

T.C.

MARMARA ÜNİVERSİTESİ

SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ

RADYO, TELEVİZYON VE SİNEMA ANABİLİM DALI

SİNEMA BİLİM DALI

**BİR “KENT KUŞAĞI” SİNEMACISI: JIA ZHANGKE SİNEMASINDA GÜNDELİK
HAYATIN TEMSİLİ**

Doktora Tezi

BİLGE İPEK

İstanbul, 2024

T.C.

MARMARA ÜNİVERSİTESİ

SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ

RADYO, TELEVİZYON VE SİNEMA ANABİLİM DALI

SİNEMA BİLİM DALI

**BİR “KENT KUŞAĞI” SİNEMACISI: JIA ZHANGKE SİNEMASINDA GÜNDELİK
HAYATIN TEMSİLİ**

Doktora Tezi

BİLGE İPEK

Tez Savunma Jürisi

1. Tez Danışmanı: Prof. Dr. Ali Murat KIRIK
2. Üye: Prof. Dr. Nilüfer PEMBEÇİOĞLU
3. Üye: Doç. Dr. Ahmet ÇETİNKAYA
4. Üye: Prof. Dr. Mehmet ÖZTÜRK
5. Üye: Dr. Öğr. Üyesi Sinem TUNA

İstanbul, 2024

GENEL BİLGİLER

İsim ve Soyadı: Bilge İPEK

Anabilim Dalı: Radyo, Televizyon ve Sinema

Programı: Sinema

Tez Danışmanı: Prof. Dr. Ali Murat Kırık

Tez Türü ve Tarihi: Doktora- 2024

Anahtar Kelimeler: Jia Zhangke, Çin Sineması, Kent Kuşağı Sineması, Neoliberalizm

ÖZET

Çin sinema tarihine bakıldığında 1980 sonrası politik dönüşümün sinema üzerinde de etkileri olduğu görülmektedir. Deng Xiaoping iktidarının başlattığı reform hareketlerinin bir etkisi olan dışa açılma politikaları, sinemanın da üretimini devlet güdümlü bir sistemden uzaklaştırmıştır. Her ne kadar devlet sansürleri devam etse de yeni iletişim teknolojileri ile beraber kameraların stüdyonun dışına çıkmaya başlaması ile sinema dili gündelik hayata dair temsilleri barındırmaya başlar. Bu toplumsal ve politik iklimden etkilenen Pekin Film Akademisi'nden mezun 6. Kuşak olarak adlandırılan bir grup yönetmen, “benim kameram yalan söylemez” sloganuyla, Çin'in Mao Zedung dönemi sonrası gündelik hayatına dair filmler çekerler. Gündelik hayatın minör hikâyelerine odaklanan yönetmenler, gerçeği temsil etmenin peşine düşerler. Sinemalarına kentlerin hikayeletini taşıyan ve toplumsal olaylara eleştirel bir sinema diliyle yaklaşan bu yönetmenler bir süre sonra Kent Kuşağı Yönetmenleri olarak adlandırılmaya başlarlar. Bir Kent Kuşağı sinemacısı olan Jia Zhangke de gündelik hayattan izler sunarak, Çin'in 1980 sonrası dönüşen toplumsal yapısına dair filmler çeker. Bu bağlamda çalışma, 1980 sonrası Çin'de kente ve gündelik hayata dair temsilleri sinemasına yansıtan Jia Zhangke sineması üzerinden, Çin'in neoliberal dönemdeki toplumsal dönüşümünü anlamlandırmayı amaçlamaktadır. Bu bağlamda çalışmanın kuramsal çerçevesi Henri Lefebvre'nin kente ve gündelik hayata dair analizleri oluşturmaktadır. 1980 sonrası tüm dünyada etkili olmaya başlayan bir ekonomi-politik teori olan neoliberalizm ise kentin, öznenin ve gündelik hayatın günümüzde nasıl şekillendiğine dair bir çerçeve sunmaktadır. Sosyolojik bir bakış açısıyla Jia Zhangke sinemasına yaklaşan bu çalışma, nitel araştırma yöntemlerinden

betimsel analiz yöntemini kullanmakta ve literatürde ortaya çıkan verilerin tematik kodlaması üzerinden film analizleri yapmaktadır. Film analizleri sonucunda neoliberal kent ve neoliberal özneye dair yazılan literatüre ait bulguların Jia Zhangke sinemasında da paralel şekilde kullanıldığı, Çin'in toplumsal dönüşümüne dair tarihsel süreçlerin yönetmenin sinemasında eleştirel bir çerçevede temsil edildiği görülmüştür.



GENERAL INFORMATION

Name and Surname: Bilge İPEK

Field: Cinema

Programme: Radio, Tv and Cinema

Supervisor: Prof. Dr. Ali Murat Kırık

Degree Awarded and Date: PhD-2024

Keywords: Jia Zhangke, Chinese Cinema, Urban Generation Cinema, Neoliberalism

ABSTRACT

When we look at the history of Chinese cinema, it can be seen that the political transformation after 1980 also had effects on cinema. Opening policies, which were an effect of the reform movements initiated by the Deng Xiaoping government, enabled the production of cinema to move away from a state-controlled system. Although state censorship continues, the language of cinema begins to include representations of daily life as cameras begin to move outside the studio with new communication technologies. Influenced by this social and political climate, a group of directors called the 6th Generation, as they were among the sixth graduates of the Beijing Film Academy, made films about daily life in China after the Mao Zedong period, with the slogan "my camera does not lie". Directors who focus on minor stories of daily life seek to represent reality. Jia Zhangke is one of the 6th Generation directors with his films about China's transformed social structure after 1980, presenting traces of daily life. However, after a while, Jia Zhangke's cinema began to be called the Urban Generation directors in Chinese cinema because of its critical approach to the social transformation of Chinese cities. In this context, the study aims to make sense of China's social transformation in the neoliberal period through the cinema of Jia Zhangke, who reflects representations of the city and daily life in China after 1980. In this context, the theoretical framework of the study consists of Henri Lefebvre's analyzes of the city and daily life. Neoliberalism, an economic-political theory that became influential all over the world after 1980, provides a framework for how the city, the subject and daily life are shaped today.

This study, approaching Jia Zhangke's cinema from a sociological perspective, uses the descriptive analysis method, one of the qualitative research methods, and analyzes the film

through the thematic coding of the data emerging in the literature. As a result of the film analysis, it was seen that the findings of the literature on the neoliberal city and the neoliberal subject were used in parallel in Jia Zhangke's cinema, and the historical processes of China's social transformation were also represented in the director's cinema.



ÖN SÖZ

Gündelik hayatı politik bir alan olarak değerlendiren kuramcılar akademik hayatım boyunca ilgimi çekmiş ve akademik bakış açımı bu noktadan kurmamı sağlamışlardır. Jia Zhangke sinemasıyla tanıştığımda onun sinemasında gündelik hayatın ve politikliğin paralel bir şekilde kusursuz bir biçimde işlendiğini düşünmüştüm. *Günahın Dokunuşu* filmi üzerine sunduğum bir bildiri, Jia Zhangke sineması üzerine daha çok düşündürmüş ve bugün bir doktora tezi olarak sunmamda bir çıkış noktası olmuştur. Bir doktora tezi içerisinde kendimi bulduğumda Jia Zhangke sineması hakkında oldukça fazla bir literatür bulmuş ancak Türkiye akademisinde Jia Zhangke'den çok az bahsedildiğini görmüştüm. Bu durum beni oldukça heyecanlandırdığı gibi aynı zamanda Çin'e dışardan bakan bir insan olarak da sınırlılıklarımı fark etmek bir o kadar da tedirgin etmişti. Umarım üstesinden gelebilmiş ve Çin sinemasından önemli bir ismi Türkiye alan yazınına layıkıyla katabilmişimdir.

Öncelikle tez yazım sürecimin her aşamasında bana yol gösteren, değerli desteklerini esirgemeyen danışmanım Prof. Dr. Ali Murat Kırık'a katkılarından dolayı teşekkür ederim. Tez izleme komitemde yer alan Prof. Dr. Nilüfer Pembecioğlu ve Doç. Dr. Ahmet Çetinkaya'ya değerli katkılarından dolayı teşekkür ederim. Tezime olan desteğini hiç bırakmayan hem akademik hem de manevi anlamda her zaman bana destek olan canım hocam Dr. Öğr. Üyesi Sinem Tuna'ya; akademik alandaki sorularıma cevap bulduğum ve tezin düşünsel sürecinde değerli katkıları olan Dr. Öğr. Üyesi Selda Tunç Subaşı'ya çok teşekkür ederim.

Hayatımda olduğu için çok şanslı olduğum kız kardeşim Müge'ye manevi destekleri için ayrıca teşekkür ederim.

Çocuklarımızın etrafımızda *acıktım, hadi oyun oynayalım, tuvaletim geldi* gibi hiç bitmeyen bağırırları arasında fikirlerimi dinleyen, yorum yapan, benimle beraber okuyan, izleyen ve fikirlerini paylaşan, yaşadıklarımın her aşamasında benimle olan canım yarım Aykut'a tüm kalbimle teşekkür ederim..

Ve evlatlarım..Doktora sürecimde hayatıma giren ve bu tezin bu kadar kıymetli ve anlamlı olmasını sağlayan canım evlatlarım Doğu'ya ve Ege'ye sonsuz teşekkür ederim. İyi ki varsınız..

Ve en son, Annem'e..Hayata karşı olan azmin benimle olmaya devam ediyor..

Bilge İPEK

İÇİNDEKİLER

ÖZET.....	i
ABSTRACT.....	iii
ÖN SÖZ.....	v
GÖRSEL LİSTESİ.....	ix
GİRİŞ	1

1. BÖLÜM

NEOLİBERALİZM, NEOLİBERAL KENT VE GÜNDELİK HAYATLA İLİŞKİSİ

1.1. Henri Lefebvre, Gündelik Hayat Ve Kentin Dönüşümü.....	7
1.1.1. Henri Lefebvre ve Gündelik Hayat İdeolojisi.....	7
1.1.2. Gündelik Hayatta Mekânın Dönüşümü	10
1.1.3. Mekânın Üretilmesi: Kapitalist Devletin Mekânsallığı	15
1.2. Neoliberalizmle Dönüşen Kentler	20
1.2.1. Tarihsel Süreçte Neoliberalizmin Gelişimi.....	20
1.2.2. Yaratıcı Yıkım: Neoliberal Kentlerin Oluşması	26
1.3. Neoliberal Kentte Özne	29
1.3.1. Homo Politicus’tan Homo Economicus’a Dönüşen Özne.....	31
1.3.2. Neoliberal Özneyi Karakterize Etmek.....	36

2. BÖLÜM

ÇİN TARİHİNE GENEL BİR BAKIŞ VE REFORM DÖNEMİNDE KENT VE GÜNDELİK HAYAT

2.1. Çin Tarihi	43
2.1.1. Mao Zedug Dönemine Kadar Çin Tarihi.....	43

2.1.2.	Mao Zedung Dönemi	49
2.1.3.	Reform Dönemi: Çin Tarzı Neoliberalleşme	51
2.2.	Çin’de Kent Politikaları ve Gündelik Hayata Yansımaları	57
2.2.1.	Kent- Kır Çatışması	60
2.1.2.	Göçmen İşçi Meselesi	65

3. BÖLÜM

ÇİN SİNEMA TARİHİ VE “KENT KUŞAĞI” SİNEMASI

3.1.	Çin Sinema Tarihi	74
3.1.1.	İlk Dönem Çin Sineması: 1945 Öncesi	74
3.1.2.	1949’dan Kültür Devrimine Sinema.....	80
3.1.3.	Kültür Devriminde Sinema.....	85
3.1.4.	1980 Sonrası Çin Sineması	88
3.1.4.1.	<i>Beşinci Kuşak Çin Sineması</i>	93
3.1.4.2	<i>Altıncı Kuşak Sinema</i>	96
3.2.	Kent Kuşağı Sineması	101
3.2.1.	Kent Kuşağı’nın Film Dili: Gündelik Hayat’ın Gerçekliği ve Gerçeküstücülük.....	10
3.3.	Jia Zhangke Sinemasına Genel Bir Bakış	110

6

4. BÖLÜM

BİR “KENT KUŞAĞI” SİNEMACISI: JIA ZHANGKE SİNEMASINDA GÜNDELİK HAYATIN TEMSİLİ

4.1.	Araştırmanın Amacı	116
4.2.	Araştırmanın Önemi	116
4.3.	Araştırmanın Yöntemi.....	116

4.4. Araştırmanın Temaları	117
4.4.1. Tema 1: Neoliberal Özne	117
4.4.1.1. <i>Girişimci, Kaderci, Borçlandırılmış İnsan</i>	117
4.4.1.2. <i>Mao'nun Kentteki Hayaleti: Dönüşen İşçi Sınıfı</i>	124
4.4.1.3. <i>"Yok Özne"ler ve Kalabalıklar: Göçmen İşçiler</i>	131
4.4.2. Tema 2: Neoliberal Mekân	142
4.4.2.1. <i>İçe ve Dışa Doğru Patlayan Kentler</i>	142
4.4.2.2. <i>Çatışan Mekânlar: "Kentın Hortlakları" olarak Anıt Mekânlar</i>	154
4.4.3. Tema 3: Neoliberal Kültür	157
4.4.3.1. <i>Çin Kentlerinin Küresel Kültüre Eklemlenmesi</i>	157
4.4.3.2. <i>Küreselleşmeye Dair Somut Göstergeler: Karaoke Barlar, Pop Müzik, Moda, Teknoloji</i>	164
4.4.3.3. <i>"Günahını Anlıyor musun?": Geleneği Bir Sorgulama Aracı Olarak Kullanma</i>	173
SONUÇ	181
KAYNAKÇA	191

GÖRSEL LİSTESİ

Görsel 1: Xiao Wu (Xiao Wu, 1997).....	108
Görsel 2: Xia Yong (Xiao Wu, 1997)	108
Görsel 3: Patron Jio özel uçağı ile geliyor.....	110
Görsel 4: Patron Jio karşılama töreni	110
Görsel 5: Liangzi ve Jinsheng.....	112
Görsel 6: Tao ve Liangzi.....	112
Görsel 7: Han Sanming (Platform, 2000)	113
Görsel 8: Han Sanming (Dünya, 2004)	113
Görsel 9: Taisheng ve küçük kız kardeş.....	114
Görsel 10: Küçük Kız Kardeşin yazdığı borç listesi.....	114
Görsel 11: Boşaltılmış fabrikanın içi.....	116
Görsel 12: Hakkını arayan fabrikanın eski işçileri.....	116
Görsel 13: Tao eski fabrikasının içinde.....	117
Görsel 14: Tao şehre yukarıdan bakıyor.....	117
Görsel 15: Dahai hastane çıkışı.....	118
Görsel 16: İşçiler Mao heykeli önünde.....	118
Görsel 17: Altın Çağ Gece Kulübü.....	121
Görsel 18: Altın Çağ Gece Kulübü.....	121
Görsel 19: Altın Çağ Gece Kulübü.....	122
Görsel 20: Altın Çağ Gece Kulübü.....	122
Görsel 21: Tren sahnesi.....	123
Görsel 22: Trenin peşinden koşan gençler.....	123
Görsel 23: Tema parktaki seyirciler.....	124
Görsel 24: Tema parktaki dansçı kızlar.....	124
Görsel 25: Tema park sahne.....	125

Görsel 26: Tema park bodrum katı.....	125
Görsel 27: Taisheng'in kaldığı oda.....	126
Görsel 28: Tao tuvalette çamaşır yıkıyor.....	126
Görsel 29: İş soran küçük kız.....	127
Görsel 30: Nokia telefon afişi.....	127
Görsel 31: Lianrong balıklarını gösteriyor.....	128
Görsel 32: Balıkları özgür bırakıyorlar.....	128
Görsel 33: Tao sahnede gelinlikle.....	129
Görsel 34: Tao ve Taisheng'in ölü bedenleri.....	129
Görsel 35: Refah Vahası Yurdu.....	130
Görsel 36: İntihar eden Xiaohui.....	130
Görsel 37: Xiao Wu kelepçeli.....	131
Görsel 38: Xiao Wu'yu izleyen kalabalık.....	131
Görsel 39: İşçiler fotoğraf çektiriyor.....	132
Görsel 40: Opera tiyatrosu izleyen kalabalık.....	132
Görsel 41: İşaretlenen bina (Still Life)	134
Görsel 42: İşaretlenen bina (Xiao Wu)	134
Görsel 43: Sokakta yol çalışması (Platform)	135
Görsel 44: Sokakta yıkılmış binalar (Xiao Wu)	135
Görsel 45: Yıkım için çalışan işçiler.....	136
Görsel 46: Molozları yaşıyan kamyon.....	136
Görsel 47: Terasta dans eden kişiler.....	137
Görsel 48: Işıklı köprü.....	137
Görsel 49: Seks işçisi kadınlar.....	139
Görsel 50: Patlayan bina.....	139
Görsel 51: Suyun yükseleceği uzunluk.....	140

Görsel 52: Suyun yükseleceği uzunluk (Still Life)	140
Görsel 53: Fabrika görüntüleri (Günahın Dokunuşu)	140
Görsel 54: Fabrika görüntüleri(Mountains May Depart)	140
Görsel 55: Zhou San	141
Görsel 56: Zhou San ve oğlu.....	141
Görsel 57: Xiao Wu.....	142
Görsel 58: Platform.....	142
Görsel 59: Mountains May Depart.....	143
Görsel 60: Still Life.....	143
Görsel 61: Xiaohui.....	144
Görsel 62: Xiaoya.....	144
Görsel 63: Unknown Pleasure.....	144
Görsel 64: Günahın Dokunuşu.....	144
Görsel 65: Cui Minglang.....	145
Görsel 66: Zhang Jun ve Zhon Ping.....	145
Görsel 67: Mountains May Depart.....	147
Görsel 68: Mountains May Depart.....	147
Görsel 69: Dahai tapınak önünde.....	148
Görsel 70: Dahai tüfeğiyle yürüyor.....	148
Görsel 71: Tema park.....	148
Görsel 72: Tema Park Mısır Piramitleri.....	148
Görsel 73: Tema parkın uzaktan görünümü.....	150
Görsel 74: Yaşlı adam Eyfel Kulesi önünde.....	150
Görsel 75: Tema parkta turistler.....	151
Görsel 76: Tema parkta işçiler.....	151
Görsel 77: Tac Mahal önünde işçi ve turistler.....	151
Görsel 78: Eyfel Kulesi içinde işçiler.....	151

Görsel 79: Tema park içinde kadın işçiler.....	152
Görsel 80: Tema parkta sergilenen uçak.....	152
Görsel 81: Üç vadi barajı gezisi.....	154
Görsel 82: Üç vadi barajı genel görüntü.....	154
Görsel 83: Kent içinde kazı alanı.....	155
Görsel 84: Mei Mei şarkı söylüyor	156
Görsel 85: Xiao Wu ve Memi Memi.....	156
Görsel 86: Fenyang Kültür Topluluğu.....	157
Görsel 87: Fenyang Kültür Topluluğu prova	157
Görsel 88: Fenyang Kültür Topluluğu	158
Görsel 89: Fenyang Kültür.....	158
Görsel 90: Topluluk rock şarkısı söylüyor	159
Görsel 91: Rock tarzı giyinen topluluk üyesi	159
Görsel 92: Flamenko dansı.....	160
Görsel 93: Tango dansı yapan çift.....	160
Görsel 94: Sinemada Avere filmi.....	162
Görsel 95: Kuaförde perma yaptırıyor.....	161
Görsel 96: İmitasyon atöylesinde Taisheng.....	162
Görsel 97: Lianrong tableten haberlere bakıyor.....	162
Görsel 98: Tren kazası haberi.....	163
Görsel 99: Olimpiyat haberlerini izleye kitle.....	163
Görsel 100: Mountains May Depart.....	165
Görsel 101: Still Life.....	165
Görsel 102: Mountains May Depart.....	165
Görsel 103: Kül en saf beyazdır.....	165
Görsel 104: Mountains May Depart	166

Görsel 105: Mızraklı çocuk.....	166
Görsel 106: Fabrika bahçesinde heykeller	167
Görsel 107: Heykellerin önünde dua ediyorlar.....	167
Görsel 108: Lin Chong.....	168
Görsel 109: Dahai tiyatronun önünden geçiyor.....	168
Görsel 110: Dahai'nin tüfeği	169
Görsel 111: Xiayo çakıyı tutuyor.....	169
Görsel 112: Su San	170
Görsel 113: Opera tiyatrosu ve seyirciler.....	170
Görsel 114: Kutsal Yılan Şov.....	171
Görsel 115: Şovda kullanılan yılanlar.....	171
Görsel 116: Xiao Wu.....	171
Görsel 117: Dahai (Günahın Dokunuşu)	171
Görsel 118: Kül En Saf Beyazdır.....	172
Görsel 119: Mountains May Depart.....	172

GİRİŞ

Kentin ve öznenin toplumsal mekanizmalar tarafından dönüşümü beraberinde gündelik hayatın da dönüşümünü getirir. 1980 sonrası Çin’de komünizmeden kapitalizm sürecine geçişini temsil eden reform dönemi ile beraber dönüşen gündelik hayatla beraber şimdiye kadar yönetmenlerin kameralarından yansıyan film anlatıları da dönüşür. Daha çok minör hikâyelere odaklanarak, kentin içindeki sıradan insanların temsilcileri olan yönetmenler büyük anlatıları yıkmaya başlarlar. Çin sinema tarihinde Altıncı Kuşak yönetmenler altında gösterilen bu temsilciler, Çin’in komünizmden kapitalizme geçişindeki temel dönüşümlerden etkilenirler (Zhang, Z., 2007, s. 19). Filmlerinde kenti ve kentin öznel üzerindeki etkilerini eleştirel bir açıdan odak noktasına alan yönetmenler ise Altıncı Kuşak yönetmenlerden ayrılarak Kent Kuşağı adını alırlar (Zhang, Z., 2007, s. 8). Kent Kuşağı yönetmenleri, kendilerini yüksek kültürle konumlandıran elitist tavırdaki “büyük şehirlerdeki ayrıcalıklı geçmişlerden gelen” yönetmenlerden hem duruşları ile hem de yaptıkları filmlerle kendilerini ayırırlar (Zhang, Z., 2007, s. 16). Kente daha eleştirel bir alandan bakan bu kuşağın en önemli temsilcilerinden biri olan Jia Zhangke de filmlerinde kentin dönüşümünü ve dönüşümün bir parçası olarak Çin’deki gündelik hayata dair hikâyeleri filmlerinin temel taşı olarak kullanır. “Kenardaki insanlarla daha çok ilgileniyorum” diyen Jia Zhangke, minör sinema anlayışını benimseyerek gündelik hayatın minör hikâyelerine odaklanır (Zhangke, J., 2001).

Corey Kai Nelson Schultz (2018), *Moving Figures Class and Feeling in the Films of Jia Zhangke* kitabında Mao Zedung dönemi propaganda afişleri ile Jia Zhangke filmleri üzerinden bir karşılaştırmayla reform döneminde dönüşen özne algısını ortaya çıkarır. Öncelikle film evreninin ona dönemin nasıl “hissedildiğini” dair bir gözlem şansı yarattığını söyleyen Schultz, Jia Zhangke sinemasında “sosya-tarihsel ve kültürel bağlamda” sınıf figürlerinin dönüşümünü inceler. Bu çalışmada da, Schultz’un vurguladığı gibi film, sunduğu temsil evreniyle dönemin nasıl “hissedildiğini” dair ipuçları sunabilen bir mecra olarak ele alınmaktadır. Böylece çalışma, sadece sınıf figürleri bağlamında değil, 1980 sonrası Çin gündelik hayatının mekân, özne ve kültürel anlamdaki dönüşümlerini tartışmaktadır. Bu tartışma, 1980 sonrası meydana gelen ve tüm dünyayı etkileyen olayların toplum üzerinde yarattığı etkilerini görebilmeye olanak sunan

neoliberal politikalar literatürünü özellikle kente indirgenen bir çerçevede ele alınmaktadır. Bu bağlamda çalışma, bir kent kuşağı sinemacısı olan Jia Zhangke'nin filmleri üzerinden 1980 sonrası post-Mao döneminde dönüşen gündelik hayatı sosyolojik bir bakış açısıyla okumayı amaçlamaktadır.

1979 yılında Deng Xiaoping'in iktidara gelmesiyle Mao Zedung dönemi tamamıyla sona ermiştir. Deng Xiaoping'in dışa açılma ve ülkeyi kalkındırma projelerinin bir karşılığı olarak ortaya çıkan Reform Hareketleri, Çin'in toplumsal yaşamında büyük değişiklikler getirmiştir. "Sosyalist Piyasa Ekonomisi" olarak tanımlanan bu dönüşüm aslında sosyalizmin sürdüğüne vurgu yaparken kapitalist dönüşümü de kabul eder (Sezen, 2007, s. 27). Mao Zedung'un işçi ve devlet birleşimini benimseyen ve ülkenin kalkındırılmasında işçiyi ön plana çıkaran politikaları, reform dönemiyle beraber değişmeye başlar. Daha çok devlet destekli özelleştirme politikalarının bir parçası olarak dönüşen sistem işçiyi devletten uzaklaştırarak güvencesiz bir çalışma ortamını da berberinde getirir (Andreas, 2021, s. 17). Sadece işçi ve özne bağlamında değil, aynı zamanda Çin kentleri de bu dönüşümü somut olarak görebilmesine olanak sunar. Kentteki binaların yıkılarak mega projelerinin bir parçası olması kent alanlarını bir yıkım sahasına çevirir (Harvey, 2015, s. 140). Bu bağlamda, Çin'in 1980 sonrası dönüşen gündelik hayatı aslında 1989 yılında Berlin Duvarı'nın yıkılması ile tırmanışa geçen neoliberalizm olgusuyla kesişmektedir. Devlet tabanlı bir yönetim şekline özel ve ticari alanların ön plana çıktığı politikaların bir çatısı olarak neoliberalizm bu dönemde ortaya çıkarak, tüm dünyada etkili olmaya başlamıştır. Çin'in neoliberal politikalara eklenme sürecinin dünyadaki örnekleriyle farklı olduğuna dikkat çeken David Harvey, Çin'i bu bağlamda değerlendirirken "Çin Tarzı Neoliberalizm" tanımını kullanır (2015, s. 29).

Bir ekonomi-politik teori olarak neoliberalizmin temel itkisi onun özneleşme sürecine yaptığı büyük etkidir. Neoliberal teorinin toplum ve birey üzerindeki etkilerini inceleyen teorisyenler bu meseleyi bir etki olarak yorumlamak yerine neoliberalizmi, tamamen varoluşu biçimlendiren bir olgu olarak görmektedirler (Brown, 2018; Dardot, Pierre ve Laval, Christian, 2018; Foucault, 2019; Han, 2019; Lazzarato, 2014). Tamamen ekonomik temelli bir süreç olan neoliberalizmin varoluşu şekillendiren bu gücü, özne üzerinden kendini var etmekteyken, özne ve ekonominin iç içe geçen halinin

neoliberalizmin sürekliliği sağlamadaki önemli bir etken olduğu görülmektedir. Neoliberalizmin tüm dünyada etkili olmasıyla beraber “neoliberal özne”ye dair tanımlamalar ve değerlendirmeler literatürde kendine yer bulmuştur. Öznenin sermaye mantığının bir uzantısı olarak şekillenmesine dair görüşler, “bedenin sahipsizleştirilmesi” ve gündelik hayatın tamamının kapitalizm tarafından ele geçirilmesi ile ilgili olmaktadır (Lefebvre, 2010, s. 34).

Neoliberalizm, Neoliberal Kentler ve Gündelik Hayat adlı birinci bölümde bir gündelik hayat kuramcısı olan ve tezin temel kuramsal çerçevesini oluşturan Henri Lefebvre, kent ve gündelik hayat ilişkisi bağlamında incelenmektedir. Henri Lefebvre’nin *Kentsel Devrim* kitabında ortaya sunduğu “toplumun bir bütün halinde kentleşmesi” olgusu ve gündelik hayatı bu olgu çerçevesinde inceleyen analizleri çalışma için ufuk açıcı bir alan olmaktadır. Lefebvre’nin kent ve gündelik hayata dair bakış açısı ile Jia Zhangke sinemasının kent ve gündelik hayat temsillerindeki paralellikler oldukça dikkat çekicidir. Neoliberalizm literatürü ise gündelik hayat ve kent tartışmasını günümüze yaklaştırmakla beraber, dünyada 1980 sonrası dönüşen iktidar politikalarının kent ve özne üzerindeki izdüşümlerini sunmada bir harita görevi görmektedir. Neoliberal kentler ve bu kentlerdeki özneleri değerlendiren literatür, Çin’in 1980 sonrası dönüşen özne, kültür ve kent olgularını değerlendirmeye olanak sunmaktadır.

Çin Tarihine Genel Bir Bakış ve Reform Döneminde Kent ve Gündelik Hayat adlı ikinci bölümde ise Çin’in kentin ve gündelik hayatın dönüşümlerini görebilmek adına tarihsel arka plan sunulmaktadır. Bu bölümde genel bir çerçeveden Çin tarihi aktarıldıktan sonra Mao Zedung dönemden reform dönemine geçişin temel dönüşümleri aktarılmaktadır. Genelden özele giden bir tartışma sunan bu bölümde Çin’in 1980 sonrası tarihsel ve kentsel dönüşümleri incelenmekte ve Neoliberalizm ile Çin’deki toplumsal dönüşüm arasındaki kesişmeler dikkate alınmaktadır. Bu bağlamda neoliberal politikaların etkilerinin tartışıldığı mekân, özne ve kültür alanlar üzerinde neoliberal politikaların etkilerinin tartışıldığı literatürde ortaya çıkan değerlendirmelerin, 1980 sonrası Çin toplumsal dönüşümünü filmlerine yansıtan Jia Zhangke’nin filmlerinde de olduğu görülmüştür. Neoliberal Özne, Neoliberal Mekân ve Neoliberal Kültür genel temaları içerisinde Neoliberalizm ve 1980 sonrası Çin toplumsal alanına ait kesişmelere

dair dokuz alt tema çıkarılmış ve filmler çıkarılan bu temalar çerçevesinde betimsel analize tabi tutulmuştur.

Neoliberal Özne teması altında yer alan *Girişimci, Kaderci, Borçlandırılmış Özne* alt teması altında birinci bölümde yer alan neoliberal özneye dair yazılmış literatürde ortaya çıkan öznenin girişimci, kaderci, köle ve borçlandırılmış olma halleri filmdeki karakterlerin temsilleri üzerinden okumaktadır. *Mao'nun Kentteki Hayaleti ve Dönüşen İşçi Sınıfı* alt temasında ise Mao Zedung döneminden Deng Xiaoping'in reform dönemine, komünizmden kapitalizme geçişte dönüşen işçi temsilleri filmler içerisinde bulunmaktadır. *"Yok Özne"ler ve Kalabalıklar: Göçmen İşçiler* bölümünde ise Jia Zhangke'nin filmlerinde en çok temsil edilenler olarak göçmen işçi meselesi ele alınmaktadır. Jia Zhangke'nin göçmen işçilerin kendilerini Çin'in kapitalist ilerlemesinde "feda" ettiklerine dair söylemlerini de bir çıkış noktası olarak, Çin'deki göçmen işçi literatüründe ortaya çıkan değerlendirmelerle filmlerdeki göçmen işçi temsilleri arasında bağlantılar kurulmaktadır. Özellikleri filmlerindeki karakterleri genç insanlar üzerinden kuran Jia Zhangke, Çin gündelik hayatında onların "tamamen kayboldukları"nı düşünür ve kentin içinde dolaşan bu genç kitlenin iş aramak ve güvencesiz işlerde çalışmak zorunda olan göçmen işçi temsillerini yansıtır (Batto, 2005, s. 2). Bu bağlamda Jia Zhangke sinemasında yer alan göçmen işçi temsilleri, Dudley Andrew'in (2018), *The Absent subject of the World* makalesinde kullandığı "yok özne" kavramsallaştırılmasıyla açıklanmaya çalışılmıştır. Neoliberal öznelliklerin "feda" ile bütünleşen yapısının bir üst basamağı olarak "yok özne"yi kullanarak, Jia Zhangke sinemasındaki göçmen işçilere dair bir çerçeve çıkarılmaktadır.

Neoliberal Mekan teması, *"İç ve Dışa Doğru Patlayan Kentler"* ve *"Kent'in Hortlakları: Anıt Mekanlar"* isimli iki alt temadan oluşmaktadır. *İç ve Dışa Doğru Patlayan Kentler* alt temasında Henri Lefebvre'nin kapitalizmle beraber dönüşen kenti tanımlamak için kullandığı "iç ve dışa doğru patlama" kavramsallaştırmasını bir çıkış noktası olarak kullanılmakta (Lefebvre, 2015, s. 28) ve neoliberalizmin de etkisiyle dönüşen kentlerin Jia Zhangke sinemasındaki göstergeleri incelenmektedir. *Kentin Hortlakları: Anıt Mekanlar* alt teması ise Michel De Certeau'nun kentler yıkılıp dönüşürken ortada kalan eski anıt mekanların kent içindeki yerini tartıştığı "kent'in hortlakları" olgusundan yola çıkarak (De Certeau, Giard, & Mayol, 2009, s. 164), Jia

Zhangke sinemasındaki geleneksel yapıların kentsel dönüşüm içerisindeki yeri incelenmektedir.

Jia Zhangke sinemasında kültür olgusu da Çin'in gündelik hayatını tamamlama da önemli bir unsur olarak karşımıza çıkar. Filmleri içerisinde Çin'in hem geçmişten hem de günümüzden anlarla temsil ettiği kültür olgusu çok katmanlı bir açıdan tartışılmaya müsaittir. Kültürün neoliberal politikaların gündelik hayatın içine sızan "biyopolitik" alanın bir parçası olması, Jia Zhangke sinemasının gündelik hayatında da benzer çerçeveden ele alındığı söylenebilir. Kültürün turizm olgusuyla bütünleşen bir yapı haline gelmesi ve şehirlerin bir markalaşma sürecinin parçası olarak kullanılması Çin özelinde de ortaya çıkar. Ve bu durum Jia Zhangke sinemasında moda, turizm, anıtlar, geleneksel tiyatrolar gibi kültüre ait olgular üzerinden sorgulamaya açılır. Jia Zhangke, bir röportajında Çin'de 1980 sonrası kültürel dönüşümü şu şekilde aktarır;

"Para kazanma arzusu ve Batı etkilerinin akını 1980'lerde başladı. Ve bu şeyler bugün hala Çin kültürüne hâkimdir. Bir yandan değişiklikler bizi özgürleştirdi; yeni düşünme biçimlerini denememize olanak sağladı. Gençler daha açık fikirli oldular ve farklı yaşam tarzlarını denediler. Öte yandan hepimiz Çin kültürüne olan güvenimizi kaybetmeye başladık. Aslında Çin kültürüne olan inancımızı kaybettik. Bu kültürel kriz günümüzde de devam etmektedir" (Havis & Zhangke, 2005).

Tarihsel süreçte bakıldığında da Mao döneminde kırsal alandaki köylüden fabrikadaki işçiye kadar devletin temel politikası üretime ve sıkı çalışmaya odaklanmışken, Deng Xiaoping'in getirdiği reform hareketleriyle tüketim ve eğlence sektörü canlanmaya başlar. Bu kadar hızlı sayıda artan eğlence endüstrisine ait alanlar Mao Zedung sonrası dönemde ortaya çıkan politikaların, "tüketimi modernite kavramıyla ilişkilendirerek insanları tüketmeye teşvik etmesi"ne bağlı olarak ortaya çıkar. Bu bağlamda, Çin'in modern vatandaşlarının yeni sloganı "para kazan ve tüket" olarak dönüşmektedir (Zheng, 2004, s. 84). Bu bağlamda *Neoliberal Kültür* teması bu perspektifle incelenmekte Jia Zhangke sinemasında ortaya çıkan kültür olgusuna ait göstergeler alt temalarla ayrıntılandırılarak incelenmektedir. Böylelikle *Küresel Kültüre Eklemlenen Kentler; Küreseleşmenin Somut Göstergeleri: Karaoke Barlar, Pop Müzik, Moda, Teknoloji; Geleneği Bir Sorgulama Aracı Olarak Kullanmak* alt temaları çerçevesinde dönüşen kültür olgusuna ait tartışmalar yer almaktadır.

Küresel Kültüre Eklemlenen Kentler alt temasında özellikle *The World* filminin ana mekânı olan bir tema park üzerinden kentin bir pazarlama stratejisine dönüşen kültür olgusunun turizmle nasıl iç içe geçtiğine dair incelemeler yer almaktadır. Sembolik sermayenin bir parçası olarak dönüşen yeni neoliberal kentin karşılığı Çin kentleri üzerinde de görülmekte, kentin dönüştürdüğü kültürel olgu Jia Zhangke sineması bu alana vurgu yapan filmlerdeki sahneler üzerinden incelenmektedir. *Küreselleşmenin Somut Göstergeleri: Karaoke Barlar, Pop Müzik, Moda, Teknoloji* alt temasında Manuel Castells'in de vurguladığı küreselleşme ve neoliberal politikaların ilerlemesinin en önemli etkenlerinden olan "teknolojik yenilik ve örgütlenmenin merkezileşmesi" süreci (2013, s. 120) gündelik hayatın da bu doğrultuda dönüşmesine sebep olmuştur. Teknolojinin dönüşümü ile paralel olarak eğlence mekânlarının, müziğin ve modanın dönüşümüne ait göstergeler filmler içerisinde bulunarak neoliberal kültürün dönüşmesine referans vererek incelenmektedir. *Geleneği Bir Sorgulama Aracı Olarak Kullanmak* alt temasında ise opera tiyatrolarından ve Çin mitolojisinden yararlanan Jia Zhangke'nin modern yaşamla gelenek arasında kurduğu tezatlık ortaya çıkartılarak, geleneğin kapitalist neoliberal dönüşümün sorgulanmasına nasıl katkı sunduğu incelenmektedir.

1. BÖLÜM

NEOLİBERALİZM, NEOLİBERAL KENT VE GÜNDELİK HAYATLA İLİŞKİSİ

Bu bölümde, Henri Lefebvre'nin gündelik hayata ve kente dair analizleri ile neoliberalizmin kent üzerindeki etkisi ele alınmaktadır. Kentin dönüşümü ile gündelik hayatın dönüşümünü paralel bir bakış açısıyla okuyan Henri Lefebvre, bu dönüşümü mevcut iktidar yapılamaları çerçevesinden analiz eder. 1990'lardan sonra tüm dünyada etkili olan ve ülkelerin iktidar yapılanmasını etkileyen neoliberalizme ait literatür, kentin ve gündelik hayatın mevcut durumunu analiz etmede tarihsel bir kaynak sağlar. Bu bağlamda bu bölümde, temel çerçevede Henri Lefebvre ve kentin dönüşümüne ait literatür yazıldıktan sonra, tarihsel süreçte neoliberalizm ve neoliberalizmin kentle olan ilişkisi aktarılmaktadır.

1.1. Henri Lefebvre, Gündelik Hayat Ve Kentin Dönüşümü

Henri Lefebvre kente ve gündelik hayata ideojik bir alan olarak yaklaşır. Kentsel Devrim kitabında “toplumun bir bütün halinde kentleşmesi”nden bahsederken aslında toplumsal dönüşümlerin kaynağını kent olarak alır. Böylelikle mekân olgusu iktidar süreçlerinin dönüşümü ile değişmekte, toplumsal yaşam da mekânın dönüşümü ile paralel olarak gerçekleşmektedir. Bu bağlamda, çalışmada Henri Lefebvre'nin gündelik hayata ve bir mekân olarak kente dair analizleri yer almaktadır.

1.1.1. Henri Lefebvre ve Gündelik Hayat İdeolojisi

Henri Lefebvre, gündelik hayat, mekân ve kent olguları üzerinde düşünmüş bu üç olgu üzerine oluşturduğu düşünce yaşamında felsefe, sosyoloji, tarih ve dil bilim gibi farklı alanlardan yararlanmıştı. 1914 yılından 1991 yılına kadar sürdüğü bu düşünce yaşamında, Birinci Dünya Savaşı'ndan Berlin Duvarı'nın yıkılmasına kadar olan tarihsel olaylarla karşılaşmış ve yapıtlarının farklı toplumsal olaylarla kesişmesi onun disiplinler arası bakış gücünü derinleştirmiştir (Hess, 2020, s. 9). Remi Hess, Mekânın Üretimi kitabına yazdığı önsözde onun gençliğinden yaşlılığına kadar olan süreçte farklı tarihsel olayların yanında, geçinebilmek için taksi şoförlüğü yapması, İtalya ve Latin Amerika gibi farklı ülkelerde yaşamış olma deneyimlerinin Lefebvre'nin mekânla kurduğu ilişkiselliği güçlendirmesinde en etkili süreçler olduğunu yazar (Hess, 2020, s. 10).

Gündelik hayatı, yeme-içme gibi eylemlerin ötesinde tartışılan bütünsel ve toplumsal bir sürece dâhil eden Lefebvre, “...tıpkı dil gibi gündelik hayat da –işlevlerin hem kapsadığı, hem de üstünü örttüğü- belirgin formlar ve derin yapılar”dan oluştuğunu belirtir (Lefebvre, 2010, s. 8). Felsefe gündelik hayatı bayağı bulur gündelik hayatın gerçekliğini arka plana atar. Ancak felsefenin aradığı cevaplara ulaşmak isterken, cevapların sorgulanabileceği bir alan olarak gündelik hayatı geri planda bırakması kendi içinde çelişkilere sebep olur (Lefebvre, 2020, s. 22, 23). Lefebvre’ye göre felsefe kendi içindeki bu çatışmanın farkına varmış ve gündelik hayat filozofların geri planda bıraktıkları bir alan olmaktan çıkmıştır. 1980 yılında “Gündelik Hayat ve Felsefe” adıyla bir araya gelen İsviçre Felsefe Cemiyeti, günümüzde gündelik hayatı kavramaya dair düşüncelerin önemine dair amaçlarını belirtmesiyle gündelik hayat çalışmaları canlanmaya başlar (Lefebvre, 2010, s. 9).

Bu anlamda, felsefi bir tavır (tefekkür, spekülasyon) alan ve bu tavrı öğrenen felsefeci için gündelik hayat, kurulu sistemlerde bulunmayan gizemliliği ve hayranlığa değer olan şeyler barındırır. Felsefeciler onun karşısında, doğada veya sanatta buldukları herhangi bir şey karşısında olduğundan daha fazla şaşkınlığa düşerler. Birçok kez, ilk profesyonel felsefecinin, yani hiç yazmamış olan Sokrates'in, felsefi bir diyaloga girişnek için nasıl sadece günlük şeylerden, küpçüyle birlikte küplerden, ayakkabıcıyla birlikte ayakkabılardan söz ettiğini dile getirmişlerdir (Lefebvre, 2020, s. 29).

Lefebvre’ye göre bununla beraber gündelik hayatı sıradan kabul eden anlayış yıkılır ve gündelik hayatın felsefe, sanat, kutsal gibi alanlarla da bağlantılı olduğu kabul edilir. Felsefe dışında tarih, antropoloji sosyoloji gibi toplum bilimleri alanları da gerçeğin gündelik hayat üzerinden kurgulandığına dair anlayışı kabul ederler ve makro perspektif yerine gündelik hayat üzerindeki mikro alanlara yönelmeye başlarlar (Lefebvre, 2010, s. 10). Gündelik hayatın öneminin alımlanması ve kavranması Lefebvre için gerçeğin eleştirel analizini yapabilmek adına elzemdir (Lefebvre, 2010, s. 29).

Lefebvre, gündelik hayatın tanımlanabilmesi ve kavramsallaştırılabilmesi için öncelikle bilinmesi gereken bazı aşamalardan bahseder. Ona göre, öncelikle gündelik hayatın doğanın kendi düzeni içerisinde ortaya çıkmış zaman ve mekândan farklı bir alanda ortaya çıktığını kabul etmek gerekir. Gündelik hayat içerisinde yer alan “yaşantı”nın önemsiz olmadığını ve düşünülen ve pratik edilen yaşantı arasındaki farkın da sorgulanması gerektiği; pratiklerin parçalanması ve bölünerek iç içe geçmesinden

doğan bir “ürün” veya “tortu” olarak çok katmanlı bir yapı olarak gündelik hayatın görülmesi gerekliliğinden bahseder. İçerisinde barındırdığı çok katmanlı yapı aslında “yeniden üretim” faaliyetlerinin gerçekleştirilebilmesi için tasarlanan ve algılarına bir alana referans olurken, paralelinde gündelik hayatın kendisi bir “üretim tarzı” olarak karşımıza çıkmaktadır. Yeniden üretimin sürekliliğinin bir mekânı olarak gündelik hayat, “kapitalist sistemin” bir alanı olmaktadır. Böylelikle gündelik hayat salt doğrusal ve işlevsel bir alan olarak tahayyül edilemez ve içerisinde üretimi sürdüren “tortu”ları keşfetmek Lefebvre’ye göre gündelik hayatın analizini mümkün kılmaktadır (Lefebvre, 2010, s. 18). Burada karşımıza Marx’ın alt yapı ve üst yapı kavramsallaştırması çıkar, Lefebvre üretim alanı olarak değerlendirdiği gündelik hayatı Marx’ın analizlerinden referanslarla yorumlar (Lefebvre, 2010, s. 22). Böylelikle ekonomi-politik yapı, hem de tarihsel ve sosyal alan gündelik alanı analiz ederken kullanılır (Lefebvre, 2010, s. 24). Marx’ın analizlerinde ortaya çıkan “üretim” kavramı üzerinden giden Lefebvre, üretim olgusunun tinsel ve maddi iki ayrı yüzünden bahseder. Tinsel alan “toplumsal zaman ve mekâna” işaret ederken maddi alan “şeylerin imali”ni ifade eder. Bunun dışında insanların kendi kendisini üretmesiyle ortaya çıkan “toplumsal ilişkilerin üretimi” vardır ki bu da aslında “yeniden-üretim” mantığının görünen en genel halidir. Toplumsala dair yeniden üretim çerçevesinde meydana gelen pratikleri “karmaşık bir hareketlilik içinde” gerçekleştiğini vurgulayan Lefebvre bu hareketliliğin merkezinin “devlet, kültür, bilim” gibi alanları niteleyen üst yapıda değil, “gündelik hayat”ta ortaya çıktığını söyler (Lefebvre, 2020, s. 44). Lefebvre, gündelik hayata dair tüm tartışmalarını bu hareketliliğin nasıl ortaya çıktığını ve yeniden üretimi koşullandıran pratiklerin gündelik hayattaki karşılıklarını bulmak üzere sürdürür.

Lefebvre (2010), *Gündelik Hayatın Eleştirisi III*’te gündelik hayatın eleştirel analizini “süreklilikler” ve “süreksizlikler” olarak iki çerçeve üzerinden yapar. Süreklilikler gündelik hayatın kapitalist, neo-kapitalist sistemle sürdürülmesini sağlayan unsurlar olarak ortaya çıkar. Süreklilikleri, mülkiyet ilişkilerini devam ettiren aile, ahlak gibi olgular, üretim yerine tüketime yönelten meta dünyası, küreselleşme, ulusallık ve cinsiyet gibi temel başlıklar altında değerlendirir. Gündelik hayat içerisinde bir gerçeklik üreticisi olarak ortaya çıkan “meta”, küreselleşme olgusunu anlamlandırabilmenin temel taşı olur. Küreselleşme sürecini anlayabilmek için metayı bir gerçeklik üreticisi olarak görmek ve küreselleşmenin sürekliliğini sağlayan, gündelik hayat üzerinde kurgulanan

bu gerçekliği kavramak gerekliliğini vurgular (Lefebvre, 2010, s. 63). Bu bağlamda, gündelik hayata egemen olan meta anlayışı küreselleşmenin temel alanı olurken gündelik hayatı anlamak da bu paralellikte önemli olmaktadır. Küresellik dışında tahakkümün sürekliliğini sağlayan bir diğer unsur ulusallıktır. Belirli bir kimlik içerisinde tutulan ve bu kimliğin değerleri kapsamında yapılan etkinlikler “yeniden-üretim” mantığının araçlarından biri olmaktadır (Lefebvre, 2010, s. 66).

Lefebvre gündelik hayatın oluşum sürecini *Modern Dünyada Gündelik Hayat* kitabında sekiz tane madde üzerinden açıklar. Bu maddeler daha çok “ayrım”lar üzerinden kurulur. Doğa ile insan arasında, özel ile kamusal alan arasında kurulan ayrımlar ve mesafeler gündelik hayatı yapılandıran temel bileşenler olmaktadır. Sanat, kültür, din gibi öğeler bu mesafeler üzerinden şekillenir. Sanat daha kendini “sanat için sanat” mottosuna doğru kaydırırken, cemaat olgusu da kendini bireyciliğin yaygınlaşmasına bırakır. Böylelikle gündelik hayatın yapılanması bu dönüşümler üzerinden şekillendirir (Lefebvre, 2020, s. 53). Bu bağlamda, gündelik hayat içerisindeki göstergelerin yarattığı anlamların çözümlemek Lefebvre terminolojisinde önemlidir. Çünkü Lefebvre, gündelik hayatın göstergeler ve gösterilen ilişkisine düzanlam olarak değil, yananlamlar çerçevesinden bakılması gerekliliğini ifade eder; “Gündelik hayatın sadece düzanlamı kullandığına inanmak fazla kolaycılıktır: Kedi, kedidir. Oysa yananlamlar boldur, düzanlamı aşarlar, yine de gündelik hayatın kodlandırılmış bir retoriği yoktur; fakat yananlam, herhangi bir grup ya da çevre içinde öyle güçlü bir vurgu edinir ki, düzanlam mertebesine geçer” (Lefebvre, 2010, s. 76).

1.1.2. Gündelik Hayatta Mekânın Dönüşümü

Lefebvre, “Mekâna işaret etmeyen söylem ölümcül bir boşluktur, laf kalabalığıdır” (Lefebvre, 2020, s. 153) derken analiz sürecinde mekânın ne kadar önemli olduğunun altını çizerek ve tüm düşünsel sürecini “mekân” olgusu üzerinden şekillendirir. Lefebvre’ye göre mimar mekân içerisinde tuğla, beton vb. araçlarla bir beden yaratır ve yarattığı bu beden kendi başına bir anlam taşımaz. Mimarın yarattığı bedenler içerisinde yaşayanlar tarafından canlandırılır ve şekillendirir. Kısaca, “yeniden üretilir” (Lefebvre, 2020, s. 158). Bu bağlamda gündelik hayatın dönüşümü beraberinde mekânın dönüşümünü de getiren birbiri içine geçmiş bir deneyim alanına bağlıdır. Mekânın bedeni ile insanın bedeni birbirlerinin yaşama şekline etki ederler.

En basit anlamıyla mekân, bulunulan yer, ev ve yurt anlamlarına gelmektedir (TDK). Ancak herhangi bir kavramı açıklayabilmek için başka kavramlarla olan bağı görmek o kavramı anlayabilmek için oldukça önemlidir. Mekân kavramı da kendisini şekillendiren ve dönüştüren birçok olgu ile paralel düşünüldüğünde anlamlı olur (Kaynar Kars, 2015, s. 17). Henri Lefebvre, Mekânın Üretimi kitabına yazdığı girişte, Hegel'den aktararak bir kavramın işaret ettiği şey “tehdit altında olduğunda” ve “sonuna yaklaştığında” ortaya çıktığını vurgular. Lefebvre buradan hareketle mekân üzerinde düşünür ve onun boş bir kavram olmaktan ötesini ifade ettiğini ve Hegel'in de dediği gibi mekânın da dönüşüme uğradığında üzerinde konuşulan derin bir anlam taşıdığını söyler. Tehdit altında olan ve sonuna yaklaşmış olan Mekân bir kavram olarak ne zaman ortaya çıkmaya başladığına tarihsel perspektifle bakmak ve dönüşümünü görebilmek bu anlamda önemlidir (Lefebvre, 2014, s. 24). Bu bağlamda Lefebvre mekânı şu şekilde tanımlar; “Mekân nedir? Ne "yaşantı"nın –bir tablonun çerçevesiyle karşılaştırılabilen- basit bir "çerçeve"sidir, ne de sadece içine konulan şeyi neredeyse ilgisizce kabul etmek zorunda olan bir biçim ya da kapsayıcıdır. Mekân, toplumsal morfolojidir. Demek ki, işlevlere ve yapılara sıkı sıkıya bağlı biçim canlı organizma için neyse, "yaşantı" için de odur” (Lefebvre, 2020, s. 118).

Lewis Mumford, kentlerin oluşumunu ve değişimini incelediği *Tarih Boyunca Kentler* kitabında, kentlerin çoğalarak bir düzen halinde büyümesinin tek başına maddi bir boyut olarak değerlendirilemeyeceğini vurgular. Mumford'a göre kentlerin yoğunlaşması aynı zamanda “yaşamın tüm boyutlarını genişletir” ve gündelik hayatta “yeni gerçeklikler yaratır” (Mumford, 2007, s. 47). Geniş vadilere yayılan yerleşim alanlarının “içeri doğru sıkışma” ve “içe patlama” ile surların arasına sıkışan bir hale dönüşmesi bu gerçekliğin en temel çıktısı olur. Kentlerin bu sıkışması ile eskiden birbirinden bağımsız halde yaşayan insanlar yüzyıllar içerisinde yaşayacağı etkileşimi bir nesil içinde yaşarlar ve bu durum, insanların yaşam pratiklerinin çoğu anlamda dönüşümünü de beraberinde getirir (Mumford, 2007, s. 51).

Richard Sennet, *Ten ve Taş* kitabında 1628 yılında William Harvey'in kan dolaşımı bulgusu ile bedendeki dolaşım sistemi keşiflerinin 18. yüzyıl kent planlamacılığı ile olan bağına dikkat çeker. İnsan bedeninde keşfedilen hareket kentin ruhunu da etkiler ve böylece aydınlanma dönemini yansıtan yeni kent modelleri ortaya çıkar. Sennet'e göre

yeni bedene dair bu keşifler kapitalizmin doğuşuyla paralel olarak ilerleyerek, “bireycilik adımı verdiğimiz büyük toplumsal dönüşümün doğmasını sağlamıştır”. Adam Smith’in Ulusların Zenginliği kitabındaki bedendeki kan dolaşımının piyasa alanındaki karşılığını keşfederek paranın dolaşımının karlı bir piyasa alanını yaracağına dair tespitlerde bulunur. Sennet, Smith’in bu tespitleri sonucunda paranın ve malların dolaşımıyla hareketlenen mülkiyet alanının, mekân ve birey arasındaki alışkanlıklarının da yavaş yavaş kaybolacağını belirtir (Sennet, 2008, s. 230).

Bugün serbestçe dolaşma arzusu bedeninde dolaştığı mekânın duyuşal taleplerini yenmiş olduğu için, modern hareketli birey bir tür dokunma krizi geçirmiş durumdadır: Hareket bedeninde duyarsızlaşmasına yardımcı olmuştur. Bu genel ilkenin şu anda trafiğin taleplerine ve bireylerin hızlı hareketlerine teslim olmuş şehirlerdir, nötr mekanlarla dolu şehirlerde, başat değer olan dolaşıma yenilmiş şehirlerde gerçekleştirilmiş olduğunu görürüz (Sennet, 2008, s. 230, 231).

1700’lerde bedene dair yapılan keşiflerin gündelik hayat üzerindeki etkilerini görmek oldukça ilgi çekicidir. O dönemlerde bedene dair yapılan tıbbi keşiflerin insan kıyafetlerinden şehrin mimarisine olan etkisi bu durumun somut örneklerini gözler önüne serer. Önceden insanın yıkanmasının beden için zararlı olduğu düşüncesi, beden üzerinde oluşan kir tabakalarının insanın sağlığı için gerekli olduğu inancı bu çalışmalarla beraber dönüşmeye başlar. Artık insanların yıkanması ve üzerinde bulunan ağır kıyafetlerden uzaklaşması gerektiği yargısı yaygınlaşır ve kirlenmeye ait tutum yerini beden üzerinde ve şehir üzerinde hijyenin gerekliliği doğrultusunda dönüşmesi gerektiği düşüncesine bırakır. Ve böylelikle şehir bu yeni bakış açısı çerçevesinde dönüşmeye başlar. Avrupa şehirlerinde yerin altındaki kanalizasyonların inşa edilmesi tam da bu durumun çıktısı olarak ortaya çıkar ve sokak eski kirli görüntüsünden arınır. Ortaçağda parke taşların arasına giren hayvan pislikleri görüntüsünden de kurtulabilmek için on sekizinci yüzyıldan sonra tüm zemini kaplayan taşlar döşenir (Sennet, 2008, s. 236, 237). Bu tarz uygulamalarla pisliklerinden arınan şehirler aynı zamanda yeni kent görünümünü yaratırlar. Sokakların hijyene dair bakış açısının dönüşmesiyle değişikliğe uğramasının yanında aydınlanma planlamacıları “devinimi” ön plana çıkartan sokak ve caddeler tasarlar. Bedendeki dolaşımın önemine dair vurgunun kent üzerindeki etkisini gösteren bir diğer örnek de bu devinimi sağlayacak sokak ve caddeler tasarlamak olmuştur. Şehirler insanların rahatça dolaşabilecekleri geniş caddeler yapılmıştır. “Barok planlamacı anıtsal bir hedefe doğru ilerlemeyi vurgularken Aydınlanma planlamacısı

yolculuğun kendisini vurguluyordu. Bu Aydınlanma anlayışında, ister bir mahalleden geçsin, ister şehrin tören merkezinden, cadde/sokak önemli bir kent mekânıydı” Gündelik hayatın ve mekânın bu hızlı dönüşümü nedeniyle Sennet, 1848-1945 yılları arasını “kent devrimi” çağı olarak adlandırır. (Sennet, 2008, s. 237).

Adam Smith’in “bırakınız yapsınlar” şiarının sonuçları kent yaşamında da kendini göstermiştir. Birey ve devlet arasında arabulucu görevi yapan yasalar, girişimciliğe yapılan övgü ve yönelimlerle ortadan kalkarak kent politikaların da girişimcilik perspektifi ile dönüşmesini beraberinde getirmiştir. Bu dönüşüm, kentlerin büyüyerek “on üçüncü yüzyıldan beri görülmedik biçimde değişmesine” sebep olmuştur. “Bırakınız yapsın”ların liberal düşüncesi çerçevesinde şekillenen kentin dönüşümü, beraberin karmaşa ve kaosu da yaratmıştır. Kenar mahalleler ile fabrikaların birbirine karışması çeşitli sağlık sorunlarını da yaratmıştır (Benevolo, 1995, s. 195, 196). Bu karmaşa ve kaosa bir son vermek vasfıyla ortaya çıkan Haussman ve Paris için yaptıkları, kentsel dönüşümün dramatik etkisinin en önemli örneklerinden olur. Haussmann’laştırma (Benevolo, 1995, s. 199) ya da Haussmannizasyon (Harvey, 2019, s. 342) olarak adlandırılan bu olay modernizmin kent üzerinde yaratığı yıkımın tanımsallaştırılmasına katkıda bulunur. Haussman," temelde işçi bazında örgütlenmeyi ve saklanmaya önleyecek ancak görünürde halk sağlığını gözeten uygulamaları gerçekleştirdiği “yaratıcı yıkım”da geniş bulvarlar yaratır ve bunu yaparken anıtların da tamamen tecrit edilmesine neden olur (Benevolo, 1995, s. 217).

David Harvey (2019), *Paris, Modernitenin Başkenti* kitabında Balzac’ın romanlarındaki kent imgesinde kentin fetişleştirme durumu ile nasıl karşı karşıya kaldığını vurgular. Balzac’ın kentin bir büyümlü mekân olarak duygusal bir itkiye tekabül eden bu tespiti, Marx’ın çalışmalarında daha materyal bir boyut alır. Fetiş olan kent kelimenin ilk anlamındaki hayal imgesini geride bırakarak aynı zamanda bir gerçekliğe vurgu yapar. Bu durumu Harvey şu şekilde yorumlar;

Ancak Marx meta çözümlemesi aracılığıyla fetişizmde daha derin bir anlam yattığını ortaya koyar. Bu kez fetişin gerçek bir temeli vardır, yalnızca hayali değildir. İnsanlar arasındaki toplumsal ilişkiler nesneler, ürettiğimiz ve dolaşıma soktuğumuz (insanlar arasındaki toplumsal ilişkilere maddi şeyler arabuluculuk eder) şeyler aracılığıyla kurulur. Aynı şekilde nesneler ve şeyler toplumsal anlamlarla doludur, anımsatır, çünkü toplumsal emek ve amaca yönelik insan eyleminin cisimleşmiş halleridir (maddi şeyler toplumsal

ilişkileri temsil eder, onların cisimleşmiş halidir). Marx’a göre kapitalizmde meta fetişizminden kaçmak imkânsızdır çünkü bu tam da pazarın çalışma şeklidir (Harvey, 2019, s. 76)

19. Yüzyılda kentin dönüşümüne verilebilecek en önemli örneklerinden biri Paris şehridir. Walter Benjamin’in “on dokuzuncu yüzyılın başkenti” olarak nitelendirdiği Paris şehri, Londra’da olduğu kentin içinde doğan ve yüzyılın atmosferiyle uyumlu bir bireycilik olgusu ile karşı karşıyadır (Sennet, 2008, s. 290). Bu bireyciliğin sadece davranış özelinde değil, iktidarı ya da zenginliği tehdit eden bir topluluk olmaktan da kurtulması gerekliliği savı, kentlerin yapılanmalarındaki örnekleri üzerinden görülebilir. Sennet bu duruma dair örnekleri *Ten ve Taş* kitabında Londra ve Paris şehirleri özelinde verir. İlk olarak Londra’da bulunan Regent’s Parkı’nın Londra’nın kent planlamacısı John Nash tarafından nasıl dönüştürüldüğünü aktaran Sennet, Nash’ın park içinde hızlı akışın sağlanması için yani dönemin yeni kuralı hareketin sağlanması için yaptığı planlanlara vurgu yaparken, aynı zamanda mimari açıdan gösterişli konutların parkın etrafında konumlandırılabilmesi için o bölgede yaşayan yoksul kesimin şehrin uzağına nasıl sürüldüğünün de altını çizer. (Sennet, 2008, s. 292, 293).

Sennet’in üçüncü ve bu bağlamdaki son örneği Londra metrosudur. Atardamar ve toplardamar olarak nitelendirilen metro, önceleri zenginlerin evlerinde iç içe yaşayan hizmetçilerin şehrin dışına taşınmasına neden olmuştur. Hizmetçiler kendileri için ayrılan şehrin dışında yer alan küçük evlere yerleşmişlerdir. Aynı zamanda gösterişli mağazaların da kurulduğu o yıllar, şehri bir çalışma ve tüketme alanına dönüştürürken metro bunun en kullanışlı aracı olmuştur. Böylelikle Sennet’in de ifade ettiği gibi “Metro modelindeki kitlesel taşımayla birlikte modern kent merkezinin zamansal coğrafyası artık biçimlenmiş durumdaydı” (Sennet, 2008, s. 301).

Leonarda Benevolo, *Avrupa Tarihinde Kentler* adlı kitabında Avrupa’daki kent sisteminin tarihsel süreçte nasıl dönüştüğünü inceler. Kentlerin dönüşümündeki en önemli olaylarından biri olarak değerlendirdiği Sanayi Devrimi, yeni teknolojileri, nüfus artışı, kırdan kente göçün artması gibi temel değişimleri beraberinde getirir. İngiltere’de başlayan bu süreç tüm Avrupa kentlerine yayılır (1995, s. 188). Benevola’nın Yeni Klasisizm’in de olduğu zaman olarak gördüğü bu dönem, sanatı ve kenti birbirinden ayırmıştır. Eski kentlerin sanatsal atmosferinin sanayi devrimi ile beraber yok olduğu, kentleşmenin tek bir üslupla biçimlenen ve “siyasi, ideolojik ve ahlaki argümanlarla

gerekçelendirilen dışarıdan kurallar” almıştır. Benevola, sanattan ayrılan kentin siyasi bir tabanla birleşmesinin günlük yaşamdaki görsel kültürün büyük oranda etkilenmesine dikkat çeker ve kent yapıların uyumlu ancak “hiçbir önemli unsur içermeyen genel bir arka plan”a sahip olduğunu belirtir (Benevolo, 1995, s. 191).

Bu bağlamda görülmektedir ki, 18. yüzyılda beden üzerinde başlayan keşif hareketleri 19. yüzyılda kentlerin dönüşümünü etkileyen önemli durumlardan biri olmuştur. Modernizmle beraber anılan akılcılık vurgusu beden ve kent gibi gündelik hayatın merkezinde yer alan olguları kendi çerçevesinde doğrudan etkilediği görülmektedir. Bu sebeple neoliberalizmin de gündelik hayata olan etkisinin tıpkı 18. yüzyıldan adım adım başlayan dönüşümlerde görüldüğü gibi, kent ve özne üzerindeki etkilerinin oldukça önemli olduğu aşikârdır. 19. yüzyılda sanayi devrimi ile beraber toplum doğanın sunduklarının dışında bir alan üretmeye başlaması toplumu doğanın “kör tahakküm”ünden kurtarmıştır (Lefebvre, 2020, s. 35).

1.1.3. Mekânın Üretilmesi: Kapitalist Devletin Mekânsallığı

Mekânın bir bütün olarak etkileşimi “mekânın üretilmesi” kavramını ortaya çıkarır. Bu kavramı ilk kullanan Henri Lefebvre olmuştur. Ancak doğa felsefecileri de mekân/alan üzerine düşünmüşlerdir. Doğa felsefecileri, insanın ve mekânın karşılıklı ilişkisinin bir dışavurumu olarak yeniden üretildiği ve aralarındaki etkileşimin de buna bağlı olarak dönüştüğünü savunurlar (Kaynar Kars, 2015, s. 20). Mekân insan eylemlerinin gerçekleştiği boş bir alan görüldüğünde insan ve doğa olarak mekân birbirinden ayrılırlar. Bu ayrım bir süre sonra insan eylemlerinin gerçekleştiği yer olarak doğa, toplumsal mekânın kurgulanma sürecini oluşturur (Kaynar Kars, 2015, s. 19).

Özne ve nesneyi birbirinden bağımsız olmayan bir ilişkisellik içinde gören Marx, insanın kendisi dışındaki dünyada yani doğada sergilediği eylemlerin dışarıyı etkilediği gibi aynı zamanda insanın kendi doğasını da etkilediğini savunur (Harvey, 2012, s. 77). Mekânın üretilmesi ve kapitalist mekânsallıkla olan bağının ilişkilendirilme süreci Marx’ın doğa ve insan arasında kurduğu diyalektik bakış açısından bağımsız değildir. Marx, öğeleri ilişkisel olarak tanımlama süreci ve yapıların birbirleriyle olan ilişkisinin açıklanmasında ekonomiyi temele oturtur. Böylelikle onun insan-doğa ilişkisinin çözümlemelerinin de başat ögesi olarak ekonomiyi koyması da bu bağlamda anlaşılabilir (Harvey, 2012, s. 75). Marx ve Engels’in “üretim” kavramına olan bakış

açıları iki türlü şekillenir; birincisi zenginliği çoğaltan bir olgu olarak, ikincisi ise insanların yaşamlarının her alanına etki eden mevcut toplumsal düzeni dönüştürerek üretime katkısı şeklindedir. Lefebvre, Marx ve Engels'in ikinci anlamıyla sunduğu üretim olgusunu “insanlar hukuki, politik, dinsel, sanatsal, felsefi ve ideolojik biçimler ürettiler” tanımıyla değerlendirir (Lefebvre, 2020, s. 95). Lefebvre'nin de Marx ve Engels'in ikinci tanımından yola çıkarak üretimi salt parasal bir algı anlayışından çıkartarak toplumsal bir alana kaydırır. Mekânın üretim olgusu da böyle bir anlayıştan temellenir. “Doğa üretir mi?” diye sorar Lefebvre, bu sorusuyla aslında doğanın ve mekanın ayrı iki kulvar olduğunu tanımlamaya girişir. Doğanın ortaya koydukları üretimden çok bir yaratım eylemini karşılar. Ağaç, çiçek, meyve gibi doğanın varlıkları kendiliğinden, bilinçsiz bir şekilde ortaya çıkarlar ve bir üretim kavramını karşılamazlar. Ancak insanın doğa üzerindeki eylemleri bir üretim olarak karşıya çıkar (Lefebvre, 2020, s. 97).

Kapitalizmle beraber insanın doğaya karşı koyma daha doğrusu ondan bağımsız hareket edebilme kapasitesini keşfetmesini Marx öncelikle bir başarı olarak değerlendirir. Doğadan doğrudan etkilenen olmak yerine onu yaratan bir aşamaya geçen insan “doğa sistemi içerisinde kendi öz insan doğasını keşfetmek için özgürleştirilebilecekti”. Ancak bu durum kapitalizmin niyetleri doğrultusunda ilerleyerek daha faydacı bir aşamaya geçilmesini beraberinde getirmiştir (Harvey, 2012, s. 76).

Doğa, ilk kez insan için sadece bir nesneye, bir faydalılık meselesine dönüştü; başlı başına bir güç olarak görmekten vazgeçildi ve bağımsız kanunlarının teorik bilgisi, sadece tüketim nesnesi ya da üretim aracı olsun, insan ihtiyaçlarına tabi kılınmak üzere tasarlanmış bir plan olarak belirdi. Sermaye, bu eğilimi izleyerek, kendini ulusal sınırların ve önyargıların, doğanın tanrılaştırılmasının ve iyi tanımlanmış sınırlar içerisinde hapsolmuş mevcut ihtiyaçların miras alınmış, kendi kendine yeten tatmininin, yükselişin geleneksel yollarının yeniden üretiminin ötesine iter. Tüm bunlar arasında sermaye en yıkıcısıdır ve her zaman devrimcidir, üretici güçlerin gelişiminin, ihtiyacın genişlemesinin, üretim çeşitliliğinin ve doğal ve entelektüel güçlerin sömürsü ve mübadelenin önündeki engelleri parçalar (Marx'tan akt. Harvey, 2012, s. 76).

Marx, özellikle doğa ve insan arasındaki diyalektik ilişkiye dikkat çekerek, insanın maddi yaşamını sürdürmesi için gerekli geçim araçlarının bu diyalektik olguyu yarattığını vurgular. Doğa yani mekân ve insan birbirleriyle ilişkisi en basit anlamıyla insan yaşamının sürdürülmesi için gerekli geçim araçlarının zorunluluğundan gelmektedir (Kaynar Kars, 2015, s. 21). Bu geçim araçları insanın emeğini kullanarak

işlediği bir mekanizmadır. Bu sebeple mekân, insan ve emek birbirine bağlı bütünsel bir olgu olarak vardır. Her birinin tek başına varlığı tam anlamıyla bir şey ifade etmezken, bütünsel olarak “toplumsal”ı oluştururlar (Kaynar Kars, 2015, s. 22). Lefebvre, *Mekânın Üretimi* kitabında mekânın doğa ve insan diyalektiğinden nasıl ortaya çıktığını kurmaca bir diyalog üzerinden aktarır. Diyalogda Lefebvre için mekânın üretim olgusu ilk aletle başlar. Diyalogun devamında insanın ilk aletle doğanın dışına çıkarak onu tahrip etmeye başlayan bir hale geldiği belirtilir. Bu tahribatın kaynağı ise insan doğasına, kapitalizme ve oradan da Batı’ya ulaşır. Lefebvre tüm bu tahribatı insan doğasına, kapitalizme ve Batı’ya yükler (Lefebvre, 2020, s. 132, 133).

Lefebvre, mekânın üretilme sürecini birbirinin içine geçen üç veçhede izah eder; mekânsal pratik, mekân temsilleri ve temsil mekânları (Lefebvre, 2020, s. 63). Mekânsal pratik, üretimi ve yeniden üretimin gerçekleştiren böylece üretimin sürdürülebilirliğini sağlayan bir olguya karşılık gelir. Mekân temsilleri ise mekânsal pratiğin sağladığı üretim ilişkilerinin düzenlendiği “bilgiler, işaretler, kodlar” gibi tasarlanmış bir alanı ifade eder. Egemen yapılar mekânı parçalayan ya da düzenleyen işlemlerle kendi egemen mekânını yaratır. Temsil mekânı ise Lefebvre, “maruz kalınan mekân” olarak tanımlar. Ona göre, mekânın temsiliyetini güçlendirecek “imgeler ve semboller aracılığıyla yaşanan mekân” bir temsil mekânıdır (Lefebvre, 2020, s. 66, 67). Bu bağlamda, doğa ve mekân arasındaki ilk basit ilişki kendini tamamen ortadan kaldırmıştır ve doğa-mekâna özgü ağaç, hayvan gibi olgular yenilenmiş-dönüşmüş mekânda bir fon görevi görmektedir (Lefebvre, 2014, s. 60). 13. Yüzyılda Toskona’da servi ağaçlarının tarlaları bölen bir ve kraliyet sarayına uzanan bir şekilde ekilmesi, yerleştirilmesi bu durumun bir örneği olarak gösterilebilir. Lefebvre, servi ağaçlarının bu şekilde tasarlanmasını kent burjuvazisinin “kendi denetimi altında” kentleri ve ülkeyi şekillendirme çabasının bir karşılığı olarak değerlendirir. Servi ağaçlarının konumu çevresel düzenlemeyi dönüştürürken yanı zamanda varlığıyla “mülkiyet, ölümsüzlük, daimilik” algısı yaratır (Lefebvre, 2020, s. 104). Böylece toplumsal mekân salt bir alan olmanın ötesine geçerek üretim olgusunun ele geçirdiği bir mekân halini alır (Lefebvre, 2020, s. 111).

Mekânın tarihsel gelişimi yüzyıllardır dönüşüm geçirirken, neoliberalizm çağında mekânın geldiği durumu anlamak için sanayileşme sonrasına bakmak daha anlamlı olacaktır. Toprağın kapitalist sistem tarafından kendine göre dönüştürülmesi ve

yeniden üretilmesi, 19. yüzyıldan itibaren kentleşme çerçevesinde şekillenir (Lefebvre, 2014, s. 329, 330, 331). Sanayileşme öncesinde de aslında kentler kapitalist sisteme hazır olacak şekilde güçlü bir ticari yapıya sahiptir. Seyahat eden tüccarlar kent merkezlerini bir Pazar alanı olarak görüp para ve ticaretin yapıldığı mekânlar olarak kullanmaktadır ve bu bağlamda şehirler zaten “güçlü” bir ticari altyapıya sahiptir. Lefebvre, kentlerin bu halini “devasa servetleri üretken olmayan biçimde tüketen” bir “şenlik” alanı olarak tanımlar (Lefebvre, 2015, s. 22). Ancak mekân ve mülkiyet ilişkileri kapitalizmle beraber ortaya çıkan bir süreç değildir. İlkel kabilelerde de toprağın mülkiyeti meselesi vardır ancak burada mülkiyet ilişkileri bireysel değil toplumsal olarak biçimlenmektedir (Kaynar Kars, 2015, s. 25). Feodalizmin yükselişe geçtiği dönemde mülkiyet ilişkilerinde köylü, toprak sahibi kişinin karşısında köle durumuna geçmiştir. Ancak yine de köylü ve toprak arasında kurulan bağ devam etmektedir. Köylünün toprakla bağının kesildiği dönem feodalizmden kapitalizme geçiş sürecinde olmuştur. Çitleme yöntemi bu geçişin en önemli göstergesidir. İngiltere’de ortaya çıkan çitleme yöntemi toprağın çitlerle ayrılıp özel mülkiyet tarafından sahiplenilmesini ifade eder. Bu gelişmeyle beraber üreticinin toprakla olan bağı tamamen kopartılmıştır (Kaynar Kars, 2015, s. 27). Çitlenip belli parçalara ayrılan bölgeleri elde edecek parası olmayan köylü, emeğini satarak para kazanmaya başlar. “Ücretli emek” kavramı bu durumun sonunda ortaya çıkmıştır (Kaynar, 2015, s. 28). Sermaye olgusu tarihin bu gelişmelerine bağlı olarak kendi çıkışını yapar, ücretli emeği satın alan sermaye sahibi yoluna devam eder. Artık toprak sahibi yani ücretli emeği elinde bulunduran sermaye sahibi kapitalist olmuştur ve kapitalizm mantığında artık insan ve toprak birbirinden koparılarak, birbirine yabancılaştırılmıştır. İnsan ve doğanın etkileşimleriyle ortaya çıkan toplumsal mekân kendini sermaye sahiplerinin söz sahibi olduğu piyasa mekânına bırakmıştır. Bu yeni mekân sermayenin nasıl daha çok çoğaltılacağı ile ilgili etkileşimlerinin bulunduğu bir alana dönüşmüştür (Kaynar Kars, 2015, s.37). Lefebvre’ye göre artık toprak feodellerinden elinden çıkarak “şehirli kapitalistler”in eline geçerek toplumun bütünü “şehirler ağı”nın bir parçası olur (Lefebvre, 2015, s. 23).

