

Jia Zhangke Sinemasında Göçmen İşçi Temsilleri: Neoliberal Özne Olgusu Çerçevesinden Bir Değerlendirme*

Bilge İPEK**, Ali Murat KIRIK***

Öz

Amaç: Bu çalışma, 1980'lerle beraber komünist rejimden kapitalizme doğru evrilen Çin'de, dönüşen işçi sınıfı temsillerini Jia Zhangke sineması üzerinden okumayı amaçlamaktadır.

Kuramsal/Kavramsal Çerçeve: Genel çerçevede neoliberal özneye ait alan yazını ele alındıktan sonra, öznenin bir işçi sınıfı olarak Çin özelinde nasıl dönüştüğü çalışmanın kuramsal çerçevesini oluşturmaktadır.

Yöntem: Jia Zhangke sinemasını sosyolojik bir bakışla inceleyen bu çalışma, sosyolojik film çözümlemesi genel çerçevesi ile betimsel analiz yöntemini kullanmaktadır. Tematik analiz yöntemiyle, kuramsal çerçevede ortaya çıkan temalar filmler üzerinden betimsel analiz yöntemiyle incelenmektedir.

Bulgular: Neoliberal özne alan yazınına ait girişimci, kadercı, köle, borçlandırılmış özne temaları Jia Zhangke'nin filmlerindeki karakterler üzerinde de görülmektedir. Ayrıca filmlerde yer alan göçmen işçiler, neoliberal dönemle paralel olarak ortaya çıkan kentin dönüşümünün işçi sınıfı üzerindeki etkisinin karşılığı olan neoliberal özneliğin somut göstergeleri olmaktadır.

Sonuç: Kent kuşağı sinemacısı olarak adlandırılan Jia Zhangke sinemasında yer alan göçmen işçi karakterlerin yaşadıkları, Çin kentlerinin 1990 sonrası politik-ekonomik dönüşümünün bir etkisi olarak ortaya çıkan göçmen işçilere ait literatür çıktıları ile benzerlik taşır. Kırsal-göçmen işçilerin sahip oldukları kırsal hane halkı kayıtları onların kentlerde dışlanmasını da beraberinde getirir. Bu durum kırsal-göçmenlerin hem sosyal ortamda hem de iş hayatlarında kötü koşullarda kalmalarına sebep olur. Bu durum, Jia Zhangke

Özgün Araştırma Makalesi (Original Research Article)

Geliş/Received: 05.06.2024 **Kabul/Accepted:** 01.07.2024

* Makale, birinci yazarın Marmara Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Radyo, Televizyon ve Sinema Bilim Dalı, Sinema Anabilim Dalı'nda, Prof. Dr. Ali Murat KIRIK danışmanlığında hazırlanmakta olan "Bir "Kent Kuşağı" Sinemacısı: Jia Zhangke Sinemasında Gündelik Hayatın Temsili" başlıklı doktora tezinden üretilmiştir.

** Doktora Öğrencisi, Marmara Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Radyo, Televizyon ve Sinema Bölümü, İstanbul, Türkiye. E posta: bilgegokce@hotmail.com ORCID <https://orcid.org/0000-0002-2237-0323>

*** Prof. Dr., Marmara Üniversitesi, Radyo, Televizyon ve Sinema Bölümü, Görsel İletişim Tasarımı Anabilim Dalı, İstanbul, Türkiye. E posta: murat.kirik@marmara.edu.tr ORCID <https://orcid.org/0000-0002-5771-4843>

sinemasında da benzer şekilde temsil edilir. Bununla beraber Çin'in 1979 sonrası reform hareketleri ile başlayan kapitalistleşme süreçlerine bağlı olarak dönüşen gündelik hayata dair yansımalar da neoliberalizmin kent ve özneler üzerindeki etkiler ile paralellik taşır. Bu bağlamda, Jia Zhangke sinemasının özneleri neoliberal öznelliği karşılaştıran girişimci, kadercı, borçlandırılmış özne özelliklerini de karşılamaktadır.

Anahtar Kelimeler: Jia Zhangke, Çin Sineması, Kent Kuşağı, Neoliberal Özne, Göçmen İşçi

Migrant Worker Representations in the Cinema of Jia Zhangke: An Evolution from the Framework of Neoliberal Subject Phenomenon

Abstract

Purpose: This study aims to read the changing working class representations in China which evolved from the communist regime into capitalist neoliberalism by the 1980s through the cinema of Jia Zhangke.

Literature Review/Background: After discussing the literature on the neoliberal subject in a general framework, how the subject of working-class changes specific to China constitutes the theoretical framework of the study.

Method: This study examining the cinema of Jia Zhangke from a sociological perspective employs the descriptive analysis method with the general framework of sociological film analysis. In addition, with the thematic analysis method, the themes obtained from the theoretical framework are found in the films and examined using the descriptive analysis method.

Findings: The entrepreneurial, fatalistic, slave and indebted subject themes belonging to the neoliberal subject body of literature are also seen similarly in the characters in Jia Zhangke's films. Furthermore, the migrant workers in the films become concrete indicators of neoliberal subjectivity created by the impact of the transformation of the city on the working class, which emerged in parallel with the neoliberal period specific to China.

Conclusion: The experiences of the migrant worker characters in the cinema of Jia Zhangke, who is called the urban generation filmmaker, are similar to the literature on migrant workers that emerged as an effect of the political-economic transformation of Chinese cities after 1990. Rural household registrations of rural-migrant workers also lead to their exclusion in cities. This situation causes rural immigrants to remain in poor conditions both in the social environment and in their business lives. This situation is similarly represented in Jia Zhangke's cinema. In addition, the reflections on daily life transformed due to the capitalization processes that started with China's post-1979 reform movements are parallel to the effects of neoliberalism on the city and its subjects. In this context, the subjects of Jia Zhangke's cinema also meet the entrepreneurial, fatalistic, indebted subject characteristics that encounter neoliberal subjectivity.

Keywords: *Jia Zhangke, Chinese Cinema, Urban Generation, Neoliberal Subject, Migrant Worker*

1. Giriş

Bir ekonomi-politik teori olarak neoliberalizmin temel itkisi onun özneleşme sürecine yaptığı büyük etkidir. Neoliberal teorinin toplum ve birey üzerindeki etkilerini inceleyen teorisyenler bu meseleyi bir etki olarak yorumlamak yerine neoliberalizmi, tamamen varoluşu biçimlendiren bir olgu olarak görmektedirler (Brown, 2018; Dardot, Pierre ve Laval, Christian, 2018; Foucault, 2019; Han, 2019; Lazzarato, 2014). Tamamen ekonomik temelli bir süreç olan neoliberalizmin varoluşu şekillendiren bu gücü, özne üzerinden kendini var etmekteyken, özne ve ekonominin iç içe geçen hali neoliberalizmin sürekliliği sağlamasındaki bir etken olarak görülür. Neoliberalizmin tüm dünyada etkili olmasıyla beraber "neoliberal özne"ye dair tanımlamalar ve değerlendirmeler literatürde kendine yer bulur. Buna göre öznenin sermaye mantığının bir uzantısı olarak şekillenmesine dair görüşler çeşitlenir. Henri Lefebvre, bu durumu "bedenin sahipsizleştirilmesi" olarak yorumlar ve gündelik hayatın tamamının kapitalizm tarafından ele geçirilmesiyle doğan yeni bir özneliliği işaret eder (Lefebvre, 2010, s. 34).

1979 yılında Deng Xiaoping'in iktidara gelmesiyle Mao Zedung dönemi tamamıyla sona ermiştir. Deng Xiaoping'in dışı açılma ve ülkeyi kalkındırma projelerinin bir karşılığı olarak ortaya çıkan Reform Hareketleri, Çin'in toplumsal yaşamında büyük değişiklikler getirmiştir. "Sosyalist Piyasa Ekonomisi" olarak tanımlanan bu dönüşüm aslında sosyalizmin sürdürüğüne vurgu yaparken kapitalist dönüşümü de kabul eder (Sezen, 2007, s. 27). Mao Zedung'un işçi ve devlet birleşimini benimseyen ve ülkenin kalkındırılmasında işçiyi ön plana çıkaran politikaları, reform dönemiyle beraber değişmeye başlar. Daha çok devlet destekli özelleştirme politikalarının bir parçası olarak dönüşen sistem, işçiyi devletten uzaklaştırır ve bu durum güvencesiz bir çalışma ortamını da beraberinde getirir (Andreas, 2021, s. 17). Sadece işçi ve özne bağlamında değil, Çin kentleri de bu dönüşümün somut olarak görülebilmeye olanak sunar.

Çin'in 1980 sonrası dönüşen gündelik hayatı 1989 yılında Berlin Duvarı'nın yıkılması ile tırmanışa geçen neoliberalizm olgusuyla kesişmektedir. Devlet tabanlı bir yönetim şeklinden uzaklaşarak özel ve ticari alanların ön plana çıktığı politikaların bir çatısı olan neoliberalizm, bu dönemde ortaya çıkar. Çin'in neoliberal politikalara eklenme sürecinin dünyadaki örnekleriyle farklı olduğuna dikkat çeken David Harvey, Çin'i bu bağlamda değerlendirirken "Çin Tarzı Neoliberalizm" tanımını kullanır (2015, s. 29).

