Ulusal Sinemalar ve Yeni Dalgalar: Yeni Tayvan Sineması

Emrah Özen
Ankara Üniversitesi
Sosyal Bilimler Enstitüsü
Radyo Televizyon Sinema
Anabilim Dalı

Özet

Bu çalışmada, günümüz sinema araştırmalarının temel odaklanmalarından biri olan sinema hareketleri ve bu hareketlerin "ulusal sinema"ların şekillenmesindeki önemli rolü, yeni Tayvan sineması örneği üzerinden irdelenmektedir. Türkiye'de sinema çalışmaları alanında araştırılmamış bir konu olarak Tayvan sineması, ulus devletlerin ve buna bağlı olarak ulusal sinemaların önem ve işlevinin ciddi biçimde tartışılmaya başlandığı bir dönemde, bir ulus devlet olarak tanınma mücadelesi veren bir ülkenin sineması olması bakımından da oldukça ilginç ve incelenmeye değerdir. Bu düşünceden yola çıkarak, bir sinema hareketi olarak yaygın bir kabul gören yeni Tayvan sinemasını oluşturan dinamikler eleştirel bir değerlendirmeden geçirilmektedir. Çalışmada ayrıca sinema hareketlerinin "ulusal sinema" örnekleri olarak kabul görmesinde en elverişli mecralar olarak film festivallerinin rolü, yine yeni Tayvan sineması örneği üzerinden tartışılmaktadır.

Anahtar sözcükler: Ulusal sinema, yeni Tayvan sineması, sinema hareketleri, yeni dalga, ulusaşırı sinema, Çin dilli sinemalar.

National Cinemas and New Waves: New Taiwan Cinema

Abstract

In this study, film movements, which are one of the main focuses of contemporary cinema studies, and their significance in giving a shape to national cinemas will be scrutinized through the review of the new Taiwan cinema. Taiwanese cinema as an unexamined subject within the field of cinema studies in Turkey, is highly interesting and worth to study due to being the cinema of a society that struggles to obtain international recognition as a "nation" in a period when serious controversies arose over the function and significance of the nation state and, in relation with it, of national cinemas. Starting from this point of view, the dynamics of the new Taiwan cinema which is widely accepted to be a cinema movement, will be critically evaluated. Besides, the role of the film festivals as the most favourable channels for cinema movements in order to be acknowledged as "national cinemas" will be explored through examining the new Taiwan cinema.

Keywords: National cinema, new Taiwan cinema, cinema movements, nouvelle vague, transnational cinema, Chinese language cinemas.

Ulusal Sinemalar ve Yeni Dalgalar: Yeni Tayvan Sineması[1]

Edward Yang'ın Anısına[2]

Japon araştırmacı Mitsuhiro Yoshimoto, günümüz film çalışmalarında kullanılan "ulusal", "uluslararası" ve "ulusaşırı" kavramlarını eleştirel bir bakışla değerlendirdiği makalesinde, film çalışmalarında ulusal sinema yaklaşımının artan ölçüde problematik bir statüye gelmesi ile Asya sinemasının yükselişi ve film çalışmalarına konu olmaya başlamasının aynı zamanlara rastladığını belirtir (255). Gerçekten de 1980'li yıllarla birlikte İran, Çin Halk Cumhuriyeti (bundan böyle ÇHC), Hong Kong, Güney Kore ve Tayvan sinemaları kendilerine özgü anlatım biçimleri ve film yapma pratikleri ile bütün dünyada büyük ilgi toplamış, festivallerden ödüllerle dönmüş, derin incelemelere mahzar olmuş ve diğer ülke sinemacıları için esin kaynağı oluşturmuşlardır. Kuşkusuz bu yükselişte en önemli pay, söz konusu ülke sinemalarında "yeni dalga" ya da "yeni sinema" kavramlarıyla tanımlanan sinema hareketlerinindir. *Hong Kong yeni dalgası* veya *yeni Tayvan sineması* gibi... Bu hareketler yalnızca söz konusu ülke sinemalarının uluslararası sanat arenasında tanınmasını sağlamakla kalmamış, aynı zamanda bu ülkelerin bazılarının özellikle siyasi alanda oldukça bozuk olan imajlarını düzeltmelerine, ulus devlet statüsü tartışmalı olan bazı ülkelerin de sinemalarının "ulusal sinema" olarak kabul görmesi sayesinde -reel politik sonuçları bakımdan değilse de kavrayış düzeyinde- bir tanınma elde etmelerine yardım etmiştir.

1
Bu çalışma 2005-2006 öğretim yılında AÜ Sosyal Bilimler Enstitüsü doktora programında Doç. Dr. Nejat Ulusay'ın verdiği "Çağdaş Dünya Sineması" dersi için hazırlanan "Yeni Tayvan Sineması" başlıklı seminer çalışmasının bir hayli gözden geçirilip düzeltilmiş versiyonudur. Çalışmanın hazırlanması sırasında çeşitli kaynaklara ulaşmama yardımcı olan M. Akif İnam ve Tülay Güneş Kılıç'a teşekkür ederim.

2
Asıl adı Yang Dechang olan Edward Yang 1947 doğumludur ve 1980 sonrası Tayvan sinemasının en önemli figürlerinden biridir. Toplam sekiz filmi olan Yang, Haziran 2007 yılında kolon kanserine yenik düşmüştür.

Küreselleşme tartışmalarının problematize ettiği en önemli olgulardan biri olan "ulus devlet", toplum bilimlerinin tüm alanlarını meşgul etmeye devam etmektedir. Söz konusu tartışmalar hiç kuşku yok ki "ulus devlet" olgusuyla ilintili birçok kavramın da tartışmaya başlanmasına neden olmuştur. Tartışmaların film çalışmaları bakımından sonucu, "ulusal sinema" meselesinin yeniden ve farklı saiklerle canlanmasıdır.

Bu yazıda, film çalışmalarında söz konusu canlanmaya yol açan ulusal sinemalardan biri olarak *yeni Tayvan sineması* (bundan böyle YTS) eleştirel bir perspektifle incelenmeye çalışılmaktadır. Tayvan'ın bir Asya ülkesi olarak görece ayrıksı konumu YTS'nin yakından incelenmesinin önemini artırmaktadır. Bu ayrıksılığın nedenlerini hatırlamak yararlı olabilir:

Her şeyden önce Tayvan, Fredric Jameson'ın da ifade ettiği üzere, ulus devlet yapılarının çözülmeye başladığının öne sürüldüğü ve artık ulusaşırı (*transnational*) oluşumlardan söz edildiği bir dönemde, ulus devlet olarak "tanınma" arayan bir ülke konumundadır.[3] Üstelik, Tayvanlı akademisyen Horng Luen Wang'ın Benedict Anderson'ın formülasyonuna göndermeyle belirttiği gibi eğer uluslar "hayali cemaatler" ise, Tayvan ulusu diğerlerinden de hayali bir ulustur. Wang'a göre bu durumun iki sebebi vardır. Birincisi Tayvan'da bulunan resmi adıyla "Çin Cumhuriyeti" (*Republic of China*) çok az ülke tarafından tanınmakta ve bu nedenle kurgusal olduğu öne sürülmektedir.[4] İkinci olarak Tayvanlı milliyetçiler tara-

3
(…) Ulus sineması meselesine dönersek. Benim için bu, dile göre sınıflandırmadan başka bir anlam taşımıyor. Zaten içinde bulunduğumuz moment artık ulusun inşası momenti değil. (...) Bu bakımdan Tayvan sineması oldukça kendine özgü bir durum. Onlar ulus olmaya çalışan bir devlet ya da en azından bir kısmı öyle. Geçmişte sahip olmadıkları bir ulus fikrini geliştirmeye çalışıyorlar, sinemaları da öyle" (Özgüven, "Jameson'la Sinema Üstüne" *Radikal* gazetesi, 03.11.2004).

4
Sözkonusu kurgusallık Çin Cumhuriyeti'nin sadece uluslararası arenada tanınmamasından dolayı değil aynı zamanda onun egemenlik iddasının da hayali olmasından ötürüdür. KMT rejimi kendilerinin eski Qing (Mançu) İmparatorluğu'nun tümünü (hatta 1921'den beri bağımsız bir devlet olan Moğolistan Halk Cumhuriyeti dahil olmak üzere) temsil ettiği iddiasındaydı. O kadar ki

Moğolistan 1961 yılında BM'ye girdiği halde Tayvan hükümeti onu resmi ülke haritasından ancak 2002 yılında çıkarabildi (Chaohua, 2005: 102).

fından savunulan "Tayvan Cumhuriyeti" iddiası ise henüz hayata geçirilememiştir (94). Dolayısıyla Tayvan hem uluslararası arenada hem de kendi vatandaşlarının gözünde adeta bir "yok-ulus" görünümündedir.

Öte yandan tarih boyunca çeşitli kolonyal yönetimlerin boyunduruğu altında yaşayan Tayvan'da milliyetçilik değişik dönemlerde farklı şekiller almış, bunun sonucu olarak adanın kültürel hayatı bundan oldukça etkilenmiştir. Bu nedenle YTS de değişen milliyetçi anlayışlar tarafından şekillendirilmekle kalmamış kendisi de bu farklı milliyetçiliklerin şekillenmesine katkıda bulunmuştur.

Değinilmesi gereken bir diğer önemli nokta da uluslararası alanda tanınmayan Tayvan'ın başka alanlarda gerçekleştirdiği atılımlarla uluslararası camiada varolma çabasıdır. Örneğin 80'lerde "Tayvan mucizesi" olarak anılan ekonomik alandaki gelişme Tayvan'ın uluslararası camiada -bir nebze de olsa- kendini göstermesini sağlamıştır. Benzer şekilde YTS de Tayvan'ın isminin uluslararası kültürel pazarda duyulmasında ve Tayvan'ın bir ulus devlet olarak algılanmasında etkili olmuştur.

Bütün bu nedenlerle YTS deneyiminin eleştirel bir perspektifle değerlendirilmesi önem kazanmaktadır. Bu düşünceyle, öncelikle Tayvan sinemasının önemli tarihsel durakları -Tayvan'ın siyasi tarihini de gözardı etmeksizin- kısaca gözden geçirilecektir. İkinci bölümde ise YTS'nin gelişimindeki temel etkenler üzerinde durulacaktır. Burada özellikle YTS'nin Tayvan'daki milliyetçilik/nativizm anlayışı ile olan ilişkisine bakılacaktır. Takip eden bölümde ise YTS'nin temel özellikleri ile sinema eleştirmenleri ve akademisyenlerinin YTS'yi nasıl algıladığı tartışılacak ve YTS'yi ulusal sinema kavramı ile ilişkisi bağlamında analiz eden çalışmalar değerlendirilecektir. Buna bağlı olarak, YTS'nin uluslararası sinema alanında öne çıkması ve bir "ulusal sinema" örneği olarak kodlanmasında önemli rol oynayan bir mecra olarak film festivalleri değerlendirilecektir. Son olarak da YTS'nin önemi, günümüz film çalışmalarındaki ulusal/ulusaşırı (*national/trans-national*) sinema tartışmaları çerçevesinde yeniden düşünülecektir.

Siyasi Gelişmelerin Işığında Tayvan Sinemasına Bir Bakış

Tayvan coğrafi adı Formosa (Portekiz dilinde güzel ada anlamına gelen *ilha formosa*'dan gelmektedir) olan ve Uzak Doğu Asya'nın güneyinde yer alan bir ada devletidir. Asırlar boyunca birçok emperyal devletin ilgisine mahzar olan Tayvan, 1895 yılına gelene kadar sırasıyla Hollanda, İspanya, Japonya ve Çin İmparatorluğu'nun hâkimiyeti altında kalmıştır. 1895 yılında sona eren büyük "Çin-Japon" savaşı sonunda Çin İmparatorluğu'nun yenik düşmesi üzerine adanın sahipliği yeniden el değiştirmiş ve Çin, Ma-Guan anlaşmasını imzalayarak Tayvan'ı Japonlara bırakıp adadan çekilmiştir (Fon, 2002). Aynı tarihte ne tesadüftür ki, Lumiere Kardeşler Paris *Grand Cafe'*de halka açık ilk film gösterimini yapmışlardı.

Tayvan'a sinemayı Japon iş adamları getirmişti. Japon kolonyalizmi altındaki Tayvan'da kültürel üretim Japon yönetimi tarafından sıkıca denetlendiğinden, film üretimine izin verilmemiş, sadece Japonya, Çin, ABD ve diğer Avrupa devletlerinden gelen filmlerin gösterimi yapılmıştır. Bu nedenle, Japonların adadan çekilip Kuo Ming Tang (bundan böyle KMT) rejiminin yerleşmesine kadar Tayvan'da yerli bir sinemanın varlığından söz edilemez (Fon, 2002: 418).