Sermaye kendi çıkarları için mekânı üretirken öncelikle mekâna yayılır ve yayıldığı mekânda yoğunlaşır. (Kaynar Kars, 2015, s. 43). Yayıldığı ve yayıldığı alanda yoğunlaştığı oranda artı değer kazanır ve Pazar ihtiyacını karşılamaya çalışır. (Kaynar Kars, 2015, s. 46). Sermayenin yayılmasını ve yayıldığı mekânlarda yoğunlaşmasını

kolaylaştırmada en önemli iki teknoloji iletişim ve ulaşım teknolojileri olmuştur. İletişim ve ulaşım teknolojilerinin gelişmesiyle beraber sermayenin mekânla arasındaki engeller kalkmıştır. (Kaynar Kars, 2015, s. 48). Bahsedilen bu tarihsel süreçte Lefebvre'nin de mekânın üretimi kavramını açıklarken örneklendirdiği gibi; ortaya çıkmış “yeni toplumsal biçimler” birden alınıp da var olan mekânın üzerinde kendine yer bulamazlar. Buradaki mesele kırsal ve kentsel olarak adlandırılan mekânın yeni oluşan hali toplumsal süreçte meydana gelen “toplumsal ilişkilerin sonucu”dur (Lefebvre, 2014, s. 105). Mekân, toplumsalla etkileşim halinde dönüşerek yeni alanını yaratır ve teorisyenler bu yeni mekân üzerinde çıkarımlarda bulunurlar (Lefebvre, 2014, s. 112) .

Karşımızda ikili bir süreç vardır ya da deyim yerindeyse, iki veçheli bir süreç: sanayileşme ve şehirleşme, büyüme ve gelişme, ekonomik üretim ve toplumsal yaşam. Bu sürecin birbirinden ayrılmaz iki “veçhesi” de birlik içinde olmasına rağmen, süreç yine de çatışmalıdır. Tarihsel olarak, kentsel gerçeklik ile sanayi gerçekliği arasında şiddetli bir çarpışma görülür. Süreç ise giderek kavraması daha güç hale gelerek karmaşıklaşmaktadır; çünkü sanayileşme sadece işletmeler (işçiler ve iş yeri şefleri) değil, çeşitli bürolar, bankacılık, finans, teknik ve politika merkezleri de üretmektedir (Lefebvre, 2015, s. 26, 27).

Mekânın sanayi ile bütünleşmesi durumu şiddet olgusunun yön değiştirmesine neden olur. Önceleri büyük savaşlar o savaşları dolduran askerlerin fethine yönelik bir şiddet anlayışı hâkimken şiddet kapitalist birikimin aracı olarak ortaya çıkar. Lefebvre'nin egemen mekânı yani kapitalist mekân bu yeni şiddet tarafından “yerleştirilmiş ve oluşturulmuş mekândır” (Lefebvre, 2020, s. 288). Harvey, kenti tanımlarken ve yorumlarken birikim ve sınıf mücadelesi temalarını kullanır. Birikim ve sınıf mücadeleleri olgusu kapitalizmin iki ayrı tarafını gösterirken öncelikle birikimin sağlanması için dönüştürülen mekân bağlamında bir kentleşme yorumuyla karşılaşırız. Sermaye üretim sürecini sürdürebilmesi için mekânı çalışılan ve yaşanılan yer olarak iki ayrı yere oturtur. Bu iki alan da kapitalizmin dolaşım, üretim, tüketim gibi kendine has olgularının birikim sağlamak için gerekliliğine bağlı olarak bu olguların en verimli şekilde kullanılabilmesi için mekân dönüştürülür (Harvey, 2012, s. 107, 108).

1.2.Neoliberalizmle Dönüşen Kentler

Bu başlık altında neoliberalizmin tarihsel süreci aktarıldıktan sonra neoliberal iktidarın kent ve özne üzerindeki etkisi tartışılmaktadır.

1.2.1. Tarihsel Süreçte Neoliberalizmin Gelişimi

Neoliberalizmin tarihsel sürecine ve ülke bazında yer aldığı değişimler göz önüne alındığında spesifik bir tanımını yapmak zor görünür. Neoliberalizmi anlamlandırabilmenin en kolay yolu neoliberal politikalar bağlamında yapılan dönüşümlere odaklanmaktır. Bu dönüşümler neoliberalizmde para, devlet ve şirket ilişkisinin somut olarak nasıl işlediğinin görülmesine olanak sağlar. Ancak yine de neoliberalizmi tanımlamak ve tarihsel sürecini ele almak dönüşümlerin kaynağına inmek bakımından önemlidir. David Harvey, *Neoliberalizmin Kısa Tarihi* kitabında neoliberalizmi en temel haliyle “bir politik-ekonomik pratikler teorisi” olarak tanımlar. Politikanın yeni modeli ekonomik tabanlı ilerlerken politikayı yürüten devlet kurumları bu ekonomik tabana uygun alanlar yaratmakla yükümlüdür. Bireysel girişimlerin özgürce hareketini sağlayan bu yeni politika aslında “paranın kalite ve itibarını” korumaya yönelik bir süreci ifade eder (Harvey, 2015, s. 10). Sadece finansal kaynakların çoğaltılması için yapılan müdahaleler, demokratik yaşamın tümünün piyasa değerlerine göre belirlendiği bir yaşam biçimi sunmasını beraberinde getirir. Bu bağlamda Wendy Brown neoliberalizmi, “varoluşun tüm boyutlarını ekonomik ölçülere göre düzenleyen kendine has bir akıl biçimi” olarak tanımlar. Brown, Michel Foucault’un derslerinden yola çıkarak neoliberalizmin yaşam üzerindeki tahakkümünü tüm kurumların ekonomikleşmesi olarak değerlendirir ve neoliberal süreçte siyasal işleyişin giderek kendini ekonomik işleyişe bırakması ile ilgili olarak yorumlar (Brown, 2018, s. 18). Sadece finansal alanın değil sosyal yaşamı ilgilendiren tüm alanların bu ekonomikleşme sürecinden pay alması neoliberal politikaların en temel özelliklerinden biridir. Dardot ve Laval da tam da bu meseleden yola çıkarak neoliberalizmi “yaşama, hissetme ve düşünme biçimimiz” olarak tanımlarlar ve onu iktisadi ve ideolojik meselelerin ötesine taşıyarak bir “varoluş biçimi” olarak değerlendirirler (Dardot & Laval, 2018, s. 1). Bu bağlamda, neoliberalizm her ne kadar Harvey’in yukarıda tanımladığı gibi “politik-ekonomik” bir teori olsa da bir varoluş biçimine kadar sızacak kadar etkili bir olgu olarak karşımıza çıktığı görülmektedir.

Neoliberalizmin yarattığı bu etkilerin çıkış noktası sermaye odaklıdır. Keynesçi bir anlayışla gelir dağılımlarının kontrol altına alındığı bir düzenden, sermaye sahiplerinin söz sahibi olduğu yeni bir düzene geçilir. Bu yeni düzenin sürdürülmesine bir ihtiyaç olarak doğan yeni politika arayışı neoliberalizmin şekillenmesinin temel noktası olarak görülür. İşin içinde sermaye sahiplerinin söz sahibi olduğu bir düzen girince ve bu durum neoliberalizm adı verilen sistemsel bir politikayla düzenlenince azınlığın fayda gördüğü diğerlerinin ekonomik ve yaşam standartları tarafından güvencesizleştiği bir alan oluşur (Dardot & Laval, 2018, s. 31).

Emperyalizm ve küreselleşme gibi en çok konuşulan iki olgunun yanına eklenen neoliberalizm, bu süreçlerin kesiştiği, uygulandığı bir alan olarak yeni yönelimler yaratır. Devlet ve şirket ikilisinin neoliberal politikalar bağlamında yarattığı yeni işleyiş, demokratik değerlerinin kaybı gibi soyut etkilerin yanında özelleştirmeler sonucunda yaşanan finansal krizler gibi somut etkileri de barındırır (Alfredo Saad-Filho, 2014). Saad-Filho ise küreselleşmeyi neoliberalizmin uluslararası yönü olarak değerlendirir (Alfredo Saad-Filho, 2014, s. 15) ve her ülkede farklı yaptırımlar uygulansa da küreselleşme sayesinde neoliberalizm yayılma ve güçlenme eğilimi edindiğini belirtir (Alfredo Saad-Filho, 2014, s. 17). Neoliberalizmi “dünyanın yeni aklı” olarak değerlendiren ve neoliberalizmi inceledikleri kitaplarına da bu adı veren Laval ve Dardot, neoliberalizmin küresel olma halini iki olguya bağlar; ilki neoliberalizmin her yere yayılan bir olgu olması, ikincisi ise “insan varlığının bütün boyutlarını bütünleştirme gücüyle “dünya yaratma” eğilimi” göstermesidir (Dardot & Laval, 2018, s. 2)

Neoliberalizm en yaygın olarak şu politikalar demetiyle ilişkilendirilir: kamu mülkiyetinin ve hizmetlerinin özelleştirilmesi, sosyal devletin radikal ölçüde küçültülmesi, emeğin dizginlenmesi, sermayenin kuralsızlaştırılması ve yabancı yatırımcıları yönlendirmek için vergi ve gümrük dostu iklim yaratılması (Brown, 2021, s. 28, 29).

Yukarıda Brown’un neoliberalizmin başlangıç noktası olarak saydığı gelişmelerin hepsi neoliberalizmin sermaye odaklı halinin somut göstergesi olmaktadır. Bu bağlamda neoliberalizm, kapitalizmin biçim değiştirmiş yeni hali olarak değerlendirilebilir. Kapitalizmin yeni bir süreci olan neoliberalizmin öne çıkan özellikleri; devlet müdahalesinin daha da geri plana atıldığı, hukuksal sürecin daha çok şirketleşme süreçlerini kolaylaştıracak şekilde düzenlenmesi ve buna bağlı özel

şirketleşmenin çoğalması, özellikle batı dışında kalan çevre ülkelerin borç krizlerinin artması gibi örnekler görülür (Duménil & Dominique, 2014, s. 27). Dünya piyasalarına yayılabilmenin tek alternatifi olarak öne sürülen maliyetlerinin azaltılma süreci işçi maaşlarının düşmesi ve iş güvencelerinin en aza indirgenmesi gibi temel problemleri doğurur (Radice, 2014, s. 165).

Devletin yönetim gücünün neoliberalizm tarafından sınırlandırılması daha doğrusu “devletçi” tutumun neoliberal politikaların yürütücüsü konumuna geçmesi neoliberalizmin önemli özelliklerindendir. Wendy Brown, *Neoliberalizmin Harabeleri* kitabında neoliberal politikaların devletle var olan ilişkisini demokrasiye saldırı olarak değerlendirir ve “..neoliberal akıl yürütme ve değer biçme tarzının temas etmediği hiçbir şey kalmadığını ve neoliberalizmin demokrasiye saldırısının her yerde hukuku, siyasi kültürü ve siyasal özneliği etkilediğini” savunur (Brown, 2021, s. 18).

Neoliberalizmin en önemli yeniliklerinden biri piyasanın doğal haline hayali geri dönüş değildir; bütün ülkelerde kamusal kurum ve müdahalelerin ortadan kalkmasını değil dönüşümünü gerektiren mantığıyla, dünya çapındaki piyasa düzeninin hukuksal ve politik olarak yerleşmesidir. Sahneden “devleti yok eden” ideolojik hokkabazlık, devletin genel rekabet ilkesine bütünüyle tabi olan ve piyasaların yaygınlaşması, desteklenmesi ve belli ölçülerde regüle edilmesine yönelik bir tür “büyük şirket”e fiilen dönüşümünü özellikle maskeleymektedir. Devlet yok olmadığı gibi, hiç olmadığı kadar şirketlerin hizmetine girmiş, dahası şirket tarzında bir yönetime dönüşmüştür (Dardot & Laval, 2018, s. 7).

Devlet ile şirketin paralel değil tamamen iç içe geçen yapısına gönderme yapan neoliberalizm, sadece devletle olan ilişkisinde değil, sosyal yaşamın her alanına yayılan bir uygulama alanı olarak kendini göstermektedir. Bir politik-ekonomik pratikler teorisi olarak neoliberalizmle ilgili yapılan birçok çalışma kendinden önceki politik teorilere nazaran daha çok gündelik hayatı kapsayan bir perspektifle değerlendirilir. Bu bakımdan yukarıdaki tanımlamalarda da görüldüğü gibi neoliberalizmin en önemli özelliği bireye ve gündelik hayatına yaptığı “varoluşsal” etkiler olmaktadır. Neoliberalizmin soyut ve somut tüm etkilerinin bu noktaya gelmesinde etkili olan tarihsel süreçleri görmek bu etkileri görmek anlamında önemli durmaktadır. Tarihsel süreçte neoliberalizm bölümünde bu dönüm noktaları açıklanmaya çalışılacaktır.

Neoliberalizm gelişimi ve tüm dünyada yayılması 1970’lerden sonra olsa da neoliberalizm bir terim olarak kullanılmaya başlanması 1938 yılında Walter Lippman

Kolokyumu'nda olur (Brown, 2021, s. 28). Paris'te toplanan bu heyetin içerisinde liberal düşüncenin önemli isimlerinden Friedrich Hayek, Jacques Rueff, Raymond Aron, Wilhelm Röpke ve Alexander von Rustow da yer alır. Heyetin toplanma amacı düşüşe geçen liberalizmin tekrar canlanması için uluslararası bir araştırma merkezi kurmaktır. Her sene başka bir ülkede toplanma kararı alan grubun önemi onların “bir neoliberal “enternasyonal” kurma yönündeki ilk teşebbüs” olmalarıdır. Laval ve Dardot buradan yola çıkarak Walter Lipmann Kolokyumu’nu, her ne kadar görüş ayrılıkları ve uzun süreli anlaşmazlıklar olsa da, “neoliberalizmin ifşa”sı olarak değerlendirir (Dardot, Pierre ve Laval, Christian, 2018, s. 142, 143). Walter Lipmann Kolokyumu’nu şirketlerin bir beyin takımı kurma konusundaki ilk adımlarından biri olarak görülebilir ve Harvey’in de aşağıda vurguladığı gibi şirketler tarafından atılan bu adımlar neoliberalizmin devlet iktidarını ele geçirmesinde oldukça önemli durmaktadır.

Şirketler, medya ve sivil toplumu oluşturan -üniversite, okul, kilise, meslek örgütleri gibi- sayısız kurumda güçlü ideolojik etkiler dolaşıma girer. Neoliberal fikirlerin bu kurumlardan geçerek yaptığı ve Hayek'in 1947'de öngördüğü "büyük yürüyüş", (şirketlerin desteği ve parasıyla) kurulan beyin takımları, ele geçirilen belli medya kesimleri ve liberal düşünce tarzına inanır hale gelen pek çok entelektüel, neoliberalizmin özgürlüğün tek garantörü olduğunu savunan bir fikir iklimi yarattı. Daha sonra bu hareketler siyasi partilerin ve nihayetinde devlet iktidarının ele geçirilmesiyle kuvvetlendirildi (Harvey, 2015, s. 48).

Neoliberalizm küresel süreçlere eklemlenmesi ve neredeyse tüm dünyaya yayılma sürecinin başlangıç noktası çoğu kaynakta 1970’li yılların başlangıcı olarak alınır. 1970’ler tüm dünyada yeni bir politik arayışın tarihi olmuştur. “1982’de başlayan Uruguay Görüşmeleri aracılığıyla Dünya Ticaret Örgütü’nün oluşturulması, G8 ve Davos zirveleri, IMF ve Dünya Bankası’nın yapısal dönüşüm yönünde baskı araçları haline gelmesi” (Gambetti, 2009, s. 147) gibi süreçler bu yeni politik arayışı tetikleyen gelişmelerdir. ABD, Avrupa ve Japonya gibi ülkeler başlarda teknolojik gelişmelerle artan üretim oranlarına da bağlı olarak belli bir büyüme seviyesi göstermişlerken 1970’lerden sonra kar oranının düşmeye başlamasıyla kritik bir duruma girilmiştir. “Büyüme oranlarının azalması, işsizlik dalgasının yayılması ve enflasyonun giderek artması, bu krizin ana yönlerini oluştuyordu. İşte, en başta İngiltere ve ABD olmak üzere önce merkez ülkelerde ortaya çıkıp ardından giderek çevre ülkelere ihraç edilen ve neoliberalizm denilen yeni toplumsal düzenin şekillenmesi bu sırada oldu” (Duménil, Gerard ve Dominique Levy, 2014, s. 25). 1970’lerde yaşanan toplumsal krizler politik

boşluk için bir alan oluştururken Keynesçiliğin geri planda kalıp neoliberalizmin yükselişindeki en temel neden neoliberalizmin sunduğu serbest piyasa ekonomisi olmuştur (Palley, 2014, s. 44).

Neoliberalizmin tarih sahnesine çıkışında önemli rol oynayan isimlerden ve genellikle neoliberal politikarla bağdaştırılan isim Margaret Thatcher olmuştur. 1979 yılında Britanya’da ekonominin yeniden düzenlenmesi görevi verilen Thatcher, Britanya ekonomisinin canlandırılması için Keynesçiliğin terk edilmesi gerektiği kararını alarak yeni uygulamalara başlamıştır. Thatcher’in 1979 yılından sonra Britanya için uyguladığı bu kurallar neoliberal politikaların şimdiye kadar süregelen temel anlayışının da başlangıcı olmuştur. Thatcher, ekonomiyi canlandırmada temel itki olarak serbestleşmeyi savunmuş ve sosyal demokrat bir toplumsal anlayıştan vazgeçilmesi gerekliliğini ortaya sürmüştür. Sendikalar, sivil toplum kuruluşları gibi toplumsal yaşam üzerinde söz sahibi olan kuruluşları kısıtlayarak sermaye sahiplerinin önünü açan Thatcher, toplumsal yaşamın yerine bireyci bir yaşam alanını savunmuştur. Bu bağlamda Thatcher, “toplum diye bir şey yoktur, tek tek insanlar vardır” sözü ile bu anlayışın temel sözü olmuştur (Harvey, 2015, s. 90).

Diğer ülkelerdeki neoliberalleşme süreçlerinin nasıl şekillendiğini anlattığı Neoliberalizmin Kısa Tarihi kitabında Harvey, her ne kadar neoliberalleşme sürecinin Thatcher ve Reagan gibi isimlerle anılsa da 1970’lerde Şili ve Arjantin ülkelerinde yaşanan askeri darbenin bunun iktidar bağlamında önünü açan ilk örnekleri olarak görür. 1973 yılında yapılan Pinochet Darbesi sonrası yapılan ekonomi-politik uygulamalar tam da neoliberalizmin teorik yapısının somut örnekleri olur. Demokratik bir seçimle iktidara gelen Salvador Allende hükümetine karşı yapılan bu darbe Şili’deki iş dünyasından önemli isimlerle desteklenmekteydi. Ayrıca darbe, ülke dışında da “ABD, CIA ve ABD Devlet Bakanı Henri Kissinger” tarafından da destek görmekteydi. Allende hükümetinin devrilmesini takiben ekonomik durgunluğu canlandırmak için neoliberal teorisin destekçilerinden Chicago’lu Çocuklar olarak adlandırılan bir grup ekonomist Pinochet tarafından ülkeye çağrılır. Chicago’lu çocukların Şili’deki ekonomik durgunluğu canlandırmak için yaptıkları ilk hamle IMF ile yaptıkları borç anlaşması olur. Daha sonra tamamen devlete ait olan birçok alan özelleştirmeye uğrar. Bakır rezervleri dışında tüm kaynakların özelleştirilmesi ve serbest ticaretin kolaylaştırmasına yönelik uygulamalar

neoliberal politikaların hükümet bazında vuku bulan ilk uygulamaları olur. 1970’lerdeki bu neoliberal uygulamalar başka ülkelerin de neoliberalizmle olan tutumunu güçlendiren somut bir örnek olur (Harvey, 2015, s. 15, 16)

Maurizio Lazzarato, *Borçlandırılmış İnsanın İmali* kitabında borç ve neoliberalizm ilişkisinin oldukça önemli bir yerde durduğuna dikkat çeker. Şili’deki Chicago’lu Çocukların ülkeye getirdikleri ilk ekonomik gelişim adımının da borç üzerinden gerçekleşmesi bunun bir göstergesi olmaktadır. Lazzarato, çalışmasında ülkeler içerisinde borcun büyümeye engel olmadığı gibi aslında neoliberal ekonomi politikalarının temel büyüme stratejisi olduğunun altını çizer ve 19 ve 20. yüzyıllarda ortaya çıkan iş/emek, toplum, politika gibi kavramların neoliberalizmle birlikte anlamının dönüştüğünü, bu kavramların temel stratejisi olan “borç”la yeniden şekillendiğini vurgular (Lazzarato, 2014, s. 25).

1989 yılında Berlin Duvarı’nın yıkılması ve Sovyetler Birliği’nin dağılması ile süreç ideolojik çatışmanın son bulmasıyla kendine yeni bir alan açar. 1992 yılında Francis Fukuyama, *Tarihin Sonu ve Son İnsan* kitabında neoliberal politikaların günümüzdeki yansımalarını öngörür şekilde “Soğuk Savaş’ın bitmesiyle büyük ideolojik çatışmaların sona erdiğini, serbest piyasa kapitalizmi, Batı tarzı liberal demokrasi ve yaşam tarzının mutlak zafere ulaştığını” söyler (Suner, 2018, s. 42). Soğuk Savaş’ın da sona ermesiyle beraber “daha az ideoloji güdümlü, çok daha pragmatik şekilde” (Harvey, 2015, s. 17) ilerleyen neoliberalizmin Şili, Hindistan, İngiltere, İsveç gibi dünyanın birçok yerinde uygulanır hale gelmesinin sebebini Harvey, “sosyalist bir alternatifin doğuşunu işaret ediyor gibi” görünmesinde arar (Harvey, 2015, s. 23). Ulus-devletlerin baskıcı atmosferinden bunalan toplumların neoliberal politikaların sağladığı birey odaklı serbestleşme girişiminde bulunduğu “özgürlük”, bu sürecin yayılmasında önemli bir neden olarak görülür ancak özgürlüğün sadece ekonomik temelli projelerde kendine yer bulması sosyalist alternatifin varlığının yaşanmadan kaybolmasına sebep olur. Özgürlük kavramı sadece iktidarın yeni sahipleri olan “ekonomik seçkinler”in tekelinde sürmeye devam etmiştir. Bu bağlamda Harvey neoliberalizmi “uluslararası kapitalizmi yeniden örgütlemeyi amaçlayan bir teorik tasarımı hayata geçirmeye yönelik ütöpik bir proje olarak ya da iktidarı ekonomi seçkinlerine iade edip, sermaye birikimi için gereken koşulları yeniden oluşturmaya yönelik siyasi bir proje olarak” (Harvey, 2015, s.27)

yorumlar. Ancak neoliberalizmin sürdürülmesi ve geniş kitlelerce kabul görebilmesi için bir Gramsci'nin bahsettiği gibi bir sağduyu oluşturma gerekliliğinin altı çizilir. Bu bağlamda Thatcher'in bireyselleşme vurgusu kitlelere, her ne kadar sonucu öyle olmasa da, daha özgürlükçü bir yapının olacağına dair bir atmosfer sunar (Harvey, 2015, s. 47). Sağduyunun oluşturulmasındaki temel itki bireylere sunulan bu özgürlükçü ortam kamuflaj görevi görerek toplumsal yaşamın her alanına neoliberalizmin yayılmasına sebep olur. Bu durumda finansallığın her alanda ön planda olması, merkez ülkelerin güç sahibi konuma gelerek merkeze uzak ülkelerin daha da yoksullaşmasını beraberinde getirir (Alfredo Saad-Filho, 2014, s. 192).

1.2.2. Yaratıcı Yıkım: Neoliberal Kentlerin Oluşması

“Pazar” ve “şiddet” olgusundan oluşan bir ulus tanımlaması yapan Lefebvre, ticari ilişkilerin ilk ortaya çıktığı alan olarak pazarın küresel boyuta gelme sürecini ve bu süreci sağlayan “askeri devleti” ve “siyasi iktidar”ı niteleyen “şiddet” kavramından yararlanır. Ona göre bu “iki moment” mekânın günümüzde ulus devletin, küreselleşerek emperyalist bir ağa dönüşmesindeki en önemli unsurlardır (Lefebvre, 2020, s. 135, 136). Ulus devlet olgusunun günümüzde geldiği noktaya bakıldığında kent, küreselleşmenin bir sonucu olarak yeni rekabet ortamının bir parçası haline gelmiştir. Metropolleşme yerine kullanılmaya başlanan küresel şehir ya da dünya şehri tanımlamaları artık kentlerin bir ulus bilincinin ötesinde konumlandırılması sürecini de göstermektedir. 1980’lerde ekonominin de esnekleşerek küresel bir hale alması teknolojinin de gelişmesiyle beraber kent mekânının dönüşümünü bu süreçlerden bağımsız olarak değerlendirmek mümkün olmamaktadır (Dürschmidt, 2000, s. 10).

Sermaye ve mekânın bu derece bağlı olduğu günümüz koşullarında bu ikiliye çatı görevi gören olgu ülkeler değil, kentler olmaktadır. Küresel Kentler Sistemi olarak ifade edilen bu yeni tanım, hem bir kentin kendi içinde sermaye ile olan bağıını hem de kentlerin birbirlerine sermaye ağı üzerinden dâhil olmasını ifade etmektedir (Kaynar Kars, 2015, s. 90). Bu bağlamda kentler, içinde bulundukları ülkelerden bağımsız olarak sermayenin kontrolünü elinde tutan ana mekanizmalar olmaktadır (Kaynar Kars, 2015, s. 91). Bu anlamıyla kentler, mikro-küreselleşme alanı olarak nitelendirmek de mümkündür (Dürschmidt, 2000, s. 14). Ülkelerin devreye girdiği alanların başında içinde

bulundukları sermaye yoğunlaşmasının çok olduğu kente göre merkez ülke çevre ülke tanımlamasına tabi tutuldukları zamandır (Kaynar Kars, 2015, s. 109).

[g]ünümüzde, şehrin “içe ve dışa doğru patlaması” olarak adlandırılabilir belirlenmiş bir süreç derinleşmektedir. Kent olgusu, sanayileşmiş büyük ülkelerde toprakların büyük bölümüne yayılmaktadır.....Bu topraklardaki kent dokusu giderek sıkılaşır ama yerel farklılıklar devam ederken (teknik ve toplumsal) işbölümü de bölgelere, yerleşim yerlerine ve şehirlere yayılır. Aynı zamanda, bu dokunun içindeki ve hatta başka yerlerdeki kentsel yerleşimler devasa boyutlara ulaşır; yığılan topluluklar (yüzölçümü ya da konut başına) kaygı verici yoğunluklara erişir. Yine aynı zamanda, birçok eski kentsel çekirdek bozulur ya da dışa doğru patlar (Lefebvre, 2015, s. 28).

Eski kentsel doku teknik ve toplumsal gelişmeler sonucunda bozulmaya yüz tutarken, yeni kent merkezlerinin kuruluşu ile beraber yoğunlaşma görülür. Hem nüfusun hem de iş alanlarının çoğalması ile beraber eski kentler bozulmaya başlar ve Lefebvre’nin tabiriyle içe ve dışa doğru patlama gerçekleşir (Lefebvre, 2015, s. 28). Yeniden üretim sürecinin en önemli parçalarından biri olarak Mekân modernite ile beraber dönüşümünün doruk noktasına ulaşır ve bu bağlamda “Vahşi” kentleşme bu sürecin somut bir göstergesi olur (Lefebvre, 2014, s. 24).

David Harvey, *Sermayenin Mekânları: Eleştirel Bir Coğrafyaya Doğru* kitabında kapitalist süreçte ortaya çıkan “teknolojik devrimler, mekân ilişkileri, toplumsal ilişkiler, tüketici alışkanlıkları, yaşam tarzları” gibi olguların kentleşmenin derinlemesine analizi ile açıklanabileceğini savunur ve kent olgusunu çalışmalarının temel öğelerinden biri olarak kullanır (Harvey, 2012, s. 409). Sürekli bir dönüşüm içinde olan mekân tamamlanmamış bir sürecin parçasıdır. Var olan ekonomi politik ve toplumsal olgularla beraber bir dönüşüm içerisindedir. Bu bağlamda neoliberal politikaların görünürlüğünü kent üzerinden okumak mümkündür. Dünya kenti, küresel kent gibi kavramların kullanılmaya başlandığı 1990 sonrası neoliberalizm ile yoğunlaşan özelleştirme politikalarının kent üzerindeki yaptırımlarını ifade eder. Küreselleşme ile beraber daha da görünür hale gelen metropolleşme, iş alanlarının kendi içinde bölümlenmesi gibi etkenler kent mekânlarının dönüşümünü de beraberinde getirir. Kamu-özel ortaklığına bağlı olarak gelişen yeni kent girişimciliği, kentin tamamında istihdam sağlayacak yeni yatırımlar peşinde koşmasına dayanarak, bölgeye yararlı bir atılım olarak görülebilir. Ancak kent girişimciliğin nihai hedefi, yerel halka fayda sağlamaktan ziyade en çok

ekonomik gelişmeyi sağlayacak yeni yatırımlar yapmak üzerine kurgulanmaktadır (Harvey, 2012, s. 418).

Neoliberal kent kavramı içerisinde iki tür olguyu barındırır; bunlardan birincisi kentin içerisinde yaşanan gündelik hayat, bir diğeri ise kentin diğerkentlerle sürdürdüğü küresel ilişkilerdir. Bu iki olgu da kapitalizmin hegemonyasını sürdürdüğü “yeni” olgular olarak 1970 yılındaki siyasi dönüşümlerle beraber kendini göstermektedir (Üçoğlu, 2015, s. 41). Neoliberal özne bölümünde de aktarıldığı gibi özneye biçilen “girişimci” olma hali, 1970’lerden sonra kent politikaları üzerinde de kendini gösterir. 1960’lara kadar “idari” bir yapı olarak konumlanan kent yönetimi neoliberal politikaların ruhunu kendine katarak “girişimci” bir yapılanmaya bölünür. Harvey, kent yönetiminin bu dönüşümünde dikkat edilmesi gereken en önemli şeyin yeni benimsenen bu yöntemin “siyasi partileri ve ideolojiler de aşıyor olmasıdır” (Harvey, 2012, s. 410) yorumunu yapar. Tamamen rekabete dayalı bir kent ideolojisini aşılayan neoliberalizm, neoliberal kent denilen yeni bir kavramsal sürecin de başat aktörü olmaktadır. Buna bağlı olarak gelişen 1990 sonrası kent politikaları kendini “küresel kent”, “dünya kenti” gibi kentlerin marka haline gelme sürecini hızlandırır. Bu bağlamda, neoliberal kentleşme içerisinde “metropolleşme, yoğunlaşma ve uzmanlaşma” olmak üzere 3 temel olguyu barındırır ve bu olguların en temel çıktılarından biri “yoğun emek isteyen endüstrileşmenin kent alanında uzaklaştırılması”dır. Kent alanından uzaklaştırılan işçi sınıfı “görünmek istenmeyen” bir kitle olarak neoliberal kent düzeninin içerisinde yer alır (Üçoğlu, 2015, s. 41). Kentler daha çok “hizmet sektörü”, “finansal piyasalar” ve “konut piyasaları”nın mekânı haline gelir. Böylece “bir yandan küresel kentler küreselleşmenin tüm nimetlerinden faydalanan belirli üst sınıflar, orta sınıflar ve yeni “yaratıcı” sınıflarla dolarken öte yandan aynı kentler beraberinde bu nimetlerden yararlanamayan ve sesleri duyuramayan bir yoksul ve alt sınıflar topluluğunu meydana getirdi” (Üçoğlu, 2015, s. 42).

Neoliberal kent olgusu ayrıca yeni mesleklerin de ortaya çıkma sürecini de beraberinde getirir. Mavi yakalı işçi sınıfı kent üzerinde arka plana atılırken, “yaratıcı” sınıf olarak atfedilen beyaz yakalı işçi sınıfı kentlerin yeni görünen yüzü olur. Böylece beyaz yakalıların görüldüğü alışveriş merkezleri, gökdelenler ve eğlence merkezleri de neoliberal kentlerin en yaygın yapıları olarak ortaya çıkar (Üçoğlu, 2015, s. 43). Bu bağlamda kent merkezlerinin genişlemesi “soylulaştırma” (Üçoğlu, 2015, s. 44) olarak

tasavvur edilirken beraberinde Baysal'ın aşağıda tüm alanlarını net bir şekilde özetlediği sonuçları getirmiştir;

Zorla tahliyelerdeki ciddi artış, varsıllar-yoksullar olarak kutuplaşan, toplumsal ve mekânsal olarak ayrıışan kentler, ayrıışan iş olanakları, kapalı lüks siteler karşısında yoksul gettoları, yeni dışlanma/dışlama biçimleri, yoksulların/yoksulluğun kriminalleştirilmesi, yeni-ırkçılık, yeşil alanlar ile kamusal alanlara eşitsiz erişim, artan çevre ihlallerinin yarattığı riskler, iktisadi koşullar ve/veya çevre riskleri nedeniyle iç-göç ve dış-göç, göçmenler ile mültecilerin ihlal edilen hak ve özgürlükleri, gözetlenme-gözetleme gibi emniyet adına giderek arttırılan denetim mekanizmaları ve benzeri gelişmeler demokratik kriterleri sorgulatan bir kent yaratmıştır (Baysal Uzunçarşılı, 2011, s. 37).

Bu bağlamda kentlerin “soylulaştırma” süreci neoliberal kent anlayışının temel argümanlarından biri olmaktadır. Soylulaştırma kent ve çevrelerinin rant ve emlak piyasasından nasibini alarak küresel sermayenin merkezi haline gelecek yeni konutların oluşturulması sürecini ifade eder. Soylulaştırmanın sonucunda mahallelerde bulunan işçi sınıfı iyice dışarıya itilir ve işçi sınıfının yaşadığı mahalleler “toplumsal karakteri”ni kaybedene kadar kentsel dönüşümün bir parçası olurlar (Smith, 2006, s. 20). 1990 yıllarından sonralarından itibaren soylulaştırma çalışmaları dünyanın her yerinde yaygınlaşır. Kentsel politikaların en önemli argümanlarından olan soylulaştırma projeleri “yerel mahalle”ler üzerindeki uygulamalarıyla son aşamasına gelir. “Kentsel yenilenme” olarak da adlandırılan bu süreç küresel kentlerin birbirleriyle olan rekabetinin bir aracı olmaktadır (Smith, 2006, s. 22, 23). Yenilendirme, kelime anlamıyla canlandırma gibi olumlu bir süreci yansıtıyormuş gibi görünen kentsel yenilenme çalışmaları aslında kentsel dönüşümün sermaye ile olan bağı ve kar amaçlı hedeflerini gizler (Smith, 2006, s. 24).

1.3.Neoliberal Kentte Özne

Özne veya bireyle ilişkilendirilen çalışmalar çok boyutlu bir perspektifle çeşitlenir. Felsefe, sosyoloji, psikoloji gibi alanlar öznenin kendisiyle yakından ilgilenmiş ve özneye kendi perspektiflerinden çeşitli değerlendirmelerde bulunmuşlardır. Özellikle Aydınlanma ideolojisiyle beraber özne kendi soyut alanından çıkarak “kimlik” kavramıyla özdeşleştiren kendi dışındaki etkenlerle ilişkilendiren bir olgu haline gelmeye başlamıştır (Aydoğdu, 2004, s. 118). Akıl, birey ve kimlik ilişkisi çerçevesinde ilerleyen modern özne çalışmaları birçok alanla ilişkilendirilebileceği gibi konu bağlamında

öznenin iktidarla olan ilişkisi çalışma için önemlidir. Michel Foucault, Özne ve İktidar kitabında Aydınlanma felsefesinin temel bir çıktısı olarak akılçılık vurgusunun daha çok siyasi alanla ilişkilendirilen bir olgu olduğundan bahseder ve aklın bir siyasi güç olarak bu kadar güçlenmesinin 19. yüzyıl itibarıyla de sorgulanmaya başladığını vurgular (Foucault, 2019a, s. 26). Bu bağlamda, Foucault “bireyselleştirici iktidar” olgusunu temel olarak öznenin bu çerçevedeki durumunu sorunsallaştırır. Ona göre “..iktidar tekniklerinin gelişmesinin giderek bireylere yöneldiği ve bireyleri sürekli ve kalıcı bir biçimde yönetmeyi amaçladığıdır” (Foucault, 2019a, s. 27). Richard Sennet (2008) de Ten ve Taş kitabında modern öznenin bireysellik ile olan ilişkisine dikkat çeker ve daha çok mekân ve bedenin dönüşümün iç içe geçen ilişkiyi vurgular. Sennet’e göre “yeni beden kavrayışları modern kapitalizmin doğuşuyla örtüşmüş ve bireycilik adını verdiğimiz büyük toplumsal dönüşümün doğmasını sağlamıştır” (Sennet, 2008, s. 229). Sennet, modern kapitalizmle bireyciliğin kesiştiği noktayı ilk tanımlayan kişinin Adam Smith olduğunu belirtir. Adam Smith, Ulusların Zenginliği kitabında serbest emek ve mal piyasası arasındaki ilişkinin bedendeki kanla olan benzerliğine dikkat çeker. Smith, mal ve emeğin serbest dolaşımı ile hareketlenen piyasa ile bedendeki kanın hareketlenmesi ile hareketlenen beden arasında bir bağ kurar (Smith’ten akt. Sennet, 2008, s. 229).

Smith biliyordu ki insanların dolaşım halindeki bir ekonominin nimetlerinden yararlanması için kendilerini eski bağılılıklardan kurtarmaları gerekecekti. Bu hareketli ekonomik aktörün sunacak farklı bir şeye sahip olabilmesi için ayrıca uzmanlaşmış, bireyselleşmiş vasıflar edinmesi de gerekecekti. Dizginlerinden kurtulan, uzmanlaşmış Homo economicus toplumda kolayca dolaşabilir, piyasanın sunduğu mülklerden ve vasıflardan yararlanabilirdi ama bütün bunların bir bedeli vardı. Serbestçe dolaşmak duyuşal farkındalığı, yerlerin ve bu yerlerdeki insanların yarattığı uyarımları azaltır (Sennet, 2008, s. 229).

Bu bağlamda özne, modernitenin bir sonucu olarak dış dünyayla ilişkilendirilen ve ondan etkilenecek kendini var eden bir olgu olarak görülmeye başlanmıştır. Öznenin dış etkenlere bağlı olarak şekillenmesi onun toplumsal çerçeveden, politik ekonomik ilişkilerden bağımsız ele alınamayacağını da ortaya koymaktadır. Özellikle ekonomik altyapının yani paranın bireyin özneleşme sürecindeki etkisi Lazzarota tarafından şu şekilde ifade edilir;

[k]redi yalnızca genel itibarıyla toplumsal ilişkileri değil aynı zamanda varoluşun tekilliğini de sömürür. Varoluşun bireyselliğine etki ederek özneleştirme sürecini sömürür. Sonuç olarak “ahlaki” yargı “yaşam” ile

ilgilidir. Ama söz konusu olan “yaşam” (sağlık, doğum ve ölüm) ya da bilişsel/zihinsel yaşam değil, “varoluşsal” yaşamdır. Varoluş burada kendini-onaylama gücü, kendini-konumlandırma gücü, yaşam tarzını ve üslubunu temellendiren ve bunlara dayanan seçim anlamına gelir. Paranın muhtevası burada emek değil varoluş, bireysellik ve insani ahlaktır; emek zamanı değil varoluş zamanıdır (Lazzarato, 2014, s. 55).

Bir ekonomi-politik teori olarak neoliberalizmin temel itkisi onun özneleşme sürecine yaptığı büyük etkidir. Hatta neoliberal teorinin toplum ve birey üzerindeki etkilerini inceleyen teorisyenler bu meseleyi bir etki olarak yorumlamak yerine neoliberalizmi, tamamen varoluşu biçimlendiren bir olgu olarak görürler (Brown, 2018), (Dardot, Pierre ve Laval, Christian, 2018), (Foucault, 2019), (Han, 2019), (Lazzarato, 2014). Bu bağlamda varoluşun vücut bulan hali olarak özne, neoliberal politikalarda incelenmesi gereken önemli bir konu olarak ortaya çıkmaktadır. Tamamen ekonomik temelli bir süreç olan neoliberalizmin varoluşu şekillendiren bu gücü özne üzerinden kendini var etmekteyken, özne ve ekonominin iç içe geçen halinin neoliberalizmin sürekliliği sağlamadaki en önemli etken olduğu görülmektedir. Bu bağlamda neoliberal politikaların özne üzerindeki etkilerini görmek hem öznenin gündelik hayattaki izdüşümlerini tanımlayabilmek hem de neoliberalizmin somut etkilerini görmek anlamında önemlidir.

1.3.1. Homo Politicus’tan Homo Economicus’a Dönüşen Özne

Neoliberal politikaların her alana yayılma halindeki en önemli etkenlerden biri olan öznenin varlığı ve neoliberal politikalarla nasıl bir süreçten geçtiğini anlamlandırabilmek için homo oeconomicustur (ekonomik özne) kavramından yararlanılabilir. Bu bağlamda, neoliberalizmin en temel özelliklerinden biri olan her alanı ekonomikleştirme mevzusu özne için de geçerli olmuştur. Ekonomikleştirmekten bahsederken bunun sadece ilk anlamıyla parasal düzeyde ifade edilmediğini de bu noktada vurgulamak gerekir. Neoliberal aklın bireyler üzerinde kurduğu tahakküm olarak görülen bu durum, bireyin gündelik hayatındaki sosyal alanlarında bile bir neoliberal akıl ile yani “çağdaş piyasa özneleri” gibi düşündüğü sonucunu ortaya koymaktadır (Brown, 2018, s. 37). Henri Lefebvre de *Gündelik Hayatın Eleştirisi III* kitabında “politik bir figür olan yurttaşın yerine, gündelik hayat figürü olan kullanıcın” geçtiğini vurgular.

Yurttaş, kullanıcı karşısında yok olmaktadır. Politik oluşumu bakımından yurttaş kendisi için ve toplum için vaktiyle neydi? Onursal ya da bürokratik değil, etkin, hatta belirleyici bir sıfatın, politik topluluk üyesi sıfatının

taşıyıcısıydı. Demokrasi ve demokratik işleyiş fikri, bu sıfatın değerine ve önemine, yani yurttaşlık haklarına ayrılmaz biçimde bağlıydı (yurttaşlığın tarihsel ve ideolojik doğrulanışını, yani genel olarak “insan” haklarını burada bir yana bırakabiliriz). Oysa, yurttaş hakları insan haklarını (insan hakları da yurttaş haklarını) peşinden sürükleyerek değersizleşmiştir. Yurttaş sadece basit bir şehirli olmakla kalmaz, o da kullanıcıya indirgenir; kullanıcı ise kamusal hizmetlerin iyi işlenmesini talep etmekle sınırlıdır (Lefebvre, 2010, s. 87).

Homo oeconomicus kavramı neredeyse yüz yıl önce Jeremy Bentham tarafından “acıdan kaçma ve haz peşinde koşma, yahut sonu gelmeyen maliyet fayda hesapları olarak” tanımlanmıştır. Neoliberalizmle beraber homo oeconomicus kavramı, Bentham’ın tanımlanmasının ek olarak artık her yerde sermayenin ön planda olduğu girişimci özne ve insan sermayesi kavramları ile beraber açıklanmaktadır (Brown, 2018, s. 40). Brown, özellikle her yerde ve sadece kelimelerine dikkat çekerek neoliberal homo oeconomicus, klasik homo oeconomicus’tan ayırır. Her yerde ve sadece girişimci olma halinin sürdürülmesi, kendini kanıtlamanın bir aracı olarak insan sermayesinin kullanılması neoliberal homo oeconomicus’un en temel özelliklerinden olmaktadır (Brown, 2018, ss. 40, 41).

Öznenin homo oeconomicus olmadan önce ya da homo oeconomicusla beraber var olduğu hali homo politicustur (politik insan). Brown, homo oeconomicusa gelmeden önce homo politicus’un var olduğunu ve neoliberalizm kesin zaferini kazanmadan önce homo oeconomicus ile beraber yaşadığını belirtir. Liberal yönetimlerde zaman zaman da olsa bir hak öznesi modeli kendini gösterme şansı bulmuş ancak 20. yüzyılın sonlarına doğru neoliberal politikaların nihai zaferi ile sahnedeki kaybolmaya başlamıştır (Brown, 2018, s. 100, 101). Brown kitabında Aristoteles’in “insanın doğası gereği polis içinde yaşamaya yazılı bir hayvan” sözünden de yola çıkarak bir polis içerisinde yaşamını sürdüren öznenin zaten ister istemez politik bir itki ile yaşadığını savunur. Antik çağla modernlik arasında geçen süreçte öznenin homo politicus’tan homo economicus’a dönüşen öznenin hali çok çeşitli yollardan geçer. Modern yaşamla beraber hem devletin hem de bireyin ekonomik süreçlere daha çok katılmasıyla beraber yönetim ekonomikleşmekte ancak bireylerin özü ve kimlikleri henüz bu ekonomikleştirmeye tabi tutulmamaktadır (Brown, 2018, s. 109). Neoliberalizmin politik süreçleri ekonomikleştirmesi ile beraber homo economicus, öznenin tüm sürecinde hegemonyasını kurarak homo politicus’u tamamen devre dışı bırakır (Brown, 2018, s. 128).

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

Klasik ekonomi teorisinin sac ayağını oluşturan üç olgu vardır; toprak, sermaye ve emek. Foucault'ya göre klasik ekonomik teoride emek olgusu tam anlamıyla işlenmedi. (Foucault, 2019, s. 183). Ancak neoliberal ekonomide emek olgusu, ekonomik sürecin gelişimini salt destekleyen bir olgu olmanın ötesine geçerek, bireyle bütünleşen bir yapı haline gelir. Neoliberal ekonomi doktrini Lionel C. Robbins, ekonomiyi tanımlarken “insan davranışını inceleyen, insan davranışını birbirleriyle karşılıklı olarak münhasır olan amaçlar ve kıt imkânlar, kaynaklar arasındaki ilişkiyi inceleyen” bir bilim olarak vurgulaması neoliberal ekonomide dönüşen ekonomi ve emek ilişkisini özetler. (Robbins'den aktaran Foucault, 2019, s. 187). Artık işçi sadece arz, talep dengesinin bir unsuru değil, tamamıyla öznesi olmakta ve “neoliberalizm bu koşullarda homo oeconomicus'a dönüş olarak” ortaya çıkmaktadır (Foucault, 2019, s. 187).

İktidarların toplumlar üzerinde ekonomik tahakküm kurma mevzusu sadece neoliberalizmle beraber ortaya çıkan bir durum değildir. Ancak neoliberalizmle beraber toplumsal yaşamın her alanına yayılan bir ekonomikleştirme sistemi mevcuttur. Ve bu ekonomikleştirme sistemi öznenin içsel dünyasına nüfuz edip insan sermayesi olarak görülen yeni bir girişimci özne modeli yaratmaktadır (Brown, 2018, s.40). Tarihsel süreçte bakıldığında 18. yüzyıl homo oeconomicus'u dönemin koşullarına uygun olarak “bırakınız yapsınlar” olgusundan yola çıkarak yönetilemeyen bir özne modelini yansıtır. Ancak neoliberal dönemde homo oeconomicus yönetilebilir bir bireydir ve “[b]ırakınız yapsın”ların soyut partneri olmaktan çıkıp, çevreye müdahale eden ve çevredeki

değişimleri sistematik olarak değiştiren yönetimselliğin bağdaşı olmuştur” (Foucault, 2019, s. 222).

Brown, neoliberalizmdeki ekonomikleştirme alanlarının geçmişteki pratiklerden ayrımını ortaya koymak için belli farklılıkları olduğunu belirtir. Öncelikle neoliberalizmin özelliklerinde her fırsatta dile getirildiği gibi gündelik hayattaki öznel alanların bile piyasa düşüncesine göre şekillendirilmesi ve özneye bu alanların dışında düşünebileceği bir alan sunmamasıdır. Çünkü liberalizm sürecinde bile ekonomik faaliyetlerin siyasi ve toplumsal alanlardaki hâkimiyetinin etik olmayacağı konusunda görüşler ortaya koymaktaydılar. Ayrıca neoliberal homo oeconomicus, sadece üretici güçler için çalışan bir özne değil, kendi insan sermayesini güçlendirmek için çalışan, kendi kendine yatırım yapabileceği alanlar üzerinde yoğunlaşan bir girişimci özne modeli olmaktadır (Brown, 2018, s.41). Girişimci öznenin en temel özelliği kendini bir emekçi gibi görmek yerine, kendini sürekli geliştiren bir şirket olarak tanımlanmasıdır.

Özne, sürekli gelişmenin ve ilerlemenin ön planda olduğu küresel dünyanın hızına ayak uydurmakla yükümlüdür. Öznenin başarısızlığı sürekli gelişen dünyaya ayak uydurup uyduramamasına bağlı olarak değişir. Bu bağlamda özne, başarılı olabilmek için neoliberal dünyanın girişimci ruhuna ayak uydurarak girişimci özne statüsünde kalmalıdır. Çünkü neoliberal dünyada başarılı olabilmenin yolu tamamen çalışma hayatındaki başarıyla ölçülür. Böylelikle özne gündelik hayatı ile çalıştığı yer arasında bir bağ yaratarak, mevcut gündelik yaşamını bu doğrultuda şekillendirmektedir. Bu durumda özne bir nevi “küçük bir şirket” haline gelerek kelimenin tam anlamıyla girişimci ruhunu benimser ve bu durumu kendine değer katmanın bir aracı olarak görür. Bu bağlamda, girişimcilik sadece mesleki beceri kazanma anlamında değil hayatın her alanında eğitim, ev yaşamı vd. öznenin temel bir ihtiyacı olarak benimsetilir (Dardot, Pierre ve Laval, Christian, 2018, s. 373, 374). Toplumsal yaşamın her alanında değer kazanabilmek girişimci stratejilerin ışığından geçmelidir. Artık “herkes kendi şirketinin kendini sömüren işçisidir. Herkes birey olarak hem efendi hem köledir. Sınıf mücadelesi de insanın kendisiyle iç savaşı haline dönüşür” (Han, 2019, s. 15).

Her ne kadar neoliberal faaliyet hiç ayırım yapmadan hem ekonomiyi hem özneliği, hem “emek”i hem de “kendini işleme”yi barındırır da; bu sonuncuyu, girişimlerin ve devletin topluma yansıttığı maliyet ve riskleri “kendi üzerine alması” anlamında, kendi patronu olma buyruğuna

indirger...Ücret deflasyonu yoluyla ücretleri bloke ederek ve kamu harcamalarını sert biçimde azaltarak, çağdaş neoliberal politikalar, bir insan sermayesi ya da az çok borçlandırılmış ve az çok yoksul ama her halükarda her daim istikrarsılık içinde bulunan “kendinin müteşebbisi”ni yaratırlar (Lazzarato, 2014, s. 84)

Kendilik girişiminin en önemli özelliği bunu tüm toplumsal yaşama yaymasında ve bunu bir süreklilik haline getirmesidir. Neoliberal toplumda artık herkes kendisini geliştiren ve dönüştüren bir özne haline gelmedikçe başarısız sayılacaktır. Bu bağlamda insanın sermayeyle bütünleşmesinin bir ayağı olan bu girişimcilik ruhu bir toplumsal tutum yaratarak yaşamın her anına yayılmaktadır. Bu noktada ortaya çıkan önemli bir kavram “insan sermayesi” kavramıdır. Girişimciliğin başarısı insan sermayesinin büyütülmesi ile doğru orantılı olarak ilerler (Dardot ve Laval, 375).

Sermaye, canlı emeğin etkin katılımını ve işbirliği ağlarını sürekli vurgulamakla, sınırlandırabileceği ve denetleyebileceği hiç de kesin olmayan süreci bir süreci başlatmış olur. Bu nedenle gerçek tahakkümde denetimin iki yönü vardır: bir yanda, üretim taleplerinin özneliliğin bütün deliklerine nüfuz etmesiyle birlikte denetimin giderek içselleştirilmesi, diğer yanda, denetimin üretim sürecinin bütün veçhelerine doğru genişlemesi (Read, 2014, s. 250).

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

Lazzarato, neoliberal dönemdeki özneyi “alacaklı-borçlu ilişkisi” perspektifinden değerlendirerek, neoliberal politikaların yarattığı yeni bireyi, “homo economicus’un özel bir biçimi: borçlandırılmış insan” olarak tanımlar. Lazzarato’ya göre “ [a]lacaklı-borçlu ilişkisi, sermaye-emek, refah devleti hizmetleri-kullanıcılar, ticari işletme-tüketici ilişkileriyle üst üste biner ve kullanıcıları, emekçileri ve tüketicileri “borçlular” a dönüştürerek bu ilişkileri kat eder” (Lazzarato, 2014, s. 29). Toplum, hem şimdiki zamanda hem de gelecekte bir alacaklı-borçlu ilişkisi çerçevesinde şekillenir ve bireyler tüm hayatları boyunca “sermaye tanrısına borçlu” olarak yaşarlar (Lazzarato,

2014, s. 31). Lazzarato, Deleuze ve Guattari'nin Marx'ın para teorisine dönerek borç teorisini genişlettiklerini ve buradan yola çıkarak çağdaş kapitalizmde öznenin kurulmasında ekonomik alt yapıya dikkat çektiklerini vurgular. “Para emeğin simgesi ya da temsili de değildir, bir güçler asimetrisini, geleceğin sömürü, hakimiyet ve tabiiyet tarzlarını buyurma ve dayatma iktidarını ifade eder. Para her şeyden önce ex nihilo [yoktan] yaratılmış borç-paradır, toplumsal ilişkileri ve özellikle de özneleşme tarzlarını yok etme/yaratma gücü dışında hiçbir maddi eşdeğeri yoktur” (Lazzarato, 2014, s. 33). Lazzarato temel olarak Deleuze ve Guattari'nin Anti Ödipus kitabını da referans alarak özne ve para ilişkisinin bir varoluş biçimini yaratmada en önemli etken olduğunun altını çizer ve neoliberal politikalar borç olgusu altında bu bireyleri kendine tabii kıldığını söyler.

1.3.2. Neoliberal Özneyi Karakterize Etmek

Neoliberalizmin tüm dünyada etkili olmasıyla beraber “neoliberal özne”ye dair tanımlamalar ve değerlendirmeler yaygınlık kazanmıştır. Öznenin sermaye mantığının bir uzantısı olarak şekillenmesine dair görüşler Henri Lefebvre'nin 1981 yılında yazdığı *Gündelik Hayatın Eleştirisi*'nin üçüncü cildinde de kendine yer bulur. Lefebvre'nin “bedenin sahipsizleştirilmesi” olarak yorumladığı durum aslında gündelik hayatın tamamının kapitalizm tarafından ele geçirilmesiyle doğan bir özne profilidir. Lefebvre durumu şu şekilde açıklar;

Bedeni ve kendiliğinden yaşamı niteliksel şekilde sahiplenmek [appropriation] yerine, dışarı tarafından, niceliksel ve tekrarlanan tarafından, bedensiz görüntü ve yabancı sesler tarafından, meydana gelen her şeyin söylemsel ve gösterişli bir forma sokulması tarafından tehdit edilen ve artan bir sahipsizleşme [expropriation] meydana gelir (Lefebvre, 2010, s. 34).

Lefebvre'ye göre kapitalizm bedeni sahipsizleştirebilmek için insanın kendi arzusu yerine bir ihtiyaçlar silsilesi yaratmak ve bireyin gerçek algısıyla oynayarak gündelik hayatın içerisine “yeni bir gerçek” konumlandırmaktadır (Lefebvre, 2010, s. 34). Bunu yaparken hem emek kavramının altını boşaltmakta hem de emek dışında kalan “çalışmama alanını” işgal ederek bu alanı bir tüketim pratiği içine dâhil eder. Lefebvre'ye göre kültür endüstrinin bir parçası olarak ortaya çıkan “turizm, boş vakit, show business” gibi alanlar, kapitalizmin yeni gerçek alanları olmaktadır (Lefebvre, 2010, s. 19).

Byung-Chul Han, *Psikopolitika: Neoliberalizm ve Yeni İktidar Teknikleri* kitabında günümüzde subject/öznenen bahsedilemeyeceğini kişilerin bir özne olarak değil sürekli kendini yenileyen bir tasarı olan projekt/proje olarak tanımlanması gerektiğinden bahseder (2019, s. 11). Kişi hep daha iyi olmanın peşinden giderek mükemmelleşme peşinde koşarken yaşadığı içsel baskıları kabul eder. Chul Han’a göre aslında özgürmüş gibi görünen birey, mükemmel olma yolunda gösterdiği çabanın yarattığı tahribatlarla bir köle konumuna gelir. Neoliberalizmin rıza/sağduyu yaratma konusundaki başarısı öznenin kendini özgür hissetmesinde yatar. Bu bağlamda, özne sermayeyi kalkanıran bir proje konumuna gelir ve sermaye sahiplerinin hep daha iyisini elde etmeleri için uğraşır. Buradaki önemli nokta bunu yaparken hissettiği özgürlük hissidir. “Kendini özgür sanan performans öznesi aslında bir köledir. Efendisi olmaksızın kendini gönüllü olarak sömürmesi ölçüsünde mutlak köledir. Karşısında onu çalışmaya zorlayan bir efendi yoktur. Salt yaşamı mutlaklaştırarak çalışır. Salt yaşam ve çalışma aynı madalyonun iki yüzüdür” (Han, 2019, s. 12).

Neoliberal özne ortaya çıkan en temel iki olgu; performans ve hazdır (Dardot, Pierre ve Laval, Christian, 2018, s. 361). Laval ve Dardot, geçmişteki özneyi üç alan çerçevesinde tanımlarlar. Bunlardan ilki kırsallığı ve dini kapsayan inanç alanındaki özne, ikincisi ulusal bir vatandaş olarak politik alandaki özne ve üçüncüsü emeği ile üretimi sağlayan piyasa alanındaki özne. Bu üç alandaki özne, siyasal alanın ve gündelik alanda meydana gelen dönüşümlerle değişerek neoliberal özne olarak adlandırılan yeni özne olgusunu ortaya çıkarmıştır (Dardot, Pierre ve Laval, Christian, 2018, s. 362). Her ne kadar kapitalist süreçlerin gelişmesiyle beraber öznenin “kendi çıkarları peşinde koşan” ekonomik bir figür haline gelmesi zaten konuşulan bir şey olsa da neoliberalizmdeki özne bunu haz çerçevesinde özümseyen yeni bir özne/akıl seviyesine getirmiştir. Marx’ın kapitalist süreçlerin insan ilişkilerindeki çözülüşü göstermesi oldukça önemli (Dardot, Pierre ve Laval, Christian, 2018, s. 363) olmakla birlikte neoliberal öznedeki kaderci kabulleniş yeni bir özne tipinin tanımlanması gerekliliğini doğurmuştur.

Etienne de La Boétie, köleliğe alışmanın, insanın köle olduğunu unutmasına yol açtığını hatırlatır. Bunun sebebi, insanların mutsuz olduklarını "unutmaları" değil, bu mutsuzluğa çaresiz kader diye, hatta herkesin eninde sonunda varacağı hayat tarzı diye katlanmalarıdır. Kölelik, köleleştirilenlerin hayal gücünde, ancak üzüntü duygusunu kölelik fikrinden koparabildiği takdirde başarılı olur zira kölelik fikri açıkça bilinç düzeyine çıktığı zaman,

isyan tasarıları doğurabilir pekâlâ. Kapitalizmdeki köleliğin "saf özü"ne dönmeye çalışmak ve kapitalizmin artık kimseyi şaşırtmayacak kadar -ki bu durum çok şaşırtıcıdır- derinlere işlediğini saptamak için, La Boetie'nin bu uyarısını akılda tutmak gerekir: Kimi insanlar, günümüzde "patron" denen insanlar, başka insanları kendilerinin -yani, patronların- arzularına tabi olmaya, onlar hesabına harekete geçmeye razı etme "gücüne" sahiptir (Lordon, 2020, s. 11, 12).

Serbestleşme, üretim tüketim döngüsü bireye bir özgürlük vadedyormuş gibi görünse de onu “gönüllü sözleşme” olarak atfedilen görünmez bir sözleşmeye tabi tutmaktadır. Bu sözleşmeye gönülden bağlanan bireylerin hissettiği duygularda ön plana koyduğu şey sermayenin işlemesi oldu. Bireylerin sözleşmeye olan bağımlılıklarının düzeyi aslında kapitalist düzlemdeki verimlilik seviyesini ortaya koymaktadır. Bu konuda ne kadar strateji geliştirilirse ekonomik ilerlemeye katılacak insan kaynağı sayısı da o ölçüde artacaktır (Dardot, Pierre ve Laval, Christian, 2018, s. 364). Yani bireysel özgürlük vaadi sunulan özne farkında olmadan sermayenin özgürlüğüne katkıda bulunur (Han, 2019, s. 14). Bu bağlamda neoliberalizmin tüm dünyada kabul gören politik başarısı bu stratejiye gösterdiği ilgiden kaynaklanmaktadır. Çünkü daha önce insanın, ekonominin ve siyasi alanın bu kadar iç içe geçtiği bir atmosfer mevcut değildi, her ne kadar endüstri devrimi ve sonrasında meydana gelen işçi problemleri olsa da özne tam anlamıyla ekonomik alanın bir öznesi olmamıştır. Daha doğrusu bu alandan kendi gündelik hayatını kapsayacak bir haz duygusu hissetmemiştir. Laval ve Dardot’a göre 19. yüzyılın son dönemecinde bile toplumsal hakların ortaya çıkabildiği çatlaklar meydana gelmiştir. Yeni bir özne modeli olarak ortaya çıkan neoliberal özne ya da girişimci öznenin yaratılmasında eski disipline edici katı kurallar değil, öznenin uysallıkla işine kendini kaptırdığı hazzal alanlar yaratmak neoliberalizmin en temel stratejisi olmuştur (Dardot, Pierre ve Laval, Christian, 2018, s. 364). Böylelikle özne, iş hayatında yaptıklarının kendisi için olduğuna inanarak işi ile kendisi arasındaki mesafeyi yok eder. Ancak bu durum her ne kadar yabancılaştırma olgusunu kaybettiriyor gibi görünse de Dardot ve Laval’a göre “aslında yabancılaşmanın zirvesini yaşamış olur (Dardot, Pierre ve Laval, Christian, 2018, s. 367).

Frederic Lordon, Spinozacı bir bakış açısıyla neoliberal işleyişi değerlendirdiği Kapitalizm ve Arzuluk kitabında, ücretli emek ilişkisinin sermaye ile olan bağımlı arzu ve kölelik bağlamında inceler. Lordon, Spinoza’nın conatus terimini kullanarak neoliberal dönemde ücretli emek ilişkisinde arzusun kaynağına gider. Conatusa göre var olmak ve

arzulamak birbirini tamamlayan süreçlerdir ve arzunun gerçekleşmesi için harekete geçmek gerekir. Arzunun ve hareketin bağlandığı nokta olarak conatus, neoliberal dönemde nasıl bir şekle bürünmektedir sorusu Lordon'un kitap boyunca sürdürdüğü arayıştır (Lordon, 2020, s. 19). Lordon, rıza kavramının bu noktada çıkmaza girdiğinin altını çizer ve öznenin bu halini yabancılaşma olgusuyla karşılaştırır. Yabancılaşma bu noktada duygusal köleliğin mevcut sağlayıcısı olur (Lordon, 2020, s. 81).

İster savaş zamanı komutanın olsun ister büyük bir şirket sahibi patron olsun arzularını harekete geçirebilmeleri için kendinden başka insanlara ihtiyaç duyarlar (Lordon, 2020, s. 22). Kapitalizmde bu ihtiyacı karşılamak üzere ortaya çıkan ücretli emek olgusu, paranın arzusuyla faaliyet gösterse kapitalizmin bir üst modeli olan neoliberalizmde kendi ihtiyaçlarını karşılamak üzere paranın peşinden giden birey, paraya duyduğu arzuyu kendi yaşamını idame ettirmenin parçası olarak görür. Spinoza'nun arzu ve hareket ilişkisinde arzu olarak para ve arzuyu elde etmek için çalışmak bir conatus olgusunu gösterse de ücretli emek mevzusunda önemli nokta hissedilen arzunun özgür bir seçimle ortaya çıkmadığının görülmesidir (Lordon, 2020, s. 32, 33, 34). Gönüllü kölelik olarak vurgulanan ifade tam da bu noktada ortaya çıkar. Sistem bu arzunun sürdürülmesi için tüm alanları faaliyete sokar.

Lordon, Yunanca arzu anlamına gelen eptihume'nin Foucault'un episteme kavramını çağırıştırmasına bağlı olarak sistemin arzuları şekillendirdiği noktasından paralellik kurar. Bourdieu ve Marx'ın da geçmişte üzerine yazmış oldukları gibi dışsal yapıların özneler üzerindeki etkisi olduğu bilinmektedir. Dışsal yapıların kapitalizmle bulunduğu noktada toplumsal ilişkiler kapitalist dış yapıdan etkilenirken, içsel eptihumeyi şekillendiren de bu dış yapılar olmuştur. Kısaca çağdaş bir dünyada arzulamanın temel parçası kapitalist ilişkilerin kurmuş olduğu düzenden bağımsız olmadığı gibi aslında tam anlamıyla bu ilişkilerin bir dışavurumunu yansıtmaktadır. Lordon bu durumu Bourdieu'nun alan kavramına benzetir Alan, Lordon'un bahsettiği bir dış yapı olarak kodlanırsa Bourdieu terminolojisinde alanın içindeki eyleyenler de alanın kurallarına uygun olarak hareket ediyorsa, kapitalist sistemdeki mevcut dış yapıların içinde olan bireyler de arzularını bile buna bağlı olarak şekillendirir (Lordon, 2020, s. 73). Lordon'un kapitalist arzu üretimi olarak adlandırdığı bu durum, özellikle neoliberal dönemde doruk noktasına ulaşmıştır. Neoliberal şirketler özneler üzerindeki duygu durumunu kontrol

etmenin, tahakküm kurmanın en yumuşak tavrı olarak benimsediklerinden beri bu alana yatırım yapmaya meyilli olmuşlardır. Bu bağlamda arzunun şekli de neoliberal döneme bağlı olarak şekil değiştirmiştir; önceleri ücretli emek açlık dürtüsüne bağlı olarak kederli bir atmosfer sunarken, neoliberal dönemde tüketim mallarına bolca sahip olmaktan kaynaklanan “sevinçli” bir atmosfer sunar. Yine geçmişte çalışma dürtüsü fakirlikten kaçınmak olarak ortaya çıkarken neoliberal dönemde meta biriktirmenin hazzı görülür (Lordon, 2020, s. 74). Çünkü iktidarlar öznelere üzerinde tahakküm kurarken korku ve sevgi arasından sevginin daha etkili olduğu sonucuna varırlar. Bu durum neoliberal politikaların da temel mottosu, “tabi olanları sevindirme stratejisi” çerçevesinde şekillenir (Lordon, 2020, s. 86).

Neoliberal şirket ücretli emekçilere kendi arzularını benimsetmenin ötesinde o arzulara “sahip çıkma” ve “uyum gösterme” (Lordon, 2020, s. 104) aşamasına geçmesini ister. Lordon bu durumu “yeni bir siyasal biçimin çekirdeği” olarak görür ve totaliter bir rejim olarak tanımlar. Bu durum totaliterizmle bağdaşır çünkü neoliberal şirket ücretli emekçilerin bütünüyle kendisinin tahakküm altında olmasını ister. Buradaki bütünüyle vurgusu Lordon için önemlidir çünkü bu yeni sistemi totaliter kılmadaki en temel nokta öznenin bütünüyle kendini neoliberal yönetime adanmasıdır. Sadece dışarıdan gelen emirleri yerine getirmekle kalmayan yeni ücretli emekçiler, içten gelen duygularla hareket ederek “kendiliğinden” gelen bir köle konumunda bulunur (Lordon, 2020, s. 105). Burada vurgulanması gereken önemli bir nokta, performans öznesi olarak tanımlanan yeni öznenin yalnızlaşma halidir (Han, 2019).

Sermaye sahiplerinin güçlendirilmesi işin bu gönüllü sözleşmenin öznelere tarafından sürdürülmesi gereklidir. Bu sürekliliği sağlamada öznelere dayatılan arzunun dışında etkili olan uygulamalar yeni istihdam biçimleri olmuştur. Neoliberal politikaların yeni istihdam biçimlerindeki en temel güvencesizlik olgusudur. Güvencesizlikle yaratılan sosyal korku bireylerin kendilerini işe daha da adanmasına neden olur. Şirketler yarattıkları risk duygusuyla işçileri kendilerine tabi kılarlar (Dardot, Pierre ve Laval, Christian, 2018, s. 368).

Richard Sennet (2017), *Karakter Aşınması* kitabında 1970’li yıllarda yaptığı bir çalışmada göçmen işçi Enrico ve yıllar sonra karşılaştığı Enrico’nun oğlu Rico arasındaki iş hayatı arasındaki uçuruma dikkat çekerken tam da neoliberal politikaların sebep olduğu

güvencesizliği somut bir örnek üzerinden açıklar. Enrico'nun zamanı Büyük Bunalım ve İkinci Dünya Savaşı'nın etkilerinin kaybolduğu, yıllarca aynı işte çalışabilen ve bu sayede geleceği, emekliliği ve kazanacağı parayı planlayabilen bir işçi sınıfını yansıtırken oğlu Rico çalıştığı her işin yüzergezerliğine takılan belirsiz bir iş hayatı içerisinde geleceğini ön görememektedir. Sennet gelinen bu noktayı şu şekilde özetler;

Modern kuramsal yapılardaki değişime, kısa süreli sözleşmeli ya da dönemlik işçilerin ortaya çıkışı eşlik ediyor. Şirketler bürokrasi katmanlarını azaltmaya, daha düz ve esnek organizasyonlar haline gelmeye uğraşüyor. Yönetimler organizasyonları birer piramit şeklinde değil, birer network olarak düşünüyor....Bu durum, atama ve işten çıkarmaların net sabit kurallara bağlı olmadığı ve işteki görevlerin de pek net tanımlı olmadığı anlamına geliyor; network kendi yapısını sürekli değiştiriyor (Sennet, 2017, s. 22, 23).

Neoliberal öznenin çalışma hayatına karşı duyduğu arzunun ve bu doğrultuda gerçekleştirdiği performansın kaynağına inildiğinde psikolojik söylemin gelişiminin oldukça önemli bir noktada olduğu görülür. Nasıl ki Foucaultcu bakış açısıyla bakıldığında disiplin toplumlarında, bedenin tahakküm altına alınması bilimin ışığında gerçekleşiyse, neoliberal dünyada kişiyi “köle” haline getiren kendilik arzusu da psikolojik söylemin gelişimi ile bağlantılı olduğu söylenebilir. Bu bağlamda psikolojik söylem, “bireyleri içyapılarıyla ilişkili bir bilgidен yola çıkarak yönetmeye imkân tanıdı” /özneleri yönetebilmeye olanak sağlar (Dardot, Pierre ve Laval, Christian, 2018, s. 394). Toplumsal ilişkilerin psikoloji biliminden yararlanılarak düzeltilmeye çalışılması ve bu gelişim işçi ve işveren arasında da uygulanması başlangıçta iyi niyetle yapılan bir durumdur. “Ergonomlar, sosyologlar, psiko-sosyologlar, emekçiler iş yerinde daha iyi yaşama, hatta çalışmadan zevk alma özlemine karşılık vermek istediler”. (Laval ve Dardot, 394). Ancak bu durum sonradan sistemin kendi çıkarına göre kullanılmasını da beraber getirerek neoliberal öznenin şekillenmesinde ön ayak olmuştur. Kısacası bu durum, Larvol ve Dardot'un da ifade ettiği gibi “yönetilebilir modern bireyi tanımlamaya büyük ölçüde katkıda bulunur” (Laval ve Dardot, 393).

Gündelik hayatı şekillendiren en önemli etkenlerden biri olan öznenin “yönetilebilir modern birey” olma hali neoliberal dönemde hiç olmadığı kadar kendini göstermektedir. Neoliberalizm kendi politikalarını uygulayabileceği bir alan olarak gördüğü gündelik hayat alanında özneyi tam da bu alanın egemenliğini kurmada bir araç olarak gördüğü neoliberalizm literatürünün çoğunda tartışılmaktadır. Daha önce de

bahsedildiği gibi neoliberalizmin buradaki en temel özelliği bunu yaparken öznenin bir köle olduğu konusundaki farkındalığını yok etmesinin de ötesinde, öznenin neoliberal gelişimlere katkı sağlayan ve bunu sevinçle yapan bir birey olarak konumlanmasıdır.



2. BÖLÜM

ÇİN TARİHİNE GENEL BİR BAKIŞ VE REFORM DÖNEMİNDE KENT VE GÜNDELİK HAYAT

Bu bölümde Çin tarihine genel bir çerçeveden bakıldıktan sonra, Çin neoliberalizmin yükselişe geçtiği 1979 Deng Xiaoping dönemini yansıtan reform dönemine ait gelişmelerin kent ve gündelik hayat üzerindeki etkilerine bakılmaktadır.

2.1.Çin Tarihi

Kadim bir tarihe sahip olan Çin, antik dönem, imparatorluk dönemi ve modern dönem olarak üç aşamada incelenir. Mao Zedung dönemi ile beraber komünist iktidarı yaşayan Çin, öncesinde çeşitli imparatorluk süreçlerinden geçmiştir. Çalışma kapsamında antik ve imparatorluk dönemine ait genel bir çerçeve çıkartıldıktan sonra, Mao Zedung ve Reform Dönemi Jia Zhangke sinemasındaki dönüşümü anlamlandırabilmek için detaylı bir şekilde incelenmiştir.

2.1.1. Mao Zedug Dönemine Kadar Çin Tarihi

Çin tarihinin ilk dönemi ifade eden antik dönem, M. Ö. 3. Yüzyıla kadar olan süreci ifade eder. Hanedanlıklar tarafından yönetilen dönemi kapsayan bu dönem aynı zamanda ilkel topluluklardan yerleşik topluluğa geçiş sürecini de kapsamaktadır. Antik dönemle ilgili çok fazla tarihsel kanıt olmaması ile birlikte Çin tarihinde antik dönem küçük beylikler tarafından sürdürülen bir yaşayış şeklini ifade eder. Antik dönemin ilk hanedanlığı M.Ö. 2070-M.Ö. 1600 arasında yaşamış olan Xia Hanedanlığıdır. M.Ö. 1600-M.Ö. 1046 yılları arasında hüküm sürmüş olan Shang Hanedanlığı, yapılan arkeolojik kazılar sonucunda elde edilen bulgularla tarihsel olarak kanıtlanmış Çin tarihinin ilk hanedanı olma özelliği taşır. Ayrıca Shang Hanedanlığı dönemi “Çin’in kültürel birliği”nin sağlandığı dönem olarak görülür (Batmaz Yücel, 2012, s. 424). Antik dönemin son hanedanlığı Cou (Zhou) Hanedanlığıdır. Cou hanedanlığı (İ.Ö. 1050-220) altında yaşayan beylikler, “Kaynak-tarla sistemi” ismi ile anılan tarım topraklarının beylikler arasında paylaştırılması ile sürdürülen bir feodal yapının parçası olmuşlardır (Özmen & Buluş, 2017, s. 14). “Zhou kralları vassal beylik sistemiyle, hem merkezin meşruiyetini korumuşlar, hemde vassal beylikler arasındaki güç dengesi oluşturarak bunların merkeze sadakatle bağlanmalarını sağlamışlardır. Böylece, merkeze

başkaldırmaların önüne geçmişlerdir” (Ablet, 2021, s. 13). Konfüçyüs, Maozi ve Loazi’nin yaşadığı dönem olması bakımında da Çin yönetim ideolojisinin temellerinin bu dönemde atıldığı söylenebilir (Batmaz Yücel, 2012, s. 424).

