

ÇİN SİNEMASINDA BAĞIMSIZ FİLM ÜRETİMİNİN ÖNCÜLERİ : BEŞİNCİ VE ALTINCI KUŞAK ÇİN SİNEMASI

Muhammet DİLEK
Marmara Üniversitesi, Türkiye
muhammet.dilek@marmara.edu.tr
<https://orcid.org/0000-0002-2781-0682>

Geliş tarihi / Received: 12.02.2020

Kabul tarihi / Accepted: 15.03.2020

DOI :10.17932/IAU.ICD.2015.006/icd_v06i1001

ÖZ

Bağımsız sinemayı incelemek, zor bir sınıflandırma yapmayı gerektirir. Hangi filmlerin ana akım olarak kabul edileceği kolay olsa da bağımsız filmleri sınıflandırmak zor bir çabadır. Hangi filmler bağımsız olarak kabul edilebilir? Bağımsız sinema neyden / kimden bağımsızdır? Sinema endüstrisinde ağırlıkla yabancıların söz sahibi olduğu ya da endüstrinin tamamen devlet kontrolünde olduğu koşullarda bağımsız sinemadan söz edilebilir mi? Bu gibi sorular Çin’de bağımsız film üretimi incelendiğinde göz ardı edilemeyen temel başlangıç noktalarını oluşturmaktadır. Bu çalışmada betimsel analiz yöntemi kullanılarak başlangıcından 2000’lere Çin sinemasına değinilerek, ülkede değişen koşulların Çin sinemasına ve bağımsız film üretimine etkileri incelenecektir. Bu inceleme Çin’de bağımsız film üretiminin çeşitli nedenlerle 1980’li yıllara kadar mümkün olmadığını, bağımsız film üretiminin gerçekleşebilmesinin belirli koşullara bağlı olduğunu göstermektedir.

Anahtar Kelimeler: Çin Sineması, Beşinci Kuşak, Altıncı Kuşak, Bağımsız Sinema

RUGGED ROAD TO MAKING INDEPENDENT FILMS IN CHINA : FIFTH AND SIXTH GENERATION CHINESE CINEMA

ABSTRACT

Examining independent cinema requires a tough classification process. It is easy

to distinguish mainstream films but distinguishing independent films is complex. Which films can be considered independent? Who or what independent cinema is independent from? Is it possible to discuss about independent cinema in a country where the cinema industry is heavily influenced by foreigners or when the industry is under total government control? These types of questions are the starting points that can't be ignored when examining Chinese independent filmmaking. Using descriptive analysis method, in this work Chinese cinema will be examined from its beginning to 2000's and effects of the changing conditions on cinema will be discussed. This examination shows us that for various reasons producing independent films in China was not possible until 1980's and independent filmmaking process requires certain conditions.

Keywords: *Chinese Cinema, Fifth Generation, Sixth Generation, Independent Cinema*

GİRİŞ

Çin sinemasının altı kuşağa bölüdüğü görülmektedir. İlk dört kuşak, Çin sinemasında önce yabancıların egemenliği sonrasında ise sinema endüstrisinin bütünüyle devlet yönetiminde olması sebebiyle bağımsız sinemadan söz edilemeyen dönemlerdir. Beşinci ve Altıncı Kuşak Çinli sinemacılar dönemi ise Çin'de bağımsız sinemanın yükseldiği yıllara işaret eder.

Çin sineması ile ilgili Türkiye'de yapılan akademik çalışmalar incelendiğinde bu araştırmaların çok sınırlı sayıda üretildiği ve Çin'de bağımsız film üretimi üzerine odaklanılmadığı görülmektedir. Bu yüzden, bu çalışmanın Türkiye'de Çin sineması üzerine yapılan çalışmalarda boş bırakılmış bir alan olarak Çin'de bağımsız film üretim pratiği üzerine bir giriş niteliği taşıması amaçlanmaktadır. Bu doğrultuda “Bağımsız film üretimini olanaklı kılan nedir?”, “Siyasi ve kültürel gelişmeler Çin'de bağımsız film üretimini ne şekilde etkilemiştir?” gibi soruların cevapları aranmıştır.

Bu çalışmada doküman incelemesi yoluyla elde edilen veriler betimsel analiz yöntemiyle ele alınmıştır. Doküman incelemesi, nitel araştırmalarda tek başına kullanılabilen ya da diğer nitel araştırma yöntemleriyle birlikte ele alınarak ek bilgi sağlayan bir araştırma yöntemidir. Araştırılması planlanan konuyla alakalı çeşitli yazılı materyallerin yanı sıra film, video ve fotoğraf gibi görsel malzemelerin incelenmesi doküman incelemesi yönteminde veri elde etmek için kullanılabilir. Bu yöntem, üzerinde çalışılan konu ile ilgili gözlem ve görüşmelerin yapılamayacağı durumlarda faydalı bir veri toplama yöntemi olarak ele alınabilir. Ayrıca doküman incelemesi farklı zamanlarda üretilen dokümanları inceleme olanağı sağlaması sebebiyle geniş bir zaman dilimine dayalı analize

imkân tanınması, çok sayıda yazılı ve görsel materyalin kullanılarak örneklemin genişletilebilmesi gibi avantajları olan bir yöntemdir (Yıldırım ve Şimşek, 2016: 189-192).

Betimsel analiz yöntemi ise elde edilen verilerin önceden belirlenen temalara göre özetlenip yorumlandığı bir analiz yöntemidir. Betimsel analiz yöntemi dört aşamadan oluşmaktadır. Birinci aşamada veri analizi için bir çerçeve oluştur ve veriler belirli temalar altında düzenlenir. İkinci aşamada ise elde edilen veriler yazarın birinci aşamada oluşturduğu çerçeveye göre okunur, seçilir, düzenlenir, anlamlı ve mantıklı bir biçimde bir araya getirilir. Böylece birinci aşamada oluşturulan çerçeve, ikinci aşamada gereksiz verilerin elenmesini ve çalışmada bilgi kirliliğinin önüne geçilmesini sağlar. Üçüncü aşamada ise düzenlenen veriler kolay anlaşılır bir biçimde tanımlanır. Dördüncü aşama ise bir önceki aşamada tanımlanan verilerin açıklandığı ve birbirleriyle ilişkilendirilerek anlamlandırıldığı aşamadır. Verilerin neden-sonuç ilişkisine göre yorumlanması ve farklı olgular arasında karşılaştırılma yapılması bu aşamayı güçlendireceği için önerilen bir detaydır (Yıldırım ve Şimşek, 2016: 239-240).

Seçilen yöntem doğrultusunda öncelikle Çin sineması ile ilgili yazılı ve görsel kaynaklar taranmıştır. Ardından ise yukarıda belirtilen sorular çerçevesinde Çin’de ilk film gösterimlerinden 2000’li yıllara kadar geçen sürede bağımsız film üretimini engelleyen etmenlerin yanı sıra, değişen konjonktürün etkisiyle ortaya çıkan ve Çin’de bağımsız film üretimini başlatan Beşinci ve Altıncı kuşak sinemacılar incelenmiştir.

Bu çalışma dört ana bölümden oluşmaktadır: Bağımsız sinema sorunsalı, 1949 öncesi Çin sineması, 1949 sonrası devlet kontrolündeki Çin sineması ve bağımsız Çin sineması. İlk bölümde bağımsız sinemanın tanımlanması ile ilgili tartışmalara kısaca değinilmiştir. İkinci ve üçüncü bölümlerde ise Çin sinemasının gelişimi, Çin sinemasında ana akım sayılabilecek film üretim biçimleri ve Çin sinemasını etkileyen önemli tarihi olaylar açıklanmakta böylece Çin’de Beşinci Kuşak sinemacılar kadar neden bağımsız film üretilemediğinin anlaşılması amaçlanmaktadır. Dördüncü bölümde ise Çin bağımsız sinemasını oluşturduğu ifade edilen Beşinci ve Altıncı Kuşak Çinli sinemacılar incelenmektedir.