Japonya'nın yenilgisi ile sonuçlanan İkinci Dünya Savaşı sonunda Tayvan yeni bir döneme girmiştir. O yıllarda Çin'deki milliyetçi parti olan KMT ile Çin Komünist Partisi (ÇKP) arasında iktidarı ele geçirmek için kıyasıya bir mücadele devam etmekteydi. Bu mücadele 1949 yılında KMT'nin yenilgisi ile sonuçlanınca KMT lideri Chiang Kai-shek (Çan Kay Şek) ve yandaşları Çin'den kaçarak Tayvan'a çıkmışlardı. Bunun sonucunda adada "tek ulus, tek ideoloji ve tek lider" sloganı altında Chiang Kai-shek liderliğinde yeni bir rejim kuruldu. Bu yeni rejim yenilgiyi asla kabul etmediğinden ve komünist partinin yönetimi altındaki Çin'i tanımadığından ötürü kendi kurduğu devletin gerçek "Çin Devleti" olduğunu belirtti ve bu yüzden adını da Çin Cumhuriyeti (*Republic of China*-ÇC) olarak ilan etti (Wang, 2000).

Tayvan'ın diğer bir "kolonileşme" sürecine girmesi anlamına gelen bu yeni dönemde rejimin ilk yılları yönetimi yerleştirmekle geçti. Bu amaçla rejim, ülkedeki bütün muhalif hareketleri ve bu arada siyasi parti kurulmasını da yasakladı ve bu uğurda şiddet kullanmaktan da çekinmedi. 28 Şubat 1947 tarihinde yönetimin haksız uygulamalarına başkaldıran isyancı Tayvanlılara karşı yapılan ve 20 bin Tayvanlının ölümü ile sonuçlanan 28 Şubat olayları ve 1950'lerin başında özellikle sol muhalifleri sindirmek amacıyla gerçekleştirilen, tarihe "Beyaz Terör" (*White Terror*) dönemi olarak geçen olaylar 20. yüzyıl Tayvan tarihinde çok önemli bir yere sahiptir (Fon, 2002).

Çinli muhalif yazar Wang Chaohua'nın belirttiği üzere KMT rejimi bir bakıma Tayvan'ı dışarıdan bir güç gibi yönetmiştir denebilir. Dışarıya karşı modern milliyetçi bir söylem tutturan rejim, içeride ise iktidarını kendisiyle yerel halklar arasındaki belirgin bir kültürel ve toplumsal farklılık ve ada sakinlerinin doğrudan siyasal katılımlarının sıkı denetimi üzerine kurmuştur. Bu sistemin bir göstergesi 1945 sonrası anayurttan (*mainland*) gelenlerin konuştuğu Çin lehçesi olan Mandarin'in zorunlu bir ulusal dil olarak dayatılmasıydı. Bu durum Mandarin diline benzemeyen Minnan lehçesini konuşan nüfusun yerli çoğunluğuna karşı tasarlanmış etkili bir ayrımcılık anlamına gelmekte idi (103).[5]

Öte yandan, Tayvanlı neo-Marksist akademisyen Kuang Hsing Chen'in belirttiği üzere, İkinci Dünya Savaşı sonunda, Amerika, Doğu Asya'da eski emperyal devletlerin yerini alarak, komünizme karşı bir savunma bloğu yaratabilmek için stratejik himaye bölgelerinden oluşan göz alabildiğince geniş bir yay oluşturmuştu (2001: 217). Sözü edilen kuşak içinde yer alan Tayvan da Amerika'dan aldığı büyük destek sayesinde uluslararası arenada kabul görerek bu dönemde BM'de Çin'i tek başına temsil etmiştir.

Tayvan sinemasının ilk ürünlerini vermesi de bu sırada gerçekleşmiştir. O yıllarda Tayvan sinema sektörüne, Hong Kong sineması hâkimdi. Bir yandan ithal edilen Hong Kong filmleri salonları doldururken diğer taraftan da Hong Kong sinemasının başarısı-

5
Oysa anakıtadan adaya gelenler ada nüfusunun en fazla altıda birini oluşturuyordu ve hep azınlık konumunda kalmışlardı.

nı gören ticari firmalar kostüme operalar, komedi ve romans filmleri gibi popüler Hong Kong türlerini taklit eden filmler üretiyorlardı. Tayvanlı sinema akademisyeni Leo Chanjen Chen'e göre KMT rejimi altında sadece üç tür film yapılabiliyordu: Birincisi geleneksel değerleri yücelten propaganda filmleri, ikincisi "anayurdu ele geçirmek" temalı savaş epikleri -ki bu filmlerin her ikisini de devletin kendisi yapıyordu- ve sonuncusu ise özel firmalar tarafından yapılan romantik komediler ve dövüş sanatı filmleriydi (73). Bu dönemde üretilen filmlerin bir başka özelliği yukarıda belirttiğimiz üzere, KMT rejiminin "Çinlileştirme" politikaları uyarınca resmi dilin Mandarin olmasından dolayı yapılan filmlerde de Mandarin lehçesinin kullanılmasıydı. Bu da halkın söz konusu filmlere yabancılaşmasını getiren bir durumdu (Fon, 2002).

Tayvan sinemasının gerçek bir endüstri haline gelmesi 1950 sonrasında hükümetin yerli üretimi korumaya yönelik politikaları sayesinde olmuştur. Bu dönemde rejim, sinemadan bir propaganda aracı olarak ve kendi ideolojisini yayma amacıyla yararlanabileceğinin farkına varmıştı. Bu sebeple yabancı filmlerin ithaline sınırlamalar getirilmiş, *Çin Sinema Stüdyoları* (*China Motion Picture Studio-CMPS*) ile *Merkezi Sinema Şirketi* (*Central Motion Picture Company-CMPC*) kurularak film üretimi hızlandırılmıştır. *CMPS* ve *CMPC* bir yandan bütün film sanayiini kontrol ederken öte taraftan da propaganda amaçlı belgeseller üretiyorlardı (Fon, 2002).

1963-72 arası Tayvan sinemasının altın çağı olarak kabul edilmektedir. Tayvan'ın hızla modernleşmeye ve ekonomik açıdan gelişmeye başlamasına paralel olarak film üretimi ve film izleyici sayısı da artmaya başlamıştı. Bu devirde yönetim, Tayvan'ı oluşturan etnik gruplardan Minnan dili konuşan çoğunluğun da kendi dilinde film yapmasına izin vermişti. Özellikle Hong Kong dövüş sanatı filmlerini taklit eden yerli film şirketlerinin yaptığı filmler salonları doldurmuş, Hong Kong firmaları Tayvan'da stüdyolar kurup King Hu gibi ünlü Hong Konglu yönetmenleri adaya getirtmiştir (Thompson ve Bordwell, 1994: 779). *CMPC* ise belgesellerden konulu filmlere kaymış ve İtalyan yeni gerçekçiliğinden etkilenen ve

sağlıklı realizm (*healthy realist*) olarak adlandırılan yeni bir anlayışa sahip filmler üretmeye başlamıştır. Bu anlayışa göre üretilecek filmlerle "sosyal gerçekliğin aydınlık yüzü anlatılacak" ve "sempati, özen, bağışlayıcılık, ilgi ve altruizm (diğerkâmlık) teşvik edilecek"tir (Kellner, 1998: 114). Film üretiminde gerçek bir patlama yapan Tayvan sinema sektörü 1960-1970 arasında yaklaşık 1200 film üretmiştir. Bu dönemde, 1968 yılında film üretiminde rekor seviyeye çıkılmış ve 200 film yapılmıştır (Fon, 2002: 426).

Öte yandan soğuk savaşın buzlarının çözülmeye başladığı 70'lerde Tayvan'ın statüsü de değişmeye başladı. ABD Başkanı Richard Nixon'un *ping pong* diplomasisi sonucunda ÇHC ile arayı düzeltmesi ve tüm Çin'i temsilen ÇHC'nin BM'ye alınması ile başlayan bir dizi siyasi başarısızlık (Tayvan'ın BM'den çıkarılması, olimpiyatlardan dışlanması vb.) yüzünden Tayvan ulusal bir kriz havasına girmişti (Yip, 1996: 809).

Bu gelişmelerin ışığı altında Tayvan sinemasının altın çağı da çok sürmeden yerini sektörel bir krize bırakmıştır. Bu durumun bir kaç sebebi vardır. Bu sebeplerden biri ekonomiktir. Leo Chanjen Chen'in de söylediği gibi Tayvan'da üretilen filmler derme çatma bir endüstrinin ürünleri idi. Düşük bütçelerle çekilen ve "Üç Divan" (*Three Lounges*) formu denilen daha çok romans türündeki bu filmler, oldukça büyük bir kâr getirmekteydi. Fakat KMT sansürü ve politik belirsizlik sebebiyle film alanına uzun süreli yatırım yapmaya kimse istekli değildi. Bu yüzden meydan kısa dönemli "vurkaç" politikası ile hareket eden yapımcılara kalmıştı (75). Öte yandan yerli filmlere göre teknik açıdan daha ileride olan Hong Kong sinemasının yıldızları ve film türleri Tayvan seyircisine daha cazip gelmekteydi ve bu yüzden yerli filmlerden elde edilen gelir düşmeye başlamıştı.[6] Tayvan'ın daha önce bahsettiğimiz politik olarak izole edilmesi özellikle Güneydoğu Asya piyasalarından elde ettiği geliri de kaybetmesi anlamına gelmekteydi (Ru-Shou, 1998: 55). Tüm bu ekonomik sebeplerin yanında film izlerkitlesinin değişen profilinin de etkisinden bahsetmek gerekir. 1960'larda başlayan ekonomik gelişmeye paralel olarak gelişen yeni kentli nüfusun kül-

6
Öte yandan Robert Chen Ru-Shou, HK sinemasının sadece popüler tür filmlerinde değil aynı zamanda özellikle 75-79 arasında etkili olan HK yeni dalgası ile de Tayvan sineması üzerinde etkili olduğunu belirtir. Anlatım dili olarak realist ve içerik olarak HK toplumundaki sorunları işleyen bu filmler de Tayvan seyircisini oldukça etkilemiştir (56).

türel tercihleri ve tüketim alışkanlıkları da farklılaşmıştı. Bu şehirli, üniversite eğitimi almış beyaz yakalılar için aksiyon sineması ve romansların çok da bir cazibesi kalmamıştı doğrusu. Nitekim bu yeni, okuyan orta sınıf içinden sinema ile ilgilenen bir kuşak çıkmaya ve bunların çabaları sonucu yeni bir film kültürü oluşmaya başlamıştı.[7]

Söz konusu orta sınıf 1970'lerin sonlarına doğru siyasal açıdan keskinleşerek Tayvan toplumunda demokratikleşme doğrultusunda seslerini yükseltmeye başladı. Bu durum karşısında yönetim çareyi liberalleşme yolunda adımlar atmakta buldu. Nitekim 80'lerde başlayan liberalleşme politikaları sonucu 1987 yılında kırk yıl süren sıkıyönetim kaldırıldı.[8]

Sinema alanında ise devlet, 1979'da *Ulusal Sinema Arşivi*'ni kurdu, 1982'de ise Altın At Film Festivali (*Golden Horse Film Festival*) başlatıldı. Üniversitelerde sinema bölümleri açıldı. Yukarıda aktarıldığı gibi ülkede demokratikleşme konusunda yaşanan gelişmeler ve yurt dışına özellikle de Amerika'ya sinema okumaya gönderilen öğrencilerin etkisiyle film kültürü yavaş yavaş gelişmeye başladı. Bu arada KMT rejimi de kamunun demokratikleşme ihtiyaçlarına cevap vermek için filmler üzerindeki ideolojik kontrol ve sansürü gevşetmeye başlamıştı. Bunu 1983 yılında sinemanın, aralarında bar ve diskoların da olduğu "eğlence sektörü" kategorisinden, "kültürel sektör" kategorisine girmesini sağlayan yeni film yasasının çıkması izledi. Yerel piyasayı ele geçiren HK filmleri ve giderek yaygınlaşmaya başlayan video kaset piyasası karşısında yeni bir şeyler yapmaya karar veren *CMCP*, yukarıda söz ettiğimiz gibi ideolojik kısıtlamaların da kalkması sonucu daha farklı bir sinema politikası izleyerek farklı projelere kapılarını açmaya başladı. Bu yolla film yapma şansı bulan genç sinemacılar birbirinden değişik projelerle filmler üretmeye başladılar. Bu filmler anlatım dilleri ile modernist, içerikleri itibari ile *nativist*[9] anlayışın ürünleri idi. Filmlere geçmeden önce YTS'nin çıkışında çok önemli bir yere sahip olan *nativist* anlayışa bir göz atmak yararlı olabilir (Yip, 1996).

7
Aslında bu süreç KMT rejiminin sinema konusundaki politikasını değiştirmeye yöneldiği 1960'larda başlamıştı denebilir. Nitekim YTS'nın önde gelen isimlerinden biri olan Edward Yang yetişme dönemlerindeki film kültürünü şöyle anlatıyor: "Onlu yaşlarımdayken Taipei'de gösterilen filmler inanılmaz bir çeşitliliğe sahipti, çünkü milliyetçi hükümet dünya çapındaki filmleri Tayvan'a getirebilmek için belli ülkelerin filmlerine tahsis edilen pek çok sinema salonu açmıştı. KMT rejiminin, tüm Çin'in yasal hükümeti ve diğer güçlere olan yakın kültürel bağlarıyla bir dünya gücü olarak öne çıkmak için yürüttüğü politikanın bir parçasıydı bu. ...Bu da Fransız, İtalyan, Japon ve Amerikan filmlerini haftanın her günü seyredebileceğiniz anlamına geliyordu" (193).