Derebeylik rejimi ile sürdürülen antik dönemin ardından gelen imparatorluk dönemi, genel olarak daha merkeziyetçi ve bürokratik bir dönemi ifade eder (Doğan, 2020, s. 412). Cou sisteminin feodal yapısının terk edilip yeni imparatorluk döneminin merkeziyetçi yapısına geçiş Qin Hanedanlığı ile başlar. Huang, Qin Hanedanlığının kurulmasını, “Çin’in bir imparatorluk olarak İÖ 221 yılında birliğini kurması tarihin önemli kilometre taşlarından” yorumuyla açıklar (Huang, 2005, s. 35). MÖ 221 yılında küçük beylikleri toplayarak tek bir imparatorluk altında toplayan Qin Hanedanlığının kurucusu olan Şi Huang Di, feodal sistemi tamamıyla ters yüz ederek, derebeylikleri ortadan kaldırmış ve kendi hanedanlığı öncesindeki yaşam şeklini kökten değiştirmek için çalışmalar yapmıştır. Örneğin Çin toprak sınırlarını yeniden düzenlemiş, önemli aileleri kendi topraklarından sürdürmüş, Qin Hanedanlığını anlatan kitaplar dışındaki çoğu kitabın yakılması emrini vermiştir (Huang, 2005, s. 38). Bazı yazarlar Şi Huang Di’nin yeni bir yönetim kurmak için uyguladığı bu çalışmaları Mao dönemindeki yaptırımlara benzeterek, Mao ile Şi Huang Di arasında paralellik kurmuştur (Özmen & Buluş, 2017, s. 16). Qin Hanedanlığının sonu Şi Huang Di’nin ölümünden sonra hızlanmıştır. Ölümü üzerine daha önce beylikler üzerinde uygulamış olduğu sert tavırlar nedeniyle o dönemde bu uygulamalardan etkilenenler çeşitli isyanlar başlatmışlardır. Tüm bunların üzerine kurulan Han Hanedanlığı 400 yıl boyunca hüküm sürerek Çin tarihinde önemli bir yer edinir (Özmen & Buluş, 2017, s. 18). “Qin Hanedanlığı’nı deviren ayaklanmanın lideri Han Hanedanlığı’nın ilk imparatoru olur. Bu hanedanlık Çin’i çok daha büyük bir imparatorluk haline getirecek ve [...] Han dönemi genişlemesi, kapsam ve tarz olarak Batı’daki çağdaşı Roma dönemine benzer” (Wassertrom, 2011, s. 48). Han Hanedanlığı’nın çöküşünden sonra son imparatorluk dönemi olan Qing Hanedanlığına kadar aralarında “Beş Hanedanlık-On Krallık” dönemi de olmak üzere toplan 9 hanedanlık dönemi mevcuttur; Jin, Sui, Tang, Song, Lio, Yuan ve Ming hanedanlıkları (Doğan, 2020, s. 422).

Tang hanedanı dönemi (M.S. 618-907) ve Song hanedanı dönemi (960-1279) Çin tarihinin en bilinen devirleridir. Tang hanedanı zamanında Xian’da yönetilen imparatorlukta birlik ve düzen tesis edilmiş, İpek yolu aracılığıyla

Orta Asya ile ticaret bağları güçlendirilmiş, etkin Konfüçyüs bürokrasi ile Çin dünyanın en müferreh ve gelişmiş ülkelerinden biri haline gelmiştir (Batmaz Yücel, 2012, s. 425).

İmparatorluk döneminin son hanedanlığı olan Qing Hanedanlığı, Ming imparatorunun intihar etmesinden sonra Mançuların yönetimi ele almasıyla kurulmuştur. 1644-1911 yılları arasında hüküm süren bu hanedanlık Çin'in modernleşme sürecinin tohumlarının atıldığı dönem olmuştur. İlk yıllarında sürdürdükleri ekonomik refahın 19. Yüzyıl itibariyle bozulmaya başlaması ülkenin kendi dışındaki ülkelerle olan Pazar alışverişinin de mecburen başlamasına sebep olmuştur. Mançular, Çin'in dış dünyaya kapalı olma halini sürdürmüş uzun yıllar Batılı tüccarların ülkenin medeniyetini bozduğu düşüncesiyle Batıyla olan alışverişe karşı gelmiş ve sınırlandırmıştır. Belli bir süre Batı ile alışveriş Makao ve Guangzhou bölgeler üzerinden ilerlemiştir. Ancak ekonomik şartların bozulmasıyla imparatorluk bu sınırlandırmaya yavaş yavaş son vermek zorunda kalmıştır. Batı ile gelişmeye başlayan ticaret başlarda gümüşle takas edilen çay ve ipek satışı ile başlamıştır. Bu alışveriş Çin'in ekonomik anlamda lehine olurken bir süre sonra İngiltere'nin Çin'e başlatmış olduğu afyon satışı ile farklı bir evreye girmiştir. İmparatorun İngilizlere Afyon satışını yasaklaması ve buna son verilmesini iletmek üzere İngiltere'ye gönderdiği temsilcisinin İngilizlerin afyon depolarını yakmasına üzerine 1839 yılında I. Afyon Savaşı'ı başlatmıştır (Batmaz Yücel, 2012, s. 426). 1842 yılında son bulan savaşın ardından imzalanan Nanking Anlaşması, Hong Kong ve yakınındaki bazı adaların İngiltere'ye verilmesi, 650 ton gümüşle ödenecek savaş tazminatı, bazı gümrüklerin İngiltere'ye açılması ile şimdiye kadar sürdürdüğü dışa kapalı tutumunu değiştirmek zorunda kalmıştır (Özmen & Buluş, 2017, s. 24). Bu bağlamda, Çin'in Batı emperyalizmle karşı karşıya kalması I. Afyon Savaşları sırasında olmuştur. Korlava kitabında I. Afyon Savaşı sonrasında Çin'in İngiltere'ye yenilmesi ile ortaya çıkan farkındalığı Çin modern tarihinin dönüm noktası olduğunu vurgular. Batı'nın gücünün farkına varan Çin, şimdiye kadar dış dünyaya kapalı olan tutumunu değiştirmesi gerektiğinin farkına vararak köklü değişimlere gitmeye başlar. Çin'in Batılılaşma Dönemi olarak ele alınan bu dönem, Çin düşünce ve yönetim geleneklerini sorgulayan bir modernleşme sürecinin başlangıcını ifade eder. Bu da şimdiye kadar var olan ve Çin'in gündelik hayatından yönetim şekline kadar her alana yayılmış olan Konfüsyüsçü düşünce sisteminde de değişiklik yapılması anlamına gelmektedir (Karlova, 2011, s. 23, 24). Dönemle ilgili yazılarında Max Weber de Konfüsyüsçü'lüğün Çin'in ekonomik

durumunu geriye taşıdığına dair değerlendirmelerde bulunmuştur (Özmen & Buluş, 2017, s. 24).

“Kendini güçlendirme dönemi” olarak da adlandırılan bu dönemde Çin, I. Afyon Savaşı yenilgisinde de fark ettiği Batı teknolojisini keşfetmek ve ülkeyi de bu yönde geliştirmek üzere reform adımları atmaya başlamıştır. 100 gün reformları olarak tarihe geçen bu reform hareketleri saraydaki üst yöneticiler ve dönemin ünlü imparatoru Cuxi tarafından başlangıçta engellenmeye çalışılsa da ülkenin II. Afyon Savaşları’nda da yenilgiye uğramasından sonra mecburen kabul edilmek zorunda kalmıştır (Karlova, 2011, s. 81).

Birçok kaynakta II. Afyon Savaşı olarak geçen savaş aslında sahibi Çin olan ancak İngiliz bayrağıyla seyahat eden Arrow adlı bir geminin, Çin askerleri tarafından korsanlık suçlamasıyla gerçi çevrilmesi üzerine çıkan Arrow Savaşı’nı temsil etmektedir. İngiliz konsolosunun bu olayı İngilizlere yönelik bir hakaret olarak görmesi üzerine talep ettiği özür karşılık bulmaması üzerine Guangzhou şehri İngiliz askerleri tarafından bombalanmış ve şehir büyük hasara uğramıştır. Fransız ve Amerikan güçlerinin de kuşatmadaki yardımlarıyla Guangzhou şehri 1857 yılına kadar kuşatma altında kalmıştır. Arrow Savaşı sonunda 1858 yılında Büyük Britanya, Fransa, Amerika ve Rusya ile Çin imzalanan Tianjin Antlaşması ile yabancı ticaretin ülke topraklarında onaylanması Çin’in mecburen dışa açılımını hızlandıran bir adım olmuştur (Dillon, 2016, s. 118).

Afyon savaşlarından sonra Çin ekonomisinin bir kısmının yabancı devletlerin eline geçmesini takiben ülke içerisinde farklı farklı yerlerde isyanlar baş göstermeye başlar. Hem savaşın getirdiği hem de iç isyanların etkisiyle Qing Hanedanlığı giderek güç kaybetmeye başlar. Bunların içinde Taiping isyanı hanedanlığın sonuna yaklaşmasında oldukça etkili olmuştur (Batmaz Yücel, 2012, s. 426). Taiping isyanı zamanında ülkeye gelen misyonerler aracılığıyla Hristiyanlığı öğrenmiş ve kendini İsa’nın küçük kardeşi olarak nitelendiren Hung Hsiu-ch’üan tarafından yürütülmüştür. İsyanın önderliğini yapan Hung Hsiu-ch’üan, misyonerlerden öğrendiği Hristiyanlık ile eski Çin geleneklerini birleştirerek yeni bir din görüşü önerir. Ancak isyan dini değil sosyal bir temele dayandırılarak ilerlemiştir. Yoksul köylüleri etrafına toplayan Hung, Mançuları ve memurları topraklardan kovarak toprakları ele geçirmiştir (Eberhard, 1947, s. 319). 1850-1864 yılları arasında yaşanan Taiping isyanı, yoksul köylünün öfkesiyle sınırları 16 eyaleti bulan neredeyse 600 şehir yok edilmiş ve 30 milyondan fazla insanın ölümüyle sonuçlanmıştır. Bu kadar çok yere yayılması ve çok fazla insanın ölümüyle sonuçlanan

bu ayaklanma dünya tarihinde de önemli bir yer edinmiştir. Taiping isyanı sonrasında ve sırasında meydana gelen birçok isyan Qing Hanedanlığı'nın giderek güç kaybetmesine sebep olmuştur. Tek başına isyanların bastırılmasında başarılı olamayan hanedanlık, sonuçları kendilerine de dokunan iç çatışmalar sebebiyle Batılı ülkelerin yardımlarıyla bastırılmaya çalışılmıştır. İsyenların bastırılmasında yardımcı olan Batılı ülkeler, Çin içerisinde sömürü faaliyetlerini sürdürmede daha da hızlanmışlardır (Karlova, 2011, s. 33, 34)

1894-95 yıllarında meydana gelen Çin-Japon savaşının Çin'in yenilgisiyle sonuçlanması ve savaş sonunda verilen savaş tazminatları ülkenin giderek düşmesine neden olmuştur. Çin'in Japonya'ya yenilgisinin maddi sonuçlarının yanında manevi sonuçları olmuştur. Daha önce yapılan Çin-Japon savaşlarında Japonya'nın üstünlüğünü kabul etmeyen Çin, bu savaş sonucundan kabul etmek zorunda kalmıştır. Bu durum, Çin'in milli duygularını da yaralamış halk arasında büyük tepkilerin yaşanmasına sebep olmuştur (Huang, 2005, s. 274) . Çin-Japon savaşının en önemli sorunlarından biri Çin'in savaş tazminatı ödeyebilmek için dış borç almaya yönelmesi olmuştur. Bu da yabancı ülkelerin Çin üzerinde hak talebinde bulunma sürecini doğurmuştur. Qing hanedanlığın son döneminde yaşanan bu olaylarla, uzun yıllar tarih sahnesinde önemli bir yere sahip olan Çin İmparatorluğu 1911 yılında son bulmuş ve cumhuriyetin ilanı ile yeni bir dönem başlamıştır (Batmaz Yücel, 2012, s. 427).

Çin tarihi araştırmalarında modern dönem, Çin'in ilk cumhuriyetini ilan ettiği 1912 yılından günümüze kadar gelen tarihsel süreci ifade etmektedir. Qing Hanedanlığı'nın Taiping Ayaklanması gibi kendi iç problemlerinden sonra gittikçe güç kaybetmeye başlayan Qing Hanedanlığı, Japonya ile olan savaşından sonra artık toparlanamaz bir duruma gelmiştir. 1911 yılında Batılı fikirlerden oldukça etkilenmiş olan Sun Yat Sen'in başlatmış olduğu devrim adımlarının nihai duruma gelmesiyle imparatorluk dönemi son bulmuş, 1912 yılında Çin Cumhuriyeti'nin kurulmasıyla yeni bir döneme girmiştir. İmparatorluğun son sancılı dönemlerinde cumhuriyet kurma zihniyeti aslında sadece Avrupa'da eğitim görmüş bir grup genç ve bazı orta sınıf tüccarlar arasında vardır. Mançu iktidarını devirmek isteyen generallerin niyeti iktidarı yıkıp kendilerini başa geçmektir (Eberhard, 1947, s. 341). Bu isimlerin en başında Sun yat-sen gelmektedir. Uzun yıllar Hawaii'de yaşayan Sun Yat-sen, ailesi tarafından Hong-

Kong’a eğitim için gönderilir. Hawaii’de bulunduğu zamanlarda kurmuş olduğu “Çin’i Canlandırma Topluluğu” ile beraber devrim düşüncesinin ilk tohumlarını atmaya başlayan Sun Yat-sen, bu topluluğu Hong-Kong’a da taşıyarak devrimci arkadaşlarıyla birlikte Qing Hanedanlığının son dönemlerinde onu devirmek için birçok girişimde bulunmuştur. Başarısız olan bu girişimlerden sonra Sun Yat-sen ülke dışına kaçmıştır. Sun Yat-Sen’in Japonya’da bulunduğu zamanlarda katıldığı “Çin Devrimci Birliği”nin liderliğine getirildikten sonra dış ülkelerden devrim için birçok destek toplamıştır (Karlova, 2011, s. 166). Özellikle o dönemde Çin’de yaşanan Boksör Ayaklanması’na verilen tepkiler Sun Yat-sen’n destek bulmasına büyük oranda katkı sağlamıştır. Ancak Çin’de cumhuriyetin ilan edilmesinden sonraki süreç oldukça zorlu geçmiştir. Cumhuriyetin ilk yirmi yılı bir kaos ortamında sürdürölmüştür. Savaş ağaları dönemi olarak adlandırılan bu dönem ülkeyi yönetecek bir cumhuriyet ideolojinin noksanlığından kaynaklı olarak birçok iç savaşın beşiğı olmuştur. Ray Huang, Çin Tarihi kitabında Çin’de cumhuriyetin ilk yıllarında meydana gelen bu kaosu şu şekilde değerlendirir;

Çin’in temel sorunu geleneksel düzende ortaya çıkan modern dünya düzeninin bağdaşmasının olanaksızlığıydı. Dünyada yükselen modern düzen, her şeyin akılcı yöntemlerle yönetilmesini emrediyordu. Oysa geleneksel Çin düzeni, merkezdeki gücün, yani imparator ve sarayın, ülkeyi teşkil eden parçaları temsil eden değil, onlardan ayrı ve onların üstünde ama onların beraber kalmasını sağlayan bir manevi güç olduğu kanısı üzerine kuruluydu (Huang, 2005, s. 285,286).

1924 yılında cumhuriyet harekâtının merkezi olan Kanton’da Çin parti üyeleri ilk defa toplanmışlardır. Bu sürede bir halk cephesi kurarak Çin Komünist Partisi’de Halk Partisi içerisinde yerini almıştır. Sun Yat-sen’in kurduğu İnkılap Partisi imparatorluk süresinde yaşanan kargaşalara son vermek üzere çalışırken yerine gelen Halk Partisi, içine aldığı komünist partisiyle daha sosyalist bir alan yaratır (Eberhard, 1947, s. 346). Ancak 1927 yılından sonra milliyetçiler komünistleri bir tehdit olarak algılarlar ve bu durum iki tarafında iktidarı ele geçirmek isteme süreciyle daha da karmaşa yaratmıştır (Batmaz Yücel, 2012, s. 427). Ayrıca imparatorluk döneminden kalan bir ekonomik bunalımının ardından gelen cumhuriyet dönemi yönetime boş bir hazine ile başlamıştır. Bu durum cumhuriyet dönemini dış borca zorunlu bırakırken, savaş ağaları döneminin getirileri de oldukça yıkıcı olmuştur. (Huang, 2005, s. 289).

Cumhuriyetin ilk yıllarında meydana gelen bu yönetim karmaşası 1949 yılında Mao Zedong önderliğinde kurulan Çin Halk Cumhuriyeti'nin kuruluşuyla beraber sona erer. Komünizmin zaferiyle sonuçlanan bu süreçte milliyetçiler kendilerini geri çekmek durumunda kalmışlardır. Mao Zedung'un "komünist bir ütopya" düşüncesiyle başlattığı "Büyük İleri Atılım" programıyla Çin yeni bir döneme girmiştir (Batmaz Yücel, 2012, s. 427, 428).

2.1.2. Mao Zedung Dönemi

1921 yılında kurulan Çin Komünist Parti'sinin (ÇKP) oluşum süreci Sovyetler Birliği Komünist Partisi'nden oldukça etkilenmiştir. Dillon Modernleşen Çin'in Tarihi kitabında bu durumu "Bolşevikler gibi bir örnek olmasaydı ÇKP gibi bir parti oluşturulamazdı" sözleriyle değerlendirir (Dillon, 2016, s. 198). İlk kongresini 23 Temmuz 1921 yılında on üç delege ve 53 üyeyle başlayan ÇKP hızla büyüyerek 1949 yılında iktidar partisi olmuştur (Dillon, 2016, s. 199). Mao Zedung, 21 Eylül 1949'da Çin Halk Siyasi Dayanışma Konferansı'nda "Temsilci arkadaşlar, eminiz ki yapacağımız iş Çin halkının, yani insanlığın dörtte birinin, artık ayağa kalktığını ispat ederek insanlık tarihine geçecektir" sözleriyle başlar. Zedung'un bu tarihten sonra Çin halkına yaptığı etki olumlu ve olumsuz birçok tarihçi tarafından farklı perspektiflerden tartışılmaktadır. Her iki şekilde de imparatorluk ve cumhuriyetin ilk döneminden sonra oldukça büyük etkileri olan bir iktidar modeli olmuştur. Tüm halkın siyaset sahnesine atıldığı bu yeni süreç Çin'de ekonomiden kültüre birçok alanda değişiklikler yaratmıştır (Gao, Han, & Qi, 2018, s. 11).

Çin komünist hükümeti, tam anlamıyla enkaz halinde bir ülke ve nüfus devraldı. Başkan Mao'nun önderliği altında komünist hükümet, Çin'in sorunlarını bir bir çözmeye koyuldu. Çin'in ne sermayesi, ne uzmanlığı ne de çağdaş kalkınma için gerekli eğitilmiş personeli vardı. Elde avuçta olan, yalnızca devasa fakat zırcahal bir nüfustu. Çin'in komünist hükümeti, insanlık tarihinin en büyük siyasi hareketlerinden birini başlattı: Toprak reformu. ÇKP'nin en önde gelen siyasi ilkelerinden biriydi ve Çin ile Çin'in kalkınma yolu üzerinde çok derin bir siyasal etkiye sahipti (Han D. , 2018, s. 55).

Köylülerin, işçilerin ve entelektüellerin el üstünde tutulduğu Mao Zedung döneminde burjuvazinin bir parçası olarak sayılan ve Batı ile köprü görev gören komprador sınıf arka planda bırakılmıştır. Bir "köylü dünyası" olarak adlandırılan bu dönemde büyük topraklara sahip insanlar toprakların çoğunu diğer köylülerle paylaşmak

zorunda bırakmışmıdır. 30 Haziran 1950 tarihinde yürürlüğe giren toprak yasasıyla birlikte her köylüyü az da olsa bir toprak parçası sahibi yapmıştır (Braudel, 1996, s. 225)

Toprak reformu Mao Zedung'un 1959-1961 yılları arasında uygulanan Büyük İleri Atılım programının bir parçasıdır. Bu program kırsal alanların sanayileşmesine katkıda bulunmak amacıyla tasarlanmış ancak ekonomik temelden ziyade ideolojik altyapıyı güçlendirmek üzere kurgulanmıştır. Çin'de toprak ağalarını geri planda bırakıp köylülerin kendilerini topraklarına kavuşturan bu reform süreci Çin halkı için daha çok bir "siyasi eğitim kaynağı" olarak değerlendirilmiştir (Han D. , 2018, s. 57). Mao'nun Çin'in kendini toparlaması ve diğer ülkelerle olan arasındaki sanayi gücü farkının kapanabilmesi için kolektif bir ruhun öncülüğünde başlattığı Büyük İleri Atılım projesi başlarda verimli sonuçlar alsa da sonunda birçok insanın kıtlık yüzünden ölmesiyle sonuçlanan bir hareket olarak kalmıştır (Wassertrom, 2011, s. 91).

Mao Zedung döneminin en önemli olaylarından biri de Mao Zedung'un 1965 tarihinde ilan ettiği Büyük Proletarya Kültür Devrimi'dir. Marksist bir tabandan beslenen Kültür Devrimi, komünist bir bütünselliğin sürdürülebilmesi için öncelikli olarak toplumsal eşitsizliklerin giderilmesi gerektiği bakış açısıyla ortaya çıkmıştır. Mao Zedung, var olan toplumsal eşitsizliklerin giderilmesi için geleneklerinden ve sisteme ait eğitim modelinden arındırılması gerekliliğini vurgulayarak 1965 tarihinde Büyük Proleter Kültür Devrimini başlatmıştır. Tüm halkın bir öğrenim sürecine girdiği bu yeni dönemde amaç sadece iktidardaki yöneticilerin gelişmesi ya da komünist rejime uygun yöneticiler olarak yetişmeleri değil, esas olarak işçinin ve aydınının da benzer eğitim modelinden geçerek komünist bir bilince sahip olduğu bir dünya modeli yaratmaktır. Daubier'in "yeni bir insan yaratmak" olarak vurguladığı bu dönem, yöneticinin, işçinin, aydınının, sanatçının kısaca halkın her kesiminin devrim için mücadele etmeyi içsel olarak da sürdüreceği bir eğitim modeli yönetimini ifade etmektedir (Daubier, 1974, s. 7,8). Önceliği bir eğitim reformu olan Kültür Devrimi sadece ayrıcalıklı sınıfın üniversiteye girebilmesini sağlayan durumu dönüştürmeyi de hedefleyerek eğitimin toplumun her kesimine ulaşabilmesi için adımlar atılmıştır.

Büyük Proleter Kültür Devrimi sırasında Çin hükümeti, Beijing'deki öğrencilerin taleplerine kulak verdi ve üniversiteye giriş sınavı sistemini askıya alarak eğitim sistemi reformu için çağrıda bulundu. Reform sonucunda alınan karara göre öğrenciler artık üniversiteye yerleşmek için bir dizi sınava

girmek zorunda kalmayacaklardı. Bunun yerine lise mezunları, üniversite giriş sınavına katılabilme hakkı kazanabilmek için öncelikle en az iki yıl boyunca fabrikada, kırsal bölgelerde ya da orduda çalışacaklardı (Han D. , 2018, s. 76)

Han'ın yukarıdaki alıntısında da görüldüğü üzere Kültür Devrimi'nin önceliği olan eğitim modeli, öğrenimi toplumun her kesimine yayarken toplumu hem işçi hem de bir aydın olarak kurgulamaktadır. Daha önce de vurgulandığı gibi Mao'nun bunu yaparken önemsedığı durum komünist sistemin sürdürülebilirliği kapitalizm karşısında yenilgiye uğramamasıdır. Arif Dirlik, Çin'de meydana gelen Kültür Devrimi'ni şu şekilde değerlendirir;

Kültür Devrimi Çin devriminin (sadece komünist değil, milliyetçi devrim) tarihi kadar eskiye giden kaygılara bir yanıtı. Sonunda Komünist Parti'yi iktidara getiren tarım devrimi deneyimi de, en billur ifadelerini 1950'lerin Büyük İleri Atılım ve 1960'ların Kültür Devrimi'nde bulan devrim-sonrası kalkınma politikalarının izleyeceği yolun belirlenmesinde önemli bir güçtü. Bu iki hareket dinamik olarak birbirine bağlı ve kendi zamanlarında Üçüncü Dünya'nın gelişme ile yüzleşmesinin örnek teşkil edecek (paradigmatik) ifadelerini temsil ediyordu (Dirlik, 2009, s. 17).

Dillon, bu dönemi “Çin tarihinin yorumlanması en zor olan dönemlerden biri” olarak değerlendirir. Çoğu belgenin yok olması ve dönemin başlamasından on yıllık kısa bir süre sonunda 1976 yılında Mao Zedung'un ölmesi ile Kültür Devrimi süreci de sonuna yaklaşır. Mao Zedung'un eşi ve destekçilerinin de 1980 yılında Dörtlü Çete olarak yargılanmasıyla da dönem tamamen kapanmıştır (Dillon, 2016, s. 351, 352).

2.1.3. Reform Dönemi: Çin Tarzı Neoliberalleşme

Çin, Mao Zedung döneminde ekonomik anlamda kendini geliştirmiştir. Ancak Mao dönemindeki bu ekonomik gelişim, ulusal tasarruf olarak tanımlanan bireylerin öznel yaşamlarından kısarak yaratılmıştır. Bu bağlamda, Mao Zedung'un politik yapısındaki dönüşümlerin başlangıcı olarak görülen reform dönemi, ulusal tasarruf olgusundan bağımsız düşünülemez. Büyük İleri Atılım ve Kültür Devrimi'nin bir çıktısı olan bu olgu Mao Zedung sonrası dönemde kitlelerde liderlere karşı bir korku atmosferi yarattığı görülür. Bunun farkında olan liderler bireylerin yaşam standartlarının yükseleceği bir refah artışı sağlamaları gerektiğini de düşünerek reform sürecinin takipçisi olmuşlardır (Oktay, 2020, s. 57). Bu dönemde, Mao Zedung dönemini terk eden Çin'in değişimini savunan iki ana çevre vardır, bir tarafta ekonomik gelişimin ana

kaynağı olarak piyasaları savunan Deng Xiaoping ve çevresi, diğer tarafta ise devletin merkezde olduğu piyasanın yardımcı pozisyonda kalmasını savunan Chen Yun ve çevresi vardır. Bunlara ek olarak hala Mao'nun izinden gitmeyi savunan Hua Guofeng ve çevresi de vardır ancak 1980'lerin başında bu bakış açısı da tamamen ortadan kalkmıştır (Oktay, 2020, s. 58). Çin'deki ilk değişim sürecinin öncülerinden olan Deng Xiaoping ve Chen Yun bu dönemde birbirlerini dengeleyen bir politik-ekonomik sistem sürdürmüşlerdir. Piyasa ekonomisine geçişin ilk on yılı deneme yanılma sistemiyle sürdürülmüş, Deng'in de ifade ettiği gibi "nehri taşları yoklayarak geçmek" bakış açısı hâkim olmuştur (Oktay, 2020, s. 59). Deng, uzun süre Çin'deki eşitlikçi yapının sürdürülmesi gerekliliğini savunsa da yapmak istediği reformlarla yaşanacak eşitsizliğin kaçınılmaz olduğunun farkındadır. Ekonomik refahın sağlanması için "bireysel ve yerel girişimlerin serbest bırakılması" gerekliliğini savunan Deng, "bütün yurttaşların ihtiyaçlarının karşılandığı bir ideal toplu (Xiaokang)" mottosunu kullanarak tarım, sanayi, eğitim ve bilim, savunma dallarında dört modernleşmeye odaklanmıştır (Harvey, 2015, s. 129). Tarihsel süreçte Çin'in de eski politik yapısının da etkisiyle çeşitli aşamalardan geçen bu reform süreci en temel haliyle iki aşamada açıklanabilir. 1970 ve 1980'lerin başını kapsayan ilk aşama, tarımsal ortaklıktan yavaş yavaş kopmayı, ülkenin yabancı yatırımlara açılmasını ve girişimciliğin yaygınlaştırılması sürecini içerir. Ancak bu aşamada yine de birçok endüstri kolu devletin himayesi altındadır. 1980 ve 1990'ların sonunu kapsayan ikinci aşama ise bankacılık ve petrol gibi sektörlerde devlet tekellerinin kalkması, devlet endüstrilerinin de özelleştirilmeye başlaması ve devletin özel şirketler üzerindeki korumacı politikalarının kaldırılması gibi, devleti geri plana atan bir süreci kapsar (Gu, 2003, s. 2). Bu bağlamda, Mao Dönemi, pratik hedefleri olan Deng Xiaoping dönemi ile kıyaslandığında daha durağan bir süreci ifade etmektedir.

Deng Xiaoping'in "Siyah Kedi, Beyaz Kedi" sözünü sloganlaştırdığı neoliberal politikalarla da uyumlu reform sonrası dönem, daha pragmatik politikalar içermektedir (Ataçay, 2019). Bu reformların başında tarımda yapılan değişiklikler gelmektedir. Reform döneminin başlangıç yılı olan 1970'lerde kırsal alanların kalkınması önemli bir yer teşkil eder. Tarım politikaları Mao Zedung döneminde devletin güdümünde sürdürülürken, Deng bu durumu reform politikaları adı altında tersine çevirmeye başlar. Mao Zedung döneminde her alanda olduğu gibi tarım alanında da sürdürülen kolektif üretim süreci Deng döneminde Hanehalkı Sorumluluk Sistemi ile kesintiye uğrar. Bu

sistem “ailelere belirli bir oranda ya da miktarda ürün karşılığında belirli bir toprak parçası verilmesine” karşılık gelir (Ataçay M. N., 2020, s. 2366). Bu durum kolektif olma halini aileler bazında daraltılmasına ve yavaş yavaş kırsal alanların, arazilerin serbest piyasaya açılma sürecini de beraberinde getirir. Aslında Hane Halkı Sorumluluk Sistemi, Büyük İleri Atılım sonunda yaşanan kıtlık sürecinde denenmeye başlanır ancak Mao’nun isteği ile durdurulur. Bu durum, olumsuz hava koşullarının da yarattığı üretim azlığını takiben 1978 yılında tekrar gündeme gelir ve hükümet başkanı Zhao Ziyang tarafından 1980 yılında tekrardan uygulanmaya başlanır. Mao Zedung döneminde komünlere zorunlu tutulan devlete vergi ve zorunlu satış süreci artık üretim takımlarına değil hane halkı ile sınırlandırılır. 1982 yılında ise köylülere kırsal pazarların yanında kentlerde de satış yapma ve aynı zamanda fiyatların da belirlenmesinde sağlanan serbestlik, serbestleşme sürecinin Çin içerisindeki ilk adımları olur. 1984 yılında tarımsal üretim faaliyetlerini yönetme görevinin ilçelere verilmesi ile de tarımsal üretimin ülke içerisinde de olsa devletten bağımsız olmasıyla Çin için bir özelleştirilme süreci başlamış olur. Bu durum ülkenin tarımsal üretim bazında kalkınma yarattığının gözlemlenmesiyle piyasanın elini güçlendirmiş ve bu durum ekonomik olduğu kadar Çin’de politik sürecin de değişiminin öncü adımlarından biri olmuştur (Oktay, 2020, s. 62, 63). Deng Xiaoping’in endüstrileşme sürecinin bir parçası olarak ele aldığı reform politikalarında uygulanan bu kalkınma planları başlarda kırsal alanların gelişmesine ön ayak olur. Bu gelişmelerin sağlanmasında yerel yönetimler ve devlet desteğini arkasında alan Köy ve Kasaba İşletmeleri önemli bir rol oynamıştır. Köy ve Kasaba İşletmeleri, kırsal alandaki gelişmeleri sağlamak adına bazı vergilerden muaf tutulmuş ancak bu bölgelerde devreye giren diğer özel firmalar yavaş yavaş yerel yönetimler ve kapitalist ilişkilerin oluşmasına da bir alan yaratmıştır (Ataçay M. N., 2020, s. 2366, 2367). Reform dönemi başladığında Mao Zedung döneminin bir devamı olarak birçok alan devletin elindedir. Kamu İktisadi Teşebbüsü (KİT) nün temel amacı kitlelere sunulan devlet garantili bir refah sistemidir, bu aynı zamanda ünlü demir pirinç kase yani “devlette geçim garantisi” tanımlamasıyla anılır (Harvey, 2015, s. 134). Mao döneminin kalıntılarını da ifade eden ve uzun süre devlet güdümlü ilerleyen ekonomik gelişmeler köy ve kasaba işletmelerinin devreye girmesiyle aralanmaya başlar.

KİT’ler ekonomi üzerindeki devlet kontrolünün sabit ve en önemli unsuru olarak uzun süre korundu. İşçilerine verdikleri güvenlik ve haklar zaman

içinde azalmakla birlikte, uzun yıllar boyunca nüfusun önemli bir kesiminin altına gerilmiş bir sosyal güvenlik ağı vazifesi gördü. Bireyselleştirilmiş bir “kişisel sorumluluk sistemi”nin tercih edilip tarım komünlerinin dağıtılmasıyla bu KİT’ler etrafında daha açık bir piyasa ekonomisi yaratıldı. Komünlerin ellerindeki varlıklar kullanılarak köy ve kasaba işletmeleri (KKİ’ler) yaratıldı. Bunlar girişimciliğin, esnek emek pratiklerinin ve açık pazar rekabetinin merkezi haline geldi (Harvey, 2015, s. 134, 135).

Reform dönemin ilk yıllarında önemli etkiler yaratan KKİ’ler (Köy ve Kasaba İşletmeleri) ilk olarak Büyük Atılım Dönemi’nde ortaya çıkmış ancak başarısız olmuşlardır. Kültür Devrimi’nde tekrar ortaya çıkan bu işletmeler sadece oldukları bölgede hammadde sağlayabilmelerinin yanında “beş küçük sanayi” olarak adlandırılan demir-çelik, çimento, suni gübre, hidroelektrik enerji, tarımsal araç gereç sanayi dallarıyla sınırlandırılmıştı. Reform döneminde bu kısıtlamaların ortadan kaldırılmasıyla özellikle 1978-1984 yılları arasında oldukça başarılı kar oranları elde etmişlerdir. Mao Zedung döneminde “Komün ve Birlik İşletmeleri” olarak adlandırılan bu işletmelerin KKİ’lere dönüşmesi ile ilçe ve köy yöneticilerinin de yetkileri azalmıştır (Oktay, 2020, s. 70, 71).

Yetki ve kaynaklarının daraltıldığı bu ortamda yerel sanayi kuruluşları, ilçe ve köy yönetimleri için hem finansal kaynak sağlamak hem de yetki ve önemlerini arttırmak için önemli bir fırsat oluşturuyordu. Bu ortamda özellikle ülkelerin daha gelişkin doğu bölgelerinde kırsal ilçe ve köy yöneticilerinin faaliyetleri bu yerel şirketleri başarıya ulaştırmak ve yenilerini kurmaya odaklanmış, yerel yöneticiler giderek holding yöneticileri olarak işlev görmeye başlamışlardı (Oktay, 2020, s. 71).

Reform sürecinin önemli adımlarından olan KKİ’ler, yarattıkları ekonomik gelişim ve istihdam oranıyla, Harvey’in vurguladığı gibi “reformlar için birer deneme tahtası” görevi gördüler. Bu doğrultuda KKİ’lerin yavaş yavaş dış sermayeye açılması ve ihracata dayalı sanayileşme yoluyla yakaladığı piyasa başarısı Çin devlet politikasının da temeli haline gelme düşüncesini doğurur (Harvey, 2015, s. 137).

1984-85 yıllarında gerçekleştirilen İktisadî Yapı Reformu, sekiz basamaklı ücret merdivenini parçalayarak KİT yöneticilerinin işletme kârlarından daha büyük pay alabilmesine olanak sağladı. 1986 İş Sözleşmesi Kanunu, KİT’lerin sosyalist dönemde sunduğu ömür boyu iş güvencesini kaldırarak KİT yöneticilerine sözleşmeli işçi istihdam etme hakkı tanıdı. 1988 İşletme Kanunu’yla ise KİT’ler, piyasa aktörleriyle rekabet etmesi öngörülen, kendi kâr ve zararlarından sorumlu işletmelere dönüştürüldü (Ülker, 2019, s. 7).

Çin’de Deng Xiaoping yönetiminde sürdürülen reform süreçleri, 1989 yılında Tiananmen Meydanında yaşanan olaylar sonucu kesintiye uğrar. İşçileri destekleyen bir

öğrenci hareketinin Tiananmen Meydanı'nda başlattığı protesto eylemleri Deng Xiaoping iktidarının silah kullanmasıyla şiddetli bir şekilde bastırılır. Öğrenciler tarafından Başkent Pekin'de meydana gelen bu olay, halktan ve devlet politikaların işçiler üzerindeki baskısından sıkılan işçiler tarafından da destek görmüştür. Hatta hükümet içinde bile Deng Xiaoping'in reform sürecinde yaptıklarından rahatsız olan bir grup tarafından desteklenen hareketin güçlenmesi Deng Xiaoping ve destekçileri tarafından tepkiyle karşılanmış ve hareketin durdurulması için sıkıyönetim ilan edilmiştir. Silahlı kuvvetlerin de olaya müdahalesiyle olay kanlı bir şekilde bastırılmıştır (Oktay, 2020, s. 79). Harvey, Çin'in reform sürecinde yaşanan bu olayı, “ekonomideki neoliberalleşmeyle birlikte insan hakları, yurttaşlık hakları veya demokratik haklar alanlarında herhangi bir ilerleme olmayacağını açıkça gösterdi” yorumuyla değerlendirir (Harvey, 2015, s. 132). Bu olaydan sonra Çin, 1990'ların ilk yarısıyla beraber tamamen dışa açılma sürecini başlatır ve kısa sürede “üretimde devlet planlaması bütünüyle” kaldırılır. Bu bağlamda, Çin'de “devlet şirketlerinin önemli bir bölümü özelleştirilir, işçi-işveren ilişkileri piyasa ekonomisinin gerektirdiği altyapılar oluşturuldu, Dünya Ticaret Örgütü'ne katılımı da dünya ekonomisiyle derin bir bütünleşme süreci başladı” (Oktay, 2020, s. 60).

Deng Xiaoping, Tiananmen Meydanı protestolarından sonra, bu olayın hükümet içinde de destek görmesiyle politik anlamda da değişikliğe gitmeye başlamıştır. Öncelikle 1980'li yıllarda gerçekleştirilen ve daha çok ülke içinde ilerleyen serbestleşme sürecinin dış ülkelere tamamıyla açılması 1990'ların başını bulmuştur. Değişen bu süreç, Çin Komünist Parti'sinin hükümet içerisindeki birçok politik görüşün de dönüşmesi anlamına gelmektedir. Bu zamana kadar Mao ideolojisinin tamamen dışına çıkmak gibi bir alan oluşmadıysa da bundan sonraki süreçte bu sınırın tamamen ortadan kalkacağı ortadadır. Partinin 14. Merkez Kongresi'nde ülkenin hedeflerinin “Sosyalist Piyasa Ekonomisi” olarak adlandırılması ve piyasa reformlarının ilk savunucularından olmasına rağmen Tiananmen Meydanı protestolarını vatansever bir hareket olarak değerlendiren Zhao Ziyang'ın görevden alınması bunun bir göstergesi olmaktadır (Oktay, 2020, s. 82). Reform sürecinin ilk on yıllık sürecinde önemli ekonomik gelişmeler sağlayan KİK'ler'in tarımda yapmış oldukları atılımlar, partinin piyasa ekonomisi planlarının şekillenmesinde örnek teşkil etmiştir. Politik anlamda da yanına piyasa reform destekçilerini alan ve sosyalist piyasa ekonomisi görüşünü hedefleyen Deng Xiaoping ve ekibi, 1990'larla beraber yeni bir döneme girmişlerdir. Oktay süreci şu şekilde değerlendirir;

İlk dönem reformları ağırlıklı olarak kırsal bölgelerde gerçekleşmişti ve tabandan gelen değişimin önünü açma yaklaşımına dayanmış, bu doğrultuda çiftçiler, KKI'ler, yerel yönetimler öne çıkmıştı. Yeni dönemde daha tepeden bir değişimi yaklaşımı benimsenecek, devlet değişimi yönlendirmekte daha etkin rol oynayacak, kaynak dağılımında büyük KEK'ler ve merkezi yönetim öne çıkacak, değişimin odağı da kentsel bölgeler olacaktı. Önceki dönemde değişim ülkeye özgü yaklaşımlar geliştirilerek ve yoklaya yoklaya atılan adımlarla gerçekleştirilirken, yeni dönemde değişim politikaları ana akım ekonomik kuramlar çerçevesinde gerçekleştirilecek ve Dünya Bankası gibi uluslararası kurumlar da bu süreçte önemli rol oynayacaktı (Oktay, 2020, s. 83).

Arif Dirlik, 1990'lardan sonra hızlı bir reform dönemi politikalarının içerisine giren Çin için küreselleşmenin "başarılı" bir sürdürücü olsa da devletten bağımsız olmadığının da altını çizer. Bu bağlamda Dirlik'e göre Çin'in bu başarısı, "içsel otoriter bir yönetimle neoliberal piyasa içindeki etkileti faaliyeti başarılı biçimde birleştirmesidir" (Dirlik, 2012, s. 93). Bu birleşim David Harvey'in Çin tarzı neoliberalleşme değerlendirmesinin de bir karşılığı olmaktadır. Küreselleşme ve kapitalleşme süreçlerinin tüm hızıyla takip eden Çin, dünyada Amerika Birleşik Devletleri ile yarışan bir konuma geldiği görülmektedir. Kapitalist dünya sistemi içinde dünyanın fabrikası olarak kendine yer bulan Çin, önümüzdeki yıllarda da giderek kendini geliştireceği birçok yazar tarafından belirtilmektedir. Çin'in ABD'yi bile geride bırakan bu ilerlemesi küresel dünyada önemli bir gelişme olarak görülse de ülke içerisinde çelişkileri de beraberinde getirir. Bu anlamıyla Çin, kendi ülkesindeki ve dünyadaki konumuyla farklı bir çerçeveye çizer (Hui, 2017, s. 321).

Küresel dünya sistemine eklemlenen Çin'in ABD ile yarışan hatta ABD'yi geçen büyüme oranı artık Çin'in de Latin Amerika ve Afrika gibi üçüncü dünya ülkeleri üzerindeki toprak gaspı ya da iklim krizine neden olan önemli ülkelerden biri olma halinin de Çin üzerinden tartışıldığı bir alan gelişir. Çin'in dünyada ikinci büyük ekonomi olması, onun ilerici bir rol mü sürdürdüğü yoksa yeni emperyalist bir güç mü olduğu sorusunu da beraberinde getirir. Adı ABD ile anılmaya başlayan Çin'in küresel dünyaya eklemlenme süreci, çok uluslu şirketlerin "üretim ve montaj merkezi" olması ile ilk adımlarını atmıştır ve Çin uzun yıllar bu özelliğini sürdürmüştür. Çin'in üretim ve montaj merkezi olmasındaki başarısı Mao Zedung döneminde kurduğu sanayi alt yapısından bağımsız düşünülemez. Mao Zedung döneminde kurulan sanayi altyapısı işçinin de eğitim düzeyini arttırmıştır. Eğitim seviyesi yüksek bir işçi kitlesi mirası üzerine gelen küresel dünyaya

eklemlenme süreci geçmiş dönemin sistemli yapısından faydalanmıştır. Çin gibi kalkınmakta olan diğer ülkelerin küresel dünya sistemine eklemlenmek üzere kurduğu kalkınma planları “dünya ekonomisiyle bütünleşmesi”ne sebep olurken kalkınmanın sadece ekonomik boyutuna yapılan vurgunun da etkisiyle 2008’de bir kriz patlak vermiştir (Ülker, 2019)

21. yüzyılda emperyalist bir ülke konumuna gelen Çin, neoliberal sürecin sürdürülebilirliği konusunda da ısrarcıdır. Devam eden bir Pazar süreci sağlayabilmek için sürdürülür yatırım oranlarını da dengelemek üzere çalışmalarına devam eder. Bu bağlamda, 2008-2018 yılları arasında Çin ekonomisinin üç kat büyüyerek 13,6 trilyon dolara ulaştı. Artık tamamıyla neoliberal dünyaya eklenen Çin, “120 şirketiyle, 2018 yılının Fortune 500 listesinde, 126 şirketli ABD’nin hemen ardından geliyor ve listede yalnızca 52 şirketi bulunan Japonya’nın önünde yer alıyordu. Çin sermayesi, kesinlikle tekelci sermaye haline gelmiştir” (Ching, 2020, s. 125). Çin’in dünyadaki ciddi oranda ABD ile yarışan iktisadi büyümesine rağmen kapitalist sistemin yarattığı bunalımlar ve toplumsal çelişkiler ülke içerisinde kendini göstermeye devam eder. Bu bunalımları kategorize etmek neoliberalizmin etkilerini görmek anlamında da önemlidir. Hem kent politikalarına yapılan yatırımlarla dönüşen kent ortamları hem de uluslararası tekelci sermaye sistemine dönüşmesiyle ortaya çıkan işçi sorunları bu problemlerin başında gelir.

2.2. Çin’de Kent Politikaları ve Gündelik Hayata Yansımaları

John R. Logan, *Three Challanges for the Chinese City* adlı makalesinde “Çin, varış yeri belli olmayan bir yola çıktı” değerlendirmesini yapar ve bu değerlendirmesini 1978 yılından itibaren Kültür Devrimi’nin sona ermesiyle ortaya çıkan yapısal değişikliklerine dayandırır. Değişen iş gücü piyasasının devletten özel sektöre ve kooperatiflere kayması devlete ait yapılanmaların çeşitli birleşimlerle yeni bir ticaret alanının yaratılması bunun en temel nedenlerinden biri olmaktadır (Logan, 2001, s. 3). Çin’in kentsel gelişiminin iki taraflı yanı olduğunu vurgulayan Logan, kentlerin dönüşümü için uygulanan politikaların hem küresel hem de yerel özellikleri olduğunu ve Çin kentlerinin Batı pazarına açılmasını 19. yüzyılın ortalarına kadar götürür. “Küresel şehrin” bir karşılığı olarak ortaya çıkan Çin’in kıyı kentlerinden Şangay 19. Yüzyılda bu uluslararası ağı yaratan ilk kentlerden biri olmuştur (Logan, 2001, s. 9). Benzer şekilde, Zhengji Fu da Şangay üzerinden Çin’in kentleşme sürecinin sadece küreselleşme ile

paralel olarak değil sosyalist devlet anlayışının olduğu dönemle beraber anlaşılması gerektiğini vurgularken, Çin’de kentleşmeyi “küresel ve yerelin etkileşimin sonucu” olarak değerlendirir (Fu, 2002, s. 107).

Mao Zedung döneminin âdemi merkezîyetçi yapısını dışarıda bırakan reform hareketleri kent planlama süreçlerinde de açık kapıları destekler. Arazi kullanımına dair kuralları sıkı kontrol altında tutan devlet, 1989 Şehir Planlama Yasası ile beraber artık bu sınırları gevşettiğinin habercisi olur. Bu yasa ile beraber belediyeler arazi kullanımına ait uygulamalarda söz sahibi olmaya başlar. Hem devletin sınırlılıklarından uzaklaşan hem de yeni yatırımlar için bütçeye ihtiyacı olan belediyeler, yerel ve uluslararası yatırımcılarla beraber ortak projeler yapmaya başlayarak kentlerin dönüşümüne katkıda bulunurlar (Logan, 2001, s. 13).

Kam Wing Chan, *Fundamentals of China’s Urbanization and Policy* isimli makalesinde Çin’in kentsel politikalarını uygulamada devletin yoğun bir gücü olduğunu “sosyalist piyasa ekonomisi” olarak görülen 1980 sonrası döneme ait uygulamaların kent politikaları üzerinde de benzer bir şekilde sürdürüldüğünü söyler. Chan’a göre “devlet sadece ekonominin ana sektörlerinde mutlak güce sahip olmakla kalmıyor, aynı zamanda toplumu birçok yönden doğrudan yönetir ve kaçınılmaz olarak kentleşme sürecinde ve kentsel sistemin gelişmesinde belirleyici bir rol oynar” (Chan Wing, 2010, s. 66). Xu ve Wu da, kent planlamasının gelişmesinde ve küresel boyutlara ulaşmasında yerel yönetimlerin oldukça etkili olduğunu vurgularken, bu sürecin sosyalist dönemden gelen devlet ve parti yönetsel şeklinin de sürdürülmesine bağlı olarak sürdürüldüğünün altını çizerler. Ancak güçlü bir siyasi tabandan alınan kararlarla yürütülüyor olsa da, artık bir sembolik sermaye haline gelen kentler, uluslararasılaşma sürecinin bir parçası olarak yabancı yatırımlar ve projelerle beraber sürdürülen bir sistem haline gelmiştir (Wu, Xu, & Gar-on Yeh, 2007, s. 89, 90).

1950’lerden beri kent merkezlerinin gelişimine yönelik kontrollere dair tartışmalar sürse de, kentlerin nüfusu milyonları bularak artmaya devam eder. Bu durum Çin’in endüstriyel kalkınma ekonomisinden hizmet sektörüne doğru geçişinin ve hizmet sektörünün kent merkezlerinde toplanması olarak açıklanmaktadır. Çin’de dünya ile paralel olarak ortaya çıkan bu sürecin küreselleşmenin yarattığı yeni iş alanlarının mavi yakalıdan çok beyaz yakalı iş sektörüne kaymasından bağımsız düşünülemez (Yan, Jia,

Li, & Weng, 2002, s. 37). Manuel Castells'in küreselleşmenin çıktılarını olarak gördüğü bu durum, Çin'de de reform hareketlerinden kentlerdeki hizmet sektöründe oldukça hızlı bir büyüme süreci geçirerek çeşitlenmiştir. “Özellikle finans, sigortacılık, gayrimenkul, bilgi danışmanlık hizmetleri, bilgisayar uygulama hizmetleri” gibi sektörler kent merkezlerinin çeşitlenen sektörleri haline gelmiştir (Yan, Jia, Li, & Weng, 2002, s. 39).

Yi-Xing Zhou da dünya çapında gerçekleşen “küreselleşme” ve “kentsel uluslararasılaşma”ya dair iki yönlü süren yönelime, Çin'in de reform hareketlerinin sunmuş olduğu açık kapı politikaları ile dâhil olduğunu söyler (Zhou, 2002, s. 59). Hatta 1980'lere kadar “uluslararası şehir” olgusunun tartışıldığı alanlarda Çin kentlerinin yeterince yer almadığını belirten Zhou, 1990'larda Çin'de “uluslararası şehir çılgınlığı” döneminin başladığını vurgular (Zhou, 2002, s. 60).

Çin'in küreselleşmeye attığı öncü adımlarından biri olan açık kapı politikası, Çin'in şimdiye kadar güçlü olduğu alanlardan biri olan kırsal kalkınmanın yerine kent yanlı politikaların desteklenmesine bırakır. Küreselleşme süreci neoliberal politikaları uygulayan çoğu devlette görüldüğü gibi burada da kent gelişimini öncü hedeflerin içine koyarak kır ve kent arasında eşitsizliğin büyümesine sebep olur. (Ataçay, 2019). Deng Xiogin'in başlattığı reform döneminin etkileri ile ortaya çıkan eşitsizliklerin tek bir alanda ayrı ayrı değerlendirmesi güçlük yaratmaktadır. Eşitsizlikler genellikle birbirleriyle bağlantılı birçok problemin kaynağı olmaktadır (Ataçay M. N., 2020a, s. 2366).

1980 sonrası reform dönemi ile beraber dünyanın da küreselleşme süreçlerinden bağımsız düşünilemeyen Çin gündelik hayatını şekillendiren iki temel alan ortaya çıkmaktadır. Bunlardan biri kentlerin dönüşümü ile meydana gelen kır ve kent arasındaki farklılıklar ve çatışmalar; bir diğer ise Mao Zedung döneminde yerleşen işçi anlayışının reform dönemi ile dönüşmesini takiben meydana gelen ve “yüzen nüfus” olarak adlandırılan göçmen işçi meselesidir. Aşağıda bu iki alanın Çin'in 1980 sonrası dönüşümüne bağlı olarak nasıl şekillendiği ve Mao Zedung dönemi ile nasıl farklılıklar taşıdığı tartışılmaktadır.

2.2.1. Kent- Kır Çatışması

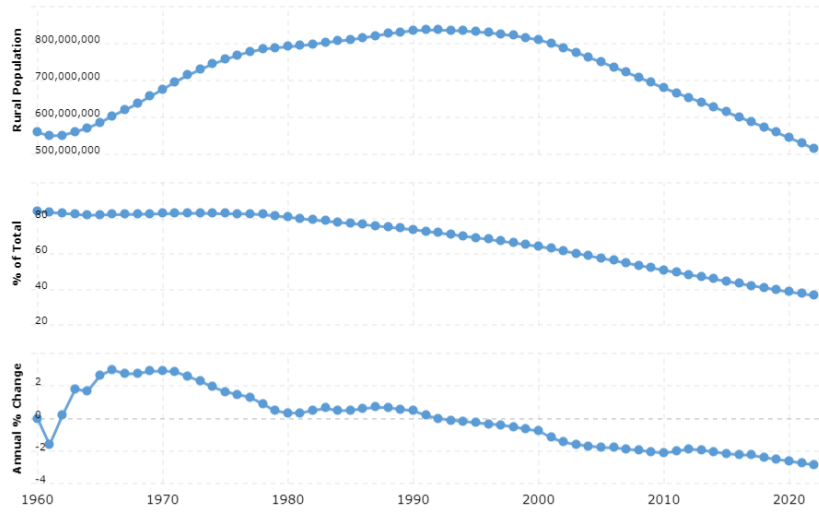
Üçüncü dünya ülkeleri ile kıyaslandığında Çin'in kentleşme süreci diğer ülkelerden daha sonra gerçekleşmiştir. 19. Yüzyılda Ticaretin liman kentlerde yoğun olarak birikmesi sebebiyle Çin'in gelişmiş kentleri kıyılara yakın olan Shanghai, Wuhan, Tianjin ve Guangzhou gibi kentler daha gelişmiş kentler arasında sayılırlar. Pekin ve Nanjing kentleri ise bürokratik işlerin yoğunlaştığı merkezi kentlerdendir. Çin Halk Cumhuriyeti'nin kurulduğu 1949 yılında bakıldığında Çin'in çoğunun hala kırsal bir alandan ibaret olduğu söylenebilir (Logan, 2001, s. 7). Sosyalist devletin iş alanlarını arttırmaya yönelik girişimleri kentlerin yoğunlaşmasına sebep olur. Mao Zedung'un Büyük İleri Atılım projesi kapsamında 1958-1960 yılları arasında Çin kentlerinin nüfusu 8.3 milyona ulaşmıştır. Özellikle Büyük İleri Atılım sonucunda meydana gelen kıtlık sebebiyle Çin halkının büyük bir kısmı sanayiye güçlendirmek amacıyla Kültür Devrimi sırasında kentlere yönlendirir bu da yoğun bir kentleşme sürecini beraberinde getirir. Ancak Mao Zedung, kırsal alanlardaki boşluğu kapatmak kent ve kır arasındaki dengeyi sağlamak amacıyla milyonlarca genç kırsala gönderilerek kır ve kent arasında bir denge sağlanır, bunun sonucunda kentleşme oranına bakıldığında yüzde on yedi olarak görülür. Mao Zedung'un kır ve kent arasında kurduğu bu yer değiştirme dengeli bir nüfus oranını da beraberinde getirir.

Bu durum 1980'lerden sonra Deng Xiaoping iktidarı döneminde uygulanan reform hareketleri ile beraber dönüşmeye başlar. Buradaki en temel çıktı kentlerin etrafında artan banliyöleşme sürecidir. Banliyöleler kentteki nüfusun da dağılmasını aynı zamanda kırsalda yaşayan insanların da kent çeperlerine yoğunlaşmasına neden olur, böylelikle kentsel alan yeni yatırımların merkezi haline gelirken kırsal alan atıl olarak kalır (Logan, 2001, s. 8). Küreselleşme süreçlerinin yarattığı yeni iş kolları kent ve çevresinin de mekânsal anlamda dönüşmesine sebep olmuştur. Tarım dışı iş alanlarının daha çok ilgi görmesi ile beraber kent ve kırların yapısı da yeni iş alanlarına göre şekillenmeye başlar. Logan bu durumu “kentsel-kırsal alanların yeniden yapılandırılması” olarak yorumlar ve bu durum kasabaların da giderek kentlere benzemesini beraberinde getirir (Logan, 2001, s. 18).

Çin metropollerinin banliyöleşmesi, çeşitli unsurların etkileşiminin sonucudur ve esas olarak yerel hükümet ve şehir planlama politikalarının katılımına

bağlıdır. Konut reformu ve bir gayrimenkul piyasasının ortaya çıkması çevresel kalkınma için maddi bir temel sağlarken, modern ulaşım ve bilgi teknikleri süreci hızlandırıyor. Spesifik olarak, büyükşehir sanayi yapısının mekânsal ayarlaması, şehirlerin çevresinde endüstrilerin ve nüfusun toplanmasını hızlandırır (Yan, Jia, Li, & Weng, 2002, s. 42).

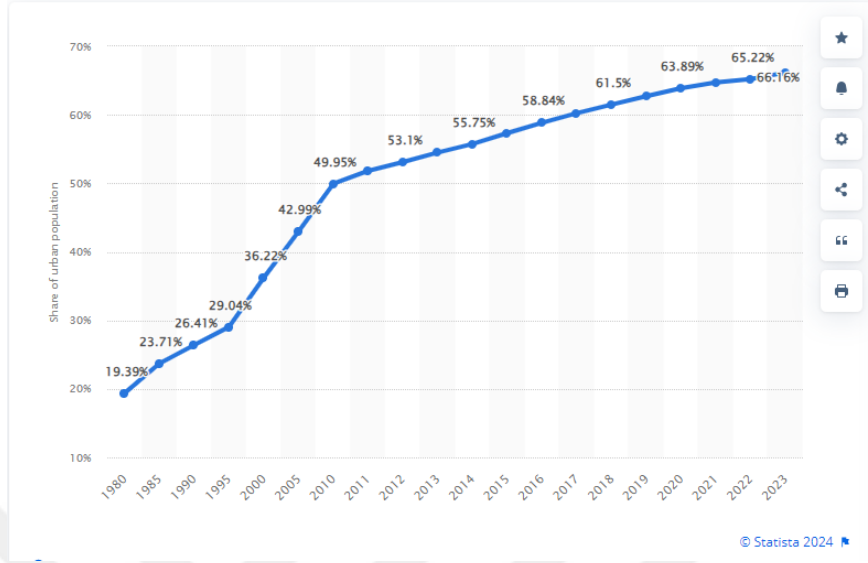
Şekil 1: Çin’de 1960-2000 yılları arasından değişen kırsal nüfus



Kaynak:<https://www.macrotrends.net/globalmetrics/countries/CHN/china/rural-population>

Fulong Wu, kentsel ve kırsal alanların dönüşümünü üç dönemde inceler; 1949 öncesi dönem, 1949-1978 yılları arasındaki dönem ve 1978 sonrası dönem. Bu dönemselleştirilmeye bakıldığında 1949 öncesinde tarım alanlarının azalmasıyla kent çeperlerine yoğunlaşmaya başladığı görülür. Ancak bu eşitsizliğin giderilmesi için Mao Zedung, çeşitli önlemler almaya çalışmıştır ancak yine de kentsel yoğunluğun azalmasına yönelik uygulamalar tam anlamıyla karşılığını bulamamıştır. 1978’ yılından itibaren ise, Şangay örneğinden hareketle kalkınma planları yapılır ve diğer şehirlerin de soylulaştırılmasına yönelik adımlar atılır. Böylelikle metropolleşmeye yönelik yapılan planlar sebebiyle kentsel ve kırsal alan arasında derin uçurumlar oluşmaya başladığı görülür (Wu, 2002, s. 164, 165).

Şekil 2: Çin’de 1980-2023 yılları arasında değişen kentleşme nüfusu



Kaynak: <https://www.statista.com/statistics/270162/urbanization-in-china/>

Yukarıda yer alan Şekil 1 ve Şekil 2’deki Çin nüfusunun kent ve kırsal alanlarında dönüşen nüfus oranlarına bakıldığında reform döneminin başlangıcı sayılan 1980’lerden itibaren kentle nüfusunun kırsal nüfusa oranla nasıl yükseldiği, kırsaldaki nüfusun da aynı oranda düşüşe geçtiği görülmektedir. 1980 öncesi süreçte Çin Komünist Parti’sinin temel stratejisi eşitliği sağlamak olduğu kadar “köylü” ideolojisini destekleyen bir yapıdadır. Batı ile alışverişin sağlandığı kıyı kentleri, o dönemde ÇKP için “batılı/kapitalist yaşam tarzının etkisinde bulunan, kültürel açıdan yozlaşmış status quo merkezleri”dir. Bu bağlamda kırsal alanlar ÇKP’nin ideolojisini sürdürdüğü önemli alanlar olarak görülür. Aynı zamanda ÇKP’nin kalkınma stratejisini Stalinist modele göre kurması da bu bakış açısında etkili olmuştur. Sanayileşme süreci sonrasında kentlerde başlayan nüfus yoğunlaşmasını engellemek için kurulan Hane Halkı Kayıt Sistemi de (Hukou) kırsal alanın ve köylünün desteklendiğini gösteren bir başka uygulamadır (Gökten, 2015, s. 73).

1992 yılından beri hızla artan kentsel nüfus için David Harvey, Çin’deki artan nüfusu “nefes kesen kentleşme oranları” olarak değerlendirilir. Kentlerin bu yoğunluğu arttıkça sabit sermayenin yatırım oranları da artarak merkez kentlerde metrolar, otobanlar, hızlı tren hatları gibi birçok proje yapımı sürdürülür (Harvey, 2015, s. 140, 141). Bu hızlı kentleşmenin Çin özelindeki toplumsal dönüşümünü Hui şu şekilde açıklar;

Kentleşmeyle gelen kitlesel toplumsal gelişim, imalat sanayisinin gelişmesi ve bunun sonucundaki çatışma ve çelişkiler -özellikle bölgesel ilişkiler ve kent-kır ilişkileri bakımından- azalmayacaktır. Kısaca, Çin dünya kapitalist sistemi içindeki yükselişini sürdürecektir ama iktisadi gelişmeyle çelişkiler kendiliğinden ortadan kalkmayacaktır. Toplumsal dengesizlik uzunca bir süre daha bizimle olacaktır. Süren sanayileşme ve kentsel alanın devasa genişlemesi, enerjiye ve öteki kaynaklara olan talebi körükleyecek, bu da uluslararası çatışmaları keskinleştirecektir. Aslında iktisadi gelişme ile toplumsal çelişkilerin birikimi arasındaki bütünleyici ilişki, kapitalizmin süregelen bir özelliğidir (Hui, 2017, s. 321)

1990’lardan sonra Çin’de yoğunlaşan metropolleşme sürecine dikkat çeken Yan ve arkadaşları Çin şehirlerinin bu sürecini sürekli yayılan ve akışkan bir kentleşme süreci sebebiyle “krep yapma kalıbı”na benzetirler. Buna göre Çin’de metropolleşme sürecinin dört aşaması vardır; “merkezde yoğun gelişim, yani kentsel dönüşüm; yoğun dışa doğru genişleme, şehir gelişmiş bir şehir merkezinin çekirdeği etrafında dışa doğru genişler; büyük ulaşım arterleri boyunca sektörel gelişim; şehir genişlemesinin süresiz bir modeli olarak atalama ve gruplamadır” (Yan, Jia, Li, & Weng, 2002, s. 42). Krep yapma kalıbını Çin metropellerinin genişlemesiyle özdeşleştiren Yan ve arkadaşlarının bu tanımı, Lefebvre’nin sanayileşme sürecinin bir çıktısı olarak öne sürdüğü kentin “içe ve dışa doğru patlama”sı olarak kavramsallaştırdığı durumla da benzerlikler taşır.

David Harvey’in Çin kentlerinin kalkınması için yaptığı “borçla finanse edilen bu mega projeler” (Harvey, 2015, s. 140) tam da neoliberal politikaların özelliklerine uyumlu bir süreci yansıtır. Çin’in kırsal alanlardaki KKİ’leri geri planda bırakıp 1990’larla beraber kent üzerindeki projelere yönelmesi neoliberal kent kavramında da bahsedildiği gibi dönemin neoliberal ruhuna uyumlu bir rekabet sistemine kentlerin de dâhil olduğunun göstergesi olur. Küresel dünya ile rekabet edebilmek için planlanan ve uygulanan bu mega projelerle beraber “kentler gösterişin, zenginliğin ve de finansal uçukluğun gözle görünür hale geldiği yapılar olarak neoliberal düzlemde yer almışlardır” (Üçoğlu, 2015, s. 41).

Büyük projeler şehir sembolleridir ve başkalarını etkilemek içindir. Yetkililer inanılmaz derecede marka bilincindedir. Birçok proje dünyanın her yerinden ünlü mimarlar ve planlamacılar tarafından tasarlanır. Ülkenin resmîyetindeki bu teşvikler, iddialı planlar hazırlamak ve dönüm noktası projeler başlatmak için yaygın şehirlerarası rekabetin önemli bir nedeni olarak tanımlanmıştır (Wu, Xu, & Gar-on Yeh, 2007, s. 105).

Yukarıdaki alıntıda da değinildiği gibi Xu ve Wu, Çin kentlerinde uygulanan projelerin işlevsellikten çok gösterişe odaklandığının altını çizerler. Küresel düzeyde rekabet yaratabilmek için kentlerin bir gösteriş alanı haline geldiği vurgularlar. Benzer bir yapılanmanın Çin'in kırsal ve kentsel alanlarını nasıl değiştirdiğine yönelik yaptığı çalışmasında Bianca Bosker, devasa alanlarda yaratılan Batı tarzı mimariyi inceler. Bu bağlamda Bosker, *Original Copies: Architectural Mimicry in Contemporary* adlı kitabında Çin'de yer alan kentlerin dünya kenti olabilmek için devasa boyutlarda yapılan Batı prototipi yapılara dikkat çeker. Çin kentlerinde belli bölgelerde yoğunlaşmış Batı prototipi alanlar Çin yaşam alanının birçok yerinde görmek mümkündür. Bu yapılar kentin birkaç mekânında turistik bir yapı olarak konumlandırılmasının da ötesinde Çinli bireylerin kendilerini Batılı gibi hissetmelerine olanak sağlayan büyük bölgesel alanlara konumlandırılmışlardır. Bunun için Çin'in kırsal alanlarına Paris, Venedik, Amsterdam ve New York şehirlerindeki binaların ve sokakların benzerleri inşa edilerek Çin'de yaşayanlara Batı tarzı bir yaşam alanı sunulmaktadır. Çin turizminin en önemli atılımlarından olan bu alanlar, sadece fiziksel bir alan olarak değil bireylerin “davranışlarını da şekillendirdiği” sosyal bir etki alanı olarak da karşımıza çıkmaktadır (Bosker, 2013, s. 2,3).

Arif Dirlik, *Küreselleşmenin Sonu mu?* kitabında Çin'in küreselleşme sürecinde kalkınmayı sağlamak için yapmış olduğu kentsel mega projelerini, büyük oranda kırsal alanların yok edilmesine karşılık geldiğinin altını çizer. Aynı zamanda Dirlik, uluslararası sermaye akımına girebilmek için yerel düzeyde yaratılan bu tahribatın sebebinin “küresel bilinç”te aranması gerektiğini ve gelecek kaygıların daha da ilerlediğini vurgular (Dirlik, 2012, s. 170). Henri Lefebvre de *Kentsel Devrim* kitabında Çin kentlerinin büyüme sürecinin yarattığı avantajların ve dezavantajların uluslararası düzeyde meydana gelen dönüşümlerden farklı bir konumda olmadığını belirtir; “Kentsel mekân, sosyalist bir ülkede ve başka bir ülkede, başka biçimlerde tanımlanamaz. Kent sorunsalı, ideoloji ve kurum olarak şehircilik, genel bir eğilim olarak kentleşme, dünya çasında geçerli gerçeklerdir. Kentsel devrim tüm gezegene ait bir fenomendir” (Lefebvre, 2011, s. 17).

Çin'in 2001 yılında Dünya Ticaret Örgütü'ne kabul alması hem kendi içinde hem de uluslararası alanda “Çin'in ekonomik modernizasyonunun en önemli göstergesi” olur (Dillon, 2016, s. 429). Deng dönemindeki reform politikalarının başlatmış olduğu

Çin'in dışı açılma süreci DTÖ üyeliği ile birlikte son noktaya ulaşmıştır. Ancak Çin, dünyada büyük bir atılım yapsa da kendi içindeki eşitsizliklerini henüz çözemeyen Çin, kalkınma programlarının sadece iktisadi değil, toplumsal ve kültürel olma durumunun da olması gerektiğini göstermiştir. Doğu, Batı ve merkez olarak üç bölgeye ayrılan Çin'in özellikle Doğu'ya olan yatırımların sayıca diğer bölgelere göre daha fazla olması, Batı ve Merkez bölgelerle arasında büyük eşitsizlikler yaratmıştır (Ataçay, 2019). 1996-2000 yılları arasında uygulanan Dokuzuncu Beş Yıllık Plan bu eşitsizlikleri yok etmeye yönelik planlandığı için diğer kalkınma planlarından ayrılır. Bu bağlamda, 1999 yılında Batı Bölgesi Kalkındırma Programı uygulamaya alınmıştır. (Ataçay, 2019). Çin özellikle 2008 yılından sonra bu eşitsizlikleri çözmek için yeni kalkınma planları uygulamaya başlasa da henüz tamamıyla çözülmüş değildir (Ataçay, 2019). Çin'de bu eşitsizliğin yaratacağı sorunlar 2000'li yıllarla beraber giderek dikkat çekici hale gelmiştir. Bu bağlamda oluşturulan kalkınma planları özellikle bölgeler arası eşitsizliği çözüme ulaştırmak üzere olmuştur. Hin Jintao döneminde (2003-2013) ortaya çıkan “ahenkli toplum” tasarısı bunlardan bir tanesidir. Ancak 2019 yılı Çin İstatistik Yıllığı gösteriyor ki uygulanan planlara rağmen sürmeye devam ediyor. (Ataçay M. N, 2020, s. 450).

2.1.2. Göçmen İşçi Meselesi

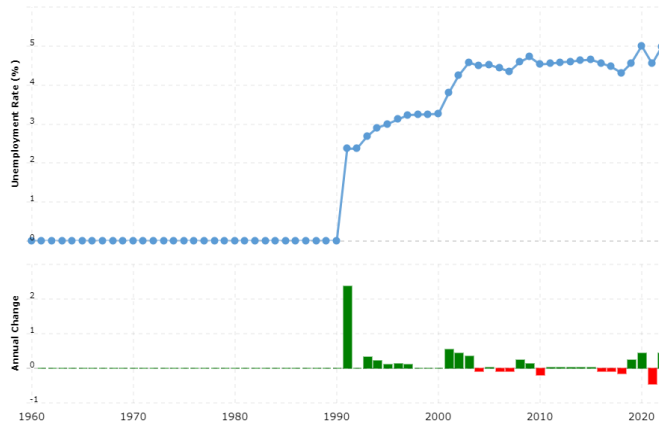
Joel Andreas, *Haklarını Yitirenler: Çin'de Endüstriyer Yurttaşlığın Yükselişi ve Çöküşü* adlı kitapta Mao Zedung iktidarından Deng Xiaoping iktidarına Çin'de işçi yaşamının nasıl dönüştüğünü inceler. 20. Yüzyılın başlarında Çin tarihinde de modern dönem olarak incelenen çağda siyasi ve iktisadi alanlarda “geniş ve güçlü bürokratik kurumlar” devreye girer (Andreas, 2021, s. 22). Mao Zedung döneminde iş yerinin bir siyasi alan haline getirilmesi ile zamanının çoğunu iş yerinde geçiren işçiler, iktidar ile bütünleşme fırsatı yakalar. Böylelikle iktidar ve halk arasında bütünsel bir bağ gelişir. Andreas'a bu durumu halkın yönetime katıldığı demokratik bir gelişme olarak görülebileceği gibi bir tiranlık durumu da yarattığını belirtir;

Sosyalist programın bir yönüyle toplumsal eşitsizlikleri gidermeye ve işçiler ile köylülerin siyasal konumunu yükseltmeye önayak olması, yurttaşlık açısından iyiye işaret etti. Diğer taraftan, parti önderlerinin merkezi önderlik çatısı altında birleşmiş bir kolektif irade geliştirme yönünde gösterdikleri kararlılık, özerklik imkânlarını bir hayli kısıtlıyordu (Andreas, 2021, s. 22, 23).

Bu ikili durumdan yola çıkarak Andreas 20. yüzyılın ortalarından itibaren yükselişe geçen Mao Zedung önderliğindeki komünist projeyi dört maddede özetler. Bunlardan ilki siyasi katılımı önemli bir rol verilen işçi sınıfının “yurttaşlık normlarını” geliştirmesi ve bu sayede yaratılan “güçlü endüstriyel topluluklar”dır. İkincisi bireylerde sağlanan bu yurttaşlık bilinciyle yönetime katılım sağlayan bir işçi grubu oluşmasıdır. Üçüncüsü komünist projenin eşitsizlikleri giderebilmek için “radikal önlemler” almalarıdır. Dördüncüsü ise tek parti ideolojisinin sürdürülmesinde ve diğer üç maddenin uygulanmasına yönelik politikalarda totaliter bir yönetim şekli sürdürmeleridir. Bu bağlamda, Çin’de 1950 sonrası yaratılan bu sistem, 1990’lar Mao Zedung iktidarının yıkılmasına kadar olan süreçte endüstriyel yurttaşlığı sürdürülmesi dünyada diğer ülkelerde olduğundan daha istikrarlı olmuştur (Andreas, 2021, s. 24).

Mao Zedung döneminde bu sistemin sürdürülmesinde kentlerde Danwei olarak adlandırılan çalışma birimlerinin kurulması etkili olmuştur. Bu birimlerin içerisinde yer alan işçilere, doğumundan ölümüne kadar güvenceli bir çalışma yaşamını sürdürebilmeleri için planlamalar yapılır. Bu planlamalar iş yaşamını düzenleyen ücret, güvenceli çalışma ortamı gibi uygulamaları kapsarken aynı zamanda barınma, yiyecek-içecek gibi özel alana ait ihtiyaçların da karşılanmasına yönelik düzenlerdir. Hem özel hayatı hem de iş hayatını güvenceli bir yaşam olanağı sunarak düzenleyen bu sisteme Çin’de verilen isim “Demir Pirinç Kasesi”dir (Çakmak, 2022, s. 2137).