BAĞIMSIZ SİNEMA SORUNSALI

Sinemada bağımsızlık kavramı kendi başına birçok soruyu da beraberinde getiren bir kavramdır. Bağımsız sinemaya yönelik çok sayıda yaklaşım vardır. Levy’ye göre birçok kişi için bağımsız sinema düşük bütçeyle çekilen, ticari endişesi olmayan, yönetmenin görüşünü yansıtan cesur bir stile ve sıra dışı konulara

sahip filmleri ifade etmektedir. Bir başka görüşe göre ise, geçmişte bağımsız film tanımı düşük bütçeli olarak üretilen, yerel sanat evlerinde kısa süreli olarak gösterilen, büyük stüdyolar ile bağlantısı olmayan filmleri ifade etmek için kullanılmaktaydı. Fakat 1990'lı yıllarda New Line, Miramax ve October gibi bağımsız film üreten şirketlerin Disney, Warner Bros ve Universal gibi büyük şirketlerin yönetimine girmesi ve ürettikleri filmlerin bütçelerinin 50 milyon dolara kadar yükselmesiyle bu tanım bulanıklaşır (Levy, 1999: 2-3). Tzioumakis ise *Variety* ve *Screen International* gibi sinema dergilerinin bağımsızlık kavramına daha farklı yaklaştığını açıklar. Bu dergilerin hazırladıkları gibi içeriklerde çok büyük bütçeli ve yıldızlara sahip filmleri de bağımsız film olarak gösterdikleri, sinemada bağımsızlığı Amerika'daki büyük film şirketlerden bağımsız olmak olarak açıkladıkları görülür. Tzioumakis'e göre bu tanım kendi içinde sorunludur çünkü örneğin *Screen International*'da yayımlanan "Tüm Zamanların En İyi 20 Bağımsız Filmi" listesindeki filmlerin her ne kadar finansmanı, üretimi ve dağıtımı büyük sinema şirketleri tarafından üstlenilmemiş olsa da, birçoğunun dağıtımı bu şirketlerin bünyesinde bulunan New Line Cinema ve Miramax gibi diğer şirketler tarafından yapılmıştır. Bu yüzden şirketler arasındaki bu bütünleşme bağımsızlık kavramını bulanıklaştırmaktadır (Tzioumakis, 2015: 18-20).

Âlâ Sivas ise bağımsız sinemanın dört pratiği içermesi gerektiğini önerir. Bunlar; endüstriyel (ekonomik) bağımsızlık, anlatımsal bağımsızlık, seyretme ilişkisi açısından bağımsızlık ve ideolojik bağımsızlıktır. Endüstriyel bağımsızlık, genel olarak yapım, dağıtım ve gösterim aşamalarında stüdyo sisteminin dışında durmayı ifade eder. Anlatımsal bağımsızlık pratiği ise, geleneksel ve ana akım anlatı pratiklerine karşı duruş sergilemeyi, alternatif olmayı içerir. Sivas'ın önerdiği üçüncü kavram olan seyretme ilişkileri açısından bağımsızlık ise, ana akım filmlerin seyirciyi pasif konuma yerleştirdiği izleme ilişkilerini reddeden, film sırasında seyircinin özdeşlik kurmasına ya da rahatlama sağlamasına izin verilmeyen, seyircilere filmi yorumlatıp çözümleterek onları aktif konumlayan izleme ilişkilerini ifade eden bir kavram olarak karşımıza çıkar. Sivas'ın önerdiği son kavram, ideolojik bağımsızlıktır. Egemen ideolojiye alternatif bir ses getiren, belirli sorunların tartışılması ve bu sorunlara yönelik farkındalık oluşturulması amacıyla kamusal bir alan sağlayan; belirli bir inancı, politik, toplumsal, ideolojik veya etnik görüşü merkezine alan geleneksel sinemadan farklı görüşler üretebilen filmler, ideolojik bağımsızlık pratiği kapsamında ele alınır (Sivas, 2007: 33-39). Bu dört pratiğin belirli bir filmin üretim sürecinde aynı anda bulunup bulunamayacağı ya da bulunmasının gerekliliği ayrı bir çalışmanın konusudur. Bu yüzden, bağımsız Çin sinemasını incelediğimiz bu çalışmada Sivas'ın önermelerinden hangilerinin yer aldığına değinmek daha toparlayıcı olacaktır.

1949 ÖNCESİ ÇİN SİNEMASI

Çin'in sinemayla tanışması, dünyada ilk film gösterimlerinin yapıldığı yıllara kadar gider. Çin'deki ilk film gösterimlerinin 1896 yılında, kozmopolit bir ticaret merkezi olan Şangay'da yapıldığı bilinmektedir. İlk gösterimleri izleyen yıllarda sinema, yabancı kameraman ve gösterimciler yoluyla Şangay'ın ardından önce büyük kıyı kentlerine, ardından da imparatorluğun başkenti Pekin'e ulaşır (Berry, 2008: 467). Yabancılar tarafından Çin'de gösterilen bu ilk filmlere dönemin gazete haberlerinde rastlanmaktadır. *Huazi Ribao* isimli gazetenin 18 Ocak 1896 tarihli sayısında yer alan bir ilanda Eski Victoria Oteli'nde Batı'dan gelen yüzlerce fantastik hikâyenin gösterileceği yazmaktadır. *Shenbao* gazetesinin 10 Ağustos 1896 tarihli sayısında ise Şangay'da *Youyicun* isimli bir çayevinde, illüzyon ve havai fişek gösterileri eşliğinde yabancı filmlerin gösterileceği bilgisi okuyuculara aktarılır (Pang, 2006: 67). Edison'un kameramanlarının 1898 yılında çektikleri belgesel tarzı filmler ise Çin'de çekilen ilk filmleri oluşturur (Zhang, 2003: 8). Bir Çinli tarafından çekilen ve Çin sinemasının doğuşu olarak kabul edilebilecek ilk film ise, Çin'in ilk fotoğraf stüdyosu olan *Fengtai Fotoğraf Stüdyosu*'nu da açan Ren Quingtai tarafından, bu stüdyonun bahçesinde çekilen ve yaklaşık on dakika uzunluğundaki *Ding Jun Shan* (1905) isimli filmidir. Bu film, bir Pekin Operası'ndan bazı sahnelerin sabit duran bir kamerayla kayda alınmasından oluşur. Bu filmi izleyen 4 yıl içerisinde Fengtai Fotoğraf Stüdyosu toplamda 8 film çeker fakat stüdyoda çıkan bir yangın sonrası film üretimine son verilir. Çin sinemasının ilk konulu filmi ise 1913 yılında çekilir. Zhen ve Zhang Shichuan'ın yönetmenliğini üstlendiği *Nānfū Nānqī* (*Die For Marriage*) isimli olan bu film bir tiyatro uyarlamasıdır. Filmde feodal evlilik sistemi komedi yoluyla eleştirilir. Filmin ilginç bir noktası ise, filmdeki kadın karakterlerin de erkekler tarafından canlandırılması ve bu durumun, dönemin Asya filmlerinde çok sık görülüyor olmasıdır (Oylum, 2017: 10-11).

Roy Armes, Çin'deki ilk film gösterimlerinden başlayarak 1911 yılında Manchu Hanedanlığı'nın yıkılışına kadar geçen sürede film üretiminin ve gösteriminin Çin'deki yabancıların tekelinde olduğunu, 1920'li yıllara kadar da bu durumun devam ettiğini ifade eder. Armes, Çin sinemasında önemli büyüklükteki bu yabancı etkisini, özellikle Birinci Dünya Savaşı'na kadar yabancıların Çin ekonomisinde etkin rol oynamalarının sonuçlarından biri olarak gösterir. Bu döneme kadar Çinliler, sinemaya yönelik pek az faaliyette bulunmuşlardır. 1930'lara gelindiğinde Çin'de birçok film şirketi kurulmuş ve film çekiyor olsa da, gösterilen filmlerin yaklaşık %90'ını Amerikan filmleri oluşturmuştur (1987: 136-138). Sinemadaki yabancı etkisi ve egemenliği sinemanın egzotik bir eğlence aracı olarak algılanmasına yol açmış, bu durum da izleme ilişkilerini hiyerarşik bir düzleme yerleştirmiştir. Yeni çıkan filmleri ancak yabancılar ve kozmopolit

Çinliler izleyebilirken, ekonomik olarak alt tabakadan seyirciler daha düşük ücretlere gösterilen eski filmleri izleyebilmişlerdir (Berry, 2008: 468). Görüleceği üzere erken dönemde Çin sinema endüstrisi, film çekiminden gösterimine kadar her açıdan yabancıların egemenliği altında gelişme göstermiştir. Sinemada yabancı egemenliğinin kırılması ancak, ileriki bölümlerde daha ayrıntılı değinileceği gibi, 1949 yılında iktidara geçen Komünist Parti'nin kısıtlamalarıyla gerçekleşecektir.

Çin'de kurulan, tamamen varlığından söz etmek mümkün olsa da, önceki şirketlerin yabancı ortaklı olması, *Hui Xi Şirketi*'ni Çin sineması için önemli bir yere koymaktadır (Berry, 2008: 468). 1921 yılına gelindiğinde, film yapım şirketleri sayısında bir patlama yaşanarak 140 yeni film yapım şirketi kurulur. Fakat bu şirketlerden sadece 12 tanesi ertesi yıl ayakta kalabilmiştir. Benzer bir patlama 1925 yılında da yaşanarak 175 yeni film şirketi kurulsa da, 1926 yılına gelindiğinde, önceki patlamaya göre daha fazla şirketin (40 adet) ayakta kaldığı görülse de birçok film şirketi kapanır (Armes, 1987: 138).

