SİNEMADA ORYANTALİZM VE OKSİDENTALİZM

ANG LEE FİLMLERİ İNCELEMESİ

Suliya JUERAİTİ

Yüksek Lisans Tezi

Eskişehir, 2018

SİNEMADA ORYANTALİZM VE OKSİDENTALİZM

ANG LEE FİLMLERİ İNCELEMESİ

Suliya JUERAİTİ

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Sinema Televizyon Anabilim Dalı

Danışman: Prof.Dr. Erol Nezih ORHON

Eskişehir

Anadolu Üniversitesi

Sosyal Bilimler Enstitüsü

Haziran 2018

JÜRİ VE ENSTİTÜ ONAYI

Suliya JUERAITI'nin "Sinemada Oryantalizm ve Oksidentalizm Ang Lee Filmleri İncelemesi" başlıklı tezi **12 Haziran 2018** tarihinde, aşağıdaki jüri tarafından Lisansüstü Eğitim Öğretim ve Sınav Yönetmeliğinin ilgili maddeleri uyarınca toplanan **Sinema ve Televizyon** Anabilim Dalında, **yüksek lisans tezi** olarak değerlendirilerek kabul edilmiştir.

		İmza
Üye (Tez Danışmanı)	**: Prof.Dr.E.Nezih ORHON**	.....
Üye	**: Doç.Dr.D.Alper ALTUNAY**	.....
Üye	**: Doç.Dr.Gülbin ÖZDAMAR AKARÇAY**	.....

Prof.Dr.Emel SIKLAR
Anadolu Üniversitesi
Sosyal Bilimler Enstitüsü Müdürü

ÖZET

SİNEMADA ORYANTALİZM VE OKSİDENTALİZM

ANG LEE FİLMLERİ İNCELEMESİ

Suliya JUERAİTİ

Sinema ve Televiyoz Anabilim Dalı

Anadolu Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Mayıs, 2018

Danışman: Prof.Dr. Erol Nezih ORHON

Bu tez Doğu ve Batı kültürleri arasındaki çatışma, uyuşmazlık ve zıtlık gibi ifade edilegelen olguların Ang Lee filmlerinde nasıl ortaya konduğunu sorun olarak görüp, Bu soruna yanıt verebilmek için Doğu ve Batı kültürleri arasındaki çatışmaya yönelik düşüncesinin filmin teknik boyutuna aktarışı; Doğu ve Batı kültürleri arasındaki farkı, bir sosyal eleştiri olarak ortaya koyuşu; Doğu ve Batı kültürleri arasındaki farkı estetiğe yönelik kodlarla ortaya koyuşu; Doğu Ve Batı kültür çatışmaların içerik açısıdan sunduğu çözüm önerisi; Doğu Ve Batı kültür çatışmaların biçim açısıdan sunduğu çözüm önerisi başlıkları amaç olarak edilmiştir. Sosyal eleştiri açısından Çin aile tarzı ve Batı aile tarzı, ataerkillik ve güç Standartı; fedakar kadın imgesi; eşcinsellik ve insanın doğasındaki—YinYang; mantık ve duyarlı duygu çatışması; Geleneksel ve modern kültürel çatışması; Erkek ve kadın kişilik çatışması konularını tartışmayı bu sorunun çözümlenmesinde hedef olarak görülmüştür. Tezde betimsel analız araştırma yöntemi Oryantalizm, Oksidentalizm, kültür kavramlarından yola çıkıp kültür Endüstrisi kurama bağlı olarak geliştirilmiştir. Sonuçta Doğu ve Batı, geleneksel ve modern, mantık ve duyarlık arasındaki çatışmaları kültürel sembollarla sosyal toplumu oluşturan birey-toplum, birey-aile, eril-dişil ve bunlar arasındaki ilişkiye çarpışma estetiğiyle ortaya koyduğu ve bunlar arasındaki çatışmayı yeniden barışma yada yeniden uzlaşma yoluyla çözdüğü sonucuna ulaşmıştır.

Anahtar Sözcükler: Oryantalizm, Oksidentalizm, Doğu, Batı, Kültür, Kültür Endüstrisi, Sinema, Ang Lee, YinYang, Estetik, Çatışma

ABSTRACT

ORIENTALISM AND OXIDENTALISM in CINEMA

ANALYZING ANG LEE FILMS

Suliya JUERAİTİ

Department of Cinema and Television

Anadolu University, Graduate School of Social Sciences, May, 2018

Supervisor: Prof. Dr. Erol Nezih ORHON

This thesis questions the facts that have been defined as contrast, disaccord, and conflict between eastern and western cultures and these facts' presentation in Ang Lee movies. In order to find resolution to the questions presented, the thesis studies Ang Lee's views on the conflict between eastern and western cultures reflected upon his movies' technical aspects; his demonstration of the difference between eastern and western cultures as a social criticism, and as codes about aesthetics; his propositions for resolution to the conflict between eastern and western cultures, as represented in his movies' contents, and his directing style. In order for the resolution of the main question, the thesis aims to discuss the topics of the Chinese and the Western family types as a social criticism, patriarchy and power standard, selfless woman image, homosexuality and YinYang within human nature, conflict between reason and sensibility, cultural clash between traditionalism and modernism, male and female character conflicts. In the thesis, descriptive analysis research method was developed based on cultural concepts of Orientalism and Occidentalism and adhering to culture industry theory. As a result, conflicts between East and West, traditional and modern, reason and sensibility were presented by cultural symbols and the concepts that build up the society such as individual-society, individual-family, male-female were presented by conflict aesthetics, and the conflict between them was resolved with the method of making peace or making a compromise, was reached as a conclusion.

Keywords: Orientalism, Occidentalism, East, West, Culture, Culture Industry, Cinema, Ang Lee, YinYang, Aesthetics, Conflict.

12./06/2018

ETİK İLKE VE KURALLARA UYGUNLUK BEYANNAMESİ

Bu tezin bana ait, özgün bir çalışma olduğunu; çalışmamın hazırlık, very toplama, analiz ve bilgilerin sunumu olmak üzere tüm aşamalaeında bilimsel etik ilk eve kurallarau uygun davrandığımı; bu çalışma kapamında elde edilen tüm very ve bilgiler için kaynak gösterdiğimi ve bu kaynaklara kaynakçada yer verdiğimi; bu çalışmanın Anadolu Üniversitesi tarafından kullanılan "bilimsel intihal tespit programı" yla tarandığını ve hiçbir şekilde "intihal içermediğini" beyan ederim. Herhangi bir zamanda, çalışmamla ilgili yaptığım bu beyana aykırı bir durumun saptanması durumunda, ortaya çıkacak tüm ahlaki ve hukuki sonuçları Kabul ettiğimi bildiririm.

.....

(İmza)

Suliya Jueraiti

(Öğrencinin Adı Soyadı)

İÇİNDEKİLER

BAŞLIK SAYFASİ.....i

JÜRİ VE ENSTİTÜ ONAYI.....ii

ÖZET.....iii

ABSTRACT.....iv

ETİK İLKE VE KURALLARA UYGUNLUK BEYANNAMESİ.....v

İÇİNDEKİLER.....vi

TABLOLAR DİZİNİ.....ix

GÖRSELLER DİZİNİ.....x

1.GİRİŞ.....1

1.1. Problem.....5

1.2. Amaç.....5

1.3. Önem.....6

1.4. Varsayımlar.....6

1.5. Sınırlılıklar.....6

1.6. Tanımlar.....7

2. YÖNTEM.....7

2.1. Araştırma Modeli.....7

2.2. Verilerin Toplanması.....9

2.3. Verilerin Çözümü.....10

3. ALANYAZI.....11

3.1. Oryantalizm.....11

3.1.2. Avrupa Merkezciliği.....11

3.1.2. Ötekileştirme.....13

3.1.3. Oryantalizm kavramı.....13

3.2. Oksidentalizm.....17

3.2.1. Uzak Doğu'da Oksidentalizm Kavramı.....18

3.2.2. Oksidentalizm ve Oryantalizmin İlişkisi 20

3.3. Kültür ve Sinema 23

3.3.1. Kültür Kavramı 23

3.3.2. Hofstede'nin Kültürel Değerler Kuramı 25

3.3.2.1 Güç mesafesi 26

3.3.2.2. Belirsizlikten kaçınma 26

3.3.2.3. Eril – dişil eğilimler 27

3.3.2.4. Bireysel – toplumsal (kollektif) 29

3.3.2.5. Uzun—kısa vadeli 29

3.4. Kültür Çeşitleri 30

3.5. Kültür Endüstrisi 31

3.6. Sinemada Oryantal ve Oksidental 35

3.6.1. Baskın Oryantalizm: Düşmanlık ve Egzotik 35

3.6.2. Resesif "Oryantalizm": İdeolojiyi Gizleyen Vantrilok 37

3.7. Ang Lee ve Filmleri 46

4.BULGULAR VE YORUM 57

4.1. Doğu ve Batı Kültürleri Arasındaki Çatışmaya Yönelik Düşüncesinin Filmin Teknik Boyutuna Aktarışı 58

4.2. Ang Lee, Doğu ve Batı Kültürleri Arasındaki Farkı, Bir Sosyal Eleştiri Olarak Ortaya Koyuşu 61

4.2.1. Çin Aile Tarzı ve Batı Aile Tarzı, Ataerkillik ve Güç Standartı 61

4.2.2. Fedakâr Kadın İmgesi 88

4.2.3. Bilinç Altı Yasaklanan Aşk—- Eşcinsellik 91

4.2.4. İnsanın Doğasındaki—-Yin Yang 95

5. SONUÇ, TARTIŞMA VE ÖNERİLER 102

5.1. Doğu ve Batı Kültürlerine Yönelik Araştırma Önerisi 102

5.2. Ang Lee, Doğu ve Batı Kültürleri Arasındaki Farkı Estetiğe yönelik kodlarla Ortaya Koyuşu 106

5.2.1. Mantık ve Duyarlılık Arasındaki Duygusal Çatışma 106

5.2.2. Geleneksel ve Modern Kültürel Çatışmalar 110

5.2.3. Erkek ve Kadın İnsan Cinsiyet Çatışması 114

5.3. Doğu Ve Batı Kültür Çatışmaların İçerik Açısıdan 117

Sunduğu Çözüm Önerisi 117

5.3.1. Derin olan Hümaniste Konuları 117

5.3.2. Çok Yönlü Karakterlerin Şekillendirilmesi 118

5.3.3. Sosyal Ortamın Çeşitliliği 120

5.4. Doğu Ve Batı Kültür Çatışmaların Biçim Açısıdan 120

Sunduğu Çözüm Önerisi 120

5.4.1 Batı Şatları Altındaki Çin Anlatım Tarzı 120

5.4.2 Mizansal ve Ayrıntı Yansıtma Şekli 122

5.4.3. Sesin Filme Renk Katması 125

5.5. Sonuç ve Öneriler 127

Kaynakça 132

ÖZGEÇMİŞ

TABLOLAR DİZİNİ

Tablo 3.1. Oryantalizm ve Oksidentalizm (Frenkel & Shenhav, 2003, s. 5)..... 22
Tablo 3.2. Güç mesafesi 26
Tablo 3.3. Belirsizlikten kaçınma 27
Tablo 3.5. Kollektif kültür ve Bireysel kültür 29
Tablo 4.1. Aile üçlemesi..... 65

GÖRSELLER DİZİNİ

Fotoğraf 3.1. İtilen Eller İngilizce afişi 49
Fotoğraf 3.3. Düğün Yemeği Çince afişi 50
Fotoğraf 3.5. Tatlı Tuzlu İngilizce afişi 51
Fotoğraf 3.7. Aşk ve Yaşam 52
Fotoğraf 3.8. Dikkat şehvet İngilizce afiş 56
Fotoğraf 3.10. Pi'nin yaşamı Çince afişi 57
Fotoğraf 4.1. İtilen Eller filminden el çekemi sahnesi 67
Fotoğraf 4.2. İtilen Eller filmindeki öğlen yemeği sahnesi 67
Fotoğraf 4.3. Çalışma zamanı 68
Fotoğraf 4.4. Kapısız oda 68
Fotoğraf 4.5. Hastalanmak 69
Fotoğraf 4.6. Babanın çarısızlığı 70
Fotoğraf 4.7. Çin Mahallesi'deki baba 70
Fotoğraf 4.8. Düğün Yemeğin'deki Yanlış kelime 71
Fotoğraf 4.10. Sevgililer konuşurken 71
Fotoğraf 4.11. Biyometrik fotoğraf 72
Fotoğraf 4.12. Mutfak 72
Fotoğraf 4.13. Kapının iki tarafı 73
Fotoğraf 4.14. Yürüş yaparken 73
Fotoğraf 4.15. Düğün töreni 73
Fotoğraf 4.16. Düğün sahneleri 75
Fotoğraf 4.17. Kırmızı paket 75
Fotoğraf 4.18. Geçiş tüneli ve Tai Chi Hareketi 76
Fotoğraf 4.19. Tatlı Tuzlu kelime sahnesi 77
Fotoğraf 4.20. Eski ev 77
Fotoğraf 4.21. Zengin yemek masası 78
Fotoğraf 4.22. Aşk ve aşk haberi 78
Fotoğraf 4.23. Aile son yemeği 79
Fotoğraf 4.24. Aşk ve Yaşamda Babanın son sözü 81
Fotoğraf 4.25. İki farklı karakter 81
Fotoğraf 4.26. Edward ve Eleanor'un duyguları 82
Fotoğraf 4.27. Sohbet etmek 82

Fotoğraf 4.28. Nişanlası ve acı çeken kız kardeşler 83
Fotoğraf 4.29. Buz Fırtınası'nın fırtınalı gecesi 85
Fotoğraf 4.30. Gençlerin problemleri 85
Fotoğraf 4.31. Ebeveynlerin yaptıkları 86
Fotoğraf 4.32. Buz ve Hood ailesinin toplanması 86
Fotoğraf 4.33. Aile ve pişmanlık 87
Fotoğraf 4.34. Dikkat, Şehvette Jiazhi'nin"Maskesi" 88
Fotoğraf 4.35. Filmin adı 89
Fotoğraf 4.36. Doğu gelenekseli ve Batı moderni 90
Fotoğraf 4.37. Brokeback Dağındaki İki kovboy 92
Fotoğraf 4.38. Brokeback Dağındaki ilişki 93
Fotoğraf 4.39. Gerçeğe dönen iki kovboy 93
Fotoğraf 4.40. Gerçekten kaçıp sevgiye koşan çift 94
Fotoğraf 4.41. Jack öldükten sonra 94
Fotoğraf 4.42. Pi'nin Yaşamında ilk hikayenin başlanması 96
Fotoğraf 4.43. Gündüz ve gece 97
Fotoğraf 4.44. Kaplan 97
Fotoğraf 4.45. ikinci hikayeni anlatırken 98
Fotoğraf 4.46. İnsan vücudu şeklindeki ada 98
Fotoğraf 4.47. İnanç 99

1.GİRİŞ

Oryantalizm genelde üçüncü dünyadaki kültürel üretim için kaçınılmaz bir konudur. Batı'da önemli bir bilgi yapısı olarak, oryantalizm, Batı'nın Doğu'ya karşı yanlış ve çarpıtılmış hayal gücünü yansıtır (Baldwin, 2004, s. 174). Arif Dirlik'in (1940-2017) görüşüne göre, Oryantalizm sadece Batı'nın bir ürünü değil, aynı zamanda "Avrupalı Oryantalizminin ve Asya aydınları"nın bir ürünüdür. Oryantalizm'in Asya'da milliyetçi bir ideoloji olarak yaratıldığına ve hegemonyanın yeniden üretilmesinde Asya milliyetçiliğinin çeşitli ulusal kültürel fikirleriyle bütünleştiğine işaret etmektedir. (Dirlik, 2001, s. 4)

Oksidentalizm hem Batıdan hem de Doğudan kaynaklanır. Oksidentalların gözünde Batı toplumları dört suç işlemektedir. Bunlar: Batı'nın modern kentleşmesi, Batı'nın ticarileşmesi, Batılı araçsal rasyonellik ve bilimcilik, Batı'nın açık toplumun dini inançları ve cinsel ahlakin yok edilmesidir (Buruma, 2009). Buruma'ya göre Oksidentalizm ve Oryantalizm madeni paranın iki tarafı gibidir. Xiaomei Chen (2002)'ye göre Oksidentalizm'in Çin'de devlet tarafından başlatılan yurtsever ulusal harekete karşı kullanılan totaliterciliğin baskısına karşı bir araç olduğunu açıklar. Böylelikle Oksidentalizmin nesnesinin tam anlamıyla Batı olmaması, oryantalizmle tam anlamıyla zıt olmadığınını ortaya koyar.

Kültür, geniş bir kavram olarak eskiden günümüze araştırmacalar tarından üzerinde sıklıkla tartışılan konulardan biridir. Kültür, bir ulusun yaşam tarzının toplamı olarak çeşitli şekillere dönüşebilen ve insan hayatının her alanına manevi destek verebilen bir kavramdır (Luo G. , 2000). Batı kültürü, Avrupa ve Amerika gibi Batı ülkelerinin neredeyse tüm maddi, kurumsal ve ideolojik kültürlerini içeren son derece geniş bir kavramdır (Chen D. , 1998). Özünde, antik Yunan ve Roma kültürlerinden kaynaklanmış ve aynı zamanda Hıristiyanlığın büyük etkisine maruz kalmış, uzun vadeli tarihsel evrim boyunca yavaş yavaş kendi kültürünün kökeni ve yörüngesini oluşturmuştur. Tüm Batı kültürü, ekonomi ve siyasetin sosyal ve faydacı etkileri ile ilgili olduğu sürece, daha yaygın olan ortaklıklar olmalıdır. Bu durumla Batı Kültürü; kendisiyle doğrudan ilgili görülmeyen din, duygu, düşünce özelliği, dil, alışkanlık, estetik eğilimler, yaşam zevkleri gibi çeşitli özelliklerin gösterilmesi ve onların farklılığına sahip olmasıdır.

Batı kültürü kavramıyla kıyasdalığımızda Doğu kültürü, daha geniş ve karmaşıktır. Çünkü Doğu Yarımküre'de olan Asya, dünyadaki en büyük antik uygarlıklara sahip olmuştur. Tarihsel kayıtlarda Antik Babil, Hint ve Çin uygarlıkları çok parlak ve başarlı

geçmişleriyle ele alınmıştır. Bu uygarlıkların kültürel özellikleri, dini inançları ve yaşam şekilleri doğal olarak daha dramatik farklılıklara sahiptir. Çin de dahil olmak üzere bu eski uygarlıkların birçoğu, gelecek nesillere büyük bir gurur getiren muhteşem bir tarihe sahiptir; ancak, daha sonraki gelişme sürecinde, pek çok Batı ülkesinin aksine, inisiyatif almamış ve modernleşmede geri kalmış olmaları üzücü bir durumdur. Doğanın kuralı olarak, güçlü güçsüzü ezmektedir. Eski uygarlıklar, Batılı güçler tarafından sömürgeleştirilmiş ve yarı-kolonileşmiş bir trajik öyküye maruz kalırlar. Doğu ve Batı kültürün farklılığı; bu iki kültürün gelenekselden moderne doğru gerçekleşen değişim, teknoloji ve gelişmenin hızı ele alınmaksızın anlaşılamaz (Liu, 2002, s. 12). Ancak günümüzde Doğu ve Batı kültürlerinden bahsedince tartışılacak bir konu meydana gelmektedir. Doğu ve Batı kime ve neye göre doğu ve batıdır? Kimilerine göre Avrupa, kimilerine göre ise Amerika Batı sayılmaktadır. Oryantalizm kavramında ve onunla beraber meydana gelen Avrupa merkeziyetçiliğine göre; Avrupa, Batı olarak Orta Doğu ve Uzak Doğu ise Doğu olarak kabul edilmektedir. Ancak merkez Amerika olarak değiştirildiğinde Batı Amerika, Doğu ise uzak Doğu yani Çin olarak algılanmaktadır. Doğu ve Batı kültürünü daha ayrıntılı bir şekilde oluşturmak farklı kültürlerin kültürel özelliğini ortaya koymak için önemlidir.

Oryantal ve Oksidental kültürlerin kaynaşması; bir kişi üzerinde iki farklı kültürün üst üste gelmesi, kendi deneyimleriyle ulaşım ve emilim elde etmek için kaynaşması ve böylece kendi kullanımı için bir varlık oluşturması olarak anlaşılabilir.

Sanat, kişinin nesnel şeyleri temsil etmesi olarak, insanların öznel bilincinin doğrudan bir yansımasıdır. İnsan algısı, nesnel şeyleri, ilk olarak kavramı elde etmek, sonra nesnel şeyleri yeniden anlamlandırabilmek için öznel bilinçleriyle birleştirir. Nihayetinde, objektif şeylerin ikinci yaratımıyla, kendi özgün ifade biçimlerini oluşturur. Bu, sanatın oluşum sürecidir. Bu süreç; nesnel şeylerin ve insan öznel bilincinin birleşimi; mükemmelliğe ulaşma ve sanat üretme biçimidir. Sanat, sanatçının yaratılışının tanınmasıdır: İnsanların görüşlerini nesnel şeylerle birleştirir ve nesnel şeyleri insan doğasının bakış açısından ifade eder. Bu ifade genellikle sanatçının kişisel düşünce tarzı ile ilişkilendirilir, dolayısıyla insanların düşünce tarzındaki ve kültürel geçmişindeki farklılıklar, sanatsal farklılıklara neden olur. Oryantal ve Oksidental kültürünün farklıklığı, sanat eserinin yaratılmasında da farklıklara neden olur. Çin geleneksel sanatı ve Batı klasik sanatını ele alırsak: geleneksel Çin sanatı serbesttir; insan ve doğa arasındaki ilişki üzerinde durur ve çoğu insanın kalbindeki doğa duygularını yansıtır.

Resimler daha serbest, müzikte duygu daha önemlidirBatı klasik sanatı gerçekçiliği vurgular; doğanın yeniden yaratılması, çoğu zaman doğal gerçeklik veya çalışma teorisini yansıtır. Resimlerinde gerçeği yansıtmayı, müzikte ses ve melodinin uyumlu olmasını tercih eder. (Li Z. , Four lectures on aesthetics, 2004).

Çin ve Batı kültürünün düşünce tarzının gelişmesi sürecinde, Çin kültürü sezgisel niyetleri vurgulayan bir düşünce biçimi oluşturmuştur; nesneleri sezgiye dayanarak deneyimlemekte, algılamakta ve kavramaktadır. Batı kültürü, mantıksal akıl yürütmeyi vurgulayan bir düşünce biçimi oluşturmaktadır. Batı kültürü eski Yunanın bilimcilik ve idealizmi birleştirerek sanat için önemli bir temel oluşturur. Bu kültürel özellik, sanatta dile getirildiğinde Çin ve Batı sanatı arasındaki en büyük farkı oluşturur. Çin geleneksel sanatında; sembol, gösterme, serbest çalışma, güzellik ve dürüstlüğün birleşmesi anlayışına yönelik düşünce tarzı; Batı klasik sanatında yeniden üretme, taklit, gerçekçilik, güzellik ve gerçeğin birleştiği Batı düşünce tarzı hakimdir.

Sinema, resim, fotoğraf, mimari ve performans gibi çeşitli sanat dallarının bir araya toplanmasından oluşan görüntü sanatıdır. Sinema kültürü, sinema sanatı tarafından inşa edilen kültürel bir formattır. Sinema kültürü ağırlıklı olarak filmin; kitle kültürü formu, film ideolojisi, filmin tüketimi ve estetiği, film kültürünün nostaljisi, film ve cinsiyet, filmlerin dini ve felsefi çekiciliği, film ve teknoloji, filmin sömürge sonrası kültürü, filmlerin ulusal karakteri ve çeşitliliği gibi konuları inceler (Zhang C. , 2015, s. 5).Film sanatının küreselleşmesi, kültürel çeşitliliğin ve kültürel çoğunluğun yönünü ve hızını derinden etkilemiş ve değiştirmiştir. Oryantalizm ve Oksidentalizm, Doğu ve Batı kültür endüstrilerinin; kültür dağıtma, kültür yayma, bilgi paylaşma için kullandığı sinema sektöründe sıkça görülmektedir. Kültürün sinemaya olan etkisi sadece film yapan, film eleştirenleri değil aynı zaman izleyicilerinde de düşünme ve araştırma eğilimi yaratmaktadır. Avrupa'da, 14. yüzyıldan beri 400 yıllık bir Aydınlanma başlatıldığında, Aydınlanma düşüncesinin Avrupa kültürü üzerinde büyük bir etkisi olmuştur. Önemli değişiklikler, Batılıların tüm insanlar için eşitlik kavramını kabul etmeye başlamaları ve özgürlük, kişilik gibi haklara daha fazla saygı duymalarıdır. Bu nedenle Batı kültürü, karakterlerin eşsiz özel kişiliğine önem vermektedir. Batı filmlerindeki karakterlerin çoğu ayırt edici özelliktedir. Bu özellikler sadece karakterlerin kişiliklerine değil, aynı zamanda yeteneklerine de yansımaktadır.

Eski Çin'de şiir insanların hayatının bir parçası haline gelmiştir. İçki içerken, yemek yerken, ayrılırken, tekrar bir araya gelirken, eğlenirken, gezerken hep şiir söylemişlerdir.

Şiir satırlarına; şairin yaşadığı zamanının gelenekleri, hayatın ayrıntıları kaydedilmiştir. Bununla birlikte, onun daha önemli rolü, şairin o zamanki duygularını ve içsel faaliyetlerini ifade etmektir. Batılıların birey olmaya ve bireysel hislere yaptığı vurgudan farklı olarak, Doğu'da şairler tarafından kaydedilen hisler ve içsel aktiviteler genel ve ortak deneyimlerdir. Öte yandan, şiirin orijinal anlamı okuyucunun duygusal rezonansını uyandırır ve insan doğasını ifade eder. Doğu sineması, oryantal şairlerin duygusal niteliklerini miras almıştır. Batılı filmler insanların doğuştan gelen yeteneklerini ve kişiliklerini vurgularken, Doğu filmleri insanların duygusal ortaklığını ifade etmeyi tercih etmektedir.

Ang Lee, yalnızca Çin sinemasında değil tüm dünya çapında ün kazanmış evrensel bir yönetmendir. İki farklı kültürle de bağları olan, doğu kültürünü ağırlıklı olarak taşıyan bir Amerikalı olarak, filmlerinde de kendisi gibi Doğu ve Batı'nın kültürel estetik özelliklerini gösterir. Tayvan'da doğmuş ve çocukluğundan bu yana Çin geleneksel kültürü içinde büyümüş olması; filmleri dikkatli bir biçimde incelendiğinde, yoğun yan anlamlar ve çağrışımları ortaya sermektedir. Gençliğinde New York Üniversitesi'nde film eğitimi almış olması ve Batı kültürününün avangardlığı, yeniliği, onun Hollywood dünyasına adım atmasında önemli bir faktör olmuştur. Ang Lee, Doğu ve Batı kültürleri hakkındaki kültürel birikimini akıllıca kullanarak, iki farklılık arasındaki aile, "cinsel ilişki", "kadın", "duygu", "insanlık" gibi ortak konuşulan noktaları ele alarak, kişilerin konuşma dili, davranış tarzı ve yaşam ayrıntıları arasındaki farklılıkları açıklamakta ve insanların bakış açılarıyla değer yargıları arasındaki farklılıkları ortaya koymaktadır.

Ang Lee filmleri, sadece Batı kültüründeki insan doğasının yorumlanmasına gönderme yapmakla kalmaz, aynı zamanda daha tipik bir emperyalist söylem olan Oryantalizm'e de işaret eder. Pek çok araştırmacı için, Oryantalizm; Doğu kültürüne ihanet etmekten, Batı kültürel haklarına teslim olmaktan ziyade, Çin sinemasının küreselleşmesinde vurgulanması gereken pragmatik bir stratejidir.

Ang Lee çağdaş Çin filmlerinde ve hatta dünya filmlerinde çok özel bir örnektir. Ang Lee'nin filmleri ticaret ve sanat, ana akım ve kenar arasındaki sınırı kırar. Aynı anda filmleri hem sanat filmi hem de popüler film pazarında çok etki yaratır. Ang Lee filmlerine yansıyan kültürler arası anlayışı, sınır ötesi müzakere yeteneği ve filmlerinin farklı kültürlerdeki izleyiciler tarafından ilgiyle izlenmesi, Ang Lee'yi dünya çapında ilgi duyulan, incelemeye değer bir yönetmen yapmaktadır.

Sinemanın hayali dünyasında, genç yaşlı ve orta yaşlı Lee karşılaşır; Doğulu ve Batılı Lee beraber yaşar, geleneksel ve modern birleşir, insan ve insanın ruhu aynı bilinç altında bir aradadır. Zaman, ırık, yerel farklılığı kaybolur. Lee ebeveynleri gibi iç savaş (Komünist Parti ve Kuomintang) geçirmemiştir, ancak bu iç savaşın gölgesi hayatın her anında bile onu etkilemektedir. Ebeveynleri hayat ve ölümle yüzleşir ancak Lee'nin yüzleşmesi gereken içindeki Doğu ve Batı değerlerinin birbiriyle savaşmasıdır. Doğu kültüründen kaçıp kurtulamaz, çünkü onun kültürel kimliği oraya aittir. Batı kültüründen her şeyini kabul edemez, çünkü ona ait olmayanlar da vardır. Ancak kabul etsede kültürel kimliği oraya ait değildir. Doğu ve Batı kültürünün çatışması sadece Ang Lee üzerinde değil, bütün dünyada ortak görülen durumdur.

Lee'nin Çin filminin küresel başarısının kaynağı; büyük ölçüdeki farklılığı, hatta zıt olan cümleleri, ideolojik ve özne pozisyonların başarılı bir şekilde birbirine bağlamasıdır. Aynı zamanda Lee'nin filmleri; farklı kültürdeki izleyicilerin izleme ihtiyacını, esnek kodlama yöntemlerinin ve buna uygun şekilde esnek kimlik örneklerinin görüntüleme ihtiyaçlarını karşılamaktadır. Ang Lee'nin Çin filmlerinin, dünyanın Doğusundan Batısına geçmesini sağlamaktadır.

1.1. Problem

Oryantalizm ve oksidentalizm kavramlarının sinemadaki görünümleri ve bu kavramların ifade ettiği kültürler arası farklılıklar Ang Lee filmlerinde gözlemlenebilir. Bu çalışmanın problemi de Doğu ve Batı kültürleri arasındaki çatışma, uyuşmazlık ve zıtlık gibi ifade edilegelen olguların Ang Lee filmlerinde nasıl ortaya konduğunu; bu etkileşimlerin filmlerde nasıl bütünlük yarattığını; oryantalizm ve oksidentalizm kavramları ışığında araştırmaktır.

1.2. Amaç

Yukarıda ifade edilen problem cümlesine bağlı olarak, Ang Lee'nin filmlerine yansıttığı, Doğu ve Batı, geleneksellik ve çağdaşlık; bunun yanı sıra Çin ve Hollywood kültür endüstrileri arasındaki çatışmaları ortaya çıkarıp onları birleştirerek yeni bir bütünlük yaratttığı, ana akım ve bağımsız sinema arasındaki sınırı kırarak oluşturduğu özgün sinema dilini incelemek bu çalışmanın amacını oluşturmaktadır. Bu sonuca varabilmek için, aşağıdaki sorulara yanıt aranacaktır.

Bu amaca bağlı olarak aşağıdaki sorulara yanıt aranmıştır.

1. Ang Lee, Doğu ve Batı kültürleri arasındaki çatışmaya yönelik düşüncesini filmin teknik boyutlarına nasıl aktarmıştır?
2. Ang Lee, Doğu ve Batı kültürleri arasındaki farkı, bir sosyal eleştiri olarak nasıl ortaya koymuştur?
3. Ang Lee, Doğu ve Batı kültürleri arasındaki farkı estetiğe yönelik kodlarla nasıl ortaya koymuştur?
4. Ang Lee, Doğu ve Batı kültürleri arasındaki çatışmaya ilişkin içerik ve biçim açısından çözüm önerisi olarak neler ortaya koymuştur?

1.3. Önem

Bu araştırma, Çinli yönetmen Ang Lee'nin kim olduğunu, çektiği filmlerde Doğu ve Batı kültürünün nasıl yansıdığını, bütün sinema dünyasında kültürlerin farklılığını kullanarak film çeken yönetmenlerden niye Ang Lee'nin başarılı olduğunu ve onun filmlerinin neden farklı olduğunu ortaya koyduğu için özgün bir yerde duracaktır. Yapılacak bu çalışma, Türkiye'deki sinema çalışmaları arasında Oryantalizm ve Oksidentalizm kavramlarına ilişkin ender araştırmalardan biri olması, hakkında Türkçe kaynak bulunmayan Ang Lee sinemasına ilişkin bir kaynak niteliğinde olması; Çin alanyazınındaki kültürler arası çalışmaların, Doğu estetiği araştırmalarının da Türkçeye kazandırılması açısından önemlidir.

1.4. Varsayımlar

Bu araştırmada aşağıdaki varsayımlardan hareket edilecektir:

1. Oryantalizm ve Oksidentalizm çalışmaları kültürler arası etkileşimi anlamak için önemli bir çıkış noktasıdır.

2. Ele alınacak filmler kültür, kültür endüstrisi kavramlarıyla ilişkilidir.

3.Çinli yönetmen Ang Lee'nin incelenecek bütün filmleri konuya uygunlukları bağlamında seçilmiştir ve kültürler arası etkileşimi güçlü bir biçimde yansıtmaktadır.

1.5. Sınırlılıklar

Bu araştırmada elde edilecek bulguların şu kısıtlamalar altında toplandığı ve bunlar dikkate alınarak yorumlanması gerektiği baştan kabul edilmiştir:

1. Bu tezde Oryantalizm, Oksidentalizm dışındaki Ang Lee filmlerinde işlenen kültürel akımlar konu dışında tutulmuştur.

2. Ang Lee'nin uzun metrajlı 13 filmlerinden İtilen Eller (1991), Düğün Yemeği (1993), Tatlı Tuzlu (1994), Aşk ve Yaşam (1995), Buz Fırtınası(1997), Brokeback Dağı(2005), Dikkat Şehvet(2007) ve Pi'nin yaşamı(2012)filmleri dışındaki filmler konu dışı tutulmuştur.

1.6. Tanımlar

Oryantalizm: Bu tezde Oryantalizm Batılıların Doğu üzerinde yaptığı bir takım akademik araştırmalar anlamındadır.

Oksidentalizm: "Oryantalizmin ters tarafı olarak Doğuluların Batı üzerindeki yaptığı araştırmalar anlamındadır.

Oryantal kültür: Doğu kültürünü göstermektedir

Oksidental kültürü: Batı kültürü göstermektedir

Doğu: Uzak Doğu (Çin)

Batı: Avrupa ve ABD

Konfüçyüsçülük: Eski bir Çin ahlâkı ve Çin felsefesi sistemi olup başlangıçta bilgin Konfüçyüs'ün öğretilerinden yola çıkarak gelişmiştir. Ağırlığı insan ahlâklı ve iyi amellerdedir.

Tao (Taoizm): Her şeyin her daim değişim ve dönüşüm içinde olduğunu savunur. Tao, evrenin yani her şeyin akışıdır. İnsanlar içinse doğanın dilidir.

YinYang: Doğal dünyadaki tüm fenomenlerin karşılıklı ve birbirleriyle etkileşim içinde olan düşünce tarzı. Yin 阴 karanlık, gölge anlamında; Yang 阳 aydınlık, güneş anlamında kullanır.

Tai Chi: Genellikle Tai-Chi olarak bilinen Çin Tao öğretisinden ortaya çıkmış evrenle uyumlanma, içrek savaş sanatıdır.

2. YÖNTEM

2.1. Araştırma Modeli

Bu araştırmada, Ang Lee sinemasındaki Oryantal ve Oksidental, geleneksel ve modern kültürün sinemada yansıyan unsurlarını incelenirken kullanılacak araştırma modeli *Betimsel Analiz*dir. Betimsel analizde, elde edilen veriler, daha önceden belirlenen temalara göre özetlenmekte ve yorumlanmaktadır. Bu tür analizde amaç, elde edilen bulguları düzenlenmiş ve yorumlanmış bir biçimde okuyucuya sunmaktır. Bu amaçla elde edilen veriler, önce sistematik ve açık bir biçimde betimlenir. Daha sonra yapılan bu

betimlemeler açıklanır ve yorumlanır, neden-sonuç ilişkileri irdelenir ve birtakım sonuçlara ulaşılır. Bu yaklaşımda, veriler ve ulaşılan sonuçlar birbirine *anlatım* olarak çok yakındır (Yıldırım & Şimşek, 2006, s. 224)

Bu araştırmada evren olarak, Ang Lee'nin yönettiği ilk uzun metrajlı film olan İtilen Eller (1991) başlayarak, izleyecileri derinden etkileyen teknik açıdan büyük bir başarı kazana 3D filmi Pi'nin Yaşamına (2012) kadar, sinema hayatında adım adım ilerleyen dünya sinemasına açılan tün filmleri ele alınmıştır. Betimsel analiz yöntemiyle toplamda on üç filmin hem doğu ve Batı kültürü bağlamda hem de modern ve geleneksel bağlamında incelenmesi olanaklı değildir. Bu sebeple çalışmada örneklem belirleme yöntemi olarak *amaçlı örneklem* seçilmiştir. "Amaçlı örneklem, zengin bilgiye sahip olduğu düşünülen durumların derinlemesine çalışılmasına olanak vermektedir. Bu anlamda, amaçlı örnekleme yöntemleri pek çok durumda, olgu ve olayların keşfedilmesinde ve açıklanmasında yararlı olmaktadır (Yıldırım & Şimşek, 2006, s. 107)". Bulgular ve Yorumlar bölümünde, örneklem olarak seçilen filmlerde Doğu geleneksel ve Batı modern kültür çatışmasının Ang Lee filminde teknik, sosyal eleştiri, estetik, içerik ve biçimsel açısından nasıl yansıdığını incelenecek ve Doğu-Batı kültürün sinemada nasıl bir araya getirildiği veba iki kültüre yönelik kodlama önerisinin neler olduğunu tartışılacaktır. Oryantal ve oksidental kültürün özellikleri, hem sözel olarak filmlerin anlatısı bağlamında hem de görsel olarak sinematografik bağlamda çözümlenecektir.

Araştırmanın bu aşamasında kültür öğreti içerisinde gelişen ancak Doğu ve Batı kültürü geleneksel ve modern tüm sanat ve kültür dallarında çalışılma olanağı bulan "Kültür Endüstrisi" kavramından faydalanmak gerekliliği doğmaktadır. Kültür Endüstrisi kavramı ilk kez Max Horkheimer ve Theodor W. Adorno'nun "Aydınlanmanın Diyalektiği" kitabında kısaca aydınlanmanın bilinç altına verdiği özgürleştirici gücün aslında yeni bir egemenliği meydana getirme ile sonuçlandığını ve bu egemenliği kültürün her taraflarından varlık gösterdiğini anlatmaktadır (Adorno & Horkheimer, 2010, s. 390). Adorno için kültür endüstrisi, kitle iletişim araçlarının (telgraf, telefon, radyo, gibi) meydana getirdiği bir ortamın içinde kültürün, bireylerin ve sanatın yaşadığı değişimleri anlatmaktadır. Kitle iletişim araçları iletişimin ve bilginin yayılım göstermesiyle yeni bir evrenin oluşmasında önemli olurlarken, aynı zamanda demokrasi yanılsama da var etmişlerdir (Adorno W. , 2009, s. 48). Bu yanılsama basitçe, bir şeyleri gizlemeyen, böyle düşünmelerine engelleyen ve kendisinin istediği düşünceye

yönlendirme adına her yere kapsayan bir etkidedir. Propaganda düzeyinde kalmayan kültür endüstrisi, özneleşme sürecine de müdahildir (Ray, 2014, s. 246). Ancak kültür endüstrisi bu etkileri ortaya koyarken kendisi gizemli bir el gibi çalışmakatdır. Kültür endüstrisi gizli el işlemleri esas kültürden faydalanarak yeni kültür ürünü üretmek, ve bu ürünleri dünyaya yayarak empoze etmektedir. Bu araştırmada Kültür Endüstrisinin ürünü sinemada Doğu ve Batı kültürü farklılık ortaya koymaka ve Doğu kültürünü dünyaya tanıtmaya çalışan Ang Lee sineması bağlımında tartışılacaktır.

Sinemanın kendine özgü görsel bir anlatım dili vardır ve tekniklerin kullanımıyla oluşturulur. Serter (Serter, 2005, s. 21)sinemada biçemin, filmin tekniğinin sistematik ve belirlenmiş kullanımı olduğunu söylemektedir. Anlatı yapısı kamera hareketleri ve çekim ölçekleri, çerçeveleme, aydınlatma, dekor ve kostüm, kurgu ve ses gibi sinemada kullanılan tekniklerin aynı zamanda sinemasal anlatının temel öğeleri olduğunu belirtmektedir. Doğu ve Batı, geleneksel ve modern farklılığı sinemada yansımaları analiz edilirken, filmleri çözümleme yöntemi olarak biçemi oluşturan bu unsurlardan; anlatı yapısına, olay örgüsüne, tekniğine, ana karakterlere ve yan karakterlere bakılacaktır. Bunların yanında diyaloglar, anlamlar, sembol ve motifler gibi gizli kalmış iletiler de aranacaktır.

2.2. Verilerin Toplanması

Araştırmada Oryantalizm, Oksidentalizm, kültür, kültür değeri, Kültür Endüstrisi kuramlarından yararlanılacaktır. Literatür (alanyazın) taramasında Oryantal ve Oksidental kültür kodlama veri toplama tekniklerinden geliştirdiğim estetik ve kültürel kodlama kullanılacaktır. Estetik kodlama, Doğu ve Batı estetik anlayışları temelinde şekillenecektir. Kültürel kodlama ise, Doğu ve Batı izleyicisinin kültürleri temelinde şekillenecektir. Filmin teknik ve sosyal eleştiri çözümlemesinde görüntü (film) kayıtlarının izlenmesiyle ve kavramlardan yararlanarak veri toplanacaktır. Veri kaynakları; kitap, dergi, makale, tez, internet sayfaları ve film kayıtlarıdır. Anadolu Üniversitesi Kütüphane, ZheJiang Sci-Tech üniversitesi e-kütüphane, ve Çin Bilim Kaynağı ve Yüksek Öğretim Kurumu'nun arşivlerinden faydalanılacaktır. Araştırmaya kütüphane ve arşiv taramasıyla başlanacaktır. Literatür taramasında karşılaşılan kaynaklar ve yapılacak film incelemeleri sonucunda, Ang Lee sineması üzerine Oryantal ve oksidental kültür kavramına bağlantılı yeterli kaynak olup olmadığı saptanacak ve araştırma bu doğrultuda şekillenecektir. O yüzden öncelikle Oryantalizm, Oksidentalizm,

kültür ve Ang Lee ile ilgili bir literatür (alanyazın) taraması yapılacak ve bütün Ang Lee filmleri izlenecektir.

2.3. Verilerin Çözümü

Verilerin çözümünde ve yorumlanmasında *amaç* bölümünde ortaya konulan soruların yanıtlandırılabilmesine dikkat edilecektir. Araştırmanın birinci bölümünde Oryantalizm ve Oksidentalizm kavram açıklanacak, ardından iki farklı düşüncenin farklı özellikleri ele alınacaktır. İkinci bölümde, kültür kavramı ve Doğu-Batı kültürünün dünya sinemasında nasıl yansıdığını ve neden Ang Lee sinemasının başarı kazandığı ortaya konulacaktır; çünkü dünya sinema tarihinde Ang Lee'ye benzeyen yönetmen vardır, bunların arasından Ang Lee'nin başarı kazanması, izleyici tarafından sevilmesi, dünyaya tanılması ve bu tezin araştırma hedefi olması açıklanmak zorundadır. Üçüncü bölümde ise, Ang Lee sinemasındaki Doğu ve Batı kültür farklılığını sosyal eleştiri ve teknik boyut açısından nasıl yansıtıldığı film çözümleme yönetmeyle ortaya koyulacak. Son bölümde Doğu-Batı kültürünün farklılaşmaların estetik ve kültür kodlama yönemiyle ortaya koyduğu ve bu kodlamanın içerik ve biçim açısından çözüm önerisinin neler olduğu açıklanacak.

3. ALANYAZI

3.1. Oryantalizm

Modern dünya tarihi, bir tarafta Batı modernitesi diğer tarafta geleneksel Batı-dışı alanın karşıtlığının söyleme dönüştürülmesidir. Said, Batı dışı kültürler olarak kodlanan toplumların geleneksel toplum kategorisinde hapsedilmesini, öteki olanın denetlenmesi ve modern olana dönüştürülmesi gereken bir kültürel nesne olarak kurulmasını farklılıkların tarih içinde dondurulması olarak tanımlar ve Batı modernitesinin dünya üzerindeki kültürel liderliğini ve hegemonyasını meşrulaştırmayı amaçlayan bu tarih okuma anlayışına *Oryantalizm* adını vermektedir. (Kahraman & Keyman, 1998, s. 76). Oryantalizim temelinde Avrupa-merkezcilik ve ötekileştirme kavramları yatmaktadır (Metin, 2013, s. 17). Bu üç kavram birbirini besleyen ve birbirini etkileyen kavramlardır.

3.1.2. Avrupa Merkezciliği

Avrupa Merkezciliği, modern çağdan bu yana, özellikle de 19. yüzyıla girdikten sonra Batı'da geliştirilen tarihsel bir kavram ve teoridir. Esas olarak, insanlık tarihinin gelişiminin Avrupa'ya odaklandığına ve Avrupa'nın her zaman insan toplumunun gelişmesinde hâkim bir konuma sahip olması gerektiğine inanmaktadır (Hobson, 2012, s. 185). Avrupa Merkezciliği, tüm dünyayı Avrupalı bir bakış açısından, bilinçli ya da bilinçaltında Avrupa'nın dünyaya karşı üstünlüğünü hissettiren gizli bir inançtır. Bu görüş, Avrupa'nın diğer bölgelere özgü ve üstünlüğüne sahip olduğunu, dolayısıyla Avrupa'nın dünya uygarlığının gelişmesine öncülük eden bir öncü olduğunu ve aynı zamanda modern uygarlığa doğru Avrupa dışındaki bölgelerin de bir işaretçisidir.

Avrupa Merkezciliği, kapitalizmin ekonomik ve politik avantajları ile dünyaya açılımının bir ürünüdür (Wasserstrom, 2001). Batı burjuvazisinin meşruiyetini dünyanın tarihini kendi haline getirerek vaaz etmesidir. Dünya tarihinin bu kısıtlı bakış açısı ve Avrupa'nın tarihi gerçeğin varlığını görmezden gelmektedir. Bu da diğer bölgelerdeki medeniyetlerin katkısını görmezden gelmesine neden olmaktadır. Bunun sonucunda Avrupa, Batı'nın dışındaki dünyayı anlamamış, kendisini doğru bir şekilde anlatamamış ve nihayetinde akademisyenler de dahil olmak üzere tüm dünyayı doğru bir şekilde anlamamaktadır. Avrupa topluluğunun iyiliği için, Batı bilinci uzun zamandan beri özne bilinci fenomeni olarak kullanılmıştır.

Avrupa merkezciliği en temel kelime anlamıyla her şeyin merkez noktasının Avrupa olması ve onu merkezleyen her şeyini ona göre ayarlanmasıdır ya da ona göre

hareket etmesidir. Daha derin anlama indiğimizde Avrupa merkezciliği anlamını farklı açılardan tanımlayabiliriz. O halde Avrupa'nın dünya üzerindeki iktidarı ve iktidar güçü arttıkça Avrupa-merkezciliğin daha güçlendiğini söylenebilir.

Yaygın olarak kabul edilen Avrupa merkezciliği tanımının olmaması nedeniyle, ilgili araştırma ve yorumlar bu konudaki kafa karıştırıcı koşulları göstermektedir. Aslında, Avrupa merkezciliğinin iki tam tersi anlayışı vardır: biri tarihsel gelişimin evrenselliğini vurgular; diğeri ise tarihsel gelişimin özelliğini vurgular.

Avrupalı merkezli kıyaslama uzmanlarından Hegel (Georg Wilhelm Friedrich Hegel, 1770-1831), Dünyanın tarihinin Doğu'dan ortaya başladığını ve tarihsel hareketin sona ermesinin özellikle de Prusya (Almanya) merkezli olan ayasal monarşi ile başlayan Avrupa merkezli bir yapının ortaya çıktığını düşünmektedir (Hegel, 2001, s. 157). Onun gerçek tarihe olan ilgisi her zaman Avrupa merkezlidir. Doğu toplumu sadece dünya tarihinin gelişiminin bir parçası olarak görmektedir. Dünya tarihi felsefesi (1957) kitabında dünyanın tarihi Asya'da başlamış olmasına rağmen, eski dünyanın merkezi ve sonu Avrupa'dır. Avrupa'nın merkezideki ana ülkelerin Fransa, Almanya ve İngiltere olduğunu açıklar (Hegel, 2001). Çin ve Hindistan'ı durgun ve içsel motivasyon eksikliği olan ülkeler olarak tanımlar. Çin ve Hindistan'ın hala dünya tarihinin dışında olduğu söylenebilir ancak canlı ve hareketli bir ilerleme elde etmediği için geri kalmış sayılmaktadır (Hegel, 2001, s. 162-182). Hegel'in yukarıdaki görüşleri Batı akademik topluluğunun üzerinde büyük etkisi vardır. akademisyenler (Marx dahil), doğu ülkelerini "hala dünya tarihinin dışında" olarak kabul ettiklerini kabul etmese de, doğu toplumunun uzun zamandır durgun olduğu fikrini bir ölçüde kabul etmektedirler.

Yukarıda verdiğimiz düşüncelere karşı olarak Arnold Joseph Toynbee (1889-1975), tarihsel araştırma biriminin ülke değil, toplum olması gerektiğine inanır. Gözlemlerine göre, dünya tarihinde 20'den fazla medeniyetin var olduğunu ortaya koymaktadır. Toynbee, Batılı "ırkçı propagandacılar" tarafından savunulan Avrupalı merkeziyetçiliği şiddetle eleştirmektedir

Toynbee, *Tarihsel Çalışmalar* (1934-1961) adlı anıtsal araştırmasında şöyle ifade etmektedir: "Batı toplumumuz son dört yüz yıl içinde tüm dünyaya yayıldığından, modern Batılıların zihni de tarih içindeki ırksal faktörleri vurgulamış ve hatta aşırı vurgulamıştır. Bu genişleme, Batılılara (genellikle düşmanca temaslar), kültürel ve fiziksel olarak çok farklı olan insanlara maruz kalmıştır. Bu tür bir temasın sonucu doğal

olarak üstün ve alt tipteki organizmaların konseptini ortaya çıkarmaktadır (Toynbee, 2005, s. 301)."

Yukarıdaki çeşitli argümanlardan açıkça anlaşılabilir ki, Avrupalı merkezciler, medeniyetin öneminin ve değerinin Avrupa tarafından tanımlanması gerektiğini savunmaktadır. Çünkü yalnızca Avrupa'nın gelişiminin benzersiz ve evrensel olduğuna inanmaktadır. Ancak her şeyin çok geliştiği günümüzde Avrupa merkezciliği düşüncesi üst bir kültür olarak saygınlığını hâlâ korumaktadır.

3.1.2. Ötekileştirme

Ötekileştirme sözcüğünün kökeni olan *öteki* "başkası ve diğeri" gibi sözcüklerle açıklamaya çalışsak da bu sözcükler ötekinin anlamına vermemektedir. Diğer sözcüğü ise daha masum, daha içsel ve sadece var olan farklılıkları dile getiren bir anlamı oluşturmaktadır. Öteki sözcüğü daha dışlayıcı, farklılıklar yaratan ve yeni kimlikler inşasında daha dışsal yerde durmaktadır. Ötekileştirme, "kendine yani bana bir öteki yaratma sürecinin ismi" olarak ifade edilebilmektedir (Metin, 2013, s. 39). Kimlik yaratma açısından kimlik her zaman ötekiyi daha çok kullanmıştır. Ötekileştirme, *ontolojik* ve *vasıfsal* diye iki boyutu olduğunu bilinmektedir (Yavuz, 2006, s. 137).