Şekil 3: 1960-2020 yılları arasında değişen işsizlik oranı



Kaynak: <https://www.macrotrends.net/globalmetrics/countries/CHN/china/gdp-gross-domestic-product>

1995 yılından sonra ülkenin çoğunun yabancı yatırımlara açık hale gelmesi, Deng döneminin “açık kapı politikası”nın önemli bir çıktısı olur. Bu durum aynı zamanda Çin’de birçok iflasın yaşanmasına neden olur. Giderek yetkilerin devletten kırsal alanlara devredilmesi ve böylelikle devlette uzaklaşarak verilen yetkilerin sonucunda oluşan serbestleşme sürecini beraberinde getirir. 1997 ve 98 yıllarında KKİ’leri vuran iflas dalgasından nasibini alan kent merkezlerindeki KİT’ler sonucunda ülkede büyük bir işsizlik dalgası yaşanır (Harvey, 2015, s. 139, 140). Şekil 3’teki işsizlik oranına bakıldığında da 1960-1990 yılları arasında işsizlik yaşanmazken, 1990’lardan sonra oran artmaya başladığı görülmektedir.

Ching Kwan Lee (2017), *What Was Socialism to Chinese Workers? Collective Memories and Labor Politics in an Age of Reform* adlı makalesinde daha önce Mao Zedung döneminde çalışmış şimdi ise reform döneminin politikalarını deneyimleyen işçilerin hafızaları üzerinden iki dönem arasında bir karşılaştırma yapar. Bu karşılaştırmayı iki dönemi doğrudan deneyimleyen işçiler üzerinden yapması önemlidir. Ching Kwan Lee yaptığı saha çalışmasında işçilerin hafızalarında Mao Zedung dönemine ait iki olgu ön plana çıktığını görür; geçim ve iş güvenliği. Konuştuğu birçok işçi geçmiş dönemde maddi yaşam olanakları sınırlı olsa da “psikolojik refah”larının daha yüksek olduğunu vurgularlar. Aynı zamanda çalışmanın sonucunda Lee, işçilerin siyasi katılıma desteklemeleri ve ulusal kalkınmaya yönelik yaptıklarının önemsenmesi kendilerinde bir “mesleki gurur” yarattığını da yazar. Lee’in görüşme yaptığı kişilerden biri iki dönem arasındaki farkı şu şekilde değerlendirir;

O zamanlar, hayatın doğal bir ritmi olduğunu her zaman hissettim: Çalıştım, maaş aldım, emekli oldum ve sonra çocuklarım görevi miras alacaktı. Ama şimdi, emekli maaşı, çocukların eğitimi veya istihdam için bir garanti yok. Gelecekte kime bağımlı olacağımı bilmiyorum. Birçok genç iş bulamıyor ve ebeveynlere bağımlı olmak zorundalar. Kalbimin derinliklerini hissedemiyorum. Geçmişte, içimde hiç bu kadar boş hissetmemiştim (Lee, 2007, s. 145).

Ancak 1979 yılı itibariyle iktidara geçen Deng Xiaoping dönemi ile beraber Mao Zedung dönemi sona erer ve Çin Halk Cumhuriyeti’nde dışa açılma politikalarının uygulandığı reform dönemi yaşanmaya başlar. Bu dönüşümün komünist rejimin kapitalist rejime geçişindeki dramatik değişimlerin yaşanmasına sebep olur. Bu politikalarından en çok etkilenen kısım da işçi sınıfı olur. Mao Zedung önderliğinde

çocuklarının geleceği bile güvence altında olan işçiler birden işten çıkarımlara ve kısa süreli iş sözleşmelerine tabi tutulur. İşçi sınıfının iktidar dönüşümü ile yaşadığı bu deneyimler Çin’de dönemin ideolojik süreci ile bağlantılı olarak kent politikalarına ve yeni iş alanlarının kentlere yoğunlaşmasıyla yer değiştiren işçilerin gündelik hayatına doğrudan etki eder. Bu bağlamda, kent ve kırsal alanın kutuplaşmasının yaratmış olduğu toplumsal sorunlar, Çin’de göçmen işçiler üzerinden yoğun bir şekilde tartışılır. Çin’in dışa açılma politikalarının da ve ticarileşme sürecinin de bir parçası olarak önem kazanan kıyı kentleri, hizmet sektörünün sanayi işine göre ön plana çıkmasını takiben kırsal alandan merkez alanlara yoğun bir göç akışı başlatmıştır (Jie & Taubmann, 2002, s. 184).

Böylelikle kente dair uygulanan politikalar işçilerin yaşam şartlarında da değişiklik yaratmıştır. İş kollarının kentlerde ve kent çeperlerinde yoğunlaşmaya başlaması ile beraber kentlerde çalışacak iş gücü ihtiyacı doğmuştur. Çin’in yeni hizmet sektörlerinde çalışmak için gerekli olan iş gücünü sağlamak için kırsal alanlardan kentlere yönlendirdiği işçiler Çin’in Mao Zedung döneminde başlatılan Hane Halkı Kayıt Sistemi ile kent ve kır arasında kalan sistemsiz zorluklarla karşılaşır. Bu noktadan bakıldığında Çin’de göçmen işçi meselesinin tartışılmasının en temel kaynaklarından biri de Hane Halkı Kayıt Sistemi denilen uygulanan Hukou’dur. Hukou sistemi, Mao Zedung döneminin bir çıktısı olan kolektifleştirme sürecinin sürdürülmesine katkı sağlaması amacıyla ortaya çıkmıştır. Bu bağlamda, 1980’lere kadar “her haneye tarımsal ve tarım dışı bir meslek kategorisi ve bir ikamet yeri (hukou) tahsis” edilir. Böylelikle temel ihtiyaçlar ikamet yerine göre eşit oranda dağıtılmasına yönelik uygulamalar sürdürülür ve bu dağıtımın tekeli eline alan devlet, özel pazarların faaliyet göstermesine engel olur (Murphy, 2002, s. 229). Hukou sisteminin içerisinde barınma, yeme-içme, doğum vb. sınırlılıklarının olduğu katı kuralları sebebiyle Çin kentlerinde sayıları belli olmayan göçmen işçi kitlesi oluşur. Bunun dışında “medeni durum belgesi, kimlik kartı ve muhtemelen mülkiyet hakkıyla ilgili belgeler için de belgelere başvurma süreci oldukça karmaşıktır”. Bu gibi sınırlılıklar ve zorluklar kentlerdeki kayıt dışı göçmen işçi sayısını da fazlalattırmaktadır (Jie & Taubmann, 2002, s. 185).

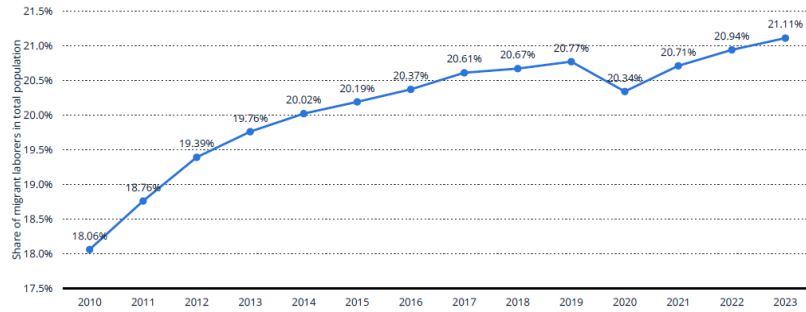
1980’lerde bu sayı oldukça dramatik bir biçimde artış göstermiştir ve 1980’lerin başında 20-30 milyon olan göçmen işçi sayısı 1980’lerin sonunda 140 milyona ulaşmıştır (Chan Wing, 2010, s. 69). Önceleri kent ve kır arasındaki ekonomik dengeyi sağlamak

amacıyla tasarlanan bu sistem, Çin'in reform hareketleri bağlamında hızlanan kentleşme ve iş alanlarının yoğunlaşmasıyla kentlerde ihtiyaç duyulan iş gücü sistemin biraz gevşetilmesini de beraberinde getirmiştir. Ancak iktidarın sistemi tamamen kaldırmak yerine sadece sınırlarını gevşetmesi, kırsal ve kentsel hane olarak ikiye ayrılan kitle içindeki gerilimleri artırır (Davies, 2008, s. 33).

Şekil 4: 2010-2023 yılları arasındaki göçmen işçi oranı

Share of migrant workers in China's total population from 2010 to 2023

Share of migrant workers in China's total population 2010-2023



Descriptions: The statistic shows the share of migrant workers in China's total population from 2010 to 2023. In 2023, migrant laborers accounted for around 21.1 percent of the total Chinese population. [Source: National Bureau of Statistics of China, Statista](https://www.statista.com/statistics/234578/share-of-migrant-workers-in-china-by-age/)

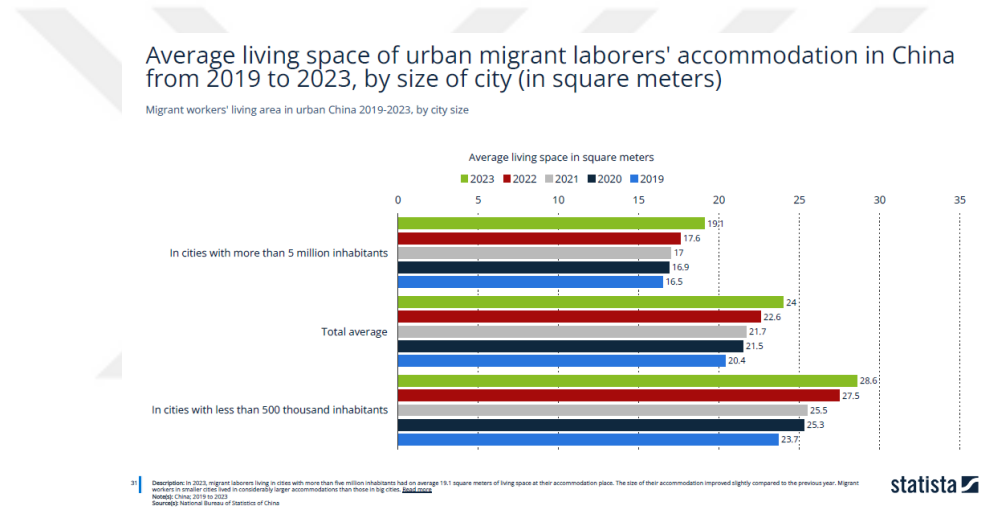
statista

Kaynak: <https://www.statista.com/statistics/234578/share-of-migrant-workers-in-china-by-age/>

Tüm bu gelişmelerin sonucu olarak Gu ve Liu, Hukou sisteminin yeni kentsel uygulamalarla bağdaşmadığını ve kır-kent arasında çizilen bu ayrımın 1984 yılı itibariyle Pekin'de toplumsal ayrımcılığın mekânı haline geldiğini söyler (Gu & Liu, Haiyong, 2002, s. 198). Ayrıca Pekin'deki kutuplaşmanın Batı şehirlerindeki benzer süreçlerden geçtiğini vurgulayan Gu ve Liu, iki farklı sınıfın bu kutuplaşmayı yarattığı söyler; “vasıfsız, düşük gelirli” bir sosyal sınıfı niteleyen yüzen nüfus ve girişimciliğiyle ön plana çıkan yüksek gelirli profesyonel sınıf. 199 Pekin'de 1998 yılında yapılan bir araştırmaya göre göçmen yüzen nüfus, kentsel nüfusun 3,2 milyonunu oluşturarak yüzde 30'unu oluşturmaktadır (Gu & Liu, Haiyong, 2002, s. 200). Şekil 4'te 2010-2023 yılları arasında göçmen işçi sayısının Çin genelinde nasıl yükseldiği görülmektedir. Kentsel nüfus içerisinde oldukça büyük bir oranda yer alan göçmen işçilerin kent hukou'suna sahip kentlilere arasınca orantısız bir gelir dağılımına sahiptirler. Geçici ve güvencesiz iş kollarında çalışan göçmen işçiler Gu ve arkadaşlarına göre “fakir bir sosyal grubu” nitelerler. Bu durum göçmen işçilerin kentin içinde sosyal ve iktisadi anlamda kentli nüfusa göre çok daha düşük seviyede olduklarını göstermektedir (Gu & Liu, Haiyong,

2002, s. 201). Böylelikle kentlerde yaşayan göçmen işçiler “yasal olarak kentli statüsünde” görünmezler (Chan Wing, 2010, s. 69). Göçmen işçilerle ilgili olarak öne çıkan bir diğer durum, sürekli olarak yer değiştirmeleridir. Kalıcı ve güvenceli bir iş ve konut yeri bulmak kırsal-göçmenler için büyük bir sıkıntı yaratmakta destek aldıkları göçmenlik büroları da onların bu güvencesizliğine karşı duramamaktadır. Pekin’de 1995 yılında yapılan bir araştırmaya göre göçmen işçilerin sadece yüzde kırkı geçici oturma iznine sahiptirler (Jie & Taubmann, 2002, s. 186).

Şekil 5: 2019-2023 yılları arasında Çin’de kentsel göçmen işçilerin ortalama yaşam alanı (metrekare olarak)



Kaynak: <https://www.statista.com/statistics/1127756/china-urban-migrant-laborers-average-accommodation-space/>

Kırsal göçmenlerin kent merkezlerine yakın olabilmesi için oluşturulan banliyöleşme sürecinin yarattığı tahribat, çok yönlü bir toplumsal tartışmanın da kaynağı olmaktadır. Gu ve Liu, 1978 reform hareketlerinin bir dönüm noktası yarattığını söylese de en önemli sürecin 1984 yılındaki “kentsel reformların yürürlüğe girmesiyle” olduğunu vurgularlar ve göçmen işlerin dışlanmışlıklarını şu şekilde aktarırlar;

Devlet tarafından işletilen istihdam sistemi, ikamet kaydı (hukou) sistemi, tahıl karne sistemi ve kentsel konut sistemi gibi göç kontrollerinin sütunlarının aşınması nedeniyle muazzam bir yüzen nüfus kırsal alanlardan kentsel alanlara göç etmeye başladı. Kentsel sınıfsız toplumun orijinal sosyalist eşitliği, kayıtlı şehir sakinleri ve şehirde yaşayan köylüler arasındaki refah yardımlarına farklı erişimle meydan okudu. Bu fark, kentsel reform

süreçlerinin bir metropol alanlarda artan sosyal kutuplaşmaya ve mekânsal ayrımcılığa yol açmıştır (Gu & Liu, Haiyong, 2002, s. 198).

Solinger, vatandaşlık hakları üzerinden değerlendirdiği Çin'deki kırsal göçmenleri, “köksüz” ve “vatandaş olmayan gezginler” olarak tanımlar. Hukou sisteminin verdiği bir kimlik tanımlamasının üstüne gelen yeni piyasa sistemi, demokratik anlamda bazı sorunları da beraberinde getirir. Solinger bu durumun tersini söyleyen çalışmalar olduğunu belirterek, *Contesting Citizenship in Urban China* kitabında göçmen işçilerin vatandaşlık haklarıyla olan bağının eksikliğini ortaya çıkarmaya çalışır (Solinger, 1999, s. 1). Yüzen nüfus olarak tanımlanan bu kitle, Hukou sisteminin onlara vermiş olduğu sınırlılıkların 1984'de çıkan ve ucuz iş gücünü arttırmaya yönelik politikalar sebebiyle esnetilir. Ancak böylelikle göçmen işçiler, kentin için hukou sistemine göre köyde kayıtlı olan ancak kentte yaşayan biri olarak kendi ülkesinde “üçüncü tür vatandaş” muamelesiyle karşılaşmaktadır. Solinger, 1995 yılındaki çalışma bakanının “uluslararası pasaport ve vize” şartına benzer şekilde bir sistem kurmayı önermesini eleştirerek, kendi ülkesinde sanki farklı bir ülkeden gelen vatandaş muamelesi gören bir kitlenin maruz kaldıklarını Latin Amerika, Güneydoğu Asya veya Afrika ülkelerinde yaşananlardan çok daha kötü boyutta olduğunu vurgular (Solinger, 1999, s. 4).

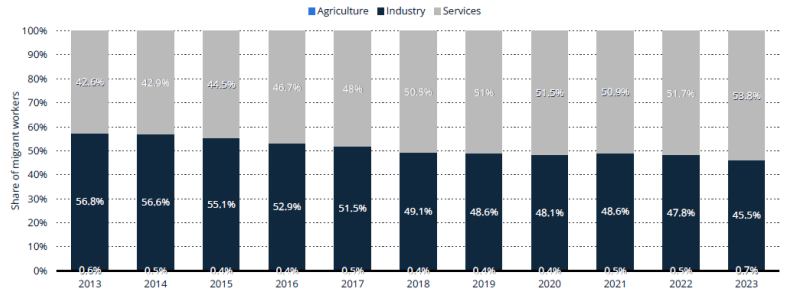
David Kelly, Solinger'in vatandaşlık olgusu üzerinden değerlendirdiği göçmen işçilerin kimliklerinin “köy vatandaşlığı” olarak ortaya çıktığını vurgular. Köy vatandaşı olarak damgalanan kişilerin ulusal vatandaş olma statüsünde eksiklikler yaşadığını vurgulayarak, Solinger ile benzer bir sonuca ulaşır (Kelly, 2008, s. 25). Hukou sisteminin vermiş olduğu sınırlılıklara bakıldığında göçmen işçilerin kent içerisindeki yaşam koşullarının kent hukousuna sahip bireyler arasındaki fark ortaya çıkmaktadır. Bununla beraber göçmen işçilere verilen işlerin daha çok kent sakinlerinin yapmak istemediği işlerde çalıştırıldığı da görülmektedir (Jie & Taubmann, 2002, s. 195). Bu işleri Gu ve Liu şu şekilde detaylandırırlar;

[ç]ok kirli kimyasal tesislerde iplikçi, tekerlek, montajcı, inşaatçı ve işçi veya bazı ofis hizmetleri, yemek endüstrilerinde kamu hizmeti ve profesyonel daktilolar, baskı memurları, parakendiciler, kasiyerler ve garsonlar gibi kentsel daimi sakinlerin almaktan hoşlanmadığı özel hizmetler gibi daha kötü çalışma koşulları altında düşük ücretli işler içeren sanayi sektörleri...(Gu & Liu, Haiyong, 2002, s. 202).

Şekil 6: 2013-2023 yılları arası Çin'de ekonominin üç sektöründe istihdam edilen göçmen işçilerin payı

Share of migrant workers employed in the three sectors of economy in China from 2013 to 2023

Distribution of migrant workers in China 2013-2023, by economic sector



Descriptory: In 2023, around 45.5 percent of migrant workers in China were employed in the secondary sector of economy, while 53.8 percent worked in the tertiary sector. The share of migrant workers employed in the service sector has generally increased over the years. www-statista-com
Research from 2013 to 2023
Source: National Bureau of Statistics of China

statista

Kaynak: <https://www.statista.com/topics/1540/migrant-workers-in-china/#topicOverview>

Nielsen ve Smyth, 2008 yılında 120 ve 200 milyon arasında olduğu tahmin edilen göçmen işçilerin inşaat sektöründeki oranlarının yüzde 80, hizmet sektöründeki oranlarının ise yüzde 50 olduğunu belirtirler. Ayrıca Nielsen ve Smyth, Çin'in Amerika'nın ekonomik gücüne yaklaştırmaya yönelik yaptığı atılımların bir piyonu olarak kullanılan göçmen işçileri, dünyanın fabrikasında bulunan "makine dairesi" olarak tanımlarlar. 2006 yılında yapılan bir araştırmanın sonuçlarına göre "3D iş (dirty, dangerous ve demeaning)" olarak tanımlanan, kirli-tehlikeli ve aşağılayıcı olarak nitelendirilen iş sektörlerinin yüzde 65'i göçmen işçilerden oluşmaktadır. Bu bağlamda, göçmen işçilerin iş sektöründe yaşadıkları bu dışlanma, düşük ücretlerle çalışmalarının verdiği yoksulluğunun yanında "psikolojik yoksulluk" da çekmelerine sebep olur (Nielsen & Smyth, 2008, s. 3,4).

Kevin Lin, *Recomposing Chinese Migrant and State-Sector Workers* isimli çalışmasında 2000'li yıllardan sonra ikinci nesil ya da "yeni nesil göçmen" işçiler olarak tanımlanan yeni bir nesil olduğunu vurgular. 1980 ve 1990'larda doğan göçmen işçileri kapsayan bu neslin, kırsal bölgelerdeki bağının kendinden önceki nesle göre daha zayıf olduğu görülür. 2010 yılında bu nesle yapılan bir çalışmada yaşamlarının çoğunun kentlerde geçmesine rağmen kendilerini bir kent sakini olarak hissedemedikleri ortaya

çıkıştır. Kendilerini daha çok köylü olarak hissettiklerini söyleyen bu nesil için Lin, kentte karşılaştıkları ayrımcılıklar ve engellerin bu duruma neden olduğunu belirtir (Lin, 2015, s. 64). 2008 yılında yaşanan ekonomik kriz ile birçok fabrikanın kapatılmasıyla işten çıkartılan ve tazminatı ödenmeyen işçilerle beraber Çin, büyük bir kitlesel işsizlikle karşı karşıya kalır. Bu durum beraberinde toplumsal huzursuzluğu da getirir (Cai & Chan, 2009, s. 518).

Göçmen işçiler, esas olarak haksız muameleler nedeniyle kısmen de düşük beceri ve eğitim seviyeleri nedeniyle dezavantajlı gruplardır. Kırsal sakinler hala şehir ve kasabalardaki meslektaşlarından çok daha az kazanıyor. Yerel işten çıkarılan işçilerle rekabetin yanı sıra, kırsal göçmen işçiler genellikle ikamet, sağlık ve iş arayan sertifikalar için ödeme yapmanın yanı sıra ayrımcılık ve sosyal bakım eksikliği ile başa çıkmak zorundadır. Göçmenlere kötü muamele çok yaygındır (Wu, Xu, & Gar-on Yeh, 2007, s. 105).

Henri Lefebvre, Şehir Hakkı II kitabında, “Grupları, sınıfları, bireyleri “kentsel”den dışlamak demek, onları toplumdan değilse bile medeniyetten dışlamak demektir” (Lefebvre, 2022, s. 26) değerlendirmesini yaparken, Çin’deki kırsal göçmen işçilerin kent ve kır arasında kalan dışlanmışlıklarının bir ifadesini de sunmuş olur.

3. BÖLÜM

ÇİN SİNEMA TARİHİ VE “KENT KUŞAĞI” SİNEMASI

Bu bölümde, Çin sinema tarihi genel bir çerçevede incelenmektedir. Jia Zhangke'nin Kent Kuşağı yönetmeni olması sebebiyle de Kent Kuşağı yönetmenleri ve Kent Kuşağı'nın film dili incelenmektedir.

3.1. Çin Sinema Tarihi

Çin sinema tarihine bakıldığında ilk film gösterimlerinin yapıldığı 1900'lerden itibaren devletle eş güdümlü bir şekilde ilerlediği görülmektedir. O dönem iktidarda olan yönetimler sinemayı bir propaganda aracı olarak kullanmışlardır. Özellikle Mao Zedung döneminde sinema, komünist ideolojiyi yaymanın bir aracı olarak kullanılmıştır. Bu bağlamda bu başlık altında Çin sinemasının dönemlere bağlı olarak nasıl şekillendiği incelenmektedir.

3.1.1. İlk Dönem Çin Sineması: 1945 Öncesi

Çin sinema tarihinin ilk yılları, 1900'lerin başında ilk film gösterimleri yapılmaya başlanır. Bu gösterimlerde rol oynayan Pathe ve Edison şirketleri, o dönem Çin'de film dağıtım rolünü üstlenen ilk firmalar olurlar (Huang & Xiao, 2018, s. 47). Şangay'da yapılmaya başlanan ilk gösterimlerden 1949 yılına kadar olan süreçte yabancılar Çin sineması gösterim ve dağıtım alanlarında öncü olurken, Çinliler sadece tüketim alanında bulunurlar (Kabadayı, 2007, s. 253). Roy Armes, ilk gösterimlerinin Batılılar tarafından yapılmasının özellikle üçüncü dünya ülkelerinde çok sık karşılaşıldığının altını çizer. Sömürgeci ülkelerin baskısının yanında bir de kendi ulusal sinemalarını yaratabilmeleri için gerekli sermaye kaynağına sahip olamayan üçüncü dünya ülkelerinin sinema gelişim süreci oldukça yavaş ilerler. Bu bağlamda o dönemde Çin'de de benzer bir durum mevcuttur (Armes, 2011, s. 281).

Benjamin Broadsky, Çin sinemasının ilk dağıtım ve gösterim alanındaki o dönem tek isimdir ve Çin'deki ilk gösterimlerde öncü bir rol oynarken aynı zamanda yurt dışında da Çin'i tanıtan ilk kişilerden biri olur. 1910'larda yaptığı bir Amerika ziyaretinde Çin'de yapılmış bir belgesel film göstermesi ve bunun üzerine yazılan gazete haberleri bunun önemli bir kanıtıdır (Huang & Xiao, 2018, s. 49). Huang ve Xiao, Çinli sinema seyircisinin ilk gösterimlere olan tepkisini şu şekilde aktarırlar;

Brodsky'nin projeksiyon makinesine "sihirli kutu" adını verdiler ve onu beyaz şeytanların icadı olarak değerlendirdiler. Dahası, Brodsky onları galerisine ikna etmek için kelle başına 25 sent ödemek zorunda kaldı. Hareketli görüntüleri ekranda gördüklerinde, tepkileri şok ve hayranlıktan başka bir şey değildi. Bazı aşırı durumlarda, ekranda ateş eden şeytanların veya bir grup kovboyun görüntüleri seyircilerde paniğe bile neden oldu. Brodsky, güvenliklerinden emin olmak için birkaç Çinliyi film yansıtma aparatını incelemeye davet etti ve onlara sinema projektörünün mekanizmasını gösterdi (Huang & Xiao, 2018, s. 48).

Nilgün Abisel, *Sessiz Sinemalar* kitabında, gölge oyununa alışık olan Çin seyircisi için sinemanın ekranına yansıyan hareketli görüntüden çok da uzak olmadıklarının altını çizerken (Abisel, 2003, s. 77), Huang ve Xiao, sinemanın Çin'de o dönem "elektrikli gölge oyunu" olarak tanımlandığını belirtirler (Huang & Xiao, 2018, s. 49). 11 Ağustos 1896 yılında Şangay'da Xu Bahçesi'nde gösterilen bu gölge oyununu Sheldon Hisao-peng, Çin sinemasının tarihsel sürecini anlattığı yazısında " Batı gölge oyunları (ziyana yingxi)" olarak tanımlar (Lu H. S., 1997, s. 2).

İlk Çin filmi, 1905 yılında yapılan, *Dingjun Dağı* (*Dingjun Dağı*) filmidir. Pekin'de bir fotoğrafçıda çekilen film, Pekin Opera'sından bir kesiti aktarır. İlk uzun metrajlı film, 1913 yılında yapılan *Zor Çift* (*Nanfu Nangi*) filmi, Zheng Zhenggiu tarafından çekilmiştir. Çin'in ilk uzun metraj filmi olarak kabul ederse de film bir Benjamin Polanski'ye ait bir Amerikan Stüdyosu'da çekilmiştir. Li Minwei ve Polanski'nin yapmış oldukları Zhuangzi Tests His Wife (Zhuangzi shiqi) filmini ABD'ye götürler ve bu film yurt dışında gösterilen ilk film olma özelliği kazanır. Bu bağlamda, Sheldon Hisao-peng Çin sinema tarihinin başlangıcının başından "ulusötesi bir sermaye" olgusu üzerinden değerlendirebileceğimiz vurgular (Lu H. S., 1997, s. 4).

Nilgün Abisel, Çin'de sinemanın edebiyattan çok etkilendiğini ve ve bir edebiyat tarzı olarak algılanmasına dikkat çekerek; "sinema eğitimi, her şeyden önce, senaryo yazmanın kurallarının öğretil- mesine dayandırılmış ve tüm senaryoların yayınlanarak kitleler tarafından roman gibi sevilerek okunması olağan bir hal almıştır" değerlendirmesini yapar (Abisel, 2003, s. 81). Miriam Hansen ise 1920'ler ve 1930'lar Çin sinemasını, "yerli modernizm" kavramı çerçevesinde tartışır. Hem Holywood sinemasından etkilenmesi hem de edebiyat, tiyatro ve opera gibi geleneklerinden beslenen ilk dönem Çin sineması Hansen'e göre "farklı bir yerli modernizm" örneği göstermiştir (Hansen, 2000, s. 13).

Bazı kaynaklara göre Çinlilerin izlediği ilk filmler Lumiere Kardeşler'in ilk kısa filmleri ve Edison Company'nin ilk üretimlerinden olan *Butterfly Dance (1894-95)*, *Fifth Avenue* ve *New York (1896)* filmleri olmuştur. Bu filmler Şangay sinema salonlarına Amerika ve Avrupa'da gösterildiğinden bir ya da iki yıl sonra gelir ve Çinli seyirciyle buluşurdu. *What Happened to Mary (Charles Brabin, 1912)*, *The Perils of Pauline (Louis J. Gasnier ve Donald MacKenzie, 1914)*, *The Broken Coin (Francis Ford, 1915)*, *The Red Circle (Sherwood MacDonald, 1915)* ve *Mor Maske (Grace Cunard ve Francis Ford, 1916)* o dönem gösterilen filmler arasında en popüler olma özelliğine sahip filmlerdir (Huang & Xiao, 2018, s. 49). 1912 yılında Asya Film Şirketi aracılığıyla Zhang Shichuan ve Zheng Zheng-qui'nin yönettiği *Zor Nikah (Nan fu nan qi)* filmi ilk konulu Çin filmi olma özelliğini taşır (Kabadayı, 2007, s. 253). Çinli bir kadının oynadığı ilk film de 1913 yılında yapılan *Chuang-tse Karısını Sınıyor (Chuang-tse Tests His Wife)* filmi olmuştur (Armes, 2011, s. 285).

1920'lerden sonra Çinlilerin film gösterimlerine olan ilgisi artmaya başlar. Ancak bu ilgiyi karşılayacak sayıda filmlerin anakaraya ulaşması ile ilgili o dönemde iki tarz sorun vardır. Bunlardan ilki, Çin'deki siyasi istikrarsızlık ve farklı askeri rejimler arasındaki savaş ile ilgilidir. İkincisi ise düşük yaşam standartlarına sahip kırsal kesimlerde elektrik olmamasıdır. Bunun dışında ülkenin büyük yüz ölçümünden kaynaklanan filmlerin şehirlerarası taşınmasıyla ilgili yaşanan sıkıntılardır. Bundan dolayı, film gösterimleri büyük ölçüde anlaşmalı limanlar ve büyük şehirlerle sınırlanmaktadır. Taşra kasabalarına film götüren gezici film ekipleri çoğu zaman plansız bir şekilde fırsat buldukları yerde film gösterimleri yaparlar ve sinema gösterimini çoğu zaman bir "yol gösterisi"ne çevirirler (Huang & Xiao, 2018, s. 52, 53).

Rus Devrimi'nin gerçekleşmesi ve 1921 yılında Çin Komünist Partisi'nin kurulması Çin entelektüellerini oldukça etkileyen iki olay olur. Bu durum Şangay'daki sinema endüstrisini de etkiler ve sinemada hem konular hem de yapım şirketleri açısından çeşitlenmeye başlar. 1921 yılında Şangay'da 140 yapım şirketi kurulur. 1927 yılından sonra Çin sineması edebiyat ve operadan beslenerek kendi film dilini oluşturmaya başlar. Özellikle Çin'in ulusal tiyatrosu olan Pekin Operası sinemayı besleyen en önemli sanat olur. Her ne kadar Çin sineması çeşitlenmeye başlasa da bu yıllara bakıldığında sinemada sadece opera uyarlamaları ve Hollywood filmlerinin benzerleri yapıldığı görülür

(Kabadayı, 2007, s. 254). Bir edebiyat uyarlaması olan *Batılılara Ait Odanın Hikâyesi (Xi Xiang Ji)* filmi dönemi örnekleyen önemli filmlerden biridir (Armes, 2011, s. 286). 1920’lerdeki Çin sinemasının ilk filmlerini yapan öncü yönetmenler Çin sinemasının “Birinci Kuşak” yönetmenleri olarak değerlendirilir (Kabadayı, 2007, s. 255).

1910 ve 1920’ler gösterim ve dağıtım problemleri ile geçer. İlk gösterimlerin tamamlanması, gösterim yerlerinin çoğalması ve en önemlisi seyircinin de bu yeni icata alışmasıyla beraber 1930’lu yıllar Çin sineması için daha hareketlidir. Bu dönemde Çinli yapımcılar ve yönetmenler devreye girerek ülkenin kendi içerisinde de çok sayıda film üretmeye başlar. 1930’lu yıllardaki sinema üretimine dair bu hareketlilik, istekli bir kitlenin doğmasına ve entelektüel anlamda da film üretimin gelişmesinde beraberinde getirmiştir. Film üretiminde sanatsal ve politik düşünceler etkili olmaya başlamasında yabancı filmlerin izlenmesi ve sinema teorileri ile karşılaşılması da oldukça etkili olmuştur. Böylelikle sinema artık sadece bir eğlence ve tüketim alanı değil aynı zamanda kültürel bir form olarak görülmeye başlanmıştır. Bununla beraber, o dönem gerçekleşen 4 Mayıs Hareketi’nin de ulus bilincini aşılmasına yönelik gelişmeleri sinemayı etkimelere ideali ve sinema alanının da kesiştiği görülmüştür (Pang, 2018, s. 56). Bu bağlamda Pickowicz de 20. Yüzyılın başında sinemanın şekillenmesinde iki önemli olayı, Yeni Kültür ve 4 Mayıs Hareketi olduğunu söyler (Pickowicz, 2012, s. 17). Bu iki olayla Çin’de ulus bilincinin aşılması ve Çin toplumunun bu değerlere yönelmesi ile hem sinema üretimi hem de tüketimi bağlamında karşılıklı bir ulus sineması yükselmesi olur (Pang, 2018, s. 59). O dönem Çin’de yaşanan “sosyal ve kültürel krizin farkında olan ve ulusallığı yaymak isteyen idealist” yönetmenler, 1930 ve 1940’lı yılların solcu filmlerini üretirler ve Çin sinemasının “İkinci Kuşak” yönetmenleri olarak adlandırılırlar (Kabadayı, 2007, s. 255)

Bu dönemde sinemada siyasi etkinin dışında sinemaya gelen ses teknolojisi de film yapımcılarının mücadele etmek zorunda kaldığı gelişmelerden biri olmuş ve film yapımcıları “görsel ve işitsel olanı harmanlamak için film dilini ve oyunculuk stillerini yeniden icat etmek” durumunda kalırlar (Pang, 2018, s. 56). Zhiwei Xiao da o dönemden bahsederken ses teknolojinin gelişimi ile beraber Çin sineması bu teknolojiyi kabul etmek gerektiğini bilseler de büyük sermayeler gerektiren bu teknolojinin uygulanması konusunda biraz yavaş hareket ettiklerini belirtir. Ancak bu durum fazla uzun sürmez ve

ilk olarak 1931 yılında, *Sing Song Girl Red Peony* (Yön. Zhang Shichuan) ve *Yut he Beauty* (Yön. Chen Kengran) filmleri sinemalarda yer alır. Ancak iki filmde de film üzerine ses kaydı yapılmaz, ayrı olarak kaydedilir ve gösterin sırasında yayınlanır. Yine de her iki filmde seyirci tarafından oldukça ilgi görür (Xiao Z. , 2002, s. 17).

1934 yılında ilk kez bir Çin filmi üzerine ses bandı uygulanır ve çok fazla yerel dile sahip Çin’de sesin gelmesiyle film dilinin ne olması gerektiğiyle ilgili çok fazla problem yaşanır. Bu problem, yine çok fazla yerel dile sahip Hindistan sinemasında olduğu gibi çözülür ve tüm ülkede en çok çekilen Mandarin dili kullanılır (Armes, 2011, s. 292). Abisel de teknolojinin gelişimine bağlı olarak sesli filmin gelişmesini Çin gibi çok lehçeli dillere sahip olan Çin için bazı sıkıntılar yarattığına dikkat çeker ancak bu durum yerel sinema endüstrisinin gelişmesine katkı da sunmuş olur. Çünkü sıkıntıların giderilmesi için Kanton ve Hong Kong’da yerli film yapım şirketleri kurulur. Bu durum yerli film endüstrisinin de gelişimine olanak sunar. Kantonda ve Mandarin gibi Çin’de en çok konuşulan dillerle yapılan filmler yapılırken “yöresel kültürel özellikler filmlere aktarılır”. Bu filmlerin uluslararası alanda da dağıtımına çıkarılması ile uluslararası seyirciyle de buluşur. Kung Fu ve karete filmlerinin dünyaca ünlenmesinde sesli film teknolojisinin getirileri oldukça fazladır” (Abisel, 2003, s. 80).

1925 yılında kurulan Nan-Guo dergisinin Çin sinemasının gelişimini etkileyen önemli olaylardan biri olmuştur. Tian Han tarafından kurulan dergi Soyvet sinemasından oldukça etkilenmiş ve soyvet sineması hakkındaki metinleri Çinceye çevirmiştir. Çinli entelektüeller tarafından okunan bu metinler Çin sinemasını edebiyat uyarlamaları ve Holywood taklitlerinden uzaklaştırmanın ilk tohumlarını atar. Non-Guo dergisinin kurucusu Tian Han’ın ortaya koyduğu *Gece Bir Kafede* piyesi Çin’de “sosyal gerçekçi üslubun ilk aşaması”nı oluşturur. Tian Han aynı zamanda 1930’li yılların en ünlü senaristlerinden biridir. Ancak dernek “giderek soyvetleşme eğilimi” sebebiyle 1930 yılında Çankayşek tarafından kapatılır. Dernek kapanmış olsa da derginin ortaya attığı tohumlar Çin sinemasının gelişmesinde oldukça etkili olmaya devam eder, derneğin dağılan üyeleri sinema sektöründe çalışmaya devam ederler ve Soyvet sinemasının estetik dilini sürdürmeye çalışırlar (Jen-Chih, 2017, s. 177, 178). Yine bu üyelerinden biri olan ve filmlerinde proleter devrime ve sınıf meselelerine değinen Cai Chusheng’in

Balıkçıların Şarkısı filmi (1935) Çin’de uluslararası ödül kazanan ilk film olur (Jen-Chih, 2017, s. 179).

1930’larda Çin’deki siyasi atmosfere bakıldığında milliyetçilik ideolojisinin de kendi içerisinde komünistler ve milliyetçiler olarak ikiye ayrıldığı görülür. Sinemada hâkim olan milliyetçilik ideolojisi bu iki tarz ideolojik olgudan etkilenecek sinema tarihçiler tarafından “leftwing cinema movement” ve “nationalist film movement” olarak iki kutupta incelenir. Ancak bu iki kutup yine de belli örnekler üzerinde kesişmeler yaşamaktadır. Örneğin, Hong Shen’in *Zimei hua (The Sisters, 1934)* filmi hem sol hem de sağ ideolojiye kategorisine girebilecek ortada bir filmidir. Bu iki kategorinin dışında, sinema tarihçileri tarafından bu dönemki sinema “hard films (yingxing dianying)” ve soft films (ruanxing dianying) olarak da kategorileştirilebilmektedir. Hard film kategorisine giren filmler anlatı yapısı içerisine politik süreçleri dâhil ederken, Soft Film kategorisindekiler Şangay’ın kozmopolit yaşamı ile ilgili filmleri içermektedir (Pang, 2018, s. 57).

Otuzlu yıllardan itibaren yeraltında çalışan Çin Komünist Parti ajanları giderek büyük Şangay stüdyolarını denetim altına aldılar ve pek revaçta olan Soyvet avangardının bütün sinematografik teorilerini öne çıkardılar. “Yaratıcı ilkeler” üzerinden yürütülen bu diktatörlük, Çin sinemasının kültür devriminin sonuna kadar büyük çapta dondurup etkiledi. “Halk için” sloganı sinemanın bir propaganda, “politik bakımdan yanlış olan” bütün filmlere şiddetle karşı çıkıyor, onların içeriklerini “küçük burjuva” diye eleştiriyor, çöken sistemi savundukları için onları suçluyordu (Jen-Chih, 2017, s. 180)

Çin sinemasının 1930’lardaki önemli gelişmelerinden biri de kadın karakterlerin film içerisindeki yerinin dönüşümü olmuştur. Çin’in ulus inşası ve modernizasyonunda kadınlara yüklenen zengin anlam, sinemada da kendine yer bulmuştur. “1930’ların Çin sinemasında gördüğümüz şey, yalnızca ilerici ve geleneksel kadınlar arasındaki bir ikilem değil, farklı kişiliklere, statülere ve mücadelelere sahip çok çeşitli arketiplerdi”. “Yeni Kadın” olgusu üzerine kurulan anlatılara verilebilecek örneklerinden biri *Xin nüxing* filmidir. Çalışan bir anne, proleter bir işçi ve orta sınıfa ait bir ev hanımının kesişen hayatlarından bir kesit anlatan film, milliyetçilik ve anti-emperyalizm çağında 'Yeni Kadın' olmanın ne anlama geldiği üzerine kurduğu anlatı yapısıyla önemli bir örnektir (Pang, 2018, s. 61).

3.1.2. 1949'dan Kültür Devrimine Sinema

1949 yılında Çin Halk Cumhuriyeti'nin kurulması ile 1930'lardaki d n   n ulusal sinema bilincini takiben, sinema sekt rsel anlamda da ulusla tırılarak devlete ait bir organizma haline gelir (Lu H. S., 1997, s. 6). 1949 yılında kom n st yönetimin zaferiyle sonuçlanan ve Mao Zedung'un önderliğinde kurulan Çin Halk Cumhuriyeti'nin ideolojik  er evesi sinema üzerinde de etkili olmuştur. Politik süreçlerden bağımsız kalamayan sinema Mao Zedung'un da sinemayı bir propaganda aracı olarak kullanmasını takiben Çin sineması sosyalist ideolojinin bir aracı olarak kurgulanmış ve yapılan filmler bu çerçevede ilerlemiştir. Mao Zedung'un neredeyse tüm alanlarda uyguladığı kamulaştırma politikaları sinema alanında da etkili olmuştur.  angay'da bulunan özel sinema şirketlerinin de 1953 yılı itibariyle tamamen kamula tırılmasıyla beraber Çin sineması 1980'lere, Mao döneminin Çin tarihinden silinmeye ba ladı ı döneme kadar devlet güdümlü bir yapılanma çerçevesinde ilerlemiştir (Clark, 2012, s. 42). Lenin'in "Film tüm sanatların en önemlisidir" söyleminin o dönemde sinema salonlarında yayınlandı ını belirten Chenshu Zhou, *Cinema of Screen: Moviegoing in Socialist China* kitabında Çin Halk Cumhuriyeti'nin başlangıcında Çin'de gelişen sinemayı  u şekilde aktarır;

 KP için filmin aslında edebiyat, tiyatro ve diğer görsel sanatlardan daha önemli olup olmadığını söylemek zor. Ancak film prodüksiyonuna ve sergisine parti yatırımı erken ba ladı. Japonya'ya karşı Direnme Savaşı (1937–1945) sırasında Shaanxi Prov- ince'de uzak bir kasaba olan Yan'an'da bulunurken,  KP, 1938'de Yan'an Film Grubu'nun (yan'an dianying tuan) kurulmasıyla sinemaya ilk girişine ba ladı. Sekizinci Yol Ordusu Genel Siyasi Departmanı'nın bir parçası olarak Yan'an Film Grubu belgesel filmler çekti ve üç projeksiyon ekibi yönetti. 1946'da, Guomindang ile üç Savaş (1945–1949) sırasında  KP, ilk film stüdyosu olan Kuzeydoğu Film Stüdyosu'nu kurdu ve ardından 1949'da Pekin Film Stüdyosu ve  angay Film Stüdyosu'nun kurulması izledi. Merkez Film Bürosu, aynı yılın  ubat ayında partinin Merkez Propaganda Departmanı altında ortaya çıktı ve ardından Ekim ayında Kültür Bakanlığı'nın bir parçası oldu (Chenshu, 2021, s. 28).

Hollywood stüdyo sisteminde olduğu gibi 1949 -1976 yılları arasını kapsayan Çin Halk Cumhuriyeti dönemi Çin sinemasında "Klasik Çin Sineması" olarak adlandırılır. Öncelikle bunun sebeplerinden biri, 1976 yılında Dörtlü  ete'nin dağılmasına kadar sinemasal söylemin aynı çizgide devam etmesi; ikincisi ise Hollywood film sisteminde olduğu gibi Çin Halk Cumhuriyeti dönemindeki filmlerin diğer yabancı filmlere göre daha baskın olmasından kaynaklanmaktadır. Bir diğer önemli benzerlik ise

filmlerin stüdyo sisteminin bir parçası olmasıdır. Bunun dışında Hollywood’da da olduğu gibi, Çin klasik sinemasının en önemli anlatı kodlarından olan gerçekçilik ve melodrama Çin klasik sinemasının da içinde barındırdığı anlatı dilini oluşturmaktadır. (Berry, 2004, s. 23,24). Clark, Çin klasik sinemasında ortaya çıkan gerçekçi ve melodrama özelliklerinin, Çin sinemasında Mao’nun “devrimci gerçekçilik ve devrimci melodramanın kombinasyonu” söylemi çerçevesinde şekillendiğini vurgular (Clark, 2012, s. 42).

Çin üzerinde yeni bir kültür yaratma görevini üstlenen Komünist Parti’nin en önemli araçlarından biri sinema olmuştur ve Hollywood klasik sinemasından ayrıştığı nokta tam da 1949-1976 yılları arasında didaktik bir yapıda Çin komünist partisinin propagandasını yapması olmuştur (Berry, 2004, s. 24). Ulusal bilinci yaymak için kullanılmak istenen sinemaya bu bilinci gerçekleştirecek yönetmenlerin eğitilmesi için yeni sinema okulları açılır. Bu yönetmenlerin yaptığı filmler ve Soyvetler Birliği’nin sosyalist tabanlı filmleri, bu dönemde Çin sinema salonlarında geniş bir izleyici kitlesine ulaşır (Clark, 2012, s. 42) Komünist rejim öncesi sinema eğitimlerini tamamlamış olan ve Çin’in Üçüncü Kuşak yönetmenleri olarak değerlendirilen sinemacıların üretimleri, Çin Komünist Parti döneminde ortaya çıkmıştır. Bu sebeple Üçüncü Kuşak yönetmenler sinemayı devrimci perspektif çerçevesinde konumlandırmışlardır (Kabadayı, 2007, s. 255).

Sanatı politik bir meselenin aracı haline getirmek ve kitlelere ulaşmak için kullanan Mao’nun sinemaya olan ilgisi, 1942 yılında yaptığı ilk Yenian konuşmalarında çok sık yer almaz. Opera ve şiirle ilgilenen ve sanatı bu bağlamda değerlendiren Mao, daha sonraları çağdaşı Lenin’in de kendi politik süreçlerinde önemsemesini takiben, sinemanın Çin Komünist Parti için önemli olduğunu vurgulamaya başlar. Özellikle yerel halkın da kolayca anlayabileceği bir araç olması dolayısıyla sinema alanı partinin ideolojik görüşünü kitlelere yaymada en önemli parti aracı olarak kullanılır. Mao’nun Yenian Konuşmalarında sanat ve politikaya yaptığı vurgu da bu noktada bir yol gösterici olur (Clark, 2012, s. 45). Aynı zamanda 1930’lı yıllarda Çin sinemasında önemli bir yeri olan olan Şangay Sol-Kanat sineması da Mao dönemi filmlerin şekillenmesinde etkili olmuştur (Wang, 2014, s. 46). Özellikle 1949 yılı öncesinde sosyalist gerçekçi filmlerin şekillenmesinde öncü olan Nan-guo Derneği üyelerinin “yaratıcı ilkeleri” Kültür

Devrimi'nin sonuna kadar Çin sineması üzerinde etkili olur. Sosyalist bir sinemayı yaygınlaştırmaya çalışan Mao dönemi sinemacıları bu ilkelerden yararlanırlar (Jen-Chih, 2017, s. 180).

1949 yılında iktidara gelen komünist partinin varlığı ile sinema sektörüne bir rahatlama getireceği düşünülmekteydi. Ancak komünist parti başa gelir gelmez sinema sektörüne ihtiyatlı davrandı Eski filmler rejim tarafından yasaklanırken yeni filmler de henüz ortada yokken sinema salonları boş kaldı. Pornografiyi ve gerici siyasi içerikleri yasaklayan yeni bir sansür düzenlemesi ilan edilerek, Şangay'daki stüdyolara sadece bu düzenlemeye uyan film gösterileri izni verilmiştir (Clark, 2012, s. 43). Yine bu dönemde kurulan sansür sistemi filmlerin seyirciye ulaşmadan önce denetlenerek ve merkezin onayıyla halka sunulmuştur. Bu sistem devrim öncesi Milliyetçi hükümetin kurmuş olduğu sisteme benzer yapıdadır. Kültür Bakanlığı içerisinde yer alan bir Film Bürosu, uzun metraj bir filmi üç aşamada onaylar; fikir, senaryo ve tamamlanmış film (Clark, 2012, s. 45). 1951 yılında *The Life of Wu Xun* filmi kültür devrimi sırasında sansüre uğrayan ilk film olmuştur (Berry, 2004, s. 26).

Bununla beraber sinema, 1949 yılından sonra komünist rejimin çabalarıyla dağıtım ve gösterim anlamında gelişmeler göstermiştir. Filmler kültür devrimi öncesi genellikle büyük kentlerde gösterim şansı bulabiliyorken, kültür devriminden sonra taşınabilir projeksiyonlarla köylere de götürülmüş ve bu sayede kırsalda yaşayan halk da film izleme fırsatı edinebilmiştir. Bilet fiyatlarının da kırsal kesimde en düşük fiyatlara çekilmesiyle izleyici sayıları artmaya başlar. 1949'da 47 milyon film seyircisi varken bu rakam 1958'de 2.8 milyara ulaşmıştır (Berry, 2004, s. 26). Aynı zamanda Şangay, Pekin ve Changchun gibi üç büyük şehir de yer alan büyük sinema stüdyolarının merkez dışındaki yerlere taşınması ve yerel odaklı filmler çekilmesi için görevlendirmeler yapılmasıyla sinema büyük izleyici kitlesi kazanır (Clark, 2012, s. 47).

Northeast Film Stüdyolarında daha çok komünist ideolojinin yayılmasına yönelik haber filmleri yapılmasını takiben ilk uzun film Wang Bin'in yönettiği *Bridge* (1949) olmuştur (Xiao Z. , 2002, s. 22). Chris Berry, 1949 sonrası dönemde Çin klasik sinemasında ortaya çıkan sınıf bilinci ile hareket eden karakterleri, *Bridge*, *The Unfailing Beam*, *Li Shuangshuang*, *Woman Basketball Player No. 5*, *Early Spring in February* ve *Stage Sister* filmleri üzerinden inceler. Berry'ye göre filmlerdeki karakterler, çiraklıktan

ustalığına doğru giden bir sınıf bilinci çerçevesinde işlenerek didaktik bir yapı yaratır. Örneğin, *The Unfailing Beam* filminde yer alan karakterler iyi bir komünist, kötü bir adam ya da filmin sonunda iyi bir işçi ve komünist olmayı öğrenen bir çırak olarak ortaya çıkarlar (Berry, 2004, s. 32, 33). Buna göre Çin Halk Cumhuriyeti zamanında güçlenen Çin Klasik Sineması, yapı olarak komünist rejimin değerlerini dikte eden didaktik bir yapıya sahiptir. Flashback tekniği, bu didaktik yapıyı güçlendiren bir teknik olarak o dönem Çin klasik sinemasında sık sık kullanılır (Berry, 2004, s. 39). Çin klasik sinemasını melodramatik yapısı, mizansen, ışık, flashback gibi kullanımların varlığıyla Hollywood klasik sineması ile karşılaştıran Berry, Çin klasik sinemasında kullanılan didaktik yapının Hollywood klasik sinemasından ayrılan en önemli noktalardan biri olduğunu vurgular. Bu ayrımda ön plana çıkan bir diğer unsur sinemanın seyircisi ile ilgilidir. Çin sineması seyirci kitlesiyle Hollywood seyirci kitlesindeki ayrımdan da gelmektedir. Filmlerin ana karakterlerinin işçiler, köylüler ve askerler olması ile hedef kitle olarak da onları konumlandığına temel bir göstergesi olmakta ve eğitici işlevi de işçi-köylü-askerler üzerinden sürdürmeyi hedeflediği görülmektedir (Berry, 2004, s. 42, 43).

Çin Komünist Partisi'nin sinema üzerinden de sürdürmek istediği bu ideolojik süreç 1950'li yıllarda sinema seyircisinde bir karşılığını bulmaz. Chenshu Zhou, eğitim ve eğlencenin bir arada olamayacağını yaptığı vurguyla o dönemde satılan sinema biletleri ve gazetelerde yazılan yazıları örnek vererek eğitim ve eğlencenin bir arada olmasının zor hedefler olduğunu belirtir ve durumu şu şekilde açıklar;

Örneğin 1950'lerin ortalarında, işçileri, köylüleri ve askerleri tasvir eden didaktik filmler izleyiciler tarafından kötü karşılandı. Bir tiyatro yöneticisi, sinemaseverlerin torna veya fabrika içeren bir poster görür görmez sinema salonundan uzaklaşacaklarından şikayet etti. Bir işçi konusu filmi, *The Great Beginning* (Weida de qidian, 1954), Uluslararası İşçi Günü'nde tiyatrosunda sadece kırk dokuz bilet sattı.³⁵ Birçok yerli filmin gişede düşük performans göstermesi, Şanghay merkezli gazete Wenhui Daily'deki (Wenhui bao) editörleri, 1956'nın sonlarına doğru yerli filmlerin neden izleyicileri çekemediğine dair bir tartışma düzenlemeye sevk etti. "Konuşmalar"ın çelişkili talepleri en iyi şekilde, bu tartışmadan ortaya çıkan en ünlü makalelerden biri olan "Filmin Gongları ve Davulları" (Dianying de luogu) ve buna karşı daha sonra tepki ile gösterilebilir. Film eleştirmeni Zhong Dianfei (1919–1987) tarafından yazılan bu makale, filmler hizmet etmeleri gereken izleyici tarafından reddedildiğinde "işçilere, köylülere, askerlere hizmet etme" ilkesinin gerçekten iş başında olup olmadığını sorguluyor. Zhong, özellikle filmleri "endüstriyel filmler", "tarımsal filmler" ve "askeri filmler" gibi katı türlere ayırma uygulamasını eleştiriyor (Chenshu, 2021, s. 36).

Bunun dışında 1956 yılında başlatılan Yüz Çiçek Hareketi, sinema alanını etkileyen bir diğer önemli politik etki olur (Clark, 2012, s. 45). Mao'nun Yüz Çiçek Hareketi kapsamında devrimi güçlendirmek için yaptığı konuşmalarında eski yönetimden kalan "gücün kötüye kullanılması ve bürokratik aşırılıkları" hakkında eleştiri yapımını cesaretlendirmesi filmlerin anlatı tarzında da genişlemesine imkân tanır. Ofise yeni gelen ve kişisel değerlerini kolektif değerlerin üzerinde tutan genç bir işçi ile onu eğitmeye çalışan eski çalışan arasında geçen komik olayları anlatan *Before the New Director Arrives* (*Lü Ban*, 1956) filmi bu türün ilk örneklerinden olur (Clark, 2012, s. 46). Başkan Mao'nun filmlere yönelik eleştirel tutumu birçok entelektüel arasında da tartışılır. Senaryo ve yönetmenlerin konumu hakkında süren bu tartışmaların nedeni ulusal filmlerin yeterince kaliteli olmaması ve az seyirciye sahip olmasıdır. Örneğin, 1956 yılında altı milyonlu Şangay kentinde film izleme yüzde otuz-kırk seviyesinde kalır. 1956 yılında sadece 36 kurmaca filmin üretilmesi ve bu sınırlı sayıda filmin sunduğu yetersiz gösterim olanakları seyircilerin de sadece belli filmlerle karşı karşıya kaldıklarını göstermektedir. Çeşitliliğin az olması aynı zamanda seyircilerin de seçim olanakları kısıtlamıştır. Nitel ve nicel anlamda meydana gelen bu eksikliğin en temel problemi filmlerin senaryolarına uygulanan sansür olmuştur. Film bürosunun uyguladığı sansür süreci senaryonun birçok kişiyi onayından geçmesini gerektirmesi süreci yavaşlattığı gibi aynı zamanda nesnel yargılardan uzak olan büro yöneticilerin bireysel tercihlerine yönelik uyguladığı yaptırımlar film oluşum sürecini de derinden etkilemiştir (Yee Chan, 2019, s. 41,42). Yüz Çiçek Hareketi ile siyasi olarak bir rahatlama döneminin verdiği atmosferle sinema alanında da yeniliklere izin veren yönetim, Büyük İleri Atılımla tekrardan radikal devrimci bir karaktere bürünür. Mao döneminin her siyasi kampanyasında olduğu gibi bu durumun ilk etkileri sinema sektöründe görülür. Özellikle 1958-1961 yılları arasında gerçekleşen Büyük İleri Atılım Kampanyası'nın belirlediği "hızlı sanayileşme ve kolektifleştirme" hedeflerine bağlı olarak gelişen "hırslı bir sosyalist deney" ortamı yaratılır. Çin'de bu sosyalist deneyin sinemadaki karşılığı "belgesel tarzı sanat filmi (jiluxing yishupian)" yeni bir türle olur. Bu yeni türün en önemli kaynağı 1958'de sanatı geliştirmek için önerdiği "devrimci gerçekçilik ile devrimci romantizmi" birleştirme sloganı olmuştur. Bu slogan aynı zamanda Çin Devrim Sinemasını Sovyet Sosyalist Gerçekçi sinemadan ayrılmasına ve Büyük İleri Atılım kampanyasıyla tekrardan sıkı bir

denetime giren sinema için “radikal ve devrimci bir deney”in başlamasına dayanak olmuştur (Yee Chan, 2019, s. 46,47) .

1950 ve 1960’larda dikkat çeken diğer yapımlar, Kuzeybatı’nın tropik iklimlerini Güneybatı’daki çölleri ekrana taşıyan filmler olmuştur. Çin’de o dönem resmi rakamlarla belirtilen 55 etnik azınlığın olması ve seyahat anlamında da kısıtlamalara tabi olması sebebiyle farklı dünyalara yapılan bu yolculuklar izleyiciler arasında dikkat çekmekteydi. Bu türün en önemli örneklerinden biri Yunnan’daki Bai azınlığını anlatan *Five Golden Flowers* (Wang Jiayi, 1959) filmidir. (Clark, 2012, s. 51). Bunun dışında *The Young People of Our Village* (Su Li, 1959), *Ashma* (Liu Qiong, 1964), *Serfs* (Li Jun, 1963), *Visitor on Ice Mountain* (Zhao Xinhui, 1963) gibi filmler de farklı coğrafyalardaki etnik azınlıklara dikkat çeken filmlerdir. Ancak diğer konulu filmlerde olduğu gibi burada da ana tema, vatanseverlik ve devrime bağlılık temelinde olmuştur (Clark, 2012, s. 52). Benzer bir bağlamdan yola çıkan Yee Chan her filmin temelinde bulunan kahramanlık ve devrimcilik hikâyelerine odaklanarak Mao Zedung dönemi Çin sinemasını “Çin Devrimci Sineması” olarak kavramsallaştırır (Yee Chan, 2019, s. 2) ve Soyvet Sineması ile olan bağına dikkat çeker (Yee Chan, 2019, s. 5). Yee Chan’ın bu kitabında Çin Halk Cumhuriyeti’nin kuruluş yılı 1949 yılından 1966 Kültür Devrimi’ne kadar on yedi yıllık sürede Çin Sinemasının estetik yönüne odaklanması ve bu bağlamda komünist ideoloji çerçevesinde oluşturulan filmleri propaganda dışından görmeye çalışması dikkat çekicidir. Yee Chan’a göre Çin sinemasının Kültür Devrimi’ne kadar olan on yedi yıllık süreçte sinema sektörü politikayı ve estetiği birleştirmeye çalışarak birçok deneysel anlatı yapısı üretmiştir. Seyirciyle özdeşleşme noktasında başarıya ulaşabilmek için Hollywood’dan beslenirken, sosyalist anlatı tarzı ve devrimci kimliğiyle Soyvet sinemasını da kendine örnek alan Çin sineması “kendi imajını” sunar (Yee Chan, 2019, s. 3). Benzer bir bakış açısı Zhuoyi Wang’ın çalışmasında da görülür. 1949 -1984 arası Çin sineması döneminin komünist propaganda çerçevesinden dolayı ihmal edildiğine dikkat çeker (Wang, 2014, s. 11).

3.1.3. Kültür Devriminde Sinema

Başkan Mao Zedung’un son devrim hareketlerinden biri olan ve 1966-1976 tarihleri arasında Büyük Proleter Kültür Devrimi’nin ilk baskıları sinema endüstrisi üzerinden görülür. Daha önceleri parti ideolojileri çerçevesinde de olsa filmler yukarıda

da bahsedildiği gibi çeşitlilik taşıyordu. Ancak Kültür Devrimi'nin baskıcı ideolojisinden kaynaklı filmler sadece Başkan Mao'nun halka hitap ettiği konuşmaların yer aldığı belgesel filmler ekranlardaydı. Clark bu durumu, dönemin ilk yıllarında "Mao'nun kendisi en çok izlenen film yıldızı oldu" yorumuyla değerlendirir. Daha sonraları hiç yeni film çekilmemesi ve 1949 yılından sonra çekilen filmlerin de yasaklanması üzerine çok sınırlı sadece "savaş ve mücadele" filmlerinin gösterimine izin verilir. *Kuzey ve Güneyle Mücadele* (Cheng Yin, Tang Xiaodan, 1952), *Mayın Savaşı* (Tang Yingqi, Xu Da ve Wu Jianhai, 1962) ve *Tünel Savaşı* (Ren Xudong, 1965) filmlerinin üst üste gösterilen filmlerden olmasıyla izleyiciler artık bu filmlerdeki diyalogları ezberlemeye başlar (Clark, 2012, s. 53).

Yee Chan, bu dönemdeki sinema anlatısını örneklemek için *Lei Feng* (Dong Zhaoqi, 1964) filmini örnek vererek, Mao Zedung döneminde yapılan filmlerdeki tek aşkın partiye duyulan aşk olduğunu söyler (Yee Chan, 2019, s. 1)

Lei Feng: Aile?

Village chief: Ne? Bir ailen yok mu? [ardından Lei Feng'in yara izlerinin yakın çekim çekimi, bu ona ailesinin kurtuluştan önce çektiği acıları hatırlatır]

Lei Feng: Hayır, benim bir ailem yok. Parti ve Başkan Mao benim ebeveynlerim. Halk komünü benim ailem. Tüm Çin benim ailem. Artık buradaki ailem selden etkilendiğine göre, aileme yardım etme hakkım ve sorumluluğum var. Lütfen bağışımı kabul edin [. . .] Hangi ebeveyn oğlunun iyi niyetini kabul etmez?

Lei Feng karakteri üzerinden de görüldüğü gibi 1960 sonrası Çin Sineması, Kültür Devrimi'nin kahramanları olarak idealize edilen karakterler, partisine bir aile bağıyla bağlı olan "örnek bir sosyalist vatandaş" olarak ortaya çıkmaktadır (Yee Chan, 2019, s. 2). Mao Zedung ve parti yetkililerin Çin Komünist Parti'nin kurulmasından bu yana kendilerine proleter iktidar modeli olarak örnek aldıkları 1871 Paris Komünü, 1966 yılında Kültür Devrimi'nin başlangıcında Mao tarafından uygulanması gereken bir model olarak uygulamaya geçilir. Kültürel devrimci gruplara Paris Komününe benzer bir seçim sistemi kurmasını söyleyen Mao, halk komünü anlayışını öne çıkartır ve Çin Halk Cumhuriyeti adını Çin Komün Cumhuriyeti olarak değiştirmeyi önerir (Wang, 2014, s. 172). Buradan yola çıkarak yapılan uygulamalar, sinemaya da yansır. Poisonous Weed/Zehirli Otlar olarak adlandırılan tüm filmler toplanır hatta daha önce yapılmış olan

devrimci filmlerin bir izlemesi yasaklanır ve bu yasak on yıla yakın bir süre devam eder (Wang, 2014, s. 174). Ancak bir süre sonra sinemanın yine devrim için kullanılması gerektiğinin farkında olan parti yetkilileri tekrardan film yapım sürecinin başlanmasına izin verirler. Model performans filmleri olarak adlandırılan opera ve bale oyunlarının uyarlamaları yapılan filmlerin bu dönemde de devam etmesi fikri ortaya çıkar. Ancak Kültür Devrimi esnasında çekilen model performans filmleri 1950'lerdekinden daha profesyonel ve Kültür Devrimi ideolojisini mükemmel bir şekilde yansıtılmasına olanak sağlayan filmler olarak görülür. Kültür devrimi esnasında çıkan ilk model performans filmi olan ve Ulusal Gün 1 Ekim'de yayınlanan *Taking Tiger Mountain by Strategy* (Xie Tieli, 1970) filmi bunun somut bir göstergesi olur. 1974'e kadar beş Pekin operası ve iki balesi filme uyarlanır (Clark, 2012, s. 54). Çin kültür sanat tarihinde önemli bir yeri olan Pekin Operaları, Kültür Devrimi'nin Mao iktidarına bağlı kültürel milliyetçilik ideolojisini aşılama için dönüştürülür. McGrath, bu durumun devrimci romantizmin biçimsel estetiğinin bir kültürel biçimi nasıl dönüştürdüğüne dair sinema tarihinde görülen önemli bir örnek olarak değerlendirir;

1950'lerin sonlarından 1960'ların ortalarına kadar olan dönem, bir anlamda Komünist dünyanın çoğu tarafından paylaşılan ulusötesi sosyalist gerçekçi gelenek içinde Çin devrimci sinemasının doruk noktasına işaret ediyordu. Bunu takip eden Kültür Devrimi'nin yangbanxi filmleri, bunun tersine, geleneksel Çin opera biçimlerinin, özellikle de Pekin operasının (jingju) modernize edilmiş uyarlamalarında çok daha güçlü bir kültürel milliyetçilik ortaya koydu (McGrath J. , 2018, s. 355).

1970'lerin sonlarına doğru Mao Zedung iktidarının sekteye uğramaya başlası, Deng Xiaoping'in 1979 yılında iktidara gelmesini takiben sinema sektörü de dönüşüme uğramaya başlar. Büyük Proleter Kültür Devrimi'ne uygun filmler ortaya çıkartabilmek için siyasi olarak cezalı olan yönetmenlerin birçoğu tekrardan tahliye edilir, bunların arasında Poisonous Weed/Zehirli Otlar olarak damgalanan *Early Spring*'in yönetmeni Xie Tielli vardır. Ancak özgür bırakılan yönetmenin film çekmesinde sağlanan büyük maddi desteğin yanında filme sürekli müdahale ederek değişiklik talebinde bulunan ÇKP yetkililerin tutumu dönemin film yapım sürecini anlamlandırmak için önemlidir. Pekin Film Stüdyosu'na devlet konseyi tarafından atanan yeni kültürel otoritenin bu baskıcı uygulamaları bu dönemde önceki devrim kampanyalarında olduğu gibi sinema alanında etkili olmaz. Xie Tielli'nin 1974 yılında çektiği *Haixia* filminin otorite tarafından "zehirli ot" olarak damgalanmasına takiben film ekibi bu durumla mücadele süreci başlatır

(Wang, 2014, s. 175). Bu mücadelede kitlelerin gücünü küçümseyen devrim otoriteleri hala filmleri kitlelere karşı seferber etmek isterler ancak eskisi kadar başarılı olamaz. Bunda hem devrim hareketinin zayıflaması ve Başkan Mao'nun eskisi kadar filmlerle ilgilenmediği gerçeği etkili olmuştur. Son olarak 1976 yılında ortaya çıkan ve ilk defa ÇKP olmadan gerçekleştirilen seferberlikler 1977'de Büyük Proleter Kültür Devrimi'nin sonlanmasına neden olur ve sinema endüstrisi de bu aşamadan sonra büyük bir değişiklik içine girer (Wang, 2014, s. 176, 177).

Mao'nun ölümünden sonra aralarında Mao'nun da karısının olduğu “Dörtlü Çete” olarak adlandırılan grup ile Deng Xiaoping arasındaki çatışma ortamı film diline de yansır. Kültür Devrimi sırasında eğitim, sanat gibi alanlarda oldukça etkili olan Dörtlü Çete Mao'nun ölümünden sonra düşüşe geçer ve Deng hükümeti zamanında o dönem yaptıklarından dolayı yargılanır. Dörtlü Çete'nin bu yargılanmadan hemen öncesinde yapımında etkili olan ve o dönem politik bağlamda olumlu olarak görülen filmler, Deng ile beraber komünist rejimin bakış açısının reforma olanak veren yeni açılımlarıyla bağlantı olarak “olumsuz” etiketi almıştır. Örneğin, kapitalizme karşı mücadeleyi destekleyen *Spring Shoots* (1975) ve *Counterattack* (1976) filmleri olumluyken, Deng'in kapitalizme açılmak için başlattığı reform hareketlerine bağlı olarak olumsuz bir örnek olarak görülmeye başlanmıştır (Berry, 2004, s. 69). Bu durum Çin sinemasının gelişimindeki politik bağlantıların ne kadar iç içe geçtiğini göstermektedir. 1976, Dörtlü Çete'nin düşüşünden sonra yapılan “Anti Çete” filmleri de bu durumun önemli göstergelerinden biri olmaktadır. Anti-Çete filmleri 1979'ların sonuna doğru devam eder. Deng'in reform hareketlerinin çıkış noktası olan dört modernizasyon dönemin filmlerin de yapısını yavaş yavaş dönüştürmeye başlar. Bu bağlamda anti-çete filmleri Deng'in dört modernizasyon projesinin olumlu görünmesine etki edecek yapıda kurgulanır. (Berry, 2004, s. 80). Bu bağlamda, Kültür Devrimi sırasında filmler üzerinden uygulanan propaganda varlığını sürdürmekle beraber sadece el değiştirir.

3.1.4. 1980 Sonrası Çin Sineması

1980'lerle beraber Çin sineması yeni sinema dili arayışları içerisine girmiştir. Bu arayış 1980 sonrası post-Mao döneminde gelişen Çin sinemasını Yeni Çin Sineması olarak adlandırılmasını da beraberinde getirmiştir. Bu dönemde Çin etrafında gelişen üç yeni dalga akımı ülkenin politik ve ekonomik durumunun yeni getirileri çerçevesinde

kendine yeni bir yön arayışı girmesinin yanında birbirlerini de beslemiştir. 1980 sonrası gelişen Yeni Tayvan Sineması, Hong Kong Sineması ve Yeni Çin Sineması'nın da ortak noktaları sosyalizm sonrası insan hikâyelerine odaklanarak “hümanist” bir bakış açısını benimsemişlerdir. Kişisel bir sinemanın ilk adımları olarak görülebilecek bu yeni dalgalar reform döneminin politik ve ekonomik ikliminden tamamen kopmayı başaramamışlardır. Ancak yine de sinemada yeni bir dil yaratma arayışında olmaları ve uluslararası festivallerde boy göstermeleri ve Çin sinemasını dünyada görünür hale gelmeye başlaması açısından önemsenmesi gereken bir dönemdir. Aynı zamanda televizyona sahip olma oranlarının düşük olması ile ailelerin sinemaya yönelmeleri de ülke içerisinde de sinema sektörünü canlandıran bir etken olmuştur (Zhang Y. , 2004, s. 225).

Bu dönemde Çin sinema sektöründe hem uluslararası hem de yerel anlamda karşılaşılan bu canlanmayı destekleyecek yeni kurumlar kurulmuştur. 1979'da İç Moğalistan Stüdyosu (Inner Mongolia Studio), 1980'de Çin Çocuk Stüdyosu (China Children's Studio) ve 1984'de Shenzhen ve Fujian Stüdyosu (Shenzhen and Fujian Studios) bunlardan bazılarıdır. Aynı zamanda yabancı filmlerin satın alımından ve yerli filmlerin yurtdışına satılmasından sorumlu olan Çin İthalat ve İhracat Şirketi ile Çin'in diğer ülkeler ya da bölgelerle ortak yapım film üretimini destekleyen Çin Film Ortak Yapım Şirketi 1979 yılında kurulmuştur. Bu dönem Çin film üretimindeki ortak yapımların çoğu Hong Kong ile yapılmıştır. Örneğin, Li Hanxiang'ın 1983 yapımı *Perde Arkasındaki Hükümdarlığı* (*Chuilian tingzheng*) ve *İmparatorluk Sarayının Yakılması* (*Huoshao Yuanmingyuan*) filmleri hem Çin'de hem de Hong Kong'da popüler olan vatanseverliği destekleyen iki imparatorluk sarayı dramasıdır. Endüstriyel anlamdaki gelişmelerin yanında sinema eğitimini ve araştırmalarını destekleyecek yeni alanlar ortaya çıkmıştır. Pekin Film Akademisi 1982 yılında Kültür Devrimi sonrasındaki ilk mezunlarını vermiştir. İleride Beşinci Kuşak yönetmenler arasında sayılacak Chen Kaide ve Zhang Yimou da bu mezunlar arasındadır. Yine 1982 yılında Çin Film Sanatı Araştırma Merkezi (Zhongguo dianying yishu yanjiu zhongxin, ZDYZZ) kurulmuştur. 1984 yılında Çin Film Arşivini denetleyen ve Çin film araştırmaları üzerinde yazılar yayınlayan Çağdaş Sinema Dergisi yayın hayatına başlamıştır. 1963 yılında faaliyetlerine ara veren Yüz Çiçek Ödülleri de 1980 yılında tekrardan faaliyete başlaması ve buna ek olarak 1979 yılında düzenlenmeye başlayan Altın Horoz ödülleri de dönemin önemli gelişmelerinden olmuştur (Zhang Y. , 2004, s. 227).

Hem endüstriyel hem de eğitim alanında yaşanan bu gelişmeler 1980'lerin ortalarında Çin sinema sektörünü fazlasıyla canlandırmıştır. 1984'ün sonlarında sinema sektörüne istihdam sayısının artması ve yıllık sinema seyircisi sayısının da 25 milyara ulaşmasıyla Çin sineması en parlak dönemini yaşamıştır. Bu yükselişte sadece şehir merkezlerinde değil, kırsal alanlardaki sinema salon sayılarının arttırılması da etkili olmuştur. 1981 yılı öncesi kırsal alanlarda ortalama 2.000 sinema salonu varken, 1981 yılı itibarıyla 4.000'e çıkmıştır. Endüstriyel anlamdaki bu gelişmelerin ardından da post-Mao dönemindeki yeni dil arayışı da Çin sinema alanını farklı bir boyuta taşımıştır. Yukarıda da bahsedildiği gibi kendilerine eleştirel bir alan olarak gördükleri hümanist çerçeve Yeni Çin Sinemasının tarihsel süreçteki Çin sineması karşısındaki ayırt edici bir özelliği olmuştur. Yönetmenlerin bu yeni dil arayışındaki keşiflerinde filmin göresel-işitsel alandaki teknik özelliklerini de gelişmesine olanak sağlamıştır. Sosyalist dönemde hassas ve zayıf bir konu olarak görülen aile ve birey ilişkileri, 1980'lerle beraber filmlerin ana konusu olmaya başlamıştır. Sosyalist dönemde ana karakter olarak ortaya çıkan ve kahraman olarak gösterilen işçi-köylü-asker üçlüsü artık gündelik hayat içerisinde mücadele eden sıradan bireyler olarak filmler içerisinde yer almaya başlar. Bu kırılmanın ilk örneklerinden biri Bai Chen'in 1983 yılı yapımı *Under the Bridge* (*Daqiao xiamian*) filmidir. Film, Şangay'da bisiklet tamir eden bir işçi ile bekâr bir anne arasındaki aşkı anlatır (Zhang Y. , 2004, s. 228). Özellikle Altıncı Kuşak Çin sineması değerlendirmelerinde sık sık ortaya çıkacak olan belgesel estetik tarzının ilk örnekleri yine bu dönem ortaya çıkan yeni dil arayışında kendini gösterir. Uzun çekimler ve doğal ışık kullanılarak yapılan *Drive to Win* (*Sha Ou*, yönetmen Zhang Nuanxin, 1981) filmi Çin sinemasında daha da gelişecek belgesel estetik tarzının ilk örnekleri arasındadır (Zhang Y. , 2004, s. 231).