Sinema endüstrisinin gelişmeye başladığı ve yatırımların çoğaldığı 1920'li yılların Çin sinemasına pazar odaklı filmlerin egemen olduğu görülmektedir. Sinemaya devlet müdahalesinin henüz görülmediği bu yıllarda kostümlü dramalar, tarihi filmler, dövüş sanatı filmleri, ölümsüz varlıkları ve şeytanları konu alan filmler çekilmiştir (Zhang, 2003: 9). Klişeleşmiş olay öyküleri, özel efektler, şiddet ve pornografik unsurlar yardımıyla seyirciyi çekmek amaçlanmıştır (Şahin, 2012: 13).

Çin sinemasına sesin girişi ise 1930'lu yıllarda gerçekleşebilmiştir. 1928 yılında gösterilen Amerikan yapımı *The Singing Fool* isimli filmle Çin'de sesli film gösterimleri başlamış olsa da, Çin sinemasında ilk sesli filmin üretimi 1931 yılında, Shichuan Zhang'in çektiği *Sing Song Girl Red Peony* isimli filmle gerçekleşmiştir. Bu film, seslerin plağa kaydedilip gösterim sırasında filmle senkronize biçimde çalınmasıyla seslendirilmiştir. Çin sinemasının bu ilk sesli filminin ardında bir süre daha, teknik ve finansal eksiklikler sebebiyle sessiz film üretimi ağırlıklı olarak devam eder (Oylum, 2017: 11-12). Sesin film bandına kaydedilerek sesli filmlerin üretilebilmesi 1934 yılında gerçekleşse de, ancak 1935 yılından itibaren sesli filmlerin sayısı sessiz filmlerin sayısını geçebilmiştir. 1930-1937 yılları arasında üretilen 565 filmin %70'ini sessiz filmler oluşturmuştur (Armes, 1987: 140). Armes, Çin'de sesin sinemaya girmesiyle birlikte, yazılışları temel bir ortak şemaya sahip olsa da, konuşma dilinde anlaşılmaz olan birçok lehçenin varlığının problem yarattığını ifade eder. Bu problem filmlerin film üretim merkezi olan Şangay'ın değil, "kuzeyin dili" denilen ve ulusal dil olarak ifade edilen Pekin lehçesinde çekilmesiyle aşılır (1987: 141).

1930’larda, Çin sinemasında sesin yanında başka temel değişimler de yaşanmıştır. Bunlardan birincisi, sinemada sansürün ortaya çıkışıdır. 1927 yılında Çin yönetimine geçen Kuomintang hükümeti döneminde ortaya çıkan bu ilk sansür uygulamalarıyla birlikte, filmlerin ideolojik içeriğinin sıkı bir denetime tabi tutulduğu görülür. Bir başka önemli gelişme ise solcu sinemacıların sansürün boşluklarından sızarak, sınıf sömürsü ve ulusal krizler gibi konularda filmler üretmeye başlamalarıdır (Zhang, 2003: 9). Japonya’nın Çin’i işgal etmesi, solcu sinemacılar için itici güç olur. *Solcu Yazarlar Birliği* 1932 yılında bir film grubu kurar ve solcu sinemacılar dönemin önemli stüdyolarına sızarlar (Berry, 2008: 468). *Solcu Yazarlar Birliği*, üyelerin film yapımcıları için senaryolar üretmeleri ve çeşitli film yapım şirketlerine katılmaları, solcu film üretimleri için sermaye biriktirmeleri, film araştırmaları için topluluk oluşturmaları ve ilerici aktör ve teknisyenleri bir araya getirerek sol kanat film üretimi için temel oluşturmaları gibi birtakım amaçları benimsemiştir (Armes, 1987: 139). Roy Armes, dönemin birçok solcu film yapımcısının tiyatro kökenli olduğunu, bu yüzden de filmlerin öykülerinden oyuncululuğuna kadar tiyatro etkisinin gözlemlenebildiğini, yönetmenlerin de sinemayı kendi tiyatro çalışmalarının bir uzantısı olarak gördüklerini aktarır (1987: 141). 1937 yılında Japonya’nın Çin’i topyekûn işgal etmesiyle birlikte Çin’de film üretimi durur ve solcu sinema personeli dağıtılır. Bazı sinemacılar Hong Kong gibi diğer film üretim merkezlerine kaçarken, bazıları da politik teatral gruplara katılır (Armes, 1987: 145). Bazı solcu sinemacılar ise, Yen’an’a giderek Komünist Parti’ye katılır (Berry, 2008: 469).

1949 yılı öncesi Çin sinemasında iki altın çağın varlığından söz edilmektedir. Birinci altın çağ 1932-1937 yılları arasını kapsayan beş yıllık film üretimini ifade etmektedir. Bu dönemin filmleri eğlence ve nasihat içeriklerinin filmlerde iç içe geçmesiyle ayırt edilir (Berry, 2008: 471). Bu dönemde, özellikle de Japonya’nın Çin’e saldırmasıyla gelişen olaylar sonucunda birçok solcu aydın sinemaya yönelmesiyle birlikte yetenekli yönetmenler ortaya çıkmıştır (Şahin, 2012: 14-15). Çin sinemasının ikinci altın çağı ise 1946-1949 yılları arasındaki üç yıllık dönem kapsamaktadır. Toplumsal gerçekçi olarak ifade edilen bu dönemin filmlerinde, komünistlerle yapılan iç savaş dönemini karakterize eden yozlaşma ve artan enflasyon gibi konular işlenir (Berry, 2008: 471). 1940’ların sonlarında çekilen filmler artık olgunlaşmış olan Çin sinemasını yansıtan, sinemayı sadece bir eğlence aracı olarak görmeyip sosyal meseleleri de tartışmaya açacak bir sanat formuna dönüştüren, sadece pazar odaklı değil aynı zamanda deneysel filmlerin de yapılabildiği bir dönem olarak karşımıza çıkmaktadır (Zhang, 2003: 11). Bu durum, 1949 yılında Çin Halk Cumhuriyeti’nin kurulmasıyla değişecektir.

1949 SONRASI ÇİN SİNEMASI

Çin tarihi ve sineması açısından 1949 yılı bir dönüm noktasıdır. Bu tarih, Komünist Parti yönetiminde Çin Halk Cumhuriyeti'nin kurulmasını ifade eder. 1949 öncesi Çin, ara ara kesintiler olmakla birlikte, yaklaşık 20 yıllık bir iç savaş dönemi yaşamıştır. Rıza Oylum, 1927 yılında Çan Kay Şek liderliğindeki milliyetçilerin, komünist lider Mao Zedong ve destekçilerine saldırmasıyla Çin'de Kuomintang Hükümeti ve Komünist Parti arasında iç savaşın patlak verdiğini aktarır. Bu iç savaş sırasında Japonya Çin'i işgal edince Koumingtang ve Komünist Parti arasında ateşkes ilan edilip Japonya'ya karşı birlikte mücadele edilir. (2017: 13-14). İkinci Dünya Savaşı sonrasında iç savaş kaldığı yerden devam eder. Komünistlerin 1949 yılında kesin zafer kazanmasıyla birlikte, Çin'deki yaklaşık yirmi yıllık iç savaş dönemi sona ermiş olur (McNeill, 2002: 705).

Çin Halk Cumhuriyeti'nin kurulmasının ardından Çin sinema endüstrisi de Komünist Parti'nin kontrolü altına girer. Kültür Bakanlığı Film Bürosu, filmlerin yapım, dağıtım, gösterim ve sansür gibi tüm aşamalarında söz sahibi hale gelir (Yau, 2008: 789). Komünist Parti'nin lideri Mao, sanat ve politika arasında bir ayırım olmadığını, bu yüzden sanatın da devrimin ihtiyaçlarına hizmet etmesi gerektiğini düşünüyordu. Bu yüzden sinema endüstrisi de, Çin'de cumhuriyetin kurulmasıyla birlikte başa geçen Mao'nun düşünceleri doğrultusunda devletin yönetim ve denetimine girer. 1953 yılına gelindiğinde Çin film endüstrisinin, hiçbir bağımsız yapı kalmayacak şekilde tamamen ulusallaştırılması tamamlanır (Berry, 2004: 25-26).