Kentin ve öznenin toplumsal mekanizmalar tarafından dönüşümü beraberinde gündelik hayatın da dönüşümünü getirir. Bu dönüşüm sinemaya da yansıyor filmlerin temalarında da

değişiklik yaratır. Devletten bağımsız sinema gösterim alanlarının oluşması ile devletin sıkı yönetimine takılmamak için stüdyo dışında film çeken yönetmenler, bu dönüşümün bir temsilcisi olurlar. Çin sinema tarihinde "Altıncı Kuşak" yönetmenler altında gösterilen bu temsilciler, Çin'in komünizmden kapitalizme geçişindeki temel dönüşümlerden etkilenirler (Zhang, 2007, s. 19). Filmlerinde kenti ve kentin özneler üzerindeki etkilerini eleştirel bir açıdan odak noktasına alan yönetmenler Altıncı Kuşak yönetmenlerden ayrılarak Kent Kuşağı adını alırlar (Zhang, 2007, s. 8). Kent Kuşağı yönetmenleri, yüksek kültürle konumlandırılan elitist tavırdaki "büyük şehirlerdeki ayrıcalıklı geçmişlerden gelen" yönetmenlerle aralarına mesafe koyarlar ve filmlerinde elitist temsilden uzaklaşarak minör hikâyeleri yansıtır (Zhang, 2007, s. 16). Bu kuşağın en önemli temsilcilerinden biri olan Jia Zhangke de filmlerinde kentin dönüşümünü ve dönüşümün bir parçası olarak Çin'deki kırsal-göçmen işçileri filmlerin temel taşı olarak kullanır. "*Kenardaki insanlarla daha çok ilgileniyorum*" diyen Jia Zhangke, minör sinema anlayışını benimseyerek gündelik hayatın minör hikâyelerine odaklanır (Zhangke, J., 2021).

Bu bağlamda çalışma, Çin'in 1990 sonrası dönüşümlerinin özneler üzerinde yarattığı etkileri Jia Zhangke'nin filmleri üzerinden görmeyi amaçlamaktadır. Jia Zhangke'nin 1995-2018 yılları arasında yapmış olduğu filmlerden amaçlı örnekleme seçilmiş filmleri¹ sosyolojik film analizi çerçevesinde betimsel analiz yöntemi ile incelenmektedir. Filmler, neoliberal özne ve Çin'in 1980 sonrası dönüşümüne dair kuramsal alandan çıkan temalar çerçevesinde değerlendirilmektedir. Genelden özele giden bir çerçevede öncelikle neoliberal özne literatüründe ortaya çıkan girişimci, kaderci, köle ve borçlandırılmış özne temaları Jia Zhangke filmleri üzerinden okunmaktadır. Daha sonra neoliberalizmle bağlantılı olarak Çin'deki özneler üzerinde en çok tartışılan alan olan işçi sınıfının dönüşümü ve göçmen işçi temaları filmlerin içerisinde bulunarak betimsel analiz yöntemine tabi tutulmaktadır.

2. Neoliberal Özneye Dair: Homo Politicus'tan Homo Economicus'a Dönüşen Özne

Özne veya bireyle ilişkilendirilen çalışmalar çok boyutlu bir perspektifle çeşitlenir. Felsefe, sosyoloji, psikoloji gibi alanlar, öznenin kendisiyle yakından ilgilenir ve özneye kendi perspektiflerinden çeşitli değerlendirmelerde bulunurlar. Özellikle Aydınlanma ideolojisiyle beraber özne kendi soyut alanından çıkarak "kimlik" kavramıyla özdeşleşiren kendi dışındaki etkenlerle ilişkilendiren bir olgu haline gelir (Aydoğdu, 2004, s. 118). Michel Foucault, *Özne ve İktidar* kitabında Aydınlanma felsefesinin temel bir çıktısı olarak akılcılık vurgusunun daha çok siyasi alanla ilişkilendirilen bir olgu olduğundan bahseder ve aklın bir siyasi güç olarak bu kadar güçlenmesinin 19. yüzyıl itibarıyla de sorgulanmaya başladığını vurgular (Foucault, 2019a, s. 26).

¹ Amaçsal örnekleme seçilen filmler; Xiao Wu (1997, Jia Zhangke), Platform 2000, Jia Zhangke), The World (2004, Jia Zhangke), Still Life (2006, Jia Zhangke), Günahın Dokunuşu (2013, Jia Zhangke).

Richard Sennet (2008) de *Ten ve Taş* kitabında modern öznenin bireyselleşmeyle olan ilişkisine dikkat çeker ve daha çok mekân ve beden dönüşümünde iç içe geçen ilişkiyi vurgular. Sennet'e göre "yeni beden kavrayışları modern kapitalizmin doğuşuyla örtüşmüş ve bireycilik adını verdiğimiz büyük toplumsal dönüşümün doğmasını sağlamıştır" (Sennet, 2008, s. 229). Bu bağlamda özne, modernitenin bir sonucu olarak dış dünyayla ilişkilendirilen ve ondan etkilenerek kendini var eden bir olgu olarak görülür. Öznenin dış etkenlere bağlı olarak şekillenmesi onun toplumsal çerçeveden ve politik ekonomik ilişkilerden bağımsız ele alınamayacağını da göstermektedir.

Homo oeconomicus (ekonomik özne) kavramı, neoliberalizmin en temel özelliklerinden biri olan her alanı ekonomikleştirme etkisiyle ilişkili olarak özne üzerinden tartışılır. Ekonomikleştirmekten bahsederken bunun sadece ilk anlamıyla parasal düzeyde ifade edilmediğini de bu noktada anlamak önemlidir. Neoliberal aklın bireyler üzerinde kurduğu tahakküm olarak görülen bu durum, bireyin gündelik hayatındaki sosyal alanlarında bile bir neoliberal akıl ile yani "çağdaş piyasa özneleri" gibi düşündüğü sonucunu ortaya koymaktadır (Brown, 2018, s. 37). Henri Lefebvre, *Gündelik Hayatın Eleştirisi III* kitabında "politik bir figür olan yurttaşın yerine, gündelik hayat figürü olan kullanıcın" geçtiğini vurgular (Lefebvre, 2010, s. 87). Wendy Brown, özellikle her yerde ve sadece kelimelerine dikkat çekerek neoliberal "homo oeconomicus"u, klasik "homo oeconomicus"tan ayırır (Brown, 2018, ss. 40, 41). Neoliberalizmin politik süreçleri ekonomikleştirmesi ile beraber "homo economicus", öznenin tüm sürecinde hegemonyasını kurarak "homo politicus"u tamamen devre dışı bırakır (Brown, 2018, s. 128).

Liberalizmden neoliberalizme toplumsalın analizini yaptığı *Biyopolitika'nın Doğuşu* kitabında Michel Foucault (2019), temel olarak "yönetimselleştirme" kavramıyla ilgilenir. Yönetim kelimesinin mevcut politik şartlarda içini doldurma şekli, toplumsal hayatın şekillenmesinde önemli bir unsur olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu bağlamda neoliberal politikalarda yönetimin *homo politicus* ve *homo oeconomicus* arasında kurduğu ilişki yönetimin çıkarları doğrultusunda şekillendiği de görülür. Foucault'ya göre yönetilebilir bir özne yaratmak için bireyin hem hukuk öznesi hem de ekonomik özne olarak bütünsel bir alan içerisinde konumlandırılması gerekmektedir. Buna göre, hukuk öznesi ve ekonomik özne birbirleriyle ilişkilendirilerek birbirinden bağımsız bir alan yaratması engellenmiş olur (Foucault, 2019, ss. 241, 242).

Neoliberal *homo oeconomicus*, sadece üretici güçler için çalışan bir özne değil, kendi insan sermayesini güçlendirmek için çalışan, kendi kendine yatırım yapabileceği alanlar üzerinde yoğunlaşan bir girişimci özne modelidir (Brown, 2018, s.41). Girişimci öznenin en temel özelliği, kendini bir emekçi gibi görmek yerine, kendini sürekli geliştiren bir şirket olarak tanımlanmasıdır. Özne, sürekli gelişmenin ve ilerlemenin ön planda olduğu küresel dünyanın

hızına ayak uydurmakla yükümlüdür. Öznenin başarısızlığı sürekli gelişen dünyaya ayak uydurup uyduramamasına bağlı olarak değişir. Böylelikle özne gündelik hayatı ile çalıştığı yer arasında bir bağ yaratarak, mevcut gündelik yaşamını bu doğrultuda şekillendirmektedir. Özne bir nevi "küçük bir şirket" haline gelerek kelimenin tam anlamıyla girişimci ruhunu benimser ve bu durumu kendine değer katmanın bir aracı olarak görür. Bu bağlamda, girişimcilik sadece mesleki beceri kazanma anlamında değil hayatın her alanında eğitim, ev yaşamı vd. öznenin temel bir ihtiyacı olarak benimsenir (Dardot, Pierre ve Laval, Christian, 2018, s. 373, 374).

Sermaye sahipleri insanın kendi sermayesini büyütmesi gerekliliğini kendine kaptırması ve gündelik yaşamını bu sermayeyi büyütmesi üzerine adımlar atar. Jason Read, *Sermayenin Mikropolitikası* kitabında insanın gündelik hayatında işle ilgili derin motivasyonunu kaybetmemesi adına sermayenin denetiminin giderek "içselleştirilmesi" ve denetimin üretimin her alanına "genişlemesi" sürecinin önemini vurgular. İçselleştirilen ve her alanına yayılan denetim özneliğinin "kendiliğinden" gelir ve kendini sürekli geliştirme zorunluluğu hisseden bir girişimci özne modeli yaratır (Read, 2014, s 250).