Dördüncü nesil olarak adlandırılan bu dönemin yönetmenleri hümanizm arayışıyla kendilerine yeni teknik ve üsluplar keşfetmişlerdir. Bu arayışın en temel motivasyonu, geçmişteki "tarihsel trajediler"den uzaklaşma ve artık politik alanlardaki sorumluluklardan kurtulma hedefi olmuştur. Ancak yine burada da Çin'in geleneksel yaşamı ile reform dönemindeki sanayileşme arasında çatışmalar yaşamışlardır (Zhang Y. , 2004, s. 235). Bu dönemde yönetmenler, siyasi anlamda da yeni değişikliklere gidilen reform hareketlerindeki geçiş döneminden faydalanarak Kültür Devrimi ve Dörtlülük Çete olaylarına eleştirel bir çerçeveden bakma şansı yakaladılar. Bu eleştirel dil ve hümanist

yaklaşım 1980'lerin ortalarından sonra Beşinci Kuşakla beraber sinemada kendini gösteren önemli bir alan olmuştur. Ancak 1980'lerin sonralarına doğru reform hareketlerinin de hız kazanmasıyla giderek çoğalan ticarileşme mantığı sinema alanındaki eleştirel ve avangart dili etkilemeye başlar (Zhang Y. , 2004, s. 226). Her ne kadar kendi anlatı dilini oluşturmaya çalışsalar da bunu yaparken Deng'in tüm hızıyla devam eden reform hareketlerine dair gelişmeler ya da övgüleri senaryolarına eklemek durumunda kalırlar. Örneğin *Vahşi Dağda* (Yeshan, yönetmen Yan Xueshu, 1985) filminde biri eski tarım alanlarında çalışan diğeri daha modern bilime bağlı iki karakter üzerinden kurduğu anlatı ile reform dönemini olumlayan bir atmosfer çizer. Ya da dönemin komedi filmlerinde “zengin olmak muhteşemdir” sloganları filmler içerisinde sık sık yer alır (Zhang Y. , 2004, s. 229).

Yeni Çin Sineması'nın yeni anlatı dili keşifleriyle geçen 1980'lerin sonuna gelindiğinde sinema üç ana kategori etrafında çeşitlenmektedir; devlet desteği ile yapılan ister istemez propagandacı bir yapıya sahip temalı filmler, sanat filmleri ve eğlence/ticari filmler. Bu üç kategori 1990'lardan itibaren Çin'in uluslararası sinem alanında da görünür olmaya başlamasıyla kendini daha da geliştirdiği görülmektedir (Zhang Y. , 2004, s. 240). Özellikle 1990'lardan sonra devlete ait stüdyoların ideolojik baskısından kaçınmak için ortaya çıkan devlet dışı stüdyo sistemi Çin'de “minör bir sinema” anlayışının da doğmasını beraberinde getirmiştir (Zhang Z. , 2007, s. 1).

1990'lardan sonra Çin sinemasında bağımsız sinema olgusu yavaş yavaş belirmeye başlar. Çin Halk Cumhuriyeti içerisinde gelişen sinema alanında filmlere “bağımsız” bir etiket ile anılması neredeyse bir devrim niteliğinde olmuştur. Bağımsızlık kavramı kendi içerisinde bile birçok tartışmayı barındırırken Çin içerisindeki bağımsız sinema da çeşitli belirsizlikleri taşımaktadır. Çin bağımsız sinemasına olumlu ya da olumsuz getirilen tüm eleştirilere rağmen Çin sinemasının yeni bir aşamaya geçip devlet güdümü dışında bir film üretim pratiği geliştirmeye başlaması önemli durmaktır. Devlete ait stüdyolar dışında bir üretim pratiği yönetmenleri doğrudan gündelik yaşamın içerisine yönlendirir ve şimdiye kadar temsil edilmeyen “ötekileştirilmiş sanatçılar, göçmen işçiler, fahişeler, uyuşturucu bağımlıları, engelliler, fabrika işçileri ve önceki sinema geleneklerinin klişelerinden uzak köylüler” gibi gündelik karakterler merkezde görünmeye başlar (Bertozzi, 2016, s. 71). Bu bağlamda sinemada bağımsızlığın başlama

sürecinin ilk adımı yönetmenlerin kendilerini devletten bağımsız bir şekilde temsil etme durumu ile başlar. Devlet stüdyosunda çalışan birçok yönetmenlerin istifa etmesi ya da sistem içinde çalışmaya devam ederken alternatif konulara yönelmeleri Çin sinemasında bağımsızlık tartışmalarının başlangıcı olur. Zhang Yuan'ın 1992 yapımı *Pekin Piçleri* (*Beijing Bastards*) filmi ile Wang Xiaoshuai'nin 1993 yapımı *Günler* (*The Days*) filmleri bu dönemin öncü filmlerindendir (Bertozzi, 2016, s. 72). "İdeolojik ve estetik yanıltmacalardan kurtulmayı amaçlayan gerçek bir üslupla birlikte Çin bağımsız sineması, hem kurgusuyla hem de belgesel biçimiyle, çağdaş Çin'in gerçekliğiyle bağlantı kurma ve tavizsiz bir şekilde araştırma isteğini önemli ölçüde ortaya koyuyor." (Bertozzi, 2016, s. 71).

Çin sinemasında bağımsızlığa dönüşümün önemli nedenlerinden biri de sansür yasaları olmuştur. Yetkililerin filmler üzerindeki sansür baskıları onları sistem dışında bir alana sürüklemiş ve bu sistem dışında üretilen filmler hem yapım hem de konu olarak bağımsız ve yeraltı kavramlarıyla anılmasını beraberinde getirmiştir. Stüdyodan uzaklaşmak belgesel ve gerçekçi bir anlatı diline imkân sunarken, sosyalist ideolojinin güdümünden giderek uzaklaşma da konuların çeşitlenmesine alan açmıştır. Böylelikle Çin sineması bağımsız bir alanda kendini göstermeye başlamıştır (Bertozzi, 2016, s. 72).

Bağımsız sinemasının gelişmesindeki önemli nedenlerden bir diğeri de uluslararası film festivalleridir. Çin sinemasından örneklerin de festivallerde yer almaya başlaması, devletin sunduğu gösterim alanlarının dışında gösterim şansı yakalayan filmlerin olması bağımsız alanı güçlendirmiştir. Uluslararası sinema endüstrisi ile de çalışma fırsatı yakalayan yönetmenler giderek devlet desteği dışında film üretebilme olanağı yakalamışlardır (Bertozzi, 2016, s. 73).

2003'ten 2009'a kadar yüzde yirmilik bir artış gerçekleştiren Çin ulusal sineması, sonraki yıllarda daha da katlanarak üç katı bir başarı yakalamıştır. 2012 yılında Çin, ABD'den sonra en büyük ikinci gösteri bölgesi haline gelmiştir (Bertozzi, 2016, s. 75). Hem ana akım ulusal ticari sinemanın yükselişi hem de Hollywood filmlerinin gösterim kontenjanının arttırılmasıyla 2014'ten sonra Çin sinema endüstrisi ABD ile rekabet eden dünyanın en büyük eğlence alanı haline gelmiştir. Ancak Çin'de sinema endüstrisi bu kadar büyük bir alana yayılırken bağımsız sinema örnekleri hala gösterim şansı bulmakta zorlanırlar. Hala bu yıllarda bağımsız filmler sinema salonları yerine

kafeler, üniversite kampüsleri ya da sanat galerileri gibi alternatif mekânlarda gösterimlerini sürdürürler. İnternet üzerinden yayılan birçok film de sansür yetkilileri tarafından kapatılırlar. Bağımsız sinemanın ulusal tabanda neredeyse hiç yer alamaması ve bu durumun 2000’li yıllarda da devam etmesiyle yönetmenler bu durumu değiştirecek uygulamalara gitmeye başlarlar. Bu değişimin en önemli sebeplerinden biri de Çin ulusal sinemasının ülke içerisinde güçlenmesidir. Bunu gören bağımsız yönetmenler hem sansürün etkisinden kurtulabilmek hem de pazarın etkisinden yararlanabilmek için anaakım filmlerle kesişebilen bazı melez anlatı yapıları kullanmışlardır. Örneğin Zhanh Yuan’ın bağımsız çabalarla yaptığı *Mama, Beijing Bastards* (1993) ve *East Palace* gibi filmlerinden sonra yaptığı *Seventeen Years* filmi yetkililer tarafından onaylanan ilk filmi olmuştur. Yine Wang Xiaoshuai, *So Close to Paradise* (1998) filminin yayınlanabilmesi için sansür yetkililerin müdahalesini büyük oranda kabul etmiştir (Bertozzi, 2016, s. 75).

Tüm bu baskılar ve yönetmenlerin yer üstüne geçebilmek için verdiği tavizler Çin bağımsız sinemasının akıbetiyle ilgili birçok tartışmayı da beraberinde getirmiştir. Pekin Bağımsız Film Festivali’nin gerçekleştirildiğinin hemen ertesi yılı olan 2013 yılında Time Out Beijing dergisinin yayımladığı “Çin Bağımsız Sineması Öldü mü” yazısı bu tartışmaların önemli örneklerinden biridir (Bertozzi, 2016, s. 80). Bu durumu, 1990 sonrası Yeni Çin Sineması, Altıncı Nesil gibi tanımlamalar altında değerlendirilen Çin bağımsız sinemasının ulusötesi sponsorlarla ortaya koyduğu sinemasal temsillerin Çin’in toplumsal durumunu anlamada ne ölçüde bir gerçekçi temsil yarattığını sorgulayan Ban Wang’ın *In Search of Real-Life Images in China: Realism in the age of Spectacle* isimli makalesinde de görürüz (Wang B. , 2008, s. 197). Gerçekçilik ya da neogerçekçi temsillerin Yeni Çin Sinemasını kendinden önceki resmi sosyalist ideolojinin dışında ayırıcı bir özellik olarak çıkarken güncel literatür bu gerçekçiliğin küresel üretim ve seyir ağlarıyla olan ilişkisini de sorgulayan bir alan olarak çoğalmaktadır.

3.1.4.1.Beşinci Kuşak Çin Sineması

Beşinci Kuşak kavramı Pekin Film Akademisi’nden beşinci mezun olan öğrencileri ifade eder. 1978-1982 yılları arasında okuyan öğrencilerin eğitimleri Kültür Devrimi sırasında kesintiye uğramıştır. 1982 yılında mezun olan öğrenciler, Kültür Devrimi sonrasındaki ilk mezunlardır. Sosyalizmden ticarileşmeye evrilen Çin Halk Cumhuriyeti’nde film yapmaya başlayan yönetmenler bu geçiş döneminin temsilcisi

olurlar (Larson, 2018, s. 113). Son otuz yılda “politize edilmiş ve ritüelleştirilmiş” filmlerin dışında bir film üretim alanı yakalayan bu yönetmenler, filmlerinde Çini temsil etme noktasında kendilerine has yeni yöntemler kullanırlar. Ancak bu dönemde televizyon sahipliğinin artması sebebiyle yönetmenler filmlerine izleyici bulmakta zorlanırlar ancak uluslararası film festivallerinden izleyici kitlesi yakalayan ve Çin içerisinde de genç bir kitle tarafından izlenen beşinci nesil sinemacılar böylelikle kendilerine estetik duruşlarını sergileyecek motivasyon bulurlar. Yine de izleyici bulma sorunları bu dönemin tutarlı olma sürecini de etkilemiştir (Clark, 1989, s. 121). Michael Berry, 1980’leri Çin özelinde yeni bir kültürel ortama giriş olarak değerlendirir ve Çin’de yeni bir “kültür ateşi (culture fever)” yandığını vurgular. Bu kültür ateşinden ilk etkilenen grup 5. Kuşak yönetmenler olmuştur. Özellikle Kültür Devrimi’nde ortaya çıkan filmlerdeki kahraman-düşman, siyah-beyaz keskin ayrımları bu dönemin filmlerinde kaybolmaya başlamıştır (Berry M. , 2022, s. 2).

Genel olarak bakıldığında Beşinci Kuşağın erken dönem filmleri üç ana kategori etrafında değerlendirilir. İlk olarak mekân tercihlerinde kullandıkları uçsuz bucaksız ovalar, kuzey bölgesine ait sert atmosferler filmlerinde alegorik anlatı dilini kurdukları alanlar olur. Şehir yerine kırsal alanları tercih etmeleri ve köylü karakterleri kullanmaları her ne kadar anlatı yapısında farklılıklar olsa da sosyalizm döneminin devamı niteliğindedir. İkincisi, kendilerinden önceki filmlere göre yeni estetik arayışlara yönelirler ve eski tematik kalıpları yıkmaya başlarlar ve son olarak Çin’in sinema endüstrisini uluslararası alana taşırlar. Ayrıca yıldız sistemini geliştirmeleri de Çin’i uluslararası alana taşıyan önemli gelişmelerden biri olur (Larson, 2018, s. 113).

Beşinci nesli dünyaya duyururan ilk film, Chen Kaige’nin 1984 yılında yönettiği *Sarı Toprak* filmidir. Çin’in kuzeybatısında yer alan ve nehrin kıyılarının “Çin uygarlığının beşiği” olarak anılan Shanbeei yaylasında geçer. Halk şarkılarını toplamak için kırsal alanda dolaşan bir askerin tanıklıklarını anlatır ve az diyalogların ve karakterlerin olduğu minimalist bir film olarak değerlendirilir (Kendall, 2000, s. 217). Clark, Çin’in 1980 sonrası dönüşen ekonomi politik yapısı ve uluslararası arenaya dâhil olmasıyla paralel zamanda gösterilen Sarı Toprak’ın alegorisinin izleyicilerden kaçmadığını ifade eder. Sarı Toprak’ın sunmuş olduğu uçsuz bucaksız topraklardaki belirsiz meseleler, Çin’in reform dönemindeki atmosferini imgeliyor gibi görünür. Her

ne kadar beşinci nesli dünyaya duyuran film Sarı Toprak olsa da kuşağın yönetmenleri kendilerini ifade eden ilk temsil filmlerini Zhang Junzhao'nun yönettiği *Bir ve Sekiz* (*Yigehe bage*, 1984) olarak görürler (Clark, 1989, s. 122). Pekin Film Akademisinden 1983 yılında mezun olan kişilerce Guangxi'deki küçük bir stüdyoda çekilen film, Sarı Toprak filminde olduğu gibi Çin'i "kuru, sert ve kasvetli" olarak gösterir (Clark, 1989, s. 123). 1939 yılında ve bir mahkûmun yaşadığı olayları merkeze alan film, ulusalcılık teması altında şekilleniyor gibi görünse de kullandığı dramaturjisiyle Çin ulusal sinemasından farklılaşır. Bu anlamıyla *Bir ve Sekiz* filmi beşinci neslin özelliklerini ortaya çıkaracak önceki filmlerden farklılaşmayı gösteren önemli filmlerden biri olur (Larson, 2018, s. 117). Mao Zedong uygulamalarına doğrudan maruz kalan bu kuşak, Clark tarafından Kızıl Muhafızların nesli olarak tanımlanır;

Mao Zedong, en azından Kültür Devrimi'nin enkarnasyonunda, yumuşaklığın güçlü bir ulus için lanet olduğu inancıyla hareket ediyordu. Yan'an ruhunun arındırılmış ve mitolojikleştirilmiş biçimiyle sağlamlığı, Kültür Devrimcileri için bir yol gösterici görevi gördü. Sarı Toprak'ta Yen'an, bel davulu dansı sahnesinde büyük bir güce sahip tamamen erkeksi bir yer olarak karşımıza çıkıyor. Bir ve Sekiz'deki tek kadın karakterin, kadınlığının sonuçlarından kurtarılması için vurulması gerekiyor. İlk iki büyük eserine bakılırsa, beşinci kuşağın Çin'i ilginç bir yer (Clark, 1989, s. 124).

Chen Kaige'nin Sarı Toprak'tan sonra ikinci büyük filmi *Büyük Geçit Töreni* (*Da vuebing*, 1986), Tiannanmen Meydanı'nda Çin Halk Cumhuriyeti'nin otuz beşinci yıl dönümü töreni için askeri birliği tarafından yapılan hazırlıkları anlatır. Bu film, beşinci kuşağın ulusal sinemacılık anlayışını örnekleyen önemli filmlerden biridir (Clark, 1989, p. 129). Beşinci kuşağın ulusalcılık bakış açısını önceki kuşaktaki filmlerden ayıran en temel özellik bireyselliği de vatanseverliğin bir parçası olduğunu kanıtlama çabasıdır. Özellikle Mao döneminde kolektivizmle birleşen vatanseverlik anlayışı ve filmlerin de bu bakış açısı üzerinden temellenir. Beşinci kuşak ulusalcılık anlayışından kendilerini soyutlamasalar da filmlerinde ulusallığın bireysel olarak da yaşanabileceği bir argüman sunarlar. Wu Ziniu'nun *Güvercin Ağacı* ve Chen Kaige'nin *Büyük Geçit* gibi filmleri dönemin dönüşümünü görmeye olanak sunan filmlerdir (Zhang Y. , 2012, s. 59).

Jiang Wen ve He Jianjun, beşinci kuşaktan altıncı kuşağa geçişi simgeleyen filmler yapmışlardır. Kırsaldan çıkıp kent yaşamına odaklanan ve alegorik anlatımlardan uzaklaşan yönetmenler altıncı kuşağı önceleyen filmler yaparlar. Jianxin Huang'ın *The Black Cannon Incident* (1985) ve *Dislocation* (1986) filmlerinde yer alan karakterler,

beşinci kuşağın “ateşli görevleri”ni üstlenen karakterlerinden ayrılarak daha çok gündelik hayatın içindeki konumlandırılmalarıyla beşinci kuşağın anlatı yapısını dönüştüren örnekler olurlar.

Şangay’daki kadınların hayatları üzerine odaklanan Peng Xiaolian da beşinci kuşağın feminist film üretimini güçlendiren önemli yönetmenlerden biridir. *Ben ve Sınıf Arkadaşlarım* (1986), *Kadınların Hikâyesi* (1988) gibi beşinci kuşağın son dönemlerine denk gelen filmler üreten Peng, kadın karakterlere ve onların deneyimlerine odaklanır. Beşinci Kuşağın sinemasal üretimlerini sekteye uğratan en önemli olay 1989 yılında gerçekleşen Tiananmen Olayı olmuştur. Politik anlamda bir geçiş döneminde üretim yapan yönetmenler bu olayla birlikte tekrardan bir devlet baskısı hissederler. Yönetmenlerden bazıları yurtdışına göç ederken, bazıları da televizyon sektöründe çalışmaya başlarlar. Bu durum onların ilk dönem filmlerinde uygulamaya çalıştıkları yeni estetik dil bulma arayışlarının da yavaş yavaş kaybolmasına neden olur. Aynı zamanda mevcut ekonomik ve kültürel dönüşümler onları Pazar odaklı sinema alanına çeker. Çin’in 2001 yılında DTÖ (Dünya Ticaret Örgütü)ne girmesiyle ülkede DVD ve VCD korsanlığı artmaya başlar, yabancı filmlerin ithalatında konulan sınırlar kaldırılır. Beraberinde Çin ile başka ülkeler arasında yapılan ortak yapım filmler oluşmaya başlar ve Zhang Yimou’nun *Hero* (2002) filmi bunun önemli örnekleri arasında sayılır (Larson, 2018, s. 119).

3.1.4.2 Altıncı Kuşak Sinema

Altıncı Kuşak yönetmenler genellikle 1960’lı yıllarda doğmuş, 1980’lerde kendi entelektüel birikimlerini edinmiş ve 1990’ların başlarında mezun olmuş yönetmenler olarak karşımıza çıkarlar (Wang X. , 2018, s. 10). 1990’ların başından itibaren Çin kültürel üretimlerinin içerisinde bağımsız film ve video çalışmaları güçlenmeye başlar. Özellikle Çin devlet sansür kurumunun gösterimini engellediği filmlerin film festivalleri aracılığıyla görünür hale gelmesi bu yükselişin en önemli sebeplerinden biri olur (Zhang Y. , 2006, s. 23). Film tarzlarını “benim kameram yalan söylemez (my camera doesn’t lie)” sloganıyla özeleştirerek politik doğrucu bir sinema anlayışı üzerine kurarlar. Bunu yaparken de “doğaçlama, dramatik olmayan bir olay örgüsü, parçalı anlatı ve görüntüler, doğal ortamlar ve profesyonel olamayan oyunculuk gibi belgesel stillerini genellikle alternatif üslup seçimleri olarak kullanırlar” (Wang X. , 2018, s. 11).

“Benim Kameram Yalan Söylemez” sloganı 2002 yılında çıkan ve içerisinde Zhang Ming, Jiang Wen, Zhang Yuan, Wang Chao, Lu Xuechang, Lou Ye, Wang Xiashuai, Jia Zhangke gibi sekiz erkek yönetmenin biyografilerinden oluşan kitabın adıdır. Kitap altıncı nesil yönetmenlerin gerçeği yansıtmakla ilgili tutumlarına ve filmlerini yaparken bu bakış açısıyla temellendirmelerinden yola çıkarak yazılmıştır. Daha sonra, bu kitap aynı isimle içerisinde kadın yönetmenlerden Li Yu ve Emmy Tang’ın da girdiği bir belgesel olarak yayınlanmıştır. Bu çalışmalar, yönetmenlerin gerçeklik temsillerinin nasıl ortaya çıktığı, kendinden önceki nesillerle aralarında olan farklara odaklanarak yönetmenlerin ortaya çıkan özelliklerine odaklanmaktadır (Zhang Y., 2006, s. 24). Altıncı neslin önemli yönetmenlerinden biri olan Zhang Yimou, beşinci nesil yönetmenlerin Kültür Devrimi’nin peşinden gittiklerini ve romantik bir dil kullandıklarını ifade ederek kendini beşinci nesilden ayırır. Kendisinin film yapma sebebinin “sosyal meseleler ve sosyal gerçekler” olduğunu vurgulayarak altıncı nesil yönetmenlerin ortak duygularını ifade eder (Zhang Y., 2006, s. 25).

Altıncı nesil yönetmenler, gerçeği temsil edebilmenin sübjektiflikle olduğunu vurgulamaları onların sinema anlayışını yansıtır. Örneğin Jiang Wen, *In the Heat of the Sun* (1994) ve *Devils on the Doorstep* (2000) filmlerindeki kişisel temsil tarzına istinaden “her şey öznedir, nesnellik öznellikte bulunur” yorumunu yapar. Zhang Ming ise “gerçeği” ve öznelliği yeni nesil yönetmenlerin bir silahı olarak değerlendirir ve önemli olanın “yazarın canlı hayal gücü, tavrı, zevki, duyarlılığı ve kişiliğinin yanı sıra, bir izleyici olarak sizin tüm bu öğelerle ne kadar özdeşleştiğinizdir” yorumunu yaparak gerçeklik tartışmalarında izleyici de dâhil eder. Gerçekçilik kavramı, şimdiye kadar Çin sinemasında genellikle “sosyalist gerçekçilik”, “devrimci gerçekçilik” bağdaştırılarak resmi ideolojinin bir parçası olur. Bu sebeple altıncı nesil yönetmenler, gerçekçilik kavramının bu duruma gönderme yaptığını düşünerek kavramı kullanmaktan çekinirler (Zhang Y., 2006, s. 27). Böylelikle altıncı nesil yönetmenler gerçeğin temsiline böyle bir resmi ideolojiyi kapsayacak bir temsil stratejisi olarak kullanmaktan kaçınırlar ve algıyı daha çok gündelik hayatın gerçek hikâyelerine kaydırırlar. Örneğin Zhang Yuan’ın “gerçek insanlara ve gerçek olaylara” vurgu yaparak yönettiği ilk filmi 1991 yılında çektiği *Mama* filmidir. Yönetmen ikinci filminde de profesyonel olmayan oyuncularını kullandığı alkolik bir ailenin gündelik yaşamına odaklandığı *Sons* (1996) filmi gelir (Zhang Y., 2006, s. 30)

Altıncı nesil yönetmenlerin içerisinde yer aldığı zaman dilimi olan 1990'lar, Çin'de tam da reform dönemi hareketlerinin en yoğun yaşandığı yıllara denk gelir. Hem 1990'ların dönüşüm hareketleri hem de 2000'li yıllar itibariyle de dönüşümün gündelik hayat üzerindeki etkilerinin yoğunluğu, bu dönemki film konularında da çeşitlilik yaratmıştır. Hem film festivallerine katılmayı başaran yönetmenlerin yerel bir sinema endüstri bağından koparak farklı sinemalarla tanışma fırsatı yakalamaları, hem de teknolojinin gelişmesiyle daha çok filme ulaşılabilirlik Çin sinemasının yelpazesini de genişletmiştir. Böyle bir dönemde altıncı nesil yönetmenleri estetik bağlamları altında tek bir çatı altında toplamak zorlaşmaktadır. Bu nedenle 1990 sonrası dönemselsel olarak altıncı nesli kapsayan bu dönem, Çin sinema tarihinde Yeni Çin Sineması, Kent Kuşağı ve Çin Yeni Dalga Sineması gibi çeşitli isimlerle de ele alınabilmektedir. Bu heterojen yapıdan yola çıkarak Nie, Altıncı Nesli şu şekilde tanımlar;

[...] karışık bir kültürel imaja sahip rengarenk bir ekip olarak sınırlarını sürekli olarak genişletiyor. Öte yandan odakları, temaları, tutumları, pazarlama yaklaşımları ve bir sanat formu olarak filmin ontolojik anlayışı arasında farklılıklar büyütülür ve estetik yönlerin çokluğu olarak sunulur (Nie, 2021, s. 378).

Nie'ye göre hem dönemselsel olarak hem de filmlerindeki estetik yapının benzerliklerine referans olarak tanımlanan Beşinci Neslin aksine Altıncı Nesil tanımlaması özellikle 2000 sonrası sinema endüstrisinde bir pazarlama stratejisi olarak kullanılır. Bu bağlamdan yola çıkarak Nie altıncı nesli, 1990-2003, 2003-2008, 2009-2010, 2011 ve sonrası olarak dört dönemselleştirme altında inceler. 1990-2003 yılı arasındaki dönem altıncı neslin aynı zamanda bağımsız sinema ve benzeri isimlerle anılan bir grup olarak değerlendirildiği yılları kapsar. *Dirt (Toufa luanle, 1994)*, *Beijing Bastards (Beijing zazhong, 1993)*, *The Days (Dongchun de rizi, 1993)* ve *Quitting (Zuotian, 2001)* filmleri bu dönemde altıncı nesil olarak etiketlenen ve kişilerin gündelik hayatlarına dair hikâyelerin anlatıldığı filmlerden bazılarıdır. Bunun dışında *Frozen (Jidu hanleng, 1996)*, *Xiao Wu (Xiaowu, 1998)*, *The Orphan of Anyang (Anyang ying'er, 2001)* ve *Unknown Pleasures (Ren xiaoyao, 2002)* filmleri avangart temsil tarzı ve Çin'deki dönüşümün "ezici" etkileri hakkında hikâyelerin yer aldığı filmlerdir (Nie, 2021, s. 380). Böylelikle dönemin önemli örneklerinden olan bu filmler, minör hikâyelere odaklanmaları kendi tarzlarını yeni gerçekçilikle bağdaştırmaları sebebiyle beşinci nesilden ayrılırlar.

Altıncı neslin dönemsel anlamda benzerliklerini ve teknik özelliklerini yansıtmak için incelenen filmlerin başında İtalyan yönetmen Victoria De Sica'nın yeni gerçekçi sinemanın başyapıtlarından sayılan *Bisiklet Hırsızları* filmi ile bağdaştırılan *Pekin Bisikleti* filmidir. Altıncı neslin ilk filmlerinden ve 1993 yılında çekilen bu film kullandığı gerçekçi teknikle ve hikâye itibarıyla da bisiklet hırsızları filmine benzediği için sık sık iki film arasında benzetme yapılır. Bu durum aynı zamanda 1990 sonrası Çin sinemasının yeni gerçekçi bir perspektife dönmesini örnekleyen önemli bir aşama olur ve altıncı neslin teknik özelliklerini anlamak için uygun bir örnektir. Huang Zhong (2014), *Bisiklet Hırsızları* ve *Pekin Bisikleti*ni karşılaştırmalı olarak incelediği “*The bicycle towards the pantheon: A comparative analysis of Beijing Bicycle and Bicycle Thieves*” isimli makalesinde Altıncı Nesil, Yeni Çin Sineması yönetmenleri ile İtalyan Yeni Gerçekçilik akımı arasındaki benzerliklere ve farklılıklara odaklanır. Makalesinde bu ilişki üzerinden altıncı nesil yönetmenlerin genel özelliklerini aktarır. İtalyan Yeni Gerçekçilik dendiğinde akla gelen en önemli filmlerden biri *Bisiklet Hırsızları* filmidir. Wang Xiaoshuai'nin *Pekin Bisikleti* de altıncı neslin başlangıç aşamasını imleyen önemli filmlerden biri olur. İki filmin de bir bisiklet hikâyesi üzerinden gitmesi, aynı zamanda kendi sinemaları içerisinde kullandıkları tekniklerle yeni bir sinema formu oluşturması hem Çin Sineması hem de İtalyan Sineması içerisinde yeni bir alana referans olmuştur. Yönetmen Wang Xiaoshuai, filminin sık sık *Bisiklet Hırsızları* filmi ile karşılaştırılmasından rahatsız olur ve kendi filminin doğrudan bir etkisinin olmadığını ifade eder. Ancak bakıldığında iki filmde karakterlerini gündelik yaşamında zorluk çeken kentli düşük gelir seviyesine sahip işçilerden ve onların gündelik hayatta yaşadıkları sıkıntılardan oluşur (Zhong H. , 2014, s. 352). Genelde oyuncuların profesyonel olmayan oyuncularından seçilmesi, belgesel tarzda gerçekçi bir anlatı dili kullanılması gibi teknik özellikleri de iki filmi birbirine benzediğini gösteren özellikler olurlar. Altıncı neslin genel özelliklerini anlatmak için en çok örneklenen filmlerden biri de Jia Zhangke'nin 1998 yapımı filmi *Xiao Wu (Pickpocket)* filmidir. Filmin adı yine İtalyan Yeni Gerçekçi Sinemasının önemli yönetmenlerinden biri olan Robert Bresson'un *Pickpocket* filminden gelir ve içerisinde Çin'de reform hareketlerinin başında bir kasabada yankesicilik yapan Xiao Wu'nun hikâyesine odaklanır. Bir kent filmi olarak ortaya çıkan bu film içerisinde Çin'in kapitalist süreçlere odaklanırken bir kasaba içerisinde halkın yaşadıklarına odaklanarak gündelik hayattan minör bir hikâye sunar. Bu iki film altıncı neslin

başlangıcında ortaya çıkan filmlere dair genel bir kanı oluşturur. Zhang Yuan, Wang Xiaoshuai, Jia Zhangke ve Wang Chao gibi altıncı nesil yönetmenlerin filmlerindeki yeni gerçekçi bakış açısı ve belgeselvari çekim teknikleri yönetmenlerin beşinci nesil filmlerindeki epik anlatıdan uzaklaştıklarını gösteren özelliklerdir (Zhong H. , 2014, s. 355).

Hem İtalyan Yeni Gerçekçi Sinemanın hem de Çin'in Altıncı Nesil Sinemasının gerçekçi sinemaya dönüşümü var olan sistemin değişmesiyle, temsilin kendisinin de değişmesine neden olan bir alanda ortaya çıkar. Örneğin İtalyan Yeni Gerçekçilik, Mussolini rejiminin yıkılmasında sonra savaş sonrası ortamın yıkıcı etkisinde sinemayı bir araç olarak kullanarak var olan duruma tanıklık sağlarlar. Örneğin Robert Rosellini, filmlerini “bir direniş silahı” olarak görür ve savaş sonrası İtalya’daki dramatik dönüşümü gündelik hayat gerçekliği üzerinden aktarır. Benzer bir dönüşüm süreci 1980 sonrası Çin’de de meydana gelir. Mao Zedung döneminin sonlanması ve Deng Xiaoping’in reform hareketleri ile farklı bir sürece giren Çin, sosyal yaşamında yaşadıkları bu dönüşümün yaratıcı yıkıntıları arasındaki sosyal dönüşüm Yeni Çin Sineması/Altıncı Nesil sinemanın da kadrajına yansır. Geleneksel şehirlerin yıkılması ve yerine kapitalist sürece eklenen yeni kentlerin oluşturulması bir savaşın sonucu olmasa da Çin’de ciddi bir dönüşüm sürecinin göstergesi olur. Altıncı nesil de bu dönüşümün gündelik hayat üzerindeki etkilerini filmlerine taşırlar (Zhong H. , 2014, s. 359).

Xiaopin Wang, *Ideology and Utopia in China's New Wave Cinema* adlı kitabında altıncı neslin dönüşümünü Çin Yeni Sinema Dalgası çatısı altında yapılan filmlere ve yönetmenlere odaklanarak anlatır. Wang’a göre 2004-2005 yıllarından sonra altıncı nesil etkisini kaybetmeye başlar. Wang bu durumu dönemin neoliberal politik atmosferine uyum sağlamaya çalışan yönetmenlerin bir aksiyonu olarak değerlendirir (Wang X. , 2018, s. 2). Wang’ın kitabı altıncı neslin bir nesil olma özelliğini kaybedip kaybetmediğini tartışmaktan ziyade Çin’in 2000 sonrası politik koşullarının sinema alanındaki yansımalarını odaklanmaktadır (Wang X. , 2018, s. 4).

2000 sonrası Jia Zhangke sinemasını Yeni Dalga Sinemaya dâhil eden Wang, Yeni Dalga Sineması’nın oluşum koşullarını evrensellik, neoliberalizm ve hümanizm kavramları çerçevesinden eleştirir. Örneğin, Wang, Jia Zhangke’nin *Dünya (The World)*, *Günahın Dokunuşu (A Touch of Sin)* gibi filmlerinde yansıttığı neoliberalizm sonrası

Çin gündelik hayatına dair temsillerin oldukça yüzeysel ve hümanist bir bakış açısıyla oluşturduğunu söyler. *Günahın Dokunuşu*’nda karakterlerin yaşadığı ani şiddet patlamalarını ya da *Dünya* filmindeki bir tema parkta göçmen işçilere yönelik aktarımlarının temel sebeplerinin gösterilmediğini vurgular. Wang’a göre Çin Yeni Dalga Sineması, sanat sinemasını anaakım film seviyesine çekerek, küreselleşme ve evrenselcilik bağlamından değerlendirilen yeni politik akımın gerçekliğini kabul etmiş ve ona ayak uydurmuş olur. Böylelikle Wang, Çin Yeni Dalga Sinemasına dâhil olan yönetmenleri “küreselleşme çağında film yapan ilk nesil” olarak tanımlar. Bu durum onların devletten bağımsız olarak film yapım sürecinde bulunmalarını sağlarken aynı zamanda uluslararası film endüstrilerinin de bir parçası yapar (Wang X. , 2018, s. 12).

3.2. Kent Kuşağı Sineması

2000’lerden sonra Çin’in sosyo-ekonomik yapısının dönüşmeye başlamasıyla kent ve gündelik hayat da dönüşür. Bu dönüşüm genellikle kentlerin ekonomik kalkınma vb. sebeplerden dönüşme sürecini de beraberinde getirir ve Çin’de kentler bir yıkım alanı haline gelir. Çin’in bu dönüşümünden yola çıkarak Lu, “Chai-na” kelimesini yıkma eylemi anlamına gelen Chai’yi vurgulayarak kullanır ve bunun çağdaş Çin görsel kültürünün ana teması olduğunu söyler. Bu tema, sadece fiziksel anlamdaki kentsel dönüşüme değil aynı zamanda bu dönüşümden psikolojik olarak da etkilenen ailelerin sosyal yaşamına odaklanmaktadır. Bu bağlamda, *Tear Down The City: Reconstructing Urban Space in Contemporary Chinese Popular Cinema and Avant-Garde* isimli makalesinde postsosyalist dönemde Çin’in kapitalizmle biçimlenen yapısında dönüşen kentlerin görsel kültür üzerindeki temsilini inceleyen Lu, kültür ve ekonominin birleşimindeki itkiye odaklanır. Sassika Saessen’in küreselleşme ve kent birleşiminden doğan yıkıma ve beraberinde gelen kimlik kaymalarına yaptığı vurguyu temel alan Lu, hem popüler sinemada hem de avangart sanatta kentin yıkımına ait temsillerin çok taraflı bir şekilde ele aldığı ve bu bağlamda küreselleşme sürecinin eleştiriye tabii tutulduğunu vurgular (Lu, 2007, s. 138). *Urban Generation: Chinese Cinema ant the Society at the Turn of The Twenty First Centuy* kitabında Zhen Zhang da Altıncı Nesli kategorileştirirken ortaya çıkan çok katmanlı yapının içinde de kent kuşağına dair özellikler olduğunu ancak kent kuşağı tanımlamasının daha çok “eleştirel bir kategori”ye işaret ettiğini vurgular (Zhang Z. , 2007, s. 8). Böylelikle kent kuşağı yönetmenleri Çin’in

mevcut politik iklimini eleştirel bir perspektifle kent üzerinden ele alan yönetmenler olarak değerlendirilebilir.

1990'lı yıllardan sonra altıncı kuşak yönetmenleri de Çin'in dönüşümündeki kent imgesine odaklanmaya başlarlar. Özellikle 1990'ların sonunda Jia Zhangke'nin *Xiao Shan Going Home* (1995), *Xiao Wu* (1997) ve *Platform* (2000) filmleriyle beraber altıncı nesil biraz daha farklı bir evreye girmeye başlar. 1960'ların sonunda tam da Kültür Devrimi'nin henüz bittiği zamanda doğan yönetmenler, filmlerinde yeni bir temsil tarzı oluştururlar. Örneğin, 1970 yılında doğan ve reform döneminde büyüyen Jia Zhangke, bu farkı ortaya koyan yönetmenlerden biri olur. Jia ve grubu bu filmleriyle seçkin akademi ve devlet destekli profesyonel dışında kalan yenilikçi film yapımcıları tarafından keşfedilmesi Çin sinemasında yeni bir akımın doğduğuna dair işaretler verir (Zhang, 2007, s. 15).

Kent Kuşağı yönetmenleri, daha başında Pekin Film Akademisi'nin elitist tavrından rahatsızlık duyarak orada yaratılan sinemayı sorgulayan ve daha düşük bütçeli filmler çekerek sinema hayatına başlamışlardır. Kendisinin de "Çin toplumunun alt katmanlarından gelen sıradan bir yönetmen" olarak tanımlayan Jia Zhangke, Altıncı Nesil'den Kent Kuşağı'na geçişin en temel nedenini vurgulamış olur. Kent Kuşağı yönetmenler, kendilerini yüksek kültürle konumlandırıan elitist tavrındaki "büyük şehirlerdeki ayrıcalıklı geçmişlerden gelen" yönetmenlerden hem duruşları ile hem de yaptıkları filmlerle kendilerini ayırırlar. Urban generation'u altıncı nesilden ayırmaya başlayan ilk göstergeler filmlerinde Çin'deki küçük kasabalarda yaşayan zanaatkar, göçmen işçiler ya da aylak genç sınıf gibi daha mikro karakterlere odaklanmaları olmuştur. (Zhang, 2007, s. 16).

Lai Chui-han, yeni kent sinemasındaki aylaklığa dikkat çeker ve kent içerisinde Çin'deki yeni toplumsal düzene uyumlan(a)mayan karakterler için Batı'daki flanör kavramını ödünç alarak beşinci kuşak yönetmenlerin filmlerindeki karakterlerle nasıl ayrıldığını inceler. Beşinci kuşak yönetmenlerin filmlerinde kentli karakterler filmin sonunda yeni gelişen kent yaşamına ayak uydururken Kent Kuşağı yönetmenlerin filmlerinde karakterler filmin sonunda aylaklığı sürdürürler. Örneğin, 1987 yapımı *Rock and Roll Kids* filminde başlangıçta karakterler sapkın olarak ortaya çıkarken yavaş yavaş kente uyumlanan bireylere dönüşürler (Lai Chiu-han, 2007, s. 214). Ning Ying'in *For*

Fun (1992) ve *On the Beat* (1995) filmleri Pekin şehrine odaklanan iki ayrı filmidir. Xia Gang'ın *Yesterday's Wine* ve *Life on Tune* filmleri de şehri kendine odak noktası olarak alan iki melodramatik türdür. Zheng Yimou kırsal bir göçmen olan ve şehirde yaşayan bir işçi hakkındaki filmi *Keep Cool* yine kenti merkeze alan beşinci nesil yönetmenlerin filmlerindendir. (Zhang Y. , 2007, s. 68). Bu açıdan bakıldığında kent imgesini kullanan ve onu bir sorunsal olarak filmlerine aktaran ilk yönetmenler kent kuşağı yönetmenleri değildir. Ancak kent kuşağının ilk örneklerinden olarak sayabileceğimiz *Xiao Wu* (*Jia Zhangke*, 1997), *Suzhou River* (*Lou Ye*, 2000) ve *In Expectation* filmlerine bakıldığında karakter filmin tüm anlatısında bir “sürüklenme” halinde kentin içindedirler. Üç filmin de ana karakteri kentin içinde amaçsızca dolaşırlar ve plansız bir şekilde karşılaştıkları çoğu olaya dâhil olurlar. Bu anlamıyla da beşinci kuşak ya da altıncı kuşağın ilk filmlerindeki “yeni kent insanı” imgesinden ayrılırlar. Çünkü bu filmlerdeki karakterler filmin sonunda da kentin kendi içindeki düzenine dâhil olmadan kendi hallerinde sürüklenmeye devam ederek kentin sistemine dâhil olmazlar (Lai Chiu-han, 2007, s. 220).

Tüm bu farklılıklar yeni bir kuşağın altının çizilmesi gerekliliğini getirmiş ve özellikle 1999 yılında Film Art Forum'daki eleştirmenlerin söylemleri ve 2002 yılında *Comtemporary Art* isimli akademik dergide çıkan yazılarda incelenen filmler, bu neslin “Yeni Kent Kuşağı” olarak adlandırılmasındaki temel nedenleri vurgulamaktadır. Böylece 1979 yılından bu yana nesil olarak tanımlanabilecek yeni bir yönetmenler grubu ve filmleri ortaya çıkar. Altıncı neslin sonlarına doğru kendilerini altıncı nesilden ayıracak filmler yapan yönetmenler, altıncı neslin başlarında ortaya çıkan filmlerdeki “kişisel hüsrana ve sembolik isyan hikayeleri”nden farklı olarak toplumsal sorunları sanatsal formlar çerçevesinde sunarlar (Zhang Y. , 2007, s. 69).

Sarı Toprak filmi Beşinci Nesil'in tanımlarda aklımıza gelen en önemli film olurken, Kent Kuşağı denilince de akla buldozerlerin, kentsel yıkıntıların, inşaat vinçlerinin bollukla olduğu filmler gelmektedir. Beşinci Nesil'de köylü kadın efsaneleri gibi daha büyük anlatı tarzını yansıtan karakterlere yer verilirken, Kent Kuşağı “amaçsız bohemler, küçük hırsızlar, ktv bar hostesleri, fahişeler ve postacılardan mahalle polis memurlarına, taksi şoförlerine, alkoliklere, eşcinsellere, engellilere, göçmen işçilere ve diğerlerine kadar” kentin kıyısında köşesinde kalmış karakterler üzerinden anlatılarını

şekillendiriyor (Zhang, 2007, s. 3). Bu bağlamda anlattıkları kent hikâyeleri beşinci nesil ve erken altıncı nesilden farklı olarak melodramatik anlatı yapısından ayrılırlar. Bu da onların kenti bir toplumsal sorunun ana karakteri olarak gören eleştirel estetik tarzlarının bir göstergesi olur. Bu yönetmenler gündelik hayattaki basit ve gerçek olayları küçümsemeden kameralarına alma yolunu seçerek, gündelik hayat üzerinden filmler kurgular (Zhang Y. , 2007, s. 70) .

Zhen Zhang, buna benzer bir yaklaşımla kent kuşağının şehir hikâyelerindeki farklı yaklaşıma vurgu yapabilmek için 1990 sonrası ortaya çıkan Kent Kuşağı sinemasının 1930'lardaki Şangay şehir sinemasıyla karşılaştırılabileceğini önerir. Zhang, Şangay'ı konu edinen filmler üzerine çalıştığı projesinde *Daybreak (Tianming, 1933)*, *Morning in the Metropolis (Duhui de zaocheng, 1933)*, *Boatmen's Song (Yuguang qü, 1934)*, *Little Toys (Xiao wanyi, 1933)*, *Spring Silkworms (Chuncan, 1933)*, and *Sister Flowers (Zimeihua, 1934)* gibi filmlerin modern Çin tarihinin başlangıcındaki kent politikalarının Şangay şehri üzerinden görülebildiğini söyler. Bu bağlamda Zhang'a göre 1930'lar ve 1990'lar dönemin tarihsel sürecinin kent politikaları üzerinden görülebildiği karşılaştırmalı bir sinema temsil alanı sunarlar (Zhang, 2007, s. 6, 7). Kent kuşağı filmlerinin sadece sinemasal anlatı özelliklerinin farklılığını değil, özellikle onların film dilinde kurdukları eleştirelilik kent kuşağını tarihsel bir dönemselleştirme çabasıdan, “sosyal, kültürel ve politik bir deneyimin tam ortasına yerleştiren eleştirel bir kategori” noktasına taşır (Zhang Z. , 2007, s. 8). Yeni Kentsel Kuşağın önemli özelliklerinden biri de kameralarını Şangay ve Pekin'in dışına taşımış olmalarıdır (Zhang Y. , 2007, s. 68)

1990'larla beraber Çin Sineması tamamıyla değişmeye başlamıştır. Devlete ait stüdyolar hala ideolojik biçimlenmenin çerçevesinden kaçamamışlar da bağımsız sinemanın gelişmesiyle beraber devlet destekli stüdyoların dışında bir sinema dilinin varlığı da çoğalmaya başlamıştır. Wang'ın kent kuşağının üretimlerini değerlendirmek için kullandığı “Terkedilmiş Nesil (Forsaken Generation)” bu sürecin minör sinemalarını üretirler. Wang'a göre terkedilmiş nesil genellikle 1960'lar doğan, Mao iktidarını çocukluk döneminde yaşayan ve 1980'li yıllardaki ilk gençlik yıllarını Deng Xiaoping'in dönüşüm hareketleri ile sancılı bir geçiş sürecini yaşayan nesildir. Bu nesil beşinci nesil yönetmenler gibi Mao dönemi iktidarına da bilinçli bir seviyede yer almamışları için Wang onları “yeterince devrimci deneyimlere donatılmamış” olarak değerlendirir (Wang

Q. , 2014, s. 11). Hem devletten bağımsız bir alanda üretim yapabildikleri dönemde olmaları hem de post-sosyalist dönemin bir öznesi olarak geçmişle olan bağlantıları onları diğer kuşaklardan ayıran alternatif bir sinema dili bulmalarına sebep olmuştur. Bu kişisel sinema aynı zamanda devlet generationu tanımlarken bahsettiği dışında geliştiği için alternatif, içinde barındırdığı eleştirel dille de minör sinema tanımlamalarıyla değerlendirilmektedir.

Gündelik hayatın gerçekliğine odaklanan kentsel kuşağın bir diğer önemli özelliği yerel dilleri filmlerinde kullanmış olmasıdır. Yine Ning Ying'in *On the Beat* filmi Pekin'deki bir polis karakolundaki polislerin gündelik hayatına odaklanır ve şimdiye kadar çoğu filmde kullanılan Mandarin Çincesi'nin aksine yerel dil ve lehçelerin kullanılmasına şahit olunur. Filmlerdeki karakterlerde yerel lehçelerin de kullanıldığının görülmesi yeni kentsel sinemanın farklılığını öne çıkaran önemli bir özellik olarak ortaya çıkar(Zhang, 2007, s. 20).

Yingjin Zhang, kent kuşağının genel özelliklerini değerlendirmede *Dirt* (1994) filmini odak noktası olarak alır. *Dirt* filminde yer alan nostalji, isyan ve yabancılaşma gibi olguları içerisinde barındıran *Dirt* filmi Çin'in sosyalizm sonrası gelişim sürecini anlamada önemli bir örnek olmaktadır (Zhang Y. , 2007, s. 49). Bir diğer önemli örnek, Zhang Yang'ın *Shower* filmidir. Film, eski bir hamamın yeni bir ticari binanın yapımı için yıkılması ve bu sebepten tüm mahallenin parçalanmasına dair hikâyesi Çin'in kentsel anlamda dönüşen yapısına vurgu yapan önemli filmlerden biri olmuştur (Lu, 2007, s. 137). Yaohua Shi, "Maintaining Law and Order in the City" adlı çalışmasında kent kuşağı yönetmenlerinin filmlerinde geçen hatta bazen ana karakter olarak ortaya çıkan polis memuru hikâyelerindeki ortaklığa dikkat çeker. Örneğin Ning Ying'in *On the Beat* (Minjing gushi, 1995), Zhang Yuan'ın *East Palace, West Palace* (Donggong xigong, 1996) ve *Seventeen Years* (Guonian huijia, 1999) ile Zhang Ming'in *In Expectation* (Wushan yunyu, 1996) filmleri bu ortaklığı barındıran ilk kent kuşağı filmlerindendir (Shi, 2007, s. 316).

3.2.1. Kent Kuşığı'nın Film Dili: Gündelik Hayat'ın Gerçekliği ve Gerçeküstücülük

Kent kuşağının basit ve gündelik olana odaklanması onları hem amatör sinemanın ortaya çıkışı hem de yeni belgesel hareketiyle buluşturmaktadır. Teknolojinin gelişmesiyle küçülen kameralar ve dijitalleşen kurgu olanakları “demokratik bir sinema filmi olarak "amatör sinema"nın kavranması ve yayılması için kritik katalizör görevi gördü”. Paralel zamanlarda gelişen yeni belgesel hareketi de bu gelişmelerden yola çıkarak kendine yeni bir estetik dil yaratır. (Zhang Z., 2007, s. 17). Kent kuşağındaki filmlerindeki gündelik hayatın temsili olarak sıradan insanların hayat hikâyelerine odaklanırken aynı zamanda kentsel yayılmanın toplum üzerinde yarattığı sorunları kaydetmeye ve yorumlamaya çalışır. Böylelikle aslında Çin'deki farklı bölgeler arasındaki gelir eşitsizlikleri ve merkez-çevre meselelerini de görünür kılarak estetik ve eleştirel bir dil sunar. Bu bağlamda, Zhang kent kuşağı filmlerindeki belgesel dürtüye dikkat çeker ve gündelik hayatı sunarken aynı zamansa sorunsallaştırmasında “yeni bir episteme metodu”nu film diline yansıttıklarını vurgular (Zhang Z., 2007, s. 18).

Yüzen kentsel özneler, kentleşme sürecinin en önemli olgularından olmaktadır ve bu bağlamda göçmen işçi karakterler kent kuşağı sinemasının başat karakterlerini oluşturmaktadır. Yeni kentin oluşturduğu yüzen kentsel özneler göçmen işçi, göçmen emek bağlamında ele alırlarken aynı zamanda kent-kır arasındaki farklılıkları ülkenin zenginliğini yansıtan doğu ile diğer bölgeler arasındaki sosyal eşitsizlikler, yerel ve küresel arasındaki farklılıklara da dikkat çekmektedir. Hem göçmen işçileri hem de marjinal kentsel öznelerin temsili sinemaya taşıyan kentsel kuşağın bu çabasını Zhang, “genellikle hümanist ve modernist kaygıların bir bileşiminin bilinçli keşfi” olarak değerlendirir. Bu mercek ele alınan Kent Kuşağı filmleri hem belgesel hem de hipergerçek bir estetik türleri olarak karşımıza çıkarak sinema dilinde de yeni anlatı biçimlerinin konuşulmasına olanak sunar. Zhang'e göre 1949 sonrası Çin sinemasının didaktik yaklaşımından uzaklaşan yeni kent sineması, hipergerçek bir estetik dil kullanarak “tanıklıklar üreten daha mütevazı bir tanık konumu benimser”(Zhang Z., 2007, s. 6).

Kent kuşağı, Zhang'ın ifadesiyle “amatör sinemanın çağdaş ruhu”nu yakalar ve belgesel ve kurmacayı paralel bir şekilde kullanarak geleneksel filmin sınırlarını aşar.

Yönetmenlerin sınırları zorlama ve iki tür arasında yarattıkları bütünleşme hem gündelik hayatı bir sorgulama nesnesi olarak sunmalarına katkı sağlarken aynı zamanda geleneksel film yapımını da eleştirel açıdan yaklaşımlarına olanak sağlar. Profesyonel stüdyoların pahalılığın da bir sonucu olarak amatör ruhla çekilen filmler kameralarını sokağa çeviren düşük bütçeli filmler kendilerini “uçsuz bucaksız sistemin duvarları dışına bir konuma götürüyorlar” (Zhang Z., 2007, s. 19).

Gündelik hayat ve gerçeklik üzerinden kent hikâyelerine odaklanan kent kuşağı ile yeni belgeselciler arasında bağ kuran bir diğer yazar Chris Berry’dir. Berry de her iki türün de gerçekle bağdaşan üretim pratikleri arasındaki farklılıklara ve paralelliklere dikkat çeker. Her iki türün de gerçekle olan ilişkisini “Getting Real” ifadesi üzerinden tartışan Berry, gerçeğin temsil edilmesinin yanında “bilge ol”, “hayal kurmayı bırak” gibi ifadeleri karşılayan ve argo bir kelime olan “get real” ifadesine gönderme yapar (Berry, 2007, s. 115). Berry, ayrıca Tiannanmen Meydanı’nda olan olaylar ve postsosyalist dönemde Çin’deki toplumsal koşulların sinema üretimindeki “gerçeklik” olgusuna ittiğini savunur. Yeni belgeselcilik ve kent kuşağının kaynağında postsosyalist Çin’deki toplumsal koşulların gündelik hayat üzerindeki etkisi vardır. (Berry, 2007, s. 116). Beşinci kuşak filmleri, yeni belgesel hareketi ve kent kuşağındaki gibi siyasi konulara dolaylı olarak yaklaşırlar ancak beşinci kuşak, tarihsel olarak geçmiş olayları merkezine alırken, kent kuşağı ve yeni belgesel hareketi günümüz çağdaş yaşamın gündelik hayatına odaklanır. Örneğin, *Bumming in Beijing* ve *I Graduated!* gibi belgesel filmler yönetmenlerin kendisi gibi şehirde yaşayan, eğitilmiş insanların hayat hikâyelerine odaklanır. *My Time in the Red Guards* (1993) belgeseli eski kızıl muhafızların yaşadıklarına odaklanan bir belgeseldir. Ancak yeni sinemacılar, kameralarını büyük şehirlerin dışına taşıyarak daha sıradan insanlara yönelttiler. Özellikle 1980 sonrasında kentin dışında kalan bölgeler ve oralarda yaşayan halklar “öteki” olarak konumlanırken, dönemin eğitilmiş entelektüel kesimi ise kendi kültürlerinden uzaklaşmış ve yabancılaşmıştır. Yeni sinemacılar post-Mao dönemindeki bu durumu kırarak hem merkezden uzak bölgeleri filmlerine almışlar hem de o bölgelerde yaşamışlardır (Berry C. , 2007, s. 120, 121). Örneğin, 1990’ların sonlarına doğru Jia Zhangke’nin kendisinin de doğduğu kırsaldan ayrılıp Pekin Film Akademisi’ndeki okul ücretini ödeyebilmek için Taiyun’a gitmesi ve orada reklam panoları çizerek ve mağaza tabelaları asarak çalışması, onun kent yaşamındaki göçmen işçi tecrübesini ilk elden yaşamasına neden olmuştur. Bu

tecrübe onun film diline de yansır ve sinemayı toplumsal süreçlerin bir yansıması olarak kullanması ve göçmen işçi sorununu filmlere aktarması sebebiyle de “göçmen işçi” (mingong daoyan) olarak nitelendirilir (Zhang Z, 2007, s. 16).

Kent Kuşağı’ndaki filmleri Berry, “on-the-spot realism” (jishizhuyi) kavramı ile açıklar. "Yerinde gerçekçilik" olarak tercüme edebileceğimiz kavram, özel konulu belgesellerin yerine senaryosuz ve spontane ilerleyen bir akışa sahip olan senaryolara, teknik olarak da elde taşınan kamera çekimleri gibi kontrolsüz gerçekleşen çekimlere atıfta bulunur. Hem kurmaca filmlerde hem de belgesel filmlerde gerçekliğin temsilinin bu anlamda dönüşmüş olmasını Berry, Çin’in neoliberal döneminde dönüşen ekonomi-politik yapısına bağlı olarak gerçekliğin güncellenmesi olarak değerlendirir ve gerçekliğe dair bu güncellenmenin “eski pedagojik otorite”ye karşı bir “meydan okuma” olarak görülebileceğini belirtir (Berry C. , 2007, s. 122). Komünist parti ideolojisi döneminde sosyalist gerçekçilik olarak tanımlanan “xianshizhuyi” kavramı, “sosyalizme olan inancın azalması sebebiyle” anlamını yitirmeye başlar. “Bir zamanlar basitçe "gerçekçilik" anlamına gelirken, bugünlerde yetkililerin olmasını istediği gibi sahtekârlık veya en iyi ihtimalle gerçeklik çağrışımı taşıyor gibi görünüyor” (Berry C. , 2007, s. 123). Sosyalist gerçekçiliğin bu şekilde anlam kaybetmesiyle bağlantılı olarak sinemada gerçekliğin dönüşümünü vurgulayan Berry, bu durumu detaylandırabilmek için Deleuze’un hareket-imge ve hareket-zaman kavramlarını kullanır. Deleuze, Hollywood stüdyo sistemi ile ilişkilendirilen ve anlatı tekniklerinde neden-sonuç ilişkisine bağlı bir akış izleyen filmleri hareket imge kavramıyla açıklamaktadır. Hareket-zaman ise Nazizm ve İkinci Dünya Savaşı’nın yıkıcı etkisi ile beraber modernist büyük anlatılara duyulan inancın azalmasıyla filmlerinde neden-sonuç ilişkisinden bağımsız, hareketi geri planda bırakarak geniş bir zamansal alana yayılmış Avrupa sanat sineması ile ilişkilendirilir. Berry, bu ikilemi sosyalist gerçekçi sinema ile post-sosyalist dönemdeki sinema üzerinden okuyarak, yeni belgesel hareketi, kent kuşağı, altıncı kuşak gibi sinemacıların filmlerinin hareket-zaman mantığı ile uyumlu olduğunu vurgular. Örneğin, Berry’ye göre kent kuşağı yönetmenlerinden Jia Zhangke ile yeni belgesel hareketinden olan Wu Wenguang’ın belgeselleri kontrolsüz bir zaman akışına sahip bir anlatı tekniğine sahiptir (Berry C. , 2007, s. 124).

Kent kuşağı ile yeni belgesel sinema hareketi ile bağ kuran bir diğer düşünür Yomi Braester'dir. Braester, 1990'larda Çin'de ortaya çıkan sinemayı tanımlamak için kullanılan yeni kent sinemasını kavramının eleştirel düşünceyle olan bağına dikkat çeker ve hem sanat hem de ticari filmlerde ortaya çıkan "belgesel dürtü" ile ilgilenir (Braester, 2007, s. 161). 1949'dan bu yana gelişen belgesel üretimlerin Çin Halk Cumhuriyeti'nde yoğun bir şekilde kullanılan propaganda filmlerine benzer bir yapıda ortaya çıkar ancak Post-Mao dönemindeki yönetmenler bu eğilimi yıkararak kuralcı ve net anlatım dilinden ziyade öznel bakış açılarını ortaya koydukları yeni bir belgesel anlayışı geliştirirler. (Braester, 2007, s. 161,162). Bu bağlamda Braester, yeni kentsel sinema içerisinde "belgesel dürtü" ile ortaya çıkan filmlerin salt bir yıkım alanını ortaya koymanın ötesinde kaçınılmaz gelişen bu durumu eleştirel perspektifle sunduklarının altını çizer. Yeni kent sineması yönetmenleri filmlerin içerisindeki kent mekânlarının bu yıkıcı halini kayıt altına alırken aslında kaybolup giden bir kent hafızasını tutmaya çalışırlar. Braester'e göre ; "kameranın varlığı hafife alınmaz ve şehir manzarasını filme almak genellikle anlatının bir parçasıdır. Filmler, şehirlerin mekânsal hafıza göstergesine yanıt veriyor, kentsel hafızanın yaralarını ortaya çıkarıyor ve peyzajdaki değişimle bağlantılı travmalara görsel bir biçim verir". (Braester, 2007, s. 162). Braester fotoğrafın ve kameranın da bu toplumsal dönüşümde önemli bir rol aldığını vurgular ve kameramanın sadece bir gözlemci değil kentsel dönüşümden etkilenen bir katılımcı olarak filmini anlattığını savunur (Braester, 2007, s. 162,163). Kent anlatı yapısına etki eden önemli bir karakter olarak belirir. Braester'in bu tezi kent nesli yönetmenlerinin ayrı bir çerçevede değerlendirilmesinin önemli göstergelerinden birini ifade eder. Salt kaydın dışında yönetmenlerin belgesel dürtüsündeki öznel bakış açıları ve eleştirellik kent kuşağının belirleyici özelliklerindendir.

Palmer, 1990 sonrası Çin'de yapılan popüler filmlerde Çin'in reform dönemiyle radikal bir dönüşümden geçen Çin'in eskiye olan özlemi yansıttığını vurgulayarak filmlerdeki nostalji imgesine dikkat çeker. Palmer'e göre yönetmenler filmlerinde yeni kentsel kimlikleri yaratmak için nostalji olgusunu kullanırlar (Palmer, 2007, s. 183). Nostalji kavramını Svetlana Boym'un Soyvet devrimi sonrası Rusya kültürü analiz ederken kullandığı şekliyle parçalı ve bütünleyici iki ayrı çerçeveden yola çıkan Palmer, "Bununla birlikte, bu kavram çifti, 1990'ların Çin sinemasındaki iki farklı nostaljik eğilimi belirlemek için yararlı bir şema sağlar. O on yılda yapılan birçok film, sosyalist

geçmişten tam bir kopuşu vurgulayan parçalı nostaljik görüntüler yaratıyor.” der (Palmer, 2007, s. 184).

Chiu-Han Lai, Çin kentlerinin eski ile yeni, Çinli ile Batılı vb. ikiliklerinden ve çelişkilerden yola çıkarak, Çin kentlerini “anlaşılması güç bir muamma” olarak tanımlar. Bu anlaşılması güç muammayı değerlendirebilmek için de heteropya kavramını önerir. Kavram en temel haliyle ilk bakışta basit bir sistem olarak görünen dil sisteminin ortaya çıkardığı çeşitli konuşma performanslarındaki çoğulluğa dikkat çeker. Chiu-Han Lai, bu durumu Çin kentleri üzerinden değerlendirir ve kentsel sistem içindeki deneyimlenen farklı performansların varlığına vurgu yapar. Ona göre yaşayan bir organizma olarak kentin içinde farklı gerçeklik seviyelerinin ya da orantısız şeylerin bir arada tek bir mekânda var olabilmesine dayanarak heteropya kavramı, Çin kentlerinin en iyi şekilde anlaşılabilmesini olanaklı kılar (Lai Chiu-han, 2007, s. 207). Bunun yanında heteropya kavramı sadece çokluğun varlığını kabul etmesi bakımından değil, bu çoklukların birbirleriyle olan kesişimlerine, birbirlerine dokunmalarından ortaya çıkan döngüye dikkat çeker. Bu çokluğun yaratmış olduğu ikilikler, heteropya kavramını basit bir şematikleştirmeden çok daha ötesine, eleştirel bir boyuta taşır (Lai Chiu-han, 2007, s. 210). Bu bağlamda, Lai Chiu-han’ın heteropya kavramı ile incelediği kent kuşağı sinemasında dikkat çektiği eleştirel vurgu kent kuşağının yapısını anlamada önemli olmaktadır. Lai Chiu-Han, kent kuşağı filmlerindeki karakterlerin kentin tortul ve çoklu yapısının içinde “sürüklendiklerini” söyler. Ona göre, “bu filmler, sürüklenme yoluyla, sürüklenenin olaylarla ve insanlarla rastgele bağlantılar kurmasına olanak tanıyan, böylece bizi çeşitli varoluşsal ve maddi kökenlere sahip deneyimlere götüren konu dışı bir yöntemi benimser” (Lai Chiu-han, 2007, s. 209).

3.3. Jia Zhangke Sinemasına Genel Bir Bakış

24 Mayıs 1970 yılında Çin’in Fenyang kentinde dünyaya gelen Jia Zhangke, Pekin Film Akademisi’nin altıncı mezunlarından olarak Altıncı Neslin en önemli temsilcilerinden biri olarak sayılır. İlk kısa filmini 1994 yılında çektiği ve Tiananmen Meydanı’ndaki turistleri konu eden One Day in Beijing filmidir. Öğrencilik yıllarında kendi çabaları ile çektiği bu film, Jia için “saf” ve “heycanlı” bir sürecin parçası olmuştur. (Xiongfei, 2011). Belgesel-gerçekçi bir tarzda çektiği bu film, Jia Zhangke’nin bundan sonraki filmlerinin nasıl olacağına dair sinyalleri verir. Chris Berry, 1980 sonrası Çin’de

post-sosyalist dönemde ortaya çıkan belgesel ve kurgu tekniklerinin kullanıldığı gerçekçi sinema akımını “on the spot realism (yerinde gerçekçilik)” olarak tanımlar. Berry’e göre seyirciye burada olmanın hissini yaşatırken aynı zamanda tarihsel sorunların da su yüzüne çıkartan bir filmi tarzı ile Jia Zhangke bu akımın en ünlü temsilcilerinden biridir (Berry C. , 2009, s. 114).

İkinci filmi Xiao Shan Going Home (1995) filmi, 59 dakikalık bu film Jia Zhangke’nin ikinci kısa filmi olarak görülür. Xiao Shan Going Home, Pekin’e çalışmaya gelmiş bir aşçının Spring Festival için memleketine geri dönmeye çalıştığı bir hikâye üzerine kurulur. Kentin içinde dolaşan ana karakterle beraber hareket eden kamera ve kentin doğal sesleri filmin belgesel tarzda değerlendirilmesine olanak sunar. İtalyan Yeni Gerçekçi sinema akımından etkilendiğini belirten Jia Zhangke, Pekin Film Akademisi’ndeki öğrencilik yıllarında sık sık Yeni Gerçekçi yönetmenlerden Robert Bresson’un filmlerini izlediğini belirtir. Xiao Shan Going Home filminden sonra çektiği ilk uzun metrajlı filmi olan Xiao Wu (Pickpocket) filminin adı Robert Bresson’un Pickpocket filmine göndermedir. Jia Zhangke, bu bağlamda gerçekçi bir sinema dilini benimsediğini belirterek kendini büyük epik anlatıların hikâyesini sunan beşinci nesilden ayırır. “Bu çalışmaların Çin’in şuanki gerçek yaşamıyla hiçbir ilgisi olmadığı”nı söyleyen Jia Zhangke, “en önemli şey filmin gerçek şeyler ifade edip etmediğidir, hayat hakkında iç görüler sunup sunmadığı”dır diyerek sinemaya bakış açısını belirtir (McGrath D. , 2016, s. 34). Şimdiye kadar Çin sinemasında çok fazla kendine yer bulamamış gündelik hayat hikâyeleri ekrana getiren Jia Zhangke, “dünyayı, küçük bölümlerde, hayatın parçalarında öğrendiğimi hissediyorum” der (Zhangke, J. ,2004). Böylelikle, sinemasında barındırdığı minör hikâyelerle Çin’in büyük resmini görmeye dair bir alan açar.

Xiao Wu filmi ile uluslararası film festivallerinde gösterim şansı bulmasıyla Jia Zhangke, diğer film projelerini de üretmeye başlar. İkinci uzun metraj filmi olan ve Harry. H. Kuoshu’nun “gerçekçi bir destan” olarak tanımladığı Platform, 2000 yılında çekilmiştir (Kuoshu, 2011, s. 205). Film bir Fenyang Kültür Topluluğu üzerinden Mao Zedung dönemi ve sonrasında yaşananların bir kültür topluluğu üzerinden dönüşen sosyal yaşama dair temsiller sunar.

Sonraki filmi Unknown Pleasure ise o dönem Çin’de meşhur olan bir pop şarkısının adıdır ve popüler dünyanın Çin Halk Cumhuriyeti’ne gelişi ile dönüşen

toplumsal ilişkilerden bir kesit sunar. Xiao Wu ve Platform filmleri, toplumsal bir dönüşümün içerisinde etrafındaki değişikliğe henüz ayak uyduramamış kentin içinde dolaşan aylak karakterlere yer verilirken, Unknown Pleasure filminde kentin içinde suç ile ilişkilendirilen karakterler belirmeye başlar. McGrath bu bağlamda Unknown Pleasure filminde kapitalizmin suça entegre olmuş biçimlerini görmeye başlarız yorumunu yapar (McGrath D. , 2016, s. 37). 2018 yılında çekmiş olduğu Kül En Say Beyazdır filminde de kullandığı gangster hikâyeleri için Lu, Jia Zhangke'nin Hong Kong gangster filmlerinden etkilendiğini belirtirken, filmlerinde Hong Kong popüler kültürüne ve gangster filmlerine göndermeler olduğunu vurgular. Lu'ya göre bunun sebebinin Çin halkının kapitalist süreçlerle dönüşen yaşamının temsilde bu kültürün düşünsel zeminin Jia Zhangke sinemasına katkısı olmasıdır (Lu H. S., 2021, s. 97).

İlk üç uzun metraj filmini de kendi memleketi Fenyang'da çekmiş olması ve o bölgeden hikâyeler sunması sebebiyle “Memleket Üçlemesi” olarak adlandırılır. Lai Chiu-han, Jia Zhangke'nin kendi memleketinden insan manzaraları sunduğu bu temsil tarzını “otoetnografi çalışmaları” olarak değerlendirir (Lai Chiu-han, 2007, s. 230). Memleket üçlemesinden sonra çektiği The World (2004) filmi, devlet desteği alan ilk filmi olmuştur. Bu filmin içerisinde yer alan animasyon sahneleri Jia Zhangke'nin film tekniğinde bir değişiklik başladığını gösterir. Gerçekçi bir anlatının animasyon sahneleri ile dijital alana taşınmasını kendisi “tek bir görüntüde bu kadar çok şeyi taşımak için, muhtemelen gerçeklik görünümünden çok daha fazlasına ihtiyaç var” sözleriyle anlatır (McGrath D. , 2016, s. 37). İçerisinde dünyanın tarihi yerlerinin kopyalarının yer aldığı bir tema park ve içerisinde çalışan göçmen işçilerin gündelik hayatını anlatan film, Çin'in küresel kültüre eklemlenme sürecini de tartışmaya açar. Modern dünyada turist ve işçi olmanın toplumsal bir eleştirisini sunan Fransız yönetmen Jacques Tati'nin 1967 yapımı Playtime filmi ile The World filmi arasında benzerlikler kuran Rosenbaum, her iki filmi de “küçük düşünmeye devam eden turistlere ve işçilere (ziyaretçiler ve çalışanlar) anıtsal cepheler empoze etmenin ne anlama geldiğine dair sosyal eleştiriler” olarak değerlendirir (Rosenbaum, 2009, s. 320).

2006 yılında çektiği Still Life filmi, Üç Boğaz Barajı (Three Gorges Dam) projesi sebebiyle sular altında kalan bir kent mekânının yıkımla olan ilişkisi üzerinedir. Kent mekânı öznel ilişkiler üzerinden Çin'in neoliberal dönemde dönüşen kent yapısına

dair genel bir çerçeve çizer. Aslında Dong isimli bir belgesel projesi için ressam Liu Xiadong ile beraber yolculuklarında karşılaştığı yıkım işçilerinin hayatları Jia Zhange için çok etkileyicidir. Kentin yıkımı içinde gündelik hayatına devam eden insanların hikayerinden etkilenen Jia Zhangke, belgesel projeye ek olarak kurmaca bir film çekmek ister ve *Still Life* filmi ortaya çıkar. Jia Zhangke, *Still Life* filminde de *The World* filminde olduğu gibi gerçeküstü imge kullanımını sürdürür. İki kişi konuşurken birden bir binanın havaya uçması ya da UFO sahneleri, filmin gerçekçi sürecini sekteye uğratarak gerçeküstü bir alan yaratır. Berry, Jia Zhangke'nin kullanmaya başladığı bu teknik için “yerinde gerçekçiliğini renklendirdi” yorumu yaparak, özel efektlerin gerçekçilikten kopuş olmadığını onun gerçekçi sinema dilini daha da pekiştirdiğini vurgular (Berry C. , 2009, s. 123). Ülkelerindeki sosyo-politik yapıyı filmlerine aktarma yönünden Jia Zhangke ile Tayvanlı yönetmen Hou Hsiang-hsien arasında benzerlik kuran James Udden, Jia Zhangke'nin denediği bu yöntemlerle Hou Hsiang-hsien'in tarzından ayrılmaya başladığını vurgular. Bu bağlamda Udden, kurgu ve belgesel arasındaki sınırları keşfetmesiyle Jia Zhangke'yi bir “kukla ustası” olarak tanımlar (Udden, 2018) sayfasına notlardan bak bulamadım

2007 yılında çektiği *Useless* belgeseli, bir moda tasarımcısı Ma Ke'nin *Useless* (Wuyong) adını verdiği moda sergisini konu edinir. Hafıza ve moda ilişkisi bağlamında bir tüketim kültürü eleştirisi yapan Ma Ke'nin bu sergisi aynı adıyla Jia Zhangke'nin kameralarına yansiyarak bir belgesel filmine dönüşür. Calvin Hui, sergi ve belgesel üzerine yazdığı makalesinde bu iki türün birleşmesini “trans-medya diyalogu” olarak yorumlar (Hui C. , 2015, s. 253). 2008 yılında çekilen *24 City* belgeseli ise Jia Zhange sinemasında melez bir türün varlığını ortaya çıkarır. Belgesel ve dramayı iç içe geçiren yönetmen, bu filmde Çengdu kentinde yer alan ve Mao Zedung döneminden reform dönemine geçişte yıkılan bir fabrikanın işçileri fabrika açık olduğunda yaşadıkları tecrübeleri aktarırlar. İçerisinde dokuz karakterin hikâyesine yer veren filmdeki karakterlerin beşi geçmişte orada çalışmış gerçek işçiler olurken dört kişi ise oyunculardır. 2007 yılında kapatılarak, *24 City* adında lüks bir apartmana dönüştürülen fabrikanın 50 yıllık geçmişini gözler önüne seren Jia Zhangke için Deppman, “bir ulusun ve halkının kolektivizmden “Çin özelliklerine sahip sosyalizme” nasıl evrildiğine dair zorlayıcı mikro perspektifler” ortaya koyduğunu belirtir (Deppman, 2014, s. 188)

2010 yılında çektiği *I Wish I Know* belgeseli de Şangay şehrinin 1930'lardan 2010'lara nasıl dönüştüğünü ve kentin yıkımının insanlar üzerinde bıraktığı etkinin hikâyesine odaklanır. Oakes *24 City* ve *I Wish I Know* belgesellerini karşılaştırmalı olarak incelediği makalesinde her iki belgeselde de hafıza ve kentin insanlar üzerindeki dramatik etkisinin karşılıklarının bulunduğunu söyler. *24 City* filminde kentsel ve sosyal dönüşümün bir karşılığı olarak boşaltılan bir fabrikanın işçilerinin mekânla olan hafızalarına yolculuk yapılırken, *I Wish I Know* filminde Şangay kentinin modernitenin yıkıcılığı karşısında tahliye edilen bir halkın hafızası ile karşılaşırız (Oakes, 2019, s. 401).

