



## Ulusötesi Sinemada Melodramatik Anlatılar: Ang Lee Sineması Örneği

Bager GÜLMEZ<sup>1</sup>

### Öz

Ortak yapımlar ve film alışverişiyle uluslararası bir konumda yer alan sinema, küreselleşmenin ve göçün etkisiyle ulusal sınırları daha fazla esneterek ulusötesi bir noktada konumlanır. Özellikle göçmen yönetmenlerin üretmiş olduğu filmler hem yerel hem de egemen kültürleri bir araya getirerek ikisinin de sınırlarını bulanıklaştırır; yeni bir melez kültür yaratır. Tayvan'da doğan sinema yönetmeni Ang Lee de ABD'de yaşayan bir Asyalı olarak filmlerinde Doğu-Batı arasındaki kültürel farklılıkları, insanlık hallerini anlatılarına dâhil eder. Ang Lee'nin kurmuş olduğu bu temel çatışmaya ise çoğunlukla melodramatik öğeler eşlik eder. Betimsel analiz yönteminin kullanıldığı bu çalışmada Ang Lee'nin yönetmenliğini üstlendiği ilk dönem filmlerinden *The Wedding Banquet* (Düğün Yemeği, 1993) ve yönetmene uluslararası tanınırlık sağlayan *Crouching Tiger, Hidden Dragon* (Kaplan ve Ejderha, 2000) filmleri ulusötesi bir zeminde melodramatik öğeler bağlamında incelenmiştir. Bu bağlamda, *The Wedding Banquet* (1993) filminde, ABD'de yaşayan Tayvanlı bir karakter üzerinden ABD'deki göçmenlik durumu, farklı kimliklerin bir arada yaşayışı, Asyalı bireyler arasındaki kuşak çatışması, bireysel arzular ve geleneksel yapı arasındaki gerilim bir aile melodramu aracılığıyla işlenmeye çalışılmıştır. Ang Lee'nin çalışmada incelenen bir diğer filmi *Crouching Tiger, Hidden Dragon* (2000) filmi Konfüçyüsçülük ve Taoizm gibi Çin kültürüne ait öğretileri ulusötesi bir bağlamda popüler sinema zeminine taşır. Bireylerin gelişiminde farklı yaklaşımları ortaya koyan bu öğretiler, şövalye hikâyeleri olan wuxia anlatısı içerisinde ABD tarihindeki en çok izlenen yabancı film olur. Yapım aşamasında ABD'den Tayvan'a kadar farklı ülkelerden yapılan katkılar ve Asya'nın çeşitli ülkelerinden gelen oyuncularla üretilen film, Çin öğretisi ve geleneklerini popüler sinemanın anlatı kodlarıyla birleştirir. Sonuç olarak, Ang Lee sinemasının ulusötesi bir konumda melodramatik öğelerle şekillendiği, anlatılarında Doğu ve Batı kültürlerinin etkileşimiyle yeni bir melez kültürün yaratıldığı ifade edilebilir.

**Anahtar Kelimeler:** Ang Lee, Hollywood, Ulusötesi Sinema, Melodram, Kültürel Melezlik

GÜLMEZ, B. (2023). Ulusötesi Sinemada Melodramatik Anlatılar: Ang Lee Sineması Örneği. İnsan Ve Toplum Bilimleri Araştırmaları Dergisi, 12(5), 2743-2762. <https://doi.org/10.15869/itobiad.1331613>

Geliş Tarihi	23.07.2023
Kabul Tarihi	10.12.2023
Yayın Tarihi	31.12.2023
*Bu CC BY-NC lisansı altında açık erişimli bir makaledir.	

<sup>1</sup> Arş. Gör. Maltepe Üniversitesi, İletişim Fakültesi, Radyo, Televizyon ve Sinema Bölümü, İstanbul, Türkiye, bagergulmez@gmail.com, ORCID: 0000-0001-5922-8136



## Melodramatic Narratives in Transnational Cinema: The Case of Ang Lee's Cinema

Bager GÜLMEZ<sup>1</sup>

### Abstract

Cinema, which is in an international position with co-production and film exchange, is positioned at a transnational point by stretching national borders more with the effect of globalization and migration. Especially, film produced by immigrant directors, bring together both local and dominant cultures, blurring the boundaries of both, creates a new hybrid culture. Ang Lee, a film director born in Taiwan, as an Asian living in the USA, includes cultural differences between East and West and human conditions in his films. This basic conflict established by Ang Lee is mostly accompanied by melodramatic elements. Using the descriptive analysis method, the aim of this study is to examine Ang Lee's first period films *The Wedding Banquet* (1993) and *Crouching Tiger, Hidden Dragon* (2000), which gave the directors international recognition, in the context of melodramatic elements on a transnational basis. In this context, *The Wedding Banquet* (1993), through a Taiwanese character living in the US, the immigration situation in the US, the coexistence of different identities, the generational conflict between Asian individuals, the tension between individual desires and the traditional structure are tried to be processed through a family melodrama. Ang Lee's *Crouching Tiger, Hidden Dragon* (2000), another film analyzed in this study, brings Chinese cultural teachings such as Confucianism and Taoism to the popular cinema in a transnational context. These teachings, which reveal different approaches to the development of individuals, become the most watched foreign movie in US history within the wuxia narrative of knight stories. Produced with contributions from different countries from the US to Taiwan and actors from various countries in Asia, the film combines Chinese teachings and traditions with the narrative codes of popular cinema. In conclusion, it can be stated that Ang Lee's cinema is shaped by melodramatic elements in a transnational position, and that a new hybrid culture is created through the interaction of Eastern and Western cultures in his narratives.

**Keywords:** Ang Lee, Hollywood, Transnational Cinema, Melodrama, Cultural Hybridity

GÜLMEZ, B. (2023). Melodramatic Narratives in Transnational Cinema: The Case of Ang Lee's Cinema. *Journal of the Human and Social Science Researches*, 12(5), 2743-2762. <https://doi.org/10.15869/itobiad.1331613>

Date of Submission	23.07.2023
Date of Acceptance	10.12.2023
Date of Publication	31.12.2023
*This is an open access article under the CC BY-NC license.	

<sup>1</sup> Res. Asst. Maltepe University, Faculty of Communication, Department of Radio, Television and Cinema, Istanbul, Türkiye, bagergulmez@gmail.com, ORCID: 0000-0001-5922-8136

## Giriş

1954 yılında Tayvan’da doğan Ang Lee, henüz 23 yaşındayken Amerika Birleşik Devletleri’ne (ABD) göç eder ve 37 yaşında başladığı profesyonel sinema kariyerinde (Dilley, 2015, s. 19), Hollywood sineması içerisinde ulusötesi bir sinemacı olarak varlığını korur ve dikkat çeken filmler üretir. Bir *auteur* olarak kabul edilen Ang Lee’nin bu şekilde anılmasının temel nedenleri, genellikle aynı oyuncularla birlikte ortak temalar etrafında aile, kültür ve kimlik gibi kavramlar bağlamında anlatılarını kurmasıdır. Filmlerinde ABD’deki Çin diasporasının sınırlarını aşan ve bu sınırları bulanıklaştıran Lee, Doğu ve Batı kültürleri arasındaki gerilimleri kendi sinemasının bir markası haline getirir. Bununla birlikte Lee’nin filmlerinin özellikleri yalnızca uluslararası sınırları aşması değil, aynı zamanda Çin kültürel kimliğinin de yeniden oluşturulması ve sahiplenilmesini de içermesidir. Lee’nin ilk filmleri olan ve “Father Knowns Best” üçlemesi olarak bilinen *Pushing Hands* (İtilen Eller, 1991), *The Wedding Banquet* (Düğün Yemeği, 1993), *Eat Drink Man Woman* (Tatlı Tuzlu, 1994) ile *Crouching Tiger, Hidden Dragon* (Kaplan ve Ejderha, 2000) bu olgunun açık örnekleridir (Dilley, 2015, s. 303). Bu nedenle çalışmada incelenmek üzere seçilen yönetmenin *The Wedding Banquet* (1993) ve *Crouching Tiger, Hidden Dragon* (2000) filmleri Çin kültürü ve değerlerini ulusötesi karşılaşmalarla yeniden değerlendiren yapımlar olarak karşımıza çıkar.

Ang Lee sineması, çeşitli temalara sahip olmakla birlikte hepsinin ortak özelliği filmin karmaşık ve tartışmalı özünü anlatıda açık bir şekilde göstermektir. Bu özün kuruluşu, yönetmenin gerçekçi düşünme ve kişisel spekülasyon içeriğini dışsallaştırma sürecinde cisimleşir. Bu bağlamda Ang Lee filmlerinin özünü üç yön oluşturur. Bunlardan ilki, “Doğu ile Batı’yı karıştıran, bulanıklaştıran insanlık halleri”dir. Lee, Amerika’daki ilk yıllarında karşılaştığı uzun ve dolambaçlı çalışma hayatı ve film üretme pratikleri ona öz-kimlik felsefesi hakkında derin bir anlayış kazandırır. Birçok filminde Doğu-Batı kültürlerinin çatışmasını işlemekle birlikte Lee’nin filmlerindeki bireyler Çin ve Amerikan kültürlerinin birleşiminin vücut bulmuş halleridir. Lee sinemasının ikinci yönü, “baba kompleksinin duygusal alanı”dır. Ang Lee’nin filmlerinde baba rolü her zaman farklı çağrışımlara ve anlamlara sahiptir. Yönetmenin ilk filmlerinden sonraki birçok eserine kadar “baba” karakteri filmin bir simgesi haline gelir. Örneğin, *The Wedding Banquet* (1993) filminde, babanın Konfüçyüsçü geleneksel ataerkilliği ile Amerikan modernitesinin gelenek dışı tutum ve davranışları filmlerdeki çatışmanın temellerini oluşturur. “Film dışının sınır ötesi alanı” ise Lee sinemasının üçüncü yönüdür. Karmaşık insan duygularının keşfi ve takibinde olan yönetmen, teknolojik ilerlemelerle birlikte film felsefesini teknoloji felsefesiyle birleştirmeye, teknolojiyi merkeze alarak ruha görsel geri beslemeler yoluyla girmeye çalışır. Yalnızca modernite ve geleneksel değerler arasındaki çatışmalara değil, film felsefesinin gelişimi ve görüntünün özünün sorgulanması bağlamında da yeni sınırlar açmaya çalışır (Ji, 2020, s. 101-102). Bu nedenle kuşak çatışmasının, ulusötesi niteliklerinin, göçmenliğinin, kimlik sorunlarının ve içerikle bütünleşen görsel biçimin Ang Lee’nin sinemasının temelini oluşturduğu ifade edilebilir.