8
Söz konusu gelişmeleri 1996 yılında ilk defa yapılan başkanlık seçimleri izledi. 2000 yılında ise ülkeyi kırk yıldan fazla yöneten KMT ilk kez seçimleri kazanamadı ve iktidar *Demokratik Gelişme Partisi*'ne (*DPP*) geçti. 2004 yılında yapılan seçimleri ise *DPP* ve liderleri Chen Shui-bian (Çen Şu-bian) az farkla kazanmasına rağmen daha sonra yapılan meclis seçimlerinde KMT ve yandaşlarından oluşan "Mavi Kanat" üstün geldi. Bu arada seçmen katılımında da yüzde

60'ın altına inen bir düşüş göze çarpıyordu, bu da seçmenin mevcut siyasal durumdan memnun olmadığı yolunda yorumlar yapılmasına neden oldu (Chaohua, 2005: 95). Tayvan halen uluslararası alanda ulus devletler düzeyinde tanınmamakta, sadece bir kaç devletin başkent Taipei de ofisi bulunmaktadır.

9
Sözlük anlamı doğuştancılık olan "nativizme" göre bütün bilgiler bize doğuştan gelmiştir, herhangi bir canlı türünün yapısal ve görevsel gelişiminde, yaşantı öğrenme gibi edinilmiş etmenlere değil, kalıtımsal olanlara ağırlık ve öncelik verilir. Siyasi literatürde ise nativizm daha çok yerlicilik anlamında kullanılmaktadır.

10
Tayvan'ın demografik yapısına ilişkin bilgiler www.wikipedia.org adresinden Tayvan başlığı altındaki "halk" alt başlığından derlenmiştir.

Tayvan Milliyetçiliği, Nativizm ve YTS

YTS'nin ortaya çıkışı ile ilgili bütün kaynaklarda vurgulanan temel faktör YTS'nin hem etkilendiği hem de gelişmesine katkıda bulunduğu nativizm hareketi ile olan ilişkisidir. Bir çeşit yerelci anlayıştan hareket eden nativizmi anlayabilmek için Tayvan'daki milliyetçiliğin gelişimine kısaca bakmak gerekir.

Marksist tarihçi Benedict Anderson Batı ya da Doğu Avrupa ile Asya milliyetçiliği gibi ayrımları reddettiği "Batı Milliyetçiliği ile Doğu Milliyetçiliği" adlı makalesinde, milliyetçiliği temelde "melez milliyetçilik" ve halk milliyetçiliği ile kaynaşmış "resmi milliyetçilik" olarak ikiye ayırmaktadır. Anderson'a göre milliyetçiliğin en eski hali olan melez milliyetçilik, tabanını kolonilere giden göçmenlerin oluşturduğu ve bu göçmenlerin bazen sükûnetle bütünleşerek, bazen de şiddete başvurarak, gittikleri ülkelerin yerli halklarına kendilerini kabul ettirdiği, emperyal merkezle çeşitli derecelerde din, kültür, dil benzerlikleri olsa da zamanla özgün gelenekleri, simgeleri ve tarihsel deneyimleri ile kendilerine has bir kimlik oluşturdukları ve merkezi imparatorluktan ayrılmaya çalıştıkları bir çeşit deniz aşırı göçmen milliyetçiliğidir. Anderson'a göre Tayvan'ı da bu çeşit bir milliyetçiliğin günümüze özgü bir şekli olarak yorumlamak mümkündür (104-105). Söz konusu melez milliyetçilik adanın etnik kompozisyonuna bağlı olarak değişik dönemlerde farklı görünümler almıştır. Bu farklı görünümleri anlayabilmek için kısaca ülkenin etnik kompozisyonundan bahsetmek gerekir:

Tayvan nüfusunun üçte ikisini oluşturan kesim (yaklaşık yüzde 70) Kıta Çini'nin Fujian bölgesinden göç edenlerden oluşmakta ve bunlar "Minnan" denen bir Çin lehçesini kullanmaktadır. Buna karşılık Çin'in Guandong bölgesinden gelen ve Hakka lehçesini kullananlar nüfusun yüzde 15'ini, 1949 yılında adaya kaçan KMT yandaşı mülteciler ise -ki onlar da Mandarin Çincesi kullanmaktadır- nüfusun yüzde 13'lük bir kısmını teşkil etmektedir. Adanın asıl yerlileri olan Malayo-Polinezlerin sayısı ise yaklaşık yüzde 2'dir (300.000).[10]

Daha önce de belirtildiği üzere, KMT rejimi kendini bütün Çin'in gerçek sahibi olarak gördüğünden ÇKP karşısında Çin milliyetçiliği çerçevesinde bir söylem inşa etmiş ve bütün eylemlerini ve ideolojilerini buna göre geliştirmiştir. Bu amaçla Çin kültürünü sahiplenmiş ve ada da bir Çinlileştirme (*Sinication*) politikası uygulamaya çalışmıştır.[11] Bu amaçla yerel diyalektlerin konuşulması yasaklanmış, adanın kendi tarihine ait hiçbir bilimsel çalışma yapılmasına izin verilmemiş ve kültürel üretim de bu doğrultuda şekillendirilmiştir. Böyle bir yaklaşım ada halkının uzun yıllar kendi kimliklerini özgürce ifade edememesine ve kendi kültürünü geliştirememesine sebep olmuştur.

Öte yandan Kıta Çini'ne karşı düşmanlık politikası uygulayan KMT rejimi bu düşmanlığı körüklemek için yıllar boyu ada halkına "komünistlerin" adayı işgal edeceği tezini işleyip durmuştur. Özellikle soğuk savaş yıllarında etkili olan bu propaganda, soğuk savaşın ertesinde KMT rejiminin Çin üzerindeki hak iddialarının gerçekleşmemesi sonucu Tayvanlıların hayal kırıklığı ve aldatılmışlık hislerine kapılmalarına neden olmuştur. Bu durumun doğal sonucu olarak da ada halkı ciddi bir aidiyetsizliğe ve kimlik bunalımına sürüklenmiştir. Söz konusu kimlik bunalımı yeni milliyetçi politikalarla giderilmeye çalışılmıştır.

Nitekim sıkı yönetimin kaldırılmasından sonra ülkedeki liberalleşme hareketleri yavaş yavaş milliyetçi politikalara doğru kaymaya başlamış, önceleri nativizm adı altında gerçekleştirilen bu politikalar giderek ülkede Minnan lehçesi kullanan çoğunluğun lehine gerçekleştirilen uygulamalara dönüşmüştür. Genel olarak Tayvanlaştırma (*Taiwanization*) ya da Minnanlaştırma (*Minnan-ization*) olarak adlandırılan bu süreçte toplumsal yaşamın her alanında (eğitim, kültür, siyaset) görülen bir dizi uygulama, adada yaşayan diğer etnik grupların tepkisiyle karşılaşmış ve bu durum da toplumda öteden beri varolan etnik gerilimi tırmandırmıştır. 2004 yılındaki başkanlık seçimlerinden önce aralarında YTS'nin en önemli isimlerinden HHH'nin de bulunduğu bir grup aydın bir araya gelerek "Etnik Eşitlik için Birlik" hareketini oluşturmuşlardır.[12]

11
Bu sahiplenme o derecedir ki Çan Kay Şek ve yandaşları Çin'den kaçarken yanlarına Ulusal Saray Müzesi'nden (ç)alınmış değerli antika eserleri de almışlar ve bunları başkent Taipei'de yeni yapılan bir müzeye koymuşlardır. Bunun yanısıra Taipei'deki birçok sokak, cadde, bulvar, alan vb. yerlere de Beijing'dekilerle (Pekin) aynı isimleri vermişlerdir. KMT rejiminin Çinlileştirme politikalarının ayrıntıları için bakınız "From Nationalism to Nationalizing: Cultural Imagination and State Formation in Postwar Taiwan" (Chung, 1994: 49-69).

12
Bu hareketin temel nitelikleri ve adada yaşanan etnik gerilim hakkındaki görüşleri için bakınız "Tensions in Taiwan" Hou Hsiao-hsien, Chu Tien-hsin, Tang Nuo ve Hsia Chu-joe ile yapılan görüşme (2004), *New Left Review* 28:19-42.

Tayvanlı sinema akademisyeni June Yip'e göre söz konusu Minnanlaştırma ya da Tayvanlaştırma sürecinin öncülü özellikle fikir ve kültür hayatında kendini gösteren *nativist* anlayıştır. Yip'e göre söz konusu anlayış, Tayvan'ın ulusalararası alanda yalnız bırakılması ve KMT rejiminin vaatlerinin boş çıkması sonucu, kısmen ulusal duyguların uyanışı ve yerel kültürel geleneklere yeniden ilgi duyulmaya başlanması ile birlikte başlayan sosyo-politik bir bilinçlenmenin sonucudur. Bir kendini yansıtma/öz-düşünüm (*self reflection*) dönemi olarak adlandırılan bu sürecin en önemli kaynaklarından biri ise 70'lerde ortaya çıkan "*hsiang tu*" adı verilen yerellik taraftarı bir edebiyat akımıdır. Bu akım yerel Minnan lehçesini kullanmakta ve üretilen eserlerde hayatın içinden küçük insan hikayeleri realist bir üslupla anlatılmaktaydı (Yip, 1996: 190).

Öte yandan K. H. Chen ise "kendini yeniden keşif" (*self-rediscovery*) olarak tanımladığı *nativist* hareketlerin sadece Tayvan'a özgü olmayıp İkinci Dünya Savaşı sonrasında bağımsızlık ve küresel dekolonizasyon hareketlerinin yaşandığı bütün üçüncü dünya ülkelerinde etkili olduğunu belirtir. Chen'e göre Tayvan da nativizm, aslında Japon işgali karşıtı hareketlerle başlayıp, özellikle 1970'lerin "*hsiang tu*" edebiyatı hareketi ile kristalleşmişse de yarı kolonyal bir otoriter rejim olan KMT bu hareketin gelişmesine izin vermemiştir.[13] Bu yüzden de *nativist* hareketin kendini gösterdiği zamanlar "70 sonları ve özellikle" 80 başları olmuştur (2000b: 173). Çünkü bu dönemde Çan Kay Şek'in ölümüyle iktidarı devralan oğlu Chiang Ching-Kuo, "anayurdun geri alınmasına" hiçbir olanak bulunmadığının anlaşılması üzerine strateji değiştirerek *nativist* hareketi kendi rejiminin devamı için kullanmaya başlamıştır (K. H. Chen, 2006: 139). Nitekim ülkede başlayan liberalleşme politikaları doğrultusunda kültür ve fikir hayatı üzerindeki baskılar kalkmış, adada konuşulmakta olan diller üzerindeki yasaklar kaldırılmış, bütün kimliklere özgürlük tanınmıştı. 1987 yılında sıkıyönetimin kaldırılmasından iki ay sonra Kuo kendisinin "40 yıldan fazla bir süredir adada yaşayan birisi olarak artık 'Tayvanlı' olduğunu" ilan ediyordu. Bu bir dönemin bitip yeni bir dönemin başlaması anlamına geliyordu. Artık Tayvan yönetimi Tayvan milliyetçiliğine sıkı sıkıya

13
Öte yandan June Yip, Tayvan sineması ile ilgili yazdığı son kitabında (*Envisioning Taiwan*, 2004) "*hsiang tu*" hareketinin Japon işgali döneminde başladığını ve daha sonra 60 ve 70'lerde neo kolonyalizme (Amerika'nın varlığı ve Amerikan ve Japon kültür emperyalizmine) karşı bir milliyetçi tepki olarak yeniden canlandığını belirtir. Artık *hsiang tu* edebiyatında en göze batan retorik emperyalist güçler eliyle adaya getirilen modernistleşmeye karşı yerelliğin temsilcisi olan köy yaşamının yüceltilmesidir (Yip'ten aktaran Li Zeng, "Reading June Yip's Envisioning Taiwan." www.ejumpcut.org/archive/jc49.2007/Li Zeng/text.html).

sarılacaktı. K. H. Chen'e göre adayı yıllarca baskı altında tutan Çan Kay Şek'in Çinli şovenist milliyetçiliği adanın siyasi ve kültürel yaşamını derinden etkilemiştir. O kadar ki yıllarca bu milliyetçiliğe direnerek ayakta kalan Tayvan milliyetçiliği de hegemonik gücü ele geçirdiğinde tıpkı Çin milliyetçiliği gibi baştan aşağı yönetim kadrolarını değiştirip madunlara yaşam hakkı tanımamıştır. Bu anlamda Çan Kay Şek yönetiminin şoven yapısı Tayvan milliyetçiliğinde yaşamaya devam etmektedir (2000a: 58).