2013 yapımı *Günahın Dokunuşu* filmi Jia Zhangke'nin Çin'in twitter'ı olan Weibo üzerinden okuduğu dört haberden etkilenecek filmi dönüştürdüğü bir filmidir. Haberlerde yer alan dört farklı kişi üzerinden dört farklı hikâye yaratan Jia Zhangke, arka planda Çin'in kapitalist ve küreselleşme süreçlerini eleştirel bir perspektifte vermeye devam eder. Filmin adının 1971 yılında yapılan ve ünlü bir wuxia türü olan *A Touch of Zen* (Yön. King Hu) filminden almasına da bakıldığında Jia Zhangke filmin içinde wuxia türünün özelliklerini kullandığı anlaşılmaktadır. Aynı zamanda opera tiyatroları ve geleneksel sanatların da varlığı filmin çok katmanlı yapısını göstermektedir.

2015 yılında yapılan *Mountains May Depart* filmi ise 1995, 2014 ve 2025 yıllarını kapsayan hikâyesiyle üç kuşağın hem toplumsal hem de öznel ilişkiler bağlamında dönemsel olarak nasıl değiştiğini gözler önüne getirir. Bu filmde Jia Zhangke, ilk defa Çin'in dışına çıkarak 2025 yılının geçtiği hikâyede Avustralya ülkesine gitmiştir. Çin'in dışında yaşayan göçmen Çinlilerin neler yaşadığını merak ettiğini de belirten Jia Zhangke, bu filmde 2025 yılının geçtiği bölümde bir baba-oğul üzerinden kuşak farkına ve uluslararası alanda yerel kimliklerin bunalımlarına dikkat çekmektedir. 1995 ve 2014 yıllarının geçtiği bölümlerde ise 1990'lardan 2000'lere Çin'in dönüşen ve Batılılaşan yapısına üç arkadaşın öznel ilişkisi üzerinden aktarır.

2018 yapımı *Kül En Saf Beyazdır* filmi, Qiao ve Bin Bin'in aşk ilişkisi üzerinden bir gangster hikâyesi anlatır. Hem wuxia türü hem de gangster temasında beslenen film, bu birleşime referans olan Çin literatüründe yer alan bir tür olan "jianghu" kavramı üzerinden değerlendirilir. Jia Zhangke'nin *Günahın Dokunuşu* ve *Kül En Saf Beyazdır* filmlerinin içinde barındırdığı Jianghu atmosferinden yola çıkan Lidan Hu, her iki filmde de yer alan kadın karakterlerin ataerkil ve kapitalist bir toplumda hayatta kalma

m¼cadelelerinin bir karşılığı olarak taşıdıkları “xiayi ruhunu (şövalyelik kuralları ve doğruluk)” inceler (Hu, 2023, s. 875). Jia Zhangke’nin de röportajlarında sık sık karakterlerinin şövalyelik ruhuna sahip modern asi olarak değerlendirirken, bu temsili Çin’in kapitalist iktidar modeline bağlı olarak gönüşen gündelik hayatında bir hayatta kalma mücadelesi olarak ortaya koyar.

2020 yılında çektiği son belgesel filmi ise Jia Pingwia, Liang Hong ve Yu Hua isimli Çinli üç yazarın 1950 ve 1980 arasında yaşadıklarını konu edinen *Swimming Out Till The Sea Turns Blue* filmidir. Çin Halk Cumhuriyeti’nin kuruluşu, Kültür Devrimi ve Mao Zedung döneminin sonlanmasını kapsayan bu otuz yılın yazarlar üzerindeki çarpıcı hikâyesi belgeselin temel konusu olur. Jia Zhangke yukarıda adı geçen uzun metraj 1 belgesel-kurmaca, 4 belgesel ve 8 kurmaca filmin yanında 11 adet kısa film çekmiştir.

4. BÖLÜM

BİR “KENT KUŞAĞI” SİNEMACISI: JIA ZHANGKE SİNEMASINDA GÜNDELİK HAYATIN TEMSİLİ

4.1.Araştırmanın Amacı

Bu çalışma, Çin Sineması’nın Kent Kuşağı yönetmenleri arasında sayılan Jia Zhangke’nin filmleri üzerinden, 1980 sonrası Çin toplumunun toplumsal ve siyasi dönüşümlerini okumayı amaçlamaktadır. Jia Zhangke 1980 sonrası, post-Mao dönemi olarak adlandırılan reform dönemine ait dönüşümleri gündelik hayat üzerinden izleyiciye sunar. Bu bağlamda çalışma Henri Lefebvre’nin gündelik hayat ideolojisini temel referans olarak, Jia Zhangke sinemasındaki gündelik hayat temsillerine odaklanmaktadır. Böylelikle Çin’in 1980 sonrası dönüşen kent ve gündelik hayata dair izdüşümleri, Jia Zhanke sineması üzerinden anlamayı hedefleyerek, sinemayı bir anlamlandırma pratiği olarak kullanmaktadır.

4.2.Araştırmanın Önemi

Türkiye’de Çin sinema literatürüne ait sınırlı sayıda çalışma olması ve dünya sinemasında önemli bir yer edinen Jia Zhangke hakkında hiçbir kapsamlı çalışma yoktur. Bu sebeple çalışma, Türkiye’deki Çin sineması literatürüne önemli bir katkı sunmaktadır.

4.3.Araştırmanın Yöntemi

Jia Zhangke sinemasını sosyolojik bir bakışla inceleyen bu çalışma, nitel bir araştırmadır. Nitel araştırmalarda genellikle “eylemler, anlatılar ve bunların nasıl keşiştiği” üzerinde durulur. Neuman’a (2017) göre; “bir nitel araştırmacı, verileri, temalar, kavramlar veya benzer özellikler temelinde kategorilere ayırarak analiz eder. Araştırmacı, yeni kavramlar geliştirir, kavramsal tanımlar formüle eder ve kavramlar arasındaki ilişkiyi inceler. Nihayet, kavramları bir dizi halinde, karşıt kümeler (..) veya benzer kategori kümeleri olarak birbirine bağlar ve bunları kuramsal açıklamaların örgüsüne dahil eder” (s. 663). Bu bağlamda çalışma, Jia Zhangke sinemasını bir veri olarak kabul ederek, 1980 sonrası Çin gündelik hayatındaki dönüşümleri filmleri üzerinden anlamlandırmayı hedefler. Bu anlamlandırmayı gerçekleştirebilmek için nitel bir araştırma yöntemi olan betimsel analiz yöntemi kullanılmış, anlamlandırmayı sistemsel bir zemine oturtabilmek için de tematik kodlama yapılmıştır. Geray, tematik

kodlamayı “gözlem, görüşme çıktılarının çeşiti kavramlar, başlıklar veya temalara göre sınıflandırılması” olarak tanımlar (Geray, 2017). Bu bağlamda çalışmada, kuramsal çerçevede ortaya çıkan tartışmalar sınıflandırılarak temalara ayrılmıştır. Filmler bu temalar çerçevesinde izlenerek, temalara uygun sahneler seçilmiş ve temalarla uyumlu bir çerçevede film sahneleri analiz edilmiştir. Böylelikle *neoliberal özne*, *neoliberal mekân* ve *neoliberal kültür* olarak belirlenen üç genel tema altında, dokuz alt tema çıkartılarak literatürle uyumlu bir şekilde betimsel analiz yöntemine tabi tutulmuştur. Araştırmanın sınırlılıkları kapsamında Jia Zhangke’nin 1995-2018 yılları arasında çektiği dokuz uzun metraj filmi (*Xiao Shan Going Home* (1995), *Xiao Wu* (1997), *Platform* (2000), *Unknown Pleasures* (2002), *The World* (2004), *Still Life* (2006), *Günahın Dokunuşu* (2013), *Mountains May Depart* (2015), *Kül En Saf Beyazdır* (2018)) örneklem olarak seçilmiş, belgeselleri ve kısa filmleri farklı formlardaki film türlerinin analizdeki bütünselliği bozabileceği gerekçesiyle dışarıda bırakılmıştır.

4.4.Araştırmanın Temaları

4.4.1. Tema 1: Neoliberal Özne

4.4.1.1.Girişimci, Kaderci, Borçlandırılmış İnsan

Xiao Wu ya da *Yankesici* filmi, Jia Zhangke’nin ikinci uzun metraj filmidir ve “aylak” bir karakterin bir kasabanın içinde yaşadığı gündelik olayları ele alır. 1997 yılında çekilen film, 1990’lardan sonra Reform Hareketlerinin Çin gündelik hayatı üzerindeki etkilerinin de yavaş yavaş görünmeye başladığı dönemin ruhuna ayak uydurur. Komünist rejimden ve kapitalist rejim arasındaki geçişin gündelik hayattaki etkilerini sunar. Filmde Xiao Wu ve yakın arkadaşı Xia Yong arasında ortaya çıkan çatışma üzerinden bu geçiş sürecinde dönüşen özneye dair fikir ediniriz.



Görsel 1: Xiao Wu (Xiao Wu, 1997)



Görsel 2: Xia Yong (Xiao Wu, 1997)

Xiao Wu, yankesicilik yapan, karaoke barda tanıştığı bir kadına karşılıksız aşk besleyen karakter olarak karşımıza çıkar. Yaşadığı bölge yıkılıp yeni binalar yapılır, insanlar yeni meslekler edinirken Xiao Wu, eski yaşantısını sürdürmeye ve aylaklıklara devam eder. Xia Yong ise yankesicilik yapmayı bırakıp sigara kaçakçılığına başlayarak işleri büyütmüş ve eski arkadaşı Xiao Wu ile suçlu kimliği yüzünden artık görüşmek istemeyen ve düğüne bile onu çağırmayan biri olarak karşımıza çıkar. Bu duruma çok üzülen Xiao Wu, etrafında kendisi gibi düşünen kimse olmadığını fark eder. Herkes onun artık Xia Yong gibi biri olmasını beklemektedir.

-Niye başka bir meslek öğrenmiyorsun? Xia Yong'a bir bak, gerçekten kendi yolunca.

-Ondaki beyin bende yok.

-Ne beyni? İş sadece içgüdüsel duyguyla ilgilidir. Bu bir spekülasyon dönemi.

Yakın arkadaşının sigara kaçakçılığı yaparak yükselişe geçmesi, yerel kanallarda örnek bir iş adamı olarak (Görsel 2) gösterilmesine rağmen kendisinin hala işsiz güçsüz olması ailesi ve etrafındaki diğer insanlar tarafından eleştirilir. “Eski günlerdeki arkadaşların artık iyi çocuklar. Jin Xiao Yong iyi bir örnek. Örnek girişimci olarak aday gösterildi”. Bir polis memurunun Xiao’nun girişimci arkadaşını örnek göstermesi onun yankesiciliği bırakması ve onlar gibi “iyi çocuklar” olması dair yaptığı öğüt ilgi çekicidir. Çünkü övülen bu girişimcilik aslında sigara kaçakçılığı ve yasadışı pavyon işletmeciliğidir. Bu durumu eski arkadaşına düğün hediyesi olarak gönderdiği parayı, başka bir arkadaşının suçlu parası olarak iade ettiği sırada öğreniriz;

Parayı geri getiren kişi: Paranın temiz olmadığını söyledi, kabul edemiyor.

Xiao Wu: Onun da yasadışı sigara dağıtımından kulüp kızlarından aldığı para o kadar temiz değil.

Parayı geri getiren kişi: “Sigara işi kaçakçılık değil, serbest ticaret. O bar kızlarını asla sömürmedi, bu iş eğlence sektörü. Bu kadar.”

Yerel halk ve polis şefi bu durumu bildiği halde suç unsuru olarak görmek yerine “örnek bir girişimci” olarak tanımlar, yerel televizyon kanalları onunla röportaj yapmak

için uğraşır. Girişimci olmaya dair bu eğilim yeni düzende gelişmekte olan yeni ticaret alanına dair izlenimleri barındırır.

TV spikeri; “Yarın genç girişimcimiz Xiao Yong’un düğün günü, FYTV adına onu tebrik etmek isterim”.

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

Xia Yong’un bağış yaparak halkla bütünleşirken arka planda sigara kaçakçılığını ve pavyon işletmeciliğini sürdürmeye devam eder. Yoldaşlarımız ve “umut projesi” gibi Mao dönemi sosyalizmi ile bağdaştırılabilecek söylemler, “serbest piyasa” ekonomisinin bir parçası olur. Michel Foucault, Biyopolitika’nın Doğuşu adlı eserinde Alman Sosyalist Parti başkanının 1955 yılında yazdığı Sosyalizm ve Rekabet kitabına dikkat çekerek aradaki ve kelimesinin veya olmadığına dair bir vurgu yapar (Foucault, 2019, s. 77). Sosyalist düşünceyle rekabet alanının devlet ve ekonomik alanın bütünleşmesine dair olan bu vurgu neoliberal düzenin bir karşılığı olmakta ve Xia Yong, bu düzenin bir öznesi olarak karşımıza çıkar.

Xiao Wu, film içerisinde bir yankesici olarak bir suçlu kimliğiyle yer alsa da duygularıyla hareket eden bir insan olarak gösterilir. Karaoke barda çalışan Mei Mei’ye beslediği duygular, en yakın arkadaşı onu düğününe davet etmediği halde eskiden anlaştıkları gibi ona kırmızı zarfta para göndermesi gibi olaylar onun duygulu yanına yapılan vurgulamalar olur. Etrafındaki herkes dönüşüme bir şekilde ayak uydururken onun karakterinin bu dönüşümü anlayamayan, “saf” bir şekilde resmedilmesi, iki dönem arasındaki özne geçişinin karşılaştırılmalı okumasına olanak sunar. Xiao Wu, henüz homo politicus olarak kalırken, Xia Yong homo economicus’un bir parçası olmuştur. Öznenin “küçük bir şirket” haline geldiği neoliberal öznelliğin karşılığı olarak Xia Yong, yeni dönemin rekabetçi ruhunu ayak uydurur ve “çağdaş piyasa özne”si olmaya emin adımlarla ilerler. Xia Yong’u destekleyen polis memuru, arkadaşları, Tv dünyası, devlet, halk, medya üçgeninin bir temsilcisi olarak bu çağdaş piyasa öznesini alkışlar ve böylelikle homo politicus’un yok olmasının da aracı olurlar.



Görsel 3: Patron Jio özel uçağı ile geliyor.



Görsel 4: Patron Jio karşılama töreni.

Günahın Dokunuşu filmindeki Dahai karakteri ile Xiao Wu arasındaki benzerlikler vardır. Dahai de Xiao Wu gibi dönüşümü kabullenemeyen bir özne figürü olarak karşımıza çıkar ancak Xiao Wu aylaklık ederken, Dahai etrafında olanları sorgular. Çatıştığı madenin patronu Jio, aldığı şaibeli diplomasıyla ve köy muhtarın aracılığıyla köylülerin yönetiminde olan kömür madenini satın alır. Oldukça zenginleşen, kendine özel bir jet alan patron Jio’nun, kendisini karşılamaya gelen köylülere hediyesi bir kilo un olur. Patronun özel jetiyle inişini karşılamaya gelen köylüler, tv ekibi ve verdiği bir kilo un bağıışı ile Xia Yo’nun yeni başlayan girişimcilik öyküsünü hatırlatır. Jio’nun durumu, Xiao Yo’nun 2000’li yıllarda gelmiş olduğu halini yansıtır.

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

Jinsheng: Bu sene kömür madeninde işlerin iyi gittiğini duydum.

Liangzi: Patronumun kömürün düşük fiyatından dolayı mutsuz.

Jinsheng: Dibe vurunca satın alacağım.

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

Jinsheng: Meşgul. Nakit paraları saymakla meşguldük.

Yukarıdaki diyalog *Mountains May Depart* (2015) filminde karşımıza çıkan girişimci karakter Jinsheng ile maden işçisi arkadaşı Liangzi arasında geçer. Tao, Liangzi ve Jinsheng isimli üç arkadaş arasında geçen filmin hikâyesinde Liangzi, girişimci

kimliğiyle neoliberal öznelliğin bir temsili olur. Kolay yoldan zengin olmanın yolunu arayan, yatırım yapmak için piyasaların düşmesini bekleyen, oğluna Amerikan dolarını çağrıştırmaktan dolayı Dollar adını koyar. Böylelikle Jinsheng, Liangzi'nin kendisini “o gerçek bir kapitalist” olarak tanımladığı parayla özdeşleşen rekabetçi bir özne figürü olarak karşımıza çıkar. Lou, Liangzi ve Jinsheng arasında geçen rekabeti, Xiao Wu ve Xiao Yo arasındaki mücadeleye benzetir. Her iki arkadaştan biri yeni düzene ayak uydurarak, girişimci ve zengin olmaya doğru giderken, Xiao Wu tutuklanır, Liangzi uzun yıllar madende çalıştığı için ölümcül bir hastalığa kapılır.



Görsel 5: Liangzi ve Jinsheng



Görsel 6: Tao ve Liangzi

Jinsheng: Çok havalı tam yeni yüzyıla göre.

Liangzi: En iyi manzara Hong Kong'da var.

Jinsheng: Hong Kong berbat. Sizi Amerika'ya götüreceğim. Biraz dolar harcamaya.

Jinsheng ve Liangzi arkadaşları Tao'dan hoşlanmaktadırlar. Bu yüzden ikisinin arasında işçi ve girişimci olma hallerinin ötesinde duygusal anlamda da bir rekabet vardır. Jinsheng, maden işletmesini satın aldığı sırada Liangzi'nin Tao'dan hoşlandığını söyleyerek onu kovar ve Tao'dan uzaklaşmasını söyler. O sırada Liangzi madenci kaskının fenerini açar ve Jinsheng'in yüzüne doğrultur ve “bakalım bir elit yüz neye benziyor” der. Mao Zedung döneminde işçi ve köylünün yüceltilmesi söz konusuyken reform döneminde bu durum değişmeye başlar ve sosyalist dönemde dışlanan ticari kesim yeni dönemin popüler figürleri haline gelir. Alman markası arabasıyla hava atan, Hong

Kong yerine Amerika'yı öven ve sürekli Amerikan dolarından bahsederek sahip olduğu hukuk diplomasının bile şaibeli olduğunu gülerек anlatan bu “elit yüz” reform döneminin yeni yüzü olarak karşımıza çıkar.

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

Xiaohui: “Buraya gelmek kaderimizde varmış”

Lianrong: “Kader pek çok insanı buraya getiriyor”.



Görsel 7: Han Sanming (Platform, 2000)



Görsel 8: Han Sanming (The World, 2004)

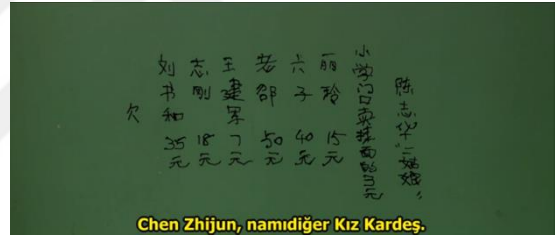
Kadercilik işçilerin köyü yaşam koşullarının bir karşılığı olarak ortaya çıkar. Platform filminde Fenyang Kültür Topluluğu'nun bir turnesi sırasında ana karakter Cui Mingliang'ın kuzeni olarak karşımıza çıkan Han Sanming karakteri, köydeki maden işletmesinde çalışmak için işe başlar. İşe başlamadan önce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

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

Bu noktada, Étienne de La Boetie'nin köle olduğunu unutan bir kitlenin mutsuz olmalarını kader olarak değerlendirdiğine dair söylemleri önemlidir. Yaşadıkları mutsuzluğu kadere bağlayan ve herkesin kendileri gibi bu yaşamın parçası olacağına dair inancı neoliberal öznenin önemli özelliklerinden biri olarak karşımıza çıkarken filmler içerisinde de bu öznenin temsilleri kendini sık sık gösterir. *The World* filminde yine aynı oyuncu Han Sanming adıyla ortaya çıkar. Bu sefer, bir iş kazasında ölen Küçük Kız Kardeş lakaplı göçmen işçinin tazminat parasını şirketten almak için görünür. Bu sefer imzayı parayı aldığına dair bir gösterge olarak atar. Amcası ve yengesini henüz ölmüş oğullarının ölümünü sorgulamak yerine işveren tarafından verilen parayı sessiz gözyaşları içinde alırlar. Kamera onların sessizliğini gösterirken arkadan para sayma sesleri gelir. Bu sessizlik “gönüllü sözleşme”nin ve kaderciliğin bir temsili olur.



Görsel 9: Taisheng ve küçük kız kardeş



Görsel 10: Küçük Kız Kardeşin yazdığı borç listesi

Görsel 10’da Küçük Kız Kardeş lakaplı bu inşaat işçisinin ölmeden hemen önce yazdığı not kâğıdı yer almaktadır. Bir inşaat alanında gerçekleşen iş kazası sonucu hastaneye kaldırılan ve öleceğini bildiği için arkasında bıraktığı notta borçlarını yazan Küçük Kız Kardeş, “Borçlandırılmış İnsan” kavramsallaştırmasıyla anılan neoliberal öznenin sinemasal temsili örneklerinden biri olarak karşımıza çıkar. Deleuze, “insan artık kapatılıp-kuşatılmış insan değil, borçlanmış insandır” (Deleuze, 2013, s. 191) değerlendirmesini yaptığında neoliberal dönemle dönüşen iktidar-özne tahakkümünü düşünür. Sürekli bir borç içinde yaşayan insan çalışmaktan arta kalan zamanında da borçlarını düşünerek yaşar.

Siz borçlarınızdan sorumlu olursunuz ve hayatınızda yarattığı zorluklardan ötürü suçluluk duyarsınız. Borçlandırıcı, suçluluğu yaşam biçimine dönüştüren mutsuz bir bilinçtir. Eylemliliğin ve yaratmanın hazları, hayatlarından zevk alma araçlarından yoksun olanlar için, yavaş yavaş bir

karabasana dönüşür. Hayatınız artık düşmana satılmıştır (Hardt & Negri, 2013, s. 18).

Böylelikle neoliberal dönemin fabrika dışına taşan sömürü politikalarının da etkisiyle öznenin tüm bilincini kapsayan sömürü biçimi, öznenin hayatının her alanında üretme, tüketme ve borçlanma boyunduruğu içinde yaşamasına neden olur. Bu neoliberal özneye dair genel yargılar çoğunluğu hizmet sektörüne dönmüş dünyanın çoğu ülkesinde tartışılabilen genel bir çıkarım sağlar. Bu bağlamda, Jia Zhangke özelinde The World filmindeki Küçük Kız kardeş'e döndüğümüzde bunun somut bir temsil alanını buluruz. Küçük Kız Kardeş, kırsalda ailesini bırakıp para kazanabilmek için Pekin'e göçmen işçi olarak gelir ve ailesine daha çok para kazanabilmek için yorgun olmasına rağmen gece vardiyasında çalışır. Ancak inşaat alanında gece vakti çalışmanın güvencesizliği sonucu üzerine ağır malzemelerin devrilmesiyle ağır yaralanır.

Kişi 1: Gün boyu çelik taşıdı. Gece de mesaiye kaldı.

Cheng Taisheng: Sonra?

Kişi 1: Bir kablo koptu. Her şey üzerine devrildi.

Cheng Taisheng: Neden gece çalışıyordun?

Kişi 1: Ücreti daha iyi olduğu için.

Cheng Taisheng: Hayatından da mı önemliydi?

Taisheng'nin "Hayatından da mı önemliydi?" sorusu borçlandırılmış insanın tüm yaşamına yayılan "suçluluk" duygusuna dair anlamlı bir sorudur. Böylelikle Pekin kentinde bir göçmen işçi olan Küçük Kız Kardeş, "borçlandırılmış bir insan" olarak hayatından daha önemli hale gelmesinin de ötesinde bilinci kapanmak üzereyken bile aklına gelen şeyin borçlu olması olduğu oldukça trajiktir.

4.4.1.2.Mao'nun Kentteki Hayaleti: Dönüşen İşçi Sınıfı

Neoliberal öznenin dönüşümün en temel alanlarından biri işçi sınıfının dönüşümüyle de yakından ilgilidir. Neoliberal özne literatüründe rekabet duygusuyla donanmış öznelerle dair görüşler işçi sınıfının dönüşümü ile beraber değerlendirilir. Ortaya çıkan dönüşümler Çin özelinden bakıldığında da oldukça önemlidir. Çünkü Mao

Zedung döneminin kapanması ve Deng Xiaoping dönemi ile başlayan reform hareketleri kısa bir sürede işçiye yüklenen anlamın dönüşmesini de beraberinde getirir.

Jia Zhangke'nin ikinci uzun metraj filmi *Platform* iki dönem arasındaki bu dramatik dönüşümü bir Kültür Topluluğu üzerinden gösterir. Filmde Fenyag Kültür Topluluğu'nda yer alan bir grubun gündelik yaşamlarına dair temsiller, Mao Zedung dönemine ait izlerin gündelik hayattan nasıl silindiğine dair izler sunar. Mao Zedung'a ait söylemler ve görüntüler var olmaya devam ederken gündelik hayat, reform döneminin kapitalist şekillenmesine ayak uydurmaya başlar.



Görsel 11: Boşaltılmış fabrikanın içi



Görsel 12: Hakkını arayan fabrikanın eski işçileri

Görsel 11'de *Still Life* filminde Mao Zedung döneminden kalan ancak puan faaliyet göstermeyen bir fabrikanın içinde tartışan bir grup işçiyle karşılaşırız. Mao Zedung döneminden kaldığı anlaşılan fabrikanın duvarında asılı Lenin, Marx, Stalin ve Mao Zedung posterleri altında tartışan grup; kolunu kaybeden bir işçi, işçinin ablası, fabrikadan ayrılmak zorunda bırakılan diğer işçiler ve bir yönetici tarafından oluşur.

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

Yönetici: “O kolunu Yunyang mühendislik atölyesinde kaybetti. Bu bizi ilgilendirmez”

İşçi: “Varlıklarımızı Fuijanlı kadına sattın. Bu yeri satmasaydınız çalışmak için Yunyang'a gitmez ve kolunu kaybetmezdi”

Kardeşinin hakkını arayan abla, yönetici ve bir işçi arasında Komünist liderlerinin fotoğrafları altında geçen yukarıdaki diyalog, Mao Zedung sonrası dönemin özelleştirme politikalarının bireyler üzerindeki etkisini yansıtır. Boşaltılan fabrikada hala

komünist liderlerin fotoğrafları asılı olsa da Çin'deki yönetim politikaları, Mao dönemindeki kolektif işçi ve devlet için üretme politikalarından artık uzaklaşmıştır. Kardeşinin hakkını arayan ablanın *“hangi yönetici kendi çalışanına sırtını döner”* serzenişi, hala Mao dönemindeki kolektif işçi dayanışması duygusunu arama isteği olarak görülebilir. Lee, 2000 sonrası yaptığı çalışmada Mao Zedung dönemi işçilerin o döneme ait anılarını dinler ve genellikle işçiler o dönemden bahsederken gururlandıklarını görür. İşçilerin hafızasında kalan bu nostaljik duygunun sebebini dönemin politikalarında sınıfı ne olursa olsun işçilerin siyasi katılımı söz hakkı bulabilmeleri olarak değerlendirir. Böylelikle Deng Xiaoping'in reform dönemi altında gerçekleştirdiği yeni politikalar bağlamında dönüşen işçi sınıfı fiziksel anlamda Mao döneminden kopsalar da komünist dönem işçilerin kolektif hafızasının bir ürünü olmaya devam eder (Lee, 2007, s. 144).

Deng Xiaoping'in reform hareketlerinin bir sonucu olarak devlete ait varlıklar yavaş yavaş özel sektöre satılırken aynı zamanda işçiler, devletle arasında kurmuş olduğu bağlılık duygusundan uzaklaştırılmıştır. Yukarıdaki diyalogda yer alan yönetici, ablanın hak arama mücadelesine kayıtsız kalırken, fabrikanın eşyalarını taşıyan işçilerin arkasından *“fabrikanın eşyalarını götürmeyin, milli mülkiyet korunmalı”* diye bağırır. Birkaç dakika önce kolunu kaybeden ablanın hak arayışına kayıtsız kalan yönetici, Mao Zedung ideolojisine ait söylemlerle fabrikanın malını korumaya çalışır. Benzer bir söylem *Still Life* filmindeki vapur sahnesinde de karşımıza çıkar. Zorla gösteriye katmaya çalıştıkları müşterilerden yine zorla para alan bir gruba para vermek istemeyen Han Sanmig'e gruptan biri; *“Üstad sana öğretmedi mi? Fikir hakları diye bir şey duymadın mı?”* Sorusunu sorar. Kendileri dolandırıcılık yaptıkları halde bu durumu Mao ideolojisinin söylemlerini kullanarak sürdürürler. Böylelikle Mao dönemi ideolojik söyleminin bir yolsuzluk aracı olarak kullanıldığına şahit oluruz. Her iki film üzerinden örnek sahneler bakıldığında sosyalizm ve rekabet bütünleşmesi sürerken, halkın dilinin alışık oldukları Maoist ideolojinin söylemlerinden henüz kopamadığı görülür.



Görsel 13: Tao eski farbikanın içinde



Görsel 14: Tao şehre yukarıdan bakıyor

Still Life filminde yer alan bu eski fabrika aynı zamanda filmin ikinci yarısında ortaya çıkan Tao karakterinin kocasının eskiden çalıştığı fabrikadır. Birkaç yıldır kapalı olan fabrikanın duvarları iyice çürümüş, boruları paslanmış. Mao Zedung döneminde oldukça önemli olan ve üretim yapan bu fabrika, artık çürümeye bırakılmıştır. Mao döneminin paslanmış bir alanı olarak ortaya çıkan bu eski mekânın içerisindeki dolaplarda Tao, kocasının tozlanmış eşyalarını bulur. Daha önce birçok insanın sadece bir iş yeri değil aynı zamanda bir yaşam biçimi olan bu üretim alanı, artık tozlar içinde kaybolmaya yüz tutmuştur. İçerisinde çalışanlar ya emekli olmaya zorlanmış ya da kent merkezlerine taşınan iş alanlarında çok az ücretlerde çalışmaya razı olan göçmen işçi olarak “yüzen nüfus”un içine dâhil olmuştur.



Görsel 15: Dahai hastane çıkışı



Görsel 16: İşçiler Mao heykeli önünde

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

Dahai: Kapıdaki motor kimin? Kimse sahip çıkmazsa satarım.

İşçi 1: Muhtarın evinin önüne park ettiği Audi A6 olsa onu da satar mıydın?

Dahai: Ne sandın? O A6 köy halkının ortak malı. Kömür madenini o gösterişli arabayı alabilmek için devlete sattı.

İşçi 2: Demek araba bu yüzden öyle tanındık geliyordu. O parlak yeni tekerler aslında benim. (Güler)

...

Dahai: Pekin'e şikayet dilekçesi yazınca göreceğiz ne olacak. Muhtarla yeni patron Jiao kodesi boylayacak.

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

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

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

Dahai: Kim sat dedi sana? Sözleşme tartışıldı mı?

Filmde Dahai hariç herkes bu yeni sürece ayak uydurmuş bir şekilde görülür ve Dahai'nin hak arama mücadelesi onlar için bir alay konusudur. Yukarıdaki diyalog madeni hala köyün ortak malı olarak gören ancak diğer göçmen işçiler tarafından tiye alınan Dahai arasında geçen bir diyalogu yansıtmaktadır. Dahai yukarıdaki diyalogdaki gibi konuşmaları sık sık dile getirir ve patron Jiao'nun muhtarla işbirliği yaptığını söyleyerek insanları kendi hak arayışına dâhil etmek ister ancak herkes ya onunla dalga geçer ya da ondan kaçır. Minibüste madenin muhasebecisiyle karşılaştığı zaman

aralarında geçen yukarıdaki diyalog, Dahai'nin hala komünist rejimin yönetim biçimini benimseyen ve onun sürdürülmesi için uğraşan bir çaba içindedir. Böyle bir siyasi ve ekonomik alanın bir parçası olmayı kabul etmez ve bu haksızlığın peşine düşer. Patron, muhtar ve muhasebeci üçlüsünden oluşan bir sermaye üçgenin yaptığı haksızlığı şikâyet etmek için Pekin'e bir dilekçe göndermek ister ancak amacına ulaşamaz. Postane görevlisi Dahai'den açık adres ister ama Pekin/Zhongnanhai Kurulu isminin yeterince açık olduğunda ısrar eder. En sonunda “*adalet kalmamış!*” serzenişleri ile postaneden çıkar. Dahai'nin postanede takıldığı bürokratik engeller kafkaesk bir alanı hissettirir.

Pickowicz, 2007 yılında yaptığı *Rural Protest Letters* adlı çalışmasında, çoğunluğu 1975-1992 yıllarında yazılmış şikâyet mektuplarını inceler. Köylülerin yazdığı bu mektuplar, dönemin yönetimini eleştiren ve hak arayışına giren bir üslupla yazıldığı görülür. Mao Zedung, Huo Guofeng ve Deng Xiaoping gibi üst düzey yöneticilere yazılmış bu şikâyet mektuplarını bir “protesto metni” olarak değerlendiren Pickowicz, mektupları dönemin siyasi iklimini de anlamada önemli bir hafıza kaynağı olarak görür (s. 22). Pickowicz'in keşfettiği mektuplarından biri Geng Xiufeng'in 1989 yılında Çin'i reform politikaları altında kapitalist dışa açılma eğilimini başlatan Deng Xiaoping'e yazılmıştır. Geng, mektubunda Mao Zedung dönemindeki ekonomi-politik ortamın yeniden yaratılmasını talep ederken aynı zamanda “kendi kazancın için başkalarını incitmeye kararlı bir şekilde karşı çık” cümlesinin yazar. Mektup dönemin politikalarına karşı protest bir bakış açısıyla yazılırken Deng Xiaoping'den karşılık aldığına dair bir kanıt yoktur (s.43). Geng'in mektubu Dahai'nin muhtarı ve maden patronunu şikâyet etmek için Pekin'deki kurula yazdığı mektubu hatırlatır. Geng, bir şekilde göndermeyi başarmışken, Dahai yazdığı mektubu postalamanın bir yolunu bile bulamaz.

Reform döneminde kadın işçilerin koşulları da dönüşmeye başlar. Kadın işçilerin Mao dönemindeki “kahraman, güçlü” imajı değişir ve fabrikaların kapanmasına bağlı olarak başlatılan işten çıkarmalardan en çok etkilenen kesim de kadınlar olur. Evlerine dönmek zorunda kalan kadın işçiler Mao sonrası dönemin ilk mağdurlarından olurlar (Jieyu, 2007, s. 6). Jieyu, artık Mao dönemindeki sırtımı devlete dayadım hissini sağlayacak devlet güvencesine dair bir durumun ortadan kalktığı vurgular (Jieyu, 2007, s. 142). Büyük kentlerde, kırsalda yaşayan genç kadınlara yönelik talepkar bir durum

vardır. Gaetona ve Tamara, bu durumun sebebini genç kadınların, “endüstride, hizmette, satışta ve büro işlerinde oldukça pazarlanabilir” olmasına yattığını belirterek bu durumu, “bu kadınlık klişeleri, dünya çapında kapitalizm ihracatına eşlik etmiştir” şeklinde açıklarlar. Çin’de de dünyada olduğu gibi kadınların bedensel özellikleri ön plana tutularak çeşitli işlerde çalıştırıldıkları görülmekte Çin özelinde bu uygulamanın ev hizmetçisi ya da bar hostesleri gibi mesleklerde yaygın olarak kırsaldan gelen göçmen genç kadın işçilerin çalıştırıldığı belirtilmektedir. Zheng, Liaoning eyaletinin bir liman kenti Dailan’daki bar hostesleri üzerine yaptığı çalışmada, kırsaldan gelen göçmen kadınların “sürekli büyüyen bir yasa dışı fahişe veya seks işçileri birliği oluşturduğu”nu vurgular. Dailan kentindeki barda çalışan kadınların aktardıkları deneyimlerden yola çıkarak aktardığı bilgilerde kırsaldan gelen genç işçi kadınların imajının “bakire” ve “fahişe” tanımlamalarıyla ön plana çıktıkları üzerinedir (Zheng, 2004, s. 82).



Görsel 17: Altın Çağ Gece Kulübü



Görsel 18: Altın Çağ Gece Kulübü

Çin’in kadın göçmen işçilere dair yapılan bu çalışmalar, Jia Zhangke sinemasındaki göçmen kadın işçi temsilleri ile paralellik taşır. Kırsaldan gelen kadın işçilerin karaoke bar, pavyon ya da sauna salonunda çalıştıklarını görülürken, kırsal alanda erkeklerin kente çalışmaya giden kadınlar hakkındaki söylemleri de bu duruma vurgu yapan bir şekilde sunulur. Örneğin *Günahın Dokunuşu* filminde aralarında tartışan bir grup erkek kente çalışmaya giden kadınlar hakkında şu şekilde konuşurlar; “*Lili’nin güzellik salonuna çalışmaya gitti. Orada “Özel hizmet” veriyordu, öyle AIDS kaptı.....karın Tranjin’de ne yapıyor? Gözünü üstünden ayırma*”.

“[s]osyalist çağın karakteristik özelliği olan sıcak yoldaşlık ve etik gelenekler, yirmi birinci yüzyılın başında neoliberalizmin zaferiyle hızla tehlikeye giriyor.....eskiden kahraman olarak onurlandırılan işçiler artık ağır işçiler olarak küçümsenirken, kırsal kesimde yaşadıkları için saygı duyulan kırsal kadınlar artık şehirdeki seks işçiler kadar aşağı durumda”(Yao, 2019, s. 156).

Kırsal kadın göçmenlere dair bu temsiller ve söylemler, kadın bedenini kentsel erkeklik tarafından tüketime hazır hale getirilen erotik sunumu (Yao, 2019, s. 154), hem

The World filminde hem de *Günahın Dokunuşu* filminde oldukça net bir şekilde yansıtılır. Wagner, kadın bedeninin bu erotikleştirilmesine dair temsillerin sadece Mulveyci perspektiften feminist bir eleştirinin alanı değil neoliberal dünyanın öznelere üzerinde yarattığı metalaşma olgusu üzerinde de görülebileceğinin altını çizer (Wagner, 2013, s. 373).



Görsel 19: Altın Çağ Gece Kulübü



Görsel 20: Altın Çağ Gece Kulübü

Günahın Dokunuşu filminde Altın Çağ adlı gece kulübünün açılışında çalışanlara Hong Kong'dan ve Tayvan'dan gelen zengin müşterileri nasıl karşılamaları gerektiğine dair eğitim verilir; “Konuk geldiğinde “efendim” demeyin. O andan itibaren “güzide konduğumuzdur”. İyi akşamlar güzide konduğumuz Altın Çağ’a hoş geldiniz, diyeceksiniz”. Genellikle göçmen işçilerden oluşan bir ekibi çalıştıran kulübün garsonları müşterilerin sigara küllerini atabilmeleri için bile kültablasıyla yanlarında dolaşırken, seks işçisi göçmen kadınlar bedensel her türlü hizmeti sunarlar. Kulüpte çalışan kadınlar görsel 17’de Çin halk geleneğine ait geleneksel kıyafetlerden ilhamla hazırlanmış bikinileri giyerken arkada yine halk müziği çalarken, görsel 18’de Mao’nun askerlerinin kıyafetine benzeyen kıyafetlerle komünist bir marş eşliğinde çıkarlar. Bu bağlamda film, Çin’e dair hem geleneksel hem de ideolojik değerlerin “neoliberalizmin inançsız dünyasında” (Yao, 219, 155) nasıl yaşatıldığına dair bir örneğin, gece kulübü üzerinden bir temsilini sunar.

4.4.1.3.“Yok Özne”ler ve Kalabalıklar: Göçmen İşçiler

Xiao Shan Going Home filminde karşımıza çıkan Xiao Shan karakteri Pekin’de çalışmak için gelen ancak tatilde eve geri dönebilmenin yolunu arayan bir karakterdir. Jia Zhangke’nin ilk uzun metrajlı filmindeki bu karakter, Jia Zhangke filmografisinin

geneline yayılan göçmen işçi temsilinin öncüsü olur. Xiao Shan'ın dönmek istediği memleketi Anyang'dır ve Anyang, Çin uygarlık tarihinin başlangıcını yansıtan Kuzey Henan eyaletinde yer alan önemli bir yerdir. Jia Zhangke, Xiao Shan'ın dönmek istediği ancak maddi sıkıntılardan dönemediği memleketi Anyang'ı seçmesinde, sadece Xiao Shan'ın kişisel bir meselesi olarak değil tüm Çin toplumunun modernleşme süreciyle beraber geleneksel yaşamından koptuğuna dair bir temsil barındırır (Berry M. , 2009, s. 14). Reform döneminin getirmiş olduğu yeni politikaların gündelik hayat üzerindeki etkilerinin görülmeye başladığı dönemde çekilen film, ana karakterinin çalışmak için geldiği kentin içinde sıkışmışlığına odaklanır.



Görsel 21: Tren sahnesi



Görsel 22: Trenin peşinden koşan gençler

Platform filmindeki Fenyang Kültür Topluluğu'nun turne için seyahat ettikleri kamyon bozulur ve kamyonun içinde müzik dinlerken birden yaklaşan trenin kendilerini içerisine alma umuduyla koşmaya başlarlar. Buradaki treni, aynı zamanda modernitenin başlangıcına dair simgesel bir temsil olarak okuyabiliriz. Filmin tam da bir kültür topluluğunun Çin'in modernleşme ve kapitalizm sürecine dâhil olmasına dair hikâyesinin olması bu okumayı daha da güçlendirir. Topluluktaki gençler, trene doğru koşarlar ancak yetişemezler. Bu koşuşun komünist rejimin kapalı alanından reform dönemi ile beraber açılmasına dair bir umut koşusu olarak değerlendiren Mello, umutla koşan bu kuşağın tuzağa düştüğünü vurgular (Mello, 2019, s. 66). Jia Zhangke de kendi sözleriyle de Platform filmindeki trenin “umut ve geleceği” temsil ettiğini vurgular. (Zhangke, J., 2001) Ancak Platform'da içinde yaşadıkları gündelik hayatın dönüşümü bir yerinden yakalamaya çalışan umutlu gençliğe dair izlenim filmin son sahnesiyle beraber sona erer. Treni yakalayamamaların verdiği umutsuzluk seyirciyi bu son sahneye hazırlar. Cui Mingliang önceden kendisini reddeden sevdiği kızla artık evlenmiş, kültür topluluğu dağılmış ve gündelik hayatı bir rutine dönüşmüştür. Ahlak bekçilerinin kendisini sevgiliyle aynı odada yakaladıktan sonra yaşadığı utançla kaybolan Zhong Ping

karakteri dışında herkes mekân içerisinde sabitlemiştir. Ya da bir göçmen işçi kimliğiyle Çin'in farklı bir bölgesine gitmiştir.

Memleket Üçlemesi olarak adlandırılan ilk üç filminden sonra çekilmiş olan The World filmi ile beraber Jia Zhangke, memleketinden dışarı çıkar ve karakterlerini kentin içine konumlandırır. Artık karakterler kentin içinde yaşayan göçmen işçiler olarak temsil edilirler. Memleketlerindeki sıkılmışlık haliyle kendilerini kente atan gençliğin Hukou sisteminin sebep olduğu ayrımcılıklarla karşılaşmalarına dayanarak bu durumun sadece “soyut bir tutku” olduğunu vurgular (Mello, 2019, s. 67). The World filmi ile beraber bu soyut tutkunun sebebini daha net görmeye başlarız. Pekin’de şu kadar alana yayılan bir tema park içerisinde çalışan göçmen işçilerin hikâyelerine odaklanan film, parkın gösteri alanı ve alanın arkasında yaşananlar arasında kurduğu tezatlıkla, Çin’in 2000 sonrası küreselleşme politikalarına dair izler sunar. Bu bağlamda film, Çinmodernleşmesinin ve bununla bağlantılı olarak neoliberal politikaların “ilerleme”ye yönelik planlamalarının görünen ve görünmeyen yüzüne dair mikro bir okuma alanı yaratır. Bu alanın sahne üstündekiler ve sahne altındakiler olarak sunulan iki yüzü modernleşme süreçlerinin kendi içinde yarattığı çatışmaya dair de temsiller sunar (Gaetano A. , 2009, s. 26) (Yao, 2019, s. 147).



Görsel 23: Tema parktaki seyirciler



Görsel 24: Tema parktaki dansçı kızlar

2008 Olimpiyat Oyunları, 2010 Dünya Fuarı gibi etkinliklerde Çin’in kendi başarısını ortaya koymak için bir kenti baştan aşağıya dönüştüren Çin hükümetinin yıkma potansiyeli dikkat çekicidir. Oldukça büyük bir alana yayılan World Expo Garden’in inşası için Huangpu Nehri’nin iki yakasında yer alan on binlerce ailenin ve fabrikaların taşınması, bu durumun en önemli göstergelerinden biri olmaktadır. Küresel dünyada görünür olabilmek için yaratılan bu gösterişli dünyanın özneleri, bu yıkım ve yapım işlerinde çalışan göçmen işçiler olmaktadır ve aynı zamanda en görünmeyenleri de (Wang Y. , 2011, s. 1). Bu bağlamda, The World filmi büyük bir göçmen işçi akımına sebep olan

bu tarihsel olayın arka planını görmek adına ilgi çekicidir. Dudley Andrew, The World üzerine yazdığı makalesinde Jia Zhangke'nin yarattığı karakterlerin küresel Çin'in "yok özne"lerini yansıttığını söyler. Andrew, The World filmindeki göçmen işçi karakterleri üzerinde detaylandığı bu kavramsallaştırma, kentin içinde ve dışında var olmaya çalışan göçmen işçilerin Çin'in küresel düzenindeki sıkışmışlıklarının karşılığı olarak ortaya çıkar (Andrew, 2018, s. 63) .



Görsel 25: Tema park sahne



Görsel 26: Tema park bodrum katı

Film, bir bodrum katı sahnesiyle açılır. Ana karakter Tao'nun yara bandı arayışını takip eden kamerayla göstericilerin soyunma odalarının olduğu bodrum katını detaylı bir şekilde dolaşırız. Tao yara bandını bulur ve o yara bandını takmaya çalıştığı sırada diğer göstericiler, telaşla yukarıya gösteri alanına çıkarlar. Tao, tek başına sessiz bir şekilde ekranda kalır. Daha sonra Tao ile beraber gösteri alanına çıkan kamera, gösteri müziğinin ve seyirci alkışlarının eşliğinde biraz önce işçilerin hazırlandığı boş bodrum katına geri döner. Ekranda boş bir bodrum katı görünürken, sesler yukarıdaki gösteri alanının şenliğini yansıtır. Duyulan ses ve görülen mekân bir tezatlık yaratarak aşağıdaki işçiler ve yukarıdaki seyirciler arasında eleştirel bir düşünce akışına yer açar (Andrew, 2018, s. 62). Bu bağlamda filmde neoliberal dönemde gösteri alanının gerçekte olan ilişkisinin tezatlığı sahne üstü ve sahne altı olarak iki alanın temsili üstünden de kendini gösterir. Ziyaretçilerin izlediği gösteri alanı, bir renk cümbüşü sunan kostümlü göstericiler ve bir illüzyon alanını andıran görsel efektli ışıklarla "zengin" bir alanı niteler. Sahne altı ise aynı zamanda işçilerin gösteri dışında çalışmadıkları zamanda da gündelik hayatlarını sürdükleri bir mekân olarak "fakir" bir alanı imgeler. Sheldon Lu ise Çin'in başkenti Pekin'de yerinden edilmiş göçmen işçilerin "kasvetli alanı" olarak yorumlar. cinema Dialect and modernity in 21st century Sinophone. Wagner ise Çin neoliberalizme dikkat çekerek bu alanları, Pekin'de neoliberalizm altında yaşam standartlarının ve rant artışlarının dökümü"olarak ortaya çıktığını söyler (Wagner, 2013,

s. 363). Gaetano, bu tarihsel arka planı The World filmi üzerinden okuduğu makalesinde (2009) bu sıkışmışlığa dikkat çeker ve parkta yer alan göçmen işçilerin Çin küreselleşmesinin imajının gelişmesine katkı sunan “yardımcı figürler” olduğunu söyler “ (Gaetano A. , 2009, s. 28). Böylelikle film ana karakteri olarak değerlendirebileceğiniz park ile hem mekânsal yapısı hem de içinde yaşayan, çalışan karakterlerle dışarıdan “küreselleşme imajına yardımcı” bir tasarımkén arka planda modernleşmenin ve küreselleşmenin çarpık yapısını görmeye olanak tanır. Bu çarpıklık karakterler üzerinde bir sıkışmışlığa yol açmaktadır.



Görsel 27: Taisheng'in kaldığı oda



Görsel 28: Tao tuvalette çamaşır yıkıyor

1979'dan sonra ekonomik reform hareketlerinin gelişmesiyle beraber yaratılan yeni “kentsel yoksul” kesime dikkat çeken Wang, göçmen işçilerin yaşam alanlarının kent sakinlerinden çok daha kötü seviyede olduğunu belirtir. Güvencesiz sözleşmelerle, ağır işlerde çalışan ve düşük ücrete tabi tutulan göçmen işçiler, 1997 yılında Pekin özelinde yapılan bir araştırmaya göre kişi başına 4 metrekareden daha az alanlarda yaşamak mecburiyetindedirler (Wang, 2000, 853). Çin kentleri tam anlamıyla bir yenilenme sürecine girerken kırsaldan gelen göçmen işçilerin bu olanaklarının çoğundan yararlanamaması ve genel olarak eski binalar ve küçük mekânlarda yaşamaları kentsel dönüşümün tezat yanını gösterir (Jacka, 2006, 103). Bu bağlamda, The World'da yer alan tema park içerisinde çalışan göçmen işçilerin gösteri alanı ile yaşadıkları alan arasındaki zıtlık Çin kentlerinde yaşananların küçük bir örneği olarak karşımıza çıkar. Küçük bir odada 3-4 kişi kalan göçmen kadın işçiler, duvar boyası soyulmuş eski bir odada kalan Taisheng (Görsel 27), duvar fayansları eskimiş, aynaları yıpranmış olarak kullandıkları tuvaletlerde çamaşır yıkamak zorunda kalan Tao (Görsel 28) gibi. Parkta çalışan işçilerin yukarıya çıkabilmeleri, gösteri alanının bir parçası olabilmeleri için kostümelerini ve üniformalarını giymeleri gerekir. Oradaki varlıkları tamamen “hizmet” etmek aracılığıyla gerçekleşmektedir.



Görsel 29: İş soran küçük kız



Görsel 30: Nokia telefon afişi

Kente gelen göçmen işçiler bu sıkışmışlığı yaşarken, kırsalda kent bir kaçış ve arzu alanı olarak görünür. *Still Life* filminde Han Sanming’e bir Nokia telefon afişinde gökyüzünde elinde bir saksafonla zıplayan bir kız görüntüsüne bakarak “kızım şehirde yaşıyor” diyen annenin gözünden kent, bir gökyüzü görüntüsüyle karşılaştırabilecek kadar güzel ve ferah bir alanı ifade eder (Görsel 30). Xiao Wu filmindeki bir kasabada karaoke barda çalıştığı halde annesiyle yaptığı telefon konuşmasındaki yalanına şahit oluruz aslında Mei Mei de Pekin’de güzel bir okulda okumaktadır. Bu sıkılganlık, *Günahın Dokunuşu* filminde tekrar dile gelirler. İkinci karakterin hikâyesinde, aslında bir soyguncu olan ama annesinin doğum günü kutlaması için kırsala eşinin ve çocuğunun yanına döndüğünde karısı sorar; “*Burada kalamaz mısın?*” ve “*çok sıkıcı*” cevabını alır.

Böylelikle kırsal kesimde kent bir kaçış ya da hayal alanı olarak kurgunırken gerçekte yaşanan tam tersi olmaktadır. Gateno ve Tamara (2004), kadın işçi perspektifinden bakarak kırsaldan kente göçün modernleşme serüveninin bir parçası olarak görüldüğüne dair yaptığı alan araştırmasında, kadınların deneyimlerinin bu durumu desteklediğini ortaya koyar.¹ Ancak işçi haklarının neoliberal politikalarının bir sonucu olarak güvencesizleşmesi, kırsal kesimde iş alanlarının azalması gibi etkenler göçmen işçi politikalarının hızlanmasına sebep olmuştur. Kadın işçilerin bu politikalardan etkilendiği en önemli sorunlardan biri kentlerde iş gücüne dâhil edildiği meslek alanlarıyla ilgilidir. Kadınlar daha çok dış görünüşlerine bağlı olarak garson, hostes gibi hizmet sektöründe iş bulabilirken bu durum yaş sınırını da aşağıya düşmesine sebep olmuştur (Jieyu, 2007, s. 4). Pekin’e gitmek kırsal kadınların bir hayali olarak sunulurken,

¹ Gaetona ve Jacka, *On the Move: Women and Rural to Urban Migration* isimli kitaplarında Çin’deki kadın işçi deneyimlerine odaklanırlar. Kırsaldan kente göçen kadın işçilerin bu durumu ekonomik sermaye birikiminin yanında sosyal sermayelerine de bir katkı yarattığını tespit ederler ve görüşme yaptıkları kadınların kenti bir “kaçış” alanı olarak da kullanıldığını görürler. “Kırsal kesime dönen göçmen kadınlar, evden uzakta istihdamın onlara toplumdan daha fazla itibar ve otorite sağladığını veya onları diğer köylülerden uzaklaştırdığını görebilir” (Gaetano & Tamara, 2004, s. 3).

modernleşme ve küresel kültürün bir parçası olmak için Pekin’e geldiklerinde ise buldukları şey aslında “sahte bir kozmopolitlik” olmaktadır (Wagner, 2013, s.372). *Still Life* filminde birden kadraja girip *geldiğiniz yerde hizmetçiye ihtiyaç var mı?* sorusunu soran 16 yaşındaki kız çocuğu, yeni dönemin genç kadın göçmen işçi profiline bir yansıması olur. Bu kısa diyalog, kırsal genç kadınlarının bir iş olanağı olarak kentlere bağlılığının ve dâhil olabildikleri sektöre dair bir temsil sunar.

Xiao Wu’da Xiao’nun platonik aşkı Mei Mei’nin lüks bir arabayla Pekin’e gitmesi ya da *Platform* filminde birden ortan kaybolan Fenyang Kültür Topluluğu’ndaki dansçı kızın belirsiz bırakılan halleri sonraki filmlerde ortaya çıkmaya başlar. *The World* filminde Tao’nun sıkılğan ve parkın içinden başka bir sosyal hayatının olmadığına dair söylemleri kentte de kurtuluşu bulamamanın verdiği bir hapsolmuşluğu gösterir. Tao, bir iş için tema parkın dışına çıkan sevgilisine “*burada tıklı kala kala hayalet gibi oldum. Beni de götür*” der ya da sık sık parkın içinde bir yerden bir yere gitmek için kullandığı trende sıkılğan bir ifadeyle oturur. Bir küresel alan olarak dünyanın küçük bir benzerini yarattığını iddia eden bu park alanı, işçilerin sıkışmışlık düzlemini sık sık seyirciye gösterirken, dünyayı görmek için Pekin’den çıkmalarına gerek olmadığına yaptıkları vurguyla da parka gelen ziyaretçilerin de sahte bir küreselleşme algısının içinde sıkışmış oldukları görülür.



Görsel 31: Lianrong balıklarını gösteriyor



Görsel 32: Balıkları özgür bırakıyorlar

Bu durumu, kapitalist dünyanın emek ve özne arasında yarattığı mesafenin verdiği duygusal bir etki olarak değerlendiren Bordele, film boyunca süren bu sıkışmışlığı ilk sahnedeki Tao’nun yara bandı aradığı sahneyi hatırlatarak Tao’nun yarasını biyolojik bir yaranın ötesinde görmemizi ister (Bordelau, 2010, s. 162). Kadın-erkek arası şiddete yönelik ilişkiler, arkadaşlar arasındaki tartışma ve ana karakter Tao’nun Taisheng’den kendisini “*nereye olursa olsun*” çıkarmasını istediği sahne, klastrofobik bir alanı imler ve Tao’nun yarası da bu duygusal tahribatı temsil eder. Yinhjin Zhang da Pekin’e gelen göçmen işçiler hakkında yazdığı yazısında bu durumu “duygusal harabeler” olarak

tanımlar (Zhang Y. , 2008). *Günahın Dokunuşu* filmindeki Lianrong karakteri de bir bıraktığı kırsalda bir çocuğu olan ve pavyonda çalışan kadın göçmen işçi temsilini sürdürürken benzer bir klostrofobik duygusunu yaşar. Karakterin takma adının da suyu arayan balık olması serbest bırakmak istediği balıklarla kendisini özdeşleştirdiğinin de kanıtı olur. Xiaohui ile sohbet ederken birden aklına balıklar gelir ve ertesi gün beraber balıkları göle bırakmaya giderler. Balıkları özgür bırakırken kendisi kaderi olarak kabullendiği yaşama devam eder.

Gitmeyi başaranlar ya da mevkiinde yükselenler olsa da yine de yok öznenin hali sürdürmeye devam eder. *The World* filminde patronu ile ilişkisi sayesinde şefliğe terfi eden kadın işçi, filmin sonunda Tao'ya itiraf ederek elinde telsiz olması dışında hayatında hiçbir şey değişmediğini itiraf eder. Taisheng'in ilişki kurduğu Qun karakteri, vize alarak Paris'e gitmeyi başardığında yaşayacağı yer yine Çin Mahallesi olan Bellville'dir. Bu durumda Jia Zhangke'nin filmlerinde karakterler, küresel dünyanın yerel alanına kalarak sahte bir kozmopolitlikle karşı karşıyadırlar (Lu T. , 2014, s. 173). Kente gitmek ya da ülkeden çıkmak onlara bir özgürlük alanı yaratmadığı gibi onları daha da kapana kısılmış hissettirmektedir. Bu kapana kısılmışlık, filmlerin sonunda bir ölüme, şiddete, intihara ya da öylece sıkılmış oturan yüzlere bağlanır. Neoliberal küreselleşmenin sunduğu yapaylığı izlerken, filmin sonunda bu yapaylığın insan üzerinde yarattığı tahribata çarparız.



Görsel 33: Tao sahnede gelinlikle



Görsel 34: Tao ve Taisheng'in ölü bedenleri

The World filminde sahnede yapay bir kar altında, sahte bir gelin olarak sahne ışıkları altında dans eden Tao, filmin sonunda derme çatma bir evin içinde sızan gaz sonucu sevgilisiyle ölü bulunur. Görsel 33'te Tao'nun gelinlikli ve yapar kar altındaki gösterisi tüm ihtişamına rağmen gerçek olmayan bir parlama alanı yaratır. Görsel 34'te ise uzun zamandır kar yağmayan Pekin'e yağın gerçek kar altında ölü yatan iki bedenin gerçek görüntüsü vardır. Jia Zhangke, ihtişamlı görüntüler ve işçilerin “gerçek” gündelik

hayatlarına dair iki farklı sahne üzerinden temsil edilen ve gerçekte olanla ilgili bir tezatlık yaratır. Tao'nun sevgilisi Taisheng'in onlar yerde yatarken duyduğumuz sorusu; "her şey bitti mi" üzerine Tao, "hayır daha yeni başlıyor" cevabını verir. Yapaylığın altında bir gösteriş gerçekliği yansıtmazken, gerçek karın altındaki ölü bedenler asıl gerçek olandır.

Günahın Dokunuşu filminde, Xiaohui karakterinin kaldığı yurdun adı Refah Vadisi'dir. Ancak bu yurt, göçmen işçilerin kaldığı üst üste yataklardan oluşan sıkışık bir alandır ve ismiyle tezatlık oluşturur. Hem film boyunca kırsaldan kente gelmiş genç bir göçmen işçi olarak yaşadıkları hem de annesinin neden yeterince para göndermediğini dair baskısına dayanamayan Xiaohui, yurdun balkonundan atlayarak intihar eder. Böylelikle Jia Zhangke, gösterilen ve yaşanan durum arasında kurduğu tezatlıkla kentin göçmen işçilerin "yok özne"liğine dair eleştirel bir alan açar.



Görsel 35: Refah Vahası Yurdu



Görsel 36: İntihar eden Xiaohui

Jia Zhangke sinemasında bu eleştirel alan, tek tek özneler üzerinden sürdürülürken aynı zamanda kalabalıklar da bu düşünsel sürecin bir malzemesi olarak ortaya çıkar. Jacka, kırsal göçmenlerin medyada "yüzen nüfus" teriminin bir karşılığına benzer şekilde sık sık kalabalık bir sel görüntüsü şeklinde yer aldıklarından bahseder (Jacka,2006,47). Jia Zhangke de Çin'de yüzen nüfus olarak adlandırılan göçmen işçi temsillerinde Jacka'nın tespitine benzer şekilde kalabalık insan sahnelerine yer verir. Bu kalabalıklar sık sık kameraya bakar şekilde konumlandırılır ve seyirciden var olan düzen karşısında kalabalıkların yaşadıklarını anlamlandırmamızı isteyen bir hissiyat yaratır.



Görsel 37: Xiao Wu kelepçeli



Görsel 38: Xiao Wu'yu izleyen kalabalık

Çin özelinde kent nüfusunun kalabalığı yüzen nüfus olarak göçmen işçilerle özdeşleştirilirken, kent ve kalabalıkların modernizmle ilişkisi de modernizm tartışmalarında yer almaktadır. Walter Benjamin, Baudelaire Üzerine Motifler adlı yazısında bu kalabalığı tartışmış ve Marx'ın “bu çabuk dağılabilir kitleyi, proletaryanın oluşturduğu demir bir kitleye dönüştürmeye” çok daha önceleri başladığını yazmıştır (Benjamin, 2013, s. 216). Ancak kalabalıklar onun üzerine düşünen ve yazan, Hoffman, Poe, Hugo, Baudelaire gibi yazarlar tarafından çok daha öznel deneyimlerle aktarılırken, modernleşme sürecinin kent ve insanla olan bağının yarattığı deneyimin de temsili olmuştur. Benjamin, Hugo'nun yarattığı “kalabalığın suskunluğu”na dikkat çekerken kendisi de kalabalığı, “hareketli bir peçe” olarak yorumlar.

Jia Zhangke'nin filmlerinde yüzen nüfusun bir temsili olduğunu anladığımız bu hareketli peçe, sessiz ve suskun olarak verilir. Görsel 37'de yaptığı yankesicilik sonucu polis tarafından yakalanan ve direğe kelepçelenen Xiao Wu'ya bakan küçük bir kalabalık görürüz. Xiao Wu, film boyunca kentin ve kalabalığın bir parçası olamazken filmin sonunda da onlardan tamamen ayrılır. Bu sahne, Çin gündelik hayatının ritminde hareketli bir peçenin parçası olmayı kabul etmeyen öznenin yaşadığı durumu gösterir. Bu durumu Benjamin, Baudelaire üzerinden tartıştığı Flaneur kavramı üzerinden şu şekilde açar;

Kalabalığın içinde sıkışıp kalmaya razı olan yaya vardır; ama onun yanı sıra, hareket alanını gereksinen ve zaman sıkıntısı çekmek istemeyen Flaneur de vardır. İnsanların çoğu, günlük işlerin peşinden koşabilirler; acele tanımayan birey ise, ancak doğrudan bu niteliğiyle sıradışı insan konumundaysa, bir Flaneur gibi özgürce gezip tozabilir (Benjamin, 2013, s. 221).

Ancak Xiao Wu, bir Flaneur gibi özgürce gezip tozabilmenin tadına varamaz, ya kalabalığın bir parçası olmalı ya da hapsedilmelidir. Batılı bir modern yaşamın yıkıcılığı

üzerinden kurgulanan Flaneur kavramı, Xiaou Wu üzerinden Çin postsosyalist dönemin yıkıcılığı olarak bir karşılık bulur. Günahın Dokunuşu filminde Xiayou karakterinin hapisten çıktıktan sonra karşılaştığı bir opera tiyatrosunu izlemeye gelen kalabalığa karşı ters yönde yürür. Sonra bir tepenin üstünde kalabalıktan uzak bir şekilde kalabalığı izlerken görünür ancak en sonun da opera tiyatrosunu izleyen kalabalığın içine karışır. Xiaoyu, kendisine para fırlatıp taciz eden bir müşteriyi bıçakladıktan sonra hapse girer kendisine yapılan haksızlığa karşı ayrı bir yerde durmaya çalışırken hapisten sonra o da kalabalığa karışarak yeni düzenin bir parçası olur. Sahnede Çin operasının ünlü oyunlarından, The Story of Su San vardır ve sahnedeki karakter bir mahkeme sahnesini canlandırmaktadır. Hakin Su San’a “Günahını anlıyor musun?” diye sorarken kamera önce Xiaoyu’ya sonra da diğer kalabalığa odaklanır ve sessizlik olur.



Görsel 39: İşçiler fotoğraf çektiriyor



Görsel 40: Opera tiyatrosu izleyen kalabalık

Mountains May Depart filminde Liangzi, Tao’ya karşı sevgisine karşılık alamayınca yaşadığı köyü terk eder ve madende çalışmak için başka bir şehre gider. Tüm işçilerin fotoğraf çekiminde kalabalık olarak gördüğümüz sahnede, kalabalıkların arasında Liangzi’yi görürüz. Fotoğraf çekimi bittikten sonra merdivende toplanmış kalabalıklar dağılır ve Liangzi tek başına düşünceli bir şekilde kalır ancak bir süre durduktan sonra o da tekrar kalabalığa karışır. Filmin sonunda uzun yıllar madende çalıştığı için akciğer hastalığına yakalanarak karısını ve bir çocuğunu geride bırakarak hayata veda eder.

Chris Berry, Jia Zhangke’nin karakterleri için “sürekli hareket halinde olmasına rağmen hiçbir yere varmıyorlar” der. “Kaosun zamansallığı” olarak tanımladığı bu durumu, “büyük olasılıkla Benjamin’in yıkımının bir vizyonu olan postsosyalist pazarlamanın bir açıklaması” olarak değerlendirir (Berry C. , 2009, s. 115). Jia Zhangke’nin kalabalıklarına baktığımızda da kalabalıkların gittikçe sessizleştiğini görürüz.

4.4.2. Tema 2: Neoliberal Mekân

4.4.2.1. İçe ve Dışa Doğru Patlayan Kentler

ŞANGHAY’DAN çıkışta. Gezgin, telli balıkçıların daha belirgin çeltik tarlaları bambu kümeleri, uzakta çocukların çektiği birkaç manda, kısacası, genel olarak “kırsal kesim” diye adlandırılan ve ruhu dinlendiren manzaralar bulacağını sanır.

Zavallı gezgin!

Biri onun ebedi Asya’sını çalmıştır
(Orsenna, 2008, s. 169)

Mekân olgusu 1990 sonrası Yeni Çin sinemasının önemli bir bileşeni olduğu gibi Jia Zhangke’nin filmlerinde kullandığı kentin dönüşümüne ait temsiller de “Kent Kuşağı” adlandırılmasının da öncüsü olduğu söylenebilir (Miao, 2022, s. 125). İlk filminden itibaren karakterlerini sunarken kent o karakterlerin deneyimlerini oluşturan ve dönüştüren ana karakter olarak ortaya çıkmaktadır. Xiao Wu’nun aylak karakteri Xiao Wu, kentin içinde dolaşırken ve Çin’in küreselleşme sürecinde yaşadığı dönüşümleri anlamlandırmaya çalışırken kent bir yıkım sahası olarak sürekli ekrandadır. Karakterler ve kent birbirleriyle bağlantılı ve paralel bir şekilde bir dönüşümden geçmektedir. Bu durum kentin ve bireyin deneyimlerinin nasıl iç içe geçtiğine yapılan vurgulamaların da bir karşılığı olmaktadır.

Xiashon Going Home filmindeki ana karaktere geçmeden önce, kamera kentin içine kayarak gezer Xiashon’a gelmeden önce film kent mekânını seyirciye tanıtarak karakterin kentin içinde ve kentle beraber oluştuğunun bir göstergesi olur. *Still Life* filmi, bir gemideki kalabalığın içinden kayarak geçen bir kamera hareketinden sonra Han Sanming’i gösterir. *Mountains may Depart* filminde dans eden ana karakter Tao’ya gelmeden önce oradaki kalabalığı gösteriyi izleyen seyircileri kayarak takip eden bir kamera hareketi eşliğinde görürüz. *Xiao Wu* filmindeki kamera ana karaktere yol kenarında bekleyen insanları gördükten sonra yaklaşır. Bu bağlamda Jia Zhangke, karakterlerin hikâyelerini bireysel bir perspektiften değil, kentin kalabalığıyla bütünleşen toplumsal bir olguya tekabül ettiğine dair temsiller ile başlatır.



Görsel 41: İşaretlenen bina (Still Life)



Görsel 42: İşaretlenen bina (Xiao Wu)

Xiao: Büyük taşınma mı?

1. Adam: Tüm blok yıkılıyor.

2. Adam: Eski şeyler gitmezse yeni bir şey olmaz.

1. Adam: Eski şeyler yıkılıyor ama ben yeni bir şey göremiyorum.

Jia Zhangke'nin ilk kurmaca filmi Xiao Wu'dan itibaren yıkım, gündelik hayatın bir parçası olarak sinemasında yer alır. Memleket üçlemesi olarak ele aldığı ilk üç filminde yıkım, kırsal alanın dönüşümün ve atıllığının bir parçası olarak ortaya çıkarken, sonraki filmlerinde kent ve kır çatışan birbirinden farklı iki alan olarak görülür. Bu durum, Çin'in 1990 sonrası dönüşen kırsal alanların, kentlere yoğunlaşan iş alanlarının tarihsel bir sonucu olarak okumak mümkündür. Jia Zhangke kır ve kenti bu dönüşümün bir yansıması olarak filmleri içerisinde konumlandırır. Mao döneminde kır ve kentin dengeli bir şekilde büyümesine olanak sunan uygulamalar mevcutken, Deng Xiaoping ile beraber gelen reform döneminde dünya kentleriyle uyumlu hale getirilmeye çalışılan bir kent algısı ortaya çıkar. Bu kent yapısı kentin içini nüfus yoğunluğu bağlamında sıkıştırırken kentin çevresinde kentlere çalışmak için gelen nüfusun yaşadığı bir banliyöleşme alanı yaratır. Bu durum dünya kentleri üzerinde de oldukça sık bir şekilde tartışılırken Çin'in 1980 sonrası kentsel yapılaşmasına bakıldığında da benzer sonuçlarının olduğu görülmektedir (Logan, 2001, s. 8). Mao ve Reform Dönemi olarak ayrılan bu iki tarihsel dönemden itibaren filmler yapan Jia Zhangke, gündelik hayatın en temel mekânı olan kır ve kenti bu tarihsel arka plandan yararlanarak filmlerinin ana unsuru haline getirir.

Miao, Jia Zhangke sinemasında mekânın kendisinin de bir ana karakter olarak ortaya çıkışını mekânın temsil edilme biçimine vurgu yaparak değerlendirir. Mekân kameranın önünde gösterilirken diğer filmlerde olduğu gibi önünde dramatik hikâyeler

dönmez ve bu durum seyirciden başlı başına mekâna odaklanması gerektiğini hissettirir (Miao, 2022, s. 125). Örneğin, Still Life filminde işçilerin binaları yıkan balta seslerini duyarken yıkım göz önünde öylece seyirciye gösterilir ve yıkımın sesi ve yıkımın kendisi uzun süre seyirciyle baş başa bırakılır. Benzer şekilde, The World filminde tema parkın bodrum katında giyinme odaları bulunan göstericilerin bodrum kattaki derme çatma giyinme odaları seyircinin karşısındayken ses olarak yukarıdaki gösteri alanın şenlik havasını yansıtan alkış ve müzik sesleri duyulur. Ses ve mekân arasında kurulan bu ilişki örnekleri mekânın kendisinin salt bir mekânın ötesinde görünmesine dair izler barındırır.



Görsel 43: Sokakta yol çalışması (Platform)



Görsel 44: Sokakta yıkılmış binalar (Xiao Wu)

Jia Zhangke'nin filmleri içerisinde çevresel tahribatın görüldüğü en dikkat çekici filmlerinden biri Still Life'dır. Xiao Wu filminde duvarlarda görülen “yıkılacak” yazıları ile taşınma telaşında olan insanları görürüz. Bir köyün ya da kentin toplu halde taşınması ile başlayan bu süreç çoğu insanın kabullenişini gösterirken bazıları için de henüz anlam verilmeyen bir toplumsal dönüşüm olur; *Eski şeyler yıkılıyor ama ben yeni bir şey göremiyorum*. Xiao Wu'nun “büyük taşınma mı”? diye 1997 yılında sorduğu sorunun cevabını Still Life filminde daha net bir şekilde görürüz. 2006 yılında çektiği Still Life filminde Xiao Wu'da henüz başlayan yıkımın oldukça ilerlediğini ve bir kentin neredeyse tamamının taşındığı görülür. Bu taşınmamanın sebebi Üç Vadi Barajı'nın yapımı ile ortaya çıkan suların yükselmesidir. Kentteki çoğu insan taşınmış geriye boşalan evlerin yıkımını üstlenen işçiler kalmıştır. Kentsel dönüşümün mekân üzerindeki etkilerinden biri olarak ortaya çıkan Üç Vadi Barajı sular altında kalmış bir şehrin insanlarına odaklanır İki farklı arama hikâyesi genel planla çekilmiş kent, baraj ve fabrikalar üstüne konumlandırılır. Han Sanming'in yıkılan binalar arasında ve baraj etrafındaki yürüyüşleri sular altında

kalmış iki bin yıllık geçmişi olan bir kentin tanıklığını sunarken, Shen Hong'un yürüyüşleri 2000 sonrası özelleştirme politikaları çerçevesinde boşaltılan ve çürümeye yüz tutmuş fabrikaların tanıklığını sunar (Zhuo, 2016, s. 48). Bu bağlamda *Still Life* filminde çevre, anlatıyı güçlendirecek önemli bir öge olarak karşımıza çıkar. Olay örgüsünün ve karakterlerin duyguları sular altında kalmış şehir ve terk edilmiş fabrikaların genel planda verilen sahneler üzerinden aktarılır. Bu temsil biçimini yönetmenin bireylerin öznel yaşamındaki çatışmalarının temelini küreselleşme politikaları çerçevesinde dönüştürülen bir şehrin etkileri olarak konumlandırması olarak okuyabiliriz. Yaklaşık bir milyon insanın göç etmesine sebep olmuş Three Gorges barajının yıkımından etkilenen Fengjie kentinde yaşayanların gündelik hayatı filmin ana karakteri olmaktadır. Zhuo, Bazin'in bazı filmlerde doğanın ana rol olarak ortaya çıktığı değerlendirmesini *Still Life* filmi üzerinden yapar ve *Still Life* filminde dramatik unsurların oyuncular olmadan da doğa görüntüleri ile ortaya çıkarıldığını vurgular (Zhuo, 2016, s. 48).



Görsel 45: Yıkım için çalışan işçiler



Görsel 46: Molozları taşıyan kamyon

Jiayan Mi, Çin'in çevresel dönüşümlerinin Yeni Çin Sineması'nda sadece fiziksel bir gösterge olarak değil, bu dönüşümlerin insanlar üzerinde yarattığı "kültürel, psikolojik ve politik patolojik" sonuçlar çerçevesinden değerlendirir. Mi'nin ortaya sunduğu fikir "su"yun burada fiziksel bir meselenin ötesinde çok yönlü bakılabilen "dinamik bir gösterge" olduğudur (Mi, 2009, s. 19). Bu bağlamda, filmde geçen barajı ve çevresinde yaşananlar "dinamik" bir mekân olarak çok yönlü bir tartışmanın temeline oturur. Bu tartışmalar 1970 sonrası reform hareketlerinin bir parçası olarak ortaya çıkan dönüşümlerin çevresinde şekillendirir. Çin'in dünya üzerindeki Amerika ile yarışan derecede ekonomik anlamdaki gelişmişliğine rağmen ülke içerisinde ortaya çıkan hem ekonomik hem de mekânsal eşitsizlikler bu konudaki alanyazında tartışılmaktadır. Bu çerçeveden bakıldığında, durmak bilmeyen kapitalist yarışın ülke içerisinde yarattığı

çevresel tahribat, kalkınma adıyla ortaya sunulan ve kapitalist dünya devleriyle yarışın bir aracı olan projeler sonucunda ortaya çıkmaktadır (Dirlik, 2012, s. 118).