Çin'de sinema endüstrisinin devlet tekeline alınarak devrimci mücadelenin hizmetine sokulmasının yanı sıra, Mao hükümeti, filmlerin gösterim ve dağıtım alanlarında da aktif rol almıştır. Bu dönemde yeni stüdyolar kurulmuş, büyük şehir merkezlerinde açılan sinema salonlarıyla birlikte, sinemanın henüz tanınmadığı kırsal yerleşim alanlarında da mobil ekiplerle film gösterimleri düzenlenerek sinemanın ülke çapında yaygınlaşması sağlanmıştır. Özellikler kırsal alanlarda bilet fiyatları düşük tutularak ya da ücretsiz gösterimler düzenlenerek, halkın sinemayı tanınması sağlanır. Bu girişimlerin sonucunda, 1949 yılında 648 olan film gösterim birimlerinin sayısı, 1957 yılında 9.965'e, 1978 yılında ise 111.946'ya yükselir. Gösterim birimlerindeki artış, seyirci sayısına da yansır. 1949 yılında ülke çapındaki seyirci sayısı 47 milyonken, 1958 yılında 2.8 milyara yükselir (Berry, 2004: 26).

Chris Berry, 1949 yılında Mao'nun yönetime geçmesiyle başlayan ve 1976 yılında ölmesiyle sona eren sürecin, tıpkı Hollywood endüstrisinde stüdyo döneminin klasik dönem olarak adlandırılması gibi, Çin sinemasının klasik dönemi olarak

adlandırılabilceğini söyler. Bu görüşünün sebepleri olarak ise, uzun bir süre boyunca aynı kurumsal ve söylemsel paradigmalardan istikrarlı bir şekilde sürdürülmüş olmasını ve 1949-1976 yılları arasındaki dominant film üretim biçimi olmasını, devlet denetimindeki üretimle yarışacak bir endüstri olmamasıyla beraber, ithal filmlerin de kısıtlandırılmış olmasını gösterir (2004: 22).

Mao'nun sinemayı pek sevmediği söylene de, Komünist Parti'nin lider kadrosunun, Lenin'in sinemayı en önemli sanat olarak görmesiyle ilgili düşüncelerini paylaşması, Çin'de de devlet tarafından sinemaya önem verilmesine yol açar. Bu önem sinemanın en eğitimsiz izleyicilerin bile anlayabileceği, istenilen mesajı standart bir şekilde ve değişime uğramaksızın tüm ülkeye yayabilme olanağından kaynaklanmaktadır. Filmler eğitim ve propaganda amacıyla kullanılabilir ve aynı zamanda Parti'nin amaçlarına hizmet edecek bir kitle kültürünün yaratılabilmesi için de elverişli bir araç işlevi görebilirlerdi. Bu doğrultuda, Kültür Bakanlığı'na bağlı Film Bürosu, bir filmin fikir aşamasında ortaya çıkışından bitmiş haline kadar her aşamada denetimlerde bulunurdu (Clark, 2012: 45).

Esther Yau'nun aktardıklarına göre, sinemanın tamamen devlet kontrolüne girmesi, izleyiciye sunulan filmlerde kökten değişiklikler yaşanmasına sebep olur. 1951 yılından itibaren Hollywood ve Hong Kong'dan ithal edilen filmlerle birlikte, 1949 öncesi, yani Komünist Devrimi öncesi çekilen filmlerin gösterimi de yasaklanır. Ardından ise, Komünist Parti'nin sinemayı eğitim ve propaganda aracı olarak kullanımını örnekleyen, Mao'nun "devrimci gerçekçilik" dediği tarzda, döneme egemen olan, işçi-köylü-asker filmleri çekilmeye başlanır. Devrimci gerçekçilik, filmlerdeki ideolojik zemine işaret eder. Devrimci gerçekçi olarak anılan filmler klasik gerçekçilik kalıplarına uygun dramatik anlatıyı ve zaman-mekân kurallarını kullansa da, filmin karakterleri sınıfsal arka plan ve siyasal tutumlarıyla 'burjuva gerçekçiliği'nin kişisel psikolojik zeminini değil; kolektif, kamusal ve mücadele yönelimli devrimci anlatıların karakterleri olurlardı (Yau, 2008: 789-790). 1949-1966 yılları arasında çekilen bu filmler, işçi-köylü ve askerleri hem filmin konusu hem de hedef kitlesi olarak seçmiştir. Merkezde devleti temsil eden kurtarıcı bir başkahramanın yer aldığı bu filmlerde, kurtarılması gereken emekçiler ve yenilmesi gereken karşı devrimciler gibi kolayca tanınan klişeleşmiş karakterler ve işçi/toprak sahibi, kahraman/kötü adam şeklinde kategorize olan çatışma kaynakları yer alırdı. Kahraman, yakın çekim ve alt açı gibi tekniklerle yüceltilerek insanüstü bir statü kazandırılırdı. Filmin en önemli parçası başkahraman değil, filmin söylemidir. Seslendiği kesimi perdede yansıtmaması nedeniyle bu filmler yüksek derecede özdeşleşme yaratırdı (Cui, 2003: 52-53). Komünist tarih mitini ekrana yansıtan bu filmlere göre 1949

yılında Çin Halk Cumhuriyeti kurulmadan önceki hayat çok kötüydü. 1949 yılı sonrasında ise Çin’de yaşam, istikrarlı bir şekilde komünist bir ütopyaya doğru evriliyordu (Berry, 2004: 66).

Chris Berry, 1949-1976 yılları arasında çekilen filmlerde, Çin’de yönetimin sahibi olan Komünist Parti’nin hatalarından kaynaklanan problemlere yer verilmediğini ifade eder. Bu durumun tek istisnası, 1956 yılında ‘Yüz Çiçek Kampanyası’ sırasında devlet kontrolünün yumuşatılmasıyla yaşanmıştır (2004: 67). Bu kampanya doğrultusunda Mao, rutinleştiğini düşündüğü devrimi enerjikleştirmek için sanatçıları, öğretmenleri ve diğer profesyonelleri gücün kötüye kullanımı ve diğer bürokratik aşırılıklar hakkında konuşmaları için teşvik eder. Fakat beklenmeyen büyüklükte bir eleştiri dalgası yaşanır. Yarım yüzyıldır ilk defa Çin sinemasında taşlama filmler canlanır. Beklenmeyen yoğunluktaki eleştiriler, Mao’nun kampanyayı geri çekmesine, kendisini ve devrimi eleştirenleri ise cezalandırmasına sebep olur. Yüz Çiçek Kampanyası sırasında yaptığı taşlama komedilerle ön plana çıkan Lü Ban isimli bir yönetmen, hayat boyu film çekmekten men edilir. Birçok başka yönetmen de yirmi yıla varan sürelerde sinema hayatından çekilmek zorunda kalır (Clark, 2012: 45-46). Sağcılık karşıtı hareketin hız kazandığı bu yıllarda, Lü Ban’ın *Bitmeyen Komedi* isimli filmi ‘zehirli ot’ olarak damgalanırken, birçok başka film de işçi-köylü-asker filmlerinin ruhun aykırı, teslimiyetçi ‘beyaz bayrak’ filmleri olarak damgalanır. 1950’ler ve 60’larda birçok film zehirli ot ya da beyaz bayrak olarak damgalandıktan sonra ya dolaşımdan çekilmiş ya da kamusal alanda kötülenmek amacıyla izleyicilere gösterilmiştir (Yau, 2008: 791-792).

Mao dönemi sinemasında önemli etki bırakan bir diğer olay ise Kültür Devrimi’dir. Kültür Devrimi, 1966-1976 yılları arasında kapsayan karışıklıklarla dolu bir dönemdir. Mao’nun, Komünist Parti üzerindeki otoritesini sağlamlaştırmak ve devrim ruhunu yeniden canlandırmak amacıyla kitleleri harekete geçirerek burjuvaları, entelektüelleri, eğitimcileri ve kendisine rakip kişileri hedef aldığı söylenmektedir. Kültür Devrimi dönemi, 1.5 milyon kişinin hayatını kaybettiği, birçok insanın da işkence gördüğü ve hapsedildiği bir dönemdir (Cultural Revolution, 2009). Kültür Devrimi’nin Çin sineması üzerindeki etkisine bakacak olursak, 1967-1972 yılları arasında uzun metrajlı film üretiminin durduğu görülmektedir. 1949’dan itibaren çekilen neredeyse bütün filmler dolaşımdan çekilir, sinema üzerine yayımlanmış malzemeler imha edilir, sinema profesyonelleri ise ya hapsedilir ya da kırsal çalışma kamplarına gönderilir. Daha sonra ise, bazı seçilmiş kişiler tarafından devrimci tarzda operalar filme

alınır. Bu filmlerde sınıf düşmanları mahkûm edilip, işçi-köylü ve asker tipleri kutsanırdı. Devrimci operalarda karakterlerin konumu, filmin kurgusu, çekim açıları ve uzunlukları ‘üç önem’ kuralına (Bu kural, olumlu figürlerin önemi, kahraman figürlerin önemi ve başkahramanın önemi olarak hiyerarşik biçimde en önemliye doğru sıralanabilir) göre belirlenirdi (Yau, 2008: 792). Kültür Devrimi sırasında çekilen filmlerin kahramanları kusurları ve zayıflıklarıyla sıradan birer insan olarak karşımıza çıkmaz. Daima ileriye bakan, güvenilir, uzun boylu, iyi görünüşlü ve asla romantik ilişkiler yaşamayan erkek karakterler filmin başkahramanlarıdır. Bu dönemin filmleri çekim açıları, ışık kullanımı, yan karakterler ve hatta kahramanın beden dili gibi unsurlar açısından stereotipleşmiş denebilecek uyuşmaları paylaşır. 1979 yılına kadar Çin filmlerinde tema, konu veya biçim açısından bir yenilik yaşandığı görülmez (Kabadayı, 2007: 259-260).