2005 yılında Tayvan sineması üzerine yazdıkları *Hazine Adası: Tayvan Film Yönetmenleri* kitabında Darrell W. Davis ve Emilie Yueh Yu nativizmin YTS'den önce psikolojik ve anlatısal kaynak olarak Tayvan sinemasında etkili olmaya başladığını belirtirler. Yazarlara göre sözü edilen realist filmlerin içinde bolca *nativist* tema bulunmaktadır. Sadece realist filmlerde değil tür filmlerinde de nativizmin etkisi göze çarpmaktadır. Örneğin YTS'nin belki de en önemli ismi olan HHH ile önde gelen senaristlerinden Chen Kuong Ho ve Lin Quingie'nin 70'lerin sonlarında çektikleri bir dizi romantik komedi de modern ile gelenekselin arasındaki farklılıkları gösteren *nativist* filmlerdir (63-64).

Öte yandan Tayvan'da romandan film yapma (uyarlama) geleneğinin oldukça yaygın olduğunu belirtmek gerekir. 1965 ile 1983 yılları arasında ünlü sevda romanları yazarı Cyong Yao'nun elli romanı sinemaya uyarlanmıştır. Bu uyarlamalardaki olay örgüsü değil ama çevrenin ve insanların yaşamlarının verilmesindeki doğalcı yan da YTS yönetmenlerini çok etkilemiştir.

Gene aynı şekilde, YTS'nin ilk örneklerinden sayılan ve üç ayrı yönetmenin (HHH, Zeng Zhuang-xiang, Wang Jen) çektiği üç kısa öyküden oluşan *Sandviç Adam* (*The Sandwich Man*, 1983) adlı film, *nativist* edebiyatın önde gelen yazarlarından olan Chun-ming Huang'ın öykülerinden sinemaya aktarılmıştır (Kellner, 1998: 104). Bunun yanı sıra diğer birçok YTS örneği ünlü *nativist* romanlardan uyarlanmıştır. *Nativist* anlayışın edebiyattaki öncüsü "*hsiang tu*"dan en çok etkilenen yönetmenlerden biri HHH'dir. Öyle ki HHH'nin daha sonra birçok filminde beraber çalışacağı senaryo ya-

zarı Wu Nien-jen de *nativist* geleneğin o yıllardaki genç temsilcilerinden biridir (L. C. Chen, 2006: 76). YTS'nin bir diğer önemli yönetmeni Edward Yang da kendi yetişme dönemlerinde, özellikle film yapma pratikleri açısından İtalyan yeni gerçekçiliğinin etkisinden bahsetmektedir (193-194). Bu anlamda YTS yönetmenlerinin İtalyan yeni gerçekçiliği ile yerelci *nativist* anlayışı birleştirdikleri ya da *nativist* hareketteki küçük insan hayatlarının ele alınışı ile Neo-realizm anlayışı arasında paralellik kurdukları söylenebilir.

Yeni Tayvan Sinemasına Farklı Yaklaşımlar

Kuşkusuz bir toplumsal halet-i ruhiye ya da ideolojik duygu yapısı olarak nativizm YTS'nin ortaya çıkışında çok önemli bir yere sahiptir. Ama Kuan Hsing Chen'in de belirttiği üzere bu durum sadece nativizm ile açıklanabilecek bir fenomen değil aynı zamanda sinema endüstrisinin ve sinemasal aygıtın içsel mantığının da rol oynadığı bir sürecin sonucudur. Belirtildiği üzere, 70'lerde bölgede küçük bir Hollywood olmaya aday Hong Kong sinema endüstrisi Tayvan sinemasına tamamen hâkimdi. Buna ek olarak video kaset furyasının ortalığı kaplaması ile sinemaya giden izleyici sayısı iyice azalmaya başlamıştı. Seyirci ile alakalı bir diğer durum ise değişen seyirci profili idi. Ekonomik alanda bir gelişme yaşayan toplumda kültürel alanda liberalleşme politikaları sonucu yeni bir okuyan kentli kitle ortaya çıkmıştı. Çıkarılmaya başlanan sinema dergileri, düzenlenen festivaller ve videodan film izleyebilme olanağı sayesinde ciddi bir film kültürü ortamı oluşmuş, Avrupa sanat sineması örneklerini ve bağımsız yapımları rahatça takip edebilen farklı bir izlerkitle ortaya çıkmıştır. Bu izlerkitleyi eski kuşak yönetmenlerin klişelerle dolu kaçışçı (*escapist*) filmleri artık tatmin etmemekteydi. K. H. Chen'e göre YTS'nin oluşumu, tarihsel olarak bütün bu ekonomik, siyasal, toplumsal ve kültürel etmenler tarafından üstbelirlenmiştir (2000b: 176).

Hong Kong sinema endüstrisi karşısında yenilen yerli endüstriyi canlandırma çabası sonucu *CMPC*'nin başındakiler strateji değişikliğine gitme kararı almışlardı. Buna göre farklı ve değişik pro-

jelerle gelen genç film yapımcılarına şans verilmesi ve en az bütçe ile en az riskin göze alınması amaçlanmıştı. Bu yüzden *CMPC* bir dizi portmanto filmler[14] yaptırmaya karar verdi. Söz konusu karar uyarınca önce 1982'de *In Our Time* (*Bizim Zamanımız*) filmi yapıldı. Dört ayrı yönetmen (Tao Dechen, Edward Yang, Ko Yicheng ve Chang Yi) tarafından anlatılan dört ayrı hikayeden oluşan film, sürpriz bir şekilde büyük ilgi görmüş gişede de iyi hasılat yapmıştı. Bir yıl sonra yapılan Chen Kuong Hu'nun yönettiği *Growing Up* (*Büyümek*) ve yine bir üç öykülü portmanto film olan *Sandviç Adam* (*The Sandwich Man*) da aynı derece de ilgi görüp iyi bir gişe elde etti. Her üç filmdeki yönetmen, senarist, kameraman, oyuncu, kurgucu ve ses teknisyenleri daha sonra bütün YTS filmlerinde göreceğimiz isimlerdi. Her üç film de öncekilerden farklı idi. Yarı profesyonel ya da amatör oyuncuların yer aldığı bu üç filme de klasik anlatı yapısından farklı bir film dili hâkimdi.[15]

Tayvanlı film eleştirmeni Wu Chi-Yen'e göre YTS'nin yeniliği iki temel kategoride özetlenebilir; birincisi, gerçeklik duygusu ile birlikte yerellikten beslenen bir tarihsel malzeme (tema, karakter vb.) kullanımıdır. Diğeri ise *mis-en scene*, kesme, anlatı yapısı, sekans çekim ve çizgisel (*linear*) olmayan anlatıya yer veren ve eleştirel sosyal gerçekçiliğe göndermelerde bulunan yeni bir sinema dilinin araştırılması ve yaratılmasıdır (aktaran K. H. Chen, 2006: 140).

Yukarıda tanımlanan fikirler YTS'yi ele alan yabancı yazarlar tarafından da farklı tanımlamalarla paylaşılmaktadır. Örneğin Amerikalı K. Thompson ve D. Bordwell ikilisine göre YTS yönetmenleri gevşek, episodik anlatımlar ve daha çok profesyonel olmayan oyunculara yer veren toplumsal eleştirilerde bulunan filmler yapmışlardır. Bu yönetmenler filmlerinde tıpkı 1960'ların Avrupa sanat sinemasında olduğu gibi öykülemede eksiltili yaklaşıma dayanan, geri dönüşler (*flashback*) ve fantezi sekansları içeren bir anlatım kullanırlar (780). Bir başka Amerikalı akademisyen Douglas Kellner de benzer özellikleri vurgulamaktadır:

> Özellikle HHH ve Edward Yang'ın filmlerinde parçalı sahnelere dayalı bölünmüş anlatı, uylaşımlara dayanmayan (*unconventional*) epizodik anlatı kesmeleri ile anlatıyı inşa eden, parçaları

14
Antoloji, omnibus ya da portmanto filmler (*portmanteau*) ortak bir tema, önerme ya da kesişen bir olay etrafında birbirine bağlanmış çeşitli kısa filmlerin oluşturduğu filmlerdir.

15
Chris Berry ve Fei Lu'ya göre 1982'de yapılan "*In Our Time*" YTS'nin filmcilerini izleyiciye tanıtırken, "*Growing Up*" YTS'ye giden yolu açar ve Sandviç Adam ise YTS'nin başladığını ilan eden film olur (Berry ve Lu, 2005: 6).

> bir araya getiren ve böylece izleyiciyi filmi okumaya zorlayan bir öykü yapısı vardır. Bu filmlerde uylaşımsal olmayan başlangıç ve sonlara rastlanır. Bazı sahneler aşırı derecede uzundur. Özellikle Hou'nun sahnelerinde kamera sabit iken, Yang'ın filmlerinde ise karakterler genelde çerçevenin kenarlarında ve hatta bazen çerçeve dışında konumlanır. Diyaloglar çoğunlukla üst üste binmiştir ve her zaman görüntülerle ilişkili değildir. Bu filmlerde daha çok dışarı mekanlar tercih edilmiş ve doğal ışık ile sıradan insanların gerçek yaşam alanları ve çalışma yerleri kullanılmıştır. Ayrıca genelde amatör oyuncularla çalışılmış ve dil olarak da hangi bölgede çekiliyorsa oranın kullandığı lehçe olmasına dikkat edilmiştir. Alt sınıfların, kadınların, gençliğin ve farklı marjinalleşmiş ve baskı altındaki grupların problemlerinin yanısıra, Tayvan taşrasının ve kent yaşamının daha önce ele alınmamış yönleri işlenmeye çalışılmıştır (107).

YTS'nın ilk dönem filmlerinde en göze çarpan özelliklerden biri "biz savaş sonrası kuşağı, nasıl büyüdük" temasının çok fazla işlenmesidir: *Irz Tohumu* (*Ah-Fe*, 1983), *Feng Kueli Oğlanlar* (*Boys from Feng Kue*, 1983), *Büyümek* (*Growing Up*, 1983), *Yazın Büyükbabamlarda* (*Summer at Grandpa's*, 1984), *Rüzgarda Toz* (*Dust in the Wind*, 1986), *Taipei Hikayesi* (*Taipei Story*, 1985), *Yaşamak Zamanı, Ölmek Zamanı* (*The Time to Live, The Time to Die*, 1985) gibi bütün bu filmlerde, bir taraftan savaş sonrası kuşağın ergenlik hikayelerine odaklanırken bir taraftan da değişen politik ve ekonomik çevrelerin tasviri yapılmıştır. K. H. Chen'e göre YTS yönetmenleri bir dönemden diğerine olan değişimin tarihi konusuyla çok ilgilidir; tarım toplumundan sanayi toplumuna, yoksul taşra yaşamından kentli olana, Çinli siyasi kimliğinden Tayvanlı siyasi kimliğine (2006: 140).

Film hareketlerinin temsilcilerinde görülen ortak davranış, kolektif eylem, yardımlaşma ve dayanışma gibi özellikler YTS yönetmen ve senaristlerinde de vardır. Daha önce de belirtildiği gibi YTS yönetmenleri beraber film antolojileri yapmışlar, birbirlerinin filmlerini desteklemişler (örneğin HHH, E. Yang'ın *Taipei Öyküsü*'nde baş erkek oyuncudur ve onun "*Terrorizer*" filmini desteklemek için evini ipotek ettirmiştir) zaman zaman ortaklıklar kurmuşlardır (gene HHH ve E. Yang alternatif bir yapım ve dağıtım ağı kurmaya çalışmışlardır).

Fredric Jameson'a göre son dönemlerdeki sinema hareketlerinin ortak bir özelliğini YTS'de de görmek mümkündür. Jameson'a göre hareketi oluşturan filmler ortak bir tavıra sahiptir, ama özellikle bir ya da birkaç yönetmenin ortama damgasını vurduğu görülür (Jameson'la yapılan görüşme; Özgüven, 2004). Bu duruma, yeni İran sinemasından Abbas Kiyerüstemi, Mohsen Mahmalbaf, Dogma hareketinden Lars Von Trier, Kore'den Kim Ki Duk, Balkan sinemasından Emir Kusturica'nın öne çıkması örnek verilebilir. Tayvan sineması için ise iki isim göze çarpar: HHH ve Edward Yang...

Oysa K. H. Chen'e göre yeni sinemasal dil kullanmak ya da toplumsal sorunları işlemek gibi özellikler sadece YTS'ye özgü değildir. Chen'e göre YTS'nin özgünlüğü "Tayvanlılığı" kurmak ve onu tarihte yeniden keşfetmektedir (2000b: 174).

Davis ve Yueh'e göre ise YTS, başlangıçta HK ve Hollywood'un ithal filmlerine karşı yerli alternatiflerle seyirciyi kendine çekmeyi ve bu şekilde Tayvan piyasasında karşı hegemonya kurmayı amaçlıyan kolektif bir hareketti. Ama sanatsal ve ideolojik açıdan gösterdikleri performansa karşılık ekonomik açıdan hiçbir zaman belirleyici olamadılar. Bu yüzden muhafazakârlar tarafından Tayvan sinemasını batırmakla suçlanmışlardır. Bu suçlamalara karşılık vermek ve devletin sinemaya olan ilgisizliğini eleştirmek için 53 sinema çalışanı bir araya gelerek 1987 yılında "Tayvan Sineması Manifestosunu" yayımlarlar. Ne gariptir ki sanat hareketlerinin çıkışını haber veren manifestoların tersine bu manifesto ile YTS kendi ölümünü ilan etmiş gibidir. Nitekim manifestonun beklenen etkiyi yaratmaması üzerine, imza atanların büyük çoğunluğu sinema alanından çekilir, reklam sektörüne ve televizyona geçerler (64).