Lazzarato, neoliberal dönemdeki özneyi "alacaklı-borçlu ilişkisi" perspektifinden değerlendirerek, neoliberal politikaların yarattığı yeni bireyi, "homo economicus'un özel bir biçimi: borçlandırılmış insan" olarak tanımlar. Lazzarato'ya göre " [a]lacaklı-borçlu ilişkisi, sermaye-emek, refah devleti hizmetleri-kullanıcılar, ticari işletme-tüketici ilişkileriyle üst üste biner ve kullanıcıları, emekçileri ve tüketicileri "borçlular"a dönüştürerek bu ilişkileri kat eder" (Lazzarato, 2014, s. 29). Toplum, hem şimdiki zamanda hem de gelecekte bir alacaklı-borçlu ilişkisi çerçevesinde şekillenir ve bireyler tüm hayatları boyunca "sermaye tanrısına borçlu" olarak yaşarlar (Lazzarato, 2014, s. 31). Lazzarato temel olarak Deleuze ve Guattari'nin Anti Ödipus kitabını da referans alarak özne ve para ilişkisinin bir varoluş biçimini yaratmada en önemli etken olduğunun altını çizer ve neoliberal politikalar borç olgusu altında bu bireyleri kendine tabii kıldığını söyler.

Byung-Chul Han, *Psikolopolitika: Neoliberalizm ve Yeni İktidar Teknikleri* kitabında günümüzde "subject/özne"den bahsedilemeyeceğini kişilerin bir özne olarak değil sürekli kendini yenileyen bir tasarı olan "proje/proje" olarak tanımlanması gerektiğinden bahseder (Han, 2019, s.11). Kişi hep daha iyi olmanın peşinden giderek mükemmelleşme peşinde koşarken yaşadığı içsel baskıları kabul eder. Chul Han'a göre aslında özgürmüş gibi görünen birey, mükemmel olma yolunda gösterdiği çabanın yarattığı tahribatlarla bir köle konumuna gelir. Neoliberalizmin rıza yaratma konusundaki başarısı öznenin kendini özgür hissetmesinde yatar. Bu bağlamda, özne sermayeyi kalkanıran bir proje konumuna gelir ve sermaye sahiplerinin hep daha iyisini elde etmeleri için uğraşır. Buradaki önemli nokta bunu yaparken hissettiği özgürlük hissidir (Han, 2019, s. 12). Serbestleşme, üretim tüketim döngüsü bireye bir

özgürlük vadediyormuş gibi görünse de onu "gönüllü sözleşme" olarak atfedilen görünmez bir sözleşmeye tabi tutmaktadır. Bu sözleşmeye gönülden bağlanan bireylerin hissettiği duygularda ön plana koyduğu şey sermayenin işleme olur.

Frederic Lordon, Spinozacı bir bakış açısıyla neoliberal işleyişi değerlendirdiği *Kapitalizm ve Arzuluk* kitabında, ücretli emek ilişkisinin sermaye ile olan bağı arzu ve kölelik bağlamında inceler. Lordon, Spinoza'nın *conatus* terimini kullanarak neoliberal dönemde ücretli emek ilişkisinde arzunun kaynağına gider. *Conatus*'a göre var olmak ve arzulamak birbirini tamamlayan süreçlerdir ve arzunun gerçekleşmesi için harekete geçmek gerekir. Arzunun ve hareketin bağlandığı nokta olarak *conatus*, neoliberal dönemde nasıl bir şekle bürünmektedir sorusu Lordon'un kitap boyunca sürdürdüğü arayıştır (Lordon, 2020, s. 19). Lordon, rıza kavramının bu noktada çıkmaza girdiğinin altını çizer ve öznenin bu halini yabancılaşma olgusuyla karşılaştırır ve yabancılaşma duygusal köleliğin mevcut sağlayıcısı olur (Lordon, 2020, s. 81)

Richard Sennet (2017), *Karakter Aşınması* kitabında 1970'li yıllarda yaptığı bir çalışmada göçmen işçi Enrico ve yıllar sonra karşılaştığı Enrico'nun oğlu Rico arasındaki iş hayatı arasındaki uçuruma dikkat çekerken neoliberal politikaların sebep olduğu güvencesizliği somut bir örnek üzerinden açıklar. Enrico'nun zamanı *Büyük Bunalım* ve İkinci Dünya Savaşı'nın etkilerinin kaybolduğu, yıllarca aynı işte çalışabilen ve bu sayede geleceği, emekliliği ve kazanacağı parayı planlayabilen bir işçi sınıfını yansıtırken oğlu Rico çalıştığı her işin yüzergezerliğine takılan belirsiz bir iş hayatı içerisinde geleceğini ön görememektedir (Sennet, 2017, s. 22). Bu bağlamda genel olarak neoliberal özneye dair literatüre bakıldığında gündelik hayatı şekillendiren etkenlerden biri olan öznenin yönetilebilir modern birey olma hali, neoliberal dönemde kendini gösterir. Neoliberalizm kendi politikalarını uygulayabileceği bir alan olarak gördüğü gündelik hayat alanında özneyi tam da bu alanın egemenliğini kurmada bir araç olarak görmektedir.

3. Tarihsel Arka Plan: 1980 Sonrası Reform Döneminde Çin'de Dönüşen İşçi Sınıfı ve Göçmen İşçiler

Tarihsel süreçte Çin'in de eski politik yapısının da etkisiyle çeşitli aşamalardan geçen reform süreci, iki aşamada açıklanabilir. 1970 ve 1980'lerin başını kapsayan ilk aşama, tarımsal ortaklıktan yavaş yavaş kopmayı, ülkenin yabancı yatırımlara açılmasını ve girişimciliğin yaygınlaştırılması sürecini içerir. Ancak bu aşamada yine de birçok endüstri kolu devletin himayesi altındadır. 1980 ve 1990'ların sonunu kapsayan ikinci aşama ise bankacılık ve petrol gibi sektörlerde devlet tekellerinin kalkması, devlet endüstrilerinin de özelleştirilmeye başlaması ve devletin özel şirketler üzerindeki korumacı politikalarının kaldırılması gibi, devleti geri plana atan bir süreci kapsar (Gu, 2003, s. 2). Bu bağlamda, Mao Dönemi, pratik hedefleri olan Deng

Xiaoping dönemi ile kıyaslandığında daha durağan bir süreci ifade eder. Deng Xiaoping'in "Siyah Kedi, Beyaz Kedi" sözünü sloganlaştırdığı neoliberal politikalarla da uyumlu reform sonrası dönem, daha pragmatik politikalar içermektedir (Ataçay, 2019). Bu reformların başında tarımda yapılan değişiklikler gelmektedir. Reform döneminin başlangıç yılı olan 1970'lerde kırsal alanların kalkınması önemli bir yer teşkil eder. Tarım politikaları Mao Zedung döneminde devletin güdümünde sürdürülürken, Deng Xiaoping bu durumu reform politikaları adı altında tersine çevirmeye başlar. Mao Zedung döneminde her alanda olduğu gibi tarım alanında da sürdürülen kolektif üretim süreci, Deng Xiaoping döneminde Hanehalkı Sorumluluk Sistemi ile kesintiye uğrar. Bu sistem "ailelere belirli bir oranda ya da miktarda ürün karşılığında belirli bir toprak parçası verilmesine" karşılık gelir (Ataçay M. N., 2020, s. 2366). Bu durum kolektif olma halinin aileler bazında daraltılmasına ve yavaş yavaş kırsal alanların, arazilerin serbest piyasaya açılma sürecini de beraberinde getirir. Hane Halkı Sorumluluk Sistemi, Büyük İleri Atılım sonunda yaşanan kıtlık sürecinde denenmeye başlanır ancak Mao Zedung'un isteği ile durdurulur. Bu durum, olumsuz hava koşullarının da yarattığı üretim azlığını takiben 1978 yılında tekrar gündeme gelir ve hükümet başkanı Zhao Ziyang tarafından 1980 yılında tekrardan uygulanmaya başlanır. Mao Zedung döneminde komünlere zorunlu tutulan devlete vergi ve zorunlu satış süreci artık üretim takımlarına değil hane halkı ile sınırlandırılır. 1982 yılında ise köylülere kırsal pazarların yanında kentlerde de satış yapma ve aynı zamanda fiyatların da belirlenmesinde sağlanan serbestlik, serbestleşme sürecinin Çin içerisindeki ilk adımları olur. 1984 yılında tarımsal üretim faaliyetlerini yönetme görevinin ilçelere verilmesi ile de tarımsal üretimin ülke içerisinde de olsa devletten bağımsız olmasıyla Çin için bir özelleştirilme süreci başlamış olur. Bu durum ülkenin tarımsal üretim bazında kalkınma yarattığının gözlemlenmesiyle piyasanın elini güçlendirmiş ve bu durum ekonomik olduğu kadar Çin'de politik sürecin de değişiminin öncü adımlarından biri olmuştur (Oktay, 2020, s. 62, 63). Deng Xiaoping'in endüstrileşme sürecinin bir parçası olarak ele aldığı reform politikalarında uygulanan bu kalkınma planları başlarda kırsal alanların gelişmesine ön ayak olur. Bu gelişmelerin sağlanmasında yerel yönetimler ve devlet desteğini arkasında alan Köy ve Kasaba İşletmeleri önemli bir rol oynamıştır. Köy ve Kasaba İşletmeleri, kırsal alandaki gelişmeleri sağlamak adına bazı vergilerden muaf tutulmuş ancak bu bölgelerde devreye giren diğer özel firmalar yavaş yavaş yerel yönetimler ve kapitalist ilişkilerin oluşmasına da bir alan yaratmıştır (Ataçay M. N., 2020, s. 2366, 2367).