BAĞIMSIZ ÇİN SİNEMASI

Bu bölüme kadar görüldüğü üzere Çin sinemasında 1980'lere kadar bağımsız film üretiminden söz edilememektedir. Sinemanın erken dönemlerinde Çin sinemasının yabancıların egemenliğinde bulunması bunun sebeplerinden biridir. 1949 sonrası ise Çin'de bambaşka bir dönemin başlangıcıdır. Çin Halk Cumhuriyeti'nin kurulmasıyla birlikte ülke yönetiminin yanı sıra sinema endüstrisinin yönetimi de Komünist Parti'ye geçer. Bu dönemde iktidarın istediği konuda ve belirli fikirlere odaklanan filmler üretilir. Gerek Çin sinemasında yabancıların egemenliği gerekse devletin tüm sinema endüstrisi üzerindeki katı kontrolü gibi problemler, Çin'de bağımsız film yapımını önlemiştir. Bu durum 1980'li yıllarda, Beşinci Kuşak Çinli yönetmenlerin Pekin Film Akademisi'nden mezun olmasıyla değişir. Beşinci Kuşak'la birlikte, Çin'de bağımsız film üretimi başlar.

ÇİN SİNEMASINDA YENİ BİR SOLUK:BEŞİNCİ KUŞAK

Çin sinemasında Beşinci Kuşak yönetmenlerden bahsetmeden önce, bu kuşakların neyi ifade ettiğine kısaca değinmekte fayda vardır. Çin sineması genel olarak altı kuşak altında incelenir. Birinci Kuşak, Çin sinemasına yabancıların egemen olduğu, açılan yerel stüdyoların çok azının ayakta kalabildiği bir dönemde, yani 1920'lerde film yapan Çin sinemasının öncülerini ifade eder (Kabadayı, 2007: 255). Bu dönemin filmleri, zaman zaman modern görseller ve reformist fikirlerle süslenen, genel olarak eğlence yönelimli filmlerdir Zhang Shichuan ve Hou Yao, Birinci Kuşak Çinli yönetmenlere örnek verilebilir (Zhang, 2012: 59). İkinci Kuşak ise, 1930 ve 1940'lı yıllarda Şangay film endüstrisine sızan solcu yönetmenleri ifade eder. Birinci ve İkinci Kuşak döneminde senaristler, dönemin filmlerinin çoğunlukla Pekin Operası, tiyatro ya da edebi eser uyarlamaları olması nedeniyle yönetmenden daha önemli konumdadır. Üçüncü Kuşak ise,

Komünist Devrim öncesi Komünist Parti'nin merkezi konumunda bulunan Yan'an'da eğitilmiş, 1950'li yılların yönetmenleridir. Üçüncü Kuşak'ın sineması hem kitle iletişim aracı hem de devrimci bir silah olarak kullanılan propaganda sinemasıdır. 1950'lerde Çin sinema endüstrisinin tamamen devletleştirilmesiyle bu yönetmenler Komünist Parti tarafından kontrol edilen stüdyo sisteminin üyeleri haline alırlar. Önceki dönemlerin sinemasında görülen sosyal gerçekçilik, Üçüncü Kuşak'la birlikte 'sosyalist gerçekçilik'e dönüşür. Filmler, Komünist Parti'nin ideolojisini idealleştirmek için bir araç görevi görürken, filmlerin karakterleri de bireysel olarak değil, geniş sınıf kitlelerini temsilen filmde yer alırlar (Kabadayı, 2007: 256). Çin sinemasında Dördüncü Kuşak yönetmenler ise sinema eğitimlerini Kültür Devrimi öncesinde tamamlamış olmalarına rağmen, ancak Mao sonrası dönemde film yapma fırsatı elde edebilmiş olan ve Beşinci Kuşak'ın ortaya çıkmasından sonra Dördüncü Kuşak olarak isimlendirilmiş yönetmenlerdir (Yau, 2008: 798). Dördüncü Kuşak yönetmenlerin filmleri Çin tarihi ve kültürü hakkında yüksek seviyede aşinalık gerektirmektedir. Dördüncü Kuşak yönetmenlerin filmleri, Beşinci ve Altıncı Kuşak filmlerine göre daha az deneyselemdir ve çoğu örnekte filmleri yasaklanan bu kuşaklara göre kurumsal yapıyla araları daha iyidir (Zhang, 2012: 65).

Uzun yıllar süren devlet kontrolünün ardından Çin sinemasına yeni bir soluk, Beşinci Kuşak Çinli yönetmenlerin sinemaya atılmasıyla gerçekleşebilmiştir. En tanınmışlarını Chen Kaige, Tian Zhuangzhuang ve Zhang Yimou'nun oluşturduğu Beşinci Kuşak'ın diğer üyeleri, Huang Jianxin, Sun Zhou, Zhang Zeming, Zhou Xiaowen ve kadın yönetmenler Hu Mei, Li Shaohong, Ning Ying ve Peng Xiaolian'dır. Beşinci Kuşak yönetmenler, Kültür Devrimi sırasında kapatıldıktan sonra 1976 yılında yeniden açılan Pekin Film Akademisi'nden ilk mezun olan grubun arasından çıkmıştır (Chaudhuri, 2007: 95-96).

Mao sonrası dönemde film ithalinin yeniden başlamasıyla birlikte Avrupa sanat sinemasının eserlerini izleyebilen Beşinci Kuşak yönetmenlerin bu filmlerden etkilendiği ifade edilir. Devlet kontrolündeki klasik sinemayla kıyaslandığında Beşinci Kuşak'ın filmlerinde, önceki dönemde stereotipleşmiş karakterler yerine psikolojik derinliğe sahip karakterlerin, basit öyküler yerine daha karmaşık ve sembolizmle yüklü anlatıların resmedildiği görülür (Thompson ve Bordwell, 2003: 648-650).

Beşinci Kuşak yönetmenlerin konu ve biçim bakımından pek fazla ortaklıkları bulunmasa da, bu yönetmenlerin filmlerinin deneyselliği ve alışılmamış bir film dili kullanmaları onların eserlerinin 'araştırmacı sinema' olarak nitelenmesine yol açmıştır (Yau, 2008: 796). Filmlerinde uzun çekimlerin kullanımı gibi biçimci eğilimlerin görüldüğü modernist bir estetikle birlikte, Çin halk resimlerini anlatan

bir renk paleti ve kompozisyonunu birleştirdiler (Chaudhuri, 2007: 96).