Tayvan Yeni Dalgası mı Yeni Tayvan Sineması mı?

YTS'yi değerlendiren çalışmalarda farklı adlandırmalar ve farklı dönemlendirmeler yapıldığını görmekteyiz. Bazı kaynaklar YTS demeyi tercih ederken (Douglas Kellner, June Yip, Kuan Hsing Chen) bir kısım araştırmacı ise bu sinemayı Tayvan yeni dalgası

(Thompson ve Bordwell, Jane Yu vb.) olarak adlandırır. Kuşkusuz bu durum sinema hareketleri ile ilgili fenemonolojik bir tartışmayı da beraberinde getirmektedir.[16] Örneğin Thompson ve Bordwell dünya sinema tarihi ile ilgili yazdıkları kitaplarının Tayvan sinemasısı bölümünde bu sinemayı neden Tayvan yeni dalgası olarak adlandırdıklarının ipuçlarını verirler. Onlara göre;

> 1950'lerde Fransa, 60'larda Doğu Avrupa, 70'lerde Almanya'da ortaya çıkan "yeni dalga"larda olduğu gibi 80'lerde de Tayvan, eğitimli ve ilgili seyirci kitlesi ile ulusal bir sanat sinemasına hazırdı... Diğer birçok "genç sinema" gibi Tayvan yeni dalgası da yeni gelenlerin ucuz ve çabuk filmler yapmasını yüreklendiren endüstrideki krizden yararlanmıştır (779).

Görüldüğü üzere burada Thompson ve Bordwell "yeni dalga" tanımıyla, endüstrinin içinde bulunduğu kriz sonucunda yapılan, canlı, hayatın içinden ve düşük bütçeli filmler ile dikkat çeken "ulusal sanat sinemalarını" anlamaktadır.

Oysa YTS üzerine bir inceleme kaleme alan Douglas Kellner "Yeni Dalga" terimine çeşitli sebeplerle karşı çıkmaktadır. Ona göre 1982-83'lerde başlayıp 90'ların sonuna kadar olan filmleri "yeni dalga" olarak tanımlamakla bu filmlerin sonuna gelindiği söylenmiş olmaktadır. Ama "yeni dalga" olarak tanımlanan 1980 dönemi filmleri daha önceki "yeni dalga" filmlerinin parametrelerini aşan yeni bir Tayvan sinemasını geliştirmek için ön koşulları üretmiştir. Bu sinema 1990'larda da hayli görünürdür ve önceki hareketi aşma potansiyeli açısından zengindir. Yani Kellner'e göre bu anlamda biten bir şey yoktur.

Kellner "yeni dalga" terimine bir başka sebeple daha karşı çıkmaktadır. Ona göre bu terim artık bir dizi filmi şekillendiren bir pazarlama terimi, giderek Peter Wollen'in ileri sürdüğü gibi, uluslararası kültürel piyasaya yeni taze girişleri teşvik eden bir terim olarak kullanılmaya başlanmıştır. Kellner, Ang Lee gibi bazı Tayvanlı yönetmenlerin dünya pazarı için film üretip, dünya kültürünün sinemasal tekniklerini ve temalarını kullanmalarını örnek verir. Oysa Ona göre YTS'nin en iyi tarafı, tamamen Tayvanlı olarak, çağdaş Tayvan toplumsal yaşamının gerçekleri ve problemleri ile ilgilenen,

16
Sinemada akım/hareket kavramlarının değerlendirilmesine ilişkin bir çalışma için bakınız Emrah Özen (1999). "Türk Sineması'nda Akım-Hareket Değerlendirmelerine Toplumsal Gerçekçilik Akımı Özelinde Eleştirel Bir Bakış ve Bir Model Önerisi." *A.Ü. İLEF Yıllık*: 147-166.

ortak stil ve temalara sahip "ulusal bir sinemayı" geliştirmeye çalışmasıdır.

Kellner'in "yeni dalga" terimine karşı çıkmasının üçüncü nedeni ise, "dalga" metaforunun, önce bir anda patlayarak zirveye ulaşmayı ve sonra her tarafı köpük yaparak iz bırakmadan kaybolmayı akla getirmesindendir. Ona göre böyle bir imge sinemasal üretim ve tarih için belirsiz bir metafordur (101-102).

YTS filmlerinin neler olduğu ya da YTS denildiğinde hangi dönemlerin kastedildiği konusunda da farklı görüşler bulunmaktadır. Herkes YTS'nin 1982 yılında yapılan *In Our Time* (*Bizim Zamanımız*) filmi ile başladığında ortaklaşır ama bitişi ya da bitip bitmediği konusunda farklı görüşler bulunmaktadır. Kimilerine göre YTS 1986 yılında yapılan *All for Tomorrow* (*Her Şey Yarın İçin*) filminin çekilmesi ile birlikte sona ermiştir. Chen Kuo Fu ve HHH'nin birlikte yönettiği ve Tayvan ordusunun gençleri askere çağırdığı bir reklam filmi olan *All for Tomorrow*, özellikle Tayvanlı bir kısım eleştirmen ve yazar tarafından çokça eleştirilmiş ve bu filmle YTS'nin öldüğü ilan edilmiştir (K. H. Chen, 2000b: 173).

Öte yandan Kellner'in görüşlerinin tersine söz konusu hareketi "Tayvan yeni dalgası" olarak tanımlayan Tayvanlı eleştirmen ve festival direktörü Jane H. C. Yu'ya göre Tayvan sinemasında ilk dalgayı oluşturan hareket daha önce açıkladığımız "Tayvan Film Manifesto"su ile sona ermiştir. Yu'ya göre 1987 yılından sonra aralarında Ang Lee, Tsai Ming Liang (TML) ve Yi Chih Yen gibi sinemacıların da olduğu "ikinci dalga" başlamıştır.[17]

Ancak bu sinemaya ister YTS diyelim isterse de onu Tayvan yeni dalgası olarak görelim yukarıdaki değerlendirmelerin hepsinde ulusal sinema vurgusunun ortak olduğu görülmektedir. YTS örnekleri, uluslararası arenada kabul görmeyen bir ülkenin sinemasının "ulusal sinema" olarak kabul görmesini sağlamakta ve bu kabülün üzerinden değerlendirilmektedir. Nitekim Fredric Jameson da konuya ulusal sinemalar açısından yaklaşır:

> Ulus sinemaları deyince benim aklıma öncelikle dönemler geliyor. 1930'larda Fransız sineması, 1960'larda Polonya sinema-

17
1990'lardan sonraki filmleri "Yeni Yeni Tayvan Sineması" adıyla anan bazı çalışmalara da rastlanmıştır. Bakınız Yu, Jane H. C. (2005). "From New Wave to Independent: Taiwan Cinema 1982-2002." www.taiwancinema.com/ct.asp?xItem=50867&ctNode=124. Erişim tarihi: 08.06.2007.

> sı, 1980'lerde ise Tayvan sineması diyeceğim... Bu soru da "yeni dalgalar nedir?" sorusuyla örtüşüyor, sosyolojik, ekonomik, artistik anlamda. Fakat yeni dalgalar ve Fransız yeni dalgası biraz da avangard sinemaların mahsulüydü. Artık avangard'lar yok. O bakımdan Türkiye'nin de içinde olduğunu düşündüğüm yeni beliren ulusal sinemalar avangard sonrası ulusal sinemalar olarak ilgimi çekiyor (Jameson'la yapılan görüşme; Özgüven, 2004).

Burada dikkati çeken nokta Jameson'ın "yeni dalgalar"ı daha çok avangard ile ilişkilendirmesi ve Kellner'inkine benzer şekilde günümüzde ortaya çıkan yeni sinemaları ise "avangard sonrası yeni ulusal sinemalar" olarak nitelendirmesidir.

Ulusal Sinemayı Pazarlamak

Yukarıda Kellner'in değindiği bir noktanın ulusal sinemaların tanımlanmasında "yeni dalga"ların oynadığı rol açısından oldukça önemli bir sorunsalı belirttiği söylenebilir. Kellner'e göre küreselleşen dünyada uluslararası kültür pazarında tanınmak için kullanılan en etkili pazarlama yollarından biri, filmlerin "yeni dalga" ya da "genç sinema hareketi" vb. tanımlamalarla, uluslararası kültür piyasalarına çıkarılmasıdır. Bu anlamda özellikle festivallerin büyük işlevi olduğu görülmektedir. Benzer şekilde Bill Nichols da "yeni sinemaların keşfinde ilk öne sürülenin, genellikle, söz konusu filmlerin bir festival tarafından keşfedilmiş olmaları nedeniyle uluslararası düzeyde ilgiyi hak ettikleri iddiası olduğunu" belirtir (16). Burada hem Nichols hem de Kellner'in yeni sinemaların film festivalleri ile olan ilişkisini ele alırken değinmedikleri bir nokta bulunmaktadır. O da film festivallerinin ulusal sinemalarla olan ilişkileri konusudur.

Thomas Elsaesser günümüzde Avrupa sinemasının durumunu ele aldığı kitabında Avrupa sinemasının film festivalleri ile olan ilişkisine de bakar. Ona göre oldukça "Avrupalı" bir kurum görünümünde olan film festivalleri başlangıçta oldukça politik ve ulusalcı ilişkilere sahiptirler. Örneğin Venedik Film Festivali Benito Mussolini'nin emri ile faşizmi bütün dünya çapında legalize etme-

ye yönelik bir propaganda aracı olarak faaliyete başlamıştır.[18] Nitekim söz konusu propagandaya karşı Fransa da Cannes Film Festivali'ni yaratmıştır. Benzer şekilde günümüzde Doğu Avrupa'nın en önemli film festivali olan Karlovy Vary "sosyalist" film üretimi için yeni kurulmuş olan ulusal Çek film endüstrisinin vitrini görevini görmek amacıyla kurulmuştur (89). İkinci Dünya Savaşı sonrasında ise misyonları değişen film festivalleri artık Hollywood hâkimiyetine karşı ulusal sinemalar için alternatif bir gösterim alanı yaratmak ve bu şekilde Hollywood'la mücadele etmek amacına hizmet ediyorlardı. Süreç içerisinde Hollywood'un dikey olarak entegre olmuş küresel çoklu medya devleri içinde etkinliğini arttırması karşısında film festivalleri alternatif ya da muhalif, küresel bir film izleyicileri topluluğu olarak ulusaşırı izleyicilere bir yer açmış ve "sanat" sineması ile "kült" sinemanın uluslararası *pantheon*unu inşa etmiştir (Wu, 2004: 8).

Sinema çalışmalarında "ulusal film" kavramı problematize edilmeye başlandıkça ulusal sinemaların kaleleri olarak işlev gören film festivallerine de daha eleştirel bir gözle bakılmaya başlanmıştır. Örneğin Kanadalı akademisyen Liz Czach'a göre film festivalleri özellikle ulusal kanonlar oluşturmak sureti ile ulusal sinemaların inşasında önemli bir rol oynamaktadırlar. Ona göre filmlerin ulusal kanonlardan çıkarılma ya da içine dahil edilme süreci ile film festivallerine seçilme süreci arasında bazı ortaklıklar bulunmaktadır. Film festivalleri bu anlamda filmlerin rekabeti kadar şekillenmesinde ve belirlenmesinde önemli bir mecra olan ulusal kanonları desteklemektedir (78). Czach'a göre nasıl ulusal kanonları oluştururken bazı filmleri dahil edip bazılarını dışarıda bırakıyorsak, film festival programlarında da benzer işlemler uygulanmaktadır. Czach, Kanada ulusal sinemasının oluşturulmasını Toronto ve Montreal Film Festivalleri örneğinde irdeler. Czach'a göre ulusal sinema için yapılan bir programlamada bütün bir "ulusal sinemayı" temsil etme iddiası olduğundan geniş bir yelpazede bütün sinemasal türler ve pratikler sergilenmektedir. Örneğin Toronto Film Festivali'nde Kanada sineması ile ilgili hazırlanan bölüme (*Perspective Canada*) bütün sinemasal türlerden ürünler (belgesel, konulu de-

18
1939 yılında yapılan festivalde herkesin favorisi olan Jean Renoir'in "*La Grande Illusion*" filmi yerine büyük ödül olan Altın Aslan'ın Alman filmi "*Olympia*" (ki Joseph Goebbels'in Propaganda Bakanlığı tarafından finanse edilmişti) ile yönetmenliğini Mussolini'nin kendi oğlunun yaptığı "*Pilot Luciano Serra*" adlı filmler arasında paylaştırılması başta Fransızlar olmak üzere bütün uluslararası camiayı kızdırmış, Fransızlar yarışmadan çekilirken, uluslararası jüride yer alan Amerikalı ve İngiliz jüri üyeleri de söz konusu kararı protesto ederek istifa etmişlerdir (Benjamin Craig, "History of the Cannes Film Festival" http://www.cannesguide.com/basics/history/. Erişim tarihi: 17.05.2008).

neysel, kısa film vb.) konulmuştur. Czach'a göre bu filmler, artistik kalite, beğeni ya da yetkinliğe göre değil Kanada ulusu ve sineması için neyin iyi olacağına karar veren politik ve ideolojik bir ajandanın rehberliğinde seçilmişlerdir (84).