Yukarıda ifade edildiği gibi, önceden belirlenen kavramsal yapının temel izlekler olarak çalışmanın omurgasını oluşturduğu metinler betimsel analiz yöntemine uygun hale gelir. Betimsel analizde “tümevarım yöntemi kullanılarak sistematik veriler elde edilmeye çalışılır ve bilgi sosyal gerçekliğin içerisinde aranır” (Serttaş, 2018, s. 351). Temel niyetin elde edilen bulguları okuyuculara özetlemek ve yorumlamak (Yıldırım ve Şimşek, 2013,

s. 256) olduğu bu analiz yönteminde neden-sonuç ilişkileri çerçevesinde sonuçlar elde edilmeye, çalışmanın öncesinde belirlenen kavramlar ve temalar üzerinden metin tasarlanmaya ve çeşitlendirilmeye çalışılır. Bu çalışmada da Ang Lee'nin *The Wedding Banquet* (1993) ve *Crouching Tiger, Hidden Dragon* (2000) filmleri, öncelikle yukarıdaki kavramlar bağlamında Lee sinemasının üzerinde temellendiği düşünülen ulusötesi sinema ve melodramatik anlatı kavramları açıklanmaya ve ardından bu kavramlar Lee'nin filmlerinde incelenmeye çalışılacaktır.

## Ulusötesi Sinema

Ülkeler arası ortak film yapımları ve alışverişleri nedeniyle uzun yıllardır uluslararası niteliğe sahip olan sinema, özellikle küreselleşme ve göç olgularıyla birlikte yerel sınırları daha da aşarak ulusötesi bir kimlik kazanır. Berry'nin de ifade ettiği gibi, ulusötesi sinema, neo-liberalizm, serbest ticaret, sosyalizmin çöküşü ve post-Fordist üretim tarafından şekillendirilen küreselleşme koşullarından büyüyen bir alan (2010, s. 112) olarak görülebilir. Başka bir deyişle, "ulusötesi sinema, daha önceki düzeni şekillendirmeye yardımcı olan aynı kapitalist güçlerin bir sonucu olarak ortaya çıkabilse de eski ulusal sinema düzeninden farklı bir sinema kültürü ve endüstri düzeni" (Berry, 2010, s. 112) olarak ifade edilebilir. Ekonomik, politik ve kültürel değişime paralel olarak "başta ulusal sinemaların kendileri olmak üzere, farklı kimlik politikaları (kadınlar, göçmenler gibi) film çalışmalarının tartışma konuları arasına dâhil olur ve bu kimlikler filmlerde temsil olanağı bulur" (Ulusoy, 2008, s. 10). Küreselleşme de "hem dünyanın küçülmesine hem de bir bütün olarak dünya bilincinin güçlenmesine gönderme" (Robertson, 1999, s. 21) yapmasıyla ulusötesiliğin temel bir kavramı olarak karşımıza çıkar.

1980'lerin sonlarına doğru gelindiğinde göç olgusu, uluslararası gündemin başat tartışma alanlarından biri olur. Göçmenliğe dair uluslararası konferanslar artarken, çeşitli yayınlarda göçmeler ve sığınmacılarla ilgili haberler, tartışmalar ivmelenmeye başlar. Göçler sonucunda ortaya çıkan yeni melez kültürler de göç tartışmaları içerisinde yer alır. Sinemacıların yapmış oldukları göç neticesinde, hem kendi kültürleri hem de gittikleri ülkenin kültürleri arasında yeni bir alan açıldığı görülür. Ulusoy'un da ifade ettiği üzere:

"Birçok göçmen sinemacıya, belli bazı ülkelere gitmek ve o ülke sinemalarının sahip olduğu koşullarda çalışmak daha cazip göründü. Bu çerçevede, Amerikan sineması hem her zaman önemli bir çekim merkezi oldu, hem de dünyanın farklı yerlerinden yetenekleri bünyesine katmaya ihtiyaç duydu. Bu sinemanın sahip olduğu gelişmiş teknik olanaklar ve özellikle yıldız oyunculara yönelik yüksek ücret politikaları göçmen sanatçılar için de önemli avantajlardı" (2008, s. 40).

Amerika'nın göçmenleri arasında geniş ve önemli bir yer tutan Çinliler için, Jiefei Yu'nun da belirttiği gibi, Amerika'ya göç ettikleri günden beri yaşadıkları kimlik krizleri ile psikolojik ve sosyal ikilemler temel sorunları arasında yer alır. Bu nedenle kimlik arayışı, kimlik karmaşası Çin-Amerikan filmlerinin en önemli temalarından birini oluşturur. (2019, s. 93). Özellikle, göçmen Çinli ailelerin üyeleri arasındaki çatışma, göçmen film yapımcılarının çoğu için tekrarlanan bir tema olur; çatışmanın kendisi genellikle ulusötesi göç ve yerinden edilme eyleminden kaynaklanır. Bu filmlerin anlatılarında, kültürel gelenekler, modernlikle bağlantılı belirli baskılarla karşı karşıya gelir: kentleşme, ticarileşme, kendini onaylama ve bireysellik, demokratikleşme, rasyonelleşme ve

sekülerleşme gibi. Modernite ve geleneksel aile değerleri arasındaki çatışma, çoğu zaman ailelerin kendi içindeki kuşaklararası çatışmalar -ebeveynlerden çocuklara büyükanne ve büyükbabalardan torunlara- yoluyla kurulur (Han, 2013, s. 130).

İki kültür arasında gelişen yeni kültürler, çokkültürlülük gibi kavramları da ortaya çıkararak bu alanı tartışılabilir hale getirir. Çokkültürlülük, Ulusay'ın da ifade ettiği gibi, "asimilasyon, diaspora ve melezlik gibi durumları tartışmaya açar, göçmenlerin geleneksel kültürleriyle yeni ülkelerinin hâkim kültürü arasındaki ilişkiler üzerinde durur ve bu çerçevede tarihin yeniden değerlendirilmesini önerir" (2008, s. 52). Göçmen kimliklerinin, temsil ve gösterim gücü kuvvetli bir sanat olan sinema bağlamında görünür hale gelmesi çokkültürlülük açısından önemli bir durum oluşturur. Sinema aracılığıyla üretilen göçmen ve farklı kimlik temsilleri kültürlerarası çatışmalı durumların yumuşatılmasına (Ulusoy, 2008, s. 52), diyalog zeminlerinin oluşmasına olanak sağlayabileceği ifade edilebilir. Bununla birlikte sinemada "ulusötesi" kavramı da tartışmaya açıktır. Zhang'a (2007) göre:

"Ulusötesi terimi, öncelikle ulusötesilikte ulusun çoklu yorumları nedeniyle belirsizliğini koruyor. 'Ulusötesi' teriminde vurgulanan nedir? Eğer ulusal ise, o zaman bu 'ulusal' neyi kapsar -ulusal kültür, dil, ekonomi, siyaset, etnisite, din ve/veya bölgecilik? Vurgu 'trans' ön ekine düşüyorsa (yani sinemanın farklı ulusları, kültürleri ve dilleri aşmasa da bir araya getirme yeteneği), o zaman ulusötesi film çalışmalarının bu yönü karşılaştırmalı film çalışmaları tarafından zaten kapsanmıştır" (Akt. Berry 2010, s. 114).

Zhang'ın yukarıda alıntılanan ifadelerinin de ortaya koyduğu üzere, "ulusötesi" sinemanın kapsamı ve işaret ettiği alan tartışılabilir bir yapıya sahiptir. Bununla birlikte üretim koşulları ve anlatılarının uluslararası düzeye sahip olan filmlerin bu isimlendirmeyi almaları bu kavram üzerinde varılan genel bir fikir birliğidir. Göçmen sinemacıların başını çektiği "aksanlı sinema" kavramı da yine ulusötesi sinema bağlamında değerlendirilebilecek bir alandır. Hamid Naficy, Batılı ülkelere film yapmak üzere gelen Doğulu yönetmenleri iki kuşakta inceler. Bunlardan ilki 1950-1970 yılları arasında sömürge sonrası hareketler ve Sovyetlerin Doğu Avrupa'daki politikaları neticesinde özellikle ABD'ye göç edenler ile 1980'lerde ve 1990'larda yaşanan ideolojik çöküşler, küresel ekonomilerin yaratmış olduğu tahribatlar, göçmenlik politikalarında yaşanan olumlu değişim ve kitle iletişim araçları başta olmak üzere teknolojik ilerlemeler ikinci göçmen grubunu oluşturan dönemdir (Akt. Ulusoy 2008, s. 43). Sinemacıların bu tarihlerde yapmış oldukları göç, sinema endüstrisi için bir çekim merkezi olan ABD'ye, Hollywood'a doğru gerçekleşir.

Amerika'da önemli bir göçmen grubunu oluşturan Asya kökenliler içerisinde New York Üniversitesi'nde sinema okuyan Ang Lee ve Wayne Wang, Hollywood içerisinde üretimler yapan Asya kökenli önemli sinemacılarıdır. Shih'e göre, Ang Lee'nin "esnek" bir özne olarak ortaya çıkmasında büyük ölçüde, Amerikancılığın onlarca yıldır yayılması yoluyla ABD'nin Tayvan'daki kültürel hegemonyasıyla yakından bir ilgisi vardır. Amerikan kültürü bilgisi, eğitilmiş Tayvanlılar için Tayvan'dan gelen bir ulusal tebaa ABD'de bir azınlık tebaasına kolayca dönüştürülebildiği ölçüde verilmiş olur (Akt. Eperjesi 2004, s. 28). Ang Lee'nin de içerisinde dâhil olduğu Asya kökenli sinemacılar kuşaklararası ailevi çatışmalara Han'ın da ifade ettiği gibi "melodramatik aşırılık" (2013, s. 130) üzerinden eğilmeye çalışırlar. Bu eğilim ulusötesi imgeleri ve (aile) melodramlarını bir araya getiren bir anlatıyı ortaya çıkarır.

## Melodram ve Aile Melodramı

Sinema sanatı içerisinde de önemli bir alana sahip olan melodram, sanatın farklı formlarından oluşan bir tür ya da kip olarak ifade edilir (Akbulut, 2012, s. 12). Sinemada melodramatik anlatı, seyircilerde yoğun duygusal durumu açığa çıkaran öyküler olarak karşımıza çıkar. Özel bir anlatı biçiminin bir sonucu olarak üretilen duygusal yoğunluk, genellikle eşit olmayan güçler arasındaki mücadele olarak vuku bulur. “Burada yalnız ve çaresiz bir insan önünde ümitsiz durumda olduğu veya daha başından kaybetmeye mahkûm ya da kazanmasının bir mucizeye bağlı olduğu doğanın ya da toplumun güçleriyle karşı karşıya gelir” (Kovacs, 2016, s. 93). Fiziksel, toplumsal veya ruhsal olan bu gücün karşısında birey varlığını korumakta ve devam ettirmekte zorlanır.