Ontoloji, dünyanın orijinalini ya da alt tabakasını araştıran felsefi bir teoridir. Bu terim ilk olarak 17. yüzyıl Alman skolastik bilgini Golcenius (1547-1628) tarafından kullanılmıştır. Stanford Üniversitesi'nden Gruber tarafından verilen tanım, birçok araştırıcılar tarafından *Ontoloji* kavramlaştırmanın doğru bir tanımlanması olarak görülmektedir: Ontoloji, şeylerin doğasını açıklamak için kullanılır (Gruber, 1995, s. 908-909). Ötekileştirmenin Otolojik boyutu ise insanın doağsının nesnel özelliklerini yani doğduğu yer, aile, ırk, millet, vucüt şekli ve derin şeklini öz içine alan ötekileştirmedir. İnsanın bu nesnel doğasından kaçma ve değiştirme şansı yoktur. Vasıfsal ise öznel yani din, etik, medeniyet gibi değiştirmek istediğinde değiştire bilen yada öyle kalmak isteyen ötekileşme türüdür (Metin, 2013, s. 40).

3.1.3. Oryantalizm kavramı

Oryantalizm sözcüğü Fransızcada doğu anlamına gelen "orient" sözcüğünden türetilen Doğu üzerinde yapılan çalışmaları içeren bir bilim dalıdır. Doğu ilgili toplumsal, dinsel, siyasal, kültürel ve iktisadi yaşamı üzerinde araştırmalar yapılmaktadır (Metin, 2013, s. 44).

Oryantalist sözcüğü ilk kez İngiltere'de 1779 yılında Edward Pocock (1604 – 1691, İngiliz Oryantalist ve İncil alimi) tarafından yazılmış bir makalede karşımıza çıkmaktadır (Endress, 1988, s. 11). 1838'de "orientalisme" Dictionnaire de L'Academie Française adlı sözlükte bir maddesi geçmektedir (Endress, 1988, s. 11-12). Bu dönemde hem Yakın Doğu hem de Uzak Doğu'yu içeren bir alan incelemeye girmektedir.

Oryantalizmin tarih sürecinde birbirinden farklı anlamlarda kullanıldığı gözlemlenmektedir. Bu durumun ortaya çıkmasındaki temel nedenler, oryantalizmin tarihsel süreçte farklı sanatçılar tarafından çeşitli anlamlarda kullanılmasından ve de oryantalizme karşı farklı bakış açılarının olmasından kaynaklanmaktadır. Bu değişimler çok sayıda olmakla birlikte Yücel Bulut Oryantalizmin Kısa Tarihi (2004) kitabında iki temel katogoride toplanmıştır:

1. Oryantalizmin bir akademik merak nedeniyle oluştuğunu ve Oryantalizme olumlu bir anlam katarak iki farklı kültür arasında olumlu bir anlam ve tanınmamış farklı bir kültürün tanımasını sağlamak.
2. Doğu'nun kendisinde var olan özelliklerinden ayrı tutarak, onu Batı'nın kendi biçimlerine göre yeniden imal edilmiş varlık olarak işleyerek ona olumsuz anlam yüklemiştir, bu olumsuz anlamlardan daha önemlisi ise Oryantalizmin niteliği olarak Avrupa'da sömürgecilik ile hem zaman hem amaç açısından eşleşmiştir (Bulut, 2017)

Oryantalizm kavramı ele alındığında dünyada en çok ün kazanan Oryantalist Edward W. Said'nin Oryantalizm (1978) adlı kitabında yer alan oryantalizmin söylem olarak çalışması en az üç sonuca varılmaktadır:

1. 19. yüzyılda Avrupa'da kurulan Doğu ile ilgili bir dizi bilgi sistemi.
2. Doğuyu yabancılaştıran bilgi sistemi tarafından üretilen bir söylem miti.
3. Batı ve Doğu arasındaki Batı ilişkilerine dayalı güç ilişkileri (Said E. , 1979)

Öncelikle, Batı söylem sisteminin Doğu kısmı sadece coğrafi bir bölgeye değil, aynı zamanda kültürel bir kavrayışa da atıfta bulunmaktadır. Özellikli koşullar altında Batı kültürel bağlamlarında Oryantalist söylemin bir ürünüdür. 19. yüzyılda, Batıda bir grup oryantalist, Doğu üzerinde araştırmalara yönelir, tasvir eder, onun ilgili eğitim görür ve eğitim vermeye başlamaktadır. Farklı metinler ve farklı alanlardaki insanlar aracılığıyla, doğu fikir düşüncesi, yazımı, eğitimi ve yayımıyla ilgili bir dizi bilgi sistemi olan Doğu'yu konuşan bir dizi sözcük, imge ve kavram yaratılmaya başlanmaktadır. İnsanları Doğu hakkında düşündürmek ve daha iyi gözlemlemek için bir pencere açmaya

çalıştılar. Herhangi bir bireysel ifade, bu çerçeve tarafından sınırlandırılmaktadır (Said E. , 1979).

Oryantalizm, Batı toplumlarının Doğu toplumları ve kültürü üzerine bir disiplindir, bir dizi metinsel, kavramsal sistem, norm ve mekanizma anlamına gelir. Sayid, Foucault'un sözleri bağlamında Oryantalizmi tartışır. "Oryantal"i, Batı kültürünün bir öz-kimliği olarak ele alır ve farklı dünya-kavramı düzeninde Batı'nın sözde "özünü" ve değerini belirler. Bu nedenle Doğu-Batı kültürünün yarattığı "Oryantal", coğrafi bir bölge mi yoksa kültürel bir anlayış mı? Batı tarihi ve kültürünün bir "inşası" mı? Batı kültürünün ve *öteki*nin bir tersi olarak var mı? Bu bilgi sistemi aracılığıyla, Avrupa kültürü politik, sosyolojik, askeri, ideolojik, bilimsel ve hayali yollarla ilgilenir ve hatta Doğuyu kendine göre yeniden dizayn etmektedir. Sadece bu kadarda değil, Doğu bile bu söylemde kendini düşünür ve tam anlamıyla kendini ifade edemez duruma gelmektedir.

İkincisi, bir söylem olarak oryantalizm tüm kültürel alana kavramsal otorite biçiminde girerek bir mit oluşturmaktadır. Batı kültürel yaşamında oryantal insanların karakterleri olumlu ve olumsuz olarak ikiye ayrılmıştır. Olumsuz: gizem, sefahat, vahşet, ahlaksızlık, otokrasi, yolsuzluk, geri kalmış, cahil, durgunluk, kötülük gibi. Olumlu ise zenginlik, güç ve bilgelik gibi olumlu özelliklerde az da eklenmektedir. Bu özellikler, Batılı tarihçilerin farklı aşamalarındaki oryantal anlatılarda biriktirilir, bir çeşit "saklanan özellikler" haline gelir ve farklı zamanlarda sözde oryantal öze farklı şekillerde birleştirilir (Said E. , 1979). Örneğin, Eski Yunan tarihinde Batı tarafından hayal edilen Doğu özellikleri esas olarak barbar olarak nitelendirilmekteydi. Aslında eski Yunan kendi vahşi barbarını doğulular olarak görmekteydi. Orta Çağ Avrupa'sında Hıristiyanlığın artması doğunun ise Hıristiyanlık karşıtı davranışlarının doğu gözünde şeytan ve kötülüklerin doğduğu yer olarak görülmektedir. Coğrafi keşiflerden Aydınlanma Hareketi'ne kadar Doğu, bir zamanlar şüphe uyandıran bir imaja sahipti. 19. Yüzyılda Batının Doğu hakkındaki düşüncesi her geçen gün kötüleşmeye başlamaktadır.

Said'in araştırmaları 19. yüzyılda yoğunlaşmıştır ve oryantalistlerin çok sayıda metinle Oryantala verdiği sözde "ortodoks" özellikleri analiz edilir. Bu özellikler etnik, psikolojik, politik, dini, tarihsel, dilbilimsel ve diğer pek çok yönü içerir: Herhangi bir çağda, ultra-dönemin bir özü olarak tanımlanmaktadır (Said E. , 1979). Doğu sadece değişmez değildir, aynı zamanda değişmez kişiliği ne de zengin çeşitliliği ile evrensel olarak aynıdır. Oryantalizm, kendini referans alan bir sistemdir: Batı'nın bir Doğu

bölümünü oluşturur. Batılar her zaman doğu için şu düşünceye sahiptir: tuhaf, değişmeyen, aşağı ve pasif bir kültür olarak görmektedir.

Son olarak, oryantalizm sadece ciddi bir araştırma, romantik hayal, koordinasyon, ya da tahsis jeopolitik ve kültürel söylem bilgi ve güç değil,emperyalizm ve sömürgeciliğin kültürel ideolojinin ifadesidir. Said'in söylenişler açısından oryantalizm anlayışı, bilgi ve iktidar arasındaki ilişki onun kuramının özüdür. Söylem, bilgi ve iktidarın ortak bir mekanizmasını içeren, iki açıdan yansıyan, bilgi nesnelerinin üretimi için temsil sistemidir. İlk olarak, emperyalist sömürgeciliğin tarihsel bağlamında Oryantalizm ortaya çıkar: "Beşeri bilimlerin üretimi, insan toplumu ve kendi yaşam çevresine mensup olan üreticiler arasındaki bağlantıyı asla ihmal edemez veya reddedemez (Said E. , 1979, s. 15)."

Doğu Araştırmaları başlangıçta 19. yüzyıldan itibaren Yakın Doğu'daki İslam Dünyası çalışmasıyla sınırlıdır. Akademisyenler, Doğu Asya ve Güney Asya'ya yönelik oryantalizm eleştirilerini genişletir. Bernard Faure Barı'nın Chan mezhebi çalışmaları üzerine çalışması temel olarak Oryantalizmin kuramsal önermesine dayanmaktadır. Açıkça, Said'in teorisinin "Uzak Doğu" çalışmasına eşit şekilde uygulandığını açıkça belirtmektedir: Hindistan ve Çin aynı Doğu söylemine de aittir (Faure, 1996, s. 5). Philip Almond'un "İngiltere'de Budizm'in Keşfi" adlı kitabının teorisini öne sürerek oryantalizmi benimser: "Viktorya döneminde Budizm ile ilgili İngiliz söylemi" Said'in Oryantalizm teorisinin ortaya koyduğu düşünceler gelişmeye başlamaktadır (Almond, 1988, s. 5). Colin Mackerras, Said'in teorik paradigmasını doğrudan Batı'daki Çin imajı üzerine uygular ve Oryantalizmden esinlenerek "Batı uygarlığı üzerine Batı araştırmalarını analiz etmeyi amaçlasa dahi, ana fikirleri Çin yazasını incelemek için de kullanılabilir (Mackerras, 1999, s. 3)." Mackerras, yaptığı Çin imajı üzerine yaptığı araştırma Foucault ve Said'den esinlenmektedir. Akademik topluluk, Doğu Asya, Güney Asya ve hatta Afrika ve Güney Amerika'ya yönelik oryantalist eleştirilerde "Doğu" un kapsamını genişletir, diğer yandan *Batı*nın kapsamı da İngiltere ve Fransa dışındaki ülkelere yayılır.

Said'nin Oryantalizm, 1970'lerin sonunda yayımlanır. 1980'lerde ve 1990'larda aynı tür genişletilmiş araştırma literatürü ortaya çıkar. Örneğin, Rana Kabbani'nin Avrupa'nın Doğu İmgesi (1986); V. Y. Mudimbe'nin The Idea of Africa (1994) ; J. M. Blaut'un The Colonizer's Model of the World (1993); James G. Carrier'in Occidentalism : Images of the West (1995); Kate Teltscher'nin İndia İnscribed European and British Writing on

India (1995); T. C. Jespersen'in American Images of China, 1931-1949 (1996); Ronald B. Inden'in Imagining India (2000) vb. gibi ünlü çalışmalar, Oryantalizmin kuramsal önermeleri ve yöntemleri içinde yer alır ve sömürgecilik sonrası ve kültürel araştırma teorileri üzerinde geniş etkisi olan aynı alanda kapsamlı araştırmalar yürütür.

Sonuç olarak şunları eklemekte fayda görmekteyiz. Batı, her zaman Doğu'yu geçmişte yaşadığı acılarla ve yıkımların etkisiyle kötülüklerin geldiği yer olarak görmektedir. Buna örnek vermek gerekirse Cengiz İmparatorluğu döneminde işgal edilmemiş kale şehir devletlerine ve feodel yapıların bulunduğu bölgelere veba hastalığın yayması Orta çağ Avrupa'sını büyük oranda karanlık bir çağa sürüklemiştir. Daha sonra Batı sanayi devriminin de etkisiyle birlikte yeni sömürge yolları aramaya girişmiştir. Bu sömürge arayışıyla Oryantalizm ortaya çıkmaya ve gelişmeye başlamıştır. Yukarı da düşüncelerimizi ve düşünlerinden bahsettiğimiz büyük Oryantalistlerin fikirlerine yer verilmektedir. Bu fikirler Oryantalizm hakkında bir fikir oluşturması için verilmiştir.

3.2. Oksidentalizm

Oryantalizmin karşısı Doğu'nun özgürleşme hareketi olarak ortaya çıkan Oksidentalizm, Doğu'nun Batı üzerinde yaptığı araştırma anlamına gelmektedir. (Metin, 2013, s. 65). Oksidentalizm kelimesi Fransızcada Batı anlamında olan "occident" kelimesinden türetilmiştir. Doğu-Batı Orient-Occident diye ifade edilmektedir (Metin, 2013, s. 65).

Farklı araştarıcılar içim oksidentalizma olan bakış açısı, görüşü farklıdır.

1. Doğulu oksientalist Hasan Hanefi (1935, Kahire)'nin oksidentalizme bakış açısı olumludur. Doğu ve Batının birbirini inceleme araştırma kahhı olduğunua savunur. Oksidentalizm bir tepkidir. Henefi Oksidentalizmin bir tepki olduğunu ve tepkinin normalleşmek için zamana, tarihî bir geçmişe sahip olmaya ihtiyacı olduğunu; ancak her şeyin dengesi olacağını ne olursa olsun bu dengenin bir gün eşit olacağına ve özne ile nesne arasında dengeninde mutlaka bir gün kuralacağına inandığını açıklar (Çağlar, 2013, s. 19). Henefi için dangeyi sağlamak en önemlidir.
2. Oksidantist Ian Bruma ve Avisha Margalit ikisininde oksidentalizme bakış açısı olumsuzdur. Bruma Oksientalizm kitabında:

> Batı dünyasının düşmanları tarafından tasvir edilen insanlıktan çıkmayan görüntüsü, Batılılaşma dediği şeydir. Batı dünyasının Batı dünyasındaki algısı, oryantalizmin en kötü

tarafındaki karşıtlığı gibidir, hepsi de düşmanın insanlığını açıklamaya itmektedir. Önyargısı sadece oryantalist görüşü tersine çevirir ve tüm toplumu veya uygarlığı ruhsuz, dejenere, parayı çıkarmayan, bağları olmayan ve inancına sahip olmayan bir grup soğukkanlı parazitlere bırakır. Bu, diğer tarafın bilgeliğini yok etmenin bir yoludur. Bilginin tezahürü. Yine, eğer bu sadece bir hoşnutsuzluk ya da önyargı ise, o zaman çok fazla dikkat sarf edilmesine gerek yoktur, sonuçta önyargı insan varoluşunun bir parçasıdır. Ancak, başkalarının yanlış olarak ele alındığı bu görüş, devrimin gücüne kavuşturulduğunda, insanın yıkımına yol açacaktır (Buruma, 2009).

Onlar oksidentalizmi Batı'ya açılan bir savaş olarak görmektedir. Onlar Batı'nın her zaman merkez olduğunu, Doğu ise çevre olduğunu savunur.

3. Batılı oksidentalist Couze Venn ve Doğulu oksidentalist George Young Boon Yeo, oksientalizme olumlu açıdan bakmaktatır. Ancak bu iki görüşte de farklılık ortaya çıkmaktadır. Venn'e göre Avrupa merkezdır. Oksidentalizm nasıl daha modern olabilir sorusuna katkıda bulunmaktadır. Yeo göre merkez sabit değildir ve herkesiz merkeze ulaşabilme gücü olabilir. O oksidentalizmi Batının iyi taraflarını almak ama kendi karakterliğini kaybetmemeği savunmakatdır (Metin, 2013).

Sonç olarak oksidentalizm kavramının birkaç farklı görüşünü ortaya koyarak araştırmacıların farklı görüşüne gündemin konusuna getirerek nitelendirmek. Ancak teknoloji ve ekonominin hızlı geliştiği günümüzde çoğu insanların Batılı olmayı istemesi onlara göre medeniyet Batıda olmasıdır.

3.2.1. Uzak Doğu'da Oksidentalizm Kavramı

Singapur'lu George Yong-Boon Yeo *oryantalizm* ve *oksidentalizm* kavramının tanımında daha olumlu görüşlere sahiptir. Yeo, oryantalizmi Doğu'dan alınan en iyileri, oksidentalizm ise Batı'nın en iyi fikirlerini, bilimini, sanatını alması dolaysıyla oksidentalizm ve oryantalizmin öbür yüzü olarak anlamlaştırır.

Chen, Çin *oksidentalizm'*i ne kadar Çin'e has olmayı hedeflediyse de Batı oryantalizminin bir ürünü olduğunu ortaya koymaktadır (Chen X. , 2002, s. 8).

Xiaomei Chen'nin *Oksidentalism*: Mao-sonrası Çin'de Karşıt-Söylem Kuramı kitabı Batının sömürgeci teorisine güçlü bir yanıttır. O Çin'in durumuna değinerek ilk Oksidentalizm kavramını önerir ve Post-Mao kavramı içeren Çin Toplumu ve kültüründe "Oksidentalizm" örneklerini kapsamlı ve derin analiz yaparak farklı bir düşünceyi ortaya koyar: Batılı söylem batılı olmayan kültürlerin siyasi, ideoloji özgürlüğü için pozitif etki

yaratabilir (Chen X. , 2002). Ona göre günümüzde eleştirmenlerin "Oryantalizm" üzerindeki eleştirme çok basit, aynı anda kültürler arası geçiş ve çok kültürlülük ilişkisi arasındaki varolan karmaşıklık ciddi bir durumda ihmal edilmiştir.

Oksidentalizm: Mao-sonrası Çin'de Karşıt-Söylem Kuramı da Xiaomei Chen modern Çin'de iki farklı görüşünü belirler. Birine Maoist ya da Batı'nın iblis olarak tasvir edildiği resmi Oksidentalizm denir. Diğeri ise, Batı'nın iç baskıya eleştirmesi için kullanışlı bir metafor haline geldiği entelijensiyanın çeşitli grupları tarafından geliştirilen resmi karşıtı kutsalcılıktır. Maoist Occidentalizm'in kökeni on dokuzuncu yüzyılın ikinci yarısına kadar uzanabilmesine karşın Çin'in Batı saldırısına karşı koyduğu yenilgilere damgasını vurdu. 1940'larda ve 1950'lerde Komünistlerin iktidara gelmesiyle sonuçlandı ve Çin Halk Cumhuriyeti'ni kurdu. Batı'yı emperyalist saldırgan olarak tasvir ederek, Çinliler arasında milliyetçi tutum uyandırdı. Düşmanlığını Batı'ya yöneltti. Çin Halk Cumhuriyeti hükümetinin, Çin Halk'nın sözleriyle bu özlü Batı'yı "kendi halkının iç bastırılmasını etkileyen bir milliyetçiliği desteklemek için bir araç olarak kullanma" imkanı sağladı. Bu süreçte Batı Diğer, Çin hayal gücü tarafından yorumlanır, Batı'yı hâkim kılmak için değil, aynı zamanda evde Çinli kişiliği disipline etmek ve sonuçta hâkim olmak istemektedir (Chen X. , 2002, s. 5). Chen'in çalışması, özellikle 1980'li yıllarda Batı'daki bu tip Oksidentalizm'i tanımlarken, Çin'in bugünkü durumundan hareketle, uygulamanın ancak (genç) halkında aşırı-ulusçu davranış dalgalanmaları gördüğü için uygulamaya devam ettiği değil, yoğunlaştığı görülmektedir. Bu ultra-nasyonalist, Batı karşıtı duygu tamamen kendiliğinden değil, fakat çoğunlukla halkın tarihsel gururuna dokunan Çin hükümetinin on yıllar boyu süren milliyetçi propagandası ile iyi ilişkiler içindedir.

Resmi olmayan Oksidentalizm, eşdeğeri olduğu gibi Çin Halk Cumhuriyeti'nin kuruluşundan önce yapılmış bir tarihe sahiptir. Bu, 1920'lerin Yeni Kültür hareketinde, daha önce değilse de, Batı'nın demokrasi fikrinin, savaş gazabı ve hizipçilik karşısında yeni kurulan Cumhuriyet'i korumak için bir araç olarak kullanıldığı bir kaynaktan kaynaklanır. Mao sonrası dönemde Çin Halk Cumhuriyeti'deki aydınlar, Kültür Devrimi'nin (1966-1976) trajik mirasına eleştirel bir biçimde yansıyınca, Yeni Kültür hareketinin belirli konularını tekrar gözden geçirmeye ve canlandırmaya çalıştılar. Bu canlanma denen çaba "totaliter bir toplumda ideolojik baskıya karşı siyasi bir kurtuluş için bir metafor olarak Batı'nın diğer tarafını kullanarak güçlü bir resmi söylem" yaratmışlardır. (Chen X. , 2002)

Batı imgesini çağdaş Çin'de kurmanın farklı yolları, kutupsalcı söylemin çeşitli biçimlerinin oluştuğu bağlamı düşünmemizin önemli olduğunu ortaya koymaktadır. Bu bağlam sorusuna verilen önem aynı zamanda Oryantalizm ve Oksidentalizm konusundaki temel farklılığın altını çizmeye yardımcı olabilir. Edward Said'in oryantalizm eleştirisinden farklı olarak, Batı'nın iktidar hakimiyetini vurgulamak için Doğu-Batı ayrımcılığını değişmez bir tarzda sunduğu, Oksidentalist söylemin sunumu bu tür ilişkilerin sosyokültürel bağlamdır. Bunun nedeni, Doğu'yu Batı'yı algıladığında, algılamaları yalnızca modern dünyanın uluslararası ve küresel iklimi ile değil, aynı zamanda bu algılamanın gerektirdiği iç bağlamda şekillendirildiğidir. Bu düşünce, Oryanteller'in benliğin inşasına uygulanmalıdır, çünkü böyle bir imge çoğu kez Batı bakışında oluşturulmuş ve sunulmuştur. Kendini Batılılar için sunma uygulaması "Oryantaller Oryantalizm", "kendini dayatan Oryantalizm" ve "işbirliği Oryantalizm"gibi çeşitli terimler verildi. Ancak Batılı olmayanların kendi kültürlerini sunmak için yola çıktıkları Batı üzerine bir izdüşüme dayandırıldığı ölçüde, bu da bir Batı Olimpiyatı biçimindedir.

1970'lerin sonlarında doğan, son yıllarda daha aktif olan sanatçı Xinmo Lee'nin Oksidentalizm üzerindeki düşünceleri ise Oksidentalizm, Oryantalizmin karşıtı olarak, doğuyu, batıyı nasıl yanlış okuduğunu anlatmaktadır. İçerik Doğu'nun Batı duygusuna olan hayalleri, sert izlenim ve Batı'ya düşmanlığı yer almaktadır.

3.2.2. Oksidentalizm ve Oryantalizmin İlişkisi

İnsanlar, Said'in Oryantalizm söylem teorisini incelemeye istekli olsalar da, doğal olarak şu soruyu akla getirirler: Oryantalizmin karşılığı olarak Oksidentalizm mi?

Said (1978) Oksidentalizm'in varlığını fark ederek: "Oryantalizm açısından, bir akademik araştırma alanını coğrafi bir alan olarak ele almak düşündürücüdür. Çünkü kimse Batılı öğrenmeye Occidentalism karşılık gelen bir alanı hayal edemezdir (Said E. , 1979, s. 62)Burada Said, oryantalizmin coğrafya alanında akademik bir araştırma disiplini olarak insanları hayal etmeye ilham vermediğine işaret eder. Batılı bilim buna tekabül eder, ancak politik ekonomi, kültürel hegemonya ve değer eleştirisi ile yakından ilişkili olan "Oryantalizm", karşılık gelen Oksidentalizmi düşünmeyi kolaylaştırır.

Güçlü dezavantajlı Doğu'yu konuşmak fırsat yoksun Batı, Doğu Batı Yolu gitmek demek her zaman: Uzun bir süredir, Said Oryantalizm teori varsayıma dayanıyor olacaktır. Bu nedenle, insanların sadece Doğu'nun Batı seslerini duyabildiği

görülmektedir. Aslında, zayıf doğu, güçlü batının önünde sessiz kalmayıp, aynı zamanda Batı'yı eğitmişti. Homi Bhab-ha göre, "Baskın, ana akım olmayan dezavantajlı kültür, baskın sömürgecilik kültürünü tamamen yeniden yazabilir ve bu yeniden yazma sadece söylem gücü ya da kültürel stratejilerle ilgili değildir. Ayrıca politik, ekonomik, kültürel ve değer eleştirisi de olabilir (Codell & Macleod, 1998, s. 65-66)."

Julie F. Codell ayrıca Oryantalizm hakkında çeşitli varsayımlara itiraz ederler. Avrupalı politik ve sosyal retoriği değiştirdiler ve iktidardan hoşnut olup olmadıklarına karar verebilecek kolonistlerin iznini almaya çalışıyorlardı (Codell & Macleod, 1998, s. 18). Oksidentalizmin ortaya çıkmasının kaçınılmaz olduğu ve son yıllarda küreselleşme ve sömürgecilik sonrası teorisinin gelişmesiyle, giderek daha fazla insanın Batılılaşmaya dikkat ettiği görülmektedir.

Çinli akademisyenler zaten Oksidentalim'in varlığını fark ederler. Yuechuan Wang, Çin'in Oksidentalizmi hakkında dört sonuç çıkartır. Oksidentalizm Asyalıların hayal gücüdür. Batı, Çin'in gözünde dört farklı alan da vardır:

1. Batılı mitleri yaratmak, Oksidentalizmi tam anlamıyla sürdürmek ve modernleşmeyi Oksidentalizm ile eşitlemek,
2. Modernleşmeden çıkıp milliyete veya "Çin çemberine" doğru ilerlememiz gerektiğini.
3. Batı'nın yerinden edilmesi gerektiğini vurgulamak. Çin'de Ruhanileşme ve Batı'da materyalizasyon.
4. Batı'nın sönüşü (Wang Y. , 1999, s. 150)

İngiltere Exeter Üniversitesi İslami Çalışmalar Enstitüsünün PHD Nadje Al-Ali: "Oksidentalizmın madeni paranın diğer yüzü olduğunu belirtm (Nadje, 2000). Onun önerisi açıktır: Oryantalizm ve Oksidentalizm "bir madeni paranın iki yüzü gibidir ve birbirlerine karşılık gelir" ifadesini kullanılmaktadır.

Stein Tornesson, "Eğer Batı kültürel hegemonyası ya da kültürel emperyalizm olarak adlandırılabilecek bir şey varsa, o zaman Oryantalizm onun yazımı ve sosyal bilim biçimi ve misilleme onun sistemidir (Tonnesson, 1994, s. 14-15)

1980'lerin sonunda ve 1990'ların başında Amerika Birleşik Devletleri'nde Berkeley'deki California Üniversitesi'nde antropoloji profesörü olan Ylaura Nader, sosyal ideolojik ev sahibi Michael Phillips ile yapılan bir röportajda şunlara vurgu yapar: Doğuda, Batılılar ve Avrupalılar, yalnızca teknoloji ile kültürle ve medeniyetle birlikte

vahşiler olarak görülürler. Said'in Oryantalizm teorisinde, Doğulular, Batılılar tarafından medeniyetsiz bir barbar olarak ele alınır. Doğu ya da Batı'dan bağımsız olarak farklı tarafın barbar olarak görüldüğü ve medeniyet olarak nitelendirildiği görülmektedir. Batılılar kendilerini Biz(ABD) olarak adlandırmaya alışıktırlar ve Doğuluları Öteki olarak adlandırılır.

Pauli Wai şöyle der: "Oryantalistler dünyayı gelişmemiş, medeni olmayan Öteki olarak buna karşılıklı olarak gelişmiş, medeni olan Biz olarak ayrırlar (Pauli, 2002)." Bu nedenle, "biz" ve "ötekiler" arasındaki antagonistik ilişki, oryantalizm ile oksidentalizm arasındaki *antagonist* ilişkidir. Doğu ile Batı arasındaki bu tür düşmanca tavırlar, insanların kendi kültürlerinin ve milli kimliğinin özgünlüğüne, istikametine, yani vatanseverliğe ve milliyetçi duygulara dair basit inançlarından kaynaklanır (Luo S. , 2003, s. 157). Oksidentalizmin ve oryantalizmin özcülük talepleri özelleşme kimlik inşası sürecinde yaratılır. Bu süreçte toplumlar arası ve toplum içindeki siyasi ilişkiler, toplumların özüne ait üslubu, davranışı ve yorumlarını şekillenmektedir (Venn, 2000). Özetle, Said'in Oryantalizmi onun muadili, bir Batılılaşma ve ikisi birbiriyle örtüşüyor ve birbirlerine karşı çıkıyorlar. Oryantalizm, Oryantalizm ve sözde-Oryantalizme ayrılabilir. Aynı şekilde, Batılılaşma, Batılılaşma ve sözde-Batılıcılığa ayrılabilir. Doğu ve Batı, oryantalizmin ve kendini-Batılı olmanın gerçek varlığını yansıttıklarından beri. Her iki sözde-Oryantalizm ve sözde-Batılılık, çarpık sanal Doğu ve Batı'yı yansıtmaktadır. İnsanlar aynı kültürel bölgenin gerçek varlığını tanıyabilir, ancak diğer bölgenin kültürünün gerçekliğini tanıyamaz.

Aşadaki Tablo 2.1. ortaya koyulduğu gibi Oryantalizm ve Oksidentalizm, bilgi analiz etme, bilginin rolü, öznenin kurumu, araştırma stratejisi ve temel varsayımlar açısından ikisinin farklılığını ortaya koymaktadır.

Tablo 3.1. *Oryantalizm ve oksidentalizm (Frenkel & Shenhav, 2003, s. 5)*

	Oryantalizm	Oksidentalizm
Bilgi analiz organının özellikleri	"Ötekini" araştıran literatürüne odaklanır.	"Batılı" ve onun temel varsayımlarını inceleyen literatüre odaklanır.
Sömürge kontrolünün birleştirilmesinde bilginin rolü	Ötekiliğin kurulması. Medeniyetler arasındaki nitel fark, Batı kontrolünü haklı çıkarır.	Kimliğin kuruluşu. "Nesnel" kategorilerin görünür evrenselliği, onların diğer kültürlere dayatmalarını haklı çıkarır.

	Oryantalizm	Oksidentalizm
Analiz literatüründe oluşturulan konu	Oryantal: ilkel, tembel, irrasyonel.	Evrensel: bireysel, nesnel, rasyonel.
Araştırma stratejisi	Doğudaki Batı konumunun analizi.	Batı pozisyonunun kendisi üzerinde analizi.
Temel varsayımlar	Batı kontrolünü sağlayan Batı ve Doğu arasındaki fark.	Batı kontrolünü sağlayan homojenlik ve evrenselcilik.

3.3. Kültür ve Sinema

3.3.1. Kültür Kavramı

Kültür, çok geniş ve en insancıl bir kavramdır. Basit olarak, kültür bölgede yaşamın insan unsurlarının ortak adıdır: giyim, taç, edebiyat, gıda, yiyecek, konut ve ulaşım gibi. Kültüre kesin veya kesin bir tanım vermek gerçekten çok zor bir konudur. Kültür kavramının yorumlanması, insanlar her zaman farklı olmuştur. Bununla birlikte, Doğu ve Batı'nın sözlükleri ve ansiklopedilerinde daha yaygın bir yorumlama ve anlayış vardır: Kültür, insan ruhani faaliyet ve siyasete ve ekonomiye göre faaliyetlerinin bütünüdür.

Karl Heinrich Marx (1818-1883), gerçekte kültürün kompozisyonunu ve düzeylerini uzak görüşlü bir biçimde ortaya koyduğu, kendi toplumsal yaşamının insanların kendi yaşamlarında belirli ve kaçınılmaz olarak ortaya çıktığı şeklindeki ünlü iddiasıdır. İradeleriyle değişmeyen bir ilişki, yani maddi üretkenliklerinin belirli bir aşamasıyla uyumlu bir üretim ilişkisi. Bu üretim ilişkilerinin toplamı, toplumun ekonomik yapısını oluşturur, yani üzerine inşa edilmiş yasal ve politik bir üstyapı vardır ve onunla uyumlu belirli bir toplumsal gerçeklik formu vardır (Marx, 1972, s. 82)

İngiliz antropolog ve kültürel antropolojinin kurucularından biri olan Edward Burnett Tylor (1832-1917), Kültür veya medeniyetin geniş etnografik anlamda, her şeyi içerdiğini; Bilgi, inançlar, sanat, yasalar, gümrük ve toplum üyesi insanlar ve başka yetenek ve alışkanlık kompleksi Kabul ettiğini açıklar (Tylor, 1992, s. 1)

Geleneksel insanlık kavramı, kültürün sosyal bir olgu olduğunu, insanın uzun vadeli yaratılışının yarattığı bir üründür. Aynı zamanda tarihsel bir olgudur ve insan toplumunun ve tarihinin birikimidir. Kesin olmak gerekirse, kültür, maddeden miras alınabilen ve yoğunlaşabilen bir ülke ya da ulustur. Tarih, coğrafya, gelenekler, gelenekler, yaşam biçimleri, edebiyat ve sanat, davranış normları, düşünme biçimleri, değerler Kavramlar, vb., İnsanların birbirleriyle iletişim kurabildikleri evrensel olarak

kabul edilen ideolojilerdir ve bunlar, nesnel dünyadaki algısal bilgi ve deneyimin ifade edilmesidir.

Amerikalı antropolog Clifford Geertz (1926-2006), kültürün bir göstergebilim kavramı olduğunu düşünür ve Max Weber'in;

> "İnsan, kendisi tarafından dokunmuş bir anlam ağında asılı duran bir hayvandır. Kültür ise insanın kendisi tarafından dokunmuş bir anlamlar ağıdır: Kültürün analizi, düzenlilik arayan ama bir tür bilimsel deney olan bilimsel bir deney değildir. Yorumlama biliminin anlamını keşfetmektir (Geertz, 2014, s. 5)

düşüncesin onaylar

Raymond Henry Williams (1921 –1988) göre Çağdaş kültür kullanımı genel olarak üç farklılık anlam vardır:

(1) bilgiyi tanımlamak için kullanılır. Bilgi, ruh ve estetiğin genel gelişim süreci,

(2) bir ulusun, bir dönemin, bir grubun veya bir bütünün belirli bir yaşam tarzına atıfta bulunurken kullanır

(3) özellikle bir sembolü bilgi olarak kullanılır. Sanat etkinlikleri ve bitmiş ürünleri pratiği olarak (Williams, 1983).

Kültür, sosyal grupların ortak düşünme özelliği olarak da adlandırılabilir. Bununla birlikte "kültür" ün birçok tanımı vardır. Kültürün ana konusu insanlardır. Bireyler kültürü oluşturabilirler ve toplum seviyesine yükseltebilirler. Kültür, insan bilgeliği ve yaratıcılığının bir örneğidir. Farklı ırklardan ve farklı milletlerden insanlar farklı kültürler yaratıyor. İnsanlar kültürü yaratır ve kültürün tadını çıkarırlar aynı zamanda kültür tarafından da sınırlandırılırlar ve sonunda kültürü sürekli olarak düzeltmelidirler. Hepimiz kültürün yaratıcılarıyız, aynı zamanda kültürel keyif ve dönüşümdedir.

Said'e göre ise *kültür*; Her şeyden önce, betimleme, iletişim ve gösterim sanatları gibi, başlıca amaçlarından biri haz olan ve iktisadi, toplumsal ve siyasal alanlardan göreli bir özerklik içinde, genellikle estetik biçimlerde varolan anlamını taşıyor. Bunların içinde, hem dünyanın uzak yerlerine ilişkin, popüler bilgi stokları, hem de etnografya, tarih yazıcılığı, filoloji, toplum bilim ve edebiyat tarihi gibi bilimsel disiplinlere ait uzmanlık bilgileri vardır (Said E. , 2003, s. 15)

Yukarıdaki tanım ve kültür tanımlarına dayanarak, en azından aşağıdaki temel yargılara gelebiliriz: Birincisi, kültür her şeyi kucaklayan ve hatta her şeyi kapsayan bir şeydir. Zarif para cezasına kadar söylenebilir.

Tanrı kültürü, günlük ihtiyaçlara göre, gözle görmeyeceğimiz bir gözle, piramitler gibi Büyük Ölçekli yapılar, ya da küçücük eşyalar gibidir. İnsanlar için insanların

yarattıkları, insanlar için kullandıkları ve hatta insanların algılayabilmeleri için kültür denilebilir. Sadece kültürde değil, kültürün kafeslerinde ve kafeslerinde değil, hem ondan yararlanmaktadır. Dil, bir tür kültürdür, düşünce ve gelenekler de her türlü kültürdür.

İkincisi, kültürün yapısı hiyerarşiktir. Tıpkı sözde donanım ve yazılım bölümlerine sahip olduğumuz gibi, kültürün maddi kültür, manevi kültür ve kurumsal kurumsal kültürde de farklılıkları vardır. Diğer perspektiflerden de, (kültürel kazanımlar olarak), dinamik (kültürel üretim süreci olarak), açık ve örtülü, vb.

Üçüncüsü, sanatın kültür yapısındaki konumu ve konumundan, özel bir manevi kültürel fenomen olarak sanat, yalnızca bir tür kültür değil, aynı zamanda genel kültürün bir sembolüdür. Tüm kültürün ruhani bir sembolüdür.

Özetle, kültürünü yapısal özelliklerinde bir piramit şekli ile tam bir vücut olarak anlamak isteyebiliriz. Bu bütün bedende, ekonominin temeli olarak maddi kültür en alt seviyededir, ortada somut ve soyut olmayan kültürler arasındaki daha karmaşık sistem ya da kurumsal kültür, kurumsal ya da kurumsal kültür, yukarıdaki genel ideolojidir. Kültür, bilgi, siyaset, hukuk, ekonomi ve diğer sosyal disiplinler gibi, özel bir ideolojik sanat, edebiyat, din ve beşeri bilimler, ruhani bir kültürdür.

Hofstede'ye göre kültürün bir grup oluşturan insan topluluğununa ait üyeleri ve diğer gruplardan ayıran aklın kollektif programıdır. Kültür, insan aklının derinliklerinde yer alan bilgilerden yararlanır (Hofstede, Culture's consequences: comparing values, behaviors, institutions, and organizations across nations(2nd ed.), 2001, s. 82). Bu bilgiler bir biçimde ve bilinçsiz olarak ilk çocukluk yıllarımızda edinmiştir. İçinde yaşadığımız hayatın şartları, sosyal çerçeve ve insan deneyimleri onu oluşturur (Hofstede, Culture's consequences: comparing values, behaviors, institutions, and organizations across nations(2nd ed.), 2001, s. 4)

3.3.2. Hofstede'nin Kültürel Değerler Kuramı

Hofstede, 1968-1972 arasında farklı 64 ülkedeki IMB şirketinde çalışanlarla farklı kültürdeki insanların değer karşı ve ulusal kültürel farklılıklarını ortaya çıkarmayı amaçlayan araştırması farklı 23 ülkedeki öğrenci, 19 ülkedeki sosyal elit, 23 ülkedeki pilot, 15 ülkedeki yüksek tüketici ve 14 ülkedeki belediye hizmet müdürlüğünde çalışanlar ile yaklaşık 116,000 kişi üzerinde anket olarak yapılmıştır. Bu çalışma, bu alanda yapılan yapılan diğer çalışmalara göre en kapsamlı sonucu almıştır. Araştırmanın sonucunda ulusal kültürel farklılıkların beş bağımsız boyutu ortaya koymaktadır.

3.3.2.1 *Güç mesafesi*

Güç mesafesi, farklı ülkelerdeki insanlar arasındaki eşitlik derecesini ifade eder; belli bir ölçüde onun düşük ya da yüksekliği güç mesafe endeksi (PDI) ile ölçülür. Yüksek güç uzaklık endeksi, bu toplumdaki kişilerin güç ve zenginliklerin varlığından kaynaklanan hiyerarşik farklılıkların yüksek derecede tanınmış olması anlamına gelir. Bu toplum genelde hiyerarşi sistemine uygun olmasını yatkındır ve aşağıdan yukarıya iletişim ciddi bir şekilde kısıtlanmıştır. Düşük güç endeksi düşük olduğunda toplum, artık vatandaşlar arasındaki zenginlik veya güç kaynaklı hiyerarşik farklılıkları vurgulamazlar; ancak kişilerarası statü ve fırsat eşitliğini daha da vurgular (Hofstede, Culture's consequences: comparing values, behaviors, institutions, and organizations across nations(2nd ed.), 2001). Tablo 3.'de yüksek ve düşük güç mesafesinin özelliklere bağlı olarak nasıl değişkenlik ortaya çıktığı gösterilmiştir.

Tablo 3.2. *Güç mesafesi* (Hofstede, 1984, s. 60)

Düşük güç mesafesi	**Yüksek güç mesafesi**
Güç kullanmak yasalara bağlıdır.	Doğruyu ve yanlışı güçlü olan belirler.
Güçsüzler işbirliği yaparlar.	Güçsüzler güçlülere bağımlıdır.
Güçlüler, güçsüzlere eşitleri gibi davranabilir.	Güçlülerin ayrıcalıkları belirgindir.
Güçlüler ile güçsüzler uyum halindedir.	Güçlüler ile güçsüzler çatışma halindedir.
Çocuklara aile bireyi oldukları öğretilir.	Çocuklara itaat öğretilir.
Ayrıcalıklar ön plana çıkarılmaz.	Ayrıcalıklar sürekli vurgulanır.

3.3.2.2. *Belirsizlikten kaçınma*

Belirsizlikten kaçınma, belirsizlik kaçınma endeksi ile ölçülen belirsizlik ve belirsizlik için tolerans düzeyini belirtir. Aynı kültür içinde yaşayan üyelerin, belirsizlik durumlarını veya bilinmeyen halleri, kendilerine karşı tehdit olarak görüp görmediklerini belirler (Hofstede, Culture's consequences: comparing values, behaviors, institutions, and

organizations across nations(2nd ed.), 2001, s. 161). Farklı kültürdeki insanların belirsizlik durumuna olan kaçınması farklıdır. Güçlü belirsizlikten kaçınma endeksine sahip olan ülkenin insanları hayata olan tavır tutumu daha olumlu ve iyimser, beğendikleri ya da nefret ettiği her şeyi yüzünde şekillenebiliyor. Zayıf belirsizlikten kaçınma endeksine sahip olan ülkenin insanları ise daha sakin, ağır ve soğuk kanlı ve nerde olursa yada nasıl ortamdan nasıl koşunlarla içersinde olursa olsun çeşitli ortamlara uyum sağlayabilir. Bu temel reformun meydana gelmesini yararlı olur ancak bunları uygulamasında pek uyum sağlayamaz.

Tablo 3.3. *Belirsizlikten kaçınma* (Hofstede, 1984, s. 142)

Zayıf belirsizlikten kaçınma	**Güçlü belirsizlikten kaçınma**
Belirsizlikten korkulmaz.	Belirsizlik tehlikelidir ve azaltılması gerekir.
Duygular gizlenmemelidir.	Duygular gizlenmelidir.
Bireyler karmaşık durumlar karşısında rahattır. Risk almaktan kaçınılmaz.	Karmaşık durumlar önlenmeli ve riskten kaçınılmalıdır.
Kurallar esnek olmalıdır.	Kurallar katı olmalıdır.
Farklı olanlara karşı merak vardır.	Farklı olan tehlikeli bulunur.
Tartışma ve öğrenme önemlidir.	Düzen ve doğruları yapmak önemlidir.
Gerektiği kadar kurala ihtiyaç duyulur.	Gerekliliğinden çok sayıda kurala ihtiyaç vardır.
Tembellik yapılması rahatsız edici bulunmaz.	Sürekli meşguliyet isteği vardır.
Birden fazla doğru olabilir.	Doğru bir tanedir.
Gençlere yönelik tutum olumludur	Gençlere yönelik tutum olumsuzdur.
Törensel davranışlar azdır.	Törensel davranışlar çoktur.

3.3.2.3. *Eril – dişil eğilimler*

Hofstede toplumdaki egemen değerlerden yola çıkarak eril ve dişil olarak toplumları sınıflandırılmaktadır. Eril ve dişil eğilimleri erkeksi eğilimleri endeksi (MAS) ile ölçülür. Endeks değeri ne kadar büyük olursa, toplumun erkek yönelimli eğilimi ve erkek mizahı o kadar belirgindir. Tersine endeks değeri küçükse toplumdaki eril eğilimi belirsiz toplumda kadın mizacı daha belirgindir. Erkekliğin ön plana çıktığı ülkelerde güçlü bir sosyal rekabet anlayışı vardır ve toplum işkolikayı teşvik eder ve takdir eder; atılganlık, materyalistlik, yükselme tutkusu, saldırganlık, gelişmiş öz güven duygusu gibi genellikle erkeklerle özdeşleştirilen kavramlar ön plana çıkar (Hofstede, Culture's consequences: comparing values, behaviors, institutions, and organizations across nations(2nd ed.), 2001). Kültürü de adalet ve rekabeti ister ve iş verimliliğini yani iş için yaşamak düşüncesinine daha yatkındır. Kadınlığın ön plana çıktığı ülkelerde insanlar toplumun merkezindedir ondan onlar yaşam kalitesine daha fazla önem verir ve kültürleri eşitlik ve dayanışmayı ön plana çıkartır. Toplumdaki insanların anlayışlık, nezaket, merhamet ve sevgi dolu bir hayat düşüncesine sahiptirler. Onlara göre iş yaşam içindir. Sargut'un araştırmasında kullandığı erillik – dişillik boyutunu ifade eden değerler Tablo 5.'te gösterilmiştir.

Tablo 3.4. Eril kültür ve dişil kültür (Sargut, 2001, s. 179)

Eril kültür	**Dişil kültür**
Tavır koyucu	Sıcak
Yükselme tutkulu	Merhamet
Dediğim dediklik	Nazik
Aile ve toplum baskıcıdır	Aile ve toplum duygulara önem verir
öz güven	Anlayışlı
Bağımsızlık arayışı yoğundur	Sevgi dolu olmak çok önemlidir
Yarışmacı olmak önemlidir	Sadakat önemlidir
Saldırgan	Şefkatli

3.3.2.4. *Bireysel – toplumsal (kollektif)*

Bireysel ve Toplumsalcı, bireysel endeks IDV tarafından ölçülen bireysel başarıların ve ilişkilerin toplumsal kabul edilme seviyesine karşılık gelir. Yüksek Bireysellik Endeksi, bu kültürel modelin ülkelerinin topluluklar arası ilişkilerin kolay dağılınan çerçevesi oluşturduğu bir toplumda kişilik ve bireysel gücün en üst düzeyde olduğunu anlatmaktadır. Bireyin varlık bilincinin, özgüven ve öz saygısının yüksek olması beklenir. Birey grubun, hatta her şeyin önündedir. Grup ihtiyaçları, bireyin ihtiyaçlarından sonra düşünülür. Düşük bireyselcilik endeksi, topluluklar arası bir ilişkide bireyler arasındaki yakın bağlara daha fazla vurgu yapıldığını gösterilmektedir. Bu kültür, aile değerlerini ve duygusal bağımlılığın yanı sıra üyelerin topluluktaki diğer üyeleri hakkında sorumluluk duygusunu vurgular. Hofstede bunu şöyle açıklar: "bireylerin sadakatleri karşısında dahil olacakları, korunup kollanacakları, bireyin ne yapıp yapmayacağını belirleyen ve denetim iç baskı yöntemiyle sağlandığı bir sosyal." Gruplarda, grubun ihtiyacının bireysel ihtiyacın önünde olması beklenir. Grup dışı olmak, reddedilmektir. Hofstede'nin araştırmasında, bu indeksin değeri ne kadar büyük olursa toplumdaki bireyciliğin eğilimi de o kadar açık olur.

Tablo 3.5. *Kollektif kültür ve bireysel kültür* (Sargut, 2001, s. 188)

Kollektif kültür	**Bireysel kültür**
Bireyler kendilerini ait oldukları gruplarla tanımlarlar	Bireyler varlıklarını kendileri ile tanımlarlar
Birey, grup ile aynı amaca sahiptir	Bireyin kişisel amaçları önemlidir
Norm, görev ve sorumluluklar davranışların temel nedenidir	Kişisel ihtiyaçlar, toplumsal davranışın temelidir.
Kendinden önce başkalarının ihtiyaçlarını önceleyen, koşulsuz ilişkiler kurulur	İlişkiler akılcılık ve bireyin faydası üzerine kurulur.

3.3.2.5. *Uzun—kısa vadeli*

Uzun vadeli ve kısa vadeli oryantasyon, bir ülkenin veya bölgenin geleneksel, eski fikirlere ve değerlere belirli bir ölçüde uzun vadeli sadakat etmeye istekli olup olmadığıdır. Uzun vadeli yönlendirme endeksi LTO tarafından ölçülür. Yüksek oryantasyona sahip ülkeler veya bölgeler uzun vadeli taahhüt ve geleneklere saygıyı vurgular ancak bu tür organizasyonların oluşması ve gelişmesi uzun zaman alır (Hofstede,

Culture's consequences: comparing values, behaviors, institutions, and organizations across nations(2nd ed.), 2001). Ülkelerin veya bölgelerin kısa vadeli oryantasyonu, uzun vadeli kavramı fazla önemsemezler, aynı anda geleneksel düşünce ve eskiden verilen sözler onlar için bir engel oluşturmaz.

Başlangıçta, bu boyutun incelenmesi ağırlıklı olarak Hong Kong'daki anket değerlerine odaklanmış ve onu 23 ülke takip etmiştir. Anket, Doğu Asya ülkelerinin en uzun vadeli oryantasyon endeksine, düşük endeksine batı ülkelerine, en düşük ise üçüncü dünya ülkelerine görülmüştür. Uzun vadeli yönelimlerin, bu hedeflerin ne kadar zor olursa olsun, olumlu bir girişimci ruhuna sahip olduğunu, uzun vadeli yüksek değerli insanlara sahip olacağını tespit ettiler.

3.4. Kültür Çeşitleri

Stern, Hans Heinrich (1913-1987) kültürü: kültüre ve kültüre bağlı olarak ikiye ayırır. Geniş kültür büyük yazılan C ile ve dar kültür küçük yazılan c ile iade edilir (Stern, 1987, s. 208).

Hammerly (1982) kültürü bilgi kültürüne, davranış kültürüne ve başarı kültürüne ayırır.

Bilgi kültürü: topluma, coğrafyaya, tarihe ve eğitimli ana dili konuşanlar tarafından tutulan diğer bilgilere ilişkin bilgileri ifade eder;

Bilgi kültür: toplumu, coğrafya, tarih ve diğer bilgileri ilgili genel eğitimli anadili sahip olmayı ifade eder kültürel başarıları, sanatsal, edebi başarılara atıfta bulunur, geleneksel bir kültürel kavramdır.

Davranışsal kültür: insanların yaşam tarzına, gerçek davranışlarına, tutumlarına, değerlerine vb. Atıfta bulunur. Başarılı iletişimde en önemli faktördür.

Başarı kültürü: sanatsal ve edebi başarıları ifade eder, geleneksel bir kültürel kavramdır. Kültürün çeşitliliği ve karmaşıklığı nedeniyle, doğru ve net bir kültür sınıflandırması vermek zordur. Bu nedenle, kültürün bu bölümleri sadece belirli bir perspektiften analiz edilebilir.