Film festivalleri ile ulusal sinema arasındaki ilişki festivale girecek filmlerin seçiminden itibaren başlayan bir süreçtir. Elsaesser'in de belirttiği gibi ilk film festivallerinde yarışmaya katılacak filmlerin seçimi film endüstrisinin temsilcilerinden oluşan ulusal seçim komitelerine kalmıştı. Seçilen filmler ülkeleri temsil ettiğinden, ulusal komitelerin siyasi-diplomatik kaygıları ön planda tutarak yaptıkları seçimler daha çok spor müsabakalarındaki seçmelere benziyordu (90). Her ne kadar bu yöntem 1972 yılında Cannes Film Festivali'nin gösterilecek filmleri seçme işini festival direktörüne bırakması ve bu uygulamayı diğer festivallerin takip etmesi ile ortadan kalkmış olsa da, festivallerin filmleri "ulusal" etiketine sokma çabaları bitmemiştir.

Tayvanlı akademisyen Chia-chi Wu'ya göre, film festivallerinin Hollywood'un ticari filmleri ile rekabet ettiği süreçte "ulusal" kavramı uygun bir sınıflandırma etiketi olduğu kadar pragmatik bir promosyon aracı olarak da iş görmektedir. Festivaller bir filmi daha yarış şartnamelerinden itibaren ulusal kategorisine sokmaktadırlar ki bu da bir ulusal kimliğe ayrılmanız anlamına gelmektedir. Örneğin bir filmi bir festivalde yarıştırabilmek için yarış şartnamelerinde belirsiz yapımları (*entity*) engellemek için koyulmuş, "asıl ülke" (*country of origin*) ve "asıl dil"(*original language*) gibi soruları yanıtlamanız gerekmektedir.

Bill Nichols'a göre "bir festivalde filmler yan yana geldiğinde ve 'asıl ülkesine' göre sıralandığında 'ulus devlet' bizim alegorik okumalarımız için doğal bir hedef olmayı desteklemektedir". Yani bir festivalde yarışmacı ya da katılımcı olarak varolmakla filmler kendilerinin ulusal alegoriler olarak inşa edilmesine izin veriyorlar demektir (Nichols'dan aktaran Wu, 2004: 9). Wu, Nichols'ın bu görüşlerini, Fredric Jameson'ın bütün üçüncü dünya metinlerinin ulusal alegoriler olarak okunabileceği yolundaki ünlü makalesinin ışı-

ğında yeni bir değerlendirmeye tabi tutuyor. Bilindiği üzere Jameson bu çok ünlü makalesinde, bütün üçüncü dünya edebiyatının (metinlerinin) ulusalcı alegoriler olarak okunabileceklerini savlar (21). Bu iddia özellikle üçüncü dünyalı yazarlar tarafından bütün üçüncü dünyayı ideal bir muhalif milliyetçilik (ulusalcılık) şeklinde tektipleştirdiği için çokça eleştirilmiştir.[19] Oysa Wu'ya göre bu tespit Tayvan sinemasının festivallerdeki konumu açısından -paradoksal bir şekilde- doğrudur. Çünkü Tayvan sineması, Tayvan'ın politik alanda eyalet ya da alt ülke (*sub national*) sayıldığı bir dönemde film festivallerinde alegorik olarak ulusal sinema olarak algılanmış, bu da Tayvan'ın ulusal statüsünü güçlendiren bir olay olmuştur. Söz konusu algılamada YTS etiketinin de şüphesiz önemli bir katkısı olmuştur.

Wu, YTS'nin festivaller bağlamında nasıl ulusal sinema statüsüne yükseldiğini örneklerle anlatır. Ona göre YTS hareketi hem içerik hem de biçim açısından yenilikçi bir hareket olduğundan ülkede muhafazakârlarla bir tartışma başlatmıştır ki, ülke tarihinde ilk defa sinema önemli bir tartışma konusu olmaktadır. Bu tartışma ise uluslararası kültür piyasalarıyla, özellikle de festivallerle yakın ilişkileri olan bir grup eleştirmen, akademisyen vb. vasıtası ile uluslararası arenaya taşınmıştır.[20] Özellikle Çin dili, kültürü ve sineması ile ilgilenen film yazarları ve akademisyenler tarafından çeşitli gazete ve dergilerde YTS ele alınmaya başlandı. Öte yandan 80'lerden sonra ülkeye birçok ünlü akademisyen ve sosyal bilimci davet edilmiştir.[21] Bu insanlara YTS filmlerinden örnekler seyrettirilmiştir. Film eleştirmenleri ve akademisyenler YTS sinemacılarını zaman zaman Ozu, (özellikle HHH'nin filmlerini) zaman zaman da Antonioni ile (daha çok Edward Yang'ınkileri) karşılaştıran yazılar kaleme aldılar. Bu yazılarda çokça "ulusal sinema", "yeni dalga" ve "*author*" kavramları kullanıldı. Film festivallerinde yavaş yavaş Tayvan filmleri yer almaya, önde gelen yönetmenler için retrospektifler düzenlenmeye başlandı.

Kuşkusuz YTS'nin festivallerde ulusal sinema statüsüne yükselmesi kolay olmamıştır. YTS öncesinde Tayvan sineması, ulusla-

19
Bu ünlü makale ve Aijaz Ahmad'ın ona verdiği cevap için bakınız (1995) *Kültür ve Toplum* 1.

20
Burada özellikle anılması gereken bir isim Peggy Chiao'dur. Amerika'da sinema üzerine yüksek lisans ve doktora yapan Chiao, daha yurda dönmeden önce önemli bir yerel gazetede sinema eleştirileri yazmaya başlamış, özellikle film eleştirisi alanında ülkenin en tanınan siması olmuş ve yazıları bütün sinemaseverlerce yakından takip edilmeye başlanmıştır. Chiao YTS sinemacıları ile uluslararası film profesyonelleri arasında "arabuluculuk" görevini yapmış, YTS'yi tanıtan yazılar, festival tanıtım yazıları hep onun elinden çıkmıştır. Chiao aynı zamanda uluslararası film festivalleri ile olan yakın ilişkisi sayesinde YTS'yi dışarıdaki festivallerde "pazarlayan" programlar, retrospektifler vb. ayarlayan profesyonel bir programcıdır (Wu, 2004).

21
Bu isimler arasında Douglas Kellner, Fredric Jameson, Gayatri Spivak gibi akademisyenler Tony Rayns, Marco Müller, Wimal Disseneyake gibi film festivali program yöneticileri bulunmaktaydı.

rarası festivallerde çok nadir yer bulabiliyor, çoğunlukla ÇHC'nin baskısı ile festival programlarına alınmıyordu. Bu dönemde Tayvan filmi göstermeyi kabul eden festival yöneticileri Tayvan filmlerini Çinli Taipei (*Chinese Taipei*) ya da Tayvan/Çin etiketleri altında programlarına alıyorlardı. YTS'nin ilk filmleri de benzer etiketler altında festivallerde boy göstermeye başladı. Örneğin Berlin Film Festivali, ilk defa YTS örneği olarak HHH'nin *Sevmek Zamanı Ölmek Zamanı* filmini 1986 yılındaki "Uluslararası Genç Sinema Forumu" bölümünde gösterdiğinde film hâlâ Tayvan/Çin etiketi altında idi. Öte yandan Avrupa ve Amerika'nın Nantes, Locarno, Londra, Hawai, Vancouver ve Toronto gibi orta-üst sınıf festivallerinde birbiri arkasına YTS örnekleri gösterilmeye başlandı. Özellikle 80 sonrasında festivallerin genel olarak Asya sinemalarına olan ilgisi de bunda etkili oldu. Öyle ki bu yıllarda bazı festivallerde kalıcı Asya sineması bölümleri oluşturulmaya başlanmıştı (Rotterdam, Vancouver vb.). Kuşkusuz bunda festivallerin yapıldığı yerlerde yaşayan Asya orijinli seyircilerin hesaba katılmasının ve bazı festivallerin yöneticilerinin Asya sineması uzmanı olmasının da etkisi vardır.[22]

Bu arada devlet de yarışmalarda ödül alan filmleri "ulusa başarı kazandırdıkları" için para ile mükâfatlandırmaya başlamıştı. Yetkililer için filmlerin hangi stil ve temaya sahip olduklarının da pek bir önemi yoktur. Onlar için önemli olan dışarıdaki seyircinin Tayvan ismini Tayland'dan ayırabilmesiydi.

Yukarıda aktarılan iç ve dış gelişmelerin etkisi ile YTS örneklerinin uluslararası festivallerde gösteriminde önemli değişiklikler görülmeye başlanmıştır. Örneğin 1984 ve 1985 yıllarında Nantes Üç Kıta Film Festivali'nde HHH'nin *Feng Kueli Oğlanlar* (1983) filmi Tayvan/Çin etiketi altında yarışırken, bir yıl sonra aynı yönetmenin *Rüzgardaki Toz* (1986) filmi yarışmaya Tayvan etiketi ile katılabilmiştir. Ama asıl kırılmayı yaratan HHH'nin *Keder Şehri* (1989) ile Venedik'te Altın Aslan'ı alması olmuştur. İlk defa üç büyük film festivalinden birinde YTS örneklerinden biri Tayvan sineması olarak yarışabiliyor ve bütün dünya onu bu isim altında tanımış oluyordu. Bu ödülden sonra diğer YTS örnekleri de büyük festivallerde Tayvan ulusal sineması olarak gösterilmeye başlanmıştır.

22
Uzun yıllar Vancouver Film Festivali'nin yöneticiliğini yapan ve festivalin Asya filmlerinin gösterildiği "Ejderhalar ve Kaplanlar" bölümünü hazırlayan Çinli sinema uzmanı Tony Rayns, uzun yıllar Rotterdam Film Festivali'nin yöneticiliğini yaptıktan sonra Venedik Film Festivali'nin başına geçen sinolojist Marco Müller, Asya sineması üzerine yazılarıyla tanınan akademisyen ve Hawai Film Festivali'nin yöneticisi olan Wimal Disseneyake bu isimlerden sadece birkaçıdır.

Öte yandan Czach'ın sözünü ettiği kanon meselesinin YTS örneğinde de işlediğini söyleyebiliriz. Jameson'ın "son yıllardaki film hareketlerinde ortama bir ya da birkaç yönetmenin hâkim olma" eğilimi olarak sözünü ettiği durumun da bundan kaynaklandığı söylenebilir. Gerek yapılan festivallerde gerek daha sonra yazılan inceleme kitaplarında YTS'den bahsedildiğinde genellikle HHH ve Edward Yang'ın isimlerinin geçtiği ve onların filmlerinin ele alındığı görülmektedir. Bunun dışında kalan isimlere ise çok az değinilmektedir. Dolayısıyla ulusaşırı izleyici YTS hareketini sıklıkla HHH ve Yang'ın filmlerinden takip etmektedir. Oysa -bazı farklı görüşler olsa da- 1982-1986 dönemi YTS'si sadece Yang ve HHH'nin filmlerinden değil bir düzine film yönetmeni ve yaklaşık otuza yakın filmden oluşur. Buna rağmen YTS ile ilgili kaynakların çoğunda yalnızca bu iki isme rastlanır.

Ulusal/Ulusaşırı Sinema Tartışmaları Ekseninde YTS

Daha önce de belirttiğimiz üzere YTS'nin de içinde bulunduğu Asya sinemalarının film çalışmalarında tartışılmaya başlandığı dönem aynı zamanda ulusal sinema tartışmalarının da başladığı dönemdir. Bu yüzden film çalışmalarında Asya sinemaları ele alınırken ulusal sinema tartışmalarında kullanılan kavramlara çokça gönderme yapıldığı ve ulusal sinema tartışmalarının burada da bir kere daha yaşandığı görülmektedir. Bu tartışmalardan en ilginci ise hiç kuşkusuz genel olarak Çince'nin değişik lehçelerini konuşan ÇHC, Tayvan, Hong Kong, Singapur sinemalarının nasıl değerlendirileceği konusudur. Bu sinemalar daha önce "ulusal sinema" paradigması içinden (ulusal sinema/alt ulus sineması) tartışılırken küreselleşme ve ulusaşırıcılık tartışmalarının sinema çalışmalarına girmesi ile birlikte ulusaşırı sinema tartışmaları içinden tartışılmaya başlanmıştır.

Küreselleşme tartışmalarının içinde önemli bir bölüm oluşturan ulus devletin sona ermekte olduğu yolundaki söylemlerin ulus devlet ve yapılarına karşı getirdikleri en önemli alternatiflerden bi-

risi ulusaşırı kavramıdır. Kavramı öne sürenlere göre artık ulus devlet sınırları içinde tutulamayan kimi "akışlar" söz konusudur. Yersiz yurtsuz kapitalizm sayesinde hem ulusal sınırlar aşınıyor hem de ulusal sınırlar dışında bir alan ve bu alanda rol oynayacak yeni aktörler ortaya çıkıyordu. Ulf Hannerz'e göre, "artık ulusaşırı arenada bireyler, gruplar, hareketler, özel girişimler aktör olabilir ve gözönüne almamız gereken bu küçük parçalar değil fakat bu organizasyonların çeşitliliğidir" (6).