Schatz da melodramı, “merkezde baskıcı ve eşitliksiz toplumsal koşulların kurbanlaştırdığı erdemli bir bireyin (genellikle bir kadın) ya da bir çiftin (genellikle sevgililer) çizildiği ve çatışmanın belirgin olarak evlilik, mesleki başarı ve çekirdek aileyle çözümlendiği bir anlatı” (Akt. Akbulut 2008, s. 49) olarak tanımlar. Genellikle geleneksel, egemen ideolojik kodların yeniden üretildiği bir anlatı olan melodramda ahlaki sorumluluklar, erdemli olma, ailenin kutsiyeti gibi hassasiyetler ortaya konur. Anlatılarda, “acı, ağlama ve gülerak rahatlamaya dayalı bir duygusallık, aksiyon ve heyecanın arada boşluklar bırakılarak bir süreklilik ve sürükleyicilik içinde kullanılması ve sonuçta ise iyilerin masumluluğu ve ahlaklılığının, bir kez daha altının çizilmesi” (Arslan, 2005, s. 102) melodramlardaki birkaç önemli temel öğedir. Elsaesser’e göre de melodramlarda karşımıza çıkan duyguların yükselmesine izin vermek ve sonra onları bir gümbürtüyle aniden aşağı indirmek, dramatik süreksizliğin uç bir örneğidir ve duygusal yoğunluktaki benzer, baş döndürücü bir düşünüş, neredeyse değişmez bir şekilde anlatı sonlarında (2012, s. 453) karşımıza çıkar.

Melodramın estetik esnekliği farklı zeminlerde hareket etmesine izin verirken, iyiyi kötülüğe karşı koyan Maniheizt dünya görüşü onu başka şekillerde esneksiz kılar. Modern ulus-devletin yanında ortaya çıkan melodram, tarihsel olarak ulusal kimlik hakkında hikâyeler anlatan duygusal aşırılık ve ahlaki okunabilirliğin anlatısal bir geleneğidir (Hu, 2021, s. 162). Bu nedenle melodramın “nostaljik” bir arayışa sahip olduğu ifade edilebilir. “Çünkü melodram, geçmiş, toplumsal düzenin bozulmamış olduğu saygın ve ideal bir zamanı arar” (Akbulut, 2012, s. 14). Geçmişin ve şimdinin, eskinin ve yeninin arasında salınır. Gelenekselliğin toprağında gelişerek modern alana uzanan “melodramatik imgelem, kayıp ve ilerlemeci/pozitivist projeler tarafından sürekli olarak bastırılan modernliğin iki yanına kayıtlıdır ve yüksek sanattan çok kitlelerin gerçekliğine aittir” (Akbulut, 2012, s. 14).

Atayman’ın da ifade ettiği gibi melodram anlatılarının temelinde toplumsal kodlar ile bireysel istek ve arzuların çatışması, dolayısıyla her türlü aşkın zorluğu, imkânsızlığı bağlamında bir araya gelebilecek sorunlar yer alır. Bu nedenle bireyin istekleri ile toplumun dayatmaları, birey ve toplumsal yapı arasındaki çatışmalar melodram sinemasının başat gerilimini oluşturur (Akt. Akbulut 2008, s. 58). Kovacs’a göre de, filmdeki kahraman, toplumsal baskı karşısında yalnızca çaresiz değildir, “aynı zamanda onun çaresizliği edilgin bir süreç, zihinsel bir algı ya da duygusal bir durum olarak gösterilir. Fail ile çevre arasında işleyen potansiyeldeki farklılık çok büyük olduğu için, önemli anlarda melodramatik kahraman edilgin hale gelir, farklılığın acısını çeker ve ona duygusal olarak davranır” (2016, s. 95).

Melodramlarda aile kurumu en yüce yapılardan biri olarak karşımıza çıkar. Özellikle burjuva aile yapısının özelliklerini perdeye taşıyan melodramlarda “kötü yola düşen”, “iffetini koruyamayan” kadınların arkasından giden koca/baba gibi temsiller, çocukların fiziksel/duygusal istismarı gibi durumlar, 19. ve 20. yüzyılda görülen sahne melodramlarından sinemaya taşınır. Elsaesser, 1950’li yıllarda hızla artış gösteren melodramları, ailevi konulara yoğunlaşmaları nedeniyle aile melodramları olarak isimlendirir. Yazar’a göre:

“Bir tür olan aile melodramları duygusal ve ahlaki kimliğin aynı oedipal izlekleriyle uğraşır; daha çok baskıcı toplumsal ortamı değiştirmede yalnız kalmış, duygusal çevresini etkilemede ve olayları biçimlendirmede kahramanın başarısızlığını işler. Dünyada çıkış yolu yoktur ve karakterler bunun üzerinde sunulur. Aile, bu çıkışsızlığı eğretilmeli olarak sergiler ve kendini sınırlamalarla ortaya koyar” (Akt. Akbulut 2008, s. 59-60).

Aile melodramlarının temelinde aile bütünlüğünü sağlayabilecek ve onu makro düzeyde toplumsal yapıyla entegre edebilecek, ideal bir erkeğin (koca/baba/aşık) eğretilmeli bir arayışı olduğunu ve bu koşullarda kadının da sosyoekonomik güvence ile duygusal, cinsel doyum arasında ikilem yaşadığını ifade eden Akbulut’a göre:

“Aile, iki temel açıdan türün temel karakteri için ideal bir yer sağlar. İlk büyük toplumsal önem taşıyan bireysel rollerin (anne, baba, çocuk gibi) ilk dizisi olmasıyla; ikinci olarak babanın mesleği, geliri, aile evinin yer, tipi gibi toplumsal sınıfları belirleyen sınırlamaları içermesiyle. Aile, ideal olarak toplumsal birliktelik olduğu kadar, ‘doğal’ bir birliktelik olarak da sunulur. Bunu sağlayan şey, tabii ki evliliklerdir. (...) Aile melodramları, bu aile birliği idealinin kesintiye uğramasını işler” (2008, s. 60-62).

Melodram filmleri, ABD’deki Çinli göçmenlerin deneyimlerini oluşturmak ve aktarmak için önemli bir türdür. Uluslararası göç deneyimi çok çeşitli sorunları gündeme getirir; örneğin, değişen aile yapıları ve ilişkileri, kültürel kimliklerin yer değiştirmesi ve Çinli-Amerikalı topluluklar ile “ötekiler” arasındaki çatışmalar gibi. Göçmen ailelerde nesiller arası çatışma, büyük ölçüde modernitenin ortaya çıkmasından bu yana film yapımcılarının aile etiği konularına ortak ilgileri üzerinden geçmiş ve şimdiki, anavatanı ve şimdiki vatani karşılaştırma bağlamında işlerlik kazanır. Bu nedenle melodram, modern yaşamın karmaşıklığından kaynaklanan sorunları ele alan güçlü bir anlatım türü olarak ifade edilebilir. Bu bağlamda melodram görünüşte karşıt değerlerin müzakere veya dönüşümü uyandırmak ve birbirine nasıl bağlanabileceğini göstermek için bir kültürel katılım biçimi olarak kullanılır (Han, 2013, s. 130-131).

Aile melodramları, özellikle de göç bağlamında aile çatışmasını ele alanlar, kayda değer ve hızlı değişimlere yakalanmış Çinli Amerikalıların deneyimlerini aydınlatmak için anlatı biçimini daha gerçekçi bir tarza dönüştürdüğü görülür. Aile çatışmasının temsili büyük ölçüde sosyopolitik zorluklarla yüzleşir ve izleyiciye temsil edilen anlamları, duyguları ve ahlaki durumları açık ve görünür bir işaretlerle görme fırsatı vererek izleyicileri gerçek hayat izlenimleriyle etkiler (Han, 2013, s. 156). Çalışmada incelenecek olan iki Ang Lee filminde de melodramatik anlatı öğeleri karşımıza çıkar. *The Wedding Banquet* (1993) filminde aile melodramı olarak, ABD’de yaşayan Asya kökenli bir eşcinsel erkeğin geleneksel ailevi ve toplumsal değerleri ile bireysel arzuları arasında yaşadığı çatışma anlatılırken, *Crouching Tiger, Hidden Dragon* (2000) filminde ise yine bir melodram öğeleri olarak; iyiler/kötüler çatışması, geleneksel toplumsal değerler, kavuşamayan

âşıklar, kötü karakterin doğru yolu bulması gibi kodlar filmin anlatısı içerisinde yer alır. Bu nedenle Ang Lee sinemasında ulusötesi anlatıların ve melodramatik imgelemlerin önemli bir yer tuttuğunu ifade edebiliriz.

### ***The Wedding Banquet* (1993): Toplumsalın ve Bireyselin Müzakeresi**

Yönetmenliğini Ang Lee'nin üstlendiği senaryosunu ise Ang Lee, Neil Peng ve James Schamus'un birlikte kaleme aldıkları *The Wedding Banquet* (1993) filmi Tayvan kökenli ve ABD'de yaşayan eşcinsel bir karakter olan Wai-Tung'un geleneksel aile yapısıyla mücadelesini konu edinir. Wai-Tung, Manhattan'da sevgilisi Simon ile yaşamını sürdürür. Ailesinin evlenmesi yönündeki baskıları görmezden gelmeye çalışan Wai-Tung, bir gün ailesinin randevu şirketine yaptığı üyelikle bir "gelin adayı" ile karşı karşıya kalır. Eşcinsel kimliğini ailesinden gizleyen Wai-Tung, sevgilisi Simon ile bir plan yapar. Wai-Tung'un ikamet ettiği binada kiracı olarak kalan ve sınır dışı edilme durumu olan Wei-Wei ile sahte bir evlilik yaparlar. Düğün için Wai-Tung'un ailesinin ABD'ye gelmesi durumu daha da karmaşık bir hale getirir. Yalnızca nikâh töreninin yapıldığı sade bir evlilikten Wai-Tung'un ailesi memnun olmaz. Bunun üzerine büyük, kalabalık bir tören yapılır. Bu törende sarhoş olan Wai-Tung ve Wei-Wei cinsel birliktelik yaşarlar ve bu birliktelikten dolayı Wei-Wei hamile kalır. Karmaşık bir hale gelen ilişkiler ağı içerisinde geleneksel Tayvanlı aileye hem bir torun verilmesi hem de eşcinsel ilişkinin devam etmesi üzerine filmin sonunda karakterler arasında konuşulmayan, üzeri kapalı bir anlaşmayla uzlaşma sağlanmış olur.

Kloet'in de ifade ettiği gibi, Lee'nin yapıtları, yerler ve zamanlar, türler ve stiller arasında gidip gelmekte ve kaçınılmaz olarak bir yanda yazarlık, özgünlük ve gelenek gibi inatçı soruları, diğer yanda çeviri sorunlarını ön plana çıkarmaktadır (2005, s. 119). Ulusötesi sinemada karşımıza sıklıkla çıkabilen kuşaklararası çatışma *The Wedding Banquet* (1993) filminde de toplumsal ailevi değerler üzerinden yeniden üretilir. Schatz'a (1981) göre, "melodramlar sonraki kuşağın davranışsal ve tutumsal eğilimleriyle uğraşır. Dramatik çatışma, aykırı bir evlilikten kaynaklanır; bu, mantıksız aile ilişkilerinden, bağlarından kurtulma (veya kurtulamama) anlamına gelir" (Akt. Akbulut 2008, s. 60-61). Farklı kültürlerle yaşanan karşılaşma ve geleneksel değerlerin örselenmesi kuşaklar arasındaki aile algısını ve değerlerini de değiştirir.