Beşinci Kuşak yönetmenlerin filmleri politik nitelikte olmasına rağmen bu filmler önceki dönemin politik sinemasından farklıydı. Shuqin Cui'ye göre, 1949 Devrimi sonrası doğan ve Komünist Parti'nin ve sosyalizmin kendilerini kurtuluşa götüreceğine dair dogmatik bir inançla büyüyen Beşinci Kuşak yönetmenler, Kültür Devrimi sırasında gönderildikleri Çin'in uç köşelerinde gördükleri karşısında, kendilerine öğretilenleri sorgulamaya başlar. Karşılaştıkları zorlu tecrübeler ve köylülerin zorlu hayatı, onlara yeni bakış açıları katar. Böylece melodram geleneklerinden uzaklaşan Beşinci Kuşak yönetmenler, sosyalist devrimci sinemaya karşı isyan eden, ana akım ideolojiyi ters çeviren, ulusal tarihi oluşturan tecrübeleri yeniden yorumlayan bir söylem geliştirirler (Cui, 2003: 100-101). Aralarından bazıları Kültür Devrimi sırasında Moa'nun Kızıl Muhafızlar grubunda görev yaparak dönemin olumsuzluklarının ilk elden tanığı olan Beşinci Kuşak yönetmenler, çoğunlukla kırsal yerleşimlerde ve sosyalizm öncesi dönemde geçen fakat sosyalizm dönemini eleştiren filmler yapmışlardır (Chaudhuri, 2007: 96). Sosyalist gerçekçi çizgide film çeken Beşinci Kuşak yönetmenler, kendilerinden önceki film üretimleri gibi vatansever duyguları ön plana çıkaran filmlerdense, günlük hayattan ve toplumun her kesiminden insanları kendine konu edinen filmler yapmayı tercih ederek, izleyiciye perdede kendisinden bir şey sunmuşlardır. (Oylum, 2017: 22)

Kabadayı'ya göre, Beşinci Kuşak sinemacılar, kendilerinden önce ele alınmayan edebiyat, sözlü anlatılar ve müzik gibi ulusal sanatlardan filmlerinde faydalanmışlardır. Beşinci Kuşak sinemacıların filmlerinde en çok Çin resim sanatı ve peyzaj geleneğinin etkileri görülür. Özellikle ilk dönemlerinde Çin resim sanatındaki soyut gerçekçilik, uzamsal bilinç ve kompozisyon düzenlemesi olmak üzere üç öğeden faydalanarak filmler yapmışlardır. Soyut gerçekçilik kavramıyla anlatılmak istenen, nesnelere somut formlarından çıkarılarak soyut bir biçimde resmedilmesiyle, gösterilenin değil anlamın önem kazanmasıdır. Uzamsal yerleştirme ve kompozisyon düzenlemesi bakımından bakıldığında da Beşinci Kuşak filmlerinin Çin resim sanatından etkilendiği görülür. Örneğin, Çin resimlerinde görülen ve sinemada da kullanılan uzama yerleştirilen boşluklar, Çin dinsel felsefesine dayanır. Boşluk ve hiçlik, Çin felsefesinde Batı'dakinden farklı olarak sonsuzluk, sınırsızlık, varlık ve varoluş gibi anlamlara gelebilmektedir. Nesnelere ve insanların geniş boşluklar içerisinde birlikte resmedilmeleri, insanların doğadan ayrılamayacağı anlamına gelir. Çin resim sanatında baskın tema doğa olduğu için, insanlar genellikle uzak çekimlerle yer alır. Uzak çekimlerle verilen insanlar, insan neslinin küçük bir bölümünü temsil eder. Beşinci Kuşak'ın filmlerinde orta ölçekli çekimlerle karakterin davranışları verilirken, yakın çekimlerden ise zorunlu olmadıkça kaçınılırdı (2007: 263-266). Örneğin,

Beşinci Kuşak'ın sembol filmlerinden biri olan *Sarı Toprak* (Yellow Earth, Chen Kaige, 1985) filminde geniş boşluklar ve doğa içerisinde uzak çekimler yardımıyla resmedilen karakterleri filmin başından sonuna kadar görebiliriz. Bu yüzden *Sarı Toprak* filmi, Çin resim sanatının Beşinci Kuşak filmlerindeki yansımalarını görmek için iyi bir örnektir.

Yurtdışında başarılar kazanmalarına rağmen Beşinci Kuşak yönetmenler yurtiçinde çeşitli eleştirilere maruz kalır. Bunlardan birincisi, nüfusun %80'ini oluşturan köylü halk tarafından anlaşılamayan filmler yaptıklarıdır (Thompson ve Bordwell, 2003: 650). Onlara yöneltilen bir diğer eleştiri ise, Batılı zevklere hitap edecek, oryantalist imgeler yarattıkları ve bu yüzden de filmlerinin yenilikçi ruhunu kaybettiğidir (Chaudhuri, 2007: 97).

1989 yılında yaşanan Tianenmen Katliamı, Beşinci Kuşak sinemacılar döneminin sonu olarak gösterilmektedir. Pekin'deki Tianenmen Meydanı'nda toplanarak daha fazla özgürlük ve daha iyi yaşam koşulları için hükümeti protesto eden kitlelerin şiddet yoluyla bastırılmasının ardından, 1970'lerin sonunda başlayan görece özgürlük ortamı son bulur (Oylum, 2017: 24-25). Bu olayın ardından birçok Beşinci Kuşak sinemacı ya yurtdışına göç eder ya da kendilerini tanımlayan yenilikçi sinemayı terk ederek daha popüler filmlere yönelir (Thompson ve Bordwell, 2003: 650).

GENÇ VE ASİ:ÇİN SİNEMASINDA ALTINCI KUŞAK

Altıncı Kuşak Çinli yönetmenler 1990'lı yıllarda el kameralarıyla, profesyonel olmaya çalışmadan amatör tarzda filmler çekmeye başlayan yönetmenlerdir (Oylum, 2017: 26). 90'lı yılların sinemasına taze bir kan kazandıran amatör ruh ve sallantılı kamera kullanımlarıyla dolu belgesel gerçekçilik stili Altıncı Kuşak yönetmenleri tanımlayan önemli özellikleridir (Zhang, 2012: 64-65).

1980'li yılların sonlarında mezun olan Altıncı Kuşak sinemacılar, Beşinci Kuşak yönetmenlere kıyasla daha zor şartlar altında film çekmek zorunda kalmışlardır. Beşinci Kuşak yönetmenler stüdyolar tarafından sağlanan imkânlarla film çekerken, Altıncı Kuşak yönetmenler film çekebilmek için gerekli sermayeyi reklam ve müzik videoları çekerek, ödünç alarak sağlıyor; sınıf arkadaşlarından ve laboratuvarlardan teknik destek alarak 2000 dolar gibi çok düşük bütçelerle film çekiyorlardı (Yau, 2008: 800). Çin'de 1990'lı yıllarda artık yönetmenler film çekmek için stüdyolara bağlı olmasalar da yalnızca stüdyolar film yayınlatabilirdi. Bu sebeple stüdyoların yayınladıklarının dışında gösterime giren filmler illegal olarak nitelenirdi (Thompson ve Bordwell, 2003: 651). Bu dönemde stüdyoların daha ticari işlere yönelmiş olmaları Altıncı Kuşak yönetmenlerin deneysel filmlerine destek bulamamalarına yol açarak onları yeraltı filmler çekmeye iter

(Zhang, 2003: 12). Bu yüzden, uluslararası başarı gösteren Wang Xiaoshuai'nin *Beijing Bicycle* (2001) ve Jia Zhangke'nin *Platform* (2000) gibi Altıncı Kuşak'ın filmleri Çin'de gösterim imkânı bulamamıştır (Lin, 2002: 261-262).

Altıncı Kuşak yönetmenler, Beşinci Kuşak'ın tersine Çin sanatlarına sırt çeviren, geleneksellikten ve ulusallıktan uzak, apolitik filmler çekmişlerdir. Genel olarak gençlik kültürü ve şehir hayatıyla ilgilenirler (Kabadayı, 2007: 258). Metropoller, modernleşme çabası ve batılılaşma (Oylum, 2017: 25), kürtaj, alkolizm, uyuşturucu, seks, şiddet ve rock müziği gibi kendi yabancılaşmışlıklarını temsil eden konular Altıncı Kuşak yönetmenlerin ilgilendikleri diğer konulardır. Etraflarındaki gerçeğe bağlı kalma çabaları, filmlerinde belgesel tarzı bir stil geliştirmelerine yol açmıştır (Zhang, 2003: 12-13). Etraflarındaki gündelik gerçeğe takıntılıdır. Yönetmen Wang Xiaoshuai de filmlerinde büyük anlatılar yerine kendisinin ve çevresindekilerin tecrübelerini, yaşadıkları mutsuz olayları anlattığını söyleyerek, aslında Altıncı Kuşak'ın genel bir tablosunu çizmiş olur (Lin, 2002: 263).

Kültür Devrimi dönemini yaşamadıkları için sosyalist söyleme karşı duyarsız olan bu genç yönetmenler kendileri de şahit oldukları, Mao'nun ardından gelen modernizasyon, küreselleşme ve Dünya Ticaret Örgütü'ne giriş gibi sürekli değişen koşullar altında sıklıkla parçalanmış ve şizofrenik özellikler taşıyan karakterlere filmlerinde yer verirler. Sıradan insanlardan oluşan karakterlerin sıklıkla yabancılaşmış ve günümüzde sıkışıp kalmış olduğu hissedilir (Chaudhuri, 2007: 98-99). Xiaoping Lin de, Altıncı Kuşak sinemacıların filmlerini, Çin'in Sovyet tarzı bir ülkeden, küresel kapitalist bir ülkeye acılı dönüşümünü yansıtan filmler olarak tanımlar. Kendilerinden önceki kuşakların yaşadığı sıkıntıların üzerine, şehirdeki dışlanmış yaşantıları ve Mao'dan sonra yönetime geçen Deng Xiaoping'in Çin'i dışarıya karşı daha açık bir pazar ekonomisine dönüştürme çabalarının getirdiği keskin ticarileşme baskısı, Altıncı Kuşak yönetmenlerin filmlerindeki karamsarlığı açıklar (Lin, 2002: 264).