Çin'de göçmen işçi meselesinin tartışılmasının en temel kaynaklarından biri de *Hane Halkı Kayıt Sistemi* ile uygulanan *Hukou* sistemidir. Önceleri kent ve kır arasındaki ekonomik dengeyi sağlamak amacıyla tasarlanan bu sistem, Çin'in reform hareketleri bağlamında hızlanan kentleşme ve iş alanlarının yoğunlaşmasıyla kentlerde ihtiyaç duyulan iş gücü sistemine bağlı olarak gevşetilir. Ancak iktidarın sistemi tamamen kaldırmak yerine sadece sınırlarını gevşetmesi, kırsal ve kentsel hane olarak ikiye ayrılan kitle içindeki gerilimleri arttırır (Davies, 2008, s. 33). *Hukou* sisteminin içerisinde barınma, yeme-içme, doğum vb. sınırlılıklarının olduğu katı kuralları

sebebiyle Çin kentlerinde sayıları belli olmayan göçmen işçi kitlesi oluşur. Bunun dışında "medeni durum belgesi, kimlik kartı ve muhtemelen mülkiyet hakkıyla ilgili belgeler için de belgelere başvurma süreci oldukça karmaşıktır". Bu gibi sınırlılıklar ve zorluklar kentlerdeki kayıt dışı göçmen işçi sayısını da fazlalattırmaktadır (Jie & Taubmann, 2002, s. 185). *Hukou* sisteminin vermiş olduğu sınırlılıklara bakıldığında göçmen işçilerin kent içerisindeki yaşam koşullarının kent hukusuna sahip bireyler arasındaki fark ortaya çıkmaktadır. Bununla beraber göçmen işçilere verilen işlerin daha çok kent sakinlerinin yapmak istemediği işlerde çalıştırıldığı da görülmektedir (Jie & Taubmann, 2002, s. 195).

Nielsen ve Smyth, Çin'in Amerika'nın ekonomik gücüne yaklaşmaya yönelik yaptığı atılımların bir piyonu olarak kullanılan göçmen işçileri, dünyanın fabrikasında bulunan "makine dairesi" olarak tanımlarlar. 2006 yılında yapılan bir araştırmanın sonuçlarına göre "3D iş (dirty, dangerous ve demeaning)" olarak tanımlanan, kirli-tehlikeli ve aşağılayıcı olarak nitelendirilen iş sektörlerinin yüzde 65'i göçmen işçilerden oluşmaktadır. Bu bağlamda, göçmen işçilerin iş sektöründe yaşadıkları bu dışlanma, düşük ücretlerle çalışmalarının verdiği yoksulluğunun yanında "psikolojik yoksulluk" da çekmelerine sebep olur (Nielsen & Smyth, 2008, s. 3,4).

Kevin Lin, *Recomposing Chinese Migrant and State-Sector Workers* isimli çalışmasında, 1980 ve 1990'lardan doğan göçmen işçilerin "ikinci nesil" ya da "yeni nesil göçmen" işçiler olarak tanımlandığını belirtir. 2010 yılında bu nesil üzerinde yapılan bir çalışmada göçmen işçilerin yaşamlarının çoğunun kentlerde geçmesine rağmen kendilerini bir kent sakini olarak hissedemedikleri ortaya çıkar. Kendilerini daha çok köylü olarak hissettiklerini söyleyen bu nesil için Lin, kentte karşılaştıkları ayrımcılıklar ve engellerin bu duruma neden olduğunu belirtir (Lin, 2015, s. 64).

4. Jia Zhangke Sinemasında Göçmen İşçi Temsilleri

4.1. Neoliberal Öznellikler: Girişimci, Kaderci, Borçlandırılmış İnsan

Xiao Wu (1997, Jia Zhangke) filmi, Jia Zhangke'nin ikinci uzun metraj filmidir ve "aylak" bir karakterin bir kasabanın içinde yaşadığı gündelik olayları ele alır. 1997 yılında çekilen film, 1990'lardan sonra reform hareketlerinin Çin gündelik hayatı üzerindeki etkilerinin de görünmeye başladığı dönemin ruhunu yansıtır. Komünist rejimden kapitalist rejime geçişin gündelik hayattaki etkilerini sunar. Filmde *Xiao Wu* ve yakın arkadaşı *Xia Yong* arasında ortaya çıkan çatışma üzerinden bu geçiş sürecinde dönüştürülen özneye dair fikir ediniz.



Görsel 1: Xiao Wu (Xiao Wu, 1997) **Görsel 2:** Xia Yong (Xiao Wu, 1997)

Xiao Wu, yankesicilik yapan, karaoke barda tanıştığı bir kadına karşılıksız aşk besleyen karakter olarak karşımıza çıkar. Yaşadığı bölge yıkılıp yeni binalar yapılır, insanlar yeni meslekler edinirken Xiao Wu, eski yaşantısını sürdürmeye ve aylaklıklara devam eder. Xia Yong ise yankesicilik yapmayı bırakıp sigara kaçakçılığına başlayarak işleri büyütmüş ve eski arkadaşı Xiao Wu ile suçlu kimliği yüzünden artık görüşmek istemeyen ve düğününe bile onu çağırmayan biri olarak karşımıza çıkar. Bu duruma çok üzülen Xiao Wu, etrafında kendisi gibi düşünen kimse olmadığını fark eder. Herkes onun artık Xia Yong gibi biri olmasını beklemektedir. Yakın arkadaşının sigara kaçakçılığı yaparak yükselişe geçmesi, yerel kanallarda örnek bir iş adamı olarak (Görsel 2) gösterilmesine rağmen kendisinin hala işsiz güçsüz olması ailesi ve etrafındaki diğer insanlar tarafından eleştirilir. "Eski günlerdeki arkadaşların artık iyi çocuklar. Jin Xiao Yong iyi bir örnek. Örnek girişimci olarak aday gösterildi". Bir polis memurunun Xiao'nun girişimci arkadaşını örnek göstermesi onun yankesiciliği bırakması ve onlar gibi "iyi çocuklar" olması dair yaptığı öğüt ilgi çekicidir. Çünkü övülen bu girişimcilik aslında sigara kaçakçılığı ve yasadışı pavyon işletmeciliğidir. Yerel halk ve polis şefi bu durumu bildiği halde suç unsuru olarak görmek yerine "örnek bir girişimci" olarak tanımlar, yerel televizyon kanalları onunla röportaj yapmak için uğraşır. Girişimci olmaya dair bu eğilim yeni düzende gelişmekte olan yeni ticaret alanına dair izlenimler barındırır.

TV spikeri: "Yarın genç girişimcimiz Xia Yong'un düğün günü, FYTV adına onu tebrik etmek isterim".

Xia Yong: Fenyang'daki herkese merhaba, yıllar boyunca desteğiniz için hepinize teşekkür ederim. Yoldaşlarımıza minnettarlığımı ifade etmek için, şirketim yerel "umut projesi"ne 30 bin yuan bağış yapacak.

Xia Yong'un bağış yaparak halkla bütünleşirken arka planda sigara kaçakçılığını ve pavyon işletmeciliğini sürdürmeye devam eder. Yoldaşlarımız ve "umut projesi" gibi Mao Zedung dönemi sosyalizmi ile bağdaştırılabilecek söylemler, "serbest piyasa" ekonomisinin bir

parçası olur. Xiao Wu'nun etrafındaki herkes dönüşüme bir şekilde ayak uydururken onun karakterinin bu dönüşümü anlayamayan, "saf" bir şekilde resmedilmesi, iki dönem arasındaki özne geçişinin karşılaştırılmalı okumasına olanak sunar. Xiao Wu, henüz *homo politicus* olarak kalırken, Xia Yong *homo economicus*'un bir parçası olur. Öznenin "küçük bir şirket" haline geldiği neoliberal özneliğin karşılığı olarak Xia Yong, yeni dönemin rekabetçi ruhunu ayak uydurur ve "çağdaş piyasa özne"si olmaya emin adımlarla ilerler. Xia Yong'u destekleyen polis memuru, arkadaşları, yerel televizyon kanalı aslında devlet, halk, medya üçgeninin bir temsilcisi olarak bu çağdaş piyasa öznesini alkışlar ve böylelikle *homo politicus*'un yok olmasının da aracı olurlar.



Görsel 3: Patron Jio özel uçağı ile geliyor. **Görsel 4:** Patron Jio karşılama töreni.

Günahın Dokunuşu (2013, Jia Zhangke) filmindeki Dahai karakteri ile Xiao Wu arasında benzerlikler vardır. Dahai de Xiao Wu gibi dönüşümü kabullenemeyen bir özne figürü olarak karşımıza çıkar ancak Xiao Wu aylıklık ederken, Dahai etrafında olanları sorgular. Çatıştığı madenin patronu Jio, aldığı şaibeli diplomasıyla ve köy muhtarın aracılığıyla köylülerin yönetiminde olan kömür madenini satın alır. Oldukça zenginleşen, kendine özel bir jet alan patron Jio'nun kendisini karşılamaya gelen köylülere hediyesi bir kilo un olur. Jio'nun durumu Xiao Yo'nun 2000'li yıllardaki hali gibidir.

Köylülerin sanki devlet görevlisini karşılıyormuş gibi özel kostümlerle bir bando takımıyla katılması ve tören eşliğinde karşılaması da ilgi çekicidir (Görsel 4). Köylülerin hazırladığı karşılama töreni bir devlet yetkilisinin karşılandığı izlenimini verir ancak gelen sadece zengin bir iş adamıdır. Bu durum, "finans sermayesi ile devlet arasında muhabbet"i çağırıştırır ve neoliberal dönemde devlet ve şirket birleşmesinin bir göstergesi olur (Brown, 2018, s. 33).