Maddi kültür: insanın maddi üretim faaliyetlerinin ve ürünlerinin toplamıdır ve giyim, yiyecek, konut ve ulaşım gibi dokunsal ve somut somut şeylerdir.

Kurumsal kültür: insanların kendi davranışlarını düzenlemek ve karşılıklı ilişkilerini düzenlemek için sosyal pratikte oluşturdukları ölçüttür.

Zihin kültürü: insanların değerleri, estetik zevkleri, düşünme şekilleri ve sonuçta ortaya çıkan edebi ve sanatsal eserleri içeren insanların sosyal psikolojisi ve toplumunun ideolojisidir. Bu kültürün özü ve kültürün özüdür. antropologlar kültürü üç seviyeye ayırırlar: Felsefe, edebiyat, sanat, din vb.

Popüler kültür: gıda, giyim, konaklama ve kişisel ilişkileri içeren gümrük, törenler ve yaşam tarzlarını ifade eder.

Derin kültür: esas olarak güzelliğin tanımı, değerlerin çirkinliği, zaman yönelimi, yaşamın ritmi, problemleri çözme yolları ve cinsiyet, sınıf, meslek ve akrabalık ile ilgili bireysel rolleri ifade eder. Hem gelişmiş kültür hem de popüler kültür derin kültüre dayanır ve popüler kültürde bir özel kültür ya da yaşam biçiminde derin bir kültür kavramı yansıtılır, gelişmiş bir kültüre sanatsal bir biçimde ya da edebi bir temasa yansır.

Geniş kültür: Bu kültür çeşiti dört seviye içerir.

1. Maddi bilgi birikiminden oluşan maddi kültür tabakası, insanın maddi üretim faaliyetlerinin ve ürünlerinin toplamıdır ve algılanabilir fiziksel maddi kültürel bir şeydir.
2. Sosyal pratikte insanlar tarafından kurulan çeşitli sosyal normlardan oluşan kurumsal kültürdür. Evlilik, aile sistemi, siyasi ve hukuki sistem, aile, etnik, ulusal, ekonomik, politik, dini topluluklar, eğitim, bilim ve teknoloji, sanat örgütleri sosyal ve ekonomik sistemi dahil.
3. Davranış kültürü tabakası, halk gelenekleri biçiminde, günlük yaşam aktivitelerinde görülüyor, kendine özgü ulusal ve bölgesel özellikleri var.
4. İnsan sosyal uygulamalarında ve bilinçlendirme etkinliklerinde uzun vadeli üreme yoluyla oluşan değerler, estetik zevkler ve düşünme biçimlerinden oluşan zihnin kültürel katmanıdır.

3.5. Kültür Endüstrisi

Kültür endüstrisi kavramı ilk olarak 1940 yılında Frankfurt Okulu'nun eleştirel teorisinin temsilcileri Max Horkheimer ve Theodor W Adorno tarafından "Aydınlanmanın Diyalektiği" kitabında aydınlanmanın bilinçaltına verdiği özgürleştirici gücün aslında yeni bir egemenliği meydana getirme ile sonuçlandığını ve bu egemenliği kültürün her taraflarından varlık gösterdiğini anlatmaktadır (Adorno & Horkheimer, 2010, s. 162)Bu kavram, kapitalist toplumda kitle kültürünün ticarileşmesini eleştirmektedir (Barker, 2012, s. 56). Bu kelime o zamanlarda günden güne gelişen

televizyon, radyo, gazeteler ve reklam endüstrilerini ifade etmek için kullanılmıştır. Kültürü bir endüstri olarak görmek, iki akademisyen kitle kültürüne karşı kötümseyen bir ifadesidir. Akımın gözünde edebi ve sanatsal eserler aydınlatıcı bir etkiye sahip olmalı, ancak sanayileşme eski kültürel sistemi yok eder ve seyriciler devlet görevlileri tarafından yönetilmesine neden olur.

Adorno, için kültür endüstrisi, kitle iletişim araçlarının yani o zamanlardaki telgraf, telefon, radyo, gibi meydana getirdiği bir ortamın içinde kültürün, bireylerin ve sanatın yaşadığı değişimleri anlatmaktadır. Kitle iletişim araçları iletişimin ve bilginin yayılım göstermesiyle yeni bir evrenin oluşmasında önemli olurlarken, aynı zamanda demokrasi yanılsama da var etmişlerdir (Adorno W. , 2009, s. 48). Bu yanılsama basitçe, bir şeyleri gizlemeyen, bireylerin böyle bir düşünceye bile kapılmalarının engellenmesi adına her yere kapsayan bir etkidedir. Propaganda düzeyinde kalmayan kültür endüstrisi ve özneleşme sürecine de müdahildir (Ray, 2014, s. 246). Ancak kültür endüstrisi bu etkileri ortaya koyarken kendisi tamamen gizleyen bir gizemli el gibi işlememekte, şeffaflaşan bir karakter de göstermektedir.

Kültür endüstrisi, tüketicilerini yukarıdan aşağıya entegre etmesi sanki başka bir hedef içindir. Binlerce yıl boyunca ayrılan yüksek kültür ve düşük kültür alanlarını zorla birleştirir. Sonuç olarak her iki taraf bundan zorluklarla karşılaşır ve zayıflatmaktadır (Adorno W. , 2009, s. 110-147). Yüksek kültürün ciddiyeti, onun yararını sömürdükten sonra yok edilir. Düşük kültürün ciddiyeti, medeniyetin baskısı altında yok olur — medeniyetin ağırlığı, isyan ruhuna karşı direnişini arttırır ve bu direniş, her zaman toplumsal kontrolün henüz bütünsel doğasına ulaşmadığı dönem olmuştur. Bu nedenle, kültür endüstrisi milyonlarca kendisi söylemek istediklerini bilinç ve bilinç dışına bir şekilde spekülasyon olarak kullanır. Fakat genel halk hiçbir şekilde birincil değil, ikincildir: onlar entrika çevirme nesnesi ve makinelerle ek nesnesidir. Müşteri, Tanrı'nın değil, kültürel ürünün konusu değil, nesnedir. Sadece *kitle* kelimesinin eleştirel anlamında, kitlelerden ziyade kitlelerin manipülasyonu anlamındadır. Bu yüzden eleştirel teorisi dönüşümlü olarak "kitle kültürü" ve "kültür endüstrisi" kavramlarını kullanabilir.

Sanat ve film tartışması elbette fikir teorisi hakkında temel soruları içerir. “Kültür endüstrisi: halkı aldatmanın aydınlanma ruhu” nda, film terimi 72 kez ortaya çıkmış ve (Zhou X. , 2001)için yanlış taleb üreterek ortaya çıkarmıştır. Sadece eğlence ve tüketimin maddeleşme özellikleri, filmi küçümsediklerini göstermektedir. Benjamin buna karşı fikirdedir. O sorunun özüne doğru ilerler - sanatın doğası: “İnsanlar filmin bir sanat olup

olmadığını araştırmak için zaman ve enerji harcamazlar, ama insanlar bu buluşun sanatsal özelliklere sahip olup olmadığını düşünmüyorlar. Bu film teorisyenleri tarafından yapılan yaygın bir hatadır (Liandrat-Guigues, 2005).”

Bir filmin bir sanat olup olmadığını değil, sanatın özelliklerinin ne olduğunu belirlemek gerektiğini düşünür. Film tarihinden anlaşıldığı gibi, ilk filmin ve başlangıçtaki filmlerin tümünün belgesel olduğunu gösterilmektedir. "Gölge" sözcüğü, filmin özünü açıklamak için kullanılabilir: film dünyası, gerçek dünyanın gölgesidir. Bu gerçekliğin tamamen yansıması değil, gerçekliğin tekrar ortaya çıkmasıdır. Bu nedenle, Adorno ve Horkheimer'ın deyimiyle, yedinci sanat diye adlandırılan film tamamen "eğlence dekorasyonu" değil, aynı zamanda "acı verici deneyim hatırası" nın bileşeni – yani belgesel önemi ve sosyal fayda diyenebilmektedir.

İki film yapımcısı Andrei Tarkovsky ve Ingmar Bergman bir keresinde şöyle demişti: Geçen yüzyılın dehasal yapımını hala unutulmaz, film başlangıçını açan --*Tren Girişi* filminin dünyaya geldiği an sadece tekniğin gelişmesi değil, dünyayı yeniden ortaya çıkarmayın yeni bir yolu da değildi, fakat yeni bir estetik prensibin ortaya çıkmasıdır (Tarkovsky, 2003). Hiçbir sanat formu, bir film gibi genel hissi aşabilir, duygularımıza dokunabilir ve ruhlarımıza sızabilir. Filmin sadece değerli değil aynı zamanda güçlü bir biçim olduğu da görülebilir. Bu nedenle, Benjamin bunu, en çok “makine reprodüksiyonu döneminde sanat çalışmaları” ve kitle hareketinin “en güçlü ajanı” olarak görmektedir (Benjamin, 2008).

Film endüstrisi adından da anlaşılacağı gibi, sanat ve ticareti birleştirir. Fakat, ticaretle birleştirilmesi sanat ve kültürü değerlerinin halkın tüketimini sağladığı sürecinde ortadan kalkır ve kaybedilir anlamınagelmekte mi? Adorno, eleştirisel sanatların pazarı memnun etmeyi hedeflemeden maddileşmiş toplumlara meydan okuması gerektiğini düşünüyor (Barker, 2012).

Kültür, en geniş kapsamlı ve derin sosyal yaşama sahip bir sosyal olgu olarak, sürekli bir yaratma ve geliştirme süreci içindedir. Uzay perspektifinden bakılınca, toplumsal yaşamın her köşesine dağılmış; zaman açısından, tarih boyunca devam eder. Kültür, aynı zamanda çok çeşitli içeriğe sahip dinamik bir sistemdir.

Kültür ile karşılaştığı sorunlara göre üç yöne ayrılabilir: insanla doğa arasındaki ilişki, insanlar arasındaki ilişki ve insan ile kendisi arasındaki ilişki, yani ruh ve beden. Forma göre, kültür üç seviyeye ayrılabilir: Birincisi düşünce, bilinç ve kavram, en önemlisi düşünce değeri ve yolları, ikincisi kültürel kalıntı. Yani, yapay olarak modifiye

edilmiş materyal, üçüncü katman kurallar, gelenek ve fikirlerin birleşmesinden oluşan sistem.

Doğu ve Batı kültürlerine bakıldığında bu kültürün içinde yaşayan herkes insan olduğundan dolayı benzelilikler vardır ama farklı kültür içeren farklı ırk, millet, dil, din olduğundan dolayı onlar arasındaki farklılıkları görmezden gelemeyiz. Doğu olarak Çin, Batı olarak Avrupa'yı ele alırsak, bu iki kültür de gelenekleri arasındaki farklılıklar birçok açıdan ortaya çıkar ve üç temel farklılık göze çarpmaktadır.

İlk olarak, Çin ve Batı kültürleri arasındaki fark, insan ile doğa arasındaki ilişkidir. Çin kültürünün insanlık ve doğa arasındaki uyum vurgulanırken, Batı kültürü doğayı ele geçirme ve doğayı yenmeyi vurgular. Batı'nın doğayı fethetmesinin ideolojik kökenleri Kutsal kitaba bakıldığında; insanların doğanın dışında durduğu, doğayı yönetme gücüne sahip olduğu, insanlar ile doğanın düşman olduğu, hayatta kalabilmenin yolu ise doğa ile savaşıp onu fethetmektir. Doğayı fethetme ve üstesinden gelme düşüncesi Batı kültürleri arasında çok önemlidir. En çok tartıştıkları konu ise doğayı nasıl fethedip yenmektir. Bunu en önemli sloganı Bacon'un *Bilgi iktidarr* sözüdür.

Eski Çin düşünürlerinde insan ile doğa arasındaki ilişki üzerine üç çeşit bakış açısı vardır:

1. Lao Zhuang tarafından temsil edilen doğaya itaattir; diğeri Xunzi tarafından temsil edilen doğayı yenme düşüncesi. Ancak en önemli olan da Çin geleneksel ideolojisi, kültür, doğal felsefesi ve etik uygulamaların kaynağı olan" Zhou Yı Da Zhuan"deki gök ile insan koordinasyonudur. Bu kitapta insan ile doğanın ilişkisi, insanın doğanın bir ürünü ve doğanın bir parçası olduğunu şöyle açıklanmaktadır: "Önce gök ve zemin varken, sonra dünyadaki her şey vardır, dünyadaki her şey varken, sonra erkek ve kadın vardır, erkek ve kadın varken sonra karı ve koca vardır… (Chang, M.Ö357-256, s. 187).”
2. Çin ve Batı kültürleri arasındaki farklılıklar insan ve insan arasındaki ilişkiler özellikle aile problemlerine yansımaktadır. Çin kültürü, kişisel sorumluluklara ve yükümlülüklere dikkat ederek, ev merkezlidir. Batı kültürü, bireysel özgürlük ve haklarına odaklanan bireysel yönelimlidir.
3. Çin ve Batı kültürleri arasındaki farklılıklar etnik ilişkilerde ortaya çıkmaktadır. Çin kültürünün geleneği, ulusun bağımsızlığını korumak ve dışa doğru genişlemektir. İdeal etnik ilişkilerin modeli ahlaki eğitim yoluyla "ulusları koordine etmek"tir. Batılılar rekabet ve milliyetçilik mücadelesine daha çok

dikkat ederler. Birçok insan diğer ulusları yenme hatta dünyayı yönetme düşüncesini savunurlar ve bu fikir ve düşünceler egemen sınıflar tarafından çoğunlukla benimsenir ve kullanılmaktadır (Lu, 2002)

3.6. Sinemada Oryantal ve Oksidental

Sinema teorisyeni Bela Balazs (1884-1949) "Film sanatının doğuşu sadece yeni sanat eserleri yaratmakla kalmaz, aynı zamanda insanın bu yeni tekniği tecrübe edip anlayabilmesi için yeni bir yetenek kazanmasını sağlar (Balazs, 2003, s. 18-19)." Söyler. Bu düşünce sinemanın sadece sanat değil, aynı zamanda insanlık tarihini derinden etkileyen modern kültürün yeni bir türü olduğunu ortaya koymaktadır. Sinema kültürü, sinema sanatı tarafından inşa edilen kültürel bir formatı; Film kompozisyonu, film formu, film konsepti, film teknolojisi, film olgusu, film etkisi, film yaratıcısı, film izleyici ve diğer unsurlardan oluşan filmlerin yaygınlaştırılması yoluyla üretilen manevi ve maddi değerlerin bir araya toplanmasıdır. Kapsamlı, bilimsel ve kültürlerarası bir niteliğe sahiptir.

Oryantalizm Batı'daki edebiyat, müzik, mimarlık ve tiyatroda değil, aynı zamanda kültür endüstrisinin türev eserleri olan film ve televizyon çalışmalarında yaygın olarak bulunur. Dünya çapında yaygın kullanılan medyanın bir türü olan sinema; bilgi yayma, iletme, izleyicileri etkileme açısından çok yaratıcıdır. Böylelikle Batı'nın istediği bilgelerin yayılmasını insan beyninde işlenmesini sağlar. Batı sinema çalışmaları da oryantal kültüre merak duyar. Böylelikle konuşma hakkını kendi eline alır. Oryantalist Düşünme Modunu desteklemek için Batılı Bireysel Kültürü kullanır. Bunu uygulamanın iki farklı yolu vardır: Baskın Oryantalizm (The dominant Orientalism) ve Resesif Oryantalizm (Recessive Orientalism) (Xu & Lin, 2007, s. 6-8).

3.6.1. Baskın Oryantalizm: Düşmanlık ve Egzotik

Batı ülkelerinin Oryantalizmi uygulamanın iki belirtisi düşman gözüyle bakmak ve egzotizmdir. Ancak fimlerde baskın oryantalizm doğuyu şeytanlaştırıp, "ötekini" kötüleştirerek Doğu ülkelerini düşman olarak gösterir ya da Doğu ülkelerinin egzotik tarafını göstererek Batı'daki kolonizasyon için makul bir bahane bulur. Sarder göre "oryantalizmin oluşturan ise Batı'nın bildiği değil, istediği şeylerdir (Sarder, 1999)."

19. yüzyılın sonu 20. yüzyılın başlarında *The Yellow Prile* Batı toplumunda popüler hale gelmiştir ve günümüzde hala popüler durumdadır. Sarı ırkın, beyaz ırka tehdit oluşturan aşırı milliyetçi teorisi, Batı'nın erken dönen filmlerinde yer almaya başlamıştır.

1916 yılında Aubrey M. Kennedy'nin yönettiği Amerikan filmi *The Yellow Menace 1916* bu akımının sembolü filmlerinden biridir. Bu Batı dünyası tarafından sarı ırklar üzerinde uygulanan çirkinlik ve saldırganlık imgesidir.

İkinci Dünya Savaşı'ndan sonra Batı filmleri *Soğuk Savaş* düşüncesini kullanarak uluslararası siyasi ilişkinin karmaşıklığını yansıtır. Anti-komünizm o dönemdeki Batı filmlerinin temalarından biridir. 1962 yılında John Frankenheirmer'in yönettiği *The Manchurian 1962* filminde birinin kaderini Soğuk Savaş'ın hikayeleri ile birleştirerek bir Batı'nın şeytan tarafından ele geçirilip beyni yıkaması hakkında bir hikayedir. Buradaki şeytan ise Kuzey Kore askeridir. Film Batı'daki Soğuk Savaş söylemi ve oryantal anlatma tarzı ile doludur. Soğuk Savaş'ın sona ermesi ile Batı filmlerinde oryantal unsurlar daha fazla öne çıkmaya başlamıştır.

1984'te İngiliz Yönetmen David Lean, Forster'in romanlarına dayanan *Hindistan'a Bir Geçit 1984* filmini çeker. Filmde kadınlar ve erkekler, doğu ve batı, doğa ve insanlık; bu üç ters kültürel çatışma grubunu açıklığa kavuşturur. Filmin baş rol oyuncusu olan Doğu erkek Aziz imgesi sömürgeciler tarafından kötüleştirilmiştir. O, Batılıların gözünde duygusal, tutkulu, irrasyonel olan geleneksel Doğu kültüründeki insanların simgesidir. Aziz, iki geleneksel İngiliz asil kadınını mistik Marabar mağaralarına yapacağı ziyaretten sonra, Batılı kadın çok önemli zamanda kendi menfaatini kurban ederek erkeği kurtarması Batı'nın rasyonal düşünceliliği Doğu'nun duygusal düşünceliliği kurtarmış olarak algılanır. Aynı zamanda, Batılı kadınlar Doğulu erkekleri aşmaktadır, Batıdaki feminist taleplerin başarılarını ve erdemlerini ima edilmektedir. Filmde Bayan Moore'nin eve dönen gemide öldüğünü göstererek Doğu ve Batı kültürleri arasında herhangi bir iletişimin mümkün olamayacağını vurgulanmaktadır.

85. Oscar'ın en iyi film ödülünü kazanan *Argo 2012*, objektif aracılığıyla bize eski, gizemli, egzotik, cinayet ve şiddet dolu İran toplumunu şekillendirerek Batı toplumunun ne kadar istikrarlı, uyumlu, düzenli ve iyi olduğunu yansıtır. Bunun yanı sıra, kendisinin Doğu'da sömürge sonrası anlayışı için kabul edilebilecek bir bahane bulmaktadır.

Batı filmlerinin tarihini incelediğimizde, bu oryantalist yazım şekli, yetenekli ifadeler ve zengin metinler içermektedir. *The Last Empero 1987*, *New York Minute 2004, Red Dawn 1984*, *Rescue Dawn2006, Slumdog Millionaire 2008*, *Momia, La* 2017

filmlerinde genellikle oryantal anlatım tarzı kullanarak Doğu ve Batı'yı açık bir şekilde karşılaştırılmaktadır. Doğu imgesini kötüleştirerek Doğu'daki 'ötekini' tehlikeli, iğrenç, zalim, aşırı tutkulu terörist olarak şekillendirmiştir ya da Doğu'nun gizemli dünyasını egzotik görüntüsü ile Doğu'nun diğer tarafına dikkat çekmiştir. Doğu'yu 'kültürel hegemonyasını' elde etmek için 'aşağı olma hissi' üretmeye çalışmıştır.

3.6.2. Resesif "Oryantalizm": İdeolojiyi Gizleyen Vantrilok

Büyük oryantal film pazarının işgalını en üst düzeye yükseltmek için ve oryantalizmi daha rahat, kolayca tanıtmak için Batı filmleri taktik değiştirmeye başlamıştır. Bu tür değişim ilk görüşte, Doğu ile tamamen alakasız, sadece filmlerindeki Batılı'ların daha güçlü, yeryüzünün kahramanı, kurtarıcısı, dünya düzenini yeniden inşaa edici gibi biçimlendirir. Bir başka görüşte, filmde oryantal unsurlar olmasına rağmen artık doğrudan saldırıya uğramaz ya da çarpıtılmazdır. Aksine, Doğu kültürüne iyi niyetini göstermeye çalışması, fakat kendi siyasi önyargısını bilinçli olarak sahnelerenin arkasına gizleyerek, ifade etmek istediği ideolojisini gizler.

1. Kendisi için mükemmel imge yaratarak başka kültüre saldırır

Batı'da, özellikle de Amerika Birleşik Devletleri'nde bireysel kahramanlık ve özgürlük, demokrasi ve eşitliğin evrensel değerleri Doğu'ya geçerek bu ülkelerin ulusal kimliğini ve ulusal hayal gücünü etkilemektedir. Bu daha gizli saklanan oryantalizm, dünyadaki çeşitli milletlerin kültürlerinde "homojenizasyon" eğilimi görülmeye başlamıştır. Böylelikle Batı, Doğu kültürü üzerinde sömürge amacına ulaşmıştır (Zhu, 2003, s. 12).

1920. yıllarında *The Iron Trail* Batı Demiryolu Geliştirme Tarihi ile ilgili, 1930.yıllarda 'Cimarron'filminde kahramanın adalet ve özveri duygusunu över. 1960. Yıllara gelince James Bond'nın '007' filmlerinde baş kahraman her defa en tehlikeli zamanda kurtulabilen yada tehlilini iyi tarafa yönlendirebilen ve sonunda güzel bir aşk hikayesi yaşayan biridir. Ondan sonraki yıllarda büyüklerden küçüklere kadar herkeze tanılan dünyayı kurtaran kahramanlar meydana gelmiştir. Kahraman filmlerinde, bireysel kahramanların şekillenmesini ve Batı mitlerinin genişlemesini yansıtır. Aslında, bunlar Batı'nın temel ideolojisini yansıtan kültürel bir fenomen haline gelmiştir.

Bireysel kahramanlığın bu şekilde mükemmel yaratılması Doğu'daki izleyici fanların filmin ideolojisini ve değerlerini tanımasını ve kabul etmesini sağlar. Fakat

sömürge sonrasındaki Oryantalizmi görmezden gelmesine neden olur. Aslında, aşırı kişisel kahramanlık dünya tarihinin bütün insanlar tarafından yaratıldığını inkar etmek; öz-değeri vurgulayarak tarihteki *öteki* nin yaratıcı rolünü inkar etmek; Gölgeli bir oryantalizm ve onun arkasında gizlenen kültürel istiladır.

2. Doğu kültürüne gösterilen iyi niyet altındaki Oryantalist önyargı

İletişim araçlarının yaygınlaşması, zamanın geçmesiyle Batı Doğu'daki büyük film pazarını artık görmezden gelemeyeceğini anlamışken, Batılı yapımcıları en başındaki filmlerde açıkça Batı ideolojisine uygun olan Oryantalist görüşleri değiştirip daha çok Doğuya iyi niyetlerini gösteren Doğu kültürü ile ilgili unsurlar seçmeye başlamıştır. Örneğin: mekanı ve oyuncuları Doğu'dan seçmek, Doğu'nun yeni ürün reklamlarını eklemek, Doğuyu çirkin olumsuz gösteren görüntüleri azaltmak ve Doğu'nun geleneksel kültürünü keşfetmek gibi. Doğu kültürünü iyi gösteren bu unsurların ardında aslında daha örtülü bir "Oryantalizm" oluşturmaktadır (Zhu, 2003).

2009'da Roland Emmerich'in yönettiği Hollywood filmi *2012* Çin pazarına daha iyi girebilmek için filmin yapımcıları "Çin Markası"nı kullandılar ve pek çok yerde pozitif olan *Çin unsurları* sergilediler. Hatta insanlığı kurtaracak olan geminin planı bile Çin'de yapılmaktadır. Büyük Çin pazarında daha iyi para kazanmak için bilerek Çin unsurlarını katması kültür açısından insanları inandırıcı ve etkiliyici gücü daha düşüktür. Filmde Nuh'un gemisini yapma görevi sadece Çin tarafında tamamlanabilir gibi öven bir durumla karşılaştığında Çin'i izleyicilerin tepkisi ise eğlence, gülme hatta kahkaha atmalar da vardır. Bütün dünyanın Çin'de üretilen ürünlere olan görüşü herkese belli olmasına rağmen böyle bir övgünün ortaya çıkması bir saygısızlık ve onunla alay etmektir. Filmin gösteriminden yaklaşık 8 buçuk sene geçmesine rağmen hala "Çin markası" ya da "Çin'de üretilmiş" etiketi ile karşılaştığında insanların tepkisi, düşüncesi ve bakış açısında hiç değişillik yoktur. Gizli oryantalist düşünceler her zaman her yerde karşımıza çıkabilmektedir.

Batı filmlerinin Doğu'da başarılı olmasının nedeni ise oryantal izleyicilerin oryantal kültürel konseptini karşılamaktadır. Başka bir değişle, Batı filmlerindeki doğu kültürü Batılılaşmış oryantal kültürdür. Bu aynı zamanda Amerika Birleşik Devletleri'ndeki Hollywood film endüstrisi, doğal olarak üretilen orijinal sistemin altında kültürel öğeleri kolaylıkla uzaklaştırılır (Lan, 2007, s. 34). Herkesçe tanınmış olan "Mulan" ve "Kung Fu Panda" kendi cazibesine ek olarak, Çin'de muazzam sansasyonel etki yaratmaktadır.

Bunun önemli bir nedeni, filmin içine entegre edilen Çin unsurlarının olmasıdır. Tam da bu "Batılaşmış" Çin unsurları sayısız Çin izleyicisini kendine çeker ve etkilemektedir.

Hollywood bu kültürlerarası temayı nasıl bütün yönden kavrayabilir ve gösterebilir? Hollywood'un çözümü ise kültürel bütünleşmedir; yani karmaşıklığı azaltmak, doğu ve batıyı düşünerek birleştirmektir. Hikaye'nin ipuçlarını koruyarak, Batı kültürünün merkezinde yer almaktadır. Özellikle dikkat edilmesi gereken yer, Panda'nın baba olan ördek imgesinin kısmen ima etkisi, kısmen Kültürel "Hibridizasyon" olgusunu yansıtır—Donald Duck, Batı'yı Doğu'nun "Kültür Babası" olarak nitelendirir ((Xu & Lin, 2007).

Batılılar kendilerini dünyanın merkezi ve diğer her şey ise marjinalleşmiş *öteki* olarak algılar. Batı sinemasında oryantal unsurların kullanılması Batı'nın Doğu'yu ve kültürünü kontrol etme gücüne sahip olduğunu göstermektedir. Filmin yaratıcısı ise Doğu ve Batı kültürleri arasındaki dengeyi ve kesişimi bulmak değil tamamıyla Batı tarafa yeltenilmektedir. Batı'nın gözüyle Doğu'yu izlemektedir. Vahşi, ilkel ve gizemli olan Doğu ile Batı'nın karşılaştırmasında Doğu imgesini bulanıklaştırarak Batı kültürü her zaman Doğu kültüründen daha yüksek diyen düşünceye sadık kalınmaktadır. Böylelikle Batılıların Doğu'dan daha akıllı, uygar, birleşik ve daha güçlü olduklarını gösterilmektedir.

Küreselleşmenin gelişmesiyle kültürel değişimler ve entegrasyon giderek daha da yakınlaşmaktadır: Çin kültürü Batı'nın rengini ortaya koyar, özellikle de popüler kültürün ana akım medya biçimini vurgulayan filmler. Batı filmleri genellikle oryantal unsurlar içerir, ancak Doğu kültürü her zaman *ötekiler* konumunda ifade edilir ve anlatılır (Lei, 2010). Beşinci nesil yönetmenlerin yükselişi ile birlikte, Çin'in çağdaş filmleri Batı'ya odaklanmış ve sıklıkla Doğu'nun Batılı sıfatıyla öznel bir şekilde ortaya konan arsa tasarımı, karakter imajı yaratma ve dini inançları içeren Batılı unsurları çağrıştırmıştır. Bu tutum Doğu ve Batı arasındaki farklılıkları araştırır ve oryantal kültürün cazibesini vurgular.

Günümüzde Çin sineması daha çok Batı unsurlarını kullanarak kendini ifade etmeye çalışır ve eşit bir bakış açısıyla gerçek oryantal kültürü tanımlar. Ancak akademik toplulukta bu alan üzerinde olan çalışma çok azdır. Çin filmlerinde Batılı unsurlar uzun zamandır varlığını sürdürür, ancak çoğunlukla giyim, sanat ve müzik alanlarında kalmaktadır. Örneğin Batılı yiyecekler, kıyafetler, düğünler, Avrupa ve Amerikan müzikleri gibi, çoğu zaman taklit etme, alıntı ve çizim aşamasına hapsedilmişlerdir.

Filmin öykü tasaramı ve karekterin şekillenmesi açısından daha derin araştırma yapılmamıştır. Çinli yönetmenlerin beşinci neslinin yükselişi ile, uluslararası pazara girmek ve yerli sinema filmlerini uluslararası sinemada bir yer kazanmak için, Çinli yönetmenler defalarca Batı film materyallerini alıntıladı, ama bir kopyalama meselesi değildir, oryantal estetik bakış açısından Batı'yı tanıtmatır. Böylelikle Batı'nın Doğu'yu şekillendirmedeki durumunu temelinden ters çevirir (Guo, 2011). Eşit bir duruşta, Doğu'nun objektifi ile Batı'yı yakalamaya çalışır. Öykü yaratma, karakter şekillendirme, din ve kültürlere Batı unsurları yerleştirerek eşsiz oryantal düşünce tarzı ve kültürel çekiciliğini yansıtmıştır. Öykü açısından daha derin araştırarak Çin düşüncelerini vurgular; karakterlerin şekillenmesinde içsel değişimlerin yorumlanması ön plana çıkar; Fakat Batı'nın dini inançlarını sorgulayan bir tavır takınır.

Çinli yönetmen Xiaogang Feng tarafından yönetilen *Hamlet* kompleksinin Çince versiyonu The Banquet 2006 in konusu, batının tanınmış tiyatro oyunu *Hamlet*'en esinlenilerek yazılmıştır. Ancak, yönetmek bu öykünün içersine Çin'e özel olan çok fazla unsurlarlar doldurmuştur. Bu nedenle bu film "Hamlet'in Çince versiyonu" olarak adlandırılmıştır. Öykü açısından orijinal oyun bir intikam temasıydı, fakat bu filmde ise intikam alma yolundaki yalnızlık ve hırsı vurgulamaktadır. Yönetmen Feng bu yalnızlığı şöyle açıkladı: "Yalnızlık asil bir ifadedir, 'The Banquet'ise dünya tarafından uzun zamandır yanlış anlaşılan Çin kültürü için bir çaredir." "Hamlet" oyunlarının Çince versiyonunun özelliği karmaşıklık karakterlerin özelliğine daha da yansır. Şövalyelik ve büyük aşk, sadakat ve saf sevgi Batı kahramanlarının ömür boyunca istediği şeydir. O nedenle Hamlet bu iki şeyi arasında kararsızdır. Ancak, Doğu'da sadakatin ve saf sevginin önemi daha da derindir. Konfüçyüsçülük tarafından savunulan üç ana kılavuz ve beş değişmez üyesine (maiyet kıralına, çocuklar babalarına, kadınlar kocalarına itaatkar olmalı, kral da maiyetine, babalar çocuklarına, kocalar da eşlerine iyi ve düzgün örnekler olmalıdırlar; hayırseverlik, dürüstlük, nezaket, bilgelik ve inanç) göre kendini yetiştiren Kraliçe Wan ile aynı zamanda güç, hırs ve komplo etrafında dönüp dolaşan masum, saf, zayıf, inatçı kız Çingnü'nün taşıdığı oryantal kadınlarının nitelikler *Hamlet* oyunlarındaki Kraliçe ve Ophelia'nın niteliklerinden çok ötesindedir. Kraliçe Wan artık "Hamlet"teki Hamlet tarafından *zayıf, adın kadındır* diye suçlanan anne imgesindeki zayıf kadın değildir, o güç şebekesinde duracak yer arayan bir güçlü kadındır. Çingnü aynı zamanda geleneksel Çin kadınlarının aşka olan direnişli ve inatçılığını temsil eder. Sonunda, aşk

için fedakarlık etme isteği Ophelia'nın masum zayıflığı ile karşılaştırma ortaya çıkmıştır. Bu Doğu kadınlarının daha alçakgönüllülüğünü ve refakatlı olduğunu yansıtmıştır.

Batılı ülkelerde din, sonsuz bir konudur. Amerika'da dini inançlar da politik ve kültürel hayatın her alanında nüfuz etmektedir. Batılıların bakış açısına göre, Tanrı her şeye kadir ve her şeye gücü yeten biridir. Yalnızca dünyayı kurtarabilir ve son yargı gününde insanlığı kurtarabilir, bu nedenle de filmin her yerinde dinin renk tonları vardır. ABD, Çinlilerin hiçbir inanca sahip olmadığını söyleyerek Çin halkının insan hakları sorununu sıklıkla eleştirirler. Aslında, Oryantaller'in kendi inançları var: Çin'de dört büyük dinden biri olan Budizm, Çin halkı üzerinde derin bir etki oluşturmuştur. Rulai Buddha ya da Bodhisatva genellikle sıradan insanlar için bir tür manevi reşitliktir ve bu nedenle, birçok geleneksel Çin filminde tütsü yakma ve Buda'ya ibadet etme ya da Budist tapınaklarını insan doğasını kurmak için takma gibi sahneler yaratacaktır. Ancak, Çin'nin beşinci nesil yönetmenleri Batı'nın dinini tarihi anlatan, tarihi temalara sahip filmlere sokarak, tarihi yeniden gözden geçirip ve aynı zamanda Batı dinlerini sorgulamaya yol açmışlardır. Aslında, Batılıların kurtarma ruhunu sorgulayarak, çok zulmü gören, zorluklar çeken Çin halkını ancak onu anlayan, onu bilen Çin halkı kendisinin kurtarabileceğini ortaya koymuştur.

2011.Yılı Çinli ünlü yönetmen Yimou Zhang tarafından çekilen savaş konulu film *The Flowers Of War 2011da* görkemli bir kilise insan doğasındaki iyi ve kötülüğe tanık olur. Başrolde oynayan papaz karakteri başlangıçta dini umursamamaz ve küçümsemesine rağmen, yavaş yavaş kendi sorumluluğunun farkına varır. Kilise okullarındaki kız öğrencilerin yaşamları tehlikeye düştüğünde, gece ve gündüz dua ettikleri Tanrı'nın onları zor durumda kaldığında kurtarmayacağını görür. Bu nedenle öğrencileri bir araya toplayarak topluca ölmeyi düşünür. Bu, Tanrı'ya karşı en büyük başkaldırıdır. Çünkü Hıristiyanlıkta, tüm inananların yaşamları Tanrı tarafından verilir ve yaşamlarının ne zaman geri alınacağına Tanrı karar vermelidir. Ölümün dini anlamı yeniden doğmaktır. Bu nedenle, intihar ya da öldürmek Tanrı önünde en büyük suçtur. Öğrenciler bunun tam olarak farkındadırlar. Yaralı Çinli askerler ordunun misyonunu tamamlamak için son mermiyi düşman sandığına atar. Genç milletin geleceği olan öğrenci kızları kurtarmak için Qinhuai Nehri'nde 13 kadın makasları alıp geri dönüşü olmayan bu yola başlar. Papaz ise kendi çabalarıyla, öğrencileri kiliseden kaçmaya ve yaşam umuduyla ilerlemeye yöneltir.

Yönetmen burda öğrencilerin dini inancına olan hayal kırıklığı, hayatta kalma içgüdüsü ve umutsuzluğunu göstererek, Batı'nın dini inancını, her zamanki gibi dünyayı kurtarabilen, kahraman, güçlü Batılıları sorgular. Hayatta kalmak için kiliseden kaçmalarıyla önceden kiliseye koşarak gelmeleri keskin bir "paradoksal" çelişki yaratır; açıkça dine şüphe duyar ve Çin halkının bağımsızlığını ve gücünü yansıtır.

Batılı unsurların Çin sinemasına entegrasyonu, filmlerin uluslararasılaşmasının bir tezahürüdür. Aynı zamanda, Çin modern sinema yapımcılarının derin kültürel mirasını, keskin gözlemlerini ve cesur beklentilerini ve filmleri Doğu'nun cazibesini göstermek için bir platform olarak kullanma arzusunu yansıtmaktadır. Çinli sinemacılar taklitsel adımları terk edip klasik konuları tekrar eserlerinde işlerler; klasik karakterleri derinden şekillendirirler ve hassas dinsel temalara dokunarak onları düşünmeye ve sorgulamaya cesaret ederler, sonuçta kendilerini Çin kültür mirasına dayandırırlar. Böylelikle Çin'in geleneksel imajını kırar ama aynı zamanda Batı'ya gerçek Çin'i gösterirler (Cui & Luo, 2013)

Friedrich Nietzsche'ye (1844-1900) göre "Tüm felsefe otobiyografidir: İyi bir yazar ruhunu kâğıda dökmelidir, eğer biri onun eserini anlarsa, bu insanı anlar demektir" (Nietzsche, 2009)Bir röportajında Ang Lee, "Beni tanımak istiyorsan her şey benim filmimde" der (Dou, 2010, s. 18-19). Nietzsche gibi, yönetmen yaptığı işin otobiyografisi olduğuna dikkat çekmektedir. Aslında onun filmleri onu tanımayı, onun dikkatını çeken şeylerin neler olduğunu, bakış açısını ve değer yargılarını anlamayı sağlar.

Özel coğrafi konumu, sosyal çevresi olan Tayvan'daki yaşam tecrübesi onu Çin geleneksel kültürünün bir tabakası ile derinden etkilemiş ve Amerika'daki yaşam tecrübesi onu dünyadaki en modern kültürü kabul etmesini sağlamıştır. Çin ve Batı kültürlerinin kültürel birikimi, Ang Lee'nin üzerinde önemli bir gelişme ve yetince gösteriş kazanmıştır. Birden fazla kültürel kimliğe sahip olması onu filmlerinde farklı kültürleri kullanması onları bir araya getirmesi ve onlardan yenilik yaratmasında büyük rol oynamıştır. Lee'nin başarısı sadece film içeriği açısından Çin ve Batı kültürünün birleşmesini değil aynı zamanda Batı filminin yaratılış biçimlerini ve tekniklerini de kullanmıştır. Çekimlerin ritmi işlenmesi ve düzenlenmesi açısından, Lee Geleneksel Çin doğrusal anlatı geleneğini cesurca kırar ve anlatım biçimi için bir montaj üslubunu kabul eder. Devrimin değişi, teknoloji gelişmesini sıkı takip etmekle beraber her filminde yeni teknik kullanır.

Ang Lee'nin bu yolda durmadan ilerlemesi, çaba göstermesi, onu iki Oscar ve iki Altın Küre'nin en iyi yönetmeni; iki Berlin Altın Ayı, iki Venedik Lions ödülü; iki İngiliz Film Akademisi Ödülü'nün en iyi yönetmeni ve Oscar En İyi Yabancı Film Ödülü'nü kazanmasına yol açar. Günümüzde doğu ve batı kültürünün farklılığını perdeye yansıtmak isteyen yönetmenler de az değildir ancak içlerinde Ang Lee kadar tanınmış ve başarlı olanı azdır. Neden sorusuna gelince onların çoğu doğu yada batı kültürüne karşı önyargılıdırlar ve tarafsız bir pozisyonda değildirler ya da batıdaki izleyici kitlelerini daha fazla etkilemek için batının gözüyle, tek yönlü bakmaktadırlar. Bu ise gerçek doğu kültürü değildir. Onlar doğu ve batıdaki izleyici kitlerini kaybederler ve bu nedenle başarsız sayılırlar. Doğu ve batının kültür çarpışmasını Ang Lee filmleri üzerinden incelemek, Ang Lee'nin bu çarpışmayı filmlerinde işleyişindeki başarının altında yatan nedenleri tespit etmek, Ang Lee'yi benzer konuları işleyen diğer yönetmenlerden ayıran yenilikçi yöntemlerini ve düşünce yapısını ortaya koymaktır.

Ang Lee fimlerinin bu kadar başarlı olmasının nedeni ise filmlerinde daima Hollywood faktörleri içerir. Filmlerinin dünyaya açılması ve geleceğe taşınması için yenilik yaratması ve bunların izleyicinin estetik bakışı, estetik psikolojisine uygun olması lazımdır. Bununla beraber onun eserlerinde "insanlık" ve "egzotik kültür" gibi asla eskimeyen konular da görülür. Başarılı filmler sadece içeriği üzerinde yoğunlaşması değil aynı zamanda izleyici kitlesinin değişen ağız tadını karşılamak film biçimde de yenilik ve değişimler yapmaya ihtiyaç duyarlar.

Bir film yapımcısı olarak Ang Lee'nin yeteneklerinin bir kısmı hem Çin kültürünün hem de Amerikan kültürünün bir ürünü olduğu gerçeğinden kaynaklanmaktadır. Yazarken-yönetirken iki kültürel kökenden kapsamlı sanatsal ve felsefi konulardan ilham almaktadır. Kültürlü tutum onu son derece farklı ve ilham verici bir film yönetmeni haline getirir. Sinema dünyasında izleyicilerin ilgisini çekmek ve onları derinden etkilemek için devamlı yenilik yaratmak zorundadırlar bu da Hollywood sinemasının hatta Batı sinemasında kullanan hedeflenen şeylerden en önemli olan ve işin en zor olanlarındandır. Bir Asya kimliği olan yönetmen için her an düşünmesi gereken nasıl yenilik yaratmak, Doğu ve Batı Kültürler arası geçişte karşılaşılan kültürel saldırı zorluklarını nasıl çözmek, diyaloglarda dikkat etmesi gerekenler, diyalog üzerindeki çabaları, Konuşma hakkı ve Hollywood arasındaki ilişki gibi sorulara hazırlıklı olmalıydı (Zhang L. , 2016, s. 18).

Ang Lee otobiyografisi olan kitabı "Thank you, movie god"da kendisinin durumunu filmlerine bağlayarak böyle açıklar: O zaman izliyecilerden biri 'Düğün Yemeği' filmi

nasıl bir film diye sorduğunda, bu bir Ang Lee filmidir, Onun ahlakı, kültürü eğitimi ve öz geçmişi doğal olarak eserlere yansır.

Orta Ovalar Kültürü, Tayvan kültürü ve Amerikan kültürünün hepsinin onun üzerinde etkisi vardır. Tayvan'da doğup büyür ve 23 yaşında askerliği bitirdikten sonra Tayvan'dan ayrılır. New York'ta yaşamasına rağmen her defa Dünya Haberleri'ne baktığımda Tayvan'ı önemser ve Tayvan'a ayrı bir duygusu vardır der. Çünkü ailesi ve akrabaları hala Tayvan'da yaşamaktadırlar.

Ang Lee'ye göre Çin büyük bir rüya gibidir. Bu rüyanın doğru ya da yanlış olduğunu kendisi bile bilmez. Kuomintang nedeniyle, Tayvan'da Orta Ovalar Kültüründen (Çin geleneksel kültürü) eğitim alması ve Tayvan'da ikinci kuşak olarak sayılması onun günden güne artan kimlik duygusu ile Orta Ovalar Kültürüyle (Çin geleneksel kültürü) yakın bir ilişkiye sahip olmasına neden olmuştur (Dou, 2010).

Şimdi yerel bilincin yükselmesinden dolayı insanlar daha utangaçlık, göçmen, köksüz duyguları hissetmektedir. Özellikle de ilk nesil yabancılar olanlar. Tayvan'dan ayrılıp ABD'de yaşıması onun kimliğinde bir kafa karışıklığına neden olmuştur. Çünkü ilk ayrıldığı memleketine dönüp baktığında artık eskisi gibi değildir, tarihin vaftizinden sonra, ebeveynlerin akıllarında kalan ve onların deneyimleriyle yaratan geçmiş ortadan kalkmıştır. Tayvan kültüründen ziyade Orta Ovalar Kültürü (Çin geleneksel kültürünü) ele almayı öğrenmiştir. Çünkü ona göre bu bir duyguydu ve eğitimiyle ilgilidir. Geçmişin ahlakını özlemesinin sebebi ise eski düzenin bir zamanlar ona bir güvenlik duygusu sağlaması ve geçmiş eğitiminin kişiliğinin bir parçasını oluşturmasıdır. Gerilemeler ve testler yaşadığında, doğal olarak ortaya çıkarır. Bu durum hicivli bir komedi ya da trajedi olsun, her zaman onunla yüzleşmemiz ve onunla başa çıkmamız gerektiğini söylemektedir (Zhang L. , 2016, s. 114)

Bu nedenle, 'İtilen Eller', 'Düğün Yemeği' ve 'Tatlı Tuzlu' filmlerinde kişisel gerçek duygularının yansıdığını belirtmektedir (Zhang L. , 2016, s. 115). Siyasi güçler, yaşamın bize olan etkisine nüfuz edebilmekte ve insanlar çoğunlukla sınırsız bir ortamda mücadele etmektedir. Birçok ikinci kuşaklarda, göçmenlerde saf bir duyguya yabancı bir maddenin girdiği hissi vardır. Ang Lee bu duygunu karmaşık demiş ve onun kalbinde dolaşıp duran tam da bu karmaşık olan kültürdür. Onun filmi olan 'Düğün Yemeği'teki başrol oyuncusu eşcinseldir. ABD'de iyi arkadaşlara karşılaşmaya- kendi kimliğini bulmaya ve özgürce kendisi olmaya çalışır, ancak onun büyüdüğü kültürü ve ebeveynleri onu hemen geri

çekmeye gelirler. Düğün ziyafeti ise onu için kafa karıştırıcı bir "altın renkli canavara" benzetilmiştir.

Tayvan'a sonradan göçmen olarak gelenler için kimlik sorusu senelerdir karmaşık ve belirsiz bir durumdadır. Göçmenlerin ikinci kuşağı olarak (Ang Lee'yi de öz içine alan), miras sorununun farkına varmamak mümkün değildir. Tayvanlılar filmler ulusal bilincin uyanışına daha fazla dikkat ederler. Yalnızca kültürel mirası değil, aynı zamanda uygun alışkanlıkların mirası ve ahlakın mirasını da kapsar. Bu miraslar, tıpkı 'Tatlı Tuzlu'daki yemekler gibi, görünüşleri görkemli ama tadını kaybetmişlerdir.

Eşcinsellik meselesiyle ilgili olarak, Ang Lee kendisinin pek çok ilgisi olmadığını, kendisinin çok muhafazakâr bir akademisyen ailede büyüdüğünü, karekterinin isyankâr olmadığını, bu nedenle de kalbini etkileyebilecek en iyi şeyinin "etik" olduğundan bahseder. Ebeveynlere vefalı olup olmamak ve gelenek ile gerçeklik arasındaki çelişkiler birçok önceki neslin bize verdiği (her kuşağın kendi beyaz yalanına sahip olduğu) yalanlardır, bu da bizim yanılsamamıza neden olur ve yanıltıcı bir kimliktir. Bunlar gerçek durumdan farklıdır.

Ang Lee bir röportajda şöyle açıklar: University of Illinois at Urbana-Champaign (UIUC) iki yıl boyunca karşılaştığım kültürel şokların benim için büyük etkisi oldu. Pasifik Okyanusu'ndan geçip yabancı bir ülkeye geçtikten sonra, önceki bildiklerimin çok farklı olduğunu fark ettim. Kendi mesleğimin tiyatro olsun ya da çocukluğumdan beri kabul ettiğim doğruluk ve yanlışlık olsun, Sonuç olarak, tüm geçmişimdeki eğitimden şüphe duymaya başlamıştır. Yönetmen ilk dönem çektiği filmlerin çoğunda bu kültür şokunu yansıtır, kendisinin filmdeki gibi kendisi olmak, kendi kimliğini tanımak ile geleneksel kültür, etik, ebeveynlerine vefalı olmak arasında hiç bir şeyi yapamamak gibi zor durumda kalması, tıpkı onun bu farklı iki kültür arasında kalması gibidir.

Günümüzde birçok insanın başına gelen bu kültür şoku, bu heyacan, bu zorluk, yıllar önce Çin geleneksel kültürü ve Batı modern kültürü o kadar kaynaşmamış olduğu zamanlarda onun da başına gelmiştir. Ang Lee'nin de çaresiz, zorluk geçirdiği zamanları olmuştur, fakat Ang Lee bunlarla başa çıkmıştır, bu iki farklı kültürün birbiriyle çarpışmasını, hatta birbirine zıt geldiği anları beyaz perdeye nasıl yansıtmasını ve bu farklılıklarını bir araya nasıl getirip bir bütünlük yaratması ona bugünkü başarısını getirmiştir.

“Farklı film endüstrileri ve farklı kültürel birikimin üstünden geçip, Doğu ve Batı'nın popüler unsurlarını kullanarak, Doğu ve Batı seyircisine hitap eder (Eleftheriotis

ve Needham, 2006, s. 393).” Amerikan "Time" dergisi Ang Lee'yi "ABD'deki en iyi yönetmenlerden biri" olarak nitelemiştir. O bir kez daha yabancıların (Chaplin, Garbo, Hitchcock ve Billy Wild) Amerikan filmlerinin refahına olan katkısını kanıtladığını açıklar (Corliss, 2009). Ang Lee kültürlerarası düşünebilme yetisine sahip olmasına rağmen, Batılıların onu “kültürel bir bukalemun” olarak adlandırmasından hiç hoşlanmaz ve konuyla ilgili düşüncesini şöyle açıklar: "Ben bukalemun ile aynı yeteneğe sahibim, yeni bir yere geldiğimde ortama ayak uydurabilirim fakat bukalemun kemiksizdir ve benim içinde kemik vardır (Zhang Y. , 2006)Bundan başka kendisinin sinema dili ve anlatım tarzı eğitimini Batı'dan aldığını ve film çekme tarzının daha Batı'ya yatkın olduğunu ancak kemiklerinde yani içinde hala Çinli'nin bakış açısından dünyaya baktığını söyler (Li Z. , 2001).

Çinli ünlü yönetmen Yimou Zhang, 64. Venedik Film Festivali Jürisinin başkanı olarak görev yaptığında Ang Lee ile ilgili "Çin ve İngiliz filmlerini çekebilen, Doğu ve Batı dünyasında yürüyebilen Çin sinema sahnesinde sadece bir kişi vardır, o da Ang Lee." olduğunu söylemektedir. 53. Cannes Uluslararası Film Festivali En İyi Erkek Oyuncu Ödülü'nü kazanan Chaowei Liang Ang Lee ile çalışmanın çok nadir bir fırsat olduğunu, onun oyuncularla çok iyi iletişim kuran ve en çok talep yapan, işinde ısrarlı, kendisini işe adamış, disiplinli bir yönetmen olduğundan bahs etmektedir.