Çin'de geleneksel yaşamı oluşturan Konfüçyüsçü aile hayatı normları genellikle Batılı aile hayatı kalıplarına keskin zıtlıklar sunar. Çin kültürünün aile yükümlülükleri üzerindeki vurgusu ve genç nesilde bu yükümlülükleri pekiştirmek için anne babaya bağlılığın kullanılması yoğun bir şekilde görülür. Çin aile ideolojisinin göze çarpan dört özelliğini sıralayacak olursak; bunlardan ilki, toplumun gelişmesi için çok önemli olduğu düşünülen uyuma verilen önemdir. Konfüçyüs'e göre uyum, eğer her birey kendi rolünü bilirse sürdürülür. Bununla birlikte, katı ve şeffaf hiyerarşi Konfüçyüs ideolojisinde çok önemli kabul edilir; örneğin imparator-tebaa, karı-koca, erkek kardeş-kız kardeş, ağabey-küçük erkek kardeş ve baba-oğul arasındaki ikili ilişkiler, açık ve kalıplaşmış bir hiyerarşik ilişkiye tabiidir. Üçüncü olarak, aile ilişkileri, Konfüçyüsçülüğe nüfuz eden ataerkilliğin göstergesi olan babanın gücü ile karakterize edilir. Dördüncüsü ise, ataerkilliğe paralel olarak, çocuğun anne-babaya karşı yükümlülükleri oldukça önemlidir. Konfüçyüsçülük, çocukların ebeveynlerine, özellikle de babalarına karşı koşulsuz kabullerini, inancını gerektirir. Bu dört unsur -uyum, hiyerarşi, ataerkillik ve inanç- birbirine sıkı sıkıya bağlıdır ve her birini yerinde tutmaya çalışan bir ağ oluşturur (Akt. Kloet 2005, s. 122). Aile arasındaki bu ilişkilene biçimi, moderniteyle temas eden



Asyalı aile bireyleri üzerinden sinemada aile melodramlarına alan açan bir yapıya bürünür.

Cho'nun da ifade ettiği üzere, sözleşmeli evli çiftler (Wai-Tung ve Wei-Wei), heteroseksüel evli bir çift cephesi inşa etmek için evlenirler. Bununla birlikte, evlilik sözleşmesinin arkasında başka bir sözleşme ya da daha sık olarak, her bir kişinin diğerinin mahremiyetini korumak için elinden gelenin en iyisini yapacağına ve cepheyi korumak için gerekli ailevi ve sosyal yükümlülükleri yerine getireceğine dair üstü kapalı bir anlaşma yatar (2009, s. 407).

Geleneksel Asya kültüründen gelen eşcinsel bir erkek ve ailesine karşı görevini kabul eden sevecen bir erkek evlat olarak görünen Wai-Tung, sonunda kendi melezliğinin kültürel şekillenmesinin ve kültürel kimlik konusundaki kafa karışıklığının asıl kaynağı olan bilincinin parçalı yapısının tamamen farkındadır. Antropolog Gordon Matthew'a (2000) göre, herhangi bir kültürde benliğin kültür tarafından şekillendirilmesi temelde üç farklı bilinç düzeyinde düşünülür; benliğin kontrolünün ve dolaylı kavrayışın dışında gerçekleşen derin şekillendirme; benliğin tam kontrolünün ötesinde ama onun kavrayışı içinde var olan orta düzey biçimlendirme ve her şeyin benliğin tam kontrol ve kavrayış olarak gördüğü şeyle ortaya çıktığı sığ biçimlendirme. Bu kültürel şekillendirme modeli, yalnızca kişisel kimliğin analizinde yardımcı olmakla kalmaz, aynı zamanda Amerikan kültürel ortamlarındaki melezlik inşasının açıklanmasına da ışık tutar. Bu gerekçelerle, Wai-Tung'un kimlik melezliği ve karmaşası daha iyi anlaşılabilir (Yu, 2019, s. 96). Wai-Tung karakterinin filmde sergilediği sportif, erkeksi, işinde başarılı özellikleri de klasik Hollywood sinemasındaki Çinli erkek temsilinden farklıdır. Wai-Tung'un spor salonunda yaptığı çalışmayla açılan filmde karakter, sessiz ve "kadınsı" Çinli erkek stereotipinden de ayrışır (Han, 2013, s. 136).

Batı kültürüne başarılı bir şekilde uyum sağlamış bir Doğulu göçmen olarak Wai-Tung, iki dünya, iki kültür arasında -eşcinsel ve heteroseksüel, Asyalı ve Amerikalı- gezinme yeteneği ile oldukça akıcı bir kimlik sergiler. Wei-Wei ile olan evliliğinden, Wai-Tung istemeden bir çocuk sahibi olur. Bu durumda, "yeni aile" ile Wai-Tung, Simon'ı gerçek partneri olarak kabul etmekle Wei-Wei'yi ve çocuğu çekirdek ailesi olarak kabul etmek arasında arabulucu bir konuma yerleşir. Doğu ve Batı kültürleri arasında bir denge kurmaya çalışan Wai-Tung, "aile soyunu sürdürme sorumluluğunu" yerine getirmesine izin veren yeni bir aile kavramı yaratır. Wai-Tung'un Wei-Wei ile olan sahte evliliği, onu ana akım Çin kültürüne yeniden yaklaştırmak için bir mekanizma sağlar (Yu, 2019, s. 97). Geleneksel değerlere de yakın duran, ebeveynleriyle yakınlığını derinleştiren, gizlenme yükünü hafifleten Wai-Tung, Doğu ve Batı arasında kendi kimliğini oluşturmaya, bütünleştirmeye başlar ve kültürün "melezlik" durumunu kabul eder. Yu'ya göre melezlik, yalnızca egemen kültürden gelen hegemonik özdeşleşmeye ve ayrımcılığa direnmek için yıkıcı bir strateji olmakla kalmaz, aynı zamanda göçmenleri kültürel alt-üst olma ve kimlik parçalanmasının acılarından kurtarmanın da etkili bir yolu olabilir (2019, s. 99). Bu bağlamda Wai-Tung gelenek ve modernite arasında arabulucu bir noktada konumlanır.

Filmde farklı etnik kökene sahip olan karakterler arasındaki dil bariyeri bir komedi unsuru olarak kullanılır. Karakterler arasındaki dil engeli beş ana karakterin (Wai-Tung, Simon, Wei-Wei, Wai-Tung'un anne ve babası) yemek masasında kendi dillerinde dedikodu yapmalarını sağlar. Wei-Wei'nin hamileliği genç karakterler tarafından İngilizce olarak tartışılırken, Wai-Tung'un annesi yüksek sesle Çince olarak tartışmanın

ne hakkında olduğunu merak ederek, “Wai-Tung kirasını ödemedi mi?” diye sorar. Filmde dil engeli üzerinden üretilen bir başka mizahi sahne, evlilik memurunun okuduğu ve Asyalı çift (Wai-Tung ve Wei-Wei) tarafından tekrar edilen kısaltılmış ve komik evlilik yeminlerini detaylandıran belediye binasındaki sade nikâh törenidir (Dilley, 2015, s. 163-164). Bu sahnede evlilik memuru, Çinli karakterlerin isimlerini yanlış telaffuz eder, Wei-Wei evlilik yeminini tekrarlayamaz, “hastalıkta ve sağlıkta” ifadesi yerine “hastalıkta ve ölümdede” gibi farklı cümleler kurar. Yönetmen Lee, bu merasimi kendi düğününe dayandırıldığını ifade eder:

“*The Wedding Banquet* (1993) filmindeki birçok sahne, eşcinsel bir hayat yaşamıyor olmama rağmen doğrudan benim kişisel hikâyemden alınmıştır; ailemle konuşma şeklim, ebeveynlerin diyalogu, hemen hemen kesinlikle benim kişisel hikâyemden alınmıştır. Ve City Hall evliliği gibi şeyler benim belgeselim gibi [gülüyor]. (...) Sadece bir karmaşaydı. Annem ağlamaya devam etti, “Pervasızdı, çok utanç vericiydi” ve babam [yüzünü buruşturuyor]. (...) Bu suçluluğu uzun süre taşıdım” (Dilley, 2015, s. 168).

Filmin içerisindeki kültürel farklılıklar, seyircilerin filmi izleme ve algılama düzeylerini de farklılaştırır. Dilley’in de ifade ettiği gibi, Çinli izleyici filmdeki bir “Ken” bebeğinin Amerikalı bir eşcinsel gösteren olarak mizahi önemini farkında değilken, Batılı izleyici de parşömenlerdeki Çin kaligrafisini okuyamıyor; dolayısıyla hem Çinli hem de Batılı izleyici filmde hayati kültürel ipuçlarını bir anlamda görmekte zorlanıyor. Chow, Çinli ve Amerikalı izleyicilerin farklı zamanlarda, farklı görüntülere ve şakalara yüksek sesle güldükleri *The Wedding Banquet*’in (1993) gösterimine katıldığını anlatır. Bu ikilik, filmin diğer ülkelerdeki kabulüyle de vurgulanır. Örneğin Fransa’da filmin tanıtım kampanyası Simon karakterini ön plana çıkarır; filmin Fransızca adı *Garçon d’Honneur* (En İyi Adam) idi. Filmin reklamı, Simon ve Wei-Wei’yi aralarında oluşan yakınlık ile ön planda gösterirken, Wai-Tung’un karakteri daha çok arka planda kalıyordu (2015, s. 173-174). *The Wedding Banquet* (1993) özelindeki bu gibi durumlar kültürler arasındaki film izleme ve algılama biçimlerindeki farklılıklara açık birer örnek olarak karşımıza çıkar.

*The Wedding Banquet* (1993) filminin anlatısı toplumsallık ve bireysellik arasında müzakereyi, uzlaşmayı ortaya koyar. Han’ın da ifade ettiği gibi, filmde, aile devamlılığı ve bireysel arzular arasındaki çatışma sonunda her iki nesli de memnun edecek bir şekilde çözüme kavuşur. Ebeveynler, Gao ailesinin devamlılığını sağlamak için bir bebek alırken, Simon da şartıcı bir şekilde Wai-Tung’un babasının açık bir şekilde rızasını alamasa da üzeri örtük bir şekilde kabulünü alır. Hatta Çin geleneklerinde aile tarafından evlenen gelin-damada verilen kırmızı zarf filmde Simon’a verilir. Sonunda, bu aile melodramında eşcinsellik ve geleneksel aile devamlılığı uzlaştırılır. Geleneksel değerleri de yoğun bir şekilde gözetken filmin ortaya koyduğu ahlaki soru, etnik bir Çinli ailede eşcinselliğin aile soyunun devamına yönelik tehdit olarak kabul edilemez olup olmadığı değil, “istenmeyen” bir cinsel yönelime rağmen herkesin ailenin devamını sağlamak için aile yükümlülüklerini en iyi şekilde nasıl yerine getirebileceğidir. Bu ailede bir yandan, eşcinselliğin kabul edilmesi, en azından görmezden gelinmesi yaşanırken, diğer yandan, Simon da dâhil olmak üzere her aile üyesinin farklı rollerde üstlenebilecekleri sorumlulukların farkına varması gerekir (2013, s. 133). Yeni Queer Sinema hareketinin ortaya çıktığı bir dönemde çekilen bir eşcinsellik hikâyesini de içerisinde barındıran film, bu nedenle dönemin aktivist *queer* yaklaşımlarından farklı olarak ataerkil toplumsal yapıyla uzlaşmaya çalışır.