Jinsheng: Bu sene kömür madeninde işlerin iyi gittiğini duydum.

Liangzi: Patronumun kömürün düşük fiyatından dolayı mutsuz.

Jinsheng: Dibe vurunca satın alacağım.

Liangzi: Alacağına eminim, bu sene benzin istasyonunda işler nasıl?

Jinsheng: Meşgul. Nakit paraları saymakla meşguldük.

Yukarıdaki diyalog *Mountains May Depart* (2015, Jia Zhangke) filminde karşımıza çıkan girişimci karakter Jinsheng ile maden işçisi arkadaşı Liangzi arasında geçer. Tao, Liangzi ve Jinsheng isimli üç arkadaş arasında geçen filmin hikâyesinde Liangzi, girişimci kimliğiyle neoliberal özneliğin bir temsili olur. Liangzi, kolay yoldan zengin olmanın yolunu arayan, yatırım yapmak için piyasaların düşmesini bekleyen, oğluna Amerikan dolarını çağrıştırmaktan dolayı Dollar adını koyan bir karakterdir. Böylelikle Jinsheng, Liangzi'nin kendisini "o gerçek bir kapitalist" olarak tanımladığı sahnedeki gibi parayla özdeşleşen rekabetçi bir özne figürü olarak karşımıza çıkar

Yukarıdaki filmler üzerinden analiz edilen örneklerde girişimci karakterlerin karşısında yer alan karakterler genellikle bu düzene ayak uydurmuş ve yaşadıkları sosyal adaletsizliği kabullenmiş bir şekilde görünür. *Günahın Dokunuşu* (2013, Jia Zhangke) filmindeki genç göçmen işçi Xiaohui, küçük yaşta kırsaldaki ailesine bakmak için kente çalışmaya gelir. Güvenlik görevlisi olarak işe başladığı gece kulübünde tanıştığı seks işçisi Lianrong ile aralarında geçen sohbette küçük yaşta ailelerinden uzakta farklı bir şehirde çalışıyor olmalarını "kadercilik" olarak değerlendirdikleri görülür.

Xiaohui: "Buraya gelmek kaderimizde varmış"

Lianrong: "Kader pek çok insanı buraya getiriyor".



Görsel 5: Han Sanming (Platform, 2000)

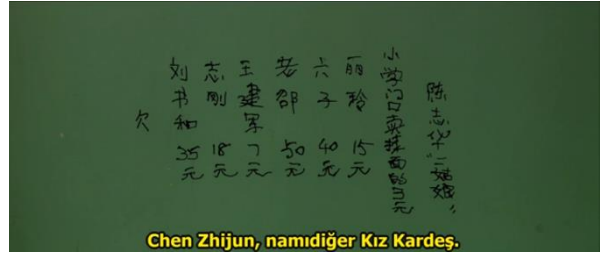


Görsel 6: Han Sanming (The World, 2004)

Kadercilik, işçilerin kötü yaşam koşullarının bir karşılığı olarak ortaya çıkar. *Platform* (2000, Jia Zhangke) filminde Fenyang Kültür Topluluğu'nun bir turnesi sırasında ana karakter Cui Mingliang'ın kuzeni olarak karşımıza çıkan Han Sanming karakteri, köydeki maden işletmesinde çalışmak için işe başlar. İşe başlamadan önce madenin yöneticisi "hiçbir şeyden sorumlu değiliz" diyerek ona bir sözleşme imzalatır ve bu sözleşme Kültür Devrimi sonrası oluşan güvencesiz iş alanının bir göstergesi olur. Sözleşmede ise yine "kaderciliğe" vurgu vardır;

"1:Yaşam ve ölüm kader meselesidir. Gao'nun madeninde çalışmayı kabul ediyorum. İşletme kazalardan dolayı sorumluluk kabul etmez.2: Ölüm ya da kaza durumunda, maden yönetimi aileye 500 yuan tazminat ödemeyi kabul eder. 3: günlük ücret 10 yuan."

Yaşadıkları mutsuzluğu kadere bağlayan ve herkesin kendileri gibi bu yaşamın parçası olacağına dair inancı neoliberal öznelliğin özelliklerinden biri olarak karşımıza çıkarken filmler içerisinde de bu öznelliğe dair temsiller kendini sık sık gösterir. *The World* (2004, Jia Zhangke) filminde yine aynı oyuncu Han Sanming adıyla ortaya çıkar. Bu sefer, bir iş kazasında ölen Küçük Kız Kardeş lakaplı göçmen işçinin tazminat parasını şirketten almak için görülür. Bu sefer imzayı parayı aldığına dair bir gösterge olarak atar. Amcası ve yengesi henüz ölmüş oğullarının ölümünü sorgulamak yerine işveren tarafından verilen parayı sessiz gözyaşları içinde alırlar. Kamera onların sessizliğini gösterirken arkadan para sayma sesleri gelir. Bu sessizlik "gönüllü sözleşme"nin ve kaderciliğin bir temsili olur.



Görsel 7: Küçük kız kardeş (*The World*, 2004) **Görsel 8:** Küçük Kız Kardeşin yazdığı borç listesi (*The World*)

Görsel 8'de Küçük Kız Kardeş lakaplı bu inşaat işçisinin ölmeden hemen önce yazdığı not kâğıdı yer almaktadır. Bir inşaat alanında gerçekleşen iş kazası sonucu hastaneye kaldırılan ve öleceğini bildiği için arkasında bıraktığı notta borçlarını yazan Küçük Kız Kardeş, "Borçlandırılmış İnsan" kavramsallaştırmasıyla anılan neoliberal öznenin sinemasal temsiline örneklerinden biri olarak karşımıza çıkar. Deleuze, "insan artık kapatılıp-kuşatılmış insan değil, borçlanmış insandır" (Deleuze, 2013, s. 191) değerlendirmesini yaptığında neoliberal dönemle dönüşen iktidar-özne tahakkümünü düşünür. Sürekli bir borç içinde yaşayan insan çalışmaktan arta kalan zamanında da borçlarını düşünerek yaşar.

Böylelikle neoliberal dönemin fabrika dışına taşan sömürü politikalarının da etkisiyle öznenin tüm bilincini kapsayan sömürü biçimi, öznenin hayatının her alanında üretme, tüketme ve borçlanma boyunduruğu içinde yaşamasına neden olur. Bu neoliberal özneye dair genel

yargılar çoğunluğu hizmet sektörüne dönmüş dünyanın çoğu ülkesinde tartışılabilen genel bir çıkarım sağlar. Bu bağlamda, Jia Zhangke özelinde *The World* filmindeki Küçük Kız Kardeş'e döndüğümüzde bunun somut bir temsil alanını buluruz. Küçük Kız Kardeş, kırsalda ailesini bırakıp para kazanabilmek için Pekin'e göçmen işçi olarak gelir ve ailesine daha çok para kazanabilmek için yorgun olmasına rağmen gece vardiyasında çalışır. Ancak inşaat alanında gece vakti çalışmanın güvencesizliği sonucu üzerine ağır malzemelerin devrilmesiyle ağır yaralanır. Böylelikle Pekin kentinde bir göçmen işçi olan Küçük Kız Kardeş, "borçlandırılmış bir insan" olarak hayatından daha önemli hale gelmesinin de ötesinde bilinci kapanmak üzereyken bile aklına gelen şeyin borçlu olması oldukça trajiktir.

4.2. Mao'nun Kentteki Hayaleti: Dönüşen İşçi Sınıfı ve Göçmen İşçiler

Neoliberal özneliğin dönüşümünün temel alanlarından biri işçi sınıfının dönüşümüyle de yakından ilgilidir. Neoliberalizm literatüründe rekabet duygusuyla donanmış daha çok beyaz yakalı işçilere yönelik alanın açılmasında dair ortaya çıkan dönüşümler, Çin'in tarihsel dönüşümü içerisinde de görülür. Çünkü Mao Zedung ve reform dönemi arasındaki kısa sürede işçiye yüklenen anlam, dramatik bir biçimde dönüşüm geçirmiştir. Özellikle Platform filmi, bir Kültür Topluluğu üzerinden Mao Zedung'un yavaş yavaş bu alandan nasıl silindiği gösteren dikkat çekici bir filmidir. Mao Zedung hala ısrarla söylemlerde ve görüntülerde var olmaya devam ederken gündelik hayattaki kapitalist dönüşüme şahit oluruz.



Görsel 9: Boşaltılmış fabrikanın içi
(Still Life, 2006)



Görsel 10: Eski işçiler (Still Life)

Görsel 9'da *Still Life* (2006, Jia Zhangke) filminde Mao döneminden kalan ve içi boşaltılan bir fabrikanın içinde tartışan bir grup işçiyle karşılaşırız. Mao Zedung döneminden kaldığı anlaşılan fabrikanın duvarında Lenin, Marx, Stalin ve Mao'nun fotoğraflarının altında tartışan grup, kolunu kaybeden bir işçi, işçinin ablası, fabrikadan ayrılmak zorunda bırakılan diğer işçiler ve bir yönetici tarafından oluşur.