3.7. Ang Lee ve Filmleri

Ang Lee, 1954 yılında Tayvan'nın Pingtung şehrinde doğmuştur. O dönemde çoğu aileden farklı olarak, hem akademik hem de güçlü bir Çin kültürü ile çevrili geleneksel bir ailede büyümesi Ang Lee'nin aile ve baba kavramını daha özel daha önemli görmesinde önemli rol oynamıştır. Bu aynı zamanda, Çin'deki etik, aile ahlakı, geleneksel kültür ve Konfüçyüs ideolojisi ve kültürü hakkında derin bir his vermiştir (Mo, 2008). Çin geleneksel kültürünün temeli Konfüçyüsizmdir. Konfüçyüsçülükte bağımsız bir benlik yoktur, fakat kendiliğidir. Sadece sabit bir ilişkisel kimliğiniz vardır. Çin'de, belki de Doğu'nun büyük bir kısmında, ataerkil ebeveynlerin varlığı kutsal ve dokunulmaz bir otoriteye sahiptir. Ang Lee'nin babası okulun müdürüydü ancak Ang Lee çocukken başarlı öğrencilerden değildi bu nedenle babasından az azar yememektedir. Onun için baba, saygılı ama korkulu bir varoluştur. Doğu ataerkil kültürüne gelince, Ang Lee hem bağlanma hem de ibadet duygularını besler, ama aynı zamanda çaresiz uzlaşma ve dışlama ile doludur. Ang Lee'ın yaşamının önceki en az on senesi ataerkil eğitimden

etkilenir, her zaman geleneksel kültürde, özellikle çeşitli düşünce ve ahlaki davranış kültürlerinde eğitilmiştir. Bu durum Ang Lee'nin sonraki yaratıcılık özelliğini derinden etkilemiştir.

Ang Lee Çocukluğundan beri *dışarıdan gelenler* çemberinde yaşamaktadır. Çin'nin farklı bölgelerinden farklı illerden gelen insanlarla, farklı lehçelerle, farklı geleneklerle, farklı yaşam tarzlarıyla ve sosyal deneyimlerle iletişim kurarak Çin'deki çeşitli bölgelerin kültürleri ilgili farklı bir anlayışa sahip olmuştur. Burda dıştan gelenler diyen kelimelerin nedeni ise 1927'den 1949'a kadar, Kuomintang ve Komünist Parti arasında birçok iç savaş vardır. Ulusal Devrim, Tarım Devrimi, Japonya Saldırıya Karşı Direniş Savaşı ve Kurtuluş Savaşı dönemini yaşadılar. On yıl süren iç savaş sırasında, Kuomintang ve Komünist Parti'nin ilk iç savaşı olarak da adlandırıldılar. Kurtuluş savaşı dönemi, Kuomintang ve Komünist Parti'nin ikinci iç savaşı olarak adlandırıldı. Kuomintang ve Komünist Parti arasındaki ikinci iç savaş, Kuomintang rejiminin Taipei'ye taşınana kadar Guangzhou, Chongqing ve Chengdu'yu geçmesiyle sona erer. Ang Lee'nin ebeveynlerinde Çin'de doğup büyümüş ancak savaş nedeniyle Tayvana taşınanlardan, yerli Tayvanlı olmaması nedeniyle Tayvan'da onlar tarafından "dışarıdan gelenler" olarak adlandırır. Ang Lee ve ailesinin Tayvan'a göç ettiği dönem, Tayvan'ın kültürel olarak karışık olduğu bir dönemdir. Orada da geleneksel Japon ve Çin kültürü ağırlıklı olmak üzere Batı kültürünün de gözlemlendiği karmaşık bir kültürel atmosfer mevcuttur. Bu nedenle yönetmen kendi kimliği, kendisinin hangi kültüre ait olduğu, kim olduğu ve kim olacağı belirsizlikleri üzerinde sorunlu bir dönem geçirdiğini anlatır.

Lee Ulusal Tayvan Üniversitesi Sanat Okulu'ndan mezun olur ve daha sonra okumak için Amerika Birleşik Devletleri'ne gider. Amerika Birleşik Devletlerin'de ilk durağı Illinois Üniversitesi, ana uzmanlık alanı ise tiyatro yönetmenliğidir. İkinci durak olarak New York Üniversitesi'nde film prodüksiyonunu öğrenmeye gider. Mezun olduktan sonra ABD'de uzun süreli yaşamın ardından ve aynı zamanda profesyonel drama ve film eğitimini erken bir aşamada öğrenmesi ona farklı kültürlerinden kültürel "çarpışma" yaşar ancak bunlar Ang Lee'ye değerler ve zengin biliş ve deneyimler kazandırır. Aynı zamanda, bu deneyimde, Çin ve Batı kültürleri arasındaki farklılıkları ve benzerlikleri anlamaya çalışmıştır. Onu yetiştiren Tayvan'da Çin kültüründe çeşitlilik verebilirse, Amerika'da eğitim deneyimi onun çeşitlilik anlayışını derinleştirmeye teşvik edebilir. Hayatının önceki yitme üç senesini Tayvan'da özel bir kültürel ve tarihi geçmişiyle büyür ve bu topraklar aynı zamanda politik ve askeri kargaşaya ve çeşitli

kültürel etkilere de maruz kalır, ancak geleneksel Çin kültürleri bu topraklardaki kökleridir ve hala da hiç sarsılmamıştır. Genç Lee, bu toprağın eğitim ve kültüründen derinden etkilenir. Bu kültür ve eğitim onun ideolojik farkındalığı ve bilişsel oluşumunda önemli bir rol oynar. Ang Lee kendi durumuyla ilgili şöyle söylemiştir, "Tayvan'da eğitim görmüş ve büyümüş olan bir Çinli olarak, Çin kültürü bende derinden kökleşmiş durumdadır. Hollywood filmlerini yönetsem bile Çin'in özelliklerinden kaçamam (Lee, 2006)."

Özetle, böyle bir ortamda yetişen Ang Lee, Çin geleneksel kültürel düşüncelerini kökünden terk edemez, aynı zamanda Batı'nın açık kültüründen de etkilenmektedir. İşte tam olarak bu kültürel ve düşünsel konum, Ang Lee'nin filmlerine karakter vermektedir. Çin ve Batı kültürel ifadelerinde göze çarpan farklılıklar Ang Lee filmlerinde kültür ve temanın temelini oluşturmaktadır

Özgünlük boyunca kültürün özünü taşıyan bir film yazarı olarak, Doğu ve Batı kültürlerinin çarpışması ve bir arada yaşamanın eşsiz özelliklerini sunmaktadır. Doğal olarak da bu özellikler Ang Lee filmlerinde büyük önem taşıyan bir anlatı konusu olur. Lee benzersiz bir kültürel mizaca ve içsel geleneksel hümanist ruhuna sahiptir ve aynı zamanda gözlerinin ve belirsizliklerinin ayrıntılı ve hassas bir kavrayışına sahiptir: Halkın geniş duygularını, yakınsama, çatışma ve çeşitli kültürlerin bütünleşmesi perspektifinden yas tutmaktadır (Dilley, 2012). Doğu kültürünü ve Çin halkının ahlaki ve duygusal arayışını, kültürü, insani duyguları ve daha derin düşünmeyi açıklar.

(1) İtilen Eller 1991

1992 yılında Ang Lee'nin çektiği ilk uzun metrajlı filmi 'İtilen Eller 'te Usta Zhu emekli bir Tai Chi ustasıdır ve New York'a gider ve oğlu Alex, gelini Martha, torunu Jeremy ile birlikte yaşar. Zhu'nun geleneksel Konfüçyüs mizası, oğlunun ailesinin modern Batı değerleri ile uyumsuzdur. Zhu'nun birden ailene katılması Martha'nın hayatında büyük değişiklik yaparak onun ikinci eserinin başarlı olmasını engeller. Alex kendinin iki yöne çekildiğini hisseder: Bir yandan kendini çağdaş batı bir birey olarak görür, diğer yandan da Konfüçyüsçülüğü takip eden babasına olan sevgisi ile motive olur. Tai Chi Chuan uygulamasında insanlar güçlü olup kontrolu eline almak için önce yumuşak olmayı öğrenmeli (burda bahis etmek istediği şeyse Taoizm tarafından savunulan doktrin kendi doğal prensiplerini izler. Tüm şeyler birbiriyle uyum içinde olup, güçlü olanlar daha güçlü fetihler kullanmak zorunda kalmazlar, bazen en yumuşak şey tam olarak zayıf yönleridir.) ve Zhu bunu öğrenerek hayatta kalmak ve yeni aile

ortamında kendine özel bir yer almak zorundadır. Bu nedenle, Taoizm'in uyarlanabilirliği, geleneksel Konfüçyüsçülük değerlerini kesin olarak uzlaştıracak ve böylece insanların modern dünyaya dinamik olarak uyum sağlamasına yardımcı olacaktır.

Bu Film Tayvan'da En İyi Yönetmen Altın At Ödülü gibi 8 ödülün ardından En İyi Erkek Oyuncu, En İyi Kadın Oyuncu ve En İyi Yönetmen Jüri Özel Ödülü'nü kazandı. Ayrıca, film Asya Pasifik Film Festivali En İyi filmi Ödülü'nü kazanır.



Fotoğraf 3.1. *İtilen Eller Çince afişi*



Fotoğraf 3.2. *İtilen Eller Çince afişi*

(2) Düğün Yemeği 1993

1993 yılında ikinci filmi 'Wedding Banquet'i başlatır. Film Weitong Gao'nın Hikayesi hakkında, o ve Simon mutlu bir eşcinsel ilişkileri vardır, ama o geleneksel Çin aileden gelen evlenme ve çocuk sahibi olma baskı hisseder. Weitong'un Çinli kiracısının Weiwei yeşil karta ihtiyacı olduğu için Wei Tong'la yalan evlenmeyi kabul eder böylelikle aileden gelen baskını azaltmaya çalışır. Filmdeki çarpışma: Weitong'un Simon ile birlikte olma arzusu ve Konfüçyüsçü bakış açısından vefalı itaatli olma arasındaki gerilimden gelir. Filmin ilk kısmı durumun saçmalıklarından yararlanarak bir komedi etkisi yaratır. Ancak geleneksel Çin düğünden sonra daha da dramatik olmaya başlar. Weitong ve Weiwei düğünde aşırı sarhoş olup Weiwei hamile kalır. Weitong'un ikisiyle olan ilişkisi ve ikisinide aldatması onun Simon, Weiwei ve annesiyle olan kavgaya neden olur. Weitong gerçeği annesine anlatır ve anne oğul gerçeği babasından sır tutmaya karar alırlar. Çin geleneksel kültüründe ailede en yüksel güçe egemen olan baba ise her şeyini görür ama hiçbir şeyi söylemez. Sonunda Weitong'un babası sadece Simon'a gizlice ikisinin ilişkisini iyi bildiğini söyler ve Simona ilişkilerini kabul ettiğini gösteren kırmızı bir zarf verir. (kırmızı zarif Çin geleneksel kültüründe geline verilen onu aileden sayan, aileye kabul eden bir anlam yüklenen simgedir.) Filmin sona ermesi aile üyeleri arasındaki uzlaşmadır: Weitong ve Simon hem çocuğun babaları olmayı kabul eder hem

de Weitong'un ebeveynleri aralarındaki olağanüstü aşk ilişkisini desteklemeyi kabul ederler. Geleneksel etik kavramlar hakkındaki bu popüler dram tamamen Hollywood'da üretilen bir Çin filmidir. Film, Berlin Film Festivali'nde Altın Ayı Ödülü'nü kazanır. Seattle Film Festivali'nde En İyi Yönetmen Ödülü ve Altın Küre Ödülü'nü kazanır. Oscar'da En İyi Yabancı Film Ödülü'ne aday gösterilir. Buna ek olarak, film 30. Tayvan Altın At Ödülleri, yönetmen, senarist ödülü ve izleyicinin oylarının en çok kazanan en iyi eserlerini kazanır.





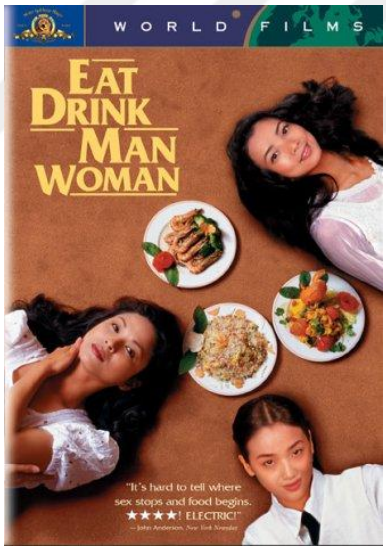
Fotoğraf 3.3. *Düğün Yemeği Çince afişi* **Fotoğraf 3.4.** *Düğün Yemeği İngilizce afişi*

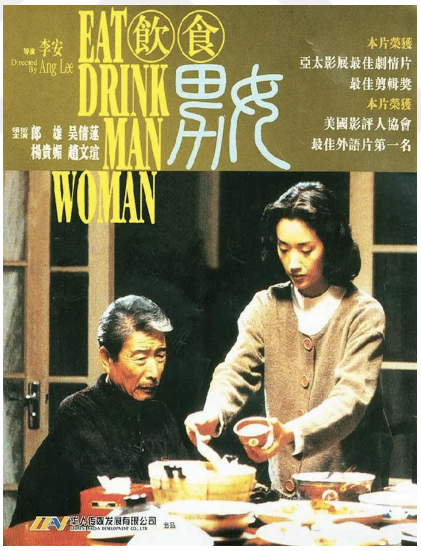
(3) Drink Eat Man Woman 1994

1994 yılında, Ang Lee'nin 'Tatlı Tuzlu'" adlı eseri, aile konularını ve eski—yeni çatışmaların temalarını ana hatlarıyla açıklayan üçüncü film çalışmasıydı. Bu film yarı emeklilik Çin yemek ustası Zhu'nun ve onun üç kızı ile olan ilişkisini anlatır. Zhu yalnız ve yetişkin kızlar ile aynı çatı altında yaşarlar. Üç kız çocuğu farklı erkeklerle romantik ilişkiler kurmuş ve babalarından uzaklaşmaya başlamıştır ancak baba çok konuşan, çocuklarıyla ilgili duygularını dile getirmeye geleneksel baba karakterinde olduğundan dolayı söylemek istediklerini aşçılık sanatı ile ifade etmeye karar verir. Zhu'nun mücadeleleri tam da Budist temalarından biri olan dünyada hiçbir şeyi sonsuza sürmez düşüncesini karşılamıştır: Karısını kaybetmesi, kızlarının uzaklaşması ve bir aşçı olarak ağız tadının yavaş yavaş ortadan kalkması, ancak sadece bu şeylerin değişken doğasını kabul ederse, o da daha rahat içinde yaşayacağı gösterir.

İlk önceki iki filmlerinden farklı olarak bu filmde ailede baba ve kız ilişkisi ilgili hikayedir. Hepsinde aynı geleneksel düşünceli, Ataerkil toplum içersinde büyümüş olan baba, erkek, ailenin dağı olarak görünen baba hiç değişmemiştir ancak önceki iki filmde evin insanı (yani erkek çocuk evlendikten sonra hala ailede kalır, aileye kız getirdiği, aileden sayıldığı için ev insanı olarak adlandırır) olan oğlanlarla olan ilişkisi ile bu filmde dış insanı olan kızlarıyla (evlendikten sonra dışa çıkar, evden uzakta, başka aileden sayılır) ilişkisinin farklılığı yansıtır. Böylelikle "Babanın Üçlemesi" meydana gelir. Bu üçlemede geleneksel Çin toplumundaki ailerde baba oğul ve kız nasıl bir yerde durduğunu anlatır. Aslında Ang Lee kendi hayatınıdaki aile ve baba kavramını, babasıyla olan ilişkisini bize anlatmaya çalışır.

Bu film Oscar tarafından En İyi Yabancı Film için aday gösterilir. 39. Asya Pasifik Film Festivali için En İyi Film, En İyi Kurgu Ödülü kazanır. 77.David Griffith Ödülü için En İyi Yabancı Film Ödülü ve Bağımsız Üretim Ödülü'nü kazanır. 1994 yılında Tayvan'ın En İyi 10 Filminde ilk sırada yer aldı.





Fotoğraf 3.5. *Tatlı Tuzlu İngilizce afişi* **Fotoğraf 3.6.** *Tatlı Tuzlu Çince afişi*

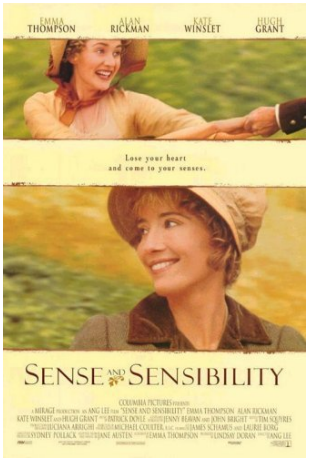
(4) Aşk ve Yaşam 1995

1995 yılında, Ang Lee'nin çektiği ilk İngiliz filmi baş rolcu Emma Thompson'un, Jane Austen'ın aynı isimli romanından uyarlanan'Aşk ve Yaşam'ile Hollywood film yapım endüstrisine başarıyla girir. 'Aşk ve Yaşam'kişinin doğal arzularını (duygularını) takip etme ve sosyal kültürel normlara (rasyonellik) bağlı kalma arasındaki gerginliği araştırır. İki uçtaki eksiklikler hikâyenin başında resmedilmiştir: Fanny Dashwood sıkıcı

donuk olması Viktorya dönemindeki iddialı ve gösterişçi insanların temsil eder. Tam karşında duran Middleton ailesi, çok açık düşünceli, özel şeylere saygı duymayanların temsilidir. Oğul miras geleneği nedeniyle Bay Dashwood'u kızlarına miras bırakmaz, o kızından çok endişelenir ve oğulu John'a onlara bakmasını söyler. Edward Ferrars, Elinor ile sevgili olmak ister ama aynı zamanda Lucy Steele ile evlilik sözleşmesini durdurmayı red eder. Çünkü o sözünü tutan iyi bir insandır, böylelikle miras hakkını kaybedecekti. Willoughby Marianne ile evlenmek ister, ancak mirastan mahrum kaldıktan sonra zengin Gray'e döner çünkü o parasız ve yoksul hayatta yaşayamazdır.

Marian duygusallığı temsil eder ve Eleanor akla yatkındır: Film, ikisinin nihayetinde dengeye ulaşması ve onu sağlaması gerektiğini gösterir. Bu, Ang Lee'nin diğer filmlerinde yansıttığı gibi Taoculuk ve Konfüçyüsçülük arasındaki gerişe çok benzer eğer biri yaşamını uyumlu hale getirmek istiyorsa, o zaman doğa ve insanlık arasında bir denge arayışında olmalıdır.

Film, en iyi filmleri de içeren yedi Oscar adaylığı, En İyi Uyarlama Senaryo ve Berlin Film Festivali Altın Ayı Ödülü'nü kazanır. Altın Küre Film ve Drama türü En İyi Film ve En İyi Senaryo İngiliz Akademi Ödülü En İyi Film, En İyi Kadın Oyuncu, En İyi Yardımcı Kadın Oyuncu Ödülü'nü kazanır. Ulusal Film Eleştirmenleri Derneği ve New York Film Eleştirmenleri Derneği tarafından en iyi yönetmen olarak seçilir.



Fotoğraf 3.7. Aşk ve Yaşam

(5) Buz Fırtınası 1997

1997 yılında çektiği film 'Buz Fırtınası'Kişilerarası ilişkilerin gerçek konusunu keşfetmeye devam eder. Hem Hood ailesinin hem de Carver ailesinin aile ilişkileri aşırı bozukluk durumundadır yani ebeveynlerin kendi arası ve onların çocuklar ile olan arası

hiç iyi değil hatta iletişim yoktur. Ben Hood ve Janey Carver'ın bir ilişkisi vardır. Ancak çocuklar cinsel ilişki, uyuşturucu ve şiddete olan bağımlılıktan acı çekmektedirler.

Fırtınalı bir gecede, ikisinde bir kokteyl partisine katılmak için bir arkadaşının evine gider. Kokteyl partisinin önemli bir kısmı ise orda oynanan oyun: evin anahtarlarını değiştirme oyunu. Parti bittikten sonra, her karı diğer erkeklerle yeni bir cinsel partner oluşturabilir. Bu oyun dönemin en popüler oyunudur. Karı kocalar dönemin bu moda geleneğine direnemez. Öte yandan, böyle saçma zevk yaşamını kabul etmek imkansızdır. Her ikisi de başkaları için cinsel partner olurlar, ama sonunda bir araya gelip beraber evine dönerler. Aynı zamanda Ben'in kızı ve oğlu da rahat durmamaktadır. Kızı komşu çocuğu olan seks oyunu ile meşgul, oğlu ise seksi zengin kızlar tarafından caziptir. Küçük kasabalar saçma oyunla heyecanlanırken, 30 yıl içinde nadir karşılaşan kar fırtınası meydana gelir. Yan komşusunun çocuğu kar fırtınasının neden ile meydana gelen elektrik çarpmasıyla öldür. Ben ailesi ve komşular cezasını çekerler. Sonunda oğlu güvenli bir şekilde sağsalım geri döner ve aile birbirleriyle yeniden bir araya gelirler. Ancak, kar fırtınası gecesinin getirdiği şokun onların kalbında sakinleşmesi hiç kolay değildir.

Filmide görünüşte sakin olan aile aslında içinde büyük bir kırız ile karşılaşmaktadır: ayrılıp ayrılması belli olmayan orta yaşlı çiftler, cinsel partner değiştiren aile, ergen döneminde karışıklık yaşayan kızı ve çok fazla düşünen kendine kapsanan oğulu, bu filmde Lee'nin ilk filmlerindeki gibi kültür çatışması yoktur, sadece iki yüzlülük ve körlük bastırılır. Buz fırtınasının arifesinde, tüm çalkantılı akışlar sakin görünür. Ancak bir zirveye giden fırtınanın patlamasıyla sadece bir genci almamış, aynı zamanda bir çöküş ile karşı karşıya olan aileye yeni bir umut getirmiş gibi görünür. Bu fırtınanın ortaya çıkması tesadüf gibi, ama kaçınılmaz sonuçlar getirir: ilk kez Lee bir trajediyi ele geçirir, mutlu son yok, mizahi bir anlayış yok, iki paralel ipucu, hepsi de her dakikada sahne değişikli ile teknik becelerini yansıtmaya çalışır.

Film Cannes Film Festivali En İyi Senaryo, Hawaii Film Festivali Özel Ödülü, En İyi Amerikan Filmleri için Danimarkalı Bodil Ödülü, İsveçli Guldbagge ödülü en iyi yabancı dil filmi, TFCA en iyi yönetmen ödülünü kazanır.

(6) Brokeback Dağı 2005

2005 yılında, Ang Lee'nin 'Brokeback Dağı'filmi, 1963'ten 1981'e kadar Amerika Birleşik Devletleri'ni tanımlar. İki erkek arasındaki ilişki ve cinsiyetin karmaşık ilişkiyi anlatır. Lee bu filmde kişisel kimlik ve sosyal beklentiler arasındaki çatışmalara odaklanır

ve Lee'nin diğer tüm çalışmalarıyla karşılaştırıldığında, bu çalışma hikâyeyi anlatmak için daha fazla sessizlik kullanır. Dağ sahnesinde, Jack Twist ve Ennis Del Mar sessizlik içinde iletişim kurarla. Ancak ironik olan da yoğun bir pazarda bulunduklarında, çok fazla diyalog olsa bile, duygularını gerçek benliklerini kınayan bir toplumda ifade edemezler. Toplumun sansürü iki insanı istemedikleri bir hayatı yaşamaya zorlar: karısı ve çocukları vardır, çünkü toplum onlardan yani aslında herkezden bunu yapmasını bekler.

Hikâye 1961 yılında Teksas ve Wyoming'de gerçekleşir. Çiftçi Jack ve kovboy Ennis dağ koyunlarına gönderilir. Yalnızlık, yirmi yaşına bile gelmeyen gençlerini birbirine aşk olurlar. Böylece iki insanın hayatının sevgisini sürdürmeye başlalar. Kamp ateşinin yanında uzun uzun konuşurlar ve çadırda sevişirler. Mevsimlik otlatma bitince gerçek dünyanın baskasından dolayı Jack ve Ennis birbirinden ayrılmak zorunda kalırlar. Ennis, çocukluğundan beri tanıştığı kız ile evlenir ve iki güzel kızı olur. Jack Texas'a gelir ve karısının ailesinin desteğiyle başarılı bir kariyere ve bir oğula sahip olur. Dört yıl sonra, özlemden çok acı çekken Jack, sonunda Ennis'e bir tebrik kartı gönderir. Birleşme sonrasında iki kişi kalplerindeki sıcak duyguların farkına varır. Sonraki yaklaşık yirmi yılda, düzenli olarak balık tutmaya giderler. Gerçekleri öğrenen Ennis'in eşi çok acı çeker, ancak Jack ve Ennis de büyük önyargı ve baskıya maruz kalırlar. Sonunda bir ömür beraber olma anlaşması Jack'ın ölemiyle sonlanır. Jack'ın küllerini almaya gelen Ennis onun odasında bir sırrı keşfeder ve onu özleyerek ağlar… Bu filmdeki gerilim 'Crouching Tiger, Hidden Dragon'da gördüğümüz gerilime benzer. İkinci filmde, Taoizm'in natüralizmi ve Konfüçyüsçülük hümanizmi arasında Sürtünme oluşur. Lee'nin dövüş filmleri anlatımının kahramanları gibi, bu Batılı filmdeki kahramanların da korkunç bir bedel ödemesi gerekmektedir. Bu bedel ise Jack, eşcinsellerden nefret eden acımasız elde öldü. Ennis yalnızlık acısını çeker.

Bu film Venedik'te Altın Aslan kazanır ve İngiliz Film ve Televizyon Sanat Akademisi, Altın Küre Ödülü, Amerikan Yapımcılar Birliği, Film Eleştirmenleri Oy Ödülü ve Bağımsız Ruh Ödülü'nün En İyi Film ve En İyi Yönetmen Ödülü'nü kazanır. 78. Oscar Akademi Ödül'ünden sekiz farklı ödül için adaylığa gösterilir. Sonunda En İyi Yönetmen, En İyi Uyarlanmış Senaryo ve En iyi Film Müziği üç ödül kazanır.

(7) Dikkat Şehvet 2007

2007 yılında Ang Lee, Ailing Zhang'ın 'Dikkat Şehvet' kitabından uyarlanan aynı ismin filmini yönetir. Ancak bu filmdeki açık sahneler imgeler ve filmin konusu Çin

halkının memnuniyetsizliğe neden olur ve Ang Lee'ni düşürüş dalgası başlatmışlardır. Daha kötüsü bu film Çin'de yasaklanmıştır, filmin kadın baş kahramanını yani yeni oyuncu Wei Tang'nın film çekmesini birkaç sene yasaklamıştır.

'Dikkat Şehvet' filminde Jiazhi'nin Japon ordusunun Şangay'ı işgal etmesine casusuluk yapan Çinli Bay Yi'ni öldürme vazifesini yapmak yolunda olduğu hikayeleri ve kızın Yeraltı partiyede çalışma sürecinde kimlik üzerinde mücadelesini anlatır. Kendisini masum bir üniversite öğrencisinden özel bir ajana dönüştürmek zorunda kalması ve bu süreçte bekaretini bir suikast suçlamasına ithaf etmiştir. Daha sonra, Bayan Mai olarak gizlenerek, Bay Yi'nin suikast tuzağına düşürüp öldürmek için sevgilisi olur. Bay Yi acımasız bir zalim adamdır. Onun Jiazhi ile ilk cinsel ilişkisi tüm şiddet ve saldırı ve saygısızlıkla başlar. Daha sonra, kendini ikiye bölür: kötü bir hükümet ajanına suikast yapmayı taahhüt eden bir özgürlük savaşçısı ve sık sık atamalarda Bay Yi'ye âşık olan bir sevgili.

"Engellenmemiş bir algı durumu—-'Lust ve Caution'" bölümünde Basileios Kroustallis, Maurice Merleau-Ponty'nin fenomenolojisini, Arnold Berleant'ın Estetiği ve Thom Fang'ın Felsefi Antropolojisi kullanarak Filmdeki ana karakterlerin ahlaki gelişimini analiz eder. Jiazhi'nin davranışına katkıda bulunmanın temel bir ahlaki ikilem olmadığını ancak desteklediği iddia edilen iş ile fenomenolojik bir ilgisizlik olduğunu düşünür.

Film Çin'de yayınlamak için çok zorluk çeksede ama yurtdışında bir çok izleyici toplumuştu film baya iyi karşılanmıştır. Venedik'teki En İyi Film Ödüllerinde Altın Aslan Ödülünü ve En İyi Görüntü Yönetmeni Ödülü'nü, Altın At Ödülleri'nde 8 En İyi Ödül ve En İyi Yönetmen ödülünü kazanır. Guldbagge Ödülleri En İyi Yabancı Film Ödülü, Amerika Birleşik Devletleri NBR (National Board of Review) beş en iyi yabancı dil filmi birincilik ödülü, uydu ödülü kazanır.





Fotoğraf 3.8. *Dikkat şehvet İngilizce afiş* **Fotoğraf 3.9.** *Dikkat şehvet Çince afişi*

(8) Pi'nin Yaşamı 2012

2012 yılında çekildiği film 'Pi'nin yaşamı'bütün dünyada baya büyük tepki yaratmıştır. Filminde Başkalar tarafından Pi olarak adlanan erkek çocuk 1970'lerde India'nın Pondicherry'de doğup büyür. Babası bir hayvanat bahçesi açmıştır, Pi'nin her günü kaplanlar, zebralar, su aygırı ve diğer egzotik hayvanlar ile geçer ve inanç, insanlık ve hayvanların doğası hakkında kendine özel farklı görüşe sahiptir. Ancak, Bangladeşli kaplan Richard Parker ile iyi bir arkadaşlık yapma girişimi, babasının öfkelenmesine neden olur. Babası bunun ilgi ona sert ve unutulmaz bir ders verir: Hayvanlar ve insanlar farklı düşünce tarzlarına sahip olduğunu ve bu noktayı unutursa kendi başına ölüm getireceğini anlatır. Ancak bu ders, onun dünyayla ilgili sonsuz merakını uyandırır ve bunu asla görmezden gelemez, sonunda yaşadığı zorlu yolculuğu bile etkiler.

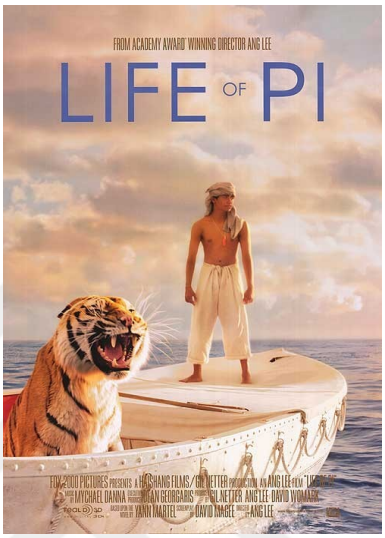
17 yaşındayken, ailesi daha iyi bir yaşam sürmek için göç etmeye karar verirler. Göç, yeni bir dünya yeni bir maceralar getirebilir, ama aynı zamanda ilk sevgilisini de terk etmelidir. Göç edecek ülkeyi seçtikten sonra Pi'nin ailesi hayvanat bahçesini kapatır ve bir Japon yük gemisine binerler. O gece beklenmeyen büyük felaketle karşılaşır: gemi batar, fakat Pi mucizevi bir şekilde hayatta kalır. Bir filika ile Pasifik Okyanusu'nda sürüklenir ve en beklenmedik yoldaşlarından biri olan Richard Parker ile karşılaşır. Macera yolculuğu başlar. Onun önünde doğasını açığa çıkaran Kaplan, artık onun düşmanı olur. Kaplan ile bir arada yaşımayı öğrendiği süreçte, Richard Parker insanların olduğu dünyaya dönmesindeki tek umut olmuştur.

Bu Film 85. Akademi Ödülleri için 11 farklı ödülde aday olarak gösterilir. Bunun içinde En İyi Yönetmen, En İyi Kompozisyon, En İyi Fotoğraf Efektler, En İyi

Fotoğrafçılık gibi dört farklı ödülü kazanır. 70. Amerikan Altın Küre En İyi Kompozisyon, 66. İngiltere Akademisi Ödülü En İyi Fotoğraf Ödülü kazanır ve "TIME"nin senenin en iyi on film sırasında üçüncü olur. En iyi FX, Yılın En İyi 3D zaman yani uçan balıkların can kurtarma kamaradan geçtiği an ve Harold Lloyd Yönetmen ödüleni kazanır.



Fotoğraf 3.10. *Pi'nin yaşamı Çince afişi*



Fotoğraf 3.11. *Pi'nin yaşamının İngilizce afişi*

Ang Lee'nin bu birkaç filmi onun sinema hayatında etkileyeceği yerde durmuştur. İlk uzun metraj filmden bugüne kadar farklı konularda, farklı kültürler ilgili ve yeni teknik ile yenilik yaratmaya çalışır. Kendini aşmaya çalışır, kendini aşma yenilik yaratma konusunda durmadan araştırır. O kitabında kendisini şöyle açıklar: Görünmez olanı keşfetmeye başlamak, bilinçaltında kontrol edilemeyen alanlara dokunmak, böylelikle taze şeyler hissedebilirim ve bir yeni duyguya sahip olabilirim. Kendimi uyarmaya çalışmam, her an heyecan dolu bir halde tutmak bedenimi ve aklımı işkence eder. Ancak bu heyecan payı fiziksel rahatsızlığımı destekler. Uzun vadede, ruh ve beden neredeyse dayanılmazdır sanki kendimi yakıp tekrardan çözür gibi. Zamanla, filmlerimin sonu trajedi ile, ölüm ile sona erer. Belli bir güzellik anlayışını sonuna kadar sürdürmeliyim gibi görünmektedir. (Liangpei Zhang, 2013, s8)

4.BULGULAR VE YORUM

Lee'nin başarısı, filmde dile getirdiği aile temasında yatmakta olup, Çin ve Batı kültürleri arasındaki zıtlığın temasını tamamlamak için eksiksiz ve güçlü bir anlatım gücü kullanmaktadır. Ang Lee, Batı'nın popüler aile drama modellerini kullanarak Çin'deki

kültürel harikaların kapağında dünya çapındaki film temalarını keşfetmektedir. Çin ve Batı arasındaki giderek artan genişleyen politik, ekonomik ve kültürel değişimlerin şu anki durumunda ortaya çıkmaktadır. Batı ve Batı'nın genel olarak ilgilendiği aile, insanlık ve duygusal konular. Filmlerinde çağdaş seyircilerin ihtiyaçlarına göre materyaller uyarlanır. Batı filmleri ve geleneksel Çin tiyatrosu anlatım teknikleri kullanılır. Hem yüksek kültürel zevkler hem de başarılı ticari fiyatlara sahiptir.

4.1. Doğu ve Batı Kültürleri Arasındaki Çatışmaya Yönelik Düşüncesinin Filmin Teknik Boyutuna Aktarışı

Auguste ve Louis Lumiere kardeşlerin 28 Aralık 1895'te Paris'te "Grand Café on the Boulevard des Capucines"de sundukları ilk halka açık filmi "Trenin Gara Girişi" gösteriminin genellikle sinemanın doğuş tarihi olduğu varsayılır. O zamandan beri film yavaş yavaş renk, ses, daha sonra dijitalleşmeye ve 3D teknolojisinin ortaya çıkmasına dönüşür. İyi bir filmin ne olduğunu anlatan ya da filmin hikayesini anlatma şeklini değiştiren birçok film yapımcısı var. Cameron, Spielberg, Nolan, Martin Scorsese gibi film insanları, bu insanlar aynı zamanda filmin devamı sorumluluğunu da taşırlar. Bazıları ise geçmiş deneyimleri ve dokuları sürdürürken, bazıları filmlerin daha fazla "estetiğini" keşfetmek ve daha fazla olanak bulmak için yeni teknolojileri kullanmaya çalışır. Bunların arasında teknik ve estetik açısından durmadan yenilik keşfetmeyi seven yönetmen Ang Lee de vardır. Onun filmlerini bakıldığında sanki teknolojisinin adımı takip etmiş gibi yeni bir teknik geliştiğinde onu kendi filmlerinde uygular. 2016' de beyaz perdede yayınlığı filmin tekniğe savunarak şöyle der: Film kötüyse ya da beğenmezseniz beni sövebilirsiniz, ama teknolojiye küfretmeyin, onun hiçbir suçu yoktur (Zhao & Yang, 2009). Filmde yenilik yaratmak, daha fazla izleyiciyi kendine çekmek, başarılı olmak sadece hikâyenin konusuna ve anlatma tarzına değil aynı zamanda teknolojiyle sımsıkı bağlıdır. Bu nedenle Lee kendi filmlerinde teknoloji kullanma açısından giderek ilerlemektedir. 1991 yılından bu yana her yönetmen benzeyerek renkli, sesli, montaj ve tek çekim anlatısıyla filmleri çekmiştir. Sayısal devrime geçtiğinde ise bilim kurgu filmlerini yeni teknolojiyle denemiştir. Sinema tarihinde ve izleyiciler tarafından unutulmaz yer alan İmaj, 3D filmi ise büyük başarı sağlamıştır. Geçen sene beyaz perdede yansıyan filmi ise 120fps, 3D ve 4K ile çekilmiştir. 3D ile çekilen filmlerin hepsinde parlaklık sorunu ortaya çıkmaktadır ancak Ang Lee 3D üzerinde 4K ve 120fps ekleyerek parlaklığı daha da arttırır ve izleyeciye gerçek duygusu vermektedir.

1.Temel Dilbilgisi: Tek Çekim, Uzun çekim Anlatımı

'İtilen Eller' Filmin başlangıcında, yönetmen karakterler arasındaki ilişkiyi ve öykünün gelişimini göstermek için mümkün olduğunca tek çekim ile sahne planlamasını yapmaktadır. Örneğin, Lao Zhu'nun ve yabancı gelini arasındaki sıkıcılığını göstermek için tek çekim kullanır. Tek çekimde, iki kişi ön ve arka plana yerleşir. Ön arka arasında derinlik zamanlama ilişkisi olarak ele alınır, böylece güçlü bir kontrast oluşturur.

'Düğün Yemeği'nde, Wei Wei'nin kayınvalidesinin hediyesini kabul etmesi ve Çin geleneksel kıyafetini değiştirip tekrar ortama girmesini uzun çekim ile anlatmaktadır. Weiwei hediyeyi ve kıyafeti alarak çerçevenin sol tarafından çıkar, Weitong ve Simon sağ tarafından girerek Gao baba ve Gao anneye hediyesini verir. Gao baba ve anne hediyeyi kabul eder ardından Gao anne hemen sağ tarafa bakarak ses çıkartır. Kamera sağa kayar ve derin alanda geleneksel Çin kıyafeti giyen Weiwei orda durur ardından Simon'dan dışında herkes oraya gider. Simon kapının dışından seyreder. Bu çekimde önce yatay sonra dikey bir sahne programı izlenir. Anlatı düzenlenmiş, yapılandırılmış ve karakterlerin farklı düşünceleri ortaya çıkmıştır.

'Aşk ve Yaşam' filminde, Ang Lee'nin uzun çekim ve sahneleri zamanlamasının kullanımı çok başarılıdır. (Bu çekim ise onun yapmak zorunda kaldığı için değil bilincli tasarlanmış çekim tekniklerinden biridir.) Edward'in Eleanor'a yaşını silmek için verdiği mendili sahnesinde: Alanın derinliklerinde üç kapı var. Edward alanın derinliklerinden kameraya doğru yürür ve iki kapıdan içeri girerek, kameraya yaklaşır (object de onunla beraber hareket eder) Edward'ın yan gölgesi sola doğru Eleanor'a hareket eder: Eleanor, Marian'ı çaldığı piyano dinlenerek ağlar ve Edward ona göz yaşlarını silmek için mendil verir. İkisi beraber sol taraftaki kapıdan çıkar ve çerçeveden çıkar. (Düzgün bir anlatım sağlamak için ortaya iki kısa çekim ekler: Eleanor Edward'a geri döndüğü ve piyano çalan Marianne, onları dinlediği). Eleanor'un annesi sağdan çerçevenin içine girir, anlamlı bir gülümseme yüzünde gösterilir aslında başından annesi ikisinin konuşmasını dikkat etmiştir. Kamera hareket eder, anne çerçeveden çıkar yukar kattaki Fanny çerçevenin içine girir ve yüzünde soğuk bir ifade oluşur. Bu ifade burda olan her şeyinin onun gözlerinden kaçmadığı ortaya çıkartır. Bu sürekli uzun objektif yansıttığı alan zamanlaması karışıktır. Bu çekim ile karakterlerin psikolojik dikkatini tek tek ortaya çıkarır ve farklı insanların gözetleme davranışları göstermiştir (Zhao & Yang, 2009).

2. Montaj

Lee'nin film kariyeri ilk olarak senaryosu sonra yönetmen olmuştur. Bu iyi bir geçiş deneyimidir. Fikirlerini filme daha iyi özleşmesini, duyularına hâkim olmasını ve kendisinin yaşam deneyimi ifade edebilmesini sağlar. Yönetmen olarak Ang Lee parseller, benzersiz karakterlerin yapılandırılması, montaj dönüşümleri ve manzara, karakter ve duygu bu üç temelin filmde birbiriyle özleştirmeyi yapabilmek için uygun düzenleme teknikleri kullanır. Filmlerdeki montaj kullanımları göz kamaştırıcı, aynı zamanda özlü ve pratiktir. Örneğin 'Drink Eat Man Woman' filminde aşçı olan babanın yıkıma, doğruma ve kızartma hareketlerin ardından gelmesi sonra hemen duvardaki fotoğraflar ile babanın bütün kariyer hayatını anlatır. Aynı filmde babanın üç kızın ne iş yapacağını ve karakterlerinin nasıl olduğunu birkaç montaj ile hızlı bir şekilde ortaya koyar. 'Pi'nin yaşamı'nda ise acımasız vahşi sahneleri doğrudan anlatma yerini montaj kullanmayı seçer. O birkaç hayvanın birbirini öldürdüğü vahşi sahneler montaj ile anlatmıştır. Bu anlatım tarzı ise Ang Lee'nin Doğu geleneksel felsefe anlayışından yararlandığı ortaya çıkar.

Ang Lee'nin filmde montaj kullanmasının amacı "nefes almak" içindir. Örneğin 'İtilen Eller' filmi ilgili Ang Lee filmin başların gevşek olması gerekli atmosferi yaratabilmek için olduğunu yetirince bunaldığında sonradaki şeylerin ortaya çıkabileceğini açıklar (Dilley, 2012, s. 79). Filmin başında tek çekim ve uzun çekimler ile sıkıcı bulanık duygusunu verirken filmin tam ortasında Amerikalı gelinin hastalanmasıyla ortalık karışır ve montaj ile: dört kişi beraber orta çekim sonra bir el çekimi sonra ardı ardına evdeki herkesin yakın çekimi ve gelinin bağlamasıyla değişen yüz ifadeleri ile filme nefes alma duygusu verilmektedir.

3. 3D ve İMAX

Günümüzde teknolojinin gelişmesiyle Hollywood tarzı filmlerin çoğu 3D ve IMAX olarak çekmektedir. Aslında yatay ve dikey olan perdeye bir boyut yani derinlik katarak ve filmi büyütüp 70cm yaparak izleyiciye daha gerçekçilik duygusu verilmektedir. 3D ve İMAX sinema kültüründe eksiklerine rağmen önemli ve popüler yerde durmaktadır.

Ruhani'nin Enerji Evren'inde dinsel duyu ile yayılmasını daha iyi temsil edebilmek için Li, ilham ile 3D film teknolojisini seçer. 3D teknolojisinde hem üretim maliyeti oldukça düşüktür hem de özel bir tv setine veya monitöre ihtiyaç duyulmamaktadır. Polarizasyon Filtresi yöntemi ise 3D görüntüleme konusunda en geniş kullanım alanına sahip teknik olmakla birlikte en önemli kullanım alanı sinemadır. Sinemalarda geniş bir kullanım alanına sahiptir, ayrıca gözlüklerin üretim maliyeti düşüktür. Ekran renkleri

oldukça doğal ve pencere oranı geniştir. Filmde gerçek ortama yerleştirilen doğa harikaları olan şeyleri ortaya koymak ve yaratma yeteneği sürükleyici bir duygu yaratmaktadır. İki boyutlu ekran tarafından filmin sayısız mucizeler yarattı. 3D film yatay ve dikey boyutlarının ötesine değil, aynı zamanda derin sınırsız uzantısı gizem duygusu katar ve ekranın dışında resmin dışına taşan izleyicilerin yakın temasta olma duygusu yaratır. Uzay, iki boyutlu ekran koordinatlarının kısıtlarını yeni bir dokunma alanı olarak kurtarır ve bu keyfi alanda ışığın özgürleşmesi ve yeni zihinsel boyutlar gelişir. İsviçre'de dini estetikçi Balthasar'ın söylediği gibi: "Parlak dikey derinlik ABD'de hem dik hem de sonsuz limitler ve sonlu bir şekilde yatay boyutunun bir uzantısıdır (Li Z. , Güzelliğin süreci, 2001, s. 21)."

Pi'nin yaşamı filminin önemi, görsellerin dezavantajlarını tamamen ortadan kaldırmakla kalmayıp, aynı zamanda izleyicilerin tam bir evrende olduklarını hissetmelerini sağlayan aktif, canlı bir alan yaratmasıdır. Teknolojik süblimasyonun oluşturduğu üç boyutlu imgeler sayesinde seyirciler, sadece güneşin, havanın ve deniz suyunun değil, aynı zamanda güzelliğin, kutsallığın ve umudun olduğu bir bütünle bütünleşebilirler. Tam olarak felsefe, teknoloji ve sanat formunun mükemmel birleşimi, "Gençlerin Fantezi Raftingi", 3 boyutlu filmlerin şiirsel alanını ve estetik potansiyelini büyük ölçüde genişletiyor ve filmleri net bir duruma getiriyor.

4.2. Ang Lee, Doğu ve Batı Kültürleri Arasındaki Farkı, Bir Sosyal Eleştiri Olarak Ortaya Koyuşu

4.2.1. Çin Aile Tarzı ve Batı Aile Tarzı, Ataerkillik ve Güç Standartı

Ang Lee ahlaklı okumuş bir geleneksel Çin ailesinde doğup büyümüştür. Geleneksel Çin kültürünü ifade ederken, doğal olarak aile temasını Çin kültürünün ana taşıyıcısı olarak kullanmak zorundadır. Çin geleneksel kültürü kan bağı esasına dayanan, geleneksel çiftçilik kültürü temelinde inşa edilen, kendi kendine yeterli, kendi ailesi içine kapalı, doğal bir ekonomi kültürüdür. Bu kapalı kültürel gelenek kaçınılmaz olarak aile merkezli etiğe ve "baba" odaklı kişilerarası ilişki tarzına yol açmaktadır. Bir kişi nerede büyürse büyüsün, her zaman kalbinin ailesine ve evine bağlı olması, ailesinin her zaman, her şeyden önce merkezde olması gerekmektedir. Bu nedenle, antik Çin'de "aileye özlem" temasına dayanan çok sayıda eser vardır. Uzun zamandır Çin'deki bu geleneksel aile kültürü: Konfüçyüs, Mencius, yardımsever, etik, ahlakları davranış biçimi olarak aile yönetim tarzı ile benzerlik göstererek yeni bir teori ortaya koymuştur. Tabii ki, bu teori

ve prensipler toplumun gelişmesini sağlar ve bu Çin'deki binlerce yıllık uygarlığa miras kalan bir yaşam biçimidir. İnsanlar bu medeniyetin doğal yaşam üzerindeki kısıtlamalarını ve etkilerini hissetmezler. Bu geleneksel kültürden miras kalan esas, iki noktaya yansır: *vefa* ve *saygı. Vefa* aşağıdan yukarıya yani çocukların ebeveynlerine gösterdikleri sorumluluk ve sevgidir. Eski Çin ataerkil toplumunda, ebeveynlere gösterilen vefa daha doğrusu babaya gösterilen saygı ve sorumluluktan bahsedilmektedir. Konfüçyüsçülük teorisinde "ebeveynler çocuklarını severler ve çocukları ebeveynlerine vefa gösterirler." denilerek vefa ilgili açıklama yapılmaktadır ancak burda en önemli nokta vefadır (Jin, 2007, s. 6-8). "saygı"ya gelince çevredeki büyüklere hatta aynı yaştaki bireylere de saygı göstermekten bahsetmektedir. Hayvanlar haricinde, tüm insanlarda saygı olmalıdır, onların farkı kaba ve kibar olmalarıdır. Eğer insan ahlaklı ve saygılı olursa hayatı hayırlı olur, eğer ailede ahlak saygı olursa herkes mutlu olur ve refah içinde yaşar. Eğer devlette ahlak ve saygı olursa devlet daha güçlü olur. Eğer ahlak ve saygı olmazsa ortalık karmakarışık olur.

"Da Xue" (Konfüçyüsçülüğün en önemli dört kitabından biridir. Başlangıçtaki "Liji" Kitabının 42. bölümüdür. Bu bölüm Savaşlar Devletler Döneminin yani MÖ 5. yüzyıl- MÖ 221) sonu ve Batı Han Hanedanlığı öncesi arasında yazılmıştır. Yazarı belli değildir ancak Kongmen'in arkasındaki Konfüçyüsçülüğün öğrencileri tarafından yazıldığı varsayılmaktadır. İçerisindeki "Dünyaya erdem göstermek isteyen eski insanlar önce ülkesini yönetmeli, ülkeyi yönetmek isteyenlerin önce kendi evlerini düzeltmeleri; ailelerini düzeltmek isteyenlerin öncelikle kendilerini yetiştirmeleri gerekir;

Kendini yetiştirmek için, önce düşüncesini düzeltmek gerekir ... Doğru dürüst düşünmeye başladığı an kendini yetiştirmeye ve mükemmelleşmeye başlar; kendini yetiştirdikten ve mükemmel olduktan sonra aile yeniden düzenlenmeye başlar; aile yeniden düzenlendikten sonra ülke istikrarlı güçlü ve gelişen olur; ülke istikrarlı, güçlü ve gelişen olursa O zaman dünya sakinleşir." bunlar "Vücut", aile, "devlet" ve "dünyası" arasındaki ilişkinin sistematik bir açıklamasıdır. Aile, bir "Vücut" un, topluma hatta dünyaya doğru gidebilmesinin ilk anahtarıdır, aynı zamanda bireyin "ülkeyi yönetme" ve "dünyaya savaştan kuruma, sakin tutma" arzusunun da temelidir. Bu nedenle, geleneksel Çin toplumunda, aile kavramı artık bir kan ilişkisinde bir araya gelmiş birkaç kişiden oluşan bir birim ile sınırlı değildir. Belli kültürel mirasa sahip bir tür sembol, ailenin kaderi, geleneksel kültürel kaderin eseri haline gelmiştir.

Batılı aile tarzı demokratik ve merkezsiz olduğunu söylersek, Çin aile tarzı merkezi bir yönetim tarzıdır (Chen M. , 2011). Çinli sosyolog Bay Sun Wen, Çin'in aile özelliklerinden bahsederken, Çin'in aile modelinin ataerkil sistemde yoğunlaştığını, yani ebeveynlerin ailelerin ve karar vericilerin başında olduğunu ve aile üyelerinin geri kalanının da bir ülkenin vatandaşları gibi itaat hakları olduğunu söyler. Çocuklar ebeveynlerin karar verme ve kararlarına uymalı, yaşamında evlenmek gibi kendi hayatı ilgili olsa bile kendi kararını kendisi veremeyeceği, eski deyimlere göre"ebeveynlerin emri çöpçatanın sözleri" ile karar verirler. Yaşam olayları karşısında, çocukların başka şeyleri daha da belirgin olmasına rağmen, karar alma hakkı yoktur. Bu geleneksel aile ahlakı, gelecek nesilleri kısıtlamada son derece önemli bir rol oynamaktadır. Son derece basit, aklaya yatmayan, vefayı teşvik etmesi, insan doğasının büyük bir boğulmasıdır.

Lee'nin filmlerinde baba imajı sadece bir ailenin ana üyesini temsil etmemektedir. Daha da önemlisi, "baba", iktidarın sembolü olarak daha derin bir kültürel çağrışım almıştır ve Doğu medeniyetindeki güçlü despotik iktidarı simgelemektedir. Ang Lee Çin'deki geleneksel aile tarzından derinden etkilenir ve ondan büyük, önemli anlam kazanır. "Aile üçlemesi", ataerkil aile tarzı kavramının etkisi altında yapılmıştır. Lee isyankâr bir kişiliğe sahip bir adamdır. Yaşamında, film endüstrisinde olmayı seçmek için babasıyla şiddetli bir mücadele ve ciddi bir tartışma yaşamıştır. Bu nedenle, Ang Lee'nin hem Çin feodal ataerkil aile tarzından derinden etkilendiği hem de isyankâr karakteri olduğunu söylenebilir. Baskıdan kurtulmak için verdiği mücadele, çalışmalarında açıkça görülmektedir.

