / Mücadele Etme /
Tahttan İndirme

Ancak, İmparatoriçenin kocasının baskısından kurtulmak için başlattığı tahttan devirme planı istenen sonucu vermemiş, oğlu Prens Jai komutanlığındaki Kasımpatı Ordusu yenilgiye uğramıştır. İmparatoriçenin bu derece devrimsel bir harekette göz önüne almadığı, Wan'in babasının tarafına geçmesi, planları ona açıklaması gibi yan unsurlar da olayın sonucunu etkilemiş dolayısıyla dönüşüme uğratmıştır. Durumu hafife alan İmparatoriçe, yaptığı seçimlerle olayların akışını kendi aleyhine çevirerek yenilgiye uğramıştır.

Baskı altında yaşamak istemeyen İmparatoriçe, yanlış seçimlerle birçok kişinin kaderini değiştirerek beklenen sonucu İmparatorun lehine çevirmiştir. Bu nedenle, bu baskıyı ortadan kaldırıp, mücadele etmeye karar vermesi, olayların gelişmesindeki küçük görünen, ancak önem taşıyan noktaları dikkate almamasıyla, eylem trajik bir sonuca dönüşmüştür. Bu arada katı gelenekleri arkasına alan İmparator, her ne kadar bir güç sembolü olarak görünse ve yenilmezliğini ilan etse de, kazanan taraf olduğu söylenemez. Açıkçası her ikisi de savaşı kaybetmiştir.

Bu filmde de kadın unsurunun, gelenekselliğin dışına çıkarak egemen erkek unsuruna baş kaldırdığını görülmektedir. Filmde, kadınların sonuç ne olursa olsun sergiledikleri güçlü karakterler, onların bir zaferi olarak yorumlanabilir. Özellikle bir kadının (Bayan Jiang) imparatora hakaret ederek onu tokatlaması ve geleneklere göre ölüm cezasını gerektiren ağır bir suç olmasına karşın, yaptığı için cezasız kalması dikkat çekmektedir.

İmparatorun evlendiği ilk eşine karşı davranışında, aslında ona karşı eski duygularının izlerini de görmek mümkündür. Nitekim, oğulları Wan'a da onun en sevdiği oğlu olduğunu vurgulaması, ona her festivalde annesinin kiraz çiçeklerini takarak festival boyunca taşıdığını söylemesi ve resminin de rituel odasında yer alması bunu doğrular. Ancak imparator, hırslı ve gözü yükseklerde olan bir kişiliğe sahip olduğundan, eski karısını her ne kadar sevse de, onu ortadan kaldırmaktan çekinmemiştir.

Bayan Jiang İmparatorun karakterini bildiğinden ve gerek kendisine, gerekse ailesine yaptıklarından dolayı eski kocasını asla affetmez. İmparatoriçe gibi güçlü bir kişiliğe sahip olan ilk eş, intikam ve nefret duygularıyla yüklü olduğu halde, öcünü alabilmek için elinde herhangi bir imkan bulunmamaktadır. İmparatoriçe de İmparatora daha yakın olduğu için, bunu başarabilecek tek kişidir. Her iki kadının da ortak özelliği, güçlü karakterleri, imparatora karşı olan olumsuz duygularıdır. Bunun dışında, her ikisi de birbirinden oldukça farklıdır.

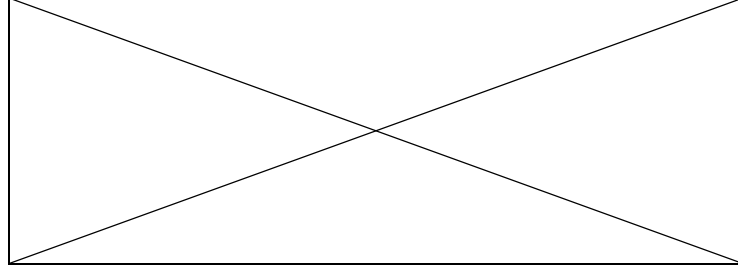
İlk eş geleneklere daha bağlı, kuralcı, sadık ve aile hayatına önem veren bir kişiliğe sahiptir. İkinci eş ise tam tersine bir karakter çizer. Üvey oğluyla yasak, ensest bir ilişkiye girmesi¹⁷, onun ahlak anlayışının daha değişik boyutlarda olduğunu ve kuralların dışına çıktığını gösterir. Her iki