Abla: "Bay Liu, bu sorunu çözmek zorundasınız! Kardeşimin durumuyla ilgili bir avukatla görüştük yasaya göre ona tazminat ödemelisiniz. Hangi yönetici kendi çalışanına sırtını döner. Sorumluluğu üstlenmelisiniz"

Kardeşinin hakkını arayan abla, yönetici ve bir işçi arasında Komünist liderlerinin fotoğrafları altında geçen yukarıdaki diyalog Mao Zedung sonrası dönemin özelleştirme politikalarının bireyler üzerindeki etkisini yansıtır. Boşaltılan fabrikada hala komünist liderlerin fotoğrafları asılı olsa da Çin'deki yönetim politikaları, Mao Zedung dönemindeki kolektif işçi ve devlet için üretme politikalarından artık uzaklaşmıştır. Kardeşinin hakkını arayan ablanın "hangi yönetici kendi çalışanına sırtını döner" serzenişi, hala Mao dönemindeki kolektif işçi dayanışması duygusunu arama isteği olarak görülebilir. Deng Xiaoping'in reform dönemi hareketlerine bağlı olarak dönüşen işçi sınıfı olgusu geçmişten kopmayı fiziksel anlamda gerçekleştirse de işçilerin kolektif hafızasının bir ürünü olmaya devam eder. İşçilerin hafızalarında Mao dönemine ait olumlu hatıraların sebebinin hangi seviyede olursa olsun siyasi katılımı söz hakkı bulunan işçi anlayışından kaynaklı olduğunun altını çizen Lee, işçilerin nostaljik hafızasındaki bu olumlu yanı anlamaya çalışır (Lee, 2007, s. 144).



Görsel 11: Tao eski fabrikanın içinde (Still Life) **Görsel 12:** Minibüsün içinde Mao Zedung resmi (Xiao Wu)

Still Life (2006, Jia Zhangke) filmindeki eski fabrika aynı zamanda filmin ikinci yarısında ortaya çıkan Tao'nun kocasının eskiden çalıştığı fabrikadır. Birkaç yıldır kapalı olan fabrikanın duvarları iyice çürümüş, borular paslanmış. Mao Zedung döneminde oldukça önemli bir yerde olan fabrika, artık çürümeye bırakılmıştır. Mao döneminin paslanmış bir alanı olarak ortaya çıkan bu eski mekânın dolapları içinde Tao, kocasının tozlanmış eşyalarını bulur. Daha önce birçok insanın sadece bir iş yeri değil aynı zamanda bir yaşam biçimi olan bu üretim alanı, artık tozlar içinde kaybolmaya yüz tutmuştur. İçerisinde çalışanlar ya emekli olmaya zorlanmış ya da kent merkezlerine taşınan iş alanlarında çok az ücretlerde çalışmaya razı olan göçmen işçi olarak "yüzen nüfus"un içine dâhil olmuştur.



Görsel 13: Dahai (Günahın Dokunuşu)



Görsel 14: İşçiler Mao heykeli önünde (Günahın Dokunuşu)

Günahın Dokunuşu (2013, *Jia Zhangke*) filmindeki göçmen işçiler, sık sık Mao Zedung döneminden kalma heykeller önünde gösterilir. Heykeller, Mao Zedung dönemine ait olsa da önünde akan hikâye, Mao ideolojisinden tamamen uzaklaşıldığını gösterir. Filmin ilk bölümünde izlediğimiz Dahai karakteri, çalıştığı kömür madenin reform döneminde özelleştirilmesine bağlı olarak ortaya çıkan eşitsizliklere tepkisel bir tutum içindedir. Dahai dışındaki herkes, Mao Zedung döneminden reform dönemine geçişin gündelik hayat üzerindeki etkisine alışmışken, Dahai hala bu durumu sorgulayan ve Mao dönemine ait tutumları sürdürmeye çalışan biri olarak karşımıza çıkar.

Kültür devrimi ve onu takip eden Büyük İleri Atılım projelerinin sağladığı işçilerin karar alma mekanizmalarına katıldığı işçi odaklı sistem tamamen değişir. Deng'le beraber ortaya çıkan reform hareketlerinin piyasa odaklı olması işçi haklarının geri planda kaldığı bir fabrika yönetim şeklini beraberinde getirir. Endüstriyel yurttaşlık anlayışında neredeyse ömür boyu aynı fabrikada çalışma hakkına sahip olan işçiler artık daha güvencesiz şartlara maruz bırakılırken, fabrika yönetimi işçi sayısını en düşük seviyede tutarak sözleşmeli stajyer işçi çalıştırma politikaları uygulamaktadır. Bu durum, istihdamın yüzergezerleşmesine sebep olurken aynı zamanda yaşlı insanları geri planda bırakan genç göçmen işçi istihdamını da beraberinde getirir (Andreas, 2021, s. 17).

Dahai: Patron Jiao kömür madenini aldığımda karın yüzde kırkını köye vereceğim demişti. Son on dört yılın karından ne kadar borçlu?

Muhasebeci: Bak! 2011'de köy heyeti madeni satmak için sözleşme imzaladı.

Dahai: Kim sat dedi sana? Sözleşme tartışıldı mı?

Filmde Dahai hariç herkes bu yeni sürece ayak uydurmuş bir şekilde görülür ve Dahai'nin hak arama mücadelesi onlar için bir alay konusudur. Ancak Dahai böyle bir siyasi ve ekonomik alanın bir parçası olmayı kabul etmez ve bu haksızlığın peşine düşer. Patron, muhtar ve muhasebeci üçlüsünden oluşan bir sermaye üçgenin yaptığı haksızlığı şikâyet etmek için

Pekin'e bir dilekçe göndermek ister ancak amacına ulaşamaz. Postane görevlisi Dahai'den açık adres ister ancak Dahai, Pekin/Zhongnanhai Kurulu isminin yeterince açık olduğunda ısrar eder. En sonunda "adalet kalmamış!" serzenişleri ile postaneden çıkar.

Kadın işçilerin Mao dönemindeki "kahraman, güçlü" imajı bu dönemde dönüşür ve fabrikaların kapanmasına bağlı olarak başlatılan işten çıkarmalardan en çok etkilenen kesim de kadınlar olur. Evlerine dönmek zorunda kalan kadın işçiler Mao Zedung sonrası dönemin ilk mağdurlarından olurlar (Jieyu, 2007, s. 6). Artık Mao Zedung dönemindeki sırtımı devlete dayadım hissini sağlayacak devlet güvencesine dair bir durum da ortadan kalkmıştır (Jieyu, 2007, s. 142). Özellikle 1990'lı yıllardan sonra büyük kentlerde kırsalda yaşayan genç kadınlara yönelik talepkar bir durum vardır. Gaetana ve Tamara, genç kadınların, "endüstride, hizmette, satışta ve büro işlerinde oldukça pazarlanabilir" olmasına yattığını belirterek bu durumu, "bu kadınlık klişeleri, dünya çapında kapitalizm ihracatına eşlik etmiştir" şeklinde açıklarlar. Çin'de de dünyada olduğu gibi kadınların bedensel özellikleri ön plana tutularak çeşitli işlerde çalıştırıldıkları görülmekte Çin özelinde bu uygulamanın ev hizmetçisi ya da bar hostesleri gibi mesleklerde yayın olarak kırsaldan gelen göçmen genç kadın işçilerin çalıştırıldığı belirtilmektedirler (Gaetano & Tamara, 2004, s.28).



Görsel 15: Altın Çağ Gece Kulübü
(Günahın Dokunuşu)



Görsel 16: Altın Çağ Gece Kulübü
(Günahın Dokunuşu)

Çin'in kadın göçmen işçilere dair yapılan bu çalışmalar, Jia Zhangke sinemasındaki göçmen kadın işçi temsilleri ile paralellik taşır. Kırsal kadın göçmenlere dair bu temsiller ve söylemler, kadın bedenini kentsel erkeklik tarafından tüketime hazır hale getirilen erotik sunumu (Yao, 2019, s. 154), hem *The World* (2004, Jia Zhangke) filminde hem de *Günahın Dokunuşu* (2013, Jia Zhangke) filminde oldukça net bir şekilde yansıtılır. Wagner, kadın bedeninin bu erotikleştirilmesine dair temsillerin sadece Mulveyci perspektiften feminist bir eleştirinin alanı değil neoliberal dünyanın özneler üzerinde yarattığı metalaşma olgusu üzerinde de görülebileceğinin altını çizer (Wagner, 2013, s. 373).



Görsel 17: Altın Çağ Gece Kulübü



Görsel 18: Altın Çağ Gece Kulübü

Günahın Dokunuşu (2013, Jia Zhangke) filminde Altın Çağ adlı gece kulübünün açılışında çalışanlara Hong Kong'dan ve Tayvan'dan gelen zengin müşterileri nasıl karşılamaları gerektiğine dair eğitim verilir. Kulüpte çalışan kadınlar Görsel 15'de Çin halk geleneğine ait geleneksel kıyafetlerden ilhamla hazırlanmış bikinileri giyerken arkada yine halk müziği çalar, Görsel 16'da Mao Zedung askerlerinin kıyafetine benzeyen kıyafetlerle komünist bir marş eşliğinde çıkarlar. Bu bağlamda film, Çin'e dair hem geleneksel hem de ideolojik değerlerin "neoliberalizmin inançsız dünyasında" (Yao, 219, 155) nasıl yaşatıldığına dair bir örneğin gece kulübü üzerinden bir temsili olur.



Görsel 19: Tema parktaki seyirciler (The World)



Görsel 20: Tema parktaki dansçı kızlar (The World)

The World (2004, Jia Zhangke) filmi, içerisinde dünyanın en ünlü turistik mekânların kopyalarının yer aldığı bir tema parkta çalışan göçmen işçilere odaklanır. Dudley Andrew, *The World* üzerine yazdığı makalesinde Jia Zhangke'nin yarattığı karakterlerin küresel Çin'in "yok özne"lerini yansıttığını söyler. Andrew, *The World* filmindeki göçmen işçi karakterleri üzerinde detaylandığı bu kavramsallaştırma, kentin içinde ve dışında var olmaya çalışan göçmen işçilerin Çin'in küresel düzenindeki sıkışmışlıklarının karşılığı olarak ortaya çıkar (Andrew, 2018, s. 63) .