*The Wedding Banquet* (1993) filminde gerçeği maskeleyen taktiği kullanılır; bu, ilgili tüm tarafların bilgisi ve rızasıyla gerçekleştirilen bir “maskeli balo” halini alır. Asyalı aile kodlarına karşı çıkmakla birlikte uyum, hiyerarşi, ataerkillik ve anne babaya saygı üzerine yapılan vurgu, Asyalı ebeveynlerle potansiyel bir çatışma içinde olan ırklar arası bir gey çift de dâhil olmak üzere, cesur bir sinema projesi olarak görünen filmin (Kloet, 2005, s. 123-124), geleneksel aile değerlerini yıkamasa da sarsmış olduğu ifade edilebilir.

Wei Ming Darriotis ve Eileen Fung, Lee'nin bu filmini, Batılılaşmış modernitede Çin geleneği için bir yer açma ve müzakere etme girişimleri olarak olumlu bir şekilde okuyarak, babanın tepkisinin (baba aslında İngilizce bilir ve olayları anlar, sonunda gey çifti gönülsüzce onaylar), aksi takdirde homofobik formülasyonun olası bir bozulmasının işareti olarak okunabileceğini öne sürüyorlar. Onlar için film, değişiklikleri ve zorlukları karşılamak için Çin kültüründe Çin ile uzlaşmanın “yeni yöntemlerini” sunan ulusötesi, sınırları aşan bir sinema olarak duruyor. Buna karşılık, Shu-mei Shih, bu tür ataerkillik esnekliği, Lee'nin “Tayvan izleyicisine milliyetçi çekiciliği somutlaştıran” “Father Knowns Best” üçlemesindeki şüpheli bir ikiz arzusunun -diriltilmiş ataerkillik ve onun uluslararası ün kazanma arzusuyla, Amerikan seyircisinin onayı için gerekli egzotizmi kucaklayarak- belirtisi olarak görür. Ayrıca filmin kapanışında babanın havaalanında güvenlik görevlisine karşı iki elini de havaya kaldırması “Silahsızım, aydınlanmış bir dünya vatandaşı olarak sınırları aşıyorum” (Chow, 2007, s. 138-142) anlamında yorumları beraberinde getirir.

Han'ın sorduğu, “Bir Çinli-Amerikalı'yı ne tanımlar?” sorusu önemli ve gereklidir. Han'a göre, filmler, etnik kültür ve kimliğin temsilinin bireysel deneyimler tarafından şekillendirildiğini, tanımlandığını ve bilgilendirildiğini ancak geleneksel toplumsal değerlerin de göz ardı edilemeyeceğini anlamamızı sağlıyor. “Çin-Amerikan deneyimlerinin analizi bize gösteriyor ki, esaslı bir Çinlilik yoktur, sadece Çinli olmanın birden çok yolu vardır. Bu haliyle, Çinlilik hiçbir zaman tekil bir biçim olmamıştır; daha ziyade, bireysel deneyimlerle ilgili çoğul bir içeriğe sahiptir” (2013, s. 155).

Wai-Tung Amerikan ve Çin kültürü arasında bir denge kurmaya çalışır. *The Wedding Banquet* (1993) filminin sonunda tüm çelişkiler çözülmüş görünüyor: Wai-Tung'un ebeveynleri, oğullarının cinsel yönelimini kabul eder, Wei-Wei, doğacak bebeğe bakım vermeye söz verirken, Simon da Wai-Tung ile “bebeğin diğer babası” olarak kalmayı kabul eder. “Wai-Tung, kendisini iradesiyle özdeşleştirebileceği ‘sembolik özdeşleşmeye’ ulaşır. Bir anlamda, bir özgürlük ve özgürleşme düzeyidir, ancak bir şekilde hâlâ egemen kültürün manipülasyonu ve manevrası altında ve her zaman oyalanacak ve musallat olacak yerel kültürün hatırası altında bir özgürlüktür bu” (Yu, 2019, s. 96-97).

1993 yapımı *The Wedding Banquet* filmi, eşcinsel kimliğe sahip olan Tavyanlı göçmen Wai-Tung'un geleneksel aile değerleri ve bireysel arzuları arasında salınan toplum ve birey çatışmasını merkeze alarak ulusötesi, göçmenlik, eşcinsellik, çokkültürlülük, melezlik ve kuşak çatışması gibi kavramları tartışmaya açar. 1990'lı yılların başında gelişen ve *queer* anlatı ve temsilinde aktivist bir tutum gösteren Yeni Queer Sinema'dan farklı olarak filmde, geleneksel değerler ve modern hayat tarzı uzlaştırılmaya çalışılır. Ang Lee'ye uluslararası başarı kazandıran *The Wedding Banquet* (1993) filmi küreselleşmenin yaratmış olduğu yeni toplumsal yapıyı ABD'deki Asyalı göçmenler bağlamında bir aile melodramıyla yeniden tartışmaya açar.

## ***Crouching Tiger, Hidden Dragon (2000): Wuxia Diplomasisi***

Ang Lee, *The Wedding Banquet* (1993) filminden yedi yıl sonra gösterime giren *Crouching Tiger, Hidden Dragon* (2000) filmini, Hui-Ling Wang, Kuo Jung Tsai ve diğer filmde olduğu gibi yine James Schamus ile birlikte kaleme alır. Filmde kılıç ustası Li Mu Bai ve kadın savaşçı Yu Shu Lien'in imkânsız aşkları etrafında gelişen Çin geleneklerine özgü Konfüçyüs ve Taoist felsefeler tartışılır. Bir kılıç ustası olan Li Mu Bai, emekli olmaya karar verir ve hocasından kendisine miras kalan 400 yıllık efsanevi "Yeşil Kader" kılıcını Yu Shu Lien'in de isteğiyle bilge kişi Sir Te'ye teslim etmeye karar verir. Kılıcın Sir Te'ye teslim edilmesinin ardından filmde sonradan öğrenilecek olan, bölgenin ileri gelen ailelerinden birinin kızları ve aynı zamanda yakında kendi isteği dışında evlendirilecek olan Jen Yu tarafından kılıç çalınır. Jen Yu, uzun süredir gizlice kılıç eğitimi almaktadır. Kılıcın peşine düşen Li Mu Bai ve Yu Shu Lien, yıllar önce Li Mu Bai'nin ustası öldüren ve Jen Yu'yu da eğiten Jade Fox'a ulaşırlar. Bir çöl haydutu olan Lo ile birlikte olmak isteyen Jen Yu ise, Jade Fox'un etkisinde kalarak bu hırsızlığı yapmıştır, ancak hocası Jade Fox'u da kandırır. Bir arzu nesnesi olarak dövüşçüler arasında dolaşan "Yeşil Kader" kılıcı, en sonunda Sir Te'ye geri döner. Filmin sonunda Li Mu Bai de Jade Fox'un zehirli okuyla ölür, bu sırada Li Shu Lien ile birlerine aşklarını ilan ederler. Jen Yu da sebep olduğu bu durum nedeniyle intihar eder.

Ang Lee'nin *Crouching Tiger, Hidden Dragon* (2000) filmi, *wuxia* olarak bilinen şövalye hikâyelerinin farklı kültürlerden gelen senaristlerle birlikte kaleme alındığı bir filmidir. *Wuxia* hikâyeleri, silahsız dövüşle tanımlanan *kung funun* (veya *wu shunun*) aksine, çoğunlukla kılıç olmak üzere silahlı savaşı içeren eylemlerle tanımlanır. 1970'lere kadar, *wuxia* ve *kung fu* çoğunlukla farklı film türleriydi; ilki Kuzey Çin ve Mandarin konuşan nüfusuyla, ikincisi Güney Çin ve Kantanca konuşan nüfusuyla ilişkilendirildi (Eperjesi, 2004, s. 30). *Crouching Tiger, Hidden Dragon* (2000) filmi ise bir *wuxia* anlatısı olarak Konfüçyüsçü ve Taoist kişisel gelişim felsefeleri arasındaki gerilimi karakterler üzerinden ele alır. Her iki gelenek de birçok noktada aynı fikirde olsa da toplum içerisinde örnek bir insan yetiştirmede oynaması gereken rol konusunda farklılık gösterir (McRae, 2013, s. 30). Konfüçyüsçülük, bir tür hümanizm olarak sınıflandırılabilir, çünkü kendini geliştirmenin gerçekleştiği ortam olarak insanlara ve topluma odaklanır; insan topluluğu, birincil değer kaynağıdır. Taoizm, kendini geliştirmenin doğal dünyanın yolunda modellendiği bir natüralizm türüdür. Bireysel istekleri ve arzuları daha ön planda tutar. Dövüş sanatları da sadece dövüş ustalığını değil, aynı zamanda ahlaki erdem sahibi olmayı içerir; birinde ustalaşıp diğerinde usta olmayan bir kişiye gerçek bir dövüş sanatçısı denilemez. Filmde, Li Mu Bai ve Yu Shu Lien, dürüstlük ve bütünlüğü içeren *Giang Hu* (jianghu) ahlaki kurallarına bağlıdır. Bu yüzden bir ilişki yaşayamayacaklarını düşünüyorlar çünkü Yu Shu Lien daha önce Li Mu Bai'nin arkadaşı olan ve hayatını kaybeden Meng ile nişanlıdır. Böyle bir davranış geleneksel kurallara karşı gelmek olur (McRae, 2013, s. 36-40). Jen Yu'nun da Konfüçyüsçü gelenek doğrultusunda ailesinin istediği evliliği yapması beklenir ancak Jen Yu, Taocu hayat görüşü doğrultusunda kendi arzularının peşinden gitmek, sevgilisi haydut Lo ile birlikte olmak ister. Ang Lee'nin incelenen diğer filmi *The Wedding Banquet* (1993)'te olduğu gibi bu filmde de toplumsal değerler ile bireysel arzular arasındaki gerilim anlatının temel çatışmasını oluşturur.