Görsel 47: Terasta dans eden kişiler



Görsel 48: Işıklı köprü

Sular altında kalan bölgenin Fengjie kentindeki insanlara odaklanan film yerinden edilmişliğin içinde hayatta kalmaya çalışan insanların tanıklığını sunar. Han Sanming kentin alt kesimindeki işçilere odaklanırken kadın karakter kentin üst kesimine tanıklık eder. İki karakter de kentteki gündelik hayatın iki farklı kesimine tanıklık eder, onlar kentin farklı iki kesimine ait mekânlarda yürürken seyirci de yıkımın iki farklı yönünü görür. Han Sanming, kentin yıkıntıları arasında yıkım işçileri, dilenci, kadın seks işçileri, yaşlı pansiyon sahibi, yolcu taşıyan motorcu gençler gibi ekonomik seviyesi düşük bireylerle karşılaşır. Kadın karakter Shen Hong ise ekonomik seviyesi daha yüksek kesimden bireylerle karşılaşır. Bu bireyler kentin yıkımından doğrudan etkilenmeyen hatta yıkımın üstüne yapılan yeni binalardan para kazanan, yıkımın üstüne yeni projeler üreten bir kitle ve çevresinden oluşur. Kocasının en yakın arkadaşı'nın onu bu kitlenin katıldığı sosyal ortamlara götürmesi seyirciyi şehrin yukarısında kalan bu kitleyle de karşılaştırır. Bu sosyal ortamlardan biri terasta dans eden bir grubun olduğu sahnedir.

Adam: Bu benim son projem. 240 milyona mal oldu.

Kadın: Oldukça büyük bir proje. Başkan Mao'nun hayaliydi ve sen bunu gerçekleştirdin.

Adam: Bu gece ışıklar neden yanmıyor?

---- : Ben ilgilenirim.

-----: Işıklar yansın!

Alt ve üst kesim tanımlaması sadece ekonomik statü anlamında değil filmin kent çekimleri de alt ve üst açılardan iki karakterin hikâyesinde alt ve üst çekimler olarak farklılaşır. Kadın karakter yıkılmış ya da yıkılmamış olsun binaların üst katlarında yer

alır. Bir binanın üst kadındaki bilardo sahnesi ya da teras kattaki bir eğlence alanı gibi. Telefonla konuştuğu yıkılmış bir binanın içinde yer aldığı sahne de üst kattan şehri gören bir alanda yapmaktadır. Yukarıdaki diyalog Han Sanming'in dünyasından farklı bir alana geçtiğimize dair bir örnek sunar. Üç geçit köprüsünün proje sahibi ışıklar yansın dedikten sonra ortaya çıkan görüntü iki karakterin sunduğu kent temsillerindeki çatışmanın görülebileceği bir plan çıkar ortaya. Üç geçit köprüsü üzerinde tüm ışıklar yanar, kentin yıkım alanları gecenin karanlığının altında kaybolmuşken, üç geçit köprüsünün üzerine dizilen ışık sistemi ile köprü ışık saçar. Ve insanlar köprü manzarası eşliğinde dans etmeye devam ederler. Bu iki farklı yaşam arasındaki çelişkiyi Jia Zhangke kendi sözleriyle şu şekilde ifade eder;

Yıkım, iki bin yıllık bir şehrin iki yılda yok olması, geride boşluk hissi bırakıyor. Ancak aynı zamandainsanla hala günlük yaşamlarını sürdürüyorlar ve bu da güçlü bir yaşam gücünün kanıtı. Yani yıkım ile devam eden yaşama dürtüsü arasında bir çelişki hissi var. Tabii burada büyük bir üzüntü var: İki bin yıllık bir hafıza silinmiş, bir kayıp hissi var. Ama bu aynı zamanda hayal gücümü de harekete geçirdi; bundan sonra ne olacağı gelecek hakkında düşünmemi sağladı. Böylece uçup giden bir UFO hayal ettim (Zhangke & Rapfogel, 2008)

Jia Zhangke-sürreal bir ortam yaratması-yıkımın bir parçası olarak devam eden hayatta kadınların yıkıntılarının arasında bir sex işçisi olarak görüldüğü sahne sürreal bir hissiyat yaratır. Bu durum Lefebvre'nin kentin içinde bulundurduğu tortuları anlamak için gerçeküstü bir dili kullanmak gerektiğine dair düşünceleriyle de kesişir. Bertozzi, Still Life filmini büyülü gerçekçilik anlatı dilinden yola çıkarak değerlendirir. Altıncı Kuşak sinemacıların film dilini tanımlarken kullanılan postsosyalist gerçekçilik bakış açısının başka bir versiyonu olarak büyülü gerçekçilik kavramını kullanan Bertozzi, Still Life filminin bu kavramı karşılayan yönlerine dikkat çeker. Ona göre filmin açılış sahnesinde kullanılan bulanıklıktan netliğe ve tam tersi gibi odaksal oynamalar; kadınların ve erkeklerin çıplak hallerine “neredeyse elle tutulur” bir his vermesi; kullanılan seslerin özel olarak dönüştürülmesi gibi etkenlerin büyülü bir film dili yaratmaktadır (Bertozzi, 2012, s. 165). Buradan yola çıkarak filmin büyülü gerçekçi bir düzlemde incelenmesine olanak sağlayan bir diğer unsur, yıkımın üzerine kurulan yaşam alanlarının varlığıdır. Filmde yer alan oyuncular sanki yıkılmış bir şehrin içinde değil, dört duvarı çevrilmiş evlerinin içinde yaşıyorlarmış gibi davranırlar. Gündelik hayatın mevcut gerçekçi alanından çıkmış kent, içerisinde yaşamaya devam eden insanlara göre

sanki hiç değişmemiştir. İnsanlar bu “yeni” kurulan gerçekliği gündelik hayatlarına adapte etmişlerdir. Still Life filminde bu adaptasyonun kendisi gerçeküstü bir atmosferin temsili olmaktadır. Bu durumu “... ‘gündelik olduğu söylenen bir gerçeklik ile aynı zamanda inkar edilemez derecede olağanüstü olan bir gerçeklik arasındaki karşıtlık’” olarak değerlendiren Bertozzi (Bertozzi, 2012, s. 166).



Görsel 49: Seks işçisi kadınlar



Görsel 50: Patlayan bina

Görsel 49’da Han Samning’e kendilerini gösteren seks işçileri kadınlar yer alır. Seks işçileri onları pazarlayan kadının çağırışıyla yıkılan binanın balkonuna çıkmaları, sanki gerçek bir pavyonun içindeymişler gibi duvarlara yaslanarak kendilerini göstermeleri sürrealist bir anlatı dilini göstermektedir. Filmi gerçeküstü ya da büyülü gerçekçi bir bakış açısıyla değerlendirilmesine olanak sağlayan diğer unsur barajın üstünde geçen ufo görüntüsüdür. gerçek görüntüler üstüne konumlandığı efekt görüntülerin gerçekliği sorgulama aracı olarak ortaya çıkması Jia Zhangke’nin film dilinin kişiselliğini yansıtır. Still Life filminde bu durum bir ufo görüntüsüyle ortaya çıkar. Filmin birinci bölümü olarak değerlendirdiğimiz Han Sanming’in karısını ve çocuğunu aradığı bölümden, 2. Karakterin kocasını aradığı ikinci bölümde geçişte görülür. Kamera Han Samning kayarak yaklaşırken karakter birden kadrajın dışında kalır ve seyirci filmin asıl öznesi olan baraj ve manzarasıyla baş başa kalmışken televizyondan gelen şarkı birden kesilir ve Ufo görüntüsü üzerinden bindirilen teknik bir ses duyulur. Ufo görüntüsü yavaşça havada ilerken kadrajda birden Shen Hong girer. Jia Zhangke’nin çağdaş gerçeklikte bulduğu “tuhaflik” Feinjeing kentindeki three gorges barajının yarattığı tahribatta somutlaşırken üzerine konumlandığı ufo görüntüsü “iki gerçeküstü ortamın ortaya çıkmasını” sağlar. Zhangke’nin kullandığı bu dil gerçekliğin yeni halinin sinemasal düzlemde yansıtmaya çalışmasına ait bir örnektir (Bertozzi, 2012, s. 154).



Görsel 51: Suyun yükseleceği uzunluk



Görsel 52: Suyun yükseleceği uzunluk (Still Life)

Xiao Wu ve Still Life filmindeki barajın sularının yükseleceği noktaları gösteren metre işaretleriyle Kül En Saf Beyazdır filminde de karşılaşırız. Böylelikle Jia Zhanke, sonraki filmlerinde de bizi zaman yolculuğuna çıkararak önceden konu ettiği mekânlara götürerek dönüşümün seyirci tarafından da görülmesine olanak sunar. Diğer filmlerinde mekân kişisel hikâyelerle bütünleşirken mekânı o hikâyeye parçalı halde görürüz. Bir gangster filminin motiflerini barındıran *Kül En Saf Beyaz* filmi, kente dair genel planlarla kentsel dönüşümün geniş bir resmini görmeye olanak sunar. Qiao'nun hapisten çıktıktan sonra bulmaya çalıştığı sevgilisi Bin Bin'i bulmaya çalıştığı sahnelerde genel planda fabrikaları ve fabrikalardan yayılan dumanları ve kirli havayı görürüz. Sanayi toplumunun gelişmesiyle paralel olarak değerlendirilen yeni kentsel sürecin bir parçası olarak Çin'de fabrikalaşma ve buna bağlı dönüşen kırsal ve kentsel alanları ifade ettiği düşünülebilir.



Görsel 53: Fabrika görüntüleri (Günahın Dokunuşu)



Görsel 54: Fabrika görüntüleri(Mountains May Depart)

Bu bağlamda, neoliberal kent olgusunun sanayileşme sürecinden başlatılarak okunması ve bunun en temel sonuçlarından biri olarak ortaya çıkan kent-kır çatışması ve banliyöleşme süreçleri bu fabrikalaşma sürecinin bir sonucu olarak ortaya çıkar. Jia Zhangke'nin iki farklı mekân görüntüleri kullanarak sunduğu temsiller, kır ve kent ayrımı üzerinden de devam eder. Farklı sınıftan insanları ve bu farklı sınıftan insanların yer aldıkları mekânlar arasında bir çatışma unsuru yaratan Jia Zhangke bu temsil alanını diğer filmlerinde de sürdürür. Kırsal ve kentsel alanların dönüşmesi ve Çin'de banliyöleşmeye yapılan en net atıf *Günahın Dokunuşu* filmindeki Zhou San karakteri üzerinden verilir.



Görsel 55: Zhou San



Görsel 56: Zhou San ve oğlu

Neoliberal politikaların gözle görülür etkilerinden olan bu kentsel dönüşüm, *Günahın Dokunuşu* filminde Zhou San'ın hikâyesinin anlatıldığı sahnelerde kent ve kır arasında çizilen zıtlık Jia Zhangke'nin genel planlarında görülür. Bir soyguncu ve katil olan Zhou San, annesinin doğum günü kutlaması için karısının ve çocuğunun yaşadığı kırsal alana gelir. Kırsal alan ve bu alanın karşısında görünen merkez genel planda sık sık aynı kadrada yer alır. Böylelikle seyirci iki alan arasındaki farkı görür. *Günahın Dokunuşu* filminde, Dahai ve Xiayo'ya yapılan haksızlıklara karşı bir patlama olarak ortaya çıkarken, Zhou San karakterinde şiddet çok daha önceden içselleştirildiği ve bunun bir yaşam biçimi olarak ortaya çıktığı görülür. Kent ve kır çatışmasının en yoğun vurgulandığı hikâyenin karakterindeki bu eğilim, Çin'in kentsel dönüşümünün tarihsel sürecinde Çin kentlerinde şiddetle ve “artan suç ve sosyal istikrarsızlık” kaynağı olarak görülen kırsal göçmenlerin bir yansıması olarak ortaya çıktığı söylenebilir (Zhang L. , 2001, s. 1). He Qinglian'ın Çin'de 1978 yılından itibaren dönüşen toplumsal yapıya dair yazdığı listeye bakıldığında, Zhou San'ın “yüzergezer suçlular” kategorisine girdiği söylenebilir. Kırsal köylülerin suç faaliyetlerinin bir kaynağı olarak ortaya çıktığını söyleyen Qinglian yazısında aktardığı Jiangsu eyaletindeki Jurong hapishanesinde yapılan araştırmanın bilgileri oldukça ilginçtir. Bu araştırmaya göre, özellikle 1996 yılından itibaren işlenen suçların öncekilere göre farklılık taşımasıdır. Önceleri yaptıkları suçlarda yaşadıkları psikolojik dengesizliklere bağlı durumlar ortaya çıkarken, 1996 yılından sonra yapıların araştırmalarında suçlular “bilinçli olarak” suça katıldıkları görülmüştür. Hapishanedeki tutuklulardan ve araştırma öznelerinden biri durumu şu şekilde açıklar; “diğer insanlar oldukça keyifli bir yaşam sürdükleri için,..., yalnız ve fakir olan şahsım da bir uyarıcı ve rahatlama [yolu] bulmak zorundaydı. Bu bir suç işlemek demek olsa bile, hayata farklı bir şey tecrübe etmek için tek şansımdı” (Qinglian, 2016).

Zhou San'ın karısı: Burada kalamaz mısın?

Zhou San: Çok sıkıcı.

Zhou San'ın karısı: Ne sıkıcı değil ki?

Zhou San: Silahlar değil.

Yukarıdaki diyalog ve Zhou San'ın öldürme esnasında şahit olduğumuz bilinçli ve gözü kara haline bakıldığında, Zhou San, Çin'in banliyöleşme sürecinde ortaya çıkan sıkıcı hayata karşı silahlarla bir "eğlence" alanı yaratmaktadır. Bu bağlamda, Zhou San'ı Çin'in kent-kır ve banliyö üçgenin de kalan yüzen nüfusun, yüzegezer suçluları olarak nitelendirilen kesimi temsil ettiğini söylemek mümkündür.



Görsel 57: Xiao Wu



Görsel 58: Platform

Görsel 57'de Zhou San'ın oğlu Çin yeni yıl kutlamaları için atılan havai fişeklere bakar. Bu gören Zhou San, cebindeki silahı havaya doğru ateşleyerek sanki kendisi havai fişek atıyormuş gibi bir görüntü verir. Çocuk sevinçle havaya bakar. Medeniyeti yakalamış kent kutlamalarını sürdürürken kırsal alandakiler yok sayılır. Jia Zhangke böylelikle seyirciyi Çin Yeni Yılı'nın kutlanmasının dışında kalan yok sayılan bir mekân olarak Çin kırsalı ile çarpıcı bir şekilde karşı karşıya getirir. Mao Zedung dönemi sonrasında milyonlarca insanın kırsaldan kente göçün karşılığı olan "yüzen nüfus" kent alanlarının sıkışmışlığının nedeni olarak görülür ve hane halkı (hukou) kayıt sisteminin de sistemsiz sınırlılıklarıyla beraber toplumsal anlamda dışlanan bir kesim olur. Aynı zamanda Neoliberal kent olgusu bağlamında bir "soylulaştırma" sürecinin parçası olarak ortaya çıkan işçi sınıfının "görünmek istenmeyen" bir kitle olarak ortaya çıkması neoliberal kent olgusu bağlamında bir soylulaştırma sürecinin parçası olarak ortaya çıkar. Jia Zhangke'nin filmlerindeki karakterler bu dışlanmışlıklarıyla başa etmeyen çalışan kırsal göçmenler olarak ortaya çıkarken, kente dışarıdan ve röntgeni bir çerçeveden bakarlar. Xiao Wu filminde ana karakter Mao sonrası dönemde başlayan reform dönemine ait gündelik hayattaki dönüşümlere ayak uyduramadığı noktada yukarı çıkar;

Platform'daki ana karakter bu bakışı yine aynı mesafeden sürdürür. Mountains May Depart ve Still Life filmlerinde bu bakış karakterlerin eşleriyle olan duygusal ilişkilerindeki sorun çerçevesinde ortaya çıksada Jia Zhangke bu aşk ilişkisini de kentin dönüşümünün bir parçası olarak sunar. Bu durum, Jia Zhangke sinemasındaki kırsal göçmenlerin kentle bütünleşemediğinin de bir göstergesi olarak okumak mümkündür.



Görsel 59: Mountains May Depart



Görsel 60: Still Life

Linda Chiu-Han Lai Xiao Wu filminden yola çıkarak Jia Zhangke'nin karakterlerinin kentin içindeki yürüyüşlerini, yürüme eylemi üzerinden modern dönemde kentle karşı karşıya kalan flanör kavramı üzerinden okur (Chiu-Han Lai, 2007). Böylelikle Çin modern döneminin flanörü olarak kırsal göçmen işçi röntgenci bakışı kesintiye uğratarak sokağa iner ve artık Mello'nun ifadesiyle kent ile “omuz omuza” kalır (Mello, 2019, s. 39). Görsel 61 ve Görsel 62'de Xiayo ve Xiaohui, kırsal alandaki ailelerini bırakarak sırt çantalarıyla kentte çalışmaya gelen Çin genç-kırsal göçmenlerin bir temsilini görürüz. İkisi de kentte çalışıp kırsal bölgede kalan ailelerine para göndermek için kente çalışmaya gelmişlerdir. Jia Zhagnke'nin karakterleri bir röntgenci gibi kenti yukarıdan sorgulasalar da daha iyi yaşam şartları için kente dâhil olmak mecburiyetindedirler. Çünkü Çin'in uluslararasılaşma sürecinde sosyo-ekonomik olarak dinamik ve güçlü olan mekân merkezlere kaymıştır ve kırsal bölgelerde yaşayanlar kendi sosyo-ekonomik yaşam şartlarını güçlendirmek kısacası daha iyi yaşam koşulları için iş alanlarının yoğunlaştığı kentlere gitmek mecburiyetindedirler. Li Zhang, Pekin kentine gelen kırsal göçmenler üzerine yaptığı alan araştırmasında onlar için “satacak emeğinden başka hiçbir şeyi yok” değerlendirmesini yapar ve fabrikalar, ev içi hizmet gibi çoğu kentlinin dâhil olmak istemediği sektörlerde iş bulabilirlerse “şanslı” olduklarının altını çizer (Zhang L. , 2001, s. 1).



Görsel 61: Xiaohui



Görsel 62: Xiaoya

Şuanki hâkim mekânın önce mekânın üstüne çıkabilmesi için yeni bir formu dâhil etmesi gerektiğini söyleyen Lefebvre, şehirleri bölgelere ayırmak için yeni form olarak yapılan otoyolları örnek verir. Ona göre otoyollar “manzaraya ve ülkeye sert ve kaba davranır. Mekânı, büyük bir bıçak gibi keser” . Benzer şekilde tüm sokaklar, yollar, anıtlar vb. alanlar hâkim mekânın alanları olabilmek için “sahiplenilmiştir” (Lefebvre, 2020, s. 183).



Görsel 63: Unknown Pleasure



Görsel 64: Günahın Dokunuşu

Walter Benjaim, Pasajlar kitabında Paul Klee’nin Angleus Novus resmi üzerinden bir modernizm eleştirisi yapar. Benjamin’e göre resimde tasvir edilen meleş şu şekilde yorumlar;

Bizim bir olaylar zinciri gördüğümüz noktada, o tek bir felaket görür, yıkıntıları birbiri üstüne yığıp, onun ayakları dibine fırlatan bir felaket. Melek büyük bir olasılıkla orada kalmak, ölüleri diriltmek, parçalanmış olanı yeniden biraraya getirmek ister. Am cennetten esen bir fırtına kanatlarına dolamıştır ve bu fırtına öylesine güçlüdür ki, melek artık kanatlarını kapayamaz. Fırtına onu sürekli sırtını dönmüş olduğu geleceğe doğru sürükler, önündeki yıkıntı yığını ise göğe doğru yükselmektedir. Bizim ilerleme diye adlandırdığımız şey, işte bu fırtınadır (Benjamin, 2013, s. 42).

Benjamin’in tarih meleşinin modernizmin yıkıcı fırtınasına karşı kanat çırpmaya çalışmasını, Tao’nun yıkıntılar arasındaki fırtınada toza karşı yürüyüşü ile paralel olarak okuyabiliriz. Çin’in kentleşme sürecinde ilerlemeye yönelik mega projelerin yarattığı tahribat ve yıkıntılar aynı Benjamin’in bahsettiği yıkıntı yığına benzer ve Jia

Zhangke'nin karakterleri bu yığınların arasında kendini fırtınaya karşı korumaya çalışırlar.

4.4.2.2.Çatışan Mekânlar: “Kentin Hortlakları” olarak Anıt Mekânlar

Platform filmindeki ana karakter Cui Minglian, Fenyang Kültür Topluluğu'ndaki arkadaşlarından biri olan Yin Rujiuan'a karşı hisleri vardır. Babası bir polis memuru olan Yin'in babasının baskısından dolayı iki arkadaş, yaşadıkları bölgede bulunan eski, büyük duvarların bulunduğu tarihi bir alanda buluşurlar. Cui Minglian ve Yin Rujiuan'ın bir araya geldikleri bu buluşma mekânındaki surlar, Unesco Dünya Mirası Alanı olarak listelenmiş 14. Yüzyıldan kalma bir Çin şehri olarak Pingyao'ya aittir. Çin'in hızla dönüşen kentsel yapısı içinde ayakta kalan duvarlarla çevrili bu buluşma alanı, iki arkadaşın etraflarındaki hızlı dönüşüm fırtınasından kaçmalarına olanak sağlayan bir sığınak alanı olarak görülebilir (Mello, 2019, 64).



Görsel 65: Cui Minglang



Görsel 66: Zhang Jun ve Zhon Ping

Jia Zhangke'nin Pekin Film Okulu'nda okurken Çin'in Yeni Yıl tatili için döndüğü memleketinde karşılaştığı manzara karşısında oldukça şaşırılmıştır. İki karakterin tek bir odada geçen ilişkisi üzerine bir şey çekmek niyetindeyken mekânsal anlamda dönüşmeye başlayan şehrin yıkımlarını ve insanların taşınmaları üzerine bir film yapmaya karar vererek, Platform filmini yapmıştır. Şehir yavaş yavaş bir yıkım alanına dönmeye başlarken, bir dünya mirası olarak ayakta kalmaya çalışan surlar bu dönüşümün en büyük çatışmalarından biri olmaktadır. Svetlana Boym (2021) , Nostaljinin Geleceği kitabında, Walter Benjamin'in Napoli şehri hakkındaki tanımlamasına yer verir; “..her şeyin yarım bırakıldığı, yapım aşamasında olan binalarla harap haldeki yıkıntıların yan yana durduğu “gözenekli bir şehir”. Platform'u ve Jia Zhangke'nin tarihsel alanlarla yeni kentin yapımı için yıkılan alanlara bakıldığında tam da Benjamin'in Napoli benzetmesindeki “gözenekli şehir”le karşılaşıyoruz (Boym, 2021, s. 123). Platform'da

Fenyang Kültür Merkezi üzerinden giden toplumsal yaşama ait dönüşümler sürerken mekânın da aynı anda dönüşmesi yeni ve eski arasında bir çatışma alanı sunar. Boym, her şehirde bulunduğunu söylediği bu gözenekleri şu şekilde yorumlar;

Gözenekler her şehirde bulunur; bunlar zamanın ve tarihin katmanlarını, toplumsal sorunları ve keza kentin ayakta kalmasını sağlayan d hice teknikleri yansıtır. Gözeneklilik şehirdeki zamanı, fiziksel mekâna gömülü zamansal boyutların çeşitliliğini anlatmak için kullanılan mekânsal bir metafordur. Bu gözeneklilik bir kent teatralliği ve mahremiyeti hissi yaratır. Geçiş halindeki şehirlerde gözeneklilik özellikle görünebilir haldedir; gözenekler tüm şehri deneysel bir sanat galerisine, başka bir kentteki planlamacıları iftira eden bir sürekli doğaçlama mekânına dönüştürür. Bir paradoks olsa da, hem gelecek için radikal modernleşme projeleri hem de geçmişin aslına sadık yeniden inşaları daha bütünlüklü bir şehir hayali yaratarak bu gözenekliliği yok etmeyi amaçlar (Boym, 2021, s. 124).

Boym'un bütünlüklü bir şehir yaratmak için yok edinilen gözeneklere dair temsiller Jia Zhangke sinemasında da kendini gösterir. Modernleşmenin ve yaratıcı yıkımın bir karşılığı olarak meydana gelen bu yıkım alanları Jia Zhangke'nin karakterinin hikâyelerinin tamamlayıcı bir unsuru olarak karşımıza çıkar. Platform filminde görünen yıkık yapılar Alois Riegl'in *Modern Anıt Kültü* kitabındaki amaçlı ve amaçsız anıt değeri tanımlamalarını hatırlatır. Riegl'in vurguladığı gibi zar zor ayakta kalmaya çalışan bu yapılar,  ağdaş ideolojinin "amaçlı" yapımına değer görmeyen sadece geçip giden zamanın hatırlatıcısı olarak ortaya çıkan amaçsız anıtlar değerlendirilmesine benzer. Yıkım ve dönüşümle yavaş yavaş yok olan bu anıtlar, hâkim ideolojinin parlatmasına değer görülmeyen modern yaşamda eskinin hatırlatıcısı olmak üzere zamanın yıkıcılığına yenik düşerler. Platform filmindeki tarihi şehrin bir dekor gibi kameranın önünde konumlandırılırken, Mao döneminden reform d neimine geçişin toplumsal yaşamdaki hızlı dönüşümüne paralel olarak mek ndaki yıkım görüntüleri de bu dönüşümün somut göstergeleri olurlar. Riegl'in içinde bulunan döneme göre değişen amaçlı ve amaçsız anıt değerlerinin 20. Yüzyılla beraber de farklılaştığını vurgulayarak " .yeni ortaya çıkmakta olan amaçlanmış anıtların bakımı ve daha önceki amaçlanmış olanların arasında, Antik sanata değil, ataların varsayılan sanatına yönelik vatansever sınırlama aracılığıyla" kurulduğunu ifade eder (Riegl, 2022, s. 66). Bu durum 19. ve 20. Yüzyılda yükselişe geçen ulus devlet anlayışıyla da paralelken 21. Yüzyıldaki neoliberal kültürün bir etkisi olarak dönüşen mek nların da bu bakış açısından yola çıkararak yeniden yapılanmaktadır. Bu bağlamda, Platform filmindeki Piyang kentin gibi Çin'in köylerinin

de küresel bir turizm mantığıyla tekrardan “amaçlı anıt” örneğindeki gibi ortaya çıkarılması da bu bağlamda düşünülebilir.



Görsel 67: Mountains May Depart



Görsel 68: Mountains May Depart

Mountains May Depart filminde üç arkadaşın gündelik hayat hikâyesi devam ederken, arka planda şehrin içindeki eski yapılarla karşılaşırız. Kentin post-Mao döneminin dönüşümünün ortasında kameranın merkezine yerleştiren bu görüntüler Çin yeni yüzyılının dönüşümüyle tezatlık taşırlar. De Certau ve Mayol, *Gündelik Hayatın Keşfi –II* kitabında kentin güncelliği içerisinde bir kalıntı olarak ortaya çıkan bu yapıları “kentnin hortlakları” olarak tanımlarlar, “oraya, kentin gündeliği içine bir fantastik gizlenmiş. Bu, bundan böyle kentçiliğin yakasını bırakmayan bir hortlak” (De Certau, Giard, & Mayol, 2009, s. 164). “Kent tiyatrosundaki karakterler” olarak adlandırdıkları bu yapılar, Jia Zhangke sinemasında da Çin kentlerinin dönüşümü bağlamında ortaya çıkar. Mountains May Depart filminde Tao ve arkadaşlarının 1999, 2014 ve 2025 yıllarında geçen hikâyelerinde bir hortlak gibi hikâyeden bağımsız ortaya çıkarken, Günahın Dokunuşu filminde hikâyeyi de besleyen yapılar olarak görünürler.



Görsel 69: Dahai tapınak önünde



Görsel 70: Dahai tüfeğiyle yürüyor

Jia Zhangke, *Günahın Dokunuşu* filminde Platform'un çekildiği Pianygo şehrine geri döner. Dahai karakterinin ortaya çıktığı hikâyede gördüğümüz bu bölgede hala yıkık dökük yapılarla karşılaşırız. Dahai'nin hak arama mücadelesinin karşılıksız kalır ve patron Jio'nun adamları tarafından şiddete uğrar. Bu aşamadan sonra kendisi de tüfeğini alır ve patron, muhtar ve madenin muhasebecisini öldürür. Görsel 69'da eskiden kalma bir dini yapının önünde muhasebeciyi öldüren Dahai görülmektedir. Muhasebeci, maden patronu ve muhtarla işbirliği yaparak köylüleri dolandırdığı bilinmektedir. Bu bağlamda ibadet ve gündelik hayattaki yaşamı çelişkili bir durum yaratırken, Dahai'nin öldürme eylemini bir tapınak önünde yapması da ayrı bir tezatlık yaratır. Kentin, tapınakların ve gündelik hayatın bu çelişkisini barındıran bir sahne olarak karşımıza çıkar. Richard Sennet, *Gözün Vicdanı: Kentin Tasarımı ve Toplumsal Yaşam* kitabında benzer bir çelişkiye dikkat çeker ve dini alanların kentin içinde dört duvar arasına sıkıştırılmaya başlandıkça gündelik hayat ve din arasındaki ilişkinin de değiştiğini vurgular. Sennet'e göre din, "taşla ifade edilen bir şey haline gelince, manevi iç ile dünyasal dış arasındaki fark da böylece büyüdü" (2019, s. 34).

4.4.3. Tema 3: Neoliberal Kültür

4.4.3.1. Çin Kentlerinin Küresel Kültüre Eklemlenmesi



Görsel 71: Tema park



Görsel 72: Tema Park Mısır Piramitleri

The World filminin içindeki tema park, Pekin'de yer alan ve içerisinde 14 farklı ülkenin 106 adet ünlü yapısını minyatürlerini barındıran bu park, sloganlarıyla (Görsel 71 ve görsel 72) ve içinde barındırdığı gösteri alanıyla Çin kentlerinin küresel dünyaya eklemlenme sürecinde turistik alanın nasıl şekillendiğini göstermektedir (Bordelau, 2010, s. 163). "Bize bir gün verin size dünyayı verelim" ve "Pekin'den çıkmadan dünyayı

görün” söylemleri, yerel alanda küreselleşmeye eklemlenmenin sınırlarının nasıl zorlandığının temsilidir.

Parkın dünyanın farklı bölgelerinde bulunan turistik yerlerin kopyalarıyla oluşturduğu gösteri alanı, Guy Debord’un *Gösteri Toplumu* kitabında tartıştığı gerçeklik yanılsamasının bir örneğini sunar. Debord, “kısmi olarak göz önüne alınan gerçeklik, ayrı bir sahte-dünya olarak, salt seyrin nesnesi olarak, kendi genel birliğinde sergilenir” der (Debord, 2014, s. 34). Bu bağlamda, Debord’un kapitalist yönetimin dünya üzerindeki hâkimiyetinden yola çıkarak değerlendirdiği toplumsal yaşam, ona göre; “sahip olmaktan, gibi görünmeye doğru genel bir kaymaya neden olmuştur” (Debord, 2014, s. 38). The World filminde yer alan tema park, içinde bulundurduğu dünyaca ünlü tarihsel alanların kopyaları, Debord’un tasvir ettiği toplumsal yaşamı tamamıyla karşılar. Böylelikle sloganlarıyla gerçeğini görmeye gerek olmadığını vurgulayan park, “gibi görünmenin” yeterliliğini de sunmuş olur. Bu durumu, simülasyon kavramı ile açıklayan Baudrillard, yaşadığımız çağı, gerçeğin yerini alan sonsuz taklitlerin var olduğu bir simülasyon çağı olarak adlandırır (2014, s. 13,14). Baudrillard, Simülasyon kitabında Disneyland’ı bir Amerikan prototipi olarak eleştirmeye açarken, 1980 sonrasında bu tarz tema parkların Çin kentleri üzerinde de sıklaşması dikkat çekicidir. Çin’de yer alan gerçek boyutlu tematik alanları “simulacraspaces” ya da “simulacra hareketi” olarak tanımlayan Bosker, bu alanların 1990’lerden bu yana “Yeni Çin”in kentsel dönüşümünde oldukça popüler mekânlar olduğunu belirtir (Bosker, 2013, s. 4). Bu alanların daha küçük versiyonları ulusal ya da uluslararası mekânları bir turizm alanına dönüştüren tema park konseptinde olanlarıdır ve bunun bir örneği The World filminin ana mekânını oluşturur.



Görsel 73: Tema parkın uzaktan görünümü **Görsel 74:** Yaşlı adam Eyfel Kulesi önünde

Clave, bu tema parklara salt bir eğlence alanının ötesinde görmek gerektiğini söyler ve Çin’de yer alan tema parkların içinde bulunulan toplumun bugüne ve geleceğini

anlamlandırmada oldukça önemli olduğunu vurgular (Clavé, 2007, s. 15). Yukarıdaki iki görsel The World filminin açılış sekansının sonlandığı ve filmin adının ekranda görüldüğü iki plana aittir. Geniş bir planda uzakta Eyfel Kulesi'nin minyatürü görülen tema parkın bir köşesini yansıtan sahneye birden yaşlı bir çöpçü girer, yavaşça yürür ve sonunda kameraya bakar. Yaşlı adamın Eyfel Kulesinin görüldüğü turistik alanın önüne geçmesiyle, turistik alan bir çöpçü görüntüsüyle “bozulur”. Böylelikle, Jia Zhangke'nin bu tercihi, Clavé'in altını çizdiği gibi, tema parkı bir eğlencenin ötesinde görmemiz gerektiğinin göstergesi olur. Jia Zhangke, The World ile ilgili konuştuğu röportajında filmi şu şekilde açıklar;

Dünyayı küçük bölümlerde, hayatın parçalarında öğrendiğimi hissediyorum. Bu, bir bilgisayar kullanma şeklinize benzer şekilde, bu filmdeki herkesi birbirine bağlamam için benim için yeni bir anlatı yöntemidir - buraya tıklarsınız, oraya tıklarsınız, her seferinde sizi başka bir yere götürürsünüz. Dünya ve deneyimleri birbirine bu şekilde bağlanır. Bu küçük bölümler büyük resmi yaratıyor..(Zhangke, J., 2004).

Yao ve Bordele, Jia Zhangke'nin büyük resmi görmek ile ilgili ifadelerinden yola çıkarak filmin ortaya koyduğu Çin küreselleşmesine dair resmi, Heidegger'in “dünyanın resmi” olgusu çerçevesinde tartışılır (Yao, 2019, s. 148) (Bordelau, 2010, s. 166). Heidegger'e göre “dünyanın resmi” salt bir resim olmanın ötesinde çok katmanlı bir yapıya karşılık gelmektedir. Heidegger, bu kavramı şu şekilde açıklar;

Bir şeyden haberdar olmak [sözcük sözcük çevrilirse: kendini resme koymak], birinin varolanı, onunla ilişkisindeki gibi, onunla birlikte duracak gibi önünde bir yere koyması, varolanı bu yolla sağlama bağlayarak, kendi önünde tutmasıdır. Ama, hâlâ resmin özündeki kesin belirleyici kayıp- tır. Haberdar olmak [sözcük sözcük çevirisi, "Biz resimde bir şeyiz"] tümcesi, genelde yalnızca varolanın göz önüne getirildiği anlamına gelmez, bütün ona ait olanların, onda birlikte bulunanların bir dizge olarak önümüzde durduğu anlamına da gelir (Heidegger, 2001, s. 77).

Bu bağlamda Görsel 74'de yaşlı çöpçünün Eyfel Kulesi'nin kopyasının yer aldığı gösterişli alanın önüne gelip kameraya baktığı plan üzerinden de bir “dünya resmi” tartışması yapmak mümkündür. Dudley Andrew, bu bakışı “Jia Zhang-ke bize göz kırpmıyor!” olarak yorumlarken, kameraya bakış eyleminin yarattığı “yabancılaştırma” etkisi de önemli durmaktadır (Andrew, 2018, s. 63). Çünkü bakışın ve yabancılaştırmanın sunduğu sorgulama eylemi, Çin kozmopolit alanının tartışılmasına da olanak sunar.



Görsel 75: Tema parkta turistler



Görsel 76: Tema parkta işçiler

Yabancılaştırma olgusu parkın içinde gezen turistler ve yapılar üzerinde de görülür. Parkın içinde yer alan turistik mekânlar salt bir şekilde kameraya yansıtılmaktan ziyade işçi görüntüleri ile sürekli “bozulur”. Jia Zhangke, bu alanlara seyircinin turistik bir bakış açısıyla bakmasını engeller ve alanlara karşı eleştirel bir mesafe bırakır. Bu alanları meydana getiren süreçlerin öncesini ve sonrasını anlamaya yönelik olarak turistik mekânları ve işçi görüntülerini aynı kompozisyon içerisinde kullanır.



Görsel 77: Tac Mahal önünde işçi ve turistler



Görsel 78: Eyfel Kulesi içinde işçiler

Görsel 76’da Mısır Piramitleri’nin önünde birbirleriyle konuşan iki işçi vardır. Görsel 77’de kamera, Tac Mahal’in önündeki gösteriye doğrudan odaklanmak yerine merkeze su bidonu yerleştiren işçiyi gösterir. Görsel 78’de Eyfel Kulesini gezen turistlerin görüntüsünün önünde yemek yiyen park güvenlik görevlileri görülür. Görsel 75’de Pisa Kulesi önünde fotoğraf çektiren ziyaretçi görüntülerinin arasına sırtındaki çantalarla ve elindeki yorganlarla daha henüz iş bulmak için kırsaldan kente geldiği anlaşılan göçmen işçi görüntüleri girer. Böylelikle alana dair turistik bakış kesintiye uğrayarak, mekân ve turist olma hali kendi içinde sorgulamaya açılır. Bu durumu, postmodern dönemde turist olma olgusunu “ölü özne” kavramıyla değerlendiren McCannel’in düşünceleriyle kesiştirebiliriz. Ona göre, postmodern dönemin tahribatı arasında sıkışan özne, kendini tatmin etmek için turist olur ve bu turistler aslında birer “ölü özne”lerdir (MacCannel, 1999, s. 16). Bu bağlamda, tema parkın içerisinde gezen turistler, kendilerini merkezi bir alanda konumlandırıp fotoğraf çekilmeye çalışırken, Jia

Zhangke'nin onları konumlandığı odakta, merkezi olmaktan ziyade birer “ölü özne” konumuna geçerler.



Görsel 79: Tema park içinde kadın işçiler **Görsel 80:** Tema parkta sergilenen uçak

Tao: Şu uçaklarda kimler uçuyor?

Küçük Kız Kardeş: Kim bilir? Tandığım insanlar arasında uçağa binmiş kimse yok.

Parkın içinde yer alan göçmen işçiler sık sık pasaport almak ve uçağa binmenin kendileri için ne kadar zor olduğunu dile getiren konuşmalar da bulunurlar. Bu durum tüm dünyada benzer temsil alanlarını görebileceğimiz bir durumken film ile Çin özelinde de bu duruma şahit oluruz. Tomlinson, teknolojik ilerlemenin ve küreselleşmenin bir sonucu olarak zaman-mekân arasındaki algının dönüşümüne dikkat çeker. “Bir zaman kapsülü” olarak değerlendirebileceğimiz uçakların yarattığı hızla mekânlar arasında ulaşım zamanın azalması gibi etkenlerin insanlar arasında yarattığı “yakınlığa” dair görüşlere eleştirel bir perspektiften bakar. Tomlinson, ülkeler, kültürler ve insanlar arasındaki “bağlantılılık” kapitalist süreçlerin “işlevsel” bir alanı olarak ortaya çıkarken, yerel düzeyde bu küresel alana daha dikkatli bakılması gerekliliğini vurgular (2004, s. 19). Bunun sebebini ise artan ulaşım imkânlarına rağmen uçakla seyahat etme şansına hala çok az bir kesimin yakalamasıdır (Tomlinson, 2004, s. 21). Tomlinson burada küreselleşmenin hızla ve teknolojik ilerlemeyle oluşan avantajı yanının yerel düzeydeki durumunun “abartılmaması” gerektiğine vurgu yaparak açıklar ancak uçağa binip seyahat edemese de yerel düzeyde küreselleşmenin etkilerini yaşadıklarına dair durumun da gözden kaçırılmaması gerektiğini vurgular. Böylelikle Jia Zhangke, Tomlinson’un da dikkat çektiği gibi, herkesin eşit derece de var olan küresel düzene katılmadaki eşitsizliğin filmleri üzerinden göstermeye devam eder.

Görsel 80’de parkın içine turistik bir malzeme olarak konulmuş uçağı görürüz. Uçak tanıtımı için; “Havayolu şirketimizin uçağına hoş geldiniz. Parkımıza inmeden

önce, bu uçak uluslararası uçuşlar yapıyordu. Orijinal görünümünde herhangi bir değişiklik yapılmamıştır. Hosteslerimizin hepsi “Beş Kıta” şirketinin oyuncularıdır. Her şey, havayolu seyahatinin güzelliklerini tecrübe etmeniz için düzenlenmiştir” anonsu yapılır. Hem parkta çalışan göçmen işçilerin uçağa binmek, pasaport almakla olan zorluklara yaptıkları vurgu hem de Tomlinson’un da dikkat çektiği gibi herkesin eşit derecede var olan küresel düzene katılmadaki eşitsizliği filmin içinde de görülür. Yerel turistler dünyada hareket etmeden (ya da edemediği için) dünyayı görmesine yönelik tasarlanan bu tema park, tam da küreselliğin bu yanına yapılan bir vurguya karşılık gelmektedir. Yerel alan küresel süreçlere eklemlenmek istiyor ve herkesin eşit derecede ulaşamamasına yönelik değerlendirmeye beraber park, ne yerel kalabilen ne de küresel olabilen yeni dönem politikalarının glocal bir kültürel alanı olarak karşımıza çıkıyor. Görsel 79’da uçağa binemeyen ancak küresel olmak isteyen bu yerel halka mış gibi yapma imkânı tanıyor. Göçmen kadın işçiler giydikleri hostes kıyafetleri park içinde eğlenerek ve uçarmış gibi yaparak kendi sıkışmışlıklarıyla baş etmeye çalışıyorlar. Kendi yerel sıkışmışlıklarıyla baş etmeye çalışan bu göçmen işçileri, Tonglin Lu “küresel zenginlik gösterisinde yerelleştirilmiş göçmen işçiler” olarak değerlendirir (2014, s. 171). Ziyaretçiler ise uluslararası uçuş şansını elde edilen bir uçağın içine girerek kendilerini küreselmiş gibi hissedebiliyorlar. Jia Zhangke, The World filmindeki duruşu şu şekilde açıklar;

Eyfel Kulesi’nden Piramitlere kolaylıkla yürüyebilirsiniz. Pasaport veya vize olmadan farklı ülkeleri ziyaret edebilirsiniz. Bütün dünyanın küresel bir köy haline geldiği izlenimi veriyor. Bugünlerde pek çok Çinli böyle düşünüyor; Çin’in gerçekten uluslararası toplumun bir parçası haline geldiğine inanıyorlar. Ancak bu aslında Çin’deki sıradan insanların yaşamlarının gerçek bir yansıması değil. Bir aile Dünya Parkı’nda dünyayı gezebilir. Ancak gerçekte yurtdışına seyahat sadece bir rüyadır (Havis & Zhangke, 2005)



Görsel 81: Üç vadi barajı gezisi



Görsel 82: Üç vadi barajı genel görüntü

McCannel'in postmodern kültürünün bir ölü hali olarak ele aldığı turizm ve turist olgularının tartışabileceğimiz bir alan Still Life filminde de ortaya çıkar. McCannel, bu olguları modernizmin karanlık yönlerini kapatmaya aracı bir “modern formülasyon” olarak görür. Modernizmin “yıkıcılığı”nın bir meşruluğunu sağlamak için yaratılan bir postmodern kültür alanı.

Filmin içinden gemi anonsundan şu açıklama duyulur;

“ Bir zamanlar Tong Hanedanı büyük şair Li Bai Su şu meşhur satırları yazmış. “Baïdi duvarından aşağıya Jiangling yakınındaki şelaleye 1000 millik yol bıraktım arkamda, nehrin kıyısındaki maymun çığlıklarını taşıdım ufak botuma on binden fazla tepeyi” ve bugün üç vadi barajı sayesinde dünyanın gözü yine bu yerde. Üç vadi barajı, yıllardan beri partimizin liderlerinin idealiydi. Ayrıca burada yaşayan halkımız büyük bir fedakarlık gösterdi. 1 Mayıs 2006’da su seviyesi 156.3 metreye ulaşacak, şu gördüğünüz küçük evler sular altında kalacak”.

Böylelikle nehir turizmi, var olan yıkımın ve geride kalanların üzüntüsünü örter ve Çin turizm sektörü yıkım alanına adeta bir perde çekerek nehri bir gösteri alanı haline getirir. Burada tarihsel ve sosyal bir dönüşüm içerisinde olan “fedakâr” halk, geleneksel yaşamlarından kopartılmakta bu koparış ve fedakârlık bir “turizm” mantığıyla onlara tekrar sunulmaktadır.



Görsel 83: Kent içinde kazı alanı

Görsel 83’de Still Life filmindeki kent yıkımının arasında arkeolojik kazı yapan bir gruba aittir. Yıkımın ortaya çıkardığı geçmişe ait kültürel alan, “Modern öncesini müzeleştirme” çabası olarak da düşünülebilir (Kaplan, 2000, s. 59). Still Life filminde yıkılan ve adım adım kaybolan bir tarihin turizm altında sunulması bir gezi rotası haline

getirilmesi ve yerin altından kurtarılmaya çalışılan tarihsel olgular bir turistik faaliyete dönüştürülmekte ve postmodern turizmin Çin özelinde nasıl ortaya çıktığını gösteren temsili olmaktadır.

4.4.3.2.Küreselleşmeye Dair Somut Göstergeler: Karaoke Barlar, Pop Müzik, Moda, Teknoloji

Kültürün turizmle olan bağlantısı üzerinden daha genel planda metalaşma sürecine bakarken, bu süreci eğlence alanları, müzik, moda ve teknoloji gibi detaylar üzerinden Jia Zhangke sinemasında görmek mümkündür. 1980 sonrası Çin eğlence kültürünün yaygınlaşmaya başladığına dair ilk gelişmeler karaoke barların açılması ve pop müziğin yaygınlaşmasıyla başlamıştır. Oakes, bu eğlence alanlarını “Mao sonrası devletin sermayeyi dağıtmaya yönelik girişimleri” olarak değerlendirir (Oakes, 2005, s. 46). Xun ve Tarocco da, 1990 sonrası popülerleşen karaoke kutusu teknolojisinin ve karaoke barların bu kadar yaygınlaşmasında komünist rejimin kültürel alana yaptığı baskıcı yaptırımların bir karşılığı olduğunu söylerler. 1990’larda Çinli bir ailenin ‘modern’ olabilmesi için renkli bir televizyon, Japon ev aletleri ve eğlence sistemlerine (karaoke kutusu) sahip olması beklenirdi. Materyal yaşama ait olan bu metalarla eşleştirilen “bilimsellik” ve bunlara sahip olmanın verdiği hissiyatla insanlar daha önce sahip olmadıkları bir “modern” liğin parçası olmaktadır (Xun & Tarocco, 2007, s. 6). Bir şarkı söyleme alanı olarak kurgulanan bu eğlence alanı Çin özelinden bakıldığında daha çok genç kadınların bir sex işçisi olarak hizmet verdiği bir alan olarak da yoğun bir şekilde kullanıldığı görülmektedir (Fung, 2014, s. 40,41).



Görsel 84: Mei Mei şarkı söylüyor



Görsel 85: Xiao Wu ve Memi Memi

Jia Zhangke sinemasında karaoke bar sahnesiyle karşılaştığımız ilk film Xiao Wu'dur (Görsel 84). Xiao Wu'da karaoke bar, karakterin etrafındaki herkesin değişmeye başladığı yeni toplumsal düzenden kurtulmaya çalıştığı bir kaçış alanı olarak karşımıza çıkar. Karaoke barda çalışan kadın işçilerle bir odaya geçip gelen müşterilerle beraber şarkı söyledikleri bir ortamdır burası. Ancak karakter kadına yönelik cinsel bir tatmin yaşamaya ya da şarkı söylemeye meyilli değildir. Barda çalışan Mei Mei, Xiao Wu'yu şarkı söylemeye ikna etmeye çalışsa da Xiao Wu umursamaz görünür. Xiao Wu'da karşılıksız bir aşk hikâyesinin mekânına dönüşen karaoke bar, Günahın Dokunuşu (2013) filminde bir pavyon mekânı olarak kadın metalaşmasının bir alanı olur. Jia Zhangke, Xiao Wu da karaoke barı dönüşen Çin gündelik hayatındaki bir eğlence alanı olarak kullansa da hikâyeyi duygusal anlamda besler. Ancak Günahın Dokunuşu filminde bu mekânlar hem içerik olarak dönüşmüş hem de saf bir karşılıksız aşkın alanı olmaktan çok daha cinsel şiddeti, metalaşan bedenleri ve toplumsal ilişkileri, göçmen kadın işçileri imleyen yerler olarak karşımıza çıkar. Bu durumu, 2000'li yıllarda Çin özelinde dönüşen eğlence ve tüketim kültürüne bağlı olarak okumak mümkündür.



Görsel 86: Fenyang Kültür Topluluğu



Görsel 87: Fenyang Kültür Topluluğu prova

Mao sonrası dönemde dönüşen bir diğer kültür ögesi müziktir. Jia Zhangke sinemasına kronolojik bir çerçeveden bakıldığında Çin gündelik hayatında 1980-2018 yılı arası müziğin toplumsal bağlamda nasıl dönüştüğünü görmek mümkündür. Platform filmi, Mao Zedung dönemi ve hemen sonrasında Deng Xiaoping iktidarı ile dönüşen Çin gündelik hayatını Fenyang Kültür Topluluğu üzerinden anlatır. Böylelikle film, iki dönem arasındaki geçiş sürecini bir kültür topluluğunun hem gündelik hayatının hem de müziğinin dönüşümü üzerinden görmeye olanak sunar.

“Shaoshann İstikametindeki Tren: Güneye yol alan bir tren geçiyor güneşli toprakları Shaoshan istikametine! Başkan Mao'nun memleketine!.....Duzhei Komünü'nden öğrenin

fakir çiftçilerin kızıl bayrakları neredede dalgalandırdıklarını. Onlar birlik oldular, korkusuz ve atak tek yürek gibi”

Görsel 86, Fenyang Kültür Topluluğu, Shoashan İstikametindeki Bir Tren isimli oyunu sergilemektedir. Görsel 87 topluluk, kızıl bayraklar arasında yine komünist rejimin değerlerini vurgulayan bir şarkıya çalışmaktadırlar. Topluluğun sadece sahneledikleri oyunlarla değil kendi aralarında da komünist rejimin etkilerini yaşadıklarını görürüz. Minibüse geç gelen ...’yı grubun yöneticisi, *“kolektivizmin ne olduğundan haberin var mı?”* Diyerek azarlar. Benzer bir şekilde çalıştıkları bir tiyatro oyununda geçen *“20 yıl sonra tekrar karşılaşacağız, büyük vatanımız ne kadar güzel olacak...”* sözlerini, karakter *“20 yıl sonra tekrar buluşacağız. Sekiz, dokuz kadın ve bir sürü çocuk”* olarak dönüştürdüğünde yine benzer bir azarı ıtır; *“Biz tek eşliliği yürürlüğe koyduk...Biz aile planlamasını yürürlüğe koyduk, doğum kontrolü diye bir şey duymadın mı? Nerede senin disiplinin? Evet açık kapı politikası var ama reformlara hala ihtiyacımız var.”*



Görsel 88: Fenyang Kültür Topluluğu



Görsel 89: Fenyang Kültür

Fenyang Kültür Toplumu Grubu yöneticisi hem sergilediği oyunlarda hem de özel hayatta komünist rejimin değerlerini sürdürmeye çalışsa da gündelik hayatın yavaş yavaş dönüşmeye başladığı grubun diğer üyelerinin gündelik yaşamları üzerinden de görülmeye başlar. Kültür Devrimi’ne ait oyunlara ve müziklere rağbet azalmaya başladığında yönetici de bunun farkına varır ve dönüşümün ilk ayağı olarak pop müzik sahneye çıkar; *“artık pop müziğini tanıtacağız”* (Görsel 88).

Jia Zhangke kendi hayat hikâyesinden durumu şu şekilde açıklar;

Popüler müzik, biz olgunlaşıp yaşlandıkça benim neslimdeki insanların hayatlarında gerçekten çok büyük bir rol oynadı. İlk başta Hong Kong ve Tayvan'dan gelen popüler müzikler vardı ve ancak daha sonra Batı müziği Çin'e gelmeye başladı. [Popüler müziğin] bu kadar önemli olmasının nedenlerinden biri de, bundan önce Çin'in aslında bahsedecek bir popüler kültürün olmamasıydı (Berry M., 2022, s. 24).

Bu bağlamda, Jia Zhangke sinemasında kullanılan pop müzik bir arka fon olup duygusal hikâyeyi besleyen bir müzik olmanın ötesinde konumlandırılır. Filmler içinde kullandığı pop müzik duygunun da ötesinde Çin gündelik hayatının post-sosyalist döneminin yorumlanabileceği bir çerçeve çıkarmasına yardımcı olur. Mello bunu “vurgulanarak kullanma” olarak değerlendirir ve “duygular, arzular, niyetler, referanslar, tarihsel bağlam, kısaca lirikten kaynaklanan her şey” olarak yorumlar (Mello, 2019, s. 90).

Platform’da arkadaş grubunun yasadışı radyo yayını dinlerken duydukları Terasa Teng şarkısı, Jia Zhangke’nin kendi yaşamından etkilenecek film içerisine koyduğu bir şarkıdır. Jia Zhangke Terasa Teng’in şarkısını dinlediği zamanı düşündüğünde şarkının Çin kültürel ikliminde büyük bir değişim yarattığını fark ettiğini vurgular. Kültür devrimi sırasında radyodan duydukları propaganda şarkıları, kolektif bir ruhu aşılama çabası “We are the success” gibi “biz” vurgusunu yaparken, Terasa Teng ve Chang Ti gibi 1980 sonrası şarkıcılar “My Sweetie” gibi “ben” duygusunu ön plana çıkaran öznel bir kültürü yansıtır. Aynı zamanda ortaya çıkan “Wine and Coffee” gibi şarkılar, kapitalist kültüre ait şarap-kahve gibi unsurlarla yeni dönem Çin kültürüne dair sinyalleri verirler (Berry M., 2022, s. 25). Attali, *Noise: The Political Economy of Music* kitabında pop müziğinin gelişimini inceler ve bir kitle müziği olarak ortaya çıkan pop müziğinin “ailenin ölümü” ile eş değer olarak gerçekleştiğini savunur (2009, s. 111). Bu bağlamda, Jia Zhangke’nin kendi öznel deneyimlerinden yola çıkarak anlattığı müziğin “biz”den “ben”e dönüşmesi vurgusu, Attali’nin dünyadaki pop müziğin gelişim sürecindeki analizleri ile de uyumludur.

Baranovitch, *China’s New Voices* kitabında popüler müzik kültürünü anlamının çağdaş Çin’i anlamada önemli bir aracı olduğunu söyler. Kültür Devrimi sırasında müzik ve sanat, nasıl devrime bir hizmet aracı olarak kendi mesajını yaymak üzere kurgulanmışken, reform döneminde de müzik dönemin politik süreçlerine paralel olarak bir “açık kapı” yaratır. Bu durum, şimdiye kadar Mao ideolojisiyle baskılanan maddi ve manevi duyguların açığa çıkmasını sağlayan bir açık kapı olarak yorumlanabilir. Buradan yola çıkarak Baranovitch, Deng Xiaoping’in reform dönemindeki politikalarıyla beraber müziğin artık tepeden inme bir şekilde dayatıldığı dönemin kaybolduğundan bahseder ve

“birçok sessiz insanın yeni seslerle alenen konuşmasını ve yeni öznellikleri ifade etmesini sağladığı”nı vurgular (Baranovitch, 2003, s. 3) .



Görsel 90: Topluluk rock şarkısı söylüyor

Görsel 91: Rock tarzı giyinen topluluk üyesi

Platform filminde Fenyang Kültür Topluluğu ismi ile başlayan kültür grubu, içerisinde yaşadığı özelleştirmeye beraber Yıldızlar Topluluğu Rock’n Breakdance Electronic Grubu ismini alır. Hem ismin dönüşümü hem de grup içindeki bireylerin tarzlarının dönüşümü (Görsel 91), Çin gündelik hayatındaki kültürel dönüşümün önemli göstergeleri olmaktadır. Pop müzik, rock müzik, breakdance gibi Batı ile uyumlu hale gelen bir müzik dönüşümü içerisinde dansı da katarak dönüşmeye başlar. Platform filminde Mao’nun memleketi ile ilgili bir şarkıda sahneye çıkan Yin Ruijan karakteri, Mountains May Depart filminde Tao olarak “Memleketimiz Fenyang. Gururla adım atıyoruz, yeni yüzyıla!” Şarkısıyla dans eder. Mao Zedung’un izlerinin kaybolduğu yeni dünyada artık insanlar ‘Go West’ şarkısı etrafında dans etmektedir (Mello, 2019, s. 73, 74). Filmin 1999, 2014 ve 2025 yıllarını anlatan bölümleri üç parça halinde Çin’de gündelik hayatın nasıl dönüştüğüne dair izler sunarken, popüler müzik bu anlatıyı destekleyen bir yapı olarak karşımıza çıkar. 1999 yılında henüz memleketlerinden çıkmamış üç arkadaşın bir umut halinde biraraya gelerek söylediği şarkı “Go West”tir ve 1990’larda Çin’de dinlenen en ünlü şarkılardan biridir. Ancak 1999’dan 2025 yılına gelene kadar üç karakterinde arkadaşlığı dağılmış, Tao ve Jinsheng boşanmış, Tao oğlundan uzak, Jinsheng Avustralya’da yaşayan zengin ama mutsuz, Liangzi ise uzun yıllar madende çalışmanın verdiği zararlar tedavisi olmayan bir hastalığa kapılarak ölmüştür. Tao filmin son sahnesinde yalnız ve yaşlı bir kadındır ve son sahnede gençliğini hatırlar bir şekilde go West şarkısıyla dans eder. Geçmişe duyduğu özlemi batıya özgü bir şarkıyla kutlamasını McGrath “kültürel küreselleşmenin” bizimle nasıl iç içe olduğunu gösteren bir sahne olarak değerlendirir (McGrath, 2016, s. 39). Ancak Tao’nun

dansının 1990’larda modernliğe yüzünü dönenen umut dolu ancak 2000’lerde o umudu tekrar hissetmek istediği oldukça aşikârdır.



Görsel 92: Flamenko dansı



Görsel 93: Tango dansı yapan çift

Platform’da Mao Zedung posterini önünde bir Flamenko dansı icra ettiği sahne ile *Kül En Saf Beyazdır* filminde Çin geleneksel cenaze töreni önünde Tango dansı yapan çift sahneleri, Batı danslarının Çin gündelik hayatındaki yerini görmemize olanak sunar. Attali’nin yine aynı kitabında “Ve aynı danslar dans etti” söylemiyle dansın, Orta Çağ’dan bu yana dönüşümünün endüstriyel süreçlerle beraber tek tipleştirilmesine dair analizleri (2009, s. 119, 120), bu okumayı daha da beslerken, arka planda görünen geçmiş ideoloji ve geleneklere dair görüntüler dönüşümün çatışmasını da gözler önüne serer.

Müzik ve dansın dönüşümü filmler üzerinden görünmeye devam ederken, kılık kıyafetin de dönüşümü başlar. Modernliğin ve küreselleşmenin gündelik hayat üzerindeki somut etkilerinden biri olarak ortaya çıkan moda olgusuna dair ayrıntılar, Jia Zhange sinemasında da sık sık görülür. Moda, hem popüler kültür eleştirilerinin hem de daha geniş çerçeveden bakılacak olursa modernliğin yaşam tarzları üzerinde kurduğu tahakküm noktasında eleştirilen bir alan olarak karşımıza çıkar. Sürekli bir değişim içinde olan moda sadece fiziksel bir değişiklik olarak değil, düzenin sürdürülmesinde aracı olan “toplumsal bir olgu” olarak düşünülmektedir (Bauman, 2015, s. 23). Bu bağlamda Jia Zhangke filmleri içerisinde satır aralarında gördüğümüz moda unsuru, müzik ve dans gibi modernleşmenin Çin gündelik hayattaki etkisini görmek anlamında önemlidir.



Görsel 94: Sinemada Avera filmi



Görsel 95: Kuaförde perma yaptırıyor

Xiao Wu: “Siz güneyliler modaya çok uyuyorsunuz”.

Kuaför: “Günümüzde insanlar uyumu daha fazla önemsiyor”. (Xiao Wu)

Xiao Wu’da kuaför gidip saçına bakım yaptırmak isteyen Mei Mei, modaya uygun olmak ister. Yine Platform filminde topluluktaki Zhang Jun’ nun kız arkadaşına modaya uygun olması için perma yaptırtması baskı yapar ve onu zorla kuaföre götürür; “*aynı şu posterdeki gibi görüneceksin*”. Platform’da Cui Mingliang, İspanyol paça pantolon giydiği için ona garip garip bakan babasına, “*büyük şehirlerde moda biliyorsun*” karşılığını verir. Fenyang Kültür Topluluğun gittiği sinemada dönemin ünlü filmi “Avera” oynar. Ancak Yin Ruijan’ın babası sinema esnasında onu çağırarak neden yabancı film izlediğine dair sorguya çeker. The World filminde küpe takan göçmen işçinin “*yeni moda*” bu diyerek küpesini tanıtması gibi olaylar Jia’nın küreselleşmenin bir parçası olarak modayı da kullandığını göstermektedir.



Görsel 96: İmitasyon atöylesinde Taisheng



Görsel 97: Lianrong tabletten haberlere bakıyor

Xiaou Wu ve Platform gibi ilk filmlerde henüz herkesin tam olarak içselleştiremediği moda algısı, 2000 sonrası filmlerinde gündelik hayatın içine daha açık bir şekilde yerleşmiş görünür. The World filminde Taisheng’in iş için gittiği kent merkezinde tanıştığı Qun, yabancı markaların imitasyonunu yapan bir tekstil atölyesinin

sahibidir. Atölye sahnelerinde hem atölyenin içinde yer almış ünlü Avro-Amerikan markaların imitasyon ürünleri, etrafa yayılmış yabancı dergilerden, hem de Qun'ın söylemlerinden Çin'de yaşayan yeni nesil gençlerin moda ve yabancı ürünlere olan ilgisini görürüz.

Taisheng: Geçimini yabancı şeyler sayesinde sağlıyorsun.

Qun: Gençler ünlü markaları tercih ediyor.

Dirlik, Çin özelinde bu durumu şu şekilde açıklar;

....[n]üfusun ezici çoğunluğu, “kapitalist toplumların yaşam tarzlarını taklit eden” davranış biçimleri sergilemekte, gençler ise başka ülkelerde yaşatlarının aynı tüketim kültürünü paylaşmaktadırlar, belki de geçmişte mahrum olduklarının sanki intikamını alırcasına iştiaqla davranmaktadırlar. Avro-modernite ve onun değer yargılarıyla ilişki, diğer küreselleşen toplumlarda da olduğu gibi Çin’de de aciliyetle tartışılan bir konu halindedir (Dirlik, 2012, s. 21).

Görsel 96’da ünlü bir Fransız markası olan Louis Vuitton marka bir çanta konumlanmıştır, aynı marka üzerinden yine genç neslin bu alana yönelik tüketim kültürüne dair vurgu, Günahın Dokunuşu filminde de vardır. Xiaohu’nin ve Lianrong’un tabletten haberleri takip ettikleri sahnede Liangro için ilgi çekici olan valinin 130 adet Louis Vuitton çantanın sahibi olmasıdır. Bu kadar çantanın iki milyon yuandan fazla ettiğini vurgulayan kız, altına yorum yazar; “Böyle işe..”. Bu devamı gelmeyen iki kelimelik yarım cümle, Çin’de neoliberal süreçlerin yarattığı küreselleşme ile yeni bir boyuta geçen işçi ve devlet arasındaki uçurumun derin bir anlamını barındırır.



Görsel 98:Tren kazası haberi



Görsel 99: Olimpiyat haberlerini izleyen kitle

Lianrong’un tabletten takip ettiği haberlerle filmin içine süzülen tüketim ve moda olgusu ile dönemin toplumsal algısı hakkında fikir ediniriz. Bu bağlamda, Jia Zhangke sinemasında televizyon, tablet gibi filmi çektiği dönemin haberleşme teknolojisine bağlı olarak konumlandığı aygıtlar, müzik unsurunda olduğu gibi filmin

hikâyesini güçlendiren bir temsil olarak karşımıza çıkar. *Xiao Wu* filminde Xiaou Wu filminde annesiyle televizyon izlediği sahnede gördüğümüz Çin'deki en ünlü pembe dizi *Yearnings*, 1990'ların sonunda gittikçe yerleşen dışarıya açılma politikaları ile "pop" olgusuna dönüşen televizyon anlayışını yansıtır (Mello, 2019, s. 87). *Unknown Pleasure* filminde Bin Bin'in annesi ona bir coca cola kutusu getirir ve Bin Bin ona bunu nerden bulduğunu sorar. Tam Bin Bin kolasını içerken dışarıdan bir patlama sesi gelir ve annesi; "Yine mi Amerikalılar bizi bombalıyor" sorusunu sorar. Hemen sonrasındaki sahnede ortaya çıkan televizyon haberinde yerel bir alışveriş merkezinin teroristler tarafından bombalandığı, 46 kişinin öldüğü olay karşısında, Çin tarihinde ülkemizin ve kentimizin en önemli olaylarından biri olduğunu söyler. Haber televizyonda görünürken Bin Bin'in arkadaşı cüzdanındaki Amerikan Dolarının nerede olduğunu aramaktadır.

Görsel 99'da 2008 Olimpiyat Oyunları'nın hangi kente oynanacağını toplanıp sokakta izleyen kitle, Pekin'de olacağını öğrenince coşkulu bir şekilde karşılarlar ancak bu tarihten sonra Pekin kenti Çin'in küresel dünyaya eklemlenmedeki en önemli aracı haline gelir. Böylelikle neoliberal kent olgusunun çıktılarından biri olarak markalaşma serüvenine katılan Pekin kenti, ulusal devletin bir küreselleşme sürecine katılımında önemli bir olay olarak görülür. Ancak bu Çin halkının geleneksel kentinin yıkımını da beraberinde getirdiği ortadadır. Televizyonda Batı'nın yıkımı ekranlar getirirken halkın gündelik hayatında batılılaşma serüveni başladığı görülür. *Günahın Dokunuşu* filminde, Xiayo'nun annesi yeni bir havaalanı yapımındaki inşaat sahasındaki çadırın içinde işçilere yemek yapmaktadır. Çadırın içinde yemek yemeye gelen işçilerin tabletten izlediği haber ise 2011 yılında gerçekleşen Wenzhou tren kazası haberidir. Qin kaza ile ilgili olarak; "Kaza, ülkenin teknolojik ve endüstriyel gelişmesine paralel olarak dünyanın en uzun hızlı tren ağını inşa etmeye çalışan Çin'in planlarına yönelik büyük bir darbeydi" değerlendirmesini yapar (<https://freespeechdebate.com/tr/case/wenzhou-tren-kazasi/>). Hem Çin'in durmaksızın büyüyen kentleşme hareketine bağlı olarak süren inşaat çalışmaları hem de bu ilerleme hırslarının vermiş olduğu zarar aynı çadırda birleşmiştir.²

² Wenzhou tren kazasıyla ilgili haberlerin Çin basınında çıkması tamamen yasaklanırken, *Günahın Dokunuşu* filminin 2013 yılında ülkede gösteriminin

Still Life'da kentin içinde görülen yıkım tahribatı tüm hızıyla sürerken televizyon ekranlarında "River Tourism" gemisi üzerinden Üç Vadi Barajı'nın tanıtımına yer verilir. The World filminde de benzer bir tanıtım haberi bir otobüsün içinde konumlandırılmış televizyondan filmin içinde yer alan tema park hakkındadır. Xiao, Günahın Dokunuşu filminde Xiaohui'nin çalıştığı fabrikanın iPad, iPhone üreten Foxconna fabrikasına açık bir referans olduğuna dikkat çeker ve Jia Zhangke'nin "küreselleşmiş teknolojik üretimin karanlık tarafını" gösterdiğini vurgular (Xiao, 2015, s. 30). Jia Zhangke filmlerinde kullanılan teknolojik unsurların çağdaş Çin'in temsilinde önemli olduğunu vurgulayan Xiao, Jia Zhangke'yi ressam Johannes Vermeer'e benzetir. Vermeer kendi eserlerini yaparken Hollanda'nın bir portresini çıkarmak için haritaları kullandığı gibi Jia da telefon, radyo, iPad gibi kronolojik çerçeveden filmler güncele yaklaştıkça değişen teknolojilerin ve kullanımlarının temsilini Çin'in portresini çıkarmak için kullanır (Xiao, 2015, s. 29).

4.4.3.3. "Günahını Anlıyor musun?": Gelenegi Bir Sorgulama Aracı Olarak Kullanma

Jia Zhangke sinemasında gündelik hayat dönüşümünü sürdürürken Çin geleneksel sanatlarına referans veren kostümler, danslar ve tiyatrolar ortaya çıkar. Mello hem gerçekçi anlatı dilini hem de geleneksel sanatlarla bütünleşen bu sinema dilini "sinemada melezleştirme" olgusuyla düşünür.



Görsel 100: Mountains May Depart



Görsel 101: Still Life

yasaklanmasının sebebi de tren kazasının aktarıldığı çadır sahnesi olduğu olasılığı oldukça yüksektir.

Görsel 101’de Still Life filminde kentin yıkımı devam ederken birden ekranda elinde cep telefonlarıyla oyun oynayan kostümlü oyuncular görünür. Üç Vadı Barajı’nın kentini sular altında bırakacağı için kentin boşaltılması ve tüm işçiler tarafından yıkılmaya başlanmıştır. Yıkımın dehşetiyle karşı karşıya kalırken birden kameraya yansıyan bu görüntü, gündelik hayatta olanlarla bir tezatlık yaratır. Unknown Pleasure filminde Qiao Qiao karakteri, aşağıdaki sahnede yine Çin opera tiyatrolarından bir kesit izlerken birden kendisiyle ilgilenen adamın ona bir Amerikan doları uzattığını görürüz.



Görsel 102: Mountains May Depart



Görsel 103: Kül en saf beyazdır

Mountains May Depart filminde Tao, Jinsehg ve Liangzi arasındaki gündelik hayatın koşuşturmacası devam ederken 1999, 2014 ve 2015 yıllarında geçen hikâyelerde elinde mızrakla dolaşan ancak Lord Guan’ı temsil eden çocuğu görürüz. Lord Guan figürü Çin geleneğinde adaleti ve doğruyu savunmak gibi simgesel bir öneme sahip olan bir generalin adıdır. Barend Haar, Lord Guan üzerine yaptığı araştırmasında, 617 yılından bu yana farklı karakterlere bürünerek yaşamaya devam eden Lord Guan’ı “yazının giderek daha önemli geldiği dünyada sözlü kültürün muazzam gücü” olarak değerlendirir. Haar’a göre her ne kadar var olan dönüşüm kültürü de kendi çerçevesiyle uyumlu hale getirmeye çalışsa da Lord Guan ibadeti, Çin gündelik hayatında uzun zamandır devam etmektedir (Haar J. Ter, 2017, s. 1). Jia Zhangke sinemasında sık sık ortaya çıkan Lord Guan anma figürü, karakterlerin gündelik yaşamlarında karşılaştıkları sorunların sığınma ya da çözüm alanları olarak ortaya çıkar. *Mountains May Depart* filminde (Görsel 102) gördüğümüz Lord Guan heykeli karşısında işçiler madene inmeden önce dua ederler. Her gün zor şartlarda çalışmak zorunda kalan maden işçilerinin işlerine başlamadan önce ziyaret ettikleri bu figür onların zor çalışma koşullarına karşı bir rahatlama alanı olur. Bu durumu, neoliberal Çin’in onlara sundukları yaşam şartlarına katlanmayı sürdüren bir kaçış alanı olarak da yorumlayabiliriz. *Kül En Saf Beyazdır* (Görsel 103) filminde de karşımızda çıkan Lord Guan, bu sefer adaleti sağlamaya yönelik özelliği ile kullanılır. İki

arkadaş arasında borçla ilgili çıkan tartışmanın sonlandırılması için arkadaşlar, Lord Guan karşısında doğru söylemeye itilirler. Bin Bin ve arkadaşlarının gangster maceraları devam ederken, Lord Guan hala onların öncü bir figürü olarak yer alır.



Görsel 104: Mountains May Depart



Görsel 105: Mızraklı çocuk

Lord Guan'ın gündelik hayat hengâmesi içinde varlığını sürdürmeye devam etmesi, Assmann'ın “direniş anlamındaki hatırlama” olarak tartıştığı kültürel belleği hatırlatır. Assmann, Marcuse'dan yola çıkarak tek boyutlu insanın gündelikliğinin dışında kalan bu hatırlama alanını “günlük yaşamın gerçek ile daralan dünyada nefes alma imkânı” olarak değerlendirir (2015, s. 94). Çünkü hızla değişen toplumsal yaşam, küreselleşme sürecinde geride kalan yerellikler, kentlerin yıkımı, tüketicin olgusu gibi modern yaşama dair çoğu şey toplumsalın unutkanlığının en önemli sebeplerinden biri olur (Connerton, 2011, s. 15). Ancak yine de modern yaşamda anımsama geçmişten gelen gelenekler, tören vb. Uygulamalarla da sürdürülmeye devam ederken (Connerton, 2014, s. 13), biçimsel anlamda değişse de kültürel bellekte yer almayı sürdürür (Susam, 2015, s. 51) .



Görsel 106: Fabrika bahçesinde heykeller



Görsel 107: Heykellerin önünde dua ediyorlar

Görsel 107'de Günahın Dokunuşu filmindeki Xiaohui Lianrong'u bir fabrikanın bahçesinde bırakılmış Buddha heykellerine karşı dua ettiğini görürüz. Buddha heykellerinin fabrikanın bir köşesine yığılmış olarak görüldüğü bu sahne, geleneksel alan ve Çin neoliberal alan arasındaki mesafenin bir göstergesi olur. İkisi de kendi yaşadıkları köylerinden ailesini bırakarak kente çalışmaya gelen göçmen işçidir. Tek izin günlerinde

Kentin içinde göçmen işçi olarak yaşadıkları sıkışıklıktan kurtulmaya çalışırlar, Lianrong önce içinde hapsolmuş balıkları göle bırakır ve sonra dua etmek için fabrikanın önüne gelirler. Kamera Buddha heykelini parmaklıklar ardında gösterirken bu sahneyi, unutmaya biçimine dönüştürülen bir geleneksel alan olarak yorumlayabiliriz.

Jia Zhangke'nin filmlerinde küçük ayrıntılar olarak yer alan gelenek figürleri, Günahın Dokunuşu filminde daha merkezi konuma gelir. Günahın Dokunuşu, dört farklı karakter üzerinden, Çin gündelik hayatından izler sunduğu bu filmde opera tiyatroları ve wuxia anlatı yapısını “metinlerarası okumaya ilham veren” bir film olarak karşımıza çıkarır (Xiao, 2015, s. 32). Bu bağlamda, Günahın Dokunuşu içinde barındırdığı Çin'in geleneksel tiyatro operaları ve Wuxia türü ile çağdaş Çin'in mevcut durumunu aktaran bir film olma özelliğe sahiptir.