Görsel 21: Tema park sahne



Görsel 22: Tema park bodrum katı

Film, bir bodrum katı sahnesiyle açılır. Ana karakter Tao'nun yara bandı arayışını takip eden kamerayla göstericilerin soyunma odalarının olduğu bodrum katını detaylı bir şekilde dolaşırız. Tao yara bandını bulur ve o yara bandını takmaya çalıştığı sırada diğer göstericiler, telaşla yukarıya gösteri alanına çıkarlar. Tao, tek başına sessiz bir şekilde ekranda kalır. Daha sonra Tao ile beraber gösteri alanına çıkan kamera, gösteri müziğinin ve seyirci alkışlarının eşliğinde biraz önce işçilerin hazırlandığı boş bodrum katına geri döner. Ekranda boş bir bodrum katı görünürken, sesler yukarıdaki gösteri alanının şenliğini yansıtır. Duyulan ses ve görülen mekân bir tezatlık yaratarak aşağıdaki işçiler ve yukarıdaki seyirciler arasında eleştirel bir düşünce akışına yer açar (Andrew, 2018, s. 62). Bu bağlamda filmde neoliberal dönemde gösteri alanının gerçekte olan ilişkisinin tezatlığı sahne üstü ve sahne altı olarak iki alanın temsili üstünden de kendini gösterir. Ziyaretçilerin izlediği gösteri alanı, bir renk cümbüşü sunan kostümlü göstericiler ve bir illüzyon alanını andıran görsel efektli ışıklarla "zengin" bir alanı niteler. Sahne altı ise aynı zamanda işçilerin gösteri dışında çalışmadıkları zamanda da gündelik hayatlarını sürdürdükleri bir mekân olarak "fakir" bir alanı imgeler. Sheldon Lu ise bu alanı Çin'in başkenti Pekin'de yerinden edilmiş göçmen işçilerin "kasvetli alanı" olarak yorumlar (Lu, 2007). Wagner ise Çin neoliberalizme dikkat çekerek bu alanları, Pekin'de neoliberalizm altında yaşam standartlarının ve rant artışlarının dökümü" olarak ortaya çıktığını söyler (Wagner, 2013, s. 363). Böylelikle film ana karakteri olarak değerlendirebileceğiniz park ile hem mekânsal yapısı hem de içinde yaşayan, çalışan karakterlerle dışarıdan "küreselleşme imajına yardımcı" bir tasarımkken arka planda modernleşmenin ve küreselleşmenin çarpık yapısını görmeye olanak tanır. Bu çarpıklık karakterler üzerinde bir sıkışmışlığa yol açmaktadır.



Görsel 23: Taisheng'in kaldığı oda



Görsel 24: Tao tuvalette çamaşır yıkıyor

Çin kentleri tam anlamıyla bir yenilenme sürecine girerken kırsaldan gelen göçmen işçilerin bu olanaklarının çoğundan yararlanamaması ve genel olarak eski binalar ve küçük mekânlarda yaşamaları kentsel dönüşümün tezat yanını gösterir (Jacka, 2006, 103). Bu bağlamda, *The World* (2004, Jia Zhangke) filminde yer alan tema park içerisinde çalışan göçmen işçilerin gösteri alanı ile yaşadıkları alan arasındaki zıtlık Çin kentlerinde yaşananların küçük bir örneği olarak karşımıza çıkar. Küçük bir odada 3-4 kişi kalan göçmen kadın işçiler, duvar boyası soyulmuş eski bir odada kalan Taisheng (Görsel 27), duvar fayansları eskimiş, aynaları yıpranmış olarak kullandıkları tuvaletlerde çamaşır yıkamak zorunda kalan Tao (Görsel 28) gibi. Parkta çalışan işçilerin yukarıya çıkabilmeleri, gösteri alanının bir parçası olabilmeleri için kostümlerini ve üniformalarını giymeleri gerekir. Oradaki varlıkları tamamen "hizmet" etmek aracılığıyla gerçekleştirilmektedir.



Görsel 25: İş soran küçük kız



Görsel 26: Nokia telefon afişi

Kente gelen göçmen işçiler bu sıkışmışlığı yaşarken, kırsalda kent bir kaçış ve arzu alanı olarak görünür. *Still Life* (2006, Jia Zhangke) filminde Han Sanming'e bir Nokia telefon afişinde gökyüzünde elinde bir saksafonla zıplayan bir kız görüntüsüne bakarak "kızım şehirde yaşıyor" diyen annenin gözünden kent, bir gökyüzü görüntüsüyle karşılaştırılabilecek kadar güzel ve ferah bir alanı ifade eder (Görsel 30). *Xiao Wu* (1997, Jia Zhangke) filmindeki bir kasabada karaoke

barda çalıştığı halde annesiyle yaptığı telefon konuşmasındaki yalanına şahit oluruz aslında Mei Mei de Pekin'de güzel bir okulda okumaktadır. Bu sıkılganlık, Günahın Dokunuşu filminde tekrar dile gelirler. İkinci karakterin hikâyesinde, aslında bir soyguncu olan ama annesinin doğum günü kutlaması için kırsala eşinin ve çocuğunun yanına döndüğünde karısı sorar; "Burada kalamaz mısın?" ve "çok sıkıcı" cevabını alır.

Still Life (2006, Jia Zhangke) filminde birden kadraja girip *geldiğiniz yerde hizmetçiye ihtiyaç var mı?* sorusunu soran 16 yaşındaki kız çocuğu, yeni dönemin genç kadın göçmen işçi profiline bir yansıması olur. Bu kısa diyalog, kırsal genç kadınlarının bir iş olanağı olarak kentlere bağlılığının ve dâhil olabildikleri sektöre dair bir temsil sunar. *The World* (2004, Jia Zhangke) filminde Tao'nun sıkılgan ve parkın içinden başka bir sosyal hayatının olmadığına dair söylemleri kentte de kurtuluşu bulamamanın verdiği bir hapsolmuşluğu gösterir. Tao, bir iş için tema parkın dışına çıkan sevgilisine "burada tıklı kala kala hayalet gibi oldum. Beni de götür" der ya da sık sık parkın içinde bir yerden bir yere gitmek için kullandığı trende sıkılgan bir ifadeyle oturur. Bir küresel alan olarak dünyanın küçük bir benzerini yarattığını iddia eden bu park alanı, işçilerin sıkışmışlık düzlemini sık sık seyirciye gösterirken, dünyayı görmek için Pekin'den çıkmalarına gerek olmadığına yaptıkları vurguyla da parka gelen ziyaretçilerin de sahte bir küreselleşme algısının içinde sıkışmış oldukları görülür. Bu durumu, kapitalist dünyanın emek ve özne arasında yarattığı mesafenin verdiği duygusal bir etki olarak değerlendiren Bordelau, film boyunca süren bu sıkışmışlığı ilk sahnede Tao'nun yara bandı aradığı sahneyi hatırlatarak yaranın biyolojik bir yaranın ötesinde görmemizi ister (Bordelau, 2010, s. 162).



Görsel 27: Tao sahnede gelinlikle



Görsel 28: Tao ve Taisheng'in ölü bedenleri

The World (2004, Jia Zhangke) filminde sahnede yapay bir kar altında, sahte bir gelin olarak sahne ışıkları altında dans eden Tao, filmin sonunda derme çatma bir evin içinde sızan gaz sonucu sevgiliyle ölü bulunur. Görsel 27'de Tao'nun gelinlikli ve yapar kar altındaki gösterisi tüm ihtişamına rağmen gerçek olmayan bir parlama alanı yaratır. Görsel 28'de ise uzun zamandır kar yağmayan Pekin'e yağan gerçek kar altında ölü yatan iki bedenin gerçek görüntüsü vardır. Tao'nun sevgilisi Taisheng'in onlar yerde yatarken duyduğumuz sorusu; "her

şey bitti mi" üzerine Tao, "hayır daha yeni başlıyor" cevabını verir. Yapaylığın altında bir gösteriş gerçekliği yansıtmazken, gerçek karın altındaki ölü bedenler asıl gerçek olandır. Günahın Dokunuşu filminde, Xiaohui karakterinin kaldığı yurdun adı Refah Vadisi'dir. Ancak bu yurt, göçmen işçilerin kaldığı üst üste yataklardan oluşan sıkışık bir alandır ve ismiyle tezatlık oluşturur. Hem film boyunca kırsaldan kente gelmiş genç bir göçmen işçi olarak yaşadıkları hem de annesinin neden yeterince para göndermediğini dair baskısına dayanamayan Xiaohui, yurdun balkonundan atlayarak intihar eder. Jia Zhangke, ihtisamlı görüntüler ve işçilerin "gerçek" gündelik hayatlarına dair iki farklı sahne üzerinden bir tezatlık yaratır. Bu bağlamda Jia Zhangke, gösterilen ve yaşanan durum arasında kurduğu tezatlıkla kentlin göçmen işçilerin "yok özne"liğine dair eleştirel bir alan açar.