Wang Du Lu'nun 1920'lerde yazdığı bir romana dayanan *Crouching Tiger, Hidden Dragon* (2000) filminin konusu, gevşek bir şekilde Li Mu Bai ve Yu Shu Lien arasındaki

yüceltilmiş romantizme odaklanıyor. “Yeşil Kader” kılıcı, Jen Yu tarafından çalındığında toplumsal düzende karmaşıklık ortaya çıkar. Dürüst Li Mu Bai ve Yu Shu Lien’in aksine Jen Yu, macera arzusunun yönettiği bir evrende yaşar. Jen Yu, evliliğini ayarlayan iki güçlü Mançu ailesi arasındaki bir değiş tokuş nesnesi olarak, evladın sahip olması beklenen itaat özelliğini reddeder, bunun yerine savaşçı yaşamının sınırlı özgürlüğünün peşinden gider. Jen Yu, kişisel arzuyu toplumsal talepten üstün tutar ve gizlice ev ortamının ötesine geçmesini sağlayacak bir savaşçı kimliği oluşturur. Li Mu Bai, amaçlanan etik eylemlerini amaçlarına ulaştıramayan trajik bir kahramanken Jen Yu savaşçı, hayatı, iyi ve kötü, doğru ve yanlış ilkelerinden kopmuş, bunun yerine bağımsız bir macera ve kendini tatmin duygusuna eklenmiştir. Jen Yu karakteri, filmde Batı’ya göre alternatif bir Çin modernitesi önermekle ilgili soruların ve çatışmaların işlendiği yerdir. Jen Yu, büyüklerinin eylemlerini dikte eden katı Konfüçyüsçü değerler sistemine direnç gösterir. Bireyciliği imparatorluk sarayında kaos yaratır ve Jade Fox’u aldatması öğretmen ve öğrenci arasındaki hiyerarşiyi alt üst eder, böylece doğrudan Li Mu Bai’nin ölümüne yol açan koşulları yaratır. Hikâyenin amaçlarından biri de Jen’in gelenek ve otoriteyi reddetmesinin, onu Konfüçyüs geleneğinde ve sosyal sorumlulukta biraz daha uzun süre pişirilmesi gereken bir modernitenin ham taşıyıcısı yapması gibi görünür (Eperjesi, 2004, s. 31). McRae’nin de ifade ettiği üzere, filmin adı iki genç âşık, Jen Yu ve Lo’ya atıfta bulunur. Jen Yu’nun tam adı Jiāo Lóng olarak “hassas ejderha” anlamına gelirken, Lo’nun tam adı Xiǎo Hǔ yani “küçük kaplan” anlamına gelir. Hem Jen Yu hem de Lo inatçı ve bencildir, ancak henüz gerçekleşmemiş büyük bir potansiyel gösterirler. Ang Lee, “çömelmis kaplan, gizli ejderha” ifadesini, toplumun yüzeyinin altında yatan güçlü karakterleri, gizemleri asla küçümsemememizi hatırlatan yaygın bir Çin deyimini olarak tanımlar. Jen Yu ve Lo, toplumun arzularını kısıtlama girişimlerine fevri bir şekilde isyan ederken, Li Mu Bai ve Yu Shu Lien ise toplumsal kodlara bağlılıkları nedeniyle bitap durumda olan örnek kişiler olarak birbirlerine olan sevgilerini ifade edemezler. Bu nedenle, Taoizmin doğal olanı sürdürme konusundaki yaratıcı özgürlüğü ile Konfüçyüsçülüğün ritüel uygunluğu ve geleneksel rolleri arasında bir gerilim yaşanır (2013, s. 48-49).

Jen Yu’nun bireysel arzularının peşinden koşan bir karakter olmasının karşısında Li Mu Bai ve Yu Shu Lien melodram anlatılarında sıklıkla karşımıza çıkan dışsal etkilerle bir araya gelemeyen âşıklar rolündedirler. Dilley’in de ifade ettiği gibi, onur kuralları Li Mu Bai ve Yu Shu Lien’in hayatlarını şekillendirmiştir ve bu durum ikisinin de kendi duygularına göre hareket etmelerini engeller, çünkü bunu yapmayı seçerlerse hayatını kaybeden adamın anısına saygısızlık ediyor ve hayatlarını şekillendiren şeref kurallarını terk ediyor olacaklardır. Ancak gözü pek ve aceleci Jen Yu’nun peşinde koşarken, kendi “ejderhaları” yani gizli arzuları uyanır. Jen Yu’nun gençliği, enerjisi ve tutkusu, onlara görev peşinde koşarken takas ettikleri romantizmi ve özgürlüğü hatırlatır. Bu, bastırılmış arzuları, her zaman yüzeyin altında gizlenmesine rağmen, hiçbir zaman açıkça ifade edilmemiş olan birbirlerine olan aşklarını harekete geçirir (2015, s. 323-324). Bu nedenle Ang Lee sinemasında *Crouching Tiger, Hidden Dragon* (2000) filmi anlatısında da melodramatik öğelere yoğun biçimde yer verildiği ifade edilebilir. Ang Lee’ye göre:

“Li Mu Bai ve Yu Shu Lien, Çin toplumundaki iki yaygın karakter klişesinin doğru tasvirleridir. Konfüçyüs ahlak kurallarına göre yaşarlar; toplum için yaşarlar. “Giang Hu” (Jianghu) da hayatta kalmak için becerilere ve kitlelerin saygısına ihtiyacınız var. Jen Yu, ruhlarının arzusunu sembolize eder. Aslında, Jen Yu gerçek kahramandır. Kişiliği, Li Mu Bai ve Yu’yu yenen şeydir. Onların

alçakgönüllülüğünden yararlanır. Toplumun güçlerine bağlı olan Li ve Yu, gençliğin heyecanını ve coşkusunu asla tam olarak yaşamadılar. Sahip oldukları statüleri onlara pahalıya patlıyor ve gençlikleri soldukça pişmanlıklar artıyor” (McRae, 2013, s. 50).

Kloet’e göre, Ang Lee’nin *jianghu* dünyasında yoldaşlar var ama çiftler yok, seks var ama üreme yok, aşk var ama evlilik yok, kılıç var ama yüzük yok. Ancak bununla birlikte bu alternatif dünya, kaos veya anarşi dünyası değildir. *Crouching Tiger, Hidden Dragon* (2000)’da Ang Lee, aslında uyum, hiyerarşi, ataerkillik ve dindarlık gibi Konfüçyüsçü nosyonları andıran bir kurallar rejimi sunar, ancak burada konu çocukların babadan ziyade efendiyle ilişkisi hakkındadır. Başka bir deyişle, aile ideolojisinin *jianghu* dünyasına çevrilmesi, ailenin neredeyse silinmesi anlamına gelse de temel değerlerin sağlam bir şekilde yerinde kaldığı görülür (2005, s. 127).

Sonuçta, *Crouching Tiger, Hidden Dragon* (2000) filmi, tek bir felsefi sistemi desteklemiyor gibi görünüyor; Taoizmin doğal özgürlüğü ile Konfüçyüsçülüğün rafine düzeni arasında bir denge kurmaya çalışır. Ataerkil bir otoriteye körü körüne bağlılık, özgün olmayan ve pişmanlık dolu bir hayata yol açsa da topluma karşı isyanın her zaman bir bedeli vardır. Ang Lee, “Anahtar, bir dengeyi sağlamak, uyum aramak ve çatışmaları azaltmaktır” der. Gerçek bir Konfüçyüsçünün geleneğin gözü kapalı bir takipçisi olmaması gerektiği gibi, gerçek bir Taoist de ilişkilerden ve yükümlülüklerden kaçınan dize gelmez bir asi olmamalıdır. Jen Yu’nun filmin sonunda fark ettiği gibi, bir bilge, özgünlüğün sosyal ve kişisel arasında bir denge olduğunu anlayan bir kişidir (McRae, 2013, s. 53-54). McRae’ye göre:

“*Crouching Tiger, Hidden Dragon*, Jen’in Konfüçyüsçü hümanizmin geleneklerini, ahlaki ilkelerini ve sosyal yükümlülüklerini Taocu natüralizmin kendiliğindenliği ile dengeleyen otantik bir kendini geliştirme süreci aracılığıyla kendini fethetme mücadelesinin hikâyesidir. Jade Fox altında bir savaşçı ve suçlu olarak ve Li ve Yu’nun kendisine akıl hocalığı yapma girişimlerini reddederek toplumu tamamen reddettiğinde, bu aşırı özgürlüğün ağır bir bedeli olduğunu, bu hayatı değerli kılan ilişkilerin kaybı olduğunu keşfeder. Benzer şekilde, Li ve Yu, ritüel uygunluğa körü körüne bağlılık nedeniyle birbirlerine olan aşklarını sahiplenemediklerinde, bu kaybı da hissederler. İyi bir insan, ahlaki ilkeleri, faydaya, uygunluğa, ana babaya bağlılığa ve dürüstlüğe saygı göstermelidir, ancak özerklik ve yaratıcılık pahasına olmamalıdır. Benliği ancak bu değerleri dengeleyerek fethedebiliriz ve ancak benliği fethederek gelişebiliriz” (2013, s. 54).

*Crouching Tiger, Hidden Dragon* (2000) filmiyle Ang Lee, klasik bir Çin anlatı türünü kendi vizyonu ile yeniden şekillendirmeye cesaret etmekle kalmıyor, aynı zamanda uluslararası sinemayı canlandırmak için *wuxia* dünyasını küresel popülerliğe başarıyla taşıyor (Dilley, 2015, s. 338). *Wuxia* geleneği, “dövüş sanatları şövalyeliği” olarak tercüme edilebilir. Bir “xia”, herhangi bir sosyal sınıftan olabilmesi dışında “gezgin şövalye”dir; *wuxia* kahramanları, iktidar düzenlemelerinin dışında, uçlarda yaşayan haydutlar veya isyankârlardır; Batı kültüründeki en benzer örneklerini, Robin Hood ve onun Merry Men grubudur (Dilley, 2015, s. 317). Klein’in de ifade ettiği gibi *Crouching Tiger, Hidden Dragon* (2000) filmi hem ABD tarihinde ticari açıdan en başarılı yabancı dilde film hem de kitlesel bir Amerikan seyircisi bulan ilk Çin filmi olur. Basın, filmin kazançlı Amerikan pazarını Asya film endüstrilerine açmayı başarabilecek çığır açıcı bir film olduğunu da ifade eder (2004, s. 18). Bir *wuxia* hikâyesi olmasına rağmen filmin yapımı şaşırtıcı derecede küreseldir. Klein’in aktardığı üzere:

“Ang Lee'nin uzun süredir yaratıcı ve iş ortağı olan Amerikalı James Schamus'un önemli katkıları, filmin Çinliliğine ilişkin herhangi bir basit kavramı hemen karmaşıktırıyor. Senarist sıfatıyla Schamus, senaryoyu Tayvanlı yazar Wang Hui Ling ile birlikte yazdı ve bu süreçte taslakların İngilizce ve Çince arasında karşılıklı çevrilmesini gerektirdi; Schamus ayrıca filmin Akademi Ödülü'ne aday gösterilen tema şarkısının sözlerini de kaleme aldı. (...) Çin'in farklı bölgelerinde yapılan çekimler ve stüdyo çekimleri tamamlandıktan sonra, film müziği Şanghay'da kaydedildi, post prodüksiyon süreci Hong Kong'da yapıldı ve filmin kurgusu ABD'de yapıldı” (2004, s. 19).