¹⁷ Tarihsel süreç ve yapılan pek çok araştırma göstermiştir ki, aile kavramı şekil ve yapı olarak pek çok değişime uğramıştır. Değişim yalnızca yapısal anlamda değil, aynı zamanda değer yargıları ve ahlak anlayışlarında da gerçekleşmiştir. Anaerikl döneme ait ahlak dışı olmayan çeşitli yargılar, ataerikl dönemin ahlak yargıları bakımından ahlak dışı kabul edilmiştir. Örneğin bu dönemde görülen ensest ilişkiler gibi ya da cinselliğin daha serbest ve kualsızca yaşanması gibi noktalar, ataerikllikte ahlak dışı olarak nitelendirilerek ailede bu bağlamda çeşitli kurallar doğrultusunda yapılandırılmıştır. (Morgan, Lewis Henry, Eski Toplum, Payel Yayınevi, İst. 1987:62).

kadının da değer yargıları farklıdır. İki farklı kişilik de erdem açısından ele alındığında, kurallara bağlı-kuraldışı olma gibi karşıtlıklarla da yorumlanabilir.

Kurallara Bağlı

Kuraldışı



Kuraldışı Olmama

Yalnızlık / Sevgisizlik /
Bunalım

Kurallara Bağlı Olmama

Karşı Gelme /
Savaşma / Aile
Birliğini
Sağlayamama

İmparatoriçe, her ne kadar kuraldışı olarak nitelendirilebilecek bir ensest ilişki yasasa da, onu bu ilişkiye götüren unsur aslında yalnızlık ve sevgisizlikten kaynaklanmaktadır. İmparatorun kendisiyle sadece iktidar hırsı nedeniyle, tahta çıkmak için sevgisiz olarak evlenmesi İmparatoriçeyi yasak bir ilişkiye sürüklemiştir. İmparatorun ilk eşi ise, kurallara ve geleneklere bağlı görünmekle beraber, kızının kendi üvey ağabeyiyle farkında olmadan ensest ilişkiyi yaşamasında payı vardır. Bu durumu kızından saklamasıyla, bu tutumunun geleneksel aile birliğini sağlayamamasına ve içerden parçalanmasına yol açtığı görülmektedir. Bunun yanısıra dövüş sanatına da yatkın olup, imparatorun askerleriyle kızını korumak için çarpışması da Bayan Jiang'ın, kapalı toplumdaki geleneksel Çin kadını görüntüsünü yıkarak, cesur ve savaşçı ruha sahip bir kadın olduğunu göstermektedir.

SONUÇ

“Çağdaş Çin Sinemasında Kadının Sunumu: Zhang Yimou Örneği” başlıklı bu çalışmada Çin’in Beşinci Kuşak yönetmenlerinden Zhang Yimou Sinemasında kadının sunum biçimi incelenmiştir. Zhang Yimou’nun geleneksel kadın kodlarını yıktığı, kadının daha güçlü, hayatın içinde ve erkekle yanyana sunulduğu; kök arama ve kimlik inşa etme bağlamlarında yeniden üretildiği varsayımları, göstergebilimsel dörtgen yöntemiyle yapılan çözümlemelerle doğrulanmıştır.

Kültür Devrimi sonrasında dışa açılma politikasıyla birlikte Çin, bir kök arama ve kimlik inşa etme sürecine girmiştir. Hem kendi köklerini arama hem de dünyaya Çin’i tanııtma projeleri, bugün dünyanın ortak dillerinden sinema sanatı bağlamında incelendiğinde çarpıcı sonuçlar ortaya çıkmaktadır.