Modern Batılı aile modellerinin çoğu çekirdek ailelerdir: bir çift veya bir çift ve çocukları. Bu aile modeli, ailenin bağımsız ve özel kavramını, modern toplumun ve Batılı kültürün bireycilik ilkeleriyle tutarlı bir sosyal kişi olarak vurgular (Chen M. , 2011). Ancak, çekirdek aile sadece reşit olmayan çocukları içine alan kapalı bir ailedir. Nesiller arasındaki bağlantıları göz ardı eden bağımsız özgür yapıdır, aileden gelen yaşlılar ise bu ailenin dışındadır. Bu nedenle, 'Buz Fırtınası'daki büyükler yani yaşlılar yoktur veya evde değillerdir. Aynı zamanda, çocuklar kendi başlarına ayakta durabildiklerinde, temel olarak ebeveynlerinden ayrılırlar. Bu, bağımsız ruhu ve bireysel özgürlüğünü geliştirmeye elverişli olmasına rağmen, aile üyeleri arasında bağımsızlığı vurgulayan ve bireysel çıkarları her şeyden daha üstün tutan zayıf bir ilişkiye yol açmıştır. Bu ilke, aile ilişkileri ile başetmek için kullanılmıştır ve duygusal faktörlerin, ikincil bir konuma geri çekilmesine yol açmıştır. Aile ilişkilerinin yabancılaşması bir ilgi konusudur. 1960'lardan

sonra, bu çekirdek aile cinsel devrim ile karşılaşınca büyük bir kriz yaşar. "Çin Ailesi Modeli ve Ahlaki Değeri" başlıklı istatistiklere göre: 1965 yılında, hane başına ABD nüfusu hala yaklaşık 42 kişi idi, Çin ile yaklaşık aynıydı. 1989 itibariyle, ortalama hane halkı nüfusu 2,6'ya düşer. Bu da ABD'deki ailelerin belirli bir kısmının çiftler ve çocuklardan düzelen üçlüden oluşmadığını, bu yapının ailenin istikrarsızlığını yansıttığını göstermektedir. ABD'deki çocukların yaklaşık dörtte birinin artık tek ebeveynli ailelerde yaşadığını göstermektedir. 'Buz Fırtınası' filmi ebeveynler ve çocuklar arasında karşılıklı bir anlayışa sahip olmadığını ve iletişimden yoksun olduğunu, küçük çocuklarının da erkek ve kız arkadaşlarının olduğunu ve onların cinsel ilişkiye olan isteklerini gösterir. Evlilik dışı ilişkiler söz konusu olduğunda, karı-koca ilişkisi kopmaya eğilimlidir. "Hulk" filminde yetişkin çocukları ebeveynlerinden ayrı yaşadığı için onların duyguları daha zayıftır. Karakterin aile geçmişi soluklaşmaya başlar. Ancak, birey bir sosyal birim haline gelir ve aile geri çekilir.

Batıda, aile ağır bir kültürel yük getirmez. Aristo, şöyle der: "Aile, insanların günlük yaşamın ihtiyaçlarını karşılamak için kurdukları toplumun temel biçimini ifade eder." Batıda, ailenin ilk kaygısı insanoğlunun fizyolojisi olup, bireyin bağımsızlığına odaklanır. Aile yaşamında en önemli konum, bireylerin sevgi ve özgürlük hakkına sahip olduklarını vurgulayan cinsiyettir ve aile örgütlerinin kurulmasının temelidir (Kontny, 2002). Bu Çin'deki ailelerden tamamen farklıdır. Geleneksel Çin aile anlayışında aşk masa üstünde söylenmez yani aşkın açık söylemi ahlaka uygun görülmez. Evlilik geleneği, antik çağlardan beri ebeveynlerin emri, çöpçatanların sözleri ile yapılır, ancak çocukların seçim yapma hakkı yoktur ve bireyin istekleri genellikle yok sayılır. Oldukça uzun bir tarihsel zaman diliminde, kadınlar ve erkekler arasında aşk özgürlüğü yoktur. Aşk ve sevgi ile ilgili kitapların okunmasına, toplumda dolaşmasına izin verilmez çünkü buların toplumun ahlakını bozacak davranış olduğunu kabul edilir. Batı toplumu, aile kavramını sarsmaya ve cesurca bireyciliği yaymaya başlar. Yüzyıllar süren gelişimden sonra, bireycilik herkesin düşüncelerine derinden nüfuz eder. Rönesans başladığından beri, edebî eserlerde bu düşünceler ortaya çıkmaya başlar. Batılı ailelerde, her aile üyesi bağımsız bir bireydir. Çocuklar büyük özgürlüklere ve yetişkinler ile aynı haklara sahiptirler. Ebeveynler çocuklarının özgürlüğüne müdahale edemezler, çocuklarının mahremiyetine giremezler ve çocuklarını kontrol edemezler. Ailede eşitlik ve demokrasi söz konusudur.

Tıpkı, Xiaosheng'in, 'İtilen Eller'de babasına söylediği gibi: Demokraside büyük küçük olmaz. Duxiu Chen'nin bir zamanlar söylediği gibi " Batılılarda kişisellik standarttır ve Doğularda aile standarttır. Bu da Hofstede'nin kültürel değerler kavramındaki bireysel ve toplumsal değerlerini açık bir şekilde ortaya koymaktadır. Doğu ile Batı arasındaki aile farklılıklarının temel nedenlerinin "aile temelli" ve "kişisel-temel" arasındaki farklar olduğu, Doğu'nun aileye odaklandığı ve Batı'nın bireyselliği desteklediği, bu ikisi arasındaki farkın asıl nedenidir. Bu nedenle, iki kültür aynı zamanda ortaya çıktığı zaman, kaçınılmaz olarak çarpışmalar ve çatışmalar olacaktır. Günümüz toplumunda, küreselleşme süreciyle, küreselleşmenin hızlandırılmasıyla, ülkelerin ve ulusların sınırları boyunca küresel yöne doğru çeşitli fikirler gelişmiştir.

İtilen Eller ve *Düğün Yemeği* gibi Çin ve Batı kültürleri arasındaki çatışma olsun ya da 'Drink Eat Man Woman'deki kuşak boşluğunun çarpışması, baba her zaman iki tür ideolojik ve kültürel mücadelenin merkezinde yer alır. Çünkü, toplumun en temel birimi olan aile, toplumsal yapıdaki, değerdeki ve diğer yönlerdeki değişimleri en iyi yansıtan ve toplumsal değişimin merkezidir. Ataerkillik geleneksel ailenin çekirdeğidir, çekirdek baba olarak aile değişiminin ve çatışmanın odağı olmak zorundadır. Belki de bu anlayışa dayanan Ang Lee, Çinli babayı Doğu ile Batı arasındaki çatışmanın yapısına, eski ve yeni fikirlerin çarpışmasına hikâyeyi anlatmak ve "aile temelli" ile "kişisel temelli" bir aileyi yerleştirmek için koyar (Tian & An, 2014). Ailede iki tür düşüncenin çarpışmasıyla aile ahlakına, ahlaka, sevgiye ve insanlar arasındaki ilişkiye dikkat çeker.

Onun keskin gözleri bu noktaya dair farklı bir bakış açısı ve içgörü kazandırmıştır. Kişisel deneyimlerinden yola çıkarak, batılı bir bakış açısıyla bakar ve geleneksel aile ile modernitenin etkisine ışık tutmaya başlar. Postmodernizm döneminde, modern medeniyet ve fikirler gençlerin kalplerine nüfuz etmiş ve geleneksel aileler tarafından sessizce gizlenmiştir (Turner, 1994). Bu gizlenenler geleneksel kültür altındaki kültürün kademeli olarak dağılmasına neden olmuştur. Ang Lee bu değişen Çin ailesini sinema ile açıklamıştır ve her türlü çelişki ile dolu aileye yeni bir tanım eklemiştir. Tablo 4.1.'de "Aile üçlemesi"deki üç filmini ve 'Buz Fırtınası' filmini ayrı ayrı ele alınarak bu filmlerdeki aile üyeleri ve baba oğul (kız) ilişkileri yer almaktadır:

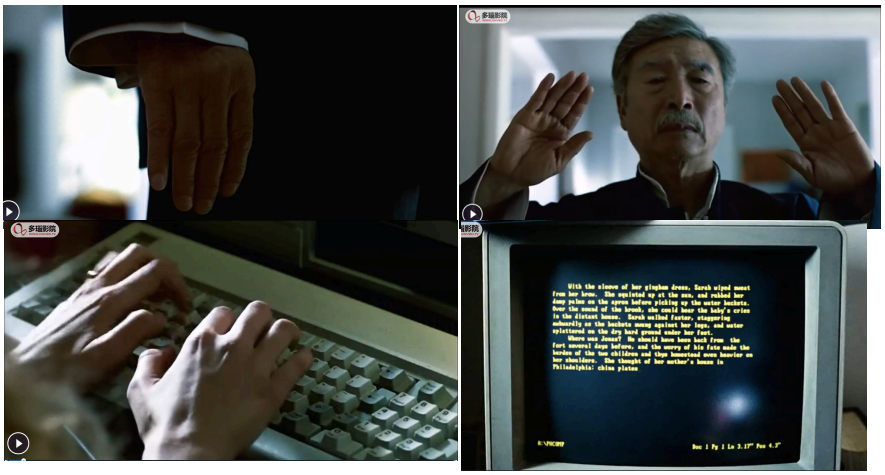
Tablo 4.1. *Aile üçlemesi*

Filmler	Baba (erkek)	Aile üyeleri

Pushing Hand	Zhu Usta	Oğlu, gelin, torun
Düğün yemeği	Gao baba,	Gao anne, Weitong, Weiwei, Saimon
Tatlı Tuzlu	Zhu baba (Lao Zhu)	Büyük kızı, orta kızı, küçük kızı
Buz Fırtınası	Ben Hood,Janey husband	Elena Hood,Janey Carver, Hood's two children, Janey two children

(1) Pushing hand 1991

İlk önce Tablo 4.1. ve Tablo 4.2. bakıldığında yönetmenin Doğu ve Batı'da dağıtılan afişinin farklı olduğunu görülür. İngilizce afişinde ön planda yüz hatları tipik olan Çinli adam ve biraz arka planda genç sarı saçlı beyaz tenli kadın vardır. Ancak bu ikisinin arasına baya mesafe koyulmuştur. Bu afişte bir Çinli yaşlı adam ile Amerikalı kadın arasındaki ilişkinin nasıl olacağı ilgili bilgi aktararak Batı'daki izleyecileri kendine çeker. Çince afişine bakıldığında Çinli adam Tai Chi'nin ünlü olan Pushing hand hareketini yapmaktadır. Diğer oyuncular sıra ile yan köşeye yerleştirilmiştir. Bu afişi bakıldığında Doğulu izleyecilerin ilgisini çekken ilk şeyi bir Tai Chi ustanın hikayesi olduğunu ve Tai Chi söz konusu olduğunda bunun kesin Çin kültürü ilgili olduğunuda anlar. Filmin başlangıcında yani Fotoğraf 4.13'de babanın elinin yakın çekimiyle başlanmıştır. Kamera uzaklaştıkça, mavi gömlekli, sakin rahatlayan Tai Chi öğretmeni görülmektedir. Daha sonra kamera başka bir ele geçer: sarı saçlı kadın bilgisayarın önünde oturmuş kılavuzu hızlı bir şekilde vurur. Ekrandan *çocuk, beyaz kadın* ve *çiftlik* kelimelerini belirsiz bir şekilde göstermektedir (Feng, 1991). Bunlar, Lara Ings Wilder'in "Prairie'deki Ahşap Evi" olarak düşünülebilir. Bu tipik bir Amerikan kültürü ve Çin kültürüyle açık bir tezattır.



Fotoğraf 4.1. *İtilen Eller filminden el çekemi sahnesi*

7 dakika ve 12 saniyeden önce, ikisinin hiç diyaloğu yoktur. Tüm sesler doğal sesten gelir. İki kişi aynı alanda hiç biraraya gelmez, biraraya gelse ya da aynı çekimde görünse bile, biri ön planda yer alırken diğeri arka planda kalır. Görüntünün derin kontrastı ile, iki insanın sahneye aldırışsızlığı arasında güçlü bir karşıtlık vardır; bu, iki kişinin içedönük ve dışadönüklüğü gibi, onlara güçlü bir izolasyon hissi verir. Fotoğraf 4.14'de göründüğü gibi İkisi öğle yemeğinde karşı karşıda oturur ama göz teması yoktur. Her ikisi kendi öğle yemeğini yer. Martha bir salata ve kuru buğday keki yer babası da son derece zengin öğlen yemeği yer. İkisininde yemek kültürü burda ortaya çıkar, Batı yemek kültürü ve Çin yemek kültürü karşı karşına gelir.



Fotoğraf 4.2. *İtilen Eller filmindeki öğlen yemeği sahnesi*

Öğlen yemeğinin ardından yalnız çalışmaları oldukça anlamlıdır. Fotoğraf 4.15'deki gibi ikisi aynı anda bir sahnede gösterilir. Bir taraftaki pencerede baba huzur içinde rahat bir şekilde fırça ile Çin geleneksel yazısını yazar. Diğer pencerede kadın bilgisayarda yazı yazar. İki kişinin aynı odada farklı pencerelere yerleştirilmesi iki kişinin kendi alanlarında yaşadıklarını ve birbirlerinden tecrit edildiğini ve itildiğini

göstermektedir. Pencerenin çerçevesi, birbiriyle bağdaşmayan iki dairenin, aralarındaki çatışmayı tırmandırdığı olaylar dizisi gibi görünür. Babası, Çin geleneksel operası dinleyerek gelinini rahatsız eder. Martha babasından kulaklık takmasını ister. İki adam bir mutfakta yemek pişirip birbirleriyle etkileşime girer. Yemek masasında, Jamie'nin eğitim sorunları yüzünden bir anlaşmazlık yaşanır. Martha'nın taşınma fikri torun tarafından dile getirilir. Bu zamanda baba her zaman güçlü ve görkemli olmuştur ve aile içinde geleneksel bir ebeveyn imajı ile mevcuttur.



Fotoğraf 4.3. *Çalışma zamanı*

Filmde odalar arasında kapılar yoktur. Fotoğraf 4.16'de gösterildiği gibi odanın kapısı yerinde boşluk vardır, yönetmen bunu bilerek tasarlamıştır. Bu sahne komplo yapısı açısından çok derindir, eğer kapıyı kurarsa, ikisi birbirini etkilemez, ikisi de çatışmaya yol açmaz, ardından olacaklar olmayacaktır. Kapının olmaması hikayenin gelişmesi için daha fazla gerilim getirmiştir. Öykü açısından açık alan tasarımı, sahne planlamasını daha esnek hale getirir. Aynı zamanda, kapı görsel bir mecazdır: İki kültür arasındaki engelleri ve duvarı temsil eder. Bu kapının yokluğu, kapalı kişisel alan ve kapalı kültürel alanın mevcut olmadığı anlamına gelir. Bu nedenle, tüm kültürler birbirinden ayrı değildir ve birbirine bağlı değildir, açık ve akışkandırlar. İki uygarlık arasındaki değişim ve etkileşim, küreselleşme bağlamında kültürel gelişmenin kaçınılmaz eğilimidir. Hikâye ilerledikçe çelişkiler durdurulamayan ilerleyişe sahip olacaktır.



Fotoğraf 4.4. K*apısız oda*

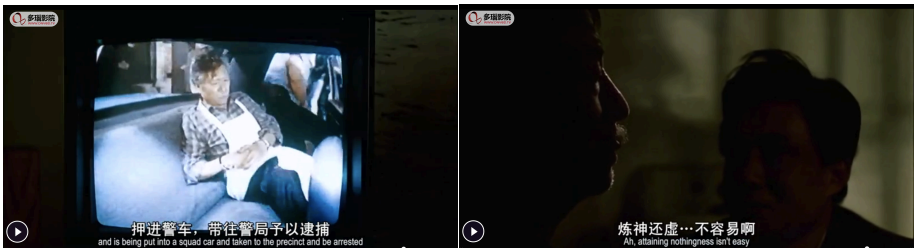
Martha'nın kitap inceleme işlerinin yoğunluğu ve evdeki stresli hayat onun karın ağrısına neden olur. Ancak babası onu tedavi etmek istediğinde, Martha babasının Çin tıpı ile yardım etmesine aşırı tepki gösterir ve fazla gerilir bu durum ciddi bir mide ülserinden muzdarip olmasına neden olur. Babası oğlu tarafından evden nezaketçe çıkmasını istediği gerçeği öğrendikten sonra, haysiyetinin incinmiş olduğunu hisseder. Mektup yazıp bıraktıktan sonra evden ayrılır. Babanın ayrılığı, geleneksel kültürün Doğu-Batı çatışmasına geri çekilmesinin başarısızlığını yansıtır.



Fotoğraf 4.5. *Hastalanmak*

Babalar restoran sahipleri ve Amerikan polisi ile yüzleştikleri zaman, tüm Batı düzeniyle yüzleşmiş olarak görülebilirler. Bu mücadele Doğu ve Batı uygarlıkları arasındaki çatışmaları tamamen dışlar. Zhu usta, bir polis arabasına kelepçelendiğinde şaşırtıcı derecede sakin olmasına rağmen, Çin Mahallesi'nde tanınmış bir kahraman olur, ancak hapiste yalnız tek başına oturduğunda onun içinin acıdığı ve çaresiz olduğu gözükmektedir. Şiddet, dengeyi bozmanın en iyi yoludur. Burada, ahlak yetiştiriciliği ile kendi kararlılığı arasındaki dengeyi kırar ve kendi işlerini yürütme ilkesini altüst eder. Bu nedenle, Batı düzeniyle karşı karşıya gelindiğinde başlamadan önce çoktan kaybetmiş olacaktır. Böyle bir durumda, gidecek hiçbir yeri ve kaçacak hiçbir yeri kalmadığında kalbindeki acı, öfkeyi boşaltmak için yer aradığında bu bir çatışma biçimine dönüşür. Mücadelenin sonucu önemli değildir.

Önemli olan şudur ki, onun güçsüzlüğü ve yüreğinin en yumuşak ve en savunmasız tarafı aracılığıyla onun çaresizliğini göstermesidir, evinden dışarı çıksa bile, hala bir refahı olmasını umut etmektir. Lee bir zamanlar şöyle demiştir: "Yaşamın Taocu doktrinlerinde, dışsal acılara ve tahammülüne dayanabilir, ancak kalbindeki endişeni söküp atamazsın. Onun sıcak bir kalbi vardır ama incitilmiştir. Onun sevgiye sevmeye ihtiyacı vardır. Hiçlik ve saflığın en yüksek alanına ulaşmak kolay değildir."



Fotoğraf 4.6. *Babanın çarısızlığı*

Sonunda, baba şöyle der: "kutsal güçler gibi hiçbir şeyde istekli olmamak kolay değil!" (Buradaki kutsal güçler gibi derken Dramanın trajedisi en yüksek noktaya ulaşır). Batı medeniyetiyle yüzleşmeye yönelik bu süreçte Zhu usta, sürekli olarak tehlikeye düşer ve çıkan aksaklıklara maruz kalmaya devam eder. Çünkü kapalı kültürel alan mevcut değildir ve babanın kaçışı, yalnızca mekânın açıklığı nedeniyle başarısızlıkla sonuçlanabilir. Kaçacak yer yoktur, tüm mekân her türlü kültürle doludur, baba sadece Batı medeniyetine entegre olabilir ya da her zaman kendisi olmaya devam edebilir. Batı medeniyetinin ana akım olduğu bir toplumda kenarda sayılmış bir kişidir. Derin köklü geleneksel düşünceye sahip babanın eskisini seçemeyeceği açıktır. Sonunda, uzlaşmak ve teslim olmak zorunda kalır. Çin mahallesinde bir daire kiralar ve hala Doğu medeniyetine sahip bir mekâna olan inancını sürdürmeye çalışır.



Fotoğraf 4.7. *Çin Mahallesi'deki baba*

(2) Düğün Yemeği 1993

Filmin başında filmin adı beyaz perdede yansırken Çince'de olmayan bir yanlış kelimeyi gösterir. Çince'de mutluluk manasındaki kelimenin ortasına bir tane kelime daha eklemiştir. Aslında kelimeden üretilen mutluluk üçüncü birinin girmesiyle bir üçgen şeklinde mutluluğa dönüşmüştür. Yönetmen filmin başında bize bu hikâyenin üç kişilik bir mutluluk olduğundan haber vermiştir. Ancak Çin kültüründe hem doğru hem kabul edebilecek evlilik, sevgi ve mutluluk ikili olmalıdır. Üçüncü birinin girmesi her zaman mutluluğu bozan, aile kavramına ait olmayan yabancıdır. Onun girmesi hiçbir zaman hoş

görünmez ve hoş karşılanmaz. O nedenle Çin kelimeleri içindeki doğru kelime ikiden düzelir ve üçüncü biri katıldığında yanlış olur, kabul edilmez. Burada yönetmen Çin geleneksel yazıları kullanarak Batı kültüründe kabul edebilecekleri Çin kültüründe kabul edilemeyeceğini açıklar.



Fotoğraf 4.8. *Düğün Yemeğin'deki Yanlış kelime*





Fotoğraf 4.9. *Doğru kelime*

Wei-Tong ile Simon yan yana oturarak telefon konuşurlar. Çekim açısı hiç değişmeden aynı yerde, ortadan ayrılmamış durumdadır ancak ikisi farklı tarafa bakarak ortada bir çizgi belirtmiştir. Aslında iki aşk arasındaki konuşmalar yüz yüze bakarak da konuşabilir fakat yönetmen ikisini arasındaki aşkın normal aşktan farklı olduğunu hem de ikisinin iki farklı kültür arasındaki çizgiyi belirtmek için böyle bir sahne tasarlamıştır.



Fotoğraf 4.10. *Sevgililer konuşurken*

Ailesinin geleceği haberini alır almaz evde değişiklikler başlar. Duvardaki modern resimlerin yerine Çin'in geleneksel kültüründen yazılar yer alır. Masa üstündeki Wei-Tong ile Simon'un fotoğrafları yerine Wei-Wei ile çektiği fotoğraflar. Her şeyi Çin geleneğine uygun bir biçimde değişmiştir. Bu sahneler arasında göze çarpan görüntü ise Wei-Tong çıplak fotoğrafının yerine asker kıyafeti giyen fotoğrafıyla değiştirilmesidir. Çıplak fotoğraf onun doğası, içinde olan gerçeğidir. Amerikaya göçmen olduktan sonra bu özgür batı modern kültürünün altında kendisinin doğasını daha özgür bir şekilde ifade

etmiştir. Ama aynı yer aynı durumda ömrü boyunca Çin geleneksel kültüründe yaşayan, düşüncesi, hareketi, doğası, gerçeği bu kültürden üretilen ailesiyle karşılaştığında kendisinin gerçeğini tam yansıtan fotoğraftaki çıplak haline asker kıyafetiyle kapatmış gibi maske takmak zorunda kalır.



Fotoğraf 4.11. *Biyometrik fotoğraf*

İki kişilik aile birdenbire beş kişilik kalabalık aileye değişmiştir. İki kişilik romantik yemek sofrasını Çin'in geleneksel yemek sofrası almıştır. Mutfakta Wei-Wei bir şeyler içip Simon yemek pişirirken annenin girmesiyle ikisinin yeride 180 derece değişiklik olur. Wei-Wei kazan başına Simon onun yerine geçer. Bir dış kuvvetin girmesiyle bu modern özgür Batı kültürü içeren küçük aile 180 derece değişmiş olduğunu kolayca belirtmiştir. Aynısıda Simon'a ait mutfak birden Çin kültündeki gelin yani kadının yapması gereken iş mutfak işi olduğu için Wei-wei hemen yerine geçer.



Fotoğraf 4.12. *Mutfak*

Kapı her filmde hemen hemen bir sınır belirtir. Kapının o tarafı bir farklı bu tarafı da bir farklı dünyadır. Simon'un kapının dışında kalması onun bu aileye bu kültüre ait olmasını belirtir. Bu kapı iki farklı dünyayı, kültürü, aileyi ayıran aynı anda bu iki farklılığı birbiriye bağlayan, birbiriye geçiş yapmayı sağlayan anahtardır. Simon bu kapıdan sapasağlam geçebilir mi? Filmde izleyeciye bu soru sorulmaktadır.



Fotoğraf 4.13. *Kapının iki tarafı*

Sadece evin içindeki nesneler değil evdeki kurallar, atmosfer da değişmiştir. Spor salonunda spor yapan Weitong artık her sabah babasıyla Broklan köprüsünde yürüş yaparlar. Ne kadar farklı kültür olursa olsun baba kendiye ait kültürü, gelenekselini unutmayan halde bu farklı kültür içinde devam etmektedir. Oğlu da babasının arkasında yürüyerek bu yürüşe katılmak zorunda olduğunu anlatmaktadır.



Fotoğraf 4.14. *Yürüş yaparken*

Düğün töreninde onların ters durduğunu söyler. Onlar bilinç altıda olmadan kadın sağ, erkek sol tarafta dururlar. Çin geleneksel düşüncelerinden erkek sol kadın sağ düşüncesi onların düşünmeden böyle durmasına karar vermişti oysa batı kültüründe bunun ters olduğunu belirtir. Çin geleneksel kültürünün derin etkisinde olduğunun farkında bile değildirler.



Fotoğraf 4.15. *Düğün töreni*

Düğün her kültürde çok farlıdır. Eğer bir kültürü daha iyi daha yakında tanımak istersek kesin onun düğüne gitmelisiniz. Çin kültüründeki düğünler en eğlencili düğünlerden biridir. Weitong'un düğüne bütün Amerika'daki Çinliler katılmıştır. Restoran Çin'i sembolu olan kırmızı renkle süslemişlerdir. Yemeklerin hepisi Çin yemekleridir. Masalar da kesin yuvarlaktır. Çünkü yuvarlak bütünlüğü temsil eder. Yuvarlak masıda oturunca aile bütünlenir. Çin düğünde hiçbir zaman sakınlık sessizlik yoktur. Her etraf yüksek sesle konuşmalar, gülüşmeler, eğlenmelerle dolmuştur. Gelin bugün en az üç kıyafet değiştirmeli. Dünya kültüründen gelen beyaz düğünlük, Çin kültüründen gelen kırmızı Qipao ve modern hayattan gelen elbise. Son olarak yeni evlenenlerin odasını karıştırır. Görüntülerde Çin'in geleneksel oyunlarından Çin dominosu ve büyük kırmızı ışık gösterilir. Bunların hepsi Çin geleneksel düğünlerinde olması gereken şeylerdir (Sun, 2007). Batı kültüründe yaşasan bile her kez bir araya geldiğinde bu kadar önemli olan düğünde kendi kültürünü devam etmek onu yeni bir kültür içinde yaşatmak, farklı kültürleri iç içine koymak gerektiğini belirtmiştir. Daha Dikkat etmesi gereken önemli bir nokta ise Çin kültüründe düğün geleneği niye bu kadar gösterişli, niye bu kadar abartılmış. Bu filmde bir sabah kahvaltısında Weitong ve ailesindekiler ile çatışma yaşadığı konudur. Çatışmanın nedeni ise Doğu ve Batı kültürünün düğüne olan farklı bakış açılırıdır. Weitong ise Batı kültüründen çok etkilenmiştir. Evliliğin iki kişinin arasındaki mesele olduğuna düşünür ve başkalarına hesap vermek anlamına gelmez, her şeyin basit olmasını ister. Geleneksel fikirlerin köklü ebeveynlere ne derse desinler düğünün böylece basit olmasını kabul etmezler ve "Başkalarına açıklamadan göstermeden, nasıl bir tür evlelik olur?" Doğu ile Batı arasındaki kültürel farklılıkları canlı olarak gösterir. Batıda, bireysellik savunuculuğu, bireyin yaşamına ve hayatta kalma iradesine saygı duyarlar. Bireylerin çıkarları Batılı değerlerin önceliğini işgal eder, bunu grup çıkarları izler ve bireysel yaşam tarzlarına tam saygı duyulur. Bireyin önceliği nedeniyle evlilik iki kişi için özel bir meseledir, aile veya kimsenin kurumaya hakkı yoktur, aksine, geleneksel kavram, grup çıkarının her şeyden ötesinde olduğu ve grubun, hatta bazen de gruba uyması gerektiğidir. Faydalar, Batı'da düşünülemeyen kişisel çıkarlara kurban edilebilir. Oryantal evlilik kavramında evlilik sadece iki kişinin arasındaki mesele değildir, iki aile ve hatta iki aile için büyük bir olaydır. Evlilik de açıklamanın yaşlı içindir. Fikirlerdeki bu farklılık kaçınılmaz olarak iki nesil arasındaki çatışmalara yol açacaktır. Daha sonra, Doğu ve Batı fikirlerinin evlilik amacıyla farklı bakış açıları, öykünün daha da gelişmesini desteklemektedir.



Fotoğraf 4.16. *Düğün sahneleri*

Dört yolun köşesinde trafik ışığının kırmızılı parlamasıyla Weitong'un hayatının kırmızı ışığı parlamıştır. Weiwei'nin bir çıplak görüntüsüyle onun bu yalanın ortadan kalkıp her şeyinin çıplak olacağını belirtir. Aile mecrası doruk noktaya gelir. Fotoğraf 4.29da gördüğünüz gibi baba Simon'a kırmızı paket verir. Filmin başlarında Weitong'un ailesi Amerika'ya yeni geldiğinde Weiwei'yi gelen olarak kabul ettiğinde Weitong'un annesi ona kırmızı paket vermiştir. Çin gelenekselinde bu aileye gelin olan kıza kırmızı paket verilecektir. Bu aile seni kabul eder anlamında kullanır. Ailenin en büyüğü her şeyinde sözü geçerli olan baba Simon'un bu ailenin bir gelini olarak kabul etmiştir. Burdaki kırmızı paket çok önemli rol oynamaktadır çünkü Çin geleneksel kültüründe eş cinsellik hayatta kabul edebilecek bir ilişki değildir. Bu ilişkini kabul etmeyi bu geleneksel hem de asker olan baba için ağız ile söylemek mümkün değildir. Kırmızı paketin burdaki rolu ise her şeyi açık değil biraz gizlece hal ettiğini gösterir.



Fotoğraf 4.17. *Kırmızı paket*

Havalimanındaki sakın geçiş tüneli zaman tünele benzemiştir. Bu tünelin bir ucu Doğu diğeri Batıdır. Wei-Tong'un anne babası bu tünelin Doğu olan tarafına kendisi ait olan tarafa doğru yürürken, modern mutluluk üç kişilik aile ise batı tarafında kalmıştır. Doğu ve Batı'nın her taraftan çok farklı olduğunu, bu ikisinin bir araya gelemeyeceğini, ama arasında geçiş olduğunu anlatır. Son sahne ise bütün bir filmin en esas sahnesidir.

Baba güvenlikten geçerken kollarını yüksekliğe kaldırır. Bu hareket Tai Chi'deki standart harekettir. Tai Chi ise Çin kültürün en önemli semboludur, Tai Chi'de anlatmak istediği düşünce ise "her şeye objektif bakışla başlamak gerekir, insana göre yaşamak, kendine gelincede dur demelisin." Bu da doğu hikmetinin somut örneğidir. Baba başından beri bu ilişkini his etmiştir, ama o buna objektif bir bakış açısından bakarak duruma insana göre kendini durdurmuştur. En sonunda verdiği bu hareketler bu zor durumu doğu hikmetiyle başarlı halde çözmüştür. Her kez istediğini almıştır. Baba kendi soyunun olmasının istemiştir, oğulu ise kendi aşkını.



Fotoğraf 4.18. *Geçiş tüneli ve TaiChi Hareketi*

(3) Tatlı Tuzlu

Filmin Çince afiş ve başlık tasarımı çok anlamlıdır: "Eat Drink" ve "ManWoman" sırasıyla iki farklı yazı tipini kullanırlar: "Eat Drink" Song ve Ming hanedanlarının basımını kullanır ve uygarlığı temsil eder, "Man Woman" kelimesi ise resim biçimli eski hiyeroglif yazısıdır sanki yannan ateş gibi. İki kelime birlikte yaşamı temsil eder, ama bir tanesi modern Song ve Ming hanedanında kullanılmış diğeri eski hiyeroglifler kullanmıştır. Bu da "Eat Drink" in modern zamanlarda baya gelişmiş anlamına gelir fakat "Man Woman" hala ilkel aşamadalar ve hala masa üstüne koyamaz. Insanlar hala sevgi ve arzu konusunda çok belirsizdir ve hisleri içinde çok baskı oluşturmuştur. Fotoğraf 4.31. ve Fotoğraf 4.6.gösteren "饮食" kelimesi "Eat Drink" demek; "男女" kelimesi "Man Woman" demektir. Ayrıca İngilizce Afiş Fotoğraf 4.5.ve Fotoğraf 4.6. Çince afişe bakıldığında Aktaran bilgi farklıdır İngilizce afişte aile yemeğinde üç kızı oldu ve bu hikâye bu üç kızın hikayesi olduğunu anlatır ancak Çince afişçe bu bir baba ve kız arasındaki hikâye olduğu bilirtir.



Fotoğraf 4.19. *Tatlı Tuzlu kelime sahnesi*

Filmin başında, ekranda görünen modern metropolün eşsiz atmosferini gösteren yoğun ve hareketli sokaklar, sonsuz görüntüler akışıdır. Sonra resim söner, aşçı usta ailesinin eski ve geleneksel tarzdaki bir ev ortaya çıkar. Yemyeşil ağaçların gölgesi altında bu geleneksel ev ile hızlı hareket eden sokaklardaki modern hayat bir izolasyon ve karşıtlık hissi vermektedir. Dış dünya modern uygarlığı temsil ederse, bu eski ev geleneksel uygarlığın bir sembolüdür ve geleneksel kültüre bağlı, hislerini kendi içine bastıran babanın yaşamını da ima etmektedir.



Fotoğraf 4.20. *Eski ev*

Zhu, hayatında her zaman katı bir baba olarak ortaya çıkar. O çok fazla konuşan ve gülümseyen baba değildir ancak kızlarına olan sevgisini ve endişelenmelerin hepsini bir masa bol ve lezzetli yemeğe bağlar aynı zamanda iletişim kurmayı ister başkaların onundan endişelenmesini ister, açıkçası sevilmeyi ister. Onun yakın arkadaşı Wen Zhu'nun orta kızına şöyle demiştir: "Ona baksana, bütün hislerin içere atıyor, duygularını sevgisini bile ifade etmiyor. Seninle bile konuşmazsa, gelecekte kesin hastaneye kaldırılacak benden söylemesi." Söylediklerden sonra ekranda Zhu'nun sessizce düğmelerini kapattığı figürü gözükür ancak babanın sessizliği ise arkadaşının sözüne hak vermesi ve onun sözünü inkâr etmemesidir. Fakat baba yeni de babadır ve her zaman kendi majestelerini koruması lazım. Bir baba için duygular hakkında konuşmak her zaman zordur. 23 yaşlık geç kızı ile daha da zor. Bu nedenle, kızları hepsi kendi hayatındaki diğer tarafını bulup evden ayrıldığında onları sessizce izler ve üzüntüden başka bir şey söyleyemez.



Fotoğraf 4.21. *Zengin yemek masası*

Aşık konusuna Zhu da kendini bastırmaya çalışır. Zhu ve komşusu Jinrong ile aşk yaşımaktadır. Fakat Zhu, Jin Rong'dan baya büyüktür ve daha da kötüsü, Jinrong, kızının arkadaşıdır. O zamanlarda böyle aşklar toplum "hoş gürülmeyen aşk" olarak kabul edilir ve sosyal ahlak ve geleneksel kavramlar tarafından kabul edilemez, tam da bu eski olmanın ve saygı duymamanın korkusundan dolayıydı. Zhu kalpteki derin hisleri korkar. Arkadaşının ölümü onu hayatında büyük bir değişikliğe yol açar ve ona aşk peşinde koşmak için ilham verir. Kızları ailesiniden tek tek ayrıldıktan sonra sonunda geleneksel kavramların zincirlerini kırar ve evde olduğu sırada Jinrong'a olan sevgisini her keze ilan eder. Bu haber bütün aileyi şoka getirir. Fotoğraf 4.35 gösterildiği gibi Jinrong'un annesi sinirden neredeyse bayılmak üzere Zhu'nu kızını aldattığını ima eder. Zhu da kızları ise bunun gerçek olduğununa inanmazlar. Geleneksel babanın imajı anında çökür ve yerini geleneklerden kopan ve cesurca sevgiyle takip edilen yeni bir baba imgesi gelir.



Fotoğraf 4.22. *Aşk ve aşk haberi*

Daha sonra babası eski evini satıp yeni evine taşınır. Kendini uzun zamandır bastırmış olan eski evi terk ederek babanın eski geleneksel yaşamı ve eski geleneksel düşüncesini ter ettiği anlamına gelir. Ancak hep evden ayrılmak isteyen büyük ablası ve küçük kız kardeşi gibi geleneksel ya da dina duygusu güçlü olmayan orta kızı en sonunda eski evini babasından satın alır ve oraya yerleşir. Filmdeki sonunda aile yemeğinde sadece baba ve orta kızı iki kişi masada oturur. Orta kızı mutfağa girip yemek hazırlar bu kez babanın itirazı yoktur. Çünkü artık kızının mutfağında yemek yapmasını kabul

etmiştir. Geleneksel Çin kültüründe önemli olan düşüncelerden biri ise aile mirası yada aile zanaati babadan oğula kalır. Çünkü oğul babanın soyadını taşırır bu ailenin mirası oğlundur. Daha sonra, babanın damak tadı geri gelir ve her şeyini tadını tadabilir. Geleneği kıran babanın yeni bir hayat kazandığını ve geleneksel düşünceden koptuğunu sembol eder. Yeni fikirleri kabul etmek sadece baba ve kız arasındaki kuşak boşluğunu kırmakla kalmayıp aynı zamanda babaların insanlığın ahlaki aşkınlığını ve kurtuluşunu gerçekleştirmesini sağlar.



Fotoğraf 4.23. *Aile son yemeği*

Ang Lee'nin yukardaki aile üçlü hatta baba üçlü diye atlandırabilen filmlerine bakıldığında ilk filmde geleneksel Çin kültüründeki baba ile Batı kültüründeki gelin arasındaki yemek, dil, yaşam tarzı, beğendiklerim, giyim kuşaklar, eğitim farklılıklarınıdaki çatışmadan yola çıkarak oryantalizm ve Oksidentalizm'in farklılıklarını daha ayrıntılı şekilde gösterir. Tam ortada kalan iki kültürde etkilenen oğu ve torunu ise hangi tarafa yardım etmesi gerektiği, hangi tarafta durması gerekliği konusunda çok zorlanır ve kendi kimliğini bulmaya çalışır. Yönetmen'nin kendisi gibi. Çatışma sonu baba kendinin bu yeni kültüre uyum sağlamayacağı anladıktan sonra eski kültürün olduğu ortama taşınır. İkinci filmde ise hem geleneksel hem de asker olan baba oğlunun eş cinsel durumunu öğrendikten sonra kalbı kaldıramaz. Ama kara-koca ikisi Amerika'ya geldikten sonra ortamın ilginç bir duruma dönüşür ve torunu olur. Evin en büyüğü sözü geçerli olan baba bir ara bulmaya çalışır. Her kez kendi istediğini alsın baba kendi ailesinin soyadının mirasını olduğundan mutlu, oğlu sevgilisi olduğundan. Burdaki baba ilk filmdeki gibi sert, değişmez değildir. İkinci filmdeki baba bu olaya objektif bir bakış açısından bakarak duruma insana göre kendini durdurmuştur. Üçüncü filmdeki geleneksel Çin kültürdeki baba sonunda aşk için yeni düşünceli anlayışlık babaya değişir.

İnsan doğasının kurtuluşu 'The İtilen Eller'daki dimdik ayakta duran Tai Chi ustasından başlayarak 'Düğün Yemeği' deki aralık bulmaya sabretmeye çalışan

generaldan 'Tatlı Tuzlu'gelenekseli kıran aşçı ustada biter. Babanın imajı, güçlüden zayıflığa, belirsizlikten kaçınmadan yavaş yavaş belirsizlikten korkmamaya belirsizliği tanıma, Ataerkil eril eğilimli düşünceden yavaş yavaş eş düşünmeye, çatışmadan uzlaşmaya ve daha sonra da inisiyatif almaya başlamıştır. Bu babalar üzerinde hem geleneksel görkem hem de yeni fikirlerin ve yeni kültür ile karşı karşıya gelmesinin çaresizliği vardır. Lee, üç baba imajıyla Çin ve Batı kültürünü gösterir. Eski ve yeni ideolojik çatışmaların statüsü, iki kültürün farklılıklarını ve özelliklerini inceler. Lee'nin düşüncesine göre, kültürel çatışmalara karşı durmak ve onları açık fikirlerle kucaklamak ve özümsemek en iyi yöntem olabilir.

Çin'in kültürel sembolü olarak Lee bir yandan baba imajını kültürün otoriter bir imajı olarak inşa eder, ama öte yandan, onun talepkarlığını ana gövde olarak şekillendirir. Bir yandan otoritesini ve onurunu vurgular, öte yandan otoritesini ve onurunu zayıflatmaya ve kırmaya devam eder. Bu ikilik, Ang Lee'nin Çince filmlerinin eşzamanlı olarak farklı kültürel mekanların tanınmasını ve izlenmesini sağlamasına, aynı zamanda farklı kültürel bağlamlarda başarılı olmasına olanak sağlar. Elbette Ang Lee'nin filmlerindeki Çin'in imgelenmesinin, eşit olmayan toplumsal cinsiyet ve ulusal güç tarafından yapılandırılan kültürel ve politik bir ekonomide gerçekleştirildiğini unutmamalıyız. Onun esnek pozisyonu ve esnek nitelendirmesinde Doğu-Batı güç eşitsizliği reddedilemez ve aşılamazdır. Ama ne olursa olsun, bunlar Ang Lee'nin Çince filmlerini Birinci Dünya ve üçüncü Dünya'nın ikili karşıtlık yapısını aşmasına yardımcı olmaktadır.

(4) Aşk ve Yaşam

Film afişince Fotoğraf4.7. de iki kadın biri yüzünde gülümseme dolu heyacan ve bir erkeğin elini tutan şekilde göstermekte diğeri ise aşada gülümser ama daha sakin yüz ifadesi o kadar abartalı değildir ve kendini kontrol debilen bir sakin yüz ifadesi göstermektedir. Bu iki farklı karakterlerin bir duygusal hayacan diğeri ise daha sakin mantıklı olduğunu çoktan izleyecilere haber verilmiştir. o zamanlar toplumun kurallarını izleyicisine açıkça aktarır.Eleanor'un babası ölmeden önce yatakta yatar, John üvey annenin bakımını üstlenmek ve üç üvey kızına çeyizlik vermekle görevlendirilir. O zamanki yasada Eleanor kızkardeşlerinin ve annelerinin miras hakları olmadığına hükmedilmiştir. Tüm mülkler en büyük oğlu tarafından devralınır. John babasının ölümünden sonra ailenin başına geçer ama sözünü tutmaz. Lee bu filmde Oryantal ve

oksidental kültürlerinden örnek alarak, geleneksel Çin kültürü anlayışı ile 18. yüzyıldaki muhafazakâr İngiliz toplumunu anlatmaya çalışmıştır. O zamanlar İngiltere feodal bir tarım toplumundan sermaye sanayi toplumuna geçişteydi ve hâlâ yüce ataerkil düşüncesine egemen devletidir.



Fotoğraf 4.24. *Aşk ve Yaşamda Babanın son sözü*

Eleanor'un davranışında rasyonel, muhafazakâr, sorumluluk ve toplumsal görgü kurallarına uyan biridir. Kız kardeşi Marian romantik ve duygusaldır. Marianne üzüntü veya mutluluk her zaman kısıtlamadan her zaman serbest bırakır. Eleanor "gizli" ve Marianne "gösterişli"dir. İkisinin karakteri 'Tatlı Tuzlu'daki büyük abla ve üçüncü kız kardeşine benzer.



Fotoğraf 4.25. *İki farklı karakter*

Filmdeki ayrıntıların işlenmesinde Çin tarzında zarif ve içtenliği bulunabilir. Fotoğraf 4.39de Edward'ın ile Eleanor'un arasındaki ilişkinin yavaş yavaş ilerlemesi birbirine el sallaması nazikçe gülümseme endişe ederek kaşlarının bir araya gelmesi, uzaktan bakışlar içinde hep bir tatlı inci ruh olduğunu göstermektedir. Yönetmen bu şekilde Edward ve Eleanor'un duygularını sergilediğini göstermektedir.



Fotoğraf 4.26. Edward ve Eleanor'un duyguları

Lee'nin tarzı, zarif film tekniği ile Hollywood'un geleneksel erkek yönetmenine göre nispeten kadınsıdır. Bu filmde yeteneklere olan sevginin hassas ve doğru kavrayışı oynanır. Bu popüler hikâyede, Çin halkına ait etik duyguları yorumlar ne mesafe ne de uzaklık hissi var. Küçük yapının karmaşık ve dramatik durumu, sıcaklık ve mizahla ilgili olarak sempatik olacaktır- Ang Lee'ın filmde detaylarda yaptığı değişiklikler, aynı zamanda Doğu ile Batı arasındaki kültürel füzyonun etkisini de görebilir. Edward ve Eleanor sohbetlerinde Margaret'inin Çin'i seyahat etmek arzusu olduğunu konuşur. Filmin orijinal kitabında "Çin" ilgili böyle konuşma yoktur. Filmde karakterlerin ilgisini çeken ve seyahat etmek istediği yer olduğuna şüphe yok. Bu saf Batı temalı film, egzotik renkler ekler ve izleyicilere açık bir niyet getirir. Batı kültürüne ek olarak Doğu kültürünün varlığını ortaya koymaktır.



Fotoğraf 4.27. *Sohbet etmek*

Hikâyenin gelişmesiyle, her ikisinin sevdiği erkeğin nişanlısı olduğunu öğrenir. Bu büyük aradan sonra her ikisinin önceki davranışı değişmiştir: Eleanor Edward gidip tekrar

dönüğünde kalbini açar ve romantik duygusallığını kabul eder; Marianne Albay Brandon'u seçtikten sonra nerde durmasa nerde ilerlemesi nerde geri çekilmesi gerektiğini öğrenir ve daha aklıyla seçim yapmar.



Fotoğraf 4.28. *Nişanlası ve acı çeken kız kardeşler*

Buna ek olarak, filmde, akıl ve duygu arasındaki çelişki, evlilik ve duygular arasındaki çatışmaya da yansımıştır. Austin açıkça, ikisinin arasında bir çatışma varsa, evliliğin öneminin duygulardan daha iyi olduğuna inanıyor. Çünkü Viktorya döneminde, kadınlar erdemli bir eş olarak ve kendi ailelerini mükemmel bir şekilde koruyarak sosyal statülerini kazanmışlardır. Kadınlar sadece ekonomik olarak erkeklere değil aynı zamanda aynı ruha da bağımlıdırlar. Bu nedenle, kadınlara erkekler ona evlilik sona eriyor için aşk olmalı, kimlik ve toplumsal konuma edebilmek için aslında bir anlamda aksi takdirde hiç mantıklı değildir, olup, bu duygusal tehlikelidir. İki kız kardeşi ile olan aşk deneyimleri sayesinde Austin, Victoria kadınlarının durumu hakkında endişe ve çaresizliğini gösterdi ve kadınlara olan derin sempati duyduğunu ifade etti. Yani, geleneksel Hollywood filmleri için olağan hor filmi, aşkın peşinde, kahraman ve kahraman özgürlüğünün peşinde kadınların sosyal statü elde etmek, sosyal rol beklentilerine yenik ve hatta yaşam destek olabilir, tamamen farklıdır. Victoria dönemi bugünün döneminden çok uzak olsa da akıl ve duygu hala kadınların aşk deneyimlerindeki çelişkilerin iki önemli yönüdür. Bu nedenle, Ang Lee'ın filme uyarlaması, büyük ölçüde kadınların kaderi için orijinal sempatiyi korur. Geleneksel stilize Hollywood filmlerinin aksine, Aşk ve Yaşam'da yönetmen, kadın ve erkek

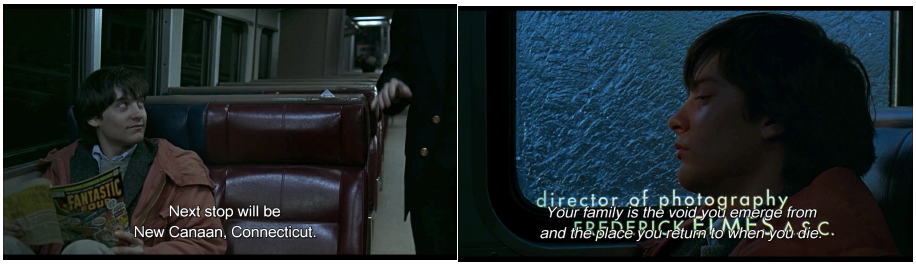
arasındaki muayene ve muayeneyi ve arzu konusu ile arzu nesnesi arasındaki ilişkiyi tersine çevirir. Filmin tarafsızlığı sadece kısıtlı bir şekilde gösterilmiyordu, aynı zamanda kadın bedeni erkeklere ve izleyicilere görünmeyerek kıyafetlere sıkıca sarıldı. Marian'ın Willoughby'nin portreleri için merceği, erkekleri muayene olma arzusu haline getirdi ve aynı zamanda yönetmenin "erkek temsili ruhu ve kadın temsilci organı" geleneksel formülünün yıkılışını ve yıkılmasını ifade etti.

Bu filmde Ang Lee, iki kahraman ve diğer büyük figürlerin filmde şekillendiği ve Doğu ve Batı kültürlerinin geleneksel erdemleri açısından Doğu ve Batı kültürlerinin kaynaşması perspektifinden yola çıkarak kadınları göstermektedir. Aynı zamanda, kabul edilemezlik ve tanıtım, fedakârlık ve ihanet ile duyarlık ve rasyonalite arasındaki çatışma aynı zamanda, kadınların duygular peşinde koşmalarını, sevgi karşısında sergiledikleri özveri, içtenlik ve haysiyetin de ortaya çıkmasını sağlar. Farklı zamanların ve kültürlerin buluşması "Rasyon ve Duygu" filmini özgün edebi metne dayanarak daha eşsiz bir estetik değer elde etti. Kimsenin'Aşk ve Yaşam'in 'Tatlı Tuzlu'ın bir kopyası olduğunu söylemesine şaşmamak gerekir. Sorumluluk ve duygunun içersinde rasyonel ve duygusal bir çatışması ve entegrasyonu, dengesizliği ve dengesi vardır. Bu Jane Austen'in diyalektiği aynı zamanda Ang Lee'ın Tai Chi'sidir.

(4) Buz Fırtınası

Doğu aile tarzına karşılıklı olarak diğer Batı aile tarzındaki filmi 'The Ise Storm'1973'te ABD Connecticut'ta sıradan bir ailede gerçekleşen hikayedir. Bu dönem Watergate olayının olduğu dönemdir. Bu dönemde başkanın imajı ve toplumun otoritesi ciddi bir şekilde sorgulanmaktadır. Sıradan insanlar, o dönemin kaotik kültürel kavramları ve cinsel düşünceleri tarafından rahatsız olan ve aileler bozulmak ya da kopmak üzere olan dönemdir. Filmin başında Paul Hood'un elinde "Fantastik Dörtlü", bu çizgi romanı Marvel Comics tarafından yayımlanan bir hayali karakterler topluluğudur. Yaratıcıları Stan Lee ve Jack Kirby'dir. İlk Fantastik Dörtlü çizgi romanı 1961 yılının kasım ayında yayımlanmıştır. Türkiye'de ise 1 Nisan 1988 yılında Alfa yayınları tarafından orijinal 190'ıncı sayıdan itibaren Fantastik Dörtlü adıyla yayınlanmaya başlanmıştır. Bu çizgi romanı o kadar ünlü dünyaya tanılmış roman ya da felsefede değil ancak ABD'de gençlerin arasında çok popüler olan sıradan bir çizgi romanıdır. "Fantastik Dörtlü"nün hikayesi ile o dönemdeki aile mecrasını anlamaya çalışmak Paul'un kişiliğine çok uymuştur ve Amerikalılaştırmıştır. Bu tren ise eve dönmek için kullanan trendir.