Görsel 108: Lin Chong



Görsel 109: Dahai tiyatronun önünden geçiyor

Görsel 108'de yer alan opera tiyatrosunda gördüğümüz ana karakter Lin Chong, Water Margin kitabında yer alan bir karakterin canlandırılmasıdır. Bir imparatorun üvey oğlunu kendi karısına tecavüz teşebbüsünde bulunurken yakalayan Lin Chong, karısını kurtarmaya çalışırken cinayet işler ve imparator tarafından Liang Dağı'na sürgün edilir (Mello, 2019, s. 159). Günahın Dokunuşu filmindeki Dahai karakteri, çalıştığı madenin patronunu ve köy muhtarını sürekli sıkıştırıp, köy halkının ortak parasını sorguladığı için patronun adamları tarafından şiddete uğrar. Hastaneden çıktıktan sonra Kara Altın Dağ köyüne döner ve o sırada sokakta oynanan tiyatroyla karşılaşır. Oyunun içinde geçen diyaloglar, imparator tarafından sürgün edilen Lin Chong ile madenin patronu tarafından şiddete uğrayan Dahai arasında paralellik kurmaya olanak sunar.

“Ben..Lin Chong

Kılıcımı çektim hınçla ve boynunu vurdum Gao Giu'nun iki uşağının

Bereket versin ki memur Chai elime bir kağıt verdi Liand dağına gitmemi yasaklayan”

Romandaki Ling Chong karakteri aynı zamanda “Panter Head” lakaplı kurgusal bir karakterdir. Karakterin lakabındaki panter, Dahai’nin odasında bulunan ve cinayet işlemeye giderken tüfeğine sardığı örtünün üzerinde de görülür (Görsel 109). Böylelikle, sergilenen oyun ile Dahai karakterinin yaşadıkları arasında bir paralellik vardır. Dahai, oyunun sergilendiği sokaktan geçer, evden tüfeğini alır ve sırasıyla muhtarı, muhasebeciyi ve muhtarı öldürmeye gider. Karakterin kendini, halkı ve adaleti sorgulamaya başladığı nokta olarak okunabilen bu sahne, aynı zamanda Ling Chon ile Dahai’nin özdeşleştiğini de göstermektedir. Geçmiş ve şimdi arasında kurulan bu ilişki, Dahai’nin post-Mao döneminde toplumla yaşadığı çatışmanın bir ifadesi olur.



Görsel 110: Dahai’nin tüfeği



Görsel 111: Xiayo çakıyı tutuyor

Hem Dahai’nin bir Warter Margin karakterini temsil eden bir kaplan figürü ile özdeşleşmesi hem de filmin adının ünlü bir wuxia filmi olan A Touch of Zen’den (1971, King Hu) alması filmin atmosferinin Wuxia türü ile bağlantısını olduğunu destekler. (Xiao, 2015, s. 1). Sadece Dahai karakteri üzerinden değil, filmin diğer karakterlerinden olan Xiayo da Wuxia türünde yer alan savaşçılar gibi, kendisini taciz eden müşterisini öldürür. Böylelikle, Günahın Dokunuşu filminde Çin’in geleneksel dövüş sanatları ile modern Çin’in gündelik hayattaki gerilimleri arasında paralellik kurulduğu görülür. Dahai’nin tüfeğine sardığı kaplan, Xiayo’nun çakısını şövalyelerin kılıcını tuttuğu gibi tutması bu bağlantıyı kuvvetlendirir. Jia Zhangke, Wuxia filmlerinde yer alan şövalyeler için; “Onların asi ruhlarına hayranım. Otoriteler tarafından ezilme durumuna alıştığımız için bu, Çin’de yok olan bir şey” yorumunu yapar (Xiao, 2015, s. 11). Günahın Dokunuşu filminde Dahai’nin köyde yaşanan haksızlıklara karşı şiddete başvurması, Xiayo’nun kendisine para fırlatarak kendisini cinsel yönden tatmin etmesini isteyen müşteriye karşı uyguladığı şiddete bakıldığında, Jia Zhangke’nin şövalyeler ve kendi karakterleri arasında kurduğu bağlantı görülmektedir. Bu bağlamda Jia Zhangke’nin karakterleri sosyal adaleti sağlama çabasında olan modern şövalyeler olmaktadır.

Bu benim için yeni bir biçimdi çünkü daha önce yaptıklarımın farklıydı, ama aslında bir geleneğe yazılmayı amaçlayan bir form. Çocukluğumda çok sevdiğim, Çin'de shuoshu (说书 sözlü anlatım) adı verilen, halk masallarından gelen bir gelenek. Atalarımızın hikâyelerinin nesilden nesile aktarıldığı popüler bir sanattır. Bugün bile radyoda Shuoshu'yu duyuyoruz. Natürmort'tan bu yana mesleğime dair vizyonum gelişti ve kendimi giderek daha çok bir shuoshu sanatçısı olarak görüyorum. (Jia, Frodon ve Salles'ten alıntı 2014: 156–7) (Mello, 2019, s. 167,168).

Stephon Teo, Wuxia türünü bir “eylem felsefesi” olarak tanımlar ve şiddetin eylemini Konfüsyüsçü düşünceyle birleştirerek ona etik bir değer biçer (Teo, 2021, s. 1-3). Wuxia’nın ruhuna benzer şekilde şiddeti bir haz olgusundan adaleti arayış yolu olarak kurgulayan Jia için Xiao, “Jia da şiddeti failin bakış açısından ve sinematik gerçekçilik ve tiyatro sanatı arasındaki gerilim aracılığıyla araştırıyor”. Xiao şiddeti, “Çin toplumunun getirdiği derin değişikliklerin bir sonucu olarak” kullandığını belirtir (Xiao, 2015, s. 24). Bu bağlamda, Jia’nın Günahın Dokunuşu filminde kurduğu karakterlerin şiddetini Teo’nun vurguladığı etik değeri aracılığıyla okumak mümkündür. Çünkü Dahai ve Xiao Yu, neoliberal dünyanın onlara verdiği sıkışmışlığın ve adalet arayışının bir sonucu olarak şiddete başvururlar.



Görsel 112: Su San



Görsel 113: Opera tiyatrosu ve seyirciler

Günahın Dokunuşu filminde ortaya çıkan bir diğer opera tiyatrosuna Xiayo’nun hikâyesinde karşılaşırız. Xiaoyo’nun çalıştığı saunada bir müşteri özel hizmet istediğini söyleyerek, çamaşır yıkadığı odaya girer. Kendisinin sadece danışmada görevli olduğunu, masöz olmadığını söylediği halde adam ısrarla parası olduğunu ve bu hizmeti alacağını söyler. Xiayo, “*para her şeyi satın alamaz!*” İsyanına rağmen müşteri diğer arkadaşını da yanına alarak Xiayo’yu sıkıştırmaya devam eder. En sonunda Xiayo çantasından çıkardığı çakıyla müşteriyi kesmeye başlar. Bu olaydan sonra hapse giren Xiayo, yıllar sonra hapisten çıktığında yürürken, Dahai gibi sokakta bir opera tiyatrosuna denk gelir. Bu tiyatro, Çin halk geleneğinden ünlü olan The Story of Su San bir oyundur. İşlemediği bir suç için cezalandırılan Su San’ın hikâyesinin anlatıldığı oyun, Su San’ın bir cinayet teşebbüsü ile yargılanıp mahkeme karşısına geçmesi sebebiyle Xiayou’nun hikâyesi ile

benzerlikler taşır. Filmin son sahnesinde yer alan bu oyun, Xiayo’nun çalıştığı iş yerinde işlediği cinayet sonrasında yattığı hapisten çıktığı ve yeni hayatına tutunmak için iş aradığı zamanlarda görülür.

“Mahkemede hâkim fikrini değiştirdi. Şerefimi beş paralık etti, bana katil dedi. Kendimi savunamadım. İtirafa zorlandım. Gözlerimden yaşlar dökülüyor. Su San! Günahını anlıyor musun? Günahını anlıyor musun?”



Görsel 114: Kutsal Yılan Şov



Görsel 115: Şovda kullanılan yılanlar

Xiao Yu’nun gelenek figürleriyle özdeşleştiği bir diğer unsur “kutsal yılan” şov ismiyle ortaya çıkan “yılan” imgesiyle olur. Xiayo’nun evli bir adamla olan ilişkisi ve adamın karısının Xiayo’nun çalıştığı yere gelerek kovalamasının ardından bir minibüse sığınan Xiaoyo, kutsal yılan şovu sergileyen bir kadınla karşılaşır. Mello, Xiao Yu’nun hikâyesinde görünen yılanların, Çin halk masallarından biri olan ‘Beyaz Yılan Efsanesi’ ile bağlantılı olduğunu belirtir (Mello, 2019, s. 153). Bu efsaneye göre beyaz ve yeşil yılan kendilerini bir kadına dönüştürecek sihri bulurlar ve içlerinden beyaz yılan karşılaştığı bir erkekle aşk yaşamaya başlar. Ancak kadının bir yılan ruhu taşıdığını fark eden rahip, bu ilişkiyi engeller ve yılan-kadını yok eder (Uğurcan & Koçak, 2021, s. 444). Bir minibüsün içinde “kutsal yılan” şovda kullanıldığı sahnede ortaya çıkan yılanlar, bir süre sonra otoyol üzerinde ve televizyon ekranında tekrar görünür. Geleneksel bir oyunun içinde bir tehdit unsuru olarak görünen yılanın, Çin’in güncel penceresinden bakıldığında yıkımın ve dönüşümün aracı olan otoban ve küreselleşmenin araçlarından televizyon üzerinde görünür. Böylelikle hem çağdaşın hem de geçmişin içinden kendini gösteren bir yılan figürü ile karşı karşıya kalırız. Xiao Yu’nun evli bir adamla yaşadığı yasak aşk ve bunun sonucunda adamın karısı tarafından şiddete uğradığı hikâyesiyle paralel olarak okunduğunda masal ve karakterin gündelik yaşamı arasında benzerlik kurmak mümkündür. Aynı zamanda Çin halk mitolojisinde yılanın bir dişil unsur (yin) olarak

konumlandırılması da filmin tek kadın karakterinde yılan hayvanını gördüğümüzün de bir kanıtı olmaktadır (Xiao, 2015, s. 31).



Görsel 116: Xiao Wu



Görsel 117: Dahai (Günahın Dokunuşu)

Jia Zhangke sinemasında ortaya çıkan bir diğer hayvan figürü kaplandır. Kaplan, Çin mitolojisinde önemli bir yere sahiptir. Xiao Wu filminde kaplan resmini Xiao karakterinin dolabının üzerinde görürüz. Xiao'nun yeni düzene ayak uydurmaktaki zorluğu üzerinden bir okuma yapmak gerekirse aynı duyguları yaşayan Dahai'nin odasında da bir kaplan resmi vardır. Xiao ile karşılaştırıldığında Dahai de etrafında dönüşmeye başlayan toplumsal düzene ayak uyduramayan aykırı bir karakter olarak ortaya çıkar. Kaplanın Çin toplumu üzerindeki anlamı ile karşılaştığında kaplan figürünün karakterlerle özdeşleştirilmeye çalışıldığı da söylenebilir.



Görsel 118: Kül En Saf Beyazdır



Görsel 119: Mountains May Depart

Kül En Say Beyazdır ve *Mountains May Depart* filmlerinde kaplan temsilini bir resim üzerinden değil görsel 118 ve görsel 119'da yer aldığı gibi kafesin içinde görürüz. Kül En Saf Beyazdır filminde kafesteki kaplan ve aslanın ortaya çıktığı sahne, Xiayo'nun uzun yıllar haptiden çıktığı ve kente adım attığı anda ortaya çıkar. Filmin ikinci yarısının başlangıcı olarak görebileceğimiz bu sahne aynı zamanda kadın karakterin kentin ve halkın dönüşümünü deneyimlediği ikinci yarının temsili olarak okunabilir. Aykırı, savaşçı ve güçlü figürleriyle özdeşleşen kaplanın, kafes içindeki temsili Çin'in neoliberalizm sürecinde yaşadığı dönüşümler bağlamında okunabilir.

SONUÇ

Henri Lefebvre gündelik hayatı analizi ederken “tortu” kelimesini kullanır ve gündelik hayatın yüzeyinin düz ve tertemiz olmadığından ve aslında arkasında gizlenen gerçekleri anlamlandırabilmek için “tortu”ları görmemiz gerektiğinden bahseder. Bu çalışma, bu bakış açısından yola çıkarak, 1980 sonrası dönüşüm geçiren Çin gündelik hayatını filmlerine taşıyan Jia Zhangke sinemasındaki tortularıyla ilgilenmiştir. Bu bağlamda çalışma, özellikle 1989 Berlin Duvarı’nın yıkılmasından sonra tüm dünyada yaygınlaşan neoliberal politikalar gölgesindeki “tortu”ları ve gündelik hayattaki gerçekleri, Jia Zhangke sineması üzerinden okumaya çalışmıştır. Böylelikle sinema, sosyolojik bir bakış açısıyla ele alınmış temsilin arkasında barındırdığı büyük anlatıları keşfe çıkılmıştır. Bu keşif, Jia Zhangke sinemasının çok katmanlı yapısı içerisinde yer alan temsilleri neoliberalizm, kent, özne ve kültür gibi büyük çatıları altındaki “tortu”lara inilmiş, Çin’in gündelik hayata dair temsiller alt temalar çerçevesinde tartışılmıştır.

Henri Lefebvre’nin gündelik hayat analizlerini yazarken en temel alanı kenttir. Kenti tartışırken gündelik hayat üzerindeki dönüşümleri analiz eder ve kentin dönüşümü ile toplumun dönüşümünü paralel bir şekilde okur. Jia Zhangke’nin de filmlerinde kenti ve gündelik hayatı temsil etmesi ve bu temsillere eleştirel bir çerçeveden yaklaşması onun da bir Kent Kuşağı sinemacısı olarak adlandırılmasını beraberinde getirir. Böylelikle görülmektedir ki gündelik hayatı anlamlandırmada kent olgusu ön plana çıkar. Bu bağlamda çalışmada geniş bir yelpazeye sahip olan neoliberalizm kente indirgenerek, neoliberal kent ve onun gündelik hayat üzerinde sebep olduğu dönüşümler temel nokta olarak alınmıştır. Böylelikle Henri Lefebvre’in kent, mekân ve topluma dair analizlerini kentin dönüşümünü anlamada önemli bir çerçeve sağlamıştır. Lefebvre’nin “içe ve dışa doğru patlama” kavramsallaştırmasını çalışma için bir çıkış noktası olarak bir Kent Sinemacısı olan Jia Zhangke’nin filmlerinde bu patlamanın nasıl yaratıldığına bakılmıştır. Bunu anlamlandırabilmek için öncelikle yaşadığımız dünyadaki neoliberal politikaların dünyada ve Çin özelinde nasıl vuku bulduğu yazılmış bu genel çerçevede kentin gündelik hayat üzerindeki yansımalarının neler olduğu ortaya çıkarılmıştır. Bu bağlamda gündelik hayatı deneyimleyen özneye, öznenin mekânı olarak kente genel çerçevede mevcut iktidar politikaları çerçevesinden bakılmıştır.

Henri Lefebvre, kent olgusunu sanayileşme ile beraber yeni bir yapıya büründüğünü ve “vahşi” bir kentleşme sürecinin varlığından bahsederek içe ve dışa doğru patlamayı detaylandırır. İş bölümlerinin belli bölgelerde yoğunlaşması ile nüfus yoğunluğunun da çoğalarak patlar ve kentin dışına yayılan bir yaşam alanı meydana gelir. Mekânın sürekli dönüşüm halinde olması onun mevcut politik sisteme göre şekillenmesine sebep olmakta, böylelikle kentler 1970’lerden sonra dünyada etkili olmaya başlayan neoliberal politikalarla paralel olarak dönüşüm geçirmektedir. Küreselleşmenin de etkisiyle kentler bir “dünya kenti” olma yolunda “soylulaştırma” politikalarını sürdürmekte ve gündelik hayatta bu sistemin varlığından etkilenmektedir. Literatürde ortaya çıkan sonuçlara göre Çin de dünyanın neoliberal kentleşme sürecine benzer şekilde kentleri tasarlamaktadır. Çin hükümetinin bir dünya markası olmak için inşa ettiği yapılar, eski yerleşim yerlerinin kısa sürede yıkılmasına ve orada yaşayan insanların kitlesel göç kavramıyla açıklanabilecek derecede bir yer değiştirme sürecine sebep olmaktadır. Çin’de küresel kültüre eklenilebilmek için kentin dönüştürülmesi ve bunu yaparken halkın yerinden edilmesi gibi uygulamalar neoliberal kent literatüründe ortaya çıkan sonuçlarla kesişmektedir. Tarihsel süreçte, 1980 sonrası Çin’de uygulanan reform hareketlerine bağlı olarak ortaya çıkan kentin dönüşümü, kırsal göçmen işçilerin durumu, özelleştirmeler gibi meseleler Jia Zhangke sinemasındaki temsillerle de kesişir. Bu kesişimleri görebilmek adına çalışma üç temel tema altında oluşturulan dokuz tema özelinde Çin’in 1980 sonrası dönüşümünün gündelik hayat üzerindeki etkilerinin görülebileceği temsiller ortaya çıkartılmıştır.

Neoliberal Özne teması altında tartışılan üç alt temanın ilki olan *Girişimci, Kaderci, Borçlandırılmış İnsan* teması neoliberal özne literatüründe ortaya çıkan günümüz insanını tanımlayan üç genel kavramı karşılayan bir başlık olmaktadır. Girişimci insan rekabet duygusunu içinde barındıran, sadece etrafıyla değil kendisi ile de sürekli rekabet halinde olan bir özne haline karşılık gelmektedir. Neoliberal dönemde dönüşen iş yaşamına bağlı olarak daha çok konuşulan bir tanımlama haline gelen girişimci özne figürü *Xiao Wu* ve *Mountains May Depart* filmlerinde antagonist karakterler üzerinden temsil edilirler. *Günahın Dokunuşu* filminde ise Dahai karakterinin hikâyesinde yer alan patron Jio karakteri girişimci özneyi yansıtır. Girişimci özne temsilini yansıtan Xia Yong (*Xiao Wu*) ve Liangzi (*Mountains May Depart*) Sürekli parayı önemseyen, hep daha çok para kazanmanın yolunu arayan karakterler olarak

neoliberal özne literatüründe karşımıza çıkan girişimci özne tanımlamasına uygun olarak konumlanmıştır. Bu konumlanış Çin'in reform hareketlerine bağlı olarak ortaya çıkan dışa açılma politikalarının bir etkisi ile bağlantılı olarak karakterlerin şekillendiği görülmüştür. Her iki filmde de karakterlerin girişimci olma hali bu tarihsel arka plan çerçevesinde okunur. Reform hareketleriyle beraber Mao Zedung döneminden kalma sınırların gevşemesi, yabancı malların ülkeye girmesine verilen izinler ya da Mao Zedung döneminde önem verilen kırsal bölgelerin sanayileşmesi ve iş gücü yükseltilmesine yönelik adımların özelleştirme politikalarına bağlı olarak geri plana çekilmesi gibi olaylar bu sürecin parçasıdır. Bu tarihsel süreç, *Xiao Wu*, *Mountains May Depart* ve *Günahın Dokunuşu* filmlerinde karşımıza çıkan girişimci karakterin eylemlerinin bir nedeni olarak sunulur. *Xiao Wu*'nun en yakın arkadaşı yabancı malların yeni yeni ülkeye girmeye başladığı dönemde Amerikan markası sigara satımı ile zengin olmuş, *Mountains May Depart* filmindeki Liangzi karakteri ise komünist dönemde oldukça değerli olan maden işletmelerinin eskisi kadar faaliyet göstermemesine bağlı olarak düşen fiyatlarını bir fırsat olarak görerek birçok madenin ve farklı işletmelerinin sahibi olmuştur. Yine Mao Zedung döneminde mavi yakalı işçilerin yüceltilmesi, parti propagandalarında ve afişlerinde sürekli işçilerin ön plana çıkmasına dair izlerin reform döneminin gündelik hayatında nasıl silinmeye başladığını filmlerdeki girişimci karakterler üzerinden görmek mümkündür. *Xiao Wu*, *Mountains May Depart* ve *Günahın Dokunuşu* filmlerinde girişimci karakterler ön plana çıkarken, *The World* filmindeki Küçük Kız Kardeş lakaplı göçmen işçi borçlandırılmış insanın bir karşılığı olur. Analiz edilen tüm filmlerde filmin geneline yayılan karakterlerin kaderci bir baş açısı mevcuttur ancak *Platform* ve *Günahın Dokunuşu* filminde “kadercilik” söylemlerle de desteklenir. Bu bağlamda Jia Zhangke sinemasında girişimcilik atılımlarıyla zengin olan ve etrafındaki halkla maddiyat anlamında uçurumlar yaratan bir sınıf vardır. Halk ve burjuva sınıf olarak değerlendirebileceğimiz bu ayrım, rekabet duygusu kazanarak kendilerini neoliberal dünyanın yaşam şartlarına göre ayarlayan ve zengin olan bir kesimle bu zenginliği besleyen bir “köle” olgusuna karşılık gelmektedir. Jia Zhangke'nin hem bu girişimci karakterlerin ortaya çıktığı *Xiao Wu*, *Mountains May Depart*, *Günahın Dokunuşu* filmleri üzerinden hem de dolaylı yoldan diğer filmlerinde de bu rekabet alanına dâhil olamayan diğer insanlar genellikle kaderci bakış açısına sahip “köleler” olarak konumlandırılır.

Mao'nun Kentteki Hayaleti: Dönüşen İşçi Sınıfı isimli alt temada Mao Zedung'a ait ideolojik söylemlerin ve anıtların etrafında dönen ancak gündelik hayatın Mao Zedung döneminden farklı yaşandığına dair temsiller ortaya çıkartılmıştır. Buna bağlı olarak Mao Zedung tema başlığında bir "hayalet" tanımlamasıyla yer almış, Çin'in komünist rejimden kapitalist rejime dönüşümünde Mao Zedung'un yerinin Jia Zhangke sinemasındaki yerine vurgu yapılmıştır. Bu temsiller Jia Zhangke sinemasının geneline yayılsa da analizi desteklemek için Mao dönemine söylemsel ve görsel anlamdaki temsilleriyle dönüşen işçi sınıfına ait en çok vurguyu yapan filmler seçilmiştir. *Still Life* filminde Mao Zedung döneminde kalma eski bir fabrikanın içinde geçen yönetici ve işçiler arasındaki tartışma Çin'de dönüşen işçi sınıfını anlamlandırmaya yönelik önemli bir sahnedir. Bu sahnede yöneticinin işçilere karşı tutumu ve haklarını arayan işçilerin Mao Zedung dönemine ait düşünceleri yeni dönemdeki işçi ve devlet arasındaki bağın uzaklaştığına dair bir fikir edinilmesini sağlar. Bu tartışmanın ise komünist liderlerin fotoğraflarının altında yapılması dönüşümün çarpıcı yanını vurgulamaktadır. Günahın Dokunuşu filminde bu tezatlık Mao Zedung döneminden kalma heykeller altında gösterilen göçmen işçiler üzerinden verilir. İşçilere ait dönüşümün önemli göstergelerinden biri de kadın işçiler olmaktadır. Çin'in 1980 sonrası dönüşen işçi sınıfına ait literatürde kadın işçilerin dönüşümüne ait oldukça geniş çaplı çalışmalar bulunmaktadır. Çalışmanın sınırlılıkları sebebiyle genel bir çerçeveden bakılan bu alana dair ortaya çıkan sonuçların Jia Zhangke sinemasında yer alan kadın işçi karakterin deneyimleri ile paralellik gösterdikleri görülmüştür. Örneğin kadın işçilerin dönüşümü ve deneyimlerine ait saha çalışmalarında bulunan Gaetona ve Tamara'nın çalışmaları bu paralelliğin kurulabilmesi için çalışma için önemli veriler sağlamıştır. Çin'de reform hareketleri ile beraber Mao Zedung döneminden kalma fabrikaların kapatılması ile ortaya çıkan işten çıkarılmalardan en çok etkilenen kadınlar olduğunu belirten yazarlar, kadınların işe alımlarında bedensel yönlerini ön plana çıkaran hizmet sektörlerinde tercih edildiklerini belirtirler. Jia Zhangke sinemasında ortaya çıkan kadın karakterlerde genellikle karaoke barlar, pavyon işletmeleri ya da bir tema parkın dansçısı olarak çalışan kadın işçiler olarak karşımıza çıkar. Bu tema altında dönüşen işçi sınıfının kadınlar üzerindeki etkisi Jia Zhangke'nin filmleri üzerindeki temsiller üzerinden analiz edilmiştir. *The World* filminde yer alan tema parkta çalışan göçmen kadın işçilere ait temsiller ve

Günahın Dokunuşu filminde pavyonda çalışan kadın işçi örnekleri bu analizi güçlendirmiştir.

“Yok Özne”ler ve Kalabalıklar: Göçmen İşçiler alt temasında Jia Zhangke sinemasında yer alan karakterlerin duygusal yapısı üzerinde durulmuştur. Sıkılganlık ve şiddet eylemi üzerinden analiz edilen bu özne halleri, Çin’in 1980 sonrası gündelik hayat dönüşümlerinin bir karşılığı olarak ortaya çıkar. Dudley Andrew’ın *The World* filminde yer alan göçmen işçi karakterlerinin deneyimlediği kötü şartlar ve sıkılgan hallerine referansla kullandığı “yok özne” kavramı bu tema altında Jia Zhangke’nin tüm filmlerinde yer alan benzer sahneler üzerinde de tartışılmıştır. 1997 yılında çekilen *Platform* filminde kırsal alanda yaşayan gençliğin kente bakışları umut doluyken, 2004 yılında çekilen *The World* filminde kente gelmeyi başaran gençliğin umutsuzluk halleti ile karşılaşırız. Jia Zhangke’nin 2000 sonrası çektiği filmlerde kentin içinde yer alan göçmen işçilere dair temsillerin de bu umutsuzluk çerçevesinde yapılandırıldığı görülür. Karakterlerin sıkışmışlık kapana kısılmış olarak kentin içinde gördüğümüz göçmen işçiler aynı zamanda şiddetle de eşleşirler. *Günahın Dokunuşu* filminde yer alan Dahai, Xiayo hak mücadelesinin sonuçsuz kalmasıyla şiddete başvurur, Zhou San karakteri ise filmin başından beri bir katil ve soyguncudur. Xiahou ise filmin sonunda intihar eder. Zhou San’ın şiddeti de kırsalda yaşamın verdiği bunalımın bir patlaması olarak yorumlanabilir. Dahai, Xiayo ve Xiahou’nun yaşadıkları kent merkezlerinde kırsal göçmen işçilerin yaşadıkları ayrımcılığının bir dışavurumu olarak değerlendirilebilir. Bu bağlamda, Jia Zhangke sinemasında yer alan özne temsillerinin sıkılganlık hallerini içe patlama olarak okurken, şiddeti öznelerin dışa patlaması olarak değerlendirebiliriz. Sonuç olarak, Jia Zhangke sinemasının özneleri, Lefebvreci bağlamda içe ve dışa doğru patlamanın neoliberal dönemdeki özne halleri olarak konumlanırlar. Sıkışıp kalan özneler, tuzağa düşenler, yok özneler gibi özneye dair tüm tanımlamalar özne ve iktidar sorunsalına bağlanmakta ve bu bağlam günümüz iktidarını besleyen neoliberal ideolojiyle kesişmektedir.

Bir Kent Kuşağı sinemacısı olarak adlandırılan Jia Zhangke, ilk uzun metraj filmi *Xiao Wu* filminden itibaren kent mekânlarını senaryonun bir bütünleştiricisi olarak kullanır. Neoliberal özne teması altında kentin özneler üzerindeki etkilerine odaklanırken bu temada mekânın kendisi ana unsur olmuş ve 1980 sonrası dönüşen kentsel unsurların

somut temsilleri üzerinde durulmuştur. **Neoliberal Mekân** temasında altında yer alan *İçe ve Dışa Doğru Patlayan Kentler* temasında kırsal alanların sürekli bir yıkım halinde olması, Üç Vadi Barajı'nın bölgeler üzerinde yarattığı etki, banliyöleşme alanları ve kentlerin dünya kentleri olma yolunda ilerlemesine yönelik yapılan otoyollar, havalimanları, tren istasyonları ve tema parklar gibi kentsel dönüşümün fiziksel yıkımına ait temsillerle karşılaşırız. *Günahın Dokunuşu* filmi, kentlerin çeperlerinde kalan yaşam alanları banliyölere ait görüntüleri karşısındaki kentlerde yer alan plazalarla beraber görünen temsiller barındırır. Bu bağlamda film, kent ve kır çatışması sadece karakterler üzerinden değil, mekânlar üzerinden de net bir şekilde gösterir. Jia Zhangke, gündelik hayatın en temel mekânı olan kır ve kenti bu tarihsel arka plandan yararlanarak filmlerin ana unsuru haline getirir. *Still Life* filmi başlı başına bir yıkımın üzerinde kurgulanan bir hikâyedir. Üç Vadi Barajı'nın yapımı için yıkılan bir yerleşim alanına ve yerinden edilmiş insanların hikâyesi arka planda görünürken filmin konusu uzun yıllardır eşlerini görmeyen iki karakterin, eşlerini bulmak üzere çıktığı yolculuğudur. Ancak ana konu kentin yıkımı olmaktadır. *Mountains May Depart* ve *Kül En Saf Beyazdır* filmlerinde görünen fabrika görüntüleri ve kirli dumanlar fabrikalaşma sürecine dair göstergeler olmaktadır. Böylelikle 2000 sonrasında kentin dönüşümünün gündelik hayat üzerindeki etkilerini kent merkezlerinde yaşanan sorunlar çerçevesinde görmeye başlarız. 2004 yılında çektiği *The World* filmi ile beraber kent, neoliberal kentleşme sürecinin de bir karşılığı olarak dünya kenti olma yolunda ilerleyen Pekin şehrinin nasıl küresel kültürün bir parçası olduğunu ve bunun gündelik hayat üzerindeki yıkıcı etkisini eleştirel bir çerçeveden aktarır. *Çatışan Mekânlar: "Kentin Hortlakları" Olarak Anıt Mekânlar* temasında De Certau ve Mayol'un yeni yapılandırılan kentin içinde ayrıksı bir görüntü sunan anıt mekânları kentin hortlakları olarak değerlendirmesinden yola çıkılmıştır. Filmlerdeki anıt mekânlar, De Certau ve Mayol'un tanımladığı şekliyle hortlaklar, Jia Zhangke sinemasında da karşımıza çıkar. Ve bu görüntüler Jia Zhangke'nin kır ve kent arasında göstermek istediği çatışmada olduğu gibi, yeni yapılarla beraber gösterilir.

Neoliberal Kültür genel teması altında, Çin'de kentlerin bir küresel kültürün parçası olarak dönüşmesi, Mao ideolojisinin gündelik hayattan silinmesiyle ortaya çıkmaya başlayan popüler müzik ve eğlence mekânları ve Çin geleneğine ait opera tiyatrolarının gündelik hayatın temsiliinde nasıl kullanıldığı gibi konular üzerinden, Çin'de 1980 sonrası kültürel dönüşümlere Jia Zhangke sineması temsilleri üzerinden

bakılmıştır. Neoliberal kent literatüründe kentlerin bir dünya kenti olabilmek için birbirleriyle olan rekabetin yarattığı yıkımlardan bahsedilmektedir. Kentler bir markalaşma sürecinin parçası olarak kullanılmakta küresel kültürün bir aracı haline getirilmektedir. *The World* filmi, ana mekânı olan tema park içerisinde geçen olaylarla kentlerin küresel kültüre eklemlenmesinin Çin özelinde nasıl ortaya çıktığına dair oldukça önemli bir örnektir. İçerisinde dünyanın önemli turistik mekânlarının kopyalarının bulunduğu tema park, yerel bir mekânın küresel olmaya çalışmasının altında yatan dinamikleri gösterir. Böylelikle film, yerel alanların küreselleşme çabalarının bir temsilini sunarken tema park içerisinde çalışan göçmen işçilerin zorluklarını ortaya koyarak küreselleşme olgusuna eleştirel bir çerçeveden yaklaşır. Ayrıca film, yerel ziyaretçilere “Pekin’den çıkmadan tüm dünyayı görün” sloganı sunan tema park ile ziyaretçilerin perspektifinden de küreselleşmenin yanılsama halinin tartışılabileceği zengin temsiller barındırır. *Still Life* filminde binlerce insanın yerinden edilmesine sebep olan Üç Vadi Barajı’nın yapımı sırasında sular altında kalan bir bölge üzerinden turistik bir alan yaratılması örneği ile turizm ve turist olgularını neoliberal kültür çerçevesinde tartışılmasına olanak sunmuştur. *Küreselleşmeye Dair Somut Göstergeler: Karaoke Barlar, Pop Müzik, Moda Teknoloji* teması altında Jia Zhangke’nin filmlerinde popüler kültürü küreselleşmenin ve ticarileşmenin gündelik hayattaki bir yansıması olarak nasıl kullandığına bakılmıştır. Tarih boyunca toplumlarda her farklı döneme özgü yeni yaşam biçimleri ortaya çıkarmıştır. Ancak modernlik ve tamamlayıcısı olan küreselleşme ile beraber daha fazla etkili ve farklı toplumlar arasında yayılan yeni yaşam tarzları ortaya çıkmıştır. Modernlikle beraber gelen yeni yaşam tarzları eski geleneksel düzenden tamamıyla ayrılmış ve daha kişisel alanların dönüşümüne sebep olmuştur (Giddens, 2018, s. 12, 13). Bu bağlamda müzik tarzı, moda kullanılan teknolojik araçlar gibi gündelik hayatı etkileyen her küçük gösterge arkasında küreselleşme ve neoliberal yöntemlerin etkilerinin tartışılabileceği geniş bir çerçeve barındırır. Jia Zhangke sinemasında pop kültürün yaygınlaşma aracı olarak televizyon, radyo, telefon, tablet vb. iletişim araçları gibi temsiller olay örgüsünü destekleyen ve anlamı pekiştirici bir dil olarak ortaya çıkar. Jia Zhangke bu araçlardan yayılan ses ve görüntüleri hikâyenin içerisinde hem karakterlerin duygu durumlarını güçlendiren hem de filmlerine konu edindiği tarihsel gerçekliği seyirciye aktaran bir unsur olarak kullanır. Küreselleşme ile beraber dönüşen iletişim teknolojileri filmlerin geçtiği yıllara bağlı olarak farklı seviyelerde olay örgüsünü

destekleyen araçlar olarak ortaya çıkar. Aynı zamanda dönüşen eğlence yaşamı, müzik tarzı, kıyafetlerdeki dönüşüm filmin yansıttığı yıla bağlı olarak ön plana çıkartılır ve neoliberal dünyada Çin'in gündelik hayatının dönüşümünün kavranmasına olanak sunar. Platform filminde Jia 'nın kendi hayat hikâyesinden bir gündelik hayatta karşılaştığı şarkı dönüşümüm modernizm ideolojisinin gelişiminin gündelik hayattan bir yansıması olarak karşımıza çıkar. Charles Taylor'un *Modernliğin Sıkıntıları* kitabında modernliğin ilk kaygılarından biri olan ben duygusunun ve bireyselleşmenin insanların geçmişteki büyük düzenden kopmanın verdiği özgürlüğü yansıttığını belirtir. "Büyük Varoluş Zinciri"nden kopmanın bir sonucu olarak "insanların artık daha yüksek amaçları uğrunda ölmeye degecek bir şeyleri yok". Bu durum iki farklı tartışma alanını beraberinde getirir; bireyler üzerinde bir deneyim veya özgürlük (2000, s. 13). Jia Zhangke sinemasının *Memleket Üçlemesi* olarak adlandırılan ilk üç filminde (*Xiao Wu*, *Platform*, *Unknown Pleasure*) karakterler Mao Zedung sonrası dönemde henüz değişen gündelik hayatı anlamlandırma ve deneyimleme konusunda henüz zayıftır. Dönüşüm onlar için oldukça yeni olmakla beraber şimdiye kadar sınırlandırılan gündelik yaşamlarının sınırlarının aşılması da olur aynı zamanda. Böylelikle bu dönüşümler onların bir nevi özgürlük alanının da yaratıldığı düşüncesini pekiştirir. *Platform* filminde Terasa Teng'in şarkısı etrafında dans eden gençler Çin'in yeni dünyasının bir özgürlük alanı olarak gören ve bunu coşkuyla karşılayan genç bir kitle vardır. Jia Zhangke'nin kendi hayat hikâyesinden bahsederken bu modern dünyayla karşılaştığı bu deneyimleri başta özgürlük alanı olarak deneyimlediğini vurgular. *Platform* filminde pop müzik dinleyen ve bir umutla trenin peşinden koşan gençliğe dair senaryoyu buradan yola çıkarak yazdığını söyler. Daha sonraki filmlerinde genç ve işçi nüfusu arasında ise bu durum bir özgürlük yanılsaması olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu bağlamda, Taylor'un modernliğin sıkıntılarından üç aşamanın sonuncusuna koyduğu bu "özgürlük yitimi" kronolojik sırayla izlendiğinde Jia Zhangke'nin filmlerinde de görmek mümkündür. Moda unsuru ve eğlence mekânlarının dönüşümü de filmler içerisindeki karakterlerin gündelik hayattaki dönüşümünü vurgulamak için Jia Zhangke tarafından sık sık kullanılır. Gündelik hayatın bir parçası olarak moda olgusu, arkasında dönen kent, göçmen işçi problemleri gibi filmlerin temel ögesi olan neoliberalizmle gelen dönüşümler de tüm canlılığıyla devam eder.

“Günahını Anlıyor musun?” *Geleneği Bir Sorgulama Aracı Olarak Kullanma* teması altında Jia Zhangke’nin Çin geleneklerine ait göstergelerin filmlerin içerisinde nasıl konumlandığı ortaya çıkarılmış, bunun üzerinden gündelik hayattaki dönüşümlerle paralel olarak geleneğin nasıl sunulduğuna bakılmıştır. Geleneksel kostümleri, Çin opera tiyatroları, dini heykeller, Çin mitolojisinden hayvan figürleri Jia Zhangke sinemasında güncel ile beraber sunularak gündeliğe ve geçmişe ait görüntülerle tezat bir çerçeve yaratılmaktadır. Çalışmada bu tezatlık çerçevesinde sunulan görüntülerin filmin olay örgüsü ile paralel olarak yerleştirilen geleneğe ait göstergelerin gündelik hayata etki eden neoliberal politikalara dair temsillerle nasıl bütünleştiğine bakılmıştır.

Sonuç olarak Jia Zhangke sinemasında kurduğu tezatlıklar üzerinden Çin’in post-Mao dönemi olarak adlandırılan 1980 sonrası döneme dair eleştirel bir tutum sürdürür. Yeni ve eski mekânlar, kent ve kır çatışmaları, kaderci ve girişimci karakterler, zengin ve fakir, küresel ve yerel, gelenek ve güncel gibi tezatlıklar ile hem karakterler hem de mekânsal anlamda kullandığı çatışma unsurları üzerinden seyirciye döneme ait eleştirel bir alan açar. Jia Zhangke’nin bu eleştirel alanı gündelik hayata ait deneyimler üzerinden temsillerle yapması, çalışmanın başında çizilen gündelik hayat ideolojisine ait kuramsal çerçeveye de uyumlanmıştır. Çünkü Henri Lefebvre’nin gündelik hayat ideolojisine dair analizleri gündelik hayata dair basit görünen imgelerin arkasındaki büyük resmi görmek üzerinedir. Bu çerçeveden bakıldığında Jia Zhangke de filmlerini gündelik hayat üzerindeki minör hikâyeler üzerine kursa da temel derdi, 1980 sonrası Çin’de dönüşen politikalara ait eleştirel bir bakış açısı yaratmaktır. Bu bağlamda çalışmada, Jia Zhangke sinemasından yola çıkarak, içerisinde gündelik hayatın basit deneyimleri üzerinden iktidara ait eleştirel bir perspektif yaratan politik filmlerin, Lefebvreci bağlamda, “*gündelik hayat sineması*” olarak kavramsallaştırılabileceği öneriliyor.

Ayrıca yönetmenin filmlerine kronolojik sırayla bakıldığında Çin toplumsal dönüşümünün de nasıl gerçekleştiğine dair çok kapsamlı bir gözlem yapabilme fırsatı da sunmuştur. 1995-2018 yılları arasında geçen 23 yıllık bir süre, Çin’in politik dönüşümündeki temel etkilerin yıllar geçtikçe gündelik hayat üzerinde nasıl dönüştüğünü görme fırsatı sunmuştur.

Çalışmanın açtığı başka bir tartışma alanı da gündelik hayat gerçekliğinin temsili ile ilgili olmuştur. Jia Zhangke'nin *The World* ve *Still Life* filmlerinde kullanmış olduğu animasyon sahneleri filmi teknik anlamda gerçekçi film dilinden uzaklaştırırken aynı zamanda bu sahnelerin Çin'in 1980 sonrası gündelik hayat gerçekliğini bir o kadar da pekiştirdiği görülmektedir. Bu tartışma aynı zamanda gerçekçilik ve post sinema tartışmalarının bir parçası olarak tartışılmaya da olanak sunar. Jia Zhangke bir gündelik hayat sinemacısı olarak gerçekliğin temsiliinde farklı yöntemler deneyerek, yönetmenliğinin başında etkilendiği ve ilk üç filminde de etkilerini gördüğümüz Yeni Gerçekçilik sinema akımına dair izlerin de dönüşmesini beraberinde getirir. Bu durum Henri Lefebvre'nin gerçeği anlamak için sürreal temsiliin önemini değindiği analizlerini hatılatır ve post-sinema olgusunun günümüzde yeni gerçekçiliğin veçhesini de dönüştürdüğüne dair yeni bir tartışma alanı açtığı söylenebilir.

KAYNAKÇA

KİTAPLAR

Abisel, N. (2003). *Sessiz Sinema*. İstanbul: Om Yayınevi.

Ablet, A. (2021). *Çin'in Dış Politikalarına Farklı Alanlardan Bakış*. Ankara: Astana Yayınları.

Alfredo Saad-Filho, D. J. (2014). Giriş. S.-F. Alfredo, & J. Deborah içinde, *Neoliberalizm: Muhalif Bir Seçki* (s. 14).

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

Andrew, D. (2018). The Absent subject of the World. *Journal of Chinese Cinemas*, 12(1), 59-73.

Armes, R. (2011). *Üçüncü Dünya Sineması ve Batı*. İstanbul: Doruk Yayınları.

Assmann, J. (2015). *Kültürel Bellek: Eski Yüksek Kültürlerde Yazı, Hatırlama ve Politik Kimlik*. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Attali, J. (2009). *Noise: The Political Economy of Music*. Minneapolis: University of Minnesota Press.

Baranovitch, N. (2003). *China's New Voices: Popular Music, Ethnicity, Gender, and Politics, 1978-1997*. London: University of California Press.

Batmaz Yücel, N. (2012). Çin Halk Cumhuriyeti. B. v. Aykaç içinde, *Çağdaş Siyasal Sistemler* (s. 426). Ankara: Binyıl Yayınevi.

Baudrillard, J. (2014). *Simülakrlar ve Simülasyon*. Ankara: Doğu Batı Yayınları.

Bauman, Z. (2015). *Akışkan Modern Dünyada Kültür*. Ankara: Atıf Yayınları.

Benevolo, L. (1995). *Avrupa Tarihinde Kentler*. İstanbul: Afa Yayınları.

- Benjamin, W. (2013). *Pasajlar*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Berry, C. (2004). *Postsocialist Cinema in Post-Mao China: The Cultural Revolution after the Cultural Revolution*. New York: Routledge.
- Berry, C. (2007). Getting Real: Chinese Documentary, Chinese Postsocialism. Z. Zhang içinde, *The Urban Generation: Chinese Cinema and Society at the Turn of the Twenty First Century* (s. 115-134). Durham : Duke University Press.
- Berry, C. (2009). Jia Zhangke and Temporality of Postsocialist Chinese Cinema: In the Now (and then). O. Khoo, & S. Metzger içinde, *Futures of Chinas Cinema: Technologies and Temporalities in Chinese Screen Cultures* (s. 111-129). Bristol: Intellect.
- Berry, M. (2009). *Xiao Wu, Platform, Unknown pleasures: Jia Zhangke's 'Hometown Trilogy'*. London: Palgrave Macmillan.
- Berry, M. (2022). *Jia Zhangke on Jia Zhangke*. Durham: Duke University Press.
- Bertoizzi, E. (2016). The Uncertainty Principle: Reframing Independent Film in Twenty-First Century Chinese Cinema. F. Chan, & A. Willis içinde, *Chinese Cinemas: International Perspectives* (s. 71-84). New York: Routledge.
- Bosker, B. (2013). *Original Copies: Architectural Mimicry in Contemporary China*. Hong Kong: Hong Kong University Press.
- Boym, S. (2021). *Nostaljinin Geleceği*. İstanbul: Metis Yayıncılık.
- Braester, Y. (2007). Tracing The City's Scars: Demolition and the Limits of the Documentary İmpulse in the New Urban Cinema. Z. Zhang içinde, *The Urban Generation: Chinese Cinema and the Society at the Turn of the Twenty First Century* (s. 161-180). North Carolina: Duke University Press.
- Braudel, F. (1996). *Uygarlıkların Grameri*. Ankara: İmge Kitabevi.
- Brown, W. (2018). *Halkın Çözülüşü: Neoliberalizmin Sinsi Devrimi*. İstanbul: Metis Yayınları.

- Brown, W. (2021). *Neoliberalizmin Harabelerinde*. İstanbul: Metis Yayıncılık.
- Castells, M. (2013). *Ağ Toplumunun Yükselişi: Enformasyon Çağı: Ekonomi, Toplum ve Kültür*. İstanbul: Bilgi Üniversitesi Yayınları.
- Chenshu, Z. (2021). *Cinema off Screen: Moviegoing in Socialist China*. Oakland: University of California Press.
- Ching, P.-y. (2020). *Zaferden Yenilgiye: Çin'in Sosyalist Yolu ve Kapitalizme Geri Dönüş*. İstanbul: Patika Kitap.
- Chiu-Han Lai, L. (2007). Whither the Walker Goes: Spatial Practices and Negative Poetics in 1990s Chinese Urban Cinema. Z. Zhang içinde, *The Urban Generation: Chinese Cinema and Society at the Turn of the Twenty First Century* (s. 205-237). Durham: Duke University.
- 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 Yayınları.
- Clavé, A. S. (2007). *The Global Theme Park Industry*. Oxforshire: CABI.
- Connerton, P. (2011). *Modernite Nasıl Unutturur*. İstanbul: Sel Yayıncılık.
- Connerton, P. (2014). *Toplumlar Nasıl Anımsar?* İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Cui, S. (2007). Nin Ying's Beijing Trilogy: Cinematic Configurations of Age, Class, and Sexuality. Z. Zhang içinde, *The Urban Generation: Chinese Cinema and the Society at the Turn of the Twenty First Century* (s. 239-263). Kuzey Coralina: Duke Universty Press.
- Dardot, P., & Laval, C. (2018). *Dünyanın Yeni Aklı: Neoliberal Toplum Üzerine Deneme*. İstanbul: Bilgi Üniversitesi Yayınları.
- Daubier, J. (1974). *A History of The Chinese Cultural Revolution*. New York: Vintage Books.

- Davies, G. (2008). Righting Wrongs: The Language of Policy Reform and China's Migrant Workers. I. Nielsen, & R. Smyth içinde, *Migration and Social Protection in China* (s. 31-51). Singapore: World Scientific Publishing.
- De Certau, M. (2008). *Gündelik Hayatın Keşfi-I: Eylem, Uygulama, Üretim Sanatları*. Ankara: Dost Kitabevi Yayınları.
- De Certau, M., Giard, L., & Mayol, P. (2009). *Gündelik Hayatın Keşfi II: Konut, Mutfak İşleri*. Ankara: Dost Kitabevi.
- Debord, G. (2014). *Gösteri Toplumu*. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Deleuze, G. (2013). *Müzakereler*. İstanbul: Norgunk.
- Dillon, M. (2016). *Modernleşen Çin Tarihi*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Dirlik, A. (2009). *Kriz, Kimlik ve Siyaset: Küreselleşme Yazıları*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Dirlik, A. (2012). *Küreselleşmenin Sonu mu?* İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Duménil, G., & Dominique, L. (2014). Neoliberalizm (Karşı Devrim). A. Saad-Filho, & D. Johnston içinde, *Neoliberalizm: Muhalif Bir Seçki* (s. 25-42). İstanbul: Yordam Kitap.
- Dürschmidt, J. (2000). *Everyday Lives in the Global City: The Delinking of Locale and Milieu*. London: Routledge.
- Eberhard, W. (1947). *Çin Tarihi*. Ankara: Türk Tarih Kurumu Basımevi.
- Foucault, M. (2019). *Biyopolitikanın Doğuşu: College de France Dersleri (1978-1979)*. İstanbul : Bilgi Üniversitesi Yayınları.
- Foucault, M. (2019a). *Özne ve İktidar: Seçme Yazılar II*. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Fu, Z. (2002). The State, Capital, and Urban Restructuring in Post-reform Shanghai. R. J. Logan içinde, *The New Chinese City: Globalization and Market Reform* (s. 106-121). Oxford: Blackwell Publishers.

- Gaetano, A. (2015). *Out to Work: Migration, Gender, and the Changing Lives of Rural Women in Contemporary China*. Honolulu: University of Hawaii Press.
- Gaetano, M. A., & Tamara, J. (2004). *On the Move: Women and Rural-to-Urban Migration in Contemporary China*. New York: Columbia University Press.
- Gao, M., Han, D., & Qi, H. (2018). *Sosyalist Çin'i Hatırlamak 1949-1976*. İstanbul: Patika Kitap.
- Geray, H. (2017). *Toplumsal Araştırmalarda Nicel ve Nitel Yöntemlere Giriş*. Ankara: Ütopya Yayınevi.
- Giddens, A. (2018). *Modernliğin Sonuçları*. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Gu, C., & Liu, Haiyong. (2002). Social Polarization and Segregation in Beijing. *The New Chinese City: Globalization and Market Reform* (s. 198-212). içinde Oxford: Blackwell Publishers.
- Gu, Z. (2003). *Screen Media and the Construction of Nostalgia in Post-Socialist China*. London: Palgrave Macmillan.
- Haar J. Ter, B. (2017). *Guan Yu: The Religious Afterlife of a Failed Hero*. New York: Oxford University Press.
- Han, B. C. (2019). *Psikopolitika: Neoliberalizm ve Yeni İktidar Teknikleri*. İstanbul: Metis Yayıncılık.
- Han, D. (2018). Günümüzde Çin'in Yükselişi Altında Yatan Neden Sosyalizmin Mirasıdır. S. İ. (Hindistan) içinde, *Sosyalist Çin'i Hatırlamak: 1949-1976* (s. 55). İstanbul: Patika Kitap.
- Hardt, M., & Negri, A. (2013). *Duyuru*. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Harvey, D. (2012). *Sermayenin Mekanları: Eleştirel Bir Coğrafyaya Doğru*. İstanbul : Sel Yayıncılık.
- Harvey, D. (2015). *Neoliberalizmin Kısa Tarihi*. İstanbul: Sel Yayıncılık.

- Harvey, D. (2019). *Paris, Modernitenin Başkenti*. İstanbul: Sel Yayıncılık.
- Heidegger, M. (2001). *Nietzsche'in Tanrı Öldü Sözü ve Dünya Resimleri Çağı*. Bursa: Asa Kitabevi.
- Hess, R. (2020). Henri Lefebvre ve Mekan Düşüncesi. L. Henri içinde, *Mekanın Üretimi* (s. 9-21). 2014: Sel Yayıncılık.
- Huang, R. (2005). *Çin Tarihi: Bir Makro Tarih Yaklaşımı*. İstanbul: Bilgi Üniversitesi Yayınları.
- Huang, X., & Xiao, Z. (2018). Shadow Magic and the Early History of Film Exhibition in China. S. Lim Hwee, & J. Ward içinde, *The Chinese Cinema Book* (s. 49). London: Bloomsbury Publishing.
- Hui, W. (2017). *Çin'in Yirminci Yüzyılı: Devrim, Geri Çekilme ve Eşitliğe Giden Yol*. İstanbul: Yordam Ktap.
- Jacka, T. (2006). *Rural Women in Urban China: Gender, migration, and social change*. New York: An East Gate Book.
- Jen-Chih, Y. (2017). "Sol" Filminin Ortaya Çıkışı (Şangay, 1930). K. Feigelson içinde, *Politik Kamera: Sinemada Komünizm Meselesine Eleştirel Bakışlar* (s. 175-187). İstanbul: Hayalperest Yayınevi.
- Jie, F., & Taubmann, W. (2002). Migrant Enclaves in Large Chinese Cities. R. J. Logan içinde, *The New Chinese City: Globalization and Market Reform* (s. 183-198). Oxford: Blackwell Publishers.
- Jieyu, L. (2007). *Gender and Work in Urban China: Woman workers of the unlucky generation*. Oxon: Routledge.
- Kabadayı, L. (2007). Devrim ve Gelenek: Çin'in Beşinci Kuşak Sinemacıları ve Üçüncü (Dünya) Sinema Estetiği. Biryıldız, Esra, & Z. Çetin Erus içinde, *Üçüncü Sinema ve Üçüncü Dünya Sineması* (s. 251-278). İstanbul: Es Yayınları.

- Kaplan, C. (2000). *Questions of Travel: Postmodern Discourses of Displacement*. Durham and London: Duke University Press.
- Karlova, U. R. (2011). *Çin Modern Tarihinde Yolculuk*. İstanbul: Başlık Yayın Grubu.
- Kelly, D. (2008). Reincorporating the Mingong: Dilemmas of Citizen Status. I. Nielsen, & R. Smyth içinde, *Migration and Social Protection in China* (s. 17-31). Singapore: World Scientific Publishing.
- Kuoshu, H. H. (2011). *Metro Movies: Cinematic Urbanism in Post-Mao China*. Carbondale: Southern Illinois University Press.
- Lai Chiu-han, L. (2007). Whither the Walker Goes Spatial Practice and Negative Poetics in 1990s Chinese Urban Cinema. Z. Zhang içinde, *The Urban Generation: Chinese Cinema and the Society at the Turn of the Twenty First Century* (s. 205-237). North Coralina: Duke University Press.
- Larson, W. (2018). The Fifth Generation: A Reassessment. S. H. Lim, & J. Ward içinde, *The Chinese Cinema Book* (s. 113-122). London: Bloomsbury Publishing Plc.
- Lazzarato, M. (2014). *Borçlandırılmış İnsanın İmali: Neoliberal Durum Üzerine Deneme*. İstanbul: Açılım Kitap.
- Lee, K. C. (2007). What Was Socialism to Chinese Workers? Collective Memories and Labor Politics in an Age of Reform. K. C. Lee, & G. Yang içinde, *Re-envisioning the Chinese Revolution: The Politics and Poetics of Collective Memories in Reform China* (s. 141-166). Stanford: Standfor University Press.
- Lefebvre, H. (2010). *Gündelik Hayatın Eleştirisi III: Moderniteden Modernizme (Gündelik Hayatın Meta Felsefesi)*. İstanbul: Sel Yayıncılık.
- Lefebvre, H. (2011). *Kentsel Devrim*. İstanbul: Sel Yayıncılık.
- Lefebvre, H. (2015). *Şehir Hakkı*. İstanbul: Sel Yayıncılık .
- Lefebvre, H. (2020). *Mekanın Üretimi*. İstanbul: Sel Yayıncılık.

- Lefebvre, H. (2020). *Modern Dünyada Gündelik Hayat*. İstanbul: Metis Yayıncılık.
- Lefebvre, H. (2022). *Şehir Hakkı II: Mekan ve Siyaset*. İstanbul: Sel Yayıncılık.
- Lin, K. (2015). Recomposing Chinese Migrant and State-Sector Workers. A. Chan içinde, *Chinese Workers in Comparative Perspective* (s. 57-70). Ithaca: Cornell University Press.
- Logan, R. J. (2001). Three Challenges for the Chinese City: Globalization, Migration and Market Reform. L. R. John içinde, *The New Chinese City: Globalization and Market Reform* (s. 3-22). New Jersey: Blackwell Publishers.
- Lordon, F. (2020). *Kapitalizm Arzu ve Kölelik: Marx ve Spinoza'nın İşbirliği*. İstanbul : Metis Yayıncılık.
- Lu, H. S. (1997). Historical Introduction: Chinese Cinemas (1896-1996) and Transnational Film Studies. S. H. Lu içinde, *Transnational Chinese Cinemas: Identity, Nationhood, Gender* (s. 1-35). Honolulu: University of Hawai'i Press.
- Lu, H. S. (2007). Tear Down The City: Reconstructing Urban Space in Contemporary Chinese Popular Cinema and Avant-Garde Art. Z. Zhang içinde, *The Urban Generation: Chinese Cinema and Society at the Turn of the Twenty-First Century*. (s. 137-160). Durham: Duke University Press.
- Lu, H. S. (2009). Gorgeous Three Gorges at Last Sight: Cinematic Remembrance and the Dialectic of Modernization. H. S. Lu, & M. Jiayan içinde, *Chinese Ecocinema: In the Age of Environmental Challenge* (s. 39-57). Hong Kong: Hong Kong University Press.
- Lu, H. S. (2021). *Contemporary Chinese Cinema and Visual Culture: Envisioning the Nation*. London: Bloomsbury Academic.
- MacCannel, D. (1999). *The Tourist: A New Theory of the Leisure Class*. California: University of California Press.

- McGrath, J. (2008). *Postsocialist Modernity: Chinese Cinema, Literature, and Criticism in the Market Age*. Stanford: Stanford University Press.
- McGrath, J. (2018). The Urban Generation: Underground and Independent Films from the PRC. S. Hwee Lim, & J. Ward içinde, *The Chinese Cinema Book* (s. 167-176). London: Bloomsbury Publishing Plc.
- Mello, C. (2019). *The Cinema of Jia Zhangke: Realism and Memory in Chinese Cinema*. London: Bloomsbury Academic.
- Mi, J. (2009). Framing Ambient Unheimlich: Ecoggedon, Ecological Unconscious, and Water Pathology in New Chinese Cinema. H. S. Lu, & J. Mi içinde, *Chinese Ecocinema: In the Age of Environmental Challenge* (s. 17-39). Hong Kong: Hong Kong University Press.
- Miao, H. (2022). *The Sentimental in Chinese Cinema*. Cham: Palgrave Macmillan.
- Mumford, L. (2007). *Tarih Boyunca Kentler: Kökenleri, Geçirdiği Dönüşümler ve Geleceği*. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Murphy, R. (2002). Return Migration, Entrepreneurship, and State-sponsored Urbanization in the Jiangxi Countryside. R. J. Logan içinde, *The New Chinese City: Globalization and Market Reform* (s. 229-245). Oxford: Blackwell Publishers.
- Neuman, L. W. (2017). *Toplumsal Araştırma Yöntemleri: Nitel ve Nicel Yaklaşımlar, 2. Cilt*. Ankara: Yayın Odası.
- Oakes, T. (2005). *Tourism and Modernity in China*. London: Routledge.
- Oktay, F. (2020). *Çin: Yeni Büyük Güç ve Değişen Dünya Dengeleri*. İstanbul: İş Bankası Yayınları.
- Orsenna, E. (2008). *Pamuk Ülkelerine Yolculuk: Küreselleşme Üstüne Küçük Elkitabı*. İstanbul: Metis Yayıncılık.

- Palley, T. I. (2014). Keynesçilikten Neoliberalizme:İktisat Biliminde Paradigma Kayması. A. Saad-Filho, & D. Johnston içinde, *Neoliberalizm: Muhalif Bir Seçki* (s. 42-59). İstanbul: Yordam Kitap.
- Palmer, A. (2007). Images of Cosmopolitan Consumption in Street Angel (1937) and Beautiful New World (1998). Z. Zhang içinde, *The Urban Generation: Chinese Cinema and the Society at the Turn of the Twenty First Century* (s. 181-204). North Carolina: Duke University Press.
- Pang, L. (2018). The Making of a National Cinema: Shanghai Films of the 1930s. S. Hwee, & J. Ward içinde, *The Chinese Cinema Book* (s. 56-64). Palgrave: Bloomsbury Publishing.
- Pickowicz, G. P. (2012). *China on Film: A Century of Exploration*. Plymouth: Rowman & Littlefield Publishers.
- Pickowicz, P. (2007). Rural Protest Letters: Local Perspectives on the State's Revolutionary. K. C. Lee, & G. Yang içinde, *Re-visioning the Chinese Revolution: The Politics and Poetics of Collective Memories in Reform China* (s. 21-49). Stanford: Stanford University Press.
- Qinglian, H. (2016). Bir 'Toplumsal Yapı' Listesi. C. Wang içinde, *Tek Bir Çin Pek Çok Yol* (s. 217-251). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Radice, H. (2014). Neoliberal Küreselleşme: İmparatorlukların Olmadığı Bir Emperyalizm mi? A. Saad-Filho, & D. Johnston içinde, *Neoliberaliz: Muhalif Bir Seçki* (s. 155-169). İstanbul: Yordam Kitap.
- Read, J. (2014). *Sermayenin Mikropolitikası*. İstanbul: Metis Yayıncılık.
- Reynaud, B. (2007). Zhang Yuan's Imaginary Cities and the Theatricalization of the Chinese "Bastards". Z. Zhang içinde, *The Urban Generation: Chinese Cinema and the Society at the Turn of the Twenty First Century* (s. 264-294). Kuzey Carolina: Duke University Press.
- Riegl, A. (2022). *Modern Anıt Kültü*. İstanbul: Arketon Yayıncılık.

- Rosenbaum, J. (2009). From platime to the world: the expansion and depletion of space within global economies. N. Durovicova, & Newman, Kathleen içinde, *World Cinemas, Transnational Perspectives* (s. 320-326). Oxon: Routledge.
- Schultz, N. K. (2018). *Moving Figures: Class and Feeling in the Films of Jia Zhangke*. Edinburgh: Edingburgh University Press.
- Sennet, R. (2008). *Ten ve Taş*. İstanbul: Metis Yayınları.
- Sennet, R. (2017). *Karakter Aşınması: Yeni Kapitalizmde İşin Kişil Üzerindeki Etkileri*. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Sennet, R. (2019). *Gözün Vicdanı: Kentin Tasarımı ve Toplumsal Yaşam*. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Shi, Y. (2007). Maintaining Law and Order in the City: New Tales of the People's Police. Z. Zhang içinde, *The Urban Generation: Chinese Cinema and the Society at the Turn of the Twenty First Century* (s. 316-343). Kuzey Carolina: Duke Universty Press.
- Silbergeld, J. (2009). Façades: The New Beijing and the Unsettled Ecology of Jia Zhangke's The World. H. S. Lu, & J. Mi içinde, *Chinese Ecocinema: In the Age of Environmental Challenge* (s. 113-129). Hong Kong: Hong Kong University Press.
- Solinger, J. D. (1999). *Constenting Citizenship in Urban China: Peasent Migrants, the State, and the Logic of the Market*. Berkeley: University of California Press.
- Suner, A. (2018). *Hong Kong=İstanbul: Şehri Şahisleşirmek*. İstanbul: Metis Yayınları.
- Susam, A. (2015). *Toplumsal Bellek ve Belgesel SİNema*. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Taylor, C. (2000). *Modernliğin Sıkıntıları*. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Teo, S. (2021). *Chinese Martial Arts Film and the Philosophy of Action*. Oxon: Routledge.

- Tomlinson, J. (2004). *Küreselleşme ve Kültür*. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Udden, J. (2018). On the Shoulders of Giants: Tsai Ming-liang, Jia Zhangke, Fruit Chan and the Struggles of Second Generation Auteurism. H. S. Lim, & J. Ward içinde, *The Chinese Cinema Book* (s. 158-167). London: British Film Institute.
- Wang, Q. (2014). *Memory, Subjectivity and Independent Chinese Cinema*. Edingburgh: Edingburgh Universty Press.
- Wang, X. (2018). *Ideology and Utopia in China's New Wave Cinema*. Londra: Palgrave Macmillan.
- Wang, Z. (2014). *Revolutionary Cycles in Chinese Cinema, 1951-1976*. New York: Palgrave Macmillan.
- Wassertrom, N. J. (2011). *21. Yüzyılda Çin: Çin Hakkında Bilmek İstedığınız Her Şey*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Wu, F. (2002). Real Estate Development and the Transformation of Urban Space in China's Transitional Eceonomy, with Special Reference to Shanghai. R. J. Logan içinde, *The New Chinese City: Globalization and Market Reform* (s. 153-167). Oxford: Blackwell Publishers.
- Wu, F., Xu, J., & Gar-on Yeh, A. (2007). *Urban Development in Post-Reform China: State, market and space*. Oxon: Routledge.
- Xiao, Z. (2002). Chinese Cinema. Y. Zhang içinde, *Encycloedia of Chinese Film* (s. 3-31). London: Routledge.
- Xun, Z., & Tarocco, F. (2007). *Karaoke: The Global Phenomenon*. London: Reaktion Books.
- Yan, X., Jia, L., Li, J., & Weng, J. (2002). The Development of the Chinese Metropolis in the Period of Transition. R. J. Logan içinde, *The New Chinese City: Globalization and Market Reform* (s. 37-57). Oxford: Blackwell Publishers.

- Yee Chan, J. (2019). *Chinese Revolutionary Cinema: Propaganda, Aesthetics and Internationalism 1949–1966*. London•New York: I.B. Tauris.
- Zhang, L. (2001). *Strangers in the City: Reconfiguration of Space, Power, and Social Networks within China's Floating Population*. California: Stanford University Press.
- Zhang, Y. (2004). *Chinese National Cinema*. Routledge: New York.
- Zhang, Y. (2006). My Camera Doesn't Lie? Truth Subjectivity, and Audience in Chinese Independent Film and Video. G. P. Pickowicz, & Y. Zhang içinde, *From Underground to Independent: Alternative Film Culture in Contemporary China* (s. 23-46). Rowman & Littlefield Publishers: Lanham.
- Zhang, Y. (2007). Rebel Without a Cause? China's New Urban Generation and Postsocialist Filmmaking . Z. Zhang içinde, *The Urban Generation: Chinese Cinema and Society at the Turn of the Twenty Firs Century* (s. 49-80). Durham: Duke University Press.
- Zhang, Y. (2008). Remapping Beijing: Polylocality, Globalization, Cinema. A. Huyssen içinde, *Other Cities, Other Worlds: Urban Imaginaries in a Globalizing Age* (s. 219-243). Durham: Duke University Press.
- Zhang, Y. (2012). Directors, Aesthetics, Genres: Chinese Postsocialist Cinema, 1979-2010. Y. Zhang içinde, *A Companion to Chinese Cinema* (s. 57-75). Chichester: Wiley-Blackwell.
- Zhang, Z. (2007). Introduction: Bearing Witness: Chinese Urban Cinema in the Era of "Transformation". Z. Zhang içinde, *The Urban Generation: Chinese Cinema and Society at the Turn of theTwenty-First Century* (s. 1-45). Durham: Duke University Press.
- Zhang, Z. (2007). Urban Dreamspace, Phantom Sisters, and the Identity of an Emergent Art Cinema. Z. Zhang içinde, *The Urban Generation: Chinese Cinema and the Society at the Turn of the Twenty First Century* (s. 344-387). Kuzey Carolina: Duke University Press.

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

Zhong, X. (2007). Mr. Zhao on and off the Screen: Male Desire and Its Discontent. Z. Zhang içinde, *The Urban Generation: Chinese Cinema and the Society at the Turn of the Twenty First Century* (s. 295-315). Kuzey Carolina: Duke University Press.

Zhou, Y.-X. (2002). The Prospect of International in China. R. L. John içinde, *The New Chinese City: Globalization and Market Reform* (s. 59-74). Oxford: Blackwell Publishers.

SÜRELİ YAYINLAR

Ataçay, M. N. (2019). "Çin Mücizesi"nin Çıkmazı: Bölgesel Eşitsizlikler. *Politik Ekonomik Kuram*, 151-176.

Ataçay, M. N. (2020). "Çin Mucizesinin" Bir Çıkması Kent-Kır Açıklığı. *Turkish Studies-Social.*, 2363-2376.

Ataçay, M. N. (2020). Çin Reform Tecrübesinin Kalkınma Kavramı Çerçevesinde Yeniden Değerlendirilmesi. *Uluslararası Yönetim İktisat ve İşletme Dergisi*, 442-456.

Aydoğdu, H. (2004). Modern Kimlikte Öznenin Ölümü. *Kazım Karabekir Eğitim Fakültesi Dergisi*(10), 115-147.

Batto, R. S. (2005). The World of Jia Zhangke: An interview with the director of Xiao Wu, Platform, Unknown Pleasures. *Chinese Perspective*, 1-4.

Baysal Uzunçarşılı, C. (2011). Kent Hakkı Yeniden Hayat Bulurken. *Eğitim Bilim Toplum*, 9(36), 31-55.

- Bertozi, E. (2012). A still life of the wildest things: Magic(al) realism in contemporary Chinese cinema and the reconfiguration of the jishizhuyi style. *Journal of Chinese Cinemas*, 153-172.
- Bordelau, E. (2010). The World without Future: Stage as Entrapment in Jia Zhangke's Film. *China Review*, 10(2), 155-176.
- Cai, F., & Chan, W. (2009). The Global Economic Crisis and Unemployment in China. *Eurasian Geography and Economics*, 50(5), 513-531.
- Chan Wing, K. (2010). Fundamentals of China's Urbanization and Policy. *China Review*, 10(1), 63-93.
- Clark, P. (1989). Reinventing China: The Fifth-Generation Filmmakers. *Modern Chinese Literature*, 5(1), 121-136.
- Çakmak, G. (2022). Çin Halk Cumhuriyeti'nde Devamlılık Gösteren Bir Unsur Olarak Emek. *ODÜSOBİAD*, 12(3), 2135-2148.
- Deppman, H.-C. (2014). Reading Docufiction: Jia Zhangke's 24 City. *Journal of Chinese Cinemas*, 8(3), 188-208.
- Doğan, C. K. (2020). Max Weber'de Patrimonyalizm ve Bürokrasi Kavramları: Antik ve Çin İmparatorluğu Üzerine Analizler. *Kafkas Üniversitesi İktisadi ve İdari Bilimler Fakültesi Dergisi*, 410-433.
- Doğan, C. K. (2020). Max Weber'de Patrimonyalizm ve Bürokrasi Kavramları: Antik ve Çin İmparatorluğu Üzerine Analizler. *KAÜİİBFD*, 11(21), 410-433.
- Fung, A. (2014). Consuming Karaoke in China: Modernities and Cultural Contradiction. *Chinese Sociology & Anthropology*, 39-55.
- Gaetano, A. (2009). Rural Woman and Modernity in Globalizing China: Seeing Jia Zhangke's The World. *Visual Anthropology Review*, 25-39.
- Gambetti, Z. (2009). İktidarın Dönüşen Çehresi: Neoliberalizm, Şiddet ve Kurumsal Siyasetin Tasfiyesi. *İ.Ü. Siyasal Bilgiler Fakültesi Dergisi*(40), 145-166.

- Gökten, K. (2015). Piyasa Reformu ve Yeni Kent Yoksulluğu: Çin Kentlerinin Yeniden Yapılan(dırıl)masının Ekonomi Politikası. *idealkent*(16), 71-106.
- Hansen, M. (2000). Fallen Women, Rising Stars, New Horizons: Shanghai Silent Film As Vernacular Modernism. *Film Quarterly*, 10-22.
- Havis, J. R., & Zhangke, J. (2005). Illusory Worlds: An Interview with Jia Zhangke. *Cineaste*, 30(4), 58-59.
- Hu, L. (2023). Daughters of jianghu: female heroism in Jia Zhangke's A Touch of Sin and Ash Is Purest White. *Feminist Media Studies*, 23(3), 874-887.
- Hui, C. (2015). Dirty Fashion: Ma Ke's fashion 'Useless', Jia Zhangke's documentary Useless cognitive mapping. *Journal of Chinese Cinemas*, 9(3), 253-270.
- Kang, K. (2013). Transformation and Alienation on Glocal Landscape in Jia Zhangke's The World. *Cross-cultural Studies*, 1(10), 1-22.
- Kendall, T. (2000). Yellow Earth and Ethnographic Knowledge: the interpretation of culture/the culture of interpretation. *Journal of Media & Culture Studies*, 14(2), 215-230.
- Lu, T. (2014). Fantasy and Reality of a Virtual China in Jia Zhangke's film The World. *Journal of Chinese Cinemas*, 2(3), 163-179.
- McGrath, D. (2016). The Films of Jia Zhangke Poetic Realist of Globalization. *Cineaste*, 34-39.
- Nie, W. (2021). The Generation, Transformation, and Dissipation of the "Sixth Generation" Cinema and in China: The Entropy Change of a Concept. *Journal of Chinese Film Studies*, 377-397.
- Nielsen, I., & Smyth, R. (2008). The Rhetoric and The Reality of Social Protection for China's Migrant Workers. I. Nielsen, & R. Smyth içinde, *Migration and Social Protection in China* (s. 3-17). Singapore: World Scientific Publishing.

- Oakes, T. (2019). China's urban ideology: new towns, creation cities, and contested landscapes of memory. *Eurasian Geography and Economics*, 60(4), 400-421.
- Özmen, İ., & Buluş, A. (2017). Başlangıç'tan Devrime Çin'i Anlamak (Mı)? *Medeniyet ve Toplum*, 9-33.
- Sezen, S. (2007). Çin Halk Cumhuriyeti'nde Sosyalist Piyasa Ekonomisine Dönüşüm. *Amme İdaresi Dergisi*, 40(1), 27-56.
- Smith, N. (2006). Yeni Küresellik, Yeni Şehircilik: Küresel Kentsel Strateji Olarak Soylulaştırma. *Planlama*, 13-27.
- Uğurcan, Z. F., & Koçak, A. (2021). Mitik Anlatılardan Masal ve Destanlara Köprü Sembolizmi. *Motif Akademi Halk Bilim Dergisi*, 14(34), 439-451.
- Üçoğlu, M. (2015). Neoliberalizm Kent Alanlarında Neden Yoksullağa İhtiyaç Duymaktadır? *idaelkent*, 34-49.
- Ülker, O. (2019). Kapitalist-Emperyalist Dünya Sistemi ve Çin:Çevreden Merkeze Uzun Yürüyüş mü, Engelli Koşu mu? *Praksis*, 105-140.
- Wagner, B. K. (2013). Jia Zhangke's neoliberal China: the commodification and dissipation of the proletarian in the World (Shijie, 2004). *Inter-Asia Cultural Studies*, 14(3), 361-377.
- Wang, B. (2008). In Search of Real-Life Images in China: realism in the age of spectacle. *Journal of Contemporary China*, 17(56), 497-512.
- Wang, Y. (2011). Displaces in the Simulacrum: Migrant Workers and Urban Space in the World. *Asian Cinema*, 22(1), 152-169.
- Yao, S. (2019). Pessimistic Chinese Cosmopolitanism and Jia Zhangke. *The Comparatist*, 147-158.
- Zhangke, J., & Rapfogel, J. (2008). Still Lives in Times of Change: An Interview with Jia Zhangke. *Cineaste*, 33(2), 44-47.

Zhong, H. (2014). The Bicycle Towards the Pantheon: A Comparative Analysis of Beijing Bicycle and Bicycle Thieves . *Journal of Italian Cinema & Media Studies*, 351-362.

Zhu, P. (2011). Destruction, Moral Nihilism and the Poetics of Debris in Jia Zhangke's Still Life. *Visual Anthropology*, 318-328.

Zhuo, C. (2016). A Study on the Narrative Style of Environmental Space in the Films Directed by Jia Zhangke From the Perspective of Still Life. *Cross-Cultural Communication*, 43-52.

İNTERNET KAYNAKLARI

Zhangke, J., Cinema with an Accent – Interview with Jia Zhangke, Director of Platform ,2001 https://www.sensesofcinema.com/2001/feature-articles/zhangke_interview/ (Erişim Tarihi: 05.05.2023).

Xiongfei , L. Chinese Elements in Venice Film Festival, 2011, http://en.chinaculture.org/info/2011-09/15/content_422982_14.htm, (Erişim Tarihi: 16.07. 2023).

Zhangke, J., Interview with Jia Zhang-ke, director of The World, 2004, <https://www.wsws.org/en/articles/2004/09/int-s29.html>, (Erişim Tarihi: 08.09.2023).