Beşinci Kuşak yönetmenler sinemalarını sadece kendi izleyicilerine değil, tüm dünyaya tanıtabilmişlerdir. Dış dünyayla daha yakın temasa geçebilmek için sinema sanatının önündeki engeller, yasaklamalar ve sansürler yavaş yavaş da olsa ortadan kalkmış ve dünyanın saygın film festivallerinde Çinli yönetmenler de varlık gösterebilmişlerdir. Filmlerini estetik bir dille ve teknolojik gelişmeleri de göz önünde bulundurarak çekmiş ve küresel rekabet şartlarına ayak uydurmaya çalışmışlardır. Lunpeng Ma (2010:58-59) bu durumu post-sosyalist bir tavır olarak betimlemektedir. Post sosyalist tavır, öncelikle, Başkan Mao’nun Kültür Devrimi sırasındaki ütöpk bir komünizm inşasından uzaklaşarak yeni bir imparatorluk kurma aşamasında ulusalcılığın ve zaman zaman şovanizmin yükselişini vurgulamaktadır. Daha sonra da Çin’de sosyal ideoloji ile Pazar kapitalizmi arasında aracılık ettiğı bir durumda bırakmaktadır. Lunpeng Ma’ya göre Zhang Yimou’nun bu kadar tanınmasının nedeni, Mao ile ilişkili filmlerden ve neden oldukları tartışmalardan uzaklaşarak daha çok etnografik temalar üzerinde yoğunlaşmasıdır.

Zhang Yimou'nun hayat verdiği kadın tipleri, katı ahlakçı, uzlaşmaz, aseksüel tiplerden uzaklaşarak; arzu edilen, çelişkili, içgüdüsel bir kişilikle güçlendirilmiş ve ataerkil egemenliğine karşı olan figürlere dönüşmüşlerdir. Her üç filminde de, kadın karakterler, güçlü kadın önderler niteliğinde olup, filmlerin ana temasına belirleyici özellikler kazandırmışlardır (Diana,1992:58). Çin'de 2000 yıldır varlığını devam ettirmiş olan feodal sistem, kadınlar için oldukça sindirici olduğundan, bu kalıbı kırmaya çalışan kadınları görmek oldukça ilginçtir (Xue,1991:56). Zhang Yimou'nun filmlerindeki kadın kahramanlar bu anlamda derin mecazi bir anlamı ifade ederek, ön plana çıkmaktadırlar. Çin kadınlarının karşısında olan erkil zorlama klişesi, yeni ilişkiler ışığı altında değişerek, yeniden ele alınmıştır. Bu tipler de, her ne kadar açık ideolojik ve politik bir bilinçten yoksun olsalar da, kadın rolünün yeni yorum şekli, sinema deneyimleri için bir zemin oluşturmaktadır. (Rafman,1993:121).

Zhang Yimou filmlerinde Kültür Devrimi sonrası yeni kurulmaya çalışılan toplumsal düzenin kök arama ve kimlik inşa etme süreçleri doğrultusunda tarihi ve kadını yeniden üretmektedir. Özellikle çalışmaya konu olan üç film, dönem filmleri olduğundan, Çin folklorüne ait unsurlara vurgu yapılmış, böylelikle Çin kültürünün dünyaya tanıtılmasına da katkı sağlamışlardır. İçine kapalı bir toplumun dışa açılma sürecinde Beşinci Kuşak Yönetmenler sinemayı bir kültür elçisi olarak kullanmaktadırlar ve küresel bağlamda Çin'in kültürel kimliğinin inşasında önemli bir rol oynamaktadırlar. Juwen Zhang (2006: 81-82), Beşinci Kuşak tarafından çekilen filmlerdeki folklorün gerçek olmadığını, bir strateji, çeşitli karmaşık arzularla somutlaşan bir folklorik fantazi olduğunu belirtmektedir. Bu kök arama ve kimlik yaratma sürecinde Beşinci Kuşak filmleri, ilkel tutkuları ve Çin kültürel kimliğini ifade etmiş ve filmsel folklor yeni bir kimlik yaratacak şekilde gelenekleri ve hatıraları modifiye etmek için bir enstrüman haline gelmiştir. Juwen Zhang bu filmlerin Çin toplumunun aslında çok da özdeşleşemediği, onların olmayan fakat onların olmasını istedikleri, hatıralara ve masallara daha çok benzeyen

fakat bunları tam olarak da temsil edemeyen birer nostalji olduğunu vurgulamaktadır.