Sonuç

Sıkışık kalan özneler, yok özneler, girişimci özneler, köle özneler gibi özneye dair tüm tanımlamalar özne ve iktidar sorunsalına bağlanmakta ve bu bağlam günümüz iktidarını besleyen neoliberal ideolojiyle kesişmektedir. Çin özelinden bakıldığında Mao Zedung döneminin temsilcilerinden olan işçi sınıfı, 1979'da Deng Xiaoping'in iktidara gelmesiyle dönüşmeye başlar. Dünyada 1990'larla beraber etkili olan neoliberal politikalar Çin üzerinde de görülür. Devletten tam olarak kopmasa da yine de yaratılan serbestleşme alanı neoliberal politikaların etkilerinin gündelik hayattaki izdüşümlerini görülmesine neden olur. Özellikle kentlerin dönüşümü gündelik hayatın da dönüşümüne sebep olurken, özne olgusu bu dönüşümden bağımsız değildir. Bu bağlamda, Mao Zedung döneminde mavi yakalı işçi sınıfı yüceltilirken, Deng Xiaoping ile beraber dünyadaki neoliberal politikaların sunmuş olduğu serbestleşme politikalarına da bağlı olarak, hizmet sektöründe yer alan beyaz yakalı, girişimci işçiler ön plana çıkar. Üretimin merkez kentlerde yoğunlaşmasıyla Çin kırsal göçmenleri bir yüzen nüfus olarak kentler içerisinde yer alırlar. Çin sinema tarihinde "kent kuşağı" sinemacısı olarak adlandırılan Jia Zhangke sineması, bu dönüşümlere odaklanmakta kentlin dönüşümüyle değişen gündelik hayattaki özneleri filmlerinin merkezine almaktadır. İncelenen filmlerde yer alan karakterler neoliberal özne alan yazında ortaya çıkan girişimci, köle, kadercı, borçlandırılmış özneye dair temsillerle uyum sağlamaktadır. Benzer şekilde incelenen filmlerde yer alan göçmen işçi karakterleri, tarihsel arka planın sunduğu göçmen işçilerin kötü şartlarda, kentlin içinde sıkışmışlıklarına dair görüşler belirten literatür ile benzer şekilde temsil edilmektedir.

KAYNAKÇA

ANDREAS, J. (2021). *Haklarını Yitirenler: Çin'de Endüstriyel Yurttaşlığın Yükselişi ve Çöküşü*. İstanbul: Koç Üniversitesi Yayınları.

- ANDREW, D. (2018). The Absent subject of the World. *Journal of Chinese Cinemas*, 12(1), 59-73. Doi: <https://doi.org/10.1080/17508061.2017.1422896>
- ATAÇAY, M. N. (2020). "Çin Mucizesinin" Bir Çıkmazı Kent-Kır Açıklığı. *Turkish Studies-Social.*, 15 (5), 2363-2376. DOI: <http://dx.doi.org/10.47356/TurkishStudies.45250>
- ATAÇAY, N. M. (2019). "Çin Mucizesi"nin Çıkmazı: Bölgesel Eşitsizlikler. *Politik Ekonomik Kuram*, 3 (2), 151-176. <https://doi.org/10.30586/pek.657670>
- AYDOĞDU, H. (2004). Modern Kimlikte Öznenin Ölümü. *Kazım Karabekir Eğitim Fakültesi Dergisi*, (10), 115-147.
- BORDELAU, E. (2010). The World without Future: Stage as Entrapment in Jia Zhangke's Film. *China Review*, 10(2), 155-176. <http://www.jstor.org/stable/23462334>
- BROWN, W. (2018). *Halkın Çözülüşü: Neoliberalizmin Sinsi Devrimi*. İstanbul: Metis Yayınları.
- DARDOT, P., & LAVAL, C. (2018). *Dünyanın Yeni Akli: Neoliberal Toplum Üzerine Deneme*. İstanbul: Bilgi Üniversitesi Yayınları.
- DAVIES, G. (2008). Righting Wrongs: The Language of Policy Reform and China's Migrant Workers. I. Nielsen, & R. Smyth içinde, *Migration and Social Protection in China* (s. 31-51). Singapore: World Scientific Publishing.
- DELEUZE, G. (2013). *Müzakereler*. İstanbul: Norgunk.
- FOUCAULT, M. (2019). *Biyopolitikanın Doğuşu: College de France Dersleri (1978-1979)*. İstanbul : Bilgi Üniversitesi Yayınları.
- FOUCAULT, M. (2019a). *Özne ve İktidar: Seçme Yazılar II*. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- GAETANO, M. A., & TAMARA, J. (2004). *On the Move: Women and Rural-to-Urban Migration in Contemporary China*. New York: Columbia University Press.
- GU, Z. (2003). *Screen Media and the Construction of Nostalgia in Post-Socialist China*. London: Palgrave Macmillan.
- HAN, B. C. (2019). *Psikopolitika: Neoliberalizm ve Yeni İktidar Teknikleri*. İstanbul: Metis Yayıncılık.
- JACKA, T. (2006). *Rural Women in Urban China: Gender, migration, and social change*. New York: An East Gate Book.
- JIE, F., & TAUBMANN, W. (2002). Migrant Enclaves in Large Chinese Cities. R. J. Logan içinde, *The New Chinese City: Globalization and Market Reform* (s. 183-198). Oxford: Blackwell Publishers.
- JIEYU, L. (2007). *Gender and Work in Urban China: Woman workers of the unlucky generation*. Oxon: Routledge.
- LAZZARATO, M. (2014). *Borçlandırılmış İnsanın İmali: Neoliberal Durum Üzerine Deneme*. İstanbul: Açılım Kitap.
- LEE, K. C. (2007). What Was Socialism to Chinese Workers? Collective Memories and Labor Politics in an Age of Reform. K. C. Lee, & G. Yang içinde, *Re-envisioning the Chinese*

Revolution: The Politics and Poetics of Collective Memories in Reform China (s. 141-166). Stanford: Standfor University Press.

LEFEBVRE, H. (2010). *Gündelik Hayatın Eleştirisi III: Moderniteden Modernizme (Gündelik Hayatın Meta Felsefesi)*. İstanbul: Sel Yayıncılık.

LIN, K. (2015). Recomposing Chinese Migrant and State-Sector Workers. A. Chan içinde, *Chinese Workers in Comparative Perspective* (s. 57-70). Ithaca: Cornell Universty Press.

LORDON, F. (2020). *Kapitalizm Arzu ve Kölelik: Marx ve Spinoza'nın İşbirliği*. İstanbul : Metis Yayıncılık

LU, S. (2007). Dialect and Modernity in 21st Century Sinophone Cinema." *A Journal of Contemporary Film and Media*, 49.

NIELSEN, I., & SMYTH, R. (2008). The Rhetoric and The Reality of Social Protection for China's Migrant Workers. I. Nielsen, & R. Smyth içinde, *Migration and Social Protection in China* (s. 3-17). Singapore: World Scientific Publishing.

OKTAY, F. (2020). *Çin: Yeni Büyük Güç ve Değişen Dünya Dengeleri*. İstanbul: İş Bankası Yayınları.

READ, J. (2014). *Sermayenin Mikropolitikası*. İstanbul: Metis Yayıncılık.

SENNET, R. (2008). *Ten ve Taş: Batı Uygarlığında Beden ve Şehir*. İstanbul: Metis Yayınları.

SENNET, R. (2017). *Karakter Aşınması: Yeni Kapitalizmde İşin Kişil Üzerindeki Etkileri*. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

SEZEN, S. (2007). Çin Halk Cumhuriyeti'nde Sosyalist Piyasa Ekonomisine Dönüşüm. *Amme İdaresi Dergisi*, 40(1), 27-56.

WAGNER, B. K. (2013). Jia Zhangke's neoliberal China: the commodification and dissipation of the proletariat in the World (Shijie, 2004). *Inter-Asia Cultural Studies*, 14(3), 361-377. Doi: <https://doi.org/10.1080/14649373.2013.801607>

WANG, Y. (2011). Displaces in the Simulacrum: Migrant Workers and Urban Space in the World. *Asian Cinema*, 22(1), 152-169.

YAO, S. (2019). Pessimistic Chinese Cosmopolitanism and Jia Zhangke. *The Comparatist*, 147-158.

ZHANG, Y. (2008). Remapping Beijing: Polylocality, Globalization, Cinema. A. Huyssen içinde, *Other Cities, Other Worlds: Urban Imaginaries in a Globalizing Age* (s. 219-243). Durham: Duke University Press.

ZHANG, Z. (2007). Introduction: Bearing Witness: Chinese Urban Cinema in the Era of "Transformation". Z. Zhang içinde, *The Urban Generation: Chinese Cinema and Society at the Turn of the Twenty-First Century* (s. 1-45). Durham: Duke University Press.

ZHENG, T. (2004). From Peasant Women to Bar Hostesses: Gender and Modernity in Post-Mao Dailan. A. Gaetano, & T. Jacka içinde, *On the Move: Women and Rural-to- Urban Migration in Contemporary China* (s. 80-109). New York: Columbia Universty Press.

İnternet Kaynakları

ZHANGKE, J.(2021). Cinema with an Accent – Interview with Jia Zhangke, Director of Platform.ErişimTarihi:04.02.2024,https://www.sensesofcinema.com/2001/featurearticles/zhangke_interview/.

Filmler

ZHANGKE, J. (1997). Xiao Wu. Çin: Hu Tong Communications

ZHANGKE, J. (2000). Platform.

ZHANGKE, J (2004). The World. ABD: Zeitgeist Films, FRANCE: Celluloid Dreams

ZHANGKE, J (2006). Still Life. Çin: Xstream Pictures

ZHANGKE, J (2013). Günahın Dokunuşu. Çin: Xstream Pictures

ZHANGKE, J (2015). Mountains May Depart. Çin: Sihai Distribution Association