Burda böyle bir cümle geçer: " Senin ailen senin doğulduğun ve öldünde döndüğün yerdir." Burda Lee aile kavramını tekrardan herkeze hatırlatır. Doğu olsun Batı olsan onların birleşen noktası ailedir ancak bu ailenin tarzı birbiriyle çarpışmaktadır.



Fotoğraf 4.29. Buz Fırtınası'nın *fırtınalı gecesi*

Filmdeki gençlerin ve on falan yaşındaki çocukların bile kendi kişili karakterlerinin daha çekici cool olması için yaptığı hareketleri o dönemin ailede çocuk yetiştirme tarzının daha çok farklı olması Doğu ilk tam ters durumda olmasını anlatır. Çocuk baba sözünden çıkmaz yanlışlıklar yapmaz aile şerefini bozamaz. Soyadını taşıyan bu ailenin başkalar önünde aşalanmasını asla izin verilmez ancak filmde Fotoğraf 4.43de görüldüğü gibi Hood'un iki çocuğu ailesiyle kavga eder, ailedekiler birbirine soğuk davranır, tutun içer, sigara ve içki kullanır, sevişir ve birbirinin cinsi organlarını göstermeye hiç utanmaz, hırsızlık yapar ve yaptığı hızsızlıktan dolayı hiç utangaç duygusu duymazlar.



Fotoğraf 4.30. *Gençlerin problemleri*

Ailenin büyükleri olan çocuklara örnek olması gereken babalar ve anneler ise bir birini aldatır. Fotoğraf 4.44deki ilk fotoğrafta gösterildiği gibi evine misafir çağır kendileri bir arada eğlenir, sigara ve şarap içerler ama kendi çocuğuna servis yaptırır. Anne kızı gibi markette hırsızlık yapar. Kitap seçerkendi kendisi özgür bırakmak ilgili kitaplar onu daha çeker. Sonra büyük fırtına gecesi bir arya toplanıp anahtar oyunu yani eş değiştirme oyunu oynar ve bu oyun sanki sıradan bir oyun gibi karşılanır.



Fotoğraf 4.31. *Ebeveynlerin yaptıkları*

Filmdeki sürekli buz kullanan sahneler götürülmektedir. Buz sunun soğukla karşılaştığında ortaya çıkan durumudur. Buz soğuk bir ortamın sembolu. Bayramda sadece anne baba ve çocukları oturup kutluyorlar. Ancak bu Doğu aile tarzından çok farklıdır. Doğu'da bayramlarda kalabalık aile ortamı dede babaanne, anne baba, çocuklar toplam üç kuşak insanları topludur ama Batı tarzı iki kuşak, gençlerin yaşı gelince de evden ayrılır. Toplumsal aile tarzı ve bireysel aile tarzı birbiriyle her zaman zıttır.



Fotoğraf 4.32. *Buz ve Hood ailesinin toplanması*

Modern Amerikalılar için: çizgi romanlar ve Hollywood filmleri kendi kültürlerinin klasikleridir. 50'li ve 60'lı yılların refah ve cinsel özgürlük hareketlerinden sonra, 1970'lerde ABD'de ekonominin yavaşlamasıyla çeşitli toplumsal sorunlar meydana gelmeye başlamıştır. En göze batan ise Amerikan geleneksel aile tarzının dağılmasıdır. Aile kavramı belirsizleşmeye ve aile üyeleri arasındaki ilişkileri sürdüren bağ daha gevşek hale gelmeye başlamıştır. Aile üyeleri aileden ayrılmak ve bağımsız bireyler olmak istemiştir. Aileler ve bireyler güreşler ve bireyler "aileyi" yok etmektedirler. Hood ailesi de bunlardan biri sayılırdır tam bu noktada büyük bir fırtına meydana gelir bu fırtına bir şans gibi iki yol vardır: ölüm ya da hayat. Filmde Komşunun oğulu ölür Paul ise sağsalim trenle eve döner tran garında bütün ailesini görür ve gülümser. Son sahne ise babanın ağlamasıyla biter. Bu göz yaşı en mutluluk için hem pişmanlık içindir. Bu fırtına Hood ailesi için yeni bir hayattır yeni bir şanstır.



Fotoğraf 4.33. *Aile ve pişmanlık*

İnsan toplumu yakı geçmişten moderne değiştiğinde, ciddi bir sorun yaratır: gelenek ve modernite arasındaki karşıtlık. Bu sorun sadece bir "gelenek olarak kabul edilen" Çin kültüründe değil, aynı zamanda "modern bir model olarak kabul edilen" Batı kültüründe de vardır. Bu Doğu ve Batı kültürlerinin beraber yüzleşmesi gereken iklimdir. Bu nedenle, Ang Lee'nin 'Aile üçlemesi'esas olarak modern Çin kültürünün ikilemini yansıttığını görebiliriz: Çin'in geleneği nasıl Çin'in "modern çağına" dönüştüğünü.'Aşk ve Yaşam've 'The Ice Storm'da Batı modern kültürünün ikilemine yansır: Batı "geleneği" ile Batı modern toplumu arasındaki çelişki. Doğu aile tarzı ve Batı aile tarzı filmlerinde Ang Lee iki farklı kültürün farklılığını ve çatışmaları nasıl ortaya koyar? O sıklıkla "kültürel kod" özellikleri içeren farklı davranışlar aynı sahneye koyarak kültürün farklılığı ve çatışmayı ifade eder. Kültürel farklılıklar kültürel artıları ve eksileri bir tezahür değildir.

Çin ve Batı kültürleri, Ang Lee'nin filmlerinde ortak bir kültür ikilemini paylaşırlar. Gelenekselden modern gelişime kadar hepsi çeşitli zorluklarla karşılaşmışlar ve modern toplumun gelişim yoluna uyum sağlamaya çalışmışlardır. Lee Geleneksel Çin kültüründen beslenen besinleri alır, modern fikirleri bütünleştirir ve Çin ve Batı kültürlerini iletişim kurma ve kültürel kimliğe ulaşma konusunda uzlaşmayı seçer. Bu şekilde, Çin ve Batı kültürleri, kültürel farklılıklardan başka bir kültürün bilgeliğini anlayabilir, eksikliklerini telafi edebilir ve kendi zorluklarını çözebilir. Farklı kültürlerden gelen izleyiciler, heterojen kültürleri yerel kültürler açısından anlayabilir ve kabul edebilir ve kültürel kimlik oluşturabilir. Bu nedenle, Ang Lee dünyayı her tarafından filmini beğenen seyircileri çekebilir.

Ang Lee'nin yukarda elştirilen beş filmi Hofstede'nin kültürel değer kuramı kavramındaki bireysel ve toplumsal düşüncesinde bireysel kültür Batı kültürünü, toplumsal kültür ise Doğu kültüründen bahisetmektedir. Bireysellik endeksi, bu kültürel modelin ülkelerinin topluluklar arası ilişkilerin kolay dağılınan çerçevesi oluşturduğu bir toplumda kişilik ve bireysel gücün en üst düzeydeolduğunu anlatmaktadır. Bireyin varlık bilincinin, özgüven ve öz saygısının yüksek olması beklenir. Birey grubun, hatta her şeyin önündedir. Grup ihtiyaçları, bireyin ihtiyaçlarından sonra düşünülür. Toplumsal endeksi, topluluklar arası bir ilişkide bireyler arasındaki yakın bağlara daha fazla vurgu yapıldığını gösterilmektedir. Bu kültür, aile değerlerini ve duygusal bağımlılığın yanı sıra üyelerin topluluktaki diğer üyeleri hakkında sorumluluk duygusunu vurgular. Bu nedenle Batı ve Doğu kültürünün farklılığını ortaya çıkartırken bu farklılıktan yola çıkarak yorumlanmaktadır.

4.2.2. Fedakâr Kadın İmgesi

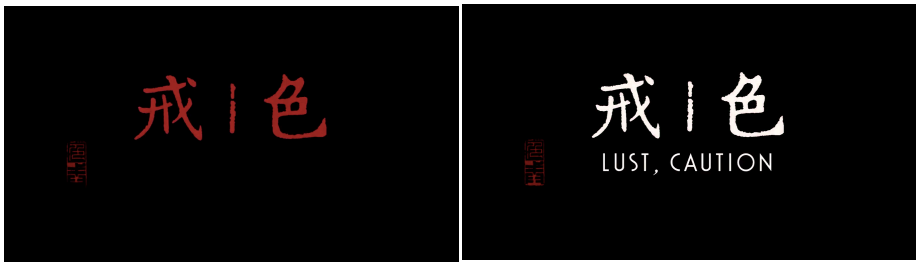
Geleneksel Çin kültürü kolektivizmi savunmakta ve bireysel temel değerlerini göz ardı etmektedir. Antik Çin'de sözde öz-kişiliğin mükemmelliği ve tanıtımı, aslında herkesin öz-fedakârlık ruhuna sahip olmasını ve grubun çıkarlarının korkusuz ruhunu korumasını gerektirir. Birey, aileye ve toplumun varlığına bağımlıdır, bu nedenle, herkes, birey tarafından kendini inkâr etme ruhuna sahip olmalıdır (Jin, 2007). Bu kültürün etkisiyle, Ang Lee'nin filmlerinde akrabaları, arkadaşları ve sevdikleri için her zaman kendini fedakâr etmektedir. Lee'nin filmlerinde en tipik kendini feda eden kişi Dikkat Şehvet filmindeki kahraman kadın Jiazhi Wang.



Fotoğraf 4.34. *Dikkat, Şehvette Jiazhi'nin"Maskesi"*

Film, Japonya'ya Karşı Direniş Savaşı'nın patlak verdiği 1940'larda Şangay'ı anlatır. Jiazhi Wang öğrenciyken yüzünde utangaçlık ve cehaletle dolu o zamanlardaki Çin'in genç bir kadını olmanın avantajları onunda da yansımıştır. Hiçbir leke olmayan beyaz bir kâğıt gibi saftı ve gençliğini serbest bırakmaya cesaret eden bir kadındır. O zamanlar, sözde devrimci ideallere ya da ülkenin ulusal nefretlerine duyulan nefrete sahip değildi, sadece en sevdiği erkeğin bir şeyler yapmasına yardım etmek ister. Ancak bu yardım büyüyerek hayatını değiştirir aynı zamanda asla yıkanamayan bir ihanet izini de gösterir.

Her filmin başlangıcında film adının kullanma şekli özeldir. Bu filmde adı önce kırmazın sonra beyaza dönüşür: Tutku dünyasının yıkımını belirtmektedir. Ama sol atta damga şeklindeki film adı ise hala kırmızı dikkat ve şehvetin sonsuza kadar varoluşlarının simgelemektedir.



Fotoğraf 4.35. *Filmin adı*

Film 1939-1942 yıllar arasındaki Şangayı anlatarak o dönemdeki Şangayın iki farklı çatışmanın altında olduğunu yansıtmaktadır: geleneksel ve modern, Doğu ve Batı. Filmde Çin'i sembol eden en özel sahneler ise Mahjong oynamaktır. Kadın mahjong iletişimi bir ölçüde erkek şarap masası iletişimine eşdeğerdir. Özellikle resmi hanımların mahjong masasında mahjong oynarken kazanan ve kaybeden paradır, rekabet eden ve yarışan kocanın resmi pozisyonudur, gösteren altın gömüş takı zenginliğidir, takas eden bilgi alışverişi ve gizliliktir. Fotoğraf 4.47 gösterildiği gibi giydikleri geleneksel elbise

yediği geleneksel doğu yemeği ama kullandığı masa şekli Doğu'yu temsil eden yuvarlak değil daha modern tarzındaki masa şekli, Batı'nın içkisi, kahve ve sigarı kullanır, Batı'nın özel danslarını öğrenir. Film Doğu gelenekseli ve Batı moderni arasında gidip gelir. Jiazhi Wang en sevdiği şeyse film seyretmektir o soğuk her yerde baski ölüm kokusu alan savaş Döneminde dış dünya ile iletişimi kesen sinemada Batı filmlerinden biraz olsada sıcaklık arzu ışık aramaktadır.



Fotoğraf 4.36. Doğu gelenekseli ve Batı moderni

Jiazhi Wang'nın rolü, Ang Lee'nin insan doğası, çatışma ve kişisel ilişkiler arasındaki ilişkilerin karmaşık anlayışının çok yönlü bir görüntüsünü oluşturduğunu ima eder. Vatan için savaşmak vatanı sevmek her bir insanın sorumluluğundur. Ama filmde birkaç erkek sahnelerin arkasına saklanarak saf bir kız öğrencinin hainleri tahammül etmesine izin verir. İnsan doğasının çirkinliğini burada görülür. Büyük Japon karşıtı savaşın vatansever sloganı, diğer insanlara saldırmak ve kullanmak için bir araç haline gelmiştir: Jiazhi Wang, Direniş Savaşının istemsiz bir kurbanıdır. O öğrenciyken hiçbir şeyden haberi yokken sadece sevdiği biri için ilk gecesini oynadığı rola sadece tiyatro grubundan kurulan vatansever hareketi kendisinin nefret ettiği adama feda eder ve onun en sevdiği erkeğin ona ne sevme ne koruma vermezdir. Güçsüz akılsız kadınların yapabileceği ancak başkaların düzdüğü planı yerine getirmek kötü casusu cezbeder etmek, kendisini aşk etmek sonra zamanı gelince öldürmesine yardım etmek. Daha gerçekçi olursak kadınlar av avlamak için kullanan yeme benzer. HK'da Öğrenci hareketi Casus Yi Beyin ayrılmasıyla son bulur. Hikâye üç yıl sonraki Şangayda tekrar başlar. Ayni sevdiği erkek ayni şeyi yani casusu Yi Beyi cezbeder ederek öldürmesine yardım

etmesini ister. Büyük ve kutsal bir şey yaptığını bilmesine rağmen, kalbı ne kadar isteksizdir. Kalbi Japonya'ya karşı direnişle bastırılmıştır ancak kendi kişiliği ise ruhuya acı çektirmektedir. Bu nedenle, o her zaman böyle kutsal ve haysiyetsiz durumdan kurtulmak ister. Cezbeder etme hedefi olan Yi Beyin kendisine aşk olduğunu ve kendisininde ona aşk olduğu hissettikten sonra kendini aşk ile kurtarmaya ve asil ama özgür olmayan hayattan kurtulmaya çalışır. Suikastten vazgeçer, arkadaşına ihanet eter ve kendini kurtarır zan eder. Ancak gerçekler acımasızdır. Jiazhi'yi casus olduğunu öğrendiği an onu öldürmekten çekinmezlerdir. Zalim gerçeklik Jiazhi'ye buz gibi bir son vermiştir. İhanetinin kendi kişiliğini ve onurunu değiştirmesini ister ama bunu elde etmek için her zaman bir fedakârlık gerekir. Onun itaati hainler tarafından ilgi çekicidir, onun isyanı ise kendisinin ölümüne yol açmıştır. Yaptığı her şey başka birinin aracı ve oyuncak bebeğidir. Kadın ne yaparsa yapsın hep insanlar tarafından kullanılır ve kendisinin hiçbir zaman haysiyet yoktur. Jiazhi'nin durumu: İnsanlar, herkesten kişisel öznel bilinci ihlal eden şeyler yapmaları için her zaman soylu ve kutsal otoriteye sahip olurlar. İnsanlar nasıl direnirlersede hakaretlerden kurtulamazlar. Tek şey ölümdür, maddi olarak kendini yok etmek meniyi olarak ruhun sonsuzluğu ve dengeni sağlar.

Hofstede'nin eril-dişil eğilimler açısından bakıldığından erilin egemen olduğu toplum Erkekliğin ön plana çıktığı ülkelerde güçlü bir sosyal rekabet anlayışı vardır ve toplum işkolikayı teşvik eder ve takdir eder; atılganlık, materyalistlik, yükselme tutkusu, saldırganlık, gelişmiş öz güven duygusu gibi genellikle erkeklerle özdeşleştirilen kavramlar ön plana çıkar. Böylelikle bu toplumda düşünme tarzı her zaman mantığı dayalı, akıl ile iş yürütür, kişisel duygunun önemli yoktur. Ancak böyle bir toplumda avcunun yem rolunu oynayan kadın ise dişil düşünme tarzını ön plana çıkardığı için onun bedelini ödemek zorunda kalmıştır. Tek kadın ile bu eril düşünen tolumu değiştirmek mümkün değildir.

4.2.3. Bilinç Altı Yasaklanan Aşk—- Eşcinsellik

Ang Lee'nin eşcinselliğe yönelik iki filmi vardır. İnsan duygusal kültürünün bir biçimi olarak, eşcinsellik, aynı psikolojik cinsiyetteki (veya sosyal cinsiyette) bireylerin birbirine olan sevgi, duygu, cinsel çekim ve cinsel davranış ürettikleri olgusuna işaret eder. Bununla birlikte, ana kültür ile karşılaştırıldığında, Batı kültürü veya Doğu Konfüçyüs ahlakı altında aynı cinsiyetten duyulan duygulara izin verilmez, bir zamanlar ahlaki bir suç olarak sosyal toplumda yasak haline gelir. Eşcinsellerin geleneksel bir

heteroseksüel kültür ve ana akım toplumsal cinsiyet ideolojisi olarak eşcinselliği uzun zamandır Batı filmlerinde marjinalleştirilmiştir. Fakat çağdaş Batı dünyasında, eşcinselliğe yönelik tutumlar oldukça toleranslıdır ve eşcinsellik ne suçlu ne de patolojik olarak kabul edilir. Hatta günümüzde Batı ülkelerin seçilen bölgelerin kuralında eşcinsellerin evlenmesi kabul etmektedir.

Her zaman meydan okumayı seven Lee, bu konuya iki kez adım atar. Her ne kadar 'Brokeback Dağı"ve 'Düğün Yemeği' her ikisi de aynı eşcinselli ilgili hikâye olsada 'Düğün Yemeği' daha çok aile ahlakı dramasıdır. Brokeback Dağı aynı cinsiyetten olan kovboyların duygularına odaklanan bir filmdir. Film Oryantal kültür etiği ve anlatımının derin vizyonunda, cinselliği, kültürü, dini ve ahlakı aşma trajedisine yükselmiştir. 'Düğün Yemeği' de, eşsiz oryantal özelliklere sahip bir düğün ziyafetinde, düğün odasını karıştırmak, yeni yatakta evli çiftleri döndürmek gib geleneksel düğün şekli tek tek gösterilmiştir. Ang Lee kendisi bile filmdin düğün kısmında şöyle der: "Çin'nin 5000 yıllık cinsel baskı sonuçlarına şahit oluyorsunuz." Evlilik kavramı ise geleneksel Çinli ebeveynlerin emri ve çöpçatanların sözleri ile yapılan bir düğündür. Ancak filmin finalında Saimon, Weitong ve Weiwei üçü dramatik yeni bir üçlü aile ilişkisi türü oluşturur. Lee'nin Doğulu bir doktrin modunu kullanması, bu deforme etiğin dönüştürülmesine izin verir. Brokeback Dağı'nda, iki kovboy Jacks ve Enrish normal işçilerdir. Lee huzurlu hiçbir problemi olmayan iki kişi için özgür ve yalnız bir alan düzenler. Yalnız ruh arzusunun uyarılması ve uyandırılması için daha uygun bir seçenektir.



Fotoğraf 4.37. *Brokeback Dağındaki İki kovboy*

Birbirleriyle hiçbir rahatsızlığı olmayan iki kişi çıplak olduklarında ilişkileri değişir. Kendince "suçlu" olduklarını his etmeye başlar ve birbirlerine karşı düşman gözüyle bakmaya başlar, hatta birbirlerine "Eşcinsel değilim" diyerek bu duygunun beklenmedik olduğunu kanıtlamaya çalışırlar. Fakat insanın arzuları sonsuzdur: İnsanların içgüdüsel arzuları yerine getirilemediğinde, ahlaki irade ve kısıtlamaları ihlal

edecek, tutkuları parçalayacak, duyguları çağrıştıracak, arzuları serbest bırakacak ve toplumsal ahlak, cinsiyet, değer bakışları gibi sosyal toplumun konuşmaları engeller unutacaklardır. Her ikisinin içindeki arzuların ateşlerinin coşmasıyla Tanrı'nın önünde günah işlenir.



Fotoğraf 4.38. *Brokeback Dağındaki ilişki*

İkisi kendi evine döndükten sonra kendisine ait olan hayata yani gerçeğe geri döner. Ennis eşi ve çocukları ile hayatını devam eder. Jack ise yeni kız ile tanışır hayatını sürdürmeyi devam eder. Gerçek hayat her zaman acımasıdır. Toplum ideolojisi onlara her zaman nasıl yapması nasıl yaşamasını gerektiğini belirtecek onların dediği gibi yaşarsan topluma uyan biri olarak olursun ancak ters gelirsen toplum seni dışlar.



Fotoğraf 4.39. G*erçeğe dönen iki kovboy*

Dünyada, insanlara ne yapmaları gerektiği konusunda rehberlik edebilecek evrensel bir genel kural yoktur. Marx ayrıca "Anti-Duhring" Teorisinde ahlak ilgili sözde nihai gerçeklere sahip olduğu görüşünü de eleştirmiştir. Her iki erkeğin de toplumsal cinsiyet ve ahlaktan kaynaklanan kısıtlamalarda yaşamasına rağmen, ilişkileri uzaktan yakına

doğru ilerler. Onlar bunun için Tanrı'ya dua etmediler ve Tanrı'dan af dilemediler sadece kendi sevgisinin gücü ile ortadaki buzu eritmeye çalışır. İnsanlar güçlü bir sosyal makinenin önünde, insan doğasında gizlenen ve son derece karanlık olan tarafını ortaya çıkartır. Bu, insanın üstesinden gelemediği inatçı bir hastalıktır, beklenmeyen gibi gözükür ama aslında durum böyledir. Vücut kendisinin az çok günahkâr eğilimleri, pis arzuları ve düşük duyguları vardır, bu nedenle doğal olarak bir imge yaratır. Düşünceye sahip olan ruh ile karşıdır. Kişi günahtan dolayı kimliğini ve kişiliğini kaybedebilir ama hala bir ruha, duyguya, rasyonelliğe sahiptir ve sevgi, bağış gücüyle kendini kurtarır.



Fotoğraf 4.40. *Gerçekten kaçıp sevgiye koşan çift*

Sonunda, Jack kendi ölümü ile dünyanın merhameti ve kabul etmesini diler. Her ne kadar insanların arzuları güçlü sosyal ideolojik makinelerin üstesinden gelemese de eşcinselliği ilk başta reddeden Jack ailesi Enrish'i kabul eder, Enrish'in ruhu da Jack'in gerçek aşkı ve ebeveynlerinin merhameti tarafından kurtarınmıştır. Güzel ve görkemli Brokeback Dağı, iki insanın asla unutamayacağı, asla ulaşamayacağı yerdir. İki yalnız ruhları amacına ulaştırdı ama aynı zamanda bir mutluluk hayalini de yuttu bu ikisinin ortak faciası olmuştur. Bu trajik sonlar grubu, insanların saf ve basit, aynı cinsiyetteki eşcinsel duygularının eşit derecede büyük, görkemli ve silinmez olduğunu fark etmesini sağlar.



Fotoğraf 4.41. *Jack öldükten sonra*

Diğer yönetmenlerin yönettiği eşcinsel filmleri Ang Lee filmi ile karşılaştırıldığında, aynı cinsiyetten bir vücut karşılaşması ve dokunması, eşcinseller, ana

akım ve seküler arasındaki ayrılmaz anlatı çatışması, Ang Lee'nin film ifadesinde odaklanan nokta değildir. Sıcak ve ince anlatı tarzında, aynı cinsellik duygusu bazen uzak bazen yakın. Kamerayı kullanarak insanın içsel mücadelesi ve ahlak açıdan derinden ele alarak, her birinin erotik bir köle haline gelmesi konusundaki istekliliği, filmin en derin, en yalnız ve en kültürel özellikleri ile iç içe geçmiştir. 'Brokeback Dağı"filmi eşcinsel filmlerinin lider olur. Eşcinsellik erkeklerin Ortodoks durumunu bozar ve tehdit eder, aynı cinsiyetten oluşan duygu geleneksel "ev" yapısını ortadan kaldırır. Ama Lee modernite perspektifinde durarak, hümanizm bakış açısından cinselliğin tabusunu kırar ve etik kurallarının "insanı yiyen" temelini bozar. Geleneksel ahlaki değerlerden farklı bir değer bulmaya çalışır ve geleneksel evlilik kavramı tarafından manipüle edilmesini red eder. "kenar" ve "küçük" temaların aşmasını tamamlar.

4.2.4. İnsanın Doğasındaki—-Yin Yang

Ang Lee'nin 2012 yılında çektiği film 'Pi'nin Yaşamı'inançla ilgili bir hikayedir. İngiliz şair Siegfried Sassoon 'In me, past, present, future meet'şiirinde şöyle bir cümle geçer:"In me the tiger sniffs the rose."(Sassoon, The Heart's Journey, 1929) bu cümlesiyle insan doğasının iki tarafını açıklar: Her insanın kalbinde, kişinin orijinalini, içini temsil eden bir kaplan vardır ancak kaplan yuvasının dışındanda gül kokusu gelmektedir.Yönetmen bu filmde, denizde ve Cannibal Adasında genç ve kaplanın maceralarını bir dizi sürükleyerek, insanın aklı ve inancı, insan doğasının iyiliği ve kötülüğü, Karanlık ve aydınlık taraflarını izleyeciye aktarmaktadır.

Fotoğraf 4.12 ve 4.13 bakıldığında iki farklı afiş üzerinde aktarmak istediği anlam farklı kültürdeki izleyeci için farklı anlam göstermektedir. İngilizce afişte kaplan ve bir genç sakin deniz yüzündeki gemede aynı tarafa uzaklara bakmaktadır. Böylelikler izleyiciye daha fazla merak duygu: bir insan ve kaplan ile nasıl beraber aynı gemede kalabilirler? baktığı taraf kurtuluş tarafımı? Ancak Çince afişte ise bir genç dalgalı mavi denizde yalnız gemide, kafasından büyük bir kaplan yansımaktadır. Bu aslan gerçek mi yoksa kafasında düşünen aslan mı? Dalgalı deniz yüzü fırtınanın başladığından haber verir ancak sakin deniz yüzü fırtına sonrası genç ve kaplan dengeyi korumaktadir.

(1) Filmdeki ilk hikâye gerçeği ortaya çıkartır.

Filmin başında orta yaşdaki Pi ilk hikayeni anlatır. Büyük geme kazadan çöker Pi ailesini bu kazada kayıp eder. Ancak hayat kurtarıcı küçük gemede Pi ile birlikte bir sırtlan, bir ayağı olmayan zebra, bir anne orangutan ve bir yetişkin Bengal kaplanı Parker

kalır. Hayatta kalmak için Sırtlan anne orangutanı öldürür ve zebrayı yer, kaplan sırtlanı öldürür, Pi ve kaplan hayatta kalmak için sonuna kadar bu küçük gemede mücadele ederler. Meksika adasında kurtardıktan sonra kaplan arkaya bakmadan gider.



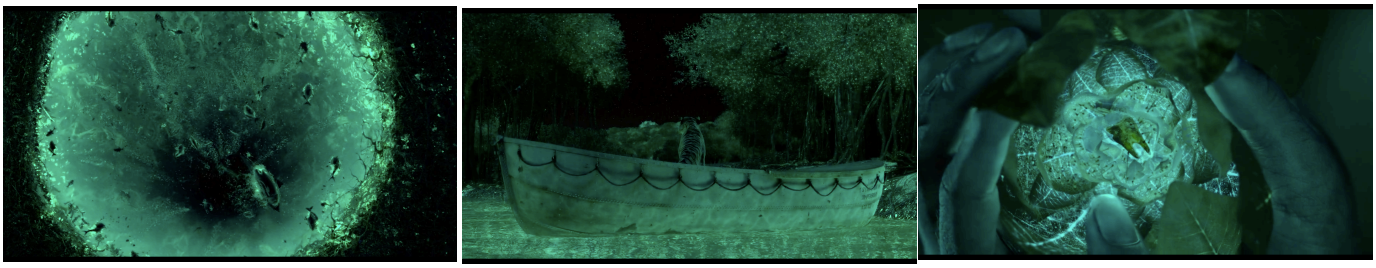
Fotoğraf 4.42. *Pi'nin Yaşamında ilk hikayenin başlanması*

Filmdeki gençin adı Pi, Pi'nin anlamı sonsuz sayıda irrasyonel sayıyı temsil eder. Babasının dediği gibi, bilim ve teknoloji, insanlığın bu yüzyıllardaki başarılarını insanlık medeniyetine binlerce yıllık inanca layık görmüştür. (Xing Yiwen, 2012) Ve bu başarıda yansıtılan ise insanın sonsuz arzularıdır, tipki sonsuz π değeri gibi. Geçmişte insan arzusunun sonsuz metaforuyla bağlantılı olarak, insanın kör inancını ima eder, aynı zamanda tanrısallığa aykırı şeyler yapmak, sonsuz arzularla, hiçbir zaman kalpteki hayvan doğasından ayrılamaz.

İlk hikâyede, kaplan kahramandır ve Pi ise kalbinin tanrısıdır. Kaplan sessiz sakince insanı yönlendirir. O bazen insanlardan ayrı yalnız bazen insanlığın bir parçasıdır. İnsanlar bunu birçok kez terk eder, ancak kritik anda yönlendirmesini kabul eder ve hayvan doğasından kurtarmaya yol gösterir. Pi ilk bindiği adada gündüzde yeyecekler, temiz su, hayat çok güzel olduğundan bu adadan gitmeyi hiç düşünmemiştir. Ancak hava karardığında sakinliği yerini korkunç bir dünya gelir: gölün balıkları öldürmesi, ağaçtaki yaprak içinde insan dışının çıkaması gibi. Gündüz ve gece, hediye ve istekler, yeme ve yenir. Bu insanlıktır, bu hayatta kalmanın zulmüdür.







Fotoğraf 4.43. *Gündüz ve gece*

Pi adadan kaçar çünkü geçmişte yaşamaya devam etmek istememiştir. Burdan ayrılıp hayvan doğasına devam etmek zorundadır. Hayatta kalma mücadelesi sona ertilendiğinde kaplan gider ancak Pi'ye geri dönüp bile bakmaz. Pi yüksek sesle ağlar çünkü insanın en yalnız ve çaresiz zamanlarından kurtulmasını sağlayan insanın vahşi içgüdüsü olduğunu anlar. İlahiyata yaklaştıkça vahşi içgüdüsünü yavaş yavaş kayıp olur. Kendisine kaplanın gözlerinde başka bir ruh gördüğünü söyler ancak babası ona aslında sadece kendini gördüğünü açıklar. Baba haklıdır, hayvan niteliği kanlı ve acımasız demektir, ilahiyatla uyumlu olamaz. İlk başta Pi buna inanmaz, ama denizde sürüklenen bu deneyim, ikisinin de uzlaşılamayacağını anlamasına sebep olmuştur.



Fotoğraf 4.44. *Kaplan*

(2) İkinci hikâye yaşanmış gerçek hikayedir.

İki Japon şirketinden gelenlere kendisinin fantezi macerasından bahsederken onlar inanmazlar ona çocuk gibi davranırlar ve hayvanların, adaların olmadığı gerçek bir hikâye isterler. Sonra denizde hayatta kalma hikayesinin başka bir versiyonu gönderilir: aslında cankurtaran botu üzerinde hiçbir hayvan yoktur sadece bir aşçı, kırık bacaklı bir denizci, Pi ve annesi vardır. Aşçı denizciyi öldürüp yedikten sonra Pi'nin annesini öldürür. Pi sonunda çok sinirden ve acıdan aşçıyı öldürür ve kendisi hayatta kalır. Ancak, görüşmeci grubunun muhabiri olayın dosyasını açtığı zaman üzerinde "O ve hayvan bir arada sonuna kadar hayatta kalmıştır." cümlesini gösterir. Gerçek olan çok zalim ve acımısızdır. Film sonunda Pi ziyarete gelen muhabirden bu iki hikayeden hangisine inandığını sorar,

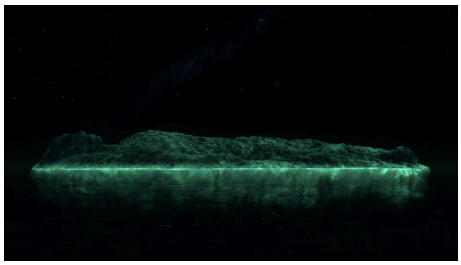
muhabir ise kaplanın olduğu hikayenin daha iyi olduğunu söyler. Pi'nin yanıtı şudur "Yani Tanrı'yı takip ediyorsunuz."



Fotoğraf 4.45. *ikinci hikayeni anlatırken*

Pi'nin ikinci hikayesinde, denizci zebra, aşçı sırtlan, orangutan annesi, Pi de bir kaplandır. Fakat bu hizipin bir fraksiyonu değildir, aslında ikinci hikâyede olanlar ilgili önceden haber verilmektedir: Fırtınada, zebra tekneye atladığında, Çinli mürettebat"zebra" diye bağırır. Aşçının gemide son derece kötü gösterisinin performansı tam olarak sırtlanın şiddetli doğasıyla aynı doğrultudadır.

Fakat Cannibal adasında olan her şeyi birbirini öldüren kanlı gerçeği ortaya çıkartır. Tüm Cannibal adasında bir insan şeklindedir. Aslında bu ada annenin vücududur ve burdaki bir sürü merkatlar annenin uzun süre dışarda kalan vücudundaki kurtçuklardır. Pi adaya biner binmez ordaki bitki ve bitki kökenlerini yer, aynı zamanda, kaplan da merkatları yemeye başlar. Bitki hiçbir tepke göstermez, başka merkatlar hiç bir şeyi olmamış gibi bakarlar. Gün boyu canlılıkla dolan ada, gece ise gölün suyu ekşileşmeye başlar. Bu da vücudun sindirim suyunu sembolize eder. Ancak annenin dışını fark ettiği an uyanır ve burda hayat geçirme isteğinden vazgeçip yeniden hayat kalma mücadelesine açılır.



Fotoğraf 4.46. *İnsan vücudu şeklindeki ada*

(3) Gizlenen mantık ve inanç

Film Doğunun farklı kültürleri ve halk efsaneleriyle dolu olan Hindistanda meydana gelmiştir. Bu sosyal orta orda yaşayan herkezi derinden etkilemektedir. Pi de bunun dışında değildir. Daha çocukken önce Hindistan'ın geleneksel dini bayramını kutlar sonra camıya gider meraktan evde namaz kılar daha sonra yemek yerken yemek öncesi hristiyanların yemek duasını okur. Bunu göre babası ona aynı anda üç dine inanmak, hiçbir şeyiye inanmadığını ifade eder. Mantıka inanmak ve bilime inanmak daha iyidir ... Hiçbir şeyini ayrıt etmeden körü körüne kabul etmenden, dikkatli bir şekilde müzakere ettikten sonra beni inkâr etmeni tercih ederim der. Ancak Annesi bilim mantık dışsal sorunları çözer, inanç içseli diye yanıt verir. Aslında, burda akıl ve inançların farklı rol oynadığını ima etmektedir: Birincisi gerçek sorunları çözüyor ve ikincisi manevi problemleri çözer.



Fotoğraf 4.47. İnanç

Yukardaki iki farklı biriyle çatışma halindedir. İzleyeciler açısından bakınca kimse birinci hikâyeye kimse ikinci kayanın gerçekliğine inanır. Mantık açısından bakılınca İlk hikâye incelemeye dayanamaz, ikinci hikâyenin doğru olduğu açıktır. Batık meydana geldiğinde hiç kimse hayvan kafeslerinin kilitlerini açmayacak ve sigortalı değiller, bu hayvanlar gönderdikleri cankurtaran küçük gemilere binemezler. Pi'nin kurtaran gerçekse kendinin vahşi içgüdüsü ve hayvansal doğasıdır. Dünyada hiçbir tanrı yoktur, sadece insan içgüdüsü ve insani direniş kendini kurtarabilir. Ancak, seyirci dindar biri ise, ilk hikâyeye inanç bakış açısından inanabilir. İnanç asla mükemmel değildir, ama inandığınız sürece, tüm iyiliğine kayıtsız şartsız ve koşulsuz olarak inanacaktır, fakat mantıkını sorgulamayacaktır. Bu inancın gücüdür.

Bambaşka bir bakış açısıyla bakıldığında bu iki hikâye birbirine ters de değildir. Dünya da güzellikte zalimlikte, iyi de kötü de vardır. Çin'nin ünlü Taocu felsefesideki "YinYang" felsefisinde anlattığı gibi geleneksel düşüncede yin ve yang'ın her şeye en temel muhalefeti temsil etmesidir. Doğanın nesnel yasası, her şeyin hareketinin kökeni

ve şeylerin insan anlayışının temel ilkesidir. Yin ve yang kavramı, eski Çin halkının doğanın görüşünden kaynaklanır. Eskiler gökyüzü ve yeryüzü, güneş ve ay, gündüz ve gece, soğuk ve sıcak, erkek ve kadın, yukarı ve aşağı gibi doğadaki çeşitli zıt ama yenide birbiriyle alakası olan şeyleri gözlemleyerek "Yin ve yang" kavramı ortaya koymuştur. Aslında Çince kelimeye bakınca "Yang" pozitif, güneş, aydınlık anlamında, "Yin" negatif, karanlık, gölge, ay anlamında kullanır. Filmde deniz, yıldızlı gökyüzü, uçan balıklar, balinalar, fırtınalar ve Cannibal adası tümü Pi'nin içindeki "Yin" ve "Yang" tın yansımasıdır. Pi'nin yaşamı ise onun bu yaşam yolunda çeken acılar ve büyümesidir. Mücadele ve acı çekmeler sırasında, yavaş yavaş gerçekliğe geri döner içsel arzu ve açgözlülük yavaş yavaş geri çekilir ve sonunda güzel bir dünyaya olan arzusu ortaya çıkar. İnanç, zulmü inkâr etmez, hatta zulmü ile yüzleşir, zalimlikten dolayı güzelliği inkâr etmez ve güzelliğe inanmaya cesaret eder. Bu zulmü, dünyanın zulmü ve gaddarlığını içerir. Zalim dünya, iç zulmümüzü sık sık salıverecek ve iç güzelliğimizi ortadan kaldıracaktır. Bu zulmü ile yüz yüze gelebileceğimiz ve her zaman yüreklerimizin, iyiliğin, masumiyetin ve diğer insanlığın ışığı olan iyiliğine bağlı olduğumuz inancından dolayıdır. İnanç aslında bir filtre artı amplifikatördür, kalbinizin acımasız kısmını filtreler ve daha sonra bu güzel parçaları büyütür. İnanç, dünyayla ve benlikle uğraşmamızın yolu. Bu filmin en önemli manevi anlamıdır.

Batı tarzı macera ruhu ve inançlarını anlamak ve hissetmek için oryantal perspektifi kullanan bir film olarak, "Pi'nin yaşamı", Budizm anlayışı ve anlatı yapılarının ele alınmasında, anlatım tarzında oryantal estetiği barındırır. Aynı hikayeni, farklı yönetmenler çekerse farklı anlatılarla farklı ayrıntılara dikkat ederler. Filmin yönetmeni James Cameron ise, Cameron tarzı doyurucu bir video çekmek için afet sahneleri, insan ve hayvan dövüş sahneleri üzerinde daha fazla odaklanabilir. Filmin yönetmeni Quentin Tarotino ise, hassas duyguların tanımlanmasında daha diktatör olabilir, insanların daha fazla çizgiye sahip olmasını, sessiz protestonun yerini daha fazla hislerini ve öfke ifade etmesini sağlayabilir. Ancak Lee, hikâyenin kendisine odaklanır, inançlar okur ve bunu izleyiciye aktarır. Lee inança merakının ve arzusunun olduğunu içinde acı ve eziyet çekmek isteklerinin uyandığının böylece ruhunun geliştirebileceğini umursadığını söyler.

Özetlerirse seçilen filmlerinde oryantal ve oksidental kültürün karşılaşması daha fazla olduğu düşünülen Ang Lee sekiz filmi örneklem olarak seçilmiş ve incelenmiştir. Doğu ve Batı kültürlerinin çarpışması filmleri sosyal ve teknik açıdan eleştirerek

incelenmiştir bunla birlikte estetik ve kültürü yönelik kodlama öneri araştırılmıştır. Bu iki çalışma bir araya geldiğinde geçirdiği dönüşümlere dair şu sonuçlara varılmıştır:

1. Ang Lee filmlerinde kültürel farklılıkların nitelenmesi küreselleşmiş Çin toplumunu çekici hale getirmesinin temel yolu olduğunu ve bu Batılı izleyicileri çekmek için en önemli faktörlerden biri olduğu ortaya çıkmaktadır. Çinli izleyiciler için, Lee'nin filmindeki kültürel farklılıklara vurgu yapılması net bir öz-kimliği açıklamakta ve Batılı seyirciler için, onun filmleri onlara ötekini izleme fırsatı sunmaktadır.

2. Ang Lee'nin filmleri sanat açısından bir yandan klasik Hollywood dilini kullandığını diğer yandan Çin geleneksel sanat kavramlarını ve ifade tekniklerini uygulayarak eşsiz bir sanat formu yaratmıştır.

3. Kültür açısından, Lee filmi Çin'i yeniden göstermek için çift kodlama yöntemlerini kullanarak farklı ve çelişkili söylem pozisyonlarını aynı metinde, hatta aynı türden kodlanan kodlar içerisinde kullanarak hem Doğu hem de Batı izleyicileri için kendi kimliğine oturan yer seçme şansı verilmiştir.

4. Cinsiyet açısından, Lee genellikle kenardaki cinsiyet kimliğini—Kadın ve Eşcinsellik—anlatının merkezine yerleştirerek ana akım toplumsal cinsiyet üreme modelini temeli sallanmadan belli bir dereceye kadar kırmıştır. Filminde eşcinsellerin yasal haklarını olumlu bir şekilde doğrular, ancak her zaman eşcinsel bedenlerin ve arzuların heterojenliğini ve meydan okumasını ortadan kaldırır. Filmlerinin Feminizm hayal gücü, popüler Feminizm ile yakından ilişkilidir, ancak bu güçlü kadın imgeleri, ataerkil ulus-devletin eleştirisi aracılığıyla yalnızca Şehvet, Dikkat filminde kadın cinsiyet performansının yeniden üretilmesini defalarca tekrarlar ve kadın bedeninin arzusunun doğrulanması hakkında gerçek bir feminist söylem oluşturulmuştur.

5. Filmlerinde estetik kodlam önerisi olarak çarpışma estetiği yaratılmıştır. Oryantalizm- Oksidentalizm, Doğu-Batı, mantık-duygusal, kadın-erkek, bireysel ve toplumsal, insan doğasının yın-yang gibi kültür, duygu, insan doğası gibi konulardaki çarpışma meydana gelmiştir.

6. Ang Lee filmlerindeki insanlık ve insan doğası konusu, zenginleştirilen karakterlerin şekillenmesi ve çok kültürlük toplumun yaratıması onun filmin içeriklerini oluşturmuştur. Anlatım tarzının gizliliği, görüntünün şekillenmesinin karmaşıklığı, objektiflerin kullanması, klasik müzik ve geleneksel müziğin karışması, ses ve konuşmada hikayenin olduğu yere ait şivesini kullanması Ang Lee filmlerinin biçimini şekillendirmiştir.

Sonuçta, örneklem olarak seçilen filmlerin gösterdiği üzere Ang Lee, Doğu ve Batı kültürü altında büyüyen, bu iki farklı kültürden etkilenen yönetmendir. Aynı zamanda filmlerinde Çin ve Batı estetik, teknik, kültür, sanat unsurlarını sıklıkça kullanır. Çin geleneksel ve Batı modern kültürü içeren yönetmen olarak izlecilerinin filmlerini daha iyi anlayabilmesi için çift kodlama yöntemi kullanmıştır. Bu bağlamda, çalışmanın problemini oluşturan, geleneksel Doğu kültürü ve çağdaş Batı kültürünün arasındaki çatışma, uyuşmazlık ve zıtlık gibi ifade edilegelen olguların Ang Lee filmlerinde nasıl ortaya konduğunu ve bu çatışmayı nasıl bir araya getirildiği sorusuna verilecek en uygun cevap; Doğu ve Batı, geleneksel ve çağdaş arasındaki çatışmaları kültürel sembollarla sosyal toplumu oluşturan birey-insan, toplum-aile, eril-dişil, ve bunlar arasındaki ilişkiye yansıtarak ortaya koyar.Bunlar arasındaki çatışmayı ise yeniden barışma yada yeniden uzlaşma yoluyla çözer. Buradaki yeniden barışma ikisinin avantajlı tarafını birleştirir, ya da birinin avantajlarıyla diğerinin eksiklerini doldurur.

5. SONUÇ, TARTIŞMA VE ÖNERİLER

5.1. Doğu ve Batı Kültürlerine Yönelik Araştırma Önerisi

Ang Lee Çin geleneksel kültürünün etkisi aynı zamanda Batı'nın açık, ileri ve özgür ideolojik eğitimini de kabul etmiştir. Yaşamın dışsal sansasyonel görüntüsünü sunarken, sadece yüzeysel değildir. Derin, tecrübe ve deneyime dayalıdır. Onu eserlerinde kültür üzerinde yaptığı derin düşünceler, araştırmalar ve deneyimler yaşayabilir. Ang Lee, geleneksel kültürün karşısında derin bir duygusal anlayış ve tasviri betimler. Öte yandan, Lee modern bağlamda geleneksel kültürde kriz ve açıklıkların açık ve bilinçli bir kültürel algısına sahiptir. Modern küreselleşmenin altında daha yüksek bir kültür düzeyinden bakıldığında: Doğu-Batı, geleneksel -modern kültürler tam tersi ya da zıt bir ilişki değildir. Fakat birinin içerde diğeri olan, birbirine sızınan ve birlikte var olan ilişkilerdir. Aynı zamanda, Lee geleneksel kültürün aktive edileceğini, genişlediğini ve yenileyerek modern kültüre yeni canlılık ve hayat katacağınıdan söyleyerek daha dikkat çekmektedir.

Etik ahlak ve var olan durum üzerinde düşündürmek Ang Lee'nin eserlerinin genel temasıdır. Filmlerinde, gelenekler genellikle modern ideolojik bilinç ve Batı sanayi kültüründen muzdariptir (You, 2007). Batı kültürünün etkisi filmlerde açıkça görülür. Filmlerde genelikle iki çelişkili çatışma ortaya çıkar. Bu iki çelişkili çatışma kısaca şöyle özetlenebilir: Doğu ve Batı, gelenek ve modernlik. Doğu ve geleneğin bir anlamın farklı

ifadeleri olduğuna dikkat edilmelidir. Gelenek, Lee filmlerinde modern ve Batının kuşatmasına düşer.

Lee ilk üç filminin "bir ailenin yıkım ve yeniden yapılanma süreci" ile ilgili olduğunu söyler. "Aile üçlemesi" ise İtilen Eller, Düğün Yemeği ve Tatlı Tuzlu gibi bu üç filmde Lee hem senarist hem de yönetmen olur. Bu üç film düşünceler, içerik ve üslup açısından daha tutarlıdır. Olay döngüsü *aile*nin etrafındadır ve bu nedenle "aile üçlemesi" olarak adlandırılır.

Kimsenin tanımadığı, kimsenin bilmediği yönetmenden yavaş yavaş kalkıp kendi yetenekleri ile adım adım ilerleyen Ang Lee ilk başta 'İtilen Eller', daha sonra her insanın ilgisini çeken 'Düğün Yemeği' ayrıntılı bir şekilde işlemektedir. İnce ve güzel yapımlı 'Tatlı Tuzlu' ile devam etmektedir. Lee'nin ürettiği her bir eser format bakımından yenilikçi hale gelir. Aynı zamanda, üç filmde de temaların bulanık hâlden açık ve net gösteren geçişi tamamlar.

Lee şöyle demiştir: "Bir yönetmenin bir şeyi değiştirmek için bir görev duygusu varsa, bunun çok pratik olmadığını ancak iyi bir etki yaratmak için çok çalışmak zorunda olduğunu düşünüyorum."

Lee'nin filmleri kendi itirafının mükemmel bir kanıtıdır. Yapıtlarında, Ang Lee vaz geçmekten kaçınır, ahlaki inceleme yapmaz ve sanatçının sorumluluğunu ve vicdanını sormaz. Bu bakımdan, Lee'nin filmi ve özgün kişisel sanat stili ve manevi eğilime sahip "yazar filmi" (Author movie) arasındaki ayrım çok açıktır. Lee'nin filmlerinin kültürel teması kendisinin merakı, keşfetmesi ya da araştırması değilde bu hikayelerinin türevleri olduğunu söylemek daha iyidir, bu aynı zamanda Ang Lee'nin filminin karakter olarak yansımasından ziyade eğlence olduğunu ve müdahale kararı yerine başkalarının hayatını izlediğini belirlemektedir (Mei, 1997).

"Baba Üçlemesinden" sonra Lee, Batılı konuları işlemeye başlar. 'Aşk ve Yaşam' ve 'The Ice Storm' aile ahlakının diğer uzantılarıdır. 'Aşk ve Yaşam'da sosyal kısıtlamalarda herkes sınırı geçmek ve kendisi olmak ister. Ancak, 'The Ice Storm'da, tam tersi toplum açık, isyankâr olmaya ve kendi isteğiyle davranmaya teşvik edilirsiniz. Fakat herkes kalbinde eskisi gibi tutucu, iyi huylu olmayı ve tekrar tekrar düşünüp doğru karar vermeyi ister. Yaptıkları ve düşündükleri tam tersidir. Orta yaşlı insanların ihaneti, saçmalıkları, eş değiştirme partisi, gençlerin ise cinsel ilişkiye olan merakı ve deneyimler. Lee kültürel anlamda öteki kimliği ile Batı'nın tarihini gözlemler. Mümkün olduğu kadarıyla, ABD'nin o özel dönem ve farklı sosyal koşullar altındaki kültürel özelliklerini

dikkatle inceler ve ‘İtilen Eller’ “Düğün Yemeği” ve ‘Tatlı Tuzlu’ gibi filmlerde kültürel çatışmaların kök nedenlerini tespit eder. Onun daha derin bir amacı: ahlaksal şaşkınlığın toplumsal kökenlerini araştırmaktadır. Kendisine adamış düşüncesi derin oturan Doğu tarzı aile ve Ataerkillik tam ordan yavaş yavaş çökmeye doğru ilerlemiştir. Bu noktada Lee, büyüme sürecinde "babasının" getirdiği problemleri çözer ve Ataerkilliğin yol açtığı baskı üzerine bütünleşik bir bakış açısı yaratır.