Zhang Yimou Çin'in folklorik unsurlarından *Kahraman* filminde müzik ve hat sanatlarını, *Parlayan Hançerler* filminde müzik ve dansı, *Altın Çiçeğin Laneti* filminde ise sarayın içindeki yaşamla birlikte çeşitli kültürel ritüelleri ve üç filmde de ortak olarak "Wuxia" dövüş tekniklerini kullanmış ve bu unsurlara büyük önem yüklemiştir. Karakterler arasındaki bağı bu öğelerle kurmuştur. Folklorün, toplumu oluşturan insanları da bir arada tutan bir bağ olduğu düşünüldüğünde bu kullanım anlam kazanmaktadır.

Kahraman (2002) filminin derin yapısı "Geleneksel Çin toplumunun kadına yüklediği rollere rağmen kadın, sessiz, güçsüz ve ikincil bir kişiliğe sahip değildir" şeklinde ortaya çıkmaktadır. Filmde hayal ürünü olan iki hikâye ve ardından gerçek olan asıl hikâye izlenmektedir. Hayal ürünü olan ilk iki hikâyede kadın karakterlerin aktif ve hırçın karakterleri daha belirgindir. Nitekim filmin iktidar öznesi olan İmparator bu hikâyeye inanmamaktadır. Ataerkil bir toplum da buna inanmayacaktır. Fakat gerçek hikâye izlendiğinde kadın karakter olan Kar Tanesi, Kırık Kılıç'ın ve kendisinin izlencelerinin nasıl biteceğine kendi karar vermiştir.

Parlayan Hançerler (2004) filminin derin yapıları; "Gerçek sevginin temelinde yatan fedakârlık kadına atfedilmiştir" ve "kadın örgütlü bir devrim yönetebilecek ve siyasi erke müdahale edebilecek kadar güçlü ve hayatın içindedir" şeklinde ortaya çıkmıştır. Her ne kadar konusu bir aşk hikâyesi olsa da bu filmde yönetmen, yöneticilerinin tamamının kadın olduğu bir devrimci örgüt yaratarak, arka planda kadın özgürleşmesinden yana olduğu ve bu özgürleşme ile birlikte bir toplumun da özgürleşebileceğini; hatta bu özgürleşmenin kadının güçlü aynı zamanda şefkatli doğası sayesinde sağlanabileceği izlenimini yaratmaktadır. Kadın kahramanlar amacına ulaşmak için her türlü yolu denemekte ve bunu erkeğin zayıflıklarını kullanarak gerçekleştirmektedirler.

Altın Çiçeğin Laneti (2006), doğrudan iktidar ailesinin içinde geçen ve kadının bu iktidarın bakış açısından nasıl görüldüğünü izleyiciye gösteren bir filmidir. Filmin derin yapısı; “Kadın, geleneksel değerlerin baskısına rağmen, özgür iradesini kullanabilir” şeklinde ortaya çıkmıştır. İmparatoriçenin hikayesiyle birlikte yine bir devrim mücadelesi ve özgürleşme çabası seyredilmektedir. Tang hanedanlığında geçen hikaye Çin’in saray kültürü hakkında izleyiciye verdiği görsel ve işitsel bilgilerle, Kültür Devrimi sürecinin ortadan kaldırmak istediği bir “Çinlilik” olgusunu tekrar hatırlatmaktadır.

Her üç filmdeki karşıtlıklar incelendiğinde kadın kahramanların ortak noktalarının mücadelecisi, ısrarcı, değişimden yana ve değişimi gerçekleştirme noktasında aktif rol alan karakterler olduğu görülmektedir. Bu durum, yönetmenin izleyiciye kadın özgürleşmesi hareketinden yana bir tavır sergilediği ve bu değişimi kadınların gerçekleştirmesi gerektiği düşüncesinde olduğu hakkında fikir vermektedir. Yine her üç filmde de renkler baskın olarak kullanılmış, böylelikle, izleyicide Çin’in renkli ve incelenmeye, merak edilmeye değer bir tarihi olduğu izlenimi yaratılarak filmlere cazibe katılmıştır. Çin’in içe kapalı toplum kültürü Batı’nın her zaman merakını uyandırdığından, geleneksel, folklorik temalar filmlerde sıklıkla karşımıza çıkmaktadır.