Filmin yapımı, Malezya (Michelle Yeoh), Hong Kong (Chow Yun-Fat ve Cheng Pei Pei), Tayvan (Chang Chen ve Lung Sihung) ve Çin'den (Zhang Ziyi) gelen yıldızlarla birlikte pan-Asyalı bir kadro tarafından canlandırıldı. Filmin finansman kaynakları da benzer şekilde uluslararasıydı. Pan-Asya oyuncu kadrosu ve filmin küresel çekiciliği, filmin *wuxia* türünü yeniden yapılandırılmasını karmaşıktırıyor. *Crouching Tiger, Hidden Dragon* (2000) filmi Lee'nin kariyer yörüngesini “sanat” sinemasından alarak anaakıma dâhil eder (Chan, 2004, s. 5). Klein'e göre Lee, bu filmi kişisel “bir çeşit eve dönüş” olarak tanımlar. Bununla birlikte, “bir çeşit” nitelemesinin ciddiye alınması gerekir; Çin, basit bir şekilde Lee'nin “evi” değildir ve *Crouching Tiger, Hidden Dragon* (2000), anakara Çin'in yerel kodlarına bağlı organik bir yapıda ortaya çıkmadı. Aksine, Lee bu filmde, temelde diasporik bir eve dönüş kavramıyla çalışır (2004, s. 22).

Lee, filminin Avrupa-Amerikalı bir izleyici tarafından erişilebilir olması gerektiğini kabul eder, ancak aynı zamanda genellikle sinemanın kılıç dövüşü filmleri gelenekleri ve tarzlarına daha aşına ve bunlar hakkında nostaljiye sahip olan Asyalı izleyiciler için kültürel bir çekiciliğinin olması da gerekir. Görünüşte çelişen bu hedefleri müzakere etmek, Lee'yi “küresel anlamda bir hikâye” anlatmaya ya da yapımcı ve senarist James Schamus'un belirttiği gibi, “Batılı izleyiciler için bir Doğu filmi ve bazı yönlerden Doğulu izleyiciler için daha Batılı bir film” (Chan, 2004, s. 5) yapmaya yönelir. Ang Lee, diaspora deneyiminin nasıl yaşanabileceğini de ortaya koyar; yüksek düzeyde kültürel duyarlılık, kültürel sınırları aşma ve kendini başkalarının deneyimlerine şefkatle yansıtma yeteneği bu deneyimlerin sonucunda gerçekleşir. Bu deneyim aynı zamanda kişinin “kendini” kültürünü neyin oluşturduğu fikrini de genişletir. Lee, hayatının yarısını ABD'de yaşadı ve İngiliz tiyatrosu ve Amerikan filmi okulunda eğitim gördü, bu nedenle bu noktada kültürü Çinli kadar Amerikalı da olabilir (Klein, 2004, s. 31).

*Crouching Tiger, Hidden Dragon* (2000) filmde Lee, anlatı ve biçimi uyumlu hale getirmeye çalışır. Böyle yapabilmek içinse en belirgin Amerikan film türlerinden birine, Hollywood müzikallerine yönelir. Dövüş sanatları filmleri üzerinde çalışan birçok araştırmacı genellikle sanatçıların fiziksel becerilerini, zarif hareketlerini ve hassas koreograflarını müzikallere benzetir. Çoğu dövüş sanatları sahnesinin temelde ritmik kalitesi -aksiyon ve dinlenme arasındaki denge, dövüşün diyalojik kalitesi, sesin dikkatli kullanımı, dinamik kamera hareketi ve kurgu- bir Hong Kong aksiyon filmindeki tipik sahnenin daha az benzer görünmesini sağlar. Filmdeki dövüş sahneleri müzikallerdeki, dans sahnelerine benzer. Bu nedenle Lee, dövüş sanatları filminin biçimsel sorunlarını müzikal türünün yardımıyla kotarmaya çalışır (Klein, 2004, s. 32). Bu nedenle Ang Lee sinemasındaki melezlik durumunun biçimsel yapıda da karşılaşılan bir olgu olduğu ifade edilebilir.

*The Wedding Banquet* (1993) filminde karşımıza çıkan kültürel farklılıktan dolayı anlam değişimi, *Crouching Tiger, Hidden Dragon* (2000) filmde de karşımıza çıkar. Dilley, kültürel

farklılıktan dolayı yaşanan bu değişime önemli bir örnek verir. Filmin sonunda Li Mu Bai ölürken Yu Shu Lien'e olan aşkını ilan ettiği doruk noktası, İngilizce altyazıda şu şekilde aktarılır: “*Sensiz cennete girmektense, mahkûm bir “ruh” olarak yanında sürüklenen bir hayalet olmayı tercih ederim. Senin aşkın yüzünden asla yalnız bir ruh olmayacağım.*” Aynı satırın gerçek çevirisi şu şekilde olması gerekir: “*Senin yanında dolaşip seni takip etmeyi ve yedi gün boyunca vahşi doğada hayalet olmayı tercih ederim ve en karanlık yere sürüklenirken bile aşkım sonsuza kadar yalnız bir ruh olmama izin vermeyecek*”. Bu durumla ilgili olarak Jennifer Jay haklı olarak şuna dikkat çeker: “*Taocu ve Budist hayaletler ve ölü kavramlarına aşına olmayan Batılı izleyiciler için harfi harfine bir çeviri çok hantal olurdu. Ancak mahkûm ruhun Batılı kavramlarıyla düşünmek ve sevilen biri olmadan cennete girmek geleneksel Çin düşüncesine çok yabancıdır. Bu çeviri, filmdeki Batılılaşmış meleziğin bariz bir örneğini sağlayarak Batılı izleyiciye hitap eder*” (Dilley, 2015, s. 313-314).

Konfüçyüsçü söylemin filmle birlikte canlanması ve yayılması, anakara ve deniz aşırı Çinliler arasındaki kültürel ve etnik sürekliliği de yeniler; bunu, Çinlilerin, ortak kültürel özelliklere dayanan yaygın, kalıcı bir dayanışmanın somutlaşmış örnekleri olarak gördüğünü ifade eden Eperjesi'ye göre, bu filmlerin diaspora-Çin toplulukları için çekiciliğinin nedeni yalnızca aksiyon türünde olmalarında yatmaz; aynı zamanda bu filmler popülerdirler çünkü kapitalizm altında yerinden edilme ve ayaklanma koşullarında “şey”leşmiş Çin değerlerini -Hollywood'un merceğinden dökülen- keşfetmek için bir araç haline gelirler (2004, s. 37). Bu nedenle *Crouching Tiger, Hidden Dragon* (2000) gibi geleneksel kodları anlatıları içerisinde barındıran filmler, kapitalizmle birlikte “şey”leşen Çin değerlerine karşı eski değerleri hatırlatır, nostalji duygusu oluşturur.

Hollywood içerisinde üretilen ve geleneksel Asya kodlarına sahip olan filmler eleştiri konusu da olabilmektedir. *Variety* dergisi için Asya filmlerini inceleyen ve *Crouching Tiger, Hidden Dragon* (2000) filminin küresel kimliğini vurgulayan Derek Elley'e göre bu film, bir kültürel emperyalizm modeli üzerinden okuduğunda, filmi “akıllıca paketlenmiş... öncelikle genel bir Batılı müşteriye hitap etmek için tasarlanmış” olarak eleştirir ve filmi kültürel olarak asılsız olmakla suçlar. Bununla birlikte Ang Lee, Asyalı film yapımcıları kanonuna ait olmayan bir “kültürel bukalemun” olarak reddedilir. Elley'e göre, *Crouching Tiger, Hidden Dragon* (2000) filmi, ABD'nin dünya ekranlarındaki hâkimiyetini gevşetmek şöyle dursun, Hollywood'un dövuş sanatları türünü sömürgeleştirdiğini ve gerçek Çin sanatını görünmez kılma gücünü somutlaştırdığını (Klein, 2004, s. 19) iddia eder. Chan'a göre de “Batılı izleyiciler için bir Doğu filmi” ve “Doğulu izleyiciler için bir Batı filmi” yaparken Lee, kendisini kültürel olarak bir kaya ile sert bir zemin arasında sıkışıp kalmış olmak gibi tatsız bir konumda bulur. Bir yandan, kültürel özcüler ve püristler onu türün geleneğini sulandıran ve Çin ile Çin kültürünün yanlış bir temsilini yayan bir *wuxia* yapmakla suçlarlar; öte yandan, oryantalizm karşıtları da Lee'nin, Batı'nın Doğu egzotikliğine ve Asyalıların *kung fu* klişelerine yönelik arzusunu körüklediğini öne sürerler (2004, s. 5).

Ang Lee'nin Hollywood'da bir *wuxia* hikâyesi anlatması Asyalı bir kültürü küresel pazara çıkarır, onu popüler hale getirir. Konfüçyanizm ve Taoculuk arasında, toplumsal beklentiler ve bireysel arzular arasında bir çatışma yaşayan karakterler üzerinden yönetmen, Hollywood'un müzikal türünün ritim-görüntü-ses kullanımı yardımıyla epik bir hikâye anlatır. İyi (Li Mu Bai ve Yu Shu Lien) ve kötü (Jade Fox) insanların net olması, kötü karakterin doğru yolu bulması (Jen Yu), âşıkların kavuşamaması (Li Mu Bai ve Yu Shu Lien) ve kötülerin cezalandırılması (Jade Fox ve Jen Yu) filmi melodramatik anlatıya



yakınlaştırır. Ulusötesi bir yönetmen olan Ang Lee'nin *Crouching Tiger, Hidden Dragon* (2000) filmi, farklı ülkelerden oyuncularla, ülkeler arası ortak prodüksiyon süreçleriyle ve hem metin hem de çekim aşamalarındaki farklı kültürlerden insanların katkılarıyla kültürlerarası bir alanda konumlanarak yerel bir melodramatik hikâyeyi evrensel düzeye taşır.

## Sonuç

Hollywood endüstrisi içerisinde Asya kökenli bir yönetmen olarak üretimler yapan Ang Lee, sahip olduğu kimliklerinin de etkisiyle filmlerinde göçmenlik, eşcinsellik, çokkültürlülük, mezleklik ve kuşak çatışması gibi kavramları tartışmaya açar. Ang Lee'nin hem filmin üretim aşamasında hem anlatılarda farklı kültürleri bir araya getirmesi yönetmenin ulusötesi bağlamda değerlendirilmesine de zemin hazırlar. Bununla birlikte Ang Lee'nin filmlerinde melodramatik öğeleri sıklıkla kullandığı, çalışmada incelenen *The Wedding Banquet* (1993) ve *Crouching Tiger, Hidden Dragon* (2000) filmleri bağlamında ortaya çıkarılmaya çalışılmıştır.