Aslına bakılırsa, Ang Lee kendi kültür deneyimini geleneksel kültürün mevcut durumuna direnmek ve grevlemek için kullanır. Aynı zamanda binlerce yıldır aynı şekilde miras kalan ahlak, etik değerleri ve estetik standartların idealleri de zorlukla karşı karşıyadır. Gelenek, kendini çaresizliğin ortasında bulur ve onun önündeki doğa ise kuşatmadan kurtulmanın tek yoludur. Kuşatmadan kurtulmak için yani geleneğe nasıl bakmak, gelenek ve modernlik veya gelenek Doğu ve Batı arasındaki ilişki ile nasıl başa çıkabilmektedir. Filmde Lee, düşüncelerini gösterir: gelenek ve modernlik, Doğu ve Batı arasındaki çatışmayı yeniden uzlaştırmaya yol açar. Örneğin 'İtilen Eller' filmin sonunda, Xiao Sheng'in pişmanlık gözyaşları ile Martha’nın birkaç "pushing hand" yöntemin yeniden doğmasına yol açar. 'Düğün Yemeği' sonunda Gao'nın ailesi onun ne yaptığını iyi bilir ama hiçbir şeyi olmamış gibi davranır ayrılırkende kendisi için gerekli olan torun haberi ile mutlu bir şekilde ayrılır. Herkes istediğini alsın. 'Drink Eat Man Woman'deki yemek ustası Zhu aslında karmaşık bir kültürel içerme organıdır. Akraba kan bağı ahlakı açısından geleneği temsil eder. Aşk ahlakında, modernliği temsil eder. Usta Zhu figürünün kurulması, modern bir medeni toplumda geleneğin kendiliğinden şaşkınlığını ve atılımını açıkça göstermektedir. Sonunda, Usta Zhu'nun yeni evinde sevginin kristalleştirilmesi ve kızının anlayışı vardır. Filmin sonunda, tadı geri gelmesi kızının sevgisini ve yaşamını yeniden deneyimlediğini gösterir.

Uzlaşma burada kapsayıcı bir anlama sahiptir. Aynı zamanda geleneksel Çin kültürünün geniş bakış açısını çekiciliğini ve soğurma gücünü sembolize eder. Her kültürün kendine özgü avantajları ve dezavantajları, iyi ve kötülükleri vardır. Lee'nin bu duruma göre açık net ve derinde anlayışı vardır. Geleneğe olan Gözlemleme ve sorgulamasını hiçbir defa gizlemeyi düşünmez. Eğer aile idealinin hayal kırıklığı korkunç değilse, şefkati sürdürdüğümüz sürece yeni bir aile yaklaşımının ortaya çıkmasını kabul edebiliriz. Yani Düğün Yemeği filmindeki mutlu son mutlu aile tarzı gibi türdedir. Doğa ile bütünleşme duygusu, sağlıklı ve normal insan doğasını baskıladığında hem sorgulamalıyız hem de sevgimizi, tutkumuzu kısıtlamadan serbest bırakmalıyız. Çin

tarihinde, Konfüçyüsçülük ve Taoizm iki farklı ideolojiyi uzun bir süre tartışırlar. Konfüçyüs kültürü yavaş yavaş egemen bir konuma sahip olsa da, ikisi birbiriyle bağdaşmaz ve Çin halkının kültür düşüncesinde iki tür ideoloji birbirine uyum sağlamaktadır. Taoizm bir tür yaşam felsefesi haline geldiğinde, bireyler genellikle zenginlik, şöhretten vazgeçen arzu, isteksiz, alçak gönüllü, sakin ve sevgisini duygusunu dağa suya yani doğaya kendisini adayan duyguya verilmiş addır. Yönetmen Lee doğa ile bütünleşme duygusunu daha bilinçli olarak kabul etmiş görünmektedir. Onun çektiği Çin filmlerinde bunun etkisi ve bu etkinin geleneksel Çin kültürüne, ulusal değerlere ve hayata karşı tutumlarına olan etkisini göstermektedir. Eğer kadınlar için bağımsızlık ve eşitlik kazanmak isterse, ataerkil feodal hakları, eski geleneksel evlilik ve ahlak kavramı kırılmalıdır. Kapsayıcılığın anlamı, ancak burda geleneksel kültürün karşılaştığı zorluk ve meydan okumayanlar ile yüzleşmek, zamana ayak uydurmak, toplumdaki değişimlere uyum sağlamak, kırılmaya ve gelişmeye cesaret etmek yani bunlar geleneksel kültürü eleştirel bir biçimde miras almak ve yabancı kültürü özümsemek anlamına gelmektedir. Dolayısıyla burada kapsayıcılık körü körüne her şeyi kabul etmek anlamına gelmez.

Kültürel temaları film ve televizyon çalışmalarında özdeşleştirmek, Ang Lee'ye özgü değildir. Çünkü kültür insanlık ruhunun göbek bağıdır. Hiçbir yazar itikâf ve kültürün etkisinden kaçamaz. Bununla birlikte, günümüzün karmaşık ideolojik çeşitlilik çağında düzgün doğru ilerleyen bir kültür görüşüne sahip olup olamayacağı birçok yaratıcı için zor bir talep haline gelmektedir.

Ang Lee'ın erken dönemlerinde 'Pushing Hand', 'Düğün Yemeği', 'Drink Eat Man Woman' sanatları filmi ya da Oskar kazanan 'Brokeback Dağı' filminde, belirli belirsiz bir şekilde benzer tema tarzı kullanmaktadır. Hayatın karşısında, insan kendini ya da sevdiği insana pişman edecek bir iş yapmamalıdır; hayatta, kendine ve sevdiği insalara gerçek yüzüyle yüzleşmeli; Hayatındaki her şeyinin değerini bilmeli ve onları önemsemelidir. Bu sadece Ang Lee filmlerinde tutarlı bir şekilde ifade edilen insan hayatının değere bakış açısı değildir. Aynı zamanda yurtiçinde ve yurtdışında izleyicileri etkilemek için yaptığı çalışmaların psikolojik silahıdır. Ang Lee'nin film çalışmalarına baktığınızda her zaman farklı sosyal formlarda ve tarihsel geçmişlerde kendi kendini baskılama ve kendini ifade etme arasındaki çatışmayı ve mücadeleyi gösterebilir. Bu konu, Panmilliyetçilik (mevcut siyasal sınırlara tekabül etmeyen, iddia edilen bir ulusal topraklarla ilişkilendirilerek ayırt edilen bir milliyetçilik biçimidir. Çoğunlukla ulus, yakından bağlantılı olan etnik veya kültürel grupların "kümelenmesi"olarak tanımlanır.)

uyumluluğuna da sahiptir. Çünkü herhangi bir ulusal sistem altındaki çok katmanlı toplumsal kültür, pratik zorluklarda bu tür hümanist duygusal arayışları yansıtabilir.

1992'den 2018'ye kadar, geçtiğimiz 26 yılda Ang Lee "Drink Eat Man Woman, Buz Fırtınası, Aşk ve Yaşam ve Pi'nin yaşamı" başlıklı ondan fazla filmi yönettir. Bu filmlere genel bakıldığında sürekli değişen hikâye temasına, sosyal arkaplanına ve sanatsal tarzına rağmen, Lee'nin filmlerinde güçlü bir "çatışma" yaratması çarpıcı bir sanatsal etki yarattığını söyleyebilir. Dramatik çatışma, insan ve insan arasındaki çelişkili ilişkiyi ve insanın iç çelişkilerini ifade eden özel bir sanat biçimidir: Entegre teknik yaratımın ruhu, Ang Lee'nin film estetiğine yansımıştır. Bu nedenle "çatışma" Lee'nin sinemasında temel estetik kavram olduğu söylenebilir ve bu çatışma estetiği onun filmlerinde ikili kodlama yaratmıştır.

Ang Lee'nın filminde kültürel açıdan Çin'nin tasavvuru çift olarak kodlanmıştır: Çince konuşan kitleler için, Çin rüyasını tekrar gözden geçirme şansı verirken, Batı izleyicileri için filmlerde uzaylıları(ötekini) izlemekten keyif alır. Bu çift kodlama yöntemi sadece farklı sembollerde mevcut değildir. Aynı zamanda "Dövüş Sanatları" ve "Yemek"de de aynı sembolleri bulunmaktadır. Çince konuşan kitleler için "dövüş sanatları" ve "Yemek" ulusal kültürel kimliğin göstergeleridir ve Batılı seyirciler için bu semboller ötekinin diğer belirleyicileridir. Lee'nin farklı kitleler için yaratıcı, çift, hatta çoklu kodlama yöntemi ve yorumlama stratejisini geliştirdiği söylenebilir.

5.2. Ang Lee, Doğu ve Batı Kültürleri Arasındaki Farkı Estetiğe yönelik kodlarla Ortaya Koyuşu

5.2.1. Mantık ve Duyarlılık Arasındaki Duygusal Çatışma

Araştırmacılara göre: "Modern ruh ikili, doğaüstü bir ruhla başlar ve sahte bir ruhsallık veya ters ruhla biter (Griffin, 1998, s. 22). Modern ruh 17. yüzyılda Avrupa'da ortaya çıkmıştır. Bir yandan bilim, teknoloji ve sanayinin hızlı gelişimini desteklemiştir. Diğer yandan da dünyanın bölünmüşlüğünü, boşluğunu ve yıkımını hızlandırmıştır. Amerikalı bir bilgin olan Morris Berman'ın da belirttiği gibi Batı yaşamı entropi, ekonomi, teknoloji ve ekolojik felaketler haline gelir. Bu da sonunda zihinsel parçalanmayı ve bölünmeye yol açar (Berman, 2013). Hassas seçkin sanatçı olarak Lee bu çağın hastalığını tanımıştır. Modern ruhun tezahürü, çöküşü ve dönüşündeki tüm değişkenlikler onun eserlerinde yansır.

Modern toplumda mantık ölçek, kısıtlama, orantı ve orantı anlamına gelir. Halkın yetiştirilmesine ve kimliğine daha uygun olduğu düşünülür. Tüm çatışmalarda ve çelişkilerde dengenin korunması için faydalıdır. Ama mantık aynı zamanda soğukluğun ve hesaplamanın bir sembolü olarak düşünülür. Yalnızca doğruyu söyler ve onun hakkında konuşmaz. Dünya bir hesaplama nesnesine dönüşür ve artık sevgi ve meditasyonun nesnesi değildir. Bu tür hesaplamaların nihai gelişimi, insan aklının çarpıtılması ve toplumsal ilişkilerin bozulmasıdır. Bu nedenle, tam bir insanlık, bir yağlama ve ek olarak duyarlılığa da ihtiyaç duyar.

Mantık ve duyarlılık arasındaki şiddetli çatışma Lee tarafından birçok filmin duygusal temasıdır. Aşk ve Yaşam adlı filmi, Lee ilk yabancı dil filmi ve aynı zamanda duyarlılık ve mantık anlayışını en somut şekilde anlatan konunun doğrudan ortaya koyan filmidir. Lee aynı cinsiyetten *yin* ve *yang* farklılığını ifade edebilmek için Doğu kadın karakterinde olan duygu ifade etme açısından biraz mesafeli, utangaç davranışlarını ekler. Belki de Çinli izleyiciler bu ikiliği Batılılardan daha iyi anlayabilirler.

Filmde, büyük kız kardeşi sakin, sabırlı, mantıklı düşünen, duygularını kalbında kısıtlayan, sevdiği erkeğin başka kadınla olan evleliğini bile olaylı karşılayan, duygularını bastıran biri ancak küçük kız kardeşi tam tersi tutkulu, heyacan dolu, bütün duygularını paylaşan, sevmeye ve nefret etmeye cesaret eden ve aşkın her şeyini yenebileceğine inanan biridir. Hikâyenin ilerlemesiyle birlikte, iki kız kardeşlerin karakterinde büyük bir değişiklik olur. Ablası kalbıdaki hislerini patlatır, mutlu ve aşk dolu bir hayat yaşar. Küçük kız kardaşı daha sakin daha düşünceli olur. Buradan, mantıklık ve duyarlılığın, kişilikler ve kişisel deneyimlerle karmaşık bir dönüşümünün olduğunu görebiliriz: Her bir birey için, akıl ve duyarlılık kontrol edilemez, birbirine karşı çıkan ve birbirleriyle iç-içe geçen karmaşık organizmalardır. Tıpkı geleneksel Çin kültürünü doldurmanın Yin-Yang teorisi gibi, yani dünyadaki her şeyin kendilerine karşılık gelen çatışma noktaları var. Her şey de kendine özgü iki taraflılığa sahiptir. Yani Mantık, duyarlılığı yönlendirecek ve duyarlılık akılla uyarılacaktır. Ang Lee daha önce mantık ve duyarlık ilgili benzer şekilde bu iki unsurun hayatın en altı katındaki gizli akın olduğunu Yin-Yang ve *Tatlı Tuzlu*'e benzediğini ancak eskiden net ve açık bir şekide anlatmadığını söyler (Zhang L. , 2016)

Yönetmenin diğer filmi “Dikkat Şehvet” filminde filmin adıdan direk mantık ve duyarlılığından haber verildiği ortaya koymaktadır. Şehvet insanların duygusu ilgili bir kelimedir. Ancak dikkat ise idrakin verdiği kırmızı uyarıdır. Filmde baş rol oyuncusu kız

siyaset için toplum fedakârlık eder. Ancak sadece bir anlık duygu onun ve arkadaşlarının hayatını kayıp etmesine neden olur. Kalbindaki o sıcak duyguyu bu savaş zamanında ilk defa hissettiği için aşk için mantıklı düşünemez. Bu andan itibaren duygu çok önemli rol oynar. Filmdeki başka bir rol oynayan ise Yi Efendi, her zaman daha çok dikkatli, akıllı davranan ve soğuk kanlı birisidir. Ancak Jiazhi ile beraber olduğu zaman insanlığın diğer tarafı olan duyarlığı olarak ortaya çıkarır. Bu da ilişkinin derinlere inmesiyle yavaş yavaş ortaya çıkmıştır. Ancak Jiazhi filmin başından beri hep kendi duygularıyla hareket eder ve sonunda hayatını kaybeder. İzleyici açısındandan bu filme bakıldığında bir kısın izleyeciler kızın hayatına acır, onun için göz yaşı döker ancak mantıklı davranmayı seçen seyreciler için onun yaptığı yanlış kendisinin bir kişilik hevesi için milleti, arkadaşlarını unutur ve hep beraber ölür. Onlara göre bu çok bencilce davranıştır. Oryantal kültürdeki insanlar çok duygusal, akılsız hep mantığa değil duygularına inanır. Sıcak kanlı ve kapalı düşüncelidir. Böyle bir kültürde kadınlar daha da akılsızdır. Bu nedenle ailede babanın ya da erkek kardeşlerin, çalışma alanında erkeğin yönlendirilmesi gerekir. Bu tolumda sözde mantıklı olan erkektir, duyarlı olan ise kadındır.

Brokeback Dağı filmde, dünyayı rasyonel, kavramsal, ahlaki ve alışılmış bir şekilde açıklamamakta, öznenin duygu, iradesi veya deneyiminin gücüne sahip değildir. Ancak filmdeki Ennis'in akılcı davranmanı temsil eder ve Jack duyarlığı temsil etmektedirler. Lee filmdeki iki taraf arasında çatışma ve birleşmeyi sessizce sunmakta ve insan sevgisinin aynı cinsiyetteki ve farklı cinsiyetteki varoluşların arasında nasıl farklılık yarattığını keşfetmektedir. Ennis bu aşkın uymadığını, yanlış olduğunu, bu nedenle normların ve ailesinin parçalandığını söyler. Jack bu ilişki ilgili hep kendinin suçlu olduğunu düşünür hem kendini suçlar. Ama aşkından vaz geçemez. Film ödül kazandığında Ang Lee şöyle der: "herkezin kalbinde bir Brokeback Dağı vardır.” Çünkü bazen bu hep kural içersinde, soğuk davranışlarda, her türlük etik problemlerle yüzleşmek zorunda kalan sorumluluk duygusu olan mantıklı dünyadan kaçıp kimsenin olmadığı sadece kalbinin konuştuğu sadece duygunun öne çıktığı dünyaya kaçısı gelir. Bu filmde mantık ve duyarlıktan başka ortaya çıkan diğer bir duygusal çatışma ise insan duygularının bastırılması ve özgürleşmesidir. Oksidental kültüre sahip olan Batı gelişmiş, herşeyiye açık, hiç baskı olmayan, soğuk davranan, herşeyde mantık arayan toplumun bu modernliğe yeni yeni geçildiğinde din, etik ve sorumluluk bu toplumda en büyük kuraldır. Eğer bu toplumun ideolojisine uymazsa toplum tarafından dışlanacaktır. Bu toplumda kimse duygularına göre hareket edemeyecektir. Duygular mantığın önüne geçerse toplum

tarafından ceza çekilecektir. Bu nedenle kültürün gelişmesi toplumdaki insanların duygularını ve akıllarını çok etkilemektedir.

İngiltereli şair Siegfried Sassoon (1886-1967) 'un yazdığı şiir “In me, past, present, future meet" içindeki bir cümle "In me the tiger sniffs the rose” ile Pi'nin Yaşamı filmin konusunu açıklayabiliriz. Kaplan tabiat dünyasının kıralıdır. Güçlü, acımasız, vahşi, zeki davranan hayvandır. İnsan dünyasında kaplan sembolü güçlü, acımasız, vahşi ve kötülükle doludur. Ancak Gül aşkın semboludur. İnsanın insanlığında sadece kötülük ya da sadece iyilik yoktur. Ya da sadece mantık ya da sadece duyarlık yoktur. Onlar aynı anda birbirini bütünlemelidir. Pi'nin yaşamında Pi'nin babası ilaç konusunda daha mantıklı olmayı bilime inanması gerektiğini söyler ancak anne insan içindeki o boşluğu doldurmak için duygulara inancına ihtiyacı olduğunu söyler. Ang Lee'nin filmlerinde çarpışan konulardan biri olan mantık ve duyarlık, insan doğasının bu ikilikten vazgeçelemeyeceğini, bu ikili birbirini yönlendirmek, birbirini doldurmak rolu oynayacağını belirtmektedir (Dilley, 2012).

Çin Taocu felsefesi bakınca insanlık, insan doğasında ikiliği, YinYang kavramı Çinlileri derinden etkiler ve onların bilinç altında derinden yer almaktadır. Yin ve yang, doğal dünyayı gözlememizin atalarıdır. Eski Çin araştırmacıları doğal dünyadaki farklı fenomenlerden aynı temel kurallara sahip olduklarını keşfettiler. Doğal dünyadaki tüm fenomenlerin karşılıklı olarak ve birbirleriyle etkileşim içinde olduklarını fark ederler. Bu ilişkinin uzantısı olarak evrenin kökeninin, yaşamın doğuşunun olduğu varsayılır. Konfüçyüs böylece Yin böylece Yang, birbiriyle dönüşüm yapan dinamik bir durum olduğunu açıklar. YinYang kavramı gökteki, yeryüzündeki ve insan üzerindeki araştırmalarda kullanur. Çoğunlukla olarak insan üzerinde yani karakteri, iç dünyası hisleri üzerinde durulan bir felsefedir. Yönetmen filmlerinde bu felsefeyi çok sık kullanır ve filmlerinde insan duyguları üzerinde düşünürken YinYang felsefesini filmin içine estetik kod olarak sindirir. YinYang teorisi çoğu Batılı izleyiciler için anlaması zor olan bir düşünce tarzıdır. Çincede zaman zaman doğal hayattaki kelimelere anlam yükleyerek onları daha geniş anlamda kullanır. Doğulu izleyeciler için Ang Lee'nin insan duygular üzerinde durduğu filmlerini anlamak daha kolaydır. YinYang düşüncesi Onu sembolunda gösterdiği gibi yarısı siyah yarısı beyaz, ikilik beraber olarak bir bütünlüke yol açar. Yarı siyahın içinde küçük yuvarlak beyaz, yarı beyaz içinde küçük bir yuvarlak siyah vardır. Dünyada varolan her şeyi ikili yaratılmıştır, örneğin: Gök-yer, güneş-ay, gece-gündüz,

kış-yaz, erkek-kadın, üst-alt, gibi. İnsanın iç dünyasına gelince birbiriyle zıtlı içersinde olan ama birbirinden ayrılamayan duygular örneği bastırma-özgün duygusu, iyilik-kötülük, mutluluk-acı, aşk-nefret vb. Ancak bu ikilikler tek başına rol oynayamaz, birinin içinde biri yatar. Örneğin "Aşk ve Yaşam filmi"nde büyük ablası dışarıdan bakınca çok mantıklı davranan, akıllı düşünen bir kadın imgesisidir. Ama onun iç dünyasına bakında daha hayecan, aşkın acısı mutlusunu yaşan duyarlığa dolu biridir. Tersi küçük kız kardeşi dışarıdan bakınca duygularıyla hareket eden biridir ama iç dünyasında daha mantıklı düşünen biridir. İki karakterin iki özellikleri aynı anda taşımaktadır.

Filmlerinde, Ang Lee son derece esnek ve açık fikirli bir toplumsal cinsiyet perspektifi ortaya koymaktadır. Çin geleneksel kültüründe "yin ve yang" kavramını filmlerine taşımıştır. "Değişim Kitabı", sert ve yumuşak değişimler sırasında, karşıtlarının karşılıklı etkileşiminin sadece muhalefet ve dışlama değil aynı zamanda kesişme, saldırı, eşleşme, sempati, faz kayması, faz taşlama ve sallanma gibi farklı biçimlerde de ortaya çıktığına inanır. Bu nedenle yin ve yang arasındaki tamamlayıcı ilişkiden, bir kişide yin ve yangın doğada karşıt olduğunu ve aynı zamanda birbirine bağlı, tamamlayıcı ve etkileşimli olduğunu görebiliriz. Aynı cinsten, sert ve yumuşak olan yin ve yang'ın anlatısal taktikleri, Li Ang'ın geleneksel Çin kültürü bağlamında kendi tecrübesi ile eşsiz bir ürünüdür. Zamanda dişinin rolü ve cinsiyetteki "yin ve yang" diyalektiği konusundaki derin araştırmalarını göstermiştir.

5.2.2. Geleneksel ve Modern Kültürel Çatışmalar

İnsan toplumunun gelenekselden moderne dönüşümü ile birlikte, ciddi bir sorun ortaya çıkmıştır: Bu, gelenek ve modernlik arasındaki çatışmadır Lee'nin filmi içinde bu çatışma sadece Çin kültürü içinde değil, aynı zamanda geleneksel Çin Kültür ve modern Batı kültürü arasındadır. Daha açıkçası, gelenekselden moderne geçiş, Çin kültürü ve Batı kültürünün karşılaştığı ortak bir sorundur. Ang Lee'nin erken dönem "Aile Üçlemesi"nde Çin'in modern kültürünün geleneksel kültür modelinden göreceli olarak modern Çin'in çıkmazına nasıl dönüştüğünü yansıtır. *Aile* toplumun temelidir ve aile gelişimi bir insan topluluğudur, bu sadece kültürel bir formun önemli ve köklü bir gelişimini temsil etmekle kalmaz, aynı zamanda geleneksel güçlerin önemli bir temsilidir (Wang H. , 1997). Aile kavramı en önemli hususu da dahil etse de aileye odaklanmaktır. Çin kültürünün en tipik yansıması olan etiğinde, farklı kültürler ve farklı etnik gruplar arasında yavaş yavaş ortak bir konu haline gelir ve bunlar Düğün Yemeği filmine tamamen yansıtır.

Filmde, aile sembolik bir anlamdır: bu, geleneksel kültürel kaderin bir baba ve oğul üzerinde küçültülmesidir, onların arasındaki ilişki, yalnız bireysel bilincin, modernliğin ve geleneksel miras hem Batı hem de Doğu ailelerinin önemsediği hassas ilişkidir. Lee akıllıca ortak kültürel duyguları serbest bırakır ve geleneksel kültür ve modern kültür çatışmaları hikâyenin çizgileri boyunca gösterir. Düğün Yemeği filminde Baba Batı topraklarına ilk ayak bastığı zamanlarda çok özgüvendir, çünkü o geleneksel Çin kültüründe en üst iktidarı elde eden babadır. Ancak farklı bir toplumda ne olacağı belli değildir. Oğulu sonunda gerçeği annesini söyler, ancak bu eşcinsel durumu babaya söylenmez çünkü o geleneksel ve ataerkil toplumunun düşünceleri dolu bir babadır. Ancak baba oğlunun eşcinsel sevgilisini çağırır ve onu kabul ettiğini ifade eden kırmızı paketi verir, fakat onu kabul ettiğini ağzında söyleme ve bunun gizli kalmasını ister. Babanın böyle yapması babanın otorite duygusunu azaltmak değil daha fazla kazanma rolunu oynamaktadır, aynı zamanda bu durum Doğu'nun hikmetlerini de göstermektedir: Oryantal hikmet kapalı değil, açık ve kapsayıcıdır, aynı zamanda esnek ve prensiplidir. Bu durumu yönetmen izleyecilere hem oğlunun eşcinsel durumunu kabul eden modern baba imgesini hem oğlunun torun yapıp ailenin soy adını devam etmesini isteyen geleneksel baba imgesini sunar. Bu iki imgenin bir araya gelmesi izleyicileri şaşırır. Baba ve oğul arasındaki Weiwei'ye gelince o da geleneksel ve modern kültür taşıyanlardan biridir. Bir yandan, geleneksel Çin ahlakı ve ahlakının etkisini kabul etmiş, Çin kadınlarının geleneksel geleneksel erdemlerini taşımış, aile kurar ve gelecek kuşakları yeniden üretir. Ayrıca, Batı kültüründen derinden etkilenir, kendi sanatsal rüyasını sürdürür ve hatta kullanmaya cesaret eder. Evlilik idealler ve özgürlükler için değiş tokuş edilir. Onun, kullanım ve sahtekarlığın bir birleşimi olmasını istemekten ziyade, kişinin yapamayacağı bir durumda dürüstlük ve kendini geliştirme ile dolu olduğunu söylenir. Weiwei'de, izleyecilere götürülen ise Batı modern kültürü ve Çin geleneksel kültürü arasındaki oryantalizmdir.

Ayrıca, film geleneksel ve modern iki kuşak arasındaki cinsiyet ve sevgi hakkında farklı fikir, coğrafi ve kültürel atmosferin etkisi altında, insanın doğasını ortaya koyan canlı portreden insanların farklı değerleri ve kültürel portreleriyle ilgili farklı fikirler verir. Çince'de derin ve narin örneğin, Wei Tong'un aynı sınıfın ebeveynleri arasındaki sevgisi, geleneksel Çin evliliklerinin uyumunu temsil eder. Prestij, iyi niyet ve erdemlilik, bunlar geleneksel kültürde toplumsal cinsiyet ilişkisinin unsurlarıdır. Bunlar, gelenek ve modern arasındaki çelişkilerin ve muhalefetin ötesine geçen, güçlü ve sıcak bir atmosfer

yaratır ve bu eşsiz yaklaşım geleneği ve modernliği harmanlar. Filmin sonunda, baba Wei Tong ve Simon'un evliliğinin gerçekliği ile karşılaşır ve geleneksel ailenin sürdürülemez olduğunun farkına varır. Modern zamanların ani bir gelenekle karşı karşıya kaldığı zaman, Weitong'un babası uçağa binmeden önce kontrol için kollarını kaldırır. Bu, geleneksel kültürü reddetmek ve başka bir güçlü modern kültüre dönüşmek için içsel bir mücadeleyi ima eder gibi görünmektedir: Oğul ve baba son derece gerçektir ve çatışmalar şiddetlidir, aynı zamanda geleneksel Çin kültürünün Batı modern kültürü ile tanınmasını ve bütünleşmesini yansıtıyor gibi görünmektedir. Bu baba ve oğul arasındaki yeni ilişkinin yeniden yapılandırılmasıdır.

Düğün Yemeği'nde, Ang Lee aile hakkındaki çelişkili endişesi ve yansımasının aile nin çok ötesine geçtiğini göstermektedir. Aile sadece geleneksel kültürden modern kültüre, şiddetli değişimleri ve güçlü çelişen medyaları ortaya koyan bir araçtır. Aile sorunlarına çözümler (film sonları) aracılığıyla Lee, bu iki kültürün birbirini tamamlayabildiğini ve paylaşılan çağrışımları nedeniyle barış içinde var olabileceğini söyler. Düğün Yemeği adlı filmin, esprili ve rahat bir komedi atmosferi ile dikkatlice bir dizi pankart ve karakter inşa ettiği söylenebilir. Bundan böyle geleneksel ve modern, ağrılı ve yumuşak bir modern efsane olduğunu gösterilmektedir.

Lee'in aile üçlenmesi diye adlandıran ilk filminde Geleneksel kültürlü baba ve Modern kültürlü gelin arasındaki çatışmalar aile yaşan tarzındaki farklılıklar olarak filme yansımaktadır. Babalar tüm Batı düzeni ile çatışmaya başladıklarında, Doğu medeniyetlerinin düşüş eğilimi sınırlara ulaşmıştır. Polisin katılımı, babasının ve Batılı toplumun temsil ettiği doğu kültürü arasındaki çatışmayı tamamen dışsallaştırmıştır. Bu filmde aktarılan kavramlara göre şiddet, denge kaybının bir tezahürüdür. Babanın şiddeti, Batı toplumunun düzeni değil, oryantal geleneksel kültürel bilgelik ve yetiştirmenin dengesidir ve babanın kendi kendini yetiştirme ilkesi haline gelmiştir. Çatışmanın sonucu önemli değil, babanın şiddeti kullanarak eski, kasvetli iç savunmasızlığını ortaya çıkarması önemlidir.

Tatlı Tuzlu filminde yemek masadında evde yaşayanların önemli kararlarının verildiği ve herkeze açık bir şekilde anlattı yerdir. Geleneksel ve modern çatışmanın ilk başlatan ise babanın en küçük kızı kız hamele kaldığını ve evden ayrılıp evleneceği söyler. Ikinci çatışma ise orta kızı modern düşünceli ve geleneksel aile baskasını sevmediği için kazandığı parasıyla ev alacağını ve evden ayrılacağını söyler. Bu ikici çarpışmaya büyük ablasının çatışması ise sıkıntı yok sen git bu eve ve babama ben

bakacam diyerek geleneksel düşünceli olduğunu ortaya koyar. Ancak üçüncü şok ise tam izleyeceklerin bildiği geleneksel düşünceli büyük kızı sevgili bulur bulmaz evden ayrılmayı ilan eder. Ardından gelen bu çatışmalar geleneksel babanın düşüncelerini yavaş yavaş değiştirmeye başlar ve büyük bir karar alması geleneksel ve modern kültür çatışmasını en yüksek noktaya çıkartır. Geleneksel tolumun etik düşüncesine uyan mantıklı davranış ise baba ile genç komşunun annesiyle evlenmesi ya da sevgili olmasıdır ancak baba babanın genç komşuya aşk olmasıyla bu geleneksel ve modern kültür arasındaki çatışmayı ailesideki herkezin gösterdiği çatışmaya yanıt olarak yansıtır.

Üç baba, üç kimlik, üç kader, üç ev. Babaların ailede ve toplumdaki orijinal pozisyonları kuvvetliydi, saygı gördüler ve kızdırılmamışlardı. Ama zamanın geçişi, temizlik, çevrenin değişimi ve çevrede meydana gelen değişim yavaş yavaş "sadece ben" düşünceleri kaybederler. Doğu ve Batı kültürlerinin etkisinden sonra, acı verici bir deneyimden sonra, hepsi orijinal ekolojik potansiyellerini değiştirdiler ve orijinal değer kavramını terk ederler. Farklı olan şey, üç baba tarafından dış dünyadaki değişimler karşısında alınan eylemlerin bir çeşit içsel ilerleyişe sahip olduğunu göstermesidir: pasiften çekilmeye (onlarla iletişim kurmadan) düzenli olmadan uzlaşmaya (maksatlı hoşgörü ile), durum durumu kırarak yeni bir hayat yolu keşif etmek (aktif olarak kendini değiştirerek), daha aktif inisiyatiflerin ortaya çıktığı açıktır.

Buna karşılık olarak babanın son durumu da geliştirilir. Mücadelelerden sonra, Tai Chi babası iç dengesini şiddetli bir şekilde geri kazanmış, gönüllü bir şekilde doğu-batı kültürel savaş pozisyonu olan oğlunun ailesinden vazgeçmiş ve eski Çin Mahallesi'nde yaşar. Eşcinsel adamın babası ve oğlu geri adım atıp birbirine yol verir. Birbirinin isteklerini seçici olarak kabul ederek, kalbı büyük bir acıya dayanır, ama istenen dışsal sonuca karşılık verir. Son aşçı baba yalnızlıklarından kurtulma, geleneksel sıkı çalışma tarzını kırma, kendisi de dahil olmak üzere tüm aileyi özgür bırakma ve yeni yönünü ve sahipliğini bulma girişimini başlatır. Ang Leenin filmde yansıtan sonuçları şu düşüncelere yol açar. İnsan üzerinde karşılaşan kültürel çatışma şoku insanın içsel dünyasını daha derinden etkiler. Geleneksel ve modern çatışması insanı mecburan farklı seçenekeler yapmaya yönlendirir. Bu seçeneklerin iyi taraflası veya kötü taraflası vardır ancak yönetmen bu çatışmayı farklı yollarla ortaya çıkartıp bu çatışmanın sonu için en iyi olan yolu sunmaktadır. Hikâyenin sonu ise geleneksel Doğu ve modern Batı kültür çatışmasının sonucudur.

Geleneksel kültür bir ikilem içinde ve Lee çok hoşgörülü ve bu çatışmalara açıktır. Geleneksel kültürün dar geride kaldığını fark ettiğinde, Batının kültürel değerlerini körü körüne takip etmemiş, geleneksel kültürün özünü övmüştür. Li An'ın filmlerini geleneksel kültürün taşıyıcısı ve geleneksel kültürün güzel geleneklerini sergilemek ve tanıtmak için bir pencere olarak görülmektedir. Jiao Xiongping bahsettiği gibi: Lee Ann'in filmi geleneksel değerlerin çöküşünü kaydetmiş olmasına rağmen, aynı zamanda Konfüçyüs felsefesinin ve aile kültürünün eski kültürü korumadaki rolünü de oldukça destekler (Jiao, 2002, s. 234). Bu vizyon Lee'nin kültür görüşünün hem geleneksel hem de eklektik olduğunu göstermektedir. Lee, bunun geleneksel kültürün zorluklardan ve çatışmalardan kurtulmak için doğru yol olduğunu düşünür. Doğu kültüründe büyümüş Batı kültüründe eğitim almış olan Lee için iki farklı kültür arasında yaşamak onun sinema hayatı için çeşitli konular sunmaktadır. Hollywood sinema endüstrisinde ayakta kalabilmek ve farklılık yarata bilmek aynı zamanda Çin kültürünün en esas kısmanı dünyaya tanıtmak, izleyicilere Batıların gözünden Çin'i seyretmek değil Doğuların gözünden Çin'i seyretme şansını vermektedir. Ona göre geleneksel ve modern kültür çatışma estetiğinde ortaya çıkan sonuç ise ikili birbirisiz yapamaz ancak bu çatışmanın en güzel sonucu Lee'nin bize sunduğu geleneksel Doğu kültürünün esesi modern Batı kültürüyle bir arada yenilik yaratmaktır.

5.2.3. Erkek ve Kadın İnsan Cinsiyet Çatışması

Lee:"Ben Siyasi filmler çekmeyeceğim, ancak sadece popüler toplumsal cinsiyet ilişkilerini kullanarak yeni bir şeyler üretebilirim (Zhang L. , 2016, s. 18). Lee'nin çeşitli filmlerinde, erkeklere, kadın farklılığı ve temel çatışmaları arasındaki dikkati, estetik konseptlerinde araştırması gerekken önemli noktalardan biridir. Brokeback Mountain da cinsiyetin şekillendirilmesinde cinsiyet ve insanlığa dair bu tür bir düşünce iyi bilinir. Brokeback Mountain, esas olarak eşcinselliği reddeden Hıristiyan toplumunun atmosferinde gerçekten seven ancak beraber olamayacak iki adamın hikayesini anlatır.

Lee geçen yüzyılın 60'lı ve 70'lerinde Amerika'nın batılarındaki görünüşte muazzam bir kırsal ülkeyi öykünün arka planı yapar. Ancak bu toplumda, din en büyük güçtür. Michel Foucault'un belirttiği gibi : "Güç her yerdedir, her şeyin varlığından değil, her şeyden kaynaklandığı içindir (Foucault, 2003, s. 345)." Dolayısıyla, bu sosyal ortamda eşcinselliğin yasaklanması, eşcinsel erkekler Heteroseksüel erkeklere kıyasla özel bir cinsiyet grupları kategorisi haline gelmiş, sosyal, aile ve hatta beden ve zihin

tarafından getirilen kendi sorgulamaları ile karşı karşıya kalmışlar, ruh ve beden arasındaki insan çatışması çok açıktır. Erkek sevgililer arasındaki yakın ilişkiyi ifade etme sürecinde Lee tutku ifadesine büyük değer verir. Bir zamanlar Conor'un dediği gibi: "esirler öncesi, Nietzsche vücut değerini keşfeder ve vücudu ölçe olarak kullanmayı söyler……Çünkü vücutta ruhdan daha fazla gerçek düşünce vardır (Connell, 2003, s. 80)." Filmde, yönetmenin işleyişinin daha gizlenmiş olmasına rağmen, Jack ve Ennis'in sevgisi birbirinden güzel sözlerle ifade edilmez, bunun yerine, bire bir fiziksel çarpışmada yüceltilir. Bu yaklaşım çok uygundur. Heteroseksüel bir toplumda eşcinsel erkekler sevgi ve cinsiyetle mücadele ederler, bu sessiz bir şikayettir. Çünkü Jack ve Ennis'in zihnindeki etik din fikri, âşık olmalarına izin vermez, bu yüzden her ikisi de daha sonra sosyal normlara boyun eğmiş ve heteroseksüel çiftlerin bile çocuk ve yerleşik ailelere sahip olmasının nedenlerini bulmuşlardır. Ancak, birbirleriyle yüzleştikleri zaman, beden samimi ve anlatmak zor bir dil vaadini yerine getirir. Düğün Yemeği'nden Brokeback Dağı'na kadar, Lee'nin eşcinsel erkeklerin özneleriyle ilgili kaygısı tutarlıdır. Her iki filmdeki erkek kahramanlar, cinsel yönelimleri ve sosyal ahlaki çarpışmalarıyla ortaya çıkan muazzam çelişkileri rahatlatmak için karşı cinsle evlenmeyi seçmişler. Teknesellik kuralları, tüm toplumun hayatta kalması ve sürdürülmesi için bir garantidir. Bu yüzden hem Doğu'da hem de Batıda eşcinsel gruplar zor tanınmaktadır.

Düğün Yemeği filminde Weitong, ailenin uyumunu sağlamak için ebeveynlerini Weiwei ile olan yalan evlelikleriyle aldatır. Brokeback Dağı filminde Jack ve Ennis, geleneksel cinsel yönelim ihlallerini kabul etmemek için hayatına kadınlar ile birleşmeyi seçer.

Bu süreçte kadınlar zavallı ve kördür. Evliliği sevgi ile değil yalan ile doludur. Ancak evlilikteki erkekler de mağdurdur, çünkü kadınların varlığı aynı cinsiyetten duyguları yasallaştırmayı imkânsız kılar. Bu nedenle, eşcinselliğin hikayesinin hem erkek hem de kadınlar arasındaki şiddetli çatışmalar ile insanlığın kendisinin çelişkilerini yansıtan bencilliğin ve sevginin bencil ve bencil çarpışmasını içerdiği söylenebilir.

Lee'nin filmi, insanlara her zaman yüzeyde bir sıcaklık hissi verir, karakter çatışmalarının oluşumu her zamanki gibi patlak verdi, herkesin beklentilerini aşar ve izleyicinin düşüncelerini bir dereceye kadar ulaştırmak için sarstır. Bu özellik, duygusal olarak hassas olan kadın dinleyiciler tarafından sıklıkla tercih edilir. Ancak, Lee feminist değildir ve feminist hareketlere katılmaz, ancak kadın operaları için daha uygundur.

Daha önceden belirttiğimiz gibi insanlık, insanların sahip olduğu duygu ve mantık içerir. Ang Lee'nin filmindeki kadın imgesi dışından bakınca sert içerden bakınca yumuşak ya da bunun ters olduğu sonuçtu tüm hikayelerin "insan doğası" olduğuna karar verilir.

Li An'ın eserleri, insan doğasının derinlemesine araştırılmasıyla ilgilidir, farklı koşullar altında insanlar tarafından ortaya konulan doğa, kültürün çirkinliği olarak kabul edilebilir ve ana kültürle uyumlu olmayabilir. Lee'nin eserlerinde, tüm kahramanlar tarafından sergilenen her türlü doğa, anlayışı ve hatta tanıma ile doludur, onları yaşamın en samimi anlamını göstermeye yönlendirir. Wang Jiazhi, doğası gereği Bay Yi'yi sever. Bu nedenle, Ang Lee filmde kadınların görüntüsü, insan doğasının yüz, bağımsız şeyler olsun gerçekçi kültürel değerlerin, olağanüstü seçimler yapmak, en otantik olacaktır.

Ang Lee'nin filmleri hem depresif hem de kafası karışmış kadınları ifade eder ve aynı zamanda nasıl uyandıklarını ve çiçek açtıklarını anlatır. Lee, filme olan aşkı ve bağlılığı sayesinde, dış sert iç yumuşak, dış yumuşak iç sert, yin ve yang ile karışan ve en gerçek insan güzelliğini temsil eden bir kadının imgesini yarattır.

Erkek kadın her filmin baş rolcusudur, filmdeki çatışmaların ilerleye bilmesi için onların ilişkisi, çatışmasına ihtiyaç duymaktadır. Aile üçlemesi fimlerinde daha çok kültüre yatkın olmasına raman onlarda oryantal kültürde güç sahibi her zaman erkeklerde olan baba imgesiyle baba-gelin, baba-oğul, baba-kız ilişkilerini ortaya koyar. Baba- gelin çatışması kültür farklısından dolayı insan karakterinin farklılı ortaya çıkınca güç sahibi erkek bunu kaldıramaz. Baba- oğul, erkek erkek ilişkisi her iki taraf istediklerini elde ettikten sonra bir adım geri çekilir. Baba- kız ilişkisinde daha modern düşünen kız ile geleneksel düşüncülü baba çatışması ortaya koyar.

Buz Fırtınası filminde erkek kadın çatışması ailedeki baba ve anne ilişkisinden yol alır. Toplumun değişimiyle aile ortamı soğumaya başlar. Erkek istediği an istediği kadınla beraber olur sanki içsel boşluğunu doldura bilmek için eşi sanki umrunda değil. Kadın kendi duygularını içerine saklayarak eşinin yaptıklarını görmezden gelir.

Aşk ve Yaşamda iki farklı erkek karakter ve iki farklı kadın karakterlerin çatışması ortaya çıkar. Ablası ve sevdiği erkek, biri mantıklı düşünen, erkeğin başkalarla olacak olan düğününe bile katılabilecek akılda olan kadın, erkek ise sevdiği kız için paradan ve güzel geleceğinden vaz geçen. Küçük kız kardeşi aşk için her şeyi yapan kadın imgesi, onun sevdiği erkek ise kendi geleceği için, para pul için, kızdan vazgeçen erkek imgesi.

Filmdeki iki erkek birbiriyle zıt karakterlerdir tam da filmin iki başrolcu kadını gibi, bu ikili zıtlıklarla kadın ve erkek çatışmasını ortaya koymaktadır.

Özet olarak, Lee'nin filminin yorumu genellikle "çatışma"nın yaratılmasına odaklanır. Bu, akıl ve duyarlılık, gelenek ve modernlik, erkekler ve kadınlar arasındaki çelişkiyi ortaya koyar ve bu Lee'nin ortaya koyan özgü bir estetik anlayışı, estetik kodlama tarzıdır.

Çatışma çarpışmaların da bir araya gelmesi gerekmektedir: Bu, Ang Lee'nin Çin ve Batı kültürleri arasındaki kültürel farklılıkları çift kodlanmasının diğer nedenidir. Tüm tarihi, insani, duygusal ve ulusal yabancı kültürel durumlar Lee bin filmlerinde bulunmaktadır. Ang Lee karakterin sakin ve huzurlu görünümü, insanlara derin ve kapsamlı bir üst düzey kültürel deneyim kazandıran iddiasız ve zarif bir ifadeyle ifade edilir. Bu ifadelerle insanlar, Ang Lee'nin insan doğası ve farklı etnik kültürlere yansımaları hakkındaki analizlerini derinlemesine takdir edebilirler. Bu, Çin ve Batı kültürleri arasındaki anlatının modern bağlamda derin bir çağrışımını gösterir. Hatta insanlar, Çinli filmin tarihini gerçekten yeniden inşa ettiklerini düşünürler. Yeni Çin film sanatı ruhu ve kurduğu kültürel özellik, sadece Batı medeniyetinin modernleşmiş tavrını ele almakla kalmaz, aynı zamanda kültürel birleşmeyle Çin halkanın sosyal gerçeklik ve kişilik özellikleri ni bütünleştirir (Chen X. , 2004). Video ekranından insanlar, Lee'nin tarzının bu eşsiz kültürel manzarasını görebilir, onun lens dili, kültürel duruşu, anlatım stratejileri ve hatta sonuç işlemeleri, Çin ve Batı kültürel arzularını köstekleyen “derinleşen dil bilgisel ifadesini” ifade eder. Bu, Ang Lee'nin giderek artan Doğu ve Batı kültürel alışverişleri bağlamında yaptığı çalışmalarla ilgili bulduğu "kültürel birleşme noktası" dır (Ding, 2001).

5.3. Doğu Ve Batı Kültür Çatışmaların İçerik Açısıdan Sunduğu Çözüm Önerisi

5.3.1. Derin olan Hümaniste Konuları

"Ben muhafazakâr bir ailede büyüdüm ve kişiliğim çok isyankâr değil, bu yüzden en çok beni etkileyebilecek şeyi etiktir. Ancak vefalı olup olmamak ve gelenek ile modern arasındaki çelişkiler karşısında, söyleyeceklerim var (Zhang L. , 2016, s. 184). Bu nedenle, Ang Lee'nin filminde, tam ve harika bir hikâye sadece bir küçük parçadır ve temayı seçerken şekillendirdiği hümanist bakım, onun içerik estetiğinin önemli bir yönüdür. Bütün filmlerinde, kişisel ve kolektif, duygusal ve etik arasındaki ilişkiyi

derinlemesine tartışır. *Dikkat, Şehvet* filmi, ülke ve millet misyonu ile kişisel mutluluk, ahlak etik ve şehvet içgüdüsü arasındaki çelişki ve çarpışma ile ilgilidir.

Lee hikâyeyi sakin ve hatta soğuk bir tonda anlatır. Devrimin romantizmi ve fanatizminin hiçbir tarifi yoktur, aksine, yüce devrimci gençliğin acımasız ve soğukkanlı yüzünü gösterir. Onların düşler için yem olarak genç ve güzel bir hayatı kullandıklarını, içsel duygularını ve arzularını felce uğratmak ve bastırmak için devrimci inançları ve ulusal idealleri kullandıklarını anlatır.

Jiazhi Wang ve Yi Efendi çıplak olduklarında, ikiside orijinal kimliklerini unutmuşlardı. Amaç artık devrim için bir araç, bir güç parçası değil, yeniden eti ve kanı olan insan haline gelmiştir. Bu, romanda Jiazhi Wang'nın söylediği gibi: "Aslında, onunla beraber olduğumda sanki sıcak banyo yapmış gibiydim, bütün uzun zamandır biriktirdiğim iç karanlıkların suda yıkanıp giderdi. Çünkü her şeyin bir amacım olmuştur." Bu süreçte, iki kişi yavaş yavaş cinsel ilişkiden sevgiye doğru dönüşmüşlerdir. Ama bu sevgi iki düşmen arasındaki sevgidir. Böylece, Yi Efendi elmas yüzükünü Jiazhi Wang hediye ettiğinde, Jiazhi daha önceden hiç hissetmemiş bir sıcak duygusu hisseder.

Bu nedenle, filmin sonunda, iç duygusuyla hareket etmeyi, sevdiği erkeği kurtarmayı bedeli olarak kendisinin ve arkadaşlarının canını feda eder. Bu film, geleneksel öğretimde "hain" olarak adlandırılan bir kadının gerçek halını yansıtır: kendisini devrime adamak zorunda kalması, sinemada gözyaşlarıyla ağlamış, sevdiği insanlara âşık olmuş, ulusal adalet ve kişisel duygularla mücadele etmiştir. O sadece bir kadın mıdır ve sevgilisini korumak ihanet için bir hain midir? Ülke ve ulus için, tüm kişisel duyguların hakikati, iyiliği ve güzelliği terk edilmeli mi? Filmde Ang Lee, erkek ve kadın arasındaki hikayesini anlatır gibi görünür. Aslında, bireysel ve aile, etik ve duygular arasındaki mevcut bakış açılarını yansıtmaktadır.

5.3.2. Çok Yönlü Karakterlerin Şekillendirilmesi

Etkileyici bir film karakterlerden ayrılmaz: karakterlerin çok yönlü olması önceki olayların açıklanmasından, karakterlerin ilişkilerinin düzenlenişinden, hareketleri ve duruşunun tasvirinden, aktörlerin performansından vb, bu önemli unsurlardan biri eksik olursa olmazdır. Birçok durumda, filmin hikayesi yavaş yavaş unutulacak, ancak ekrandaki etkileyici bir karakter, insanların kalplerinde özellikle kök salmış ve uzun yıllar sonra hala parlar. Ang Lee'nin filminde, çok başarılı karakterler bulunabilir ve bu

karakterlerin şekillenmesi karmaşık ve çeşitli bir ilişkide şekillenmesi daha başarılırdır. Bu ilişkiler aile ile ilişki, sevgiliyle olan ilişki ve dünya ile olan ilişki gibi üç ana ilişkidir.

Tatlı Tuzlu adlı filmde, Lee geleneksel bir aile ilişkisiyi izleyiciye sunar: Baba, geleneksel Çin kültürünün ataerkil imgesinin bir simgesidir: sessiz ve görkemli, kalpteki sevgiyi gizleyen biridir; annenin erken ölümüne bağlı olarak, en büyük kız kardeşi bakma vazifesini almış, olgun, tahammüllü, ciddi onurlu, kendi kendini baskılama görevlerini üstlenen, dindar biridir; ikinci kızkardeş, kadınların yeni çağının bir temsilcisi, güzel ve zeki, yetenekli, istediği her şeyi yapabilen ama aynı zamanda daha özgürlü aile bağlımından kurtarmak isteyen biridir; küçük kız kardeşi, kendi başına bir şey yapar, sevgisi ve nefreti açık, ama aynı zamanda istemsiz, umursamazdır ve geleneksel etik ilkeleri taşımayı reddeden özgür ve saf bir kadındır. Böylesine hassas ve karmaşık bir aile ilişkisinde, hikâye yavaşça ortaya çıkar ve her bir karakterin imajı gittikçe belirginleşir.

Ang Lee'nin filmi Dikkat Şehvet, Eileen Chang'ın (1920—1995, Çin modern yazarı) aynı isimli romanından uyarlanır: Oyuncu Jiazhi Wang saf genç ve güzel bir üniversite öğrencisi, ancak aşk olduğu adama yardım etmek için devrime katılan bir kızdır.Yi efendini baştan çıkarılması sürecinde, yavaş yavaş ruhunu savunmasını kaybeder. Çünkü o sözde mantık için aileyi feda eden aynı türden devrimci genç değildir. Onun dünyasında sadece aşk ölümsüz olabilir ve sadece sevgi feda etmeye değerdir. Şehvet ve bırakmak, bırakamayan sadece sevgi ve nefret değildir, kişinin kendi hayatının, kendisiyle, başkalarıyla ve zamanla olan mücadelesidir. Jiazhi Wang'nın karakterinin üç boyutlulaştırılmasının, duygusallık ve maneviyat kaynaşmasında yavaş yavaş ortaya çıktığı söylenebilir.

Pi'nin Yaşamı Ang Lee en etkiliyici filmlerinden biridir. Pi'nin ailesiyle olan sohbetleri ve aralarındaki ilişki aslında din ve bilim, akıl ve duygu hakkındaki çok makro kavramların çocuksu bir tartışmasıdır ve filmin büyük bir kısmı, Pi'nin denizde nasıl sürüklendiğini ve hayatta kaldığını anlatmak için güzel görüntüleri kullanır. Bu uzun yolculukta, Pi hayal bile edilemeyecek umutsuzluk ve yalnızlık yaşar: insan ve canavar arasındaki bir mücadele, insanlık ve hayvan doğası arasında bir mücadele; yüzen ada üzerine tırmanır, fantezi dünyasının harika bir kurtuluşu ya da varoluş ve ahlak arasındaki şiddetli bir çatışmadır; sonunda hayatta kalması, bir peri masalı gibi dünyada mucizenin yeniden ortaya çıkması mı, ya da yaşam ve ölümün hümanist bir özürümü. Pi'nin yaşadığı her şey, kendi ve dünya arasındaki ilişkide inşa edilmektedir.