Her ne kadar bu filmlerdeki kadınlar güçlü, azimli, kararlı, mücadelecisi, aktif olsalar da, üç filmde de kadın karakterlerin sonları başarısızlık ve ölümdür. Bunun sebebi filmlerdeki kadın karakterlerin geleneksel Çin toplumunda/gerçek hayatta karşılıklarının var olmamasıdır.

KAYNAKÇA

- ANDREWS, Julia F.; **Painters And Politics In People's Republic of China: 1949-1979**, USA: University of California Press, 1995.
- BARTHES, Roland; **Göstergebilimsel Serüven**, Çev. Mehmet Rifat, Sema Rifat, İstanbul: YKY, 2005 (1985) 4. Baskı.
- BELKAYA, A. Gülümser; **Film Çözümlemede Temel Yaklaşımlar**, İstanbul: Der Yayınları, 2001.
- BERRY, Michael; **Speaking In Images: Interviews With Contemporary Chinese Filmmakers**, New York: Columbia University Press, 2005.
- BEZCİ, Bünyamin, ÇİFTÇİ Yusuf, **Self-oryantalizm: İçimizdeki Modernite ve/veya İçselleştirdiğimizi Modernleşme**, Akademik İncelemeler Dergisi, Cilt:7, sayı:1, 2012.
- CARTER, David; **Doğu Asya Sineması**, Çev. Nejat Ağırnaslı, İstanbul: Kalkedon, 2011.
- CLARK, Paul; **Chinese Cinema: Culture and Politics Since 1949**, USA: Cambridge University Press, 1987.
- CONFUCIUS; **Confucian Analects**, London: George Routledge and Sons, 1895.
- CONNER, Alison W.; **Movie Justice: The Legal System in Pre-1949 Chinese Film**, Asian-Pacific Law & Policy Journal, Vol.12:1, 2011.
- COOK, David A.; **A History of Narrative Film**, New York, W.W. Norton, 1996.
- CUI, Shuqin; **A Cross Cultural Analysis of Gender and Representation In Chinese New Cinema**, USA: University of Michigan, 1996.

CUI, Shuqin; **Women Through The Lens: Gender and Nation in a Century of Chinese Cinema**, USA: University of Hawaii Press, 2003.

ÇAKMAK, Tülay; **Çin Edebiyatında Doğaüstü Kadın İmgesinin Sinema Sanatına Aktarımı: Kaplan ve Ejderha Filminde Kadın**, Gazi İletişim Dergisi:2008/01.

ÇELİK, Hüseyin, NASİR, Şevket; **Çin Toplumunda Kadın ve Yimou Sinemasında Kadının Toplumsal Rolü**, Gazi İletişim Dergisi:2008/01.

DIANA, Mariolina; **The Films Of Zhang Yimou**, İtalya: Segnocinema, 1992.

DİRLİK, Arif; **Chinese History and the Question of Orientalism**, History and Theory, Vol. 35, Issue.4, 1996.

FERGUSON, Paul; **World and Its Peoples: Eastern and Southern Asia**. Vol: 1, New York: Marshall Cavendish, 2007.

FISKE, John; **İletişim Çalışmalarına Giriş**, Çev. Süleyman İrvan, Ankara: Bilim ve Sanat, 2003.

GELBER, Harry G.; **M.Ö. 1100'den Günümüze Çin ve Dünya**, İstanbul:YKY, 2010.

GUIRAUD, Pierre; **Göstergebilim**, Çev. Mehmet Yalçın, Ankara: İmge Kitabevi,1994.

GUISSO, Richard W, JOHANNESSEN, Stanley; **Women In China: Current Directions in Historical Scholarship**, USA: Philo Press, 1982.

HU, Jubin; **Project A Nation: Chinese National Cinema Before 1949**, Hong Kong University Press, 2003.

JINHUA, Dai; **Rewriting Chinese Women: Gender Production and Cultural Space in the Eighties and Nineties**, Spaces Of Their Own: Women's Public Sphere in Transnational China, ed. Mayfair Mei, Hui Yang, USA: University of Minnesota Press, 1999.