Altıncı Kuşak sinemacıların filmlerinde 'kent' önemli bir unsur olarak karşımıza çıkar. Yomi Braester'e göre, Çin'de ilk defa 1986 yılında kullanılan 'kent sineması' (chengshi dianying) kavramı, Çin sinemasında artan ticarileşme eğilimi, Çin'in Dünya Ticaret Örgütü'ne girişi ve Çin'in daha önce görülmemiş hızla şehirleşmesi gibi çeşitli etmenlerin sonucu sinemada ortaya çıkmış tematik bir eğilimi ifade eder. Kent, daha önceki dönemlerde de sinemaya konu olmuştu fakat 1980'lerin ortalarından itibaren kent teması, önceki dönemlere kıyasla daha farklı anlamlar kazanır. Şangay'ın Çin film endüstrisinin merkezi olduğu İkinci Dünya Savaşı öncesi Çin sinemasında Şangay kenti ikonik bir konum kazanmışken, 1949 sonrası dönemde kırsal kesim daha büyük önem kazanmıştır. Kentler, özellikle

de Şangay, Komünist Parti'nin girişimlerini engelleme amacı taşıyan gericiilerin ve ajanların merkezi olarak kötülenir. Beşinci Kuşak yönetmenler de, eleştirel gözlerle de olsa kırsal hayatı konu edinmeye devam eder. Braester, 1980'lerin ortalarından başlayarak şehir hayatına odaklanan bazı filmlerin dikkat çekmeye başladığını söyler. *Yamaha Fish Stall* (Zhang Liang, 1984), *Juvenile Delinquents* (Zhang Liang, 1985), *Sunshine and Rain* (Zhang Zeming, 1987) ve *With Sugar* (Sun Zhou, 1987) gibi filmler Mao sonrası dönemin ekonomik gelişmelerine dikkat çekerken; *Rock Kids* (Tian Zhuangzhuang, 1987) *Obsession* (Zhou Xiaowen, 1988), *Beijing Bastards* (Zhang Yuan, 1993), *Weekend Lover* (Lou Ye, 1993), *The Days* (1993), *Frozen* (Wang Xiaoshuai, 1995), *Dirt* (Guan Hu, 1994), *The Making of Steel* (Lu Xuechang, 1998) ve *Quitting* (Zhang Yang, 2001) gibi filmler ise, filizlenen tüketim kültürüyle karşı karşıya gelen, yabancılaşmış ve cinsel özgürlüğü tecrübe eden gençlerin isyanına dikkat çekerek, genç asi türü olarak nitelenir. Yabancılaşmış ve marjinal olanı merkeze alan, hafızasını yitirmiş, deli ya da şizofren karakterlere odaklanan bu filmler, daha önceki dönemlerde uygunsuz sayılabilecek sosyal durumları resmetmiştir (2012: 346-348).

Braester'e göre, şehirde dolaşan kahramanın bakış açısından, omuz arkasından ya da onu takip eden çekimler, Altıncı Kuşak yönetmenlerin filmlerinin karakteristik bir özelliği olmuştur. Kahramanla birlikte şehirde dolaşan kamera ikonik anıtlar yerine geleneksel mimari eserleri gösterirken yönetmenler, şehrin kültürel mirasını ve şehirdeki toplulukları yok ettiğini düşündükleri şehirlerin yeniden inşası sürecinde ortaya çıkan yıkıntıları sıklıkla ekrana yansıtırlar (2012: 349).

Altıncı Kuşak yönetmenler, üretim ve dağıtım ağlarında devlet kısıtlamalarının dışında kalan yöntemlere başvurdukları içi muhalif olarak nitelenirlerken, filmleri de yeraltı sineması olarak kabul görür (Braester, 2012: 348). Zhag Yuan, Wang Xiaoshuai, Emily Tang, Li Yu ve Jia Zhangke gibi Altıncı Kuşak yönetmenler, stüdyo sisteminin dışında kalan, düşük bütçeli ve illegal olarak nitelenen yeraltı filmler yapmış, çoğu zaman da filmlerini Çin'de gösterim imkânı bulamayarak uluslararası fonlara ve festivallerde kazanılacak başarılarla bağımlı olmuşlardır (Chaudhuri, 2007: 98). Yasaklı yapımların festivallerde başarı kazanması üzerine Çin hükümeti tarafından bu yapımlara karşı yeni yaptırımlar uygulanmaya başlanır. Yurt dışında gösterilecek filmlerin sansür kurulundan geçmesi gerektiğine dair bir kural çıkartılması ve yönetmenlerin yurtdışına çıkış isteklerinin reddedilmesi bu uygulamalara örnek gösterilebilir. Hatta belirli bir filmin yurtdışındaki bir festivale gönderilmesine sansür kurulunca izin verilse de daha önce sansür kurulundan izin almamış bir filmi yarışmaya sokan festivale film göndermek yasaklanır (Thompson ve Bordwell, 2003: 652).

Bu yönetmenlere Çin’de uygulanan sansür ve yasaklar, Çin’de demokrasi, direniş, sivil toplum ve marjinal figürler hakkında Batılı entelektüellerin düşüncelerini onaylayarak Batı’nın oryantalist imgesini tatmin etmiştir. Bazı eleştirmenler tarafından bu yönetmenler Batılı izleyiciye hitap eden self-oryantalist imgeler yaratmakla eleştirilirken, bazı eleştirmenler ise bu yönetmenlerin Çin’de kazanç sağlayamayacakları, başka türlü yapım ve dağıtım imkânı bulamayacakları için Batı’ya hitap etmelerini haklı görmüştür (Zhang, 2012: 65-66).

1980’ler ve 90’ların kent sineması 2000’li yıllara gelindiğinde ticari amaçlı popüler bir film türüne evrilerek ‘yeni kent sineması’ adını alır (Braester, 2012: 372-373). Tıpkı Beşinci Kuşak gibi, Altıncı Kuşak yönetmenlerin de başlardaki deneysel çalışmalarından sonra melodram kalıplarına kayarak ana akıma girdikleri görülür (Zhang, 2012: 68).

SONUÇ

Başlangıcından 2000’li yıllara Çin sineması incelendiğinde, birbirinden keskin farklılıklarla ayrılan dönemlerle karşılaşmaktadır. Bu çalışmada da değinildiği üzere, Çin sineması çeşitli kaynaklarda ‘kuşak’ olarak adlandırılan, birbirine yakın tarihlerde konu, tema ve biçimsel açıdan benzer özelliklere sahip filmler çeviren yönetmenlerden oluşan altı parçaya bölünmektedir.

Sinemada bağımsızlık kavramı üzerinden Çin sinemasına bakıldığında, kuşak sınıflandırmasına alternatif olarak üç parçalı bir bölümlenme yapmak mümkündür. Bu önermeye göre birinci dönem, 1949 Devrimi öncesi özel stüdyoların film yapım dönemidir. İkinci dönem, 1949 Devrimi’nden başlayarak, 1976 yılında Mao’nun ölümüne kadar geçen sürede tamamen devlet kontrolü altındaki üretim biçimine işaret eder. Bu dönemdeki baskılar sebebiyle bağımsız film yapımı mümkün olmamıştır. Üçüncü dönem ise, Çin sinemasında Beşinci Kuşak’ın ortaya çıktığı 1982 yılından günümüze kadar uzatabileceğimiz, devlet kontrolünün ikinci döneme kıyasla yumuşadığı, yenilikçi ve deneysel filmlerin üretilebildiği dönemdir.