5.3.3. Sosyal Ortamın Çeşitliliği

Sosyal ortam, film içeriğinin estetiğinin önemli bir parçası, bu toplumun kültürü, dini, ahlakı, ideolojisi hatta politik inançları, tüm filmin teması ve içeriği üzerinde muazzam bir etkiye sahip. Bu nedenle, film yaratmanın içeriği için çok önemlidir.

Ang Lee tarafından yönetilen filmlerinde Tatlı Tuzlu Tayvan'da gerçekleşen bir hikayedir; Dikkat, Şehvet Çin kurtuluş savaş sırasında Cumhuriyet tarzının yoğun bir göstergesidir.; İtilen Eller ve Düğün Yemeği Çinli insanların Amerikan yaşamında gerçekleşen hikayedir; Aşk ve Yaşam 18. yüzyıl İngiliz toplumunda olan hikayedir; Buz Fırtınası ve Brokeback Dağı ABD'deki modern toplumun hikayeleridir. Pi'nin Yaşamı ise çok kültürlü ve efsanelerle dolu Hindistan toplumudur. Bu filmlerde Ang Lee'nin seçtiği sosyal ortamda Doğu ile Batı ve kentsel ve kırsal alanlar arasındaki karşıtlıkların birliğini vurgulamaktadır.

Ang Lee'nin filminin sosyal ortamının seçiminden Tayvan'da büyümüş ABD'nın Hollywood'unda yetişen Çinli yönetmenin, Doğu ve Batı kültürleri hakkında benzersiz bir anlayışa ve düşüncesine sahip olduğunu gösterir.

İtilen Eller, Düğün Yemeği, Tatlı Tuzlu, Doğu ve Batı kültürlerinin çarpışmasını ve karışmasını açıkça göstermektedir. Örneğin, Düğün Yemeği'nde, Batı toplumlarının açık cinsel özgürlükleri ve Doğu toplumlarının muhafazakar aile gelenekleri arasındaki çatışmaları; Tatlı Tuzlu'de geleneksel ataerkil aile toplumunun modernleşmesinde yaşam tarzları, profesyonel fikirler ve kadınların statüsündeki kademeli değişimlerinin baba imgesine girmesi; İtilen Eller'de Doğu ve Batı kültürlerinin karşıtlarının birliği daha açık bir şekilde ortaya çıkar: Doğuyu simgeleyen baba, Batı simgeleyen gelin, ortada kalan dışı Batı ama içi Doğu olan oğulu. Parsellerin yerleşimi, Doğu ve Batı kültürleri arasındaki zihnin getirdiği sorunları sunmayı amaçlayan Li An'ın eşsiz düzenidir.

5.4. Doğu Ve Batı Kültür Çatışmaların Biçim Açısıdan Sunduğu Çözüm Önerisi

5.4.1 Batı Şatları Altındaki Çin Anlatım Tarzı

Ang Lee'nin aile temasını yakalama ve filmi özgün bir kültürel perspektiften çekme çabaları, içerik üzerinde bir çabadır. Ancak farklı kültürel kitlelerin kültürel engelleri kolayca aşabilmeleri için biçim üzerinde çaba göstermesi gerekmektedir. Bu nedenle, iş ve sanatı birleştiren bir anlatı stratejisi seçerek filmini ticarileşmiş film tarzında paketleyip izleyicileri çekmektedir. Çin estetik sanatını anlatı yapılarına ve film

çekimlerine özdeşleştirir. Kültürleri özleştirme anlatı stratejisini kullanarak Çinli olmayan kültürel kitlelerin Çin estetiğini anlayabilmeleri ve Çinli izleyicilerin de saf Batı temalarının koşunlarına kolayca girebilmesini sağlar (Chen & Nie, 2011). Böylece seyirciler filme rezonans eder ve kültürel kimliğe ulaşır.

Lee üslubunun her zaman oybirliği olduğunu reddetmesine rağmen, filmlerinin her birinde Çin resim sanatındaki *Boş-bırakma*: Çin sanat eserlerinin yaratılmasında kullanılan yaygın bir tekniktir ve Çin estetiğinin son derece karakteristiğidir. "Boş-bırakma" kelimesi, resim ve hat sanatının yaratılmasında hayal gücü için bir alan yaratılmasını ifade eder. *Boş-bırakma* tekniğine benzeyen line drawing tekniğinin Çin resim tekniğinin adıdır. Yalın, alg dekorasyon ve render yerine siyah mürekkep çizgilerinin çizilmesi anlamına gelir. Line drawing aynı zamanda edebi tekniklerden biridir (Zhou x. , 2008). Görüntüyü tanımlamak için temel olarak sade bir metin kullanır yaygın bir şekilde kullanıldığını bulmak zor değildir. Bazen flashback kullanarak bilerek önce sonuçları açıklar. Daha sonra bir cümle aracılığıyla, izleyicine aninden şok yaşatır. Bu tür line drawing tekniği karakterlerin arasındaki karmaşık ilişkileri ortaya çıktığında izleyicilere sınırsız hayal gücü sağlar (Lin, 1991).

'Düğün Yemeği' filmin başından beri karşılaşan bu kadar çok hikayeler sonunda hiçbir şeyden habersiz babanın bir cümle İngilizce konuşmasıyla, oğulu ile onun 'beyaz arkadaşı' arasındaki ilişkiyi çoktan bildiğini yansıtır. Filmde geleneksel, mütevazi, düşük profil ve İngilizce konuşamayan özelliklerini içeren babanın filmin sonuna doğru İngilizce konuşması ve açık görüşü, tam da yönetmenin çatışmaları çözme üslubudur. Burda önemli olan babanın aniden İngilizce konuşması mantıka uygun olup olması değil babanın oğulunun hayatına olan görüşünün anlayışlığı ve hoşgörülüsüdür.

'Drink Eat Man Woman 'filminde line drawing tekniği en iyi şekilde kullanması filmi geniş ve kapsamlı bir hale getirir. Bu tekniğini yansıması en çok yaşlı baba ile bekar bir annenin çocuğu arasındaki ilişkidedir. Filmde başında sadece öğlen yemek kotusunun değişimi bu küçük noktayı gösterir. Komşusu olan bekar kadın nahoş yemek yapması nedeniye çocuğu her öğlen yemek kutusunu aşçı baba ile değiştirir. Bundan başka yaşlı babanın fiziksel egzersiz konusunda ısrar ettiği ipucu da bir tür boşlu yaratma tekniği olarak kabul edilir. İp ucular sadece iki insanın bir araya gelmesiyle ilgili yankı uyandırır. Bu yaşlı ve genç arasındaki aşkın nasıl başlandığı nasıl gelişmesi filmin teması güçlendirmek açısından tamamen engellenmiş, ancak ipuçlarını daha da rafine hale getirmiştir.

5.4.2 Mizansal ve Ayrıntı Yansıtma Şekli

Yönetmen gençliğinde tiyatro bölümü okuması nedenle başından beri sinema yapımında drama yöntemini kullanır. "Çünkü etraftaki büyük küçük çevreleri genellikle sahne olarak kabul eder ve kullanır (Dou, 2010, s. 14)." Lee'nin filmi sahne planlamasında göze batan özelliklere sahiptir. 'İtilen Eller' filmin başlangıç sahnelerinde evdeki yaşlı babanın Tai Chi yaptığı sahnede kamera babanın vücut hareketlerine göre yavaş yavaş hareket eder. Aynı zamanda görüntenin dikey derinliğinde gelinin ne yaptığını gösterir. Tam karşı taraftan çekiminde de Ön planda gelinin yaptığı iş baba olsa arka planda kalır. Bu tür bir gönderme yöntemi ile, kamu fonları ile çatışmanın belirsizliği arasındaki koşuşturma açık bir şekilde tanımlanmıştır ve kısa bir performans, filmin ilk yarısında hikâye gerilimini oluşturur. Ang Lee film biçiminde geleneksel filmlerdeki tek çizgisel anlatı biçimi ve mutlu son olan sabit modundan vazgeçerek, Batı film klipleri ve ritim kontrol yöntemini kullanarak öyküyü ortaya çıkartıp sinema dili olan görüntülerle heyacan dolu güzel hikaye anlatır.

Aynı zamanda, Ang Lee'nin eşsiz bir mizah anlayışı, Amerikan komedi filmlerinde sert bir saçma abartı değil, sadece hareket halindeki dilleri birazcık büyütür. Örneğin Düğün Yemeği'ndeki fazla konuşan yaşlı kadın imgesi. Bazen izleyici içinde düşünen ama gerçek hayatta gerçekleşmesi mümkün olmayan iş ve konuşmaları ifade edebilmesi. Örneğin 'Drink Eat Man Woman'de dina inan, normal hayatta çok basit giyim tarzı olan, makyaj yapmayan en büyük ablası, adsız aşk mektubu kabul ettiksen ertesi gün okula en güzel kıyafet ve çekici makyajla okula gider onu gören erkek öğrencileri şokta kalır ancak öğrenciler bu aşkı mektubunun hoca ile dalga geçmek için oynadığı bir oyun olduğunu söyler gibi. Ancak bazen Lee'nin mizah anlayışı bazen izleyicini kahkaha içersinde ağlatmaktadır. Örneğin 'Brokeback Dağı"filminde Ennis'in karısı kendi kocası ile Jack'nın öpüştüğünü gördüğündeki yüz ifadesi, yaptığı hareketler ve oynana oyunculuk izleyiciye mizah duygusu vermekle beraber bu trajedinin kurbanı olan karısı için merhamet göz yaşı dökürler.

Yönetmenin filmlerinde hakilerinin değiştiği yerlerinde Mizahileştirilmiş öyküleri kullanarak izleyicilerin filmden sıkılmaması, baskı hissetmemesi ve ilgi çekmesi için önemli rol oynamaktadır. Böylece filmdeki karakterlerin karakterini ve karakterler arasındaki ilişkiyi daya iyi ortaya koyabilmektedir. Lee'nin mizahı, Feng Xiaogang'ın dünyadaki soğuk ve sıcak, ikiyüzlülük yapan eğlenceli ve kötümser şaka anlayışından

farklıdır, aynı zamanda Chaplin'in sıcak kalp mizahından da farklıdır. Lee Mizah tarzı mizah, bu dağınık yaşamın zamanında lezzetlendirilmesi gibidir. Çinli akademisyenlerin bilgelik ve uzun vadeli yaşam felsefesiyle, her türlü yaşamı tahammül edecek ve rasyonel olarak görecektir.

'İtilen Eller' Çin-Amerika karışan bir aile hikayesidir. Tai Chi ustası Amerika sokaklarında kayıp olur sonunda Çin Mahallesine taşınır. 'Düğün Yemeğinde' Geleneksel Çin lüks düğününü ve Amerikada yaşan macerasını anlatır. 'Drink Eat Man Woman'de aşçı baba üç kızını büyütür ve anında kızın arkadaşıyla aşk yaşayıp evlenmek istediğini ortaya koyar. Çin ve Batı'daki farklı kültürel kökenden dolayı sıradan yaşam sahnesi de komik bir şekilde yansımaktadır: 'İtilen Eller' Çinli baba ve Amerikalı gelin birbirinin dilini bilmediği için gününü iletişimsiz geçirmişler, ancak akşam yemeğinde oğlu(kocası) gelince yemek samasında iki farklı dilli konuşmalar soru sormalar oğlunun üzerene yağmur gibi yağmaktadır. İki farklı dil, iki farklı kütür iki farklı düşüncedeki sorular oğlunun bir gün dışada çok yorgun olmasına ramen onlarla uğraşmak onlar arasındaki ilişkiyi akıcı bir şekilde tercüme etmek ve koordine etmek zorunda kalması, bi de bu karman çorman ortam eksik gibi İngilizce ve Çinceyi birazcık anlayan torununun tercüme etmesi gerekken cümleni dedesine aktarması bu ortamı daha da karman çorman duruma düşürmüştür. Aslında basit aile yemeği, eklenen kişisel kimlik ve kültürel özel faktörler nedeniyle dramatik gerilimlerle dolur. Sıradan yaşam sahneleri izleyeceler farklı duygu yaratmıştır. Kimsiye eğlencili kimsiye biraz gerip, göçmen insanlara ise aynen benim hikayem duygusunu bile vermektedir.

'Buz Fırtınası' filmindeki diğer çift, George ve Jennie çok ilgi çekicidir. Yönetmen, karı-koca arasındaki karı-koca ilişkisini ifade etmek için bir su yatağı kullanır. Her deha kocası yanlışlıkla su yatağında dikkatsızlıktan dalga etkisi yarattığında soğuk ve hassas olan karısının yüzünde daha sıkılmış sınırlanmış yüz ifadesi gösterilir. Bu su yatağının ayarı hem mizahi etkilere sahip hem de çiftlerin artık uzlaşamadığı basit ve sezgisel bir çelişki yaşadığını anlatır. Yönetmenin eserinin mizahını ele alması, onun film estetiğinin çok önemli bir parçasını oluşturur.

'Pi'nin yaşamı' inanç ilgili bir hikayedir. Bu konuyu ortaya koymak için yönetmen farklı kültürlerin toplanan, halklar efsanesine dolu Hindistan'ı seçer. Bunla birlikte yönetmen Pi çocukluğunda önce Budizm sonra İslam sonra Hristiyan dinine inandırır. Bu sahne izleyicileri güldürmüştür ve birçok izleyeci tarafından akılda kalmıştır. Bu sahne sonraki baba ve annenin farklı bakış açısını yansıtmaya rastlantı rolunu oynar. Yönetmen

en acımasız vahşi hayat hikayesini hem mizahileştirilmiş hem gizlileştirilmiş hayalı bir çocuk hikayesi gibi anlatması onun öykü anlatma biçiminde kazandığı başarısıdır.

Oryantal anlatım biçiminde önemli rol oynayan Konfüçyüs'ün "Konfüçyüsün Seçmeleri" (Lun Yu, Yaklaşık MÖ 540-MÖ 400 yıllarında, Konfüçyüs ve onun öğrencileri tarafından yazılmış Konfüçyüs'ün ve öğrencilerinin söz ve eylemlerinin ana kayıtlarıdır, Konfüçyüs'ün düşüncelerini yoğun bir biçimde yansıtır ve Konfüçyüs okulunun klasik eserlerinden biridir.) kitabında yazılan ünlü cümlesi gibi:"Mutluluk çok aşırıya kaçmamalı, üzüntü de aşırı derecide acı çekmemelidir." yani dengeyi kurmak tam bir ortalık bulmalı anlamında kullanmaktadır. Yönetmen tam da bu cümleyi sanat alanında kullanarak Oryantal ve oksidental, geleneksel ve modern, mantıklık ve duygusal, kadın ve erken arasındaki çarpışmaları dengiyi bozmadan başarlı şekilde beyaz perdeye aktarmaktadır.

Diğer sanatsal stillerden farklı olarak, sinema görsel sanatta yatkın sanat dalıdır. Sinemada ayrıntıların belirlenmesi ve kullanılması genellikle yönetmenin büyük enerjisini tüketir. Bazen bir filmi izlediğinizde, filmin belirli bir resmini unutmuş olabilirsiniz, ancak belirli bir detayı hatırlayacak ve "o"nun hayatınızda karşılaşmış olduğunu hissedeceksiniz. Filmdeki detaylandırma işlevi, öykünün gelişimini desteklemesinde sadece yüzeysel bir rol değil, aynı zamanda yönetmenin film sanatının cazibesini arttırması ve sanatsal imajı yüceltmesi için de önemli araçtır. Sinema büyük bir ideografik sistem olarak, filmin parçalarını birbirine bağlamak, neden-sonuç ilişkisi ortaya çıkarmak için iğneye bağlanan ip gibi parçaları birbirine bağlayıp sonuca götürmek için hizmet etmektedir. Böylece, filmin tüm ayrıntıları, belli bir konuyla dikkat çekecek, tutarlı ve doğal ve tamamlanmış olacaktır. "Dikkat, Şehvet" filminde en önemli detay ise pırlantadır. Geçek hayatta pırlantaların kadınların en iyi arkadaşları olduğu söylenir, aslında pırlantayı sevmeyen kadın yoktur diyorlar. Filmin başında kadınlar Çin dominosu oynayarak sözde parmaklarındaki pırlantayı hangisinin büyük olduğunu konuşurken filmin baş rolcusu Jiazhi Wang'nın parmağındaki ise küçük zümrüt yüzünü gösterir. İzleyici ister istemez onu pırlanta yüzükü olmadığından kendi çok aşalanmış his ettiğini anlar. Tam da bu noktadaki pırlanta bütün film ilgili haber verir. Film burdan flashback yaparak seneler öncesine geri gider. Filmin ilerlediği sahnelerde Bay Li Hindistanlığının takı dükkanına girer ve kızın parmağına büyük pırlanta gözlü yüzük seçer. Jiazhi Wang:"çok büyük, bunu takayamcam" der ancak Bay Yi:" Ben Onu takmanı istiyorum çünkü sen benimle berabersin." Bütün hikâyenin sonucu bu pırlanta yüzük nedeniyle

değişir. Yüzükü taktığı an gerçek aşk duygusu onu derinden etkiler. Bu aşk için savaşmayı seçer. Film sonunda aynı pırlanta yüzük tekrar Bay Yi'nin yanına götürüldüğünde bu benim değil der. Bay Yi Jiazhi'yi gerçekten sevmiştir ancak bu aşk sapıklığa mahkumdur. Objektif bir kez daha 6g pembe pırlanta yüzüke yakın çekim yapar. Pırlantanın göz kamaştırıcılığı Jiazhi Wang ve Bay Yi arasındaki gerçek ama yıkıcı aşkı sembol etmektedir.

'Brokeback Dağı'nın sonunda iki gömlek bir arada asılı gösterilir. Ennis ve Jack'in dağa ilk kez görüştüğünde kan sıçradığı gömlektir. Dış taraftaki gömlek Ennis'in iç taraftaki ise Jack. Bu, Ennis'in hayatının geri kalanında Jack'i koruyacağı ve ona sonsuza kadar eşlik etme anlamına gelmektedir. Bir gömlek, iki kişi arasındaki bekleme ve sevme duygularını metaforlayan mecazi bir taktiktir.

Film kaydedilecek bir sanattır ve ayarın detayları anlatıda önemli rol oynayacaktır. Büyük yönetmen filmde daha fazla dil kullanmayı öğrenmez, ancak filmin tek dilinde ılıklığı anlar ve ayrıntıları en üst düzeyde işler. Ang Lee'nin filmleri, karakterlerin duygusal değişimlerini göstermek, karakterlerini şekillendirmek ve film anlatıları temasında rol oynamak için detayları kullanmakta her zaman iyidir. Bu aynı zamanda bir yönetmenin olgunluğunun bir ölçüsüdür.

5.4.3. Sesin Filme Renk Katması

Sinema, resim ve fotoğrafçılık arasındaki farklılıklardan biri de objektifin düzenleme diline ek olarak, ses oluşturma özelliğidir. Sesin varlığı, sinemayı resmin ötesinde üç boyutlu bir alan yapar. Filmdeki ses kabaca üç seviyeye ayrılabilir: insan sesi, doğal ses ve film müziği. Bunlar arasında insan sesi en önemli ve aktif, özellikle de filmdeki diyalog ve kalbin anlatımı dahil; doğal ses, filmin gerçekliğini arttırmak için filmdeki ortam sesidir; filmde kullanılan müziğin sesi filmin sanatsal arka planı, diğer seslerle birlikte, film sanatı için bir ses şöleni oluşturur.

İlk olarak, insan sesi filmlerde belirleyici bir rol oynar. Filmdeki dilin özenli tasarımı ve düzeni sadece filmin ana temasını doğrudan ifade etmekle kalmaz, aynı zamanda yönetmenin kendisinin sanatsal tarzı haline de gelebilir.

Yönetmen filmlerin daha gerçekçi ve daha çok izleyicinin ilgisini çekmek için filmdeki insan sesi yaşadığı yılda, sosyal ortamın, farklı bölgelerin insanların hangi dilde nasıl şivelerle konuştuğunu iyice araştırır ve filmde gerçek şiveleri, o zamana o topluma uygun konuşma tarzı kullanır. Çin-Batı kültür çatışmasının erken bir tezahürü olan "Aile

Üçlemesi" nde özellikle belirgindir. Pushing Hnads gelin oğlunun çalışma odasından çıkınca baba ve eşine Çince zamanı diyerek kendi olunun iki farklı kültür ve dili öğreneceği ilgili bilgi vermektedir. Düğün Yemeği filminin başında, Amerikan kültüründe büyümüş olan Amerikalı Doktor Amerikan hastasına bir şiir söyler: “Yeşil dağlar yaşlanmamış ancak beyaz kar onu yaşlatmış; Yeşil suların fazla endişesi yok ama rüzgar onun yüzüne iz bırakmış." Amerikan hastasına bu şiiri şöyle açıklar:"eğer kendini daha rahat bırakmazsan, fizyoterapist seni öldürecek." Eşcinsel sevgilisi Çinli, kendisi de Çin kültürünü anlar, ama Çin kültürüne dair anlayışı hala Amerikanca olduğundan dolayı daha derinden anlaması zor olduğunu gösterir.

Çin dilindeki filmi Dikkat, Şehvet filminde kadın imgesi daha önemli olduğundan dolayı metnin ve sesi ana rolü, filmin temasının ve atmosferin yaratılmasının vurgulanmasında yansıtılır. Jiazhi Wang'nın Yi Efendi ile olan ilişkisi cinsel ilişkide özellikle belirgindir: "Vücudumda sadece delmek zorunda kalmaz, aynı zamanda kalbimin içine yılan gibi girer ve ona köle gibi girmesine izin vermeliyim. Her defasında o benim vücudumdan çıkıp yattığında, ben silerin hazır olup olmadığınızı düşünüyorum, onun arka beyininden ateş atmanızı, kan ve onun beyinindeki şeylerin vücuduma patlamasını düşünüyorum." Bu şikâyet ve monologda Lee "şehvetten kendini koruyabilirsin ancak aşktan zor" filminin temasını mükemmel bir şekilde gösterir ve filmin duygusal çizgisini daha da karmaşıklaştırır.

İkincisi, doğal seslerin mekansal etkilerle doğal kullanımı Doğal seslerin etkili kullanımı, filmleri mekansal etkilerini ve anlatı sahnelerini gerçekçiliğini büyük ölçüde geliştirebilir.

Düğün Yemeğinde Ang Lee geleneksel Çin tarzı bir düğünün gürültülü doğal seslerle canlı bir atmosferini anlatır ve Çinlilerin çubukları kullanarak hızlandırma etki yaratma ayrıntılarını göstererek Çin ve Batı kültürleri ile bu tür canlı atmosfer ve geleneksel Çin stili düğün gelenekleri arasındaki büyük farklılıkları ifade eder. Doğal bir sesin olması bu Düğünü daha gerçek göstermektedir.

Üçüncü olarak, filmin müziğinin anlam ifade etmesi. Antik çağdan günümüze önemli sanat biçimlerinden biri olan müzik, her zaman insan duygularını ifade etmenin önemli bir misyonunu taşımıştır. Filmdeki müziğin organik kombinasyonu ve film görüntüsünün birleşmesi filmi üç boyutlu hale getirebilir ve filmin temasını daha derinden anlatmasına yardımcı olur.

Başarlı bir Hollywood yönetmeni olarak, Lee filmlerin ilkeleri için kendi tutarlı stili vardır: en önemli şey müzik ve film temalarının birlikteliğidir. Doğu ve Batı ilişkisini, kültür farklılığı anlatan filmlerinde çoğu zaman geleneksel Çin müziği ile modern Batı müziği ayrı ayrı yerleştiri, zaman zaman ikisini birleştirerek yeni bir stil ortaya koyar. Çince filmlerinde ise geleneksel müzik muhakkak yer alır. Aşk ve Yaşam filmi yönetmenin ilk Çince olmayan filmidir ancak bu filmin müzikleri klasik Batı müziği ve geleneksel Çin müziklerinin birleşmesiyle çok farklı bir atmosfer yaratmaktadır. Brokeback Dağı filminde, Lee kahramanın içsel yalnızlığını ve Batı'daki uçsuz bucaksız genişliğin açıklığını tam anlamıyla ifade etmek için yatıştırıcı bir Amerikan ülkesi akustik gitarı ve telli bir müzik kullanır. Aynı zamanda, telli müzik mağazası basit duyguları ve ayın belirsiz duygularını ortaya koyur. Teması "a love that will never grow old" olan şarkı kahraman sevgilisi reddettikten sonra tek başına eve döndüğünde kahramanın hayrete düşmüş performansıyla serpiştirildiğinde kulağa hoş gelir. İzleyecilere çok acıyıcı yalnızlık dolu bir hayalı görüntü çıkmaktadır.

Pi'nin Yaşamında, en göz çarpıtacı olan görüntü olmasına raman müzik seslerinde çok önemlidir. Bu filmde yönetmen dünya halk müziği öğelerinin ve modern elektronik müziğin birleşimi olan özel müziği kullanır. Bu yavaş tempolu, melodik soundtrack, günümüzün Hollywood tarzı güçlü davullarından ve fit-and-yabancı seslerinden çok uzak, ama bu filmde taze ve doğal olağanüstü adaptasyonlar gösterir. "Hindistan'dan Ayrılıyor" adlı müzik klibi, memleketine ve sevgilisine kapı açan genç Pi'nin tarif edilemez acısını tasvir etmek için Hint geçiş desenini kullanır; “Uçan Balıklar” müziği uçan balıklar gibi izleyeciye canlı ve heyacan duygusu verir. "Kaplan Eğitimi" kısa ve çeşitlidir. Bu müzikler sayesinde film daha fantezi ve gizemli duygusu verir.

Fraklılıklarda yaratan çatışma estetiği ve farklı kültür çatışmasını daha iyi yansıta bilmek ve farklı kültürlerden gelen izleyicileri kendi yerinde oturta bilmek için Ang Lee içerik ve biçim açısından kendine özgün bir tarz yaratır ve bu yolda daha yenilik yaratmak için ilerlemektedir.

5.5. Sonuç ve Öneriler

Bu araştırmada, Ang Lee filmlerindeki oryantal ve oksidental kültür söylemlerin irdelenmesi amaçlanmıştır. Bu bağlamda, oryantalizm ve oksidentalizm kavramı incelenerek: Doğu- Batı, Avrupamerkezcilik, ötekileşitirme kavramların neden ve nasıl

ortaya çıktığı ele alınmış; bu kavramların sinemada nasıl yansıdığı ve sinema ile ilişkisi ortaya koyulmaya çalışılmıştır.

Avrupa Merkezciliği Avrupa Merkezciliği, modern çağdan bu yana, özellikle de 19. yüzyıla girdikten sonra Batı'da geliştirilen tarihsel bir kavram ve teoridir. İnsanlık tarihinin gelişiminin Avrupa'ya odaklandığına ve Avrupa'nın her zaman insan toplumunun gelişmesinde hâkim bir konuma sahip olması gerektiğine inanan kavramdır. Ötekileştirme, kendine yani bana bir öteki yaratma sürecinin adı olarak ifade edilebilmektedir.

Oryantalizm Doğu ilgili toplumsal, dinsel, siyasal, kültürel ve iktisadi yaşamı üzerinde araştıralar yapılmasıdır. Öncelikle Oryantalizm 19. yüzyılda Avrupa'da kurulan Doğu ile ilgili bir dizi bilgi sistemi yani Doğuda gördükleri veya Doğu ilgili okuduğu kitaplar veya Doğu iligili hayalı bir düşüncelerinin altında Doğuyu yeniden inşa etmeye çalışmıştır. Batı'daki insanların Doğu'yu görmesi için sınırlı bir pencere yapmışlardır.

İkinci olarak Oryantalizm Doğuyu yabancılaştıran bilgi sistemi tarafından üretilen bir söylem mitinidir yani oryantal insan karakterlerini olumlu ve olumsuz olarak ikiye ayrımışlardır. Son olarak Batı ve Doğu arasındaki ilişki ise Batı ilişkilerine dayalı güç ilişkileri yani emperyalizm ve sömürgeciliğin kültürel ideolojinin ifadesidir.

Oksidentalizm kavramı ilgili üç farklı görüş ortaya çıkmaktadır. Bunlarda ikisi olumlu diğeri ise olumsuz. İlk olumlu bakış açısı ise Doğu ve Batının birbirini inceleme araştırma kahhı olduğunua savunmaktadır. Her şeyinin bir dengesi var olduğuna ve bir gün bu dengenin eşit olacağına inanmaktadır. İkinci olumlu bakış açısı Oksidentalizm nasıl daha modern olabilir sorusuna katkıda bulunabilmesi ve merkezin sabit olmadığı herkesiz merkeze ulaşabilme gücü olabilir. Batının iyi tarafını almak ve kendini kaybetmemesi bakış açısıdır. Son olarak olumsuz bakışı ise Oksidentalizmi Batı'ya açılan bir savaş olarak görmesi ve Batı'nın her zaman merkez olduğunu, Doğu ise çevre olduğunu savunan görüşüdür.

Ang Lee küreselleşme çağında araştırılmaya değer Çinli bir yönetmendir. Ang Lee'nin sineması, sermayenin, yeteneğin, teknolojinin, estetiğin ve kültürün uluslararası akışına derinden kök salmış ve kendine özgü bir *sınır ötesi* özellik oluşturmuştur. Ang Lee, küresel pazarında Doğu filmleri üretmek için küresel kaynakları kullanmakta çok başarılıdır. Daha da önemlisi, Çin sineması kültür sınırlarını başarıyla aşar ve Çin kültürünü kültür endüstrisinin küresel bir tüketim ürününe dönüştürür.

Ang Lee'nin filmlerinde yansıttığı oryantal ve oksidental kültür çatışması onun filmlerinde bazen iki farklı karakteren üzerinde bazen baş rolcunun farklı kültür ile karşılaştığında yansıtan farklı karekterlerinde bazen filmin anlatım tarzında bazen filmin içereklerinde ortaya çıkmakatadır. Yönetmenin Çince filmlerinin kültürün sınırlarını aşmasının anahtarı, esnek kültürel duruşu ve esnek kodlama tarzında yatmaktadır. Estetik açıdan baktığımızda, yönetmenin Çince filmleri sadece Çin sinemasının gelenekleri değil aynı zamanda Batı filmlerinin geleneklerini, özellikle klasik Hollywood filmlerinin geleneklerini de miras almıştır. Kültür açısından bakıldığında, Ang Lee filmleri sadece ulusal bilincin (özellikle kültürel milliyetçi bilincin) bir ürünü değil aynı zamanda Batı kültürel emperyalizminin ürünü olduğu ortaya çıkmaktadır. Ang Lee bir yandan Çin'in kültürel imgesini kurmayı dener. Öte yandan, küreselleşme bağlamında *Çin'*i yeniden yapılandırır. Bir yandan, geleneksel Çin dili ve kültürü, sembolik düzen ve sözcüleri için sempati duygusu hissettirir; öte yandan Çin kültürünü de Batı hegemonya söylemlerine dahil etmektedir.

Ang Lee'nin sineması sadece ülkelerin, kültürlerin ve dillerin sınırlarını aşmakla kalmaz, aynı zamanda ırk sınırlarını da aşıp etnik kimlik sınırlarının ötesinde durduğunu görebiliyoruz. Yönetmenin Çince filmlerinin başarısı için esnek bir kültürel pozisyonun önemli olduğu söylersek Çince olmayan filmlerinin başarısı büyük ölçüde esnek stratejilerin terk edilmesinden kaynaklanmaktadır.

Hollywood'a girdikten sonra Ang Lee ve Hollywood arasındaki ilişki her zaman gelgitli olduğunu görelmektedir. Bir yandan, Hollywood gibi Batı'nın ana akım izleyicisi taraftan tanınmasını ister, ama aynı zamanda Hollywood tarafından asimile edilme tehlikesine karşı çok uyanıktır. Bu nedenle, kimliğin bağımsızlığını korumak için her zaman Hollywood ile arasına biraz mesafe koymaktadır. Hollywood'un üretim yöntemleri ve klasik Hollywood filmlerinin dili ve ideolojisiyle tamamen aynı fikirde değildir. Çince olmayan filmleri, Çin geleneksel sanat ruhu ve sanat formunun mirasına büyük önem verir ve klasik Hollywood film estetiğini yeniden yorumlar. Aynı zamanda, popüler Hollywood türünün kültürel ruhunu yeniden yorumlamakta ve ona meydan okumaktadır. Batı temasını tipik Çin temalarıyla değiştirir ya da Amerikan felsefesini yabancıların bakış açısına göre gözlemlemektedir.

Hollywood film endüstirisine gelince onun Ang Lee'ye kucak açmasının nedenleri büyük olan Doğu pazarını açmak; daha fazla farklı izleyici kitleri toplamak; farklı izleyeci kitlerine filmde kendisinine ait kültürlerden bir şeyler görebilmesi için şans

verebilmek;eski izleyecileri için de onların görmek istediklerinin sunmakla beraber yeni onların merağini uyandıran şeyleri yansıtabilmesi için hem Doğu hem Batı etkisi altında büyüyen; iki farklı kültürde eğitim alan; Hollywood film endüstrisi ve Çin film endüstrisinin şartınan uyan; izleyici kitlesine istediklerini verebilecek olan yönetmene ihtiyaç duyulduğundan Ang Lee koçak açmaktadır.

Günümüzde ekonominin ve kültürün hızlı küreselleşmesi etkisinde Ang Lee ile Hollywood film endüstrisi iş birliği yaparak yerel kültürlerin küreselleşmesini daha da hızlandırmaktadır. Ang Lee Batı anlatım tarzıyla Çin geleneksel kültürünü küreşelleşme yolunu taşımaktadır. Böylelikle dünyaya Doğunu başka bir bakış açısıyla bakmaya tanımaya şan sunmaktadır. Onun Batı düşünce ve kültür tarzını anlatan filmlerinden ise Doğu izleyecelere herkezin bildiği Batı başka Batı'nın farklı bir tarafını anlatmaya çalışmaktadır. Bu iki etkialtında iki farklı kültürün avantaj ve disavantajları birbirini doldurmaktadır. Ang Lee küreselleşmiş kültürleri Çin'de uygulamak için Çin izleyeci kitlerinin sevdiği ve anlayabildiği tarza sunmaktadır. Bu küreselleşmenin ve küyerelleşmenin karşılıklı etkilişim içeresinde bir yerel kültürün temsilcisi olan Ang Lee'nin evrensel bir sinemaya imza attığını görebilmekteyiz.

Bu araştırmayla varılan sonuçlardan biri, Ang Lee filmlerinde oryantal ve Oksidental kültürlerinin karşılaştığında yansıyan çarpışma ve yeniden bir araya gelerek bir bütünlük yaratmasıdır. Yönetmen, filmlerinde Çin geleneksel kültürü ve Batı modern kültüründen temel almıştır. Filmlerinde kültürel sembol kullanması, aile tarzı, Baba imgesi, Cinsiyet, Eşcinsel ve insan doğasıdaki oryantal ve oksidental farklı bakış açılarını ortaya çıkarması, Batı hikayelerini Çin anlatım tarzı, Çin hikayelerini Batı anlatım tarzı ile anlatması, Batı koşulları altında Çin estetiğini kullanarak kendine özgün sinema dili yaratması ve içerik ve biçim açısından öne çıkmaktadır.

Coğrafi konum açısından hem Doğu hem de Batı arasında özel bir duruma sahip olan Türkiye Oryantal ve Oksidental kültür etkisiyle dünyada birçok araştırmacınının, yönetmenin, sanatçının ve turistin ilgisini çekmektedir. Bu coğrafyadan çıkmış, yaşamları ve kariyerleri Ang Lee ile paralel örtüşen yönetmenlerden bahsetmek yerinde olacaktır. Örneğin, dünyaca tanınmış ve Cannes Film Festivali ve Altın Küre başta olmak üzere kariyeri boyunca çok sayıda ödül almış olan Türk yönetmen Fatih Akın da geleneksel bir ailede büyümüştür. Ancak Almanya'da doğup büyüdüğü, eğitim gördüğü için hem Batı kültürünü hem de Doğu kültürünü görerek yetişmiştir. Bu yüzden filmlerine bakıldığında, Oryantalist ve Oksidentalist düşüncelerin etkileri yoğun olarak görülür. Ang Lee'nin

filmlerinde olduğu gibi Doğu'nun ve Batı'nın bakış açıları harmanlanarak sosyal konular dile getirilir ve bu çatışmadan doğan sorunlar göz önüne serilirken, orta yolu bularak uzlaşma yolları aranır. Fatih Akın'ın Duvara Karşı (2004) filmi bu çatışmanın işlenişine örnek olarak gösterilebilir. Benzer konumda bulunan bir diğer Türk yönetmen Ferzan Özpetek'tir. İstanbul'da doğup büyüyen Özpetek, yirmi dört yaşına geldiğinde sinema alanında eğitim almak için İtalya'ya gider ve burada eğitimini tamamlar. Bu süreçte Batı kültürünü yakından tanıma fırsatı olur ve kendisinin yaşadığı çok kültürlülüğü ve kültürler arası karmaşayı filmlerine yansıtır. Oryantal ve Oksidental düşüncenin çatıştığı konular ağırlıklı olmak üzere sosyal konuları mizahi bir dille işleyen kendine has tarzıyla hem Avrupa hem de Türkiye'de çok sayıda ödüle layık görülür.

Yukarıda bahsi geçen dünyaca tanınmış Türk asıllı yönetmenler Fatih Akın ve Ferzan Özpetek de Ang Lee gibi geleneksel bir kültür içerisinde büyümüş ancak hayatlarının belirli bir döneminde Batı'nın modern düşünce sistemiyle eğitim görmüş ve bu kültürler ile yakından iletişim halinde bulunmuşlardır. Filmlerine bakıldığında da Ang Lee'de gözlemlenen Doğu ve Batı kültürün çatışmasından kaynaklanan sosyal sorunlar, her iki kültürü de barındıran kendine özel estetik duygusu, özgün içerik ve biçim görülür.

Araştırmanın konusu; Ang Lee'nin hem Doğulu bir yönetmen olması hem de Batı'da eğitim görmüş Batı kültürü ve sinema tekniklerinin kullanarak geleneksel doğu ve çağdaş Batı kültürü arasındaki çatışmayı nasıl ortaya koyduğu nasıl bir şekilde birleştirdiği araştırarak bahsetmiş olduğumuz Türk asıllı yönetmenlerin hem özel hem de profesyonel hayatları Ang Lee ile benzerlik gösteren, eserlerin de araştırma konusu olarak ele alınabilecek olduğunu ve bunun ilgili çok fazla kaynak olmadığı düşünerek bunların ve bu özel coğrafyada Türk sinemasının geleceği için çaba gösteren yönetmenlerin eserlerindeki Oksidental ve Oryantal kültür temalarının, kültürler arası geçiş, kültürel ilişki eğitimi, küreselleşme ve öz-kimlik gibi temalarının incelenmesi doğrultusunda yapılacak çalışmaların faydalı ve aydınlatıcı olacağı düşünülmektedir.

KAYNAKÇA

Çağlar, A. (2013, Ocak). Hasan Hanefi ile oksidentalizm üzerine. *Kültür-Sanat ve Felsefe Dergesi Sabah Ülkeleri*(38), 18-21.

Adorno, W. (2009). *Kültür Endüstrisi kültür yönetimi.* (M. T. N. Ülner, Çev.) İstanbul: İletişim Yayınları.

Adorno, W. T., & Horkheimer, M. (2010). *Aydınlanmanın diyalektiği.* (E. Ö. N. Ülner, Çev.) İstanbul: İletişim Yayınları.

Almond, P. (1988). *The Biritish discovery of Buddhism.* Cambridge: Cambridge University Press.

Balazs, B. (2003). *Theory of the film.* (L. He, Çev.) Pekin: China Film Press.

Baldwin, E. (2004). *Introducing cultural studies.* (D. Tao, Çev.) Pekin: Yüksek Eğitim Yayınları.

Barker, C. (2012). *Cultural studies theory and practice (4th edition)*. London: SAGE Publicutions.Ltd.

Benjamin, W. (2008). *The Work of Art in the Age of Its Technological Reproducibility* . London: The Belknap Press of Harvard University Press.

Berman, M. (2013). *Why America Failed:The Roots of Imperial Decline.* (Z. Hong, Çev.) World Book Publishing Company.

Bulut, Y. (2017). *Oryantalizm Kısa Tarihi.* İstanbul: Küre Yayınları.

Buruma, I. M. (2009). *Oksidentalizm: düşmanlarının gözünde Batı.* (G.Turan, Çev.) İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Chang, J. (M.Ö357-256). *Yi Çing* (Cilt 9). the Zhou Dynasty: Zhonghua Book Company.

Chen, D. (1998). *Cultural studies: Western discourese and Chinese context.* Pekin: Literary Research Publishing.

Chen, L., & Nie, W. (2011). *Culture, Aesthtics and Industry of contemporary Chinese film.* Guilin: Guangxi University Press.

Chen, M. (2011). *Film and TV culture.* Pekin: Pekin Broadcasting Institule Press.

Chen, X. (2002). *Occidentalism: a theory og counter-discourse in Post-Mao China.* New York: Rowman and Littlefield.

Chen, X. (2004). *Contemporary Chinese film and Tv culture research.* Pekin: Pekin University Press.

Codell, J., & Macleod, D. S. (1998). *Orientalizm transposed: the impact of the colonies on British culture.* Aldershot: Ashgate.

Connell, R. (2003). *Masculinity.* Pekin: Social Sciences Litrature Publishing Press.

Corliss, R. (2009). Film Director. *Time*(Jul).

Cui, D., & Luo, Y. (2013). Çin sineması üzerinde. *Film edebiyatı*(24), 38-46.

Dilley, W. (2012). *The Cinema of Ang Lee: The other side of the screen.* (L. Huang, Çev.) Jinan: ShanDong People's Publishing House.

Ding, H. (2001). *Narrative strategy of Ang Lee movies.* Pekin: Contemporary Film Publishing.

Dirlik, A. (2001). Postmodernism, orientalism and self-orientalization. *Eastern Forum. Journal of Qingdao University*(4), s.4.

Dou, X. (2010). *Ang Lee'nin Dünyası.* Pekin: People's Publishing House.

Endress, G. (1988). *An introduction to islam.* (C. Hillenbrand, Çev.) Edinburgh: Edinburgh University Press.

Faure, B. (1996). *Chan insights and oversights an epistemological critique of the Chan tradition.* Princeton, NJ: Princeton University Press.

Feng, G. (1991). *İtilen Eller: the birth of a movie.* Taipei: Yuanliu Publishing İndustry Co.Ltd.

Foucault, M. (2003). *Foucault* (Cilt 1). (X. Du, Çev.) Shanghai: Shanghai Uzak Doğu Yayınları.

Frenkel, M., & Shenhav, Y. (2003). *Decolonizing organization theory: between orientalism and occidentaism*. 03 02, 2018 tarihinde CMS3: https://www.mngt.waikato.ac.nz/ejrot/cmsconference/2003/proceedings/postcolonial/Frenkel.pdf adresinden alındı

Geertz, C. (2014). *The interpretation of cultures.* (Hanli, Çev.) Nanjing, Jiangsu: Yilin Yayınları.

Griffin, D. (1998). *Spirituality and society: postmodern visions.* (C. Wang, Çev.) Pekin: Central Compilation and Translation Press .

Gruber, T. (1995). Toward principles for the design of ontologies used for knowledge sharing? *International Journal of Human-Computer Studies*(43), 907-928.

Guo, X. (2011). *Çin filminlerindeki Çin unsurları ve Çin-Batı kültürlerinin harmanlanması.* Pekin: Film Edebiyat Yayınları.

Hegel, G. (2001). *Philosophie der weltgeschichte.* (Z. Wang, Çev.) Shanghai: Shanghai Bookstore Press.

Hobson, J. (2012). *The Eurocentric conception of world politics: Western international theory,1760-2012.* NewYork: Cambridge University.

Hofstede, G. (1984). *Culture's consequences: international differences in work related values.* New York: Newbury Park Sage Publications.

Hofstede, G. (2001). *Culture's consequences: comparing values, behaviors, institutions, and organizations across nations(2nd ed.).* Michigan: University of Michigan.

Jiao, X. (2002). *Taiwan Sineması 90 kuşak yeni dalga.* Taipei: Maitian Yayınları.

Jin, Y. (2007). *Introduction to Chinese cultur.* Pekin: Renmin University of China.

Kahraman, H., & Keyman, E. F. (1998). Kemalizm, oryantalizm ve modernite. *Doğu Batı Düşüncesi, Doğu ne? Batı ne?, 1*(2), 75-89.

Kontny, O. (2002). Üçgenin Tabanını yok sayan pythagoras: Oryantalizm ve ataerkillik üzerinde. *Doğu-Batı*(20).

Lan, A. (2007). *Hollywood manufacturing: the power of entertainment arts.* Yinchuan: Ningxia People's Publishing pRESS.

Lee, A. (2006). Standing betwwen Hollywood and Chinese films. *Journal of Shanghai University*(6), 8-11.

Lei, X. (2010). Hollywood filmlerinde Çin imajı ve Çin imajı evrimi. *Film Edebiyatı*(10), 10-15.

Li, Z. (2001). *Güzelliğin süreci.* Tianjin: Tianjin Sosyal Bilimler Akademisi Yayını.

Li, Z. (2001). Integrate the length of Chinese and western and create the perfect movie-interview with Ang Lee. *Contemporary Movie*(6).

Li, Z. (2004). *Four lectures on aesthetics.* Tianjin: Tianjin Academy of Social Sciences Press.

Liandrat-Guigues, S. (2005). *Penser le cinéma.* (J. Zhang, Çev.) Pekin: Culture and Art Press.

Lin, N. (1991). *Chinese film aesthetics.* Taipei: Yunchuan Cultur Industry Yayını.

Liu, X. (2002). Globalization and culture research. *Theory and Creation*(4), 8-17.

Lu, X. (2002). *Culture Mirror Poetics.* Tianjing: Tianjing People's Publishing Press.

Luo, G. (2000). *The cultural studies reader.* Pekin: China Social Sciences Press.

Luo, S. (2003). Orientalism and Occidentalism. *Akademic Forum*(5), 156-160.

Mackerras, C. (1999). *Western images of China.* (R. Edition, Dü.) Oxford: Oxford University Press.

Marx, K. (1972). *Preface to Critique of Political Economy; Selected Works of Marx and Engels (Volume II),.* Pekin: People's Publishing House .

Mei, F. (1997). *An analysis of Ang Lee and his film.* Pekin: Film Art Publishing.

Metin, A. (2013). *Oksidentalizm- iki Doğu iki Batı.* İstanbul: Açılımkitap.

Mo, W. (2008). *Ang Lee'yi anlamak.* Pekin: Pekin Üniversitesi Yayınları.

Nadje, A.-A. (2000). *Secularism, gender and the state in the middle east.* Cambridge: Cambridge University Press.

Nietzsche, F. (2009). *The birth of a tragedy.* (G. Zhou, Çev.) Shanghai: Shanghai People's Publishing House.

Pauli, W. (2002, 03 15). *Infatuation with the west*. EB/OL: http://www.hardboiled.org/3-5/occidentalism.html adresinden alındı

Ray, G. (2014). *Kültür Endüstrisi ve terör yöntemi.* (A. Artun, Dü.) İstanbul: İletişim Yayınları.

Said, E. (1979). *Orientalism.* New York: A Division of Random House.

Said, E. (2003). *Culture and imperialism.* Pekin: The Joint Publishing Company Ltd.

Sarder, Z. (1999). *Oryantalizm.* London: McGraw-Hill Education.

Sargut, S. (2001). *Kültürler arası farklılaşma ve yönetim.* Ankara: İmge Kitabevi.

Serter, S. (2005). Sinemada biçem: Lütfi Ömer Akad sineması. *Yayımlanmamış Doktora Tezi*. Eskişehir: Anadolu Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Stern, H. (1987). *Fundamental concepts of language teaching.* Oxfour: Oxford University Press.

Sun, J. (2007). Differences in the concept of Marrige between Chinese and Western cultures. *Journal of Liaoning Institute of Economics and Management*(4), 20-24.

Tarkovsky, A. (2003). *Sculpting in Time.* (L. Chen, & Y. Li, Çev.) Pekin: People's Literature Publishing House.

Tian, H., & An, L. (2014). *Film analızı: Ang Lee fimlerinin parçalanması.* Guangzhou: Jinan Üniversitesi Yayınevi.

Tonnesson, S. (1994). Occidentalizm, orientalizm and knowing about others. *NIASnytt*(2), 14-18. EB/OL. adresinden alındı

Toynbee, A. (2005). *A study of history.* (B. Liu, Çev.) Shanghai: Shanghai People's Publishing House.

Turner, B. (1994). *Oryatalizm, postmodernizim, küreselleşme* . New York: London and New York.

Tylor, E. (1992). *Primitive culture,*. (S. Lian, Çev.) Shanghai: Shanghai Literature and Art Publishing House.

Venn, C. (2000). *Occidentalizm, modernity and subjectivit.* London: Sage Publications.

Wang, H. (1997). *Film image ang culture-Hongkong and Taiwan Film research.* Pekin: China Film Pulishing House.

Wang, Y. (1999). *Post-colonialism and new historicism.* Jinan: Shandong Education Press.

Wasserstrom, J. N. (2001, 1). *Eurocentrism and its discontents*. American Historcal Association: https://www.historians.org/publications-and-directories/perspectives-on-history/january-2001/eurocentrism-and-its-discontents adresinden alındı

Williams, R. (1983). *Keywords.* London: Fontana.

Xu, J., & Lin, G. (2007). Orientalizm in Hollywood Films. *Movie Evaluation*(24), 6-10.

Yıldırım, A., & Şimşek, H. (2006). *Sosyal bilimlerde nitel araştırma yöntemleri.* Ankara: Seçkin Yayıncılık.

Yavuz, Ş. (2006, kış). İslam'ın ötekileştirmeye meydan okuması veya ontolojik ötekiden vasıfsal ötekiye intikalin macerası. *Marife*(3), 135-156.

You, Y. (2007). *Chinese and Western Cultural Fusion Features of Li An Film[.* Wuhan: Central China ShiFan University .

Zhang, C. (2015). *Cinema culture research.* Pekin: Peking University Press.

Zhang, L. (2016). *On senede bir uyanan film rüyası: Ang Lee'nin öz geçmişi.* Pekin: Zhong Xin Yayınları.

Zhang, Y. (2006, 6 29). A bony chameleon. *The Bund Illustrated*, 5-6.

Zhao, H., & Yang, T. (2009). Uzun çekimde film performansının anlatısı ve yapısı. *Film Değerlendirmesi*(1), 15-18.

Zhou, X. (2001). Movies in Visual Cultural Context. *Movie Art*(2), 15-18.

Zhou, x. (2008). *Estetik nedir.* Pekin: Pekin Üniversitesi Yayınları.

Zhu, L. (2003). The Orient in western vision-on Edward W. Said's orientalism. *Journal of Chengdu*(1), 11-15.

ÖZGEÇMİŞ

Adı-Soyadı : Suliya Jueraiti

Yabancı Dil : Çince, İngilizce, Türkçe

Doğum Yeri ve Yılı : Hetian ve 1990

E-Posta : suliya421@gmail.com

Eğitim ve Mesleki Geçmişi:

2009-2013, Zhejiang Sci-Tech Üniversitesi, İletişim Bilimler Fakültesi, İletişim Bölümü

2013-2014, Osmangazi Üniversitesi, Türkçe Eğitim Merkezi, Türkçe Eğitim (Hazırlık)

2014-2015, Anadolu Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Sinema ve Televizyon anabilim, Bilimsel Hazırlık

2015-2018, Anadolu Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Sinema ve Televizyon anabilim

2017.10-2018.02, Tokyo Sanat Üniversitesi, Fine Art, İntermedia Art

Staj

2016.06-2016.09	Kroren Yemek Şirketi (Çin)	Reklam Fotoğrafçısı
2017.06-2017.08	Bee Eye Visual (Polonya)	Reklam Fotoğrafçısı