KABADAYI, Lale; **Devrim ve Gelenek: Çin'in Beşinci Kuşak Sinemacıları ve Üçüncü (Dünya) Sinema Estetiği**, Üçüncü Dünya ve Üçüncü Dünya Sineması, Der. Esra Biryıldız, Zeynep Çetin Erus, İstanbul: Es Yayınları, 2007.

KEAY, John; **Çin Tarihi**, Çev. Neşe Kars Tayanç, Dinç Tayanç, İstanbul: İnkılap Kitabevi, 2011.

KIRAN, Ayşe, KIRAN, Zeynel; **Yazınsal Okuma Süreçleri**, Ankara, Seçkin Yayınları, 2007.

KÜNÜÇEN, H. Hale; **Türk Sinemasında Kadının Sunumu Üzerine**, Kurgu 18, Anadolu Üniversitesi İletişim Bilimleri Fakülte Dergisi, Eskişehir: Anadolu Üniversitesi Basımevi, 2001.

KÜNÜÇEN, H. Hale; **Türk Sinemasında Oyunculuk**, Yayınlanmamış Doktora Tezi. Gazi Üniversitesi, SBE, 2006.

LIGHTMAN, A. Herb; **Film Making In Soviet Union**, American Cinematographer, Volume:55, Issue: 8, 2009 (1974).

MA, Lunpeng; **The Cinematic Transformation In Post-Socialist China: A Case Study of Zhang Yimou's Curse of The Golden Flower**, The International Journal of the Humanities, Vol.1, No:11, 2010.

MARCHETTI, Gina; **Celluloid China: Cinematic Encounters with Culture and Society**, ed. Harry H. Kuoshu, USA: Southern Illinois University Press, 2002.

- MARTIN, Fran, HEINRICH Larissa; **Embodied Modernities: Corporeality, Representation and Chinese Cultures**, USA: University of Hawaii Press, 2006.
- MIN, Yu; **Chinese Film Theory: A Guide to the New Era**, ed. George S. Semsel, Xia Hong, Hou Jianping, New York: Praeger Publishers, 1990.
- MORGAN, Lewis Henry, **Eski Toplum**, Çev. Ünsal Oskay, İstanbul: Payel Yayınevi, 1987.
- PANG, Laikwan; **Building A New China In Cinema: The Chinese Left-Wing Cinema Movement 1932-1937**, USA: Rowman&Littlefield Publishers, 2002.
- RAFMAN, Carolynn; **Imagining a Woman's World: Roles for Women in Chinese Films**, Cinémas: Journal of Film Studies, Vol.3, No.2-3, 1993.
- RİFAT, Mehmet; **Göstergebilimcinin Kitabı**, İstanbul: Düzlem Yayınları, 1996.
- RİFAT, Mehmet; **Metnin Sesi**, İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 2007.
- SAID, Edward; **Orientalism**, London: Penguin, 1977.
- TASKER, Yvonne; **Fifty Contemporary Filmmakers**, London: Routledge, 2002.
- TEO, Stephan; **Chinese Martial Arts Cinema: The Wuxia Tradition**, Edinburg: Edinburg University Press, 2009.
- VICK, Tom; **Asian Cinema**, New York: Routledge, 2007.

- WEDELLESBORG, Anne Wedel; **Chinese Literature and Film In The 1990s**, China In The 1990s, Canada: UBC Press, 1995.
- WEI, Yanmei; **Music and Femininity In Zhang Yimou's Family Melodrama**, CineAction, Issue:42, 1997.
- WHITSON, James A; **Cognition as a Semiotic Process: From Situated Mediation to Critical Reflective Transcendence**, Cognition: Social, Semiotic and Psychological Perspectives, USA: Lawrence Erlbaum Associates, 1997.
- XIONG, Zhaohui; **Trauma And Cinema: Cross-cultural Explorations**, ed. E. Ann Kaplan, Ban Wang, Hong Kong: Hong Kong University Press, 2003.
- YANG, Che-Ming; **(Re)writing (Hi)stories: Representing The Gender / Class In The Postcolonial Discourse / Condition of Zhang Yimou's Movies and Wang Chen-Ho's Novels**, Asian Culture and History, Vol.3, No.1, 2011.
- ZHA, Jianying; **China's Popular Culture In The 1990s**, China Briefing: The Contradictions of Change, New York: M. E. Sharp, 1997.
- ZHANG, Juwen; **Filmic Folklore and Chinese Cultural Identity**, Western Folklore 64:3&4, 2006.
- ZHANG, Yingjin; **Chinese National Cinema**, New York: Routledge, 2004.
- ZHANG, Zhen; **An Amorous History of the Silver Screen: Shanghai Cinema 1896-1937**, USA: University of Chicago Press, 2005.
- ZHANG, Yingjin, Su, Jean J; **Encyclopedia of Chinese Film**, London: Routledge, 1998.