Çin’de bağımsız sinemayı ele alan bu çalışmada birinci dönem olarak ifade edilen, yani Birinci ve İkinci Kuşak Çinli yönetmenlerin film üretim dönemi bağımsız yapımlar açısından ikinci ve üçüncü döneme göre daha avantajlı gözükmektedir. 1930’larda Japonya’nın Çin’i işgal etmesiyle film üretimi kesintiye uğramışsa da, geri kalan yıllarda birbirinden farklı yapımlar aynı anda izleyiciyle buluşabilmiştir. 1920’lerde yabancı filmlerin egemenliğindeki Çin sinemasında az da olsa yerli filmler de üretilmiş, 1930’lardan itibaren ise hem iktidardaki Kuomintang

hükümeti yanlısı projeler hem de Kuomintang'ın sansürüne rağmen, büyük stüdyolara sızan solcu yönetmenlerin çektiği, Komünist Parti yanlısı projeler izleyicilerle buluşabilmiştir. Fakat bağımsız Çin sinemasıyla ilgilenen kaynaklar incelendiğinde, bu dönemin yapımlarını bağımsız olarak niteleyen, ya da bağımsız yapımların varlığına işaret eden bir bilgiye ulaşılamamıştır. Önceki bölümlerde değinilen bilgiler yorumlandığında, 1930'lu yıllarda Çin'de gösterilen filmlerin %90 oranında Amerikan filmleri olması dikkat çekicidir. Bu durumda Amerikan filmlerini Çin ana akım sineması, geri kalan filmleri ise bağımsız sinema olarak kabul edebilir miyiz? Ya da 1930'lu yıllarda, sansürün boşluklarından sızarak film yapan solcu yönetmenlerin filmlerine bağımsız sinema denilebilir mi? Komünist Parti'nin başa gelmesinden sonra 1949 öncesinde çekilen filmlerin yasaklı hale gelmesinin bu filmlere ulaşmayı zorlaştırması ve Çin sinemasında bağımsızlık üzerine eğilen kaynakların genel olarak Beşinci ve Altıncı Kuşak sinemacılara değinmeleri bu soruların ucunu açık bırakmaktadır. Daha önce bahsedildiği gibi, Kültür Devrimi sırasında birçok filmin dolaşımdan çekilmesi ve sinema üzerine yayımlanmış belgelerin yok edilmesi, bu soruları cevaplayacak tarihi belgelere erişimin zorlaşmasına sebep olmuş olabilir.

İkinci dönem olarak sınıflandırılabilir, 1949-1976 arası dönem ise bağımsız sinema için her açıdan sıkıntılarla doludur. Öncelikle, sinema endüstrisinin tamamen devlet kontrolünde oluşu bu dönemde bağımsız filmlerin üretilmesini büyük ölçüde engellemiştir. Yüz Çiçek Hareketi'nin getirdiği görece özgürlük atmosferinin ardından ya da Kültür Devrimi sırasında birçok sinema profesyonelinin hapsedilmesi, çalışma kamplarına gönderilmesi, filmlerinin kamusal alanda aşağılanması ve dolaşımdan çekilmesi gibi sebepler de bu dönemde bağımsız sinemanın oluşabilmesini engellemiştir.

Üçüncü dönem ise, Çin bağımsız sinemasının uluslararası alanda tanındığı ve ödüller kazandığı bir dönemdir. Beşinci Kuşak yönetmenlerin önceki dönemi eleştirdiği, daha önceki filmlerde görülmeyen ulusal metinlere yer verdiği, yeni biçimsel arayışlara gittiği filmlerle başlayan Çin bağımsız sinemasına hem sinema endüstrisinin hem de akademik çevrelerin ilgisi, Altıncı Kuşak Çinli sinemacılarla devam eder. Altıncı Kuşak yönetmenler, kırsal hayatı konu edinen Beşinci Kuşak sinemacıların aksine şehir hayatın eğilerek onlardan farklılaşır. Çin sinemasında daha önceleri görülmeyen karakterlere rol verdikleri; gençliğin yaşadığı yabancılaşma, alkolizm, eşcinsellik, kürtaç gibi önceki dönemlere kıyasla marjinal konulara, melodram kalıplarını terk ederek gerçekçi ve yalın bir üslupla yaklaşmaları onların filmlerinin yasaklanmasına ve yeraltı sineması olarak nitelenmesine yol açar. Bu yasaklanma aynı zamanda onlara popülerliği de getirir.

Görüleceği üzere Çin’de bağımsız sinema, uzun yıllar yaşanan baskıların ve devlet müdahalelerinin altında gelişecek bir ortam bulamamıştır. Baskıların azaldığı dönemlerde ise, buna Yüz Çiçek Hareketi dönemini de dahil edilebilir, ana akıma alternatif filmler üretilmiştir. Fakat bu filmler, azalan devlet kontrolüne ve uluslararası alanda kazandıkları başarılarla rağmen birçok örnekte de görüldüğü üzere Çin’de sansüre uğramıştır. Tüm olumsuzluklara rağmen alternatif filmler üreten yönetmenlerin varlığı ve başarıları, Çin’de bağımsız film üretmek ve seslerini duyurmak isteyen sinemacılara örnek oluşturmaktadır. Ayrıca yaşanan teknolojik gelişmelerle birlikte cep telefonlarıyla bile kaliteli görüntülerin elde edilebilmesi yani kameraların yaygınlaşması ve internet üzerinden dijital dağıtım olanaklarının ortaya çıkması gibi etmenler bağımsız film üretmek isteyenler için cesaret verici gelişmelerdir.

KAYNAKÇA

Armes, R. (1987). *Third World Film Making and the West*. California: University of California Press.

Berry, C. (2004). *Postsocialist Cinema in Post-Mao China: The Cultural Revolution after the Cultural Revolution*. New York: Routledge.

Berry, C. (2008). 1949’dan Önce Çin. G. Nowell-Smith içinde, *Dünya Sinema Tarihi* (s. 467-471). İstanbul: Kabalcı.

Braester, Y. (2012). From Urban Films to Urban Cinema The Emergence of a Critical Concept. Y. Zhang içinde, *A Companion to Chinese Cinema* (s. 346-358). West Sussex: Blackwell Publishing.

Chaudhuri, S. (2007). *Contemporary World Cinema: Europe, The Middle East, East Asia and South Asia*. Edinburgh: Edinburgh University Press.

Clark, P. (2012). Artists, Cadres, and Audiences: Chinese Socialist Cinema, 1949–1978. Y. Zhang içinde, *A Companion to Chinese Cinema* (s. 42-56). West Sussex: Blackwell Publishing.

Cui, S. (2003). *Women Through the Lens: Gender and Nation in a Century of Chinese Cinema*. Honolulu: University of Hawai’i Press.

Kabadayı, L. (2007). Devrim ve Gelenek: Çin’in Beşinci Kuşak Sinemacıları ve Üçüncü (Dünya) Sinema Estetiği. E. Biryıldız, & Z. Çetin-Erus içinde, *Üçüncü Sinema ve Üçüncü Dünya Sineması* (s.

251-278). İstanbul: Es Yayınları.

Levy, E. (1999). *Cinema of Outsiders: The Rise of American Independent Film*. New York: New York University Press.

Lin, X. (2002). *New Chinese Cinema of the 'Sixth Generation': A Distant Cry of Forsaken Children*. *Third Text*, 16(3): 261-284.

McNeill, W. H. (2002). *Dünya Tarihi*. Ankara: İmge Kitabevi.

Oylum, R. (2017). *Uzakdoğu Sineması*. İstanbul: Seyyah Kitap.

Pang, L. (2006, Spring). *Walking Into and Out of the Spectacle: China's Earliest Film Scene*. *Screen*, 47(1): 66-80.

Sivas, A. (2007). *Türk Sinemasında Bağımsızlık Anlayışı ve Temsilcileri*. (Yayımlanmamış doktora tezi). Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul

Şahin, A. (2012). *Çağdaş Çin Sinemasında Kanının Sunumu: Zhang Yimou Örneği*. (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi). Gazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara

Thompson, K., & Bordwell, D. (2003). *Film History: An Introduction*. New York: McGraw-Hill.

Tzioumakis, Y. (2015). *Amerikan Bağımsız Sineması*. İstanbul: Doruk Yayınları.

Yau, E. (2008). *Devrim Sonrası Çin*. G. Nowell-Smith içinde, *Dünya Sinema Tarihi* (s. 789-801). İstanbul: Kabalıcı.

Yıldırım, A., & Şimşek, H. (2016). *Sosyal Bilimlerde Nitel Araştırma Yöntemleri*. Ankara: Seçkin Yayıncılık.

Zhang, Y. (2003). *Industry and Ideology: A Centennial review of Chinese Cinema*. *World Literature Today*, 77(3/4): 8-13.

Zhang, Y. (2012). *Directors, Aesthetics, Genres: Chinese Postsocialist Cinema, 1979–2010*. Y. Zhang içinde, *A Companion to Chinese Cinema* (s. 57-74). West Sussex: Blackwell Publishing.

ELEKTRONİK KAYNAKLAR

URL-1: <https://www.history.com/topics/china/cultural-revolution> adresinden alındı (Erişim Tarihi: 07.08.2020)

Atıf için:

Dilek, M. (2020). Çin Sinemasında Bağımsız Film Üretiminin Öncüleri: Beşinci ve Altıncı Kuşak Çin Sineması. İletişim Çalışmaları Dergisi, 6(1): 1-21