Söz konusu tartışmanın en çok etkilediği alanlardan biri de sinema çalışmalarıdır. Kimilerine göre zaten sinema gelecekte kaçınılmaz bir şekilde giderek ulusaşırılaşacaktır. Birbiri ile bağlantılı, küresel film endüstrisi içinde filmlerin finansmanı, prodüksiyonu, dağıtımı, gösterimi, işletimi ve izlerkitlesindeki son değişimler ulusal sınırların belirsizleşmesini sağlamıştır. Zaten hemen herkesin üzerinde anlaştığı gibi kültürel bir ürün ve bir meta olarak filmin her zaman için ulusaşırı karakterde olduğu söylenebilir. Nitekim Stam ve Shohat'a göre modernitenin bir ürünü ve semptomu olan sinema küreselleşme tarihinin bir parçası olarak şekillenmiştir. Yazarlar bu anlamda sinemanın başlangıcının emperyalizmin yükselişi ile aynı zamana rastlamasının bir tesadüf olmadığını belirtirler. Unutmamak gerekir ki sessiz film döneminin en çok film üreten ülkeleri olan Fransa, Almanya, ABD ve İngiltere aynı zamanda en önde gelen emperyalist devletler konumundadırlar (385).

Fakat film çalışmalarında ulusaşırıcılığın kullanımı ancak küreselleşme tartışmaları ile başlayabilmiştir. 1993 yılında Marsha Kinder ulusal sinemanın küresel-yerel ittifakına karşı yeniden okunması ihtiyacından söz ederken, çok değil dört yıl sonra Sheldon Hsiang Lu, *Çinli Ulusaşırı Sinema* derlemesine yazdığı önsözde, ulusaldan ulusaşırı sinemaya değişen tartışmaları açıklayarak yeni teknolojik gelişmeler sayesinde uluslararasındaki sınırların belirsizleşmeye başladığı "ulusaşırı postmodern kültürel üretim" çağına girdiğimizi ilan etmişti bile (Higbee, 2007: 81).

2000 yılında yazdığı "Ulusal Sinemanın Kısıtlanmış Tahayyülü" adlı makalesi ile ulusal sinema tartışmalarına geri dönen Hig-

son da ulusal sinema kavramının kullanışlılığını sorgularken sinemanın ulusal sınırlar içinde nadiren varolan kültürel ve ekonomik ilişkilerini anlamada ulusaşırı kavramını kullanmayı önerir (64). Ulusaşırı sinemaya ilişkin bir diğer çalışma Elizabeth Ezra ve Terry Rowden'ın derledikleri *Ulusaşırı Sinema*'dır. Yazarlara göre "ulusaşırı" kavramı ile "küresel sisteme geçen artan sayıda sinemacının tahayyül ettiği değişen bir dünyayı" daha iyi anlayabiliriz (aktaran Higbee, 2007: 84).

Öte yandan yukarıda da belirttiğimiz üzere ulusaşırı sinema çalışmaları özellikle Çince konuşan ülke sinemalarının değerlendirilmesinde çokça gündeme gelmiştir. Örneğin 1997 yılında Çinli akademisyen Sheldon Hsiao-peng Lu'nun derlediği kitabın başlığı *Ulusaşırı Çinli Sinema*'dır. Lu derlemenin önsözünde Çin'de sinemanın başlangıcından günümüze kadar olan tarihsel gelişiminin izini sürerek şu yargıda bulunur; "Çinli ulusal sinema ancak kendi ulusaşırı bağlamında anlaşılabilir. Çinli sinemadan konuşulduğunda çoğul ve bütün bir 20. yüzyılda devam eden bir ulusaşırı imaj yaratma sürecinden bahsedilmelidir" (Lu, 1997: 3). Lu küreselleşmenin film yapım, dağıtım ve gösterim mekanizmalarına olan etkisinden söz ederek özellikle bölgesel ortak yapımların artması ve Çin sinemasının ilk zamanlarından itibaren film ithal etmesi ve bu filmlerin bütün Çin dilinin konuşulduğu yerlerde izlenmesi nedeniyle, Çin sinemasının her zaman ulusaşırı bir yapıda olduğunu iddia etmiştir. Lu söz konusu tanımlamanın özellikle Çin dilinin konuşulduğu diasporayı dışarda bıraktığını düşündüğünden olsa gerek daha sonra bir diğer Çinli akademisyen Yeh Yueh Yu ile birlikte yazdıkları *Çin Dilinde Film: Tarihyazımı, Şiirsellik ve Siyaset* adlı kitapta "Çin dili ile alakalı yerel, bölgesel, ulusaşırı, diasporik ve küresel bütün sinemaları kapsayan çok daha kavrayıcı bir terim" olarak "Çin dilli sinemalar" (*Chinese language cinema*) ya da "*sinophone* filmleri" terimini önerir.[23]

Öte yandan söz konusu ulusal/ulusaşırı sinema tartışmalarında özellikle son yıllarda ortaya atılan yeni bir yaklaşımın daha etkili olduğu görülmektedir. Bu yaklaşımı savunanlara göre her ne

23

Yu ve Lu burada sinofon kelimesi ile Çin dili konuşan bütün alanı kastetmektedirler. Ancak yazarlar söz konusu terimin frankofon ya da anglofon sinema kelimelerinin çağrıştırdığı ile aynı anlama gelmediğini belirtirler. Onlara göre post kolonyal sinemaları ifade eden frankofon ya da anglofon sinemaların aksine sinofon sinemanın kolonyal bir geçmişi bulunmamaktadır. Ayrıca gene söz konusu kavramlar gibi bütün dünyada tanınması ve kullanılması söz konusu olmadığı için hegemonik bir pozisyonu olduğu da söylenemez. Öte yandan konu ile ilgili olarak yazdığı son makalede Lu, Çin dilli sinema kavramı ile sinofon sinemayı da birbirinden ayırarak kullanmayı önerir. Lu ve Yu'nun Çin dilli sinema kavramları için bakınız "Introduction: Mapping the Field of Chinese Language Cinema." *Chinese Language Film*. S. H. Lu ve E. Yu (der.) içinde. 1-26.

Lu'nun sinofon sinema/Çin dilli sinema ayrımı için bakınız (2007) "Dialect and Modernity in 21st century Sinophone Cinema." *Jump Cut: A Review of Contemporary Media* 49: http://www.ejumpcut.org/archive/jc49.2007/Lu/index.html. Erişim tarihi: 17.11.2008.

kadar sinemanın ulusaşırı alanda geçerliliği olsa da, ulusal sinema kavramı da tamamen ortadan kalkmamıştır. Ulusal sinema ile ulusaşırı sinema arasında her ikisini de reddetmeden devam eden bir ilişkiler zinciri kurulmuştur. Bu yaklaşımı savunanlar YTS'yi de böyle bir yerden değerlendirmektedirler.

Örneğin Kuan Hsing Chen'e göre günümüzde, sanılanın aksine ulusalcılığın yok olduğuna dair bir işaret bulunmamakta hatta ulusalcılık ile ulusaşırıcılık (*transnationalism*) arasında bir bağlantı olduğundan söz edilmektedir. Böyle bir süreçte YTS'nin geldiği nokta da buna göre şekillenmektedir. Günümüze kadar devam eden YTS *nativist* bir hareket olarak doğmuş, daha sonra değişen milliyetçi anlayış doğrultusunda resmileşip devletten destek görerek ortak yapımlar, yabancı sermaye finansmanı vb. şekillerde ulusaşırı şirketlerle işbirliğine girerek nativizmini küreselleştirmiştir. Chen'e göre bu durum ulusalcılık ile ulusaşırıcılık arasındaki diyalektik gereği nativizmin şeyleşmesini, bir meta haline gelmesini getirmiştir (2006: 144).

Benzer yaklaşımı Çin sineması üzerine uzman film akademisyenlerinden biri olan Chris Berry'de de görmek mümkündür. Berry, HHH'in Tayvan üçlemesini ele aldığı makalesinde -adeta günah çıkararak- birçokları gibi kendisinin de bu ülkelerin sinemaları üzerine analizlerinde -ulusal sinemanın daha çok bir "toprak parçası" ulusalcılığı (*territorial nationalism*) olarak algılanması ve modernist ideoloji ile bağlantılı olarak ulus devlet nosyonunun geçerliliğini yitirmesi gerekçesiyle- ulus sonrası (*post-national*) terimini kullandığını, oysa bu konuda acele etmiş olduğunu söyler. Berry gelinen süreçte, ulusal olan ile ulusaşırı arasındaki ilişki dolayımıyla "ulusal" düşüncesinin terk edilmeyip üzerinde yeniden düşünülmesi gerektiğini belirtir (148-149).

Berry ulus devletlerin çözülüp, ulusaşırının yükselmesi iddiaları karşısında üç temel alanda bu iddiaları sorgulatan gelişmelerin gözlendiğini belirtir. Bunlar genel politik ve ekonomik alan, film üretimi ve film çalışmaları alanlarıdır. Ona göre üç alanda da ulusaşırının büyümesi devam etmekte ama bir yandan da ulusaşırı güçler tarafından tahrik edilen ulusal direnmeye devam etmektedir.

Genel politik ve ekonomik alanda bir taraftan küresel ekonominin güçleri ve serbest piyasa, yayılmaya ve bu anlamda ulus devletlerin çizdiği sınırları ortadan kaldırmaya devam etmektedir. Ama öte taraftan aynı küresel güçler yüzünden yeni ulus devletler ve yeni ulusal sorunlar ortaya çıkmaktadır. Berry, Çince konuşan alanda artık daha fazla insanın rahatça dolaşabildiğini, daha rahat entegre olabildiğini ve birbirleri ile ekonomik işbirliğini arttırdıklarını gözlemler (buna bir örnek Çin'den başlayarak, Hong Kong, Tayvan ve tüm Güneydoğu Asya'ya yayılan korsan DVD piyasasıdır). Ama öte yandan aynı coğrafyada milliyetçilikler de artarak yayılmaya devam etmektedir. Berry burada Tayvan milliyetçiliğinin yükselişini örnek verir.

İkinci olarak film üretimi alanında gene Çin dilinde üretim yapan ülkeler açısından bakıldığında ortak yapımların ve ulusaşırı dağıtım ve gösterim aygıtlarının yaygınlığından ve bu anlamda ulusal sinema endüstrilerinin modasının geçmişliğinden söz edilebilir. Ama diğer yandan da sadece Çin dili konuşan ülkelerde değil tüm dünyada Hollywood karşısında yerli film üretimini ve film kültürünü devam ettirme endişesi nedeniyle, filmlerin pazarlanmasında ulusal sinema etiketlendirmesinin devam ettiği gözlenmektedir.

Berry film çalışmaları alanında da benzer eğilimlerin devam ettiğini vurgular. 90'lı yıllarda film çalışmalarında ulusal sinema modelinden "ulusaşırı" kavramına doğru bir paradigma kayması olduğu söylenebilir. Berry bu duruma örnek olarak, yukarıda zikrettiğimiz Çin dili konuşan ülke sinemalarını tek bir başlık altında toplamaya çalışan bir "ulusaşırı Çinli sinemalar", "Çin dilli sinemalar" tanımlamalarını verir. Ama bu ulus devlet modelinin kaldırılıp bir kenara atılması anlamına gelmemelidir. Ona göre ulus devlet tartışmalarında tek bir ulus devletin tekil bir kültürüne dayanan eski tip ulusal sinema modeli, filmlerin ulusallıkla olan ilişkilerini ele alan çalışmalarda oldukça sağlıksız bir yaklaşımı getirmektedir. Yapılması gereken "ulusalı ve sinemayı, ulusal sinema yaklaşımının ötesinde ulusaldan ulusaşırılığına kadar olan alanı kapsayacak biçimde, çok boyutlu bir şekilde yeniden problematize etmektir" (155-156).

Sonuç

Küreselleşen bir dünyada sinema hareketlerinin "ulusal sinema" ile olan ilişkisini YTS örneğinde irdeleyen bu çalışma, günümüz film çalışmalarında değişen konumlar ve kavramları görünür hale getirmektedir. Burada üzerinde önemle durulması gereken bazı noktalar ve çalışılması gereken yeni alt başlıklar da belirginleşmektedir.

Öncelikle günümüzde ulus devlet ve buna paralel olarak ulusal sinema tartışmalarında, bilhassa küreselleşmenin hâkim söylem haline geldiği 90'larda, ulus devletin sönümlendiği ve çözülmeye başladığı, ulusaşırı oluşumların ulusal oluşumların yerini alacağı değerlendirmelerinin yaşanan süreç sonucunda revizyona uğradığı görülür. Özellikle bu aşamada tırmanışa geçen milliyetçilikler ya da yeni ulus devletlerin inşası çabaları ve buna bağlı kültürel hareketler, film çalışmalarında ulusal sinema konusunun daha uzun yıllar gündemde kalacağını göstermektedir.