*The Wedding Banquet* (1993) filminde ABD'de yaşayan bir Tavyanlı olan Wai-Tung karakteri üzerinden göçmenlik durumu, farklı kimliklerin bir arada bulunması, kuşak çatışması, toplumsal yapı ve bireysel arzuların gerilimi bir aile melodramına dahil edilerek işlenmeye çalışılır. Asyalı aile gelenekleri ile modern dünyanın kimlik ve arzuları arasında sıkışan karakter, geleneksel değerlerle kendi yaşam biçimi arasında bir müzakere yürütür. Filmin sonunda ailesinin (toplumsal yapının) isteği üzerine (sahte) bir heteroseksüel evlilik yapan karakter yine yanlışlıkla bir çocuk sahibi olur. Bunun yanı sıra homoseksüel birlikteliğini de devam ettiren Wai-Tung iki dünya arasındaki çatışmaları "hilelerle" çözüme kavuşturmuş olur. Bir "maskeli balo"ya dönen film, Doğu'dan Batı'ya göç eden bireylerin yaşayabileceği kültürel ve kimliksel çatışmaları perdeye taşır. Ang Lee'ye popülerlik kazandıran "Father Knowns Best" üçlemesi arasında yer alan *The Wedding Banquet* (1993) filmi, karakterler arasındaki dil bariyerini güldürü unsuru olarak kullanırken geleneksel değerler ve modernite arasında müzakereci bir salınım gerçekleştirir.

Ang Lee'nin çalışmada incelenen diğer filmi *Crouching Tiger, Hidden Dragon* (2000)'da Konfüçyanizmin ve Taoizmin bireylerin gelişiminde ortaya koyduğu farklı yaklaşımlar tartışmaya açılır. Bireylerin gelişiminde farklı yollar ortaya koyan bu felsefeler, melodram anlatısı içerisinde yaratılan çatışmalar bağlamında ele alınır. Bir, *wuxia* olarak bilinen şövalye hikâyesi olan *Crouching Tiger, Hidden Dragon* (2000) filmi, geleneksel Çin kültürünün öğelerini ulusötesi popüler bir alana taşır ve ABD tarihinde ticari olarak başarılı yabancı dilde (Çince) film olur. *Wuxia* olarak kılıçlı dövüş sahnelerinin yer aldığı film, popüler sinemanın müzikal türünde gerçekleşen görüntü-ses-ritim-hareket gibi öğeleri yine bu türden alır. Asya'nın farklı ülkelerinden bir araya gelen oyuncularla gerçekleştirilen film, üretim aşamasında da uluslararası bir birlikteliğe sahip olarak ulusötesi bağlamda kültürlerarası bir noktada konumlanır. Melodram anlatılarında yer alan, tamamen iyi (Li Mu Bai ve Yu Shu Lien) ve kötü (Jade Fox) karakterler, kavuşamayan aşıklar (Li Mu Bai ve Yu Shu Lien), kötü karakterin doğru yolu bulması (Jen Yu) ve kötülerin cezalandırılması (Jade Fox ve Jen Yu) gibi öğeler, yönetmenin diğer filmi olan *The Wedding Banquet* (1993) gibi bu filmi de bir melodram anlatısı olarak değerlendirmeye olanak sağlar. Hem Ang Lee'yi hem de Çin kültüründe önemli bir yeri olan *wuxia* geleneğini uluslararası alanda popüler konuma taşıyan, "Asyalı" bir filmi uluslararası sinema piyasasında görünür kılan *Crouching Tiger, Hidden Dragon* (2000)

filmi, ulusötesi melodramatik bir anlatı olarak popüler sinema içerisinde yer alır.

Çerçeveselenen kültür kavramının sınırlarını bulanıklaştıran, sabitlenen Doğulu ve Batılı mitleri çözmeye çalışan ve üretmiş olduğu sinemayla kültürel bir karşılaşma zemini yaratan Ang Lee, mücadele ve çatışma alanı olarak görülen kültürü müzakere zeminine çeker. Bu nedenle yönetmen, klasik dramatik yapının ve melodram anlatılarının klasik bir sonucu olarak anlatıdaki çatışmaları çözerek seyircisini filmde mutlu bir şekilde uğurlar. Hollywood piyasası dolayımından bakıldığında ulusötesi bir yönetmen olarak Ang Lee, aynı zamanda Amerikan sinemasının Asya sinema piyasasına daha kolay ulaşmasına yardımcı olur. Asyalı imgeleri Hollywood menşeli filmlerinde yoğun bir biçimde kullanması yönetmeni “kültürel yozlaşmaya” varan eleştirilerle tartışmalı bir zemine çekmekle birlikte yönetmenin Asya’ya özgü imgelerin tüm dünyada dolaşımına girmesinde önemli bir role sahip olduğu tartışma götürmez bir gerçeklik olarak karşımıza çıkar. *The Wedding Banquet* (1993) ve *Crouching Tiger, Hidden Dragon* (2000) filmlerinde görüldüğü üzere popüler sinemanın temel biçim ve içeriğini gözetken Ang Lee, ortak temalar etrafında aile, kültür ve kimlik gibi kavramlarla da kendine özgü sinemayı da yaratmış olur.

Değerlendirme	İki Dış Hakem / Çift Taraflı Körleme
Etik Beyan	Bu çalışmanın hazırlanma sürecinde bilimsel ve etik ilkelere uyulduğu ve yararlanılan tüm çalışmaların kaynakçada belirtildiği beyan olunur.
Benzerlik Taraması	Yapıldı – Ithenticate
Etik Bildirim	<a href="mailto:itobiad@itobiad.com">itobiad@itobiad.com</a>
Çıkar Çatışması	Çıkar çatışması beyan edilmemiştir.
Finansman	Bu araştırmayı desteklemek için dış fon kullanılmamıştır.

Peer-Review	Double anonymized - Two External
Ethical Statement	It is declared that scientific and ethical principles have been followed while carrying out and writing this study and that all the sources used have been properly cited.
Plagiarism Checks	Yes - Ithenticate
Conflicts of Interest	The author(s) has no conflict of interest to declare.
Complaints	<a href="mailto:itobiad@itobiad.com">itobiad@itobiad.com</a>
Grant Support	The author(s) acknowledge that they received no external funding in support of this research.

## Kaynakça / References

- Akbulut, H. (2008). *Kadına Melodram Yakışır*. İstanbul: Bağlam Yayınları.
- Akbulut, (H). (2012). *Yeşilçam'dan Yeni Türk Sinemasına: Melodramatik İmgelem*. İstanbul: Hayalperest Yayınevi.
- Arslan, S. (2005). *Melodram*. İstanbul: L&M Yayınları.
- Berry, C. (2010). "What is transnational cinema? Thinking from the Chinese situation." *Transnational Cinemas* 1 (2): 111-127.
- Chan, K. (2004). "The Global Return of the Wu Xia Pian (Chinese Sword-Fighting Movie): Ang Lee's 'Crouching Tiger, Hidden Dragon'." *Cinema Journal* 43 (4): 3-17.
- Choe, J. (2009). "The Wedding Banquet Revisited: 'Contract Merriages' Between Korean Gays and Lesbians." *Anthropological Quarterly* 82 (2): 401-422.
- Chow, R. (2007). "All Chinese Families Are Alike: Biopolitics in Eat a Bowl of Tea and The Weddin Banquet." *Sentimental Fabulations, Contemporary Chinese Films: Attachment in the Age of Global Visibility* içinde, editör John Belton, 123-143. London & New York: Columbia University Press.
- Dilley, W. C. (2015). *The Cinema of Ang Lee: Other Side of The Screen*. London & New York: Wallflower Press.
- Elsaesser, T. (2012). "Tales of Sound and Fury: Observations on the Family Melodrama." *Film Genre Reader IV* içinde, editör Barry Keith Grant, 433-462. Austin: University of Texas Press.
- Eperjesi, J. R. (2004). "Crouching Tiger, Hidden Dragon: Kung Fu Diplomacy and the Dream of Cultural Chine." *Asian Studies Review* 28: 25-39.
- Han, Q. (2013). "The Cinematic Depiction of Conflict Resolution in the Immigrant Chinese Family: The Wedding Banquet and Saving Face." *International Journal For History, Culture and Modernity* 1 (2): 129-159.
- Hsu, L. K. Vd. (Yapımcı), Lee, A. (Yönetmen). (2000). *Crouching Tiger, Hidden Dragon (Sinema Filmi)*. Çin, Tayvan, Hong Kong, ABD: Good Machine, Edko Films, Columbia Pictures.
- Hu, J. (2021). "Ang Lee's Tears: Digital Global Melodrama in The Wedding Banquet, Hulk and Gemini Man." *Studies in Global Asias (University of Minnesota Press)* 7 (2): 151-176.
- Ji, J. (2020). "The Transmutation of Essence: The Evolution of Ang Lee's Film Field." *Advances in Social Science, Education and Humanities Research* (515): 101-104.
- Klein, C. (2004). "Crouching Tiger, Hidden Dragon: A Diasporic Reading." *Cinema Journal* 43 (4): 18-42.
- Kloet, J. Vd. (2005). "Saved by Betrayal? Ang Lee's Translations of 'Chinese' Family." *Shooting The Family: Transnational Media and Intercultural Values* içinde, editör Patricia Pisters ve Win Staat, 117-132. Amsterdam: Amsterdam University Press.
- Kovacs, A. B. (2016). *Modernizmi Seyretmek: Avrupa Sanat Sineması 1950-1980*. Çeviren Ertan Yılmaz. Ankara: De Ki Basım Yayım.

Lee, A. Vd. (Yapımcı), Lee, A. (Yönetmen). (1993). *The Wedding Banquet* (Sinema Filmi). ABD: Good Machine.

McRae, J. (2013). "Conquering The Self: Daoism, Confucianism, and the Price of Freedom in *Crouching Tiger, Hidden Dragon*." *The Philosophy Of Ang Lee* içinde, editör Robert Arp, Adam Barkman ve James McRae, 30-57. Kentucky: University Press of Kentucky.

Robertson, R. (1999). *Küreselleşme: Toplum Kuramı ve Küresel Kültür*. Çeviren Ümit Hüsrev Yolsal. Ankara: Bilim ve Sanat Yayınları.

Serttaş, A. (2018). *Sinemada Yabancılaşma ve Teknoloji Temalı Distopya: Siberpunk Anlatı*. TRT Akademi 3 (5), 344-360.

Ulusoy, N. (2008). *Melez İmgeler: Sinema ve Ulusötesi Oluşumlar*. Ankara: Dost Kitabevi Yayınları.

Yıldırım, A. & Şimşek, H. (2013). *Sosyal Bilimlerde Nitel Araştırma Yöntemleri*. Ankara: Seçkin Yayınları.

Yu, J. (2019). "Seeking Identities Across the Worlds: A Critical Analysis of Ang Lee's Film *The Wedding Banquet*." *Asian Culture and History* 11 (2): 91-101.