ZEDONG, Mao; **The CCP Committee of the Hunan Province: Fully Bringing Out Women's initiative in the Revolution and Construction**, Hong Qi, 1971/10, 63.

İNTERNET KAYNAKÇASI

www.china.org.cn/english/TR-e/5682.htm (24.03.2012), **Ancient Chinese Characters on Tortoise Shells Deciphered.**

<http://www.imdb.com/name/nm0955443/> (27.09.2012), **Zhang Yimou'nun Filmografisi.**

<http://www.cinaoggi.it> (14.11.2011) **Chong Yang Jie - Double Nine Festival.**

ÖZET

ŞAHİN, Aslıhan, Çağdaş Çin Sinemasında Kadının Sunumu: Zhang Yimou Örneği, Yüksek Lisans Tezi, 2012.

Bu tez çalışmasının amacı; Zhang Yimou'nun filmlerinde kadının Çin kültüründeki toplumsal rolünün ve geleneksel Çin Sineması'ndaki temsilinin yıkıldığını göstermektir. Bu amaç doğrultusunda Zhang Yimou'nun dünya çapında en çok izlenen filmlerinden “*Kahraman*” (*Ying Xiang - Hero*, 2002), “*Parlayan Hançerler*” (*Shi Mian Mai Fu – House Of Flying Daggers*, 2004), “*Altın Çiçeğin Laneti*” (*Man Cheng Jin Dai Huang Jin Jia – Curse Of The Golden Flower*, 2006) örnek olarak alınmış ve filmlerde kadının sunum biçimi incelenmiştir.

Öncelikle Çin Sinema Tarihi, ardından Beşinci Kuşak Yönetmenler incelenmiş, ardından Zhang Yimou'nun sinema dilini oluşturan arka plan, hayatı ve başından geçenler irdelenmiştir. İkinci bölümde ise çalışmaya konu olan filmler Greimas'ın oluşturduğu göstergebilimsel dörtgen yöntemiyle çözümlenmiştir.

Çözümlemeler sonucunda varsayımlar doğrulanmış, Zhang Yimou'nun geleneksel Çin Sineması'ndaki kadın temsiliyi yıktığı ve kök arama ve kimlik inşa etme sürecine katkı sağlayarak kadının ve toplumun kimliğini yeniden ürettiği sonucuna ulaşılmıştır.

Anahtar Sözcükler:

1. Çin Sineması
2. Beşinci Kuşak
3. Zhang Yimou
4. Zhang Yimou Sinemasında Kadın

ABSTRACT

ŞAHİN, Aslıhan, Representation of Woman In Contemporary Chinese Cinema: An Example of Zhang Yimou, Master Thesis, Ankara, 2012

The aim of this study is to demonstrate the representation of the social role of women in Chinese culture and traditional Chinese cinema in Zhang Yimou's films was overturned. For this purpose the worldwide most-watched films of Zhang Yimou *Hero* (2002), *House of Flying Daggers* (2004), *Curse of the Golden Flower* (2006) were taken as examples and forms of representation of woman was investigated in these films.

Firstly Chinese Film History then Fifth Generation Directors were examined afterwards the background constitutes the language of Zhang Yimou's films, his life and experiences were semitized. In the second part films that are the subject of this study were analyzed using the semiotic square developed by Greimas.

As a result of analysis assumptions have been verified; it has been concluded that Zhang Yimou transforms the representation of woman in traditional Chinese Cinema and re-produces the identity of woman and the Chinese Society by contributing to the process of identity construction and root searching.

Key Words:

1. Chinese Cinema
2. Fifth Generation
3. Zhang Yimou
4. Woman in Zhang Yimou's Films