Çalışmanın diğer bir vurgusu, Kellner'in de belirttiği üzere, sinema tarihinde görülen yeni sinemalar ve yeni dalgaların "ulusal sinema" kavramının sorgulanmaya başladığı günümüzde artık daha farklı bir anlam ve değer ifade ettiğidir. Söz konusu yeni dalgalar ve genç sinemalar günümüzün uluslararası kültür piyasalarında pazarlanabilecek birer meta haline gelmeye başlamışlardır. Bu anlamda film çalışmalarında çeşitli ülke sinemalarının yeni dalgalar ve genç sinemalar etiketi altında tanıtılan filmlerine daha serinkanlı ve eleştirel bir bakışla yaklaşılması gerekmektedir.

Yukarıdaki tespite paralel olarak film festivallerinin günümüzde geldiği nokta ve taşıdığı önemin de eleştirel bir yeniden değerlendirmesi yapılmalıdır. Bir görüşe göre, "film festivalleri, filmlere kattıkları değer ve aura ile ulusal ölçekte üretilen filmlere uluslararası alanda dolaşabilme yetkisi ve gücü verdikleri için önemlidirler" (Kırel, 2006: 60). Ancak öte yandan YTS örneğinde görüldüğü üzere, festivaller hem filmleri ulusal alegoriler haline

sokarak onları ulusal kimliğine hapsedebilmekte, hem de programa alınan filmleri bir anlamda yeni bir tür (festival filmi) haline getirmektedir. Bu bağlamda sormak gerekir; festivallerin filmlere kattığı değer ve auranın ne kadarı filmin has özelliklerinden kaynaklanmakta ne kadarı bu filmlerin uluslararası "sanat sineması" piyasasında pazarlanma taktiklerinin sonucunda oluşmaktadır? Bütün dünyada hâkimiyetini arttıran ticari sinema (Hollywood) karşısında ulusal sinemaların kaleleri olarak lanse edilen festivaller de giderek başka türlü bir ticarileşmenin ajandaları olma tehlikesi taşıyor olabilir mi?

Son olarak ifade edilmesi gereken ve bu çalışma aracılığıyla da biraz görünür hale getirildiği umulan bir diğer konu da film çalışmalarında hâkim söylem ve yaklaşımlar karşısında alınması gereken eleştirel tutumla ilgilidir. Çalışmanın başında anılan Japon araştırmacı Mitsuhiro Yoshimoto günümüz film çalışmalarında Asya sinemaları örneğinde "ulusal", "uluslararası" ve "ulusaşırı" kavramlarını eleştirel bakışla değerlendirdiği makalesinde şunları belirtir: Film çalışmalarında başlangıcından itibaren Hollywood ve "dünyanın geri kalanı" olarak ikili ayrıma gidilmiştir; özellikle 1970'lerde İngiliz *Screen* dergisi sayesinde kurumsallaşan İngiltere ve ABD'deki "film çalışmaları"nda da Asya sinemaları dikkate alınmamıştır; küreselleşme ile birlikte yükselişe geçen ve çeşitli festivallerde ödüller alan Asya sinemaları bir kategori olarak film çalışmalarında yer almaya başlamış ama yine de bu süreçte Asya sinemaları Hollywood'un ötekisi olarak algılanmıştır ve Asya sinemalarının akademik bir mesele olarak icat edilmesi farklı ulusal sinemalar ve film pratiklerinin bir arada yaşarlığına olan inançtan kaynaklanmaktadır. Yoshimoto film çalışmalarında 70'lerden 90'lara kadar olan çeşitli değişimlere rağmen Hollywood sinemasının evrensel sinema normu olarak kaldığını söyler. Ona göre gelinen noktada "film çalışmalarında akademisyenlerden herhangi belirli bir ulusal sinema bilgisi beklenmemekte, bunun yerine Hollywood sineması konusunda uzmanlaşması ve tercihen Asya sinemasının da içinde olduğu bir tür olarak 'dünya sinemasına' bir yakınlığının olması yetmektedir" (258).

Yoshimoto film çalışmalarında küreselleşme kavramı ile birlikte "ulusaşırı" kavramının daha popüler hale geldiğini oysa bu kavramın ulusaşırı sermayenin acentalığını taşıma tehlikesi olduğunu belirtmektedir. Yoshimoto'ya göre ulusaşırı tanımı ile ulusaşırı kapitalizmin yayılma özelliği örtülmekte ve bu bağlamda ulusal sinema araştırmaları sadece homojen ya da heterojen kimliklerin temsili sorununa indirgenmektedir. Yoshimoto burada haklı olarak şu soruyu sorar: "Milliyetçiliğin nostalji ve hilekârlık nosyonlarına düşmeden ulusaşırı sermayenin bunaltıcı gücünün karşısında filmleri ya da filmlerdeki ulusal özellikleri eleştirel bir şekilde değerlendirme ihtimalimiz hala mevcut mudur?" (259).

Doğrusu YTS örneğinde de irdelemeye ve açıklamaya çalıştığımız gibi bu soru hâlâ güncelliğini koruyan ve anlamlı bir soru olmaya devam etmektedir.

Kaynakça

Anderson, Benedict (2001). "Batı Milliyetçiliği ve Doğu Milliyetçiliği." *New Left Review Türkiye Seçkisi 2001/1*. Osman Akınhay (der.) içinde. Çev., Pelin Sıral. İstanbul: Everest Yayınları. 101-116.

Berry, Chris (2006). "From National Cinema to Cinema and National: Chinese Language Cinema and Hou Hsiao-hsien's 'Taiwan Trilogy'." *Theorising National Cinema*. Valentina Vitali ve Paul Willemen (der.) içinde. London: BFI Publishing. 148-157.

Berry Chris ve Lu Feii (2005). *Island on the Edge; Taiwan New Cinema and After*. Washington: University of Washington Press.

Craig, Benjamin. "History of the Cannes Film Festival." http://www.cannesguide.com/basics/history/. Erişim tarihi: 17.05.2008.

Czach, Liz (2004). "Film Festivals, Programming and the Building of a National Cinema." *The Moving Image* 4 (1): 76-88.

Chaohua, Wang (2005). "İki Milliyetçiliğin Hikayesi." *New Left Review Türkiye Seçkisi 2005/1*. Osman Akınhay (der.) içinde. Çev., Başak Can. İstanbul: Agora Yayınları. 93-114.

Chen, Leo-Chanjen (2006). "Cinema, Dream, Existence: The Films of Hou Hsiao-Hsien." *New Left Review* 39 (May-June): 73-106.

Chen, Kuang-Hsing (2000a). "The Imperialist Eye." *Positions* 8(1) (Spring): 9-76.

Chen, Kuang-Hsing (2000b). "Taiwanese New Cinema." *World Cinema Critical Approaches*. John Hill ve Pamela Church Gibson (der.) içinde. London: Oxford University Press. 173-178.

Chen, Kuang-Hsing (2001). "Doğu Asya'daki Amerika." *New Left Review Türkiye Seçkisi 2001/2*. Osman Akınhay (der.) içinde. Çev., Seda Domaniç. İstanbul: Everest Yayınları. 205-226.

Chen, Kuang-Hsing (2006). "Taiwan New Cinema, or a Global Nativism?" *Theorising National Cinema*. Valentina Vitali ve Paul Willemen (der.) içinde. London: BFI Publishing. 138-147.

Chung, Allan (1994). "From Nationalism to Nationalizing: Cultural Imagination and State Formation in Postwar Taiwan." *The Australian Journal Of Chinese Affairs* 31 (January): 49-69.

Davis, W. Darrell ve Emilie Yueh-yu Yeh (2005). *Taiwan Film Directors: A Treasure Island*. Columbia University Press: NY.

Elsaesser, Thomas (2005). "Film Festival Networks: The New Topographies of Cinema in Europe." *European Cinema: Face to Face with Hollywood*. Amsterdam: Amsterdam University Press. 82-107.

Hannerz, Ulf (1996). *Transnational Connections: Culture, People, Places*. London: Routledge.

Higbee, Will (2007). "Beyond the Transnational: towards a Cinema of Transvergence in Postcolonial and Diasporic Francophone Cinema(s)." *Studies in French Cinema* 7(2): 79-91.

Higson, Andrew (2000). "The Limiting Imagination of National Cinema." *Cinema and Nation*. Mette Hjort ve Scott Mackenzie (der.) içinde. London: Routledge. 63-74.

Hsien, Hou-Hsiao vd. (2004). "Tensions in Taiwan." *New Left Review* 28 (July-August): 19-42.

Jameson, Fredric (1995). "Çok Uluslu Kapitalizm Çağında Üçüncü Dünya Edebiyatı." *Kültür ve Toplum*. Çev., İdil Eser. Tül Akbal (der.) içinde. İstanbul: Hil Yayın. 16-63.

Kellner, Douglas (1998). "Exploring Society and History: New Taiwan Cinema in the 1980s." *Jump Cut* 42: 101-115.

Kırel, Serpil (2006). "Küresel Seyircilik, Hollywood ve Öteki Sinemalar Bağlamında İran Filmlerinin Konumlandırılması." *GS İletişim* (4): 51-70.

Liao, Gene-Fon (2002). "Taiwan: In and Out of Shadows." *The Cinemas of Asia: Being and Becoming*. Aruna Vasudev, Latika Padgaonkar, Rashmi Doraiswamy (der.) içinde. New Delhi: Macmillan India Ltd. 418-439.

Lu, Sheldon Hsiang ve Emilie Yueh-yu (2004). "Introduction: Mapping the field of Chinese Language Cinema." *Chinese Language Film: Historiography, Poetics, Politics*. University of Hawaii Press. 1-25.

Lu, Sheldon, Hsiao-peng (1997). *Transnational Chinese Cinemas. Identity, Nationhood, Gender*. Honolulu: University of Hawai'i Press.

Lu, Sheldon Hsiang (2007). "Dialect and Modernity in 21st century Sinophone Cinema." *Jump Cut: A Review of Contemporary* 49 (Spring). http://www.ejumpcut.org/archive/jc49.2007/Lu/index.html. Erişim tarihi: 17.11.2008.

Nichols, Bill (1994). "Discovering Form, Inferring Meaning: New Cinemas and the Film Festival Circuit." *Film Ouarterly* 47(3) (Spring): 16-30.

Özen, Emrah (1999). "Türk Sinemasında Akım-Hareket Değerlendirmelerine Toplumsal Gerçekçilik Akımı Özelinde Eleştirel Bir Bakış ve Bir Model Önerisi." *A.Ü. İLEF Yıllık*: 147-166.

Özgüven, Fatih (2004). "Jameson'la Sinema Üstüne." *Radikal* Gazetesi, 03.11.2004.

Ru-Shou, Robert Chen (1998). "Taiwan Cinema." *Encylopedia of Chinese Film*. Yingjin Zhang, Xiao, Zhiwei (der.) içinde. London: Routledge. 47-62.

Stam, Robert ve Ella Habiba Shohat (2000). "Film Theory and Spectatorship in the Age of the Posts." *Reinventing Film Studies*. Christine Gledhill ve Linda Williams (der.) içinde. London: Arnold Publisher. 381-401.

Thompson, Kristin ve David Bordwell (1994). *Film History: An Introduction*. USA: Mc Graw-Hill Inc.

Wang, Horng-luen (2000). "Rethinking the Global and the National: Reflections on National Imaginations in Taiwan." *Theory, Culture and Society* 17(4): 93-117.

Wu, Chia-chi (2004). "New Taiwanese Cinema as Disjunctive Site in the Global Nexus of Capital and Culture" (2004 yılı Uluslararası Tayvan Sineması konulu konferansa sunulan bildiri) www.tnnva.edu.tw/viewtopic. Erişim tarihi: 28.12.2006.

Yang, Edward (2001). "Tayvan Hikayeleri." *New Left Review Türkiye Seçkisi 2001/2*. Osman Akınhay (der.) içinde. Çev., Devrim Denizci. İstanbul: Everest Yayınları. 192-202.

Yip, June (1996). "Yeni Tayvan Sineması." *Dünya Sinema Tarihi*. Geoffrey Nowell- Smith (der.) içinde. Çev., Ahmet Fethi. İstanbul: Kabalcı Yayınevi. 809-811.

Yoshimoto, Mitsuhiro (2006). "National/International/Transnational: The Concept of Trans-Asian Cinema and The Cultural Politics of Film Criticism." *Theorising National Cinema*. Valentina Vitali ve Paul Willemen (der.) içinde. London: BFI Publishing. 254-261.

Yu, Jane H.C. (2005). "From New Wave to Independent: Taiwan Cinema 1982-2002." www.taiwancinema.com/ct.asp?xItem=50867&ctNode=124. Erişim tarihi: 08.06.2007.

Zeng, Li (2007). "Searching for Taiwanese Identity: Reading June Yip's Envisioning Taiwan." *Jump Cut: A Review of Contemporary Media* No. 49. http://www.ejumpcut.org/archive/jc49.2007/LiZeng/text.html. Erişim tarihi: 25.05.2008.